بلاغة التعديل الخطابي وآليات اشتغاله في قصيدة"من ملحمة الجزائر" لسليمان العيسى.

أ.أعدور نبيلة

جامعة برج بوعريريج- الجزائر

تاريخ الإرسال:10-02-2018 تاريخ القبول:27-07-2018 تاريخ النشر:01-02-2019

ملخّص باللغة العربية: لقد أفضت الدراسات اللسانية المعاصرة إلى توليد العديد من الآليات الإجرائية الناجعة لدراسة الخطاب اللغوي، والتي استفاد منها النقد الأدبي المعاصر بشكل كبير في محاولاته لدراسة النصوص الأدبية، لذلك سنحاول في هذه الدراسة تطبيق بعض الآليات، التي تولدت عن اللسانيات التداولية، على نص أدبي، من خلال ربط العناصر المكونة لهذا النص بالسياقات التي تولدت عنه، هذا الأخير؛ هو الذي يفرض نوعا من التغييرات على النص وهو ما يُعرف بالتعديل الخطابي.

كلمات مفتاحية: التعديل الخطابي، السياق، التقوية، الإضعاف، سليمان العيسى.

Summary: Contemporary linguistic studies have led to the creation of many effective procedural mechanisms for the study of linguistic discourse, which has benefited greatly from contemporary literary criticism in its attempts to study literary texts. Therefore, in this study we will attempt to apply some of the mechanisms, By linking the elements of this text to the contexts that generated it, the latter; it imposes some kind of changes to the text, which is known as the rhetorical amendment.

Keywords: speech modification, context, strengthening, weakening, Suleiman Eissa.

تمهيد: يعدُّ التعديل الخطابي من أكثر المباحث التي لقيت عناية كبيرة من قبل الباحثين والنقاد في الدراسات اللسانية المعاصرة للخطاب، ولاسيما التداوليات، وذلك لما تتميز به اللغة من مرونة وقابلية للتغيير والتبديل، سواء من حيث المبنى أم من حيث المعنى، حيث يمكن للجملة نفسها أن تحمل العديد من المعاني أثناء ورودها في سياقات مختلفة، كما يمكن لمعنى واحد أن يرد وفق تراكيب مختلفة

أيضا، وذلك حسبما يُخضع له المتكلم خطابه وفقا للسياق الذي يتواجد فيه مع المتلقي؛ ووفقا للمعنى الذي يريد إيصاله إليه.

لقد بدأت بوادر الحديث عن مباحث التعديل الخطابي وآلياته في الدراسات المعاصرة منذ ظهور نظرية أفعال الكلام التداولية على يد رائدها **(جون أوستن J. Austin)** وذلك في معرض حديثه عن كيفية إنجاز الأفعال الإنشائية، إذ يمكن حسبهأن تنجز فعل الوعد بطريقتين هما[1]: الصيغة الإنشائية الأصلية مثل: سأكون هناك، والصيغة الإنشائية الصريحة مثل: أعد بأن سأكون هناك، حيث لا يوجد في العبارة الأولى ما يدل على أنها وعد، في حين أن العبارة الثانية فيها ما يدل على أن الفعل الإنشائي المقصود عبارة عن وعد وهو لفظة أعد، وفي ذلك تعديل للقوة الإنجازية عن طريق تقوية المعنى بذكر الفعل المقصود من العبارة.

وقد سرى مفهوم التعديل كذلك إلى تلميذه **(جون سيرل J. Searl)** الذي حاول تطوير مبادئ النظرية التي أسس لها أوستن، وقد تحدث عن تقوية غرض القول أثناء وضعه لمعايير تصنيف الأفعال الإنجازية، وهي عبارة عن اثنتي عشر معيارا حاول من خلالها سيرل وضع تقسيم نهائي للأفعال الإنجازية، وقد ورد في حديثه عن المعيار الرابع وهو اختلاف درجة قوة تقديم القول رأيه بأن بعض الأفعال الإنجازية أقوى من غيرها؛ حتى وإن كان غرض القول هو نفسه، ومثال ذلك إلحاق نون التوكيد المشددة بالفعل مما يزيد من قوته الإنجازية، كأن نقول: لنذهبنْ أو لنذهبنَّ، فإن غرض القول في الفعل الإنجازي الثاني أقوى من الفعل الأول، مع أن الغرض منهما واحد[2]، وقد حاول أوستن أن يضع بعض الآليات المبدئية لتقوية القوة الإنجازية للملفوظ، والتي لخصها في ست آليات هي[3]:

1. الصيغة: وهي الأسلوب الذي يختاره المتكلم لتحقيق قوة إنجازية ما مثل صيغة الأمر في(أغلق الباب) بمعنى (آمرك) التي تفيد وقوع الفعل على الوجوب، في حين أن (أغلق الباب إن أحببت) تؤدي الإباحة، وبالتالي فإن الصيغة في القول الأول تؤدي قوة إنجازية أقوى من الثانية.

2. نغمة الصوت: حيث تختلف نغمة الصوت من التهديد إلى الاستفهام إلى الأمر ...وغيرها.

3. التراكيب الإضافية: وتكون عن طريق استخدام أشباه الجمل من أجل تقوية المعنى مثل (سأعمل) بإضافة (جهد الإمكان) فتصبح (سأعمل جهد الإمكان) للزيادة في قوة المعنى.

4. أدوات الربط: وهي الحروف والألفاظ التي تدل على الربط مثل (إذن) التي تستعمل في قوة الاستنتاج، و(مع أن) التي تستعمل في قوة المعارضة.

5. مصاحبات الملفوظ ومستتبعاته: ويُقصد بها ما يسَاعد به الملفوظ من إشارات وحركات مثل غمز العين وتحريك الأيدي ورفع الكتف ...وغيرها.

6. ملابسات وأحوال المتلفظ: حيث إن ظروف النطق بالعبارة هو أهم معين على معرفة الغرض منها، فمن خلال هذه الملابسات والظروف يمكننا معرفة ما إذا كان الأمر أمرا أو رجاء أو التماسا أو اقتراحا أو دعاء ...وغيرها.

فكانت هذه الآليات التي وضعها أوستن بمثابة بداية لدراسة علامات تعديل القوة الإنجازية، وذلك حين زيادة قوة المنطوق أو إضعافها حسبما يقتضيه السياق.

إن الحديث عن الأسباب التي تدفع المتكلمين إلى تعديل القوى الإنجازية لخطاباتهم قد يطول به المقام هنا؛ حيث إن لكل تعديل غرض يرمي إليه المتكلم، كما قد تتعدد الأغراض في ذلك؛ لأنّ الأمر مرتبط بالسياق الذي يعدّل فيه المتكلم

خطابه من أجل إحداث تأثير ما في المتلقي؛ لذلك سنكتفي بذكر قول (جانت هولمز Janet Holmes)التي حاولت أن تجمع كل هذه الأسباب في سببين اثنين "أولهما: التعديل من أجل نقل المعنى المرتبط بسلوك المتكلم وتصرفاته تجاه القضية التي يعبر عنها، والآخر: التعديل من أجل التعبير عن معنى تأثيري أو عن سلوك المتكلم إزاء المخاطب في سياق المنطوق"[4] ففي هذين السببين نلاحظ تركيز الباحثة على عنصر السياق؛ الذي يحضر بقوة في كل تعديل خطابي، فقد يكون التعديل لأجل المتكلم، وقد يكون لأجل المتلقي، وقد يكون لأجل القضية المراد التعبير عنها، وقد يكون لأجلهم جميعا.

ولأهمّية مبحث التّعديل في الدّراسات المعاصرة للخطاب الأدبي بصفة خاصّة واللغوي منه بصفة عامة، فقد حظي باهتمام كثير من الباحثين، حتى وضعوا له قواعد وآليات تحقق نجاح التواصل بين المتكلم والمتلقي، وتتخذ من هذه الآليات ملاذا لفهم الخطاب تارة، واتخاذها قواعد للتواصل تارة أخرى. فقد تحدث **(جورج يولJeorge Yule)** عن تهذيب الخطاب، فاستخدم مصطلح التّهذيب، وعرّفه "في التفاعل بأنه الوسائل الموظفة لبيان الإدراك بوجه شخص آخر، ويمكن بهذا المعنى الإتيان بالتهذيب في حالات البعد الاجتماعي أو قربه"[5] فركّز يول على ضرورة تهذيب الخطاب مراعاة لمقام المتكلّم والمتلقّي؛ بمعنى أنّ التّهذيب يأتي، كما ذكرنا سابقا في رأي جانت هولمز، مراعيا للسّياق الذي يرد فيه، سواء أكان التعديل في خدمة المتكلم أم المتلقي أم المحتوى.

