الجمهورية الجزائرية الديمقراطـيةالشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم

كلية الأدب العـربي والفنون

قسم الدراسات اللُّغوية و الأدبية

مطبوعة أعمال موجهة لمقياس

التحليل البلاغي للخطاب

المستوى: الأولى ماستر

الشعبة: دراسات لغوية

التخصص: لسانيات عربية

إعداد:د. الشيخ قاضي

اللجنة العلمية	المجلس العلمي	رئيس القسم	عميد الكلية
أ.د نور الدين دحماني رئيس اللجنة العلمية لقسم الدراسات اللغوية والأدبية	رئيس المجلس العلمي لكلية الأدب العربي والفنون		

الموسم الجامعي: 2023 / 2024

الأعمال الموجهة

- التحليل البلاغي للنص الشعري
- التحليل البلاغي للخطابة العربية
- التحليل البلاغي للخطاب السردي
- التحليل البلاغي لخطاب الأمثال
- التحليل البلاغي للخطاب الوعظي (الديني)
- التحليل البلاغي لنصوص الحديث الشريف
- التحليل البلاغي للخطاب الصوفي
- التحليل البلاغي للخطاب السياسي
- التحليل البلاغي للخطاب الإعلامي
- التحليل البلاغي للخطاب الشعري
- التحليل البلاغي للخطاب الحجاجي

1. التطبيق الأول:

التحليل البلاغي للنص الشعري.

تتعدَّد أوجه النشاط القرائي ، من حيث صدوره عن ذوات وأجهزة متنوعة ذات أبعاد خرافية المعالم بين معرفية ونفسية وأنثروبولوجية وآيتمولوجية، هذا الثراء المصادري ذاته هو ما يسمح للنص بالتمدد في أطر المعرفة الانسانية وأنساقها داخل الجغرافيا والتاريخ والخيال، ذلك ما يفسر خصوبة العطاء الدلالي اللامتناهي للنص، ويكسبه الدفاع عن وجوده في الزمان والمكان رافضا الموت باسم الشرح أو التفسير أو أيَّ مسمى كان، تاركا الاستئناس الوحيد حذاء جدران التأويل لا غير، هذا التأويل الذي يركن إليه المتلقي المحترف؛ لكنه سرعان ما يتبدَّد في تعدد المسافات الجمالية الفاصلة بين أفق القارئ وأفق الأثر ذاته، فتكون المحصلة جولة جديدة من التأويل بمسوغات جديدة، فتبدو معها مقاومة المحاولة ضربا من الخيال، إذ لا يسع القارئ غير مطاوعة النفس في معانقة تجربة جديدة.

هكذا تتوالد الدوائر التأويلية إلى ما لا نهاية، ويكون النص الرابح الوحيد من هذه التجربة باستعصائه عن الانقياد والبوح بكل أسراره، وربما بعضها، أو قل إن شئت أقل، ذلك أنه للنص دائما طريقة فريدة ومستدامة في الدفاع عن كينونته مهام تعددت الاستراتيجيات القرائية ومناهجها ووسائلها، فلو حاولنا " أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلق معلق ، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة ،كفاعلية أساسية لوجود أدب ما[1]"، فالقراءة بذلك كتابة من نوع آخر للنص، إذ من خلالها يتحدد التصور المتأوَّل، وبالتالي فهي فعل إبداعي مكمل لفعل الكتابة الأول، فهي ليست مجرد قراءة

(1) عبد الله محمد الغذامي . الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الرابعة . 1998 . ص 77.

تفسيرية أو عملية تفكيك آلي للرمز وردها إلى مقاصدها المعجمية المتواضع عليها، بل هي معرفية تراكمية قائمة على الاحتمال واحتمال الاحتمال، وبالتالي لم يعد القارئ " في قراءته كالمرآة لا دور له إلا أن يعكس الصور والمفاهيم والمعاني، فالأحرى القول إن النص مرآة يتمرأى فيه قارئه على صورة من الصور، ويتعرف من خلاله على نفسه بمعنى من المعاني[1]".

بذلك تتحرر القراءة من كل قيودها السياقية ، وتغدو فعلا إجرائيا مؤسسا على العديد من النظريات والمبادئ، تتخطى حدود الأحكام الكلاسيكية الجاهزة إلى دراسات ضاربة في عمق النص وأنساقه، ومن ثمة أصبح النص الواحد يحتمل قراءات عديدة وتأويلات جمة، للوصول إلى "بناء نص مواز يضيف إلى النص الأول ويستكمل مشروعه[2]"، مستمدا فاعليته من الوضعية التواصلية في نقطة التقاء القيم الإشارية والتأويلات العبارية المسافرة عبر اللغة أسفارا بين ثنايا القول الشعري من جهة، وما يمتلكه المتلقي من مرجعيات نفسية واجتماعية وثقافية وفلسفية شتى من جهة أخرى، وإلى ذلكم كله يُضاف تدافع السياقات والتيارات المعرفية والفكرية المهيمنة زمن الكتابة، وزمن القراءة معلنا بداية التجاوز، تجاوز" مشروع التكوين الذي بدأه الناص ليكون له بعدا خطابيا وجماليا لا ذاتيا[3]".

الرؤية: إن صفة الشرعية هي أهم مميزات الخطاب الشعري، فهي بورة التوتر التي تلتحم فيها المتناقضات، وتفترق فيها المتجانسات، وهي لحظة الاختراق للمألوف المعجمي بغية استبدال السياقات المألوفة باللامألوف، لإتاحة فرصة لبناء معان جديدة ودلالات غير مطروقة من ذي قبل، كما هو حاصل بشدة في الشعر الجديد الذي يقوم على عنصر المغايرة وصياغة اللامحسوس من المحسوس، والرؤيا من التأليف، وهذه العملية إنما هي "قفزة خارج المفهومات السائدة"[4]، وهي بمثابة "رؤية لأرواح الأشياء المحبوسة في صورها[1]"؛ والشعرية

(1) علي حرب ، قراءة ما لم يقرأ : نقد القراءة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 6، 1989،ص 41.

(2) د. صلاح فضل ، القراءة وأشكال التخييل ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، الطبعة الأولى،2008 ، ص31.

(3)شريف هزاع شريف ، نقد /تصوف ، النص – الخطاب –التفكيك ، مؤسسة الانتشار العربي ، الطبعة 1، 2008 ،ص 29.

(4)أدونيس: زمن الشعر-ط2 ،دار العودة بيروت لبنان 1978ص: 09

تفتح عين الناقد على جمالية النص لتكوين رؤيا تخترق وجه النص إلى عمقه أو بعبارة أخرى تخترق النص الكائن إلى الممكن المحتمل

الشعرية: لقد اتخذ مصطلح الشعرية عدة تعريفات بين الغرب ومترجميها العرب، فموضوع الشعرية عند تودوروف." هو ليس العمل الأدبي في حد ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلا انجازا من انجازاتها الممكنة، ولذلك فان هذا العلم لا يعنى بل أدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، لأي الأدبية، بهذا المعنى يكون موضوع الشعرية مشكلا في الأعمال المحتملة أكثر مما هو عليه في الأعمال الموجودة[2] "و أما من العرب فقد عرفها أدونيس بقوله" سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم و أشياء أسماء جديدة أي تراها في ضوء جديد– والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر[3]"، من هنا تأخذ الرؤيا تعريفها على أنها" النظرة التأمل" التي تلي النظرة الأولى المتصفحة لتضاريس النص، فالصور و الدلالات المرئية ما هي إلا محفزات تدعو لتجاوزها وتخطي سطحها الخارجي، ورؤية هذه الأشكال بعين الرؤيا يقتضي لغة أخرى عميقة تكون من طبيعة تأويلية غير اعتباطية، فالشعر "تأسيس اللغة، والرؤيا تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي[4]"، نلمس ذلك في الكثير من شعر درويش، وهو القائل في قصيدة "على هذه الأرض":

---

(1) يوسف سامي اليوسف:ما الشعر العظيم؟ مجلة المعرفة –ع 183 آذار 1977م. ص:71.

(2) د-سعيد بو خلاقة- في سيمياء الشعر العربي القديم-ط1 منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين-الجزائر ص 58-59.

(3)أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب –بيروت ابنان ص 78.

(4) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ط3، دارة العودة –بيروت لبنان 1979 ص: 102.

على هذه الأرض ما يستحق الحياة

تردد إبريل

رائحة الخبز في الفجر ...

المتأمل لاستحقاق الأرض المقصودة من طرف الشاعر للحياة، إنما يقف على الجزء المرئي للفظ، في حين أن كلمة "الحياة" استغرقت في دواخلها معناها المعجمي ونقيضه في آن واحد، فالذي يستوجب منا الحياة لأجله، يستوجب منا في الآن ذاته "الموت" لأجله. هذا الاستغراق لمعنى كلمة "الحياة" ما كان له أن يكون خارج السياق المستعمل، وهي لحظة الدهشة والصدمة والتلذذ بالذوق التي يدركها القارئ الشعري المتمرس.

إن الرؤيا تعود إلى الحلم، فهي فعل روحي لا أرادي، تعيش فيه القدرات التخيلية نشاطا هائلا، ويماثلها في الأدب عنصر " التخييل" الذي يتيح للقارئ رؤية ما لا يرى على السطح النص. والتخييل المقصود هنا، هو كما جاء على لسان أدونيس: "هو الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العربية الجديدة، وأعني بالتخييل القوة الرؤيوية التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه ...فبالحضور تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل...،والواقع وما وراء الواقع[1]".

تناول الرومانتيكيون الحلم وعلاقته بالرؤيا والكتابة، إذ حللوا هذه العناصر. حيث يقول: "شوبرت" schubert في كتابه" رؤية الأحلام" عن لغة الحلم أو الروح كما سماها حيث: "تتمثل فيها الأفكار والأشياء في صورة مختلفة ، بينما يعتمد فهمها في اليقظة على الكلمات التي خلقتها العلاقات الاجتماعية مع الناس، فلغة الحلم شبيهة إلى حد كبير باللغة الهيروغليفية"، ولكننا نستطيع أن نحصل فيها في بضع لحظات ما لا نستطيع أن نحصله بلغة الكلام في ساعات كثيرة، لذلك كانت لغة الأحلام أسرع وأقوى تغبيرا وأفسح مجالا من لغة

(1) وضع "أدونيس" سبع نقاط رآها من مميزات النص الصوفي، وقد حاول الشعر الجديد توظيفها لتكون معينا له في الشحن شعريته والتي من بينها العنصر الرابع وهو " التخييل" الذي يعني شيئا أشمل و أعمق من الخيال، فهو رؤية الغيب، أنظر " أدونيس": مقدمة للشعر العربي .ص: 133.

اليقظة، " فهي أكثر منها تلاؤما مع طبية الروح، ولغة الأحلام لغة طبيعية تنبعث من ذات أنفسنا. [1]"، فلغة الأحلام تبتعد عن التجريد لعدم ملاءمته للمنظر المترائي، وتجعل من الصورة لغة لها، لأنها من الدلالة ما يتيح لها أكبر احتمالا للتوصيل. ومن ثمة كانت لغة الشعر الجديد متماهية في التصوير لتعيد بناء الواقع المعيش إلى واقع متخيل جديد، تختلف دقائقه عن الواقع الأول، مثلما عبر الشاعر : محمود درويش" عن غصب الأرض وحق العودة في قوله:

باسمها أتراجع عن حلمها .ووصلت أخيرا إلى
الحلم .كان الخريف قريبا من العشب .ضاع
اسمها بيننا ...فالتقينا .
لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع .أحاول شرح
القصيدة كي أفهم الآن ذاك اللقاء السريع.
هي الشيء أو ضده ،وانفجارات روحي
هي الماء والنار، كنا على البحر نمشي.
هي الفرق بيني... وبيني.

وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم. كان اللقاء سريعا[2].

ب– التأويل :ارتبط التأويل عند المسلمين بمحاولات فهم النص القرآني وكشف معانيه،

قال الجرجاني[3] في تعريفاته: " التأويل في الأصل صل الترجيح وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا بالكتاب والسنة

(1) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ط6 ،دار العودة –بيروت لبنان 1981 ص: 95
(2) محمود درويش. ديوان محمود درويش. مج1. ص: 497.

(3) الجرجاني علي بن محمد (1393-1413) متكلم أشعري وفيلسوف له شروح في أصول الفقه الفلسفة والمنطق وعلم الهيئة – المنجد في الأعلام –دار المشرق بيروت ط17- 1991ص199:

مثل قوله تعالى" يخرج الحي من الميت" إذا أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيرا وان أراد إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل تأويلا[1]"، ثم إن التأويل عند المسلمين ارتبط أيضا بالرؤى، وفي ذلك يعرفه ابن خلدون قائلا: " إن علم التعبير علم بقوانين كلية، يبني عليها المعبر عبارة ما يقص عليه و تأويله، كما يقولون : البحر يدل البحر على الهم و الأمر الفارح و أمثال ذلك، فيحفظ المعبر هذه القوانين الكلية و يعبر في كل موضع بما تقتضيه القرائن التي تعين من هذه القوانين التي تعين من هذه القوانين ما هو أليف في الرؤيا(2)". لا مراء في أن التأويل، ومنذ القدم استعمل لقراءة النصوص المقدسة وتفسيرها، ثم استعمله المفكرون الإسلاميون في قراءة النص القرآني؛ غير " أن أول من استخدم التأويل على صعيد أنطولوجي واعتبره المنهج الصالح لشرح معنى الكائن، هو الفيلسوف: هايدغر، كما أوضح في كتابه" الوجود و الزمان(3) "، ثم أن كان مصطلح التأويل الذي جاء به الفيلسوف الألماني "هانز جورج غادامير"* الذي قام بقراءة لقول أفلاطون المشهور:" إن المعرفة تذكر(4)"، وهذا قول خطأ من الناحية العلمية، و أما "غادامير" فإنه يؤوله لنا قليلا: "ينبغي ألا نأخذ هذا القول بحرفيته وكما يقدم نفسه، كي لا نفهمه الفهم البسيط الساذج، بل علينا أن نلتفت إلى بعده الأخر، إلى ما يحتمله من معنى ، ولا يقوله(5)"، ومن ثمة يتضح لنا أن التأويل يمد النص بأسباب الحياة مدا، فير محدود لا مقصور ولعل هذا ما ذهب إليه "ابن رشد" حين قال "أن القول المنطوق به، هو بطبيعته متعدد الدلالة، أي أن له غير وجه أو بعد أو مستوى، ما يجعله ينطق من وجه ويسكت من وجه آخر، وما يتيح له أن يظهر بقدر ما يبطن، ومهمة المؤول أن يجتاز الدلالة الظاهرة للكشف عما يسكت عنه القول،

---

(1) علي بن محمد الجرجاني . التعريفات تحقيق إبراهيم الانباري دار الكتاب العربي بيروت 1985 ص72.

(2) ابن خلدون عبد الرحمن :المقدمة تحقيق شهادة دار الفكر بيروت لبنان 2004ص475.

(3) علي حرب :والحقيقة –نقد النص –ط2 المركز الثقافي العربي 1995 ص: 101.

*هانز جورج غادامير، من أهم الفلاسفة الألمان المعلصرين، ولد سنة 1900،درس في جامعتي "لايبنتز" ثم "فرانكفورت" سنة 1949، درس هايدكبرغ، وازدادت شهرته بعد السجال الهام الذي دار بينه وبين الفيلسوف" يورغانهابرماس" حول الأهمية المعرفية الإنسانية ومنهجيتها، من أهم كتبه" الحقيقة والمنهج

(4)المرجع نفسه ص :101.

(5)المرجع نفسه ص: 102.

ويشكل باطنه، أي بعده الآخر أو إمكانه المحتمل[1]"، والصور الشعرية المشحون بها النص الشعري الجديد، و التي يكتنفها في كثير من الأحيان المجاز الذي يقوم عليه الشعر عامة، يستدعي ولوجا إلى عالم التأويل غير الاعتباطي ، فالمجاز على كونه مجازا" هو قنطرة الحقيقة[2]"، قنطرة طرفها وجه النص، وباطنه الطرف الأخر.

يصبح التأويل بلا منازع يشد التجربة النقدية التي تحاول كشف حيثيات اللامرئي من النص، ولذلك أصبح التأويل فلسفة تتعامل مع النص باعتباره وجودا ممكنا" بما أنه يخضع لإمكان الاستعادة التأويلية المستمرة. [3]"، -فما يقوله النص لا " ينكشف عبر قراءة ساذجة، وإنما عبر سبر أغوار انبنائه، وانتظامه، وإذا كان الأمر كذلك، فإن الحقيقة و المنهج ليس طرفا ثنائيا كما يقول "غادامير"gadamer وإنما هما عنصري تفاعل جدلي، وهذه هي تقريبا الخطوات التي يضعها "ريكور" * "للارتقاء بالوضع الإبستمولوجي للتأويلية[4]"، فالتأويل هو نافذة على تعددية القراءة، فهو يبحث عن احتمالات المعنى، كون اللفظ في السياق الشعري لا يحيل مباشرة إلى مرجعه. ومن ثمة تتكون فسحة "صرف اللفظ إلى معنى يحتمله[5]".،بطريقة ابتداعية ،تجديدية توليدية، مما يجعل القارئ يوسع النص ويقرأ فيه كل ما يريد أن يقرأه، وهذا يوحي في أوله بمحاولة فك الارتباط بالعروبة التي أشار إليها بسلطة الرمل، علما بأن العروبة قامت على بيداء "نجد" وما جاورها، كما تشطح الصورة الشعرية ها هنا بحب العروبة التي لم يرد التحرر منها، إلا لأنه يعتز بها، وهذه عبارة وخزة في ضميرها لكي تعود إلى ما كانت عليه.

---

(1)المرجع نفسه ص :102

(2)عبد الكريم الجيلي: حقيقة الحقائق التي هي للحق من وجه ، ومن وجه و للخلائق – تح : بدوي طه علام . دار الرسالة للطباعة ص 61

(3)حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند ريكور-ط1.دار تينمل للطباعة والنشر مراكش، المغرب 1992 –ص 45

*ريكور بول (1913) فيلسوف فرنسي عرف بالفلسفة الظواهرية والتحليل النفسي- المنتجد في الاعلام –دار المشرق بيروت ط17، 1991، ص 274.

(4)المرجع نفسه ص :101.

(5)علي حرب: الممنوع والممتنع –نقد الذات المفكرة ط1 – مركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب 1995 – ص:22.

