

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة جيلالي ليابس - سيدي بلعباس

كلية الآداب اللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها



أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) تخصص نقد  
ومناهج  
موسومة بـ:

نَظَرِيَّةُ الْمَشْهَدِ فِي الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ  
مُقَارَبَةٌ سِيْمِيُوتَدَاوِلِيَّةٌ فِي دِيْوَانَ "فِي الْقُدْسِ" - تَمِيمِ الْبَرْغُوْثِي -

إشراف:  
أ.د. قادة غروسي

إعداد الطالب :  
عابد بن سحنون

#### لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
محمد مرزوق	أستاذ محاضر أ	رئيساً	جامعة سيدي بلعباس
قادة غروسي	أستاذ التعليم العالي	مشرفاً ومقرراً	جامعة سيدي بلعباس
محمد جواد مكينة	أستاذ التعليم العالي	ممتحناً	جامعة تيارت
فضيلة قوتال	أستاذ التعليم العالي	ممتحناً	جامعة تيارت
زينب لوت	أستاذ محاضر أ	ممتحناً	المدرسة العليا للأساتذة مستغانم
عبد القادر عواد	أستاذ محاضر أ	ممتحناً	جامعة سيدي بلعباس

السنة الجامعية : 1442 - 1443 هـ - 2021 - 2022 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



## إهداء

إلى النور الذي أضاء لي دربي وتعلمت منها سرّ النجاح والدي رحمة الله  
عليها، وإلى والدي الكريم أطال الله في عمره، أمنيةً تمنّاها فتحققت بإذن الله  
سبحانه وتعالى..

وإلى من كان عوناً وسنداً لي في مشواري، وبدد لي وحشة الطريق زوجتي الكريمة  
حفظها الله، وأولادي مريم وعبد الله وعبد الرحمان وأفنان  
إليكما أهدي ثمرة جهدي.

عابد بن سحنون



## كلمة شكر و عرفان

أحمد الله تعالى وأشكره على فضله العظيم ملء السموات وملء الأرض، وملء ما شئت من شيء بعد، أهل الثناء والمجد أحق ما قال العبد وكلنا لك عبد، أشكر ربى على نعمك التي لا تعد، وآلائك التي لا تحد أحمدك ربى وأشكرك على أن يسرت لي إتمام هذا البحث على الوجه الذي أرجو أن ترضى به عني.

إن كان هناك من شخص يستحق الشكر، وله كل الفضل بعد الله عزَّ وجلَّ في إنجاز هذا العمل، فهو الأستاذ الدكتور قادة غروسي الذي آمن بمشروع هذا البحث منذ الوهلة الأولى عرضته عليه، بعدها رافقني في هذه المسيرة العلمية بتوجيهاته ونصائحه القيِّمة.

كما أتوجه بالشكر الجزيل أيضًا إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الموقرة لكم مني تحية تقدير و عرفان، لتفضلهم علي بقبول مناقشة هذه الرسالة، فهم أهل لسد خللها وتقويم معوجِّها وتهذيب نتواتها والإبانة عن مواطن القصور فيها، سائلًا الله الكريم أن يثيبهم عني خيرا.

وكما لا يفوتني أن أعترف بفضل كل من وجهني قراءةً ونقدًا وتقويمًا، وكل من ساعدني وأعانني على إنجاز هذا البحث، فلهم في النفس منزلة وإن لم يسعف المقام لذكرهم، فهم أهل للفضل والخير والشكر، ولا أملك إلا أن أسأل الله التوفيق والسداد للجميع والهداية والرُّشد إلى خيري الدنيا والآخرة وحسن الختام، والسلام.

# مقدمة

بسم الله، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين أمّا بعد:

العقل مفتاح الولوج إلى العالم، والإدراك أحد لوازمه التواصلية والتفاعلية، لأنه من أشدّ الآليات اختراقاً لمعاني الأشياء في عالم الحسّ، وبوصفه أداة إدراكٍ تتجاوزُ قيمته المدركات الحسية، فلا شكّ أنّ له الدورَ الأبرزَ في تشكيل المشاهد للصيقة بالجنس الإبداعي، لذا على قدر مستوى العقل تكون مستويات الصورة، ذلك أن كل عمل عظيم وراءه عقل خارق.

أمكنَ لِلغَةِ المشهدِ أو ما اصطلحَ عليه بـ "التصوير الفني أو التصوير المشهدي" المُنزاحِ به عن المألوفِ والمعياريّة، أن يبلُغَ مُستَوَاهُ المثالي عبرَ إنشاءِ نافذةٍ يُطلُّ بها على فضاءاتٍ رحبةٍ من الرمزِيّة والخيال والتخييل، فالمشهد إذن؛ لغة دالة موحية بمستويين فني وتقني تحتاج أسلوباً للمحادثة والتحاجج بأدوات متعدّدة ومتجدّدة لتحديد البعد الدلالي للعلامات السيميائية والتداولية.

لأنّ عملية التعبير الفكري والفني من خلال المشهد المتحرّك، تتأسس بمزج مستويات مفاهيميّة: مستوى يرتبط بالواقع المادي المصور، ومستوى يرتبط بالحسّ التعبيري اللغوي، ومستوى يرتبط برصد العلامة بحيثياتها المتمثلة في: "الماثول، الموضوع، المؤول"، ومستوى يرتبط بعلاقاتها "المفسرة الموضوعية المصوّرة" .. لولاها لانحصرت وظيفّة المشهد في الوصف فقط، لكنها ذهبت بالجمالية إلى أبعد من ذلك، هي: - الإخباريّة والتواصلية والحجّية والتصديقيّة والتصويريّة والشاهديّة والتأثيرية - سرُّ الإبداع، الذي جمع في علاقة جدليّة بين التّواصلِ والجماليّة.

لذا يندرج التصوير المشهدي ضمن قائمة المكوّنات الأساس في العملية الإبداعية، وكان للتطور الحضاري التأثير المباشر في التحكم بدرجة الانبهار بالمشاهد، ولم تكن الثقافة العربية بمعزلٍ عن ذلك خاصة حين تلقي الخطاب الشعري العربي المعاصر، الذي تتفاعل فيه عناصره ومكوناته صورةً وتصويرًا نتج عنه ميلاد تلقّ مشحون بصراعات اجتماعية وتوجهات أيديولوجية؛ قوامها اللقطة المتميزة بالفردة التي تتبنى أفكارًا ومعاني ودلالات لامتناهية اتجاه فكر ما، أو موقف محدد.

وهذه اللقطة تُوَظَرُ لِنَافِذَةٍ يَسْتَحِيلُ فَتْحُهَا إِلَّا مِنْ خِلَالِ امْتِلَاكِ مَفَاتِيحِ ذَاتِ مَنْطَلِقَاتِ فِكْرِيَّةٍ وَمَنْهَجِيَّةٍ، تُفْضِي إِلَى عِلَاقَةٍ دِيْنَامِيَّةٍ بَيْنَ الْمَشْهَدِ وَالسِّيْمَاءِ التَّدَاوِلِيَّةِ، وَيَسْتَوْجِبُ الْكَشْفَ عَنْهَا الْاِرْتِكَازَ عَلَى جِهَازِ مَفَاهِمِي يَتِمَاهِي ضَمْنَ تَصَوُّرَاتٍ تَنْظِيرِيَّةٍ وَإِجْرَاءَاتٍ تَطْبِيقِيَّةٍ، لَدَا كَانَ لِرَآئِنَا عَلَيْنَا بَسْطَ أَفْكَارٍ مَبْدَعَةٍ تَعْمَلُ عَلَى تَحْرِيرِ اللُّغَةِ، وَالفِكرَةَ مِنَ النَّمْطِيَّةِ الَّتِي بَقِيَتْ حَبِيْسَةَ الْفِكرِ الْاَيْدِيُولُوجِي.

فِكرَةُ التَّقَاطُ الْمَشْهَدِ - الزَّمَنُ وَالْمَكَانُ - مَعَ مِرَاعَاةِ الْكِيْفِيَّةِ تَضْمَنُ سِيْرُورَةَ إِبْدَاعِيَّةٍ بِنِيَّةٍ تَشْكِيلِيَّةٍ دَلَالِيَّةٍ، وَمَقْصَدِيَّةٍ جَمَالِيَّةٍ تَأْثِيرِيَّةٍ مَجْسُودَةٍ بِذَلِكَ رُوحِ الصُّورِ الشُّعْرِيَّةِ، وَالَّتِي تَكَادُ تُسَاهِمُ فِي تَشْكِيلِ لُغَةٍ مَشْهَدِيَّةٍ بِكِيْنِزِيَاءِ سِيْمِيَائِي وَخَبَرِ تَدَاوُلِي، إِذْ لَا يَخْلُو مِنْهُمَا عَمَلٌ إِبْدَاعِيٌّ الْبَتَّةَ بِعِلَاقَةٍ تَتَكَشَّفُ بِهَا أَسْرَارُ الْخَلْقِ الشُّعْرِيِّ.

فَلَا عَجَبَ إِذْنِ، مِنْ أَنْ تَسْتَقْطَبَ - الْعِلَاقَةُ الثَّلَاثِيَّةُ - اِهْتِمَامَ الْكَثِيرِ مِنَ الْبَاحْثِينَ وَالتُّنْقَادِ وَأَنْ تَكُونَ مَجَالًا فَسِيْحًا لِمُجْهَدٍ تَبْغِي التَّضَافِرَ وَالتَّكَامُلَ لِأَجْلِ دِرَاسَتِهَا وَالاِطِّلَاعِ عَلَى اتِّجَاهَاتِهَا وَأَنْوَاعِهَا وَوُضَائِفِهَا وَآلِيَاتِهَا:

1. **فَالْمَشْهَدُ مَحْدَدٌ** أَسَاسٌ تَنْهَضُ عَلَيْهِ الْمَمَارَسَةُ النَّقْدِيَّةُ، وَأَنْ الصُّورَةَ جِزْءٌ مِنْهُ تَعْدُو أُنْمُودَجًا قِيْمِيًّا لَا يَقِلُّ قِيْمَةً عَنِ الْخِطَابِ الْمَشْهَدِي فِي بِنَاءِ عَمَلِ أَدْبِي يَعُودُ بِالْمَنْفَعَةِ وَالْفَائِدَةِ.

2. **وَالسِّيْمَاءُ الْبَصْرِيَّةُ** - خَاصَةً - بُحْبُودُ الْمُتَخَيَّلِ بِقَدْرِ مَا هُوَ وَاقِعِي، مَعَ تَوْظِيْفِهِ بِطَابَعٍ يَحْمِلُ النِّسْقَ الْمَفْتُوحَ عَلَى تَأْوِيلَاتٍ مَنْطِقِيَّةٍ خَاضِعَةٍ لِسُلْطَةِ الْعَقْلِ.

3. **فَأَمَّا التَّدَاوِلِيَّةُ** هِيَ: فَعَلٌ قَوْلٌ تُثَبِّتُ أَحْقِيَّةَ الْكَلَامِ الْمَنْجَزِ وَتَلْتَفُ بِمَحْتَوَاهُ الْقَضْوِي.

وَمِنْهُ تُعَدُّ مَحَاوِلَةُ اجْتِيَاكِ أَفْقِ الْخِطَابِ الْمَشْهَدِي عَمَلِيَّةً كِتَابَةً جَدِيدَةً لِلُّغَةِ مَرْتَبَةً لِأَجْلِ لُغَةٍ لَا مَرْتَبَةً تَسْتَدْعِي الْعَرَفَ مِنْ ثِقَافَاتٍ أُخْرَى ذَاتِ أبعادٍ افْتِرَاضِيَّةٍ تَوَارِي الْوَقَائِعِ وَالْأَحْدَاثِ، لِتَحْلُلِ مَكَانَهَا الْعِلَامَاتِ وَالْإِشَارَاتِ وَالْحَسْنَ، فَالْخِطَابِ الشُّعْرِي الْعَرَبِي الْمَعَاوِرَ أَضْحَى أَكْثَرَ وَاقِعِيَّةً لِقَضَايَا الْوُجُودِ وَمَعَايِشَةَ لِلْأَحْدَاثِ وَالْإِحْسَاسِ بِهَا.

بناءً على هذا التصور سنعمل على استدعاء بعض الرؤى المفاهيمية الرائجة والمتداولة في ميداني الأدب والنقد مؤسسةً على مرتكزات ومناهج نقدية تخدم العمل الأدبي، لذا دعت الحاجة إلى الاستعانة بـ "تركيب منهجي" بمقاربة تجمع بين الفلسفة والمنطق والفن الأدبي من منظور معاصر يتَّسم بالكثافة المشهدية للصور الذهنية في هندستها للمعنى ضمن تراسلية لا متناهية من الدلالات بأبعادٍ "سيمائية تداولية".

تُقيِّم الأعمال اللغوية علاقة تواصلية بين المتكلم والمتلقي، غير أننا نجد بعضها عصية الفهم الدلالي، وتعمل عباراتها على تضمين المعاني لتتقلت من المتلقي وعملية توسُّل هذه المعاني تحتاج ذهنية مرنة متنقلة بين التأمل والمقارنة تارة والتحليل والتركيب أحياناً أخرى لتقوده إلى ترابعية منطقية دلالية تُعينه على استقراء المتغيرات الأساسية التي يتضمنها الخطاب هدف الوصول إلى المعنى وظلاله، ولجوء المتكلم إلى الرمز اللغوي في خطابه ماهي إلا وسيلة لتوضيح أفكاره بواسطته دون إخضاع معانيه لشكل لساني محدد، وعليه فالمقاربة "السيميو التداولية" بدراستها مسألة المعنى مجال متحرك يسمح للمتلقي إخضاع كيان الخطاب عن طريق إمداده بإجراءات الكشف عن مقاصده وجمالياته.

من هنا كان اختيارنا لعنوان البحث كالاتي: «نظريّة المشهد في الخطاب الشعري العربي المعاصر مقارنة سيميوية تداولية في ديوان "في القدس" - تميم البرغوثي -» وقد جاء ليخطو خطوة هامة في مجال المشهد وعلاقتيه بالتصوير المشهدي والسيمائية البصرية من جهة، وقراءة لديوان في "القدس" لتميم البرغوثي بوصفه خطاباً مشهدياً من الدرجة الأولى؛ وتحليله بتقنيات وإجراءات سيميوية تداولية من جهة أخرى، لذا سنسعى إلى تحقيق الفعل المشهدي والذوق الجمالي مع تميم البرغوثي في مشاركة تواصلية وتفاعلية في بناء المشهد الشعري.

فجاء حينئذٍ البحث ليعالج الاشكاليات التالية:

- إلى أي مدى يساهم المشهد في العملية الإبداعية من منظور قرائي عموماً وفي ديوان في "القدس" لتميم لبرغوثي خصوصاً؟

- وهل يمكن التدليل على العلاقة بين الصورة والمشهد؟ وكيف يُقرأ هذا الأخير كمشروع نظرية في ظل النقد العربي المعاصر؟ وهل استطاع تميم البرغوثي في مشهدياته تحقيق المقصدية التي يتبناها هو وينشدها القارئ؟

- هل المشهد مجرد مصطلح ينتمي إلى المسرح والسينما، أم أنه ظاهرة جمالية ذات أبعاد دلالية وموضوعية أوسع من أن تُحصَر؟

- هل هناك علاقة تجمع بين العلامة الحسية والخطاب المشهدي، وكيف تتم عملية تشكيل - بصري سمعي، ذوقي لمسي، شمي - الخطاب ضمن إطاره التفاعلي من منظور سيميو تداولي مشهدي؟

- هل يُعدُّ ديوان تميم البرغوثي مجرد قصائد سياسية اجتماعية ساخرة بامتياز أم أنّها قصائد تحمل قضية ودلالات يمكن التوصل إليها من خلال المقاربة السيميو تداولية؟

تتمثل أهمية هذا البحث في فهم كينونة المشهد في إطاره السيميوزيس ضمن الخطاب الشعري العربي المعاصر، ولأنّ السيميائية والتداولية أُهْمَتَا بتحليلات قاصرة عن كشف خبايا المعنى، والتي لا تُشبع رغبات القارئ أو المتلقي، فأردنا تنفيذ هاته الاتهامات، بالمزاوجة بين الجماليات والآليات المنهجية وتركيب منهجي - السيميو تداولي - في شكل منهج جمالي إبداعي يمنح الخطاب الدينامية.

ونَهْدِفُ من خلال دراستنا إلى تحديد الإطار العام للنظرية انطلاقاً من مراحل تكوينها إلى شروطها ثم وظائفها وصولاً إلى مشكلاتها، فالنظرية التي من شأنها أن تصمد مدة زمنية غير محدودة هي التي يتم الاحتفاظ بها، لأنها المرآة العاكسة التي تُقرأ بها النصوص العلمية والأدبية لصالح المنفعة المشتركة بين المنظر والمنظر له، بين المبدع والقارئ، ثم التطرق إلى الإطار النظري للمشهد الشعري بفهمه والوقوف على عناصره ووظائفه، ومعايره وإبراز ما له من أثرٍ في توجيه المعنى، وثمة الوقوف على دليل إظهاره في ديوان تميم البرغوثي، بالاستعانة بدليل أمودجي يسمح لنا بإجراء كل عملية تداولية مما ذكر في كل مستوى تداولي لتوليد علامات سيميائية في سيرورة الصور المشهدياتية

تعملُ أنماط العمليات السيميائية كأنماط تحويلية يَبْنِي من خلالها تحويل المعيار التداولي المقصدي في مواقع الخطاب إلى معيار مشهدي، وهذه عملية توليدية على جهتين: جهة تداولية وأخرى سيميائية، بوضع الإشارات وأنواعها رهن التحليل الخطاب الشعري ل:

- تجلية ملامح المشهدية بعلامات تسعى إلى رسم مشاهد حسية مرئية تتحرك خلالها القضايا والأحداث.

- الكشف عن حقيقة التوضع البصري من خلال ثلاثية الوجود لـ "بورس" الماثول الموضوع المؤول.

- تبليغ روح الخطاب المشهدي، ومدى قدرته على استيعاب كل ما يأتي عن طريق المحاكاة.

وكلُّ هذا سيكونُ من خلال التَّطَرُّقِ إِلَى المقاربة السيميو تداولية (النَّسَقِيَّة والسِّيَاقِيَّة) لتعزيز عملية التَّدْوُقِ لَدَى المتلقِّي، والعَوَظِ فِي بِنْيَةِ الخطاب النَّفْسِي وسِيَاقِهِ العَامِ باستِخْرَاجِ البنى السطحية والعميقة والعلامات المرئية واللامرئية.

وقد كان اختيارنا لهذا البحث للأسباب التالية:

- نقص الدِّرَاسَاتِ النَّقْدِيَّةِ العَرَبِيَّةِ المَتَخَصِّصَةِ فِي المَوْضُوعِ.

- البَحْثُ فِي عَلاَقَةِ المَشْهَدِ بِالأَدَبِ عَامَةً والشَّعْرِ خَاصَّةً، وعلاقته بالسيميائية والتداولية.

- واهتمامنا بالحس الفني وحقيقة الفعل التصويري في المنظومة النقدية للخطاب الشعري العربي.

واختيار تميم البرغوثي جاء لأسباب أبرزها؛ الغيرة على المقدسات العربية، ودفاعه عن القضايا العربية الشائكة، وخاصة القضية الفلسطينية، وكونه شاعرًا يتجنب الغموض فهو مطمئن لأفعاله مستمتع بكلامه، لهذا يترك الخطاب الشعري مفتوحًا على شتى التأويلات، مما يعزز قيمته الجمالية الإبداعية، وذلك راجع لخلفيات تراثية بلاغية لها مكانة تاريخية بين الأمم والحضارات، كما أنه مولع بشعراء الفصاحة كالمثني وعمرو بن أبي كلثوم ..

أمام هذه الطُّرُوحَاتِ المتَّبَايِنَةِ والمُقَارَبَةِ التَّرَكِيبِيَّةِ التي عُرِضَتْ أَمَامَنَا حيال هذا الكم الهائل من التنظير والتطبيق؛ فإن طبيعة البحث في المشهد أملت علينا "المنهج التاريخي والوصفي"، لجمع المادَّة النظرية ومقارنتها بنظريات جمالية أخرى.

أما فيما يتعلق بالجانب التطبيقي فعنوانه بـ "المقاربة السيميائية تداولية" كونها تراعي جميع جوانب الخطاب من النسق إلى السياق، مع الاستعانة بآليات مناهج أخرى ليست غاية في ذاتها، بل هي غاية في تجلية الخطاب وكشف جمالياته؛ منها:

- **المنهج الإحصائي** في رصد الأبيات والعلامات الأيقونية؛ واستخراجها من موقعها في الخطاب بما يخدم الموضوع، ثم إحصائها في الأخير بمشهد بانورامي يمثل المشهد الكلي للمرئي واللامرئي.

- **المنهج التأويلي** بوصفه أنجع طريقة لتفجير العلامات الأيقونية، خاصة الرمزية الأسطورية والصوفيّة.

ولا يُفوتُنَا أن نُشير لأهمِّ الكُتُبِ الَّتِي اعتمدتُهَا وأفادتنا كثيراً في فهم وإثراء موضوعنا منها: كتابُ التصوير الفني لسيد قطب، وكتباي شعرية المشهد والمشهد السردي لحبيب مونسي، وكتباي آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، وسيميائيات التظهير لعبد اللطيف محفوظ، وكتباي استراتيجيات التأويل، والسيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها لسعيد بنكراد، وكتاب رؤية الأشياء كما هي نظرية للإدراك لجون سورل، وكتاب التداولية اليوم علم جديد في التواصل آن روبول وجاك موشلار وبعض كتب السينما والمسرح والرسم، لإثراء البحث وتنوعه.

ونوه إلى أننا لم نَقِفْ عَلَى دِرَاسَاتٍ سَابِقَةٍ مُتَخَصِّصَةٍ عَالَجَتِ المشهد كنظرية وعلاقتة بالسيميائية والتداولية في تشكيله وبنائه، غَيْرَ أَنَّ هَذَا لَا يَنْفِي أَنَّ دِرَاسَتَنَا هَذِهِ تَتَقَاطَعُ مَعَ دِرَاسَاتٍ أُخْرَى - في محاورها الرئيسة - اهتمت بهذا الموضوع من زوايا مختلفة، أهمها:

- محمد عليم، محمد الفايز أولية المشهد ودراما النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 03 مجلد 43 .2015

- أحمد يوسف، السيميائيات التداولية بنياتها وحدودها، دار كنوز المعرفة للنشر، الأردن، ط 01 2016.

- رشيد بن مالك، السيميائية والتداولية، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر العدد 17، 2006.

- هوارى بلقندوز، المعطى التداولي لنظرية العلامة في السيميائيات الأمريكية، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، 2008.

ولتحقيق هذه الأهداف سنتكئ على خطة تنقسم إلى بابين، يتقدمُهُمَا مدخلٌ مُعَنَّوَنُ ب: " نحو نظريّة جماليّة جديدة في النقد الأدبي"، يتحدث عن النظرية وخصوصياتها، وعن النظريات الجمالية من أرسطو إلى العصر الحديث والدور الذي أدته أثناء خلق الشعر.

فَجَاءَ عُنْوَانُ البَابِ الأول: "نظرية المشهد بين سيميائية العلامة وتداولية الفعل" ويحوي ثلاثة فصول هي:

- الفَصْلُ الأول: "رؤية مفاهيمية لنظرية المشهد"، وَسَنَتَطَرَّقُ فِيهِ إِلَى بَدَايَةِ ظُهُورِ المشهد كمصطلح وأنه أوّل ما ولد عند فلاسفة اليونان، لاتصاله بفن المسرح والدراما، ثم يُواصل سيرورته في الفكر البلاغي العربي، بأبعاده البلاغية وآلياته الكتابية، وكيف تلقاه نقادنا المعاصرون.

- أمّا الفَصْلُ الثَّانِي فهو: "التَّمَثُّلُ الحسِّي للعلامة في الخطاب المشهدي المعاصر وبعدها السيميائي تداولي"، وسنبحث فيه عن: الجانب النظري لسيميائية بورس وتداولية تشارلز موريس، ومشروع محمد مفتاح في مجال السيميائيات وتحليل الخطاب، ومشروع عبد اللطيف محفوظ من خلال صياغة منهج نقدي صادر عن خلفية سيميائية ذات توجه ذريعي تداولي، والنظر إلى الخطاب المشهدي باعتباره فضاءً أيقونيًا، وعلاماتيًا، وتأويليًا، بَعْدَهَا الغوص في أعماق تراسلية الحواس وتمثلاتها في الخطاب المشهدي للتعرف على القراءة الحسية - البصرية - بفعل المشاهدة؛ على أن المشهد حقيقة سيميائية وتداولية.

- والفصل الثالث بعنوان: "المشهد من التشكيل اللغوي إلى تحقيق الفعل والعرض المشهدي" وكان الحديث فيه عن فلسفة اللغة واتجاهاتها التداولية، والكلام عن كيفية تشكيل لغة الخبر ونقلها من التشكيل اللغوي إلى الفعل التداولي الحسي، من هنا تصبح الدلالات المفتوحة هي الفعل الحقيقي للعلامة، فسيمائيات اليوم هي السيورة اللامتناهية من الأفعال اللغوية، فكل لفظة علامة تنتقل من لغة إلى فعل، إلا وأحدثت أثرًا حسيًا.

أمّا الباب الثاني فجاء تويجًا عينيًا لمتغيرات البحث، وتصوّراته الكبرى، وإجابةً إجرائيةً عن إشكالياته المطروحة، مُفضّلين أن يكون تحليلنا لديوان تيم البرغوثي فعنونه بـ: "سيميو تداولية المشهد المرئي واللامرئي في ديوان "في القدس".

وقد قُسم إلى فصلين:

- الفصل الأول يحمل عنوان: "مقاربة سيميو تداولية المشهد المرئي في ديوان في القدس"، حيث قمنا برصد العلامات الأيقونية المرئية لتتبع مسارها الدلالي، والكشف عن المقصدية المضمرة في ثناياها.

- والفصل الثاني: "مقاربة سيميو تداولية المشهد اللامرئي في ديوان "في القدس"، نطمح فيه برصد ودراسة الظواهر اللامرئية التخيلية التي تؤدي بالأسماع إلى الإذعان، ووصف المشهد اللامرئي حال تلقيه، وإذا تسوّى لنا التساؤل عن إمكانية تحقيق المعايير المشهدية في العالم اللامرئي اللامتناهي من الدلالات المفتوحة، يكون ذلك من خلال تتبع الحركات والأحداث بما فيها التكتيقات التخيلية، التي تستطيع تقديم مشاهد تصويرية سينمائية وتوصيل لغة الشعر من الكتابة والشفوية إلى الرؤى الروحية والقيم الجمالية للأشياء، مُجسّدة ومُشخّصة من الأحداث والوقائع المذكورة في قصائد الديوان.

ثمّ ختمنا البابين بجملة من النتائج، علّها تفتح آفاقًا بحثيةً جديدةً، وأخيرًا ذلّلنا البحث بملاحق للقصائد وقائمة من المصادر والمراجع وفهرس للمحتويات.

طبعاً كان للضعوبات التي واجهتنا حضور قوي، على هرمها صعوبة الوصول إلى مراجع مهمة خاصة التي بحثت المشهد، لأنّ معظم الدراسات كان حديثها عن الصورة الفنية أو الشعرية أو الأدبية وتعمّر الحصول على كتب معاصرة أو عائق اللسان الغربي لمصادر أجنبية خلق بدوره عائقاً آخر.

إنّ كلّ عمَلٍ عِلْمِيٍّ هو عرضة للنقص، فلا نتوسم لعملنا الكمال والتمام، وإنما إضافة لمفاهيم نقدية تكون موضوع الفحص والتداول، وحسبنا أنّ هذه الدراسة غيظ من فيض في مجال البحث عن "المشهد"، وما كان ليكتّم لولا الله عزّوجل، ثم إشراف أستاذنا الفاضل أستاذ التعليم العالي قادة غروسي الذي ما بخل علينا بامدادنا بالمادة العلمية والمعرفية، خاصة في مجال البصريّات والسميائيّات والتداوليات وحرصه الشديد على ضرورة إتمام وإنجاز هذه الدراسة.

في الختام نسأل الله تعالى السداد فيما ذهبنا إليه، ولا حول ولا قوة إلا بالله العليّ العظيم، له الحمد في الأولى وله الحمد في الآخرة، فإن أصبنا فذلك مبنّعانا، وإن تكُن الأخرى فما قصدنا ويُعزينا أنّنا حاولنا، وما توفيقنا إلا بالله عليه توكلنا وإليه نئيب.

عابد بن سحنون

تيارت: 24 أفريل 2021

الموافق لـ: 12 رمضان 1442هـ

# مدخل

## نحو نظريّة جديدةٍ في الأدب

1. المصطلح: أو ماهي النظرية

2. مراحل نظرية

3. شروط النظرية

4. وظائف النظرية

5. مشكلات النظرية

6. النظريّات الجماليّة

خصصنا هذا المدخل لبيان مدى أهمية النظرية في بناء الفكر البشري، وتتبع سياقها المعرفي والحديث عنها انطلاقاً من الأطر المعرفية والتأسيسات الفكرية التي تستند عليها، وتحديدًا بيان مدى أهمية النظريات الجمالية في بناء الفكر والذوق الأدبي، وقبلها سيتم التطرق في عجالة إلى مفاهيم النظرية عمومًا والنظرية الجمالية خصوصًا؛ وأطرها المعرفية والفكرية، في مقارنة نقدية تُزِيلُ بها الضبابية عن بعض القضايا المتعلقة بها؛ بالإجابة عن بعض الأسئلة التي منها: ما هي النظرية؟ وما هي ضوابطها وأسسها ووظائفها؟ وما هي المقومات التي من شأنها أن تجعل ظاهرة ما نظرية معرفية عمومًا وجمالية خصوصًا؟

يعتبرُ العقل لُغَةُ الإدراك وهو طاقة خصها الله سبحانه وتعالى بالإنسان على سائر المخلوقات كما هيئه لاحتضان علوم النظرية، فالإنسان يدرك الأشياء على حقيقتها حسب مشاهدتها لها بخياله الواسع مع مقدرته الفكرية المكنونة بداخله، وبتصوراته للحقائق المحسوسة يستطيع أن يضع نظرية ذات قوة معرفية عاقلة، «مستعملة للمفكرة وتسمى بالنور القدسي والحدس من لوازم أنواره وقيل هي قُوَّةٌ فِي الْإِنْسَانِ يَدْرِكُ بِهَا الْأُمُورَ التَّصَوُّرِيَّةَ وَالتَّصَدِيقِيَّةَ وَتَسْمَى تِلْكَ الْقُوَّةُ الْعَقْلَ النَّظْرِيَّ وَالْقُوَّةُ النَّظْرِيَّةُ وَاللَّفْسُ النَّاطِقَةُ»<sup>1</sup>، ولهذا كان التركيز الوحيد في بناء الحضارات والأمم هو كيفية بناء العقل، فهو في عَرَفِ الْقَدَمَاءِ: «قُوَّةٌ لِلنَّفْسِ بِهَا تَسْتَعِدُّ لِلْعُلُومِ وَالْإِدْرَاكَاتِ.. وَقِيلَ: جَوْهَرٌ يُدْرِكُ بِهِ الْغَائِبَاتُ بِالْوَسَائِطِ وَالْمِشَاهِدَاتُ بِالْمِشَاهِدَةِ»<sup>2</sup> وقولهم أيضًا هو: «قُوَّةٌ وَغَرِيْزَةٌ أَوْدَعَهَا اللهُ سُبْحَانَهُ فِي الْإِنْسَانِ لِيَتَمَيَّزَ بِهَا عَنِ الْحَيَوَانَ بِإِدْرَاكِ الْأُمُورِ النَّظْرِيَّةِ، وَالْحَقُّ أَنَّهُ نُورٌ زَوْحَانِيٌّ يُقَدِّفُ بِهِ فِي الْقَلْبِ أَوْ الدِّمَاغِ بِهِ تُدْرِكُ النَّفْسُ الْعُلُومَ الضَّرُورِيَّةَ وَالنَّظْرِيَّةَ»<sup>3</sup>.

## 1. المصطلح: أو ماهي النظرية:

شهدت المصطلحات تشعبًا منذ القديم إلى عصر النهضة العلمية في العلوم على اختلافها، سواء في اليونان أو العرب، ولكنها ازدادت تشعبًا في العصر الحالي نتيجة التخلي عن القديم «والدليل على ذلك أن معظم مصطلحات الطب والطبيعة والكيمياء والمعارف النظرية نجد أصلها باليونانية واللاتينية ثم تشعب وتحوّل وينقطع بعضها عن دلالاته الأولى، ومن شواهد ذلك: لفظ

<sup>1</sup> عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، تع: حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية لبنان، ط1، 2000، ج3، ص69.

<sup>2</sup> مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية للطباعة، الكويت، ط01، 1965، ج30، ص19.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص19.

**Paradigme** ورد باليونانية بصوت **Paradeigma** بمعنى المثال أو النموذج المحتذى، ولا سيما عند أفلاطون إشارة إلى المثال القائم في عالم المثل، ثم أصبح اللفظ نفسه في الثورة العلمية عند توماس كون **Kuhn** النموذج على ما يتفق عليه جماعة العلماء، في عصر معيّن، من قوانين مرتبطة بنظرية محددة<sup>1</sup>، وعندما نأتي إلى مصطلح النظرية فإنه يميلنا إلى كل المعارف العلمية والأنشطة الفكرية والذهنية، ويُقصد بها «جملة تصوّرات مؤلّفة تأليفاً عقلياً تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات»<sup>2</sup>، و«فرض علمي يمثّل الحالة الراهنة للعلم، ويشير إلى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء أجمعين في حقبة معيّنة من الزمن»<sup>3</sup>.

### 1.1. النظرية لغة:

جاء في مادة [ن ظ ر] في معجم اللغة العربية المعاصرة أن نَظَرِيّ [مفرد]:<sup>4</sup>

- 1- اسم منسوب إلى نَظَرَ: متعلّق بالإبصار "مشاهدة نظريّة".
- 2- ما كانت وسائلُ دراسته وبجته والتفكير فيه هي الفكر والتّخيّل، عكسه عمليّ "بحوث نظريّة - إنّنا نعالج موضوعاً نظريّاً غير مشحّص" العلوم النظرية: هي التي قلّ أن تعتمد على التّجارب العمليّة ووسائلها.

وجاء ما يسمى علم النظري أيضاً أنه: «علم يعني بوضع النظريات الجديدة على أساس المعرفة القائمة دون تجريب ويقابله العلم التجريبي»<sup>5</sup>، أما عن النظرية وهذا الذي يهمننا فهي:

- 1- قضية تثبت صحتها بحجة ودليل أو برهان نظرية محاكاة الحيوان.
- 2- بعض الفروض والمفاهيم المبنية على الحقائق والملاحظات تحاول توضيح ظاهرة معينة.

<sup>1</sup> محمد بن علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تق: رفيق العجم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، ط1، 1996، ج2، ص13.

<sup>2</sup> مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصّلح، بيروت، ط2، 1984، ص413.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص413.

<sup>4</sup> ينظر: أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2008، ج3، مادة: نظر ص2233.

<sup>5</sup> أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص2233.

3- مجموعة المسلمات التي تفسر الفروض العلمية أو الفنية نظرية ابن خلدون في الاجتماع<sup>1</sup>؛ وتمثل هذه المسلمات في الملاحظة والتجربة، إضافة إلى العقل الذي هو الركيزة الرئيسة في بناء النظرية، فالعقل المبدع من خلال التأمل والتفكير يبني مفاهيم ومبادئ تكون مهمة في الحياة العلمية و الإنسانية.

وجاء في معجم الوسيط باب [النون] أن: «(النظرية) قَصِيَّةٌ تثبت ببرهان (مو) و (في الفلسفة) طَائِفَةٌ من الآراء تفسر بها بعض الوقائع العلمية أو الفنية و (نظرية المعرفة) البَحْثُ فِي المشكلات القَائِمَةِ على العلاقة بين الشَّخْص والموضوع أو بين العَارِفِ وَالْمَعْرُوفِ وَفِي وَسَائِلِ المَعْرِفَةِ فطرية أو مكتسبة (مج) (ج) نظريات..»<sup>2</sup>؛ و«(النظور) النظر ويُقال رجل نظور لآ يغفل النظر فيما أهمه»<sup>3</sup> أي يتميز بالفطنة والانتباه، ويملك عقلاً يمتاز بالحكمة، يتفرد في آراءه، يختلف عن الآخرين.

ويمكن تفسير أي ظاهرة بواسطة وضع فرضية مع احترام فترة زمنية محددة، ثم يتم إخضاعها لتجارب، استناداً على الوقائع العلمية والمنطلقات الفكرية التي يتسلح بها المنظر، ليستخلص بعدها الاستنتاج لتلك الظاهرة ثم يصوغ قانوناً لتصبح الظاهرة مؤسسة على صرح فكري نظري لمجاهة أو فهم ظواهر مشاهة لها، وبالتالي التحكم أو تغيير مسار الظاهرة.

## 2.1. النظرية اصطلاحاً:

تبني النظرية فكرياً جديداً، سواء كان علمياً أم فلسفياً أم أدبياً أو في مختلف العلوم الأخرى لأنها: «جملة قوانين يرتبط بعضها ببعض، وتحاول أن توضح الظواهر والأشياء»<sup>4</sup> في عقلانية ومنطقية من أجل الخروج بنتائج لهندسة الجانب النظري، وكما «أشار هومانز ليس ثمة ولكن نادراً ما "النظرية" كلمة تستخدم في العلوم الإنسانية أضخم وأجل من كلمة يسألون أنفسهم: ما النظرية؟ إن النظرية تفسير لظاهرة، وكل شيء ليس تفسيراً لا وهومانز يتفق معنا على أن صعوبات العلوم الإنسانية تقع "نظرية" يستحق اسم في التفسير أكثر منها في الكشف أو الوصف، وأن المشاكل المميزة للعلوم الإنسانية هي مشاكل التفسير»<sup>5</sup>، ويعرفها محمد الدغموني ولعله الأقرب من خلال الوظيفة الأساسية

<sup>1</sup> ينظر: أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص2233.

<sup>2</sup> مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، دار الدعوة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1989، ج2، ص932

<sup>3</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>4</sup> مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، تصدير: إبراهيم مذكور، وزارة التربية والتعليم، مصر، دط، 1994، ص623.

<sup>5</sup> معنى طريف الخولي، مشكلة العلوم الإنسانية تقنيها وإمكانية حلها، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2012 ص47.

المنوطة إليها بأنها «بناء، فهي ككل بناء مشروطة بالنسقية. ولا يمكن أن تسمى النظرية نظرية إلا إذا تمكنت من النسقية؛ ولو في حدود نسبية تجعلها ممكنة التسمية وقابلة للتمييز ومنتجة لمعرفة لا تكرر معرفة سابقة»<sup>1</sup>

وجاء في المعجم الفلسفي في باب النون - النظرية - أنها «قضية تثبت ببرهان، وهي عند الفلاسفة تركيب عقلي، مؤلف من تصورات منسقة، تهدف إلى ربط النتائج بالمبادئ»<sup>2</sup>؛ وعليه «فإذا أطلقت النظرية على ما يقابل الممارسة العملية في مجال الواقع دلت على المعرفة الخالية من الغرض المتجردة من التطبيقات العملية»<sup>3</sup>، وكذلك «إذا أطلقت على ما يقابل العمل في المجال المعياري دلت على ما يتقوم به معنى الحق المحض أو الخير المثالي المتميز عن الالتزامات التي يعترف بها جمهور الناس»<sup>4</sup> «وإذا أطلقت على ما يقابل المعرفة العامة دلت على ما هو موضوع تصور منهجي منظم ومتناسق تابع في صورته لبعض المواضع العلمية التي يجهلها عامة الناس»<sup>5</sup>.

يعكس هذا التباين في التعريفات والمفاهيم أن أصحاب الاختصاص لم يتوصلوا إلى تعريف شامل جامع، وفي هذا يقول محمد الدغموني: «ولكن مفهوم النظرية بقي مفهومًا غير ملائم، لأنه، من جهة يسمى مجهودات لم تع مفهوم النظرية ولم تنته إليه، ولأن مفهوم النظرية من جهة ثانية، مفهوم إذا تم نقله إلى زمن سابق، أوقع خطاب التحقيق في المفارقة من الناحية المعرفية ومن الناحية الزمنية.

فللمفاهيم مرجع و زمن لا بد من أن يتوافقا مع موضوعهما»<sup>6</sup>، وعليه بقيت المفاهيم عبارة عن مجهودات وملفوظات فردية وتصورات معرفية كما وصفها محمد الدغموني، كل واحد يتعصب لرأيه ويكتب لزمته متناسيًا المعارف السابقة التي كانت منارة معرفية.

وعطفًا على ما قيل فـ«إنَّ النظرية هي محاولة تفسير خبراتنا اليومية في الحياة، تلك الخبرات الشخصية اللصيقة بنا، وفقا لشيء ليس بذلك القرب منا. سواء أكان ذلك الشيء أفعال أناس آخرين

<sup>1</sup> محمد الدغموني، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط01، 1999، ص122.

<sup>2</sup> جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، دط، 1994 ج02، ص477.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>6</sup> محمد الدغموني، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص129.

أو خبراتنا السابقة، أو عواطفنا المكبوتة، وما شاكل ذلك. وفي بعض الأحيان وتلك أكثرها صعوبة يتم التفسير على أساس شيء ما ليس لنا به خبرة مباشرة البتة، وعند هذا المستوى تكون النظرية قد قدمت لنا شيئاً جديداً حقاً عن الحياة»<sup>1</sup>، فالعالم المحيط بنا مليء بالظواهر والمفاجأة وهو بحاجة لتأمل متشبع بالخبرة ودقة الملاحظة والرؤيا، بهدف تفسير تلك الظواهر وقولبتها في نظريات تعود بالمنفعة على الإنسانية.

لذا يستوجب على صاحب النظرية أو المنظر للعلوم التسلح بالرؤية الثاقبة، لِيَمَيِّزَ وَيُعَدِّلَ وَيُؤَسِّسَ لها «فالنظرية الأفضل هي تلك التي باستطاعتها أن تحدد بصورة تفصيلية أكبر، العمليات السببية الفاعلة والمواقف التي تعمل فيها تلك الآليات السببية.. فالنظرية التي تناقض نفسها باستمرار يجب أن يُنظر إليها بعين الريبة، أما من ناحية التجربة فإن النظرية لا بد أن تقاس بناء على الأدلة التي تقدمها»<sup>2</sup> من دقة في الملاحظة وقوة في البرهان والقدرة على ابتكار المفاهيم.

## 2. مراحل تأسيس نظرية:

بَعْدَ تَجَلِّي الأفكار والملاحظات وتضافرها، يَعْمَدُ المنظر لبلورتها في شكل نظرية حيث يتكئ على أهم مرحلتين يحددتهما التساؤل بكيف ولماذا:

**1.2. المرحلة الوصفية Descriptive:** هي «التي تجيب عن السؤال: كيف تحدث الظاهرة؟ كيف تبتدئ؟ ولكن هذا لا يكفي»<sup>3</sup>، وإذا كان الوصف من معايير وجود العلم، فالملاحظة هي الانطلاقة الأولى له، وبالتالي يكتسي الوصف أهمية كبيرة في بناء النظرية لأنها «عملية كشف الأسس الفلسفية للأدب، سواء كان ذلك بطريقة الوصف الذي ينطوي تحت علم النقد، أم بطريقة الكشف الابداعي في النظم والنثر»<sup>4</sup>.

**2.2. المرحلة التفسيرية Explication:** إذا كانت الانطلاقة لمعاينة الظاهرة بالوصف، في حين تسعى الفرضية لتفسير الظاهرة تفسيراً مؤقتاً ليتم إخضاعها لتجارب متعددة، فلا يمكن عزل الظاهرة

<sup>1</sup> إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، العدد 244، 1999، ص 26.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 45.

<sup>3</sup> معنى طريف الخولي، مشكلة العلوم الإنسانية تقنياتها وإمكانية حلها، ص 25.

<sup>4</sup> هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، دار رشيد للنشر، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، دط، 1981، ص 14.

وهي في حالة تفسير لأن كثرة الأسئلة وتكرارها هي « التي تجيب عن السؤال: لماذا تُحْدث الظاهرة»<sup>1</sup>؟ لذا يجب الأخذ بعين الاعتبار ضرورة الإحاطة بالظاهرة بدقة لأنه في حد ذاته يعدُّ تفسيراً، وحتى «تبلغ المرحلة التفسيرية اكتمالها المنطقي في النظرية العامة أو البحتة التي تعني الدماغ المِعْتَمَد للنسقية العلمية فهي في حد ذاتها تتَّخذ صورة النسق الفرضي الاستنباطي، القادر على احتواء ظواهر موضوعه بشتى متغيراتها»<sup>2</sup> وبناءً على ذلك أُعتبر التفسير معياراً للتقدم العلمي لقياس رقي البحث العلمي ودفعه إلى الأمام، وبالتالي هو: «الشبكة التي نرميها لنلتقط فيها - العالم - لنعقله، لنفسره ولنتحكم به، ونبدل قصارى جهدنا لتضييق زردات الشبكة باستمرار»<sup>3</sup>.

ويمكن استنتاج مراحل تأسيس نظرية اعتماداً على ما سبق، وهي:

1. وجود ظاهرة قابلة للملاحظة أو مجردة تستدعي الفضول.
2. العمل على وصف الظاهرة مع ضرورة الإحاطة بأدق تفاصيلها.
3. وضع مجموعة من الفرضيات والقيام بالتجارب التي تؤكدُها أو تدحضها.
4. توافق وتكامل الوصف مع التفسير في المصطلحات والمفاهيم.
5. استنباط القوانين للظاهرة ومحاولة تعميمها على ظواهر مماثلة.

### 3. شروط تأسيس نظرية:

يسير كل علم من العلوم ومنهج من المناهج وفق شروط ومعايير، فأى خلل أو نقص أو تناقض في المبادئ أو القوانين، يؤدي ذلك إلى الرفض وعدم القبول، ومن شروط النظرية:<sup>4</sup>

أ- ضرورة أن تكون مكونات النظرية واضحة ودقيقة، محددة الألفاظ والمعاني والمضامين.

ب- أن يعبر عما تشتمل عليه النظرية بإيجاز تعبيراً يوضح هذه المشتملات، ويبين غرض النظرية عموماً وأهداف كل مكّون من مكوناتها تحصيلاً.

ج- أن تكون النظرية شاملة بقدر الإمكان للجوانب التي قصد أن تنطوي عليها النظرية، بما في ذلك وصف وتحليل وتفسير الحقائق العلمية.

<sup>1</sup> بمعنى طريف الخولي، مشكلة العلوم الإنسانية تقنينها وإمكانية حلها، ص25.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص26.

<sup>3</sup> كارل بوبر، منطق البحث العلمي، تر: محمد البغدادي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2006، ص93.

<sup>4</sup> عبد الباسط عبد المعطي، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، عالم المعرفة، الكويت، العدد 44، 1981، ص11.

د- أن تكون النظرية متفردة في موضوعها ومشروعها التفسيري، ذلك لأن وجود نظرية أخرى تدرس نفس الموضوع وتفسره بنفس العوامل والطرق يضعف النظرية ويجعلها تكررًا لا مبرر له، يتنافى مع قاعدة الاقتصاد العلمي.

ه- أن يكون للنظرية أرضية، بمعنى أن تعتمد في صوغها على ملاحظات ودراسات واقعية من ناحية وأن تكون قابلة للاختبار العلمي الذي يثريها و يكسبها مشروعيتها العلمية من ناحية أخرى، فالنظرية التي تأتي بقضايا تستعصي على الاختبار لا تعد نظرية علمية؛ ولا ننسى الفرضيات لجمع الحقائق والبرهنة عليها، كما لا نتخذها حقائق مطلقة يمكن الاعتماد عليها.

ومن الشروط الأساس التي يجب توافرها هو «شرط وجود قدرة تنبئية في النظرية»<sup>1</sup>، وهذا بفضل الإدراكات الحسية وعملية الحدس التي يُمزُّ بها المنظر من محاولة التكرار والقراءة الثاقبة للظاهرة «فالنظريات التي تقف عند مجرد الوصف تفيد، لكنها تعد ناقصة، والنظريات التي تقف عند مجرد التفسير تفيد، لكنها تعد ناقصة أيضا، لأن قدرتها على التنبؤ تزيد من قوتها من جانب، وتجعلها قادرة على مساعدة العلم كي يقوم بدوره المجتمعي الإنساني من جانب آخر»<sup>2</sup>، أما شرط التجربة الذي يسهل طريقة التفكير السليم في الكشف على ما هو جديد، لأنها الوحيدة التي تستطيع تقديم الاحتمالات الممكنة في تأسيس معالم النظرية.

ومنه فما اشترط لتأسيس أي نظرية يندرج ضمن امكانية توافر خاصية التنبؤ بالظواهر وتفعيلها خدمة للإنسانية، وهذا يستوجب على الإنسان أن لا ينفك عن التأمل فهو ما يمنحه احتمالات عديدة لتأسيس الصرح الفكري النظري.

#### 4. وظائف النظرية:

تهدف النظرية بعد اكتمال هيكلتها إلى بلورة علم من العلوم، ونظرًا «لتشعب الظواهر الطبيعية والإنسانية وتعقدها، فالنظرية العلمية تعد نقطة البدء الأولى والهامة حيث تمد الباحث بإطار تصوري يساعده على تحديد الأبعاد والعلاقات التي عليه أن يدرسها ومهد له الطريق لجمع معطياته وتنظيمها وتصنيفها، وتحديد ما بينها من ارتباطات وتداخلات وباختصار تنطوي النظرية على

<sup>1</sup> عبد الباسط عبد المعطي، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، ص 11.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

توجيهات تمد الباحث بالسياق العلمي الذي سيجري بحثه من خلاله»<sup>1</sup>، فهي بوصلة الباحث ليسيير وفق منهج علمي سليم.

وتؤكد «خبرات البحث العلمي أن جمع بيانات بلا نظرية موجهة يسلمنا إلى بيانات صماء عمياء فاقدة المعنى والوظيفة، وبنفس القدر تعد النظرية العلمية بلا معطيات وبيانات عملا خاويا ومحض مفهومات ومصطلحات مجردة. ومن ثم يؤكد معظم المشتغلين بالبحث العلمي عامة، وفي مجال العلم الإنساني بالتخصيص على أهمية العلاقة الجدلية بين النظرية العلمية والبحث»<sup>2</sup>، فالنظرية هي محاولة لإعادة إنتاج الواقع بطريقتها التي تراها الأنسب مع الاستعانة بعنصر الخيال والابتكار.

وبناءً على ما سبق ذكره يمكن إيجاز وظائف النظرية في نقاط منها:

1. تسمح بتقديم رؤية تصويرية.
2. تحديد طبيعة العلاقات بين عناصر الظاهرة من جهة وبين الظواهر من جهة ثانية.
3. جمع معطيات الظاهرة ثم تنظيمها ثم تطبيقها.
4. تفكيك نواة الظاهرة ثم تحليلها لمعرفة مسارها.
5. استمداد التكامل بين النظريات العلمية والبحث.

### 5. مشكلات تأسيس نظرية:

يظن إيان كريب **ian craib** أن جميع البشر يفكرون نظرياً دون وعي مسبق فهو يقول: إنَّ «المشكلات التي تدفع البشر إلى النظرية هي.. مشكلات نواجهها جميعاً في حياتنا اليومية.. هي أننا جميعاً نفكر نظرياً بطريقة نحن لسنا على وعي بها غالباً. أما ما لم نتعوده فهو أن نفكر نظرياً بطريقة منظمة بكل ما يقتضيه ذلك من دقة وأناة وما يعترضه من صعوبات، وعندما نرى مثل هذا التفكير المنظم فإنه يبدو غريباً علينا للوهلة الأولى»<sup>3</sup>، وهذا يحيل بنا إلى أن هناك عدة مشكلات أخرى تواجه العمل التأسيسي لنظرية هي:

<sup>1</sup> عبد الباسط عبد المعطي، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، ص 11.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 13.

<sup>3</sup> إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ص 24.

**1.5. المشكلة:** وهي في حدّ ذاتها مشكلة، وهي: «المعضلة النظرية أو العملية التي لا يوصل فيها إلى حل يقيني. وهي مرادفة للمسألة التي يطلب حلها بإحدى الطرق العقلية أو العلمية، تقول: المشكلات الاقتصادية، والمسائل الرياضية»<sup>1</sup>.

**2.5. مشكلة التفكير:** هو فتور يمس آلية التفكير، فلا يعمد الباحث إلى المسلك العلمي المنهج وهذا راجع لـ«إنكار قدرة العقل»<sup>2</sup>، بالإضافة إلى اقحام الانفعالات التي من شأنها اضمار الابداع كـ«التفكير السلبي المتكرر يقتل الأفكار المولدة»<sup>3</sup>.

**3.5. مشكلة التفسير:** ويتمثل في عائق الماهية الاجرائية والآليات الأنسب لتحليل الظاهرة ووضع فرضيات لها.

**4.5. مشكلة الفهم:** ولعامل الخبر الدور الفعال في تحجيج مقياس هذه المشكلة بحيث «تبدو الخبرة في هذا الإدراك كطريقة محددة تمكّن من تمييز نظمة النظرية. فهي التي تعرّف لنا العلم التجريبي بالإضافة إلى الشكل المنطقي لهذا العلم الذي لا يستطيع وحده أن يعرفنا به»<sup>4</sup>.

**5.5. مشكلة الغموض:** ترجع إلى عاملين أحدهما يتعلق بالظاهرة، وثانيها بالمنظر، فقد يكون أسلوبه غامضاً في الطرح، أو قلة كفاءته في تأسيس نظرية.

**6.5. مشكلة الخوف:** وتنبثق من نقد الذات المنظرة لنفسها أو من نقد المجتمع لها خوف الفشل لذا يدعو عبد الإله إبراهيم إلى ضرورة تجاوز مثل هذه العقبات قائلاً: «إنه من الأفضل دائماً التخلص من هذه العقبة أن نفكر في جملة من الآثار السلبية المحتملة للفكرة المولدة كأن نسأل أنفسنا: ماهي توقعاتنا.. وراء هذه الفكرة؟ أو ماهي الخسارة المحتملة من محاولة التفكير بهذه الطريقة؟»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج2، ص379.

<sup>2</sup> فؤاد زكريا، التفكير العلمي، عالم المعرفة، الكويت، العدد03، 1978، ص72.

<sup>3</sup> عبد الإله بن إبراهيم الحيزان، محات عامة في التفكير الإبداعي، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، الرياض، ط01، 2002، ص50.

<sup>4</sup> كارل بوبر، منطق البحث العلمي، ص75.

<sup>5</sup> عبد الإله بن إبراهيم الحيزان، محات عامة في التفكير الإبداعي، ص44.

7.5. مشكلة العزل أو النفي: ويعود مثل هذا العائق إلى «صعوبة في عزل المشكلة»<sup>1</sup>؛ نظرًا لعدم تحديد المشكلة بدقة، ثم عائق فصل المعطيات المتعلقة بالظاهرة.

8.5. مشكلة التحدي: التحدي عنصر محفز لتقدم البحث العلمي لكن المنظر إذا لم تنهياً له الظروف المناسبة قد يتقاعس، لأن «وجود القدرة على عمل شيء ما لا يعني بالضرورة إنجاز هذا الشيء وهذا ما يدعو الباحثين إلى اختبار المحفزات لدى الأفراد»<sup>2</sup>، فالمنظر أحياناً يفتقر إلى التحدي والشجاعة الكافية للدفاع عن قضيته المراد التأسيس لها وهذا يقهقر البحث العلمي.

9.5. مشكلة التساؤل: كلما كانت الأسئلة أدق كانت الأقرب إلى خطّ التصور العام للنظرية معرفةً وفهمًا.

تُشكّل هذه المشكلات عوائق إذا استسلم لها المنظر، وفي الوقت ذاته محفزاً إذا استثمر الجانب الإيجابي منها.

## 6. الفلسفة الجمالية:

تُشيدُّ النظرية الإطار العام لمختلف التصورات وتجعلها قابلة لتفعيل المبادئ والقوانين المستنبطة من الظاهرة، ومن بين تلك النظريات التي كانت وليدة الساحة الأدبية والنقدية النظريات الجمالية، التي تنزوي تحتها مجموع من النظريات التي تبحث في الظاهرة الأدبية تأريخاً، ومحاكاةً، وفلسفةً، وتقييماً وابداعاً وواقعاً، وخيالاً، وسرداً، وفرداً، ونظماً، وتصويراً.

وعليه يتراءى لنا طرح هذا التساؤل: كيف انبنت النظريات الجمالية في الفكر النقدي الأدبي؟ وما الغاية من تأسيسها؟

### 1.6. نظرية الأدب La Théorie de la littérature:

يعرّفُ عزيز ماضي نظرية الأدب بقوله: هي «مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة، والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب ووظيفته. وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزوايا في سبيل استنباط وتأسيس مفاهيم عامة

<sup>1</sup> عبد الإله بن إبراهيم الحيزان، محات عامة في التفكير الإبداعي، ص40.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص45.

تبين حقيقة الأدب وآثاره<sup>1</sup>، حيث تنظر إلى الأدب من الناحية التاريخية والنقدية والنشأة ناهيك عن الجمالية الفنية التي تتمتع بها؛ لأن الناقد عندما يصدر الأحكام في الظاهرة الأدبية فهو يصدرها عن وعي، مع تَبَيُّن مواطن الجودة والرداءة وأسبابها وفق ما تمليه عليه قوانين النظرية، أما المنظر فإنه لا يصدر أحكاماً وإنما يستنبط الأسس والقوانين وتلك هي مهام نظرية الأدب.

## 2.6. نظرية المحاكاة La Théorie d'imitation :

كانت أول نظرية في الأدب تحاكي عالم المثل، أداها اللغة الشعرية وصورها المميّزة المحاكاة مع حسن التأليف، و«أول من لفت الأنظار إليها فلاسفة اليونان القدامى خصوصاً أفلاطون الذي يرى أن العالم الحقيقي موجود في ما أسماه عالم المثل، أما العالم المحسوس فهو انعكاس له، والشعر محاكاة للعالم المحسوس فهو يبعد عن الحقيقة مرتين، ولكن أرسطو أشار إلى أن المحاكاة تصوير الشيء كما ينبغي أن يكون، وظلت نظرية المحاكاة هذه أساسية حتى القرن التاسع عشر مع اختلاف في فهم المحاكاة»<sup>2</sup>.

وتهدف هذه النظرية الوصول إلى معرفة حقيقة هذا العالم المليء بالمفاجأة والدهشة، باعتمادها على طبيعة الأدب، وجوهر الأشياء، وعالم الفن في صناعة المشهد وعليه «يقول أرسطو إن الفن محاكاة وأفلاطون قد قال من قبله عن الفن إنه محاكاة؛ والمحاكاة عند أفلاطون هي تقليد النفس للآخرين، يدل تعريفه على نوع من الموضوعية المطلقة تضع الفنان أو الشاعر في مقابل الموضوع الذي يحاكيه، ويدل كذلك على نوع من القبول من جانب المحاكي نحو الشيء المحاكى، والفن يحاكي الأمور الطبيعية والأمور الخيالية على السواء، وأرسطو يأخذ بهذه الآراء الأفلاطونية ولا يكاد يضيف إليها شيئاً يعتد به»<sup>3</sup>.

إن مفهوم المحاكاة «هو الذي فرق بين الزخرفة والتشبيه حيث خضع التشبيه لهذا المفهوم فظل مادياً حسياً واضحاً واقترن بالتصوير، بينما تحرر الزخرف منه فلم يحاك ما هو كائن من الأشياء وإنما

<sup>1</sup> شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013، ص13.

<sup>2</sup> محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأمطاه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، ط5، 2001، ج1 ص232.

<sup>3</sup> أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، دط، 1953، ص48-49.

حاكي ما يمكن أن يكون من الأشكال وهكذا أصبح ذا صبغة رمزية تجريدية واقترب بالموسيقا...<sup>1</sup> ولهذا «كان تأثيرها في الأدب الموضوعي أدب المسرحيات والقصص أكثر من غيره»<sup>2</sup>، بل تعدت العلوم الإنسانية فكان التأثير واضحًا وعميقًا في النقد العالمي.

### 3.6. نظرية التعبيرية La Théorie d'expressive:

تعود جذور هذه النظرية إلى نظرية المحاكاة، حيث «انثقت نظرية التعبير في الفن من كفاح الرومانتيكيين ضد الكلاسيكية الجديدة التي سيطرت على القرن الثامن عشر، والتي كانت استمرارا لنظرية المحاكاة القديمة»<sup>3</sup>، فقد أعطت الأولوية للفنان وشخصيته التي يريد تحريرها من القيود التي فرضتها عليه الكلاسيكية، إن فردية الفنان هي التي جعلت منه شخصية إنتاجية خلاقة مبدعة للعمل الفني، فقد «تبلورت نظرية التعبير، شيئًا فشيئًا، مع توهج شعراء الرومانتيكية الأوروبية في الدفاع عن ذات الفرد المهذرة التي أغفلها الفلاسفة والمشرعون والمبدعون طويلًا، وبدأت تأخذ شكل العرض المنهجي مع الإلحاح على قدرة العمل الفني في التعبير عن استجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع بعينه، والربط بين قيمة العمل والكشف عن مزيد من الطاقة الفردية للمبدع»<sup>4</sup>، وهذا ما يكسب العمل الأدبي جمالية وإبداعًا، لأنَّ النظرية تُتيح للفنان إثبات قدراته العقلية والإدراكية في العملية الإبداعية، بحكم وظيفتها وهو التعبير عن الواقع النفسي أو الداخلي للمبدع، فنظرية التعبير هي تعبير عن الذات وتعبير عن العواطف والمشاعر والانفعال.

### 4.6. نظرية الفن للفن La Théorie L'art de L'art:

هي نظرية جمالية بحتة «تجدها متمثلة على نحو ما في الاتجاه الجمالي العام للأدب والنقد العربي والتي يمجتها العصر الحاضر، سواء في الشرق والغرب. وقد أدت هذه المقارنة إلى الوقوف عند الفروق الدقيقة التي تميز نظرية الفن للفن العربية عن النظرية الحديثة»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، د ط، 1996، ص 139.

<sup>2</sup> هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، ص 13.

<sup>3</sup> جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص 31.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 24.

<sup>5</sup> عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط 03، 1974، ص 09.

إذًا هي نظرية فلسفية غايتها - الجمالية - الإبداع، «فالجمال سمة بارزة من سمات هذا الوجود وهو نوع من النظام، والتناغم، والانسجام ذو مظاهر لا تحد، وتجليات لا حصر لها، فالدقة، والرقّة والتناسق والتوازن، والترابط، ومظاهر أخرى كثيرة يشعر بها الإنسان في هذا الوجود، وإن لم يستطع التعبير عنها أو بمعنى آخر: الجمال هو كل ما يثير الحواس، ويلهب المشاعر الإنسانية، وهو مصدر من مصادر الإحساس بالمتعة والرضا عن الفنون»<sup>1</sup>.

## 5.6. النظرية النقدية La Théorie critique:

تُعدُّ «النظرية النقدية كأية نظرية أخرى، لا يمكننا أن نضعها ثم نحكم بوجودها، أو بغير ذلك قبل أن نستقرئ كل ما لدينا من نتاج فكري، دَبَّجْتَهُ أقلام مفكرينا على مَرِّ العصور، والخطأ كل الخطأ أن نضع نظرية ما، ثم نطبق عليها ما نريده، والصحيح ألا نضع نظرية، وإنما نستنبطها من خلال دراستنا وتحليلنا وتمعننا في المصادر والمراجع الأساسية، وهذا هو المسلك الذي سلكناه»<sup>2</sup>، وسنسلكه نحن أيضًا من خلال تتبع مفكرين نقاد وعلماء بلاغة، والنظريات الجمالية هي التي تُحِيلُنَا إلى ثقافة التنظير والنظرية.

وفي ذات السياق تقول هند حسين طه: «إننا لا ننكر أن النظرية النقدية، بمفهومها الحديث لم تكن واضحة المعالم، قبل القرن الثالث للهجرة، وهذا يعني أنها كانت حية ترق، ولكنها كانت كامنة - كما نوهنا - في متون الأحكام النقدية، التي صدرت عن مفكرينا، أو أدبائنا ونقدنا.. فهي كامنة في نظرية الجمال في النظم عند الجاحظ، ولا يفوت العين البصيرة في مؤلفاته، أن الجمال عنده يتمثل في الشكل لا في المعنى»<sup>3</sup>، وعلى هذا مادامت المعالم الأولى بدأت بالجمالية، فإن معظم النظريات أصلها الجمال سواء كان عربيًا أم غربيًا وعليه فإن الذين أسسوا ونظروا للأدب ما فارقوا نظام الجمال، كقدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوي والآمدني، وعبد العزيز الجرجاني، وابن قتيبة، وعبد القاهر الجرجاني الذي استفرد بنظرية جمالية وبنظرة جديدة حدّد معالمها جماليًا ونقديًا.

<sup>1</sup> مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، جامعة المدينة العالمية، ص 155.

<sup>2</sup> هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، ص 13.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 17.

6.6. نظرية الخلق *La Théorie le créationnisme*:

إذا كانت نظرية التعبير نتاج صعود برجوازية هيغل، فإن نظرية الخلق نتاج فكر الطبقة نفسها فهناك تداخل كبير في المفاهيم، إلا أن نظرية الخلق نادت بالفن الخالص للأديب وعمله، والشعور بالحياة على أنها تمتلك الحقيقة ولا ترضي الخيال، في حين أن العمل الأدبي هو خلق حرّ فالشعر لا يمتلك الحقيقة كاملة، وعلى هذا الأساس فإن «نظرية الخلق قد ساهمت مساهمة كبيرة في تأكيد النص الأدبي وصياغته وسموه الفني، ولفت الأنظار إلى ضرورة التركيز على علاقات النص الداخلية وعلى عدم استخدامه معايير غير فنية»<sup>1</sup>، فهي تهتم بجوهر العمل الأدبي في جمالياته الخالصة، من عواطف وانفعالات يجعلها تحت تصرف المتلقي، وسيلته اللغة لخلق هذا العمل الأدبي في الحياة، فنظرية الخلق «تملك الحقيقة ولا ترضي الخيال أما الشعر فإنه يرضي الخيال ولا يمتلك الحقيقة الكاملة»<sup>2</sup>، وهذا الذي وضع النظرية في حرج من التعصب للعمل الأدبي والتغاضي عن العالم الخارجي للمبدع بعزله عن العالم الداخلي، وهذا التناقض جعل الكثير يتراجع عنها.

7.6. نظرية الانعكاس *La Théorie de la réflexion*:

يتغير العمل الأدبي حسب التغيير الاجتماعي ووقائعه، لذا فالعلاقة بين النص والمجتمع علاقة جدلية انعكاسية، فالمجتمع والقيم والأدب واللغة والرؤيا إلى العالم كلها تنطوي تحت ظل الواقعية المادية ولهذا فإن نظرية الانعكاس «تستند إلى الفلسفة الواقعية المادية وهي بهذا تقف مضادة للنظريات الأدبية الثلاث، سواء في رؤيتها لنشأة الأدب أو طبيعته أو وظيفته، وقد خاض اعلامها صراعاً فكرياً وفلسفياً فنياً ضد أصحاب فكرة الفن الخالص والجمال الخالص، ورأوا أن هؤلاء إنما يحطون من شأن الأدب ودوره المهم، كما يستخفون من شأن المبدع الأديب لأنهم ينظرون إلى عمله على أنه نوع من اللعب والزخرفة والتشكيل الخالي من أي مضمون اجتماعي»<sup>3</sup>.

نفهم من خلال هذا القول أن نظرية الانعكاس ضربت عرض الحائط جميع النظريات السابقة متخذةً المبررات التالية: تركيز نظرية المحاكاة على المحاكاة، ونظرية التعبير على المبدع، ونظرية الخلق على

<sup>1</sup> شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 77.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 71.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 88.

العمل الإبداعي، أما هي فنظرت إلى الأدب من جميع الجوانب والنواحي في دراسة للتاريخ، ودراسة الفنون العالمية، وعلّلت الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من الثقافة العالمية.

### 8.6. نظرية الخيال *La Théorie d'imagination*:

ينكر علي صبح على أصحاب الرأي الواحد المؤيدين للخيال هو الصورة والمشهد بالاستدلال على أنه «وحده مصدر هذا كله، وهي نظرية جديدة في مفهوم الصورة، حيث يعتمد كلية على الخيال»<sup>1</sup>، وعلى هذا الحكم فـ«إن طبيعة العلاقة بين الخيال والصورة الشعرية هي طبيعة الانتماء - ذلك أن الصورة تنتمي بالضرورة إلى ملكة الخيال - والتحقق والإنجاز. ونعني بذلك أن الخيال لا يمكن أن يشتغل ويتحقق إلا بواسطة الصورة، بل أكثر من هذا، إن القوة التخيلية تستطيع الاحتفاظ بصور المحسوسات ورعايتها ما دام الواقع لا يستطيع ذلك»<sup>2</sup>؛ نفهم من هذا القول أن الخيال هو الركيزة الأساس التي يقوم عليها العمل الأدبي، خاصة إذا وُظفَ في مشهد مبتكر يكون قوامه الكلمات والأشياء، ليخلق في نفسية المتلقي المفاجأة والدهشة ولا يمكن أن ينفصل الخيال عن الصورة، فهما بمنزلة الجسد من الروح.

### 9.6. نظرية الرواية *La Théorie du Roman*:

تعتمد الرواية على المعيار الجمالي والمعياري الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي، هذا الأخير تركز عليه الرواية، لأن كل جنس أدبي له معيار تاريخي يربطه بالمجتمع؛ وعليه فـ«تاريخ الرواية لن يكتفي بمجرد سرد لتطوره ولتحديد عام لأصوله: فالرواية نوع مهيمن حالياً، وهو أيضاً وبحق النوع الذي ظل بصفة دائمة وبكيفية ساطعة يسائل هيمنة الكتابة وبلاغة الخيال»<sup>3</sup>؛ نفهم من خلال ذلك أن الرواية كتابة مشهدية وأحداث سردية، لها صلة بعالم الخيال من الناحية الشعرية، وصلة بعالم الواقع والمجتمع من حيث الحقيقة، إنها النجم الذي برز منذ الحديث عن الأدب، ولا زال نجمها يسطع في كل عصر.

<sup>1</sup> علي علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، ص 132.

<sup>2</sup> محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، مطبعة وراقة بلال، المغرب، ط 01، 2014، ص 83.

<sup>3</sup> برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، السداسي الأول، 2002، ص 11.

ولهذا «ظلت دراسة الرواية خاضعة للتحقيب لمدة طويلة، سيطرت علوم تعقيدية طويلاً على معظم النقد الأدبي. لم يخل هذا المسعى من فائدة: سمح بملاحظة ظهور أشكال متنوعة وتطورها، وطبعاً أفولها، مثل رواية الفروسية، الرواية الرعوية، رواية النهر، رواية الاستشراق وعلم الخيال إلخ، قد تكون الإسهامات الأجنبية، والانزياحات الدلالية لقيت معالجة على قدر كبير من الدقة»<sup>1</sup>، كإنجازات هيجل **Hegel** التي ربطها بالملحمة وجورج لوكاتش **George Lukacs** التي عدّها الواقعية العظمى التي تتسم بمبدأ الصدق الفني، وتلميذه لوسيان غولدمان **Goldmann Lucien** الذي رأى في الرواية معياراً جمالياً فَرَضَ فيه الواقع المعيشي سُلْطَتَهُ نحو رؤيا العالم من حيث الفهم والتفسير والوعي والواقع ومخائيل باختين **Bakhtine Mikhail** مع مبدأ حوارية الأفكار التي تُعَبِّرُ عنها الكلمة لتحدث بعدها تفاعل مع اللغة، وغيرهم، فقد انفتحوا على العمل الأدبي الإبداعي وجسدوا الرؤيا التي تصنعها الذات المتصلة بالوعي الجماعي.

ومنه «تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل، أمام القارئ تحت ألف شكل؛ يعسر تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً. ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة»<sup>2</sup>، التي تُوحِّدُ العلاقات الاجتماعية بوعي فعلي يتصل بالحاضر، ووعي ممكن يتصل بالمستقبل هكذا أرادوها روادها خاصية اجتماعية لا تحب الانفصال.

لذا فهي «تتشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص؛ وذلك من حيث إنها تسرد أحداثاً تسعى لأن تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم»<sup>3</sup>، فالرواية لها علاقة مع الشعر من حيث الصور الشعرية، والمشاهد الجمالية، وسرد الأحداث يكون بلغة راقية كما هو الحال في الشعر ويتمثل في ذلك في الجانب الحقيقي أو الخيالي.

## 10.6. النظرية الشعرية **La Théorie de la Poétique**:

تبلورت الشعرية كنظرية مع الشكلايين الروس، حيث ركّزوا على الجانب العلمي للأدب وفرّقوا بين الظاهرة والواقعة، فجعلوا الظاهرة خاصة بالأدب، والواقعة خاصة بالأدبية، ولهذا اهتموا

<sup>1</sup> برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ص11.

<sup>2</sup> عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات الرواية، عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998، ص11.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص12.

بالأخيرة التي تُحَدِّثُ مرّةً واحدة في العمل الأدبي، وهي نتاج انزياحي وخروج عن المؤلف، فكانت - الأدبية- قانوناً كلامياً تتميز به عن الكلام العادي، لتُصَبِّحَ لغة التواصل بين المرسل والمرسل إليه لغة جمالية جديدة وعلى هذا فإن الشعرية «تهدف إلى بناء نظرية كلية مدارها البنية العميقة التي تشكل نسقا جامعا للمستويات: النحوية والتركيبية والدلالية ضمن هيكل تكويني يتخطى الوجه السطحي المباشر»<sup>1</sup>؛ لأنها تهتم بالبنى العميقة في إنتاج المعنى المراد التوصل إليه، وتبحث عن ميزة الفُرادة **Idiolecte** في الحدث الأدبي بطريق المفاجأة والتَمَيُّز.

وعليه «تأتي الشعرية توضيحاً للتجليات المسؤولة عن جماليات التمرد على نسق وعياً لمرايا التجاوز التي تخطف جمالية التلقي على كثافة البنى وما تتمتع به في دلالي»<sup>2</sup>.

### 11.6. نظرية النظم **La Théorie du al nadhm** :

لقد بنى عبد القاهر الجرجاني نظريته على دراسات سابقه، فاستنبط وأبان معالمها وجوهرها وبيّن العلاقات التي يقوم عليها التصوير الفني، فحفظ لكل من اللفظ والمعنى حقهما، والصورة هي وليدة العلاقة بينهما؛ كما أعاد للاستعارة حقها وكذا الكناية والمجاز والتشبيه، وربط عملية الإبداع مع توخي معاني النحو على أنه شيء جديد، كما أشار إلى أثر التأليف اللغوي الذي يتّسّم بالسلامة اللغوية المتعلقة بالمعنى مع حسن رصف الكلمات، وربطها مع بعضها البعض، لتصنع منها صوراً جمالية إمتاعية ذات تأثير عالي.

وما زال العرب يواصلون «البحث عن ميلاد نظرية جديدة في الأدب العربي، مثل الصنعة في الشعر العباسي، أو التصوير عند ابن الرومي أو الالتزام عند الشاعر عبد الحميد، أو نظرية " الفن للفن" أو "الفن للحياة" في الشعر العربي»<sup>3</sup>، ومنه ما زالت المحاولات تتكرر، وخاصة مع نقاد العصر الحديث كمخائيل نعيمة، وأدونيس، وغنيمي هلال، وسيد قطب وغيرهم، بما فيهم الشعراء كنازك الملائكة وبدر شاكر السياب في بدايات لظهور نظريات جديدة في الأدب والنقد العربي.

<sup>1</sup> عبد الله عنبر، المناهج النقدية والنظريات النصية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد 37، العدد 01، 2010 ص 102.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 102.

<sup>3</sup> علي علي صبح، البحث الأدبي بين النظر والتطبيق، دار الكتب، القاهرة، دط، دت، ج 1، ص 19.

## 12.6. نظرية التصوير الفني La Théorie de la représentation artistique:

سؤال يتبادر لماذا هذه النظرية بالذات؟ الإجابة: لصلتها الوطيدة بنظرية المشهد وهي الأقرب إليها من حيث الإجراءات والمقاربات، حيث بدأت معالمها مع سيد قطب في كتابه التصوير الفني، إذ يقول في هذا السياق: «يجب أن نتوسع في معنى التصوير حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن فهو تصوير باللون وتصور بالحركة، وتصور بالتخييل؛ كما أنه تصوير بالنغمة، تقوم مقام اللون في التمثيل وكثيراً ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور تتملأها العين والأذن والحس الخيال، والفكر والوجدان»<sup>1</sup>، إذًا هو تصوير شامل يمتاز بالدينامية والتراسلية الحواسية، وآفاق الخيال، وفلسفة الوجدان، واندماج البلاغة القديمة بالنقد الكلاسيكي والنقد الاجتماعي والنفسي والأسلوبي، إنها تصورات نقدية مختلفة تأسس لنظرية التصوير.

ويرى محمد مشبال أن مفهوم التصوير في هذه القراءات تكمن فضيلته في استجابته لسمة مهمة من سمات نثر الجاحظ، وبلاغته ظلّت محجوبة ومطوية طوال حقبة من الزمن، ولم يكن ذلك متاحًا اكتشافها لولا أن استجد في تصوير القراء المعاصرين ومقاييس ذوقهم، ما أهلهم لاكتشاف هذا الوجه الآخر لبلاغة الجاحظ، أي ربط بلاغة الأدب وقيمه الجمالية لتصوير الإنسان والواقع تصويرًا دقيقًا<sup>2</sup> ولهذا أقرها سيد قطب كنظرية أدبية جمالية يتمتع بها الإنسان المتذوق للفن، وقد وسع تعريفها حين قال: هي «الأداة المفضّلة في أسلوب القرآن، فليس هو حيلة أسلوب، ولا فلتة تقع حيثما اتفق إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وحصيصة شاملة، وطريقة معينة، يفتنُّ في استخدامها بطرائق شتى، وفي أوضاع مختلفة؛ ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير»<sup>3</sup>.

وكخاتمة لتلك النظريات فإن العمل يحاول أن يسلط الضوء على التأسيس النظري، محاولين جمع أفكار ومفاهيم ورؤى ذات صلة بنظرية المشهد من تلك النظريات الكلاسيكية التي سبق ذكرها، وفي هذا الجانب اقترح منظرو المشهد نمذجة معاصرة تحت عنوان المقاربة المشهدية.

<sup>1</sup> سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط17، 2004، ص37.

<sup>2</sup> ينظر: محمد مشبال، التصوير والحجاج نحو فهم تاريخي لبلاغة الجاحظ، عالم الفكر، الكويت، العدد 02، مجلد 40، 2011، ص165.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص37.

وتمثل «هذه الأقوال ذروة التفكير النقدي، وأقصى ما وصلت إليه نظريات النقد وأسمى ما بلغته عقول المفكرين الممتازين الذين حاولوا تفسير قيمة الفنون، ومع أن بعض هذه الأقوال، بل معظمها صالح لأن يكون بداية للتفكير إلا أنها في الحقيقة لا تفي بالغرض ذاتها، وذلك سواء أخذناها على حدة أم مجتمعة أم في أي تركيب يمكننا أن نتصوره»<sup>1</sup>.

خلاف ذلك أيضاً لا أحد ينكر الدور التي قامت به تلك النظريات مع اختلاف اتجاهاتها في الإجابة عن الأسئلة المتعلقة بفهم الخطاب الأدبي من مقاربات وإجراءات، ففسّرت وعلّلت ووصفت ذلك الخطاب، فهي ما زالت تقوم بدورها في البحوث الجامعية والمؤلفات الأكاديمية؛ «فجميع النظريات الجمالية الحديثة تقوم على افتراض الوجود نوع مميز من النشاط العقلي في تلك التجارب التي تسمى تجارب جمالية، ومن الغريب أن هذا الافتراض لم يكن يناقشه أحد»<sup>2</sup>، فتلك النظريات التي تم ذكرها تلتقي في نقطة جوهرية، تمثلت في الجانب الجمالي للنقد الأدبي، وهذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن كلما زادت نسبة الجمالية التجريبية، اتسعت الآفاق والأفكار لنظريات أخرى.

وكانت «النتيجة أن النظريات الأدبية تظل معلقة في فضاء، من علاقات مجردة، محايثة متجاوزة على نحو يطرح الأسئلة: لماذا نشأت؟ ولماذا تغيرت؟ ولماذا تصارعت؟ وكيف تكونت؟.. ولكن النظريات الأدبية كلام على كلام في نهاية المطاف، فهي - بحكم طبيعتها - تطرحنا خارجها، وتفضي بنا إلى العالم الذي تولدت عنده والعالم الذي تحاول توليده، وليس سوى المنهج التاريخي بإنجازاته المتطورة، المعاصرة، ما يصلح لتحقيق الغاية الخاصة بعرض هذه النظريات»<sup>3</sup>.

ويبقى السؤال مطروحاً عن كيفية وضع النظرية فمنهم من ينظر، ومنهم من يطبق الإجراء ومنهم من يلاحظ ويفترض ويجرب ويدرس دراسة محايدة فقط؛ أي على الطريقة النسقية، وعليه يتكلم **محمد الدغموني** عن النظرية و«كيف تم الوصول إليها وتشخيصها، فأمر لم يتحقق بصورة واحدة عند من انكب على كشف هذه النظرية: فهناك من اكتفى بعرض الأفكار بغض النظر عن تماسك هذه الأفكار والعلاقات الوظيفية التي تجعلها متضامنة، وهذا معناه أن النسقية هنا نسبية وهناك من تجاوز

<sup>1</sup> أ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2005 ص57.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص61.

<sup>3</sup> زامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997، ص13.

ذلك وحقق في مبادئ الانتظام والأسس التي تجعل النظرية نظرية باستعمال استراتيجية الناقد المحقق»<sup>1</sup> هذا الأخير يستطيع تحديد النظرية إذا صلحت نظرية، وهذا بفضل فطنته العلمية والمعرفية والفلسفية وهي أعلى درجات العلمية.

ولا يمكن في حال من الأحوال أن نقتحم مرجعيات النظريات ومحاورتها من دون طرح مفاهيم حول الخطاب بوصفه الأداة الأولى والأخيرة، لأن بدونه لا تقوم للأدب قائمة، و«أنه لا توجد نظرية شاملة، إذن فإنه يبقى مع ذلك أن بإمكاننا أن نتعرف على الأشياء، وإن كانت هذه المعرفة خاضعة للشروط والتحفظات، وما نعينه هو معرفة الواقع الخارجي، وليس مجرد مجازة ذلك الواقع والتأقلم معه»<sup>2</sup>.

من خلال هذا العرض الموجز للنظريات، تكون الطريقة الاستنتاجية الأولية غير معلنة بحسب التضارب والاختلاف في الأفكار والاتجاهات، والعكس في ذلك التداخل والتفاعل، ويكمن هذا في: التماثل، التساوي التقارب، التكافؤ، التناظر، التشابه.. وللإعلان عن ميلاد نظرية جمالية يجب تفحص هيكلها المنطقي والفلسفي، هل هي نظرية كباقي النظريات؟ وهل تسعى إلى تحقيق الهدف المنشود إليها؟ لذا سنعمل إلى الوصول على بعض قطوف هذه المقاربات.

<sup>1</sup> محمد الدغموني، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 125.

<sup>2</sup> إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ص 328.

# الباب الأول

1. الفصل الأول: رؤية مفاهيمية لنظرية المشهد

2. الفصل الثاني: التمثُّل الحسي للعلامة في الخطاب المشهدي المعاصر

وبُعدها السيميُّو تداولي

3. الفصل الثالث: المشهد من التشكيل اللغوي إلى الفعل والعرض المشهدي

# الفصل الأول

## رؤية مفاهيمية لنظرية المشهد

1. فكرة المشهد *scène*

2. التنظير المشهدي

3. نظرية المشهد

4. استراتيجيات التكوين ودورها في بناء وتشكيل المشهد داخل

الخطاب الأدبي

5. نظرية المشهد والقوى المحركة *Dynamogène*

6. آليات التصوير الفني من التشكيل اللغوي إلى بلاغة المشهد

الشعري

سننطلق من فرضية أن الطريقة الأنسب للتوصل إلى نظرية مشهدية هي المعيارية وغير المعيارية؛ بمعنى أننا في الفصول المتبقية سنركز دائماً على المشهد في صياغة سيميو- تداولية برؤية مفاهيمية للأفكار والمعارف، لتكون من السبل المساعدة في صياغة نظرية جمالية محملة بالأسئلة والإشكالات منها: ما الذي سنرصده من المشهد؟ وما علينا فعله اتجاهه؟ سؤال نلتمس إجابته في الأدب والنقد، متمثلاً في اللذة والمتعة والافتناع لأن التعبير عن الشيء هو قولك أي قد استمتعت به سواء تمثّل في خطابٍ أدبي أو عرض مسرحي أو فيلم سينمائي أو غير ذلك..

قد يقول القائل إن الاستمتاع بالعمل الأدبي، إنما لأجل التسلية وسدّ الفراغ والغريزة الباطنية في حين «يمكن القول بأن هذا يبين أن المتعة ليست متطابقة مع التسلية، ولكن ما إن نحول أنظارنا - عما يميل الناس للقول به - إلى المعتقدات التي تعكسها ممارساتهم الاجتماعية، فليس من الواضح - على الإطلاق - إن كان معظم الناس يجدون ما نسميه فناً ممتعاً بأي معنى مباشر للكلمة»<sup>1</sup>، وإنما نسميه فناً ممتعاً مليئاً بالنعمية **Utilitarisme** التي تعودُ على المجتمع بالفائدة، هذا هو دور الفن والأدب في الواقع، فحين نرى مثلاً: مشهداً ونحكم عليه من أول نظرة تنتج عنها انفعالات، إما سرورا وإما الغضب، هنا قد يتحقق جلاء هذا السرور، متعة الجمال ومتعة المنفعة.

ويمكن أن تُحتضن نظرية المشهد في المتعة والمنفعة إذا تماشت مع النظريات التي تمّ ذكرها في المدخل شريطة الاتفاق حول الأذواق الفنية التي يختلف فيها جُلّ البشر، وهو الحس المشترك **Sens commun** بين كثير من الناس، وهذا الذي يهْمُننا من خلال التعابير المشهدية التي تألف بين معظم البشر، لأن «كل الناس ملزمون عقلاً بأن يتمسكوا به»<sup>2</sup>.

### 1. فكرة المشهد **scène**:

لا يمكن لأي مشروع نقدي أدبي أن يتحقق دون مبادئ ومنهج ونظرية لأنها «مفيدة إن استطعنا التعلم منها، ولا نستطيع التعلم منها إلا إذا ما عرفنا كيف نستخدمها»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> جوردون جراهام، فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، تر: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط01، 2013 ص18.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص14.

<sup>3</sup> إيان كريب، النظرية الاجتماعية، ص24.

لذا يستوجب توضيح فكرة المشهد التي لها جذور متأصلة في تراثنا النقدي؛ و بداياتها مع الجاحظ الذي لمَّح لها كفكرة في قوله: «جنس من التصوير»<sup>1</sup>؛ فقد تحدّث في نصّه هذا عن النسيج وعن التصوير، يجعل كل من الشعر والنثر جنسًا أدبيًا مجاوزًا بذلك الذاتية والجزئية مطلقًا العنان فيه للخيال، بل أبعد من ذلك تركّ النص مفتوحًا على التأويل؛ لأن المعاني تكون في قالب واحد ولكن في صور مختلفة، وبالتالي «استفاد النقاد والبلاغيون من فكرة الجاحظ واهتموا بالتصوير الأدبي وعلاقته في تمثل المعنى، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام»<sup>2</sup>؛ لأن الممارسة النظرية لا تتخذ أفكارًا إيديولوجية مادة لعملها، وإنما تتخذ من الفكر وسيلة لإنتاج المعرفة، وفيها يقدم المنظر والمبدع والقارئ استعراضًا قويًا لعقل.

لأجل هذا فقد شغل البحث عن المشهد ماهيته وماهية الشعر أيضًا، وجاء بعد الجاحظ فلاسفة ونقاد- عرب- كالفارابي في رسالة في قوانين الشعر، وقدامة بن جعفر في نقد الشعر، وابن طباطبا في عيار الشعر، وابن سينا وابن رشد، وغيرهم ممن انكب على دراسة "فن الشعر" لأرسطو وشرحه وامتدّ هذا إلى أن وصل إلينا مفصلاً، مليئًا بالتصورات والمفارقات اللغوية عن الحياة و العالم والأشياء والذات والحضور والوعي والحس المشترك؛ الذي يعتمد على التكتيفات البصرية بإحداث تغيرات من حيز مرئي إلى حيز مرئي جديد أوسع منه، وهكذا تتوالى الحركية والحيوية.

