النّوى المركزيّة في الخطاب الشّعريّ
ـ مقاربـــــة فنيـــــة ـ

The central nucleuses in the poetic discourse -Artistic approach-

دة. فـاطمـة صغير، المركز الجامعي مغنية - تلمسان، الجزائر.

تاريخ الإرسال: 2020/02/20 تاريخ القبول: 2020/04/19 تاريخ النّشر: 2020/06/11

ملخّـــص

يعد الخطاب ثمرة يانعة من ثمار الدرس اللساني الحديث بعد نضجه وبلوغه سماق التطور، ولذلك استقطب أنظار المشتغلتن في حقل تحليل الخطاب فأقبلوا على دراسته ومقاربته وفق مناهج جديدة نهلت من المعطى اللساني الذي يرى الخطاب وحدة لغوية تتألف من ملفوظات أحكم نسجها وفق نسق معتن بهدف إلي إفهام المتلقي والتأثير فيه. لقد غدا الخطاب أشكالا عديدة لعل أهمها الخطاب الشعري الذي استهدفه رواد تحليل الخطاب بالقراءة والمقاربة باعتباره شكلا متميزا عن باقي أشكال الخطاب لما يتوفر عليه من سمات فنية ودلالات رمزية نتيجة توظيف الوسائل الأسلوبية توظيفا جماليا ساحرا يأخذ بلب القارئ.

الكلمات المفتاحية: الخطاب،تحليل الخطاب، الخطاب الشعري ،الوسائل الأسلوبية.

Abstract

The speech is considered a ripe fruit of the modern linguistic lesson after its maturity and reaching the depth of development. Therefore, it attracted the attention of those working in the field of discourse analysis, so they studied it and approached it according to new curricula that have been widely praised and fed by the linguistic context, which sees the discourse as a linguistic unit consisting of notes that are tightly woven according to a specific pattern with the aim of the understanding of the reciever and influencing him. Discourse has become in many forms, perhaps the most important form of which is the poetic discourse that was targeted by The pioneers of discourse reading and approach analysis as a distinct form from the rest of the forms of discourse, Because of its technical features and symbolic connotations, as a result of the aesthetic and enchanting use of stylistic methods, it takes the heart of the reader.

Key-words: Discourse; discourse analysis; poetic discourse; stylistic methods.

المقدمـــــة:

عرف العقل البشريّ في **العصر الحديث** نضجا كبيرا، يظهر جليّا في تعاطيه للقضايا والمسائل بطريقة علميّة، فضلا عن اعتماد تقنيات من شأنها تؤدّي إلى بلوغ نتائج دقيقة، على نحو **تقنية المقارنة (Comparison)** التي شاع استخدامها من قبل الدّارسين في شتّى صنوف المعرفة.

إنّ هذه العلميّة (Etude scientifique) صارت مطلبا أساسا في **الدّراسات الحديثة والمعاصرة**، وقد أولدت معارف وعلوم جديدة، أهمّها في حقل الدّراسات اللّغوية **علم اللّغة** أو كما يعرف **باللّسانيات (Linguistique)** التي بزغ نجمها على يد مؤسّسها الأوّل **فرديناند دي سوسير (F. de Saussure)** إذ أرسى قواعدها في مؤلّفه الجليل «**محاضرات في اللّسانيات العامّة (Cours de linguistique générale)**»، معتنيا بدراسة **اللّسان البشري** دراسة شاملة، بداية بالوقوف على المسار التّاريخي للّغات الإنسانية، إيمانا منه بأنّ اللّغة كائن حيّ يولد وينمو ويخضع لسنن التّطوّر، وهي أثناء تلك المسيرة معرّضة لاكتساب أشياء وفقدان أخرى.

والحقيقة أنّ الدّرس اللّساني لم يبق حبيس **المنهج التّاريخي**، وإنّما شهد تطبيق مناهج عديدة وفي مقدّمتها **المنهج الوصفي والمنهج المقارن** وغيرهما من المناهج التي أفضى تطبيقها إلى انفجار معرفي هائل، يظهره تشعّب **الدّرس اللّسانيّ** الذي أخضع لسلطته كلّ جوانب الظّاهرة اللّغوية.

والأكيد أنّ ثمار تطوّر الدّرس اللّساني جاءت يانعة، تعبّر عنها تلك الحقول المعرفية الجديدة التي وُلدت من رَحِم هذا الدّرس، ومنها علم التّراكيب (Syntaxe) وعلم الأسلوب (Stylistique) وعلم العلامات (Sémiotique) والشّعرية (Poétique) والتّعليمية (Didactique) والتّداولية (Pragmatique) إضافة إلى حقل **تحليل الخطاب(Analyse de discours)**.

إنّ هذه الفروع العلميّة المنبثقة عن نضج الدّرس اللّساني وتطوّره، تشي بحقيقتين: الأولى تؤكّد الصّلة الوطيدة بين **اللّسانيات والأدب**، ذلك أنّ الأدب قبل أن يكون عملا إبداعيا، هو عملية استخدام للّغة بشكل واع، بمعنى أنّه يشكّل المدوّنة الدّسمة التي تنطلق منها اللّسانيات لتكشف لنا عوالم سرّ بناء النّص وتركيبه في ظلّ مجموعة لا محدودة من الانفعالات، تخصّ المنشئ الذي ينقلها بدوره في شكل أثر أدبيّ ساحر إلى المتلقّي. أمّا الحقيقة الثّانية فتتجلّى في كون اللّسانيات مركز استقطاب كلّ العلوم، تستمدّ منها مناهج أبحاثها وتأخذ بنتائجها أثناء تقدير حصيلتها العلميّة، يقول

رابح بوحوش في هذا الشّأن: «واللّسانيات اليوم موكول لها مقود الحركة التّأسيسيّة لا من حيث تأصيل المناهج، وتنظير طرق إخصابها فحسب، بل من حيث إنّها تعكف على دراسة اللّسان فتأخذ اللّغة مادّة لها وموضوعا.»[1]

ولا أدلّ على الرّأي الجازم بشأن هيمنة اللّسانيات على سائر العلوم والمعارف، سهرها الدّائم والمتواصل على توجيه الخطاب بكلّ أنواعه، توجيها ينسجم مع نتائج بحوثها التي اهتدى إليها خبراؤها في ميدان تحليل الخطاب (Analyse de discours).

