Afro-Asian Journal of Scientific Research (AAJSR)
المجلة الأفروآسيوية للبحث العلمي (AAJSR)

Volume 1, Issue 2, April-June 2023, Page No: 92-113
Website: https://www.aajsr.com

سميائيات الشعر عند يوري لوتمان: من الشعرية البنيوية إلى الشعرية التأويلية دراسة في قصيدة "لِهَوى النُّفُوسِ سَرِيرَةٌ لَا تُعْلَمُ" لِأبي الطيب المتنبي

د. إبراهيم مهديوي *
كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المملكة المغربية

Semiotics of Poetry According To "Juri LOTMAN": From Structural Poetics to The Interpretative Poetics A Study in The Poem "To the Inclination of Souls an Unknown Secret" By "Abo-Tayyib ELMOTANABBI"

Dr. MEHDIOUI Brahim*
Faculty of Languages, Literature and Arts, Ibn Tofail University, Kenitra, Kingdom of Morocco

*Corresponding author | mehdiouibrahim@gmail.com | *المؤلف المراسل

تاريخ الاستلام: 2023-03-22 | تاريخ القبول: 2023-04-23 | تاريخ النشر: 2023-04-27

الملخص

تُقدِّم هذه الدراسة تحليلاً سميائيًا لأنموذج من قصائد "أبي الطيب المتنبي" في ضوء سميائيات "يوري لوتمان". ولهذا الغرض، استندنا إلى أسس تحليل الخطاب الشعري التي صاغها "يوري لوتمان"؛ بقصد التعرّف على "ما وراء أدبية" الإبداع الشعري، مع دعم هذه المبادئ بآليات تحليلية متكاملة مصدرها: اللسانيات، والسميائيات التأويلية، والبلاغة، وبعض علوم اللغة العربية التي استدعتها طبيعة الشعر العربي. وقد خلصنا إلى تأكيد أن النص الشعري بناءٌ فني يتشكل من مجموعة من المستويات الشعرية المُوحَّدة والمُنظَّمة والمُتدرِّجة التي تمتلك قِيمًا فنية بنائية، ووظائف جمالية تُحقِّق بنيته التركيبية وتبني وحدته الموضوعية، وهي الآن ذاته- من منظور سميائي تأويلي- أنساق سميائية فرعية وظيفية مختلفة تشتغل بشكل متفاعل داخل نسق سميائي عام تُجسِّده القصيدة؛ بغرض بناء معنى مُوحَّد، وتوصيل رسالة منسجمة.

الكلمات المفتاحية: سميائيات، شعر، تأويل، يوري لوتمان، أبو الطيب المتنبي.

Abstract:

This study presents a Semiotic analysis of a model of the poems of "Abo-Tayyib ELMOTANABBI" in the light of the semiotics of "Juri LOTMAN". For this purpose, we relied on the foundations of poetic discourse analysis formulated by "Juri LOTMAN"; with the aim of identifying the "Beyond Literary" of Poetic Creativity, while supporting these principles with integrated analytical mechanisms, its source is: Linguistics, Interpretive Semiotics, Rhetoric, and some Arabic Language Sciences that were called for by the nature of Arabic Poetry. We have concluded that the poetic text is an artistic construct consisting of a group of unified, organized, and graded poetic levels that possess constructive artistic values and aesthetic functions that achieve its Syntagmatic structure and build its objective unity. It is now the same- from an Interpretive Semiotic Perspective- different functional semiotic sub-systems that operate in an interactive manner within a general Semiotic system embodied in the Poem; in order to build a unified meaning, and to communicate a coherent message.

Keywords: Semiotics, Poetics, Interpretation, Abo-Tayyib ELMOTANABBI, Juri LOTMAN.

مقدمة

إذا تساءلنا عما المقصود بالسميائيات، فستكون أكفى المفردات تعبيرا عن المراد هو: "السميوزيس" (Semiosis)، التي تدل على الحركية المفضية بأي علامة إلى أن تُعوِّض أشياء غير ذاتها. ويقودنا هذا التحديد المُوجَز والمُفيد إلى الانتقال من تعبير "علم العلامات" إلى صيغة "سيرورة أنساق العلامات". ولكي نتمثَّل هذا الأمر بشكل أفضل، نُقدِّم المثال التالي: يتكوّن اللباس من مجموعة من العلامات (اللون، والأشكال الهندسية، والإطار الفني، والحجم، والرموز، والتعبيرات اللسانية، إلخ) التي تُشكِّل عناصره النسقية، لكن لا يمكن للتحليل السميائي أن يتوقف عند رصد خصائصه الجمالية، أو الوصف التاريخي والبنيوي لمكوناته من خلال تعيينها وتسميتها ومقارنتها، أو إبراز خدماته النفعية ووجوده المباشر في الحياة اليومية، بل إن التأويل السميائي يتجاوز مستوى "الوصف" (Description) و"التعيين" (Denotation) إلى درجات التأويل غير النهائي لإيحاءاته وتضميناته (Connotation)، ومراتب القراءات المتعددة التي تكشف صلة هذا النسق السميائي الثقافي بـ: "التمثيل" (Representation) إلى الهوية والقيم والذاكرة الجمعية، وهو ما يعني أن مجموع وحداته الداخلية علامات ذوات محتويات ثقافية وتاريخية واجتماعية ودينية وقِيمِية وإيديولوجية ومعرفية تخلق "كلًّا فيًّا"، وتصوغ "نصًّا ثقافيا"، (Cultural Text)، وتُولِّد "بناءً سميائيا" يُصرّف رسائل إضافية غير مباشرة مصدرها العرف والتوافق الاجتماعيّان، وهذا معناه أن اللباس- أولا وقبل كل شيء- وحدة دلالية تختلف دلالاتها من كون ثقافي إلى آخر. ومن ثم، يمكننا أن نعد نسق اللباس- مثلما الأنساق الثقافية كافة- "نماذج معرفية" (Cognitive Models)، و"أنساقا عاكِسة" (Reflective Systems)، و"خلفيات" (Backgrounds).

يحصل الأمر نفسه في النص الشعري؛ فهو "نص فني" (Artistic Text) مُتدرِّج من مجموعة الوحدات التعبيرية الفارِقة التي تُميِّز جنس "الشعر" (Poetics)، وهو- أيضا- "نص ثقافي" يتشكل من مجموعة من الأنساق السميائي الفرعية المتشابكة التي تَحِيدُ عنه أنه ركام من العناصر المنفصلة والشظايا التي لا رابط بنيوي يُؤلِّفها أو قيد جمالي يُوحِّدها. فكل شيء في الشعر، من عنوان، وصوت، وقافية، وإيقاع، وشكل هندسي، إلخ، مُسهِم في حركية الكلّ النصي من حيث وظيفتُه البنائية، وانخراطُه في سيرورة توليد المعاني وتوصيلها.

تنطلق هذه الدراسة من كتاب "يوري لوتمان" الموسوم بـ: "تحليل النص الشعري" (1976) الذي صاغ فيه منهجا علميا للتعامل مع الإبداعات الشعرية من منظور "الشعرية البنيوية" (Structural Poetics)، مُؤكِّدًا أن هدفه الأساس يتجلى في بناء "منهج سميائي بنيوي" يُحلِّل بنية النسق الشعري بصفته شكلا من أشكال نقل المعلومات (ص13)؛ وذلك بالنظر إلى أن النص الشعري بنية سميائية مُنظَّمة مُؤهَّلة للتدليل والتوصيل (المصدر والصفحة نفسهما). وإذا كان "يوري لوتمان" يروم رصد المبادئ الرئيسة للتحليل السميائي البنيوي للقصيدة التي لا تأخذ بعين المراعاة المؤثرات النفسية والاجتماعية والتاريخية، وتفصل حدث الإنتاج والإبداع عن فعل التلقي والتجاوب وممارسة التأويل، ويختص- بالمقابل- بِصَوْغ منهج علمي في التحليل النقدي الذي يدرس الكيفية التي يُبنى بها النص الشعري، ويرصد المكونات التي تحقق شعريته، فإننا في هذه الدراسة سنستند إلى هذه الجهود العلمية من أجل التعرف على العناصر التعبيرية للإنتاج الشعري بصفتها مدخلا إلى دراسة "ما وراء الأدبية" بغرض كشف أنّ ثمة أشياء عميقة تتوارى خلف أدبية النص الإبداعي. ومن ثم، فهو انتقال معرفي ومنهجي من النص في ذاته إلى النص في علاقته بقارئه وسياقه ومقامه ونصوص أخرى (التناص)، وهذا مغزاه الانتقال من سؤال: "كيف يُبنى النص الشعري؟" الذي يدرس القيم الفنية ويرصد الوظائف البنائية، إلى سؤال: "كيف يُبنى المعنى في الخطاب الشعري؟" الذي يَعدُّ النصَّ تجربةً سميائية حبلى بأنساق العلامات. ويفترض هذا الإجراء أن ندعم تحليلنا بآليات تحليل الخطاب الصادرة من علوم: اللسانيات، والسميائيات التأويلية، والبلاغة.

من أجل الإجابة عن مشكلة هذه الدراسة، يلزمنا تحليل القصيدة ودراستها في ضوء مبادئ التحليل السميائي للخطاب الشعري، ولتكن البداية بالعنوان بصفته العتبة الأولى لاكتشاف عالَم النص، وأصواته المختلفة.

1. قراءة في العنوان: "لِهَوى النُّفُوسِ سَرِيرَةٌ لَا تُعْلَمُ"

يتكون العنوان تركيبيًّا من: "مركب حرفي" أو جار ومجرور هو خبر مُقدَّم (لِهَوَى)، ومضاف إليه (النُّفُوسِ)، ومبتدأ مُؤخَّر (سَرِيرَةٌ)، و"لَا" النافية التي لا عمل لها، وفعل مضارع لم يُذكَر فاعله (تُعْلَمُ)، ونائِب فاعل مضمَر. من هذا المنطلق، ينبغي لنا أن نكون على بيّنة- منذ البداية- أن القصيدة إعلامٌ وإخبارٌ برسالة معينة، وهو معطى تواصلي تُفسِّره تقنية التقديم والتأخير في "الرتبة"؛ لأغراض تداولية بالدرجة الأولى، وهي القضية ذاتها التي اصطُلح عليها في النحو العربي بِـ: "باب العناية والاهتمام". لكن قراءتنا التحليلية للقصيدة جعلتنا نصطدم به مرة أخرى في صدر البيت الأول؛ وكأنّ الشاعر لم يكتفِ بجعله عتبةً، وإنما استهل نظْمَهُ الشعري به. مما يوحي بأننا سنكون أمام بناء شعري مرصوص تركيبا ودلالة، ومنظوم الحلقات، ومَنْضُود المستويات.

لعل المتأمل في العنوان يفترض أن الشاعر سيتحدث عن أسرار القلوب التي قد تُخفي حبًّا، أو حقدًا، أو شرًّا، إلخ. فنحن لا نستطيع أن نرى ما يسكنها من مشاعر وعواطف وأفكار، لكن يمكننا أن نتأكد من توقعاتنا بما نراه من سلوكات ومواقف تُجاهنا، فنُعدِّلها، أو نُخيِّبها. فقد يخدعنا ظاهر المرء فيحجب عنا شرّ باطنه، وقد نتوهّم حبًّا لكنه يُواري مصلحة ومنفعة مؤقتَتَيْن، وقد نحتار من القسوة والعتاب الدائمين تُجاهنا لكنهما يُضمِران عشقًا وشغفا لا ينمحيان أبدا، وقد نضلّ وراء الجاه والمجلس الراقي واللباس الرفيع والمسكن الفخم ليُغطِّي عنا حقائق النفوس الخبيثة، وقد تكون البداوة موطنا للفضيلة والمحبة والإحسان والرحمة رغم هشاشة الأوضاع، كما قد تكون هي ذاتها مجالا للحسد والصراع والخلاف. فالمهم ألا أحد يُدرك حقيقة ما تُكِنُّه النفوس، لكن يمكننا أن نستعين بالسلوك والمعاملة لِنَتَبَيَّنَ ذلك.

وعليه، يمكننا التّثبّت من ذلك بمساءلة مجموعة من الوحدات الشعرية التي ارتأينا أن نتعامل معها بصفتها أنساقا تعبيرية تبني "نموذجا دلاليا ثانويا" هو القصيدة.

2. الشعر نسق منمذج ثانوي

صَنَّفَ "يوري لوتمان" في إطار السميائيات الثقافية (Cultural semiotics) الأنساق التي تشكل فضاءنا السميائي (Semiosphere) إلى قسمين كبيرين: قسمٍ أول يضم اللغات الطبيعية كالعربية والإنجليزية وغيرهما، فاصطلح عليها: "أنساق المنمذجة الأولية" (Primary Modeling Systems)، وقسمٍ ثانٍ يشمل كل أشكال الفنون والثقافات مثل النحت والوشم والرقص والشعر، فسمّاها: "أنساق النمذجة الثانوية" (Secondary Modeling Systems). وقد ناقش "فيرديناند دي سوسير" سابقا العلاقة بين هذه الأنساق، فَبَيَّنَ أن اللسان أرقى هذه الأنساق السيميولوجية؛ فهو مُؤوِّل نفسه، ومؤول جميع الأنساق غير اللسانية، ووجهها اللفظي أيضا؛ فلا يمكننا الحديث- مثلا- عن "العمارة" انطلاقا من مكوناتها الفنية (الزخرفة، والألوان، والتصميم، والنقوش، إلخ)، بل إننا نستعين بقدرات اللسان لنتكلم عنها، ونصفها بنيويا وتاريخيا، ونُحدِّد مكوناتها الجمالية، ونُسمِّيها، ونُؤوِّلها لنتعرف على أبعادها الدلالية الإضافية. وانتبه "إميل بنفنيست" (1974)- أيضًا- إلى طبيعة هذه العلاقات، مشيرا إلى أنه لا يمكن بناء سميائيات لنسق منمذج ثانوي سواء تعلق الأمر بالصوت، أو اللون، أو الصورة، أو المسرح، أو المعمار، أو أيّ نسق سميائي آخر غير لساني إلا باستعارة واقتراض إمكانات التأويل من اللغة الطبيعية (اللسان) (ص60). بينما فسّر سميائيّو مدرسة تارتو موسكو السميائية العلاقة بين النسق الأولي والنسق الثانوي، فوضّحوا أن ما هو ثانوي مبنيّ على أساس ما هو أوّلي؛ فنحن نصف، ونؤوّل، ونتفكر، ونتحدث عن أيّ نسق منمذج ثانوي اعتمادا على قدرات النسق المنمذج الأولي. ذلك أن اللغة الطبيعية "لغةٌ أولية، سواءٌ من وجهة نظر محايثة أو وظيفية؛ إذ تُنظَّم اللغة بوصفها نسقا مركبا (من وجهة نظر محايثة)، وهذا هو المثال الذي يمكن أن يُتّخَذَ، على حد تعبير لوتمان، بوصفه عيّنةً أو نموذجا، وهي أيضا (من منظور

وظيفي) الأداة الأكثر سهولة التي يسهل الوصول إليها لوصف الأنساق الأخرى" (Lorusso, 2015, P70).

لقد اقترن- دائما- التعبير عن نسق النمذجة الأولي- بصفته قاعة عامة- بالتقابل مع نسق النمذجة الثانوي، وهو الأمر الذي يُظهِر طابعه الاشتقاقي في علاقته باللغة الطبيعية، وهو تصنيف عُدَّ مركزيًّا في السميائيات الروسية لمدرسة تارتو موسكو، خاصة عندما اقترحه لأول مرة "زايليزنياك"، و"إيفانوف"، و"طوبوروف" (Sebeok, 2001, P139). إذ تُفسَّر أولية اللغات الطبيعية من حيث كونُها البنية الرئيسة لجميع أنساق العلامات الإنسانية الأخرى (Ibid, P140). وقد حدد "يوري لوتمان" إجرائيا العلاقة بين أنساق النمذجة السميائية كما يلي: "نسق النمذجة الثانوي بنية مؤسسة على أساس اللغة الطبيعية. إذ يأخذ النسق لاحقا بنيةً ثانوية إضافية قد تكون إيديولوجية، أو أخلاقية، أو فنية، إلخ. ويمكن بناء المعاني في هذا النسق الثانوي وَفقا للوسائل الكامنة في اللغات الطبيعية أو من خلال الوسائل المستعمَلة في أنساق سميائية أخرى" (Monticelle, 2016, P440).