وفق هذا التصور أستلهمت فكرة المشهد الأرسطية، لتكوّن حصيلة أفكار ومعارف ينبغي التأسيس لها كمشروع نقدي قائم بذاته ينتظر ميلادًا جديدًا على مستوى الساحة النقدية العربية فعلى الرغم من أن الكثير من مبدعي المشهد والمنظرين له، قد تحدّثوا عن الصورة والتصوير المشهدي في سياق حديثهم عن الجمالية في الشعر، إلا أنّ الاشتغال والتعمق على المشهد كمصطلح كان واضحًا مع سيد قطب وحبیب مونسى في كتابيهما مشاهد يوم القيامة ونظرية التصوير، وشعريّة المشهد والمشهد السردى، كمنهج ونظرية أدبية سواء تمثل هذا في جانبه العلمى أو التنظيرى، حتى ارتبط هذا المصطلح باسميهما؛ فنحن ننطلق من أفكار هؤلاء لنسير على نهج مصطلح المشهد، والمفترض أن تكون هاته الأفكار محل دراسة من نقاد نظرية المشهد، وأول خطوة يمكن القيام بها هي تنظيم تلك التراكمات المعرفية النظرية.

<sup>1</sup> الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1966، ج03، ص132.

<sup>2</sup> جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992، ص07.

وبناءً على هذا سنبداً الحديث عن المشهد كنظرية، ورافد جديد، يمثل المشهد العالمي المليء بالحركة والألوان والأحاسيس والمشاهد، ولهذا اعتبر الفلاسفة المعاصرين «أن الحياة مشهد ذو مغزى إذا كان تمثيلاً وحده، أو نُظر إليها خالصة أو متمثلة في الفن أي افتراض أن الحياة لا يمكن تسويغها إلا بوصفها ظاهرة جمالية»<sup>1</sup>، وهو أيضاً ظاهرة فنية جديدة خاصة في الشعر العربي المعاصر، كما عبّر عنها شكري عزيز ماضي، وهو بحث يتطلب خبرة واسعة في تتبع مسار القصيدة العربية المعاصرة وتحولاتها وتفاعلاتها، كما يفرض متابعة دؤوبة ودقيقة لمكونات التصوير المشهدي والفلسفة التي يستند إليها والكيفيات التي يتجلى من خلالها<sup>2</sup>.. فعملية «فهم النظرية مسألة تتعلق بتعلم التفكير نظرياً أكثر منها بتعلم النظريات ذاتها»<sup>3</sup>، وعليه سيتم التأسيس لنظرية المشهد معتمدين على أفكار نقاد وعلماء متخصصين في علوم النظرية.

إذاً فكرة المشهد واضحة تتطلب منا البحث عن مدى استطاعة بناء عالم جمالي، والتفكير في عالم المحسوسات الذي يدفعنا نحو التأمل، وإعطاء نموذج لفهم البنى السطحية والعميقة للأشياء.

## 2. التنظير المشهدي:

إنه مجرد مصطلح مقترح لتأسيس معرفة جديدة بصورة نظرية لها ما عليها ولها ما لها، لها آليات وإجراءات وضوابط وقوانين تحكمها كباقي النظريات، لها مفاهيم لغوية واصطلاحية ملائمة ومناسبة، لها القوة البرهانية الحجاجية ذات العقلانية، لها استراتيجيات وفرضيات ومرجعيات، لأن «التنظير يأخذ صفته وعمله بما هو بحث، أي من ترجمة تجربة أو مجموعة من تجارب التفكير في الأدب والنقد إلى مستوى الانتظام والتجريد والقوانين والمبادئ بغض النظر عن كون هذا المستوى بدرجة نظرية أو ما قبل النظرية»<sup>4</sup>، يمكن أن تكون نظرية المشهد محدودة وضيقة على الساحة النقدية العربية لكن لها طموحات واسعة من حيث المعرفة والصور المتعددة إلى أبعد نقطة في النقد الأدبي من حيث الاكتساب العقلاني القابل للبرهنة والاستدلال على وجه الخصوص.

<sup>1</sup> المؤسسة العربية لدراسات والنشر، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها الترميز الرعويّة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار فارس للنشر، الأردن، ط1، 01، 1993، مج04، ص110.

<sup>2</sup> ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، الأردن، ط01، 2015، تقديم الكتاب: لشكري عزيز ماضي، ص09.

<sup>3</sup> إيان كريب، النظرية الاجتماعية، ص24.

<sup>4</sup> محمد الدغموني، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، ط1، 1999، ص40.

ومنه يكون «الإنتاج الأدبي شبيه بالصور التي نراها في المرايا وفي المياه، والتي لا تتعدى كونها انعكاسًا لعالم المادة والحواس الذي بدوره انعكاس لعالم الصورة»<sup>1</sup>، من خلال تأسيس نظرية أدبية جمالية، فإننا ننتقل من مقدمات وفرضيات مسبقة نتخذها قواعد للحكم على جمالية الشعر، بل يجب أن يكون المنطلق للمشهد نفسه باعتباره مرآة عاكسة لعالم مستقل ينطبق عليه قوانينه وأسس وآلياته الخاصة، فالمرتكز الوحيد للحكم على الشاعر وشعره، هو كيفية تصويره المشهدي للقصيدة فإذا استطاع الشاعر تخيل عالم الواقع بأفكاره إلى عالم الرؤيا فقد نجح في إنجاز المشهد الذي يهدف إلى تحقيق المتعة والمنفعة والتأثير.

وعليه فالمشهد يحتوي على الجمالية بجميع أبعاده، مع ممارسته لعنصر التأثير على المشاهدين بفعل تأثيره على العمل الأدبي على أنه وحدة متكاملة ملائمة؛ لأن كل لفظ أو معنى غير مناسب يُعدُّ خرقًا لنظام مبادئ الحوار والتواصل، فالمبدع يجب عليه اختيار الكلمات البسيطة الحسنة من أجل بث الحياة فيها استجابةً للعاطفة والانفعالات.

### 3. نظرية المشهد:

يُعدُّ المشهد ركيزة أساس في صناعة الأدب والعلوم من نحو ونقد وبلاغة، لهذا «فتح أمامنا المشهد بابًا جديدًا لمساءلة البلاغة العربية في خضم العملية الإبداعية، في أدق مراحلها غموضًا وضيقًا، فكأن التكوين البلاغي تكوين جنيني، تحدث عملياته الخاصة قبل الكتابة، ومن ثم أضحت فكرتنا عن الكتابة باعتبارها مجرد تقييد لكتابة قبلية، فكرة ركيعة، شديدة الإلحاح في تتبع فهمنا الخاص للمشهد»<sup>2</sup>، فالبلاغة بأنواعها الثلاثة، البيان والمعاني والبديع هي كتابة مشهدية وهي بدورها تجعل القارئ يستنطق هاته الأنواع على حدى..

ويتعين علينا التمييز في نظرية المشهد بين سؤالين مختلفين: ماذا نعرف عن المشهد، وماذا نقرر إذا كنا نعرف المشهد؟ إذا استطعنا الإجابة عن سؤال واحد، فقد حدّدنا ملامح ومعايير وعلامات في مدى المعارف لنظرية المشهد؛ إذن نبدأ بتعريف المشهد لغة واصطلاحًا والأهمية التي يتمتع بها في مجال الأدب والنقد، ثم نخرج على معايير حددها عبد الفتاح الخالدي في كتابه نظرية التصوير الفني

<sup>1</sup> عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007 ص30-31.

<sup>2</sup> حبيب مونسى، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2003، ص249.

عند سيد قطب، وحبيب مونسي في شعرية المشهد الذي أضاف بعض التعديلات عليها في الكتابة المشهدية، والاستراتيجيات التي يعتمد عليها في تكوين العقل البشري والخطاب الأدبي مع قوى بلاغية وإدراكية المحركة له.

### 1.3. المشهد لغة:

لقد ارتبط المشهد عند الشريف الجرجاني بالرؤية البصرية والرؤيا الباطنة، حيث جاء في معجم التعريفات أنه من «المشاهدات: هي ما يُحكّم فيه بالحسّ سواء كان من الحواس الظاهرة أو الباطنة كقولنا: الشمس مشرقة، والنار محرقة، وكقولنا: إن لنا غضباً وخوفاً»<sup>1</sup>.

وجاء في كتاب تكملة المعاجم العربية في مادة - شهد - أن «مَشْهَد: منظر، شيء أو مجموعة أشياء تستلقت النظر»<sup>2</sup>، على مساحة أو مسافة ذات حدود مكانية وزمانية.

وجاءت لفظة «المَشْهَد، والمَشْهَدُ، والمَشْهَدَةُ بِالْفَتْحِ فِي الْكَلِّ، وَضَمَّ الْهَاءِ فِي الْآخِرِ، الْآخِرَتَانِ عَنِ الْفَرَاءِ فِي نَوَادِرِهِ (مَحْضَرُ النَّاسِ) وَمَجْمَعُهُمْ. وَمَشَاهِدُ مَكَّةَ: الْمَوَاطِنُ الَّتِي يَجْتَمِعُونَ بِهَا، مِنْ هَذَا»<sup>3</sup>.

أما في معجم اللغة العربية المعاصرة فجاءة مادة لفظة مَشْهَد [مفرد]: ج مَشَاهِدُ<sup>4</sup>:

1 - مصدر ميميّ من شهد.

2 - اسم مكان من شهد: منظر، مرأى؛ مكان المشاهدة.

3 - ضريح أحد الأولياء.

4 - ما يُشاهد، ما يقع تحت النَّظَر "مَشْهَدٌ رَهيبٌ / طَبِيعِيّ، قال تعالى: ﴿فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِنْ بَيْنِهِمْ فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ مَشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ﴾<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2004، رقم المصطلح: 1695، ص180.

<sup>2</sup> رينهارت بيتر آن دوزي، تكملة المعاجم العربية، تع: محمّد سليم النعيمي وجمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط01 من 1979 - 2000، ج 06، ص368.

<sup>3</sup> مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، الكويت، 1984، مج 8، ص260.

<sup>4</sup> أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2008، ج2، ص1242.

<sup>5</sup> سورة مريم، الآية 37.

5 - (فن) قطعة مستمرة من الحركة تقع في منظر واحد من مسرحية أو أغنية مصورة أو فلم سينمائي "مشهد غنائي/ رائع".

وجاء في معجم المسرح أن المشهد وحدة شاملة و«هو سلسلة من الوظائف الموجهة؛ وقطعة مؤلفة من اقتراحات عديدة تعطي للقارئ انطباعاً بأنها وحدة مشهدية مكتملة لقصة أو حكاية»<sup>1</sup>.

### 2.3. المشهد اصطلاحاً:

لفظة المشهد شائعة الاستعمال في المجال الأدبي واللغوي والنقدي وخاصة في فن المسرح والسينما، وهو يدل على وصف حدث ما، يكون مقرون به، نحو المشهد السياسي، المشهد الحربي المشهد الثقافي، المشهد الإعلامي.. فلا يوجد مجال إلاً وكان له حضور فيه؛ فهو «من بين المصطلحات التي تشترك فيه فنون عدة؛ فلا يكاد يختص به فن دون آخر فهو موجود في الشعر والرسم والنحت والمسرح والسينما وغيرها من الفنون، وإذا كان المشهد في الفنون البصرية قد نال حقه من الدراسة والتنظير، فإنه في الفن الشعري لم يحظ بقسط وافر من التحليل والتمثيل من قبل الدارسين إلاً ما جاء عرضاً، رغم حضوره الملفت في أعمال الشعراء قديماً وحديثاً»<sup>2</sup>.

استناداً على ما قيل نفهم أن مصطلح المشهد يحتفي في حقل المصطلحات من حيث التنظير في جوانب دون أخرى شريطة أن يصب في الدلالة الكلية لأن «التعدد يؤدي إلى تشظي الدلالة واتساع المفاهيم، وهذا بدوره يؤدي إلى فوضى الاصطلاح التي يكون مؤداها ضياع الدلالة»<sup>3</sup>.

فلفظة المشهد قد تحمل عدة مصطلحات: تصوير، صورة، خيال تخيل، منظر، لوحة، لقطة فصل... إلخ، وقد يكون هذا التعدد ظاهرة مرضية كما عبر عنها توفيق جمعات وهي «ناجمة عن عجز

<sup>1</sup> باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، مراجعة: نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط01، 2015، ص491.

<sup>2</sup> توفيق مساعدي، المشهد في النص الشعري من الحضور اللغوي إلى التشكيل الذهني، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، العدد02 مجلد30، 2019، ص227..

<sup>3</sup> توفيق جمعات، الصناعة المصطلحية بين المقاربات النظرية والإجراءات العملية المصطلح النقدي نموذجاً، مجلة الباحث، الجزائر العدد17، مجلد10، 2018، ص43.

في استيعاب مسارات الثقافة المصدر التي انحدر منها المصطلح»<sup>1</sup>، ولكن قد تكون استثماراً لصالح المصطلح نفسه فلا يؤدي به إلى الضرر والفساد اللفظي.

ولهذا عرّف أصحاب المسرح المشهد على أنه: «حوار مسرحي يدوم وقتاً معيناً، ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة، ولذلك زعم بعض المنظرين الأتباعيين الكلاسيكيين أنّ المشهد ما نسميه حالياً الفصل، أو هو أهم ما يتم الفصل من الأحداث»<sup>2</sup>.

أما عند الروائيين فـ«المشهد يحتجج الراوي فتتّكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها، ويقالُ الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل وإلى استخدام أفعال الماضي الناجز، أنظر: حركة حوار، ملخص»<sup>3</sup>، وكأننا أمام تداولية مشهدية، الحوار حاضر فيها بقوة الحركة، التي تعطيها قوة الأفعال الإنجازية، في لغة استمرارية لها نظام يُحترم فيه مبادئ الاستلزام الحوارية.

ومنه أصبحت لفظة المشهد تتناقلها ألسنة النقاد والأدباء وجميع الفنون من أدب ومسرح وسينما، فذيعوه في مختلف المنصات الفكرية والأدبية لفت الأنظار إليه لأنّ «كل ما يعرض ليسترعي النظر وخاصة إذا كان مثيراً غير عادي»<sup>4</sup> خاصة إذا كان يحوي عنصر المفاجأة، «ويشير المصطلح في الأدب عادة إلى عرض ضخم، وقد تعتبر الفقرات التي تصف مشهداً في رواية أو شعر قصصي قطعة ترصيع قائمة بذاتها فهي فقرات بعيدة إلى هذه الدرجة أو تلك عن الحكمة وتدخل إلى النص لتقدم لوتاً أو خلفية أو إبهاراً»<sup>5</sup>، في اتساق وانسجام ووحدة مشهدية تبهر المتلقي؛ «إننا حين نشاهد المشهد نرتفع من الخطية التي تجبرنا على التنقل بين الأسطر، إلى عالم حافل بالحياة والأحاسيس نرى فيه كيف تستحيل عبقرية السارد إلى الإخراج المفعم بالصدق والدفء»<sup>6</sup>.

يتشكل المشهد عادة من مجموع صور أو لقطات تتضام بعضها ببعض ليسترعي الانتباه بترسيمات إدراكية ومخيالية، ويحتوي علامات تنصهر في ماهيتها دلالات لا متناهية، تستوجب على

<sup>1</sup> توفيق جمعات، الصناعة المصطلحية بين المقاربات النظرية والإجراءات العملية المصطلح النقدي نموذجاً، ص 42.

<sup>2</sup> جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 02، 1984، ص 251.

<sup>3</sup> لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت، ط 01، 2002، ص 155.

<sup>4</sup> إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، تونس، العدد 01، 1986، ص 330.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 330.

<sup>6</sup> حبيب مونسي، المشهد السردية في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط 01، 2005، ص 276.

المتلقي معرفة سبل التمركز والتموضع لرصد مداخل الأفق الإدراكي للمعنى الذي يمثل مفتاح الولوج إلى كينونة عالم المشاهد.

#### 4. استراتيجيات التكوين ودورها في بناء وتشكيل المشهد داخل الخطاب:

تعتمد الاستراتيجيات على الفكر والمناهج وتقنيات الأداء في عملية التواصل سواء كانت لغة شعرية أم غير شعرية، فغايتها الجودة العالية والتميز وتفجير الطاقات البشرية من خلال تتبع خطوات الاستراتيجيات، فهي تسعى إلى مواكبة العصر نحو التجديد والتحول الأفضل، وعليه تأتي المشهدية لشتراط إدماج التكوين ضمن هيكلها وآلياتها في صناعة المشهد وتشكيله، وتحليل النصوص والخطابات الأدبية والنقدية، فالتكوين يريد تحويل ملامح الخطاب الأدبي إلى خطاب مفتوح يتضمن أبعاداً دلالية إبداعية اجتماعية غايتها التأثير، وتنمية العقل البشري مع منفعة إيجابية على مستوى الفرد والمجتمع.

فالعناصر التي اخترناها حول التكوين ماهي إلا مجرد اقتراحات في بناء المشهد العربي المعاصر ولربما هي الأقرب كعامل معول عليه في الإرتقاء بالخطاب الأدبي نحو الجمالية، وبالموازاة وجب توفير كفاءات من شأنها قيادة المبدع أو الشاعر إلى بناء منظومة فكرية هدفها التوعية المستمرة والتنمية الفكرية.

فالتكوين عنصر فعّال في بناء المؤلف والشاعر لتنمية القدرات العقلية لديه، والمهارات اللغوية والبلاغية والأدبية والاستدلالية، والمعرفية الفلسفية.. فعملية التكوين تساعد على الفهم السليم في حس سليم، وتُحسِّن مستوى المهارات على كل المستويات، وتحسين المستوى الإنتاجي للعمل الأدبي في النوعية والجودة، وتشجيع الفرد على الإبداع والثقة في النفس، وأول هذه الاستراتيجيات هي:

#### 1.4. القدرات العقلية:

للعقل قدرات عظيمة لا يمكن الاستهانة بها من خلال برمجته للأفكار، فالشيء الذي يجعل العقل عقلاً مكسوباً وموهوباً<sup>1</sup>؛ هي القدرة العقلية ذات الفاعلية، وتحققها مرهون بمدى تعامل الإنسان مع الألفاظ والمعاني والنظرة الثاقبة لهم.

<sup>1</sup> ينظر: حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف، ص 107.

فهل آن الأوان لنتخذ من العقل أداة للإبداع الذي «يستند على القوة العقلية وبذا يفتح الباب أمام العقل لكي يباشر مهامه الإبداعية ويكون دوره فعالاً في المجال الإبداعي، وهكذا يتخطى علم الجمال الصعوبات التي تقدمته في تفسير الإبداع الفني من خلال العقل - العقل الإبداعي - لحل مشاكله»<sup>1</sup>، ونتجنب التفكير الانفعال.

فالعقل الإبداعي يندرج ضمن استراتيجية القدرة العقلية للمشهد، بالتركيز على القيم الجمالية التي يتصدّرها كل من: التخيل والخيال، والصورة، والتصوير، والتصور، والذكاء والذاكرة، والانفعال والتفاعل، والاستدلال والاستمتاع، والإقناع، والاقناع، فهذه القدرات تساهم في إنجاح عملية تكوين القدرة العقلية العظمى التي تكمن بداخل الإنسان

«إنك عندما تتخيل صوراً في عقلك أيّاً كان نوعها - جيدة أو سيئة - فإنك تستحضر بالتالي تأثيراً فيزيائياً، شريطة أن تكون أفكارك منطقية»<sup>2</sup>، فالشعراء والفلاسفة والنقاد كتبوا وأبدعوا من خلال قوة الخيال والقوى الحافظة والمائزة والصانعة فبمجرد الدوبان والانغماس في الأشياء تتجلى صور جديدة لديهم، وعندما تترأى لهم تفتتح معها الآفاق لصنع الإبداع.

فبتصوراتهم العقلية يكون الأداء الفعلي جيداً؛ الذي يتحكم في العقل والجسد؛ و«هو القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة التركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يجري تشكيلها وتكوينها خلال تركيبات جديدة»<sup>3</sup>، ويؤكد بليك على قدرة العقل على الذهاب إلى ما بعد الخبرة الحسية في تكوين تلك الأفكار والقيم التي تشكل جزءاً من هبة الإنسان الروحية<sup>4</sup> التي تتمتع فيها الأزمنة - الماضي والحاضر والمستقبل - من أجل إنتاج عمل أدبي يمتاز بالفرادة والتميز.

## 2.4. المهارات الأدبية:

تعدّ بدورها استراتيجية تؤدي دوراً هاماً في تكوين المشهد؛ فالصور البلاغية، وبلاغة الحجاج والإقناع، وفصاحة الكلمة وحرّفيّة التعبير، هي التي تصنع الخطاب بمهارة عالية الجودة على «تنوع في

<sup>1</sup> مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الأبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط02، 1999، ص05.

<sup>2</sup> مارثا هيات، سحر العقل أساليب تساعدك على تغيير حياتك، مكتبة جرير، الرياض، ط01، 2006، ص79.

<sup>3</sup> شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبية والإيجابيات، عالم المعرفة، الكويت، العدد 311، يناير 2005، ص13.

<sup>4</sup> ينظر: المؤسسة العربية لدراسات والنشر، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها الترميز الرعويّة، مج02، ص220.

الآليات والتقنيات الحجاجية، تجعله يتأرجح بين الاستدلال العقلاني وبين المؤثرات الانفعالية؛ بين الأدلة السياقية وبين الأدلة الخطابية، بين المواضيع العامة وبين المواضيع الخاصة»<sup>1</sup>، وعليه اقترح محمد طروس على صانع الخطاب أن يلتزم بمعايير أثناء المحادثة والحوار المهاري من بينها: التنظيم بافتتاحية الخطاب على استهلال يجذب السامعين، كما يستعمل تقنية السرد في إيجاز ووضوح، مع إثبات الأدلة بالحجج، وينتهي بأسلوب بارع مركزاً على العاطفة<sup>2</sup>، وتسمى تقنية الحجاج التي يستعملها الشاعر أو المبدع في إفحام أو إقناع المخاطب في بنية حوارية تواصلية غايتها الاقتناع.

كذلك استثمار اللغة البديعة التي تحدث الأثر في الخطاب والمتلقي، فهي تؤدي دورها الجمالي في البناء والتشكيل الإيقاعي والموسيقي، إذن فـ«النموذج النصي البلاغي هو انعكاس للكفاءة البلاغية»<sup>3</sup>.

### 3.4. المهارات اللغوية:

وتُعدُّ فيها «مهارة القراءة هي المهارة الرئيسية التي يدرّب الطلاب على إتقانها، ولم تشمل المهارات الأخرى إهمالاً تاماً»<sup>4</sup>، فهي تسمح بتوسيع الأفق الفكري والثقافي لدى القارئ، «ثم أن الكلام مهارة يتعلمها الطفل أولاً»<sup>5</sup>.

لقد أعطت الصورة دافعاً كبيراً في تنمية المهارات اللغوية بحيث اتحدت مع مدلولها لتعطي المجال للصور الذهنية على التعبير حسب الثقافة اللغوية، وقد اقترح أحمد محمد المعتوق إجراءات وأفكاراً لتنمية الحصيلة اللغوية واكتساب المهارات والخبرات، نذكر منها على سبيل المثال: «لعبة الكلمات التي تبدأ بحرف واحد، لعبة الكلمات المنتهية بقافية واحدة، لعبة الكلمات المتشابهة في الشكل والمضمون، ملء الفراغات، بناء الجمل، الأبيات الشعرية المقطعة، كلمات مقرونة، رسوم

<sup>1</sup> محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ط01، 2005، ص20

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص21.

<sup>3</sup> هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص35.

<sup>4</sup> نايف خرمة، أضواء على الدراسات المعاصرة، عالم المعرفة، الكويت، العدد 09، 1978، ص41.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص207.

وكلمات كلمات ومشتقات»<sup>1</sup>، إنها إجراءات لغوية ومناهج مدروسة تزيد من إنعاش لغة الفرد، وتنمي براعته ومهاراته وقدراته اللغوية، وعكس ذلك فإن تلاشت تلك المهارات فد«إنما تتلاشى هذه الحدود في خلدته لتكشف عن مشكلات المشهد المنقول»<sup>2</sup>.

ومن المهارات أيضاً في تنمية العقل هي فهم سياق ومقصديّة المتكلم من خلال الاستعمال اللغوي للخطاب، كقول: لا تقترب من هذا الشيء، فالمهارة اللغوية وسياق الكلام وفهم المقصدية يجنب المخاطب مزلق كبيرة، حتى ولو كان هذا الشيء لا يسبب أذى، ففعل النهي والتحذير هو الذي جعل الكلام قوةً إنجازية، لأن فهم اللغة ضروري في الاستعمال وهو ما تدعو إليه التداولية من فهم الخطاب فهماً عميقاً من خلال ربط الدلالة بالسياق والفعل الإنجازي، وحتى إن امتلك الخطاب قوة لغوية مباشرة أو غير المباشرة، فالوظيفة المنوط إليه هو خلق مشهد إبداعي له علاقة بالعالم الذي يجري فيه الفعل اللغوي ووظيفة الإنجاز.

#### 4.4. الكفاءات المشهدية:

لقد سمي مصطلح الكفاءة عند العرب بالقوة، حيث قسّمها القرطاجني إلى ثلاثة أقسام: القوة الحافظة<sup>3</sup>، القوة المائزة، القوة الصانعة<sup>4</sup>، وأضاف بعض الفلاسفة قوى أخرى ك«القوة الباعثة والقوة الفاعلية، والقوة العاقلة، والقوة المفكرة»<sup>5</sup>، وهي أيضاً ترتبط بالملكة البلاغية واللغوية عند ابن

<sup>1</sup> أحمد محمد معتوق، الحصيلة اللغوية، أهميتها- مصادرها- وسائل تنميتها، عالم المعرفة، الكويت، العدد 212، 1996 ص241-256.

<sup>2</sup> حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية، مجلة التراث العربي، العدد89، يناير2003، مج23 ص88-89.

<sup>3</sup> القوة الحافظة: هي الحافظة للمعاني التي تدركها القوة الوهمية كالحزانة لها، ونسبتها إلى الوهم نسبة الخيال إلى الحس المشترك والقوة الإنسانية تسمى القوة العقلية، فباعتبار إدراكها للكليات والحكم بينها بالنسبة الإيجابية والسلبية تسمى القوة النظرية والعقل النظري، وباعتبار، ينظر: زين الدين محمد، التوقيف على مهمات التعاريف، عالم الكتب 38 عبد الخالق ثروت، القاهرة، ط1 1990، ص276

<sup>4</sup> ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط01 2004، ص57.

<sup>5</sup> القوة الباعثة: هي قوة تحمل القوة الفاعلة على تحريك الأعضاء عند ارتسام صورة أمر مطلوب أو مهروب عنه في الخيال، فهي إن حملتها على التحريك طلبا لتحصيل الشيء المتلذذ عند المدرك سواء كان ذلك الشيء نافعا بالنسبة إليه في نفس الأمر أو

خلدون، أما عند الغرب فقد اصطلحوا عليها بالملكة تبنها نوام شومسكي Noam Chomsky في إطار التمييز بين الكفاءة والإنجاز، وفرديناند دوسوسير De Saussure باللغة والكلام واللسان؛ فهي مدخل لكل دراسة لغوية وغير اللغوية، وهي العلامة الثابتة في وجدان الشاعر أو الكاتب، ولهذا تتألف من قدرة تواصلية هائلة لدى مستعملي اللغة التواصلية والتصويرية، وقد حددها فان ديك Van Dijk في خمس ملكات على الأقل هي:

#### 1.4.4.1. الملكة اللغوية:

يرى بشير عصام مراكشي أن الملكة اللغوية يجب أن تتكون حسب الظروف المحيطة بصاحبها من مهيات وبواعث، وعليه «تبدأ الملكة صغيرة ضعيفة ثم يشتد عودها وتنمو وترسخ في النفس»<sup>1</sup>، لتصبح بعدها تمتاز بقوة الفهم، وتخيير دقائق الكلام وحسن التعبير، على أن تبنى بالعلم والممارسة<sup>2</sup> و«في مستويات لغوية مختلفة، فتسلم بأن كل سلسلة قابلة لأن تفكك إلى وحدات وكل وحدة تعني علاقة، ثم تبئر العلاقات وترابطاتها المزدوجة، التركيبية والدلالية، حتى تستطيع تفسير بعض الآليات المحجاجية»<sup>3</sup>.

#### 2.4.4.2. الملكة المنطقية:

وهي من الملكات التي تعتمد عليها المشهدية في الناحية الاستدلالية على جهتين أيضاً: «استدلالية، وهي تعني الاستدلال بالمشاهد على ما وراء المشاهد وهو الله، والثانية سببية، وهي تعني

ضاراً، تسمى قوة شهوانية: وإن حملتها على التحريك طلباً لدفع الشيء المنافر عند المدرك ضاراً كان في نفس الأمر أو نافعاً تسمى قوة غضبية.

**القوة الفاعلية:** التي تبعث العضلات للتحريك الانقباضي وللتحريك الانبساطي على حسب ما تقتضيه القوة الباعثة .

**القوة العاقلة:** قوة روحانية غير حالة في الجسم مستعملة للمفكرة، وتسمى بالنور القدسي والحسد من لوازم أنوار.

**القوة المفكرة:** قوة جسمانية فتصير حجاً للأتوار الكاشفة عن المعاني الغيبية، ينظر: زين الدين محمد، التوقيف على مهمات التعاريف، عالم الكتب 38 عبد الخالق ثروت، القاهرة، ط1، 1990، ص276.

<sup>1</sup> بشير عصام مراكشي، تكوين الملكة اللغوية، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ط01، 2016، ص27.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص32.

<sup>3</sup> محمد طروس، النظرية المحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ط01، 2005، ص70.

ارتباط النتيجة التي هي هذا العالم بمعطياته التي نراها»<sup>1</sup>، كما أن هناك قضايا نقدية تستدعي التقنيات المنطقية في عملية التواصل، مثلاً: النقد النفسي في تحليله للخطاب معتمداً على الفكر والعملية الذهنية، كذلك النقد الاجتماعي يعتمد على دراسة الممارسات والسلوكيات داخل المجتمع، كذلك معظم المناهج النقدية تعتمد على آليات الاستدلال والحجاج المنطقي الذي يبرر حيازته على النتائج ويبرر مقبوليته، أي فرض سلطته الإقناعية ويسمى النقد المنطقي.

#### 3.4.4. المملكة المعرفية:

هي تلك المعارف التي يكتسبها المبدع من خلال تزوده بخبرات حياتية منتظمة، «في إنتاج العبارات اللغوية وتأويلها»<sup>2</sup>، وهي مرتبطة بمدى المعرفة الإدراكية للأشياء، على أن عالم الافتراضات المسبقة يحوي على دليل تفكري يمتاز بالمنطق العقلاني.

#### 4.4.4. المملكة الإدراكية:

هي الإدراك بواسطة العقل إدراكاً أشبه بالمعرفة المباشرة أو غير المباشرة أو من حدسٍ أو حسٍ لأن «مرئيات الأشياء لا تدخل إلى الذهن كذبذبات كما صدرت عن أشياءها إنما تدخل الذهن كمعاني إدراكية مجردة، حيث تنقلها الأعصاب البصرية إلى الذهن لتحويلها إلى إدراك حسي حيث تتحول صورته المحسنة إلى إدراك ذهني فيدركه العقل ويجوله إلى معاني وصور إدراكية»<sup>3</sup>، يتحكّم فيها المنطق العقلي الذي يُوجّه منهج التفكير بالوصول إلى غاية تبرر الهدف المنشود إليه وتمثلها القصدية.

كذلك من المملكات الإدراكية الظاهرة الحس المشترك وهو «نتيجة مشتركة للحس السليم لدى الجميع، ومن المؤكد أن إمكان إحداث و/أو تقييم نظام أسباب معين يتوقف على الأهلية المعرفية التي تستدعيها إحدى المسائل، وأيضاً على مستوى كفاءة المواطن الذي يواجه المسألة المذكورة، لأن المسائل ما يكون في متناول إدراك الجميع»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> الحارث بن أسد المحاسبي، العقل فهم القرآن، تح: حسين القوتلي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1971 ص118.

<sup>2</sup> عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص57.

<sup>3</sup> مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الأبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط02، 1999، ص83.

<sup>4</sup> رمون بودون، أبحاث في النظرية العامة في العقلانية العمل الاجتماعي والحس المشترك، تر: جورج سليمان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط01، 2010، ص331.

## 5.4.4. الملكة الاجتماعية:

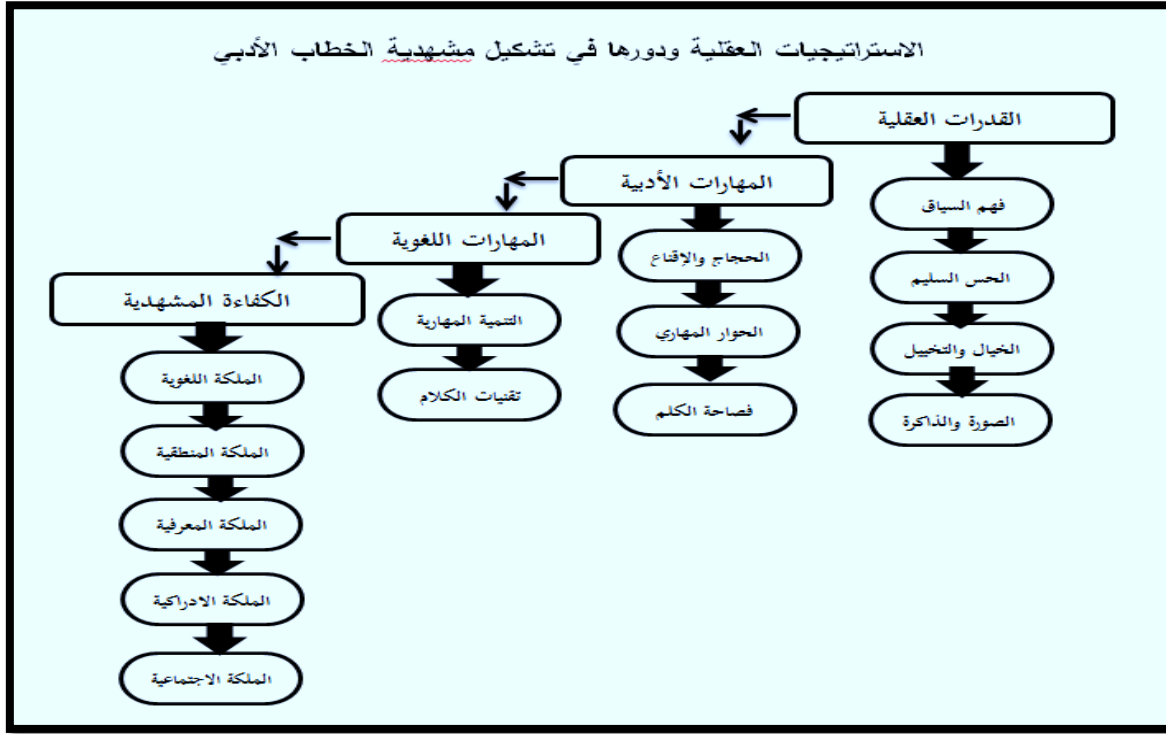
وهي التجربة التي يتمتع بها المبدع وسط بيئته وبين أفراد مجتمعه من خلال نظرتة للعالم والواقع الذي يحيط به مع «غريزة تغذني بما يكسبه الإنسان من تجارب وخبرات وما تنقله إليه الأخبار من معارف ومعلومات وما يدرسه من آداب وما يقوم به من نظر وتدبر واعتبار»<sup>1</sup>، فالحياة الاجتماعية تتكون من حوارات - محادثات - ومشاهد ظاهرية وباطنية تكسب الملكة الخبرة والتجربة، والكفاية اللسانية التي تحيلنا إلى النموذج التواصلية الذي يحقق الغاية والمعلومات بوصفها قوى محركة للمعارف وسلوكات المجتمع.

وفق هذه التصورات نستخلص من الملكات الخمس أنها آليات إجرائية غايتها الإبداع والابتكار، تمتاز بخاصية تركيبية تمتاز مع بعضها البعض في شكل قدرات ومهارات يتسلح بها المبدع أو الشاعر في صناعة المشاهد من أجل مواجهة العالم، في حل المشاكل التي تعترض طريقه في الحياة ولهذا فإن الملكة هي معيار يُقاس به جودة ومهارة صاحبها؛ **فالكفاءة المشهدية** تتبلور من خلال استثمار تلك الملكات بوصفها عناصر مكونه لها، ولهذا يجب أن تتوفر تلك الملكات في صانع الخطاب مهما كان جنسه لينتج خطابًا تتأثر به نفوس المتلقين في لغة راقية، بألفاظ جزلة، وتراكيب سلسلة.. وعليه خرجنا بتلك الاستراتيجيات والكفاءات بنتائج أهمها:

- العمل على التحكم في تقنيات الكلام، وفصاحة الكلم.
- زيادة في نوعية الإنتاج الأدبي، وهذا بالوعي والإدراك الحسي السليم.
- بث روح الإبداع في العمل الأدبي، وكسر هاجس الخوف في إطار المحادثة والمواجهة في الحوار.
- تحقيق الغاية الأدبية والنقدية مرهون بتحقيق الكفاءة بمهارة.
- التكوين ضروري في بناء العقل البشري، وهو عملية مستمرة لنجاح الفكر.

<sup>1</sup> محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط09، 2009، ص107.

## خطاظة استراتيجيات التكوين المشهدي:



## 5. نظرية المشهد والقوى المحركة لدى تشكيلة Dynamogène:

إن وراء المشهد عدة قوى تحركه وتؤثر عليه، وهي القوى السائدة في هذا العصر من برامج إلكترونية، وشبكات عنكبوتية، وبرامج ونماذج، ومزيج ثقافي عالمي، فهذه القوى حركت العقل والشعر العربي المعاصر، وجعلت منه القوة الحجاجية والإنجازية للشعراء؛ لهذا سنعمل على عرض مخطط يعتمد على مفاهيم تبرز مدى جودة المشهد الشعري في تحريك الساحة النقدية، بتقييم تماثلي بين حياة الخطاب وحياة المبدع - الإبداع - وحياة القارئ - الإنتاج - بتوعيتنا ببعض الأفكار على المستوى المعرفي، وعليه سنضع مقارنة لهذه القوى.

بحيث لا يمكننا تصور أي مشهد دون مزيج ثقافي مليء بالجمالية الفنية في الخطابات الأدبية ولا يمكن لها النهوض إلا بالمشهد الذي بدوره يعطي قيمة جمالية أكثر ملاءمة من الجمالية الأولى لأن المتلقي يعيد كتابة ثانية بروح إبداعية لا تقل أهمية عن الكتابة الأولى، بمنهج ثقافي تاريخي الذي يُعدُّ وسيلة على انفتاح النصوص، وبالاعتماد على الذاكرة الجماعية في ترسيخ الذاكرة والموروث الثقافي في الحفاظ على بناء المستقبل، واستمرارية الانفتاح على العالم بأسره.

لهذا يقوم المشهد في بناء ثقافة عامة للمبدعين والمتلقين، و يؤكد دوره في بناء القيم الحضارية وتطوير المجتمعات وتوعيتها أيضاً، كقيم المؤاخاة والمساوات والحريات والإقبال على الآخر، فالمشهد ثقافة يجب توفرها في كل صانع الأدب والنهوض به إلى تنوير العقول في بناء الذات والأفراد.

كما لا ننسى ثقافة التكنولوجيا ودورها في بناء الأمم من تطوير للأفكار الكلاسيكية إلى أفكار معاصرة يغلب عليها الطابع الافتراضي، «فكل ما هو متخيل هو جزء من الواقع، وكل ما هو واقعي يمكن أن يصبح مكوناً صغيراً في ما هو متخيل، لقد أدى هذا التطور السريع خلال أقل من عقد من الزمان في أساليب الرسم والتصوير بالكمبيوتر»<sup>1</sup>، إنه عالم مليء بالافتراضات فتبدو الظواهر فيه للوهلة الأولى حقيقة، لكن سرعان ما تدرك أنها سراب زائف، نعم إنها الحقيقة التي يعيشها العالم اليوم من محاكاة لعالم الآلة الإلكترونية التي تصبو أن تكون مماثلة للحقيقية وهي غير ذلك.

يحتوي المشهد على عدة صور منها صور داخلية تُرى بالعقل وتسمى الصور الذهنية، وصور خارجية تُرى بالعين المجردة قابلة للمشاهدة، وعلى هذا يؤكد ابن سينا 971هـ على أن «الأشياء لها وجودان، وجود خارج الذهن سماها الأعيان، ووجود في الذهن.. سماها التصور فهو يسمى صور الأشياء الموجودة في عقل الإنسان بالتصور»<sup>2</sup>.

وكذا العالم اليوم وخاصة العالم العربي يستورد «- ثقافة مستعارة - حيث يجري استيراد المكون الثقافي العربي الأمريكي أو الأوروبي برمته، ويغرس في قلب ثقافة أخرى لم تسهم في تكنولوجيا الصورة بأي شيء جدير بالذكر، إلا قدرتها على محاكاته دون فهم، وعلى استهلاكه دون توقف»<sup>3</sup>.

لقد هيمن المشهد الثقافي في هذا العصر بفعل المشاهدة والعرض، وفهقرة روح الإبداع الفكري والابتكار بتعويضه بثقافة التقليد والتكرار، لكن هذا لا يعني جلّ المبدعين، وإنما هناك من استغل هذه الصحوة الثقافية بصناعة الإبداع، وخاصة الشعراء المعاصرين حيث أيقضوا همهم وعقول شعوبهم بفضل الهندسة الشعرية للمشهد وثقافة الكتابة، فراحوا يُنتجون من الألفاظ والمعاني مشاهد تتحرك وتتغنى، وترى، وتسمع، وتحس.. إنه التصوير المشهدي.

<sup>1</sup> شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبية والإيجابيات، عالم المعرفة، الكويت، العدد 311، يناير 2005، ص 384.

<sup>2</sup> آرثور سعديف، ابن سينا، تر: توفيق سلوم، دار الفارابي، بيروت، دط، 1987، ص 231.

<sup>3</sup> شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبية والإيجابيات، ص 390.

## 6. آليات التصوير الجمالي من التشكيل اللغوي إلى بلاغة المشهد الشعري:

## 1.6. التصوير المشهدي وآليات الإنتاج:

تكمن أهمية التصوير المشهدي، في أنه المحرك الأساس والأول لنمو الصور وتطورها، يجعلها خاضعةً طائعةً له، ولهذا قال سيد قطب: «والتصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن إنه يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد؛ وإذا النموذج الإنساني لشاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية، فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة وفيها الحركة؛ فإذا أضف إليها الحوار فقد استوت لها»<sup>1</sup>؛ ومثل لذلك بيت شعري للنابغة الذبياني حين جعل الطبيعة والأطلال لوحة فنية شاخصة بمشهد بُثت فيه الحركة والحيوية في قوله:

كأن مجرّ الرامسات ذيولها عليها حصير فمقته الصوانع<sup>2</sup>

لقد أبدع الشاعر صورةً مرئيةً في غاية من الدقة والوصف، برسمه مشهداً حسيّاً شاخصاً حيث صور الرياح تمرُّ على الرمال الناعمة لتسويها، وكأن يداً امتدت لها لتمهدها تمهيداً، وشبهها بعجوز تنمق الحصير بحرفية ومهارة، ومنه نجحت الصورة في تأدية وظيفتها بواسطة الألفاظ المتسقة والمعاني المنسجمة، والحالة النفسية للشاعر التي تمثلت في بكائه على الأطلال، كلها ساعدته في تصوير هذا المشهد الجمالي الإبداعي.

ويجب أن نتوسع في معنى التصوير حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن، فهو تصوير باللون وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل؛ كما أنه تصوير بالنغمة، تقوم مقام اللون في التمثيل، وكثيراً ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور تتملأها العين والأذن والحس الخيال، والفكر والوجدان<sup>3</sup>؛ فهو تصوير غير جاف، فيه دينامية وحياة حيث تتراسل فيه الحواس، وآفاق الخيال، وفلسفة الوجدان، «ولعل أدق أو أوجز تعريف

<sup>1</sup> سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط17، 2004، ص36.

<sup>2</sup> ديوان النابغة الذبياني، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط01، 1963، ص79.

<sup>3</sup> سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص37.

للتصوير المشهدي في القصيدة المعاصرة هو: كل أداء شعري قابل للتصور البصري وما يرافقه من مسموعات صوتية وينطوي على عنصر درامي»<sup>1</sup>.

كما تميّز الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) بأسلوب ثري وفكر حادّ حول نظريته للتصوير المشهدي؛ وذلك باستفادته من سابقه، فأضاف وأفاض حديثاً حوله، يقول: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيلُ التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وجودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة»<sup>2</sup>؛ فهو يقرّ بأن الكلام لا يستقيم إلاّ إذا وضعت في قالب يليق به نظماً وتصويراً مشهدياً، وأن المعاني المتوغلة في النفس يُعبّر عنها بشكل مشهدي يليق بالجمالية في سياق كلامها وتأليفها، ولا مزية للفظ ولا للمعنى إن لم يتحدا في إنتاج مشهد إبداعي.

أما التصوير المشهدي عند السكاكي (ت626هـ) فيمكن في المجاز؛ ويحدّده قائلاً: «أجعل المجاز كله لغويّاً، وينقسم عندي هكذا إلى: مفيد وغير مفيد؛ والمفيد إلى، استعارة وغير استعارة والاستعارة إلى مصرح بها أو مكنى عنها، والمصرح بها إلى، تحقيقية وتخيلية، والمكنى عنها إلى: ما قرينتها أمر مقدر وهمي كالأنياب في قولك: "أنياب المنية"، وكنطقت، في قولك "نطقت الحال بكذا"، أو أمر محقق كالإنبات في قولك "أنبت الربيع البقل"، وكالهزم في قولك "هزم الأمير الجند" والتحقيقية والتخيلية كليهما إلى: قطعية واحتمالية للتحقيق والتخييل بتحصيل أقسام ثلاثة من ذلك: تحقيقية بالقطع تخيلية بالقطع، تحقيقية أو تخيلية بالاحتمال»<sup>3</sup>، من هنا بدأت التقسيمات والتفريعات للمجاز والاستعارة، وبدأت البحوث البلاغية في مجال الاستعارة التي هي باب من المجاز في نظر السكاكي من خلال نصّه، فإنه يشير إلى مصطلح التخييل الذي نبع من الفلسفة والمنطق في صناعة التصوير المشهدي.

<sup>1</sup> أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، الأردن، ط01، 2015 ص36.

<sup>2</sup> عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص254-255.

<sup>3</sup> أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هندراوي، دار الكتاب العلمية، لبنان، ط01، 2000، ص511.

أما حازم القرطاجني (ت 684 هـ) فيرى التصوير المشهدي يكمن في مزية المحاكاة والتخييل وأنها الوسيلة التي تجعل المعنى الخام شعراً جيداً وذلك بدون مراعاة لأي شروط مسبقة في هذا المعنى<sup>1</sup>.

ومنه تتخذ الصورة الشعرية عند حازم تسميات عديدة غير معهودة عند النقاد المتقدمين كقدامة بن جعفر، وغير معهودة عند البلاغيين كعبد القاهر، ويمكن أن نشير إلى مختصرين ما تقدم من هذه التسميات إلى:<sup>2</sup>

- 1- المحاكيات المعنوية أو طرف منها على أقل تقدير إذ النص السردي هو الآخر يقوم على المحاكيات المعنوية دون أن يكون ذلك صوراً شعرية.
- 2- المحاكاة بواسطة - مقابل المحاكاة بغير واسطة -.
- 3- تخييل صورة الشيء بصفات شيء آخر شبيه به.
- 4- المعنى يحال به على معنى آخر.
- 5- المعنى الثاني.

ويرى محمد مشبال أن مفهوم التصوير المشهدي في هذه القراءات تكمن فضيلته في أنه استجاب لِسِمَةِ مُهِمَّةٍ من سمات نثر الجاحظ، وبلاغته ظلت محجوبة ومطوية طوال حقبة من الزمن ولم يكن متاحاً اكتشافها لولا أن استجد في تصوير القراء المعاصرين ومقاييس ذوقهم، ما أهّلهم لاكتشاف هذا الوجه الآخر لبلاغة الجاحظ، أي ربط بلاغة الأدب وقيّمته الجمالية لتصوير الإنسان والواقع تصويراً دقيقاً<sup>3</sup>.

### 1.1.6. كيفية تشكيل المشهد الشعري:

يظل هناك سؤال مطروح عن طبيعة المشهد وكيف يتشكل حيث يتمثل في التجليات المختلفة وعن القواسم المشتركة فيما بينه، ويبدو أن العمليات التكوينية للمشاهد لا تخرج في جملتها عن ما يلي:

<sup>1</sup> ينظر: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1990، ص135.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص147.

<sup>3</sup> ينظر: محمد مشبال، التصوير والحجاج نحو فهم تاريخي لبلاغة الجاحظ، عالم الفكر، الكويت، العدد 02، مجلد40، 2011، ص165.

- الاختيار من الواقع المنظور.

- استخدام العناصر المشكّلة للمشهد الذي بدوره يتكون من عدة صور.

- التركيب في نسق منتظم يُنتج دلالة ومعانٍ.

من هنا نستطيع التقدم بتعريف للمشهد من الوجهة السيميائية؛ باعتباره أيقونة وعلامة دالة يعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية:<sup>1</sup>

1- مادة التعبير وهي الألوان والمسافات .

2- أشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص .

3- مضمون التعبير؛ وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية، وأبنيتها الدلالية المشكّلة لهذا المضمون من ناحية أخرى، هي بدورها تُشكّل مشهداً تصويرياً مُكوّناً في أشكال وتعابير.

و يؤكد عز الدين إسماعيل أيضاً أن التشكيل المكاني في القصيدة كالتشكيل الزماني حاضر بقوة في المشهد، «معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها»<sup>2</sup>، عندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة، والتلاعب بمفرداتها وصورها وفقاً لتصوراته الخاصة، وقد قيل في هذا المعنى أن الفنان يلون الأشياء بدمه؛ ولهذا تلتقي الفلسفة النفسية للمشهد الشعري مع التفسير النفسي للمكان والزمان، فالشاعر يشكّل المشهد مستمداً من عناصر الصورة المكان والزمان الذي يؤثر عليهما العامل النفسي.

ويستطرد قائلاً: «وعلى هذا ينبغي أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تتمثل المكان المقيس بل المكان النفسي، وكل ما ترتبط به الصورة في المكان المقيس هو المفردات العينية بما لها من صفات حسية أصلية فيها أو مضافة إليها»<sup>3</sup>.

و يراد من هذا القول أن الزمان والمكان والطبيعة يؤثرون على نفسية الشاعر التي بها تبنى الصورة ونلاحظ اختلافاً في الآراء حول آليات التشكيل، فمنهم من يرى أن تشكيل الصورة ناتج عن

<sup>1</sup> صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص 07.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 65.

<sup>3</sup> كلود عبيد، كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 01، 2010، ص 103 .

اتحاد مجموعة من المشاعر المتضاربة أو المتداخلة في ما بينها لتشكيل تركيبة ثقافية أو عاطفية في لحظة من الزمن أو انعكاس للشعور المستقر في الذاكرة التي ترتبط بمشاعر أخرى، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر<sup>1</sup>.

من هنا يستوجب على الشاعر أن يتميز بقدرات هائلة على تشكيل الصورة في خطى تحقق الجمالية والمتعة للمتلقي، والمراد بالتشكيل القائم على علاقات التماثل بين الجهود أن يوجد الشاعر المثل والشبيه فمن التعابير لتبين الصورة الشعرية بشكل لغوي يمكن للقارئ أن يدركه؛ لأن الشعور يظل مبهمًا في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة يحسن تصويرها ويمكن نعتها بالمعبرة في موقف جمالي يتم فيه إبداع الجديد انطلاقًا من توافق سابق الوجود؛ لأن الصورة إعادة إنتاج كنسخة لشيء أو لعنصر من الواقع عُدد كأصل أو نموذج، واقع تعرف الصورة اعتمادًا عليه بآليات تشكيل وتصوير جمالية موافقة لمعايير الجمال التعبيري حين يشتغل على مشهد يجمع بين الواقع والشعور<sup>2</sup>.

ويقف كل من عبد الفتاح الخالدي وحبیب مونسى على معايير جمالية اقترحوها تدور حول الواقع والخيال في تشكيل المشهد وهي<sup>3</sup>:

**1- التكامل:** وهو التماهي مع الموضوع الفني حين يرصد كل الجزئيات، كما له «القدرة على رسم الصورة بكل جزئياتها الصغيرة التي لا يلتفت إليها الإنسان العادي»<sup>4</sup>.

**2- الزاوية:** قياس البعد بين الشاعر والموضوع فيتعين عنده تغيير الشكل واللون والحجم؛ فهو خاص بالمبدع والمتلقي حين يقدم هذا الأخير عن تحديد قصدية المبدع، وتحديد الأساليب لجعلها مشهد فني

<sup>1</sup> ينظر: جمال خضير الجنابي، وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند فوزي الأتروشي دراسة تحليلية، دار ومكتبة عدنان، بغداد ط01، 2014، ص55.

<sup>2</sup> ينظر: ابتسام دهينة، الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخيل، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 11/10 بسكرة - الجزائر، 2012، ص240.

<sup>3</sup> ينظر: حبیب مونسى، آليات التصوير، مجلة التراث، العدد91، 2003، ص150-154.

<sup>4</sup> عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2016، ص82.

3- الإيحاء: ما يجري بين عناصر الصور، المرهون بالآخر والمتعلق به المتلقي؛ وهو مقياس جمالي تعاطف المتلقي وتماهيه مع الصنيع الفني، يرى عبد الفتاح الخالدي أن الإيحاء هو الظل لكن حبيب مونسي فصله عنه، ليصبح معيار خاص للجمالية في إطار تشكيل المشهد.

4- الترابط: ترتبط جزئيات الصورة بما يؤهلها لتشكيل صورة واحدة متكاملة؛ خاص بملء الفجوات وهو استدعاء للمتلقي كي يكتشف الترابط الذي سكت عنه المبدع.

5- الإطار: هو ما ينظم الصورة، ويجمع شتاتها في رسم أبعاد هندسية للمشهد؛ والتي تُجسّد وتدرّك بصرياً، وهو ما يختص به نظام عمود الشعر وعناصره.

6- التناسق: فقد اقترحه حبيب مونسي كمعيار أساسي، وهو تهيئة الألفاظ في أطر نسق عام يحدده التعبير في المشهد؛ وتتمثل في عبقرية المبدع مع تماسك الوحدات والتناسق في الألفاظ، والجرس الموسيقي الذي يقع في الأذن عبر إيقاعات التي تحوله إلى خيال.

7- الظلال: يمثل الظل دلالات الألفاظ أي المرادفات «ويكون ظلالاً، تمتد.. أو تتراكب.. أو تتقاطع.. بحسب الحقول الدلالية التي تفتحها الدلالات، تراسلها عبر مسافات التأويل»<sup>1</sup>، ضمن الكشف عن دلالية اللفظة، وتكون إما مبنية على اتجاه واحد أو ذات اتجاهين.

فهذه المعايير هي الأكثر مقارنة مشهدية من غيرها، وقابلية للتحقيق والقياس في تشكيل المشهد بصفة عامة والشعر بخاصة.

ونضرب مثال على هذه المعايير في بيتين لزهير بن أبي سلمى في قوله:

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمْ      وَمَا هُوَ عَنَّا بِالْحَدِيثِ الْمُرْجَمِ  
مَتَى تَبَعْتُوهَا تَبَعْتُوهَا ذَمِيمَةً      وَتَضُرَّ إِذَا ضَرَّيْتُمْوهَا فَتَضُرَّمُ<sup>2</sup>

في هذا البيت تعبير عن مشهد الحرب وهو مرهون بحس المتلقي، ومُشكّل في مشهد واحد متكامل، ذو قصدية عالية في تحديد الأساليب، حتى يتماهى المتلقي مع موضوعه في مشهد فني خيالي.

<sup>1</sup> حبيب مونسي، آليات التصوير، ص155.

<sup>2</sup> ديوان زهير بن أبي سلمى، ص107.

ومن الآليات المذكور آنفاً التي تشكّل المشهد وهي الأساس في ذلك، آلية التشكيل بالشعر، أو بالقصة أو بالرمز، أو بالأسطورة، أو بالقناع، أو بالموروث في ما يلي:

## 2.1.6. الصورة البصرية ودورها في تشكيل المشهد الشعري:

تشكل الصورة البصرية للعمل الفني بتناغم وتناظر في السرعة الحركية والاستمرارية المتدفقة من خلال الإيقاعات البصرية لحركة الأشكال والأجسام التي تشكل عناصر العمل الأدبي من خلال ربط تلك العناصر بعضها مع البعض لتكسبها فعاليتها الدلالية والجمالية وتفعيل مكونات العمل الفني<sup>1</sup>.

عندما ينظر الشاعر إلى الطبيعة ويندهش لجمالها فهو يحاكيها لأنه يراها برؤيا خاصة به ويضع بصمته سعياً منه لكشف سرّ الوجود والحياة، بتشكيلات جديدة، تحرك الوجدان والأحاسيس بإدخال الصورة البصر وكأنك ترى، وتحس بالحركة، وتسمع بالأذن؛ هذا ويقول الجرجاني: «فإن قلت إن الأُنس بالمشاهدة بعد الصفة والخبر، إنما يكون لزوال الرّيب والشكّ في الأكثر أفتقول: إن التمثيل إنما أنس به، لأنه يصحّح المعنى المذكور والصفة السابقة ويثبت أن كونها جائزاً ووجودها صحيح غير مستحيل، حتى لا يكون تمثيلٌ إلا كذلك؟»<sup>2</sup>.

ينقل الشاعر المُجيد المسموع مرئياً ليشاهده المتلقي مجسداً أمامه، وليس الخبر كالمعاينة ولا الظن كاليقين، «فالشعراء إذن يتسابقون دائماً على ترجمة المعاني في صياغات جديدة متفردة متميزة فيجعلونك تشاهد مشاهد عديدة تمس كل الحواس أو بعضها أو أحدها، فهم يحملونك معهم في سفرياتهم الروحية والفكرية بقوى حسية، إنها مشهدية التعبير التي من خلالها تحدث الرؤية، والدوق والشم والسمع والحركة، ولعل ضرورة بروز الحسية في الصورة وما حفز بعض النقاد على تقسيم هذا الحس التصويري إلى حس بصري وسمعي وشمي، وذوقي ولمسي وحراري وحركي وسيكولوجي وعقلي»<sup>3</sup>؛ ولهذا فإن النموذج البصري هو الأكثر شيوعاً بالمشهد، وأن كثيراً من الصور قد تبدو غير حسية لا يزال لها في الواقع ارتباطات بصرية ضعيفة ملتصقة بها؛ وتمثل لذلك بقول أبي العلاء المعري:

<sup>1</sup> ينظر: ماجد نافع الكناني، وظيفة التربية الفنية في تنمية التخيل وبناء الصورة الذهنية لدى المتعلم، ص 579.

<sup>2</sup> عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 122.

<sup>3</sup> صباح لخضاري، الصورة الشعرية وحسية الإدراك، مجلة الفكر، جامعة تلمسان، العدد 143، ص 93.

وسُهَيْلٌ كَوْجَنَةُ الْحُبِّ فِي اللَّوْنِ وَقَلْبِ الْمُحِبِّ فِي الْحَفَقَانِ<sup>1</sup>

يحفق قلب الحب في صورة إحساسية تُدرك بالعقل ولا تُشاهد بالعين المجردة، تُدرك آثارها في خفقات قلب حقيقي ينبسط وينقبض في تتابع لحركات متوترة ولا تشاهد حركتها، فهنا تكمن الشاعرية وسرّ الجمال النفسي الذي يخرج من وجدان شاعر غير مرئي ومشهد شعري سريع النبض فهو يشبه اضطرابه وتوتره بحفقتان قلب الحب حين يلقي حبيبه.

جاءت لفظة الحب للمحبوب الذي يحمر وجهه عند رؤية حبيبه، فالشاعر لم يفصح باللون الذي كان يريده أهو أحمر أم وردي، فلقد وصف المشهد بكلمات بدقتها وبراعتها، وقد اعتزى الظلام عينيه، ولكن لم يؤثر عليه وراح يجعل الألوان صوراً تفوق التوقع والآفاق، فمن الشعراء من «اتجهوا إلى أعمال حواس أخرى تعطي هذه النتيجة ذاتها: أي العلاقة ولو ضئيلة بحاسة البصر»<sup>2</sup>، إذاً فإن حاسة الإبصار تؤدي الدور في إمدادنا بالصور، ونستنتج بأن النموذج البصري هو الأكثر شيوعاً في تشكيل المشهد.

فبدون حاسة البصر لا نستطيع الحكم على الآخرين إلا إذا اعتمدنا على المشاهدة، فإنها حاسة الذوق الفني التي تميّز بين الجيد والرديء، فتخيل نفسك لا تملك حاسة البصر فإنك لا ترى الأشياء وجمالها وألوانها وأحجامها وما شابه ذلك، وعليه فسيكون التعبير عنها حين ذاك قاصراً فكيف تفكر؟ وكيف تصدر الأحكام؟ هنا يتم تفعيل الحواس الأخرى في ظل الملكات الإدراكية المعرفية والعرفانية وفي ظل الرؤيا الفكرية الثاقبة؛ فالمبدع يستثمر اللامرئي لتشكيل الصورة البصرية المرئية، فهذا هو بشار بن برد يقول:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة  
والأذن تعشق قبل العين أحياناً  
فأسمعني صوتاً مطرباً هزجاً  
يزيد صباً محبباً فيك أشجاناً  
حتى إذا وجدت ريحي فأعجبها  
ونحن في خلوة مثلت إنسانا  
فغنت الشرب صوتاً مؤنقاً رملأً  
يُذكي السرور ويكي العين ألواناً<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار صادر للطباعة والنشر، 1957، ص 95 .

<sup>2</sup> محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 30.

<sup>3</sup> ديوان بشار بن برد، الجزء الرابع، ص 194-195.

يقول محمد زغلول: «إنَّ اللذة التي نشعرها حين شروق الشمس ليست بصرية فحسب بل إننا بكياننا كله نحبي الشعاع من أشعة النهار، أضف إلى ذلك أن إحساسات البصر إحساسات تمثيلية، فهي تستمد عمقاً جديداً من المعاني الكثيرة التي ارتبطت بها حتى أصبحت مركزاً تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا»<sup>1</sup>.

ويعبر سيسل دي لويس Cecil Day-Lewis عن حاسة البصر أنها تشترك فيها كل الحواس، بل إنَّ «الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية.. ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها عن النظر»<sup>2</sup>.

وقد أحسن شفيع السيد حين جمع دلالات الصورة غير آبه بما عندنا أو عند الغربيين في ثلاث دلالات:<sup>3</sup>

أ - دلالتها على أو صاف الأشياء المدركة بحاسة البصر، ليكون التعليل والإدراك قائمين على مبدأ المشابهة بين المرئي والتصوير الفني.

ب - الصورة تمثيل حسي للمعنى.. واستنساخ ذهني لما سبق إدراكه بالحواس وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئياً.

ج - دلالتها على التمثيل الذهني للمعنى سواء أكان حسيّاً أم تجرديّاً، مستشهداً بقول عبد القاهر الجرجاني.

من هنا يكون للصورة البصرية دور فعّال في الشعر من خلال السرعة الحركية والاستمرارية الكامنة في الإيقاعات البصرية لحركة الأشكال والأجسام، والتي تشكل عناصر الإبداع، ومن خلال ربط تلك العناصر بعضها ببعض لتضفي مشاهد ذات فعالية دلالية وجمالية.

### 3.1.6. بناء البيت الشعري للمشهد:

يُشترط عند بناء أي عمل فني التثبيد له بأعمدة صلبة، لتبقى عبر الأزمنة والعصور كالأهرامات ومدينة تدمر وقصر الحمراء، وعلى الرغم مما ران عليه من الزمن إلا أنه سيظل متماسكاً

<sup>1</sup> محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد إلى آخر القرن الرابع عشر، تق: محمد خلف الله أحمد، مكتبة الشباب، القاهرة ط01، 2010، ص370.

<sup>2</sup> سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، العراق، ط01، 1982، ص21.

<sup>3</sup> ابتسام دهينة، الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخيل، ص239.

ومنسجماً رغم حوادث الدهر، هكذا العمل الأدبي رغم تعاقب القراءات عليه إلا أنه يتجدد بالقراءة مع القارئ؛ ولكي ننتج نصاً متماسكاً لا بد من آليات تضبطه «مع الصفة المعمارية، فيطرح من مواده ما لم يناسب خطوط البناء وضرورات الإنجاز، ويخرج كل ما كان غير ضروري للبناء، وي طرح ويثبت كل ما كان ضرورياً لقيام البناء وتدعو إليه الحاجة، ويظل الاعتماد قائماً على تمام البيت الواحد الذي ينفرد بإلقائه ويكتمل القصد الفني فيه فيتميز بذاته كوحدة فنية وخلية حية ضمن نسيج عام تحكمه شروط الفن التي تميزه عن الفنون الأخرى، والتي تحدد وظيفته وحجمه ونسبته ودرجته»<sup>1</sup>.

ولهذا ركز الديلمي على وحدة البيت في البناء الفني معللاً ذلك بقوله: «وبما أن البيت يشكل وحدة كاملة أو الخلية الحية الصحيحة التي يعددها المنضبط تتكون القصيدة، فلذا تقع العناية الشديدة على هذه الوحدة وعلى هذه الخلية التي هي البيت، فلذلك دققوا فيه وتشددوا، وكانت العناية أكبر في المصطلح منذ معاناة الاختيار حتى إنجاز البناء ويرافق كل ذلك التدقيق في كل العناصر التي يستلزمها قيام البيت، منذ دور المعجم الشعري بوصفه تركيباً لغوياً حاملاً للحالة الشعرية حتى الوزن والقافية والنظام الموسيقي بشكل عام وتضمنين الصورة بالاختيار المؤكد لفنية العمل»<sup>2</sup>.

فلهذا ركزت العرب على وحدة البيت؛ وهذا الأخير ليس في كل الأشعار؛ بل في بعض الأغراض الشعرية، فمثلاً يقولون: أرثى بيت أو أهجى بيت.. إلخ.

قال جرير: - أهجى بيت -

فَعُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ مُرٍ  
فَلَا كَعْباً بَلَغْتَ وَلَا كِلَاباً<sup>3</sup>

قال جرير: - أمدح بيت -

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا  
وَأَنْدَى الْعَالَمِينَ بَطُونِ رَاحٍ<sup>4</sup>

قال أوس بن حجر: - أرثى بيت -

أَيُّهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعًا  
إِنَّ الَّذِي تَحْدَرِينَ قَدْ وَقَعَا<sup>5</sup>

<sup>1</sup> سمير علي الديلمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط01، 1990، ص102.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص27.

<sup>3</sup> ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986، دط، دت، ص36.

<sup>4</sup> ديوان جرير، ص77.

<sup>5</sup> ديوان أوس بن حجر، تح: محمود يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1980، ص53.

قال جرير:- أغزل بيت -

إِنَّ الْعِيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيَيْنَ قَاتِلَانَا<sup>1</sup>

وتتضمن هذه الأبيات التي استرعت انتباه النقاد قيما دلالية ودقة بنائية، لترتحل آفاق المعاني من البيت الواحد - الجزء - إلى القصيدة - الكل - بأكملها.

لذا وجب علينا البحث عن السبل لتحقيق، والأدوات التي تجعل من الابتكار والإبداع في العمل الأدبي واقعا محصلا لدى القارئ والناقد، فما هي تلك الآليات؟

#### 4.1.6. آلية التخيل في بناء المشهد الشعري:

لقد تباينت مفاهيم التخيل بين النقاد والفلاسفة في بناء المشهد، وكان أبرزهم ابن سينا الذي يرى أن: «التخيل هو انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غم أو نشاط»<sup>2</sup>؛ يضع ابن سينا التخيل بمنزلة الانفعال مهما تنوعت درجته واختلفت كفاءته، فمقدرة الشاعر التخيلية هي التي تحدد كيفية ملامسة انفعال المتلقي، أما التخيل عند الفيلسوف الكندي: «التوهم هو الفنتاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها؛ ويقال: الفنتاسيا هو التخيل، وهو حضور صورة الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»<sup>3</sup>، تبقى فكرة التخيل قضية مختلف فيها، وإن كانت مرفوضة لدى الفقهاء.

ولقد أثبتتها حديثا طائفة الرومانسين ومن قبلهم المتصوفة، هاتان الفئتان تعتمدان على العقل الباطن، الذي هو خارق لحدود الرؤيا، متجاوزا لناموس السببية التي صنعها العقل الظاهر، فالقلب عندهم عين الحقيقة، حيث يقال في هذا السياق: "من طلب القلب بالعقل فما عرف" يقصد قدرة الوعي الباطن على استكناه الحقائق البعيدة بآليات يصعب تقبلها عند أهل الظاهر.

<sup>1</sup> ديوان جرير، ص 492 .

<sup>2</sup> ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح: محمد سليم سالم، القاهرة، 1956، ص 112.

<sup>3</sup> أبو يوسف يعقوب ابن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبو ريدا، دار الفكر العربي، القاهرة دط، 1950، ج 1، ص 167 .

لكن عند المعاصرين صار التخيل مسألة نفسية تخص القارئ نعتها جابر عصفور بـ: «سيكولوجية التلقي»<sup>1</sup>.

أي هو أجمل مظهر في إنسانيتنا، فإن تحريره وتنشيطه لا يزال من أهم وظائف الفنون القولية والبصرية خاصة بعد أن صارت الحرية بؤرة منظومة القيم التي تحكم مسيرة الإنسان الحضارية وتحدد استراتيجية في الوجود<sup>2</sup>.

لذا اعتمد سيد قطب في معظم دراساته على عدّة ظواهر تصويرية في القرآن منها "التخيل الحسي" وهو بثّ الحياة في شتى الصور، وظاهرة "التجسيم" تمثلت في تجسيم المعنويات المجردة وإبرازها أجساماً أو محسوسات على العموم، وكذلك "التشخيص" الذي أصبح المقوم الحجاجي بتمثلاته وتشكيلاته اللغوية مع بثّ الحياة في المواد الجامدة وإثبات أحقيتها في الحياة<sup>3</sup> مثل قوله تعالى: ﴿وَمَا مِنْ دَابَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلَّا أُمَمٌ أَمْثَلُكُمْ مَا فَرَطْنَا فِي الْكِتَابِ مِنْ شَيْءٍ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّهِمْ يُحْشَرُونَ﴾<sup>4</sup>؛ إنما خص ما في الأرض بالذكر دون ما في السماء وإن كان ما في السماء مخلوقاً له لأن الاحتجاج بالمشاهد أظهر وأولى مما لا يشاهد<sup>5</sup>، والأمثلة كثيرة على هذه الظواهر كالصبح يتنفس أيضاً، ودليل ذلك قوله تعالى: ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾<sup>6</sup>، فتخيّل إليك هذه الحياة الوديعه الهادئة التي تنفرج عنها ثناياه وهو يتنفس، فتتنفس معه الحياة، ويدب النشاط في الأحياء على وجه الأرض والسماء<sup>7</sup>.

فمن خلال عملية التخيل وآليات المخيلة وأنظمتها الأدائية، وكذلك الخبرة المستندة على آليات التفكير ومتراكم الصورة الذهنية كمخزون ثري يقوم الشاعر بتنظيم ما يقدمه الوعي بمنظوماته وما يستوحيه من مخزون الذاكرة من أنسقة وعلاقات، إضافة إلى متراكم المعرفة وضمن آليات القصد

<sup>1</sup> ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص53

<sup>2</sup> صلاح فضل، أشكال التخيل من فئات الأدب نقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط01، 1996 ص02.

<sup>3</sup> ينظر: محمد صديق خان، فتح البيان في مقاصد القرآن، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1992، ج 04، ص 134.

<sup>4</sup> سورة الأنعام، الآية 38.

<sup>5</sup> ينظر: محمد صديق خان، فتح البيان في مقاصد القرآن، ص 134.

<sup>6</sup> سورة التكوير، الآية 18.

<sup>7</sup> ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط17، 2004، ص72.

.. فالتخيل شكل من أشكال الذاكرة المتحررة من قيود التجربة العقلية، إذ يستطيع أن يستحوذ على مخزون الصور المتراكم في الذاكرة، وعندما يكون محكوماً بهدف فني يستطيع أن يربط بين أنماط جديدة مبهجة<sup>1</sup>.

### 5.1.6. آلية المتخيل في بناء المشهد الشعري:

جاء في قاموس المحيط مادة : "خييل".

- حَال: الشيء يَخَالُ خَيْلاً وَخَيْلَةً، وَيُكْسِرَان، وَخَالاً، وَخَيْلَاناً مُحَرَّكَةً، وَمُخَيَّلَةً وَمُخَالَةً، وَخَيْلُولَةً.

- خَيْلٌ: عَلَيْهِ تَخْيِيلًا وَتَخْيِيلًا: وَجْهُ التَّهْمَةِ إِلَيْهِ وَفِيهِ الْخَيْرُ وَالسَّحَابَةُ الْمُخَيَّلَةُ وَالْمُخَيَّلُ وَالْمُخَيَّلَةُ وَالْمُخَيَّلَةُ.

- أَخَيَّلْتُ: السَّمَاءَ وَتَحَيَّلْتُ وَخَيَّلْتُ: تَهَيَّأْتُ لِلْمَطْرِ.

- الْحَيَالُ وَالْحَيَالَةُ: مَا تَشْبَهُ لَكَ فِي الْيَقِظَةِ وَالْحَلْمِ مِنْ صُورَةٍ.

- أَخْيَلٌ: وَضِعَ لَوْلَاهَا خَيْالًا لِيَفْزَعَ مِنْهُ الذُّئْبُ.

- الخيال: كساء أسود ينصب على عود، يخيل بع للبهائم والطيور، فتظنه إنساناً<sup>2</sup>.

لقد استعملت العرب الخيال في قصائدها كالشاعر امرئ القيس والشاعر تأبط شراً من

وصفهما للغول الحيوان الخرافي الكريه المنظر والشنيع الخلق، كقول تأبط شراً :

وَأَيُّ قَدٍ لَقَيْتُ الْغَوْلَ تَهْوِي بِسَهْبٍ كَالصَّحِيفَةِ صَحَصَحَانِ

فَقُلْتُ لَهَا : كِلَانَا نِضْوُ أَرْضِ أَخُو سَفَرٍ فَخَلِّي لِي مَكَانِي<sup>3</sup>

وقال أيضاً :

فَأَضْرِبُهَا بِإِلَهِ دَهَشٍ فَخَرَّتْ صَارِبِعاً لِلْيَدِينِ وَلِلْجِرَانِ<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ينظر: ماجد نافع الكناي، وظيفة التربية الفنية في تنمية التخيل وبناء الصورة الذهنية لدى المتعلم، كلية الفنون، بغداد العدد 201، 2016، ص 591 .

<sup>2</sup> مجد الدين الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تح: مركز الرسالة للدراسات، إشراف: محمد نعيم العرقوسي، ط3، 2012 ص996.

<sup>3</sup> ديوان تأبط شراً وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1984، ص 268 .

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 348 .

وقول امرئ القيس:

أَيَقْتُلُنِي وَالْمَشْرِفِيُّ مُضَاجِعِي وَمَسْنُونَةٌ زُرُقٌ كَأَيَابِ أَغْوَالٍ<sup>1</sup>

إنَّ الخيال ملمح الشعر والتصوير الجمالي، يصنع التخيل الجمالي الذي يجب القول إلى السامع فيجعل المستحيل ممكناً، والبعيد قريباً بمزيجته، ولأجل ذلك قرن القرآن الكريم قول الشعراء بعدم الفعل، في قوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾<sup>2</sup>، وعلى هذه الفكرة تأسست المقولة النقدية القديمة، أعذب الشعر أكذبه، أي أكثر خيلاً، فهو بهذا الطرح يصبح إبداعياً بناءً لغوياً وجمالياً.

ووجود الخيال ليس ضرورياً لمجرد ابتكار الأحداث وإنما وجوده ضروري جداً للقدرة على تصوير المواقف تصويراً فنياً.. فقدرة الكاتب والشاعر والأديب على استخدام الخيال لا يفيد فقط لابتداع المواقف بغير أن يمتلكه انفعال عاطفي جارف وإنما تفيد كذلك عندما يصبح من اللازم اختيار ما يناسب كل شخصية من أنواع المضمون الشعوري<sup>4</sup>، فهو الركيزة الأساس لبناء المشهد لأنه «نشاط نفسي تستعيد فيه الذاكرة حيويتها في توالج مع التصور العقلي المطبوع بالألفة والخلق، ينهض عن عمليات عميقة من التركيب والدمج لمعطيات واشتراطات الكينونة»<sup>5</sup>.

وصفوة القول: إن الإنسان مضطر إلى الخيال بطبعه، ومحتاج إليه بغيريته؛ لأنه منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله، وأن اضطراره إليه جعله في نظره الأول حقيقة لا خيالاً، وما أصبح يعرف الخيال من الحقيقة بعد أن تطورت نظرتة إلى هذه الحياة وأصبح يعرف أن الليل والنهار والعواصف والبحار ليست أرواحاً ولا آلهة، وإنما هي مظاهر لهذا النظام الإلهي العتيد الذي يسخر كل شيء<sup>6</sup>.

يتضح أن الخيال له دور أساسي لإدراك الحقيقة وعالم الواقع في كينونته بصور متكاملة ولم يعد الخيال هو ذلك التشكيل البسيط للصور، وإنما أصبح علماً كباقي العلوم الفيزياء والرياضيات وأصبح رسمًا يخط الكلمات وآلة يدرس الإبداع.

<sup>1</sup> ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط05 2004، ص225.

<sup>2</sup> سورة الشعراء، الآية 226.

<sup>3</sup> ينظر: شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، الكويت، العدد 311، 2005، ص13.

<sup>4</sup> عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية، مصر، دط، 1990، ص12.

<sup>5</sup> محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، مطبعة وراقة بلال، ط01، 2014، ص08.

<sup>6</sup> أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، دت، ص15.

## 6.1.6. آلية التصور الذهني في بناء المشهد الشعري:

يمكن بناء المشهد من خلال الصور الذهنية لمكونات العمل الفني، ومن خلال العلاقة الترابطية التي تشمل تركيب العمل الأدبي المتمثل في الأشكال والألوان.. لتتحقق الانسجام والاتساق. يقول نعيم حسن اليافي: «فحين يقول البعض إن البناء الشعري بناء حسي وتجسيدي ينبغي فريق آخر هذا الادعاء، ويبدو أن الرأي السائد يميل إلى تأكيد ظاهرة التجسيم والتمثيل الحسينيين وينفر من التجريد وإطلاق العقول للأفكار العامة»<sup>1</sup>، وهنا إشارة إلى تراسل الحواس التي ترسخ الصورة الفنية في الذهن، ونرصد هنا الموقفين:

**الادعاء الأول:** يمثل التصوير الفني للتجربة الحسية، وما التصوير الفني سوى أن تمر التجربة بالذهن فينقيها ويعدل من بنائها، ويجولها إلى صورة فنية قوية الأثر تهب الشعر عمقه وأثره الفعال على أن وظيفة الشعر هي أن ينقل إلينا الإحساس بالأشياء لا المعرفة بها<sup>2</sup>، وليس بالضرورة أن تكون حاسة على حساب حاسة أخرى لأن كل صورة تكون قابلة للتحكم في حدود عقلانية التصور حيث لا يستطيع أن يقول أي شخص رأيت حيوانا يقود سيارة فهذا لا يقبل من حيث استغلال التصور الذهني، «وهذا يعني أن التفكير بالصور هو عملية معرفية تنشط، كما لو كان المرء يمتلك صورة ذهنية ماثلة للمشهد الخاص الموجود في العالم الواقعي»<sup>3</sup>.

**أما الادعاء الثاني** فإن الصورة الفنية هي التعبير عن التجربة على هيئة صور ذهنية؛ أي تقديم التجربة بعد أن يقوم العقل بتحويلها إلى هذه الصور<sup>4</sup>، بمعنى أن الصور التي تظهر أمام الشاعر يتم استرجاعها من ذاكرته بعد تجربة وتراكم معرفي لعلاقتها بالنشاط الإدراكي لعملية التخيل التي تساعد على تكوين الصور الذهنية غير الموجودة في واقعه، وفي الأخير يقول: «إن البناء الفني يتأثر ويؤثر بما يحمله من قيم ومعطيات ويشكل معه وحدة هي العمل بأكمله، ودراسة قطاع واحد من هذا العمل»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> نعيم حسن اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1986، ص 74.

<sup>2</sup> يُنظر: المرجع نفسه، ص 74.

<sup>3</sup> شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبية والإيجابيات، ص 11.

<sup>4</sup> نعيم حسن اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 75.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 96.

ومن الركائز التي تعتمد عليها الصورة في بناء المشهد هي من اقترحها سمير الديلمي كما يلي:<sup>1</sup>

- اللغة وأشكال تراكيبيها.
- الموسيقى وما استعمل عليه من إيقاع ووزن.
- والإيحاء وما ينبعث عنه من مشاعر ورؤى وصور وأحاسيس لأمحدودة، ويمكن أن نضيف للعناصر هذه التخطيط في الصورة والتلوين والتنويع، وتظل الرؤى في الأحلام أو التهيؤات أو تداعيات الصور وافتراقها وتأليفها في المخيلة والخواطر الجميلة والإحساسات الشعرية.

ونختتم هذا العنصر المهم بالقول أن الصورة هي: الركيزة الأساس لبناء وتشكيل المشهد، فلا أحد ينكر أن جلّ الدراسات الأدبية والنقدية كانت قائمة عليها، فالأسبقية إذن لها، باعتبارها تشغل دوراً فعّالاً في خدمة المشهد، ولهذا تعددت المفاهيم للصورة بأنّها: وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته إلى جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة الشكلية.<sup>2</sup>

كما أنّها وحدة شاملة، ويجب أن تدرس في ضوء منهج التكاملية شامل لا يعلى من أحد عناصرها على حساب الآخر<sup>3</sup>، وهي التي تعتمد أيضاً على خصائص ووظائف لا تقوم إلاّ بها فالصورة «حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما في سياقها نعمة خفيضة من العاطفة الإنسانية ولكنها أيضاً شُحنت - منطلقة إلى القارئ - عاطفة شعرية خالصة أو انفعالاً»<sup>4</sup>، ويستدرك مصطفى ناصف بأن ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحي أكثر صواباً لأنه أوفى تحديداً<sup>5</sup>، وهي التي تُدرس على حدى في «صورة منفردة»<sup>6</sup>، بتشخيص لمنظر حسي أو مشهد خيالي، تتخذ الكلمة أداة لها مع تجسيّمها بظلال وألوان وإطار مشكّل، تُعطي قيمة مضافة في تشكيل المشهد وتقويمه.

<sup>1</sup> ينظر: سمير علي الديلمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 1990، ص27.

<sup>2</sup> ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص292.

<sup>3</sup> ينظر: نعيم اليافى، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص68.

<sup>4</sup> محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص32.

<sup>5</sup> ينظر: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي، ص228.

<sup>6</sup> نبيل علي حسنين، نصرت عبد الرحمن ناقداً للصورة الفنية في الشعر الجاهلي أنموذجاً، مجلة جامعة الخليل للبحوث، العدد01

2014، مج09، ص192.

ويعدُّ عبد القادر القط بأن الصورة في الشعر هي: «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالات والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتذوق والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»<sup>1</sup>، كم أنها رسم عبقرى لفكرة مضخمة بالعاطفة.. داخل نفس الفنان المبتكر، ولا يفترض في الصورة إلا الابتكار، فمن صفاتها الأساسية أنها خلق جديد<sup>2</sup>.

وعليه لا يعيننا كثيرًا أن نبحت في مفهوم الصورة ونستعرض ما قاله الأقدمون والمحدثون، وإنما الذي يهمنا صفات التشابه ونقاط الاختلاف في بعض الوجوه منها، ولذلك اكتفينا بالإشارة إلى مفهومها من أديب إلى آخر ومن ناقد إلى آخر، ومن مجال إلى آخر، وما تحدّثه من تشابكات في المفاهيم لنصل بهذا التنظير العام إلى مقارنة مفاهيمية للمشهد.

## 2.6. المشهد الانفعالي بين الحقيقة وخدعة التشكيل:

لقد باتت المؤثرات المشهدية في عصرنا ذات استعمال مكثف، ومعروفة على النحو المباشر وغير المباشر في حياتنا التي تتسم بالطابع الانفعالي وهذا راجع لتأويله «بوصفه مجموعة أحاسيس عضوية/ وجودية أو في حالة الذاكرة، بوصفه مجموعة خيالات **images** وصورٍ على أحاسيس وجودية قديمة، هو لا بشكّ فرضية مستساغة تمامًا ولكنه ليس واقعًا لا يقبل الشك، حتى نتمكن من إدخاله في تعريف الكلمة ذاتها، إن مفعول الانفعال بالذات ربما يكون، ببيكولوجيًا، فكرة من الأفكار اللطيفة، البسيطة، التي لا يستطيع التحليل تفكيكها»<sup>3</sup>، فتفاعل المتلقي بمشهد ما، ينجم عنه انفعال بالسلب أو بالإيجاب بوعي أو دون وعي، وهنا تكمن أهمية المشهد حين تفاعله مع العمل الأدبي، ليستجلب الانتباه ويحض على التأثير به - العمل الأدبي - لأنه حزمة دلالية غلب عليها الجانب النفسي، كالقلق الذي يغذي حالة التوتر لدى الشعراء فيلجؤون إلى متنفس يبدون فيه هذه الأحاسيس.

<sup>1</sup> محمد الولي، الصورة الشعرية، ص 10 .

<sup>2</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض، مجلة الآمال، العدد 55، الجزائر، 1982، ص 57 .

<sup>3</sup> أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط 02، 2001، ج 01 ص 35.

لقد قسم لالاند الحسّ إلى عدة أقسام من بينها الحسّ السليم الذي يجلب الإنفعال، فهو «ملكة التمييز، تلقائياً، بين الصواب والخطأ، وتقويم الأشياء بقيمتها الصحيحة.. ثم يأتي حسّ مشترك فهو يتعلق بوحدة الفاعل الحسي بقدر ما يتعلق بوحدة القابل المحسوس»<sup>1</sup>؛ هناك نوع من الحسّ الذي يمنح المتلقي قدرة التمييز ثم التقييم وهو الحسّ الخاص به، أما النوع الثاني فهو يتضمن العلاقة التأثيرية بين المتلقي والملقي وما يتولد بينهما يعكس الحسّ المشترك، ولعل تلقي الشعر المثقل بالانفعالات بالحسّ السليم يتفاوت من شخص لآخر.

ولا نستبعد أن تقوم الحواسّ بخداعنا نتيجة رفض بعض «الخصائص الحقيقية للأجسام بوصفها أغراضاً واقعة في المكان، وبلفت إلى أن هذه الكيفيات، على الرغم من أنها لا تتبع، على غرار الزمان والمكان إلاّ المشروط حساسيتنا الذاتية، إنما تختلف اختلافاً كبيراً عن هذه الصور، بكونها غير موضوعية ولا هي قبلية، وتالياً بكونها خالية من أية مثالة»<sup>2</sup>، فالشاعر عندما يجسد صور الأشياء لتخرق أفق إنتظار المتلقي - خرق السنن - لتفاعل معها، حتى ولو لم تكن موجودة في صورته الذهنية، فتعجز مخيلته عن استحضارها، ليتم بذلك خداع حواسه، ولنا في الخطاب الشعري المعاصر الذي اتخذ من الأسطورة أسلوباً في التشكيل المشهدي خير مثال.

### 3.6. بلاغة المشهد والكتابة المشهدية:

لقد أشار أبوهلال العسكري في موضوع الإبانة عن حد البلاغة من خلال الصورة الفنية حيث قال: «البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة، لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً لم يسمّ بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»<sup>3</sup>؛ فحدوث البلاغة مرهون باستضافة المعنى في قلب المتلقي مقترباً بحسن العرض وصورة مقبولة، "فالمعنى والعرض - صريح/ضمي - والصورة" هي من مكونات المشهد أيضاً، وهذه المقاربة بينهما تساعد على امداد العمل الأدبي بمعايير جمالية لاستحداث كتابة مشهدية.

<sup>1</sup> أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ص 1267-1268.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 1358.

<sup>3</sup> أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه سوريا، دط، دت، ص 19.

