تجليات الإعلامية في شعر تميم البرغوتي
مقاربة في ضوء لسانيات النص

د/ مفلاح بن عبد الله
مختبر اللغة والتواصل
المركز الجامعي بغليزان

الملخص:

تعد الإعلامية أحد معايير النصية التي أقرتها الدراسات النصية الحديثة في سعيها لإيجاد قواعد وأسس لإنتاج النص وتلقيه. وتبحث الإعلامية في الكفاءة الإعلامية في النصوص؛ إذ ترتبط . الإعلامية . بإنتاج النص واستقباله لدى المتلقي ومدى توقعه لعناصره، أو بقصد المنتج، وقبول المتلقي. وتأتي هذه الدراسة لتستجلي معيار الإعلامية في شعر تميم البرغوتي، وتأسست على ركنين أساسين أولهما مهاد نظري أعرف فيه بمصطلح الإعلامية، وأقف على آلياته، وثانيهما تطبيقي أحاول النفاذ إلى بنية المدونة، مستطلعا ومستكشفا آليات رفع مستوى الإعلامية فيها.

الكلمات الدالة: اللسانيات، النص، الإعلامية، معاير النصية، المتلقي.

Abstract:

Infortomativity is considered as textual standards wich is developed by Robert de beaugrande and it seeks to find rules and bases for the production and receipt of texts. The informativity is looking at efficiency in the text. it related by the production and reception of the texts by the recipient. and the expectation of it's components it mean that they care about the purpose of the product and acceptance of recipient. This study comes to reveal informativity the standard in the poetry of Tamim Barghouti . it was established on two basic rules, first of them is theoretical come to know the term of Infortomativity and stand on it's mechanisms. And the second applied try to dive in the structure of the poems to reveal the mechanisms of raising the level of informativity in it.

تمهيد

يعد المتلقي في الدراسات النقدية المعاصرة أساس العملية الإبلاغية؛ ذلك أنّه المستهدف بالخطاب، والمفكِك لشفراته، والمستنبط لمعانيه، والفاض لمغاليقه، والمقبل

عليه أو المدبر عنه، وعليه يقع أمر استمراره أو موته، تألقه أو خبوه؛ فالقطب الجمالي للنص لا يتجلى إلا "حين يتواصَل القارئ بالنص، ولا يتحقَّق مفهوم النص إلا من خلال القارئ الذي يُعِيد تشكيله من جديد وهو على وعيٍ بأنه واقع خيالي جمالي"[1].

ولما كانت للملتقي هذه المنزلة الرفيعة، والميزة العظيمة، غيّر الدراسات النقدية مسارها نحوه بعد أن ظلت ردحا من الزمن مقبلة على المؤلف والنص مدبرة عما سواهما، فحبرت الكتب، وخطت البحوث، منشئة بذلك حركة تأليف واسعة، تفتقت عنها نظريات غايتها وضع "العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها، وبنقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف -النص إلى جانب النص- للقارئ"[2].

وفي ضياء هذا، درستْ تلك النظريات مسألة التعالق القائم بين النص وبين المتلقي، وانتهت إلى القول بجدلية العلاقة بين النص والمتلقي بحيث "تستدعي من كل واحد منهما طرحه ثم تنغلق عليه، فيكون حضورهما فيها حتما لا ينقضي، ويكون وجودهما بقاء لا يتناهى. وهي ملزمة على هذه الصورة، ذات طبيعة تكاملية. إذ لا وجود لأدب من غير قارئ، ولا وجود لقارئ من غير أدب"[3].

ولعله من نافلة القول أن نشير إلى أن هذا الاهتمام المتصاعد بالمتلقي يرجع الفضل فيه إلى اللغويين الألمانيين "هانز روبرت ياوس" و "فولفغانغ إيزر" اللذين أعادا " توزيع مخطط التواصل، فأصبح المتلقي نقطة البداية في أي منظور لفهم العمل الأدبي"[4]، كما تشاركا في تدعيم ركائز نظرية (جماليات التلقي) بحيث ساعدت أفكارهما ومقترحاتهما على تأسيس نظرية جديدة في فهم الأدب[5].

وهما وإن التقت غاياتهما، فقد راح كل منهما يبحث في التفاصيل الممكنة التي تجعل من المتلقي مشاركا في إنتاج النصوص، ومن ثم أسّسا للعملية الإبلاغية؛ فياوس اجتهد في تجاوز الأزمة المنهجية التي أحدثها الدراسات الماركسية والشكلانية اتجاه المتلقي، وراح يعيد له اعتباره ودوره في إنتاج النصوص وفهمها. يقول في هذا السياق ما نصه: "إنّ كلا المنهجين يمرّ على القارئ من دون أيّ اعتبار له ولدوره الخاص... في حين أن العمل موجه قبل كل شيء إلى هذا القارئ"[6]. ومن ثم، وجه اهتمامه صوب المتلقي مجتهدا في التأسيس لنظرية خاصة تنشغل بدراسة عملية استقبال النصوص وتفسيرها وتأويلها، ومن ثم إعادة إنتاجها.

وقد انطلق ياوس في التأسيس لنظريته من "فرضية أساس مفادها أن النص لا ينبثق من فراغ ولا يَؤُول إلى فراغ. فليس مصدره أرضا خلاء ولا مصيره أرضا يبابا. إن كل كاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي يُكيِّف تصرفه في الموضوعات والأفكار وتدبيره للغة وسياسته للأشكال والأساليب. ويتكون من تمرسه الجمالي بالجنس الأدبي الذي يبدع فيه ومن تصوره الخاص للكتابة ومن ذخيرته قراءاته. وبالمقابل، فإن كل قارئ، خاصة إذا كان ناقدا، يمتلك أفقا فكريا وجماليا كذلك يشترط تلقّيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته الشكلية. ويتألف الأفق المدعو بـ (أفق التوقع) من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء، ومن وعيه المسبق بالعلاقة التناصية التي تربطه بنصوص أخرى"[7].

ويرى ياوس أن التلقي، بمفهومه الجمالي "ينطوي على بعدين: منفل وفاعل في آن واحد. إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال (أو استجابة له). فباستطاعة الجمهور (أو المرسل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاك أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه أو الالتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه أو تكرار تفسير له مسلم به أو محاولة تفسير جديد له. كما يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا. هكذا إذن تستنفد السيرورة التواصلية للتأريخ الأدبي: فالمنتج هو أيضا ودائما متلق حين يشرع في الكتابة. فبواسطة كافة هذه الطرق الممكنة المختلفة، يتشكل معنى العمل على نحو جديد باستمرار، نتيجة تضافر عنصرين: أفق التوقع (أو السنن الأولى) الذي يفترضه العمل وأفق التجربة (أو السنن الثاني) الذي يكمّله المتلقي"[8].

وقد أنشأ لهذا الغرض جهاز مفاهيمي جديد أقام عليه نظريته (جمالية التلقي)، وهي: "أفق التوقع"، "المسافة الجمالية"، "مفهوم اندماج الأفق"، "مفهوم المنعطف التاريخي".