فَلَئِن كان الأمر كذلك، فإن الشعر أحد الأنساق السميائية الثانوية التي تُنَمْذِج تصوراتنا للعالم والإنسان والزمان والمكان في "تمثيل" (Representation) سمته: "الإبداعية الدلالية" (Semantic Creativity). وفيما يتصل بعلاقته مع النسق الأولي، فإن "يوري لوتمان" (1976) عدَّ "اللغة مادة للأدب" (ص17)؛ لأن هذا الأخير يُبنَى على أساس اللغة الطبيعية بكيفية مباشرة. كما يُمكِّننا هذا التشابك والتداخل والتكامل بين أنساق فضائنا السميائي من إحداث مماثلة منهجية تجعل الموسيقى والعمارة والتشكيل واللباس لغات ثقافية وفنية ثانوية محاكية للنموذج اللساني (Torop, 2015, P175)، لكنها ليست مطابِقة للأصل اللساني بل تُظهِر أن أنساق النمذجة الثانوية أنساق لا تقل تعبيريتها عن اللسان؛ لكونها أنساقا ثانوية معبِّرة عن أفكار قياسا على اللسان من حيث المكوناتُ وآليات الاشتغال. وبناء على ذلك، فإن الشعر نسق منمذج ثانوي يمتلك لغة ثانوية مركّبة المفردات، ومعقدة البناء والانتظام.

وإذا كان ما هو ثانوي (اللغات الثقافية والفنية) تابعا لما هو أولي (اللغات الطبيعية)، كان لا بد من أن يحمل شيئا من سماته وملامحه لا استنساخا كاملا، أيْ أن يُعبِّر عن معنى مكتمل ورسالة منسجمة اعتمادا على مفرداته التكوينية المتداخلة وخصائصه الفنية المميّزة، فما يتيحه الشعر من حمولات دلالية وطاقات تواصلية فنية معقدة ومركبة، لا تتيحها إمكانات الموسيقى والتشكيل وغيرهما. لذلك، فإن الهدف من هذه الدراسة إثبات أن الشعر يتشكل من مستويات فنية متفاعلة هي في الآن نفسه مفرداته اللغوية وأنساقه السميائية التي تُصرّف المعاني المضمَرة، وتبني رسائل ثانوية متكاملة.

لقد تصور "يوري لوتمان" الشعر بأنه بنية هرمية مُتدرّجة تضم مستويات مُتراتِبة، وهو- أيضا- نسق سميائي ثانوي ينبني على أنساق سميائية دنيا هي ما يشكل "أدبيته" التي تعني مجموع الخصائص والمعايير الفنية التي تجعل من العمل الإبداعي شعرًا. والمراد من ذلك أن طبيعة الشعر نظامٌ من العلاقات المختلفة (التشابه، والتضاد، والمفاضلة، والمقارنة، والتطابق، والتقابل، إلخ) التي تحكم انتظام مستوياته الشعرية المتباينة (الأصوات، والصرف، والتركيب، والإيقاع، والشكل الهندسي، والقافية، إلخ)، وبدون هذه الضوابط والقواعد لا يمكن أن تؤدي هذه المكونات قيمها البنائية ووظائفها الدلالية داخل الكّل الشعري. ذلك أن تعبيرية النص تتحقق على مستوى العلاقة المتبادلة بين النسق وتحققاته داخل النص وبين المرسل والمتلقي، أو كما يسميها "يوري لوتمان" بالوظيفة البنائية التي ترصد صلة النص بالنسق من حيث علاقة كل عنصر بغيره من العناصر النصية، وكذا علاقته بالنسق الأدبي ككل (بريمي، 2018، ص81). وهو المعطى نفسه الذي عبّر عنه "محمد مفتاح" (1992) في تحديده للشعر بأنه "عبارة عن تشاكل وتباين" (ص175)؛ "تشاكل "لفظي" متصل بالتراكم المنتظِم والمترابط لعناصر النص الأدبي والفني، وآخر "معنوي" متعلق بانسجام معنى الخطاب عند المتلقي، و"تباين" قوامه أجزاء النص المختلفة. ويُلِحّ "يوري لوتمان" على أن الشعر معنًى يُبنى بشكل مركب، وجميع عناصره وحداتٌ دالة وعلاماتٌ على محتوى معين (Lotman, 1976, P35). ولعل المتأمِّل في نظريته السميائية ككل (الكون السميائي، والفيلم،

والسينما، والقصيدة، والنص الفني، والثقافة، إلخ)، سيستخلص أن حجرها الأساس هو مفهوم "النص الثقافي" (Cultural Text) أو "النصية" (النسيج) (Texture)، ومبدأ "التماثل الثقافي" (Cultural Isomorphism)؛ بمعنى أنه يعد النص نسقا لمجموعة من الأنساق المختلفة التي تشتغل فيما بينها بشكل متعاضد من أجل تحقيق وحدة النص واتساقه وتماسكه من جهة، وتكامل هذه الأجزاء مجتمعةً مع الكل الفني والبناء الدلالي من جهة أخرى.

وعلى هذا الأساس، لا يمكن أن يُنظَر إلى النص بأنه حاصل تجميع عدة عناصر منفصلة تُكوِّنه، لكن يُتَلقَّى كل عنصر في علاقته بالعناصر الأخرى والكل الفني للنص بأكمله (Ibid, P10)؛ ذلك أن تجميع معاني أجزاء النص الشعري، لا يساوي بالضرورة معنى هذا التنظيم النصي المركب؛ بحجة أن "تركيب معاني العلامة مفردةً عملياتٌ مختلفة تماما عن بناء معاني العلامة من عناصر مختلفة وظيفيا" (Ibid, P91). ومع ذلك، فإن "يوري لوتمان" يشير إلى تناقض رئيس من المبادئ البنيوية الأساس للنص الشعري، يقول: "يسعى كل عنصر دال إلى أن يكُون بمثابة علامة ذات معنى مستقل. إذْ يشتغل "الكل النصي" (Textual Whole) بصفته نوعا من التعبير، أيْ سلسلة تركيبية لبناء مُوحَّد. وفي الآن ذاته، يميل هذا العنصر نفسه إلى الاشتغال فقط بوصفه جزءا من علامة، بينما يفترض الكل ملامح لعلامة موحَّدة تمتلك معنى عاما وغير قابل للتجزئة" (Ibid).

يُفهَم مما تقدم أن الشعر علامة كبرى تتكوّن من وحدات صغرى بمقدورها الاشتغال بمفردها بصفتها علامة، لكنه في نهاية العملية التواصلية والإدراكية يُستَقبَل النص الشعري بِعَدِّه ضفيرةً متلاحمة الأجزاء قادرة على توليد معنى وتوصيل رسالة متكاملين. ولعل ما ذكره "ابن رشيق القيرواني" (1981) في "باب حدّ الشعر وبنيته" دعمٌ وتفسير لهذا التصور السميائي؛ وذلك عندما شبّه بيت الشعر ببيت البناء: البيت من الشعر كالبيت من الأبنية: ساكنُه المعنى (ص121). ومن ثم، فإن الشعر الجيد- عند "يوري لوتمان"- هو كل بنية شعرية امتلكت آلية فنية معقدة ومرنة، تتيح احتمالات متنوعة في تخزين المعلومة ونقلها تبلغ من التكثيف والتركيب إلى درجة ما لا يمكن أن يتحقق في إبداعات إنسانية أخرى (Lotman, 1976, P132). والمقصود بهذا أن أجود الشعر ما كان نسقا دلاليا وموضوعا تواصليا، أي ما قاد المتلقي إلى أن يُفجِّر ينابيع الدلالات الثانوية (الوظيفة الدلالية)، ويؤوِّل الرسائل الإضافية العميقة بشكل غير نهائي (الوظيفة التواصلية). وهذا ما يجعل الأدب بعامة والشعر تحديدا المجال الأكثر إثارة للسميأة (بان، 2006، ص170).

3. القصيدة وحدة نصية ودلالية

تعد القصيدة- من منظور سميائي- تمثيلًا لتجارب وخبرات الشاعر ومواقفه وانفعالاته، مما يجعلها تصويرا فنيا لوقائع حياته. وقد ناقش "يوري لوتمان" (1976) مشكلة البنية الموضوعية للنص الشعري مقارنا إياها مع البنية الموضوعية للنص النثري، مُبيّنًا أن الموضوعات الشعرية تختلف اختلافًا كبيرًا عن موضوعات النثر من حيث درجة عموميتها الكبرى؛ إذ لا يطمح الموضوع الشعري إلى أن يكون سردًا لحدث بل تصويرا لقصة عن حدث فريد، وتصير هذه الواقعة موضوعا شعريا بواسطة فعل النمذجة (ص103). ذلك أن الشعر له القدرة على "نمذجة" مجمل مواقف حياة الشاعر في نظم شعري ذي بنية موضوعية متكاملة (ص106)، وتقديم "تصوير سينمائي شعري" (Poetic Cinematography) للتفاصيل والمواقف التي تصوغها التوازيات والتكرارات والإيقاع، خاصة إذا تعلق الأمر بالاستعانة بمبادئ الشعرية البنيوية في التعاطي مع النص (Ibid, P106). وأما رحابة الموضوع الشعري، فتتجسد في قدرته على تقديم فهْم أفضل للحياة والكون والإنسان بعامة؛ لأن تجربة الشاعر- في عمقها- تجربة جماعية ذات مضمون مشترك.

بقراءتنا لقصيدة "أبي الطيب المتنبي"، يتبين أنها قصيدة عمودية من نظام الشّطرَيْن تُمثِّل إلى موقف عاشه الشاعر في رحلته من "الرملة" إلى "أنطاكيا"، وتحديدا بمجلس "ابن كَيْغَلَغ" في طرابلس بلبنان. وقد

جسدت هذه القصيدة تجربة شعرية حبلى بالعتاب، والحسرة، والألم، والحكمة، والتأمل، والهجاء، والمدح، والنصيحة. ويمكن تلخيص هذه الرؤية الفنية في الوحدات الشعرية الدلالية التالية:

أولاً: (من البيت 1 إلى البيت 7): عتاب الشاعر لمحبوبته؛

ثانياً: (من البيت 8 إلى البيت 13): تأمل الشاعر في الحياة قاده إلى إنتاج الحكمة، وممارسة النصيحة؛

ثالثاً: (من البيت 14 إلى البيت 36): هجاء الشاعر لـ: "ابن كَيْغَلَغ"، ومدحه لـ: "أبي العشائر".

إن توزيعنا للقصيدة على ثلاث مقطوعات شعرية (Stanzas) إجراءٌ اختياري للقارئ- عكس تقسيمها إلى أبيات شعرية تفرضها أجناسية النص- يوازي تفريع النص النثري (Prose Text) إلى فقرات وفصول. ولعل إدخال مبدإ السرد في الشعر هو ما ساعدنا على القيام بهذا الإجراء في الشعر. وبهذا التصور، تشكل المقطوعات وحدات دلالية تماما كما تشتغل "الكلمات"؛ فلكل مقطع شعري معناه المُوحَّد الخاص به، ومركزه الدلالي المُحدَّد تركيبيا (Ibid, P95). وعلى الرغم من "طبيعة المقطع الشعري في علاقته بالأبيات الشعرية التي تبنيه وتشكله، فإنه يظل مجرد مُكوِّن من المكونات المتصلة بالوحدة المتكاملة للنص" (Ibid, P97). ويُقصد بهذا أن تقسيمنا لقصيدة المتنبي إلى وحدات دلالية لا يعني أنها أجزاء منفصلة عن بعضها، أو عن الكل الفني والبناء الدلالي للكون الشعري (Poetic Sphere)؛ وإنما القصيدة بناء هرمي متدرّج يتشكل من مجموعة من الوحدات الفنية التي هي في الآن نفسه أنساق شعرية دنيا تحقق اتساق النص الشعري وتماسكه، وتضمن انسجامه الدلالي عند المتلقي.

وعليه، فإن اعتماد المقطوعات الشعرية آلية من آليات تحليل النص الشعري التي بلورها "يوري لوتمان" ضمن مبادئ تحليل النص الشعري. وقد قادنا اعتماد هذا الإجراء إلى استخلاص أن "أبا الطيب المتنبي" عبّر عن تجربة فردية تستوعب الجماعة؛ بسبب ما تضمنته قصيدته من حِكَم وعبَر ونصائح وتأملات، وذلك ملمح جوهري في الشعر العربي العمودي الذي عُرِف بِـ: "المضمون الجماعي"، و"الاستجابة لروح العصر"، و"الوظيفة التوجيهية الإصلاحية". وهي سمة تُوحي بها مستويات القصيدة من أصغرها (الفونيم) إلى أكبرها (التركيب).

4. الأنساق الصوتية

يشكل المستوى الصوتي مكونا رئيسا من مكونات الشعرية البنيوية؛ لأنه يُولِّد جمالية موسيقية في الأداء الشعري، ويمتلك قيمة بنائية فريدة. لكن المقاربة السميائية تتيح لنا أن نعد الأصوات أنساقا تعبيرية؛ فهي علامات دالة على معانٍ في علاقتها بغيرها، فما يوحي به الصوت في سياق القصيدة مختلف عما يحتمله في نظم آخر، أو حتى في الاستعمال العادي. ويمكِّننا علم الأصواتية (Phonetics)- بصفته فرعا من فروع الدرس اللساني العام- من دراسة خصائص الأصوات الإنسانية المنتَجة، خاصة تلك المستعمَلة في الكلام، ويوفر طرائق لوصفها، وتصنيفها، ونسخها (Crystal, 2008, P363).

يمكن الوقوف عند المستوى الأصواتي في القصيدة من خلال تحليل أصواتها ووصفها من حيث الصفاتُ والمخارج؛ بغرض رصد وظيفتها الهندسية والتنظيمية (مفتاح، 1992، ص175)، وكشف صلتها بمقاصد الشاعر وإيحاءاته المتعددة، وهو ما عبّر عنه "محمد مفتاح" (1992) بـ: "الرمزية الصوتية" (Phonetic Symbolism) التي تعني أن الأصوات اللغوية تمتلك قيمة تعبيرية بالنظر إلى تراكم أنواع معينة أكثر من غيرها في القصيدة، بيد أن هذه القيم سياقيةٌ؛ لأننا نجد الأصوات نفسها تحتمل معانٍ مختلفة حسب سياق ورودها (ص36). واستنادا إلى ذلك، وظف الشاعر أصواتا صفيرية ذات طبيعة غنائية، وذلك نحو: "السين" (+صفيري، +احتكاكي، +مهموس، +رخو، +لثوي) في (النُّفوسِ، سَرِيرَةٌ، الْفَوَارِسِ، الْمَجُوسِ، إلخ)، و"الصاد" (+مطبق، +مستعلٍ، +صفيري، +مهموس مفخم، +لثوي مطبق) في (نَاصِيَّةَ الصَّبِيّ، الصِّبَا، يَعْصِمُ، إلخ). وتحظى هذه الفونيمات بوظائف شعرية، وأخرى جمالية تتصل بإبراز موسيقى القصيدة، وهي سمة غنائية استعان بها الشاعر منذ عنوان القصيدة (لِهَوَى النُّفوس سَرِيرَةٌ لا تُعلَمُ) ليُبيّن أنه بصدد إبلاغ رسائل ومعلومات إلى المتلقي بشكل عام، وكأنّ القصيدة "صوتٌ احتجاجي"

للمتنبي. ذلك أن هيمنة هذين الصوتين على مطلع القصيدة علامة موسيقية ودلالية؛ غنائية لكونها تُولِّد جرسًا ونغمًا موسيقيا يشد المتلقي إليه، ورمزية لأنها نسق تعبيري يناسب غرض عتاب الشاعر لمحبوبته، وهجائه لـ "ابن كَيْغَلَغ" (اِرْفُقْ بِنَفْسِكَ إِنَّ خَلْقَكَ نَاقِصٌ، اسْتُرْ أَبَاكَ فَإِنَّ أَصْلَكَ مُظْلِمُ، إلخ).

