شعريّة الخطاب في قصائد الاغتراب لعبد الله شنّيني
مقاربة في استراتيجيّة التّحوّل من النّسق اللسانيّ التّجريديّ إلى إنْيَة الخطاب ومقولات التّلفظ

د. رضا جوامع
كليّة الآداب واللغات، جامعة محمد الشريف مساعدية– سوق اهراس، refkmm@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/03/01 تاريخ المراجعة: 2019/07/15 تاريخ القبول: 2019/10/07

ملخص

لا مراء أنّ التّتويج المعرفيّ الذي حازه الخطابُ الأدبيّ انطلاقا من احتكاكه بالشّعريّة، قد مكّنهُ من تصعيد الرّؤية وتعميقها حول بنيته وخصائصه ووظيفته. وعلى معنى محاولةِ الوقوفِ على خصائص الخطاب الأدبيّ؛ تنطلق هذه الدّراسة من السّعي إلى تحليل البنيات النّصيّة للكتابة الشّعريّة، ومحاولة القراءة الصّحيحة المتكاملة لخصائصه الشّعريّة الكامنة وراء بناه اللغويّة، من خلال قصائد الاغتراب لـ"عبد الله شنّيني". حيث تَعِنُّ للمتأمّل فيها تلكَ النّزعة المصاحبة لاستخدام الرموز والغموض باعتبارها أدوات الشّاعر في التّقصيد. فاللغة والصّورة – عنده– تشكّلان بنية فنّية محكمة تغري في الخوض في أشعاره، بالإضافة إلى أسلوبه وطاقته الإبداعيّة.

الكلمات المفاتيح: شّعريّة، خطاب، تّحليل، بنى.

Poetry of Discourse in Abdullah Shenini's Poems of Alienation
The strategy of transforming the abstract linguistic format to the speech instance and utterances of pronunciation-

Abstract

There is no doubt that the result of the knowledge acquired through literary discourse in contact with poetics has allowed it to deepen the vision of its structure, its characteristics and its function. Based on these characteristics, this study focuses on the analysis of textual structures of poetic writing behind its linguistic structure. Through the poems of alienation of "Abdullah Shenini, this seems to reflect on the poems of the poet the tendency that accompanies the use of symbols and ambiguity as tools of the poet in the formulation of his poems.

Keywords: Poetics, speech, analysis, structure.

La poésie du discours dans les poèmes d'aliénation d'Abdullah Shenini
La stratégie de transformation du format linguistique abstrait en instance de parole et en énoncés de prononciation-

Résumé

Il ne fait aucun doute que l'aboutissement des connaissances acquises par le discours littéraire au contact de la poétique a permis à ce discours d'approfondir la vision de sa structure de ce discours, de ses caractéristiques et de sa fonction. En s'appuyant *sur ces caractéristiques, cette étude se veut une analyse des structures textuelles de l'écriture poétique derrière sa structure linguistique à travers les poèmes d'aliénation de "Abdullah Sheneini .Cela semble refléter sur ses poèmes la tendance qui accompagne l'utilisation de symboles et l'ambiguïté en tant qu'outils du poète dans la formulation de ses poèmes.*

Mots-clés: Poétique, discours, analyse, structure

المؤلف المرسل: رضا جوامع، refkmm@gmail.com

توطئة:

إلى أي مدى يمكننا الحديث عن شعريّة في الخطاب الأدبيّ بعامّة، وشعر الاغتراب بخاصّة؟ ألا يحقّ لنا إعادة النّظر في نصوص الأدب –بمختلف ضروبها– لاستجلاء الظّاهرة، ورصد مقوّماتها، وبيان أشكالها ووظائفها؟

لمّا كانت الشعرية –في المفهوم العامّ– قوانين الخطاب الأدبي التي تمكّن من الوقوف على خصائصه، وتحوّل من خطاب إلى خطاب، ومن نصّ إلى نصّ؛ فإنه –في هذا المجرى– **تحوّل على بنية** كليّة، أو شبكة من اللامات التي تحكمها علاقات تقبل بدورها التّحول، ممّا يصيّر الشّعريّة إلى التموّج والقدحيّة[1].

على هذا المعنى؛ انْبَنَتْ الدّراسة على محكّات وطروح أهمّها: فيمَ تتجلّى شعريّة الخطاب لدى "عبد الله شنيني"؟ وما الصّور التي شكّلت جماليته؟ ما حدود الخطاب في شعره، وما حدود الشّعرية في خطابه؟ إلى أيّ أفق نجح المنتج في نَقْلِ الدلالة من المعنى التّصريحي إلى المعنى الإيحائي؟ كيف استطاع خطابه أن يسحق الواقع ويمحقه، ويوزّع الدّال ويشتّته، ويُرجئ المدلول ويؤجّله، ويتعالى على المتداول ويخرقه؟

1- ضمائر الشّخص[2]: تُجلي شبقيّة الأنا (أنا(الذّات المتعالية) ⟵أنا المتكلم (الشّاعر)) مقْدرة امتلاك الشّاعر اللغةَ، حيث ينطق بضمير المتكلّم (أنا) تعبيرا عن مشاعره الملتاعة، وحنينه إلى الانتماء والدّفء. فكانت قصائده معادلا موضوعيّا لمشاعر الغربة والإغراب. ويُشرق هذا المعنى أكثر في قصيدته "يا بيت أبي من طين"[3]، إذ يصوّر خيالُه الشّعريّ ذاتًا موازية، يمثّلها ضمير المخاطَب (أنت)، لتتصارع هذه الثّنائيّة (أنا/أنت) على مدار هذه القصيدة. ويُعدّ الأمر الذي لا يعدو إلا أن يكون فعلا كلاميّا[4]–هنا– في قصيدة "التّماهي"[5]: "صديقي تكلّم أو أنصت" (البيت 44) أَبْيَن شاهد على تضخّم (أنا) الشّاعر وتعاليها في التّفرّد بالأحكام، وإصدار الأوامر بهذه المباشرة الجارحة في أغلب الأحيان. والحقّ إنّ هذا التّعالي لم ينشأ من خواء؛ وإنّما هو تعويض عن إحساس باليأس اعترى الشّاعر، فلجأ إلى هذا الفعل الكلاميّ (الأمر بالكلام، أو الإنصات) تحقيقا لذاته، ولمجرّد كونه إنتاجا كلاميّا، في حين أنّ القيمة التّأثيريّة تختصّ بتحقيق موقف ملموس، تحقيقا فعليّا بواسطة التكلّم وحده[6]. ومنطلق الأمر في قضيّة الحال أنّ (أنا) الشّاعر المتعالية هيمنت على الخطاب الشّعريّ من خلال ضمير المتكلّم البارز والصّارخ (أنا) في قوله:

وأنا أتسلّل فيك. (البيت 12)

وأنا البدوي. (البيت 36)

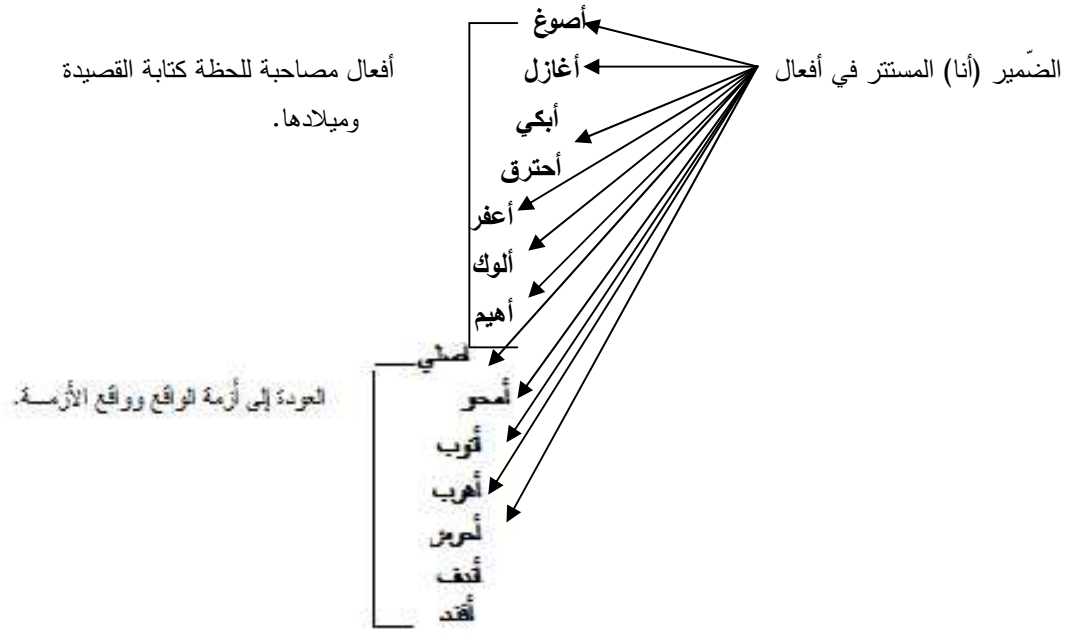
فالبداوة –اتّكاء على هذا– ماهيّة وهويّة وانتماء، توضّحها نشأة الذّات القائلة (الشّاعر) وترعرعها في البادية "قرية الدوسن". ويثبت الشّاعر مدلول الانتماء، ويعمّقه أكثر في قصيدة "التّماهي" بضمير المتكلّم (أنا) المنفصل البارز: أنا أغرق/ أنا لا أطيق. حين يصوّر الشّاعر نفسه غريقا، لا يطيق ذبول الفراشات والضّجيج الذي يكدّر صحْو الصّباح.