لقد اهتمّت، إذن، الدراسات المعاصرة للخطاب كثيرا بعنصر السّياق وبالأدوار التي يلعبها المتخاطبون المشاركون في العملية التخاطبية، إذ إنه ومن خلال ممارستنا للغة "نجد أنفسنا في دائرة التفاعل سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة غير

مباشرة، وسواء رغبنا في ذلك أو لم نرغب،من هذا الجانب يقتضي الفعل التواصلي من المتخاطبين عمليتين متوازيتين:الإنتاج والتأويل، يحيل الإنتاج إلى التلفظ الذي يرتبط بالمتكلم بالدرجة الأولى، في حين يتطلب التأويل من المتلقي الاستناد إلى عدة وسائل لسانية وغير لسانية"[6] لذلك كان لزاما على المتخاطبين بذل جهدهم في سبيل إنجاح عملية التواصل، عن طريق انتهاج منهج التعديل والتهذيب للخطاب.

وقد ذهب الفيلسوف **(بول غرايس P. Grice)** مذهبا أبعد من ذلك، حيث حاول وضع قواعد تحكم الخطاب صاغه في مبدئه الشهير بمبدأ التعاون، إذ يشكل هذا المبدأ العمود الفقري الذي تقوم عليه المحادثة حسب غرايس، فالتعاون يضمن للمتخاطبين التواصل وعدم الانقطاع، وقد صاغه غرايس في قوله "قم بمساهمتك في التواصل بالطريقة التي يتخذها الهدف التواصلي المخوض في الفترة اللازمة"[7] وهو في ذلك يركز أيضا على ضرورة بناء الخطاب وفقا للغرض المرجو منه، ووفقا للسياق الذي يولد فيه. وقد بنى مبدأه هذا على أربع قواعد هي[8]:

1. **قاعدة الكم:** والمتكلم فيها مطالب بتقديم القدر المطلوب من المعلومات لا أكثر ولا أقل.
2. **قاعدة الكيف:** وفيها قاعدتان:
   - لا تقل ما تعلم كذبه.
   - لا تقل ما ليست لك عليه بينة.
3. **قاعدة الملاءمة:** أي أن يتناسب الكلام مع الموضوع.
4. **قاعدة الطريقة:** وتكون بتوخي الوضوح والتنظيم في الكلام مع تجنب الغموض والإبهام.

فالتزام هذه المبادئ أو خرقها حسبه كفيل بنقل المعنى ونجاح التواصل، معولا في ذلك على تحقيق التعاون بين أطراف الخطاب. فطريقة تعديل الخطاب حسب غرايس لابد أن تخضع لتعاون المتخاطبين عن طريق الالتزام بهذه القواعد كلها أو بعضها.

وقد صاغت **(روبين لاكوف Robin Lakoffe)** مفهومها لتعديل الخطاب في مبدأ أيضا، يعرف بمبدأ التأدب، وقد عابت على الباحثين وقوفهم في دراساتهم للخطاب عند الشكل اللغوي، الأمر الذي جعل الباحثة تدعو إلى ضرورة الاهتمام بسياق التلفظ، وقد رسمت قواعد مبدئها في قاعدتين عامتين هما[9]:

1. كن واضحا.
2. كن مؤدبا.

حيث إنه يتوجب على أطراف التخاطب مراعاة هذا المبدأ؛ الذي يبتغي تحقيق الهدف المنشود من العملية التواصلية، وقد احتوى مبدؤها على ثلاث قواعد وصفتها بقواعد تهذيب الخطاب وهي[10]:

1. **قاعدة التعفف:** وتقوم على: لا تفرض نفسك على المخاطب؛ أي لتبق متحفظا ولا تتطفل على شؤون الآخرين.
2. **قاعدة التخيير:** وتقوم على: لتجعل مخاطبك يتخذ قراراته بنفسه.
3. **قاعدة التودد:** وتقوم على: لتظهر ودك للمخاطب.

فمقتضى قاعدة التعفف هو تجنب الإلحاح أو إكراه المتلقي على فعل ما، ويتحقق ذلك من خلال استعمال الخطاب الذي يبقي على البعد بين طرفي الخطاب، بالإبعاد عن الطلب المباشر مثلا وعدم التطفل على شؤون المتلقي إلا بعد الاستئذان.

أما قاعدة التخيير فتقترح التلفظ بأساليب دالة على تخيير المتلقي في اتخاذ ردة الفعل المناسبة، أو التلفظ بأساليب الشك عند المتكلم بدلا من استعمال أساليب الجزم والإلحاح، بحيث يدع للمتلقي حرية اتخاذ القرار.

أما قاعدة التودد فتقتضي أن يتودد المتكلم إلى المتلقي بخطابه؛ علامة على تأدبه معه، إذ يقود ذلك إلى صداقة حميمة بينهما، كما يشعر المتلقي بالانتعاش لإحساسه بالتساوي مع المرسل، وذلك بشرط تكافؤ مرتبة طرفي الخطاب حقيقة، أو بأن يكون المتكلم أعلى مرتبة من المتلقي.

وقد امتدّ مفهوم التعديل الخطابي إلى مبدأ آخر يعرف بمبدأ الوجه أو التواجه لدى **(براونP.Brown وليفنسون S.Levinson)** وقد استعملوا "لفظ (التواجه) في معناه اللغوي الذي هو (مقابلة الوجه للوجه) (...) ويمكن أن نصوغ هذا المبدأ كما يلي: لتصن وجه غيرك"[11] ويرتكز هذا المبدأ على مفهومين هما[12]:

1. **قيمة الوجه الاجتماعية**:يجب على المتكلم أن يصون وجه غيره، ففي ذلك صيانة لوجهه هو، وهذا ما يعكس الاحترام والتعاون المتبادل بينهما، وينقسم إلى قسمين:

- **الوجه الدافع:** وهو رغبة الإنسان في ألا يعترض الآخرون على أفعاله.
- **الوجه الجالب:** وهو رغبة كل واحد في أن تكون إراداته محترمة على الأقل من البعض الآخر.

2. **نسبة تهديد الوجه:** يسعى الباحثان إلى تصنيف عدد من استراتيجيات التخاطب لضمان الاحترام المتبادل، مما يلزم عنه تصنيف للأفعال التي تهدد الوجه وتحديد أثر كل منهما، ولهذا فهما يربطان بين الأفعال اللغوية وبين نسبة تهديدها للوجه.

قواعد التخاطب المتفرعة عن مبدأ الوجه: يذكر لنا براون وليفنسون خمسا منها، وعلى المتكلم أن يختار منها ما يراه مناسبا لقوله، وهذه القواعد هي[13]:

أ. أن يمتنع المتكلم عن إيراد القول المهدد.

ب. أن يصرح بالقول المهدد من غير تعديل يخفف من جانبه التهديدي.

ت. أن يصرح بالقول المهدد مع تعديل يدفع عن المستمع الإضرار بوجهه الدافع.

ث. أن يصرح بالقول المهدد مع تعديل يدفع عن المستمع الإضرار بوجهه الجالب.

ج. أن يؤدي القول بطريق التعريض، تاركا للمستمع أن يتخير أحد معانيه المحتملة.

فعلى المتكلم أن يختار من هذه القواعد ما يتناسب ومقامه مع المتلقي، فإن إن اضطر إلى تعديل خطابه فلابد له من ذلك؛ حتى يورد خطابه على نحو يحفظ له ماء وجهه أمام المتلقي.

ونجد كذلك فكرة التعديل في المبدأ الذي أقره **(جوفري ليتش Geoffrey Leech)** وهو مبدأ وسمه بمبدأ التأدب الأقصى؛ الذي اعتبره مكملا لمبدأ التعاون لدى غرايس، وقد صاغ مبدأه هذا وفق صورتين اثنتين[14]: إحداهما سلبية هي: قلل من الكلام غير المؤدب،والثانية إيجابية هي: أكثر من الكلام المؤدب.