تُشكل النسيج الدلالي للنص الشعري علامات متعددة، نذكر من ذلك صوت "العين" (+منفتِح، +استِفالي، +مجهور، +رخو، +حلقي)، فهو فونيم مخرجه الحلق يؤكد أن كل ما يعبّر عنه الشاعر في إنتاجه الشعري مشاعر صادقة نابعة من أعماق جهازه الصوتي (النطقي)؛ فلَوْمُه لأُخْت مُعْتَنِقِ الفوارس، وإنتاجه للحِكَم والنصائح، وهجاؤه لـ "ابن كَيْغَلَغ"، ومدحه لـ "أبي العشائر"، تعبيرات غير عرَضية بل ناتجة عن تأملات في طبائع الإنسان، وعلاقاته بالآخرين، وتدبّر في مشاهد الحياة والكون الاجتماعي. لذلك، فاختياره لهذا الصوت الذي يقع حيّزُه في آخر جهاز التصويت تمثيلٌ وتصوير أمين لفلسفة في الحياة أساسها: الكرم، والكرامة، والشجاعة، والحكمة، والرشد، وثبات المواقف، إلخ.

يكتسب صوت "الراء" (+مكرَّر، +مُنحَرف، +مجهور متوسط، +لثوي) في علاقته بأصوات الكل النصي طاقات تواصلية وإيحائية يفتقدها حين دراسته في وجوده المباشر. ذلك أنه علامة شعرية توحي بأبعاد نسقية مضمَرة؛ فتواتره دال على مدلول المعاناة التي لحقت الشاعر في سجنه بعد رفضه مدح "ابن كيغلغ"، وهو ما أفضى إلى هجائه وذمه (ربُّك دِرْهَمُ، اِحْذَرْ مُنَاوَاةَ الرِّجَالِ، اِبْنَ الأُعَيّر، يَضُرُّ، إلخ). كما شهد النص الشعري تَكرار الصوت ذاته في مطلع القصيدة، وهو علامة تدل على حجم الآثار النفسية التي أصابت الشاعر بعد عدم تجاوب محبوبته مع خطابه، فحضور أصوات دالة على الألم والحزن والمعاناة والعتاب مؤشر قوي على استوطان واقعتَيْ الحب والسجن في ذاكرة الشاعر ووجدانه.

يبدو أن ثمة علاقة وطيدة بين الأصوات وبناء المعاني في الكون الشعري، وهو ما يفسِّره صوت "اللام" أيضا (+منفتِح، +استِفالي، +انحرافي، +مجهور متوسط، +لثوي) الذي ورد في مفردات تهجو "ابن كيغلغ" (الظُّلْمُ، الذُّلُّ، الذَّلِيل، أَصْلَكَ مُظْلِمُ، إلخ)، وتقارن بينه (اللئيم) وبين الكريم أبي العشائر (يُؤْذِي القَلِيلُ مِنَ اللِّئَامِ بِطَبْعِهِ*** مَنْ لَا يَقِلُّ كَمَا يَقِلُّ وَيَلْؤُمُ)؛ والسبب أن "أبا الطيب المتنبي" لا يعرف إلى التّمَلُّق سبيلًا، لذلك فهو لا يمدح إلا ما هو كائن، ولا يهجو إلا ما هو موجود، فأغلب أشعاره مبنية على أساس تدبر الحياة، واستخلاص الأمثال، وهو ما يوضِّح راهنية قصائده. كما يؤدي صوت "النون" (+منفتح، +استفالي، +غُنَّة، +مجهور متوسط، +لثوي) وظيفة غنائية رئيسة؛ لأن "الإنشاد" و"الوزن" أهمّ سِمَتَيْن تَفْصِل الشعر عن النثر، كما تؤدي دورا دلاليا يتجلى في التمثيل إلى المعاناة والحزن والألم؛ بسبب ملمحي "الغنة" و"الأنين" (نَحَافَةً، يَشْقَى فِي النَّعِيمِ، فِي الشَّقَاوَةِ يَنْعَمُ، وَالنَّاسُ قَدْ نَبَذُوا، إلخ). أما صوت "الهاء" (+منفتح، +استفالي، +مهموس، +رخو، +حنجري)، فيتجسد استعماله الوظيفي في ذِكْر مساوئ المهجو، وتقريب حالته النفسية إلى المتلقي (لَا يَفْهَمُ، يُقَهْقِهُ، سَفَاهَةً، إلخ). وقد عوّدنا "أبو الطيب المتنبي" على نظره الفاحص والثاقب لتجارب الحياة، وهو ما يُفسِّره مخرج صوت "الهاء" (الحنجرة)، فمصدره أقصى جهاز التصويت يدل على صدق التجربة الشعرية التي تبدو فردية في ظاهرها لكن باطنها يُثْبِتُ بُعدَها الجماعي الذي يقدم إجابات عن أسئلة مختلفة مَهْما تعدد القراء، مما يمنحها صدى في ميزان التلقي، ومن ثم تداولا أكبر على مرّ الزمن.

إن غرض القصيدة يفترض انتقاء أصواتا من الطبيعة ذاتها، وذلك ما تجلى في حضور: "الهمزة" (+شديد، +حنجري)، و"التاء" (+شديد، +أسناني)، و"القاف" (+رخو، +حلقي)، و"الكاف" (+مستعل، +شديد، +طبقي). فهي أصوات انفجارية، لكنها مهموسة بحكم تردِّي حالته النفسية؛ لأن الشاعر أراد من قصيدة أن تكون رسالةً يُفجِّر فيها كامل هجائه وغضبه تجاه "ابن كيغلغ" (يَكُونُ أَكْذَبَ مَا يَكُونُ وَيُقْسِمُ)، وتصويرًا أنيقا لعتابه لمحبوبته (لَأَخُوكِ ثَمَّ أَرَقُّ مِنْكِ وَأَرْحَمُ). مما يعني أن اصطفاء الأصوات يحقق تماسك بنائيا، ويؤدي وظيفة تعبيرية في علاقتها بالنسق الشعري ككل. وفي السياق، ذاته، يعد صوت "الميم" (+منفتح، +استفالي، +غنة، +مجهور متوسط، +شفتاني) وحدة بنائية تخلق نَغَمًا موسيقيا، ونسقا سميائيا وظيفيا دالا على ثبات موقف المتنبي وإصراره على عدم مدح "ابن كيغلغ"؛ والشاهد على ذلك تَكرار صوت الميم في

آخر أبيات القصيدة من خلال مفردات دالة على المفاضلة، والمبالغة، والوصف: (أَسْلَمُ، أَرْحَمُ، يَنْدَمُ، الأَعْظَمُ، تُلْجِمُ، إلخ).

الأمر ذاته حاصل في صوامت "الياء" و"الواو"؛ ذلك أن سماتهما (+ليّن، +انزلاقي، +مجهور متوسط)، ومدارجهما النطقية ("غاري" بالنسبة للياء، و"شفتاني" بالنسبة للواو) مؤشراتٌ دلالية يهتدي بها القارئ أفقًا لتأويل وظائفهما السياقية والتركيبية والجمالية. فقد استعمل الشاعر صوت "الياء" ليكون صوتا "احتجاجيا" بسبب الظلم الذي تعرض له بطرابلس في رحلته من "الرملة" إلى "أنطاكيا"، وهي الكلمات التي تنتمي إلى الحقل الدلالي الدال على الهجاء والذمّ (طَيْشُكَ، غَيِّهِ، يُقَهْقِهُ، يَقْلِي، يُظْهِرُ في الذَّلِيل، يَا اِبْن الأُعيِّر، إلخ). بينما حضر صوت "الواو" في نظم "أبي الطيب المتنبي" بشكل مُطَّرِد بصفته حرفا للعطف، وأداة من أدوات الربط والاتساق النحوي التي تصل السابق باللاحق؛ لأن "إدخال مبدإ السرد إلى الشعر" (Lotman, 1976, P95) يمكننا من تتبع الخيط الناظم لوحدة القصيدة على مستوى الموضوع، فثمة استمرار في تصوير التجربة الشعرية للمتنبي من العتاب، إلى النصيحة، فالهجاء، ثم المدح والحكمة. وأما من حيث كونها صوائت: "الألف"، و"الواو"، و"الياء"؛ فجميعها مُصوِّتات طويلة مجهورة استعان بها الشاعر ليجهر بما تعرض له ممارسات مسّت كرامته ونفسيته، واعترضت رحلته، وقد جسد عنوان القصيدة (لِهَوَى النُّفُوسِ سَرِيرَةٌ لَا تُعْلَمُ) مدخلا إلى قصيدةٍ تمدح مَنْ يستحق المدح وتُثْني عليه (وَأَرَغْتَ مَا لأبِي العشائِرِ خالِصًا*** إِنَّ الثَّناءَ لِمَنْ يُزَارَ فَيُنْعِمُ)، وتهجو مَنْ يستحق الهجاء وتذمّه (يُؤْذِي القَلِيلُ مِنَ اللِّئامِ بِطَبْعِهِ)، ثم إن طُول هذه المصوِّتات- أيْ مدّتها الزمنية المُضاعَفة- دال على الآثار السَّلبية التي سكنت الشاعر ونالت منه داخليا (الأسى، والظلم، والحسرة، المعاناة، والسجن، إلخ). بينما المصوتات القصيرة ("الفتحة"، و"الكسرة"، و"الضمة") صوائتُ مجهورة تخدم الغرض الشعري ذاته، وتُوصِل الرسائل نفسها، وتجعل البناء الصوتي للنص مُنسجما مع أغراضه ودلالاته، لكن ما يتبدّى هو الاستعمال المطّرِد للفتحة والضمة مقارنة مع قلة حركة الكسرة (وَتَرَاهُ أَصْغَرَ مَا تَرَاهُ ناطِقًا)، وتُجيبنا الدراسات اللسانية النفسية بأن الكسرة تدل على موضوعات الرأفة والرفق واللطف التي لا توحي بها القصيدة (مفتاح، 1992، ص176). (اعتمدنا في دراسة أصوات القصيدة من حيث الصفةُ والمخرج على ما يلي: هادي، 2011، ص 24-26. السغروشني، 1986، ص24 وما بعدها. مختار عمر، 1997، ص98 وما بعدها).

لقد كان الغرض من الاستعانة بعلم الأصواتية رصد سمات الأصوات والتعرف على مخارجها بصفتها مهادا من أجل كشف وظائفها البنائية والدلالية في الشعر، وهو الإجراء الذي قادنا إلى استخلاص هيمنة الأصوات المجهورة التي راهن الشاعر من خلالها على إبراز قوة صوته، وشخصيته، وموقفه، وشعره أيضا. ومن ثم، يمكننا أن نُثْبِت تعالق المستوى الصوتي مع البنية الموضوعية للقصيدة، مما يعني أن الأصوات وحدات دالة لها وظائف سياقية مثل الكلمات.

إذا كانت الأصواتية تتيح وصف الأصوات في ذاتها، فإن الصواتية (Phonology)- بوصفها فرعا من اللسانيات- تدرس الأصوات في علاقتها ببعضها البض داخل النسق اللغوي، فهي علم مختص أساسا بتحليل التنظيم اللغوي، ورصد وظائف الأصوات في لغة معينة، لذلك يشار إليها باسم: "الأصواتية الوظيفية" (Functional Phonetics) (Crystal, 2008, P365). ويُعِينُنا هذا المستوى الصواتي على تحليل وظائف الأصوات في السياق الشعري؛ لأن ما توفره الدراسات اللسانية الحديثة في إطار ما يسمى بـ: "الصواتة التطريزية" (Prosodic Phonology)، أو "الصواتة فوق القطعية" (Suprasegmental Phonology) من إمكانات تحليلية لمعالجة قضايا صواتية عروضية- أكبر من الفونيم- ترتبط بما يصاحب اللغة (Paralinguistics) من أداء في علوم التجويد والشعر والموسيقى، وذلك بالنظر إلى الأهمية الدلالية لهذه الظواهر في إنتاج اللغة تلقيها وفهْمها. ويمكن مناقشة أبرز هذه الظواهر في القصيدة كما يلي:

يُحدَّد النبر (Stress) بأنه: "وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا ما قورن ببقية الأصوات والمقاطع، ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط والتنغيم" (حسان، 1986، ص194). كما رُصِد بأنه: أحد "الفونيمات فوق التركيبية، لا يدخل في تركيب البنى اللغوية، لكنه يفضي إلى أغراض المتكلمين النطقية، قوة وضعفا، شدة وليونة، ويقتضي طاقة، وجهدا عضليا" (عبد الجليل، 1998، ص113). من هذا المنطلق، يمكننا أن نفهم أن النّبر ارتكاز وضغط وطرح (التضعيف) على صوت معين يريد به الشاعر التعبير عن معانٍ معينة، والتنبيه إلى أشياء ضمنية متوارية خلف ظاهر البنية الصوتية. فمثلا: (لَأَخُوكِ ثَمَّ أَرَقُّ مِنْكِ)، يركز الشاعر على مفردتَيْ (ثَمَّ) و(أَرَقُّ) من أجل تأكيد عتابه ولومه وانفعاله، وكذلك في (يَخْتَرِمُ الهَمُّ) حين يود أن يخبر المتلقي ويصوّر له عمق الأسى والحزن والألم الذي تسرب إلى جسمه، وأثر فيه نفسيا وجسديا، وأيضا في قوله: (لَا يخْدَعَنَّكَ مِنْ عَدُوٍّ، الظُّلْمُ، الذُّلُّ، إلخ) حين يقدم نصائح وحِكَما تبرز صفات العدو وَحِيَله وألاعيبه، وفي (اِبْنَ الْأُعَيِّرِ) إثباتا لهجائه، والسخرية منه، والتقليل من شأنه.

أما التنغيم (Intonation)، فهو "مصطلح يُستعمَل لدراسة الأصوات فوق قطعية، كما يستعمل للإشارة إلى أنماط متميزة من درجة الصوت أو العلو الموسيقي" (Crystal, 2008, P252)، وهو- أيضا- ملمح دلالي في الكلام مرتبط بتباين أداء الجمل، وله صلة بالمعنى السياقي (Brinton, 2010, P70). إن استنادنا إلى هذه الظاهرة راجع إلى وظائفها الأدائية، وأبعادها الدلالية؛ لكونها وحدة بنائية شكلية ومعنوية. وبالرجوع إلى النص الشعري المدروس، ورد تنغيم "النداء" في (يَا أُخْتَ مُعْتَنِقِ الفَوَارِسِ)، وهو تنغيم صاعد، غير أن الجملة اللاحقة أقل علوا موسيقيا، وقد تصدّرت البيت الشعري الثاني تأكيدا لموضوع (اللّوْم) الذي استهلّ به "أبو الطيب المتنبي" قصيدته. كما ورد تنغيم النداء في (يَا اِبْنَ الأُعَيِّرِ) بأول عجز البيت 28، وهو تعبير محشون بانفعالات الشاعر ومشاعره تُجاه تصرفات ومعاملات "ابن كيغلغ" له. علاوة على ذلك، ورد بالقصيدة ضرب آخر من ضروب التنغيم، إذ يتعلق الأمر بتنغيم الاستفهام الذي يشهد تنغيما صاعدا (مَاذَا أَزْعُمُ، أَتُرَى القِيَادَةَ فِي سِوَاكَ تَكَسُّبًا) على الرغم من انعدام علامة الاستفهام، ويشير هذا العلو الموسيقي المصاحِب لخطاب الشاعر إلى القوة، والشجاعة، والكرامة، والثبات، بل إنه علامة على المواجهة والتحدي. بينما ميّزَ التنغيم الهابط الجمل الإخبارية التي تُقِرُّ وتُثبِت الغرض المحوري من نظم "أبي الطيب المتنبي" لهذه القصيدة المتمثِّل في هجاء "ابن كيغلغ". وعلى هذا الأساس، فإن التنغيم يؤدي وظائف متكاملة: "وظيفة دلالية" تتجلى في تعيين المقصود بالعتاب أو الهجاء أو الذم أو السخرية، و"وظيفة اجتماعية" تتمثل في كشف العلاقة بين البنية اللغوية والبنية الاجتماعية، أيْ مناسبة الخطاب لمقام وسياق ووسائل التخاطب؛ كأنْ يُسهِم التنغيم في تبيان الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الشاعر أو الممدوح أو المهجوّ، و"وظيفة نحوية" تتجسد في التمييز بين الجمل الاستفهامية (رغم غياب العلامة) والجمل الخبرية.

