

التشاكل والتبابن

في شعر مصطفى الغماري

د/ صالح لحلوحي
جامعة بسكرة (الجزائر)

Toute étude sémiotique cherche à démontrer l'ensemble des éléments essentiels qui forment l'ossature de la lecture critique, notamment celle qui s'intéresse au texte au texte poétique menu de ses principes esthétique, qui ouvrent les portes des stratégie et méthodes critiques occidentales sur le texte littéraire arabe.

تقديم:

تحدث عبد الملك مرتابض عن أهمية نوع النص الأدبي المراد دراسته وتحليله؛ وفق منهج معين، فهو يرى أنه في حالة ما إذا كان النص الأدبي من جنس الشعر فإنه في هذه الحالة يمكن اصطناع؛ إما البنوية اللسانية؛ لأجل الكشف عن البنى الفنية للنص؛ حيث يستثمر القارئ كل معطيات التأويلية، والرمز، والقرينة، والإشارة، والمماثل (الأيقونة)، والانزياح، في حين تستخدم اللسانيات الكشف عن جمالية النص وخصائص نسجه، أمّا استخدام السماء كإجراء في تحليل نص شعري - يضيف مرتابض -؛ فمرده الكشف عن نظام من السمات على أساس أنها قائمة بذاتها، لا مجرد وسيط عبّلي، وذلك من خلال تعرية بنية النص الفنية بظهورها في التشاكل، والتبابن، والتناص، والتقابين (المماثل)، والانزياح¹.

ماهية التشاكل والتبابن:

يشتمل الخطاب الأدبي على مجموعة من العناصر الأدبية التي تجعل من سماته اللفظية أكثر ترابطًا؛ إما على سبيل التشاكل وهو العنصر الغالب، وإما على سبيل التبabin أو الاختلاف الذي يسهم في تأسيس الدلالة، وبالتالي؛ فإن أي نص أدبي يقوم نسجه على التشاكل أكثر من التبabin، وهو شأن يمثل في سيرة الحياة نفسها، إذ كل ما يميز الناس من تبabin، ويباعد بينهم من تناصر، فإن التشاكل يبقى أكثر وروداً في علاقاتهم، بعضهم ببعض². إذن ما هي طبيعة هذا التشاكل والتبابن؟ وما حقيقة توظيفه في الحقل الشعري الجزائري؟ وما مدى تجاوب الشعرا المحدثين لهذه الحقيقة؟

التشاكل: مصطلح سمائي دخل حقل الدراسات الأدبية الغربية قبل أن يستقبله الدارسون العرب، و يضمونه مواضيعهم المختلفة، وقبل ذلك يجدر بنا أن نقف عند حدوده اللغوية والاصطلاحية.

لغة : عرفه ابن منظور في باب مادة شكل بقوله: «الشكل بالفتح: الشبه والمثل، والجمع أشكال و شكول ... و قد تشاكل الشيئان و شاكل كل واحد منها صاحبه...والشكل: المثل، نقول: هذا على شكل هذا أي على مثاله، و فلان شكل فلان أي مثاله في حالاته، ويقال: هذا من شكل هذا أي من ضربه و نحوه، و هذا أشكال بهذا أي أشبه، و المشاكلة الموافقة، والتشاكل مثاله».³

و قال عنها الفيروز أبادي: «المشاكلة: الموافقة كانتشاكلاً وفيه أشكاله من أبيه، وشكلة، بالضم. وشاكل، أي شبه، و هذا أشكال به، أي أشبه».⁴

أما القرزويني فقد عرف المشاكلة بأنها: «ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديرًا».⁵

اصطلاحاً: بدأت ملامح مصطلح (المشاكلة) بالظهور على أيدي بعض البلاغيين العرب، وذلك بمصطلحات عديدة منها؛ (المزاوجة)، و(التصدير)، و(رد الإعجاز على الصدور)، و(التردید)، و(الممااثلة). كما قصد بها البعض التنااسب في النظم و التلاؤم في الألفاظ مع السياق.⁶

و قد جعلها ابن طباطبا عنصراً من عناصر الخلق الفني، الذي يعتمد على المراجعة والتذير، ووافقه في ذلك ابن الأثير و ابن سنان الخفاجي.⁷

ويطلق ابن رشيق (ت 406 هـ) على المشاكلة مصطلح (التصدير)، و يذهب في تعريفه: «أنه رد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ...، و يكسب البيت الذي فيه أبهةً، ويكسوه رونقاً ودببةً، ويزيده مائةً و طلاوة».⁸

وقد تناول ابن الأثير (ت: 737هـ) المصطلحات السابقة الذكر في باب واحد وهو المشاكلة فقال: «... وهذه الأبواب مادتها واحدة، لكن فرقَ أهل البديع بينها بفارق، و قالوا : الترديد: ما تردد لفظه في البيت سواء كان أولاً أو آخرأ، و التصدير: ما كان أحد اللفظين في صدر البيت و الآخر في عجزه، و هو أيضاً المسمى رد الإعجاز إلى الصدور»، أما التعطف: فهو أن تكون إحدى الكلمتين في المصراع الأول، والأخرى في المصراع الثاني، وكذلك المشاكلة، وحصل الأمر، أن هذه الأنواع كأنها مادة واحدة، وشواهدتها متقاربة، وهي باب واحد».⁹