1. النّظرة التّأصيليّة للخطاب:

لا تتباين الرّؤى النّقدية بشأن كون الخطاب (Discours) مصطلحا حديثا، غير أنّ بعض الدّراسات تكشف حضوره في المؤلّفات العربيّة القديمة بداية بالمعاجم حيث ورد في اللّسان «الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان. والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن»[2]،كما نلمس اتّصال هذا المصطلح في التّراث العربي بفنّ الخطابة وبعلم الأصول لأنّ كلمة «خطاب» واردة في النّص القرآني، وقد عكفت جهود المفسّرين على توضيح دلالتها، على نحو ما ذهب إليه الزّمخشري بشأن قوله جلّ وعلا: «وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَفَصلَ الخِطَابِ»[3]، حيث قال: «القصد الذي ليس فيه اختصار مُخلّ ولا إشباع مُملّ.»[4] كما ورد المصطلح على لسان التّهاوني معرّفا إيّاه بقوله: «اللّفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيّء لفهمه.»[5]

وحديثا انتبهت أذهان الباحثين إلى أهمّية الخطاب، فقام أعلام النّقد المعاصر يوضّحون حقيقته وأشكاله وجدوى دراسته وتحليله وفق المعطى اللّساني، فكثرت المفاهيم وتنوّعت بحسب مشاربهم الفكرية والفلسفيّة، وبذلك تهيّأت له منظومة مفهوماتية هائلة، أسهم في تأصيلها كبار أعلام الألسنية كميشال فوكو (Michel Fouco) الذي عدّ الخطاب نصوصا وأقوالا ذات بنية منطقيّة ونظام بنائي محكم[6]، وبنفنست (Benveniste) الذي ركّز في تحديده لماهيته على عناصره الأساسية حين يقول: «هو تلفّظ يفترض متكلّما ومستمعا عند الأوّل هدف التّأثير على الثّاني بطريقة ما»[7]، وهو ما ذهب إليه تودوروف أيضا (Todorouf) حيث حدّه بكونه منطوقا أو أيّ فعل كلامي يستدعي مُرسِلا ومُرسَلا إليه، يحرص فيه الأوّل على التّأثير في الثّاني.[8]

وللإشارة فإنّ كلّ التّعاريف الصّادرة عن الدّارسين الغربيين، من مثل هاريس (Haris) وشولتر (Sholter) وبييرف زيما (P. Zima) وغيرهم، تجزم بأنّ الخطاب وحدة لغويّة، مؤلّفة من ملفوظات مركّبة وفق نسق معيّن ومخصوص، انتقاه المُخاطِب بنيّة

إفهام المخاطَب والتّأثير فيه.

وغير بعيد عن هذه النّظرة الغربيّة للخطاب، تأتي نظرة النّقّاد العرب إذ بدورهم عدّوه مجموعة من الوحدات اللّغويةّ المنتظمة التي ترمي إلى إيصال فكرة ما إلى المتلقّي رغبة في إقناعه.

والواقع أنّ النّظرة التّأصيلية للخطاب لم تقف عند حدّ المفهوم، بل تجاوزته إلى التّصنيف، جاعلة للخطاب أشكالا عديدة، كالخطاب الدّيني والخطاب السّياسيّ والخطاب الإعلاميّ والخطاب الإشهـــاريّ والخطاب الفلسفيّ والخطاب الأدبيّ الذي منه الخطاب الشّعريّ.

2. طبيعة الخطاب الشّعريّ:

الشّعر قسيم النّثر في الأدب، يقوم على خصائص ومقوّمات تميّزه عن سائر أنواع الكلام، وقد شكّل قضيّة مهمّة في الدّراسات الحديثة والمعاصرة، الرّامية إلى تحديد ماهيته وكشف طبيعته، بعيدا عن المفاهيم التّقليدية المركّزة على الصّورة الشّكلية، والغوص بدل ذلك في بنائه ومضمونه للوقوف على ما يكتنز عليه النّصّ الشّعريّ من دلالات خفيّة ومتوارية وراء نسق لغويّ ذي وحدات مشحونة برموز هائلة ومعتبرة.

ولأنّ النّصّ الشّعريّ نصّ متفرّد عن باقي النّصوص، استقطب روّاد تحليل الخطاب فركّزوا في دراساتهم له على جوانب تميّزه، فراحوا يستجلُون مضمراته وإيحاءاته والأسرار الكامنة وراء إمعانه في التّخفّي والخداع عن طريق كلماته الرّاقصة، ومن ثمّ فإنّ الخطاب الشّعريّ نصّ دسم يزدهي بالرّموز والتّلوينات. كما أنّه ذو أبعاد ترتسم بفعل الإيحاء وطاقات اللّغة التّعبيرية العاملة على إنتاج المدلولات.

