معجم لغة السلام بين المتخيل والمرجع في السياق الشعري

(وصف وتحليل)

A lexicon of the language of peace between the imagined and the reference in the poetic context

(Description and analysis)

الدكتور حسام "مُحَمَّد عزمي" العفوري
الجامعة العربية المفتوحة – الأردن
dr.hossam_alaffouri@yahoo.com

الدكتور مراد رفيق البياري
الجامعة الأردنية – الأردن
muradbayarri@yahoo.com

تاريخ الارسال 16 /03/ 2020	تاريخ القبول09 / 12 / 2020..	تاريخ النشر 15 /04 / 2021.

الملخص	Abstract
من ينظر إلى معجم لغة السلام بين المتخيل والمرجع في السياق الشعري، سيجد أنه ضمن إطار إعادة إنتاج الصور الصوتية والكلامية لمعجم السلام، بالإضافة إلى ملامح التماسك النصي، والمعنى الإيحائي، وما يصاحبها من عمليات عقليَّة تجري في ذهن المتكلم، أو المتلقي قبل الكلام، أو أثنائه، مع اختلاف الفكر اللغوي، والاجتماعي والثقافي بينهما. لذا درس الباحثان عملية انعكاس لغة السلام، من خلال دلالة التصورات الذهنية في السياق الشعري، عند الشاعر والمتلقي. اعتمد البحث على المنهج الوصفي والتحليلي للنص القائم على عينات شعرية مختارة من (قصائد السلام) المعنية بم عجم لغة السلام.	Whoever looks at the glossary of the language of peace between the imagined and the reference in the poetic context, will find that it is within the framework of the reproduction of sound and verbal images of the glossary of peace, in addition to the features of textual coherence, the suggestive meaning, and the accompanying mental processes that take place in the mind of the speaker, or the recipient before speaking, or during it , With different linguistic, social and cultural thought between them. Therefore, the researchers studied the process of reflecting the language of peace, through the connotation of mental perceptions in the poetic context, between the poet and the recipient. The research was based on the descriptive and analytical method of the text based on selected poetic

samples from (Peace Poems) concerned with the dictionary of peace language.		
Keywords: Reflection, signification, linguistic verb, context , peace.		**الكلمات المفتاحية: معجم، لغة السلام ، المتخيل، المرجع، السياق.**

المؤلف المرسل: الدكتور حسام "مُحَمَّد عزمي" العفوري، **الإيميل**: dr.hossam_alaffouri@yahoo.com

إنّ قدرة المتلقي على اكتشاف القوة الإنجازية لمعجمي تصويرات السلام اللغوية بين الكلمات أفقياً، والأبيات عمودياً، باعتباره نصاً شعرياً، متعلقاً بإنتاج الفعل الدلالاي. يبعث في المتلقي الإحساس بجمال التصوير وروعة التعبير الأدبي؛ فكان لا بدّ للمتلقي، أو المتذوق أن يتأمل في النص، حتى تكون له ممارسة وخبرة فجائية تمكنه من الربط بين أجزاء النص، فلعل الخبرة يُعنى بها إدراك المتلقي للنص أداءً صوتياً وذهنياً وعاطفياً، والفجائية ما يتولد عند المتلقي من قدرة على الربط بين أجزاء القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، بحيث ينشأ عنها تذوقًا فنيًّا خاصًا.

يقول عبد القاهر الجرجاني في (النظم): "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك، أن لا نَظْمَ في الكلم ولا ترتيب، حتى يُعلَّق بعضها ببعض، ويُبنى بعضها على بعض، وتُجعل هذه بسببٍ من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس."،[1] لذا؛ نجد روبيرت دي بوجراند قد حدد معايير النصية في سبعة معايير هي الاتساق والانسجام والقصد والقبول والتناص والمقامية والإخبارية: الاتساق (السبك): الانسجام (الحبك): الجملة النصية: الاستبدال: التوازي: الخطاب.[2]

فالشعر الحديث، يتوقف على الوحدة، أو المسافة الزمنية في التفعيلة الواحدة، وفي المقطع الصوتي للتفعيلةِ نفسها، ومن ثم التوافق الزمني ما بين التفعيلة والأداء الصوتي المعجمي (الشعري) للقارئ من شاعرٍ، أو ناقدٍ، أو

1- الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص 45.

2- انظر: روبرت دي بوجراند؛ النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1998، 103-104. وبحيري، سعيد، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص 145-146.

متلقٍ. ثم تتوافق هذه الأشياء فيما يسمى بعد بإنتاج الفعل اللغويّ وما يكتنفه من أداء إيقاعي وموسيقي، من أجل خلق مشاهد ممسرحة في ذهن القارئ أو المتلقي، مبتعداً عن التحديد والتخصيص، في عالم خيالي تستدعيه قراءة النص الشعري، لفهم الأحداث وسائر عناصر القصيدة. [3] حيثُ تتعالق العناصر بمستويات النظام اللغوي الذي لا تنفك بعضها عن بعض لترابطها الشديد؛ فالمستوى الصوتي، والمستوى الصرفي والتركيبي، والدلالي، كلٌ مكمل للآخر ضمن السياق المنطوق، [4] "فالصوت والكلمة والتركيب النحوي؛ هي الوحدات الثلاث للكلام المتصل"،[5] الذي تتخلله الفائدة الخطابية للمتكلم والمستمع.

معجميّ تصويرات السلام الصوتية:

إنّ الناظر إلى معجميّ تصويرات السلام، بانعكاس المتخيل والمرجعية من خلال اكتساب اللغة من المجتمع، سيجد الذائقة الموسيقية، تأخذ جانب النغمة الصوتية لدى أبناء اللغة الواحدة، فتعطيها الخاصية الصوتية، فـ"اللغة تميل في بناء ألفاظها وتراكيبها إلى إيجاد نوع من التواؤم والتوافق بين الوحدات الصوتية التي تُكوّن هذه الألفاظ والتراكيب، وتكره التنافر والتعقيد الذي يُحدث ثقلاً وعسراً فيها، لذا؛ إذا صادف أنْ وجد كلمة فيها تنافر بين أصواتها فإنها تلجأ إلى إبدال أحد هذه الأصوات بصوت آخر ينسجم مع بقية أصوات الكلمة، وتسمى هذه الظاهرة بظاهرة الانسجام الصوتي"، [6] فيحدث تماثل من نوع ما. ويكون هذا التماثل على المستويين النطقي والأكوستيكي.[7] لتصبح اللغة أكثر توافقاً لثقافة المرء إن كانت لغوية، أو عروضية، فالعروض يُقوّم إيقاع اللسان،

3- أنظر: ستوكويل، بيتر، تر: بهاء الدين مزيد، (صيف 2017)، عوالم الخطاب والفضاءات الذهنية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فصلية محكمة، الإدراكيات، المجلد (4/25)، العدد (100)، ص 240-241.

4- أنظر: استيتية، سمير، الأصوات اللغوية- رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل، عمّان، 2003، ص 53-68، وص 102، ص241، ص 316 - 317، وماريوباي، أسس علم اللغة، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص 95. أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1990. 154-177. وحسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، ط4، عالم الكتب، القاهرة، 2004، ص 170-175، ومناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986، 160 – 164. وعمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1991، ص307. ومصلوح، سعد، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، 2000، ص234-237. وعبده، داود، دراسات في علم أصوات العربية، مؤسسة الصباح، الكويت، د.ت، ص 107-135.

5- أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، دار غريب، القاهرة، 1997، ص 39.

6- عبد القادر مرعي الخليل، التشكيل الصوتي في اللغة العربية (بحوث ودراسات)، جامعة مؤتة، 2002، ص 172.

7- سمير استيتية، الأصوات اللغوية، ص 327.

وينمي قدرات الأذن الموسيقية للشاعر والمتلقي، والثقافة اللغوية تجعل من الشاعر صانعاً ماهراً في صياغة أشعاره، فهذه الصناعة لا يليق بها أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية، وأن تستقصي فيها تفاصيل تلك الصناعات. وإنما نتكلم من ذلك في ما له علاقة بصناعة البلاغة، أو في ما عسى المتكلم في هذه الصناعة أن يستطرد إليه من ذلك. [8] "ولكل لغة حروف تدور في أكثر كلامها كنحو استعمال الروم للسين، واستعمال الجرامقة للعين. وقال الأصمعي: ليس للروم ضاد، ولا للفرس ثاء، ولا للسرياني ذال. ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه. فمن ذلك قول الشاعر:

وقَبرُ حَربٍ بمكانٍ قَفرٍ -- ولَيسَ قُربَ قَبرِ حَربٍ قَبرُ

ولما رأى من لا علم له أن أحدا لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد فلا يتعتع ولا يتلجلج، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه إذ كان من أشعار الجن، صدقوا بذلك". [9] إذن فـ"أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج. فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان."[10]

وإن الناظر إلى المراحل النّفسيّة الأساسية اللازمة لإتمام عملية الكلام، سيجدها تمر بعدة (عمليات معقدة)، ومراحل (فكرية وفسيولوجية) مختلفة، لكي تتم عملية الكلام؛ فالأولى: مرحلة التصوير. والثانية: مرحلة إصدار أصوات ألفاظ الكلام. والثالثة: مرحلة التأكد من صحة رنين الألفاظ صوتياً، ولُغوياً، وفسيولوجياً، وتصحيحها. فالعلاقة بين أهم مراكز الجهاز العصبي – خاصة مراكز الكلام والسمع والتنفس والإدراك والذاكرة والتفكير والإحساس والحركة – وباقي أعضاء الجسم وأجهزته التي تشترك معاً عند إنتاج رنين الكلمة المنطوقة." [11] "فإنّ للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلةً لطيفة، فيتخلصُ من الزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى،"...، "ومن الإباء والاعتياص إلى الإجابة والتسمح، بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه، فإذا استقصى المعنى وأحاطه بالمراد الذي إليه يسوق القول بأبسر وصف وأخف لفظ لم يحتج إلى تطويله وتكريره.[12]

8- انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الشرقية، تونس، 1966، ص 245.

9- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: حسن السندوبي، دار إحياء التراث، بيروت 1993، ص 74.

10- الجاحظ، البيان والتبين، ج1، ص81.

11- انظر: وفاء البيه، أطلس أصوات اللغة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص1391.

12- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 12-13.

إن الذي يسمى به الشعر فائقاً، ويكون مستحسناً رائقاً إذا اجتمع فيه: صحة المقابلة، وحسن النظم، وجزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه، وجودة التفصيل، وقلة التكلف، والمشاكلة في المطابقة، وأضداد هذه كلها معيبة تمجها الآذان، وتخرج عن الوصف والبيان.[13] لذا؛ "ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليفَ شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها، أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامُهُ فيها. .. فمن الأشعار أشعارٌ محكمةٌ متقنةٌ الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودةُ معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. ومنها أشعار مموهة، مزخرفة عذبة، تروق الأسماعَ والأفهامَ إذا مرت صفحاً، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، ومجت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه.[14]

"فأحسن الشعر ما ينتظم القولُ فيه انتظاماً يتسق أولهُ مع آخره على ما ينسقه قائله، ويجب أن تكون القصيدة كلٌّ ككلمة واحدةٍ في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصوابَ تأليفٍ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً، حتى تخرج القصيدةُ كأنها مفرغةٌ إفراغاً، وتكون في الجودة والحسن واستواء النظم، لا تناقضَ في معانيها، ولا وهْيَ في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها، تقتضي كلُّ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها." [15] "وأحسن الشعرِ ما يوضع فيه كلُّ كلمةٍ موضعَها حتى يتطابقَ المعنى الذي أريدت له ويكون شاهدُها معها لا تحتاج إلى تفسير من غير ذاتها." [16]

لذا؛ فالنقاد العرب قد اهتموا بعملية السبك، حيث يقول الجاحظ عن عامة رواة الأخبار في غاية نقل الشاهد الشعري والمثل: "ورأيت عامّتَهم – فقد طالت مشاهدتي لهم – لا يقفون إلاّ على الألفاظ المتخيَّرة، والمعاني المنتخَبة، وعلى الألفاظ العذْبة والمخارج السَّهلة، والدِّيباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكِّن وعلى السَّبك الجيِّد، وعلى كلِّ كلامٍ له ماءٌ ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عَمَرتها وأصلحتها من الفَساد القديم، وفتحت للِّسانِ بابَ البلاغة، ودلَّت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حِسان المعاني، ورأيت البصرَ بهذا الجوهرِ من الكلام في رُواة الكتّاب أعمَّ، وعلى ألسنة حُذَّاق الشُّعراء أظهر."[17]

13– ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، جامعة بغداد، 1967، ص 175 .

14– ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار ومراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984، ص129–131.

15– ابن طباطبا، عيار الشعر، ص131.

16– ابن طباطبا، عيار الشعر، ص132.

17- الجاحظ، البيان والتبيين، 4/ 997.

الفعل القولي في السياق الشعري:

إن علاقة إعادة إنتاج[18] تصويرات المتخيل والمرجعية، وتجاوز السياق بإنتاج اللغة الشعرية، وأثرها على الحالة النّفسيّة تتم من خلال أفعال اللغة، فالفعل القولي في السياق الشعري، يتساوق مع اللغة؛ فاللغة بالمعنى العام نظام تحكمه مجموعة من القواعد والقوانين، أما الكلام، فهو تصرف الإنسان ضمن هذه القواعد والقوانين؛ لذلك نجد النظام اللغوي يتكون من ثلاثة أنظمة هي: النظام الصوتي، والنظام الصرفي، والنظام النحوي، وهذه الأنظمة مجتمعة ضمن عملياتها التراكبية تتصل في صياغة الكلام، وتتكون من المستويات اللغوية التالية: البلاغية والدلالية والمعجمية والكتابية. لذا تتزامن في الوقت نفسه ثلاثة أفعال على التوالي عند وقوع الأحداث في الفعل القولي: الفعل الصوتي، والفعل التركيبي، والفعل الدلالي.

