وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة–

كليـة الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

السياق والتأويل في ديوان "أغاني الحياة" لـ: أبي القاسم الشابي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية تخصص: علوم اللسان العربي

إعداد الطالبة:

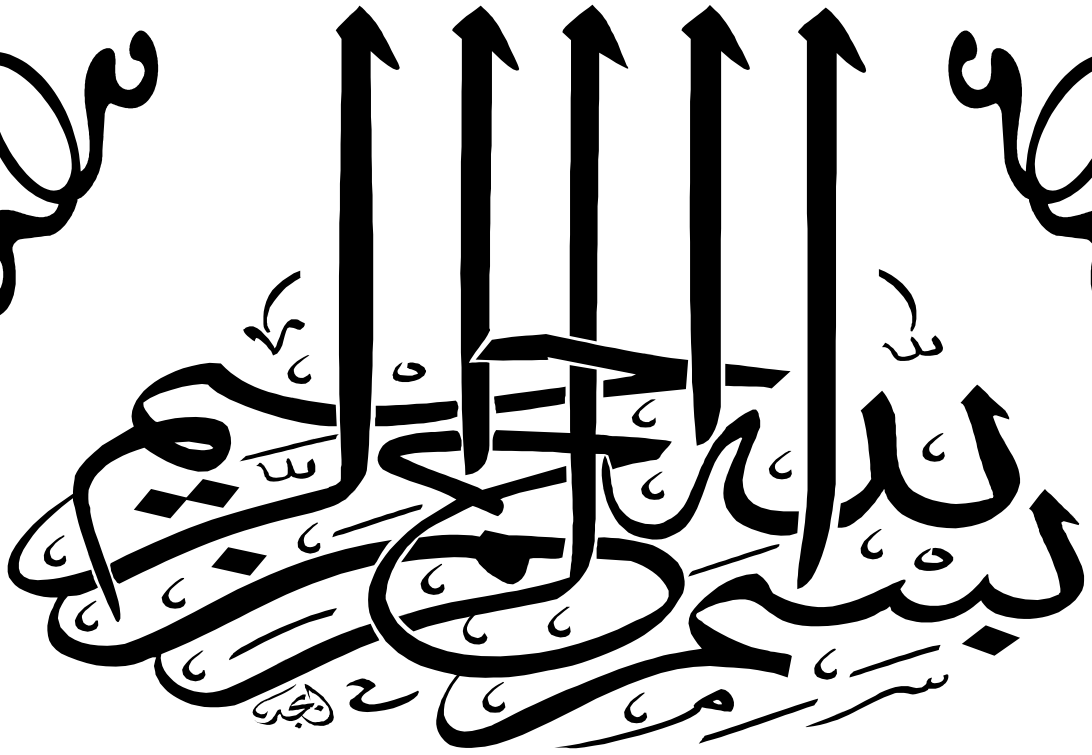
رندة خوجة

إشراف الأستاذة:

نعيمة السعدية

السنة الجامعية: 1433 هـ/ 1434هـ

2012 م / 2013م



﴿ وَقُل رَّبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَل لِّي مِن لَّدُنكَ سُلْطَانًا نَّصِيرًا ﴾

صدرها بعضهم

(سورة الإسراء، الآية: 80)

فهرس الموضوعات **الصفحة**

مقدمة..... أ
تمهيد..... 3
الفصل الأول: السياقات الصوتية، الصرفية، النحوية في ديوان "الأغاني" للشابي بين التشكل وطرح المعنى
أولاً: السياقات اللغوية الصوتية ودلالتها الشعرية..... 13
1-صفات الأصوات وسياقات ورودها..... 15
أ-الصفات التي لها ضد..... 16
ب-الصفات التي لا ضدّ لها..... 16
2-المقاطع الصوتية ونبر سياقها..... 34
3-التنغيم ودلالته في القصيدة..... 41
ثانياً: السياقات اللغوية الصرفية والدلالات الشعرية..... 44
1-المشتقات ودلالاتها في ديوان الشابي..... 44
أ-اسم الفاعل..... 44
ب-اسم المفعول..... 46
ج-الصفة المشبهة..... 47
د-صيغ المبالغة..... 49
ثالثاً: السياقات اللغوية النحوية والتأويل الشعري..... 52
طبيعة الجمل..... 53
الحذف الفعلي..... 58
الحذف الجملي..... 59
الفصل الثاني: الخطاب الشعري وسياقاته الدلالية الموقفية
أولا: سياق الدلالة ودوره في فهم الخطاب..... 63
1-أنواع الحقول الدلالية..... 64
2-أقسام الحقل الدلالي..... 46
ثانياً: سياق الموقف وفاعليته في تخلق..... 71
1-سياق الحال (الموقف.)..... 71
2- سياقات خلق الخطاب..... 77

أ- المخاطب..... 79
ب-المتلقي..... 80
ج-الزمان والمكان..... 80
إشاريات الشخصية..... 82
إشاريات الحاضر..... 82
إشاريات الغائب..... 84
المؤشرات الزمانية..... **85**
المؤشرات المكانية..... 93
خاتمة..... 98
قائمة المراجع..... 100
فهرس الوضوعات

تمهيد:

الخطاب يعدُ من الألفاظ التي شاعت في حقل الدّراسات اللُّغوية ولقيت إقبالاً واسعاً من قبل الدّارسين والباحثين، فالخطاب بكيان متجدّد يولد في كل زمانٍ ولادة جديدة تنسجم وخصوصية المرحلة، وهو كمفهوم لساني يمتدُ حضوره إلى النصوص المتعاليات.

إن الخطاب هو الوسيط اللّساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيلية[1]، وإنّ كل اتجاهات فهمه هي اللغة في حالة فعل، ومن حيث هي ممارسة تقتضي فاعلاً وتؤدّي من الوظائف ما يقترن بتأكيد أدوار اجتماعية معرفية بعينها[2].

ولا تعدُ اللّغة في الخطاب بنية اعتباطية، بل نشاطاً لأفراد مندرجين في سياقات معينة[3]، بحيث تتنوع الخطابات بتنوع السياقات، وإنَّ انسجام أي نص يرتبطُ ارتباطاً وثيقاً بالسياق.

السياق: إنَّ السياق أساس وجوهر الخطاب في رحلة تأويله، فهو الذي يوضّح كل ما يمكن أن يكون ملتبساً في هذا النّص أو ذاك، وهو الذي يحدّد أغراضه ومقاصده بدقة، ويحصر مجالات تأويله الممكنة فيه من جهة ، ويرجح كفة التأويلات المقصودة منه من جهة أخرى[4].

ولقد أصبحت الفكرة القائلة بإمكانية تحليل سلسلة لغوية طالت أو قصرت دون مراعاة للسياق في السنين الأخيرة محل شك كبير، ويبدو من المستحيل مقاربة نص دونما مراعاة سياق تكونه، بحيث يتمكّن الواصف من معالجة مادته اللّغوية بوصفها مدونة (نص) لعملية حركية استعملت فيها اللغة كأداة توصيلية في سياقٍ معين من قبل متكلم أو كاتب، للتعبير عن معانٍ وتحقيق مقاصد الخطاب[5]، حيث إنَّ حرفية الكلمات المنطوقة في الجملة أو في المفردة لا تنبئ على دلالة ذلك المنطوق، أو معنى هذا الملفوظ، وذلك راجعٌ إلى المواقف المتعدّدة التي تستخدم فيها الكلمات أو تنطقُ فيها الجمل، ومن ثمة كان السياق يمثل الأساس في محاولة إدراك الدّلالات

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص 38-39.

(2) جابر عصفور: آفاق العصر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1997، ص 48.

(3) دومينيك مانقونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 49.

(4) محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، منشورات كلية الآداب، جامعة منوبة، ج1، تونس، دط، دت، ص 159.

(5) جون براون يول: تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزايطي ومنير تركي، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، دط، 1997، ص 33.

وتمايز مراميها، واختلاف مقاصدها، فهو المرجع الذي يسندُ إليه جميع النّسل، والسياق بهذا المفهوم يولد الوظيفة المرجعية المؤدية إلى الإخبار باعتبار أن اللغة فيها تحيلنا على أشياء وموجودات فتقوم اللغة بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلّغة ، حيث تتبنّى هذه العناصر بطريقة معينة، بأن تنسق الكلمات فيما بينها في ضوء القواعد الصرفية المختصة، ثمّ أن تنسق الوحدات التركيّبية مشكّلة بتذك السياق الذي يحوي النص.

وعلى الرّغم من أن أهمية السياق وشيوعه في الدّراسات الحديثة ، فإنّه لم يحظَ بتعريفٍ دقيق محدّدٍ بين الباحثين، فهم لم يتفقوا على تعريف موحد يمكن الرجوع إليه، ولم تخرج محاولاتهم الجادة عن بعض التعريفات العامة التي لا تشفي غليل الباحث المدقق عن أبعاده وأنواعه وأهم عناصره.

فيعدُ المفهوم اللغوي للألفاظ الركن الأصيل في تحديد وتوضيح المعنى الاصطلاحي بل إنه لا يتضح إلا من خلاله، ولذا كان من اللّازم بيان المعنى اللّغوي وعطف المعنى الاصطلاحي عليه.

جاء في لسان العرب "ساَق الإبل يسوقُها سوقاً، وسياقاً وهو سائقٌ وسوّاق، وتسواق، يسوق بهن أي حاد يحدو الإبل ، فهو يسوقهنّ بحدائه، وسوّاق الإبل يقدّمها ومنه رويدك سوقك بالقوارير.

وقد انساقت وتساقت الإبل إذًا تتابعت، وكذلك تقاودت فهي متقاودة ومتساوقة والمساوقة المتابعة، كأنَّ بعضها يسوقُ بعضاً وساق إليها الصداق والمهر سياقاً وأساقه، وإن كان دراهم أو دنانير لأن أصل الصداق عن العرب الإبل، وهي تساق، فاستعمل ذلك في الدرهم والدينار وغيرهما.

فالسياق: المهر.. قيل المهر: سوق لأن العرب كانوا إذا تزاوجوا ساقوا الإبل والغنم مهراً، لأنها كانت الغالب إلى أموالهم، وضع السّوق موضع المهر، وإن لم يكن إبلاً وغنماً ، والسياق نزع الروح، كأن الروح تُساق لتخرج من البدن. ويقال له السياق أيضاً ، السوق سميت بهذا لأن التجارة تجلب إليها وتُساق المبيعات نحوها.

يُقال: ولدت فلانة ثلاثة بنين على ساقٍ واحدة، أي بعضهم على إثر بعض، ليس بينهم جارية، ووُلد لفلان ثلاثة أولاداً ساقاً على ساق أي واحدا في إثر واحد وولدت ثلاث على ساق واحدة، أي بعضهم في إثر بعض ليست بينهم جارية[1].

وقال ابن فارس رحمه الله: «السين والواو والقاف أصلٌ واحد، وهو حدو الشّيء، يقال: سَاق يسُوق سوقاً، والسيقة من الدّواب، ويُقال: سقتُ إليّ امرأتي أي صداقها، واسقته والسوق مشتقة من هذا، لما يساقُ إليها من كل شيء والجمع أسواق والسّاق للإنسان والجمع سوق، وإنّما سميت بذلك لأنَّ الماشي ينساق عليها»[2].

وبهذا تبين أن هذه المادة تدور على معنى التتابع والاتصال، وإن استعمال العرب لهذه المادة ومشتقاتها يدور على ذلك، وسيق في كلام العلماء من تعليل تلك الاستعمالات، فإنّ سوق الإبل وتساوقها من التّتابع والتتابع اتصال لا انقطاع فيه، وساق الإنسان كذلك والمهر وسوق الروح والسوق سوق بيع وشراء، كل ذلك يدور حول التتابع والاتصال.

ويمكن تجسيد العناصر السالفة الذكر بشكل أوضح في ثلاثة أبعاد: [3]

أ-**البعد الذواتي**: ويشمل العلاقات المختلفة بين الذّوات المتخاطبة سواء تعلق الأمر بهم كذوات اجتماعية، لها ادوار حقيقية تلعبها في المجتمع، تحكمها سلمية اجتماعية يجبُ مراعاتها أو كذوات تحكمها خصائص فيزيقية معينة، كالجنس واللون والسن أو كذوات وأذواق لها معارف مشتركة حول العالم ولها عادات وسلوكات ثقافية معروفة بينهم.

ب-**البعد الذاتي**: ويشمل معتقدات منشئ النّص، أي المتكلم أو الكاتب واهتمامه وأهدافه ومقاصده التي يضمنها نصّه بقصدٍ أو بغير قصد.

(1) ابن منظور: محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الفكر، دط، ج10، ص 166، 169.

(2) أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمر، دار الفكر، ط2، 1418هـ، ج3، ص 117.

(3) طه عبد الرحمن: مائدة الدلالة، ندوة التجمع اللساني والسيميائي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المملكة المغربية، 7-8 ماي 1981، ص 298-302.

ج-**البعد الموضوعي**: ويشمل كل ما له علاقة بالعالم المادي الخارجي الذي يحيط بالنص أو جملة الوقائع الخارجية التي تجري فيها أحداث النص وعلى رأسها الظروف الزمانية والمكانية التي كانت مسرحاً لتلك الأحداث.

يعدُ السياق واحدً من أهم مباحث اللسانيات المعاصرة (لسانيات النص، التداولية، السياقية، اللسانيات الاجتماعية...)، فكان محور الاهتمام اللسانيات بصفة عامة، إذ يعني مصطلح السياق التركيب أو السياق الذي ترِدُ فيه الكلمة، ويسهمُ في تحديد المعنى المتصور لها[1].

يرى "رشيد بن مالك" أن: «السياق يكون عل ثلاثة مستويات: [2].

أولاً: على مستوى الكلام يشتمل المحيط اللساني للوحدة على مجموعة من العناصر الحاضرة في النصوص المجاورة أو المبتعدة عن الوحدة المدروسة.

ثانياً: على مستوى اللغة تكون كل وحدة لسانية بمثابة السياق للوحدات الموجودة في رتبة أدنى ، ويتموضع سياقها في الوحدة الموجودة في مستوى أعلى .

ثالثاً: المحيط اللساني أو غير اللساني الذي يتحقق فيه الوحدة.

السياق والمعنى : إن المعنى هو مجموعة من الملامح المفهومية والتي بفضل بنيتها الخاصّة يتشكّل معنى العلاقة، وتأتي علاقة السياق بالمعنى من كون العديد من الملفوظات لا يمكن تحديد معناها بدقة إلا بمعرفة سياقها الذي وردت فيه ، فعادة ما يسأل شخص عن معنى كلمة فيضطر إلى التساؤل عن سياقها الذي وردت فيه[3].

مستويات المعنى: لقد قدم "كلاوس" (KLAWS) المعنى الماهوي والمعنى الإجرائي: ويرى أنه من الضّروري التعرض إلى الفرق بين المعنى الإجرائي للعلامة أو التأليفية من العلامات لإبراز على الأقل كيف أن هذا بعداً يمكن نظرياً معالجة المشاكل اللسانية باستعمال الحواسب الالكترونية، فالمعنى الإجرائي العلامة يلخص علاقات وقواعد تركيبية موجودة في لغة ويثبت الكيفية التي تتألف

(1)-سامية عياد حنا، كريم حسام الدين، نجيب جريس: معجم اللسانيات الحديثة، دط، دت، ص 28.

(2)-رشيد بن مالك: قاموس مطصلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار الحكمة، دط، 2000، ص 44-45.

(3) علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 39.

بها العلامات في التعبير، وكيف أن هذه التعابير يمكن أن تتغير[1]. أما المعنى الماهوي فيلخص القواعد الدلالية والتحديدات التي تؤسس العلاقات الموجودة في لغة ما بين العلامات والمفاهيم والأشياء الممثلة بهذه المفاهيم، فالمعنى الإجرائي للعلامة مرتبط بالتركيب الماهوي بالدلالة[2].

2-**المعنى التعييني والمعنى التضميني**: لقد استعمل البعض التعييني بمعنى المرجعية ، ويقصد بالقيمة التعينية لوحدة معجمية العلاقة القائمة بين هذه الوحدة المعجمية وما هو خارج عن النظام اللغوي من أشخاص وأماكن وخصائص ونشاطات.

ومسألة المرجعية تختص بالمفوظات وتطبق على العبارات المرتبطة بالسياق لا على الوحدات المعجمية، إلا أن هذا لا يعني عدم وجود أية علاقة بين التعيين والمرجعية، إذ أنهما يرتبطان بما يسمى ببديهية الوجود، فكل ما تعينه وحدة معجمية يجب أن يكون موجوداً ، كما أنه لا توجد علاقة من جهة اكتساب ملكة اللغة[3].

ويمثل التضمين مختلف الاستعمالات التحويلية للكلمة أو العلامة، هذه التحويلات تنقل الكلمة من مستوى الدرجة الأولى (التعيين) إلى مستوى الدرجة الثانية (التضمين)، حيث يتوسع فيها المدلول متحرراً من كل قيد.

السياق والتركيب:

إن علم الدلالة حيث يدرس اللغة فهو لا يخرج عن إطارها الداخلي، حيث يهتم بالبنية الداخلية للفظ، أي أن علم الدلالة يدخل المعاني داخل الجملة اللغوية، هذه المعاني الناتجة عن مجموعة من العناصر اللغوية المؤلفة فيما بينها.

إن لكل كلمة معنى، وليس لها دلالة لأن الدلالة من خصائص الجملة، والجملة لا تتوفر إلا بتوفر التركيب... فإذا وجد المعنى بدون تركيب فإنه يستحيل أن توجد دلالة بدون تركيب، ومن ثمة فإن المكونين التركيبي والدلالي يدخلان في علاقة وطيدة، والمتتبع لمسار النحو التوليدي يلاحظ

(1) علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البني إلى القراءة، ص 39.
(2) المرجع نفسه، ص 39.
(3) المرجع نفسه، ص 40.

أنّ تشومسكي" قد أقصى في نموذجه الأول الدلالة هادفاً إلى تأسيس نموذج صوري صرف[1]، منطلقاً من المسلمة القائلة لا مجال لإخضاع الدلالة لإجراءات الوصف البنيوي، باعتبارها حقلاً ينعدم فيه الإطراد الدلالي كمكون سياقي في نموذج (1965)، بحيث أبرز أن القواعد التوليدية التحويلية تنتظم من خلال ثلاثة مكونات، وهي المكون الفونولوجي ، المكون التركيبي، والمكون الدلالي، وترتبط هذه المكونات مجتمعة بين الأصوات والمعاني، ويعتبر المكون التركيبي والمكون التوليدي الوحيد الذي يصف بنية الجمل ويفسر المكون الدلالي معاني هذه البنى، ويخصص المكون الفنولوجي كل تركيب لغوي بنطق خاص.

السياق والمرجع: المرجع هو الشيء الذي تحيل عليه الكلمات اللسانية، وقد يكون مادياً ملموساً، وقد يكون متخيلاً ، وتكمن قيمته في أن اتصالنا بالأشياء لا يكون في الغالب مباشراً ، أي مادياً ملموساً، وإنّما نضع بيننا وبينها المفاهيم والتصورات (اللغة) ، ومن ثمة فإن الإشارة إلى المراجع والاهتمام به في إطار علاقته بالسياق شيء لا غنى عنه، وللمرجع مفهومان: [2]

الأول: واسعُ: وهو حسب "جاكبسون" الواقع الذي يتناوله الحديث أو الإرسالية، ويتجلى ذلك من خلال حديثه عن الوظائف اللغوية، حيث سيخصص المرجع بوظيفة لغوية أساسية، (الوظيفة المرجعية) بحكم أن عملية التواصل في نظره تفرض ستة عناصر وكل عنصر تلزمه وظيفة. والوظيفة المرتبطة بالمرجع تُسمى بالوظيفة المرجعية، وهي مؤسسة حول الموضوع المتحدث عنه، فإذا عاينا حادثاً وأخبرنا عنه يكون حديثنا هو ذلك الحادث، ولذلك فإن الوظيفة المرجعية تشكل الوظيفة الأساسية لعملية التواصل، ذلك أننا نتكلم بهدف الإشارة إلى محتوى معين نرغب في إيصاله إلى الآخرين، لكن الوظيفة المرجعية تتقاطع أحياناً كثيرة مع الوظائف الأخرى، على الرغم من أننا نفترض فيها نوعا من الموضوعية، وتنافسها الوظيفة التعبيرية او الانفعالية، المرتبطة بالمرسل، والتي تشير مباشرة إلى موقفه من مختلف القضايا التي يتكلم عنها[3].

أما أنواع السياق فنجدها عند "فيرث" تنقسم إلى في الحقيقة إلى نوعين:

(1)-علي آيت أوشان: السياق والنص الشعر من البنية إلى القراءة، ص 43.

(2) المرجع نفسه، ص 47.

(3)المرجع نفسه، ص 47.

1. **السياق اللغوي**: ويتمثل في العلاقات الصوتية والصرفية والنّحوية والدلالية بين الكلمات، داخل تركيبٍ معين[1]، وهذا ما سنتطرق إلى دراسته في الفصل الأول من بحثنا، بحيث سنقوم بدراسة السياقات الصوتية الصرفية، النحوية، ودلالتها.
2. **السياق الخارجي**: ويتمثل في السياق الاجتماعي او سياق الحال بما يحتويه، وهو يشكّل الإطار الخارجي للحدث الكلامي[2]، وهذا ما سنسلط عليه الضّوء في الفصل الثاني، بحيث سنحاول الإحاطة بالسياق الدلالي لفهم الخطاب، وسياق الموقف لخلق الخطاب.

(1) محمود فهمي حجازي: مجلة علوم اللغة، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، المجلد 6، العدد 4، ص 102.
(2) نفس المرجع، ص 102.

مقدمة:

يعدُ السياق بكلِ عناصره ركيزة جوهرية هامة في الكشف عن الدّلالة الخفية، بحيث يمكن فهم واستقراء الخطاب الشعري وتأويله تأويلاً صحيحاً، لذلك إن نظرية السياق لها علاقة وطيدة بعلم الدلالة الذي يعنى بدراسة المعنى بكل الوسائل اللغوية وغير اللغوية التي تساعد الباحث أو المحلل في الكشف عن الغموض ورفع اللّبس.

كما يُعتبر من أهم المباحث في الدّراسات اللّسانية المعاصرة، فإنّ أيّ فهم لغوي معيّن لا يمكن تحقيقه إلاَّ إذا قمنا بتقصّي الأوضاع الاجتماعية والسياسية والتاريخية، التي ولّدت لنا خطً مؤثثاً بمختلف المعارف والتجارب الإنسانية.

ولعل السبب في الاختيار يرجع لكون أننا نحاول من خلال الديوان الذي هو محل الدراسة الاحاطة بخبايا النص، وبيان دلالاته.

ولرغبة منا للبحث في هذا الموضوع كمبحث هام في الدّرس اللّساني المعاصر، ورغبة منا في اكتشاف دلالات قصائد ديوان الشابي من خلال هذا المنهج،.

وبناءً عليه فإنّ ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي لا يمكن لأي باحث أن يُعنى بدراسته مستقلاً عن الأوضاع التي تمخّض عنها، بل أنّ الأوضاع التي كانت تؤلم الشابي ويُعاني منها طول حياته سواء من حيث الجانب النفسي، أو الوطني لا يمكننا فهمها وتأويلها على أساس صحيح إلا بالعودة إلى السياقات التي أتت فيها كسياق "مناجاة الطبيعة"، أو "سياق الحب والحبيبة" إلى غير ذلك.

انطلاقاً من قراءتنا لقصائد ديوان أغاني الحياة "الشابي واطلاعناً على المدارس اللسانية المعاصرة، خاصة نظرية السياق جاء هذا البحث موسوماً بـ:"السياق والتأويل في ديوان أبي القاسم الشابي" والمنبعث من عدة تساؤلات أهمها: هل السياقات اللغوية كفيلة بالكشف عن دلالات الخطاب الشّعري؟ وهل يعدُ سياق الحال أو المقام أداة إجرائية ناجعة لفهم وتأويل الخطاب الشعري؟ وهل للمؤشرات السياقية القدرة على فك شفرات الخطاب الشعري؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها قادنا فكر الباحث على خطة مفادها أن البحث توزع على مقدمة وتمهيد للموضوع، ثمّ قُسم البحث إلى فصلين: الفصل الأول: كان منعوناً بالسياقات الصوتية، الصرفية، النحوية في ديوان الأغاني للشابي بين التشكّل وطرح المعنى، فقمنا أولاً بتعريف السياق اللغوي ، ثمّ وقفنا على النقاط التالية:

أولاً: السياقات اللغوية الصوتية ودلالاتها الشعرية.

ثانياً: السياقات اللغوية الصرفية والدلالات الشعرية.

ثالثاً: السياقات اللغوية النحوية والتأويل الشعري.

الفصل الثاني: جاء تحت عنوان الخطاب الشعري وسياقاته الدلالية الموقفية، وتفرع عنه عنوانين، العنوان الأول اشتمل على سياق الدلالة ودوره في فهم الخطاب ، أمّا العنوان الثاني يتضمّنُ سياق الموقف وفاعليته في تخلق الخطاب.

وأفضى البحث إلى الخاتمة المتوجة ببعض النتائج والملاحظات التي قد تضفي قيمة على هذا البحث وتكون عوناً لمن أراد أن يتعمّق في السياق.

ولما كانت الدراسة المتبعة تطبيقية إجرائية أكثر منها نظرية كان لزاماً علينا إتباع المنهج الوصفي التحليلي، فهو الأنسب إلى مقاربة قضايا السياق وتأويل الدلالة الشعرية وصفاً وتحليلاً، الممتزج بالمنهج الإحصائي لتكون النتائج المتوصل إليها أكثر دقة.

وما كان لهذه الخطة أن تضبط لولا مجموعة من أهم المصادر والمراجع، من ذلك بعض الكتب الحديثة ككتاب لسانيات النص، "مدخل إلى انسجام الخطاب" لمحمد خطابي، وكتاب علم الدلالة لأحمد مختار عمر، وكتاب الدلالة الصوتية في اللغة لصالح سليم عبد القادر الفاخري، وكتاب آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر لمحمود وأحمد نحلة، وكتاب عبد النعيم خليل السياق بين القدماء والمحدثين.

أما الصعوبات التي واجهتني فتمثلت في الظروف الشخصية التي منعتني من التنقل إلى الجامعة بسهولة ، والبحث أكثر في هذا الموضوع، كما وجدتُ صعوبة في بعض المراجع المترجمة.

ومع هذا نقول دائماً الحمد لله وختاماً نتوجّهُ بجزيل الشكر وعظيم الامتنان للأستاذة الفاضلة "نعيمة السعدية" على دعمها وتفهمها الدائمين ، وعلى ما قدمته من توجيهٍ وإرشاد.

الفصل الأول:

السياقات الصوتية، الصرفية، النحوية في ديوان "الأغاني" للشابي

بين التشكل وطرح المعنى

أولاً: السياقات اللغوية الصوتية ودلالتها الشعرية

ثانياً: السياقات اللغوية الصرفية والدلالات الشعرية

ثالثاً: السياقات اللغوية النحوية والتأويل الشعري.

السياق اللغوي: Linguistic context[1].

السياق اللغوي هو حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة متجاورة كلمات أخرى، مما يكسبها معنى خاصا محدداً، ويشار في هذا الصدد إلى أنَّ السياق اللغوي يوضّح كثيراً من العلاقات الدلالية عندما يستخدم مقياساً لبيان الترادف، أو الاشتراك ، أو العموم أو الخصوص أو الفروق، ونحو ذلك، فالمعنى الذي يقدمه السياق لا سيما السياق اللغوي، هو معنى معين له حدود واضحة وسمات محددة، غير قابلة للتعدد أو الاشتراك أو التعميم[2].

ويشمل السياق اللغوي كل العلاقات التي تتخذها الكلمة في داخل الجملة، وهذه العلاقات الأفقية (Syntagmatic relation) على عكس العلاقات الجدولية ، وهي العلاقات الاستدلالية التي تتخدها الكلمة مع كلمات أخرى يمكن أن تحل محلها، وفي إطار البحث الدلالي تعد العلاقات الأفقية بكل أنواعها موضوعاً للسياق اللغوي، ويدخل في هذا بالضرورة ظواهر مختلفة منها النظام والتراكيب الثابتة والعبارات الجاهزة، ويتناول كل ما يربط كلمتين أو أكثر في سياق لغوي، مثل: (اسم+حرف جر: الحقيقة في، المجد في، فعل+حرف جر: خلّصت عليه، أجاب في...)، وهكذا تعد كل علاقات السياق ضرورة في العمل المعجمي[3].

ويناقش أيضاً السياق اللغوي الدكتور "محمد حماسة" ويذكر أمثلة له بقوله: «وثن ضرب آخر من السياق، هو السياق اللغوي، وهو يعتمد على عناصر لغوية في النص من ذكر جملة سابقة أو لاحقة، أو عنصر في جملة سابقة أو لاحقة، أو في الجملة نفسها يحول مدلول عنصر آخر إلى دلالة غير المعروفة له، كما في قوله تعالى ﴿أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلاَ تَسْتَعْجِلُوهُ﴾[4]. حيث تعد الجملة (فلا تستعجلوه) قرنية لغوية سياقية تصرف الفعل (أتى) عن دلالته على الماضي إلى دلالته أو بعبارة أخرى تحدد دلالة لأن العناصر المكونة للجملة لن تبقى بدون تغيير إذا صرف عنصر

(1)أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006،ص69.

(2)محمود فهمي حجازي: مجلة علم اللغة، ص 107.