وما من شكّ في أنّ تشكيل الخطاب الشّعريّ وفقا لهذه السّمات والمميّزات، يستدعي منشئا بارعا وضليعا في استخدام اللّغة، باعتبارها مادّة أساسيّة في خلق عالمه المختلف تماما عن الواقع، وليس هذا فحسب وإنّما يعمل الشّاعر أيضا على توظيف عناصر لغوية بكيفية مولّدة لدلالات رمزية مثيرة للانفعالات، ومؤدّية في نهاية المطاف إلى بقائها وخلودها في ذاكرة المتلقّي، ذلك لأنّ الخطاب الشّعريّ عالم ساحر فاتن ومثير، يبثّ فينا ملكة الإحساس بجمال الأشياء مثلما أدركها صانعه وتذوّقها وقت ملامسته إيّاها، كما ينقل إلينا تجربة شعريّة بأداء جميل وصياغة ذات جودة عاليّة، ينمّان عن حضور ملكة عذبة، تثبت الفعاليّة اللّغويّة التي يتوجّب تحقّقها في رسالة هذا النّوع من الخطاب، مثلما أشار إلى ذلك عبد الكريم بكري وهو يحاول تحديد ماهية الخطاب الشّعريّ إذ رآه رسالة تعكس فعالية لغويّة[9] نتيجة خروج الشّاعر – في استخدامه للّغة-

عن المعتاد والمألوف إلى فضاء رحب من الانزياحات المتعالقة والمتشابكة، فتولد بذلك على يد الشّاعر لغة جديدة، انحرفت عن المواضعات والاصطلاحات، لتكون خليقة بأداء رسالة تتّسم بالشّعريّة العذبة، والصّور اللّطيفة، والكلمات الجميلة الصّافية، والموسيقى السّاحرة، وغيرها من الخصائص التي تهتمّ بها عمليّة تحليل الخطاب الأدبيّ.*

والجدير بالإحاطة في هذا المقام، ظهور علم جديد يُعنى بتحليل الخطاب الأدبيّ شعراً كان أو نثراً، ويتمثّل في الأدبيّة التي جعلها رومان جاكبسون (R. Jackobson) موضوعا لعلم الأدب في قوله المشهور: «إنّ موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنّما هو الأدبيّة، أي الشّيء الذي يجعل من عمل ما عملاً أدبيّاً فنّياً.»[10]

والذي لا ريب فيه أنّ الخطاب الشّعريّ نصّ تتجلّى فيه مظاهر الأدبية أو الشّعريّة كما يحلو لتودوروف أن يسمّيها، بداية بالمعجم الذي يوظّفه الشّاعر، وهو غالبا ما يتّصف بالتّنويع والقدرة على أداء المعاني المراد إيصالها والتي تتضافر في سبيلها باقي المستويات: الصّوتيّ والتّركيبيّ والدّلاليّ والبلاغيّ الذي يعنينا في هذه الدّراسة.

3. الصّور البيانيّة نوى مركزيّة في الخطاب الشّعريّ:

معلوم أنّ البلاغة (Rhétorique) علم عتيق متجذّر في المنجز الفكريّ الإنسانيّ، وهو ينطوي على إمكانات معرفيّة وإجرائيّة تغذّي النّظريّة البلاغيّة المعاصرة التي تروم أن تصبح نظرية للنّصّ[11]، يعوّل عليها كثيرا في تحليل الخطاب بوجهه العام وأيضا الخطاب الأدبيّ بوجهه الخاصّ، ومنه الخطاب الشّعريّ.

ومعلوم أنّ منشئ الخطاب الشّعريّ، يغترف من معين البلاغة، والأدوات التّعبيريّة التي تعينه على التّصوير والتّشخيص، ممثّلة في تلك الوسائل والوحدات الأسلوبيّة التي يقوم عليها تشكيل الخطاب، إذ تمدّه بمختلف الدّلالات القابلة للتّحليل، لأنّه -ومثلما يجمع الباحثون- وحدة دلاليّة، تحقّق وجوده مجموعة من الوسائل الأسلوبيّة.[12]

وحريّ بنا أن نعلم أيضا أنّ استخدام الشّاعر لتلك الوسائل الأسلوبيّة، لا يكون بالقيمة نفسها، وإنّما نجد بعضها قد حاز الرّعاية الفنّية؛ لأنّه إليها أوكلت تأدية الدّلالة القصوى في النّص، فحظيت بعناية المبدع لحظة البناء والتّركيب؛ لأجل تحقيق الشّعريّة باعتبارها مطلبا أساسا وشرعيّا في الخطاب الشّعريّ.

وغالبا ما تأتي الصّور البيانيّة في طليعة الوسائل الأسلوبية، ممثّلة في التّشبيه

والاستعارة والكناية والمجاز، لكونها عناصر أساسيّة في الإبداع الشّعريّ؛ إذ بموجبها يتأكّد حذق الشّاعر، وتثبت براعته في عمليّة الخلق الفنّي[13]،ذلك لأنّ الصّورة البيانيّة تشكيل جمالي متفرّد، ورسم قوامه الكلمات [14]،تسعى عن طريق اللّفظ إلى تجسيد المعنى في ذهن المتلقّي في شكل لوحة تهتزّ لها نفسه.

وإضافة إلى ما تقدّم، ترتبط الصّورة البيانيّة بالحواس، وبخزين الذّاكرة الإنسانيّة، كما أنّها إدراك حسّي ينفذ إلى باطن الأشياء[15]، وهذا يعني أنّ الشّاعر المبدع، ينطلق في تشكيلها من الواقع، فيتأمّله جيّدا ثمّ يعيد تشكيله ونقله من الحياة إلى الشّعر، معتمدا عنصر الخيال باعتباره القوّة التّركيبية والسّحرية التي تساعده على التّوفيق بين الصّفات المتضادّة أو المتعارضة، وأيضا بين العناصر المتباعدة والمتنافرة، بغية خلق عالم متميّز في جدّته وتركيبه.