قواعد التخاطب المتفرعة عن مبدأ التأدب الأقصى: ووضع فيها ليتش ست قواعد هي[15]:

1. **قاعدة اللباقة:** وصورتاها هما:

أ. قلل تكلفة الغير.

ب. أكثر ربح الغير.

2. **قاعدة السخاء:** وصورتاها هما:

أ. قلل ربح الذات.

ب. أكثر خسارة الذات.

3. **قاعدة الاستحسان:** وصورتاها هما:

أ. قلل من ذم الغير.

ب. أكثر من مدح الغير.

4. **قاعدة التواضع:** وصورتاها هما:

أ. قلل من مدح الذات.

ب. أكثر من ذم الذات.

5. **قاعدة الموافقة:** وصورتاها هما:

أ. قلل الاختلاف بين الذات وبين الغير.

ب. أكثر من موافقة الذات مع الغير.

6. **قاعدة التجانس:** وصورتاها هما:

أ. قلل كراهية الذات للغير.

ب. أكثر من انسجام الذات مع الغير.

ويتضح لنا أن قاعدة اللباقة هي القاعدة الأساسية، في حين تعد القواعد الأخرى ثانوية ومتفرعة عنها، وهي حسب ليتش "بمنزلة خطط ترفع كل ما من شأنه أن يوقع في النزاع أو يمنع التعاون، بحيث يترجح مبدأ التأدب الأقصى على مبدأ التعاون متى وقع التعارض بينهما؛ لأنه أحفظ للصلة الاجتماعية التي هي شرط في التعاون"[16] وبالتالي فإن تعديل الخطاب في مبدأ التأدب الأقصى يكون عن طريق

محاولة المتكلم التوافق مع المتلقي بأقصى جهد ممكن من خلال التعاون والتزام الأدب معه، حتى وإن كان ذلك على حساب ذاته.

وبذلك يمكننا القول إن هذه الدراسات قد رسمت الطريق لوضع قواعد وآليات لظاهرة التأدب في الاستعمال اللغوي؛ عن طريق تعديل الخطاب عبر ما يقتضيه سياق التخاطب، وقد عرض **(فريزرFraserBruce)** في بحث له مفهوما تداوليا مهما أطلق عليه اسم تلطيف الخطاب، حيث بين أن التلطيف استراتيجية يعتمدها المتكلم لتخفيف قوة المنطوق أو إضعافها، ويقع هذا التخفيف أو الإضعاف في المنطوق الذي تبدو تأثيراته غير مرحب بها عند المستمع. وفي السياق نفسه حاولت جانت هولمز تقديم دراسة أشد عمقا، إذ كشفت عن استراتيجية مضادة لمفهوم تخفيف قوة المنطوق؛ وهي زيادة قوة المنطوق أو تعزيزها[17]. وبذلك فإن تعديل القوة الإنجازية لخطاب ما يتراوح بين زيادة الإضعاف أو زيادة التقوية حسبما يقتضيه سياق الملفوظ، وحسب مقام المتكلم بالنسبة للمتلقي والعكس، بمعنى أن محاولة المتكلم لأن يجعل كلامه موافقا للسياق دائما هو الأمر الذي يدفعه إلى إخضاعه لوسائل التعديل المختلفة؛ قصد الحفاظ على مستوى التداول بينه وبين المتلقي.

آليات تعديل الخطاب: تنقسم آليات تعديل الخطاب إلى قسمين هما[18]: آليات خارجة عن نطاق اللغة، مثل السلوكيات الحركية والأوضاع الجسمية وتعبيرات الوجه والعينين وغيرهما، إلا أن وظائفها الخطابية لا تظهر فعاليتها إلا أثناء ممارسة الفعل الكلامي.

الآليات اللغوية؛ ومنها التركيبية وغير التركيبية والتنغيم والوقفات وغيرها، وهذا النوع هو الذي يعنينا بالدراسة حتى نقف على رصيد الوسائل اللغوية للتعديل

الخطابي، وهو رصيد قد يستعصي علينا حصره هنا، حيث تتجسد هذه الآليات في كل موقف تخاطبي مبني على اللغة، إذ تمثل آليات التشكيل الصوتي وسائل تطريزية لا تعتبر من بنية المنطوقات في الشفرة المكتوبة، لكن عندما ينص عليها المتكلم فإنه يدل بذلك على أهميتها ولزومها من حيث هي محددات صوتية سياقية مهمة في تفسير المعنى، مثل نغمة الصوت، والنبر، وجهارة الصوت أو انخفاضه، واستعمال أصوات معينة في الوقفات ...وغيرها، فهذه كلها محددات سياقية تساهم في إنتاج المعنى وتأويله.

أما الآليات المعجمية فهي عبارة عن عناصر معجمية تضيف أو تضعف قوة المنطوق الإنجازية، فحينما يستعمل المتكلم ألفاظ مثل: أؤكد أو أظن فإن الأولى تشير إلى قوة صدق المتكلم وإيمانه بذلك، في حين أن الثانية تشير إلى العكس؛ وهو احتمال صدقه أو عدمه. وقد تكون اللفظة موجهة إلى المتلقي؛ تشير إلى معرفته وعدم معرفته بالموضوع فيستخدم المتكلم ألفاظا مثل أنت تعلم، بالطبع للتقوية، أو نحو إن أحببت، إن أردت... وغيرها للإضعاف. وقد تكون موجهة إلى مضمون القضية، لإثبات صحتها أو تفنيدها، كأن يستعمل المتكلم ألفاظ نحو لاشك، لا ريب، الحق أن ...وغيرها للتقوية، أو يستعمل ألفاظا مثل قليلا، نوعا ما، أفترض ...وغيرها للإضعاف.

وأما الآليات التركيبية فيقصد بها طريقة نظم المنطوقات وبناء الأساليب؛ التي تحفل بها جميع اللغات، حيث إن تقديم عنصر ما أو تأخيره أو حذفه أو ذكره أو تعريفه أو تنكيره... قد يزيد أو ينقص من القوة الإنجازية لمضمون تركيب ما، وكذلك بناء الأساليب التي قد تعدل قوتها الإنجازية الأصل إلى قوة فرع.

وأخيرا الآليات الخطابية؛ ويقصد بها الوسائل الخارجة عن الخطاب، أو ما يسمى بوسائل ما وراء العملية التداولية؛ التي تضيف قوة إلى قوة المنطوق الإنجازية مثل تعيين الفعل الأدائي، أو التكرار، أو استعمال علامات رابطة بين الخطاب، أو استعمال وسائل ما وراء الخطاب، كلها آليات خارجة عن بنية الخطاب الأصلية، يوظفها المتكلم قصد زيادة القوة الإنجازية للخطاب.

آليات التعديل الخطابي في قصيدة (من ملحمة الجزائر) لسليمان العيسى:

هذا النص **(من ملحمة الجزائر)**هو أحد النصوص المدونة في الجزء الأول من الأعمال الكاملة للشاعر **(سليمان العيسى)***الذي استعمل فيه آليات تعديلية صوتية، معجمية، تركيبية، وخطابية من أجل إيصال رسالته التي صاغها تحت عنوان (من ملحمة الجزائر) وقد استعمل لفظة ملحمة لما تحمله اللفظة من دلالة على وجود حرب شديدة، حيث إن الملحمة في اللغة هي "الوقعة العظيمة في الفتنة"[19] وقد استعمل قبلها حرف الجر (من) الذي يفيد التبعيض، وذكر بعدها بلد (الجزائر) وبذلك تكون هذه القصيدة من خلال عنوانها سرد لبعض الوقائع التي حدثت في الجزائر أثناء الاستعمار الفرنسي لها، وقد كتب الشاعر هذه القصيدة كشكل من أشكال ثورة العرب على كل ما يسمى استعمارا أجنبيا للدول العربية، وهي؛ أي القصيدة، تحمل بين طياتها العديد من أشكال هذه الثورة ضد المستعمر الأجنبي؛ من مشاعر غاضبة وثائرة أحيانا وحزينة على هذا الواقع أحيانا أخرى، كما أن الشاعر وظف فيها آليات خطابية تعديلية تحتوي مضمون القضية التي أراد أن يعرض لها في نصه.