وحين النظر إلى الفعل الإنجازي، سنجده يستخدم مرجعية المعارف والخبرات المحمولة في نظام الشاعر اللغوي، يسهم معا في اعتماد الأمر بكل صيغه كبناء لغوي أراد به استدعاء الفعل بالقول ممن يخضعون لمرجعيته. فـ"يعد الفعل القولي (فعل الكلام المحض) اسم المحتوى المادي لمنطوق ما، أما الفعل الإنجازي (قوة فعل الكلام) فيعنى المعنى القصدي لمنطوق ما." [19] و"الفعل الكلامي المعقد (المنطوق المحدد) يتكون من الأفعال الجزئية المجردة التالية: فعل التحقيق (تحقيق صوتي أو خطي)، الفعل الإنجازي (الدور الإنجازي للمنطوق)، الفعل القولي [20] (فعل الإحالة + فعل الحمل).[21] إنّ النص أكثر من مجرد خطاب، أو قول فهو نتيجة لعملية إنتاجية من خلال علاقته بتفكيك النص وإعادة بنائه، ويمثل عملية استبدال من نصوص أخرى، أي (التناص)، تتقاطع في فضائه بأقوال أخرى، بتحييد البعض الآخر ونقضه.[22]

18- انظر: ابن فارس، أبو الحسين أحمد: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت: دار الجليل، 1999، مادة: نتج. (نتج) النون والتاء والجيم كلمةٌ واحدة، هي النّتاج([1]). ونُتِجت النّاقةُ؛ ونَتَجها أهلُها. وفرسٌ نَتُوجٌ: استبانَ نتاجُها. ([1]) هو بالفتح المصدر، وبالكسر الاسم لما يوضع.

19- واروزيناك، زتسيسلاف، مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، تر: سعيد بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، 2003، ص 21.

20- الفعل القولي ترجمة من المصطلح الألماني (Iokutiver Akt).

21- واروزيناك، زتسيسلاف، مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، تر: سعيد بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، 2003، ص 23.

22- فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 211-212.

ملامح التماسك النصي في قصيدة (وصية لاجئ):

وإذا نظرنا إلى ملامح التماسك النصي، سنجد فيها إيحاء المعنى والدلالة من خلال تحليل إنتاج معجمية لغة السلام في تصويرات المتخيل والمرجعية، وعلاقتهما بالدلالات اللغوية، في قصيدة (وصية لاجئ) (http://www.adab.com.) التي ألقاها الشاعر هاشم الرفاعي في ندوة الشبان المسلمين لنصرة قضية فلسطين 1958/11/18:

سيحدثونك يا بني عن السلام ** إياك أن تصغي لهذا الكلام
الطفل يخدع بالمنى حتى ينام ** صدقتهم يوماً فآوتني الخيام
وغدا طعامي من نوال المحسنين ** يُلقى إليّ .. إلى الجياع اللاجئين
فسلامهم مكر.. وأمنهمُ سراب ** نشر الدمار على بلادك والخراب

حيث إن العبارة الأولى في مطلع الصدر من البيت الأول (سيحدثونك يا بني)، وفي مطلع البيت الثاني (إياك أن تصغي)، وفي مطلع البيت الثالث (الطفل يخدع بالمنى)، وفي مطلع البيت الرابع (صدقتهم يوماً فآوتني) ، تتشكل من إيقاع حركة الفعل اللغوي، فتعطينا دلالة موسيقية ناتجة من اتفاق الأفعال اللغوية وائتلافها، ونجد التبادلية أيضاً في المقاطع اللغوية في هذه الأبيات نفسها، حيثُ إن العبارات السابقة جاءت متطابقة مع حركة الفعل اللغوي، ومع وجود الانسجام الصوتي في الحروف، تسامت الدلالات الموسيقية وتساوقت في الأبيات، فدخول أحرف الهمس والجهر أعطت دلالة موسيقية تُوحي بالنظرة المستقبلية التي مزجت مع الخبرة الواقعية، وهي معبرة عن المعاناة والألم جراء هذا السلام. وما نلمسه أن الأصوات اللغوية لها دلالات موسيقية تؤدي معاني معينة لدى المستمع، أو القارئ.

فتقسيمات حركة معجم لغة السلام، أنتجها الشاعر من أجل التعبير عما يختلج في صدره من إيقاعٍ مختلف عن الوزن العروضي المعروف، باستخدام التماثل والتجانس في الحركة، مما أدى إلى الانسجام السياقي المتعلق بذهنية ومُتخيل الشاعر ومرجعيته؛ في (سيحدثونك يا بني عن السلام)، فمثلاً ذكر الشاعر في بداية البيت (سيحدثونك)، وفي نهايته يخبرنا (عن السلام).

وأما البيت (إياك أن تصغي لهذا الكلام)، فنجد تقسيمات الانسجام السياقي في العبارتين (إياك أن تصغي/ لهذا الكلام) اختلفت باختلاف المعنى، حيثُ كان الهدوء في الحديث عن السلام يقتضي بوتيرة صوتية خفيضة فتحس بطول العبارة، وحسن الإصغاء، أما في البيت الثاني فنجد الحذر الواضح بكلمة (إياك) من الإصغاء إلى العدو عكس ما كان يصغي الابن إلى والده وهو يحدثه عن السلام، مما جعل الوتيرة في البيت ترتفع

بحدة باستخدام أدوات الحذر والنهي مما جعل التفعيلات تقبض بما يستوجب الموقف في سرعة النهي عن الاستجابة للعدو في حديث السلام.

وفي هذا البيت (الطفل يخدع بالمنى حتى ينام)، ينقل الشاعر للمتلقي المتخيل والمرجع المشترك بينهما، قصصاً ترويها الأم لطفلها ما قبل النوم، فأسقطها على الأحاديث التي يرويها الاحتلال عن السلام إلى الشعب الفلسطيني، فكان الجواب من الشاعر لطفله، في البيت (صدقتهم يوماً فآوتني الخيام)، أي انظر ماذا حدث لنا في حالة تصديقهم، أن المنزل المستقبلي هو الخيام، وليس المنزل الآمن.

قرّب الشاعر في البيت (وغدا طعامي من نوال المحسنين)، صورة الحصول على المأكولات من الطعام أصبح عطايا المحسنين، حيث نشاهد الصورة في الشوارع وفي الأماكن الفقيرة، والمنكوبة، وهذا الطعام (يُلقى إليّ .. إلى الجياع اللاجئين)، أي يُرمى إلى من لم يذق الطعام منذ فترة من الزمن، من أولئك الذين شردوا من ديارهم.

ويصف الشاعر سلام المحتل في البيت (فسلامهم مكر.. وأمنهمُ سراب)، بالمكر والخديعة والحيلة.. وأمنهمُ وهمٌ كانعكاس الشمس فيراه الرائي من بعيد بأنه ماء، وكلما اقترب منه تلاشى، فلم يستطع له طلباً، فهذا السلام يصور في البيت (نشر الدمار على بلادك والخراب)، الدمار والخراب الذي بسطه المحتل ومدَّه على طول البلاد.

فتتبادل مكونات الفعل اللغوي والموسيقى والإيقاع بين التقسيمات السياقية، والإيقاعات النغمية التي تضفي مسحة جمالية على البناء الفني لشعره، وتزيد من قوة صوره وخياله، ويعرج إلى عمق انفعال الشاعر وعاطفته وخلجات وجدانه. ويجعل البناء الموسيقي نظير إيحاءات الشاعر في لغتهِ من حيثُ الإيحاء في المعنى الكامن وراء اللفظ، والمعنى الكامن وراء الصوت والإيقاع.[23]

فالبناء العروضي والموسيقي هو شيء واحد في إيصال المعنى من خلال اللفظ النطقي والصوتي المتمثلين في إلقاء الشعر بتقسيماته الجديدة.[24]

إن المعنى المناسب للبيت الشعري، وما ينطوي عليه من ترابط العبارة الشعرية، وما يحتوي من ربط وترابط بينه وبين البيت السابق واللاحق، وما يتكون من تناسق حركة الأفعال، وما يتوافق بين أمر وماض وحاضر ومستقبل؛ لأن الحالة التركيبية امتزجت بكافة العملية الشعرية من قراءة، ونطق، ومعنى، واستماع.