والصّورة البيانيّة بكلّ أقسامها، لا غنى للخطاب الشّعريّ عنها بدليل إقبال الشّعراء - قديما وحديثا- على توظيفها في قصائدهم، لأنّها بشعريتها تمثّل نوى مركزية في الخطاب الشّعريّ، حيث تمكّن الشّاعر المبدع من التّعبير عن المعنى الذي يصعب عليه كشفه عن طريق اللّغة المباشرة.

ويتصدّر التّشبيه العناصر التّعبيرية البيانيّة المعتمدة من قبل الشّعراء؛ لأنّه يوسّع المعارف، ويعين الذّاكرة على تخزين الدّلالة القصوى المحيلة إلى دلالات متفرّعة كثيرة [16]، ولعلّ صدارة هذا الأسلوب راجعة إلى تعدّد أنواعه، وقدرة كلّ نوع على تأديّة المعنى بكيفية تختلف عن النّوع الآخر، علما أنّ توظيف المبدع لنمط من أنماط الصّورة التّشبيهيّة، إنّما يرتبط بأجوائه وانفعالاته التي توجّه اختياره وطريقة تشكيله للصّورة التّشبيهيّة الكاشفة عن عوالم تجربة الشّاعر، والدّالّة على أحواله؛ إذ بسببها نراه يختصر ويوجز في مقام يستدعي الإسهاب، أو يمعن في استطالة الصّورة استجابة لرغبة تأمّل وغوص في أغوار الذّات على حدّ تعبير فايز الدّاية.[17] إنّ الصّورة التّشبيهيّة عند النّقّاد من البلاغيين والأسلوبيين، صورة تقوم على الغيريّة، وتتعامل مع الواقع المحسوس والجوانب التّجريدية الفكريّة، دون إهمالها لأعماق الإحساس النّفسيّ الدّاخليّ، وشعريّتها تتحقّق حين ينجح المبدع في الجمع فيما بين العناصر المتضادّة والمتباعدة على نحو ما هو محقّق في الشّعر العربيّ القديم، ومُشَاد به في التّأصيل النّقدي الغربيّ، المتناول لفاعلية الحسّ الشّعريّ الذي لا يتحقّق إلاّ إذا تمكّن الشّاعر المبدع من الجمع بين تجارب خبرات متنافرة، في قالب فنّي مترابط.[18]

ويظلّ التّشبيه سبيل المبدع إلى نقل إحساسه إلى المتلقّي، فهذا صلاح عبد

الصّبور، يُبينُ عن رؤية حزينة، متّخذا لها الصّورة التّشبيهية أداة كشف وتصوير فيقول:[19]

لقَد بَلوتُ الحزنَ حينَ يَزْحَمُ الهواءَ كالدّخَان
فَيوقظُ الحنينَ هل نَرَى صحَابنَا المُسَافرينَ
أحبابنَا المهَاجرينَ
وهَل يَعودُ يَومُنا الذِي مَضَى في رِحلَة الزّمَان
ثُمَّ بَلَوتُ الحُزنَ حَتَّى يَلْتوِي كأفعوان
فَيَعصُر الفُؤادَ فَيختنقُه
وبَعدَ لَحظَة منَ الإسَار يُعتِقُه
ثُمَّ بلوتُ الحُزنَ حِينَما يَغيضُ جَدولاً مِنَ اللَّهَب
نَملأُ مِنهُ كَأسَنَا، ونَحنُ نَمضِي في حَدائقَ التّذكرَات
ثُمَّ يَمرُّ لَيلُنا الكَئيب
ويُشرقُ النّهارُ بَاعِثًا مِنَ المَمَات
جُذُورَ فَرَحِنَا الجَديب
لَكِن هَذَا الحُزنَ مَسخٌ غَامِضٌ، مُسْتَوْحِشٌ غَرِيب
فَقُل يَا رَبّ أن يُفَارِقَ الدِّيَارَ
لأَنّنِي أُريدُ أَن أَعِيشَ فِي النَّهَار.

استعان الشّاعر هاهنا ببعض **الصّور التّشبيهيّة**، رجاء إبراز الحالة الشّعورية التي تعتريه، فقد تملّكه الحزن واستولى عليه لدرجة يصعب فيها التّخلّص من ربقته؛ إذ غدا دخّانا عمّ كلّ الأرجاء، فلم يعد قادرا على التّنفّس.

ولكي ينقل إلى المتلقّي عبء معاناته، وثقل شجنه الجاثم على صدره، عمد مرّة ثانية إلى التّشبيه، فمثّل الحزن أفعوانا، يُحكِمُ قبضته عليه، ويعصر فؤاده إلى درجة الاختناق، ولا يغادره إلاّ هنيهة؛ إذ سرعان ما يُعاوده، وهذه المرّة أكثر وطأة، فجعل حزنه جدولا من اللّهب، وبذلك برزت فرادة صلاح عبد الصّبور الأدبيّة، خاصّة حين جمع بين أمرين متباعدين: الجدول واللّهب.

ويضاعف الشّاعر من مقدرته البيانيّـــــة، فيعمد إلى تشبيه الحزن في المرّة الرّابعة بالمسخ،دلالة على معنى الفَزع والنّفور.