5. الأنساق الصرفية

تكمن شعرية أيّ نص إبداعي في سلسلة العلاقات التي تنمو بين مكوناته (أبو ديب، 1984، ص139)، وهو التصور نفسه الذي تبناه "يوري لوتمان" (1976) في تحليله لبنية القصيدة، مُصِرًّا على تتعالق جميع مكونات النص الشعري فيما بينها، إذ لا يخلو أيّ مكون من دلالة (ص72). ولما كانت دلالة الأصوات "خلافية"- إذا استعرنا تصورات "فيرديناند دي سوسير" للعلامة- تختلف من قارئ إلى آخر، ومن سياق إلى آخر، إذ تكتسب كامل معناها من الوحدات المعجمية والسياق الشعري والظروف المحيطة بإنتاج القصيدة وتداولها، فإن العناصر الصرفية والنحوية تمتلكان محتوى مستقلا أيضا. فَهُما يُعبّران عن المعاني العلائقية في الشعر، ويخلقان نموذج الرؤية الشعرية للعالم، وبنية العلاقات الذاتية- الموضوعية (المصدر نفسه، ص73). وهذا معناه أن لا قيمة لـ: "الفونيم" (Phoneme) في ذاته، لكن في علاقته بغيره كما هي حال حروفَيْ المباني والجرّ في النحو العربي؛ لأنه أصغر وحدة لسانية غير دالة في ذاتها، بينما الصرف موضوعه "المورفيم" (Morpheme) بصفته أصغر وحدة لسانية دالة بمفردها. وَلَنا أن نتذكر أن "التصريف علمٌ بأصولٍ تُعرَف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب" (الاستراباذي، 1982، ص1)، فهو علم من علوم العربية يختص بدراسة بنية الكلمات وبنائها- الفعل المتصرف، والاسم المتمكن أساسا- من حيث الوزنُ، والصيغة، والهيئة، والدلالة.

يُمكِّننا المستوى الصرفي من التعرف على مجموعة من الوحدات الصرفية التي تشكل وحدة القصيدة من حيث البنيتان الفنية والدلالية. فإذا تأملنا القصيدة، نجدها حبلى بالصيغ الصرفية والأسماء المشتقة التي تعد جميعها أنساقا صرفية توحي بأوصاف المهجوّ والممدوح، وتُكثِّف طاقات تعبيرية متعددة تتصل بالغرض الأساس من نظْم "أبي الطيب المتنبي" لقصيدته.

لقد قادتنا قراءتنا التأويلية للنص الشعري إلى استخلاص أنه زاخر بصيغ أفعال الماضي (فَعَلَ) الدالة على الثبات واللزوم والأصل (نَظَرْتُ، رَاعَتْكِ، رَاعَ، سَفَرْتُ، رَأَيْتُ، نَبَذُوا، إلخ)، أيْ رفض الشاعر الثابت الاستجابة لطلب "ابن كيغلغ"، مما أدى به إلى لزومه السجن لمدة تُعادِل الفترة التي ادّعى أنه عاهد نفسه ألا يمدح أحدا، وهي العقوبة التي أثبتت له أن موقفه أصيل وشجاع، فكانت هذه القصيدة "نسقا احتجاجيا" تُجاه لَئِيمٍ وعابِدِ درهمٍ وذليلٍ أظهرت فَعاله أنّ لا مَنْبَت نبيل له، والأصل أن المدح يَطلبه بل يلتمسه مَنْ تعكس أفعاله الكرم والثناء والإحسان والشجاعة والحماسة. وهو الغرض نفسه الذي يدل عليه توظيف الفعل المضارع المبني للمجهول (تُعْلَمُ، يُلْجَمُ، يُزَارَ، يُرَاقَ) تأكيدا للوظيفة التي حُذِفَ من أجلها الفاعل؛ فجَهْلُنا للفاعل في جمل البيت الشعري- رغم ما يوحي به سياق القصيدة- تبيان وتأكيد لصفات المحبوبة والممدوح والمهجو من زاوية، وتعميم للصفة من زاوية أخرى؛ لأن أهم وظيفة يتميز بها الشعر العربي العمودي أغراضُه الشعرية الجماعية، ومضمونُه المشترك، ووظيفته التوجيهية والإصلاحية.

يتشكل نسق القصيدة من أنساق صرفية أخرى نُبيّنها كالتالي: ضمّن الشاعر قصيدته "اسم الفاعل" (فَاعِلٌ، مُفَعِّلٌ) للدلالة على أوصاف المهجو (خَلْقَكَ نَاقِصٌ، أَصْلَكَ مُظْلِمٌ، وَإِذَا أَشَارَ مُحدِّثًا، مَا جَاوَزْتَ قَدْرَكَ صَاغِدًا) المتصلة بالسفاهة والعجز وعدم الاستحقاق وانعدام الأهلية، والإشارة إلى صفات الممدوح (وَأَرَغْتَ مَا لِأَبِي الْعَشَائِرِ خَالِصًا، أَطَرَ الْقَنَاةَ بِفَارِسٍ، وَالْحُسَامُ مُصَمِّمٌ) بصفتها علامات على الإخلاص والإقدام والقوة، والإيحاء بملامح الشاعر التي خلّفتها معارك الدهر وتجاربه وحادثاته (رَاعَتْكِ رَائِعَةُ الْبَيَاضِ بِعَارِضِي). كما دلّ "اسم المفعول" (مَفْعُولٌ) على أحقر صفات "ابن كيغلغ" (وَجُفُونُهُ مَا تَسْتَقِرُّ كَأَنَّهَا***مَطْرُوفَةٌ...)، بينما أشارت الصيغة ذاتها إلى سمات الممدوح (مُكَرَّمٌ، الْمُعْلَمُ، مُشَيَّعٌ) للدلالة على خصال الكرم والفروسية والجرأة المتأصِّلة في "أبي العشائر".

إن تحليلنا للقصيدة أفضى إلى استنتاج أنها "تصوير مقارن"، وقد أثبت هذا المعطى الاستعمال المطّرد لصيغة "اسم التفضيل" (أَفْعَل) الذي يفاضل به الشاعر بين "ابن كيغلغ" (وَتَرَاهُ أَصْغَرَ، وَيَكُونُ أَكْذَبَ، صَفْرَاءُ أَضْيَقُ مِنْكَ، أَعْجَمُ، إلخ)، و"أبي العشائر" (وَالْوَجْهُ أَزْهَرُ، وَالرُّمْحُ أَسْمَرُ). كما استعمل "صيغة المبالغة" (فَعِيلٌ) ليؤكد المعنى ويُقوّيه حين يبالغ في ذمّ "ابن كيغلغ" واحتقار كل مَنْ يماثله (يُؤْذِي الْقَلِيلُ مِن اللِّئَامِ بِطَبْعِهِ، وَالذُّلُّ يُظْهِرُ فِي الذَّلِيلِ مَوَدَّةً)، ووظّف الصيغة نفسها ليُكثِر من الأوصاف الحميدة (النَّعِيمُ، الشَّرَفُ الرَّفِيعُ، أَفْعَالُ مَنْ تَلِدُ الْكِرَامُ كَرِيمَةٌ) من أجل إظهار أن كل ذميم لا يستحق إلا الهجاء بأعلى صوت وأفصح لغة، بل الأكثر من ذلك أن الشاعر بلغ درجة قصوى في السخرية والتهكم منه والتقليل من مكانته وحجمه، فناداه (يَا ابْنَ الْأُعَيّر) مُستعمِلا "اسم التصغير" (فُعَيْعِلٌ) استصغارا له، وهو ما يُثبت أن مباني المفردات في النظْم تخدم المعاني الشعرية والقيم الفنية والجمالية. زيادة على ذلك، يُبرز "جمع التكسير" أوجه هذه المقارنة؛ فقد استعمل الشاعر "جمع القلة" (أَفْعُلٌ) للتقليل من مكانة المهجوّ، فلا حُظْوة رفيعة، ولا منزلة شريفة لِمَنْ يُؤذي ويُهين ويَظلم الناس (وَلَشَدَّ مَا قَرُبَتْ عَلَيْكَ الْأَنْجُمُ)، ووظف "جمع الكثرة" (أَفَاعِلٌ) للدلالة على الطبائع الحقيرة المتجذِّرة في "ابن كيغلغ" التي عانى منها الشاعر (وَفَعَالُ مَنْ تَلِدُ الْأَعَاجِمُ أَعْجَمُ)، واستعمل- أيضا- "جمع الكثرة" (فُعُولٌ) لوصف كثرة بكائه وتكسّبه وتملّقه (وَجُفُونُهُ مَا تَسْتَقِرُّ كَأَنَّهَا مَطْرُوفَةٌ). وبالمقابل، فقد ورد "جمع القلة" (أَفْعَالٌ) و(فِعَالٌ) لِيُبَيّن أن الكرم والإحسان صفات ثابتة في الكريم دون غيره (أَفْعَالُ مَنْ تَلِدُ الْكِرَامُ كَرِيمَةٌ).

كما يتيح لنا المستوى الصرفي في اللغة العربية أن نرصد الأدوار الشعرية والأبعاد الدلالية لوحدات لسانية دالة أصغر من "الكلمات" وأكبر من "الفونيم" هي "المورفيمات"، وذلك نحو: المورفيمات الداخلة على الأفعال مثل كاف المخاطَبة (رَاعَتْكِ)، و"تاء الفاعل" أو "تاء المتكلم" (رَأَيْتُ)، و"واو الجماعة" (نَبَذُوا)،

و"تاء المخاطَب" (أَرْسَلْتَ)، وكلها تدل على الحوار، وتُفسِّر علاقات الشاعر الخارجية والباطنية مع الأفراد: العتاب، والسجن، والألم، والهجاء، إلخ. كما ورد مورفيم "جمع المؤنث السالم" (ات) (الْحَادِثَاتِ) للدلالة على كثرة تجارب "أبي الطيب المتنبي" في الحياة التي قادته إلى إنتاج الحكم والنصائح والعِبَر، ومورفيم "النوع الكلامي" الدال على "الفعلية" (تَسْأَلُنِي) للإشارة إلى حركية المَشاهد التي تُصوِّرها القصيدة، ومورفيم "الاسمية" (سَفَاهَةً) لتأكيد صفات المهجوّ وإقرارها، ودعمًا لموقف الشاعر الرافض للمدح أبدا، وهو ما يفسره مورفيم "أل التعريف" الذي ألحقه بأوصاف المهجو (العَدَاوَةِ، المَالَ، الأَعَاجِمُ، اللِّئَامِ)، وسمات الممدوح (الوَجهُ، الرُّمْحُ، الفُؤَادُ، الكِرَام)، أضف إلى ذلك استعانته بمورفيمات اشتقاقية (اسم الفاعل، وصيغة المبالغة، وغيرهما)، ومورفيمات "الزمن الماضي" (أَرَغْتَ) و"المضارع" (يَحْمِي) و"الأمر" (اِحْذَرْ)، وموفيمات "الإعراب" (الرفع، والنصب، والجرّ)، ومورفيمات "التنوين" (نَحَافَةً، عَدُوٍّ، نَاطِقًا)، والمورفيمات "المعجمية" (مُعْتَنِقْ، أَسْلَمْ)؛ فجميعها سلسلة متصلة من الوحدات الشعرية والأنساق التعبيرية التي تبني معنى موحَّدا، وتُوصِل رسالة منسجمة مفادها: هجاء "ابن كيغلغ".

6. الأنساق المعجمية

إن "اللِّكسيم" (Lexeme) الوحدة الأساس لعلم المعجم (Lexicology)، فهي هدفه الرئيس، وموضوعه الوحيد (Mel'cuk& Clas& Polguère, 1995, P15). فَنُسَمِّي المعجم (Lexicon) مجموع هذه الوحدات، بينما نصطلح اسم المفردات (Vocabulary) على مجموعة فرعية من معجمنا الذهني الفردي أو الجماعي (Ibid, P18). وأما القاموس (Dictionary)، فهو وصفٌ للمعجم وتعداد لجزء كبير منه لكنه لا يستطيع أن يستوعبه كله، إذْ يُنظَّم أي قاموس على شكل كتاب يضم مداخل معجمية مرفَقة بمعلومات نحوية وصرفية ودلالية وتاريخية وصوتية مهمة للتعريف بمفرداته، لذلك يمكننا القول إن القاموس يوفر معلومات حول المعجم، وكل قائمة من المفردات بدون أي معلومات تظل مجرد لائحة أو قائمة من الكلمات، وليس نظاما من العلاقات كما يشترط ذلك المعجم (Ibid, PP19- 20).

إذا تساءلنا عن الملامح التي تكتسبها المفردات في سياق الشعر، فإن "يوري لوتمان" (1976) رصد أهمها، فأكد أن "الشعر يتكون من كلمات. (...) والكلمة في الشعر كلمةٌ من اللغة الطبيعية، أيْ وحدة من المعجم، التي يمكن العثور عليها في القاموس. ومع ذلك، فإنها ليست مُكافِئة لنفسها" (ص84)؛ بدليل أنها تؤدي وظائف بنائية ودلالية مختلفة عن استعمالاتها العادية، أو القاموسية. إذ تعد كل مفردة في القصيدة حضورا معجميا لتشكيل كون شعري دال؛ فصحيح أنها تحافظ على نواتها المعنوية القاموسية، لكن استعمالها في النظم مختلف؛ فقد تكون مجازا، أو استعارة، أو تشبيها، أو كناية، أو استعمالا عرضيا. ومن ثم، يمكننا إثبات أن العالَم الشعري (Poetic World) لا يمتلك مفردات تخصه فحسب، بل نسقه الخاص من المترادفات والمتضادات. وهكذا، يمكن أن يكون الحب في بعض النصوص مُرادِفًا للحياة، وفي نصوص أخرى مرادفا للموت. وفي نص شعري ما، يمكن أن يكون "النهار" و"الليل"، أو "الحياة" و"الموت" مترادفات. وعلى النقيض من ذلك، لا تساوي الكلمة في الشعر ذاتها بل قد تكون متضادة" (Lotman, 1976, P85). وقد ذكر "عبد القاهر الجرجاني" (1991) أن الألفاظ في الشعر تحديدا ترتيب مخصوص يفيد معنى مقصودا، ولو أنك غيّرته ما أفاد المراد، يذكر: "والألفاظ لا تُفيد حتى تُؤَلَّفَ ضربًا خاصًا من التأليف، ويُعمَدَ بها إلى وجهٍ دون وجهٍ من التركيب والترتيب (...). وفي ثبوت هذا الأصل ما تَعْلم به أن المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيتَ شعر أو فصلَ خطابٍ، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة. وهذا الحُكْمُ- أعني الاختصاص في الترتيب- يقع في الألفاظ مُرتَّبا على المعاني المرتَّبة في النفس، المنتظمةِ فيها على قضية العقل" (ص4-5). والمقصود بهذا أن الشعر تعبير عن طريقة مخصوصة في نقل المعاني؛ بحجة أن البنية الشعرية أكْثفُ معنى، وأنْسب وسيلة لنقل البنيات الدلالية المعقدة التي لا تستطيع اللغة العادية نقلها (Lotman, 1976, P89). لذلك، سيكون تحليلنا لمستوى المعجم في القصيدة إبرازا للاحتمالات الدلالية والإمكانات التواصلية التي تختزنها مفرداتها.

انسجامًا مع الوحدات الدلالية للقصيدة، يمكن توزيع مفرداتها على الحقول الدلالية التالية:

جدول 1: معجم القصيدة

حقل العتاب	حقل الحكمة والنصيحة	حقل الهجاء	حقل المدح
لَأَخوكِ أَرَقُّ مِنْكِ وَأَرْحَمُ، رَعَتْكِ رَائِعَةُ الْبَيَاضِ بِعَارِضِي، وَلَوْ أَنَّهَا الْأُولَى لَرَاعَ الْأَسْحَمُ، وَالهَمُّ يَخْتَرِمُ الجَسِيمَ نَحَافَةً، وَيُشِيبُ نَاصِيَّةَ الصَّبِيِّ وَيُهْرِمُ، إلخ.	ذُو العَقْلِ يَشْقَى فِي النَّعِيمِ بِعَقْلِهِ، وَأَخُو الجَهَالَةِ فِي الشَّقَاوَةِ يَنْعَمُ، لَا يَخْدِعَنَّكَ مِنْ عَدُوٍّ دَمْعُهُ، لَا يَسْلَمُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ مِنَ الْأَذَى، اَلظُّلْمُ مِنْ شِيَمِ النُّفُوسِ، أَفْعَالُ مَنْ تَلِدُ الْكِرَامُ كَرِمَةٌ، فَعَالُ مَنْ تَلِدُ الْأَعَاجِمُ أَعْجَمُ، إلخ.	إِنَّ خَلْقَكَ نَاقِصٌ، أَصْلَكَ مُظْلِمُ، غِنَاكَ مَسْأَلَةٌ، طَيْشُكَ نَفَخَةٌ، رِضَاكَ فَيْشَلَةٌ، رَبُّكَ دِرْهَمُ، يَكُونُ أَكْذَبَ مَا يَكُونُ وَيُقْسِمُ، الذُّلُّ يُظْهِرُ فِي الذَّلِيلِ مَوَدَّةً، يَا اِبْنَ الْأُعَيِّرِ، إلخ.	إِنَّ الثَّنَاءَ لِمَنْ يُزَارَ فَيُنْعِمُ، يُهِينُ الْمَالَ وَهُوَ مُكَرَّمٌ، يَجُرُّ الْجَيْشَ وَهُوَ عَرَمْرَمُ، الوَجْهُ أَزْهَرُ، الْفُؤَادُ مُشَيَّعٌ، الرُّمْحُ أَسْمَرُ، الْحُسَامُ مُصَمِّمُ، إلخ.