فإذا أردنا الوصول إلى دلالات معجم لغة السلام في التقسيمات الشعرية، لا بد لنا من أن ننظر في التماثلية والتبادلية والانسجام الصوتي، وكل ما يقرب الصورةَ الشعرية إلى أذهاننا، فتجعلنا نشاهدُ كيفية انعكاسية إنتاج الفعل اللغويّ من خلال التدفق الشعري الممزوج بالحالة الشعورية لدى الشاعر أو المستمع أو القارئ، ومن ثم

23- عبد الحق الهواس، البناء الفني لشعر امرئ القيس، ص173.

24- انظر: عبد الحق الهواس، البناء الفني لشعر امرئ القيس، ص228.

التحول الايحائي في السياق الشعري، فـ"القوى والأفعال، يعرف بعضها من بعض، إذ كان كل قوة مبدأ فعل ما، وكل فعل إنما يصدر عن قوة،... فأجناس القوى وأجناس الأفعال الصادرة عنها ثلاثة: جنس القوى النّفسانية؛ ومسكنها ومصدر أفعالها الدماغ، وجنس القوى الطبيعية؛ ولها نوعان: الأول غايته حفظ الشخص وتدبيره، والثاني حفظ النوع، وجنس القوى الحيوانية؛ وهي التي تدبّر أمر الروح الذي هو مركب الحس والحركة وتهيئة لقبوله إياهما إذا حصل في الدماغ، وتجعله بحيث يعطي ما يفشو فيه الحياة ومسكن هذه القوى ومصدر فعلها هو القلب."[25]

إن التماثلية في المقاطع الشعرية تعطينا مسحة جديدة في دراسة حركة الفعل اللغوي صوتياً، حيث تتفق الأصوات اللغوية بعضها مع بعض في صفات، ويختلف بعضها مع بعض في صفات أخرى.[26]

إنّ الناظر إلى الفعل التأثيري، سيجده فِعْلاً منعكساً يقوم به القارئ أَو المتلقي ردّاً على تنبيه حِسِّيٍّ موضِعِيّ، أو إيحائياً، يتحرك من خلال حركة تصورات الشاعر الذهنية القصدية في السياق الشعري، فيكون لهذه الحركة المنعكسة قدرة على إحداث أثر قوي، تصاحب تأثير قوّة أصليّة وتساويها مقدارًا وتضادّها اتِّجاهًا، تتسم ردود أفعاله بعدم المنطقيَّة، فنتدبر ونتصرف في حركة تصورات فعل القول كما نشاء، حيث يسيطر فعل الأمر الحادث علينا من مثل الحال والشأْن، والقيامة، في كلّ فعل يُراد به طلب القيام بالشيء، أو العمل في زمن المستقبل، يشوبه ما يطلب به حصول شيء بعد زمن التكلم.

وبذلك سيؤدي انعكاس الفعل التأثيري إلى تحفيز أفعال الذاكرة والتصورات الذهنية القصدية، من خلال طرائق بناء المعلومات داخل النصوص، وهي في ذات الوقت البناء المستعمل في النظام اللغوي، حيث تظهر الوحدات اللغوية في مواضع مختلفة من التراكيب الشعرية، التي تعكس العلاقة القائمة بين نظام الشاعر اللغوي وطرائق التفكير عنده.

وقد افترض علماء النفس أن الذاكرة تقسم إلى قسمين، حسب معيار الزّمن الفيزيائي: ذاكرة قريبة المدى. وذاكرة بعيدة المدى. [27] فالنص يحاكي الذاكرة في مستويين: مستوى السياق النظمي؛ فيستعمل الذاكرة قريبة المدى، ليبلّغ قصده إلى المتلقي، ومستوى السياق المقامي، خاضعا للتّتابع الزمني في إنتاجها، وهي بذلك ذاكرة مباشرة، توجّه مقاصده، كما نجده يضع الملفوظ بشكله المجمل، ثمّ يعمد إلى تفصيل معلوماته، يعكس تلك الذاكرة؛ بصيغ مختلفة متباعدة، مما يجعل النص يتحد مع المتلقي بالمتخيل والمرجع.

25- ابن سينا، كتاب القانون في الطب، ج1، تحقيق سعيد اللحام، دار الفكر، بيروت، 2002، ص 130.

26- سمير استيتية، الأصوات اللغوية، ص326.

27 - انظر: جلال شمس الدين: علم اللغة النفسي (مناهجه، نظرياته، قضاياه)، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 2003، ص 168.

في حين يكشف السياق المقامي عن المعارف والخبرات السابقة المختزنة في الذاكرة، فالخبرة لا تُستدعى كما هي؛ بل يعاد بناؤها، وتكشف وحدات اللغة في هذه النصوص عن الذاكرة قريبة المدى، [28] فظروف الفعل الزمني تدل على قرب وقوع الأحداث من زمن كتابة النص، لذا فإنّ المتلقي سيقوم باستحضار المشاهد من خلال مرجعيته في قراءة النصّ التي تتعلق بها الذاكرة بعيدة المدى، وإن لم تكن الأحداث واقعة في زمن إنتاج النص، وبهذا تكون الصور الشعرية المتعلقة بالفعل الزمني، سواء أكانت ذاكرة قريبة المدى أم بعيدة المدى، هي التي تحاكي التصورات الذهنية عند المتكلم أو المتلقي.

إذن فهذه الصور المختزنة في الذاكرة النصية، إنما هي أفعال محرّكة للقوة الإنجازية لأفعال التوجيه (الأمر، النهي، النداء، الإغراء، والتحذير...)، فنجد أن الأمر ملازما للنهي، ومن أمثلة ذلك عند الشاعرة جوديث (لا تخسر)، والأمر عند حيفاوي (يكفيك، ويكفي). فيه مَعْنى التّعجُّبِ. أما عن أفعال الذاكرة لفكر جوديث وحيفاوي، فتعكسها حركة الذاكرة النصية القريبة والبعيدة، التي تعمل على تفعيل العمليات المتخيلة والمرجعية والمعرفية، لدى المتلقي، وكأنّ الفعل القولي عند المتلقي يبدأ بالتفاعل مع النص وتنشيط استحضار التصورات المعرفية الذهنية حتى تصل إلى حد الدهشة، إما بالتلاقي أو بالتنافر.

وإما أن يتوقف التفاعل مع النص حين الانتهاء من قراءة أو سماع الجملة، لعدم قدرة الشاعر في تنشيط استحضار التصورات المعرفية الذهنية عند المتلقي، لذا؛ لا يصل المعنى المراد المطلوب، فينقطع، فلا يرجع إليه الفعل القولي مرة أخرى، فيصبح قلب المتلقي فارغاً فلا يسمع؛ فكأن في أذنيه وقراً، ولا يرى؛ فكأن على عينيه غشاوة.

لذا لا بد للمتلقي من إجراء عدة محاولات استقرائية حتى يتراءى له أساليب التعليل والتفسير، في استعمالات الشاعر من أدوات (الشرط، الأمر، الإغراء، والتحذير...)، بامتزاجها مع الألفاظ والتراكيب مما ينتج عنها نوع من تصورات ذهنية تواصلية جديدة على مستوى القصدية والمعنى والقصد والمعرفة. فتبدو القدرة التواصلية عند الشاعر مزيج بين خصائص شكلية وأخرى تواصلية، تتكون من تفاعل نسق من القدرات، شكلت فيها الملكة اللغوية بؤرة النشاط التواصلي؛ [29] فتتآلف معها الملكات غير اللغوية في عمليتي إنتاج أفعال اللغة (الخطاب) وفهمها،[30] ويتشكل بناؤها العام من خلال ملفوظاته في مستواها مشكلة من مجموعة أصوات، أنتجها

28 – انظر: جلال شمس الدين: علم اللغة النفسي (مناهجه، نظرياته، قضاياه)، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 2003، ص 128.