أصبحت طبيعة النص التكوينية والتشكيلية تشمل كلما بإمكانه أن يعتبر ثغرة يبحر من خلالها القارئ بين تيارات النص المتجاذبة والمتناقضة في الكثير من الأحيان، فلم يعد الفضاء التشكيلي للنص الأدبي محصورا في الكسف عن خطية الدوال، لأن" الطريقة الاستثنائية الفريدة التي يبتدعها النص دائما في دفاعه عن ديمومته وكينونته، هي التي تؤدي إلى بناء استراتيجية بارعة للقراءات[1]"، ومنه يعمد المتلقي المحترف إلى كشف العلاقات بين المعطيات السياقية وعناصر المحايثة، ومن ثمة التساؤل حول الأفق المشترك بين القارئ النص، ذلك أن " التمظهر الخادع الذي يمارسه النص على القارئ هو مشروع لعبة مستمرة بدأها الناص ،ثم أخذ زمام إستمراريتها النص نفسه عبر التاريخ، ليستفزنا بكل ما نملك من تراكم معرفي وتاريخي وفكري، فهو في حالة مواجهة مستمرة مع القارئ[2] "، تحسمها الظروف المحيطة بكل منهما، بداية من الرصيد المعرفي، وصولا إلى العوالم الاجتماعية والنفسية والتاريخية والاثنية؛ بل ويتعدى إلى التمتع بنسبة من الخيال، ذلك أن النص سلطة متراكمة المشارب، موغلة في الذاتي والجماعي من جهة، ومتجذرة في الماضي التراثي للإنسانية من جهة أخرى ، وتكون المواجهة المباشرة للنص قصد الالتفاف، علما أن لعة الالتفاف هذه تُمارس من الطرفين في جهاز القراءة بوصفها حدثا تفاعليا بين القارئ والمقروء الذي يجعلك تشك في ثوابت القراءة نفسها مستفيدا من الشك في ميلاد مساحات معرفية وجمالية جديدة، لأن الشاعر ينسحب ويتوارى بين ظلال المعاني، بعدما يمحي كل أثر لطريق الهرب، تاركا خلفه الطريقة الخاصة التي يكتب بها، في أقرب إلى الوصف بكونها طريقة "إيحائيَّة تلميحِيَّة تقوم على التعبير عن الأبعاد النفسية أو الفكرية الذاتيَّة بِمزيج من التجريد والحِسيَّة ...هكذا يأتي التعبير عن التصور الذاتي أو الإحساس النفسي بِتوقُّفِ الزمن أو جموده[3]

(1)محمد صابر عبيد ، شيفرة أدونيس الشعرية ، سيمياء الدال ولعبة المعنى ، منشورات الاختلاف ،ط1 ، 2009،ص33.

(2)شريف هزاع شريف ، نقد /تصوف ، النص –الخطاب – التفكيك ، ص 30 .

(3) د. سامي سويدان. جسور الحداثة المعلَّقة. من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر و المسرح.دار الآداب بيروت.ط1.عام 1997م.ص: 73.

يحاول القارئ في مناجزته النص الهيمنة عليه، على دروبه وشعابه وآفاقه، تستهويه المطاردة، وإذا به فجأة أسير هيمنة النص، هذه الهيمنة التي سرعان ما يتوهم أنه تحرر منها بتسريبها في لا وعيه الفردي أو الجمعي تارة، أو تفسير ظروفه، وربما تشكيل موقف ما من الحاضر أو إعادة قراءة الماضي، وحتى توقع القادم تارة أخرى، إذاً هي لعبة متواصلة بين القارئ والنص الشعري في نقل الهيمنة، تواصلها اللاانهائي ذاك ما يقود إلى التخوم الأولى لعالم التأويل، فنعدما يقول درويش:

"لم يكن للكواكب دور،

سوى

أنها علمتني القراءة:

لي لغة في السماء

وفي الأرض لي لغة

من أنا؟ من أنا؟[1]

يشير في هذا المقطع إلى المرجعية الدينية التي يستمد منها الأمل كونه تؤسس لوجوده على الأرض، أما الواقع فشيء آخر إذا نظرنا من زاوية معاناة الشاعر من خلال عيشه مع الأرض السليبة، وكذا مكائد اليهود من تزييف التاريخ ومحاولة الحصار بشتى الطرق.

تكون اللغة في البداية، أو طبيعتها الفيزيائية محايدة وفاترة وبليدة، كونها تقتصر على المستوى الحسي الأنطولوجي أو البيولوجي مهما تعددت نوزاع القراء الانطباعية، فهي من وإلى الإعلامية والاستعلامية؛ لكن عندما يتم التعامل معها شعريا، فإنها تصبح عنصرا جماليا مدهشا وعنصرا خلاقا أيضا تتمخض طوفانا إبداعيا بها ومن خلالها؛ إذ عند استحضار المفردات تنهض العلائق متجاوزة حدود الزمان والمكان وتكسر حدود التوقع، ويتحول الأثر إلى فضاء من العلائق اللامتناهية" لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة ، تعني خروجا بالعبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، لا يمكن معها إحالة المدلول

(1) محمود درويش. "تدابير شعرية". ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا. الأعمال الجديدة الكاملة 1 .ص:365.

الشعري إلى سنن محددة[1] "، لأن اللغة الشعرية ثورة وتمرد وخروج مستمر على السنن "عن طريق تغيير العلامة معناها إلى معنى آخر، أي عندما تنوب كلمة أخرى كما تحدث في الاستعارة والكناية وكل الصور البيانية المحصورة بهذه البنية المزدوجة[2]"، فعندما يجمع الشاعر الأساطير إلى الأساطير، ويشرع في نسج قصيدته التي لا تنتهي، محاولا حسم مساءلة الوجود عبثا، حتما ستؤول هذه الأسئلة إلى متاهة لا متناهية، وذلك في قوله:

القصيدة بين يدي، وفي وسعها
أن تدير شؤون الأساطير،
بالعمل اليدوي، ولكنني
مذ وجدت القصيدة شردت نفسي
وساءلتها:
من أنا
من أنا؟[3]

من الشاعر إلى المتلقي في مساحة النص تنشأ علاقات التواصل بين النص والمتلقي في عدة اتجاهات، إذ يتحول المتلقي لحظة من آنية نابضة بالحياة للنص، ويتحول النص إلى امتداد في الماضي والمستقبل والخيال وكل ما ينبض بالجمال، فتغدو الألفاظ ودوالها مجرد وسائط ذات خصائص منها:

أ-الإدهاش: هو السواحل الدنيا للشعر إذا كانت السحر وخلْب الألباب هي سواحله القصوى، بما تتيحه التجربة من سرد ووصف وآليات انزياح وتناص رهيبة، ناهيك عن المقومات البلاغية والصوتية والإيقاعية، فإذا تضافرت هذه العناصر مع الصوَر والرموز والأساطير، كان اللامتوقع وكانت سطوة القصيدة على قدر عالمها، ومدى احترافية قارئها،

(1) جوليا كريستيفا. علم النص : ترجمة فريد الزاهي. دار توبقال للنشر . الدار البيضاء. ط2. 1997م.ص: 78.
(2) م. س. ص :78.
(3) محمود درويش. "تدابير شعرية". ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا. الأعمال الجديدة الكاملة 1. ص:368.

ومقدرته على" الاشتغال على ثُنائية الحضور والغياب، من خلال فهم جدليٍّ عميقٍ للعلاقة بين هذين المسْتويَيْن في جسد الخطاب؛ الحضور حسب التفكيك ظاهرة مرئية، والغياب ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة، المحيط المضطرب المتَّسِع الذي لا قاع له ولا شواطئ، وهو المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر[1]"، كما في قوله:

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ . نهرٌ واحدٌ يكفي
لأهمس للفراشة : آهِ ، يا أُختي ، ونَهْرٌ واحدٌ يكفي
لإغواءِ الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصَّقْر، وَهْوَ
يُبَدِّلُ الراياتِ والقممَ البعيدةَ ، حيث أَنشأتِ الجيوشُ
ممالِكَ النسيان لي. لا شَعْبَ أَصْغَرُ من قصيدته . ولكنَّ
السلاحَ يُوَسِّعُ الكلمات للموتى وللأحياء فيها ،
والحُرُوفَ تُلَمِّعُ السيفَ المُعَلَّقَ في حزام الفجر،
والصحراء تنقُصُ بالأغاني، أَو تزيدُ[2]

كأنه يغفو في أحلامه وفي رومنسيته، فيسترسل ثم ما يلبث أن يصعقه واقعه الحاضر الذي ولج إليه من خلال التاريخ والأساطير، وكأن كل دروب النص تقود إلى المأساة بالنسبة للشاعر، ومعادلا موضوعيا بالنسبة للمتلقي.

ب–الابداعية والانتاجية: لا تقدم الصور إلا نفسها فقط؛ بل تقود إلى رسم طقوس وأجواء تتشكل بين اللحظة واللحظة كذا مرة، حتى أنه يمكن القول أن المدركات على المستوى الذهني في استعصائها على التجسيد، فكل محاولة لتوصيفها لا تعدو أن تكون مجرد تشكيل لا متناهي، أو تصوير على تصوير بين المتعة والمعرفة، أو رحلة بين الغفوة والصحوة، أما في أدنى مستوياتها فحسبها الوظيفة التواصلية على تعدد أطرفها وأنماط خطاباتها، ذلك أن " الباث للرسالة اللسانية لا شك يستجيب – وهو يتصرف في طاقات اللغة وسعَّة

(1) عبد الله ابراهيم .عواد علي.سعيد الغانمي. معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. المركز الثقافي العربي . ط1. عام 1990م.ص: 116.

(2) محمود درويش. ديوان " الجدارية " الأعمال الكاملة ج 1. ص: 465

مَعَاوِلها – لِمُنبِّهات تشدُّه بِرِباطٍ عُضْويٍّ إلى إرْضاء مُقْتضياتِها بالشحن والإبلاغ، ثم إنَّه يُحّملُ رسالته اللسانية دلالات بالتصريح أو بالتضمين، رابِطًا بذلك مُحتويات الخطاب بِبَصماتِه التأثيريَّة في من يتَلقَّاهُ [1]"، ومن مثل ذلكم ما نجده عند الشاعر في قوله:

هذا هو اسمك

قالت امرأة ،

وغابت في الممر اللولبي ...

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى. ولم أحلم بأني

كنت أحلم. كل شيء واقعي. كنت

أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا .. [2]

ج–الإعلامية: تقترن الصورة بزمن مهما حاولت التوغل في التجريد، كما أنها تعبير عن حالة عقلية أو وجدانية، هنا تتحرك اللغة الشعرية عبر صَهْرِ الزمن في كتلة واحدة، فيصير لها قدرة على تمرير الأحوال على أي زمن، وتزمين أية حالة، فتحقق الوظيفة الإعلامية إبداعيا في الخطاب المترابط، فيعلن عن ميلاده واقعيا بغير مفهوم الآنية؛ بل يتحول التاريخ والمستقبل إلى لحظة واحدة داخل الواقع المعاش دون أن ينقص منه شيئا، بل يزيده جوهريَّة وأبعادا، فيتحول إلى علامات يلعب فيها القارئ دور المعاني، وتلكم هي الخاصية الأهم في تأثيره" وبالتالي في خالقيتِّه الإبداعية: رغبته في اختراق المظاهر والمظهرية، في إلغاء المألوف والعادي والراكد، للوصول بنصه إلى يوتوبياه، إلى إلفة وليس معاداة، إلى واقع جديد يرفض سلب الواقع المعاش مثل قدر، السلبي في قيوده ونمطيته، الجديد في واقع محلوم به، ثم متحقق على مستوى النص، أولاً، كاستباق للتحقق على المستوى الاجتماعي/ الإنساني، من أجل(الأجمل

(1) د . عبد السلام المسدي . الأسلوب والأسلوبية . الدار العربية للكتاب.ط3، 1982م. ص: 77.

(2) محمود درويش. ديوان " الجدارية " الأعمال الكاملة ج 1. ص: 441.

والأروع والأفضل) في كل شيء، مجتمع جديد يقف على أرض غير متشققة، بقدمين حضاريتين، من الأرض هو من لحمها، من جهد البشر وكدهم يستمد العزم والعزيمة

2. التطبيق الثاني:

التحليل البلاغي للخطابة العربية.

يجدر بنّا ابتداء ونحن في فاتحة هذا البحث؛ أن تكون بداية مدخله تساؤلية مفادها: أَتُراهُ لزاما على أيِّ باحث أن يؤسس ويؤثث تنظيرا وأَجْرَأَةً للمصطلح الذي سيرافقه في البحث حتى يمكّن نفسه من استيعاب الأحكام النّقدية التي سيصدرها، ومن الإشارات الأدبية التي سيقررها تعضيدا للنظري وتصديقا للتطبيقي، من أيقونات أساسية في خريطة المفاهيم التي سنقترحها والتي تعتبر جزءا ارْتِكازيا في علمِ السرديات، وفي لغة الاعترافات المروية، بما له علاقة حدود المصطلح وإرهاصات بداياته ، فضلا على التعميقات النفسية والفلسفية في ما يسمى بالتذويت، أي: النسبة إلى الذات، أو بمقاربة أخرى (التأريخ للأنا).

من المفردات التي نراها مفصلية في البحث: الخِطاب، الرواية، السرد، الرواية السيّر ذاتية

1. الخِطاب، الدلالة والتّعدد:

لقد تعددت الدلالات والمفاهيم الخاصة بالخطاب بتعدد مجالات الدارسين وتخصصاتهم مما أدى إلى فرض كل حقل معرفي مسلماته وإشكالياته على المفهوم، فبينما يضيّقه البعض ليقتصر على أساليب الكلام والمحادثة، يوسّعه البعض ليجعله مرادفًا للنظام الاجتماعي برمته[1]. ويعتبر الحديث عن الخطاب أو الخطابات من الأحاديث المهمة، لأن تناول مفاهيمه يساعد على بناء التصور الأمثل لطبيعة التواصل البشري ومحاصرة الكم الأوفى من خصائصه وقوانينه التي هي دأب كل

1- محمد صفار تحليل الخطاب وإشكالية نقل المفاهيم، رؤية مقترحة، مجلة النهضة، المجلد السادس، العدد الرابع، أكتوبر، 2005، ص:100.

باحث في هذا العصر، ومن هذا المنظور؛ تتوجه كل الأبحاث إلى محاولة الإلمام بما توفر من مدونات خطابية حتى أصبح الخطاب خطابات، وصار بالإمكان أن نسمي كل ما يدخل في إطار التواصل البشري نوعا من أنواع الخطابات، سواء أكان ذلك أصواتًا ملفوظة أم إشارات أو كتابات أو رسوما أو صورا.

يمكننا فضلا عن ذلك، أن نعتبر السيناريوهات الفيلميَّة والاعترافات وأدب المذكرات نوعا من أنواع الخطابات، ذلك أن هناك نوع من الهروب من إمكانية التحديد عند أي محاولة للتصنيف، نظرا لتناسل الأنواع في الخطابات، حيث يتسع مفهوم الخطاب إلى درجة يصعب معها الحصر، بسبب استيعابه لمختلف فنون القول والتلفظ في وضعيات اتصالية مختلفة، كما أننا نلاحظ أن مردَّ هذا الاختلاف في وجوه التناول للمرامي التصنيفية، عائدٌ لاختلاف وجهات نظر النقاد والباحثين ومنظري تحليل الخطاب؛ غير أن أيّ مقاربة إجرائية من قبل المحللين، تحدث آليات معينة تتشاكل في بعضٍ، وتتباين في البعض الآخر بحسب متطلبات المدونة الخطابية؛ وللولوج إلى الأبعاد التي هي من حدود الخطاب، لابد أولا أن نمر عبر مفهوم الخطاب حتى تتضح لنا الصورة أكثر.

2. الخطاب في اللغة:

يقول الجوهري في معجمه الصحاح: "الخطب سبب الامر. تقول: ما خَطْبُكَ. وخَطبت على المنبر خُطْبَةً بالضم. وخاطبه بالكلام مُخاطَبةً وخِطاباً. وخَطَبْتُ المرأة خِطْبَةً بالكسر، واختطب أيضاً فيهما. والخطيبُ: الخاطبُ. والخِطِّيبي: الخِطْبَةُ. قال عديّ بن زيد يذكر قصة جذيمة الابرش لِخِطْبةِ الزَبَّاء: لِخِطِّيبي

التي غَدَرَتْ وَخانَتْ وهُنَّ ذواتُ غائِلَةٍ لُحينا1"، ويقال: " خطِب وده، فهو خاطبٌ 2. واخْتَطَبَ أيضا فيهما، والخطيب: الخاطب ، والخطيبي: الخطبة . يقول الفيروز آبادي في القاموس المحيط " الخطب الشأن، والأمر صَغرُ أو عَظمُ جمع:خطوب. وخطب المرأة خطباً وخطبة و خطيبي، بكسرهما، واخْتطبها ، وهي خطبه وخطبته وخطيباه وخطيبته، وهو خطبها، بكسرهن، ويضم الثاني ، جمع: أخطاب .و فصل الخطاب : الحكم بالبينة ، أو اليمين ، أو الفقه في القضاء ، أو النطق بأما بعد3.

وهو: المواجهة بالكلام 4 أو مراجعة الكلام5"، كما ورد لفظ الخطاب في المصباح المنير للفيومي بما معناه :" خاطبه" مخاطبة وخطابا وهو الكلام بين متكلم وسامع ومنه اشتقاق الخطبة بضم الخاء وكسرها باختلاف معنيين فيقال في الموعظة خطب القوم وعليهم من باب قتل خطبة بالضم و هي فعلة بمعنى مفعولة نحو نسخة بمعنى منسوخة غرفة من ماء بمعنى مغروفة وجمعها خُطبَ مثل : خطيب و الجمع الخطباء وهو خطيب القوم إذا كان هو المتكلم عنهم6 ". ولم يخرج " ابن منظور" في تعريفه لمصطلح " الخطاب " وتحديد مفهومه عن دلالة الكلام ومعاييره، وهو ما ذهب إليه كثير من علماء اللغة قديما وحديثا.

1- أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987، ج1، ص: 121.

2- إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، ج1-2، دار الدعوة إسطنبول، تركيا،1989 ، ص :243.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص:478.

4- محمود الزمخشري، أساس البلاغة، حققه: د.مزيد نعيم، شوقي المعرّى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1998م،مادة "خطب".

5- محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،1415 ه،ص:83، مادة "خطب".

6- أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير ، تح : يحيى مراد ، مؤسسة المختار، مصر، ط1، 2008م ، ص:106.