أما فولفغانغ إيزر فقد اهتم بقضية المعنى، وطرائق تفسير النص؛ حيث افترض أن النص ينطوي على عدد من الفجوات (**La Cunas**)، ومن ثم راح يبحث في الإجراءات الكفيلة التي يجب على المتلقي القيام بها حتى يتسنى للمعنى أن يكون في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج[9].

لقد كانت "نقطة البدء في نظريته الجمالية "هي تلك العلاقة الدياليكتيكية التي تجمع بين النّص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة"[10].

وقد أثار إيزر منذ البدء سؤال جوهري وأساسي، تفتح الإجابة عليه أفاقا جديدة في النقد، وتلقي على عاتق المتلقي مهاما جساما. لقد كان السؤال: كيف يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أيّ الظروف؟ (11)

وعلى النقيض من التفسير التقليدي راح إيزر يؤكد على أن المعنى في النص ينتج نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ(12)، ولتحقيق هذا المبتغى، وضع جهازا مفاهيميا تقوم عليه نظريته ويؤطرها. ومن أهم تلك المفاهيم نجد: التفاعل بين النص والقارئ، القارئ الضمني، سيرورة القراءة.

وقد أقرت الدراسات النصية أن فاعلية النصوص ترتبط ارتباطا مباشرا-إيجابا أو سلبا- بالأثر الذي تنقشه في ذهن المتلقي وفي نفسيته. وفي سبيل إرضاء هذا المتلقي، راح اللسانيون يبحثون في وضع مقاييس ومعايير تتشكل ضمنها وفي ضيائها النصوص، تأخذ بالحسبان وبشكل أساس العناصر التي لا يتوقعها المتلقي والتي من شأنها إحداث الأثر المطلوب. ولعل أهم تلك المعايير الضامنة لفاعلية النصوص معيار الإعلامية.

الإعلامية

تعد وظيفة الإخبار من أهم الوظائف التي تنشأ لأجلها النصوص؛ ذلك أن "الرغبة في الإخبار تمثل غرضا أوليا لدى أي كاتب"(13)، فهي الدافع الأساس وإن صاحبتها دوافع أخرى كالإمتاع أو الإقناع. ولكن الطابع الإخباري للنصوص لا يلزم الكاتب باتباع نمط مألوف من القول يقتفي أثره ويقبع حبيسه، بل له أن ينشئ ما شاء من الخطط في الكتابة، وأن يتبع أو يبدع ما قَدِر عليه من أساليب التعبير، فيتخيّر اللفظ غير المتوقع الذي يسترعي انتباه المتلقي، وينشئ التركيب المخالف للاستعمال الدارج، فيحقق بذلك الغرضين معا؛ الإخبار والتأثير الأسلوبي. وقد تولّت لسانيات النص عبر معيار الإعلامية العناية بهذه المسألة وبيان شأنها، فأصبحت من اختصاصها. وسنحاول في الصفحات الآتية أن نعرّف بمعيار الإعلامية ودرجاته وآلياته.

وتصنف الإعلامية كأحد أهم المعايير النصية التي تتغيا البحث في "مدى التوقع الذي تحظى به وقائع النص المعروض في مقابل عدم التوقع، أو المعلوم في مقابل المجهول"(14)؛ أي أنها تبحث في ناحية الجدة، أو التنوع الذي توُصف به المعلومات في بعض المواقف(15) من خلال سعيها إلى الكشف عن التفاعل الذي ينشئ عندما يصادف المتلقي في النص عناصر غير المتوقعة وغير المألوفة؛ إذ عادة ما يبدي المتلقي اهتماما كبيرا بما يجده من

جدة وإبداع ومخالفة الواقع على مستوى صياغة النص أو مضمونه؛ فـ"يستجمع قواه ويستفرغ جهوده للوقوف على ما يكتنفها من طرافة وجدة وغموض"[16]؛ ذلك أن "عاديات الأسلوب تساعد المرء على المعالجة السهلة في حين يؤدي الخروج على المألوف إلى جعل المعالجة تصبح تحديا مثيرا"[17].

وفي السياق ذاته، يؤكد كل من فولفجانج هاينه مان و ديتر فيهفجر في كتابهما (مدخل إلى علم اللغة النص) على أن معيار الإعلامية يختص بالبحث في "مدى توقع عناصر النص المقدمة، أو عدم توقعها أو معرفتها أو عدم معرفتها أو غموضها"[18]، وفي ضوء هذا التوقع من عدمه يتجلى مستوى الكفاءة الإعلامية للنصوص، كما تتجلى قيمتها سلبا أو إيجابا، ضعفا أو قوة.

وإذا كان مستوى الكفاءة الإعلامية لنص ما يحدده مقدار ما يتضمنه هذا النص من عناصر الجدة، وعدم التوقع، فإن المتلقي أمام نصوص ذات كفاءة إعلامية متفاوتة الدرجات؛ فتكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل، وعند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال، بينما تنخفض درجة إعلاميتها حينما تحميل عناصر متوقعة.[19] ومن ثم جعل دي بوجراند للإعلامية ثلاثة درجات أو مراتب، وهي:

إعلامية من الدرجة الأولى: وهي النصوص ذات المحتوى المحتمل في الهيئة (الصياغة) المحتملة[20]، وتتسم هذه النصوص بالصياغة السهلة وبكفاءة إعلامية منخفضة بسبب أنها تحمل معلومات متوقعة من قبل المتلقي، وهي موجودة ماثلة في أي نص كائنا ما كان.[21]

إعلامية من الدرجة الثانية: وهي النصوص ذات المحتوى المحتمل في الهيئة غير المحتملة، أو المحتوى غير المحتمل في الهيئة المحتملة[22]، وتتسم هذه النصوص بالتحدي، لكنها تكون ذات كفاءة إعلامية متوسطة، بسبب أن المعلومات والوقائع اللغوية التي تحملها تتجاوز من حيث احتمالية التوقع الدرجة الأولى، لكنها لا ترقى إلى مرتبة احتمالية مرتفعة.

إعلامية من الدرجة الثالثة: وهي النصوص ذات المحتوى غير المحتمل في الهيئة غير المحتملة[23]، وتضم "الوقائع التي تبدو لأول وهلة خارجة بعض الشيء على قائمة الاختيارات المحتملة ... وتنقسم وقائع الدرجة الثالثة إلى قسمين في العادة هما: الانقطاعات؛ وفيها تبدو تشكيلة ما خالية من المادة. والمفارقات؛ وفيها تبدو الأنماط المعروضة في النص غير مواكبة لأنماط المعرفة المختزنة. ويستلزم الأمر قيام مستقبلي النص بالبحث في الدافعية وهي حالة خاصة من حالات حل المشكلات من أجل اكتشاف ما تشير

إليه تلك الوقائع، وسبب اختيارها واستيعابها المجدد في إطار الاستمرار الذي يؤلف الاتصال"[24].

