فعل التزداد الشعري وسيمياؤه في صناعة العنوان والانسجام والتناص
(مقاربة في تحليل الخطاب)

د. محمد الأمين خلادي/ الجامعة الإفريقية، أدرار
amine_proof@yahoo.fr

الملخص :

[أبتغي من هذه المقاربة النقدية بيان التزداد الشعري بمستوياته المتعددة وتجلياته داخل القصيدة العربية ؛ والتزداد ألوان من صور التكرار البياني الأكبر المتعددة ألوانه في الصوت والصرف والمعجم ... والجملة والتركيب والأسلوب والصورة والإيقاع بمختلف تمظهراته وتشكلات التناص العجيبة وأثر الفسيفساء اللغوية للنص وشبكته التبليغية في عنوان القصيدة والديوان الشعري .

أضف إلى ذلك الفضاء البياني للنص الشعري الذي تتجلى من خلاله العلاقات النصية الدلالية بين الدوال والمدلولات السطحية والعميقة معا ؛ ناهيك عن مسألة التلقي ودور المتقبل للرسالة الشعرية بدرجاته الشتى، وهو إشكال نقدي حساس في النظريات النقدية المعاصرة.]

تقديمة

يعول هذا البحث على الدراسة النصية للتزداد البياني داخل النص الشعري منتقية بعض الأعلام الشعراء المشاهير؛ سواء أتعلق الأمر بشعراء العصر الحديث أم بأصحاب القصيدة المعاصرة قصيدة السطر، وتحاول كشف بعض الخصيصات اللغوية والجمالية والفكرية المعنوية المتعلقة بموضوع التكرار ووظائفه المتنوعة المتعددات، وفي كل ذلك تبيان لدور المرسل الشاعر والمرسل إليه المتلقي وما بينهما من أواصر توصيلية تستدعيها فاعلية الرسالة الشعرية .

1_ هندسة التزداد في القصيد

أبدأ ههنا بأحد الرومانسيين الذين جدّدوا في إبداعاتهم الشعرية المهندس علي محمود طه، وقصيدة (أغنية الجُندول) أبرز القصائد التي احتوت هندسة ترددية مميّزة، حيث صنفتها الناقدة نازك في تكرار التقسيم «فنعي به

تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة. ومن النماذج المشهورة له قصيدة "الطلاسم" لإيليا أبي ماضي وقصيدة "المواكب" لجبران و"أغنية الجُندول" لعلي محمود طه، و"النهر الخالد" لمحمود حسن إسماعيل. والغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين. وإنما تنصب عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة لأن التكرار لم يعد هو المهم في القصيدة بطبيعة كونه يتكرر كثيراً، وكأن التكرار يفقده بيانيّته إذا صح التعبير»[1].

وقصيدة علي محمدود طه تكرر في نهاية كل مقطع- الذي هو كالقفل في الموشح- بيتين كالدور في الموشح، ولهذا فنظام قصيدته خرجة فنية ملحوظة؛ فالنص ما هو بموشح ولا بشعر سطر ولا بقصيدة عمودية معتادة؛ وهو الشاعر الرومانسي الذي كتب ديوانا يثبت أنه نوّع في تحديد الوزن والقافية.

والملحوظ أيضا ترداد لازمة في رؤوس الأقفال هي:

أين مِنْ عيْنِ هاتِك المحالي يا عروس البحر، يا حلم الخيال[2]

وهذا في ستة مواضع عدا تغييره الشطر الأول (أين من عيني هاتيك المحالي) في قفلين بقوله في القفل الخامس (أين من فارسوفيا تلك المحالي) والقفل الثامن (أين يا فينيسيا تلك المحالي) ليختتم هذا القفل بلازمة (يا عروس البحر، يا حلم الخيال) ضمن الدور الأخير، وبهذه اللازمة وحدها فقط وهي نهاية القصيدة؛ وما العدول الفني هذا إلا بيان على وقف الدفق الشعري في هذا النص.

ويبدو أن ترصيع كل الأقفال بتلك اللازمة شديد العلاقة بعنوان القصيدة، وهذا من براهين انسجام الخطاب الشعري؛ حيث إن فاعلية الترداد اللازمي تُملي على النص عنوانا بذاته سببه أنه علامة تكرارية غلبت على الخطاب فوسمته به لكثافته وبروزه؛ فالعنوان ترداده والترداد عنوانه.

والنص بعنوان (أغنية الجُندول) ترجمة للحنين الذي يتكرر بتلك اللازمة الاستفهامية المخنوقة التي تسترجع أحلام الطفولة والابتهاج بمكان قد غبَر زَمَنُه (أين من عيني هاتيك المحالي يا عروس البحر، يا حلم الخيال).

ومن تجليات الترداد العروضي تسكين قوافي كل الأدوار وفيه انعكاس لانحباس الأنفاس وترجمة النهايات الدالة على انقضاء زمن الحبور؛ وهي قواف هائية(هْ) جميعها ثابتة التسكين إيقاعية السّكْتِ وظيفيّتُه.

واستخدام الذكرى استدعى التناص وتوظيف الخطاب المعرفي العام كالأسطورة والتراث الشعبي والخيال والخرافة (عروس البحر) ... وربما لذلك أيضا وسم قصيدته بالأغنية في المحافل ترميزاً للذكرى وتخليدا لها.

ويأتي ميخائيل نعيمة بقصيدته (أخي)[1]، ذات العنوان الترادي الذي ينتشر في رؤوس الرباعيات الخمسة، وهو نداء عنواني يهز المتلقي وفيه يبعث روح الأخوة الإنسانية، وهي روح يبكيها الشاعر الكبير ميخائيل في عصر تهاوت قيم المودة وحلت حروب مدمرة نخرت جسم البشرية؛ عصر هدّم المُثُل رغم صراخه التقني والمادي الباهر الذي يعج بشكل يغري ومضمون لا يطَمئِن بخير، مادام شكلاً لا يعمل بالروحية البريئة، وترداد المكون البياني في لفظ (أخي) إشعاع أسلوبي يؤدي وظيفة دلالية وإيقاعية «نفس مرسل وموسيقى متصلة، فالمقطوعة وحدة تمهد لخاتمتها، وفي هذا ما يشبع النّفس». [2]

وشعرية العناوين ذائعة الصيت في عالم النقد الأدبي وأبجديات القراءة والكتابة بين الباحثين والدارسين، ومما زادها إعلاماً بينهم أثر الترداد في الخُطُبُ التي تحفظ علامات لغوية تكون عنواناً لها فهو «عبارة عن رسالة لغوية تعرّف بهوية النص، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به. ونظراً إلى أهمية العنوان فإن وضعه يخضع لاعتبارات عدة تشير كلها إلى حرية المؤلف في وضع عنوانه واختيار ما يراه أدل على ما يكتب».[3]

وهذا تفعيل كبعد آخر لترادية العنوان، فهو مؤثر في المتلقي يستهويه صنعه وإتقانه المبثوث داخل النص تصريحاً أو تلميحا في الاشتقاق والمرادفات، وهذا واضح في قصيدة (أنشودة الأموات) للشاعرة نازك الملائكة، فهي تستدرج متلقي قصتها بسردية مُشَعْرَنَةٍ تستقطبُه داخل المشهد الشعري والتزامه غير المتكلف.