أما البلاغة فقد تجاوزت ذاتها من المعيارية إلى الجمالية، لتواكب الدراسات الحديثة والمعاصرة يرى حبيب موني أن «الحديث عن بلاغة الكتابة المشهدية، حديث ينصرف إلى العملية الإبداعية في تعاطيها عناصر البلاغة العربية من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومحسنات، وأساليب.. هي أدخل في الصنيع الفني من كونها مجرد أدوات ملحقمة يلتفت إليها المبدع لتحلية الصنيع الفني إنها في اعتقادنا مثل اللون في يد الرسام، وعين الصوت في يد الموسيقي، لا يقدر على شيء إن هو تحاشاه فهي ألوط بالعملية في أطوارها المختلفة: حضانة، وتحويلاً، وإنجازاً»<sup>1</sup>؛ عناصر الكتابة البلاغية هي تلك الآليات الجمالية التي يعمد إليها الشاعر ويوظفها في أبياته فتبعث الحركة والقوى المحركة للمشهد فهي عصب المشهد في الشعر العربي المعاصر.

أما عبد القادر الرباعي يجد أن الاستعارة في بلاغة المشهد تأتي بشكل أكثر تطوراً من التشبيه، فهي المرحلة الراقية التي انتقل إليها، وأول تلك الحلات الاستعارة المثلية التي تتم عبر مرحلتين: الأولى قيام حدي للصورة في الذهن والثانية: دمج الأولى في الثانية، بحيث يرى أحدهما وكأنه قد تنحى تماماً، إلا أن الصورتين مع هذا مختلفتان اختلافاً نوعياً، وكذلك الحال في التجسيدية؛ والتي تعني تقديم المعنى في جسد شيء<sup>2</sup>.

وإن فلسفة الاستعارة قائمة في قدرتها على توحيد أكثر عنصر من عناصر الطبيعة في بناء صورة واحدة، وهي هنا كالطبيعة نفسها التي تمتص اختلاط الاستعارات.. إنها تركيب لعدة وحدات لوحظت.. تتلاقى في صورة واحدة مهيمنة، إنها تعبير عن فكرة معقدة إلا بالتحليل والشرح، ولا بالتعبير المجرد، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى ومساوٍ محسوس<sup>3</sup>.

ويجد الإشارة هنا أن من الخصائص الأساسية للاستعارة أن يكون المحمول والوسيلة فيها بعيدين عن بعضهما إلى درجة ما، ويجب أن يكون تشابهما مصحوباً بالإحساس باختلافهما، وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير لأنهما إذا انتميا إلى مجالين قريبين أكثر مما ينبغي

<sup>1</sup> حبيب موني، بلاغة الكتابة المشهدية نحو رؤية جديدة، مجلة التراث العربي، الكويت، العدد 89، 2003، ص 148.

<sup>2</sup> ينظر: أحلام عبد الوهاب، عبد القادر الرباعي ناقداً الصورة الفنية نموذجاً، مذكرة ماجستير الأدب واللغة، جامعة مؤتة 2008، ص 166.

<sup>3</sup> ينظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 145.

اتصفت الصورة بالازدواج<sup>1</sup>؛ فالمفارقة في العلاقة هي ما يجعل البناء الاستعاري أقرب للكتابة المشهدية، ويعلق محمد حسن عبد الله على بيت لابن المعتز:

سَأَلَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الْحَيِّ حِينَ دَعَا  
أَصْحَابَهُ بِوُجُوهِهِ كَالدَّنَانِيرِ<sup>2</sup>

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنما تم لها الحُسن وانتهى له حيثُ انتهى، بما توخَّى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملّحت ولطفت لمعاونة ذلك ومؤازرته لها. وإن شككت فاعمِدْ إلى الجازين والظرف، فأزل كُلاً منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقل: "سألت شِعَابُ الْحَيِّ بوجوه كاللدنانير عليه حين دعا أنصاره"، ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحُسن والحلاوة؟ وكيف تُعَدُّمُ أَرْجِيئَتِكَ التي كانت؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها<sup>3</sup>.

إن هذا التحليل تحقيق كاشف لمعنى القول بأن لغة القصائد أحكم بناء وأكثر تعقيداً من اللغة العادية أو اللغة النثرية، أي أنها أدق تنظيمًا بدرجة تتيح للشاعر أن يستغل الخصائص المتنوعة للغة كما فعل عبد القاهر منذ قليل<sup>4</sup>.

وبناءً على ما قيل فإنَّ محمد حسن عبد الله والجرجاني يلتقيان في نقطة الاستعارة بأنها آلية من آليات البناء الشعري والمشهد البلاغي وتمثل في الاستعارة الحسيّة أو المجسّمة؛ مثل: زهرة التنين، السارق الأمين، أو استعارة مفارقة مدح غايته الهجاء وهي غير مباشرة، ومثال ذلك في قول المتنبي:

وَمَا طَرَبِي لِمَا رَأَيْتُكَ بِدَعَاةٍ  
لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَاكَ فَطَرَبُ<sup>5</sup>

والدليل تعليق و«إثارة ابن جني لموضوع الهجاء المبطن في مدائح كافور ويعد ابن جني أول من فتح باب القول في أن مدائح المتنبي في كافور مبطنة بالهجاء، وأن الازدواج فيها كان مقصوراً»<sup>6</sup>

<sup>1</sup> يُنظر: نعيم اليافي أخذ من أسلوب الرواية الفرنسية أولمان، ص 108.

<sup>2</sup> هذا البيت لسبيع بن الخطيم التيمي، وينسب أيضاً لحرز بن المكعب، ولدجاجة بن عبد قيس التيمي، والذي هنا يوهم الشعر لابن المعتز، ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 74 - 99.

<sup>3</sup> عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط 03، 1992، ص 99.

<sup>4</sup> محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 189.

<sup>5</sup> ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط 01، 1983، ص 470.

<sup>6</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط 04، 1983، ص 281.

وكذلك نضرب مثال آخر مثل: الصهاينة غايتهم السلام والأمن، فالفارقة تلقي الضوء على طبيعة اللغة بشكل عام.

ويرى يوسف أبو العدوس أنها تنصدر بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملاً رئيساً في الحفز والحث، وأداة تعبيرية ومصدراً للترادف وتتعدد المعنى ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات؛ بمعنى أن الاستعارة أداة تفجيرية للمعنى، ومالئة لفراغات تعبيرية شعورية، كما تهتم نظرية الاستعارة الاستبدالية بقضيتين هما:<sup>1</sup>

أ- إن الاستعارة تزيين ووشي لاحق باللغة، وأثرها ينبع من نماذج المؤلف مع غير المؤلف، ومن هذا التمازج نحصل على عنصر التجلية والإدهاش، التجلية تستقي من الأداء اللغوي، والإدهاش ينبثق من تقديم لذة ذهنية نحصل عليها تشتقي من إدراك المشاهدة الناجمة بواسطة البناء الاستعاري.

ب- إن الاستعارة لا تتعلق بكلمة معجمية واحدة، وهي تحصل باستبدال لفظة استعارية بلفظة حقيقية.

ويتفق يوسف أبو العدوس مع كونتيليان **Quintilian** الذي فرق بين الكلام العادي والاستعارة ورأى أن الاستعارة هي أجمل أنواع المجاز الكلامي، وفائدتها نابعة من إحدى النقاط التالية:<sup>2</sup>

1. الحيوية والوضوح

2. الاختصار

3. التعظيم

4. التزيين

5. التصغير.

6. تجنب القول الفاحش.

وبناء على ما سبق فإن الاستعارة من المهارات الابداعية التي ترتقي بأسلوب الكتابة المشهدية.

<sup>1</sup> ينظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط01 1998، ص11.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص56.

لذا من المهم، عند نعيم اليافي عدم التضييق على الاستعارة وإعطاءها الحرية الكاملة التي يجب أن تعمل فيها وبها، وقد حدّد لها أربع ملاحظات تدور حولها الصورة<sup>1</sup>:

أ. إن الصورة أو الاستعارة يجب أن لا تبصّر؛ أي ألا تنسب إلى فعل البصر وحده .

ب. تخدم الصورة في كل من الشعر والنثر غرضين مختلفين، ولذلك فهي فيهما ذات طبيعتين مختلفتين ووظيفتين مختلفتين.

ج. تذوق الاستعارة يجب أن يتم في نطاق النص.

د. نقطة تحديد المركب الذي نتحدث عنه، ومن أية زاوية نتحدث؟.

فمعاينة المشهد المعروض قراءةً أو مشاهدةً، ما هو إلا إعادة «إجراء سلسلة من التحويلات الرمزية فيه لقلب المرآة حتى ترسم على صفحاتها صورة أخرى، لا تجد عناصرها المعنوية من تجسيد سوى الأفتعة التي اختارها الشاعر لرؤيته»<sup>2</sup>، فالكتابة البلاغية بهذا الشكل أدت دوراً مهماً في بناء الخطاب الأدبي، فهي تقترح أنموذجاً من خمس خطوات هي:<sup>3</sup>

1. الإيجاد: تحضير مايقال؛ البحث عن أفكار حجج..

2. الترتيب: تنظيم المادة المحصل عليها؛ تنظيم هاته الأفكار..

3. العبارة: إضافة المحسنات البلاغية؛ الاهتمام بالإخراج اللغوي للحجج المحصل عليها..

4. الذاكرة: الرجوع إلى الذاكرة؛ باعتبارها مجموعة الإجراءات المقوية للتذكر..

5. الإلقاء: تشخيص الخطاب شأن الممثل: الحركات، والإشاد؛ هو نظرية للإعلام.. بهذه

الطريقة يمكن الإمساك بنتائج البلاغة المكتوبة.

إنّ «الإحساس الذي يجعلنا نوطّد الرأي في كون البلاغة هي روح الكتابة المشهدية، وأنها ليست فضلة تنضاف إلى أصل سابق عليها للتحلية والتجميل، والقراءة التي تغفل عن حقيقة التشكيل البلاغي للصور داخل التركيب المشهدي، قراءة تفوّت على نفسها خيراً كثيراً، كما أننا حين نقدم لفظ البلاغة على الكتابة، وننسبه إليها، نسعى إلى هدم الوهم الذي يفصل بين فعل الإنشاء

<sup>1</sup> نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص116-117.

<sup>2</sup> حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية، ص160.

<sup>3</sup> ينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999 ص33-34.

والتجميل البلاغي المزعوم، وأن ندعو إلى قراءة البلاغة بعيداً عن كونها مباحث مستقلة، تقوم قيام العلم المنفصل، المستقل بذاته، بل قراءتها وهي فاعلة في صلب النصوص، والصور، والمشاهد، وإلا فيكف يمكن أن نجد ضرورتها إن نحن عزلناها في بيت يتيم<sup>1</sup>، فالبلاغة هي الوعي باللغة الشعرية وتحديد الفضاء المشهدي التصوري الصوتي والتركيبي والدلالي، لتقديم مشهد بلاغي جمالي غايته المتعة والإذعان.

#### 4.6. الإدراك المشهدي والوعي اللغوي:

تؤدي اللغة وظيفتها في نقل الوقائع والمشاهد لتعكس مدى الوعي الإدراكي عند كل من الملقى والمتلقي، وهنا نتساءل كيف يتحقق الإدراك؟ فبالطور اللغوي أصبحت هذه العلاقة علاقة استمداد وبناء وتشكيل تكاملي وتفاعلي، لذا يأتي الإدراك ليثبت هذه العلاقة الجدلية من خلال الرؤية والرؤيا، بمعنى أن «الإنسان يدرك الشيء ببصره أو بصيرته، فينقل نحوه بالمثل إليه أو النفور منه»<sup>2</sup>، فالشاعر حين ينتج قصيدة، عليه ان يدرك قيمة ما ينتج، عليه تكوين وحدة متكاملة متفاعلة في نمط واحد متناسق ومتماسك، وسببه: «فن التنظيم»<sup>3</sup>، وشرط التنظيم أن تتفاعل الأبيات مع بعضها البعض وأن تتماسك من أجل تكوين وحدة لها قيمة أكبر، فإذا كانت القصيدة تسير وفق نمط أساسي منتظم، يتمثل في: "الملح" أو "التكرار" الذي يجمع الأشكال ويُخضعها له، ويفرض نفسه حين يتكرر في تدرج صانع الترابط النصي، كما يحقق الاستمرارية والتتابع المنظم لعدد من العبارات ويستمر في هندسة الألفاظ بالجمع بين التضاد والتقابل والوعي واللاوعي محدثاً نغماً يُخفّئ تارة ويرتفع تارة أخرى، فهو بذلك يحقق أفعالاً إنجازية عبر النص.

نجاح حركية التكوين مرهونة فقط عندما تكون حركة كل جزء فيها متناسبة منطقياً مع الحركة الكلية للتكوين فالعمل الفني يكون منظماً حول موضوع دينامي ساند ومنه تشع الحركة إلى النطاق الكلي للعمل<sup>4</sup>؛ فالقصيدة التي تحمل دلالات نفسية انفعالية نابعة عن تجربة شعورية واعية أو لا واعية، هي التي تحمل صور جمالية فنية وقيمة تعبيرية شعورية وخير دليل قصيدة بدر شاكر السياب في

<sup>1</sup> حبيب مونسى، بلاغة الكتابة المشهدية، ص163.

<sup>2</sup> مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1984، ص22.

<sup>3</sup> ينظر: شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير نظرة عامة، عالم المعرفة، الكويت، العدد109، 1987، ص136.

<sup>4</sup> يُنظر: المرجع نفسه، ص136.

أنشودة المطر، حين أقدم على تكرار لفظة **مطر** التي صنعت الانسجام والاتساق النصي، وأن كل لفظة تكررت إلا ولها دلالة ومعنى.

فمنهم من أرجع دلالتها إلى الحزن نتيجة تماطله **كعبد الكريم حسن**، ومنهم من أرجع دلالتها إلى التناقض بين الوطن والحبيبة وقوى الظلم والحرمان والبؤس **كجابر عصفور وإحسان عباس**، ومنهم من يرى أن دلالتها تتأرجح بين الثابت والمتحول **كجمال زعيتر**، ومنهم من يجده لفظة تحمل دلالات مفتوحة تبحث عن شيء مفقود **كعبد الله الغدامي**، إنها قراءات متعددة للفظه واحدة تباينت معانيها، نابعة من شاعر كان يدرك ما يقوله نتيجة وعيه بالمسؤولية اتجاه وطنه وترجمة ذلك الإدراك المشهدي في خطابه الشعري بلغة واعية.

ويمكننا أن نضيف آلية من آليات تشكيل المشهد الإدراكي على حدّ تعبير جابر عصفور وهي **الحس المشترك** الذي يتجلى باسم "آلة الإدراك"<sup>1</sup>، التي تصل ما بين الحس الظاهر والباطن ومن هنا استمد اسمه.. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الحس المشترك له مجموعة من الوظائف المتعددة.

**أولها:** التمييز بين الإحساسات المختلفة؛ بحيث يفصل بين السمعي والبصري ولا يخلط بينها.  
**ثانيها:** الجمع بين المحسوسات في مجموعات مترابطة تبعاً لعلاقات خاصة يحكمها قانون التداعي.

**ثالثها:** إدراك ما يسمى بالمحسوسات المشتركة؛ وهي لا تخص حاسة بعينها وإنما هي مشتركة بين الحواس جميعاً، مثل الحركة التي يدركها البصر والسمع واللمس، «وآخر هذه الوظائف هي إدراك المحسوسات التي بالعرض، أو ما يسميه علماء النفس المحدثون بالإدراكات الحسية المكتسبة؛ مثل إدراكنا الحرارة بمجرد رؤيتنا للنار، لما بين الاثنين من علاقة»<sup>2</sup>؛ والإدراك الحسي قد ارتبط أيضاً بالحدس لأنه تعبير عن الجمال بطريقة منطقية كما يراها **ولتر ستيس Walter Stace** وعليه يقول: إن «الإدراك الحسي هو وعي بموضوع ما على أنه حقيقي **Reul**.. وهو إدراك لموضوعات في زمان معين ومكان محدد على أنه هنا والآن، المفاهيم أو التصورات المتوازية أو المنصهرة يتضمنها

<sup>1</sup> ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 28.

<sup>2</sup> جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 29.

الإدراك الحسي»<sup>1</sup>، وهذا ما تميزت به قصيدة - المطر - حين انصهر صاحبها بحقيقة ما يجري في حقبة زمكانية محددة و التوازن التي أحدثته نتيجة الإدراك الحسي.

ولا بد من الإشارة إلى «أنَّ استراتيجية الإدراك الحسي المتبعة مشهدياً في الشعر العربي المعاصر التي تعمل على تجسيد المعنى تجسيداً ملموساً، أي إعطائه شكلاً مادياً تتحقق شعرياً عبر أسلوب الوصف الذي يعمل عمل المنظومة التكنولوجية، المستخدمة في الفن السابع»<sup>2</sup>، ومثال ذلك لما استعمل الشاعر البرغوثي تقنية - المونودراما<sup>3</sup> - في وصف مشهد الخروج من مدينة القدس حين قال:

« الْعَيْنُ تُعْمِضُ، ثُمَّ تَنْظُرُ، سَائِقُ السَّيَّارَةِ الصَّفْرَاءِ، مَالٌ بِنَا شَمَالاً نَائِبًا عَنِ بَاهِجَا

وَالْقُدْسُ صَارَتْ خَلْفَنَا، وَالْعَيْنُ تُبْصِرُهَا بِمِرَاةِ الْيَمِينِ»<sup>4</sup>، وكأن الشاعر استعمل تقنية

المونودراما ومعه كاميرا عالية الجودة في وصف القدس، حيث جسّد المعاني بألفاظ أخذت وفرضت مكانتها في القصيدة فهو «ينقل معنى اللقطة من اللغة المنطوقة إلى لغة التعبير التشكيلية، ويبدو إذن أن على الكلمة أن تتجنب أن تلعب دور الشرح المطول للصورة، في كل مرة يكون هذا ممكناً فيه»<sup>5</sup> فهو لم يتكلم فيه كل الكلام، بل ترك للقارئ أثر الإخلاص مع الإضافة عن المسكوت عنه، فالنص مفتوح على الدلالة.

## 5.6. التواصل المشهدي بين المؤلف والمتلقي:

إنَّ عملية ضمان نجاح المشهد التواصلي تشترط نجاح مقصدية المبدع مع توافق سياقي ونسقي للملفوظات؛ أي إن مجموع قواعد الحوار التواصلي تكون منتظمة من براعة الاستهلال للخطاب

<sup>1</sup> ولتر ستيس، معنى الجمال نظرية في الاستيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، دط، 2000، ص59.

<sup>2</sup> أميمة الرواشدة، التصوير المشهدي، ص36.

<sup>3</sup> هي خطبة أو مشهد مطول يتحدث خلاله شخص واحد، وهو نص مسرحي أو سينمائي لممثل واحد. وهو المسئول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنباً إلى جنب عناصر المسرحية الأخرى، وفي بعض الأحيان يستعمل تعبير رديف هو عرض الشخص الواحد **One Man Show**، أو ال **solo play** عند الألمان. والمونودراما بهذا المعنى تختلف عن المونولوج **Monologue** كما تشرحه الموسوعة البريطانية **Encyclopedia Britannica** وهو "حديث مطول لشخصية مسرحية ينظر: الموسوعة الحرة ويكيبيديا.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مكتبة الرحي أحمد، دار الشروق، مصر، دط، 2009، ص12.

<sup>5</sup> مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017، ص182..

الأدبي إلى أن يتم التخلص منه ببراعة في توازن تفاعلي، هذا النشاط الجدلي المتبادل يفرض مصوب مرئي ولا مرئي في صناعة المشهد؛ كما يخلق المشهد التواصل أهم المحاور المنهجية في سيرورته فهو يعتمد على الخطاب التواصل والحجاجي «ونظرية العلم المعرفي والإدراك والذهن.. واستثمار نتائج نظريات تحليل الخطاب، السوسولوجية والسوسيوثقافية والسوسيوسياسية، ومن جهة ثانية فتحنا دراسة الحجاج والتواصل على بعض النظريات الفلسفية لما بينهما من ترابط، في ما يتعلق بالمنهج والموضوع»<sup>1</sup>، فالمعرفة والإدراك والذهن هي التي يشتغل عليها العقل البشري خلال العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي.

وعليه فإن العديد من المبدعين والنقاد والشعراء يتنافسون على تقديم الحدث مصحوباً بمشاهد لا مرئية في حوار تواصل منمنهج، فهو بذلك يحتزل كثيراً من الألفاظ داخل مشهد الحدث؛ فحينما ترافق الوقائع المدركة مرئياً تكون أكثر مصداقية وتأثيراً؛ لذا فالمشهد لغة دالة تعبر عن حركية الصور في العمل الأدبي بالانتقال من عالم الحقائق إلى عالم الخيال، وبلغة تواصلية حوارية تداولية تقوم على مستويين أساسيين، المستوى الأول: يرتبط بالواقع المادي المرئي؛ والثاني: يرتبط بعملية مزج بين الحسن التعبيري للصور الذهنية ويسمى اللامرئي.

للمشهد أهمية بالغة في بناء عملية التواصل بين المبدع والمتلقي حين تتوفر في الصورة خصوصية تحوي المعنى التي بها يفهم المشهد، بفهم الأصل في الاستعارة والكناية وإدراك الحقيقة في المجاز والتشبيه والخيال؛ «فهي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويفهمها؛ كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة، أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن له أن يفهمها ويجسدها بدون صورة»<sup>2</sup>، ومن أجل ذلك يصبح المشهد حقيقة حتمية لإدراك الحقائق.

فالمشهد المرئي واللامرئي هما حلقتنا وصل بين المبدع والمتلقي في حوار تواصل غايته تحقيق المنفعة وقوة الأفعال الإنجازية، حيث كلما حاول المتلقي أن يصل إلى المشاهد اللامرئية فإنه لا يستطيع؛ فليس كلما يوجد في ذهن المبدع يستطيع المشاهد أن يصل إليه، لذا تبقى هناك أشياء

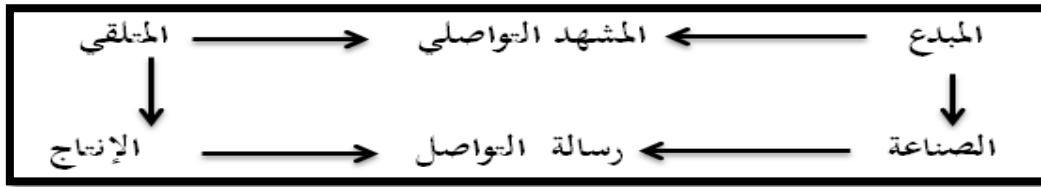
<sup>1</sup> عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق، المغرب، ط02 2012، ص16.

<sup>2</sup> جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص383.

يعتليها الغموض يستحيل أن يكشف عنها المبدع لأحد، فكل التأويلات المستنبطة مجرد افتراضات لقراءات متعددة. ويبقى العمل الأدبي ظاهرة قوامها الكلمات والأشياء، وواقعة قوامها المشهد والحركة وباطنه المعنى الكامن في قلب المبدع، هذا الأخير هو المشهد الخفي اللامرئي.

قد تتجلى تلك الثنائية - المرئي واللامرئي - في رموز يتواصل بها المبدع مع المتلقي؛ وكأنها مثلا لوحة رسام يحاكي "صرخة أمّ تحمل رضيعها ميتا بين ذراعيها في قرية مدمرة تحت قصف مستمر" وهذه علامات سيميائية مرئية على المتلقي تفجير دلالاتها، وقد تكون لغة المشهد في منظر تقشعرّ منه الجلود في تفنن المستعمر في التعذيب بطرق رهيبية، وقد يكون المشهد في بكاء طفل مريض لا يحتويه البكاء ليبدأ الأنين دوره، وهنا يرتحل المعنى من الدور الذي كان يؤديه إلى دور آخر تكتشفه اللغة غير المباشرة اللامرئية.

وقد يكون الحدثُ مشهدًا جليًا من خلال معارك طاحنة يشهدها الشاعر في أرض المعركة كعنترة والعماد الأصفهاني وأبو فراس الحمداني والأمير عبد القادر الجزائري وغيرهم كثير.. لتبدأ اللغة الشعرية دورها في وصف الأحداث، وقد يكون في مشاهد سردية دموية حزينة يحاكيها الراوي في لغة تواصلية حوارية موحية ومؤثرة، وقد يكون المشهد المرئي في علامة سيميائية تواصلية كإشارة أو لافتة تعبر عن لغة يحتذي بها كل من شاهدها، لتعبر عن مقصديتها والانصياع لها، أمثلة تدل على أن المشهد هو الذي يصنع التواصل والتفاعل، والرسمه التالية توضح ذلك:



## 6.6. المفارقة المشهدية والثنائيات الضدية:

يعمد المبدع إلى تلوين الأحداث أو الوقائع وتحريفها من أجل غرض ما أو مصلحة تحزُّ في نفسه، فهو يتعمد إظهار وجه وإخفاء وجه آخر بما يسمى الظل أو المفارقة، وهذا ما يبحث عنه المشهد، من هنا تكون المسؤولية على عاتق المتلقي في تأويل هاته المفارقات والثنائيات الضدية لدى المشهد، ويقع «أساس المفارقة العامة في تلك التناقضات التي تبدو جوهرية لا يمكن حلها، مما يواجه الناس عندما يتأملون في مسائل مثل أصل الكون وغايته حتمية الموت، الانقراض الأخير لجميع أنواع الحياة، استحالة الكشف عن المستقبل التضارب بين العقل والعاطفة والغريزة، الإرادة الحرة والحتمية

الموضوعي والذاتي، المجتمع والفرد، المطلق والنسبي الإنساني والعلمي»<sup>1</sup>؛ فأصل المفارقة أنها مبنية على الثنائيات الضدية، في بناء عالم مرتبط بالمشهد المفارقاتي الذي له نظام يسير عليه وفق إدراكنا العقلي وتصوراتنا الذهنية.

لقد تمّ رؤية قصائد معاصرة تقوم على مشاهد جديدة بتأويلات لا تنتهي، المتمثلة في الحروب، والاستعمار، والهيمنة السياسية والاقتصادية والثقافية، والوضعية الاجتماعية الكارثية التي تعيشها الدول النامية، والمفارقة التي يصنعها العالم هي نتيجة تقدمه وتطوره كذلك الشاعر يصنع المجد والحضارة والانتصارات في شعره، لكن دون جدوى من ذلك، فالوضع الذي يعيشه هو نقيض الوضع الحقيقي، على هذا يكون ضحية مفارقة مدججة بالقلق والعقد النفسية.

ولهذا أصبحت المفارقة سلاحًا ذا حدين، فانتقلت من الصياغة البلاغية إلى سلاح معقد في تفعيل غرض الهجاء، وظفه الكثير من الأدباء والنقاد والشعراء كأحمد مطر وأحمد درويش ونزار قباني وتميم البرغوثي ومن عاصرهم.. فجعلوها القوة المحركة بعد التصوير المشهدي في جلّ أعمالهم، ولهذا فإنّ الأدب مليء بالدينامية، غنيّ بالمشاهد؛ لأن المبدع أو الشاعر هو الذي يستطيع تحويل الجماد والأشياء إلى عالم الحياة بمشهد دقيق، سواء كان مشهداً تحكيمياً أو محزناً بالدرجة الأولى أو مشهداً يجمع بينهما، وثمة أمثلة كثيرة من المفارقة منها: قصة سيدنا يوسف عليه السلام أنه يحتفي بأخوته وهم لا يعلمون أن ذلك العزيز هو الأخ الذي تخلو عنه في يوم من الأيام، هي تفصلات اعتلتها تناقضات مفارقة المشهد.

## 7.6. سيمياء المشهد بين العلامة والأيقونة:

لماذا وُضعت هذه القوة المحركة للمشهد في نهاية هذا الفصل، لأن الحديث سيأتي عنه في الفصل الثاني كظاهرة أدبية ونقدية معاصرة «ولا سيما المتعلقة بجماليات الخطاب البصري سواء أعلق الأمر بالصورة الفوتوغرافية أم بفنون العروض المسرحية وما اتصل بها من إضاءة وسينوغرافية وإخراج وديكور وما إلى ذلك مما يخرج عن فضاء العلامات اللسانية مثل السينما والفنون التشكيلية والعمارة

<sup>1</sup> المؤسسة العربية لدراسات والنشر، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها الترميز الرؤيوية، مج04، ص96.

ليتخذ تعبيراً أيقونياً تارة ورمزياً تارة أخرى»<sup>1</sup>، على هذا تتخذ السيميائيات البصرية الإقونية<sup>2</sup> ركيزة أساس في تشكيل المشهد.

لقد أحدثت السيميائيات البصرية طفرة نوعية في النقد الأدبي والشعر العربي المعاصر بخاصة، حيث التفت إلى الخطاب على أنه جسد محمل بالفتن على حد تعبير رولان بارث، وعلامة تحمل عدّة دلالات نسقية ذات أبعاد جمالية؛ وعليه أصبحت المشهدية تراهن على السيميائيات في فك شفرات الخطاب النقدي والأدبي؛ لأن «طبيعتها التي تنزع إلى الشمولية - علم العلم - من جهة وتطرح نفسها على أنها نظرية لكل الخطابات الدالة بصرف النظر عن طبيعة النسق الدال سواء أكان لسانياً أم غير لسانى يجعلها قادرة على تمثل خطاب العلامة الفنية»<sup>3</sup>.

فالخطاب الشعري عبارة عن علامات سيميائية وظيفتها التواصل بين جمهور المتلقي، والذي بدوره يقوم بفك ذلك التواصل بواسطة الإدراك الجمالي من المعقول إلى المحسوس في عملية لفهم الأنساق الدلالية، واستدعاء الأيقونات مع التكتيف العلاماتي للخطاب باستكشاف الحس الجمالي من الكلمات والأشياء.

وما زالت الحاجة قائمة إلى فهم السيميائية السردية باعتبارها عنصراً مهماً في تحريك المشهد السيميائي - الحكاية والقصة - وفي عملية التواصل بينهما أيضاً، بحيث جعلها غريماس آلياً من آليات التحليل السيميائي فقد «أدخل نظام العوامل، ووازن بين الشكل والمضمون داخل العالم القصصي»<sup>4</sup> في دراسة محاثة للخطاب الأدبي، كما اهتم «كثيراً بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص.. فقد رأى أن الدراسة التحليلية الدقيقة للنص إنما تتم من خلال مستويين، المستوى السطحي والمستوى العميق الذي نحدد من خلاله البنيات العميقة.. فالمرجع السيميائي يعد أهم عنصر يدرس المنهج في البنية العميقة باعتباره حوصلة كل التحليل السيميائي»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 01، 2005، ص133.

<sup>2</sup> لقد أضحت تؤلف فرعاً من فروع السيميائيات العامة عرفت تارة بسيميائيات الصورة أو السيميائيات البصرية، ينظر: أحمد يوسف، المرجع نفسه، ص142.

<sup>3</sup> أحمد يوسف، المرجع نفسه، ص137.

<sup>4</sup> فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 01، 2010، ص210.

<sup>5</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص229-230.

كما يربط تلميذه جوزيف كورتيس السيميائية السردية بالمشهد بإدراج المخيال في عملية التواصل وعليه يقول: «إن السيميائية السردية والخطابية، المعروضة هنا، تعتبرها واحدة من الأشكال الأولى للمخيال والفعل الحقيقي للإنسان، وتجعل منها المحور المركزي لنموذجها التركيبي المؤنسن»<sup>1</sup>.

وقد أسدت سيميائية المسرح خدمة كبيرة للنقد الأدبي والخطاب والمشهد السيميائي بصفة خاصة، وهذا يجلب آليات وإجراءات من المسرح، والسعي نحو تحصيل مستمر إلى يومنا هذا، ويبدو جلياً وواضحاً عند الشعراء المعاصرين، حيث استفادوا من المسرح وكذا ظهور الفن السابع وتقنياته في شكلنة صورههم الشعرية في لقطات ومشاهد، وهو غاية كل مرید للشعر؛ وفي هذه النقطة يتعالق الشعر مع المشهدية المسرحية/السينمائية، الأمر الذي دعا إلى ضرورة انفتاح النقد الأدبي هو الآخر على هذه الأخيرة؛ حتى يواكب تطور الإبداع ويتجاوز النمطية والتقليدية في معالجة النصوص القديمة والحديثة على حدٍ سواء، باستدعائه للإجراء النقدي المسرحي/السينمائي في فكّ شيفرات ومستغلقات النص، ومناطق العتمة فيه؛ لينتج عن ذلك تكامل معرفي خلاق بين الأدب والمسرح

وعلى هذا فتحت سيميائية المسرح الآفاق للتحليل الخطابية، التي يمكن الاستناد عليها ضمن العرض المسرحي المكثف الذي «هو عبارة عن تدرج هرمي حركي للعناصر المشكلة له، إذ أن أغلب عناصره تتحلّق حول ما يمكن أن نسميه بؤرة العرض»<sup>2</sup>، وهذا ما يبحث عنه الشاعر المعاصر في ذاته وقصائده، والمتلقي في ذاته والخطاب الشعري أيضاً.

كذلك من بين القوى المحركة للمشهد السيميائي الصورة الإشهارية التي تتسم بعدة وظائف أهمها: الوظيفة الجمالية والوظيفة التوجيهية، والوظيفة التمثيلية، والوظيفة الدلالية<sup>3</sup>؛ والتي تجعل المشهد يتحرك بجميع صوره، «إن الجسد من خلال حالات تفككه هذه يولّد معطى انفعالياً وغريزياً وثقافياً عامّاً لا يدرك إلا من خلال الأجزاء، وبالعودة إلى هذه الأجزاء ندرك التفاوت الموجود بين كل عضو في القيمة التعبيرية والموقع والحجم، فكل عضو من الأعضاء يتحدد من خلال الاستعمالات»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2007، ص172.

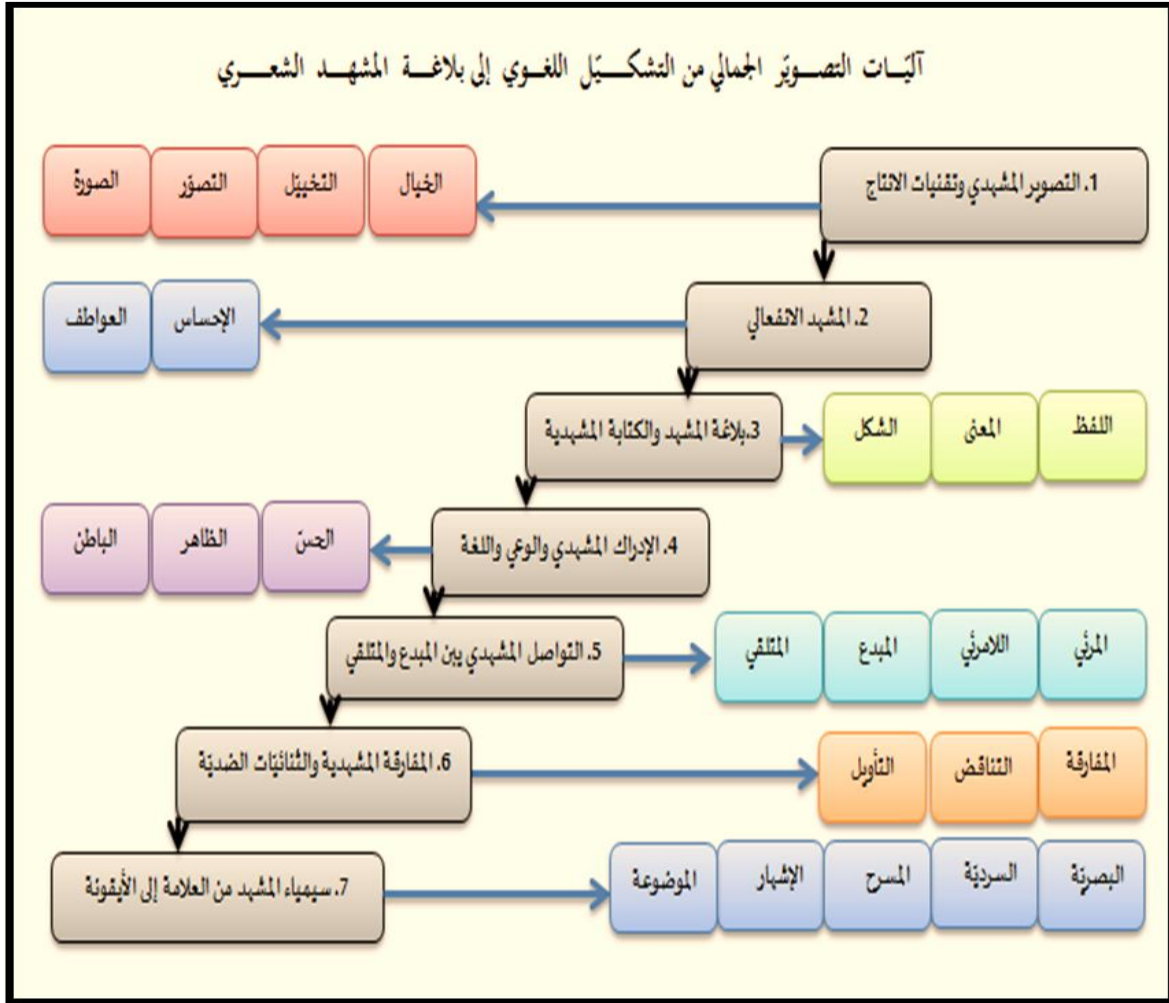
<sup>2</sup> فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص106.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص114-115.

<sup>4</sup> سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية الإشارات والتمثيلات الثقافية، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2006، ص17.

فالتواصل الإشعاري هو من السبل الناجعة في تقديم العملية الإقناعية، القابلة للتجزئة عبر سيرورة المكان والزمان، وهو الأيقونة التصويرية باعتباره الرسالة الموجهة إلى الجمهور، وعليه سيأتي الكلام مفصلاً في الفصل الثاني في التشكيل اللغوي من الكتابة - من أفكار - إلى العرض المشهدي السيميو تداولي.

### خطاظة القوى المحركة لنظرية المشهد:



### نتائج:

توصلنا من خلال هذا الفصل أن المشهد وحدة شاملة، ينبغي دراسته في ضوء المناهج النقدية السياقية والنسقية على حد سواء، لأن كليهما يهتمان بالجمالية الفنية؛ فالمشهد عمل إبداعي يتخذ من الألفاظ والعبارات محرّكاً للطاقة اللغوية النابعة عن تجربة شعورية مشبعة بالأفكار والعواطف تحت أحاسيس مفعمة بالإدراكات والألوان والظلال في غرض أدبي غايته التأثير والإمتاع والإثارة، كما لا

يمكننا الاستغناء عن العامل النفسي في عملية التشكيل المشهدي؛ لأن عالم اللاوعي هو الذي يجعل الفنان يفصح عن مكبوتاته.

والكتابة المشهدية إعادة إنتاج بمحاكاة لواقع عدّ هو الأصل، وبعلاقة جدلية بين رؤية ورؤيا بإرادة تحريرية وتقنيات مختلفة حسب تكويناتها العقلانية، وعليه يصبح المشهد موضعاً فاعلاً في الدراسات المعاصرة خاصة الشعر، لأنه عمل دينامي لإنتاج المعنى.

إنّ فلسفة المشهد تُفَعِّلُ ذاتها بذاتها أي بات يسائل نفسه حول موضوعه أمام تعدد الظاهرة الأدبية والنقدية في مسائل شتى، والقائمة على ثلاث ركائز أهمها:

- 1- رؤيا عالم الأشياء من غير نفس الجنس.
- 2- فلسفة الأدب قائمة على نظرة المبدع في تحريك هاته الأشياء وخلقها من جديد.
- 3- فلسفة النقد وهي البحث عن مناهج المراد منها الحصول على تفسير أدبي وعلمي ومنطقي.

# الفصل الثاني

## التَّمثُّلُ الحِسيُّ للعلامةِ في الخطابِ المشهدي المعاصر وبعدها السيميُّوداوي

1. السيميائيات البورسيّة تجلّيات وعي تداوي
2. الخطاب المشهدي
3. سيمياء الخطاب المشهد تجلي تداوي
4. الخطاب الشعري ووظائفه التداوليّة
5. الخطاب الشعري وسياقه التداوي
6. تراسليّة الحواس في الخطاب المشهدي
7. بين ثقافة الأذن وثقافة العين
8. بين التلفظ الشفهي والكتابة المشهديّة
9. مفاهيم سيميائية في خدمة التداولية
10. علائقيّة السيميائية وتداوليّة المشهد
11. السيميوتداوي مشروع نقدي

نحن نتجه من الفصل الأول الذي يمثل - التصور العام- إلى الفصل الثاني - وهو الخاص- بين ثنايا السيميائية التداولية بأسلوب يسمو إلى التجريد، نظرًا لعمق المفاهيم التي فرضتها السيميائيات وخاصة سيميائية بورس وإيكو، فمنطق الإنتاج حتم علينا الحكم النقدي أو الفعل القرائي أن يكون جماليًا يتعالق بين قدرات الذهن والمعرفة والثقافة، لأن هناك قدرات ذهنية تتطلب المعرفة والإحساس باللذة والألم والرغبة واللا رغبة في عالم الأشياء.

سئل أحد النحاتين عن عمله الفني، حين قيل له: ما أجمل وأروع ما أبدعت يداك! فرد عليهم متبسّمًا: لست أنا من فعل ذلك، وإنما الصورة كانت هناك، وأنا لم أقم إلا بتحريرها، وهذا ما ذكرنا بأبيات الشاعر محمود درويش: «وهل صورة الشيء أقوى من الشيء؟ لولا مخيلتي قال لي آخري! أنت لست هنا!»<sup>1</sup> الإجابة هنا مختلفة لكل من النحات والشاعر، فالنحات لا يستطيع أن ينقل لنا في أية منحوتة إلا لقطه واحدة، ومن ثمة لا يمكن أن يكون المشهد المنحوت إلا مشهدًا جامدًا، فالتصوير فن ثابت، صحيح يحرك مخيلة الجمهور، ولكن ليس كالأدب الذي هو فن وإبداع جمالي، فالأدب عامة والشعر خاصة يستطيع أن يصور هذه المنحوتة في أبهى شكل من حيث الحركة والسكون والسيرورة، على غرار المنحوتة، فإنها تُرى دفعة واحدة، نحس بها دفعة واحدة أيضًا خلاف الشعر الذي تنبثق منه أسراره الجمالية واحدة تلو الأخرى.

فصورة الأشياء التي تكلم عنها محمود درويش هي التي تصنع الصورة عكس النحات الذي قال بذلك، فالأشياء هي التي تنجز الكلمات والفكر والصورة معًا كما دعا إليها التداوليون والسيميائيون، في طليعتهم شارل شارلز سندرز بورس **Charles Sanders Peirce (1839-1914)**، وعليه سننطلق في مقارنة مفاهيمية مفادها المشهد من التشكيل اللغوي- السيميائي- إلى الفعل والتمثيل - التداولي-، والتي أرسى معالمها هذا الأخير.

<sup>1</sup> أحمد درويش، ديوان لا تعتذر عما فعلت، [www.alkottob.com](http://www.alkottob.com)، ص135.

## 1. السيميائيات البورسية تجليات وعي تداولي:

لقد اهتم بورس بالعلامة انطلاقاً من الفلسفة التي يعدها الركيزة الأساس للسيميائيات فـ«نظرية بورس هي فلسفة تبحث في آليات الإدراك والتمثل والتمثيل»<sup>1</sup>، من هنا يتجلى الوعي المشهدي والتداولي بفلسفة ذرائعية قائمة على نظام العلامات- الرمز، الإشارة، الأيقون-

فأفكار بورس هي نتائج علمية تدرك مدى التفكير الفلسفي التداولي - المنطقي - للنتائج من «صدق الفكرة أو بطلانها، وبالتالي عددا بيرس الأساس في وصولنا إلى أقصى درجات الوضوح لذا فهو لم يكنف بذكرها ذكرًا عابراً، بل يعيد القول بها في أكثر من مكان بين كتاباته»<sup>2</sup>، إذن فالوعي التداولي عند بورس بارز في أهمية الفكرة وإخضاعها إلى التجربة والملاحظة، وما نجنيه منها من الفائدة والمنفعة، هذا ما يؤكد على أن هذا الاتجاه، اتجاه فلسفي تداولي علمي.

وتؤدي هذه الفلسفة التي اهتم بها بورس دوراً هاماً، «في قبلية مجتمع التواصل والموضوعات العقلانية: .. الحيوي، للموضوعات الفلسفية، هو لعب اللغة المتعالية، والذي نفترض من خلاله بعض قواعد المنطق، ووجود عالم واقعي، شيئاً ما، يشبه القواعد التداولية، والمتعالية المثالي»<sup>3</sup>، فهو بذلك يدعو الفرد للعيش في مجتمع مثالي يتواصل معه، بتداولية متعالية الأخلاق وسيميائية متعالية الأنساق التي تكمل منطق اللغة، ولهذا أراد بورس تأويل العلامة على أساس مرجعية معرفية مرتبطة بالواقع داخل مجتمع نظريته التأملية الوحيدة هي التأويل، من هنا كان المنطلق الفلسفي.

لكن هذا لا يمنع من وجود نزعة جمالية في بلوغ أعلى للحركة الفلسفية لبورس، ويعتقد في ذلك دانيال تشاندر **Daniel Chandler (1952)** حول الحسي الإدراكي الجمالي قوله: «ألسنا في إدراكنا البصري اليومي "نقطع" اللقطات فكرياً وننتقل من صورة إلى أخرى على الدوام»<sup>4</sup> بلى فعالم الأشياء مليء بالمقاطع المشهدية في سيرورة لانتهائية ولامتناهية، مع خبرة متعالية موضوعها

<sup>1</sup> محمد بوعزة، نحو نموذج سيميائي للنص الروائي قراءة في آليات إنتاج النص الروائي لعبد اللطيف محفوظ، دراسات في مشروع عبد اللطيف محفوظ السيميائي، تنسيق: أحمد يوسف، السيميائيات التداولية بنياتها وحدودها، دار كنوز المعرفة للنشر، الأردن ط01، 2016، ص91.

<sup>2</sup> علي عبد الهادي المهرج، الفلسفة البراغمية أصولها ومبادئها مع دراسة تحليلية في فلسفة مؤسسها تشارس ساندرس بيرس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط01، 2008، ص24.

<sup>3</sup> فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، 1986، ص17.

<sup>4</sup> دانيال تشاندر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2008، ص286.

علم الجمال، التي تؤكد على الوجود التداولي العام على السيمياء لأن «العلم يقرر المعاني، والفن يعبر عنها»<sup>1</sup>.

ويتجلى الوعي التداولي في سيميائية بورس في مقولة "الفعل"، لأن السيرورة الإنتاجية الثلاثية للدلالة تكون من الفعل الذي يؤدي دوره الإنجازي نحو المتلقي، ليصبح في نظر السيميائيين أيقونة ومؤشر ورمز، مع شرط الوجود الفعلي للعلامة بقوتها الإنجازية والسياقية والإدراكية، فمثلاً: رؤية آثار الأقدام في الصحراء، علامة على المسير أو الوجود بتعبير "بورس" فالعلامة تستمد طاقتها من السياق والإدراك البصري، اللذان يحققان بدورهما حجية تداولية.

وأما التجلي «الآخر للمنحى التداولي في سيميائيات بورس فنستشفه من خلال الإشارة إلى أن كل موضوع أو مفهوم لا دلالة له إلا في إطار ما يترتب عنها من آثار أو أفعال»<sup>2</sup>، إذن نفهم من خلال هذا التجلي أن السيميائية «هي ذلك العلم الذي يميز، داخل الدلائل، الدلائل الصادقة عن الدلائل الكاذبة، أو بعبارة أخرى، السيميوطيقا هي ذلك العلم الذي يفحص الدلائل فيكشف عنوظيفتين اللتين قد تقوم بهما: وظيفة نقل الدلالة الصادقة ووظيفة نقل الدلالة الكاذبة»<sup>3</sup>؛ إذن هو علم تمييزي يكشف وظيفة الدلالة الصادقة من الكاذبة، ومنطق الإنتاج يحتّم أن يكون الفعل القرائي جمالياً يتعالق بين قدرات الذهن والمعرفة والثقافة، لأن هناك قدرات ذهنية تتطلب المعرفة والإحساس باللذة والألم والرغبة والارغبة في عالم الأشياء، وعليه كانت الانطلاقة من عالم الإحساس المجرد، لذا نحتاج أن نتمرس قراءة العالم المحسوس، كما نحتاج أن نتمرس قراءة المشهد.

ويتشكل المشهد عادة من مجموع صور أو لقطات تتضمن بعضها ببعض ليسترعي الانتباه وتحول - المشهد - ببراعة الأدباء والشعراء إلى خطاب لغوي افتراضي بترسيمات إدراكية ومخيالية يحتوي علامات تنصهر في ماهيتها دلالات لا متناهية لتشكل ما يسمى بالخطاب المشهدي، حيث يستوجب على القارئ معرفة سبل التمركز والتموضع لرصد مداخل الأفق الإدراكي للمعنى الذي يمثل مفتاح الولوج إلى كينونة عالم الخطاب المشهدي.

<sup>1</sup> تشارلز موريس، رواد الفلسفة الأمريكية، تر: إبراهيم مصطفى إبراهيم، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، دط، 1996 ص132.

<sup>2</sup> جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2016، ص49.

<sup>3</sup> حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار بوتقال للنشر، المغرب، ط01، 1987، ص78.

## 2. الخطاب المشهدي:

يُعَدُّ المشهد ركيزة مهمة في صناعة الأدب والعلوم تبعًا لنمو وتغير طرائق التفكير، حيث عُرف الخطاب المشهدي في كنفه تحولاً كبيراً في الدراسات المعاصرة، ويظهر جلياً من خلال أعمال بعض النقاد والشعراء، وعملية قراءته مثلاً: تتم عبر القراءة البصريّة التي هي أشبه بالاستغراق في ظلمة قاعة سينما لتعزل المتفرج عن عالمه المحيط به وأخذه إلى عالم الافتراضات البديلة لتهيئته لقراءة استكشافية ضمن عالم الأنساق والعلامات التي يتحكم فيها المعنى والمقصد، لأنّ «قراءة البعد البصري تتطلب الظواهر الأيقونية في النص المراد تحليله عبر اخضاعها لنسق معين ابتغاء الارتقاء إلى درجة من التأويل تحفظ الخصوصية السيميائية للعلامات ولتجلياتها الأيقونية؛ مما يعني أن قراءة من هذا النوع تقتضي مقارنة بينية، تتوافق والوضعية المتداخلة للأيقونة التي تتضمن جدلية المرئي واللساني»<sup>1</sup> وديناميته هي تمثيل قابل للتأويل.

ولا يمكن للخطاب إلا أن يكون سيرورة دلالية، والمشهد «سوى قراءة وتسنين وتأويل لعالم الأشياء، إنَّها بناء مزدوج: بناء تقوم به عين المصور وأداته أولاً، فكل صورة تنظم عناصرها وترتبها حسب الشكل والحجم واللون (الإعداد) كما تقدمها للعين من خلال نمط خاص في التمثيل (زاوية النظر)، وهي أيضاً بناء يقوم به المتلقي ثانياً، فكل قارئ يبحث في الصورة عن ذاته: إنه يقرأ فيها تاريخه وأحلامه وأوهامه»<sup>2</sup>، هنا تدرك العملية الإبداعية على أنها تتقاطع عبر محور المقاييس الجمالية في كلماته ودلالاته اللغوية والمعنوية ضمن نسق معين من الدلالات والإيقاعات المتناسقة.

وبالتالي يصبح الخطاب المشهدي تمثيلاً ومحاكاة لأشياء موجودة تربطنا معها صلة متينة تتمثل في الحس السليم أو الحس المشترك الذي يدفعنا إلى الانصهار في كينونة الخطاب فهماً وذوقاً وتأويلاً، فالتأليف بين وصفين لمشهد واحد بين مصور وقارئ هو ما يجعل الاختلاف واضحاً وليد التمثيل، وهذا ما يقودنا إلى استقطاب دلالات ممكنة لها صلة بالمشهد الموصوف، حتى وإن تمايزت الدلالات من قارئ إلى آخر فإنها تمثل العمق الثقافي والاجتماعي له.

والنظرة التأملية للمشهد الموصوف تسعى جاهدةً للتقريب عن المعنى المتواري الذي «يجعل أفق القراءة محددًا داخل سيرورة تربط بين معنى "يغري" من حيث إنه يتملص من "الظهور الطوعي" بين

<sup>1</sup> نفيسة بن يخلف، التمثيل البصري وأبعاده التداولية، مجلة سيميائيات، العدد 05، الجزائر، 2015، ص 85.

<sup>2</sup> سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثيلات الثقافية، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2006، ص 34.

ذات "تصطدم" دائماً بعالم تتحدد من خلاله ويستقيم وجودها داخله، ويعد التأويل لحظة أساسية في الانتقال من الظاهر إلى ما يختفي في سياقات عرضه للضياح<sup>1</sup>؛ لأن عملية الفهم تستدعي قوى باطنية لنسج خطاب على منوال الجمال والتقاسم معه التجارب والمحن وفق سيرورات لا نتحكم فيها إلا في ظل التأويل، وبهذا يكون للخطاب المشهدي حقيقة ثلاثية هي: حقيقة سيميائية وتداولية وفعل قرائي تأويلي.

## 1.2. الخطاب المشهدي باعتباره فضاءً أيقونياً:

يشغل الخطاب المشهدي على أيقونات تكون موجودة في سائر النصوص، فقراءتها تتطلب عملية قراءة بصريّة هندسيّة في بعدها التداولي الذي يأخذ مؤشراً لقوة المشهد وبلاغته في حصر المعنى لذا يأتي مفهوم الأيقونة وفق التعريف العام فهي: «قسم جامع لكل الأدلة التي تكون موضوعاته أولانية، حيث لا يمكن للموضوع أن يكون إلا ممكناً، وهذا ما يجعلها مجرد خاصية نوعية، يُظهرها الممثل - الذي ليس من اللازم أن يرتبط بمقولة دون أخرى - لتدل، وفق علاقة أو صفة ما، على موضوع وجودي غير مقيد بمؤول داخلي محدود»<sup>2</sup> إذن فالأيقونة «أساس بناء كل موضوع ممكن وهي أيضاً أساس الفعل الأولي للفكر نفسه. كما أنها في نفس الوقت مآل لرد فعله»<sup>3</sup> تجاه نفسه.

يذكر "بورس" في حديثه عن الأيقونة ثلاثة أصناف: «الصورة **image** وتشارك المدلول بالصفات البسيطة والتمثيل البياني **diagram** الذي يشبهه بالترتيب العلائقي، وأخيراً الاستعارة **metaphor**»<sup>4</sup>، ويقول محمد غرافة بهذا الصدد أيضاً: «ولهذا كله، فإن المماثلة الأيقونية - وهو مفهوم يجب أن يحاط بعناية كاملة، لأنه يحدد الخاصية الأكثر حضوراً في العديد من الصور - لا يمكن أن تشكل بالنسبة إلى التفكير في الصورة غير نقطة انطلاق ليس ضرورياً دوماً، ولكنه ملائم ومركزي في غالب الأحيان، فما هو أبعد من المماثلة هو نقطة البداية بالنسبة إلى السيميولوجيا، وإلا فلن يبقى هناك ما نقوله عن الصورة أنها مشابها لموضوعها»<sup>5</sup>، يبدو أن محمد غرافة لا يريد من الصورة أن

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، استراتيجيات التأويل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط01، 2011، ص23.

<sup>2</sup> عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2008، ص69.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص71.

<sup>4</sup> ينظر: عادل فاخوري، تيارات في السيميائية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1990، ص26.

<sup>5</sup> محمد غرافة، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، مج31، العدد01، 2002، ص226.

تكون نقلاً لموضوع ما أو نقل وقائع وأحداث، وإنما تكون نقطة انطلاق لموضوع مثالي لمجموعة من الإدراكات الحسية في صيغة فنية جمالية.

## 2.2. الخطاب المشهدي باعتباره فضاءً علاماتيًّا:

لا يمكن التفكير خارج العلامات، فهي الركيزة الأساس في تشكيل الخطاب مهما كان جنسه «فالمعنى موجود في العلامات، والعلامات وحدها في السبيل إلى إنتاج الدلالات وتداولها»<sup>1</sup>، ولهذا يرى سعيد بنكراد أن بورس قدّم تصورًا من خلال خطاطة ثلاثية يمكن بواسطتها الكشف عن مجمل مكونات التجربة الإنسانية، وكل شيء كان في تصوره ثلاثيًّا، إن مبدأ الثلاثية هو مبدأ الأساس الذي سيشكل عمق السيرورة المنتجة للإدراك والفهم والتواصل الإنساني، سواء تعلق الأمر بالمقولات أو تعلق بالبناء الداخلي للعلامة، أو تعلق بما سيسميه لاحقًا التوزيع الثلاثي للعلامة، فتنتقل العلامة من الإحساس إلى الوجود إلى التوسط، وهي سيرورة المؤدية إلى تحديد إدراك عقلي للكون يستند إلى المفاهيم<sup>2</sup> في مقدمتها ربط المشهد بالمرجع - السياق - في علاقة جدلية تثبت أحقيّة العلامة، لأن «العلاقة ترمي بالعلامة خارج المرئي وترمي بالصورة خارج اللامرئي وتخلط من ثم بين السجلين بشكل تنعكس معه الوظيفة البصرية نفسها للذات، كيف ذلك؟»<sup>3</sup>.

بمعنى أنه حين يتجه المبدع إلى استرجاع الأمكنة عن طريق الصور الذهنيّة وبمعية التقنيّات الجديدة المتمثلة في النظرة المتمعنة للأشياء كالإطار والزاوية والشكل.. فإنه «يستحوي النظرة الغرايية **exotique** عن الذات فهو يمارس ضربًا من الانفصام الزمني التاريخي والفضائي، إنه يستبطن نظرة الآخر بشكل مركب، فهو لا ينساق معها انسياقًا وإنما يمارس عليها ضربًا من التحويل الداخلي الذي يجعل منها نظرة مشروعة في كل الأحوال»<sup>4</sup>، وعلى هذا الفكر المشهدي ليشكل جزءًا لا يتجزأ من الأنا والمتخيّل، مع كيان له تصورات المرتبطة أساسًا بالمتخيّل، فهو فكر ساهم بالكثير في بناء الخطاب المشهدي والفكر المعاصر، ولهذا لا تنحصر وظيفة المشهد في تشكيل المرئي فقط وإنما

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بورس، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط01 2005، ص30.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص42.

<sup>3</sup> فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، المركز الثقافي للكتاب، ط01، الدار البيضاء، 2018 ص54.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص54.

تتجاوز ذلك إلى تشكيل اللامرئي، وبهذه الطريقة يصبح المشهد فضاءً علاماتيًا أساسه التصورات الفردية المنبثقة من متخيل مبدع يساهم في بناء الحضور الجماعي الذهني بذاكرة حسية جماعية.

ولأنّ العلامة في نظر بورس علامة مصوّرة، وهي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما.. من وجهة ما وبصفة ما.. فهي توجه لشخص ما.. بمعنى أنها تنشئ في عقل الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورًا. وهذه العلامة مفسّرة **interpretant** للعلامة الأولى<sup>1</sup>، كمنشط «تقوم صورته الذهنية في تفكيرنا مشتركة مع منشط آخر، تكون وظيفته الاستدعاء تمهيدًا للتواصل»<sup>2</sup> وعليه قسم بورس العلامة إلى ثلاث: "المفسرة، الموضوعة المصوّرة"، وكل عنصر بدوره قُسم إلى ثلاثة أقسام:

- علاقتها بالمفسرة: علامة نوعية **qualisigne** (تتجسد ماديًا)، علامة مفردة **sinsigne** (واقعة فعلية العينية)، علامة عرفية **legisigne** (قانونية).

- علاقتها بالموضوعة: أيقونة **icone** (محاكاة)، مؤشر أو الشاهد **indice** (التأثر أو ردة فعل) رمز **symbole** (العرف).

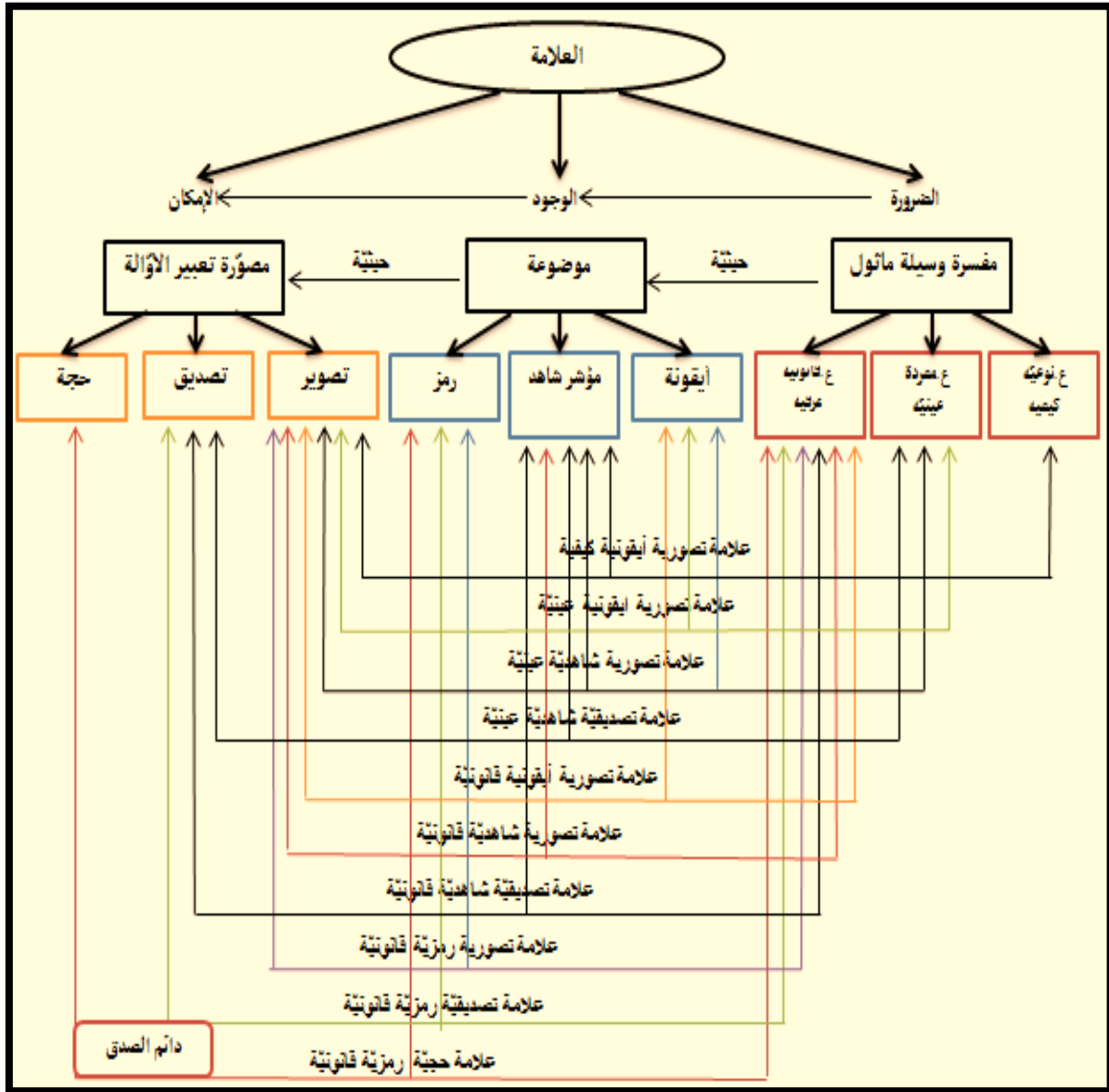
- علاقتها بالمصوّرة: تصوير **rhème** (لا تحتل لا الصدق ولا الكذب)، تصديق **dicisigne** (الحكم بالصدق أو الكذب)، حجة **argument** (دائمة الصدق).

من هنا يكون الربط الثلاثي عند "بورس" للعلامة - الوجود - بالموضوعة على أنّ الأيقونة لها علاقة بالأولانية، والمؤشر له علاقة بالثانوية، والرمز له علاقة بالثالثية.. لتصبح السيورة لا متناهية من التأويلات بعد عملية دمج الأبعاد الثلاثة للعلامة؛ ومن هنا «تتوزع على تسع فئات، هي نتاج توزيع ثلاثي ينطلق من ثلاث زاويا نظر: العلامة في ذاتها، العلامة في علاقتها بموضوعها، والعلامة في علاقتها بالمؤول»<sup>3</sup>؛ ولكي تتضح الرؤية أكثر يمكن أن نجملها في الخطاطة التالية:

<sup>1</sup> ينظر: محمد داني، في ماهية السيميائيات والصورة، المغرب، العدد 01، 2013، ص 148.

<sup>2</sup> بيير جيرو، السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، تر: منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ط 01، 2016، ص 27.

<sup>3</sup> أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 02، 2010، ص 109.



من خلال هذه الخطاطة نرى أن العلامة متسلسلة من حيثيات الوسيلة، الموضوع، التعبير وأن العلامة القانونية تعادل العلامة التصويرية من خلال عدد وظائفهم الست (06)، لتليها العلامة العينية والأيقونية، والرمز والتصديقية بثلاثة (03) وظائف، هذا دليل على قوة: المؤشر السيميائي والتصوير المشهدي، والقانون التداولي؛ ولهذا تتخذ «إنشاء العلامة في لحظة أولى، وتداولها في لحظة ثانية، وفهمها في لحظة ثالثة، مُدخلًا للتنوع الخطابي ومبررًا يحمل المتقبل على إدراك دلالة سياقية بعينها دون أخرى»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> محمد بن عياد، سميائية الخطاب، وخطاب السميائية، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد 29، 2008، ص 50.

**ملاحظة:** لا يصح التعبير عن الأيقونة إلا بطريقة تصويرية، أما الشاهد يجوز أن يتحقق تصويرياً أم تصديقاً، وأما التعبير عن الرمز فإنه يمكن أن يجمع بين التصور والتصديق والحجة<sup>1</sup>؛ من هنا تكون العلامة هي المحددة لشيء ثانٍ والإحالة إلى شيء ثالث، فالشيء الأول هو "الماثول"، والشيء الثاني هو "الموضوعة" والشيء الثالث هو "المؤول" فالعلامة عبارة عن "ممثلة" مرتبطة بـ "موضوعتها" و"مؤولتها"، وذلك بطريقة تجعل علاقة هذه الموضوعة بتلك المؤولة متشابهة لعلاقة الممثلة مع الموضوعة.

كما أن كل عنصر من عناصر العلامة (الماثول - الموضوعة - المؤول) يكون في حد ذاته علامة فالموضوعة مثلاً: هي موضوع من منظور آخر "الماثول" فتكون "موضوعتها" وقد تكون "مؤولتها" هي الرابط بينها، أما عن الموضوعة فهي كل ما يحيل عليه الماثول، وكذلك المؤول له علاقة بذاته وموضوعاته، ويأتي إما تصويرياً (مقولةً)، أو تصديقاً (خبراً)، أو حججياً (دليلاً).

وعلى هذا تصبح «خصوصية العلامة التصويرية في أن ما تشير إليه متضمن في العلامة الأدائية ذاتها، ولهذا فإذا كانت تشير إلى خبرة متكاملة فإن جزء من تلك الخبرة المتكاملة يكون متضمناً في العلامة الأدائية ذاتها»<sup>2</sup>.

وبناءً على ما قيل تم تقسيم العلامة إلى مراتب دلالية حسب "بورس" وهي كالتالي:

**الأولانية (firstness):** هي عالم الممكنات وموجودات الأشياء، مرتبطة بالإدراك الحسي فلا يمكن معرفتها إلا إذا حدثت، ثم تصبح لها كينونة ذاتية وأحياناً حسية التي لم تكن موجودة في الصور الذهنية للإنسان، «فإدراك الذات للعالم الخارجي يبدأ في عالم احتمالي مفصول عن أي سياق زماني ومكاني مجرد عن القصدية المحسوسة»<sup>3</sup>؛ إذن فإن «مستوى الأولانية مقابله في الحس بالاجتماع والتقارب، الذي يسم غريزة الإنسان الأول، والذي يدل في ذاته على إمكانات لاحقة لم تحقق بعد فعلياً»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: عادل فاحوري، تيارات في السيمياء، ص 64.

<sup>2</sup> تشارلز موريس، رواد الفلسفة الأمريكية، تر: إبراهيم مصطفى إبراهيم، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، دط، 1996 ص 133.

<sup>3</sup> جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، ص 45.

<sup>4</sup> عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2008، ص 25.

الثانانية (secondness): هي عالم الموضوعات والوقائع والموجودات المتعلقة بالأولانية تتحقق زمنيًا ومكانيًا، مرتبطة بالتجربة والتحقق، و«تبرز فيه الأشياء على هيئة متجسدة، أي أنها تدخل مرحلة التحقق الفعلي والوجود المادي في عالم الموجودات والتعيين مجسدًا في الهنا والآن»<sup>1</sup>

الثالثانية (Thirdness): وهي التحقق الفعلي لعالم الموجودات والموضوعات، فهي التي تربط بين الأولانية والثانانية في منطق عقلائي يتجه نحو الأحداث والنظرة المستقبلية للوقائع بتأويلات لا متناهية؛ والدور الموكل إليها التمثيل والاستحضار والبحث عن العلاقة، حيث الأحاسيس والمشاعر تتداول انطلاقًا من قوى داخلية غير مقننة وغير محسوسة بوصفها سلطة قائمة في عالم ما كانت قواعد الثانانية عبارة عن مؤسسات تقاطعية بين الخارج والداخل فإن الثانانية تتساوق مع ما يمكن تسميته بالمؤسسات الفوقية<sup>2</sup>.

### 3.2. الخطاب المشهدي باعتباره فضاءً تأويليًا:

لكل مبدع رؤيته الخاصة به، وأثناء التشكيل المشهدي للخطاب يعمد إلى تحديد الإطار العام للصور الفنية ومن الزاوية التي يراها مناسبة، مثلًا عملية تصوير الفرس عند الأمير عبد القادر في قوله:

وَأَشْفَرُ تَحْتِي كَلَّمْتَهُ رِمَاحُهُمْ      ثَمَّانٍ وَلَمْ يَشْكُ الْجَوَى بَلْ وَمَا التَّوَى<sup>3</sup>

فقد صور لنا الشاعر رؤية مجسمة ومرئية في هذا البيت من عدة لقطات وأبعاد؛ بُعد السقوط وبُعد الرمي بالرمح، وبُعد الدماء التي تسيل، وبُعد الانهيار، وبُعد الحفاظ على صاحبه من السقوط خوفًا من أن يصيبه مكروه، هذا التصوير المجسّم منحنا شعورًا غريبًا، وإحساسًا تواصليًا يتمثل في لحظة الانصهار المتوتر، وهو ما يتوجب على الشاعر العربي المعاصر تحقيقه وعيًا وممارسةً.

هذه الكتابة المشهدية التي رصد فيها الشاعر مجموعة من الصور المرئية الواقعية من مختلف الزوايا لواقعة مؤلمة هي التي وضعنا أمام فضاء تأويلي، ضمن إطار بصري، تأكيدًا للتجربة الشعورية والخبرة التعبيرية يجعلها أكثر واقعية وتأثيرًا.

<sup>1</sup> جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، ص45.

<sup>2</sup> عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، ص27.

<sup>3</sup> ديوان الأمير عبد القادر، شرح وتقديم: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 03، 2007، ص54.

وقد يختلف التأويل المستوحى من هذا التصوير لواقعة موت الفرس من متلق إلى آخر، وهذا التأويل يمثل العمق الثقافي والاجتماعي له، فالنظرة التأملية للفرس الموصوف تجعل «أفق القراءة محددًا داخل سيرورة تربط بين معنى "يغري" من حيث إنه يتملص من "الظهور الطوعي" بين ذات "تصطدم" دائمًا بعالم تتحدد من خلاله ويستقيم وجودها داخله. ويعد التأويل لحظة أساسية في الانتقال من الظاهر إلى ما يختفي في سياقات عرضه للضياغ»<sup>1</sup>.

فعالم الخطاب المشهَدي يدفعنا إلى الانصهار في كينونة الخطاب فهمًا وذوقًا وتأويلًا، لأن عملية الفهم تستدعي قوى باطنية بقيادة سياق تأولي لنسج خطاب على منوال الجمال والتقسام معه التجارب والمحن، وفق سيرورات لا نتحكم فيها إلا في ظل التأويل.

### 3. سيمياء الخطاب المشهَدي تجلي تداولي:

عندما تلتقط العين شكل القصيدة فإن الصور الذهنية تبدأ حركيتها وسيرورتها، ولكي نفهم القصيدة يجب أن نستحضر السياق من دلالات يمدُّنا بها الخطاب وعليه تكون التداولية هي: «دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهده في ذلك على مقدرتها الخطابية.. أي ظاهرة خطابية، وتواصلية واجتماعية، وهكذا تدرك اللغة من خلال هذه التداولية، كمجموع بشخصي للعلامات، التي تحدها استعمالها من خلال قواعد موزعة»<sup>2</sup>، بهذا يتيح لنا الخطاب نظام نسقي - سيميائي - وهو المعنى في اللغة، ونظام سياقي - تداولي - وهو المعنى التعبيري للكلام، فالخطاب بهذه الصفة يستجيب لضبطية اللغة، وضبطية المدركات الحسيّة، وضبطية مشهَدية المكان التي تُعدُّ رؤية للعالم، ولكي نختار قصيدة فعلينا اختيار النموذج الدلالي والتداولي السياقي، ولتقريب الفكرة أكثر يقول الشاعر عبد الواحد عبد الرزاق في قصيدته المعنونة: رُوِّعْتُمُ الْمَوْتَ:<sup>3</sup>

رُوِّعْتُمُ الْمَوْتَ حَتَّى لَمْ يَدَعْ دَمُكُمْ  
مَنَافِدًا يَلِجُ الدُّحَانُ وَالشَّرْرُ  
مِنْهَا، وَضَاقَتْ رِثَاتُ الْمَوْتِ، وَاخْتَنَقَتْ  
لِفِرطٍ مَا كَانَ عُنُقَ الْمَوْتِ يُعْتَصِرُ

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، استراتيجيات التأويل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط01، 2011، ص23.

<sup>2</sup> فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ص05.

<sup>3</sup> عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، ط01، 2001، مج03، ص107.

حركة العين تجربنا عن الإحساس - المشهدي - والإخبار - التداولي - بالفراق الأليم الذي يعدُّ علامة يحاكي بها المعاناة، فهل استطاع الشاعر إيصال مرارة الفراق للمتلقّي؟، لأنّ المشهد يلفت الانتباه على التعذيب البشع والمستمر، في سياق محدد ومكان محدد، وعلامات لها نظام نسقي معين فالأبيات تختزق توقعاتنا في قضية الموت - التعذيب -، الذي لم يمهته بعد، فالهوت الذي وصفه الشاعر عبارة عن إنسان ضعيف لم تعد له قدرة على تحمُّل العذاب.

فالمشهد عبّر عن لحظة خرق السنن وأفق الانتظار، ونحن نبقي نتوقع صورة المشهد الذي يتركز على الألم، فالإحساس المكاني مثل: رائحة المكان والتعذيب تجلت في الأبيات بصورة واضحة بقوله: **وَصَافَتْ رِثَاثُ الْمَوْتِ وَاخْتَنَقَتْ**، بمعنى تضايقت من رائحة وفحيح الجلد المنصهر بالنار والسياق يخبرنا عن وقائع الأحداث بقرائن تدل على ذلك مثل: **الدم، الدخان، الشرر، الاختناق..** أما عن النظام اللغوي في الأبيات فقد ارتكز على معايير تركيبية، وغير المعايير -التجاوز-، فنظام العلامات له علاقة بالمؤول بدرجة كبيرة من اختيار المشهد وترتيبه، حيث إن كلمة "الموت" كافية لخرق نظام الوجود التي تُوصِلُ القصيدة من نهايتها إلى بدايتها، وهي التأمل في النهاية غير السعيدة.

إذا كان الخطاب المشهدي هو النص المرئي "المشهد" فهو الذي «لا يزال يأبى ويستعصي على المقاربات السيميائية، فإنه من الخطأ وسم الشكل اللساني بالأكثر وضوحاً وسهولة من الشكل الخرافي؛ فالصعوبة كما يرى كورتاس تتجلى في انفتاح العلامة اللسانية على فضاء الدلالات وبالخصوص النص الشعري؛ فالقاموس محكوم عليه بأن يبقى على الدوام في تحول وتغير، كما أنه ليس بالإمكان معرفة كل استعمال المفردة على اختلاف سياقاتها وتوظيفها واستعمالها»<sup>1</sup>، فالتطور الدلالي للملفوظات هو ما يسهم في مرونة الكتابة المشهدية للظواهر المرئية وغير المرئية، وهذا من أجل توضيح العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، ولفهم فحوى تلك العلاقة استوجب استحضار مرجعية سابقة يتم عبرها التأويل والتمثيل والحجة، في إنتاج وتوليد دلالة أخرى ممكنة عبر مشهد جديد.

فالتمثيل المشهدي، هو مجموع علامات بصرية، لا يمكن إدراكها إلا في حدود رؤية الأشياء.. لأن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل المشهد، هي لغة مُحكَّمة التركيب

<sup>1</sup> دايري مسكين، دلالات التلفظ عند جوزيف كورتاس فعالية المفاهيم اللسانية في المقاربة السيميائية، مركز الكتاب الأكاديمي ط01، 2018، ص37.

والترتيب.. وعليه يستند المشهد من أجل توليد المعاني على مرجعيات ثقافية توفرها التمثيلات الأيقونية كإنتاج مشهدي للأشياء الطبيعية.. وكذا يستند أيضًا على مرجعيات من نوع آخر.. فالمحتوى الدلالي للمشهد هو تركيب يجمع بين ما هو أيقوني، وبين ما هو من نوع آخر "تشكيلات لغوية".

#### 4. الخطاب الشعري ووظائفه التداولية:

بعد الثورة اللغوية التي قامت بها التداولية من خلال رفضها لثنائية "اللغة والكلام" **Langue parole** وحتمية التفاضل التي نادى بها **دو سوسير (1857-1913)** والقائلة بأن "اللغة" تدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها وأهملت "الكلام" وأن «التمييز بين اللسان والكلام قد يؤدي إلى الاعتقاد أن نسق اللسان ونسق الكلام مستقلان عن بعضهما البعض..

وعليه ينبغي أن نسلم بأن الكلام يحدد نسق اللسان كما لا يمكن التوصل إلى معرفة اللسان دون دراسة الكلام»<sup>1</sup> وفي ظل هذا الطرح يوازن قادة غروسي شرحه لهذا القول: بأن «اللسان مجرد نتاج ملكة الكلام وأحد مظاهره، فإن الكلام - وإن بدا لنا أساسيًا - فإنه يتسم بالتصرف الفردي للنظام الاجتماعي للغة بشكل عام، مما يجعله دائم التحول والتغير ودائم التعدد والتنوع، وعليه فإن حفيظة اللسانيات لم تر فيه - الكلام - حدة الموضوع والدراسة، وذلك لافتقاره لعناصر الاتساق والانسجام ومبدأ الكلية، ولذا تعاملت اللسانيات مع موضوعها تعاملًا تزامنيًا وذلك بدراسة اللسان في ذاته ولذاته»<sup>2</sup>، يتضح من هذا الكلام أن هناك فروقات مختلفة لا حصر لها، ومنه لا يمكن دراسة الوقائع المشهدية من جانب واحد دون أن يلجأ اللسان إلى الكلام ويتم حينها الإقرار بوجود لسانيات الكلام تهتم بعملية التواصل، «ولذا فاللغة لا يمكن معالجتها إلا في تمظهرها الكلامي المحقق»<sup>3</sup> الذي «ينبغي أن يكون للفرد ملكة لغوية يقوم بتسخيرها انطلاقًا من تداولاته، وإلا بقيت

<sup>1</sup> André Martinet *Eléments de linguistique général*. Armand Colin. Paris. Tome1. 1970. P25.

<sup>2</sup> قادة غروسي، اشتغال الخطاب من المتصورات اللسانية إلى الممارسات التداولية قراءة إبستمية في التحولات النقدية، المجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، العدد 21، 2019، مج 11، ص 22.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 22.

تلك الملكة في مواطن اللأملفوظ»<sup>1</sup>، فالكلام أدى دورًا مهمًا في عملية التواصل عبر المجال اللساني التلفظي في الاستعمال التداولي.

صحيح أن الكلام أقيمت حوله دراسات وأبحاث واسعة المجال، وتعددت مفاهيمه واهتماماته كُلت بالنجاح أعطت للتداولية مهامًا كبيرة في عملية التواصل، لكن بمعية نموذج لغوي مركب يرقى إلى خطاب يمتاز بالشعرية، لذا يستوجب وضع مخطط يسير وفق هذا المجال اللغوي أبرزها:

1. تقديم اللغة على أنها تقوم بوظيفة صناعة المشهد بحيثياته - الصورة -، وبمعية ملفوظات وعبارات خاضعة للتأويلات، وربطها بسياقها الاجتماعي ضمن مقام محدد وكلام محدد خاضع لقواعد وضوابط.
2. دورها في عملية التواصل والاهتمام بالملفوظات، والتأثير في المخاطب بإقناعه على تقبل فكرة ما.
3. السعي وراء العبارات كي تصبح قوة إنجازية ناجحة في نسق القواعد الدلالية والتركيبية والصوتية التي تحكم العبارات اللغوية «المستعملة بصفقتها أدوات لذلك النشاط»<sup>2</sup>.
4. محاولة البحث عن الانسجام والاتساق في الخطاب بتتبع الظروف النحوية وما تركب منها تركيبًا إضافيًا أو غير الإضافي، وظروف نجاح الأفعال الإنجازية.

وهذا ما سنتطرق إليه من خلال أبحاث الهولندي سيمون ديك **Simon C. Dik** (م - 1933)، والجهود اللسانية لمدرسة براغ والمدرسة النسقية، وهي نظرية تركز على أهم وظيفة للغة وهي التواصل، والتي تفاعل معها أحمد المتوكل في إثراء الدرس اللساني العربي، حيث ساهم في بلورته لصالح الفكر النحوي العربي من خلال قابليته «للتحاور بمعنى القرض والاقتراض مع النظريات التداولية الحديثة بما فيها نظرية النحو الوظيفي»<sup>3</sup>، فاللغة بنية تنقل تجارب المتكلمين وظاهرة تداوليّة.

<sup>1</sup> حمو الحاج ذهبية، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2005، ص84.

<sup>2</sup> حافظ إسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009، ص346.

<sup>3</sup> أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص10.

ويدعو أحمد المتوكل إلى مَنْ يحاول وصف اللغة الطبيعية وتفسير خصائصها أن يتخذ «نظرية النحو الوظيفي» (وكل نظري مؤسسة تداولياً) (إطاراً)<sup>1</sup>، من هنا اقترح أربعة وظائف للغة العربية معتمداً على مقترحات "سيمون ديك" مع استدراك وظيفة خامسة هي كالاتي:

#### 1.4. الوظائف الداخليتان: (البؤرة)(المحور)

1.1.4. البؤرة (Focus): وظيفتها تسند إلى المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية أو الأكثر بروزاً في الجملة<sup>2</sup> وتنقسم إلى: (بؤرة جديد/ وبؤرة مقابلة) وبنمط الجملة (جملة إخبارية /جملة استفهامية)<sup>3</sup>.  
2.1.4. المحور (Topic): وتكمن أهمية المحور في أحد وظائفه الفعالة وهي موضوع الحمل، ويمكن إسناد هذه الوظيفة من مكونات الجملة إلا أن المكون الحامل للوظيفة التركيبية الفاعل يستأثر، غالباً بأخذ هذه الوظيفة<sup>4</sup>

#### 2.4. الوظائف الخارجية: (المبتدأ) (الذيل) (المنادى)

1.2.4. المبتدأ (theme): هو الذي يحدد مجال الخطاب وتكون «تداولية معرفيته أن إحالته مرتبطة بالمقام»<sup>5</sup>، أي «أن يكون المخاطب قادراً على التعرف على ما تحيل»<sup>6</sup> عليه العبارة، وخاصة إذا «تفرد بقوة إنجازية تختلف عن القوة الإنجازية للحمل الذي يليه كما يظهر ذلك في الجملة الآتية حيث نجد أن القوة الإنجازية التي تواكب المبتدأ "استفهام" بيد أن قوة الحمل الإنجازية إخبار: زيد؟ لقد عاد أبوه من السفر اليوم»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية المكونات أو التمثيل الصرقي التركيبي، دار الأمان، الرباط، دت، ص11.

<sup>2</sup> أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص28.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص44.

<sup>4</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص108.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص119.

<sup>6</sup> المرجع نفسه، ص120.

<sup>7</sup> المرجع نفسه، ص126.

#### 2.2.4. الذيل (tail): له وظيفة تداولية وليس تركيبية «يقوم على مستوى البنية الإخبارية للجملة

بدورين: دور توضيح ودور تعديل»<sup>1</sup>، ويحمل المعلومة التي توضح معلومةً داخل الحمل أو تعدلها<sup>2</sup>.

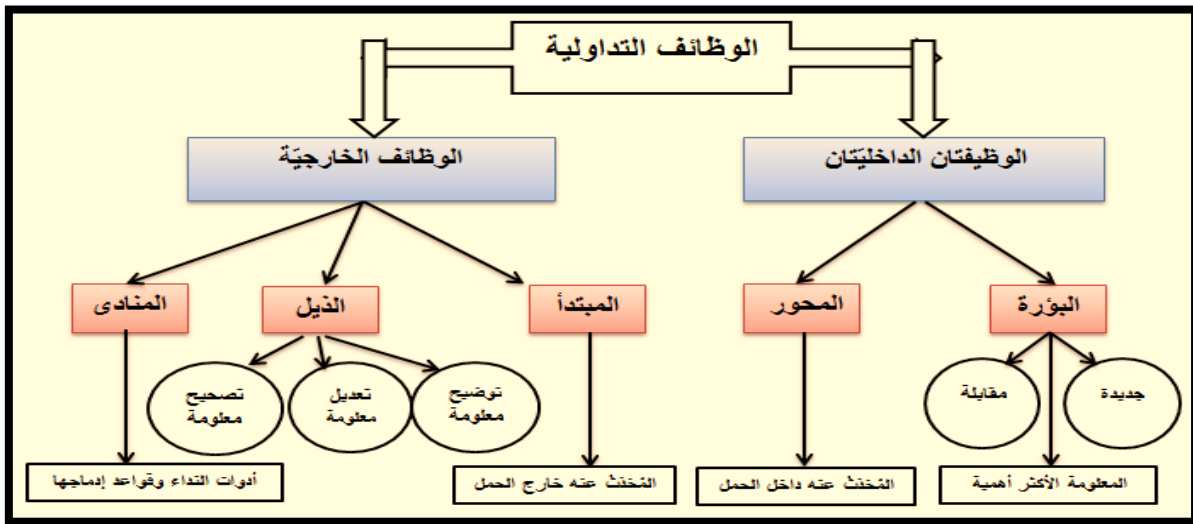
#### 3.2.4. المنادى (): يقترح المتوكل وظيفة المنادى نظرًا للحساسية التي يتمتع بها خصوصًا تجليه في

سائر اللغات الطبيعية، وخاصة اللغة العربية، وهو «وظيفة تستند إلى المكون الدال على الكائن

المنادى في مقام معين»<sup>3</sup>، وهو وظيفة تداولية وليس دلالية ولا تركيبية، يواسي فيها المبتدأ والذيل

والبؤرة والمحور يرتبط بالمقام في تشكيله للجملة بواسطة "القدرة الإنجازية".

#### خطاطة الوظائف التداولية للخطاب التداولي:



ملاحظه: لقد أضاف وظيفة خامسة وهي المنادى، المكوّن الدال على الكائن المنادى في

مقام معين وهي: أربعة أدوات أداة النداء صفر، و أيّها، و يا، و الهمزة.

#### 5. الخطاب الشعري وسياقه التداولي:

يتكون السياق التداولي «من جميع العوامل النفسية والاجتماعية والتي تحدد نسقيًا ملائمة

الأفعال الكلامية. ومن هذه العوامل: المعرفة التي يملكها مستعملو اللغة، ورغبتهم وإرادتهم وأشياءهم

المفضلة، وآراؤهم وكذلك علاقاتهم الاجتماعية... وفي بعض الحالات يمكن أن تكون هناك أيضًا قيود

<sup>1</sup> أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص147.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص147.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص161.

مؤسسية على إتمام أفعال كلامية معينة»<sup>1</sup>، وقد استعمل الشعراء المعاصرون هذا النوع في قصائدهم تحت كم هائل من العوامل النفسية والاجتماعية محددةً النسق المناسب للأفعال الكلامية، وتمثل لذلك بقصيدة بلقيس للشاعر نزار قباني في رثاء زوجته، يقول:<sup>2</sup>

لَنْ أَقْرَأَ التَّارِيخَ بَعْدَ اليَوْمِ  
 إِنَّ أَصَابِعِي اشْتَعَلَتْ..  
 وَأَنْوَابِي تُغَطِّيهَا الدَّمَاءُ..  
 هَا نَحْنُ نَدْخُلُ عَصْرَنَا الْحَجْرِيَّ..  
 نَرْجِعُ كُلَّ يَوْمٍ، أَلْفَ عَامٍ لِلوَرَاءِ...