وقد أسهب منير سلطان في تعقيبه على جهود القدماء؛ فخلص إلى أنه يمكن تقسيم المشاكلة إلى نوعين اثنين؛ مشاكلة عامة: وهي تلك التي تعنى بتحقيق الانسجام والتوافق بين عناصر العمل الفنّي؛ حتى يحصل التماугم بين الشكل والمضمون؛ لذلك سماها سلطان بالمشاكلة الفنية، أمّا النوع الثاني فهو مشاكلة خاصة، والتي يتكرر فيها اللفظ في العبارة مرتين، مع إمكانية استبدالها في المرات اللاحقة بمرادفاتها، مع الإبقاء على الإيقاع الناتج عن التردد؛ وقد سماها سلطان بالمشاكلة الإيقاعية.¹⁰

و لعل نظرة عمر بن مسعود بن ساعد المنذري الذي أضفى على هذه المسألة أبعاداً شتى تتجاوز من خلالها المعطيات اللغوية في حدود تقابلاتها المعنوية والمفرداتية والصوتية إلى تخوم المعرفة الفورية بالوعي الإنساني المحقق¹¹، حيث يقول: «و أعلم أن الأشياء المتشاكلة على ثلاثة مرات، إحداها أن تكون مشاكلة في الكفتين أعني الفاعلة والمنفعة معاً كالحار واليابس مع الحار اليابس وهذا أقوى أنواع المشاكلة. والثانية أن تكون مشاكلة في

الفاعلين فقط مثل: (اليابس الحار واليابس) الحار الرطب والحار اليابس. والثالثة أن تكون متشاكلة في المنفعتين فقط مثل: اليابس الحار واليابس البارد وهذه المرتبة دون المرتبة الثانية لأن المنفعل يكون أضعف في الفاعل»¹². أما عند المحدثين، فنجد كلاماً من محمد مفتاح و عبد الملك مرتاب اللذين استلهموا هذا المصطلح من بيتهما الغربية ووضفاه في البيئة العربية؛ حيث تحدث محمد مفتاح عن مفهوم التشاكل Isotopie بشكل ملفت للانتباه، منها بمجهودات قريماس (Greimas) الذي نقل مفهوم التشاكل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات مركزاً على تشاكل المضمنون من خلال كتابه (الدلالة البنوية)، أمّا فرنسوا راستي (F.Rastier)، فقد عمّ المصطلح ليشمل التغيير، والمضمنون، حيث يصبح هناك تشاكل صوتياً، وتشاكلاً نبرياً، وتشاكلاً إيقاعياً...».

كما ناقش محمد مفتاح قريماس و راستي وجماعة M من خلال كتابه (تحليل الخطاب الشعري)؛ حيث وقف عند أبرز نقاط الخلاف، سواء أتعلق الأمر بالتعريفات والمفاهيم التي كانت ضيقة عند هولاء - في نظر مفتاح - أو ما تعلق بطريقة التحليل، إلى أن يخلص إلى التعريف الآتي: «التشاكل تنمية لنواة معنوية سلبية أو إيجابياً، بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية و معنوية و تداولية ضماناً لانسجام الرسالة»¹³.

وقد علق عبد القادر فيديوح على هذا التعريف المقترن، ورأى فيه أبعاداً، ولعل أهمها: «التشاكل يتولد عنه تراكم تعبيري و مضموني تحتمه طبيعة اللغة، ذلك أن هناك تشاكلات زمنية، ومكانية، وباستمولوجية، واستيطيافية تعمل على تحقيق أبعاد جمالية وفاعلية تؤثر فيه ضمن مناخات حرة تساعد المتقبل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤياوية التأويلية»¹⁴ والتي تمنح العمل الفني نوعاً من الحرية في وظيفة الخطاب الشعري الذي من شأنه أن يجمع بين المتقاضين، و في ذلك الجمع غرابة هي سر قبول الشعر و التلذذ به¹⁵.

ويذهب عبد الملك مرتاب في تحليله السيميائي -أثناء قراءته الأدبية- أن نظرية القراءة تنبع على جملة من الأسئلة؛

- ارتباط النص الأدبي بمجموعة من العناصر الأدبية (السمات) التي تجعل من تلك السمات اللفظية ترتبط ببعضها البعض عن طريق التشاكل أو التباين.
- قيام النص الأدبي في أحوال تشاكله وتبنيه، وتماثله، على تراكم الانتشار والامتداد أكثر مما يقوم على تراكم الانحصار والانجزاز.
- الاجتهاد في قراءة النص الأدبي داخل التشاكل اللفظي والمعنوي معاً.
- إعطاء العناية الازمة لإجراء التباين أثناء تحليل نص أدبي؛ لأجل الكشف عن مقدار الاختلاف الواقع بين السمات اللفظية لتحديد الدلالة¹⁶.

ومنه يرجع إلى تعريف التشاكل انطلاقاً من نظرته إلى الدراسات الغربية؛ حيث يقول عنه بأنه: «تشابه العلاقات الدلالية عبر وحدة أسلنية إما بالتكرار أو التماثل أو بالتعارض سطحاً وعمقاً و سلباً و إيجاباً»¹⁷.

والتشاكل يقوم على تكرار سمات عبر التركيب، ويؤدي هذا التكرار إلى انسجام الجملة وعدم الالتباس. ويقوم التركيب بعملية إضمار سمات وتتشييط أخرى قصد تحقيق هذا الانسجام¹⁸.

ويرى مرتاض أنَّ الأصل في مصطلح (التشاكل) مأخوذ من اللغتين الفرنسية والإنجليزية معاً، ومن جذرين إغريقين وهما (Isos) ومعناه يساوي أو التساوي؛ و (Topos) ومعناه المكان، ثم جمع بينهما في لفظ واحد مركب من جذرين أثعين فقيل: (Isotopie, Isotopy).