صاغت خطابها الشعري صياغة درامية بعيدة عن الخطابية العامة، تبدأ بمطلع ثنائي البيتين من جهة التقسيم العروضي للقافية محافظة على عمود القصيدة تعلن فيه عن فحوى رسالتها مؤكدة على صورة الموت والموتى:

لحظة الموت لحظة ليس من رهْـ

بتها في وجودنا المرّ حامي

وسيأتي اليوم الذي نحن فيـــــــه

ذكريات في خــاطر الأيـام[1]

هذه وصفية قد لا ترقى إلى فلسفة في معنى الوجود والموت، لكن رغم البساطة إلا أن ثمة عمقاً لا يبدو جهرة يتخفى في البيت الثاني مفاده الصورة الأخرى للموت والموتى، لمّا جعلت الذكرى حياة تنطق بها الأيام المقبلات، ثم تُردف المطلع ببيتين آخرين لتؤكد جدلية العنوان الذي هو كالمفارقة؛ فظاهره يحمل التناقض بين سَرّاء النشيد وضرّاء الموت، لكنها تصنع بشعرية الأدبية انسجاما بين المتعارضين قولها:

كل رسم قد غيّرته الليالي

كل قلب قد عاد صخراً أصماً

دفنت عمرَنا السنون كأنْ لمْ

نملإ الأرض بالأناشيـــــــد يوما[2]

وفي ذلك فهم لأناشيد الموتى-بحق- لأن الاحتلال الغاصب شوه ألوان الحياة وجرّد أهل العراق – وربما البشرية البريئة- من التنعّم بالحرية، حتى غدت حياة مشوبة بالسخرية وحلّ نشيد الموت محل الحياة؛ إذ دلالة الأنشودة – ههنا- استطالة الشاعرة زمن القحط والمنايا والبكاء الذي خيّم على شعبها عقوداً من الزمن، وتعم أنشودة الأموات كل المثاني العشرين في النص كاملاً؛ ومن تلك المكونات العائمة في أسلوب القصيدة الداعية المتلقي إلى الاستجابات التأثرية هي: (صوت العواصف/ نوْح الأمواج/ شدونا الأنغام/ باكينا/ القبور/ دماء الموتى/ فاشدوا فقريبا يضيع هذا المساء/ يتباكى عليكم البوم/ لا نشيد في قبضة الأكفان...).

والشاعرة تحاول إحراج المتلقي؛ وبالأخص ذلك الإنسان الذي يتعامى عن حقيقة الواقع المأساوي المر الذي تغلب فيه سطوة الأجنبي الغاصب أو الواقع الأخطر منه لما يتخاذل ابن الوطن عن الانتفاضة ضد الغاصبين، أو أنه يستمرئ العيش تحت خيانة الوطن بعد رحيل الاحتلال.

ومنه فالمبدع الحصيف هو الذي يشحن خطابه بالفواعل الأسلوبية التي تُنهِضُ السؤال والغرابة والحيرة في القارئ؛ فلا يكتفي الشاعر أو الناثر

بالأسلوب بل باختباره الذي يصنع من المتلقي فعلاً حركياً آخر لفحوى القصيدة/ النص ودلالاتهما؛ ولهذا فالتوفيق بين النص والمتلقي بات همّ المبدعين الكبار والنقاد الحاذقين «... وبرغم الصعوبات التي لا جدال فيها (صعوبات التلقي)، فليس بوسعنا التخلي عن هذا التوجه (نحو التلقي) إذ على أساسه وحده يمكن وصف الظواهر التاريخية الطارئة على المعيار والأسلوب. مثل تغير الأسلوب (حلول معيار أسلوبي محل معيار آخر)، وانقطاع الأسلوب (وجود أزمة بين معيارين). وتظهر الأمثلة، في نفس الوقت، وبشكل واضح أن المتلقي ليس المكون الوحيد، غير أنها تبين في الوقت نفسه أن الملاحظات التي يقدمها في حاجة إلى تمحيص بمساعدة الخصائص الملموسة للنص فالأسلوب هو إذن كيان علائقي في المفهوم التأثيري كما هو في المفهوم التعبيري».[1]

ومن تجليات الشعرية في العنوان تلك الشعرية المكانية وجماليتها التي تستحوذ على كثير من الشعراء كديوان "أطلس المعجزات " للشاعر صالح خرفي؛ إذ لا تخلو قصيدة في الديوان من ذكر المكان الرمز الجزائر وجزئياتها الجغرافية التي طغى عليها رمز (الأطلس) وهو عنوان مكاني للثورة التحريرية الجزائرية الكبرى، وثمة أمكنة أخرى تتعدد لتنتشر في ثنايا الديوان تشد المتلقي إلى عملاق مكاني في هذا الوطن؛ وكم هي مواقع الجمالية المكانية وشعرية التّبْييء الفني فيها *، إلا أن قصيدة (صرخة جزائري)، نموذج شعري مكاني يذكر الكون الفسيح منتخباً الوطن تربة لا بديل لها، متغنيا بالعلاقة المتجذرة بين الإنسان وأرضه، فيرسمها علاقة مكانية مميّزة في آخر بيت من كل مفصل في القصيدة؛ دليلاً على ثبوتية الترداد الأسلوبي الذي يورد لفظ (الجزائر) ابتغاء توصيل الرسالة التي تُكرّس موئل الجزائري المتشبث بوطنه.

سنة الكون أن أكـون طليـقا
أتخطى في الغرب دربا سحيقا
ومن الشرق أستمد شروقــا
لبلاد قد أقسمـت أن تفيـقـا
إنهـا تربة تســـمى الجـزائـر
أخرجتهـا للكون قبضة ثائر[2]

فتموقع اللفظ الرّامز ترادادي في كل مفصل وبإيقاع مخالف لقوافي البيتين السابقين دوماً، وهي إمازة جمالية تزيد الترداد المرْكون خصيصة متفردة؛ وهو ترداد لفظ(الجزائر) في ركن يوحي بالكثير، وهو ترداد يترجم إيقاعا داخليا يفعل فعله في السياق النفسي ورغم أن الكلمة واحدة(الجزائر) فهي كل شيء يتغيّاه الشاعر من ملفوظه الخطابي المتلقي.

ولعل باعث الجرأة ورسوخ المبدأ من العوامل التي تفضي إلى الشاعر بأسلوبية الترداد لألفاظ ومعاني مخصوصة تدرج بياناً لهذا الغرض،«ولم يتجاوز الشاعر خرفي معنى الشجاعة والإقدام والإصرار في مفهومه الشعري للثورة...ولعل ذلك يعود إلى طبيعة قدرته الشعرية وقتئذ كقوله:

مهلا فرنسا، لن تحطمنا القـوى نحن الأسود وجندك الأحلاس
مهلا فرنسا، فالشعوب لا تموت لم يثنها عن غيّها إبْسَـاسُ »[2]

وترداد التوحد والنذير خصيصة أسلوبية يوقع بها الشاعر الموقف الأدبي والفكري من الاحتلال ويعبر برسالة صامدة عن انتمائه لثورة مؤسسة على بينة من الحق وفيصل الصدق والإقدام.

وإلحاحية الموقف الشعري متأثلة في الشعر العربي مادام الشعر ترادادا وجدانيا رؤْيَاوِيا يحمل رؤيا مخصوصة للوجود والإنسان والقيم والمثل والأحداث، فالقصيدة الجزائرية المعاصرة الأولى التي أسست الانطلاقة الفاتحة لشعر التفعيلة في الجزائر نطقت بترداد اللفظ وتكرار الدال المحيل إلى الإصْرارية في الموقف الأدبي والفكري المجابه للمألوف المتجاوز والمناقض لكل حدث غير مرغوب فيه كالاحتلال والاستبداد وما شابه ذلك...