1. آليات التشكيل الصوتي:استعمل الشاعر في قصيدته آليات تعديلية صوتية متعددة ومختلفة من مقطع إلى آخر، حيث نلاحظ تنويعا بين النغمات، واختلافا في

نسبة النبر وجهارة الصوت، فقد اعتمد في المقطع الأول على نغمات صاعدة وصوت مجهور، ونبر قوي في معظم أبيات المقطع، فعندما نقرأ قوله في مطلع القصيدة[20]:

رَوْعَةُ الْجُرْحِ فَوْقَ مَا يَحْمِلُ اللّفْظ، وَيَقْوَى عَلَيْهِ إِعْصَارُ شَاعِرْ
أَأُغني هَدِيرَهَا، وَالسَّمَاوَاتُ صــلاَةٌ لِجُرْحِــهَا، وَمَجَــامِرْ؟
أَأُنَاجِي ثُوَّارَهَا، ودَوِيٌّ النَّارِ أبيَاتُهُم، وَعَصْفُ المَخَاطِرْ؟

فإننا نلاحظ وجود نغمة صاعدة في طريقة نسج الألفاظ، وكذلك النبرة القوية التي يحملها أداء الألفاظ (روعة، الجرح، فوق ما يحمل، يقوى، إعصار، شاعر) وهذه النغمة الصاعدة والنبر القوي يتناسبان مع ما يريد الشاعر التعبير عنه؛ لأن السياق الذي يتحدث فيه هو سياق ثورة وغضب على واقع الجزائر؛ الذي استبد به المستعمر الفرنسي، وما سبَّبه للشَّعب الجزائري من جروح؛ لذلك فإنّ استعمال النغمات الهابطة قد لا يؤدي المعنى المقصود.

أما في المقطع الثاني فإننا نلاحظ بعض التلطيف في استعمال النغمات والنبر وانخفاض نسبي في الصوت؛ لأن الشاعر انتقل من سياق الحديث على المستعمر الغاصب، إلى سياق التخاطب مع الشعب الجزائري، فاستعمل أثناء ذلك نغمة أقل صعودا، ونبرا وصوتا منخفضين، ونلاحظ ذلك في قوله[21]:

إنَّهُ مَوْلِدُ الضُّحَى فَتَخطَّيْ بِهِ القَدَرْ
قَصْفَةٌ بعْدَ قصْفَةٍ وَسَلِي مَوْكِبَ الظَّفَرْ
عنْ حِكَايَاتِ غَاصِبٍ فَوْقَ كُثْبَانِكِ انْتَحرْ

فانتقل الشاعر من نغمة صاعدة إلى نغمة هابطة توافقا مع السياق والمعنى الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، فنغمة الهبوط هنا تتوافق مع روح التضامن من

طرف الشاعر والشعب العربي عامة مع الشعب الجزائري، ومخاطبته بأسلوب فيه رأفة ورحمة، ذلك أن فجر الاستقلال قد صار بزوغه قريبا جدا، وأنه لم يبق إلا القليل على استرجاع السيادة والاحترام، وذلك في قوله[22]:

ما فَرَنْسَا وَ"مَجْدُهَا" مجدُهَا الكَالِحُ الصُّوَرْ
غَيْرُ ذِكْرَى غَدًا عَلَى شطِّ وَهْرَانَ أوْ خَبَرْ

يرجع الشاعر في المقطع الثالث إلى النغمة الصاعدة التي استعملها في المقطع الأول من قصيدته، وقد انتقل من سياق التخاطب مع الشعب الجزائري، إلى سياق الفخر بأمجاد وبطولات الثوار إبان المقاومة ضد المستعمر الفرنسي، ويتجلى لنا ذلك في قوله[23]:

يا قِلاَعَ الطُّغَــاةِ، قَــدْ نَفَــضَ العِمْلاقُ عَنْ جَفْنِهِ عُصُورَ الضَّبَابِ
والْتَقَيْنَا منْ غَيْرِ وَعْدٍ عَلَى الثَّأْرِ شِهَــابٌ يُضيءُ دَرْبَ شِهَــابِ

وفي قوله أيضا[24]:

أمة ظنها الغــزاة اضمحلّتْ وَتَلاَشَتْ وَرَاءَ أَلْفِ حِجَابِ
فِي افتِرَار الرَّبيع لا يَسأل السِّرْوُ شُمُوخًا عنْ حَاقِدِ الأَعْشَابِ
والعَتِيقُ الأَصِيلُ لا يُخطِئُ الشّوْطُ، وضِجِّي يَا حَانِقَاتِ الذِّئَابِ؟

وفي قوله أيضا[25]:

ويُــدوِّي عــلى الرِّمَالِ نَفِيرٌ عربَيٌّ، فالأَرْضُ رَجْعُ جوَابِ
وإذا الدَّهْــرُ من جديدٍ نشِيدٌ صَاغَهُ أسْمَــرٌ لِحُلْــمِ رَبَابِ
منْ سَقَى الرَّملَ في الجزائرِ رَعْشًا وَحيَــاةً تمورُ موْرَ العُبَاب!
منْ أَحَالَ الجِبَالَ زَأْرَ بَرَاكينَ، وَجُــدْرَانَ معْقِــلٍ غَــلاّبِ

فالشاعر في أبيات هذا المقطع يتغنى ويفتخر ببطولات وأمجاد أبناء الجزائر، وهو بيت القصيد؛ لأن الشاعر، كما أسلفنا، كتب هذه القصيدة (من ملحمة الجزائر) لسرد وقائع وبطولات الشعب الجزائري ضد المستعمر الفرنسي، وسياق الفخر يقتضي منه أن يتخلى عن النغمة الهابطة واستعمال نغمة صاعدة ونبر قوي بين المقاطع، كما في العبارات (يا قلاع الطغاة، قد نفض العملاق، الضباب، اضمحلت وتلاشت وراء ألف حجاب، وضجِّي يا حانقات الذئاب، وإذا الدَّهر، من سقى الرمل، العباب، من أحال الجبال زأر براكين، معقل غلاب)، ففي كل هذه المقاطع نلمح توظيف الشاعر للنبر القوي والأصوات القوية المجهورة والنغمات الصاعدة؛ بغية التوفيق بين المعنى المقصود وبين طريقة الأداء؛ لأن السياق الذي يتحدث فيه الشاعر هو سياق تفاخر يقتضي منه توظيف مثل هذه الآليات الصوتية التي تؤدي المعنى المراد وتساعد المتلقي خلال عملية التأويل.

يرجع الشاعر في المقطع الذي يليه إلى استعمال النغمة الهابطة والنبر الضّعيف، وذلك في سياق التّخاطب مع الشعب الجزائري مرة أخرى، وذلك للتعبير له عن مدى مساندته له في محنته، والتآزر معه حتى آخر لحظة يحقق فيها النصر والاستقلال، ونلمح ذلك في قوله[26]:

مَعكُمْ فِي صِرَاعِكُمْ يَا صُقُورَ الجَزَائِرِ
معكم كلُّ خافقٍ ولكُمْ كلُّ ناظِرِ
مَعَكُمْ، والضُّحى لنَا عَربيٌّ الغَدَائِرِ
لِي بوهرانَ سَكْرَةٌ يَوْمَ أرْوِي مَحَاجِرِي
منْ تُرابِي مُحرِّرًا عَابِقًا بالمَفَاخِرِ

حيث نلاحظ استعمال الشاعر للنبر الضعيف نسبيا في المقاطع (معكم في صراعكم، معكم كل خافق، لي بوهران سكرة، من ترابي محررا عابقا بالمفاخر) وكذلك استعمال الكسرة، وهي أضعف الحركات، في حرف الروي (الراء) وهو حرف ضعيف نسبيا؛ إذ تجتمع فيه بعض صفات الضعف مثل التوسط والذلقية والتكرار، وهذه النغمات الهابطة والنبرات الضعيفة وضعف جهارة الصوت كلها آليات استخدمها الشاعر في القصيدة أثناء خطابه الأخوي التآزري مع الشعب الجزائري.