29 – المتوكل، أحمد، الوظيفية بين الكلية والنمطية، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، الرباط، 1424هـ-2003م، ص20.

30 - 67. **المتوكل، أحمد، الوظيفية بين الكلية والنمطية، ص21.**

المرسل، تأتلف مع بعضها البعض لتشكل بُنى تركيبية مختلفة،[31] مما يكسبها إيقاعا معنوياً، وموسيقى شعرية خاصة للتأثير في متخيل المتلقي ومرجعيته.

المعنى الإيحائي في قصيدة (نَشَبَ السلام):

وإذا ما قمنا بأخذ المعنى الإيحائي من قصيدة (نَشَبَ السلام) (Waging Peace)[32]، للشاعرة (جوديث هيل)، ستتكشف لنا الأفعال العاطفية في نفسية الشاعرة من حيث القوة، أو الضعف؛ حيث استخدمت صيغة الأمر التي تحمل معنى الأمر والطلب، كما في قولها: بث، قم واسترد، تنفسْ، انفث، اصبغ، انشر، وتذكرِ، وتعلم، عُد الحَسَاءَ، واعزفْ، هيا تعلمْ، واصنع، وتَخَيّلِ، ولتضيء، اسبح، وامسكْ، وابتهجْ، لا تخسر. لاستجلاب معجم السلام من خلال المتخيل والمرجع، في قولها: (ما دامت الأنفاس في الأرواح تجري.. بث السلام)، (وتَخَيّلِ الفوضى تُراقصُ نجمَها .. كالتوتِ يُرقِصُ أرضَهُ.. وبث عبيرها في الإرهابْ .. ثم اصبغ الفوضى سلاماً دائماً).. (انشر سلاماً حين تصغي للصلاة العاليةْ .. وإذا سمعت الصافرات تولولُ .. بث السلامْ).. (عُد الحَسَاءَ.. واعزفْ على قيثارةٍ.. لحنَ السلامْ).. (وتخيل الحزنَ العميقَ جمالاً.. أو أنَّهُ إيماءة الأسماكْ.. لتضيء أرضكَ سلاما..)،

فالفعل القولي (نشب) في العبارة الشعرية (نشب السلام)، متعلق في ذهن ومُتخيل الشاعرة والمتلقي ومرجعيتهما؛ هو ثار، شبّ، وقع، اندلع، اشتبك، أوقد، أشعل، وهذه الأفعال من متعلقات دلالة الحرب والحريق، وليس من متعلقات دلالة الأمن والسلام، فجعلت الشاعرة حركة فعل السلام، كفعل الحرب في الامتداد والانتشار.

(ما دامت الأنفاس في الأرواح تجري.. بث السلام) وكأنّ الشاعرة تخاطب الإنسان وتقول له: ما دمت حيًّا، وأنفاسك تنساب في روحك، بث السلام؛ والأمان، والصلح، وابتعد عن الحرب.

(ومن المباني العاليةْ.. قم واسترد هدوء نفسك منها)، ثم تقول له: قف وانهض، واسترجع من المباني العالية هدوء نفسك.

(ومن الطيور تنفسْ.. ذات الجناح الاحمرْ..)، وتنفَّس نفَساً من تلك الطيور جميلة المنظر، رائقة المشهد.

31 – انظر: العيد، يمنى، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985، ص 183.

32– هيل، جوديث، تر: ناريمان الهندي، حسام العفوري، (2019)، قصيدة (نشب السلام)، مجلة أوراق– ثقافية فصلية– رابطة الكتاب الأردنيين, عمّان – الأردن، العدد (46)، 124–126.

(من روحك انفث في رجال الإطفاءْ.. وانفث غبار الكسارةْ)، وهنا الشاعرة تقوم بتكرار كلمة انفث، فتجعل في النص تأكيداً للفكرة التي أرادتها؛ ألا وهي الولوج بها إلى أعماق المتلقي، أنْ أرسل نفخة من روحك إليهم، وانفخ في أرواح رجال الإطفاء، وكذلك في آلة الكسارة، حتى تعيد إليهم الحياة والنشاط والعمل

(قم واسترد نضارة قلبك المتعبْ ندىً.. من خضرة الأشجار كالقيقبْ.. وبث عبيرها في الإرهابْ)؛ فتطلب الشاعرة من الإنسان أنْ ينهض ويقف، ويسترجع نضارة قلبه الندي من خضرة الأشجار الذي ضَاعَ مِنه، وأنْ ينشر رائحة أشجار القيقب الطيِّبة الزكيَّة، بأَخلاط من أريجه وأريجها، في أَعمال العُنف؛ ولأنها تسر الناظرين، ولها أريج زكي، ولها ثمار حلوة المذاق؛ كن مثلها أيّها الإنسان.

(ثم اصبغ الفوضى سلاماً دائماً) وكأنها تقول استمر أيّها الإنسان، وقم بطلاء الفوضى، بلَون السلام والأمان طيلة الوقت، وهذا يعيدنا إلى المتخيل والمرجع؛ فنرى اختلال أداء الوظائف والمهام الموكلة إلى أصحابها وافتقارها إلى النظام العام في كل شؤون الحياة.

(روح الصداقات الحقيقيةْ.. الدائمةْ.. منها تنفسْ .. في الضعف والفشل انفثْ)، تحث الشاعرة الإنسان بأن يتنفس ممن تأمن بقوله وبجانبه، دائم الصدق الذي لا يكذب، وانفخ في الوَهَن، وفَقْدان القوة والقدرة على النَّشاط، وكذلك انفخ في الخَيْبَة، والتَرَاخ وَالكَسَل.

(انشر سلاماً حين تصغي للصلاة العاليةْ)، تدعو الشاعرة الإنسان إلى الانغماس في حالة التأمل، من أجل يبسط روحه ويمدّها، للكشف عن الأمان، والسِلْم، بإذاعته حين ينصت ويستمع إلى الدعاء، وكأنه يجلس بين أشجار القيقب، وحوله ترفرف الطيور الجميلة ذات الجناح الأحمر.

(وإذا سمعت الصافرات تولولُ.. بث السلامْ)، فإذا تلقيت أيّها الإنسان صوت الصافرات وأدركت صِيَاحها، وهي تدعو بالويل والثبور، في هذه اللحظة الخطيرة التي تنذر بالدمار والخراب؛ انشر السلام.

(وتذكرِ الأدواتِ خاصتَكَ التي دفنتْ: منها بذورُ الزهرِ، أبر الثيابْ.. والأغطيةْ.. ونظافة الأنهارْ)، وكأن الشاعرة تريد من المتلقي استرجاع واستحضار، واستعادة الصور، والمعاني الذهنيَّة الماضية عن قصد أو غير قصد.

(وتعلم القول الحكيم كـ(شكراً) بلغاتها: الأولى.. الثانيةْ.. الثالثةْ)، أتقن أيّها الإنسان، القول الحكيم عن رويّة ورأي سديد، وكيف تعبر بكلمة واحدة عن شكرك المتواصل في كل الظروف.