استنادًا إلى هذا الجدول، يمكن إبراز العلاقات العامة في النص الشعري كما يلي:

- الشاعر// المحبوبة: اللَوْمُ، والحسرة، والعتاب.
- الشاعر// الحياة والكون: الحكمة، والتأمل، والنصيحة، والمثَل، والعبرة.
- الشاعر// "ابن كيغلغ": الهجاء، والاحتقار، والسخرية.
- الشاعر// "أبو العشائر": المدح، والافتخار، والثناء.

إن وظيفة العائلة اللغوية في المعجم الشعري تكمن في حصر الحقل الدلالي، وبناء الموضوع. فكلما تكثّفت العائلة اللغوية بتَكرار الكلمات المفاتيح، وكلما اتّسعت بالترادف والعلاقة المعنوية، كان الموضوع رئيسا (بوزفور، 1990، ص65). ويوضح معجم القصيدة تعدد أغراضها بوصفه تقليدا شعريا عربيا أصيلا، مما يجعلنا نستخلص بنيتها الموضوعية كما يلي: غرض العتاب (حسن الاستهلال)، وغرض الحكمة (حسن التخلص)، فغرضَيْ الهجاء والمدح (الغرضان الرئيسان)، ثم غرض النصيحة (حسن الاختتام). كما يُظهِر هذا المعجم الشعري طبيعة المفردات التي وظفها الشاعر، وهو معجم عربي قديم (الأَسْحَمُ، يَقَقًا، الحُسَامُ، إلخ) يُثْبِتُ جزالة لغة "أبي الطيب المتنبي"، ومتانتها، وبيانها، وفصاحتها، وبلاغتها. وهي صيغة أخرى للقول: إن معجم الشاعر استقاه من مُدوَّنة الغرض الذي نُظِمت لأجله القصيدة (مفتاح، 1992، ص176).

7. الأنساق البلاغية

تتمتع أيّ قصيدة- استنادا إلى "يوري لوتمان" (1976)- بالاتساق التركيبي، والانسجام الدلالي؛ إذ يُنظَر إلى النص بصورة عامة على أنه سلسلة من العلامات (الكلمات) المنفصلة التي يتم التأليف فيما بينها اعتمادا على القواعد التركيبية للغة المعنية، ويُرى إلى النص الشعري بصورة خاصة بأنه علامة موحَّدة تُمثِّل إلى معنى متكامل موحَّد (ص114). وهذا معناه النص الشعري ضفيرة من العلامات العلائقية التي تبني نصًّا فنيا دالا على معنى ورسالة متكاملين، من ذلك نذكر علاقات: المقارنة، والترادف، والتضاد، والمفاضلة، والتشابه، والتقابل. وقد أظهرت المستويات الأصواتية والصواتية والصرفية والمعجمية مكانة هذه العلامات النصية في خلق شعرية الإبداع الأدبي، ونسج شبكة دلالاته. لكن ماذا عن المستوى البلاغي؟

تعد البلاغة علمًا من علوم العربية يتصل بحسن البيان، وفصاحة اللفظ، والقدرة على التأثير والإقناع وتوصيل المعاني. فكلُّ كلامٍ بليغٍ كلامٌ فصيحٌ مُبِينٌ مطابقٌ لمقتضى الحال، أيْ ظروف الإنتاج والتلقي. وإذا عُدْنا إلى ميدان الشعر موضوع دراستنا، فسيكون تحليل المستوى البلاغي تحليلا يروم كشف قدرات الشاعر على تصوير المواقف والتجارب والموضوعات والأفكار، وتوصيل المعاني والرسائل الضمينة

بواسطة لغة الشعر. وفي هذا السياق، فقد وردت في القصيدة مجموعة من الصور الشعرية أهمها: "طباق الإيجاب" (البَيَاضِ// الأَسْحَمُ، النَّعِيمِ// الشَّقَاوَةِ، العَدَاوَةِ// الصَّدَاقَةِ، إلخ)، و"المقابلة" (ذُو الْعَقْلِ يَشْقَى فِي النَّعِيمِ بِعَقْلِهِ// وَأَخُو الْجَهَالَةِ فِي الشَّقَاوَةِ يَنْعَمُ)، و"الجناس غير التام" (خِضْرِمُ/ حِصْرِمُ، يَنْدَمُ/ يَنْعَمُ، إلخ)، وهي وجوه بلاغية بديعية تُزيّن لغة القصيدة لتجعلها مطابقة لمقتضى الحال من أجل إيصال مقاصد الشاعر في السياق. ولأن القصيدة نظام دلالي قائم على مجموعة من العلاقات، تتبدى علاقة "المشابهة" التي استعملها الشاعر من أجل تمثيل المهجو، وتقريب صورته إلى المتلقي، وذلك في البيت 21 (وَجُفُونُهُ مَا تَسْتَقِرُّ كَأَنَّهَا***مَطْرُوفَةٌ أَوْ فُتَّ فِيهَا حِصْرِمُ) حين يصف عينيه المُدْمَعَتَيْن مثلما صُبَّت فيهما قطرات من عنب أخضر حامض، والبيت 22 أيضا (وَإِذَا أَشَارَ مُحَدِّثًا فَكَأَنَّهُ***قِرْدٌ يُقَهْقِهُ أَوْ عَجُوزٌ تَلْطِمُ) الذي يسخر فيه من "ابن كيغلغ" الذي شُبِّهَت ضحكاته الصاخِبة بقهقهة القرد وبكاء العجوز ونُواحها، بل إن الشاعر وصفه بالضعف (عَجُوزٌ تَلْطِمُ)، وعدم القدرة على التكلّم والخطاب والإبانة (وَإِذَا أَشَارَ مُحَدِّثًا...). كما استعمل الشاعر "الاستعارة" (وَلِمَنْ يَجُرُّ الْجَيْشَ وَهوَ عَرَمْرَمُ) للدلالة على أوصاف الممدوح (أبي العشائر) القوي والشجاع، ووظّف "المجاز" (وَالْهَمُّ يَخْتَرِمُ الجَسِيمَ نَحافَةً***وَيُشيبُ نَاصِيَةَ الصَّبِيِّ وَيُهْرِمُ) لِيُظْهِرَ العلاقة السببية بين قسوة وتعنّت محبوبته والآثار السَّلبية المعنوية والجسدية التي لحقته؛ ذلك أن الهمّ سبب تراجع بنيته الجسدية من الصبا إلى الهرم، أضف إلى ذلك استعماله لـ: "الكناية" من أجل تأكيد صفات الممدوح (وَالوَجْهُ أَزْهَرُ وَالفُؤَادُ مُشَيَّعٌ***وَالرُمْحُ أَسْمَرُ وَالحُسَامُ مَصَمِّمُ)، واصفا إياه بالإشراق والابتهاج والجرأة والحماسة والفروسية. وإذا تدبرنا هذه الصور الشعرية كافة نستخلص أن القصيدة في مجملها مبنية على أساس علاقات "المفاضَلة"، و"المشابَهة"، و"المقارَنة"، و"التقابل"، التي يعقدها الشاعر بين المهجوّ (ابن كيغلغ) والممدوح (أبي العشائر)، وهي ارتباطات وتعالقات حققت لهذا النص الشعري بنيته الشعرية، ووحدته الدلالية.

إذا فحصنا هذه الصور الشعرية في القصيدة، سنكتشف أنها صور قديمة مادية محسوسة مُتّصِلة بواقع الشاعر وتجاربه وأحداثه (اَلْجَيْش، عَجُوزٌ، قِرْدٌ، إلخ) أسهمت في إضفاء جمالية على القصيدة، والانتقال بلغة النص الشعري من الطابع التقريري المباشر إلى التعبيرات الإيحائية غير الصريحة. ولا يمكن اختزال وظيفة المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية في دور تزيين القصيدة وزخرفتها على مستوى بنيتها الفنية واللغوية، وإنما هي آليات لتوليد المعاني وإبلاغها إلى المتلقي لتستقر في ذهنه على شكل صور مفهومية. فقد خصّص "الجرجاني" (2004) حيّزًا لمناقشة و"إزالة الشبهة في جعل الفصاحة والبلاغة للألفاظ" (ص481)، فبيَّن أن البلاغة لا تقتصر على بديع الألفاظ بل جعل "حسن العبارة اتّساعًا في المعنى" (ص485)، إذ يقول: "ففي هذا دليلٌ لِمَن عَقَل أنهم لا يعنُون بحُسْن العبارة مُجَرَّدَ اللفظ، ولكن صُورَةً وَصِفَةً وخُصُوصيةً تَحْدُث في المعنى، وشيئًا طريقُ معرفتِه على الجملة العقلُ دون السمع" (ص486). ويُقصد بهذا أن البلاغة لا تعني حسن العبارة الماثِل في جودة الألفاظ مما قد يجعل هذا العلم محصورا على زينة الكلام وتجميله وتحسينه لفظيا، فهذا ظاهره أما جوهره فأعمق من ذلك؛ إذ لا يتحصل المعنى بما تُطرِبُه الألفاظ في أسماعنا، وإنما تُبنى المعاني من خلال ما ترتسم من صور مفهومية وآثار تصورية في ذهن المتلقي، وما تُحدِّد في عقله من صفات تُعيِّن الشيء وتُبيِّنه بما تجعله مُميَّزا عن غيره بخصوصيات هي ملامح فارِقة وطبائع جوهرية، أي إن حسن اللفظ- في تصور "الجرجاني"- مُتَّصِلٌ بـ "الصورة التي تَحْدُث في المعنى" (ص482)، ذلك أن قوة اللفظ تتجسد في قدرته على مخاطبة عقل المُخاطَب، وبناء صور للمعاني. والحاصل أن المعنى يُتَصوَّرُ ويُبْنَى؛ لأنه صورة تستقر في الذهن، أيْ إن صورة المعنى تنطبع في الذهن. وذلك دليل على تمام المعنى، وانسجام الرسالة، ومن ثم إفادة اللفظ.

وعلى هذا الأساس، لا يمكن أن تكون الصور الشعرية في القصيدة إلا أنساق دلالية معرفية؛ فعندما "يُشبِّه" الشاعر "ابن كيغلغ" بالعجوز والقرد، و"يُفاضِل" بينه وبين "أبي العشائر"، و"يقابل" بين صفات مَنْ يستحق الهجاء مع مَنْ يستحق المدح و"يُقارنها"، فإنه يبني "صورة للمعنى" في ذهن المتلقي باعتماد أدوات "التصوير" و"الوصف" و"التمييز" من أجل وحدة المعنى؛ ذلك أن "خاصّ المعنى" مُتَجَلٍّ في "الصورة" و"الصفة" و"السمات المُميّزة"، و"خاصّ الشعر" مُتجسِّدٌ في "الصِّياغة" و"النَّظم" و"التَّصوير".

8. الأنساق الإيقاعية

1.8. الإيقاع الداخلي

لقد أسهمت مجموعة من الظواهر الصوتية في إضفاء إيقاع داخلي على النص أهمها: "التَّكرار الفني" (Belletristic Repetition)، و"التوازي" (Parallelism). واستنادا إلى تصورات "يوري لوتمان" (1976)، يتجسد "التَّكرار" في النص بصفته تنظيما بنيويا يحدث على محور "الاستبدال" أو "الاختيار" (Paradigmatics)، ومحور "التركيب" أو "التوزيع" (Syntagmatic)، وإن الآلية الأساس لبنائه هي "التوازي" (ص37). ولئن كانت القصيدة بناءً فنيا ودلاليا، فإن "يوري لوتمان" يدعونا إلى الوعي بأن "التَّكرار" و"التوازي" ظاهرتان صوتيتان (موسيقيتان) ودلاليتان أيضا؛ ذلك أن كل تكرارٍ تَكرارٌ للفظ وتطوير للمعاني وتعدد لها، وكل توازٍ هو توازيات دلالية مختلفة، فلا وجود لشيء غير مُسوَّغ فنيا ودلاليا وتواصليا في بناء القصيدة، ولا وجود للتكرار المطلق الذي يعني تكرار العنصر ووظيفته وعلاقاته، وإذا حصل هذا الأمر فمغزاه أن القصيدة مُفكَّكة البناء التركيبي والدلالي. والحال أن الشعر "نسق منمذج ثانوي" يمتلك "وظيفة منمذجة" (Modeling Function) قادرة على توليد صورة شعرية للعالم يتحقق ويُبْنَى من خلالها "النموذج الدلالي الثانوي" الذي يجعل القصيدة كلًّا دلاليا (ص37).

بالعودة إلى النص الشعري المدروس، يتبين أنه ذو طبيعة تَكرارية خالصة يحضر فيها التكرار بكثرة وبأنواع مختلفة نُوضِّحها كما يلي: "تكرار الترادف" (أَرَقُّ/ أَرْحَمُ، شِيَمِ/ طَبْعِ، يَقَقًا/ الْبَيَاضِ، الْمَدِيحَ/ الثَّنَاء، إلخ)، و"تكرار التطابق" (عَدُوِّ، النُّفُوسِ، الطَّرِيق، إلخ)، و"تكرار التضاد" (الْعَقْلِ// الْجَهَالَةِ، النَّعِيمِ// الشَّقَاوَةِ، إلخ)، و"تكرار الحرف" (واو العطف، لَوْ، لَا، إلخ)، و"تكرار الصوت" خاصة صوت "الميم" رويّ القصيدة، و"تكرار الصيغة الصرفية" (أَفْعَلُ، يُفْعِلُ، يَفْعَلُ، يَفْعُلُ، إلخ). وعلى الرغم من الوحدة والتماسك والاتساق الذي يُولِّده التَّكرار، فإن الشاعر اعتمد على مبدإ التنويع في الصفات والأصوات والمقاطع والمفردات والصيغ من أجل خلق التوقع وخرقه، وتوقيف آلية التكرار الآلي والرتابة الإيقاعية؛ بحجة أن العلاقة بين التكرار والتنوع تُنتِج دلالات (بوزفور، 1990، ص43). وعلى هذا، يُفسَّر هذا التنوع بخدمة الغرض العام للقصيدة؛ إذ يؤدي التكرار "وظيفة إيقاعية" تُكسِب النص الشعري موسيقى داخلية فريدة، ووظائف "دلالية" و"إقناعية" و"تأثيرية" تؤكد المعنى الذي يريد الشاعر توصيله إلى المتلقي بغرض التأثير فيه وإقناعه، ثم "وظيفة تنظيمية" تُبرِز تماسك النص واتساق أجزائه.

إن "يوري لوتمان" (1976) يُلِحُّ على أن ما يُميِّز الشعر كونه معنًى يُبْنَى في بنية معقَّدة، وجميع عناصر هذه البنية الفنية وحدات دلالية، وعلامات دالة على محتوى معين. ومن ثم، فإن القصيدة معنًى مبنيٌّ بشكل مركب، وجميع وحداتها الدالة متعاضدة داخل نسق معقد من العلاقات والمقارنات والتقابلات التي يستحيل وجودها في بنية اللغة العادية. وهذا يُكسِب كل عنصر على حدة والبناء الشعري ككل حمولة دلالية فريدة تماما تنتفي عنها خارج بنية الشعر (ص35). لذلك، لا يجب أن يخدعنا ظاهر التكرار، فكل تكرار في القصيدة لا يخلق وحدة النص الشعري وانتظامه وموسيقاه الداخلية فحسب، ولا يعكس تكافؤ وتساوي الدلالات أبدا، بل يشير إلى نظْم خاص من العلامات التي يشَدّ بعضها بعضا بروابط وعلاقات ذات أبعاد سميائية.

فلِكي يُوضِّح "يوري لوتمان" هذا البناء المركب في الشعر، ناقش ظاهرة "التَّكرار الصوتي" (Recurrence of Phoneme)؛ والدافع إلى ذلك الملمح الموسيقي بصفته نصًّا موزونًا مُؤَدًّى (نص+ تنغيم، نبر، طول، إلخ). وتبعًا لذلك، عَدَّ القصيدة ترتيبا معقدا وفريدا على مستوى الأصوات؛ فلذلك صلة بوظائفها البنائية والمعلوماتية والنسقية. ومن ثم، عدَّ تَكرار الصوت ومواقعه مؤشرات دلالية مهمة؛ لأن التنظيم الصواتي للنص الشعري يمتلك مغزى دلاليا (Lotman, 1976, P61). وعلى هذا الأساس، ليست موسيقى الشعر ذات طابع صوتي سمعي من حيث طبيعتها، وإنما هي توترات وتجاذبات تنشأ عنها الدلالة. فكلما كان التمزّق (Rupture) والتفكّك أكثر وضوحا بين التكرار على المستوى الصوتي والاختلاف في مستويات أيٍّ من معانيها، بَدَا النص للمتلقي أكثر موسيقى ونَغَمًا. وينتج عن ذلك أن الصوت في النص الشعري ليس من طبيعة مادية فيزيائية مطلقة، لكن هو علامة بالنسبة إلى المستمع ضمن مجموع أنساق القصيدة؛ لأنه قادر على حمل معلومات وتكثيفها بكيفية غير متوقَّعة في السياق

(Lotman, 1976, P64). لذلك، يُصِرّ "يوري لوتمان" (1976) على ضرورة التمثّل والفهم الجيّدَيْن لطبيعة الفونيم في الشعر التي تنزاح عن وجوده الفيزيائي المادي إلى كونه نسقا صوتيا يتمتع بدلالة بنيوية في لغة الفن، فهو صوت ذو معنى على مستويات مختلفة، ويوضح مشكلة المحاكاة الصوتية بطريقة خاصة. فعادة ما يتم تأكيد تشابه "نصية الصوت الشعري" (Poetic Sound Texture) مع أصوات العالم الحقيقي. لكن التشابه هنا ليس أكبر من تشابه بين موضوع حقيقي وأيّ طريقة من طرائق تصويره. إذ يُعاد خلق الصوت المادي من خلال آلية الفونيمات، التي هي أصوات دالة ونسقية (ص64).

وعلى هذا الأساس، يمكننا أنْ نتبيَّنَ أنّ الصوت الشعري فونيمٌ؛ لأنه يحظى بوظيفة تمييزية داخل نسق القصيدة، ونسق دلالي؛ لكونه يؤدي وظيفة دلالية ثانوية في السياق. فهو وحدة تعبيرية مُرتَّبة داخل "تنظيم صواتي" (فونولوجي) أصغر، ومُنظَّمة في "تنظيم صرفي" أكبر، ومُؤلَّفة ضمن "تنظيم تركيبي" أشمل. ومن ثم، لا يمكن للفونيمات إلا أن تكون روابط ووشائج تحقق تماسك الكلمات واتساق أبيات القصيدة من حيث بنيتها الشعرية، وَصِلات دلالية تحقق تكامل النص الشعري وانسجامه من حيث بنيته الدلالية. وعليه، فإن تَكرار الفونيمات، وأنواعها، وصفتها، ومواقعها، ودرجات تردّدها، مؤشراتٌ دلالية تجعل التكرار الصوتي ليس تكرارا صوتيا ونطقيا أو تكرارا دلاليا، وإنما تطور للدلالات والإيحاءات والتضمينات المتعددة التي يحتملها الفونيم من موقع إلى آخر في الإنتاج الشعري.

لقد شهدت القصيدة المدروسة تَواترا كبيرا لمجموعة من الفونيمات نذكر أهمها على سبيل التمثيل لا الحصر كما يلي: صوت "الميم" الذي تكرّر في آخر الأبيات الشعرية بصفته رَوِيًّا (تَلَثُّمُ، تُقْدِمُ، عَرَمْرَمُ، إلخ)، فمخرجه الشّفتاني جعله "تلفّظًا هجائيا" مُوجَّهًا إلى "ابن كيغلغ" (الظُّلْمُ، مُظْلِمُ، رَبُّكَ دِرْهَمُ، جُفُونُهُ... مَطْرُوفَةٌ، إلخ)، كما يمتاز هذا الصوت بسمة "الغنة" الدالة على المعاناة التي لحقته في السجن. ولأجل الغرض الشعري ذاته، تردد صوت "الهمزة" بكثرة، فهو من الأصوات الشديدة الدالة على قوة الشاعر رُغْم ما مرّ به من شدائد أصابته بسبب رفضه الانقياد إلى مدح "ابن كيغلغ"، واصطفاؤه لهذا الصوت "الحنجري" علامة على قناعة "أبي الطيب المتنبي" الثابتة والراسخة، وموقفه الدائم الصادر من حاجز الحنجرة الذي يأبى التكسّب، ولم يتقبله. كما استعمل الشاعر في انتقائه لكلماته الناظمة لنصه الشعري صوت "العين" الذي يعد وحدة بنائية ونطقية مهمة في أغلب المفردات (عَذْلُ، يَمْشِي بِأَرْبَعَةٍ عَلَى أَعْقَابِهِ، عَجُوزٌ، إلخ)؛ ذلك أن صفة "الجهرية" ساعدته كثيرا على الجهر بمعاناته، وهجاء "ابن كيغلغ" وذمه ورفضه، والتعبير عن ذلك بصوت ينطلق من أعماقه، بالنظر إلى مخرجه الحلقيّ.

عندما نفحص وظائف التَّكرار (البنائية، والموسيقية، والدلالية)، سيكون من الطبيعي- بحكم تعالق الأدوار- أن نأخذ بعين المراعاة تحليل مفهوم "التوازي". وقد حدّد "يوري لوتمان" هذه الظاهرة بكونها ضربا من التكرار، لكنه ليس تكرارا مطلقا، وهو يُوظَّف من قبَل الشاعر ليؤكد أن ثمة تماثلا وتشابها وتكافؤا وتطابقا غير تام بين شطرَيْ البيت الشعري أو أبيات القصيدة؛ بسبب توافر بعض الملامح، والخصائص المُشابِهة. لذلك، يمكن أن نعده تكرارا غير مُكتمِل (Lotman, 1976, P88). وقد أكد "يوري لوتمان" أنه عندما "نتعامل مع التوازي على مستوى البنية الصوتية والصرفية والتركيبية، تنشأ علاقة مجازية بين الموضوع والنموذج، بالنظر إلى أن "المعنى المنقول" (Transferred Meaning) يتأسس على المماثلة بين المفهومين. فهذا مصدر التصوير الذي يعد تقليديا خصيصة رئيسة للشعر، لكنها لا تشكل (...) إلا مظهر من مظاهر الانتظام الأكثر شمولية في كوْن محدود نسبيا. في الواقع، يمكن القول إن الشعر بنية جميع عناصرها على كل المستويات في حالة توازٍ مُتبادَل، ومن ثم فهي تُولِّد شحنات دلالية خاصة" (Ibid, P89).

بالرجوع إلى الإنتاج الشعري لـ: "أبي الطيب المتنبي"، نلحظ توازيات في الأبيات الشعرية التالية: 8، و16، و17، و24، و26، و32. ويمكن توضيحها كما يلي: حضر "التوازي الصرفي التركيبي" في البيت الثامن (ذُو الْعَقْلِ يَشْقَى فِي النَّعِيمِ بِعَقْلِهِ*** وَأَخُو الْجَهَالَةِ فِي الشَّقَاوَةِ يَنْعَمُ) حين قابل الشاعر تأليفيًّا بين البنية التركيبية لصدر البيت مع عجزه (رُغْم تأخير الفعل)، وما رافق ذلك من توازيات للصيغ

الصرفية للأسماء (ذُو// أَخُو، فِي النَّعِيمِ// فِي الشَّقَاوَةِ) والأفعال (يَشْقَى// يَنْعَمُ)، وهو "توازٍ دلالي معجمي" قائم على علاقة التضاد بين مفردات البيت الشعري. علاوة على ذلك، وَرَدَ التوازي بالبيت 16 (وَارْفُقْ بِنَفْسِكَ إِنَّ خَلْقَكَ نَاقِصٌ*** وَاسْتُرْ أَبَاكَ فَإِنَّ أَصْلَكَ مُظْلِمُ)، والبيت 17 (وَغِنَاكَ مَسْأَلَةٌ وَطَيْشُكَ نَفَخَةٌ*** وَرِضَاكَ فَيْشَلَةٌ وَرَبُّكَ دِرْهَمُ)، وذلك حينما خاطب الشاعر مذمومه "ابن كيغلغ" ناظمًا البيتَيْن اعتمادا على "توازيات صرفية" ملحوظة بين الصيغ الصرفية للأسماء، والصفات، وأفعال الأمر، بل يوجد تماثل وتوازن بين حروف العطف، وحروف النصب. كما تحقق "توازٍ صوتي" في البيت 26 (وَمِنَ الْعَدَاوَةِ مَا يَنَالُكَ نَفْعُهُ*** وَمِنَ الصَّدَاقَةِ مَا يَضُرُّ وَيُؤْلِمُ) ولَّدَ انسجاما صوتيا في البنية الصوتية لمفرداته، مما أكسب القصيدة جمالية شعرية وإيقاعية، دون أن نغفل عن الثنائيات الضدية (الْعَدَاوَةِ// الصَّدَاقَةِ، نَفْعُهُ// يَضُرُّ) التي حققت توازيات دلالية. في الحقيقة، فإن ما يميّز ظاهرة التوازي في هذا النظْم لـ: "أبي الطيب المتنبي" أن البيت الشعري المتوازي يحتوي على جميع أنواع التوازي، وذلك ما يُظْهِره البيت 32 (وَلِمَنْ يُهِينُ الْمَالَ وَهُوَ مُكَرَّمٌ*** وَلِمَنْ يَجُرُّ الْجَيْشَ وَهُوَ عَرَمْرَمٌ): يوجد توازٍ تركيبي حاصل على مستوى انتظام المفردات ومواقعها التركيبية، وتوازٍ صوتي مُتحقِّق على مستوى الانسجام الصوتي، وتوازٍ صرفي متجسِّد في تطابق الصيغ الصرفية.

إن المسألة الجوهرية بالنسبة لنا تتمثل في أن هذه التوازيات ضرب من العلاقات- النص بصفته كَوْنًا للعلاقات- التي تحقق شعرية النص وجماليته من ناحية، وتُعبِّر عن نسقيته من ناحية أخرى؛ لأن هذه الظاهرة ليست واقعة نصية موسيقية ولفظية فقط، وإنما آليات بنيوية لتوليد غير محصور للمعاني، وأنساقٌ شعرية للتعبير الضمني عن الرسائل والتجارب والانفعالات. وعلى هذا، فإن كل التوازيات الصرفية والصوتية والدلالية والمعجمية والتركيبية تعبيراتٌ عن أنماط من المقارنة والمفاضلة والتقابل التي شمِلَت هجاء "ابن كيغلغ" ومدح "أبي العشائر"، وهي في الآن ذاته منشأ التجاذب الدلالي، وهو ما يدل على أن البنية الشكلية للقصيدة تُعاضِدُ بنيتها الموضوعية.

2.8. الإيقاع الخارجي

يتولّد "إيقاع" (Rhythm) القصيدة من سمة "التّردُّد" المُنتظِم لعناصر بنيتها الشعرية (الترادف، والقافية، والتوازي، والروي، إلخ)، وهو ملمح مُميِّز لجنس الشعر وصفه "يوري لوتمان" (1976) بأنه ركيزة بنيوية للشعر (ص42)، وعنصر حيوي لا يمكن أن يخلو منه شعر في أي لغة كُتِب (أبو ديب، 1974، ص131). كما إنه ملمح موجود في أنساق فنية وثقافية أخرى كالرقص، والعمارة، والوشم، وغيرها. أما "الوزن" (Meter)، فهو تصميم شعري مجرد يرتسم في ذهن المتلقي والمبدع؛ إذ يُتعامَل مع النص الشعري استنادا إلى خلفية معرفية تشكل البنية المثالية التي تُدرَك بأنها "توقّع بنيوي" (Structural Expectation) من الناحية الإيقاعية، وبقدر ما تبدو عناصر البيت الشعري مُوزَّعة بشكل غير مُنظَّم أو إن مكانها أو ترتيبها عرَضيٌّ في نظام البيت الشعري، يُبنى مخطَّط مثالي في وعي مرسل النص الشعري ومتلقيه من درجة أسمى يُلغي التصدعات والاختلالات الإيقاعية (Rhythmic Violations)، وتُقدَّم بنية التكرار في شكل خالص (Lotman, 1976, PP44-45)، وكأنّ إيقاع القصيدة دال على تماسكها واتساقها وترابط أجزائها من خلال التكرار الإيقاعي (Rhythmic Recurrences) لعناصرها المنتظمة، بينما وَزْنُها وانسجامها فَمُسنَد بناؤهما إلى المتلقي.

لقد خَصَّ "قُدامَة بن جعفر" (1302هـ/ 1884- 1885م) الشعر سابقا بعبارة بليغة مُوجَزة دالة هي: "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى" (ص3). إذْ تُميِّز هذه العبارة جنس الشعر عن جنس "النثر" بأنه صناعة لفظية موزونة، وذات قافية، وتحمل معانٍ متوارية. وهي العناصر ذاتها التي أحصاها "ابن رشيق القيرواني" (1981) في حدّ الشعر، فذَكَرَ: "اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية" (ص119). ويعني هذا أن النّظم لا يكون إلا لغرض المدح، أو الرثاء، أو الفخر، أو الوصف، أو الهجاء، أو النسيب، إلخ. وتؤدي كل وحدة بنائية وظيفة فنية شعرية، وأخرى دلالية تعبيرية داخل جنس تواصلي أعمّ هو النص الشعري.

استنادا إلى ذلك، نَظَمَ "أبو الطيب المتنبي" قصيدته على بحر "الكامل" (مُتَفَاعِلُنْ) لِيُخاطِب "ابن كيغلغ" بكامل غضبه وذمه؛ بسبب سجنه. وأما الرّويّ، فهو صوت "الميم"، وهو "صامت شفتاني مُتوسِّط" يتناسب مع غرض الهجاء، بينما ملمح "الغنة" علامة على معاناة الشاعر وحسرته على ما أصابه. وتدل حركة الروي "الضمة" على المقاومة والشدة، وتوحي هنا برفعة الشاعر وإصراره وعزيمته وعدم انكساره بعد واقعة السجن؛ إذ تشكل هذه القصيدة صوتا يقول "لا" في وجه كل جبروت يصبو إلى نيْل ما لا يستحق. ذلك أن قيم الشاعر رفيعةٌ، فهو مُتمسِّكٌ بها، ومُدافِعٌ عليها مهْما كانت الظروف والصعوبات والمواقف.

وردت قافية (Rhyme) القصيدة مطلقة متداركة (/0//0)، وهي ليست مجرد تطابق صوتي ولفظي ونطقي، لكنها تعد إحدى الظواهر الإيقاعية التي تنهض بوظائف إيقاعية وجمالية عضوية داخل البنية الشعرية (Lotman, 1976, P56). لذلك، نُثْبِتُ مرة أخرى أن "التكرار يعني أيضا الاختلاف، فذلك التطابق على مستوى واحد فقط يسلط الضوء على اللا تطابق في مستوى آخر. ومن ثم، فإن القافية هي إحدى أكبر المستويات الجدلية تعارضا في البنية الشعرية" (Ibid, P58). ولعل هذا التناقض والتعقيد جعل مدارستها تنتمي إلى مستويات بنيوية عليا في نسق الشعر: إيقاعية، وصواتية، ودلالية (Ibid). وعليه، ينبغي لنا أنْ ندرك أنّ التطابق اللفظي لقافية أبيات القصيدة آلياتٌ لاتّساع المعاني، وتجسيدٌ لإمكانات واحتمالات رحبة تُغني الدلالات وتُطوِّرها بشكل غير نهائي بما يُتيح للقارئ لذة الاكتشاف ومتعة التأويل؛ لأن الشعر نسقٌ منمذج ثانوي سمتُه الإبداعية الدلالية، ثم إن فضاء التعبير الشعري كونٌ سميائي دال حامل للمعاني (Ibid, P60).

وعلى هذا الأساس، فإن النص الشعري- كما ذكرنا في أكثر من مرة- نسق من العلاقات المختلفة التي تتجلى على مستويات متباينة من الأصوات إلى القافية. فَفَاحِص معمار القصيدة، يلحظ الاختلاف في القوافي من حيث "الاسمية" و"الفعلية"؛ فقد اعتمد الشاعر على أسماء في نهاية الأبيات الشعرية من أجل الإصرار على صفات سَلبية ثابتة في "ابن كيغلغ" (مُظْلِمُ، أَعْجَمُ، رَبُّكَ دِرْهَمُ، إلخ)، وتأكيد أخرى افتقدها هي خصال "أبي العشائر" (مُصمِّمُ، الْمُعْلَمُ، عَرَمْرَمُ، إلخ)، كما استعمل أفعالا في نهاية عجز أبياته الشعرية بغرض تصوير حركات وممارسات وأفعال وأحداث مَهْجُوِّهِ (لَا يَفْهَمُ، عَجُوزٍ تَلْطِمُ، يُقْسِمُ، إلخ). علاوة على ذلك، وظف الشاعر القوافي الفعلية في الأبيات التي يمرِّر فيها عِبَرًا وحِكَمًا وتأملات عميقة في الإنسان والكون والحياة والزمن ناتجة عن تجاربه الحياتية المتعددة (البيت 8: يَنْعَمُ، البيت 9: يَنْدَمُ، البيت 10: تَرْحَمُ)؛ وذلك من أجل التعبير عن دينامية الحياة وحركيتها التي تتطلب حكمة وخبرة في التعامل والعيش والتصرّف. ثم إن تكرار صوت "الميم" الذي صفته "الغنّة" تذكير في قافية كل بيت بمعاناته وألمه وتحسّره من ممارسات الإنسان تُجاه أخيه الإنسان؛ ذلك أن التردد المُنتظِم للقافية وحركيتها وموقعها من أول بيت في القصيدة إلى آخرها علامة على الظروف الصعبة التي حاصرته في السجن من أول يوم إلى غاية مغادرته؛ وكأنّ رويّ "الميم" يُوحِّد موضوع القصيدة، ويربط صوتيا وموسيقيا أبياتها. ومن ثم، فلا إمكان لوجود أيّ عنصر في القصيدة لا يحقق "الوحدة العضوية" من الناحيتَيْن الشعرية البنائية والتركيبية الدلالية.

9. الأنساق التركيبية

إن الهدف من إعمال التحليل السميائي إظهار أنّ الشعر شكلٌ من أشكال التواصل والمعنى، أو بصيغة أدق: "نمذجة سميائية" (Semiotic Modeling). فقد نَمْذَجَ "أبو الطيب المتنبي" أفكار وموضوعاته وانفعالاته ومشاعره ونصائحه وحكمه وأفكاره- التي تعني له شيئا ما، وتؤدي عنده وظائف وأغراض مفيدة- في شكل شعري خارجي عُدَّ تمثيلًا وترجمة لما هو مُرتَسِم في ذهنه من تصورات (Sebeok& Danesi, 2000, P1) عن واقعته مع "ابن كيغلغ". لذلك، ستكون قصيدته نسيجا مخصوصا من المعاني والألفاظ التي تحقق هذه الغاية التواصلية، وهو ما أجمله "عبد القاهر الجرجاني" (2004) في "النّظم"، إذْ يذكر: "لا يُتصوَّر أن تَعْرِف لِلَّفْظ مَوْضِعًا من غير أنْ تعرف معناه، ولا أنْ تَتوخَّى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبًا ونظْمًا، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتُعمِلَ الفِكْرَ هناك، فإذا تَمَّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقَفَوْت بها آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن/ تستأنف

فِكْرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتَّبُ لك بِحُكْمِ أنّها خَدَمٌ للمعاني، وتابعة لها، ولاحقة لها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علمٌ بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق" (ص53-54).

فإذا تأمَّلْنا اللغة، نجد أنها نسق هرمي تندرج ضمنه مجموعة من الأنساق اللغوية الفرعية (الأصواتية، والصواتية، والتركيبية، إلخ)، وسنلحظ أن "البعد التأليفي" حاضر بقوة في أغلبها. فقد كان المبدأ المهيمن على النظرية اللسانية، خاصة المقاربات التوليدية والبنيوية الأمريكية التي تبلورت خلال القرن العشرين، الصرامةُ الفكرية التي تعتمد على الدقة في فصل هذه المستويات بصفتها مجالات مستقلة ومكتفية بذاتها. فَلِأسباب عمَلية، بدأ العمل على مستويات أصغر، وأكثر تحديدا. إذْ تدرس "الصواتة" نسق الأصوات ووظائفها، ويُعنى "الصرف" بالكيفية التي تُشكِّل بها المورفيمات كلمات، ويختص "التركيب" (Syntax) بالكيفية التي تُؤلِّف بها الكلمات جملًا (Mithun, 2015, P 11). إن استعارتنا هذا التصور اللساني الذي يصف اللغة، ويُوزِّعها على فروع متداخلة ومتواشجة بصفته إجراءً لفهْم النسق الشعري بصفته نظاما معقَّدا من العلاقات الأصواتية والصواتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والتداولية والدلالية، يقودنا إلى فحص النسق التركيبي، وتبيان أدواره البنائية والسميائية التي تسهم في بناء الكون الشعري.

ينبني المستوى التركيبي في الشعر- "الفن اللفظي" (Verbal Art)- على مجموعة من "المقولات النحوية" (Grammatical Categories) التي تُحدِثُ أثرا جماليا ودلاليا في المتلقي، لعل أبرزها: "الضمائر"، و"الجمل"، و"الأساليب".

ناقش "يوري لوتمان" (1976) الدور التنظيمي للضمائر (Pronouns)، فَبيَّنَ أنها "مهمة للغاية من أجل إثبات تأثير البنية النحوية (Grammatical Structure) في بناء النص الشعري" (ص82). فمن الواضح أنّ معنى أنْ تكون "ضمير مُتكلِّمًا"، أو "ضميرا مخاطَبا"، أو "ضميرا غائبا" يتضمن تعريفا أوليا وأساسيا لأماكن هؤلاء الشخوص والبنية الاجتماعية. إن هذا المخطط النحوي الشكلي، الذي يمتلك معنى في اللغة الإجرائية فقط في تحديد اتجاه الكلام وعلاقته بالمتكلم، يفترض معنى خاصا بمجرد أن يصبح النص نموذجا شعريا للعالم. ويشير هذا إلى أنه كلما ازداد دور النمذجة للنص، ازدادت أهمية الوظيفة البنائية للضمائر (ص83).

عديدة ومتنوعة هي الضمائر التي يزخر بها النص الشعري. فقد استهل الشاعر قصيدته باستعمال "ضمير المتكلم المفرد" المتجسد في "تاء المتكلم" و"ياء المتكلم" (عَرَضًا نَظَرْتُ وَخِلْتُ أَنِّي أَسْلَمُ، بِعَارِضِي، رَأَيْتُ، إلخ)؛ بقصد إخبار المتلقي أن القصيدة خطابٌ مُوجَّهٌ من الناظِم المتكلِّم والمتحدِّث والواصِف إلى مرسَل إليه مخصوص (ابن كيغلغ)، ومتلقٍّ عام يُراد توجيهه ونصحه بعد حدث السجن. ومن ثم، فإن "ضمائر الشخص" "ضمائر عاكسة" (Reflexive Pronouns) تُضمِر الاسم الظاهر وأوصافه الدالة على جوهر شخصيته وسلوكها (Lotman, 1976, P83)، فتُعوِّضُه وتحيل عليه؛ بدليل أنها مُعادِل دلالي له، ومفسِّرة لما سبقها، وعائدة عليه، دون إغفال دورها النصي الأساس المتمثل في الربط بين أجزاء الكلّ النصي. واستنادا إلى ذلك، استعمل الشاعر "ضمير المخاطَب المفرد" المتمثِّل في "كاف المخاطَبة" (لَأَخُوكِ ثَمَّ أَرَقُّ مِنْكِ، رَاعَتْكِ) ليُعاتِب محبوبته على تعاملها القاسي، و"ضمير المخاطب المذكّر" بنوعيه "المضمَر" (أَقِمْ، اِرْفُقْ، اِحْذَرْ، إلخ) والمتّصل (أَرْسَلْتَ، أَرَغْتَ، أَقَمْتَ، إلخ) الذي خاطب به مَهْجُوَّهُ ذاكِرًا صفاته وسلوكاته وتصرفاته المشينة التي لا تستحق المدح الذي سعى إليه بإلحاح (غِنَاكَ مَسْأَلَةٌ، رَبُّكَ دِرْهَمٌ، إلخ). كما اقتضت الوظيفة التوجيهية الإصلاحية في شعر "أبي الطيب المتنبي" أن يستعمل "ضمير المخاطب المفرد" (لَا يَخْدِعَنَّكَ مِنْ عَدُوٍّ دَمْعُهُ*** وَارْحَمْ شَبَابَكَ مِنْ عَدُوٍّ تَرْحَمُ) لينصح القارئ عامة بعدم الانخداع بألاعيب وخدع العدو الذي لن يتوانى إن وجد فرصة للنيل منك. وأما ضمائر "الغائب المفرد" (يَحْمِي اِبْنُ كَيْغَلَغَ الطَّرِيقَ وَعِرْسُهُ، يَمْشِي بِأَرْبَعَةٍ، غَيِّهِ، لَا يَفْهَمُ، يُقَهْقِهُ، جُفُونُهُ، إلخ)، فقد وردت على الجملة مُعوِّضةً "ابن كيغلغ" ومن يتقاسم معه الصفات والممارسات الدنيئة ذاتهما. لكن الملحوظ أن ضمائر القصيدة جميعها وردت بصيغة "المفرد" إصرارًا على أن المقصود من الهجاء "ابن كيغلغ" أساسا. وعلى الرُّغم من أن التجربة الشعرية فردية، فإن محتواها ورسائلها موجَّهة إلى الجماعة تأكيدا

لانخراط الشاعر في قضايا عصره؛ وذلك من خلال الانتقال من مستوى الفرد إلى مستوى الجماعة باستعمال وحدات لغوية دالة على الكثرة والعموم والجمع، خاصة في البيت الشعري الأخير المُتضمّن للاسم المبني "مَنْ" الذي يحتمل كل كريم جيّد المنبت والأصل، وكل أعجمي لئيم سيّء النسب (أَفْعَالُ مَنْ تَلِدُ الْكِرَامُ كَرِيمَةٌ*** وَفِعَالُ مَنْ تَلِدُ الْأَعَاجِمُ أَعْجَمُ)؛ ذلك أن تجربة "أبي الطيب المتنبي" تجربة شعرية ذاتية، لكن مضمونها جماعيّ.

لا يقتصر إظهار العلاقة التكاملية المتينة بين الوظيفة الشعرية البنائية (التشاكل اللفظي) والوظيفة الدلالية (التشاكل المعنوي) على مستوى الضمائر فقط، بل تشمل الجمل أيضا. وفي هذا الصدد، فقد زاوجَ الشاعر بين "الجمل الاسمية" الدالة على الثبات، و"الجمل الفعلية" الدالة على الحركة والديناميكية والتحوّل والتغيّر والصيرورة. إذ يتمثل الثبات في تأكيد "أبي الطيب المتنبي" على موقفه الرافض لمدح "ابن كيغلغ" قبل السجن وأثناءه وبعده، بل إن تمنّعه ثَبت بهجائه وذمه (غِنَاكَ مَسْأَلَةٌ وطَيْشُكَ نَفَخَةٌ*** وَرِضَاكَ فَيْشَلَةٌ وَرَبُّكَ دِرْهَمُ). بينما تجلت الحركة في وصف مهجوّه وتصويره من أجل تقريبه إلى المتلقي (وَتَرَاهُ أَصْغَرَ مَا تَرَاهُ نَاطِقًا*** وَيَكُونُ أَكْذَبَ مَا يَكُونُ وَيُقْسِمُ)، وكذا الإشارة إلى الاضطراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر بسبب تعنّت محبوبته وقسوتها (وَلَقَدْ رَأَيْتُ الْحَادِثَاتِ فَلَا أَرَى*** يَقَقًا يُمِيتُ وَلَا سَوَادًا يَعْصِمُ). وأما رتبة الجمل من حيث تراصُّ كلماتها ومواقعُها ونسجها (نظمها) لَهُ دلالة سميائية لا تُنكَر (مفتاح، 1992، ص79)، فقد رُتّبت مفدراتها على نحو يراعي مقاصد الشاعر؛ إذ اعتمد جملا فعلية لأغراض تواصلية تراعي تصوير أفعال "ابن كيغلغ" (يَمْشِي عَلَى أَرْبَعَةٍ، أَرْسَلْتَ تَسْأَلُنِي الْمَدِيحَ، إلخ)، واستعان بالجمل الاسمية لأهداف تداولية جعلت من الاسم المبني المحيل على "أبي العشائر" "بؤرةً" و"صَدْرًا" في الكلام (وَلِمَنْ أَقَمْتَ عَلَى الْهَوَانِ بِبَابِهِ، وَلِمَنْ يُهِينُ الْمَالَ وَهُوَ مُكَرَّمٌ، إلخ)، يُبيّن من خلاله أنه هو الموضوع المُتحدَّث عنه، وما يَتْلُوه تعليق عليه ووصف له (مفتاح، 1992، ص177). وقد تعددت أزمنة الأفعال، فحضر الزمن "الماضي" من أجل تمثيل ماضي الشاعر وتجاربه (لَوْ كَانَ يُمْكِنُنِي سَفَرْتُ عَنْ الصِّبَا)، والزمن "الحاضر" للتعبير عن الواقع المظلم والمأساوي والمرير الذي صادفه بسبب تصرفات "ابن كيغلغ" (يُؤْذِي الْقَلِيلُ مِنَ اللِّئَامِ بِطَبْعِهِ)، والزمن "المستقبل" الذي يُعبّر عن تطلعات الشاعر وآماله في مستقبل أفضل من خلال توظيفه لأسلوبَيْ "الأمر" (وَاِحْذَرْ مُنَاوَاةَ الرِّجَالِ)، والتمني (لَوْ كَانَ يُمْكِنُنِي...).

كما استعمل الشاعر أساليب متنوعة نُلخِّصُها في قسمَيْن: "الأسلوب الخبري"، و"الأسلوب الإنشائي". وقد ورد الأسلوب الإنشائي غير الطلبي (الخبري) بكثرة في القصيدة؛ بهدف إخبار المتلقي بالتجربة الشعرية للمتنبي وتقريرها وتأكيدها (وَالْهَمُّ يَخْتَرِمُ الْجِسْمَ نَحَافَةً)، فكانت لغة القصيدة تقريرية مباشرة تخدم غرض الهجاء من جهة (وَالذُّلُ يُظْهِرُ فِي الذَّلِيلِ مَوَدَّةً)، ووظائف الإرشاد والنصح والعبرة والمَثل التي يصبو إليها الشاعر من جهة أخرى (أَفْعَالُ مَنْ تَلِدُ الْكِرَامُ كَرِيمَةٌ). ومن أجل الغرض نفسه، ضمّن الشاعر قصيدته "أساليب حجاجية" متنوعة تُبيّن أن لغته "علمية منطقية"، نذكر من ذلك: "التوكيد" (لَأَخُوكِ ثَمَّ أَرَقُّ مِنْكِ، وَلَقَدْ رَأَيْتُ، وَالنَّاسُ قَدْ نَبَذُوا، إلخ)، و"التشبيه" و"المقارنة" (وَإِذَا أَشَارَ مُحَدِّثًا كَأَنَّهُ*** قِرْدٌ يُقَهْقِهُ أَوْ عَجُوزٌ تَلْطِمُ)، و"التّكرار" بأنواعه (تكرار التفعيلة، والصيغة الصرفية، إلخ)، و"النفي" (لَا يَسْلَمُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ مِنَ الْأَذَى، وَجُفُونُهُ مَا تَسْتَقِرُّ)، و"الروابط الحجاجية" مثل حرف العطف "الواو" المهيمن على جلّ القصيدة (وَيُشِيبُ نَاصِيَةَ الصَّبِيِّ وَيُهْرِمُ) الذي لا يمكن اختزاله في كونه "رابطة ظاهرية" بل تحقق "تشاكلا معنويا" على مستوى انسجام الرسالة عند المتلقي (مفتاح، 1992، ص79)، وكذا أسلوب "الحصر" (فَإِنَّمَا تَقْوَى عَلَى كَمَرِ الْعَبِيدِ)، و"التمني" (وَلَوْ أَنَّهَا الْأُولَى لَرَاعَ الْأَسْحَمُ). وهي آليات خطابية حجاجية استعان بها "أبو الطيب المتنبي" لإقناع المتلقي بخطابه الشعري الذي يُصوّر تجربته الشعرية. وإذا كان الأسلوب الخبري موجَّهٌ إلى العقل والفكر، فإن الأسلوب الإنشائي موجَّه إلى المشاعر والأحاسيس من أجل تحقيق وظيفة "الإمتاع"، وهو ما يؤكد أن الشعر تعبير عن المشاعر والانفعالات والتجارب والعواطف؛ لأنه سجل ذاتي، وديوان جماعي أيضا. لذلك، نجد من بين الأساليب الإنشائية ما يلي: "النداء" (يَا أُخْتَ مُعْتَنِقِ الْفَوَارِسِ، يَا اِبْنَ الْأُعَيْرِ) الذي لا يقصد به الشاعر طلب الإقبال بل العتاب واللوم والتحقير والهجاء والتقزيم، و"الاستفهام" (مَاذَا أَزْعُمُ، أَتُرَى الْقِيَادَةَ فِي سِوَاكَ تَكَسُّبًا) الذي لا يود منه الشاعر طلب الفهم وإنما التوبيخ والتعجب، و"الأمر" (وَاِسْتُرْ أَبَاكَ)، و"التمني" (لَوْ كَانَ يُمْكِنُنِي) من أجل استشراف مستقبل أفضل. لكن

الملحوظ أن الأساليب الإنشائية التي تصف الحالة النفسية للشاعر وتعدد مشاعره وحالاته المضطربة قليلةٌ جدا بالقصيدة في مقابل كثرة الأساليب الخبرية التقريرية؛ والشاهد على ذلك أن هذه القصيدة خطابُ هجاء صريح وقوي وجرّيء موجَّه من مبدعه إلى "ابن كيغلغ"؛ ليُقْنِعَه أنه لا يستحق المدح البتة.

خاتمة

خلصت هذه الدراسة إلى إثبات أن الشعر صناعة لفظية فصيحة، وبليغة، وموزونة، ودالة. فهو إبداع إنساني مُميَّز ومُعقَّد على درجة عالية من الانتظام البنيوي، والإيحاء الدلالي، والتكثيف المعلوماتي. وقد كان الغرض الجوهري من دراستنا تحليلَ أنموذج من الإنتاج الشعري لـ: "أبي الطيب المتنبي" في ضوء سميائيات الشعر عند "يوري لوتمان"، وهو ما تطلب أن نتّبع ما يلي: أولا- الاستناد إلى مبادئ الشعرية البنيوية التي بلورها "يوري لوتمان" من أجل التعرف على الوحدات المختلفة التي تُولِّد شعرية النص، وتكوّن لغته، وتؤدي وظائف بنائية وجمالية داخله؛ وثانيًا- التعامل مع هذه العناصر ذاتها بصفتها أنساق علامات تشتغل بشكل حركي في القصيدة بوصفها علامة مركبة تدل على معنى مُوحَّد، وتؤدي رسالة متكاملة. وهذا معناه أن لا وظيفة شعرية لأيّ عنصر مفصول عن بقية العناصر والكل النصي أيضا، ولا وظائف دلالية إضافية لأي نسق علامي معزول عن باقي أنساق العلامات وسيرورة الكون الشعري أيضا. وإننا نرى أن اعتماد هذه المنهجية سيكون فاعلا في تحليل نصوص ثقافية أخرى كالتشكيل والمسرح واللباس وغيرها؛ والدافع إلى ذلك أنها تُتيح إمكانات التعرف على المفردات التي كُتِبت بها هذه النصوص الفنية؛ وذلك من أجل رصد أدوارها الجمالية، وكشف وظائفها النسقية. فلا إمكان للتواصل مع أيّ نص ثقافي ما لم نتعرَّف على مفرداته ولغته.

قائمة المصادر والمراجع:

باللغة العربية:

1. الأدبي والسيميائي المنعقدة أيام 7 و8 و9 ماي 1981. ط 1. سلسلة ندوات ومناظرات 6. الرباط- المغرب: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس.
2. أبوديب، كمال. (1974). في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن. ط 1. بيروت: دار العلم للملايين.
3. الاستراباذي، الرضي. (1982). شرح شافية ابن الحاجب. تحقيق وضبط وشرح: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد. (د. ط.). القسم الأول. الجزء الأول. بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية.
4. بان، ستيفن. (2006). السيموطيقا. ترجمة: أمل قارئ وآخرون. تحرير: رامان سلدان. مراجعة وإشراف: ماري تريز. ط 1. موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (8): من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، العدد 1045. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
5. بريمي، عبد الله. (2018). السميائيات الثقافية: مفاهيمها وآليات اشتغالها، المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السميائية. ط 1. عمان- الأردن: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.
6. بوزفور، أحمد. (1990). تأبّط شعرا. (د. ط.). الدار البيضاء- المغرب: مطبعة النجاح الجديدة.
7. الجرجاني، عبد القاهر. (1991). أسرار البلاغة. قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر. ط 1. القاهرة: مكتبة الخانجي.
8. الجرجاني، عبد القاهر. (2004). دلائل الإعجاز. قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر. ط. 5. القاهرة: مكتبة الخانجي.
9. جعفر (ابن)، قدامة. (1302هـ/ 1884- 1885). نقد الشعر. ط 1. قسطنطينية: مطبعة الجوائب.
10. حسان، تمام. (1986). مناهج البحث في اللغة. (د. ط). دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة.
11. السغروشني، إدريس. (1986). مدخل للصواتة التوليدية. ط 1. سلسلة المعرفة اللسانية: أبحاث ونماذج. الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال للنشر.
12. عبد الجليل، عبد القادر. (1998). علم الصرف الصوتي. سلسلة الدراسات اللغوية، ع. 8. عمان: أزمنة.
13. عمر، أحمد مختار. (1997). دراسة الصوت اللغوي. (د. ط.). القاهرة: عالم الكتب.

14. القيرواني، الحسن (ابن) رشيق. العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده. حقّقه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط 5. الجزء الأول. دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة.
15. المتنبي، (أبو) الطيب. لِهوى النفوس سريرة لا تُعلَم. رابط الموضوع: https://www.aldiwan.net/poem10567.html. تاريخ الاطلاع: 2023/04/01.
16. مفتاح، محمد. (1992). تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ط 3. المركز الثقافي العربي.
17. هادي، نهر. (2011). علم الأصوات النطقي: دراسة وصفية تطبيقية. ط 1. إربد- الأردن: عالم الكتب الحديث.

باللغة الأجنبية:

1. Benveniste, Emile. (1974). Problèmes de Linguistique Générale. II. Paris: Ed. Gallimard.
2. Bronton, Laurel J.& Brinton, Donna M. (2010). The Linguistic Structure of Modern English. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
3. Cristal, David. (2008). A Dictionary of Linguistics and Phonetics. 6 Edition. Oxford: Blackwell Publishing.
4. Juri, Lotman. (1976). Analysis of the Poetic Text. I. Edited and Translated by D. BARTON JOHNSON. Ardis/ Ann Arbor.
5. Lorusso, Anna Maria. (2015). Cultural Semiotics: For a Cultural Perspective in Semiotics. Series: Semiotics and Popular Culture. First Published. New York: Palgrave Macmillan.
6. Mel'cuk, Igor A. & Clas, André & Polguère, Alain. (1995). Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire. Belgium: Editions Duculot.
7. Mithun, Marianne. (2015). Discourse and Grammar. In: The Handbook of Discourse Analysis. Edited by Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton and Deborah Schiffrin. Second Edition. Oxford: Blackwell.
8. Monticelle, Daniele. (2016). Critique of Ideology or/ and Analysis of Culture? Barthes and Lotman on Secondary Semiotic Systems. Sign Systems Studies, Issue: (3), PP 432- 451. accessed 20/01/2017. http://dx.doi.org/10.126997/SSS.2016.44.3.07.
9. Sebeok, Thomas A. (2001). Signs: An Introduction to Semiotics. Second Edition. Toronto- Buffalo- London: University of Toronto Press.
10. Sebeok, Thomas A.& Danesi, Marcel. (2000). The Forms of Meaning: Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis. Berlin& New York: Mouton de Gruyter.
11. Torop, Peeter. (2015). Cultural Semiotics. In: The Routledge Handbook of Language and Culture. Edited by Farzad SHARIFIAN. First Published. London and New York: Routledge.

ملحق القصيدة:

لِهَوَى النُّفُوسِ سَرِيرَةٌ لَا تُعْلَمُ

لِهَوَى النُّفُوسِ سَرِيرَةٌ لَا تُعْلَمُ**** عَرَضًا نَظَرْتُ وَخِلْتُ أَنِّي أَسْلَمُ
يَا أُخْتَ مُعْتَنِقِ الْفَوَارِسِ فِي الْوَغَى**** لَأَخُوكِ أَرَقُّ مِنْكِ وَأَرْحَمُ
يَرْنُو إِلَيْكِ مَعَ الْعَفَافَ وَعِنْدَهُ**** أَنَّ الْمَجُوسَ تُصِيبُ فِيمَا تَحْكُمُ
رَاعَتْكِ رَائِعَةُ الْبَيَاضِ بِعَارِضِي**** وَلَوْ أَنَّهَا الْأُولَى لَرَاعَ الْأَسْحَمُ
لَوْ كَانَ يُمْكِنُنِي سَفَرْتُ عَنِ الصِّبَا**** فَالشَّيْبُ مِنْ قَبْلِ الْأَوَانِ تَلَثُّمُ
وَلَقَدْ رَأَيْتُ الْحَادِثَاتِ فَلَا أَرَى**** يَقَفًا يُمِيتُ وَلَا سَوَادًا يَعْصِمُ
وَالْهَمُّ يَخْتَرِمُ الْجَسِيمَ نَحَافَةً**** وَيُشِيبُ نَاصِيَةَ الصَّبِيِّ وَيُهْرِمُ
ذُو الْعَقْلِ يَشْقَى فِي النَّعِيمِ بِعَقْلِهِ**** وَأَخُو الْجَهَالَةِ فِي الشَّقَاوَةِ يَنْعَمُ
وَالنَّاسُ قَدْ نَبَذُوا الْحِفَاظَ فَمُطْلَقٌ**** يَنْسَى الَّذِي يُولِي وَعَافٍ يَنْدَمُ
لَا يَخْدَعَنَّكَ مِنْ عَدُوٍّ دَمْعُهُ**** وَارْحَمْ شَبَابَكَ مِنْ عَدُوٍّ تَرْحَمُ
لَا يَسْلَمُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ مِنَ الْأَذَى**** حَتَّى يُرَاقَ عَلَى جَوَانِبِهِ الدَّمُ
يُؤْذِي الْقَلِيلُ مِنَ اللِّئَامِ بِطَبْعِهِ**** مَنْ لَا يَقِلُّ كَمَا يَقِلُّ وَيَلْؤُمُ
اَلظُّلْمُ مِنْ شِيَمِ النُّفُوسِ فَإِنْ تَجِدْ**** ذَا عِفَّةٍ فَلِعِلَّةٍ لَا يَظْلِمُ
يَحْمِي اِبْنَ كَيْغَلَغَ الطَّرِيقَ وَعِرْسُهُ**** مَا بَيْنَ رِجْلَيْهَا الطَّرِيقُ الْأَعْظَمُ
أَقِمِ الْمَسَالِحَ فَوْقَ شُفْرِ سُكَيْنَةٍ**** إِنَّ الْمَنِيَّ بِحَلْقَتَيْهَا خِضْرِمُ
وَارْفُقْ بِنَفْسِكَ إِنَّ خَلْقَكَ نَاقِصٌ**** وَاسْتُرْ أَبَاكَ فَإِنَّ أَصْلَكَ مُظْلِمُ
وَغِنَاكَ مَسْأَلَةٌ وَطَيْشُكَ نَفْخَةٌ**** وَرِضَاكَ فَيْشَلَةٌ وَرَبُّكَ دِرْهَمُ
وَاحْذَرْ مُنَاوَاةَ الرِّجَالِ فَإِنَّمَا**** تَقْوَى عَلَى كَمَرِ الْعَبِيدِ وَتُقْدِمُ
وَمِنَ الْبَلِيَّةِ عَذْلُ مَنْ لَا يَرْعَوِي**** عَنْ غَيِّهِ وَخِطَابُ مَنْ لَا يَفْهَمُ
يَمْشِي بِأَرْبَعَةٍ عَلَى أَعْقَابِهِ**** تَحْتَ الْعُلُوجِ وَمِنْ وَرَاءٍ يُلْجَمُ
وَجُفُونُهُ مَا تَسْتَقِرُّ كَأَنَّهَا**** مَطْرُوفَةٌ أَوْ فُتَّ فِيهَا حِصْرِمُ
وَإِذَا أَشَارَ مُحَدِّثًا فَكَأَنَّهُ**** قِرْدٌ يُقَهْقِهُ أَوْ عَجُوزٌ تَلْطِمُ
يَقْلِي مُفَارَقَةَ الْأَكُفِّ قَذَالَهُ**** حَتَّى يَكَادُ عَلَى يَدٍ يَتَعَمَّمُ
وَتَرَاهُ أَصْغَرَ مَا تَرَاهُ نَاطِقًا**** وَيَكُونُ أَكْذَبَ مَا يَكُونُ وَيُقْسِمُ
وَالذُّلُّ يُظْهِرُ فِي الذَّلِيلِ مَوَدَّةً**** وَأَوَدُّ مِنْهُ لِمَنْ يَوَدُّ الْأَرْقَمُ
وَمِنَ الْعَدَاوَةِ مَا يَنَالُكَ نَفْعُهُ**** وَمِنَ الصَّدَاقَةِ مَا يَضُرُّ وَيُؤْلِمُ
أَرْسَلْتَ تَسْأَلُنِي الْمَدِيحَ سَفَاهَةً**** صَفْرَاءُ أَضْيَقُ مِنْكَ مَاذَا أَزْعُمُ
أَتُرَى الْقِيَادَةَ فِي سِوَاكَ تَكَسُّبًا**** يَا اِبْنَ الْأُعَيِّرِ وَهِيَ فِيكَ تَكَرُّمُ
فَلَشَدَّ مَا جَاوَزْتَ قَدرَكَ نَاطِقًا**** وَلَشَدَّ مَا قَرُبَتْ عَلَيْكَ الْأَنْجُمُ
وَأَرَغْتَ مَا لِأَبِي الْعَشَائِرِ خَالِصًا**** إِنَّ الثَّنَاءَ لِمَنْ يُزَارَ فَيُنْعِمُ
وَلِمَنْ أَقَمْتَ عَلَى الْهَوَانِ بِبَابِهِ**** تَدْنُو فَيُوجَأُ أَخْدَعَاكَ وَتُتْهَمُ
وَلِمَنْ يُهِينُ الْمَالَ وَهُوَ مُكَرَّمٌ**** وَلِمَنْ يَجُرُّ الْجَيْشَ وَهُوَ عَرَمْرَمُ
وَلِمَنْ إِذَا الْتَقَتِ الْكُمَاةُ بِمَازِقٍ**** فَنَصِيبُهُ مِنْهَا الْكَمِيُّ الْمُعْلَمُ
وَلَرُبَّمَا أَطَرَ الْقَنَاةَ بِفَارِسٍ**** وَثَنَى فَقَوَّمَهَا بِآخَرَ مِنْهُمُ
وَالْوَجْهُ أَزْهَرُ وَالْفُؤَادُ مُشَيَّعٌ**** وَالرُّمْحُ أَسْمَرُ وَالْحُسَامُ مُصَمَّمُ
وَأَفْعَالُ مَنْ تَلِدُ الْكِرَامُ كَرِيمَةٌ**** وَفَعَالُ مَنْ تَلِدُ الْأَعَاجِمُ أَعْجَمُ

رابط الاطلاع

:https://www.aldiwan.net/poem10567.html