البُنَى الأسلوبية
في شعر عبد العزيز خوجة

تأليف:-

د . عبد الرحمن حميدي المالكي

أستاذ الأدب والبلاغة المساعد – قسم اللغة العربية -كلية الآداب – جامعة الطائف

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن البُنَى الأسلوبية في شعر الشاعر السعودي عبد العزيز خوجة، تلك البُنى التي أخذت مكاناً بارزاً في شعره، وارتبطت ارتباطاً وثيقا بمضامينه الشعرية.

وسيتناول جوانب ظهورها وبنائها وصياغتها وتركيبها، والكشف عن مستوى توظيفها داخل البناء الشعري في شعر خوجة، وهو ما ساعد على جعلها أداة جمالية، تحرك أنساق بنائه الشعري، وتنقله من السكون إلى الحركة بطريقة فاعلة مؤثرة، وجمالية معبرة.

وسينطلق البحث للوقوف على مدى ما كانت هذه المستويات ملهمة للشاعر في تكوين سياقات شعرية جديدة ذات أبعاد دلالية، تعمل على تحريك ذهن المتلقي؛ ليعيش داخل هذا النسق الشعري الذي أبدعه الشاعر، وكوّن نماذج البُنى الأسلوبية فيه.

من هنا اتجهتْ هذه الدراسة نحو بيان البنى الأسلوبية، وأبعادها ودلالاتها على اختلاف مواقعها داخل البناء الشعري عند عبد العزيز خوجة.

وقد استدعتْ طبيعة هذا البحث الاكتفاء بدراسة بعض الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر الشاعر؛ لتكون دليلا على غيرها، وليس معنى ذلك أنها هي الأبرز في شعره، ولكنها الأظهر، ولعل هذا البحث يفتح مجالا لدراسة شعر الشاعر من جوانب أسلوبية أخرى، حيث إنه لا يزال حقلا بكرا، لم يتطرق إليه دارسو الأدب بصورة كاملة، ولم يُوفِه المهتمون بالنقد الأدبي ما يستحق.

- وشمل البحث المبحثين التاليين:

المبحث الأول: الأسلوبية في إطارها النظري.

المبحث الثاني: الأسلوبية في إطارها الإجرائي، واشتملتْ على ما يلي:

١-البنية التركيبية:

وتتمثل في التالي:

أ-الأساليب الإنشائية: في نموذجي: (الاستفهام، والنداء)

ب-التقديم والتأخير.

ج-الحذف.

د-التناصّ.

٢-البنية التكرارية.

مقدمة:

اتخذ النقد الأدبي الحديث في دراساته خلال العقود الأخيرة منهجا لغويا تحليليا في تعامله مع النص الأدبي، وذلك من خلال التحليل العلمي الدقيق، الذي يسعى إلى تحقيق الموضوعية البحتة، والابتعاد عن الذاتية والانطباعية اللتين سيطرتا عليه مدة من الزمن؛ ولذلك فقد سعى النقد الأدبي الحديث لتحقيق غايته هذه عن طريق اللغة، وهو ما أدّى إلى أن تقوم الدراسات النقدية بالربط بين (اللغة والأسلوبية) في تعاملها مع تحليل النصوص الأدبية من خلال "مناهج مأخوذة من علم اللغة"(١).

ولا غرابة في ذلك، فقد عُدَّتْ اللغة الملاذ الوحيد الذي يمكن من خلاله تناول دراسة الأدب دراسة علمية دقيقة، وأصبح للأسلوبية دور حيوي، يتجلّى في نقل النقد الأدبي الحديث من النقد الأولي البسيط القريب من مفهومه (السطحي) في التعامل مع النصوص الأدبية، وتحليلها، إلى مستوًى أعلى وأرقى في دراسة النص الأدبي، بحيث يتجدد إبداعه من خلال فتح تلك المغاليق النصوصية، والتعمق في دراسة النص وأبعاده، ومن ثَمَّ الكشف عن جوانبه الجمالية والإبداعية، وخواصه التعبيرية بطريقة أكثر عمقاً؛ لذلك اتجه الباحث إلى اختيار المنهج اللغوي– الأسلوبي لدراسة البُنَى الأسلوبية في شعر عبد العزيز خوجة؛ حتى يسهل الولوج إلى النص، والوقوف على منبهاته الأسلوبية واللغوية المضيئة.

(١) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في النقد الأدبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ص٤٤.

وقد حاولت الدراسة الإجابة عن السؤالين التاليين:

- ما مدى توظيف البُنَى الأسلوبية في النص الشعري عند عبد العزيز خوجة؟
- ما الأبعاد الدلالية والمعرفية لهذه البُنَى الأسلوبية التي تركزت في شعر الشاعر في بناء شعره؟

وقد وضع الباحث نُصْبَ عينيه معطيات التحليل الأسلوبي الحديث، والإفادة منها قدر المستطاع من خلال الوصف والتحليل.

ولطبيعة الموضوع، فقد جمعتْ مادة البحث بين دراسة الأسلوبية في إطارها النظري، وتحديد أهم اتجاهاتها، وتناول البنية التركيبية وجمالياتها، والبنية التكرارية وقدرتها التعبيرية.

المبحث الأول: الأسلوبية في إطارها النظري:

إن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بدايات القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، حيث تأسس منهجه على الجوانب الوصفية والتحليلية، ثمّ منذ "الخمسينيات من القرن العشرين أصبح مصطلح الأسلوبية يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية، يقترح استبدال الذاتية والانطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي للأسلوب في النصوص الأدبية"(٢).

فالبداية الحقيقية لظهور الأسلوبية تعود إلى ما قدمه (دي سوسير) الذي أسس علم اللغة الحديث، وأظهر علم اللسانيات الذي فتح الباب أمام تلاميذه؛ للاستفادة من المعارف والعلوم التي قدمها في حقل اللغة وعلم اللسانيات، ونذكر منهم (شارل بالي) الذي استفاد من دائرة علم اللغة واللسانيات ووظيفته في تأسيس المنهج الأسلوبي؛ ولذلك يعد (شارل بالي) هو المؤسس للأسلوبية في المدرسة اللغوية الفرنسية، وقد عَمَدَ إلى تأليف كتاب، يخص الدرس الأسلوبي، ثمّ نشره تحت عنوان (بحث في علم الأسلوب الفرنسي).

ويبدو للباحث أن (شارل بالي) يُعدّ أوّل من استخدم مصطلح (الأسلوبية) في المدرسة اللغوية الفرنسية، ومن خلال مؤلَّفه (بحث في علم

(٢) محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية،القاهرة، ١٩٩٢م،ص٢.

الأسلوب الفرنسي) يتضح أنه قدم نماذج دراسية حديثة، وظفت علم اللغة واللسانيات في تحليل نصوص من اللغة الفرنسية.

وهذه الدراسات لم تكن مقصورة على دائرة الدرس النقدي الأدبي فقط، وإنما تجاوزته إلى مفهوم أوسع من ذلك، فقد كان (شارل بالي) يرى أن مفهوم (الأسلوبية) فضاؤه رحْبٌ، وهو أوسع وأشمل من تلك النظرة القديمة الضيقة للدرس النقدي الأدبي، وهو ما دعاه إلى أن يقيم فكرة دراساته على أساس أن اللغة بذاتها كيان حيٌّ مستقلّ، لها إطارها الوجودي في الحياة، بل هي وسيلة الحياة(٣).

ومن هذا المفهوم اللغوي انبثقت فكرة (شارل بالي) الأساسية في دراساته الأسلوبية، فالمستويات اللغوية المألوفة في الدراسات النقدية السابقة يراها نمطية عادية، وذات معيارية مقننة في إطارها القديم الضيق، وحدودها دون المأمول.

ولقد رفع (شارل بالي) من قيمة (التأثر والتأثير) اللغوي، ورأى أن (الأسلوبية) تعتمد بشكل كبير على دراسة الظواهر اللغوية في ذاتية اللغة، ثمّ حلّق عاليا في سماء إيحاءاتها اللغوية، المبنية على دائرة التأثر والتأثير، ثم تجاوزها إلى أفق أرحب، تمثل في دراسة خصوصية السمات اللغوية وتفسيراتها وتجليات دلالاتها(٤).

(٣)Graham Hough:Style and Stylestics,Humanities Press,New York, ١٩٦٩,P٢٥.

(٤)Graham Hough:Style and Stylestics,Humanities,P٢٦.

ولا شكّ أن هذه النظرة إلى الأسلوبية تعتبر وجهة نظر مهمة؛ لأنها تضع في الاعتبار التفريق بين الأسلوب الحرفي لنظرية الاتصال، والأسلوب الفني، وبذلك يصبح النص الأدبي عبارة عن كيان لغوي، والأسلوبية تحلِّل ذلك العمل الأدبي؛ لمعرفة طريقة تشكُّله لغوياً؛ لأنها عبارة عن " فن لغوى أدبي يستمد قوامه من العناصر النحوية التقعيدية والجمالية، كما يستمد دلالته من الإمكانات التركيبية للمفردات اللغوية"(٥).

فالكتابة الأدبية لها لوازمها الخاصة المستقلة التي تختلف من كاتب (شاعر) إلى آخر، وهو ما يمكن تسميته بالبصمة الذاتية – إن جازت هذه التسمية –وربما لا يتنبه لها هو ابتداء، وقد يسبقه إلى اكتشافها الدرس الأسلوبي اللغوي؛ ذلك أن الشاعر عندما يبدع نتاجه الأدبي الشعري إنما يعبر بما تجيش به نفسه، وينفث في ثنايا نصوصه ملامح فنية، هي في الأساس استبطاناته لتفاعلاته مع الحياة بكل مكوناتها الطبيعية البشرية والحيوانية من مفهوم سلوكي، ومنظور فني، إنه لا يصنع قوالب لغوية جاهزة بتصور مسبق مطلقا.

وهذا ما تحاول الدراسات النقدية الأسلوبية البحث من خلاله عن مكنون الشاعر وشعوره ومشاعره في ثنايا النص الأدبي المُنْتَج من قِبَله، فتذهب إلى التركيز على نتاجه الأدبي، فتدرسه دراسة متعمقة، تستلهم فيها أجواء لغوية مستقلة، تنبع من ذاتية اللغة، فتعمد إلى الإلمام بجوانب خفية في تحليل هذا النتاج، وهدفها الأساس هو الوصول إلى البصمة اللغوية الأسلوبية

(٥) محمد عبد المطلب ، (التكرار في قصـــيدة المديح عند حافظ)، مجلة فصـــول، المجلد ٣، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس١٩٨٣م، ص٤٧

الذاتية فيه طريقة طروحات الكاتب الفريدة، والتي تمثل أسلوبا مستقلا له، وإطارا متميزا لمنظومة ألفاظه ومعانيه، وغالبا ما تذهب الدراسات النقدية لاستكشاف البُنى الأسلوبية للكاتب/ الشاعر من خلال دراسة وتحليل المستويات اللغوية المختلفة: المستوى النحوي، والمستوى الصرفي، والمستوى الدلالي مع ما تمثله اللغة المجازية والتشبيهات فيها من تصوير بديع، ورؤًى فنية متميزة(٦).

فالأسلوبية تتناول جمال اللغة المؤثر في عاطفة الشاعر، والمعبرة عن معانيه وأخيلته؛ لذلك قيل عن الأسلوبية: إنها دراسة "كيف يقال ما في اللغة"(٧).

إن الدراسة الأسلوبية أفضت إلى البحث عن محاور متنوعة، ينفذ منها الدارسون إلى النص ودراسته التحليلية، والتمعن في خواصه، وذلك من خلال اتخاذهم اللغة موضوعاً للتحليل؛ لأن النص عبارة عن "نص لغوي، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها"(٨).

وعلى هذا الأساس فإن النظام اللغوي يوفر للمتكلم إمكانات مختلفة للتعبير، تمكن الدارس من استجلاء معنى النص، وتأويل شعريته، لذلك نجد نقاد العصر الحديث يرون أن الأسلوبية تقوم بوظيفة تواصلية تداولية، وذلك

(٦) ينظر: Martin Gray;A Dictionary of Literay Terms,Longman,١٩٩٢,P ٢٧٧.

(٧) محمد عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي مجلة فصول، المجلد١، العدد الثاني،ص ١١٧

(٨) محمود عياد ، مقاله الأسلوبية الحديثة – محاولة تعريف مجلة فصول، المجلد ١، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٨١م، ص٢٤

باعتمادها على ركائز التواصل الأساسية (المخاطِب والمخاطَب والخطاب)، ولا يمكن أن تقوم أي نظرية إلا إذا اعتمدت على هذه الركائز الثلاث(٩).

وهذا ما جعل (ستيفن أولمان) يؤكد أنّ الأسلوبية علم لساني نقدي، وذلك في قوله "إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غنائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معاً"(١٠).

وعلى هذا الأساس سيكون للأسلوبية أقسام علم اللغة الحديث نفسها، فإذا كان التحليل اللغوي يقوم على مستويات ثلاثة، وهي: "المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، فإن على الأسلوبية أن تميز بين هذه المستويات الثلاثة نفسها"(١١).

ويتضح مما سبق الارتباطُ القائم بين علم اللغة والنقد الأدبي على صحة النص, وهو الجانب المهم من اللغة، والذي يعدُّ من الجوانب العرفية الاجتماعية، "أما الاعتبارات الجمالية فترجع إلى الاختيار الفردي للمفردات، وبناء الجمل, ولكنها تظل متمتعة بالصحة اللغوية"(١٢)، ويضاف إلى ما سبق أن "علم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان"(١٣)، ويأتي كل ذلك بشكل

(٩) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص٦١.
(١٠) محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، ص١٤-١٥.
(١١) شكري محمد عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، ٢٠٠٨ ، ص٩٦.
(١٢) تمام إحسان، اللغة والنقد الأدبي، فصول، مجلد٤، عدد١، مصر، ١٩٨٣م، ص١١٦-١٢٨.
(١٣) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ١٩٨٢م، ص٤٠-٤١.

منظم؛ وصولاً إلى عمق العمل الأدبي؛ لرصد تلك الخواص الأسلوبية ذات الدلالات الفنية، والتي ترتكز على الجزئيات؛ وصولاً إلى كليات لإنجاح العمل الأدبي، وتضافره وإخراجه في صورة إبداعية محكمة.

وبما أن موضوع دراستنا هو الأسلوبية في شعر عبد العزيز خوجة فإن هذا يحتم علينا أن نتعامل مع الشواهد الشعرية الداعمة لأجوبتنا من خلال الكشف عن دور تلك البُنى الأسلوبية في بناء شعرية النص.

المبحث الثاني: الأسلوبية في إطارها الإجرائي

وسوف نتعرض في هذا المبحث للإجراءات التي يقوم بها الباحث الأسلوبي في دراسة الإنتاج الأدبي، وهذه الإجراءات جعلت التنظير النقدي أكثر انضباطا وموضوعية من الاتجاهات التقليدية الأخرى.

أولا: البنية التركيبية:

يرى بارت أن الأسلوب "هو الذي يحقق السمات الفردية للمؤلف، والتي ينفرد بها دون غيره من المؤلفين"(١٤)، فالأسلوب هو من يعبر عن السمات الفنية والفكرية، ويتأثر بالعوامل المحيطة: كالبيئة، والطبع والثقافة فالمنشئ "مهما أوتي من المهارة اللغوية والقدرة اللسانية والتنوع في أسلوب الكتابة لا يستخدم كل المعجم الذي تعرفه لغته، ولا يفيد من كل إمكانيات البيئة اللغوية المتاحة له عندما يتحدث، أو يكتب اللغة"(١٥).

فنجد أن الأسلوبية تبحث عن تلك الخصائص والسمات التي تميز العمل الأدبي عن غيره؛ لأن النظام اللغوي كما يقول دي سوسير: "ذو مستويين: مستوى اللغة، ومستوى الخطاب، ويتفرع عن المستوى الثاني مستويان آخران: أولهما: الخطاب العادي (المألوف)، وثانيهما: الخطاب الأدبي (الفني)، وهدف كل خطاب عادى إيصال المعاني، ونقل الأفكار

(١٤) صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، اكتوبر ١٩٨٤م، ص٤٨.

(١٥) محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م، ط٢، ص١٣.

النفعية بين الناس، أما الخطاب الأدبي فيتجاوز تلك الدائرة الإيصالية بهدف إمتاع المتلقي وإقناعه"(١٦).

وإذا كان النص الشعري عبارة عن خطاب مكون من مجموعة من الرموز المتعددة الأبعاد، والتي تنهض بفعل الإيحاء، و"طاقات اللغة التعبيرية، وقدرتها على إنتاج المدلولات"(١٧)، فبناء الجملة داخل أي عمل شعري له قدرة في إعادة إنتاج تلك الدلالة، وصياغة العبارة

وتركيبها، "فبناء الشعر لا يقوم إلا على بناء الجملة المسكوكة في وزنه، وقوافيه، أو موسيقاه، كما يحب بعض النقاد المحدثين أن يسموا الوزن والقافية"(١٨).

لذلك كان للمستوى التركيبي حضوره الفعّال داخل البناء الشعري، فمن خلاله يستطيع الشاعر أن يتحكم في أساليب التراكيب التي يبدعها.

وقد لفت الجرجاني نظر النقاد والبلاغيين للمستوى التركيبي عندما ربط الكلام بالنحو، وأفاض الحديث فيه، إذ يقول: "فليس النظم إلا أن تضع

(١٦) صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨٠م، ص٢١٠.

(١٧) رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث: من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ص٩٥.

(١٨) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ١٩٩٦م، ص٢٤٦-٢٤٩.

كلامك الوضع الذي يقتضيه (علم النحو)، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"(١٩).

هنا أكد الجرجاني على أهمية التراكيب النحوية في البناء اللغوي؛ لأنها تعطي النص تركيباً جمالياً مميزاً بتميزه عن باقي النصوص الأخرى, وبعدا دلاليا؛ لأن النحو يعني الإعراب، وهو ما يقتضي الإبانة، والإبانة مقرونة بالمعنى المناسب، وذكر عبد القاهر الجرجاني ذلك عندما تحدث عن نظرية النظم، بقوله: "لست بواجدٍ شيئاً، يرجع صوابه إن كان صواباً وخطؤه بأن كان خطأ, إلى النظم, ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه, ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة, فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده, أو وصف بمزية وفضل فيه إلا تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه"(٢٠).

أن الباحث الحصيف يجد عبد القاهر الجرجاني بهذه الصيغ يضع أساسيات المستوى التركيبي الأسلوبي القائم على صحة التركيب، ويستدعي القدرة على استخدامها في إبراز النواحي الجمالية في النص الأدبي.

يقول جان كوهن في حديثه عن اللغة الشعرية في كتابه (بنية اللغة الشعرية) إن: "اللغة الشعرية أظهر ما تبدو في المستوى التركيبي؛ لكون التشابه

(١٩) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شـــاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٤م، ط٥، ص٨٢-٨٣.

(٢٠) السابق، ص٨٢-٨٣.

في القول الشعري يكثر في الصور والتعابير، ولكنه يندر في التراكيب التي تميز كل أديب عن الآخر"(٢١).

فالمستوى التركيبي يقوم على الاستفادة من إمكانات النحو؛ للوصول إلى الطريقة التي يستطيع المبدع من خلالها صياغة عمله الإبداعي بتميز فريد.

فمن خلال المستوى التركيبي نستطيع الكشف عن جميع الأبعاد النفسية والانفعالية، وتلك العبارات والقيم الجمالية، والوصول إلى أعماق خالق (مبدع) النص من خلال ذلك التحليل التركيبي لنصوصه؛ لأن أسلوب كل مبدع يتضح من خلال تلك البنى التركيبية اللغوية التي يصنعها المبدع/ الأديب، وتعكس الواقع النفسي والفكري والاجتماعي له.

ويعمل المستوى التركيبي أيضاً على التركيز على أهمية الترابط بين تلك الدوالّ، وتعلق بعضها ببعض، وعلى القيمة الدلالية التي يضيفها كل دالّ على تلك القيمة الدلالية.

(٢١) جان كوهن، بنية اللغة الشـــعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، إعداد: مكتبة الأدب المغربي، ٢٠١٥م، ص١٨٢.

وفيما يلي نتناول أهم البُنى التركيبية في شعر عبد العزيز خوجة:

أ ـ الأساليب الإنشائية:

الأساليب الإنشائية تتميز بأن مضمونها لا يصح وصفه بالصدق، ولا بالكذب لذاته(٢٢)، وتنقسم الأساليب الإنشائية إلى إنشاء طلبي: وهو ما "يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب", وإنشاء غير طلبي: وهو "ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب"(٢٣)، والملاحظ عند البلاغيين اهتمامهم الكبير بالإنشاء الطلبي؛ لما فيه من "المزايا واللطائف التي لا توجد في الإنشاء غير طلبي"(٢٤).

وسوف ندرس في هذا المبحث الأساليب الإنشائية الطلبية في شعر عبد العزيز خوجة ممثلة في أسلوبي: الاستفهام والنداء(٢٥)، حيث إن الشاعر يكثر من استعمالاتهما، بينما يندر مجيء الإنشاء غير الطلبي من (قَسَم, ومدح, وذم, ورجاء) في شعره, فضلاً عن عدم اهتمام البلاغيين غالبا بأنواع الإنشاء غير الطلبي" ... لقلة الأغراض البلاغية المتعلقة بها من ناحية؛ ولأن أكثر هذه الأنواع أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء من ناحية أخرى"(٢٦).

---

(٢٢) محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠١م، ص١٣.

(٢٣) جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مراجعة: بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٨٨م، ص١٣٠.

(٢٤) محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص١٣.

(٢٥) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٥٩-٦٠.

(٢٦) درويش الجندي، علم المعاني، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٣٦.

ونتناول أول تلك الأساليب في شعر عبد العزيز خوجة:

- **الاستفهام**:

وهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل، وقد تخرج ألفاظ الاستفهام عن معناها الأصلي، و(هو طلب العلم بمجهول)، فيستفهم بها عن الشيء مع العلم به؛ لأغراض أخرى، تفهم من سياق الكلام ودلالته"(٢٧).

والشعر منطقه تساؤلات، وعبره تتم استجلاءات مكنونات النفس البشرية من منطوق فردي ورؤًى كونية.

وقد سلك الشاعر عبد العزيز خوجة في شعره سبيل أفق الرؤى الكونية، فجعل فضاءه الشعري محررا من القيود النمطية التقليدية بمفهومها القديم، ومثل أسلوب الاستفهام لديه مسلك العموم، فبدا منفتحا على الزمان والمكان، وجاء مصبوغا بالشمول على وجه الإطلاق، وهو إذا ما خصص في أسلوب الاستفهام، أو قيّد فإنما يكون لسبب، وهو في أقلّ القليل من شعره.

كما أنه ينسج أدواته الاستفهامية المتعددة كأساس بنيوي، لا يقصد من ورائها تحديد سائل معين، وهو كذلك لا يرتجي من المتلقي أن يستجيب لتساؤلاته، فيرد عليها، أو يتعامل معها على أنها خطاب توجيهي تقريري، وإنما هدفه الأساس الجمال اللغوي بحدّ ذاته، وما أدوات الاستفهام بالنسبة له إلا وسائل ثانوية يبلغ بها ذلك الأفق الإبداعي اللغوي الفسيح، الذي من خلاله يبثّ خوالج النفس، وخواطر العقل، ومباهج الروح، وليس بعد ذلك من جمال؛

(٢٧) سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، شرح حسن عرفان، دار العلم، ١٩٣٢م، ص١٢٢.

لأن اللغة التقريرية في نظام اللغة التقعيدي والمعجمي لا تفي بمطلبه ومقصده وهدفه ومبتغاه، فأحاسيسه فوق الماديات، ومشاعره تكشف حجب الآفاق الشعرية.

يقول الشاعر عبد العزيز خوجة في قصيدة (مات القمر):

أين الهوى؟

يا عاشق الأقمار

والحسن الأغر؟

أين المنى، والحب والأسمار

في جنح السحر؟

أين المدامع والسهر؟

ساءلت قلبي: ما الخبر؟!

وبحثت في دقاته

عن دفقة الحب العطر

فلعلها موءودة في الذكريات

تعيش ما بين الصور،

.....

وسألت عن دنيا هوى

كانت أحاديث السمر،

كانت أحاديث النجوم

مع القمر

.....

وكأن قلبي من جماد

لا حس فيه ولا خبر

.....

ماذا جرى للعالم المخبوء

في ليل الضجر؟

أين اختفى من أضلعي

ذاك اللهيب المستعر؟

في فؤادي فانتحر

حتى القمر

سقط القمر

مات القمر[٢٨]

إن ولع الشاعر بصيغة (أين) الاستفهامية مثلت إطارا ملموسا جميلا في شعر عبد العزيز خوجة كظاهرة أسلوبية هامة، لقد كثف استخدامها في قصيدة (مات القمر) بشكل متوال في بداية القصيدة، ثم بعد ذلك بشكل متفارق، وهذه الاستفهامات: (أين الهوى)، و(أين المنى)، و(أين المدامع والسهر)، و(سألت قلبي: ما الخبر؟)، و(ماذا جرى للعالم المخبوء)، و(أين اختفى) فهذه الاستفهامات جاءت على غير حقيقة الوضع اللغوي، حيث لا ينتظر الشاعر من سامعه أن يجيبه عن سؤاله؛ بل إننا بتركيز بسيط، وبقليل من التروي يتضح لنا أن الشاعر يثيره شعور التعجب والاستنكار والنفي.

ويبدو جليا أن شحنات الأحزان والهموم تتدفق مع كل صيغة استفهام، بل إن كل أداة من أدوات الاستفهام تنمو معها آثار تلك الشحنات بداخل الشاعر، وتؤرقه، وتذهب عنه النوم, وتتركه فريسة الآلام، وتعيش في ذاته واقعاً مؤلماً حزيناً, فهو يبحث، ويتساءل عن طريق الخلاص، ويتجاوز الواقع المحزن, فهو هنا يتمثل وسائل الذات في محاولته في التوسل بالرجاء، وذلك في قوله: "فلعلها موءودة في الذكريات"، على أن ما يرجوه الشاعر هو الحب والود والصفاء والتسامح, مع وقوف الذات متسائلة عن إمكان حدوث هذا التغيير, وما تعلنه الذات من رغبة ورجاء في تجاوز الواقع المؤلم إلى مستقبل أفضل يبدو مطلباً عاماً غير شخصي.

(٢٨) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٢٠٥-٢٠٦.

إن حبيبة الشاعر قد ملكتْ عليه جوارحه، وسكنت جوانحه، وما بثّ دوائر الحزن في تعدد استخدامات أدوات الاستفهام إلا رسم لحياة محبٍّ، وبروز التكرار باستخدام صيغة (أين) يشكل في منطوقه الشعري هواجس النفس المتعددة، ومآلات الحبّ، ورغبات النفس الشفيفة، والتي جعلت نفسه منفعلة (متأثرة)، ومُثارةً إلى أبعد الحدود في الوقت نفسه، (كانت أحاديث النجوم مع القمر)، وهذا الإحساس أثار في نفسه تساؤلات أخرى (ماذا جرى للعالم المخبوء في ليل الضجر؟)، (أين اختفى من أضلعي ذاك اللهيب المستعر؟) قامت على الانفعالية، فمزجت بين الشعور والمشاعر في إطار نصي متماسك، عكس ترابط لفظيّ معجميّ، ومعنوي دلاليّ إيحائيّ.

يقول الشاعر مستخدما أداة الاستفهام (ماذا) وهي من الأدوات النادرة الاستعمال عنده:

ماذا جرى للعالم المخبوء؟

ولئن كانت اللغة التقريرية الحقيقية تمثل الموضوعية البحتة في المفهوم اللغوي، فإن اللغة المجازية كانت حاضرة بقوة في نهاية هذه القصيدة، وسبقتها أساليب الاستفهام المتعددة في مقاطعها، فخرجت بها من توافقات السياق الإخباري الطلبي، ومواضعاته من حيث انتظار الإجابات عن التساؤلات المتعددة إلى اللغة المجازية، والمعنى اللطيف، والأسلوب البليغ؛ لدلالة بينية مطلوبة مقصودة، تفهم من سياق الكلام، و يوحي بها مدلوله، فللشاعر تجربته الخاصة، وللمتلقي فهمه الخاص، والشاعر هنا لا يطلب

إجابة خاصة، ولا يبحث عن فهم أوليّ، فتجربته الشعرية تخصه هو فقط، ونفسيته هو يعلمها.

ويكفي فقط أن نعلم أن الاستعمال المجازي للغة يبث في الجوامد الحياة، ويصنع في السكون الحركة، ويتجلى الفهم والوضوح في استفهامات الشاعر بما نستشعره نحن في قراءاتنا لشعره، وليس فيما تحمله صيغة الاستفهام ذاتها بغرضها النمطي المعهود (التساؤل عن مجهول)، فاستفهامات الشاعر ليست لشيء يجهله، وإنما لمعنى ذاتي يقصده، وما استعمالاته المجازية إلا تأكيد على ذلك؛ لأنها تزيد من مستوى الوعي، وتسخر حيوية اللغة للتأثير والإقناع، وتزيد في الكلام ملامح الجمال اللفظي، وتثير في المتلقي شغف المعرفة، والتطلع إلى آفاق النص المخبوءة فيها نفسية الشاعر وأنفاسه وروحه.

فبدا الاستفهام هنا خارجا عن وظيفته الأصلية إلى توليد الفاعلية الشعرية للنص، والتفاعلية القرائية له، ففي قوله: " (أين الهوى)، و(أين المنى)، و(أين المدامع والسهر)، (أين اختفى) فالاستفهام للتمني للتعجب.

أما الاستفهام على نمطه التقليدي فقد جاء بوظيفته الحقيقية في قصيدته (وداعا يا مغرب)، كحديث بين الحبيب وحبيبته، حيث دار حوار قصير بين المحب ومحبوبته، فجاء الاستفهام من المحبّ على سبيل التلذذ بسماع الإجابة من المحبوب، فقال:

مَنْ أَنْت؟ قُلْتُ، فَرَدَّ مَبْسمُها منْ مَوْطن الأمجـاد والكبر

مِنْ أيْنَ؟ قالتْ، وهي تسْألُني في رقة الأنسامِ بالسَّحَرِ(٢٩)

وينتقل الشاعر عبد العزيز خوجة في قصيدته (أحلى النساء) من طريقة الأسلوب الاستفهامي الأولي إلى أسلوب ثنائي المعنى، إنه يتمثل في لغة التضاد، حيث تتجلى الثنائية المتضادة من خلال (البدر المنير) محبوبته، و(الصباح المشرق) المحبوب الجميل للكون، ثمّ (المساء) اللطيف بيئة الحب الجميلة، إنه التقاء شاعرية ومشاعر وشعور الإنسان المحب، المجبول على الحب، وقد استطاع المبدع الشاعر عبد العزيز خوجة أن يقرّب المتلقي من وجدانه ومشاعره الفياضة في هذه الثنائيات المتضادة، بل إنه ليأخذه معه في أجواء الحب، وعوالم الغرام، وسحر المحبوب، وافتتان العشاق، فيقول في (أحلى النساء):

كيف التقى البدرُ المُنيرُ مع الصباحِ، مع المساءْ؟(٣٠)

وقوله: (أحلى النساء) كعنوان جميل، لا يوازيه جمالا إلا (أحلى مساء)، وإطلاق هذا العنوان لم يأتي عفويا بقدر ما أتى تفاعليا، ووجدانيا، وقد أخرج الشاعر الاستفهام من وظيفة الحالّ إلى وظيفة الإحلال بين المرسل والمستقبل، حيث خرج به الشاعر من دلالاته الأصلية إلى معان تفهم من سياق البيت الشعري، وتستجيب لكل متلقٍّ بمفرده، فقد تفيد التعجب لدى قارئ ما، وقد تفيد التمني لدى آخر، فالاستفهام قد يخرج إلى دلالات كثيرة "لا يمكن استقصاؤها لأنها تتعين في ضوء القرائن وسياق الكلام، وكان النحاة يجتهدون

(٢٩) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص ٢٨٨،٢٨٩.

(٣٠) السابق ، ص ٤٢.

في تعيين هذه المعاني ... مدركين أن الذوق والفهم هما أساس تسمية هذه المعاني؛ لذا نراهم يختلفون في تقدير المعنى المقصود الذي يخرج الاستفهام إليه(٣١).

- **النـــــــداء**:

من الأساليب الإنشائية النداء، يقول عنه عبد القاهر الجرجاني: "هو طلب إقباله بحرف نائب مناب أدعو لفظاً أو تقديراً"(٣٢)، ويبرز النداء بكونه ظاهرة أسلوبية؛ "لأنها تضفي على التراكيب شحنة مهمة، فتوجه إلى السامع والمتكلم، وهي جمل نحوية قائمة على بنية سطحية إنشائية، وبنية مضمرة نحوية"(٣٣)، وهي من البنى الأسلوبية التي تعكس علاقة الشاعر بالآخر، وتبين مدى علاقته به، وما مدى قوة الارتباط بينهما.

ويعتمد عبد العزيز خوجة على أسلوب النداء في تشكيله اللغوي كتوجّه إيحائي في خطابه الشعري؛ حيث تتعدد استعمالاته، وتتنوع دلالاته، وتزداد أهميته بهيمنته على جوانب متعددة من سياقات ومساحة بنية القصيدة عنده؛ وكون أسلوب النداء من الأساليب المستخدمة كثيرا في الشعر العربي فأنه يوحي بأهمية ما يحمله من دلالات الاقتران بالنفس الشاعرة، فرحا وحزنا، وذاتا وجمعا، وهي خصيصة أسلوبية في شعر عبد العزيز خوجة، استطاع أن

(٣١) كريم حسين الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء، عمّان، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٤٠٥.

(٣٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٢٥٠.

(٣٣) حفيظة أسلان شاسبوع، الجملة الخبرية والجملة الطلبية تركيبا ودلالة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص٢٤٨.

يطوعها كأسلوب إنشائي بصور جديدة, وطرق إبداعية مستجدة غير مألوفة، تأخذ صورة النداء المعيارية، وتشكلها في إطار سياقي جديد في أسلوبيته اللغوية.

يا نجمتي هل ذاك أفق جديـد أم دوحة من جنة وارفـة؟

يا لهفة الآهات بين القيـود تصبو إلى أحلامها خائفـة

هل شبت النيران ذات الوقود أم تلك يا ربي هي العاصفة؟

أم ثورة هزت ركام الجليـد أم أنها أودت بي الآزفـة؟

رباه، حصني قد هوى كالشهيد من دعوى في عينيها خاطفة

من نظرة فضت خبايا الخلـود ليس لها من دون الله كاشفة(٣٤)

ومن استخدمات عبد العزيز خوجة أسلوب النداء في شعره قوله:

في هذه القصيدة استخدم الشاعر عبد العزيز خوجة أداة الندا (يا) ظاهرة ومضمرة، وتعددت لديه وفق مستويات تعدد أحاسيسه ومشاعره، ولأن نداء القريب يكون بـ (يا)، فقد ناسبه ياء المتكلم في قوله: (يا نجمتي)، وزاد

(٣٤) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص١٤٠.

من روعة التشكيل الشعري لديه اقتران أسلوب النداء بأسلوب الاستفهام بعده في قوله: (هل ذاك أفق جديد).

وجاء أسلوب النداء في البيت الثاني في قوله: (يا لهفة الآهات) جامعا بين (اللهفة)، وهي عادة ما تكون لشيء محبب إلى النفس، وبين (الآهات)، وهي مكنون للأحزان والأوجاع والآلام، وضاعف من تمحورها حول مضمون ذاتي لدى الشاعر الإضافة (نحويا) بينهما (لهفة الآهات)، وهو ما يومئ إلى موقف ذاتي، أو نفسي، أو تصويري تمثّليّ للآخر، فهو تركيب يحمل في طياته أبعادا إيحائية متنوعة، وجوانب إنسانية مختلفة، قد تنسجم مع الموقف الذي يعيشه الشاعر، أو تتصادم معه، فالموقف الشعوري يفرض على المرء تعبيرا أسلوبيا مناسبا، واللغة بإيحاءاتها يمكنها أن تجسد موقف الشاعر، الذي يعتصر قلبه ألما وحزنا، ومن ثَمّ يمكن أن يحسّ بها القارئ، خاصة في مدلولات الألفاظ المعبرة (يا لهفة الآهات)، فسيشعر حتما من خلالها بأنها نغمة مفرحة/ محزنة، تجسد عوالم الفرح/ البكاء، والضحك/ النواح، والاستبشار/ التحسر، فالمتلقي هو من سيستشعر ذلك، وبحسب الموقف الذي عاشه، أو الذي أحسّ به.

ثم تأتي الأساليب الإنشائية في البيت الثالث متضامة، فأسلوب النداء يكتنفه أسلوبا استفهام، وكأنها مثال على أسس الدراسات الأسلوبية الحديثة، التي تتجاوز النمط المعياري الظاهري إلى الاستكشاف المضموني العميق، وذلك في قوله: (هل شبت النيران بين الوقود؟)، (أم أنها _ يا ربي _ هي العاصفة؟)، فلقد مثل مدلول أسلوب الندء (الرباني) طوق نجاة لمضمون أسلوبي الاستفهام، وهو ملاذ للاحتماء، واللجوء إلى الله ليحفظه من عاصفة

النيران، والتي تتناسب في أن تكون نيران حبّ الحبيب، يدل على ذلك الشطر الثاني من البيت الخامس: (من دعوى في عينيها خاطفة)، ولا يمنع من أن تكون استعاذة مضمنة من نيران عذاب الله، ويدل على ذلك الشطر الثاني من البيت السادس: (ليس لها من دون الله كاشفة)، وهو ما يتجلى في أسلوب النداء في البيت الخامس (رباه)، فقد حذف أداة النداء؛ للدلالة على قرب قلب الشاعر من ربه، وإحساسه بالأمان بجواره، وشعورة بعظمة الإيمان في نفسه، وأنه سبحانه هو القادر على حفظه وتحصينه.

ونجد أن أسلوب النداء من الأساليب التي استخدمها الشاعر، ووضعها في تراكيبه بطريقة تكثيفية في بناء النص، فقد قامت من خلال أسلوب النداء في تكوين النص جُمَل بارعة، يتعانق فيها جمال النظم، وروعة التصوير، وشفافية الرمز من "اعتبار الجملة جزءاً من كل، تتصل به اتصالاً وثيقاً وتتفاعل معه في عمليات مقصودة، تكشف عن نظام النص في بناء عباراته وخصائصه التركيبية"(٣٥).

وينقلنا عبد العزيز خوجة إلى مشهد نزول الوحي بقوله:

يا محمد اقرأ ولألأ ضـوء وتعالت شمس الهدى في العنان

وهتافات من مدى الكون تتلو في سماع الزمان أحلى البيان

ها هو الوحي من أعالي الأعالي ها هو النور قد سرى للعيان

(٣٥) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٢٦٦.

ضمه الوحي مرة ثم أخرى وتلاقى نوران متصــلان

يا محمد ... أنت الرسول فبلغ شفتان بالوحي ترتعشـان(٣٦)

جاء أسلوب النداء في النص من خلال بناء معاني الشعر (التّصوُّفي)، وما تحمله من معاني مستمدة من القرآن الكريم والسنة النبوية، لذلك جاءت معاني عبد العزيز خوجة في الأبيات السابقة مؤولةً لِمَعَانٍ متعددة تأويلاً دينياً؛ لأن (الأدب الصوفي) قائم على تجربة روحية، وهو مظهر من مظاهر التقوى والتقرب إلى الله عز وجل.

فجاء التركيب الندائي متعلقا بهيام "ذات عليا, إنها الذات الإلهية"(٣٧)، التي يتغنى بها الشاعر الصوفي مستتراً برموز العشق الإلهي, فهم يرون هذا الأسلوب أقدر على التأثير في السامع, لذلك استخدم عبد العزيز خوجة في بداية البيت الأول والأخير أسلوب النداء (يا محمد)، فالشاعر وظّف هذا الأسلوب بأسلوب جمالي من خلال انتظام التراكيب اللغوية، وتتابعها في الأبنية التركيبة، معبرة عن المعاني الصوفية التي بناها الشاعر، والمتمثلة في عمل ترابط بين نزول الوحي والذات الإلهية المتعلقة بالأمل والراحة واللذة التي يلقاها المسلم في مناجاته مع ربه، ونلحظ أن الشاعر استخدم النداء في خاتمة البيت الأخير لتصور لنا حالتين من حالات المتصوف التي تعرف عندهم بالأحوال والمقامات، "فالأحوال عند الصوفي ما يحلُّ بالقلوب، أو ما تحلُّ به

(٣٦) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٣٢٩.

(٣٧) أبو النصر السراج الطوسي، اللمع في التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه سرور، دار الكتب الحديثة، بمصر، ص١٨١ .

القلوب من صفات الأذكار, وهي مثل المراقبة والقرب, والمحبة والخوف، والرجاء والشوق والأنس"(٣٨).

لقد افتتح الشاعر عبد العزيز خوجة قصيدته بأسلوب النداء (يا محمد)، وبنى على هذا الأسلوب الإنشائي متطلبات النداء المكتنزة في الأسلوب الإنشائي الآخر (الأمر)، وهي الاستجابة، وإذا كانت الاستجابة في الأمور العامة مطلبا فإنها في مضمون (اقرأ) أمر مصيري دينا ودنيا؛ لأنها متطلبات الرسالة المحمدية.

ولم يكن أسلوب النداء مبتوتا عن أسلوب الإخبار بعده، والمتضمن دعوة الحق، فقوله: (لألأ ضوء): انبلج نور الإسلام، وقواه بالمعنى المعضد له، (وتعالت شمس الهدى) كمصباح ينير الكون بأكمله (في العنان).

إن أسلوب النداء في هذه البداية جاء بأبعاد إيحائية دلالية، لم يكن لأسلوبي الأمر والإخبار بمضامينهما المتعددة أي قيمة أسلوبية لولا تمحورهما حول الأسلوب الإنشائي النداء (يا محمد)، وتكاد تكون كلمة محمد، وهي الاسم المنادى، في البيت الأول أعظم تأثيرا لدى الشاعر والقارئ من النداء ذاته، وأوضح في الدلالة اللغوية الأسلوبية من أسلوب النداء.

أما مضامين البيت الثاني والثالث والرابع فقد جاءت تبعا لمضمون البيت الأول، وتكرارا لمفاهيمه ومعانيه، ولا تكاد تخرج عما ذُكِر آنفا في مفهوم النداء ومضامينه المتعلقة به.

(٣٨) السابق، والصفحة نفسها.

وهو ما يصدق أيضا على البيت الاخير، الذي جاء تكرارا في أسلوب النداء، وإن التكرار هنا يكشف عن منحى التأكيد الذي أراد الشاعر أن يبلور موقفه من خلاله، وهو حبّ النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وحبّ ما جاء به من الرسالة السماوية، (أنتَ الرسول) تقرير وتأكيد، (فبلغْ) أسلوب إنشائي تمثل في صيغة (الأمر).

إنه تكرار في اللفظ، وتكرار في المعنى، وتكرار في الغاية والمقصد الإخباري، وتكرار في التأكيد، ومع ذلك فإن المتلقي لا يملّ من سماع نغمتها الممسوقة في الأذن، وخفتها على اللسان.

إن هذا التتابع الأسلوبي، مع وجود فواصل أسلوبية، يعكس خفة التكرار وجماله الفني، فـ "للتكرار خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة؛ مما يجعل حاسة التأمل والتأويل لدى المتلقين ذات فاعلية عالية.

كما أن قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع وأبلغ من الاستجابة للغة غير الموقعة"(٣٩).

ومن أمثلة ذلك النداء الشفيف ما يلي:

(٣٩) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ١٧٣.

يقول الشاعر عبد العزيز خوجة في نداء الرسول صلى الله عليه وسلم، ومناجاته في (سفر الأنا):

"يا سّيدي

قدْ طالَ بي زَمَنٌ الغياب"(٤٠).

فهذه البنية اللغوية للنداء في قوله: "يا سيدي" توحي بحب الشاعر للرسول صلى الله عليه وسلم في مفهومها المعياري، ولكنها في مدلولها الأسلوبي قد تكون شكوى من التقصير الذي تفرضه النفس اللوامة على صاحبها المؤمن.

ويقول أيضا في ندائه للرسول صلى الله عليه وسلم في (سفر الخلاص):

"يا سيدي

عادتْ بُحيرةُ ساوَةٍ

إيوان كسرى شيدوا أركانه"(٤١).

(٤٠) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٣٧٥.

(٤١) السابق ، ص ٣٩٧.

وشاعرنا في بنيته اللغوية في قوله: " يا سيدي " يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، مدح الولهان، وهو في هذا يلتقي مع شعراء الصوفية.

إن أسلوب النداء قد شكل إطلالات كبيرة في شعر عبد العزيز خوجة، فقد أعان الشاعر على التعبير عن الحالات الشعورية تعبيرا اتسم بالصدق الفني والشعوري الذي أعطى نصوصه التوهج والإبداع.

- **التقديم والتأخير**:

تُعدّ ظاهرة التقديم والتأخير من الخواص الأسلوبية التي تبرز قدرة الشاعر على تركيب الأنظمة اللغوية؛ ليبدع من تشكيلها مجموعة من العبارات المترابطة والمتوالية والممتعة؛ لتطويع نصه؛ لأن للتقديم والتأخير ميزة في التأثير الجمالي في النص، ودراسته وفق إمكانات التوافق والدمج بين الأدلة اللغوية المؤلفة للجملة الواحدة، وبذلك تُعدّ ظاهرة التقديم والتأخير مظهرا مهما من مظاهر التراكيب النحوية، التي تصنع الدلالة، وتسهم في إثراء الدراسات الفنية.

يقول عبد القاهر الجرجاني عن ظاهرة التقديم والتأخير: "هو باب كثير الفوائد, جمّ المحاسن, واسع التصرف، بعيد الغاية, لا يزال يفتر لك عن بديعه, ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه, ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قدم فيه شيء, وحول اللفظ من مكان إلى مكان"(٤٢).

(٤٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص١٠٦.

وبذلك لا تعد فكرة التقديم والتأخير عبارة عن نقل للدالّ من مكان إلى مكان آخر، وإنما هي في صلب عملها تقوم على التزاوج بين الفكر واللغة، فكل حركة في الصياغة لا بد أن يتبعها تغيير في حركة الفكر الذي تجسده فكرة معينة.

فحركة الصياغة هذه لا بد أن تتوافق مع الهدف التخاطبي والتأثيري في المتلقي، فالغرض الذي تقوم عليه يحدده السياق الذي تحضر فيه، لذلك يعدّ التقديم والتأخير من الأنماط الأسلوبية التعبيرية التي تفنن الشاعر في استغلالها بأساليب مختلفة للتعبير عن مشاعره ومعانيه، وهي أيضاً تعطينا كشفا "عن مدى شاعريته ومدى حسه اللغوي، ومحفوظه المخزون بالإضافة إلى قدرته على تطويع اللغة والتعبير بها"(٤٣).

وتُعدّ ظاهرة التقديم والتأخير من الأساليب التركيبية البارزة في شعر عبد العزيز خوجة، فالشاعر يلجأ إلى تلك الأساليب؛ ليزيد إيحاء العمل الشعري، ويقدم من خلالها تشكيلاً لعالمه المتخيل في شكل صور تشكل تنويعات وتلوينات مختلفة من خلال استغلال إمكانات اللغة، فيبثّ فيها الجدة والحيوية، كما أن لأسلوب التقديم والتأخير تأثيرا بالغا في المتلقي، يتمثل ذلك في دفعه نحو المشاركة في القول الشعري الذي يصدر عن الشاعر، فيقف متلقياً لتساؤلاته، وفي الوقت نفسه يشارك الشاعر في انفعالاته وأزماته العاطفية.

(٤٣) محمود عبد الرازق أحمد، شعر محمد البصير- دراسة نقدية، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، دار العلوم، ١٩٨٠م، ص٣٠٢.

* ومن صور التقديم والتأخير الموجودة في شعر عبد العزيز الخوجة صورة تقديم شبه الجملة، وذلك في قوله:

معها أُطِلُّ على المدى

وعلى مَدى ما أشتَهي

معهـا يُطلُّ السَّعدُ

في أكمامهِ لا يَنتهي(٤٤).

فقد جاء التقديم والتأخير في البيت الأول (معها أُطِلُّ على المدى)، وفي السطر الثالث: (معها يطل السعد)، وعند تصور ترتيب هاتين الجملتين إلى مستواهما التركيبي المعياري، تصبحان على النحو التالي: (أطل معها على المدى)، و(يطل السعد معها)، فالشاعر أحدث في البنية النحوية تقديما وتأخيرا، لازمته دلالات سياقية متنوعة، أفضت إلى تلك التحولات، وما حققته من جماليات في العبارتين ناجم عن سر التحولات في البنيتين الأساسيتين للعبارتين السابقتين.

إن قيمة البنى الأسلوبية في ظاهرة (التقديم والتأخير) تتجلى في إطار السياق الدلالي للاقتران، فالشاعر هدف إلى بيان حال الفاعل، حيث يطل مع محبوبته على المدى، فتبرز معه الأريحية، والسعادة، والأنس، وهي (على مدى ما يشتهي)، ولا بد أن تكون كذلك (على مدى ما تشتهيه المحبوبة أيضا)؛ حتى تكتمل عناصر الحب وتتجدد، وتقديم شبه الجملة (معها) على

(٤٤) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص١٤٧.

الجملة الفعلية (أطلُّ)، وتقديم شبه الجملة (معها) على الجملة الفعلية (يُطلُّ)، أفاد الاهتمام بالمتقدم؛ لما فيه من التلازم والتوافق والاقتران، على حساب تأخير الإطلال؛ لأن الإطلال عام يشترك فيه كل الناس، أما كونه معها فأفاد التخصيص، وتقديم شبه الجملة حمل قيمة أسلوبية عالية، فهو في حال كونه معها يشعر بالحب والسعادة، ويسيطر على وجدانه ومشاعره وإحساسه امتلاك التفرد بمحبوبته، والغبطة لذاته ومنه معا، وجاء التفرد بالإطلالة نتيجة حتمية لكونه معها، وهذا يوحي بمدى شدة تعلق الشاعر بمحبوبته والعجاب بها.

فالمرأة (القيمة) في تجربة عبد العزيز خوجة الشعرية، تقع في موقع شعوري جمالي خاص، فهي تشكل في وجدانه بعداً نفسيا مرهفا، وتجسد في وعيه اندماجا روحياً عميقاً، تفيض به أحاسيسه، ويعزف له حسه الشاعري أنغاماً مؤثرة، يستقي منها جمال الروح والجسد، وتستقي منه الوفاء والإخلاص.

ومن صور التقديم والتأخير في شعر عبد العزيز خوجة صورة تقديم الخبر على المبتدأ، ففي قصيدته (أحبها) من ديوان (ربيع الحياة) يقول:

في عينها النجلاءِ أحكَامُ القَدَرْ

في ثغرِها الوَرْديّ أحْلامُ الزهَرْ

في حُبّها المجنُونِ نارُ تَسْتعرْ(٤٥)

نوع الشاعر من أسلوبية التقديم والتأخير، فقد قدم الأخبار: (في عينها/ في ثغرها/ في حبها) على المبتدآت التالية: (أحكام/ أحلام/ نار)، فصنع من

(٤٥) عبد العزيز خوجة، ديوانه ، ص٨٦.

تتابعات التقديم والتأخير شكلا إيقاعيا رقيقا، وهو ما جعل المستوى التركيبي لديه يسير في سياق واحد، أو ضمن حقل تركيبي واحد، وتتجلى فنية التقديم والتأخير في إطار السياق الدلالي، فالشاعر قدم الخبر في كل جملة مما تقدم ذكره للعناية والاهتمام به، فالشاعر يصور جمال محبوبته، وأن جمالها يذهب العقول، ويأسر القلوب، وأن أقصى أمنيات أي محبوب أن يظفر بمثل هذه المحبوبة الفاتنة المعشوقة، التي هي أهلٌ للوصال والحب والغرام، وقد جاء تقديم الخبر على المبتدأ في كل جملة مما سبق؛ لأن الدراسات الأسلوبية تبحث عن مرتكزات دلالية، تخدم بها النص اللغوي، وتظهر من خلاله مستويات الدلالة اللغوية، وهدفها في الأساس الاعتناء بالمظاهر الجمالية، والتي تتعدد وتتنوع تبعا لمقصد القائل، ووصفا لمفهوم المتلقي، ويبقى التركيز الدلالي في كل الأحوال منصبا على جمالياتها، ذلك أن الجمال الكوني هبة من المبدع، وتجليات الخالق المصور سبحانه لهذا الجمال، وكل جمال في الوجود دونه منزلة، ويستقي من نماذجه صورا وأشكالا متباينة.

ومن خلال الاختلاف الماثل بين نظام اللغة المثالي، وبين طريقة استعمال هذا النظام يحدث العدول التركيبي الممثل في التقديم والتأخير، فهو خروج في مستوى الصحة اللغوية عن الإطار المثالي الموضوع، وهذا يؤدي دوره الجمالي في السياق الأسلوبي للنص، كما لاحظنا في الأبيات السابقة.

ومن صور التقديم والتأخير الهامة التي وردت في شعر عبد العزيز خوجة صورة تقديم الحال، أو المنادى على بعض عناصر الجملة الأساسية، ومن هذه الصور قوله في قصيدة (أحبها) من ديوان (ربيع الحياة):

نحنُ يا صُدفَةً حُلوةً عابِرانْ

التَقَينا قليلاً ... ارْتَعَشنا قليلاً

واكْتَشَفنا بأنّا معاً تائِهان(٤٦)

يعمد الشاعر عبد العزيز خوجة إلى استغلال ظاهرة التقديم والتأخير، ومن ذلك تقديمه المنادي (يا صدفة حلوة) ليفصل به بين المبتدأ (نحن) والخبر (عابران)، وتقديمه الحال (معاً) ليفصل به بين اسم إن (نا) وخبرها (تائهان)، وهذا الفصل النحوي في الجملة الاسمية من شأنه أن يحدث تلويناً دلالياً وأسلوبياً داخل النص، حيث تمايزت فيه الألفاظ، وتناسقت في تأليفها بطريقة بديعة، فالألفاظ: (نحنُ/ عابران/ تائهان) تشاكلت كألوان في لوحة فنان مع الجمل التالية: (التَقَينا/ ارْتَعَشنا/ اكْتَشَفنا)، فانبعثت في هذا التقارب التشاكلي مدلولات التقارب في المعنى، وبرزت فيه الجدة والحيوية، التي يمكن للمتأمل في هذه اللوحة المدهشة من الخروج بصور فنية متعددة، وتعدد هذا الأسلوب التركيبي داخل النص له تأثير بالغ على المتلقي، يلمسه كل منا بطريقته الخاصة، ويتحدد سلفا في تقوية المعنى، وإثارة انتباهه.

إن ظاهرة التقديم والتأخير في جاءت في إطار سياق المدح، فالشاعر يمدح بدء العلاقة بينه وبين محبوبته، وتتجلى فيه صور فنية، ترتسم فيها ملامح كيف كانت طبيعة اللقاء بين المتحابين، وقد جاء تقديم الحال منطقيا

(٤٦) عبد العزيز خوجة، ديوانه ، ص٨٦.

مع حركة الدلالة في إظهار حال المتحابين، حيث إن كلا منهما قد ضل طريقه بعد هذا اللقاء؛ لأن التركيز الدلالي انصب على إظهار حالتهما فقط.

وفي هذه الحالة يتعدى دور أسلوب التقديم والتأخير إثراء نواحٍ جزئية داخل القصيدة إلى تدعيم التجربة الشعرية/ الشعورية كلها داخل القصيدة، وتوجيه عناصرها نحو دلالات إبداعية خلاقة.

وفي مثل ذلك يقول أحمد الشايب: "تراكيب الشعر أكثر حيوية في تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير، وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشعر وحركة العبارة، فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي، على أن شيئاً من ذلك قد يكون لغرض معنوي أو فني"(٤٧).

ففي أبيات عبد العزيز خوجة السابقة تظهر ملامح الحب التصوفي، التي تتجلى في لحظات يشعر فيها الصوفي بأنه قد بذل من الأمور ما يجعله قريباً من محبوبته، وأن رضا محبوبته عليه أصبح مثالاً يحتذى به، وقدوة صالحة، فالصوفي "يبجّل المرأة تبجيلاً نادراً؛ ذلك لأنهم يرون فيها أجمل تجليات الوجود"(٤٨).

ويتضح مما سبق أن أسلوب التقديم والتأخير عند عبد العزيز خوجة يبدو على درجة كبيرة من الوضوح والقرب، وهذا يرجع إلى طبيعة التقديم

(٤٧) أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ١٩٩١م، ص٦٩.

(٤٨) وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي في القرن السابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ص١١٢.

والتأخير ذاتها، وإلى دور الشاعر في تبسيط صورة هذا الأسلوب، وجعله أكثر حسية ومادية، ويلتقطها من الواقع الطبيعي الخارجي الأكثر قرباً من المتلقي.

لذلك فإن ظاهرة التقديم والتأخير تزيد من شعرية النص، فـ"الانزياح التركيبي – التقديم والتأخير لا يكسر قوانين اللغة المعيارية؛ ليبحث عن قوانين بديلة، بل يخرق القانون باعتنائه بما يعدُّ استثناء أو نادراً فيه"(٤٩).

وبعد استعراض النماذج السابقة من الصور المختلفة للتقديم والتأخير يتبين لنا أن تلك الظاهرة وسيلة من الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها الشعراء في التركيب الشعري، وتوضيح ارتباطها بالدلالة الشعرية.

ومن خلال معالجة النماذج يتبين لنا أن تعليل هذه الظاهرة ليس هينا، ولا يمكن لنا كما يفعل جل الباحثين حصر هذه التعليلات في مصطلح أو اثنين.

- **الحـــــذف**:

تُعدّ ظاهرة الحذف من القضايا الأسلوبية المهمة التي تمثل انحرافا عن المستوى التعبيري اللغوي العادي، لذلك عدَّت الدراسات اللغوية الحديثة "ظاهرة الحذف من مقاييس اتسام النصوص الأدبية بالعمق الجمالي الفني"(٥٠)، وعلى هذا الأساس فالحذف هو إحدى الظواهر اللغوية، وهو ظاهرة

(٤٩) سامح رواشدة، فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، الأردن، ١٩٩٧م، ص٥٣-٥٤.

(٥٠) عبد الســـلام المســـدي، اللســـانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب، مجلة الأقلام، العدد٩،

أسلوبية مهمة، إذا ما فسرت في إطار دلالي؛ لكن من بين عناصر الجملة، شواء كانت اسمية أم فعلية، أين يقع الحذف؟ والإجابة عن هذا السؤال تبين أن الحذف ظاهرة عامة، لا تختص بعنصر من العناصر دون الآخر، فكل جزء من أجزاء الجملة، أساسيا كان أم فضلة، يمكن أن يتعرض للحذف، شريطة وجود الدليل الذي يدل عليه، يقول الدكتور تمام حسان: "وكل عنصر من عناصر الجملة صالح لأن يحذف إذا قام الدليل عليه، فأمكن تقديره في الكلام، ولقد يحسن أحيانا أن يحذف الحرف أو الضمير أو الكلمة المفردة أو أحد أركان الجملة أو تكملتها"(٥١).

فظاهرة الحذف إحدى أدوات التشكيل الفني في العمل الأدبي، وهي قادرة على تكثيف دلالات النص من خلال التعبير اللغوي، فهي وسيلة دلالية، يلجأ إليها الشاعر، ويستعين بها في نقل أفكاره ومشاعره، الأمر الذي جعلها أكثر قوة في التأثير في الأفكار والمشاعر؛ لقدرتها على التكييف المجازي في صور مبتكرة, ومن ثم فدورها غير ثانويّ, وإنما يصبح عبارة عن وسيلة للإدراك الجمالي, وتصبح ظاهرة الحذف جوهرية داخل العمل الشعري, ولا يستطيع المبدع الاستغناء عنها، فالحذف قائم على إدراك المتلقي للبنية السطحية والبنية العميقة، ويعرفها دي بيوجراند بقوله: "إنه استبعاد العبارات السطحية لمحتواها المفهومي حتى لا يقوم في الذهن، ومن هذا الاستبعاد يستطيع القارئ أن يتلمس المعاني التأويلية الصحيحة للنص، معتمداً على السياق اللغوي،

السنة١٨، بغداد،١٩٨٣م، ص٧٧.

(٥١) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ،عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م، ص ١٥٧.

والسياق الموقفي، فوجود الحذف بدرجات مختلفة يتلاءم كلٌّ منها مع النص والموقف"(٥٢).

ولذلك فإننا نجد من يرى أن في أسلوبية الحذف علاقة داخلية تقع في داخل النص، تساعد هذه العلاقة على "ربط أجزائه عن طريق افتراض العنصر المحذوف الذي تدل عليه عناصر لغوية سابقة أو لاحقة"(٥٣).

فظاهرة الحذف تعيد تشكيل النص لغوياً من خلال الأنساق اللغوية والمتتابعة داخل أبنية النص، وذلك على نحو يعكس تعاملاً خاصاً للشاعر مع هذه الأبنية اللغوية, وهذا التعامل يقوم على الجمع بين مراعاة البنية التركيبية الأساسية لهذه اللغة التي يكتب بها الشاعر وبين محاولة الخروج عليها؛ للوصول إلى تراكيب محققة للأنماط النحوية؛ ولذا تكون أمام نص شعري مبني بناءً دالاً؛ من أجل دفع المتلقي إلى إعمال ذهنه؛ للوصول إلى مراده، أو فيما أراده الشاعر، ويحضر هنا ما قاله الدكتور عبد الله الغذامي في المحذوف، حيث قال: "وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها"(٥٤)، فالنص هو من يترك للمتلقي حرية الاختيار

(٥٢) دي بيوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٣٤٥.

(٥٣) محمد الخطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١م، ص٢١.

(٥٤) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي بجدة ، ص٢٤.

والتأويل والتأثير، ولذلك يعد الحذف عبارة عن "خرق للسنن اللغوية، ومن هنا كانت قيمته وتأثيره"(٥٥) .

إننا نسعى من خلال أسلوب الحذف إلى اكتشاف البنية التركيبية للنص عند عبد العزيز خوجة من خلال تحديد بناء الجملة وتركيبها ومكوناتها، وما يلحق بهذه الجمل من تغييرات أو تحويلات؛ بسبب الحذف، ورصد طبيعة العلاقات بين الجمل والعبارات المتتابعة داخل العبارة النصية.

وإذا انتقلنا إلى شعر عبد العزيز خوجة، وتأملنا نماذج الحذف، فإننا سنجد أن الحذف لديه يتصل بالدلالة اتصالا مباشرا، وذلك في كل نماذجه الشعرية.

ويكشف لنا النموذج التالي عن صور الحذف داخل الجملة الشعرية عند الشاعر عبد العزيز خوجة، ودوره في بناء الجملة:

صُورٌ يُغلّفها الغُبـار

تَتْرى على قَلبي عِبـر

حُلمٌ يُواريــه التُراب

فهُنا أثر .. وهُنا أثَر .. (٥٦)

(٥٥) فتح الله أحمد سـليمان، الأسـلوبية مدخل نظري ودراسـة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٣٨.

(٥٦) عبد العزيز خوجة، ديوانه ، ص٣١٦.

حذف الشاعر المسند إليه " المبتدأ " في بداية النص وهو: الضمير المنفصل (هي) قبل (صور / حلم)، وتقدير التركيب (هي صور/ هي حلم)، فمعناها موجود وإن اختفت صورتها، ويمكن للمتلقي أن يدركه بالاعتماد على السياق؛ لأن حذف بعض الألفاظ "يكون وارداً على جهة السماع لا يقاس، وهذا إنما تكون في الألفاظ التي تستعمل على جهة الكثرة دون ما عداها"(٥٧).

وهذا الحذف في قوله: " هنا أثر ... ليقول للمتلقي: إن ثمة حذفا، سكت عنه الشاعر؛ ليصنع لك رغبة في التشويق والإثارة، وأن يجتهد المتلقي في بيان المحذوف، وبهذا منح الحذف والتقدير (فهنا أثر من الذكريات)، و(هنا أثر منها)، وبهذا أدى الحذف بلاغة أسلوبية، فحمل النص على الجمال، والتماسك النصي؛ وبهذا يكون الكلام المحذوف أكثر تأثيرا في المتلقي.

ومن يمعن النظر في هذه الأبيات يجدها معبرة عن إحساس الشاعر، ومشاعره الفياضة والحزينة، وهذه حقيقة (ذاكرة) مليئة بأسرار لا تفصح، ولا تبين عما بداخلها.

وهذه الذكريات مؤلمة وحزينة ولكن الشاعر أصر على استرجاعها، ليدلل بهذا الاسترجاع على الحب والعشق لمحبوبته، ونكر الخبر للدلالة على عمق هذه الذكريات وكثرتها، وبما تحمله من حزن يدمي القلب، فتعريف المسند إليه بالإضمار، وتنكير الخبر دلالة على أن الحزن الذي سيطر على

(٥٧) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق القرآن، المكتبة العصرية، بيروت، ج٢، ص١١٢.

الشاعر ليس حزنا جديدا، وإنما هو حزن قديم لازمه منذ الطفولة، فقال: (أمَّاه، إني قد أتيت كما أنا، طفلا حزين).

ومن قوله في قصيدته (كل الدنيا في عينيها يا ربي):

أنهــارٌ..

نجمــاتٌ ..

سماءُ صافيـةٌ ..

وبحارٌ من حُبّ

ودُروبٌ تأخُذُني ..

ووعودٌ تجذبنـي..

مسلوبُ اللُّبّ..

حيثُ الدنيـا..

كلُ الدنيـا..

في عينيها ياربى. (٥٨)

تضمنت هذه المقطوعة الشعرية أكثر من موضع في الحذف وهي (أنهار...) و(نجمات)، و(سماء صافية...)، و(حيث الدنيا)، و(كل الدنيا...)،

(٥٨) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٢١٥.

إن هذه الفراغات تعد من الظواهر الأسلوبية التي توحي بأن كل الأوصاف التي ذكرها في محبوبته لا تتساوى مع منزلتها في قلبه.