يبدو أن هذا الخطاب الشعري مليء بالإيجاءات والسياقات التداوليّة، فالشاعر أراد أن يعبر عن محنته ومصيبته بعدة سياقات مختلفة: التاريخ، العامل النفسي، السياسية، هذا التنوع فكّ قيّد الشاعر وأعطى له الحرية في التعبير، وراح يعبر بأفعال كلامية منها الصريح ومنها الضمني، فهذه الاستطاعة في توظيف مشهد - الحزن - بلغة بسيطة مركبة ضمن أنساق دلالية مفتوحة، خاضعة للتأويل العقلاني والمنطقي لا يفهمها إلا القارئ المتمرس.

**فالسباق التاريخي:** هو الأول الذي ساهم في ديناميكية القصيدة التي اهتمت بالكتابة التاريخية في مختلف تلويناتها التي «تتوسل أثناء سردها للوقائع الماضية، بموارد القصة الخيالية؛ إذ تضع التاريخ في صورة حكاية حيّة تعتمد الحبكة وتخلق الاستمرارية بين آثار متقطعة من الماضي، وتضع في مقدمة الأحداث فاعلين محتملين»<sup>3</sup>، فالشاعر الناضج هو «الذي يحول الخاص إلى عام والجزئي إلى كلي شمولي، أي يحول الحدث التاريخي على حدث في ذي طابع فلسفي يمتلك القدرة على التعميم و التواصل والتأثير في القراء في مرحلته وفي مراحل تاريخية متعددة وتالية»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> علي آيت أوشان، السِّبَاق والنَّصُّ الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 2000 ص82-83.

<sup>2</sup> نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط02، 1998، ج04، ص53.

<sup>3</sup> حسن العمراني، التاريخ والحقيقة، مجلة يتفكرون، مؤمنون بلا حدود، الرباط، [www.mominoun.com](http://www.mominoun.com)، العدد03 ص03.

<sup>4</sup> شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط04، 2013، ص159.

أما السياق النفسي: تحدّد في الأفعال التي وظفها الشاعر من خلال الحدث الذي ألمّ به والذي سبب له القلق والتوتر النفسي - الغضب -، فالشاعر يتأسف إلى ما وصلت إليه الأمة العربية لقد أعطى السياق النفسي في القصيدة وجهًا غير مشرف اتجاه الأمة العربية، ووصفها بالهمجية والتخلف الفكري، والتذكير بالعودة إلى العصر الحجري القوي يأكل الضعيف، لا تفكير، لا رحمة حين يقول: ها نحن ندخل عصرنا الحجريّ..، فالشاعر يُدكّر العرب بسلسلة من الأفعال الكلامية التي تساعد على إيقاظ ضمير العربي.

ثم يأتي السياق السياسي للقصيدة ليبرهن بحجج إقناعية، المليئة بالإيحاءات والتلميحات الصريحة والضمنية على ما ارتكبه الحكام من جرائم، وبطش، وعبودية، وانقلابات، وإبادات جماعية.. منذ الخلافة الإسلامية إلى يومنا هذا، ويبرهن ذلك في حجة ثابتة القصد منها تكرار اسم أبي هلب في قوله: ويسكرون .. على حساب أبي هلب<sup>1</sup>، فراش أبي هلب<sup>2</sup>، لا رأس يقطع دون أمر أبي هلب<sup>3</sup>، فهو رمز الكفر التعنت واستنكاف الحق وعلامة استعملها الشاعر بغية توضيح فكرة البطش بكل أنواعه، فكان الغالب على هذه الأفعال القوة الإنجازية، إذًا التاريخ والسياسة متلازمان ولا يستطيع الواحد منهما الاستغناء عن الآخر، ويكمن هذا الارتباط في القصيدة بالمرء والخداع والسطو والتناحر، ومنه فالدلالات الجمالية والرمزية للمشهد لا يمكنها أن توجد منفصلة بعضها عن البعض، وإنما تمثل حُمة تتضام أنسجتها لتكوين أعضاء لهذا الجسم.

## 6. تراسلية الحواس وتمثلاتها في الخطاب المشهدي:

حين رؤيتنا لمشهد حزين أو بهيج نتأثر به وندركه على حقيقته، فالسبب في ذلك الصور الذهنية التي يتم من خلالها استرجاع الدلالات والعلامات المخزنة سابقًا في الذاكرة، بمعنى أن الموضوع الذي ندركه ليس هو نفس الموضوع الذي استحضرناه، وإنما شبيهه لأنه غير مرئي، ولا يمكننا الوصول إليه إلاّ عبر القوى الظاهرة - الحواس الخمس -؛ فالحواس «احتفاء كرنفالي بالمرئي والمحسوس»<sup>4</sup>

<sup>1</sup> نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 69.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 70

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 71.

<sup>4</sup> رسول محمد رسول، اللمس والنظر مقاربات في سرديات المحسوس المتخيلة، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، ط 01، دت ص 213.

يتشابه فيها البصر، واللمس، والشم، والسمع، والذوق، فهي أيقونات إدراكية تخلق مشهدية التواصل والتفاعل.

إنَّ التمثلات الحسيّة في الخطاب المشهدي ضمن موضوعها المحدد في الواقع ليس مطلقاً وحقائقاً في بعض الأحيان، فهو مرتبط بلحظة من لحظات الإبداع لتسجيل وقائع وأخبار وأحداث قد لا تتكرر مرة أخرى، كما فعلها كثير من الشعراء المعاصرين في لحظة الخلق الفني - الواقعة - حين انفصلوا عن عالمهم الحقيقي المنوط بمكان وزمان حقيقيين، أصبح الواحد منهم يستنسخ الأشياء والموجودات بتمثيلات حسيّة مماثلة تحتمل عدة تأويلات تحتاج إلى سيميائية قادرة على رصد العلامات باحترافية قرائية؛ فالشاعر اليوم أصبح يصنع مشاهد أبياته وفق مسارات معينة تنتظر من القارئ إضافة نص لغوي مشهدي أيضاً، بفهم اللقطات واللوحات المشهدية في محاضرات حسيّة متنوعة لا تفصل عن بعضها البعض في التلقي وهي الحواس الخمس في مقدمتها:

## 1.6. الأيقونة البصريّة:

البصر أكثر الحواس احتكاكاً مع الأيقونة السمعية: فـ«الإبصار والسمع يلتقيان موضوعاتهما عن بعد، أي أن الموضوعات التي يدركها لا تحتك مباشرة بعضو الإحساس»<sup>1</sup>، ويقول صلاح عبد الفتاح: «وللعين المحل الأول في هذا المجال، فهي التي ترى المناظر والمشاهد، وتنقل إلى النفس الألوان والصور والأشكال والحركات والإشارات، وللأذن المحل الثاني، إذ أنها تسمع مختلف الأصوات، وتنقل إلى النفس حسيّتها وإيقاعها وموسيقاها»<sup>2</sup>، ومن نماذج هذا النسق، يقول الشاعر محمود درويش:<sup>3</sup>

رأيتُ المعريّ يطردُ نقادهُ

من قصيدتهِ

لستُ أعمى

لأبصرَ ما تُبصرونُ

فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدي

إلى عدمٍ أو جنونٍ..

<sup>1</sup> جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء، مصر، دط، دت، ص333.

<sup>2</sup> صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند السيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2016، ص85.

<sup>3</sup> محمود درويش، جدارية، بيروت، ط02، 2008، ص13.

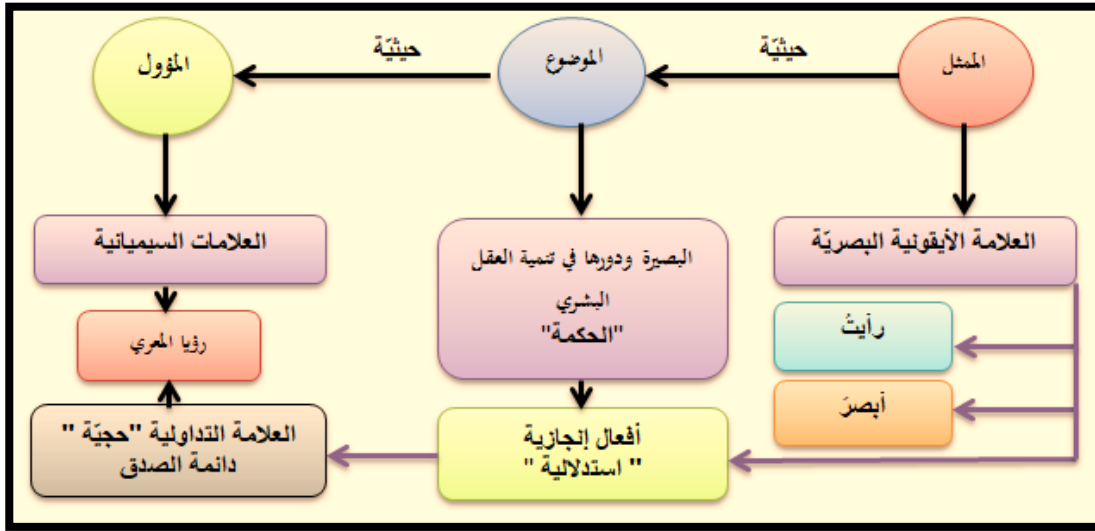
الأولانية: لقد قدم الشاعر معلومات أولية يدركها المتلقي حين يقرأها أول مرة، بشكل نسقي ومعرفي، وحركية لبداية سيرورة مفتوحة، هذا من جهة السيميائية، أما من جهة التداولية فالأولانية تُقدم أيقونة خبرية، في مستواها التأويلي المباشر تظهر الأيقونة البصرية في مشهد رؤية محمود درويش للشاعر المعري، وهو يطرد نقاده في القصيدة، ليصبح تشبيه غير محسوس بمحسوس في جلب مفارقة المعنى.

الثانانية: تنطلق هذه العلامة من الإجابة عن سؤال حيرَّ الشاعر، أي ردة فعل "لست أعمى لأبصر ما تبصرون" دلالة على المبالغة في فعل الرؤية، وعلامة الرؤيا، فهي ترمز إلى البصيرة والتأمل في عالم الموجودات، وتفتح المجال للتأويلات عن سؤال ماذا كان الشاعر يرى؟

لقد رأى الشاعر جسداً تم توظيفه في «بناء إرساليته البصرية، وذلك لما يوفره من إمكانات تواصلية، وهو الأمر الذي ركزت عليه التجربة السيميولوجية في تعاملها معه باعتباره نسقاً إيمائياً تواصلياً، فهو يعبر عن تمثالتنا البيولوجية والثقافة، إنه وسيلة للعيش والتواصل وإنتاج الدلالات»<sup>1</sup> فالشاعر اخترق الأطر البصرية في كثير من الإشارات الزمانية والمكانية والاجتماعية، حيث دعانا إلى التعرّيج إلى:

الثالثانية: هي القانون الذي أعطى الإشارة إلى قول الحكمة الصادقة التي أشار إليها التداوليون برمزية حجّية وفي الوقت نفسه "تحذير ووعيد" ليصبح فعلاً إنجازياً حين يختار المتلقي الصواب من شعر محمود درويش؛ إذن فالحكمة ترشدنا إلى أن الإنسان مهما اعتلى في الأرض إلّا انحدر إلى النقصان بمعنى لكل شيء إذا ما تم نقصان، فالعلامة رمزية حجّية قانونية "عرفية"؛ والرسمّة توضح مدى علاقة العلامة بالمثل والموضوعة والمؤول:

<sup>1</sup> عبّدة صبّطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2009، ص106.



من خلال هذا الشكل نفهم العلامة البصرية على أنها دلالة مفتوحة على تجربة وخبرة مرئية نابعة من شاعر يُتقن كيف يخرج الخطاب المشهدي من أفقه النسقي - المحايث - إلى أفقه السياقي - الخارجي - بمفهمة زادا الكلمة؛ ومجدس وحس بثته في الخطاب لأن «مرثيات الأشياء لا تدخل إلى الذهن كذبذبات كما صدرت عن أشيائها إنما تدخل الذهن كمعاني إدراكية مجردة، حيث تنقلها الأعصاب البصرية إلى الذهن لتحويلها إلى إدراك حسي حيث تتحول صورته المحسة إلى إدراك ذهني فيدركه العقل ويحوّله إلى معاني وصور إدراكية»<sup>1</sup> يتحكّم فيها المنطق العقلي الذي يُوجّه منهج التفكير بالوصول إلى غاية تبرر الهدف المنشود إليه وتمثل القصدية.

## 2.6. الأيقونة السمعية:

وهي التي تدرك بحاسة السمع، إما بالصرخ أو الضجيج أو التألم، وإما بالصمت والسكون والخشوع والهمس؛ فالصوت «فعل تسريد، فإنه يتحول إلى عامل أيقوني يلقي بضلاله وأشغاله وفعالته على مجمل نظام علاقات التواصل بين المرسل والمرسل إليه في الفعل المحكي»<sup>2</sup>؛ ونأخذ على سبيل المثال: جاء في التفسير «لما قال الله تعالى لموسى عليه السلام: ﴿فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى﴾»<sup>3</sup> قيل: اعقل ما أقول..»<sup>4</sup>، و «عن وهب بن مَنبّه رحمه الله أنه قال: من أدب الاستماع سكون الجوارح

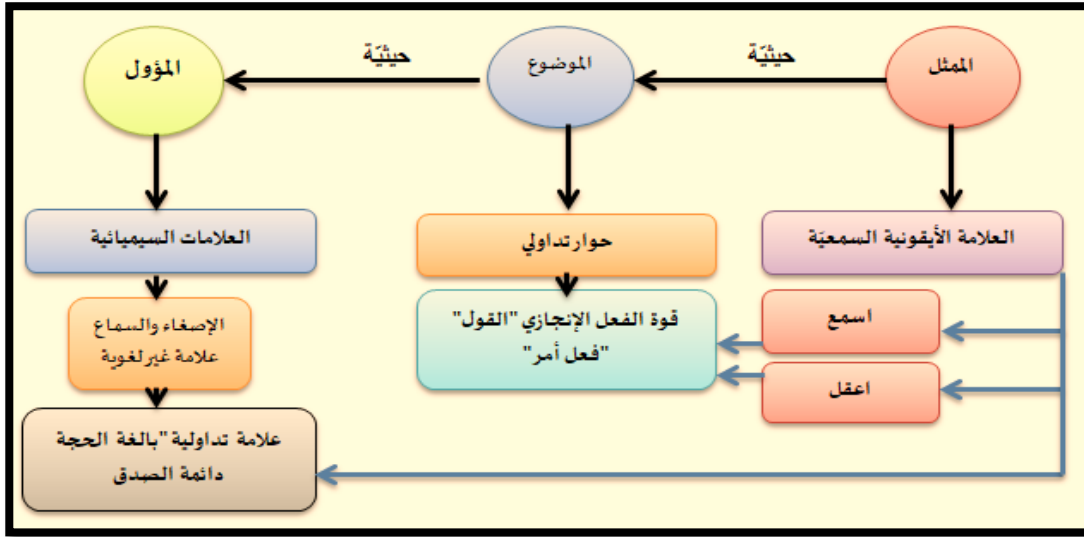
<sup>1</sup> مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الأبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط02، 1999، ص83.

<sup>2</sup> رسول محمد رسول، اللمس والنظر مقاربات في سرديات المحسوس المتخيلة، ص175.

<sup>3</sup> سورة طه، الآية 13.

<sup>4</sup> الحارث بن أسد المحاسبي، العقل فهم القرآن، تح: حسين القوتلي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1971، ص208.

وغض البصر، والإصغاء بالسمع، وحضور العقل»<sup>1</sup>، أي أن تعطيني بالك، والرسم التالية توضح ذلك:



### 3.6. الأيقونة الذوقية:

وتعتمد هذه الحاسة في رسم المشهد بجملة جديدة بواسطة الذوق الذي هو: «مزيج من العاطفة والعقل والحس، وهو في أصله هبة طبيعية، توجد في نفوس عندها الاستعداد بالقوة إلى التذوق، ثم يمكن ترقية هذا الذوق وتهذيبه بالتربية الصحيحة»<sup>2</sup>، ويعبر عنها جيروم **Jerome Stolnitz**: «أما الذوق واللمس فإنهما يوجهان الانتباه إلى الجسم، وكذلك الحال في الشم ولكن بدرجة أقل ونظراً إلى أن هذه الحواس الأخيرة لا تسمح بمسافة مادية»<sup>3</sup>، وسنذكر نماذج بعض الصور منها: يقول أحمد بجيت<sup>4</sup>:

نشرب ماء الظمّنا

ووحدنا

نأكلُ خبز السَّعَب

ووحدنا

نسكّر من خمرة

<sup>1</sup> خالد بن عثمان السبت، الخلاصة في تدبر القرآن الكريم، دار الحضارة للنشر والتوزيع، الرياض، ط01، 2016، ص46.

<sup>2</sup> صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند السيد قطب، ص71.

<sup>3</sup> جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص333.

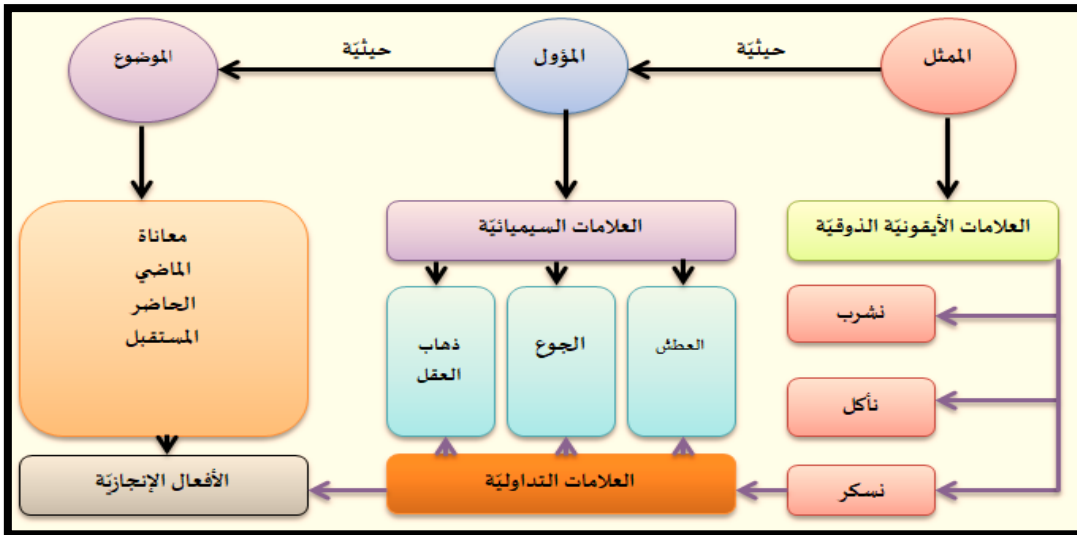
<sup>4</sup> أحمد بجيت، الأخير أولاً، [www.kotobarabia.com](http://www.kotobarabia.com)، ص56.

لقد بدأت العلامة الذوقية بقرينة الشرب لتشير إلى شدة العطش في مفارقة طبيعية "شرب ماء الظما" تركيب انزياحي ترتبط دلالاته بالسياق في قوله: "لا ننسحب" وحدنا حتى ولو مُتتنا عطشًا لتبدأ الإشارة إلى العلامة:

الأولانية: لتفتح المجال لفرز الدلالات، بإظهار قوة الأفعال الإنجازية التي تميز بها الشاعر وجاءت على شكل محسوس "الشرب والأكل" مجسدة بعلامة استعارية، فهي تعمل على التأويل التداولي - المباشر والصريح - فهي أيقونية خبرية؛ ولهذا أضحت مجسدة في موضوع فرداني في قوله: "غابوا وبق أنت وبق أنا"، فالشاعر من خلال قصديته أنت المخاطب "الشعر"، وأنا "الشاعر نفسه" فالعلامة فردية تُحيل إلى الحزن الذي ألمَّ به وأتمته.

أما الثانية: فهي سيروية لا متناهية من الانتقالات - من الخبرة إلى التصديقية - للأفعال الكلامية.

الثالثة: هي قوة الحجاج في قوله: "نسکر من خمرة" فالسلم يتصاعد من الشرب إلى الأكل إلى السكر، بعد قرينة العطش والجوع إلى الإغماء؛ ف"الظما" رمز، و"السغب" رمز و"الخمرة" رمز، ويبقى الصدق أقوى حجية عرفها الخطاب؛ والرسمه توضح مدى سيروية الأيقونة الذوقية في البيت الشعري كالاتي:



#### 4.6. الأيقونة اللسبية:

يسميا علماء النفس المحدثون بالإدراكات الحسية المكتسبة؛ مثل إدراكنا الحرارة بمجرد رؤيتنا للنار، لما بين الاثنين من علاقة<sup>1</sup>، بين المبدع والمتلقي وعلاقة المبدع بالشكل الموصوف، يقول في هذا المجال الشاعر محمد عبد الباري:

أتلّسُ وجهك في وجهي

فتطيرُ

أبايل الجرح النبوي

شيء ما

ينهمرُ بعينيك

فقل لي: ما هذا الشيء؟!<sup>2</sup>

الشاعر حين ينظر في المرأة، يرى وجهه في وجه الموصوف، يذكره بعنفوان شبابه الحماسي المندفع نحو الحق، حينها يتلمس تصرفاته في تصرفاته، فالعلامة أيقونية حسية لسية ينفع معها المتلقي ويستشعرها، فهي مشهد ملموس، يتمثل في: التماس الوجه، احساس بالجرح النبوي وانهمار العينين، إحساس رهيب جعل الخطاب ذا دلالات مفتوحة على مدلولات أخرى اتجاه مؤول آخر يكون البعد السيميائي والتداولي حاضرًا بقوة، فالأبيات «لا تفصح عن ذاتها، ولا تكشف عن هويتها، بل هي تتوارى خلف أستار وحجب، ولا تتجلى إلا في شكل احتمال، أما الوارد فيها فهو محض علامات دالة تختبئ وراءها مدلولات جمّة ومتعددة، ومن ثمة كان النفاذ إلى مستوياتها العميقة يتطلب بالضرورة سبلا ملتوية ومتنوعة تختلف لا من حيث امكاناتها، وتصوراتها، وفرضياتها وحسب، ولكن أيضًا من حيث كونها أشكالا غير ثابتة تنزع إلى التحول والتنوع والتلون»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 29 .

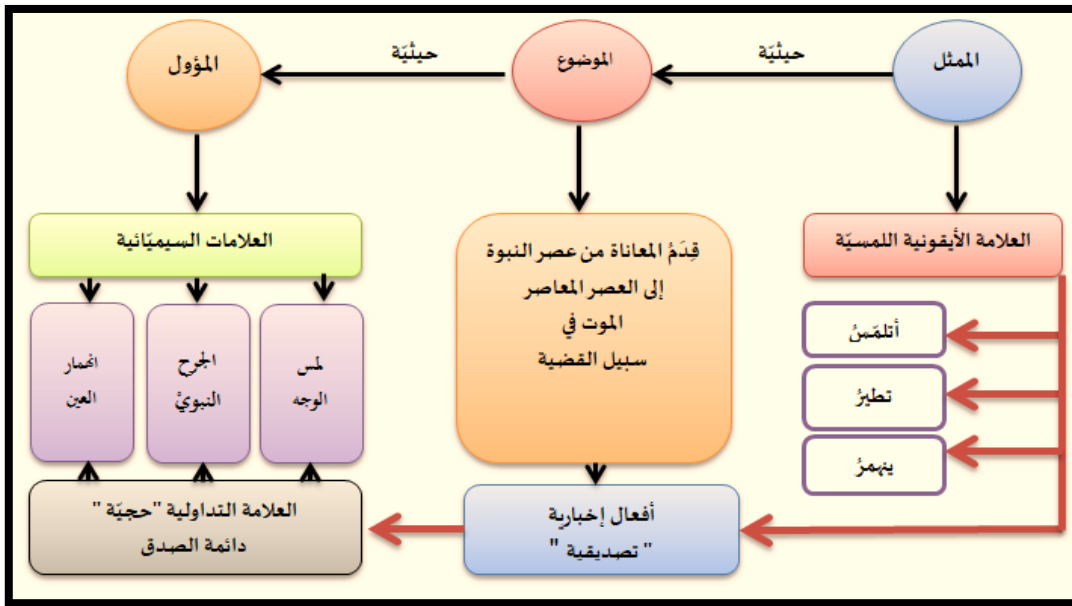
<sup>2</sup> محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى، منتدى المعارف، الموسوعة العالمية للأدب العربي، بيروت، دط، 2012، ص 113.

<sup>3</sup> عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، دار الوصال، الجزائر، ط 01 1994، ص 67.

فالتعبير عن الأولانيّة: يتم عن طريق المحسوس الملموس "أتلّمسُ وجهك في وجهي" فالعلامة خبرية مدركة من حيث وصفها للموضوعة، فهي لا تقبل الصدق أو الكذب، وإنما كيفية (تجسدت مادياً)، أيقونية تصديقية.

أما الثانيانيّة: تنطلق السيرورة التأويلية نحو علامة أخرى "الجرح النبوي" لتحلق عبر المعاناة والجروح التي سبقت المعاناة الأولى، لتشير إلى دلالات متنامية.

أما الثالثانيّة: جاءت لتوضح عبر السيرورة الذهنية عبر توليد العلامات الاستعارية عن تطور المعاناة التي نتج عنها الهلاك، فأنت الاستعارة على شكل سؤال: "فقل لي: ما هذا الشيء؟! " أي كيف استطعت فعل هذا الشيء، لقد أدهشني صنيعك وفعلك، دلالة على "الشجاعة"، هنا أصبحت العلامة دائمة الصدق "حجيّة" لتحيل إلى موضوعة الشجاعة والموت في سبيل "القضية"، وعليه تكون الأيقونة اللمسيّة "علامة حجية رمزية قانونية" أي دائمة الصدق، وهذا ما توضحه الرسمّة التالية:



ملاحظة: يرى "سورل" أن هناك أموراً تتحكم في الأفعال الإنجازية، من بينها الواردة في الأبيات الشعرية هي: اختلاف بمس الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، والمعبر عنها، واختلاف في الطرق التي يرتبط بها القول بمصالح المتلقي؛ وعليه أتت مستويات الفهم على ثلاث مستويات اعتمدها سورل في تحليلاته هي: «المستوى الأعلى المتعلق بالقصدية، والذي يسمى أحياناً بازدراء

علم النفس الشعبي، والمستوى السفلي المتعلق بالبيولوجيا العصبية والمستوى المتوسط الذي يمكن أن يعمل فيه أحد العلوم المعرفية»<sup>1</sup>.

### 5.6. الأيقونة الشمية:

وقد وضعها وحيد صبحي في المرتبة الثالثة، «وذلك من حيث المقدرة على الانفعال عن بعد. والشم يتفق مع السمع في إمكانية الانفعال بالموضوع في غيبة الجسم الفاعل»<sup>2</sup>، يقول الجواهري:

تفتحي زهر الربى للندى      وارتشفي في مسم الفجر ريق  
وعطري ربح الصبا بالشذى      وانفتقي عن فار مسك فتيق<sup>3</sup>

إن الأيقونة الشمية هي "رائحة الأزهار" عند وضعها في سيرورتها التأويلية، ولهذا نجد:

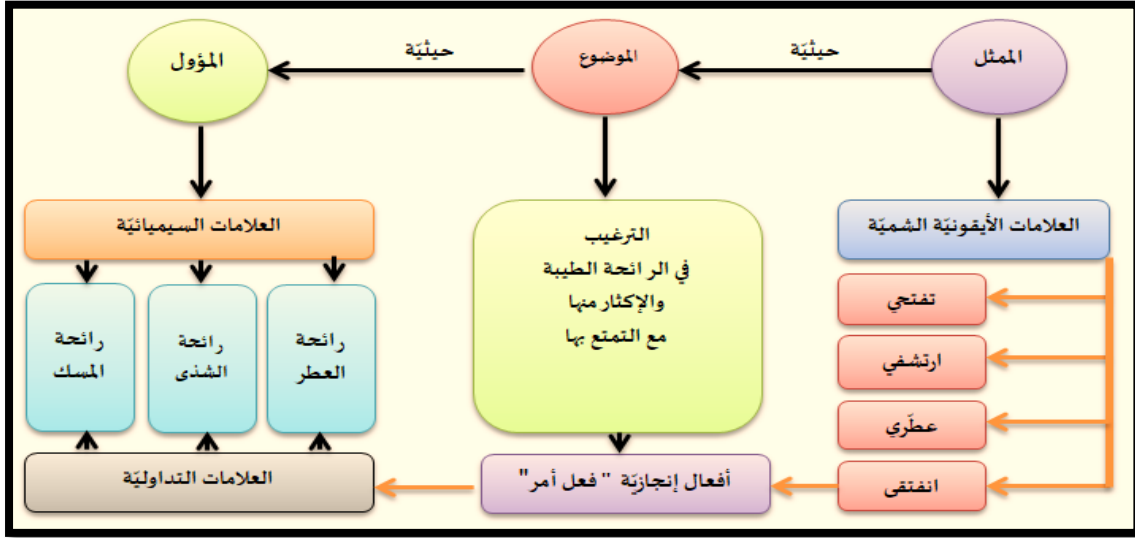
الأولانية: يكون الإحساس فيها مجرد تمييز الرائحة أهي طيبة، أم كريهة، فهي مدركة بوصفها ومطابقتها لمقتضى الحال والمقام، ومقتضى الأيقونية التي وردت فيها، لذا أصبحت أيقونية خبرية كما جرت العادة مع باق الحواس الخمس، أما الثانية: فهي نسق متفرد توضيحي للأولانية، وللحدث سياق خاص، فالعلامة الفردية تتحقق إما بريح الشذى "الطيب" أو بريح الدنس "الكريه"، ولكونه يرتبط بقربنة لغوية، فإنه يُمثَّل الوجود الفعلي الحقيقي الذي يوصف بالجانب التصديقي منه، ولهذا تبدأ العلامة في انفتاحيتها نحو الثالثة في جانبها التأويلي لتختار المجال إما بالترغيب أو التهيب في الرائحة.

فالرائحة ليست مجرد حقيقة تُثبت الاستطابة بريحها، وإنما هي استعارة أيقونية للتقرب من المعنى والأفعال الخيرية- المكارم والأخلاق- فهي تحدد فهم الموضوع فهمًا عميقًا، لأنها رمز للفضيلة من هنا وردت العلامة في البيتين متكاملة منسجمة تدعو إلى الاستكثار من أنواع الأطياب، وحين تكتمل هذه الصورة فإنها تصبح دائماً الصدق "حجية"، والرسمه توضح ذلك:

<sup>1</sup> جون سورل، رؤية الأشياء كما هي نظرية للإدراك، تر: إيهاب عبد الرحيم علي، عالم المعرفة، الكويت، العدد456، 1978 ص199.

<sup>2</sup> وحيد صبحي كباة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد243، 1999 ص125.

<sup>3</sup> محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، مطبعة الغرى، العراق، دط، 1935، ص209.



**وخلص القول:** يمكن أن يتجلى المعطى التداولي في سيميائيات "بورس" من خلال تراسلية الحواس، وبالإشارة إلى أن كل موضوع أو مفهوم لا دلالة له إلا في إطار الفعل والنتيجة عنه، إما إيجاباً أو سلباً، وعليه يكون بناء كل موضوع ممكن سببه العلامة في حد ذاتها، وهي أساس الفعل الأولي أيضاً لفكرة الموضوع، ولهذا تكون علاقة العلامة بثلاث هي:

- أ- علاقتها بالمفسرة وتكمن في التجسيد المادي والواقع الفعلي مع العرفية التداولية.
- ب- علاقتها بالموضوعة التي تتجلى في المحاكاة كمؤشر يتأثر بالأشياء التي هي في حد ذاتها رمز عن التعبير.
- ج- علاقتها بالمصورة في عملية تصوير الوقائع حقيقة لا تحتل لا الصدق ولا الكذب، مع حجية دائمة الصدق والتأثر.

إذاً فالإدراكات التي «تستثيرها المحرضات الحسية الموضوعية المتنوعة لا تنفصل عن بعضها البعض في التلقي، وسواء تم ذلك بتمثيل بصري أو لغوي، فكل منها يحيل إلى الآخر بانسجام فكري هدفه الوصول إلى تركيبية بنوية وظيفية محددة بمجموعة من الدلالات المفتوحة، وفي الوقت نفسه لا ينفصل التلقي البصري والتلقي اللغوي عن بقية الإدراكات التي تحدث بوجود محرضات أخرى متنوعة في البيئة المحيطة بالإنسان، إذ يتداخل هنا التلقي البصري واللغوي مع أشكال أخرى منه، كالسمعي والشمي واللمسي، وهو ما يتحول بمجموعة في عقل الإنسان إلى استشارة للوعي»<sup>1</sup>، وعليه تؤدي

<sup>1</sup> مازن عرفة، سحر الكتاب وفتنة الصورة من الثقافة النصية سلطة اللامرئي، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط01 2007، ص446.

ثلاثية الوجود لـ "بورس" علامة تتداخل فيها اللغة مع المرئي واللامرئي؛ فالأولانية علامة في لحظتها الأولى تتحول إلى مجموعة من التراكمات العقلية المستثيرة للوعي، ويكون تداولها في لحظتها الثانية في تلقيها الحسي، وفهمها وتأويلها كمحرض في لحظتها الثالثة.

#### 7. بين ثقافة الأذن وثقافة العين:

يمثل المشهد وسيلة ثقافية تعبيرية جديدة، أدى إلى إحداث تغيرات عبر الأفكار والمضامين وذلك بالفعل الثقافي الجديد، حيث أصبح المبدع يبدع عمله بما خلصت إليه الأذن والعين، فاستطاع تركيب هاتين الحاستين لصالحه وفتح المجال لهما كطرف ثان بعد اللغة والفكر لإقامة واقع ثقافي اجتماعي، طرفه الأول الغاية والمتعة وطرفه الثاني التلقي والجمهور.

وقد خلصَ لونيس بن علي «إلى أن الصورة قد أحدثت تحولات نسقية في الثقافة الإنسانية وهي اليوم تمثل مظهرًا ثقافيًا حاضرًا بقوة صناعة السياسات في العالم نظرًا لقوتها التأثيرية، وطابعها الجماهيري الذي يمنح لها الانتشار الكبير»<sup>1</sup>، فاللفظة التي استعملت حديثًا أصبح لها الصوت المؤثر على الأذن، واللفظة التي تُرى بصريًا أصبحت روح الثقافة اليوم، فهي الجمالية البصرية بعينها.

ولهذا كان لزامًا على العين والأذن - الوثوقية - أن يكونا محورين هاميين في عملية الإبداع، بحيث «إذا التصق الموضوع بالعين، فهي لن تتمكن من رؤيته، أما الأذن فعلى العكس ذلك، تستلزم القرب وكلما ازداد الصوت اقترابًا كان سمعها أقرب، العين حاسة المسافة والابتعاد والانفصال، أما الأذن فحاسة مباشرة والقرب والاتصال، لا عجب إذن أن تقترن الرؤية بالانعكاس والتفكير، والبصر بالبصيرة، والنظرة بالنظر، والعين بالعقل، وأن تقترن الأذن بالنقل والحفظ والذاكرة»<sup>2</sup>، بمعنى أن الأذن والعين يجب أن يسيرا وفق مسار الطاعة والإذعان والمثول، لأن عملية التقرب السمعي والمرئي هي التي حددت الثقافة الإيديولوجية، فمعطياتها كلها تُشير إلى المحافظة والتقليد والرضخ لما يقال.

إذًا بهذا التصور «لا يمكن، أن نتصور الثقافة بوصفها نسقًا عامًا يتكون من أنساق ثقافية تصوغ بدورها العالم بشكل خاص ومتفرد وخاضع لقوانين ثقافية خاصة، وبذلك فالثقافة ذات لغات غير متجانسة لأنها متعددة ومتنوعة، وكلما اخترت نسقًا إلا واخترت نموذجًا خاصة للعالم يطبعها

<sup>1</sup> لونيس بن علي، الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية، مجلة الخطاب، العدد 11، 2012 الجزائر، مجلد 07، ص 46.

<sup>2</sup> عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 2008، ص 07.

نظام النسق الذي اخترته»<sup>1</sup>، فأحياناً نبرمج ثقافتنا على أشياء ندرکها حسياً وتعامل معها اجتماعياً فنعتبرها نسقاً دلاليّاً نتعايش وتتواصل معه لغوياً بوصفها الأداة الأولى، وبذلك تصبح ثقافة العين ثقافة نقدية وتساؤلية وجدلية في الوقت نفسه.

## 8. بين التلفظ الشفهي والكتابة المشهدية:

من شروط التلفظ الشفهي التي حددها النظرية المعرفية هي طريقة التلفظ، وتكون مدركة بنظرة متميِّزة ولها شرط الإيصال - بلاغة الملفوظ - من هنا تكمن قضية الإيمان بالإدراك الحسي المتمثل في "الحس المشترك" الصادق؛ فهي تُنتج عن معتقدات صادقة وواضحة يؤمن بها الناس ويقبلونها لأنها نتاج فكري وفطري، والحس المشترك يقصد به الإدراك الفطري والبساطة العفوية التي يعبر عنها الإنسان بخصوص القضايا التي يدركها بصرياً وتأخذ حيناً من اهتمامه.

## 1.8. الإدراك البصري:

إنَّ «الإدراك البصري البشري سمات علمية يمكن أن تُعتبر، في السيميائية أنها تشكل شيفرة إدراكية، وهؤلاء العلماء هم الذين صاغوا أفهومي "المبرز" و"الخلفية" في الإدراك، يبدو أننا نحتاج عند تشكيل صورة بصرية، إلى الفصل بين هيئة مُسيطرة "مُبرز" محدّد المحيط وما تدفعه اهتماماتنا عندها إلى "الخلفية"»<sup>2</sup>، وهذا استناداً على إدراكات حسية تندرج ضمن محيط ثقافي مسؤول على توليد دلالات جديدة، ففعل الإدراك يبحث عن النتائج المحصل عليها، تتطابق مع خرائط مخزّنة في الذهن تمتاز بثقافة تلقي المشهد.

فالقصيدة البصرية في الشعر العربي المعاصر «تُرسَم كلماتها على صفحة كتاب على شكل نافورة سترتبط معانيها عند تلقيها بصرياً بفكرة الماء المتساقط والبحيرات الاصطناعية والحدائق مثلاً وذلك بحسب المتلقي وحالته، كما أن قراءتها صوتياً تستدعي جرساً موسيقياً داخلياً خاصاً، شبيهاً بصوت خرير المياه أو تساقطها»<sup>3</sup>، من هنا يكون التواصل والتفاعل معها أساساً من خلال طريقة تلقي المشهد.

<sup>1</sup> حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص 88.

<sup>2</sup> دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 01، 2008، ص 257.

<sup>3</sup> مازن عرفة، سحر الكتاب وفتنة الصورة من الثقافة النصية سلطة اللامرئي، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط 01، 2007، ص 438.

فهو - المشهد - يركز على عنصر الصورة البارز فيها، التي تُعيد إنتاج المعنى لديه بطريقة انزياحية تلفظية وخاصة إذا توفرت فيها تمثيلات أيقونية مكثفة كإنتاج مرئي لأشياء موجودة على طبيعتها (بنايات حيوانات أشجار، جبال شلالات..)، وتستند أيضاً على تمثيل تشكيلي بما يعرف بـ(الألوان الخطوط..) - الكتابة المشهدية - هذا ما يؤهلها لجلب انفعالات المتلقي، وتجسيد رؤيته للأشياء بإنتاج ثان، لأن «ما نشاهده وما نتأمله ليس وجهًا ولا يدًا ولا وضعة، ولكننا نستحضر السياقات التي يستعمل فيها هذا العضو أو هذه النظرة، وبعبارة أخرى، فإن الثقافة تحدد كل عضو سلسلة من السياقات التي تحيل على دلالات مختلفة»<sup>1</sup>، إننا كلما استدعينا عضوًا، نستدعي معه السياق الثقافي الذي يحدد ويجدد الدلالة، يقول مفدي زكريا:

أَمَانًا أَلَا يَا سَمَاءُ أَقْلَعِي      فَقَدْ صَبَّتِ الْأَرْضُ أَنْكَاهَا  
و يَا أَرْضُ رُحْمَاكِ لَا تَبْلَعِي      صَبَايَا الْبِلَادِ، وَأَطْفَالَهَا<sup>2</sup>

فالصور البارزة في البيتين إنما هي "تلفظ بصري" شفهي غايته الكتابة المشهدية - بلاغة الملفوظ-، ولهذا بمجرد قراءته بصريًا يأخذنا مباشرة إلى السياق الثقافي الإسلامي، المقتبس من القرآن الكريم، هذه من جهة، أما من الجهة الثانية، فهو يحيلنا إل شكل القصيدة بمجموعة من الأفعال المتولدة هندسيًا، التي لها وقع على نفسية المتلقي، فالبيتين لهما شكلين: شكل الصدر ينتهي بحرف الياء وشكل العجز ينتهي بحرف الهاء؛ فالأول: فيه التشديد والحزم، والثاني: الهدوء والرأفة، هذه أشكال صنعت التناقض والصراع داخل البيتين مما أضفى ترابط بين الوحدات بدلالات مسبقة حاول الشاعر نسجها على منواله في شكل محسوس بإدراك ثقافي ذا بعد صوتي جمالي.

إذا «مادامت الصورة هي بالتحديد وليدة إدراك بصري، فإن تمثيل الأشياء داخلها يعود إلى تحويل أنطولوجي ماهيات مادية وتقديمها على شكل علامات، أي النظر إليها باعتبارها عناصر تدخل ضمن أنساق سميائية يعد الإدراك البصري نفسه بؤرة تجليها»<sup>3</sup>، وقد قُسم على الأقل على ثلاثة عناصر: المدرك؛ الخبرة البصرية؛ الموضوع المدرك<sup>4</sup>، هذا ما يجعل الخبرة البصرية تتبلور في الكشف

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار حوار للنشر والتوزيع، سورية، ط03، 2012، ص134.

<sup>2</sup> محفوظ كحوال، أروع قصائد مفدي زكريا مع دراسة أدبية، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ص26.

<sup>3</sup> سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية الأشهر والتمثيلات الثقافية، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2006، ص33.

<sup>4</sup> ينظر: جون سيرل، القصدية بحث في فلسفة العقل، تر: أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2009، ص87.

عن الاستعارة البصرية التي تخترق الأطر «البصرية وتستخدم في كثير من الإعلانات، وقد أصبح كثير من هذه الإشارات لغة عالمية.. كما أن هذا البعد الاستعاري في بناء الصورة لا يقتصر على استعارة رموز وصور، وإنما يسري ذلك على النص اللغوي الموازي»<sup>1</sup> لإنتاج المشهد غير المباشر للموضوع المقصود.

وينطوي تأويل المشهد غير المباشر تحت فهم الصور وتأويلاتها، بحيث كل صورة لها دلالات تفرزها كسيرورة تأويلية، وتحت أبنية من السياقات المفترضة، من خلالها يُعطى للمتلقّي فهم التنسيق المجمل بين عناصر الصورة، وتنسيقها لعناصر المشهد، الذي يُعدُّ مكوناً عامّاً لعالم الخطاب وعالم إبلاغ الإدراك البصري.

## 2.8. التنظيم الإدراكي:

لقد حدد علماء الجاشتالت **Gestalt** مبادئ تنظيمية للإدراك أساسية وعالمية. وهذه المبادئ هي:<sup>2</sup>

- التجاوز: يتم الربط بين السيميات القريبة من بعضها.
  - التشابه: يتم الربط بين السيميات المتشابهة.
  - حسن التتابع: المعالم التي تستند إلى تتابع سلس مفضّلة على التغييرات المباغتة في الاتجاه.
  - الإغلاق: يتم التفسيرات التي تُنتج أشكالاً "مغلقة" وليس أشكالاً "مفتوحة".
  - الصّغر: نزع إلى اعتبار المساحات الصغيرة مُبرزات ذات خلفيّة واسعة.
  - التناسق: نزع إلى اعتبار المساحات المتناسقة مُبرزات، وخلفياتها هي المساحات غير المتناسقة.
  - الإحاطة: نزع إلى اعتبار المساحات التي نرى أنها مُحاطة بغيرها مُبرزات.
- فالتنظيم الإدراكي يجب أن يسير وفق نظام معين، ضمن وحدات مرئية دالة، بحروف تتألف في ما بينها في جمل تركيبية. تعد نظاماً علاماتيّاً، فهذه المبادئ توحي إلى دعم الوضوح، مفادها التفسيرات المبسطة والأكثر ثباتاً في نظر الجشتالتين.

<sup>1</sup> عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ص 161.

<sup>2</sup> دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 01، 2008، ص 258.

### 3.8. الإدراك النموذجي:

الإدراك النموذجي هو: «خالق لماهيات يتحدد وجودها ومصيرها داخل أسنن متنوعة منها الديني والأسطوري ومنها الثقافي والسياسي والاجتماعي»<sup>1</sup> وغيرها «عوض أن نجعل من فكرة الأيقونية، التي تحيل في كل السياقات على فكرة التشابه، مدخلاً نحو إدراك وفهم إوليات الصورة علينا أن ننظر إلى البنية الإدراكية، التي تنتظم داخلها مجمل الخطاطات المجردة، باعتبارها شيئاً سابقاً على الأيقونية ومتحكماً فيها، فالتعرف على هذه البنية يشكل المفتاح السري الذي يقودنا على تحديد المفهوم الخاص للنموذج الإدراكي، أو ما يطلق عليه إيكو في أحيان كثيرة سنن التعرف الذي شكل المعرفة الأولية التي تساعد الذات المدركة على فك رموز مجمل الصور البصرية وربطها بالتجربة الواقعية التي تشير إليها»<sup>2</sup>.

حينما تُدرك الأشياء خلال وجودنا لا ندركها على المباشر؛ وإنما عن طريق استحضار مخطط سابق لهذا النموذج المرئي لبناء إدراك مثالي يقارب هذا المشهد المرئي، ثم تأتي وظيفة الكتابة المشهدية لفرض تقنياتها وآلياتها البلاغية، بحيث ما نراه هو مشهد حقيقي يتسلل إلى الذهن، ليتحول إلى فكرة تقود صاحبها إلى بلورة فكرة أخرى لصالح دلالات ممكنة بعلامات أيقونية، ولهذا حدد سعيد بنكراد مضمون العلامة الأيقونية لوجودها بسببين:<sup>3</sup>

1. إن ما تدركه العين هو علامات لا موضوعات معزولة، والعالم تسكنه العلامات وليس خزاناً للأشياء.

2. إن العلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل.

ولهذا تمثل العين «ممر ضروري نحو المجرد في الوعي، فالمدرك بكل أشكاله يحضر في الذهن من خلال تحييزه في الفضاء وتعاقبه في الزمان، ولا وجود له خارج هذين البعدين، ولذلك لا يمكن الحديث

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، ص 33.

<sup>2</sup> سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 119.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 120.

عن التجريد في الرسم إلا من باب المجاز، فما تقدمه الصورة شيئاً ملموساً هو وحده القادر على فتح أبواب التمثيل الرمزي المجرد»<sup>1</sup>.

فإن هذا الإجراء يتم عبر مستوى تداولي يُؤلّد علامة سيميائية، وكل علامة هي صورة بصرية تعمل على أنماط العمليات السيميائية كأنها أنماط تحويلية وهي بطبيعة الحال عملية توليدية - سيرورة - على جهتين أيضاً: جهة سيميائية وجهة تداولية.

فعملية الإدراك البصري ما هي إلا نموذج إنتاج فعل "الحضور والتأمل" نحو عالم الموجودات وفي الوقت نفسه انطلاقة من مجمل آثارها، فهي أشبه بتيار متصل يتم تعميقه عبر الزمان والمكان حتى تبلور مشهدياً.

وفق هذا التصور يمكن فهم الخطاب الشعري فهماً عميقاً يربط تلك العلامات بوظيفتها النسقية وأدائها الإنجازي في تحقيق المنفعة والفائدة، هذه الشراكة - المدججة - إذن، تستطيع سدّ ثغرة اللسانيات - الوصفية والتفسيرية - والتفكيكية بدراستها للنسق والسياق الثقافي للخطاب بإمدادها للدليل التفكري في تحليل الخطاب الشعري المعاصر.

#### 4.8. الإدراك الجمالي:

إنّ الإدراك الجمالي هو نتاج أفعالٍ تأثرية ناجمة عن «عملية إيجابية تتطور عبر الزمان، وتتألف من لحظات أو مراحل، وهي ذاتها التي يمر بها الإدراك الجمالي مثل: "الحضور والتمثل والتأمل الباطني الانعكاسي"، فالإدراك الجمالي موحداً، فهو من ناحية يوحد الموضوع الجمالي، وفي نفس الوقت يكون أشبه بتيار مؤلف من لحظات متصلة يتم تعميقها عبر الزمان حتى يتم تبلور الإدراك الجمالي»<sup>2</sup>.

وقد يرتبط الإدراك الجمالي مع الموضوع الجمالي بلحظات ثلاث تترتب عنها كلية واحدة؛ لأن الموضوع هو موضوع مدرك، وأن هذه اللحظات تتمثل كما يلي:<sup>3</sup>

أ. الحضور والغياب: إن الغياب يوجد في الحضور، والحاضر يعتمد على الذاكرة والتوقع لفهم العالم.

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، الصورة وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، مجلة علامات، المغرب، العدد32، 2009، ص36.

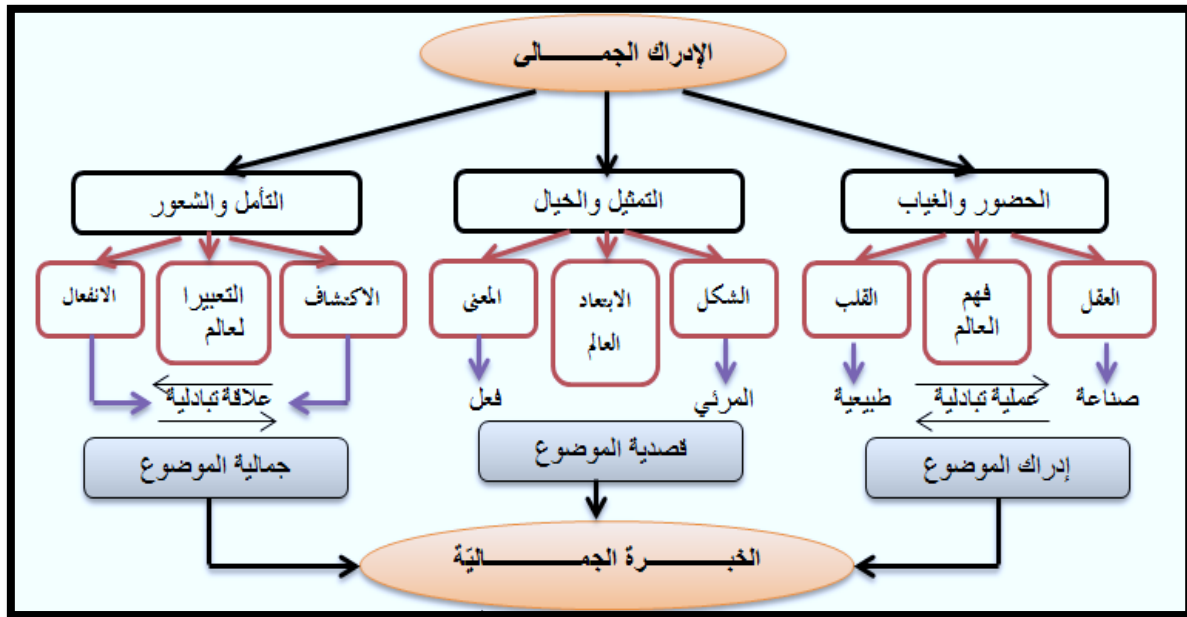
<sup>2</sup> جواد الزيدي، فينومينولوجيا الخطاب البصري مدخل لظاهرية الرسم الحديث، دار الينابيع، سوريا، ط01، 2010، ص104.

<sup>3</sup> ينظر: جواد الزيدي، المرجع نفسه، ص107.

ب. التمثيل والخيال: إن الموضوع الممثل يتم اكتشافه بشكل مباشر من خلال المظهر، أما الخيال فإنه يعمل على ظهور ورؤية المعنى، ووظيفته تبقى موجودة داخل حدود مظاهر الموضوع الجمالي «فالتمثيل يكون وريثاً لخبرة الجسد، فضلاً عن ذلك فإن البدن نفسه يمهد للتمثيل»<sup>1</sup>، هكذا القصيدة تكون وريثة لخبرة الشكل لتمهيد آخر من قبل متلقٍ آخر.

ج. التأمل والشعور: إن التأمل والشعور تربطهما علاقة معقدة، حيث إن هذه العلاقة «ليست تذبذباً بسيطاً، فالتأمل الذي يتلو الشعور يختلف على التأمل الذي يسبقه، والشعور يخصب التأمل ويحاول أن يرده ويسحبه نحو الموضوع، ولكن التأمل يحاول أن يخصب الشعور نفسه ويكشف عن عمقه، وهكذا فإن الخبرة الجمالية التي تبلغ ذروتها في الشعور لا تتخلص أبداً من التأمل»<sup>2</sup>، أي إنّ الدور الذي يؤديه المبدع في ترك الأثر البالغ في نفسية المتلقي بالتأمل نحو الموضوع المطروح ضمن خبرة جمالية منبثقة من تجربة شعورية تزواج التأمل بالشعور والعكس.

والرسمه التاليّة ستجمل مدى فاعليّة الإدراك الجمالي في تحقيق الغاية من الكتابة المشهدية:



<sup>1</sup> جواد الزبيدي، فينومينولوجيا الخطاب البصري مدخل لظاهرية الرسم الحديث، ص 108.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 110-111.

## 9. مفاهيم سيميائية في خدمة التداولية:

تُصنف أعمال تشارلز موريس **Charles Morris (1901-1979)** ضمن البحوث الفلسفية التي درست التداولية على أنها جزء من السيميائية، فقد استطاع رسم خريطة العلامة بثلاثة أبعاد: بعد دلالي، وبعد تركيب، وبعد تداولي، هذا الأخير جعله أحد الدعائم التي تقوم عليها السيميائية، في علاقتها مع العلامات واستعمالها وتوظيفها، حيث «يتجلى المعطى التداولي لمشروع ش. موريس في تمييزه الضمني بين التداولية المحضة **Radical** والتداولية المندمجة **Integre**، على أن تكون هذه الأخيرة موضوع التعريف المشار إليه آنفاً، بينما تعنى التداولية المحضة بإنجاز عناصر اللغة في البعد التداولي للسيميوزيس مجسداً في مقولات الفعل والإنجاز والسياق، بوصفهما علامات للتثبيت والفهم، وعقب ذلك ينبغي أن ننوه بالدور الريادي لمفهوم القواعد التداولية الذي أشار إليه موريس على أن هذه القواعد تمثل جملة الشروط الخاصة للتأويلات، التي تكون في إطارها العلامات الحوامل **Signes Vehicules** بمثابة علامات وظيفية»<sup>1</sup>.

من هنا فتح مجال فهم العلامة واشتغالها على نظام لا متناهٍ، الذي يمثل وسيلة التقرب من الدلالة والمعنى لأنَّ «هوية المعنى الواحد هي التي تسمح للعلامة بأن تدلَّ وبشكل أعمق»<sup>2</sup> عن آفاق الخطاب الممتدة عبر كينونته، فالمعنى لم يعد حكراً على أي قارئ متمكن، «بل يكفي الباحث السيميائي، وغير السيميائي، أن يستعين بخطاطات سابقة أو آليات جاهزة للقبض عليه ومحاكمته؛ بل أصبح المعنى واقعة ثقافية، يُبنى ولا يعطى، يُروض ولا يُساق، أي سيورة لا متناهية»<sup>3</sup> من السيميوزيس **Semiosis**، ولهذا مهما تعددت الرؤية التحليلية للخطاب الأدبي، «وتنوعت معارج معناه، تبقى ثمة مصطلحات قابلة للاستيعاب، وقابلة لتمرس القارئ السيميائي بالتعامل معها، منها ما يرتبط بالسياق التداولي أو النحوي، ومنها ما يرتبط بالسياق البنيوي الدلالي للنص»<sup>4</sup>، ومع هذه

<sup>1</sup> هوارى بلقندوز، المعطى التداولي لنظرية العلامة في السيميائيات الأمريكية، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، 2008 ص371.

<sup>2</sup> صابر الحباشة، تحليل المعنى مقاربات في علم الدلالة، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2011، ص37.

<sup>3</sup> ادريس جبري، السيميائيات المناضلة خطاب المعنى وسؤال التحديث عند سعيد بنكراد نحو ميلاد إنسان جديد، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد 05، 2014، ص63.

<sup>4</sup> عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، ط01، 2012 ص146-147.

الرؤية التحليلية يحاول القارئ رصد هذه السمات في الخطاب المفتوح، من حيث المعجم اللغوي والرمزي العلاماتي ليمتلك بذلك الرؤية الثاقبة لفك شفرات الخطاب، والرسمه تثبت التزام المحلل السيميائي والتداولي بالكشف عن المعنى:



لا خلاص لنا خارج النص أعطت المحلل السيميائي ثقة وألوية للبحث عن المعنى، وخاصة إذا استطاع توظيف المربع المنطقي، الذي يعرف بالمربع السيميائي، الذي استطاع غريماص Greimas بلورته لصالح الخطاب في إنتاج الدلالة.

يقول سعيد بنكراد: «يكفي أن تتمكن من ملء خاناته لكي يصبح مضمون الواقعة مكشوفاً للعيان وينجلي الغشاء الرمزي، ويُسلم النص كامل محتوياته»<sup>1</sup> فعالم الأشياء مليء بالتناقضات، إما الموت أو اللاموت والحياة أو اللاحياة تلك إجابات توضيحية تقربنا إلى المعنى فتكسبه التحكم في بناء الدلالات بمنطق مفعم بالعقلانية، دون أن ننسى آليات التداولية من إشارات وفرضيات مسبقه، واستلزام حوار، ونظرية أفعال الكلام والنظرية المدججة في تفجيرها للمعنى.

ويرى سعيد بنكراد «الذهن البشري محكوم، في تصور كريماص، بسيرورة طبيعية تساعده على بناء موضوعاته السيميائية أي كل أحكامه الثقافية هي التي تقوده إلى تصنيف رؤاه استناداً إلى مسار محدد في بنيات ثلاث هي الشرط الأولي في بزوغ المعنى، وهي شرط الكشف عنه في الوقت ذاته»<sup>2</sup> فعليه تكون السيميائيات التداولية طريقة جديدة في فهم الظواهر وتأويلها وتعاملها مع المعنى مع قراءة تأويلية هادفة.

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، سيميائيات النص مراتب المعنى، دار الامان، الرباط، منشورات الاختلاف، ط01، 2018، ص100.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص92.

10. علاقة السيميائية بتداولية المشهد:

تعدُّ التداولية فرعاً من السيميائيات حسب - بورس - فهي تهتم بالخطاب أثناء استعماله وقد جعلتها فرانسواز أرمينكو **Françoise Armingaud** آخر مولود للدرس السيميائي و«تقول الحكمة التداولية ليرس: بأن الإنتاج الثلاثي للدلالة يتوجه نحو الفعل، وبأن الفكرة التي نكوها عن الأشياء هي مجمل الآثار التي نرتي إمكانيتها، انطلاقاً من الأشياء»<sup>1</sup>، وهنا نستشف التواشج بين علاقة السيميائية مع التداولية (**sémiotique pragmatique**)، في العلامة ومقولة الفعل.

نحن نعمل على نموذج يسمح بإجراء كل عملية تداولية مما ذكر في كل مستوى تداولي لتوليد علامات سيميائية، هي الصور المشهدية، وتعمل أنماط العمليات السيميائية كأنها أنماط تحويلية، إنها تحول المعيار التداولي المقصدي، في المواقع من الخطاب، إلى معيار مشهدي، وهذه عملية توليدية على جهتين: جهة تداولية وجهة سيميائية، و وضع الإشارات وأنواعها رهن التحليل الخطاب الشعري.

تختلف جماليات المشهد التداولي في كون الفراغ الذي يورق المتلقي بملئه يتولد عن مفارقة في الكفاءة التواصلية المباشرة الصريحة، والكفاءة غير المباشرة الضمنية - الانزياح -، بهذه الطريقة يمتلك الدليل السيميائي المشهدي في الخطاب الأدبي تعدداً ثنائياً: الشكل - الخطي - والتواصل، وهذا التعدد ينطلق على شكل قراءات متعددة.

يهتم الموضوع السيميوتداولي بالفعل التلفظي، ويبرر «وجود هيتين هما: اللافظ والملفوظ له وإذا كان التلفظ هيئة لسانية خالصة، وبشكل موسع، سيميائية يفترضها منطقياً الملفوظ وتكون آثارها موسومة في الخطابات المفحوصة، فإن الموضوع السيميائي يستعمل للدلالة على كل مجموعة دالة كيفما كان نوعها جملة خطاب سياسي، رواية، لوحة، صورة فوتوغرافية، حملة إخبارية.. وكيفما كانت أشكال التعبير أو أنواع التجلي سمعية، بصرية، ذوقية، شمية، لمسية المختارة التي قد تتوحد في سيميائيات تسمى "تأليفية" على نحو ما نلاحظ ذلك في السينما التي تشتغل على البصري والسمعي»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، 1986، من مقدمة المؤلف، ص 04.

<sup>2</sup> رشيد بن مالك، السيميائية والتداولية، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 17، 2006 ص 211.

وكذا لا يمكن العثور «على تصورات منهجية واضحة المعالم عن المكون التداولي في طوبوغرافيا العلامات التي اقترح صنفاتها- بورس-، اللهم إلا إذا اعتبرنا السيميوزيس ضرباً من ضروب إنجاز العلامات في السياق، بوصفه تخريجاً تداولياً على هدي مبدأ الاستعمال في التداوليات. بالإضافة إلى التطلع الواعي للإطار الواصف للدلالات المفتوحة وتناسل العلامات في التأويل التداولي بوصفها أفعالاً كلامية، إنجازية وتأثيرية بالقول، تتحقق في مستوى التقسيم الثلاثي الثالث، الذي يعزى إلى خصائص المؤولة تصور Rhème، تصديق Dicisigne، حجة Argument»<sup>1</sup>.

### 1.10. المشهد حقيقة سيميائية The scène is a sémantic :

المشهد عبارة عن علامة سيميائية، وليس شرطاً أن يلزم صاحبه من حيث مدركاته النفسية فالمشهد عمل فني جمالي يعتلّيه وعي جماعي يقوم مقام الرمز الخارجي. ولهذا بمجرد أن نتحدث عن القراءة أو الخطاب المشهدي، فإننا نتحدث عن المشهد كحقيقة سيميائية: الذي بدوره ينقلنا «من مفهوم النص إلى تقديم العرض، ولكن لإيجاد مفهوم النص المشهدي أو قراءة المسرح، ذلك بفضل بعض الوسائل السيمولوجية Actes du colloque»<sup>2</sup> كالصورة البصرية التي تُقدِّمُ تأثيرات قوية عبر مشاهد وحركات لغوية وغير اللغوية، فتشكيل المشهد المطلوب عامل محفز لذهنية المتلقي، من هنا تحدث العملية التواصلية بين الخطاب والمتلقي «إذ تقدم الواقع تقديمًا عاديًا لا سبيل فيه إلى نكران الحقيقة، أو حتى التهرب من الاعتراف بها والسعي إلى تأويلها»<sup>3</sup> فالعمل الأدبي مثلاً: هو علامة وحقيقة سيميائية، يحمل موضوعاً جمالياً كاملاً داخل وعي جمالي ينوب عن الرمز الخارجي.

<sup>1</sup> ينظر: هوارى بلقندوز، المعطى التداولي لنظرية العلامة في السيميائيات الأمريكية، ص 368.

<sup>2</sup> باتريس بايي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2015، ص 486-487.

<sup>3</sup> أحمد يوسف، التحولات السيميائية: الخطاب البصري، السينما والفوتوغرافيا الأيقونية " بارت، لوتمان، موريس، بيرس، دولوز ديردا، مجلة كتابات معاصرة، لبنان، العدد 32، 1998، ص 16.

أما عن الصورة الفوتوغرافية مثلها كمثل الخطاب المشهدي فهي أيضًا تُقدِّم حقيقة سيميائية وقد تحدث عنها أحمد يوسف بأنها: «تطابق الواقع تطابقًا نسبيًا، وعلامتها الأيقونية حاملة لخطاب الحقيقة وحامية له، لأنها تنزع إلى الموضوعية، وإلى واحدة المعنى التي لا تحتل في تعبيرها التعدد»<sup>1</sup>. وبناءً على ما قيل فإن الحقيقة السيميائية للمشهد حقيقتان: حقيقة مستقلة تمثل الذاتية واللغة الفردية وحقيقة تواصلية تمثل اللغة الاجتماعية، وبالجمع بينهما تتجلى الظواهر الجمالية باعتبارها بنيات لغوية.

## 2.10. المشهد حقيقة تداولية The scène is a pragmatics:

مادامت الصورة جزء لا يتجزأ من المشهد فهي بالنسبة للتداولين: «دراسة الحالة الذهنية للمؤلف تلك الحالة التي تسبق ظهور القصيدة، أو الحالة الذهنية للقارئ لاحقًا»<sup>2</sup>، لذا حظيت الصورة الشعرية في دراسات جون سورل John R.Searle ضمن كتابه المعنى والعبارة ودراسة ج. كليبر G.Kleiber تحت عنوان تداولية الاستعارة التي أثبت فيها صاحبها مدى نجاعة الاستعارة في إمداد الخطاب بمشاهد تصويرية جلبت المتعة والمنفعة.

وعليه لا يمكن الكشف عن ماهية الخطاب الأدبي - القصيدة - إلا من خلال الرؤية الجمالية والسياق التداولي؛ لأن موضوعه الجمالي تابع "للأفعال المنجزة" المبدعة، والقصيدة التي أصبحت نتاجًا بين الخطاب والمتلقي، فهذه الأفعال هي قوى محفزة لتفسير الأحداث والوقائع، بخلق معانٍ وتصورات جديدة لدى كينونة الخطاب، فالمشهد تعبير المحدود عن اللامحدود في عدد لا متناهٍ من الإشارات والإيحاءات والمعاني.

وعطفًا على ما قيل فإن الحقيقة التداولية تتوالد من المبدع والمتلقي معًا وليس الخطاب نفسه واستدعاؤه يستوجب فهم قصدية المبدع وقصدية المتلقي في حقيقة هادفة خالية من الشوائب مشبعة بأفكار ثقافية غايتها المتعة الجمالية، ولهذا أصبح المشهد وجودًا وشعارًا جديدًا يُضاف إلى العمل الأدبي الجمالي، بعواطفه وهواجسه وانفعالاته وأصواته وخيالاته، هذا الأخير ينظم عالم المبدع في نظام

<sup>1</sup> أحمد يوسف، التحولات السيميائية، ص 16.

<sup>2</sup> محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص 27-28.

علاماتي له سيرورة خاصة به، لأن «التصوير ليس تجسيداً لمشاهد متخيلة وليس إسقاطاً لأحلام في الخارج، وإنما هو دراسة دقيقة للمظاهر»<sup>1</sup> والأحداث والوقائع.

ومنه فإن تداولية المشهد هي وسيلة تهدف إلى تصوير الأشياء بالإحساس والكلمات بدلاً من تصويرها في ذاتها، أي محاكاة الشيء دون المساس في بنيته، مثل: أن ترى شجرة، فالمطلوب تقديم صورة ولون بدلاً عن واقعها المرئي، إذ تُستبدل بواقع جمالي، لأن رؤية الأشياء في تصور المبدع تتجلى في عالم الممكنات..

هذا لا يعني أن المشهد يكمن في القصدية وحدها، وإنما مادة انطباعية جمالية يستحضر من خلالها المتلقي إنتاج عمليات الإدراك الحسي، ولا يمكن أن يوجد مشهد في الوعي، بل يعدُّ حالة معينة من الوعي، فالمشهد "فعل" وليس "شيء"، ووعي بشيء ما.

### 3.10. المشهد فعل تأويلي The scène is an interprétative act

يتضح مما سبق ذكره أن الكتابة الانتاجية مشهد جديد في حياة الخطاب والمتمثلة في ملء الفجوات والفراغات بعقلانية ومعقولة يشارك فيها الخطاب نفسه في تجلي المعنى، وعليه يرى صابر الحباشة «أن التأويل عملية فكرية تستهدف بلوغ المعنى، وبذلك يكون من اليسير علينا استنتاج حاجة المؤول إلى تمثّل للمعنى، أي لما يُريد بلوغه عبر تلك العملية المسماة تأويلاً»<sup>2</sup>، ويرى مصطفى ناصف أن التأويل هو المعنى الغائم المستور الذي نحلم به ونشتاق إليه<sup>3</sup>، فالمؤول هو الذي يشتاق إلى المعنى المؤجل، بالبحث المستمر عنه؛ لذا تجد آن روبول وجاك موشلار Anne Reboul - Jaque moeshle، أن عملية البحث «تعتمد أيما اعتماد على استراتيجية المؤول التي تستند إلى فرضية عامة تُقرُّ أن ما نطبق عليه هذه الاستراتيجية هو عقلائي»<sup>4</sup>؛ فالفعل التأويلي محكوم باستراتيجية واسهامات تأويلية تسعى إلى تحديد الطرق التي يتم بها تشكيل المعنى وترتيبه داخل وقائع وأحداث قصد تداوله في أفعال وسلوكات مخصوصة.

<sup>1</sup> جواد الزيدي، فينومينولوجيا الخطاب البصري، ص 131.

<sup>2</sup> صابر الحباشة، تحليل المعنى مقاربات في علم الدلالة، ص 43.

<sup>3</sup> ينظر: مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 01، 2000، ص 05.

<sup>4</sup> آن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، مر: لطيف زيتوني دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 01، 2003، ص 216.

وتتجسد ديناميكية الفهم التأويلي ضمن مستويات خاضعة لمنهجية نقدية في «صرف الظاهر، وتمكين الباطن، بالتقلب في الأحوال إلى الاستقرار، بعده مؤشراً عليه، واعتماد مبادئ الحدس والرؤية التأملية في فهم النصوص وفق دلالاتها المختزنة، كما تتجسد هذه الفاعلية أكثر في إسهام المتلقي في تحليل معادلة التأويل، ليس كونه أنا "متقبلة" وحسب ولكن بصفة أنا "فاعلة" أيضاً، توحى بمقدرتها على تفكيك النصوص بما تمتلكه من رؤى، حيث تعلن كل قراءة جديدة عن ولادة جديدة للمعنى»<sup>1</sup>، التي يستعمل فيها القارئ الملكة أو القوى الباطنة المتمثلة في: «القوة الباعثة: وهي قوة تحمل القوة الفاعلة على تحريك الأعضاء عند ارتسام صورة أمر مطلوب أو مهروب عنه في الخيال، والقوة الفاعلية: التي تبعث العضلات للتحريك الانقباضي وللتحريك الانبساطي على حسب ما تقتضيه القوة الباعثة والقوة العاقلة: قوة روحانية غير حالة في الجسم مستعملة للمفكرة، وتسمى بالنور القدسي والحدس من لوازم أنواره والقوة المفكرة: قوة جسمانية فتصير حجاباً للأنوار الكاشفة عن المعاني الغيبية»<sup>2</sup>.

وتعتمد القراءة التأويلية كما يعتقد أمبرتو إيكو (1932-2016) «إما أن نستخدم نصاً على أنه نصّ متعة بنفسه، أو يكون نص محدد ينظر إلى تحفيز استخدامه بأكثر الطرق حرية على أنه أساس استراتيجية الخاصة وبالتالي تأوله»<sup>3</sup>، وعليه فإنه يرى أن «التأويل يلازمه على الدوام جدلٌ بين استراتيجية المؤلف واستجابة القارئ»<sup>4</sup> ليصبح المشهد فعلاً تأويلياً والأنسب في إعادة فهم المعنى فهماً عميقاً.

#### 4.10. المشهد فعل تواصلية: The scène is communicative act

يُعدُّ المشهد بالدرجة الأولى فعلاً حسيّاً في نظر الفلسفة الوضعية المنطقية؛ لأن الأساس المنطقي يحتم مقولة: «لا موجود إلا المحسوس، وكل لفظ لا يشير إلى محسوس - يمكن الرجوع إليه - فهو ردٌّ، ولذا ابتكروا شروط الصدق بوصفه المعيار الذي يجب اعتماده في الحكم على دلالة قضية

<sup>1</sup> عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص 143-144.

<sup>2</sup> ينظر: زين الدين محمد، التوقيف على مهمات التعاريف، عالم الكتب 38 عبد الخالق ثروت، القاهرة، ط1، 1990 ص 276.

<sup>3</sup> أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية المتعاقد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1996، ص 73.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 73.

ما<sup>1</sup> «وفعالاً تداولياً يتم فيه «النظر إلى النص الأدبي باعتباره فعلاً تواصلياً وأثبت أهمية السياق في تأويل الكلام وكشف عن تجرّد النص من سياق تلفظه بفعل تباعد الأمكنة والأزمنة بين النشأة والتلقي هو متعلق الغموض الأساسي للأثر الأدبي الذي يدوم منغلقاً على نفسه وخاضعاً لقواعد أكثر إكراهاً من قواعد اللغة العادية»<sup>2</sup>، فتأتي التداولية لتنظر فيه من زاوية الإهمال؛ لأنها «نقطة التقاء **point of convergence** مجالات العلوم ذات الصلة باللغة بوصفها وصلة بينها وبين لسانيات الثروة اللغوية **linguistics of language resources**»<sup>3</sup>، وبما أن معظم المناهج التحليلية النقدية اهتمت باللغة الشعرية فهي التي: «تدرس اللغة من وجهة وظيفية عامة معرفية **cognitive** واجتماعية **social** وثقافية **cultural**»<sup>4</sup> أي لغة تُحقق الوظيفة التواصلية - مرسل (وظيفة تعبيرية) رسالة (وظيفة شعرية) مرسل إليه (وظيفة انفعالية) -.

إذاً فالمشهد فعل تواصلية يتم عبره الانتقال الدلالي في ظل سلسلة من القواعد والأنساق التي يتم بها تخطيط مسار السياق المحدد، فيصبح هذا الانتقال من المجرد إلى المحقق "الخبر"، ويكون انتقالاً استراتيجياً أيضاً ينظر إلى الدلالة بوصفها سيرورة تداولية، وهذا ما يؤكد تحول المعنى من سياق الكلام إلى محايثة التواصل، ومن متكلم إلى مخاطب يفهم الحوار الداخلي.

فالانتقال الدلالي هو نسق من التحولات تفرضها روابط نصية سواء متمثلة في شقها المعجمي والإشارات وتسمى بالاتساق، و في شقها البلاغي والنحوي وتسمى بالانسجام، أو ينتقل من اللساني إلى غير اللساني بطرح مشكلة على الخصوص في مقارنة النص المرئي للصورة، ذلك لأن هذا النص مختلف في طبيعته عن النص اللساني، فكيف يتسنى للسيميائيات مقارنته بجهاز المفاهيم اللسانية؟<sup>5</sup>، فالعلاقة بين العلامة والعلامة هي الانتقال اللامتناهي في إنتاجية الدلالة.

<sup>1</sup> محمد عديل عبد العزيز علي، التداولية وتحليل الخطاب الجدلي قراءات تحليلية في أسس الحجاج وبناء الاستدلال، عالم الكتب الحديث، الأردن ط01، 2016، ص47.

<sup>2</sup> محمد نجيب العامي، مقارنة النص السردي التخيلي من وجهة تداولية المقامة البغدادية للهمذاني أنموذجاً، من كتاب التداوليات وتحليل الخطاب، إشراف: حافظ اسماعيلي علوي، بحوث محكمة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2014، ص252.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص14-15.

<sup>4</sup> محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2002، ص14.

<sup>5</sup> ينظر: دايري مسكين، دلالات التلطف عند "جوزيف كورتاس" فعالية المفاهيم اللسانية في المقارنة السيميائية، ص36.

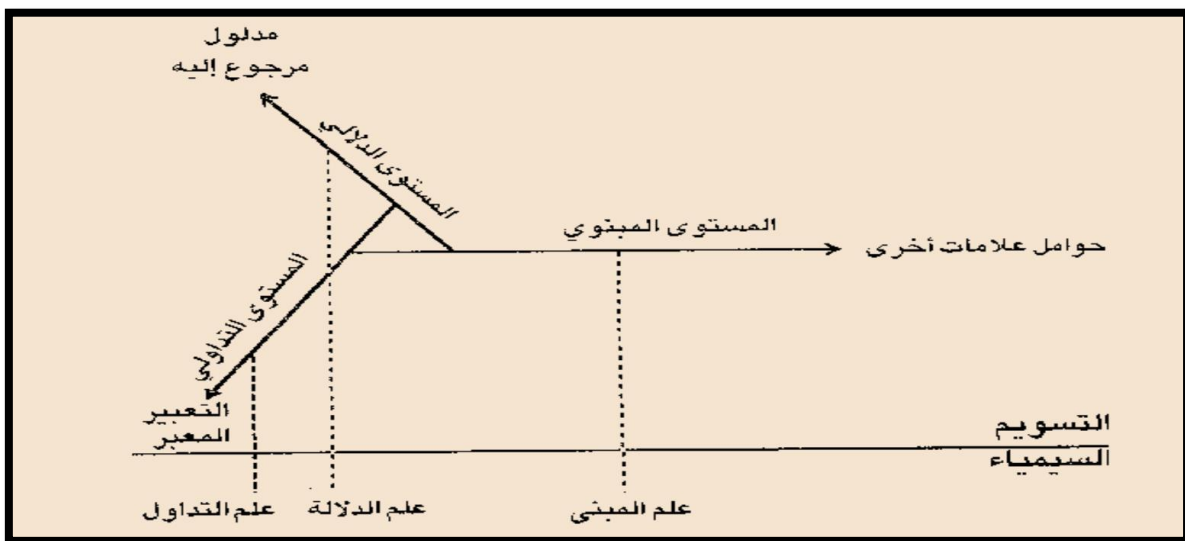
### 11. السيميوتداولي مشروع نقدي:

يمتاز مشروع السيميائية التداولية *sémiotique pragmatique* الذي يستند في إجراءاته إلى الفلسفة، والذي أسسه كل من شارل سندر بورس، وأعاد صياغته شارل موريس **Charles Maurice (1979-1903)** بعده، فقد تميَّز بتكوين تصور كامل للعلامة، إذ تتفاعل في داخلها العناصر الدلالية والتركيبية والتداولية في إطارها الدائم "السيميوزيس" *Semiosis*.

بدأ هذا المشروع مع الفيلسوف تشارلز موريس الأمريكي كانطلاقة فعلية لدمج السيميائية والتداولية، ثم تبلورت الفكرة مع الباحث والناقد العربي المغربي محمد مفتاح كإشراقات عربية نقدية، لتمهّد الظهور الكلي مع مواطنه الناقد المغربي الثاني عبد اللطيف محفوظ، ليوضح من خلالها معالم هذا المشروع في ضوء التقدم الهائل للدراسات النقدية المعاصرة.

#### 1.11. مشروع تشارلز موريس:

لقد دافع "موريس" على فكرة "بورس" وتوسعت في البحث عن العلاقة بين العلامات ومؤولاتها وبين الدلالات المفتوحة للعلامة - السيميوزيس - وتهيئها للفعل والسياق الذي ينطلق من التداولية، فقد ربطها بالمؤول ومستعملها منتقلاً من النسق السيميائي إلى السياق التداولي، لتصبح عالمًا تتفاعل داخلها العناصر التركيبية والدلالية والتداولية؛ وقد قدم تصميمًا حول هذه المستويات الثلاث ليبين مدى العلاقة القائمة بينهما - السيميائية والتداولية - وهو كالتالي:<sup>1</sup>



<sup>1</sup> ينظر: عادل فاحوري، تيارات في السيميائية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1990، ص77.

يقول عادل فاخوري: «إن التفرُّع الثلاثي للسيمياء، كما تصوره موريس، هو دون ريب من الطروحات المنهجية التي كان لها تأثير كبير ليس على السيمياء فحسب، بل على مجالات أخرى»<sup>1</sup> مثل: مجال التداولية التي تعبر عن مؤول ما، وتخصيص مصطلحات دالة على الأفعال: الاقتضاء (implication) والتعيين (désignation) والتعبير (expression).

## 2.11. مشروع محمد مفتاح:

من خلال قراءتنا وتبعنا لمسار محمد مفتاح النقدي، وخاصة في مجال السيميائيات وتحليل الخطاب، نجده يلح لفكرة معينة ومشروع نقدي يجمع بين النظرية والتطبيق في ميدان الخطاب العربي قديمه وحديثه، فالاستمرار المنظم والاختصاص في مجال واحد جعلنا نفكر في مشروع يلح إليه، من خلال الممارسات والقراءات المتعددة والسيرورة المتوالية التي قام بها خلال مساره النقدي، ومؤلفاته مثل: في سيمياء الشعر القديم، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دينامية النص التلقي والتأويل مقارنة نسقية..

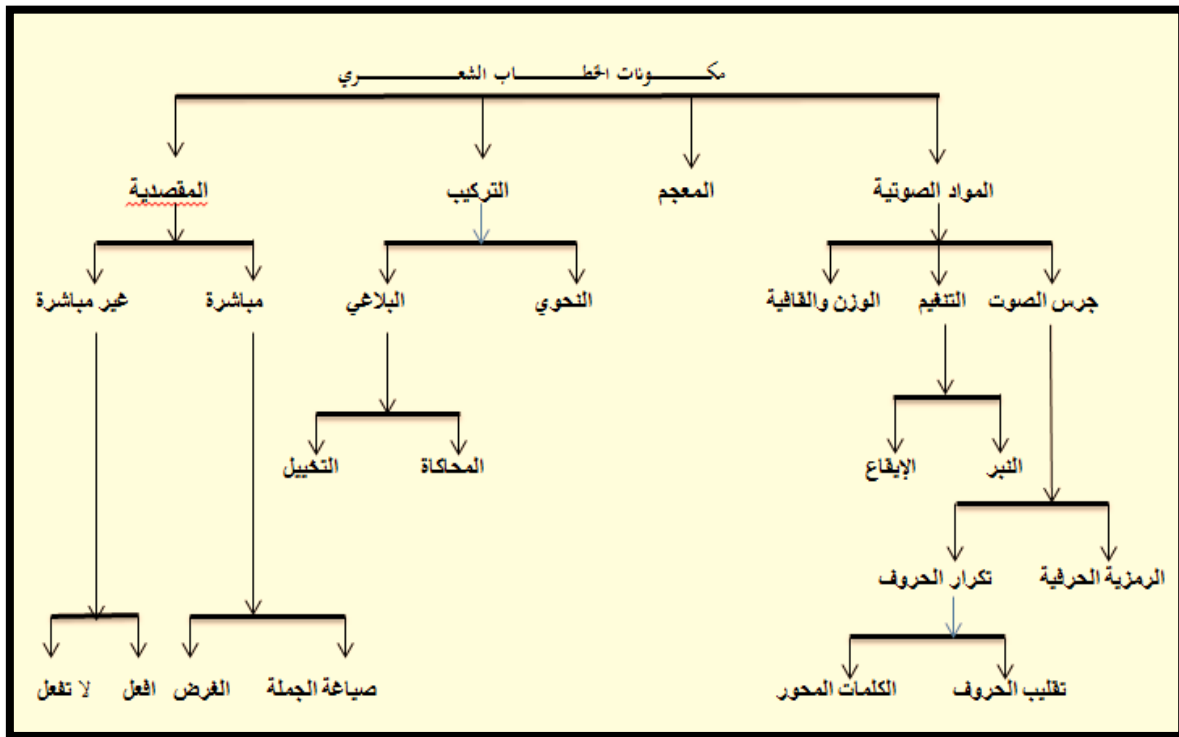
لقد قدّم محمد مفتاح منهجًا ثابتًا قام عليه المشروع في إطاره النظري والتطبيقي، والنظر إلى الخطاب العربي التراثي على أنه المفتاح لتوسيع دائرة المعارف والولوج إلى عالم الأسرار - دراسته لنماذج صوفية - والتي وجد فيها ضالته وتقديم متعة في التحليل من خلال «مصادرهم النصية ذوات الحجة البالغة التي لا مرد لها: القرآن والحديث وأقوال حجج الإسلام مثل الغزالي.. فهذا النوع، إذن من الكتابة الصوفية، وما تضمنته مؤلفاته من طوائف، وما تمارسه تلك الطوائف من أفعال، وما تتخذه من شارات، وما تتعاطاه من علوم، يرجع كلها إلى المصدر والمعين بهدف إثبات وحدة التعاليم وصحتها وشرعيتها»<sup>2</sup>، فقد اختار محمد مفتاح نصوصًا شعرية وسردية من أجود الطبقات الصوفية المتمثلة في: كراماتهم وبطولاتهم وسفرياتهم وخوارقهم، والتي أخضع الكثير منها لتحليلات سيميائية وخاصة السيميائية السردية من أجل كشف الرموز والأيقونات، عن طريق نظام العوامل التي اقترحها غريغورياس: المرسل (الامر)، الموضوع، المرسل إليه (المأمور)، المساعد، الذات (الفاعل - البطل)، المعارف (العائق).

<sup>1</sup> عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، ص 82.

<sup>2</sup> محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1987، ص 131.

كما استعان بمناهج نقدية استطاع بلورتها وتطويعها لصالح النصوص العربية، وقام بتطويع النصوص العربية لصالح المناهج النقدية أيضاً، كاللسانيات، والمقاربات النسقية، والتداولية..، فالذي لاحظناه اعتماده الترتيب الممنهج، والتدرج في مختلف الدراسات المعاصرة، والمقارنة والتصنيفية بين هاتاه الآليات والخلفيات ليغربل ما يحتاجه في صنع أسلوب ناجح يُضفي به الساحة النقدية العربية.

فقد ترتب عن هذا المشروع خطاطات ولغة عصرية تصويرية مليئة بالرسومات الهندسية شكلاً ومضموناً مما استهوت القارئ العربي بجلبه نحو الممارسة النقدية، والذي لفت نظرنا أيضاً هي تلك الخطاطة التي جمعت بين السيميائية والتداولية كمشروع نقدي، والطريقة التي ابتكرها لمساءلة الخطاب الشعري العربي، ووردت في كتاب سيمياء الشعر القديم من خلال شرحه نونية أبي البقاء الرندي، وقد قدم للقارئ عناصر لمكونات الخطاب الشعري، حددها في أربع: 1. المواد الصوتية 2. المعجم الخاص 3. التركيب 4. المقصدية، ولتوضيح الفكرة أكثر وضع خطاطة لمكونات الخطاب الشعري، وهي كالتالي:<sup>1</sup>



<sup>1</sup> محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط01، 1989 ص28.

نفهم من خلال هذه الخطاطة أن الخطاب الشعري يُحلَّل بصيغة سيميائية تداولية، وأنه «ليس لعب ألفاظ وليس نقل تجربة ذاتية وحسب، وإنما يهدف، فوق ذلك كله، إلى الحثِّ والتَّحريض، وبهذا المفهوم الأخير تشمله نظرية "الكلام فعل" أو التداولية، وتعني هذه النظرية: أنَّ التحدث يقصد به تبادل الأخبار»<sup>1</sup>، وهذه لمنْ ظنَّ أن التداولية عاجزة وقاصرة عن تحليل الانزياحات الشعرية والخيال والتخييل الشعري، وقيدوا مهمَّتها في اللغة العادية الطبيعية، بل ذهبت بأبعد من ذلك فراحت تحلل الشعر كوسيلة إقناعية تحريضية اتجَّاه المخاطب وبدوَّتها إلى الأقوال المتضمنة بقوة الحجاج، وفلسفة الرجَّة التي دعا إليها بول ريكو **Paul Ricœur (1913-2005)**، التي لا تقبل الخطابات البريئة في عالم الواقع، لذا كان جوهر الشعر العربي في نظر محمد مفتاح هو: «"افعل" أو "لا تفعل"»<sup>2</sup>، دليل على قوة الفعل والعلامة السيميائية التي يمتاز بها، لربما لفظة واحدة دلَّت على "فعل" غيَّرت مسار القصيدة وعاصت بك إلى عالم الأسرار، وربما هي خيط تُوحِّد به الطاقات والقراءات لتحقق قوة إنجازية تعود بالمنفعة والفائدة على مجتمعتها.

