بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا والبحث العلمي

كلية اللغات – قسم اللغة العربية

الأُسلوبية في شعر التجاني يوسف بشير من خلال ديوانه إشراقة

Stylistics in The poetry of Eltigani Yosuf Bashir as seen in his book of poems (Ishragha)

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية (الأدب والنقد)

إعداد الطالبة:

فيحاء آدم كرم الدين إسحاق

إشراف:

د. مبارك حسين نجم الدين / رئيساً

د. محمد علي احمد عمر / معاوناً

٢٠١٦ – ٢٠١٧

استهلال

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ قَالُوا۟ سُبْحَٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ ۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴾

صدق الله العظيم

سورة البقرة الآية (٣٢)

إهداء

والديّ رمز العطاء غير المحدود حفظكما الله وأطال عمريكما

إبنتي فلذة كبدي الحبيبة جداً ركاز

إخواني جميعاً

إليكم أهدي ثمرة جهدي المتواضع

شكر وعرفان

الشكر لله رب العالمين الذي وفقني لكتابة هذا البحث والشكر لكل مصادر المعرفة التي أسهمت في أنجاز هذا البحث.

الشكر لجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية اللغات – قسم اللغة العربية.

الشكر لاستاذتي الكرماء الذين وقفوا معي وقفة إجلال وإكبار أدهشتني ، ونهلت حقاً من عطائهم الفياض وعلمهم الزاخر.

د. مبارك حسين نجم الدين

د. محمد علي أحمد عمر

الشكر لجامعة الرباط الوطني – كلية اللغات د. محمد الأمين الشنقيطي الذي ترجم المستلخص إلى اللغة الإنجليزية .

الشكر لكل من وقف معي وكان له فضل علّيولم أذكره.

جميعاً أشكركم

المستخلص

عنوان هذه الدراسة الأُسلوبية في شعر التجاني يوسف بشير من خلال ديوانه إشراقة.

وقد تناول مفهوم الأُسلوبية منذ ظهورها في القرن التاسع عشر وكيف تناولها العلماء العرب والنقاد الغربيين، ثم كيف وصلت إلى نقاد العربية في العصر الحديث.

كما استعرض أيضاً مفهوم الأُسلوبية حديثاً ومفهوم التناصّ الذي شكل بعداً آخر. ثم اختيار نموذج من الشعر العربي الحديث ليكون ميدان الدراسة.

ومن الأهداف التي يسعى البحث لتحقيقها:

١. تعرف مصطلح الأُسلوبية في النقد الأدبي.
٢. تعريف مصطلح التناصّ في التراث العربي وكيف استفاد الشاعر منه في توظيفه في شعره.
٣. دراسة مظاهر الأُسلوبية من خلال ديوان إشراقة للشاعر التجاني يوسف بشير.

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي وقد برزت نتائج منها:

١. برز مصطلح الأُسلوبية نتاجاً لتحليل اللغة والكلام على نحو خاص.
٢. جمعت الأُسلوبية بين الجانبين العلمي المستمد من علم اللغة الحديث والجانب الأدبي المستمد من النقد القائم على دراسة النصوص.
٣. استطاع التناصّ أن يحقق نجاحات وذلك بتفاعل النصوص مع بعضها.
٤. استطاعت الأُسلوبية " أُسلوبية الشاعر التجاني يوسف بشير " أن تتداح مع قضايا الحياة والكون والطبيعة والإنسان.

Abstract

The title of this research is Stylistics in the poetry of Eltigani Yousif Bashir as seen in his book of poems “Ishragha”. He has tackled the concept of stylistics since its emergence in the 19th century and how it was discussed by Arab scholars and western critics and how it came to the Arab critics in this modern era. It has also highlighted the modern concept of stylistics and the concept of contextualization which formed Arabic poetry to be the field of the study.

This research aims to achieve the following objectives:

1. Definition of stylistics in criticism and literature.
2. Definition of contextualization of Arabic heritage and to what extent has the poet (Eltigani) made use of its exploitation.
3. The study of the manifestation of stylistics through the poetry book “Ishragha” of Eltigani Yousif Bashir the researcher adopted the descriptive analytical the research results are as follows:

1. The term stylistics appeared as a result of linguistic analysis and speech in particular.
2. Stylistics combined the scientific part which gained from modern logistics and the literary part gained from criticism based on the texts.
3. Contextualization was capable of achieving successes by interaction of the style of the text with each other.
4. The style of Eltigani Yousif Bashir, the poet, was able to expand with issues of life, nature, universe and the human being.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إستهلال	أ
إهداء	ب
شكر وعرفان	جـ
المستخلص باللغة العربية	د
المستخلص باللغة الأنجليزية	هـ
فهرس الموضوعات	و
تعريف الشاعر التجاني يوسف بشير	ح
المقدمة	**١**
أساسيات البحث	**٢ – ٩**
الفصل الأول: مفهوم الأُسلوبية وعلاقتها بالبلاغة والنقد الأدبي.	**١٠**
المبحث الأول: مفهوم الأُسلوبية.	١١ - ٢١
المبحث الثاني: نشأة الأُسلوبية.	٢٢ – ٣٠
المبحث الثالث: علاقة الأُسلوبية بالبلاغة والنقد الأدبي.	٣١ – ٣٩
الفصل الثاني: أسلوبية التناصّ في ديوان إشراقة.	**٤٠**
المبحث الأول: مفهوم التناصّ.	٤١ – ٥٤
المبحث الثاني: أثر التصوف في ديوان إشراقة.	٥٥ – ٦٤
المبحث الثالث: التناصّ الديني في ديوان إشراقة.	٦٥ – ٨١
الفصل الثالث: مظاهر الأُسلوبية في ديوان إشراقة	**٨٢**
المبحث الأول: أُسلوبية الصورة الفنية والجمالية.	٨٣ – ٩٩
المبحث الثاني: الأُسلوبية في التراكيب الأدبية في ديوان إشراقة.	١٠٠ – ١١٠
المبحث الثالث: الأُسلوبية وعلاقة الألفاظ بالمعاني.	١١١ – ١٢٢

الفصل الرابع: الأُسلوبية من خلال التجربة الشعرية عند التجاني.	**١٢٣**
المبحث الأول: الطبيعة الحية (الانسان، الحيوان، النبات).	١٢٤ – ١٣٣
المبحث الثاني: الطبيعة الصامتة (الرمل، الشمس، الزورق، النهر)	١٣٤ – ١٤٢
الخاتمة: النتائج / التوصيات	**١٤٣ – ١٤٤**
الفهارس	**١٤٥ – ١٥٣**
ولاً : فهرس الآيات القرآنية	١٤٥ – ١٤٦
ثانياً: فهرس الأحاديث النبوية	١٤٧
ثالثاً : فهرس المصادر والمراجع	١٤٨ – ١٥٣

تعريف الشاعر التجاني يوسف بشير:

هو أحمد التجاني بن يوسف بن بشير بن الإمام جذري الكتيابي. شاعر سوداني معروف، ولد في أمدرمان في عام ١٩١٢ م. في بيئة ذات فضلٍ وثقافةٍ دينية محافظة ذات تعاليم وتقاليد. لقب بالتجاني تيمناً بصاحب الطريقة المعروفة.

اتسم شعره الصوفي بالطابع الديني. دُفع وهو صغير الى خلوة عمه الشيخ محمد الكتيابي، فحفظ القرآن الكريم ومشى في طريقه الى المعهد العلمي في أمدرمان فلم تختلف بيئته، وألم في المعهد بعلوم العربية والفقه وابتدأ بقرض الشعر بين أنداده. فصل من المعهد لخلاف فكري بينه وبين زملائه تم تصعيده لمرحلة تكفيره. فأتصل بالصحافة ثم اعتكف في منزله وأكب على دراسة كتب الأدب القديم وكتب الصوفية والفلسفة، وقد استغرقته هذه الدراسات حتى دبّ اليه الوهن وأصيب بداء الصدر. وظل يعاني المرض والفقر والقهر الاجتماعي والسياسي، وظل يعاني حتى مات في العام ١٩٣٧ م عن عمر يناهز الخامسة والعشرين.

امتاز شعره بالقوة والروعة والمتانة والجزالة و اضاف الى التراث الادبي السوداني والعربي ديواناً رائعاً وخلف وراءه انتاجاً ادبياً غزيراً مثل أبرز أعماله ديوان "إشراقة".

المقدمة:

النقد الأدبي منذ نشأته إلى يومنا هذا نجده قد عاصر الحركة الأدبية شعراً ونثراً بالبحث الدقيق والنظر الثاقب والقراءة المتأنية والمعنى العميق ، فكاننتاج ذلك نظريات وآراء نقديه أسهمت إسهاماً كبيراً في دفع عجلة الأدب ومسيرته وما زالت تميط اللثام عن المعاني الكامنة في كل عمل أدبي.

لقد تعاقبت علي النقد الأدبي قضايا نقدية عديدة و ضخمة وكبيرة فكانت تلك القضايا ترصد في كل فترة النشاط الأدبي ومراحل تطوره بدقة متناهية وتأثراته بكل ما يحيط به من أشياء إلى أن جاء القرن العشرين والذي ظهرت فيه مصطلحات علمية استخدمت في مجالات العلوم ثم انتقلت إلى ميدان الأدب فكان من بينها مصطلح الأُسلوبية.

"فالأُسلوبية" هي محاولة منهجية تركز على فهم النص من خلال الكشف عن القيمة الفنية التي يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية، وهى تنحو منحًى علمياً من حيث أن معطيات موضوعها تتجوهر حول مادة اللغة.

توالت الآراء حول هذا المصطلح النقدي الحديث من غير تمحيص أو تدقيق إلى أن ظهر من تصدى إلى كل من رمى الأُسلوبية بما يشينها وأعاد لها هيبتها وفهمها في سياقها النقدي الصحيح إذ يرى هؤلاء أن الأُسلوبية تحمل في مضمونها معاني عديدة وعميقة.

هذا المصطلح وقف حياله كثير من النقاد ووقفوا موقف المعارض، إلا أننا لا نُشيح بوجهنا عن الآراء المعارضة استكمالاً للبحث والمناقشة الموضوعية لهذه القضية.

فالأُسلوبية انسحبت على الدراسات الأدبية والنقدية، فاستخدمها النقاد المحدثون لدراسة الأدب الحديث إلا أن الدراسات التي عنيت به لم تكن كافية في تقديري للإلمام بمعانيه ودلالاته ومن هذا المنطلق جاء هذا البحث: الأُسلوبية في

شعر التجاني يوسف بشير من خلال ديوانه "إشراقة" محاولاً الكشف عن معاني الأُسلوبية بدءاً بالأُسلوبية في مفهومها وعلاقتها بالنقد الأدبي والبلاغة وأُسلوبية التناصَّ ومظاهر الأُسلوبية في ديوان إشراقة وانتهى بالأُسلوبية من خلال التجربة الشعرية.

فأُسلوبية الشاعر اصطدمت بأحداث جَمة وهزات عنيفة في مختلف أوجه الحياة خاصة الاقتصادية منها والاجتماعية ومن أبرز تلك الأحداث مظاهر الفقر وتفشي المرض وغيرها من أمراض النفوس (الحسد ، البغض ، الحقد...الخ) وغيرها من العوامل التي جعلت الشاعر يتفاعل معها ويعبر عنها في شعره متخذاً من شعر الطبيعة متكأً.فقد جعلها ملاذاً آمناً ومزج نفسه بها فأُسلوبية الشاعر التجاني يوسف بشير أنموذج للأُسلوبية في الشعر العربي. تولد عن تلك المعاني مفهوم الأُسلوبية ونشأة الأُسلوبية وعلاقتها بالنقد الأدبي والبلاغة، وأُسلوبية التناص ومفهومه والتصوف وعلاقته بالتناصّ الديني في ديوان الشاعر "إشراقة" بالإضافة إلى أُسلوبية الصورة الفنية والجمالية إلى جانب أُسلوبية التراكيب الأدبية ، ثم الأُسلوبية في علاقة الألفاظ والمعاني، والتجربة الشعرية التي كان قوامها الطبيعة الحية والصامته وما تجسد فيها من أُسلوبية إلى غيرها من المعاني التي أفصح عنها هذا البحث، وفي ظل هذه المعطيات جاء هذا البحث تحت ديباجة:

الأُسلوبية في شعر التجاني يوسف بشير من خلال ديوانه "إشراقة "

أساسيات البحث

١/ موضوع البحث:

إن موضوع البحث يسلط الضُوء على الأُسلوبية في شعر التجاني يوسف بشير لنتعرف على مصطلح الأُسلوبية لدى الشاعر.

أسباب إختيار الموضوع:

١. عدم وجود دراسة أدبية نقدية تناولت مصطلح الأُسلوبية بأبعادها المختلفة.

٢. التعرف على الأُسلوبية ودراستها بعمق.

٣. الكشف عن العلاقات المتداخلة بين مصطلح الأُسلوبية وبعض المصطلحات النقدية الأدبية عبر ديوان التجاني.

أهداف البحث:

تتمثل الأهداف في الآتي:

١. التعرف على الأُسلوبية كمصطلح نقدي ظهر في العصر الحديث.

٢. البحث عن نوع العلاقة التي تؤسس لمفهوم الأُسلوبية وشعر التجاني يوسف بشير.

٣. بيان العلاقات المتداخلة بين الأُسلوبية وبعض المصطلحات النقدية الأدبية الأخرى.

٤. توضيح أن الأُسلوبية تصدر عن أُسلوب الشاعر وترتبط بمقومات الملكة الشعرية.

٥. الكشف عن المظاهر الأُسلوبية التي استخدمها الشاعر في رسم وتحقيق معالمها في شعره.

أهمية البحث:

١. التدقيق في التراث العربي ولاسيما ديوان الشاعر التجاني يوسف بشير "إشراقة".

٢. الوصول إلى دراسة شاملة وتأصيل الأُسلوبية باعتبارها عنصر مهم من الدراسات الأدبية والنقدية.

٣. الوصول إلى علاقات عميقة تربط بين الأُسلوبية والتناصّ في ديوان الشاعر.

مشكلة البحث:

الأسئلة التي تتبادر إلى أذهان الكثير من الناس في هل من وجود أُسلوبية في شعر التجاني يوسف بشير والخلط الذي وقع فيه النقاد في فهم مصطلح الأُسلوبية.

أسئلة البحث:

١. ما هي الأُسلوبية؟

٢. كيف كانت أُسلوبية الشاعر التجاني يوسف بشير؟

٣. ما هو التناصّ؟

٤. هل التناص موجود في ديوان الشاعر؟

٥. إلى أي مدى استفاد الشاعر من التناصّ لتوظيفه في شعره؟

٦. هل استطاعت الأُسلوبية أن تعبر عن رؤية الشاعر التى تحكي أُسلوبيته وقضاياه؟

٧. كيف استطاعت الأُسلوبية أن تعبر عن الوجدان الشعري الخالص في نفس الشاعر؟

حدود البحث:

إن حدود البحث تنحصر في فترة العصر الحديث فترة ظهور الأُسلوبية في ١٨٥٧-١٩١٣م والفترة التي أظهر فيها الشاعر ديوانه منذ ميلاده إلى وفاته ١٩١٢-١٩٣٧م حيث تحددت بشاعر محدد في العصر الحديث "التجاني" وقوفاً على معالم الأُسلوبية في شعره.

صعوبات البحث:

هنالك صعوبات واجهت البحث من خلال المدارسة إلا أنها تم التغلب عليها ومن أهم هذه الصعوبات:

١. إتساع مفهوم الأُسلوبية وتعدد تعريفاتها عند النقاد، إلا أن الباحثة وقفت على أهم المفاهيم التى كانت لها أبلغ الأثر في الأُسلوبية.

٢. تجذر وتشعب وتداخل المصطلحات النقدية والأدبية مما يسترعي الدقة والتمحيص من قبل الباحثة.

٣. الدراسات النقدية الأدبية التي تعرضت لمفهوم الأُسلوبية في الشعر العربي لم تخصص مجالات للحديث عن تجربة الشاعر التجاني يوسف بشير ولم تخصص مساحات، الأمر الذي جعل الباحثة تعتمد علي الجزئيات المبعثرة في طيات الكتب التي ورد فيها الموضوع.

الدراسات السابقة

هنالك عدد من الدراسات النقدية الأدبية التي تعرضت للأُسلوبية في الشعر لكنها لم تخصص محوراً رئيساً لها ولم تكن كافية للإحاطة بجوانب الأُسلوبية في شعر التجاني يوسف بشير بل لم تتناوله إطلاقاً كميدان رحيب للدراسة.

جاءت معظم هذه الدراسات مبعثرة ومتفرقة في ثنايا الكتب التي أفردوها لتناول الشاعر وسنذكر عدداً من هذه الكتب:

١) "عبدالمجيد عابدين" كتب عن التجاني شاعر الجمال. هدفت هذه الدراسة الى:

١/تعريف قراء العربية بشاعر مجدد رأى أنه جدير بأن يتبوأ مكانة بين شعراء العربية المجددين.

٢ / معرفة نفسية الشاعر كما جاءت في شعره وعوالمه.

٣/ كشف الغموض في شعره.

٤/ معرفة عيوب الاسلوب.

٥/ دراسة شعر الطبيعة التي اتخذها مادة لخياله.

٦/ الهنات اللغوية ودورها في ديوان الشاعر.

٧/ معرفة الجانب المشرق وذلك من خلال شعر الصبا.

كانت أهم النتائج التي توصلت اليها هذه الدراسة:

١/ تعلق الشاعر بالجمال، مما أثر على نفسه وانعكس على عوالمه.

٢/ استطاع أن يصوغ الجمال في الأرض وجعل مرتبة الحب البشري هو المقدمة وحب الجمال الالهي هو النتيجة.

٣/ استطاع أن يصل الى أن العقيدة هُم له استغلاله.

٤/ إن التجاني مولع بالتجسيم لدرجة الغموض والتجسيم.

٢) "بدرالدين أبو القاسم" تناول الشاعر عبر مؤلفه "دراسة نقدية في تجربته الشعرية" هدفت هذه الدراسةالى تصوير خلجات الشاعر النفسية وضنكه الذي عاشه مصوراً معاناة الطفل السوداني المتمرد من جبروت وسطوة الخلوة التي بدأت بظهور مواهبه إلى مرحلة الإعجاب بنجاحه وفرط ذكائه، وكانت أهم نتيجه لهذه الدراسة:

١/ الخلوة لها دور فعّال في إبراز مواهب الشاعر ونبوغه وتبلور أفكاره وتمسكه بالجانب الديني.

٣) "محمد النويهي" كتب "في الإتجاهات الشعرية في السودان" حلل فيه شعر التجاني وجعل الديوان كله وحدة واحدة. وفسر إشراقة من خلال الحالة السياسية والإقتصادية من خلال الجمل التحليلية التي تربط أجزاء الديوان وعرض القصائد كاملة، ولعل ما يفسر ذلك أن النويهى تسيطر عليه فكرة عرض شعر التجاني ونشر هذا الشعر المدفون يقول د. النويهي: "شغل التجاني نقاد الأدب ومؤرخيه وذلك لما في شعره من بوادر التجديد ولمحات القومية السودانية التي أخذت تدفع بنفسها إلى الأمام"، وكانت أهم الأهداف لهذه الدراسة:

١/ تحليل شعر التجاني.

٢/ تفسير "إشراقة" من خلال الحالة السياسية والاقتصادية.

٣/ عرض القصائد كاملة.

أهم النتائج من هذه الدراسة:

١/ إن التجاني لم يقلد الشعراء القدماء لما له من نبرة شعرية مميزة.

٤) "محمد محمد علي" كتب عن الغموض في شعر التجاني، تمثل أهداف هذه الدراسة في:

١/ معرفة جانب الحداثة في شعره.

٢/ اكتشاف جانب الغموض والشرود في شعره.

٣/ التجسيم في شعره.

وخلصت هذه الدراسة الى نتائج أهمها:

١/ الغموض هو سبب الركاكة الذي يؤدي الى الابهام ويجعل الشاعر التجاني يخفي ما يريد.

٢/ إن التجاني يهجم على موضوعات لم تعش في نفسه ولم يكن لها صدى في حياته.

٥) "فاروق الطيب" كتب عن عيوب الأُسلوب عند التجاني، وهدفت هذه الدراسة الى:

١/ دراسة الألفاظ والحروف المتجانسة في ديوان التجاني يوسف بشير.

٢/ معرفة عيوب الأُسلوب.

وخرجت هذه الدراسة بعدة نتائج:

١/ إن التجاني تغلب على شعره النظرة المتشائمة.

٢/ إن التجاني موغل في التجسيم لدرجة الغموض والتعقيد.

٣/ إن التجاني ينكر عظمة الصبا ولم يسلط الأضواء عليها.

البحوث الجامعية التي تناولت الشاعر التجاني:

١. تأملات بين إشراقة والآثار النثرية الكاملة أهم الأهداف لهذه الدراسة:

١/الوقوف على الكلام المنظوم والشعر المقفّى وغير المقفّى في شعر التجاني.

٢/ أهمية الجانب النثري في كتابات التجاني.

أهم النتائج:

١/ هنالك علاقة أدبية سامية بين المنظوم والمنثور.

٢/ الوصول الى الحقائق العلمية المهمة في الفكر السوداني التي دعا اليها التجاني من خلال المنظوم في شعره والمنثور في كتاباته.

٢. شاعرية التجاني يوسف بشير، هدف هذا البحث الى:

١/ التعريف بالشاعر.

٢/ توضيح الجوانب المؤثرة في حياة الشاعر.

٣/ توضيح وبيان شعره من حيث الشكل والمضمون.

أهم النتائج من هذا البحث:

١/ إن التجربة الشعرية هي الأجدر بأن تثبت صفة الشاعرية للشاعر التجاني يوسف بشير.

خلاصة القول أن البحوث والدراسات السابقة في موضوع الشاعر التجاني يوسف بشير لم تكن قليلة لكنها جاءت ذو طابع آخر. ولكن إستدركت جانباً لم يُدرج وحاولت أن أتناول التجاني يوسف بشير تناولاً مغايراً حيث ركزت على رصد ظواهر شعر التجاني في التراث العربي وربطه ببعض ظواهر الأُسلوبية ولم أعثر على دراسة جاءت تحت عنوان الأُسلوبية في شعر التجاني يوسف بشير حسب ما أنتهى إليه فهم الباحثة ومما تقدم إهتدت الباحثة إلى هذا العنوان:

الأُسلوبية في شعر التجاني يوسف بشير من خلال ديوانه "إشراقة"

منهج البحث:

منهج البحث وصفياً تحليلياً عبر أدوات التفسير والتحليل ، إضافة لآراء الباحثة.

هيكل البحث:

جاء هيكل البحث وفق ما خطط له على النحو التالى:

جاء في الفصل الأول الأُسلوبية في مفهومها وعلاقتها بالنقد الأدبي والبلاغة وشملت ثلاثة مباحث تحدث المبحث الأول عن مفهوم الأُسلوبية، والمبحث الثاني عن نشأة الأُسلوبية، والمبحث الثالث عن علاقة الأُسلوبية بالنقد الأدبي والبلاغة.

في الفصل الثاني تناولت أُسلوبية التناصّ في ديوان إشراقة متضمناً في المبحث الأول مفهوم التناصّ، وفي المبحث الثاني أثر التصوف في ديوان إشراقة، وفي المبحث الثالث التناصّ الديني في ديوان إشراقة.

ثم جاء الفصل الثالث متناولاً مظاهر الأُسلوبية في ديوان إشراقة، جاء في المبحث الأول أُسلوبية الصورة الفنية والجمالية، وفي المبحث الثاني الأُسلوبية في التراكيب الأدبية في ديوان إشراقة، وفي المبحث الثالث الأُسلوبية وعلاقة الألفاظ بالمعاني.

وفي الفصل الرابع تناولتُ الأُسلوبية من خلال التجربة الشعرية عند التجاني يوسف بشير ضمت مبحثين، جاء في المبحث الأول الطبيعة الحية، الطبيعة الصامتة ومن ثم الخاتمة التي شملت النتائج والتوصيات والفهارس التي حوت فهرس الآيات، وفهرس الأحاديث، وفهرس المصادر والمراجع.

الفصل الأول

مفهوم الأُسلوبية وعلاقتها بالبلاغة والنقد الأدبي

المبحث الأول : مفهوم الأُسلوبية.

المبحث الثاني : نشأة الأُسلوبية.

المبحث الثالث : علاقة الأُسلوبية بالنقد الأدبي والبلاغة.

المبحث الأول

مفهوم الأُسلوبية

أورد المحدثون عدداً غير قليل من التعريفات للأُسلوبية ، وتحديد مفهومها، غير أن أول ما يجب أن نقف عليه هو التعريف الذي وضعه مؤسس هذا العلم (Charles Bally) نقلاً عن محمد بن سعيد اللويمي حيث عرفه "بأنه العلم الذي يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية الشعورية".[1]

فالأُسلوبية هي مجال من مجالات نقد الأدب، ووصف طرق الصياغة والتعبير إعتماداً على البنية اللغوية دون ما عداها من مؤثرات إجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك ...باحثة الوسائل اللغوية التي تُكْسب النص خصائصه الفنية والتعبيرية فتميزه عن غيره، متتبعة الظواهر الأُسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية.[2]

تناول عدد من الأدباء والنقاد العرب القدامي مفهوم الأُسلوبية عند معالجتهم بعض القضايا النقدية والبلاغية، وقضية إِعجاز القرآن ويمكن الإشارة هنا إلى بعض الإضاءآت والقضايا المهمة التي طرحها عدد من النقاد العرب القدامى حول الأُسلوب والأُسلوبية، وهذه الإشارات لا تعني أن هؤلاء النقاد قد بحثوا كل قضايا الأُسلوبية إنما هي معالم واضحة لها دور في تاريخ الدراسات الأُسلوبية.

وما قدمه أحمد الشايب عن (الأُسلوب) يعتبر من أهم المحاولات في دراسة الأُسلوب والبحث في مجالاته، ويعد محاولة لعرض البلاغة القديمة في ثوب عصري، وقد أنطلق الشايب في بحث الأُسلوب، فحصر علم البلاغة في بابين هما الأُسلوب والفنون الأدبية.

ويعرف الأُسلوب بطرق مختلفة منها :

---

[1] محمد بن سعيد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٣ م، ص ٤٣ – ٤٤.

[2] عبد السلام المسدي، في الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط ٣، ١٩٨٢ م، ص ٤١ – ٤٢.

الأُسلوب : فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً أو تشبيهاً أو مجازاً، أو كناية أو تقريراً، أو حكماً أو مثالاً.

"والأُسلوب : طريقة الكتابة أو طريقة الأنشاء، أو طريقة التعبير في اختيار الالفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، والأُسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأدآء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"[١].

وهنا يمكن الإشارة اللفظية المنسقة لأداء المعاني.

[١] يوسف أبو العدوس، الأُسلوبية الرؤية والتطبيق، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٧م، ص ٢٦-٢٧

وهنا يمكن الإشارة إلى القضايا الآتية :

لم يستعمل مصطلح (أُسلوب) في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، وأُستعمل مرة واحدة عند عبدالقاهر الجرجاني، وفي عديد من المرات عند حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، حيث أوقف القسم الأخير من أقسامه الأربعة على دراسة الأُسلوب.

وقد استقرت مادة (سلب) في صيغتها الاسمية في (لسان العرب) لابن منظور، وفي فصل (صناعة الشعر) من (مقدمة ابن خلدون) وتحددت للأُسلوب في هذين المصدرين بعض معالمه اللغوية والإصطلاحية المهمة.

نظر العرب إلى الأُسلوب من زاوية المظهر الذي يخرج منه أو الذي يتوهم خروجه فيه كذلك، فعدوه الضرب من القول ، أو الطريقة أو المنوال، أو القالب، وهذه النظرة نجدها مثلاً عند عبدالقاهر الجرجاني وابن خلدون، فربط بعض الأدباء بين تعدد الأساليب والإفتتان فيها وطرق العرب في أداء المعنى، بحيث يكون لكل مقامٍ مقال، فتعدد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف وطبيعية الموضوع، ومقدرة المتكلم وفنيته.

وقد تمتد طبيعة الأُسلوب لتشمل النص وما يتخلله من خصائص بلاغية من حيث الإيجاز والإطناب والإيضاح والإبهام[١].

إلا أن مفهوم الأُسلوبية عند اللغويين مفهوم معياري، تتحدد قيمته حسب منهج الدارس، وجذر هذه الكلمة الثلاثي هو سلب من باب َضَرَ والاستلاب الاختلاس، والأُسلوب الفن[٢].

---

[١] يوسف أبو العدوس، الأُسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٢٣

[٢] محمد بن ابى بكر عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح، دار المعارف د.ط.ت، مادة (سلب)

سلب ثوبه، وهو سليب وأخذ سَلَبَ القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السِّلاب وهو الحِداد، وتسلّبتْ وسلبتْ على ميتها فهي مُسلبِّ، والإحداد على الزوج والتسلّيب عام.

وسلكت أُسلوب فلان : طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز : سَلَبه فُؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل.

وشجرة سليبُ : أُخذ ورقُها وثمُرها، وشجر سُلُب وناقة سلوب : سلوب أخذو ولدها ونوق سلائب.

ويقال للمتكبر : أنفه في أُسلوب إذا لم يتلفت يمنة ولا يسرة.

ومن خلال التعريفين السابقين أن الرازي أشار إلى المعنى الأول الذي يوحي به جذر الكلمة الثلاثية في لغة العرب.

أما عند الزمخشري فهو ما يكون على الإنسان من اللباس، وأيضاً انتزاع الشئ وأخذه والاستيلاء عليه.

يقول ابن منظور نقلاً عن الزمخشري: "يقال للسّطْر من النخيل : أُسلوب وكل طريق ممتّد فهو أُسلوب قال : والأُسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أُسلوب سوء ويجمع أساليب، والأُسلوب الطريق تأخذ فيه، والأُسلوب بالضم : الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[1].

بالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأُسلوب يمكن تبين أمرين :

الأول : البعد المادي الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتباط في مدلولها بمعنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، ومن حيث ارتباطها أحياناً بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة ويسرة.

[1] جار الله ابو القاسم محمد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار المعارف د.ط، ١٠٤٩هـ، ١٩٨٩م، مادة (سلب)

الثاني : البعد الفني الذي يتمثل في ربطها بأساليب القول وأفانينه، كما نقول: سلكت أُسلوب فلان : طريقته وكلامه على أساليب حسنة[١].

تخلص الباحثة مما سبق إلى أن كلمة أُسلوب تحمل معناها في ذاتها بكل ألوان استعمالاتها عند العرب قديماً، بمعنى الفن، أو متعلقاً باللغة من حيث البعد الفني الذي يتمثل في ربطها بأساليب القول وأفانينه من حيث التفنن في إظهار آثار تكون واضحة لدى القارئ بل أشد تأثيراً في نفس السامع وإن صياغة الأُسلوب الجميل فن يعتمد على الطبع والتمرس بالكلام البليغ.

أّما المفهوم الاصطلاحي فلا نعثر على كلمة أُسلوب مصطلحاً على كثرة كتب النقد عند العرب، وكثرة من تحدث في قضايا النقد وإنما ورد بمعناها العام، أي منهج وطريقة ومسلك، وقد وردت في ميادين أدبية من الشعر[٢].

يقول ابن خلدون : "ولنذكر هنا مدلول لفظة الأُسلوب عند هذه الصناعة. صناعة الشعر – وما يريدون في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي من وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى الذي من خواص التركيب و الذي هو وظيفة البيان، ولا باعتبار الوزن الذي هو وظيفة العروض"[٣].

"فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبارها تنطبق على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصّيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها

---

[١] محمد بن عبدالمطلب، البلاغة والأُسلوبية، الشركة العلمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص٢١٦

[٢] علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٨، ص٣١٣

[٣] عبدالرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق حامد احمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م، ص٧٢٨

رصاً، كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[١].

هذا النص الذي نقل عن ابن خلدون يضع أمامنا عدة قوانين قيمة في الدراسات الأدبية :

١. إن الأُسلوب صورة تملأ النفس وتطبع الذوق والمران.
٢. إن الأُسلوب بهذا التصور أصبح أمراً افتراضياً لا يأخذ شكله المتجسد إلا بتمام التركيب اللغوي. وابن خلدون يربط بين الأُسلوب والقدرة اللغوية.
٣. إن الأُسلوب عند ابن خلدون يأخذ شكل الظاهرة الاجتماعية الموحدة التي يمكن عن طريق دراسة نماذج الكلام الصادر عن أفراد مجتمع هذه الظاهرة.
٤. نجد أن ابن خلدون قد ربط بين الفنان والنوع الأدبي والأُسلوب ملاحظاً الفروق اللفظية والمعنوية بين المنظوم والمنثور، ثم ربط هذه الفروق بخصائص تعود إلى علم النحو والصرف والعروض والبلاغة[٢].

ونقلاً عن العالم الفرنسي (جوستاف كويرنتج) يقول يوسف أبو العدوس:" وإذا كانت الأُسلوبية العربية قد ظهرت في القرن التاسع عشر، فأنها لم تصل إلى منحى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، وهذا التحديد مرتبطاً بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة"[٣].

---

[١] عبدالرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص٧٢٨

[٢] محمد عبدالمطلب، االبلاغة والأُسلوبية، ص٣٤-٣٦

[٣] يوسف أبو العدوس، الأُسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٨٣

فالأُسلوبية بمنهجها تجمع بين الجانبين العلمي المستمد من علم اللغة الحديث، والأدبي المستمد من النقد، والقائم على دراسة النصوص الأدبية[١].

ومن ثم فإن الأُسلوبية قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة.

أشتقت كلمة أُسلوب في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني استايل (Stylus) وهو يعني (ريشة) ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة، فأرتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدوية، دالاً على المخططات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية، فاستخدم في العصر الروماني في أيام خطيبهم الشهير (سيشرون) كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة، لا من قبل الشعراء بل من قبل الخطباء والبلغاء، وقد ظلت هذه الطبيعة عالقة إلى حد ما بكلمة (Style) حتى الان في هذه اللغات، اذ تتصرف أولاً إلى الخواص البلاغية المتعقلة بالكلام المنطوق[٢].

أما لفظة أُسلوب (Style) وهي مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم، لا إغريقي كما هو الحال في معظم المصطلحات البلاغية الأخرى[٣].

ومن الواضح أن هذا المفهوم التركيبي الدقيق قد سبق بقرون دخول الأُسلوب في المصطلح النقدي الأوربي، فقد استخدم في النقد الألماني منذ أوائل القرن التاسع عشر في معجم (Gramm) وورد لأول مرة في اللغة الإنجليزية كمصطلح عام ١٨٧٢م[٤].

---

[١] عدنان حسين القاسم، الاتجاه الأُسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية، د. ط، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م، ص٤٠

[٢] زين كامل الخويسكي، في الاسلوبيات، تحقيق محمد بن مسعود، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، بدون طبعة، ١٤٣٠ هـ ، ٢٠٠٩ م، ص ١٦

[٣] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته، دار الشروق، ط ١، ١٤١٩ هـ، ١٩٩٨م، ص ٩٣

[٤] يوسف أبو العدوس، الأُسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٣٥

يرجع الفضل الأول في ظهور الأُسلوبية إلى العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣م) الذي أظهر علم اللسانيات ولكن الفضل الأكبر في ظهور علم الأُسلوبية قد ناله تلميذه شارل بالي (١٨٦٥-١٩٤٧م) من خلال بحثه في الأُسلوبية الفرنسية سنة ١٩٠٢م.

وإن مفهوم الأُسلوب عنده يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع والقارئ، ومهمة علم الأُسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة، بين العناصر التعبيرية التي تتلاشى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، فاللغة بالنسبة له هي مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة للفكر[١].

كذلك من النقاد الغربيين الذين أسمهوا في الدراسات الأُسلوبية المعاصرة وكان لهم دور في إرساء هذا الحقل من الدراسات اللغوية والنقدية بوفون (١٧٠٧-١٧٨٨م)[٢].

يتضح تعريف الأُسلوب عنده بشكل بّين من خلال التعريف الشهير الذي قدمه في خطابه عن الأُسلوب إذ يقول : "إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر ، ويكتسبها من هم أعلى مهارة فهذه الاشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأُسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأُسلوب اذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير ومن ذلك تلك العبارة الشهيرة (لمارسيل بروست) الذي يقول : أن الأُسلوب ليس بأية حال زينة ولا زخرف كما يعتقد بعض الناس، كما إنه ليس

---

[١] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأُسلوبي البنيوى في نقد الشعر العربي، ص٣٩

[٢] صلاح فضل، علم الأُسلوب مبادئه واجرائته، ص٩٧

مسألة (تكنيك) إنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه"[١].

ويرى (جوته) : "الأُسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية، وعلم الأُسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل في لغة الأثر الأدبي ونوعية تأثيرها والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الأدبي"[٢].

ويقول (أمادو ألونسو) : "إن الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية هي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها، وبعبارة أخرى ينبغي الاعتداد بها كإنتاج ابداعي وقوة خلاقة في نفس الوقت"[٣].

وقد حاول ابن قتيبة أن يأتي بمفهوم محدد بكلمة أُسلوب في كتابه (تأويل مشكل القرآن) وأنما يعرف فضل القرآن من كثرة نظره، واتساع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات.

"فالخطيب من العرب اذا ارتجل كلاماً في نكاح أو صلح لم يأت به من وادٍ واحد، فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة أخرى إرادة الإفهام، ويكرر إرادة التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض ويصعب على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجمين، ويشير إلى الشئ ويكني عنه وتكون عنايته بالكلام على حسن الحال ثم لا يأتي الكلام كله مهذباً كل التهذيب بل يمزج ويشوب ليدل بالناقص على الوافر وبالغث على السمين، ولو جعله كله بحراً واحداً لبخسه بهاءه وسلبه ماءه"[٤].