ويرجع الشاعر في المقطع الرابع والأخير من القصيدة إلى استعمال النغمة الصاعدة، وذلك تزامنا مع حديثه عن بطلة من بطلات الجزائر وهي (**جميلة بوحيرد**)**التي تعد رمزا من رموز المقاومة والمناضلة النسوية الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، وقد وظف الشاعر في هذا المقطع النغمة الصاعدة والنبرات القوية؛ لأنها تناسب سياق حديثه عن التضحيات التي قدمتها هذه البطلة في سبيل حرية وسيادة وطنها الجزائر، وذلك كما في قوله[27]:

أيْنَ منِّي عينَانِ، خَلْفَ جِدَارِ السِّجنِ، مكْحُولتَانِ بالكبْرِيَاءِ!
وَجَبِينٌ، وألْفُ نجْمَةٍ صُبْحٍ لأَلأَتْ فوْقَ جرحِهِ الوضَّاءِ
وفمٌ، يَعْجَزُ العذابُ ويعْيَا فيهِ عنْ مَحْوِ بَسْمةٍ زهْراءِ
بسمةٌ .. لخّصَتْ بهَا شرَفَ التاريخ صدِّيقةٌ منَ الصَّحْرَاءِ

وقوله فيها أيضا[28]:

أينَ منِّي أسِيرةٌ تَزأرُ السَّا حاتُ منْ صَمْتِهَا بأَلْفِ حُدَاءِ
أيُّ سرٍّ في الصَّمْتِ يُرْسِلُهُ الأبْطَالُ نَارًا، وصَاعِقَاتِ فِداءِ!
أيُّ سرٍّ هزَّتْ بِهِ الشَّفَــةُ السَّمْرَاءُ قلْبَ الدُّنْيَا بِغَيْرِ نِداءِ!

فالشاعر فيهذه الأبيات يحاول سرد الأزمات التي مرت بها البطلة الرمز **(جميلة بوحيرد)** في حياتها النضالية، خاصة محنة تواجدها بالسجن تحت وطأة التعذيب من طرف المستعمر، وقرار الإعدام الذي أصدرته فرنسا بحقها مما رفع صوتها إلى بقاع الأرض، فوظف بذلك الشاعر النغمات الصاعدة والنبر القوي كما في المقاطع (مكحولتان بالكبرياء، وألف نجمة صبح، فوق جرحه الوضاء، صدِّيقة من الصحراء، أين مني أسيرة تزأر الساحات من صمتها، صاعقات فداء...) التي توافق سياق حديثه عما عانته رمز من رموز النضال في الجزائر.

2. الآليات المعجمية: استعمل الشاعر في قصيدته، إضافة إلى الآليات التعديلية الصوتية، آليات تعديلية معجمية، وقد ارتبطت أحيانا بالمتكلم (الشاعر) وأحيانا بالمتلقي (الشعب الجزائري) وأحيانا أخرى بمحتوى القضية التي يريد أن يعبر عنها(ثورة الجزائر) والتي يمكننا أن نتبينها في العرض الموالي:

أ. **الآليات المعجمية التعديلية الموجهة إلى المتكلم (الشاعر):** وهي آليات استعملها الشاعر بغية تأكيد ثقته بصدق قضيته؛ وهي الملحمة التي خاضها الشعب الجزائري من أجل تحرير وطنهم من المستعمر الفرنسي، وتتجلى هذه الآليات في بعض المصاحبات المعجمية للخطاب كما في قوله[29]:

مَا عساني أقول؟ والشَّاعــرُ الرشَّاشُ، والمدفعُ الخَطِيبُ الهَادِرْ
فوق شعري، وفوق معجزة الألحان هذا الذي تخط الجزائر
يا بلادي، يا قصَّة الألَمِ الجبَّار لَمْ يَحنِ رَأْسَهُ للْمَجَازِرِ

وقوله أيضا[30]:

إنَّهَا أمَّتي.. تشدُّ جناحيْهَا فوجهُ التَّاريخِ فجرُ انْقِلابِ
لا تسلْنِي عنْهُ، تلفَّتْ ترَ الأنْجُمَ وشْيًا علَى جَناحِ عُقَابِ

لا تسلْنِي.. طلائعــي تمْــلأُ الأفْقَ، كأنَّ السَّماءَ بعْضُ الرِّحابِ
إنَّها أمتي.. تعُودُ إلى السَّاحِ نبيَّــا، وآيــةً من كتــابِ

حيث تشير لفظة (أقول) في سياق الاستفهام، ولفظتي (فوق شعري) إلى عجز الشاعر عن إيجاد الكلمات التي تناسب التعبير عن صدق القضية التي يدعو إليها، وكذلك لفظتي (بلادي، قصة) في سياق النداء كلها مقويات معجمية أراد من خلالها الشاعر تأكيد صدق قضيته وثقته بأن ثورة الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي هي ثورة حق، ولابد لها من النصر. كما أنه نسب الشعب الجزائري إلى نفسه؛ أي أنه ينتمي إليه في قوله (أمتي)، وكذلك ورود لفظة (تسلني) في سياق النهي التي أراد من خلالها لفت انتباه المتلقي إلى بعض الأدلة الموجودة في التاريخ؛ حتى يعلم صدق هذه القضية التي يدعو إليها، وذلك واضح في قوله (تلفَّتْ تر) وقوله (طلائعي تملأ الأفق).

وقد فسر الشاعر عجزه عن التعبير عن قضيته في الأبيات السابقة في أبيات أخرى، وهذه الألفاظ عبارة عن مضعفات أو مخففات معجمية لا تنفي صدق قضيته ولا تقلل من قيمتها، ولكنها تشير إلى ضعف الشاعر عن إيجاد الدلائل التي يدعم بها قضيته، وذلك كما في قوله[31]:

ما عساني أقُولُ؟ والنارُ لــمْ تلفحْ جَبِينِي هُنــاكَ، والثأْرُ دائرْ
ودويُّ الرشَّاش لمْ يخْتَــرقْ سمْعِي، ويسْكُبْ، في جانِحيِّ المشَاعِرْ
لمْ أذُقْ نشْوَةَ الكَمين يــدوِّي فــإذَا السَّفحُ للُّصــوصِ مقَابــرْ
لمْ أعصِّبْ جُرْحِي، وكفِّي علَى النَّارِ، وعيْنَــايَ في العَــدُوِّ الغادِرْ

فاستعمال الشاعر لصيغ النفي للأفعال (تلفح، يخترق، يسكب، أذق، أعصِّب) كلها تشير إلى عدم حضوره للوقائع التي غشيها الثوار في الجزائر؛ لذلك فهو مؤمن

بصدق قضيته إلا أنه لم يحضر وقائعها، فهم لم يتعرض إلى لفح النار، ولم يخترق دوي الرشاش سمعه، ولم يذق نشوة الوقوع في كمائن العدو، ولم يعصِّب الجراح التي يسببها العدو لأبناء المقاومة، إلا أن قضيته صادقة، وبالتالي تكون هذه الألفاظ آليات تعديلية تضعف معرفة المتكلم بالقضية والإحاطة بها، إلا أنها لا تنفي صدقها ومشروعيتها.

ب. **الآليات التعديلية الموجهة إلى المتلقي (الشعب الجزائري):** وهي آليات تعديلية استعملها الشاعر في خدمة متلقيه، وفي الغالب كان خطابه موجها إلى الشعب الجزائري، وهي التي تشير إلى وجود خلفية مشتركة حول القضية بينه وبين المتلقي، وذلك كما أورد في الأبيات[32]:

معَكُمْ في صِرَاعْكُمْ يَا صُقُورَ الجزائِرِ
معكُمْ كلُّ خَافقٍ ولكُمْ كلُّ نَاظِرِ
مَعَكُمْ، والضُّحَى لنا عربيٌّ الغَدَائِرِ

فاستعمال لفظة (معكم) متكررة في الأبيات ولفظة (لكم) تؤكد أن قضية الثورة التي يعاني منها المتلقي(الشعب الجزائري) هي ليست قضيته وحده، وإنما هي قضية الشاعر أيضا؛ الذي يمثل بدوره الأمة العربية جميعها، وبالتالي فإن هذه الألفاظ تعتبر مقويات موجهة نحو المتلقي تشير ضمنيا إلى الخلفية المشتركة للقضية بينهما. وفي مقابل المقويات استعمل الشاعر بعض المخففات المعجمية التي حاول الشاعر من خلالها تلطيف خطابه مع المتلقى، ويتضح لنا ذلك في قوله[33]:

ما فرنْسَا ومَجْدُهَا مجدُهَا الكَالِحُ الصُّورْ
غَيرَ ذكْرى غدًا عَلَى شطِّ وهْرَانَ أوْ خَبَرْ

فاستعمال الشاعر للفظة (مجدها) في سياق الاستفهام عن فرنسا، ثم تذييل ذلك بلفظتي (ذكرى، خبر) في شكل جواب له يمثل تعاونا مع المتلقي بتلطيف الخطاب له؛ لأجل توجيهه وحثه على فعل الثورة والمقاومة؛ لأن فرنسا سوف لن تصبح سوى ذكرى وخبر يذكر على شواطئ الجزائر وأراضيها.