لقد حدّد محمد مفتاح منهجًا سار عليه وعلى طريقة "ابن البناء" في توظيف القوانين المنطقية والرياضية، والتي هي الأساس لمدرسة بورس السيميائية، وأصحاب فلسفة اللغة، وتجلَّت في مظاهر عديدة، نذكر منها ما يخدم السيميائية التداولية وهي: «أقسام اللفظ من جهة مواجهة المعنى نحو الغرض المقصود، وأقسام اللفظ من جهة دلالاته على المعنى»<sup>3</sup>، ويوضح الفكرة أكثر في كتابه تحليل الخطاب الشعري في قوله: «لابد من توافر مفهوم المقصدية، الذي يعنى، في هذا السياق، الدلالة والفهم، فالدلالة تعني ضرورة قصد التواصل من قبل المرسل، والفهم يعني الاعتراف من قبل المتلقي بقصد تواصل المرسل»<sup>4</sup>، والفكرة انضحت أكثر في مواجهة التداولية للمعنى وكشفها عن طريقة تقسيم الفعل وشروط نجاحه "لجون سورل"، أما عن كيفية إنتاج المعنى بدلالات أخرى فهو من مهمة السيميائية في كيفية تلقي سيرورة المعنى، وسيتم التفصيل فيها في العناصر الموالية للبحث.

<sup>1</sup> محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص55.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص55.

<sup>3</sup> محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1994، ص54.

<sup>4</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992، ص140.

وخلاصة هذا المشروع نتج عنه تيارات نقدية حفزت نقادًا آخرين لمواصلة البحث في هذا المجال من بينهم عبد اللطيف محفوظ، الذي انطلق من حيث انتهى محمد مفتاح في تسيير المشروع بآليات جديدة انطلاقًا من الرواية التي شهدت تطورًا جليًا في عصره.

### 3.11. مشروع عبد اللطيف محفوظ:

يقول عبد اللطيف محفوظ: «يمكن لخطابنا النقدي حول الرواية أن يصبح أكثر فعالية إذا ما تم صوغ منهجية نقدية صادرة عن خلفية سيميائية ذات توجه ذريعي تداولي»<sup>1</sup>، ويمكن أن يُصوَّغ في الشعر برمته أيضًا، وخاصة الخطاب الشعري العربي المعاصر، فإنه يحتاج إلى منهجٍ ذا توجه سيميوي تداولي، نظرًا لتعدد الأنساق الدلالية الجديدة التي طرأت عليه، فقد أعطى للفكرة تقنية جديدة في بلورة هذا المشروع وكيفية بناء استراتيجيات ذات بُعد سيميوي تداولي وتشكيل أنساق دلالية جديدة للمعنى.

### 1.3.11. استراتيجيات بناء المشهد السيميوي تداولي وتشكيله:

إنَّ فعل القراءة داخل السيميائيات والتداوليات هي تكاثف المستويات العلامية فيها، لتُنتج معنى يكون منفتحًا على الدلالات، بمعنى أنه لا يكافئ المعنى الحقيقي للنص أو الخطاب، ولكنه في الأخير يبقى استراتيجية تأويلية مصحوبة بنقد ثقافي للمؤول.

فما جاء به بورس، ووليام جيمس، وموريس، يصبُّ في بوتقة واحدة عند أنصار الفلسفة التداولية وهو "المعنى" وفي مشروع عبد اللطيف محفوظ، الذي انطوت تحته عدة أسئلة أسالت الخبر على الكتب منها: كيف يتجلى في ظل العلاماتية السيميائية المتراكمة؟ وما هي استراتيجية تظهيره وظروف إنتاجه، وفرضياته، وآليات إنتاجه وسيورته..؟

ومنه فالجدال الحاصل في علاقة السيميائية والتداولية، يكاد في نظر موريس ينضبط في الحقل التداولي لسياق الكلام مع الحمولة السيميائية النسقية ذات الصلة بالوحدات الدلالية للمعنى؛ لأن البحث عن العلامات السيميائية يحتاج جهدًا كبيرًا في التنقيب عن العلامات والروابط النسقية المتعددة والمركبة، ولهذا دعت الحاجة إلى البحث عن سيميائيات تُظهره.

<sup>1</sup> عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2008، ص06.

### 1.1.3.11. سيميائية التظهير آلية كشف عن المعنى:

هذا العنوان - لكتابه - هو حلقة أخيرة من مشروع عبد اللطيف محفوظ الذي اقترحه لبيان كيفية إنتاج المعنى وتلقي النص الروائي، باعتماده على فلسفة بورس الإدراكية والمعطى المحايث في التحليل، بخلق سياقات جديدة تأويلية للمعطى المحايث نحو سيرورة تثري الموضوع المؤول، فسيميائية التظهير آلية من آليات البحث عن المعنى في الخطاب، كما أنها بديلة لمستوى التلقي، «إنها تكشف وتُعري وتُضيئ عالم حياتنا المعطى وتكشف ما كان فيه متخفياً»<sup>1</sup>.

### 2.1.3.11. ظروف قراءة الإنتاج:

إن الأشياء التجريدية يمكن البرهنة عليها تجسيدياً وإنتاجها نظراً للدلالة «بوصفها شكلاً ورسداً وتقطيعاً لكل الأشكال وصيغ تحقق المعنى وتجسيده في واقعة ما»<sup>2</sup>، فالمعنى متَّصل وغامض في الوقت نفسه، فهو في معظم الأحيان يمثل ذاته، ولذا يصعب القبض على ظروف إنتاجه، ولهذا يُعطي عبد اللطيف محفوظ بعض الاقتراحات في تحري المعزول عن السياق عبر استحضار كل أشكال التدليل التي تحققه في حدث ما؛ فالدلالة تتجلى من خلال تعدد اللغات، داخل بنيات سيميائية مستقلة.

بناءً على ذلك فإن آليات البحث عن ظروف قراءة الإنتاج هي السؤال عن كيفية توليد سياقات الخطاب الشعري ضمن الأدلة المحايثة، وهي عملية توافقية بين النسق والسياق في الكشف عن البنية الإظهارية، مجسدة في الصور الذهنية بما فيها آليات الانسجام التي ترتبط بالنصيّة والوصفيّة والتصويريّة، ويبقى البحث عن «سؤال الإنتاج، بفضل ممارسته لذلك القلب، يبدو كما لو كان استعارة تجسيدية للمعادلة القائمة بين الفلسفة والعلم، بين الحدس»<sup>3</sup>.

ومنه تتمحور مهمة التجسيد التأويلي في مظهرين أساسيين هما: «الإظهار والمدارات المترتبة» و«ميتافيزيقيا لحظة التجسيد الفريدة»<sup>4</sup>؛ بمعنى لحظة الدهشة والمفاجأة أو لحظة الواقعة ذات البعد الشكلي، ويتم ذلك في البحث عن الأدلة الذهنية والتمثيلات البلاغية والنحوية القائمة

<sup>1</sup> عبد اللطيف محفوظ، سيميائيات التظهير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2009، ص118.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص118.

<sup>3</sup> عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، ص14.

<sup>4</sup> عبد اللطيف محفوظ، سيميائيات التظهير، ص16.

على مبدأ التواصل - التلقي -، فعملية الإنتاج هي تلك الأدلة التي تُظهر المصوغات الذهنية ضمن مدارات محايشة تراتبية، وسيرورة وصفية تتجه نحو الميتافيزيقيا ولحظة التجسيد الفريدة، هذان المظهران إذا تحقق التفاعل والانسجام لكليهما، فإن عملية التجسيد التأويلي تتحقق ضمن مظهرها الإنتاجي.

### 3.1.3.11. فرضيات كشف المعنى:

قد يكون المعنى مؤجلاً لوجود الاحتمالات والتقارب في الجزئيات البسيطة، ويتعسر على القارئ بذلك تحديد المعنى المرجو، من هنا تكون نقطة الانفلات والتأجيل لذا نستدعي قارئاً - محلاً سيميوي تداولياً- آخر يقول ما لم يقله السابق، ليحدد أثر المعنى المؤجل في «علاقات بين العناصر فبدون علاقات لا يمكن أن يكون هناك معنى، وفي هذه الحال أيضاً لا يمكننا أن نتحدث عن المعنى وإنما عن أثر المعنى، عن حركة الدلالة لا عن الدلالة نفسها»<sup>1</sup>، بمعنى أن المعنى يُولَّد ذاته بذاته، ويبقى المستحيل العثور عن معنى نهائي، وتنتهي القراءة بالبحث عن اللامعنى، وإذا وُجد فيكون معنى مؤجلاً، ينتظر قارئاً آخر، وفي هذا الصدد يقول الشاعر محمد عبد الباري:

والعابرون إلى المعنى

تخطَّفهم

فخُ التناص بإيضاح وإيماء<sup>2</sup>

انبنى المعنى من اللامعنى واللاقصدية "الأوهام"، فعلى المحلل السيميوي تداولي أن يبني تلك الأوهام والعبثية بتتبع اللادلالة في تفران واستغراق نحو رصدها، ربما هي فوضى عبثية ولكن إذا أحسن مجارة العبثية، حتماً سينجح في تحقيق المستحيل، لأنه «يكشف نفسه للعالم غير المألوف من دون أن يكون مسجوناً فيه من خلال العملية ينتقل القارئ إلى حضور العالم التخيلي، وبذلك يجرب واقعيات النص كما تحدث فعلاً»<sup>3</sup> بتفجير تلك الفوضى والأوهام لصالح الفرضيات الانتاجية التي تصنع معنى تُحدد فيه الحضور الكلي للخطاب، فالمعنى متشظ في كينونة الخطاب، لأنه مخفي وراء قرائن دالة على قصدية الخطاب ينتظر قارئاً يفك مغاليقه، فإذا تمت هذه العملية بنجاح فإن العقل يبدأ في عملية استرجاع تلك الصور والقرائن في بناء عمل جديد.

<sup>1</sup> مقبل بن علي الدعدي، صناعة قراءة النص الإبداعي، تكوين للدراسات والبحاث، السعودية، ط01، 2016، ص155.

<sup>2</sup> محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى، منتدى المعارف، الموسوعة العالمية للأدب العربي، بيروت، دط، 2012، ص109.

<sup>3</sup> جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنوية، ص129.

وقد يكون المعنى غائباً، يحاول أن يغيب بشئ تشكيلاته اللغوية وإخفاء ملامحه، وخاصة إذا اختلف الدال والمدلول، بذلك سيغيب ويتشتت عبرها فلا إلى الدال ولا إلى المدلول، لذا يحاول القارئ تفكيك تلك الثنائية وإعادة بنائها من جديد كي يتسنى له البحث عن المعنى الغائب في إيجاد حلول سيميائية وتداولية وعبر المتخيل كآلية بحث عن الغائب بملء فجوات وبياضات لتعبئة نقائص الخطاب؛ ولنا في قصيدة المطر لبدر شاكر السياب المثلُّ على غياب المعنى؛ أي ليس هناك معنى محدد لها في الغياب والحضور.

وفي ما يرى محمود ابراهيم على أن المعنى الغائب، «هو ليس غائباً في حقيقته، لأنه لم يكن حضوراً في يوم ما كما يتصور تماماً، ولكنه صيره هكذا، لمنح الإدارة الواعية وربما لمنح الوهم اللذيذ»<sup>1</sup>، لهذا يظل المعنى مستحيلاً في نظر محمود ابراهيم، حيث جعله صديقاً له، يريد كما يُرادُّ له أن يكون، وهذا من المستحيلات.

وقد يتماهى المعنى في غياهب الرموز والألغاز والغموض التي ترسلها العلامات كدلالات يصعب قراءتها وتحليلها، لذا يتعمد الغياب، ولنا عبرة في نصوص محمود درويش حين يقول مخاطباً القارئ:

و دماء أوردتي عصير من غضب!

يا قارئ!

لا ترج مني الهمس!

لا ترج الطرب

هذا عذابي ..<sup>2</sup>

أي شيء يتحدّث عنه محمود درويش وأي قارئ يقصده، وعن أي دماء تصير عصيراً تساؤلات يصعب الإمساك بها لأن المعنى قد ذهب وارتحل من فضاء إلى فضاء فعلى المحلل السيميولوجيا تداولي في هذه الحالة أن يتقرب ويلتقط أنفاسه في قراءة استكشافية من السطحية إلى العميقة، وبناء أفكار جديدة ينظم فيها تلك العلامات التعجيبية في تناسق وانسجام؛ فالواقع في الأبيات يتناقض عبر

<sup>1</sup> ابراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى حقيقة النص بين التواصل والتمايز، مركز النماء الحضاري، حلب، ط01 2000، ص107.

<sup>2</sup> محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، ط01، 1964 www.alkottob.com، ص02.

المضمرات، بمعنى أن لكل بيت حكاية ومأساة تنتظر الدهشة والتعجب من قارئ يحتمل ملء هذه الفجوات التعجبية، فالخطاب يمتنع عن إثارة الشكّ حول الاستراتيجية القرائية في مخاطبته للقارئ بقراءة ثانية وثالثة ليتسنى مجيء الغياب وتجليه.

#### 4.1.3.11. تجليات المعنى وانكشافه في ضوء القراءة السيميوتداولية:

تختلف تجليات المعنى تبعاً لكيفية تلقي الخطاب، و المعايير التي ينتهجها من الدرجة الإدراكية والمنظومة القرائية، فالمعنى فكرة دينامية ينقلها الخطاب إلى المتلقي لذا أوّل تجلٍ للمعنى يكمن في "الماهية"، لأنها «ملتبسة بالأشياء، تكتسب عن طريق الملاحظة والتفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة»<sup>1</sup>، وتتعدد بتشكيلات مختلفة باختلاف القراءة والقراء فليس من السهل تحصيلها، لكن الخطاب المشهدي يستطيع أن يقربنا إليها، بالجمع بين التناقضات والعناصر غير المرتبطة في دهشة وذهول، وفي صناعة متسقة منسجمة فنيًا، فالمعنى يتأسس «على الغموض، الذي يحدده النقد الجديد على أنه ذلك "الفائض" الذي يتجاوز الأثر المنتهي، في مقابل البنية التي أوجدته وهو فائض نتحسس سمكاته من شدة الإغراءات التي تناغينا من وراء ظلل الرمز، وضبابية اللاتحديد وهو الزبدة التي تعلوا التعبير، فلا تكون من الأثر ولكنها تكتنفه وتتيح له قابلية التلقي»<sup>2</sup>.

وكذا يتجلى في الصمت - اللاملفوظ - لأنه يقع «خارج اللغة لا يلغي صلته المتينة بها، وهو يتجلى في كل نص سردي ومكانته متميزة في النصوص السردية الحديثة التي تعتمد المتكون فيغدوا مكونًا سرديًا فالمعنى حصيلة متضادين وهما القول وعدم القول، والصمت باعتباره خطابًا يتخذ هيتين في النص السردية»<sup>3</sup>، فالقارئ الذي يغوص معه في عالمه مقتحمًا أسواره الإبداعية، يفهم مراعاة خطابه، وربما كان قول «الصمت أشدّ مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى يتلفظ حركة الروح، وعندئذ نرى توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان، بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة، إذ تكف عن ثريتها وهي تسعى إلى اقتناص

<sup>1</sup> مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص72.

<sup>2</sup> حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، دط، دت، ص197.

<sup>3</sup> عبید غنية، قادة غروسي، النص وانتاج المعنى، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، العدد12، 2017، مج05، ص187.

دالتها»<sup>1</sup>، فالمبدع يسعى دومًا لتقريب المعنى إلى المتلقي، ولكن المتلقي يحاول هو بدوره مقارنة تلك الأشياء لأجل الإقرار بها ووضع أحكام لها، مرتكزا على المعرفة والعلم والرؤية والمقارنة والكشف والإخراج، هي: أعمال وأفعال حقل استثمارات يجنيها القارئ من تلك القراءة.

ويتجلى المعنى في قراءة تنبؤية باللفظة من حيث هي لفظة أيضًا، وبذلك تصبح النسق السائد في تحديد الجملة والفهم السريع، وعليه تحتمل احتمالين في تفسيرها: الصراع والثنائية، كما ذكر من قبل أي في الحياة/ الموت الخير/ الشر، الحق/ الباطل.. ويضرب ناصف مصطفى مثالاً: على «كلمة الضحى يتغير مدلولها تغيراً ما فضلاً عما في كلمة سجا، وهي كلمة لا تشيع على الألسنة شيوع كلمة الضحى، والاختلاف فيها أكثر معقولة»<sup>2</sup>، هنا يتحدد المعنى بصورة تقريبية، فاللفظة التي عدّها فلاسفة اللغة كبداية لفهم المعنى هي التي يستجيب لها القارئ حين يتعقب سياقها الواحد تلوى الآخر، وبداية لتتاج حقيقي وفعلي للخطاب، ثم يتم استدعاء اللفظة المجاورة لتتضح الرؤية أكثر فأكثر، وينبغي أن يكون المعنى عند البلاغيين «قائماً على اللفظ، لا المعنى الذي يكون في تجاوز النفس»<sup>3</sup>.

من هنا يكون التركيز الدائم حولها - اللفظة - بوصفها مخزوناً هاماً للمعنى، ولتوضيح الفكرة أكثر بيت المتنبي، الذي يقول فيه:

قَدْ مَاتَ مِنْ قَبْلِهَا فَأَنْشَرَهُ      وَقَعْنَا الْخَطَّ فِي اللَّغَادِيدِ  
وَرَمَيْكَ اللَّيْلَ بِالْجُنُودِ وَقَدْ      رَمَيْتَ أَجْفَانَهُمْ بِتَسْهِيدِ<sup>4</sup>

إنّ بداية الانتقال الدلالي للمعنى تتجسد في لفظة - قد - من معناها الجزئي إلى معناها الكلي، حيث فتحت القراءة نحو الانفتاح والتعدد الدلالي، بمعنى أنّها مجهولة الهوية، ولكن قد تتحدد بفعل الألفاظ المتوالية، وخاصة علامة الفعل الإنجازي "مات"، كما أنّها معرضة للشك في قدراتها الدلالية.

<sup>1</sup> صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1998، ص322.

<sup>2</sup> مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، ص176.

<sup>3</sup> محمد بركات حمدي أبو علي، مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، دار البشير للتوزيع والنشر، الأردن، ط01، 1988، ص85.

<sup>4</sup> ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1983، ص294.

فإذا كان الشاعر- المؤلف- مبدع، ونصه مبدع، فكيف نسمي القارئ؟ الجواب، مادام القارئ يعيد ترتيب تراكيب النص وصياغتها بطريقة جديدة، يمكن للمعنى أن يتجلى في مختلف فضاءات النص، أي إنَّه يتجلى باحترافية القارئ من خلال قدراته التفكيرية وتمفصلاته وتمظهراته وانزياحاته التي يستعملها في صياغة الألفاظ والمعاني، هنا يصبح القارئ هو المبدع الحقيقي للنص ولهذا يحتاج النص المفتوح إلى قارئ منتج مبدع، ولذلك ينبغي أن يكون القارئ واثقاً من نفسه مسلحاً بأدوات وآليات، فالنص يحتاج إلى قارئ يقظ وفي الوقت نفسه (صديق ووعي) قادر على فك مغاليقه.

ومنه فالخطاب العربي المعاصر ليس من السهل الغوص فيه، لأن المعنى عميق مظلم الجوانب يحتاج إلى قارئ فيلسوف له مرجعيات يستثمرها في إنتاج المعنى ومن تقريره هو لا الخطاب، ويقتضي أن يتَّصفَ بصفة الإخلاص للخطاب، يقول عبد الجواد خفاجي: «إن الإخلاص للنص يعني بالنسبة لي إعطاء كافة الفرص للنص لممارسة سلطته على بصفتي قارئاً وحسب؛ ليختار النص نفسه أو ليفرض على طريقة المداخلة واستراتيجيتها، ومن ثم ستعدد طرائق المداخلة واستراتيجيات القراءة من نص لآخر.. هذه واحدة، الثانية أنني كقارئ للنص له ذائقته ووعيه وبصفتي مضيفاً غير قاهر للنص، لن استسلم لسلطة النص ما بنفس القدر الذي استسلم به لنصٍ آخر، ولا بنفس الكيفية كما أنني لن أكون بريئاً تماماً في تعاملي مع النصوص، بل دائماً أن أحاور النصوص وأسائلها وأن أستفزه بقدر ما تستفز قريحتي، حتى تستسلم أو تسلم»<sup>1</sup>.

وعلى هذا يرى جُلَّ النقاد المعاصرين أن المعنى يتجلى وينكشف في التعديل والخبرات والحوار والتفاعل بين المؤلف والخطاب والمتلقي، أو يتجلى حين نلتقي بكاتب النص نحاوره نفهم منه يشعرنا بما يشعر حينها نلتف حول عمله الأدبي هذه من جهة، ومن جهة أخرى يتجلى في تفكيك كينونته وتشريح ألفاظه وتقريب الذات القارئة من فضاء المحيط به.

### 5.1.3.11. سيرورة الإنتاج:

وهي دلالات مفتوحة لا متناهية - السيميوزيس-، لها آليات تضبطها في إنتاج المعنى وممَّتها التسلُّح «بآليات تضمن اتساق انتشار وتشعب الإظهار متعددة، فيتسم الاكتفاء في البداية

<sup>1</sup> عبد الجواد خفاجي، استضافة النص دراسات في الشعر العرب المعاصر، [www.kotobarabia.com](http://www.kotobarabia.com)، ص13.

بالآليات النحوية والبلاغية والتناصية»<sup>1</sup>، فهي المنتجة لأغلب مظاهر المعنى عبر أدلة إظهاريه وإجاءات قصدية؛ وكما يراها سعيد بنكراد على «أنها توسط سردي هو الفاصل والرابط بين القيم المجردة وبين بعدها المشخص في وضعيات إنسانية بعينها»<sup>2</sup>، فالسردية قابلة للتشخيص في بعدها الإنساني، لأن المعنى مجرد سيرورة مستمرة لا يُرى إلا من خلال تشخيصه في تشكيلات لغوية وصور بلاغية مع أحداث ووقائع اجتماعية.

فهي «تلك السيرورة التي يصعب تفسير منطلقاتها، كما يصعب الدفاع عن شرعية ميتافيزيقاها الماثلة في بعد المحايثة، إلا انطلاقا من فكرة التجريد البورسية التي تقتضي سيرورة ذكاء علمي يقوم على آليات الاستنتاج المنطقي، الواجب تطبيقها على النص الإظهارية الذي يشكل المعطى المادي الوحيد (أو موضوع التلقي الفعلي)»<sup>3</sup>، ولهذا تمر العملية الإنتاجية عبر مرحلة التفكير أولاً من خلال الواقع المعاش عبر فضاء تخيلي، ثم تنتهي إلى تحيين بمؤولات إظهارية؛ أي تتحول إلى نصٍ يحمل هو أيضاً سيرورة تلقي أخرى، والتي يستعصي تفسير تحولاتها الفكرية كما يصعب الدفاع عن شرعية ما وراء طبيعتها المماثلة في بعدها المحايث، بمعنى الاستدلال على نتيجة الموضوع من معرفة عقلانية منطقية، وعلى هذا يكون البحث بموجب تلقي تلك السيرورة بحثاً ذهنياً «عن الشكل الأنسب للملاحظة أو التلقي التي قادت - بوصفها سيرورة ذهنية لذكاء علمي - الكاتب إلى منح الخصائص المناسبة للدليل التفكري»<sup>4</sup>.

فالدليل التفكري هو الذي شكّل أساس الانفتاحية في شكلها الإظهارية، وتسمى أيضاً «بالمدار السياقي»<sup>5</sup>، الذي صنفه عبد اللطيف محفوظ ضمن الدليل التفكري، وهو يمثّل عنصراً مهماً في السيرورة الذهنية، والذي يليها المدار النصي، والمدارات السردية، والبنية الإظهارية.

وقد سمى عبد اللطيف محفوظ "ميتافيزيقا لحظة الإظهار الفريدة" على «أن الحدث لا يمكن أن يتحقق إلا في أمكنة وفضاءات الكاتب، ليس فقط لتجسيد المجال المادي للأحداث، ولكن أيضاً

<sup>1</sup> عبد اللطيف محفوظ، سيميائيات التظهير، ص 30.

<sup>2</sup> سعيد بنكراد، سيميائيات النص ومراتب المعنى، ص 95.

<sup>3</sup> عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، ص 168.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 13.

<sup>5</sup> أحمد يوسف، السيميائيات التداولية بنياتها وحدودها، ص 136.

لتجسيد الأفعال الذهنية الخالصة للذوات، إما عن طريق الأحلام التي لا تجسد الزمن إلاً بربطه بالمكان والعكس صحيح بالطبع»<sup>1</sup>؛ فلحظة الإظهار قد تتجلى من خلال تلك السيورة في لحظتها الفريدة مع مدة زمنية لا متناهية، ومع قارئ عارف بالأمكنة والفضاء السياقي للمؤلف.

من خلال هذا الحشد المعرفي لفكرة السيميائية التداولية، واستراتيجيات بناء وتشخيصها للمعنى، فقد اختصرها أحمد يوسف في لفظتين أسماهما التركيب المنهجي الذي يصبُّ «في مجرى واحد يتمثل في المعنى والخطاب، وهذا التلاقي بين المعرفتين انبثقت منه السيميائيات التداولية التي فكت عنها قيد النبوة ومبدأ المحايثة لتتنصر للسياق، وعلى الرغم من مرافقة هذه الدراسة على خصيصة التضايق بين السيميائيات والتداوليات فإن الإشكال الإبستيمي يظل قائماً مهما كانت مهارة التركيب المنهجي»<sup>2</sup>.

وفي ظل هذا الطرح ترى نادية لقجع أن السيميائية والتداولية بحاجة إلى تصميم؛ لأنها تعتقد أنه ما من كتاب وجيز لمنهج التحليل، أو تصور للآليات الإجرائية لهذين المنهجين وممارستهما على نصوص أدبية، لأن الباحث - وأمام هذا التراكم السيميائي/التداولي وما أحدثه من ثورة حقيقية في مناهج العلوم الإنسانية يجد تنوعاً في الطرح وتبايناً في التصور، وتعداداً في الممارسة التطبيقية<sup>3</sup>.

أما نفيسة بن يخلف فتجزئ القول: إن السيميائيات التداولية قد تغدو تمهيداً لتقويم النزعات الفكرية والاختبارات المنهجية المستجدة، ولبحث التحولات العميقة التي ما فتئ التقدم أن العلمي والتقني يحدثها على مستويي الفكر والواقع.. ولأن السيميائيات التداولية تتجلى بمثابة رحم جامعة للظواهر المتباينة بما فيها الخطابات اللغوية وغير اللغوية<sup>4</sup>.

لقد أعطى هذا التراكم المعرفي تركيباً منهجياً وطفرة نوعية في حياة السيميائية وحياة التداولية أي إنه أخرج السيميائية من عنق المحايثة والبنوية والسيطرة التي دامت عقد من الزمن، وأخرجت

<sup>1</sup> عبد اللطيف محفوظ، سيميائيات التظهير، ص22.

<sup>2</sup> أحمد يوسف، السيميائية التداولية من البنية إلى السياق، التداوليات وتحليل الخطاب، بحوث محكمة، المرجع نفسه، ص63.

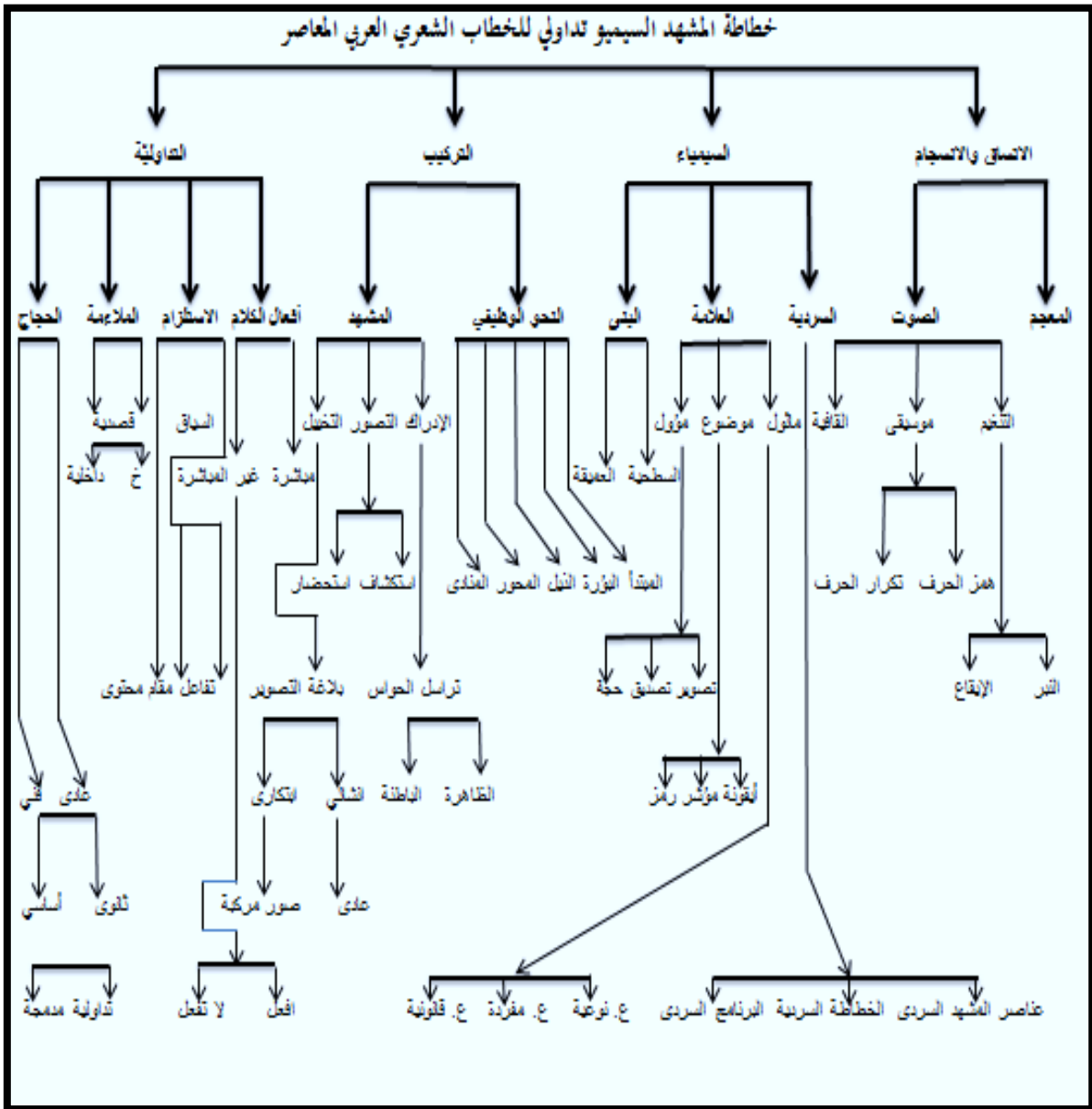
<sup>3</sup> ينظر: نادية لقجع جلول سايح، آليات تحليل النص التراثي في ضوء المناهج المعاصرة السيميائية/التداولية نماذج تطبيقية من تحفة النظر في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار لابن بطوطة، الندوة الدولية الثانية، قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، بحوث علمية محكمة، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، الرياض، 2014، ص554.

<sup>4</sup> ينظر: نفيسة بن يخلف، السيميائيات التداولية قراءة في سيميائيات ش.س.بوس، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، مشروع السيميائيات وتحليل الخطاب الأدبي، إشراف: أحمد يوسف، جامعة وهران، الجزائر، 2008، ص173.

التداولية من برائن النفعية والاستغلال غير المنطقي لها، فكان لهما الأثر الإيجابي في صنع منهج يعرف قدر الخطاب وسياقه، وسيرورة المعنى وفرضيات إنتاجه ليحلَّ مكانه الإشكال الإبستيمي، ويفرض طريقته في التحليل.

وعلى هذا الدمج يمكن فهم الخطاب - النص - فهماً عميقاً يربط العلامات بوظيفتها السياقية وأدائها الإنجازي لتحقيق الأفعال قوتها الإنجازية ومحتواها القضوي، هذه المقاربة تستطيع سدَّ ثغرة اللسانيات - الوصفية والتفسيرية - والتفكيكية بدراستها المحايثة للنصوص، غير أن هذه المقاربة جمعت بين المحايث والسياق في الوقت نفسه، فأعطت أ نموذجاً تفكيرياً في تحليل الخطابات.

### خطاطة المشهد السيميوي تداولي للخطاب الشعري العربي المعاصر:



نفهم من خلال هذه الخطاطة أن الخطاب: بنية تتكون من علامات وعلاقات تركيبية، تحمل مشاهد إدراكية مباشرة وغير المباشرة، في سياق محدد ومقصد محدد، وظيفتها سيميويَّة تداوليَّة تصويريَّة لها مؤهلات وخبرات إقناعيَّة تأثيريَّة إبداعية ذات أبعاد جماليَّة.

وفي هذه الحالة يقول أمبرتو إيكو: «وبعيداً عن التنظير السيميائي، ستكون الرسائل اللاشكلية - بلا شك - قد أبلغتنا شيئاً إذا هي توقفت في تغيير نظرنا إلى المادة وإلى الأعراض الطبيعية وتآكل المواد، وإذا هي جعلتنا ندرُك تلك الأشياء بكيفية مخالفة، وستساعدنا بذلك على اكتساب معرفة أعمق بتلك الوقائع التي عادةً ما نرجعها إلى الصدفة، وتحفزنا أيضاً على البحث داخلها عن مقصدية فنية، ومن ثمة عن بنية تواصلية أي عن لغة فردية وعن سنن»<sup>1</sup>، بمعنى إذا كان الشعر المعاصر - العمل الأدبي - فكراً أصيلاً ومبتكراً ميزته السنن المشهدي بزواياه المشهدية وعلاماته الهندسية التي توحى إلى ثقافة إيديولوجية؛ فهذا يعني أنه سيصبح مؤسساً على قواعد نقدية مبتكرة من خلال الوضوح التام للأنساق التواصلية التي تشتغل عليها اللغة الواصفة.

وفي خاتمة هذا الفصل خرجنا بنتائج أهمها:

- 1- بناء أفكار جديدة تنظم المسار التحليلي للخطاب المشهدي المعاصر، والذي يقوم بتنظيم العلامات الاستفهامية والتعجيبية في اتساق وانسجام بما فيها العلامات الحسية في بعدها السيميويُّ تداولي، وفي طريقة البحث عن "الماهية" و"الصمت" و"التنبؤ باللفظة" في تجلية وانكشاف المعنى.
- 2- يستوجب الإدراك الحسي للأشياء برمجة ثقافية تكون الأنساق الدلالية وهي الموجّه الرئيس للعمل الأدبي في ظل السياقات اللغوية والاجتماعية.
- 3- تفكيك الكينونة وتشريح الألفاظ، يعتمد على تركيب منهجي ينقل القارئ من عالم الحقيقية إلى عالم تخييلي حطوراً؛ وتقريب الذات القارئة من الفضاء المحيط بها، بما في ذلك خلق تنوع فكري متميز عن باقي التركيبات المنهجية يُسمى "السيميويُّ تداولي".

<sup>1</sup> أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العمري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط01، 2008 ص135.

4- هذا الأخير إذا ما تم استثماره بصورة لائقة فإنه يفجّر المعنى، لكشف سلوكيات المبدع، وقراءة برامجهِ الثقافية والاجتماعية، وتمييز الأخبار الصادقة أو الكاذبة منها في كنف سيميائية الدليل وتداولية فعل القول.

# الفصل الثالث

## المشهد من التشكيل اللغوي إلى الفعل والعرض المشهدى

- 1- فلسفة اللغة ودورها في تشكيل المشهد التداولي
- 2- مشهد التلفظ بين المقامية والقصدية
- 3- المقاربة السيميو تداولية
- 4- المعايير الإنتاجية لتشكيل المشهد الشعري مقارنة مشهدية

إنَّ التصورات والأبحاث الفلسفية للغة والمنطق الرمزي التي قدّمها كل من جوتلوب فريجه<sup>1</sup> **Gottlob Frege (1848-1925)**، وبتيراند راسل<sup>2</sup> **Bertrand Russell (1872-1970)**، ووردولف كارناب<sup>3</sup> **Rudolf Carnap (1891-1970)**، ولدفيج فتجنشتين<sup>4</sup> **Wittgenstein (1889-1951)** وغيرهم.. حول ألعاب الكلام والمعنى والسياق واللغة، أرضية ممهدة لانطلاق نحو نظريات سيميائية تداولية، سرعان ما أحدثت نقاط تقاطع مع مفاهيم "بورس" المنطقية، فأخذت منحى آخر مع شارل موريس **Ch.Morris** لتُحدث منهجًا تركيبياً تداوليًا للعلامة ولغة الفعل.

<sup>1</sup> لقد عدّل فريجه أن طريقة تعامل المناطق السابقين مع اللغة، فنظريته الصورية - الرمزية - اعتبرت الدلالة مجرد إحالة على الواقع فقط، مهمته تحديد قيمة صدق اللفظ وليس المعنى، لأن تحديد القيمة الدلالية للجمل مرتبطة بكل من المعنى والإحالة اللفظية وبهذا لمح إلى إمكان قيام لغة صورية نستغني من خلالها عن اللغة العادية، فالقضية المنطقية مُمكنة التحقق ما إن استقلت حقيقتها عنا موضوعيًا، ينظر: شريف حسني خليل، التحليل اللغوي ونقد اللغة بين فريجه وراسل، مجلة قيس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، العدد 01، مجلد 05، 2021، ص 482.

<sup>2</sup> يرى راسل أن تقرير الحقيقة ليس دائمًا هو غرض الخطاب، فمن الممكن أن يكون الخطاب بغرض الخداع، "لقد أعطينا اللغة لتمكننا من إخفاء أفكارنا، وبالتالي عندما نفكر في اللغة كوسيلة لتقرير حقائق نكون قد افترضنا بالتالي وجود رغبات معينة للمتحدث، فمن المثير أن اللغة بمقدورها تقرير حقائق، ومن المثير أيضًا أنها تستطيع تقرير الزيف، عندما تقرر أيا من الأمرين، فإنها تفعل ذلك لكي تُحدث بعض الأفعال من جانب السامع، ينظر: بتيراند راسل، ما وراء المعنى والحقيقة، تر: محمد قدرى عمارة المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 01، 2005، ص 28.

<sup>3</sup> إن أهم القضايا الفلسفية التي تُحدث عنها كارناب هي: تلك العلاقات المنطقية "السيمانطيقية" وخواص التعبيرات اللغوية، ومن ثم تماثل الفلسفة مع المنطق "السيمانطيقا"، بحيث يتسع هذا المنطق، ويشكل مناسب لتغطية سيمانطيقا لغة العلوم الواقعية، بالإضافة إلى سيمانطيقا الرياضيات، وبهذه الطريقة يمكن للفلسفة أن تكون أكثر من مجرد منطق للرياضيات، وهي في نفس الوقت تظل الفلسفة مغايرة تمامًا للعلوم الواقعية، ينظر: رودلف كارناب، مدخل إلى فلسفة العلوم الأسس الفلسفية للفيزياء، تر: السيد نفاذي دار الثقافة الجديدة، القاهرة، دط، 2003، ص 12.

<sup>4</sup> كان تحليل اللغة هو هدف فتجنشتين من فلسفته الأولى المتمثلة في "رسائله المنطقية الفلسفية" كان ذلك هو الهدف نفسه من فلسفته المتأخرة المتمثلة في كتابه "أبحاث فلسفية" بل إن كتابه الأخير ليس إلا تحليلًا للغة ولفكرة المعنى، فهو يقول في كتابه هذا: إن الفلسفة عبارة عن معركة ضد البلبلة التي تُحدث في عقولنا نتيجة لاستخدام اللغة، ينظر: عزمي إسلام، لدفيج فتجنشتين، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص 149.

فاليوم نحن بصدد «وجود سيميائيات تهتم بدراسة لغة الفعل: وهي الكينزيا\* **Kinésique** وعلى الرغم من هذا العلم ما يزال في طور النشأة وما يزال أيضاً شديد الارتباط بالعلم "البونية" **Proxémique**، فهو يطمح إلى تسنين إيماءات الإنسان باعتبارها وحدات دالة وقابلة للانتظام في نسق»<sup>1</sup> قابل للإدراك، عن طريق ثقافة سيميائية يعتقدونها كل مؤول حينما يرى الأشياء على هيئتها.

فلغة "الفعل" هي تلك السيميائية المرئية وعلم الحركة والاقتراب من قاعات المحاكم مثلاً، حيث تسعى لكشف ثقافة القانون وخصوصية العدالة، لأن الفعل يعكس اللغة التواصلية للقانون بين الأطراف، وبذلك تتكون تجربة حسية عند من يُصيرها أول مرة، وتتجسد أفعالاً وأقوالاً لتنشأ عنها علامات ودلالات، ولهذا أصبحت «مهمة السيميائيات هي نقل هذه المعرفة اللاشعورية من الخفاء إلى التجلي، والكشف عن "الثقافة" حيث لا تبدو سوى "الطبيعة"»<sup>2</sup>.

فالقول «بأن الفعل يشكل لغة، هو أمر في غاية الأهمية سيميائياً، لكن "بازوليني" يستعمل مصطلح "فعل" بمعنيين متباينين، فعندما يعتبر مخلفات إنسان ما قبل التاريخ التواصلية تعديلاً للواقع ناتجاً عن أفعال، فهو يعني بـ"الفعل" عملية جسدية أدت إلى نشوء أشياء/علامات، ندركها نحن باعتبارها كذلك، ولا ندركها بوصفها أفعالاً، وإن كنا نستطيع أن نتعرف فيها على أثر الفعل مثلما الشأن بالنسبة لكل فعل تواصلية»<sup>3</sup>، بمعنى يتحرك الفعل من خلال بعض الإيحاءات والملامح كالضحك أو الغضب أو اتخاذ الجسد وضعيات معينة، كهز الرأس من الأعلى إلى الأسفل مثلاً الذي يعد علامة على القبول والموافقة، فالإشارة الحركية هي التي تساعد عملية التفكير والفهم في التقاط المشاهد والصور، هنا تكون العملية التواصلية قابلة للفهم وتتخذ معطى طبيعياً، متحوّلةً من التشكيل اللغوي الذي يُعد البنية الأساس في تحريك الفعل الثقافي ذو الخصوصية المشهدية.

\* هو علم الحركة، يُعنى بتحليل تعابير الوجه والإيماء والرقص، والواقع أن الإيماء وتعابير الوجه شأهما في ذلك شأن النبر وتبدلات الصوت، هي أنساق مساعدة للغة... والكينزيا علم حديث ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية في النصف الثاني من القرن العشرين على يد الأمريكي **Ray Birdwisell** وهو يدرس التواصل الجسدي ولا سيما الإيمائي منه، ينظر: محمد التهامي العماري، حقول سيميائية، مطبعة أنفو برانت، المغرب، ط01، 2007، ص31-32.

<sup>1</sup> أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ص120.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص17.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص119.

وفي ضوء تلك المؤشرات التي سبق ذكرها يتجلى مشروع السيميائيات التداولية الذي «يقوم أساساً على مقولة الفعل **Acte**، حيث إنّ الحكمة التداولية لبيرس تقتضي بأنّ الإنتاج الثلاثي للدلالة يتوجّه نحو الفعل، وبأنّ الفكرة التي نكوّنّها عن الأشياء هي مجمل الآثار التي ترتبي إمكانياتها انطلاقاً من الأشياء»<sup>1</sup> التي تُدرك حسياً، والتقاطها حركياً بواسطة الفعل، ولهذا يكون في نظر التداوليين «تدشين معنى يؤثر في المتلقي، فبإمكاننا أن نعتبر الأيقونة - بوصفها فعلاً سيميائياً - تدشينا معنى هو التصوّر وكذلك بالنسبة للمؤشر والرمز.. فالعطر مثلاً علامة نوعية طبيعية ذات وجود معنوي، إذا تجسّدت فعلياً في الواقع أصبحت علامة حقيقية، يمكن أن نسميها علامة إنجازية انطلاقاً من المعطى التداولي لمقولة الإنجاز **Performance**»<sup>2</sup>، وهذا ما دعا إليه أصحاب فلسفة اللغة.

### 1. فلسفة اللغة ودورها في تشكيل المشهد التداولي:

تؤدي فلسفة اللغة دوراً هاماً في بناء العقل الإدراكي، وقد تتحقق معه المرجعية الذاتية والموضوعية بإرادة شرطها الوحيد نجاح القوة الفكرية والإبداعية، فاللغة وسعت أفق إدراك العقل من المحدود إلى اللامحدود، ولهذا أستوجب الاستعانة بفلسفة تُسمى فلسفة الحياة، فالأديب مثلاً: حين يقبل على تشكيل لغة المشهد أو بالأحرى الكتابة الأدبية حينها تحدث انفعالات وتأثيرات فكرية ومعرفية تفتح «للفلسفة آفاقاً جديدة ومجالات بحث جديدة متخلصة من اختصاص محترفي الفلسفة البالغ التقنين: إنه يعيد إلى الممارسة الفكرية نصيب من اللعب لا يضعف مؤداه الفكري فحسب بل على العكس يحثه للدخول من طرق غير معهودة هنا ينكشف التأثير الفلسفي الحقيقي للأدب الذي يفكك كل المذاهب الفكرية»<sup>3</sup> باستعمال آلية الإدراك في إطار اللعب اللغوي التي تدور حوله الفلسفة نحو علاقة العالم بقوى ظاهرة وباطنة.

ولأن الفلسفة قادرة من خلال مسألتها لتكشف عن تلك الظواهر فهي التي «تخضع العلوم التقنية السائدة لتحليل نقدي؛ هذا التحليل يجب أن يتناول العلم كقوة توجه حياة الإنسان اليومية في

<sup>1</sup> ليندة حمودي، التداولية والسيميولوجيا دراسة في البعد الإنجازي والتأثيري للعلامة غير اللغوية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العدد 01، مج 09، الجزائر، 2020، ص 333.

<sup>2</sup> هوارى بلقندوز، مدخل إلى السيميائيات التداولية، اسهامات بيرس وشارل موريس، أعمال الملتقى الثالث، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004، ص 101.

<sup>3</sup> بيار ماشيري، بم يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية، تر: جوزيف شريم: المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط 01، 2009، ص 345.

مختلف الميادين، يجب ملاحظة هذه العلوم التقنية في كل أشكال حضورها الظاهرة والخفية في عالمنا الراهن ولا يعني ذلك التشكيك في حقيقة النظريات العلمية»<sup>1</sup>.

فالإنسان له الحق في حرية التفكير اللغوي الفلسفي وفق شروط حُدِّدَتْ من قبل «فإذا كانت الفلسفة تستحق أن ندرسها، فليس من أجل أن نبحث فيها عن أجوبة، بل بالأحرى بسبب قيمة الأسئلة التي نطرحها، كما يؤكد بنعبد العالي غير ما مرة، وعلى هذا الأساس، يجب ألاّ نتظر من السؤال إجابة تقنعنا أو حقيقة نطمئن إليها، إن الأسئلة هي التي تُثري خيالنا العقلي»<sup>2</sup>، وهي التي تحرك وتُشغّل الفكر وتدغدغ الذوات، وكلما تراكمت الأسئلة، حتمًا تكون هناك رغبة في التفكير والتلفظ.

## 2. مشهد التلفظ بين المقامية والقصدية:

التداولية المعرفية - الإدراكية - : هي التي تعالج الملفوظات بنظام مركزي للتفكير كأعمال أوزفالد ديكرتو **Oswald Ducrot (1930)**، وأنسكومبر **J.C. Anscombe**، ودان سبربر **Dan Sperber (1942)** والفيلسوفة ديردري ويلسون **Deirdre wilson (1943)**، ويرى الأمريكي وليام جيمس **William James (1910)** أن الأشياء تحدث بحدوث الفعل؛ بمعرفة إدراكية، ولهذا يكون صاحبها «مهياً لحدوث شيء ما، وأن تكون مهياً هو أن تكون راضياً في حال حدوث ذلك الشيء وغير راض في حال عدم حدوثه ولأن الاعتقاد في حدوث شيء لا يكون صحيحاً إلاّ إذا حدث بالفعل، فإن الاعتقاد لا يفضي إلى الترضية إلاّ في صدقه»<sup>3</sup>، وهذا ما يقره وليام جيمس، فمثلاً إذا اعتقد شخص بوجود أشجار نخيل في الصحراء تعتلها عراجين التمور فإنه سيكون مستعداً لذلك، فإنه في حالة ذهابه للصحراء ولم يجدها فإنه سيتفاجأ بخيبة كبيرة ولن يكون راضياً ما لم يجدها على ما اعتقده، في حين يتحقق الرضى في حالة ذهابه للصحراء، ويجد ما كان

<sup>1</sup> إسماعيل المصدق، الفلسفة في عصر العلم والتقنية نظرة فينومينولوجية، إشراف: محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط01، 2010، ص183.

<sup>2</sup> إدريس شرود، الفكر في عصر التقنية قراءة في كتاب، إشراف: محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط01، 2010، ص191.

<sup>3</sup> رودرك م. تشيزهولم، نظرية المعرفة، تع: نجيب الحصادي، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر، دط، دت، ص150.

ينتظره، هنا يستوجب على المرء تهيئة نفسه لحدوث شيء ما بمعرفة إدراكية طابعها الحدس والحس المعرفي للأشياء، ولنا عبرة في الشعر العربي المعاصر في قول الشاعر مريد البرغوثي:<sup>1</sup>

في الكون كواكب  
في الكواكب الأرض  
في الأرض قارات،  
في القارات آسيا،  
في آسيا بلاد،  
في البلاد فلسطين،  
في فلسطين مدن،  
في المدن شوارع،  
في الشوارع مظاهرة،  
في المظاهرة شاب،  
في صدره قلب،  
في قلبه رصاصة.

استعمل الشاعر تقنية حدوث الفعل مع وصف الحدث المشهدي، والذي هيأ المتلقي بقبول الحقيقة التي يموت معها الأمل..

ولهذا تعامل الشاعر المعاصر - المتلفظ - مع المتلقي كما يتعامل مع المكان والزمان اللذان يمنحان له فضاءً مرثياً، ويأتي هذا التعامل من خلال فضاء الورقة وفضاء الكتابة، الذي يُعوّض فيه التلفظ الشفاهي بالكتابة المشهدية، حينها يتقدم البصر والسمع على باقي المحسوسات في العملية الإدراكية المعرفية - التداولية - الناجمة عن العناصر البلاغية المتمثلة في المعاني والبيان والبديع.

فالشاعر لا يصنع خطاباً محددًا سلفاً، مركب ومرصع بالبديع، وإنما يتلاعب بريشته ليرسم لوحة مليئة بالهواجس والأحلام، ليجد فيها ملاذه وضالته، حرصاً منه على ألا يكشف المتلقي عمله دفعة واحدة.. فهو في كل لقطة يريه شيئاً جديداً، يهمس من خلال اللقطة الواحدة بأن ينتقل بسرعة فائقة

<sup>1</sup> مريد البرغوثي، ديوان طال الشتات، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط01، 1987، ص56.

من مشهد إلى مشهد آخر، معلناً عن عدم تحقيق الرضا، بل يهيئ نفسه لحدوث هاته الأشياء بمعرفة إدراكية حدسية، وهيئ المتلقي لتقبل الواقع المرير، فاللقطات في الأبيات عبارة عن لوحات فنية اشترك فيها الكون والمكان والزمان والتصوير المشهدي والشخصية البطلة التي أبطأت في تحقيق قوة إنجازية "الفعل".

### لقطة حدوث الفعل والمفاجأة البصرية:

لقد خرق الشاعر أفق انتظار المتلقي فجأة ببراعة في آخر الأبيات، بعد جذب واسترسال في وصف الكون، ليصدم المتلقي بحدوث فعل "القتل والغدر" حركة أصبحت بؤرة القصيدة، لذا شارك الشاعر المتلقي انفعاله بأشياء بسيطة، ولكنها كانت تهيؤه لشيء أعظم من ذلك "قضية القتل" ولذلك يقول النبي صلى الله عليه وسلم: «لزوال الدنيا أهونُ على الله من قتل رجلٍ مسلم»<sup>1</sup>، فالأمر كان عند الشاعر أمراً جليلاً أهم من الأوصاف التي بدأ بها قصيدته، فالفعل في الأبيات أصبح محتوى قضوياً في إطاره التداولي.

### 1.2. مشهد التلفظ:

إن التلفظ (**Enonciation**) هو «الفعل الذاتي في استعمال اللغة: إنّه فعل حيوي في إنتاج نص ما كمقابل للملفوظ (**énoncé**) باعتباره الموضوع اللغوي المنجز والمنغلق والمستقل عند الذات التي أنجزته، وهكذا يتيح التلفظ دراسة الكلام ضمن مركزية نظرية التواصل وظائف اللغة»<sup>2</sup>، يعني أن المعنى يُنتج من قبل متكلم محدد في مقام محدد بألفاظ في إطاره التداولي؛ أي أثناء عملية التلفظ.

فالتلفظ الشعري مثلاً يحتفظ بلغة الخطاب المكتوب حين يُوظف شفويًا أثناء الممارسة التصويرية للتلفظ، قد يصنع المتكلم -الشاعر- ممارسة تواصلية تتأسس من خلال الرؤية التصويرية سواء تمثلت في صناعة مشاهد تحمل تقنيات جديدة يستعين بها كالسينما أو المسرح..، أو الخطاب السردية أو الروائي.

<sup>1</sup> أحمد بن الحسين أبو بكر البيهقي، السنن الكبرى، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2003 ج08، ص42.

<sup>2</sup> سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1997، ص19.

## 1.1.2. مشهد التلفظ الشعري بتقنية السينما:

قبل أن نتطّلع إلى هذا العنصر يجب طرح بعض الأسئلة: هل الشعر جله شعر تصويري؟ ويحمل مشاهد؟ وقابل للمشاهدة والمتعة، وله دلالات واقعية أم لا؟ تتم الإجابة من خلال العنوان التالي:

## أولاً: استعارة الشعر العربي المعاصر للتقنيات السينمائية

لا زال الشعر يؤدي دوره في بناء الدراما بشتى أنواعها، فالقصيدة المعاصرة أدخلت عليها تقنيات جديدة مثل: تقنيات المسرح، والسينما بعناصرهما: المشهد، السيناريو، اللقطة، الديكور، المونتاج، المونولوج، المونودراما الحركة، التمثيل، العرض.. فالسينما ساهمت في تصميم المشهد الشعري المعاصر عبر أحداث تخيلية مرصعة بالألوان والظلال والديكور واللقطات والتصاميم والسيناريو، هذا الأخير استطاع الشاعر المعاصر توظيف تقنياته في الشعر بشكل آني خطوة بخطوة، ويكتب كل مشهدٍ على حدة بشكل متسلسل، ويتم تقطيع اللقطات وترقيمها تبعاً لظروف وملابسات القصيدة، فأصبح يكتب السيناريو بطريقتين:<sup>1</sup>

(أ). الشكل المتوازي (Parallel Form): وفيه تُقسم الصفحة- بشكل عمودي- عمودين: الأيمن يتضمن تفاصيل الصورة، والأيسر للحوار والصوت، ويكتب الرقم المسلسل للمشهد في أعلى الصفحة يمينا، ثم يُذكر الديكور أو موقع التصوير خارجي أم داخلي؟

(ب). الشكل المتقاطع (Cross Form): وتتم فيه كتابة الصورة والصوت بشكل متقاطع متسلسل دون فصل، وتتم فيه- كذلك- الإشارة إلى الحركات التفصيلية التي تتخلل الحوار، ويكتب الحوار والأصوات مصاحبة في الثلث الأوسط من الصفحة.

ولهذا لجأ الشعراء إلى هذه التقنية للاستفادة من تطوير وبناء وتشكيل قصائدهم عبر تقسيم المشهد إلى «لقطات، أو لقطة واحدة طويلة يجمعها مكان وزمان واحد، وعادة يكتب السيناريو من خلال المشاهد فقط، حيث تكون مسؤولية المخرج أن يتولى بعد ذلك تجزئة تلك المشاهد إلى لقطات

<sup>1</sup> ينظر: محمد عجزور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات ط01، 2010، ص214-215.

وقد يصل المشهد الواحد إلى أكثر من 30 لقطة<sup>1</sup>، وهذه الطريقة ساعدت الشعراء في إيصال المكبوتات والأحداث تدريجيًا شكلاً ومضموناً بتصاميم السيناريو:

أولاً: اللقطات النهارية الخارجية: الطرق والبحار والصحارى والشوارع.. يعتمد على الطبيعة في لقطاته التي يبني بها السيناريو الذي لا يلتزم - تمامًا - القلب المتعارف عليه<sup>2</sup>، يقول الشاعر أمل دنقل<sup>3</sup>:

... ..

الشوارع في آخر الليل . . آه

خيوط من العنكبوت .

والمصاييح - تلك الفراشات - عالقة في مخالباها

تتلوى . . فتعصرها، ثم تنحل شيئاً. فشيئاً

فتمتص من دمها قطرة . . قطرة؛

فالمصاييح قوت!

... ..

يستخدم أمل دنقل تقنيات اللقطات الضوئية لإبراز أبعاد الوصف المرئي في شعره، وهذا نموذج كانت أنوار المصاييح عالقة في أعمدتها تتلوى، وكأنها معاقبة باستمرار من قبل الأعمدة، رغم النور الدائم طول الليل، فهي تتحرك وتعاني بصمت في عمق الليل، فالتقنية السينمائية تحمل بعداً وظيفياً تشير فيه إلى "ضوء المصاييح" وهو تابع إلى إرادة داخلية يتحكم فيها الشاعر من خلال معاناته مع المرض، فقد استعار مرضه بتلك الفراشات التي تتلوى في جوف الليل وتمص من دمها قطرة قطرة، إنها دقة الوصف من شاعر يتألم آناء الليل وأطراف النهار، فقد ربطت - تقنية السينما - «شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى بحيث ترتبط اللقطات مع بعضها لتكوّن مشاهد، والمشاهد ترتبط معاً لتكوّن مقاطع متسلسلة كأن يكون المونتاج بناءً لغويًا سينمائيًا، وعلى الرغم من أن هناك طرقاً عديدة ومدارس

<sup>1</sup> علي أبو شادي، سحر السينما، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 2006، ص32.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص216-220.

<sup>3</sup> أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط03، 1987، ص296.

كثيرة في المونتاج إلا أم هذه الآلية مهمة وتجعلنا قادرين على قصّ ولصق الصورة والجمل والعبارات الشعرية بطريقة خلاقة تُبعد الرتيبة وتسلسل الأفكار السقيم للعمل الشعري»<sup>1</sup>.

ثانيًا: الاعتماد على اللقطات الداخلية: وتتم في الأماكن المغلقة، ويمكن أن يعتمد الشاعر على الوصف البصري مضمناً الأصوات والحركات والجمل التي تصف تفاصيل وقوع الحدث بعناية يقول: محمود درويش:<sup>2</sup>

و يا مَوْتُ انتظر، واجلس على  
الكرسي. خذ كأسَ البيذ، ولا  
تفاوضني، فمثلك لا يُفاوضُ أيَّ  
إنسانٍ، ومثلي لا يُعارضُ خادمَ  
الغيب. استرح... فلربما أُهكَّت هذا  
اليوم من حرب النجوم، فمن أنا لتزورني؟

نجد في هذه الأبيات حواراً مشهدياً في كلام يثير الدهشة والمفارقة العجيبة وشجاعة تبرز مدى دقة الاستعارات الصوريّة واللقطات التخيليّة، التي كللتها وسائط مرئية بأصوات لغوية أحياناً متعالية وأحياناً منخفضة، فالتعبير السينمائي يوطر المسار والكلمات في لقطات داخلية ومكان مغلق يصف تفاصيل مهمة، تُعقد فيها اتفاقية تتضمن مفاوضة على شيء قد يتم تأجيله في نظر الشاعر، وعليه تحول المشهد إلى لقطات مصورة ذهنيًا، وكأننا أمام ذاكرة مرئية بمخيلة حسية ترسم لنا حدود المكان المغلق والأشياء بدقتها وتفصيلها.

<sup>1</sup> ملكو أحمد كريم وكوثر كريم أحمد، سينوغرافية شتاء النقود لعقيل علي دراسة في المشهديات الشعرية، مجلة زانكوى سليمان للعلوم الإنسانية، كردستان، العدد 07، 2018، ص 842-843.

<sup>2</sup> محمود درويش، جدارية، ط 02، بيروت، 2008، ص 24-25.

## ثانياً: تقنيات التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر

جاء في الفصل الرابع بعنوان الشاعر مصوراً تحت عنصر الشاعر وتقنيات التصوير من كتاب تقنيات الدرامية السينمائية على توظيف الشعراء لاهم تقنيات السينمائية التي ذكرها المؤلف، نجتمعها باختصار كالآتي:<sup>1</sup>

أ. اللقطة البعيدة جداً **Ex terme long Shot** وتصور من مسافة بعيدة، وتُظهر مساحة كبيرة من الموقع المصور، وتعتمد على طرائق توظيف اللقطة البعيدة جداً في البناء الشعري، وقد وظف الشعراء هذه اللقطة بعدة طرائق وذلك لأغراض درامية أو فنية تفيد الهيكل العام للقصيدة وذلك كما يلي:

أولاً. صناعة إطار مرئي للتجربة

ثانياً. اللقطة البعيدة جداً والتصوير المجازي

ثالثاً. اللقطة البعيدة جداً والقالب الغنائي

ب. اللقطة الكبيرة **Close Up** ويتم التركيز فيها على شيء معين كالوجه فحسب، أو الوجه والكتفين، أو جزء من الأثاث أو المكملات كالسكين أو فنجان قهوة مثلاً، وهي تُضخم هذه الأشياء عشرات المرات، والمراد بها الإشعار بأهمية هذا الشيء المصوّر، ويمكن توظيف اللقطة الكبيرة في:

أولاً: التركيز على موضوع معين وهي اللقطة التقريرية.

ثانياً: الامتزاج باللقطة المعترضة وهي الصورة الثابتة لجسم ما مثل: عمود نور، أو صفحة من خطاب..

ثالثاً: اللقطة الكبيرة والمفاجأة البصرية وهي تقوم بصدم وعي المتلقي فجأة دون مقدمات.

رابعاً: اللقطة الكبيرة والبناء المونتاجي وهي اللقطة الأشد عمقاً.

ولتوضيح تقنية اللقطة الكبيرة نختار نموذجاً عن مشهديات الشعر من أبيات للشاعر عبد الله

العشي في ديوان "مقام البوح"، يقول:

<sup>1</sup> محمد عجزور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، ط01 2010، ص340-354.

لن أسميه... لا تظني أي أجهله.. إنني أعرفه.. غير أنني لن أسميه.. كلما جئت إليه... كلما حاولت أن ألمسه أو أناغيه... كان يدنو، ثم ينأى.. ثم إن جئت إليه صار نوراً كوكبياً واختفى..<sup>1</sup>

تعكس هذه الأبيات معركة ذاتية وروحية تسلّت إليها الطاقة الداخلية-الباطنية- لكسر حواجز التجربة الشعورية لذاتية الشاعر بمحاكاة نحو عالم الشوق والفناء والهجر، «تلك المحاكاة، في معارضتها للاستنساخ، تكمن إما في الاندماج المتداخل بالشيء المماثل أو من خلال الشيء المختلف»<sup>2</sup>.

فالحوار في الأبيات يدور «حول شرف الحاضر بالفعل الآن، وهو حوار لا نظير بين الفلسفة التي هي فلسفة الحضور باستمرار وفكر اللاحضور مما ليس هو نقيض له لزوماً ولا هو تأمل في الغياب السالب ضرورةً أو حتى نظرية في اللاحضور بوصفه لا وعياً»<sup>3</sup>، إن المرأة التي يستعملها الشاعر في قصيدته ماهي إلاً توليد لدلالات مفتوحة تحت حقيقة الخيال «إنها امرأة معرفية كونية تمنح الخيال قوة أنطولوجية كونية عبرها تستطيع ذات المتصوف من اكتشاف مسارب الوجود في تعدده وغور معانيه»<sup>4</sup>.

لقد انزاح هذا الخطاب المشهدي من خطاب لغوي تشكيلي إلى عرض تمثيلي بمحاكاة لأشياء غير مرئية، زيادةً في تأليف هذه الأشياء باعتبارها بنيات لإنتاج سيرورة دلالية لا متناهية خاضعة لكيونة الخطاب، فالتأليف بين وصف صورة الشيء الذي نفى الشاعر تسميته امتزج بلقطات معترضة تمثل الصورة الثابتة لجسم المرئي أو أن «الصورة الصوفية نشاط غير بصري بقدر ما هي نتاج فعل البصيرة والرؤيا»<sup>5</sup>، هو ما جعل الاختلاف واضحاً وليد التمثيل وهذا ما يقودنا إلى استقطاب دلالات غير ممكنة لها صلة بالمشهد الموصوف حتى وإن تعددت الدلالات من قارئ إلى آخر فإنها تمثل العمق الثقافي والاجتماعي والديني لها، فأى جرح يحمله الشاعر «وأى ألم، وأي نوع من المعاناة يعاني إنها

<sup>1</sup> عبد الله العشي، ديوان مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، الجزائر، ط1، 2000، ص103-104.

<sup>2</sup> فرايكلين ر. روجرز، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ط01، 1990، ص173.

<sup>3</sup> جاك دريدا، الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، تر: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 2005، ص106.

<sup>4</sup> فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1999، ص136.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص136.

معاناة الانسلاخ من واقع الزمن الراهن المستلب والمغترب فهو يتمرد على الزمن الآني المهترئ بقيمه ومبادئه الهشة ويتوحد بالزمن ألما قبلي الحافل بالحب والبطولات»<sup>1</sup>

إنَّ ما يعتقدُه جون سورل **John Searle** أن الأشياء لا نستطيع التعبير عنها دون رؤيتنا لها، والتعبير هذا يكون بالكلمات والملفوظات، وتبقى هذه العملية في نظره فعلاً إنجازياً نحو رؤى العالم ولكن «عندما تنصهر اللغة يتم توليد المعنى، وعندما يولد المعنى تنصهر الرؤيا، ولا شيء يحتمل الانتظار والترقب حيث لا مكان لهذه الرؤيا إلا كمرتقب يأتي ولا يأتي»<sup>2</sup>، فالشاعر استطاع رؤية الشيء، ولكن لم يستطع تسميته من منظور سياق التلفظ ودلالة النفي، لأن الرؤية أتت من إدراك باطني، ولهذا صرَّح في كثير من الكلمات "لن أسميه" و"لا تظني أنني أجهله" وفي حقيقة الأمر يريد تبرير الحجية، لأن قدرة الموصوف فاقت قدرة وصف الشيء نفسه "التسمية"، ولهذا كانت بؤرة القصيدة ولقطتها الكبيرة وبنائها المونتاجي.

والشيء الذي يقصده الشاعر ربما طيف روحاني يعجز عنه البشر في تسميته ولو عُرف مرثياً يقول باشلار **bachelart**: «إن الروح هي الضوء اللامرئي والضوء بدوره هي الروح المرئية»<sup>3</sup>؛ لأن الشعر يتجلى من خلال تلك الروح التي أضاءت المشهد الشعري، وهو بدوره يصبح مرثياً، والروح تُحدث بدورها تلك الأحاسيس والمشاعر، فالروح هي الشعر والشعر مشهد فني، وصورة الشيء جعلت الروح مرثية، وهذه الرؤيا تتفق مع منهج ابن عربي في تجسيده للصورة من خلال الروح التي هي سكن لها، فالشاعر والشعر يتحدان لتحرير تلك الروح من ضنك العيش.

وباستحضار عالم الأفكار غير الواقعي بطبيعته الذي يحاول «أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها، لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة إلى الشيء أي انتقالاً كلياً من اللاواقع إلى الواقع، بل على العكس، تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة ومن هنا كانت "الصورة" دائماً غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، دار الوصال، الجزائر، ط01 1994، ص98.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص98.

<sup>3</sup> Gaston bachelart. La terre et les reveries de la volonté. (1948). p29.

<sup>4</sup> عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط03، 1967، ص127.

ولاشك أن «ما نشاهده وما نتأمله ليس وجهًا ولا يدًا ولا وضعة، ولكننا نستحضر السياقات التي يستعمل فيها هذا العضو أو هذه النظرة، وبعبارة أخرى، فإن الثقافة تحدد كل عضو سلسلة من السياقات التي تحيل على دلالات مختلفة»<sup>1</sup>، فثقافة الشاعر نلتمسها من خلال أسلوبية التناص وسياقات الخطاب الصوفي، الغرض منها التأويل والمشاركة والتفاعل في الذوات، حيث استطاع الشاعر تنظيم الإدراك وترتيب الأبيات في مجموعة من المشاهد والقطعات، كل لقطة لها رؤية مختلفة عن الأخرى وكل لقطة هي عتبة ومفتاح للولوج إلى اللقطة التي تليها، من هنا بدأ التأويل مفصلاً عن سياقه الزمني والمكاني والمجرد عن القصيدة المحسوسة، لأن «دراسة الحالة الذهنية للمؤلف هي تلك الحالة التي تسبق ظهور القصيدة، أو الحالة الذهنية للقارئ لاحقاً»<sup>2</sup>.

فالصور البارزة في الأبيات إنما هي "تلفظ بصري" غايتها الكتابة المشهدية - بلاغة الملفوظ- ولهذا مجرد قراءتها بصرياً يأخذنا مباشرة إلى السياق الثقافي الإسلامي مزدانة بنفحات صوفية محدثة المفاجأة البصرية، فهي قامت بصدم وعي المتلقي فجأة دون مقدمات، هذه من جهة، أما من جهة ثانية، فهو يحيلنا إلى شكل القصيدة بمجموعة من الأفعال المولدة هندسياً والمكتملة بمذم من النقط التي تركت وقعاً دلاليًا نفسيًا على المتلقي حيث ترك الشاعر الاختيار للمتلقي ملء ذلك المد النقطي بتأويلات عقلانية وحسية لفهم الظاهرة حتى منتهاها.

لذا تقبع الحقيقة المشهدية بين ذاتية المبدع وتفاعل المتلقي وروح الخطاب، ولكي يتم القبض عليه يستوجب فهم قصدية المبدع في حقيقة هادفة خالية من الشوائب، مشبعة بأفكار ثقافية غايتها المتعة الجمالية، من هنا يصبح المشهد وجودًا وشعارًا جديدًا يُضاف إلى العمل الأدبي الجمالي، بعواطفه وهواجسه وانفعالاته وأصواته وخيالاته، هذا الأخير يُنظّم عالم المبدع في نظام علاماتي له سيرورة خاصة به، لأن «التصوير ليس تجسيدًا لمشاهد متخيلة وليس إسقاطًا لأحلام في الخارج وإنما هو دراسة دقيقة للمظاهر»<sup>3</sup> والأحداث والوقائع.

صياغة لهذا التصور يعتقد **مرلو بونتي Merleau Ponty** أن تنظيم الإدراك للقطعات المشهدية يأتي حسب درجة الحس والتفاعل لأن «الإدراك الحسي هو فعل الإدراك يطال الشيء ذاته

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار حوار للنشر والتوزيع، سورية، ط03، 2012، ص134.

<sup>2</sup> محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص27-28.

<sup>3</sup> جواد الزيدي، فينومينولوجيا الخطاب البصري مدخل لظاهرتية الرسم الحديث، دار الينابيع، سوريا، ط01، 2010، ص131.

فعلينا القول دون تناقض إنه صنيعتنا بكاملة وإنه عائد إلينا بتمامه شأنه شأن كل أفكارنا، وإن كان الإدراك مفتوحاً على الشيء ذاته، فإنه يظل مع ذلك إدراكنا لأنّ الشيء من الآن فصاعداً هو ذلك ذاته الذي نفكر أننا نراه.. ولا يخرج الإدراك الحسي عن دائرة أفكارنا أكثر مما تفعل المخيلة التي هي كذلك فكر ورؤية»<sup>1</sup>، فالمشهد الشعري مرثياً كان أو غير مرثيٍ على حد قول بونتي: هو «ولادة متأنية يتلاف فيها المرثي واللامرثي والذات والعالم والنفس والجسد واللغة والفكر والضياء والظلمة والعقل والجنون والنهائي واللا نهائي»<sup>2</sup>.

نستخلص من هذا أن اللقطة الكبيرة يجب أن تسير وفق نظام معين، ضمن وحدات مرئية دالة بحروف تتألف في ما بينها ضمن جمل تركيبية تُعد نظاماً علامائياً، وذلك بدعم الوضوح مفاده التفسيرات المبسطة والأكثر ثباتاً في نظر السينمائيين، وفي هذا الصدد يقول حبيب مونسي: «إننا حين نعاين المشهد المعروض علينا، وندرك فيه ما أشرنا إليه سابقاً، يدعونا المشهد إلى إجراء سلسلة من التحويلات الرمزية فيه لقلب المرآة حتى ترسم على صفحتها صورة أخرى، لا تجد عناصرها المعنوية من تجسيد سوى الأقنعة التي اختارها الشاعر لرؤيته»<sup>3</sup>، ولهذا يجدر ربط المشهد الجمالي-الأقنعة- بالموضوع الجمالي-التجسيد- بلحظات ثلاث تترتب عنها كلية واحدة؛ لأن الموضوع المدرك والمشاهد يتجلى في لحظات ثلاث: الحضور والغياب، التمثل والخيال، التأمل والشعور.

**ج. لقطة الانقضاض In Zoom** وهي: لقطة تتحرك فيها الكاميرا، بسرعة خاطفة نحو الجسم المصورن فيشعر المشاهد بأن الجسم يدنو منه شيئاً فشيئاً، وتظهر تفاصيله أكثر فأكثر؛ ولذلك يسمونها لقطة "عمق المجال" وقد حاول الشعراء الإفادة من هذه اللقطة في بعض التجارب، وتشمل على لقطة الانقضاض والمفارقة البصرية يقول: محمد عبد الباري:<sup>4</sup>

ولنا الأهله والأدلة

والتنسك والتصعلك

والشظية والقضية

<sup>1</sup> مرلو بونتي، المرثي واللامرثي، تر: عبد العزيز العيادي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2008، ص87.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص23.

<sup>3</sup> حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية، ص160.

<sup>4</sup> محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى، منتدى المعارف، الموسوعة العالمية للأدب العربي، بيروت، دط، 2012، ص122.

والحبة والمخافة  
ولنا قصائدنا التي  
منها تكحلت الخرافة

قام الشاعر بتقديم مشهديات سينمائية بحركة درامية، مستعيناً بكاميرا تصويرية ذات أبعاد مختلفة فالمشهد كشف عدة لقطات بتشكيلات لغوية مركبة وصفية، وأحياناً متوترة! حيث بدأ الانتقال الدلالي من حدث جزئي إلى حدث كلي، في صيغة تملكية "الأنا" وتراتبية هدفها في الأخير خرق أفق الانتظار بما يسمى لقطة الانقضاء، فبدأ بمحسوس مع غير المحسوس "ولنا الأهلة والأدلة" "والتسك والتصعلك" .. في ثنائية "الحياة، البقاء" إلى أن وصل بمفارقة نحسبها شجاعة الشعراء ولكن هي خرافة يتنادى بها جل الشعراء لمؤانسة هزائمهم؛ وهاته السرعة أتت خاطفة وقوية مما تركت شرخاً قوياً في أعماق المتلقي.

ففي الأبيات خمس لقطات كانت كافية لتحدد الهوية والفكرة، والتي أثارت دهشة المتلقي:

**اللقطة الأولى:** بدأت بالوصف والتصوير، وانتهت بالحجج والبراهين.

**اللقطة الثانية:** وهي المفارقة الضدية "بؤرة القصيدة"، أي الصراع الأبدي - الوجود - المتناقض - الخير والشر - الذي له سيرورة مفتوحة على الدلالات.

**اللقطة الثالثة:** لحن الموسيقى، الذي استدعى ثم الشظايا المبعثرة على ضفاف القصيدة.

**اللقطة الرابعة:** صوت الصورة الشعرية التي عبرت عن الإحساس الكوني في ثنائية "الحبة والخوف".

**اللقطة الخامسة:** وهي محور القصيدة "لحظة الكشف" التي تُبيح أسرار الشعراء في لقطة كبيرة والأشد عمقاً، تثبت أن الشعراء "صعاليك" يصلنا منهم سوى المثالية، بتصوير ظاهر وباطن الشعور وخفاياه ولهذا استطاع محمد عبد الباري من إعداد مشهد سينمائي تتابع فيه الأحداث في حركية متنامية تصلح لأن تكون فيلماً سينمائياً.

يمكن قراءة الخطاب الشعري، من خلال ذاكرة الشاعر التي تلتقط اللقطات، سواء كانت مرثية أو مدحا أو هجاء أو غير ذلك.. فالآليات السينمائية تشكل الأبعاد الرمزية والظواهر الباطنية التي يتحكم فيها المشهد.

د. اللقطة المنخفضة **Shot Low** يتم فيها تصوير الجسم من أسفل وتسمى "الزاوية المنخفضة جداً" وهي تساعد عمومًا على التعبير على المبالغة، وذلك كما في تصوير المباني الشاهقة ذات القيمة الخاصة مثل "المعابد".

هـ. لقطة القناع أو عين الثقب **The mask Shot** وهي: لقطة من داخل إطار قد يكون على شكل ثقب مفتاح أو كوة في جدار أو عدستي نظارة مراقبة أو عدسة بندقية.. وقد استعان بعض الشعراء بهذه اللقطة، في بعض التجارب الشعرية بغرض إشراك المتلقي معه في ما يحسه<sup>1</sup>.

يقول الشاعر بدر شاكر السياب:

وهي تهوي إلى القاع، كأن النواح  
مثل خيطٍ من الثور بين الصباح  
والدجى، في شتاء السماء الحزينة<sup>2</sup>

فالشاعر استعان بعدستي نظارته في مراقبة السقوط إلى قاع الهواية، ضمن علاقات وتشكيلات لغوية جديدة المتعددة الأصوات، كأصوات القاع، والبكاء والنواح والصبح والشتاء والسماء.. وهذه دلالة على التناقضات التي تعيشها المجتمعات العربية من صراعات وهواجس وهموم وغيرها.. ويقوم هذا الخطاب على أفنعة تتمازج فيها الشخصيات والرموز والأصوات.. ليضفي عليها الأحزان والمأساة التي يعيشها الشعب العراقي خصوصًا والعربي عمومًا.

إذاً فالشعر عبارة عن تشكيلات لغوية قوامها الصورة - اللقطة - التي تتحكم فيه حركيًا عبر سيرورة من الأفعال والأنساق المتتالية، فكل لقطة تعبر عن صورة، وكل صورة جزء من المشهد الذي يعطي الفرجة والراحة والتنفس، فالمشهدية «فكرة تتمثل بشكل مرئي ودرامي في آن واحد»<sup>3</sup>، مع فكرة حرة تبتكر أساليب شعرية جديدة مقتبسة من جمالية السينما، وتقنية اللقطة بقناعها ورمزها هي التي تُقرب المتلقي من المشهد وتضع له رؤية حيّزها الإطار المشهدي للصورة.

<sup>1</sup> ينظر: محمد عجمور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، ص 359.

<sup>2</sup> ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 01، 1971، ص 457.

<sup>3</sup> وين ميشيل، حرفيات السينما، تر: حليم طوسان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ط 01، 1970، ص 255.

## 2.1.2. مشهد التلفظ الشعري بمكونات سردية:

نطلق من حيث انتهى محمد سليم، حيث يرى أن المشهد الشعري يتحقق من خلال مستويين أحدهما داخلي والآخر خارجي على النحو الآتي:<sup>1</sup>

- مستوى الأثر الناتج عن فعل "الفاعل" على "القابل" داخل الحدث في سياق نص المشهد.

- المستوى الثاني للأثر يتحقق من جملة الآثار المركبة على المتلقي في أثناء عملية التلقي التخيل وبعدها، ولأنه يصعب قياس عملية التلقي على نحو موضوعي؛ فسيظل بحث الأثر علينا، نحن المتلقين مرتهنا بنسبية الوعي لدى كل منا في عموم عملية التلقي لنص المشهد المتخيل.

من خلال هذين المستويين «يأتي المشهد مسرودًا بشكل تقليدي مباشر، أو بشكل (مونولوجي) بالتداعي النفسي وبتيار الوعي، وبالاندفاع اللغوي التراكمي أو التصاعدي وفق طبقات تصويرية منظمة بنظام خاص، وفي ما يتعلق بحدة الارتقاء الوصفي في الامتداد أو العمق أو الإيجاء نجد أن السارد ذو أثر كبير، فالشخصية تحدد امتداد المشهد التصويري بحسب أهميتها وتأتي أهمية المشهد من أهمية الشخصية»<sup>2</sup>، لتفرض على المتلقي الأثر الذي ينتج عن عملية السرد المتخيلة.

تقرأ فكرة المشهد اعتماداً على نسبة فهم الأفكار والأحاسيس للشخصيات المسرودة في الخطاب وعلى نسبة التخيل السردية وليس في مجال آخر من السرديات، لذا تأتي صورة المشهد في «المدى الأقصى الذي يمتد إليه التصوير في النص ينقطع عنده ليعود إلى ابتداء تصويري جديد ندعوه الصورة المشهد، وقد يأتي المشهد تجميعاً صورياً لمجموعة من المشاهد القصيرة نسبياً أو يأتي مشهداً مستقلاً مقصوداً إليه بذاته ويرتبط المشهد التصويري حتماً بالمشهد الزمني والمشهد الحداثي، ولا ينفصل عنهما أبداً إلا في المشاهد التصويرية النفسية يكون منفصلاً عن الزمن الخطي الواقعي وعن الحدث الإجرائي المباشر، ولكنه مرتبط بالزمن النفسي والحدث المتعلق به»<sup>3</sup>؛ لأنه «يقع في فترات زمنية محددة

<sup>1</sup> ينظر: محمد سليم، محمد الفايز.. أولية المشهد ودراما النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 03، مج 43، 2015، ص 37.

<sup>2</sup> سليمان حسين، مضمرة النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا 1999، ص 382.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 382.

مما يعطي إحساساً للقارئ بالمشاركة في الفعل، لأن المشهد يأتي في هذه الفترات الزمنية كثيفاً ومشحوناً بالحدث<sup>1</sup>.

ولهذا تميزت صورة المشهد في حال مشاركة الفعل «بالكثافة التصويرية والاختزال الواقعي الذي يخل بالمستوى الحقيقي للواقع ويشوّهه ويجور مكوناته وينقلها من واقعيتها إلى واقع مصنوع (خيالي) يوائم بين المكونات غير المتجانسة ظاهرياً ويكتشف التجانسات الكامنة الباطنة بين أجزاء العالم ويوفق بين التناقضات في خلق صورة شعرية لها وظائفها النفسية والجمالية والدلالية الفكرية والاجتماعية»<sup>2</sup>.

لقد اقترح حبيب مونسي عناصر مشهدية في إطار بناء المشهد السردي متمثلة في:<sup>3</sup>

1. الإطار: الزمن والمكان.

2. الشخصيات: حسب الظهور والهيمنة والفعل؛ وبذلك تبرز شخصية المتكلم لتفرض وجودها داخل الخطاب، حيث تؤدي دورها في التمثيل.

3. الأفعال: حسب طاقتها وقدرتها على تغيير الأحداث والأفعال.

4. الأشياء: حسب أثرها وتأثيرها بالأفعال وعواطف الشخصيات، «وهي العناصر الثانوية التي تمنح الحدث حبكة ودراميته»<sup>4</sup>.

5. العواطف: حسب تقاطعها مع الأفعال والأشياء.

6. اللغة: حسب استجابتها لطبيعة المشهد ودلالاته وخطابه الخاص.

7. الخطاب: حسب الدلالة المباشرة لما يشيعه المشهد في البناء السردي العام للقصة، وحسب المعاني المؤولة لما يستشف من المشهد في تفرد الخاص، وفي اندراجه في حركة المشاهد الأخرى.

<sup>1</sup> ريم محمد طيب الحفوطي، الدراما في الشعر تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة الشاعر محمد مردان إنموذجاً، دار الخليج للصحافة والنشر، الأردن، ط01، 2018، ص67.

<sup>2</sup> سليمان حسين، مضمّرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ص384.

<sup>3</sup> حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، ص09.

<sup>4</sup> محمد عليم، محمد الفايز.. أولية المشهد ودراما النص، ص19.

## 1. المكونات السردية:

لا يمكن لأي مشهد أن يتحقق فيه التصوير المشهدي إلاً بالسميائيات السردية، وذلك  
 ببرنامج سردي حدد معالمه ألخيرداس جوليان غريماس **Algirdas Julien Greimas** (1917-1992) وخطاطة سردية اقترحها سعيد بنكراد.

أولاً. الخطاطة السردية وتضم أربع عناصر هي:

1. التحريك: و«يتحدد كنوع من التعاقد بين المرسل والذات، وبين التعاقد مرحلة التحريك والحكم على مدى مطابقة الفعل المنجز لهذا التعاقد الجزاء، تنشر الحركة السردية خيوطها من خلال أحداث متنوعة فاصلة بذلك بين بعدين أساسيين للمكون السردية: البعد الذهني والبعد التداولي»<sup>1</sup> فهما لا ينفصلان عن بعضهما في ظل الإمكانيات السردية والذي يكون الفعل محتواها في شقه الأيديولوجي والثقافي، لأن كل فعل مرتبط بذهنية ثقافية واجتماعية خاضعة لفعل إقناعي "المرسل"، وفعل تأويلي "الذات" فعملية التحريك فعل مرجعي يُحدّد ضمن إطاره الأيديولوجي بصيغة تأويلية لكل الأفعال.

2. الأهلية: «لا يمكن الحديث عن الأهلية إلا من خلال ربطها بالإنجاز. فالأهلية والإنجاز كلاهما مرتبطان بدائرة فعل يحكمها بعد تداولي. فالأهلية تشكل في علاقتها بالإنجاز الذي يعد فعلاً منتجاً للمفوضات، معرفة للفعل، إنها ذلك الشيء الذي يدفع للفعل، ذلك الشيء الذي يجعل الفعل ممكناً»<sup>2</sup> فموضوع الأهلية متكون من مجموعة من الصيغ حددها غريماس هي:<sup>3</sup> وجود الفعل، معرفة الفعل قدرة الفعل، إرادة الفعل. وليس شرطاً أن تتحقق تلك الصيغ، وإنما الشرط الحقيقي هو تحقق الفعل الإنجازي.

3. الإنجاز: وهو «وحدة سردية تتكون من سلسلة من الملفوظات السردية المترابطة فيما بينها وفق منطق خاص»<sup>4</sup>، يعني أن تتكاثف الألفاظ في نسق دلالي.

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، السميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، دط، 2001 ص91.

<sup>2</sup> سعيد بنكراد، السميائيات السردية مدخل نظري، ص95.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص96.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص100.

4. الجزء: هو الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردى والكون القيمي، أي مطابقة الأفعال المنجزة للكون القيمي المثلث سردياً وحديثاً<sup>1</sup>.

وعليه يحيل التحريك «على مقولة "فعل الفعل"، والأهلية تحيل على "كينونة الفعل"، فإن الإنجاز يحدد "فعل الكينونة"، وهي حالات تخص البطل في مساره السردى خضوعه لمجموعة من التحولات تمس فعله وكينونته. وطبيعته هاته هي التي تجعل منه ملفوظ فعل يحكم ويحدد ملفوظ حالة<sup>2</sup>، ليأتي الجزء كي يحدد المسار الأيديولوجي من خلال الأحداث السردية والسلوك الخارجة عن نطاق الخطاب.

### ثانياً. البرنامج السردى

وهو نظام يحدد الفعل في صيغة تركيبية منظمة بشكل مباشر وغير المباشر، فالخطاطة السردية - التحريك والأهلية والإنجاز والجزء- هي عناصر لا تتحدد إلا من خلال وجود الفعل المباشر وغير المباشر داخل البرنامج السردى الذي يحدد ذلك الفعل في سيرورة لا متناهية ومن هذا المنطلق يقول سعيد بنكراد: «لا بد من وجود إطار يحدد للفعل منطقاً وغاية، إن هذا الإطار يطلق عليه غريماص البرنامج السردى، ويعتبر البرنامج السردى صيغة تركيبية منظمة للفعل الإنسانى بشكل صريح أو ضمني»<sup>3</sup>.

ويتحدد «البرنامج السردى إما من خلال تعاقد بدئى يحدد نمط تداول الموضوعات داخل المساحة النصية الفاصلة بين لحظتي البدء والنهاية»<sup>4</sup>.