---

[١] زين كامل الخويسكي، في الأُسلوبيات، تحقيق محمد بن مسعود، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، بدون طبعة، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م، ص١٦

[٢] المصدر السابق، ص٩٥-٩٦

[٣] المصدر نفسه، ص٩٦-٩٧

[٤] ابن قتيبة عبد الله بن مسلم، (٢٧٦ هـ)، تأويل مشكل القرآن، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م، ص ٤٤.

ومن خلال نص ابن قتيبة ترى الباحثة أن التناسب مبدأ جمالي يحتكم إليه الأُسلوب أحياناً ، ويشتمل على مقاييس تخص الألفاظ والمعاني والتراكيب والهيكل الكلي للنص، إضافة إلى إعجاز القرآن الكريم وأهميته الخاصة في تقديم فهم الأُسلوب ومباينته لغيره من الأساليب وإنفي ثقافتنا العربية علماً جديداً مستمداً من تراثنا اللغوي والأدبي، ومستجيباً لواقع التطور في هذا التراث الحي ومستفيداً من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية وقراءة التاريخ قراءة عصرية.

فالأُسلوبية هي دراسة للغة، وهي أيضاً دراسة للكائن المتحول باللغة، وهي دراسة للعمل الإبداعي، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي. إن هذه الدراسة تمنح الدارس العربي فسحة وفضاء يرى من خلاليهما إمكان إعادة تكوين رؤيته عبر اللغة. وهذه الدراسة قد ضمت بين دفتيها هذا المفهوم البسيط لهذه الأُسلوبية التي نشأت في الغرب، وأن هذه الأُسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف إنها علم التعبير، وهي نقد الأساليب الفردية، ولكن هذا التعريف لم يظهر إلا ببطء وكذلك العلم الجديد للأُسلوب لم يعرف أهدافه ومناهجه إلا ببطء أيضاً .

(نوفاليس) هو أول من استخدم هذا المصطلح، فالأُسلوبية بالنسبة إليه تختلط مع البلاغة، وسيقول عنها (هيلانغ) من بعده (١٨٣٧م) إنها علم بلاغي منظم [١].مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأُسلوبية ولكن مضمون كلمة أُسلوب واسع جداً ، وهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غباراً من المفاهيم المستقلة، هذه الدراسة تقوم على قواعد مشتركة، باسم الأُسلوبية، يجمع بينها أنها تعمل في ميادين ووفق مناهج واضحة.

---

[١] بيروجيرو ، الأُسلوبية، ترجمة منذر عياش، دار الحاسوب للنشر، حلب، ط٢، ١٩٩٤م، ص٦

ويمكن أن نتصور أن الأُسلوبية هي دراسة للعلاقات بين الشكل وبين مجموع الأسباب الإخبارية، فمثل هذه الدرسات لم تكن موضع تصور أبداً، أما من جهتنا فنحن لا نملك نظرية في الأُسلوب مشتركة بين كل الفنون، تستطيع أن تكون جزءاً لا يتجزأ من علم الجمال[١].

ولكي تكتمل الفائدة لابد من الإشارة إلى عدد من نقاد الأُسلوبية في الغرب الذين أسهموا في الدراسات الأُسلوبية المعاصرة، وكان لهم دور في إرساء هذا الحقل من الدرسات اللغوية والنقدية من هؤلاء بوفون (Buffon) (١٧٠٧-١٧٨٨) وشارل بالي (Charles Bally) (١٨٦٥-١٩٤٧) و السويسري ج. ماروزو (J. Marwouzeau) ومارسال كريسو (Marcent Cress) حيث توسعا في إتجاه بالي التعبيري وكروتشه (Benedetto Croce) واستيفن أولمان (Stephen Ullman) الأنجليزي ولد عام ١٩١٤ وبيروجيرو (Puerecuiraud) الفرنسي.

وهكذا تبقى الأُسلوبية كما نتصورها في مفهومها وكما وصفناها في هذه الدراسة هي دراسة التعبير اللساني[٢].

والأُسلوبية الأدبية تعنى بدراسة الأُسلوب الأدبي ويتوجه اهتمامنا إلى النصوص الأدبية ذاتها، والعمل على تأويلها، وذلك عن طريق منظومة اللغة، وانتقاء السمات الأُسلوبية المهمة – عن طريق الحدس لبيان وظائفها ويسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي، وذلك عن طريق التكامل بين الجانبين الأدبي والجمالي الذي يهتم به الناقد، والوصفي، واللغوي واللساني[٣].

---

[١] بيروجيرو ، الأُسلوبية ، ص ١٠

[٢] المصدر السابق ، ص١٠

[٣] حسن غزالة ،الأُسلوب التأويل والتعليم ، كتاب الرياض، العدد ٦٠، مؤسسة إليمامة الصحفية، الرياض، ديسمبر ١٩٩٨م، ص٥٦-٥٧

المبحث الثاني

نشأة الأُسلوبية

إذا حاولنا وضع اليد على تحديد دقيق لتاريخ مولد الأُسلوب أو الأُسلوبية فسنجد أنه يتمثل في تنبيه العالم الفرنسي جوستاف كويرتنج عام ١٨٨٦م على: أن علم الأُسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماماً حتى ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأُسلوبية بعيداً عن المناهج التقليدية.

واذا كانت كلمة الأُسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التحديد مرتبطاً بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة.

لقد ارتبطت نشأة الأُسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطاً واضحاً بنشأة علم اللغة الحديث، وذلك أن الأُسلوبية بوصفها موضوعاً أكاديمياً قد ولدت في وقت ولادت اللسانيات الحديثة، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها.

وإن أول من نجح في إدخال اللغة في مجال العلم هو فرديناند دي سوير (F. De Saussure) (١٨٥٧-١٩١٣م) حيث أخرجها من مجال الثقافة والمعرفة، أي نقل اللغة من الإطار الذاتي إلى الإطار الموضوعي، وعليه فإن الأرض التي خرجت الأُسلوبية منها هي علم اللغة الحديث.

ومن هنا يمكن القول أن مصطلح الأُسلوبية لم يظهر الا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ الأُسلوب علماً يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو الاجتماعي، أو النفسي تبعاً لاتجاه هذه المدرسة أو تلك.

ويعد شارل بالي (١٨٦٥-١٩٤٧م) مؤسس علم الأُسلوب باعتباره علماً، وهو عنده مجموعة من العناصر الجمالية في اللغة، يكون بمستطاعها إحداث تأثيراً نفسياً عاطفاً على المتلقى[١].

فجوهر الأُسلوب عنده متمثل في إنزال القيمة التأثيرية منزلة خاصة في سياق التعبير، أما علم الأُسلوب فيتوجه إلى الكشف عن هذه القيمة التأثيرية (من ناحية جمالية نفسية عاطفية)[٢].

فالأُسلوبية تعد حلقة الوصل بين علم اللغة والدراسة الأدبية للنصوص[٣]. وهي ثمرة من ثمار الألسنية[٤] كما أنها جسر الألسنية إلى تاريخ الأدب. ويمكن أن يقال بأن الألسنية ،إذا كرست نفسها في خدمة الأدب استحالت أُسلوبية.

ومن خلال ما تقدم يتضح أن مصطلح الأُسلوبية المرادف له مصطلح علم الأُسلوب هو وليد هذا العصر، وهو دال على علم حديث إلا أنه تنتظمه منهجية وموضوعية لأنه ينبع من الجانب العلمي المستمد من علم اللغة ومن ثم يعد أحدث ما انتجته العلوم اللغوية في هذا العصر الحديث.

ويذهب الدارسون إلى تحديد مولد علم الأُسلوب فيما أعلنه العالم الفرنسي (جوستاف كورتنج) عام ١٨٨٦م في قوله : إن علم الأُسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماماً حتى الآن .. فواضعو الأُسلوب مقتصرين على تصنيف وقائع الأُسلوب التي تلفت أنظارهم طبقاً للمناهج التقليدية، لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع

---

[١] سمير أبو حمدان ، الابلاغية في البلاغة العربية، ، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط١، ١٩٩١م، ص٣٥

[٢] المصدر السابق، ص٣٥

[٣] عبدالسلام المسدي، الأُسلوبية والأُسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣، ١٩٨٢، ص٤١-٥٠

[٤] الالسنية : هي (العلم الذي يدرس اللغة الاسبانية دراسة علمية تقوم على الوصف، ومعاينة الوقائع بعيداً عن النزعة التعليمية والأحكام المعيارية، كما أنها تشتمل دراسة الاصوات والصرف والنحو والمعجمية والدلالة، كما أن مناهجها متعددة إلى المنهج المقارن والمنهج التاريخي، والمنهج الوصفي والمنهج التقابلي.

من الدراسة ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأُسلوبي أو ذلك وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعها الأُسلوبية في الأدب[١].

ويعد شارل باليCharles bally (١٨٦٥-١٩٤٧م) مؤسس علم الأُسلوب في المدرسة الفرنسية، وخليفة (سوسير) في كرسي علم اللغة العام بجامعة جنيف، وقد نشر عام ١٩٠٢م بمثابة الأول (بحث في علم الأُسلوب الفرنسي) ثم أتبعه بدراسات أخرى أسس بها علم أُسلوب التعبير، فيعرفه على أنه العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن وقائع الحساسة الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية.

ومنذ سنة ١٩٤١م عبر (ماروزو) (Jules Maruzew) عن أزمة الدراسات الأُسلوبية وهي تذبذب بين موضوعية اللسانيات، ونسبة الاستقراءات وجفاف المستخلصات، فنادى بحق الأُسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة[٢].

فنجد أن مستوى الدراسات اللغوية الحديثة، في العالم العربي المعاصر وقد يؤذن بإمكانية احتضان البذور الأولى لعلم الأُسلوب، بعد الجهود المضنية لجيلين من العلماء تصدوا لاستنباطه وتعميق جذوره في أرضنا، بل إن تجربة البلاغة العربية القديمة تدعونا إلى الاعتداد بطرقنا الخاصة في التوليد والاحتضان وتضعنا أمام نموذج نستهدي به إليوم، فقد كانت البلاغة العربية، استجابة فذة لحاجات وضرورات داخلية حميمة في بنية اللغة القومية والثقافة الإسلامية، ومع ذلك فقد تغذت بالفلسفة اليونانية والبلاغية اليونانية، واصطنعت كثيراً من مناهجها وأدواتها، دون عقوق بمنبعها الأصيل، أو مساس بعبقرية لغتها الخاصة، فلم تأخذ سوى ما

---

[١] صلاح فضل، علم الأُسلوب، ص١٠

[٢] عبدالسلام المسدي، الأُسلوبية والأُسلوب، ص٢٢

تحتاج إليه مما لا يتضارب مع عصارة الحياة فيها ولا ينحرف بطبيعة الرسالة المنوطة بها، ولم تلبث أن تكون بداخلها تيارات ومدارس[١].

وقد كان علم اللغة في القرن التاسع عشر خاضعاً للتأثيرات الفلسفية السائدة حينئذ، مما جعله مادياً يعتبر اللغة متحيزاً يستحيل فكه إلى أجزاء متباينة ووضعياً يهتم بالأسباب المباشرة للظواهر وإن كانت بطبيعتها تطويرية تاريخية[٢].

فكان طموح علم اللغة حينئذ يتمثل في الطبيعة المزدهرة ، أما مجاله فهو الصوتيات، إذ إنها مادة اللغة المحددة الخاضعة للملاحظة العملية المباشرة للظواهر وإن كانت تند في نفس الوقت عن المراقبة الواعية للفرد العادي، تعقبها في ذلك الصيغ الصرفية، ثم يأتي بعدها النحو حيث تصبح عملية اخضاع المادة للمنظور التاريخي الوصفي أشد عسراً وتعقيداً، اما الأُسلوب فهو ظاهرة ذات أصل فردي وطبيعة نفسية فلم يكن ليجد له مكاناً في هذا الإطار الذي لا يعني من اللغة سوى بخواصها المادية الطبيعية دون اهتمام بعلاقتها بالفكر[٣].

ولكن تطور الفكر العلمي وتجدد الفروع اللغوية لا يلبثان أن يعيدا إلى فكرة الأُسلوب أهميته، وقد ساعد على ذلك تياران مهمان في علم اللغة، احدهما التيار المثالي الذي أدى إلى النقد البناء للمادية التحليلية العقلية، والآخر تجديد المنهج الوضعي ذاته، بحيث يشمل ملاحظة الفكر والحياة ويؤسس العلوم الإنسانية على قواعد تجريبية وعقلية معاً .

أما أصحاب المنهج المثالي فهم يعتدون بالتمييز الشهير الذي أقامه (همبولت) بين العمل والطاقة ويعدون اللغة أداة سلبية للجماعة ، لكنها في نفس الوقت فعل خلاق للفرد، ويعارضون الفكرة الشائعة حينئذ عن اللغة وصفتها شيئاً أو

---

[١] صلاح فضل، علم الأُسلوب، مبادئه وإجراءاته ، ص٦-٧

[٢] زين كامل الخويسكي، في الأُسلوبيات، تحقيق محمد بن مسعود، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، بدون طبعة، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م، ص١٦

[٣] المصدر السابق ، ص ١٢.

جوهراً، مركزين على طابعها كمجموعة من العمليات والإجراءات فهي تمثل لديهم إبداعاً فردياً يتخذ صفة العموم بمحاكاة الجماعة وتبنيها له، ويصبح خاضعاً للقوانين النفسية والجماعية التي تؤثر بدورها على الأفراد المبدعين للغة والمتقبلين لها، فهي إذن خاضعة بشكل مباشر لهؤلاء الأفراد ولظروف حياتهم ومزاجهم وجنسهم وغير ذلك من العوامل المؤثرة فيهم[1].

وعلى هذا تصبح اللغة في جوهرها مجموعة من الوقائع الأُسلوبية ينبغي الاعتداد بها من وجهة نظر الأُسلوب، وإن كان من البيِّن أن كلمة أُسلوب التي تستخدم هنا تتجاوز حدودها التقليدية لتشمل كل عنصر خلاق في اللغة ينتمي إلى الفرد ويعكس أصالته.

ويمثل كل من (كارل فوسلير) و (ليوسبتسر) الجيل الثاني من مؤسسي هذه المدرسة الألمانية المثالية ، فالأول يهاجم الوضعية العقلية برمتها، ويرفض الاعتداد بالوقائع كهدف في ذاتها، كما يرفض إقامة علاقات سببية بين الظواهر المنفصلة، إذ أن هذه العلاقات لاتوجد بنفسها، وإنما هي مظهر لنظام أعلى تمارس من خلاله وظائفها، فاللغة شئ أبعد من هذا الموضوع القابل للاختبار والتحليل ودراسة أجزائه، إنها تعبير عن إرادة كما أن المبنى ليس مجرد كومة من الطوب والخشب والأسمنت والحديد بل هو تصميم من خلق الروح التي أرادته وتصورته ونفذته.

فإن اللغة ينبغي أن ينظر إليها في علاقتها بالروح التي أبدعتها، أي في أُسلوبها وقد قدر لهذا المنظور أن يجد دعماً قوياً له في الحركات المضادة للوضعية العقلية في بداية القرن الحالي، مثل نظرية (برجسون) في الحدس، ومبادئ (كروتشيه) الجمالية. وفي نفس هذه الفترة قامت مدرسة لغوية أخرى بتنفيذ مبادئ علم اللغة التاريخي.

---

[1] زين كامل الخويسكي، في الأُسلوبيات، ص١٢

ومن ثم فإن الأُسلوبية دراسة تتصل بأحكام (اللغة) وهو الحيز الملموس وأن اللغة هي المعيار الموضوعي الذي تقاس به خصوصية الأُسلوبية.

وترى الباحثة أن الأُسلوب يصبح موضوعاً للدراسة العقلية المنظمة بعد أن ظل خلال فترة طويلة نهباً للانطباعات الذاتية المبعثرة، ومعنى هذا أنه كلما أشتد طموح الأُسلوب ليصبح علماً للتعبير، اقترب مرة أخرى من منطقة اللغة والأدب، بصفتيهما تعبيراً عن طبيعة الإنسان وعلاقته بالعالم .

هذه المبادئ الجديدة وما يترتب عليها من نتائج هي التي تجعل العالم اليوم يعترف بعلم الأُسلوب واتجاهاته المختلفة[1].

وقد ظل الأوربيون منذ عصر النهضة حتى أوائل القرن التاسع عشر سائرين على نهج في دراسة لغاتهم لا يختلف من حيث مبادئه عن نهج لغوبينا القدماء، وإن اختلفت طبيعة المشكلات التي واجهوها؛ لأنهم كانوا يصنعون القواعد للغات حديثة الميلاد من اللاتينية، حديثة العهد بأمور الثقافة، فتأثروا باللغة الأم في صياغة قواعدهم كما تأثروا بها في إنشاء آدابهم ولكنهم بعد أن حددوا قواعدها ومتنها، أمسكوا بمعيار الصحة والخطأ وأهملوا ما عداه.

ثم كان التعبير المهم في علم اللغة عندهم لما أخذوا بالنظرة التاريخية المقارنة وراحوا يحاولون اكتشاف خطوات التطور في اللغة الأندوأوربية الأصلية التي يفترضون أن اللغات الأوربية كلها قديمها وحديثها نشأت منها.

وحين ظنوا أنهم اهتدوا إلى هذه القوانين راحوا يطبقونها على مجموعات لغوية غير مجموعتهم الأندأُوربية كالمجموعة السامية مثلاً، وعندما ظهر أوجست كونت (١٧٩٨م) بفلسفته الوضعية التي ترد كل القيم الفكرية إلى الإنسان، وتؤمن بالعلم التجريبي كمرحلة أخيرة في تطور البشرية، غلبت دراسة المجتمعات الإنسانية – من

---

[1] زين كامل الخويسكي، في الأُسلوبيات، ص٢٥

حيث هي نظم متكاملة - على دراسة المظاهر المختلفة لحياة الإنسان– بصورة منفردة – في تطورها التاريخي.

ويفضل تأثير علم الاجتماع ثم الإنقلاب الثاني في علم اللغة على يد العالم السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣م) الذي دعا إلى دراسة اللغة كبناء متكامل.

إلا أن (بالي) لا يهتم بالاستخدام الذي يتبدى لدى مؤلف معين للقيم التعبيرية، ولا يتساءل عن خواص الشخصيات والمواقف، فكل هذا يعتبره من قبيل الدراسات الأدبية الجمالية التي يحتفظ لها بكلمة (أُسلوب) دون أن يجعلها داخلة في علم الأُسلوب طبقاً لمصالحه، وهو يقول : إن مهمة علم الأُسلوب الرئيسة في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العضوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء.

وبالتالي فإن علم الأُسلوب في مصطلح (بالي) لا يتدخل إلا عندما يمس التعبير وسطاً اجتماعياً أوشكلاً معيناً للحياة أو طريقة للتفكير الجماعي.

فإذا أعتمدت هذه الدراسة إلى إعادة التكوين العضوي للغة في بنيتها وهيكلها على أساس مقارنتها بغيرها يطلق عليها (بالي) اسم علم الأُسلوب المقارن الخارجي، أما إذا تناولت العلاقة بين الكلمة والفكر لدى المتكلم والسامع، وعالجت علاقة اللغة بالحياة في طابعها الدائم فهي علم الأُسلوب الداخلي[١].

ويقول (بالي) إن الكلام الفردي هو الذي يستطيع أن يكشف عن العلاقة بين الفكر واللغة، وينبغي إذن على عالم اللغة أَلاُ يهمل أية فرصة للرصد الدقيق لكل ما

[١] صلاح فضل، علم الأُسلوب مبادئه واجراءته، ص٢١

يصدر على المتحدث الفردي حتى ولو من قبيل الخطأ ويتبين خواصه المميزة لكي يدرك وقائع الفكر التي تحدد الاختيارات و الابداعات في التعبيرات العفوية.

أما علاقة لغة الأدب بهذه العناصر الأُسلوبية فإن (بالي) يرى أن بينهما فروقاً ينبغي أن نحافظ عليها بحرص، فاللغة الأدبية هي شكل التعبير الذي أصبح تقليديا، إذ أنها بقايا ونتائج لجميع الأساليب المتراكمة عبر الأجيال والعصور في رصيد مشترك يختلف عن اللغة العفوية العادية وقد يكون لهذه اللغة الأدبية مفرادتها الخاصة، فنقول مثلاً (محيا) بدلاً عن (وجه) و (جواد) بدلاً عن (حصان) ويهوى بدلاً عن (يحب) وربما كانت لها تعبيراتها[1].

فالدراسة الأُسلوبية عنده تبحث في لغة جميع الناس، وقد اختار لها ذلك المصطلح لأنه يشير إلى أساس جميع الإجراءات التي تستخدم في الأُسلوب، فجميع الظواهر اللغوية بمستوياتها المختلفة، يمكن أن تكشف عن الخواص الأُسلوبية الأساسية في اللغة المدروسة، إذ إن كل الوقائع اللغوية أياً ما كانت عنه، تفصح عنه، فعلم الأُسلوب عند (بالي) ليس بحث في قسط معين من اللغة بل في اللغة بأكملها[2].

إلا أن سوسير هو أول من ميز بين (اللغة) و (القول) فكانت فكرته الأولى وميز بينهما تمييزاً دقيقاً وعلمياً ورفعهما إلى مرتبة اصطلاحيين لغويين (فاللغة) هي نظام متعارف عليه، وهذه الفكرة الأولى أدت إلى نشوء علم الأُسلوب وقيمتها لهذا العلم واضحة، فهي تعني بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي تكون ما سماه أهل الأدب بالأُسلوب، وبذلك يمكن أن تؤدي إلى

---

[1] صلاح فضل، علم الأُسلوب مبادئه واجراءته، ص٢٤

[2] المصدر السابق، ص٢٥-٢٦

قيام (علم الأُسلوب) حديث يناسب هذا العصر الذي يعترف بقيمة الفرد في كل شيء، ولا سيما الإنتاج الفني[1].

خلاصة القول أن الأُسلوبية ضخمة في حجمها وفي نشأتها تقف شامخة كالطود موقف شموخ وجلال إلا أنها تشكل سداً أمام كل باحث لتجذرها وامتدادها ولأنها سمة عامة لكل شيء.

بل لكل جماعة أُسلوبها الخاص، ولكل فرد أُسلوبه الخاص وكذلك لكل نوع من أنواع الادب المختلفة أُسلوب خاص وكل إناء بما فيه ينضح.

[1] صلاح فضل، علم الأُسلوب مبادئة واجراءته، ص٢٨

المبحث الثالث

علاقة الأُسلوبية بالنقد الأدبي والبلاغة

سادت البلاغة في الغرب منذ القرن الخامس قبل الميلاد حتى القرن التاسع، ويقول صلاح فضل: "فكان إنتصار البلاغة وسيطرتها ما يؤذّن باحتضارها. إذ اخذت تقتصر تدريجياً على ميادين محدودة، وتضع في لون من فقدان الأهمية والإعتبار الفكريين. وفي المرحلة المتأخرة من العصور الوسطى أخذت تتلاشى البلاغة التعليمية، وإن البلاغة الغربية منذ نشأتها عند اليونان حتى اليوم لا تفصل بحث (الأُسلوبية) عن بحث الألوان الأدبية كما أنها لا تفصله عن بحث أمور البلاغة والتي هي في نظرهم أقرب الطرق الى التعريف بالأسلوب، إن لكل نوع أدبي في نظرهم طريقة في التعبير تلائمه بحيث يكون إختيار الألفاظ والملائمة بين الُجمل والأفكار جزء من متطلبات العمل الأدبي نفسه سواء في تحضير المعاني أو صياغة العبارات".[١]

"إن مفهوم النقاد العرب القدماء للبلاغة قد ارتبط بالأسلوب إرتباطاً وثيقاً خاصة في المرحلة التي بدأ ينظر فيها الى البلاغة كوصف للكلام إذا امتاز بخصائص وسمات معينة، أصبحت هذه الخصائص فيما بعد أبواب علوم البلاغة التي قامت بمحاولة لحصر كافة أساليب الكلام وضمها تحت كليات عامة".[٢]

"أما في العصر الحالي يرى الباحثون أنها الوريث الشرعي الوحيد للبلاغة القديمة، في حين يرى آخرون أنه من الممكن العثور على صيغة ملائمة للون من التعايش بين البلاغة والأسلوبية بحيث لا تصبح العلاقة حينئذٍ مبنية على التوارث بل على بحث بلاغة جديدة مواكبة للأسلوب".[٣]

---

[١] صلاح فضل، علم الأسلوبية مبادئه و إجراءاته، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ٣ ، ١٩٨٨م، ص ٤٤.

[٢] تشيرتين، الأفكار والأسلوب، ترجمة حياة شرارة، دار الثقافة العامة، العراق، ١٩٩٢م، ص ٧٥.

[٣] عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد، المتحدة بيروت، ط ٥ ٢٠٠٦م، ص ٣.

"ووحدة التحليل في البلاغة هي الفن البلاغي، أما في الأسلوبية فإنها خاصية الأسلوبية ووجه الفرق بين الخاصية الأسلوبية والفن البلاغي، أن الأولى ليس لها وجود مطلق خارج النص الأدبي، أي أنها لا تعد خاصية أسلوبية إلا إذا كانت داخل النص كما ترتبط بالشيوع والندرة النسبية".[1]

وترى الباحثة أن تعدد وتشعب تعريفات الأسلوبية أدى الى ظهور أُسلوبيات متعددة. ومع هذا التعدد إتفقت جميعاً بأن موضوعها هو النص الأدبي، كذلك الحال بالنسبة الى البلاغة التي تعتبر الأدب محورها الأساسي في البحث ولأن هنالك من حكم بأن الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة. وإنها هي الشكل الجديد للبلاغة القديمة.

الأُسلوبية والبلاغة تمثلان تيارين مختلفين، في حين أن الأُسلوبية وليدة البلاغة ووريثتها، معنى ذلك أن الأُسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة ، فالأُسلوبية امتداداً للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت وهي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضاً .

وتعتبر الأُسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الابداعية، متخذة اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي وقد تقوم أحياناً بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأُسلوبية عملية نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أُسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

أَما النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة والجمال، والصحة مادة الكلام، أما الجمال فجوهره، وتكون الأُسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين

[1] مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، دمشق، ط ٢ ، ١٩٩٩م، ص ٥٥.

علم اللغة والنقد الأدبي، وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية، فترتبط باللغة والادب على حد سواء. ولعل التقارب بين الأُسلوبية والنقد يتم من خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب، واللغة والموسيقى[١].

ومع ظهور الأُسلوبية على الساحة النقدية لم تفتأ الدراسات العربية في الصلة بين هذا الوافد الاسمي، الذي يحمل في ثناياه ملامح البلاغة العربية الممتدة الجذور في أعماق التاريخ ويصحبها ذلك الوهج المشتعل من كبار النقاد في الأدب العربي الذين ذخرت المكتبة العربية بكتبهم المصدرية والمرجعية في فنون البلاغة وأفنانها، ولا زالت مناراً للبحث البلاغي الأسلوبي وتكاد الدراسات العربية تجمع على وقوع الصلة بين الأُسلوبية الحديثة. والبلاغة القديمة والنقد.

إلا أن الدارسين العرب كانوا في صلة الأُسلوبية بالبلاغة على عدة اتجاهات[٢].

الاتجاه الأول :نظر إلى الأُسلوبية والبلاغة من خلال الفروقات التي لمحها فيها، فقال أن البلاغة كانت قد توقفت في نموها، وتحجرت في قوالبها، ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي كاملاً، وقد تمثل هذا الموقف في عدد من الدارسين العرب، كان من أبرزهم محمد عبد المطلب في كتابه (البلاغة والأُسلوبية) وكانت الفروقات التي لاحظها على العلمين كما يأتي :

١/ مبدأ الحكم ٢/ الموقف من الإبداع ٣/ الموقف من الشكل والمضمون.

أما من حيث مبدأ الحكم، فكانت بحسب هذا الاتجاه، تعمد أنماطاً مسبقة وتصنيفات جاهزة تحكم من خلالها، بينما تتحدد الأُسلوبية بقيود المنهج العلمي الوصفي.

---

[١] يوسف أبو العدوس، الأُسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٢٠

[٢] ابراهيم عبدالجواد، الاتجاهات الأُسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان – الأردن، د.ت، ص٢٢-١٢٣

وفي الموقف من الإبداع، هدفت البلاغة إلى خلق الإبداع من خلال وصاياها التقييمية، في حين اكتفت الأُسلوبية بالسعي نحو تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يقرر وجودها[١].

وقد ذهب المسدي إلى أن البلاغة قد أقامت حاجزاً بين الشكل والمضمون وذلك ما رفضته الأُسلوبية التي اعتبرت الدال والمدلول وجهين لعملة واحدة، كما ذهب إلى أن البلاغة تميزت بنزعة متعالية، بينما تميزت الأُسلوبية بنزعتها الاختيارية.

وأن البلاغة تتناول مسائلها منفصلة عن الزمن والبيئة أما عن الأُسلوب فيدرس المسائل التي يعرض لها بطريقتيين هما :

الطريقة الافقية : ويدرس علاقة الظواهر ببعضها في زمن واحد.

الطريقة الرأسية : يدرس تطور الظاهرة الواحدة على مر العصور وأن البلاغة في غايتها تتجه إلى التعليم والتشريع الأدبي اما الأُسلوبية فغأيتها التشخيص والوصف.

أما من ناحية الشكل والمضمون فكانت رؤية هذا الاتجاه تنظر إلى أن البلاغة اعتمدت الفصل بين الشكل والمضمون بينما رفضت الأُسلوبية هذا الفصل.

لم تكن هذه الآراء تترك دون نقد، فإن ترك أمر مبدأ الحكم والموقف من الإبداع ليكون مقبولاً في أحد نواحيه إلا أن الموقف من الإبداع والموقف من الشك يتركه بعض النقاد.

حيث تعرض إبراهيم عبدالجواد لهذا الرأي فقال:

"ويعد هذا التشخيص صحيحاً اذا ثبت لدينا أن البلاغة العربية فصلت بين الشكل والمضمون، وأن المنهج الوصفي كان غائباً عنها، أو اذا قصرنا دراستنا على كتاب بلاغي واحد تتجلى فيه هذه المفارقات[٢]".

---

[١] محمد عبدالمطلب، البلاغة والأُسلوبية، ص٢٥٩

[٢] ابراهيم عبدالجواد، الاتجاهات الأُسلوبية في النقد، ص١٢٢

أما نقاط الإلتقاء فكانت على النحو التإلي :

١/ أهمية الموقف ٢/ طرق التعبير ٣/ الهدف

إن الموقف في علم الأُسلوب يقوم مقام مقتضى الحال في علم البلاغة فكما أن علم البلاغة يقرر أن الكلام يطابق مقتضى الحال. فكذلك يقرر علم الأُسلوب أن نمط (القول) يتأثر بالموقف مع أننا نستطيع أن نترجم (مقتضى الحال) و(الموقف) كليهما بظروف القول. وتبقى بعض الفروق في دلالة كل منها فالبلاغيون أنشأوا عملهم في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي – حتى في الموضوعات الأدبية– ولخدمة الخطابة أكثر من خدمة الفن الشعري ولذلك فإن أهم عنصر في ظروف القول عندهم هو الحالة العقلية للمخاطب، وإن كانت المادة الأدبية قد فرضت عليهم الاهتمام بالحالة الوجدانية للمخاطب والمتكلم جميعاً، أما علم الأُسلوب فقد نشأ في العصر الذي دخل فيه علم النفس إلى شتى مجالات الحياة.

وقد عنى العلماء المحدثون بالجانب الوجداني من الإنسان أكثر مما عنوا بالجانب العقلي، ولذلك نجد (الموقف) في علم الأُسلوب أشد تعقيداً من مقتضى الحال[١].

وإن كلا من الأُسلوبية والبلاغة نشأ منبثقة من علم اللغة ومرتبطة به. وأنهما يفحصان في مادة واحدة وهي لغة الأدب. وتزيد الأُسلوبية بإمكان فحصها لغير لغة الأدب وأنهما تتفقان في بحث الجوانب المختلفة من تعبيرية فنية في الخطاب الأدبي فضلاً عن الجوانب النفسية[٢].

---

[١] شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأُسلوب، ص٤٧

[٢] زين كامل الخويسكي، في الأُسلوبيات، ص٢٢-٢٣

وفيما يتعلق بهدف الأُسلوبية والبلاغة، فقد قرر شكري عياد مشتركاً بينهما إذ يسعى كلا العلمين إلى تقديم (صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب، وما يختص به كل منهما من دلالات، وهذا نفسه هو ما يصفه علم البلاغة)[١].

وقد كشف شكري عياد بعض المفارقات بين البلاغة والأُسلوبية، فيما يتعلق بأصول كل علم. إن أصل البلاغة لغوي قديم النشأة. وإن أصل الأُسلوب لغوي حديث النشأة فصبغت هذه الأصول البلاغية بالمعيارية، والأُسلوبية بالعلمية الوصفية.

الاتجاه الثالث : وهو يرى البلاغة أكبر من الأُسلوبية، وهي اتجاه من اتجاهي البلاغة المعيارية والتقديرية، بينما تتصف الأُسلوبية بالتقديرية العلمية دون المعيارية.

نادي أصحاب هذا الاتجاه إلى عدم إقامة علاقة خلافية بين البلاغة والأُسلوبية إلى درجة التناقض أوإقامة علاقة سلالية بحيث ترى الأُسلوبية مرحلة تالية للبلاغة[٢].

ومهما كانت وجهات النظر مختلفة في بعضها، إلا أنه لا يمكن أن تنتفي تلك الوشائج والصلات الواضحة بين الأُسلوبية والبلاغة العربية، وإن المحاولات العربية تناولت سحب الضوء من التراث العربي القديم ، أو جزء منه الا أن ذلك لا يزيد الصلة بين العلمين إلا قوة ومنعة وصلابة، وأنه كلما استحدثت دراسات جديده تحصلنا على نقطة التقاء ذات أهداف مشتركة ينأى أن يعمل كل بمفرده بل يعملان معاً فقط أن يظل لكل زمانه وعصره وبالتالي نصدق القول بأن الأُسلوبية بلاغة حديثة.

---

[١] شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأُسلوب ص٤٨

[٢] ابراهيم عبدالجواد، الإتجاهات الأُسلوبية في النقد ص١٢٥

كذلك نجد أن الأُسلوبية عملية نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه، حيث أنها مدرسة لغوية تعالج النص من خلال عناصره ومقوماته الفنية متخذة من البلاغة جسراً تصف به النص الأدبي.

أما النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة والجمال والصحة مادة الكلام[١].

ومن خلال ماتقدم فإن الأُسلوبية تعمل على تنظيم وربط العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي، أي أن هنالك عرى وثيقة بين اللغة والأدب على حد سواء والتقارب بين الأُسلوبية والنقد يتم بناء على التآزر على محاولة الكشف على المظاهر المتعددة للنص من حيث اللغة – التركيب – الموسيقى.

وفيما يتصل بعلاقة الأُسلوبية بالنقد هناك ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول : يرى أن الأُسلوبية مغايرة للنقد الأدبي ولكنها ليس وريثة له، ووجهتها لغوية، أما النقد فاللغة هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب إلا أن هذا الاتجاه يرفض أن تكون الأُسلوبية منهجاً شاملاً لكل أبعاد الظاهرة الأدبية.

الاتجاه الثاني : يرى أن النقد قد استحال إلى نقد للأُسلوب وصار فرعاً من فروع علم الأُسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات ومعايير جديدة.

الاتجاه الثالث : ينظر إلى العلاقة بين الأُسلوبية والنقد هي علاقة جدلية قائمة على ما يمكن أن يقدمه كل طرف للآخر[٢].

كذلك نجد صلة بين الأُسلوبية و النقد. إذ إن كليهما يخضع لمعايير علم النفس ومقاييسه، وكليهما يحاول الوقوف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها بالعوامل على كتاباته، وأن الأُسلوبية نظرة نقدية شاملة

---

[١] يوسف أبو العدوس، الأُسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٥٢

[٢] المصدر السابق، ص٥٣

خاضعة لمنهج علمي تنظم قائمة على فحص النص الأدبي في تركيباته اللغوية للكشف عن قيمتها الجمالية[١].

ويرى فريق من النقاد أن الأُسلوبية منهج علمي يتناول طرق الأُسلوب الأدبي، ومن ثم فهي نظرية نقدية لابد من اللجوء إليها عند تقييم الأُسلوب الذي يعد ركيزة أساسية في النص ومن هنا يهتم النقد بالأحكام الانطباعية، إلا أن النقاد الأُسلوبيين يذهبون إلى أن خاصية النقد الأُسلوبي تزيد عمل الناقد صدقاً وعمقاً .

وعلى الرغم من الالتقاء في نقاط بين الأُسلوبية والنقد، الا أن التكامل بينهما قد أعاقه- كما يقول بعضهم – تنافر سببته الصورة التي قدم بها عالم اللسانيات نفسه:

إدعاء الدقة العلمية، الا أن هذه الدقة لا تعيق تلمس الجوانب الجمالية في النص الأدبي، فهي دقة تسعى لتناول النص تناولاً يقُر بالموضوعية[٢].

وترى الباحثة أن هنالك فارقاً بين النقد والأُسلوبية يتأتى من الأدوات والأهداف والغايات، حيث أن ادوات الأُسلوبية تتوقف على اللغة فحسب، إلا أن النقد يعد اللغة إحدى أدواته، لأن الهدف الذي تنشده الأُسلوبية هو الكشف عن البناء اللغوي وما داخله بينما الهدف عند النقد هو الإجابة عن الاسئلة التي فحواها كيف؟ ولماذا؟ وعلى أية حال فإن الناقد معني بالتحليلات الأُسلوبية.

كما يرى Graham Huff، وإن الغاية التي تسعى إليها أي دراسة أُسلوبية هي زيادة الفهم عن طريق النظر الموضوعي الذي يعتمد اللغة أساساً للتحليل ولعل Huff الذي ينتصر للأُسلوبية انتصاراً إلى حد المبالغة قد تجاوز الموضوعية لا سيما عندما قال : الناقد الذي يبتعد عن التحليلات الأُسلوبية ليس له إسهاماً في

---

[١] يوسف ابو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص٥٤

[٢] المصدر السابق، ص٥٥

الإنشاء ولا كفاءة في القرار ويعتقد بالاحتمالية، ويستعمل أي مبدأ من أجل غرضه[١].