وتشكّل ياء المتكلم سوادا أعظم في قصائد الشّاعر، نحو: يا بيت أبي من طين / يا بيْتًا لأبي من طين. تليها ياء النّسبة التي غالبا ما تكون مقرونة بأعضاء الجسم في: ذاتي (لي)/ جسمي/ صدري/ قلبي/ عيني/ ساعدي. ويُردف الشّاعر كل عضو من أعضائه بصفة، كالخدوش التي علَمَتْ جسمه. ولكأنّي بهذه الخدوش علامات يتوسّل بها الشّاعر ليتذكّر فراش الحلْفاء. فتختلج صدرَه غصّةُ الاحتضار، ويستقرّ الحنين في قلبه، وتؤرّقه الأفكار الجوفاء، فينتاب الصّدأ عينيه، ويغشاهما الزّبد، ويغرقهما السّديم. إنّه على هذه الحال جسدٌ خرابٌ.

والقول باقتران ياء النّسبة بالأعضاء غالبا، لا يفيد الإطلاق هنا، حيث نجد الشّاعر يوظّف هذا الضّمير في قصيدة "غربة"(*) توظيفا يجمع من خلاله بين الماديّ والمعنويّ. نحو: قصيدتي/ سفري في الحدود/ جراحي/ روحي/ أحلامي/ قلبي/ أمي... ويُطلع القارئ على تصوّر لمفهوم القصيدة. فالقصيدة في تصوّره سندباد يسافر في الحدود، يلوك فيها جراحه ليشخّص روحه، وعليها يحلم بلقاء أمّه. إنّ القصيدة في تحديد الشّاعر، بحر يضمّ سفينة تحمل بسمة أمّه ودمعتها. إنّها لحظة اللقاء ومكان العناق.

وكما اقترنت ياء المتكلّم بالأسماء في بعض التّراكيب، فقد مارست الاقتران نفسه بالأفعال بعد (نون) الوقاية التي توسّل الشّاعر بعَمَلِهَا النّحويّ (وقاية الفعل من الكسر) التّعبيرَ عن جلادته وشدّته وصبره، مثل: ألهبني السّؤال البريء/ تنتقيني الورود/ تراودني رغبة في البكاء/ تجاذبني/ يرهقني/ تخامرني... فالشّاعر تتجاذبه شرفات المدينة لتفتح أمامه مفاتن العمران؛ لكن مداده يرهقه، فتخامره رجفة، ثم ينسج في المدينة ثوب حداده. وتقف أفعال: يجتاحني/ أبكي/ يبكيني/ تهديني... في قصيدة "غربة" إلى جانب الأفعال السّابقة؛ ابتغاء تعميق الاغتراب عند الشّاعر إحساسا وممارسة. حيث اجتاحه همس النّوى، فبكى اليراع تعبيرا عن لوعة الغربة؛ لكنّه بكاء مضاعف، صنعته بسمة أمّه التي تذكّرها فبكى لفراقها.

أمّا ضمير المتكلّم (أنا) فيكاد يكون مستترا في معماريّة القصيدة، وبخاصّة في الأفعال التّالية: أتسربل/ أتقرّب/ أقرأ/ أتسلّل/ أفعل/ أشكّل/ أعرف/ أتراني/ أفهم/ أنسجها... حيث تنقسم إلى قسميْن: أفعال تعكس حياة البداوة. وهي: التّسلّل ليلا، والتّسربل في النّواحي، والتّقرّب من حوض الماء، وقراءة ميثاق العمر. وأفعال تمثّل حياة المدينة، وتختزن مفهوم الدّهشة تجاه هذا الرّحب، لا سيما أنّ الشّاعر أراد أن يعرف كُنْهَ الحياة الجديدة، فتتطبع ذاته مع كلّ جديد فيها ومستحدث، ويَسقط التّيهُ أمام زحام الأشياء في رحابة المدينة؛ لكنّه يفشل. وينسج ثوب حداده من خيوط المدينة البرّاقة. وهي (الأفعال) وإن كانت تطمح بضربيْها إلى هذا المفهوم؛ فإنّ أفعال قصيدة "التّماهي" المقترنة بضمير المتكلّم (أنا) المستتر: أبحث/ أقرأ/ أحرق/ أترك/ أطيق/ أصمت... تتناول بؤرة تأزّم الذّات القائلة من زاوية أخرى. هي لغة الصّمت التي اختارها الشّاعر؛ بل أجبر على اختيارها كبديل للغة الكلام التي سكتت آنَ أحسّ الشّاعر بعدم جدوى الحديث الذي بحث عنه طويلا، وقرأ العسل، واحترق، وترك دمعه شهيدا، ليصمت في النّهاية قسْرًا. والمسافة الشّعرية نفسها شهدها الشّاعر في قصيدة "غربة" بأفعال تمحّط فيها الضّمير (أنا) خُفية كما يلي:



ويقف الشّاعر مسائلا الطّريق، متوسّلا العيون سُلّما، يتسلّق من خلاله إلى هزيع الصّفاء، ويتذكّر في رحلة صعوده هذه أوّل نبض تفتّق بداخله، فكتمه، من خلال توظيفه تاء المتكلّم في الأفعال التّالية: وقفت/ تسلّقت/ تذكّرت/ أخلصت/ عرفت/ كتمت/ كتبت/ تجلّيت...

وجدير بالتّنوير أنّ ضمير المخاطب (أنت) هو الآخر باطني، يعرّيه التّأويل. غير أنّه بخلاف الضّمائر السّابقة يمتلك سعة الوظيفة، حيث نجد الشّاعر يتخيّل قارئا ضمنيّا. يقيم معه الحوار ويكيّفه، فيجعل من القارئ/المتلقّي مقياسا للإقناع والاستجابة، ويتحسّس من خلاله جميع ردود القرّاء. إنّه –هنا– يتّخذ الـ (أنت) المتمثّلة في القارئ مطيّة طيّعة للتّعميم، ويُجاري الشّعراء في قولهم: "إنّنا نتخيّل قارئا ضمنيّا [...] افتراضيّا [...] وما شئنا له من مسميّات [...] لا ليكون أنيسنا في رحلة الإبداع، بل ليكون المحكّ الذي نشحذ عليه جميع أدواتنا الأسلوبيّة، وحججنا الإقناعيّة. نرقب فيه التّوتر والانفعال، ونتحسّس الشّك والرّيبة [...] والإدبار [...] فنكرّر [...] ونؤكّد [...] لأنّنا نريد زحزحته عن اعتقاده القديم. وليس من مقياس لنجاح صنيعنا إلاّ مقدار الزّحزحة التي نجريها في ذاته ومواقفه"[7].

2- ظروف الزّمان والمكان[**].

2-1- زمن الخطاب: ويتفرّع في القصيدة إلى:

أ–الزّمن الطبيعيّ للعالم[8]: يمثّل الزّمن في قصائد الشّاعر مكمن المزالق، ومفترق المشاعر. إنّه زمن الغروب. ولأجل الذي سلف يصفه الشّاعر في قصيدته "يا بيت أبي من طين" بالسّخف في قوله: "في الزّمن الأكثر سخفا". وهو زمن المغول في فوضاه من خلال شاهد قصيدة "غربة": كساد ... في زمن مغوليّ. (البيت **13**).

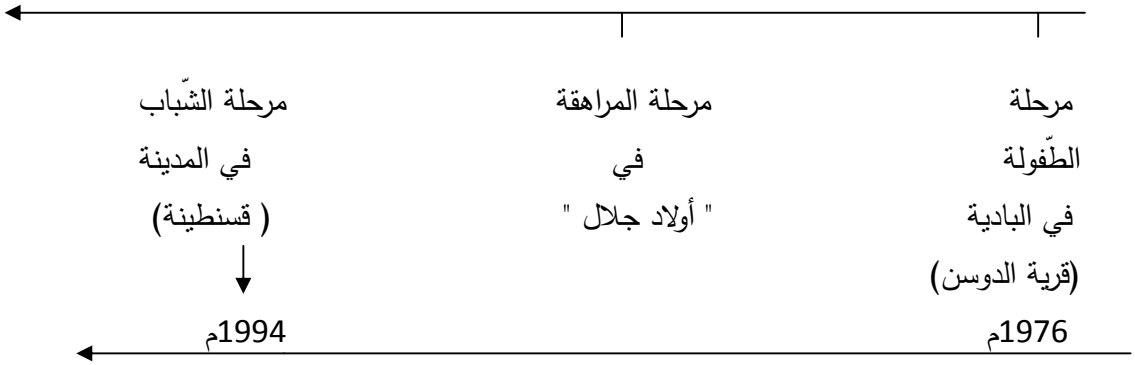
يتلذّذ مأساة الحبر. (البيت **14**)

والورق. (البيت **15**)

ويقوم الزّمن في موطن آخر لحظة هاربة بحسب توصيف الشّاعر، تتشكّل خلالها ملامح القصيدة، بل وتشهد ميلادها وتكوينها في قوله: "أغازل لحظة هاربة".