وقد أورد مرتاض تعريفاً لكل من رasti (F.Rastier) و Misail Arrifi (m.arrive) (الذين يعرفان التشاكل على أنه: «نواة تركيبية [Itérativité] لوحدات لسانياتية، ظاهرة أو غير ظاهرة، متتمية إما إلى التعبير، وإما إلى المضمنون، أو هو بوجه عام تكرار لوحدات لسانياتية»²⁰، ومن خلال هذا التعريف؛ فإن راستي -من هذا المفهوم- يوسع وبفتح له أكثر من مجال؛ فيعممه ليضم التعبير والمضمنون معاً، أي: التشاكل في نظره يصبح متتنوعاً تتبع مكونات الخطاب؛ كالتشاكل الصوتي، والنثري، والإيقاعي...، ليشمل كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت سواء معجمية أو صوتية، أو تركيبية، أو معنوية²¹.

كما عرض محمد مفتاح لتعريف راستي للتشاكل الذي يرى بأنه: «كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت»²²، وقد سارت على خطاه جماعة M التي اقتربت بدورها تعريفاً للتشاكل الذي هو في نظرها: «تكرار مفنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنية التركيبية (عميقة أو سطحية) على امتداد قول»²³.

إن هذا التحديد يسير في نفس الاتجاه التوسعي لـ (F.Rastier) الذي أضاف عناصر أخرى لما جاء عند (Greimas)؛ فإذا كانت بينهما عناصر مشتركة؛ فالتشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، أي: أنه ناتج عن التباين؛ لأنَّ التشاكل و التباين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، و التشاكل يحصل به الفهم الموحد للنص المقصود و ذلك بتضامن وانسجام أجزائه و ارتباط أقواله، التي تتولد عنه تراكم تعبيري و مضموني تحمله طبيعة اللغة و الكلام، و يرى راستي كذلك أنَّ التشاكل يبعد الغموض و الإبهام اللذين يكونان في بعض النصوص التي تحمل قراءات متعددة، وبالتالي نلاحظ أنَّ (رasti) يولي أهمية ثانية للتشاكل من حيث التعبير والمضمنون²⁴.

كما تكلم رشيد بن مالك عن التشاكل تحت مصطلح: إيزوتوبيا (Isotopie, Isotopy)؛ حيث قال: «تضمن الإيزوتوبيا التحام الرسالة أو الخطاب، وهي بمثابة المستوى المشترك الذي يرد ممكناً اتساق المضامين، ينبغي أن يفهم من المستوى المشترك ثبات بعض الأدلة على مستوى الجملة، يمكن أن يتعدد ثبات دلالة واحدة أكثر من مرة على امتداد السلسلة الجملية ليعطي إيزوتوبيا تؤدي إلى التحام مجموعة من السيميات التي تشكل الجملة»²⁵.

التباين:

لغة: جاء في مادة (ب ي ن) من باب الباء: «بان يبين بينا وبينونة وباننا: الشخص منه وعنده: بعد وانفصل بانت المرأة عن زوجها». بان: يبين بياناً و تبياناً بائناً وبين مبين: الشيء: ظهر واتضح. باین بیاين مباینة: فارقه، الشيء: خالقه: إن الإسلام يباین كل المذاهب والأفكار الوضعية اعتقاداً وتصوراً ومنهجاً. تباین بتباين تباینا: الصدیقان: افترقا تباین ما بینهما ، تفارق تباینت الأسباب: اختللت المسلمين أمة واحدة مهما اختللت أجناسهم تباینت لغاتهم و تباعدت أوطانهم». و تباین: مصدر تباین: جمع الأفكار أو الصور الشعرية المتباينة بعضها بجانب بعض ليبرز كل منها دلالة الآخريات»²⁶.

أما اصطلاحاً: لقد أفرز علم البديع مصطلحات كثيرة لهذه الوحدة (التبابين)، كما هو ظاهر في كتب البلاغيين العرب على غرار ما سموه بـ: الطباق، المقابلة، التضاد، وغيرها من المصطلحات²⁷. وأفرد القيرواني بابا للمقابلة قائلاً: «المقابلة بين التقسيم والطباق، وهي تتصرف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخره، و يأتي في الموافقة بما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد فإن جاوز الطباق ضدين كان مقابلة، مثل ذلك: ما أنسدته قدامة لبعض الشعراء وهو:

فِيَّ عَجَباً كَيْفَ اتَّفَقْنَا فَنَاصِحٌ
وَفِيَّ وَمَطْوِيَّ عَلَى الْغَلْ غَادِرُ؟

فِقَابِلُ بَيْنِ النَّصْحِ وَالْوَفَاءِ، بِالْغَلْ وَالْغَرِّ، وَهَذَا يَجْبُ أَنْ تَكُونَ الْمُقَابِلَةَ صَحِيحَةً»²⁸.