وعلى أي حال فإن نفي الصبغة العلمية عن الأُسلوب يحمل في طياته أبعاداً أخرى أهمله كثير من الباحثين الذين تصدوا للعلاقة بين النقد والأُسلوبية، ويكفي التدليل على ذلك أن نسوق رأي عبدالسلام المسدي الذي يقول: " ونحن ننفى عن الأُسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أُصولياً، وعلة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام"[٢].

وأنطلاقاً مما سبق ترى الباحثة إن الأُسلوبية ليست بديلاً للنقد لأن كلاً يقدم ما لا يقدمه الآخر في خدمة النص، وكونها ليست بديلاً للنقد لا ينقص من أهميتها وقيمتها ومن ثم لا ننفي عنها صفة العلمية.

ومن خلال ما تم استعراضه ترى الباحثة أن الأُسلوبية والبلاغة والنقد مثلث ذو ثلاثة أضلاع لا تكتمل أضلاعه إلا بمشاركة الثلاثة وغياب أحدهم قد يسبب خللاً في الحكم على الاعمال الأدبية، فالأُسلوبية هي القاعدة الأساسية والبلاغة تكمل الناحية الجمالية باعتبارها ضلعاً ثانياً والنقد يتلمس مواطن العلل الحسن باعتباره ضلعاً ثالثاً متناولاً الضعف والقوة. ففي النقد بعض مافي الأُسلوبية، وفي البلاغة بعض مافي الأُسلوبية، وفي الأُسلوبية والبلاغة والنقد تكتمل النصوص بيانياً وسياقياً وأُسلوبياً .

ويمكن اعتبار البلاغة والأُسلوبية أداتين من الأدوات التي يتوصل بهما النقد إلى أحكامه.

---

[١] يوسف أبو العدوس، الأُسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص٥٥

[٢] المصدر السابق ، ص٦٥

الفصل الثاني

أُسلوبية التناص في ديوان إشراقة

المبحث الأول: مفهوم التناص

المبحث الثاني: أثر التصوف في الديوان

المبحث الثالث: التناص الديني في ديوان إشراقة

المبحث الأول

مفهوم التناص

التناصّ لغة

نصَصَ النَّص: رفع الشئ، نصّ الحديث ، ينصه: رفعه وكل ما أظهر، فقد نصَّ، وقال عمر بن دينار: ما رأيتُ أنصّ للحديث عن الزهري. أي أرفع له وأسند.

يقال نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ومن قولهم نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض وكل شئ أظهر له، فقد نصصته[1].

يقول الجبار: (أحذروني فإني لا أناص عبداً إلا عذبته أي لا استقصى عليه).

ونصّ الشئ ينصه نصّاً :حركهُ : نصّت القدر نصيصاً: بمعنى غلت: ... و قال ابن الأعرابي، النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر.

والنص: التوفيق والتعيين على شيءٍ ما... ونصص الرجل غريمه تنصيصاً وكذا ناصّته مناصّة أي استقصى عليه وناقشه.. وتناصّ القوم: أزدحموا .. وقيل في القرآن والسنة: ما دلّ ظاهر لفظها عليه من الأحكام[2]

ثم يأتي مصطلح التناص صريحاً في المعاجم العربية وإن أتى فهناك بون شاسع بينه وبين المصطلح الذي اقترن بالعملية الإبداعية، ولعل أقرب هذه المعاني إلى التناص هي ازدحام الناس يقابلها ازدحام النصوص فيما بينها في النص الواحد، وكذا غليان القِدْر بمعنى التفاعل يوازيها تفاعل النصوص.

التناصِّ اصطلاحاً :

---

[1] جمال الدين محمد بن منظور ، لسان العرب المحيط ، دار لسأن العرب ، بيروت ، مج ٣ ، د. ط. ت. ، ص ٦٤٨. مادة نص.

[2] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العدوس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة دبي ، الكويت ، ج ١٨ ، د.ط. ١٩٧٩م ، ص ١٨٧ ، ١٨٨ . مادة نص.

١/ التناصَّ في النقد القديم:

(شكّل التناصَّ Intertualite منطلقاً أساسياً لهدم التصورات النقدية التي تنظر إلى النص الأدبي من زاوية سكونية، فتعتبره نسقاً لغوياً على ذاته، فالتفكير في التناص يسمح بخلق مسارب توضح مبدأ نقاء النص الإبداعي وتهدم عزلته، فيبني النص وفق مبدأ التداخل مع غيره من الأنساق النصية وغير النصية، ناهيك عن تدعيم حوارية النص بناء على مرجعيتين، الأولى فكرية، والثانية جمالية)[١].

والتناصَّ مصطلح نقدي حديث المنشأ أخذ يتشكل في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين علي مجهودات علماء ونقاد ، كان لجوليا كريستيفا Julia Kristeva السبق في تسمية هذه الظاهرة الأُسلوبية بالتناص في كتابها (أبحاث من تحليل علاماتي) وتوصلت إلى نتيجة مفادها (إن التناصَّ ميزة ولا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على الإطلاق، فكل نص ينبني كفسيفساء من الاستشهادات، وأنه امتصاص وتحويل لنص أخر)[٢] .

ولّما كان للغرب براءة الاختراع لهذا المصطلح وبفضل الترجمة وتنوع مرجعياتها كان للعرب أن سارعوا في البحث في ذاكرتهم الثقافية النقدية عن هاته الظاهرة ، رغم اختلافهم في ترجمتها، فمنهم من يسميه (التناصّ) وآخرون (التناصّية) وفريق ثالث (بالُنصوصّية)، ورابع (بتداخل النصوصّ) ، ومع ذلك فإن المصطلح الأول (التناصَّ) هو الذي شاع وأنتشر، بعد أن استفاض الحديث مؤخراً عن المناهج النقدية الأُسلوبية والألسنية والبنيوية والسيميائية...الخ)[٣]

---

[١] عبدالرحمن التمارة ، الجمالي والمرجعي في النص الروائي قراءة نقدية في كتاب (الكتابة والتناصّ في الرواية العربية) للحبيب الدايم ربي ، ينظر الرابط http://habib daim .

[٢] عبدالملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ، ونظرية التناص ، مجلة علامات النقد ، النادي الأدبي ، جدة ، ج١ ، مجلد١، مايو ١٩٩١م ، ص ٧١.

[٣] محمدعزام ، النص الغائب ، تجليات التناصّ في الشعر العربي ، منشورات الاتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ٢٧.

وعلى الرغم من شيوع مصطلح (التناصّ) في النقد العربي المعاصر، في الآونة الأخيرة إلا أن أصداؤه ما تزال خافتة في النقد العربي المعاصر، وعلى الرغم من مضي أكثر من أربعين عاماً علي ولادته في النقد الأوربي، فإنه ما يزال وليداً يحبو في النقد العربي المعاصر[1] والنقد والعودة إلى الدلالة المرجعية لمصطلح التناصَّ في المعاجم اللغوية القديمة والذي يقربها من المنطقة النقدية إلى حد ما هو دلالتها إلى عملية التوثيق ، وذلك في نص الحديث إلى صاحبه عن طريق متابعة صاحب الحديث لاستخراج عناصره حتى بلوغ منتهاه)[2].

لقد تنبه البلاغيون القدماء من العرب عند دراستهم للخطاب العربي إلى ظاهرة تداخل الُنصوصَّ وتراكمها فوق بعضها البعض، وكان ديدنهم هو الوقوف على مدى أصالة الأعمال المتسربة إلى أصحابها ونقائها، ومقدار ما حوت من الجدة والإبتكار أو مبلغ ما يدين به أصحابها السابقين لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع.[3]

ولعل ما يؤكد هذا القول هو شطر بيت لعنتره بن شداد:

هل غادر الشعراء من متردم *** أم هل عرفت الدار بعد توهم

الذي يرى استحاله القفز على الوقوف على الأطلال والبكاء على الأحبة والديار بتراكيب وجمل مكررة وهذا إن دلّ ، فإنه يدل على أن الشاعر العربي القديم وغيره قد تنبهوا إلى تكرار الموضوعات والمعاني في قصائد عدة.

ولقد أعاد أغلب النقاد العرب المعاصرين إلى السرقات الأدبية وهجاً نقدياً جديداً، بعد أن حظيت بهذا الوهج في النقد القديم عند نهوضها كفكرة لها ظروفها وملابساتها ، أو لعلهم تناولوها في إطار من المفاهيم الأخري، وكأنهم يسعون إلى

---

[1] محمدعزام ، النص الغائب ، ص٢٧

[2] بدوي طبانه، السرقات الأدبية، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ص ٣.

[3] معجب العدواني ، رحلة التناصية إلي الأدب العربي القديم ، ينظر الرابط www.adawni8m.come/mnagdi

إعادة زراعة حقل مهجور بآليات لكونها جذوراً أو أصولاً للتناص كان لها من الشيوع ما أوحى أحياناً بتطابق تام بين التناصية والسرقات الأدبية ، ويكاد يجمع أغلب من تناول التناصية في علاقتها بموروثنا النقدي علي أن السرقات تحمل صلة ما مع التناصية[١].

ولقد تعددت وتداخلت التناصية كمصطلح مع السرقات الأدبية وظل النظر إلى السرقات الأدبية وغيرها مما أشار إليه نقدنا القديم بآليات جديدة هاجساً لعدد من النقاد المعاصرين، فهم يشيرون إليهم بمنظورهم الحديث المنبثق من النظرة الحديثة، وتحظى هذه الرؤية بقبول عند أغلب الدارسين مع اختلاف مشاربهم، وممن أشار إلى ذلك عبدالله القذامي الذي عرض لمصطلح التناصية بقوله: (نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر بلغة بعضهم)[٢].

إن فعل التصحيح الذي رآه القذامي مرتبط بجانبين اثنين أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورمت بظلالها علي السرقات الأدبية، والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأدوات حديثة ، ومن أبرز هؤلاء الذين نظروا إلى السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد، عبدالملك مرتاض الذي جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها، وذلك أن رآها فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة[٣].

ومن ثم فإن التناصَّ ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح والتمحيص لتتبع تحولات النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف.

---

[١] معجب العدواني ، رحلة التناصية إلي الأدب العربي القديم ، ينظر الرابط.

[٢] عبدالله الغذامي، الخطيئة والتفكير ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٣م ، ط٢ ، ص ٥٦.

[٣] عبدالملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، ص ٦٩-٩٣.

التناصّ عند النقاد الغربيين:

هذه الظاهرة تعد بالإجماع منتجاً غربياً من حيث التسمية والممارسة النقدية تكشف عن خلايا هذه الظاهرة الأُسلوبية في تضاريس النصوص، ولعل أول من قال هذا المصطلح وأقره هي (جوليا كريستفا) اللسانية البلغارية والتي تنبهت إلى تداخل النصوص في نص واحد. وهذا الأخير كان الهاجس الأول في رؤى النقاد الغربيين المحدثين ، بوصف النص بنية لغوية لها قدر من قوة الصياغة شكلاً .

فالنص في رؤية (رولاند بارثRolland Barthes) السطح الظاهري للنتاج الأدبي ، ونسيج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إليه سبيلاً[1].

إن النص عند بارث Barthes جسد يمتلك شكلاً إنسانياً ، ولكن هل له صورة هل هو اشتقاق كبير من الجسد؟ ... لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها الجسد أفكاره الخاصة، لأن جسدي ليس له أفكاري نفسها[2].

يرى بارث Barthes بأن النص جسد كجزيرة منعزلة تقتات من ذاتها ومن فكرها ومن لغتها شكلاً ومضموناً ، وترك Barthes الحرية للنص بوصفة جسداً ونسيجاً مستقلاً له حرية التهيؤ لأن يدخل في علاقات نصية أخرى، شريطة أن يحقق النص نصيته قبل الدخول في علاقات جديدة، لأن كلمة النص عنده تعني نسيجاً، ولكننا ما دمنا نُعد هذا النسيج منتوجاً وحجاباً يختبئ في المعني (الحقيقي) ورائه بطريقة حية، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة، أن

---

[1] رولان بارث، نظرية النص ، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور ، ترجمة د. محمد خير البقاعي ، المجلس الأعلي الثقافة والمسرح القومي للترجمة ١٩٩٨م ، ص ٣٠.

[2] المصدر السابق ، ص ٢٧.

النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وتتحل الذات في هذا النسيج مثل العنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية[1].

نجد أن الباحثين العرب يستعملون هذه العبارة: الجسد الحقيقي ، ولكن أي جسد؟ المشرحين وعلماء وظائف الأعضاء يرون أن الجسد الذي يراه المعلم، ويتحدث عنه: ذلك هو نص النحويين والنقاد والشراح وفقهاء اللغة (أنه خلقة النص)، ولكننا نملك جسداً للمتعة مكوناً من العلاقات الشهوانية حصراً، ولا علاقة له بالجسد الأول: ذلك تقسيم آخر وتسمية أخرى، وكذلك الحال في النص، وهو ليس كشفاً مفتوحاً يحوي ومضات الحديث، تلك الومضات الحيوية والأنوار المتقطعة وتلك الملامح الجميلة في النص كالبذور[2] .

يعرج بارث إلى جوليا كريستيفا فيسوق للنص تعريفاً، بما يرسخ نصيته التي تجعل جسده بوصفه بناءًلغوياً ذا نظام من المعلومات، وتداخل في علاقات داخلية تحفظ للنص جسده، بما يجعله مهيأ للدخول في علاقات ما مع نصوص أخرى، وذلك حين يقول: كانتكريستيفا قد أعدت مبدئياً تعريفا جامعاً وأصولياً للنص، إذ قالت: أنعرف النص بأنه جهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللغة، واضعاً الحديث التواصلي ، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو (متزامنة) هذا تعريف كريستيفا التي ندين لها بالمفاهيم النظرية الرئيسة المتماثلة ضمناً في هذا التعريف: ممارسات دلالية، إبداعية، تمعنية ، خلقة النص، تخلّق النصَّ، التناصَّ[3].

إن أغلب النقاد الغربيين والعرب يعترفون بأن كريستيفا بفضل تعريفها وتعريفهم بمصطلح التناصية صياغة ومفهوماً، وكلاهما - بارث وكريستيفا – في

---

[1] نظرية الفن، بحث مترجم في كتاب (آفاق التناصية في المفهوم والمنظور) ، ص ٥٣.

[2] المصدر السابق ، ص ٣٧

[3] المصدر نفسه ، ص ٣٧.

هذا السياق كان من المفسحين أيضاً لنصية النص أن تعبر – بوصفها رد فعل لمفهوم النص المغلق عند الروس – عن تجاوز انغلاقية النص ليصبح إنتاجاً وفق مفهومها.

ومفهوم الإنتاجية بوصفه مصطلحاً هو أحد نواتج التناصِّInterxtuality المثمرة، فالنص كما يري بارث عن كريستيفا (إنتاجية) ولكن ذلك لا يعني أنه منتوج عمل تتطلبه تقنية، والمتصرف في الأُسلوب، لكن الساحة ذاتها يتصل فيها صاحب النص وقارئه: النص يعتمل طوال الوقت ومن أّنى تناولناه: ولو كان مكتوباً مثبتاً لا يقف عند الاعتمال وعند تعهد مدارك الإنتاج.

ويفسح بارث مجالاً للمؤلف والقارئ وفق منهج كريستيفا كي يلتقيا على أرض إنتاجية النص أكثر ، حين يراهما شريكان، يكمل أَحداهما عمل الآخر سعياً لإنتاجيته[1].

إن القارئ هو نظر المؤلف لأنه يبصره بتأويله، وما لم يكن يراه من الناحية التاريخية مثلاً حتى تكون دوال النص ملكاً لكل الناس، ليس للمؤلف والناقد والقارئ فقط، بل لكلٍ وفق تأويله للدوال لدلالات لا تنتهي ، تتعدد بتعدد المنتجين لدلالة وفق خطابه فالانتاجية تنطلق وتدور حول دوائر إعادة التوزيع. إن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقية هو الذي يعمل بلا كلل ولا ملل وليس الفنان أو المستهلك.

وإذا ما أطمان بارث إلى وجود القارئ المنتج للنص والمؤلف الذائب في صياغة النص، وجد سبيلاً لهذا النص ليدخل في علاقة مع نصوص أخرى ، تثمر في إنتاج دلالته ، وهذا ما استقر عليه تسميته بـ (التناصَّ) مبيناً أن النص يعيد توزيع اللغة وهو حقل إعادة التوزيع) إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً. وفي النهاية تتحد معه واحدة من سبل التفكك

[1] نظرية الفن، بحث مترجم في كتاب (آفاق التناصية في المفهوم والمنظور) ، ص ٣٨

والبناء، كل نص هو تناصَّ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه لمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى ، إذ نتعرف على نصوص الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة ، وتعرض موزعة . في النص . قطع مدونة . صيغ نماذج إيقاعية، وتبدو من الكلام الاجتماعي ... لأن الكلام موجود قبل النص وحوله [1].

ويزيد بارث مفهوم التناصِّ وضوحاً ، حين يربط ربطاً واعياً بين نظرية النص بوصفه سيداً يستدعى . هو دون مؤلفه . إلى فضائه صيغاً مجهولة من نصوص أخرى ، أو من سياقات أخرى يشير إليها ، ووصف التناصِّ لأنه يمنح نظرية النص جانبها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخرى . وفق التناصِّ . في وضع المنتج وذلك حين يقول : (التناصِّية قدر كل نص ، مهما كان جنسه ، لاتقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير، فالتناصَّ مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها ، ومتصور التناصِّ هو الذي يعطي -أصولياً - نظرية النص جانبها الاجتماعي ، وقد عرف مارك أنجينو (Mark Anjinho) التناصِّ على أنه: "هو التقاطع داخل نصّ لتعبير (القول) مأخوذ من نصوص أخرى ، أو هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة"[2] .

من خلال المفاهيم التي يطرحها أنجينو Anjinho للتناصِّ في رؤية كثير من نقاد الغرب الحداثيين لا تتعدى في تناصِّ بينها - عما طرحته من قبل كريستيفا وبارث وأنجينو نفسه - ما بين مستخدم على المستوى اللفظي ، فقط لكلمة التناصَّ أو لملفوظات أخرى ، فميخائيل باختين Mikhail Bakhtin مثلاً الذي تأثرت به كريستيفا في فهمه لمضمون التناصَّ لا يستخدم كلمة تناصَّ و لا أي كلمة أخرى مما

---

[1] نظرية النص ، بحث مترجم ضمن كتاب (آفاق التناصية ..... المفهوم والمنظور) ص ٤٢

[2] أحمد المديني ، مفهوم التناصّ ، مارك أنجينوا ، ضمن كتاب في أصل الخطاب ، النقد الجديد ، بدون (ط،ت) ، ص ١٠٣.

يمكن أن يكون معادلاً لها ، وإنما استخدم كلمة (تفاعلية) بديلاً لها واستخدم (تفاعلية السياقات) و(تفاعلية سيميائية) و (تفاعلية اجتماعية – لفظية) وتأخذ هذه الكلمة الأخيرة عند كريستيفا بشكل أو بآخر كما يرى أنجينو وضعية التناصية [1].

كماعبر باختين Bakhtin أيضاً عن التناصَّ بـ (التبادل الحواري)[2].

ويتراءى لنا وفق هذه الرؤى أن كلمة (التناصِّ) هي مجال نقد لم ينهض تماماً بالوظيفة البنيوية – لذا جاءت هذه الظاهرة الأُسلوبية (التناصِّ) كي تضع للنص خطيته وسياجه.

أنواع التناصَّ:

أ/ المَناصَّة: وهي البنية التي تشترك وبنية النص الأصلية في سياق و مقام معينين، وتجاوزها محافظة على بنيتها كاملة مستقلة، وهي تحقق المحاكاة والمماثلة والتشابه، (كما في السرقات الشعرية، وهي باب مستقل عن العرب) كنوع من الهجاء القبلي والشخصي.

ب/المتَ ناصِيَّة: وهي تضمن بنية نصية ما مأخوذة من بنيات نصية سابقة، وتدخل معها في علاقة تبدو كأنها جزء منها. وتكون مباشرة تتجلى في الاستشهاد بالآيات القرآنية، والأشعار، أو غير مباشرة (ضمنية) تتجلى في الإيحاءات والظلال البلاغية، ويختلف القراء في تحديدها حسب خلفياتهم الثقافية.

ج/ المِتناصِّية: وهي نوع من المناصة، تأخذ بعداً نقدياً محضاً ، في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.

والمتفاعلات النصية قد تكون تراثية أو حديثة أو معاصرة، وقد تكون عربية أو أجنبية، أو تاريخية أو دينية وقد تكون أدبية فالتاريخية (كالعصر الإسلامي والتاريخ الحضاري القديم، الأساطير..الخ). والدينية (الآيات القرآنية، الإشارات

١.مارك أنجينو ، التناصِّية ، بحث في أنبثاق حقل مفهومي وأنتشاره ، ضمن آفاق التناصية بدون ط . ت ص ٧٦

٢. تودوروف ، المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٦٦م ، ص ١٣ .

القصصية، أسماء الأنبياء والمتصوفة..) والأدبية (من الشعر القديم) وكذلك الأدبية من (اقتباسات من شعراء محدثين ومعاصرين) وأسماء (كعنترة ، طرفة، وأمرئ القيس) وشعبية مثل (الحكايات الشعبية، ألف ليلة وليلة، والسندباد ، وشهريار ، وسيرة بن ذي يزن..الخ)[١] .

وتبدو لنا أن هذه الأنواع الثلاثة متداخلة فيما بينها، وهي تتبادل الفعل، وتغير مواقعها من جنس أدبي إلى آخر، ومن نص إلى آخر وتتعالق مع بعضها بعضاً .

إن التحليل التناصّي (النصَّ) شبكة تلتقي فيها نُصوصٌ عديدة مستمدة من ذاكرة الأديب ، ونصوص يصعب تحديدها إذ يختلط فيها القديم بالحديث والأدبي بالعلمي واليومي بالتراثي والخاص بالعام ، والذاتي بالموضوعي.[٢]

من ثم فإن كل نص يتشكل من مجموعة من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى متداخلة في كتابة مغايرة.

أشكال التناصَّ: تتمثل في ثلاثة أشكال هي:

أ/ التفاعل النصِّي الذاتي: وذلك عندما تدخل نصوص الكاتب في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك أُسلوبياً ولغوياً ونوعياً .

ب/ التفاعل النصِّي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب في عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

ج/ التفاعل النصِّي الخارجي: وذلك عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة[٣].

ومن خلال التعرض لأشكال التناصّ نجد أن أهمية التفاعل النصي الخارجي والداخلي تكمن في الوقوف على مدى تطور فكرة الأديب.

---

[١] محمد عزام ، النص الغائب ، ص ٣٥.

[٢] أحمد الزعبي ، التناص نظرياً وتطبيقياً ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط٢ ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٥.

[٣] بدر الدين السد ،الأُسلوبية وتحليل الخطاب ، ج٢ ، دار هوصة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، د.ط. ، ت ، ص ١١.

التناصِّ عند النقاد العرب المعاصرين:

لقى هذا المصطلح صدىً طيباً في أوساط النقد العربي رغم صعوبة ترويضه وتقليم أظافره ، إذ تعددت ترجماته من ناقد إلى آخر ، فهناك التناصِّ، التناصِّية، التداخل النصِّي،... ولم تقتصر المشكلة في حدود الترجمة فحسب بل تجاوزته إلى محاولة إضفاء الشرعية على المصطلح لمنحه مصداقية وقبولاً حقيقياً في أوساط النقاد والقراء على حد سواء ، وكانت خطوات اكتساب المصداقية هي البحث عن جذور المصطلح في التراث النقدي، جذور تؤكد وشائج القربى، وتضمن أبسط مستويات الائتلاف قبل البحث عن ملامح الاختلاف[1].

وهناك صلة بين السرقات الأدبية وبين مصطلح التناص فطرح سؤالاً : ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟.. بعد أن تم الاستنتاج بأن تراثنا حافل بنظريات يقعدنا عنها التخاذل بالعصرانية والكشف عما يسكنها من أصل لنظريات نقدية غريبة تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية.

يرى مرتاض أن السرقات الأدبية تربطها صلة قوية مع التناصِّ وإن السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد، حيث جعلها من أكبر القضايا التي يجب الاهتمام بها وأنها فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة[2].

وترى الباحثة أن التناصِّ هو تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى أو إخضاع ما عرف بالسرقات الأدبية للدراسة من منظور الأسس التي يقوم عليها التناصِّ.

---

[1] مديحة عتيق ، التناصّ والسرقات الأدبية ، جامعة سوق أهراس ، الجزائرة ، ينظر الرابط http://difaf.net/main?p:1415 بتاريخ ٢١ فيفيري ٢٠٠٦.

[2] عبدالملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية والتناصّ ، ص ٧١.

وقد حاول مرتاض في سياق آخر أن يقرب العلاقة بين مفهوم السرقة والتناصِّ في وعي هذا التقارب: فالسرقات الشعرية في رؤيته مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف: اقتباس خفي ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ في سياق ما، وإعادة صياغتها فبيت واحد من الشعر غالباً، إذ هي محاولة تدوين وصهر نص قديم في نص آخر آني.[1]

وتخلص الباحثة إلى أن أساس إنتاج أي نص، هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي، وبرهنته على صحة هذه المسلّمة، فقد وجدت دراسات لسانية نفسانية لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الفهم والإنتاج.

دخل الباحثون العرب في إشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات والمدارس النقدية، فمحمد بنيس يطلق عليه مصطلح (النص الغائب) ومحمد مفتاح يسميه بـ (التعالق النصِّي) حيث عرفه فقال: (التناصِّ هو تعالق – الدخول في علاقة – نصوصِّ مع نص حدث بكيفيات مختلفة)[2].

يرى مفتاح أن البعض يعتقد أن عملية التناص تتوقف عند حد امتصاص الشاعر لنصوص أخرى سابقة لمجرد المحاورة والتجاوز، في رؤية سطحية تقتصر عليه وحده، ولكن في رأيه يجب أن يعي دور النصوص في عملية تخليق النص وإنتاج النص للدلالة، وهذا هو الطرف المضيئ في هذا السياق[3].

ومن خلال ما تقدم فإن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء أن كان هذا الإنتاج لنفسه أو لغيره، ونصوصه يفسر بعضها بعضاً، وتتضمن الإنسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضاً لديه، وأن يتجنب الاكتفاء

---

[1] عبدالملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية والتناصّ ، ص ٧٦

[2] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص ١٢١ .

[3] المصدر السابق، ص ١٢٩

بنص واحد واعتباره كياناً مغلقاً علي نفسه. وشغل مفتاح تساؤلاً مؤداه: أيكون التناصِّ في الشكل وفي المضمون أم فيهما معاً؟ إن ما يظهر – بادئ ذي بدء -أنه يكون في المضمون لأن الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة أو غير مكتوبة، أو تبقى منها صورة أو تعبيراً ذا قوة رمزية، بل إن الشكل هو المتحكم في التناصِّ والموجه إليه ، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي تبعاً لذلك[1].

مستويات التناصِّ:

أما عن مستويات التناصِّ فقد اختلف النقاد باختلاف مناهجهم إنطلاقاً من طبيعة النصوصِّ ، نثرية كانت أم شعرية، فقد قسم محمد بنيس التناص إنطلاقاً من النصِّ الشعري ، و ميز ثلاثة مستويات من التناصِّ.

أ/ مستوى الإجترار: وفيه يعيد الشاعر كتابة النصِّ الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، وساد هذا النوع في عصور الإنحطاط حيث يتعامل الشعراء بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعياً لا نهائياً .

ب/ مستوى الإمتصاص: هو خطوة متقدمة من المستوى الأول، حيث ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية النصِّ الغائب وقداسته، يتعامل معه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل.

ج/ مستوى الحوار: وهو من أرقى المستويات في التعامل مع النصوص، لا يقوم به إلا شاعر مقتدر ، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وحجمه وشكله، ولا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيره... وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص[2].

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٩-١٣٠.

[2] محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة ، ١٩٧٩م ، ص ٢٥٣.

وترى الباحثة أنه من خلال إنفتاح النقد العربي على الثقافة الغربية وفدت إلينا مناهج نقدية عديدة ، وأدوات إجرائية مختلفة تحاول إضاءة النص الأدبي وتحليله ومن ثم يعتبر التناصِّ من المناهج الجديدة التي وفدت إلى ثقافتنا العربية، وعلى رأس هذا الإبداع الضخم والمصطلح الفذ تتقدم جوليا كريستيفا ونرى أن جوليا قد أشارت إلى أن صاحب الفضل في وجود الظاهرة هو ميخائيل باختين.

ويتضح لنا أن دخول هذا المصطلح إلى الأراضي العربية تلقفته أيادي النقاد العرب درساً نظرياً وتطبيقياً مما أدى إلى نشوء تراث ضخم من المؤلفات العربية في التناصِّ.

المبحث الثاني

أثر التصوف في ديوان إشراقة

"يسعى رواد الشعر الصوفي إلى إختزال الكون بشقيه الغيبي والمشهود في موقف ديني، يتجلى ذلك في القدرة المتميزة على توظيف النصوص الدينية، وبخاصة النص القرآني ذلك أن توظيف النصوص الدينية أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي مما ينتزعه الذهن البشري لحفظه، ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينياً "[١].

وإذا كنا نُسلم بأن النص الصوفي ديني في ذاته، فهذا يعني بالضرورة– تفاعله الدائم مع نصوص دينية أخرى مستمدة من روح الإسلام ومن مشارب حضارية أخرى ضاربة في عمق التاريخ الإنساني وكما هو معلوم فإن أكثر الصوفية معروفون بسعة الاطلاع وكثرة الحفظ والهيام بالثقافة الأدبية.[٢]

وإن جوهر ثقافة الصوفية يكمن في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وآثار السلف الصالح[٣].

وأن للتناصِّ دوراً فعالاً في تفكيك بنائية النص، ومن ثم فهم إتجاهات الحركة الشعرية الصوفية، ومن هنا تبرز فعالية القراءة في ربط الملامح الأُسلوبية بالمنحنى التداولي في التأسيس لشرعية الخطاب الصوفي.

إلا أن المتصوفة لم يكتفوا بالتفسير النقلي للقرآن الكريم، إنما تجاوز ذلك إلى الاستنباط والتأويل، ودعوا إلى الكشف عن الأسرار الخفية فيه، وهو ما أفسح مجالاً

---

[١] صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية قراءة في الشعر والقصة والمسرح، هيئة قصور الثقافة ، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٤١

[٢] الأدب في التراث الصوفي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، ١٩٩٨م، ص ١٩٧.

[٣] على علي صبح، الأدب الإسلامي حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، المكتبة الازهرية للتراث ، القاهرة، ١٩٩٧م ، ط٢ ، ص٢٧٠.

جديراً للحرية الإبداعية والفكرية لم يكن متاحاً من قبل، وحجتهم في ذلك أن النص ثابت أما المتغير فهو الفهم الذي يستجيب لمقتضى الحال[1].

ومن هنا يتحتم أن هذا التصور يقود للقول بأن المتصوفة كانوا سابقين إلى تجاوز حدود المعنى ، وهو الذي إنعكس جلياً في تعاملهم مع القرآن الكريم بحيث كانوا ينتفعون بكل العلاقات التي توجد في آي القرآن الكريم سواء كانت هذه العلاقات تركيبة أم دلالية أم صوتية.

ترى الباحثة إن التفسير الديني هو طريقة من طرق أخذ الآية من حيث وقعها في النفس، ومن حيث إيحاءآتها الروحانية في تجربة الإيمان العميق، ومنهج التأويل عند المتصوفة مبنى أساساً على مجموعة من الدلالات التناصية العميقة المميزة في بنائها الأسلوبي ، وفي ثرائها وما زال التراث الصوفي يعد أرضية خصبة للدراسة.

من هذا المنطلق تتقلص دائرة المرجعية السلفية لتحل محلها فضاءات التجربة الذاتية، وعلى الرغم من ذلك فان التفسير الصوفي لا ينفي غيره ولا يقدم نفسه بديلاً ولا كافياً في حد ذاته، إنه طريقة في أخذ الآية من حيث وقعها في النفس، ومن حيث إيحاءآتها الروحانية في تجربة الإيمان العميق[2].

بينما نجد أن منهج التأويل عند المتصوفة مبنى علي الممارسة التناصية العميقة على النصوص المقدسة المأثورة وبهذه الطريقة اكتسبت التجربة الصوفية، الشعرية المميزة في بنائها الأسلوبي وفي تراثها الموضوعي ، مما جعلها تستقطب اهتمام الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة بل رجع إليها بعض المبدعين في استلهام مقومات التجربة الشعرية الحداثية، ذلك أن التراث الصوفي ما زال يعد أرضية خصبة تحتاج إلى الكثير من البحث والتنقيب.

---

[1] آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي: في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط١ ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، ٢٠٠٢م ، ص ٢٧٤.

[2] الصادق علي زيعور، التفسير الصوفي، ط٢ ، دار الأندلس ، ١٩٧٩م ، ص ٦٧.

هذه الحركة الصوفية الدينية اكتشافها لم يكن محض مصادفة، بل إن العقلية الواعية هي التي بنت فيها الدينامية يقول سبتزر:"وليس من قبيل المصادفة أن مكتشفها كان لاهوتياً الف التوفيق بين المتنافرات ، وتلمس آثار الجمال الإلهي في هذه الدنيا ويتمثل هذا الموقف في الكلمة التي شكلها شلاير ماشر Shleir Macher النظر إلى العالم أي رؤية الكون وإدراك كنهه في جزئياته المُحسّة ومن ثم فإن مكتشف هذه الدائرة هو رجل دين مرموق "شلاير ماشر" غايته ذات الغاية عند سبتزر ، وهي البحث وراء التباين عن الإتفاق والتآلف وإعطاء الوجود روعة جمال الخالق ، ويقوم الأصل الديني معتمداً على ربط العالم بالرؤية الإبداعية، فرجل الدين الذي اكتشف هذه الدائرة التي توصل الرؤية الصوفية الدينية "الفيولوجية"[1] الاعتماد علي حركة الكون وملاحظته فوجد فيها تناغماً وإتفاقاً رغم ظواهر التناقض الشكلية، التي تبدو سريعاً أمام الرائي بادئ الأمر، وبالتإلي فإن الحركة الصوفية لم تخضع للمصادقة البحتة، وإنما كانت ثمرة واعية للملاحظة الكونية[2].

تبنى سبتيزر هذه الفكرة من موقع ديني عقائدي تمارس تأويل النصوص المقدسة، فالصوفية تداخل وتفاعل بين الإرتباط الديني والمساهمة النقدية الأدبية، وبالتالي لم تقف عند حد التعبيرات اللغوية، وإنما كان الهدف أوسع من ذلك بمساحات بعيدة، حيث إرتبطت دراسة هذه النصوص بالحركة الكونية[3].

فالشاعر التجاني يوسف بشير نشأ نشأة دينية، كان لها أثراً كبيراً في توجيه فكره توجيهاً صوفياً إذ أن المجتمع السوداني آنذاك غارقاً في الصوفية حتى أذنيه ، مما مكن للصوفية الإنتشار في أوساط المجتمع السوداني، والتدين الشديد منذ العهود السابقة فكان الناس يتطلعون إلى المجهول بحثاً عن الخلاص من حالات الضعف

---

[1] أصلهاPhysiological Towigo يتكون من مصطلحين علم النفس الفيولوجي وعلم النفس والفسيوولجيا وهو الذي يدرس الحياة الطبيعية والنفسية وما تتضمنه من أفكار ومشاعر ويقصد به الطبيعة وأصلها أغريقي أي أغريقية الأصل.

[2] يوسف أبو العدوس ،الأُسلوبية ، الرؤية والتطبيق ، ط١ ، ص١١٣.

[3] المصدر السابق، ص ١١٥ .

واليأس التي اكتنفت حياتهم، وفي تلك الحالات والأثناء كانت الصوفية تبشر بنعيم الآخرة للمحرومين وسوء العاقبة للباحثين عن نعيم الدنيا، فأسرة التجاني قد لاذت من الفقر والحرمان بالصوفية وابتعدت عن نعيم الحياة فاهتمت كغيرها من الأسر الوافدة بإنشاء الخلاوي ونشر علوم القرآن[١].

والصوفية تخاطب الروح لا العقل فكيف لا يتأثر الشاعر التجاني يوسف بشير وهو أكثر رهافة في الحس وأطهر معدناً في الروح وكيف لا يتأثر بليالي الذكر وقراءة القرآن؟ وقد مر التجاني بمرحلة الفلسفة التي يطلق عليها تسلط العقل على العاطفة بالإضافة إلى إطلاعه على كتب الفلاسفة التي قادته إلى مسارب الشك بل إلى القلق والإجتهاد الفكري حتى تدخلت العاطفة السليمة فقادته إلى مرحلة الجذب الصوفي[٢].

وقد مكن انتشار هذه الطرق الصوفية لرجل التصوف في المجتمع السوداني تمكيناً قوياً وصل إلى حد المبالغة، وتمسكت كل أسرة بولي يشفع ُ لها ويعالجها من المرض وينجيها من الكوارث والمصائب[٣].

ومن الطبيعي أن تنتقل هذه المعتقدات داخل الأسرة إلى عقول الأطفال وأن تنمو معهم فيما يشاهدون لدى الكبار في ليالي الصوفية ثم في الزيارات المتكررة للأضرحة والقبب.

كل هذا يدل علي مكانة التصوف في المجتمع السوداني الذي انجذب إليه وانفعل بكراماته ، أضف إلى ذلك أسرة التجاني نفسها كانت تنتمي إلى الطريقة التجانية ومن ثم لا نستبعد أن يكون التجاني قد ذهب إلى لياليهم وعاش مع سهراتهم التي يذكرون الله فيها فيتأثر بهذا الجو الصوفي منذ صغره، ولكن صوفية التجاني لم

---

[١] يحيى محمد إبراهيم ، تاريخ التعليم الديني في السوداني ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٧م ، ص ٥٨

٢عبد الله الشيخ البشير ، الدراسات الادبية والنقدية للمرحلة الثانوية ، المقرر الاختياري ، مؤسسة التربية للطباعة والنشر ، ١٩٩٢ م ، ص ٤٥.