كما يلعب الزّمن دور الضّحيّة في قصيدتيْه: "تفرّس في هويتي"[9]، و"تفاصيل قبل جلاء العسعسة"[10] حين غشّته العسعسة، ومزّقته الخطوب، وتشظّى فيه الحلم؛ بل واستحال. فهو زمن الرّدة وأصداف الصّليب؛ بينما يمارس الزّمن في قصيدة "أسمائي"[11] سلطويّة الجور المصيّر إلى التّألم. وعليه وَسَمَ الشّاعر الزّمن هنا بـ"سنين الأوجاع". ذلك أنّه عاش فيه حائرا، اعتراه الشّحوب وعاوده الحنين إلى رجعة الماضي القريب، الذي حجب في غياهب النّسيان، ولم يبق إلاّ الحاضر السّخيف الذي تغيّرت فيه القيم الإنسانيّة، وخيّم عليه ظلم الكفر.

ب–الزّمن التّاريخيّ(12): يمتدّ في أغلب القصائد إلى الماضي الذي يمثّل صورة الكمال. ففي قصيدته "يا بيت أبي من طين" يسترجع طفولته في بيته الطّينيّ، وذكرياته الشّقيّة في واحات النّخيل بين جداول الماء، وتحت جدائل النّخيل المسدلة. ثم يصحو بعد الإبحار في الذّاكرة، ليشهد واقعا مغايرا تماما. هو واقع المدينة الذي يصيّره إلى مفارقة بين بساطة الرّيف وصعوبة المدينة. وبين البساطة والتّعقيد يمتدّ مسار الشّاعر التّذكريّ كما يلي:



وفي قصيدتيه "تفرّس في هويتي"، و"تفاصيل قبل جلاء العسعسة" يصف الشّاعر ماضيه القريب بماضي الانتماء بضدّ حاضره الذي تكدّرته الخطوب، وغشّاه الصّمت، فعلّمَهُ اللاانتماء.

ج- الزّمن اللغويّ (زمن الخطاب)[13]: توسّل الشّاعر من حيث هو المخاطب –هنا- بقرائن تركيبيّة دلّ بها على الحاضر، محاولة منه لجعل الحدث مزامنا لحال الخطاب؛ أو بعبارة أخرى وائَمَ بين التّجربتيْن: الواقعيّة والشّعرية آنَ نقل مشاعره الوليدة لمعايشته التّجربتيْن. وتعْتَوِرُ مبهماتٌ الخطابَ الشّعري، تدلّ على العناصر الزّمانيّة التي يمكننا جدْوَلَتُها كما يلي:

	الظّروف المبهمة	الظّروف غير المبهمة
التّزامنيّة	الآن	هذا الصّباح، كلّ مساء
القبليّة	الماضي، الأوقات، الزّمان	ذاك اللّيل
البعديّة	عندي	/
الحياديّة	المساء	/

أكثر الشّاعر من استعمال الظّروف المبهمة التي تصدّرها الحاضر الحزين، بدلالة الجمع بين الوحدتيْن: الآن والأسف في البيْت الواحد. فآنُ الشّاعر الذي شهد ميلاد القصيدة آنٌ مؤسف. إضافة إلى أنّ الاستهلال بالظّرف المبهم "الآن" يُنبئ بمسافة شعوريّة أخرى شهدها الشّاعر قبل استهلاله هذا. وهي المسافة التي يُمظْهِرُها السّؤال: كيف كانت حال الشّاعر قبل الآن؟ أو بتحديد أدقّ: قبل أن يشرع في التّقصيد بأسف. إذن؛ فالآن عتبة إلى إحساس جديد سبقها مسكوت عنه، قصدها الشّاعر ليصرف نفسه إلى ما يكدّر صفوها، وكأنّ ما انصرف إليه أشدّ وقعا في النفس من غيره. فللشّاعر ما يملأ عليه فكره، ويسيطر على ذهنه. لذلك تمّ اختزال ما سواه إلى مكوّن هامشيّ. ويشرق هذا المعنى في قوله: "الآن سأكتب في أسف".

ويمتطي صاحب الخطاب مفردات مبهمة أخرى هي: الماضي، والأوقات، والأزمان ابتغاء استرجاع ذكريات الطّفولة التي تمثّل صورة الكمال كما سبق الذّكر. أمّا غد الشّاعر فهو حرف نداء، آثر به العودة إلى زمن الوصال والخلاص من أرق الفصل والانسلاخ.

وتسجّل الظّروف الحياديّة حضورا من خلال مفردة "المساء" الشّاهد على ميلاد الخطاب. وهو زمن شعريّ يسمُه التّجدّد والسّيرورة والتّمرّد والانعتاق، لأنّه وَلَدَ خارج منظومة الأشياء. أمّا الظّروف غير المبهمة، فجاءت مقترنة بأسماء الإشارة في (هذا الصّباح، ذاك اللّيل)، وبـ (كلّ) التي تفيد التّكرار في قوله: "كلّ مساء"، لحظة عودة الأب من عمله.

2-2- مكان الخطاب:

أ- **مبهمات المكان:** وتتمثّل في الكلمات التّالية [خلف (تكرارين)، هناك، أمامكم، أين (5 تكرارات)، هنا(3 تكرارات))، بين]. تتوزّع بقصيدة "غربة" في المقاطع التّالية:

واقف خلف الشّفق. (البيت 1)

بين الفجاج المقفرة. (البيت 3)

هناك أشتمّ حدس عويلكم. (البيت 6)

يقف الزّوال أمامكم. (البيت 8)

أنا رابض خلف جبال القرية الغاضبة. (البيت 29)

أين كنت أبكي اليراعا. (البيت 36)

تتكاتل مبهمات المكان لتصوّر قرية الشّاعر الغاضبة جبالها، والمقفرة فجاجها. وهي على هذه الصّورة من القسوة تهب الشّاعر الدّفء، فيعلّق شراع أحلامه، ويبكي يراعه لينشئ القصيدة. وهو الإجراء نفسه الذي عمده في قصيدة "التّماهي"، حيث توسّل باسم الإشارة (هنا) في المقاطع التّالية، إشارة إلى المدينة، وتعبيرا عن المنفى:

هنا أُحرق. (البيت 17)

هنا تنتقيني الورود. (البيت 18)

هنا الوقت أعمق ممّا عرفت. (البيت 22)

إنّ ارتباط المبهمات السّابقة بأمكنة مختلفة كسعف النّخيل، ووحي الرّمال، وحفيف الماء، والتّربة الفاترة، وجبال القرية الغاضبة، والرّوابي، والرّيح التي تهوي بالهوى، والحشائش (الحلفاء)... يشكّل مادّة معجميّة تفضي إلى سجلات مهيمنة يرسم الشّاعر من خلالها جغرافيّة قريته. والقول بالهيمنة هنا لا ينفي عن السّجلات التنوّع. فهي كثيرة ومتنوعة تشي بأن الشّاعر استقر على مدارات مختلفة شملت المستوى الاجتماعيّ، والطّبيعيّ، والوجدانيّ...

3- من التّصريح إلى التّلميح[14]:

3-1- المعنى السّياقيّ الموضوعاتيّ: يتمثّل الافتراض المسبق في قصيدة "يا بيت أبي من طين"في كون الطفولة قُضيت في بيت من طين. ويتّضح ذلك في التّصريح الصّارخ: "يا بيت أبي من طين" (مكررة). أمّا المضمرات؛ فنحاول استقراءها بجملة من الآليّات التي تقوم مقام البوصلة التي توجّهنا في سراديب القراءة النّصانيّة.

يتصدّر السّياق هنا –مصطلحا ومفهوما– مجموع الآليّات الخطابيّة، حيث يشكّل مِدْمَاكَ تحويل الصّيغة الكلاميّة (الخطاب الشّعري) إلى استفهام: لماذا كتب الشّاعر؟، وماذا أراد؟. لنبلغ ما يطرحه من تسلسلات حجاجيّة في قصائده، يتوخّى من خلالها تحقيق التّأثير في القارئ (المتلقي).

ففي قصيدة "يا بيت أبي من طين" –مثلا– يستهلّ الشّاعر قصيدته بنداء جامد (البيت) على نحو المقدّمة الطلليّة في القصيدة الجاهليّة، التماسا للعطف. واستحضارا للذّكريات. ويطلب من القارئ الضّمني أن يشاركه أحاسيسه، ويبحر معه في عالم الطّفولة. فيضعه . منذ الوهلة الأولى . في ديكور الماضي، ويفتح له السّتار على بيت طينيّ، ثم يدير له شريط ذكرياته الذي يبدأ من غرفة النّوم بغصّة المشتاق. فيريه فراشه المنسوج من نبات الحلفاء، ويعرب له عن الخدوش التي علَّمَتْ جسمه. ثم ينقله إلى مشهد الطّبيعة الصّحراويّة، ليسرد عليه ذكرياته الشّقيّة، ووقفاته الطّفولية تحت جدائل النخيل المسدلة، وبين جداول الماء، وتحت أنغام وشاوش الليل. وأخيرا؛ يسدل الشّاعر السّتار على ذكرياته المفعمة بعبق الانتماء والأصالة، وصورة أبيه التي لم تفارق خياله يوما.