(عُد الحَسَاءَ.. واعزفْ على قيثارةٍ.. لحنَ السلامْ)، وما عليك أيّها الإنسان؛ إلا أن تجهّز الحَسَاءَ، أي المرق الساخن، وتُصدر لحنَ السلامْ من آلة القيثارة، حينها ستستمتع بوقتك وما حولك.

(هيا تعلمْ.. مثل الحياكةْ.. واصنع لنفسك قبعةْ)، ثم أَسْرِعْ أيّها الإنسان وأتقن العمل الخاص بك، كالحياكة مثلاً، وإذا نظرنا إلى صناعة القبعة في متخيل التصور الغربي ومرجعيته؛ وكأن الشاعرة تقول: أيّها الإنسان أنشأ لنفسك صورة تقوم على الاحترام والتقدير أمام الناس.

(وتَخَيّلِ الفوضى تُراقصُ نجمَها.. كالتوتِ يُرقِصُ أرضَهُ.. وتخيل الحزنَ العميقَ جمالاً.. أو أنَّهُ إيماءة الأسماكْ.. لتضيء أرضكَ سلاما..)، تَصَوّر أيّها الإنسان الفوضى كيف تهتزّ وتحرّك جسمها مع نجمها، وكيف أنّ التوت يحَمْلُ الأرض عَلَى الرَّقْصِ على أنغام الموسيقى والغناء، وتَصَوّر أيّها الإنسان الحزنَ العميقَ وصَيّره جَمِيلا، وزَيّنه، وحَسّنه.. أو اجعله كإشَارَة مميزة، مثل مَلاَمِحِ وَجْهِ الأسماكْ.

(اسبح لضفة نهرك الأخرى.. الآنَ يبدو العالمْ.. زاهٍ نضرْ.. بتصرف الحكماء أنت الآن تكتب هدنة الأبطال.. وبأنها قد تمت)، افعل أيّها الإنسان كما يفعل الحكماء ويتصرفون، وانتقل من حالة الفوضى التي أنت بها، إلى حياة الحكماء، وبذلك تكون قد كتبت المصالحة مع نفسك بعد الحرب، وجعلت العالم يزهو بالدَّعة والسكون باستمرار بلا توقف.

(وامسكْ بفنجانٍ من الشاي المثلج وابتهجْ.. لا تخسر العمر الجميل دقيقة أخرى)، تصور أيّها الإنسان أنك تشرب الشاي المثلج، وامتلأ سروراً بهذه الحياة، ولا تبدّد عمرك وتفسده بلحظات من الهم والحزن والكآبة.

فإذا نظرنا إلى النص الشعري؛ ضمن العادات اللغوية والاجتماعية والثقافية، ودلالاتها الموسيقية والعروضية في مقاطع النص الشعري، سنجد أن بيان "ما يمكن أن تتضمنه واحدة لتسهيل تعليم الأخرى، والإفادة من العادات اللغوية في كل لغةٍ من هاتين اللغتين، والتغلب على الصعوبات التي قد تكتنف مسيرتها النظرية والتطبيقية. ويبدو أن هذه الدراسة نالت صدى إيجابياً لدى السلوكيين، ونظرتهم الخاصة في التعليم (المثير والاستجابة)؛ ولكن التحويليين وجدوا فيها طريقة تعيق اكتساب اللغة واختزانها في الذهن."[33] لذا؛ فمعظم اللغات تختلف في التعبيرات المستخدمة في المواقف الاجتماعية المعينة، وفي طريقة التعبير عن الأفكار، حيث إنها تعكس القيم المستلهمة من مجتمعاتها الزمانية والمكانية، تبعا للقيم والعادات والثقافة التي يعيشها أبناؤها، فتتوافق المعاني وبيئة الشاعر ة، فمثلاً قالت: نشب السلام بدلاً من نشبت الحرب؛ لأن النشوب للحرب وليس للسلام، مما يجعلنا نرتد على أعقابنا، ونراجع أنفسنا، بالتفكير بالسلام الذي يكون من منطلق القوة وليس من الضعف.

33– موسى، عطا محمّد، مناهج الدرس النحوي، دار الإسراء، عمان، 2002، ص 228.

دلالة صيغة الأمر في قصيدة (الحب أغنية السلام):

استخدم الشاعر مُحَمَّد خيرو حيفاوي صيغة الأمر التي تحمل معنى الأمر والطلب، والأفعال المضارعة في قصيدة بعنوان (الحب أغنية السلام)[34]: لاستجلاب معجم السلام من خلال المتخيل والمرجع، في قوله: تذهبُ، يكفيك عربدةٌ، ويكفي أن تقولْ:، هيا لنعملَ، هيا لنرسُمَ، ونحيلُ، مرهونٌ، يفعلون، يغرقُ، من يدفعُ، ومن يزيلُ . قامت هذه القصيدة على تصورات ذهنية متعلقة بمُتخيل الشاعر والمتلقي ومرجعيتهما، أنّ خيرات بلاده في كل عصر نهبت وسرقت من بين يديهما؛ لذا يصور الشاعر هذه الخيرات بأنها هي التي تقوم بالفعل، وحذف الفاعل الحقيقي، ألا وهو المحتل القاتل في كل زمان ومكان، حيث يقول في هذه القصيدة:

(خيراتُ هذا الكونِ تذهبُ.. لاختراعات الهلاكْ.. من أجلِ قتلِ الأبرياءْ)، فجعل الشاعر الخيرات تنصرف إلى اختراعات الدمار والخراب والهلاك، ويقرر النتيجة المسبقة في المتخيل والمرجعية، ألا وهي قتل الأبرياء الذين لا ذنب لهم سوى أنهم وجدوا في ذات الزمان والمكان.

(والأرض حبلى بالخطايا ... والرزايا ... والبلاء ...)، شبه الشاعر الأرض بصفة مشبَّهة تدلّ على الثبوت، كالمرأة الحبلى التي تحمل في بطنها الخطايا والرزايا والبلاء، فالأرض بذلك تكون قد أغرت أصحاب النفوس المريضة والذنوب في نشر النوازل والمصائب على الإنسان.

(والعمر مرهونٌ بلمسةِ أُصبعٍ .. من آلةٍ صماءَ في أيدي الكبارْ)، ويعتبر الشاعر أن نهاية عمر الإنسان مرتبطة بضغطة زناد آلة الموت الصماء من سلاح فتاك صنع من تلك الخيرات.

(لو يفعلون ... ماذا يكونْ؟؟ حربٌ ولا كل الحروبْ .. فيها لبوارْ .. والكون يغرقُ في الظلامْ .. هي ساعةٌ تأتي .. بليلٍ، أو نهارْ)، يتساءل الشاعر عن فعل السلاح الفتاك في أيدي الكبارْ، ثم يكون الجواب عن هذا السؤال، بكيفية إغراق وإنزال الكون في الظلام من هذه الحروب في أي ساعة تأتي سواء بليلٍ، أو نهار.

(من يدفعُ الحملَ الثقيلَ ومن يزيلُ عن الأنام .. شبح الدمارْ؟)، يسأل الشاعر كل من حوله، مَنْ يُبعد وينحي العبء الثقيل، ومن يرفع عن البشر والشجر والحجر والكائنات جميعاً، أهوال الدمار والفساد والخراب.