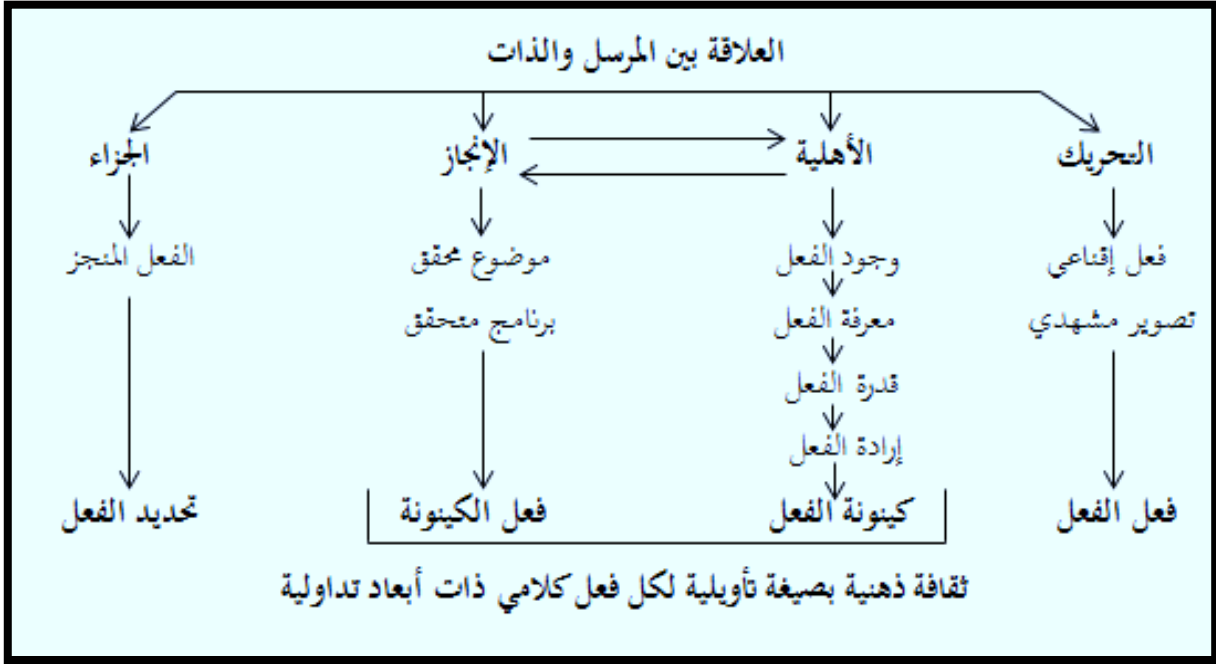
و يمكن تقديم ترسيمه اختصر فيها سعيد بنكراد مع بعض الإضافات التي ارتأينا أنها تخدم البحث تختصر فيها ما سبق ذكره:

<sup>1</sup> ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية مدخل نظري، ص 105.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 102.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 108.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 109.



## 2. التمهيلات النظامية بأبعاد تداولية جمالية:

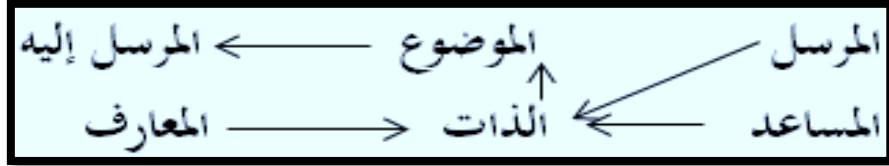
للسارد وظائف كما أن للغة وظائف يجب احترامها، وتكمن هذه الوظائف، في الوظيفة التعبيرية (**Fonction expressive**)، والوظيفة التواصلية (**Fonction communicative**) اللتين تكونان الوظيفة الجمالية (**Fonction esthétique**)<sup>1</sup>.

وقد اعتمد **غريماص** في تحديد مكونات السرد على عدة مدارس منها: مدرسة جنيف - **دوسوسير** - ومدرسة كوبنهاغن النسقية - **لويس هيلمسليف** - وحلقة براغ - **رولان جاكسون** - وأعمال **فلاديمير بروب Vladimir Propp**، التي شهدت أعماله انطلاقة فعلية في مجال الحكايات والسرديات، والتمييز بين الأفعال والوظائف، فكان الاهتمام واضحاً من قبل **غريماص** في مراجعة هذا الأخير والتوسع في أعماله، ولهذا ركز على مبدأي (البساطة والشمولية).

كما اعتمد أيضاً على أعمال **جورج دوميزال George dumézil (1898-1986)** وأعمال **كلود ليفي ستروس C. Levi Strauss (1908-2009)** التي أعطت دفعة قوية لتكوين النموذج السردية.

<sup>1</sup> ينظر: قاسم حداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق، ط01، 1984، ص99.

1.2. العوامل والفواعل عند غريماص: ميّز غريماص بين المصطلح على تسميته بالعوامل أو الفواعل والذي يرى أن الفعل ثابت والشخصية متغيرة، فرأى أنه يمكن تجلي عامل واحد عن طريق عدة ممثلين وأن يتجلى ممثل واحد عن طريق عدة عوامل<sup>1</sup>، وتقوم على ستة:



2.2. المكونات السردية والتمظهرات النصية لجوزيف كورتيس: لقد حدد كورتيس أربع مكونات هي: المكون الصرفي، والمكون التركيبي، والمكون الخطابي، والمكون السردية، وهذا انطلاقاً من المخطط التالي:<sup>2</sup>



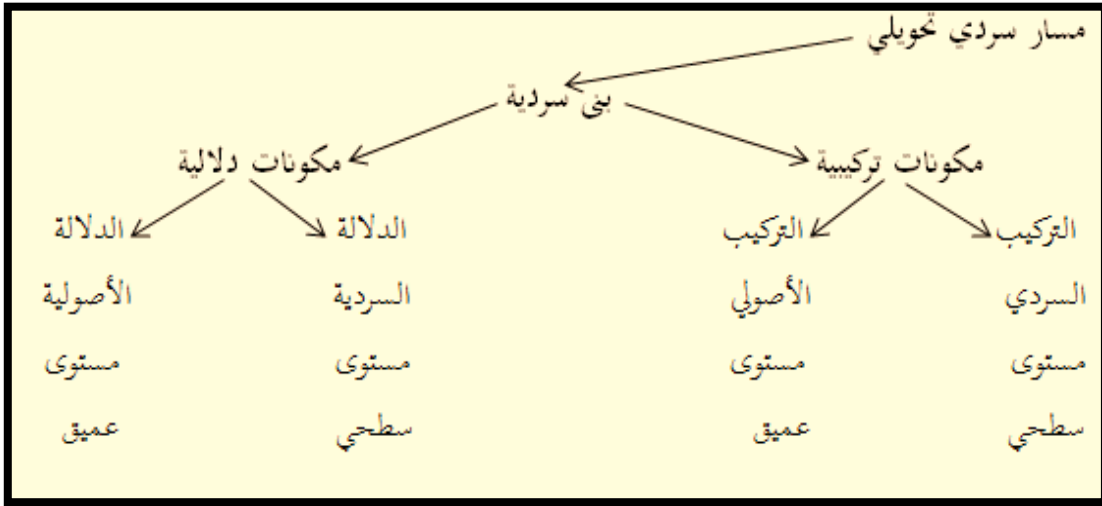
إن هذا المخطط تعلق بالمقابلة بين التعبير والمحتوى وذلك انطلاقاً من المقابلة بين الشكل والجوهر.

ولذلك لخص كورتيس السيميائية السردية والخطابية في مستواها النصي بين التعبير والمحتوى ليتشكل بين مستوى سطحي وعميق، وقد جمع بين المكونين الصرفي والتركيبي في بنية سطحية والمكونين السردية والخطابي في بنية عميقة؛ وأعطى أهمية في المكونين السردية والخطابي اللذان يحددان مفهوم العوامل والممثلون في مسارهما السردية الذي يتحول هو بدوره إلى بني سردية، والرسم توضح ذلك:<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص14.

<sup>2</sup> جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال الخضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2007، ص68.

<sup>3</sup> أمينة فزاي، أسئلة وأجوبة في السيميائية السردية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط01، 2011، ص101.



يقول حبيب مونسي: «إننا حين نشاهد المشهد، نرتفع من الخطية التي تجبرنا على التنقل بين الأسطر، إلى عالم حافل بالحياة والأحاسيس، نرى فيه كيف تستحيل عبقرية السارد على الإخراج المفعم بالصدق والدفء»<sup>1</sup>، ولهذا كانت للقراءة «السيمائية طرائق متعددة ومتباينة في تحليل الخطاب الشعري تصدر في معظمها عن مبدأ المغايرة والاختلاف والتعدد، ونبدأ دلالته المطابقة الذي يعمل على إفشال دلالة الإيجاء»<sup>2</sup>، فالقراءة العبقرية تتعدد وتختلف من قارئ إلى قارئ تتم عبر إخراج مفعم للصور والمشاهد بالمصدقية والجمالية الفنية.

### 3.1.2. مشهد التلفظ الشعري بآليات مسرحية:

وهي: الاستراتيجية التي يتشكل بها فعل التلفظ (Enonciation) بمقتضى حال والسياق بشكله التام، أي المقام التواصلية الذي يجري فيه الكلام إما حضوراً فردياً، أو حضوراً جمعياً، ويرتبط هذا المجال بسمياء المسرح نحو ظاهرة تداولية وبنائية للمعنى عن طريق «الدور التمثيلي أو اتصال الممثل - الحضور اللفظي»<sup>3</sup>، فحياة المسرح «هي كيف تطور التفاعل في متتاليات من التحركات السيمائية المتعارضة بشكل مباشر»<sup>4</sup>، الجواب: يكون في عملية تأجيل النتائج في نهاية المشهد أو

<sup>1</sup> حبيب مونسي، المشهد السردية في القرآن الكريم، ص 276.

<sup>2</sup> عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، دار الوصال، الجزائر، ط 01 1994، ص 87.

<sup>3</sup> كبير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1992، ص 241.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 249.

المقطع بمعنى صريح أو ضمني، مع ثلاثة شروط رئيسة ميّزها جون سورل يفترض أن تراعى من أجل إنجاز فعل كلام غير ناقص:<sup>1</sup>

1. الشروط التحضيرية (Preparatory) يفترض بالمتكلم أن يكون مخلوّاً بإنشاء الفعل: كإصدار الأحكام..

2. شروط الصدق (Sincerity) يفترض بالمتكلم أن يعني ما يقوله وأن يصدق بأنه صادق..

3. الشروط الأساسية (Essential) يستوجب منه الوعد ضمان الفعل المعين، يستلزم منه توكيده التسليم باعتقاد ما- ذلك يعني بأن اللفظ يؤخذ على أنه نوع خاص من التعهد الاجتماعي أو الضمان الاجتماعي.

ولكن هذه الشروط لا يمكن أن تنجح خاصة إذا تغيرت الدراما إلى كوميديا مليئة بالسخرية والفوضى وعدم الفهم، فالنتيجة تخرج من إطارها الفعلي المنجز إلى العبثية، ليصبح بذلك إنكارا غير مباشر لدى المشاهد والمتلقي، فالعبثية هي التي تؤدي «باللفظ الواحد نفسه يمكنه أن ينشئ العديد من أفعال ما في الأقوال المختلفة»<sup>2</sup> ويخرج عن نطاق الشروط الثلاث.

رغم أن هذه الشروط غير كافية، إلا أن المتخصّصين في مجال سيمياء المسرح اتفقوا على «بعض الشروط لإنشاء فعل ما (انظر، ريشر 1966؛ قون رايت - 1968 Von Wright؛ دانتو - 1973Danto؛ فان ديك 1975-1977): هناك كائن مدرك لما يقوم به من أعمال يسبب عن قصدٍ تغييراً ما في سياق ما ولغاية ما، وجرى بالتالي تعيين ستة عناصر تكوينية للفعل: الفاعل (Agent)، وقصده (Intention) من فعله والفعل (Act)، أو نمط - الفعل (Act-type) الناتج، وجهة (Modality) الفعل الطريقة والوسائل، والوضع (Setting) (زمان الفعل ومكانه وظرفه)، والغرض (Purpose)»<sup>3</sup>؛ كما استعانوا بقواعد المحادثة بول غرايس Paul Grice ومقتضياتها في أحداث الكلام: مبدأ الكم، مبدأ الكيف، مبدأ العلاقة، مبدأ الملاءمة، لتتبلور في لصالح

<sup>1</sup> كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص 251.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 254.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 186.

«اللغة المجازية (imagery) والمجازات (Tropes) والتصورات الخيالية (Schemes) بين المعنى المجرد والإدراك- ذلك يعني أنها كانت قد اقتضرت على المقاربة الأدبية المعنية بالصيغ الدلالية النحوية التي تميّز الخطاب الشعري النموذجي بصورة عامة»<sup>1</sup>، والتي يشترط فيها أيضاً الكفاءة اللسانية، والثقافية والسميائية والمسرحية.

لقد اضفت سيميائية "بورس"، ومحاولات "إيكو" المنطقية، و"بارت" السيميولوجيا على طريقة اللسانيات السوسيرية، و"كريستيفا" النظرية التناصية، و"غريماس" السيميائية السردية، وتلميذه "كورتاس" مكونات السردية الخطابية، على المسرح في طابعه الحديث والمعاصر مشروعاً سيميائياً حقق الاتصال الإنساني منها: الحركات الجسدية، العروض كالرقص، السيرك، والاتصالات غير اللفظية والأنساق البصرية، فأحدثت بعد ذلك تلقياً جمالياً للمسرح والشعر معاً، نظراً للفاعلية التي أقحمت المتلقي في عالم الشعر.

#### 4.1.2. المقامية: مقام المدلول

لقد حظي المقام بعناية كبيرة في القديم والحديث، وذاع صيته في الدرس التداولي المعاصر ليرتبط بنظرية الحجاج ووظائفه الثلاث:<sup>2</sup>

1. الإقناع الفكري الخالص.

2. الإعداد لقبول أطروحة ما.

3. الدفع إلى الفعل.

ومنه يشير محمد العمري إلى أن المقام يضيق حتى يقتصر على مراعاة حال المخاطب في لحظة محددة معلومة سلفاً للخطيب، ويتسع حتى يسع المجال أو الإطار الحضاري المشترك بين الناس عامة أو داخل نسق حضاري ذي طابع متميز<sup>3</sup>، ليصل إلى ذروة الإقناع والإمتاع، ويُسمى:

<sup>1</sup> كبير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص 274.

<sup>2</sup> Perlman Ch. L'empier Rhethorique et Argumentation. Librairie. Philosophique. J. Vrin. Paris. 1977. P26.

<sup>3</sup> ينظر: محمد العمري، المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 05، 1991، ص 07.

مقام الإبداع الفني: إنه لحظة «التنوع اللانهائي للحياة والفن سوى الملاحظ اليقظ، ولا يدرك خصوصية الفنان سوى ذلك الذي يراقبه عن كثب أثناء عملية الإبداع»<sup>1</sup>، إنه القارئ الذي يغوص معه في عالمه مقتحمًا أسواره الإبداعية، يفهم مراعاة خطابه، إنه «عمل الشخص الذي "يعلم" و"يرى" أو "يعرف" وأنا حين يقارن "نكشف" للغير عن شيء آخر، نفتح حقل استثماراته و"نخرجه" من "العالم"<sup>2</sup>، فالمبدع يحاول دومًا تقريب المعنى إلى المتلقي، ولكن المتلقي يحاول هو بدوره مقارنة تلك الأشياء لأجل الإقرار بها ووضع الأحكام اتجاهها، فالمعرفة والعلم والرؤية والمقارنة والكشف والإخراج هي: أعمال وأفعال حقل استثمارت يجنيها القارئ من تلك القراءة.

### 5.1.2. الملفوظ والتأويل:

يُعدُّ الملفوظ والتأويل من المصطلحات التي تبتتها التداولية وهما من «إجراءات القراءة التحليلية السيميائية للملاطف التي هي الوحدات الصغرى للنص، ويعدّ هذا الإجراء لاحقًا وملازمًا للقراءة القائمة على دلالة المعاني في النص، فتذهب في تحليل عناصر ذلك بعيدًا فتلمس كل الاحتمالات التي يمكن أن يشع بها الملفوظ»<sup>3</sup>، المتمثل في الأفعال الكلامية برغباتها وطلباتها التي يسعى المتكلم في سياق حديثة إيصال وإفهام المتلقي؛ وعلى هذا الإيصال اللغوي فإنه يحتاج إلى تأويل تداولي متميز معرفي يعالج الملفوظ بطرق استدلالية وحجاجية؛ «فكلما كانت هناك ملفوظات ستكون للعلامات لا محالة مقامات خصوصية، ومن ثم يتجلى دور السياق ليس بالمفهوم السائد ما قبل القراءة النسقية؛ وإنما بالمفهوم الذي للتحوير والتعديل»<sup>4</sup> والتأويل؛ فالملفوظ ساعة تلفظه هو لحظة فارقة في تاريخ العلامة وسياقها وهو نتيجة احتكاك تواصلية مرتبطة بالمؤول؛ هذا «المفهوم الصوري عملية التلفظ، الأنموذج السيميائي في بنيته الشكلية والوظيفية، حيث تتحدد العلاقة بين الباث والمتلقي داخل عملية التلفظ

<sup>1</sup> حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2009، ص156.

<sup>2</sup> L. Bellenger. Les Techniques d'argumentation et de négociation. Ed Entreprise. D'édition. Paris. 1978. P23.

<sup>3</sup> بوقرومة حكيمة، التداولية وعلاقتها بعلم الدلالة والسيميائية، مجلة الممارسات اللغوية، الجزائر، العدد02، مج03، 2012، ص67.

<sup>4</sup> أحمد يوسف، التداولية والسيميائية من البنية إلى السياق، ص24.

بوصفها الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم ومستمع معينين - في مقام معين - أي دراسة الكلام ضمن مركز نظرية التواصل<sup>1</sup>.

ولكي نعيد هنا تركيب الفعل المشترك للإنجاز التواصلية ينبغي أن تقول أحوال الإنجاز هذه إلى أفعال.. بحيث تصير العبارات نتائج مأخوذة من أفعال حال المتكلم، ومن خلال مجموعة المعرفة ينبغي أن تتحقق ثلاث فئات مندرجة تحت هذه المجموعة:<sup>2</sup>

1. معرفة العالم الذي تؤول فيه العبارة.

2. ومعرفة المقامات المتنوعة للسياق.

3. ومعرفة اللغة المستعملة أعني قواعدها في الاستعمالات الممكنة، وكذلك معرفة أنساق أخرى لضروب مواضع الفعل المشترك للإنجاز، إذ بدون هذه المعرفة لا يجوز أن تعامل العبارة معاملة لفظية وإذن لا يجوز إنتاجها ولا تأويلها.

فالملفوظ دليل على وجود المعنى الملموس - الحسي - بمواصفات زمنية ومكانية محددة يسعى إلى تقديم غاية إمتاعه وإقناعية من منطلق نجاح الفعل، الذي يُعد فضاءً مفتوحاً للنسق اللساني، فهو يقيم علاقة بين الماثول والموضوع والمؤول، ويفتح المجال للعلامة كي تُنتج دلالاتها بمؤولات دينامية قابلة للاستدلال والاستنباط.

ولهذا قدّم بورس تصوراً للمؤول بأنه تفسير للملفوظ في حركته وسيرورته، وقد صنّفه إلى ثلاثة أنواع:

المؤول المباشر والمؤول الدينامي، والمؤول النهائي<sup>3</sup>؛ على أن تكون حركة الإيحاء في الملفوظ لـ «تتخر بطاقة من التضمين الدلالي تتحول بها القدرة التعبيرية في اللغة من استطاعة التصريح إلى سعة التقدير: فإذا قد تجمعت محاصيل الحواس الأربع سمعاً ولمساً، وإبصاراً وشمّاً، فقد اختفت من التشابه فواعل حاسة الذوق لأنها كانت خط الانطلاق في الحركة الشعرية، فهي الحاسة المنادية، والأربع لأخرى مناداة، لأنها

<sup>1</sup> قادة غروسي، النص وسيميائيات القراءة مقارنة تأويلية في إشكالية المقصدية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر، جامعة وهران، 2004، ص02.

<sup>2</sup> ينظر: فان دايك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب 2000، ص261.

<sup>3</sup> ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1991، ص55.

مقصد النداء، فكلها جاءت توازن اللفظ الاستهلاكي: عذبة ذاك الذي من سجل حاسة الذوق قطعاً»<sup>1</sup>.

هكذا إذن موضوع المشهد الجمالي - الذوقي - حين يجمع محاصيل الحواس ملفوظ الفعل، فهو الموضوع الضمني الذي يَنْتُج عنه الأثر بواسطة قوته الإنجازية. ولكي نفهم جمالية ملفوظ الفعل الإنجازي - النطق - كونه علامة سيميائية، يُشترط فهم السياق كمعطى تداولي مرتبط بدليل الملفوظ، ويكون إما فعلاً صوتياً أو فعلاً كلامياً خاضعاً لنسق تركيبى محدد، أو فعلاً إنجازياً تتحقق معه الرؤية التأويلية وهذا هو الفعل المنجز المطلوب، الذي تبحث عنه السيميائية والتداولية في فهم الكلام وتقييمه.

### 6.1.2. فهم وتقييم الخطاب:

يرى فان دايك أن «التداولية كأكثر مكون ثالث لأية نظرية سيميوطيقية ينبغي أن تكون مهمتها دراسة العلاقات بين الرموز والعلامات والمستعملين»<sup>2</sup> والسياق ويكون بتقييم الخطاب وتوجيه السلوك «وفق سيرورة من العلامات المتفاعلة التي تخضع لقواعد عامة للنشاط، وهذا يعني أن ثمة تأكيد على الخاصية المستمرة للمعرفة ورفض لكل إقرار بأسبقية الفكر على العلامات، فالمعرفة سيرورة مفتوحة لا يمكن أن تحدد إلا في علاقتها مع ما سبقها من المعارف، والفكر نسيج قوامه العلامات ومبدؤه عملي تداولي يتيح تحديد قيمة الصدق تبعاً لما يقتضيه الواقع من ضرورات»<sup>3</sup>.

فتقييم الخطاب عملية فكرية تداولية، «يتحدد بفعل العلامات وضمن إطار التجارب المتكررة وعلى هذا الأساس ترد تجربة التفكير من خلل العلامات بوصفها الشرط الضروري والكافي لكل نشاط فكري»<sup>4</sup>، ولأنها عالم ممكن تحمل أنساقاً سيميائية - العوالم - فهي بطبيعة الحال تلائم الإطار التداولي وهذا بتوسيع تعاقب العوالم الخارجية ..

إذاً فعملية الفهم والتقييم ترتكز أساساً على فهم قصدية الخطاب من مفهوم تأويل الفعل خلال ممارسته للغة على الأشياء بطريقة مرتبطة بالسياق، ومنه يصبح التأويل «لعبة السؤال والجواب على نحو مشترك، القيم السياقية التي تُبنى حديثهم، إذن قبل أي تقنية (Kunstlehre) تجعل التفسير وفقة

<sup>1</sup> عبد السلام المسدي، مع الشابي بين المقول الشعري والملفوظ النفسي، مجلة فصول، مصر، العدد 02، 1981، ص 148.

<sup>2</sup> فان دايك، النص والسياق، ص 255.

<sup>3</sup> نفيسة بن يخلف، السيميائيات التداولية قراءة في سيميائيات ش.س. بورس، ص 89.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اللغة كعلم مستقل، هناك تقدّم تلقائي للتفسير ينتمي لتمرين الفهم في حالة من الحالات الأكثر فطرية»<sup>1</sup>.

### 7.1.2. القصديّة:

إنّ «لكل فعل دلالي غرض خاص وراء هذا الإبلاغ، مثلاً: عند قول الأب لابنه أغلق النافذة لا يستوفي الأب الغرض من قوله بمجرد فهم الابن كلامه، بل على الأخير أن ينجز الفعل المطلوب فالغرض من هذا الفعل الدلالي، أي تحقيق الفعل الموافق من قبل المطلوب منه»<sup>2</sup> وعلى هذا تبرز قيمة القصديّة بالنسبة للذات المبدعة، بطبقة تداولية سيميائية وفلسفية ولغوية التي وجهتها تركيبية، تليها الاجتماعية التي تعين شروط الاستعمال اللغوي، والتداولية العامة التي تركز على الأسس التي تقوم عليها استعمال اللغة، ثم التداولية التطبيقية مهمتها التواصل، فالغرض من القصد هو تنوع الأفعال مثل: الطلبات وكذا «المخاوف والآمال والرغبات والاعتقادات والمقاصد لها شروط استيفاء، وبالتالي عندما يقول المرء شيئاً ما ويعنى شيئاً ما فإنه ينجز فعلاً قصدياً، وإنتاجه للأصوات هو جزء من شروط استيفاء قصده في وضع المنطوق»<sup>3</sup>.

وتمر عملية القول وفهم قصديته عبر ثلاثة مراحل: فعل القول والفعل القضوي، والفعل الناتج عن القول.

**1. فعل القول Enonciation:** وهو «تحريك اللغة بواسطة فعل فردي استعمال، إنه نشاط لغوي ممارس من طرف المتكلم في الوقت الذي يتكلم فيه، ولكن أيضاً من طرف الذي يسمع في الوقت الذي يسمع فيه»<sup>4</sup>، وعليه يأتي «التلفظ بجملة تفيد دلالة ما انطلاقاً من دلالة كلماتها، إنه

<sup>1</sup> بول ريكو، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر: محمد برادة، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط01 2001، ص37.

<sup>2</sup> عادل فاخوري، تيارات في السيميائية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1990، ص96.

<sup>3</sup> جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، تر: صلاح إسماعيل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط01 2011، ص177.

<sup>4</sup> ك أوريكيوبي، فعل القول من الذاتية في اللغة، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص111.

بعبارة أخرى قول لقول شيء ما؛ والمراد بالفعل هنا قول»<sup>1</sup>، سليم يتميز بدقة التركيب النحوي والصرفي وصوتي له دلالة قصدية إنجازية.

**2. فعل متضمن القول:** والفعل المتضمن في القول «هو أدنى وحدة كاملة للتواصل اللغوي البشري، وكلما تحدث بعضنا مع بعض أو كتب بعضنا إلى بعض، فإننا نجز أفعالاً متضمنة في القول»<sup>2</sup> تحت راية الفعل الإنجازي.

ولهذا تأتي «الأفعال المتضمنة في القول يتعين إنجازها عن قصد، إذا لم أقصد أن أقدم وعدًا أو أضع تقريرًا، فأنا لا أقدم وعدًا أو تقريرًا. ولكن الأفعال عن طريق القول لا يتعين إنجازها عن قصد؛ إذ ربما تستمیل شخصًا بشيء ما، أو تحمله على أن يفعل شيئًا ما، أو تزعجه، أو تسليه من غير أن تقصد إلى فعل ذلك قصدًا»<sup>3</sup>.

**3. فعل الناتج عن القول:** وهو «الفعل التأثيري ويقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في المتلقي»<sup>4</sup>، إما إيجابًا أو سلبيًا، ومنه يحدث عنه تحقق شرط الإشباع القصدي.

### 8.1.2. شروط تحقق فعل القصدية:

تتحقق القصدية في نظر سورل «بشروط الإشباع وهو مصطلح يغطي شروط الحقيقية بالنسبة إلى الاعتقادات وشروط التحقيق بالنسبة إلى الرغبات وشروط التنفيذ بالنسبة إلى المقاصد، ويعتبر سورل أن القصدية لا يمكن فهمها إلا إذا توفرت شروط الإشباع وهي التي تجعل القصدية موجهة اتجاهًا صحيحًا»<sup>5</sup>.

وللقصدية شروط منها شرطين أساسيين في نظر "سورل": الخبرة البصرية والاعتقاد، فهما يتحقق شرط المضمون القصدي للخبرة البصرية، يحدد شروط تحققه أو إشباعه أو يحدد الوضح الذي لا تصبح الخبرة فيه نوعًا من الهلوسة، بالمعنى نفسه الذي يحدد به مضمون الاعتقاد شروط تحققه.

<sup>1</sup> بلقاسم دفة، استراتيجية الخطاب الحجاجي، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد 522، 2014، ص 19.

<sup>2</sup> جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، ص 172.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 173.

<sup>4</sup> محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر ط 01، 2002، ص 46.

<sup>5</sup> خليفة الميساوي، القصدية في الخطاب السجالي، التداوليات وتحليل الخطاب، ببحوث محكمة، المرجع نفسه، ص 302.

لنفترض أننا سألنا أنفسنا: ما الذي يجعل وجود المطر أو عدم وجوده على صلة باعتقادي أن السماء تمطر ما دام الاعتقاد حالة عقلية؟<sup>1</sup>

بمعنى إذا تم تحديد لفظة الشيء المزعم إدراكه، وقد أدرك من قبل ويعتقده أنه أدركه، فهو الذي جعل الخبرة البصرية تحقق شرطها الإشباعي بحجة لغوية، وليس شرطاً أن تقول: إني رأيت هذا من قبل، فالأصل في هذا أن يضمن نجاح شرط تحقق الخبرة البصرية دون عناء، ولكن الشرط الحقيقي هو بتصريح على وجود خبرة بصرية في الأصل، لكي يكتمل مضمونها القصدى ويتحقق معها معنى الإشباع.

أما الشرط الثاني فهو الاعتقاد بوجود خبرات بصرية دون رؤيتها، أو تخيلها، لأن العقل يسير وفق حدود سطرّها بنفسه يقول طه عبد الرحمان: «فأصبح، بذلك، مطالباً بأن يبحث عن وسيلة أخرى ليتجاوز تلك الحدود ومعرفة ما وراءها، لأن الحقيقة التي يطلبها هي دائماً أمامه، وليست بين يديه، ولا هي في ملكه، بل هي أفقه»<sup>2</sup>، واعتقاده، لذا نعتقد بوجود حساب وعذاب، جنة ونار فرؤية الجنة مرتبطة بما جاء في القرآن، وبرؤيته صلى الله عليه وسلم لها، ولذا قال بعضهم: «رأيت الجنة والنار حقيقة، قيل له: كيف؟ قال: رأيتها بعيني رسول الله صلى الله عليه وسلم، ورؤيتي لهما بعيني أوثق عندي من رؤيتي لهما بعيني، فإنّ بصري قد يخطئ بخلاف بصره صلى الله عليه وسلم»<sup>3</sup>، هنا تعطلت الحواس، إلا حواس النبي صلى الله عليه وسلم التي نرى بها الجنة، وما أوسع المسافة بين أن نتخيلها بهذه العين المظلمة، وبين أن نراها بعينه صلى الله عليه الصلاة والسلام، وكذلك بعيني التقوى والإيمان.

فالاتجاه السببي هو الذي يحدد المضمون القصدى - الترغيب - وطبيعة الصراع الثنائي تحتم الرغبة في الامتثال للاتجاه الصحيح، وبهذا يتحقق شرط الإشباع الاعتقادي، بحجة لغوية - تمثيل

<sup>1</sup> ينظر: جون سيرل، القصدية بحث في فلسفة العقل، تر: أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2009، ص 66.

<sup>2</sup> طه عبد الرحمان، الحوار أفقاً للفكر، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، ط 01، 2013، ص 21.

<sup>3</sup> صالح بن عبد الله بن حميد، نضرة النعيم في مكارم أخلاق الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، دار الوسيلة للنشر والتوزيع، جدة ط 4، دت، ج 8، ص 3729.

لفظي\* - وعقدية، وتجربة روحية «يغدو الكون بالنسبة لصاحبها مسرحًا جماليًا يُريد أن يصل فيه إلى أسرار الرقة واللفظ المودعة فيه»<sup>2</sup> وتحقق بذلك قصدية الإدراك.

ومن شروط تحقق موضوع القصدية، "قصدية المعنى" التي تُحدد «شروط تحقق فعل الكلام وشروط الصدق أو الصديقية، وأن يؤكد أن شروط تحققهما متطابقة، بماذا يحدد "قصدي" من قول "السماء تمطر" والذي يمكن أن يتحقق إن لم تمطر السماء، الفعل الكلامي الذي سوف يتحقق إذا أمطرت السماء فقط»<sup>3</sup>، فالحالة النفسية المعبر عنها هي التي تحقق الفعل الإنجازي على أن يتحقق معها نزول المطر.

وخلص خليفة موساوي إلى أن القصدية مرتبطة بالعالم الواقعي والأشياء وهذه هي مهمتها فهي تنقسم إلى قسمين: قصدية خارجية: كالاتقادات مثلاً: يكون فيها اتجاه من العقل، وقصدية داخلية: كالرغبات والمقاصد، والأحاسيس والمشاعر بصفة عامة<sup>4</sup>، التي يتأسس عليها النظام اللغوي بأفعال كلامية ومشهدية قصدية لها بنية فردية تقوم بعملية تحقيق الإقناع والتأثير والإشباع.

### 1.8.1.2 أفعال الكلام speech acts:

إنها أفعال «تحيل على المعنى التداولي للجملة وتعبر عن الاستعمال الذي يكون منجزًا من لدن الذات المتكلمة»<sup>5</sup>، وقد يكون سبب الاتفاق إلى أن «علماء اللسان قد برهنوا على أن كل "كلام" يقتضي وجود كل "لسان" سابق عليه في الوجود، فيمكن افتراض أن كل "إنجاز" تواصلية يستلزم "قدرة" تسبقه»<sup>6</sup>، وهذا يؤكد ما آلت إليه دراسة نظرية الأفعال الكلامية، وسيتم الإعلان عنها في تقسيم جون أوستين لهذه الأفعال الخمسة:

\* للإشارة أن التمثيل اللفظي قدمه سورل للمضمون القصدي على أنه يحقق الإشباع، لا نحتاج إلى أن نلف حول السبارة كي نكتشف الجانب الأيمن أو الأيسر منها وتبديل الأوضاع المادية الخاصة بالموقف ليعطينا موضوعًا شبه مجرد، ولكن عندما نلتف إلى الجانب الاعتقادي والروحي للتمثيل اللفظي في حديث النبي صلى الله عليه وسلم ندرك حقيقة القول واللفظ والوصف في قوله: أعددت لعبادي..... فالبصر مضمون، والبصيرة مضمونة بحبرة بصرية واعتقادية تسير وفق موضوعها القصدي، في إطارها الترغبي.

<sup>2</sup> طه عبد الرحمان، الحوار أفقًا للفكر، ص21.

<sup>3</sup> جون سيرل، القصدية بحث في فلسفة العقل، ص209.

<sup>4</sup> ينظر: خليفة الميساوي، القصدية في الخطاب السجالي، التداوليات وتحليل الخطاب، ببحوث محكمة، المرجع نفسه، ص310.

<sup>5</sup> إلفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو وليلى احمياني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2018، ص43-44.

<sup>6</sup> أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ص17.

**1. الحكميات:** وهي التي تعبر عن «الحكم، نحو التبرئة، الإدانة، الفهم، إصدار أمر الإحصاء التوقع التقويم التصنيف، التشخيص، الوصف، التحليل،..»<sup>1</sup>، ويكون هذا حكماً، إما نهائي أو مرحلي وقد يكون تقديرياً أو ظنياً؛ و«لا يشترط أن تكون دائماً إلزامية، فهي تدل على التقييم أو التقويم أو الملاحظة... وقد شبه أوستين فعل الحكم بالفعل القانوني المختلف عن الفعل التشريعي والتنفيذي الذي يدخل ضمن مجموعة أفعال الممارسة»<sup>2</sup>.

**2. التمريرية:** وتسمى أيضاً التوجيهات وأفعال الممارسة، وهي تقديم المتكلم سلسلة من الأفعال على صيغة تفاعل تواصلية في نمط متماسك ومتربط، مع «فرض واقع جديد مثل: الانتخاب، التعيين الرسمي، الاستشارة الترشيح... وهو تحكيم أكثر منه تقدير وقرار أكثر منه حكم»<sup>3</sup>.

**3. التكليفية:** وتسمى أفعال الوعد أيضاً، وهي أفعال الكلام التي تؤسس لدى المتكلم إلزامية القيام بعمل ما معترف به من قبل المخاطب. إن المتكلم يتفوه بكلام يؤسس به وجوب القيام بمحتوى قوله، ويحمل المخاطب على الاعتراف بهذه الإلزامية، مثال ذلك: القسم، الرهان، التعهد، الضمان..<sup>4</sup>

**4. العرضيات:** وهي الأعمال التي «تختص بالعرض مثل: التأكيد والنفي والوصف والإصلاح والذكر والمحاجة والقول والتأويل والشهادة والنقل والتوضيح والتفسير والتدليل والإحالة..»<sup>5</sup>؛ و«يشير أوستين إلى أن هذه المجموعات كلها متداخلة، إذ يتدخل السياق أحيانا ليجعل من فعل الحكم فعل ممارسة أو العكس، وهذا يصبح بالنسبة لكل المجموعات»<sup>6</sup>.

**5. السلوكيات:** وتسمى أيضاً التعبيرات «وهي تختص بما يديه المتكلم من سلوكيات، مثل: الشكر والاعتذار التعازي..»<sup>7</sup>، والتعبير عن الأحاسيس والواقع المعيشي الذي يمر به المتكلم؛ وهي التي

<sup>1</sup> فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 01، 2007، ص62.

<sup>2</sup> عمر بلخير، نوارة بوعباد، تصنيف أفعال الكلام في الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب باللغة العربية، مجلة الأثر، العدد13 مج11، الجزائر، 2012، ص48.

<sup>3</sup> عمر بلخير، المرجع نفسه، ص48.

<sup>4</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص48.

<sup>5</sup> فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص62.

<sup>6</sup> عمر بلخير، نوارة بوعباد، تصنيف أفعال الكلام في الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب باللغة العربية، ص48.

<sup>7</sup> محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2002، ص47.

تحمله على «اتخاذ الموقف المنصوص عليه في القول إزاء المخاطب مثل: الاعتذار، التهنة، العزية، الشكر..»<sup>1</sup>.

إن هذا التصنيف لم يقتنع به "سورل" نظرًا للغموض الذي وقع فيه "أوستين" لأنه لم يحدد معالم كل مجموعة؛ فما أخذ على تصنيف أوستين أنه يفتقر إلى أسس ثابتة وواضحة<sup>2</sup>، وحتى إنه أقصى الجانب الجمالي والإبداعي للمتكلم، فما يهمله هو رفضه لثنائية الصدق والكذب، من هنا جاء تصنيف "جون سورل" ليحدد معالم الأفعال في صيغة مغايرة عن تصنيف أوستين:

1. **الإخباريات:** وهي أفعال تشبه حكميات أوستين التي «تعكس قدرة المتكلم على إصدار الأحكام حسب موقعه الاجتماعي ووضعه الاعتباري كأن يكون قاضياً أو حاكماً مثلاً: اعترض- أعلن- صرّح...»<sup>3</sup>.

2. **التوجيهات:** وهي «الإخلاص فيها يتمثل في الإرادة أو الرغبة الصادقة، والمحتوى القضوي فيها هو دائماً فعل السامع شيئاً في المستقبل»<sup>4</sup>، وتسمى أيضاً ترميسية بأفعال: الاستعطاف، والنصح والتشجيع..

3. **الالتزاميات:** ويشترط فيها «الإخلاص هو القصد، والمحتوى القضوي فيها دائماً فعل المتكلم شيئاً في المستقبل»<sup>5</sup>،

4. **التعبيريات:** وهي أفعال «يعرض فيها المتكلم وجهة نظر ويقدم حجة»<sup>6</sup> إقناعية سواء تمثلت في: التهنة، أو الاعتذار، أو التعزية، فهذه الأفعال تثبت مدى صدق المتكلم.

<sup>1</sup> عمر بلخير، نورة بوعباد، تصنيف أفعال الكلام في الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب باللغة العربية، ص48.

<sup>2</sup> ينظر: عمر بلخير، نورة بوعباد، المرجع نفسه، ص48

<sup>3</sup> جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة، عمان، ط01، 2016، ص90.

<sup>4</sup> محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص79.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص79.

<sup>6</sup> جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، ص90.

5. الإعلانات: وهي التي «يكون إيقاع الفعل فيها موحياً بالدلالة المقصودة في الوجود»<sup>1</sup> أي يكون الفعل فيها حاضرًا وموجهًا إلى مخاطب معين.

### 2.8.1.2. البرهان:

يلتزم الخطاب البرهاني بقوانين لها علاقة بالتداولية وتحليل الخطاب وهذا باحترام المتكلم لتلك القوانين من جهة حيث يلتزم بتقنية البرهان الرمزي، المنطقي أو الرياضي، وفي ذلك دليل على قوة الإقناع التي يمارسها الحجاج<sup>2</sup>، ومن جهة أخرى أن يحترمها أيضًا محللو الخطاب على أن يتوفر فيهم شرط الإشباع والبرهان على رؤيتهم للأشياء، وقد اقترح أوزالد ديكرود قوانين الخطاب في إطار تحليل ظواهر لسانية لإثبات أحقية الكلام والبرهان عليه، وتمثلت في:<sup>3</sup>

1. قانون الاستيعاب: هو الذي يفرض أن يعطي المتكلم عن الموضوع الذي يتحدث فيه أهم المعلومات التي بحوزته والتي من شأنها أن تهّم المرسل إليه.

2. قانون الإخبارية: كل ملفوظ، إن عرض باعتبار مصدر إخبار، يدخل في الحساب، أي هو شرط الهدف منه إخبار المخاطب.

3. قانون الاقتصاد: وهو حالة خاصة من قانون الإخبارية ويشترط أن يكون لكل تحديد مخصوص أدخل في الملفوظ إخباري قيمة إخبارية.

4. قانون كناية التقليل: الذي يحملنا على تأويل ملفوظ باعتباره يقول أكثر مما تقول دلالة الحرفية.

5. قانون المنفعة: لا نستطيع أن نكلّم غيرنا بصفة مشروعة إلا في ما شأنه أن يهّمه.

6. قانون التسلسل: وهو الإقرار في تسلسل الملفوظات.

<sup>1</sup> خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مقارنة بين التداولية والشعر دراسة تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01 2012، ص142.

<sup>2</sup> Voir: Perlman Ch. OLBerchts Tyteca. Traite de L' Argumentation. Edition de l'univrsite de bruxelle. 5en ed. Belgique. 2000. P259.

<sup>3</sup> ينظر: بارتيك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القاهر المهيري، حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة تونس، ط01، 2008، ص347.

ويشرح محمد نجيب العامي قانون الشمول والصدق والإفادة كالتالي:<sup>1</sup>

7. قانون الشمول: ومفاده أن يعطي المتكلم المعلومات الأكثر إفادة في الموضوع الذي يتكلم فيه وإلى من شأنها تفيد المخاطب.

8. قانون الصدق: ويتمثل في قول المتكلم للحقيقة كما يتصورها موجودة في الواقع أو كما يدركها الواقع.

9. قانون الإفادة: وبه يكون المتكلم مُلزماً بكلام في ما يفيد المخاطب أو ما من الممكن أن يهتمه الكلام فيه.

هذه القوانين يلتزم بها المتكلم في عملية التخاطب التواصلية<sup>2</sup>، واشترط ديكر في عملية الكلام وصف الأشياء على مرحلتين: أولها المكون اللساني وهو مرتبط بالملفوظ، والمكون البلاغي الذي ينتج المعنى من خلال دلالة الملفوظ<sup>3</sup>، وهو ما يسمى عند التداولين بالنتائج المعنى التلغفي، وعند السيميائيين بالمؤول النهائي.

من العرض السابق يتضح أن التداولية والسيميائية تتقاطع مع قوانين الخطاب، ويعود السبب في ذلك إلى قضية الاستلزام الحوارية ومبدأ التعاون بول غرايس Paul Grice (1913-1988) التداولي والتي تمثل مبادئه على برهنة الكلام للمخاطب وقد يعود سبب الاتفاق إلى أن الاقتصاد في الكلام هو الذي يحدد مبدأ الكم والكيف والنوع، وقانون التسلسل هو معادل لهما في احترام الآخر واعطاء الفرصة له في التبادل والنقاش، ومع هذه القوانين جعلت «المخاطب يتوجه بخطابه نحو الأهداف التي يرمي إليها، مثلما عمد إلى مجموعة من المضامين الخفية والتلميحية للمفوضاته نظراً لاستحالة التصريح بها (وهذا ما تتطلبه أسرار المهنة)»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: محمد نجيب العامي، مقارنة النص السردي التخيلي من وجهة تداولية المقامة البغدادية للهمداني أنموذجاً، مجلة بحوث إشراف: حافظ إسماعيل علوي، ص 224-225-226-227.

<sup>2</sup> ينظر: محمود طلحة، التداولية وتحليل الخطاب نحو تحليل جديد لجنس المقامة في الأدب العربي، مجلة بحوث، المرجع نفسه ص 225-226.

<sup>3</sup> Voir: Oswald Ducrot Les échelles argumentatives. Ed. Minuit. Paris. 1980. P60.

<sup>4</sup> هو الحاج ذهبية، لسانيات التلغف وتداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 2012، ص 202.

## 3.8.1.2. الاستدلال:

هو ظاهرة عقلية لها جهتين: «استدلالية، وهي تعني الاستدلال بالمشاهد على ما وراء المشاهد..، والثانية سببية، وهي تعني ارتباط النتيجة التي هي هذا العالم بمعطياته التي نراها»<sup>1</sup>، والسؤال المطروح ما الذي جعلنا نتأثر؟ وما الذي جعلنا نسترجع تلك المشاهد؟ يكمن الجواب في القوى الإدراكية الاستدلالية الباطنية والظاهرية والتجارب البصرية بخبراتها، أي إن التجربة الإدراكية الحسية هي فكرة قد سبق أن مرّت عبر الذهن من خلال «غريزة تغتذي بما يكسبه الإنسان من تجارب وخبرات وما تنقله إليه الأخبار من معارف ومعلومات وما يدرسه من آداب وما يقوم به من نظر وتدبر واعتبار»<sup>2</sup>، يجعل من العقل عقلاً مكسوباً وموهوباً بفعالية عقلية ويمدّى تعامل الإنسان مع اللفظ/المعنى<sup>3</sup>.

ويمكن للأقوال والمشاهد أيضاً أن «تؤول بحسب السياق بواسطة عمليات استدلال ذات صبغة استنباطية، فتأويل قول ما يعني نسبة مقصد إخباري إلى صاحب هذا القول، فإذا نجح التواصل يكون هذا المقصد موافقاً للمقصد الفعلي للقائل»<sup>4</sup>، ولهذا يستوجب إدخال بنيات عميقة لتأويل الخطاب بالكشف عن الوظيفة الجمالية دون المساس بالأفعال الكلامية السهلة التي تساعدنا في القراءة الإنتاجية، وهذا ما نرومه خلال الكلام السياقي ومقصدية.

ويراد بالاستدلال الفهم الصحيح والاستنتاج المنطقي لنظام السيرورة المنتظمة للذهن، فهو الأداة الفاعلة لإدراك الحقائق الغائبة والبعيدة، وبه يصل الإنسان إلى مراتب عالية في الفكر، فقد اهتم به كثير من الفلاسفة في طليعتهم رينيه ديكارت **Descartes (1596-1650)**، ورائد الفلسفة التحليلية لودفيج فتنجشتين الذي اشتغل على الذخيرة اللغوية بتطوير آليات وإجراءات تخدم عملية فهم العقل الإدراكي؛ فبه تحاكموا إليه وحاجّوا وعملوا وأولوا ونقلوا عنه حيث «انطلقوا في ساحات الفكر وميادين العقل لم يعبؤوا بالعراقيل والتقاليد والعوائق، ولا بقداسته أو تقديس الماضي وسلطة الماضي، فطهروا

<sup>1</sup> الحارث بن أسد المحاسبي، العقل فهم القرآن، تح: حسين القوتلي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط01، 1971، ص118.

<sup>2</sup> محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط09، 2009، ص107.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>4</sup> آن روبرول وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 2003، ص216.

الفلك من أدراك التنجيم وصححو الكثير من الآراء التي جاء بها فلاسفة اليونان»<sup>1</sup>، فالشيء الذي يعارض منطق العقل والاستدلال مرفوض في نظرهم.

### 4.8.1.2. الحجاج:

يقول محمد مفتاح: «النص الشعري ليس لعب بالألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية، بل الحث على التحريض، وبهذا فالتداولية ونظرية الأفعال الكلام تستطيع تحليله»<sup>2</sup> إذن ما دام الشعر وسيلة إقناعية وتحريضية في الوقت نفسه، فإن النظرية الحجاجية تُعنى بهما، نظرًا لقوتها الحجاجية والإنجازية. ففلسفة الرجّة لبول ريكو مثلاً: هي إقناع المتلقي وتحريضه على فكرة القبول؛ لأن جوهر الأدب بصفة عامة، والشعر بخاصة كما سبق، هو افعال أو لا تفعل، مع مراعاة وملاءمة الميزان التي تحدده القيمة البلاغية والحجاجية للخطاب.

ويستوجب تتبع منهجية حجاجية اقترحها شايم بيرلمان (Chaïm perleman) (1912-

1984) وتيتكا Tyteca في خمسة ملامح رئيسة<sup>3</sup>:

1. أن يتوجه إلى مستمع.

2. يعبر عنه بلغة طبيعية.

3. مسلماته لا تعدو أن تكون احتمالية.

4. لا يفتقر تقدمه إلى ضرورة منطقية بمعنى الكلمة.

5. ليست نتائجه ملزمة.

وشرط الحجاج «أن يقوم على موضوعية الحوار؛ حيث يقف فيه الآخر المحاجج موقف الشريك

المتعاون، لا موقف الخصم العنيد من أجل تحقيق غاية»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> قدرى حافظ طوقان، مقام العقل عند العرب، دار القدس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 2002، ص13.

<sup>2</sup> محمد مفتاح، في سيمياء الشعر، ص53.

<sup>3</sup> أوليفي روبول، هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي، تر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق المغرب، 2005، ص220.

<sup>4</sup> خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 2012، ص86.

وفي ضوء تلك الحقيقة - التعاون - فإن «الكثير من أعمال التلطف لها وظيفة حجاجية، إما الإقناع بأمر ما أو الإقناع بصرف النظر عنه، ويذهب إلى أن لهذه الوظيفة علامات في الملفوظ نفسها»<sup>1</sup>؛ أي إن لغة الحجاج وظيفة فعّالة، ومكونها الإخبار، وعدم الفصل بين الدلالة والتداولية في نظر ديكر و أنسكومبر، لأن البحث في موضوعهما هو «بيان الدلالة التداولية لا الخبرية الوصفية المسجلة في أبينة اللغة وتوضيح شروط استعمالها الممكن»<sup>2</sup>، بما يُعرف بقوانين الخطاب.

وبناءً على تلك المعطيات فإن المعطى التداولي يبرز في قيمة «التمييز بين التداولية المحضة (**Radicale**) والتداولية المندجة (**Intégré**)، على أن تكون هذه الأخيرة فرعاً من السيميائيات تدرس العلاقة بين العلامة ومستعملها، على البعد التداولي المجسد في مقولات الفعل والإنجاز والسياق بوصفها وظائف علامات للفهم»<sup>3</sup> لتبقى وسيلة حجاجية، وفي آن واحد منتهاها، فالحجاج خاصية لغوية وعمل صريح بالحجة من جهة، وعمل للخروج بنتائج وحلول من جهة أخرى، لأن «الحجة البراغمية إذ تُعلي من شأن النتائج وتنقل إليها قيمة أسبابها، فتنقض من أهمية هذه الأخيرة طبعاً، مما يدفع إلى أهمية التفكير في استعمال هذا النوع من الحجج، إذا لا يمكن إغفال أهمية الأسباب في حياتنا، لأن النتائج تابعة لها، ومنها اكتسبت قيمتها، وحقها في الوجود، وليس العكس وإلا فلن نقبل تبرير أحدنا لسلوك سلمي قام بارتكابه، معللاً موقفه بالأسباب التي دفعته إليه، حيث تنقل قيمة الأسباب إلى قيمة نتائجها»<sup>4</sup> ويبقى هذا نمطاً للخطاب يتعالى على سائر الأجناس الأدبية.

#### 1.4.8.1.2. التكثيف المشهدي آلية حجاجية:

هو ما يجعل المتكلم أو الشاعر يوجه فيها قوله وجهة حجاجية مكثفة بالصور المشهدية فأحياناً ينقلها بصيغة ضمنية وتسمى -المقتضى- الفعل المتضمن للقول، وهي التي بنى عليها سورل نظرية أفعال الكلام، وتسمى الحجاج عند ديكر وهدفه - التوجيه - إلى غاية ما، ويقوم على التأثير والإقناع لأجل الحصول على «نتيجة للفعل فقط بوصفها إحدى آثاره الناجمة عنه لذلك وجب التمييز

<sup>1</sup> محمد نجيب العامي، مقارنة النص السردي التخيلي من وجهة تداولية المقامة البغدادية للهمذاني أنموذجاً، ص 243.

<sup>2</sup> شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس، دط، 2011، ص 351.

<sup>3</sup> بلقاسم دفة، استراتيجية الخطاب الحجاجي، ص 17.

<sup>4</sup> فضيلة قوتال، حجاجية الشروح البلاغية وأبعادها التداولية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط 01، 2018، ص 223.

بين النتائج والغايات، على كل متحاجج يسعى إلى استثمارها، لأن الخلط بينها سيضعه في موقف محرج لا محالة»<sup>1</sup>، والتميز بينهما يسهل الممارسة الغائية للخطاب بوصفه سلسلة لسانية، ومن أجودها ممارسة الكثافة المشهدية باستعارتها البصرية المتمثلة في:

**الاستعارة البصرية ودورها في إنتاج المشهد:** ومن انعكاساتها على الحجاج - الاستعارة البصرية - أن تكون «أفضل وصف لها هو التكتيف **densification** وهي حركة انتقالية من المادة الألين إلى المادة الأصلب، وقد يكون لها النمط من الاستعارة شكل أكثر جذرية وهو: "صوت مسطح صلب" وهي تشمل على نحو أوضح "لمموسة حقيقية" أو من أجل استبدال هذه الكلمة بأخرى أكثر تفصيلاً»<sup>2</sup>، وتسمى هذه الآلية بالحجاج البلاغي البصري الذي بدوره يصبح «متواليات تركيبية حقيقة ذات قدرة إقناعية تتلاقى أطرافها على امتداد مونتاج سينمائي، بحيث يسفر تتابع مختلف المشاهد وتقابلها عن استدلالات مركبة»<sup>3</sup>.

ومن مؤشرات ذلك أن الشاعر بواسطة الكثافة الاستعارية يستطيع تصوير عناصر الحياة في الجماد لتتحرك معها العواطف والوجدان، ومن هذا المبدأ فإن تحويل شجرة إلى جسم يتحرك نحو حقيقة بشرية أكثر دقة مما يضفي العمل الأدبي رونقاً، فالحقيقة الملموسة هي التي تمنح الحضور الكلي للموضوع بنكهة استعارية توقظ الخيال والمخيل.

فالأمر يتطلب الدقة والبراعة لجعل اللغة الشعرية أكثر تداولاً واستعمالاً لأن التجربة الإدراكية للأشياء تنوع من متلق إلى متلق آخر، وربما تكون غير واضحة تماماً في نظر بعضهم وأكثر عصيانياً على المتلقي، وعلى هذا يكون دافع الاستعارة هو المركز البنوي للشكل الشعري، أي بناء وتشكيل القصيدة بوصفها نظاماً داخلياً ذاتياً له خصوصية ذاتية مبدعة.

فمشهد الشجرة بأغصانها وأوراقها وثمارها تعبر عن عمق الإنسان، الذي يتحسسها في نفسه على نحو طبيعي، فكلاهما يستعير من الآخر، وكلاهما يقومان بوظيفة منوطة إليه، هنا تتمثل لحظة التماثل في الشكل والأوصاف، ولهذا يكون «تشاكل الصفصافة مع ما يحيط بها هو النتيجة الطبيعية

<sup>1</sup> فضيلة قوتال، حجاجية الشروح البلاغية وأبعادها التداولية، ص 240.

<sup>2</sup> فرايكلين ر. روجرز، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط 01، 1990، ص 166.

<sup>3</sup> أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ص 109.

للعلمية التحولية في الاستعارة البصرية للصفافة الإنسان<sup>1</sup>، فالمشهد شخّصَ الشجرة على أنها إنسان يتحرك، تحتفظ بخصائصها وعالمها الواقعي، فهي تتكاثر وتموت وتحيى، تستهلك وتُنتج لها صفة بشرية فالتشاكل والاستعارة البصرية تسمح بإدراك تلك الصفات على مرأى العين والإدراك الذهني، ومنه يصبح العمل الأدبي - القصيدة - محاكاة! «تلك المحاكاة، في معارضتها للاستنساخ، تكمن إما في الاندماج المتداخل بالشيء المماثل أو من خلال الشيء المختلف»<sup>2</sup>.

وعلى تعبير فان جوخ **Vincent van Gogh (1853-1890)** الذي ركّز على نظريته الثابتة للشجرة بإصراره الشديد على بعث الحياة فيها، حين وصفها بشجرة عملاقة داكنة، «مثل رجل متكبر قد سقط، تتباين، حين ترى كشخصية كائن حي، مع البسمة الشاحبة للوردة الأخيرة في الشجيرة، التي تتلاشى أمامها تحت الشجر، مقاعد حجرية خالية، وصندوق داكن، السماء تنعكس صفراء في بركة صغيرة بعد المطر، شعاع الشمس، آخر التماع، يرفع المغرة الداكنة إلى البرتقالي شخوص داكنة صغيرة تتجول هنا وهناك بين الجذوع»<sup>3</sup>، فهذا النموذج الدقيق في وصف الشجرة في سماع تساقط الأوراق، وامتصاص جذورها مياه المطر، وحين تستنشق الهواء من كل الجهات، وفي هذا السياق يقول محمود درويش:

#### في شَهْرٍ آذَارَ زَوَّجَتِ الْأَرْضُ أَشْجَارَهَا<sup>4</sup>

يكنم التنسيق الشكلي للشجرة في الصفات المتوازنة للجذور والأوراق والثمار في الوقت نفسه ممزوجة بالتدرج للمادة، حين يُمزج صوت التناثر مع حقيقة صوت أنين الإنسان، وحين تمتص الماء في صورة شرب الإنسان، حينها ندرك عملية استنساخ متداخل ومتماثل، فالحركة التخيلية الذهنية تحتفظ بعملية التوازي بين ذاك وذاك في تقارب بصري لفظي، تتقاطع فيه المعاني والألفاظ والصفات بين الشجر والإنسان؛ لأن اللفظة عندما تتكرر على شكل مقاطع فهي تمثل الرمزية "آذار" "زوجت"

<sup>1</sup> فرايكلين ر. روجرز، الشعر والرسم، ص174.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص173.

<sup>3</sup> فان جوخ فنسنت، المخلص دوماً الجواهر من رسائل فان جوخ، تر: ياسر عبد اللطيف ومحمد وجدي، الكتب خان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2017، ص1170.

<sup>4</sup> محمود درويش، ديوان محمود درويش، مج01، ص642.

فالأشجار تتزاج كالطبيعة البشرية في محاولة تجذير نفسها في الأرض، لهذا تكون التجليات البصرية واللفظية قائمة على تقريب المعنى المتعدد الدلالة.

من خلال هذه الألفاظ الممزوجة وتوازنها الاستعاري تُدرك الاستعارة «إدراكًا حسيًا، لا بوصفها ظاهرة السنية بل ظاهرة إدراكية معرفية، فقد يتمكن المرء بالنتيجة من تلافي المعضلة، إذ إنه في التفاعل اللفظي البصري لا يتعامل المرء كثيرًا مع الاستعارة "اللفظية" في اللغة المقابلة كما يتعامل مع النماذج "المودييلات" المكانية البصرية»<sup>1</sup>، بمعرفة إدراكية وعلم نفس معرفي.

### 2.4.8.1.2. بلاغة التصوير وفن الإقناع:

هو قوة حجاجية إقناعية وداحضة في تصوير المشاهد ضمن كفاءة إقناعية تمتاز بجهد لغوي «مقصودًا ومؤسسًا على استراتيجية معينة للتأثير في رغبات الآخر وميوله فإنه لا يتحقق فعلاً إنجازيًا موفقًا إلا إذا كان المقنع ممتلكًا لكفاءة تواصلية وإقناعية متميزة يكون نتاجها كسب تأييد الآخرين لرأيه وما يعرضه عليهم»<sup>2</sup>، وتتميز هذه الكفاءة بالمهارات التالية:<sup>3</sup>

1. مهارة التحليل والابتكار.

2. مهارة التعبير والعرض المنظم للأفكار.

3. مهارة الضبط الانفعالي.

4. مهارة فهم دوافع نقد الآخر.

وكل هذه المهارات تنم عن طريق الاتفاق المسبق في العملية التواصلية.

تسعى الحجة التداولية إلى البحث عن قيمة النتائج بحجّة، بحيث «تملك قوة إقناعية كافية لإشراكهم في الموافقة على عملية التحويل تلك، ما دام أصلها غير معترف به، وهنا لا تتدخل حنكة المحاجج لتبرير موقفه لا محالة»<sup>4</sup>، بل يحاول خلق عناصر محددة بقناعات هي في الأصل معلومات تخضع لسلطة القصد والاتصال هدفها تقديم مقترحات واحتمالات تضمّ جمعًا من الأفكار والأحكام

<sup>1</sup> فرايكلين ر. روجرز، الشعر والرسم، ص164.

<sup>2</sup> رتيبة محمّدة بولداني، آليات الحجاج والتواصل في ضوء النظرية التداولية، مجلة مقاربات، المغرب، العدد12، 3013، ص25.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>4</sup> فضيلة قوتال، حجاجية الشروح البلاغية وأبعادها التداولية، ص225.

تتماشى مع فكر المخاطب، وبهذا تتم عملية التحويل تلك بفعل المحاجة، لتُقدّم نتائج مقبولة أو مرفوضة أو مؤيدة؛ ويُشترطُ في نجاحها تلك المهارات التي حُدّدت سابقاً.

### 5.8.1.2. الملاءمة:

هي الميزان الذي يحدد القيمة الحجاجية البلاغية بين المخاطب والمخاطب في قيمة الملفوظ وهي شرط أساسي في تحقق القصدية فمثلاً: «يمكن اعتبار العلاقة اللفظية بوصفها ممتلئة لرباط سحري مع المدلول، حيث عمل الخطاب على ما يتلفظ به»<sup>1</sup>؛ فالألفاظ المنطقية هي التي يستدل بها صانعو الخطاب في كتاباتهم استناداً إلى فلسفة منطقية ملائمة ذات بعد إقناعي في صلة بالمستعار والمستعار له اللذان يرتفعان بالدلالات إلى درجة السمو في إنتاج الكلام مع احتمالية تعدد المعاني.

وقد يتعلق هذا الأمر بالسياق ومقتضى الحال والكلام أيضاً، وعلى سبيل المثال لا الحصر: التوسل والاستنجاد من متهم بريء التي أثبتت الأدلة الوضعية تهمته بقوة القانون الوضعي المتمثل في فن الإقناع قد يُسهّل عملية الرفض وعدم القبول، حتى وإن كانت التعابير الوصفية من حزن وبكاء وغضب بادية عليه - مؤثرات عاطفية - إلا أن حججه غير مقنعة في نظر القانون للجوئه إلى حجج حسية ولم تتوافر مكانها شروط الاثبات والدليل والحجة؛ وهذا راجع للاختلاف في الطرق التي يرتبط بها القول بمصالح المتهم والقانون - المستمع -، ويتضح من هذا كله تأثير العوامل المكانية - المحاكمة - والملاءمة التي تدور حولها الأحداث والوقائع، وتسقط القصدية التواصلية لإيجاد حلّ منسجم مع ملاءمة الوصول إلى قصد المتهم.

يُعدُّ الفعل القصدي للمتكلم محتوى قضوياً وشرطاً من شروط نجاح فعل القول؛ إذ يتم تحليل المراحل المشفرة بحالات إدراكية واستدلالية بأفعال يمكن الاستعانة بها والاستفادة منها في تحقيق موضوع القصدية، وبذلك تتجه الملاءمة نحو جهتين، هي «كلما أنتج القول آثاراً سياقية أكثر كان ذلك القول أكثر مناسبة مع مراعاة ما يجب تغييره، ومن جهة ثانية كلما تطلّب القول مجهوداً أقل لمعالجته كان ذلك القول أكثر إفادة مع مراعاة ما يجب تغييره»<sup>2</sup>، وهو مجهود ذهني وفكري يستوجب مراعاة الاستدلال المنطقي لفهم الخطاب.

<sup>1</sup> C.S. Peirce. Ecrits sur le signe. tra: Gérard Deledalle. Seuil. Paris. 1987. P182.

<sup>2</sup> جاك موشر آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الأستاذة، دار سيناترا، تونس، ط02، 2010، ص147.

## 7.8.1.2. تحقق موضوع القصديّة:

إنّ تحقيق الغاية من نتيجة فعل التصوير المشهدي يَكْمُنُ حينَما تَقْرَأُ أو تَسْمَعُ لِرِسَالَةٍ أو نَصِّ أو خِطَابٍ، نَتَحَسَّسُهُ تفاعلًا معه بابتسامَةٍ أو ضحكٍ أو بكاءٍ أو حزنٍ أو سخريَةٍ..، فاعلم أنّه قد حققَ قصديتهُ\* ونجاح قوته الإنجازية والتواصلية، مع وجود حس مشترك سليم بين المبدع والمتلقي؛ بمعنى أن حسّه البلاغي جعل صاحبه لا يكاد يمرُّ على شيء إلاّ والتقطه مشهديًا، ورسمه في كلمات إبداعية لغةً ومحتوى وكلامًا.

فالفائدة من تحقق موضوع القصديّة هي تلك الأبعاد التداولية التي استوفت كل عناصر الفعل الكلامي، مع اتباع شروط الكلام مثلاً: ترك الأثر الناتج عن القول بالإقناع والتأثير على المتلقي ليستفيد بعدها ويعود عليه- الكلام- بالمتعة والفائدة هكذا تتحقق موضوع القصديّة في إطارها التفاعلي.

## 1.7.8.1.2. الأثر الناتج عن القول القصدي:

يتجلى تأثير المشهد من خلال ألفاظه ومعانيه حسياً وفعل الرد، وكذا من خلال الحركات والألوان.. فيُحَدِّثُ في المتلقي علامة أيقونية - أثرًا - تبدو كأنها محاكاة لعوالم ممكنة، وبذا يزيح الحواجز والتجاوزات بينهما، فعلاقة الأثر والناتج عنه مسألة يصعب الغوص فيها ما دام لم يُفصل في قضية "فعل القول" «فالعبارة منه إذاً غير منوطة بالكذب أو بالصدق بقدر ما هي منوطة بإثارة العواطف والانفعالات، وتؤثر الإنسان بسماعه، لينجذب ويستجيب إلى ما يسمعه دونما رغبة منه فيه، ولكن تتحقق الاستجابة تلبية لما في القول المخيّل من صور مخيلة منشئة لعالم تصوري بواسطة الألفاظ العاكسة للمعاني فضلاً عن الإيقاع الموسيقي الذي يعتمد على الوزن واللحن»<sup>2</sup>.

\* **القصدي:** هو التواصل بوصفه فعلاً لغوياً، و**المقصود:** هو المعنى الناتج عن سلسلة لسانية؛ بمعنى أن المقصديّة هي انزياح منهجي يهدف إلى إيجاد مخرج من مأزق مسألة الذات المتكلمة والتهرب من سؤال: ما الذي قصده المتكلم؟، ينظر: فضيلة قوتال، حجاجية الشروح البلاغية وأبعادها التداولية، ص 249-250.

<sup>2</sup> عبد القادر زروقي، القول الشعري بين البلاغة والفلسفة قراءة في جذور المتصور العربي، مجلة الآداب واللغات، الجزائر، العدد 01 مجلد 15، 2015، ص 11.

وهذا التصور «يبدأ باستسلام الذهن والحواس استسلاماً كاملاً لأثر القصيدة ككل متكامل وينتقل من خلال الجهد المبذول لتوحيد رموزها إلى إدراك مترامن مع ذلك الجهد لوحدة بنيتها»<sup>1</sup> حيث يوجد الإدراك الجمالي بانفعاله وتأثره بالعالم الذي يعيش فيه.

**2.7.8.1.2. التأثير والإقناع:** قد يعود سبب الائتلاف بين الإقناع والتأثير هو ذلك الخطاب الأدبي المحمل باللقاءات التاريخية والواقعية التي يعيشها المخاطب والمخاطب، فالغاية منهما المتعة والفائدة لأن الحجية التي دعت المتلقي لأن يستجب ويدعن ويُسلم إنما هو المنطق والعقل الاستدلالي فالعلاقة بينهما هي علاقة داخلية شعورية تربطها الدهشة والمفاجأة.

علاوة على أن هذه الثنائية تعتمد على «فنيّات تتفاوت من نصّ إلى آخر وتختلف من شاعر إلى شاعر ولكنها تؤكد على كلّ حال أنّ الحجاج لا يعني حشد الحجج وربط مفاصل الكلام وتعليق بعضه البعض الآخر فحسب بل يعني كذلك جملة من الاختيارات الأخرى على مستوى المعجم والتّركيب وأزمة الأفعال وصيغ الكلمات وأنواع الصّور ومصادر التّصوير... اختيارات تراعي غاية الخطاب وتستجيب لعلاقة الشّاعر بالمتلقّي وتلائم وضع المتلقّي ومقتضيات المقام»<sup>2</sup>.

هذا ما آثار حفيظة الشعراء في إثارة المتلقي، والواقع أنه عدّ معياراً من المعايير التي اعتمدها الشاعر المعاصر في حديثه عن حياة، فميّز الخطاب السيميائي والتداولي عن سائر الخطابات بمقتضى الحالة الاجتماعية والسياسية فتميم البرغوثي يعيش بصحة الحديث ومصداقية الوصف، كما فعل في قصيدة أنا لي سماء كالسماء، التي يدافع فيها عن بلده، فتارة يرثيها وتارة يهجو من اعتدى عليها بهجومات حجاجية معرفية تهدف إلى إرباك الخصم بمواقف اعتمدها بدقة، حيث بيّن خطورة اتباع الشيطان والخلفيات التي تنجّم عن ذلك، وبه يؤسس الخطاب من واقع في بنية جمالية يقول تميم البرغوثي:

«والشيطان ليس كما توقّعناه في قفص الإدانة واقفاً، لكن ممثل الإدعاء»

<sup>1</sup> نور ثروب فراي، تشريح النقد محاولات أربع، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، الأردن، ط01، 1991، ص97.

<sup>2</sup> سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيتة وأساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط02، 2011، ص88.

وَيُحْضِرُ النَّاسُ الْأَدْلَةَ وَالشَّهَادَةَ لِيُثْبِتُوا مِنْهَا جِدَارَةَ آدَمَ بِالسَّجْدَةِ الْأُولَى، تَرَاهُمْ يَعْرُضُونَ حَوَادِثَ التَّارِيخِ مِثْلَ التَّاجِرِ الشَّامِيِّ، يَعْرُضُ مَا لَدَيْهِ مِنْ حَرِيرٍ لَمْ يُفَصِّلْهُ بِكُلِّ حِمَاسَةٍ<sup>1</sup>.

قدم الشاعر مفارقة حجّية ذات وجهين ليضرب عصفورين بحجر واحد، بأن مثّل الشيطان على حقيقته، والإنسان في شيطنته، من هنا أصبح المقام مقام هجاء وتهكم لإقناع المتلقي بمجموعة من أوصاف الكذب والتدليس على الغير، لذا كان الإقناع والتأثير واضحاً المعالم حين وردت لفظة "الشهود" في الخطاب.

وفي السياق ذاته يحرص الشاعر كلّ الحرص على إثبات الأداة البيانية التشبيهية كقوة حجاجية يصور بها مشهد التاجر الشامي وهو يعرض سلعته وكأنه صانعها الأصلي، ليصبح "تشبيهاً تمثيلاً" لعروض حوادث التاريخ، فلغة الخطاب ارتفعت من الخطية إلى المشهدية الحجاجية في صورة المحكمة التي أثبتت جدارة الادعاء وتفوقه، وبراعة الأدلة والشهود، ليبقى المتهم البريء بينهما تائهاً، هنا تزداد الإثارة والمتعة في الخطاب.

**3.7.8.1.2. المتعة والفائدة:** تتجلى الفائدة عندما «يكون سر المتعة في تلقي التمثيل، اكتشافنا لفطنة الشاعر، هذه الفطنة التي تخول له القبض بإحكام على خواطر دقيقة وعلى علاقات غامضة بين الأشياء، فالشعر وثبة الظلام، ورقص مجنون بالغة، إن الجمع بين شيئين متباعدين متنافرين حتى يظهران متعانقين في انساق وانسجام بفعل تمثيل الشاعر، يولد فينا متعة تبهرننا، وكلما كان التباعد بين طرفي التمثيل أشد، كان إلى النفوس أعجب»<sup>2</sup>، فالتمثيل في الخطاب المشهدي يقوم على المشابهة الاستدلالية والتخييلية التي تكسبه لذة ومتعة.

### 3. المقاربة السيميو تداولية:

هي تلك المنهجية التي تدرس العلامات وعلاقتها بمستعملها ومؤولها، مع الوظيفة التداولية السياقية داخل الخطاب، وتدرس مجمل العلامات الموجودة في النص والموجودة بين المتكلم والمخاطب مع التركيز على البعد المقصدي والحجاجي والاستلزام الحواري وأفعال الكلام داخل الخطاب أو النص

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص23.

<sup>2</sup> جلال مصطفاوي، البعد الجمالي والحجاجي للظاهرة البلاغية التمثيل أنموذجاً، مجلة جدور، السعودية، العدد34، 2013 ص302.

فالمقاربة السيميو تداولية تدرس اللغة العادية واللاعادية واللغوية وغير اللغوية؛ بما أن التداولية «أحد أهم إفرزات الدرس اللساني الحديث، يجعلنا نتعاطى معها كونها تمثيل حي للدراسات التي تسعى إلى فهم حقيقة العلامة، سواء كانت لغوية أو غير ذلك، فهما يتجلى ويكتمل من خلال ربطها بمستعملها وعلى هذا تكون التداولية هي دراسة عميقة لجوهر هذا النشاط الحاصل بين العلامة ومستعملها، في أي نظام تخاطبي كان، وذلك وفق رؤية مزدوجة تربط بين نظام اللغة الداخلي وسياقها الخارجي، لا سيما السيكلوجي منه»<sup>1</sup>.

من خلال هذا الدمج نفهم الخطاب - النص - فهماً عميقاً بربط العلامات بوظيفتها السياقية وأدائها الإنجازي لتحقيق الأفعال الإنجازية ومحتواها القضوي، هذه المقاربة تستطيع سد ثغرة اللسانيات - الوصفية والتفسيرية - البنوية، بدراستها المحايثة للنصوص، غير أن هذه المقاربة جمعت بين المحايث والسياق.

فالسيميائية والتداولية تهتمان بالمعنى والخطاب والمنحى النصي الذي يميّزه؛ فالتداولية تنطلق من أسئلة هامة، وإشكاليات جوهرية للخطاب الأدبي المعاصر، «لأنها تحاول الإحاطة بعدد من الأسئلة من قبيل: من يتكلم وإلى من يتكلم؟، ماذا نقول بالضبط عندما نتكلم؟، ما هو مصدر التثويش والإيضاح، كيف نتكلم بشيء، ونريد قول شيء آخر؟»<sup>2</sup> وتليها السيميائية بأسئلة مماثلة تصب في المجال نفسه، عن كيفية تلقي السيرورة الذهنية المجردة؟ وما هي فرضيات إنتاج المعنى؟

لذا تكمن عملية فهم فرضيات إنتاج المعنى، من خلال فهم المعنى نفسه الذي هو «نتاج تداخل المعرفة الدلالية والمعرفة التداولية اللتين نملكها عن الشخص والعالم الاجتماعي - الثقافي، ويفرض فهم أفعال الكلام غير المباشرة القدرة على كشف لبس ملفوظ معطى»<sup>3</sup>، وكذا فهم الواقعة الثقافية للذات المبدعة على أنها تتعايش بوجودها وخيالها، ولهذا جاءت السيميائية والتداولية في محاولة «الكشف عن السيرورات الممكنة داخل الواقعة، فالواقعة ليست سوى سيرورات ضمنية يعيد المحلل

<sup>1</sup> محمد جواد مكينة، التداولية قراءة في المفاهيم الإجرائية والأبعاد الجمالية، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، الجزائر. العدد 04، مج 02، 2019، ص 37.

<sup>2</sup> فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، 1986، ص 04.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 133.

بناءها وفق فرضياته التأويلية المعلنة أو الضمنية، فلا شيء ثابت داخل هذه الوقائع، ولا شيء يحمل دلالاته في ذاته انفصال عن السيرورة التي يولدها التلقي»<sup>1</sup>.

وعلى هذا الأساس فإن السيميائية والتداولية تكملان بعضهما البعض فتمنح التأويل بعداً جديداً بين المبدع والمتلقي بهدف إدراك العالم الخارجي، فإذا حدث هذا التوافق والتركيب المنهجي مع انفتاحية الخطاب وقارئ متمكن في الفهم والتفسير تحدث المقاربة السيميو تداولي، وإذا «تمت المقاربة أو الاتصال حدثت المعرفة، ثم التأويل وإذا كان النص غنياً والقارئ عارفاً فإن المقاربة بينهما تتجدد في كل يتجاسد وتتعدد تأويلاته، لذلك ليس للنص الجاهز والنهائي سوى قراءة مفردة»<sup>2</sup> من قارئ يجرب لغته وثقافته وأيديولوجيته عليه، فالقراءة تأويل ذاتي فردي ليس بينها وبين القراءة الأخرى تشابه؛ لأن دور القارئ هو إعادة بناء وتأليف خطاب من جديد شرط المحافظة على المعنى حتى وإن كان تقريبياً أو متوازياً، ففعل القراءة يجب أن يكون تفاعلياً تواصلياً ليسهل من عملية إنتاج المعنى، وحتى تتضح الرؤية أكثر يمكن تجسيد ذلك في الرسمة التالية:



في ضوء هذه الخطاطة نفهم أن إنتاج المعنى يكمن في مقارنة سيميو تداولية وتفاعل وشراكة بين نص وقارئ، هذا الأخير يستطيع أن يقارب بوضع فرضية أولى للتأويل، بعدها تأتي عملية جني المحصول والفهم الجمالي؛ ومن «أجل تحقيق عملية الإثمار هذه يحتاج النص الأدبي إلى تخيل القارئ الذي يعطي شكلاً معيناً لتفاعل معاملات الارتباط التي يؤذن لها بالتحقق في البنية عبر متتالية من الجمل»<sup>3</sup> وتكمن هذه المتتاليات في ترتيب الأفكار واللغة لبروز المعنى وتحليله.

وتنطلق المقاربة السيميو تداولية من فحص الفوارق الموجودة بين مكونات الموضوع السيميائي أيضاً، التي حددها جوزيف كورتيس **Joseph Courtès (1831-1878)** من خلال وضع برنامج سردي وتوجيهات سيميائية فيما يخص التلفظ والملفوظ، أما العناصر المنتجة للخطاب والتي

<sup>1</sup> أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص 23 - 24.

<sup>2</sup> خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة، آفاق ثقافية، سوريا، العدد 89، 2010 ص 175.

<sup>3</sup> جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999 ص 117.

تتجدد دلالتها من خلال العلاقات المتداولة، فكل موضوع سيميائي فيها، «يمكن أن يعرف بحسب طريقة إنتاجه حيث إن المكونات التي تدخل في نسقه، تتمفصل الواحدة تلو الأخرى وفق "مسار" ينطلق من البسيط إلى المركب ومن المجرد إلى المحسوس»<sup>1</sup>.

#### 4. المعايير الإنتاجية لتشكيل المشهد الشعري في مقاربة مشهدية:

ويمكن لهذه الدراسة أن تقترح معايير ملائمة في مقاربة مشهدية، نستطيع من خلالها رسم الحدود الفاصلة بين الأدب والنقد والفلسفة والعلوم الأخرى لإنتاج المشهد الشعري مع خطاطة تكسب الدراسة أهميتها من الاعتبارات.. أهمها:

**1.4. الدقة:** وتتمحور حول قدرة الانتقاء والتمييز، لأن العناية بالعمل الأدبي وجعله أكثر من غاية في حد ذاته ينتج صناعة مستثمرة على مرّ الزمن وتتمثل في «الدقة الحواسية *Aculté sensorielle* وهي اقتدار الحواس على: إدراك المثيرات الضعيفة نسبياً؛ والتمييز بين إدراكين متجاورين نسبياً من جهة المسافة أو من جهة الكيف»<sup>2</sup>؛ لأن «كل فعل تواصلية يعتبر لعبة معقدة ومع ذلك قابلة للتحليل بوضوح إلى عمليتين (تركيب سنن/تفكيك سنن)، والتركيب على ضوء نظرية بورس يعد ثانياً لأنه خلق لقواعد الجمع بين العلامات، في حين أن التفكيك يعتبر إعادة تركيب، وهو لهذا الاعتبار أولاني لبقى التواصل ثانياً لكونه المجال الذي يشهد ممارسة العمليتين»<sup>3</sup>.

وفي ضوء هذا التصور، فإنّ الدراسات المشهدية لم تكن تُدرس لفائدتها العملية التواصلية فقط بقدر ما كانت تُدرس لفائدتها الإبداعية والجمالية والذهنية بما تحويه من استدلالات منطقية وتفكير متتابع يبني بعضه بعضاً حيث تُحدث الصيغة الموصوفة للشيء نغماً لا متناهيّاً من الدلالات في دقة التصوير والتجسيد والتشخيص للمعنى بكل أوجهه.

<sup>1</sup> A.C.Greimas, J.Courtsè, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette Université Paris, p157-158.

<sup>2</sup> أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ج01 ص30.

<sup>3</sup> محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص54.

**2.4. الصدق:** وهو الناتج عن الأثر الحاصل من المشهد الشعري، ويتم تحقيقه مع رؤية محمد عليم بمستويين: أحدهما داخلي والآخر خارجي على النحو الآتي:<sup>1</sup>

- مستوى الأثر الناتج عن فعل "الفاعل" على "القابل" داخل الحدث في سياق نص المشهد.

- المستوى الثاني للأثر يتحقق من جملة الآثار المركبة على المتلقي في أثناء عملية التلقي، التخيل وبعدها، ولأنه يصعب قياس عملية التلقي على نحو موضوعي؛ فسيظل بحث الأثر علينا، نحن المتلقين مرتعنا بنسبية الوعي لدى كل منا في عموم عملية التلقي لنص المشهد المتخيل.

فعملية تأجيل استخراج النتائج في نهاية المشهد أو المقطع بمعنى صريح أو ضمني يلتزم فيه المبدع أو المتكلم بثلاثة شروط رئيسة ميّزها **جون سورل John Searle** يفترض أن تراعى من أجل إنجاز فعل كلام غير ناقص<sup>2</sup>.

**3.4. الإيجاز:** وهو خاصية مقترنة بالدقة في صناعة المشهد، ونشهد تفوق العرب في جانبه البلاغي إذ «لا بديل عن الإيجاز والتركيز في عرض حقائق التقرير بحيث تؤدي الجملة ما يراد منها في أضيق الحدود ومن أقرب الطرق من غير تكرار أو إطناب أو تفصيل أو تعليق أو اهتمام بالحواشي والهوامش»<sup>3</sup>، فعندما يوصف الشخص بأنه «أشهر من نار على علم» فقد استوفى حقوق الوصف بمشهد بلاغي اختزل فيه حقائق التقرير بدقة وإيجاز.

وللفظة أثر كبير في إنتاج الكتابة المشهدية من حيث الشكل والحركة\* والشخصية - الطباع - بحيث تساعد المبدع في تشكيل لغة المشهد، وهي بدورها طريقة استكشافية في مشاركة القارئ لها فلفظة الإيجاز نظام دلالي مكثف ونسق مستقل بذاته «يستهدف العلاقات بين الدال والمدلول في الدليل، ولا يترصد الدال في ذاته، فمن الطبيعي التساؤل حول طبيعة العلاقة الممكنة بين وجهي الدليل الخطي»<sup>4</sup>، فهي «لا تقف عند مجرد العرض البصري التجسيمي الذي تتحكم فيه مقتضيات صوتية

<sup>1</sup> ينظر: محمد عليم، محمد الفايز.. أولية المشهد ودراما النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد03، مج43، 2015، ص37.

<sup>2</sup> ينظر: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص251.

<sup>3</sup> علي علي صبح، البحث الأدبي بين النظري والتطبيقي، دط، دت، ص37.

\* مستوى الحركة هي التي تجمع الأدلة وتمكن من تمثيل المكتوب متضمنة دينامية بانية، وهو يمثل المستوى التركيبي لعملية البناء ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص90.

<sup>4</sup> محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص88.

ونظمية، بل تتجاوز ذلك إلى توظيف الاشتغال الفصائي للنص من أجل خلق إمكانات متعددة للقراءة، وهذه الأشكال تتدرج في تنوعها من البسيط إلى المركب»<sup>1</sup>.

**4.4. التأثير والإقناع:** وهو محصول الردود بالإيجاب أو السلب اتجاه الأعمال الأدبية التي عاجلت قضايا حيوية، فلا نستطيع إقناع المتلقي دون رؤيتنا للأشياء والتعبير عنها بالأحاسيس؛ لأن إدراك الشيء أو تمثيله لغويًا لمن لم يدركه مباشرة، هو في الواقع إبعاد له عن حال وجوده الفعلي، الشيء الذي يسمح بالقول إن الواقع من حيث استعصاء الإمساك به، يقترب من مفهوم الحقيقة<sup>2</sup>، وبهذا يصبح المشهد محرضًا لاستيعاب الحقائق، «وقد فُسر بأنه تحرير للطاقات الشكلية، فلم تعد هذه الطاقات مقيدة بالمضامين المسيطرة»<sup>3</sup> في الخطاب الشعري العربي المعاصر.

تقوم الوظيفة التأثيرية «على تحديد العلاقات الموجودة بين المرسل والمتلقي؛ حيث يتم تحريض المتلقي، وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب، وهذه الوظيفة ذاتية بامتياز، ما دامت قائمة على الإقناع والتأثير»<sup>4</sup>، أي تهدف إلى تأكيد العملية التواصلية والإبلاغية القائمة على الإخبار والتفسير والتأويل.

**5.4. الدهشة:** وهي عنصر يثير نفسية المتلقي عندما لا يدخل في حيز توقعاته فيبهه بعنصر المفاجأة، وهذه النوعية من المشاهد التي تتضمن هذا العنصر تستفز الطبيعة البشرية بمنحها متعة تأويلية وتدرجية على عدم تقبل الحكمة المشهدية والتسليم بها كما هي؛ فالمبدع الحقيقي «لا يستعمل الكلمة إلاً وتخلق بدورها موضوعًا يؤول بأفق دلالي جديد وفق خطى الإبدال والتغيير، دون توقفه في زمن ما بل يسير على أدرج اللانمان»<sup>5</sup>؛ ومنه يقول **جان هرش John Hursh**: «أن ندهش تلك هي الخصيصة المميزة للإنسان وهذا العمل سعي لبعث تلك الدهشة، وفيه سيعرف القارئ، أو هذا ما

<sup>1</sup> محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 156.

<sup>2</sup> ينظر: عبد اللطيف محفوظ، آليات انتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، ص 130.

<sup>3</sup> أحمد مرسي، بيكاسو، مجلة عالم الأفكار، الكويت، العدد 02، مجلد 05، 1975، ص 221.

<sup>4</sup> جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، شبكة الألوكة www.alukah.net، ص 54.

<sup>5</sup> نبيلة تاويريت، حداثة التعبير اللغوي وسحر المعنى في الشعر العربي المعاصر، مجلة قراءات، الجزائر، العدد 01، مجلد 11، 2019

أتمناه، قدرته على الدهشة، في دهشة غيره، سيتمكن من التعرف عليها، سيقول: "بلى، إنَّ الأمر على هذا النحو، كيف لم يخطر ذلك ببالي قبل اليوم؟"<sup>1</sup>.

فالدهشة في الأصل إذن لا تتحقق في أي خطاب أدبي كان إلاً بواسطة لغة تواصلية دلالية تنقلُ كلام المِخاطَب وموقفه من الحدث والواقع إلى محاكاة تُقنع بها المتلقي، باعتبارها سرُّ الإبداع التي يتميَّز بها المِخاطَب - المبدع -؛ ويمكن أن نعتبرها «شفرة»، أي طريقة رمزية في التفكير، ضرب من الأسطورة الفلسفية: الفكر..»<sup>2</sup> الملكة، القدرة اللغوية، الكفاءة.

والدهشة في الغالب لدى المناطق هي اللحظة و«الصفة المميزة للزمن عندما تنتقل إلى منطقة البداية السيكلوجية حيث يكون الحسّ مجرد انعكاس أو استجابة معقدة دائماً للفعل الارادي البسيط دائماً عندما يمحصر الانتباه المركز الحياة في عنصر واحد معزول - وكلما ازداد تأملنا في الزمن تعمقاً كلما ازداد رهافة، ولا شيء يدوم سوى الكسل أما الفعل فأني، فكيف لا يمكننا أن نقول بالمقابل إن الآني هو الفعل؟ فخذُ فكرة هزيلة واحصرها في لحظة تجدها تنير الفكر، فكيف لا نرى إذ أنّ طبيعة الفعل هي أن يكون نتيجة حدث لغوي فريد حاضر؟ وكيف لا نرى بعد ذلك أن الحياة إنما هي انفصال الأفعال؟»<sup>3</sup>، وبذلك تصبح الدهشة حدثاً لغوياً منبثقاً من فعل تواصلية وانفعالي، يفتح المجال للصراع المفارقاتي بغاية تأويلية جمالية.