(3) المرجع نفسه: ص 108.

(4) سورة النحل، 49.

منها عن دلالته الأولى بقرينة ما، و(أمر الله) في سياق هذه الآية ليس مثل (أمر الله) في هذه الآيات ﴿قَالُواْ أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ رَحْمَتُ اللَّهِ ﴾[1]، وقوله ﴿فقاتِلُوا الَّتِي تَبْغِي حَتَّى تَفِيءَ إِلَى أَمْرِ اللَّهِ ﴾[2].

لقد فسر (أمر الله) بأنه قيام الساعة، وقد أتى الفعل بصيغة الماضي لتحقق وقوع الأمر وقربه... إن اختيار المفردات ووضعها معاً في إطار جملة واحدة يقوم بدور كبير في تحديد دلالة السياق اللغوي، الذي ينعكس بدوره على دلالة المفردات في الجملة.

فالسياق اللغوي الذي يحدد معاني المفردات والذي بدونه لا يتم ذلك، ولكن هنالك أيضاً قرينة أخرى هي الموقف أو المناسبة التي يقال فيها الكلام، والتي أطلق عليها اللغويون العرب عبارة المقام، فقالوا (لكل مقامٍ مقال) وهو هذا بالطبع يؤثر في معنى الجملة تأثيراً كبيرا[3]

وإن دراسة المعنى من خلال السياق اللغوي كما رأينا توقف المرء على المعنى الدقيق الذي يحدد تحدداً نابعاً من معطيات الاستعمال الفعلي البعيد عن الوصف التقريبي للمعنى[4].

لذلك سيتم دراسة وتحليل نماذج شعرية لأبي القاسم الشابي، وتحديد معانيها تحديداً دقيقاً في دراسة هذا الفصل من خلال المستويات السياقية الثلاثة:الصوتي، الصرفي والنحوي في ديوان "الأغاني" للشابي بين التشكل وطرح المعنى .

(1) هود ، 73.

(2) الحجرات، 9.

(3) محمود فهمي حجازي: مجلة علوم اللغة، ص 108.

(4) المرجع نفسه: ص 108.

أولاً: السياقات اللغوية الصوتية ودلالتها الشعرية

إنَّ اللغة عبارة عن مجموعة أصوات يحكمها نظامٌ معين، وقد يكون الصَّوت المفرد لا معنى له منعزلاً لكنّه بالتحامه يكون كلمة، وهنا تكمن أهميته في النطق، إذْ يعدوُ وحدة أساسية ولبنة يقوم عليها اللَّفظ، ولكون الصَّوت أو الحرف هو أصغر وحدة، فعلينا تقديمه عن الكلمة والجملة، فهو يعتبرُ الجزيء الذي يكوّنُ الذرة، ولأنّ «أيّة دراسة على أي مستوى من مستويات البحث تعتمدُ في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية»[1].

فإنَّ الدّراسة الصَّوتية أصبحت تعتبر ذات أهمية جد بالغة، فغيابُها يعدُّ قصوراً واضحاً، وهذا ما دفع القدماء للاهتمام والعناية بها، إذْ كانت «محاولة الخليل في ربط اللّفظ بالصَّوت في الطّليعة، وعُني سيبويه في مؤلفه "الكتاب" بالعلاقة بين الصّوت والدّلالة وتابع ابن دريد القضية في كتابه الاشتقاق، فربط بين أسماء القبائل في الجزيرة العربية ومعانيها وتطوَّرت المسألة على يد ابن جني وخاصة في أربعة فصول من كتابه "الخصائص"، وهي تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني والاشتقاق الأكبر وتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، وإمساس الألفاظ أشباه المعاني»[2].

ولا يفوتنا ذكر عمل "ابن فارس" في معجمه مقاييس اللُّغة إذْ «عُنِيَ بالصّلات بين الألفاظ ودلالتها على نحو ما عالجها به ابن جني، وكذا الجاحظ واهتمامه بتأثير الدَّلالة الصَّوتية على النَّص الأدبي وبخاصة فن الخطاب»[3].

وعلى الرغم من كون القدماء لم يعتنوا بالصَّوت كعلمٍ قائمٍ له أصوله إلاَّ أنَّ ذلك أحدث وازعاً للمحدثين اضطرهم للدراسة الصَّوتية قبل الولوج إلى الظَّواهر اللُّغوية الأخرى، فكأنَّ لهم دور في إحيائه وبعثهِ اختصاصاً عليماً، فكتبت الكثير من الدراسات*.

(1) مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النَّص، نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشعري، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص 21

(2) المرجع نفسه، ص 22..

(3)محمد خان: اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في الحبر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 67..

ويعرّفُ الجاحظ الصَّوت بأنَّه: «آلة اللَّفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبهِ يوجدُ التأليف، ولن تكون حركات اللّسان لفظة ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلاَّ بظهور الصَّوت»[1]. فالصَّوت يصدر متسلسلاً ومتقطعاً في أول الأمر وهو ما أراد به الجوهر، ولا يكون ذا قيمة نطقية إلاَّ بإتلافه مع غيره من الأصوات ليُكوِّنَ لفظةً وفْق نظامٍ خاص.

وثمَّة منْ ذهب إلى أنَّه «أصل اللُّغات كلُّها إنَّما هو الأصوات المسموعات، كدوي الرّيح، وحنين الرَّعد وخرير الماء...» [2]، ولأنَّهُ يمثل الأصل فهُو الأشمل، وقد كان لتعُّدد مخارجه سببٌ في اختلاف صفاته.

إنَّ الباحث أو المحلل دائماً يبحثُ ويعمل على تحديد المعنى وتوضيحه، لذلكَ يعتمدُ على خصائص ومميزات لغوية معينة، وهذه الخصائص لا تُدرس دفعةً واحدة، بل لابدَّ من تناولهاَ على مراحل (مستويات) مختلفة (الصَّوتي، النّحوي، الصَّرفي)، لذلك فإنَّ المعنى هو حصيلة كل هذه المستويات اللُّغوية، الهدف من النَّص هو إظهار معنى معيَّن ضمن سياقٍ محدَّد، وهذه العناصر المؤثرة في تحديد المعنى لا وجود لها على المسرح اللُّغوي أثناء استعمال المتكلم للُّغة لأنَّ كل جوانب المعنى تأتي مجتمعةً أثناء الكلام، والهدف من هذا التقسيم أنَّه يُساعدُ المحلِّل أثناء دراسة المعنى؛ فهو «كلُّ مركَّب مجموعة من الوظائف اللُّغوية وأهم عناصرها هذا الكل هو الوظيفة الصَّوتية، ثمَّ المورفولوجية والنَّحوية والقاموسية، والوظيفة الدَّلالية لسياق الحال»[3].

وبما أنَّ الصَّوت أو الحرف هو الجوهر الذي تُبنى عليه الكلمة، فإنَّ تكراره يعدُّ واحداً من وسائل التأثير، وعاملاً مساعدًا للقارئ لرسم السياقات اللغوية التي تضمَّنها الخطاب، لذلك نجدُ مثلاً الرئيس عند إلقائه للخطاب يكرّر بعض الكلمات، وفي المقابل ردّة الجمهور بالتصفيق

*مثل دراسة تمام حسان: مناهج البحث في اللغة سنة 1955، ودراسة إبراهيم أنيس: أصوت اللغة، سنة 1948

(1) تحسين عبد الرضا الوزّان: الصوت والمعنى في الدرس اللّغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، دار دجلة ، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 65.

(2) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ط1،ج1، ص 37.

(3) محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1991، ص 340.

والتهليل، فالشاعر إذًا بهذا التكرار يترك أثراً في نفس المتلقي بتركه يتجاوب معه، وهذا ما يؤكّدهُ "عدنان حسين قاسم" بقوله: «أمّا الدَّوافع الفنية للتكرار فإنَّ ثمَّة إيماءً على أنَّه يحقق توازناً موسيقياً، فيصبح النّغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه»[1].

ومن ثمَّة نجد أنَّ التكرار الصَّوتي لا يقوم فقط على مجرد تكرار الصَّوت في السياق الشعري، إنَّما ما يتركهُ هذا الصَّوت من أثرٍ انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنَّه يعكسُ جانباً من الموقف النَّفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكنه فهمه إلاَّ من خلال دراسة التكرار داخل النَّص الشعري الذي ورد فيه، فكلُ تكرارٍ يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري[2].

ومن هنا جاءت هذه الدراسة الصوتية، فقد حاولتُ منْ وراء هذا المستوى توضيح دلالة الأصوات الطَّاغية على نماذج من شعر "أبي القاسم الشابي" مبرزة أثرها في إجلاء المعنى ومدى تعلقها بالقصيدة وبيان أهم صفاتها، وذلك وفق السياق اللُّغوي الذي يناسب ويلاءم كلَّ نموذج شعري وما يحمله من دلالات.

1-صفات الأصوات وسياقات ورودها:

يقصدُ بصفات الأصوات: الخواص والملامح المميزة لكل صوت، من همسٍ أو جهرٍ، وشدّة أو رخاوة، واستعلاء أو استفال، وإطباق أو انفتاح، وغير ذلك من الصفات التي تحددُ الحالة التي يكون عليها الصوت عند النُّطق به.

وقدْ كان للعلماء القدامى (الأوائل) الفضل، حيثُ كان لهم البصر والبصيرة بصفات الأصوات العربية، وذلك بحسهم اللُّغوي المرهف استطاعوا تحديد معظم صفات الأصوات العربية بدقة ووضوح[3]، ومع القفزات الواسعة للعلم التجريبي في مجال الصوتيات أُتيحَ لعلماء العربية في

(1) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية، ط1، 2000، ص 21.

(2) شفيع السيد: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة الإبداع ، السنة الثانية، العدد السادس، 1984، ص 37.

(3) ينظر: هادي نهر: علم الأصوات النطقي دراسات وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م، ص 289-290.

العصر الحديث الإفادة من علم الأصوات التجريبي (Esperimental Phonitics) في تحديد صفات الأصوات بصورة دقيقة واضحة، ممّا يعطينا ضوابط ومعايير تساعدنا على نطق صوت كل حرف نطقاً صحيحاً، كما يصون اللِّسان من الخلط بين أصوات الحروف المتشابهة لتقاربها في المخرج[1].

كما تعرف بأنّها الكيفية التي يتم بها حبس وإطلاق تيار الهواء في جهاز النّطق، فتتخذ أسلوباً لتصنيف أصوات الكلام[2]، وصفة الحرف هي كيفية تعطى للحرف عن النطق به، وتقدم التعريف بهذا الحرف ولهذه الصفات الصوتية قسمان: قسم الصّفات التي لها ضد، والقسم الثاني الصفات التي لا ضد لها.

أ–الصفات التي لها ضد: وهي خمسٌ تقابلها خمس أخرى وهي: الجهر وضده الهمس، الشدَّة وضدّها الرخاوة، وبينهما التوسط، الاستعلاء وضده الاستفال، الإطباق وضدّه الانفتاح، والإصمات وضده الإذلاق[3].

ب–الصفات التي لا ضدّ لها: وهي القلقلة أو الصفير، واللين، الانحراف، التفشي، والاستطالة، والتكرير، وسنضيف إليهما صفتين هما الخفاء والغنة[4].

إنَّ هذه الدراسة بصدد كشف وتسليط الضّوء على الحرف أو الصَّوت، فالشاعر يحاول أن يقيم توازناً نفسياً مع العالم الخارجي عن طريق الصَّوت، مراعياً الجمالية الصوتية مثل التنغيم والترخيم، ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر، فهناك موسيقى للشعر تثير الإعجاب في ذاتها كما يؤكّد تلك المتعة التي يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة»[5]. فالصَّوت هو الذي يحدث التأثير في المتلقي، وهو الذي يضمن للنَّص البقاء والخلود، وهو الذي يقيم التوازن النفسي

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 295.

(2) صالح عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، للنشر والتوزيع مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 2007، ص 139

(3) فهد خليل زايد: الحروف ومعانيها، مخارجها وأصواتها في لغتنا العربية، دار يافا العلمية، ط1، 2008، ص 22.

(4) المرجع نفسه، ص 22.

(5) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر 1990، ص 37.

بين الشاعر والعالم الخارجي، وهو الذي يحمل قيماً جمالية تشعر المتلقي باللّذة والمتعة والخروج عن القواعد الصوتية يعدُ عيباً، وعلى الشَّاعر أن ينزه شعره عن هذا العيب، لذلك يعدُ الصوت «ظاهرة تجعل النَّص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة التي تعنى بالجانب الإيحائي والتعبير فيه»[1].

ومن خلال ما سبق ذكره سيتم توضيح وبيان أهم هذه الصفات الصوتية ضمن السياق الشعري الذي وردت فيه على سبيل المثال لا الحصر، لذلك سيكون التمثيل لهذه الصفات على أساس ورود الأصوات وطغيانها على الأبيات الشعرية.

وعليه سنحاول دراسة وتحليل مجموعة من النّماذج الشعرية لقصائد الشاعر التونسي "أبي القاسم الشابي".

في قصيدة "الصَّباح الجديد" نجد أنَّ الشابي اعتمد على أصوات معينة بصورة أكثر من غيرها، حيث جاءت الأصوات ملائمة ومناسبة لسياق القصيدة ، فالصوت في شعر الشابي يلعبُ دوراً مهماً، لذلك سيتمُ إحصاء الأصوات المكرّرة في أبيات هذه القصيدة من خلال هذا الجدول:

(1) أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية في دراسة لشعر الحسين منصور الحلاج، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 29.

الجدول التوضيحي لتكرار الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة في قصيدة "الصباح الجديدة" للشابي

قصيدة	الأصوات المجهورة	عدد تكرارها	الأصوات المهموسة	عدد تكرارها
الصباح الجديد	الألف	162 مرة	السين	10 مرات
	النون	36 مرة	الكاف	7 مرات
	الياء	49 مرة	التاء	2 مرات
	الجيم	19 مرة	التاء	25 مرة
	الظاء	4 مرات	الشين	11 مرة
	الواو	63 مرة	الهاء	15 مرة
	الميم	35 مرة	الحاء	24 مرة
	الغين	2 مرات	الصاد	7 مرات
	العين	27 مرة	الخاء	6 مرات
	الضّاد	5 مرات	الفاء	16 مرة
	اللام	87 مرة		
	الزاي	7 مرات		
	الباء	18 مرة		
	القاف	14 مرات		
	الدال	23مرة		
	الذال	3مرات		

من خلال استنطاق هذا الجدول الإحصائي للأصوات المكررة في أبيات قصيدة "الصباح الجديد" نجد أن المستوى الصّوتي غلب عليه الأصوات المجهورة دون المهموسة، فجاء على سبيل المثال تكرار (الألف) مئة وإثنان وستين مرة، فهو يحتل الريادة بين سائر الأصوات في القصيدة، وهنا يتبين وبشكل لا يدعُ مجالاً للشَّك وفرة المقاطع الصوتية القائمة على أساس المد بالألف، بل تلاحقها في شبكة صوتية متضافرة العناصر، فكل مدٍ يمهد الأرضية للمد الذي يليه، وكأنَّها تستدعي بعضها البعض، لتخريج البنية الصوتية والإيقاعية والدَّلالية المناسبة لسياق القصيدة الذي يترجم تلاطم الجراح والعذاب النفسي الذي يعاني منه الشّابي بسبب المرض وتباريحه وأوجاعه، وما يتبع ذلك من سهاد وآهات، وإنَّ صوت (الألف) هو «صوتٌ صامتٌ حنجريٌ انفجاري، أو ما يسمى بالوقفة الحنجرية»[1]، وبطبيعة الحال مجهور «والجهر هو ارتعاش الأوتار الصوتية عند النّطق بالصّوت، فالمجهور حرفٌ أُشبعَ الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه، حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت»[2]، فالشَّابي يجسد من وراء هذا الصَّوت مدى قوة آلامه وأحزانه أمَّا (اللَّام) فقد كرّره الشاعر سبع وثمانين مرة، فهو «صوتٌ منحرفٌ ينطق على نحو بين الشديد والرخو ، ويبدو أن المقصود بكونه منحرفاً أنه ينطبق نطقاً جانبياً بمعنى أن عقبة ما توجد في وسط مجرى الهواء، فيخرج الصوت من أحد الجانبين ولذا يوصف جانبي»[3]، وهو «مجهور ذلقي»[4].

ويظهر صوت (اللاَّم) في العديد من ألفاظ القصيدة كلفظة (الظّلال، الفصول، الظلام...) كلها تحمل دلالات ومعاني تعبر عن سياق القصيدة، وتعمق المعنى الذي يهدف الشاعر إيصاله للمتلقي فهو يمر بمراحل مرضية وعقبات لا تزال تؤلمه وتعذبه.

(1) هادي نهر: علم الأصوات النطقي في دراسات وصفية تطبيقية، ص 239.

(2) محمد خان: الدراسات اللغوية وقيمتها، تفسير البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي (مجال الأصوات)، أطروحة دكتوراه دولة، معهد اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 1416هـ، 1996م، ص 53.

(3) محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، ، ص 52.

(4) علي جاسم سليمان: موسوعة معاني الحروف العربية، دار السامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2003، ص 161.

كما تكرّر صوتي "النون" و"الميم" وهما من أصوات الغنّاء، فالنون كررها ستٌ وثلاثون مرة وهي صوت لثوي أنفي متوسط بين الشدة والرخاوة، أمَّا الميم كررها خمسٌ وثلاثون مرة، فقد صنفها سيبويه قائلاً «النون والميم بين الشديد والرخو، ففي نطق الميم مثلاً تنطبق الشفتان تمام الانطباق، فتحدث عقبة على نحو ما يحدث في نطق الصوت الشديد، ولكن الهواء يمضي إلى التجويف الأنفي، فتحدث تلك النغمة التي سماها العرب باسم الغنّة، وفي نطق النون تحدث العقبة بالتقاء طرف اللسان مع أصول ثنايا العليا»[1].

ولقد استخدم الشاعر الصوتين في شعره، أمَّا في هذه القصيدة نجد النون متمثل في العديد من ألفاظ القصيدة (اسكني، شجون، النُّواح، للنّغم، القرون، الجنون...)، فإنَّ بروز هذا الحرف على قصيدة الصباح الجديد، يمتد ليشمل القافية الثلاثية للقصيدة، وربما كان ذلك تصويراً لبركان من الحنين سيخلصهُ من حلقة الحزن والآلام، فالصباح يكون فيما بعد الصوت، أي في اللّحظة التي تعقبُ سقوط الطين عن شفافية (الروح، وفي اندماج الكائن بالحركة الشاملة للحياة، كما تحمل المتوالية النونية رنة، مميزة حققت إيقاعاً في التغيير عن ناقوس معلن لذات تكابد معاناة الأحاسيس الداخلية، لأنّ الصوت القوي يساعد الشاعر على تفجير الطاقة المختزنة بداخله والتعبير عن نهايته الوشيكة ورحيله المبكر.

ولا يبرح الشاعر هذه الخصيصة العلائقية الصوتية في أبيات القصيدة، خاصّة أعجاز الأبيات الثلاثة في (شجون، الجنون، القرون)، مختتماً إياها يروي النون، وهو حرف مجهور بغنة، وصفة الغنّة (التي في النون كاللّين الذي في حروف اللين)، وهو يحتل الريادة بين سائر الأصوات في البيت الثاني، متكرّر أربع مرات للتعبير عن آلام طالما تجره أبو القاسم الشابي إحناها ومحْنها واستخدامه (للمد الطويل قبل النون)، يوحي بعمق تلك الآهات والآنات، وحرف (الياء) تكرّر تسعة وأربعين مرة، فالياء تُسيطر على القصيدة معلنةً قاعدة أساسها المفاجأة، كونه تحدث «بتوجه وسط اللّسان نحو وسط الحنك، وتنفرج الشفتان، وتذبذب الأوتار الصوتية»[2].

(1) محمود فهمي حجازي: مدخل علم اللغة، ص 56، 57

(2) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1988، ص 176.

فلو نظرنا إلى حرف النّداء (يا) لوجدنا أنّها تزيد من توتر وتهييج كلمة (جراح) المتوترة أصلاً فيأسرها مدّان: المد الذي في حرف النّداء (يا) والمد الذي فيها هي (جراح).

أمَّا الأصوات المهموسة فنجد أنّ الهمس هو «إخفاء الصّوت بحيث يجري النّفس مع الحرف لضعف الاعتماد عليه، قال سيبويه: «أمَّا المهموس فحرفٌ أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النّفس معه»[1]، ولقد كرّر الشاعر في أبيات هذه القصيدة مجموعة من الأصوات المهموسة، فالتّاء تكرر أكثر من غيره بحيث تواترتْ خمسٌ وعشرون مرة، وإذا نظرنا إلى كلمات الصّدور في الأبيات الثلاثة نرى كيف تتواشج، وكأنَّها من رحم صوتي واحد (جراح، النُّواح، الصَّباح..)، مختتمة بصوت الحاء، وهو «صوت مهموس رخو أو احتكاكي»[2].

أمَّا التّاء جاءت مكرَّرة أيضاً خمس وعشرون وهي: صوت «أسناني- لثوي انفجاري (شديد) مهموس مرقق»[3]، إذْ جاءت معلنة على قاعدة أساسها المفاجأة، كونها تحدثُ «بانفصال طرف اللّسان عن الثّنايا العليا»[4]، من ذلك قوْل الشّاعر (اسكتِي، نشرتُ، مات...).

أمَّا السّين تكرّر عشر مرّات وهو «صوت أسناني- لثّوي احتكاكي (رخو) مهموس مرقق، ويتكون هذا الصَّوت بأن تندفع كمية الهواء من الرّئتين مروراً بالحنجرة، حيث لا تتذبذب الأوتار الصَّوتية ويتخذُ مساره عبر الحلق والفم حتىَّ يصل إلى نقطة اعتماد طرف اللّسان خلف الأسنان العليا أو السُّفلى مع التقاء مقدمة باللّثّة العليا تاركاً منفذاً ضيقاً، حيث الاحتكاك (الخفيف) الذي

(1) سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، ج4، ص 435.

(2) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 182.

(3) المرجع نفسه، ص 121.

(4) محمود السّعران: علم البلاغة مقدمة للقارئ، ص 129.

يشبهُ الصفير»[1]، فهو من أصوات الصَّفير التي تتميّزُ بطول مدّة الاستغراق الزّمني، ليوحي المتلقي بطول زمن آهاته وعذابه النّفسي.

وإنَّ استعمال الشّاعر للممدود لم يمنعهُ من استعمال المجزوء الخفيف، أو المتدارك، أمَّا القافية فقد جاءت متنوعة، وهذا التنوع يعدُ لوناً من ألوان التجديد في شعر أبي القاسم الشّابي، وأكثر حالات القافية كان بعد كل بيت شعري، ويمكنُ أن نرد هذا التغيير إلى أنّه من مميزات القصيدة العربية المعاصرة أو إلى الاضطراب النفسي الذي يعانيه الأديب، والشاعر خاصة فهذا قد يؤدي إلى عدم الالتزام بقافية واحدة.

فقد جعل الشّابي قافيتهُ في هذه القصيدة حرف (الألف) الذي يعبّرُ عن إخراج النّفس من الصّدر في آخر كل بيت، وكأنّه يريد من ذلك (الجنون، القرون، الألم...)، لإخراج حزنه وآلامه وتجديد حياته، أضف إلى ذلك من سهولة نطقه وأيضاً استعمل أحياناً النُّون واللام من ذلك (للنِّعَمْ، للنَّشيد)، النون مرتين أمَّا الميم مرّة واحدة في (للجمال).

وقد تنوّع الروي في القافية والحروف المستعملة هي: (النون)، فرددت إحدى عشرة مرة (الميم) ستة مرات، و(اللام) أيضاً ستة مرات، و(العين) أربع مرات، أمّا (الهاء) ثلاث مرات، و(الدّال) أيضاً ثلاث مرّات ، يعني أن حروف الرّوي متنوعة وأكثرها تواتر حرف (النوّن) أمَّا الحروف التي كان ترددها نفس التردّد وهي (الميم)، و(اللاّم).

ولقد كان الشّابي موفقاً في اختيار هذه الحروف، لما فيها من إيحاءات قوية ومؤثرة، تجلب النّظر وتعمل على توسيع شبكة الدّلالات في القصيدة.

إنَّ الشَّابي جعل قصيدة "تونس الجميلة" نظماً صوتياً إيقاعياً رائعاً، وذلك باختياره لمجموعة من الأصوات أو الأحرف التي تناسبُ وتلائمُ سياق الموضوع الذي أنشأت من أجله هذه القصيدة، وهذا ما سنطلعُ عليه من خلال الجدول التالي:

(1) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 123.

الجدول التوضيحي لتكرار الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة في قصيدة "تونس الجميلة"

قصيدة	الأصوات المجهورة	عدد تكرارها	الأصوات المهموسة	عدد تكرارها
تونس الجميلة	اللام	55 مرة	السين	14 مرة
	العين	16 مرة	الشين	9 مرات
	الغين	3 مرات	التاء	29 مرة
	الألف	120 مرة	الكاف	5 مرات
	الباء	24 مرة	الفاء	8 مرات
	الياء	33 مرة	الحاء	15 مرة
	الطاء	6 مرات	الهاء	27 مرة
	الراء	23 مرة	الخاء	6 مرات
	الدال	20 مرة	الصاد	10 مرات
	الميم	33 مرة		
	النون	17 مرة		
	الجيم	6 مرات		
	الزاي	2 مرة		
	الظاء	3 مرات		
	الضاد	2 مرات		
	الذال	3 مرات		

نلاحظ من خلال هذا الجدول الإحصائي تكرار أصوات قصيدة "تونس الجميلة" فأصوات القصيدة قد غلب عليها الصَّوت المجهور على الصَّوت المهموس، لأن الشَّاعر في موقفٍ انفعالي قوي وعميق بعمق آلامهِ وآهاته، لذلكَ استعمل الصَّوت القوي «الذي ينسجمُ مع الدّلائل التي يقصدها»[1].

فقد كرّر حرف (الألف) مئة وعشرين مرة في قوله (الإلاهِيَّ، الاضطهَاد، أماتوا...)، فقد استعمل حرف المد (ألف) لأنَّهُ يستغرق زمناً طويلاً في التلفظ والنّطق، وهذا يوحي مزيداً من المعاناة التي لا تزول بل تطول والتي لا يزال الشّاعر يرزخ تحت وطأتها، كما كرر حرف (الراء) ثلاثة وعشرين مرة في كلمة (روحهُ، يردُّ، مراحه..)، كما أنَّ الرَّاء من الأصوات المكررة، فيقول ابن جني أنّ: «المكرّر هو الرَّاء، وذلك أنَّك إذا وقفت عليه رأيْتَ طرف اللّسان يتعثّر فيه من التكرير، ولذلك أحتسب في الإمالة بحرفين»[2]، فإنّ تكرار حرف الراء في القصيدة هو تكرار الحالة الشعورية للشابي من جهة إحساسه بالدمار، والخيبة والموت، ومن جهة أخرى روح البناء والأمل والحياة، فالتمرّد على الاختلال الفاجع يُمنى به الإنسان والأوطان، كما أنَّ استعمال الفعل المضارع بدلاً من الماضي دليلٌ على الديمومة والاستمرارية التي تظهر في حرف الرّاء، فالمعاناة لا تزال قائمة حتى الآن، فالرّاء يتكرّر في جميع أبيات القصيدة هادفاً إلى رسم الطّريق والرؤيا التي يريد الشاعر توصيلها إلى متلقيه، وطريق الشّاعر يجانس رسم الرّاء ، إذ يحوي عقبة وحائطاً مائلاً كما يشبه طريقة نطقه التي يتعثّر طرف اللسان أثناءها.

ونجد حرف (الميم) كرّره الشاعر ثلاثة وثلاثين مرة، من ذلك (موقظ، قدماء، ظالمة..)، أمَّا حرف (الواو) واحد وأربعين مرة في قوله (أخمدوا، تونس، وشاحه...). كما نجد أنَّ الشّابي في هذه القصيدة كرّر في الأصوات المجهورة* صوت النُّون واللّام والرَّاء، لعلَّ السبب في ذلك ما تمتاز به أشباه الصَّوائت من وضوح سمعي، إذاً إنَّ الشاعر يريد أن يحدث تأثيراً ما لدى المتلقي بالتركيز

(1) أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية في دراسة لشعر الحسين بن منصور الحلاج، ص 76.

(2) ابن جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق أحمد فريد أحمد، المكتبة التوثيقية، مصر، ج1، ط1، ص 72.

*الأصوات المجهورة مجموعة في قولك (عظم وزن قارئ ذي غض جد طلب).

على هذه الأصوات من خلال الجدول السابق، فقد تبين لنا تكرار صوت (النون) سبعة عشر مرة في (نواحه، عرانا، تنوبتنا...)، و(اللاَّم) خمس وخمسون مرة، أمَّا (الرَّاء) ثلاثة وعشرون مرة، وهي من أشباه الصَّوائت بحيث «بعض الأصوات الصامتة تعتبر أكثر وضوحاً من غيرها، وهذه الصوائت هي (اللاَّم، الميم والنون)، ولهذا قد سميت بأشباه الصَّوائت»[1].

وهذه الأصوات الثلاثة مضافاً إليها صوت الرَّاء تشبه الحركات في أهم خاصة من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي»[2].

ومن النتائج التي حققها المحدثون أنّ اللاَّم والميم والنون أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها: أشباه أصوات اللين «ومن الممكن أن تعد حلقة وسطاً بين الأصوات الساكنة وأصوات اللّين، ففيها من صفات الأولى أنّ مجرى النفس معها تفترضهُ بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات اللّين أنّها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحاً في السمع»[3].