يترك الشّاعر توصيف الرّيف، وينتقل بالمتلقي الغائب إلى الحديث عن المدينة؛ وطرقها الفاتنة، وشرفاتها الجذّابة... بفؤاد تنازعه شعوران: إعجاب بالمعمار وبمظاهر المدنية، وإحساس بالاغتراب والوحدة في هذا الرّحب الموحش. وحريّ بالإشارة أنّ المنتج (الشّاعر) كرّر اللازمة "يا بيت أبي من طين"[6] تكرارات على مدار القصيدة. فهي –بناء على هذا– ومضات تتكرّر استجابة لمُعْطى نفسيّ. فالشّاعر يستأنس بها، ويستمد منها مشاعر الحنين والانتماء بين الفينة والأخرى. يرقب – بتوسّلها– انفعال القارئ وتوتّره، ويتحسّس فيه الإقبال والإدبار، فيلجأ إلى التّكرار. ليؤكّد على موطن المشاعر الدافئة . ومن ثمّة، يقوده إلى التّسليم بوجود أريج انتماء يعبق من بيت الطّين. هذا الخام الذي هو أصل الإنسان بعامّة، وأصالة الشّاعر بخاصّة.

2-3- المسافة التلفظية[15]:

– ضمائر الشّخص: تتوضّح ضمائر الشّخص من خلال الخطاطة التالية:

المشاركة في التخاطب (القصيدة)

المتكلم أنا البدوي ← المخاطب(القارئ) المدني

– تحدث دورة التّخاطب في القصيدة انطلاقا من ضمير المتكلّم (أنا) الذي يمثّل مفتاح التّقصيد، وبالتالي فالمسافة بينه وبين ملفوظه (القصيدة) تكون في درجة الصّفر (degré zéro)؛ أي أنّ قصيدته –هنا– هي معادل موضوعيّ لمشاعره، يدعو. من خلالها . القارئ إلى معايشة التّجربة، ومن ثّمة ممارسة النّشاط الإقناعيّ. حيث يحاججه بحرص مشاهد صورتيْن متباينتيْن: صورة البادية الطّافحة بدلالات الانتماء، والمدينة الغارقة في سديم الاغتراب. وتشرق المحاججة بين الشّاعر والقارئ (الضّمني) في الصّور التّالية:

– صور الطّفولة الجميلة التي دلّ عليها استعمال "كم" الخبريّة الدّالة بدورها على الكثرة والتّنوع في:

كم ذكرى. (البيت 6)

كم كنت شقيّا. (البيت 7)

كم كانت لي وقفة. (البيت 8)

– التّفضيل في الذّكريات بتوسّل الأفعال (أتسلّل، أتسربل، أتقرّب) الدّالة على الحدث والحركة وحيويّة الطّفولة في قوله: وأنأ أتسلّل فيك. (البيت 12)

أتسربل من فيض نواحيك. (البيت 13)

أتقرّب من حوضك زلفى. (البيت 14)

– الحواريّة: ويتجلّى حوار الشّاعر مع القارئ الضّمني في:

ماذا أفعل في الدنيا. (البيت 30)

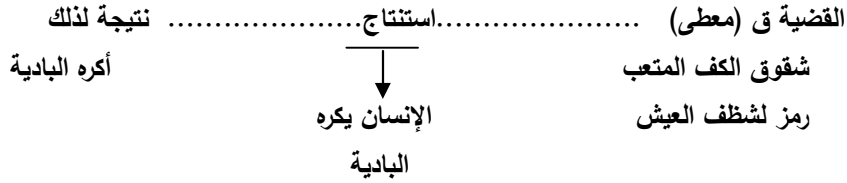
لأكون في ذاتي معنى. (البيت 31)

فأشكل منه. (البيت 32)

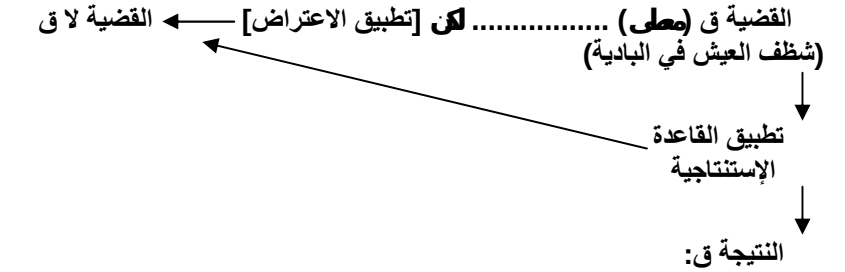
بعض معانيك الأوفى. (البيت 33)

فالشّاعر –من خلال الذي أنَفَ، ولأجله– يشتقّ من ذاته ذاتا أخرى (القارئ الضّمني). ليحاورها ويحاججها على مدار القصيدة. فيسأل: ماذا أفعل في الدّنيا؟ ويجيب: لأكون في ذاتي معنى، فأشكّل منه بعض معانيك الأوفى.

– شظف العيش الذي تجلّيه الشّقوق المحفورة في كفّ يد الأب الفلاّح. ويستحضر الشّاعر في هذا المشهد ردّ فعل المتلقي (القارئ)، ووجهة نظره إزاء البادية. ليعمل على تنفيذها ودحضها بالحجّة، فيحوّل – اتكاء على هذا– الحجّة من دلالتها السّلبية إلى دلالة إيجابيّة. ويتّضح ذلك من خلال المخطّطين التّاليين:



بتطبيق الاعتراض بـ [لكن] كما يبيّنه المخطّط التالي، يتمّ الانتقال من السّلب في الدّلالة إلى الإيجاب:



ويجمل الشّاعر أسباب الاعتراض في قوله:

لكنّي أقرأ فيه. (البيت 20)

ميثاق العمر. (البيت 21)

فتخامرني رجفة. (البيت 22) أنسجة في ثوب حدادي.

ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى تصوير حزنه وأرقه، كما في السّلم الحجاجيّ[16] التّالي:

يرهقني في البوح مدادي.

ويُرفق عرض الحجج بأنين المتألم الذي يثبته الجهر في أغلب أصوات القصيدة التي تقتضي طول النفس. فهي بذلك الأنسب للحزن ومدّ الصّوت بالبكاء في بعض مسافات الخطاب. كما يلاحظ أيضا كثرة اتّكاء الشّاعر على حروف المدِّ (الألف والواو والياء) بنسبة ظاهرة يفسِّرها الإيقاع، لأنّها تُحدث حركات طويلة تناسب حالة التّأزم هنا. فالذّات محتاجة إلى طول نفس تمدُّ فيه صوتها: (يا) في (يا بيت)، و(ذا) في (ذاك الليل)، و(نا) في (أنا)، و(بي) في (أبي)... وهنا نُذكّر بالقافية المطلقة (دي) التي هي حركة طويلة للصّوت المجهور (د) المكسور (ِ) بحسب ما هو مبيّن في السّلم الحجاجيّ. كما يرد تكرار الحروف عن طريق الشّدة التي تضاعف الصّوت مثلما في:

كم كنت شقيّا. (البيت 7)

وأنا أتسلّل فيك. (البيت 12)

أتقرّب من حوضك زلفى. (البيت 14)

وغيرها كثير مبثوث في طيّات المستوى الصّوتي للقصيدة، التي تجتمع أصواتها مُكونة نغماً حزيناً متفجِّعا يتماشى ونسيجها العامّ.

– **الأحكام**[17]: تظهر الأحكام التّقديريّة الانفعاليّة في قصائد الشّاعر بإشراق، حيث يشحن أحكامه بمكوّنات انفعاليّة يسعى من خلالها إلى التّأثير على المتلقي، بأن يُبطل عنصر الغرابة فيه، فيستسيغه دون إعمال فكر. ونجد في حكم الشّاعر على المدينة بأنّها منفى مثالا على هذه الأحكام. فيتّخذ من الشّجن والحيرة واليأس أدوات

لإضفاء المشروعيّة والمقبوليّة على حكمه النّهائيّ الذي مؤدّاه أنّ المدينة تمثّل الموت. وهو الحكم الذي سيؤثّر به الشّاعر على المتلقي المهيّأ مسبقا للقبول والإقناع عبر هذه الأدوات. وتتجلى المشاعر الممزوجة بالأحكام التّقديريّة في توصيف المدينة بالمجهول، والصّمت، والمنفى، وثوب الحداد، ثم الموت كنهاية حتميّة لكلّ هذه المعطيات في قوله:

أتراني أفهم لغزا. (البيت 40)

يتكرر بدل المرّة ألفا؟ (البيت 41)

كم يرهقني في البوح مدادي. (البيت 43)

كلّ خيوط ألمحها. (البيت 44)

أنسجها في ثوب حدادي. (البيت 45)