وفي ضياء هذا، نخلص إلى أن مستوى الكفاءة الإعلامية للنصوص تتناسب طرديا مع الجدة وعدم التوقع وحدّة المفاجأة التي تحدثها؛ فكلما خرج النص عن النمط المألوف في الصياغة أو في المضامين، ومنح المتلقي بدائل كثيرة غير منتظرة، كان وقعه في النفس أعمق، وكفاءته الإعلامية أرفع. وكلما التزم بالطابع النموذجي انخفضت إعلاميته.[25]

ولكن درجة الإعلامية المرتفعة للنصوص من شأنها أن تؤدي في أحيان كثيرة إلى استعصاء تلك النصوص على الفهم واستغلاقها على المتلقي، ومن ثم تكون عامل عزوف لا عامل إثارة وتحفيز في النص. وقد انتبه دي بوجراند إلى هذه المعضلة، فوضع بعض الآليات التي يمكن الاستنجاد بها لخفض الإعلامية إذا ما واجه المتلقي عناصر غير متوقعة في النص وصعب عليه فك شفرتها. وهي[26]:

الخفض التقدمي FORWARD: ويقع هذا الخفض عندما يستغلق فهم بعض معاني النص على المتلقي، فيضطر إلى أن يواصل صحبة النص ويستمر متلمسا عناصر أخرى من شأنها أن تفتح ما استغلق، وتوضح ما غمض. ونمثل لهذا المقام بقول البحتري[27]:

مَلأتُ يدي من الدنيا مراراً * فما طَمِعَ العواذلُ في اقتصادي**

وما وَجبتْ عليّ زكاةُ مالٍ * وهل تجب الزكاة على جَوادِ؟**

فالمتلقي هنا يتفاجأ بمعنى خارج توقعاته، وهو قول الشاعر أن الزكاة غير واجبة عليه وهو الغني الذي ملأ يديه من الدنيا مرارا، لكن بعد قراءته لعجز البيت يزول هذا العجب، ويدرك أن جوده بما يكسب جعله في دائرة من تسقط عنهم تكاليف الزكاة.

الخفض الرجعيBACKAWARD (العودة إلى الخلف): وهو أن يعود المتلقي إذا ما استعصى عليه فهم مقصدية الباث لعناصر سابقة وردت في النص ومرت على المتلقي ومن شأنها إيضاح معاني العناصر الجديدة. ونمثل لهذا المقام بقول الشاعر ابن الرومي[28]:

يُقتِّر عيسى على نفسه * وليس بباقٍ ولا خالدِ**

فلو يستطيع لتقتيره * تَنفَّس من منخر واحدِ**

إن ملفوظ (لو استطاع من بخله) يجعل المتلقي يضع بعض التوقعات القريبة والمألوفة كـ(العيش على الخبز والزيت) أو(احتراف الشحاذة)، لكن الشاعر كسّر توقع المتلقي وجاء بملفوظ (تنفس من منخر واحد) مما يدخله في دائرة الانبهار والغرابة. لكنه بتوظيف آلية

الخفض الرجعي، والعودة إلى بداية النص وبالذات إلى ملفوظ (يقتر عيسى على نفسه) الذي يرسم النمط المعيشي للمذموم (عيسى) والقائم أساسا على البخل تنقشع أمامه ضبابية المعنى، ويفك شفرته وتتجلى له مقصديته.

خفض خروجي OUTWARD: هذا الخفض على خلاف النوعين السابقين؛ حيث يعتمد المتلقي فيه على تدليل ما استصعبه من معاني بالاعتماد على من عناصر خارج النص تهديه وتعينه على فك شفرات عناصر النص المستعصية. ونمثل لهذا المقام بقول الخنساء:

طويل النجاد رفيع العماد * كثير الرماد إذا ما شتا**

إن وصف الخنساء أخيها بـ(كثير الرماد) يدخل المتلقي في حيرة؛ إذ كيف يُمدح الناس بكثرة رمادهم، لكن بالعودة إلى الموروث الثقافي العربي يتضح الأمر، ويدرك أن كثرة رماد القدر دلالة على الكرم وحسن الضيافة، وأنها إنما أرادت القول إن أخيها مضياف. وللجرجاني مع هذا الملفوظ وقفة رائعة، فقد جاء في دلائل الإعجاز قوله: "ألا ترى أنّك لمّا نظرت إلى قولهم: (كثر رماد القدر)، عرفت منه أنّهم أرادوا أنّه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنّه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنّهم أرادوا أن يدلّوا بكثرة الرماد على أنه تُنصب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقرى والضيافة. وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثُر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثُر الرماد لا محالة"[29].

وعطفا على ما سبق ذكره، يمكن القول إن المتلقي وهو في مقام التلقي يجتهد في التواصل الحسن مع النص طمعا في فك شفرته وتجلي مقصديته، لذا نراه يعتمد في بناء توقعاته على مجموعة من المصادر[30] تتيح له رسما لاحتماليات النصية التي تسعى الإعلامية لمخالفتها والخروج عن دائرتها، محدثة بذلك إثارة وإبهار وغرابة تسهم في إيقاظ وعي المتلقي وإحداث نوعا من المشاركة الحيوية بينه وبين النص.[31]

وتسعى هذه الدراسة في سطورها القادمة إلى استجلاء درجة الإعلامية في شعر الشاعر الفلسطيني تميم البرغوتي من خلال التركيز على ظاهرتين بلاغيتين هما: الانزياح والتناص.

أولا/ الانزياح:

يتفق أهل البلاغة والنظم على أن للغة مستويين: أحدهما عادي مألوف يسير وفق قواعد الاستعمال اللغوي التي وضع النحاة القدماء أصولها وضبطوا استثناءاتها، والآخر

متمرد غير مألوف وغير دارج، لا يلتزم بالأنماط النموذجية للغة، بل ينسلخ عن قوانينها، لينتج تراكيب خارج المعيار اللغوي. ويستعين هذا المستوى المتمرد بتقنيات من النظام اللغوي ذاته، أبرزها تقنية الانزياح.

ويعد الانزياح خاصية أسلوبية هامة يستنجد بها المبدع ويستعين في إنتاج نصوصه نظما أو نثرا، إذا ما أرادها أن تكون على غير العادة والمألوف؛ ذلك أن الانزياح يتيح لمستعمله الخروج المنضبط على نظام اللغة الثابت المتفق عليه، وانتهاك مستواه المثالي الذي تقره القواعد النحوية واللغوية، ووضع المبدع في موضع يمنحه حرية إنتاج معاني جديدة أو منح التعبيرات الشائعة أبعاد دلالية غير المتوقعة من خلال استعماله لمفردات اللغة وتراكيبها وصورها استعمالا "يخرج به عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرد وإيداع وقوة جذب وأسر"[32].

والخروج على النمط المعتاد المألوف إنما يتحقق بمجموعة من التقنيات الأسلوبية كتكسير القواعد اللغوية الموضوعية، أو الخروج عن النمط المألوف للغة، أو ابتكار صيغا وأساليب جديدة، أو استبدال تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة، أو إقامة نوعا من الترابط بين لفظتين أو أكثر، أو استخدام لفظا في غير ما وُضع له. فكل هذا يحقق الخروج على الاستعمال العادي للغة[33].