ت. **الآليات التعديلية الموجهة إلى المحتوى:** تعمل الآليات التعديلية الموجهة إلى المحتوى على إثبات صحة القضية المعبر عنها، وقد وظف الشاعر في قصيدته العديد منها، في حين أن آليات الإضعاف لم ترد في هذا الصدد؛ لأنه لم يشك يوما في صدق القضية التي يدعو إليها؛ وهي ثورة الجزائر ضد المستعمر الفرنسي، ويمكننا تبيان هذه المقويات المعجمية في قوله[34]:

إنَّهُ مولِدُ الضُّحَى فتَخَطَّيْ بِهِ القدَرْ

وقوله أيضا[35]:

إنَّها أمَّتِي.. تشدُّ جناحيْهَا، فوجْهُ التَّاريخِ فجْرُ انقلابِ

وقوله أيضا[36]:

وهِمَ المُجْرِمُونَ، لنْ يُطْفئُوا الشَّمْسَ بإرْهَابِ غيْمةٍ سوْدَاءِ

حيث استعمل الشاعر الألفاظ (مولد الضحى) و (فجر انقلاب) في سياق التوكيد، و(لن يطفئوا الشمس) في سياق النفي؛ لتقوية المحتوى القضوي الذي يؤمن به الشاعر، وهو شرعية ثورة أبناء الجزائر ضد الاستعمار وضرورة تحقيق النصر والاستقلال لها ولأبنائها.

3. الآليات التركيبية: لقد احتوت القصيدة على طرق عديدة في نظم التراكيب والأساليب، فقد عمد الشاعر إلى تعديل القوى الإنجازية لتراكيب خطاباته في القصيدة تبعا للسياق والمعنى الذي يقصد إليه، وتتبوَّأ آليات التعديل التركيبية مكانة

كبيرة في الدراسات البلاغية العربية القديمة، وذلك أثناء وضعها لقواعد التبليغ وآلياته فيما يُعرف بعلم المعاني، فقد استخدم الشاعر في تقوية المعاني التي يقصد إليها آليات تركيبية يمكن أن نلمحها فيما يلي من أبيات القصيدة[37]:

أَلْفَ عُذْرٍ، يا سَاحَةَ المَجْـدِ، يَا أَرْضِي التِي لمْ أَضُمِّهَا، يَا جزائِرْ
أَلْفَ عُذْرٍ، إِذَا غمستْ جَنَاحِي منْ بعِيدٍ بمَاحِقَـاتِ الـزَّمَاجِـرْ
بيَدَيْكِ المصِيرُ، فاقْتَلعِي اللّيْلَ وصُوغِيهِ دَافِقَ النُّـورِ، بَاهِـرْ
لكِ فِي الشَّرق جانِحٌ عربـيٌّ يتمطَّى عنْ معْجِـزاتِ البشَائِـرِ
لكِ هـذَا الجِـدَارُ ينْسَحِـقُ الغدْرُ على سفْحِهِ وَتُمْلَى المَصَائِرْ

وفي قوله أيضًا[38]:

في بلادِي، فِي الصِّينِ، فِي شَفَتِي رَاعٍ يُغنِّي عَلَى الذُّرى الخضْرَاءِ

نلاحظ في الأبيات تقوية القوى الإنجازية للعبارات عن طريق إيراد ظاهرتي التقديم والتأخير، حيث قدَّم الشاعر في البيتين الأولين قوله (ألف عذر) على جملة النداء (يا ساحة المجد..) وعلى جملة الشرط (إذا غمست جناحي..) وذلك لغرض تعجيل الاعتذار قبل ذكر المساوئ التي اقترفها في حق أرضه، وذلك واضح في قوله (يا أرضي التي لم أضمها، إذا غمست جناحي من بعيد بماحقات الزماجر) ففي ذلك تقوية للقوة الإنجازية التي يحققها فعل الاعتذار قبل ذكر الأخطاء.

أما في الأبيات الأخيرة فنلاحظ تأخير المسند على المسند إليه في قوله (المصير، جانح عربي، هذا الجدار، راع يغني) حيث أخرها على المسند في قوله على الترتيب (بيديك، لك في الشرق، لكِ، في بلادي..) وقد ورد المسند متأخرا قصد تشويق المتلقي لمعرفته، وفي ذلك أيضا تقوية للقوى الإنجازية التي تتضمنها هذه العبارات؛ لأن القوى الإنجازية الأصلية قبل التقديم لا تؤدي فعل التشويق،

وإنما تؤدي فعل الإخبار فقط، وبالتالي فإن عملية التأخير التي صاغ الشاعر وفقها عباراته زادت قوة أخرى إلى قوة الإخبار وهي التشويق.

أما فيما يخص التعديل التركيبي وفق آلية الحذف فقد وظفها الشاعر كذلك في قصيدته في قوله[39]:

ما فرنْسَا ومَجْدُهَا مجْدُهَا الكَالِحُ الصُّورْ

وفي وقوله[40]:

وهِمَ المجْرِمونَ، لنْ يُطفِئُوا الشَّمسَ بإرْهابِ غيْمَةٍ سَوْدَاءِ

فقد حذف الشاعر اسم الاستفهام (ما) في قوله (ما فرنسا ومجدها) لأن تقدير الكلام هو (ما فرنسا وما مجدها) ففي حذفها اختصار على المتلقي؛ لأنه في الأصل عارف بها لورودها في قوله (ما فرنسا) فذكرها يعدُّ عبثا به، بمعنى أن آلية الحذف هنا جاءت لتقوية القوة الإنجازية لدى المتلقي وهي الإنكار مع الاختصار عليه.

أما تعديل الحذف الوارد في البيت الآخر ففي قوله (وهم المجرمون) فذكر الفعل والفاعل، وحذف المفعول به مع أن الفعل متعد يحتاج إلى مفعول، ذلك أن اللغة قاصرة على أن تحيط بالمعنى الذي يرمي إليه الشاعر، وذلك واضح في قوله الذي ورد بعد الحذف (لن يطفئوا الشمس بإرهاب غيمة سوداء) فالأهداف التي يرمي إليها المستعمر أكبر من أن تذكر في لفظة واحدة، فعدّل الشاعر خطابه باستعمال آلية الحذف، وفتح للمتلقي مجال التخمين والتأويل.

أمّا عن الأفعال الإنشائية الواردة في القصيدة فهي عديدة ومتعددة أغراضها أيضا، وتعدُّ هذه الأخيرة من جملة الأدوات التركيبية لتعديل المنطوقات اللغوية خاصة منها الأدبية، ويمكننا عرض بعض من هذه الأفعال الإنجازية على النحو الآتي:

أ. **الأفعال الإخبارية:** والغرض منها وصف واقعة معينة، وتتميز باحتمالها للصدق والكذب، وقد وردت في قصيدة الشاعر في مواضع كثيرة نذكر منها قوله[41]:

روْعةُ الجرْحِ فوْقَ مَا يحْمِلُ اللَّفظُ ويقْوَى عليْهِ إعْصَارُ شاعرْ

والغرض منه هو وصف الجراح التي تسبب فيها المستعمر للشّعب الجزائري، وقد نعتها بالروعة وبتفوقها على ما يمكن للَّفظ أن يحمله من معان، وهو كلام تجاوز فيه الشاعر مطابقة الواقع قصد الزيادة في قوته الإنجازية؛ لأن الروعة لا تكمن في الجرح، وإنما تكمن في الثمار التي سيجنيها هذا الشعب من وراء جراحه، وهو ضمان السيادة والاستقلال لبلده، أو نيل الشهادة في سبيل الله تعالى.

ب.**الأفعال الطلبية:**وهي الأفعال التي حاول من خلالها الشاعر دفع متلقيه للقيام بأفعال ما، وتجسدت كثيرا في القصيدة في أفعال الأمر والنهي والنداء كما في قوله[42]:

لاَ تسلَنْي عنْهُ، تلفَّتْ ترَ الأنجمَ وشْيًا علَى جنَاحِ عُقَابِ

وفي قوله[43]:

يَا قِلاعَ الطُّغَاةِ، قدْ نَفَضَ العمْلاقُ عنْ جَفْنِهِ عصُورَ الضَّبَابِ

فاستعمل الشاعر فعل النهي في قوله (لاتسلني) وفعل الأمر في قوله (تلفتْ تر) والنداء في قوله (يا قلاع الطغاة) يقصد بها الطغاة، وكلها أفعال طلبية يرمي من خلالها الشاعر إحداث فعل ما في الواقع.

ت. **الأفعال الإفصاحية:** وهي الأفعال التي أفصح بها الشاعر عن حالته النفسية إزاء قضية ثورة الجزائر، وقد تمثل ذلك في الاعتذار لأرض الجزائر لأنه ظل بعيدا عنها، وذلك في قوله[44]:

ألفَ عذْرٍ، يا سَاحَةَ المجْــدِ يا أرْضي التِي لمْ أضُمَّها، يا جزائِرْ

ألفَ عذْرٍ، إذَا غَمسْتُ جنَاحي منْ بعيدٍ بماحِقَــاتِ الزَّماجِــرْ

ث. **الأفعال غير المباشرة:** وهي الأفعال التي قصد بها الشاعر قوة إنجازية غير القوة الإنجازية الحرفية للمنطوق، كما في قوله[45]:

ما فرَنْسَا ومجْدُها مجْدُهَا الكَالِحُ الصُّورْ

وفي قوله[46]:

وهي مذْهُولةٌ: أتبْلُغُ يوْمًا مثْلَ هذَا نَذَالَةُ الأحْيَاءِ!

فالقوة الإنجازية التي يؤديها الاستفهام في البيت الأول هي الإنكار والتوبيخ، أما القوة الإنجازية التي يؤديها في البيت الثاني فهي التعجب. فعدّل بذلك الشاعر القوى الإنجازية للاستفهامين حسب الغرض الذي يرمي إليه.

أما عن تلطيف الخطاب عن طريق استعمال الآليات التركيبية فقد وظف الشاعر الاستفهام التذييلي والعدول عن السياق الأصلي، إذ تُعتبر هذه الأخيرة من مضعفات الخطاب؛ لأنها تنقص من حدة الخطابات غير المرحب لدى بعض المتلقين لها، وقد ورد ذلك في مثل قوله[47]:

مَا عسَانِي أقولُ؟ والشَّاعرُ الرشَّاش، والمدْفَعُ الخَطِيبُ الهَادِرْ

مَا عسَانِي أقولُ؟ والنَّارُ لمْ تلفَحْ جبِيني هنَاكَ، والثَّأْرُ دائِرْ

حيث استعمل الشاعر صيغة الاستفهام في قوله (ما عساني أقول) في البيتين، ثم ذيل كل واحد منهما بقوله (والشاعر الرشاش والمدفع الخطيب الهادر، والنار لم تلفح جبيني هناك والثأر دائر) وذلك قصد تعديل خطاب الاستفهام إلى قوة أقل من قوة الاستفهام الأصلية؛ وهي إشعار المتلقي بعجزه عن التعبير عما يجول في خاطره، ولذلك أورد هذه التذييلات من أجل محاولة التعبير عن ذلك بوجود

الرشاش والمدفع والنار والثأر... وغيرها؛ حتى يضع المتلقي في تصور معين وشبه محدود على عكس ما ورد في الاستفهام.

أما استعمال الشاعر لظاهرة العدول عن السياق الأصلي فقد تجلّى ذلك في انتقاله بين المقاطع من سياق إلى آخر، حيث ابتدأ قصيدته في سياق الإخبار بالحديث عن ثورة الجزائر، وما عاناه الشعب الجزائري من ويلات حرب التحرير، ثم عدل بخطابه إلى سياق آخر في المقطع الثاني، وهو سياق التخاطب مع متلق ضمني، فرضه الشاعر لخطابه وهو التخاطب مع الشعب الجزائري، ثم عدل مرة أخرى خطابه لسياق الإخبار؛ بالحديث عن بعض البطولات التي خاضها الثوار إبان ثورة التحرير وهو المغزى من تأليف القصيدة عموما، ثم عدل الشاعر خطابه مرة أخرى بالرجوع إلى سياق التخاطب مع الشعب الجزائري، وقد أورد خطابه في هذا المقطع على سبيل التحفيز لهم على مواصلة النضال؛ لأن فجر الاستقلال قد اقترب. أما في المقطع الأخير فقد عدل الشاعر خطابه إلى الحديث عن رمز من رموز النضال الوطني، وهي (جميلة بوحيرد) التي أفرد لها مقطعا كاملا يتحدث فيه عن معاناتها داخل سجن المستعمر تحت وطأة التعذيب. فكل هذه التعديلات السياقية إنما أوردها الشاعر من أجل الحفاظ مستوى التداول بينه وبين المتلقي؛ لأن في التزام وتيرة خطابية واحدة تدفع المتلقي إلى الملل والضجر أثناء تلقيه لهذا الخطاب، فتعد بذلك عملية العدول عن السياق كتلطيف له من أجل مساعدة المتلقي أثناء ممارسة عملية القراءة والتأويل.

4. **الآليات الخطابية:** لقد استعمل الشاعر بعض الآليات الخطابية؛ التي تعتبر آليات خارجة عن بنية النص الأصلية، وإنما وظفها الشاعر قصد زيادة قوة المنطوق الإنجازية؛ لأنّ الاستغناء عنها أمر وارد، لكن حسن توظيفها يعزّز من

القيمة الخطابية للنُّصوص خاصة منها الأدبية، وقد وردت في القصيدة عدّة آليات خطابية نذكر منها على سبيل القصر التّكرار والعلامات الرّابطة، فقد ورد التكرار في مواضع كثيرة من القصيدة منها[48]:

مَا عَسَانِي أقولُ؟ والشَّاعرُ الرشَّاشُ، والمِدْفعُ الخَطِيبُ الهادِرْ

مَا عَسَانِي أقولُ؟ والنَّارُ لمْ تلفحْ جَبِينِي هنَاكَ، والثَّأْرُ دائِرْ

وفي قوله أيضًا[49]:

أَلْفَ عذْرٍ، يَا سَاحَةَ المجْدِ يَا أَرْضِي التِي لمْ أضُمَّها، يَا جزائِرْ

أَلْفَ عُذْرٍ، إِذَا غمَسْتُ جنَاحي مــنْ بَعِيــدٍ بمَاحِقَاتِ الزَّمَاجِرْ

حيث إن تكرار الاستفهام في قوله (ما عساني أقول؟) زاد من القوة الإنجازية للملفوظ وهي زيادة التعظيم والتهويل على المتلقي، كما زادت القوة الإفصاحية لفعل الاعتذار عند تكرار الشاعر لقوله (ألف عذر) لأن التكرار يعمل على زيادة قوة المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي، فكما يقال إن الشيء كلما تكرر تقرر.

أما عن العلامات الرابطة؛ وهي التي تعمل على الربط بين معنى وآخر دون أن يكون هناك ضرورة لذلك، وقد ورد ذكرها في القصيدة في قول الشاعر[50]:

بيْنَ جنْبَيَّ عبقَةٌ منْ ثَرَاهَا ونِدَاءٌ –أنَّى تلفَّتُّ– صَاهِرْ

وفي قوله[51]:

مَا عَسَانِي أقُولُ؟ والنَّارُ لمْ تلْفَحْ جبينِي هنَاكَ، والثَّأْرُ دَائرْ

فقد ذكر علامة رابطة في قوله في البيت الأول (أنّى تلفت) التي استعملها لأجل الربط بين محتوى القضية التي يتحدث عنها (النداء) والحدث الذي يصاحبه (فعل الالتفات)، ويعتبر ذلك زيادة في تقوية المعنى، إذ يمكن الاستغناء عن العبارة، لكن في ذكرها وصف دقيق لحالة النداء. وفي البيت الآخر أورد الشاعر علامة رابطة

أيضا في قوله (هناك) والتي ربطت لنا حدوث الفعل بالمكان، إذ يمكن الاستغناء عنه دون أي لبس في المعنى؛ لأن المكان معلوم، وبذلك فإن في ذكره زيادة في تقوية المعنى عن طريق الربط بين حدوث فعل لفح النار بمكانه.