فالقصيدة الجزائرية المعنْونة باسم(طريقي) للشاعر المؤرخ الدكتور أبي القاسم سعد الله المنشورة في البصائر عام 1955 يوم 25 مارس في العدد 311، وهي من ديوان(ثائر وحب)[3]، هي النموذج الأول في إبداع شعر التفعيلة جزائريا بقوله:

« يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال
صاخب الأنّات عربيد الخيال
كل ما فيه جراحات تسيل
وظلام و شكاوى و وحول
تتزاءى كطيوف
من حتوف
في طريقي
يا رفيقي».[4]

ومهما قيل عن بداية شعر التفعيلة في الجزائر[5] فإن القصيدة "القاسمية" هذه تترجم الإصرار على المعاني والدلالات الرمزية التاريخية والذاتية بمفاعلات اللغة كالترداد واللازمة تمويراً للهدف من الرسالة الشعرية، وإشاعة للنغم الإيقاعي وزناً وقافية؛ وهو ترداد يتماوج في النص تماوجاُ نفسياً يحفظ انسجام القصيدة في دراما الوحدة العضوية.

لذلك يجيء ترداد لوازم لغوية ومكونات بمحمية دلالية مثل(طريقي/رفيقي...) تشخيصاً للرؤيا الشعرية "الأبيقاسمية"، فحس كلمة الطريق حس سِيرِيٌ ينبثق من رؤية قناعية متأثلة في وجدان الشاعر وعقله فالطريق هو الحياة التي ينشدها أمام مقلتيه وفي عين بصيرته يتحدى بها الاحتلال والغربة ويتهددهما متشبثاً بالخلاص مستبحثاً أسفار الكون بيد الخطاب الشعري الموسوم بعبارة ترادادية مركوزة منضوية على تَفْجَار يتمرد على المكروه والمنبوذ، لذلك كثف الشاعر من لفظي الطريق والرفيق وهي جدلية تعلق بالسفر بل الغربة والوجود؛ فالترداد بيان عن حال التغراب التي يحياها الشاعر وهو تَغْرَاب ما طفق يُبيح بنَفَس اليأس والصوت المبحوح.

وسيمياء الطريق والرفيق علامة ملفوظ مختار ليبلّغ المتلقي عِناد الشاعر بانتفاضته على هذا التمزق الذي يعانيه وطنه وشعبه وأمته، بل ترجم هذا في الخروج عن عمود الشعر لا كرها فيه وإنما هي موازاة منطقية تليق ومقام السياق التاريخي والأدبي.

ومن يدقق النظر في توظيف اللغة العربية في الإبداع الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر يَلحظ خصائص فنية متميزة في التعامل مع العربية لأسباب تاريخية وخاصة الاحتلال الأجنبي؛ فكان معظم المبدعين يعانون الحرمان اللغوي فعوّضوا عنه بالنّبر والإيقاع الصاخب والترداد؛ فوجه

اللغة هذا عديدةٌ صوره عند الشاعر مفدي زكريا ومحمد الأمين العمودي ومحمد العيد وغيرهم كثير، بل مس الأمر من كتبوا باللغة الفرنسية كالشاعر مالك حداد والنُّثار الجزائريين كمحمد ديب ومولود فرعون... ولهم جهود في الشعر والنثر الفني، وبسبب الحرمان اللغوي فإنهم استعاضوا ذلك بالأساليب البلاغية والبيانية الأخرى في اللغتين العربية والفرنسية.

2 الترددات الشعرية بين الانسجام والتناص (نماذج نصية)

وعن الانسجام النصي فإن من دواعيه دراما التمزق النفسي والاغتراب والقراءة المستثناة للوجود والقيم؛ فهي مفارقة عجيبة بين الانسجام والتمزق؛ ذلك لأنه فعل الجدلية بين سحر الإبداع وسلطة الواقع؛ ومن أمثلة ذلك شعر خليل حاوي، فهو يستعين بالترداد وسيلة فنية وأسلوبية تحفظ انسجام نصه مثل قصيدة (سُدوم)؛ وهي تعبير فني عال فيه افتراصٌ للقصص النبوي والعهد القديم وتاريخهما وإسقاطهما على العصور المتأخرة، لتَتَنَاص القصيدة بالموروث الديني، وسُدوم اسم القرية التي أقام فيها النبي لوط –عليه السلام-؛ وهي مكان المعصية المعروفة في قوم ذلك النبي، وجزاء الله تعالى عقاباً للمفسدين فيها؛ ولذلك فالنص الشعري اغتنام للذكرى والاعتبار وتصوير مأساوي للمدينة والمكان.

ولتجليات ذلك الاعتبار والتصوير أدوات الأسلوب التكراري في مكونات لغوية دالة على المعاني، وهي ظواهر أسلوبية تعمل على نسج التماسك الخطابي وسبكه مثل حقل (ترداد الزمن بين الوجود والعدم) وحقل (الذكرى)وحقل (فسيفساء المكان التراجيدي):

ماتت البلوى ومتنا من سنين
سوف تبقى مثلما كانت
ليالي الميتين
لا اذّكار يُلهب الحسرة
من حين لحين
لا فصول
سوف نبقى خلف مرمى[1]

والمدارات الأسلوبية للأبنية الترادية تفشت في دائرة النص الكبرى لتحقق مسار الدلالة الكبرى وهي الصورة الغضبى للمدينة الهالكة، فلذا فعّل الشاعر منطق الإسقاط لتشارك الحدث اللاحق مع السابق الغابر؛ فاستعار دلائل الزمن عدماً ووجوداً (ماتت/ متنا/ تبقى/ الميتين/ حين لحين/ نبقى/ ميت/ ما قبلها/ الصبح اللعين/ كان/ ليل حزين/ كان/ القتلى/ سمّار بلاهات السنين/ بلا أمس/ بلا يوم...)، هذه بنى الزمن القائم يشمل معاني المشهد الفَنائي، ثم استعار دلائل الاذّكار (لا اذّكار/ ذكرى – ست مرات/ إن تذكر/ لا تذكر/ بلا ذكرى) وهذه دوال تربط فلسفة الزمن بوحشية المكان؛ حيث الاذّكار والتذكير والتذكر مفاتيح اللغز الشعري التي يبثها خليل دون قصد؛ وهي قذائف بيانية ترادية تؤسس فاعلية التوالي النظْمي للقصيدة بل تزوّد الذخيرة الإيقاعية وترادية التناص...

ولا يخلو النص من مؤثرات البيان الذي يخْلُب ذائقة المتلقي فتحسُن عملية التداولية الخطابية بين أطراف التراسل الشعري نصاً وعراً ومتقبلاً، ومهما يكن فإن شواهد الترداد هي واجهة قريبة تتراءى للقارئ/ المتلقي تيسر العبارة لتخترق وإياه الواجهة إلى قفا الخلفية الشعرية التصورية التي ترقى بالمتخيل والمتوقع الذي يتأمل الدلالة الورائية الكبرى للنص باعثاً وهدفا «...إذ يعتمد الترابط على المستوى السطحي على وسائل لغوية ذات وظيفة مشتركة، أما التماسك الآخر الذي يعني الوحدة والاستمرار والتشابك فيقوم على قواعد وأبنية تصورية تجريدية»[6].

وللترداد الأسلوبي حضور صارخ في شعر أبي القاسم الشابي وهو يترجم موضوعاته الهواجس التي ضحّى من أجلها رمزاً لمحبة الوطن والإنسانية والشعب التونسي والعربي؛ وهو شاعر ذو عبقرية فريدة جمع من المدارس وأعلام الشعر مخزونا فنيا يضج بروح التمرد على تعاسة العيش ويشع بنور الأمل والطموح نحو البديل الوجودي في الخطاب الشعري؛ ولا يمكن حصر دائرة هذا الترداد الوظيفي في نص دون آخر؛ ولكن من جهة المثال بمعية التعميم فإن قصيدة (الكآبة المجهولة) تلتزم ترادات شجية تنهمر في سبيل النص انهماراً ترسم صورة غريبة تنشد الكآبة وبها تتغنّى:

« أنــا كئيب،
أنــا غريب،
كآبتي خالفت نظـائرهـا

غريبة في عوالم الحـزن
كآبتي فـكـرة مـغـرّدة
مجهولة من مسامع الـزمن

لكنني قد سمعت رنتها
بلهجتي في شبابي الثمل
سمعتها فانصرفت مكتئبا
أشدو بحزني كطائر الجبل»[7]

تمزَاق جواني يبعث في الشاعر قذف البيان الترادي في كل أبيات القصيدة التي لا تخلو من فعل التّكْآب المتردّد على سماع المتلقي والمتكرر في أسطر تلتمع بدموع الشاعر في ألفاظه وتمزّق أبياته في مثانٍ استقلت بقوافيها الشاجية وأنغامها الشادية؛ ولاعتزاز الشاعر بمأساة الكآبة جعلها مجهولة بمعنى غريبة شاذة رغم أنه يعلن عنها بصورة خطابية منزاحة تتغنى بالحزن وبه تتزنم فيعلنها كآبة تحيا بعد موت الجسد فهي مرهونة بالروح؛ وحقا فاكتآب الشعراء الرساليين يتجاوز معهود الاكتآب عند كثير من الخلق، وشعور الاكتِآب ظاهرة نفسية ذائعة بصورة شغلت النقاد الكبار الذين درسوا نفسية الشعر العربي والعالمي خاصة شعر الرومانسيين والثوريين والوجدانيين؛ وبهذا فتضخم الصورة النفسية المعايَنة ينعكس في صورة البيان الأسلوبي بآلة الترداد فهو« يؤكد نمو الكثافة، فالكلمة المكرّرة أقوى من الكلمة "الوحيدة..." إن الإطناب مستبعد في منطق لغة النثر، وهو القاعدة في اللغة الشعرية؛ لأنهما ليست لهما نفس الوظيفة، فالإطناب لا يقدم معلومة، ولكن يوضح ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هي لغة العاطفة... فالشعر يقوم على التأثرية التي يُعرّف الأدب من خلالها»[8]؛ فالناقد-هنا- يعلل تواجد الترداد بكثافة داخل الخطاب بعلل منطقيته من جهة التأكيدية التي يؤديها من توضيح وترجمة للوجدان، فهي وظائف تُظهر عمق الترداد في مصدريته النفسية الغامضة لهذا أُحتيج إليه بغية الإعلان والإفصاح والإفهام[9]؛ وربما بأدوات هي الوظائف ذاتها مثل الإيقاع والتوقع والتذكر...

وظاهرة الغرض الشعري الذي يغلب على ديوان شاعر ما مهبط سؤال نقدي إحصائي ودلالي ذي بال، ذلك لأنه شاعر حُمل على الترداد الشعري في ذلك الموضوع حملاً، بفعل المؤثر الموضوعي لمناسبة القول والقصيد

وبفعل التفنن والمُكنة وفعل التأثر والتناص، كشعر المعارضة في المدح الذي ميّز أمير الشعراء أحمد شوقي فعارض الشعراء الأقدمين وفيهم الشيخ البوصيري في همزيته وبردته وهذا ترداد شعري مدحي لما في الموضوع عينه من روائق تاريخية وسوانح جمالية لغوية تحمل اللاّحق على اقتفاء أثر السابق؛ وقد عُرف عن الشاعر أحمد شوقي شعر المعارضة والاقتداء ممّا ميّز ديوانه بظاهرة الترداد، بل وحتى في موضوعات غير المدح، وهناك من قاربه في السبيل هذه كالشاعر حافظ إبراهيم والبارودي وغيرهما[10]، وعلى الشاكلة نفسها نسج الشيخ الشاعر يوسف النبهاني قصيدته الشهيرة(طيبة الغراء)؛ وهو مدح يتهافت عليه هؤلاء ومئات الشعراء لأنهم يمدحون أعظم مخلوق على وجه الأرض وهو النبي المصطفى صلى الله عليه وسلم،فحياته وسيرته ودعوته أسوة يحب أن ترسّخ بهذا الترداد الرّسالي.

وظاهرة أخرى هي شعر الوصف والحكمة الصادر عن حنكة التجربة ومحك الحرب وحلب أشطر الدهر؛ كشعر المتنبي فهو ظاهرة صوتية تركيبية تصويرية ملأت دنيا الشعر وشغلت أقلام النقدة، ونبراته بادية في فن التصوير الحربي خصوصاً فتردّدت صور الالتقاط المشهدي بترادية هي مسحة عامة في مدائحه ومراثيه ومفاخره وأوصافه، التي تتميّز بقوة التصوير والقدرة على استنباط الحكمة التي تتسم بالعموم وإمكان إسقاطها على الزمان والإنسان والمكان من مورد واحد في شعره إلى مضارب يُمثّل بها، ثم ترداد التشبيهات الضمنية، وقد كانت أشهر قوالب الحكمة التي يدسّ المتنبي فيها حكمه، وإن كان التشبيه لوناً ترادياً بالمعنى وحده فإن التشبيه الضمني أدخل في الدلالة وتحقيق المرمى وأعقد تركيباً يحمل المتلقي على عقد المقارنة العميقة بين السابق واللاّحق وبين الماضي والحاضر من خلال ترادية المشبه والمشبه به كقول المتنبي:

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال[11]

ومما لا يغفل ذكره حضور الخطاب الصوفي في بيانية الترداد ورسالته في الإبلاغ بين العبارة والإشارة معا، إذ عُرف عن شعراء التصوف ترادهم لموضوعات أصيلة في أحوالهم ومقاماتهم وأبجديات الخطاب الصوفي؛ كموضوع التوحيد والخمرة والغزل الصوفيين ومعاني الزمن والطلل والمكان والسياحة والعزلة والخلوة... وغيرها.

وبات خطاب التلويح والقناع والترميز- تشفيراً وتلغيزاً- ديدنَ الصوفي وترداده الذي يلوح بظاهر الغموض ليحيل إلى باطن سجل قمة في منحنى الخطاب الأدبي العربي بتشكيل ترادي عدولي لمعهود المعجم المألوف من لفظ السكر والخمرة والحب وأعلام الأشخاص كليلى وسعاد ودوال أخرى...« هذه التعابير منتزعة من دائرة النشاط الإنساني، فإن الاستخدام الصوفي لها لا يقف بها عند هذا الحد، لأن توظيفها مقصود منه الإيحاء بما بعدها، بما هو أعلى منها وأرقى، ولذلك نراها في سياق التعبير الصوفي، تكتسب شحنة خاصة، تجعلها تتجاوز دلالتها العادية، فتغذو محملة بتصورات عرفانية ومشبعة بعصارة التجربة الروحية للتصوف».[12]

واتخذت هذه الهندسة البيانية مسارين بديعين في صياغة المعرفة الصوفية؛ مسار عام هو ترداد موضوعات مشتركة ومسار خاص ينفرد به كل شاعر متصوف له بصمة خاصة في ترداده برؤياه التي لا تتكرر؛ فالخمرة موضوع أغلب الصوفية يتحدون في دلالتها الكبرى، إلا أن لكل منهم معرفته الذوقية الخاصة التي تنحو بمعنى السكر إلى رؤياه الموسومة بمستواه الثقافي والشرعي والفني واللغوي والفكري العام وعلاقته بالكون والحياة وتجاربه المعيشة في بيئته وما يحيط به في الزمان والمكان.

والخمرة الصوفية[13] رمز ترادي من جهة توحّد الشعراء الصوفيين في معجمهم ومجازيهم وعدولهم الفني التصويري للغايات الروحية والأذكار والخواطر والأحوال والمقامات وأسرار التلقي الروحي والمجاهدة والرياضة... ! فيتجلى الترداد بطاقة إبلاغية تستدعي تهيؤا معينا من القارئ المتلقي، لأن هذا الخطاب يحرز خطوطا بعيدة المنال في محاولة استيعابه وفقه مراداته البيانية والمضمونية؛ فمجاز الصوفية مجاز مضاعف، أي مجاز على مجاز وترداد على ترداد؛ فدرجة الشعر وهو مجاز بل وزيادة عن ذلك مجاز الرمز الصوفي [14] كقول العارفة رابعة العدوية:

كأسي وخمري والنديم ثلاثة وأنا المشوقة في المحبة رابعة [15]

وقال الشيخ عبد القادر الجيلاني:

سقاني ربي من كؤوس شرابه وأسكرني حقا فهمت بسكرتي[16]

وقال الشيخ أبو مدين الغوث التلمساني:

هي الخمر لم تُعرف بكرمْ يخصها ولم يُجلها راحٌ ولم تعرف الدنا [17]

وقال الشيخ ابن الفارض:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرْم[18]

وقال العارف جلال الدين الرومي:

قالت الكأس ارفعوني كم إلى كم تحسبوني [19]

وهذه شذرات تشير إلى استعمال الشعر الصوفي لمعاني السكْر تغلب عليها ما اتفق حوله هؤلاء وأمثالهم؛ فهم أصحاب الفعل البشري الصادر عن الخلق وقد غلبهم العجز في مشاهدة نور الحق، فعبّروا عن ذلك بالإشارة لا بصريح العبارة، ولعل خطورة الخطاب الصوفي وشرفه قد أصابت القوم فترددت على ألسنتهم أعمال القلوب والشوق فهاموا في محبة محبوبهم، وأعلام التصوف كثر قد جاؤوا بترداد هذه المعاني وغيرها، ومن خصائصهم الترادية:

1/ ترداد التناص، فهي نصوص ذوقية شعرية اعتلت مقاما راقيا، واستحضرت نور القرآن الكريم والسنة ومعجمهما وحقائقهما، كما خُطُب معرفية ومصادر نصية أخرى.[20]

2/ ترداد الخطاب التربوي والزهدي والوَرَعي؛ فالسادة الصوفية أهل أحوال ومحو وإثبات، جاهدوا في الله حق الجهاد، فأمدوا غيرهم وأنفسهم بالتربية الذوقية العالية، وحملوا لواء الإصلاح والجهاد ضد الكفر ودعوا إلى الله تعالى ومحبة أنبيائه وأصفيائه والسير على الحق وخشية الله.

3/ ترادهم للرمز في السكر والغزل، فهو تجاوز فني، والرمزية الإبداعية الأدبية-ما تحت التصوف أي في شعر الأدباء ونثرهم العربيين الجاريين- ؛ فالشاعر الصوفي يعلو على الرمز الذي قال فيه الناقد قُدامة بن جعفر « وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه، فيما يريد طيه عن كافة الناس، والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويُطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولا مفهوماً بينهما، مرموزاً عن غيرهما »[21]، هذا عن الأدب الرمزي وهو رسالي وظيفي غايته التخفي الدلالي بغية الإصلاح والبديل، إلا أن رمزية الشعر الصوفي أقوى ارتكازاً في الدال والمدلول،لأنه حقل أخل في غموض الفهم ولا يَيْسُر إلا بعد دربة مخصوصةٍ في التقرب من هذا الخطاب الذوقي معجماً ومضموناً بل وسلوكاً ومعاينة في كثير من الأحيان.

ولتأثّل المصدرية الإعجازية والنبوية والتاريخية والشعرية والفكرية والثقافية المتنوعة فقد غدا الخطاب الصوفي الشعري خطابا مكثفا بخلفيات الترداد النصي، فازدحمت الترادات بالمعاني فقط وبالألفاظ فقط وبهما معا، كما أنها ترادات حرصت على رسائل راشدة منورة للذات مربية السلوك ناظمته تدعو إلى إنبات النشء إنباتا حسنا صالحا ليبلغ بنفسه إلى كمال خلقي بشري -أو يقاربه على الأقل- فيه من إشعاعات التقوى واليقين والتهذيب السديد والورع والعفة ومحبة الأوطان والاستباق إلى الخيرات كلها...ما يحفظ سلامته في الدنيا والآخرة؛ وهذا متجذر في خَطَّب العارفين والسادة الصوفية وشعراء التصوف الأعلام كابن عربي والأمير عبد القادر الجزائري والجنيد وعبد القادر البكري الصديقي الجزائري وأحمد التيجاني وعفيف الدين التلمساني...وجلّة من أضرابهم السالكين.

3_ من خصيصات الترداد الشعري في قصيدة " أنشودة المطر" للسياب

ولأن ثمة دراسات عديدة أشارت إيجازا أو بسطت طويلا قراءتها نص الشاعر بدر شاكر السياب الشهير بعنوان (أنشودة المطر)، إلا أني أوردها كآخر نموذج شعري أتبين فيه جديد الترداد وألح على ما فات الدارسين –فيما قرأت- رغم تطرقهم لظاهرة التكرار ولازمة (مطر...مطر...مطر) في هذا النص.

والجديد القمين بالذكر في هذه القصيدة أنها من القصائد المعالم التي أبانت عن وظائف الترداد باللازمة الشعرية في شعر التفعيلة، وما تحمله لفظة (مطر) من رمزية دالة على أول حقيقة مشهودة وهي حركة الترداد في المطر ذاته وهو يتساقط، لأنه يتميز بهذه الخاصية وهو يهطل من السماء وابلا أو طلا !.

فاختيار العنوان مناسب أيما مناسبة في الدلالة على وظيفة المطر ومنطق ما يعرف عنه أنه الخصب وأصل الحياة واستمرارها فتخذت القصيدة سمة عنوانها من تلك اللازمة بعينها التي تحفظ دراما النشيد المتكرر، فأفاض على النص غايات فنية جمالية عديدة منها:

أ/ التماسك النصي: ويتم ذلك بفعل الحركة الدائرية اللولبية لتيارات الدفق الشعري في شلال هذا النص، كأنها صور متمفصلة أحدثتها فاعلية

اللازمة بتقسيمه الشعري والفكري؛ فجاءت المفاصل متموجة يدفع بعضها بعضا دون انفصال مطلق وهذا «ما نلمسه في شعر السياب من اختراق بطيء لكثافة العالم، يتجلى هذا الاختراق البطيء في إيقاع التموج وفي التنقل عبر الصور والرموز والتفاصيل»[22]؛ فلولا ترداد اللازمة ما اتضح فعلها في تقسيم النص؛ التقسيم الذي يحدث التماسك وتوطيد الوحدة العضوية وتناغم دراماها في الفكر والبُنى كقول الشاعر:

« عيناكِ غابتا نخيل ساعة السحر،
أو شر فتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ...كالأقمار في نهر
.....
وقطرة قطرة تذوب في المطر...
.....
أنشودة المطر...
مطر...
مطر...
مطر... »[1]

ولطول النص بلغ مائة وواحداً وعشرين سطراً نحتزئ بذكر مواقع الأسطر التي ترسم ترداد اللازمة (مطر) وهي السطور: (18/ 19/ 20/ 21/ 35/ 36/ 62/ 63/ 64/ 70/ 71/ 72/ 75/ 76/ 82/ 83/ 84/ 92/ 93/ 94/ 111/ 112/ 113)، وهذا دليل التفعيل الترادي لمفاصل النص وطوله وتماشج أجزائه؛ « وبدإ حيوية الظاهرة الكونية التي بموجبها لا يكون الكل حاصل الأجزاء فحسب، وإنما في الكل ما في الأجزاء وزيادة، وهذه الزيادة في معادلة المعرفة يستقطبها في الأثر الأدبي أسلوبه الذي لا يتميز بشيء سواه».[2]

ب/ ترداد الرمز والتوظيف النصي بالخلفية المعرفية

ترادية القصيدة المطرية السياسية أنشودة فنية شعرية تبكي عوالم النفس البشرية المتمزقة، وهي مجموعة كتل شعورية متشظية تجمعها الصورة الشعرية الكبرى بفعالية الرمز من خلال قدسية الماء في أبجديات الفن

والحياة؛ ناهيك عن اللوحات الجمالية التي ضمتها القصيدة كأنها مشاهد مسرحية مأساوية تتخللها بعض المشاهد الغنائية الهزلية؛ ذلك لتَجْماع الخطاب السّيّابي للأضداد المتنافرة في كينونتها الأصل المتآلفة المتجانسة داخل الصورة الكبرى ومنها الحزن والابتسام والرواء والجوع والشبع والانقباض والانشراح واليأس والأمل...

ثنائيات ومفارقات تنصهر في أسطر تتراقص بوزن شجي وقواف تتداعى فيها انكسارات النفس؛ كل ذلك جاء تعبيراً للتجربة الشعرية؛ فالمطر/ الماء رمز دُعّم برموز أخرى هي(الأم/المدينة/الأرض/ القرية/ العراق/ الاغتراب/ الحبيبة/ الدم/ الدمع/ ...)، « وفي دراسة الرمز وأشكال استعمالاته ودراسة الأسطورة وتوظيفاتها ما ينبغي الوقوف عند الشكل التعبيري ودلالاته، مع النظر إلى الأديب وثقافته... ويستطيع الشاعر من خلال حسن التوظيف لهذه الأسطورة أن يجعلها تشارك في إغناء صورة الحاضر، فتعود حية تنبض، وتسبغ على المقطع الشعري على القصيدة حيوية وحركة تحطم رتابة القصيدة بإثارتها للدهشة بما تقدمه من أجواء أسطورية ».[23]

فثقافة الشاعر خلفية معرفية فكرية فنية تبرز دون وعي من الشاعر المكين فتتجلى ترداداً تناصبا وتوظيفاً " استيتيكيا " جمالياً رائعاً يأخذ بيد المتلقي مشفقاً عليه رغم غموض الدفقة الشعرية وانهمارها انهماراً على وجدان القارئ أو السامع؛ فيكون الرمز معادلا فنياً موضوعياً يُصَيّر الانهمار سكْباً لطيفاً شفيفاً لعلّه يُجدي حراكاً في المتلقي؛ ومن الصور التي تقبع وراءها خلفيات الثقافة عند الشاعر قوله(يا خليج يا واهب المحار والردى) دلالة تاريخ الخليج وأنهاره الجامعة بين الحياة والموت، حياة لآلئه وجواهره وثروته الغنية في حين هو رمز الرعب والغرق والفناء؛ ثم قوله(لم تترك الرياح من ثمود) إسقاط القصص القرآني كقصة قوم ثمود وعقاب الريح الهالك على المشهد الموصوف أمام عيني الشاعر، ثم رسمه مفخرة العراق بتاريخه العريق وبجذر النخيل فيه دلالة العراقة والأصالة وبمجد القدم(أكاد أسمع النخيل يشرب المطر) ودلالة تعطشه للحياة والحرية؛ ثم يصور عهد العبودية والاستبداد والجور باكيا حال قومه ووطنه (وفي العراق جوع/ وينشر الغلال فيه موسم الحصاد/ لتشبع الغربان والجراد/ وتطحن الشوان والحجر/ رحى تدور في الحقول ... حولها بشر/ مطر ... مطر ... مطر) وبهذه الخلفية والماورائية

التاريخية والجغرافية والشعبية والتراثية يُكسب الشاعر نصه غنى يخترق عالم الوصف والنقل المباشر ليصطنع خيالاً شعرياً يُقنع المتلقي ويحمله على إيجاد البديل والبحث عن معاني الحرية والحياة والسعادة وافتكاك المجد والكرامة... ! بدل انتظار ذلك بالنوم والتقاعس والخيانة والفشل والتمني العقيم...

ج/ ترداد الإيقاع ومستوياته الصوتية والعروضية الداخلية والخارجية.

عنوان "أنشودة المطر" أرْيَحية نفسية عبقة تصدر من الشاعر السياب يختزل بها المشاهد الشعرية الجريحة وينزاح بها من القتامة إلى إشراق التفاؤل؛ وهذا من الوثبات الرائدة التي حققها شعر التفعيلة في هندسة الإيقاع؛ فمن عهد الخطابية والقعقعة في انحسارها إلى وثبة التمرد في انفجاره الشكلي وانبجاسه المعرفي والفلسفي والإيديولوجي.

وتمثل هذا التجديد في انتقاء بدر المقاطع الصوتية المنظومة بذكاء متوقد الشاعرية مثل: الشبكة الصوتية المتذرعة في عمق الخطاب الشعري كترداد الأصوات بين ارتفاع وخفض، طول وقصر، رخاوة وهمس (وقطرة فقطرة تذوب في المطر .../ وكركر.../ودغدغت.../مطر.../مطر.../مطر.../...)، ثم ترداد الروي الترادي وتفعيلات بحر الرجز المسترسلة المُقوية لفعل الترداد الوارد بالمعنى والكيفية في لازمة(مطر...مطر...مطر.../ قالوا له بعد غد تعود.../ لابد أن تعود/ ويخزن البروق في السهول والجبال/ حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال/...مطر.../مطر...مطر.../...)؛ وهي أحرف روي معتمدة بقوة راءً ودالاً ولاماً على وجه الخصوص لعلاقتها بقوة التكرار وغاياته المقصود بها إقناع المتلقي، « إن السياب حدثه طاقة صوتية كبيرة في هذه القصيدة، تلاحقت مع المعنى في نسيج رائع. فقد كان مدركاً أيضاً لأهمية الطاقة الصوتية المخزونة في الألفاظ بما تحتوي من أصوات تختلف في وضوحها وقدرتها في إبراز المعنى».[24]

والإيقاع الداخلي خفي الوجود؛ وهو يختفي دوماً وراء الكلمة وبعد الدالة اللغوية ليسكن في النفس البشرية، مبدعة ومتلقية، ويتخطف الوجدان بعد وقعه على الأذن لأنه ينتهي باتجاهه نحو القلب، وهو أذن الإيقاع الحقيقي؛ فالمفردات التي تكرّرت لم تتكرر لذاتها، وإنما هي دوال بنيوية تؤدي رسالة معيّنة، وبتواليها الذي يتجدّد من نَفَسٍ إيقاعي إلى آخر في مسافات

متباعدة متقاربة في الوقت نفسه؛ فالدالة البنيوي اللاّزمية(مطر...مطر...مطر...) ذات نَفَسٍ إيقاعي متجاور كحزمة إيقاعية متقاربة، لكنها إذا ما تحدّدت في موقع آخر فإنها تعد ذات نَفَسٍ إيقاعي متنافر يرسّخ وظيفة إيقاعية تُمتّع السمع، كما تحفظ توقع القارئ والسامع/ المتلقي؛ والصورة الإيقاعية المزدوجة نفسها تسيحُ في الشبكة الصوتية عامة؛ ومن المواضع (ونشوة وحشية تعانق السماء/كنشوة الطفل إذا خاف من القمر! / وقطرة فقطرة تذوب في المطر.../ ودغدغت صمت العصافير على الشجر/ تَسِحّ ما تَسِحُ من دموعها الثقال/ كالحب، كالأطفال، كالموتى هو المطر/ يا واهب المحار والردى/.../ يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى/ يا واهب المحار والردى/في كل قطرة من المطر/ في كل قطرة من المطر...)، وهي مواضع تتراص في أحشاء الخطاب بترداد إيقاعي نفسي داخلي وكأن تلك العقد النّغَمية لوازم موسيقية غائية تحفظ تذكر المتلقي كي لا ينفلت خيط استيعابه وتمدّه بسدادية التوقع زيادة عن المُتعة الجرسية الموقِظة للشعور الحي الحساس«... إن محلل الخطاب، مثل عالم النفس التجريبي، مهتم أساساً بمستوى الترداد الذي يبلغ درجة تجعله ذا دلالة من وجهة نظر إدراكية، وهكذا فإن الاطراد في الخطاب هو تواتر ظاهرة لغوية معينة بدرجة كبيرة من التردد في سياق يمكن تحديده»[25]، وتلك سبيل منهجية تؤهل الناقد/ المتلقي إلى تكْشاف الظلال الإيقاعية الخفية التي توقع انسجاماً في بنية الخطاب الشعري وتفاعله مع الصورة والفكرة والتجربة والرؤيا والتلقي...

ولا إنجاح للإطار الخطابي الكلي إلا بإنجاح أجزائه من أول منطلق كنُظُم الأصوات التي هي مصادر الوحدات الخطابية الأدق والأخطر في تأكيد ذلك أو عدمه في أي لغة من اللغات العالمية.[26]

وما يُحقّقُهُ فعل الترداد من رسائل ووظائف وأبعاد فنية وجمالية وتوصيلية يَجِلّ عن الإحصاء والوصف والحصر تنوع مواقعه وتمظهراته وكثرة نماذجه الشتى التي تغري الباحث فتدفعه إلى قراءته أكثر وبأسئلة أخرى جديدة وضمن سياقات وآليات متجددات غير هذه التي لا يسمح بها الوقت وحجم الكتابة –ههنا- في هذه الدراسة.

ولا بأس ببعض الإحالات الدالة على هذه المسألة النقدية الجسيمة والتي تُعزّز ما حاولت أن تفي به هذه القراءة.

وللإشارة، فإن عنونة القصيدة العربية شُرِّعت عروضية في إطلاق التسمية تحديداً لها فيقال ميمية زهير...فتحال بعد ذكر حرف الروي على صاحبها، وهو وسم للإمازة بإجراء عنواناتي بسيط، لكن القصيدة الحديثة والمعاصرة توثبت توثباً تحديدياً فصارت تعلم بأدق نواة وأعظم بؤرة فيها، وغالبا ما تكون الموضوع والمناسبة؛ والأشهر في بنية العنوان أنها تستقطب أبرز مكوّن دلالي جرى في ترداد كالظاهرة مثل قصيدة (أنشدوة المطر)، وفي الطرح غير العربي يؤكد الناقد "جيرار جينت" التحول الذي شهدته سيمياء العنونة ونظامها فيقول: «تسيطر حاليا العناوين الموضوعاتية على المشهد، إلا أنه لا ينبغي أن ننسى الاستعمال الكلاسيكي، فكان مختلفا تماماً، بل معاكساً. ويغلب عليه بالأحرى الشعر(باستثناء الملاحم والقصائد التعليمية الكبرى ذات العناوين الموضوعاتية)، وكان يغلب عليها في الشعر مصنفات ذات عناوين تعميمية (générique)، مثل: (الأناشيد/ Odes)،...(مرثيات/ élégies)، (أهجيات/ Satires) ».[27]

ختمة البحث:

كل ما هنالك من بعض الاستنتاجات التي حاولت استخلاصها من صور الترداد الشعري وتفاعلاتها الفنية والمعنوية الفكرية والوجدانية وكذا اللغوية؛ وبالأخص في نظرية التماسك النصي وتناصات الخطابات الشعرية وشتى الآليات الشعرية التي يرسمها الشعراء ضمن قصائدهم... إن هي إلا بعض الالتفاتة لجديد الترداد والذي أراه أكبر من قصة التكرار الطبيعي الشهير في الدراسات العتيقة والجديدة؛ لأن الترداد الشعري متشعب الأبعاد ومنتشر الآفاق ومتقلب الأشكال معنويا ومبنويا داخليا وخارجيا...

إحالات:

[1]– قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6 : مارس، 1981 م ص .284.

[2]– ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، لبنان، 1986، ص.120

[1]- مجموعة الرابطة القلمية، ميخائيل نعيمة، ص27- .28

[2]– في الميزان الجديد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ص.70

[3]– شعرية عنوان كتاب "الساق على الساق في ما هو الفارياق "مقال، د. محمد الهادي المطوي، مجلة الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب، الكويت، مج 28، ع1، يوليو، سبتمبر 1999م، ص.457

[1]– ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2: 1402هـ- 1981م، ص.188

[2]– نفسه، ص188.

[1]– البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة وتعليق د. محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،
1999، ص54، 55.

[*]- وهو من وسم البيئة الجغرافية ودبجها بجمال الفن في الشعر والأدب.

[2] أطلس المعجزات، صالح خرفي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 101.

[2]- الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة، د. عبد جاسم الساعدي، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، منشورات التبيين
الجاحظية، الجزائر، 2002، ص164، 165.

[3]- ينظر: الشعر الجزائري الحديث،اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975 ، محمد ناصر، دار الغرب الإسلامي، لبنان،ص150 و: حركة الشعر الجزائري الحر في الجزائر، شلتاغ عبود مؤسسة الوطنية للكتب، الجزائر،ص71، و: في الأدب الجزائري الحديث، عمر بن تينة، د.م.ج، الجزائر،1995،ص78 وغيرها.

[4]- ديوان ثائر وحب، دار الآداب، أبو القاسم سعد الله، بيروت، ط1: 1967 ،ص11.

[5]- ينظر: حركة الشعر الجزائري الحر في الجزائر، شلتاغ عبود، ص66-88 ، و: مدخل إلى عالم النور المعاصر في الجزائر، شايف عكاشة، د.م.ج، الجزائر،ص362، و: يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1: 2002،ص.63

[1]– ديوان نهر الرماد، خليل حاوي، نقلا عن: النص الشعري العربي المعاصر، عبد الحفيظ بورديم، دار الشاعر للنشر والاتصال، الجزائر، ط1: 2002، ص113.