يقول "ابن منظور : "الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام "وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابة ، واسم الكلام الخطبة...وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب : الكلام المنثور المسجع، ونحوه ، وفي التهذيب: الخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر[1]". يتعذر إقصاء الخطابات الأخرى كونها تتضافر جميعا في تشكيل بنيته الدلالية إن على المستوى المعجمي أو على المستوى السياقي الذي لا ينفصل عنه البتة، بسبب تشابك العلاقات الداخلية والخارجية من جهة، وبين الشكل الآخذ في الانفتاح على مختلف أجناس تصريف القول الفني.

3. الخطاب في الاصطلاح:

المصطلح في عرف البحث العلمي هو ما تم الإجماع على حلته، بحيث يكون مفهومه جامعا مانعا، وفي الحقيقة لا يحصل هذا المفهوم إلاّ بتظافر عدد من التعريفات من مناحٍ عديدة؛ حيث إن التعريفات تشكل أرضية للمفهوم، ومادام أن الأمر يتعلق بمفهوم الخطاب فإن مفهومه تأرجح " بين النسخ عن الغرب، واتخاذ مفاهيمهم أساسا للحكم على النص العربي، وبين الانطلاق من المفهوم الغربي وصياغة مفاهيم جديدة تتساوق والنص العربي المدروس، وفي الحالتين يصار إلى استبعاد الأساس العربي الذي رسم حدودا لمفهوم الخطاب لا تبعد في جوهرها عن المفهوم الغربي الحديث له[2]. لذلك يجب أن نفهم الخطاب في مدلوله الأوسع، باعتباره كل تلفظ يفترض متكلما وسامعا، وعند الأول قصد التأثير في الثاني

1- ابن منظور، لسان العرب، ت:أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، مجلد03، ط2، 1997م، ص: 360، مادة " خ ط ب ".

2- مهى محمود إبراهيم العتوم، تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2004 ، ص:20.

بطريقة معينة[1]، ولابأس في أن نحاول طرح عدد من التعريفات الاصطلاحية على النحو التالي:

- الخطاب مصطلح مرادف للكلام "parole " بحسب رأي اللساني البنيوي " فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure " ، وهناك خطاب أدبي بحسب رأي " موريس Moriss".
- الخطاب وحدة لغوية ينتجها الباث " المتكلم " ، تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة ، بحسب رأي " هاريس. Hariss [2]".
- و هو نظير بنيوي لمفهوم الوظيفة ، في استعمال اللغة ، بحسب رأي "تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov".
- فهو : أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو و مستمع و عند الأول فيه نية التأثير في الآخر بطريقة معينة كما يقول " إيميل بنفست Émile Benveniste [3]"، أي: هو وحدة لغوية تفوق الجملة تولد من لغة.
- في حين نجد أن عبد الهادي بن ظافر الشهري يعنيه من الخطاب الاصطلاح اللغوي ويتبنى في ذلك وجهة نظر كل من "ديبورا شيفرن Divora CHivren"
- و "جيفري ليش Jifri Liche" يقول " : حدُّ الخطاب أنه كل منطوق

1- Emile Benveniste- Problèmes de linguistique générale, T1,Edi Gallimard, Paris, 1966, P:240-241.

2- ديان مكدونيل(Diane McDonnell): مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط1، 2001، ص :30.

3- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص:39.40 .

به موجه إلى الغير بغرض إفهامه مقصودا مخصوصا[1]" .

بينما في مفهوم أحمد المتوكل " يعد خطابا كل ملفوظ / مكتوب يشكل وحدة تواصلية قائمة الذات[2]" هذا وتشترك التعاريف السالفة في معظمها في اشتراط الوضعية التواصلية للملفوظ كي يؤول خطابا، وإلا فهو نص.

يتضح مما سبق أن الخطاب مفهوم أوسع وأشمل من الجملة ، وإنما يتحدد معناه المفهومي بناء على التلفظ أو العلاقة بين طرفين : مخاطِب و مخاطَب، " فالخطاب في هذا الفهم ذو طابع كلي وشمولي، لا يتوقف على البعد اللساني وحده، ولا على البعد الاجتماعي والتاريخي الذي يعتبر النص انعكاسا لحركة الدلالة في التاريخ، كما لا يقتصر على البعد التداولي المعني بالتواصل في موقف محدد، ولكنه يمازج بين هذه الأبعاد نظرا وتطبيقا[3] " من هذا المنطلق،" فإن الخطاب يأخذ مفهومه بالنسبة إلى الوحدات اللسانية الأخرى كالآتي:

- بالنسبة إلى الجملة : يعتبر الخطاب وحدة فوق جُمَلِيَّة.
- بالنسبة إلى الملفوظ : يشكل الخطاب وحدة تواصلية مجموعة بظروف إنتاج معينة وتشير إلى جنس معين من أجناس الخطاب، بينما النظر إلى النص من جهة بنائه
- اللغوي يجعلنا نتكلم عن ملفوظ هو نتاج عملية التلفظ، بينما يكون تحليل ظروف إنتاج هذا النص حديثا عن الخطاب.

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، ص:39 .

2- أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 2010 ، ص:24.

3- محمد عبد الباسط عيد، النص والخطاب قراءة في علوم القرآن، ص:17.

- بالنسبة إلى النص: يعتبر النص خطابا إذا نظرنا إليه مجموعا مع سياق إنتاجه.
- بالنسبة إلى التلفظ: يعد التلفظ حاملا نوعيا لسياق الخطاب، وعلى هذا فهو ضروري في اعتبار الملفوظ خطابا[1]" ذلك أن التواصل هو الوسط المشترك الذي تتجنَّس فيه مختلف أصناف القول من جهة، كما أن أطراف ذلكم التواصل هي من يمنح كنه الخطاب ووجوده ومقوماته لاحقا.

4. الخطاب في التراث العربي و اليوناني:

تنوع مفهوم الخطاب في التراث العربي تنوعا واضحا، ففي التعبيرات العربية القديمة نراه يحمل مدلول الرسالة ، فيُقال : هذا خطاب فلان لفلان ، ومرة أخرى عبر به عن الخطبة التي يلقيها الخطيب ، " ويرتبط الخطاب بالخطابة في النصوص التراثية ، فالخطابة في ميدان النثر بمنزلة القصيد في ميدان الوزن ، فهي الإطار المثالي الذي تتجلى فيه البلاغة النثرية، ومن ثم فإن الجاحظ إذا تكلم في بعض النصوص عن الخطابة والسياق، فهو يقصد البلاغة، ولم ذا الجنس من البلاغة، وليس هذا معناه أنه لا يفرق بينهما، ولكنه يذكر بالخطابة ولا يتصور العلاقة بينهما على هذا الشكل ليس أكثر، ولو أردنا التعبير عن هذه العلاقة، لكان الشكل الآتي، هو الكاشف عن العلاقة التي تجعل البلاغة جنسا، والخطابة نوعا: (كل الخطابة = البلاغة) أما (كل بلاغة ≠ الخطابة [2]) ، وقد دلت أيضا على قوة الإدراك.

1- محمود طلحة، تداولية الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2011 ، ص:18.

2- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات دار الأديب ، وهران، الجزائر، 2006 ، ص:11.

أما تصورها عند اليونان فهي شيء آخر " إذ يرتبط الحديث عن الخطاب بالخطابة التي فصلها" أرسطو طاليس" عن الشعر، وقد قال عن مكوناتها : أما اللاتي ينبغي أن يكون القول فيهن على مجرى الصناعة فثلاث: إحداهن الإخبار من أي الأشياء تكون التصديقات والثانية ذكر اللاتي تستعمل في الألفاظ ، والثالثة أنه كيف ينبغي أن ننظم أو ننسق أجزاء القول .ونستخلص من مقولة أرسطو عناصر الخطابة الآتية:

- ✓ عنصر الإقناع أو البراهين .
- ✓ الأسلوب أو التنظيم أو البرهان .
- ✓ ترتيب أجزاء القول[1]" . وعليه لا نستغرب أن الظلال المفتوحة على دلالة الخطاب تنسحب حتى على السياق والنسق القرآنيين.

ورد الخطاب في القرآن الكريم بصيغة " مصدر" في ثلاث آيات وهي: قوله تعالى:" وشددنا ملكه و أتيناه الحكمة و فصْل الخطابِ "[2] ، وقوله تعالى :{فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ}[3]. وقوله عز وجل:{ رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا}. [4]وورد بصيغة الفعل في آيات ثلاث أيضا و هي: قوله تعالى:{ وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلامًا }،[5] وقال تعالى:{ وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي اللّذِينَ ظَلَمُوا}(هود الآية37)

1- المرجع نفسه، ص:11.
2 - سورة "ص" الآية: 20.
3 - سورة "ص" الآية: 23.
4- سورة "النبأ "الآية:17 .
5- سورة" الفرقان" الآية:63.

وفي قوله تعالى:{ لاَ يَمْلكُونَ مِنْه خِطَابًا}، أيّ لا يملكون أن يخاطبوه بشيء من نقص في العذاب أو زيادة في الثواب1. حيث يؤول لفظ «الخطاب» إلى الفصل الذي لا مُعقب بعده.

تتفق كتب التفسير في ضبط مفهوم الخطاب كما ورد في هذه الآيات، ومنها ما أورده "الزمخشري" في ((كشافه)) في تفسير كلمة "الخطاب "، ففي قوله تعالى:{وَلا تُخَاطِبْنِي في اللّذين ظَلَمُوا إِنَهُم مُغْرَقُونَ} (المؤمنون الآية 37). وردت بمعنى : لا تدعني في شأن قومك[2]. إن العلاقة بين طرفي الخطاب من أبرز العناصر السياقية التي تؤثر في تحديد استراتيجية الخطاب المناسبة واختيارها ،فتجسد هذه بتدرجاتها نوع العلاقة بين المرسل والمرسل إليه لتتناسب معها، فكلما كانت العلاقة رسمية كلما كان خطابه أكثر مباشرة في حين كلما كانت العلاقة حميمة كلما ابتعد المرسل بخطابه عن الدلالة المباشرة . وعليه فالعلاقة هي التي تحدد الاستراتيجية المناسبة لتجسيدها ، وتُعد المعرفة المشتركة من العناصر المؤثرة، وهي الرصيد المشترك بين طرفي الخطاب.

يعتمد طرفا الخطاب على المعرفة المشتركة في إنجاز التواصل، إذْ ينطلق المرسل من عناصرها السياقية في إنتاج خطابه، كما يُعول عليها المرسل إليه في تأويله ، وذلك حتى يتمكنا من الإفهام والفهم أو الإقناع والاقتناع وهذه المعرفة تنقسم إلى، معرفة عامة بالعالم وذلك بإنجاز الأفعال اللغوية داخل المجتمع مع إقامة الاعتبار لأطره العامة الدينية، الثقافية، الاقتصادية، الاجتماعية. والمعرفة بنظام اللغة في جميع

1- الزمخشري جار الله محمود بن عمر، الكشاف، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، د ت ط، مجلد 4 ، ص :210.

2- الزمخشري، المرجع نفسه، مجلد02، ص:268.

مستوياتها ،بما في ذلك دلالاتها وعلاقتها بثقافتها1"، وذلك راجع إلى كون التواصل يكون عبر علامات يتحدد من خلالها وجود أطراف الخطاب وشيفرات اللغة والكلام معا.

3. التطبيق الثالث:

التحليل البلاغي للخطاب السردي.

لعل القول بتلاشي الحدود بين الأجناس الأدبية، فيه تبرير كافٍ لتداخل السيرة بالرواية، بحيث لم يعد السرد من حيث جماليته وتأويلاته حكراً على القصيدة أو الرواية؛ بل تعددت آلياته لتفرض طقوسها الإيحائية على السيرة فهي عند قصاصي الجيل الجديد لغة شعرية تخرق قانون اللغة العادية لتقوم على التجربة الباطنة–، وهي تجربة كما أشرنا سلفاً تمثلها جيل من كتاب القصة الجدد، خاصة بعد تطور المفاهيم النقدية والإبداعية، وتجدد أفضية الإبداع، ليس على مستوى القصة فحسب؛ بل على صعيد الحركة الإبداعية في العالم العربي، حيث غدا المبدع في القصة والشعر على السواء يؤمن أن الفن قوامه اللغة، التي تتحول إلى حقل للتأمل فيتصاعد فعل الدوال في بناء النص– وهذا بغض النظر عن الأجناس الأدبية والنظرة التقليدية التي اعتبرت أن للسيرة لغتها الواصفة التي لا ينبغي أن تحلق بعيداً عن الرواية.

ولعل هذا التداخل مرجعه إلى أن السيرة لم تعد تكتفي بالمرجعية النثرية لجنسها، بل تعدت ذلك إلى تناصية مع المتن الروائي المعاصر، الذي عرف هو الآخر تمرداً على نمطية الصورة القديمة التي مثلتها البلاغة العربية التقليدية. وبالتالي

1 عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 48، 49

حدث التلاقح بين لغة السيرة ولغة الرواية، بفعل هذه المزاوجة، بحيث لم يعد يحس بذلك التباعد بين الجنسين عدا ما يتعلق ببعض تقنيات السرد من الناحية الفنية. قد لا يكون هذا التماس من اللغة الشعرية وليد الصدفة إنما جاء بعد مرحلة تجريب الكتاب الجدد للأشكال التعبيرية واستعارة هذه الخصوصية الشعرية التي تحيل الحدث إلى رمز بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو، إنما تردنا على دلالته، أو إبعاده ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي قوامه اللغة وعلاقاتها.

يرتبط الحديث عن الجنس الروائي بمرحلة جديدة من مراحل التنظير الأدبي، حيث تتجاوز فيها هذه المرحلة سابقاتها من المراحل، نظراً لتميزها بانفتاح الأجناس على بعضها البعض، بل باختلاطها وتهجينها بما يدفعها إلى عدم الثبات وإلى التغيير المستمر، ولذا عدت الرواية "بحق عملاً متعدد الدلالات، أو بتعبير أمبرتو إيكو Umberto Eco عمل مفتوح، أي نمط نصي محتمل لتأويل شتى مختلفة باختلاف الموافق التداولية[1]"، فيكون النظر إلى الرواية باعتبارها مجالاً لتداخل الأجناس الأدبية، يرصد كل ما يساهم به كل جنس من تلك الأجناس من تغير على مستوى الخطاب الروائي، ومن إضفاء لقيم جمالية نتيجة ما توفره تلك الأجناس من انزياحات وخروقات نوعية.

تفرض التنويعات الموضوعاتية الكامنة في الرواية، الاستعانة بالفروقات الممثلة لقواعد وآليات تشكل الأجناس الأدبية التي تغطي هذه التنويعات، وهي بذلك تقدم نسيجاً متلائما أو غير متلائم يشكل مواصفات أيَّ عمل روائي. وهكذا تغدو الرواية ظاهرة ثقافية وأدبية؛ بفضل تنوع أبعادها "فلا يمكن تجريدها من

1 بيرنار فاليط، النص الروائي، مناهج وتقنيان، ترجمة: رشيد بنحدو، الطبعة الأولى، نشر سليكي إخوان، المغرب، سنة: 1999م، ص: 32-33.

وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جمالياتها السردية، فهي تختزل النظرات النقدية الضيقة التي تنحبس في تفسير أحادي الرؤية، وتتمرد على أي منظور يراها ظاهرة أدبية فقط[1]". فيغدو النقد مستلهما وفيا لما تمليه عليه الآثار السردية من نواميسها، كيما يرسم لنفسه دروبا تضيء لفترة ريثما يكسر نمطٌ سردي آخر ما ألفه النقد، وهكذا يظل التغير ثابتا وحيدا.

إن الخطاب السردي غير محدد الأطر ولا محصور المواضيع فهو على حرية تامة فيما يطرقه من تيمات وبآليات وكيفيات متعددة في التصوير والمعالجة، بما يسمح له من بسط هيمنته على الخطاب الأدبي المعاصر فضلاً عن اعتماده على خصائص وسمات العلوم الإنسانية بمختلف فروعها، هكذا طغى جنس السرد على كل الأجناس الأدبية الأخرى؛ بل وحقق هذا الخطاب تداخلاً بين الأنواع والأجناس الأدبية وغدا ذلك من الأمور الطبيعية، لذا عدت الرواية قفزة عصرية لأنها صارت "من أكثر الأنواع الخبرية قبولاً لتحقيق هذا التداخل والاختلاط، باعتبارها النوع الأكثر اتصالاً بواقع العصر المعقد والمتغير باستمرار2 "، ذلك أننا نصل مساحة تلتقي فيها دروب المعرفة، يفقد معها النقد سلطة التجنيس؛ بله، لا يعدو أن يكون مجرد رافد معرفي آخذ في التشكل والاتساع والتموقع.

يقترح سعيد يقطين مفهوماً محدداً لمصطلح السرد الذي يعتبره مفهوماً جامعاً "لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي، ويتسع لكل ما تفرق في مصطلحات عربية قديمة وحديثة تتصل كلها بصيغة أو بأخرى بأحد الأنواع الحكائية، ولم يرق

1 عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة: 2005، ص: 320.

2 سعد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، سنة: 1997م، ص: 197.

أي نوع منها ليكون في الاستعمال العربي ذلك المفهوم الجامع الذي يتخذ بُعد الجنس[1]"، فتجنس السرد –بغض النظر عما كان يقطين يريد من خصوصية السرد العربي– يتطلب تمعين النظر الذي يستدعي أن يكون هذا الجنس جامعاً لكل تلك النماذج التي لم ترق إلى تحقيق استقلاليتها عن غيرها لتكون وغيرها في دائرة واحدة قائمة على عنصر الحكائية ومادته.

تستوعب رحابة الخطاب السردي أكثر أصناف السرد تعقيدا من تلك الأجناس الأدبية التي سادت عبر عصور متعاقبة وإن كانت هي الأخرى مرتبطة بالحكاية حيث أن أسماء تلك الأجناس تستند على سماتها النصية ولم تتعداها، وإذا غاب ذلك التعدي، انحصر الجنس دون إطاره، حيث لا يمكنه أن يتداخل مع أي جنس آخر؛ لأن "مفهوم الجمع غامض جوهرياً وهذا يفسر عدم الاستقرار الدلالي لأسماء الأجناس المفترضة تجميعاً شكلياً وموضوعاتياً بسيطاً، حكاية، قصة، رواية[2]"، وهذا ما أدى إلى توسيع الاسم الجنسي المتمثل في الخطاب السري عقب تشكيل تاريخي تطوري خضع لإعادة تصنيف تلك النصوص.

إن المادة الأساسية المحددة لجنسية السرد هي "المادة الحكائية التي تعتبر أساسية وثابتة وعليها مدار السرد وبانتفائها ينتفي السرد[3]" وذلك بالرغم من اختلاف طبيعتها باختلاف الأنواع السردية. كما أنها هي ذاتها ما يجعل الخطاب السردي على درجة كبيرة من التنوع والتركيب والتعقيد، كما تجعله متصلاً بالواقع بما يحققه من وصف له وتمثيل، وفي الآن ذاته ينفصل عنه ويتجرد منه بما يضفيه عليه

1 سعد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار رؤية، القاهرة، سنة : 2006، ص: 86.

2 ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص:125.

3سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص: 219.

من تخييل قد يصل إلى حدود المستحيل المقنع نظراً للكيفية التي يُعرَض بها، والتي يفترض فيها ضرورةً أن تكون ممتعة ليصير المحكي المخيل أفضل من ذلك الممكن غير المقنع. فنحن ابتداءً من هذه اللحظة أمام منطلقين:

1- الجنسية: باعتبارها تشكل للموضوع الذي يتحقق من خلال الكلام الذي يتخذ طابع القص.

2- السردية: التي نعتمد الكشف عنها باستحضارنا لجنس السرد انطلاقاً من نصوص محددة.

ولمناقشة المنطلقين معاً، الجنسية والسردية ينبغي بدءاً تحديد النواة التي تتشخص من خلالها هذه المقاربة انطلاقاً مما مرت به نظرية التجنيس من تحولات، والتي يمكن استخلاصها في وجهين:

الأول: تمتد من أرسطو إلى غاية تراجع الرؤية الكلاسيكية حيث تجلت فيها المطالبة بفصْل الأجناس الأدبية عن بعضها البعض؛ بل غدت عند أصحاب هذا الاتجاه وكأن هذه الأجناس قارات منفصل كل منها عن الآخر، لما يميز كل جنس عن الآخر، فهو لا يتراسل فنياً مع الآخر.

الثاني: ما ظهر حديثاً في مطلع القرن العشرين من اعتبار الأجناس الأدبية مجموعة من الروافد التي تصب في دائرة الإبداع، ومن ثم فهي تتقاطع فيما بينها عبر قواسم مشتركة بما يزيل عنها الانفصال، بل إن هذا المزج بين الأنواع يتيح لنا – وفق هذا الرأي – إمكانية التهجين بينها بما يسمح بتناسلها وانبثاق أجناس أدبية جديدة تصبح بدورها محل الدراسة النقدية التي ترصد خصائصها الفنية، والتي ما هي في الحقيقة إلا تقنيات وآليات استقتها من تلك الأجناس الأولى؛ لكن بعد أن

تـداخلت وتواشـجت، مـن هنـا كـان الجـنس الأدبي برمتـه عبـارة عـن "جملـة مـن الصَّنعات الأسلوبية تكون في متناول اليد، قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القـارئ، والكاتـب الجيـد يتمثـل جزئيـاً للنـوع كمـا هـو موجـود، ثم يمـدّده تمديـداً جزئيا[1]". هكذا يبدو التسليم بنظرية الأجناس أمراً قائماً على نوع من التأكيد على المـوروث الأدبي الـذي يعـد ظـاهرة كونيـة حاضـرة في كـل الآداب إذ "لا يمكـن نظـم قصـائد شـعرية إلا مـن منطلـق قصـائد أخـرى، ولا إنشـاء روايات إلا انطلاقـاً مـن روايات أخرى[2]"' فتظهر لنا عندئذ الآثار الأدبية الأولى كمادة خام أُعِيد تشكيلها وإحياؤها من جديد.

إنه الأمر الذي أثار حافظة "كروتشه Benedetto Croce " فشنّ حرباً ضارية على الجنس الأدبي انطلاقاً من أن تجنيس الأدب يعني معيرته والحدِّ من حرية المبدع، وَإِنَّ هـذه المعياريـة المسـتترة في الجـنس الأدبي تتضـارب ومـا للأثـر الفـني المتفـرد مـن خصوصية قائمة على الحركية والحرية ونبذ المعيارية[3]. لكن هناك مقولات أخر تدافع عن الأجناس الأدبية وتجعل من مقبوليتها أمراً ضرورياً لا مناص منه وتسعى لتثبيتها، وممـن يؤمنون بهذه المقولات شيفير الـذي يقـول إن في "استمرارها التاريخي، وتأمين وجود فردي لها، يشبه وجودكم أو وجودي، مع بداية وسط ونهاية[4]"، فهـو يقـدم الجـنس الأدبي في صـورة الكـائن الحـي الـذي يخضـع للـدورة البيولوجيـة وفـق التطـور الداروينـي، فيبصر للجنس الأدبي فترة شبابية وقبلها أخرى طفولية وبعدهما ثالثة تمتاز بالضعف وهي الفترة التي يفتقد فيها الجنس الأدبي حيويته وتطوره بعد أن يَكون قد

1 رينيه ويليك، وأستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، بيروت، الطبعة الثانية، سنة: 1981، ص: 247.

2 تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: : 32.

3-ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص: 27.

4 -ماري شيفير، ا الجنس الأدبي، ص: 41.

هرم واقترب من الوهن، وقد أكد شيفير John Scheffer على رأيه هذا بما اقتبسه من فهرس تاريخ الأدب الفني حيث أقر أن "الأجناس لا تعرف بنفسها، كالكائنات في الطبيعة، إلا من خلال الصراع الذي تقوم به ضد بعضها بعضا[1] ". هكذا تثبت مقولة أن "الأجناس تحيا وتتطور[2]" ضمن المكونات الثقافية والابستمولوجية للبيئة الحاضنة.

استقرت النظرة للأجناس الأدبية وتغيرت عما كانت عليه قديماً من أنها تهتم بحصر الخصائص وتبيين القواعد، وتنظيم الأبنية، وضبط الأساليب بغية الوصول إلى قوانين ثابتة تستخلص من النصوص المتقاربة أو ذات الصلة، لتصبح مبادئ عامة مميزة للأنواع الذي تأخذ بها، إلى نظرة ذات فكر توسُّعِي يريد أن يجعل من فكرة نظرية الآداب إطاراً جامعاً تتلاقح فيه الممارسات الأدبية والمهارات الإبداعية[3] بشتى أصنافها تحتاج دراسة السيرة الذاتية إلى كثير من الجلَد، والصّبر ،والأناة، فهي فنّ اختلف الدّارسون في كثير من تفاصيله، سواء من حيث النّشأة، كما مرّ بنا، أو من حيث المفهوم، أو حتّى التّصنيف والتّجنيس.

لعلّ عرض بعض من تلك التّعريفات التي تناولت مفهوم السّيرة الذّاتية أمر يفيد موضوع الدّراسة، خاصة أنّها تظهر مدى التّباين في مفهوم الدّارسين لهذا الفنّ، وهذا من شأنه أن يفسح المجال أمام تداخلها في أجناس أخرى، وأولّ ما نستفتح به ما قدّمه (فيليب لوجون Philip Logon)، الذي يرى أنّها "حكي استعاديّ نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته

1 -المرجع نفسه، ص: 45.

2- أوزوالدديكرو، وجان ماري سشافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، سنة: 2007، ص: 562.

3- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص: 306.

الفردية، وعلى تاريخ شخصيته[1]"، إلاّ أنّه يعود عن هذا التّعريف، محاولاً إيجاد حدّ جديد لها " بواسطة سلسلات من التعارضات بين مختلف النّصوص المقترحة للقراءة[2]". أمّا إحسان عبّاس فيرى أنّ السيرة الذّاتية ليست " حديثا ساذجا عن النّفس، ولا هي تدوين للمفاخر والمآثر [3]"، وفرّق بين المتحدّث عن نفسه، وكاتب السّير الذّاتية " فالأول لا يزال كلّما أمعن في تيّار الحديث يثير شكنا، والثاني يستخرج الثقة الممنوحة له منّا[4]. ويرى عبد العزيز شرف أنّ السيرة الذاتية "تعني حرفيا حياة إنسان كما يراها هو [5]" ورأى فيها تعبيرا عن "النّشاط الذّهني، والنشاط العملي في حياة الإنسان من خلال نشاط لغوي، المر الذي يجعل من السيرة قصة حياة نرويها للآخرين.

أشار يحي عبد الدّايم إلى النّقاد الذين عدّوا السيرة الذّاتية " مصدراً للمعلومات عن نفسية الإنسان، وكونها تقدّم حقائق هامة لها قيمتها عن التّاريخ الإنسان[1]".وذهب أنيس المقدسي إلى أن السيرة "نوع من الأدب يجمع بين التّحرّي التّاريخي، والإمتاع القصصي، ويراد به درس حياة فرد من الأفراد، ورسم صورة دقيقة لشخصه[2]".وأورد عزّ الدين إسماعيل أنواعا أدبية عديدة كان من بينها أدب التّجربة الشخصية الصرف الذي يتداخل في كثير من الحالات في أدب الحياة العامة للإنسان، والمجالات الأخرى.

1 ينظر: عبد الدّايم، يحي ابراهيم: التّرجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص67

2 المقدسي، أنيس: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة،ط4،دار العلم للملايين، بيروت، آب، أغسطس، 1984، ص547.

تتخفّى السّيرة كرواية في السيرة الروائية مثل (صورة الفنّان في شبابه) لـ(جيمس جويس James Joyce [1]). كما أورد مصطلح السيرة الذّاتية المنهجيّة، وعدّها أرقى أشكال السّيرة الذّاتية على الإطلاق، حيث تعرض الحقائق من خلال حياة يعاد تشكيلها، مع ما يتطلّبه ذلك من تحوير أو حزن بوعي أو بدون وعي وترى يمنى العيد أن السيرة الذّاتية "عمل أدبي قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيها المؤلّف أفكاره، ويصوّر إحساساته بشكل ضمني، أو صريح[2]". وهنا تنبّهت الكاتبة إلى توظيف الشّعر في عرض السيرة الذّاتية، وهذا ما أغفله كثير من الكتّاب الذين حدّدوا النّثر وسيلة للتّرجمة الذّاتية، ومنهم (فيليب لوجون) في تعريفه السّابق.

4. التطبيق الرابع:

التحليل البلاغي لخطاب الأمثال.

انطلاقا من المثل الشعبي القائل «من فاته قديمه تاه عن جديده[3]»، تمكّن الموروث الشعبي هو الآخر من أن يفتك لنفسه على غرار بقية المصادر التراثية الأخرى مكانة في أغوار النصوص الشعرية المعاصرة عامة، والفلسطينية خاصة، ذلك أن الموروث الشعبي لأي أمة من الأمم يمثل جزءا من هويتها الوطنية، ووجودها وحضارتها، لذلك عمد شعراء فلسطين إلى استلهامه في تجاربهم على مختلف أشكاله وطبوعه، لأن "استخدام التراث الشعبي يصبغ الشعر بلون محلي إقليمي خالص،

---

1 ينظر: العمد، هاني: دراسات في كتب التّراجم والسّير، ط1، المؤسسة الصحفية الأردنية عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، تشري ن 1981، ص49، ص50.

2 العيد، يمنى: السّيرة الروائية والوظيفة المزدوجة، دراسة في ثلاثية حنا مينا، مجلة فصول، م(15)، عدد (4)، شتاء، 1997، ص13.

(3) جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبية، ص:123.

يصعب أن يتخطى حدود الإقليم الواحد[1]"، حيث أقبل الرواد الفلسطينيون على العادات والتقاليد والأمثال الشعبية لبلدهم، يستجلونها كونها المرآة العاكسة للروح الوطنية وكل ما يزخر به تراثهم مستغلين تلك الأبعاد والدلالات القديمة ممزوجة بأبعاد ودلالات جديدة من واقعهم الشعوري، لِيُتَرْجِمُوا تجاربهم الراهنة، وخير ما نستدل به قول درويش في جداريته:

والسماء إذا انخفضت مطرت

والبلاد إذا ارتفعت أقفرت

كل شيء إذا زاد عن حده

صار يوما إلى ضده

والحياة على الأرض ظل

لما لا نرى[2]

يستفيد درويش في هذه اللوحة الفنية من المثل العربي القائل "إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده" حيث امتص معانيه القوية المتشبعة بالإيحاء و الجمال الدرامي و ذوبها في محلول التجربة المعاصرة التي أراد تلخيصها من خلال هذا المثل الذي كثف المعاني التي تدل على أن الوضع في أرض فلسطين قد ازداد اسودادا.

تداول الشاعر الفلسطيني مختلف الحكايات و الشخصيات و الأغاني الشعبية المحلية منها و العربية، هذه الأخيرة المعروفة بميزاتها الخاصة وقصر جملها و جاذبيتها التي تهز العاطفة والوجدان، ومنها أغنية "جفرا" التي ولع بها جل الشعراء الفلسطينيين

---

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص:120.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة(مج1)جدارية ص520.

لأنها تنتسب إلى التراث الأصلي لثقافتهم الشعبية، وخاصة عز الدين المناصرة التي نجدها تتكرر في أغلب دواوينه، حيث صرح لنا بأول إعجاب له بها في قصيدة "غزال زراعي" في قوله:

جفرا يا جفرا يا جفرا

أنت الفتنة أنت الشيطان

يا جفرا أنت سحابة هذا الصيف الغامض[1]

إضافة إلى هذا ساد في الموروث الفلسطيني بعض العبارات التي تحولت إلى رموز إيحائية ذات أبعاد فنية درامية مثل عبارة "رفت عيني اليسرى" فهي في التراث الشعبي العربي تدل على استشعار حدوث أمر مشؤوم، غير مرغوب فيه، وهذا ما استشعره المناصرة في قصيدة "زرقاء اليمامة":

رفت عيني اليسرى ... شبت نار

ورأيتك في الصورة تحت التوتة في ظل الدار.

إلفك مد جناحيه، توارى، غاب[2]

تعبِّر المعاني والإيحاءات عن مدى حرقة الشاعر و اشتياقه إلى وطنه و أحبابه، وقد وجد المناصرة في هذه العبارة الشعبية السحر الدرامي الذي أعانه على تصوير واقعه اليومي المتصدع المتهرئ و هذا حينما:

هرعوا يصطفون– قطاف سنابل قريتنا حان

---

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، دار فارسعمان، ط4، عام1999م،يا عنب الخليل ص22.

(2) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، دار فار سمعان، ط4، عام1999م،يا عنب الخليل ص22.

نحن الأرض و نحن الماء إل يروي هذا الوادي المترامي الأطراف

عيني اليسرى رفت ... إني من هذا اليوم أخاف

عاصفة الضوء الكشاف[1]

رفيف عين المناصرة يشعره بقدوم عاصفة مشؤومة، إنها العاصفة التي تأتي على الأخضر واليابس، فلا فرق لها بين رجل وامرأة، وبين رضيع وعجوز، كما نجد هذا المثل يتكرر أيضا في رسائل المناصرة المتبادلة مع الموت حين يقرؤها لنا قائلا:

دق الجرس الهاجس في صحراء القلب، ذكرت السيدة الخضراء

في جبل الصبر الأصفر، تذكرني في ميدان الساعة

فلقد رفت عيني اليسرى، أعرف أن الباعة

في آخر هذا الليل يموتون على أرصفة الأحياء[2]

تُشْعِر الشاعر عينه هذه المرة بحدوث شيء أكثر بشاعة وفظاعة، إنها الإبادة الجماعية التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني الأعزل يوميا. ولتقريب الصورة أكثر وتوضيحها عمد المناصرة إلى الغوص في أعماق الموروث الشعبي المحلي ليتمكن من محاورة مختلف طبقات مجتمعه حتى تصل رسالته تامة غير مجزوءة، فاستعان بمثل آخر وهو "الباب اللي جيك منها الريح أغلقه واستريح[3]" وهذا ما نقرؤه في قصيدة: "إمثال":

الباب إذا هبت منه الريح

---

(1) ن، م ، ص: 359.

(2) عز الدين المناصرة، الاعمال الشعرية، قمر جرس كان حزينا، رسائل متبادلة...بيني وبين الموتص215.

(3) جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبيةص162.

اخلعه لتكشف هروب الحراس

ناطع عاصفة الأضواء و كركعة الأجراس[1].

يعتمد الشاعر في هذا القطع تقنية الاستدعاء العكسي، فبدلا من إغلاق الباب في المثل الشعبي، يقابله خلع و إسقاط نهائي في تجربة المناصرة حتى تكشف الحقائق المزيفة الكامنة وراء أبواب الظلم والهوان والقهر. كما لم يكتف المناصرة بهذا فحسب، بل وجد مثالا آخر كان عونا له في عكس المشهد الفلسطيني الواقعي وهو المثل القائل: "المندبة كبيرة والميت فار" من خلال قوله في قصيدة: "أجراس":

المجلس العلمي للكلية

من جسدي هذي المدن الخضراء

من عرقي هذا البار

لكن المندبة كبيرة

و الميت– صدقني– فار!! [2]

إن العودة إلى الأصول فضيلة يبتغيها معظم الشعراء وهذا ما ترجمته دواوينهم، مثل قول العرب: "رب أخ لم تلده أمك"[3]، وهو ما امتطاه الشاعر سميح القاسم في رحلته الفنية، خاصة عندما وجد نفسه رهين الغربة والنفي والنأي عن الوطن، كل هذه الآلام والمآسي تجرعها وقاسمها معه أخوه درويش الذي لم تلده له أمه، فبعث له سميح تغريبة من ضمن ما احتوته:

في فندق غامض

---

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، يا عنب الخليل، ص19.

(2) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، يا عنب الخليل، ص:64..

(3) المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق. بيروت،ط1، 2002،ص:1578.

يعانق فيه القتيل القتيل..

بدون سلام

بدون كلام

تقبل في عنقي قلب أمك

(وربَ أخ لك ..)

ألقي بهمي على صدر همك

ونبكي ونضحك

... في غربتين! [1]

ولتقريب الصورة وتوضيحها أكثر، استعان القاسم بالمثل العربي القائل: "اختلط الحابل بالنابل[2]" لتقوية معناه وإيصال رسالته على أتم وجه وهذا في قصيدته "مع الموت شخصيا":

(هل يختلط الأمر عليَ؟

هل يختلط الحابل بالنابل؟

تتنافى الأقطاب

توصد أم تفتح من حولي الأبواب[3]

يعكس العنوان الذي اختاره القاسم لهذه الأسطر مدى ضراوة الوضع هناك في الأرض الطيبة، لقد أبقى الشاعر على الدلالة العامة للمثل وأفاد منها لطرح دلالة عصرية، هذا وما زال سميح يبحث عن أساس متين يقوي به معناه ويشد به

---

(1) سميح القاسم، الأعمال الكاملة(ج2)جهات الروح، تغريبة إلى محمود درويش، ص:686.

(2) جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبيةص:78.

(3) سميح القاسم، الأعمال الكاملة(ج2) ص85.

وثاقه، فهو ممن يؤمنون بالمثل العربي القائل: "كل صدفة خير من ألف ميعاد[1]" الذي ورد في قوله:

في آخر الدرج التقينا صدفة (كم صدفة خير لنا من ألف ميعاد) دعوت الله للمقهى القريب[2]

يواصل القاسم بحثه وتجوله في متحف الأمثلة العربية التي يسدُّ بها حاجته الفنية ليعثر مرة أخرى على قطعة أثرية ثقيلة المعنى مشبعة بالدلالة والإيحاء وهي قول العرب" لا يضيع حق وراءه طالب[3]"، فيستند عليه في قصيدة: "ربورتاج ..عن حزيران عابر".

حدثني من زهرة نار في سيناء و لم يسترسل:

« ويقول المثل الموروث من جيل لجيل

السنونوة لا تخلق في الأرض ربيعا

ويقول المثل الموروث من جيل لجيل

كل حق خلفه طالبه،

لا، لن يضيعا .. [4]»

لا بد أن تدق الساعة التي يُؤْخذ فيها الحق من قبل طالبه ما دام الشعب الفلسطيني يضحي بكل ما يملك من أجل استرجاع حقه، فمهما طالت سنون الجمر والهجر والغدر إلا وسوف يأتي اليوم الذي ينصر فيه الحق الفلسطيني بمشيئته

---

(1) جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبيةص303.

(2) سميح القاسم، الأعمال الكاملة (ج2)ص:216 .

(3) المنجد في اللغة العربية المعاصرةص1917.

(4) سميح القاسم، الأعمال الكاملة(ج2) ص85.

تعالى. هكذا وببراعة برهن سميح القاسم وأكد كغيره من الشعراء الرواد على قدرته، وبراعته الفنية التي مكنته من استغلال ما في الموروث الشعبي من أغناني وأحكام وأمثال خدمة لمصالحه التي أملتها عليه تجاربه المعاصرة.

6/5. التطبيقان الخامس والسادس:

التحليل البلاغي للخطاب الوعظي (القرآن/ الحديث الشريف)

يعتبر المصدر الديني من بين المصادر الأصلية التي لجأ إليها شعراء الأرض المحتلة خاصة؛ إذ استرفدوا منه ما يتجاوب مع تجاربهم الحاضرة على غرار الشعراء العرب الآخرين، وحتى مع اختلاف عقائد هؤلاء الشعراء بين مسيحية وإسلامية، إلا أن هذا لم يؤثر على مسار مشاعرهم المعاصرة، لأن وقفة الشاعر المعاصر أمام تلك العقائد لم تكن وقفة تبليغ أو وقفة ترسيخ لعقيدة معينة؛ بل كان همه الأول والأخير هو حمل رسالة اجتماعية وقومية خدمة لمصالح شعبه ووفاءً لأبناء وطنه، ذلك أنه كان يحاول الكشف عن الحقائق الغامضة، لكن حين تتبع الشاعر أيام وأحداث وظروف تلك الأعلام الدينية، وجد أن هناك مشابهة بين المهمة المخولة له في حاضره وبين المهمة التي أداها الرسل والأنبياء في زمن مضى، فكل" من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالته إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية[1]"، حتى أن بعض الرواد رأى أن ما ينتابه من أحاسيس ومشاعر قبل وأثناء كتابة نصه الشعري، يكاد يتقارب مع ما يعيشه الرسل والأنبياء (صلوات الله عليهم و سلامه) أثناء تلقيهم لوحي الله عز و جل.

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، 1997م،ص:77.

من هذا المنطلق يمكننا إرجاع تفاوت شيوع الشخصيات الدينية في النصوص الشعرية المعاصرة في المقام الأول إلى التفكير العقائدي الخاص بكل شاعر، لذلك كان الشعراء المسلمون يتحفظون في إسقاط تجاربهم على بعض الأسماء الدينية التي لا تقبل التحوير أو التبديل نظرا لما تحمله من قداسة إضافة إلى ما كانوا يُكِنُّونه لها من احترام وتقدير، هذا ما دعا بهم إلى التوجه إلى بعض المعتقدات الأخرى التي لقوا فيها نوع من الحرية في التعامل مع شخصياتها، ومن بين الشخصيات الإسلامية التي أبى الشعراء الفلسطينيون الغوص في أعماقها، هي شخصية الرسول مُحَمَّد صلى الله غليه وسلم، هذه الشخصية التي قلما استرفدتها القصيدة المعاصرة بصيغة تخالف صيغتها التاريخية التي تداولتها كتب القصص الديني، وهذا بخلاف الشخصيات الدينية الأخرى مثل: المسيح عيسى وموسى وأيوب ويوسف وآدم ولوط، عليهم سلام الله أجمعين، وغيرها من الرموز التي وجد فيها الشاعر العربي عامة والفلسطيني خاصة، فسحة، مكنته من التنقل بين ما جرى لها في زمنها الماضي، وبين ما يجري له هو في زمنه الحاضر خاصة، وأن ما " يحتويه الأدب الديني من كنوز شعرية وروحية تشكل عُدة لا غنى عنها للشعر والشاعر ... ذلك أن القرآن الكريم كان ولا يزال سبيلا لا بد منه لكل من يريد إتقان اللغة أو الدخول في عالم الأدب[1]".

إن أفضل من تعامل مع الرافد الديني من شعراء الأرض المحتلة، الشاعر محمود درويش، ذلك أنه برع في استغلاله أيَّما براعة، من ذلك ما نجِدُه في جداريته في اسْتِعانتِهِ بمعنى الآية (159) من سورة (آل عمران) في قوله تعالى: "فبما رحمة من الله لنت لهم ولو كنت فضا غليظ القلب لانْفضُّوا من حولك فاعف عنهم واستغفر

(1) جهاد فاضل:قضايا الشعر الحديث،دار الشروق،بيروت،ط1،1984م، ص31.

لهم وشاورهم في الأمر فإذا عزمت فتوكل على الله إن الله يحب المتوكلين" عندما يقول:

الأرض المريضة، لا تكن فظا غليظ

القلب ! لن آتي لأسخر منك، أو

أمشي على ماء البحيرة في شمال

الروح.....[1]

كما نلمح تنويعًا في المصادر الدينية بين إسلامية وانجيلية ومسيحية، في مقطعٍ آخر من قصيدة "في شهوة الإيقاع"، ذلك أننا نستشف حضور الآية رقم(21) من سورة "الدخان" في قوله تعالى: "وإن لم تؤمنوا لي فاعتزلون"، إضافة إلى استدعائه بعض الأسماء الدينية مثل النبي أشعيا والنبي مُحَّد صلوات الله عليهم وسلامه، ومردُّ هذا المزج المتقن، يُعْزَى إلى قدسية موطنه فلسطين التي احْتضنت أرضها معظم الأنبياء على اختلاف رسالاتهم السماوية، وذلك في قوله:

ثم أصير غيري في التجلي، تنبت

الكلمات كالأعشاب من فم أشعيا

النبوي: "إن لم تؤمنوا لن تأمنوا"

أمشي كأني واحد غيري، وجرحي وردة

بيضاء إنجيلية، ويداي مثل حمامتين

على الصليب تعلقان وتحملان الأرض

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (مج1) جدارية ص494.

لا أمشي، أطير، أصير غيري في

التجلي، لا مكان ولا زمان، فمن أنا؟

أنا لا أنا في حضرة المعراج، لكني

أفكر: وحده كان النبي مُحَمَّد

يتكلم العربية الفصحى "وماذا بعد؟"

ماذا بعد؟ صاحت فجأة جندية:

هو أنت ثانية؟ ألم أقتلك؟

:قتلتني...ونسيت، مثلك، أن أموت[1]

ونسيت أن أموت، هكذا يضرب درويش في أعماق الوجدان اليهودي، بِأنَّ فلسطين لا مكان فيها لليهود، لأنهم حتى وإن تدجَّجوا بالسلاح، فهم يحيون في رعب، لأنهم يعرفون حق المعرفة أنهم مستهدفون في حيواتهم ووجودهم، وأن من عقيدة العربي، أن أرض الميعاد لا بُدَّ أَن تُطهَّر من اليهود عاجلا أم آجِلاً، أمَّا في قصيدة "زيتونتان" فيقول:

كل الملائكة الذين أحبهم

أخذوا الربيع من المكان، صباح

أمس، وأورثوني قمة البركان

أنا آدم الثاني، تعلمت القراءة

والكتابة من دروس خطيئتي،

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة(مج1) لا تعتذر عما فعلت ص52

وغدي سيبدأ من هنا، والآن[1]

يعمد درويش في هذه الأسطر إلى تقنية أخرى، حيث وجد في اسم "آدم"(عليه السلام) القناع الذي من خلاله يستطيع البوح بكل ما يختلج في صدره دون تصريح باسمه الشخصي، وهذا ما نلمسه في قوله "أنا آدم الثاني، تعلمت القراءة والكتابة من دروس خطيئتي" فالخطيئة مرتبطة بسيدنا آدم(عليه السلام) الذي خالف أمر الله تعالى، وهو ما أسقطه محمود على حال شعبه الذي تعلم إدارة أموره انطلاقا من أخطائه، كما وجد درويش ضالته في أسماء دينية أخرى وهذا في قوله:

هنا بعد أشعار" أيوب" لم ننتظر أحدا...

هنا، لا "أنا"

هنا يتذكر "آدم" صلصاله

سيمتد هذا الحصار إلى أن تعلم أعداءنا

نماذج من شعرنا الجاهلي[2]

يُلِحُّ درويش على تكرار اسم الاشارة "هنا" عبر أسطر نصه، وهو بذلك إنما يبوح بمكنونات لا شعوره، فيحاول التأكيد على هويته الفلسطينية، وارْتباطه المقدس بالأرض، لَذا نراه يسلك كل السبل المساعدة على ترسيخ هذه الحقيقة، حقيقة مأساة واضطهاد ومعاناة أبناء وطنه من أجل استرجاع أرضهم، وهذا ما يؤكده قوله:

فالحقيقة جارية النص، حسناء

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة(مج1) لا تعتذر عما فعلت ص 58

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (مج1) حالة حصار ص179.

بيضاء من غير سوء... [1]

يَتَّكِأُ الشاعر في هذا المقطع على معنى الآية(32) من سورة "القصص" في قوله تعالى "**أسلك يدك في جيبك تخرج بيضاء من غير سوء واضمم إليك جناحك من الرهب فذانك برهنان من ربك إلى فرعون وملئه إنهم كانوا قوما فاسقين**" إضافة إلى أننا نلفي هذا المعنى في الآية(12) من سورة "النمل" في قوله تعالى: "**أدخل يدك في جيبك تخرج بيضاء من غير سوء في تسع آيات إلى فرعون وقومه إنهم كانوا قوما فاسقين**".

المجلس العلمي للكلية

هذا ويَجِدُ درويش في الحادثة الدينية، قتل قابيل لأخيه هابيل ما يسترشد به في حاضره من خلال قوله في قصيدة "حجر الغراب"

ويضيئك القرآن

(فبعث الله غرابا يبحث في الأرض

ليريه كيف يواري سوءة أخيه، قال:

يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب)

و يضيئك القرآن

فابحث عن قيامتنا، وحلق يا غراب! [2]

يرى درويش أن استلهامه للآية الكريمة حرفيا، هو ما يخدم تجربته من دون أن يحدث فيها أي تغيير، وهو ما يؤكده قوله تعالى في الآية رقم(31) من سورة "المائدة" "**فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال يا**

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (مج1) حالة حصار ص240.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (مج1) لماذا تركت الحصان وحيدا ص322-323.

ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوءة أخي فأصبح من النادمين".

إضافة إلى النصوص المقدسة التي امتاحها درويش في نتاجاته الشعرية، فهو لم يفوت فرصة الاستعانة بمعاني بعض الأحاديث النبوية الشريفة، وهذا في قوله:

وإن كان لا بد من فرح

فليكن خفيفا على القلب والخاصرة!

فلا يلدغ المؤمن المتمرن من فرح ... مرتين! [1]

يبدو في هذا المقطع تقاطع درويش مع قوله (ﷺ): "لا يلدغ المؤمن من جحر واحد مرتين[2]".

أما عن شخصية المسيح عيسى عليه السلام و هي الأكثر شيوعا و تداولا في التجارب المعاصرة، و هذا لاتساع فضائها و تعدد خصوصياتها التي كانت معظمها «مستمدة من الموروث المسيحي، خصوصا الصلب و"الحياة من خلال الموت"[3]»، هذه الميزات الخاصة والنادرة، جعلت جموع الشعراء يلتفون حولها ويحاكونها من خلال تجاربهم ومعاناتهم، من ذلك ما يعكسه قول درويش:

ومثلما سار المسيح على البحيرة ...

سرت في رؤياي، لكنني نزلت عن

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (مج1) حالة حصار ص196.

(2) محمد بن إسماعيل البخاري الجامع الصحيح المسند من حديث رسول الله وسننه وأيامه(6216) المحقق، الخطيب محب الدين مكتبة السلفية، القاهرة ط14001 ص6133.

(3) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص82..

الصليب لأنني أخشى العلوَ ولا

أبشر بالقيامة. لم أغير غير إيقاعي [1]

يقتدى درويش في تجربته هذه بخطى سيدنا عيسى عليه السلام، لأنها خطى مباركة سديدة موفقة من الله جل وعلا؛ لكن درويش على يقين بأنه مهما فعل لم ولن يبلغ معجزات السيد المسيح، ورغم هذا الإحباط إلا أن أمل الحرية واسترجاع الكرامة والطمأنينة والسلام يبقى المنفذ الوحيد الذي يرى منه الشعب الفلسطيني أحلامه، على الرؤية التي تحملها قصيدة "أرى شبحي قادما من بعيد ... " في قوله:

أطل على امرأة تتشمس في نفسها ...

أطل على موكب الأنبياء القدامى

و هم يصعدون حفاة إلى أورشليم

وأسأل: هل من نبيَ جديد

[...]

أطل على هدهد مجهد من عتاب الملك[2]

يتبين في هذا المقطع أن الشاعر استلهم من أحداث حياة سيدنا سليمان عليه السلام بعض الجوانب التي أنار بها بعض الزوايا المظلمة في مجتمعه، خاصة في إطلالته على الأنبياء وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم إضافة إلى إطلالته على الهدهد المجهد، ولم يكن درويش وحده من اندفع وراء المعجزات والحكم الدينية،

---

(1) درويش، الأعمال الجديدة الكاملة جدارية ص532.

(2) درويش، الأعمال الجديدة الكاملة(مج1)لماذا تركت الحصان وحيدا ص 279.

فهناك شلة من معاصريه أيضا كان للنصوص والقصص الديني مكانة في تجاربهم المعاصرة، وهذا ما نقرؤه في بعض قصائد عز الدين المناصرة، ومثل ذلك قوله في قصيدة "أضاعوني":

طفت المدائن :بعضهم قذف القصائد

من عيون الشعر

يرثي والدي

والآخرون تنكروا: «اذهب أنت و ربك فقاتلا»

وكأنهم ما مرغوا

تلك الذقون

على فتات موائدي[1]

يَشي المقطع أن عز الدين المناصرة كان يغرف معناه من الآية رقم(24)من سورة "المائدة" في قوله تعالى: «**قالوا يا موسى أنا لن ندخلها أبدا ما داموا فيها فاذهب أنت و ربك فقاتلا إنا هاهنا قاعدون**». هذا إضافة إلى قوله في قصيدة "إذا تكسرت سيوفهم!!!"

يمشون في سواحل المُنى

ثلاثة ... رابعهم أنا

وعبدهم أنا

ومن بنى أهرامهم تحت

سياط الشمس في الظهيرة

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الخروج من البحر الميت،ص148.

.....

حين تطل شمسنا للمرة الأولى

من فتحة الكهف العتيق. [1]

وجد عز الدين المناصرة في قصة أهل الكهف المعاني التي يشحن بها تجربته الراهنة، حتى تكون صورةً له ولِشعبه، وهي الصورة التي وردت في الآية رقم(22) من سورة الكهف في قوله تعالى: «**سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم، ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب، ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم قل ربي أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلاَ قليل فلا تمار فيهم إلا مراء ظاهرا و لا تستفت فبهم منهم أحدا**»، هذا، وسمحت ثقافة المناصرة الدينية بالتجول في ثنايا النص القرآني وقطف كل المعاني التي تكفيه حاجته، وهو ما نصادفه في قصيدة له بعنوان "حنين يفلق البحر"

اسمعي، اسمعي، اسمعي

عندما يتقدم جيش الغبار

لا أريدك أن تخدعي

بل هنا .. أشعلي نارك الموقدة

أشعلي الأفئدة. [2]

هنا يستوحي المناصرة معنى الآيتين رقم(6-7) من سورة الهمزة في قوله تعالى: «**نار الله الموقدة التي تطلع على الأفئدة**»، إضافة إلى هذا، استوقف المناصرة معنى الآية

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الخروج من البحر الميت ص 186.

[2] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الخروج من البحر الميت ص376.

رقم(3) من سورة العاديات في قوله جل وعلا: «**فالمغيرات صبحا**» وهذا ما ترجمه الشاعر في مقطع من قصيدة "حيزية عاشقة من رذاذ الغابات"

أحسد النول والناسجات

والجبين الذي يتعالى عليه الهلال

والمغيرات صبحا وعصرا على تلة في الفلاة[1]

أما في قصيدة "نص الوحشة" فقد وجد الناصرة ضالته في استرفاد بعض معاني قوله تعالى في الآية رقم (4) من سورة الناس: «**من شر الوسواس الخناس**»، وأفرغها في قوله:

المجلس العلمي للكلية

سأرتب عاداتي في هذا البرد الموحش

و تكون الصحراء ملاذا.

حين عواصمهم تلقاك

بوجه وسواس خناس

مع

هذا

فهي

ستبكي

في الأعراس[2]

---

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية حيزية، ص:489.

(2) ن ، م ، ص: 549.

إضافة إلى شخصيات الأنبياء والرسل التي استدعاها الشعراء الفلسطينيون، هناك بعض الشخصيات المقدسة الأخرى التي ميزها الله سبحانه وتعالى بمعجزاته، ومثال ذلك العذراء مريم ﷺ التي ارتبط تاريخها الديني بحادثة ولادتها للسيد المسيح عليه السلام، حين جاءها المخاض وهي تحت النخلة، إذ أتاها أمر من المولى القدير بأن تهز النخلة ليتساقط عليها التمر، وهو الموقف الذي أعجب به الشعراء الرواد لما يحمله من إيحاءات فنية جمالية دالة، بل إنها المعجزة الربانية، ومن ذلك ما نقرؤه في قصيدة "سأخبرك غدا إن استطعت"

أحد الخوارنة الأرثوذكس، أدلى بتصريح لطوبة

كنعانية، فانمحى الأصل، وظل التصريح على حافة الآجرة، مثل الطلق قبل أن

تهز مريم النخلة فيساقط رطبا جنيا، وناديت مريم جارتنا في الجراح وجارتنا

في حصاد الشعير و جارتنا في القيظ و الزمهرير. [1]

وهذا المعنى، هو عينه ما جاء في الآية رقم (25) من سورة مريم في قوله تعالى:« **وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا**».

لم يكتف المناصرة بهذا، بل قاده فضوله الشعري إلى امتياح الأحاديث النبوية الشريفة وإسقاط دلالاتها على تجاربه، و هذا ما تجلى في قصيدة "توقيعات"

علمنا زماننا الخؤون

علمنا إذا أردنا ... أن نكون

علمنا أن ندفع المبلغ خلسة وأنَ ما

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، كنعانيا ذا، ص449..

تدفعه الشمال ... لا تدري به اليمين[1]

ثم يذهب الشاعر إلى أبعد من هذا، حين اعتمد على أحد أركان الدين الإسلامي وهو الحج، لكنه لم يذكره باسمه الحرفي بل لمح له بأحد شعائره وهذا ما نقرؤه في قصيدته "بين الصفا والمروة":

وها

أنا

أسعى

من الصفا

إلى المروة[2]

وعلى هذا الدرب، سار الشاعر سميح القاسم، فهو أيضا قد استهوته بعض الآيات التي وجد فيها بعض الطاقات الكامنة التي فجرت قريحته الشعرية، إلا أن الملاحظ و اللافت للانتباه في أشعار سميح أنه فضل امتياح بعض الآيات القرآنية في أكمل صورتها دون تحوير أو تبديل، ومثال ذلك قوله في قصيدة "الموت قبل موعد المبارزة"

وقبضة من حشف البيد قبيل الغارة الأخيرة

خذها إذن وبشر

يا أيها المدثر

قل: جربوا حرابهم في رئتي خديجتي الصغيرة[3]

---

(1) المصدر نفسه الخروج من البحر الميت ص145..

(2) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية يا عنب الخليل ص45.

(3) سميح القاسم، الأعمال الكاملة(ج2) ص228.

استغرف سميح في هذا المقطع الآية الأولى من سورة المدثر في قوله تعالى: "أيها المدثر"، ضف إلى هذا فقد أعجب سميح بقوله تعالى في الآية(11) من سورة غافر «**قالوا ربنا أمتنا اثنين وأحييتنا اثنين فاعترفنا بذنوبنا فهل إلى خروج من سبيل**»، من خلال قوله في قصيدة "مراثي سميح القاسم (أ)":

قالوا شرعنا الأبواب ليدخل عابر دربك

قالوا آمنا من شدة حبك

وكفرنا من شدة حبك

«قالوا ربنا أمتَنا اثتنين و أحييتنا اثنين فاعترفنا بذنوبنا

فهل إلى خروج من سبيل؟»

اجعل دهر الغضب قصرا

واجعل دهر الحزن قصرا و الغربة

يا سيد قلبي– طهرتُ ضميري في نارك[1]

أما في مقطع آخر، فنلفي سميح يعمد إلى استدعاء الآية رقم(38) من سورة مُحَمَّد في قوله تعالى: «**ها أنتم هؤلاء تدعون لتنفقوا في سبيل الله فمنكم من يبخل ومن يبخل فإنما يبخل على نفسه والله الغني و أنتم الفقراء و إن تتولوا يستبدل قوما غيركم ثم لا يكونوا أمثالكم**»، وهذا ما نتابعه في الأسطر التالية:

أردت فماذا تريد؟

أما من مزيد، أما من مزيد؟!

---

[1] سميح القاسم، الأعمال الكاملة(ج3) ص89.

«ها أنتم هؤلاء تدعون لتنفقوا في سبيل الله، فمنكم من يبخل، و من يبخل فإنما يبخل عن نفسه، والله الغني و أنتم الفقراء، وأن تتولوا يستبدل قوما غيركم، ثم لا يكونوا أمثالكم»

و هل ... من ... مزيد؟[1]

بتتبع أسطر تلك المراثي التي رسمها القاسم، نعثر أيضا على صورة أخرى من صور التناص الديني، وذلك باستيحائه الآية رقم (6) من سورة **البقرة** «**إن الذين كفروا سواء عليهم آأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون**» في قوله:

ويصبغون في دمي ثيابهم

فما الذي افعله بصوتك الوعيد؟[2]

«إن الذين كفروا سواء عليهم آأنذرتهم أم لم تنذرهم، لا يؤمنون»

يواصل سميح عرض تجاربه بهذه التقنية، وفي تناص تام مع الآيات رقم (60،59،58) يقول:

فماذا يجيء اليوم يا طبيب العيون؟

فماذا يجيء غدا؟

فماذا يجيء[3]

« وجاء إخوة يوسف فدخلوا عليه فعرفهم وهم له منكرون– و لما جهزهم بجهازهم قال أتوني بأخ لكم من أبيكم، ألا ترون أني أوفي الكيل، وأنا خير المنزلين– فإن لم تأتوني به فلا كيل لكم عندي

---

(1) سميح القاسم، الأعمال الكاملة، مراثي سميح القاسم(د) (ج3) ص91.

(2) المصدر نفسه مراثي سميح القاسم(*) (ج3) ص98.

(3) م، ن، ص:98.

ولا تقربون»

ففي هذا المقطع استدعاء تام للآيات الكريمة رقم(58،59،60) من سورة يوسف في قوله تعالى: **"وجاء إخوة يوسف فدخلوا عليه فعرفهم وهم له منكرون(58)ولما جهزهم بجهازهم قال أتوني بأخ لكم من أبيكم ألا ترون أني أوفي الكيل، وأنا خير المنزلين(59) فإن لم تأتوني به فلا كيل لكم عندي ولا تقربون(60)"**.

وفي إعجاب سميح القاسم بالموقف الذي أداه الطلاب الفلسطينيون- الذين وقفوا وقفة الرجل الواحد لصد العدو الصهيوني وتدمير معداته الحربية ومنعه من الزحف والتقدم وهذا ما أبقاهم وراء قضبان السجون سنينا- قال في قصيدة "الوصول إلى جبل النار"

اختلط الدم بالدم، ما عدت أعرف جرحي من جرحهم،

دوت الصرخة الصرخة القانية:

«وقـوفا!»

و زلزلت الأرض زلزالها [1]

تقاطع الشاعر في هذا المقطع مع الآية رقم(1) من سورة الزلزلة في قوله تعالى: «إذا زلزلت الأرض زلزالها»، وهذا نظرا لهول المجزرة التي ارتكبها العدو في حق الشعب الأعزل. ويقول القاسم في قصيدة "المتبرجة"

طافت بكل الكرة الأرضية

[1] سميح القاسم، الأعمال الكاملة(ج2)ص320.

راضية مرضية[1]

نقرأ في هذا المقطع الآية رقم(28)من سورة البلد في قوله تعالى: «**ارجعي إلى ربك راضية مرضية**». هذا ووجد القاسم ضالته الشعرية في بعض أسماء الأنبياء وما ارتبط بهم من وقائع وأحداث دينية، فتحت أمامه أبواب البوح بما يجري على أرض واقعه، ومن ذلكم قوله في قصيدة "إلاهي، إلاهي، لماذا قتلتني؟"

«زمليني زمليني»

واشهدي دم أصابعي في ثمار عليقك[2]

عدّل الشاعر حديثه (ﷺ) مع خديجة رضي الله عنها حين نزل عليه الوحي، لتبليغ معناه، فعكس الصورة الراهنة التي يعيشها أبناء الأرض المقدسة من شدة هول الأحداث، كما لم يفت سميح استرفاد بعض المعجزات الربانية في نتاجاته وهذا ما نقرؤه في قوله من خلال قصيدة "كذب السحر"

ضرب البحر بعصاه السحرية

فانشق البحر

ألقى في قومه عصاه فصارت أفعى[3]

يبدي المقطع بوضوح تأثر القاسم بالمعجزة التي خص بها الله تعالى نبيه موسى (عليه السلام)، وهي العصا السحرية التي كان يحملها، والتي شق بها البحر فغرق فرعون وجنوده، والتي صارت أفعى والتهمت كل أفاعي السحرة، فالشاعر هنا لم يستدع هذه الأحداث الدينية من أجل التذكير بها لأن هذا من مهمة المؤرخين

---

(1) المصدر نفسه ص476.

(2) سميح القاسم، الأعمال الكاملة (ج4) ص 136

(3) سميح القاسم، الأعمال الكاملة(ج2)ص552.

الدينيين، بل ساقها لأنه وجد فيها متنفسه الذي يمكنه من استنشاق نسيم الحق والحرية كما يقول في قصيدة "ماذا حدث للمتنبي حين دخل مقهى في شعب بوان"

من أعماق الحوت يأتي مكتوما صوت "يونس"

«إلي .. إلي، يا صاحبي!»

لا يتردد و لا يجري حسابا

يلج بطن الحوت

و يبقى فنجان القهوة وحيدا

معلقا في الفضاء! [1]

هنا معجزة أخرى وهي معجزة سيدنا يونس عليه السلام الذي مكث لوقت طويل في بطن الحوت، ويقول سميح في قصيدة له يعدد فيها أسماء الأنبياء الذين مروا بأرضه الكريمة الرحبة:

أنا الذي مملكتي أغلقت الدموع

أبوابها .. وفتحت أبوابها الدموع

مملكتي استراح موسى في حمى أسوارها

وزودت مُحَمَّدا بالماء

وقاسمت رغيفا يسوع

فما الذي تأمرني يا أجمل الجياد

يا موت، يا ابن الشمس والأعياد؟ [2]

---

(1) سميح القاسم، الأعمال الكاملة(ج2)ص537.

(2) سميح القاسم، الأعمال الكاملة(ج2)ص10.

من النجوم التي سطعت في سماء التجربة الشعرية الفلسطينية الشاعرة فدوى طوقان وهي الأخرى ممن استهوتهم المعجزات الدينية، غير أن اللافت للنظر في تجاربها هو قلة شيوع النصوص والآيات القرآنية في ثنايا قصائدها مقارنة بما قرأناه في النصوص الشعرية التي سبق التطرق إليها، ولا شك أن هذا مرده الحاجة الشعرية والغاية التي توختها فدوى، ومن هذا القليل نمثل بقولها في قصيدة: "انتظار على الجسر"

يزهر صوتك، جفناي ينسدلان على نخلة فارغة

أهز إلي بجذع النخيل فيهمي، و فوق الجنى انحنى

تلملمه شفتاي، يداي، وأمسح كفي بثوبي

فتشرب أطرافه عبق الحلم و أرفع وجهي

فتغسله شمسك الساطعة[1]

فدوى طوقان التي لم تتمكن من التخلص من سحر معجزة مريم ﷺ وهي تحت النخلة لا أحد يواسيها غير رحمة الله الواسعة، إنه المشهد الذي أعجب به الكثير من الشعراء العرب والفلسطينيين خاصة، كما لم تكتف الشاعرة بقصة الأم مريم بل تعدتها إلى ولدها عيسى عليه السلام الذي حمله الله تعالى رسالة سماوية، وهذا ما نقرؤه في قصيدة "إلى السيد المسيح في عيده"

يا سيد، ما مجد الأكوان

في عيدك تصلب هذا العام

---

[1] فدوى طوقان، الأعمال الكاملة ص510.

أفراح القدس[1]

تخاطب فدوى طوقان في هذا المقطع، السيد المسيح الذي يرمز إلى الشعب المسيحي على أرض فلسطين المطموسة في كآبةٍ وحزنٍ وظلامٍ؛ إذْ منذ زمن طال أمده، لم يتذوقوا طعم فرحة أعيادهم.

من خلال هذا الرصد الموجز لانتشار الشخصيات والأحداث الدينية في النصوص الشعرية الفلسطينية المعاصرة، نلاحظ مدى تجاوب الشعراء المعاصرين مع تلك الأسماء المقدسة حتى وإن لم تكن من زمنهم، إلا أنهم وجدوا في ملامحها وجوانبها ما يمكنهم من التعبير عن خلجاتهم النفسية وما يسود في الوقت الراهن في الأرض المقدسة، فبراعتهم الفنية وقدرتهم الشعرية هي التي فسحت لهم المجال لفحص تلك الشخصيات والاستطباب بجرعاتها، لذلك بقي النص القرآني ومعه تلك النصوص الدينية الأخرى منقوشين في الذاكرة الجماعية خاصة منها الذاكرة العربية التي لم تجد لتلك الكتب المقدسة بديلا.

7. التطبيق السابع.

التحليل البلاغي للخطاب الصوفي.

إذا شرعنا في تمشيط النصوص بحثا عن الكتل أو الكثافات الدلالية المركزة، ثم قيَّاس مدى تغلغلها في فضاء الممارسة النصية ذات المنحى الصوفي –وما أكثر مواطن الكثافة الدلالية داخل عناوين نصوص الشعرية– تستوقفنا عناوين دواوينه الأولى، المثقلة بالحمولة الدلالية التي تعلن انتمائها إلى حقل الخطاب الصوفي، بما هو خطاب

[1] فدوى طوقان، الأعمال الكاملة ص385..

مهيأ لفتح السبل على مصراعيها أمام هذا المفهوم، فمجملها تعلن بصوت مُدوٍّ عن هذا التوجه الذي لا يخفى في:

1. كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل.
2. كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل.
3. مفرد بصيغة الجمع.
4. احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة.
5. أبجدية ثانية.
6. أوراق في الريح.
7. أغاني مهيار الدمشقي .

هذا وتأخذنا قصائده المبثوثة في ثنايا دواوينه إلى نفس الحقل الدلالي الصوفي؛ بل هي تتصبب دلالة، وتأتلقُ توهُّجا، حينما تعبر عن الخلفية المعرفية التي تبناها الشاعر في ممارساته النصية، فإذا لاحظنا: (في أي ديوان؟)

- ❖مرثية الحلاج.
- ❖تحولات الصقر.
- ❖كتاب الحصار.
- ❖السماء الثامنة.
- ❖الإشارة .
- ❖قداس بلا قصد خليط احتمال
- ❖قصيدة الشرق.
- ❖إسماعيل.
- ❖النفري.

كل هذه العناوين لا تشي فحسب، بل هي تعلن مدوية عن الرافد الذي يغترف منه الشاعر المعاصر، منفتحا على نصوص لا محدودة المعنى. يرى خالد

بلقاسم أن العنوان في النص شكل جهازا متكاملا من شأنه أن يحدد مسار النص بدقة – فهو عند أدونيس، لا يقتصر على العنوان الرئيس، ولكنه يتجاوزه إلى عناوين فرعية، توشح بها القصيدة الواحدة فضلا عن التصديرات التي هي عبارة عن أقوال مستمدة من ثقافات مختلفة .

العناوين الفرعية:

تستوقفنا في قصيدة (في حضن أبجدية ثانية)، عناوين فرعية، تعلن بدورها عن انخراطها في منظومة الخطاب الصوفي مثل: [أبواب – خلوات – مكاشفات – مشاهدات – طلسمات – شطحات]، ما يجعلنا نقول بأن هذا المفهوم كان لدى أدونيس استراتيجية كتابية مهمة، وليس مجرد ممارسة عفوية عابرة، فهي تدخل في بناء النص ودلالتيه، ذلك أن هذه العناوين الفرعية المنتمية لداخل النص، أكدت لذات الكاتبة وهي تراهن على الانفتاح على الوجود بجسدها، أنها اضطرَّت إلى نقله عبر اللغة، أي: عبر العناوين الفرعية – بهذا الشكل – باعتبارها ممارسة عاقلة ، لكن سرعان ما كان الشاعر يصطدم بمحدودية اللغة وقصورها، فيعيد استدراجها إلى استراتيجية أخرى، وفي هذا السياق يقول إحسان عباس: «فثورة الشعر على اللغة من حيث هي مؤسسة تراثية – ليست في الحقيقة ثورة على التقليد ...وإنما هي ثورة على المادة، كما يقول سان جون بيرس، ثورة على الجانب غير الحتمي من اللغة، أعني إنها دعوة لخلق عالم شعري مواز لهذا العالم ...بعبارة أخرى، الشاعر الحديث الذي يؤمن بالثورة على التراث لا يريد أن يقف عند حدود التطور الطبيعي للغة؛ بل يريد أن يطورها عامدا من خلال منظوره الخاص »[1].

[1] إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ص: 113.

التصديرات:

إن التصديرات أقوال مكثفة الدلالة – وهي غالبا ما تكون استشهادات من ثقافات متباينة – توصل العنوان بالنص عبر عنصرها البنائي وهي في الوقت ذاته تشكل مداخل للقراءة تربط داخل النص وخارجه، فاتحة أمامنا إمكانيات لانهائية على القراءة.

لقد اعتمد أدونيس هذا النمط في بنائه قصائده ، يقول جنيت عن التصدير : « هو، دائما إشارة صامتة يبقي تأويلها من مهام القارئ »[1]. وقد شغف بهذه الممارسة في أغلب أعماله الشعرية، حيث شرع منذ مسرحية الشعرية (السديم) في هذه الممارسة، فجاءت مصدرة، بثلاثة أقوال لكتاب غربيين هم: شكسبير، وبوالو، وأغاتون ، وهي:

- الحياة قصة يرويها أبله – شكسبير.
- يمكن للحقيقي أحيانا إلا يشابه الحق – بوالو
- من المعقول أن تحدث أشياء كثيرة ضد المعقول – أغاتون.
- وكذا في..." تحولات الصقر ": حيث تصدرها: كادت الفاقة أن تكون كفرا.....حديث شريف.
- عجبت ممن لا يجد القوت في بيته كيف لا يخرج على الناس شاهرا سيفه.....أبو ذر الغفاري .

إن التصديرات عنصر هام داخل القصيدة ، وعتبة قرائية مميزة باستطاعتها أن تدخلنا سراديب ومتاهات الممارسة النصية، كاشفة عن القراءات المتعددة التي تتخللها، إنها فعلا عملية تأويلية بامتياز

---

(1) ينظر خالد بلقاسم ، أدونيس و الخطاب الصوفي ، ص: 133.

لقد عانى الصوفية من مسألة محدودية اللغة، وقصورها في تجربتهم عن التعبير عن حقائق عدة، وهذا جعلهم يندفعون بشكل أو بأخر إلى تمجيد الصمت (ربٌّ صَمتِ أْبلغُ من قولِ)، فهذه الحكمة وغيرها[1]، تحمل في طياتها معنى يقضي بأن الصمت أحيانا يكون وسيلة مثلى للإبلاغ والإفصاح والتعبير عن معاني قد لا تؤديها الأصوات اللغوية، ومن ثمة كان للصمت بالغ الأثر في العملية التواصلية من منظور الصوفية ، وكمثلهم الشعراء الذين عاينوا ذات التجربة، التي اعتبرت اللغة حجابا وحاجزا قد يمنع الإفصاح الدقيق .

إن بين التصدير وممارسة النصية علاقة تكشف عن البديل الذي اعتمد عليه الشاعر، لكي يتجاوز ضيق العبارة وانحصارها، وذلك بالتوسل بالإشارة التي اختص بها الصوفية، بإدخال الصمت ضمن منظومتهم اللغوية، والإشارة كما هو معلوم (زهد في الكتابة) حيث تجسد ذلك بشكل جلي في بناء أبيات القصيدة على أساس " الكلمة " وهذه الاستراتيجية دفعت بأدونيس إلى تكثيف بياضات النص، حيث كثيرا ما يتخلل[2]. البيت فراغ قد يربك أحيانا القراءة، جاعلا من الصمت ذي دلالة ومعنى.

8. التطبيق الثامن.

التحليل البلاغي للخطاب السياسي.

ارتبط هذا النوع من الخطابات بقضايا سياسية تعكس التوجه الإيديولوجي للشاعر أحمد مطر، المعروف بالتزامه بالدفاع عن قضايا الوطن وثورته على الأنظمة الحاكمة في بعض

---

(1) يقال أيضا الصمت حكمة

(2) يظهر ذلك بجلاء في " قصيدة قبر من أجل نيويورك " ، أنظر الآثار الكاملة – المجلد 2 ، ص: 662.

البلدان المعروفة بفساد أنظمتها وحكامها. إذ نعثر في قصيدة "صندوق العجائب" على استعمالات خاصة لبعض الرموز التي تشير إلى طبيعة الحاكم المستبد المستلَب الذي لا قرار له، يقول:[1]

فِي صِغَرِي

فتَحْتُ صندوقَ اللُّعبْ

أخرجتُ كرسيًا موشَى بالذَّهبْ

قامتْ عليهِ دُميَةٌ منَ الخشبْ

في يدهَا سيْفُ قَصبْ

خفَّضتُ رأْسَ دميتِي

رفعتُ رأْسَ دميتِي

خَلعْتهَا

نَصَّبتُهَا

خلَعتُهاَ ... نصَّبتُهاَ

حتىَّ شعرتُ بالتَّعبْ

فما اشتكتْ منْ اختلافِ رغبتِي

ولا أحسَّتْ بالغضبْ

ومثلُهَا الكرسيُّ تحتَ راحتِي

مزوقٌ بالمجْدِ ... وهوَ مُسْتلبْ

فإِنْ نصَّبتَهُ انْتَصَبْ

وإِنْ قَلبتَهُ انْقَلَبْ

[1] الديوان، ص03

فالدمى رمز للحكام الذين تعبث بهم أياد أجنبية تنصبهم ساعة تشاء وتخلعهم ساعة تشاء لا سلطة لهم، وهي حجة قوية للدلالة على طبيعة الصراع على الحكم الذي لا يشكل فيه الشعب مصدر السلطة وشرعيتها .

وصدق الشاعر أحمد مطر حينما صور هذا الواقع أحسن تصوير في قوله:[1]

الصَّناديقُ التي غصَّ بها البَحْرُ

صناديقٌ على بقعةِ زيتٍ تتَقَلقَلْ

كُلُّ صندوقٍ به تيْسٌ مُعقَّل

ماله من أمره– وهوَ وليُّ الأمْرِ– شيْءٌ

فبأَمرِ الموجَةِ الزَّرقاءِ يَأْتِي

وبأمرِ الموجَةِ الزَّرقاءِ يَرْحَلْ

لجأ الشاعر لتعرية الواقع إلى استخدام أسلوب المفارقة ليثير ويصدم أفكار ومعتقدات المتلقي، ويشوش رأيه الخاص، واضعا القيم والحقائق موضع تصادم وتفارق[2]، لدفعه إلى إعادة التفكير وترتيب الأفكار والقضايا التي يتيحها الاستدلال الحجاجي كما في قوله السابق:

مَالهُ منْ أمْرِهِ – وهُوَ وليُّ الأمرِ– شيْءٌ

فالحاكم – ولي الأمر – في التقليد السياسي، يقوم بتدبير وتسيير الشأن العام، وتنظيم العلاقات بين الجماعات والأفراد، لكن كيف يمكن أن يكون حاكما للشعب يأتمر بأمره، وهو لا سلطة له ولا قرار، والأدهى من ذلك أنه لا يملك من أمره شيئا، لا قدرة له على اتخاذ قرار يخصه فكيف به أن يسير أمور الرعية ويتخذ كافة القارات الشرعية؟.

وتكمن المفارقة هنا في أن مثل هؤلاء الحكام لم يصلوا إلى سدة الحكم باختيار الشعوب لهم، يمثلون الخصم لا الحكم، وبالتالي هي دعوة بطريقة غير مباشرة إلى التفكير في طرق مثلى لاختيار ممثلي الشعب ممن لهم القدرة على تدبير مصالحهم.

---

[1] الديوان، ص 69 .

[2] ينظر، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، عشير عبد السلام، ص189.

مما يجعلها تؤدي مجموعة من الوظائف داخل القول الحجاجي، بهدف الإقناع وإثارة المتلقي ضمنها المخاطِب في كلامه من خلال الرمز والمجاز، إذ يعتبر التلميح أبلغ من التصريح وأكثر تأثيرا، وهنا يحضرنا قول عبد القاهر الجرجاني عن فضل ومزية الصور البلاغية ودورها في الإقناع، حين قال "قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة. إلا أن ذلك وإن كان معلوما على الجملة فإنه لا تطمئن نفس العاقل في كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غايته"[1]

لقد تنبه الجرجاني إلى دور الصور البلاغية في الفهم والإقناع ونفى عنها صفة الزخرف وأنها تأتي لتزين الكلام، وأعطاها بعدا تداوليا يمنح القول قوة حجاجية ويجعله أكثر قبولا واستحسانا من لدن المتلقي وبالتالي أكثر تأثيرا.

وفي الأخير لا بأس من الإشارة إلى بعض الافتراضات المسبقة والأقوال المضمرة، التي نجد لها حضورا مكثفا في الخطاب، يرمي من وراءها إلى التأثير في المتلقي ودفعة إلى مشاطرته الرأي واتخاذ موقف ما، مثل: الكرسي، الدمى، القافلة، الكلب الماكر، علبة الكبريت، أعواد الثقاب، حمير الوحش، الحمير الخادمة.

9. التطبيق التاسع:

التحليل البلاغي للخطاب الشعري.

إن الأسلبة الخطابية التي تسنها الذات المبدعة فتناور بتعابيرها و تنتقل بألفاظها وتبدع بمعانيها تلك النصوص التي تفتح آفاقا دلالية ، تدل على براعة اللغة ، التي تعد أول باب نطرقه إذا ما ولجنا عالما لأسلوب الشعري، فهي قد تكون سهلة

[1] دلائل الاعجاز، الجرجاني عبد القاهر، ص55، 56.

وعادية ومألوفة أو قد تكون عكس ذلك ، لأنها تعبر عن وجهات نظر مختلفة و مستويات ثقافية متفاوتة للشخصيات .وكون الشعر عموما محاولة لإبراز الجانب الوجداني والعاطفي وتغليبه على الجانب العقلي بغية التأثير على أحاسيس المتلقي وبالتالي على أفكاره فإن الإبداع في مجمله حالة من الإسقاط، لما هو نفسي و شعوري لذا جاءت اللغة في الديوان معبرة عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته فنجحت في نقل مشاعره لحظة الكتابة وفي تصوير كوامن ذاته لحظة الحياة.

فيقول :

رعشة النار على كفي،

وماء نافر فوق جبيني.

مثقل الروح يصافيني الندامى..

و أنا مستمسك بالومضة الأولى،

هو البرق يعيد الشاطئ المسكون بالأشباح.

للأرض البعيدة...

لم يكن أمرا مهما:

طعنة مدت على الصدر ...

ومست موضع الأسرار،

فاهتز تراب البر...[1]

[1] الأخضر فلوس _ الأنهار الأخرى _ منشورات أرتيستيك _ الجزائر _ ط1 _ 2007_ ص 23

ولم تكتف اللغة في الديوان بإبراز الجانب الوجداني فحسب بل ساهمت في تصوير المظاهر الحسية التي يستصعب الكشف عنها ، للوهلة الأولى ، إلا إذا أمعن النظر فيها وتوالت قراءتها، فنجدها واصفة منتقاة تمكن القارئ من تصورها:

قمر المدينة

أجهشت نار البلاد على يديه،

يعيدها،

ويطل ترصيع الشوارع مثقلا...

هذا أوان آمن،

ويد الضياء تلم أوهام المدينة ![1]

وقد تميزت لغة الشاعر أيضا بالدقة، ففيها امتزجت الأشكال بالألوان والخيال بالواقع، فشكلت مزيجا من العنفوان اللغوي الذي يهيج ملكات القارئ الخيالية فيهيم فيها خلقا جديدا للبناتها القصائدية .

...ولكنني سوف أوغل في البر... و البحر ...

حتى تصير تخوم السفينة مرسومة بدمي.

وانخطافي !.

وحتى يرفرف فوق السوري الحمام...

ويغسل ماء البحيرات رجلي بلادي

تلك التي ارتفعت عاليا

وتشابكت بين ضفائرها شفق أحمر...وغمام.

---

(1) الأخضر فلوس _ الأنهار الأخرى _ نفسه _ م س _ ص 27.

فهل نسيت أنني مبعد ومريض

تداويت وانكسرت شوكة البعد في ...[1]

قد عمل الشاعر على مزج اللغة بمختلف مستوياتها الفنية ، التي يكون اختياره لها "خاضعا بالضرورة إلى طبيعة الموضوع المتناول [2]"، فيساهم ذلك في حبك النسيج القصائدي ويزيد في انسجامه وتكامله فحين وظف الشاعر اللغة في مقاطع حرة وأخرى نثرية و غيرها عمودية، عكست لديه السمات الفكرية واللمسات الجمالية والقدرات الإبداعية و الرتوشات الفنية في لوحات شعرية شاعرة تتواصل بارتباطها صور خيالية ومشاهد عينية بحركات فنية بعيدة عن أدوات الربط و قريبة من الوصف العيني والنفسي.

... أيا طائرا مبهما كالأساطي.

هذا الذي يتفتت مني ليس أنا،

إنه بعض أدعيتي،

كنت أودعتها في الشجر.

هي الريح تحمل أسرارها.

وتفيض على الكون حتى يدور

ويرتاح فوق يدي قليلا،

لقد أتعبته ليالي السفر .

---

(1) الأخضر فلوس _ الأنهار الأخرى _ نفسه _ م س _ ص 23_ ص 33

(2) محمد بوشحيط _ مستويات الكلام في رواية " حمائم الشفق _ " مجلة المسائلة ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية :ع 1_ 1991 _ 164

فيا ليت هذا الفتى لم تزره مراهقة.

ليته لم يزل عند باب طفولته.

وردة من حجر ![1]

إلى جانب ذلك نجد بعض التقنيات التي اعتمدها الشاعر لاختزال العناصر اللغوية كالنقاط المتتالية أول المقطع أو وسطه أو آخره إضافة إلى الفواصل والأقواس والمزدوجات والعوارض المفتوحة والمغلقة وكذا علامات التعجب والاستفهام والحذف الذي يتجاوز به أثناء الوصف ذكر جل التفاصيل حتى يترك للقارئ إدراك ذلك وتخيله "فالحذف يبعث على التهويم و تعميق الإدراك و توسيع الحقل الدلالي[2]"

* * 1 * *

[...]

عاشقان على ضفة طرزتها يد الله في شجن.

... وألق.

صارت الأرض تفاحة

بين كفيهما..

والسماء تدلت كريحانة

من عنق ..

مر بينهما طائر.

مر بينهما رجل..

المجلس العلمي للكلية

(1) الأخضر فلوس _ الأنهار الأخرى _ نفسه _ م س _ص 37.

(2) محمد كواكبي _ دراسة في اللغة و الأدب _ مجلة التواصل _ جامعة عنابة _ الجزائر _ عدد 8 _ 2001_ ص 203.

مر بينهما ملك فاحترق.[1]

وهنا تظهر لغة الشاعر فنية وتصويرية غنية بدلالات أثرت الأسلوب وأضفت عليه طلاوة وسلاسة شعرية، أسند إليها الشاعر لونا لغويا آخر تمثل في لغة الوصف "لما فيها من قابلية دائمة للاستعارة تبطن الكلام بمعان مستترة[2]"، لذلك جاءت في قصائد الديوان معبرة عن الهوية الذاتية تارة وعن الأصالة القومية بعادتها وتقاليدها تارة أخرى، كما تأخذ منعطف للتعبير عن المكنونات الشخصية من انفعال وتفاعل تعبيري ووقائع الحياة والذات

شردتني المطارات والغربة الأبدية

لكنني لم أشرد أحد.

كم دخلت البلاد و قلبي على راحتي،

فأموت أنا ... كي يعيش البلد.

ربما مر قلبي على قبر عاشقة خانها حظها.

فيسيجها بالذي قد تبقى من النبض فيه .

و يسقط في صحبة للأبد .

لم أكن خائنا ..

ربما قد تخون الخطى

قد تخون البلاد الصغيرة ..

لما نبوح لها بالذي أضلا عنا تتقد

---

(1) الأخضر فلوس _ الأنهار الأخرى _ نفسه _ م س _ص 39 _ ص 40

(2) جان ريكاردو _ قضايا الرواية الحديثة _ تر : صباح جهيم _ منشورات الثقافة و الإرشاد القومي _ دمشق _ ب . ط _ 1977ص 76

قد تخون الحروف ..

ولكن لم أخن _ في الحياة _ أحد[1]

يقول درويش :

قمر قديم في يد امرأة. فلا ذكرى

بلا قمر . أنا لك ... أنت لي

[...]

لا تقل شيئا يذكرني بما يأتي به

الغد. كم أريدك. لا تقولي

أي شيء يوقظ الأمس المجاور... كم

أريدك يجلسان على بساط العشب

يرتديان عري الليل . يقتسمان ملحهما وصمتهما[2]

انتشرت هذه الثيمة انتشارا رهيبا في جوانب القصيدة، لا ذكرى بلا قمر، فلطالما صادق القمر على الذكريات وهو يعلم أنها تستبيح الكثير من المواثيق، فالذكرى منذ كان ذلك القمر في يد تلك المرأة حاضرة في قصيدة، كما يمكن أن نجد ثيمة الخوف التي تخبئها القصيدة في وجلها

ثيمة أخرى تحضر في القصيدة هي ثيمة السرية التي تبدو من خلال قوله :

ولا القمر المبلل بالندى/ أفضى بسرهما القديم إلى أحد [3]

فالقمر غالبا ما يحيل إلى الليل والاختباء.

"العنوان مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين:

---

(1)الأخضر فلوس _ الأنهار الأخرى _ نفسه _ م س _ص 43 _ ص 44

(2)محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص 103.

(3)المرجع نفسه ، ص 104.

يتكون العنوان: – في سياق.

–خارج السياق.

والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي وتلك وظيفة مرادفة للتأويل عامة[1]"

توزعت البنية التركيبية للعنوان على مبتدأ مضاف+ مضاف إليه، ويتكون من اسمين لاعب وقد جاء نكرة والنرد وجاء معرفا، ومجيء المبتدأ نكرة قد يوحي إلى نوع من الزئبقية في تحديد هوية اللاعب، إلا أن هذا اللاعب المجهول كينونة عرف من خلال المضاف إليه "النرد".

كلمة اللاعب قد تحيل إلى نوع من التجربة والحنكة والجهد والتحدي، بينما تحيل مفردة النرد إلى نوع من العبثية والصدفة والاحتمال والخسارة والربح والمصير المجهول، كما تحيل إلى الحظ، فكيف استطاع هذا التركيب البسيط أن يختزل تجربة حياتية جسدها درويش في قصيدته ؟، حينما نقول لاعب النرد فإننا نستحضر نوعا من المفارقة بين اللاعب واللعبة، هناك دائما فعل وردة فعل، هناك دائما يد خفية تمكنه من الربح حينا وتحمله على الخسارة أحيانا أخرى

تتوهج شظايا العنوان في فضاء النص بداية باحتواء دلالة الكينونة، وحضور تلك الأنا المتسائلة

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم ؟

وأنا لم أكن حجرا صقلية المياه

فأصبح وجها

ولا قصبا ثقبته الرياح

فأصبح نايا... [2]

([1])سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مطبوعات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1984، ص 89.

([2])محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، 35.

لننتقل إلى نقطة عبور أخرى حافلة بملامح الربح والخسارة، ثم تلك التراكمات للتجارب الحياتية كالأمل بالشفاء من الأنفلونزا بفنجان بابونج ساخن، ثم الصدفة التي أوجدته ذكرا:

كانت مصادفة أن أكون

ذكرا [1]

ومكنته من رؤية القمر الشاحب المتحرش بالساهرات .

ومصادفة أن أرى قمرا

شاحبا مثل ليمونة يتحرش بالساهرات[2]

ثم العبثية التي حرمته من دوره في المزاح مع البحر وفي تقرير مصيره وحياته ، فحتى القصيدة تفرض قانونها وتستل حريته في خلقها إذ يقول :

لا دور لي في القصيدة

غير امتثالي لإيقاعها[3]

عبد الحميد بن باديس
المجلس العلمي للكلية

10. التطبيق العاشر:

التحليل البلاغي للخطاب الحجاجي.

بما أن الحجاج نابع من اللغة، موجود في كل الخطابات على حد تعبير ديكرو Ducrot ، فإن الخطاب الأدبي أيا كان جنسه شعرا أو نثرا يحتوي في بنيته شيئا من الحجاج، بما يحمله من قيم تداولية، "تتوفر في كل لحظة من لحظات اللغة"[4] .

وهذا الطرح نجد له حضورا في إحدى تنويرات حازم القرطاجي في معرض حديثه عن الشعر والخطابة، بوصفهما يشتركان "في إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل

([1])المرجع السابق ، ص 37.

([2])المرجع نفسه ، ص 37.

([3])المرجع نفسه ، ص 43.

[4] التفكير اللساني في الحضارة العربية، المسدي عبد السلام، ص145.

القبول لتتأثر بمقتضاه (...) فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه"[1].

نفهم من ذلك أن الخطاب الشعري التخيلي قد يكون قولا حجاجيا ذا أبعاد تأثيرية ناهيك عن الجوانب الأدبية الفنية، وحينما تجتمع أساليب الإقناع والامتاع[2] يزداد التأثير والإقناع، ما يمنح للخطاب قوة وفاعلية تجعله أكثر تأثيرا في المتلقي، وهذا الأخير أكثر قبولا وتصديقا للخطاب.

وتتحقق هذه الفاعلية حينما يتمكن الشاعر من تغيير قناعات المتلقي وتحريك همته ودفعه إلى القيام بفعل ما، فالشعر وإن كان خطابا إبداعيا فنيا فإنه "من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكات بمجموعة ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[3]، إذن يحقق المخاطب غاياته الإقناعية، حينما يختار الحجج المناسبة التي تلقى صدى لدى المتلقي سواء كانت في قالب منطقي أو جمالي فني مادامت في النهاية ترمي إلى إحداث التأثير بواسطة الأفعال الكلامية.

فالشعر فعل قاصد، وتظهر قصديته في حمل المتلقي على فعل سلوك ما، وتحريك نفسه والتأثير فيه للقيام بعمل ما وهذا لا يتأتى إلا بما يتضمنه من قوة التخييل من صور بيانية، وقوة تأليف الحجج وصدقها، أي حينما يزاوج الشاعر بين أساليب الإقناع والامتاع، فيغدو خطابه أكثر إقناعا بحسب ميولات المتلقين ومقاماتهم.

يمكن الانطلاق من أن النص الشعري حجاجي بالدرجة الأولى، وهذا نظرا لكونه خطابا متلفظا به يفترض متكلما ومستمعا، تتوافر فيه قصدية التأثير بوجه من الوجوه، لإيصال

[1] ينظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني حازم، ص34.
[2] ينظر، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، عبد الرحمن طه، ص38.
[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

رسالة ترمي إلى تعديل موقف المتلقي أو تغييره في إطار وظيفة الحجاج الذي ينشده المتكلم الأمر الذي يدفعنا إلى طرح جملة من الأسئلة لعلّ أهمها:

كيف يبني الخطاب الشعري شكله الحجاجي؟، وكيف يمكن أن يكون حجاجيا بالدرجة الأولى؟.

هل نلمس المقاربة الحجاجية في اللغة أم في طبيعة القائل والمقول؟

يستدعي الحجاج عملية فرض مجموعة من المعطيات والنتائج الموجهة حواريا، لا تترك للمتلقي أي خيار سوى الإذعان، بل قد يصل إلى الاقتناع بفعل القراءة الواعية أو التلقي.

ويضع من أولوياته الإجابة على عدة أسئلة حجاجية مهمة مثل: من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟ وماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ وكيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر؟.

والوظيفة الحجاجية باعتبارها إحدى أهم الوظائف اللسانية في العملية التواصلية، نجد لها حضورا في خطاب شاعرنا أحمد مطر، يسعى من خلالها إلى الدفاع عن حقوق المواطن العربي وفي مقدمتها، حرية الفكر والتعبير واستقلال الأوطان والكرامة، أدلته الأولى الشعر وحججه الواقع المعيش والتاريخ المنصرم وموقف الآخر، أما النتائج الحتمية المترتبة عنها، فتتمثل في تجديد العقل العربي ودخول الإنسان في عصر الحرية التي تكفل له حقوقه الكاملة، حينها تتجلّى إيحاءات عناوين بعض القصائد (التكفير والثورة)، (هذه الأرض لنا)، (سلاح بارد)، (الرماد والعواصف)، (حوار على باب المنفى).

لقد جسدت العملية الحجاجية الوظيفة الإقناعية للخطاب من خلال تراتبية الحجج، انطلاقا من مرجعيات ثقافية وفكرية متنوعة اجتماعية وتاريخية، أسهمت في تحقيق الملاءمة والانسجام بين بنية الخطاب والواقع الراهن، ما يدفعنا إلى الحديث عن الحجج في الديوان (لافتات2 1987).

2- استراتيجية التأثير:

يقتضي التواصل وجود طرفين هما المتكلم (المخاطِب) والمتلقي (المخاطَب)، يرمي أحدهما إلى تحقيق التأثير في الآخر، تبرز فيه الأدوات والآليات التي ينتقيها أحدهما ويوجهها إلى

الآخر الذي يؤولها. قد تظهر بشكل واضح ومباشر، وقد لا تظهر، وعندها تكون ثاوية خلف معطيات سياقية، وافتراضات مسبقة وتلميحات يدركها المخاطِب أو يفترض وجودها فيبني كلامه عليها، ويصل إليها المتلقي بمعونة السياق والقرائن، ولتحقيق ذلك يتبنى المخاطِب طرقا ومبادئا معينة، تنعت بالاستراتيجيات، تجسدها كفاءته اللغوية.

يولي المخاطِب خطابه اهتماما بالغا ذلك أنه يرى فيه "الأداة الأقوى لإقناع حشود الجماهير والترويج لأفكاره والتحفيز لمشاريعه واكسابها المصداقية"[1].

فيجند لذلك كافة التقنيات والآليات اللغوية لإقناع الآخر وجعله يفهم الرسالة، وبالتالي تغيير موقفه من الأشياء، ثم دفعه إلى اتخاذ رد فعل من الواقع كما هو شأن الشاعر أحمد مطر.

ولتحقيق الفاعلية التأثيرية الإقناعية للغة يستعين بجملة من الاستراتيجيات تتنوع بين الصريح والضمني.

2-1- مبادئ التخاطب:

التزام المخاطب ببعض القوانين التي تجعل خطابة ممكننا وفعالا فمبادئ التخاطب الأربعة التي صاغها غرايس Grice، وطورها ديكرو Ducrot ونعتها بقوانين الخطاب، تسهم في عملية التخاطب، وتعطي للكلام بعدا تفاعليا طالما أنها تمنح للمتلقي فرصة لتأويل الخطاب لتصل به إلى تحديد المقاصد التي يرمي إليها المتكلم، تتيح له قول ما يريد دون أن يفصح بذلك، والمستمع يدرك ذلك بالاستناد إلى سياق الخطاب وما يتيحه من قدرات استنتاجيه، وتتمثل هذه المبادئ في:

أ – مبدأ الكم :

يتمثل في "إعطاء المخاطب للمتلقي القدر اللازم من المعلومات ليتحقق الخطاب"[1]، يهدف هذا المبدأ إلى أن يجعل المتكلم إسهامه في الخطاب بالقدر المطلوب حسب ما تمليه الحاجة، فلا يقدم معلومات أكثر مما يلزم، وفي المقابل ذلك يستفيد المتلقي ويثري معلوماته .

[1] ترجمة الوظيفة الحجاجية في الخطاب السياسي من منظور الاتجاه السوسيولساني، بن ديمية كريمة، إشراف فرقاني جازية، جامعة وهران ، رسالة ماجستير في الترجمة، 2006م،2007م، ص105.

والخطاب المفيد هو ما يترتب عنه نتائج يستفيد منها المتلقي، وهذا ما أراد الشاعر الخوض فيه (الواقع الراهن العربي)، فالمتلقي يستفيد من الأخبار المدعومة بالحجج التي تجيب عن كافة تساؤلاته، وتحقق أفق انتظاراته خاصة أنه يرغب في معرفة هؤلاء الحكام الذين يتحدّث عنهم المخاطب ويحملهم مسؤولية تدهور أوضاع الشّعوب وتفاقمها، ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال

قصيدة مكسب شعبي حين قال:[2]

آبَارُنَا الشَّهِيدَهْ

تَنْزِفُ نارًا ودَمًا

للأمَمِ البَعِيدَة

ونَحْنُ في جِوارِهاَ

نُطعِم جُوعَ نارِهَا

لكنَّنَا نَجُوع

عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلة العلمي للكلية

لقد رغب الشاعر في توضيح المأساة التي تعيشها الشعوب العربية مأساتهم في حكامهم، فبالرغم من غنى تلك البلدان إلا أنها تعاني الفقر والحرمان وفوق هذا تشرط أن تبقى خانعة وخاضعة لا تطالب بحقوقها وترضى بما يصيبها، والأدهى والأمر أن هؤلاء الحكام لا قرار لهم ولا مواقف، هم سادة على شعوبهم المستضعفة لكنهم خدم لغيرهم "أمريكا" يستعطفونها ويخدمونها على حساب شعوبهم الفقيرة التي تتجرع الألم والحرمان.

ب– مبدأ الصدق:

وينص هذا المبدأ على أن يكون المخاطب "صادقا فيما يذهب إليه، أي يتجنب الكذب، مقرا بالمعلومات التي يتلفظ بها"[3]، بمعنى أن يجعل مساهمته في الخطاب لائقة، وأن

---

[1] ينظر، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، حمو الحاج ذهبية، ص173.

[2] ينظر، لافتات 2، الديوان، مطر أحمد، يوليو، تموز، لندن، ط1، 1987م، ص 18.

[3] لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، حمو الحاج ذهبية، ص173.

يقدم الحجج المقنعة والكافية، وأن لا يتحدث عما لا يملك عنه حججا وأدلة كافية ومقنعة، وصدق الخطابات يتمثل في قول الحقيقة كما يعتقدها المخاطب في إدراكه للواقع.

وتؤدي الاستعارات هذا الدور إذ يقدمها المخاطِب للتدليل على صدق نواياه، وهذا ما أشار إليه كل من جورج لايكوف George lakoff ومارك جونسون Mark Johnson، حين قدما تصورا جديدا للاستعارة يجعلها مقبولة لدى المتلقي وأكثر تأثيرا وإقناعا مفاده أن قبول الاستعارة يتم باعتبار اقتضاءاتها الصادقة، وهذا الصدق لا يكون، إلا باعتبار الواقع الذي تحدده الاستعارة[1] ويتولى السياق الكشف عن ميزة الصدق.

ويبرز هذا بشكل جلي في خطاب الشاعر أحمد مطر في قصيدة القضية:[2]

زَعَمُـوا أنَّ لنَـا

أرْضًا، وعرْضًا، وحَمِيَّه

وسُيوفًا لا تبُارِيهَا المَنِيَّه

زَعَمُوا...

فالأرضُ زَالَتْ

ودِمَاءُ العِرْضِ سَالَتْ

وَوُلاَّةُ الأمْرِ لا أمْرَ لَهُمْ

خَارِجَ نَصّ المَسْرحيَّة

كلُّهم راعٍ وَمسْؤُولٌ

عنِ التفْرِيطِ في حقَّ الرَّعيهْ!

وعن الإرهَابِ والكَبْتِ

وتقطيعِ أيادِي النَّاسِ

منْ أجْلِ القَضِيَّهْ

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب العربية و الفنون

[1] ينظر، الاستعارات التي نحيا بها، لايكوف جورج وجونسون مارك، تر عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، 1996م، ص160.

[2] ديوان لافتات2، ص25.

لقد عبر الشاعر بصدق عن مأساة الشعوب العربية وكرامتها المهانة الضائعة فشبه كل ذلك بالمسرحية التي يشاهدها الجميع دون أن يحركوا ساكنا، يتضح صدق هذا الخطاب في كلمة مسرحية، التي دلت على حجم الأسى الذي تعانيه الشعوب. تتوزع فيها الأدوار على ولاة الأمر، تتحدد بحجم التنازلات المقدمة، والمؤامرات على شعوب مستضعفة ذنبها أن بعض حكامها دمى تتحرك بمنطق المساومة، يتفننون في لعب أدوار صممت لهم. بيّنت حجم التنازلات التي قدموها ليخسروا في النهاية أوطانهم وكرامتهم.

لقد حددت هذه الاستعارة الواقع العربي بصدق وأبرزت حجم المأساة وعمقها، يوم فرط العرب في الأرض والعرض.

ج . مبدأ العلاقة:

يفترض هذا المبدأ " أن يكون الخطاب مناسبا للمقام"[1]، أي أن يجعل المخاطِب كلامه ملائما للمقام والواقع، يساعد المتلقي على تفادي الغموض وسوء الفهم، ويمكن توضيح ذلك من خلال قصيدة "شؤون داخلية"، حين وصف حال الأوطان العربية التي مزقت بعضها الفتن والقرارات الجائرة، ووحدتها الظروف والمصير المشترك، وأثقل كاهلها تكالب الأعداء وتربصهم بها.

يقول في ذلك:[2]

وَطَني ثَوبٌ مرقَّع

كلُّ جزءٍ فيه مصنوعٌ بِمَصْنَع

وعَلَى الثوبِ نقوشٌ دَمَويَّة

فرّقت أشْكَالُهَا الأهْوَاء

لكنْ

وحَّدتْ مَا بيْنَهاَ نَفْسُ الهَويَّة

[1] ينظر، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص173 .

[2] الديوان، ص58 .

عفَّةٌ واسِعةٌ تَشْقَى

وعهْرٌ يتمتَّعْ

فكلمة ثوب مرقع تدل على الوطن المشتت والمفرق شيعا وأهواء ما يوحي بالضعف والهوان. لقد حشد الشاعر الكثير من العبارات الصريحة، والإيحائية، بهدف إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي في ظل الهم الواحد، والشكوى والتطلع إلى الأفضل، في ظل هرولة بعض الساسة نحو حضيرة التطبيع والتنازل. فالموقف الذي يعرضه يمكن تصوره ومعايشة مراراته "فلسطين، الجولان..." يرمي به إلى تحريك الآخرين لمشاركته الموقف الفكري والسياسي، بل لتعبئتهم.

د – مبدأ الكيف:

وينص على أن يكون "المخاطب واضحا متجنبا اللبس والغموض، متحليا بالإفصاح والإيضاح"[1]

بمعنى أن يكون كلامه واضحا لا لبس فيه، معتمدا كافة الحجج التي تسهم في توضيح المعنى وتقريبه إلى المتلقي، فلا يذكر إلا ما كان مؤمنا بصدقه، ومطابقا للواقع.

اتجه الشاعر إلى نوع من الترتيب بكيفية تفصح عما يريده، فالانهيار العربي والتنازل مظهر عام، اتخذه الشاعر مقدمات وصولا إلى الموضوع الذي تتضح بعض ملامحه وتستقر في النهاية في شكل نتيجة منطقية لهذه الانهزامية "التنازل المفضي إلى الهوان"، وانقلبت الأوضاع فإن كان بالأمس تحركهم النخوة والعزة والكبرياء، فإن ما هم عليه اليوم من هوان وذل عائد إلى ضعفهم وتخاذلهم ولعل ما يمثل كل ذلك قصيدة القضية، يقول:[2]

والقضيَّة

ساعَة الميلادِ، كانتْ بندقيَّة

ثم صارتْ وتدًا في خيمةٍ

[1] ينظر، المرجع السابق، ص 173

[2] الديوان، ص 25.

أغرقَـهُ الزَّيـتُ

فأضحَى غُصْنَ زيتونٍ

... وأمْسَى مزْهرِيَّة

تُنْعشُ المائـدةَ الخضْرَاء

صبحًا وعشيَّـهْ

في القصُورِ الملكيَّـهْ !

* * *

ويقولـُون لِي: اضحَكْ

حسَنًا

ها إنَّنِي أضْحكُ منْ الشرَّ البَليَّه!

2-2- البعد التلميحي للخطاب:

تعد متضمنات القول *إحدى الاستراتيجيات المتبعة في الخطاب، قصد إخفاء المعنى الحقيقي تحت عبارات تفهم من سياق الكلام أو بحسب الاتفاق بين المتخاطبين، ويلجأ المخاطِب إلى هذه الإستراتيجية بهدف توجيه المتلقي إلى التفكير في شيء غير مصرح به، عليه إدراكه، ومثل هذه المظاهر تنعت بالافتراضات المسبقة présuppositions ، والأقوال

*وتشمل: أ- الافتراضات المسبقة présuppositions "ذات طبيعة لسانية، يتم إدراكها بواسطة العلامات اللغوية التي يتضمنها القول"، ويصل المستمع إليها بعد تحويله الكلام إلى استفهام ونفي مثل:

1- انقطع زيد عن التدخين

بتحويله إلى الاستفهام يعطينا:

2- هل انقطع زيد عن التدخين

ثم نفيه: 3- لم ينقطع زيد عن التدخين

هذه الأقوال تظهر لنا أن زيدا كان يدخن

ب- القول المضمر sous – entendu، تعرفه أركيوني بأنه "كل المعلومات التي يمكن للكلام أن يحتويها و لكن تحقيقها في الواقع رهن خصوصيات السياق". مثل: السماء تمطر، قد يعتقد المتلقي أن المتكلم يدعوه إلى:

البقاء في بيته، أو الإسراع إلى عمله حتى لا يفوته موعد الحافلة، أو الانتظار والتريث حتى يتوقف المطر.

ينظر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، بلخير عمر، ص113-118 .

المتضررة sous – entendu تشكل جل المعطيات التي يمكن أن يحملها الكلام، ويتولى السياق إبرازها.

لجأ المخاطب في كثير من الأحيان إلى استخدام استراتيجية التضمين بهدف تمرير خطابه إلى المتلقي لبلوغ غايات منشودة، منها تحسيسه بالوضع الذي يمر به، وكذا الدفع به إلى التغير.

نلاحظ أن لمثل هذه الاستراتيجيات دورا بارزا وفعالا في تحقيق الفاعلية الحجاجية وتحريك همة المتلقي ودفعه إلى محاولة اتخاذ موقف فاعل.

فالخطاب الشعري عبارة عن مجموعة من الأقوال ذات الأبعاد التلميحية تظهر في شكل افتراضات مسبقة وأقوال مضمرة، وسمحت لنا قراءتنا لنصوص المدونة من اختيار بعض القصائد التي تظهر فيها هذه الاستراتيجيات.