والحقيقة أنّ وسم المدينة بالموت هو وسم للقصيدة نفسها. فالقصيدة هي الأخرى كالمدينة منفى وفناء، وُلدت ميتة. لذا يصفها الشّاعر بالحشرجة في بداية خطابه، أي لحظة المخاض فيقول: في صدري حشرجة كالمنفى. (البيت 2)

ثمّة حكم تقديريّ آخر، هو في جوهره مخالف للحكم السّابق، حيث يُمَظْهرُه الشّاعر في الحركة الدّالة على الحياة، حين يصوّر البادية من خلال عناصرها الحيّة المكوِّنة في قوله:

وجدائل هذه النخلة المسدلة. (البيت 9)

وحفيف الماء. (البيت 10)

وشاوش ذاك الليل. (البيت 11)

فالبادية –بناء على هذا– هي الحياة التي يستمد منها الشّاعر نبضه وحركته متسلّلا أو متسربلا أو متقرّبا أو مشتاقا لأب وهبته البادية حياة، فمارس الحضور المتكرّر الدّال على الدّيمومة... وفي هذا يصرّح الشّاعر:

وأنا أتسلّل فيك. (البيت 12)

أتسربل من فيض نواحيك. (البيت 13)

أتقرّب من حوضك زلفى. (البيت 14)

وحنين يسكن في قلبي. (البيت 16)

لأبي يحضر كلّ مساء. (البيت 17)

وجدير بالملاحظة أن الشّاعر قد استند إلى بعديْن أساسيْن في التّحجيج وصناعة الأحكام هما: البعد العقديّ الذي وظّف فيه الشّاعر الطّين (الأصل في خلق الإنسان)، والصّلاة (عماد العبادات). والبعد الانسيابيّ الذي استحضر فيه الطّبيعة (الأمّ الرؤوم، ورمز العطاء والجمال)، وصورة الأب (رمز الشّرعيّة والانتماء).

إنّ ثنائيّة (الحركة/السّكون) المقابلة لـ (الحياة/الموت) ليست حكرا على الأمثلة السّابقة فحسب؛ بل تتعدّاها إلى أبيات أخرى من قصائد الشّاعر. ففي قصيدة "التّماهي" مثلا، يفتتح الشّاعر خطابه بمشهد تأمّلي تكتنفه الحيرة التي هي ابنة سؤال، غابت عنه إجابته أو تأخّرت. فاقتضى ذلك شدّ الرحال إلى مواطن أخرى (زمان ومكان) تعطي جوابا يترتّب عنه سؤال آخر، وهكذا دواليك. وهو المعنى نفسه الذي رمى إليه في توالي الصّور التالية:

وحين وقفت أسائل هذا الطّريق. (البيت 1)

متى تستفيق؟ (البيت 2)

تدلّت إلي السّماء. (البيت 3)

فكان الرّذاذ. (البيت 4)

وعاد البريق. (البيت 5)

تتكاثف أفعال الحركة (وقفت، وأسائل، وتستفيق، وتدلّت، وكان الرّذاذ، وعاد...). وترسم مسار رحلة الشّاعر إلى موطن ينشد فيه الأمل. فيختار طريق السؤال للوصول إلى مكان تنتفي فيه جميع الرّسوم. حيث لا يصبح للمسافة مفهومٌ –ووجودٌ بالاستتباع–، ثم يصرخ بالدّعاء، ويبكي ليترك دمعه شهيدا، ويلقي السّلام على الورود. ثم ينزوي ويموت في صمت.

مسألة أخرى تنضوي تحت رؤية تداوليّة للاستعارة. طرقها الشّاعر في سؤاله للطريق (المُؤنسَنَة هنا، باعتبارها تُسأل فتجيب): متى تستفيق؟ (البيت 2). وهي التّمييز بين المنطوق الحرفيّ والمنطوق الاستعاريّ، من خلال التّفريق بين بعض الجمل التي يصحّ أن تقف عند حدود المنطوقات الحرفيّة؛ أي لا تتوفر لها قرينة مانعة من إرادة المعنى الحرفيّ في ذاتها (بمنأى عن سياقها)، مثال ذلك في جملة: متى تستفيق؟ فمن الممكن أن تقف عند حدود المنطوق الحرفيّ، إذا تعلق السّؤال هنا عن الزّمن الطّبيعيّ عن الفعل الحقيقيّ (تستفيق). ومن الممكن أن تتعدّى المنطوق الحرفيّ إلى الفعل الكلاميّ غير المباشر، أو المعاني المضمرة التي قال بها (Grice's Implicature)[18]، إذ تستخدم بوصفها طلبا من شخص لآخر أن يستفيق. كما أنّها من الممكن أيضا أن تستخدم بوصفها منطوقا تهكميّا، عندما تستعمل للتّعبير عن شدّة الغباء. أمّا استخدامها بوصفها منطوقا استعاريّا، فيكون عندما تعني –مثلا– الثّورة على الوضع بعد طول الرّكود، ونفاذ الصّبر[19].

يستخدم الشّاعر –هنا– أسلوب النّداء. ويظل يعود إليه، فيتحوّل الصّوت إلى أصوات متداخلة (النّداء، والصّدى، والدّعاء، والبكاء، والصّراخ، والمكاء). الأمر الذي يضفي على القصيدة طابعا ابتهاليّا. فتصير أشبه بالنّشيد، ويصير الكلام فيها وحولها، أقرب إلى القدّاس:

غدي مثل حرف النّداء. (البيت 22)

صدى للذي يبرق. (البيت 23)

دعاء ... دعاء. (البيت 24)

لماذا غرغرت صرختي بالدّعاء. (البيت 25)

وأخلصت حتى انتهى ما لدي. (البيت 26)

تراودني رغبة في البكاء. (البيت 27)

مكاء يفصد هذا الصّباح العميق. (البيت 40)

إنّ ما يجلّي صور هذا القدّاس الصّوفي، هو الوقفة التّأملية التّساؤلية أوّلا:

وحين وقفت أسأل هذا الطّريق. (البيت 1)

متى تستفيق؟ (البيت 2)

تتلو مساءلة الطّريق مشهد السّماء والبريق في حركة ارتقائية من مستوى ماديّ أدنى، إلى آخر روحانيّ أرقى. ولكأنّي في اختيار فعل التدلّي، عصمة. ومن هنا نتبيّن أن لهذه اللفظة المختارة خصائص ودلالة ذاتيّة جعلتها أدنى إلى الأسلوب الشّعري. والمعيار القاطع في تحديد طبيعتها لا يمكن أن يكون معزولا عن موهبة الشّاعر وخطته الإبداعيّة. وعليه جاءت لفظة (تدلت) متناغمة مع إيقاعات سياقيّة معيّنة تشكّلت من خلال دفقات شعريّة.

إذ إنّ المفروض هو أن تتدلى الموجودات إلى السّماء[20]، لا أن تتدلّى هي (السّماء) إلى الشّاعر؛ أي أنّ تبادلا في الأدوار قد حصل على مسرح القصيدة. ممّا يثبت أنّ الارتقاء قد بلغ حدود العصمة، وتماهي الذات القائلة مع الذّات الإلهيّة التي هي وحدها من تختصّ بهذه الصّفة (تدلّي الموجودات إليها). وفيها يقول:

تدلّت إليّ السّماء. (البيت 3)

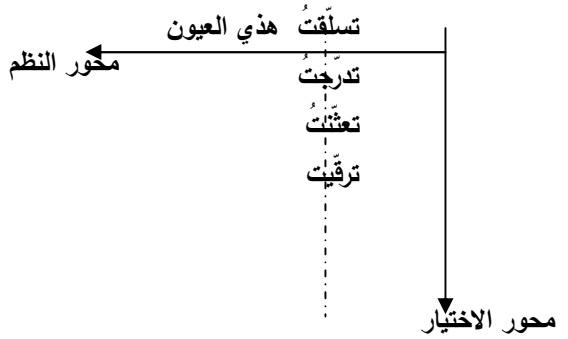
فكان الرّذاذ. (البيت 4)

وعاد البريق. (البيت 5)

ينتقل الشّاعر بعد الوقفة التّأمليّة إلى الدّعاء، والبكاء، والصّراخ، في القصيدة على نحو ما يفعله المتصوّف في النّشيد، ابتغاء تفريغ الذّنوب. ثم يتماهى الشّاعر، ويغرق، كما تتماهى نفس المتصوّف مع خالقها. وفي الأخير يعانق الشّاعر هزيع الصّفاء، ويصمت، دلالة على الطّمأنينة والسّكينة، التي يلجأ إليها المتصوّف بعد كل هذه الطّقوس. إنّه تطابق إلى حدّ التداخل بين التّجربتين: الشّعريّة والصّوفيّة. فإذا كان المتصوّف يهرب من العالم الماديّ إلى العالم الغيبيّ ليتطهّر من ذنوبه؛ فالشّاعر. بدوره . يهرب من الواقع إلى الغيب، ليتطهّر من الاغتراب النّفسيّ.