إنَّ تكرار صوت (اللاّم) أعلى تكرار بين بقية الأصوات، ولعل ذلك يرجع إلى أنّنا إذا تعرفنا على صوت اللام نجد أنه «صوت متوسط بين الشدّة والرخاوة ومجهور أيضاً، ويتكون هذا الصّوت بأن يمر الهواء بالحنجرة، فيحرك فيه الهواء نوعاً ضعيفاً من الحفيف، وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو كليهما، يتّصل طرف اللّسان بأصول الثنايا العليا، وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم، فيتسرّب من جانبيه»[4]. ومن خواص اللام أيضاً أنها من حروف الاستفال، ويقصدُ به انتناضْ اللّسان عند النّطق بها يبتعدُ عن الحنك الأعلى تاركاً فتحة يمر منها الهواء والصّوت، كما توصف اللام بالانحراف، ومعنى الانحراف في الاصطلاح الميل بالحرف عن

(1) كريم زكي حسام الدين: الدلالة الصوتية، مكتبة الانجلو مصرية، الإسكندرية، ط2، 1985، ص 174.

(2) محمد كمال بشر: علم اللغة العام، دار غريب، القاهرة، 1986، ص 131.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1990 ، ص 27.

(4) المرجع نفسه، ص 64.

مخرجهِ، حتى يتصل بمخرج من غيره، فاللّام فيها انحراف وميل إلى طرف اللّسان، وبصفة عامة فاللاّم من الحروف التي تتعادل فيها صفات القوة وصفات الضّعف، فتوصف بأنّها متوسطة»[1]. ولعلّ توسطها ما جعل لها هذا العدد من التكرار في قصيدة "تونس الجميلة" فالشابي حياته تتوسط ما بين (الحياة–الموت)، و(الأ لم–الارتياح)، و(الفرح–الحزن) و(إحساس بالدمار والخيبة– ورغبة في البناء والأمل)،و (الكلام– السكوت).

أمّا الأصوات المهموسة فقد تكرر صوت (التاء) تسعة وعشرين مرة، من ذلك قوله (لستُ، الحياةُ، سترِدُ)، فهو «صوت انفجاري من الحروف الرخوة، مهموس من الحروف اللمسية، وصوته المتماسك المرن يوحي السامع بملمس يجمع الطّراوة والليونة»[2].

وتبرز قيمة شعورية معينة سيطرت على القصيدة من أجل إبراز معنى الأحاسيس الوطنية والوجدانية، فشعر الشابي لم يأتِ بمعزلٍ عن الواقع الاجتماعي والوطني، بل حملت قصائده رؤيا الحاضر الآتي لا محال، على ضوءٍ من أمل الشباب المكابد والمعاند في زحمة المعوقات ووطأة الآلام.

وكرّر الشَّاعر حرف (السين) أربعة عشرة مرة (لعسف، سماحة، لستُ) فهو «صوت أسناني – لثوي – احتكاكي (رخو) ومهموس مرقق»[3].

أما (الهاء) فنجد أنّها تكرّرت سبعة وعشرين مرة، وهي صوت ناجمٌ عن تصعيد الهواء بقوة في جسم غير ممانع كالهواء نفسه، لأنه يتكون هذا الصوت بان تندفع كمية كبيرة من الهواء تفوق تلك مع الأصوات الأخرى «يتّخذُ مجراه إلى منطقة الحنجرة والأوتار الصوتية دون حدوث اهتزازات، ويسمع حينها من الاحتكاك»[4].

(1) مصطفى رجب: لغة الشعر الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000، ص 104.

(2) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 161.

(3) المرجع نفسه، ص 123.

(4) المرجع نفسه، ص 183.

المتبصّر على طول خط القصيدة يجدُ في كل بيْت صوت (الهاء)، فهو الصّوت المتنفس، فكما مع العسْر يسْراَ، فكذلك مع الحبس النفس ويتمثل في كلمة (اضطهاد، صلاحه، الإرهاق)، إنّ الشاّعر بذلك قد بلغ من الألم والوجعِ أشدهُ، فيطالب المتفرج والمتنفس ضرورة، وحينئذٍ فلا سبيل إلاَّ في صوت (الهاء)، وهذا ما نجدهُ متمثلاً في سياق القصيدة

كما أنَّ (الحاء) هو «صوت رخو مهموس منفتح»[1]. «حلقي احتكاكي»[2].

وهو «صوتٌ تتألّف بنيتهُ حين يندفعُ الهواء من الرّئتين ماراً بالحنجرة دون أن تتحرّكَ الأوتار الصّوتية، وحين يصل إلى وسط الحلق يضيقُ المجْرى، ويكون معه نتوء لسان المزمار صوب الحائط الخلفي للحلق، ويُرفع الطّبق، ويسد المجرى الأنفي، فينتجُ هذا الصّوت»[3]، ولقد تكرّر هذا الحرف (الحاء) ثلاثة وعشرين مرة، فلو نظرنا إلى أبيات القصيدة "تونس الجميلة" خاصة الحرف الذي قبل حرف الروي لوجدناه يتجسّدُ في كل بيت من أبيات القصيدة.من ذلكَ (حُبُّكَ، صباحهْ، صداحهْ..)، فإنّ تكرار حرف الحاء فيه «استراحة إليها لما فيها من البُحَّة التي يجري معها النفس، وليست كالعين التي تحصُرُ النفس، وذلك لأنَّ (الحاء) مهموسة ومضارعة بالحلقية والهمس للهاء الخفية وليست فيها نصاعة العين ولا جهرها»[4].

فمن خلال أبيات هذه القصيدة ومن خلال سياقها اللُّغوي يتوضّحُ ويتبيَّن تفاعل أبي القاسم الشّابي مع الحركة الوطنية في تعبيراتها السياسية والاجتماعية والثقافية، أمّا من حيث الإيقاع العروضي فقد جاءت قافية هذه القصيدة موحدة.

إنّ صوت (الحاء) و(الهاء) هما صوتان يرشحان إحساس الألم والتأوّه في قول الشّاعر (جماعه، استباحه، متاحة...).

(1) صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 142.

(2) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 182.

(3) المرجع نفسه، ص 182.

(4المرجع نفسه، ص 182.

أمَّا بحر القصيدة فهو بحر الخفيف الذي يقوم على أساس تكرار تفعيلتين: فَاعلاْتُنْ مسْتفْعِلنْ – والظَّاهر أنَّ الإيقاع والتشكيل الصّوتي يسيران مع الرؤية والتجربة التي تتضمّنها أبيات هذه القصيدة، كما أنّ السياق اللُّغوي له دور فعَّال في توضيح المعنى وبيان مقصد هذه القصيدة التي يريد الشاعر من خلالها تجسيد معاناته وآلامه وذلك من خلال الكلمة والحرف.

لقد لجأ الشّابي إلى تكرار الصّوت من أجل إثبات وتأكيد ما يريد الوصول إليه، لذلك سيتمُ دراسة وتحليل قصيدة "السّآمة" لأبي القاسم الشابي من خلال إحصاء الأصوات ضمْنَ السّياق الذي وردت فيه، وهذا ما سنُلاحظهُ من خلال الجدول الآتي:

الجدول التوضيحي لتكرار الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة في قصيدة السآمة للشابي

قصيدة	الأصوات المجهورة	عدد تكرارها	الأصوات المهموسة	عدد تكرارها
السآمة	الميم	20 مرة	السين	10 مرات
	الألف	96 مرة	التاء	20 مرة
	اللام	38 مرة	الفاء	11 مرة
	الواو	32 مرة	الحاء	17 مرة
	الياء	22 مرة	الشين	9 مرات
	النون	15 مرة	الهاء	20 مرة
	الجيم	7 مرات	الثاء	1 مرة
	الزاي	2 مرة	الصاد	4 مرات
	الراء	15 مرة	الكاف	5 مرات
	الياء	19 مرة		
	العين	12 مرة		
	الذال	13 مرة		
	الجيم	5 مرات		
	الغين	3 مرات		
	القاف	11 مرة		

فقارئ الجدول سيدركُ غلبة الصوت المجهور، على الصّوت المهموس، فجاء تكرار صوت (اللاَّم) ثماني وثلاثون مرة، وحرف (الواو) إثنان وثلاثون مرة، أمَّا حرف (الألف) ستة وتسعون مرة، و(الميم) عشرون مرة، وحرف (القاف) إحدى عشرة مرة، وإنَّ صوت (اللام) وصوت (النون) الذي تكرّر خمس عشر مرة، وصوت (الرّاء) الذي تكرّر أيضاً خمس عشرة مرة هي أصوات «ذلقية تخرج من ذلق اللسان من طرف الفم»[1]، و(الميم) و(الباء) المكررة تسع عشرة مرة أيضاً من حروف الذَّلاقة و«هي النطق بطرف أسلة اللسان والشفتين، قال الخليل: اعلم أنَّ الحروف الذلق والشفوية ستة، وهي: ل ر ن، ب ف م وإنَّما سُميت هذه الحروف ذلقاً لأنَّ الذَّلاقة في

(1) محمد خان: الدراسات اللغوية وقيمتها، تفسير البحر المحيط لأبي حيان، الأندلسي (مجال الأصوات)، ص 60.

المنطقْ إنَّما هي بطرف أسلة اللّسان والشفتين ، وهما مدرجتا هذه الأحرف السّتة ثلاثاً منها ذلقية (ر ل ن)، تخرجُ من ذلق اللِّسان من طرف الفم، وثلاثة شفوية (ف ب م)» [1]، ونجد أنَّ هذه الأصوات تحمل معاني في الضّجر والملل والشعور بالفتور، لأنَّ الشّاعر يحاول أن يكشف ويعبّر عن معاناته وآلامه من خلال الصّوت القوي المؤثّر في نفس المتلقي.

وقد برزت هذه الأصوات في ألفاظ عديدة، صوت اللام في (الحياة، السباب، العذاب...)، أما صوت(الميم) و(النون) في (متْن، أحْلامهُنَّ، ....)، كما نجد صوت (القاف) مجسد في كلمة (ألقيتها، أقبرها، ألقى...)، وهو صوت لهوي انفجاري (شديد)[2] من أصوات القلقلة، فهي المبالغة في الجهر بالصّوت لئلا يعتريه بعض من الهمس، فيقول ابن الطحّان: «والقلقلة صوت حادث عند خروج حروفها، بالضغطة عن موضعها، ولا يكون إلاَّ في الوقف ولا يستطيع أن يوقف دونها، مع طلب إظهار ذاته، وهي مع الروم أشد»[3]. كما أنَّه من «حروف الاستعلاء وهو أن تتصعّد في الحنك الأعلى، وهي غير مطبقة ، فالاستعلاء يقتضي في الغالب التفخيم ويرادفه التغليظ والتصعّد، ويضاده الترقيق والاستفال والانخفاض، وهو ما يتصل بالأصوات المنخفضة»[4].

أمّا حروف (الواو) و(الألف) و(الياء) الذي تكرر اثنين وعشرين مرة، فهذه الأصوات الثلاثة من أصوات اللّين، حيث قال سيبويه «وهذه الثلاثة أخفى الحروف لاتساع مخرجها، وأخفاهن وأوسعهن مخرجاً: الألف ثم الياء ثمّ الواو، وامكنهن عند الجمهور في المد الألف وأطلق عليه سيبويه مصطلح (الهاوي) لأنَّه اشد من اتساع مخرج الواو والياء»[5]. فقد استخدم الشاعر

(1)محمد خان: الدراسات اللغوية وقيمتها، تفسير البحر المحيط لأبي حيان، ص 60.

(2) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 179.

(3) المرجع نفسه، ص 277.

(4) محمد خان: الدراسات اللغوية وقيمتها، تفسير البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي (مجال الصوات)، ص 59.

(5) سيبويه: الكتاب، ص 128-129.

كل هذه الأصوات المعبرة عن آلامه وضجره من الحياة وهروبه منها، بحيث يلجأ الشاعر إلى الطبيعة ، فهي المنفذ والمتنفس الوحيد له، كي يتخلّص من همومه وآلامه.

واستخدم الشابي المدود في هذه القصيدة بصورة مكثفة، ففي البيت الأول تُضاف دلالة (سئمت) إلى ثلاثة مدود في صدر البيت (ما، يا، با)، وثلاثة أخرى في العجز (ما، جا، يا)، والمدود تستغرق زمناً أطول في التلفظ والنطق وبالتالي مزيداً من المعاناة التي لا تزول بل تطول.

وما دامت المدود تؤدي في الغالب هذا الدور فإنّ الإيقاع في ظلها يكون متراخياً بطيئاً –إلى حدٍ ما– كتراخي ودوام المكابدة والمعاناة، فزمنٌ من التعاسة طويل وزمن السرور ضيق ومحدود وهذا ما نجدهُ في البيت الثاني، تظلُ لفظة (سئمتُ) متصدّرة النّسق اللُّغوي، محاولة إثبات ديمومة هذه الحال التعسة، ويزيد الشاعر من شحنها وتوتيرها بإضافة المدود، ففي صدر البيت الثاني مدّان (يا، جا)، وفي العجز مدَّان أيضاً (ما، صا)، ويمكن ملاحظة هذا التوازن في توظيف المدود، حيث كانت في البيت الأول ستة موزعة على الصّدر والعجز وتناقصت في البيت الثاني إلى أربعة بنفس التوزيع، ويبدو لنا الأمر طبيعياً، فكأن الشاعر قال كل شي في البيت الأول، وما البقية إلاَّ ترديداً له وتمطيط من نوعٍ آخر، فكل القوة التعبيرية خلصتْ في البيت الأول، ذلك أن الوجع والألم ممتد تشعر به وتتوجع في البداية وتبقى آثاره الفيزيولوجية والنفسية تنحَر في روحنا، وإن لم تعبّر عنها صراحة.

واعتباراً من البيت الثالث تختفي صيغة (سئمتُ) لتبقى المدود وحدها تؤدي وظيفتها الصوتية المقطعية، فلا يكادُ يخبو مد حتى يفاجئك آخر وتظل القصيدة على هذه الوتيرة الصوتية حتى النهاية.

إنَّ توالي المدود وتقاربها يوحي –بلا ريب– بفداحة المعاناة التي كان الشّاعر يرزحُ تحت وطأتها، وإذا انتقلنا إلى كلمات القافية وجدناها (الشباب، صاب، العذاب، الاكتئاب، الحباب)، فهي الأخرى لا تخلو من مد وكأنها جاءت لتكون ضفيرة صوتية تكرس ظاهرة المدود في هذه التجربة الشعرية وزادها حرف الروي (الباء الساكنة (بْ) تعميقاً لشعور الشابي.

فلو نشرح كلمة (العذابْ) لوجدناها مكونة من الأصوات التالية: العين (حرف مجهور)، تكرر اثنتي عشرة مرة، ومن شأن (العين) أن تحصر النّفس، حيث تتّسمُ بالنصاعة، ثمّ (الذَّال)

«صوت أسناني احتكاكي (رخو) مجهور»[1]. ثمّ (الباء) حرف مجهور تكرر تسع عشرة مرة، كل هذه الصفات ولا سيما الجهر الذي يستدعي اهتزاز الوترين الصوتيين، وبذل مجهود أكبر أثناء التلفظ أو النّطق من شأنها أن تجعل كلمة (العذاب) أكثر حرارة حتى وهي خارج السياق، ولما وقعت في تلك المواشجة الصوتية بين المدود المتلاحقة ازدادت حرارة.

وفضلاً عن هذا لابدّ أن نلاحظ تلك المسافة الزمنية بين نطق (الذَّال) و(الباء) في كلمة (العذاب) وهي سياق البيت، وسبب هذا الطول الزمني النطقي التلفظي هو المد، وهذه الهوة النطقية هي نفسها الأنات المنقذفة من التجربة الشابية في هذه القصيدة، وصوت الباء هو «الأصوات الشفوية- انفجاري (شديد) مجهور مرقق»[2].

أمّا الأصوات المهموسة* فقد تكرر (الفاء) إحدى عشر مرة و(الحاء) سبع عشرة مرة وصوت (التاء) تكرر عشرين مرة، امّا (السين) عشر مرات، كما ورد تكرار (الهاء) عشرين مرة، ولقد تساوت بعض الأصوات المهموسة في ترددها لأنّ الشاعر بتنفس آهاته وآلامه المحتسبة في أنفاسه عن طريق هذه الحروف، فقد لجأ إليها الشابي لأنّها تحرره من الوضع الذي يعيشه، فيحرر كلماته وآرائه بتفعيل هذه الأصوات في سياقها الخاص المعبّر عن آلامه وأحزانه وضجره من الحياة، كون "السين" من أصوات الصفير التي تتميّز بطول هذه الاستغراق الزمني، لتوحي للمتلقي بطول زمن المعاناة لدرجة أنَّه سئِمَ الحياة، والصّوت الصفيري هو «حروف تنسل كالصّفير وهي الصّاد والسين والزاي، لأنّها تخرج من بين الثنايا وأسئلة اللسان فينحصر الصّوت هناك ، قال المبرد «ومن طرف اللسان ومتلقى حروف الثنايا حروف الصفير، وهي حروف تنسلُ انسلالاً، وهي السّين والصّاد والزاي»، وحقيقة الصّفير أنّ الصوت يخرج بقوة الريح من طرف اللّسان مما بين الثّنايا كأنّه خارج من ضغط ثقب شبيه بصفير الطّائر، وصفة الصفير تجمع بين ثلاث أصوات، وما يفرق بينها إلا بصفات أخرى، فالسّين مهموسة والزَّاي مجهورة والصّاد مطبقة، وهي التسمية ذات

(1) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 159.

(2) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 156.

*الأصوات المهموسة، مجموعة في قولك (حثه شخص فسكت)

صدى في أعمال المحدثين، قال أحمد مختار عمر: «سميت صفيرية لقوة الاحتكاك معها، والسّبب في قوة الاحتكاك هو أن نفس المقدار مع الثاء يجب أن يمر مع السين خلال منفذ أضيق»[1]، ومن ذلك نجد أن حرف السين ورد في عنوان القصيدة (السآمة) كما ورد في أبياتها فهي لفظة توحي بالضّجر والملل والشّعور بالفتور، فكان الفعل (سئمتُ) مكرر في مستهل البيت الأول والثاني ، فهي اللّفظة الارتكازية التي أنيطت بنقل ما يخلتج في أعماق الشاعر، ليزيدها الشاعر عمقاً وإيحاء أتبعها بجملة من المدود المتتابعة والتي من شأنها تبئير هذا الشعور المتنامي بالضّياع والضجر.

وقصيدة (السآمة) من البحر المتقارب، الذي كان أبو القاسم الشابي مولعاً بإيقاعه القائم على التكرار التفعيلي (فعُولنْ) ، والمتقارب سماه الخليل متقارباً لتقارب أجزائه لأنّها خماسية كلها تشبه بعضها بعضاً ، وهو بحر رتيب الإيقاع، لأنه مبني كما قلنا على تفعيلة (فعولن)، لكنه متدفق سريع نظراً إلى قصر هذه التفعيلات ، وهو من حيث سرعته الافتراضية يحتل المرتبة الثالثة بين الأوزان، ويحتل في شعر الشّابي الدرجة الرابعة من التواتر، إلاَّ انَّه طبع في الأبيات المحللة بالبطء والتراخي والاستغراق من النّاحية الصّوتية والإيقاعية، فالشّاعر يستطيع أن يُطوِعَ البحور الشعرية لخدمة تجربته الشعرية، وذلك في حدود ما تسمح به مرونة كل وزن أو بحر شعري وخصائص كل صوت.

ومن المفيد أيضاً ذكر أن زفرات الشاعر لم تُعرف طريقها للفناء، بل عكس من ذلك تمامًا، ظلت تراوح مكانها في أغوار نفس الشاعر بدليل توظيفه للباء الساكنة وحرف المد ألف للدّلالة على الأنين المكتوم بداخله، أمّا حرف الروي الساكن (بْ) من ذلك (الاكتئابْ، العذابْ، السرابْ، العُجابْ، التُرابْ...)، فقد جاء لتعميق هذا الشعور اليائس في عمق الشّاعر، وهذا ما أثبتهُ "الشّابي" من خلال السياق اللّغوي لهاته القصيدة.

(1) المبرد: المقتضب، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ج1، ط1، ص 139.

2-المقاطع الصوتية ونبر سياقها:

ينبغي أن نفهم أنّ المقاطع الصوتية هي عبارة عن تشكيلات صوتية لها نشاط جمالي لابدّ أن يدرك من خلال النّشاط اللُغوي، الذي له صلة وثيقة بالنظام الإيقاعي تقوم هذه التشكيلات الصوتية أساساً على نظام الساكن والمتحرك، وهي لا تخرج في السبب والوتد والفاصلة مع إدراك التفرعات التي تنبثق عن هذا الثالوث في نظامها للتشكيلات الصوتية لأنّ: «الإيقاع الشعري العربي يقوم على ركيزتين أساسيتين هما: النظام الخاص بتتابع المقاطع ، ومراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد (التنغيم) [1]. ممّا يوحي بأنّ المقاطع والتنغيم هم الركيزتان الأساسيتان المرتبطة بالتشكيل الصوتي.

إن المقاطع هي آخر ما يصل سمع المتلقي ويثبت في ذاكرته، لأن المقطع أصغر وحدة صوتية كما يقول "جون كوهين": «المقطع والصّوت هما وحدتان أصغر من الكلمة أو المونيم، أي من أصغر الوحدات ذات معنى»[2]، لذا كان من الطبيعي أن تولى المقاطع عناية مركّزة من قبل الشعراء والعمل على تجويدها بما يخدُم المعنى الشعري الذي يعبّر عنه والقصد الذي يرمي إليه والمقاطع الصوتية عند المحدثين أربعة أنواع:

- المقطع القصير: هو كل صامت تحرك بحركة قصيرة كاللاّم مع الفتحة أو الضمّة أو الكسرة مثل: لَ، لِ، لُ.
- المقطع الطّويل المفتوح: هو كل حرف صامت تحرك بحركة طويلة، وهو حروف المد الثلاثة كاللاّم مع ألف المد أو ياء المد أو واو المد مثل: لاَ، لوُ، لِي.
- مقطع طويل مُغلقْ: هو كل حرف صامت تحرّكَ بحركة ووليه حرف ساكن مثل: لَنْ.
- المقطع المغرق في الطول: وينقسم إلى مترادف ومصمت.
- المترادف: هو كل حرف ممدود يليه حرف ساكن مثل: نُورْ.

(1) صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط1، 1997، ص 159.

(2) جون كوهين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، ص 126.

- المصمت: هو كل صامت تحرك بحركة قصيرة وليه حرفان ساكنان مثل: عبْءٌ[1].

ويمكن أن يصيب حشو البيت، أو السّطر الشعري تغيرات وهي المزاحفة، وأن يصير المقطع الطويل مساوياً لمقطعين قصيرين 1ط=2ق، فإنّ أهم ما يقوم به فن الزاحفة هو إثراء فضاء المحل الإيقاعي لنأخذ هذه العينة من شعر أبو القاسم تحليلها للكشف عن المقاطع الصوتية، وهنا ما سنقوم به من خلال قصيدة "الصباح الجديد" على سبيل المثال لا الحصر في البيتين التالية:

أُسْكتِي	ياَ	جِراحْ	واسكتي	يا	شُجُونْ
أُسْكُنِيْ	يَاْ	جِرَاحْ	وَسْكُتِيْ	يَاْ	شُجُوْنْ
0// 0/	0/	00//	0//0/	0/	0//
ط+ق + ط —ط— ق +ط–ق			ط– ق+ط–ط–ق+ط–ق		
مَات	عهْدُ	النّوَاحْ	وزمَان		الجنونْ
مَاْتَ	عَهْدُ	نْنُوَاحْ	وَزَمَاْنُ	لْجُنُوْنْ	(2)
/0/ /0/		0//0	/0///		0//0
ط–ق+ق+ط+ط+ط–ق–			ط+ط–ط–		ق+ط–

ومن اللاّفت للنظر أن المقاطع تنوعت بحسب وقوعها في الكلمة إلى مقطعين وإلى ثلاث مقاطع وأربع مقاطع، منها المفتوح والمغلق: «لأول ينتهي بحركة أو علة الثاني ينتهي بصامت أو ساكن»[3]، ولقد بلغ عدد تكرار المقاطع الطويلة إلى 17 مقطعاً توزعت بين 6 مقاطع طويلة مفتوحة، و11 مقطعاً طويلاً مغلقاً ، أمّا المقاطع الصغيرة 11 مقطعاً ، المقطع القصير المغلق 4

(1) حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، د ت، ص 16.

(2) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ت:اميل اكبا، ج1، دار الجيل، بيروت، 1997، ص 244.

(3) ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 131.

ط–: مقطع طويل مغلق.

ط+: مقطع طويل مفتوح.

ق+: مقطع قصير مفتوح.

ق–: مقطع قصير مغلق.

مقاطع والمقطع القصير المفتوح 7 مقاطع. وإنّ كل هذا يفيد إضفاء نوع من الغنائية والتنغيم في القصيدة .

وسيتمُ أيضاً تحليل نموذجين شعريين لنكشف المقاطع الصوتية الطاغية على أبيات القصيدة "تونس الجميلة" لأبي القاسم الشابّي. [1]

لستُ أبْكي لعسْف ليْلِ طويلْ	أو لربْع غدا العفاءُ مراحةْ
لَسْتُ أَبْكِيْ لِعَسْفِ لَيْلنْ طَوِيْلْن	أَوْ لِرُبْعنْ غَدلْعَفَاْءُ مَرْاحةْ
00// 0/ 0// 0/	0// 0/ 0//0/
ط-ق + ط —ط— ط+ط+ق+ط-ط-	ط- ط+ق-ط-ط+ق-ط-ق+ق-ط-
إنّما عبرتي لخطبٍ ثقيل	قدْ عرانا ولم نجدْ من أزاحه
إنْنَماْ عبْرَتِيْ لِخَطْبنْ ثَقِيلنْ	قدْ عَرانْاْ وَلمْ نَجدْ منْ أزاْحهْ
0/0//0//0/0//0/0//0/	0/0//0/0//0//0/0//0/
ط+ط-ق+ط+ط-ط+ق-ط-ق+ط-ط-	ط-ق+ط-ط-ق+ط-ق+ط-ط-

ومن الملاحظ أن الشاعر اعتمد في أبياته الشعرية هذه على المقاطع الصوتية المتنوعة، فقد أفرز استقراؤنا لهذين البيتين الشعريين عن إحصاء 39 مقطعاً متوفر، وقد قمنا بهذا اعتماداً على النّظر إلى المقاطع الصوتية من حيث الطول والقصر، ومن حيثُ أنّ هذه المقاطع مفتوحة أو مغلقة، فتبيّن لنا أنَّ بعد الاستقراء إحصاء 26 مقطع طويل تنوع بين المقطّع الطويل المفتوح وعدد تكراره 6 مقاطع طويلة مفتوحة، والمقطع الطويل المغلق 20 مقطعاً، أمّا المقاطع القصيرة تنوّعت بين 10 مقاطع قصيرة مفتوحة، و3 مقاطع قصيرة مغلقة، إذاً فالمقاطع القصيرة 13 مقطع، كل هذا يضفي على الخطاب الشعري قوة إنشادية، كما أنَّ "الشّابي" وظّف هذه المقاطع من أجل إثراء طبقات التلفّظ.

من خلال ما سبق ذكره في تعريف المقاطع الصوتية وأنواعها في اللغة العربية سنحاول فيما يلي أن نستفيد من هذه الكشوفات العلمية عن المقطع وأسراره الداخلية، كما سنُحاول ما

(1) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ص 268.

طاوعتنا المادة أن نربط بين المقاطع الصوتية والحالة النفسية والوجدانية للشّاعر سواء من حيث نهاية المقطع بالانغلاق أو الفتح أم من حيث الحجم.

وسنعتمدُ عند تناولنا للمقاطع الصوتية على الإحصاء ، وذلكَ لكي تتوفر لنا في النهاية مادة أولية موثوق بها يمكن أن ننطلق منها في تحليلاتنا وإطلاق أحكامنا الجمالية على قصيدة "السّآمة" لأبي القاسم الشابي" ومثاله البيتين الآتيين: [1].

سئمت الحياة وما في الحياة	وما إن تجاوزت فجر الشبابْ
سَئِمْتُالْحَيَاْةَ، ومَا فلْحَيَاْةَ	ومَاْ إنْ تَجَاْوَزْتُ فجْرَشْشَبَاْبْ
/ / 0 /0//0/ //0/0// /0//	// 0/0/0/0 //0/0//0/0
ق+ط–ق+ط+ط–ق+ق+ط–ق+ط+ط–ق+	ق+ط–ط–ق+ط–ط–ق+ط–ق+ط+ط–ق+

أفرز استقراؤنا لهذين النموذجين الشعريين للمقاطع الصوتية عن إحصاء 44 مقطعاً متوفراً، وقد توزّعت بين 22 مقطعاً طويلاً مغلقاً، و5مقاطع طويلة مفتوحة، أمّا المقاطع القصيرة فقد بلغ عددها 16 مقطعاً قصيراً.

فالنسبة الغالبة إذاً هي نسبة المقاطع الصوتية الطويلة المغلقة التي توحي بالإحباط واليأس والقنوط، فالمقطع الطويل له دلالات يعاني منها الشاعر كالتوجّع والألم والكآبة والبؤس، وغيرها من المعاني الحزينة؛ الأمر الذي يمكننا من القول أنّ هذه المقاطع الصوتية تحمل دلالات سياقية معينة برزت في الخطاب الشعري وارتبطت بحياة الشّاعر وأحاسيسه الحياتية المتنوعة.

أمّا عن **النبر (Stress)**: فيقصدُ به في الدّرس الصوتي «نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبياً من بقية المقاطع»[2]. وهو «نشاط في جميع أعضاء النّطق في وقت واحد، فعند النّطق بمقطع منبور نلحظُ أنّ جميع أعضاء النّطق تنشطُ غاية النّشاط، إذ تنشطُ عضلات الرئتين نشاطاً كبيراً، كما تقوي حركات الوترين الصوتيين، ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمح بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعةُ الذّبذبات ويترتب عليه أن يصبح

(1) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ص 451.

(2) محمد كمال بشر:علم اللغة العام، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة،، دط، 2003، ص 255.

الصّوت عالياً واضحا في السّمع، هذا في حالة الأصوات المجهورة، أمّا مع الأصوات المهموسة فيبتعدُ الوتران الصوتيان أحدهما على الآخر فأكثر من ابتعادهما مع الصوت المهموس غير المبتور ، وبذلك يتسرّبُ مقدار أكبر من الهواء»[1].

1- نبر الكلمة المفردة: هو الضغط على ملامح الكلمة مثل اللغة الانجليزية[2].

2- نبر الجملة: نعني به زيادة في نبر كلمة من كلمات الجملة لإظهار أهمية الكلمة داخل الجملة، ويُسمّى أيضاً بالنّبر الثاّبت (Fied Strress)، ويكون دائماً على المقطع الأخير في الجملة، مثل اللُّغة الفرنسية التي تحدد موضع النّبر على نهاية الجملة[3].

وعلى الرّغم من أنَّه ليست لدينا نماذج تهدينا إلى موضع النّبر في اللّغة العربية، لأنَّ أهمية النّبر لم تدرك إلاَّ في العصر الحديث، سنُحاول تعيين موضع النّبر في احد الأسطر الشعرية للشّاعر أبي القاسم الشابي، ولنكتشفُ ذلك سنتناولُ قصيدة "الصّباح الجديد"، وقصيدة "تونس الجميلة" و قصيدة "السآمة" غي نموذج شعري لكل قصيدة:

- قصيدة "الصّباح الجديد":

مأتَ عهْدُ النُّواحْ وزَمأنَ الجُنونْ [4].

قدْ يعمدُ المتكلم إلى نبر المقطع الأول من لفظة "مأتَ" والمقطع الأخير من لفظة "عَهْدُ" كما نجدُ نبْر الشّدّة في لفظة "النّواح" هذا في الصّدر أمّا في العجز نجدُ النّبر في لفظة "زمان" وفي لفظة "الجنُون".

فالملاحظُ يرىَ أنَّ لفظة "ماتَ" نبرها الصائت الطويل (ألف) ، كما أنّ لفظة "زمان" نبرها الصَّائت الطويل (ألف)، أما لفظة "الجنون" فنبرها الصّائت الطويل (الواو)، فالنّبر بالصّوائت هو إطالة زمنُ النُّطق بالصائت، وهذا يومئُ بحالة الشاعر، لأنَّ معاناته وآلامه لا تزال مع مرور الزَّمن تؤلمهُ وحياته ستبدأ منذ لحظة موتهِ، أي أنَّهُ سيبقى يعاني طول الزّمن، والمفيد أنَّ للنَّبر على مستوى

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 138.
(2) شرف الدين عبده الراجحي: في علم اللغة العام، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1429هـ-2008م، ص 152
(3) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 152.
(4)أبي القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة"، ص 422.

الكلمة قيمة دلالية وإيقاعية تفهم من خلال السياق الذي وردت فيه القافية، كما أنَّ على مستوى الجملة قيمة إيقاعية واضحة تتغيّر بتغير موقع النبر.

وفي قصيدة "تونس الجميلة" أيضاً سنُحاول استخراج مواقع النّبر من خلال البيت الشعري الآتي:

أنا يا تُونُسَ الجميلةَ في لُجِّ الهَوىْ قدْ سَبحْتُ أيَّ سباْحهْ[1].

لقد وقعَ النّبر في هذا البيْت الشعري على الألفاظ التالية: (أنا، يا، تونُس، سباحة)، فإنَّ هذه الكلمات تتكوّن من مقاطع صائتة طويلة، أين يحصل النَبر، فمثلاً: ضمير (أنا)، نلاحظُ انَّ الضَّغط فيه يكون على الصّائت الطويل (ألف) أمَّا في كلمة (تونس) فالضّغط يكون على الصائت الطويل (الواو)، وهذه «النبور على غير قواعد المحدثين»[2]. إنَّما يبدو أنها نبور نفسية انفعالية تُصاحبُ انفعالات المتكلّم وتعبيره عن عواطفهِ، وهذا ما ذكرهُ دانيال جونز: «فهو نشاط ذاتي يحدثه المتكلم وينتجُ عن هذا النّشاط نوع من البروز لأحد الأصوات أو المقاطع لما يحيط به»[3].

كما نجدهُ في الألف المقصور في كلمة (الهوى) فالضّغط كان في حرف الألف والواو، أمَّا في قصيدة "السّآمة" سيتمُ توضيح مواطن النّبر في ما يلي:

فما العيْشُ في حومةٍ بأْسُهاْ شديدٌ وصَدّاحُهاْ لاْ يُجاْبْ؟![4].

ويعتبر هذا البيت الشعري من حيث النوع ينتمي إلى نبر الجملة، فعرض الشاعر هنا كان استفهامي وتعجبي، ومثل هذا النوع من النّبر «يأخذ طريقهُ عبر السياق، وقد سمَّى "الدكتور السعران" والدكتور "تمام حسّان" هذا النوع من النبر بـ: "نبر السياق" (Sentence Stress).

ويقعُ النّبر على الكلمة التي يُرادُ توكيدها أو الاستفهام أو التعجُّب أو الإنكار، حيثُ تأخذُ نواة مقاطعها النبر الرئيسي»[5].

(1)أبي القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة"، ص 268.

(2) تحسين عبد الرضا الوزان: الصوت والمعنى في الدراسة اللغوية عند العرب في ضوء علم اللغة، ص 379.

(3) المرجع نفسه: ص 379.

(4) أبي القسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة"، ص 451.

(5) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 254.

فالشاعر يريد بهذا النّبر نبر الجملة الاستفهام والتعجّب، لأنَّ شعره لا يُجاب أي لا صدى له وسطَ هذه اللآلام والمعاناة الإنسانية ، فقد انصرف "الشابي" إلى الإيحاء بالمناجات الداخلية لشخصه عن طريق ما يعتري العالم الخارجي من وهن ومرض وذبول، لذلك فهو يستفهم ويتعجّبُ من الواقع الذي يعيشهُ.

3-التنغيم ودلالته في القصيدة:

يقصدُ بالتنغيم درجة الصّوت وتفاوتها ثقلاً وخفة أو علواً وهبوطاً، فهو قمة الظّواهر الصوتية التي تكسو الملفوظ كله، بل «إنَّه الخاصية الصوتية الجامعة التي تلفُّ المنطوق بأجمعه، وتتخلل عناصرهُ المكونة له، وتكسبهُ تلويناً موسيقياً معيناً، حسب مبناه ومعناه، وحسب مقاصدهِ التعبيرية وفقاً لسياق الحال او المقام»[1].

ينتجُ التنغيم عن تتابع الوحدات الصوتية النغمية على اختلاف درجاتها، فالتنغيم هو إيقاع الكلام، إذ أنَّ الكلام عند إلقائه تكسوهُ ألوان موسيقية تختلف عن الإيقاع إلاَّ في درجة الانسجام والتوافق بين النغمات الداخلية التي تشكل كلاً متناغم الوحدات.

يظهر إيقاع الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات او تنوعات صوتية نغمية، فهناك نوعين من النغمات: النغمة الهابطة (fallinglané)، وسميت كذلك لهبوطها في نهايتها والنغمة الصاعدة (Risingtone) وسميت كذلك لعلوّها في نهايتها. وللتنغيم عدّة وظائف منها: الوظيفة النحوية التي تظهر من خلال تصنيفه الجمل إلى أنماط متنوعة، كالتقريرية التي تنتهي بنغمة هابطة والاستفهامية والتعجبية التي تنتهي بنغمة صاعدة، ونظراً للأهمية التي ينعم بها التنغيم فإنَّ بعض المختصين جعله أو أحلّه محل علامات الترقيم المصاحبة للنطق[2].

وتبرز عملية التنغيم بصفة جلية أثناء عملية إلقاء الشعر، لذلك سنتناول نماذج شعرية للشابي للتعرف أكثر على التنغيم من خلال عينات شعرية، على سبيل المثال لا الحصر كقصيدة "الصباح الجديد" و"تونس الجميلة" و"السآمة".

(1) كمال بشر: فن الكلام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 262.

(2) مجلة القلم: العدد الثالث، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية وهران، 2006، سعاد سناسي، التنغيم، صوت ودلالة، ص 38.

ومن هذه النماذج الشعرية سنقوم بالكشف عن التنغيم في البيت الشعري التالي لقصيدة "الصباح الجديد":

يأ ضَبأبَ الأسَى ! يأ فِجأجَ الجَحيمْ[1].

يلعبُ التنغيم دوراً فاعلاً في إبراز القيم الدلالية في الفعل الكلامي ، فالتنغيم هنا جاء يبين الأسى والحزن العميق واليأس الذي يتخبّطُ فيه الشاعر والذي آل إليه من متعجبٍ للحال الذي وصل إليه «االتنغيم هو تنويع في درجات الصوت خفضاً وارتفاعاً في الوحدة الدلالية، مهما تنوعت مقاطعها، وظهورها من سياق الكلام»[2]، فقد جاءت المقاطع الصوتية في سياق هذا البيت الشعري متنوعة من حيث درجة انخفاضها وارتفاعها لأن "الشابي" في موضع تعجبٍ وتوكيد لما يعانيه من آلام وآهات العذاب، فكلمة (الضّباب) تعني بخار الماء المتكاثف، سريع الانتشار في الطبقات السفلى من الغلاف الجوي، أما في هذا البيت الشعري جاءت تحمل دلالة أخرى هي انتشار الأسى والخوف والحزن والألم بصورة مكثفة، أي أن اللفظة حملت معنى آخر غير معناها الحقيقي، فقد جاءت ملائمة للسياق الذي وردت فيه –الحزن–

وفي قصيدة "تونس الجميلة" سنحاول استخراج مواطن التنغيم من البيت الشعري الآتي:

كلما قام في الْبلاْدِ خطيبٌ موقظٌ شعْبهُ يريدُ صلاْحَهْ[3].

نلاحظُ أن التنغيم يلعبُ دوراً فاعلاً من حيث التقرير والتوكيد، فقد استخدم الشاعر المد (الألف، الواو والياء)، للترنم والتنغيم، وهو ما أشار له سيبويه فقال: «إذا ترنموا ألحقوا (الألف، والواو، والياء)، وهذه الصوائت الطويلة التي تكسبُ اللفظة مداً ومساحة وفضاءاً أكبر نظراً لتمتعها بخاصية الجهر والوضوح السمعي، مقارنة بالأصوات العربية الأخرى»[4].

(1) أبي القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة"، ص 244.

(2) عبد القادر عبد الجليل:الأصوات اللغوية، ص 257.

(3)أبي القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة"، ص 268.

(4)عبد القادر عبد الجليل:الأصوات اللغوية، ص 256.

ففي هذا البيت تقرير بالحقائق التي تؤلم الشاعر وتوكيد للحال الذي يعانيه الشاعر وشعبه فكلمة (موقظ) تعني استيقاظ النائم من نومه، لكن هنا تحمل دلالة أخرى، وهي إيقاظ الشعب من سُباته ونموه العميق لكي يطالبُ بحقه الإنساني والوطني في الحرية ، فكلما جاء حاكم عادل وأراد صلاح بلاده يُقتل. لذلك تنوعت المقاطع الصوتية بين الانخفاض والارتفاع في درجة الصوت في كل وحدة دلالية.

أما في قصيدة "السّآمة" جاء التنغيم يحمل دلالات استفهامية وهذا ما سنُلاحظه من خلال البيت الشعري:

فأينَ الأمانِي وألْحانَهاْ وأيْنَ الْكؤوسَ ؟ وأيْنَ الشَّبابْ؟[1].

فالشاعر في هذا السياق الشعري يُحاول أن يُبدي لنا سأمه من الحياة، متلهفاً إلى أمانيه (الضائعة) مُتعجباً من قبوله العيش في أرض عذابها شديد، لذلك نجدُه متسائلاً عن أمانيه الضائعة، وقد استخدم المد بكثرة، فنجدُ (الياء ، الواو، الألف) بهدف التنغيم لأن هذه الحروف تتميز بأنها تكسب اللّفظ نفس طويل ، بطول زمن التلفظ بها، وهكذا يستطيع "الشابي" التنفيس عما بداخله من آلام، فإنَّ الصوت المنخفض والمرتفع يساعد الشاعر على توضيح ما يريد إيصاله للمتلقي ، ولذلك نجد انّ المقاطع الصوتية تنوعت بين المرتفع والمنخفض فالشاعر في موضع تساؤل ودهشة، مما يعيشه ويحياه أي أن هذه المقاطع الصوتية المتنوعة من حيث درجة ارتفاعها وانخفاضها جاءت لتوحي بالحالة النفسية للشاعر.

(1) أبو القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة"، ص 451.

ثانياً: السياقات اللغوية الصرفية والدلالات الشعرية

لقد كان علم الصرف جزءاً لا يتجزأ من النحو، ولكن لاختلاف جوهره وأشياء كثيرة مغايرة قضت الحاجة أن يكون علماً قائماً بذاته، ولعلّ أول محاولة في ذلك :

المازني (ت 249هـ) في كتابه التصريف ، وبعده توالت التصانيف التي أفردت للصّرف كتباً، مستقلة في علم النّحو، هذا الأخير الذي يبحثُ في التركيب ، أما الأخير فيبحثُ في الأبنية وقد قال في شرفه "ابن عصفور الاشبيلي (ت669هـ): التصريف أشرف شطري العربية وأعظمها: فالذي يبين شرفه احتياج جميع المشتغلين باللغة العربية، من نحوي ولغوي إليه أيما حاجة، لأنه ميزان العربية، ألا ترى بأنه قد يأخذ جزء كبير من اللغة بالقياس، ولا يوصل إلى ذلك إلاّ عن طريق التصريف... وممّا يبين صرفه أيضاً أنّه لا يوصل إلى معرفة الاشتقاق إلاّ به...» [1]. وقد عرّفه أيضاً أحدُ الباحثين: «علم الصّرف Morphology العلم الذي به تعرف الأبنية المختلفة للكلام، وما يشتقُ منه كأبواب الفعل وتصريفه، وتصريف الاسم وأصل البناء "الفعل أو المصدر" والمصادر بأنواعها والمشتقات: اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، أفعل التفضيل، اسم الزمان، اسم الآلة، والتصغير، النسب»[2].

1-المشتقات ودلالاتها في ديوان الشابي:

أ-اسم الفاعل: «يدلُ اسم الفاعل على الحدث والحدوث وفاعله، فاسم الفاعل يدلُ على الحدث الذي يتحققُ من معنى المصدر، ويدلُ على الحدوث ولا يدلُ على الثبات بدرجة ثبوت الصّفحة المثبتة، ولا يدلُ على الحدوث والتجدد بدرجة الفعل، ولكن أدوم وأثبت في المعنى من الفعل ، ودون ثبات الصفة بدرجة الفعل، ولكن أدوم وأثبت في المعنى من الفعل، ودون ثبات الصفة المشبهة في صاحبها ، فالصّفات مثلٌ طويل ذميم تلازم من وصف بها لا تفارقهُ، ولكن

(1) ابن عصفور الاشبيلي: الممتع في الصرف، تحقيق: فخر الدين قدباوة، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص 30.

(2) محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدّلالة في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية، والنحوية، والمعجمية، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 1426هـ-2005م، ص 61.

اسم الفاعل مثل قادم، صائم، يزول عن صاحبهِ بزوال ما وُصفَ بهِ من القدوم والقيام والصيام»[1].

القصائد	الصفحة	اسم الفاعل	دلالته
فلسفة الثعبان	137	شاعرٌ هازئٌ قاهرٌ	دلالة اسم الفاعل أنّ حدثه طارئ لا دائم فهو يحدثُ ويزول من دوام واستمرار
من حديث الشيوخ 2	142	لا يوجد اسم فاعل	/
غرفة من يمّ	146	فاعلٌ داميٌ طامعيٌّ ماردٌ	يدل على من قام أو وقع منه الفعل أو تعلق به على سبيل التجدد والحدوث
الحياة: اولاً	144	لا وجود لاسم فاعل	/
الكآبة المجهولة	149	لا وجود لاسم الفاعل	/

من خلال محاولتنا استقراء وإحصاء اسم الفاعل من مجموعة قصائد لأبي القاسم الشابي، وجدناه قليلاً وتوجد قصائد ينعدمُ فيها ، هذا أنّ الشاعر كان أميل لاستخدام الصفات تدل على «قوّة الوصف والثبوت في صاحبها بدرجةٍ أقوى من اسم الفاعل، ويتميز اسم الفاعل عن غيره من المشتقات دلالته على من قام بالفعل على وجه الحدوث والتجدد، فالوصف قائمٌ يدل على حدوثه في الحال واستمراره باستمرار هيئة الموصوف إلى أن يتحول إلى وصفٍ آخر، وقد تشاركه بعض الصفات مثل " عطشان، جوعان، حيران، ولكن الوصف بها أقوى من قولنا: عاطش، جائع، حائر»[2].

(1) محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدّلالة في ضوء علم الدلالة ، ص 71، ص 72.

(2) المرجع نفسه، ص 71، ص 72

ب–اسم المفعول: «وهو اسمٌ يشتق من الفعل المضارع المتعدّي المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من يقعُ عليه الفعل»[1]. وكذلك هو «ما دلّ على الحدث والحدوث وذات المفعول أو هو ما وقع عليه الفعل، ويدلّ اسم المفعول على أزمنة الفعل»[2].

القصائد	الصفحة	اسم المفعول	دلالته
اغنية الأحزان	173	مغْمورٌ	نقص المعنى المجرّد "الحدث" والحدوث
المساء الحزين	183	لا وجود لاسم المفعول	/
إلى عازفٍ أعمى	191	لا وجود لاسم المفعول	/
صوتٌ تائه	194	مسؤومٌ مهمومٌ مسمومٌ مصمومٌ	وجود المعنى المجرد "الحدث والحدوث"

إنّ اسم المفعول يتمُ على أزمنة الفعل: الماضي: مثل: ﴿كلّ يجري لأجلٍ مسمى﴾[3]. أي: سُمي: ونحو: "أركانه وهو مقتول: أي قُتِلَ

الحال: مثل: اقبل مسروراً، أنت مغلوبٌ على أمرك.

الاستقبال: نحو قوله تعالى: ﴿ذَلِكَ يَوْمٌ مَّجْمُوعٌ لَّهُ النَّاسُ وَذَلِكَ يَوْمٌ مَّشْهُودٌ ﴾[4].

أي سيجمعُ له النّاس ، سيشهد، ومثل: إنّكَ مقتولٌ إن ذهبتَ وحدكَ إليه، اي ستُقتل..

(1) شرف الدين عبده الراجحي: التطبيق النحوي والصرفي، ص 457.

(2) محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 74.

(3) سورة الرعد: الآية 2.

(4) سورة هود، الآية 103.

ويدلُ اسم المفعول على الاستمرار والدّوام في مثل: ﴿عطاءٌ غيْر مجْزوءْ﴾[1]، أي دائم ويدلُ اسم المفعول على الثبوت في الصفات التي تلزم أصحابها مثل: مُدور الوجه، مقرون الحاجبن، ويدخلُ هذا الوصف في عِداد الصفات المشبهات»[2].

أمّا عن أسماء المفاعيل التي وجدناها في القصائد ، فكانت مختلفة، اسم المفعول في قصيدة أغنية الأحزان دلُ على الحال نحو قول الشاعر[3]:

لاتغنيني أغَاريدَ الصّباحْ

بلبلُ الأفْراحْ

ففؤَادي، وهو مغمورٌ الجراحْ

أما في قصيدة "صوتٌ تائه" فقد دلّ على الثبوت في الصفات التي لازمت الشاعر كالهم والسُّؤم نحو قوله[4]:

قضَّيتُ أدْوارَ الحياةِ ، مُفَكِّراً ... في الكَائِناتِ، مُعَذَّباً، مَهْمُوما

وحضرتُ مائدةَ الحياة ، فلم أجدْ ... إلاّ شراباً، آجناً، مسموماً

ولمستُ أوتارَ الدهور، فلم تُفِضْ ... إلا أنيناً، دامياً، مَكْلُوما

يا غُربةَ الرُّوحِ المفكِّر إنّه ... في النَّاسِ يحيا، سَائماً، مَسْؤُوما

إنّ أسماء المفاعيل التي طغت على القصائد هي ما دلّت على ثبوت الصفات التي لازمت الشّاعر على حد قوله.

ج–الصفة المشبهة: وقد عرّفها أحد الباحثين «اسمٌ يُصاغ من الفعل اللازم الدّلالة على معنى اسم الفاعل، ومن ثمّ سمّوه "الصفة المشبهة" أي التي تشبّه اسم الفاعل في المعنى، على انّ الصّرفيين

(1) سورة هود، الآية 108.

(2) محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 74، 75.

(3) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ص 173.

(4) المرجع نفسه، ص 194

يقولون إنّ الصفة المشبهة تفرق بين اسم الفاعل في أنّها تدلُّ على صفةٍ ثابتة»[1]. وكذلك هي «وصفٌ دلّ على معنى وذات، وهذا يشمل اسم الفاعل، واسم المفعول وأفعال التفضيل والصفة المشبهة، فالمشتقات تقع وصفاً ولكن الصفة المشبهة تُخالف المشتقات في البناء والمعنى، فهي أقوى في الوصف وتُصاغ من فعلٍ لازمٍ وتكوّن الحال»[2].

القصيدة	الصفحة	الصفة المشبهة
إلى الله	201	خرير، جميل، وحيد، فريد، غريب، تافه، ساهي، ضخم، قوي، شقي، عظيم، سعيد، باسماً، باكي
الأبد الصغير	206	نضرٌ، مزهرٌ، سامرٌ، ميت، عجبٌ، ظامرٌ
قلب الأم	217	جميلٌ، بيضاءٌ، فرحٌ، امينٌ، كبيرٌ، صغيرٌ، وسيمٌ، حلوٌ، ظلماءٌ
حديث المقبرة	226	قويٌ، سعيدٌ، دقيقٌ، بديعٌ، فريدٌ، أليمٌ، عنيفٌ، شديدٌ،

تنوّعت الصّفات المشبهة في ديوان الشّابي من حيثُ الأوزان نحو: عظيمٌ، سعيدٌ، جميلٌ، أمينٌ، كبيرٌ، صغيرٌ، دقيقٌ، بديعٌ، فريدٌ، أليمٌ، عنيفٌ، شديدٌ، على وزن فعيل، وبيضاء، ظلماء على وزن فعلاء، وميتٌ على وزن فعيلٌ، وحلوٌ وصعبٌ وضخْمٌ على وزن فعْل، وسكرى على وزن فعلى، وكل صفةٍ والدّلالة التي تؤدّيها «فهناكَ بعضُ الصفات تلازمٌ من وصف بها مثل أبكم ، اسود، ابيض،.. وهناك صفاتٌ ليست دائمةٌ أو مطردة في الاستمرار مثل: غضبان، جوعان، ريان، وهناك صفات تتغير بتغيّر الوصف مثل: حسن، كريم، سعيد، حزين، فالحسن قد يذهبُ، والكرم قد يزول عن صاحبهِ والسعيد قد يصبحُ حزيناً والعكس ـوهناك صفات ترتبطُ بالهيئة ، فتزول بزوالها نحو نحيف، وسمين، فالاستمرار أو الثبوت لا يلزم كل الصفات، ولكن الوصف بالصّفة المشبّهة لا شكّ أبلغ وأقوى من الوصف بغيرها من المشتقات، ولكنها تختص دون غيرها في بعض معانيها بالدلالة على معنى الثبوت والاستمرار في صفات الله تعالى، معرفة ونكرة، في

(1) شرف الدين عبد الرحمن الراجحي: بين التطبيق النحوي والصرفي، ص 455.

(2) محمود عكائة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 76.

نحو: ﴿العزيز الحكيم﴾[1]، ومن هنا نقول أن الشابي أكثر من الصفات التي تتغير بتغير الوصف كسعيد وجميل وشديد وغيرها، واستخدم الصّفات التي تختصُ دون غيرها في بعض معانيها بالدلالة على معنى الثبوت والاستمرار في قصيدة: "إلى الله" كصفة العظمة "عظيم" وكثرت ورود الصفات المتغيرة في قصائده بتلائم محتواها، حيث كانت جُلّها مواضيع عن أمور الدنيا العابرة وعن نفسه وعن أبنائه.

د–صيغ المبالغة: وهي أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، ومن ثم سميت بصيغ المبالغة وهي لا تشتق إلاّ من الفعل الثلاثي وأشهر أوزانها: فِعالْ، مِفْعالْ، فعولْ، فَعيلْ، فِعِلْ»[2]. وعرفها باحث آخر أنها مشتقة للدّلالة على الوصف والمبالغة فيه، ونذكر منها: فِعالْ، مِفْعالْ، فعولْ، فِعِلْ وتشتركُ هذه الأبنية في دلالةٍ واحدة وهي المبالغة ولكن بدلالاتٍ مختلفة لمناسبة سياق المعنى الذي يتطلّبُ درجاتٍ من التعبير متباينة وإلاَّ لم تختلف أوزان هذه الأبنية ، فمحال أن تختلف الأبنية والمعنى واحد، فمعاني تلك الأبنية تتميّز باختلاف الصيغ للدلالة على معاني خاصة في كل موضوع تأتي فيه وإلا جاز الاستغناء عنها جميعاً ببناءٍ واحد واختلاف الصيغ يدلُ على اختلاف معاني المبالغة ودرجاتها»[3].

القصيدة	الصفحة	صيغ المبالغة
الزنبقة الذاتية	289	الظلوم: كثير الظلم– فعول
جدول الحب بين الأمس واليوم	296	ضحوك: كثير الضّحك – فعول. مياسة: متمايلة على تبتختر – فعّالة. الفضل: تعني النضم على فعِلَ الثمك: فعل
أنا ابكيك للحب	311	ممراح: كثير المرح على وزن مِفعال
صلواتٌ في هيكل الحب	314	الضحوك: كثير الضحك –فعول

(1) محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ، ص77.

(2) المرجع نفسه، ص 85.

(3) المرجع نفسه، ص 85.

		وضاءة: فعالة العظيم: فعيل
ذكرى صباح	326	كسول: فعول ملول: كثير الملل- فعول

نستنتجُ أنّ صيغ المبالغة لم ترد بكثرة في ديوان الشابي لاسيما الأقوى منها، كصيغة فِعالْ، والتي وجدناها في قصيدة "جدول الحب بين الأمس واليوم": ميّالة: وهي المتمايلة على تبخترٍ في قصيدة "صلوات في هيكل الحب"، وضاّءة: لكثرة الضوء ، حيث قال أحدُ الباحثين «صيغةُ فِعالْ تعدُ من أقوى صيغ المبالغة للدلالة على الشيء الذي يتكرّر فعله أو الشّيء الملازم لصاحبهْ، بمعنى صار حرفة تلازمهُ من الوصف والدّلالة على لزوم الوصف وتكراره يأي في مثل كذابْ، كفارْ، غفار قهارْ، ويأتي وزن فعّالْ للدّلالة على صناعةٍ أوْ حرفة يُتْقنُها صاحبها ويُداوم عليها مثل: نجار، صغار، عطار، ثواب،خياط، بقال)، فصبّاغ هو صاحب حرفته الصباغة وكذلك النقاش، والنسّاج، فالعربُ تنسبُ إلى الحرف والصيغة بصيغة فِعّال، وتقتضي هذه الصّيغة مداومة وملازمة من وصف بها»[1].

أما التي وردت بشكلٍ أكبر هي صيغة فعول نحو: ظلوم، ضحوك، كسول، ملوم، وهي تدلُ على من دام منهُ الفعل أكثر منه أو قويٌ عليه، ويرى بعض العلماء أنه منقول من أسماء الذّوات التي يفعل بها مثل وُضوء، وقود، سُحور، عسوُل، فالضّوء لما يتوضُأ به وكذلك الوقود وما توقد به النار، وكذلك السحور والعسول وكذلك تأتي عليه أسماء الأدوية نحو: الفسوق، الشقوق، اللعوق، ويأتي للمبالغة في الصفات نحو: صبور، شكور، غفور، ويوصف به الذكر والمؤنث، فلا يؤنث ولا يجمع جمعاً مذكراً سالماً مراعاةً للأصل الذي نُقلَ عنهُ، وهو أسماء الذّوات كالصّبر والشكر والمغفرة»[2].

(1) محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 85.

(2) المرجع نفسه، ص 86.

لمْ تزفْ قصائدُ الشابي بصيغ المبالغة، ذلك أنه أسلوبٌ بسيطٌ يحاول أن يميّز ما يُوصل صدى مشاعره فقط، لمْ يكلف نفسه عناء التعقيد والغرابة مع العلم أن معاني أدبهِ عميقة وورود هذه الصّيغ برز بنسبة ضئيلةٍ تعكس بساطة الشّاعر.

وفي هذا المقام قال أحدُ «منْ أجمل ما يلفتُ الانتباه في أدب الشّابي عمقُ المعاني وجمال الاستعارة مع البساطة في الأداء وسهولة في التركيب، أمّا ألفاظه فقد كانت بعيدة عن الغرابة إلا قليلاً منها يسهّل إدراك معناه ، إنه لا يفتعل اصطياد الألفاظ بلْ ينتخبها ليستعمل القريب منها والذي يحمل معنىً مهيباً عفيفاً عميقاً»[1].

إننّا سلطنا الضوء على أهم المشتقات والتي هي اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة وصيغ المبالغة واسم الفاعل الذي لمْ يرد كثيراً في القصائد، دلك أنّ الشاعر كما قلنا سلفاً كان أميل للصفات في تعبيراته، أمّا اسم المفعول فقد جاء بشكل معتبر خاصة ما كان على وزن مفعول من مثل : مغمور، مسموم، مهموم، مسؤوم، ثم صيغة المشتبهة التي فعلاً الشاّعر أسهب في استخدامها لوصف حاله وحال بلده، وغيرها ، وبأوزانٍ عديدة نحو جميل: ، عظيم، بيضاء، ظلماء، سكرى، حقود،... الخ، أما صيغ المبالغة فلم تكن كثيرة نحو ظلوم، ضحوك، ميالة، ممراح...الخ، ذلك أن الشابي –كما قلنا– له بساطة في الأداء مع السهولة في التركيب.

(1) عبد العزيز النعماني: رحلة طائر في دينيا الشعر، أبي القاسم الشابي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 1997، ص 31

ثالثاً: السياقات اللغوية النحوية والتأويل الشعري

إذا أردنا الحديث على المستوى النحوي لزم علينا أولاً تعريفه، فأورد ابن جني: «انتحاء سمت كلام العرب في تصرّفه من إعراب وغيره، كالتثنية والجمع والتحقير، والتكسير والإضافة، والبنى وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بعها، وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم عنها ردّ به إليه»[1]. وكأنّ المراد من قوله أن النحو قانون ونظام للغة العربية، وكذلك يعرّفه أحد الباحثين بأنه: «العلم المستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب إعراباً وبناءً، أو هو العلم الذي يختص بقواعد اللغة التركيبية»[2].

وقد أسهب العديد من اللغويين والنحويين المحدثين في الحديث عنها، لكننا لتفادي الإطناب سنورد أهم التعاريف مع التنويه إلى أن هؤلاء المحدثين فرقوا بين الجملة كنمط والجملة كحدث لغوي، حيث يقول الدكتور عبد اللطيف حماسة «هناك فرق بين النظام النحوي والحدث اللغوي: أن أقل قدر من الكلام المفيد يتم بعنصري الإسناد وما سواهما قد تكون ضرورة وقد يستغني عنها ولكنها تبني جملة في الأساس من حيث هي، فإذا كان الكلام مفيداً فإنّ العنصرين الأساسيين لابدّ أن تكون لفظاً وتقديراً، وأما الحدث اللغوي وهو المجال الذي ينطلق منه النظام النحوي، فإنه قد يهتم ببعض الفضلات، بحيث يكون في بعض الأحيان هي الغاية والقصد»[3]. أي أن الجملة تتكون من طرفي الإسناد وأما الحدث اللغوي فهو المسؤول عن الفضلات، هاته الأخيرة التي يحدّد معناها الكلام، ولكن نجد أن الفضلات كما يقولون هي زيادة في المبنى، وكما نعلم أن كل زيادة في المبنى هي زيادة في المعنى، ولذلك لا يمكن أخذ الفضلات إلا على الحدث اللغوي فقط.

لكننا نجد غيرهُ من الباحثين لا يشترط الجملة بطرفي الإسناد، وهو إبراهيم أنيس: «إن الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنىً مستقلاً بنفسه سواء تركَّب من

(1) ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية ، بيروت، لبنان، د ط، دت، ج2، ص 34.

(2) محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 114.

(3) عبد اللطيف حماسة: بناء الجملة العربية، ص 46-47.

كلمة واحدة أو أكثر»[1]. إذاً اشترط إبراهيم أنيس من الجملة الإفادة مهما كان عدد مكوناتها، ونحن إذا أردنا المواصلة في عرض تعريفات النحويين واللغويين للجملة، لن نفرغ منه، لذلك سنحاول رصد وإحصاء الجمل من خلال قصائد الشابي محل دراستنا، وما إذا طغت عنها الجملة الاسمية أم الفعلية وما دلالات ذلك ، وما علاقته بسياق القصائد عموماً.

طبيعة الجمل: النماذج من قصائد الديوان:

من خلال قصيدة "صلوات في هيكل الحب" سنُحاول توضيح نوع الجمل والأبيات:

عدد جمل القصيدة	الجمل الاسمية	دلالاتها	الجمل الفعلية	دلالاتها	الطول أو القصر
72	28 جملة (عذبةٌ أنْتِ كالطُّفولة.. الصباحُ الجديد)	الثبوت	44 جملة (وتهبُ الحياةُ... ويدوي الوجودُ بالتغريد)	الحركة والتغيير	طويلة أي مركبة

استهل الشاعر قصيدته بالجمل الاسمية من ذلك قوله: [2].

عذْبةٌ أنْتِ كالطُّفولةِ كالأحـ ... ـلامِ كاللّحْنِ ، كالصّباحِ الجديد
كالسّماءِ الضّحوكِ كالليلةِ ... القمْراْءِ ، كالوِرْدِ كابْتسامِ الوليدِ
يا لهاْ منْ وداعةٍ وجمالٍ ... وشبابٌ منعَّمٌ أملودِ

وفي هذه القصيدة يتحدث الشاعر ويتباهى بحبيبته وبجمالها وشبابها، ومن المعلوم أن الشابي عاش قصة حب كبيرة ولكن ماتت حبيبته وهي في ريعان شبابها، ولكن في العام الذي كتب فيه قصيدة "صلوات في هيكل الحب" تزوج امرأة أخرى وصار يتغنّى بها فشبهها بفينوس ، أو ملاك الفردوس ووصفها بأنشودة الأناشيد، وكأنه يرى صباحاً ونوراً جديداً في حياته، بعد ظلام طويل حين فقد حبيبته، ووالده في السابق، ويبدو أن الشاعر في هاته الأبيات الأولى هادئاً يصفُ الحبيبة ويغازلها بالجمل الاسمية الطويلة المركبة، والجمل الاسمية المركبة هي «الجمل التي تعدّدت فيها العلاقات الإسنادية فتركبت من عدة جمل أو عبارات واحدة رئيسية انبنى عليها الكلام والأخريات

(1) إبراهيم أنيس: من اسرار اللغة، ص 276.

(2) أبو القاسم الشابي،: الديوان، أغنيات الحياة، ص 314.

ملحقات بها يؤدين وظائف إعرابية مختلفة، والجمل الملحقات هي ما تسمى بالجمل الصغرى في تراثنا النحوي، وهي منصوبة بنيوياً ودلالياً إلى الجملة الكبرى ومتممة لها، وتنتقل الجملة الاسمية من البساطة إلى التركيب إذا كان أحد متعلقات المسند أو المسند إليه تركيباً إسنادياً كالحال والصفة والمضاف إليه..الخ»[1].

إذاً هاته الجمل التي استهل بها الشابي قصيدته تعبر عن الهدوء والسكينة أثناء وصفه لحبيبته، كون المعنى يتشكل من تضافر الجمل فيما بينها ، والجمل الاسمية كما نعلم تعبّر عن الثبات والهدوء على عكس الفعلية.

وأما تراكيب الجمل وطولها إن دلّ على شيء فإنما يدل على أريحية الشاعر في الكتابة من جهة، وطول نفسه من جهة أخرى، وترابط الجمل مع بعضها البعض، أي الجمل الثانوية بالجملة النواة؛ ذلك أن الجملة تشكل شبكة من العلاقات السياقية ، فقد آل النحو يبحثُ في العلاقات بين التراكيب بعدما كان يبحث في الكلمات ووظائفها في التركيب الواحد.

وثنّى الشاعر قصيدته وختمها بالجمل الفعلية من ذلك قوله: [2].

فدَعيني أَعيشُ في ظِلِّكِ العذْبِ ... وفي قُرْبِ حُسنكِ المشْهودِ
عيشةً للجَمالِ والفنِّ والإلهامِ ... والطُّهْرِ والسَّنى والسُّجودِ
وارحميني فقدْ تهدَّمتُ في كوْ ... نٍ من اليأْسِ والظَّلامِ مَشيدِ
أنقذيني من الأَسى فلقدْ أَمْسَ ... يْتُ لا أستطيعُ حملَ وجودي

نجد في هاته الأبيات شبكة من العلاقات الإسنادية المركبة من الجملة الفعلية التي تدلُ على الحركة والتغيير ، إذ يستخدم الشاعر الأفعال لطلب النجدة من حبيبته ، كي تظل معه علّهُ ينعمُ بالراحة والإطمئنان بجانبها، ونجد الأبيات هاته جلها تدور في فلكٍ واحد هو طلب العون من الحبيبة وهذا الانسجام بين الأبيات جاء من النظم الجيد والمنسجم بالاستخدام الجيد لأدوات الرّبط بين الجمل، ذلك أن النظم يقوم أساساً على احترام قوانين النحو، حيث قال الجرجاني

(1) وداد ميهوبي: الجملة بين النحو العربي واللسانيات المعاصرة مفهومها وبنيتها، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ، اللسانيات واللغة العربية، 2010/2009، ص 20.

(2) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص 318

«واعلم أن ليس النظم إلاَّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف منهاجه التي نهجت ، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها.. هذا هو السبيل ، فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان جواباً ، وخطؤه إن كان خطأ «إلى النظم»، ويدخل تحت هذا الاسم إلاّ" وهو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه، واستعمل في غيرها ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وُصف بصحة نظم أو فساده أو وُصفَ بمزيّة وفضل فيه، إلاَّ وأنت تجدُ مرجع الصحة ، وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه»[1].

في ختام تحليل هذه القصيدة نقول إن الشاعر زاوج بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية، ولكن غلبت الأخيرة أكثر، لأنّ الشاعر استخدم الأفعال كثيراً لطلب عون الحبيبة له، وذلك ما يدلُ على التجديد في المعاني.

أما في قصيدة "بقايا الخريف" فإن الجدول الآتي يوضح سبب تكرار الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية ويوضح أيضاً طول وقصر هذه الجمل.

عدد الجمل الكلي	الجمل الاسمية	دلالاتها	الجمل الفعلية	دلالاتها	الطول أو القصر
64 جملة	16 جملة	الثبوت	48 جملة	الحركة أو التغيير	جمل طويلة أي مركبة

من خلال تحليلنا لقصيدة "بقايا الخريف التي تندرج ضمن قصائد مناجاة الطبيعة، وجدناها تتألف غالباً من الجمل الفعلية التي أحصيناها بثمانٍ وأربعين جملة أمّا الاسمية فقد بلغ عددها ستة عشر جملة: سنورد مجموعة من الجمل الفعلية التي وردت في القصيدة ومدى علاقتها بسياق القصيدة نحو قوله: [2].

كَرِهْتُ القُصورَ وقُطَّانَها وما حولَها من صِراعٍ عنيف
وكَيْدَ الضَّعيفِ لِسَعْي القويِّ وعَصْفَ القويَّ بجَهْدِ الضَّعيفْ

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني ، صححه محمد عبده ومحمد محمود التركي الشنقيطي، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ص 81.

(2) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص 350.

ففي هذه الأبيات نجد الشاعر التجأ إلى الطبيعة بعدما كره ما رآه من قتال وصراع وظلمِ القوي للضّعيف، وحزن هذا الشاعر تمثل في فل الخريف الذي تسقط فيه الأوراق وتذبل وتصفرُ ألوانها فرآها تعبّر عن بلاده وعن وضعها ووضعه المزري . كثرة الأفعال في هاته القصيدة توحي بالتجذر والحركة في القصيدة وهذا السياق اللُّغوي يتوافق والسياق العام أو الاجتماعي الذي كان يعيشه الشاعر من حسرة وتأسفٍ على وضع تونس في تلك الحقبة الزمنية ، وهو الأمر الذي تجلى أكثر في قصيدة "الطفولة"

وهذا الجدول يظهر طبيعة الجمل في هذه القصيدة "الطفولة" ودلالاتها:

عدد الجمل في القصيدة	الجمل الاسمية	دلالاتها	الجمل الفعلية	دلالاتها	نوع الجمل "الطول والقصر"، بسيطة ومركبة"
12 جملة	6 جمل	الثبوت	6 جمل	الحركة والتغيير	طويلة ومركبة

لقد زاوج الشاعر بين الجمل الفعلية والاسمية، واستهل القصيدة بالجمل الاسمية نحو قوله:[1].

للهِ مَا أَحْلى الطُّفولَةَ إنَّها حلمُ الحياةْ
عهدٌ كَمَعْسولِ الرُّؤَى مَا بينَ أجنحَةِ السُّبَاتْ

نجدُ الشاعر مرتاحاً يتغنّى بالطفولة وأيامها الجميلة، ويصفها بأنّها حلُم الحياة ، كأنّه يحنّ لها ويطلّ عليها من نافذة الشباب على أنّها فترة الأحلام المعسولة، أي الجميلة، فإن هدوء الشّاعر في هاته القصيدة يتلائم مع موضوعها "الطفولة" التي تتميز بالبراءة والصفاء.

ثم استخدم الجمل الفعلية نحو قوله: [2].

ترْنو إلى الدّنياْ ومأْ فيهَا بعيْنٍ باسمَة
وتسيرُ في عدْواَتِ واديهَا بنفسي حالْمِة

يتحدث في هاذين البيتين عمّا تفعله الطفولة في صاحبها من مزايا.

(1) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص 403.

(2) المرجع نفسه، ص 403.

وفي ختام تحليلنا لهاته القصائد واستقراء طبيعة الجمل فيها ومراعاة مدى طولها وقصرها نستنتج أن الشابي زاوج بين النوعين ولكن غلبت على قصائده الجمل الفعلية ، خاصة في قصيدة "بقايا الخريف" لأنَّ في نفسه ثورة على الواقع المزري الذي تعيشه بلاده وشعبه، على حدٍّ سواء، لذلك استخدم الأفعال داعياً شعبه للتحرك والفطنة من السبات العميق، وقد لخّص الجرجاني دلالتي كلٍ من الجملة الاسمية والفعلية في قوله: «إن موضع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدّده شيئاً بعد شيء، وأمّا الفعل فموضوعه، على أن يقتضي تجدده للمعنى الثبات به شيئاً بعد شيء، فإذا قلتَ "زيدٌ منطلقٌ" فقد اثبت الانطلاق فعلاً، له من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئاً فشيئاً، بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قوله : "زيدٌ طويل وعمرٌ قصير" فكما لا يقصد هنا إلى أن يجعل الطول أو القصر يتجدد ويحدث بل توجيهها وتثبتها فقط، وتقتضي بوجودها على الإطلاق كذلك لا تتعرض في قولك: زيدٌ منطلق لأكثر من إثباتٍ لزيد، وأمّا الفعل فإنّه يقصدُ فيه إلى ذلك، فإذا قلت" زيدٌ ها هو ذا ينطلقُ فقد زعمت أنّ الانطلاق يقعُ منه جزءٌ فجزءً وجعلته يزاولهُ ويزجيه، وإن شئت أن تحس الفرق بينهما من حيث يلطف»[1].

هذا عن نوع الجمل ، أمّا الطول والقصر فوجدنا معظم الجمل طوال ويمكن أن تدل على الاتصال الوثيق بينها ، وقد قال أحد الباحثين في هذا المقام: «فهناك الجمل الصغيرة المختصرة المكونة من مفردات وهناك الجمل التي تطول إلى حدٍّ ما بسبب كثرة تعالقها، وهناك جملٌ تطول أكثر لأنَّها تتكون من جملٍ، وقد تتكاثر الجمل الداخلة في تكوين الجملة...» [2].

أمّا عن البساطة والتعقيد فإن الشاعر كان أمْيل إلى البساطة، وذلك نشهدُهُ حتى من عناوين القصائد التي تدلُ على محتواها: «كالطفولة التي حنَّ فيها إلى طفولته، وقصيدة "يا موت" التي كتبها بعد فجيعته عن أبيه، وقصيدة "يا شعر" التي يُخاطب فيها الشعر معتبراً إياه فَما للشعور قصيدة "تونس الجميلة" التي يتحسّر فيها على وضع لبده ثمّ يتغنّى بجمال بلده.

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص 200-201.

(2) محمد محمد ابو موسى: دلالات التركيب ، دراسة بلاغية مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1987، ص 288.

2- الحذف: فقد استخدم الشاعر الحذف بأنواعه: حذف الاسم وحذف الفعل، وحذف الجملة، وهذا ما سنتطرقُ إليه فيما يلي:

أ-الحذف الاسمي: وهو حذف اسمٍ داخل المركّب الاسمي[1]، نحو قول الشّاعر من قصيدة "الجنّة الضّائعة":[2]

كمْ مِنْ عُهودٍ عذبةٍ في عَدْوَةِ الوادي النَّضيرِ
فِضِّيَّةِ الأَسْحارِ مُذْهبَةِ الأَصائِلِ والبُكورْ
وأَلَذَّ مِنْ سِحْرِ الصِّبا في بَسْمَةِ الطِّفلِ الغَريرْ

نجدُ في الشّطر الثاني من البيت الثاني حذفاً في كلمة "مذهبه" فالأصل أن يقول: مذهبة الآصائل ومذهبة البكور.

وكذلك نجدُ في الشطر الثاني من البيت الثالث حذفاً في كلمة "أرق" والأصل أن يقول كانت أرق من الزهور وأرق من أغاريد الطيور.

ويقول كذلك في قصيدة "الأشواق التائهة"[3].

لمْ أجدْ في الْوجُود إلاّ شقاءْ سرْمدياً ولذّة مضْمحلة
وأمَاني يفْرقُ الدّمعُ أحْلامهَا ويغْني الزّمانُ صداهاْ

في هذه الأبيات حذفت كلمة "أماني" ، كأن يقول وأماني يفرق الدّمع أحلاما وأماني يفني الزمان صداها.

ب-الحذف الفعلي: ونجدُه من حذف الفعل مثل قول الشاعر في قصيدة "شكوى ضائعة:[4].

وثارت الجنّ، والأملاك ناقمةً والبحرُ، والبَرُّ، والأفلاكُ، والعُصُر

(1) محمد خطابي: لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب" ، مدخل إلى انسجام الخطاب، النشار المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.ص 22.

(2) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ص 445.

(3) المرجع نفسه، ص 210

(4) المرجع نفسه، ص 167.

تمشي إلى العَدَمِ المحتومِ، باكيةً طوائفُ الخلق، والأشكالُ والصورُ

نجدُ في البيت الأول حذف الفعل "ثار" من باقي الجملة فالأصل أن يُقال: وثارت الجن، وثار البحر، وثار البر.. لكن لتجنب التكرار والإطناب لجأ الشّاعر لهاته الوسيلة للتماسك واتساق النّص نحوياً.

وكذلك نجدُ في البيت الثاني حذفاً في الفعل المضارع "تمشي" والأصل –تمشي إلى العدم المحتوم باكية وتمشي طوائف الخلق وتمشي الأشكال وتمشي الصور.

وكذلك يقول من قصيدة "شكوى اليتيم"[1]:

على ساحِلِ البَحْرِ أَنَّى يضجُّ صُراخُ الصَّباحِ ونَوْحُ المِسَا
تنهَّدتُ من مُهْجَةٍ أُتْرِعَتْ بدَمْعِ الشَّقاءِ وشوْك الأَسى

نجدُ الحذف في الشطر الثاني من البيت الأول والأصل يضجّ صراخ الصّباح ويضج نوح المسا

ج–الحذف الجملي: وهو حذف جملة اسمية كانت أو فعلية ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "صلوات في هيكل الحب"[2]:

عذْبةٌ أنْتِ كالطُّفولةِ كالأحـ لامِ كاللّحْنِ ، كالصّباحِ الجديد
كالسّماءِ الضّحوكِ كالليلةِ القمْراْءِ ، كالوِرْدِ كابْتسامِ الوليدِ

ونجد هنا الشّاعر حذف جملة "عذبه انتِ" جملة اسمية والأصل أن يقول: "عذبه أنتِ كالطفولة عذبةٌ أنت كالأحلام"، عذبة أنتِ كاللّحن" ، "عذبةٌ أنتِ كالصّباح الجديد" "عذبةٌ أنتِ كالمساء الضّحوك" عذبةٌ أنت كالوِرْد"، عذبةٌ أنتِ كابتسامِ الوليدِ".

(1) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة ، ص 128.

(2) المرجع نفسه، ص 314.

➢ وكذلك يقول الشاعر في قصيدة "بقايا الخريف"[1]:

كَرِهْتُ القُصورَ وقُطَّانَها وما حولَها من صِراعٍ عنيف
وكَيْدَ الضَّعيفِ لِسَعْي القويِّ وعَصْفَ القويَّ بجَهْدِ الضَّعيفْ

حذف من الأيام جملة فعلية "كرهت" فالأصل أن يُقال كرهتُ القصور وقطانها، كرهتُ ما حولها من صراعٍ عنيف، "وكرهْتُ كيْد الضّعيف لسعي القوي و"كرهتُ عصف القوي بجهد الضّعيف.

وممّا سبق نستنتج أن الحذف فعلاً من الأدوات المساعدة على إبراز سياق المعاناة التي تكمل اللسان وتهرب منها الكلمات في النصوص، فيحقق الاقتصاد اللغوي، بتجنب التكرار والشّابي من الشعراء المتمكنين حيث أجاد استخدام هاته الخاصية الفنية.

(1) المرجع نفسه، ص 350.

الفصل الثاني:

الخطاب الشعري وسياقاته الدلالية

الموقفية

أولا: سياق الدلالة ودوره في فهم الخطاب

ثانياً: سياق الموقف وفاعليته في تخلق الخطاب

أولا: سياق الدلالة ودوره في فهم الخطاب:

يعتبر المستوى الدلالي من بين أهم المستويات التي شغلت فكر الدارسين بمجال اللغة، ذلك أن المستويات السابقة جميعها تقبو للوصول إلى إليه، وفي سبيل هذا الهدف نشأت دراسات متعددة ومن بينها نظرية الحقول الدلالية التي تسعى إلى استقراء النصوص وفهمها ، ونلجُ الآن إلى تعريفها اصطلاحاً.

فقد أدرج تعريفها أحد الباحثين «عُرّف الحقل الدّلالي أنه مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهومٍ عام يحدّدُ الحقل أو هي مجموعة من الكلمات ترتبطُ دلالاتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها ، وقد عرفه، (S.Ulmann) بأنه قطاعٌ متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجالٍ معين من الخبرة كما قال (J.Lyons) : هو مجموعة جزئية لمفردات اللغة»[1].

وقد أردف الباحث قائلاً: «ولمْ يتوصّل علماءُ اللُغة إلى التعريف السابق للحقل الحقل الدّلالي أولاً بعد أبحاثٍ كثيرة وجهودٍ معتبرة، ونظرةٌ دقيقة لميدان المعنى ، حيث تبين أن التحليل الدلالي لبنية اللغة من الأمور الضرورية والأساسية لدراسة دلالة الكلمة سواءً كانت دراسة تاريخية أو مقارنة أو تقابلية، هذه الفكرة أدّت بالضرورة إلى البحث عن منهج يُساهم في تحديد الدلالة على المستوى اللغوي الواحد بطريقة محكمة ودقيقة، فظهرت محاولاتٌ كثيرة في علم اللغة تهدف إلى البحث عن مناهج تفيد في التحليل الدلالي الوصفي، ومن أهم هذه المناهج نظرية الحقول الدلالية، هذه الطريقة تصنّف المدلولات في مفهومية ألّفها الفكر البشري كحقل الألوان ، القرابة، السكن، الحيوانات الأليفة، الحيوانات المتوحشة أو باعتماد علاقة الترادف أو التضاد أو علاقة الكبير بالصغير..» [2].

وكذلك عرفه باحثٌ آخر «الحقل الدلالي عبارة عن قطاع من الألفاظ اللغوية تكون متكاملة فيما بينها وتوضع عادة تحت لفظٍ عام يجمعها على سبيل المثال ألفاظ الحيوانات في

(1) عمار شلواي: نظرية الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الثاني، جوان، 2002، ص 40.

(2) المرجع نفسه، ص 41.

اللعبة اللغة العربية، فهي تقعُ تحت المصطلح العالم "الحيوان" وتضمُ ألفاظاً مثل: فرس، حصان...»[1].

هذا في الحدث أما إذا أردنا المعرفة أو البحث عن إرهاصاتها نجد العرب هم الأسبق إلى مثل هذه الفكرة فقد أفردوا لكل مجالٍ رسائل تتحدثُ بالتفصيل عن خصائص وأنواع ومسميات ذلك المجال*.

1-أنواع الحقول الدلالية:

تمثل الحقول الدلالية الأنواع الآتية:

- **الكلمات المترادفة والكلمات المتضادّة:** فقد كان (A.Jhons) أول من اعتبر ألفاظ المترادف والمتضاد من الحقول الدلالية[2]، فالنقيض يستدعي النقيض من عملية التفكير والنطق، فعندما نطلق حكماً ما نتأكد من صحة وتماسك بنيته بالعودة إلى حكم يعاكسه، ومن هنا تنشأ الحقول المتناقضة ، فاللون الأسود يستدعي الأبيض، والطويل يناقض القصير[3].
- **الأوزان الاشتقاقية:** وأُطلقَ عليه اسم الحقول الدلالية الصرفية (Morpho (Fields Semantic): نلاحظ في اللغة العربية بصورة أوضح ممّا في اللغات الأخرى تصنف الوحدات في هذا المجال بناءً على قرابة الكلمات في ضوء العلامات الصرفية التي تعدُ سمةً صورية ودلالية مشتركة بينها داخل الحقل الواحد، وهذا النوع من الحقول موجود في اللغة

(1) أحمد عمر مختار، علم الدلالة ، ص 46.

*وفي هذا يقول أحد الباحثين: «الجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى علمائنا العرب القدامى، فلهم أسبقية التعرف على الحقول الدلالية بدءً من اللغة العربية في حدّ ذاتها إذا احتوت تقسيماً شاملاً لمفرداتها منذ العصر الجاهلي، إلى ظهور الإسلام، فالقارئ يلقى ما دل على تصنف الموجودات على ما يدل على الحدس والشهادة والرؤية والملموس، وما هو "يدل على أنواع" مغيب عن الحس، ويجدُ ألفاظاً تدلُ على الوجود والعدم والمكان والزمان، ومنها ما يدلُ على أنواع الموجودات كالنبات والحيوان.. علماً أنها توجد أقسام أخرى فيها عدا الإنسان من السباع والهوام والحشرات والجوارح والنبات على الرغم من هذا التصنيف أنه يضم الأخلاق والمشاعر مثل المكارم والمثالب والمحاسن، والمساوئ والفرح والحزن، ينظر: كتاب (محمد مبارك: فقه اللغة والخصائص العربي، دراسة تحليلية مقارنة، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، 1971، ص 307-308.

(2) نادية رمضان النجار، أبحاث دلالية معجمية، القسم الثاني، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2006، ص 135.

(3) أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، من منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2002ص 16.

العربية أكثر من غيرها من اللغات، فقد تدل صيغة "فِعالة" بكسر الفاء على المهنة والصانع مثل" جزارة، نِجارة، في حين تدل صيغة مفعول على المكان، مثل : مسبحْ، منزلْ، وتتم الأوزان الاشتقاقية والبناء الصرفي للكلمات على القرابة الدلالية التي تجمع في حقلٍ معين، فالكلمات الفرنسية المستجدة (Rie) تشكل نظاماً صورياً (Boulangerie) ، (Crémerie) فهي تدل جميعاً على المكان[1].

- **عناصر الكلام وتصنيفاتها النحوية:** [2].
- **الحقول السنجماتية** (Syntagmatique Fields): وتشمل مجموع الكلمات التي تربط فيما بينها عن طريق الاستعمال، ولكنها لا تقعُ أبداً في نفس الموقع النحوي، وقد كان (W.porzig) اول من درس هذه الحقول ، إذ اهتم بالكلمات الآتية: كلب نباح / طعام يقدّم/ فهرس ، سهيل/ يمشي يتقدّم/ يسمع، أذن/ زهرة، تفتح/ ينتقل سيارة[3]. وواضح أن هذه العلاقة بين هذه الكلمات لا يمكن أن تكون مع غيرها ، فنباح يطلق على الكلب فقط، ولعلّ هذا البحث ذو صلة بالتحليل المؤلفاتي لمعاني الألفاظ ، ولذلك لا يمكن أن تركّب كلمة سيارة مع يسمع على أساس انها فاعل يسمع.
- **الحقول المتدرجة الدالة:** وهي التي تكون فيها العلاقة متدرجة بين الكلمات ، فقد ترد من الأعلى إلى الأسفل او العكس أو تربط بين أجزائها قرابة دلالية ، فجسم الإنسان كمفهوم عام يتجزأ وينقسم إلى مفاهيم صغيرة، الرأس، الأطراف العلوية، اليد، الساعد، العضد، واليد: الكف، الراح، الأصابع"[4].

والآن سنعرج على اقسام الحقل الدلالي

(1) صلاح الدين: الظاهرة الدلالية، الدار العربية العلوم ، ناشرون، بيروت، دط، دت، ص 191.