ويذهب عبد الملك مرتفاض إلى أنَّ التبابين لا يكون إلا على أساس من التشابه الذي يعتبر بمثابة دعامة يرتكز عليها، وهذا لا يكون إلا بالانزياح بين وحدتين اثنتين، أو جملة من الوحدات؛ فيكون ذلك أول الشروط لظهور المعنى²⁹. وعليه فالتبابين هو: «مفهوم سميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ كقولنا مثلاً: "الصباح هو المساء"، فهناك دالان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعني الصباح، وأحدهما الآخر يعني المساء، بيد أن لفظ العلاقة "هو" هنا، هو الذي أفضى إلى تفاعل هذه العلاقة بينهما فجعلها شيئاً واحداً»³⁰. وبالتالي فالتبابين «يرصد العلاقات المتنافرة، أو المتناقضة المترضة التي تفضي فيما تفضي إليه، في حقيقة الأمر إلى تحديد الدالة السميائية للمعنى عبر انصهارها أو أثناء انصهاره في مساحة النص المطروح للتحليل المجهرى أو الشبيه به»³¹.

والتبابين عند محمد مفتاح هو «أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية، ومنها اللغوية، وقد يكون مخفياً لا يرى إلا وراء حجاب، وقد يكون واضحاً كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة، ولكن لا يخلو منه أي وجود إنساني»³²، وهكذا فإن التبابين يقوم على عنصر الصراع المتجلّ في تركيبها في:

- الخبر / الإنشاء
- الجملة الاسمية / الجملة الفعلية
- الخطاب / الغيبة
- الإثبات / النفي
- النهي / الأمر
- الشيء / مقابلة(...و إن...لكن)

والتبابين في الأصل مصطلح منحوت من لفظتين إغريقيتين هما (Hétéros) (معناه (غير) أو (آخر) و (topos) و معناه (مكان)؛ لذلك فـ(الإيزوطيبي) إنما هي (المكان الآخر) في مقابل تساوي المكان³³.

ويشترط قريماً في تركيب التباین وجود طرف ثالث، يقوم بتحدد العلاقة بين الموضع والمحمول، أو المسند والمسند إليه، ويعتمد على حد أدنى من الكلام ممثلاً في بنية ما؛ فيكون أدنى ما تتحمل هذه البنية هو وجود لفظين وعلاقة بينهما، على أن يكون بين هذين اللفظين معاً شيء يربط بينهما، وشيء آخر يبيان ما بينهما³⁵. ولا ينبغي أن يفهم من الطرح السابق أن التباین والتشاکل بوصفها مصطلحين ينميان فعلاً تاقضياً، وجود الأول يستدعي إبعاد الثاني، وإنما حضورهما الدائم جنباً إلى جنب هو عين الصواب، على اعتبار أن الحياة لا معنى لها إلا "بوجود الحياة والموت".³⁶

التشاکل والتباين على مستوى التركيب:

تسعى هذه المقاربة الجمالية إلى إبراز أهم القيم التشكالية على مستوى التركيب، وذلك باستعمال التماثل، الذي تحدث عنه الباحثون؛ انتلاقاً من أنه سمة من سمات الشعراء؛ لأنهم يجدون في هذا التكرار متفسراً ومعبراً أسلوبياً يضفي نوعاً من الجمال اللغوي، وقد ساق محمد مفتاح مثلاً لبيت شعري للألوسي:

فإن غاب لم يفقد، وإن عُلَّ لم يعد وإن مات لم يشهد، وإن ضاف لم يقر³⁷

- وهذا البيت يحمل تشاکلات تركيبية نحوية، وظفها الشاعر لنيلغ رسالة هادفة بواسطة تعادل التراكيب نحوية: فإن غاب لم يفقد/ وإن عُلَّ لم يعد /إن مات لم يشهد/ وإن ضاف لم يقر، «فالتركيب نحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية»³⁸؛ إذن فتعدد التشاکلات ينبغي أن يؤخذ من باب النوع النحوي والدلالي في السياقات الاستعمالياتية في النصوص الشعرية والنشرية على السواء؛ لأن الشاعر عندما يبدأ في نظم قصيده يتخير عبارات تتبعها عبارات أخرى، متصلة ببعضها البعض، أو متربطة عنها، سواءً كان هذا الاتصال، أو هذا الترتيب مضاداً لها في المعنى أو مشابهاً لها في الشكل النحوي³⁹.

ولنا في أبيات الشاعر الآتية براعة التراكيب والتوازي البلاغي (البسيط):

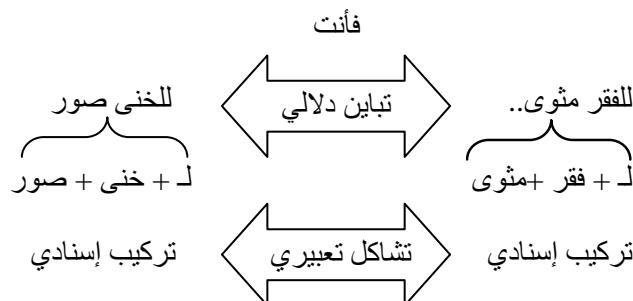
تفجرٍ يا ذرى البطحاء ملحمة
على الزناة.. وإن حجوا أو اعتمروا
تفجرٍ يا رمال القهر.. رافضة
فليس يورق إلا بالدم الظفر
تفجرٍ مقل التاريخ شاهدة
وفي حنائك يفنى حسرة "عمر"⁴⁰

الملاحظ في هذه الأبيات يقف عند تعادل المبني في سطور متطابقة الكلمات، ويتمثل هذا التطابق في: تفجرٍ يا ذرى البطحاء ملحمة/تفجرٍ يا رمال القهر.. رافضة/تفجرٍ - مقل التاريخ شاهدة؛ فـ: تفجرٍ/تفجرٍ، وـ: يا ذرى/يا رمال/مقل، والبطحاء/القهر/التاريخ.