- **تماهي الصّور**: ترسم القصيدة حركة السّائل الصّاعد من التّراب إلى السّماء، وتُبنى هذه الصّورة على استدعاء الواقع والمدركات التي تشكّله (سماء، وماء، وطريق، وبريق...). ثم يعمد الشّاعر إلى كسر العلاقات المنطقيّة بينها، فيبعثر الواقع، ويلغي الحدود بين الصّور، لتتماهى فيما بينها، مشكّلة لوحة الصّعود إلى السّماء (الوجود الأثيريّ). ويأتي فعل (تسلّقتُ) ليشير إلى حركة الصّعود والارتقاء. كما ترد عبارات (أحرق، وأغرق رغبة في البكاء، وغرغرت صرختي بالدّعاء، ولأترك دمعي شهيدا) لتدلّ على ما يرافق فعل الارتقاء من مشي.

إنّ مشهد الصّعود الذي صوّره الشّاعر بلفظة (تسلقتُ) يشي بأن مخزون الشّاعر اللغويّ قد وفّر له -لحظة إبداعه الشّعريّ- طائفة من إمكانات التّنسيق التي ارتسمت في ذهنه على المحور التّزامني، والألفاظ التي اختارها. حيث أتلفّت فيما بينها، وانتسجت على محور النظم[21]. وبهذا انتقلت لفظة (تسلّقتُ) من دلالتها المعجميّة الذاتيّة إلى دلالة جديدة، حدّدها ائتلافها مع الألفاظ الأخرى ضمن السياق الجديد. فالوظيفة الشّعريّة -هنا- جارت لعبة المحوريْن (النّظم والاختيار)، وقد قلبتْهما أحيانا. ومع ذلك واصل كلّ محور في القيام بدوره. فإذا اختبرنا هذا، وجدنا أن للفظة المذكورة طاقة تعبيريّة بارزة، ينبني سرّ السّياق عليها وحدها دون غيرها من مترادفات تتموْضع على محور الاختيار العموديّ، كما يلي:



لقد كان في وسع الشّاعر -من النّاحية النّظريّة على الأقلّ- أن يعبّر عن الصّعود بأحد الأفعال الثّلاثة (تدرّجت، تعثّلت، ترقّيت)[22] من دون أن يختلّ وزن البيت، ومن دون أن تتغيّر دلالته في شيء يذكر. غير أنّ السّامع الخبير يهتدي بحسّه الجماليّ إلى اللفظة الأنسب التي قد تتطابق مع لفظة الشّاعر نفسها. ولفظة (تسلّقت)

هي الأنسب –هنا– لأنّها عماد الصّورة الشّعريّة التي أراد الشّاعر تقديمها حيّة لسامعيه ولقارئيه على السّواء. ففي التسلّق مُكابدة، وبذل جهد، يقتضيهما الصّعب الذي يمثّله البحث عن الكلمة التي لم يطأها اللسان في لحظة الصّمت وموت الكلام. إنّ الاستعاضة بلفظة أخرى غير التي رأينا، من شأنها أن تذهب بفحوى المشهد التّصويريّ وجماليّته.

ويحكم هذه اللوحة قانون العوْد الأبديّ، فيشير إلى لحظة التّجدد، تجدّد الحياة بصورة: "السّائل وهو يصعد ويتسلق العيون"، لتدلّ على الحياة في بدء تجدّدها، وهي تخرج من أحشاء الموت. ويتجلّى ذلك في قوله:

لأبحث حين يموت الكلام. (البيت 7)

وليصعد السّائل من التّراب (الطّريق) إلى السّماء، وجب أن يمرّ بالماء ليتطهّر من ثخونة المادّة. وهو ما ذهب إليه في قوله:

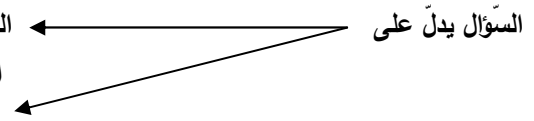
يديّ تماهت مع الماء. (البيت 21).

ويوضّحه المخطّط التّالي:

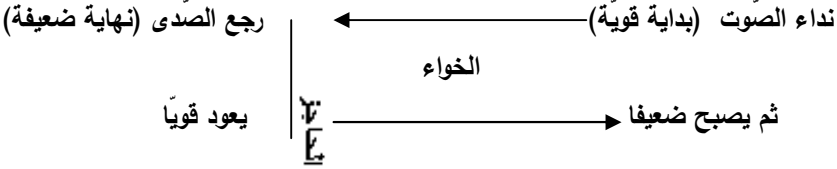
الماديّ الثّخن (التّراب) ⟵ الماء (السّائل الشّفاف) ⟵ الأثير الصّافي وصميم الوجود (السّماء).

إنّ السّماء في الذّهن البشريّ تعني "الفضاء اللامتناهي، الفضاء السّامي اللامتناهي، وهي تعني أيضا التّسامي نحو الخلود"[23]، بضدّ التّراب الذي يرمز لاغتراب الإنسان في الوجود، ومواجهته بقدرة المعاني (العدم أو لا معنى الحياة). إذ يكرّس التّراب قانون العوْد الأبديّ، كما سبق الذّكر. فمنه تبدأ الحياة، وفيه تنتهي.

بناء على الذي سلف، يتساءل الشّاعر على مدار القصيدة، ويجلب انتباه القارئ كمرحلة أولى لإقناعه.



ويلجأ الشّاعر بعد السّؤال إلى النّداء الذي يتحوّل إلى صدى. غير أنّ صوت النّداء إذا ارتطم، صادفه حاجز من صلب أرجع الصّوت إلى مصدره. مع ملاحظة أنّ الصّوت يكون قويّا أولا، ثم ينتهي ضعيفا. وحين يرتطم بالحاجز يحصل العكس، أي حين ارتداده ينطلق قويّا، وبقدر ما يقترب من مصدره يخفت إلى أن يموت[24]. وبين النّداء والصّدى يقع الفراغ. وهو ما يوضّحه المخطّط التّالي:



إنّ السّؤال الذي يطرحه القارئ الضّمنيّ: أيّ كائن يمكنه أن يسائل هذا الفراغ؟ غير أنّه عبثا يجوس في مسارب هذا السّؤال، محاولا فضّه. لأنّ المتحدّث عنه ليس طائرا له أجنحة يتسنى للسّائل رؤيته؛ بل نداء وصدى أردفهما الشّاعر بخاصيّة الطّيران. على الرّغم من أنّهما يُسمَعان. وهكذا يقيم الشّاعر مع القارئ الضّمني حوارا، ليقنعه في الأخير بأنه يسعى إلى محو المسافة الفاصلة بين حاسّتيْ: السّمع والبصر. ويهدف من خلال ذلك إلى إلغاء المسافة ومحو الحدود الفارقة، ليعود إلى الانتماء من جديد، فيجسّده في قوله:

إلى القلب لما يفيق. (البيت 38)

فيلغي مسافاتنا والطريق. (البيت 39)

ثم يواصل الشّاعر حواره مع القارئ في صورة تُعتصر القصيدة في صميمها ما ظل الكلام يجاهد لقوله، ويصارع الكلمات لتقوله. فهو بهذا يعمّق الدلالات (اليأس، واللانتماء...) التي يحجبها السؤال: إلى؟ ومتى؟. فيصل بالقارئ إلى قناعة أنّ الكلام لم يعد يجدي نفعا، وأن البلاغة هنا في الصمت[25] الذي ما دفع إليه نقص في مَلَكَة اللسان، أو عيّ حال دون البيان؛ وإنّما هو فعل إراديّ واع. وعدول الشّاعر عن الكلام – وقد أمكن– إلى الصّمت لهو سياسة في القول جعلته (الصّمت) من عيون الكلام، لم يعطّل التّواصل؛ بل قوّاه. فإذا بالخواء امتلاء، وإذا بالسّكون دويّ. فمتى تأمّلنا هذا النّوع في أدبنا العربيّ لاح لنا بوضوح في مقام الهجاء. وبتحديد أدقّ في إعراض "المتنبّي" عن هجاء "ابن كروس". حيث عمد "المتنبّي" في قصيدة ذات السّتة عشر بيتا، هجا فيها "ابن كروس" الأعور، ولم يكن نصيب الغرض فيها من منظور نقدي قديم غير ثلاثة أبيات، عدل بعدها الشّاعر عن الهجاء، وقد شرع فيه. فكان انصرافه عنه أبلغ تعبيرا عن تطرّقه إليه[26]: (الوافر)

فيا ابن كرّوس يا نصف أعمى وإن تفخر فيا نصف البصير
تعادينا لأنا غير لُكْن وتبغضنا لأنا غير عور
فلو كنتَ امرءا يُهجى هَجَوْنا ولَكنْ ضَاقَ فِتْرٌ عن مَسِيرِ

فإذا كان أقصر الهجو أوجعه؛ فإنّ إبطال فعل الهجو لوضاعة المهجو أشدّ إيلاما وإيجاعا[27]. وهو ما ألمع إليه "حسين الواد" في تحليله هذه القصيدة. إذ رآها تتمثّل لشرط فنيّ من شروط الهجاء. وهو القصر "لكن امتثلت له عندما أقلع أبو الطيّب عن هجاء المهجو لاستحالة هجائه، إذ الهجاء وهو نشر للمعايب، وسعي إلى الإذلال، يشترط حدّا أدنى من الصّفات الإيجابيةّ حتى يصبح هجاؤه ممكنا. ولمّا كان هجاء ابن كروس غير ممكن انتهت القصيدة بالشّرط المستحيل، وهو شرط يتبعه استدراك يجعل استحالته مضاعفة"[28].

فرفض الهجاء –في هذا المقام– علامة على الهجاء؛ بل إنّ الغياب في هذا المقام أثقل وقعا على نفس المهجو من الحضور وأبلغ دلالة. فصمت الشّاعر في قصيدة (التّماهي) – إسقاطا على هذا المعنى– أبلغ دلالة، وأدلّ إبلاغا. إنه –هنا– حنين إلى لحظة الخلق الأولى. لحظة البداية بما فيها من قداسة وإجلال. ويجلي ذلك قوله:

إلى؟ ومتى؟ (البيت 43)
صديقي تكلّم أو أنصت. (البيت 44)
سدى ما أتى (البيت 45)
به. (البيت 46)
وما غاب عني إذا أفلت. (البيت 47)
سدى... أن يكون كلامي (البيت 48)
شبيها بأن أصمت. (البيت 49)

خاتمــة

خَلُصت الدّراسة إلى نتائج وازنة جَمعَها الباحث في الآتي:

– لم يتكلّف الشّاعر تلك اللغة التي ارتبطت بظروف الإنجاز، وشروط الأداء التي لم تنفِ الإبداع والخلق (الإبداعيّة) لديه.

– تحوّل الخطاب الشعريّ لـ"عبد الله شنيني" بوصفه نظاما تجريديّا من الأدلة إلى إنْيَةِ خطاب (Instance de discours)، فالإشاريات في قصائد الاغتراب لـ"عبد الله شنيني" كالإشاريّات الشخصية، وإشاريّات الخطاب، والإشاريات الزمانية والمكانية، والاجتماعيّة... مثل: أنا، وأنت، وهنا، والآن... كلّها عناصر لا تحيل على شيء في العالم، ولا على أحوال موضوعيّة في الزّمان والمكان؛ ولكنها أحالتْ على إنية الخطاب الذي وردت فيه.

– لم يستعمل المرسل اللغة إلا لهدف بعيْنه، وهذا الهدف لا يتجسّم إلا بآليات محدّدة وأدوات لغويّة معيّنة، والإقناع في هذا الخطاب هو أهم الأهداف التي يتوخى الشّاعر تحقيقها، لذلك حاولنا رصد آليّاته وأدواته اللغوية، ليأخذ خطاب المدوّنة الصبغة الحجاجيّة التي ارتقت به إلى مرتبة الفعل اللغويّ، عندما تقود وسائله إلى الإذعان والتّسليم بما يقدّمه المنشئ.

– وظّف الشّاعر لغة شعبويّة أشبه ما تكون بلغة الخطاب اليومي، بصرف اللواحظ عمّا تنضح به من صنوف المجاز المختلفة التي قد تقود إلى فهم أعمق للتّجربة.

–الإحالات والهوامش:

1– راجع: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية –دراسة في الأصول والمفاهيم–، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 127.

2– يهتمّ الدّارس في هذا المستوى: بـ: عنصر الذّاتيّة في الخطاب؛ أي قدرة المتكلّم على أن يفرض نفسه كفاعل. راجع:

-E.Benveniste، Problèmes de linguistique générale، T I. Galimard، Paris, p 259.

ويتّضح ذلك من خلال دراسة البصمات اللغويّة التي تتجلى مرجعيتها ودلالتها في السّياق التّلفظي؛ وهي تشمل ضمائر المتخاطبين وظروف الزّمان والمكان. راجع: عمر بلخير (2003)، تحليل الخطاب المسرحي . في ضوء النّظرية التّداوليّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، ص ص 12–13. ويسمّيها "روسل" "B.Russell" بـ (الأنويات الخاصّة) (Particulars Egocentrique). للاستزادة في الموضوع، راجع: فرانسوا أرمينكو (1986)، المقاربة التّداوليّة، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، لبنان، ص 42.

3– عبد الله شنيني (2002)، قصيدة "يا بيت أبي من طين"، موسوعة الشّعر الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 1، ج 1، ص 591.

4– أضحى مفهوم الفعل اللغويّ نواة مركزيّة للكثير من الأعمال التّداوليّة، وفحواه أنّه كلّ فعل كلاميّ ينهض على نظام شكليّ ودلاليّ. ويُعدّ نشاطا ماديّا ونحويّا يستهدف تحقيق أقوال كلاميّة (Locutoire)، وأهداف تكلّميّة (Illocutoire)، (كالطّلب والأمر والوعد والوعيد...)، وأهداف تكليميّة (Perlocutoire) تخصّ ردود فعل المتلقّي (كالرّفض والقبول). فما يُعدّ قوّة في المستوى اللغويّ، يصبح فعلا في المستوى الكلامي. راجع: محمد علي الخولي (1982)، معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1. وهو المفهوم نفسه الذي نقرؤه عند اللسانيين البنويين كـ "بنفنيست" في معرض حديثه عن الإشاريات (Déictiques)، حيث لا تتحقّق دلالتها اللغويّة إلاّ في إطار فعل كلاميّ. راجع:

-Georges Ellia Sarfati، Dire، Agir، Définir، Dictionnaire et langage ordinaire critique de la raison lexicographie d'un point de vue pragmatique، Ed. l'harmattan، Paris, 1995.

5– عبد الله شنيني (2001)، قصيدة "التماهي"، مختارات من الشّعر العربي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري، الكويت، ج 2، 2001، ص ص 187–189.

6– راجع: جورج موليننيه (1998)، دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، العدد 94، بيروت، لبنان–طرابلس، ليبيا، ص 232.

(*)– ليست منشورة.

7– حبيب مونسي (2005)، الواحد المتعدد . النص الأدبي بين الترجمة والتعريب–، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 75.

(**)– تنبني ظروف الزّمان والمكان على خطاب المتكلّم، وإحداثيتيْ: الزّمان والمكان التي تشكّل الخطاب الشّعري.

8– الزّمن الطبيعيّ هو زمن استمراريّ، ومنتظم، يتميّز بالخطيّة واللانهائيّة، يرتبط بإحساس الإنسان وإدراكه له، إذ إنّ إدراكه يختلف من مجتمع إلى آخر. راجع:

- E .Benveniste، op. cit, p70.

9- عبد الله شنيني (2002)، قصيدة تفرّس في هويتي، موسوعة الشّعر الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 1، ج 1، ص ص 597-598.

10- عبد الله شنيني (كانون 2000)، قصيدة تفاصيل قبل جلاء العسعسة، مجلة كتابات معاصرة، ع 42، لبنان، المجلد 11، ص 135.

11- عبد الله شنيني (2002)، قصيدة أسمائي، موسوعة الشّعر الجزائريّ، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 1، ج 1، ص ص 595-.597

12- يرتبط الزّمن التّاريخي بحياة الإنسان، عبر امتدادها (الحياة) من الماضي إلى الحاضر عن طريق الذّاكرة. ويسترجع فيه الإنسان سلسلة الأحداث المتتابعة من ولادته إلى الزّمن الحاضر. راجع: عمر بلخير، المرجع السّابق، ص 80.

13- يسمّيه "بنفنيست" زمن الحديث. ويمثّل الحاضر الذي يشكّل مرجعيّته. أمّا الماضي والمستقبل فمتعلقان به. ولاستنباط العناصر الزّمانيّة في الخطاب، لا بدّ من البحث عن القرائن الدّالة عليها؛ أي المبهمات. راجع:

-E .Benveniste، op cit, p 73.

وتنقسم المبهمات إلى: قبليّة، وتزامنيّة، وبعديّة، وحياديّة.

-C.K.ORECCHIONI: Enonciation de la subjectivite dans la langue, Paris, Armand Colin, 1980, p 47.

14- التّحول -هنا- في منظور "هانسون" هو دراسة للطّريقة، التي ترتبط بها القضيّة بالجملة المعبّر عنها، إذ على القضيّة المعبّر عنها في كلّ الحالات أن تتميّز عن الدّلالة الحرفيّة للجملة. راجع: محمد خطابي (2002)، لسانيّات النّص . مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثّقافي العربي، لبنان، ط 1، ص 367. فالدّارس -في هذه الدّرجة- يتناول كيفيّة انتقال الدّلالة من المستوى الصّريح (المعنى الحرفيّ) إلى المستوى التلميحيّ (المعنى السّياقيّ الموضوعاتي) بالاستناد إلى السّياق. ويتسنّى ذلك عبر جملة من العمليّات الذّهنيّة، كالافتراض المسبق، والرّبط بين المقدّمات والنتائج عن طريق الاستدلال للوصول إلى الحجاج والإقناع. راجع: فرانسواز أرمينكو (1986)، المقاربة التّداوليّة، تر، سعيد علوش مركز الإنماء القومي، الرّباط، ص .51

15- يرى "مانغونو" "D.mainguenau" أنّ القول (الحديث أيضا) يعني التموقع بالنسبة لأقوالنا الخاصّة. وعليه؛ فالمسافة التّلفظيّة هي المسافة التي يقيمها المتلفّظ بينه وبين خطابه. ونبدأ من الدّرجة "الصفر" التي تكفّل فيها المتلفّظ بنصّه إلى أقصى مسافة، ويمكن تعيين هذه المسافة من خلال العناصر التّالية: ضمائر المتكلّم، والأحكام، والزّمان. راجع: ذهبيّة حمو الحاج، (1998)، لسانيّات التّلفظ وتداوليّة الخطاب، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ص 156، نقلا عن:

-D.mainguenau، genèse du discours، pierre Margada éditeur، bruxelles، liege 1984، P 108

16- هو مجموعة غير فارغة من الأقوال، مزودة بعلاقة ترتيبية، وموفية بشرطي:

أ. كلّ قول يقع في مرتبة ما من السلّم يلزم عنه ما يقع تحته، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطّرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه.

ب- كلّ قول كان في السلّم دليلا على مدلول معيّن، كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى عليه. راجع: عبد الهادي بن ظافر الشهري (2004)، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، ص- ص 499. 500.

17- يقول "علي جواد الطّاهر": "ويردّ الحكم بمعناه لدى الأمم كلّها، و لدى أيّ إنسان يزاول العمليّة؛ أي الحكم بالقيمة بأن يقول هذا حسن، وهذا قبيح [...] ويكون الحكم مرادفا للتّقويم والتّقدير". علي جواد الطاهر (1979)، مقدّمة في النّقد الأدبيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ص 339.

18- Michael Hancher, Department of English University of Minnesota, Minneapolis MN 55455 GRICE'S "IMPLICATURE" AND LITERARY INTERPRETATION: BACKGROUND AND PREFACE :**على الرابط** https://scholar.google.com

19- راجع: أحمد صبرة (1998)، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية، دار الصديقان للنشر والإعلان، الإسكندرية، مصر، ص 65.

20- السّماء كلّ ما علاك، ولذلك سمي سقف البيت سماء، قال الله تعالى: ﴿ مَنْ كَانَ يَظُنُّ أَن لَنْ يَنْصُرَهُ اللهُ فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ﴾، أي: من كان يظنّ من الكفار أن الله سوف لن ينصر محمّدا: ﴿ فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ﴾، أي: ﴿ بِحَبْلٍ إِلَى السَّمَاءِ﴾، يعني إلى السّقف: ﴿ ثم ليقطع﴾، أي: يختنق، ﴿ فلينظُرْ هَلْ يُذْهبنّ كَيْدَه مَا يغِيظ﴾. (الحج، الآية 10).

21- راجع: علي نجيب إبراهيم (2004)، جمالية اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، ط2، ص 38.

22- جاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي، فصل الدال: "دَرَجَ دُروجاً ودَرَجَاناً: مشى...ودرج فلانٌ: لم يُخَلِّفْ نَسْلاً، أو مَضىٰ لسبيلِه، كدَرِجَ، كَسَمِعَ، ودرجت الناقَةُ: جازَتِ السَّنة ولم تُنْتَجْ، كأَدْرَجَتْ، وطَوى، كدَرَّجَ وأَدْرَجَ. وكَسَمِعَ: صَعِدَ في المَرَاتِبِ..." وأورد صاحب القاموس في فصل العين: "العِثْنُ، بالكسر: ضَرْبٌ من الخُوصةِ تَرْعاهُ المالُ رَطْباً، ومُصْلِحُ المالِ، وسائِسُه... وعَثَنَتِ النارُ عَثْناً وعُثاناً وعُثوناً، بضمِّهما: دخَّنَتْ، كعثَّنَتْ وعثَّن في الجبل: صَعَّدَ." مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت817 هـ)، القاموس المحيط، تحقيق محمّد نعيم العرق سوسي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط 8، 2005، ص 188.

أمّا في فصل الراء فقد جاء: "رَقِيَ إليه، كرَضِيَ، رَقْياً ورُقِيّاً: صَعِدَ، كارْتَقَى وتَرَقَّى. والمَرْقاةُ، ويُكْسَرُ: الدَّرَجَةُ. ورَقَّى عليه كلاماً تَرْقِيَةً: رَفَعَ. والرُّقْيَةُ، بالضم: العُوذَةُ ج: رُقىً. ورَقاهُ رَقْياً ورُقِيّاً ورُقْيَةً". المرجع نفسه، ص 1287.

23- محمد لطفي اليوسفي (1992)، المتاهات والتلاشي في النقد والشّعر، دار سراس للنشر، تونس، ص 791.

24- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، ص 367.

25- وهو الجانب الذي أهملته الدّراسات الأدبيّة الحديثة . وفي هذا يقول "فاندان هيف" "Pierre Van Den Heuve":

"S'il y a en littérature un domaine qui manque d'étude sérieuse c'est bien celui du silence qui apparaît de plus en plus comme un problème fondamental dont l'importance est reconnue pour tous… la recherche littéraire a négligé le silence. Pierre Van Den Heuve. Parole, mot, silence، librairie José Corti,1985, p 65.

26- المتنبي (1993)، الديوان، شرح اليازجي، دار صادر، لبنان، ج1، ص 333.

27- راجع: عبد الله بهلول (2007)، في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول في نصوص من الأدب العربي القديم، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، ط 1، ص 37.

28- ألمع حسين الواد في تحليله هذه القصيدة إلى أهمية الصمت في تقوية الغرض. راجع: حسين الواد (1991)، مدخل إلى شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس، ص 79.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم (2000)، رواية ورش عن نافع المدنيّ، منار للنّشر والتّوزيع، مؤسّسة علوم القرآن، ط2، دمشق.

1- أحمد صبرة (1998)، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية، دار الصديقان للنشر والإعلان، الإسكندرية، مصر.

2- بشير تاوريريت (2010)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية –دراسة في الأصول والمفاهيم–عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن.

3- جورج مولينييه (1998)، دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، ع 94، بيروت، لبنان–طرابلس، ليبيا.

4- حبيب مونسي (2005)، الواحد المتعدد . النص الأدبي بين الترجمة والتعريب–، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.

5- حسين الواد (1991)، مدخل إلى شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس.

6- ذهبية حمو الحاج (1998)، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

7- عبد الله بهلول (2007)، في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول في نصوص من الأدب العربي القديم، مطبعة التسفير الفني، ط1، صفاقس، تونس.

8- عبد الله شنيني (2002)، قصيدة أسمائي، موسوعة الشّعر الجزائري، دار الهدى، ط1، عين مليلة، الجزائر.

9- "ـ" (كانون 2000)، قصيدة تفاصيل قبل جلاء العسعسة، مجلة كتابات معاصرة، ع 42، لبنان، المجلد 11.

10- "ـ" (2002)، قصيدة تفرّس في هويتي، موسوعة الشّعر الجزائري، دار الهدى، ط 1، عين مليلة، الجزائر.

11- "ـ" (2001)، قصيدة "التماهي"، مختارات من الشّعر العربي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري، الكويت، ج 2.

12- "ـ" (2002)، قصيدة "يا بيت أبي من طين"، موسوعة الشّعر الجزائري، دار الهدى، ط1، عين مليلة، الجزائر، ج 1.

13- عبد الهادي بن ظافر الشهري، (2004)، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، بيروت، لبنان.

14- علي جواد الطاهر (1979)، مقدّمة في النّقد الأدبيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت.

15- علي نجيب إبراهيم (2004)، جمالية اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، ط 2، دمشق.

16- عمر بلخير (2003)، تحليل الخطاب المسرحي . في ضوء النّظرية التّداوليّة .، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر.

17- فرانسوا أرمينكو (1986)، المقاربة التّداوليّة، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، لبنان.

18- المتنبي (ت 354 ه) (1993)، الديوان، شرح اليازجي، دار صادر، لبنان، ج 1.

19- مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت817 ه) (2005)، القاموس المحيط، تحقيق محمّد نعيم العرق سوسي، مؤسّسة الرّسالة، ط 8، بيروت.

20- محمد خطابي (2002)، لسانيّات النّص . مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثّقافي العربي، ط 1، لبنان.

21- محمد علي الخولي (1982)، معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، ط 1، بيروت.

22- محمد لطفي اليوسفي (1992)، المتاهات والتلاشي في النقد والشّعر، دار سراس للنشر، تونس.

23- C.K.Orecchioni: Enonciation de la subjectivite dans la langue, Paris, Armand Colin, 1980.

24- D.mainguenau ، genèse du discours، pierre Margada éditeur, bruxelles, liege 1984.

25- E.Benveniste، Problèmes de linguistique générale، T I. Galimard,1966, Paris.

26- Georges Ellia Sarfati، Dire، Agir، Définir، Dictionnaire et langage ordinaire critique de la raison lexicographie d'un point de vue pragmatique، Ed. l'harmattan, Paris, 1995.

27- Michael Hancher, Department of English University of Minnesota, Minneapolis MN 55455 GRICE'S "IMPLICATURE" AND LITERARY INTERPRETATION: BACKGROUND AND PREFACE على الرابط: https://scholar.google.com

28- Pierre Van Den Heuve. Parole, mot, silence, librairie José Corti. 1985.