وفي ختام بحثنا هذا؛ يمكن القول إنّ دراسة نص (من ملحمة الجزائر) للشاعر (سليمان العيسى) من خلال ربط التعديلات التي أوردها الشاعر في نصه ليتوافق مع السياق ساعد كثيرا في فهم النص، ذلك أن أي تعديل خطابي إنما يرمي من خلاله إلى موافقة الكلام لما يقتضيه الحال، وفي ذلك أيضا، مساعدة للمتلقي على فهم النص؛ لأنّ النص الأدبي ينفتح على عدد غير محدود من القراءات، إلا أنّ ربطه بسياق مفترض، كما في الدراسات التداولية، يساهم كثيرا في الوصول إلى بعض المقاصد الصحيحة التي وضعها فيه المؤلف.

الهوامش:

[1]–يُنظر : جون أوستن، نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر: عبد القادر قينيني، دط. المغرب: 1991م، إفريقيا الشرق.

[2]– يُنظر: محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، ط1. بيروت: دت، مؤسسة الانتشار العربي.

[3]– يُنظر: جون أوستن، المرجع نفسه.

[4]– محمد العبد، تعديل القوة الإنجازية، دراسة في التحليل التداولي، ضمن كتاب: التداوليات، علم استعمال اللغة، ط1. بيروت: 2011م، عالم الكتب الحديث، ص326.

نقلا عن: Modifiying illoctionary force, Holmes Janet, Journal of pragmatics, 8(1984) p348

[5]– جورج يول، التداولية، تر:قصي العتابي، ط1. بيروت: 2010م، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص99.

[6]– حمو الحاج ذهبية، قوانين الخطاب في التواصل الخطابي، مجلة تحليل الخطاب، ع2. جامعة مولود معمري، تيزي وزو: ماي 2007م، دار الأمل، ص220.

[7]– فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، دط. دت، مركز الإنهاء القومي، ص53.

[8]– ينظر: بهاء الدين محمد يزيد، تبسيط التداولية، من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، ط1. القاهرة: 2010م، الناشر شمس.

[9]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1. بيروت: 2004م، دار الكتاب الجديد المتحدة، ص123.

[10]– ينظر: المرجع نفسه.

[11]– طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1. بيروت: 1998م، المركز الثقافي العربي، ص237.

[12]– ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع نفسه.

[13]– طه عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص238.

[14]– المرجع نفسه، ص240.

[15]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع نفسه، ص ص 135– 136.

[16]– طه عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص241.

[17]– يُنظر: محمد العبد، المرجع نفسه.

نقلا عن: Conversational Mitigation, Fraser Bruce, Journal of Pragmatics, 4(1980) pp341-350, p342.

ونقلا عن: Modifying illocutionary Force, Holmes Janet, Journal of pragmatics 8(1984), pp345-365.

[18]– ينظر: المرجع نفسه.

*– ولد الشاعر سليمان العيسى عام 1921م بقرية النعيرية الواقعة غربي مدينة أنطاكية التاريخية على بعد عشرين كيلومترا، تلقى ثقافته الأولى على يد أبيه الشيخ أحمد العيسى، حيث حفظ القرآن والمعلقات وديوان المتنبي وآلاف الأبيات من الشعر العربي. بدأ كتابة الشعر في التاسعة أو العاشرة، كتب أول ديوان من شعره في القرية، تحدث فيه عن هموم الفلاحين وبؤسهم، دخل المدرسة الابتدائية في مدينة أنطاكية، حيث وضعه المدير في الصف الرابع مباشرة، شارك بقصائده القومية في المظاهرات والنضال القومي. انتقل إلى سوريا ليتابع كفاحه ضد الانتداب الفرنسي، وواصل دراسته الثانوية في ثانويات حماة واللاذقية ودمشق؛ أين ذاق مرارة التشرد والكفاح في سبيل وحدة الأمة العربية وحريتها. أتم تحصيله العالي في دار المعلمين العالية ببغداد. بقي في حلب عشرين سنة يدرس ويتابع الكتابة والنضال القومي، ثم انتقل إلى دمشق فعمل

موجها أول للغة العربية في وزارة التربية، ثم اتجه إلى كتابة شعر الأطفال بعد نكسة حزيران عام 1967م، وجعله همه الأول منذ ذلك العام. شارك مع زوجته الدكتورة ملكة أبيض في ترجمة العديد من الآثار الأدبية أهمها آثار الكتاب الجزائريين وعدة مجموعات قصصية ومسرحية اختاراها معا من أجود ما كتب للأطفال في العالم، ثم جمعها مضيفا لها بعض الأناشيد الشعرية في ديوان سماه (أغاني الحكايات) حصل على جائزة (لوتس) للشعر من اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا عام 1982م، انتخب عضوا في مجمع اللغة العربية بدمشق. يُنظر:سليمان العيسى، الأعمال الشعرية الكاملة1، ط1.بيروت:1995م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[19]– الجوهري، أبو نصر اسماعيل بن حماد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر وآخرون، دط. القاهرة: 2009م، دار الحديث، مادة (ل ح م).

[20]– سليمان العيسى، المرجع نفسه،ص439.

[21]– المرجع نفسه، ص440.

[22]– المرجع نفسه، ص441.

[23]– المرجع نفسه، ص441.

[24]– المرجع نفسه، ص441.

[25]– المرجع نفسه، ص442.

[26]– المرجع نفسه، ص ص442– 443.

[**] – جميلة بوحيرد من مواليد 1935م بالعاصمة، اشتهرت بشجاعتها وكتمانها الشديدين، مما جعل (ياسف سعدي) منظم الحركة الجزائرية يؤثرها لتكون ضابطة اتصال، وقد انضمت إلى جبهة التحرير الوطني منذ نوفمبر 1956م، وقد كلفها عمها (مصطفى بوحيرد) بإطعام (ياسف سعدي) و(علي لابوانت) و(عليلو)، لتعتمد فيما بعد فدائية متمرسة في رمي القنابل، وكانت أهم عملية لها استهدفت ملهى (ميلك بار) يوم 26 جانفي 1957م، وهي العملية التي جعلت السلطات الاستعمارية تطاردها، ليتم القبض عليها يوم 9 أفريل 1957م، ومن هنا بدأت مأساتها، فقد تعرضت لأبشع أنواع التعذيب وأكثرها استفزازا، صدر الحكم بإعدامها يوم 13 جويلية 1957م، لكن ظهور المحامي العالمي السيد (جاك فرجيس) لتولي الدفاع عنها كان له أثر كبير في رفع قضيتها إلى الساحة الدولية، التي أثار الحكم عليها بالإعدام على أربعة نساء أخريات إلى جانبها عاصفة في الرأي العام العالمي، مما دفع بفرنسا إلى إلغائه، فبقيت سجينة إلى غاية الحصول على الاستقلال، فتم الإفراج عنها وعن زميلاتها. يُنظر: علي الجمبلاطي، جميلة بوحيرد، دط. دت، الدار القومية للطباعة والنشر.

[27]– سليمان العيسى، المرجع نفسه، ص443.

[28]– المرجع نفسه، ص443.

[29]– المرجع نفسه، ص439.

[30]– المرجع نفسه، ص442.

[31]– المرجع نفسه، ص ص439– 440.

[32]– المرجع نفسه، ص ص442– 443.

[33]– المرجع نفسه، ص441.

[34]– المرجع نفسه، ص440.

[35]– المرجع نفسه، ص442.

[36]– المرجع نفسه، ص444.

[37]– المرجع نفسه، ص440.

[38]– المرجع نفسه، ص444.

[39]– المرجع نفسه: ص441.

[40]– المرجع نفسه، ص444.

[41]– المرجع نفسه، ص439.

[42]– المرجع نفسه، ص442.

[43]– المرجع نفسه، ص441.

[44]– المرجع نفسه، ص440.

[45]– المرجع نفسه، ص441.

[46]– المرجع نفسه، ص443.

[47]– المرجع نفسه، ص439.

[48]– المرجع نفسه، ص439.

[49]– المرجع نفسه، ص440.

[50]– المرجع نفسه، ص439.

[51]– المرجع نفسه، ص439.