هذا التتابع بهذه الطريقة أدى بالشاعر إلى اعتماد عبارات قائمة على الإزدواج الفني ومتربطة ترابطًا فنياً منطقياً، أسلهم في إيصال المعنى ووسع من دلالات الاستعمال؛ لأنَّ التماثل يكاد يكون متطابقاً إلى أبعد حدٍ. وهنا تشكل آخر لكنه بعده أقل من الألفاظ، وذلك في قول الشاعر (البسيط):

فيك النقضان يا لبنان قد جُمعا
فأنت للفقر مثوى .. للخني صور⁴¹

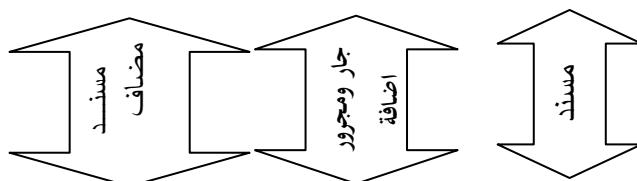
ويمكن تمثيل هذا البيت الشعري بالطريقة التالية:



الشاعر - هنا - استعان بنمط الجملة الاسمية التي تقدم فيها المسند إليه (للفقر/للخني)، وتأخر المسند (مثوى/صور)، لما لهذا التقديم من أثر بلاغي تستأنس به النفس البشرية، ويرتاح إليه القارئ؛ لأنه جاء بطريقة عفوية غير منتكلفة، وبخاصة عندما ظهر التباين بين طرفي التركيبين الإسناديين.

كما وظف الشاعر نوعاً آخر من أنواع التشكلات في القصيدة الثانية؛ حيث يقول (الكامل):

متماوجٌ في وصلها سمرُ الهوى



مُتمردٌ في شوقها كتماني⁴²

شكل الغماري في هذا البيت بين تركيبين تشكلاً تعبيرياً، أضفى على الصورة جمالاً أسلوبياً، وذلك باستعمال التشكلات بين: (متماوج/متمرد)، و(في وصلها/ في شوقها)، و(سمرُ الهوى/ كتماني)؛ فتوالي التشكلات بهذا النمط التركيبي المتعاقب الألفاظ، سمح لنا أثناء قراءتنا له بأن نميز بين التقابلات التي تحملها هذه اللوحة الشعرية الجزائرية. كما يبرز التشكل التعبيري في موطن آخر من مواطن الشعر في هذا الديوان، وقد يتوضَّع مفهوم التشكل إلى

أنواع أخرى من المتشكلات، كالزمن، والنفي، والمكان، والضمائر⁴³، ولنا دليل في قول الشاعر (الكامل):

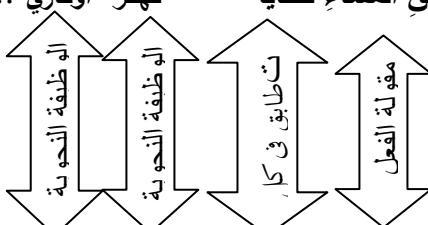
تناسبُ في شفة الحنين حكايةٌ
وتذوبُ في الشفق الجريح أغاني⁴⁴

ففي هذا البيت تساوى طرفاً البيت الشعري في جميع مكوناته؛ فكان هذا الإجراء الفعلي:

تناسب	(مقوله الفعل)	ونتوب	(مطابقة في كل شيء)	في	شفة الحنين	الشفق الجريح	أغاني	حكاية
-------	-----------------	-------	----------------------	----	------------	--------------	-------	-------

تركيب متداخل على جميع المكونات اللغوية، ويمكن النظر إليها أفقياً، عمودياً، والهدف من استعمال مثل هذا النوع من التشكيلات التركيبية هو الدلالة على التكرار، والدوران من حيث الفعل النحوى، والإجراء الدلالي الذى يميز هذا التركيب.

وقد يتسع مفهوم التشكيل التعبيري على مستوى بيت شعري آخر، كما في قول الشاعر (الكامل):

وأذوب في رهق المساء حكاية

 تهترُّ أوتاري .. لها و دناني
 عطشى .. ورمزاً عاري الأغصان⁴⁵
 وأغيب في وجه الظلام ملامحاً

لقد شاكل الشاعر بين صدري البيتين الشعريين المتعاقبين إلى درجة كبيرة من الناحية التركيبية، مما أدى إلى تماسك معناها انتلاقاً من تماسك مبناتها، ووجه الاختلاف يكمن في التركيب النحوى المكمل للبيت الشعري في الشاهدين (العجز)؛ ففي العجز الأول، كان التركيب فعلى، وأما في الجزء الثاني فكان التركيب اسمياً. وفي قصيدة (عن الثورة والحب) يتغنى الشاعر بوطنه فیناجيه مناجاة الحبيب لحبيبه، فيستعمل التشكيل التعبيري فيه (الكامل):

و لأنت في جرح الرجولة كبرنا
 و لأنت في ظمآن الشفاه نداء⁴⁶

و	(مطابقة في كل شيء)	و	(مطابقة في كل شيء)
أنت	(الوظيفة النحوية)	أنت	(الوظيفة النحوية)
في	(مطابقة في كل شيء)	في	(الوظيفة النحوية)
جرح الرجولة	ظاماً الشفاه	برنا	نداء

كما وظف الشاعر تركيبات أخرى مشابهة لهذا التشكيل التعبيري المعتمد على التشابه في كل شيء، فالزيادة في المبني تؤدي إلى الزيادة في المعنى، وأنّ هذه الزيادة تؤدي بالضرورة إلى نوع من التكرار، والتعدية في المضمنون، ففي قول الشاعر (البسط):