[٣] يحيى محمد إبراهيم ، تاريخ التعليم الديني في السوداني ، ص ٥٨-٨٩

تكن كصوفية المتصوفة إنما صوفية تتبع من نوع خاص، صوفية اتخذت من الجمال البشرى وجمال الطبيعة هادياً إلى معرفة الله فظهرت في ديوانه إشراقة في كثير من القصائد "الصوفي المعذب" و "نفسي" و"الله " وغيرها[١].

والشاعر التجاني يوسف بشير لم يعد شاعراً بل هو ناثراً وصوفي صوفية دينية فهو في رأي عابدين[٢] هو من صوفية وحدة الوجوه ويصدر عن حب صادق لله ، أدى به إلى هذا المذهب ، دفعه إلى الباطن وأملته عليه التجربة[٣].

إن صوفية وحدة الوجود هي نظرية من نظريات المتصوفة وهو قد وصل إليها عن طريق هاتف غيبي لم يفصح عنه بل عبر عنه بصيغة البناء للمجهول "قيل لي" و "حدثت" ومثل هذه الهواتف أو هذه الهواجس معروفة عند الصوفية وهم يعتبرونها ضرباً من الوحي ، كما يقول بدر الدين[٤] إن هاتف التجاني سلك معه طريق الحوار والجدل وطوف به في مسائل كثيرة تتعلق بحقيقة الألوهية ثم ينتهى بعد لأي إلى اليقين المطلق فماذا قال هذا الهاتف للشاعر التجاني[٥].

قيلَ لي عَنْهُ في الزَمانِ ... وحُدِّثتُ به في سريِّرة الأناءِ
إنّه النورُ خافقاً في جبينِ الْفَجرِ ... واللّيل دافقاً في المساءِ
صفةٌ رعْداً مُجلْجلاً في السمواتِ ... وصَوْتاً مُدوياً في الفضاءِ
وَهدوءاً أورقة أو هواءً أو ... صَدىً للعواصِفِ الهوجاءِ
فهُو إن شئت محضُ نارِ ونُورٍ ... وهو إن شئت محضُ بردِ وماءِ
نحن نَجلَىً عُلاه في كلِّ آنٍ ... من مرائيِّ وجُودي أو كل نائيِ[٦]

---

[١]بدر الدين هاشم أبوالقاسم ،التجاني يوسف بشير ، دراسة نقدية في تجربته الشعرية ، ط١ ، المطبوعات الحربية للتأليف والترجمة، الخرطوم ، ١٩٨٧م ، ص ٧٧.

[٢]عبدالمجيد عابدين شيخ علماء السودان المفكر والأديب المصري الذي كتب عن التجاني شاعر الجمال.

[٣]أحمد محمد البدوي ، لوحة وإطار ، المطبعة الفنية للطباعة والنشر والتجليد ، العباسية ، ١٩٨٠م ، ص ١٣٦.

[٤]بدر الدين هاشم ابو القاسم أحمد هاشم شيخ العلماء ومؤسس المعهد العلمي.

[٥]أحمد محمد البدوي ، لوحة وإطار ، ص ١٣٧

[٦]التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ط٣ ، ص ١٢٤

فهاتفُ التجانيهنا يصرح بوحدة الوجود وأنه النور وأنه الليل والهُدوء ، والرقة والعواطف والنار كما أن عبده بدوي[1] يرى أن التجاني متأثر بصوفية المتقدمين من أصحاب وحدة الوجود مثل قوله: "هنا الله" ، والدال علي استقائه من أفكار الحلاج عن الله "ما في الجبة إلا الله" وأن موقفه ذو مؤدى عميق لا يقل روعة وجلالاً عن نفس التصور في مدرسة ابن العربي[2] بوجه عام "هذه النملة"[3] في قصيدته الله التي يقول فيها:

كُـلُ مـا فـي الأرضِ يَشـي ... ـي حَنِايـاهُ الآلـه
هـذه النَمْلَـةُ فـي رقتَهـا ... رَجْـعُ صـداه
هـو يحيـا فـي حَواشِـيها ... وتَحيـا فـي ذَرَاه
هـي إن أسـلمت الـرُّوح ... تلْقَهَـا يَـداه
لـم تُمـتْفيهـا حيـاةُ الله ... إن كُنـتَ تـراه

فالتجاني أشار الى النملة في هذه الأبيات موضحاً أن كل شيء بمشيئته و أمره وهذه النملة الصغيرة تدل على قدرته وخلقه، إذ أودعها الله الحياة وبث فيها الروح وهي تتمتع بالحياة في رحابه عزّ وجلّ.

هذه الأبيات تدل على أن التجاني من معتّقي وحدة الوجود فنراه يفصل بين الله ومخلوقاته ، فالنملة رجع صداه وليست هي عينه وهي إن أسلمت الروح تلقتها يداه.

---

[1] الأديب والكاتب والناقد المصري.

[2] محمد بن علي بن محمد بن عربي المشهور بأبن العربي الحاتمي الطائي الأندلسي ابوبكر الملقب بالشيخ الأكبر عند الصوفية وهو فيلسوف صوفي.

[3] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ط ٣ ، دار الثقافة بيروت ، ١٩٨٠ م ، ص ١٣٦.

إن بعض النقاد يحاول أن يضع السمة الصوفية لدى التجاني في إطار يفقدها مذاقها الديني ونكهتها الدالة علي الممارسة الروحية فهو ليس صوفياً حقيقاً بقدر ما هو مبدع يفيد من معجم الشعر الصوفي[1].

ومهما اتفق النقاد أو اختلفوا حول صوفية التجاني فإننا نقول بأن التجاني شاعر متصوف وقد لمسنا ذلك جلياً في شعره ولكنا في نفس الوقت لا ننفي أن التجاني قد مر بمراحل أربع في عقيدته لخصها عبدالله الشيخ البشير في الاتي:

١. فترة الإيمان الهادي التقليدي النابع من أسرته ومن بيئته المسلمة المتصوفة ودرج عليه كما يدرج غيره من الناس.
٢. اطلاعه على ما كتبه الفلاسفة قد زعزع في نفسه الثقة بإيمانه الموروث فانضوى تحت لوائهم متخذاً من العقل إماماً ومرشداً إلى إدراك الحقائق العليا وهتك أستارها.
٣. طور الشَّك الذي أُمتُحن فيه الشاعر أصعب امتحان في دينه ومعبوده كما قال:

الله ُ لـيِّ ولصرْح الدِّين مِن رَّيبٍ مجْنونة الرأي ثارتَ حوله مَعْبودي

٤. طور انتقال عانت فيه نفسه جذباً مريعاً بين قوتين متجاذبتين هما الشكُ واليقين ويظهر ذلك في قصيدته الصوفي المعذبُ ، التي يراها عبدالله هي بداية الطور الانتقالي الذي انتقل فيه الشاعر إلى الإيمان المطلق واليقين الصادق وبدأ يتأمل في دقائق الكون وفي تجليات الله الكبرى وفي مظاهر عظمته[2].

في تجلياتّك الكُبـَرى وفي مظهِر ذاتكَ
قد تـَعْبدتـُك زُلــفَى زائداً عن حُرماتِكَ[3]

---

[1] بدر الدين هاشم ، دراسات نقدية في تجربته الشعرية ، ص ٥٧.
[2] عبدالله الشيخ البشير ، الدراسات الأدبية والنقدية ، ص ٣٥.
[3] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ٢٠.

ويذهب الشاعر متأملاً في تلك التجليات الربانية الكبرى في مظاهرها المختلفة. حينها أيقن أنّ ذلك من خلق الله وتدبيره ، لذا صار مُنقاداً وخاضعاً وعابداً لله تضرعاً وزلفى مبتعداً عن الحرمات التي نهى الله عنها.

مهما أصاب التجاني من شك فذلك أمرٌ طبيعيٌ كما أن هذا الشكُ ناتجاً عن التأملِ في مخلوقات الله والطبيعة التي خَلقها وهو سمةٌ من سمات التصّوفِ وكثيراً ما يصل الإنسان إلى الحقيقةِ عن طريق الشك والتنازع النفسي وصولاً هادئاً إلى حقيقةِ خالدة وإيمان مطلق كما وصل التجاني في قصيدة الله قيل لّي عنه في الزمان وحدثْتُ به في سرِّيرة الأناء.[1]

وفي قصيدته الصوفي المعذب نراهُ قد جال بعاطفته في الزهَرِ واهتدى عن طريق تأمله في الذ رة وما تحمل من أَسرارِ المْوجودات ولا غرو إن التأمل العميق يجعل نفس المؤمن تمتلئ بالإيمان الخالص الذي لا يأتيه الشك أو الباطل من بين يديه ولا من خلْفه ثم قف تأمل في تلك الزهرة بل تأمل في تلك الذّرة، وهذا الورد من الذي أودعه الطيب وتلك الرائحة العطرة والسر العميق؟ حتماً إنه الله فتراه ذكر لنا كل ذلك حيث قال[2]:

هـــذه الـــذَرَّة كـــمْ تَحمـــلُ ... فـــــي العَـــــالَمِ سِـــــرّاً
قـــفْ لـــدْيها وأمتـــزجْ فـــي ... ذاتهـــــا عُمقـــــاً وغَـــــوْراً
وأَطلـــقَ فـــي جَّوهَـــا المْملـــوءِ ... إيمانـــــــــاً وبـــــــــرّاً
وتنقـــل بـــين كبـــرى فـــي ... والـــــــذراري وصـــــــغْوا
تـــر كـــلّ الكـــون لا يفـــ ... ـــــتر تســـــبيحاً وذكـــــرا
وانـــــتش الزِّهْـــــر والزهـــــ ... ـــــرة كـــمْ تَحْمـــلُ عطـــرا
نَـــدِيْتْ واســـتوثقت فـــي الأ ... رضِ إعْرقـــــــاً وجَـــــــذْرا

---

[1] بدر الدين هاشم ، دراسات نقدية في تجربته الشعرية ، ص ٨٠

[2] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ١٦.

سـبحانك إن الكـونِ لا يفتـ ـرُ نسِـيجاً وذِكـرا
وتـعـرِّت عـنْ طريـر خضـل يفتـأ نضّـرا
سَـلْ هـذار الحَقْـل مـن أنبـ ـتـه ورْداً وزَهْـرا
وسـلَ الـوردة مـنْ أو دَعهـا طّيـاً ونشـرا

ويوجه الشاعر أسئلة عميقة تتمثل في سلْ هذار الحقل أي اسأل الطائر المغرد بصوته الجميل من أنبت هذا الورد والزهر، ومن أودع فيها الرائحة الطيبة التي تفوح منها.

ترى الباحثة أن هذه الأبياتُ تبرهن لنا آثاراً واضحة لصوفية التجاني التي قد وصل إليها عن طريق التفكير والتأمل والتأثير بالصـُوفية الإسلامية غير أنِّ صُوفية التجاني مزيجٌ من الحبِ والإيمانِ والرَقّة والحساسية المُطْلقة، كما أن الفقر الذي نشأ عليه الشاعر التجاني قد جعله يبحث عن الغني الحقيقي وراحة البال التي لا يجدها أي إنسان إلا في عالم التصوف ، كل تلك الأسباب كانت ضمن مصوغات الصوفية في شعره وبدت ظاهرة للعيان.

أما الذين ينفون صفة الصوفية عنه فأولئك الذين يقولون "كفر ابن يوسف" وحاشاه أن يكفر وإنما جاء ذلك لعدم فهم الشاعر لقصدهم أو من أحقادهم ومنافسيهم.

فإذا تتبعنا ديوانه "إشراقة" فإننا نجد الكثير من الأبيات التي بين ثنايا قصائده الخالدة تبرهن لنا صوفيته وصفاء نفسه الوثّابة والتّواقة إلى الخير الرافضة لكل أنواع الزيف المتبرئة من الإنحطاط الأخلاقي الداعية إلى الوحدة والمحبة.

ترى الباحثة إن الشاعر التجاني يوسف بشير صوفي بالرغم من الشك الذي لمسناه في بعض قصائدة ودعت أمس يقيني "و" حيرة" وغيرها إلا أنه قد عاد إلى رُشده وعرف الله معرفة كاملة. ولم يكن شكه في الله بل كان شكاً يبحث عن الحقيقة

وقد لاقاها وانفعل بها وأثبتها في قصائده ونشر بعضها في الصحف وبحق كان نبراساً ينبض بالمحبة والإيمان. وهكذا عرف التجاني المعاني الغامضة التي كانت تجول في خلجات نفسه وعبر بأسلوبية واعية متصوفة تسمو بالروح إلى أرحب الآفاق وتحلق في سماء الكلمات الدينية المنتقاة وذلك جلياً من خلال أبياته التي ذكرها آنفاً.

المبحث الثالث

التناص الديني في ديوان اشراقة

يُقْصَد بالتناصِ الدِّيني أن يَستحضِر الشَاعِر بعض المعاذّى، والقصَصَ الدِّينية ويجعلها في سياقٍ نصِّهِ الشَّعري، وَهدفه من ذلك إضافة رُؤية فكرية للموضوع الذي يُريده الشَاعِر، مما يزيدُ النص ثراءوقوةً وترابطاً، ويعززُ الفكرة التي يطرحها ضمن سياق قصائده، ومعتقداته وميوله الفكرية والفنية.

ولابد من الإشارةَ إلى أن الموروث الديني يُعدُ مصدراً أساسياً من مصادِر التَّناصِّ وهذا ما يشير إليه علي عشري زايد بقوله :" أليس غريباً أن يكون الموروث الديني مصدراً أساسياً من المصادر التي عكف عليها الشعراء المعاصرون، واستخدموا فيها شخصيات تراثية، عبروا من خلالها عن بعض جوانب تجاربهم الخاصة"[١].

وللقرآن الكريم حضوراً بارزاً في شعر التجاني، حيث استلهم الشاعر عدداً من الإشعاعاتِ والإيحاءات التي عبر فيها عن تجاربه ومعتقداته الذاتية، ولا شك إن آيات القرآن بأُسلوبها الراقي قد وهبت شعر التجاني الكثير من التألق، وجعلت تجربته الشعرية ثرة ومتجددة.

فلا عجب في أن تصادف شعراء ينهلون من القرآن الكريم ويجيدون كتابته في نصوصهم فهو النص الذي لا يزال عالقاً بالذاكرة العربية لخصوصيته وتميزه[٢].

---

[١] على عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، ، دار الفكر العربي، مصر ، القاهرة، ١٩٩٧، د.ط.ت، ص٧٦

[٢] محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ط٢، دار التنوير، بيروت، ٢٠٠١م، ص٢٨٥

ويظل القرآندائماً نصاً مقدساً عند الشاعر المعاصر يتعلم منه ويحلم به، فهو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها[1].

إن النقد المعاصر والأدب العربي يعد النص الديني سقفاً سامياً لبلاغة النص، ويجتهد الكاتب ليوظفه في كتاباته لإثرائها.

يقول حجازي: إن أول ما تأثر به في رحلته الإبداعية كان القرآن الكريم، فقد كان يحفظه، وهو في الثالثة عشرة من عمره وأشار إلى أن النص القرآني ما زال حاضراً في قصائده، ويزداد حضوراً كلما تقدم به العمر، ولأن علاقته كشاعر باللغة هي التي تشكل وعاء الإبداع التي اقترنت بالقرآن[2].

إن الأسباب القوية التي جعلت التجاني يوسف بشير يحظى بخطى ثابتة في شعره ويأتي قوياً في عباراته ومضمونه أنه استقى العديد من الآيات القرآنية فنراه يستلهم مضمون آية كريمة أو يقتبس فكرة آية معينة أو يستعين بتراكيب ومفردات أو يشير إلى قصص وأسماء أشخاص ذُكروا في القرآن ويوظفها في شعره.

إن القراءة المتأنية للأبيات التي وردت في ديوان إشراقة متضمنةً التّناص الديني تبين ازدحام البيت التناصي بنصوص غائبة مركزية، وأخرى ثانوية مدعمة لها تتبنى على علاقات من التعاضد والتآلف وأساس هذه النُصوص المركزية، القرآن الكريم، هذا القرآن يُدّعم فكرة الغموض في الشعر بحيث يتحول إلى متعةٍ

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ص٢٦٧

[2] احمد عبدالمعطي حجازي، مقالة بعنوان " أثر القرآن ممتد في شعري، جريدة الشرق الأوسط، القاهرة، ٢٠٠٥م، العدد ٩٨٧٨

فنيـــةٍ إذا مـــا تمكْنـــا مـــن فهـــم آليـــات التحويـــل الأُســـلوبي وتحويـــل الموضـــوعات التـــي يُمارســـها الشـــاعر فـــي تغييـــر العلاقـــات الدلاليـــة بـــين النصـــوص الغائبـــة والنصـــوص الحاضـــرة، والنصـــوص الغائبـــة هـــي بنيـــة التركيب القرآني والحاضرة هي بنية التركيب الشعري.

يتضـــح للنـــاظر فـــي مؤلفـــات البلاغـــة العربيـــة قـــديماً وحـــديثاً أنهـــا تضـــم بـــين دفتيهـــا وســـائل اتصـــال متنوعـــة وممتـــدة فـــي التـــاريخ ومـــن هـــذه الاتصالية بين المتفنن والمتلقي[١].

١/ النص القرآني الكريم.

٢/ الشاهد الشعري.

مـــن خـــلال الاطِّـــلاع علـــى ديـــوان إشـــراقة إنـــك تـــرى وجـــود علاقـــة متينـــة بـــين نظـــم قصـــائد الشـــاعر التجـــاني يوســـف بشـــير مـــن حيـــث بنيـــة التركيـــب الشـــعري وعلاقـــة هـــذا التركيـــب ببنيـــةِ التركيـــب القرآنـــي الكـــريم مما جعل إشراقةَ مشرقةً بنور الهدي الرباني.

وكانـــت القصـــيدة التـــي عنوانهـــا " الله نـــور الســـموات والأرض مثـــل نـــوره كمشـــكاة فيهـــا مصـــباح المصـــباح فـــي زجاجـــة" التـــي جـــاءت فيها هذه الابيات.

مُدهشٌ ذكـــره مخـــيف الآداء خير مافي الُوجودِ من أسماءِ
سفهُ رعداً مُجلجلاً في السمـواتِ وصوتاً مُدويـــاً في الفضاءِ[٢]

جاء في التركيب الشعري :

مدهشٌذكرهُ مخيفُ الآداء خير مافي الوجودِ من أسماءِ[٣]

---

[١] محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأُسلوبية ونظرية السياق، دار وائل لنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص٤٤

[٢] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ط٣، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٠، ص١٦

[٣] المصدر السابق، ص١٦

وفي التركيب القرآني " اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ " .[١]

وفي البيت الثاني :

صفه رعداً مجلجلاً في السموات وصوتاً مُدوياً في الفضاء[٢]

وجاء في التركيب القرآني ﴿ وَيُسَبِّحُ ٱلرَّعْدُ بِحَمْدِهِۦ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ مِنْ خِيفَتِهِۦ وَيُرْسِلُ ٱلصَّوَٰعِقَ فَيُصِيبُ بِهَا مَن يَشَآءُ وَهُمْ يُجَٰدِلُونَ فِى ٱللَّهِ وَهُوَ شَدِيدُ ٱلْمِحَالِ ﴾ .[٣]

وفي نفس القصيدة مواصلاً الشاعر حديثة قائلاً :

ها هنا مسجدٌ مغيظٌ على ذي البيعِ الطهرِ والمسوحِ الوضاءِ[٤].

أي هنا يوجد مسجد طاهرٌ وضيء ينـاطحُ تلك القامات السامية ويقف شامخاً يعلو على الكنائس.

جاء متمشياً مع الآية فى قوله تعالى ﴿ ٱلَّذِينَ أُخْرِجُوا۟ مِن دِيَٰرِهِم بِغَيْرِ حَقٍّ إِلَّآ أَن يَقُولُوا۟ رَبُّنَا ٱللَّهُ ۗ وَلَوْلَا دَفْعُ ٱللَّهِ ٱلنَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَٰمِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَٰتٌ وَمَسَٰجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا ٱسْمُ ٱللَّهِ كَثِيرًا ۗ وَلَيَنصُرَنَّ ٱللَّهُ مَن يَنصُرُهُۥٓ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَقَوِىٌّ عَزِيزٌ ﴾ [٥].

إلى أن أصبح الشاعر متسائلاً في نفس القصيدة

أهَو الله في القلوبِ وفي الأنفاسِ والروحِ والدجى والضياءِ ؟

أم هُو الله في الثريعند عزرائيِّل وقفاً على قلوبِ النساء[٦]

---

[١] سورة النور ، جـ ١٨ ، الآية ٣٥ ، ص ٣٥٤

[٢] ديوان إشراقة ، التجاني يوسف بشير ، ص ١٦

[٣] سور الرعد ، جـ ١٣ ، الآية ١٣ ، ص ٢٥٠

[٤] ديوان اشراقة، التجاني يوسف بشير، ص١٨

[٥] سورة الحج، ج ١٧، الآية، ٤٠، ص٣٣٧

[٦] ديوان إشراقة، التجاني يوسف بشير، ص١٨

هل الله موجود في القلوب وفي الأنفاس، أم موجود في الروح والدجى أم موجود في الضياء ؟أم موجود في الأرض التي خلقُ فيها الإنسان ليكسب معاشه ثم تكون خاتمته الموت عند عزرائيل الذي وُكّل بقبض أرواح النساء؟

فجاء تبنيه التركيب القرآني في قوله تعالى ﴿ قُلْ مَن رَّبُّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ قُلِ ٱللَّهُ ۚ قُلْ أَفَٱتَّخَذْتُم مِّن دُونِهِۦٓ أَوْلِيَآءَ لَا يَمْلِكُونَ لِأَنفُسِهِمْ نَفْعًا وَلَا ضَرًّا ۚ قُلْ هَلْ يَسْتَوِى ٱلْأَعْمَىٰ وَٱلْبَصِيرُ أَمْ هَلْ تَسْتَوِى ٱلظُّلُمَٰتُ وَٱلنُّورُ ۗ أَمْ جَعَلُوا۟ لِلَّهِ شُرَكَآءَ خَلَقُوا۟ كَخَلْقِهِۦ فَتَشَٰبَهَ ٱلْخَلْقُ عَلَيْهِمْ ۚ قُلِ ٱللَّهُ خَٰلِقُ كُلِّ شَىْءٍ وَهُوَ ٱلْوَٰحِدُ ٱلْقَهَّٰرُ ﴾ [1].

كذلك في قصيدة الصُوفيُّ المعذب نجد الشاعر التجاني يوسف بشير تحدث عن الكون واصفاً إياه بالتسبيح والذكر لله سبحانه وتعالى وأشار إلى النملة واصفاً رقتها وهذه الرقة وراءها يدٌ خفية فتأمل في إبداع ودقة الخالق جل شأنه وكيف خلق الجان من نار وخلق الإنس من طينة آدم ومن ثم صبغ عليه نوره فجاء نوراً وسبح كلٌ من في السموات والأرض وكلٌ آمن إيماناً عميقاً فجاء نظُمه على هذا النمط في الأبيات التالية:

تْر كل الكونِ لا يفتُر تسبيحاً وذِكْراً
هذه النملةُ في رقتها رَجْعُ صَداه
صُغْتَ مِن نَارك جِنّيه ومِن نُورك إِنْسه
رَبِّ الإِشْراقَةِ الأُولَى عَلَى طِينَةِ آدم
سبح الخلق وسبحن وآمنت وآمن [2]

نجد الشاعر التجاني يوسف بشير في البيت الأول يقول:

---

[1] سورة الرعد، ج١٣، الآية ١٦، ص٢٥١

[2] ديوان اشراقة، التجاني يوسف بشير، ص٢١-٢٢

تر كل الكون لا يفتر تسبيحاً وذكرى

استلهم الشاعر مضمون الآيه الكريمة:

﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَن فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلطَّيْرُ صَٰٓفَّٰتٍ ۖ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُۥ وَتَسْبِيحَهُۥ ۗ وَٱللَّهُ عَلِيمٌۢ بِمَا يَفْعَلُونَ ﴾ [1].

وفي البيت الثاني يقول:

هذه النملةُ في رقتِها رجع صداه

أشار إلى اسم مخلوق حيواني صغير الا أنه عظيم ورد باسم سورة كاملة في القرآن هي سورة النمل[2].إلا أنه يقصد في هذا المقام (البعوضة) قال تعالي: إِنَّ اللَّهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلاً مَّا بَعُوضَةً.

وفي نفس القصيدة يتابع الشاعر الأثر الديني في شعره مشيراً إلى البيتين التاليين:

صغت من نارك جنيه ومن نورك إنسه

ربِّ فى الإشراقة الأولى على طينة آدم

قال تعالى : ﴿ قَالَ أَنَا۠ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِى مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُۥ مِن طِينٍ ﴾[3]

ويتابع في البيت التالي قائلاً :

سبح الخلق وسبـ حن وآمنت وآمن

---

[1] سورة النور، ج١٨، الآية، ٤١ ، ص٣٥٥

[2] سورة النمل ج٢٨، الآية ٢٥، ص٥٥١

[3] سورة الأعراف ج١٣، الآية ١١، ص٢٥١

مستنداً على بنية التركيب القرآني في قوله تعالى ﴿ سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلۡأَرۡضِۖ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ﴾[1].

إلى أن يصل إلى قمة الفناء في ذاتِ اللهِ تقرباً إليه مبتعداً عن حرماته عاكفاً على صلواتهِ زُلفى قائلاً :

قد تَعْبُدُكَ زُلفى زائداً عن حُرُماتِكَ
فنيتُ نفسي وأفرغتُ بها في صلواتِكِ

ترى الباحثة أن العبادة الحقة تجعل الانسان يصل الى مرحلة الفناء والذوبان في ذات الحق جلّ وعلا ومنه مستنداً على قول الحق جل وعلا في الآية الكريمة: ﴿ قُلۡ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحۡيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴾[2].

يواصل الشاعر في قصائده التي تتضمن معانيالقرآن مشيراً إلىأنبياء الحقيقةِ التي تحمل في معناها تجليات ربانية وإشراقات منذ بدء الخلق وكيف صور الإنسانومن خلقه قائلاً :

الإله العظيم والحق أكبر برأ الخلقَ من ترابٍ وقدّر
رُبَّ نفسٍ من عنصرِ الفِكْرِ سواها ونفسٍ من حمأةِ الطينِ صوَّر[3]

هذه بنية التركيبة الشعرية ويماثلها التركيب القرآني في قوله تعالى ﴿ وَلَقَدۡ خَلَقۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ مِن صَلۡصَٰلٖ مِّنۡ حَمَإٖ مَّسۡنُونٖ ﴾[4].

وتُتابع ديوان الشاعر وصولاً إلى قصيدة قلب الفيلسوف التي جاء فيها :

هُنا الحقيقةُ في جنْبِي هُنا قَبسٌ من السماواتِ في قلبي هنا الله

---

[1] سورة الحشر الآية ١ ، ص ٥٤٥
[2] سورة الأنعام، ج٨، الآية، ١٦٢، ص١٥٠
[3] ديوان اشراقة، التجاني يوسف بشير، ص٢٤
[4] سورة الحجر الجزء ١٤ ، الآية ٢٦، ٢٦٣

أقتبس هذا البيت من الآية القرآنية التالية : قال تعالى " ﴿ سَنُرِيهِمْ ءَايَٰتِنَا فِي ٱلْءَافَاقِ وَفِيٓ أَنفُسِهِمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ ٱلْحَقُّ ﴾[1].

وفي قصيدة الزاهد اشار الشاعر التجاني يوسف بشير إلى هذا البيت قائلاً :

ثم أوحي إليه أنْ قد تخير تك هدياً فأصدع بأمرِ القدير[2]

وجاء البيت مقتبساً من قوله تعالى﴿ فَٱصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ ٱلْمُشْرِكِينَ ﴾[3].

ويغوص الشاعر في أغوارِ القلب الخبيئة كاشفاً عن سر الحبِّ والهوى وتدور بخلدِه أسئلةً عميقةً إلا أنه يمتلك الإجابة مضمنة في الأبيات التالية معبراً عن حبه الإلهي مترجمةً في العبادة الحقة وفي ركن مهم من أركان الإسلام التي تقربه إلى الله زلفى هي الصلاة قائلاً .

حرت ما الحب ما الهوى ما التعـ ابير اللواتي بينّ عن أسراره

نظرة كالصلاة زلفى إلى اللـ ـه وقربى لعزه واقتداره

وهنا تبدو حيرته وتساؤلاته عن الحب والهوى وأسراره العميقة، إلا أنه يجيب بأن هذه الصفات تتوفر في الصلاة لأنها تدل على قرب العبد من ربه، وم ثم إذا أحب الله عبداً يقربه اليه ويعزّه بقدرته.

نجد الشاعر استقى من هذا المضمون الآية القرآنية في قوله تعالى:﴿ وَأَقِمِ ٱلصَّلَوٰةَ طَرَفَيِ ٱلنَّهَارِ وَزُلَفًا مِّنَ ٱلَّيْلِ ۚ إِنَّ ٱلْحَسَنَٰتِ يُذْهِبْنَ ٱلسَّيِّـَٔاتِ ۚ ذَٰلِكَ ذِكْرَىٰ لِلذَّٰكِرِينَ ﴾ "[4].

---

[1] سورة فصلت ، ج١٤ ، الآية ٥٢ ، ص ٢٦٣

[2] سورة الحجر ، الجزء ١٤ الآية ٩٤ ، ص ٢٦٧

[3] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ٢٧

[4] سورة هود، الآية ١١٤، ص٢٣٤

ويذهب الشاعر مرة إلى عالم آخر حيث انكسار القلب والمأساة والمعاناة ونظرة الضعف والفشل جاءت كل هذه المعاني تحت ديباجة رائعة سماها دنيا الفقير قائلاً :

وماذا يقول ؟ ألهى الكفاف ويردفها بالبصير السميع [1] متسائلاً هل هذه المعاناة كلها تأتي على قدر الحاجة إلا أنه يعود أدراجه وفي إيمان عميقٍ حاملاً معه الإجابة أن اللهسميعٌ بصيرٌ.

فجاءت بنية التركيب القرآني في قوله تعالى: ﴿مَّن كَانَ يُرِيدُ ثَوَابَ ٱلدُّنْيَا فَعِندَ ٱللَّهِ ثَوَابُ ٱلدُّنْيَا وَٱلْآخِرَةِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ سَمِيعًۢا بَصِيرًا﴾[2].

وفي قصيدة تعويذة يظهر لنا أنه صاحب تجربة دينية عميقة لدرجة أنه أشار إلى أسماء سور وردت في القرآن كاملة بأسمائِها ولعل خُير دليل على ذلك قال :

وأعِصرُوا قلبَّيالُمفزعُ للحسـ .ِن أماذَ وعُوذوهُ بـ"نوحِ"[3]

لجأ إلى القرآن وذكر الأنبياء وأحس بأن سورة نوح هي الأمان و الملاذ تنجيه من هول الفزع والرعب الذي ألمَّ به فبنية التركيب القرآني تمثلت في الإشارة لاسم هذه السورة العظيمة "نوح".

ويواصل الشاعر السير في أبياته التي اتخذت القرآن ديباجة رائعة وتوشحت به وقفاً عند قصيدة رجيَّة قائلاً .

وأسكُب على الليلِ فجراً منِ النعيمِ وسِحْرِهِ
وأفتح مغاليقَ رُوحي وأكشِف غواشيَّ فجرِه[4]

---

[1] ديوان اشراقة، التجاني يوسف، ص٦٨

[2] سورة النساء، ج٥، الآية ١٣٤، ص٥٥

[3] ديوان اشراقة، التجاني يوسف، ص٦٤

[4] ديون اشراقة، ص٧٨

موضحاً بأن الليل لن يستمر ولا بد لليل أن ينجلي من الظلمة بضوء الفجر ليضفي عليه نعيماً وسحراً وبالتالي تتفتح مغاليق روحه التي أُغلقت وسينكشف ذلك الخبء الذي أُسدل عليه ستار الظلام وبدده ضوء الفجر الأبلج. هذه التركيبة الشعرية جاءت وفق بنية التركيب القرآني في قوله تعالى ﴿وَعِندَهُۥ مَفَاتِحُ ٱلْغَيْبِ لَا يَعْلَمُهَآ إِلَّا هُوَ﴾[1].

كما أشار إلى أسماءِ سورٍ وردت في القرآن هي سورة الليل والفجر.

ويواصل الشاعر الحديث عند تلك المعاني السامية التي وردت في القرآن ووقف عند قصيدة كنائس ومساجد أشار إلى سورة مريم ومن منا لا يعرف السيدة مريم العذراء؟ حيث قال :

و نمت مريَم الجمالَ وديعاً مشرقاً كالصباحِ أحورَ أغيدَ[2]

ولم يقف الشاعر عن تلك المعاني ولم يفتأ أن يواصل عميقاً في كيفية خلق الإنسان وكيف خُلق ومَّ خُلق مبرزاً التجليات الإلهية العميقة في قصيدة طفل قائلاً :

تَبَارَكَ الّذي خَلقَ مِنْ مُضْغَةٍ ومِنْ عَلَق
سُبْحَانه مُصَوِراً مِنْ حَمْأةِ الطِ ينِ حَمَق
شَقّ الجُفونَ السُودَ واسْتَلّ مِنْ اللّيلِ الغَدَق
وَاسْتَخْرَجَالإنْسَانَ مِنْ مَحْضِ رِياءٍ ولَعَق
مُفْرِعاً مِنْفَ مِهِ سَرَّالَبَيانِفَ نطَق
بَثَّ القُوَفِيهِ دَملاً اَحْمَراً وَعظْماً قَيَق
مِنْ عَدَمٍ لِعَدَمٍ ومِنْ عَنَاءٍ لَرَهَق

---

[1] سورة الأنعام، ج٧، الآية، ٥٩، ص١٣٤

[2] ديوان اشراقة، التجاني يوسف بشير، ص٨٣

فالقصيدة تتحدث عن بدء خلق الإنسان وكل بيت يوضح كيفية الخلق وتأتي الأبيات وتتوالىشارحةً وموضحةً إلى أن يمْثُلَ أمامنا طفلاً سوياً بعظمٍ ودمٍ ولحمٍ والاعجاز هنا في مرحلة خلق الانسان منذ كان نقطة دمثم صار عظماً ثم اكتست العظام لحماً، وكيف خلقه الله من طينٍ وكيف جعل له عينين.

وردت في الأبيات التي صاغها الشاعر معانٍ دينيةٍ عميقةٍ وتضّمن كل بيتٍ معنًىمن سُورِ القرآن على النحو التالي:

تبارك الذي خلق من مضغةٍ ومن علق

سبحانه مصوراً من حمأةٍ الطين حدق

تماثله ُ بنية التركيب القرآن في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدۡ خَلَقۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ مِن سُلَٰلَةٖ مِّن طِينٖ ١٢ ثُمَّ جَعَلۡنَٰهُ نُطۡفَةٗ فِي قَرَارٖ مَّكِينٖ ١٣ ثُمَّ خَلَقۡنَا ٱلنُّطۡفَةَ عَلَقَةٗ فَخَلَقۡنَا ٱلۡعَلَقَةَ مُضۡغَةٗ فَخَلَقۡنَا ٱلۡمُضۡغَةَ عِظَٰمٗا فَكَسَوۡنَا ٱلۡعِظَٰمَ لَحۡمٗا ثُمَّ أَنشَأۡنَٰهُ خَلۡقًا ءَاخَرَۚ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ أَحۡسَنُ ٱلۡخَٰلِقِينَ﴾ [1].

شق الجفون السود وأستل من الليلِ الفلق وردت أسماء سور وأشار إلى الليل وسورة الفلق وذهب مسترسلاً إلى أن قال:

مفرعاً من فمه سر البيان فنطق

موضحاً أن البيان لغة القرآن وهي قمة الفصاحة التي أودعها الله في أفواه البشر لتدل على النطق فكانت بنية التركيب القرآني على النحو التالي قال تعالى﴿ ٱلرَّحۡمَٰنُ ١ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ٢ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ ٣ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ﴾[2].

---

[1] سورة المؤمنون، ج١٨، الآية ١١-١٤،ص٣٤٢

[2] سورة الرحمن ، ج٢٧، الآية ١-٤ ، ص٥٣١

إلـــى أن يصـــل الشـــاعر إلـــى توضـــيح فكـــرة الخلـــق التـــي جـــاءت من العدم وتمت عبر معاناة الإنسان والرهق قال :

من عدم لعدم ومن عناء لرهق

آخذاً الشاعر الشاهد من القرآن الكريم لُيدعم به المعنى في قوله ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ فِى كَبَدٍ﴾[1].

ونجـد الشـاعر بـين الفينـةُ والأخـرى يصـوغ معـان سـاميةٍ ولضـعاً تلـك البصـمةُ الدِينيـة مستشـفاً مـن ثقافتـه الثـرَّة وقـف عنـد قصـيدة مـدامع ومحاجر التي رثى فيها فقيد البلاد أبو القاسم لحمد هاشم قائلاً :

ربِّ هَب من لُدنكَ رُوح ابي القـ ـاسَم مالم تَـهِب إلى ظُرائِه

هب له رحمةً السماء وبارِك في ذراريهِ وفي أبنائِه[2]

ودعـا لـه بـأن يهبـه الله رحمـة مـن عنـده واسـعة لـم يهبهـا لأحـد من أقرانه وأترابِه ونظرائِه وأن يبارك له في نسلِه وذريتِه وفي أبنائِه.

إلا أن بنية التركيب القرآني كانت أبلغ وأشفى وأشمل جاءت متمشيةً مع هذا البيتِ شارحةً وموضحةً في قوله تعالى ﴿هُنَالِكَ دَعَا زَكَرِيَّا رَبَّهُۥ ۖ قَالَ رَبِّ هَبْ لِى مِن لَّدُنكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً ۖ إِنَّكَ سَمِيعُ ٱلدُّعَآءِ﴾[3].