وعزوف المبدع عن التعبير العادي المألوف، ولجوئه إلى المفارقة والمخالفة إنما يكون لسببين: أحدهما اختياري يلجأ إليه لمبررات فنية وغايات جمالية يهدف إليها، كالإثارة الذهنية، أو التشويق العقلي، أو لفت الانتباه؛ إذ إن الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه. ومن ثم يكون الانزياح من هذه الوجهة حيلة مقصودة لجذب القاري، وتحقيق الأثر الكلي للنص. أما السبب الأخر فهو اضطراري تلُجِئه إليه الحاجة فيكون له منفذا ومخرجا، كالشاعر الذي تضطره المحافظة على الميزان الشعري أن يسلك دروبا يباح له فيها ما لا يباح للناثر.[34]

والانزياح عند البلاغيين قسمان رئيسان، أحدهما يكون فيه متعلقا بجهور المادة اللغوية، ويسمى بالانزياح الاستبدالي، والآخر تركيبي ويتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيهن وهو سياق قد يطول وقد يقصر.[35]

تجليات الانزياح في المدوّنة:

تؤدي خاصية الانزياح وظيفتها في بناء النصوص وإنتاج المعنى عبر مجموعة من الظواهر البلاغية، أبرزها: الاستعارة، والكناية، والتشبيه.

1. **الاستعارة:** الاستعارة عند السكاكي "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشتبه ما يخص المشتبه به"[36]. وهي تنقسم إلى قسمين كبيرين هما: الاستعارة التصريحية وهي التي يصرح فيها بالمشبه به فقط، وتتفرع إلى استعارة تحقيقية حيث يكون فيها المشبه المتروك شيئا متحققا حسيا أو عقليا. واستعارة تخييلية يكون المشبه المتروك شيئا وهميا محضا.[37] أما القسم الثاني فهو الاستعارة المكنية وهي التي تذكر المشبه فقط و"تريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف إليه شيئا من لوازم المشبه به المساوية، مثل أن تشبه المنية بالسبع، ثم تفردها بالذكر مضيفا إليها على سبيل الاستعارة التخييلية، من لوازم المشبه به ما لا يكون إلا له ليكون قرينة دالة على المراد، فتقول: مخالب المنية نشبت بفلان، طاويا لذكر المشبه به، وهو قولك: الشبيهة بالسبع"[38].

ومن أمثلة الاستعارة في شعر تميم قوله في قصيدة (ستون عاماً وما بكم خجلٌ)[39]:

إن سارَ أهلي فالدّهر يتّبعُ	***	**يشهد أحوالهم ويستمعُ**
يأخذ عنهم فن البقاء فقد	***	**زادوا عليه الكثير وابتدعوا**
وكلّما همّ أن يقول لهُم	***	**بأَنّهم مَهزومونَ ما اقتَنعوا**
يسيرُ إن ساروا في مظاهرة	***	**في الخلفِ فيه الفضول والجزعُ**
يكتبُ في دفترٍ طريقتهم	***	**لعلّه في الدّروسِ يَنتفعُ**

في هذه الأبيات نجد الشاعر يبث الحياة في أمر معنوي وتمثيله بالإنسان وإظهاره في صور حسية؛ فالدهر هنا يستحيل بفعل الاستعارة إلى كائن حي متحرك حساس، يلازم في عجب وذهول الشعب الفلسطيني المنتفض ضد الاحتلال الصهيوني، يسير في مظاهراتهم، ويتابع أفعالهم، ويصغي إلى شعاراتهم، ويدوّن طرائقهم في المواجهة، حتى أنه يحاول إقناعهم بالعدول عن المواجهة غير المتكافئة.

وكما نرى، فإنها صورة استعارية رسمت لنا مشهدا دراميا يتسم بالحركة، وتختلط فيه مشاعر الإعجاب والذهول والجزع والأسى، يثير تطلّع المتلقي ويدفعه إلى متابعة قراءة النص والتقاط معانيه.

ومن أمثلة الاستعارات الفاعلة أيضا قوله في قصيدة (في القدس)[40]:

قُبَّعة تُحَيّي حائطَ المبكَى

في هذا الملفوظ ابتعد الشاعر عن المباشرة في القول، وعند إلى انتهاك قانون اللغة المعيارية، ومنح فعل التحية للقبعة، وهذا فيه تشبيه بالإنسان، لكنه حذفه وأبقى على لازمة من لوازمه وهي فعل التحية، بينما صرح بالمشبه (القبعة)وهذا يسمى بلاغيا استعارة مكنية. والتحية بالقبعة هي إحدى العادات الغربية التي يُعبر بها عن الاحترام والتقدير، وهذا فيه إشارة إلى أنّ القبعة ترمز عند الشاعر إلى المحتل.

ومن الاستعارات الموظفة في القصيدة نفسها قوله:

وَتَلَفَّتَ التاريخُ لي مُتَبَسِّماً

أَظنَنْتَ حقاً أنَّ عينَك سوفَ تخطئهم، وتبصرُ غيرَهم

تضمّن هذا الملفوظ استعارة مكنية بديعة؛ حيث أسند الشاعر أفعال التلفت والابتسام والكلام إلى التاريخ مما جعله يخرج عن دائرته الحقيقية المعنوية ويدخل في دائرة الإنسان المادية والتلبس بأفعاله، وقد استغنى عن ذكر المشبه به الإنسان واكتفى بما يرمز إليه (الالتفات والتبسم والكلام).

لقد وظف الشاعر صورا فتية جميلة حملتها تراكيب بلاغية رائعة خلع من خلالها على الأمور المعنوية صفات إنسانية وهيئها لتؤدي وظائف جديدة. فقد مكّنت تلك التراكيب البلاغية الشاعر من أن يمنح الدهر أفعال السير والاستماع والتحدث والفزع والكتابة والدراسة ليرافق المجاهدين وينقل لنا أخبارهم، وأن يجعل القبعة تقدم واجب الاحترام لحائط المبكى، وأن يسبغ على التاريخ بعض صفات الإنسان كالالتفات والابتسام والكلام ليخرج الشاعر من حيرته.

إنّ الاستعانة بمثل هذه الصور الاستعارية في إنتاج المعنى وتصديره من شأنه أن يُفتَح له ذهن المتلقي وفؤاده؛ ذلك أن تلك التعابير الاستعارية من شأنها أن تُطعِم التراكيب الحاملة للمعاني بشحنات إبلاغية تكسر توقع المتلقي وتثير فضوله، وتدفعه دفعا نحو النص، يلج عالم لغته النافرة من المألوف، فيجتهد في فك شفراتها، ومن ثم يستمر التواصل ويتحقق التفاعل الإيجابي معه.

2. **الكناية:** الكناية في اصطلاح البلاغيين "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورديفه في

الوجود فيومي إليه ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: (طويل النجاد) يريدون طول القامة، (وكثير رماد القدر) يعنون كثير القِرى، وفي المرأة (نؤوم الضحى) والمراد أنّها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها"[41].

يضيء لنا هذا التعريف أن الكناية في حقيقتها طريقة تعبيرية يلجأ إليها المتكلم حينما يعجز عن التصريح بالمعنى، فينشأ تركيبا ظاهره يقدم معنى تقريبيا مشتركا بين المتلقين بعيدا عن المعنى المراد تسويقه، لكن باطنه يحمل المعنى المراد، وشرط ذلك كله أن يتم وفق معهود كلام العرب.