وإن مما لا يمكن تجاوزه في هذه القصيدة هو عنوانها (النصي/ الأسلوبي) الجامع لكل مضامين المحذوفات المتصورة في ثنايا نصه السابق، وهو (كل الدنيا في عينيها يا ربي)، حيث صور الشاعر دهشته من روعة وجمال عيون محبوبته، فهو حينما ينظر في عيونها يذوب فيها بكل حواسه، ولا يسعه إلا أن يذوب فيهما، وكأنه يعيش في عالم الحُلم، الذي يخرجه من حدود الاهتمام بالعالم الخارجي إلى حالة من الدهشة والإعجاب، فيجعل كل مايحيط به عبارة عن أنهار تجري، ونجمات تضيء سماءه الصافية ، لتتضافر الصورة كلها في عينيها على شكل بحار، (بحار من حب)، إنه لا يمكنه تحديده، بمتشابهات، فهو واسع كالبحر، عميق كالبحر، غني كالبحر، مخيف كالبحر، ومع ذلك فالحب (حيث الدنيا)، ولكنه لم يستطع تحديده، ولم يزد على أن أضاف (كل الدنيا)، وكأنما هو تفسير لها، ولكنه لم يقدر على توضيح مكنون الحب في نفسه، فهو فوق الوصف، وأعلى من التناول، وأقوى من الشعور، وينتهي به المطاف إلى أنه لا يرى الجمال كجمال فقط إلا في عينيها، وهنا تتجلى الدنيا أمامه حينما ينظر في سحر عينيها.

وتظهر دلالة الحذف كبنية تركيبية لها دلالتها وخصائصها التعبيرية والتأويلية، وذلك من خلال تلك الخصائص النوعية التي تتميز بها داخل السياق اللغوي، فالشاعر نجده غارق في عشق عيون محبوبته، وسحرها؛ ولهذا جاءت تلك الصور منصبة من الناحية الدلالية على قدرة اكتناز عيونها لكل معاني الحب ولوازمه، وسوابقه ولواحقه، والتي أسرت قلب الشاعر.

وحينما لجأ الشاعر إلى اسلوبية الحذف أراد أن يبين للمتلقي أن هذه الأوصاف التي وصف بها عيون محبوبته أقل مما ذكره، فسحر جمالها فوق الوصف والتصوير ؛ ولهذا ترك ذكر أوصاف العيون للمتلقي؛ ليجعله حائرا في تلك الأوصاف التي وصف بها محبوبته، وهذا يؤكد قدرة الشاعر في رسمه صورة جميلة ومعبرة ذات انسجام وعمق بين الدال والمدلول.

وهذا منحنى أسلوبي عميق يستعرضه الدرس النقدي الأحدث، وهو مفهوم قديم، فأغلب المتصوفة ينساقون وراءه في تعاطيهم مع الغزل في وصف محبوباتهم، والتي تنطلق من معانٍ روحية؛ حتى "اختلط كثير من نصوص الشعر الغزلي الصوفي بالشعر الغزلي الحسّي اختلاطاً صعب معه التمييز بينهما، وأصبح من العسير القطع بنسبة مقطوعة شعرية إلى شاعر صوفي من المتقدمين، إذا لم ينص على ذلك نصاً صريحاً"(٥٩)، وهذا يوضح المقدرة الشعرية لديهم في هذا النوع من الكتابة الشعرية.

ويعود ذلك إلى "عجز الصوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي، تستقل عن الحب الحسّي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللغة الحسية، فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي، ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدته في تصوير عالمه الجديد"(٦٠)، إذن هذه الفراغات التي استخدمها الشاعر عبد

(٥٩) عبد الحميد حسان، التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٨٨.

(٦٠) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، ص١٨٢.

العزيز خوجة هي التي تدل على المحذوفات، وتعد تشكيلا أسلوبيا متطورا في تعدد مراكز الحدث الشعري، ينطوي على حالة وجدانية يعيشها الشاعر.

لقد أحدث الحذف في بنية النص تنويعاً أسلوبياً، ساعد في الكشف عن رؤية الشاعر وعالمه، فحرك الصور المهيمنة على فكره، وبذلك تجاوزت وظيفتها الدلالية الجزئية داخل القصيدة؛ لتغدو بالنسبة للشاعر أداة أساسية في إدراك العالم، وتأمل علاقاته المختلفة: أي يأخذ الحذف دلالات رمزية في السياقات المختلفة محققة انسجاما دلالياً بين الأنساق المختلفة في القصيدة، وتكشف عن رؤية لها خصوصيتها وتفردها، تتجلى في أساليبه المعبرة عن دلالات مشرقة مبهجة، ويمكن للمتلقي أن يلتقط المعنى الذي يريد بعد أن يكمل السطر، للتلازم الذي يدل عليه السياق، معتمداً على نباهة المتلقي، مما يجعله شريكاً في إنتاج المعنى وتوليده.

ومن صور الحذف في شعر عبد العزيز الخوجة الحذف الاستئنافي للمبتدأ، وهذه الظاهرة تمثل مساحة كبيرة في شعر الشاعر كون الشاعر يبدأ بذكر بعض من صفات محبوبته مثلا، ثم يترك هذا المنحنى، ويستأنف كلاما جديدا، يأتي فيه بخبر حذف قبله المبتدأ، وقد أشار الجرجاني إلى هذا النوع من الحذف في قوله: "ومن المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ القطع والاستئناف، يبدؤون بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنف كلاما آخرا، وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر يخبر عن المبتدأ"(٦١).

(٦١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٤٧.

ويعتبر هذا النوع من الحذف أكثر ورودا في شعر عبد العزيز خوجة ويظهر الحذف في هذا النوع مرتبطا بالدلالة ارتباطا قويا، كما في قوله:

ملتاع يا لؤلؤتي ... ملتاع

ملتاع بعبير قرنفلة ضواع(٦٢)

وهنا جاء الحذف في بداية النص؛ لأن التقدير هو (أنا ملتاع/ أنا ملتاع/ أنا ملتاع)، وتظهر فنية الحذف ودلالته في إطار السياق الدلالي لتمحور (اللؤلؤة والعبير والقرنفلة)، فالشاعر يصور المشاعر المشبوبة التي يكنها الشاعر لمحبوبته، حيث إن الشوق والعشق والوجد كل هذا مما يضيء روحه المعتلة، فنجده يعشق (عبير القرنفلة)، ويفضله على الورد، فهو مرتبط بها أشد الارتباط، فلا يستطيع أن ينفك عنها، أو أن يحيا بدونها.

ومن ثم تضيق هذه الدلالة تدريجيا؛ لأن دلالة الوضوح والظهور التي تشع من خلال الكلمة ستصبح لا مبرر لها؛ لأن الصور الجزئية المسبقة التي تمثل مقدمات للصورة ككل التي تظهر من خلال كلمة (ملتاع) فصلها الاستئناف في الضمير (أنا)، ومن ثم يكون الحذف في هذا النموذج مهما لأداء دلالة هامة، ترتبط بالنسق الترتيبي للنص، حيث ينقل لنا الشاعر أحاسيسه بسؤال يفرضه علينا، وعلى كل متلقٍّ، يحمل في طياته العشق والوجد، وذلك في قوله: (هل أنت ملتاع كما أنا ملتاع؟).

(٦٢) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص١٢٩. مُلْتاع : فاعل من إلتاعَ ، ومُلتاع اسـم مفعول من اِلْتَاعَ، وقلب ملتاع : محترق من شوق أو همٍ، ومعنى بعبير قرنفلة ضواع: شديد انتشار رائحته الزكية.

كما استخدم الشاعر تقنية الحذف في قوله: (يا لؤلؤتي ...)، والتي توحي بأنها تضيء جوانب روحه، كدلالة أسلوبية للاختصار والتركيز على المهم، فقوله يحمل دلالة المحذوف ومعناه، وإن اختفى اللفظ، ورجح الحذف على الذكر؛ لأن المعنى متضمن، فالمتكلم والمتلقي سيصلان إليه، وسيستخرجانه بنفسيهما دون أن يصرح به الشاعر، وهذا ما يجعل المعنى أدعى للتصديق.

ويمكن القول: إن ظاهرة الحذف اللغوية بصورها المختلفة في شعر عبد العزيز خوجة تبين لنا أن الحذف ظاهرة لغوية في الأساس، ولكن وجودها في التركيب الشعري يرتبط ارتباطا وثيقا بالدلالة الشعرية، حيث يرتبط الحذف بسياق الحال اللغوي في القصيدة، ومن ثم يؤثر في تخصيص الدلالة في اتجاه معين، أو يجعلها مطلقة عامة، لا تحد بمثيل أو شبيه، ويعتبر الحذف ظاهرة أسلوبية تخلط الوضوح بالغموض والظهور بالخفاء.

- **التنـــــاص**:

مصطلح نقدي حديث شاع في الثقافة الغربية، وهو من المفاهيم النقدية التي حظيت بالاهتمام والدراسة؛ لما لها من فاعلية كبيرة في تفكيك شفرات النص، وإعادة صياغته والدخول في أعماقه.

وقد عُرف في المدونة العربية بمسميات مختلفة: كالسرقات، والتضمين، أو الانتحال، ولكن النقاد والدارسين الغربيين نظروا إلى الجانب الإيجابي له، والذي ينتج عنه فهم أصول الإبداع وعلاقات التفاعل، والتأثير والتأثر, وقد عدُّوا التناص مفتاحاً لفهم الأدب المقارن, ورصد عملية التثاقف،

واستنباط البنى العميقة للنص الأدبي"(٦٣)، وقد ظهر أول مرة على يد الباحثة الفرنسية جوليا كرستيفيا، والتي عرفته بأنه "ذاك التقاطع داخل التعبير, ومأخوذ من نصوص أخرى"(٦٤)، ومنذ ذلك الوقت أصبح التناص يستخدم في النصوص، "كعملة أساسية يتعامل بها الدارسون في الخطاب الأدبي"(٦٥).

والتناص في رأي (رولان بارت) هو: "إعادة توزيع النص للغة، والنص هو حقل إعادة التوزيع، أي أنه المركز الذي تدور النصوص وأشلاء النصوص في فلكه، فيحدث التفكيك، والانثناء ... فكل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف فيها على نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة، حيث تعرض هذه الاستشهادات موزعة: كمقاطع ومدونات, وصيغ ونماذج إيقاعية, ونبذ من الكلام الاجتماعي, كما أن التناص مجال عام للصيغ, وهذه الصيغ هي استجلابات لا شعورية عفوية, وليست محاكاة إرادية مقصودة، تمنح النص الإنتاجية, وليس إعادة الإنتاج"(٦٦).

(٦٣) جميل حمداوي، آليات التناص، مجلة أقلام الإلكترونية *www.aklam.net* .

(٦٤) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ١٩٩٥م، ص١٤٧.

(٦٥) محمد عبد المطلب، التناص عند عبدالقاهر الجرجاني، مجلة علامات في النقد والأدب،ج٣،مجلد١، ١٩٩٢م، ص٩٥.

(٦٦) رولان بارت، آفاق التناصية، ترجمة: محمد البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٤٢-٤٣.

وعد محمد مفتاح التناص "للكاتب بمثابة الماء والهواء والزمان والمكان، فلا حياة له، بدونها، ولا عيشة له خارجها، فيما اعتبر عبد الملك مرتاض أن التناص للنص الإبداعي بمثابة الأوكسجين"(٦٧).

أما محمد عناني فيقول عن التناص إنه عبارة عن "العلاقة الكائنة بين اثنين أو أكثر من النصوص، إلى حد يؤثر في أسلوب أو أساليب قراءة النص الجديد، أو النص المتداخل، الذي يسمح بالدخول في متنه إلى تضمينات وأصداء، أو تأثيرات من نصوص أخرى", أما الدكتور سعيد بحيرى, فقد عرف التناص بأنه: "ما يختص بالتعبير عن تبعية النص لنصوص أخرى, أو تداخله معها"(٦٨).

وبناء على ذلك يعدّ التناص آلية أسلوبية قائمة على التفاعل والتشارك مع نصوص أخرى, وهنا فلا بد من الوصول لدرجة من المعرفة بالنصوص السابقة وحفظها؛ "لأن النص يعتمد على تحويل النصوص السابقة، ويمثلها بنص موحد, يجمع بين الحاضر والغائب, وينسج بطريقة تتناسب وكل قارئ مبدع"(٦٩), وهذا يتطابق مع حديث محمد عبد المطلب بشأن الإنتاجية الشعرية، فهي "تمثل عملية استعادة النصوص القديمة, في شكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى, بل إن قطاعاً كبيراً من هذا النتاج الشعري يعدّ تحويراً لما

(٦٧) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ، ٢٠٠٨ م، ص١٤٧-٣٩٠

(٦٨) سعيد بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧م، ص١٢٧.

(٦٩) مصطفي السعدني، التناص الشعري، قراءة لقضية السرقات، منشأة المعارف، مصر، ١٩٩١م، ص٨.

سبق, ذلك أن المبدع أساساً لا يتم له النضج إلا باستيعاب الجهد السابق عليه, في مجالات الإبداع المختلفة"(٧٠).

وهذا الرأي يعود بنا إلى مقولة ابن خلدون في اشتراطه لإنتاجية النص الشعري للحفظ في قوله: "اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً، أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب؛ حتى تنشأ في النفس كملكة ينسج على منوالها ...., ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر رديء, ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر، إنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الشعر وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيتها وقد تكتفت النفس بها انتعش الأسلوب فيها، كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"(٧١).

وقد رصد محمد مفتاح طبيعة العلاقة القائمة بين نصين، وحدد تلك العلاقة في ثمانية مستويات، وهي:

١. المشابهة.
٢. المشاكلة.
٣. المضارعة.

(٧٠) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ص١٤٢/١٤١.
(٧١) عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تحقيق: محمد عبدالله الدرويش، دار يعرب ، ص٥٩٢.

٤. المضاهاة.

٥. المماثلة.

٦. المحاذاة.

٧. المناظرة.

٨. المطابقة. (٧٢).

وقسّم التناص إلى أنواع منها الداخلي، ومنها الخارجي، كما يلي:

١-التناص الداخلي: ويقع على مستوى نصوص مختلفة لكاتب واحد، يمتص آثاره السابقة، أو يحاورها، أو يتجاوزها، فيفسر بعضها بعضا (٧٣)، فتتحاور هذه النصوص، وتتعاضد دلالتها.

٢-التناص الخارجي: ويتجلى حين يستلهم الكاتب نصوص غيره، وتلتقي بنصه الحاضر، وبذلك يتعين قراءة النص الحاضر على ضوئها فيما تقدمه، وما عاصره، وما تلاه؛ لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف (٧٤).

وإذا ما تم إسقاط نماذج من التناص على شعر عبد العزيز خوجة فإننا سنقف وجها لوجه مع أقوى مكون ثقافي وفكري لشاعرنا، ألا وهو القرآن الكريم؛ لأن النص القرآني يشكل مكونا أساسيا في مكونات "أشعار عبد العزيز خوجة"؛ ولا غرابة في ذلك، فشاعرنا شخصية عربية مسلمة، نمت ثقافته على مبادئ القرآن الكريم، وتعمقت معارفه في الحياة وفق

(٧٢) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥م ، ص٢٣.

(٧٣) السابق ، ص١٢٥.

(٧٤) السابق، ص١٢٣.

منطلقات عقيدته الإسلامية، فكان من الطبيعي أن تسهم هذه المبادئ والقيم في نتاجه الشعري: بُنًى ودلالةً وسبكا وأسلوبا؛ ذلك أن أعظم مقومات الشخصية العربية والإسلامية هو القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وأبرز مناهلها العذبة الثقافة الإسلامية.

وكل شاعر ينهل من معين ثقافته بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ولئن كانت الكتابة إعادة إنتاج متطور، ومتعدد الأوجه والسمات، فإنها ترسم ملامح وأسس الإطار الفكري والثقافي للكاتب، والشاعر عبد العزيز خوجة جعل القرآن الكريم نصب عينيه، فنسج أشعاره على أسس من أفكاره وثقافته المتأثرة بالنص القرآني.

إن القرآن الكريم بأساليبه المعجزة، وبُناه الفظية، ومضامينه الفكرية منبعٌ ثَرٌّي لكل مبدع، يستلهم منه رؤاه، وتجلياته، أو يقتبس منه مضامين ونصوصا، "فالتناص القرآني نوع أساس من أنواع التناص في الدراسات الأدبية، وله هدف أدبي جمالي، حيث إن أسلوب القرآن الكريم هو الأسلوب النموذج الأمثل للغة العربية"(٧٥).

وشاعرنا عبد العزيز خوجة من أبرز شعراء المملكة العربية السعودية المتأثرين بالنص القراني في أشعارهم ومضامينهم الفكرية. لذا ارتكز شعر عبد العزيز خوجة في التناص القرآني على النحو التالي:

- **التناص على مستوى المفردة القرآنية**:

(٧٥) عوض الغباري، دراسات في أدب مصر الإسلامية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ١٦١.

استفاد عبد العزيز خوجة من مفردات القرآن الكريم وما تقدمه من دلالات تثري النص الشعري والتي أظهرت مقدرة فائقة في التصوير وإضفاء الحياة والروح على شعره لذا نجده، أبدع توظيفها في أشعاره، فطعّم أبياته الشعرية بقلائد رائعة منها، فجاءت قصائده محلاةً بدلالات قرآنية ترقى بالنص الشعري إلى آفاق التجلي والإبداع، ففي قصيدة (سبحان من خلق) يقول:

"سبحانَ من خلقَ القُلوبَ لكي تُؤانِسنَا بآهْ"(٧٦).

فقد وظف الشاعر المفردة القرآنية (سبحان) التي وردت بصيغ متعددة في بدايات بعض سور القرآن الكريم، والتي تبتدئ بالتسبيح، فاستخدمها وفق رؤيته الذاتية، وشعوره الوجداني.

وقرن الشاعر الخوجة لفظ (سبحان) بما فيه من معنى التنزيه والتقديس بالقلوب، وهي موطن التعقّل، وحياة الضمير، والحب، وقد جسدها ككيانات مستقلة (خلق القلوب)، مع أن القلوب تخلق في جوف كل إنسان، وشاعرنا كإنسان محب جعل من هذه القلوب مؤنسات للمحبين، والحقيقة أن المؤنسات هنّ الحبيبات، إلا أنه حسّن من أسلوبه الشعري في توظيفه للفظ (القلوب)؛ لتكون أداة الإيناس هي المؤنسة بذاتها، فالمحب ينطلق من الحب، ويرجع إليه أثر الحب، ولا يكون ذلك إلا بالقلب، فسبحان من خلق هذه القلوب التي تؤنسنا، ونؤنس غيرنا بها.

(٧٦) عبدالعزيز خوجه، ديوانه، ص ٣٥.

كما استثمر الشاعر عبد العزيز خوجة في قصيدته (سبحان من خلق) لفظة (أسرى)؛ لتضفي دلالة إبداعية على القصيدة، وذلك في قوله:

سبحان ربي في علاه وفي سنــاه

أسرى بقلبي من ثراه إلى مداه إلى رؤاه(٧٧).

وهذا يمثل تناصا مع الآية الكريمة قال تعالى:

﴿ سُبْحَانَ ٱلَّذِىٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ٱلَّذِى بَـٰرَكْنَا حَوْلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنْ ءَايَـٰتِنَآ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ ﴿١﴾ ﴾(٧٨)،" ليجعلها نصاً دائرياً من نصوص العشق الإلهي"(٧٩).

فعبارة شاعرنا (سبحان ربي في علاه وفي سناه) جمعت محاسن المطالع في الألفاظ الأربعة التالية: (سبحان)، و(ربي)، و(العلو)، و(السنا)، وما أجمل قوله: (أسرى بقلبي من ثراه إلى مداه إلى رؤاه)، فالذي أُسرِيَ به هو الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد وظف شاعرنا الخوجة لفظ (أسرى) بجانبه المعنوي، وهو شغف القلب بالتعبد والصلاة والذكر، وقوله (ثراه) بين فيه أصله البشري من تراب، والذي يتناسب مع الإسراء القلبي إلى الله غز وجل، و(العلو) و(السنا) يليقان بتسبيح ربنا، وعلو عرشه، سناء وجهه الكريم.

(٧٧) عبدالعزيز خوجه، ديوانه ، ص ٣٥.

(٧٨) سورة الإسراء، الآية١.

(٧٩) جهاد فاضــل، القيثارة والمعنى، حوار مع شــعر عبدالعزيز محيي الدين خوجة، دار الســاقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩م، ص٣٨.

فمن يتأمل هذا المطلع يدرك أن الشاعر في محراب صلاته، وبين يدي الله سبحانه، فالله الخالق هو الذي يمنحه تحريك القلب إلى من يحب، يقول عنه جهاد فاضل: "فهو مطلع إلهي، يقود سائر عباراته حتى النهاية؛ لكي تغدو بمثابة صلاة، أو ترنيمة في العشق الإلهي، ولا سيما أن التسبيح يتجه إلى من خلق القلوب، والقلوب هي مراكز الحب وليس العقول"(٨٠).

ويقول أيضا: "أما الإسراء الذي ورد في قصيدته، فهو سفر شعري عشقي بالمعنى الديني، الذي يصل إلى العتبة العرفانية "الإلهية"(٨١).

وقد لجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب لكونه نوعا من الترابط بين الماضي والحاضر، وكذلك من باب الوصول إلى هدفه الذي يسعى إليه إذا عجز عن التعبير الصريح، ولا يجد أدل على حادثة الإسراء والمعراج من التناص مع الآيات المنزلة من الله سبحانه وتعالى.

- **التناص على مستوى التركيب القرآني**:

للقرآن الكريم أثره الكبير في إثراء فكرنا الثقافي، وكل مسلم متأثر بالقرآن الكريم بوجه ما، فمنه ما يكون جليا واضحا، ومنه ما يكون ملمحا خفيا، ومن أوضح الواضحات في التناص ما كان على مستوى التراكيب اللغوية، وكون التناص محورا مهما في التحليل اللغوي، والدراسات الأسلوبية،

(٨٠) جهاد فاضل، القيثارة والمعنى، حوار مع شعر عبدالعزيز محيي الدين خوجة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩م،، ص ٣٦.

(٨١) السابق ، ص ٤٢.

فإنه لم يأخذ أهميته من مسماه كمصطلح نقدي، وإنما اكتسب أهميته من قوة تأثيره وحضوره في النصوص اللغوية المختلفة.

وقد كان حضوره في شعر عبد العزيز خوجة بارزا في أجل صوره، حيث إن شاعرنا استثمره أفضل استثمار، ووظفه أحسن توظيف، وجاء استثماره على مستوى التراكيب اللغوية متماهيا مع كثير من الآيات القرآنية، وليس بجديد إذا قلنا: إن قوة الشعر من قوة مضمونه ومحتواه، وكذلك فإن النصوص المقتبسة من القرآن الكريم تكتسب قوة وجزالة، تضفي على أساليبها اللغوية إبداعا وجمالا، ولأن النص القرآني يبلغ القمة في البلاغة الفصاحة والإعجاز الأسلوبي والبياني، فإن كل كاتب أو شاعر ضمن نصوصه كلمات أوجملا أو مفردات أو معاني منه ستنجذب إلى نتاجه الإبداعي القلوب والألباب، وشاعرنا الخوجة غني عن القول بأنه سلك هذا المسلك؛ لأن نصوصه الشعرية في هذا الجانب كثيرة، وهي تشد المتلقي، وتستحوذ على عقول أصحاب الذائقة اللغوية السليمة، وتتفاعل معها قلوبهم.

يقول في قصيدة (الوصية):

"ثم وأقرأ قل هو الله أحـد"(٨٢)

فهذه العبارة الشعرية تستحضر معها تلقائيا الآية الكريمة الأولى في سورة الإخلاص، وهي قوله سبحانه:﴿ قُلْ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ۝١ ﴾ (٨٣).

(٨٢) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٣٥٤.

(٨٣) سورة الإخلاص، الآية١.

فتجليات الإيمان، وتعلق قلب الشاعر بالله سبحانه وتعالى متلازمان، فالشاعر عبد العزيز خوجة استخدم آليه التناص الأسلوبي في عبارته السابقة؛ لما لها من دلالات وإيحاءات وقدرة على التعبير بذاتها، حيث إنها صورت الحالة الشعورية بالقرب من الله تعالى، وبينت المواقف النفسية التي يمر بها الشاعر في أثناء إبداعه لقصيدته، فالشاعر في هذا الموقف يستشعر وحدانية الله عز وجل، وكفى به من شعور.

ومن صور التناص في التراكيب القرآنية قوله في قصيدة (أماه):

"بئرٌ مُعطَّلةٌ وأسياج خَراب"(٨٤)

فمن الواضح أن النص الشعري في جملته الأولى جاء متواشجا مع النسيج القرآني في قوله تعالى:

﴿ فَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا وَهِيَ ظَالِمَةٌ فَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ ﴿٤٥﴾ ﴾ (٨٥).

ويقول أيضا:

"أعجاز نخلٍ منقعر"(٨٦)

فيقتبس الشاعر عبارته هذه من الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ تَنزِعُ ٱلنَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ ﴿٢٠﴾ ﴾ (٨٧)، لقد نجح الشاعر في توجيه انتباه المتلقي

(٨٤) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٣١٦.
(٨٥) سورة الحج ، الآية٤٥.
(٨٦) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٣١٦.
(٨٧) سورة القمر، الآية٢٠.

من خلال إرجاعه إلى النص القرآني المعجز في لفظه وبيانه، مما أعطى النص دلالات متعددة.

لقد خرجت علينا هذه النصوص المتناصة بمعانٍ كثيرة، ودلالات خاصة، تحمل معها الإيحاء النفسي والشعوري.

إن علاقة النص الشعري بالنص القرآني يبدو لأول وهلة على صورة متقابلة، حيث يلحظ الناظر غير المتعمق أن التصرف بالنص السابق لا يتعدى التشكيل اللغوي، فالدلالة كما هي لم تتغير ، والفضاء الديني على حاله، فجاء النسق مواكبا للدلالة النصية، فالباحث يرى أن تسليط الضوء على النص القرآني يعطي دلالة واضحة أكثر من الإحالة إلى واقع النص الشعري، ولكن النظرة المتعمقة لا تقبل ذلك، فقوله: (بئرٌ مُعطَّلةٌ وأسياج خَراب) مقرونة بقوله تعالى: (وبئرٍ معطّلةٍ وقصرٍ مَشِيد)، ولئن كان النص القرآني يشير إلى قصة مخلدة في آياته، فإن الاعتبار مطلب قرآني مهم، وتصبح الدلالة مفتوحة على جميع الأزمان والأماكن، وأن هذا المصير يمكن أن يكون فيه كل قوم حادوا عن جادة الحق المبين، وهو بكل تأكيد مفهوم لم يكن غائبا عن وعي وعقل وقلب شاعرنا الخوجة في قوله: (بئرٌ مُعطَّلةٌ وأسياج خَراب).

٢ـالتناص مع الحديث النبوي الشريف:

الحديث النبوي الشريف له من الأهمية والمكانة في نفس كل مسلم ما للقرآن الكريم، فهو ثاني المناهل والمصادر الثقافية والدينية والتربوية له، والتي رفد منها شاعرنا الخوجة، فقد استوعب قيم الحديث النبوي الشريف، ومضامينه، وآدابه، وأحكامه، فجعل منها جدولا عذبا يروي بساتين فكره،

ويغذي ثمار وعيه، وقد جاء التناص مع الحديث النبوي الشريف لدى شاعرنا الخوجة أقل من مستوى التناص مع القرآن الكريم.

يقول الشاعر عبد العزيز خوجة في قصيدته (الوصية):

سيدي ذاك النبـــي

خاطبهُ جِذْعُ الشَّجــر

ناحَ من فرطِ الجوى ثُمّ انفطـرْ

لكّنهُ أحنتْ عليهِ كفُّهُ حتّى اصطبرْ(٨٨)

وظف الشاعر عبد العزيز خوجة – هنا – التناص الحديثي، الذي يحيلنا إلى الحديث النبوي القائل: "كان جذع يقوم عليه النبي صلى الله عليه وسلم، فلما وضع له المنبر، سمعنا للجذع مثل أصوات العشار، حتى نزل النبي صلى الله عليه وسلم فوضع يده عليه"(٨٩).

لقد أعطى الشاعر عبد العزيز خوجة هذه الأبيات بعداً جمالياً جديداً من خلال التناص؛ لما تضمنته هذه الإحالة الذكية في بناء ألفاظه، وإقامة علاقات جديدة أكثر إيحاء وإشعاعاً، فالشاعر جعل هذه الألفاظ تحمل معنى ذا أبعاد نفسية، وتفاعلات أكثر في نفس المتلقي.

(٨٨) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٣٥٤.

(٨٩) أحمد بن علي بن حجر العسـقلاني، فتح الباري في شـرح صـحيح البخاري، تحقيق: الشـيخ عبدالعزيز بن باز، محمد فؤاد بن عبد الباقي، دار مصر للطباعة، ٢٠٠١م، ج٢، ص٥٦٤.

"فالشاعر الجاد يستطيع بأسلوبه أن يجعل اللفظ يكتسب إيحاءً جديداً، وإن كان عامياً، ومن خلال طبيعة العلاقات اللغوية، وأسلوب تراكيب الجمل، وبنائها، وطريقة تشكيل الصورة، فقد تختلف دلالة اللفظ الواحد حسب موقعه في القصيدة الواحدة، أو قد يكون الاختلاف من قصيدة إلى أخرى؛ وذلك لاختلاف علاقات اللفظ اللغوية"(٩٠).

والكاتب أو الشاعر حينما يكتب فإنما يعيد بعضا من أفكاره، ويضيف عليها شيئا مما تأثر به من سماع اللغة، ومضامين الحياة، ثم إنه ينسج كل ذلك، كتابة أوكلاما، من خلال معجمه اللغوي الخاص، الذي يكتنز فيه مفرداته الخاصة، والشيء الوحيد المختلف في كل كتاباته هو تبادل مواقع الألفاظ؛ مما تنتج عنه علاقات تناص لغوية، تخلق من الألفاظ مع علاقاتها المتعددة تبادلاً للمعاني النفسية والشعورية، فقد يتحدث عن المحسوسات وكأنها أمور معنوية، وقد يتحدث عن الأمور المعنوية وكأنها أشياء محسوسة.

"لقد أغنت العلاقات اللغوية الجديدة المعجم الشعري المعاصر إغناء ثرياً، ومكنت الشاعر من أن يبدع صوراً شعرية فنية رائعة وجديدة، تنبض بالحياة والتفاعل، يشترك الحسي والمعنوي في بنائها على حد سواء، وتعنى بالجوانب المادية عنايتها بالجوانب الشعورية والنفسية ... وظهرت أسماء جديدة لعلاقات جديدة(٩١).

(٩٠) عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م، ص٧٣.
(٩١) السابق، ص٨٠.

وفي تناص يتسم بالإيحاء على نحو غير مباشر يقول عبد العزيز خوجة في قصيدة (باب الهدى):

ألم يُعطَ الشَفاعَة دونَ رُسلٍ وإن طُلبتْ شفاعتهُ أجابَا(٩٢)

فقد تقاطع هذا البيت مع قول رسول الله صلى الله عليه وسلم:" أعطيت خمسًا، لم يعطهن أحد قبلي: نصرت بالرعب ... وأعطيت الشفاعة، وكان النبي صلى الله عليه وسلم يبعث إلى قومه خاصة، وبعثت إلى الناس عامة"(٩٣).

ويقول الشاعر الخوجة:

قد غاب حيدرةُ الشُّجاعْ

من يفتحُ الحِصنَ المنيعَ ولا يهابْ(٩٤).

ورد التناص في النص الشعري واضحا، ومتطابقا لفظا ومعنى مع قصة فتح خيبر، وما اشتهر به سيدنا علي بن أبي طالب من الشجاعة والإقدام، والحديث الشريف الوارد فيها يدل على ذلك، فقد قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَوْمَ خَيْبَرَ: "لَأُعْطِيَنَّ الرَّايَةَ غَدًا رَجُلًا يُفْتَحُ عَلَى يَدَيْهِ، يُحِبُّ اللَّهَ وَرَسُولَهُ، وَيُحِبُّهُ اللَّهُ وَرَسُولُهُ، فَبَاتَ النَّاسُ لَيْلَتَهُمْ أَيُّهُمْ يُعْطَى، فَغَدَوْا كُلُّهُمْ يَرْجُوهُ، فَقَالَ: أَيْنَ عَلِيٌّ؟ فَقِيلَ يَشْتَكِي عَيْنَيْهِ، فَبَصَقَ فِي عَيْنَيْهِ، وَدَعَا لَهُ، فَبَرَأَ، كَأَنْ

(٩٢) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٣٤٩.
(٩٣) العسقلاني، فتح الباري في شرح صحيح البخاري، ج١، ص٦٣١.
(٩٤) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٣٧٦،٣٧٧.

لَمْ يَكُنْ بِهِ وَجَعٌ، فَأَعْطَاهُ، فَقَالَ: أُقَاتِلُهُمْ حَتَّى يَكُونُوا مِثْلَنَا، فَقَالَ: انْفُذْ عَلَى رِسْلِكَ، حَتَّى تَنْزِلَ بِسَاحَتِهِمْ، ثُمَّ ادْعُهُمْ إِلَى الْإِسْلَامِ، وَأَخْبِرْهُمْ بِمَا يَجِبُ عَلَيْهِمْ، فَوَاللَّهِ لَأَنْ يَهْدِيَ اللَّهُ بِكَ رَجُلًا خَيْرٌ لَكَ مِنْ أَنْ يَكُونَ لَكَ حُمْرُ النَّعَمِ"(٩٥).

لقد استجلب الشاعر الخوجة التاريخ البطولي لسيدنا على بن أبي طالب، وتشريفه من رسول الله صلى الله عليه وسلم يوم خيبر بإعطائه الراية، واستوعب مضامين القصة التاريخية هذه، ودلالاتها اللغوية، فصهرها في نصه الشعري، وكأنه يقصد إضاءة الحاضر بالماضي، وذلك باستدعاء شخصية الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه البطولية الجسورة.

لقد وجد الشاعر عبد العزيز خوجة في الأحاديث النبوية الشريفة معينا لا ينضب من التاريخ والثقافة والأحداث، مما يدل على ثقافته الواسعة، وفكره الوقاد، وذلك باستخدام تلك الجمل "القادرة على إحداث هزة عاطفية لدى القارئ، لكي تدهشه، وتفاجئه، وتمنحه المتعة"(٩٦)، والتي تتحقق من خلال تلك التناصات، وذلك باستخدامها في موضوعها الصحيح، وفي السياق المناسب لها، إذ لا يضعها عفو خاطر.

(٩٥) محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق: د. مصطفى ديب البغا وآخرون، دار ابن كثير، اليمامة، بيروت، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، ٣/ ١٠٩٦، رقم الحديث ٢٨٤٧، باب فضل من أسلم على يديه رجل.

(٩٦) عمران خضران، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص٣٥.

وهذا لا يكون إلا من خلال تأمل الشاعر في لغته، كما يقول (جون كوهن)، "ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة، وفي كل خطوة إعادة خلق لهذه اللغة، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة"(٩٧).

فاللغة هي عبارة عن "واسطة ينتقل بها التفكير من الحيز العقلي الداخلي إلى الواقع الأسلوبي الخارجي، أي من اللا مرئي إلى المرئي، وهي بهذا مجموعة من الوسائل التعبيرية التي ترتبط في آن واحد بالتفكير"(٩٨).

ويقول شاعرنا عبد العزيز خوجة أيضاً:

أراكَ ربُّك من آياتِهِ عجباً فوقَ البُراقِ فلم تُفتن ولَم تهِمِ(٩٩)

وهذا يتقاطع مع قصة الإسراء والمعراج، "بدءاً من إسرائه من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، وانتهائه إلى سدرة المنتهى، وما رآه الرسول صلى الله عليه وسلم من مواقف لأهل النار"(١٠٠).

كان للتناص دور في بناء الشاعر لقصيدته البناء الفني من خلال إعطاء النص عنصر تكثيف المعنى، ومنحها بذلك العمق والتأثير لدى المتلقي.

(٩٧) جون كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة: د. أحمد درويش، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٣م، ص١٨٢.

(٩٨) فتح الله أحمد سليمان، قضايا التركيب في شعر البارودي، رسالة دكتوراه، آداب القاهرة، ١٩٨٦م، ص٣٢.

(٩٩) عبدالعزيز خوجة، ديوانه، ص٣٤٩.

(١٠٠) العسقلاني، فتح الباري في صحيح البخاري، ج١، ص٦٦٥.

- **التناص الشعري**:

المقصود بالتناص الشعري تداخل نصوص شعرية للشاعر الخوجة مع نصوص شعرية أخرى قديمة أو حديثة، ويكون بينها انسجام معنوي وفني للتعبير عن أحاسيس الشاعر ومشاعره بكل وضوح، سواء في الجانب النفسي أو المعنوي.

ومن أمثلة التناص المباشر مع نص شعري صوفي آخر نجد أن الشاعر عبد العزيز خوجة يتناص مع الشاعر الحسين بن المنصور الملقب بالحلاج، حيث يقول الشاعر الخوجة: في قصيدته (فناء):

وَطَوت في بُرديها قلبيَ طَـيّ

وعجبتُ كيفَ سبحتُ ولم أغرقْ

كيف لمستُ النارَ ولم أُحرقْ

كيف رحلتُ إليهــا

وأنا من قدميَّ مُوثَّـقْ(١٠١)

وهذا يتناص مع قول حسين بن المنصور الملقب بالحلاج:

حويتُ بكلي كّلك يا قدَّسي تُكاشفني حتى كأنَّك في نفسـي

أقلِّبُ قلبي في سِواك فلا أرى سِوى وحشتي منهُ وأنتَ به أنسي

(١٠١) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٩٤.

فها أنا في حبسِ الحياةِ ممنّعٌ مِن الأنسِ فاقبضني إليك من الحبسِ(١٠٢)

والتناص في هذا المقطع عويص نوعا ما، ويحتاج إلى الاجتهاد والتأمل؛ لأن الشعر الصوفي يتسم بشيء من الخصوصية؛ ولذلك انفرد المتصوفة عمّن سواهم باستخدام "ألفاظ فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجماع والستر على من باينهم في طريقتهم؛ لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على غيرهم"(١٠٣)؛ ولذلك تميز الشعر الصوفي بخصائص وموضوعات ومصطلحات صوفية، اتبعها المتصوفة، وجعلوها خاصة بهم؛ خوفاً من فنائها وغيابها.

لقد استطاع عبد العزيز خوجة أن ينقلنا من التجارب الذاتية إلى التجارب العامة من خلال آلية التناص في هذا النص الشعري، وذلك من خلال رصد الواقع النفسي والانفعالي الذي يعيشه ويعاصره، فقد كان تصويره "الحالات النفسية والشعورية من خلال العلاقات الجديدة في تبادل المعاني النفسية الشعورية بين الألفاظ"(١٠٤)، و"يصبح الناقد محللاً، يتناول الفن كعرض

(١٠٢) حسين بن المنصور، الأعمال الكاملة، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، *Chalcon St., London* ، ط٢، ٢٠٠٥م، ص٩٤.

(١٠٣) محيي الدين بن عربي، ذخائر الأغلاق في شرح ترجمان الأشواق، تحقيق: خليل عمران، المنصورة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م، ص١٠.

(١٠٤) عمران خضران، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص٧٣.

ويستطيع بتفسيره كشف مكبوتات الأديب اللا واعية ودوافعه، وقد تؤدي هذه الاكتشافات بدورها إلى فهم العمل الفني نفسه، بل قد توصله إلى تفسيره"(١٠٥).

لذلك جاءت لغة عبد العزيز خوجة الشعرية متناسبة حسب سيكولوجية الانفعال تناسباً طردياً، فتوجد ألفاظ مشرقة تحمل الأمل، وتوجد ألفاظ معتمة نابعة من العالم المعكوس من خلال وعي الشاعر وحالاته النفسية، وهذا يسيطر على معظم الشعراء العرب المعاصرين، حتى تصل لغتهم إلى حد الغموض النابع من أماكن غائرة في نفسياتهم(١٠٦).

ويقول الشاعر عبد العزيز خوجة أيضا:

أعيدي لنا عهد الصبابة والشعر كبوحِ الهوى بينَ الرُصافة والجسرِ

عُيونُ المها، بلْ قُلْ لحاظُ حبيبتي نثرنَ سهامَ الحُبّ في الخفاقِ الحرّ(١٠٧)

ويأتي التناص هنا مع قصيدة علي بن الجهم (القصيدة الرصافة) التي يمدح فيها الخليفة العباسي المتوكل، ويقول في مطلعها:

(١٠٥) ويلبر س. سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة: عناد غزوان وجعفر صادق، دار الرشيد، بغداد، ص٧٨.

(١٠٦) مصطفى ناصف، خصام مع النقاد، النادي الثقافي بجدة، ١٩٩١م، ص٤٤ وما بعدها.

(١٠٧) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٢٧٣.

عيون المها بين الرّصافةِ والجسرِ جلبنَ الهوى من حيث أدري ولا أدري(١٠٨)

ونلحظ من خلال تناص الشاعر عبد العزيز خوجة مع الشاعر علي بن الجهم تلك التعبيرات الرومانسية؛ لأن الرومانسيين "طمحوا إلى خلق عالم جديد، واستمد الخيال الشعري مقوماته وعناصره من أشد الأشياء بساطة وإلفاً واعتياداً وصوراً في قصائدهم الغنائية النرجسية"(١٠٩).

وفي خطاب الشاعر الخوجة لحبيبته يباشرها بطلب ما سلبته أيام الجفاء، وسنين العمر، وكأنه يسجل موقفا تاريخيا من الحب الذي يفترض أن لا ينزوي في حنايا القلب، وليس له من الحب هنا إلا أداته البشرية (محبوبته)، فقد كان يُحادثها وتحادثه، ويساجلها الشعر وتساجله، ويحاورها حول حياة المحبين وتحاوره، ثم حدث ما لم يكن في الحسبان، وهو الانقطاع، وعدم الوصال، فـ (بوح الهوى) ملَك عليه كيانه ووجدانه وشعوره ومشاعره، فكان مطلبه واضحا، (أعيدي لنا عهد الصبابة والشعر).

(١٠٨) علي بن الجهم، ديوانه، عني بتحقيقه: خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٠م، ص١٤١.

(١٠٩) عاطف جوده، الخيال: مفهومه ووظائفه، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤م، ص٢٤٥.

ثم صنع حوارا مفترضا مع علي بن الجهم، وذلك في قوله: (عُيونُ المها، بلْ قُلْ لحاظُ حبيبتي)، فقد استحضر أفضل ما قيل في وصف المحبوبة من وجهة نظره الفنية والنقدية، فاختار وصف وتغزّل الشاعر علي بن الجهم، والذي استحضره بشخصه هنا، ورد عليه قوله: (عيون المها بين الرّصافةِ والجسرِ)، وكأنه يقول له: (أ تتغزّل بعيون المها!)، إنكَ لم ترق إلى مستوى التعبير الجمالي الآخاذ بشغاف القلوب، والسالب لأرباب العقول، ولو قلتَ: (بلْ لحاظُ حبيبتي)، لكان هو الوصف المثالي للمحب والمحبوبة معا.

وكون الشاعر عبد العزيز خوجة يتداخل في تناصه مع الشاعر علي بن الجهم فإنه يوصل للتاريخ رسالة، مفادها أن علاقة المحبين ليست وصفا يُقال، ولكنه حياة تُعاش، وعلى ضوئها تقوم العلاقة الوجدانية والشعور الذاتي والاندماج المشاعري.

وقد كان التناص اللفظي أقوى تأثيرا في هذا الجانب، فقد رسم صورة الحبيبن المثاليين، فبدت الصورة الفنية التركيبية غاية في الجمال، وانسجام الألفاظ وجرس الحروف آسرة للقلوب، وتقابل المعاني أغنت عن زيادة الوصف، كقوله: (الصبابة والشعر)، و(لحاظُ حبيبتي) ومقابلتهما بقوله: (الرُصافة والجسرِ)، و(عُيونُ المها)، وهي مقابلة ناتجة عن وقوع الشاعر في غرام حبيبته، والتي تبدو في سويداء قلبه فاتنة الجمال، ساحرة العيون، (لحاظُ حبيبتي نثرنَ سهامَ الحُبّ في الخفاقِ الحرّ).

فالحب عند عبد العزيز خوجة هو عبارة عن علاقة إنسانية تجمع بين رجل وامرأة، بل ارتقى بها، حتى أصبح إحدى الفضائل الإنسانية، فالخضوع

للمرأة كما يرى الرومانسيون "لم يكن آية خضوع وضعف، بل كان مصدره صدق العاطفة"(١١٠).

إن التناص التعبيري في شعر عبد العزيز خوجة من الآليات الأسلوبية المثير للانتباه، والتي يعتمد عليها الشاعر؛ لإثراء مضامينه الشعرية، وهو يعي أن المتلقي لم يعد هش الفكر، أو ضعيف الإدراك، وهذا ما جعله ينسج أشعاره كلها بقوة الشاعر، وحس الناقد، وذوق المتلقي المتميز، فانعكست تأثيراته وتأثراته على الألفاظ والتراكيب والصور، فجاءت في مستوى مطالب المتلقي، وعلى منهج النقاد المتمرسين.

ولذلك، فإن القارئ لشعر عبد العزيز خوجة يجد التناص الأسلوبي لديه ذا أشكال مختلفة، فنجد عنده التناص في القرآن الكريم، وكذلك التناص في الحديث النبوي الشريف، والشعر العربي.

(١١٠) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الثقافة ودار العودة، ١٩٧٣م، ص١٩٠.

ثانيا: البنية التكراريـــــــة:

تعدّ ظاهرة التكرار من الأساليب العربية قيمة الدلالة، فقد "ورد التكرار في الموروث البلاغي، ووضعت له حدود تدور حول التأكيد، وأن بلاغته في رأي القدماء تتجسد في الإفادة"(١١١)، وظاهرة التكرار تُعدّ في عصرنا الحديث من الآليات الفنية التي يلجأ إليها كثير من الكتاب والشعراء.

فالعمل الشعري ليس أداة تواصل فحسب، بل أداة إبداع، وبذلك تصبح العملية التكرارية عبارة عن "بناء النص أو الكلام بصفة عامة، فالتكرار يسمح لنا بتوليد بنيات لغوية جديدة باعتباره أحد عناصر عملية إنتاج الكلام، وهو أيضاً الذي يضمن انسجام النص، وتوالد مضامينه وتنامي دلالاته"(١١٢).

ويرى علي الجندي أن التكرار هو "دلالة اللفظ على المعنى مردداً لتأكيد غرض من أغراض الكلام، أو المبالغة فيه"(١١٣)، ويحدده شفيع السيد بأنه "إعادة ذكر كلمة بلفظها، أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر، أو مواضع متعددة من نص أدبي واحد"(١١٤).

والتكرار من الأساليب اللغوية التي تؤدي وظيفة تعبيرية داخل نطاق النص الشعري، "فتكرار لفظه ما، أو عبارة ما يوحى بشكل أولى بسيطرة هذا

---

(١١١) محمد كريم الكواز ، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، بنغازي، ١٤٢٦هـ، ص١٥٢.

(١١٢) أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب، بيروت، ص٤٨.

(١١٣) علي الجندي، البلاغة الغنية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٦م، ص٨٢.

(١١٤) شفيع السيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، العدد السادس، يونيه١٩٨٤م، ص٧.

العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤاه من لحظة إلى أخرى"(١١٥).

وتتحدث نازك الملائكة عن أسلوبية التكرار، فتقول: إن التكرار له دور في سياق النص الشعري، وله شروط من ناحية اللفظ المكرر، فلا بدّ من أن "يرتبط بالسياق، وإلا كان تكراراً متعلقاً، لا سبيل إلى قبوله، وكذلك يجب الالتفات إلى التكرار الذي يأتي من أجل التجنيس فقط لتحسين العبارة في شكلها وتقسيمها"(١١٦).

(١١٥) علي عشـــيري زايد، بناء القصـــيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، مصـــر، ص٦٠.

(١١٦) نازك الملائكة، قضـايا الشـعر المعاصـر، منشـورات مكتبة النهضـة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م، ص٢٤١.

وترى نازك الملائكة أن حقيقة التكرار عبارة عن "إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها, وهذا هو القانون الأول البسيط الذى تلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال, فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة, ويكشف عن اهتمام المتكلم بها, وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية, فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللا شعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر, فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل: إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة, يحاول الشاعر فيها أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"(١١٧) .

وتبرز أهمية التكرار لكونه يقوم بالتركيز على "المعنى ويؤكده، ويمنح النص كذلك نوعاً من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه، أو غضبه، أو فرحه، أو حزنه"(١١٨).

فهو يقوم بـ"وظيفة مهمة، تخدم النظام الداخلي للنص، وتشارك فيه؛ لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"(١١٩).

(١١٧) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م، ص٢٤٢.

(١١٨) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسرة للطباعة، عمان، الأردن، ص٢٥٩.

(١١٩) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ١٩٩٠م، ٨٣.

فالتكرار " يؤدى رسالة دلالية غير صريحة، رسالة لا تحملها الأبيات مباشرة، ولا تؤديها مفردة بعينها، فالتكرار يقوم بدوره الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة، أو الجملة، أو الحرف، وعبر الإلحاح على هذا الموضع أو ذاك ينبه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر، وأرتأى تأديتها عبر التكرار"(١٢٠)، فالدلالية التكرارية تؤدي "ضربات إيقاعية مميزة، لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معه الوجدان كله؛ وهذا ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفاً في طبع الشاعر، أو نقصاً في أدواته الفنية"(١٢١).

فالبنية التكرارية لها قيمة دلالية وجمالية، فهي تعد من أهم أساليب اللغة الشعرية التي "تسهم في بناء القصيدة وتلاحمها، بما يلحقه، أو يكشفه من علائق ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر؛ تتشكل منها لحمة القصيدة وسداها ... لكنها تتحول إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر، والشحنة العاطفية هي الشرارة الأولى التي تقود المتلقي لعبور النص عبوراً جمالياً موفقاً"(١٢٢).

والشاعر عبد العزيز خوجة كغيره من الشعراء المجيدين، طرق أسلوب التكرار، وكان موظفا لأسلوبه ومضامينه ومراميه ومقاصده في كل صور الجمال الشعري، وكان للتكرار لدى الشاعر الخوجة جاذبية خاصة في ذائقة

(١٢٠) كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٦م، ص٣٠٤.