وفي البيت الثاني جاء وفق الآية الكريمة في قوله تعالى : ﴿رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً ۚ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْوَهَّابُ﴾[4].

---

[1] سورة البلد، ج٣٠ ، الآية ٤، ص٥٩٤

[2] ديوان اشراقة، التجاني يوسف بشير، ص١٢٨

[3] سورة ال عمران، ج٣، الآية رقم ٣٨، ص٥٥

[4] سورة ال عمران، ج٣، الآية٨، ص٥٠

ويقف الشاعر على آخر قصيدة فيها قبس من نور الله في ديوانه هي قصيدة على فراشِ الموتِ موضحاً أن قدرة الله نافذة وكلٌ بأمرهِ ومشيئتهِ وليس لحكمِ اللهِ ردٌ وأشار إلى هذا البيت قائلاً :

من إذا شاءأن يكُونَ كما شاءفما بينه ُ وذاك اعتياق[1]

فالمشيئة ربانية والحكم نافذ. هذا البيت الشعري نجده وفق النص القرآني في قوله تعالى : ﴿وَمَا تَشَآءُونَ إِلَّآ أَن يَشَآءَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾[2].

﴿وَمَا تَشَآءُونَ إِلَّآ أَن يَشَآءَ ٱللَّهُ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا﴾[3].

وفي ذات القصيدة تحدث الشاعر التجاني يوسف بشير عن رحمة الله والرجاء المصحوب بالأمل العميق والرحمة الواسعة التي وصفهابأنها وسعت الحياة كلها قائلاً :

لي رجاٌء في رحمةِ اللهِ لما وسعت في الحياةِ ما لايطاق[4]

فبفضل الموروث الديني العميق والنشأة الدينية جعل التجاني يوسف بشير مصدره الأساس ومنبعه ُ القرآن وأستلهم مضمون هذا البيت من قوله تعالى: " ﴿وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ﴾[5].

وتأسيساً لما تقدم تر الباحثة أن النص القرآني الكريم، يتفق أحياناً مع التعبير الإنساني وفن القول العربي وفي تشكيله الدلالي والبياني واللغوي لكنه يعلو عليه في المضمون الذي لا حدود له ولا ينتهي بإنتهاء قائلهِ وهذه صُورة من صور الإعجاز في فنون

---

[1] ديوان اشراقة، التجاني يوسف بشير، ص١٥١

[2] سورة التكوير، ج٣٠، الآية ٢٩، ص٥٨٦

[3] سورة الإنسان، ج٢٩، الآية، ٣٠ ص٥٨٦

[4] ديوان اشراقة، التجاني يوسف بشير، ص١٥٢

[5] سورة الاعراف، ج٩، الآية ١٥٦، ص١١٠

الخطاب القرآني الكريم يجب أن نتذكرها عن الحديث عن فنون التعبير وفنون الخطاب، القرآني الكريم[١].

والذي ينظر في مؤلفات البلاغة العربية قديماً وحديثاً، يرى أنها تضم بين دفتيها وسائل اتصال متنوعة، وممتدة في التاريخ ومن هذه الإتصالية بين المتفنن والمتلقي:

١. النص القرآني الكريم.

٢. الشاهد الشعري [٢].

وبناءاً على ما تقدم نجد أن الشاعر التجاني يوسف بشير يمتلك القدرة على نقل أفكاره بوسائل وطرق متعددة تكشفُ وتُنم عن طريقة تفكيره مع وجود توحد تام بين أُسلوب القرآن وأُسلوبه بيد أن القرآن مُعْجز.

فالأديب الفذ هو الذي يمتلك القدرة على نقل أفكاره في أشكال وطرق متنوعة، وبوسائل أُسلوبية متعددة تكشف عن نمط تفكيره، حيث هناك توحد تام بين الأُسلوب وصاحبه مع أن الأُسلوب يتمثل في النص، ذلك أن النص معان ذهنية مرتبة في ذهنه قبل أن يكون الفاظاً متسقة، يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم[٣].

---

[١] د.محمد بركات أبو علي ، دراسات في الاعجاز البياني، ، في مواطن متفرقة، دار وائل للنشر والوزيع، عمان، الاردن، ٢٠٠٠م، ص٨٥

[٢] محمد بركات حمدي أبو علي،البلاغة العربية في ضوء الأُسلوبية ونظرية السياق، دار أبو وائل للنشر، ط١ ، ٢٠٠٣م، ص٤٤

[٣] يوسف أبو العدوس،الأُسلوبية الرؤية والتطبيق، ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ٢٠٠٧م، ١٤٢٧هـ، عمان، الاردن، ص١٢٨

هـذا بالإضـافة إلـى أن الأُسـلوب سـمة شخصـية لا يمكـن أخـذُه ولا نقلـه ولا تعديلـه، وهـو يمثـل طريقـة الأدآء أو طريقـة التعبيـر التـي يسـلكها الأديـب لتصـوير مـافي نفسـه، ونقلـه إلـى سـواه حيـث يقـول بوفون، إن الأُسلوب هو الرجل نفسه[١].

ومـن هنـا فـإن الشـاعر التجـاني يوسـف بشـير إهـتم بأُسـلوبية العبـارة فـي نصوصـه الأدبيـة الدينيـة مـن منطلـق أن الأُسـلوبية تهـتم بالعبـارة، وموضـوعها النصـوص الأدبيـة الراقيـة المتميـزة بملامحهـا الأُسلوبية وقيمها الجمالية[٢].

ومـن هـذا المنطلـق فـإن التنـاصّ الـديني الـذي تضـمن أشـعار التجـاني يوسـف بشـير يمثـل وحـدة أُسـلوبية كليـة شـاملة وفـي مركـز هـذه الوحـدة نجـد روح مبـدعها ومؤلفهـا وتُعـد نَوعـاً مـن النظـام الشمسـي الذي تنجذب إليه جميع العناصر.

ويمثـل كـل عمـل أدبـي وحـدة كليـة شـاملة يقـع فـي مركزهـا روح مبـدعها وهـو المبـدأ الـذي يضـمن لهـا تماسـكها الـداخلي فـروح المؤلـف يعـد نوعـاً مـن النظـام الفلكـي الـذي تسـبح فـي محيطـه وينجـذب إليـه جميـع العناصـر مـن لغـة وحكايـة وغيرهـا ويعتبـر مبـدأ التماسـك الـداخلي هـو المحـور الأسـاس لمـا يسـميه سـبتزر المركـز الروحـي، أو الطـابع الغالـب علـى جميـع تفاصـيل العمـل الـذي يعتبـر سـبباً وتفسـيراً لها[٣].

---

[١] المصدر السابق ، ص١٢٨

[٢] المصدر نفسه ، ص١٢٥

[٣] يوسف أبو العدوس،الأُسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص١٢٣

ومصداقاً للقول فإن الشاعر التجاني يوسف بشير إهتم بالأُسلوبية التعبيرية مما أدى إلى كشف الدلالات الدينية وأنماطها الأُسلوبيةوتوظيفها توظيفاً سليماً .

فالأُسلوبية التعبيرية قدمت لعلم الأُسلوب الميدان الذي يعمل فيه واتجهت نحو النص الأدبي بوصفهِ الميدان المحدد لدراستها.

واستخدم لغة رفيعة وهي لغة التخاطب في المواقف الخاصة التي تفرضها دلالات محددة مما أنتج تنويعات أُسلوبية عديدة[١].

فالشاعر التجاني يوسف بشير أشار في ديوانه اشراقة إلى العصور والأمكنة المتمثلة في مناطق جغرافية محددة في زمن معين أضاف معجماً لغوياً خاصاً بها فالمكان يفرض معجمه على ساكنيه، وتوظيف بعض هذه الالفاظ في النصوص الأدبية يضيفُ بعداً دلالياً ذا مستوىً أصيل بالإضافة إلى الأعمار والاجناس حيث تختلف التركيبة النفسية والفسيولوجية للفرد الواحد باختلاف كونه شاباً أو طفلاً أوشيخاً وهذا ما ينساق تباعاً إلى إختلافِ الجنسين وعليه فإن دراسة خطاب المرأة لابد أن ُيخالفَ مع دراسة خطاب الرجل ودراسة خطاب الطفل[٢].

ومن ثم فإن أهم غايات الأُسلوبية الكبرى النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتاً متفردة بتجربة نفسية خاصة أفرزت إنتاجاً لغوياً خاصاً، وهذا معنى أُسلوبية الفرد، وهي ذات أبعاد إنسانية تربط بين الأثر وصاحبه ربطاً متيناً[٣].

---

[١] المصدر السابق، ص ١٢٨

[٢] يوسف أبو العدوس،الأُسلوبية، الرؤية والتطبيق ، ص١٠٠

[٣] المصدر السابق، ص١١٨

وتــرى الباحثــة مــن خــلال مــا تقــدم أن الشــاعر التجــاني يوســف بشــير نظــم قصــائده علــى أســاس متــين وجعلهــا تتعــاون مــع العلــوم الأخــرى وتتــآزر بــل وتتلاقــى فــي منــاطق القــوة ولا ســيما القــرآن الكــريم لــذا جــآءت مســتندة علــى أُســلوبية قويــة بــين الفكــر والتعبيــر ممــا جعــل ديوانــه إشــراقة يــزدحم بوجــود أشــكال مختلفــة للتعبيــر ومتغيــرات أُســلوبية متعددة.

الفصل الثالث

مظاهر الأُسلوبية في ديوان إشراقة

المبحث الأول: أُسلوبـ يةُ الصَورةِ الفنيةِ والجمالية

المبحث الثاني: الأُسلوبية في التراكيب الأدبية

المبحث الثالث: الأُسلوبية في علاقة الألفاظ والمعاني

المبحث الأول

أُسلوبِ يةُ الصَورةِ الفنيةِ والجمالية

"تحـــدث جـــابر عصـــفور عـــن التصـــوير وتوصـــل الـــى أن التجسـيم عنصـر مهـم ولـه أثـر فعـال فـي إغنـاء الفكـر بصـور حسـية قابلـة للحركـة والنمـو، تعطـي الشـعر قيمـة فنيـة وجماليـة لا يمكـن للمتلقـي الاسـتغناء عنهـا حينمـا يكـون الشـعر جنسـاً مـن التصـوير ممـا يبـرهن القـدرة علـى إثـارة صـورة بصـرية فـي ذهـن المتلقـي، وهـي فكـرة تعـد المـدخل الأول أو المقدمـة الأولـى للعلاقـة بـين التصـوير والتقـديم الحسي و المعنوي".[١]

إن دراسْة الصُـورةِ مهمـةٌ فـي الأَدبِ، حيـثُ نَـوه بْهـا إحسـان عبـاس فَبـين أن دِراسـة الصُـورة مُجتمِعـة قَـد تُعـينُ علـى كَشْـفِ مَعنـى أعمـقَ مـن المَعنـى الظَـاهِرِي للقصـيدةِ وذّلـكَ لأن الصَـورة وجمِيـع الأَشـكال المجازيـة تكُـون مـن عَمـلِ القُـدرةِ الخَالقـةِ والإتجـاه إلـىدراسـتَها يَعْني الإتجاه إلى رُوح الشَعرِ[٢].

وإنقُـوة الصُـورة تكْمـن فَـى إيحَاءِهـا، وفـي مَقْـدرتِها علـى التَعْبيرعن المعنى الوَاحِد بأكثَرِ من أُسلوب[٣].

لهـذا تَميـلُ الـنَفس إليهـا وتكـون أَطْـوَعُ لهـا مـن غَيرِهـا أضِـف إلـى ذّلـك إن التَصْـوِير الأدبـي، وأبعـاد الجمـالَ فـي الفِـنِ، لا يمكِـنُ أن تكَـون مَقـاييسَ جَامـدة وعمليـاتٍ حِسَـايةٍ تَنْـتِجُ المَطلـوب، وإلا فلَـن يكـون

١جابر احمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط ٣، ١٩٩٢ م ، ص ٧٩.

٢إحسان عباس،فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنأن، ط١، ١٩٨١م، ص٢٣٨

٣أحمد الشايب، الأُسلوب، النهضة المصرية، ط٦، ١٩٦٦م، ص٦

تَجاوب بين هَذه الصُور، وبين قُراء الأَدب لأنهم لا يتصورُونها ولا يتّذوقُونها وهي مُنْفَصلة عن تَصُوراتهم[1].

فالصُورة تَنْقُلنا إلى عَالَم جديد، تَشْعُر فيه بلَذة جمالية غير مأَلُوفة. أن هذا العَالُم الصَورُ في الفنِ أَجْمَلُ دُونَ شكٍ من العالِم الوَاقعي نَفْسه ُ، لهذا فإن المُتعةُ التي تُوفِرُها لنا الصُورة لا يَسْتطِيع ُ الواقع ُ نَفْسه ُ أن يُفسرُها لَنا[2].

وتُمثِلُ أهمية ُ دراسة ُ الصُورة تَجْربة الشَاعر وافْكاره وعَواطفه وأحاسيسه التَجْريدية، لهذا لا بُد لَنا ونَحنُ نَتَحدثُ عن دَور الصُورة في نقلِ تَجربة الشَاعر، من الُوقوف عند عَناصر هذه التَجْربة من الأَفْكارِ والعَواطِفِ فأَفْكارُ الشَاعِر وعواطِفه ُ تَبقَى جَامدة لا قِيمةَ لها، مالم تَتَبلْوَر في صورةٍ، فالصُورة هي الوسيلةُ الفنيةٌ الوحيدةُ التي تَتجسْد بها أفكارٌ الفنان وعواطِفه[3].

لأن الإنسان الفنان بطبعِ ةِ يمتلك من الملكات والمواهب مالم يتوفر لغيره من العامة ولهذا تختلف نظرته للأحداث والمظاهر من حوله وطريقة عكسه لتجربته ونقله لأفكاره وتعبيره عما تتركه الأشياء من أثر وأنطباع في نفسه وهو ينظر للأشياء من زوايا تختلف عن تلك التي يراها غيره من العامة وإذا كانت الكلمات اللغوية متاحة للأديب والإنسان غير الأديب فإن توظيف هذه الكلمات عند الأديب يختلف عند غير الأديب، ولذلك تجدها عند الأديب أكثر إيحاءً وأكثُر عمقاً، وبعداً في الاستخدام.

---

[1] محمد مصطفى هدارة، مقالات في النقد الأدبي، ط١، دار القلم، القاهرة، ص٢١٨

[2] شوقي ضيف، دور الصورة في إثارة المتعة، ط٢، القاهرة – دار المعارف، ص١٥٠

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الحديث، ٣٩٥/ دار العودة – الثقافة، بيروت، ١٩٧١، ص٢٤٢

فالشاعرُ التجاني يُوسف بشير صاحبُ تجربة شعْرية عميقة، استعان بالصُورة في تجربته فجاءت أكثر جدةً وحيوية ومضاءً غير أن إسْتخدام الصُور المَجازية لا يقْصُد به مُجرد استعادة البهاء الحسي للأشياء وتصْوير تجربته، فحَسب، وانما ليبعث الحياةَ فيها عن طريق رَبْطها بعواطفنا وآمالنا ومَخاوفنا وتقاليدنا ورَغباتنا وهكذا تُحقق الصورةُ وظيفتها الرئيسة في تعميقِ نظرتنا إلى الحياة والواقع، بل نلْمحُ فيها أُسلوبية أدبية راقية في أشعاره تقودنا إلى جَوْهر الوجُود ومِلْء الحياة ولهذا يذهب حسن غزالة إلى أن الأُسلوبية الأدبية تعنى بدراسة الأُسلوب الأدبي، ويتَوْجه اهتمامُها إلى الخَصوصِّ الأدبية ذاتها، والعملُ على تأويلها وذلك عن طريق مَنْظُومة اللُّغة، وتأتقاء السِّمات الأُسلوبية المَّهمة – عن طريق الحدسِ – لبيان وظائفها ويسعَى أصحابُ هذا الإتجاه إلى اكْتشاف الوظَيْفة الفنية للغة النص الأدبي لذلك عن طريق التكامل بين الجانبين الأدبي والجَمالي الذي يَهْتم به الناقدُ والوَصفي واللُّغوي واللسانُي[1].

ويمكن أن نفهم ماذهب إليه حسَن غزالة سابقاً من خلال ما أشار إليه سعد مصلوح في قوله :

(فدراسةُ الأَدب يَنْبغي أن يَكون عِلماً منضبطاً ويحتاجِ الْعلْم إلى أن تَكُون له فلسفةٌ وموضوعُ ونَهجٌ يُشتَمل علَى مَعايِيرٌ مُوضُوعِيةَ للقياسِ والوصْفِ والاستْنباَط)[2].

---

[1] حسن غزالة، الأُسلوبية والتأويل والتعليم، كتاب الرياض، العدد٦، مؤسسة إليمامة الصحفية، الرياض، ديسمبر ١٩٩٨م، ص٥٦-٥٧

[2] سعد مصلوح، الأُسلوب دراسة إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ص٦٧

والمتُصفِح لديوان إشْراقة " يَجِدُ أقَصائدَه جاءت مُتميِّزة ، وتحتشد في الدلالاتالشعرية التي جسَّدَها تَواجُد الألفاظ أُسلوبياً لتضمَن للنَصِّ شعريته وجماليه فكانت قصيدة "قطرات" تعبر بوضوح عن اتجاهات التجاني الشعرية التي تمثلت في طريقته وأُسلوبه في نظم الشعر وذلك في قوله[1] :

قَطَراتٌ مِنْ النَدى رقراقة ... يُصفقُ البِشْرَ دونها والطَلاقة

نَثَرت عِقْدَها أَصابعٌ من نُورٍ ... رَسْلَنَّ خِفةً وأناقة

وَمَضَابِيحَ أَسْرَجَتها يُدالَ ... شَمْسٍ وضَاءَ في زَهْرةٍ خَفاقَة

تلك مَطْلولةٌ وهاتِيكَ سُكْرَى ... مِنَ نَدىً دافقٍ وخمرٍ مُراقَة

وهِيَ رَاقةُ الضِفافِ وَمَرْ ... قَةٌ بِبِيضِ اللآلِيءِ الرَاقَة

وترى الباحثة أن الشاعِرَ رَسَم صَورةً مُتكاملةً واصفاً القصائد وُشبهاً إيَاهَا بالقطرات وأنها رقراقة هاشة باشة تُصفقُ بشْراً وخَفَاقاً وطَلاقَةً ، وشَبْهَ الوُرودَ الجميلةَ بالعِقد الذي تَلْبَسُه الفتاة وتتزين به ووصفه بأنه في قِمةِ الأناقة، كذلك صُور الوُرودَ المتفتحةَ بالمصَابِيحَ التَمتَدت لتأخُذ ضُوءَها من الشَمْسِ وشَخصَ هذه الوُرود، ووصَفها بأنَها مُحملةٌ بالطلِّ ومُثْقلةً ، وأخرى سَكْرَى نَشْوةً من النَدى والخَمرِ المَسْكِبِ عَلَيْها، بل وجعلَ لها لوناً أبيضاً وشَبهَها بالإنسان في كُلَّ السِّمات ولا سيما بِيضُ الأَسْنان اللامِعةِ النَاصِعة.

إن هذه الأبيات تَمَيزَت بالتَنوعِ في الصُورة الفَنيةِ فَمذهبها جانبٌ يَنْتَمي إلى حَقْل التَشبيه في (نثرت عِقدَها بأَصابع من نور) تشبيه تمثيل حيث شَبهَ بتلات الوَرد المُتفتحةَ الوضاءة بِأَصابع من نور

[1] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠م، ص١١

وجانبٌ ينتَمي إلى حَقلِ الاستعارَةِ (قطرات من الندى رقراقة يصفقُ البشرُ دونها والطلاقة) الاستعارة تصريحية حيث صرح بلفظ المشبه به وهو التصفيق وآخر يَنْدرجُ في مجالِ الكناية (وهي براقة الضفافِ) كناية عن صفة وتميزت نصوصه في تشْكيله للصُورة الفنية الجمالية بالإنسيابِيةِ، والحِرْصِ على نَقْلِ القارئِ عَبْرَ تَمُوجَاتٍ وتَصُوراتٍ ذهنيةٍ حافظت على الطَابَعِ الحِّسي للأشياء.

إن هذه القَصائد جاءت محكمة في النظم جيدة السبك قوية في المعنى ولها أثر عميق في نفس القارئ الذي يطلع عليها وكل من يهوى الشعر يجد فيها ضالته.

وفي قَصيدةِ اليقظة من ذاتِ الديوان قائلاً [1]:

لو مَزق الرَعْد سَمْعَي أَحَدٌ ... في عُمْق ذَاكَ الدُّجَى لما سمعَه

لو أفرغَ الْفجر نُور الجوانب في ... أدنَى أناءٍ من عِنْدِه وسَعه

ظَلَّ في صَدرِه كواكِبه ... غَرْقَى وأُم النُجومِ مضْجَعه

ضَلَّ فيه الحياة عالَمها ... كَما يضِلُ الغَريبُ مَرتبَعه

وَيْزوِي العَالَم العريضُ ... إلى رُكْنٍ مَنيعٍ لا يَبْتَئِسُ مَعه

هذه الابيات شارحة ما ذهب إليه التجاني في قصيدة اليقظة حيث خاطب الشاعِرُ التجاني يُوسُف بَشير الليل ورسم صورةٍ جميلة لذلك الظلام البهيم مجسداً في صُورة إنسان، شَبه الليل بالعُمقِ ، والظلامِ بالنفَقِ داخل الأرضِ لشِدَة الظُلمة، وشَبه الزَمان بإنسان له فَمٌ يبْتَلِعُ اذا صُبَّ فيه من شِدة العُمقِ، والظلْمة والرَعْدُ له دَوِيٌ وصَوْتٌ مُخِيفٌ مُهِيبٌ، لكن مع شِدة الظُلمةِ وعُمقِ ذَاكَ الليل لا

[1] التجاني يوسف بشير ،ديوان اشراقة، ص١٢

أحدٌ يَسْمعهُ وشْبهَ الفجر بإنسان له جوانبٌ تُفْرغُ في أناءٍ، والليلُ بهيمٌ مُظْلمٌ لا يَحسُ بضوئه، مُشْبهاً الليل بإنسانله صَدْرٌ والكواكبُ كُلَها تَغُطُ في نومٍ عميقٍ حتى الشمْس أُمُّ الكواكبِ نائمةٌ وهُالَك في الظُلمةَ يَضِل الإنسانعالمهُ بلَحياةُ كُلها تَتوه في ذلكَ العالَم مثلَ ما يضلُ الغَريبُ الدّارَ التي يَقْصُدها، وشَبه العالُم بالإنسان الذي يَتَوِي في رُكْن حَصينٍ منيعٍ ويَخْتبئ.

وفي هذه المَواطن تَحقَق للباحثة التآلُف بين الحسيِّ والمَعْنوَى ونَجد الأشياءَ المتُنافرة التي تُولِد الانْدهاش (الدُّجى، الفَجْر) و (تَظلُ في صْدرِه –تَضِلُ فيه الحياةِ) والجناسُ غير التام في (تَضِلُ –تَظَلُ) فالمستوى التصَويري والسماتِ المُميِّزة لنظام التْمثِيل كثرة الصُور البلاغِية التي تَعْتَبرُ سِمةً أُسلوبيةً مُميزة وهَذا ما نجدهُ متمثلُ في الجناس كما نَجدُ صُوراً تشبيهِية رائعة، وسِماتٍ أُسلوبيةٍ أَضافت للنصِّ صيغةَ جَماليةً تمثلت في اختيار وانتقاء العبارات التي تضمنت (النص)[1].

وأْستأذف الشاعِرُ مواصِلاً في نَظْمه وقوفاً عِنْدَ قَصيدةً (الله)[2]. قال فِيها :

هو اللهُ في القَلوبِ وفي الأنْفاسِ والـ رُّوح والدُّجَى والضِيَاءِ؟
أم هُوَ في الثَرى عِنْد عزْرائِيلَ وقْفاً عَلى قُلوبِ النِساءِ

ومن ثم نخلص إلى أن الصُورةَ الفنية التي طغَت عَلى شكلِ النَصِّ هيَ الـ تساؤلاتِ المُدْهشةِ التي وضُعتَ أمَام المتُلقي، وكذاَ

[1] التجاني يوسف بشير ، ديوان اشراقة، ، ص١٢
[2] المصدر السابق ، ص١٨

الانفعالات، فقد ابتعدت الصورة عن تقديم المعاني الجاهزة وتكرار المعاني المستهلكة، كما أنها تجنبت التفاصيل الدقيقة وبدت كلية في نزعتها، هدفها تقديم رؤية فكرية للإنسان من خلال حقائق مسلّم بها استمت بالأسئلة والبحث المستمر عن ما يجعل الذات متصالحة مع نفسها.

إلا أن في الأسلوب سمات جوهريه تجتاح النص وتغوص في عمقه لتثبت أفكاراً لها وجودٌ أسبق وهذه الأفكار، هي محصلة خواص ذاتية متسلسلة وهو انحرافٌ عن نمط المألوف. وهو مجموعةٌ متكاملةٌ من خواصٍ يجبُ توافرها في هذا النصّ فهي تلك العلاقات القائمة بين كلياتٍ لغويةٍ تشير إلى ما هو أبعد من مجردِ العبارة لنستوعب النصَّ كلَه وهذه الخواص وتلك العلاقات تتجسد بواسطة الصورة وما يلزمها من بث معاني الفن والجمال وأدوات الإبداع التي يمتلكها الشاعر أو الأديب.

والمتأمل في قصيدة الصُّوفيِّ المعذّب [1] التى في هذه الابيات :

وأذ طلقٍ في جوها المملوء إيماناً وبراً
تذر كُلَ الكونِ لا يقدُر تسبيحاً وذكراً

ونقف قليلاً حيال هذه الأبيات التي تتجلى فيها قدرة الله في مخلوقاته " الذرة" وهي مخلوقٌ صغيرٌ إلا أنه يحملُ سراً، جعل الشاعرُ لهذه الذرة كيونة وشخصها في صورةِ إنسان مليء بالبرِ والإيمان وأمر القارئ أن يتنقل بين مختلف أشكالها، لا يراها إلا وهي تسبح لله تعالى بل كل الكونِ يسبح لله لا يقدُر تسبيحاً وذكراً .

[1] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص٢٠

ويُواصِلُ الشَاعِر في نفسِ القَصيدة " الصُّوفي المُعذّبُ".

غّـــابَ عـــن نَفْســـى إشْـــراقُكَ والفجْـــــــر والجَمِيـــــــلِ
واســـــ تحَالَ المـــــاءَ فأسْـــــتحْجَر فـــــي كـــــلَ مسِـــــيلِ
رجـــــعَ اللَّحـــــنُ إلـــــى أوتـــــا رِه بَعـــــــدَ قَلِيـــــــلِ
واختَفـــى بـــين ظـــلامِ المِـــزْ هَـــرِ الكَـــلِ العلِيـــلِ

تتـــرآءى مَشـــاهد مهيبـــةَ تتَمثـــل فـــي أن الشـــاعِر رسَـــم صـــورةً وَشْهَ دلإنســـان يَغِيـــبُ ويَـــزُور، وصَّـــور المـــاءَ ونَســـب لـــهُ صِـــفة الاسْـــتِحالةَ ووصَـــفهُ بأنـــهُ مُســـتَحجر، حيـــثُ شَـــبْهَ عَـــدم إنسِـــياب المِيـــاه ومســـيلها بالاسْـــتِحجار لصُّـــعوبة ســـيْلها وذلـــك بجـــامع القَســـوة فـــي كُـــلٍ، كَـــذلك صَـــور اللَّحـــن فـــي صـــورة إنســـانٍ خَـــ حـــينَ قَـــال رجـــعُ اللحـــنُ واخْتفَـــى بـــين ظَـــلامِ المِزْهَـــرِ الكَـــ لِّ العَلِيـــلِ، وهنـــا تَجْســـيمٌ للحـــنِ فـــي صُـــورةِ إنســـان مُتعَب عَلِيل مَرِيض.

نجـــد أنَّ الصُـــورةَ هـــي ركيـــزةٌ أَسَاســـيةٌ فـــي بِنْيـــةِ العَمـــلِ الأدبـــيَّ وفـــي هـــذَا الشـــأن تَنْظَـــر فـــي لُغَـــا إحْـــدَى معـــايير الأُســـلوبية العامـــة فـــي الحُكمِ على أَصالةِ التجْربة وقُدرة الشَاعِرِ على تَشْكِيلها.

والأُســـلوب المُســـتَخدم فـــي هـــذه الأبيـــاتِ أُســـلوب ســـامٍي، يَرْمـــي إلـــى تَحْرِيـــك السَـــامعِ وإثَـــارَة عواطِفـــه بصِـــياغةٍ دَقيقـــةٍ وبكُـــلِّ وســـائل الزخُرفِ الفنِّي للكلام من كناية واستعاره وتشبيه.

وفي قَصيدة قَلْبِ الفَيلسُوف، قال التجاني يُوسُف بشير :

فـــي مَضـــعِ السِّـــرِ مـــن دُنْيـــايَ مُتَّســـعٌ للحـــقِ أَقْتَـــأُ رَعْـــأَتي وأَرْعَـــاه
هُنـــا الحقيقـــةُ فـــي قَلبـــي هُنـــا قَـــبَسٌ مـــن السَـــمواتِ فـــي "قَلْبـــي" هُنـــا الله"

ونجد أن الشَاعِر قد صَّور صُورة القَلْبِ مُشبهاً قَلْبهُ بموضع السِّرِ وهو كناية عن موصوف وهو القلب، لأن مَكْمن السِّرِ في القَلْب وهنا تَشْبيه بَليغ، هُنا الحقيقةُ في قلْبي هُنا قبسٌ كذلك شَبْه الحقيقةَ بالقَبس والنُور الالهي من السَموات دافقٌ في قلْبه فالدّلالاتُ (هُنا الله) و (هُنا الحقِيقَةُ) أشَار إلى أن مَكْمن هذه الدَلالاَت في القلبِ البُوتَقة حيثُ تشكْلَت الدلاَلاَت لتعْطي الأَلوان وقد جَاءت على نَسقٍ أنَمْوذجُ الأُسلوبية في الإبْداعِ الأّدبي من حيثُ اللغة وتشْكيلها أنالأُسلوب حَسبةَ حْيَدهُ من خلال هذه الأبيات هُو تشكّلٌ فَنيٌ للُغة يتشكل كما تَتشكلُ الألوان لتعْطي دلاَلات وألوان خاصة لم تُرْقَبْلُ هذا التَسلْسُلِ.

ولم يَقْتأ الشَاعِر التجاني يُوسُف بَشير أن يسْتَرسَل في رسْم الصُور الرائعة عَبْرَ نَظْمِه الأنيقِ قائلاً في قصيدة الْزَّاهِد[1].

والدُجَى نَائمٌ يغطٌ أَما يَصْـ ـحُو بشئ في جانبيه خطِير

حيثُ رسَم صُـورة جميلةٍ وصَوَّر الظلاّم في صورةِ إنسان مُشبهاً ومُجسداً وباثَاً فيه السِّمات الإنسانية متمثلاً في إنسان يَغطُ في نومٍ عَميقٍ.

وفي قصيدِة " الصبيِّ العَابِد" في البيتِ الأَخِير تَحدَّث عن ذلك العَهد الذي حقْقهُ رحمةُ السماءِ قائلاً :

أَمْطَرَت عَهدك السَماءُ وجادتَ كَ أَفاويقُ رحمةٍ من رِضَايا

حيثُ شَبه عَهدهُ بأنه عَهْدُ كرمٍ ورَحْمةٍ ونعْمةٍ وخْيرتَ حفُه رحمةٌ من عُلاَ السَماء من لدن رضى ورحمة وهو رب العالمين.

---

[1] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص٢٨

ونجد أن الشاعر في استخدامه للتعبير عن تجربته عمد إلى استعمال الصُّور وتجسيد ما هو تجريدي من أجل إيصاله للناس، وإعطائه شكلاً حسياً حيثُ وضع أنظارنا أمام ما يظنه أنه يراه وهو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالاً وتأثيراً وفي ذات الديوان نقف عند قصيدة محراب النِّيل[1] التي وصف فيها الشاعر التجاني النيل قائلاً :

حضنتك الأملاك في جنة الخلد ورفّت على وضيء عبابك
وأمدّت عليك أجنحةً خضراً ولأضفت ثيابها في رحابك
بين أحضانك العراض وفي كفيك تاريخه وتحت ثيابك

فنجد نظرة التجاني للنيل من خلال قصائده في قصيدة محراب النيل:

أنت يا نيلُ يا سليلُ الفراديسِ مُوفقٌ في مَسلبك
ملءُ أفاضكَ الجَلالُ فمرحَى بالجَلالِ المُفيضِ من أُنسَلبك
حَضَنَتْ ك الأُملاكُ في جَنةِ الخُلدِ ورفَّتْ على وَضيئِ شَبابِك

وأعجز إبحاراً في الصوفية حين أشار إلى أن الملائكة إحتضنته في جند الخلد ورفت عليه بأجنحتها البيضاء.

فقد ورد ذكر النيل في القرآن الكريم وهذا إن دل فإنما يدل على أن الثقافة التي يتمتع بها الشاعر التجاني يوسف بشير ثقافة دينية وتأثره بالغزالي في أُسلوبه وفي التعبير عن أفكاره وكذا طريقته في التفكير بذلك نجد له أفكار حول موضوعات تناولها غيره من الشعراء إلا أن أفكاره لختلفت عن الشعراء من ذلك مثلاً .

[1] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص٣٨

إن كثيراً من الشعراء قد تناول النيل في شعره ولكنه أشار إلى المعنى الذي تضمنه الحديث الشريف: "النيل نهر من الجنة".

رغم أن شوقي أشار إلي هذا المعني بقوله:

مِنْ أَيّ عَهْدٍ في القُرى تَتَدَفقُ ... وبأَيّ كَفٍ في المَدائِنِ تَغدِقُ؟
أَمِنَ السَماءِ نَزلْتَ أَم فَجّرتَ مِن ... عُلَيا الجِنَانِ جَداوِلاً تَتَرقرَقُ؟
وبأَيّ عَيْنٍ أَم بِأَيةُ مُزْنة ... أُم أَيّ طَوفَانٍ تفيضُ وتفْهقُ
وبأَيّ نولٍ أُنتَ ناسِجُ بُرْدَة ... للضّفتَينِ جَدِيدُهَا لا يُخْلَقُ؟[1]

وترى الباحثة أن الشاعر عظّم النيل وجرى بينهما حوار سائلاً النيل بأنه من أي عهدٍ من العهود يتدفق و بأي كفٍ في المدائن يغدق، ومن السماءِ نزل أم جاء منساباً من عليا الجنان في رقة ، وبأي عينٍ من عيون المياه هطلت، ومن أي سحابة أمطرت، ومن أي طوفانٍ أفضت بقوة واندفاع، وبأي آلة نسجت هذا المنظر الوشّي المطّرز مثل البردة التي اضافت للضفتين مشهداً رائعاً لا يبلى ولا ينتهي بل يتجدد أمد الدهر.

وإذا رجعنا نجد أن التجاني تناول هذا المعنى في قصيدته النيل".

أنت يا نيل يا سليل الفراديس نبيل موفق في مسابك
حضنتك الأملاك في جنة الخلد وغطت على وشّي شبابك[2]

وأعجز إبحاراً في الصوفية في عبارة الملائكة في جنة الخلد حيث شبه النيل بأنه ينحدر من عائلة شريفة نبيلة ينساب في عظمة حضنته الملائكة في جنة الخلد وتّوجته وحفظت شبابه المصون الزاهر.

وقال حافظ إبراهيم:

---

[1] أحمد شوقي ، الديوان ، القاهرة ، ١٩٣٢م، ص ١٥ .

[2] التجاني يوسف بشير ، الديوان ، ص ٣٨.

والنيلُ مِوْأُ تنفَسَ في صَيفِتَ ـــها الأَديم
سَلَبَ السَّماءَ نُجومَها فَهوَتْ بِلُجّتهِ تُوم
شَفّت لأَعْيُنَنا سِوى ما شَابَه هِذَ ا الأَديم[1]

تــرى الباحثــة أن حــافظ ابـ ـراهيم شــاعر النيــل شــبّه النيــل بمــرآةٍ تعكِــس الجانــبَ المشــرقَ وأن نـ جــوَم السـماءِ انعكســت علــى ســطحِ النيــل وشكلت منظراً رائعاً كأنها تسبح على سطحه.

فهذه إشارات للتجاني ونظرته للنيل.

كــذلك النيــل يَمْثُــل فــي شــعر شــوقي وحــافظ إبــراهيم فالنيــل ورد فــي القــرآن الكــريم للثقافــة الدينيــة التــي يتمتــع بهــا التجــاني مــن القــرآن الكــريم وتــأثره بــالغزالى: تــأثر أُســلوبه فــي التعبيــر عــن أفكــاره حــول موضــوعات تناولهــا غيــره مــن الشــعراء وهــو قــد إختلفــت أفكــاره عــن هــؤلاء الشــعراء، مــن ذلــك مــثلاً: إن كثيــراً مــن الشــعراء قــد تنــاول النيــل فــي شــعره ولكنــه أشــار إلــى المعنــى الــذي تضــمنه الحــديث الشــريف، (النيل نهر من الجنة) رغم أن شوقي أشار إلى هذا المعنى بقوله:

مَنْ أَيّ عَهْدٍ فِي الوَرى تتَدَفّقُ
وبأَيّ كَفٍ فِي الـ ـوَرى تتَرْقرقُ
أَمِن الجِنانِ نَزلْتَ أَم فَجّرْتَ
مِنْ عَلْيَـا الجَـدَاوِل تتَـرَقرَقُ

تذهب الباحثة الى أن هذه الابيات في مجملها استعارة مكنيّة ففي كلمة "تتدفق" و "كف" و "تترقرق" و "نزلت" و "فجرت" و "تترقرق" ، حيث شّبه النيل

[1] حافظ إبراهيم ، الديوان ، ١٩٣٢م. القاهرة ، مصر، ص ٢٠.

بإنسان حذف المشبه به الانسان ورمز اليه بشيءٍ من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

ومِن خلال ما ذكر أن الصُّورة الفنية في هذه الأبيات من القَصيدَة تُعد مِقياساً للمَوْهبة الشّعرية الفذّة حيثُ تقوُم على أَصَالةِ الاسْتَعاراتِ وقُوتِها وكشْفِ المعاني العمِيقة التي تَرْمِزُ إليها وذَلّك جَلياً في قوله :

حَضَنتْكَ الأَملاَكُ في جنةِ الخُلدِ ورفتَّ على وضِيء شبابك

شبه النيلُ في محرابه بأنه أَبدِيٌ سَرْمَدِيٌ في جنةِ الخُلْدِ وشبهَهُ بإنسانٍ تَحضُنَهُ الملاَئكة وهو في الجَنةِ وتُرفرِف فوقه أجنحةُ خُضْراً مُزينةً شَبَابُهُ وشبهَهُ بصورة إنسان عَرِيضِ الحُضنِ عَرِيضِ الأَكُفِ وكذَا الثِياب وكُلهُا رَمزٌ للتاريخ والعَراقةِ والأَصَالَةِ والكَرمِ.

وهُنا نجدُ أن كرَوزو قد عبَّر عن مَفهُومه بأنه حَدث فَني تحول إلى صورة جمالية فالكاتب لا يفَصح عن إحْسَاسِه أو تأويلِه إلا إذا أتيحَت لهُ أدواتٌ دَلاليةٌ مُلائمة وما على الأُسلوبيِّ إلا البحْثُ في هذه الأَدوات والعملُ على دِراستها وتصْنِيفها[1].

وقال التجاني يُوسُف بَشير في قصيدةِ "قَلم" :

وَطوقٍّ بها زَهراتِ الَربيع وعَاذق بها سَرواتِ الشَجَر

وعَابِث بها كَيف شِئتَ النُجوَم وداعَب بها كيف شئتَ القَمر

حَنانُكَ خُذ بِيَدِيَ في الحَياةِ وصَور بها ما يَشاءُ القَدرِ

---

[1] ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى الإبتكار، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان- الاردن،ط١، ٢٠٠٣م، ص٥٥

يتضح في هذه الأبيات أن الشاعر في هذه الأبيات صوَّر لنا القلم في صورة إنسان وأبدع في تصويره حيث جعل له يداً يطوق بها زهرات الخريف وله عنقٌ يعانقُ بها أعالي الشجر ويلاعبٌ النجوم ويداعب القمر فالعبارات التي استخدمها (يطوق - يعانق - يلاعبٌ - يداعبُ) كلها تدلُ على السيطرة الكاملة والاحتواء وهي من لوازم الإنسان وصفاته. استعار تلك الألفاظ ليدعم بها الصُّورة الرائعة التي رسمها وأمر القلم أخيراً أن يأخذ بيده وهي كناية عن المساعدة وشد الأزر والوقوف بجانبه وتصوير ماشاءالله وأراده.

ومن ثم فإن أي نظرية في الأُسلوبية تقوم على أساس فرضية منهجية قوامها أن المدلول الواحد يمكن التعبير فيه بدوالٍ مختلفةٍ مما يؤدي إلى تعدد الأشكال التعبيرية، على الرغم من وحدة الصُّورة الذهنية، وأن المقارنة الأُسلوبية هي الوسيلة الوحيدة لكشف الخصائص المميزة لكل شكلٍ تعبيري أو استعمالٍ لغويٍّ[1].

وفي قصيدة (دمعة على طفل[2]) رثى الشاعر التجاني يوسف بشير الطفلَ "محمد" ابن صديقه "صديقي" الذي امتدت إليه يدُ المنون قائلاً :

تقصدتكَ يدُ المنونِ وأنتَ ... في حجر الأمومة كالملاك الطاهر

طبعت على فمكَ الجميلِ وداعها ... في قبلة حرى ودمع فاترِ

وتكمن الرؤية في أن الشاعر في هذه الأبيات شخص الموتَ حيث رسم صورة متكاملة وهو طفلٌ ملاكٌ برىء صغيرٌ في حضنِ

---

[1] محمد كريم الكواز، علم الأُسلوب، مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط١، ١٤٢٦هـ، ص٦٨

[2] التجاني يوسف بشير ، الديوان ، ص١١٨

أُمـه، إذ هـال المـوتُ علـى الطِفـلِ بَقـُبلاتٍ حـرّى مثْـلَ مـا تـُقبـلُ الأُم طِفْلهـا إلاَ أن هـذا التقْبيـل جلَـمُخْتلفـاً هـذه المَّـرة تـَـركَ دمعـاً فـاتـِراً علـى وجْهِـه الجميلِ بل وتـَركَ بصمةٍ ظاهرةً وهي تـَرْع الرُّوحِ وفارَق الطِفْلُ الحياة.

ونجـد أن الأفكـار والعواطِـفـتـْبقَـى جَامِـدة لا قيمـة لهـا، مـالم تتبلـَور فـي صُـورٍ، فالصـورّة هي الوسـيلةُ الفنيـةُ الوحيـدةُ التـي تتجسْـدُ بهـا الأَفكـار والعواطـف لـدى الشـعراء والفنـانينِ والمُبـدِعين فـي نقـل تـَجاربهم وإيصال أفكارهم.

ويواصِـلُ الشَـاعر فـي رسْـمِ الصَّـورة الأدبيـة بأُسـلوبٍ فـَنيـةٍ جَماليـةٍ ومـا فـَتـئ الـديوان يـَضُـم نـَظمـاً مُميـزاً ويحْـوِي دُرراً مـن الكلمـاتِ التـي لهـا أثـرٌ عميـقٌ فـي نفسِ القـارئ ففـي قصـيدة " فـي المُـوْحي"[1] قال :

يـَهْفُ القَلْبُ للهـَوى من معاني العِطْرِ مَالا تـَصُوغ الأَزاهِر

وهنـاكمضَـامين بعيـدة للصـورة الفنيـةَ حيـث أن الشـاعِر رسَـم لنـا صُـورة الحُـبِّ فـي أسْـمَى معانيـه بـل بـإخلاص فإنهـَيصْـنع مِـن فـَرطِ هذا الحـبِّ عِطْـراً لـم تـَسْـتـَطيع الأزاهِـر أن تـَصـنعه وهنـا يوجـد معنـى سـامٍ نبيـلٍ فيـه تشـخِيصٌ للحُـبِ فـي أَسْـمَى وأجـلَّ معانيـه وإذا أَحـبَّ القَلـبُ فإنـه يـأتى بـالمُعجِزاتِ لا مُحالـة، فكيـف لا ؟ وهُـو يَصُـوغُ عِطْـراً من الأَزاهِرِ ؟

وننظـر فـي أن الصُّـورة الفنيـةَ تبقـى قاصِـرة إن اكتفـت بتصـوِير تـَجْربـة الشَـاعِرِ ..إذ مـا الفائـدةُ إذا كـان قـد أجَـادَ تصـوِير تجْربتـه ولـَم يسـتـَطيعِ أن يُوصِـلها إلينـا ؟ لهـذا فـإن وظيفـة الصُـورة لا تكْفـي بمُجـردِ

[1] التجاني يوسف بشير ، الديوان ، ص١٣٩

التنفيس عن ما تحمله الدواخل بل تحاول عامدةً أن تنقل الانفعال وتثير العاطفة بطريقة فنية رائعة.

وقد أورد شكري عياد أن الأسلوبية نمط الكلام الذي يتأثر بالموقف وأن أفق الدراسة الأسلوبية تدرس الظواهر جميعها في مواطنها وتميط عنها اللثام[1].

كذلك نجد أن الصورة الجمالية الفنية البلاغية لها تأثير في نفس المتلقي وإقناعه من جهة أن النصَّ القرآني بقدر ما يعمل على تصوير الحياة الإنسانية يتجه أيضاً إلى التأثير في مشاعر المتلقي لتغيير سلوكه وأفعاله فالذين سمعوا القرآن فاضت دموعهم وبكوا وخشعوا وسجدوا واقشعرَّت جلودهم ورقتَّ قلوبهم ثم دخلوا الإسلام.

ونلاحظ أن ثقافة التجاني الدِّينية أسهمت في الكشف عن خصوصية النصِّ القرآني الفنية والجمالية، ففي " قصيدة الخلوة"[2] رسم صورة الرعد ووصفه بأنه عنيفاً وصاخباً وله صياح قوي ومزمجر قائلاً :

قصف الرعد المكان وذوى رزماً صاخباً قوي الصيّاح

قال تعالى: ﴿وَيُسَبِّحُ ٱلرَّعْدُ بِحَمْدِهِۦ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ مِنْ خِيفَتِهِۦ وَيُرْسِلُ ٱلصَّوَٰعِقَ فَيُصِيبُ بِهَا مَن يَشَآءُ وَهُمْ يُجَٰدِلُونَ فِى ٱللَّهِ وَهُوَ شَدِيدُ ٱلْمِحَالِ﴾[3].

ترى الباحثة أن هذه الآيات شُبهت بالإنسان، الرعد عندما يصدر صوتاً قوياً فهذا يعني تسبيح لله ربِّ العالمين وهذا الموقف جلل لدرجة أن الملائكة تخاف منه وصور الصواعق في صورة

---

[1] شكري محمد عياد، مدخل الى علم الاسلوب، مكتبة الجيزة العامة، القاهرة، ط٢، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م، ص١٥-٢٠

[2] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص١٠٣

[3] سورة الرعد، الجزء ١٣، الآية ١٣ ، ص٢٥٠

إنسان يُرسل وله قوائم يتحرك بها وهنا تتجسد سمات الصورة الفنية الجمالية البلاغية التي لها تأثير في مشاعر وسلوك المتلقي. يقول بلن تيمية أول من عُرف أنه تكلم بلفظ المجاز هو أبو عبيدة بن معمر بن المثنى في كتابه ولكن لم يعن بالمجاز ما هو قسيم الحقيقة، وإنما عنى بمجاز الآية ما يعبر به عن الآية ولخدمة هذا الهدف فإنه كان حريصاً على التوسع ووقف عند نماذج النص القرآني، والتي تمثل ألواناً متنوعة في الصياغة وتشمل دراسة الأساليب، ودفعه هذا إلى الكشف عما في الآيات من استعارة وتشبيه وكناية وحذف وتكرار وإضمار للوصول إلى الخصائص الأسلوبية للقرآن الكريم خصوصاً، وللغة العربية عموماً عن طريق الاستشهاد والتمثيل من نصوص هذه اللغة[1].

وترى الباحثة أن هناك حضوراً بارزاً للنصوص الشعرية القرآنية للتجاني يوسف بشير حتى لاتكاد تخلو قصائده في ديوانه من نصٍ شعري قرآني وما ذكر من مثالٍ في قصيدة " الخلوة " فقط على سبيل المثال والتمثيل لا الحصر أملاً في أن تتضافر المعارف، وتتعاون في رسم مشاهد متكاملة الزوايا والخطوط متناغمة مع الصور الفنية الجمالية البلاغية منسجمة المساحات والأبعاد لتساعد في تجسيم المعانى وتجسيدها عبر تلك الصور الفنية الجمالية التي ما فتئت تمد عبارات وكلمات الشاعر بالحياة وتجعلها تنبض بالحركة.

[1] شوقي ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ ، ط٤، دار المعارف ، مصر ، ص ٣٥ نقلاً عن كتاب الإيمان لابن تيمية.

المبحث الثاني

الأُسلوبية في التراكيب الأدبية

تحدث محمد غنيمي هلال عن الصورة الأدبية قائلاً: "الصور الأدبية في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة"، وقال: "إن ذلك لا يتيسر إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، و إلى موقف الشاعر في تجربته وتعمقه في تصويرها. ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمؤازرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري".[١]

" وقام علي علي صبح بجهد كبير في الجانب النظري للصورة والجانب التطبيقي لها متناولاً البناء الفني للصورة الأدبية وهو يرى أن الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الأصالة في التنسيق الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر وخواطره ومشاعره وعواطفه المطلقة من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام مجسد مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين. كما يرى أن الصورة الفنية ليست كما في الواقع والطبيعة، ليست فكراً مجرداً، لأنها مشدودة إلى العالم الفكري الوجداني من جهة والى عالم المحسات من جهة أخرى وهذا هو الفرق في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والعواطف والخواطر وبين الصورة المحسّة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقة بين أجزائها. وتوضيح العلاقات بينها هو مناط الخيال من التصوير الأدبي".[٢]

قال بعض النقاد المحدثين: هل للألفاظ والتراكيب المستعملة على سبيل الحقيقية مكان في الصورة الأدبية؟ أم أن ذلك مقصور على المجاز وسائر الخيال؟

---

[١] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة (د . ت) ص ٣٨٧.

[٢] علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، تاريخ ونقد، ط ٢، ١٩٩٦م، ص ٦٢ ، ٦٣.

ويجيب قائلاً : لقد أرادت البلاغة الأولى أن تقصي الحقيقة عن ميدان البيان فجعلت المجاز أبلغ من الحقيقة، كما جعلت الكناية أبلغ من التصريح وقد حذا النقد القديم والحديث حذو البلاغة في هذا الإتجاه فاهتم القديم بالاستعارة والكناية والتمثيل ورآه عمد البيان وأقطاره ثم جاء النقد الحديث وجعل الخيال أساس الجمال في الصورة الأدبية وتراكيبها، ولا يستطيع أحد أن ينكر قوة المجاز ووسائل الخيال، وأنها أجمل أنواع التصوير الأدبي وأكثرها إثارة وإمتاعاً ولكن الذي يصح أن يذكر أن نسلب الحقيقة حظها من جمال التصوير ، وإن كان ذلك من القلة بمكان، إذا قيس بكثرة الخيال وشيوعه في الأساليب[١]..

إن علم الأُسلوب يقوم على استثمار منطقة كبيرة من البلاغة ومن ذلك ما يتمثل في بنية التراكيب (علم المعاني) وتحليلات المجاز في علم البيان والصياغة في علم البديع[٢].

فالتراث العربي هو مجال البيان العربي الذي غلب عليه التركيب اللغوي والأداء البياني[٣].

ولاسيما التراث السوداني الذي يمثل فيه الأُسلوب طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام.

وإن طريقة اختيار الألفاظ والتراكيب وتسلسل الجمل تدل علي للأُسلوبية المحكمة وتعبر عن الحركة اللحظية للأفكار لأن الأُسلوبية بالنسبة إلى الكتابة كنبض القلب بالنسبة إلى الحركات المرتبطة بالجسم إلا أن القلب السليم يدفع بالحركة دون أن يسمعك حركته.

---

[١]محمد بركات حمدي أبو علي ، البلاغة العربية في ضوء الأُسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر ، عمان – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ٧٢.

[٢]يوسف أبو العدوس ، البلاغة والأُسلوبية ، الأهلية ، الأردن ، عمان . (د.ط) ١٩٩٩ ، ص ٦

[٣]نصرت عبدالرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث مكتبة الأقصي ، عمان الأردن ، (د.ط) ١٩٧٩م ، ص ٦٤.

ومن ثم فإن العديد من المفهومات البلاغية تستخدم في التحليل الأُسلوبي، و خاصة التي تلتقي مع الأُسلوبية في كثير من الإتجاهات مثل تحليل العلاقات السياقية والإيحائية في النصوص[١].

ولكل فن من الفنون وسيلته التي يستخدمها الأديب أو الشاعر للوصول إلى المتلقي، وكلما كانت الوسيلة أطوع لصاحبها وأوضح عند متلقيها وأجمل، كانت أبلغ وأبعد أثراً في نسقه ومعروف أن وسيلة الأدب شعراً كانت أم نثراً ، مقالاً كانأم قصة هي اللغة[٢].

ونلاحظ أن الشاعر التجاني يوسف بشير في ديوانه إشراقة إستطاع أن يغوص عميقاً في بحر التراكيب الأدبية ليحقق نسبة عالية من الأُسلوبية وقد كان.

وها نحن نراه في قصائده التي في الديوان، وخير مثال لذلك قصيدة قطرات[٣] التي قال فيها:

هي دِفْقٌ من عالمٍ كُلُّه قَلْبٌ خَفُوقٌ ولُوعَةٌ خَفَّاقه
وهَى ريانةٌ تُمُدُ قُطافاً من جَنَّي كَم ذاَ طَعُمتَ مَذاقه

حيثُ شبه قطَرات بأنهادِفْ قُ من عالمٍ كُلَه قَلْبٌ يخفقُ دائماً ولوعة خفاقة ، و هنا تشبيه تمثيل ووصفها بأنها ريانة غضة مشبهاً إياها بشجرة التمر التي تعطينا تمراً حلو المذاق حيث استخدم الشاعر تشبيه التمثيل وأشار إلى ضمير الغائب وفي ذات الديوان في قصيدة ثقافة مصر[٤] قال:

---

[١]زين كامل الخويسكي ، في الأُسلوبيات ، دار المعارف الجامعية ، الاسكندرية ، ١٤٣٠ – ٢٠٠٩م ، ص ٢٤

[٢]سيد قطب ، النقد الأدبي ، دال الشروق ، بيروت ، ١٩٩٣م ، ص ٨٥

[٣]التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٠م ، ص ١٢ .

[٤]التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ١٤٢

هُوَمَنَ صَاغَنا على حَرَمِ الذّيلِ وشُـــطْآنِهِ دُعـــاءً وشُـــكْرَا
فجَّر النيلَ يوم نشَر في الأرضِ ضُـحَاهاَ وصـاغَ للنـاسِ فجْـرَا
قال كُن فاسْتَجَاش يّقْنِف دِفاعا وَيجْـرِّي علـى الشَـواطِئ خَمْـرَا

فالله سبحانه وتعالى هو الذي دلنا على النيل وقدسيته والذهاب الى شطآنه تضرعاً وشكراً لله رب العالمين، وهو الذي خلق الضحى والفجر وقال للنيل كُنْ فصار يجري ماءاً سلسبيلاً عذباً كالخمر.

حيثُاستْ خدَم ضمير الغائب (هو) الله سُبحانه وتعالي الذي صاغنا على حرم الجمال حرم (النّيل) حيث استعار لفظ (حرم) علي سبيل الاستعارة التصريحية مشبهاً الحرم في النيل بالحرم الآمن في مكة وذلك لقداسته وعظمته ودائماً الحرم محط ومكان الدعاء والشكر فأعلى من قدر النيل الذي فجره الله في الأرض عندما خلق الله ، بما فيها من ضُحىً فَجْر .

وفي هذا السياق يتراءى لنا أن الشاعر التجاني يوسف بشير لم يغفل ضمير الغائب. فقد أتى به لينوع في الخطاب لئلا تفقد القصيدة نشاطها وحيويتها.

وعمد كذلك إلى التشبيه المقلوب في قصيدة اليقظة[1] قائلاً

أيها الرَعد قاصفاً أيها الليُّثُ مُعْجاُ مُدوِما في العَراءِ
أيها الَبحْر زَاخراً والأواذي دِافقاتٍ في صفْحةِ الدَأْماءِ

هنا إستخدم الشاعر تشبيه التمثيل في السياق التركيبي استخدم أُسلوب الحوار وهي أفضل طريقة لتوصيل الفكرة ومركب تركيباً رائعاً ومنسقاً وبلا شك سيكون أنفع وأبلغ قوة وأكثر جذباً وبأُسلوب أبلغ وأجمل.

[1] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ١٥

ومن ثم فإن الأُسلوب صورة ذهنية للتراكيب يخرجها الشاعر أو الأديب كالقالب أو المنوال وقوام الأُسلوب إنتقاء التراكيب ثم رصدها في القالب[1].

وما برح ديوان إشراقة يمدنا بدرر من النظم ذات التراكيب المميزة ففي قصيدة "لوعة الغريب"[2].

قال التجاني:

مُلُ آهاتها الهـَ وى والحَنان الجم والَعطفُ والرَّضَا والحَرارة
الجمالُ الحبيبُ والسَاحرُ المحْبُوبُ والـ زّهْر والشَجَى والنضَارة

هذَين البيتَين ضَمّا تشْبيهاً مُركباً (صُورته مركبة) وتفنن الشاعر وهنا أيضاً علت طبقة المعنى من خلال الكيفيات النفسية مثل (الهوى – الحنان– العطف – الرضى) وكذا الأمور المحسة مثل (الجمال – السحر – الزهر – النضارة) إضافة إلى اللمس في (الحرارة).

ويتضح هنا أن المشبه والمشبه به صورة لوضوح التركيب الذي يشكل طبقات متنوعة في مستوى التأليف والتحليل ، وفي ذات القصيدة نجدها هذا البيت[3]:

هَا هَنا يُشْرِقُ الأَملُ الغضُ وٰ مشّى علي الزمان الغضارة

حيث شبه الشاعر إشراق الأمل بإشراق الشمس ، حذف المشبه به (الشمس) وأتى بالإشراق الذي هو من لوازم الشمس على سبيل الاستعارة التصريحية وفي عجز البيت قال:

وتمشي على الزمان الغضارة

حيث شبه العيش الرغد النضر (بإنسان) وصرح بلفظ المشبه به (تمشي) علي سبيل الاستعارة التصريحية ، وفي نفس القصيدة[1]. قال:

---

[1]علي أبو ملجم في الأُسلوب الأدبي ، (د.ط.ت) دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ص١١ – ١٢ .

[2]التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ٣٠

[3]المصدر السابق ، ص ٣٠-٣٢

هَاهُنا الحُبُ والهَوى وهُنا الأ** حَلاَم سَكْرىَ والرَوْضَةُ المِعْطَارة

حيث شبه الأحلام بإنسان سكّير حذف المشبه به (الإنسان) ورمز إليه بشئ من لوازمه (سَكْرىَ) على سبيل الاْستِعارةِ المكْنِّية.

ويسترسل الشاعر في ديوانه قائلاً في قصيدة (لوحة شاعرا)[٢].

الحُسنَ يَهْفُو بجْفنِه الوسنُ ** كُلُّ خِبءٍ من سِحْرِه حَسن

وهُ نا شَبَه الشاعِر الحُسْن والجَمال بإنسان يَهفو والاستعارة تصريحية تبعية حيث صرح الشاعر بلفظ المشبه به (يهفو) وجعل حركة الجفن التي تعلو العين وهي مفتوحة بالخبء الذي يخفى بداخله سحر وشبه الجفن المفتوح بالخبء إلا أنه في هذه الحالة صار ممتلئاً بالسحر والحسن والجمال وهنا تشبيه بليغ بجامع الحسن والجمال في كلا الحالتين حسناً كانوسحراً أم خبئاً .

ولنتأمل في قصيدة (في زورق)[٣]. التي قال فيها.

هَبْك أُبتلَعت الزورق الوادعا ... في مَوْجةٍ مِنكَ فمن يبْلعكَ؟

وَهْبك أدْبرت به راجعاً للشّطِ ... يا ذِيلُ فما يمنُعك؟

أو هْبك أطْعْمتَ به جائعاً ... في جَوْفِكَ الضَخْم فهل يُشْبعكَ؟

رْفقاً به واسْتبْقِه يانعاً ... أن ضْمَنت أضْلُعه أضَلْعكَ؟

وتترى تساؤلات عميقة أمام الشاعر لذلك النيل الذي أراد أن يبلع الزورق الذي كان يكتريه التجاني ليمرح به على النيل إلا أنه في البيت الأخير طلب من النيل الرفق إن إحتواه وضمه إليه ابتلاعاً أن يبقيه يانعاً وهنا تشبه ضمني . واستخدم الشاعر أُسلوب الاستفهام بشكل واضح حيث يجعل السائل يستلهم مراد المجيب ويقتنع والاستفهام مصحوب بشئ من الحكمة.

---

[١] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ٣٢

[٢] المصدر السابق، ص ٣٦

[٣] المصدر نفسه، ص ٥٣

ولاشك أن الشاعر التجاني يوسف بشير تميز بأُسلوبية أدبية تنم عن شخصية فنان و مبدع حيث ارتبط هذا الإبداع بعلمه الأدبي والسمات اللغوية التي حشد بها نصوصه وفي قصيدة (أنشودة الجن)[1] قال:

صَـــحَ فـــي الرُّبـــا والوهَـــاد واسْـــــــتَرَصَ البيَّـــــــدَا
واســـكب علـــى كـــلِّ نـــادٍ مـــــا يُسْـــــحُر الغيـــــدا
وفجِـــــــــر الأعْـــــــواد رَجْعـــــــــاً وترْدِيِّـــــــدا
حتـــىَ تَـــرى فـــي الـــبلاد مـــــن فَرْحـــــةٍ عيِّـــــداً

صَح: أمر غير حقيقي الغرض منه الحثّ على الطرب، استرقص: اجعله وصّيره وفيه استعارة مكنية، يسحر: مضارع والمضارع يدل على التجدد، الأعواد: جمع مفردها عود للدلالة على كثرة التطريب وقوته.

في هذه الأبيات نرى الشاعر ينتمي إلى قبيلة الفنانين وذلك من خلال التراكيب التي صاغها (صح ، استرقص ، يسحر ، الأعواد، فرح) كل هذه المصوغات تدل على الطرب الأصيل ، وهذه الأبيات مجملة تدل على وجود كناية واضحة وهي كناية عن صفة (الطرب).

حيث لجأ الشاعر إلى استخدام الأُسلوب الوسيط الذي يتميز باستخدام الزخارف في التراكيب البلاغية الجميلة واعتمد على أُسلوب الحوار حتي صار أُسلوبه عدولاً عن المألوف.

فالأُسلوبية تنظر إلى الوحدات الجزئية مرتبطة بالنص وجزءاً من بنيته الكلية ، متعلقة مع سائر الوحدات الأخرى، ولا تجزئ الظاهرة الواحدة والتراكيب، ومناط النظر والتحليل ينصب على النص الكامل[2].

ونظُل وقوفاً على اشراق الديباجة وقوة التراكيب عند قصيدة (تحية)[1] قائلاً.

---

[1] التجاني يوسف بشير ، الديوان ، ص ٩٧.

[2] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة أدبيات مكتبة لبنان ، لونجمان ، ١٩٩٦م ، ص ١٦٩.

فَتَعلُموا سِحْر البيانَ يلنّ لكم ما اعْتاصَ من رتْجِ القَرِيضِ وَبابِه.

وسِحْر البيان الذي أشار إليه الشاعر التجاني (سِحْر) ومعروف ما يفعل السحر ولاسيما السحر الأخاذ الذي يفعل ما يفعل بالألباب و يأخذ بها. فكيف إذا كان هذا السحر في البيان؟ ما أروعه إلا أن هذا السحر جاء مُخالفاً هذه المرة إنه سحر العربية الفصحى، وفي هذا البيت كناية عن موصوف وهي اللغة العربية.

ومن ثمَّ فإن الشاعر عمل على ترتيب المعنى وراعى التناسب واختار العبارة في سهولة ويسر ووفق لإصابة ذلك حتى أرانا من جمال وأرانا صورة السحر الحلال في معنييه القريب والبعيد (تَورية).

وإلى أن نصل إلى قصيدة المعهد العلمي[٢] إذ نراه يقول:

ودعتُ غضَّ صباي تحت ظلاله ودفْنتُ بيِّض سِنَّى في مِحْرابِه

حيث كنى عن زهر الشباب (بغض صباي) وهي كناية عن موصوف وهو الشباب ، وفي عجز البيت (دفنت بيض سني) حيث شبه السنين بالبياض وهي كناية عن موصوف كذلك وهو الزمن الجميل والسنوات الحبلى بالعطاء.

هذا التشبيه يدل على الثقافة والمعرفة وقوة المخيلة وحسن التركيب وكيفية الصناعة والصنعة ، وعدم التكلف وهو من طوابع المجتمع والبيئة التي ينشأ فيها ويتشكل في إطارها.[٣]

ونذهب إلى حوبة المقارنات في ظل التركيب الأدبي وفي قصيدة (وحي المحامد)[٤] أنشد التجاني قائلاً.

ليَّ في الشِعْرِ كفْةٌ لم تُشَل قُطَروغيْريِّ الشُؤُول في مِيزانه.

---

[١] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ١٠١

[٢] المصدر السابق، ص ١٠٦

[٣] شوقي ضيف ، الفن ومذاهبة في الشعر العربي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٠م ، ص ٤٨

[٤] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ١١٦.

فالأُسلوب هنا هو طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة التركيبية اللفظية المناسبة حيث من صفات الأُسلوب الجامعة هي الأصالة والتلاؤم والإجازة أى "الايجاز"[١].

وترى الباحثة أن التعبير التشبيهي أحياناً قد يتلون بأصباغ البيئة التي نشأ فيها الشاعر ، وتساعد البيئة المكانية والاجتماعية على إقتدار المتفنن في وصف الحقائق حسب مقتضاها الظاهر وذلك جلياً في قصيدة (دمعة على طفل)[٢] في بيت الشعر الذي نظمه التجاني:

شَمْبات مَدْرَج عِزْهم مِن بيئة زَخُرتقَديماً بالشباب الطافر

هذا التركيب نجده يتناول بيئة منطقة معينة وبلد معين وهذا يدل على أن المؤلفات تنشأ في بلد آخر وفي إقليم دون غيره ، ولا نقلل من شأن صقع دون غيره ، ولا نقلل من شأن بلد دون غيره، وإنما نصف والوصف واقع وخيال وحقيقة ومجاز[٣].

يتضح أن الشاعر التجاني قد أبدع في نظم الدرر وفجر البيان عيوناً في رثائه لفقيد الصحافة والأدب (أبوبكر محمد عليم)[٤]مرثية مؤلمة جاءت على النحو التالي:

كـلُّ مـن قيـلَ لـه مَـات أنـزوى يْعصَّـر القلـبَ بكـفٍ مـن حجَـر
نحـنُ أودعَنـاكَ فـي جَوفِ الثَـرىَّ ودَفْنـــاكَ علـــى ســـطْح القمـــر

ففي البيت الأول (يَعْصِّر الْقلبُ) الاستعارة تصريحيه حيث شبه شدة الألم بإنسان يعصر: وفي (بكف من حجر) يدل علي الصبر المفتعل بالقوة وهو كناية

---

[١]أحمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، مطبعة الرسالة ، ١٩٤٥م ، ص ٥٦ - ٦٢

[٢]التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ١١٨

[٣]أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ٧ ، ١٩٦٤م ، ص ٩٢.

[٤]التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ١٢٢.

عن موصوف وهو الصبر حذف المشبه به الإنسان ورمز إليه بشئ من لوازمه (الكف) وصرح بلفظ المشبه به والإستعارة تصريحية.

ويواصل الشاعر التجاني في مرثيته في البيت الثاني قائلاً :

نحنُ أودعَناكَ في جَوفِ الثَرىَّ ودَفْناكَ على سطْح القمر

ففي (أودعناك) نجد أن الوديعة ترد وفي هذه الحالة هو ليس بميت لأنه لا محالة سوف يخرج ويسلم إلى جهة الإيداع بمعنى أنه حي ، ودفناك على (ظهر القمر) يدل على السمو في المقام والعلو. ولكن جرت العادة أن يكون الدفن في الداخل ، لكنه جاءت مراسم دفنه مغايرة تماماً، حيث دفن على ظهر القمر، لماذا؟

ليرسل العلم ضياء ويغمر به الوجود ، ولأنه لو دفن في داخل القمر لابتلعته العتمة وغاص في عالم الدجنة وصار جسماً معتماً وروحاً مظلمة لا ترسل الضياء والاستعارة في البيت تصريحية حيث صرح بلفظ المشبه به (ظهر القمر).

وهكذا تتشكل الاستعارات في ضروبها ومستوياتها من فئة إلى أخرى ومن بيئة إلى أخرى ومن مجتمع إلى غيره وتحرك في المتلقي نوازع الانفعالات التركيبية من ضروب الاستعارة وفنون التعبير بصور تختلف من متلقٍ لآخر كلٌ حسب ذوقة وأُسلوبه.

وفي قصيدة (الله)[1] قال الشاعر التجاني

أنا النُور خَافقاً في جَبينِ الفَجرِ والليل دافقاً في الماءِ

حيث استعار للفجر الجبين مشبهاً الفجر بإنسان حذف المشبه به (الإنسان) ورمز إليه بشئ من لوازمه (الجبين) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويظل النظم فتياً عند التجاني ففي قصيدة من (هنا وهناك)[2] وقال:

---

[1] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ١٦

[2] المصدر السابق، ص ٨١

وتلك في مَعاصِمِها سُوارٌ وذاكَ في ترَائبه صَليِّبٌ

ففي صدر البيت استخدم التجاني أُسلوب الكناية فجاءت كناية عن نسبة الإيمان للمرأة التي (في مَعاصِمِها سُوارٌ) وفي عجزه استخدم الكناية أيضاً التي تدل على نسبة الكفر في (في ترائبه صليب).

ومن ثم فإن الأُسلوب هو طريقة العمل ووسيلة التعبير عن الفكر بواسطة التراكيب[١].

فالأُسلوبية تتجه إلى دراسة الكلام جيده ورديئه فالكل عندها على درجة واحدة من الأهمية والمعول عليه في هذه الحالة هو التميز الأُسلوبي[٢].

وتأسيساً لما تقدم ترى الباحثة أن الشاعر التجاني يوسف بشير استخدم اللغة وهي المادة التي عنها يعبر عن صوره وأفكاره ، ولكل شكل أدبي أُسلوب يطوع اللغة ويسخرها ، فقد جاءت تراكيبه الأدبية موافقة لشكله وغرضه ، فكانت بحر عميق وثروة لا تنفد بل كانت منجم لا يدرك غوره، إلا أن التجاني كان أقدر على الغوص في بحره ، وأغنى لغة وأَحدَّ طواعية للتعبير عن أفكاره واستجابة لمقتضيات تراكيبه وصوره وأخيلته.

---

[١] سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء ، (د.ط.ت) ، ص ١٤.

[٢] سعيد عبدالعزيز مصلوح ، مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأُسلوبيات اللسانية، عالم الكتب ، القاهرة ، (د.ت.ط)، صـ ٨٥٨

المبحث الثالث

الأُسلوبية و علاقة الألفاظ بالمعاني

يعد الجاحظ من النقاد الأوائل الذين اهتموا بقضية اللفظ والمعنى، ولعل أشهر النصوص النقدية التي جاء بها فيما يخص هذه القضية قوله: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، فانما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير".

والجاحظ من أوائل من تنبهوا الى أن الأُسلوب الأمثل يبدأ من الحرف وصولاً الى البناء المتكامل للعمل الأدبي، وإهتمام الجاحظ بالأسلوب جعله يركز على الأدباء، شغفهم بالغريب والتعابير المتكلفة..، ويذهب الى أن العلاقة بين اللفظ والمعنى قائمة على أسس إجتماعية ومحكومة بفكرة الإبداع وإن إيلاء وإعطاء أحد الطرفين الأولوية في التعبير دون الآخر يعد مساً و تشويهاً لعملية التعبير نفسها. فالألفاظ واحدة عند البشر كافة وهي محايدة، ولكن في الاستعمال كلٌ يستعملها حسب إحساسه. لذلك يحتاج هذا الإحساس إلى البناء، الرصف، التعليق، النسج، التصوير، النظم.[1]

إن دراسة عبد القاهر تتمركز حول دراسة أُسلوبية تبحث عن مواطن الإبداع وتحدد للأديب سمة تفرده وخصائص أسلوبه الذي يميزه ويحكم له بالتفرد عبر قضايا اللغة والكلام التي تعتمد على الذوق والجمال في تناول النصوص، ورأي المتكلم، يصير الكلمات في نفسه ويقلبها في ذهنه وعقله قبل أن يُصدِّرها الى المتكلم وإن كان على هذا الصنيع ونحوه وكان ذلك كله مما لا يرجع منه الى اللفظ شيء ومما لا نتصور أن يكون فيه من وصفته، وبذلك يصير اللفظ تبع للمعنى في النظم.[2]

---

[1]) عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ١٩٨٥م، ص ٧٥، ٧٦.

[2]) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق عبد العزيز النجار، مصر، القاهرة، ط ٦ ١٩٧٧م، ص ١٢ – ١٣.

وذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن الجمال في العبارة إنما يعود الى حسن أداء الكلمات لمعانيها، وما بين معاني الألفاظ من الإتساق العجيب، فهو يرى أن الكلمة المفردة لا قيمة لدخولها في التأليف، وقبل أن تصير الى الصورة التي تفيد بها الكلام غرضاً من أغراضه فلم يرض عن رأي من نصر المعنى في عمومه ليحكم على الجودة والرداءة في العمل الأدبي بحسب معناه مغفلين أمر الصياغة، فهو لم يقف عند الألفاظ وحدها أو المعاني، وإنما ربط بينهما ربطاً وثيقاً وبذلك أدخل عنصراً ثالثاً في النقد الأدبي وهو مراعاة الصورة الأدبية التي تحدث من إجتماع اللفظ والمعنى. فقضى على ثنائية اللفظ والمعنى مدركاً بفكره الثاقب ما أدركه النقاد في عصرنا الحاضر من صعوبة تقسيم العمل الأدبي الى لفظ ومعنى أو صورة وفكرة "لأنهما" في الأسلوب كلٌ لا يتجزأ ووحدة لا تتعدد.

ويعتمد عبد القاهر الجرجاني على الذوق الأدبي الخالص في ما قرره من أحكام، ويظهر ذوقه العربي السليم في تطبيقاته لنظرية النظم التي رَدّت المعنى الى النظم في رمزية اللغة ومنهجه في نقد النصوص نقداً موضوعياً .[1]

يقول القاضي الجرجاني في الوساطة: "وأرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك ولامديحك كوعيدك ، ولا هجاؤك كاستبطائك ، ولا هزلك بمنزلة جدك ، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلامك ، كلاً مرتبته وتوفيه حقه ، فتطلف إذا تعزلت وتفخم إذا ا فتخرت وتتصرف للمديح تصرف مواقعه ، فإن المدح بالشجاعة واليأس ليس كوصف المجلس والمدام".[2]

---

[1]) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص ٩٦ – ٩٧.

[2]علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتبئ وخصومه ، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ، ط٢ ، دار القلم – بيروت ، ص ٢٤.

وفي وصية أبي تمام للبحتري قال: "فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً والمعنى رشيقاً ، وأكثر فيه من بيان الصبابة ، وترجع الكتابة ، وقلب الأشواق ولوعة الفراق" [١].

والذي يزيد المعاني حسناً ، حسن التأليف في نظر الآمدي ، لأنه يزيد المعاني رونقاً ، حتي كأن المؤلف أحدث فيها غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد لأن حسن التأليف فيه تصوير والتصوير من الخيال و الخيال لا يخلو من الفكرة[٢].

ولابد من تقسيم العمل الأدبي إلى لفظ ومعنى أو صورة وفكرة لأنهما في الأُسلوب كلٌ لا يتجزأ ووحدة لا تتعدد فترتيب الألفاظ في النطق لا يكون إلا بترتيب المعاني في الذهن.[٣]

فالأُسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني[٤].

فإن علم المعاني هو أخص بالرعاية والإعتبار ، ويبدو في حسن الاختيار لمفردات التركيب ، وأن يستعمل المتكلم من الألفاظ ما يناسب المعنى فيجعل الفاظ المدح غير ألفاظ الغزل، وألفاظ الفخر غير ألفاظ العتاب ، فهو فن خصب ممتع قوي الأثر ، واسع المدى.

والأُسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام وهو طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة[٥].

---

[١]إبن رشيق القيرواني الأزدي ت: (٤٥٦هـ) العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ت محمد محي الدين عبدالحميد ، جـ ٢ ، ط٢ ، القاهرة، ١٩٩٥م ، ص ٩٢.

[٢]الآمدي ، الموازنة "ت" السيد أحمد صقر ، دار المعرض مصر ، ١٩٦١م ، ص ٨٧٣.

[٣]أحمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، ط١ ، مطبعة الرسالة ، ١٩٤٥م ، ص ٦٤.

[٤]عبدالقاهر الجرجاني ، الأُسلوبية ثلاثية الدوائر البلاغية ،دار الصفاء ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص ١٢١.

[٥]أحمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، ط١ ، مطبعة الرسالة ، ١٩٤٥ ، ص ٥٦.

ونلاحظ أن الشاعر التجاني يوسف بشير جاءت قصائدة في ديوانه (إشراقة) محملة بحموله شعرية مكثفة في الدلالات ، جسدها تواجد الألفاظ أُسلوبياً لتضمن للنص شعريته وغايته ومازلنا وقوفاً أمام هذا البناء الشامخ من أدب التجاني وعند الوقوف أمام قصيدة (الأدب الضائع)[1]. نجد يقول:

أنا إن مِتُ فالْتمِسنِ ى في شِعْـ ـري تَجِدَني مُدثِّراً بِرِقاعِه

في هذا البيت لجأ الشاعر إلى استخدام أُسلوب الالتماس في قوله: "التمسنى" في شعري وفي عجز البيت قال تجدنى مدثراً برقاعه ، وفي هذا البيت نرى أن الشاعر متمسكاً بشعره وملتصقاً وملتفاً به مثل ما يتدثر الإنسان ويلتف بالثوب. وهنا نجدتشبيهاً ضمنياً .

ومن ثم يقوم الأديب المتفنن في استخدام التشبيه وإنشائه بصور مُختلفة من المعاني العارية حتى تتناسب مع مستوى المتلقي وحتى يستطيع أن يتبناها أو يعترف بقيمتها أو يحافظ عليها أو يقلدها أو ينتصر لها. وبهذا تصبح جزء من شخصيته الثقافية والسلوكية[2].

ويمكننا القول بأن الشاعر التجاني يوسف بشير مدرك بأبعاد الكلام، ومعرفة صياغة المعاني من ثم تمكن من أن يوفي مقام الكلام حقه.

وبالتأمل في قصيدة (الصبي العابد)[3] نلمح هذا التعبير في بيت القصيدة.

بَرْدُ ذَاك اليقِين فِي طِيِّبِ ذَاكَ الْمهَد في تُلْبِه

جاءت الألفاظ والمعاني دالة على الهيبة والإشعار بالجلال والقوة (برد اليقين) و(طيب المهد) حيث لا تصلح هذه الألفاظ والمعاني إلا في هذا (الموقع).

---

[1] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٠م ، ص ٧٠.

[2] يوسف أبو العدوس "الاستعارة في النقد الحديث ، الأهلية الأردن ، ١٩٩٧م ، ص ٤٥.

[3] التجاني يوسف بشير ، الديوان، ص ٣٤.

يقول د. محمد نايل: "إن قيمة العرف والاستعمال في طبقات حسن المعنى و جمال البيان وجلال التأثير أثره وسلطانه في استعمال الألفاظ ولطف موقعها في الكلام مثلاً (ماء الصبابة – ماء الشباب)[1].

وفي قصيدة الصوفي المعذب[2] يقول التجاني:

قِـــفْ َـــزْود أيهـــا الجَبـــاُر مـــــــــنَ زادي وَمـــــــــائي
وأْقَـــــــــرِب أنفُ ـــــــــؤادِى ُمثْقـــــــــلٌ بَـــــــالبر حَـــــــاِء

ويبدو أن الشاعر استخدم أُسلوب الأمر (قف) و(اقترب) مما أضفى لمسة جمالية تدل على التركيز والاهتمام لنتأمل الأمر الذي يأتي من بعده وهو بهذه الطريقة الآمرة يشد الإنتباه.

وكذا تعلوا طبقة المعنى من خلال الأمور المحسة التي تتمثل في الكيفيات النفسية مثل (التقوى – البرحاء).

ويؤكد عبدالقاهر أن المعني هو كل شئ وأن اللفظ هو صوته ووقعه على الأذن وعدم المنافرة بينهما في الدلالة على المعنى الذي يحمله[3].

ويمكننا القول أن الشاعر التجاني يوسف بشير تعامل مع الكلمات التي أوردها في ديوانه تعامل الحاذق الماهر الذى يعرف صنعته ، قسم ألفاظه على رتب معانيه حيث جاءت موائمة لأغراضه من غزل وفخر ومديح ورثاء ، فكانت أداته ألفاظاً ومعانٍ ثرة استخدمها بمهارة فصارت أجلى وأبين.

ففي قصيدة الصوفي المعذب[4] قال:

في تجلِياتكِ الكُبرى وفي مَظْهرِ ذاتكَ

---

[1] محمد نايل ، البلاغة بين عهدين في ظلال الذوق الأدبي وتحت سلطان العلم النظري ، جامعة الأزهري ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص ٢٩٥م، ص ٢٩٦.

[2] التجاني يوسف بشير ، الديوان ، ص ٢٣.

[3] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، مكتبة الخانجي ، مطبعة المدني القاهرة، ت، ١٤٠٤هـ ، ص ٣٧٥.

[4] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة، ص ٢٥

والجَلالُ الزاخِرُ الفيَّاضُ منَ بَعْضِ صِفاتِ كَ

والْكمـالُ الأعْظـُم الأعْلي وأسْمـىَ بُحاتِ ك

أورد ألفاظاً تدل على التفخيم والعظمة والجلال والكمال لله رب العالمين وكلها معانٍ مثبتة في ذات الحق جل وعلا وهي (تجلياتك ، الجلال ، الكمال).

وفي قصيدة (أُبوبكرٍ محمد عليم) [1] مفتخراً ومادحاً :

لك آثار النبِّيين الأُلى ملأوا العالم ذِكْرَى وأثر

وهنا الفخر يبدو واضحاً في أن صيته وشهرته مثل الأنبياء في الذكرى والأثر فالألفاظ تدل على الفخر وذلك مثل (آثار النبيين ، ملأوا العالم، ذكرى ، وأثر) وفي ذات القصيدة مادحاً .

أنت باقٍ خالٌد مُذكر حَيْثُ لايْبقَ ي مع الموتِ الْذِكَر

إلا أن البقاء والخلود لله سبحانه وتعالى لكنه عظمه بعبارات مادية مثل (البقاء ، الخلود) فهي ألفاظ تدل على معانٍ مرتبة وملائمة للغرض.

وفي الرثاء نعى فقيد البلاد الشيخ أبي القاسم أحمد هاشم بألفاظ وعبارات أضافت بعداً ثالثاً، ففي قصيدة مدامع و محاجر [2]:

من لنَّواحه الدُّجى بأخٍ يُملي عَليها الْشجَى من إيحائه

يَخْلصُ الآهة العـميقةِ في أنبل أنفاسِه وأذْكـي دِمائه

عَلموها كْيفَالدموع لتستـ ـنزف ماءَ العـُيونِ منَ جرّائهِ

العبارات عالية ، واللفظ سامٍ والمعنى فخم، حيث استخدام (نواحه ، الشجى ، الآلهة ، تستنزف الدموع ماء العيون).

وهذه كلها من جرَّاء البكاء يتبعها الرِّثاء في مصيبة الموت الفاجعة إلا أن الموت حق.

---

[1] التجاني يوسف بشير ، الديوان، ص ١٢٣.

[2] المصدر السابق، ص ١٢٢.

وفي الغزل استخدم معانٍ لطيفة وتغزل إلا أنه وصف وصفاً حسياً ولم يرد إلا وصف العينين ولم يكن مقصوداً لذاته ، بل يتطلع إلي ما وراء العينين من معانٍ مستورة. كأن يرى فيهما عالماً أوسع وحياة أزخر ، فيهما زهو وكبرياء ، بل وفيهما عالم يُعج بالسحر ويمتلئ بالقوى الحقيقية العاتية. فها هو قد صاغها ألفاظاً دلت على معانٍ قوية إذ يقول في قصيدة من أغوار القلب[1]:

والفُتُور الذي بْعيَنيكِ من هَوَّهِ سحْر الحَياة في أقْطارِه.

فدلالات الألفاظ (الفتور، هَوَّه سحر الحياة) جاءت متناغمة مع المعاني وهكذا يكشف النقاب بين الفينة والأخرى عن ألفاظه ومعانيه التي أبدعت جدلاً جمالياً بل تحولت إلى متعة فنية.

ومن ثم فإن علم الأُسلوب ، يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل في لغة الأثر الأدبي ونوعية تأثيرها ، والألفاظ والمعاني الناجمة عن ذلك ، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الأدبي[2].

وعند جزيرة مشهورة أمام الخرطوم (توتي في الصباح)[3] يصف الشاعر التجاني يوسف بشير هذه الجزيرة وما بها من رمل وزوارق ومزراعين ، قائلاً .

رْمـــــــلاُءيبْـــــــرقُ درٌ هَـــــــا وَيْهـــــــرُ ذُر
هـــــذا شـــــراعٌ مُكِـــــرٌ وذاك شـــــرعٌ مُفـــــرُ
يَطْـــــوي ويْنشُـــــرُ والـــــريحُ هُنـــــاك تُمَـــــرُ
وزورقٌ يتهـــــــــادَى وزْورقٌ يسَـــــــــتْحر
يرسْـــــــيولِيْقـــــــعُ والشـــــطُّهـــــادئُ مسْـــــتقُر
وذاك بعينيـــــــه حَـــــرْثٌ وذاك بعيْنيـــــــه بَـــــذُر

---

[1] التجاني يوسف بشير ، الديوان ، ص٥٤.

[2] صلاح فضل ، علم الأُسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، ط١ ، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م ، ص ٩٧.

[3] التجاني يوسف بشير ، الديوان ، ص ٦٦-٦٧.

من خلال ما تقدم ترى الباحثة أن الشاعر التجاني يوسف بشير استخدم في هذا النص مجموعة من المحسنات البديعية والمعنوية واللفظية فمثلاً في البيت الأول نجد جناس مصحف وهو الذي اختلف فيه اللفظان في النقط (در – ذر) وفي البيت الثاني طباق سلب في (مكر – مفر) وطباق إيجاب كذلك في (زورق - وزورق) وفي البيت الخامس طباق سلب (يرسى – يقلع) وفي البيت السادس (حرث – بذر) كذلك طباق سلب.

ومن ثم فإن المستوى التصويري في التراكيب جاء ذو سمات مميزة مثل كثرة الصور البلاغية التي تعتبر سمة أُسلوبية مميزة ، وهذا ما نجده متمثلاً في الجناس ، والطباق ، وكذلك الصور التشبيهية الرائعة التي سخرها لبناء قصيدته، مما أضاف بعداً أُسلوبياً بل وأضاف للقصيدة صبغة جمالية.

وتحدث الشاعر عن (نعيم الحب)[1] قائلاً

والهـ َ وىِ نعمةُ الزَمان ونُعْمى الخُلـ ـدِ أَسْمَى من الحياةِ وأَلْهُ .

فهناك تقديم وتأخير ، لأن الأصل في البيت أن يجيئ على هذا النحو:

نِـعْمةُ الزمان الْهوَى ونِعْمَى الخُلْدِ أسْمى من الحياة وأَلْهُ

إلا أن الانتقال في التعبير من الحقيقة إلى المجاز يحتاج وسائل وفنون كثيرة من طرائق الصياغة التي تعتمد على التقديم و التأخير.

وجاء التعبير وجدانياً ، لأن من الدلائل على مستويات التشبيه في مظاهرها الفكرية والتأثيرية أن تكون مما يشغل الناس في معنوياتهم ووجدانهم[2].

ويبرز لنا أن الشاعر التجاني شبه الحب في معناه بنعمة الزمان وهذا التشبيه تشبيه تمثيل.

وفي رثائه لفقيد الصحافة والأدب (أبوبكر محمد عليم)[1] قال:

---

[1] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص ١٤٧

[2] عبدالقاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، إستأنبول ، ١٩٥٤م ، ص ٢٥٨.

أنتَ سباقٌ ولكن في الُعلا أنتَ جْبارٌ ولكن في الِفكَر

استخدم الشاعر أُسلوب صيغة المبالغة على وزن (فَعّال) ليدلل به على الكثرة فهو كثيراً ما يكون سباقاً للعلا وكثيراً ما يكون جباراً ولكن في الفكر .

إن فنون التعبير في الاستعارة تعتمد علي النحو وهذا يعتبر نمطاً من التغيير المألوف.

وفي قصيدة نفسي[٢] قال:

أَخذَ الَنْوُم منَ يدِّي وأْعطى أْعيناً لم أزل من الصَحْوِّ أْعطىِّ

استخدم الشاعر أُسلوب الطباق في هذا البيت وما يريده عبدالقاهر الجرجاني هو ألا تتحكم الصناعة البديعية في عبارة الأديب ، فيجتلب لها الألفاظ اجتلاباً من غير استدعاء المعاني لها، على أن اللفظ إذا استجاب للمعنى كان نقطة إرتكاز لما يأتي بعده ليكون عبارة أو أُسلوباً . ومتى وصل اللفظ إلى هذه المرحلة، دخل في باب المعاني وحسن التاليف[٣].

وترى الباحثة أن الشاعر عمل على ترتيب المعاني ورعاية التناسب ، واختار لكل معنى ما يطلبه ويلائمه في اللفظ من سهولة في العبارة ويسر، وتناسب نغم.

ومن ثم فإن الأُسلوب هنا يعبر عن تأليف الألفاظ ليعبر بها عن المعاني قصد الايضاح، إنه طريقة التصوير والتفكير والتعبير[٤].

فالتجاني مبتكراً للألفاظ ومجدداً للمعاني وذلك ما نراه في نظمه التالي في قصيدة (وحي المحامد)[٥].

لي في الشِّعر كفْ ةٌ لم تشُلٌ قَ ط وغَيرِّي الشُؤول في ميزَانه

---

[١]التجاني يوسف بشير ، الديوان ، ص ١٢٣

[٢]المصدر السابق ، ص ٧٣

[٣]أحمد الشايب ، الأُسلوب ، ط٦ ، النهضة المصرية ، ١٩٩٦م ، ص ٤٥.

[٤]المصدر السابق ، ص ٤٥

[٥]التجاني يوسف بشير ، الديوان ، ص ١١٦

وهنا تتشاكل المعاني والألفاظ ، هذه المشاكلة ذكرها الجاحظ في قوله: (إن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع ، وربما أمتع أكثر من إمتاع الجزل الفخم ومن الألفاظ الشريفة الكريمة المعاني)[١].

ومن هنا فإن التجاني كان مجتهداً نهم الإطلاع كثير الكتابة، عميق الحفر في اللغة بين الألفاظ والمعاني، ففي قصيدة قطرات[٢]استخدم كلمة رهام وفي قصيدة مدامح ومحاجر[٣]استخدم كلمة الأملاك وفي قصيدة أنشودة الجن[٤] استخدم كلمة طرير الشباب وفي قصيدة يؤلمني شكي[٥]استخدم كلمة صيخود ، وفي قصيدة تحية[٦] استخدام كلمة مهراقة الأقلام .

كذلك استخدم الشاعر الروض ، الشذى، الوجدان، الجنان، الأزهار في أكثر من موقع ، وكان يقصد برهام المطرة اللينة الصغيرة القطر، وطرير الشباب للرجل الحسن الهيئة وصيخود استخدمها بمعنى صخرة قاسية قوية لا تعمل فيها المعاول ومهراقة الأقلام، الأقلام التي تزيف الأدب والمجد وهكذا. فطرير الشباب أصبحت كلمة شعبية مما يُعد إثراءً للذوق العام.

ومن هنا ترى الباحثة أن التجاني كان يشعر بين حناياه بالجمال والحسن الذى يشرق على العارف من إلهامات النفس، وكان يستخدم كلمات فصيحة غير متداولة إلا أن القارئ يجد الإلفة معها ولا يشعر بغرابتها إلا إذا نبه إليها. مثل رهام وصيخود.

---

[١]الجاحظ، البيان و التبيين ، جـ ١ ، ص ١١٠.

[٢]التجاني يوسف بشير ، قطرات ، الديوان ، ص ١٢

[٣]مدامع ومحاجر ، الديوان ، ص ١٢٦

[٤]المصدر السابق ، أنشودة الجن ، ، ص ٩٧

[٥]التجاني يوسف بشير ، يؤلمني شكي ، الديوان ، ص ٣٥.

[٦]التجاني يوسف بشير ، تحية ، الديوان ، ص ١٠.

فاستخدم بذلك المعنى العقلي للألفاظ وعلاقاتها وإيحاءآتها وصوتها وإيقاعها وغيرها مما تكونه الألفاظ حين يربط بعضها بعضاً .

فاللفظيون لا يرون الشأن للمعاني التي يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما الشأن في جودة اللفظ وصفاته، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، و كثرة طلاوته ومائه، ولا يطلبون من المعنى إلا الصواب وبعده عن الاستحالة[1].

وإذا رتبت المعاني ترتيبها الطبيعي، حصلت على الصورة الخاصة في التأليف التي يرجع فيها الحسن إلى ترتيب المعاني. لا إلى انتقاء الألفاظ: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق ، وحسن أنيق وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فأعلم أنه ليس ينبئك أحوال ترجع إلى أجراس الحروف ، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده ، وأما رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شرك من المعنى فيه، وكونه من أسبابه ودواعيه فلا يكاد يعدو نمطاً واحداً، وهو أن يكون اللفظ مما يتعارف الناس في استعمالهم ، ويتداولونه في زمانهم ، ولا يكون وحشياً غريباً أو عامياً سخيفاً[2].

فالأُسلوب كلمة مطاطة ، يمكننا أن نستعملها عندما نتحدث عن عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة أو عن مجموع شعر الشاعر أولفظه وطريقة ترتيبه لذلك اللفظ أو معناه وطريقة سرده لذلك المعنى، أنها تحمل نوعاً من الدلالة على القيمة الأدبية، إنها تدل على نوع من التميز. أي أننا حين نتكلم عن (أُسلوب) ما ، فلابد أن يكون هذا الأُسلوب متميزاً عن غيره من الأساليب. وعندما نقول: "فلان صاحب أُسلوب! " فنحن نقصد قبل ذلك إلى أن هذه الطريقة متميزة عن غيرها من الطرق وفي هذا

---

[1] الحسن بن سهل العسكري (٣٩٥هـ) الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، عيسي الحلبي ، ط٢ ، ١٩٧١م ، ص ٢٤.

[2] عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، تحقيق ريتر إستانبول ، ١٩٥٤م ، ص ٢-٣

المعنى تتردد عبارة الأُسلوب هو الرجل" أو إذا توخينا الدقة "الأُسلوب هو الإنسان نفسه"[1].

وترى الباحثة أن التجاني وفق إلى صائب القول ، وهدي إلى رائق اللفظ ، واختار عالي المعنى وجمع بينهما في صورة ذات علاقات قوية الأواصر ، و بهذا عرف بأُسلوبه المميز المنتمي إليه دون أساليب غيره ، وفي كل هذه يستقيم حديثه عبر نظمه وتتضح عباراته ، وتفصح كلماته ، ومن هنا يصبح الإنسان إنساناً بعباراته وألفاظه ومعانيه ولسانه وتعبيره وبيانه بل وبحديثه وهكذا تتنوع المعاني والألفاظ في فنون التعبير وبأُسلوبية.

[1] شكرى محمد عياد ، مدخل إلي علم الأُسلوب ، مكتبة الجيزة العامة، القاهرة ، ط٢ ، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م ، ص ١٢-١٣.

الفصل الرابع

الأُسلوبية من خلال التجربة الشعرية

المبحث الأول: الطبيعة الحية (الإنسان، الحيوان، النبات)

المبحث الثاني الطبيعة الصامته (الرمل ، الشمس ، الذورق ، النهر)

الأُسلوبية من خلال التجربة الشعرية

المبحث الأول :الطبيعة الحية (الإنسان، الحيوان، النبات)

شعر الطبيعة هو ما يتخذ من عناصر الطبيعة الحية مادته وموضوعه والطبيعة الحية هي الإنسان والحيوان والنبات فالطبيعة الحية كانت واحدة من مصادر إلهام الشاعر ومرجعه فأخذ يمجدها والطبيعة في السودان تتميز بأنها طبيعة رائعة خلابة طيبة التربة، غزيرة الأنهار، عذبة العيون، فهى طبيعة متنوعة، نجد البر والبحر والسهل والوعر والحقول والبساتين والحدائق والرياحيين كما تمتاز باعتدال الهواء والنسيم والجو ووضوح الفصول من ربيع وصيف وشتاء إلا أن الربيع يطل كالطيف أو كالضيف ليس له إقامة ومع ذلك يبدو جلياً في مزاياه.

الشاعر التجاني يوسف بشير، كان متأملاً على الدوام تناول شعر الطبيعة، شغف بالجمال في كل أشكاله وأولع بالطبيعة وقدسها، عنى باللغة المجازية، وبالتخيلات والصور الشعرية وارتقى بالبيان وأساليب النظام وعنى بالنغمات والواقع الصيغي.

تميز بلغته الخاصة هذه اللغة عند أهل الأدب هي الأُسلوب، فهو في نظمه لقصائده من خلال السطور القادمة يبرز قيمته الفردية كفرد ولا سيما في إنتاجه الفني الذي تميز بصدق الشعر مع اتساق العاطفة والشعور، كان يعبد الجمال ويتغزل به غزلاً لا يسمو على الجسد، كان محباً للبشر والطبيعة مما قادته إلى أن يصوغ تجربته الشعرية صياغة تنأى عن الصياغ العام للشعراء.

والذي يؤكد حبه للجمال أبياته التالية :

رب ما أعذب الجمال وأحلى موقفاً يسحق النفوس ومشهد

بعض هذا الجمال يظهر بعضاً رب ما أعظم الجمال وأمجد[١]

بل كان يسكن إلى الله كلما عرضت لنفسه الحيرة، وكلما ثار بالتساؤل عن مصدر الجمال وعلة تأثيره في النفس .

صاغ هذا الجمال من لم ينم عنه لصرف الزمان أو أغياره[٢].

وهكذا كان ينتهى التجاني عن طريق حبه للجمال البشري إلى الإيمان بالله، فما أجدر صانع هذا الجمال لأنه مظهر من مظاهر قدرة الله، فيتأمل مظاهر الجمال ومحاسنه في خشوع وخضوع، كما يصنع العابد في صلاته تقرباً إلى الله وزلفى إليه.

نظرة إلى الصلاة زلفى إلى الله وقربى لعزه واقتداره[٣]

كان حبه للجمال ذا أَثر بالغ على حياته وعلى فنه، فقد ملك عليه قلبه واستولى على عقله وحسه ووصل عنده إلى حد العبادة كأنه يقول هو: قد جعل بين أنفاسه والحب عروة لا تنفصم، فهذه الأنفاس التي تتردد في هيكله وتتوقف عليها حياته، ويقوم عليها كيانه، إنما نسج منها حبه وصاغ منها غرامه، وصار انتزاع الروح من جسده كانتزاع الحب من قلبه[٤].

وعبدناك يا جمال وصغنا لك أفاسنا هياماً وحباً[٥]

من خلال ماذهب إليه عبدالمجيد عابدين يتضح أن الجمال عند التجاني يوسف بشير سر مغلق ولغز يصعب حله، بذل الشاعر قصارى جهده لحل هذه العقدة وهذا اللغز إلا أنه يزداد بعداً و تعقيداً ويطغى على نفسه التي أولعت بالجمال.

---

[١] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة الدار السودانية للكتب، ط٣، ٢٠١٠م، ص٧٥

[٢] المصدر السابق، ص٥٤

[٣] المصدر نفسه، ص٥٤

[٤] عبدالمجيد عابدين، التجاني شاعر الجمال، الدار السودانية للكتب، ط١، ١٤٣١-٢٠١٠، ص٢٥

[٥] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص٤٠

وعجيباً أمر هذا الجمال ندركه عند الشاعر وهو يصرح بحبه لبعض حسان النصاري في قوله :

آمنت بالحسن برداً وبالصبابة ناراً

وبالكنيسة عقداً منضداً من عذارى

وبالمسيح ومن طاف حوله واستجاراً[٦١]

وهذا يرجح أن الشاعر قد تعلق بالجمال البشري وبحب الإنسان وتحديداً تلك الفتاة النصرانية، وربما ألهمته كثيراً من شعره الذي تغنى فيه بنغمات الجمال البشري وكان لها أثر عميق في إلهاب شاعرية الشاعر، بل أثر كبير في دفعه إلى نزعة صوفية واضحة.

ويصل الشاعر بحبه للجمال إلى تساؤلات عميقة ويتجه إلى طرير الشباب يسأله:

من أين لك هذا الجمال الذي يشبه قطعاً مذابة من نور الصباح أو شعاع الشمس، يطرب من نظر إليه، يبعث فيه النشوة كما تبعث الأنغام الحلوة الطرب والنشوة في النفوس، فكأن للحسن أوتاراً ترسل أنغامها وتبث الشجو في قلوب المحبين، فمن أين جاءت هذه القوة التي بثت أوتاره هذه الأنغام الشجية ؟!

يا طرير الشباب من صاغ الـ حسن في زهوه وفي استكباره

من أذاب الضياء فيه ومن نغم شجو الهوى على أوتاره[٢]

فالتجاني حقاً مولع بالجمال وضرب المثل الأعلى في حبه للجمال وذلك جلياً في قوله :

وزعى يا قمر الحسن كما وزع البدر على القوم الشعاعا

---

[١] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة ، ص٨٤

[٢] المصدر السابق ، ديوان اشراقة ، ص٥٤

وهبي العميان منه مثلما جعل الله الضحى حظاً مشاعا[1]

قمر فتاة جميلة في غاية الحسن وأمرها أن توزع هذا الجمال مثل ما وزع القمر ضوؤه وشعاعه على البشر وفي هذا البيت تشبيه تمثيل حيث الصورة منتزعة من متعدد، وفي نفس الوقت أمرها أن تهب وتعطى هذا الحسن للعميان الذين سيصير بصيراً بفعل هذا الجمال الأخاذ الذي يشبه ضوء القمر بل مثل نور الضحى الذي يشع في كل الأرجاء.

ومن ثم فإن المبدع في الأُسلوبية هو الذي يبدع اللغة إبداعاً يتناسب مع تكوينه النفسي، والإجتماعي والثقافي .. فينشئ نصاً له خصائص فردية مؤثرة تؤثر في المتلقى الذي يقوم بتحليل النص مبدياً خصائصه وخصائص مبدعه، ويتيح لهما فضاءً وفسحةً ومجالاً ليرى كلٌ نفسه من خلال ذلك الفضاء.

والشاعر التجاني استخدم اللغة التلقائية في شعره وذلك في قوله :

هي أي والله عيناً وفما هي أي والله حسناً وشبابا

واصفاً تلك الفتاة بما فيها من عين وفم وجمال وشباب أخاذ ومن ثم فإن اللغة التلقائية الطبيعية المتكلمة الصادرة عن الحياة الواقعية أساس علم الأُسلوب، فقد عد بالي البحث الأُسلوبي باللغة المنطوقة من أهم مجالات علم الأُسلوب شاملاً للغة الخطاب بما فيها من لهجات ولغات[2].

والمتصفح ديوان (إشراقة) يجد جل قصائد الشاعر الغزلية تسترعى العينين دون سائر الأعضاء وتثير إنتباهه من بين المحاسن الحسية فيقول :

عيناك هاتان وقد صبغتا من كبرياء الحسن أو مجده[3]

---

[1] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص١٣٦

[2] يوسف أبو العدوس، الأُسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٦٧

[3] التجاني يوسف بشير ، ديوان اشراقة ، ص٤٣

وفي موطن آخر :

ووهبنا لك الحياة وفجرنا ينابيعها لعينيك قربى[1]

على أن غزل التجاني يتيمز بطابع معين، فهو لم يصف وصفاً حسياً ولم يرد إلا وصف العينين، حتى أن وصف العينين لم يكن مقصوداً لذاته، بل كان يتطلع دائماً إلى ما وراء العينين من معانٍ مستورة، وقوى خفية، هو لا يهمه من العينين صفة الدعج أو الحور أو السعة أو غير ذلك مما يقف عنده الشعراء الحسيون، و يغنون به ولكنه يرى فيهما عالماً أوسع، وحياة أزخر، فيهما زهو وكبرياء وفيهما عالم يعج بالسحر ويمتلئ بالقوى الخفية العاتية[2].

والفتور الذي بعينيك من موه سحر الحياة في أقطاره

ودعماً لما قاله عبدالمجيد عابدين فإن التجاني يتسامى في غزله عن الجسد وينأى عنه بل يتوارى سامياً إلى التغني بالجمال في أبعد معانيه ومضمونه تاركاً أثره على نفسه وقلبه، فهو أبعد الناس عن الفاحش المبتذل.

ولعل خير ما يكشف الدلالات الوجدانية الناجمة عن دراسة إمكانات اللغة التعبيرية وأنماطها الأُسلوبية ، ما يتبعه المنهج الوصفى في توظيف الإتجاه التعبيري الذي استقربوصفه منهجاً وموضوعاً ومنطلقاً أَساسياً[3].

وبالوقوف عندما ذهب إليه يوسف أبو العدوس ترى الباحثة أن المنهج الوصفي بلغ قدرات فائقة في الوصف والتحليل ولا سيما على الجانب الفكري العاطفي للتعبير اللغوي، مما سهل عملية تقويم النصوص الأدبية وجعلها من الأهمية بمكان وجعل الدراسات الأُسلوبية تتسع لتشمل النصوص الأدبية وتحليلها.

---

[1] التجاني يوسف بشير ، ديوان اشراقة ، ص٤٠

[2] عبد المجيد عابدين ، التجاني شاعر الجمال ، ص٣٥

[3] يوسف أبو العدوس، الأُسلوبية الرؤية والتطبيق، ط٢، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان- الاردن، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٧م، ص٦٧

ولم يفتأ الشاعر أن يصف الطبيعة الحية واهتم بالحيوان وأولاه عناية فائقة باعتباره مكوناً من مكونات الطبيعة التي أضافت لمعجمه الشعري زخيرة لغوية إذ يقول :

يخور ثور وتثغو شاة وتنهق حمر

والبهم تمرح والزرع مونق مخضــر

وفي الضفاف أوز دكن الجوانح كثر

ورب قنواء للعصــم والأنـــوق مقر[١]

فهناك أصوات مختلفة ومختلطة تصدر من الماشية وعلى ضفاف النيل أوز، والأنوق في مقرها وكلٌ حسب شاكلته ومأواه.

ذكر الكنار وهو من أجمل الطيور صوتاً ويرسل لحناً جميلاً :

وأغش كنار الغاب في هدأة المرقد[٢]

وطائر الهزار من أصناف الطيور المغردة كنى به عن صاحبه :

وداعاً هزار الربى والأكم أريش الجناح وسيق العدم[٣]

من إذا شاء أن يكون هزاراً كأنيس يشدو فتشدو العراق[٤]

وتأسيساً لما تقدم ترى الباحثة أن جوهر الإنسان كامن في لغته وفي أُسلوبه وفي توظيفه لعباراته التي ينتقيها وفي تقسيمه لمعطيات الشعر عنده وملاءمته لغرضه الذي يرمى إليه ومقصده الذي يقصده والمجموعة التي يخاطبها ويصوغ لها شعراً لتتمشى مع معجمه.

---

[١] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص٦٥

[٢] المصدر السابق، ص٩٧

[٣] المصدر نفسه ، ص١٠٨

[٤] التجاني يوسف بشير، ص١٥١

ومن هنا يقول أمادو ألونسو، إن الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية هي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها، وبعبارة أخرى ينبغي الإعتداد بها كإنتاج إبداعي وقوة خلاقة في نفس الوقت[١].

ويظل التجاني يصف الطبيعة الحية وصفاً قد يعجز الإنسان العادي من أن يرسم صورة تكون معبرة فهاهو يصف العصفور :

وراح ينفض عينيه من بنى الأيك حر
فماج بالأيك عش وقام في العش دير[٢]

حتى إذا تنفس الصبح قامت هذه العصافير تنفض النوم من عينيها الصغيرة في وداعة وجمال ، هبت مبكرة هبوب الراهب المتأمل لعبادة الله فكأن هذه الشقشقة المختلطة الصادرة من العش أجراس صدرت عن الدير إيذاناً باليقظة والتأمل لعبادة الله.

فالشاعر التجاني شأنه شأن أي فنان تتولد في نفسه أفكار وانفعالات تحتاج إلى وسيلة، هذه الوسيلة هي الصورة فهي تمثل تجربة الشاعر وأفكاره وأحاسيسه التجريدية فهو يشير بألفاظه المختارة وصوره الجيدة ما يمكن أن يثيره في أنفس القراء.

ويتجلى حب التجاني لمظاهر الطبيعة في مادة الخيال التي يعبر بها عن خلجات نفسه ومعانيه فهو كثيراً ما يتخذ النبات مادة لخياله عبر الأزهار والإخضرار والعبير والشذى.

يا رَبيع الحَياة في غَبر شيءٍ من مجالي اخْضِراره واحْمِرارِ
يا رَبيع الحَياة في كُلِّ شيءٍ من معانيِّ عبيرِّه وازْدِهارِ

---

[١] صلاح فضل ، علم الأُسلوب مبادؤه واجرآءاته ،ط١ ،دار الشروق ، القاهرة ١٤١٩هـ-١٩٩٨م، ص٩٨
[٢] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص٦٥

حَبْـــذَ مَوْلِـــد الربيـــع ومَرحـــى بشـــبابِ ثَـــرى ورجْـــع اخْضَـــرارِ

جئـــتَ تسْـــتقبلُ الربيـــع وتسْـــتثنِّ عَبيـــر الحيـــاة مـــن اذآْ

عَبـــدُوا وجْهـــكَ النضـــيرَ وجـــاءُوا ينشقونَ الأَرِّيجَ من أَزْهارِ [1]

صاغ التجاني كل معاني الجمال عبر هذه الرائية، مشبهاً الجمال بربيع الحياة في الاخضرار والازدهار والاحمرار، وبقدوم هذا المحبوب الجميل استعاد الثرى شبابه بل رجع اخضراره، وكأنه جاء ليستقبل الربيع، لكنه جاء يحمل شيئاً مغايراً جاء يحمل كل عبير الحياة الذي يوجد في آذار من فصل الربيع فبقدومه عادت الروائح الذكية ذو العبق والأريج الفواح.

والشاعر يصف في ديوانه (إشراقة)وصفاً دقيقاً جميلاً تارة بالورد وأخرى بزهرة القرنفل التي تتمتع بالرائحة الذكية وهذه التشبيهات تعني كلماته وعباراته التي تضمنت قصائده.

ضـــمنتها مـــن بهجـــة الـــورد أفـــواف ومـــن زهـــرة القرنفـــل باقـــة[2]

وحبه لجمال الطبيعة كان سبباً في إيمانه العميق لأنه جاء عن طريق التأمل في مخلوقات الله وهنا يبدو متسائلاً :

ســـل هـــزار الحقـــل مـــن أنبتـــــــه ورداً وزهـــــــراً

وســـــل الزهـــــرة مـــــن أودعهـــــا طيبـــــاً ونشـــــراً [3]

ومـا نظمـه التجـاني فـي الأبيـات السـابقة يتضـح للقـارئ أن الأُسـلوبية تهـتم بـالنص وتدرسـه مـن الـداخل لكشـف طبيعـة العناصـر اللغويـة التـي نظمـت فـي نسـق، بمعـزل عـن ربـط هـذه العناصـر بسـياقات خارجيـة، فالأُسـلوبية تقـرأ الـنص قـراءة داخليـة عميقـة لتسـتخلص السـمات الإيجابيـة والجماليـة مـن خـلال

[1] التجاني يوسف بشير ،ديوان اشراقة ، ص٥٤

[2] المصدر السابق، ص١٢

[3] المصدر نفسه ، ص٢٠

الصياغة اللغوية، ومن ثم فإن لكل نص سمات وخصائص معينة، تختلف من نص لآخر، فالأُسلوبيةليست منهجاً جامداً وتفسيرياً، بل هي نظرة جمالية تتكون من خلال الصياغة، والقارئ الأُسلوبي الحصيف هو الذي يكتشف تلك السمات الإيجابية والجمالية من خلال الأنماط الأُسلوبية المتنوعة عن طريق القراءة.

ويقول عبدالسلام المسدي: "إن الأُسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الابداعية، متخذة اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي مراعية في ذلك الجانب الإجتماعي والنفسي وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه"[١].

ويذهب صلاح فضل إلى أن واضعو الأُسلوب مقتصرين على تصنيف وقائع الأُسلوب التي تلفت أنظارهم طبقاً للمناهج التقليدية، لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من الدراسة ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأُسلوبي أو ذاك وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعها الأُسلوبية في الأدب[٢].