**6.4. الصراع:** يجوي العمل الأدبي صراعاً بين طرفين أو أكثر، فهو يصارع الذات واللغة والفكر والآخر والعدو.. والصراع «لونان رئيسيان: صراع تبدو تجلياته في الحوار وفي الحركة والفعل، وصراع داخلي نفسي يكشف عنه الكاتب في لحظات التأزم والانفعال العميق، وهناك - أيضاً- الصراع الساكن الذي لا يحسم ويظل معلماً لأن؛ أطرافه لا تقوى على ذلك حيث ينتهي المشهد بما بدأ والصراع الواثق، وهو الذي يتطور بشكل مفاجئ مثال الانقلاب من موقف إلى آخر كأن تتقلب الصداقة إلى عداوة وهكذا، والتوتر حالة مصاحبة للصراع لذلك يجري الحديث عنها.. قد يكون الصراع بين ما يمليه الواجب وتستدعيه الرغبة، فيظل التوتر قائماً حتى تتحرك الشخصية للخروج من

<sup>1</sup> جان هرش، الدهشة الفلسفية تاريخ للفلسفة، تر: محمد آيت حنّ، منشورات الجمل، بيروت، ط01، 2019، ص05.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص77.

<sup>3</sup> غاستون باشلار، حدس اللحظة، تع: رضا عزوز، عبد العزيز زرم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط، 1986، ص27.

هذه الحالة القلقة المحيرة»<sup>1</sup>، فالنصوص الأدبية الإبداعية تتضمن بؤر توترية كونها مليئة بالصراعات الفكرية والمادية والثنائيات الضدية والمصطلحية في النقد الأدبي، فالصراع عنوان العمل الأدبي، الذي «يخضع للتطور الجدلي وينطبق هذا الحكم، بالخصوص، على تطور الأنساق والأشكال والأجناس والأنواع والأنماط الأدبية»<sup>2</sup>، والالتزام بحيثياتها الإدراكية والمعرفية.

**7.4. الالتزام:** لا تعني حرية العمل الأدبي الاستقلالية عن القيم المعرفية والإبداعية والمساس بالآخر بل ينصهر في قيم تدعو إلى الإنسانيّة، ويحث على عدم المسّ بكرامة الإنسان، وعدم التحريض على الغير، فالالتزام ضرورة مُلحة لإنجاح عملية إبداعية جادة تحمل مشاهد ذات قيم أخلاقيّة لصالح المجتمعات.

**8.4. المساحة والمسافة:** بأن يصنع المبدع فسحة ومساحة مكانية وزمانية خاصة به لإثبات وجوده وأحقية سرده للأشياء والموجودات، وأن يراعي قوانين لضبط شكل المشهد الموصوف بحيثياته، ويكون كالتالي:

أ. الإدراك الحسي للشكل الشعري **The Perception of Poetic Form**: بما أن «اتجاه النقد غير قابل للنقض، فاعتبرت اللوحة انتصاراً للشكل والمضمون، وعلى كل من يريد أن ينظر إلى العمل نظرة ذكية، أن ينظر إليه محلاً إلى طاقات تجريدية»<sup>3</sup>، فإن الشعر العربي المعاصر اتخذ من الشكل تخطيطاً للقصيد والتحضير لها تحضيراً عملياً؛ أي تهيئة الذاكرة والمخيلة على أن «لا تفصل بحاجز عن مجال التخيل، غير أن النقطة الجوهرية لا تكمن في أن المخيلة يجب أن تقدم طعنة خاطفة للمنطق وإنما يجب على المخيلة أن تستجيب للتخيل»<sup>4</sup>.

ب. لحظة التقارب والتباعد: يتخذ الشكل في العمل الأدبي الفني «محاولة تجسيد "موضوع مرئي" مواز لعدد من الأفكار والرؤى التي تعتمل في عقل الفنان، بناء على حوار المستمر، مع الطبيعة المرئية من ناحية، واعتمالات نشاطه الذهني وتصورات وأحلامه الباطنة من ناحية أخرى وذلك "الموضوع المرئي"

<sup>1</sup> ينظر: محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، ط5، 2001، ج1 ص213.

<sup>2</sup> جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، ص60.

<sup>3</sup> أحمد مرسي، بيكاسو، ص221.

<sup>4</sup> فرايكلين ر. روجرز، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط01، 1990، ص159.

يأخذ أشكالاً وصوراً متعددة، تتحدد ملامحها وفق ما استطاع الفنان تحقيقه من توافق متسق بين الأداء التقني المكتسب، ونشاطه الذهني الخلاق<sup>1</sup>، وذلك في لحظة من لحظات التقارب والتباعد بين العمل الأدبي وصاحبه، وبالتالي يُصبح الشكل حواراً تواصلياً وتفاعلياً جمالياً.

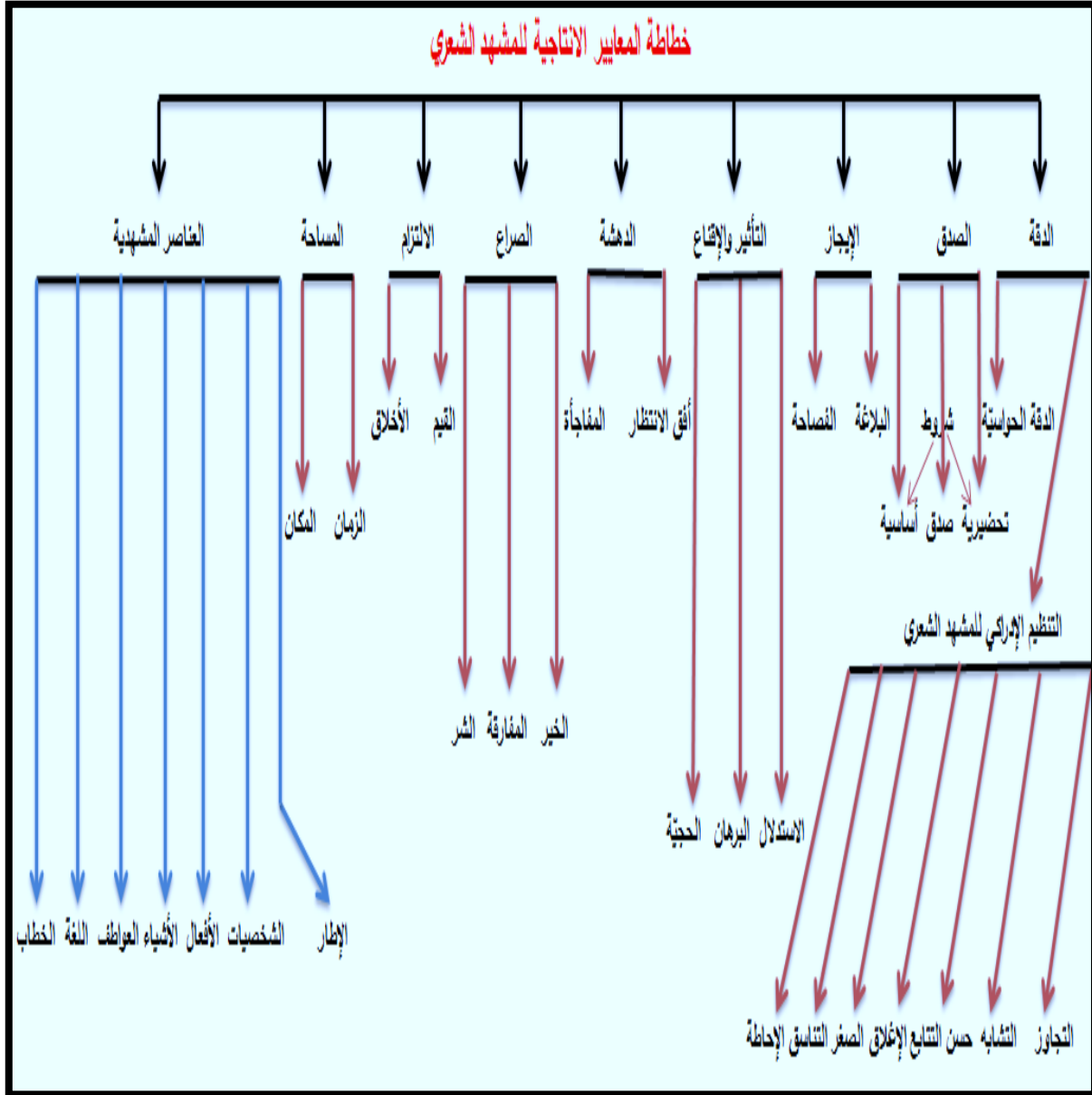
**9.4. العناصر المشهدية:** لقد اقترح حبيب مونسى عناصر مشهدية هي: الإطار، الشخصيات الأفعال، الأشياء، العواطف، اللغة، الخطاب؛ وبهذا يصبح الخطاب المشهدي حركة موجهة إلى عدة احتمالات وافتراضات تبرزها علائقية العناصر المذكورة؛ «غير أن المشهدية لا يمكن أن تنتج إلا عن معرفة موضوعية باللغة، عن اختيار إحصائي وصارم: فهي قبل كل شيء إقصاء "للرومانسية" وانفتاح على مرحلة العلمية، وهكذا تبدو النزعة الفضائية - سواء في جانبها التجسيمي أو المشهدي - في مرحلة تحول»<sup>2</sup>.

ومنه يكون فعل القراءة لأي عمل مشهدي - شعري سردي - هو عملية مشاهدة حسيّة وجمالية تؤطرها مجموعة عناصر مشهدية تضبط موضوعيّة الخطاب، فالأحداث والشخصيات والأفعال واللغة والإطار هي مهندسة لتلك الخبرة التي خاضها المبدع، والمشهد محرّكها في تجربة جمالية إبداعية «فحينما تحضر القصيدة تحضر اللوحة التشكيلية والموسيقية والإشهارية والإعلامية، تنفذ القصيدة إلى روحك حاملة كل هذه المعاني، لذلك تحدّث النقاد عن جسد القصيدة ودلالاتها وتشكيلها المكاني وفضاءها، تحافظ القصيدة منذ زمن بعيد على جمالية خاصة في تشكيل حضورها»<sup>3</sup> الفضائي الزمكاني المحمل بالقيم الانفعالية التجريدية، والرسم توضح الفضاء المشهدي القائم على السيميائية والتداولية - المنفعة والفائدة - ، وقد يكون هذا الفضاء منفتحاً على القلق والتوتر وإحداث الأزمات، وعلى هذا استحدثت تلك المعايير الإنتاجية للمشهد الشعري في مقارنة مشهدية جمالية، لإقامة شراكة صراع جمالي وذاتي وموضوعي بين المبدع والمتلقي، ومنه يأتي الشكل التالي، ليوضح معايير الإنتاج المشهدي الشعري:

<sup>1</sup> فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1995، ص12.

<sup>2</sup> محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص190.

<sup>3</sup> حورية الخليلي، الكتابة والأجناس شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، بيروت، ط01، 2014، ص233.



وفي ختام هذا الفصل يتجلى دور المشهد والمشهدية في تشكيل لغة الخبر ونقل اللغة من تشكيلاتها إلى مشهد بديع يمثل الوحدة الشاملة المكسي بتقنيات جديدة يُعتمد عليها كخصائص ووظائف لا يقوم إلا بها؛ لأن الفعل التداولي حسي في ألفاظه استعاري في معانيه؛ من هنا تصبح الدلالات المفتوحة هي الفعل الحقيقي للعلامة... وكل علامة تنتقل من لفظة إلى لفظة لتحدث أثرها الحسي.

- كما يتميز "الفعل" بإعادة إنتاج الواقع مستعينا بآلية الخيال والتخييل والصور الذهنية، والتعبير عنها يأتي ضمن آليات المشاهد المتحركة كالمرح والتصاميم والرسومات والفنون التشكيلية والسينما والإعلانات التجارية والعلامات ذات الدلالات الإيحائية، فكلها تسير وفق نسق مشهدي جمالي

توصيفي خاص بما يتحرك جمهور المتلقي في حُطى وسيرورة إنتاجية تأثيرية، من هنا يصبح الفعل عرضًا مشهديًا غايته المنفعة والمتعة والفائدة .

إدًا فالمشهد إطار تحكمه عناصر تصويرية، والمشهدية تسعى إلى التنقيب عن تلك العناصر وتبحث في قوانين الجماليّة لبنية الخطاب الأدبي، والارتكاز على الخبرة الإدراكيّة والبصرية لإحداث عملية تواصلية أوسع تمس كل الفئات.

وعليه فإن نقطة الإبداع هي المحفز الرئيس في شحذ همم المفكرين للخلق والإبداع لتحقيق المتعة والمنفعة؛ مع مواكبة التطور وتقديم فلسفة مغايرة على التي كانت من قبل، وهذا بمزج الفلسفة القديمة بالفكر المعاصر الذي يدعو إلى إنتاج أسئلة وتقديم أجوبة لها بملء الفجوات والبياضات كما دعت إليه مدرسة كونستوس الألمانية، وكذلك بث الروح الفكرية بالجمع بين القديم والمعاصر على الاستقرار وعدم الخوض في مسائل الاختلاف والفرقة، بعقل يمتاز بالأخلاق، يؤسس لنظام القيم وليس نظام المعرفة غايتها الهدم لا البناء، هذا شيء، وذاك نقيضه، فالعالم اليوم يشهد تحولات فكرية قابلة للتكامل المعرفي والثقافي.

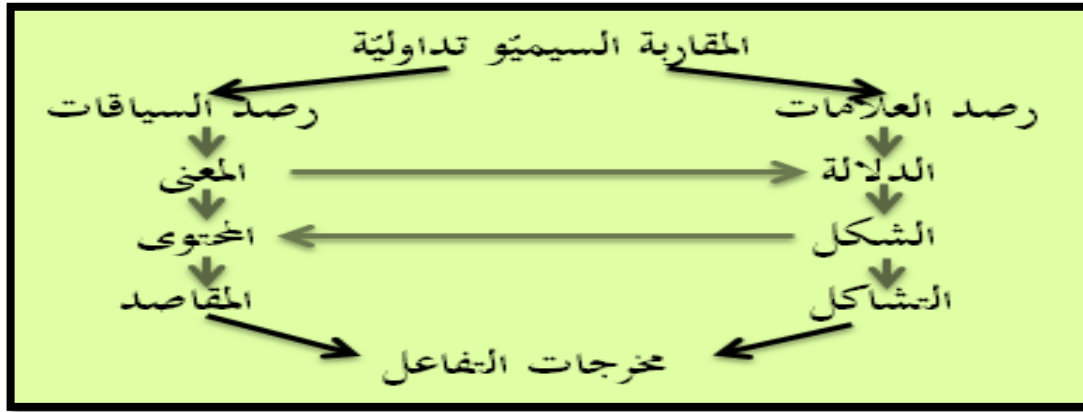
# الباب الثاني

الفصل الأول: مقارنة سيميو تداولية المشهد المرئي في ديوان "في القدس"

الفصل الثاني: مقارنة سيميو تداولية المشهد اللامرئي في ديوان "في القدس"

# مقدمة الباب

تقوم المقاربة السيميوية تداولية على خلفية لسانية معرفية، بحيث يكون برصد العلامات في معرفة سياقاتها ورصد دلالاتها والكشف عن مدلولاتها، وإدراك الشكل لأجل فهم محتوى الموضوع وكشف التشاكل لتبين مقاصد الكلام والأفعال، فالمقاربة هي نتيجة مخرجات تفاعل بين السيميائية والتداولية والرسمه التالية توضح ذلك:



إننا حين نُقدِّم على دراسة قصيدة من القصائد المعاصرة ببنية سيميائية، فإننا سنتكئ على حصاد من سبقونا في مجال الدراسات المحايثة، وتبدو القراءة السيميائية أكثر فاعلية نظرًا لاعتمادها على مبدأ الإشارة الحرة؛ أي «إطلاق الإشارات كدوال حرة، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التحليلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي ويصير القارئ المدرب هو صانع النص»<sup>1</sup>، فالتحليلات السيميائية تمد القارئ بمعلومات أولية تُعينه في تحليله.

فعلاقة «السيميائيات بالتداوليات تصبُّ في مجرى واحد يتمثل في المعنى والخطاب وهذا التلاقي بين المعرفتين انبثقت منه السيميائيات التداولية التي فكَّت عنها قيد البنية ومبدأ المحايثة لتنتصر للسياق، وعلى الرغم من مرافعة هذه الدراسة على خصيصة التضاييف بين السيميائيات والتداوليات فإن الإشكال الإبتيمي يظل قائمًا مهما كانت مهارة التركيب المنهجي»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> عصام خلف كامل، الاتجاه السيمولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للتوزيع والنشر، مصر، دط، 2003، ص 61.

<sup>2</sup> أحمد يوسف، السيميائية التداولية من البنية إلى السياق، التداوليات وتحليل الخطاب، بحوث محكمة، ص 63.

بناءً على ما قيل فإنَّ المقاربة السيميو تداولية للخطاب الشعري المعاصر في إطارها المشهدي أمر مهم وضروري للكشف عن كينونته، وإظهار أغراضه التواصلية، بما فيها تعدده الثقافي والأيدولوجي.

ولا يمكن تأويل الخطاب الأدبي مهما كان شكله، إلا بالاستعانة بالمقامية والسياقية والمقصدية ونظرية أفعال الكلام، وفهم الحوار الصريح والضمني، حيث إن الخطاب «خزان كبير لسياقات بالغة التنوع والتعدد والتجدد، فلها وحدها الصلاحية في تحيين هذه الدلالة أو تلك ضمن هذا المسار التأويلي أو ذاك، ضمن شروط "الانتقاء السياقي" والظروف المقامية الخاصة بكل فعل قراءة»<sup>1</sup>، ولهذا كان لزاماً أن تقف العملية التأويلية عند حدّ العقلانية والاستدلال المنطقي الذي دعا إليه "بورس" في خصوصياته، فينتقل التأويل من لذة القراءة في حدّ ذاتها إلى لذة الانتفاع بتلك القراءة، وعليه «يتضح أن الخطاب الشعري المعاصر وهو ينزاح بمثل التواشج المرئي لبلاغة الصورة فهو يحدث في المقابل لتلك النقلة من نحو اللغة في خطية عرضها إلى استعارة الإثارة البصرية عبر لغة تسلك فعل الترتيب للقطعة المشهدية والمنحدرة من فن المونتاج»<sup>2</sup> وسيناريو الإخراج والديكور المشهدي.

وفي هذا الخصوص سأل محمد العمري محمد مفتاح: عن كيفية تطبيق منهج سيميائي ذي بعد التداولي الذي يقدم أداة قوية ومعقدة، على نصوص حديثة رمزية غامضة إنما هو بحث عن أرض صالحة لتطبيق المنهج؛ على افتراض أن الشعر القديم لا يوفر هذه الفرصة؟ فأجابه محمد مفتاح: إن الإشكالية التي تشغلني هي كيف نقرأ النصوص؟ وكيف نفهمها؟ من أجل تأويلها، أما مرحلة النقد فلا أعتقد أنني أصل إليها، أن أبحث في الميكانيزمات التي تمكن من قراءة النص بطريقة أقرب إلى الصواب من أجل تأويله وتحديد دلالاته.. والواقع أن هذا التحليل المعتمد على المتكلم المخاطب مقتضيات الأحوال يمكن تطبيقه على كل العصور<sup>3</sup>.

يصبح إذن هذا التفاعل المنهجي قد شكّل وسيلة للتعامل مع الخطابات المعاصرة التي يتداخل فيها التركيب والدلالة والتداول والمحاكاة التخيلية، لهذا عملنا يتطلب جهداً مضاعفاً لتوضيح تصورنا

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، السيميائيات التأويل، ص 185.

<sup>2</sup> ناصر سطمبول، بصريات الفضاء الشعري المعاصر، ص 155.

<sup>3</sup> ينظر: حوار مع محمد مفتاح، التحليل السيميائي أبعاده وأدواته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، البلاغة وتحليل الخطاب العدد 01، 1987، ص 18-19.

للمشهد والتأويل، وإذا كان هذا الأخير له أهمية في جلب عناصر ذلك التصور فلا بد من تبيان أكثر على الطريقة التركيبية التي تستهدف بناء نظرة جمالية.

لقد استرعت قصائد تميم البرغوثي أهمية بالغة في الدراسات النقدية المعاصرة في بعدها الفني والجمالي، والتأثير السياقي الواسع على المتلقين، وهو ما عُدَّ إضافة قيّمة للخطاب الشعري المعاصر وهناك عدّة دراسات جادة في هذا الميدان نذكر منها:

1. دراسة **محمد رضا مغربي** بعنوان: "مشهدية التصوير في شعر المقاومة الفلسطيني قصيدة في القدس" في القدس "تميم البرغوثي - مقارنة فنية - وهي مقارنة تجاوزت البنية الجمالية إلى تحقيق الغاية الجمالية بالتصوير المشهدي الكلي لدراما قصيدة القدس..

2. دراسة **علي بخوش** بعنوان: مقارنة سيميائية للموت في شعر تميم البرغوثي، والتي ركّز فيها على حقيقة الموت لدى الشاعر، حيث وظفه في ديوان "في القدس" وقد جاء في عدة صيغ في نظر الباحث مثل: الاندثار والزوال والنهاية والهوان والحطام والشهادة والرزايا والقبر أو بالأحرى كل ما يرتبط به ارتباطاً حسيّاً معنوياً، فالشاعر تميم البرغوثي "أضفى على الموت دلالات وإيحاءات محجبة<sup>1</sup>.

3. دراسة الباحثة **جيهان عوض أبو العمرين** بعنوان: جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي حيث رأت أن المكان بؤرة فنية وابعثاً ملهمًا لكثير من الأدباء والشعراء، فهو مسرح حدوث الأفعال وفق العلاقة الجدلية بين الإنسان ومكانه، سواء أكانت بالنفور أم بالحبّة أم الارتباط، كما يحمل المكان في نظر الباحثة همومًا سياسية ودينية.

4. دراسة الباحث **فيصل حسين طحيمر غوادرة** بعنوان: صورة القدس في شعر تميم البرغوثي "ديوان: في القدس أمودجًا، حيث يرى أن القدس تُعبّر عن مأساة تعيشها جميع ألوانها وأنواعها.

5. دراسة الباحث **أسامة محمد مصطفى القطاوي** بعنوان: الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي، حيث يرى أن الصورة هي عماد الشعر بجميع خصائصها ومصادرها وأنواعها: المفردة المركبة الكلية، الذهنية، الثقيلة، الحسية، البصرية، السمعية، الشمية.

<sup>1</sup> ينظر: علي بخوش، مقارنة سيميائية للموت في شعر تميم البرغوثي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، الجزائر العدد 11، 2015، ص 158.

وفي ظل هذه الدراسات يقول غي غوثي **Guy Guthie**: «إن القراءة المسبقة لا تعيد النظر إذًا في نظام ظهور العناصر، إنها لون واحد، أي إكراه يُشرعُ في وجه الطولية الزمنية»<sup>1</sup> وتقول حورية الخمليشي: إن «الثقافة العربية في كتاباتها الفنية العالمية لم تعد مجرد ثقافة كلمة كما هو شائعٌ ومتداولٌ ولم يعد الشعر "ديوان العرب" يشكّل فيها الخطاب الشفوي أسلوبًا للتبادل الثقافي والفكري، ولكنها أصبحت في زمننا ثقافة كلمة وقراءة ورؤية فنية بصرية، فقد شكلت القصيدة المعاصرة فضاءً بصريًا فنيًا للصور والرموز والدلالات»<sup>2</sup>، ولهذا أردنا أن يكون التحليل تحليلًا ثقافيًا، ذو رؤية جمالية مشهدية تعتمد على آليات وإجراءات سيميائية تداولية لُفكِّ شفرات ودلالات الخطاب الشعري المعاصر.

فدراستنا تطمح إلى رصد العناصر المشهدية التخيلية التي تؤدي بالأسماع إلى الإذعان ووصف المشهد حال تلقيه، الذي يتجسّد ويُشخّصُ من خلال القصائد الماثورة في ديوان "في القدس"، ولهذا دفعنا التساؤل عن إمكانية تحقيق العناصر المشهدية وضمان الفرجة فيها، من خلال تتبع الحركات والأحداث بما فيها التكتيفات الاستعارية، التي تستطيع تقديم مشاهد تصويرية سينمائية وتوصيل لغة الشعر من الكتابة والشفوية إلى الرؤى الروحية والقيم الجمالية للأشياء فالدلالات «التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي طبقات معنوية وليدة تسنين اجتماعي سابق، ويأتي مثال الصورة ليدعم فكرة التسنين هاته»<sup>3</sup>، بمعنى أن إمكانية قراءة المشهد وفهمه تستدعي ذاكرة الصور الذهنية السابقة كونها مرت هي الأخرى بعملية استدلال وتأويل وعلى هذا يمكن توليد كل دلالة على حدى وفي كل مشهد.

لقد أخذ الشاعر تميم البرغوثي لنفسه مكانة مميزة بين الشعراء المعاصرين، فقد تأثر كباقي الشعراء بالقديم وخاصة شعر المتنبي، وشعر عمرو بن كلثوم، بالإضافة إلى شعراء الحدائثة كمحمود درويش ونزار قباني.. وحتى الشعر اللهجي المصري، يبدأ أن شعره ازداد توهجًا وتطورًا من خلال ديوانه "في القدس" ولعل ذلك يرجع إلى التجربة والخبرة البصرية من خلال صراعاته مع الذات والخصم فمعظم قصائده يكون «استلهاها لعدد هائل من العلامات الثقافية في التراث العربي الإسلامي فيما

<sup>1</sup> غي غوثي، الصورة المكونات والتأويل، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 2012، ص183.

<sup>2</sup> حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، بيروت، ط01، 2014، ص11.

<sup>3</sup> أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ص11.

يتعلق بالرسم والخَطِّ والكتابة، بل إن الخط العربي أصبح من المقومات الجمالية لكتابة القصيدة العربية»<sup>1</sup>.

### سيميو تداولية المشهد المرئي واللامرئي في ديوان "في القدس"

يمكن تحرير الصورة من نمطيتها القديمة في سموها وعطاءها إلى تعبيرات جديدة كاللتصميمات والديكورات الموجودة في رحاب العالم الخارجي، وهذا ما ينطبق على مبادئ الشعر المعاصر الذي يتألف من تعبيرات جمالية هو أيضاً، مع إدخال أشياء الأشياء الحقيقية في بناء الخطاب - القصيدة - ولهذا تكون الصورة فيه «شيء آخر غير استنساخ حرفي لواقع مرئي لا مرء فيه، فما يأتي إلى العين هو "نظرة تنظر" إلى الأشياء لا الأشياء ذاتها، إنها لحظة فنية تقوم باستعادة ظلال خفية هي ما يشكل الفواصل التي لا تراها إلاً نظرة تبحث في الأشياء عن جوهرها لا عن تجلياتها المباشرة، إن "صورة الهوية" ذاتها ليست، إلاً الظاهر، معادلاً محايداً لأصل لا يمكن أن تنكره العين»<sup>2</sup>.

فتميم أسس لعمله حركة جمالية واسعة النطاق، ومهد للقارئ إدراك «التراكم في الرؤى والدلالات، والصور إيذاناً بحالة من الروع في تركيب الصور وتكثيف الدلالات؛ ارتداداً نفسياً شعورياً عما يحتزنه في واقعه؛ من مؤثرات؛ مرجعها رغبة الشاعر في رصد التفاصيل الصغيرة التي جاءت لتبين سرعة بديهة الشاعر وعدسته اللقطة لكل جزئيات الواقع بنمناها الصغيرة»<sup>3</sup>.

وعليه يلتقط المرئي ذلك الشيء المحدود في واقعه، الذي لا يكتمل إلاً بنقيضه اللامرئي الذي يسبح في عالم الأشياء اللامحدود المليء بالأسرار، والكشف عنه يتم عن طريق التجربة والخبرة والذات المدركة؛ فالأشياء المرتبطة بالنفس البشرية هي التي لها صلة بالشعور واللغة، التي بدورها تؤدي لغة التفاعل والتواصل مع المجتمعات؛ ولهذا يعتبر اللامرئي عالماً لا متناهياً من الدلالات المفتوحة على سيرورة الفكر والمعرفة التي تفتح الآفاق نحو الطريق إلى الضياء والعلم.

وفق هذا التصور فإن الأشياء تُدرَك على المباشر شريطة استحضار مخطط سابق للنموذج المرئي وبناء إدراك مثالي يقارب المشهد اللامرئي؛ حيث إن ما نراه هو مشهد حقيقي يتسلل إلى الدِّهن بفكرة

<sup>1</sup> حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص 233.

<sup>2</sup> سعيد بنكراد، الصورة وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، مجلة علامات، المغرب، العدد 32، ص 31.

<sup>3</sup> عصام شرتح، فضاء المتخيل الجمالي في شعر تميم البرغوثي، مجلة الكلمة، لندن، العدد 122، 2017

تقود صاحبها لبلورة فكرة أخرى لصالح دلالات ممكنة بعلامات أيقونيّة مخزنة تدركها العين وتستحضرها التجربة الثقافيّة للإمساك بممكنات الاستدلال، لذا سنعمل على الإمساك بالمعنى والتدليل عليه في مقارنة سيميو تداولية المشهد المرئي واللامرئي في ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي وتكون في فصلين: سيميو تداولية المشهد المرئي وسيميو تداولية المشهد اللامرئي.

ملاحظة: يقوم التحليل وفق رموز وعناصر لتسهيل عملية البحث في القصائد المبتوثة في الديوان وهي على الجدول التالي:

العنصر	الرمز
القصيدة	ق
البيت	ب
السطر	س

توجد ثلاثة وعشرون قصيدة مرقمة وفق ترتيبها في الديوان، مثل: [القصيدة الأولى في القدس"، البيت الأول]، أي [ق01، ب01]، يقول الشاعر:

[ق01، ب01] مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الْحَيْبِ فَرَدْنَا عَنْ الدَّارِ قَانُونَ الأَعَادِي وَسورُهَا

الرقم	القصيدة	الصفحة
1	في القدس	07
2	الجليل	13
3	أنا لي سماء كالسماء	21
4	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	27
5	نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة	37
6	الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزة)	45
7	لا شيء جذرياً	49
8	تقول الحمامة للعنكبوت	53
9	أمر طبيعي	59

63	القهوة	10
67	خط على قبر المؤقت	11
77	أمير المؤمنين (إلى السيد حسن نصر الله)	12
83	سفينة نوح (إلى السيد حسن نصر الله)	13
91	الأمر	14
93	ابن مريم	15
95	حصافة	16
97	قفي ساعة	17
99	قبلي ما بين عينيا اعتذارًا يا سماء	18
107	تحميس على قدر أهل العزم	19
121	غزل	20
123	رجز USA	21
127	أيها الناس	22
129	معين الدمع (في معارضة معلقة عمرو بن كلثوم)	23

# الفصل الأول

مقارنة سيميو تداولية المشهد المرئي واللامرئي

في ديوان "في القدس"

## 1. سيميو تداولية المشهد المرئي في الديوان:

هناك أعمال إبداعية لا تكاد تخلو من مشاهد تخيلية وإشارات ورموز ومقصدية مرسومة في منتهى الدقة، والبرغوثي واحد من هؤلاء الذين يتكلمون بقصد وعن قصد؛ فهو يصل إلى المتلقي بأحدث التقنيات السيميائية والتصويرية والحجاجية التي تنتج من وراءها المتعة والفائدة، فمعظم أعماله محملة بالعديد من الرسائل، وهي بدورها تحمل دلالات ذات أبعاد سيميائية وتداولية، لذا سنعمل في هذا الفصل على تتبع هاته الإشارات والرسائل والدلالات بتأويل الخطاب المرئي من خلال المقاربة السيميو تداولية.

إنَّ أوَّل ما يلفت الانتباه في الديوان هو العنوان "في القدس" الذي أعطى شرارة سيميائية وتداولية؛ فهو الذي عرى الديوان وبين عن بعض المقاصد، وقد يكون هو الأيقونة الدلالية أو البؤرة أو المحور الدلالي وبداية لانطلاقة في تفاصيل حياة الديوان السردية، ولكن أحياناً تكون للأبيات الأولى دور مهم في الكشف عن تلك الطبيعة يقول الشاعر:

[ق01، ب01] مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الْحَبِيبِ فَرَدْنَا عَنِ الدَّارِ قَانُونَ الأَعَادِي وَسُورُهَا<sup>1</sup>

هذه القصيدة - القدس - مثلاً بداية للتعريف بحقيقة التجربة الإبداعية للشاعر، والمنعطف الرئيس في مسيرته ليصبح المكان - القدس - جزءاً هاماً في سياق تجربته، فالمكان اختبار لتراكمات معرفية ومخيلية امتاز بها الشاعر، حتى صار الأمر وكأنه عصب الحياة عنده، فكلمة القدس تعني الكثير في تجربته الشعرية حيث ذكرت أكثر من مرة في الديوان جُلُّها في قصيدة في "القدس" نظراً لما تحمله من دلالة في نفسية الشاعر، فهي: "دار الحبيب" في نظره، شحنة توقد إحساس الشاعر ليستفتح بها الخطاب الذي يتجه نحو بؤر دلالية توثق الماضي والحاضر لتفكيك هذا اللفظ فالدار هي القدس، أما الحبيب فدلالاتها تبقى مفتوحة على التأويلات.....أمي، أبي..

يمثل العنوان أحياناً العتبة التي يلج الشاعر بها إلى فضاء قصائده، محملةً بحزمة من الدوال التي تدور حول حقل دلالي واحد وهو المكان، وقد أعلن عنه في معنى صريح ومباشر في إيجاء شديد فكلمة "في القدس" وردت على شكل شبه جملة وعلامة أيقونية توثق المكان وتحتويه من جميع الأصعدة:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص07.

الدينية، الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، الثقافية، الجغرافية.. فاللفظ يدل على الماضي والحاضر والمستقبل، وتفكيكها يعني الكثير بالنسبة للمتلقي.

### 1.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للمدينة:

ما يلفت الانتباه في الديوان إشارات ورمزية المدن التي انتشرت في الديوان فمرة يذكر مدن عربية مثل: بغداد، العراق، مكة، كربلاء، مصر، لبنان، الخليل، الجليل.. ومرة غربية مثل: الصين، الهند تركيا، أنطاكية، ألمانيا، جورجيا، منهاتن، البولون.. فهي رسالة موجهة إلى جميع المتلقين، ومدينة القدس كان لها الحظ الأوفر بالذكر، لذا أرادها البرغوثي أن تكون بداية الديوان تحت اسم "مدينة القدس" كرسالة قوية موجهة كذلك للتأويل، وربما كانت هذه الرسالة ثيمة الديوان بأكمله، فالشاعر أراد تمجيد مدينته في المشهد الأول من الديوان وقد وصفها في أبهى وأجمل وصف حين قال:

[ق01، س61] في القدس يرتاح التناقض<sup>1</sup> أي كل شيء متناقض يختلف عن ضده يرتاح في القدس، يرتاح المؤمن والكافر، يعلو صوت الأذان وبالمقابل تفرع أجراس الكنائس، يعيش فيها كل من وطئ الثرى، العربي والأعجمي، هي مدينة سلم، وفي الوقت نفسه مدينة حرب، إنها مفارقات عجيبة تعيشها هذه المدينة، فقد استعمل الشاعر في هذا المشهد تقنية الحجاج التصديقي والإقناع ليستدرج المتلقي إلى الإذعان، وعليه وضع مخطط تصويري للمدينة بعملية انتقال من الشعر إلى المشهد.

#### أولاً: مشهدية المخيال المكاني - المدينة - الانتقال من لغة الشعر إلى لغة المشهد

لقد عمد الشاعر أن يجعل اسم المدينة مفتاحاً للديوان حتى ولو كان العنوان صريحاً مباشراً، إلا أنه تعمد على أن يبقيه قناعاً من أقنعة المشهد الشعري في سائر الديوان، ليوقظ به آذاناً صمًا وقلوباً عمياً ويحرض على أطراف تكون عليها دائرة السوء، وبذلك كان مبرراً لبداية ديوانه بعنوان "في القدس" حيث قسمها إلى عناصر ومحاور ووحدات مشهدية كل وحدة لها كينونتها الخاصة بما تحمل من الدلالات والصراعات ما هو كافٍ لأن يكون ثابتاً ومتحولاً.

لهذا جاءت تجربة البرغوثي من الحقل المعرفي والتاريخي الخاص بملامح حادة في بعض الأحيان ولينة في أحيان أخرى، لذا تمايز ديوانه في القدس بين ذاك وذاك، وخاصة قصيدة القدس في أول

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص11.

الديوان التي تتماثل فيه فكرة الحنين عبر ملامح مرتبطة بطقوس المكان وصراع الهوية في تشابكات عقائدية في قصيدة المتنوعة من الشعر العمودي والحر، فالمخيل المكاني يتحرك في القصيدة من ذات مفردة حرصت على الحفاظ على الهوية الضائعة، ذات الطابع الحسي يستحيل أن نقصيه من إطاره المشهدي.

يتمتع كل شاعر بقوة متخيّلة ذات خصوصيّة، لها قوى إدراكية فاعلة في إنتاج الفهم والإدراك والبناء كما تُعد وسيلة اتصال بالأشياء الماورائية- الميتافيزيقية-، وما يترتب عنها من تخيلات لصور تنو الكمال والجمال، لامثيل لها في الحياة الواقعية، و«المخيّلة قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص، ومن التعريفات التي أعطيت لهذا المصطلح عبر العصور هو القدرة المسؤولة عن استحضار الصور المرئية مفردة أو مجتمعة في الذهن»<sup>1</sup>، ولهذا جاءت الصورة على هيئة جسم ليست لها حياة إلا بتجميع أعضائها؛ فالشاعر لا تكتمل عنده الصورة إلا بجمع أشتاتها، ويكون هذا الجمع بمخيل واسع، له رؤيا فلسفية وفنية، حيث تكتمل فيها الحركة التكوينية الخاضعة للتحليل والتوجيه والتقويم.

تتم عملية الانتقال من لغة الكتابة إلى لغة المشهد عبر عناصر ومقاطع صوتية ومرئية لغوية لها معنى دلالي، حيث تتراجع فيها الكلمة أمام قدرة التعبير عن نقل الخبر إلى مشاهد تثير دهشة المتلقي وبهذا تنزاح اللغة إلى هامش متن النص، ويبقى المشهد المسيطر على المتن عبر لوحات ولقاطات سريعة الانتقال والتلقي؛ فجدران المساجد والكنائس وشساعة الساحات، وزخرفة النوافذ قد لا تحتويها اللغة المكتوبة لإيصال المعنى، لأن لعبة الضوء الذي يتلون على زجاج النوافذ، والظل الذي يظهر ويختفي عن أعمدة الرخام ما هو إلا دليل عن عجز اللغة عن التعبير، لذا تكون المشهدية حاضرة في اعتمادها على التقنيات الجديدة التي تثبت تتابع الوحدات البصرية المتسلسلة، وهي شبيهة باللقطات السينمائية القابلة لتبني الأفكار والأحداث والحركات في طريقة سلسلة ومعبرة في احتضانها للمشهد.

يحمل فعل "مررنا" دلالة كبيرة وعميقة تدل على أن المكان ليس ملك لأصحابه، وأنه مغتصب ومحتمل من قبل العدو، ولهذا جاء الشطر الثاني من البيت: "فردنا عن الدار قانون الأعداء وسورها" أي أن هناك قوانين صارمة وُضعت للمرور على دار الحبيب، بهذا يأخذ الفعل «حيزًا كليًا ظاهرًا بحيث

<sup>1</sup> مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصبوح، بيروت، ط2 1984، ص91-92.

يواصل النص انسيابه وتدفعه الأمر الذي يجعل منه محورًا حركيًا لما يحمله من المركبات الفعلية وما يفتقر إليه من المركبات الإسمية فالفعل أكثر تعبيرًا عن الرغبة في الاندفاع، وقد يتراءى لنا ذلك جليًا في المكون الدلالي<sup>1</sup>، فالفعل "مورنا" يمثل ذاتية الشاعر وذاتية المتلقي، ودلالته الاتصال بالشيء والقرب منه والتجوال فيه، وفي الوقت نفسه الابتعاد عنه، إذن هي علاقة صراع بين ثنائية (القرب، البعد) اتجاه هذا المكان، الذي دعا إليه الشاعر بالحضور الحسي والمرئي، والحنين الذي كابد الشاعر من أجله.

إن الاشتغال على تفكيك هذا العنوان هو ما يجعل القصيدة تتكشف في لحظة تجلي المعنى عبر السيرورات الدلالية المتشظية في القصيدة، وخاصةً كلمة "القدس" التي تنتشر في ثناياها مشكلةً نسيجًا لغويًا دلاليًا، تلاحق الجمل وتنافس في جورتها لتحقيق مهمة الإنجاز وتحدد مسارها السياقي والدلالي لذا كان أثرها في الخطاب كينزيائي.

### ثانيًا: ديناميكية الخطاب المشهدي

تبنى قصيدة "في القدس" في العديد من مقاطعها كسرد بصري، تتمفصل نحو إنضاج فكرة السرد الشعري بلحظات توترية نحو واقع مرير تمر به القدس على مرّ الأزمنة، ويتجلى هذا التوتر في عدة جوانب منها: الجانب السياسي، والديني، والثقافي، والاجتماعي، والاقتصادي .. فالقصيدة تتحرك نحو جمل بسيطة مركبة، تنبثق منها متتاليات إخبارية بالحياة التي يعيشها المكان - المدينة - والمفاجأة بعدم استطاعة رؤية الأشياء المحتملة، يقول الشاعر في ذلك:

[ق01، ب03] تَرَى كُلَّ مَا لَا تَسْتَطِيعُ احْتِمَالَهُ إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورَهَا<sup>2</sup>

فالبيت يثبت الحركة البصرية، ليفصح عن أشياء لن تُرى إلا بالاحتمال، وهذه طريقة تجلب وتشحن المتلقي نحو المفاجأة والحركة المشهدية، ومن أفعال تنطوي على شحنة ديناميكية عميقة مثل: **فَقُلْتُ لِنَفْسِي تَرَى كُلَّ... تُسَرُّ... تُبْصِرُ القدس... تراها العين..** فالقصيدة في الشطر الأول لوحة عمودية تشكيلية ممزوجة بألوان وموسيقى مضمونها التعريف بالمكان والسر الجمالي الذي يميزها

<sup>1</sup> عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، دار الوصال، الجزائر، ط01 1994، ص90.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص07.

فالتعامل معها يتطلب جهداً كبيراً وتقنية عالية لعرض اللقطات من خلال الفضاءات والمساحات التي مدت المشاهد فسحة تأملية تنعش الذاكرة.

### ثالثاً: مشهد المدينة المتحرك

إن الشاعر العربي المعاصر «لم يتناول المدينة على أساس أنها كيان مادي فحسب - كما هو الشأن في أكثر الأحيان عند الشاعر الغربي- بل أنّها غدت عنده نقطة ارتكاز مهمة لتفجير هموم أبعد من كيانها المادي، فبعضها يفجر أحزاناً تاريخية، وبعضها يفجر أحزاناً فلسفية ميتافيزيقية، وبعضها يفجر أحزاناً حضارية، وكل ذلك يفضي إلى تفجير أحزان حياتية، هي أحزان الواقع العربي بكل تجلياته؛ من انكسارات قديمة، وهزائم وتراجعات معاصرة...»<sup>1</sup>.

وفكرة المدينة في نظر الشاعر فكرة تنوع ارتبطت بتاريخها العريق وبعاصرها الجديد؛ لذا عرفت المشاهد الأولى من القصيدة حركية واستمرارية في سرد الأحداث لتضع مخططاً سريعاً وموجزاً لمعالم المدينة العصرية في مشاهد متحركة مليئة بأصوات البشر وحركة الشوارع ودوي الرصاص وديب الجند والأسواق.. فحضورها زين القصيدة رونقاً وجمالاً يقول الشاعر: "في القدس، بائع خضرة.. في القدس، توراة.. في القدس شرطي.. قبة تُحَيِّي.. في القدس أسوار.. في القدس متراس.. في القدس دبّ الجندي.. في القدس صليّنا.."; إنها لوحات تبعث الانفتاح على جميع الأنشطة والمجالات منها ما تبعث الراحة النفسية كالصلاة، ومنها ما تبعث على الخوف كديب الجند والشرطة، ومنها ما تبعث القلق على مستقبل المدينة لما أورده الشاعر في شكل أيقونات دلالية مثل: توراة، جورجيا، منهاتن البولون، الأحباش، مستوطن، قبة، حائط المبكى الإفرنج، شرطي، الجندي.. وكأن المدينة لا يسكنها أصحابها، حتى إنهم لم يُدكروا في مشهد الوصف والحركة ولو على سبيل الصدفة وهذه دلالة أيضاً على أن المدينة مغتصبة من قبل العدو، وليست محتلة لأن الشيء المحتل يسكنه أصحابه رغم أنف العدو.

كذلك هناك حركة سريعة في المدينة بتنوعاتها العقديّة واللّهجية واللغوية، فهذه المدينة تحتضن جميع الهويات، وكل من جاءها مؤمناً أو كافراً، يقول الشاعر:

<sup>1</sup> قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب سوريا، دط، 2001، ص429.

[ق01، س72] أَمْرُزُ بِهَا وَأَفْرَأُ شَوَاهِدَهَا بِكُلِّ لُغَاتِ أَهْلِ الْأَرْضِ<sup>1</sup>

يبدو أن الشاعر، عرف كيف يجعل من شعره معرضاً جمالياً في البحث عن الحقيقة الضائعة برسمه لتلك اللوحات بألوان وظلال تُثَبِّتُ وهمية الوقائع، وتقديمها للمتلقي في صورة الأرض المعتصبة.

رابعاً: مشهد المدينة الساكن

إن ما قدمه الشاعر عن المدينة المتحركة إنما يمثّل «إطاراً حضارياً، يتأرجح ما بين القبول والرفض فهو مرة يراها: حضارة الأرصفة الخاوية من الروح، ومرة أخرى: مهد الثورة ومنطلق أمل التغيير المأمول»<sup>2</sup>، هنا تأتي المشاهد الساكنة لتجعل القصيدة تتألاً كاللؤلؤة المستديرة في دجى ليلٍ حالِكٍ فسكون الأشياء المقدسة أثارت الذاكرة والحضور الكلي لذات والذهن، فحضور كلمات الأشياء مثل:

[ق01، س34] فِي الْقُدْسِ أُنْبِيَّةٌ حِجَارَتُهَا اقْتِبَاسَاتٌ مِنَ الْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ<sup>3</sup>

[ق01، س43] فِي الْقُدْسِ أَعْمِدَةُ الرُّخَامِ الدَّاكِنَاتُ<sup>4</sup>

[ق01، س45] وَنَوَافِدُ تَعْلُو الْمَسَاجِدَ وَالْكَنَائِسِ<sup>5</sup>

هي حضور درامي وبانورامي يدل على سكون الأشياء في لوحات فنيّة، تتوزع كل لوحة عبر فضاء وتاريخ حافل بالذكريات ورقي الحضارات يقول الشاعر:

[ق01، س01] فِي الْقُدْسِ، بَائِعُ خُضْرَةٍ مِنْ جُورْجِيَا بَرِمٌ بِزَوْجَتِهِ يَفْكَرُ فِي قَضَاءِ إِجَازَةٍ..<sup>6</sup>

علامة على كثرة الحركة والتواصل الاجتماعي، كما أن البائع الجورجي يُلْتَقَطُ فكرياً وينتقل إلى مشهد آخر في حياة السارد - الشاعر -، ليأخذ منحى تأويلياً، والسطر التالي يوضح ذلك، يقول:

[ق01، س57] فِي الْقُدْسِ رَائِحَةٌ تُلَخِّصُ بَابِلًا وَالْهِنْدَ فِي دُكَّانِ عَطَّارٍ بِحَانَ الزَيْتِ<sup>7</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص11.

<sup>2</sup> قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، ص429.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص09.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص10.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص10.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص07.

<sup>7</sup> المصدر نفسه، ص10.

إنها لحظة الانصهار والتماهي في رائحة الدكان لتوقظ ذاكرة المجد والرقي الحضاري، فهي أيقونية خيرية تختار الترغيب في الرائحة، لتعكس رمز المجد والحضارة.

### خامساً: السياق المشهدي للخطاب الشعري

إنَّ الإطار العام للخطاب، ينقسم إلى قسمين: قسم عربي مغلوب على أمره مغتصبةً أرضه وقسم مهيمن ومحتلٌ لأرض ليست أرضه، وكما نتوهم من خلال سياق القصيدة أنها ليست لأصحابها والفرار هو المقام التي ذكرت فيه، يقول الشاعر: "هَا هُمْ أَمَامَكَ، مَتْنُ نَصِّ أَنْتَ حَاشِيَةٌ عَلَيْهِ وَهَامِشٌ"، لقد شبه الشاعر التاريخ على أنه حاشية من حواشي النصوص، وعادةً في الأصل ما تكون النصوص هي التي تجلب القراءة لا الهوامش، لذا ورد التشبيه على شكل سخرية حجاجية تبعث الحقيقة المرة التي ينكرها الشاعر، فالتشبيه جاء منسجماً ومتسقاً في نسج سياقه، لأن الموقف والحال هو الذي أُملى واقع المدينة، بعدها يأتي رد الشاعر سريعاً في حجية تقريرية لتثبت على ما كان وسوف يكون يقول:

[ق01، س76] كانوا الهوامش في الكتاب فأصبحوا نصَّ المدينة قبلنا<sup>1</sup>

فالقضية قضية صراع بين هذين القسمين في جدل متعارض، يقول الشاعر: "فالمدينة دهرها دهران".

### أقنعة المشهد الشعري في الديوان:

يثير الديوان بعض التساؤلات أكثر مما يمنح الإجابات، هذا نتيجة لفكرة العنوان باعتباره نمطاً جديداً في القصيدة المعاصرة، لأنه يتغلغل داخل الخطاب عبر كل جملة ليبت ويبعث فيها الحياة، وينمو ويتطور بإحكام ويرسل شفرات يصعب تفكيكها إلا بعد قراءة متأنية، فالعلاقة الحميمة بين اللفظة والجملة في وصف المشاهد، تؤدي حتماً إلى مسار واحد من حيث الجزئيات، فقد توسعت في أطرافها مشحونة من كل الزوايا لتصير جسداً حياً يتحرك في أرجاء الديوان وخاصة القصيدة الأولى منه، حتى إذا قرأت بيتاً فإنك تتشوق إلى قراءة البيت الموالي، وهكذا..

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص11.

إن المشهد المحوري في الديوان يتمثل في "التنبؤ" باللفظة التي تأتي بعد "في القدس" حيث تكون محملة برمزية متحررة من تأثير الذات، فلحظة التنبؤ تتموقع في إطارها المناسب مثل: البولون الإفرنج قبة تحي، تورا، منهاتن، مستوطن.. رمز غير مشفر له علامة تدل على فئة المغضوب عليهم ولا الضالين، اليهود والنصارى، كذلك رمز في استجلاب الذاكرة والنبش فيها مما أحدث نوعاً من التوازي في القصيدة لأنها صراع بين الخير والشر.. «فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق التي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم اندفاع نحو الجوهر»<sup>1</sup>.

إنّ المشهد الأول من قصيدة في القدس، يبدأ بشبه جملة "في القدس" متعلق بمحذوف والمحذوف ليست الأشياء التي ذكرها الشاعر، وإنما أشياء غير المرئية، مع ثقل في تتابع الكسر، وهو ثقل له من الصحة البنائية ما يؤهله ويخوله لإعطاء مجرى تأويلي ونغمي حين يتكرر وينتشر في ربوع القصيدة.

أيقونية المشهد شعري: من اللافت للنظر أن المشهد الوحيد الذي غلب على القصيدة بالإيجاب وأعطى لها دلالات تقوي عزيمة المتلقي جاءت في اللقطة التي تقول:

[ق01، س78] أَرَأَيْتَهَا ضَاقَتْ عَلَيْنَا وَحَدَانَا<sup>2</sup>

فهي أيقونية حجية خبرية تصويرية، تقديرها كيف تضيق عليك وحدك فكلنا ضاقت قلوبنا ولا زالت تضيق علينا كلما رأينا وسمعنا من هذا الكلام؟ كما أنها فاصلة تحترم مبادئ الحوار من حيث: الكم والكيف والعلاقة والمناسبة، وأنها لقطة تكاد تكون ومضة خاطفة تحرق أفق انتظار المتلقي محملةً بغيضٍ وفيضٍ من الحزن والأسى.

أمّا المشهد الأخير فهو ينتهي باللفظة نفسها في حجية بصرية خبرية في عمومها، "لَا أَرَى فِي الْقُدْسِ إِلَّا أَنْتَ" إنها لحظة السكون والصمت لتبدأ مسيرة "التنبؤ" بسيرورة من التأويلات، أهى خاصة بالشاعر وحده؟ أم فردانية المتلقي؟ أم غير ذلك..؟ فالديوان من خلال هذه القصيدة يمثل المشهد العام الذي يتنفس منه، ومنابعها العلامات والحواس والمعنى، فلحظة التنبؤ هي لحظة إنجاز

<sup>1</sup> عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص70.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس ص12.

"الفعل" أيقونته الحاضر "الأليم" ومؤولته "المستقبل المشرق" لتزول فيه أقنعة المشهد وكأننا بين بداية فعل "مررنا على دار الحبيب" لتنتهي بفعل "صارت خلفنا" تخفيفاً لدموع المنسي على متن الكتاب.

### سادساً: لحظة الانتقال إلى الوصف

ومما يسترعي الانتباه في الديوان هو ذلك التزاوج البارع بين الشعر والنثر؛ حيث ينتقل من الشعر العمودي إلى الشعر الحر في سردية المكان والزمان؛ فالقصائد المبتوثة في ثناياه ما هي إلا رحلة إلى عالم النغم الموسيقي، والنشوة الروحية المتمسكة بنفحات عربية قدسية التي آثراها الشاعر في ربوع القصيدة، حيث جعل المكان رونقا للطبيعة الشامية والعربية، باستحضار الجدران والأرصفة والأعمدة والساحات.. وقد «يتساءل المرء عما يدفع شاعرًا ما إلى اللجوء إلى عناصر السرد ليستعين بها على بناء قصيدته: أهو عجز الشعر بتعرجاته المجازية عن الإحاطة بالموضوع يتسم بالسعة؟ أم هي الكثافة والاختزال القاسيان اللذان قد لا يستجيبان أحياناً إلى ثيمة تتميز بالانتقالات السردية والحركة والتبعثر؟»<sup>1</sup>، ربما هي لحظة الكثافة المشهدية التي أبهرت الشاعر وتراكت عليه، فأراد أن لا يفوت الفرصة على المتلقي كي يشارك معه متعة المشاهد في بساطتها لرصد أحداث المدينة الموجودة هناك فبدأ بالعنوان نفسه ليلج عالم الوصف الذي تكرر في هذا المشهد في القصيدة ثماني مرات: 1. في القدس، بائع خضرة.. 2. في القدس، تورا وكهل.. 3. في القدس شرطي.. 4. في القدس أسوار.. 5. في القدس متراس.. 6. في القدس دب الجندي.. 7. في القدس صليبا.. 8. في القدس من في القدس..

يتكرر مشهد في القدس لإخبار المتلقي عن الوجه المحتل، حيث انحرف عن مساره السياقي بالتعريف بالقدس على أنها محتلة، لذا جاء «تصوير العالم من خلال استنساخ حرفي هي طريقة مثلى للتمويه على الحقيقة فيه: كل شيء يوضع أمام العين بدهائة، ولكن التكاثر في الصور يلهيها عن رؤية الأشياء في حقيقتها»<sup>2</sup>، فعندما يقول:

[ق01، س01] في القدس، بائع خُضرة من جُورجياً برِّم بزوجته يفكرُ في قضاء إجازة..<sup>3</sup>

<sup>1</sup> علي جعفر العلق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2002 ص120.

<sup>2</sup> سعيد بنكراد، من النظرة إلى الصخب البصري، مجلة علامات، المغرب، العدد45، 2016، ص17.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص07.

أراد الشارع أن يمرر بعض الدلالات في "تأكيدات" و "إعلانات" على أن القدس احتلت من مختلف الأجناس اليهودية هذا من بريطانيا وهذا من جورجيا وبولونيا وذاك من إنجلترا.. حتى السياح من الإفرنج لا يهمهم سوى التقاط الصور لبعضهم البعض، ولذا أصبح المعتصب بائن العيان لا يعنيه شيء من هذا إلا أنه يفكر في قضاء الإجازة أو طلاء البيت، ليأتي الشطر الثاني يبرهن على الحجية الخبرية على أن القدس فيها تورا وكهل من منهاتن وفتية من البولون، يقول:

[ق01، س02] فِي الْقُدْسِ، تَوْرَاةٌ وَكَهْلٌ جَاءَ مِنْ مَنَهَاتِنِ الْعُلْيَا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ الْبُولُونِ فِي أَحْكَامِهَا<sup>1</sup>

إذا أمكن اعتبار المشهد "ملفوظا تقريريا" تتحدد وظيفته في وصف وقائع وأحداث، فمشهد المرأة التي تبيع الفجل في الشارع هو تشخيص حالة أو فعل، وهو في تصور أوستين هو "ملفوظ إنجازي" يُستعمل من أجل القيام بشيء ما، وتوقع على فعل ما، يقول الشاعر:

[ق01، س08] مَعَ امْرَأَةٍ تَبِيعُ الْفِجْلَ فِي السَّاحَاتِ طَوْلَ الْيَوْمِ<sup>2</sup>

يتساءل المتلقي ما قصة المرأة التي تبيع الفجل طوال اليوم؟ أهي معاناة أم وظيفة ترتزق بها أم لها دلالات أخرى؟ يقترح هذا المشهد ملفوظا تقريريا إخباريا، وليس ملفوظا إنجازيا على حقيقة ترمي بالدلالة البعيدة إلى إحداث تغيرات عميقة تمثل علامة أيقونية، فالملفوظ هذا بنية كلية يدرك بشكل مباشر، فدلالة المرأة ربما رمز أيديولوجي تعبير عن التسييس الديني، أو دلالة عن إغواء السياح وإظهار محاسنها اتجاههم، إذ تسعى هذه التجارة تحقيق مكاسب سياحة، فتصبح علامة غير قابلة للمحرمات الدينية.

لقد أخذت مدينة القدس الحظ الأوفر من التحليل لأن الشاعر ركز عليها ونحن أيضا نركز عليها؛ لأنه وضعنا أمامنا بئ حَيٍّ ومستمر بين الممارسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية فيها هو يقول في الحرص على العبادة: "صَلَّيْنَا عَلَى الْأَسْفَلْتِ" والطقوس المتشددة "قُبَعَةٌ تُحْيِي حَائِطَ الْمَبْكِي" وسطو وإجرام "دَبَّ الْجُنْدُ مُنْتَعِلِينَ فَوْقَ الْغَيْمِ" لا يهمهم شيء سوى انتهاك حرمت المقدسات بنعالهم المدنسة.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص07.

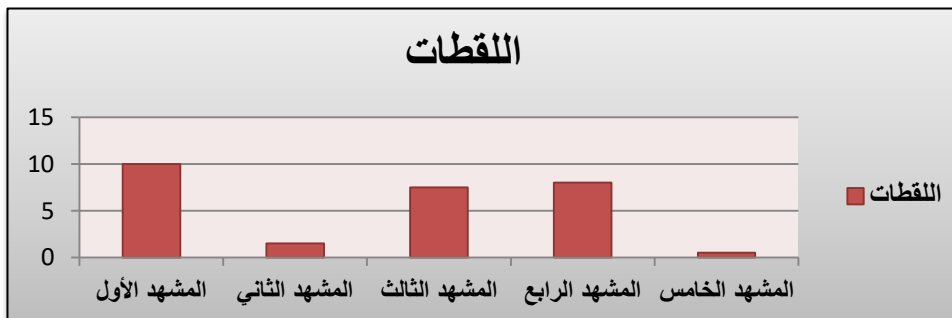
<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص08.

محورية مدينة "القدس" وحركيتها في الخطاب:

المشهد الأول	في القدس	زيارة، العتيقة، بائع خضرة، توراة شرطي قبعة تحي، أسوار، متراس، دب الجند صلينا.	في القدس من في القدس إلا أنت
المشهد الثاني	في القدس	كل فتى سواك	في القدس من في القدس إلا أنت
المشهد الثالث	في القدس	تعرف نفسها، يزداد الهلال تقوسًا أبنية تعريف الجمال، السماء تفرقت، أعمدة نوافذ..	فعليه أن يرضى بحكم نوافذ الرحمان
المشهد الرابع	في القدس	مدرسة لمملوك، رائحة تلخص، يرتاح التناقض، لو صافحت شيخًا، رغم تتابع النكبات، تنتظم القبور، تقبل من آتاها..	يا كاتب التاريخ ماذا جد فاستثبتنا
المشهد الخامس	في القدس	صارت خلفنا، في القدس من في القدس ولكن..	لا أرى في القدس إلا أنت

وبناءً على تلك المعطيات تتجسد لفظة "القدس" تجسيداً شعرياً لواقع تعيشه المدينة، فهي واقع ماضي وحاضر ومستقبل، فتجد المشاهد تنتقل عن قصيدية ومقصديية في الآن نفسه محدثةً بؤراً توتيرية على مستوى البنية اللغوية، من البيت إلى البيت الذي يليه للقيام بالفعل نفسه، وهو "المنظر" أو "الرؤية" بمعنى في القدس رأيتُ وهو شرط من شروط تحقيق الفعل من خلال حركيته.

أعمدة بيانية القصيدة:



يبدو أن مهمة الشاعر جد صعبة في نقل الحقيقة وإزالة الشوائب عنها وتقديمها بشكل جمالي وبأطر زمكانية تجعل الحواس تتراسل وتستيقظ على مشاهد موزعة على مساحة، فقد كان الإطار واسعاً لشساعة المدينة "القدس"، كما أحس الشاعر خطورة سرد الأحداث ومستقبل المدينة والأمة العربية دَعَمَ الأحزان بمدينة أخرى ليمهد لها تمهيداً جمالياً فنياً، كي لا يزيد من مآسي وتوترات المتلقي وإنما لتوعيته والعودة به إلى الذاكرة ونسج خيالها المرهون بالقضية والهوية العربية، ها هو ينتقل من القدس إلى مدينة أخرى كأيقونة أخرى لتتوالى الأحزان عبر مشاهد أخرى أهمها:

### 2.1.1. بغداد ومشهد البيع:

جاءت أول لفظة لبغداد في الديوان، كبداية للهوان حين يقول:

[ق01، س54] **بَاعُوهُ بِسُوقِ نِخَاسَةٍ فِي أَصْفَهَانَ لِتَاجِرٍ مِنْ أَهْلِ بَغْدَادٍ أَتَى حَلْبًا<sup>1</sup>**

ومعلوم أن مدينة بغداد مليئة بالمفاجأة، كانت تشهد أسواق النخاسة ذروتها في زمن المماليك حيث استطاع الشاعر إدراك ماهية التاريخ والتسلل بين ثناياه، بأن لا حاضر للمدينة إلا بماضيها وهذا الربط، ما هو إلا دلالة سيميائية على ذاتية الفعل المنجز؛ الذي استطاع توظيف موضوعه "النخاسة" لصالح عدة مدن ذكرها في مشهد واحد هي: في القدس مدرسة، حيث تمت صفقة البيع في أصفهان من قبل التاجر البغدادي الذي أتى حلباً، ومن شدة الخوف أُعطي المباع إلى مصر فأصبح ذلك الرجل هو غلاب المغول، فقد ذُكرت ستة مدن في آن واحد لأهمية الحدث والذي تم الانتقال عبر مؤشر "الشاهد" على التاجر البغدادي في حجية دائمة الصدق، على أن بغداد علامة تصديقية شاهدة عينية - مفردة - ومنه يقول أحمد عبد المعطي حجازي:

بَغْدَادُ لَيْلٌ مَا بِهِ نَجْمٌ

بَغْدَادُ فَجَرٌ لَأَهَبُّ جَهْمٌ

يَا أَهْلَ بَغْدَادِ اخْرُجُوا.. لَا تَتْرَكُوهُ

بَغْدَادُ أَرْضُ قَلْبِ الْمُخْرَاتِ فِي دُرُوبِهَا،<sup>2</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص10.

<sup>2</sup> عبد المعطي حجازي، ديوان مدينة بلا قلب، دار العودة، بيروت، ط03، 1982، ص186.

بغداد ومشهد القصف: يتجدد الخطاب لمدينة بغداد في الديوان ضمن إطاره المأساوي حيث وصفها الشاعر بديار أنهكتها الحروب، وقد يكون هذا اللجوء إلى التصوّر المكاني للحزن استعارة لها مدلولات، كان لها وقع على نفسية الشاعر للتخلص من سلطان القهر، فهذا هو يقول:

[ق12، ب01] دِيَارٌ بِيْرُوتٍ وَأُخْرَى بَبْغَدَادَ عَيْيٌ بِهَا النَّاعِي عَيْيٌ بِهَا الشَّادِي<sup>1</sup>

عندما تستخدم المواجهة ويزداد القمع ضراوة، تبدأ المخيلة في سرد الأحداث بتصوير المواجهة والمكاشفة العنيفة، لأن الشاعر لجأ إلى إقناع الذات ومواساتها، وتكثيف الحجية الرمزية لدي المتلقي فكأنه يقول: هذه مدينة بيروت ومدينة بغداد تنزفان جرحًا ودمًا، ثم يرتب أفكاره في قوله:

[ق03، س80] وَأَعِيدُ تَرْتِيبَ الْخَرَائِطِ، حَيْثُ أَجْعَلُ سُورَ بَغْدَادَ عِقَالًا فِي رُءُوسِ الْأَكْرَمِينَ<sup>2</sup>

### 3.1.1. المشهد المصري في الديوان:

ينتقل الشاعر من مشهد بغداد إلى مدينة مصر التي كررها في ديوانه عدة مرات فهو من مشهد البيعة التي تمت من خلالها صفقة شراء المملوك الظاهر "ببرس" لينتقل إلى مصر، ويبدأ المشهد بوصف مصر كإحدى الحضارات الشاخنة في ترتيب الخرائط حين قال:

[ق03، س81] وَنَيْلَ مِصْرٍ، نَهْرَ خَيْلٍ تَحْتَ قَوْمٍ غَاضِبِينَ<sup>3</sup>

يبدو أن الفضاء المتخيل المكاني، لازم الشاعر في قصائده، فقد اعتمد على مشاهد متحركة على سيرورة الأماكن المتخيلة؛ موعلاً في ذاكرة النيل والخيال والنهر والأقوام الغاضبين، حيث مصر هي موضوعة سيميائية تعتلي المشاهد انطلاقاً من إعادة تشكيل الواقع في خيال الشاعر فمصر التي يعشقها بجنون هي الحياة ومنبع النجاة والحرية بعد سور بغداد، لأنها تمنحه الوجود والشرف والطمأنينة.

وقد ذكر الشاعر مصر كشاهد أيقوني على ما فعلته السياسة وأصحاب القرارات، يقول:

[ق05، س72] يَحْمَلُونَ الْكِرَاسِيَّ عَلَى رُؤُوسِهِمْ كَأَهْلَةَ الْمِصْرِيِّينَ الْقُدَامَى<sup>4</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص77.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص25.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص25.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص17.

تتراءى للشاعر مخيلة حيل الآلهة، حين كان أصحابها يحتالون على شعوبهم من أجل جمع الأموال لصالح أغراضهم الشخصية، هكذا تكرر مع المشهد العربي الذي أصبح حدثاً درامياً أنهكته سياسات الحكام، وشيوخ الدين، وجموع المشجعين، فقد شبههم بألهة المصريين القدامى في مشهد تراجيدي يدل على السيطرة والمتاجرة بشعوبهم بشتى أنواع الفساد، حيث جعل من السطر أداءً شعرياً قابلاً للتصور المشهدي بمرافقة مسموعات صوتية تنطوي على عنصر درامي جمالي.

#### 4.1.1. المشهد السيميو تداولي لمدينة الجليل:

كان الأثر بالغاً في ذكر مدينة الجليل من قبل الشاعر؛ فهو يتجلى حسب وروده في السياق يقول في ذلك:

[ق02، س76] وَجَلِيلٌ هُوَ الْوَلَدُ النَّاصِرِيُّ الَّذِي يَرْتَقِي كُلَّ يَوْمٍ صَالِبًا<sup>1</sup>

يحمل السطر دالتين: دلالة عيسى بن مريم ذاك الولد الناصري، وذلك الولد الفلسطيني الذي يقدم روحه كل يوم فداءً لأمته ووطنه؛ فالجليل متعدد الدلالة، له ألف معنى في حد قوله:

[ق02، س51] وَإِنَّ الْجَلِيلَ لَهُ أَلْفُ مَعْنَى<sup>2</sup>

فكانت حاضرة في العديد من الصور كنقطة بداية لموضوع مثالي، وهي أيضاً علامة تولدت عنها عدة دلالات وتداولها، لذا كان الشاعر محمّلاً في معنى الجليل له ألف معنى، حين وظفها كعلامة مصوّرة متجهةً نحو المتلقي كي تُرسّخ في عقله وتُصبح علامة متطورة من الدرجة الأولى، لذا عمد الشاعر إرسال تلك العلامة على شكلها الاستفزازي حينما قال:

[ق02، س10] فَمَنْ قَالَ بَيْتِي فِي الْجَلِيلِ وَلَمْ يَزِدْ فَقَدْ قَالَ شِعْرًا وَهُوَ لَيْسَ بِشَاعِرٍ<sup>3</sup>

ويشترط الشاعر أن يكون المخاطب شاعراً إذا تلفظ بملفوظ تقريرية هو "بيتي في الجليل" لتصبح بعدها واقعة فعلية عينية، وهي مؤشر ينتظر من المخاطب ردة فعل إما إيجاباً أو سلباً، لأنها حجة دائمة الصدق أقامها الشاعر لربط المشاعر والأحاسيس، فجاءت الموضوعية "كمؤشر دلالي" للمفسرة و"علامة مفردة عينية" وبالمصورة "كحجة دائمة الصدق" والرسمية تبين ذلك:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص16.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص16.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص13.



وظّف الشاعر اللفظة بعد حدوث شرط الإخلاص إلى الوصف الحقيقي لها، فهي في نظره آية في الشعر المتخفي في النثر يقول:

[ق02، س80] كَأَنَّ الْجَلِيلَ عَرُوضٌ مِنَ الشِّعْرِ يُنْظَمُ فَوْضَى الْحَيَاةِ الَّتِي فِي الطَّرْقِ<sup>1</sup>

[ق02، س81] كَأَنَّ الْجَلِيلَ هُوَ الشِّعْرُ فِي النِّثْرِ مُحْتَجِبٌ، كَالْحَيُولِ الَّتِي فِي السَّمَاءِ<sup>2</sup>

تعدّ لفظة الجليل علامة لها خصوصية صورية فرضت مكانتها كأداة إنجازية، في قوة تشبيهها المماثل، كأنها تحمل خبرة متنامية لتقدم للمتلقي تجسيداً لغوياً، فنوع التشبيه مرسل مفصل ذكرت الأداة ووجه الشبه، وهي صفات يعلمها مسبقاً تركها خلفه، فالشاعر يشبه ويقارب بذكاء، أما التشبيه في السطر الثاني تشبيه للتأكيد على أنه "هو هو"، وتشبيه تخيلي يحاكي الأسطورة في "كالخيول التي في السما" فهي منطق حجي حاول الشاعر استعماله على سبيل الإقناع ولكن سهل علينا طريقة كشف المعنى بدليل تفكري، وفق علاقة أو صفة ما، يقول:

[ق02، س52] وَمَعْنَى فَلَسْطِينِ أَجْمَعِهِمَا فِي الْجَلِيلِ<sup>3</sup>

فالمعنى موجود في الجليل، والجليل وحده في سبيل إنتاج الدلالة وتداولها، فينطلق الجليل من الإحساس إلى الوجود منفصلاً عن الزمن والفضاء يستدعي تواملاً احترامياً، فيصبح له علاقة بالمفسرة في علامتها النوعية -التجسيد المادي للجليل- وعلاقة بالموضوع كأيقونة - محاكاة - وعلاقة بالمصورة كحجية - دائمة الصدق - ؛ إنه الجليل - الوجود الفعلي - الذي يحمل الأحلام والأمان فهو يصفه في أبهى أوصاف، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص18.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص18.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص16.

[ق02، س48] ولكن يمرّ الجليل من الجسم للجسم مثل الحرارة عند العناق<sup>1</sup>

فالجليل أيقونية ذات قصدية محسوسة، يمر من خلالها الجليل من جسد إلى جسد كالحرارة عند العناق أخ مع أخيه، وحبیب مع حبيبه، وطفل مع أمه.. ليصبح تشبيهاً تمثيلاً بمراعاة نظير وجه الشبه فالجليل شُبه بأشكال متعددة في أنماط خاصة في التمثيل والنظر، ليستقر في نسق ملائم وانسجام فكري هدفه الوصول إلى وظيفة محددة، يقول الشاعر:

[ق02، س96] أيها الناس هذا الوليدُ الجليلُ لكم<sup>2</sup>

[ق02، س97] فتعالوا خذوه انثروه على ذوقكم<sup>3</sup>

أحدث هذا المشهد تحولاً نسقياً نحو الثقافة الإسلامية، فهي صناعة سياسية من قبل الشاعر أدت قوتها التأثيرية والإنجازية؛ حيث قام باستعارة المشهد القرآني في "أيها الناس" ومشهد الخليفة عمر بن عبد العزيز "انثروه على الجبال"، فالنثر هو زراعة الأمل - الوليد - في النفوس الوجلة كي يكثر من يدافع عن القضية، فالشاعر في هذا السطر اختار نمذجة خاصة للعالم بواسطة "الوليد" وكان الاختيار موفقاً نتيجة البراءة التي يحملها هذا النسق.

ينقلنا الشاعر من نسق إلى نسق ليحط بنا نحو إصرار عجيب حول مفاتيح الجليل، يقول:

وَمَنْ طَلَبَ الْفَتْحَ الْجَلِيلَ فَإِنَّمَا

[ق19، ب56] مَفَاتِيحُهُ الْبَيْضُ الْخِفَافُ الصَّوَارِمُ<sup>4</sup>

فالشاعر يرسل إشارات تهديدية للعدو وشروط تعجيزية في الحصول على مفاتيح الجليل ولعظمتها أرداها بصيغة الجمع دلالة على شساعة الجليل ومكانته في قلوب أصحابه، وهي تخميس لقصيدة المتنبي: على قدر أهل العزم تأتي العزائم و تأتي على قدر الكرام المكارم؛ وقد قام هذا البيت على أربع لقطات مشهدية هي:

1. تصوير عدم الحصول على المفاتيح.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص16.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص18.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص18.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص116.

2. تضخيم هول الطلب.
3. تضخيم دور المقاومة وصدها للعدو للاقتراب من الجليل.
4. بث الرعب والخوف في صفوف العدو.

### المشهد البانورامي للمدينة في الديوان:

لقد حفل الشاعر بمسيرة ثابتة ونهائية نحو القضية العربية وخاصة القضية الفلسطينية، فهو الحامي والمدافع عنها من بغداد إلى لبنان مروراً بمصر وصولاً إلى العراق ثم دول أخرى ليستقر في القدس، فقد عايش حروباً وتوترات نفسية، قاده هذا بالاعتقاد أن الاستقلال والسيادة مجرد سراب في ظل الهيمنة الكبرى لسرطان تمكن من التغلغل؛ فالقوانين مجرد أوراق لعب في نظره، وقانون الغاب هو الذي يسود العالم، لذا أراد بشعره التقليل من شأن هذا الهول، وتوضيح قضايا مهمة على تشكيلات لغوية مشهدية نحو تغيير للفكر التحرري والدليل التفكري.

### 2.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للإنسان

#### 1.2.1. دلالة الشيخ في الديوان:

تعد دلالة الشيخ في الديوان من الإشارات التي استوجب التطرق إليها، فالديوان غني بالمتخيلات والمؤثرات الجمالية الإيجابية والتأثيرية، فمثلاً في قصيدة "في القدس" يذكر الشاعر "الشيخ" على أنه التراث البهي للمدينة، يقول في ذلك:

[ق01، س64] في القُدس لَو صَافَحْتَ شَيْخًا أَوْ لَمَسْتَ بِنَايَةً<sup>1</sup>

هي لحظة الحقيقة التي أدركها الشاعر بصيغة جديدة، تجلت من خلالها مدينة القدس وواقعها الإشراقي بمصافحة شيخ ولمس بناية، فحركة اللمس والمصافحة تثمر عن علاقة سكونية وروحانية واستحضاريه تتم من خلالها عملية تفاعل اجتماعي وتسنين ثقافي، يعيد بناء الأنا الجمعي المتمثل في حب المكان المقدس، فعلامة الشيخ "تصديقيّة شاهدة عينيّة".

لنتقل دلالة الشيخ من الحقيقة إلى اللاحقيقة في حوار الشاعر بتجليات إنسانية لكاتب التاريخ في كتاباته الساذجة التي أقلقته، ولهذا تجده يعترضه أمام تفاقم الأحداث، يقول معلناً:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص11.

[ق01، س79] يا شيخُ فلتُعِدِ الكُتَابَةَ والقِرَاءَةَ مَرَّةً أُخْرَى، أَرَاكَ لَحْنَتْ<sup>1</sup>

إن هذا السطر تركيبية حوارية درامية تقدم الذات في سبيل تحقيق الوقائع المشوهة، فالمواجهة تنتقد كاتب التاريخ نقدًا لاذعًا في قراءة تفسيرية وتوجيهية، تعطى ملامح الكتابة الجديدة، فهي علامة تشويهية وتزويرية المتهم فيها كاتب التاريخ، فهو أحيانًا يأتي على هيئة مزور، وأحيانًا مُلجّن وأخرى متهمكم.. فالشاعر فاض صبره وضاق به ذرعًا من أفعاله وتصرفاته.

يوقع الشاعر شهادة ميلاد - رقي - الجليل بواقع مغطى بالمعاناة نحو إشراقة جديدة تفاعلية تحوم في دائرة المكان إلى أن تصل إلى الرمزية في تصوير جمالي يفصح فيه عن مواصفات وجودية وأبدية في الوقت نفسه، يقول مصرحًا:

[ق02، س63] جَلِيلٌ هُوَ الشَّيْخُ فِي الصُّورَةِ الأَبَدِيَّةِ<sup>2</sup>

يجمع الشاعر بين الجليل والشيخ تحت مسمى واحد، تمتزج فيه الهيبة والوقار الأبدي، فالجليل بداية لا تنتهي، فهو ذلك الشيخ الملائكي الصبور، الذي يمد صدره لحوادث الدهر العنيفة المشحونة بضوء كوني، ورغم ذلك ما يزال في صورة تُضفي مدلولًا ظاهريًا وباطنيًا تسبح في عالم الموجودات فالشاعر استلهمه هذا "الشيخ" فكَبَّرَ في ذاته بحركات تسمو، ينتظر منها رؤى متجددة بعيدة عن الحروب والمهالك؛ إذن تجلت كلمة "الشيخ" في "علامة تصويرية أيقونية عينية" حيث تفرّد لوحده باسم الجليل في الصبر والمعاناة.

يظل الشيخ في نظر الشاعر هو تلك الصفة المحبوبة والمرغوبة لدى الإنسان، وخاصة إذا كانت ترمز إلى الثقافة الإسلامية والمرتبطة بعقيدتها، فيزداد هذا الحب إلى شوق وحلم يُحْمَلُ في عيوننا نورًا وجلاءً؛ فحظيت دلالاته بالرقي دلاليًا لاقتراحها بخير البرية، يقول عن هذا الأمر:

[ق08، ب03] وَفِي العَارِ شَيْخَانِ لَا تَعْلَمِينَ حَمِيَّتَهُمَا يَوْمَهَا أَمْ حُمِيَّتِ<sup>3</sup>

إن الفعل السردى للحكاية قد أثبت جدارته في الوصف، فالشاعر استعمل كلمة شيخان دلالة على الوقار وكثرة العلم ورزانة الرأي، كما جاءت نكرة على الإطلاق، فهي أول أيقونة ثقافية إسلامية

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص12.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص17.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص53.

عرفها المسلمون "النبي ﷺ وصاحبه أبو بكر الصديق رضي الله عنه"؛ "فهي علامة حجية رمزية قانونية" دائمة الصدق.

لا يزال الشاعر يرتقي بهذه الكلمة ويعطيها حقها في تصاعد دلالي، مع مسيرة صراع الإنسان اتجاه قضايا أمته، باستحضارها واثبات سرّها الكوني، يقول معللاً:

[ق11، س173] أَقُولُ، سَيَبْقَى رِثَاؤُكَ يَا شَيْخَنَا مُسْتَحْيَاً<sup>1</sup>

تحمل الشخصية البطلية المسرودة لدى الشاعر قيمة مميزة، فالفعل الإنجازي يثبت التصريحات والإعلانات النابعة من عاطفة جياشة مملوءة بالشوق والحنين؛ إنها لحظة المأساة التي مدته بالحياة والمضي إلى عالم الأحلام الذي تمناه "الشيخ" ألا وهو عالم الحرية، فهي علامة حجية رمزية قانونية دائمة الصدق، فهو رمز للمقاومة والرجولة يستحيل حصره في بيت من الرثاء، وهذا ما برره الشاعر في السطر، فهو نهر من الصبر وصوت له آذان صاغية، يقول في هذا الصدد:

[ق19، ب41] تَقَطَّعَ صَوْتُ الشَّيْخِ إِنَّهُ هُوَ أَذْنَا تَقَطَّعَ سَيْرُ النُّهْرِ حَتَّى تَأَسَّنَا<sup>2</sup>

لقد تحولت علامة الشيخ إلى رموز في معظم قصائده، نتلمس من خلالها الأحزان ونقترب من التراكم الدلالي وكأن قدرًا يلاحقه، فهي علامة تجسدية وتشخيصية تمارس أنواعا من الحيرة والسريّة باحثة عن مواطن الكينونة فيه، فقد ربطه بالنجاة والحرية لو أنه حافظ على سيرة أسلافه، كما فعل أجداده، ويقول في هذا الصدد:

[ق19، ب89] سَنَنْجُو لَوْ أَنَّ الشَّيْخَ يَحْفَظُ مَا تَلَا  
فِيَا شَيْخَنَا يَا شَاهِدًا كُلَّ كَرَبَاً

لقد رسم الشاعر تفاصيل مشهدية تاريخية بكل ما فيها من مفارقة وتناقض، لاسيما في وصف ملامح الشيخ بصور مشهدية؛ وكأنه يوجه عدسة الكاميرا ليحيط بملاحمه وصفاته، فالبيت هنا يحمل دلالة تناصيّة: شيخ المقاومة وشيخ الشهداء وغيرها.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص76.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص115.

## 2.2.1. أيقونية الصاحب في الديوان:

جاء في معجم الصحاح مادة - صحب - : «صَحِبَهُ يَصْحَبُهُ صُحْبَةً بِالضَّمِّ، وَصَحَابَةٌ، بِالْفَتْحِ وَجَمْعُ الصَّاحِبِ صَحْبٌ مِثْلُ رَاكِبٍ وَرَكَبَ.. وَالصَّحَابَةُ بِالْفَتْحِ: الْأَصْحَابُ، وَهِيَ فِي الْأَصْلِ مُصَدَّرٌ وَجَمْعُ الْأَصْحَابِ أَصْحَابِيٌّ. وَقَوْلُهُمْ فِي النِّدَاءِ يَا صَاحِحَ، مَعْنَاهُ يَا صَاحِبِي، وَلَا يَجُوزُ تَرْخِيمُ الْمُضَافِ إِلَّا فِي هَذَا وَحْدَهُ، سُمِعَ مِنَ الْعَرَبِ مَرَحَّمًا، وَأَصْحَبْتَهُ الشَّيْءَ: جَعَلْتَهُ لَهُ صَاحِبًا»<sup>1</sup>، يقول:

[ق08، ب18] أَتَيْتُكَ أَسْأَلُ عَنِ صَاحِبِينَا فَلَا تَقْتُلِينِي بِهَذَا السُّكُوتِ<sup>2</sup>

يمثل هذا البيت خطابًا سرديًا، يشمل المحتوى الثقافي للمشهد من جهة، وأبنيته الدلالية والتركيبية لهذا المحتوى من جهة أخرى، فالتشكيل المكاني أخذ تركيبة ثقافية ووجدانية، القابعة في ذاكرة الشاعر، لذا استطاع تشكيل المشهد الشعري عبر جزئيات صغيرة التي لا يهتم بها الإنسان العادي من ناحية الإطار، والتناسق الذي يحدث التناغم، والجرس الموسيقي، فدلالة "صاحبينا" هي نفسها دلالة الشيخان والغريبان.. فهي الرابط المتين الذي بنى عليه تميم البرغوثي المشهد الشعري، وبذلك تمّ التماهي في الموضوع كرمز للنجاة إلى بر الأمان.

هناك رغبة ملحة في المصاحبة اللامتناهية من قبل الحمامة بالسؤال عنهما، يقول:

[ق08، س40] أَتُورِي بِقِيَا صَاحِبِينَ أَمْ أَنْفَصَلَا<sup>3</sup>

إن مثل هذا السؤال لا يُتَوَقَّعُ جوابُهُ، وإنما يعكس حالة القلق - قلق انفصال - مصحوبة بالتوتر على الصاحبين، جعل الحمامة تستفسر عنها حالتها، فهي تنتظر الجواب لإشباع كينونتها بفرح إلهي ولا تريد سماع خبر سيء لأن سياق الكلام حدد ألبقاء أم بالانفصال، فالعلامة حجية برابط حجاجي "أم" غايته إسقاط رهينة القلق المتحول إلى يقين.

<sup>1</sup> أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط04، 1987، ج01، ص161.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص56.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص56.

لا تزال دلالة الصاحب تحمل مدلولات مفعمة حركيًا وملتصقة بالأمكنة خارج أسوار الذات بوصفها مشهدًا للتسامي والتآخي وزرع المحبة؛ فهي نعم الوجود الذي يسعى إلى ولادة جديدة بفطرة جديدة وتسعى لتبعث الحياة من جديد، يقول الشاعر مخبرًا:

[ق02، س101] وَيظْهَرُ عِنْدَيْ صَاحِبِي كَأَفْتَحِ الْغَنَاءِ<sup>1</sup>

يمثل هذا السطر لحظة الفرح شبه المستحيل في جو تحاصره الأحزان، ولكن الشاعر يحاول التشبث والتعلق بأمل يحذوه ألم، إنه يتجول في عالم اللاشعور في إبراز الحلم كحقيقة كونية لإقامة الأمن والسلام في قوة إنجازية علامتها كينونة الفعل ووجوبه وقدرته على الإنجاز، في قوله: "ويظهر" دلالة على الاستمرارية والدوام، ولكن دلالة صاحبي تنتقل من إحياء الأمل إلى قتله، يقول:

[ق17، ب09] فَكُنْ قَاتِلَ الْأَمَالِ أَوْ كُنْ قَتِيلَهَا تَسَاوَى الرَّدَى يَا صَاحِبِي وَبَدَائِلُهُ<sup>2</sup>

هناك رغبة في رفض الواقع المرير وإدانتته، كنقطة بداية وقطيعة، ولعل هذه البداية المستقبلية هي فعل "الكينونة" كُنْ الذي يتشكّل ضمن خيارين: إما قاتلاً أو مقتولاً، حينها يتساوى الفاعل والمفعول فيه، من هنا تتجلى أيقونة الصاحب فهي قرينة مرتبطة بهما، ومنه تبقى أيقونية "الصاحب" بين متناقضين لصفة مميزة خاصة بالكائن البشري، على أن يتغير مدلولها في صفة الغموض في السطر التالي من قصيدة "يا هيبة العرش الخلي من الملوك" يقول:

[ق04، س31] يَا صَاحِبَ الْعَرْشِ الْخَلِيِّ الْمُتَجَمِّي<sup>3</sup>

[ق04، س34] وَلِكُلِّ عَرْشٍ هَيْبَةٌ يَا صَاحِبِي<sup>4</sup>

يبدو لهذين السطرين آفاق ممتدة عبر كينونة القصيدة بغياب المعنى الذي تأسس على الغموض فلا ندري سمكاته من شدة زئبقيته المتواري من ورائه حشد من الرموز؛ فهو - المعنى - مبني على الوهم اللذيذ، لأن أيقونية "صاحب العرش" تشكل معنىً غامضاً كما صرّح الشاعر قائلاً: "تركوك قولاً"

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص19.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص97.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص28.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص29.