(2) أحمد عزوز : أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، ، ص 17.

(3) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 80-81.

(4) أحمد عزوز: مبادئ في اللسانيات، دار الفكر ، دمشق سوريا، ط1، 2002، ص 203-204

2-أقسام الحقل الدلالي:

لقد توصّلت العديد من الدراسات إلى التفكير في تأليف معجمٍ كامل يضم جميع الحقول الدلالية الموجودة في اللغة، وهناك اتجاهات متعددة حول تصنيف المفاهيم الموجودة في اللغة استند بعضها إلى افتراض وجود أطرٍ مشتركة بين لغات البشرية تتقاسم اللغات جميعاً عدداً من التصورات التي يصح أن تُدعى "مفاهيم عالمية" مثل: حي وغير حي، بشري وغير بشري، وقد اقترح "Haig"، و"Warlburg" تصنيفاً يقوم على ثلاثة أقسام هي: الكون/الإنسان/ الإنسان والكون، وهذا تصنيفٌ يصلحُ لكل اللغات[1].

ولعلّ أشمل التصنيفات التي قدّمت حتى الآن وأكثرها منطقية التصنيف الذي اقترحهُ معجم Grec New testament ويقوم على الأقسام الأربعة الرئيسية التالية: [2]

- الموجودات
- الأحداث
- المجردات
- العلاقات

وقد وسّع الباحثون في هذه الأقسام وفرّعوها حتى تستوفي المعاني التي تعبّر عنها اللغة بكل جزئياتها، فمن الموجودات تتفرع الأقسام ، فنجدُ الحي وغير الحي، وللحي أجزاء تضم الحيوانات والطيور والحشرات، كما تضم الإنسان وما يتصل به كالقرابة والصفات والمجموعات البشرية أما غير الحي فمنه الطبيعي والمركّب أو المصنّع يقسمُ إلى مواد معالجة كالأطعمة والأدوية وإلى مواد ومنتجات مبنية كالسكين والحفريات ونحوها، وإلى مواد ومنتجات غير مبنية، كالأدوات المكتبية والآلات الموسيقية والصور والنقود، والأثاث والأقمشة ، ونجدُ في الأحداث الطبيعية كالمناخ والنشاط الانفعالي كالحزن والخوف والنشاط الفكري كالإدراك والذاكرة والتفكير والإحساس كالشم

(1) أحمد محمد قدور: مبادئ في اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 203-204.

(2) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 87.

والتذوق والإبصار ، ونقف من المجردات على الوقت والمقدار والجاذبية والجودة والسرعة والطاقة وغير ذلك نحو العمر والعدد والمركز والمسافة[1].

إنّ لهذه النظرية أهمية تتمثل فيما يلي: [2]

1- أنّ تجميع الكلمات داخل الحقل الدلالي وتوزيعها يكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل ، أي عدم وجود الكلمات المطلوبة لشرح فكرة ما أو التعبير عن شيء وتُسمى هذه الفجوة الوظيفة ، كعدم وجود كلمة في الانجليزية تتعلق بموت النبات في مقابل كلمة "corps" بالنسبة للإنسان، وكلمة "concasse" بالنسبة للإنسان، والحيوان كلمة "Hadto" مثلاً، ولو أننا صنفنا الحيوانات بحسب الجنس والعمر لوجدنا اللغة العربية مثلا تضع بالنسبة للإنسان الكلمات: رجل، امرأة... ولكنها لا تفعل ذلك بالنسبة لكل الحيوانات ولذا لو أعددنا قائمة بكل أمثلة الحيوانات تكشف عدداً هاماً من الفجوات في المفردات المعجمية لا في اللغة العربية وحدها بل في كل اللغات.

2- إن هذا التشكيل يمدّنا بقائمة من الكلمات لكل موضوع على حده لما تمدّه بالمميزات الدقيقة لكل النقط مما يسهل على المتكلم أو الكاتب في موضوع معين اختيار ألفاظه بدقة وانتقاء الملائم منها لغرضه.

3- إن هذه النظرية تكشف عن كثير من العموميات والأسس المشتركة التي تحكم اللغات في تصنيف مفرداتها.

4- كما يتبين أوجه الخلاف بين اللغات بهذا الخصوص .

5- علماً أن هذه النظرية تضع مفردات اللغة في شكلٍ تجمعي تركيبي ينفي عنه التسيب المزعوم.

6- من المشكلات التقليدية في المعاجم التمييز بين الهوموني والبوليزمي.

(1) أحمد محمود قدور: مبادئ للسانيات، ص 203-204.

(2) احمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 112.

7- إن دراسة معاني الكلمات على هذا الأساس تعدّ في نفس الوقت دراسة النظام التطورات والحضارة المادية والروحية السائدة والعادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعية كما أن دراسة التطورات أو التغيرات داخل الحقل الدلالي في نفس الوقت دراسة التغيرات في صورة الكون لدى أصحاب اللغة[1].

ومن خلال ما سبق سنُحاول دراسة الحقول الدلالية على قصائد ديوان الشابي علي سبيل المثال، وقد وجدتها واضحة جلية ، بحيث نضم ديوانه إلى أقسام كقسم الحب والحبيبة ، وقسم في التأملات وقسم في مناجاة الطبيعة وقسمٌ في هم الأسرة والحياة وقسمٌ في الوطنية والحرية والنضال ، ونستطيع أن نقول أن هذه الأقسام في حدّ ذاتها يُمكن أن تشكل حقولاً والآن سنُحاول الإلمام ببعض النماذج : (حقل الإنسان، حقل الحب والأحاسيس، حقل الطبيعة، حقل الإسلاميات، حقل الزمان والمكان.

حقل الإنسان:

الشيوخ – ام الفتن – الناس – فتاة- أبناء – شعوب – الشباب- شخص – سمع – قلب – النفوس – روح – الشباب – عقل – رأس – عين – لب – عواطف – ناب – أعصاب – ناظم – سمع – صدر –كف – اليد – جفن- ابن- راحة- فرد – طفولة

حقل الحب والأحاسيس:

اللوعة – الأسى – الحب – أشجان – الوصل – الوجوم – البكاء – الصراخ – ندب- نوح – نصيب – التنهد – أنين – الصبابة – اليأس – القنوط – كآبة – عذاب- شوق – بؤس – الهول – الويل- قطوب- شجي

حقل الطبيعة:

البحر- الشوك – الغاب – الأسد – النصر – الأرض – الشمس – فرس – النار – السماء – الورد – الأعشاب – الجبل – الموج – الطيور – الكائنات – جدول – الوادي – تفاح – الساحل – الأشعة – أزهار- شياه – مروج – روض- حقل – شحرور – غيوم- نجوم – منبع

(1) أحمد مختار: علم الدلالة، ص 112.

– غمام – خروف – ...الخ

حقل الإسلاميات:

الله – إله الوجود – إله – يارب – الإله – الإله العظيم – إلهي – إيمان – أنت خلقتني – جبار – جحيم – نار – جنة – نور – الأرض – السماء– كون – القوي – القاهر– نفس – حرّم – الوهاب – محراب..الخ

حقل الزمان والمكان:

العصور– الأزمان – الدهر – القرون – الأبد – تاريخ – الأحقاب – اليوم – أمس – ليل – نهار – صبح – صبح – ظهر – شفقة – عزوب – الخريف – الربيع – إلى مكان – النهوض – القصور – معابد – العوالم...الخ

إن ما يلفتُ الانتباه عند إحصاء الكلمات داخل حقول دلالية هو الكم الهائل للألفاظ في حقل الطبيعة، ذلك أن الشاعر كثيرُ التأثر بالطبيعة، هاته الأخيرة التي كانت مصدر إلهامه وشاعريته في كثيرٍ من الأحيان، وكذلك مقره من الهموم والمشاكل حيث يلجأ لها ليفرغ لها ما في قلبه كقصيدة "بقايا الخريف" التي «التجأ إلى الطبيعة بعد ما آلمه ما يرى في المجتمع من اقتتال الناس فيكيد الضعيف للقوي ويعصف القوي بجهده، والمظالم تنال من قلوب الفقراء والأرامل واليتامى»[1]. فلقد لجأ الشاعر إلى حقل الطبيعة المناسب لسياق هذه القصيدة فيقول الشاعر:[2].

فسرْتُ إلى حيثُ تأوي أَغاني الرَّبيع وتذوي أَماني الخَريفْ
وحيثُ الفَضَا شاعرٌ حالمٌ يُناجي السُّهولَ بوَحْي طَريفْ

أما حقل الإنسان فنجدهُ ماثلاً في قصيدة "الأشواق التائهة"[3].

(1) أبي القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة" ص 38.

(2) المرجع نفسه، ص 350-351.

(3) المرجع نفسه، ص 71.

فهو مثل "الشمولية الإنسانية في أدب الشابي، ولو معتصرة من جبين المأساة الخاصة ، ففيها الشكوى إلى رب الحياة حيرة وضياعاً، وكذلك الصبوة إلى فجرها مرة أخرى كحال الآدميين جميعاً، وهم أقرانه في استعادة بدايات نائية يقول مخاطباً (صمبم الحياة)

«فاحتضني وضمّني لكَ كالماضي فهذاْ الوُجودَ علةَ يأسيْ»

فقد جاء هذا الحقل ملائماً لسياق الإنسانية الماثل في هاته القصيدة.

وفي حقل السلاميات نجد قصيدة "إلى الله" في قوله: [1].

«مالذي قدْ أتيْت يا قلْبي الباكيي وماذاْ قدْ قلْته يأْ شفاهِي؟ !»

فالشاعر يدخل زمن الصلاة ندماً واستغفاراً وتوبةً، عن طريق الشعر ذاته، ويعودُ من ضلاله العارض محتمياً برجائه، فعل كل مؤمنٍ كسير القلب ينابذه خيبات الوجود، فقد كان هذا الحقل مجسداً من خلال هذا البيت، بحيث أنه كان مناسباً وملائماً لسياق هذه القصيدة.

ومن خلال هذه القصيدة "أيها الليل" تجسد حقل الزمان والمكان من ذلك قوله: [2].

أنتَ تدري أنَّ الحياةَ قطو بٌ وَخُطُوبٌ، فَما حَيَاةُ القُطُوبِ؟
إنّ في غيبةِ الليالي، تِباعاً لخَطيبٌ يمرُّ إثر خطوبِ

فهذه القصيدة هي خطاب للنفس وفيها يتمنى الشاعر طيٌّ لصفحة الحياة بإيثار اختياري في الصوت ولجذور رأساه عروق في الحنين، ذاك الذي خطت حياة الشابي المتشردة أشكاله على صفحة روحه، منذ ما كان يُقتلعُ، وعلى مدى عشرين عاماً من بيئة ويُلقى في أخرى، ويُسلخُ من دفئ إنساني وسط معارف وأتراب ليرمى على مقربة من صقيع في أثناء تنقله مع أبيه القاضي في أرجاء تونس استجابة لمناقلات الوظيفة والنتيجة !إحساس بهروب الزمن وضياع العمر.

وفي الأخير سنتطرقُ إلى حقل الحب والحبيبة في قول الشاعر في قصيدة:

(1) بو القاسم الشابي: ص 63.

(2) المرجع نفسه، ص 265.

أيُّها الحُبُّ أنْتَ سِرُّ بَلاَئِي وَهُمُومِي، وَرَوْعَتِي، وَعَنَائي
أيها الحب أنت سرُّ وُجودي وحياتي ، وعِزَّتِي، وإبائي

إن الشاعر في هذا السياق يخاطبُ الحب بأنه سر بلائه ورجائه، وأنه نورٌ في ديجور الدهر المفعم بالأسرار ويسأل: أهو لهيبٌ جحيم في حنة النفس أم نورٌ سماوي؟ فهذا الحق مناسب وملائم لسياق القصيدة.

ومن كل ما سبق نستنتج أن الشابي لائم في قصائد ديوانه "أغاني الحياة" بين الدوال والمدلولات، كما رأينا في الحقول الدلالية الزخم الهائل للألفاظ الملائمة لكل حقل من الحقول سواء حقل الإنسان أو حقل الطبيعة أو حقل الحب والحبيبة وغيرها، وملائمة كل هذا مع السياق العام للقصائد وموضوعاتها

ثانياً: سياق الموقف وفاعليته في تخلق الخطاب:

1-سياق الحال (الموقف) (context of situation):

يتناول الدكتور "محمود السعران" بالحديث المقصود بسياق الحال أو المقام ، فهو يعني عنده مجموعة من العناصر المكونة للحال الكلامية، هذه العناصر هي:

1- شخصية المتكلم والسامع وتكوينها الثقافي وشخصيات من يشهد الكلام غير المتكلم والسامع.
2- العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة وبالسلوك اللغوية لمن يشارك في الموقف الكلامي، أي ضروب الاستحالة، وكل ما يتعلق بالموقف الكلامي أياً كانت درجة تعلقه .
3- أثر النّص الكلامي في المشاركين كالاقتناع أو الإغراء أو الضحك[1].

وإنّ السياق إذا أطلق شمل المقال والمقام، أما إذا قيد فهو بحسب القيد، إماّ سياق مقالي أو سياق الحال، كذلك إذا أطلق المقام فإنّه يتضمّن السياقين، وإن كان الأصل فيه أن سياق الحال فإذا قيد فإنّه لا يشمل إلى سياق الحال[2].

(1) محمود السعران:ط علم البلاغة مقدمة للقارئ العربي، ص 339.
(2) تمام حسان: الأصول، دار الثقافة ، الدار البيضاء، دط، 1411هـ، ، ص 332.

وقد يلتبس عندهنّ الحد مصطلح السياق بمصطلح المقام، وهذا الالتباس ممتد بين زمنين وثقافتين، فقد شاع المقام عند العرب قديماً عندما استعملوه في الدراسات البلاغية في حين استعمل كثيرٌ من المحدثين خصوصاً الغربيين مصطلح السياق، وإذا نظرنا إلى كلٍ منهما فإنّنا نجد فروقاً بين ما كان يقصدهُ البلاغيون العرب وما يقصدهُ التداوليون في البحث اللغوي الحديث[1].

وهذا ما يبديه "تمام حسّان" عند تحفظه على تحديد مفهوم المقام عند البلاغيين العرب فهو يرى ان الفيصل في ذلكَ الاختلاف بين مفهومي المقام والسياق، وهو معرفة ما تنطوي عليه الثقافة، ففيها يرتبط كثيرٌ من المواقف بالاستعمال اللغوي، مما يحد من إخضاع المقام للمعيارية التي تلتصقُ بتعريفات البلاغيين العرب، وذلك بقوله: لقد فهم البلاغيون المقام أو مقتضى الحال، فهما سكونياً قالبياً نمطياً مجردا.

ثم قالوا لكل مقامٍ مقال، فهذه المقامات نماذج مجردة أو أطرٌ عامة وأحوال ساكنة وبهذا يصبح المقام عند البلاغيين سكوني، فالمقام ليس إطار أو قالب ، إنما هو جملة الموقف المتحرك الاجتماعي الذي يعتبر المتكلم جزءاً منه، كما يعتبر السّامع والكلام نفسه وغيره مما له اتصال بالمتكلم ، وذلك أمرٌ يتخطى مجرد التفكير في موقف نموذجي ليشمل عملية الاتصال، وعلى الرغم من الفارق بين فهمي وفهم البلاغيين للمصطلح الواحد أجدُ لفظ المقام أصلح ما أعبر به عما فهم من المصطلح الحديث الذي يستعمله المحدثون[2]، ومع هذا التحفظ إلاَّ أنّه يفضل استعمال مصطلح المقام في النهاية مع مخالفته للعرب في مرجعه.

ويوضّح الدكتور "تمام حسان" دور المقام أو السياق في الكشف عن المعنى الدلالي، فالذي يقول لفرسه عندما يراها (أهلاً بالجميلة) يختلف المقام معه عن الذي يقول هذه العبارة لزوجته، فمقام توجيه هذه العبارة للفرس هو مقام الترويض[3].

والمقام في نظر الدكتور "تمام حسان" يقوم أساساً على نفس العناصر التي نصّ عليها "فيرث" إذ هو عبارة عن مجموع الأشخاص المشاركين في المقال إيجاباً وسلباً، ثم العلاقات

(1) المرجع نفسه: ص 332.
(2) تمام حسان: الأصول، ص 338.
(3) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، ط 1994، ص 24

الاجتماعية والظروف المختلفة في نطاق الزمان والمكان، فهو بذلك يضمُ المتكلم والسامع أو السامعين والظروف والعلاقات الاجتماعية والأحداث الواردة في الماضي والحاضر، ثم التراث والفلكلور والعادات والتقاليد والمعتقدات، ولولا هذا المقام وما يقدمهُ من العنصر الاجتماعي من قرائن حالية حين يكون المقال موضوعاً للفهم لاعتبر النّاس التمائم والأحجية والسحر ، وهي مما يشتمل على كلمات لا تفهمُ ضرباً من ضروب الهُراء، أو لما يعطونه من تقبلٍ وتسامحٍ على الأقل[1].

وإذا ما نظرنا إلى المقام على أنه يمثل سياق الموقف وجدنا ذلك أيضاً واضحاً عند البلاغيين، فهذا عبد القاهر الجرجاني يربط الكلام بمقام استعماله ومراعاة مقتضى حاله ، وهو لب دراسة المعنى اللغوي عنده، ومنبثقاً من نظرية النظم، وثار على اللغويين العرب لأنّهم لم يستفيدوا من مبدأ جيد وضعه "سيبويه" مؤدّاه ربط الكلام بمقام استعماله بل وقع في ظنّهم أنّ كل تقديم أو تأخير أو حذف إنما هو العناية والاهتمام كما قال صاحبُ الكتاب[2].

ومن النماذج التي تؤكّد اهتمام "عبد القاهر الجرجاني" بشقي السياق في دراسته للتّراكيب وما يعتبر بها من حذف قولهُ : «وما يجبُ ضبطهُ هنا أيضاً أن الكلام إذا امتنع حملهُ على ظاهرهِ حتى يدعو إلى تقرير حذف أو إسقاط مذكور، وإذا كان مقتضى الحال يقتربُ إلى حدٍ كبير من مصطلح سياق الحال في الدرس اللغوي الحديث، ويشتركُ معه في أهم خاصية وهي الاهتمام بالجانب الاجتماعي للغة، فإن مصطلح مقتضى الحال أضيق من دلالة مصطلح سياق الحال[3] ؛ إذ لا بد أن يسبق المقام أو مقتضى الحال المقام لأن الكلام يُصاغ بمقتضاه ، وهنا يختلف عن مفهوم "سياق الموقف"، وهذا يختلف عن مفهوم سياق الموقف ، يحث يُستعانً في فهم الكلام وإنتاجه.

كما أفرد الدكتور "طاهر سليمان" فصلاً بعنوان "نظرية السياق في المعنى" فيقول: «تعدُ نظرية السياق على النحو الذي حدده "فيرث" في نظرنا من أفضل المناهج لدراسة المعنى بسبب ما تميزت به من عناية بالعناصر اللغوية والاجتماعية، والابتعاد عن كثيرٍ من الأفكار البعيدة عن

(1) المرجع نفسه، ص 353.
(2) سيبويه: الكتاب، ج1، ص 34.
(3) محمد سالم الصالح: أصول النظرية السياقية عند علماء اللغة العربية، قسم اللغة العربية، كلية المعلمين، محافظة جدة، دط، دت، ص 2.

الواقع، وبسبب المنهج الذي طرحته لدراسة النصوص»[1]. كما أشار إلى أن استصحاب الحال ضروري لدراسة النصوص اللغوية المكتوبة التي فقدت عنصراً هاماً للسياق يتمثل في الأداء الصوتي وعلى قدر ما يمكننا استحضاره من عناصر يكون فهمنا للمعنى من حيثُ الدقة والوضوح؛ حيث يتوقف الفهم الدقيق للكثير من النصوص بسبب قطعها عن السياق الحالي أو غيبة بعض عناصره[2].

ومن القدماء من اهتم بالسياق إلى جانب البلاغيين، نجد الأصوليين الذين اعتمدوا على قرائن السياق المتنوعة، وقد بالغوا في دلالة صيغ العموم، إذ يرون أنها لا تدل على عموم ولا على خصوص أصلا، وإن دلالتها على ذلك تابعة للسياق والخلافات التي كانت قائمة بين طوائف الأصوليين قامت على السياق، وأما المفسرون فقد وضعوا شروطاً للمفسر يتكون من خلالها تفسير القرآن تفسيراً سليماً، وهذه الشروط لا تتمثل في مجملها أركان السياق الحالي.

ويضيف المفسرون عن العناصر التي يتمكن من خلالها الدارسون تحليل أي نص وجوب معرفة أسباب النزول (الأحداث والوقائع الملابسة للنص القرآني، ولا شك أن استحضارها يعين على فهم الآيات، وهو ما ينبه إليه أئمة التفسير، وهنا الفهم يريح كثيراً من الغموض في النصوص القرآنية، وهم من خلال هذه الشروط قد فهموا السياق بشقيه اللفظي والاجتماعي، فهماً دقيقاً[3].

وتعد نظرية السياق هي حجر الأساس في المدرسة اللغوية الاجتماعية التي أسسها "فيرث" في بريطانيا والتي وسع فيها نظريته اللغوية لمعالجة جميع الظروف اللغوية لتحديد المعنى، ومن ثم حاول إثبات صدق المقولة بأن المعنى وظيفة السياق.

فقد عرفت مدرسة لندن ما سُمي بالمنهج السياقي، وكان زعيمُ لهذا المنهج "فيرث" الذي أكد على الوظيفة الاجتماعية للغة، ومعنى الكلمة عند أصحاب هذه النظرية هو استعمالها في اللغة أو الطريقة التي تستعمل بها أو المدلول الذي تؤديه، لهذا يصرحُ "فيرث" أن المعنى لا ينكشفُ

(1) طاهر سليمان حمودة: دراسة المعنى عند الأصوليين، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، د ط، 1983، ص 313.

(2) عبد النعيم خليل: نظرية السياق بين القدماء والمحدثين، دراسة لغوية نحوية دلالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 333..

(3) محمد سالم صالح: أصول النظرية السياقية الحديثة عند علماء العربية، ص 109.

إلا من خلال تسبيق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة، ويقول أصحاب هذه النظرية في شرح وجهة نظرهم معظم الوحدات الدلالية تقعُ في مجاورة وحدات أخرى، وإنَّ معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقعُ مجاورة لها[1].

فجاءت مدرسة "فيرث" من سياق الحال النصيب الأكبر في اهتماماتها باعتبار أنه يبني شخصية المتكلم والسامع وجميع الظروف المحيطة بالكلام ونوع الوظيفة الكلامية[2].

ولعل أحسن من فصّل مفهوم السياق ووضّحهُ بالأمثلة المناسبة صاحبا كتاب "تحليل الخطاب" "براون وبول" اللذان تحدثا بإسهاب عن مفهوم السياق ومبادئه وملامحه وعملياته وعناصره[3] كمبدأ التأويل والتشابه والمعرفة الخلفية والأطر والمدونات[4]... فعلى المحلل مهمة صعبة وهي أن يأخذ السياق بعين الاعتبار وأن تتوفر لديه مجموعة من المعلومات عن السياق يمكن أن يحدّد الاحتياج إليها كثرة أو قلة حسب النص، ولعل ما قاله "براون وبول" يشير إلى ذلك بشكل مباشر وصريح حيث يقول هؤلاء: [5] «وهي الوحدات اللغوية التي تتطلب أكثر من غيرها معلومات عن السياق لتيسير فهمها، نورد الأدوات الإشارية مثل: هنا، الآن، أنا،أنت، هنا..وذلك، فإذا أردنا أن نفهم مدلول هذه الوحدات إذا ما وردت في مقطعٍ خطابي استوجب ذلك من معرفة هوية المتكلم والمتلقي والإطار الزماني والمكاني للحدث اللغوي على حين توجد وحدات لغوية أخرى تحتاج إلى كبير معرفة بالسياق»[6].

أما من حيثُ رأي "هايمس" نجد أن خصائص السياق قابلة للتصنيف إلى ما يأتي:

- أ:المرسل وهو المتكلم أو الكاتب الذي ينتجُ النص.
- ب: المتلقي وهو المستمع الذي يتلقى النص أو القارئ الذي يؤوله.

(1) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 68.
(2) المرجع نفسه، ص 54-67.
(3) عبد اللطيف حماسة النحو والدلالة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000، ص 62.
(4) المرجع نفسه، ص 63-75.
(5) جون براون ويول: تحليل الخطاب، محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، دط، 1997، ص 35.
(6) احمد عفيفي: الاحالة نحو النص. كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، دط، دت، ص 50.

- ج: الحضور: وهم مستعملون آخرون حاضرون يساهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي.
- د: الموضوع : وهو مدار الحدث الكلامي.
- هـ: المقام: وهو الزمان ومكان الحدث التبليغي وكذلك الفيزيائية في المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات والإيماءات ومتغيرات الوجه.
- و: القناة: وهي الكيفية التي يتمُ بها التوصل بين المشاركين في الحدث الكلامي مشافهةً أو كتابة أو إشارة.
- ز: النظام: ويعني الأسلوب اللغوي المستعمل في تشكيل النص.
- ح: شكل الرسالة أو النص ويتعلقُ بالرسالة المقصودة ، دردشة، جدل، محاورة.
- ط: المفتاح: ويتضمن التقويم الذي يبيّن هل كانت الرسالة موعظة حسنة أو شرحاً مميزاً للعواطف.
- ي: الغرض: أي أن ما يقصدهُ المشاركون ينبغي أن يكون مطبقاً للحدث التطبيقي او نتيجة ما[1].

يشير "هايمس" إلى أن ما يقصدهُ "هايمس" إلى أنه بإمكان المحلل أن يختار الخصائص الضرورية لوصف حدثٍ تواصلي خاص؛ بمعنى أن هذه الخصائص ليست كلها ضرورية في جميع الأحداث التواصلية، ولكن بقدر ما يعرفُ المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق، بقدر ما يحتمل أن يكون قادراً على التنبؤ بما يحتمل أن يقال[2]. فالخطاب القابل للفهم والتأويل هو الخطاب القابل لأن يوضع في سياقه بالمعنى المحدّد سالفاً؛ إذ كثيراً ما يكون المتلقي أمام خطابٍ بسيط للغاية (من حيثُ اللغة) ولكنه قد يتضمّنُ قرائن (ضمائر وظروف) تجعلهُ غامضاً غير مفهوم بدون الإحاطة بسياقه؛ ومن ثم فإنَّ للسياق دورٌ فعال في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس ذلك أنه ما كان ممكناً أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه[3].

(1) عبد اللطيف حماسة: النحو والدلالة، ص 53.

(2) جون براون ويول: تحليل الخطاب، ص 38.

(3) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 56.

ولقد أكد اللسانيون من أصحاب المدرسة الاجتماعية على دور السياق في تحديد المعنى، واهتموا بالاستعمال الفعلي للكلمة في إطار مجتمع بعينه ورأى أصحاب هذه المدرسة أن الاستعمال يحكمُه السياق اللغوي الذي ينظرُ إلى الكلمات بوصفها وحدات معزولة ، أي أن الكلمة يتحدّدُ معناها بعلاقاتها مع الكلمات الأخرى في السلسلة الكلامية[1]. وأيضاً القرينة أو الموقف الذي يُقال فيه الكلام، أي الظروف التي يحدثُ فيها السياق اللغوي، ولقد أصبح المعنى والسياق متلازمين خاصة إذا حدث غموض، فليس هناك بدٌ من اللُّجوء إلى السياق، وعلى كلِّ حال أصبح للسياق نظرية وصارت نظرية السياق إذا طبّقت بحكمة تمثل حجر الأساس في عالم المعنى، وقد أفادت هذه النظرية بالفعل إلى الحصول على مجموعة نتائج باهرة.

2– سياقات خلق الخطاب:

انطلاقاً من مفهوم السياق من منظور تحليل الخطاب من خلال كتاب "تحليل الخطاب" لمؤلفه "براون ويول" يتحدد انطلاقاً من جعلهما لقطبي التواصل المتكلم/الكاتب، والمستمع/القارئ في قلب عملية التواصل ، إذ لا يتصوران قيام عملية تواصل بدون الأطراف المساهمة فيها، بل لن يتسنّى فهم وتأويل التعابير والأقوال (الخطاب بصفة عامة)، إلا بوضعها في سياقها التواصلي زماناً ومكاناً ومشاركين ومقاما لهذا لاعتقادهما الراسخ بأن المتكلمين/الكتاب هم الذين يملكون المواضيع والافتراضات المسبقة والمستمعون/القرَّاء هم الذي يؤوِّلون ويقومون بالاستدلالات وبمعنى أعم أن الناس هم الذين يتواصلون لتحقيق مآرب وأغراض متعدّدة[2].

وبناءً مما سبق ذكره فإن"براون ويول" يقرّان على أنه ينبغي لمحلل الخطاب أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يظهر فيه الخطاب، السياق لديهما يتكوّن من المتكلم/ الكاتب/المستمع/ القارئ/ الزمان/ المكان، لأنه يؤدي دوراً فعّالاً في تأويل الخطاب وغالباً ما يؤدّي إلى ظهور قول واحد في سياقين مختلفين إلى تأويلين مختلفين، في هذا الصّدد يرى "هايمز" (1964) أن للسياق دور مزدوجُ «يحصر مجال التأويلات الممكنة ويدعّم لتأويل المقصود»[3].

(1) كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته ومنهجهُ، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ج2، دط، دت، ، ص 95.
(2) ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص، ص 47.
(3) المرجع نفسه، ص 52.