(يا أيّها الكون الملبدُ بالغيومْ .. يكفيك عربدةٌ .. ويكفي أن تقولْ: هيا لنعملَ... كي يكونَ الكونُ أحلى .. ونحيلُ صحراء الحياةِ ... إلى جنانْ)، يخاطب العالم المركوم بالسَّحاب الكثير الملتفّ حول نفسه، الذي يلقي ظلال الظلام على النَّاس، ليقول له، وفي قوله مَعْنى التّعجُّب: يكفيك أذى وقتل وتشريد ودمار وخراب، وفي ذات الوقت، يحث الكون وهو الإنسان المتجبر المتكبر القاتل، ويقول له ما عليك إلا أن تقول أيّها الإنسان:

34- حيفاوي، مُحَمَّد خيرو، ديوان نبض القوافي، مخطوط، 1998، ص77.

هيا لنعملَ كي يكونَ الكونُ أحلى وأجمل وأفضل، ونجعل الصحراء تدب بها الحياة، ونحولها إلى جنان كي نعيش بأمن وسلام.

(هيا لنرسُمَ .. فوق ثغر الناسِ جمعاً .. ابتسامات الربيع.)، ويحث الشاعر مرة أخرى، ويقول له: يا أيّها الإنسان هيا نخطّ ابتسامات الربيع بالقلم أو الريشة، ونجعلها رسومات في وجوه الناس جميعاً وعلى شفاههم، وفي كل شيء في الكون.

فالقارئ المتمكن حينما يقرأ النص المكتوب؛ تتكون لديه القدرة على تذوق الشعر، فتتحول الكلمات المرئية بالعين مباشرة، إلى كلمات يمكن حساب نطقها زمنياً لإصدار الكلمات اللفظية، ومن ثم تحول إلى كلمات باعثة إلى التفكير، من خلال تفاعل القارئ مع النص، فتترتب الكلمات منطقياً مرة أخرى: فكرية، لفظية، خطية، زمنية. لذا؛ فإنّ دلالة التماسك والترابط النصي بين المعنى واللفظ والقراءة؛ نجدها في ثلاثة أنواع من الحروف: فكرية، ولفظية، وخطية: فالأولى: هي صور روحانية، في أفكار النفوس، مصورة في جوهرها قبل إخراجها، وتكون معانيها الألفاظ. والثانية: هي أصوات محمولة في الهواء مُدْرَكة بطريق الأذنين بالقوة السامعة. والثالثة: هي نقوش خطت بالأقلام في وجوه الألواح، وبطون الطوامير، مدركة بالقوة الناظرة، بطريق العينين.[35]

وإذا ما قرأ المرء النص المكتوب بصمت، أو بأي طريقة كانت دون أن يكون هناك دربة بتحريك اللسان، سيصاب بداء الحبسة؛ لأن القراءة الصامتة دون البوح بها أمام الآخرين، سيجعل المرء في عزلة تؤدي إلى حبس الفكرة في العقل والقلب، وأية جارحة منعتها من الحركة ولم تُمرِّنها على الأعمال أصابها من التعقد على حسب ذلك المنع.[36]

وإذا ما نظر المرء إلى الدراسات اللسانية في المتخيل والمرجع عند الشاعر والمتلقي، سيجد أنها "تهدف إلى دراسة (الكفاية)، في حين يحلل علم النفس اللساني (الأداء الكلامي). [37] وهذا ما نجده في حركة انعكاسية دلالة الفعل اللغويّ في السياقات الشعرية المختلفة، وما يصاحبها من حدث نفسي ونشاط عقليَ يجري في ذهن المتكلم والمتلقي سواء أكان سامعاً أو قارئاً، قبل الكلام، أو أثنائه، بكافة النواحي الفكرية واللغوية، والاجتماعية والثقافية. ونجد في المقابل أن "الأخبار أو الأقوال الخبرية، لا تمثل سوى صنف من أصناف الأقوال التي تتوفر على الدلالة،

35– انظر: ثلاثة كتب في الحروف للخليل بن أحمد وابن السكيت والرازي، ط2، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1995، ص 147.

36– انظر: الجاحظ، البيان والتبين، ج1، ص 262– 263.

37– بركة، بسام، اللغة بين الدراسات النفسية والدراسات اللسانية، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1983، ص 53.

والأقوال الإنشائية ينبغي أن تكون موضوع المعالجة في المنطق والفلسفة". [38] ضمن إطار حركية إعادة إنتاج الفعل القولي، أو الإنجازي، أو التأثيري، أو أفعال الذاكرة، سواء أكانت متزامنةً أم منفردةً، عبر تشكيل فعل الأمر سواء أكان شكلاً، أم مضموناً بصيغ صريحة مختلفة، أو بصيغ أخرى كشبه الجملة، تتعلق بـ"مكونات الوصف النحوي للجملة، التمثيل النحوي- الدلالي والفونولوج وعملية التخصيص (التحديد) لكل من (أ) الأساس، (ب) الشكل السطحي (الأفقي)، و(ج) العلاقة بين الأساس والشكل السطحي (الأفقي)، فيكون جانب المستمع: التحليل، وجانب المتحدث: التأليف"[39] فيكون "التمييز بين الملفوظ الخبري والملفوظ الإنشائي، مثلما تشكل في الأصل، ينهض على الاختلاف بين قول شيء ما، وصنع شيء ما بواسطة اللغة". [40] و"يمكن أن ينشأ انتقال سلس إلى أكبر حد من الوصف النحوي للجملة إلى الوصف النحوي للنص" [41] مما يؤدي إلى توصيف وتحليل الفعل القولي الذي استعمله الشاعر، لاستجلاب معجم لغة السلام حسب المقام والسياق في كل مفصل من مفاصل النظام اللغوي المتراكب مع السياقات الشعرية المختلفة من بداية القصيدة إلى نهايتها.

38- حباشة، صابر، لسانيات الخطاب الأسلوبية والتلفظ والتداولية، دار الحوار، اللاذقية، 2010، ص 200.

39- بحيري، سعيد، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص 263-264.

40- حباشة، صابر، لسانيات الخطاب الأسلوبية والتلفظ والتداولية، دار الحوار، اللاذقية، 2010، ص 200.

41- بحيري، سعيد، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص 266.

الخلاصة

اختصت هذه الدراسة بالعمليات والحالات التي تقوم على أساسها إعادة إنتاج معجم السلام وتجاوز السياق، وذلك عبر صورة من صور التواصل الإنساني اللغوي في سياقات النص الشعري، في تبيين الكلام. وعلاقة ذلك كلّه بالحالة النّفسيّة التي يكون عليها المتحدّث.

إنّ لغة السلام بين المتخيل والمرجع في السياق الشعري، تظهر في الحالات السياقية التي تعبر عن كيفية إنتاج الكلام تعبيراً دقيقاً ضمن المتخيل والمرجعية في أزمانه المختلفة، كزمن الكتابة عند الكاتب، وزمن إعادة القراءة، لدى المتكلم والمتلقي.

إن أفعال الكلام في الشعر يقوم على أساس ترابط الكلمات بمعناها، واتساق العبارات بتسلسل سوابقها ولواحقها، ومن ثم ما يحتويه النص ككل، سواء أكانت الأبيات قليلة، أم كثيرة. وتندرج هذه الأفعال حسب أوستين على أساس قوتها الإنجازية في نمط الإنسياق نحو التحرر من جلد الذات.