[6]- علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد حسن بحيري، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، مصر، ط:1979، ص 123،

وينظر: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، جون كوهن، ترجمة وتقديم وتعليق د.أحمد دوريش، دار غريبللطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص 188، 455.

[7]- ديوان أغاني الحياة، الشابي، دار الكتب الشرقية، ط1، 1955م، ص 22-24.

[8]- النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، جون كوهن، ترجمة وتقديم وتعليق د.أحمد دوريش، دار غريبل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.ص457، 458، 460.

[9]- لهذا وغيره قال عبد الرحمن شكري: ألا يا طائر الفرد س إن الشعر وجدان.

[10]-ينظر: الشوقيات، أحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،ط1: 1404 هجري-1984م،ج1،ص34 وغيره، دراسات في الشعر العربي المعاصر، د-شوقي ضيف، دار المعارف، مصر،ط2: 1959م ، ص5- 6 ، و: التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر(مقال)، عبد السلام المهدي، مجلة نصول،1959م، ج3، ع2، ص 108-109.

[11]- العرف الطيب في شرح الديوان أبي الطيب، الشيخ ناصف اليازجي، دار صادر، بيروت،(د.ت)،ج2، ص25.

[12]- الظاهرة الصوفية في شعر العصر المملوكي، وفيق محمود سليطين ، (محفوظ رسالة مما يعتبر في قسم اللغة العربية، ما بعد تشرين الأول، دمشق، سوريا، بإشراف د.علي حيدر، ص65.

[13]- ينظر: معجم مصطلحات الصوفية، مؤسسة المطبوعات العربية، د.عبد المنعم الحفي، بيروت، لبنان،ط1، 1400 هجري- 1980م، ص 131.

[14]- المرجع نفسه، ص 131.

[15]- شهيدة العشق الإلهي، عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2: 1969، ص 173.

[16]- الفيوضات الربانية في المآثر والأوراد القادرية، الحاج إسماعيل القادري، مطبعة الفجالة الجديدة، مصر، ص 57.

[17]- نقلا عن: الرمز الشعري عند الصوفية، د.عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3: 1983، ص 357.

[18]- ديوان ابن الفارض، تحقيق كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979، ص 140.

[19]- نقلا عن: الشرق في مرآة الغرب، ب، فايشر، دار سراس، تونس، د.م.ج، الجزائر، 1983، ص 35.

[20]- ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، د.عاطف جودة نصر، ص 348، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، زكي مبارك، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ص 137، التصوف الإسلامي الخالص، محمود أبو الفيض المنوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط 1969، ص ذ189، الرمز في شعر ابن الفارض(مقال)، د.مختار حبار، مجلة بحوث، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة وهران، 1987، ع 4، ص 62، التناص في الشعر الصوفي، (مقال)، د.حبار مختار، مجلة تجليات الحداثة، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، 1992م، ع 1، ص59.

[21]- نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق طه حسين، عبد الحميد العبادي، القاهرة، مصر 1933 م، ص53.

[22]- حركية الإبداع، د.خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط2: 1982، ص .139

[1] ديوان أنشودة المطر، بدر شاكر السياب، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، 1960م، ص161، نقلا عن: د.إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4: 1978م.

[2] الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3 (د.ت)، ص72، 73.

[23]- الرمز والأسطورة في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، (مخطوط) رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة دمشق، سوريا، 1408-1409 هجري.

[24]- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق و واقعية التطبيق، د.قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، (د.ت)، ص 69، وينظر: خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري (مقال)، خالد سليمان

فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ماي 1989، مج 8،ع 261، ص 63.

[25]- تحليل الخطاب، ج.ب.براون، ج.يول، ترجمة وتعليق د.محمد لطفي الزليطي، د.منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية، 1418هـ-1997م، ص 28.

[26]- ينظر: اللغة، ج.قندريس، تبويب عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1370 هـ-1950م، ص 62-82.

[27] Gérard Genette, Seuils, Dépôt Légal, Février, 2002, P. 89.

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

1- أطلس المعجزات، صالح خرفي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

2- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3 (د.ت).

3- بدر شاكر السياب، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4: 1978م.

4- البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة وتعليق د. محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

5- تحليل الخطاب، ج.ب.براون، ج.يول، ترجمة وتعليق د.محمد لطفي الزليطي، د.منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية، 1418هـ-1997م.

6- التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، زكي مبارك، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان

7- التصوف الإسلامي الخالص، محمود أبو الفيض المنوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط 1969،

8- حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط2: 1982.

9- دراسات في الشعر العربي المعاصر، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر،ط2: 1959م

10- ديوان أغاني الحياة، الشابي، دار الكتب الشرقية، ط1، 1955م

11- ديوان علي محمود طه، علي محمود طه، دار العودة، بيروت، لبنان، 1986.

12- ديوان نازك الملائكة، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2: 1402هـ- 1981م.

13- ديوان ثائر وحب، أبو القاسم سعد الله، دار الآداب، بيروت، ط1: 1967.

14- ديوان ابن الفارض، تحقيق كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، .1979

15- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3: .1983

16- الرمز والأسطورة في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، (مخطوط) رسالة ماجستير، ثم اللغة العربية، طابعة دمشق، سوريا، 1408-1409 هجري.

17- الظاهرة الصوفية في شعر العصر المملوكي، وفيق محمود سليطين ، (مخطوط رسالة مما يعتبر في قسم اللغة العربية، ما بعد تشرين الأول، دمشق، سوريا، بإشراف د.علي حيدر.

18- شهيدة العشق الإلهي، عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2: .1969

19- الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة، عبد جاسم الساعدي، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، .2002

20- الشوقيات، أحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،ط1: 1404 هجري-1984م،ج1،

21- الشرق في مرآة الغرب، ب، فايشر، دار سراس، تونس، د.م.ج، الجزائر، 1983.

22- علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، سعيد حسن بحيري، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، مصر، ط:1979.

23- العرف الطيب في شرح الديوان ابي الطيب، الشيخ ناصف اليازجي، دار صادر، بيروت،(د.ت)،ج.2

24- في الميزان الجديد، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر.

25- الفيوضات الربانية في المآثر والأوراد القادرية، الحاج إسماعيل القادري، مطبعة الفجالة الجديدة، مصر.

26- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6 : مارس، 1981 م

27- اللغة، ج.قندريس، تبويب عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1370 هـ-1950م.

28- مجلة بحوث، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة وهران، 1987، ع 4،

29- مجلة تجليات الحداثة، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، 199م، ع 1،

30- مجلة الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 28، ع1، يوليو، سبتمبر 1999م.

31- مجلة فصول، 1959م، ج3، ع2.

32- مجلة فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ماي 1989، مج 8،ع .261

33- مجموعة الرابطة القلمية. ميخائيل نعيمة،

34- معجم مصطلحات الصوفية، عبد المنعم الحفني، مؤسسة المطبوعات العربية، بيروت، لبنان،ط1، 1400 هجري- 1980م.

35- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق و واقعية التطبيق، د.قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، (د.ت)،

36- نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق طه حسين، عبد الحميد العبادي، القاهرة، مصر 1933 م.

37- النص الشعري العربي المعاصر، عبد الحفيظ بورديم، دار الشاعر للنشر والاتصال، الجزائر، ط1: 2002

38- النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، جون كوهن، ترجمة وتقديم وتعليق د.أحمد دوريش، دار غريبل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

39 -Gérard Genette, Seuils, Dépôt Légal, Février, 2002, P. 89.