وفي ضياء هذا، يمكنا تفسير لما يحرص المبدعون على الاستنجاد بخاصية الكناية في إنتاج نصوصهم؛ فهي إلى جانب ما فيها من طرافة التعبير، فإنها تثير الذهن وتدفعه للبحث عن المستتر وراء الصورة.[42]

ويقسّم البلاغيون الكناية باعتبار المكنى عنه إلى أقسام ثلاثة، أولها: الكناية عن الصفة وهي التي يصرح بالموصوف وبالنسبة إليه، نحو قولهم: (فلان نظيف اليد) كناية عن نزاهته وعفته عمّا ليس له. وثنيها الكناية عن الموصوف وهي أن يصرح بالموصوف وبالنسبة ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن يذكر مكانه صفة أو أوصاف تختص به. نحو قولهم: (فلان صفا لي مجمع لبه) كناية عن قبله. وثالثها الكناية عن النسبة وهي أن يصرح فيها بالصفة والموصوف، ولا يصرح بالنسبة التي بينهما ولكن يذكر مكانها نسبة أخرى تدل عليها.[43]

ومن أمثلة الكنايات الفاعلة قوله في قصيدة (ستون عاماً وما بكم خجلٌ)[44]:

وكل طفل في كفّه حجر * ملخص فيه السهل واليفعُ**

في هذه الصورة الشعرية نلفي الشاعر يرسم تكاثف أهل فلسطين وتلاحم في مقاومة للكيان الصهيوني من خلال تركيب مجازي كنائي جعل للألفاظ دلالات أخرى أهمها أن الأطفال المجاهدين جاءوا من كل حدب وصوب؛ أي من مدن فلسطين ومن أريافها، والدلالة الأخرى التي يمنحها لنا هذا التعبير المجازي أن هؤلاء المجاهدون يدافعون عن كل مناطق فلسطين؛ سهولها وهضابها، مدنها وقراها.

ومنها أيضا قوله في قصيدة (في القدس)[45]:

متى تُبْصِرِ القدسَ العتيقةَ مَرَّةً * فسوفَ تراها العَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُها**

يتحدث الشاعر هنا عن مكانة القدس في قلوب المسلمين، عربهم وعجمهم، وأنها حاضرة في الذهن، خالدة في الفؤاد، لا تمُح ملامحها، ولا تزول ذكراها، رغم الاحتلال الحصار. وقد وفق الشاعر في بناء صورة شعرية رائعة كنى بها عن تلك الأفكار. وهي صورة ما كانت لتكون لو أن الشاعر التزم التعبير وفق قانون اللغة المعيارية وقال مثلا: "أنه لا يمكن ان ينسى القدس العتيقة". فعبارة (فسوفَ تراها العَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُها) هي كناية على القدس تبقى راسخة في الذهن، خالدة في الفؤاد، لا تزول ذكراها ولا تُمح ملامحها، وهي حاضرة على الدوام في ذاكرة العجائز، وفي وعي الأطفال، وفي ضمير الأحرار.

فهذه الصورة الرائعة ما كانت لتكون لو أن الشاعر التزم التعبير وفق قانون اللغة المعيارية وقال مثلا: "أنه لا يمكن أن ينسى القدس العتيقة"، لكنه جاء بعبارة (فسوفَ تراها العَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُها) ليعدل عن التصريح إلى أسلوب الرمز والكناية.

ومنها أيضا قوله في القصيدة ذاتها:

فالمدينةُ دهرُها دهرانِ
دهر أجنبي مطمئنٌ لا يغيرُ خطوَه وكأنَّه يمشي خلالَ النومْ
وهناك دهرٌ، كامنٌ متلثمٌ يمشي بلا صوتٍ حِذار القومْ

هذا المقطع يصف واقع حال مدينة القدس؛ فهي مدينة يتقاسم العيش بها شعبان؛ شعب أصيل راسخة جذوره في ترابها منذ دهور، لكنه مسلوب ومقهور. كنّى عنه يقوله: (وهناك دهرٌ، كامنٌ متلثمٌ يمشي بلا صوتٍ حِذار القومْ). وشعب لقيط، دخيل، محتل ومدعوم.كنّى عنه يقوله: (دهر أجنبي مطمئنٌ لا يغيرُ خطوَه وكأنَّه يمشي خلالَ النومْ). إنها قسمة جائرة منحت من لا يستحق ما لا يملك، وحرمت من يملك ما يستحق، إنها قسمة ضيزى.

إنّ الكناية تعمل على تشخيص المعاني المجردة وتحويلها إلى صور محسوسة، وهذا التشخيص، وذلك التجسيد من شأنه أن "يكسبها قوة، ويضاعف من تأثيرها في نفس... لأن المعرفة الحسية أسبق من المعرفة العقلية... فإذا قدمت إليها والأفكار المدركة بالعقل، ثم نقلتها بعد ذلك إلى ما يماثل تلك المعاني والأفكار من مدركات الحواس، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم"[46].

3. **التشبيه:** قدّم البلاغيون للتشبيه تعريفات كثيرة، وهي في مجملها متشابهة في جوهرها ومضمونها. منها قولهم هو "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة

أو جهات كثيرة، لا من جميع جهات؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم (خدّ كالورد) إنما أرادوا حُمرَة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صُفرَة وَسَطِه وخُضرَة كِمامِه"[47].

والتشبيه إنما يؤتى به ليزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيد؛ ذلك أن التشبيهات تقوم على خاصية التباعد والتباين بين طرفي التشبيه، وكلما زادت شدة هذا التباين والتباعد كلما كانت التشبيهات "إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تُحدِث الأريحية أقرب..."[48].

والتشبيه بهذا الحال "أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يُستدل به على شرفه وفضله وموقعه من الكلام بكلّ لسان"[49].

وقد حرص تيم البرغوتي على عرض أفكاره ومعانيه في تراكيب ذات بعد جمالي تؤدي المعنى متضمنة شحنات انفعالية تهيئ المتلقي لاستيعاب المعنى وتذوقه واحتضانه. وقد توسل إلى ذلك بخاصية المشابهة الحسية والذهنية التي يوفرها التشبيه ويسهم بها في تشكيل الصورة الشعرية بأبعادها الحسية أو النفسية؛ ذلك أن قيمة "التشبيه في تشكيل الصورة الشعرية غير خافية، حيث تتجلى في إضفاء أبعاد حسية أو ملموسة أو تقريبية أو نفسية أو تشخيصية...إلخ، على ظلال التشكيل المستخدم في الشعر"[50]. وقد أجاد الشاعر إلى حد كبير في إنتاج تشبيهات غير مألوفة وغير متوقعة، يستلذ بها المتلقي ويستظرفها، وتُحدِث لديه تلك الصدمة التي يتغياها المبدع وينشد. ويمكننا أن نمثل لهذا النوع من التشبيهات بقوله في قصيدة (ستون عاماً وما بكم خجلٌ)[51]:

ودار مقلاعُ الطّفل في يده * دَورة صوفيّ مسّه وَلَعُ**

شبه الشاعر في هذا الملفوظ دوران المقلاع في يد الطفل برقصة الصوفي، وهو لم يذكر وجه الشبه بينهما، لكن بقليل من التمعن نجد أن فعل الدوران في الموقفين يتماثل إلى حد التطابق؛ فمتعة الطفل وهو يدير مقلاعه منتظر اللحظة المناسبة للتصويب ومن ثم إصابة هدفه، تماثل متعة ذاك الصوفي الذي يقوم بطقس الدوران . أو رقصة السماع بالاصطلاح الصوفي . منتظرا الوصول إلى مرحلة الكمال التي تماثل إصابة الهدف عند صاحب المقلاع. وإذا كان دوران الصوفي عند أهل التصوف أتى مفهومه من دوران الكواكب حول الشمس وهو دوران يتغيا اتساق الصوفي مع حركة الكون، فإن دوران المقلاع ينشد

الطفل من خلاله اتساق حركة الكون معه؛ أي أن الكون بكواكبه وبشره وكائناته يسير في هدي المسار الذي يرسمه المقلاع، وتُستجمَع كل طاقات الكون وتتمركز في ذاك الحجر الذي سيرمى به المحتل.

إن مثل هذا التشبيه نادر الحضور في الذهن، ومن شأنه أن يحدث صدمة لدى المتلقي، ويكسّر توقعه، ويثير انفعاله، ويسهم في ارتفاع مستوى الإعلامية في القصيدة.

ومن التشبيهات الفاعلة أيضا قوله في قصيدة (قفي ساعةً يفديكِ قَوْلي وقائِلُهْ)[52]:

أَنَا عَالِمٌ بالحُزْنِ مُنْذُ طُفُولَتي	***	رفيقي فما أُخْطِيهِ حينَ أُقَابِلُهْ
وإنَّ لَهُ كَفّاً إذا ما أَرَاحَها	***	عَلَى جَبَلٍ ما قَامَ بالكَفِّ كَاهِلُهْ
يُقَلِّبُني رأساً على عَقِبٍ بها	***	كما أَمْسَكَتْ سَاقَ الوَلِيدِ قَوَابِلُهْ
وَيَحْمِلُني كالصَّقْرِ يَحْمِلُ صَيْدَهُ	***	وَيَعْلُو به فَوْقَ السَّحابِ يُطَاوِلُهْ
فإنْ فَرَّ مِنْ مِخْلابِهِ طاحَ هَالِكاً	***	وإن ظَلَّ في مِخْلابِهِ فَهْوَ آكِلُهْ

في هذا الملفوظ يعقد الشاعر مشابهة بين صورة الحزن وهو يطيق عليه من رأسه إلى قدميه، وبين صورتين حسيتين أرادهما أن تعكسا الصورة النفسية. فالصورة الحسية الأولى كانت صورة القابلة وهي تمسك بساق المولود إلى أعلى جاعلة رأسه يتدلى، وهي صورة التقطها الشاعر ونسج بينها وبين الحزن الذي يعتريه علاقة بث من خلالها همومه وآلامه. فهو في يد الحزن كالوليد في يد القابلة تفعله به ما تشاء وهو مستسلما استلام الضعيف المستكين، راضيا رضا من لا حول له ولا قوة. وأما الصورة الحسية الثانية فكانت صورة الصقر حينما ينقض على فريسته، ويطبق عليها، ويحلق بها، فتستحيل المقاومة إلى حيرة وارتباك؛ لأن الهلاك مصيره سواء نجح في التملص من مخالبه أم لم يفلح.

لقد وُفِق الشاعر في نسج علاقة بين استسلامه للحزن وبين استسلام الوليد للقابلة، والطريدة للصقر، واستطاع أن يجسد معاناته النفسية في صورة حسية مرئية نثر تفاصيلها وأجزائها وألوانها أمام المتلقي، ويكون بذلك قد قدّم صورة فنية مشحونة بالشحنات الإبلاغية، والانفعالات العاطفية، أدت المعنى، وحققت الغرض، وكسّرت التوقع، وزادت من مستوى الإعلامية في النص.

ثانيا/ التناص:

تشكل خاصية التناص مصطلحا محوريا في نظرية النص[53]، وآلية من الآليات الفاعلة التي تسهم في تحقق شعريته. وقد اجتهد اللّسانيون في ضبط مفهومه والتعقيد

له، لكنهم لم ينزاحوا عمّا قدّمته رائدة التناص جوليا كريستيفامن أنه " ترحال للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[54].

وفي ضياء هذا التعريف، وبشيء من التفصيل عرّفه أحمد الزغبي تضمين نص ما نصوصا مستمدة من المخزون الثقافي للمبدع. فيقول ما نصه: "التناص في أبسط صوره يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[55].

ويتفق اللسانيون على أن التناص أو المجال التناصي . كما يسمونه . ضروري لعملية التلقي كما هو ضروري لعملية الكتابة[56]، وتنبع هذه الضرورة من كونه يمتلك من الخصائص ما يجعله يثري النص، ويشحنه بطاقات رمزية تدفع المتلقي إلى إعمال الذهن، وإفراغ الجهد في فك شفراته المتراكبة والمتداخلة معا بعيدا عن القراءة المتعسفة التي يكون القارئ فيها كحاطب ليل.[57]

والبرغوتي مدرك لأهمية خاصية التناص، وفاعليتها في إثراء النصوص وتكثيف الدلالة، وهو مستثمر جديد لها؛ إذ إن لها مساحة معتبرة في خطابه الشعري، لكنه . على هدي الكبار. ينتقى من التناصات من تمتلك الطاقة والقدرة ما يؤهلها لحمل عبء الأفكار التي يتغيا تصديرها للمتلقي، وايصالها بمعناها ومغزاها. وسنمثل في هذه الدراسة لتلك التناصات الفاعلة بالشواهد الآتية:

يقول البرغوتي في قصيدة (في القدس)[58]:

في القدس مدرسةٌ لمملوكٍ أتى مما وراءَ النهرِ،
باعوهُ بسوقِ نِخَاسَةٍ في إصفهانَ لتاجرٍ من أهلِ بغدادٍ أتى حلباً
فخافَ أميرُها من زُرْقَةٍ في عَيْنِهِ اليُسْرَى،
فأعطاهُ لقافلةٍ أتت مصراً، فأصبحَ بعدَ بضعِ سنينَ غَلاَّبَ المغولِ وصاحبَ السلطانْ

يستحضر الشاعر هنا التاريخ في شخص السلطان (الظاهر بيبرس)، ذاك المملوك الذي نشأ عبدا وانتهي سلطانا. وهذا الاستحضار قد يكسر توقع التلقي ويشعره بالخيبة ويشكل

عليه فهم مراميه؛ إذما علاقة مدينة القدس المحتلة بشخصية تاريخية كالظاهر ببرس؟ فلو استحضر الشاعر مثلا عمر بن الخطاب، أو صلاح الدين لفهم الأمر، وأدركت الغاية. لكن مثل هذا الاستحضار من جهة أخرى سيدفعه إلى الاقتراب من النص أكثر، باحثا عن تفسير ملائم لمثل هذا الاستحضار مستعينا بمخزونه الثقافي الذي يصبح ملاذه في اكتشاف المعنى، وهذا ما يسمى عند النصيين بـ (خفض خروجي)، ليدرك بعدها أن استحضار هذه الشخصية كان لشبه بينها وبين القدس؛ فالظاهر ببرس تنقل من يد إلى يد، ومن محنة إلى أخرى، ثم من نصر إلى نصر، وانتهى سلطانا على مصر والشام، وهو في هذا يشبه مدينة القدس التي انتقلت من غاز إلى آخر، ومن فاتح إلى غيره، وعاشت انتصارات وانكسارات، ثم سيكون ختامها انتصار مبين كما كانت خاتمة ببرس السلطنة والتمكين، والعبرة بالنهايات.

وفي سياقات أخرى، استثمر البرغوتي بعض النصوص الشعرية وضمنها شعره، كقوله في قصيدة (ستي ام عطا)[59]:

رح أقول الي قالوا طوقان قبلي * أخو فدوى وابن العروق الزكيه**

في يدينا بقية من بلاد * فستريحوا كي لا تضيع البقيه**

في هذا الشاهد يستحضر البرغوتي نصا شعريا للشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان (1905-1941) في قصيدته (أنتم...) يدعو فيه المناضلين والمهتمين بشأن القضية الفلسطينية إلى الراحة والدعة ورفع أيديهم عنها حتى يمكن الحفاظ على ما تبقى من الأرض الفلسطينية. يقول طوقان[60]:

ما جَحَدنا (أفضالكم) غير أنَّا *** لم تزل في نفوسنا أُمنيَّةْ

في يديّنا بقيَّةٌ من بلادٍ *** فاستريحوا كيلا تطير البقيَّةْ

إنّ هذه الدعوة فيها من الغرابة ما يستثقل على المتلقي استيعابها وفهمها؛ إذ الصواب عنده أن القضية تضيع عندما يستريح المناضلون، لكن ربط بقاء القضية بترك المناضل لها مخالف لتوقعه. لكن باستعمال تقنية (الخفض الرجعي) أي العودة إلى أبيات القصيدة التي سبقت هذا البيت يجد إيضاحا لتوقعه الذي انكسر، ويدرك أن المعنيين بالخطاب عند إبراهيم طوقان هم المناضلون الذين ضعفت قواهم، وخارت عزائمهم، فاتخذوا طريق البيانات والتنديدات سبيلا لتحرير الأرض، والمعنيون بخطاب البرغوتي هم المناضلون

أصحاب خيار المفاوضات مع الكيان الصهيوني، وكلاهما كلما ناضل أكثر كلما ضاعت جزء من الأرض.

لذا نجد في تضمين البرغوتي قصيدته نص إبراهيم طوقان فيه نوعا من الإثراء الفني من جهة، وفي تأكيد من جهة ثانية على صحة موقفه من مسألة المفاوضات التي ما هي إلا تنازل مقنن عن الأرض.

وفي قصيدة (نفسي الفداء لكل منتصر حزين) يستثمر البرغوتي نصا نبويا، فيقول[61]:

يا أهل غزة ما عليكم بعدها

والله لولاكم لما بقيت سماء ما تظل العالمين

بشيء من الإعجاب والاعتزاز، يجزم الشاعر أن بقاء العالم واستمرار الحياة فيه يعزى فيه الفضل إلى أهل غزة. والنص بهذا المعنى الذي يتبناه ويسوّقه يشكل مفاجأة للمتلقي، ويخالف مخزونه الديني الذي ينسب فضل بقاء البشرية واستمرارها إلى الشيوخ الرُكّع، والشباب الخشّع، والأطفال الرُضّع، والبهائم الرُتّع[62].

لكن هذه المخالفة تزول وتتبدى في ذهن المتلقي حينما يعود إلى الأبيات التي سبقت هذا النص، ويجد أن أفعال أهل غزة البطولية، وصمودهم الأسطوري في وجه الظلم المحتل المستبد ما هو في حقيقته إلا تحقيقا لغايات الخلق وتجسيدا لها، فهم وحدهم من **ينفذون أمر السماء**، ولأجلهم يُمد في عمر هذا العالم. وهنا يتلاقى النصان وتنتفي كل مظاهر المخالفة لأن نص الشاعر خرج من رحم النص النبوي.

وفي قصيدة (البردة) يقوم الشاعر بتسريب نصا قرآنيا إلى داخل أحد نصوصها، فيقول[63]:

وَرُبَّ كُفْرٍ دَعَا قَوْمَاً إلى رَشَدٍ * وَرُبَّ إيمَانِ قَوْمٍ للضَّلالِ حَدَا**

في لفتة غير متوقعة، يستحضر الشاعر النص القرآني:{الَّذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ ۖ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ كَبِيرٌ}[64]، ويسربه إلى داخل نصه لكن بصيغة معكوسة؛ إذ إنه يقدّم الإيمان على أنه قد يكون سببا في الزيغ، وفي المقابل يقدّم الكفر على أنه قد يقود إلى الهداية والرشاد. ومثل هذا الطرح من شأنه أن يشتت ذهن المتلقي، ويخلط مفاهيمه. فالمتلقي كان يتوقع من الشاعر أن يردد على مسامعه أن الكفر يقود إلى جهنم والإيمان يقود إلى الجنة، وهو المعنى المدون في كتب التفاسير، لكن الشاعر لم يمنحه ما كان متوقعا، بل عمد إلى تقديم مفهوما جديدا أحدث به تعارضا بين مفهوم

النص القرآني وواقع نصه الشعري، ويكون بذلك قد كسّر توقعه وأدخله في حالة من الارتباك لن يخرج منها إلا إذا ربط السابق باللاحق، واستدعى الأبيات السابقة على هذا البيت، عندها سيفك شفرة هذا النص المشكل، ويدرك أن الشاعر إنما عني حال النبي صلى الله عليه وسلم الذي قاده كفره بدين قريش إلى الإيمان بدين الله تعالى، وفي هذه الحال كان الكفر سببا في الإيمان، كما كان إيمان قريش بدينهم، والتمسك به سببا في عزوفهم عن رؤية الحق.

خلاصة:

يعلو أمر الشعر ويُحكم لناظمه بالجودة والظهور على غيره بمقدار ما يقدم من بناء محكم ومعنى بديع غير معتاد، يرفع درجة الإعلامية فيه، ويحرك النفس ويثورها، ويدفعها إلى فك رموزه، وفتح مغالقه. وفي ضياء هذا، جاءت هذه الدراسة لتبحث في آليات رفع مستوى الإعلامية في شعر تميم البرغوتي، من خلال تحليل نماذج منه رأينا فيها ما يحقق الغاية، مركزة على ظاهرتين بلاغيتين هما: الانزياح والتناص. ويمكننا حصر أهم ما توصلت إليه هذه الدراسة في الآتي:

1. تعد وظيفة الإخبار من أهم الوظائف التي تنشأ لأجلها النصوص، لكن هذه الوظيفة لا تلزم المبدع باتباع نمط مألوف من القول، بل له أن يتبع أو يبدع ما قَدِر عليه من أساليب التعبير.
2. إن عزوف المبدع عن التراكيب اللغوية المباشرة، ولجوئه إلى التراكيب غير المتوقعة عامل حاسم في جذب المتقي إلى منتوجه.
3. إن توظيف البرغوتي للظواهر البلاغية كالاستعارة والكناية والتشبيه والتناص بما تملكه من طاقات رمزية، وبما تكتنزه من شحنات انفعالية، أسهم في إثراء نصوصه، ومنحها عمقا مجازيا ودلاليا، وجعلها مهيأة لقراءة ناجحة.
4. لقد اجتهد البرغوتي في رفع مستوى إعلامية نصوصه من خلال توظيفه لتعابير غير مألوفة كسّرت توقع المتلقي، وأجبرته على إعمال الذهن لاكتشاف المعاني المخبوءة.

ويبقى ما قدمته هذه الدراسة ما هو إلا غيض من فيض، وإلا نصوص البرغوتي الشعرية لا تزال يحتاج إلى إستنطاقات أخرى، تختبر فيها آليات أخرى بإمكانها أن تبرز ثراءها وجماليتها وجاذبيتها.

الهوامش:

1. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط4، (القاهرة، مؤسسة المختار،1992)، ص 10.
2. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، (القاهرة، ميريث للنشر والمعلومات، 2002)، ص 146.
3. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، طَ، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1988)، ص 10.
4. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، (عمان، دار الشروق للنشر ، 1997)، ص 14.
5. أنظر: عبد الناصر محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، (القاهرة، دار النهضة العربية، 2002)، ص 32.
6. jauss ; pour une ésthétique de la reception. P 44.
7. نقلا عن: خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخية، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد الأول 2009، ص 77.
8. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، ط1، (الرباط، منشورات الاختلاف، 2016)، ص 14/13.
9. المرجع نفسه، ص 110.
10. أنظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، المرجع السابق، ص 34/33.
11. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ط1، (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003)، ص 111.
12. أنظر:روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عزالدين إسماعيل، ط1، (القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 2000)، ص 135.
13. أنظر: المرجع نفسه، ص 135.
14. حسام فرج، نظرية علم النص، ط2، (القاهرة، مكتبة الآداب، 2009)، ص 66.
15. إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، مرجع سابق، ص 33/32.
16. روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص 249.
17. محمد عبدالرحمن، الإعلامية أبعادها وأثرها في تلقي النص نظرية تاريخية، رسالة دكتوراه، كلية معارف الوحي، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا،2007 ، ص 06. نقلا عن زيد بن دبيان الشمري ومحمد محمود أبو حسين، الإعلامية في النص الأدبي، مجلة كلية الآداب، جامعة طنطا، مصر، عدد 2015، ص 1092.
18. إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، المرجع السابق، ص 187.
19. فولفجانج هاينه مان، ديتر فهفجر، مدخل إلى علم اللغة النص، تحقيق سعيد حسن بحيري، (القاهرة، مكتبة الزهراء، 2004)، ص 80.
20. أنظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص 105.
21. إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، مرجع سابق، ص 251.
22. أنظر: المرجع نفسه، ص 189.

23. أنظر: المرجع نفسه، ص 251.
24. المرجع نفسه، ص 251.
25. المرجع نفسه، ص 190.
26. أنظر: محمد عبد الرضا محيسن ومشكور كاظم العوادي، الإعلامية في الدّارس البلاغي العربي، دراسة في ضوء علم النص، مجلة اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، المجلد 1، عدد 17، سنة 2013، ص 63. وعبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، (ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1982)، ص 86.
27. أنظر: دي بوجراند، ص256/255.
28. ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط3، (القاهرة، دار المعارف، د.ت)، ص 408.
29. أبي الحسن علي بن العباس بن جريج المعروف بابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار، ط3، (القاهرة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، 2003)، ص 641.
30. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد عبده ومحمد الشنقيطي، (بيروت، دار المعرفة للطباعة، 1978)، ص331.
31. أنظر في الموضوع: ميلود مصطفى عاشور، المعايير النصية لدى روبرت دي بوجراند في ديوان همسات الصبا للشاعر الليبي رجب الماجري، دراسة نقدية تحليلية، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه فلسلفة في الدراسات العربية، كلية دراسات اللغات الرئيسة، جامعة العلوم الإسلامية الماليزية، نيلاي، 2015، ص 235/234.
32. أنظر: الزبود عبد الباسط، ص 430. نقلا عن ميلود مصطفى عاشور، المعايير النصية لدى روبرت دي بوجراند المرجع السابق، ص 235,
33. أحمد محمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الاسلوبية، ط1، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005)، ص 8.
34. أنظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (القاهرة، مكتبة الآداب، 2004)، ص20.
35. أنظر في الموضوع: المرجع نفسه، ص21. و شكري عياد محمد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، (القاهرة، انتر ناشونال برس، 1988)، ص 79- 81.
36. أنظر: أحمد محمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111.
37. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ط2، (لبنان، دار الكتب العلمية، 1987)، ص 369.
38. أنظر: المرجع نفسه، ص 373.
39. المرجع نفسه، ص 378-379.
40. الموسوعة العالمية للشعر العربي، http://www.adab.com
41. المرجع نفسه.
42. أبو بكر عبد القادر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق محمد شاكر، ط3، (القاهرة، مطبعة الخانجي، 1992) ص 66.

43. أنظر: محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، علم البيان، ط1، (بيروت، دار العلوم العربية، 1989)، ص 82.
44. أنظر: أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، الكناية والتعريض، تحقيق عائشة حسين فريد، (القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998)، ص 22 وما بعدها.
45. الموسوعة العالمية للشعر العربي، http://www.adab.com
46. المرجع نفسه.
47. شفيع السيد، التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، ط1، (القاهرة، دار الفكر العربي، 1998)، ص 60. نقلا عن محمود شاكر القطان، الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية، ط1، (القاهرة، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، 1993)، ص 109.
48. أبو الحسن علي بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، (القاهرة، مكتبة الخانجي، 2000)، ج1، ص 468.
49. عبد القاهر بن عبد الرحمان الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط1، (بيروت، دار الكتب العلمية، 2010)، ص99.
50. أبو الهلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، ط1، (بيروت، دار الكتب العلمية، 1981)، ص 261,
51. محمد سعد شحاتة، العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003)، ص 77.
52. الموسوعة العالمية للشعر العربي، http://www.adab.com
53. المرجع نفسه.
54. أنظر في الموضوع: عبد السلام عبد الخالق الربيدي، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، ط1، (الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2012)، ص 15 وما بعدها.
55. جوليا كرسيفيا، علم النصّ، ترجمة فريد الزاهي، ط2،(المغرب، دار توبقال، 1997)، ص 21.
56. أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، (الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، 2000)، ص 11.
57. أنظر: حسن محمد حامد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997)، ص 42.
58. أنظر: جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997)، ص 19.
59. الموسوعة العالمية للشعر العربي، http://www.adab.com
60. المرجع نفسه.
61. إبراهيم طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993)، ص 219.
62. الموسوعة العالمية للشعر العربي، http://www.adab.com

63. عن أَبِي هُرَيْرَةَ، عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، قَالَ: "مَهْلا عَنِ اللَّهِ، مَهْلا، فَإِنَّهُ لَوْلا شُيُوخٌ رُكَّعٌ، وَشَبَابٌ خُشَّعٌ، وَأَطْفَالٌ رُضَّعٌ، وَبَهَائِمُ رُتَّعٌ، لَصَبَّ عَلَيْكُمُ الْعَذَابَ صَبًّا".
64. الموسوعة العالمية للشعر العربي، http://www.adab.com
65. فاطر/07.

*** *** ***