لقد انطلق الشّاعر في تشكيل تشبيهاته من واقعه وما يحيط به، ليكشف تجربة شعورية، تكابدها نفس مزّقتها مرارة الحنين والذّوبان في عالم الذّكريات المؤلمة.

وليس التّشبيه وحده النّواة المركزيّة في الخطاب الشّعريّ، وإنّما أيضا الصّورة المجازيّة الاستعاريّة، فهي الأخرى نواة أساسيّة في تشكيل النّص، فلا غنى للشّاعر المبدع عنها، وهي ذات قيمة جماليّة كونها قادرة على إيصال شعور الأديب إلى المتلقّي عن طريق بناء لغويّ غير مألوف، ينأى عن الخطاب التّقريري التّسجيلي.

إنّ التّنظير النّقديّ المعاصر في محاولاته الجادّة لمساءلة الخطاب الشّعريّ وتأويله، يضع الصّورة الاستعارية على رأس الصّور البلاغيّة التي يرتضيها النّصّ الشّعري؛ إذ أنّه خطاب استعاري (Discours métaphorique) بالدّرجة الأولى.** يقول ريتشارد مؤكّدا هذه الفكرة «إنّ تنصيب الاستعارة على رأس الصّور البلاغية ليس اعتباطيا، ولكن له ما يبرّره تاريخيا وعلميّا، فتاريخيا نلاحظ أنّ أرسطو في البلاغة الغربيّة، يعطي الأهمّية نفسها للاستعارة، فهو القائل: إنّ أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة.»[20]

والظّاهر أنّ ارتباط الاستعارة بمفهوم التّخييل، جعلها أكثر الصّور البلاغيّة قدرة على إخراج الخطاب الشّعريّ من عالم المألوف إلى عالم غير المألوف، ولذلك حظيت بالعناية الفائقة في حقل تحليل الخطاب؛ لأنّها أساس التّعبير المجازي[21]، ومن ثمّ يتعذّر على المبدع التّعبير عن أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته بدون استعمال اللّغة الاستعارية المؤثّرة في المتلقّي.

لقد بحث النّقّاد في كيفية تشكيل الخطاب الاستعاري، فقرّ رأيهم على أنّ الأفق النّفسي للمبدع وحيوية تجربته الشّعريّة، عامل قويّ في بناء الاستعارة، مثلما يتجلّى واضحا في قول الشّاعر محمود درويش:[22]

رَأيتُكِ مِلْء مِلح البَحر وَالرَّمْلِ
وَكُنتِ جَميلة كالأَرضِ ... كالأطفَالِ ... كَالفُلِّ
و أُقسِمُ:
مِن رُمُوشِ العَينِ سَوفَ أَخِيطُ منديلاً
و أنقُشُ فَوقَه شِعرًا لعَينَيكِ
وَاسمًا حِينَ أَسقِيهِ فُؤادًا ذَابَ تَرتيلاَ ...
يَمُدُّ عَرائِشَ الأَيْكِ

سَأَكتُبُ جُملَة أَغلَى من الشُّهدَاء والقبلِ
فلَسطِينيّة كَانَت وَلَم تَزلِ

إنّها قطعة شعريّة نظمها الشّاعر الفلسطيني محمود درويش بإحساسه الفَيّاض، وانفعاله المتوهّج اللّذين جعلاه ينتقي من معجمه الشّعري ما يحقّق الإبلاغية التي يرمي إليها بشأن حبّه لوطنه فلسطين، والذي يبدو من البداية عشقا وهياما لا يختلف عن شغفه بحبيبته.

إنّ حالة العشق هذه استدعت توظيف صور استعاريّة، من شأنها تعين على تشكيل التّجربة الشّعوريّة، تشكيلا يتجاوز المألوف والعلاقات المنطقيّة بين الكلمات، ولذلك جعل رموش العين خيوطا ينسج منها منديلا يختلف عن غيره من المناديل في زينته، فهو منديل نُقِشَ شعرا لعيني الحبيبَة ويحمل اسمها المسقي بفؤاد الشّاعر.

ونحن حين نتأمّل هذه الجملة الشّعريّة القائمة على التّصوير الاستعاريّ، نقف على براعة الشّاعر في الرّبط بين عناصر لغويّة متباعدة، أوصلته إلى خلق تصوّرات جديدة، تنسجم مع الحالة الشّعوريّة والانفعاليّة التي تعتريه، فبدا ذلك الرّبط بين مكوّنات الصّورة الاستعارية (المنديل – العين – القلب - الشّعر) ربطا منطقيا ترتضيه رؤية الشّاعر الجماليّة.

وترى أدبيات النّقد المعاصر أنّ القيمة الجماليّة للاستعارة في الخطاب الشّعريّ، تتحقّق حين يُنزل الشّاعر اللّفظة المستعارة في موضع جديد لها وغريب عنها، يتعارض مع ما ألفته الأذهان بشأنها، يقول فايز الدّاية: «الاستعارة تلمع في دلالة لفظة ضمن سياق غريب عنها، فيقع تصادم أو احتكاك بين المؤدّى القديم لهذه اللّفظة والموقف الجديد الذي استدعاها.»[23]

وممّا لا شكّ فيه أنّ الشّاعر المبدع، حين يستمدّ الكلمة المستعارة من سياقها المتداول والمعهود، ويُنزلها في سياق آخر لا يتوقّعه لها المتلقّي، يُحدث ما يسمّيه ميشال ريفاتير بعنصر المفاجأة، لأنّ الدّلالة الجديدة تباغت القارئ، وتصدمه بما لم يكن ينتظره، على نحو ما يطالعنا به خليل مطران في قوله: [24]

شَاكٍ إلى البَحرِ اضطِرَابَ خَوَاطِرِي ✤ فيُجيبُني بريَاحِـه الهَوجَـاء
ثَاوٍ عَلَى صَخـــــرٍ أَصَمّ وَلَيتَ لِي ✤ قَلبًا كَهذِي الصّخرة الصَّمَّاء

يظهر الشّاعر خليل مطران في هذين البيتين مثقلا بالهموم ونوائب الدّهر، فيعمد إلى البحر ليبثّه شكواه تخفيفا عن فؤاده، إلاّ أنّه لم يظفر بالهدوء والسّكينة؛

لأنّ البحر بدوره زاد من معاناته بسبب صخب أمواجه الملتطمة بالصّخر القاسي، عندها يتمنّى لو كان مثل ذلك الصّخر الأصمّ، لا يكترث بما حوله من ضجيج وضوضاء.

وما دام الخطاب الشّعريّ لَمْحٌ سريع، أساسه الإشارة والإيماء فإنّ الصّورة الكنائيّة أنسب الأدوات التّعبيريّة التي تعين الشّاعر على الكشف عن معانيه بكيفية غير مباشرة، غير أنّ توظيف هذا الوجه البياني في سبيل إثبات المعنى، لا يتأتّى إلاّ للمبدعين من ذوي القريحة الصّافية والطّبع اللّطيف، فتغدو عندئذ وسيلة فعّالة من وسائل التّأثير في المتلقّي الذي يستقبل الدّلالة وقد كساها الحُسن والجمال الأخّاذ، فتنتشي بها نفسه، وتتحرّك أحاسيسه حتّى لا يبقى له بعد ذلك سوى الاقتناع بها.

ونشير إلى أنّ عمل الصّورة الكنائيّة يتلخّص في تركها التّصريح عن المعنى المراد، مكتفية بالإشارة إليه عن طريق ذكر ما يدلّ عليه. وهي بهذا تتكوّن من دالّ إلى مدلول.

يتمثّل الدّال في اللّفظ المذكور من قِبل المخاطِب، بينما يتمثّل المدلول في المقصود المتروك الذي يتوصّل إليه المخاطَب، بعد الانتقال من الدّال المدلول، فينتج عندئذ ما يُعرف بمسافة التّوتّر أو الفجوة العميقة التي تُحقّق الشّعريّة في الخطاب مثلما يجزم بذلك كمال أبو ديب في قوله : «والشّعريّة تتحقّق انطلاقا من الفجوة الفعليّة العميقة، وهي البنية اللّغوية الكلّية التي يتمّ فيها الانتقال الحادّ من كون إلى كون، هذا الانتقال الذي يخلق مسافة التّوتّر الشّاسعة بين الكونين، وفعل الخلق هو الذي يُوَلّد الشّعريّة.»[25]

يَعمَد صاحب الخطاب إذن في توظيفه للكناية إلى ذكر الأشياء بغير الألفاظ الموضوعة لها في اللّغة، وإنّما يلمّح إليها بما يدلّ عليها، ويُثبت أوصافها في ذهن المتلقّي كما يرى ذلك عبد القاهر الجرجاني حين يقول «اِعلم أنّ سبيلَكَ أوّلا أنْ تعلَمَ أن ليست المزيّة التي تُثبتها لهذه الأجناس على الكلام المَتروك على ظاهره والمبالغة التي تدّعي لها وتقريره إيّاها.»[26]

ويتحدّث النّقّاد عن أثر الكناية في المعنى الشّعريّ، فيشير بعضهم إلى حلاوتها وعمق دلالتها، بعد تحليلها للعديد من الشّواهد الشّعريّة المتضمّنة لهذا الوجه البياني كقول الشّاعر: [27]

كَمْ بالكَثِيبِ مِن اعتِرَاضِ كَثِيبِ ✤ وقَوَامِ غُصنٍ في الثّيَابِ رَطيبِ

لقد وصف الشّاعر المرأة بالكثيب، وهو وصف درج عليه الشّعراء قديما

في نعتهم للمرأة العربيّة، غير أنّ القراءة السّطحية لهذا الاستعمال، قد تُوهِم بعناية الشّعراء وهيامهم بالجسد الأنثوي، إلاّ أنّ دلالة هذه الكناية أبعد وأعمق من هذا المفهوم الذي يبدو ساذجا، مقارنة بالدّلالة العميقة المتّصلة بكلمة الكثيب.

إنّ المتتبّع لاستعمالات كلمة «الكثيب» يجد أنّها تُطلق على المُرتفَع من الأرض والمكان العالي يكون في العادة خصبا لأنّ الحياة تَدبّ فيه، وهذا المعنى يَرومُه الشّعراء حين يستخدمون هذه الكلمة وصفا للمرأة، أي أنّ نعتها بالكثيب فيه إثارة من جهة، ودلالة على معنى الحياة من جهة أخرى.[28]

ويؤكّد مصطفى ناصف هذا التّفسير قائلا: «إذا قرأنا ما نسمّيه وَصف المرأة بالكثيب في الشّعر بدأنا نتحسّس علاقة ربّما تكون كامنة في قَلب اللّغة ذاتها، ذلك أنّ ما نسمّيه المَدلول الشّاعري لا يتميّز أحيانا تمييزا جوهريا من النّشاط الخَيالي الكامن في الكلمات، ولكنّ السّبيل إلى هذا النّشاط غير معبّد فنحن نحتاج أن نعرف استعمالات «الكثيب» ووظائفه كأن نلاحظ مثلا نوع الأبنية التي تُقام على مُرتفع من الأرض.»[29]

إنّ كلام مصطفى ناصف يؤكّد وظيفـــــة الصّورة الكنائيّة المتمثلّة في كشف المدلول الثّاني الذي يسمّيه عبد القاهر الجرجاني معنى المعنى.

4. الصّور البيانيّة من الوظيفة الجماليّة إلى الوظيفة الحجاجيّة:

لا بدّ في هذا المقام من التّنبيه إلى أنّ هذه النّوى المركزيّة المتمثّلة في الصّورة التّشبيهيّة والصّورة الاستعاريّة والصّورة الكنائيّة، شكّلت دوما الوجوه البلاغية المسهمة في خلق الصّنعة الجماليّة في الخطاب الشّعريّ قديما وحديثا، ممّا يؤكّد وظيفتها الفنّية التي يفسّرها التّحليل البلاغي الكاشف لعوامل جماليتها مثل البعد بين طرفي التّشبيه والاستعارة.

غير أنّ البعد الجمالي لهذه الصّور البلاغيّة، لم يعد يمثّل الوظيفة الوحيدة لها، لأنّنا نجد النّقاد المعاصرين يُشيرون إلى وظيفة أخرى تتمثّل في الوظيفة الحجاجيّة التي صارت تضطلع بها الصّور البلاغية في الخطاب المعاصر.

وكما هو معلوم فإنّ التّعويل على التّحليل البلاغي الحجاجيّ للصّور، أخذ يتنامى مع مشروع البلاغة الجديدة التي تركّز في توجّهها على التّأثير في المتلقّي وإقناعه، وعندئذ تغدو الصّورة البلاغية –كما يرى محمّد مشبال- «ليست الصّورة هنا حلية لتحسين المعنى ولا تعبيرا عن ذاتية المتكلّم ورؤيته التّخييلية للعالم، ولا هي مكوّن في البناء الجمالي للنّص.»[30]

إنّ البلاغة الجديدة قامت عودا مستويا بفضل جهود العديد من النّقاد المعاصرين الغربيين، يتقدّمهم شاييم بيرلمان الذي عمل على جعل البلاغة علما مستقبليا، هدفه تحليل الخطاب بكلّ أشكاله تحليلا حجاجيا، يأخذ بعين الرّعاية المكوّنات البلاغيّة والأسلوبيّة وفي طليعتها الصّور التّعبيريّة التي تتلخّص في التّشبيه والاستعارة والكناية، لأنّها ذات طبيعة حجاجيّة تساؤلية، ولذلك اعتمد مايير (Mayer) على بنية الصّور البلاغيّة في شرحه للعلاقة الوطيدة بين البلاغة والحجاج.[31]

والأكثر من ذلك عَدّ مايير الصّور البلاغيّة صاحبة السّلطة على المتلقّي؛ إذ تُسهم في لفت انتباهه وتحريك خياله في سبيل الفهم والاستيعاب، وقد أعطى الصّدارة في تحقيق هذه الوظيفة للمجاز قائلا: «هو الذي يخلق المعنى ويصدم كلّ من لا يُشاطر المتكلّم وجهة نظره، وهو إلى جانب ذلك طريقة التّعبير عن الأهواء والانفعالات والمشاعر التي هي صور من الإنسان، مثلما يكون المجاز صورة من الأسلوب.»[32]

ورؤية مايير بشأن الصّورة البلاغيّة، يعاضدها رأي أستاذه بيرلمان حيث يقول: «إنّ الوجوه البلاغية تهدف إلى إبراز حضور ما وتوكيده أو تلطيفه، كما تجلو للعيان ما قد نفهمه أو نعتبره غير مفيد.»[33]

5 . خاتمـــــة:

نشير في ختام هذا البحث إلى أنّ أعلام البلاغة الجديدة أولوا عنايتهم الشّديدة للصّورة البلاغيّة، فبيّنوا وظيفتها الحجاجية إلى جانب الجمالية، إلاّ أنّنا وجدنا الاستعارة قد حازت النّصيب الأوفر من تلك العناية، إيمانا منهم بقدرتها على دفع المتلقّي إلى التّفكير في تلك العلاقات العديدة التي تقيمها بين الأشياء، وأيضا لطبيعتها المرنة المقارنة بين ركنيها: المستعار له والمستعار منه، ومن ثمّ احتلّت الاستعارة – مقارنة بغيرها من الوجوه البلاغيّة- الصّدارة في البلاغة المعاصرة، ممّا حمل جورج لايكوف (G. Laykov) ومارك جونسون (M. Jhonson) على تأليف كتابهما الشّهير «الاستعارات التي نحيا بها» وقد عرضا فيه دور هذا الشّكل البلاغيّ في العمليّة التّصويرية التّعبيرية والتّأويلية[34]، كونها في الخطاب الأدبي والشّعريّ تحديدا، ذات بنية مشفّرة تأسر المتلقّي، فتدفعه إلى الاجتهاد في فهمها وتحليلها.

ومثل هذا المقام الرّفيع حظيت به الاستعارة أيضا في الدّراسات النّقدية العربيّة المعاصرة على نحو ما قدّمه بشأنها صلاح فضل في كتابه «بلاغة الخطاب وعلم النص» إذ كشف هو الآخر خصائصها المتعدّدة وأدوارها المتنوّعة، فصارت شكلا بلاغيّا حيّا؛ لأنّها تعطي دفعة قويّة للخيال كي يفكّر أكثر.[35]

وبعد الذي عرضناه نخلص إلى أنّ الأشكال البلاغيّة المتمثّلة في الصّورة التّشبيهيّة والصّورة الاستعاريّة والصّورة الكنائيّة، تشكّل نوى مركزيّة أساسيّة في الخطاب الشّعريّ، ومقاربته نقديّا تلامس هذه الأشكال البلاغيّة، فيتوقّف المحلّل على بعديها: الجماليّ والحجاجيّ معا.

6. الهوامـــــــش:

(1) اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعريّ، رابح بوحوش، دار العلوم للنّشر والتّوزيع، د.ط، 2006، ص: 14.

(2) لسان العرب، ابن منظورن دار المعارف، القاهرة، د.ط، 988، ص: 855.

(3) سورة ص، الآية 19.

(4) الكشّاف عن حقائق التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، الزّمخشري، تح: محمد مرسي عامر، دار المصحف، د.ط، د.ت، ص: 28.

(5) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهاوني، تح: علي دحروح، ج1، مكتبة لبنان، ناشـــــــــرون، ط1، 1966، ص: 449.

(6) حفريات المعرفة، ميشال فوكو، تر:سالم يغوت، المركز الثّقافيّ، الدّار البيضاء،دط،1987، ص: 31.

(7) تحليل الخطاب الرّوائي وأبعاده النّصّية، سعيد يقطين، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع: 49-48، 1989، ص: 17.

(8) ينظر: اللّغة والأدب، تزفيتان تودوروف، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، د.ط، 1993، ص: 48.

(9) ينظر: فصول في النّقد والأدب، عبد الكريم بكري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص: 05.

✶ تحليل الخطاب (Analyse de discours) ثمرة أخرى من ثمار الدّرس اللّساني الحديث واستفادة الأدب من نتائج أبحاثه، يُعنى ببيان أجزاء النّص وفكّ شفراته باعتماد الشّرح والتّفسير وتطبيق مجموعة من الأدوات الإجرائية للوصول إلى البنيات الجزئية وإقامة علاقات بين الأجزاء والموضوع من جهة وبين الأجزاء والكلّ من جهة أخرى قصد توضيحه وفهمه وكشف المرجعيات الخطابية والأطر النّظرية المساهمة في تشكيله. ينظر: مصطلحات التحليل السّيميائي للنّصوص، رشيد بن مالك، دار الحكمة، دط، 2000، ص: 20.

(10) ينظر: قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، تر: محمد الولي ومبارك خون، دار توبقال للنّشر، ط1، 1988، ص: 24.

(11) ينظر: البلاغة والخطاب، إعداد وتنسيق محمد مشبال، منشورات الاختلاف، ط1،

2014، ص: 11.

(12) ينظر: لسانيات النص، محمد خطابين المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 1991، ص: 13.

(13) ينظر: الخطاب الشعري، بكاي أخذاري، وزارة الثقافـــة، الجزائر، دط، 2007، ص: 98.

(14) ينظر: الصّور الشّعرية، سي دي لويس، تر: أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الجليخ للطباعة والنشر، الكويت، دط، 1982، ص: 21.

(15) ينظر: في النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، مكتبـــة الأقصى، دط، 1979، ص: 197.

(16) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المطبعة الرستمية، تونس، دط، 1981، ص: 142.

(17) ينظر: جماليات الأسلوب، فايز الدّاية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دط، 2003، ص: 73.

(18) ينظر، النّقد الجمالي، أندريه ريشار، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، دط،دت، ص: 63.

(19) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، دط، 1972، ص: 207.

✶ ✶ مصطلح الخطاب الاستعاري جاء به رومان جاكبسون في سياق حديثه عن الشّعريّة، إذ ميّز بين الشّعر والنّثر، جاعلا الخطاب الاستعاريّ من الخصائص المميّزة للشّعر عن النّثر الذي يقوم على الخطاب الكنائي. ينظر البلاغة وتحليـــــــــل الخطاب، حسين خالفي، منشورات الاختلـــــــــــــاف، دط، دت، ص: 13.

(20) فلسفة البلاغة، ريتشارد، تر: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلّة العرب والفكر العالمي، العـــــــــددان: 13 و14، 1991، ص: 37.

(21) ينظر بلاغة الخطاب وعلم النّـــــــص، صلاح فضل، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لو نجمـــــــــــــــــــــــان، ط1، 1996، ص: 203.

(22) ينظر ديوان محمـــــــود درويش، دار العودة، بيروت، 1984، ص: 82.

(23) جماليات الأسلـــــــــــــــــــــوب، فايز الدّاية، ص: 119.

(24) ديوان خليل مطران، ج1، مطبعة الهلال، القاهرة، دط، 1949، ص: 145.

(25) في الشّعريّة، كمـــــال أبو ديب، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، دط، 1987، ص: 28.

(26) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1978، ص: 56.

(27) ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، ص: 245.

(28) ينظر اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعـــري، رابح بوحوش، ص: 199.

(29) نظرية المعنى في النّقد العربي، مصطفـــــــى ناصف، دار القلم، دط، 1966، ص: 153.

(30) بلاغة صور الأسلوب وآفاق تحليل الخطاب، محمد مشبال، منشورات الاختلاف، ط1، 2014، ص: 106.

(31) ينظر الحجاج في البلاغة المعاصرة، محمد سالم محمد الأمين الطّلبة، دار الكتاب الجديد، ط1، 2008، ص: 136.

(32) المرجع نفسه، ص 136 نقلا عن سؤال البلاغة لمايير، باريس، 1993، ص: 98.

(33) الحجاج في البلاغة المعاصـــــرة، محمد سالم محمد الأمين الطّلبة، ص: 137.

(34) ينظر المرجع السابق، ص: 237.

(35) ينظر بلاغة الخطاب وعلم النّص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 164، أوت 1992، ص: 158.