يَنْعَاكِ يَنْعَاكِ مِنْ بِالْأَمْسِ يَنْعَانَا
نَحْنُ الْغَرِيبَانِ يَا سَمْرَاءُ وَجْدَانَا
إِنْ لَمْ ثُعَانْقُ هَوَانَا عَبْرَ تَذَكِّرَةِ
غَضْبِيِّ الْمَلَامِحِ .. لَا كُنَّا وَلَا كَانَا
يَنْعَاكِ يَنْعَاكِ مِنْ زَمْتِ عَوَاطِفِهِ

((شِرْقًا)) وَهَامَتْ بُلْحَنْ ((السَّيْن)) إِذْعَانًا!⁴⁷

ويمكن تحليل هذه الأبيات وفق الطريقة الآتية:

ينعاك: / فعل مضارع + فاعل مؤخر (من) + مفعول به /

يُنْعَكِ: توكيـد لفظـي / تشاـكل تعـبـيري / تشاـكل دلـالـي.

من: فاعل مؤخر عن رتبته /

بالأمس: جار ومجرور متعلق بالاسم الموصول /

يُنْعَانُ: فعل + فاعل : مستتر + مفعول به: صلة الموصول.

أما جملة عجز البيت فهي مستقلة نحوياً، ومكملة للمعنى دلالياً، عَدَّلَ بعدها الشاعر في البيت الموالي للبيت الثاني إلى تقنية التوازي، وذلك بتكرار صدر الصدر (ينعاك / ينعاك)، مع الإبقاء على الطريقة التحليلية نفسها:

ينعاك: / فعل مضارع + فاعل مؤخر (من) + مفعول به /

ینعک: /توكيد لفظي / تشاكل تعبيري/ تشاكل دلالي.

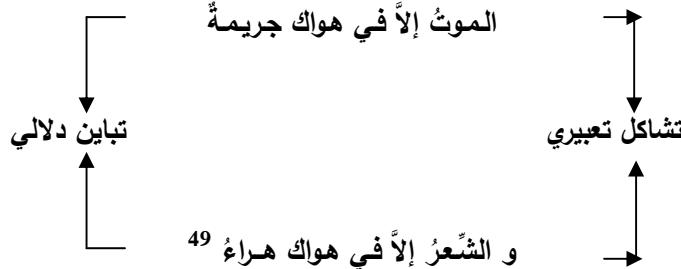
من: /فاعل مؤخر عن رتبته

زمت: فعل + فاعل : عواطفه + إضافة: صلة الموصول./.

والملاحظ في هذه الأبيات أنَّ الشاعر اعتمد على الازدواج الفني، الذي تمثُّل في تعادل وتماثل المبني والمعاني، لذلك كان عاملاً مهماً في كشف البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية، والصوتية والدلالية⁴⁸.

كما اعتمد الشاعر في موضع شعرى على نوع من التوازى، الذى يبني على أساس من التماثل فى الشكل، والتباين فى المعنى، فكان هذا البيت(البحر):

والتباین في المعنى، فكان هذا البيت (البحر):



الموت بو الشّعر (تطابق في الوظيفة النحوية؛ تباین في المعنى)
 إلا إلا (تطابقة في كل شيء)
 في في (تطابقة في كل شيء)
 هواك : هواك (الوظيفة النحوية)
 جريمة : هراء (الوظيفة النحوية).

فالبيت الشعري، كما يظهر للقارئ تتجلى فيه مظاهر الصورة الفنية وحيويتها المبنية على هذا التكرار، الذي يجسد تماثلاً في مبني البيت، وتعادلاً على مستوى الدلالة فيه؛ لذلك يلعب التوازي دوراً رئيسياً فيما يطلق عليه التوازي الإعرابي المفضي في العديد من الأمثلة إلى التوازي الدلالي.

ومجمل القول أنَّ ظاهرة التشاكل على مستوى التركيب تتداخل مع ظاهرة التوازي؛ لأنَّ جل التراكيب النحوية الموظفة من قبل الشاعر يسيطر عليها طابع الازدواج أو التقابل، «فقد كانت البنية التكوينية للجملة الشعرية تقوم على أساس التساوي فيما بينها، أو التوازي بين عناصر كل جملة تامة، وربما تتعدي ذلك أحياناً إلى وجوده في سطرين متتالين يربط بينهما المعنى فتتواءز أو تتشابه وتتعادل المعاني غالباً مع المعاني».⁵⁰

وتبقى هذه الظاهرة من أهم الظواهر التي تستوقف الباحثين والدارسين في مجالات كثيرة من الدراسات التطبيقية المطبقة على النصوص الشعرية.

وتتجلى مظاهر التباين في بعض قصائد الديوان، بين التقاويم الحاصل بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية كما

في قول الشاعر (الكامل):

وتدوبُ أبعادُ الجَلِيدِ فنلتني
و على لقائك تشرب معان

في الشاطئ ((العمري)) ثم لقاونا
و صلاتنا في مقلة الإيمان

ينمو مع الأطفال لحنا أخضرا
يمتد .. يخترقُ المدى كاذان

و مع الضياء يلوح نهر بشائرى
تهواه في مجى الهوى أوطانى⁵¹

دُرْقُ عِدَادِ الْمُهُوَّدَةِ فِي الشَّكَّالِ بِهِنْدِي

بابين الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية بين جمل فعلية تخللتها جملة اسمية؛ حتى يرسم لنا أبعاد تلك الدلالات التي تستخرج من الجملة الفعلية لاحتواها على أحداث وأزمنة، على عكس الاسمية.