(١٢١) أماني داود، الأسلوبية الصوفية في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار محمد لاوي، عمان، ٢٠٠٢م، ص٦٧.

(١٢٢) فتحي محمد رفيق أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٣م، ص١١١.

المتلقي، فجعله يعيش الحدث الشعري والشعوري معا، وسط الأجواء النفسية والفنية التي صاغها الشاعر، وحقق بجدارة القدرة على تجسيد التأثر والتأثير في العمل الفني البديع (الشعر).

ومن صور التكرار لدى الشاعر عبد العزيز خوجة قوله:

أنتِ الوطن

أنتِ الحنان ... والشجن

أنتِ الحجاز والهضاب، والحزن

أنتِ السراة

وتهامة المجد الأَغنّ

أنتِ البحر

لكنها أين السفن؟

مدي يديك واحضنيني ... (١٢٣)

وقد ظهر التكرار هنا عند الشاعر عبد العزيز خوجة في قصيدة أجمل حبيب (الوطن)، مستعملا تكرار (الضمائر) كما في النموذج الشعري السابق، فقد كرر الضمير (أنتِ) خمس مرات، وهو تكرار قائم على مناجاة الشاعر أو مخاطبته لمحبوبته الكبرى (الوطن)، مقرراً حبه وعشقه لها.

(١٢٣) جهاد فاضل، القيثارة والمغني، "حوار مع شعر عبدالعزيز محيي الدين الخوجة"، ص٩٥.

وتتمثل هنا التقابلية التي يكون عليه (المحبوب)، فقد ظلت المرأة في الشعر الصوفي "رمزاً لطبيعة إلهية خالقة, فهي مصدر خصوبة وعطاء, وصورة المرأة في القصيدة الصوفية من أبرز صور التجلي, وقد كان لذلك انعكاس واضح في مرآة علاقة الصوفي بالله, فهي علاقة غنية بزخم عاطفي, انتقلت من عاطفة الرجل تجاه المرأة, إلى عاطفته تجاه الله, ومن ثم لم تعد المرأة سوى رمز للنفس التي تصبح معرفتها مدخلا لمعرفة الله والكون"(١٢٤)، فأصبحت المرأة رمزاً للخصوبة والعطاء العاطفي, بل صارت من عتبات معرفة الله والكون عند شعراء الصوفية، وشاعرنا الخوجة وظف العلاقة التقابلية هنا فجعل محبوبته (الوطن).

لذلك جاء هذا التكرار؛ ليحشد أكبر عدد من الصور الفنية، التي تؤكد ما أراد الشاعر الوصول إليه، وذلك من خلال تحفيز المتلقي على تأمل ما أراد أن يوصله في أسلوب التكرار، فالقصيدة وما يموج بها من حركة تدفع المعنى إلى التحول؛ لتشكيل إيقاع جميل، يسهم في بناء النص الشعرى.

وللتكرار صورتان، وهما: تكرار اللفظ في بناء النص، ومضمون التكرار في فكرة النص.

وقد جسد الشاعر الخوجة هذا التكرار، وجعله صورة من صور الترابط القائم بين الأبيات، إذ إنه يظهرها على أنها بناء متين متماسك متراكب متواشج، كما أن هذه الأبيات تظهر من خلال التكرار الروح الغنائية للشاعر والمتلقي معا، حيث إنه يتغنى بمحبوبته، فيستجيب المتلقي، ويجعلها الوطن

(١٢٤) وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، حتي القرن السابع الهجري، ص١١٢.

والحنان والشجن والحجاز والبحر، فمحبوبته موجودة في كل الأمكنة التي يراها الشاعر ويحسها ، فمكانة محبوبته تصل إلى مكانة الوطن في الحب والمعزة والعشق والهوى ، لذا ترتسم كل أجزاء الوطن في ملامح محبوبته، إنه التماهي في حب الوطن/ المحبوبة؛ ولهذا فهو يعيد في كل مرة ضمير المخاطب (أنتِ)، فيجعله كأنه النقطة الأساسية التي ينطلق منها الشاعر، ثم يعود إليها مرة أخرى، فينطلق منها معبرا عن صفة مميزة وجميلة في محبوبته/ الوطن، فيزاوج بين السابق لها واللاحق منها. أي أن التكرار يحمل صفة جديدة في كل إعادة ذكر.

كما أن تكرار ضمير المخاطب (أنتِ) يُعدّ من أدق المعاني إشارة إلى المحبوبة، بالإضافة إلى أنه يمثل قيمة موسيقية عالية، توحي بالغنائية المثالية التي صنعها الشاعر.

ويقول أيضا:

أنتِ، من أنتِ ... مـلاك جئتِ من أعلى سمـاء

أم رسول من كيوبيـد غرام في خفـاء

أنتِ إنسية شكـلٍ فاتن، يسمو ارتقـاء

أنتِ خلقٌ متقـنٌ سبحانه ... هذا اصطفاء(١٢٥)

فيستمر عبد العزيز خوجة في نفس الفكرة السابقة في مخاطبته محبوبته في صور منسجمة مترابطة معبرة عن الفكرة الصوفية تجاه المرأة، لذلك نجده يتساءل: هل أنت (ملاك)؟ أم (رسول)؟ فهو في حيرة تجاه محبوبته؛ لأن الصوفي "يرتاح إلى الحيرة، كما يرتاح الجاهلون إلى اليقين"(١٢٦).

ونلحظ أن التكرار في الأبيات السابقة للضمير (أنتِ) يأخذ أبعاداً نفسية جديدة في كل بيت، ولكن هذه الأبعاد ليست متناقضة، بل تنصب في نهر واحد.

إن تكرار ضمير المخاطبة (أنتِ) يؤكد مكانة المحبوبة في نفسه وشعوره ومشاعره، وهو تأكيد لذات المحبوبة أولا، ثم إنه يمثل حديثا داخليا شجيا مع نفسه، وهو كذلك تعظيم للحب والعشق والوجد بينهما، كما أن تكرار

(١٢٥) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص١٢٨.

(١٢٦) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص١٨٣.

ضمير المخاطبة (أنتِ) يجعل القارئ أو السامع واقعا تحت سلطان الحدْس والتخمين والتنبؤ والتوقع، فالشاعر يعيد ذكر الضمير نفسه، وعليك أيها المتلقي أن تعيش جو الشاعر ومشاعره.

ومن البنية التكرارية في شعر عبد العزيز خوجة تكرار كلمة الليل في قصيدته (ليلة شتاء في موسكو)، حيث يقول:

الثلج يغمرني ليلاي فاقتربـــي

روحي، الفراشة قد تاقت إلى اللهـب

في البعد، في القيد، في الأشواق، في قلقي

نفسي الحبيسة قد حنت إلى السحب

ليلاي، والليل في موسكو يا قمـر

والليل فيها بلا نجم ولا شهـب

ليلاي، في الليل من إلاكِ يؤنسنـي

في وحشة الليل والأشباح والتعـب

لو غاب طيفك عني من يسامرنـي

يا من نأيت بلا عذر ولا سبـب(١٢٧)

(١٢٧) عبد العزيز خوجة، ديوانه، ص٢٩٦.

الطيف والليل والبعد والأشواق قاتلات المحبين، وكأنها توازي في الشعر القديم الرحيل والأطلال والتذكر، فالطيف طيف الحبيب/ المحبوب، والليل حياة المحبين، والبعد حزن وشجن لكليهما، والأشواق سبيل الوصل المنقطع، وقد كرر الشاعر عبد العزيز خوجة لفظ (الليل) بكونه رمزا للحب والهيام في وحشة الغربة، فهو يحتاج إلى من يؤنسه في هذه الوحدة في بلاد الغربة، فالشاعر أراد بهذا التكرار أن ينقل المتلقي إلى أجواء المحبين؛ ليعيش حالة الشاعر بمشاعر المحب، وفقد المحبوبة، والحاجة إلى إلْف الأليف، وحب الحبيب.

يقول عبد العزيز خوجة:

وقالوا تمادى، غلام أغر
وقالوا تجرأ، ثم انتحر
لقد كان في سكرة
فصار الفتى من حجر(١٢٨)

تكرار الشاعر عبد العزيز خوجة الفعل (قالوا) مرتين في النص السابق ليس له من قيمة تذكر، كما قد يبادر إلى فهم المتلقي للوهلة الأولى، وإنما التكرار هنا تكرار المعنى، وربما أراد الشاعر من المتلقي أن يقف مع معاني الألفاظ والعبارات التالية: (غلام)، و(أغر)، و(تمادى)، و(تجرأ)، و(ثم

(١٢٨) السابق ، ص٥٨.

انتحر)، و(لقد كان في سكرة)، وكأنه يعطينا درسا تحليليا فلسفيا من خبير في شؤون الحياة.

والتكرار الحقيقي إنما هو في قوله: (تمادى)، و(تجرأ)، و(كان في سكرة)، و(ثم انتحر)، وعليك أيها المتلقي أن تصنع فضاء فنيا لهذه المعاني في نفسك ووعيك.

الخاتمـــــــــة

يمكننا إيجازها من خلال النقاط التالية:

١- وظفت الظواهر الأسلوبية توظيفا منسجما مع رؤية الشاعر عبد العزيز خوجة وتجربته الشعرية والشعورية.

٢- المستوى التركيبي عند عبد العزيز خوجة يحقق تلك الكثافة في الأساليب الإنشائية بما تحمله من مضامين فكرية في التقرب إلى الله، وإلى المعشوقة، وهذا توجه أصيل عند المتصوفة.

٣- لقد تميز شعر عبد العزيز خوجة باستخدامه ايقاعاً كثيفاً داخلياً عن طريق البنية التكرارية، حيث اتسمت صوره الفنية الشعرية بقدر كبير من الجدة والتميز.

٤- لعبت الأدوات الإنشائية في بنية الخطاب الشعري لعبد العزيز خوجة دورا مهما في إنتاج الدلالة وتكثيفها في أسلوبية الشاعر؛ مما أمدَّته بطاقات تعبيرية كبيرة.

٥- إن عبد العزيز خوجة اتخذ من بنية أسلوبي الإنشاء: الاستفهام، والنداء، وسيلة لعرض أفكاره، وبث مشاعره في خطابه الشعري؛ لكونهما أكثر أدوات التعبير حركية وحيوية.

٦- التناص في شعر عبد العزيز خوجة جاء متوافقا مع التجربة الشعورية للشاعر، مما أبرز في النص تلك العلاقة المتوازنة والمتآلفة، التي صنعت في النص بنية من بنى الوعي الثقافي للمتلقي.

٧- لقد كان للتقديم والتأخير وآلية الحذف قيمة داخل وحدات النص، ساعدت على كشف إنتاج الدلالة، وإظهار المعنى بطرق فنية مختلفة، حيث أثرت في نسيج النص الشعرى شكلاً ومضموناً.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الحديث الشريف

١- أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب، بيروت

٢- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ١٩٩١م

٣- أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري في صحيح البخاري، تحقيق الشيخ: عبدالعزيز بن باز، ومحمد فؤاد بن عبد الباقي، دار مصر للطباعة، ٢٠٠١م، ج٢

٤- أماني داود، الأسلوبية الصوفية في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار محمدلاوي، عمان، ٢٠٠٢م

٥- إيليا أبو ماضي، ديوانه، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م

٦- تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م

٧- تمام حسان، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، المجلد٤، العدد١، مصر،١٩٨٣م

٨- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، إعداد: مكتبة الأدب المغربي، ٢٠١٥م

٩- جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مراجعة: بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٨٨م

١٠- جميل حمداوي، آليات التناص، مجلة أقلام الإلكترونية *www.aklam.net*

١١- جهاد فاضل، القيثارة والمعنى، حوار مع شعر عبدالعزيز محيي الدين خوجة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩م

١٢- جون كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة: د. أحمد درويش، دار

المعارف، ط٣، ١٩٩٣م

١٣- حفيظة أسلان شاسبوع، الجملة الخبرية والجملة الطلبية تركيبا ودلالة، عالم الكتب الحديث، الأردن

١٤- درويش الجندي، علم المعاني، دار نهضة مصر، القاهرة

١٥- دي بيوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م

١٦- رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث: من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول المجلد الخامس عشر، العدد الثاني

١٧- رولان بارت، آفاق التناصية، ترجمة: محمد البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م

١٨- سامح رواشدة، فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، الأردن، ١٩٩٧م

١٩- سراج الطوسي، اللمع في التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه سرور ، دار الكتب الحديثة، بمصر

٢٠- سعيد بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧م

٢١- سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، شرح: حسن عرفان، دار العلم

٢٢- شفيع السيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، العدد٦، يونيه١٩٨٤م

٢٣- شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، ٢٠٠٨م

٢٤- صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، المجلد١، العدد٤، يوليو، ١٩٨٠م

٢٥- صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد٥، أكتوبر، ١٩٨٤م

٢٦- عاطف جودة، الخيال: مفهومه ووظائفه، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤م

٢٧- عباس قاسم محمد الحلاج، الأعمال الكاملة، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، *Chalcon St., London* ، ط٢، ٢٠٠٥م

٢٨- عبد الحميد حسان، التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره، مكتبة الآداب، القاهرة

٢٩- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تحقيق: محمد عبدالله الدرويش، دار يعرب

٣٠- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في النقد الأدبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس.

٣١- عبد السلام المسدي، اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب، مجلة الأقلام، العدد٩، السنة١٨، بغداد،١٩٨٣م

٣٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٤م، ط٥.

٣٣- عبدالعزيز خوجة، ديوانه، ميسان للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م

٣٤- عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي بجدة

٣٥- عزة جدوع، التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، مجلة فكر وإبداع، العدد١٣، ٢٠٠٢م

٣٦- علي الجندي، البلاغة الغنية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٦م

٣٧- علي بن الجهم، ديوانه، عني بتحقيقه: خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان ، ط٢، ١٩٨٠م

٣٨- علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، مصر

٣٩- عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م

٤٠- عوض الغباري، دراسات في أدب مصر الإسلامية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠٠٣م

٤١- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م

٤٢- فتح الله أحمد سليمان، قضايا التركيب في شعر البارودي، رسالة دكتوراه، آداب القاهرة، ١٩٨٦م

٤٣- فتحي محمد رفيق أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٣م

٤٤- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٦م.

٤٥- كريم حسين الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء، عمّان

٤٦- محمد الخطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١م

٤٧- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق: د. مصطفى ديب البغا وآخرون، دار ابن كثير، اليمامة، بيروت، ١٤٠٧هـ ، ١٩٨٧م ، ٣/ ١٠٩٦، رقم الحديث ٢٨٤٧، باب فضل من أسلم على يديه رجل

٤٨- محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الشروق، مصر، ١٩٩٦م.

٤٩- محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠١م

٥٠- محمد عبد المطلب، (التكرار في قصيدة المديح عند حافظ)، مجلة فصول، المجلد٣، العدد الثاني٤٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس١٩٨٣م.

٥١- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م

٥٢- محمد عبد المطلب، التناص عند عبدالقاهر الجرجاني، مجلة علامات في النقد والأدب،ج٣، المجلد١، ١٩٩٢م

٥٣- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، الشركة المصرية للنشر لونجمان ، الجيزة، مصر، ١٩٩٥م، ص١٤٧.

٥٤- محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م.

٥٥- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة

٥٦- محمد عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي مجلة فصول، المجلد١، العدد الثاني.

٥٧- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الثقافة ودار العودة، ١٩٧٣م

٥٨- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، بنغازي، ١٤٢٦هـ

٥٩- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥م

٦٠- محمود عبد الرازق أحمد، شعر محمد البصير- دراسة نقدية، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، دار العلوم، ١٩٨٠م

٦١- محمود عياد، مقاله الأسلوبية الحديثة – محاولة تعريف مجلة فصول، المجلد١، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير، ١٩٨١م

٦٢- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م، ط٢

٦٣- محيي الدين بن عربي، ذخائر الأغلاق في شرح ترجمان الأشواق، تحقيق: خليل عمران المنصورة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م

٦٤- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية

٦٥- مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة لقضية السرقات، منشأة المعارف، مصر، ١٩٩١م

٦٦- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

سوريا، دمشق، ١٩٩٠م

٦٧- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م

٦٨- وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي في القرن السابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق

٦٩- ويلبر س. سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة: عناد غزوان وجعفر صادق، دار الرشيد، بغداد

٧٠- يحيى بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق القرآن، المكتبة العنصرية، بيروت، ج٢

٧١- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسرة للطباعة، عمان، الأردن

٧٢- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، م٢٠٠٨م

- **المراجع الأجنبية :**

١. Graham Hough:Style and Stylestics,Humanities Press,New York, ١٩٦٩.
٢. Martin Gray;A Dictionary of Literay Terms,Longman,١٩٩٢.
٣. Zur Poetik altarabischen Qaside , Renate Jacobi , Otto Harrassowitz " ١٩٧١.