وما يمكن استنتاجه أن جل الدراسات الغربية استطاعت أن تحاصر مفهوم سياق الحال من كل الجوانب المحيطة به، حتى أن هذه الدراسات تقر على أن الخطاب القابل للفهم والتأويل هو الخطاب القابل بأن يوضع في سياق، إذ كثيرا ما يكون المتلقي أمام خطاب بسيط للغاية، من حيثُ لغته ، ولكنّه قد يتضمّنُ قرائن تجعلهُ غامضاً غير مفهوم بدون إحاطة بسياقه ومن ثم فإن للسياق دورٌ فعال في تواصلية الخطاب وفي تحقيق انسجامه بالأساس ، وما كان ممكن أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه.

والملاحظ للتداولية يرى أنها تولي أهمية كبيرة للسياق، حتى انه اضحى من بين اهم المفاهيم الأساسية التي تعتمد عليها في مختلف تحليلاتها في النصوص، حتى أنها عادة ما تسعى إلى ضبط العملية التلفظية من حيث هي فعل تواصلي يتحقق في موقف سياقي وفي فضاء ثقافي اجتمعاي، هذه التي تشكل محيط النص بشكله الواسع، لهذا نجدُ ان لهذا السياق يعتبر أداة إجرائية فاعلة وأساسية في التحليل، حتى أصبحت الخطابات الأكثر قبولاً للفهم والتأويل ، وهي مجموع الخطابات القابلة بأن توضع في سياقاتها العامة[1].

وبحكم أن مصطلح "السياق" أداة إجرائية ناجعة بكل المستويات الدلالية والتداولية في تحليل النصوص، والوصول إلى محاصرة معناها من كل جانب، بحيث يمكن ذلك المتلقي من فكَّ الرموز الموجودة في هذه النصوص، ارتأينا في هذا الفصل أن نستخرج من ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي نوعاً من المؤشرات السياقية الكفيلة بفك الشيفرة التي بنى عليها الشابي هذه النصوص الشعرية، خاصة أن نصوصه غنية بأنواع القواعد التي تبني عليها التداولية أساسها.

لهذا سنحاول أن نقف على العتبات الأولى لتحليلنا الذي يعتمدُ على محاولة الإمساك بالأطراف التي تكوّنُ النّص اعتماداً على مصطلح السياق في بعدٍ تداولي، ومنه سنحاول الوقوف على أهم العناصر التي ينبني عليها بطرح الأسئلة التالية:

- من هو المتكلم؟ ومن هو المتلقي؟ وهو ما سندرسهً تحت عنوان "المؤشرات الشخصية".
- ما هو الإطار الزماني؟ المعنون ب"المؤشرات الزمانية"
- ما هو الإطار المكاني؟ يندرج تحت عنوان "المؤشرات المكانية"

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 297.

وكل هذه الأسئلة تعتبر بمثابة إحالات مرجعية تمكّنُ القارئ من تأويل النص، وفهم مختلف مقاصده، بحيث تكون العملية التواصلية بذلك محدّدة المعالم وواضحة الأقطاب من مرسل ومتلق، وزمان ومكان التلقي، كما توضح أيضاً عملية التفاعل التي ستكون بين النص ومتلقيه، فنجد "محمد الخطابي" يقر بنجاعة توفر كل هذه الأقطاب كعناصر أساسية في السياق بقوله: «إنه كلما توفر المتلقّي على معلومات عن هذه المكونات (المتكلم ، المتلقي للرسالة ، الزمان والمكان ونوع الرسالة تكون له خطوط قوية لفهم الرسالة، وتأويلها، أي وضعها في سياق معين من أجل أن يكون لديها معنى»[1].

أ–المخاطب: يعتبر المخاطب من بين أهم العناصر السياقية التي تتشكل منها عملية إنتاج الخطاب ، فالمرسل هو الذي يقوم بترتيب أفكاره ورغباته في الخطاب الذي هو بصدد إنشائه، لذا لا يمكننا أن نتحدث عن أي خطاب بدون الحديث أولا عن منتجه، الذي يعتبر بمثابة «الذات المحورية في إنتاج الخطاب لأنه هو الذي يتلفّظُ من أجل التعبير عن مقاصد معينة بغرض تحقيق هدفٍ فيه ويجسد ذاته من خلال بناء خطابه باعتماد استراتيجية خطابية تمتد من مرحلة تحليل السياق ذهنياً والاستعداد له»[2].

لهذا لا نجدُ على الإطلاق أي لغة تطبيقية يمكنها أن تمارس نشاطها التواصلي إلا من خلال المرسل الذي يفعلها في الواقع، وبفضل الفعل التلفّظي الذي يقوم به المخاطب ينقل اللغة من المستوى الصوري إلى المستوى التداولي «ويغدو الخطاب عندها مؤشراً على كفاءته بالقدرة على التكيف مع محيطه، لأن الخطاب باعتباره مقول الكاتب [..] فالخطاب من هذه الزاوية إذا كان يعبّر عن فكرة صاحبه فهو يعكس أيضاً مدى قدرته على البناء»[3].

فإن القارئ الذي يلقي بالنظرة الأولى على ديوان أغاني الحياة يكتشف بأن المؤلف لهذه القصائد الشعرية هو –أبي القاسم الشابي– كما هو مبين في غلاف الديوان، فهو أهم الأقطاب التواصلية .

(1) محمد خطابي: لسانيات النص، ص 297.
(2) المرجع نفسه، ص 297.
(3) المرجع نفسه، ص 46.

ب–المتلقي: يعتبر المتلقي أو المرسل إليه أو المخاطب أحد ثاني أقطاب العملية التواصلية، فبدونه لا يمكن في حالٍ من الأحوال أن تتم هذه العملية بحيث تبقى بذلك الشفرات التي يستعملها المخاطب في خطابه غير واضحة المعالم، إن لم يوجد متلقٍ معين يفعلها ويفكُ رموزها، كما أنه لا بد من المرسل أن يستحضر متلقيه الضمني الذي يكون حاضراً في ذهنه عند إنتاجه للخطاب، لذا نجد استحضار المرسل إليه «هو ما يسهم في حركية الخطاب بل يسهم في قدرة المرسل التنويعية، ويمنحهُ أفقاً لممارسة اختيار استراتيجية خطابه»[1].

هذا ما يجعل مدرسة كونستانس الألمانية تعطي عناية كبيرة للقارئ، حتى أننا نجد "Hansrobert youss" أطلق مصطلحاً بالقارئ بصفته طرفاً مفعلّاً في النص ، أسماها "جماليات التلقي" وتقوم هذه على عدّة أسس وهي: [2]

1- القارئ هو المستهدف في أي عمل أدبي، حيث أنه لا قيمة لأي نص أدبي بدون قراءاته.
2- يعتبر النص الأدبي بطبيعته المجازية نصاً مفتوحاً يسمحُ بتعدّد القراءات.
3- يملكُ القارئ مرجعيات مختلفة تمكنه من تشكيل المعنى الأدبي للنص.

ج–الزمان والمكان: تعتبران من بين أهم العناصر التي يتكون منها السياق، حيث لا يمكننا أن نفهم أي خطاب كان بين مرسل ومرسل إليه، معنيين، إلاّ بالعودة دائماً إلى ظروف إنتاجه والتي نعني بها الظروف الزمانية.

وإن الزمن هو تموقع أحداث معينة في خطٍ زمني معيّن، لفهم النصوص، حيثُ كان لزاماً علينا أن نربط الزمن بالفعل ربطاً قوياً في مرحلة أولى ونربطُ كذلك بين الزمن والفاعل لأهميته في درجة ثانية»[3].

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجية الخطاب، مقاربة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ط1، 2004، ص 48.

(2) ينظر: إبراهيم خليل: في النقد الألسني، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002، ص 109.

(3) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجية الخطاب، ص 83.

وبهذا فإنّ الحديث عن العلاقة المرجعية بين المرسل والسياق الذي يدور فيه الخطاب هو تحديد الزمان، حيث يكون مفروض إلى المرسل إليه أن يدرك لحظة التلفّظ ، لكي تتم عملية تأويل النصوص بشكل صحيح.

هذا فيما يخص الزمان الذي يرتبط به المكان ارتباطاً وثيقاً، فاللحظة التي يتمُ فيها التلفظ بالخطاب هي الزمان، أما الفضاء الذي يتمُ فيه: هو المكان، ولا يتم تحديد الأول بدون تحديد الثاني، وعليه فإنه لا يتسنَّى لأي متلقٍ فهم الرسالة، دون توفره على معلومات مسبقة عن مكونات المتكلم والمتلقي، الزمان والمكان، ونوع الرسالة، بصيغة أخرى ، فأنه لا يمكن لأي متلقي أن يفهم أو يؤول رسالة ما إلا إذا وضعها مسبقاً في سياقٍ خاص لها، حيث إن «للسياق دوراً فعالاً في تواصلية الخطاب، وفي انسجامه بالأساس، وما كان ممكناً أن يكون للخطاب معنى لولاَ الإلمام بسياقه»[1]. فإن الدلالة المرجعية لا تحدد إلا من خلال تلك النقطة في الفضاء، التي تجري فيها عملية التخاطب ، كما أن وضعية المخاطب هي التي تحدّد لنا وضعية جهات الأشياء المشار إليها أثناء الحديث ، لهذا على المخاطب دائماً أن يراعي وضعية المخاطب والأشياء المحيطة بهما.

ومن خلال ما سبق يتّضحُ لنا أهمية الإشاريات الشخصية والإشاريات الزمانية والإشاريات المكانية لفك الغموض عن الخطاب، ويشترط في ذلك معرفة مكان التلفظ واتجاه المتكلم وزمنه وأقطابه، أنه قد يقود استعمال هذه الاشاريات في غياب الدقة في التحديد عند التلفّظ إلى اللبس[2].

ونظراً لذلك سيتم الإحاطة بهذه المؤشرات الشخصية والزمانية والمكانية في تحليلنا كما قلنا سابقاً لقصائد ديوان الشابي "أغاني الحياة" كنماذج لدراستنا.

(1) محمد خطابي: لسانيات النص، ص 56.

(2) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجية الخطاب، ص 85.

المؤشـرات:

أ–المؤشرات الشخصية Personal deictics:

وقد عرفها أحد الباحثين قائلاً: «العناصر الإشارية الدالة على شخص person هي ضمائر الحاضر، والمقصود بها الضمائر الشخصية الدالة على المتكلم وحده مثل أنا أو المتكلم ومعه غيره، مثل نحن، والضمائر الدالة على المخاطب مفرداً أو متنًا أو جمعاً مذكراً، أو مؤنثاً وضمائر الحاضر هي دائماً عناصر إشارية لأن مرجعها يعتمد اعتماداً تاماً على السياق الذي يستخدم فيه، وليس من شكٍ في أن الضمير أنا وأنت ونحوهما له دلالة في ذاته على المتكلم أو المتكلم أو المخاطب، لكن السياق لازم المعرفة من المتكلم أو المخاطب الذي يصل إليه الضمير أنا وأنت، أما ضمير الغائب فيدخل في الإشاريات إذا كان حراً أي لا يعرف مرجعه من السياق اللغوي فإذا عرف مرجعه من السياق اللغوي خرج من الإشاريات ولا يدخل في إشاريات الضمير غير الشخصي في نحو Trains في الانجليزية فهو ليس ضميراً حقيقياً True Pronon يشير إلى بعض الموجودات بل هو في الحقيقة مورفيم نحوي شاغل لموقع تتطلبه قواعد التركيب الانجليزي»[1]. إذاً تنقسم الإشاريات إلى قسمين: ضمائر الحاضر الدالة على المتكلم مثل: أنا في المفرد ونحن في الجمع وضمير الغائب إذا كان جراً ولا يعرف مرجعه من السياق اللغوي، فإذا عرف خرج من الإشاريات، وقد اشترط فلاسفة اللغة شرطاً آخر كما قال الباحث «ويضيف فلاسفة اللغة بعداً آخر يتمثل في شرط الصدق Truth condition فإذا قالت المرأة مثلاً: أم نابليون فليس بكافي أن يكون مرجع الضمير هو تلك المرأة بل لابد من التحقق من مطابقة المرجع الواقع، بأن تكون هذه المرأة هي أم نابليون فعلاً أن تكون الجملة قيلت في الظروف التاريخية المناسبة ، فإن لم يتحقق شرط الصدق كانت الجملة كاذبة، وقد انتبه بيرس إلى أن الإشاريات ينبغي أن تكون محدّدة المرجع بتحقق العلاقة الوجودية existan tial relation بين العلاقة Sing وما تدل عليه»[2]. إذن فليس كل ضمير قد يحسب على أنه إشاريات لأن شرط الصدق لازمٌ بين الضمير والمرجع، وبتحقق العلاقة الوجودية بين العلامة وما تدل عليه كما قال بيرس.

(1) د.محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 18.
(2).نفس المرجع، ص 18.

وواصل الباحث تفصيل الحديث في المسألة قائلاً «على أنه قد ينشأ نوع من اللبس في استخدام الضمائر إذا تعددت مراجعها أو تبادل كلٍ من المتكلم والمخاطب أدوار الكلام فأصبح المتكلم مخاطباً والمخاطب متكلماً أو نقل متكلمٌ كلاما لمتكلم آخر كأن يقول رجلٌ قال زيدٌ أنا قادم الليلة/ هو قادم الليلة، وقد جعل ذلك بعض اللغويين يفرق بين المتكلم والمصدر Source الذي ينقل كلاماً كلِفٌ بنقله إلى آخر، وقد يكون لضعف القرينة التي تعين على تحديد المرجع أثر فيه غموض الكلام أو وقوع اللّبس ، ويدخل في الإشارة إلى الشخص person deixis النداء vocatire وهو ضمينته اسمية تشير إلى مخاطب لتنبيهه أو توجيهه أو استدعائه وهي ليست مدمجة فيما يتلوها من كلام، بل تنفصل عنه بتنغيم يميزها وظاهر أن النداء لا يفهم إلا إذا اّتضح المرجع الذي يشير إليه»[1].

والآن سنحاول البحث على الإشاريات الشخصية بنوعيها إشاريات الحاضر وإشاريات الغائب، نستهلها بضمائر الحاضر.

❖ مؤشرات الحاضر:

تبرز لنا إشاريات الحاضر وهي الضمائر الشخصية الدالة على المتكلم وحده من خلال القصائد التالية:

يقول الشاعر في قصيدة "السآمة"[2].

سَئِمْتُ الحياةَ ، وما في الحياة		وما أن تجاوزتُ فجرَ الشَّبابْ
سَئِمتُ اللَّيالي، وَأَوجَاعَها		وما شَعْشَعتْ مَنْ رَحيقِ بصابْ
فَحَطّمتُ كَأسي، وَأَلقَيتُها		بِوَادي الأَسى وَجَحِيمِ العَذَابْ

وقال الشاعر في قصيدة : "نشيد الجبار:

سَأعيشُ رَغْمَ الدَّاءِ والأَعْداءِ		كالنِّسْر فوقَ القِمَّةِ الشَّمَّاءِ
وأقول للقَدَرِ الذي لا يَنْثني		عن حرب آمالي بكل بلاءِ

(1)أبو القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة" ، ص 18-19.
(2)المرجع نفسه ص 401

وتبرز هنا ضمائر المتكلم من خلال الأفعال سئمت، هضمت، تاء المتكلم التي تعبر عن ضمير الشاعر، وهنا سياق القصيدة اللغوي هو الذي أبرز لنا هاته الإشاريات.

ويقول أيضاً في قصيدة "من حديث الشيوخ"[1].

سألتُ الدَّياجي عن أماني شبيبَتي فَقَالَتْ: «تَرَامَتْهَا الرِّياحُ الجَوَائِبُ»
وَلَمَّا سَأَلْتُ الرِّيحَ عَنْها أَجَابَنِي: "تلقَّفها سَيْلُ القَضا، والنَّوائبُ

كذلك نجد تاء المتكلم التي تعود على الشاعر في الفعلين "سألتِ الدياجي"، "سألتِ الريح"

❖ مؤشرات الغائب:

إشاريات الغائب تبرز لنا من خلال القصائد الآتية:

قال الشاعر في قصيدة "وعود الغواني"[2].

علّلتني بارْتشاف الضّربِ من جنىَ ثغْرٍ جميلٍ أثنبِ
قدْتحلى ظلمهُ منْ ظلْمٍ يحل اللّبَ بنظْم الحبيبٍ

حيث يقول الشاعر "عللتي" "فهي تعود على الحبيبة وهي عنصر خارج النص يعرف من السياق الخارجي للقصيدة.

وقال في قصيدة "ليت شعري"[3].

مزّقتْ ثوْبَ سكونٍ اللّيْلِ أثاثٌ كليمْ
بيْن طيَّاتِ سجافِ الفأْسقِ الباجيْ البهيمْ
حرّكتْ منِّ شُعوراً كانَ منْ قبلُ رميمْ
فتحسّستُ مكانَ الصّوتِ في ذاكَ الأديم

(1) المرجع نفسه، ص 42.
(2)أبو القاسم الشابي: ديوان"أغاني الحياة" ، ص 282.
(3)المرجع نفسه ص 517.

لم يفصح الشاعر عمن يتحدث فيبدو القول معمياً لكن السياق الخارجي للقصيدة يعرّفنا بأن الشاعر يتحدث عن شعبه وعن حاله المزري فعبّر عن ضمير الشعر بنفسه.

وقد قال الشاعر في قصيدة "الغزال الفاتن"[1].

بَذَرَ الحُبُّ بَذْرَهُ في فُؤادي فَأَوْرَقا
بِلِحاظٍ نَوافِثٍ فَجَنَى حَظِّيَ الشَّقا
وسَعَى فيهِ مُهْرَهُ عَادِياً ثمَّ أعْنَق
رُبَّ ظَبْيٍ عَلِقْتُهُ بالبَهَا قَدْ تَقَرْطَقا
ثمَّ من وَصْلِهِ الجَمي لِ غَدا القَلْبُ مُمْلِقا

ضمير الغائب في هاته الأبيات نحو الهاء في "بذره" أو الفاعل المستتر الذي يعود على الضمير الغائب هو في الأفعال التالية "بنى، سعى، أعنق" الذي يعود على الحبيبة وهي عنصر خارج النص.

وفي الأخير نخلص إلى أن الشاعر أبو القاسم الشابي يعجُّ شعرهُ بإشارات الدالة على أشخاص من متكلم لنفسه أو شعبه وغائب كالحبيبة مثلاً أو الشعب أيضاً.

ب–المؤشرات الزمانية:

هي كلمات تدل على زمانِ يحدده السياق بالقياس إلى زمان المتكلم ، فزمان المتكلم هو مركز الإشارة الزمانية في الكلام ، إذا لم يعرف زمان التكلم أو مركز الإشارة الزمانية التبس الأمر على السامع أو القارئ قولك مثلاً «بعد أسبوع» يختلف مرجعها إذا قلتها اليوم أو قلتها بعد شهر أو بعد سنة، وكذلك إذا قلت نلتقي الساعة العاشرة فزمان التكلم وسياقهُ هما اللذان يحددان المقصود بالساعة العاشرة صباحاً أو مساءً من هذا اليوم أو من يوم يليه، وزمن الفعل نلتقي ينفي أن يكون اللقاء قد حدث فعلاً، بل يصرف زمن اللقاء إلى زمنٍ لم يمضِ بعد، ومثل ذلك كلماتٌ مثل : أمس، وغداً، والآن، والأسبوع الماضي يوم الجمعة، والسنة المقبلة، ومنذ شهر...الخ، فهي

(1) المرجع نفسه، ص 275.

كلها سيتضح معناها إلا بالاشارة إلى زمانٍ بعينه بالقياس إلى زمان التكلم أو مركز الإشارة الزمانية[1].

وإذا قلنا أيضاً وجدنا إعلاناً: ستبدأ التخفيضات الأسبوع القادم، فإننا إذا لم نعلم من الخطاب (الإعلان) فإننا لا نعرف هل التخفيضات ستبدأ أم مضى الأسبوع وبدأت التخفيضات كما إننا لا نستطيع تحديده على وجه الدقة إذا لم نعلم وقت الإعلان تماماً.

وقد تستغرق الإحالة إلى الزمن المدة الزمنية كلها كأن يقال اليوم الاثنين ، وقد تستغرق مدة محددة من الزمان كأن يقال ضرب زيدٌ عمرا يوم الخميس، فالضرب يستغرق جزء من اليوم، وقد يتسع مدى بعض العناصر الإشارية إلى الزمان فيتجاوز الزمان المحدد له عرفاً إلى زمان أوسع ، فكلمة اليوم في قولنا بنات اليوم تشمل العصر الذي نعيش فيه، ولا يتحدد بيوم مدته أربع وعشرون ساعة، وكل ذلك موكول إلى السياق الذي تستخدم فيه هذه العناصر الإشارية إلى الزمان[2].

ومما ينبغي اللفت إليه أن العناصر الإشارية قد تكون دالة على الزمان الكوني الذي يفترض سلفاً تقسيمه إلى فصول ، وسنوات وأشهر وأيام وساعات...الخ.

وقد تكون دالة على الزمن النحوي tense وقد يتطابقان في سياق الكلام، وقد يختلف الزمن النحوي على الزمان الكوني فيستخدم صيغة الحال للدلالة على المضي وصيغة المضي للدلالة على الاستقبال فينشأ صراع بينهما لا يحله إلاّ المعرفة بسياق الكلام ومرجع الإشارة ، فالزمن النحوي لا يطابق الزمان الكوني في كثير من أنواع الاستعمال[3].

إن القرائن الإشارية الزمانية تعمل على تأطير عملية التواصل داخل نطاقها الزمني، كما تعبر عن اندماج المتكلم والمخاطب معاً داخل الزمن النصي والتلفظي والتواصلي، وهذا ما سنحاول استنطاقه من خلال قصائد الشابي على سبيل المثال لا الحصر.

(1) محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البث المعاصر، ص 19-20.
(2) محمود احمد نحلة: المرجع نفسه، ص 20 والشهري عبد الهادي: دراسات في استراتيجيات الخطاب، ص 74.
(3)المرجع نفسه، ص 21.

قصيدة "فلسفة الثعبان المقدس":

يفصح النص الشعري في هذه القصيدة عن تشابكٍ زمني مقصود يشي بغياب التجانس في البنية الزمنية لوحدات الخطاب، ولنا أن نميّز بين الزمن الموضوعي الذي يخضع إلى معيار المقايسة والتحديد بحسب الماضي والحال والمستقبل ، وتوزع صور النص ومشاهده على هذه الأزمنة بنسبٍ متفاوتة تعكس تماوجاً في الخبر المسرد والموصوف ضمن الحوارية القائمة بين الشحرور والأسد، فمن الزمن الماضي ما نجدهُ في (البيت الأول والبيت السابع والبيت الثامن...غيره)، إذ يقول الشاعر في ذلك: [1]

كانَ الربيعُ الحُيُّ روحاً، حالماً غضَّ الشَّبابِ، مُعَطَّرَ الجلبابِ
ورآه ثعبانُ الجبالِ، فغمَّه ما فيه من مَرَحٍ، وفيْضِ شبابِ
وانقضّ، مضْطَغِناً عليه، كأنَّه سَوْطُ القضاءِ، ولعنةُ الأربابِ

وأما الزمن الحاضر مثاله في (البيت الثاني والبيت الثالث...) إذ يقول الشاعر: [2]

يمشي على الدنيا، بفكرة شاعرٍ ويطوفها، في موكبٍ خلاَّبِ
والأُفقُ يملأه الحنانُ، كأنه قلبُ الوجود المنتِجِ الوهابِ

ومن الحاضر إلى المستقبل نشهد ما في البيت التالي: [3].

ولْتشْهدِ الدُّنياْ التي غنَّيتُهاْ حلْمَ الشَّبابِ وروْعةِ الإعْجاْبِ

ثم يعود إلى الزمن الماضي في قوله:

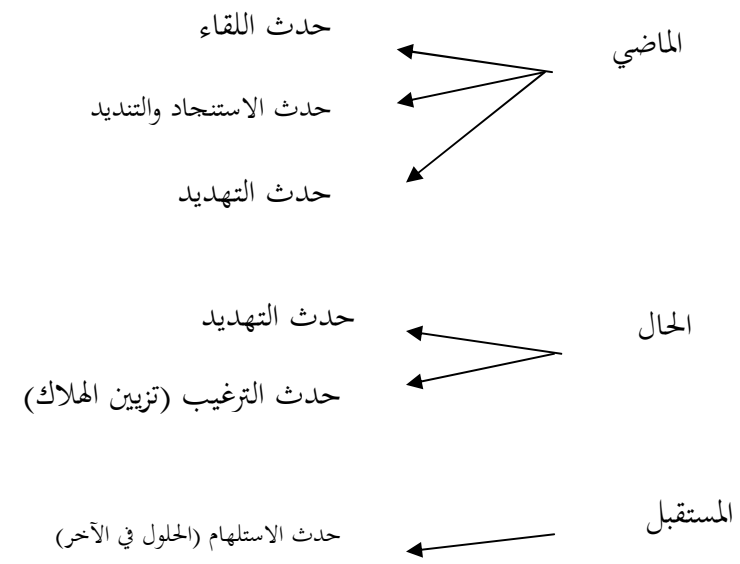
فتبسَّم الثُّعباْنِ بسْمةَ هازئٍ وأجاْبَ في صمْتٍ وفرْطَ كذاْبِ[4].

وهذا لأجل تنشيط الذاكرة واستدعاء الأحداث الماضية ، وملابسات الواقع المر ...

ويمكن تصور هذا الزمن في هذه القصيدة من خلال ما يلي:

(1) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ص 137-138.
(2) المرجع نفسه ، ص 137.
(3)أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ص 139.
(4) المرجع نفسه، ص 139.

فمثلاً : مشهد الطمأنينة والسعادة



وقد تتحكم في هذه الأحداث المتسلسلة ثنائية (الوجود/العدم) او (الحياة/الموت)

إن هذه الأحداث التصويرية من حيث ننزلها في الصيرورة الزمنية تخضع لمبدأ التعاقب، إلا أن أحداث الحال مرتهنة بلحظة آنية تحققها نهاية واحدة ارتضاها القابل (الشحرور) لنفسه إرضاءُ لسيده بالتماهي في الآخر إلى درجة الذوبان والحلول فيه، ولا مناص له من هذه النهاية.

أما الزمن الذاتي : فإنه متميز الخصوصية الفردية والذاتية فإنه لا يبالي بالمقياس الموضوعي الذي يحدد «كم النهار والليل وحركتهما والأحداث في النص الشعري يحكم سرعتها المشهدية تعكس وجازة الزمن واختصاره، فلا المقام ولا ملابساته تسمح للمتكلمين الفاعلين بالتفكير في الزمن من طال أم قصر ، فالمهم إليهما تحقيق الغاية، وهذا ما يجعل من هذا النوع بؤرة جامعة لتجربة الشاعر الثائر المنكر على الضعيف استكانته والناقم على القوي سيطرته واستبداده.

ويمكن القول والحال هذه أن زمن النص الذاتي تعبر عنه أحداث متداخلة ومتدافعة تستدعي بعضها بعضاً في مكانٍ واحد وشخصية واحدة تتكلم بكل أنواع الكلام من تهديدٍ ووعيد وتحذير وتعزية وفخر من خلال الثعبان المقدس...الخ، على هذه الأزمنة المعبر عنها، إنما وقعت في دائرة مغلقة تفسير تتابعها وفق مبدأ التداعي، بينما يكشف الزمن النحوي عن الطابع

التقعيدي للظاهرة الزمنية في اللسان العربي والقائمة على الثلاثية المشهورة (الماضي/المضارع/الأمر)، فأما الماضي والذي هيمن على الزمن النحوي في القصيدة فقد ورد بصيغة المضارع المسبوق بالفعل الناقص (كان)، كما ورد بصيغته المعروفة، وهذا هو الغالب، ويتخلل زمن المضارع (الحاضر/المستقبل) عبر مساحات متفاوتة في البناء النصي من خلال صيغ متعددة منها (أرثي، يعذر، يسر، تحل، تخنق...الخ)، وأغلب هذه الأفعال تنسجم مع الترويع والإغراء والترقب والحركة أما صيغة الأمر فقد وردت في مواضع الاسترحام والنصح والأمر المطلق من العالي إلى الداني مثل (افعل، ارحم، اكبح، فكر، استمع) من ذلك قوله: [1]

فاكْبحْ عوَاطِفَكَ الجوْامحَ ، إنَّهاْ ضردتْ بلبِّكَ واسْتمعْ لخطاْبِي

إن الشاعر من خلال أبيات هذه القصيدة يرى أن الكون كالمعبد والحياة ربيعاً طاهراً، والشاعر الشحرور يرقص منشداً للشمس والرياحين ، فاغتنم ثعبان الجبال لفرحه وأطبق عليه، فهناك المسكين يسأل : ماذا جنيت؟ وما فعل أكثر من تغزُّل بالكائنات ، ويفترض بأن السلام حقيقة مكذوبة ولا عدل إلا إذا تعادلت قوى الإرهاب.

ويتهمه الثعبان بالجهل، ويدعوه ليكبح جماحه ويذكره بأنه إله يعبد الورى ظله، وبأن سعادة النفس في أن تصبح في يوم من الأيام مع مر الزمان ضحية الأرباب، ويدعوه ليحل في لحمه وأعصابه ويصير بعض ألوهته وشبابه . ويجيبهُ الشحرور بأن لا رأي للحق الضعيف ويُعفيه من سماع خطابه.

ويختم بأنها المظالم تتخفى دوماً سوآتها بالمنطق العذب.

قصيدة "أغنية الأحزان:

تنتمي القصيدة إلى الشعر المعاصر، ويظهر هذا من خلال مولد "الشابي" من جهة والأحداث الموجودة في القصيدة بين الماضي والحاضر من جهة أخرى.

ولقد أظهر الشابي حيثيات الزمن في القصيدة، بغرض إفهام أوضح بما أعده للقارئ من عناصر وصيغ حالة على خصوصيته.

(1) أبو القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة" ص 139.

ومن المهيمنات أو المؤشرات الزمانية الموجودة في الخطاب (الزمان، الليالي، الصباح، الأيام..) أما بالنسبة للقوة الإنجازية لهذه المعينات (الإشاريات) أو المبهمات الزمانية فقد ساعدت على توضيح حال الأمة العربية المعذبة، والمتروكة لقدرها على هامش التاريخ، والسياق هو الذي يساعد القارئ على استجلاء هذه المعاني وفهمها، بالإضافة إلى المعرفة المشتركة بين الشاعر والمتلقي بصفتهما ينتميان إلى ثقافة عربية واحدة، وعليه يتم فهم النص الشعري وتأويله تأويلاً صحيحاً.

أما من حيثُ الأزمنة النحوية فقد تراوحت هذه القصيدة من حيث الزمن النحوي بين الأفعال الماضية (ملأ، علّمني، حطمت، كرهتُ..) أما أفعال الحاضر (يثيرُ، تستهويه، تلبثُ، أصغي، تذبلُ..)، وفعل الأمر في (اسقني، اسكب، كفّ، فاملأها..) من ذلك قول الشاعر: [1].

كفَّ عنْ تلْكَ الأغانِي البأْسَمَهْ
أيُّها العصفورْ !
فحيأْتيْ ألفَتْ لحْنَ الأسى
منْ زَمانٍ قدْ تقضَّى، وعسَىْ
أنْ يثيرَ الشَّدْوَ، في صيْفِ الفؤادْ
أنَّه الاوتارْ

نلمح في هذه القصيدة رفض الشاعر للعزاء والإصغاء إلى الصوت الحرج، والسبب سببان: تلمّظه الأسى، والزمن الذي انقضى فمات، إذ القصيدة وجودية في واقعها، وليست عاطفة، أولها وقفة تأمّل من الشابي حيال ما يهرول وليس له يدٌ في إيقافه ، وكذلك إيحاءٌ منهُ على العناء ذاته استطراداً من دون خداع:

قصيدة "إرادة الحياة"

سنحاول فهم وتأويل هذا الخطاب الشعري الإبداعي والأدبي في ضوء المعينات أو المؤشرات الزمانية، أو مقاربتها عبر المؤشرات التلفظية التي تحدد سياق الملفوظ اللغوي واللساني وعليه فإن المؤشرات الزمانية الموجودة في هذا الخطاب الظروف الزمانية من ذلك (يومان، الأيام،

(1) أبو القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة" ص 174.

ليلة، يوماً...)، أما بالنسبة لأسماء الزمن (ربيع العُمر، ليالي الخريف، خصب، العمر، عمرٌ جميل...)، بحيث يقول الشاعر في "إرادة الحياة"[1].

إذا الشَّعبُ يومًا أرادَ الحيَاة فلا بدّ أن يسْتجيب القدرْ
ولا بـدَّ لّليـل أنْ ينْجـلي ولا بـدّ للقيْـد أنْ ينكسـرْ

كما يقول: [2].

وألْعنُ منْ لاْ يماشِي الزّمانَ ويقنع بالعيْشِ عيْشِ الحجَرْ
وفي ليلْة منْ ليالَي الخريف؟ مثقَّلةٍ بالأسَى، والضجرْ

أما الزمن النحوي فقد استخدم "الشابي" (الماضي، الحاضر، الأمر)، في النص على النحو التالي:

الماضي: (أراد، تبخر، اندثر، قالت، سألت، ضحت، تلاشت، تعالى، دمدم، منح، جاء، ضاع، حدث، أعلى، ضاءت، أبصرت...)

الحاضر: (يستجيب، ينجلي، ينكسر، يلثمُ، يمشي، تهوى، تصبحُ، تسائل، تنمو، يغني...).

أما الأمر: (استبقلي، ناجي، مدَّ) ورد بصفة ضئيلة.

الشاعر استخدم أفعالاً توحي بالزمن منها أفعالاً بصيغة الحاضر وأخرى بصيغة الماضي وأفعال بصيغة الأمر، وكل هذه الأفعال أو الصيغ الفعلية تدل على الحركة والثبوت والانطلاق بوصف الفعل حدثاً مقروناً بالزمن.

النص يرجّح السكون على الحركة بانحيازه إلى الصيغ الاسمية بوصف الاسم حدثاً معزولاً عن الزمن ومن ثم هو يشي بالوصف والتأمل والثبات والنزوع إلى الاسمية يتفق وموضوع النص المتمثل أساساً بتأمل أحوال الطبيعة والكون في حين كان الفعل مبعث الحركة بوصفه حدثاً متصلاً بزمن.

(1) أبي القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة، ص 500.
(2) المرجع نفسه: ص 50.

إن التركيز على استخدام الماضي والحاضر دون المستقبل في النص يشير إلى موقف الشاعر من الزمن، فالفعل المضارع والحاضر جاء بنسبٍ معتبرة في القصيدة في حين لم ترد أية صيغة فعلية تفيد الاستقبال، وهذا يدل على أن الشاعر يرى حضوره في الآن واللحظة الآنية أقصر الأزمنة لضيق امتدادها في المكان، وعليه فإن الشاعر حدد امتداد حاضره فيما هو ماضٍ فحسب، والأصل أن امتداد الحاضر متحقق في الماضي والمستقبل على حدٍ سواء، مما يشير إلى أن الحقيقة خارج التصور الزمني للنص، وثمة ارتباط في الفهم الفلسفي بين الروح والزمان المتجسد في الفعل ، غير أن روح الشابي التي تنطوي على الخصب في هذا النص لم تشتمل على التراتيب الواقعية للزمان المتحد بالروح في النص ، كما تمثلت الطبيعة في المكان وعليه فإن الشاعر لم يصف زمناً طبيعياً وإنما وصف زمناً وجودياً ذاتياً، حاول من خلاله تصور الآنية معزولة عن جانبها المستقبلي.

فيقول الشاعر في قصيدة إرادة الحياة: [1]

كـذلك قـالت ليَ الكائنـاتُ وحـدَّثني روحُهـا المستترْ
ودمْدمتِ الرِّيحُ بيْنَ الفِجَاج وفوْق الجبِال وتحْت الشَّجرْ

حمّل "الشابي" مسؤولية النضال بالكلمة بأمانة وعزيمة وصبر حتى ظفرت بلاده بالحرية والاستقلال، وعمل على إيقاض النفوس وشحذ الهمم، فقد تغنى بمظاهر الطبيعة وامتزج بها ليسوغ منها تجربته الشعرية ولذلك كانت له أروع وأجمل القصائد المحلاة بالرومانسية العذبة.

فالشاعر في هذه القصيدة ركز على هدف أساسي وذلك أن زمن الاستقلال والحرية قريبٌ وليس بعيد، فمن أراد أن يعيش حراً مستقلاً ويحيا حياة كريمة لابد له من إرادة وقوة ليحقق مراده من الاستعمار ولابد له من الرحيل ، فهو كالليل المنجلي أي سيزول أي سيزول بقدوم الصباح ومعه سيزول الظلم أما من بقي على حاله سيبقى يعيش في الذل والظلم لأنه لم يدافع عن أرضه ووطنه وشخصيته وخضع لقلبٍ وضمير ميت.

(1) أبو القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة"، ص 501.

ج-المؤشرات المكانية:

وهي كلمات الإشارة نو هذا وذاك للإشارة إلى قريبٍ أو بعيد من مركز الإشارة المكانية، وكذلك هنا وهنالك من ظروف المكان التي تحمل معنى الإشارة إلى قريب أو بعيد من المتكلم، وسائر ظروف المكان مثل: فوق، تحت، أمام، وخلف[1].

وهذه العناصر الإشارية إلى الأماكن تعتمد في استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم وقت التكلم، أو على مكانٍ آخر معروف للمخاطب أو السامع ويكون لتحديد المكان أثره في اختيار العناصر التي تشير إليه قرباً أو بعداً أو وجهة، ولا نستطيع تفسير هذه الألفاظ الإشارية إلا إذا وقفنا على ما تشير إليه بالقياس إلى مركز الإشارة إلى المكان ، فهي تعتمدُ على السياق المادي المباشر الذي قيلت فيه[2].

فلو قال شخص : أُحبُ أن أعمل هنا.

فهل يعني: في هذا المكتب أو في هذه المؤسسة، أو في هذا المبني، أو في هذه القرية أو في هذه الدولة... فكلمة "هنا" تعبير إشاري إليه قرباً أو بعداً عن الخطاب، فلا يمكن تفسيره إلا بمعرفة المكان الذي يقصدُ المتكلم الإشارة إليه[3].

وتتعقد المسألة إذا كان المخاطب لا يرى المتكلم ، مثلاً حين يصف شخص لصديقه مكالمة عبر الهاتف: تقعُ الجامعة على يميني.

فبالرغم من اكتمال الخطاب باللغة، وبالرغم من معرفة المرسل إليه بموقع الجامعة إلا أنه يصعبُ معرفة موقع المرسل بالتحديد، فلا يقدر على ذلك إلا إذا استطاع أن يعرف اتجاه سير المرسل[4].

(1) ينظر: محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص 22.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 21، والشهري عبد الهادي بن ضافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ط1 ، 2004، ص 85.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

(4) عبد الهادي بن ضافر الشهري: استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية، ص 84.

ومن خلال ما سبق توضيحهُ سنحاول رصد المؤشرات المكانية لنماذج شعرية من ديوان "اغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي" لتفسير هذه النصوص الشعرية وتأويلها تأويلاً صحيحاً.

قصيدة "نشيد الجبّار" تحدد مجموعة القرائن الإشارية المكانية الإطار المكاني الذي تجري فيه عملية الفواصل والتلفظ وتواجد كل من المتكلم والمخاطب سواء كانت المعينات أسماء الإشارة (هناك) أم ظروف المكان (فوق، بين، إزائي، فوقه...) أم أسماء المكان (الفضاء، البيوت، الدّجى) أو صيغ مكانية مجردة (القمة الشماء، قرارة الهوى، دنيا الشاعر، الكون الخصب، الرحب، السماء..) من ذلك قول الشاعر: [1].

سَأعيشُ رَغْمَ الدَّاءِ والأَعْداءِ كالنِّسْر فوقَ القِمَّةِ الشَّمَّاءِ
أَرْنو إِلَى الشَّمْسِ المضِيئَةِ ..،هازِئ بالسُّحْبِ، والأمطارِ، والأَنواءِ
وهُناك، في أمْنِ البُيوتِ،تَطارَحُوا عثَّ الحديثِ، وميِّتَ الآراءِ

ونستنتج مما سبق ذكره أن الذّات المتكلمة والذات المخاطبة حاضرتان داخل النص الشعري في الزمان ظلمة ونوراً ، وفي المكان صعوداً ونزولاً.

ويعني هذا أن الشاعر ومخاطبه حاضران في مكان تتجاذبه مجموعة من الثنائيات البنيوية: كجدلية النور والظلمة، وجدلية المادة والروح، وجدلية الأعلى والأسفل، وجدلية القوة والضعف، وجدلية الحب والكراهية، وجدلية العلم والجهل، وجدلية البناء والهدم، وجدلية الحرية والعبودية، وجدلية الفرح والحزن، وجدلية السلام والحرب، وجدلية الحاضر والمستقبل، وجدلية الحياة والموت، وجدلية الذات والآخر، وجدلية التحدي والاستسلام، وجدلية الأمل واليأس، وجدلية الذات والطبيعة... وتتجمع هذه الثنائيات الجدلية في ثنائية سيميائية مولدة، وهي ثنائية النور والظلمة وترتبط بدورها بثنائية الموت والحياة ويمكن حصر معاجم ثنائية النور والظلمة في الصور التالية: صورة النور، صورة الظلمة: صورة النور: الشمس المضيئة، اللهب المؤجج، يحدق بالفجر، متوهج ، الشمس ليهب الكون، الشعلة الحمراء، فجر الجمال، الأضواء، وجهي مشرق، النار، الشفق الجميل.. ، صور الظلمة: السحب، الأمطار، الأنواء، الظل الكئيب، الهوة السوداء، الدجى، ظلمة، الآلام والأدواء، الظلماء، خبا لهيب الكون....

(1)عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية ص 459.

ويتبين لنا من خلال ما سبق بأن مفردات النور أكثر مفردات الظلمة ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على انتصار النور والحياة على الظلمة والموت، ويدل أيضاً على مدى تطلع الشاعر إلى الفجر والحرية والحياة وتلذذه بالأمل المعسول المقترن بالقوة والتّحدي، والنّصر على الأعداء والأدواء على حد سواء.

قصيدة "إلى طغاة العالم":

نجد المكان أو الفضاء الذي تجري فيه أحداث هاته القصيدة قد تنوع بين فضاءات متعددة من قبيل (الظلام، الحياة، الوجود، رباه، الفضاء، ضوء، الأفق، الرحب، الرعود، الرياح، اللهيب، قلب، التراب، سيل، الدماء، المشتعل، السيل...)، إذ يقول الشاعر: [1].

ألا أيها الظَّالمُ المستبدُ حَبيبُ الظَّلامِ، عَدوُّ الحياةْ
وَسِرْتَ تُشَوِّه سِحْرَ الوجودِ وتبذرُ شوكَ الأسى في رُباهُ

ولكن الفضاء العام الذي يطبع سير أحداث هاته القصيدة وتحديث هاته الأبيات يبقى موزعاً بين الصيغ المكانية المجردة.

اما الظروف المكانية لهذا الخطاب الشعري تمثلت في (تحت، فوق، بين) من ذلك قوله:[2].

قوله:[2].

حذارْي ! فتحْتَ الرَّمادَ اللّهيبُ، ومنْ يبْذُر الشَّوْكَ يجنِي الجرَاْحْ

ومن أسماء الإشارة نجد كلمة (هنالك) تحيلنا إلى السياق التواصلي المكاني هذا ما نجدُه ماثلاً في البيت الآتي:

تامَّلْ هُنالْكَ .. أنَّ حصدْتَ رؤُوسَ الورىْ، وزهوُرَ الأمَلْ[3].

ونلاحظ في الأخير في هاته الأبيات الشعرية مجموعة من المؤشرات المكانية التي تدل على تعدد الأمكنة تبعاً لتعدد المواقف والأحداث التي يحكي عنها الشاعر، فمرة نجدُ الشابي ينعت

(1) أبي القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة"، ص 515.
(2) المرجع نفسه، ص 516.
(3)المرجع نفسه "، ص 515.

الظالم والمستبد بأنه عدو الحياة الساخر من أناة الشعب الضعيف والباذر شوك الأسى في رباه، ومرة أخرى يدعوه إلى عدم الاعتزاز بصحو أيامه، فالأفق يطوي هول الظلام وتحت الرماد لهيب الانتفاضة الكبرى، وحيثما حصد الرؤوس وروّى بالدم قلب التراب سيكون سيلٌ من دماء الأبرياء يجرف الطغيان ويأكله عاصفٌ مشتعل من أرض العذاب.

قصيدة "أكثرت يا قلب... فماذا تروم؟"

لا يمكن لأي دارس أو باحث أن يقوم بدراسة المعنى دون تحديد صلته المرجعية ، فالمحلل أو الباحث عليه الاعتماد على مجموعة من القرائن المكانية في هذه القصيدة وهو ما سنحاول أن نوضحه من خلال دراستنا لبعض النماذج الشعرية على سبيل المثال لا الحصر.

ومن هنا يتّضح لنا وجود تنوع في القرائن المكانية سواء من حيث أسماء المكان (فضاء، دجى) أو من حيث أسماء الإشارة (هاذي، ذاك).

أما الظروف المكانية نجد كلمة (فوق، خلف) والصيغ المكانية المجردة (الغايات، النجوم، قلبي، الداجي، النور الضحوك، شعاب الجحيم، الكون، السديم، اليم، الغاب، السيل، الدنيا)، وأسماء المكان في كلمتي (الدجى، فضاء).

إذاً فالمقصود بهذه المعينات أو القرائن الإشارية هاته الكلمات أو التعابير أو الروابط أو الوحدات اللغوية التي وردت في ملفوظات أبيات هذه القصيدة ، فتحدد هذه المعينات الظروف الخاصة بالألفاظ وتبين الشروط المميزة لفعل القول، وذلك ضمن سياقها التواصلي، كما أنه لا يتحدد مرجع هذه القرائن والمعنيات الإشارية المكانية دلالياً وإحالياً إلا بوجود المتكلمين في وضعية التلفظ والتواصل المتبادل ، وهذا ما سنلاحظه في هاته الأبيات: [1].

يا قلبيَ الدَّامي إلامَ الوُجومْ ... يَكْفيكَ إنَّ الحُزْنَ فظٌّ غَشُومْ
هذي كؤوسي مُرَّةً كالرَّدى ... مَا مِلْؤُها إلاَّ عصيرُ الهُمومْ
وذاكَ نايِي صامتٌ واجِمٌ ... يُصغي إلى صوتِ الغَرامِ القديمْ
يأْ قلبيَ الباكي إلامَ البُكَا ... مَا في فضاءِ الكونِ شيءٌ يدومْ

(1)أبي القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة" ، ص 197.

والشاعر يدعو في هذه الأبيات قلبه للكلف عن الحزن ، فما في فضاء الكون شيءٌ يدوم، وللإقبال على صوت الشباب الرخيم والرقص مع النور الضحوك.

كما يؤنبه لإصغائه إلى الأسى، ولرنوه إلى الجراح مشيحاً عن البلبل الصدّاح والنجوم المتلألئة في السماء والأسحار التي في غاباتها الأحلام.

ويعظهُ بأن الأيام في زحفها لا ترثي للمخزون والدّهر يمضي ولا تستوقفه الجراح كالسيل والعاصفة إذ لا تشفق على الغريق والهشيم الغصن الطري.

ويختم بأنها الدنيا كذلك.... فما، من بعدُ، الوجوم؟

استناداً إلى النتائج المتوصل إليها في البحث، ومن خلال وقوفي على أهم الأسس النظرية التي ارتكز عليها السياق وتطبيقي لها على قصائد أبي القاسم الشابي، توصلت إلى بعض النتائج:

1. من خلال السياق الصوتي تعرفنا على صفات الأصوات ودلالاتها في الديوان، ولاحظنا غلبة الأصوات المجهورة الدالة على الغضب والثورة دون المهموسة، وهذا له تأثيرٌ كبير في بيان وتوضيح دلالة، أي قصيدة من قصائد الديوان.
2. أمّا السياق الصرفي فقد عمد الشاعر إلى استعمال صيغ صرفية عديدة، بحيث يتغير المعنى أو الدلالة في الجملة بتغير الصيغ الصرفية.
   - فقد كان ورود اسم الفاعل في قصائد الشابي بشكل نسبي، وهو يدل على الحدث والحدوث الذي يتحقق من معنى المصدر ، فغالباً ما كان الشابي أميل إلى التغير من الحدث والحدوث بالأفعال لا باسم الفاعل.
   - وكذلك فضّل الشاعر استخدام الصّفات على اسم الفاعل لأنّها تدل على قوة الوصف والثبوت، وهذا يدل على ثبوت الصفات التي لازمت الشاعر.
   - وورود الصّفات المشبهة في قصائد ديوان الشابي بشكلٍ متنوع في الأوزان.
   - وورود صيغ المبالغة بشكلٍ نسبي ولكن استخدم الأقوى منها كصيغة (فعّال) نحو: وضّاءة، (فعول): نحو: ظلوم، ملوم، وصيغة الحال تدل على الشيء المتكرر فعله أو الشيء اللاّزم لصاحبه.
3. وفي السياق النّحوي نلاحظ ورود الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية في قصائد ديون الشّابي وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على الحركة والتغيّر وعدم الثبوت ، ونلاحظ في قصائد الأخرى أن الشاعر زاوج بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية، وأحياناً طغيان الاسمية على الفعلية، فمثلاً تغنّى الشابي بالحبيبة وبوصف جمالها.
4. ومن خلال دراستنا لسياق الدّلالة في فهم الخطاب نستنتج أن الشّابي كان يلجأ إلى حقل الطبيعة أكثر من أي حقلٍ دلالي آخر، بالرغم من اعتماده على حقول دلالية،وهذا إن دل على شيء إنّما يدل على أن الشّابي كان يرى في الطبيعة ملجأ إليه ليهرب من وجعه وآلامه ومن وحشته وغربته، فيحكي لها ويفضفض إليها ما يختلج بصدره وأحياناً يجعلها قناعاً يختبئ خلفه.

5. إنّ السياق باعتباره الإطار العام الذي يسهم في ترجيح أدوات بعينها واختيار آليات مناسبة لعملية الإفهام والفهم بين طرفي الخطاب، وذلك بالاعتماد على عناصره الهامة المتمثلة في طرفي الخطاب (المرسل والمرسل إليه) والزّمان والمكان ، فمعرفة عناصر السياق الذي جاء في ديوان "أغاني الحياة" للشّابي يسهم في عملية التعبير عن المقاصد والاستدلال لإدراكهما، وعليه فإنّ اختيار "الشابي" للأدوات والآليات اللّغوية التي استعملها تعدّ انعكاساً للعناصر التي تشكّل في مجموعها سياقاً معيناً، يبرز من خلال لغة الخطاب الشعري، وبمعرفة هذا السياق استطعنا الوصول إلى المعنى المقصود واستخراج أهم الأغراض الموجودة في هذا الخطاب الشعري.
6. وبالاعتماد دائماً على السياق كأداة إجرائية فعّالة تساهم في الكشف عن دلالات الخطاب توصلنا إلى الكشف عن أهم المقاصد التي أراد"الشابي" أن يوصلها إلى متلقيه، وذلك باعتماده استراتيجية خاصة، ساعدته على ربط خيط التواصل بين مخاطبه وبينه باعتبار الظرف الأساسي في إنجاح العملية التواصلية.
7. لا قيمة للمفردات أو العبارات بعيدة عن سياقها، فلا بدّ من دراسة المفردات والعبارات التي يوجهها المتكلم داخل السياق، ومن خلال الظروف المحيطة به، ومن خلال زمانِ ومكان التخاطب، لكي تتّضح مقاصد المتكلم والمعاني المطلوب إيصالها للمخاطب والتي يرمي إليها المتكلم.
8. لنصوص شعر أبي القاسم الشابي مرونة دلالية وقابلية تأويلية مرتبطة بأكثر ممّا يمكن بسياقاته.
9. كما يسعى الشابي إلى التعبير عن مقاصد معينة، وتحقيق أهداف محدّدة ، تبرز في خطاب شعره مقاصد كثيرة، قد تظهر مباشرة من شكل الخطاب، وقد لا تظهر ، وعندها تصبح لغة الخطاب شكلاً دالاً يقود إلى المدلولات المتخفية خلفه، من خلال المعطيات السياقية والعلاقات التخاطبية والافتراضات المسبقة التي يدركها المرسل أو يفترض وجودها، فيبني لغة خطابية عليها، كما يدركها المرسل إليه، ليستدل على المقاصد من خلالها، مستنداً بذلك ومعتمداً على كفاءته التداولية التأويلية.

وتبقى هذه الدراسة محاولة متواضعة لمقاربة السياق إجرائيا وربطها بمستويات التأويل، فإن أصبنا فمن الله وحدهُ، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ، ومنا أجر الاجتهاد والله ولي لتوفيق.

القرآن الكريم

أولا: المصادر والمراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرية، دط، 1990.
2. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978.
3. إبراهيم خليل: في النقد الألسني، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002.
4. ابن جني (إمام العربية أبو الفتح عثمان بن جني ت 395هـ): الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ط1،ج1.
5. ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية ، بيروت، لبنان، د ط، دت، ج2.
6. ابن جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق أحمد فريد أحمد، المكتبة التوثيقية، مصر، ج1، ط1.
7. ابن عصفور الاشبيلي: الممتع في الصرف، تحقيق: فخر الدين قدباوة، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.
8. ابن منظور: محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الفكر، دط، ج10.
9. أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ت:اميل اكبا، ج1، دار الجيل، بيروت، 1997.
10. أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمر، دار الفكر، ط2، 1418هـ، ج3.
11. أحمد عزوز: مبادئ في اللسانيات، دار الفكر ، دمشق سوريا، ط1، 2002.
12. أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، من منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2002.
13. احمد عفيفي: نحو النص. المؤسسة الثقافية العربية، دط، دت.
14. أحمد محمد قدور: مبادئ في اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2002.

15. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
16. أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية في دراسة لشعر الحسين منصور الحلاج، عمان، الأردن، ط1، 2002.
17. تحسين عبد الرضا الوزّان: الصوت والمعنى في الدرس اللّغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، دار دجلة ، عمان، الأردن، ط1، 2011.
18. تمام حسان: الأصول، دار الثقافة ، الدار البيضاء، 1411هـ.
19. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، 1994.
20. جابر عصفور: آفاق العصر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1997.
21. حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، د ت.
22. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار الحكمة، دط، 2000.
23. سامية عياد حنا، كريم حسام الدين، نجيب جريس: معجم اللسانيات الحديثة، دط، دت.
24. سيبويه (أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، ج4..
25. شرف الدين عبده الراجحي: في علم اللغة العام، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1429هـ-2008م.
26. الشهري عبد الهادي بن ضافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ط1 ، 2004.
27. صالح عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، للنشر والتوزيع مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 2007.
28. صلاح الدين: الظاهرة الدلالية، الدار العربية العلوم ، ناشرون، بيروت، دط، دت.
29. صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط1، 1996.

30. طاهر سليمان حمودة: دراسة المعنى عند الأصوليين، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، د ط، 1983.
31. عبد العزيز النعماني: رحلة طائر في دينيا الشعر، أبي القاسم الشابي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 1997.
32. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1988.
33. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني ، صححه محمد عبده ومحمد محمود التركي الشنقيطي، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط3، 2001.
34. عبد النعيم خليل: نظرية السياق بين القدماء والمحدثين، دراسة لغوية نحوية دلالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.
35. عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجية الخطاب، مقاربة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ط1، 2004.
36. عبد اللطيف حماسة النحو والدلالة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000
37. عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية، ط1، 2000
38. علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط1، 2000.
39. علي جاسم سليمان: موسوعة معاني الحروف العربية، دار السامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2003.
40. فهد خليل زايد: الحروف ومعانيها، مخارجها وأصواتها في لغتنا العربية، دار يافا العلمية، ط1، 2008.
41. كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته ومنهجهُ، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ج2، دط، دت.
42. كريم زكي حسام الدين: الدلالة الصوتية، مكتبة الانجلو مصرية، الإسكندرية، ط2، 1985.

43. محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، منشورات كلية الآداب، جامعة منوبة، ج1، تونس، دط، دت.
44. محمد خان: اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في الحبر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
45. محمد خطابي: لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب" ، مدخل إلى انسجام الخطاب، النشار المركز الثقافي العربي، بيرون، ط1، 1991.
46. محمد سالم الصالح: أصول النظرية السياقية عند علماء اللغة العربية، قسم اللغة العربية، كلية المعلمين، محافظة جدة، دط، دت.
47. محمد كمال بشر: علم اللغة العام، دار غريب، القاهرة، 1986.
48. محمد كمال بشر: فن الكلام، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003.
49. محمد مبارك: فقه اللغة والخصائص العربي، دراسة تحليلية مقارنة، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، 1971.
50. محمد محمد ابو موسى: دلالات التركيب ، دراسة بلاغية مكتبة وهبة، دار التضامن، القاهرة، ط2، 1987.
51. محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006.
52. محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1991.
53. محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدّلالة في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية، والنحوية، والمعجمية، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 1426هـ-2005م
54. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النَّص، نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشعري، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.
55. مصطفى رجب: لغة الشعر الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000.
56. نادية رمضان النجار أبحاث دلالية معجمية، القسم الثاني، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

57. هادي نهر: علم الأصوات النطقي دراسات وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م.

ثانياً: الكتب المترجمة

1. جون براون ويول: تحليل الخطاب، محمد لطفي الزايطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، دط، 1997.
2. جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر 1990.
3. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، ط3، 2003.
4. دومينيك مانقونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد بحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

ثالثاً: المجلات والدوريات

1. سعاد سناسي: التنغيم، صوت ودلالة، مجلة القلم، العدد الثالث، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية وهران، 2006.
2. شفيع السيد: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة الإبداع ، السنة الثانية، العدد السادس، 1984.
3. طه عبد الرحمن: مائدة الدلالة، ندوة التجمع اللساني والسيميائي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المملكة المغربية، 7-8 ماي 1981.
4. عمار شلواي: نظرية الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الثاني، جوان، 2002.
5. محمود فهمي حجازي: مجلة علوم اللغة، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، المجلد 6، العدد 4.

رابعاً: مذكرات التخرج

6. وداد ميهوبي: الجملة بين النحو العربي واللسانيات المعاصرة مفهومها وبنيتها، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ، اللسانيات واللغة العربية، 2010/2009.
7. محمد خان: الدراسات اللغوية وقيمتها، تفسير البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي (مجال الأصوات)، أطروحة دكتوراه دولة، معهد اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 1416هـ، 1996م،