ومن خلال ما تقدم ترى الباحثة إن الإنسان المرهف الحس لابد أن يخلق لنفسه متنفس ولا سيما الشاعر التجاني يوسف بشير صاحب التجربة الجديرة بالوقوف لابد له أن يحلق في فضاءآت أخرى غير التي يحلق فيها حتى يخلق لنفسه فضاءً رحباً ومأوى يتسع لأفقه الواسع من أجل الهروب من ذلك الواقع القاسي الذي مر به في حياته فكان حبه للجمال بمظاهره المختلفة هو فضاؤه وأفقه وملاذه الآمن.

---

[١] عبدالسلام المسدى، الأُسلوبية والأُسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣، ١٩٨٢، ص٥٢

[٢] صلاح فضل ، علم الأُسلوب مبادئه وإجرآء ته ،ط١ ،دار الشروق ، القاهرة ١٤١٩هـ-١٩٩٨م، ص١٠

هـــي نفســـي مـــن النـــدى قطـرات لـم تتلهـا يـد الزمـان بخلـط[1]

وشـعر الطبيعـة الحيـة جعلتـهيتغنـى طليقـاً حـراً كيفمـا شـاء ونفسـه سـامية صـافية تحلـق أنـىَّ وجـد الجمـال وتحـط رحالهـا وهـي تنـأى عـن الريـاء والخبـث بل لم تشبها شائبه وهو جدير بأن يحمل هذا الوسام.

[1] التجاني يوسف بشير ، ديوان اشراقه ، ص٧٢

المبحث الثاني

الطبيعة الصامتة (الرمل – الشمس- الذورق – النهر)

كانت الطبيعة إحدى مجالات تأملات الشاعر ومحط نظره، وحب التجاني لجمال الطبيعة جلي في شعره لا سيما عاطفة الحب البشري. كذلك تنشأ عاطفة حب الطبيعة في النفس من طول تأمل الشاعر في مظاهرها والإطمئنان إليها، والتماس الراحة عندها، والتعلق بها حيناً بعد حين. فلا تلبث أن تتولد في النفس الإلفة، ومن منا لا يحب الطبيعة ؟ إنها نعمة الله إنها موهبة تتغذى بالعلم، هذا الإحساس نتأمله ونتذوقه عن طريق تذوق المعاني الروحية مثل الجمال الذي نجده في الفجر، و الشمس، والزورق، والرمل، ...الخ).

فالطبيعة الصامته هي التي يمكن أن تصبح حية عند بث الروح فيها، وتشخيصها من خلال الصور البيانية، فإذا أتيحللمرء ذوقاً مرهفاً وإحساساً بالجمال، تعلق بمظاهر الطبيعة، وعامل هذه المظاهر معاملة الكائن الحي، ونظر إليها نظر الأليف إلى الأليف لا يرى الآخر معنى للهناء ومن ثم يتغزل في الطبيعة مخاطباً ومعاتباً ومحباً وباثاً لواعج الحب في أبهى صوره ومشخصاً الأمور بإبرازها في صور شخوص وكائنات حية، مستعيناً برسم الصور المستوحاة من الطبيعة وتلوينها ببعض فنون البديع.

فالشاعر رسم لنفسه لوحة جميلة حشد فيها كل معنى للجمال فيها غيوم وفيها سحب تبدو حيناً وتختفي وتبرز آناً وتحتجب ولونها مثل قوس قزح الذي ضم كل الألوان.

فيها الألوان الزاهية الجميلة المشرقة التي تعكس الجانب المشرق وصفاء النفس والسرور بالنسبة للشاعر، فهذه اللوحة انعكاس لدواخله. وكذا نجد فيها الألوان

المعتمة المظلمة الداكنة التي تدل على الحزن وتعكس الجانب المظلم من تجارب الشاعر وحياته.

فيهـــا غُيـــوم وعِنـــدها سُـــحبٌ تبـــرزُ آنـــاً منهـــا وتحتجِـــبُ
لونَهـــا فـــي الزمـــانِ قـــوسٌ قـــزَحَ ذابَ فيهـــا السُـــرور والْحَـــزَنَ[1]

وهنا تتجسد الصورة بكل معانيها، هي أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، وكشف المعاني العميقة التي يذهب إليها الشاعر واستخدم تشبيه التمثيل مما ساعد على إبراز العديد من الصور الجميلة.

ونلاحظ أن السمة التي تطغى على النص هى شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومن هنا تكونت البنية النوعية للنص وهي أُسلوبية في أبعد مضامينها من حيث النسق وتآلف الكلمات واختيارها وأنتقاءها بحيث أنها عملت في منظومة واحدة وفق ترتيب وتنظيم وتآلف العبارات بين الدال والمدلول.

فجوهر الأُسلوب عند المسدى يتمثل في إنزال القيمة التأثيرية منزلة خاصة في سياق التعبير، أما علم الأُسلوب عنده فيتجه إلى كشف قيمة هذه النصوص[2].

كان التجاني يتأمل توتي وسحرها وشجرها وبساتينها وأمواجها واخضرارها وسماءها وسحبها لساعات طويلة وهو يرنو إليها بعين وبصيرة حاذقة من صخرة على شط أب روف الشهير بنيل أم درمان. دأب على التردد عليها كثيراً ليختلى بنفسه من ضجيج الحياة وصخبها وهي من وحي تأملاته العميقة خاصة أنه استهل القصيدة بحرف النداء للبعيد.

يـــــادُرة حفْـــــالنِ يـــــل واحْتواهَـــــــــــَ الَبـــــــــــر[3]

---

[1] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص٣٦

[2] عبدالسلام المسدي، الأُسلوبية والأُسلوب، ص٨٥

[3] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص٦٥

يا لها من جسارة تلك التي وسمت مواقف التجاني وهنا يظهر أن الأُسلوب قد وصل إلى حد الامتاع والاقناع فضلاً عن شد الانتباه والاثارة والتجاني رجل الدين والفن وكلاهما يضاء من مشكاة واحدة هي ذلك القبس العلوي الذي يملأ قلب الإنسان بالراحة والصفاء والإيمان. وأن مصدر الجمال في الفن هو ذلك الشعور بالسمو الذي يغمر الإنسان عند إتصاله بالأثر الفني من أجل هذا كان لابد للفن أن يكون مثل الدين قائماً على قواعد الأخلاق ينقل للناس إحساس الفن والدين معاً وقد تحدث التجاني عن النيل، فقد أحب منظر الزوارق التي تتهادى على صفحته غادية رائحة ذاهبة جائية بلونها الأخضر الريان هذا اللون يرمز للشرف ويدل على آثار البيئة التي تعيش على المياه الوفيرة ولا سيما الأمطار.

في زَوْرقٍ أَخْضرٍ مسْتبشِرِ مُبارَكٍ الصّبوةِ رّيان (١)

ووصف الرمال التي تهب عليها الريح . إلا أن الرمال ناعمة بفعل الريح العاتية التي تذرها وتنقيها مثل ما يفعل الغربال بالدقيق ينقيه من الشوائب هكذا تفعل الريح فتجعدها كما يجعد المشط شعر الفاتنة الحسناء.

ترَّجل الرِيحُ ما أُنهال مِن قَنَاَ أو تذُر (٢).

كذلك تمكن الشاعر من أن يصنع إلفة بينه وبين النجوم التي أنس بها ليلاً يتفحصها ويناجيها ويدقق في مراقبتها حتى تأكدت الإلفة بينهما فصارت العلاقة بينه وبين النجوم كالعلاقة بين الحبيبين، فظلا يرتقبان الليل معاً (النجم والشاعر). حيناً بعد حين، حتى لمحا بواكير الفجر، فجعل يصوغ شعراً يحاور النجم في السماء، وأمر الشاعر الشمس أن ترسل أشعتها الذهبية على أسرَّة قومه، بل وترسل حرارتها إلى مضاجعهم إيذاناً بلحظة الإشراق والصبح الوضئ.

أَنا والنَجُم سَاهِران نَعْد الصُبحَ خيطاً من الشُعاعِ لِخيطِ

---

[١] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص٦١

[٢] المصدر السابق ، ص٧٣

كَم صُبح نسجته أَنا والنجم وأَرْسلتُ شُمُسه منَ محطِّيً

قلْتِ سيريَ على أسرَّة قومي واتْئِ مري على مضاجَعَ رَهْطيِ[1].

فقد أولع التجاني بالصور اللامعة المشرقة في شعره، ولا سيما الأبيض منها، فعشق النيل (عبابه الوضئ) عشق النور والبلور والمآس.

أفتلـــكَ نافـــذة الفَنـــاءِ وهَـــذه الشُـفِ اتُ أم هـيَّ عـاَلمٌ مـن نُـور؟!

وهنـاك أَنـتَ أِم الجَـلالُ أِم الهـوىَ صـــــوراً لُمونـــــةً علـــــى بَلْـــــور ؟!

عشق الفجر ووضحه، والضحى وإشراقه، وسمى ديوانه إشراقه وأكثر من ترديدها في شعره. وكلها تحمل معنى التجلي والظهور، وبروز المعالم و الرؤية وهي معاني صوفية حيث تصفو الروح وتصير أجواؤها نقية تظهر الحقائق و تتجلى وتشرق النفس بالحقيقة الإلهية وتتذوق لذة السعادة الروحية، ولذلك تنفر نفسه من الغموض الذي يلف الكون بالظلام. ويعتبر النجيمات شرفات يتسلل منها نور اليقين إلى نفسه ويتلهف لرؤية الصباح فيحسب أنفاسه وخيوطه حتى يكتمل نسجه وتشرق الأرض بنور ربها.

صحا الدجى وتغشاك في الأسرة فجر [2]

ترى الباحثة أن الجانب الوصفي في الدراسات الأُسلوبية يقوم على الجانب العاطفي وأن العلاقة القائمة بين المحتوى العاطفي والصيغة التي نجدها في اللغة المنطوقة (لغة الشاعر) تبرهن عن وجود علاقة أُسلوبية بين الصيغة وما تثيره من عاطفة قوية ، وعليه فإن الصيغ التركيبية ذات الدلالات الواضحة للتعابير اللغوية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بل وتنشأ بينهما نزعة عاطفية كامنة، وهو مجال من مجالات الدراسات الأُسلوبية .

---

[1] التجاني يوسف بشير ، ديوان إشراقة ، ص٧٣

[2] المصدر السابق، ص٦٥

فالديوان يحفل بكثير من الشعر الرقيق الذي يعبر عن رقة الشعور والسمو وجمال الطبيعة الصامتة :

سَمْوتُ بالنُّورِ ما كانَ في أَشعةٍ وشَمْسِ

وبالهَوى ماتَسامى على ضلالٍ ولُبس

وبالشَذى حينَ يغْدُو وبالَندى حيثُ يرسِي[1]

فالسمو من صفات الآدمي إلا أنه استخدمه للنور الذي مصدره أشعة الشمس فجاءت في موضع الاستعارة ومجد الجمال ووصفه في أشكاله وأنواعه متى كان في انطلاق وحبس ويتراءى له من خلال هذه العبارة في عجز البيت الثاني أنه يعني جمال الطبيعة الحية في (انطلاق) وجمال الطبيعة الصامتة في (حبس) وكلاهما من لوازم الإنسان والحيوان (انطلاق وحبس) واستفاد من تشبيه التمثيل في هذا العجز بصورة واضحة، وبالهوى الطاهر العفيف الذي ينأى عن معاني الزخرف والضلال واللبس والخداع وجسد هذا البيت بأن جعل الهوى إنسان يتسامى على الضلال واللبس والشذى الذي نتنفسه بعبقه وأريجه الفواح الذي مصدره الزهر حين يغدو إلا أن الغدو صفة ملازمة للإنسان والندى الراسي على أوراق الورد إلا أن الندى لا يرسو[2].

هكذا تغنى التجاني للطبيعة الصامتة التي يرى فيها عظمة الخلق والإبداع ومن هنا تبرز الأُسلوبية في ثوبها الإبداعى، هي دراسة للغة، بل دراسة لعملها الذاتي المبدع وأن مثل هذه الدراسة تمنح الدارس العربي فسحة وفضاءًيرى من خلالها إمكان إعادة تكوين رؤيته عبر اللغة، بينما يرى يوسف أبو العدوس أن هناك علاقة وثيقة بين الأُسلوبية والبلاغة تتمثل في أن محور البحث في كليهما هو الأدب ويمكن القول أن الأَشكال البلاغية المختلفة هي الجذور التي نمت عليها المناهج

---

[1] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة ، ص٥٦

[2] المصدر السابق، ص٦٥

الأُسلوبية المختلفة، فلا يمكن الفصل بين البلاغة والأُسلوبية بأي شكل من الأشكال، فعند ما يتم النظر إلى المباحث البلاغية المختلفة كالاستعارة أوالكناية أو التشبيه ... على أنها نظام كامل من الوسائل اللغوية الفاعلة في إنتاج النص يكون لها دور وأهمية خاصة عند المبدع والمتلقى على حد سواء، فالمبدع الذي ينتج النص يصنع هذه الأشكال البلاغية لتؤدي دوراً خاصاً في هذا النص بإيحاءآتها، وتأثيراتها الجمالية المختلفة، ومن ثم يقوم المستقبل بتحليل هذا النص ليبين اختيارات المبدع ليكتشف جماليات الأُسلوبية[1].

ترى الباحثة أن البلاغة والأُسلوبية تقدمان صوراً مختلفة من المفردات والتراكيب والأساليب وكلٌ له قيمته الجمالية التأثيرية وأن الأُسلوبية يمكن أن تكون جزءاً من علم الجمال.

ويرى صلاح فضل أن الأُسلوب ليس بأية حال زينة ولا زخرف كما يعتقد بعض الناس، كما أنه ليس مسألة (تكنيك) إنه مثل اللون في الرسم إنه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه[2].

ولنستمع إلى نظم آخر، موضوعه زورق في النيل كان يَقِلُ الشاعر وكادت الأمواج تبتلع الزورق والشاعر، ولكنه نجا من الهلاك، ثم أراد أن يعاتب النيل على ماحدث، وبينهما إلفة قديمة فجعل يعاتبه كما يعاتب أَحباءه من البشر، ليس عتاب حاقد أو غاضب أو عدو ولكنه عتاب رقيق ينم عن إخلاص عميق وإلفة عريقة :

هَبْـك ابْتَلَعْـتَ الـزّورَقَ الوادِعـا ... فـي مَوجِـه مَنـكَ فمـنْ يبلُعـك ؟

وهَبْـكَ أَدَبـرتَ بـه راجِعـاً ... شـطّ يانيـلُ، فمـا يمْنُعـكَ ؟

أوهَبْـكَ أطْعمـتَ بـه ضائِعـاً ... في جَوفِكَ الضَخْم فهلَ يشبُعك ؟

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأُسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٨٧-٨٨

[2] صلاح فضل، علم الأُسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٩٧

ِرفقـــاً بـــه وأسْـــتبِقه يانعـــاً إنَ ضـــمْنت أضْـــلْعه أضْـــلْعك[1]

فالنيل عظيم شامخ عظمة التاريخ صامد كالجلال المهيب يعبر بحق عن طبيعة صامتة حية بعمق معناه وهو يجري على الضفاف وتتلاطمه الأمواج كأنه يمثل حياً فيالها من فخامة.

وتحس روح الدعابة يتخلل هذا العتاب كما تحس بالإلفة بينه والشاعر وهنا يقارن الشاعر بين نفسه وبين هذا النيل الهائل الذي لا حدود لسعته وغوره ولكنه لا يرهبه ولا يخشاه بل يعاتبه في دعابة ورقة وأخلاق قائلاً :

((إن لى شباباً أود أن تصونه غضاً يانعاً)).

وترى الباحثة أن الأُسلوب هنا يُنم عن خلق الكاتب ويكشف عن النظام والحركة المودعين في الأفكار، صاغها الشاعر بطريقة ملائمة حتى صارت مقرونة باسمه وموسومة بوسمه فالأُسلوب وحده هنا يملك أفكار الشاعر وطريقته وأفكاره لأنها جاءت بأخلاق عالية ولها أثر في بقاء الأمم لذا بقيت عباراته ماثله أمامنا تنبض بكلماته وتحمل أخلاقه ولأن الأمم الأخلاق ما بقيت فإن هم ذهبت بلا شك أخلاقهم سيذْهبوا.

وفي المعهد العلمي الذي اكتمل فيه نبوغ الشاعر وكان محط عهد صباه وكل ذكرياته الجميلة صاغ معجماً لغوياً وأكمل به أداته الشعرية:

الْسِّحُر فيكَوفَ يك من أسْبابِه دعْةُ الُمدلِ بْعبقَري شَبابه

وأَفاضَ فيكَ من الهدُى آيِه ومن الهَ وى والسِحر ملَءِ نصَابه[2]

فكان السحر بكل معانيه والهوى والهدى كلها مصوغات وأدوات جاذبة إلا أنها صامتة لكنه بث فيها الحياة وأصبحت كأنها حية ماثلة أمامنا، وعمد الشاعر إلى أن يثير في أنفس القراء من مشاعر جياشة وذكريات جميلة كانت في غض

---

[1] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص٥٢-٥٣

[2] المصدر السابق، ص١٠٦.

صباه أبان التحاقه بالمعهد وقد نجح في ذلك إذ نراه استخدم الصورة الفنية وهي البنية المركزية للشعر، ووسيلته وروحه وجوهره.

من خلال ما استعرضه الشاعر فإن الأُسلوبية تدرس وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية الشعورية.

ويقول صلاح فضل نقلاً عن جوته: الأُسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها، وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية، وعلم الأُسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل في لغة الأثر الأدبي ونوعية تأثيرها، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الأدبي[١]

وأطل فجر في صحراء وصفه التجانيوصفاً جميلاً:

يَغْسِلُ الَنَوَم من مَضاجع رَعْيَا الصْحَارى وَمضَرب القروِي[٢]

وهنا ذكر الصحراء وهي مظهر من مظاهر الطبيعة الصامتة حيث الأرض القاحلة الجدباء لا تدب هناك الحركة ولا يوجد ضجيج إلا الخيام التي يسكنها الرعاة حتى النباتات التي تسود فيها شوكية لا تعتمد على الماء والآل هو ساكنها. وبإطلال الفجر تدب هناك الحياة وما أجمل منظر الفجر وهو يشرق في الصحراء, مشبهاً الفجر بإطلاله وقدومه الجميل بإنسان يغسل العيون من قذى النوم. وفي موضع آخر يقول:

ملُء فَضاءِ الظُّنون ملُء سماءِ الخَيال[٣]

وْيحَ الُبحور الظِماء تْرَشِفُ ضُوء الْقَمر[٤]

---

[١] صلاح فضل ، علم الأُسلوب، مبادئه وإجراءاته ، ص ٩٥-٩٦.

[٢] التجاني يوسف بشير، ديوان اشراقة، ص١٤١.

[٣] المصدر السابق ص ٤٧.

[٤] المصدر نفسه ص ٤٨

فهنا صاغ معجمه الشعري من معطيات الطبيعة الصامتة (الفضاء، السماء، البحور، القمر). وفي البيتين استخدم الشاعر الاستعارة التصريحية حيث صرح بلفظ المشبه به (الإنسان).

ترى الباحثة أن الأُسلوبية تعمل على تشكيل الصورة الأدبية وهذا بدوره يؤدي إلى نظم الكلام في فنون تعبيرية سليمة عبر بوابة البلاغة عن طريق المعنى والآداء مما ينشئ بينهما تآلفاً وتناسباً .

فالشاعر التجاني عبقري اليراع يرسل مداده فيمتلئ كلمات وتعابير ثرة مضمخة بعبق وأريج الطبيعة الصامتة التي تجعل الإنسان يتفنن باقتدار في وصف الحقائق حسب مقتضاها الظاهر مما يحرك الوجدان ويؤثر الخيال.

وهنا تقف الباحثة متسائلة هل الترجمة وحدها تنقل صدق الشاعر وأفكاره؟ لكن تأتي الإجابة تباعاً للسؤال إن الترجمة وحدها لا تنقل صدق أفكار الشاعر وشخصيته، وأنما إشراق الروح وسمو الهامة ولطف الشعور ونمط التفكير وخصائص الأُسلوب هي الأجدر ولله دره.

الخاتمة:

قبل أن ألقي القلم أعترف بما في بحثي هذا من نقص لكنه لا بأس. فالكمال لله وحده.

واني لأجد بعض العذر لنفسي في قول ابن شهيد الأندلسي "إن الوصف إذا وصف شيئاً لم تقدم إلى صفته ولا يسلط الكلام على نعمته إكتفى بقليل الإحسان واجتزى بيسير البيان، لأنه لم يتقدم وصف بقرن بوصفه، ولا جرى مساق يضاف إلى مساقه"[1]، ولقد أصاب "رينيه لويش" قلب الحقيقة حيث قال: "إن قوانين الفكر واحدة في كل زمان، ولن يستطيع الباحث إنتاج شئ ما إلا إذا خلع على بحثه جزءاً من نفسه"[2]. وأقول: بل كل نفسه، فهذا ما كان، والحمد لله وتوصلت الباحثة من خلال هذه الدراسة إلى النتائج الاتية:

- التناغم التام بين العنوان وأُسلوبية الشاعر.
- استفادت الأُسلوبية من النقد الأدبي الحديث بعمق.
- الأُسلوبية تعنى أُسلوبية الشاعر في الحياة بصفة عامة.
- تتبع الشاعر في ديوانه "إشراقة" مظاهر الأُسلوبية تتبعاً دقيقاً واضحاً في الصورة الفنية والتراكيب الأدبية والألفاظ والمعاني وتلون الموضوع بأُسلوبية رائعة.
- تميزت أُسلوبية الشاعر بأخلاق وقيم إجتماعية، وجدانية ودينية تدل على وعيه التام بما يحيط به من قضايا أدبية.
- تعددت أساليب الحوار وصيغه الأُسلوبية (الموت، الفقر، الحب، التشاؤم...الخ) وامتد ليشمل الطبيعة بشقيها فكانت أُسلوبية ذات ألق.

---

[1] إبن شهيد الأندلسى ، التوابع والزوابع ، تحقيق بطرس البستانى ، طبعة بيروت ، ١٣٨٧ – ١٩٦٧م ، ص ١٢٧

[2] رينيه لويش ، الجراحة في خدمة الحياة ، ص ٦٦ ، بدون طبعه وبدون تاريخ .

- تعمقت أُسلوبية الشاعر باستخدام التناصّ في ديوانه فكانت جديرة برسم ملامح جديدة أضافت ُبعداً مميزاً .
- ثقافة الشاعر الدينية كانت إحدى مقومات الشخصية القوية التي تميز بها التجاني يوسف بشير لذا جاءت أشعاره قوية مقترنة بشخصيته وقوة أُسلوبه.

ب/ التوصيات:

- الإهتمام بالأُسلوبية وكتابة بحوث في هذا المجال.
- ضرورة دراسة الشعر العربي والاستشهاد به، لأنه تراث الإنسانية في علم النقد والرجوع إلى مصادره في ضوء نظرياتنا ومذاهبنا وأسسنا الفنية.
- التحليل السليم للقصائد والمران على أكبر جزء منها لأنها الأساس وخاصة النصوص الشعرية والأدبية لبيان الناحية الجمالية والغوص في لب العربية وتذوق جمالها لأنها عماد الأدب كله.
- الإهتمام بالتناصّ وكتابة بحوث عنه لاعتباره آلة نقدية في معالجة النصوص الأدبية.
- الشعر العربي الحديث يحتاج إلى المزيد من الدراسات الأُسلوبية وخاصة شعراء العصر الحديث.
- لابد من تضافر الجهود ليتم تناول الأُسلوبية في مظاهرها وجوانبها وسياقها المتعدد ولا سيما الأُسلوبية الأدبية، حتى يتم إثراء الساحة العلمية والأدبية بمواضيع تفيد.
- وضع الأُسلوبية منهج ُيدّرس في المرحلة الجامعية لتشعبها وتعدد أنواعها.

فهرس الأيات

اسم السورة	الآية	رقم الآية	رقم الصفحة
سورة البقرة	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ قَالُوا۟ سُبْحَٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ ۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴾	٣٢	٤٢٧
سورة ال عمران	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً ۚ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْوَهَّابُ ﴾ قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ هُنَالِكَ دَعَا زَكَرِيَّا رَبَّهُۥ ۖ قَالَ رَبِّ هَبْ لِى مِن لَّدُنكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً ۖ إِنَّكَ سَمِيعُ ٱلدُّعَآءِ ﴾	٨- ٣٨	٥٠-٥٥
سورة النساء	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ مَّن كَانَ يُرِيدُ ثَوَابَ ٱلدُّنْيَا فَعِندَ ٱللَّهِ ثَوَابُ ٱلدُّنْيَا وَٱلْءَاخِرَةِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ سَمِيعًۢا بَصِيرًا ﴾	٣٤	-٥٥
سورة الأنعام	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَعِندَهُۥ مَفَاتِحُ ٱلْغَيْبِ لَا يَعْلَمُهَآ إِلَّا هُوَ ﴾ قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ قُلْ إِنَّ صَلَاتِى وَنُسُكِى وَمَحْيَاىَ وَمَمَاتِى لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴾	٥٩-١٦٢	-١٣٤ ١٥٠
سورة الأعراف	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ قَالَ أَنَا۠ خَيْرٌ مِّنْهُ ۖ خَلَقْتَنِى مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُۥ مِن طِينٍ ﴾ قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَرَحْمَتِى وَسِعَتْ كُلَّ شَىْءٍ ﴾	١١-١٥٦	-١١٠ ٢٥١
سورة الرعد	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَيُسَبِّحُ ٱلرَّعْدُ بِحَمْدِهِۦ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ مِنْ خِيفَتِهِۦ وَيُرْسِلُ ٱلصَّوَٰعِقَ فَيُصِيبُ بِهَا مَن يَشَآءُ وَهُمْ يُجَٰدِلُونَ فِى ٱللَّهِ وَهُوَ شَدِيدُ ٱلْمِحَالِ ﴾ قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ قُلْ مَن رَّبُّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ قُلِ ٱللَّهُ ﴾	١٣-١٦	-٢٥٠ ٢٥١
سورة الحجر	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴾ قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ فَٱصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ ٱلْمُشْرِكِينَ ﴾	٢٦-٩٤	-٢٦٣ ٢٦٧
سورة الحج	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَلَوْلَا دَفْعُ ٱللَّهِ ٱلنَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَٰمِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَٰتٌ وَمَسَٰجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا ٱسْمُ ٱللَّهِ كَثِيرًا ﴾	٤٠	٣٣٧
سورة المؤمنون	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن سُلَٰلَةٍ مِّن طِينٍ ﴿١٢﴾ ثُمَّ جَعَلْنَٰهُ نُطْفَةً فِى قَرَارٍ مَّكِينٍ ﴿١٣﴾ ثُمَّ خَلَقْنَا ٱلنُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا ٱلْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا ٱلْمُضْغَةَ عِظَٰمًا فَكَسَوْنَا ٱلْعِظَٰمَ لَحْمًا ثُمَّ أَنشَأْنَٰهُ خَلْقًا ءَاخَرَ ۚ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ أَحْسَنُ ٱلْخَٰلِقِينَ ﴾	١١-١٤	٣٤٢
سورة النور	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ﴾ قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَن فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ﴾	٣٥-٤١	٣٥٤

سورة النمل	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ ٱلۡعَرۡشِ ٱلۡعَظِيمِ ﴾	٢٦	٥٥١
سورة فصلت	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ سَنُرِيهِمۡ ءَايَٰتِنَا فِي ٱلۡأٓفَاقِ وَفِيٓ أَنفُسِهِمۡ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمۡ أَنَّهُ ٱلۡحَقُّ ﴾	٥٣	٢٦٣
سورة الرحمن	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ ٱلرَّحۡمَٰنُ ۝١ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ۝٢ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ﴾	١-٤	٥٣١
سورة الحشر	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلۡأَرۡضِۖ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ﴾	١	٥٤٥
سورة الإنسان	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَمَا تَشَآءُونَ إِلَّآ أَن يَشَآءَ ٱللَّهُۚ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا ﴾	٣٠	٥٨٦
سورة التكوير	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَمَا تَشَآءُونَ إِلَّآ أَن يَشَآءَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴾	٢٩	٥٨٦
سورة البلد	قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ لَقَدۡ خَلَقۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ فِي كَبَدٍ ﴾	٤	٥٩٤

فهرس الأحاديث

الحديث	اسم الكتاب	رقم الصفحة
صفة الجنة	صحيح مسلم	١٩٣
نص الحديث	صحيح البخاري وأبوداؤد	٤٢٢

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المراجع

١. آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي: في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط١ ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، ٢٠٠٢م
٢. إبراهيم عبدالجواد ، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان – الأردن، د.ت.
٣. إبراهيم محمود خليل النقد الأدبي من المحاكاة الى الإبتكار، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان- الاردن،ط١، ٢٠٠٣م.
٤. ابو القاسم محمد بن عمر الزمخشري ، أساس البلاغة، جار الله ، دار المعارف د.ط، ١٠٤٩هـ، ١٩٨٩م.
٥. أحمد الزعبي ، التناص نظرياً وتطبيقياً ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط٢ ، ٢٠٠٠م.
٦. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٦٤م.
٧. أحمد الشايب، الأُسلوب، النهضة المصرية، ط٦، ١٩٩٦م.
٨. أحمد المديني، مفهوم التناصّ، مارك أنجينو، ضمن كتاب في أصل التناصّ، النقد الجديد، ط١، ١٩٩٢م.
٩. أحمد حسن الزّيات، الدفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥م.
١٠. أحمد شوقي، الديوان، القاهرة، ١٩٣٢م.
١١. أحمد عبد المعطي حجازي ، مقالة بعنوان " أثر القران ممتد في شعري، جريدة الشرق الاوسط، القاهرة، ٢٠٠٥م، العدد ٩٨٧٨.
١٢. أحمد محمد البدوي، لوحة وإطار، المطبعة الفنية للطباعة والنشر والتجليد، العباسية، ١٩٨٠م.
١٣. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١م.

١٤. بدر الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج٢ ، دار هوصة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، د.ط. ، ت.
١٥. بدر الدين هاشم أبو القاسم، التجاني يوسف بشير: دراسة نقدية في تجربته الشعرية ، المطبوعات الحديثة للتأليف والترجمة، الخرطوم، ط١، ١٩٨٧م.
١٦. بدوي طبانه، السرقات الأدبية، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٦م .
١٧. بن قتيبة، عبد الله بن مسلم (٢٧٦ هـ)، تأويل مشكل القرآن، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م.
١٨. بيروجيرو الأُسلوبية ترجمة منذر عياش ، دار الحاسوب للنشر، حلب، ط٢، ١٩٩٤م.
١٩. الآمدي، الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعرض، مصر، ١٩٦١م.
٢٠. التجاني يوسف بشير ، ديوان اشراقة، ط٣، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٠.
٢١. الجاحظ، عمرو بن بحر (٢٥٥ هـ)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط٥، ١٩٨٥م.
٢٢. الحسن بن سهل العسكري (٣٩٥ هـ)، الصناعة، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، عيسى الحلبي، ط٢، ١٩٧١م.
٢٣. الصادق علي زيعور، التفسير الصوفي، دار الأندلس، ط٢، ١٩٧٩م
٢٤. تودوروف ، المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٦٦م .
٢٥. جابر أحمد عصفور، الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م.
٢٦. جمال الدين محمد بن منظور ، لسان العرب المحيط ، دار لسان العرب ، بيروت ، مج ٣ ، د. ط. ت.
٢٧. حافظ إبراهيم ، الديوان، القاهرة، مصر ، ١٩٣٢م.
٢٨. حسن غزالة، الاسلوب التاويل والتلعيم ، كتاب الرياض، العدد ٦٠، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ديسمبر ١٩٩٨م.

٢٩. رولان بارت، نظرية النص ، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور ، ترجمة د. محم خير البقاعي ، المجلس الأعلي الثقافة والمسرح القومي للترجمة ١٩٩٨م.
٣٠. رينيه لويش ، الجراحة في خدمة الحياة ، ، بدون طبعه وبدون تاريخ .
٣١. زين كامل الخويسكي ، في الاسلوبيات، تحقيق محمد بن مسعود، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، بدون طبعة، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م.
٣٢. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٢.
٣٣. سعيد عبد العزيز مصلوح، مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأُسلوبيات اللسانية، عالم الكتب، القاهرة، (د. ت. ط.).
٣٤. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، (د. ت. ط.).
٣٥. سمير ابو حمدان ، الابلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط١، ١٩٩١م.
٣٦. سيد قطب، النقد الأدبي، دار الشروق، بيروت، ١٩٩٣م.
٣٧. بن شهيد الأندلسى ، التوابع والزوابع ، تحقيق بطرس البستانى ، طبعة بيروت ، ١٣٨٧ – ١٩٦٧م.
٣٨. شكري محمد عياد، مدخل الى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، القاهرة، ط٢، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م.
٣٩. شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ ، ط٤، دار المعارف ، مصر ، نقلاً عن كتاب الإيمان لإبن تيمية.
٤٠. شوقي ضيف، دور الصورة في إثارة المتعة، ط٢، القاهرة – دار المعارف.
٤١. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٠م.
٤٢. صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجرآء ته ،ط١ ،دار الشروق ، القاهرة ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.

٤٣. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، قراءة في الشعر والقصة والمسرح، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م.
٤٤. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة أدبيات مكتبة لبنان، لونجمان، ١٩٩٦م.
٤٥. عبدالرحمن التمارة ، الجمالي والمرجعي في النص الروائي قراءة نقدية في كتاب (الكتابة والتناص في الرواية العربية) للحبيب الدايم ربي ، ينظر الرابط http://habib
٤٦. عبدالرحمن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، تحقيق حامد احمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.
٤٧. عبدالسلام المسدي ، الاسلوبية والاسلوب، ، الدار العربية للكتاب، ط٣، ١٩٨٢م.
٤٨. عبد القاهر الجرجاني، الأسلوبية ثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفا، عمان، ط٢، ٢٠٠٢م.
٤٩. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، ١٤٠٤هـ.
٥٠. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تحقيق ريتر، اسطنبول، ١٩٥٤م.
٥١. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتفكير ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٣م ، ط٢.
٥٢. عبد الله الشيخ البشير، الدراسات الأدبية النقدية، المرحلة الثانوية، المقرر الاختياري، مؤسسة التربية للطباعة والنشر، ١٩٩٢م.
٥٣. عبد المجيد عابدين، التجاني شاعر الجمال، الدار السوانية للكتب، ط٣، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.
٥٤. عبد الملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ، ونظرية التناص ، مجلة علامات النقد ، النادي الأدبي ، جدة ، ج١ ، مجلد١، مايو ١٩٩١م.
٥٥. عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الاسلوبي البينوي في نقد الشعر العربي، دار العربية، د. ط، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م.

٥٦. علي أبو ملجم، في الأسلوب الأدبي، (د. ط. ت)، دار مكتبة الهلال، بيروت.
٥٧. علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبئ وخصومه، تحقيق علي البجاوي ومحمد ابو الفضل، ط٢، دار القلم، بيروت، (د. ت).
٥٨. علي عشري زائد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، مصر ، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
٥٩. علي علي صبح، الأدب الاسلامي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
٦٠. مارك انجينو ، التناصية ضمن بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره ، ضمن آفاق التناصية بدون ط . ت.
٦١. مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٩م.
٦٢. محمد بركات حمدي ابو علي، البلاغة العربية في ضوء الاسلوبية ونظرية السياق، دار وائل لنشر، الطبعة الاولى، ٢٠٠٣م.
٦٣. محمد بركات حمدي ابو علي، دراسات في الاعجاز البياني، في مواطن متفرقة، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م.
٦٤. محمد بن ابى بكر عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح ، دار المعارف د.ط.ت،
٦٥. محمد بن عبد المطلب ، البلاغة والاسلوبية، الشركة العلمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م،[1]مقدمة في النقد الأدبي، على جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٨.
٦٦. محمد بنيس ، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ط٢، دار التنوير، بيروت، ٢٠٠١م.
٦٧. محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة ، ١٩٧٩م.
٦٨. محمد غنيمي هلال، النقد الحديث، ٣٩٥/ دار العودة – الثقافة، بيروت، ١٩٧١.

٦٩. محمد كريم الكواز علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط١، ١٤٢٦هـ.
٧٠. محمد نايل، البلاغة بين عهدين في ظلال الذوق الأدبي وتحت سلطان العلم النظري، جامعة الأزهري، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م.
٧١. محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة دبي ، الكويت ، ج ١٨ ، د.ط. ١٩٧٩م.
٧٢. محمد مصطفى هدارة، مقالات في النقد الادبي، ط١، دار القلم، القاهرة.
٧٣. محمدعزام ، النص الغائب ، تجليات التناصّ في الشعر العربي ، منشورات الاتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١.
٧٤. مديحة عتيق ، التناص والسرقات الأدبية ، جامعة سوق أهراس ، الجزائرة ، ينظر الرابط http://difaf.net/main?p:1415 بتاريخ ٢١ فيفيري ٢٠٠٦.
٧٥. معجب العدواني ، رحلة التناصية الي الأدب العربي القديم ، ينظر الرابط www.adawni8m.come/mnagdi
٧٦. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، (د. ط.)، ١٩٧٩م.
٧٧. نظرية النص : بحث مترجم ضمن كتاب (آفاق التناصية... المفهوم والمنظور).
٧٨. نظرية الفن، بحث مترجم في كتاب (آفاق التناصية في المفهوم والمنظور).
٧٩. يحيى محمد ابراهيم، تاريخ التعليم الديني في السودان، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
٨٠. يوسف ابو العدوس ،الأسلوبية الرؤية والتطبيق، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٧م.
٨١. يوسف ابو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية، عمان، الأردن، (د. ط)، ١٩٩٩م.
٨٢. يوسف ابو العدوس، الاستعارة في النقد الحديث، الأهلية، عمان، الأردن، ١٩٩٧م.