كما بابن الشاعر في قصيدة أخرى بين النمط نفسه من الجمل بين الاسمية والفعلية، وذلك في قول الشاعر (الكامل):

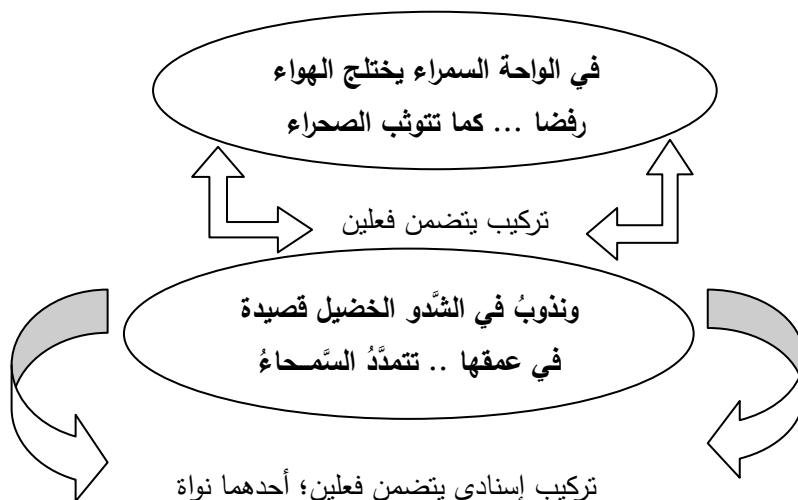
في الواحة السّمراء .. حيث ربيعنا
غزلٌ .. و حيث دروبنا أنداءٌ

في الواحة السّمراء يختلُجُ الهوى
رفضاً .. كما تتوثُبُ الصَّحْراءُ

ونذوبُ في الشَّدُوِّ الخضيل قصيدة
في عمقها .. تتمددُ السَّمْحاءُ

وتعانقَ السَّفَرُ الطَّوِيلِ حروفها
فحروفها جمَرٌ يثُورُ و ماءٌ⁵²

بادر الشاعر في هذه المقطوعة بتركيب إسنادية اسمية؛ فتمثلت له الجملة الاسمية في أبعادها الدلالية، وتبايناتها المعنوية المفضية إلى التقابلات، كما تمثلت له الجمل الفعلية التي تغلبت على الجمل الاسمية؛ وذلك على اعتبار أن دلالات الفعلية أكثر تعمقا في المعنى، وبالتالي كان حضورها جليا؛



في هذين التركيبين، كان الفعل هو الأساس؛ مما أعطى حدثا مقتربنا بزمن في الحالتين، بعكس ما سنراه في المثال التالي؛

وتعانقَ السَّفَرُ الطَّوِيلِ حروفها

هذا هو صدر البيت، الذي يحمل إسناداً فعلياً، بابن في عجزه تركيباً اسمياً، تابع من حيث الدلالة لصدر البيت، و مبادر في ألفاظه (جمراً / ماء)؛

فحروفها جمراً يثُورُ و ماءٌ

و بابن في موضع آخر من الديوان بين صدر البيت وعجزه؛ حيث يقول (الكامل) :

و لأنْتَ يا صورِ المواجهِ دينِه
و لأنْتَ في مقلِّ الْهُوَى دُنْيَا⁵³

كما ببابن الشاعر بين الأساليب الخبرية والأساليب الإنسانية في كثير من المواضيع، ولقد سبقت الإشارة إليه في الباب الأول (الدراسة التركيبية)، ولتفق عن قول الشاعر (الكامل) :

ونفجّري .. فعلٍ ملامح غربتي
شربت خناجر من دمي سوداء
تفجري يا أمّتي .. فعروشهم
وهم يشيخُ .. ولعنة شمطاء
يا للحياة .. تغصُّ جرحاً أسوداً
فتغوصُ في أعماقها ظلماء
يا للحياة .. نرودها مطراً، وتـأـ
بـىـ الـرـىـح .. إـلاـ أـنـ يـسـودـ خـوـاء⁵⁴

استعان الشاعر بالأساليب الإنسانية في هذه المقطوعة بعدما ذكر الكثير من الأساليب الخبرية قبلها؛ فجاء الأمر : (تفجري)، وجاء النداء التعجب : (يا للحياة)، وجاء النداء : (يا أمّتي)، كما تخللت هذه المقطوعة أساليب خبرية من مثل : (فتغوص... / تغوص / يسود)، وهذا من باب التباهي بين الأساليب.

وبابن الشاعر كذلك بين أساليب الخطاب والغيبة في موضع عدة من هذا الديوان، ولنا في قول الشاعر بعض هذه التباهيات؛ حيث قال (الكامل) :



شاكل الغماري في هذه الأبيات بين الجمل الفعلية في قوله (البسيط):

تعانق الرفض في واديك والقدر
ماذا جرى اليوم يا لبنان ما الخبر؟.
تدوس هامته السمراء.. تصلبها
ويقدح العار "قادح" ومستترًا!
تحتله أثراً.. تدمى ملامحه
وكان يورق في أبعاده الآخر⁵⁶

كما شاكل الشاعر بجمل منفية في نفس البيت مثل قوله (البسيط):

جرح الكرامة في كفيك ملتهب
سيفا على العار لا يبقي ولا يذر⁵⁷
لا تسرك الشمس إلا من لهيب دم
ولا يفوز بها الأشباح و الصور⁵⁸

هذه عينات من الدراسة التشكالية والتبابينية التي وقنا عن بعضها؛ لأنَّ الطاهريتين تبرزان بشكل جلي وواضح في الشعر الحديث والمعاصر، وعليه يمكن العثور على نوع من التشكل المادي والمعنوي، إضافة إلى النوع نفسه من التباين، وأنَّ العملية لا ت redund أن تكون استقراء للنص الشعري عن طريق النظريات الحديثة وبخاصة في مجال القراءة النقدية لا اللغوية، ولعل نظرية التلقى هي أهم هذه النظريات التي تستوقف النص الأدبي، وتستقرره، انتلافاً من محتواه ومضمونه.

الإحالات

- 1 ينظر : عبد الملك مرتاض ، نظرية القراءة ، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، 2003 ، ص 122-123.
- 2 ينظر : المرجع نفسه ، ص 126.
- 3 ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط 3 ، 1994 المجلد 11 / 356 - 357 [357 - 356]
- 4 الفيروز أبيادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، (د-ت) ، ج 3 / 550.
- 5 القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي ، دار و مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، 2000م. ص: 296.
- 6 منير سلطان ، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، ط 1 / 2000 ، ص: 352.
- 7 ينظر : المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.
- 8 ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ص: 05.
- 9 القزويني ، الإيضاح ، ص 493.
- 10 منير سلطان ، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، ص 359.
- 11 محاضرات الملتقى الوطني الثاني ، السماء و النص الأدبي ، دار الهدى للطباعة و النشر ، الجزائر . سنة 2002 ، ص 95.
- 12 المرجع نفسه ، ص 95.
- 13 محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ط 4 ، 2005 ، ص 25.
- 14 عبد القادر فيدوح ، دلائل النص الأدبي ، دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر ، ط 1 ، 1993 ، ص 97-98.
- 15 ينظر : الملتقى الوطني الثاني ، الأدب الجزائري في ميزان النقد ، ماي 1993 م ، ط 1 ، 1994 ، عنابة ، ص 169.
- 16 ينظر : نظرية القراءة ، ص 126-127.
- 17 عبد الملك مرتاض ، شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة ، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، 1994 ، ص 43.
- 18 عبد الإله سليم ، بنيات المشابهة في اللغة العربية ، دار توبيقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، سنة 2001 ، ص 90.
- 19 ينظر : نظرية القراءة ، ص 246. وعبد الملك مرتاض ، مقامات السيوطى - دراسة - منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1996 ، ص 44.
- 20 نظرية القراءة ، ص 133.
- 21 الملتقى الوطني الثاني ، ص 169.
- 22 تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص 21.
- 23 المرجع نفسه ، ص 21.
- 24 ينظر : تحليل الخطاب الشعري ، ص 21.
- 25 رشيد بن مالك ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، عربي ، إنجليزي ، فرنسي ، دار الحكمة ، الجزائر ، 2000 ص 94.
- 26 المعجم العربي الأساسي ، تأليف و إعداد جماعة من كبار اللغويين العرب ، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، توزيع لاروس ، سنة 1989 ، (189-190).
- 27 الملتقى الوطني الثاني ، ص 337.

- 28 العمدة في محسن الشعر و آدابه، ص 23.
- 29 ينظر: نظرية القراءة، ص 135.
- 30 المرجع نفسه ، ص 137.
- 31 عبد الملك مرتابض، مقامات السيوطي، ص 43.
- 32 تحليل الخطاب الشعري ، ص 71.
- 33 ينظر: المرجع نفسه ، ص 71
- 34 ينظر: نظرية القراءة ، ص 135-136.
- 35 ينظر: المرجع نفسه ، ص 135.
- 36 الملقي الوطني الثاني، ص 337، الأدب الجزائري في ميزان النقد ص .
- 37 بيت للألوسي استشهد به محمد مفتاح، ص 26، (تحليل الخطاب الشعري).
- 38 تحليل الخطاب الشعري، ص 26-27.
- 39 ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ،البديع والتوازي،مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1419هـ، 1999م، ص 8.
- 40 الديوان، لبنان الرافض، ص 13.
- 41 الديوان، لبنان الرافض، ص 11.
- 42 الديوان، أغنية الشمس، ص 21.
- ⁴³ ينظر: تحليل الخطاب الشعري، ص 72.
- 44 الديوان، أغنية الشمس، ص 22.
- ⁴⁵ الديوان، أغنية الشمس، ص 26.
- 46 الديوان، عن الثورة والحب، ص 44.
- 47 الديوان، إلى ناعيك يا سمرة، ص 75.
- 48 ينظر: البديع والتوازي، ص 26-27.
- 49 الديوان، إلى الغرباء، ص 122.
- 50 البديع والتوازي، ص 10.
- ⁵¹ الديوان، أغنية الشمس، ص 30.
- 52 الديوان، عن الثورة والحب، 43.
- ⁵³ الديوان، أغنية العاشق المجهول، ص: 125.
- ⁵⁴ الديوان، عن الثورة والحب، ص: 49.
- ⁵⁵ الديوان، لا ترهبي الموج، ص: 83.
- ⁵⁶ الديوان، لبنان الرافض، ص 9.
- ⁵⁷ المصدر نفسه، ص 15.
- ⁵⁸ المصدر نفسه، ص 20.