وعند النظر إلى هذه الحالة على شكلها العربي من الترجمة الإيحائية للنص، سيجد المتلقي صعوبة إذا لم يستخدم الموسيقى الداخلية، في ربط النص بعضه ببعض، مما يبعد القارئ عن الخفة نوعاً ما، ويتجه نحو الثقل في الإيقاع، فتتجه المقاطع الصوتية للقصيدة نحو النشاز – نوعاً ما – من مثل : قصيدة (نَشَبَ السلام) للشاعرة (هيل جوديث): (ما دامت الأنفاس في الأرواح تجري.. بث السلام)، (وتَخيّلِ الفوضى تُراقصُ نجمَها .. كالتوتِ يُرقِصُ أرضَهُ.. وبث عبيرها في الإرهابْ .. ثم اصبغ الفوضى سلاماً دائماً).. (انشر سلاماً حين تصغي للصلاة العاليةْ .. وإذا سمعت الصافرات تولولُ .. بث السلامْ).. (عُد الحَسَاءَ.. واعزفْ على قيثارةٍ.. لحنَ السلامْ).. (وتخيل الحزنَ العميقَ جمالاً.. أو أنَّهُ إيماءة الأسماكْ .. لتضيء أرضكَ سلاما..)، لوجود صيغ معجمية ولفظية مترجمة لا تنسجم مع إيقاع المقاطع العروضية في القول الشعري. إنّ الذي يحدد الثقل، أو الخفة في المقطع إعطاء الصفة صفة أخرى ودلالة موسيقية أخرى، مما يؤدي إلى التغير النطقي في المقطع، فيؤثر على الأصوات في الكلمة ثم على السياق الشعري. وهذا ما يحدث بالفعل عند الترجمة، أو تعدد القراء.

وإذا ما قرأنا، أو سمعنا أيضاً هذا المقطع من قصيدة (وصية لاجئ) للشاعر هاشم الرفاعي، (سيحدثونك يا بني عن السلام ** إياك أن تصغي لهذا الكلام)، وكذلك من قصيدة للحيفاوي بعنوان (الحب أغنية السلام)، (يا أيّها الكون الملبدُ بالغيومْ .. يكفيك عربدةٌ .. ويكفي أن تقولْ: هيا لنعملَ... كي يكونَ الكونُ أحلى .. ونحيلُ صحراء الحياةِ ... إلى جنانْ)، سنجد اختلافاً كبيراً؛ ما بين الفكر الغربي والفكر العربي، ونظرتهما للسلام

نلحظ أن الفرق بين الشعر الذي كتب أصلاً باللغة العربية، وبين الذي أخذ إيحاءً من لغة أخرى؛ الأصالة في منظومة الفكر اللغوي القائم على المتخيل والمرجعية الشعرية؛ سيجعل تراكيب معجمية لغة السلام تنحو منحى

الثقل في اللفظ والموسيقى؛ لأن اللغة هي أصوات قصدية تؤثر في المتلقي سواء أكان قارئاً أم مستمعاً، فتنتج العملية التبادلية، والانسجام الصوتي، وغيرهما من أجل إتمام المعنى والدلالة عند كلا المتكلم والمتلقي.

المصادر والمراجع:

- ابن سينا، (2002)، كتاب القانون في الطب، ج2، تحقيق سعيد اللحام، دار الفكر، بيروت.
- ابن طباطبا، (1984)، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار ومراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ابن فارس، أبو الحسين أحمد، (1999)، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت: دار الجليل.
- إستيتية، سمير، (2003)، الأصوات اللغوية– رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل.
- الإمام النووي، (1412هـ)، رياض الصالحين، ط 3، تحقيق: حسان عبد المنان وشعيب الأرنؤوط، المكتبة الإسلامية، عمان.
- أنيس، إبراهيم، (1990)، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- أولمان، ستيفن، (1997)، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، دار غريب، القاهرة.
- بحيري، سعيد، (1997)، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، لبنان ناشرون، بيروت.
- بدوي، عبده، (1988)، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، جامعة الكويت.
- بركة، بسام، (1983)، اللغة بين الدراسات النفسية والدراسات اللسانية، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت.
- البيه وفاء، (1994)، أطلس أصوات اللغة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- الجاحظ، (1993)، البيان والتبين، تحقيق وشرح حسن السندوبي، دار إحياء التراث، بيروت.
- الجرجاني، (2001)، دلائل الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- حباشة، صابر، (2010)، لسانيات الخطاب الأسلوبية والتلفظ والتداولية، دار الحوار، اللاذقية.
- حسان، تمام، (1986)، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء.
- حسان، تمام، (2004)، اللغة العربية معناها ومبناها، ط4، عالم الكتب، القاهرة.
- حيفاوي، مُحَمَّد خيرو، (مخطوط)، ديوان نبض القوافي.
- الخليل بن أحمد (وابن السكيت والرازي)، (1995)، ثلاثة كتب في الحروف، ط2، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتب الخانجي، القاهرة، 1995.
- **دي بوجراند، روبرت، (1998)، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة.**

- الرفاعي، هاشم، تاريخ الاسترجاع 2019/12/03، قصيدة (وصية لاجئ) الرفاعي ، الموسوعة العالمية في الشعر العربي، (http://www.adab.com.).
- زيوان، فاتح، فاسخ ،فضيلة، (2016)، إنتاج الفعل اللغويّ بين توليدية تشومسكي وإنجازية أوستين (مقاربة عرفانية في رسائل عمر بن الخطاب رضي الله عنه)، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد (21)، 1-41، https://www.iasj.net/..
- ستوكويل، بيتر، (صيف 2017)، عوالم الخطاب والفضاءات الذهنية، تر: بهاء الدين مزيد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فصلية محكمة، الإدراكيات، المجلد (4/25)، العدد (100)، ص 240-241.
- شمس الدين، جلال، (2003)، علم اللغة النفسي (مناهجه، نظرياته، قضاياه)، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية.
- عبده، داود، (د.ت)، دراسات في علم أصوات العربية، مؤسسة الصباح، الكويت.
- عمر، أحمد مختار، (1991)، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة.
- عيد، رجا، (د.ت)، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- العيد، يمنى، (1985)، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت.
- فتح الباب، حسن، (1998)، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- الفرنواني، رفعت، (د.ت)، وظيفة المقطع الصوتي في موسيقى الشعر العربي.
- فضل، صلاح،(1992)، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت.
- القاضي، النعمان، (1977)، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة.
- القرطاجني، حازم، (1966)، منهاج البلغاء، تحقيق مُحَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.
- كمال الدين، حازم، (1998)، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، القاهرة.
- ماريوباي، (1998)، أسس علم اللغة، عالم الكتب، القاهرة.
- المتوكل، أحمد، (1424هـ-2003م)، الوظيفية بين الكلية والنمطية، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، الرباط.
- مرعي، عبد القادر، (1993)، المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر، جامعة مؤتة.
- مرعي، عبد القادر، (2002)، التشكيل الصوتي في اللغة العربية (بحوث ودراسات)، جامعة مؤتة.
- مصلوح، سعد، (2000)، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة.
- موسى، عطا مُحَّد، (2002)، مناهج الدرس النحوي، دار الإسراء، عمان.

- الهواس، عبد الحق، (2004)، البناء الفني لشعر امرئ القيس، دار الفرقان، عمان.
- هيل، جوديث، (2019)، قصيدة (نشب السلام)، تر: ناريمان الهندي، حسام العفوري، مجلة أوراق- ثقافية فصلية- رابطة الكتاب الأردنيين, عمّان – الأردن، العدد (46)، 124-126.
- واروزيناك، زتسيسلاف، (2003)، مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، تر: سعيد بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة.