البناء التركيبي والدلالي في "ديوان ترجمان الأشواق" لمُحيي الدين بن عربي (ت ٦٣٨هـ)

الباحث: وائل زكريا يحيى

الأستاذ المساعد الدكتور عباس عبدالحسين غياض

جامعة البصرة/كلية الآداب/قسم اللغة العربية

الملخص:-

تهدف الدراسة الحالية إلى الوقوف على مستوى البناء التركيبي والدلالي في ديوان ترجمان الأشواق لمحيي الدين بن عربي (٦٣٨هـ)، إذ يُعدَّان واجهة اختيارات الشاعر الأكثر مناسبة وتصوراته الجمالية، ولا يعني ذلك أن مجال اشتغاله مخصص لكل ما هو "نحوي"، بل يتشعبَّان نحو أبعادٍ مختلفة، ممَّا يجعلنا نتعامل والدرس الأسلوبي برؤية جديدة من حيث توزيع مكوناته الإجرائية؛ بوصفه مُحمَّلًا بالذاتية والمقصديات الشخصية لابن عربي، إذ ينساق "ترجمان الأشواق" ومساقات الشعرية العربية القديمة، وينخرط في خطها الكتابي الجمالي مع بعض الخصوصية التي يمتاز بها كل شاعر عن الآخر. ولأن للديوان لحظاته المشرقة التي تمثلت في قصائد غزلية رقيقة وحساسة؛ لا يمكن أن تصف صاحبها إلا بعاشقٍ مُتيَّم أسوةً بـ: مجنون ليلى، جميل بثينة، وكُثيِّر عزة. فضلًا عن وقفاته الإنسانية التسامحية السابقة لعصره؛ والتي لا تشبه أحدا غيره، فإن ابن عربي نراه في هذه الدراسة يمثل رحلة من انغلاق المعنى إلى انفتاح الدلالة، من خلال وقوفنا على ظواهر دلالية وتركيبية في ديوانه، منها: تَمْطيط الجملة من مستوى الإيقاع إلى مستوى الدلالة، والذي يقوم على تصاعد المستوى الإيقاعي (الصوت، الوزن، القافية) جنبًا إلى جنب مع المستوى التركيبي، وبنية توسيع الجملة (التدوير)، إذ إن هناك ما يميز نظام الدلالة بين الدال اللغوي في الخطاب العادي والدال اللغوي في الخطاب الشعري، لنفتح من خلال هذه الدراسة آفاق التأويلية الجديدة في ديوان ترجمان الأشواق.

الكلمات المفتاحية: ترجمان الأشواق، المستوى التركيبي والدلالي، تمطيط الجملة، توسيع الجملة، الخطاب الشعري

The Syntactic and Semantic Level in the Collection Tarjumān al-ashwāq of Mohiuddin bin al-'Arabi (d. ٦٣٨ AH)

Researcher: Wael Zakaria Yahya
Assistant Professor Dr. Abbas Abdel Hussein Ghayyad
Arabic Language Department/College of Arts/University of Basra

Abstract:

This study aims to examine the syntactic and semantic levels in Tarjumān al-ashwāq of Mohiuddin bin al-'Arabi (d. ٦٣٨ AH). Those two levels perfectly reflect the choices of the poet and his aesthetic perceptions. This does not mean that the field of work is devoted to the "grammatical aspects" only, but rather focusing on different dimensions which makes us deal with the stylistic level in a new way is it carries Being loaded with the subjectivity and purposes of ibn 'Arabi. Tarjumān al-ashwāq and ancient Arabic poetry focus on the aesthetic aspects that distinguish each poet from the other. The Diwan has its bright moments where the poet composes lyric poems that show him as a true lover like Majnoun Laila, Jamil Buthaina and Kuthair Azza. He was also known for his humanitarian and tolerant perspectives that make him unique at that time. Ibn 'Arabi represents a journey from the difficulty of meaning to the openness of Semantics. He is characterized by several features such as: moving the sentence from the level of the rhythm to the level of Semantics, which is based on the escalation of the rhythm level (sound, weight, rhyme) along with the structural level (grammar, lexicons, letters), and the expansion of the sentence (rotation).

Keywords: Interpreter of longings, syntactic and semantic level, sentence stretching, sentence expansion, poetic discourse

المقدمة:-

وَقَفَ النقد البنائي الحديث من المستوى التركيبي موقف القول: "القافية إذا كانت تنتمي للوهلة الأولى إلى المستوى الشعري الدلالي؛ إلا أن هناك تداخلا بين هذين المستويين يتصل ببنية التركيب الشعري وخصائصه الموسيقية والدلالية معا"[١]. وفي هذه الدراسة؛ ارتأينا دراسة الجوانب التركيبية في ترجمان الأشواق وفق أبعاد استنبطناها من الترجمان نفسه، وفق تفشيها فيه، إذ هي أشبه ما يكون بـ "بصمات" ابن عربي، التي لا تُمَحِّصها عين "القارئ" المجردة.

١. **تَمْطيط الجملة من مستوى الإيقاع إلى مستوى الدلالة:**

يقوم مبدأ التمطيط عند ريفاتير على تصاعد المستوى الإيقاعي (الصوت، الوزن، القافية) جنبًا إلى جنب مع المستوى التركيبي (النحو، المعجم، الحرف)، على شكل جُمل متتاليات هدفها الوصول إلى دلالةٍ واحدة ؛ وبمجرد أن تتضح؛ حتى يكتمل إنتاج النص، يقول ريفاتير: "يولد -النص بصفته موضوعًا لدلالةٍ ما- بالعكس والتمطيط، فإذا كان حضور سمات أسلوبية، كالمجازات، يُميّز وحدة الخطاب الشعري من اللغة غير الأدبية، فإن العكس والتمطيط يقيمان معًا تعادلاتٍ بين كلمة ومتوالية من الكلمات؛ أي بين مفردة (قابلة لأن تُعاد كتابتها بصفتها جملة رحمية) ومركَّب، وهكذا تنشأ المقطوعة اللفظية التامة، الموحدة دلاليًا وشكليًا والتي تشكل القصيدة. فأما التمطيط، فيقيم هذا التعادل وهو يُحوّل دليلًا واحدًا إلى دلائل عدة، أي: يشتق من كلمة مقطوعة لفظية تملك السمات المميزة لتلك الكلمة" [٢]، وأشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذه القضية: "الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها على وجه من التركيب والترتيب"[٣]؛ ذلك أن عملية إدراك دلالات أي نص تتطلب التقيد بنصه ووحداته الدلالية المنتجة لمعناه؛ فالخطاب أو النص هو مجموعة من الوحدات اللغوية الطبيعية المنضدة والمنسجمة[٤]، ويمكن عن طريق تفكيكها الوصول إلى كشف مميزاتها.

وفي ضوء هذا؛ يمكننا القول إن الألفاظ لا تُفيد في ذاتها، أي: الدلالة تكون تعالقية بين الألفاظ؛ هذه التعالقية هي من اختصاص التركيب، أما الترتيب فيُقصد به إيقاع تلك الألفاظ، وهذا ما يتناسب ومفهوم التمطيط، فوحدات اللغة ألفاظ، و بفضل النحو نستعمل الألفاظ لنشكل التراكيب، فالألفاظ رموز للمعاني، ومع القصيدة التي سنطرحها لابن عربي؛ سنرى كيف أن التمطيط أدى دورًا في صنع متوالية "جُمْلية" من جملة تتصاعد "إيقاعًا" نحو دلالةٍ واحدةٍ تتوازى وقيمة النص كله.

بِأَبي الغُصونَ المائِلاتِ عَواطِفا	العاطِفاتِ عَلى الخُدودِ سَوالِفا
المُرسِلاتِ مِنَ الشُعورِ غَدائِراً	اللَيّناتِ مَعاقِداً وَمَعاطِفا
الساحِباتِ مِنَ الدَلالِ ذَلاذِلاً	اللّابِساتِ مِنَ الجَمالِ مَطارِفا
الباخِلاتِ بِحُسنِهِنَّ صِيانَةً	الواهِباتِ مَتالِداً وَمَطارِفا
المونِقاتِ مَضاحِكاً وَمَباسِماً	الطَيِّباتِ مُقَبَّلاً وَمَراشِفا
الناعِماتِ مُجَرَّداً وَالكاعِباتِ	مُنَهَّداً وَالمُهدِياتِ ظَرائِفا

الخالِباتِ بِكُلِّ سِحرٍ مُعجِبٍ عِندَ الحَديثِ مَسامِعاً وَلَطائِفا
الساتِراتِ مِنَ الحَياءِ مَحاسِناً تَسبي بِها القَلبَ التَقِيّ الخائِفا
المُبدِياتِ مِنَ الثُغورِ لآلِياً تَشفي بِريقَتِها ضَعيفاً تالِفا
الرامِياتِ مِنَ العُيونِ رَواشِقاً قَلباً خَبيراً بِالحُروبِ مُثاقِفا
المُطلِعاتِ مِنَ الجُيوبِ أَهِلَّةً لا تُلفَيَنَّ مَعَ التَمامِ كَواسِفا
المُنشِياتِ مِنَ الدُموعِ سَحائِباً المُسمِعاتِ مِنَ الزَفيرِ قَواصِفا[٥]

إن حقيقةَ "المفردة الرَّحِميَّةِ" في هذه القصيدةِ هي في الأصل استعارة "الغصون" لقدود النساء؛ هذه الاستعارةُ تتعلقُ بها جميع الألفاظ والصفات التي يخلعها ابن عربي على موضوعه، فقد اتسمت هذه الألفاظ بالوتيرة الإيقاعية المتصاعدة بانتظام مع الألفاظ التالية: (العاطفات، المرسلات، اللينات، الساحبات، اللابسات، الباخلات، الواهبات، المونقات، الطيبات، الناعمات..)، هذه الألفاظ تُشكِّل مع بداية كل بيت نواة لصفة معينة تتنامى نحو الدلالة "الموعودة" التي سيفصح عنها ابن عربي عندما يخرج من تصاعدية الإيقاع، ويهدأ إلى نفسه مُبَاشِراً الدلالةَ في قوله:

يا صاحبي! بمهجتي خمصانةٌ أسدتْ إلي أياديًا وعوارِفَا
نظمتُ نظامَ الشملِ، فَهْيَ نظامُنَا، عربيةٌ عجماءُ تُلْهِي العَارِفَا

فيكون التمطيط الذي نحن بإزائه مُحَوِّلا لمكونات "الجملة المولدة إلى أشكالٍ أو صورٍ أكثر تشابكًا وتعقيدًا، ويتكون في أبسط وجوهه من متتاليات تكرارية ينبثق عنها الإيقاع في تواقُت وتواز مع الدلالة، وهو تكرار إشاري في حد ذاته، لأنه يرمز إلى انفعال معين أو إحساس محدد، إنه أيقون لحركة القصيدة وتقدمها نحو نهاية ما"[٦]، فكان المرموز له أوضح من الرمز في قول ابن عربي في تجانس صوتي مشيرًا إلى محبوبته نظام: "نظمت نظام الشمل فهي نظامنا".

وبالنسبة إلى ما يُعْرف عند ريفاتير "بالمجاز المُعمَّم"[٧]، والذي قرنه بمفهوم الشعرية؛ فإن تحققه في القصيدة كان على مستوى تكرار "استعاري": فابن عربي كان يستعير صفات جمالية مترسخة في الوعي الجمالي بجسد المرأة العربية التي رسَّخت لها أشعار العرب نموذجا ينهل منه كل شاعر؛ فالمجاز المُعمَّم كما يدل عليه اسمه يتجسد في تلك الكلمات "التي تحيلنا إلى نصوص متعددة وقت قراءتنا لقصيدة معينة؛ هي الكلمات التي نسميها عادة شعرية، وهي التي تعتبر متغيرات للمولد أو مجازه المعمم، ومعناه أنها تتمحور حول المثال أو الأنموذج بالنسبة للنص الشعري، كأن نذكر البحر والغاب والصحراء والمرأة والحزن وما أشبه ذلك"٨. وبالوتيرة الإيقاعية نفسها؛ والبعد الدلالي ذاته؛ ينطلق ابن عربي في مستوى تركيبي تتأرجح متتالياته الجملية بين التشابه والتطابق التام في بعض الصياغات ويقول:

كُلَّما أذكُرُهُ من طللٍ أو ربوعٌ أو مغانٍ كُلَّمَا

وكذلك يقول[٩]:

فاصرِفْ الخاطِرَعنْ ظَاهِرِهَا واطلُبْ البَاطِنَ حتى تَعْلَمَا.

فميزة التركيب هنا هو أنه ليس مجردًا لذاته؛ أي: مترابط متطابق مع الإيقاع إلى حد بعيد، ولعل هذه القطعة المُستقاة من القصيدة تعكس صدق ما ذهبنا إليه:

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)
أو/ بروق / أو/ رعود / أو / صبا،						أو / رياح / أو/ جنوب / أو / سما					
(أ)	(ب)	(ج)	(د)	(هـ)	(و)	(أ)	(ب)	(ج)	(د)	(هـ)	(و)
أو/ طريق/ أو / عقيق / أو / نقا						أو / جبال / أو / تلال / أو / رما					
أو / خليل / أو / رحيل / أو/ ربى،						أو / رياض/ أو /غياض/ أو / حمى					

فالقصيدة من الناحية الإيقاعية (الصوت، الوزن، القافية) موزعة بتناسبٍ وتساوٍ كُليين، فقد أسهم هذا التوازي في انسجام النص واستمرار البنية الشكلية في جمل متعددة، فكان وسيلة أساسية في تشكل جمل النص على مستوى تركيبي أشمل، فنجد تماثلا في حجم البنى المتضمنة للجمل المتوازية، مما يؤدي إلى خلق مجموعة من الأشكال الهندسية المبنية والمتراكبة والمترابطة غالبا بعضها مع بعض، فيستخدم عددا متغيرا من العناصر(١٠)، فأسهم في التفاعل الصوتي المرتبط بمظاهر التجنيس والترصيع والتطريز، وهذا ما تولد عنه بنيةُ "توسيع" الجملة؛ من حيث تدوير شعري، ومن جهة أخرى بنيةُ "تعميقِ" الجملة من حيث هي تضمين شعري. ورمزنا للتناسب الإيقاعي بالأرقام؛ بحيث يعكس كل رقم مقطعًا (صوتيًا ووزنيًا) يبدأ أو يكتمل مع لفظة واحدة. كما رمزنا للتناسب التركيبي بالحروف، بحيث يعكس كل حرف مقطعًا (نحويًا معجميًا)، وفي تحليل هذه الرموز وإرجاعها إلى مرموزاتها؛ لتتضح الغاية من تقسيمها هنا وفق التناسب الإيقاعي وتناسب التركيب:

	الصدر						العجز					
البيت 1	أو	بروق	أو	رعود	أو	صبا	أو	رياح	أو	جنوب	أو	سما
بيت 2	أو	طريق	أو	عقيق	أو	نقا	أو	جبال	أو	تلال	أو	رما
بيت 3	أو	خليل	أو	رحيل	أو	ربى	أو	رياض	أو	غياض	أو	حمى
الرقم المقطعي	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
مرموز المقطع	سبب خفيف	فعولن	سبب خفيف	فعولن	سبب خفيف	وتد مجموع	سبب خفيف	فعولن	سبب خفيف	فعولن	سبب خفيف	وتد مجموع
الحرف المقطعي	(أ)	(ب)	(ج)	(د)	(هـ)	(و)	(أ)	(ب)	(ج)	(د)	(هـ)	(و)
مرموز المقطع	حرف عطف يفيد الإبهام		حرف عطف يفيد الإبهام		حرف عطف يفيد الإبهام		حرف عطف يفيد الإبهام		حرف عطف يفيد الإبهام		حرف عطف يفيد الإبهام	

إن سرَّ التمطيط - في هذه المقطوعة، بل وفي القصيدة كلها- يقع على عاتق أداة الربط "أو"، إذ هي حاضرة - متوزعة بنسب مختلفة- من بداية القصيدة إلى نهايتها، وحضورها هذا حضور ذو وجهين: وجه تؤدي فيه دورًا

إيقاعيًا تقسيميًا تنظيميًا للمقاطع؛ فقد احتلَّ السبب الخفيف نسبة كبيرة من التكرار، فأسهم التكرار في استمرارية النص الشعري، ووجه آخر يتمثل في الوظيفة النحوية وهي "الإبهام"، وكلا الوجهين يتطلعان للوصول إلى دلالة معينة. ولعل الرابطة الإبهامية "أو" تعكس التداعي بين مطلع القصيدة ونهايتها؛ تداعٍ يتكرس في الاستفاضة في الأوصاف، التي تتشبع وتتشعب (بِ /ومع) تصاعدية الإيقاع، في حين أن الدلالة قد تختزل في بيتين اثنين:

كلما أذكره مما جرى ذكره أو مثله أن تفهما

منه أسرار و أنوار جلت، أو علت جاء بها رب السما

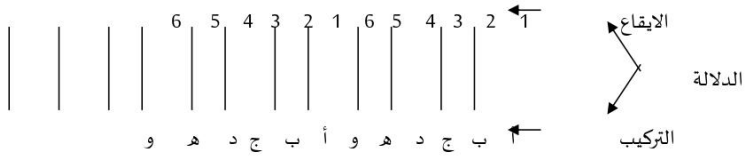
ولا تكون "أو" سوى رابطة إبهامية، كما لا تكون الكلمات مثل "بروق، خدور، رعود، رياح، جنوب..) سوى "بدائل" لِـ"أو" من الناحية التركيبية، وبدائل مقطعية من الناحية الإيقاعية، ولعل تغيير محلها لن يُغير شيئًا في الإيقاع، ولا في التركيب، إذ يمكن قراءتها على النحو التالي:

أو جبال أو عقيق أو نقا أو تلال أو طريق أو رما

أو رحيل أو خليل أو ربى أو غياض أو رياض أو حمى

أو رعود أو بروق أو صبا أو جنوب أو رياح أو سما

ولنحصل على نتيجةٍ أدق ممَّا في الجدول السابق؛ نستعين بالسلم التوضيحي الذي طوَّره صلاح فضل[١١] عن جون كوهين، ونعدِّل فيه بدورنا، فنحصل على ما يلي:



ونخرج من هذا المحور بنتيجة تؤيد مبدأ التمطيط عند ريفاتير في أن (الإيقاع + التركيب) الموجهان نحو دلالة واحدة ينتجان نصًا بالموازاة والدلالة نفسها، وهذا أشبه ما يكون -من الناحية النظرية- بما ذهب إليه أحمد المتوكل في بحثه "قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية" في قوله: "ما نحاول الإسهام فيه هنا، بتعبير آخر، هو نحو يفي باستكشاف ما يوحد بين بنية الكلمة وبنية المركب وبنية الجملة وبنية النص"[١٢]، وانبنى بحثه هذا على أطروحة (ديك ١٩٩٧) "القائمة على فكرة أن بنية النص تشاكل إلى حدٍ بعيد بنية الجملة، وأن العلاقات الرابطة بين مكونات النص تماثل العلاقات الرابطة بين مكونات الجملة"[١٣].

٢. **<u>بنية توسيع الجملة (التدوير):</u>**

عُرِّفت ظاهرة "التدوير" في الشعر العربي والنقد الموازي له على أنها ظاهرة عروضية بامتياز؛ فالتدوير هو أن يجتمع الصدر والعجز في لفظة واحدة تصل تفاعيل البيت فيما بينها نحو قول الشاعر[١٤]:

صَرَمَتْكَ أسماء بعد وِصَالِـ هَا فَأَبَحْتُ مُكْتَئِبًا حَزِينَا

وقد عدَّ النقاد التدوير ظاهرة عروضية، لكننا نحسبه أكثر من ذلك؛ إذ يمكننا بمسوغات النقد الحديث اعتبار التدوير - زيادة على تعريفه الأول - ظاهرة توسيع لمتتالية جُمْلِيَّة؛ فلما كانت "العروضة" من مطلع البيت تعمل عمل القافية عن طريق التصريع، فإن هذا المبدأ قد تسرب إلى جميع الأعاريض اللاحقة في

القصيدة "العربية"، فكانت "العروضة" تؤدي دور "قافية" ثانوية لا تتميز بالمجانسات الصوتية كما هي الحال بالنسبة للقافية الأصلية التي تمتاز بوحدة الروي، والسواكن التقنية التي تسبقها وتلحقها من (ردف ووصل، وإشباع..)، إنما تتميز بما أُطلق عليه في النقد الحديث "بالوقفة"؛ وهي ليست وقفة دلالية - وقد تكون في بعض الأحيان؛ لكنها وقفة وزنية "تشطيرية" ما يجعلها منتهى الشطر الأول ومبتدأ الشطر الثاني من البيت الواحد، وهذا ما يجعلها تابعة للإيقاع بشكل كبير. أما حين يتحقق التدوير فهذا بمثابة "تذويب" للوقفة الإيقاعية "التشطيرية"، وتوسيع لمتتالية جُملية قد تتم دلالتها على مستوى القافية الأصلية، وقد لا تتم إذا اسْتَلَمَها "التضمين" وعمَّق منها. ومع أن هذه الظاهرة غير متفشية في ترجمان الأشواق إلا أننا أدرجناها سياقيًا بحيث تخدمنا في فهم بنية تعميق الجملة عن طريق التضمين؛ كون التدوير والتضمين في عُرف النقد العربي القديم ظاهرتان عروضيتان، ونحن نجعلهما هنا ظاهرتين تركيبيتين؛ ومن الأبيات التي تحققت فيها بنية توسيع الجملة عن طريق التدوير، أحصينا الأبيات التالية من الترجمان:

١- مثل الحدائق في السراب تراهم، الآل يعظم في العيون ألالا[١٥]

٢- لو أن إدريس رأى ما رقم الحسن بخديها إذا ما كتبا [١٦]

٣- الناعمات مجردا، والكاعبا ت مهندا، والمهديات ظرائفا[١٧]

٤- خورنقها خارق للسماء يسمو عللا على الناظر[١٨]

إن فكرة الاتساع عند جاكبسون تتجلى في شكل "الوظيفة الإنشائية/ Fonction Poétique "، التي تولدها الرسالة، في علاقتها بعملية التخاطب[١٩]. وإن أردنا شرح مفهوم الاتساع بوصفه وظيفة إنشائية، يجب الرجوع إلى سلم السمات الشعرية عند جون كوهن؛ للمقايسة بين الشعر والنثر، هذا الفرق نفسه هو ما يجعل ظاهرة التدوير تتسم بالنثرية، أي: الوظيفة الإنشائية؛ فالتدوير كما نلاحظ في النماذج السابقة يُذوّبُ الإيقاع، ولا يتوقف إلا باكتمال الدلالة والقافية الأصلية؛ فتغيب ظاهرة الشطرين بوصفه ظاهرة "هندسية" شكلية وإيقاعية تميز النثر عن الشعر.

ولا شكَّ أن هناك ما يميز نظام الدلالة بين الدال اللغوي في الخطاب العادي والدال اللغوي في الخطاب الشعري؛ "أجمع اللغويون المعاصرون على أن الكلام عبارة عن سلسلة من العناصر المتعارضة في مستوى الجملة، ومعنى ذلك عندهم يتلخص في أن الدال اللغوي لا بد من أن يتجه اتجاها سطريا Linéaire داخل هذه السلسلة"[٢٠]، فتتكون المتوالية الجُملية من الدوال في الخطاب العادي. ومن ثَمَّ؛ فالكلام البشري من هذا المنظور "يرتبط بالزمن الفيزيائي والمادي الذي نعيشه، أي أنه كلام متسلسل وسطري تمحي عناصره بمجرد تحقق الهدف التواصلي أو إنجازه"[٢١]، أمَّا "التأليف الشعري لا يتجه اتجاهًا سطريًا تتعارض في ضمنه الدوال وتتسلسل تسلسلا أفقيا؛ بل يتجه اتجاهًا عموديًا؛ ولذلك يصح القول: إن زمن الشعر زمن ذاكري ومتوقف، يتجه إلى العمق بدلا من أن يكون سطريًا متسلسلا"[٢٢]. وإذا كان التدوير يتسلسل في متوالية جُملية خطية؛ فإن التضمين يتسلسل في متوالية جملية دائرية تسمى "سطرية الدال اللغوي وعمودية الدال الشعري"[٢٣]، على أن العمودية تعني "الدورية" و"الدائرية"، وهذا هو الفرق بين النثر والشعر في شقيهما: التدوير والتضمين؛ "فالأول يهدف إلى إقامة أكبر قدر من التنويع، والآخر إلى أعظم قدر من التجانس الصوتي، ومع ذلك؛ فهناك نتيجة أولية يمكن الوصول إليها، وهي أن خط مسار النثر طولي، أما الشعر فهو

دوري، وقد كان الخليل بن أحمد عبقريًا حقًا في رسمه لدوائر الشعر العربي"[٢٤]. إن "التدوير" داخل البيت الواحد - فيما نحسب – هو نوع من إعادة الشعر إلى النثرية، في حين التضمين هو تعميق في "دوائر" الإيقاع اللامتناهي بدون إلحاق أضرار بالتجانس الصوتي للقافية الأصلية ما بين بيتين أو أكثر.

٣. **بنية تعميق الجملة (التضمين):**

ما يُقال عن التدوير يقال عن التضمين، سوى أننا استعملنا لفظة التعميق بدل التوسيع؛ لنميز بين المتتالية الجملية داخل البيت الواحدة، وبين بيتين أو أكثر بالنسبة للتضمين، إذ هو ظاهرة عروضية معروفة عند النقاد العرب على أنه: "بيت على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعد مقتضيا له، من ذلك قوله[٢٥]:

فسعد فسائلهم والرباب وسائل موازن عنا إذا ما
لقيناهم كيف تعلوهم بو اقرتفرين بسيطا وهاما"

إن التضمين كما هو معروف على أنه "صَهْرٌ" لبيت قديم في بيت جديد، أي: نوع من التناص على ما يبدو، ووسَّمه ابن رشيق أنه أجود أنواع التضمين[٢٦]. من هنا؛ يظهر التضمين كظاهرة دلالية أكثر مما هي ظاهرة إيقاعية. ونحن لا نهتم بالتضمين -ها هنا- إلا من حيث هو "تعميق" لبنية تركيبية لها ارتباطات ببُنى أخرى؛ كالإيقاع والدلالة، ومن ذلك قول ابن عربي[٢٧]:

واسمعا ماذا يجيبون به، وأخبرا عن دنف القلب بما
يشتكيه من صبابات الهوى معلنا مستخبرا مستفهما.

وقوله كذلك[٢٨]:

أقول لها، وقد سمحت جفوني بأدمعها تُخَبِّرُعن شؤني:
أعندك بالذي أهواه علم، وهل قالوا بأفياء الغصون؟

وقوله[٢٩]:

تنادوا: أنيخوا، فلم يسمعوا، فصحت من الوجد: يا سائق
ألا فانزلوا ها هنا، وارتعوا، فإني بمن عندكم وامق

إن هذه النماذج الشعرية تعكس التضمين كمتوالية جملية كما شاع في النقد العربي القديم؛ أي: أقصى حدٍّ لهذا التضمين يكون بين بيتين شعريين. ومع أن البنية التركيبية التي يعتمدها التضمين بين بيتين هي واحدة لا تتغير بالمعنى الشائع "للتضمين"؛ فإن التمظهرات على مستوى هذه النماذج الشعرية مختلفة باختلاف البنية الدلالية التي يؤدي إليها التضمين، فالوظيفة الدلالية التي يؤديها التضمين من حيث تعميقه لمتتالية جُملية هي "الإخبار"، بالنسبة للنموذج الشعري الأول. أما الوظيفة الدلالية التي يؤديها التضمين من حيث تعميقه لمتتالية جملية في النموذج الشعري الثاني فهي "الاستدراك"؛ ذلك أن العجز "بأدمعها تخبر عن شؤوني" كان جملة اعتراضية أوقفت تدفق الدلالة بين الصدر الأول والصدر الثاني، إذ يمكن أن نقرأهما دلاليًا على النحو التالي:

أقول لها وقد سمحت جفوني أعندك بالذي أهواه علم

فالوظيفة الدلالية التي يؤديها التضمين من حيث تعميقه لمتتالية جُملية في النموذج الشعري الأخير هي "العرض"، فالمنادى في البيت الأول "يا سائق" هو منادى "تجريدي"، إذ هو منادى فردي جاء لإقامة القافية،

أما المنادى الحقيقي فقد تجسد بعد "ألا" أداة عرض و"تنبيه" في لفظة "فانزلوا"، فيكون التضمين "متواطئًا" مع الانحراف النحوي التركيبي الذي يعد من السمات الخاصة بالشعر؛ إذ يعمّق متتالية الجملة خلافًا للتدوير الذي يكون بديلا نثريًا؛ لعدم قدرة الشاعر على إخضاع شطريْه للانحراف النحوي، أي: التركيب في التدوير يفقد سمة الانحراف النحوي الخاص بالشعر فيصير البيت متصلا، كأنه منثور.

- **المستوى الدلالي في ترجمان الأشواق:**

١. **الحذف:**

لا يمكن إنكار أن ظاهرة الحذف هي ظاهرة تركيبية صرفة دُرِسَتْ ودُرِّسَتْ من طرف الأسلوبيين على أنها كذلك، لكن ما يفيد بحثنا ونحن نُدرجها في المستوى الدلالي؛ لأننا ننظر فيها أبعادًا دلالية، وهذا ما نستحضره من البيت الشعري الشهير الذي دُرس بين الكوفيين والبصريين في تجاذب نحوي: " تمُرُونَ الدِّيار ولم تَعُوجُوا"، إذ تكمن مشكلة هذا البيت ببساطة في أن فعل "مرَّ" يتعدى بالباء، والباء هنا محذوفة، فكان محور الجدال: هل يجوز حذفها أم لا؟ وما عِلة حذفها؟. فريق أجاز حذفها وهم البصريون، والعلة في ذلك أن الشاعر إنما حذف الباء للضرورة الشعرية، أي: لإقامة الوزن الذي هو من بحر الوافر، وفريق آخر لم يُجزه وهم الكوفيون. ونحسب أن هناك علتين أخريين لم يتناولهما الكوفيون والبصريون؛ فالذي أجاز للشاعر هنا حذف الباء، وجعل الفعل "مرَّ" يتعدى "بنفسه" هو أن "الديار" في أصلها مفعول به؛ أي أنه لو كان قال: "تمرون بالديار ولم تعوجوا"، فإن الديار تُعرب على أنها في محل نصب مفعول به، وإن كانت مكسورة، وتكون بذلك الجملة سليمة، والانحراف اللغوي ضعيف. أي أنه ليس إلا (محل مفعول به). ولكن عندما تحذف الباء فإن هذا الأمر يعد انحرافًا قويًا يصدم المتلقي ويخلق جماليات قصوى، "فالانحراف هنا إنما هو خطأ مقصود للوصول إلى التصحيح، وعلى هذا ""فميكانيزم" الصيغة الشعري يتكون من خطوتين:

١- عرض الانحراف ٢- قصره وتصحيحه

ولا يخدعنا الحساب الرياضي لنتائج هذه العملية، فلا يمكن أن تنتهي إلى مجرد إعادة الوضع إلى ما كان عليه، "بل إنها تنتج شيئًا جوهريًا هو الشعر نفسه لا أكثر ولا أقل"[٣٠]. والعلة الثانية تبدأ من حيث تبدأ دهشة المتلقي، وهي علة "دلالية"، فإن كانت "الديار" منصوبة، أي: مفعول به؛ كما في البيت تكتسب قوتها الإيحائية، فتكون الدلالة محمولة على السؤال القائل: "أتمرون الديار ولم تعوجوا" للوقوف عندها، وأستوقف الأصحاب والبكاء على أطلالها؟، والسؤال بما "ركَّبناه" يوحي أن الحضَّ على الوقوف على الديار كان في "زمن الوقوف" فعلا؛ أي: قبل أن تظهر المقدمات الخمرية، كون الديار منصوبة؛ فهي مفعول به يتحقق بذاته، وليس محل إعراب، أما إذا كانت مكسورة "بالديار" فإنها تفقد قوتها الإيجابية، ويكون السؤال استنكاريًا عن عدم الوقوف عندها: "أتمرون بالديار ولم تعوجوا؟. وكيف سيتم هذا الوقوف و"الديار" لم تعد مفعولا به؟

وأجمع "النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنه يكسر نظام الإمكانات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية، ويهدف الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة"[٣١]. وسجَّلنا في ترجمان الأشواق نسبة كبيرة من الانحراف اللغوي، وتصدرت ظاهرة الحذف قائمة الانحرافات، ونحن سنبسِّط هذه الحذوفات، ونعين الأثر الدلالي الذي تخلفه في كل مرة. يقول ابن عربي من قصيدة "طرف أحور وجيد أغيد":

والله ما خفت المنون، و إنما خوفي أموت، فلا أراها في غد

المحذوف -هنا- هو "أن"، وهي حرف مصدري ناصب للفعل المضارع، وبعد إرجاع المحذوف إلى محله نقرأ البيت أو المقطع الذي مسَّه الحذف: "وإنما خوفي أن أموت".

إن هذا البيت يطرح من خلال حذف "أن" أكثر من إشكال، ونُجملها في نقطتين مهمتين:

إشكال الموت "نحويا" + إشكال الموت دلاليا

والإشكال الأول كان كذلك محل جدال النحويين؛ فمثلا الجملة التالية: (لعب الولد) تعرب:

لعب: فعل ماض مبني على الفتح، الولد: فاعل مرفوع بالضمة الظاهرة على آخره.

وينبني الإعراب على مبدأين: مبدأ المحل الترتيبي، ومبدأ العلامة الإعرابية، فـ "لعب" محلها الترتيبي هو الفعل، وعلامتها الإعرابية هي الفتحة، و"الولد" محله الترتيبي هو الفاعل، وعلامته الإعرابية هي الضمة، ونحصل في النهاية على جملة دلالية على نحو المعادلة التالية:

فعل ماض + فتحة + فاعل + ضمة = دلالة

لعب + الولد = جملة دلالية

ولكن إذا أخذنا هذين المحلين الترتيبيين بعلامتيهما الإعرابيتين وملأناهما بالألفاظ التالية:

فعل ماض + فتحة + فاعل+ ضمة = دلالة

مات الولد = جملة لا "دلالية"

فـ "مات" يلتزم بمحله الترتيبي وبعلامته الإعرابية ولكننا لا يمكننا أن نعده فعلا، و"الولد" يلتزم بمحله الترتيبي وبعلامته الإعرابية. ولكننا لا يمكننا أن نعده فاعلا. ويحقق ابن عربي هذا الانحراف اللغوي من خلال ظاهرة الحذف ولكن لا يمكن أن نعد هذا الانحراف هو انحراف "شعري" جمالي، ولكنه انحراف "نحوي" محض، فهو يعيد إشكال الموت "نحويًا"، كما تلقفتها أيادي النحويين والقدماء. ومن -هنا- كان إشكال الموت من الناحية الدلالية إشكالا "مرتبكًا"، ويختزل ذلك الخوف الأسطوري من حضرة الموت؛ ممَّا يكذب قسَمَ ابن عربي السابق لهذا الإشكال في قوله: "والله ما خفت المنون"، ثم قوله مباشرة: "وإنما خوفي أموت"، إذ يضع عدم رؤية المحبوبة في الغد أكبر من الخوف من الموت، ويستصغر فعل الموت، ويجعله مبهمًا عندما لا نفهم من دلالة الموت؛ أهو واقع عليه، أمْ فعل إرادي من طرفه. وقد يكون حلُّ هذين الإشكالين في إرجاع الأمور إلى نصابها، واحترام القوة الإنجازية للرتبة الفعلية والعلامة الإعرابية أن نقول بالنسبة للنموذج النحوي المتمثل به: "أمِيت الولدُ"، وعُمِّر الرجل بدل الخطأ الشائع عَمَّرَ الرجل"، ثم نُعيد ترتيب نحو بيت ابن عربي بأن نقول:

والله ما خفت المنون، و إنما خوفي أمات، فلا أراها في غد،

وبذلك نكون قد ضمنا في الجملة كل ما هو نحوي وكل ما هو دلالي، فيكون أصل القول بإضافة "أن": "وإنما خوفي أن أمات". ووجدنا من الانحراف اللغوي في صفة ظاهرة الحذف الشيء الكثير من الذي يطول درسه وتحليله، ونبسط في الجدول الآتي نماذج منه، مع تحديد أماكن الحذف:

الصفحة	البيت	الحرف أو اللفظ المحذوف	دلالة البيت بعد إضافة المحذوف
172	- ما ضرني تعجيزه، إنما أضر بي من كونه أعرضا	قد: حرف تحقيق يفيد التوكيد	ما ضرني تعجيزه إنما أضربي من كونه قد أعرضا
166	- روحنت كل من أشب بها، نقلته عن مراتب البشر.- غيرة أن يشا رايقها بالذي في الحياض من كدر	من: حرف جر أصلي تفيد التأكيد	من غيرة أن يشاب رايقها
165	- إن سرت في الضمير يجرحها ذلك الوهم، كيف بالبصر.	1-هي: ضمير منفصل للمفردة الغائبة.2-ف: حرف رابطة لجواب الشرط.	إن سرت في الضمير يجرحها ذلك الوهم، كيف بالبصر.
166	- ولا أنس يوما عند وانة منزلي، وقولي لركب رائحين ونزل	ركب:محذوف قصد تجنب التكرار	وقولي لركب رائحين وركب نزل
150	ومالي لا أهوى السلام، ولي بها إمام هدى ديني وعقدي وإيماني	أرض: المقصود بها بغداد، هي العاصمة القديمة للعراق في زمن هارون الرشيد حيث كانت تسمى مدينة السلام	ومالي لا أهوى أرض السلام، ولي بها
82	عرفاني إذا بكيت لديها، تسعداني على البكا تسعداني	هل: ستفهم بها عن مضمون الجملة بنعم في حال الإثبات وبلا في حال النفي	عرفاني إذا ابكيت لديها هل تسعداني على البكا هل تسعداني؟
74	فأنخ بها لا يرهبنك أسدها.الاشتياق يريكها أشبالا	إن:	إن الاشتياق يريكها أشبالا

٢. **الحذف: تخفي الدلالة وتجلّيها**

هناك نوع آخر من الانحراف اللغوي يؤدي إلى تخفي الدلالة، وسنمثل له بالنماذج الشعرية، ونوازيه بالشرح والتحليل في آن واحد، كوننا نظنُّ أن النماذج الشعرية ستكفينا شرح مقصودنا وراء تخفي الدلالة. يقول ابن عربي[٣٢]:

كلما أذكره من طلل — أو ربوع أو مضان كلما
وكذا إن قلت ها أو قلت يا، — وألا إن جاء فيه أو أما
وكذا إن قلت هي أو قلت هو، — أو هموا أو هن جمعا أو هما

إن الجانب الدلالي للأبيات هنا يبقى أخصب من جانبها الإيقاعي، أو التركيبي، فالأبيات الثلاثة - دون سائر أبيات القصيدة - أبيات "مفتوحة" دلاليًا من جهة قوافيها، وهذا الانفتاح لا نقصد به ظاهرة التضمين؛ فالتضمين تعميق لمتتالية جملية بين بيتين أو أكثر. ومن ثَمَّ؛ تعميق للدلالة في اتجاه دائري. إن الانفتاح الدلالي هنا يتجلَّى في كون البيت يكتمل دون أن تكتمل الدلالة معه، ويبقى منفتحًا على تصورات المتلقي حول هذه الدلالة أو الدلالات. فالانفتاح عندنا أشبه ما يكون بنقاط الحذف الثلاث التي تترك المتلقي أمام "فسحة" ملء ذلك الفراغ بما يراه من الدلالات والتأويلات؛ فتختلف الدلالة من شخص إلى آخر باختلاف مدركات تلقيها، وإمكانات القارئ الخاصة، وهذا ما أكده الجرجاني عندما تجاوز حدود البلاغيين في تطبيقه التقنية الأسلوبية للحذف، فقد رأى أنها ضرورية حين يكون الحذف أفصح من الذكر، والصمت أفيد، وترك النطق أنطق[٣٣]، ففي الألفاظ "التقفوية" من الأبيات الثلاثة (كلما، أو أما، أو هما) نجد دعوة صريحة من الشاعر

لقارئه لملء فراغاته الدلالية. ومن ثَمَّ؛ يكون القارئ طرفًا فاعلاً في إنتاج رؤى الشاعر، فوسع الحذف دائرة الفضاء الشعري، بل إن القصيدة "مكثفة" دلاليًا انطلاقًا من البيت الثاني؛ فالمتلقي لن يتعامل مع الحروف (ها، يا، ألا، أما، هي، هو، هموا، هن، هما) تعاملاً نحويًا بالرجوع إلى وظائف هذه الحروف رجوعًا كلاسيكيًا "للمنجد"، بل سوف يتعامل مع شبكة التعالقات الدلالية بين هذه الحروف وكيفية تأويلها - "إذ نجد عناصر غائبة من النص ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر غائبة"[٣٤] - بقدر ما يكون "مشرعا" مفتوحا بقدر ما تكون الدلالة متعددة، وخفية في ذهن المتلقي. يقول ابن عربي من قصيدة "سلام على سلمى":

وقالت: أما يكفيه أني بقلبه يشاهدني في كل وقت أماما

والدلالة -هنا- دلالة مفتوحة ولكن في اتجاهين "معاكسين"، إذ يتحدث ابن عربي بلسان محبوبته، ويفتح سؤاله نحو إجابة أكيدة و"موجهة"؛ ثم يتعرض إلى السؤال أن يجيب عليه هو بنفسه "ضمنيًا"؛ على نحو حوارية داخلية؛ فتتخذ الدلالة أبعادًا مختلفة، فمن ناحية؛ هي تعدد لغوي بما أننا نجد صوت المحبوبة مُضمنًا في صوت الشاعر[٣٥]، ومن ناحية؛ هي حوارية داخلية بما أن الشاعر هو المتحكم في التعدد اللغوي، أي: في صوت محبوبته[٣٦]، ومن ناحية ثالثة؛ فالسؤال الذي يطرح الشاعر من خلال صوت المحبوبة هو توجيه نحو إجابة مؤكدة[٣٧]. وبالتالي؛ تكون الإجابة "الدلالة" جلية واضحة، فابن عربي يجيب على نفسه بسؤاله، ويقرب متلقيه من هذه الإجابة التي أرادها وهي: "بلى يكفيه". على نحو التوجيه نحو الإجابة في الآية القرآنية: " أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحَاكِمِينَ"[٣٨]، فتكون الإجابة البديهية والمسنونة في المأمومين أثناء الصلاة هي "بلى". ويذهب باختين إلى أن مفهمة الموضوع عن طريق الخطاب يكون مُضَاءً من جانب، ومُعتمًا من جانب آخر؛ فالخطاب "يدخل في هذه اللعبة المعقدة، لعبة الواضح الغامض، ويتشبع منها، ويكشف داخلها عن صفيحاته الدلالية والأسلوبية الخاصة، وتنعقد تلك المفهمة نتيجة لتفاعل حواري، داخل مجال الموضوع، مع مختلف عناصر وعيه الاجتماعي واللفظي.

ويمكن أيضًا للتشخيص الأدبي، "صورة" الموضوع، أن يكون مسندًا من طرف لعبة النوايا اللفظية التي تلتقي وتتشابك داخله"[٣٩]. ونكتفي بهذين النموذجين من ناحية الدرس والتحليل، ونبسط نماذج أخرى مشابهة بما أدرجناه، نقتصر على تعيين الدلالة المقصودة. يقول ابن عربي[٤٠]:

لو أن بلقيس رأت رفرفها ما خطر العرش ولا الصرح ببا

أراد أن يقول: "ببال" فحذف اللام من آخر البيت، وهي ضمن تجلي الدلالة. ويقول كذلك من قصيدة "من الساهي"[٤١]:

إنها من فتيات عرب؛ من بنات الفرس أصلا إنها.

يدخل هذا البيت في النقد العربي القديم ضمن ما سموه "رد الصدور على الأعجاز" والدلالة هنا مفتوحة لتأويلية المتلقي من باب جماليات الحذف، فيقول المتلقي فيه ما لم يكن ممكنا قوله، فتغدو القراءة فعلا معرفيا لا يخلو من الابتكار والتجديد.

لقد كان حضور جماليات الشاعر واضحًا عند ابن عربي، إذ ينساق ديوان "ترجمان الأشواق" ومساقات الشعرية العربية القديمة، وينخرط في خطها الكتابي الجمالي مع بعض الخصوصية التي يمتاز بها كل شاعر عن الآخر، ونرى أن ابن عربي يمثل رحلة من انغلاق المعنى إلى انفتاح الدلالة، ونأمل أن نكون قد استطعنا إظهار المستوى التركيبي والدلالي في ترجمان الأشواق، لنفتح آفاق التأويلية الجديدة في ديوانه الغزلي.

الهوامش:

١. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٨.

٢. ريفاتير، مايكل: دلائليات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، ط١، المملكة المغربية: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٧.

٣. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، لبنان: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١.

٤ مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط١، ١٩٩٦.

٥. ابن عربي، محي الدين (٥٥٨-٦٣٨هـ): ترجمان الأشواق، ط٣، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣.

٦. بلميلح، إدريس: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ط١، المملكة المغربية: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٥.

٧. المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ص ٨٦-٨٧.

٨. المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ص ٨٦-٨٧.

١٠ ميشال، جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧، ص٩٠.

١١. نظرية البنائية، ص ٢٤٧.

١٢. المتوكل، أحمد: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي)، (د.ت)، المملكة المغربية: دار الأمان، ١٩٩٥م، ص١٠.

١٣. قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، ص ٩-١٠.

١٤. العروضي، أبو الحسن (ت ٣٤٢هـ): كتاب في علم العروض، تحقيق: جعفر ماجد، ط١، لبنان: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٥، ص١٥٥.

١٥. في علم العروض، ص٧١.

١٦. ترجمان الأشواق، ص١٠٨.

١٧. ترجمان الأشواق، ص١٢٤.

١٨. ترجمان الأشواق، ص١٩٥.

١٩. الزيدي، توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، تونس: الدار العربية للكتب، ١٩٨٤، ص٨٧.

٢٠. المختارات الشعرية، ص١٣٣.

٢١. المختارات الشعرية، ص١٣٤.

٢٢. المختارات الشعرية، ص١٣٤.

٢٣. المختارات الشعرية، ص١٣٠.

٢٤. نظرية البنائية، ص٢٤٨.

٢٥. في علم العروض، ص٢٩٨، ٢٩٩. وانظر أيضًا: ابن السراج، أبو بكر محمد بن عبد الملك: كتاب الكافي في نظم القوافي، تحقيق: علاء محمد رأفت، ط١، القاهرة: دار الطلائع، ٢٠٠٣، ص٥٤.

٢٦. القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج٢، القاهرة: مطبعة حجازي، ١٩٣٤م، ص٨٠-٨٥.

٢٧. ترجمان الأشواق، ص١٤٩.

٢٨. ترجمان الأشواق، ص١٤٤.

٢٩. ترجمان الأشواق، ص١٣٩.

٣٠. نظرية البنائية، ٢٥٠-٢٥١.

٣١. نظرية البنائية، ص ٢٥١.

٣٢. ترجمان الأشواق، ص١٠.

٣٣ الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط٣، مصر: مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٢م، ص١٤٦.

٣٤. نظرية البنائية، ص٢٠٤.

٣٥. باختين، ميخائيل: تحليل الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ط٢، المملكة المغربية، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧، ص٦٣.

٣٦. تحليل الخطاب الروائي، ص٤٧.

٣٧. تحليل الخطاب الروائي، ص ص٤٦-٤٧.

٣٨. سورة التين، الآية: ٨.

٣٩. تحليل الخطاب الروائي، ص٤٤.

٤٠. ترجمان الأشواق، ص١٠.

٤١. ترجمان الأشواق، ص١٠.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

- ابن عربي، محي الدين (٥٥٨-٦٣٨هـ): ترجمان الأشواق، ط٣، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣.
- باختين، ميخائيل: تحليل الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ط٢، المملكة المغربية: دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧.

بلميلح، إدريس: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ط١، المملكة المغربية: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٥.

- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، لبنان: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط٣، مصر: مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٢.
- ريفاتير، مايكل: دلائليات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، ط١، المملكة المغربية: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٧.
- الزيدي، توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، تونس: الدار العربية للكتب، ١٩٨٤.
- العروضي، أبو الحسن (ت ٣٤٢هـ): كتاب في علم العروض، تحقيق: جعفر ماجد، ط١، لبنان: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٥.
- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٨.
- في علم العروض، ص٢٩٨، ٢٩٩. وانظر أيضًا: ابن السراج، أبو بكر محمد بن عبد الملك: كتاب الكافي في نظم القوافي، تحقيق: علاء محمد رأفت، ط١، القاهرة: دار الطلائع، ٢٠٠٣.

- القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج٢، القاهرة: مطبعة حجازي، ١٩٣٤.
- المتوكل، أحمد: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي)، (د.ت)، المملكة المغربية: دار الأمان، ١٩٩٥.
- مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط١، ١٩٩٦.
- ميشال، جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧.

- Al'eórwdy, Abu alhasan (t٤٢h): kitab fy 'elm al'erwd, tahqyq: j'efr majd, t١, lbnan: dar alghrb aleslamy, ١٩٩٥.
- Aljurjany, Abd alqahr: asrar alblaghh fy 'elm albyan, tahqyq: 'ebd alhmyd hindawy, lbnan: dar alktb al'elmyh, ٢٠٠١.
- Aljurjany, Abd alqahr: dala'el ale'ejaz fy 'elm alm'eany, qrah w'elq 'elyh: mahmod mohamed shakr, t٣, msr: mtb'eh almdny, alm'essh als'ewdyh bmsr, mktbh alkhanjy, alqahrh, ١٩٩٢.
- Almutawkl, Ahmd: qadaya allghh al'erbyh fy allsanyat alwzyfyh (albnyh althtyh aw altmthyl aldlaly altdawly), (d.t), almmlkh almghrbyh: dar alaman, ١٩٩٥.
- Alqayrwany, Ibn rushyq: alumdh fy mahasn alsh'er wa adabh, tahqyq wt'elyq: mhmd muhyy aldyn, j٢, alqahrh: mtb'eh hjazy, ١٩٣٤.
- Alzydy, Twfyq: athr allsanyat fy alnqd alaraby alhdyth, twns: aldar al'erbyh llkitab, ١٩٨٤.
- Bakhtyn, mِykha'eyl: thlyl alkhtab alrwa'ey, tarjmah: mohamed bradah, t٢, almmlkh almghrbyh, dar alaman, Rabat, ١٩٨٧.
- Blmylh, Idrys: almkhtarat alsh'eryh wajhzh tlqyha 'end alarab, t١, almmlkh almghrbyh: mnshwrat kulyh aladab wal'elwm alensanyh, alrbat, ١٩٩٥.
- Fadl, Salah: nazryh albna'eyh fy alnqd aladby, t٣, alqahrh: dar alshrwq, ١٩٩٨.
- Ibn Alsaraj, Abw bkr mohamed bin 'ebd almlk: kitab alkafy fy nazm alqwafy, tahqyq: 'ela' mohamed raft, t١, alqahrh: dar altla'e'e, ٢٠٠٣.
- Ibn arabi, muhy aldyn (٥٥٨-٦٣٨h): turjman alashwaq, t٣, byrwt: dar sadr, ٢٠٠٣.
- Muftah, Mohamed, altshabh walakhtlaf nahw mnhajyh shmwlyh, almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', almmlkh almghrbyh, t١, ١٩٩٦.
- Myshal, Jwzyf, dalyl aldrasat alaslwbyh, alm'essh aljam'eyh lldrasat walnshr waltwzy'e, byrwt, lbnan, t٢, ١٩٨٧.
- Ryfatyr, Maykl: dla'elyat alsh'er, tarjmah: mohamed m'etsm, t١, almamlkh almghrbyh: mnshwrat klyh aladab wal'elwm alensanyh, Rabat, ١٩٩٧.