غَامِضَ الْمَعْنَى وَلَمْ يَتَأَوَّلُوكَ" وعليه سيبقى مؤجلاً في سيرورة لا متناهية؛ تلك السيرورة التي يصعب التدليل عليها، لهذا تقتضي سيرورة ذكاء ودليل تفكري حازم يقوم على المنطق الاستدلالي.

### 3.2.1. تداولية مشهد الطفل في الديوان:

لقد ذكر الطفل بكثافة هائلة في الديوان نظراً لما يحمله من دلالات كالضعف، وعدم القدرة على فعل الأشياء الكبيرة، وخاصة أنه يمثل حالة التأهب الترقب، فالطفل وصفه الشاعر في تشكيلات لغوية ومشهدية مرة يجسد الفاعل ومرة الاسم، ومرة بأسلوب النداء، يقول:

[ق04، س162] يَا أَيُّهَا الطِّفْلُ الَّذِي مِنْ بَيْتِ لَحْمٍ<sup>1</sup>

نتلمس من هذا النداء نبراً ونمطاً أسلوبياً، فردياً موجهاً إلى مخاطب معين وفي مكان معين - بيت لحم - وهو طفل بيت لحم الذي تكاتفت قوى الشر على صلبه، ولكن مشيئة الله أرادت غير ذلك، حيث رفعه، فالشاعر يخاطب الطفل بأسلوب النداء على أن قوى الظلم والفساد لا ينوون عودته الجليلة، وهم يعلمون ذلك..

فالطفل الذي من بيت لحم هو ذلك الطفل الذي من غزة ورفح ورام الله والقدس وفلسطين برمتها، هو ذاك الذي يهرب عدوه وعزلاً من السلاح، يقول:

[ق02، س56] وَفِي الطِّفْلِ يُوقِفُ دَبَابَةً فِي الطَّرِيقِ الطَّوِيلِ<sup>2</sup>

لقد أيقظت أيقونة "الطفل" العالم إدراكاً بصرياً فهي تشكل شفرة إدراكية على هيئة "مبرز" فهو يحاكي «بجسده الحركة التي لم يتوقف في التعبير عنها رسماً، وقد كان بإمكانه أن يرسم الحركة كما يفعل الراشد بوضع خطوط مستوية ومتقاطعة في المركز على هيئة نجمة»<sup>3</sup>، التي ينتج عنها توليد دلالات جديدة، كبت الخوف في صفوف العدو، حماية حقوق الطفل، وغيرها.. فبفعلته هذه يحاول الطفل تجاوز الدبابة وتجاوز الطفولة نفسها حين يخط نمطاً جديداً في حياته، يقول:

[ق04، س56] إِنِّي أَرَى مُسْتَقْبَلًا طِفْلاً يَحَاوِلُ أَنْ يَخْطَّ شَوَارِبًا وَيَزِيدَ طَوْلًا<sup>4</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص35.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص16.

<sup>3</sup> أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ص39.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص30.

فالطفل من خلال المستقبل المجهول «لم يصل بعد إلى تسنين البنية التي نجح في تمثيلها بجسده بما أنه استطاع أن يخصصها أي ينمذجها»<sup>1</sup>، فقد أدرك الفحولة والرجولة، وصاغ لها نموذجًا في مشهد ملتبس يحتاج إلى تصريحات وتوجيهات قوية من قبل الشاعر، كي تكون علامة تملك بعض الخصائص لما هو ممثل -الرجل-، صحيح أن هناك مقاربة جميلة في التشبيه، ولكن هناك خصائص لا يعرفها الطفل عن المشبه لكي يتعلم تسنين علاماته، لهذا جاء السطر التالي يوضح فكرة التشبيه في سياق الكلام، بفعل "أعانك الرحمن"، يقول:

[ق04، س59] فَأَعَانَكَ الرَّحْمَنُ يَا طِفْلاً بِرَحْمِ الْغَيْبِ<sup>2</sup>

فهي تجربة جديدة واقعية قد ترهق كاهله بمطالب لا حصر لها، حيث أصبح الطفل فردًا مهمًا في الحياة الاجتماعية في نظرة ملائمة، يكتسب معاني الكلمات ومثيرات متكررة كالحرب، والمقاومة والعدو، واليهود، فإنه يعتاد على ذلك حينها تحدث لحظة الاستجابة والتجربة الجديدة، التي تستوجب اعتماده فيها على نفسه، وتعتمد عليه أمته، لذا وظف الشاعر ذلك السطر، حين قال: "فأعانك الرحمن" بعدها تُفتَحُ له آفاق بدايات التفكير وبناء العقل، يقول:

[ق05، س12] كَيْدِ طِفْلِ يُجَاوِلُ نَقْلَ الْبَحْرِ بِأَصَابِعِهِ إِلَى دَلْوِهِ<sup>3</sup>

في هذا السطر كتابة مشهدية تتسم ببلاغة ملفوظ، وهي وليدة تلفظ بصري لطفل يحاول نقل البحر إلى عالمه الخاص بإصرار، بتحويل المستحيل إلى حقيقة الذي يعدُّ عنصرًا داخليًا ضمن نسق سيميائي، ومنه يصبح السطر "استعارة بصرية" غايتها إيصال الرموز والدلالات مثل "احذروا مني" دلالة على التهديد، فالشاعر يُصعِّدُ من مهام الطفل اتجاه وطنه دون غيره، فتجده يصفه في إحدى مواجهاته مع العدو، يقول:

[ق06، ب16] وَدَارَ مَقْلَاعُ الطِّفْلِ فِي يَدِهِ دَوْرَةَ صَوْفِيٍّ مَسَّهُ وَلَعُ<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ص40.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص30.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص39.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص46.

أمامنا خطاب مشهدي يُقدّم عرضًا على مسرح الأحداث بدوران المقلاع تشبيهاً لدورة الصوفي الذي يغوص في العوالم، فلا سبيل إلى نكران الحقيقة، لأنها محاكاة دقيقة لمظهر الذوبان والانصهار في الذات الإلهية، فعبقرية الشاعر مفعمة بالصدق والدفء، حافلة بالحياة والأحاسيس يقول:

[ق06، ب18] **وكل طفل في كفه حجرٌ مُلحَّصٌ فيه السهلُ واليفع<sup>1</sup>**

إنها تجربة ثقافية قادتنا إلى الإمساك بممكنات التدليل، حيث لا يوجد على وجه الأرض شعب يحمل حجارة في كفه سوى الشعب الفلسطيني، فهي ثقافة تفنن الشاعر في استغلالها لصالح عمله الأدبي لصنع فضاء ملموس على وجه التمثيل الرمزي المجرد، فكف طفل لحُصت الحياة بحضورها وغياها فيه ومنه كانت الجمالية حاضرة وموحدة في موضوعها، وفي مشهد الولادة أيضاً، يقول:

[ق11، س47] **إذا وضعت أمٌ طفلها في القدس تلقاها ملائكة وجنود<sup>2</sup>**

يُعدُّ هذا المشهد نموذجاً خطائياً بلاغياً يعكس قدرة الشاعر البلاغية، بشائبة المعنى والصورة والمجاز والحقيقة، رغبةً منه لإقناع المتلقي على الشهادة المستحقة التي تناولها الأم من وضع مولودها، فهو يتوسل بالمشهد ليعبر عن حالة الأم وهيئتها، فلا يمكن فهمها إلاً من خلال التجسيد الحقيقي للمشهد.

[ق16، س01] **في ذات يوم حارق، جلست لتُرضع طفلها تحت السماء<sup>3</sup>**

الشاعر وضعنا في موقف حرج، حين رسم لوحة مشهدية - فوتوغرافية - بإضاءة ممزوجة بشمس محرقة، وحركة متأنية بجلسة إرضاع لطفل جائع، فالعلامة تعبير أيقوني رمزي يتخذ من المأساة والمعاناة التي يعاني مرارتها الشعب الفلسطيني لتوجيه رسالة قوية إلى العالم، بأن أمهاتنا في الشارع لم تجد مأوى كي تستر من ذئاب البشرية.

[ق08، س47] **ثم ميلي إلى كل طفل وليد قصي عليه الحكاية قولي له<sup>4</sup>**

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص46.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص69.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص95.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص56.

يبدأ الطفل بادراك الأشياء مرئيًا وسرديًا، قبل أن يضع أحلامه في الأشياء وأفكاره في الآخرين يقول **مرلو بونتي**: «الإدراك الحسي هو فعل الإدراك يطال الشيء ذاته»<sup>1</sup>، فمشهد الطفل الأول والطفل الثاني والثالث .. الذي يسمع الحكاية هو من صنيع أفكار سواء كانت إيجابًا أو سلبيًا فحتمًا سيكون مستوى الأثر الناتج عن فعل الأمر "قُصِّي" أثرًا يتحقق من جملة السياقات المركبة التي سبقتها في المشهد المسرود؛ فالطفل أيقونية مهمة في عملية بناء السرد، لأنه لا يشوه المستوى الحقيقي للواقع بكل مكوناته السردية، وهذا يتجلى في قوله:

[ق12، ب17] **وغيِّمَ كَطَيَّاراتِ طفلٍ يَشُدُّها بِحَيْطٍ فَيُدْنِي بينها وَيُبَاعِدُ<sup>2</sup>**

سعى الشاعر إلى البحث عن بديل التشبيه تعبيرًا عن المعاناة المتكررة؛ فالعبة الهوائية التي يمسكها الطفل ما هي إلا غارات تظهر على شكل غيوم سوداء نذير شؤم على الفلسطينيين، فالطفل ما هو إلا وسيلة شد وجذب؛ هكذا أضحت الحاجة إلى تغيير دلالة الطفل بوصفه العامل المساعد في عملية تركيبية للبيت الشعري، ثم يحتفي بحدس الرؤيا بقوله:

[ق13، س53] **يَفْتَحُ البَابَ طفلٌ وَيَسْأَلُهُ وَهُوَ يَفْرِكُ عَيْنَيْهِ مَاذَا تُرِيدُ؟<sup>3</sup>**

فعل حسي نتج عنه صدق الكلام فالسطر يحمل قضية تحتاج إلى فهم سياق التلفظ وفعل المكان وهو "فتح الباب وسؤال وفرك العينين" ليصير الطفل خاضعًا لقوانين أكثر إكراهًا للموت من قوانين الحياة، فالشاعر أراد من هذه الأسطر أن تكون لغة تواصلية بين الوظيفة التعبيرية والوظيفة الشعرية والوظيفة الانفعالية؛ فها هو يعيد النسق التراتبي للفعل "يقيم" و"يذهب" و"يكون" و"يرى" في السطرين التاليين، يقول الشاعر:

[ق13، س62] **يُقِيمُ قِيَامَتَنَا الطفلُ منهم، وَيَذْهَبُ حَيْثُ يَكُونُ الكرامُ<sup>4</sup>**

[ق13، س83] **يَرَى فِيهِ سَيْفًا وَعُسَّ حَلِيبٍ، وَطفلاً عَلَيْهِ المهابةُ<sup>5</sup>**

<sup>1</sup> مرلو بونتي، المرئي واللامرئي، ص87.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص81.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص85.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص86.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص88.

فالشاعر يعيد تخطيط مسارٍ سياقي محدد موجه لمخاطب محدد في إطار نسقي - الطفل - ينتقل به من المجرد إلى الواقع في نسق من التحولات اللسانية إلى غير اللسانية - المشهد المرئي - في طرح مشكلة الاتفاق بينها في صنع مشهد لغوي لامتناهٍ من الدلالات، فصورة الطفل عند الشاعر دوماً تمثل حقيقتها الفطرية، لتبقى البراءة فطرية في عفويتها، يقول:

[ق13، س97] وهي مُمَسَّكَةٌ بِالْعَبَاءَةِ كَالطُّفْلَةِ الْمُسْتَجِيرَةِ تَنْتَظِرُ الْخَبَرَ الْمُشْتَهَى<sup>1</sup>

فهي تجربة حسية للشاعر منحت المعنى والنظام مشهداً فنياً قوياً في عمقه، يثير الحواس ضمن عملية معرفية تنشط الصور الذهنية وتُهيكل المشهد في هندسة جديدة لعالم الواقع، فالبناء الجمالي للسطر يحمل قيماً من المعطيات "الخوف، التأذب في حضرة الأم، الانتظار بشغف من الأمر التفاؤل بهذا الانتظار.. "كلها دلالات قيِّم وأخلاق.

[ق17، ب20] تَرَى الطِّفْلَ مِنْ تَحْتِ الْجِدَارِ مَنَادِيًّا أَيْ لَا تَخْفُ وَالْمَوْتُ يَهْطُلُ وَابِلُهُ<sup>2</sup>

هي كفاءة مشهدية لطفل يتقن مهارات الكلام تحت تساقط وابل من الموت، لأن فعل النهي والتحذير هو الذي جعل الكلام قوةً إنجازية، فالنمو اللغوي لدى الطفل الذي يحاور أباه بواردها حسية حركية وبداية لمرحلة اكتساب الوظائف الرمزية.

[ق19، ب29] لِيَالِيكَ أَيْدٍ وَاللِّيَالِي جِرَائِمُ وَأُمَتَكَ الطِّفْلَ الَّذِي أَنْتَ رَائِمٌ<sup>3</sup>

يتغير مدلولها كلمة الطفل في هذا السطر في سياق الكلام الذي قبلها "أمتك الطفل" فهو انتقال دلالي للمعنى تجسّد في لفظة "أمتك"، فإعادة تشكيل هذه البنية يعود إلى اكتساب الطفل للغة عوض النماذج بعيداً عن التقليد والتلقين، لذا وصفه بأمة، فالطفل في بلد الشاعر اكتسب فطرة واللغة من التجارب المأساوية والمعاناة التي اقترب منها تدريجياً من الاندماج في لغة الكبار، ومنه أصبح يقود أمة في صبره ونصرته للقضية، حتى أصبح محاكاة للجبال والشجر والشيب، يقول:

[ق21، س24] زَيْتُونُهُ طِفْلٌ بِزِيٍّ أَشْيَبٍ<sup>4</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص88.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص98.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص114.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص124.

هي رؤية تأملية ضمن دلالة مخزنة تتجسد بكل فاعلية، تُسهم وتشارك المتلقي في تقبلها، لأنها تُوحى إلى ولادة معنى جديدة عبر استعارة بصرية، منظرها أشجار زيتون طال عليها الأمد ولكن تميزت بالحيوية والحركة كطفل يمرح ويرتع في سهل كبير، ولكن كثرة الهموم شَيَّبَتْ ذلك الطفل، يقول:

[ق02، ب05] وَلَوْ طِفْلَةٌ مِنْ عِنْدِنَا مَسَّ شَعْرَهَا نَسِيمٌ لَمَسَّ الْمَرْجَ ظِلَّ الضَّفَائِرِ<sup>1</sup>

قد أحدث الشاعر تغيرات مبالغتها، حيث هيأنا لحدوث أشياء منكرة لطفلة من بلده، ولا زال يهيبؤ فينا حتى لا نرضى بفعل "المس" على أنه فعل حيوي في إنتاج الخطاب وإنجازي في تحقيق فعل الفعل وفعل الكينونة، فالتحذيرات والتهديدات والتقارير واضحة الملامح، فقد ربط فعل المس بمس آخر وشرط يتحقق معه الإخلاص.

### المشهد البانورامي للإنسان:

كل شيء عن الطفل يوحي باغترابه ومعاناته، فهناك شبح يحاصره ويثقل كاهله من كل الجهات؛ لأن جميع الأبواب مغلقة في وجهه، وليس أمامه سوى الإعلان عن الحداد الذي تعودت عليه النسوة في بلده، لهذا سيحاول شقَّ طريقه بنفسه في البحث عن الحقيقة من خلال تصرفاته وأفعاله فهو مشهد أيقوني مهم ضارب في عمق الثقافة الفلسطينية المتحول دلاليًا إلى الحزن والألم.

### 3.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للكون:

يقول تشارلز بورس: «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون.. إلا على أنه نظام سيميولوجي»<sup>2</sup>، وهذا بإطلاق العنان للعقل ويلبها الامتداد البصري الكوني؛ وهو في الأصل من العلامات والمدلولات على الأشياء، هذه الأخيرة لها معان ظاهرة كاتساع الكون في صمته، فالصامت ناطق من جهة الدلالة السيميائية، لأن الأشياء الجامدة لها معنى وإن لم تنطق، والكون في نظر "بورس" يمثل شبكة علائقية غير محدودة من العلامات، دلالاته علامة، وإدراكه علامة.. والعلامة ماثول موضوعه يأتي عبر المؤول، ويأتي عن طريق الدليل والمدلول والقصدية، لتصبح علامة تواصلية لها وظيفة إبلاغية، ولنا في الشاعر تميم حين اختار العلامات التواصلية ضمن سياق متعدد الأبعاد السيميو تداولية ووظفها في ديوانه فتراث له أبعاد كونية مثل: النجوم، السماء، الأرض، الجبال..

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص13.

<sup>2</sup> C. Peirce, Lettrs to welby, ed. i. Clieb, New haven, 1953, P32.

## 1.3.1. سيميائية الجبال في الديوان:

تعُدُّ الجبال في نظر الشاعر علامة واقعية كونها مشهد مرئي يؤثر في المتلقي من الناحية الإدراكية والتفكيرية، ولذا جاء سياق القرآن أفلا ينظرون، يقول الله تعالى: ﴿وَالِى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ﴾<sup>1</sup>، فإنَّ الجبال من الأشياء المرئية التي ذكرها المولى عز وجل كالسما والارض فهي لا تغيب عن ناظري الإنسان لثَقْدَم مشهدًا سيميائيًا تكون دلالتها الثبات والعلو، والجبال في الديوان جاءت على أنها فآل خير على الفقراء والطير والحيوان.. يقول:

[ق13، س05] **ولا يَأْكُلُ الْحَبَّ بل هو ينثره في الجبال لبعض النساء وبعض الرجال**<sup>2</sup>

فمن أراد أن يتقوت أو يُعَيِّن نفسه، فعليه بالجبال فإنها مملوءة بالرزق والخير، وسببها الحمام الذي سخره الله عز وجل لينقل الحب بمنقاره إلى أعالي الجبال ليلتقطه بعض الرجال والنساء فيكون هناك علاقة كونية تواصلية .

وفي مشهد آخر يتغير ناثر البذور لينتقل من الحمام إلى رمز آخر يتمثل في البنت "نوار" كسيرورة مؤدية لإنتاج الدلالة وتداولها، تلك السيرورة هي علامة في حد ذاتها، حيث وظف الشاعر بعض المفردات والتعابير الدينية، للأثر السياقي الذي غلب عليه الوازع الديني مع سياق الكلام والمقولة الشهيرة لعمر بن عبد العزيز هي خير دليل على ذلك: انثروا القمح على رؤوس الجبال؛ لكي لا يقال جاع طير في بلاد المسلمين؛ فهي فعل كلامي أعطى قوة إنجازية وشرعية دينية - العدل - تَثَبَّتْ العزيمة والتوكل تحسبًا لما هو آت، يقول:

[ق10، س46] **كُنْتُ تَرْمِينِ الْبُذُورَ عَلَى الْجِبَالِ**<sup>3</sup>

تميز هذا السطر من القصيدة بفعل قولٍ شكَّل جملة مركبة نحويًا وهي بدورها انقسمت إلى أفعال فرعية منها: الفعل الصوتي والفعل التركيبي الذي خضع للقاعدة النحوية فعل وفاعل ومفعول به والفعل الدلالي المحمل بالمعاني كالكرم، والعدل، والأمن والرخاء، والسياسة الرشيدة..

<sup>1</sup> سورة الغاشية، الآية19.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص83.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص65.

وتميز أيضاً بالفعل الإنجازي الذي تضمن القول "كُنْتُ تَرْمِين" وهذا صنف من الأفعال الكلامية المنجزة، والقصد منه القيام بفعل ضمن قول الشيء، فيصبح مجرداً مرئياً، وعليه تكون نتيجة القول هو فعل تأثيري، ترتب عنه ردة فعل إيجابية، وهي المنفعة والاستفادة من البذور المتساقطة على رؤوس الجبال، فالجملة أحدثت فعلاً سلوكياً تمثل في ردود أفعال إزاء تصرفات "البنيت نوار" اتجاه الآخرين مما لاقت الترحيب من قبل المتلقي واستحسنها، إذن ففعل "ترمين" وحدة أولية لمعنى الجملة وعملية اتصاله هي "الجبال"، لأن فعل الرمي لا يكتمل إلا بالأشياء المرئية، والجبال علامة أيقونية حددت السياق إلى وجهته الصحيحة هي "الحياة" والحقيقة، ليتحرك السياق بعدها، يقول:

[ق11، س51] أَمَّ الصَّدى مِنْ فَوْق رُؤُوسِ الجَبَالِ وَأَضَعُهُ فِي الكَيْسِ<sup>1</sup>

يختلف السياق باختلاف القضية وقيمتها الموضوعية المتمثلة في "اللَم"؛ الأولى لمُ البذور - الحقيقة - كلام مباشر، والثانية لمُ الصدى - اللاحقيقة - كلام غير مباشر؛ فالاختلاف نتج عن الحالة النفسية التي يمر بها المتكلم - الشاعر - فهو يعبر عن فعل إنجازي مجوزته محتوى قضوي اتجاه المضمون، وكلاهما لهما وجهة الإنجاز نفسها ومرتبطة بعلامة "الجبال"، إلا أن الدلالة تختلف باختلاف قوة التواصل؛ ولهذا تختلف دلالة الجبال في السطر الآتي، فالأولى جمع، والثانية نثر؛ يقول:

[ق02، س100] سَيَكْثُرُ إِخْوَتُهُ فِي رُؤُوسِ الجَبَالِ<sup>2</sup>

أحسن وصف لهذا المشهد هو الكثافة الحركية، والتي تمثلت في كثرة الإخوة على أعالي الجبال وهي علامة ملموسة حقيقية لجبال مملوءة بالولدان في استعارة بصرية، تكمن في الاندماج المتداخل بالشيء المماثل، وهو نثر الوليد ونثر الأرز على كثرة النسل؛ فالجبال واقع تتفاعل معه الحياة البشرية في شقها الاجتماعي والثقافي، وحتى الجمالي، يقول:

[ق05، س121] اتَّسَعَ لِلسُّهُولِ اتَّسَعَ للجَبَالِ<sup>3</sup>

يسعى هذا السطر إلى تقديم فعل إنجازي "أمر" ينطلق من العلامة غير اللغوية إلى لغة تواصلية إبلاغية، فإنها تتجاوز الوصف والإخبار إلى إنجاز فعل حقيقي بنغم موسيقي نابض بحب الكساء

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص70.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص19.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص44.

وبالتالي يتم التفاعل معه كحقيقة سيميائية يعيشها يوميًا، فوجوده واقع محتمل يتسع لكل الأشياء وبديهي أن الشاعر حريص على هذه الحقيقة، التي نراه يوظفها في صيغ جديدة، تتجلى من خلال المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني؛ ولهذا جاءت أيقونية الجبال مؤنسةً ومواسيةً في "علامة تصويرية أيقونية عينية" التي تميز بين الدلالة الصادقة والدلالة الكاذبة، يقول:

[ق20، ب19] جَبَاهُمْ فِي الْأَيْدِي مُفْرَقَةً وَأَمْرُهُمْ فِي الْجَبَالِ مُجْتَمِعٌ<sup>1</sup>

يزيد إحساس الإنسان حين يضع الأشياء في يده ويمتلكها، فصاحب المكان يعرف الجبال معرفة إدراكية كمعرفة الولد أو أكثر، وهي بدورها تعرف أمرهم واجتماعاتهم، فلا سبيل للفرقة والانفصال، إن حدس الشاعر يستوعب آفاق الكون في تشكيله المشهد الشعري؛ فهو يرسخ في ذاتيته كدافع قوي للتغيير وبدائيات للثورة، يقول:

[ق13، س23] وَهَمْ رَقُّوا مِنْ حَوَاشِي الْجَبَالِ فَصَارَتْ هُمْ مِثْلَ عَمٍ وَخَالٍ<sup>2</sup>

لقد حقق الفعل قوة إنجازية حين قدّم الضمير على الفعل "رَقُّوا" فعلامة الجبال تمكنت من أخذ منعطف دلالي في تشبيه تمثيلي، فقد شبهها الشاعر بالإنسان: العم والخال.. تجلت أيقونية الجبال بوصفها علامة سيميائية تدشينًا للمعنى في تصوره للمؤشر، وبذلك تصبح علامة واقعية ذات فعل تأثيري في "علامة تصويرية شاهدة عينية".

ومنه فإن الشاعر يركز على أيقونية "الجبال" ويهتم بها حتى تمكن من بعث الحياة فيها وأصبحت عنصرًا مهمًا في تشكيل المشهد الشعري في الديوان، حيث أدركها إدراكًا حسيًا؛ فهي حامية ومؤنسة وجامعة الناس لأموهم ومصالحهم.

### 2.3.1. دلالة السماء في الديوان:

هي من الآيات الكونية التي ذكرها القرآن الكريم يقول الله عز وجل: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ تَقُومَ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ بِأَمْرِهِ ثُمَّ إِذَا دَعَاكُمْ دَعْوَةً مِنَ الْأَرْضِ إِذَا أَنْتُمْ تَخْرُجُونَ﴾<sup>3</sup>، وتميم من الشعراء الذين

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص46.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص84.

<sup>3</sup> سورة الروم، الآية 25 .

يتفكرون في ملكوت السموات والأرض، وقد حوى ديوانه الكثير من الأمثلة ملتزمًا بما يحيط من سياق والقرائن التي وردت فيها، يقول:

[ق01، س37] **تَبْدُو بَرَأِي، مِثْلَ مِرَاةٍ مُحْدَبَةٍ تَرَى وَجْهَ السَّمَاءِ مُلَخَّصًا فِيهَا<sup>1</sup>**

إن الألم الشديد الذي عايشه الشاعر منذ طفولته وهو الحرمان من بلده وبلد والده الذي نُفي منها، حتى أصبح يرى الأشياء في القدس انفعالاً نفسياً وحسبياً، جعله يدرك قيمة الحرف والكلمة في التعبير عن القدس، حيث وصفها في أبهى حلة "تشبيه تمثيلي" فالقدس مرآة عاكسة لوجه السماء تعكس صورته وشعوره الحزين اتجاه المدينة والبعد والهجر الذي طاله، أنظر إلى الفعل الذي استعمله في التشبيه حينما قال: "تبدو" فهو يحترم المتلقي ولا يفرض رأيه عليه، وإنما يستشير ويشير عليه فهي مرآة محدبة أم شيء آخر، كما ترك للمتلقي أن يبدي هو الآخر رأيه في القدس، إنها التجربة الشعورية الجدلية، شوق وتبادل وحب، فهو يغازلها وتغزله فالسماة أيقونة القدس وهي حاميتها، يقول مقررًا:

[ق01، س41] **وَفِي الْقُدْسِ السَّمَاءُ تَفَرَّقَتْ فِي النَّاسِ تَحْمِينًا وَتَحْمِيهَا<sup>2</sup>**

من المفارقة العجيبة أن ترى السماء تتفرق في مشهد يكاد يخطف الأبصار، زيادة على ذلك حماية الناس في استعارة مفصلية لها القدرة في توليد الدلالة تدور في فلكها، وكأن السماء أصبحت ملكة ذات قوة تحمي عرشها ومملكته بدروع واقية يصعب اختراقها، يقول:

[ق03، س20] **تُؤَسِّي السَّمَاءَ عَلِي دَرَعًا وَاقِيًا أَوْ مَلْجَأً أَوْ خِيْمَةً<sup>3</sup>**

[ق10، س48] **إِنَّ السَّمَاءَ إِذَا الطَّيُورَ مَلَأَتْهَا قَدْ لَأَ تَرَانَا الطَّائِرَاتِ خَلَالَهَا<sup>4</sup>**

السماء في تصور الشاعر حامي الأرض من الفساد والحروب، فهي تقوم بواجبات عدة كل يوم، تخبره دومًا بأحوال بلده، تخبره متى تُقرع طبول الحرب، وحين قدوم العدو تتنفس بثقل كبير، وحين تجوب الطائرات تتلبد بها، تأمر السرب من الطيور أن يتجمع ليضلل الغارات الجوية أثناء القصف.. إنها كثافة مشهدية تُخفي معاني الحياة بجروح دامية، لو استمر هذا الوصف سيكون حتمًا الموت أحد

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص09.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص09.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص22.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص65.

الخيارات المطروحة فيه، فقد ترك بؤراً توترية في نفسية المتلقي وتركه يتذوق حياة كئيبة، مشهد أضحى المتعة الجمالية إلى هذا الخطاب؛ ليعلن الشاعر ضمها إلى مملكته وعالمه، يقول:

[ق03، س01] أنا لي سماء كالسما صغيرة زرقاء<sup>1</sup>

يحاول الشاعر أن يضع أحلاماً لذاته في امتلاك سماء كالسما الدنيا هدف تقريب وإيضاح الشيء أكثر، فهو تشبيه شاركت غيرها في الصفة نفسها بأداة الكاف ملفوظة، الغرض منها بيان حال السماء وصفائها، لأجل بيان مفارقة من يعيش في ظلام الحرب والظلم، والشاعر هنا يريد تغيير ذلك الواقع المرير بامتلاك سماء زرقاء صغيرة لعلها تزيح عتمة البؤس، ويصرح بذلك بضمير "الأنا" في قوله: "أنا لي سماء"، ثم يؤكد الخبر باسم إشارة "هذي سمائي"، يقول:

[ق03، س45] هذي سمائي في يدي أنا لي سماء كالسما صغيرة زرقاء أحملها على رأسي<sup>2</sup>

فالشاعر يريد أن يهبى ذاته لولادة جديدة يتواصل معها في امتداد بين اليد والرأس والمدينة نحو عالم مثالي يمنحه لحظة التجلي، فاسم الإشارة "هذي" تضم القلق والتوتر في واقعه وفوضويته، في حين الضمير "الأنا" هو ذلك الهدوء وتلك السكينة هما ما يبحث عنهما، والسماء التي يبتغيها الشاعر يقول:

[ق03، س04] فيها الذي تدرون من صفة السماء<sup>3</sup>

[ق03، س40] إن السماء ككل دائرة تضج بأهلها<sup>4</sup>

فالسماء مفعمة بالحركة والتوتر المكاني، اللذان يتضاعف شعورياً لدى الشاعر، ولأنه يسعى لتصوير حياة جديدة أفضل خارج القيود، فهو يحملها حمولة الواقع الأليم كي تحميه من كل سوء ومكر، فيعلقها في زوايا البيت، يقول:

[ق03، س52] علقْتُ السماء من الزوايا<sup>5</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص21.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص23.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص21.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص23.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص24.

أي أعطيتها كل المزايا في التصرف بشؤون الوجود، فالشاعر يقر بترتيب أفكار أسطورية ضمن حضور أليم، ليفتح المجال للعنقاء بإمداده الوهم اللذيذ، فالشاعر يتمتع بقوة نفسانية مدركة للمشهد الحسي بمفارقة خفية؛ ومنه يتشوق إلى رؤى عن الكون ومعانيه، يقول:

[ق05، س86] يَا شَبِيهَ السَّمَاءِ الْقَرِيبِ وَصَبِحَ الْمَعَانِي<sup>1</sup>

إنها طاقة هائلة تجسدت في تحويل الشيء المادي إلى واقع مثالي، يرتفع إلى درجة السمو فالكساء أخذ درجة عالية من الوصف، فهو السماء والمعاني التي تنتشر عبر زواياه، ليمثل الثورة والتمرد، والمقاومة.. فهو يستمد قواه من العالم الباطني في يقين روحاني.

[ق04، س151] وَيُطْمَئِنُّونَ النَّسْرَ فِي أَعْلَى السَّمَاءِ بِأَنَّهُمْ مَنَحُوهُ تَرْقِيَةً<sup>2</sup>

ليس هناك مصادفة بين تشابه النسور والحاكم، كلاهما قدم واقعا مريرا أرهق الإنسانية وزحف بها إلى الهاوية، لا تهمهم التفاصيل والقضايا بقدر ما يهتمهم العلو والسمو والترقية؛ فالسطر علامة دلالية توحى بفقدان روح السياسة الرشيدة وتعاليم الحكم السديد.

[ق18، س36] قَدْ تَرَكْنَا<sup>3</sup> فِي الْقَبْرِ السَّمَاءَ<sup>3</sup>، لم تكن هذه المقاومة وليدة

الصدفة، وإنما وليدة كفاح وجهاد وتخطيط، فهي قضية عربية شكلت صدمة لواقع الإنسان العربي وحركت فيه علامات التغيير، لقد أعطى الشاعر حسنا ابداعيا ودافعا قويا لهذه الثورة بإيقاظ حس المتلقي كي يشاركه همومه، فهو دوما حريص على مداعبة اللغة وتشفير الدلالة كي يتسنى للقارئ معرفة الجمال الماكث فيها، مخبرا عن مشية عزيزة من الأرض إلى السماء، يقول:

[ق02، س18] كَمَنْ يَعْرِفُ الدَّرْبَ، مَشِيًّا عَزِيزًا مِنَ الْأَرْضِ حَتَّى السَّمَاءِ<sup>4</sup>

يتبع الشاعر في هذا السطر طريقة التجسيد المشهدي للمعنى تجسيديا ملموسا بإعطاء لفظه "الدعاء" شكلا ماديا عبر أسلوب الوصف في تقنية اللقطة البعيدة جدا Ex terme long Shot

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص42.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص34.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص101.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص14.

فمشهد المشي لقطعة تقريرية تجلت عن طريق السير العزيز المكرم الذي تنتظره أبواب السماء المفتوحة هناك تحتاج اللقطة إلى مفاجأة بصرية متعددة الدلالات.

تنتقل أيقونة السماء من الانفتاح الدلالي إلى مشهد مغلق الدلالة المتمثل في تراكمية الغاز المسيل للدموع، والذي يشكّل رمزية الصراع القائم بين الخير والشر، يقول:

[ق06، ب09] وَيُصْبِحُ الْغَازَ فَوْقَهُمْ قِطْعًا أَوْ السَّمَاءَ حَلْفَهُ هِيَ الْقِطْعُ<sup>1</sup>

إدراكنا لقطع الغاز فوق المتظاهرين هو نتيجة صنيع المفسدين، لا نجد له كقراء سوى أفئدة اختارها لنا الشاعر لرؤيته، ولهذا وجب وضع قناع جمالي للموضوع المدرك، حتى يتجلى لنا الحضور والإحساس، فالسما "علامة تصويرية شاهدة قانونية" أي مؤشر شاهد على الخراب والدمار ضمن قانون لا يعترف إلا بالأقوى في تصوير مشهدي.

تتكرر دلالة السماء في شرارتها في نظر الشاعر، يقول:

[ق07، س08] كَبْرَقِ مِضَادِّ، يَسْرِي مِنَ الْأَرْضِ إِلَى السَّمَاءِ<sup>2</sup>

يشهد هذا السطر تحريفاً دلاليًا من أجل غرض سياسي، فالشاعر تعمد إخفاء المعنى على أساس المفارقة لهجاء العدو؛ فقد شبهه ببرق ينتشر بسرعة الضوء من الأرض إلى السماء، لينجم عنه خسائر مادية ومعنوية، لكن الشاعر أخفق في المقاربة في التشبيه كونه ظاهرة كونية لا ينبغي التقيّد بها لأن العدو أخطر منه، فبالإضافة إلى كونه برقًا، فهو كنبات اللبلاب السام ينمو على الجدران ويخترق الشقوق ليعثو في الأرض فساد، هنا أحسن الشاعر في المقاربة.

يبدو أن السماء ما زالت مصدر قلق بعدما كانت سببًا في انتشار البرق حين استقبلته من الأرض، ها هي تضيق على طائر الحمام، الذي لم يجد لنفسه مأوى، يقول:

[ق08، ب02] عَشِيَّةً ضَاقَتْ عَلَيَّ السَّمَاءُ فَقُلْتُ عَلَى الرَّحْبِ فِي الْغَارِ بَيْتِي<sup>3</sup>

أراد الشاعر إخفاء مكبوتاته عبر الحمامة حين ضاقت هي الأخرى عليها السماء بما رحبت فالصورة متجانسة لحالة الشاعر الشعورية، نتيجة غضبه على الأمة العربية، فراح ينسج هذا البيت

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص45.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص49.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص53.

محطماً الحواجز في لوحة شعورية جديدة تتجه نحو دلالات مفتوحة تجسد المعاني تجسيدا حسياً؛ فرغم رحابة السماء وشساعتها، إلا أنها ضاقت على الحمامة والشاعر معاً، من هنا تجسدت الشكوى إلى العدالة المتمثلة في دلالة إيجابية المتهم فيها السماء، يقول:

[ق08، ب11] أَنَا مِنْ أَتَيْتُكَ أَشْكَو السَّمَاءَ فَصَرْتُ أَقَاسِمَهَا بَعْضُ قُوتِي<sup>1</sup>

تشكلت المفارقة في هذا البيت من "شكوى إلى إعراض"، فالشاكبي يتراجع عن قضيته دلالة على "التسامح وكظم الغيظ"، فهو يتقاسم إلى من أساء إليه - المتهم - بعض القوت، تركيب استعاري قائم على التجسيم، فالسماء أصبحت تشارك الإنسان في قوت واحد، فحالة الشاعر النفسية حددت طريقة المتخيل الشعري، بجعل الهموم رزقاً تتقاسمه المخلوقات، لقد جسّم المشهد من خلال الاستعارة للتعبير عن الأذى الذي تعرضت إليه الأمة العربية، وينتقل المشهد إلى وعود أيقونته السماء وعلامتها نثر البشرى بالدين الجديد الذي سيعم البشرية جمعاء، يقول:

[ق08، س04] لَقَدْ كَانَ فِي الْغَارِ وَعَدُّ بَانَ السَّمَاءِ سَتَنْثُرُ مِثْلَ أَرْزِ الْعُرُوسِ عَلَى الْعَالَمِينَ<sup>2</sup>

يرمز هذا السطر إلى روح الدين الجديد والخير الذي جاء به، ودلالته السماء التي أعطت المشهد أقصى درجات الوضوح في لغة متعالية فرضت قواعدها، فالإدراك البصري للسماء وهي تنثر أرز العروس ما هو إلا لقطات تخيلية تنتقل من صورتها الحالية إلى صورة الحياة والنور الوجودي الجديد؛ من هنا بدأت التعاليم والسمات اللغوية وغير اللغوية في رفع الأيدي إلى السماء بالدعاء إلى رب العزة بكشف الكروب والهموم، يقول:

[ق12، س26] وَامْتَدَّتْ إِلَيْهِ السَّمَاءُ،<sup>3</sup>

[ق13، س93] أُمَّةٌ فِي السَّمَاءِ<sup>4</sup>

لقد تغير حال البشر بعد الرسالة المحمدية فأصبح همها متعلقاً بالسماء والدعاء، فهي أيقونة ثقافية إسلامية تتبع تعاليم دينها الحنيف، كما أنها منبتها من الطين، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص53.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص54.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص79.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص88.

[ق12، س46] أصل الإنسان تُرابٌ ولكنَّ فرَعَهُ السَّمَاءُ وَثَمَّارُهُ سُبَّكَهَا<sup>1</sup>

لقد أصَّل وفرَّع الشاعر في مسائل عقديَّة، وألزم الإنسان أصله، في حجية تصديقية مفادها لا تكن أيها الإنسان مغرورًا فمصيرك بين اثنين، فهي رسالة شديدة اللهجة إلى العدو، بعلامة أصل الإنسان، فسماء الشاعر حدث لغوي أسلوبِي يمرر به تقريرات وإعلانات مهمة تعود على أمته بالمنفعة والفائدة، لذا تزداد هذه الأيقونية - السماء - قوةً وإحساسًا على صاحب الروح الثورية والعمامة السوداء، فهي تتخذ من سيماتها وتبتكر نموذجها في بسط ظلها عليه، يقول:

[ق13، س10] وَلَوْ سَأَلَ الصَّحْفِي الحَمَامَ لَقَالَ بِأَنَّ السَّمَاءَ هُنَا لَتُظَلِّكَ أَنْتَ<sup>2</sup>

إن النموذج الإدراكي هو ظل السماء التي بسطت أجنحتها لصاحب العمامة السوداء، فهي المفتاح السري لسطر القصيدة ومشهدا البصري الذي تسلَّل إلى الذهن بعلامة أيقونية ثقافية إسلامية، التي تفرد بها صاحب الظل، يقول:

[ق13، س12] وَأَنْكَ أَنْتَ فَرَدْتِ السَّمَاءَ لَهُ بِيَدَيْكَ<sup>3</sup>

إن فردانية الموصوف والسماء تجسدت في الواقع على شكل جدلية مادية، فتحويل الواقع إلى واقع مثالي هو درجة السمو التي تطمح إليه الإنسانية، فقد رفع الشاعر قيمة هذه الذات إلى مثله الأعلى والتي أحبها بكل ما تحتويه المعاني، فالسطر تعبير وجداني لمعاني الثورة والمقاومة، هديتها مرة أخرى قطعة سماء تظل كل من يستحقها، يقول:

[ق20، ب22] كَأَنَّ اللَّهَ أَقْطَعَهُ سَمَاءً فَأَكْرَمَ هَذِهِ الدُّنْيَا بِجَوْ<sup>4</sup>

هي جائزة في الدنيا قبل جائزة الآخرة لا يستحقها إلا شخصه، فهي "علامة تصويرية شاهدة عينية" بمعنى تجسدت ماديًا في الواقع المليء بالاحتمالات في ردة فعل، إما بدهشة أو مفاجأة.

[ق15، س15] بَعَيْنَ عَلَيْهِ وَأُخْرَى عَلَى زُرْقَةٍ فِي السَّمَاءِ<sup>5</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص80.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص83.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص83.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص122.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص94.

هناك مبدأ تنظيمي للإدراك احترمه الشاعر، وهو المساحة المتناسقة بين عينين: عين على الجسد وعين ترقب زرقة السماء؛ فهما رغم الحصار الذي طوقهما، وحدتان مرئيتان دالتان تحملان دلالات مفتوحة، إنه شبح يحاصر العينين من ألم إلى أمل، ومن حضور إلى غياب، فتمثيل المصلوب هو نفسه يمهد للتمثل، هكذا يكون وريثاً لخبرة بصرية.

إن التأمل في السماء، والشعور بجسد معلق على اللوح هو نتيجة خبرة بصرية، وتجربة شعورية تنصب التأمل والشعور معاً، فالشاعر يحس ويتأمل كما تتأمل الأم في ولدها، فالأولى تنظر إليه كجسد مسجى على زرقة في السماء، والثانية تنظر إليه لتبعث فيه الحياة تحت السماء وكأن بين السماء والسماء حياة وموت، يقول:

[ق16، س01] في ذاتِ يومِ حارقٍ، جَلَسَتْ لِتُرْضِعَ طِفْلَهَا تَحْتَ السَّمَاءِ<sup>1</sup>

تؤدي أيقونة السماء دوراً مهماً في حماية الطفل الرضيع، رغم قساوة الصحراء ومناخها الحار إلا أن الأم تحاول معانقة الحياة هي وولدها، والتمرد على الموت والطبيعة، بضمة صدر حنون، يقول:

[ق05، س115] وَالْأُمُومَةُ فِي ضَمَّةِ الصَّدْرِ تَنْشُرُ حَتَّى نُجُومِ السَّمَاءِ دِفْأَهَا<sup>2</sup>

وبهذا تجلت السماء في وظيفة إيجابية، مع تأسفها عن الوضعية الكارثية، لتقديم اعتذار علني رغم نشرها الدفء الحنون، يقول:

[ق18، س01] قَبْلِي مَا بَيْنَ عَيْنَيْنَا اعْتِدَاراً يَا سَمَاءَ<sup>3</sup>

يقدم الشاعر موقفاً حجاجياً بكتابة مشهدية تقريرية عن استعارة بصرية، حين تعتذر السماء وكأنها شخصية مهمة فرّطت في حق من يستظل تحتها، فيأتي دور التقبيل كعامل من عوامل الرضى ليتأسس المشهد في بعده الاستعاري مقتصرًا على رمزيته وصورته.

وعطفاً على ما قيل تصبح السماء مقترنةً بالحياة والإنسان، فهي تستمد المعاني من فيض مجهول ولامعقول، حاجة في نفس الشاعر للتواصل مع الواقع الأليم، ولهذا اقترن اسمها بالأمير دلالة على الرفعة والسمو والسيادة، يقول الشاعر:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص95.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص44.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص99.

[ق22، ب01] أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمْ الْأُمَرَاءُ بَكُمْ الْأَرْضُ وَالسَّمَاءُ سَوَاءٌ<sup>1</sup>

نلتمس من خلال هذا البيت إسقاطاً يوازي الأرض والسماء برجال بلده والمقاومة الفلسطينية حيث يقارب بين صورتين متباعدتين، إلا أن الشاعر قَرَّبَهُمَا نتيجة الظروف القاسية التي يعاني منها شعبه؛ فهو يعمل على إيجاد صورة تشجيعية وتحفيزية لرفع معنويات الشعب المقاوم، إذن هي "علامة تصويرية أيقونية عينية"؛ أي إنه تشبيه بليغ للناس بالأرض والسماء.

### المشهد البانورامي للكون في الديوان:

يُعدُّ هذا المشهد من بين أكثر الألفاظ استحضاراً وخاصة علامة "السماء" و"الجبال" فهما من آيات الله الكونية، وهي علامات ضبطت نظام سيرورة الديوان بمكونات سردية ونسقية أساسية ساهمت في معرفة محتوى الخطاب، ولا يمكن التعرف على علاماتها إلاً بواسطة ثلاثية الوجود: الماثول والموضوع والمؤول، لهذا رسم الشاعر عالماً خاصاً به قريباً من عالم الحقيقة وخاصة قصيدة أنا لي سماء كسماء الصغيرة" ضمن امتداد لا متناه من العلامات تشكَّلَ صُلْبُهَا الدلالي من الأفعال "المعانة والأحزان".

### 4.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للحرب:

لقد صنعت الحياة الحربية في ديوان تميم وتبلورت فيه ضمن إطارها الواقعي اليومي، وأطلقت حركته وشعريته وتألَّق في الديوان فأصبح يؤدي وظيفته اللغوية بإحكام في نظام علامتي تؤطره الافتراضات المسبقة والإشارات، والأفعال الكلامية.. فمشهد الحرب تكون بدايته مرتبطة بالمكان والزمان، لأن المكان ينطلق بانطلاقة الزمان واصفاً ملامحه وحدوده، بقدر من البيان والإقناع فإذا كان الصراع حدثاً مأساوياً يعبر عن فوضى الحياة فإن مساره لا مناص من أنه مرتبط بحدِّ يبدأ منه وآخر ينتهي إليه، والشاعر حينئذ واحد ممن يلتقط الأحداث بحيثياتها ويعرضها في قالب فني يدير عناصرها بتصرف إبداعي مقصود، لأنَّ الشعر الحربي يجعل القارئ متأهباً وكأنه يعيش الحدث.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص127.

## 1.4.1. سيميائية القتل وبشاعته في الديوان:

إن الرؤية الحسية للأشياء هي وليدة رؤية فكرية تنتجها الصور الذهنية القابعة في الذاكرة، ومن الضروري التسليم بحقيقة سيميائية تتراسل بحقيقة مؤلمة "القتل" وكثافة المشاهد المرئي؛ فأحداث القتل تتطور في ديوان تميم، وتتشكل عبر أزمنة وأمكنة متقاربة، فتغدو أيقونة تعبر عن أيقونة ومؤشراً يحيل إلى مؤشر، فيصطدم المتلقي بلفظة "القتلى" في مختلف تراكماتها الحسيّة، نحو:

[ق19، ب20] وَمَنْ جُثِّثِ الْقَتْلَى عَلَيْهَا تَمَّامٌ<sup>1</sup>

تؤدي لفظة "القتلى" دور الوحدة السيميائية والتي تمثل بدورها "المخوري" الفعل الإنجازي فجاءت متصلة بالفساد في بنيتها السطحية، ودالة على نسقها الإجرامي والترويعي والتخويفي في بنيتها العميقة، فهي تتعامل مع العلامات الأخرى، حتى يتسنى لها القبول التداولي، عندها تنتهي فترة الاعتراض عليها وتجاهلها، لتؤدي وظيفتها الدلالية بإحكام فماذا لو أضاف الشاعر القرائن والسياق ليكتمل الإبداع اللغوي للمعنى؛ نحو كلمة: "ناحت"، يقول:

[ق16، س09] نَاحَتْ عَلَى الْقَتْلَى النَّسَاءُ<sup>2</sup> عندما يفوق الألم قدرة تحمل

الإنسان يأتي النواح كسلوك يعبر عن عدم قدرة تحمل الألم، فهو يحرك انفعال المتلقي، والنواح مكون رئيس لمشهد القتلى، ومتصل بأزمنة وأمكنة متنوعة في خبرة بصرية وذهنية للشاعر، حيث ينتقل من قصيدة إلى قصيدة أخرى بتبريرات مقبولة ويمهد لقصيدة أخرى تبقى مفتوحة الدلالة، يقول:

[ق16، س10] أَعْنِي اللَّوَاتِي لَسْنَ فِي الْقَتْلَى<sup>3</sup>

طرح الشاعر علامة جديدة تثبت أحقية "الاعتذار" لإحداث عملية الادمج وفتح المجال للمخيلة في إثراء الخطاب التأويلي بوصفه عملاً كلياً لا يقبل الانفصال عن الخطاب الشعري، وقد ارتكز الشاعر على موضوع وجودي غير محدود في بناء موضوع ممكن، وهو فعل أولي لعملية التفكير فلفظة "أعني" وحدها كافية في إنتاج الدلالة التي تلتقط العلامة في شكلها المرئي وتطرحها خارج

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص113.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص95.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص95.

اللامرئي في وظيفة بصرية تارك المتلقي يتخبط في تأويلات لا حصر لها، حين قال: "وأعني ليس بعد<sup>1</sup>" لتصبح لها علاقة بالمفسرة، وعلاقة بالموضوعة، وعلاقة بالمصورة، فتصير لها في الجمل العلائقي الوجودي، وبناء على ذلك تصبح علامة القتلى كالآتي:

نَاحَتْ عَلَى الْقَتْلَى النِّسَاءُ: "أولائيّة" ضمن عالم الممكنات وعن قصيدة محسوسة في تقارب فعلي.

أعني اللواتي لسن في القتلى: "ثانائيّة" ضمن الواقع المحسّد على المكان وتحقق الفعل الوجودي.

وأعني ليس بعد: "ثالثائيّة" إعلان تداولي عن أحداث مستقبلية تنبثق عن قوى داخلية وغير محسوسة في البقاء على شخص واحد كي يقوم بوظيفة التسامح، يقول:

[ق16، س25] لَا تَقْتُلُوهُ بِرَبِّكُمْ فَعَلَى الْأَقْلِ أُنْفُوا عِرَاقِيًا وَحِيدًا<sup>2</sup>

يعيد الشاعر تشكيل اللغة في محاولة إدماجها وبعثها ضمن أنساقها اللغوية؛ فلفظة "لا تقتلوه" تتجاذب معها الحقيقة الجمالية التي تستقر في الجملة الخطائية المتمثلة في: الفعل اللغوي "لا تقتلوه" وفعل إنجازي وهو النهي والفعل التأثيري وهي ردة فعل المخاطب والمتلقي بالاستجابة أو الرفض.

جاء فعل الأمر "أبقوا" استدعاءً فعل القول ممن دونه بعد النهي وذلك باستدعاء الترك بالقول ممن هو دونه لتحقيق الغاية المنجزة للفعلين "النهي والأمر" وهي البقاء من خلالها تمّ تقديم "علامة تصديقيّة شاهدة قانونيّة" المتمثل في مؤشر "القتل" والاعتراف به على أنه علامة عرفية قانونية يتم التسليم بها وتصديقها على حقيقتها رغم مرارتها؛ فالتوسل والاستعطاف موضوعة تنال الشفقة والاستعطاف، ولفظة شبه جملة "على الأقل" تدل على ضعف التقدير اتركوا عراقياً يعيش، لذا قيل عَدَدُ السَّكَّانِ الْيَوْمَ أَقَلُّ مِنْ الْأَمْسِ نتيجة الإبادة الجماعية التي تعرض لها.

يستأنف الشاعر وصف مشهد قتلى العراق رُغم التوسل والبكاء إلا أن علامة القتل بارزة وفارضة لنفسها في الفضاء الزمكاني في مشهد رهيب، يقول:

[ق17، ب26] وَقَتْلَى عَلَى شَطِّ الْعِرَاقِ كَأَنَّهُمْ نُقُوشٌ بِسَاطِ دَقِّقِ الرَّسْمِ غَازِلَةٌ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص95.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص96.

<sup>3</sup> عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، دار النهضة العربية، بيروت، ط01، 2001 ص98.

استخدم الشاعر تقنية الرسام في وصف القتلى المنتشرة على شاطئ من شواطئ العراق و"بعلامة تصویریة شاهدة كیفیة - نوعیة -" فعلامة القتلى في لحظة الأولى تصوير أليم يث الحزن في نفسية المتلقي، وتداولها في اللحظة الثانية في الكيفية ونوعية الانفعال والتأثير الناتج عنه، واللحظة الثالثة هي فهم مقصدية الشاعر في إدراك الدلالة السياقية بتأمل وشعور ضمن خبرة جمالية؛ وعليه يكون عجز البيت رسة "لفسيفساء مرئية" يتجلى فيها مظهر القتل ضمن دلالات واصفة ما بين تصور وتصديق وحجة، فصورة الموت رسم منقوش على بساط ملأ الأرض زخرفة منمقة بلمسات مجسمة حسية حية، فكان التشبيه محاكياً الشيء المصوّر، يقول عادل مصطفى: «إن علينا حيال اللوحات التي تمثل أناساً أو أشياء من الواقع "أن نعاملهم كأنهم لا يمثلون أي شيء" وأن ننظر إليهم على أنهم أنموذج من الخطوط والكتل والألوان»<sup>1</sup>، ولكن الشاعر حين رسم تلك المشاهد لم يتعامل معها على أنها لا شيء، وإنما الحزن والمأساة هما ما دفعاه للنظر في ذلك الشيء على أنه أمر جليل في استيظقا احترافية دالة على هذا الشيء.

حوّل الشاعر الشاطئ الدموي إلى شاطئ جمالي ببراعة فنية، رسم حدود المفارقة ضمن مخطط أسلوبی رفیع، حيث استخدم الواقع بدلالات انزياحيه، فانفصل عن الحقيقة وراح يتتبع آثار الخيال ليبلغ سبيله نحو العوالم الممكنة مخلخلاً بذلك ذهنية المتلقي، ثم ينتقل به إلى عالم آخر ليستدرك القتلى في شكل مغاير عن قتلى الشط، يقول:

[ق17، ب19] وَلَكِنْ قَتَلَى فِي بِلَادِي كَرِمَةً سَتُبْقِيهِ مَفْقُودَ الْجَوَابِ يَحَاوِلُهُ<sup>2</sup>

يواصل الشاعر وصف القتلى بطريقة إبداعية بأمل مثقل ومثخن بالجراح رغم الكرامة التي تحصل عليها القتلى، إلا أن مأساة الواقع المرير ستظل تلاحق الإنسان العربي في ضميره وفؤاده، ولهذا لم يجد الشاعر حيلة أو بداً للخلاص من هذه المعاناة سوى الصبر الجميل، يقول:

[ق23، ب03] مَلَأْنَا الْبَرَ مِنْ قَتَلَى كَرَامَ عَلَى غَيْرِ الْإِهَانَةِ صَابِرِينَا<sup>3</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص42.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص98.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص129.

إن التأمل في هذه العلامة الدالة من خلال بنيتها السطحية، ندرك مركز الثقل الدلالي لفعل "ملأنا" العميق، فهو وحدة سيميائية ترمز إلى الغدر والموت، فالشاعر قدّم قتلى وضحايا ضمن قوى إنجازية حققت فيها الأفعال الكلامية هدفها؛ وكان الانتقال من الجزء إلى الكل؛ بمعنى "من قتلى شط العراق إلى قتلى البر" فقد اتسعت المسافة وملأت الأرض فسادًا، بحيث اختزل فترات طويلة من الزمن والقفز بنا نحو عصور متفاوتة بأبنية أدبية دون ملل وكلل، وها هو يَسِمُ النوعية والكمية والصفة التي تميز بها قتلى بلاده، يقول:

[ق19، ب02] وَأَوْجُهُ قَتَلَى زَيْتَهَا الْمَبَاسِمُ عَلَى قَدَرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ<sup>1</sup>

يختتم الشاعر دلالة القتلى من ديوانه بالبشرى التي ينتظرها كل مسلم حين تتراءى علاماتها حين الموت كالابتسامة على الوجه مصداقًا لقول الله تعالى: ﴿وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُّسْفِرَةٌ﴾<sup>2</sup>؛ أي: «مشرقة مضيفة، قد علمت ما لها من القُوزِ والنَّعِيمِ، وَهِيَ وَجُوهُ الْمُؤْمِنِينَ»<sup>3</sup>، فالعزم عند الشاعر هو السعي نحو إرضاء الله، والإسرار على عزيمة الجهاد في سبيله.

[ق04، س157] يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الَّذِي قَدْ مَجَّدُوكَ لِعِزْلُوكَ وَيَقْتُلُوكَ<sup>4</sup>

هناك تلازم مفارقاتي عاطفي وفي الوقت نفسه سخرية وتحكم، لأن هذا السطر لا ينبض برائحة الشعرية، وغالبًا ما يلتقط الحياة الواقعية وما آلت إليها الملوك وشعوبها، فالنكتة في هذا السطر هي الجزاء المحتّم، العزل والقتل بعد المجد، فالسخرية هي «حين يكون غرض الكلام تحقير من يوجّه الكلام ضده، أو السخرية منه، يكون الأسلوب البياني الأكثر تحقيقًا لهذه الغاية هو الأكثر أدبًا والأرفع منزلة في هذه الحالة..»<sup>5</sup>، فالسطر موسيقى تنتقل من التمجيد إلى العزل ثم العزل والقتل، بسخرية قصدية موجهة لقراءة الواقع المرير للمجتمعات وتميرها في قالب منفعي مليء بالمتعة والإثارة.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص111.

<sup>2</sup> سورة عبس، الآية38-39.

<sup>3</sup> شمس الدين القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تح: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط02، 1964 ج19، ص225.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص35.

<sup>5</sup> عبد الرحمن بن حسن، البلاغة العربية، الدار الشامية، بيروت، ط01، 1996، ج01، ص64.

[ق19، ب45] فَلَلَّهُ شَعْبٌ يَجْعَلُ الْقَتْلَ شِيمَةً فَإِنْ لَمْ تَنْلُهُ النَّفْسُ عَاشَتْ ذَمِيمَةً<sup>1</sup>

يَضْعُنَا الشاعِرُ أَمَامَ لَوْحَةٍ فَنِيَّةٍ لَشَعْبٍ مِثَالِي، يَنْعَمُ فِي نَعَمِ الرِّضَى بِمَا قَسَمَهُ اللهُ لَهُ، وَالرِّضَا عِلَامَةٌ طَيِّبَةٌ يَنَالُهَا الصَّابِرُونَ بِغَيْرِ حِسَابٍ، وَقَدْ اخْتَارَهُمُ اللهُ إِلَى جَوَارِهِ، يَجْبُونَ أَنْ يُقْتَلُوا فِي سَبِيلِهِ يَقُولُ عَزَّ وَجَلَّ: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾<sup>2</sup>.

مِنْ هُنَا يَكُونُ الْقَتْلُ أَيْقُونِيَّةً تَوَاصِلِيَّةً حَجِيَّةً فِي تَشْبِيهِهِ بَلِيغٌ تَنْقَلِبُ مَعَهُ مَوَازِينَ الصُّورِ الْبَيَانِيَّةِ فِي فِتْرَةٍ مِنْ فِتْرَاتِ الْوَحْيِ الشَّعْرِيِّ، وَيُبْقِي عَلَى التَّوْازَانِ الْإِيْقَاعِي الصَّوْتِي "شِيمَةً وَذَمِيمَةً"، لِيَدْفَعِ الْخَوْفَ وَالْقَلْقَ عَنِ أبنَاءِ وَطَنِهِ، وَبِالْمَوَازَاةِ يَبِثُّ الرِّعْبَ فِي الْعَدُوِّ، وَكَذَا يُوَقِّدُ شَرَارَةَ الْاسْتِجَابَةِ وَمَتْعَةَ التَّلْقِي الْجَمَالِي.

ولعل البيت الموالي المحمل بالثقل الدلالية خير دليل ، يقول:

[ق19، ب35] يُرِيدُونَ أَلَّا يَعْشَقَ الْإِلْفَ الْفَهُ وَلَوْ قَتَلُوا نِصْفَ الْفَتَى مَاتَ نِصْفُهُ<sup>3</sup>

نَلْتَقِطُ الصُّورَ الْإِيْقَاعِيَّةَ مِنْ خِلَالِ الصُّورِ الْبَصْرِيَّةِ عِبْرَ مَتَوَالِيَّاتٍ صَوْتِيَّةٍ وَدَلَالِيَّةٍ بِالْغَوْصِ وَالْبَحْثِ عَنِ النِّجَاةِ وَلَوْ نِصْفَ إِنْسَانٍ، فَالْكَلِمَاتُ تَمَثَّلُ الْأَحْوَالِ الْبَاطِنِيَّةِ الَّتِي يَظْهَرُ فِيهَا "الْقَتْلُ" مَتَلَبِّسًا بِالْمَعْطِيَّاتِ التَّرَاثِيَّةِ دُونَ تَكْلِفِ وَعْنَاءٍ، وَقَدْ رَأَيْنَاهُ فِي شَعْرِ زَهِيرِ بْنِ أَبِي سَلْمَى، يَقُولُ:

لِسَانَ الْفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فَوَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالْدَّمِ<sup>4</sup>

نِصْفُ الْمَوْتِ هُوَ الْمَعَانَاةُ فِي نَظْرِ الشَّاعِرِ، حَيْثُ تَجَسَّدَتْ فِي عِلَامَةِ "الْقَتْلِ" بِرُؤْيَا النِّجَاةِ عَلَى حِسَابِ نِصْفِ آخَرَ لَا حَوْلَ لَهُ وَلَا قُوَّةَ لَهُ، فَالْإِيْقَاعُ الشَّدِيدُ يَثِيرُ الدَّهْشَةَ عِبْرَ الثَّلَاثِيَّةِ الْآتِيَّةِ: الرُّؤْيَا الْبَصْرِيَّةِ وَتَمَثَّلَاتِهَا السِّمِّيَّائِيَّةِ وَالتَّوَالِيَّةِ، وَعَدَمُ إِقْحَامِ الْبَعْدِ الزَّمْنِيِّ وَالْمَكَانِيِّ، وَالتَّكثِيفُ الْحِجَاجِيِّ الْإِقْنَاعِي فِي الْأَدَاءِ، وَعَلَيْهِ تَسْتَطِيعُ اسْتِحْضَارُ هَذَا الْبَيْتِ فِي كُلِّ وَقْتٍ، لِيُصَنَّفُ ضَمْنَ شَعْرِ الْحِكْمَةِ، يُحْفَظُ كَدَلَالَةٍ يُجْتَنَّبُ بِهَا.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص115.

<sup>2</sup> سورة آل عمران، الآية 169.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص114.

<sup>4</sup> ديوان زهير بن أبي سلمى، شر: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1988، ص112.

[ق20، ب08] هَبُوا حُبِي لَكُمْ ذَنْبًا فإِنِّي رَأَيْتُ الْقَتْلَ فِيهِ مِنَ الْغُلُوِّ<sup>1</sup>

يبدأ المشهد الشعري بمنظر مروع يختم فيه جميع مشاهد الديوان، وكأننا مع الموعد الأخير من مشهد القتل، حيث تحققت الجملة الفعلية "هبوا" وقد توحى بمشهد القتل المعنوي على ذاتية الشاعر لتصبح نتيجة تأثر وحدث مشين يصعب فيه وصف الأشلاء وتبعثرها، فالشاعر أثرى الخطاب بهذه اللفظة على أنها بؤرة الخطاب لا تقبل الانفصال ببلاغة مشهدية وصور متحركة مع آلة تصويرية.

إن القتل فعل مشين ينتمي إلى الشطر الثاني من الإنسان في هذا العالم، فهو ليس فعل جاهزاً وإنما سلوك همجي دال على الخروج على النظام الكوني، فالشاعر كشف عن معاناة بلده، واستعماله لكلمة القتل الموصوفة حملت دلالات مكثفة بالأحاسيس المؤلمة التي لا يستطيع أن يتأقلم معها بسهولة.

ومنه تنوع مصطلح "القتل" وهو وحدة عضوية حية في ديوان تميم بحركات تكرارية أثبتت طريقة الأداء المنجز بعلامة تحريرية حجائية، فسحت المجال نحو الإيجاب والمستقبل المشرق، مع قوة الوعي بالحقيقة الراسخة في ضمير الإنسان العربي ضمن خصوصياتنا وظروفنا الثقافية والتاريخية؛ بما أننا نحمل في طياتنا عجزاً وقصوراً في جوانب عديدة.

### 2.4.1. رمزية السيوف في الديوان:

يمثل السيف رمزاً للشجاعة والقوة والمهابة، وسلاح الشجعان الأباة الذين كانوا الأقدار والأقوى على فرض سيطرتهم وسلطانهم على الآخرين في الأزمنة القديمة.. وعلى الرغم من بطلان استعمال السيف بشكل عملي حقيقي في أيامنا التي نحن فيها؛ إلا أن اسم السيف مازال دارجاً على السنة الكثيرين من الناس في مجتمعنا؛ فنحن نقول اليوم مثلاً: إن تحرير فلسطين والجولان لن يكون إلا بحد السيف<sup>2</sup> وتميم واحد من الشعراء الذين تغنوا بالسيف، فغدت قصائده لا تخلوا من لفظة السيف ومكانته، يقول:

[ق02، سي36] وَفِي وَسَطِ الشَّامِ تَغْدُو السُّيُوفُ رُمُوزَ الْوَدَاعَةِ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص121.

<sup>2</sup> حسن محمود موسى النميري، السيف العربي ومكانته في أدبنا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط01، 2012، ص07.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص15.

أي أنها ساكنة لا تؤدي وظيفتها الموكلة لها، بل وضعت للزينة والترفيه، وهذه دلالة عن الهوان والعزوف عن مشاركتها في المعارك والحروب، والأدهى والأمر أنها أصبحت معلقة في البيوت كودائع في مستودعات أكل عليها الدهر وشرب، وقد أراد الشاعر توصيل هذا السطر من القصيدة على شكل نظام علاماتي تداولي لتسهيل عملية التلقي والفهم، يقول:

[ق02، س35] كَأَنَّ السُّيُوفَ الشُّيُوخَ هُنَا، رُقِيَّةٌ أَوْ ضِمَادٌ<sup>1</sup>

فقد شبّه الشاعر السيوف بالرجل المريض الذي لا يستطيع القيام لأنه مصروع أو به مس فيحتاج إلى رقية كي يتعافى، أو رجل به جروح مضمدة لا يكاد يشفى منها، لذا أبقاها على علية ماکثة في البيت، فأصبحت معلقة كلوحة لا تضر ولا تنفع، يقول:

[ق02، س30] وَرُبَّ سُّيُوفٍ مُعَلَّقَةٍ فِي بُيُوتِ الْجَلِيلِ<sup>2</sup>

فأيام السيف العربي وهيبته قد ولت في نظر الشاعر؛ ففي زمن مضى كان السيف يؤدي دوره في إحلال السلام ونصرة المظلوم والحماية من كل غزو، يقول:

[ق05، س107] قُمْ وَأَعْطِهِمُ الدِّرْعَ وَالسَّيْفَ وَالرُّمْحَ<sup>3</sup>

يمثل هذا المشهد "القيام والإعطاء" بفعل أمر وإشباع لفعل "أعطهمو" تحضيراً لموسيقى ومؤثرات صوتية سردية حركية، على أن ينفذ هذا الأمر، ودلالته تحرير العقل العربي من الخوف وإيقاظ الضمير كعامل أيقوني يلقي بظلاله على نظام العلاقة بين الشاعر والمتلقي في الفعل المحكي المنجز فيصبح الإعلان أيقونيّة خبريّة مجسّدة في موضوع فرداني - الشاعر - يحفز على الدفاع عن العرض والأرض، فحتى الحيوان يسعى ليدافع بكل قوته الغريزية عن منطقتة، ليقدم بذلك نموذجاً دلاليّاً تداولياً بأبسط ما يملك، يقول:

[ق08، ب09] سَنَحْمِي الْغَرِيبِينَ مِنْ كُلِّ سَيْفٍ بِرِيشِ الْحَمَامِ وَأَوْهَى الْبُيُوتِ<sup>4</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص15.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص15.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص43.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص53.

يموج الخطاب الشعري لدى تميم في إطاره السردى للدلالة على الحزن، فهو يتساءل كيف لحمام وعنكبوت أن تحاولا حماية النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه، وأنتم بأبسط الأشياء لم تستطيعوا نصرته فهي علامة "حجية خبرية تصديقية" متعلقة بقصدية الشاعر، وعليه يكون فعل "الحماية من السيف" علامة في لحظته الأولى، ليتحول إلى تراكم يثير الصور الذهنية في لحظته الثانية، بعدها يصبح محرضاً ودافعاً قوياً في لحظته الثالثة، إنه سرّ وجود الخطاب.. وعكس ذلك يقول:

[ق09، ب03] فَمَا لِكَ تَحْشَيْنَ السُّيُوفَ بِبَابِهِ كَأَمْ غَزَالٍ فِيهِ جَمَدَهَا الذُّعْرُ<sup>1</sup>

إن فرز الدلالات لهذا البيت يكون عبر الأفعال الإنجازية مثل: "تحشين السيف" وبشكلها المحسوس مثل: "جمدها الذعر"، وفي شكلها الاحتمالي مثل: "أم غزال"، أما الباقي فهو محض علامات دالة تختبئ وراءها مدلولات متعددة، فالعلامة الأولى "فَمَا لِكَ تحشين السيف" مدركة من حيث الوصف أيقونية تصديقية؛ لأن سياق الكلام أثبت حجية الكلام وهو الخوف، أما العلامة الثانية هي المعاناة والوقوف والترقب أمام البيت، وأما العلامة الثالثة توضيح فكرة الهالك الناتج عن الخوف والذعر، لتصبح دائمة الصدق، وعليه يُنبئ هذا البيت على "علامة حجية رمزية قانونية" ذات عرف مكونه "الحذر ثم الحذر"، لذا تبقى سيرورة الحذر جليّة في البيت التالي، يقول:

[ق09، ب07] يَخْبِي كُلُّ مِنْهُمَا الْفَجْرُ فِي الرَّدَا حِذَارَ سِيُوفٍ لَا يَرُوقُ هَا الْفَجْرُ<sup>2</sup>

يسير هذا البيت وفق نسق متفرد للفعل الإنجازي سواءً في الصدر أو العجز، فالعلامة الفردية تحققت في لفظة "حذار" نظراً لما قدمه من تبرير وحجية إقناعية، بمعنى أن السيف لا تعترف بالزمان وأوقاته، فهي متأهبة ومتعطشة للدماء متى أذن لها، ليصبح مجرد وسيلة في استعارة أيقونية للتقرب من المعنى للواقع الفعلي والعربي لعلامة السيف، الذي يعلو بصوته الحاد على كل خواف، يقول:

[ق19، س74] عَلَى أَنْ أَصَوَاتِ السُّيُوفِ أَعَاجِمُ<sup>3</sup>

في هذا السطر مفارقة تكمن في محرضٍ حسي لموضوعة لا تنفصل عن بعضها البعض في سياق تركيبى، لأن هناك تداخل بصري وسمعي ولغوي يشنت وعي المتلقي، فالأعاجم التي يقصدها الشاعر

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص59.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص59.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص118.

ليست الفرنجة أو العدو، وإنما صوت المشرقية التي روعت العدو، وهي قرى العرب، فكانت إذا سمع صليل صوتها "الدمستق" \* عَلِمَ أن قومه مقتولون لا محالة؛ لأن سيوفها لا ترتاح حتى تبيد كل متجبر ولذا خلقت هذه السيوف لأجل ترويعه وإبادته، يقول:

[ق19، ب12] وَقَدْ خُلِقْتُ أَسْيَافُهُ وَالْقَوَائِمُ<sup>1</sup>

إبراز قوة الحمل الإنجازية كإخبار: المتلقي؟ بأن للأسياف دلالة على قوة سيف الدولة فهي مواكبة للمبتدأ "استفهام" بتداولية معرفية ترتبط بالمقام - مدح سيف الدولة - الخارجي، يبدأ أنه يقوم على بنية إخبارية في توضيح وتعديل تخميس "على قدر أهل العزم"، ويكرر المدح والتخميس

في قوله: [ق19، ب54] وَحَتَّى كَأَنَّ السَّيْفَ لِلرُّمَحِ شَاتِمٌ<sup>2</sup>

تشبيهه تستند وظيفته على المكون الحامل لمعلومة "السيف" على أنه للرمح شاتم في بؤرة مقابلة بنمط إخباري-[السيف ≠ الرمح]- الأكثر معلومة والأهمية، لينتقل إلى صفة معلومة أكثر لدى المتلقي حين يقول:

[ق19، ب06] وَقَالُوا لَهُ هُزْءًا يُرِيدُونَ ذَمَّهُ يُكَلِّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الْجَيْشَ هَمَّهُ<sup>3</sup>

قدم الشاعر قدرة إنجازية حين وظف فيها المبتدأ "سيف الدولة يُكلف الجيش همة" والذيل في توضيح المعلومة، والبؤرة في "التكليف" والمحور في ربط المقام وتشكيله للجملة، لكن في البيت الموالي تغيرت الوظيفة الدلالية والتركيبية إلى الوظيفة التداولية بوظيفة المنادى الذي يستند على المكون الدال على المقام وهو السقوط من أعلى إلى أسفل، يقول:

[ق19، ب88] وَمَنْ لَوْهَوَى وَالسَّيْفُ فِي الْكَفِّ رَدَدًا أَلَا أَيُّهَا السَّيْفُ الَّذِي لَيْسَ مُغَمَّدًا<sup>4</sup>

\* هو لقب قائد الجيش البيزنطي آنذاك والمراد في ديوان المتنبي هو أورداس (878-968م)، من عائلة فوكاس، إحدى العوائل الإقطاعية الكبيرة للأناضول، في عام 945 عُيِّنَ القائد الأعلى للجيش البيزنطية في الشرق من قبل الإمبراطور قسطنطين السابع بورفيريوجينيتوس، ولكنه لم يُحرز تقدماً كبيراً ضد القوات العربية، ينظر: موقع: [marsa.ahlamontada.net/t5239-topic](http://marsa.ahlamontada.net/t5239-topic)

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص112.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص116.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص111.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص120.

في البيت لقطتين: الأولى السيف في الكف، والثانية السيف ليس مغمداً.

وتبدو اللقطتين مفككتين «يُسمّى كلاهما متطابقين، لأنهما متوافقان مع نموذج يأخذ بعين الاعتبار التنظيم الخاص لخاصياتها المكانية»<sup>1</sup>، ولكن كل لقطة لها حقلها الدلالي، حيث ربط الشاعر بينهما برباط متين رغم صعوبة التشكيل اللغوي، لأنه كان يجتهد في بناء عمله وفق عمل المتنبي في صياغة تجاوز دلالي لخلق مشهد مرئي متعدد الرؤى في المأساة والمعاناة لواقع مرير الذي آل إليه الوضع العربي، يقول:

[ق19، ب23] وَكَمْ أَمَلٍ مِثْلَ السُّيُوفِ شَحَدَتْهُ وَكَمْ أَمَلٍ مِثْلَ الزُّوَانِ \* نَبَذَتْهُ<sup>2</sup>

فالمعاناة بادية على الشاعر حين يكرر السؤال: "وكم أملٍ" في تحول نسقي بين ثقافة الشحد التي تمثل القوة والسيطرة، وبين ثقافة الزرع الخفي الذي يمثل الكره والنبذ، وكأن بين هذا وذاك - أمل - نموذج خاصة لنظام النسق الذي اختاره لتشكيل المشهد الشعري.

### 3.4.1. دلالة الرصاص في الديوان:

يسعى الشاعر إلى إبراز أيقونية الرصاص كعنصر مهم في الديوان، حيث مزجه بعدة مشاهد مؤلمة وتفصيل كانت أرض بلاده مسرحاً لها، فجعل منه الروح النابض للأثر الجمالي في هذا الواقع المرير، يقو:

[ق01، س68] فَتَرَى الْحَمَامَ يَطِيرُ يُعَلِنُ دَوْلَةً فِي الرِّيحِ بَيْنَ رِصَاصَتَيْنِ<sup>3</sup>

يحمل هذا السطر مدلولات غامضة مشحونة برؤيا مستقبلية، فالشاعر يريد استرجاع الحياة حريتها عن طريق الحمام الذي يضيء الأرض بهجة وسروراً، فهو المقدس كما أعلن عنه في قصيدة

<sup>1</sup> مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط01 2012، ص186.

\* الزُّوَانُ: الزُّوَانُ، بِالضَّمِّ، فِي الْهَمَزِ، فَأَمَّا الزُّوَانُ، بِالْكَسْرِ، فَلَا يُهْمَزُ؛ قَالَ ابْنُ سَيِّدَةَ: هَذَا قَوْلُ اللَّحْيَانِيِّ. وَطَعَامٌ مَزُونٌ: فِيهِ زُوَانٌ فِيمَا أَنْ يَكُونَ عَلَى التَّخْفِيفِ مِنَ الزُّوَانِ، وَإِنَّمَا أَنْ يَكُونَ مَوْضُوعُهُ الْإِعْلَالُ مِنَ الزُّوَانِ الَّذِي مَوْضُوعُهُ الْوَاوُ. اللَّبِيثُ: الزُّوَانُ حَبٌّ يَكُونُ فِي الْحِنْطَةِ تَسْمِيهِ أَهْلُ الشَّامِ الشَّيْلَمَ، وَرُويَ عَنِ الْفَرَّاءِ أَنَّهُ قَالَ: الْأَزْنَاءُ الشَّيْلَمُ، يَنْظُرُ: ابْنُ مَنْظُورٍ، لِسَانَ الْعَرَبِ، دَارُ صَادِرِ بَيْرُوتِ، ط03، 1414هـ، فصل الزاي، ج13، ص200

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص113.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص11.

تقول الحمامة والعنكبوت، وبالتالي يتم هذا الإعلان بعودة الكرامة والحرية للإنسان، وتمكن الحمام من إنشاء دولته بين أزيز الرصاص، هذا مشهد من جهة الطيور، أما الإنسان فقد اختار له الشاعر مشهد التضليل، يقول:

[ق06، ب12] لَكِي يُضَلُّوا الرِّصَاصَ بَيْنَهُمُو تَكَادُ مِنْهُ السُّقُوفُ تَنْخَلِعُ<sup>1</sup>

يبدو في هذا السطر انحراف سيميائي، وكأننا في مشهد سينمائي بلقطة بعيدة وقرية في الوقت نفسه في تركيز الرصاص لإصابة هدفها، فتعرضها صورة الجسم لتضللها، ومنه تصبح اللقطة مفاجأة بصرية تصطم بوعي المتلقي، وتكون بؤرة الضلال - الخداع - ولقطتها الكبيرة، لذا نستطيع القول أن الرصاص تعلم وتروض من شدة ما رأى حزم الشعب الفلسطيني، فهو يتعلم فن البقاء والصبر يقول:

[ق11، س71] يَأْخُذُ الرِّصَاصُ عَنْهَا وَيَبْقَى هَادِتًا<sup>2</sup>

نتلمس ثقافة الشاعر من خلال صبر أهله - ثقافة الهدوء - وصبره؛ فهي رسالة لمن أراد تعلم فن الصبر، حتى الجماد تعلم من هذه الثقافة، فالرصاص علامة وحالة سبقت ظهور السطر الشعري.

[ق17، ب21] وَوَالِدُهُ رُعبًا يُشِيرُ بِكَفِّهِ وَتَعَجُّزٌ عَن رَدِّ الرِّصَاصِ أَنَامِلُهُ<sup>3</sup>

يبدو أنّ هذا المشهد قد أرقّ العالم بأسره من جريمة لا تمحى من الذاكرة العربية في لقطة ستظل تطارد العدو الغاشم إلى يوم الدين، فلو نطق الرصاص لتبرأ من فعلته كما تبرأ الذئب من دم يوسف فالمشهد بثُّ حي للقطعة إعدام الطفل الذي كان يحتمي بأبيه برميل إسمنتي في مدينة غزة، والرسمه توضح ذلك.



<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص45.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص71.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص98.

فالمشهد الشعري عند تميم ليس الخطاب هو الذي قدّم الخبر، وإنما حقيقة الخطاب المشهدي الذي أثبت جدارته بخلق الحقيقة الإبداعية المتمثلة في الحضور والغياب؛ لقد استعمل الشاعر جميع الطرق والآليات في تشكيل صورته لتحقيق قصديته - من غاية نصية إلى غاية براغماتية -؛ فإذا حدث فعل الفهم وبنية الخطاب يتحقق التفاعل؛ ومنه تصبح دلالة "الرصاص" الضعف والخوف، وما هو إلا وسيلة إقناعية وتحفيزية لمواصلة الكفاح بشتى أنواعه ضد المفسدين في الأرض.

#### 4.4.1. علامات الجيش في الديوان:

تتوغل لفظة الجيش في الديوان نتيجة الأثر العميق التي تركته في نفسية الشاعر، فهي واقع قائم يتسلل مرارة إلى الواقع العربي المشتت، بين حتمية الصمت، وسياسة التخويف، الأمر الذي جعل الشاعر يفكر في طريقة يقلق فيها هذه اللفظة، ويمررها لصالح أمته، يقول:

[ق02، ب08] وإن زار يوماً حالاً دون مبيته بمنزله جيشٌ كثيرُ العساكر<sup>1</sup>

تحاول علامة الجيش في هذا البيت تعكير صفو الأمن والطمأنينة لأهل الجليل وخاصة سكان "مرج بن عامر"<sup>\*</sup> لتحل مكانها الكآبة والأوجاع، فالشاعر يرسل إشارات دلالية على أن المرج خط أحمر لا ينبغي الاقتراب منه، بمحاولة امتصاص فيافي الغربة بالذود عنه، ويمضي نحو فضاء أرحب من المرج بن عامر نفسه، إذن فهي علامة "تصويرية شاهدة عينية"؛ أي مشهد تصويري للمرج، ومؤشراً شاهدياً على سعة المكان، وعلاقة مفردة عينية على وسيلة الماثول، فالجيوش الظالمة دائماً في حالة تأهب لتعتدي على الشعوب الفقيرة لأخذ ثرواتها وطمس هويتها وتاريخها، فهي دوماً تتحالف على مع بعضها البعض لسفك الدماء، وفرض السلطة عليها، يقول:

[ق05، س54] يتحالف كل جيش أسود مع نظير له أحمر<sup>2</sup>

[ق05، س50] جيشان أحمران وجيشان أسودان<sup>3</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص13.

\* هو مرج واسع بين منطقة الجليل وجبال نابلس في شمال فلسطين التاريخية وتحديداً في لواء الشمال.. صورته على شكل مثلث أطرافه: حيفا، جنين وطبريا، يبلغ طوله 40 كم وعرضه المتوسط 19 كم ومساحته الكلية 351 كم، ينظر:

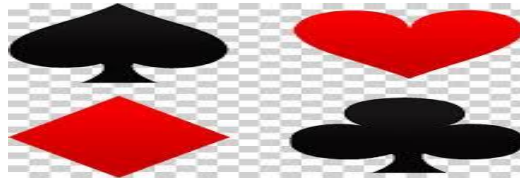
<https://ar.wikipedia.org/wiki>

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص41.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص41.

[ق05، س49] أَرْبَعَةُ جُيُوشٍ مِنْ وَرَقِ اللَّعِبِ<sup>1</sup>

فورق اللعب علامة أيقونية تساعد جنود العدو على معرفة المطلوبين الأكثر شخصية في الوطن العربي، بما فيهم حركة المقاومة الفلسطينية للعدالة المزيفة، وقد تم ذلك خلال غزو العراق في التعرف على حكومة العراقية، حين استبدل صور ورق اللعب بصورهم، كأيقونة تعريفية عن الهوية، والشكل التالي يوضح ذلك:



فهؤلاء الجيوش أفسدوا العالم وتركوه يسبح في دماءه ومشاكله، يقول:

[ق13، س49] يَطْرُقُ الْمَوْتُ أَبْوَابَهُمْ مِثْلَ جَيْشِ اخْتِلَالٍ<sup>2</sup>

إشارة إخطاريه في نسق علاماتي ضمن مكان معين "العتبة" بصيغة إنجازية "يطرق" تحمل إشارات لسانية بسياق مختار يتعلق بأيقونة "الموت" الذي شُبه بالجيوش - تشبيه تمثيلي - ، فإشارة الإخطار واضحة في إطاره الزماني والمكاني.

يتحدد الطابع المرئي للجيوش عبر سلسلة من الأوصاف بعضها مرئي - الشكل أعلاه - وبعضها غير مرئي - المطلوبين - فالتحالف حصيلة منطقية لنموذج مدرك، فالجيوش الأسود جزء من الجيش الأحمر يشكلان تواصلًا لا نهائيًا، ويشكلان تماسكًا ذهنيًا لدى المتلقي، فالشاعر يعيد توظيف صفوف الجيشين في نظام من التحويلات الهندسية للعلامة الأيقونية "الجيش" ليحدد معالمها في قصيدة "ستون عامًا وما بكم خجل" كعامل منطقي يمكن وصفها بالعوامل الثلاثة المنطقية وهي: ج1 يقصدُهُ وج2 يندفع، وج3 أعيدت .

[ق06، ب06] لَوْ صَادَفَ الْجَمْعُ الْجَيْشَ يَقْصِدُهُ فَإِنَّهُ نَحْوُ الْجَيْشِ يَنْدَفِعُ

[ق06، ب08] أَرْضٌ أُعِيدَتْ وَلَوْ لثَانِيَةً وَالْقَوْمُ عُزِّلُ وَالْجَيْشُ مُدْرَعٌ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص41.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص85.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص45.

تحويلات هندسية	{	ج1 ← حركة بصرية ← القصد
		ج2 ← حركة فعلية ← الاندفاع
		ج3 ← حركة انتقالية ← تطابق

أصبحت التحويلات الهندسية محرضاً مرئياً وتحفيزياً خاضعاً لفكرة الحركة فمجرد رجوع العدو خطوتين على مرئ الشاعر والجمهور، تحقق الفعل الإنجازي "النصر" ولو مدة زمنية معينة ففعل الحركة المرئية- أعيدت - ترك أثراً تداولياً ومحرضاً فعلياً في حياة الشاعر، الذي أخضع الخطاب لقصدية اجتماعية؛ فما بين الجيشين الأحمرين والأسودين وصادف الجمع الجيش، سوى قضية الموت، فالأول: يخطط ويلعب على الورق ويحدد الهدف، والثاني: تنفيذ الأوامر، بكل الوسائل سواء بالقنص أو بالدبابات، أو حاملات للقذاف، أو بالطائرات.. يقول:

[ق09، س12] حَتَّى أَتَاكَ بِحَامِلَاتِ الطَّائِرَاتِ وَفَوْقَهَا جَيْشٌ مِنْ الْبَلْهَاءِ يَسْرِقُ مِنْ حَلَالِكَ<sup>1</sup>

يدعي العدو أنه بغزوة وغزوتين ينتهي الأمر، لكنها سياسة الذعر لن تزيد في الشعب الفلسطيني إلا ثباتاً وحزماً، فالشاعر أراد أن يستدل بمشاهد مرئية تحفيزاً وتشجيعاً لأبطال أمته فهي علامة "حجبة رمزية قانونية" تبعث إشارات دلالية لتحطيم معنويات جيش العدو، ففي قوله: "جيش من البلهاء يسرق من حلالك" دلالة على حمقه وغباوته، حتى زاد عليه وصفاً آخر وهو السرقة فهذا من محفزات هذا الإرجاف والتخويف الذي يمارسه الشاعر تحت مسمى الحرب النفسية، وهي حرب تحطيم المعنويات، بلعبه على أعصاب العدو وقلب أفكاره، لأن العدو الصهيوني كان يمارس هذه الحرب قديماً، في حين تفتن الشاعر وأعاد السيناريو بكل السبل المتاحة، حيث يحاول بث الخوف والذعر في صفوف العدو، وإنزال الهزيمة به، لذا أصبح السطر التالي محفزاً لما قام به، يقول:

[ق19، ب06] وَتَعَجَّرُ عَنْ ذَاكَ الْجِيُوشِ الْخَضَارُمُ<sup>2</sup>

فتحطيم معنويات العدو تنجم عنها أهداف كثيرة في شكل علامات هي:

أ. إظهار سيميائية عجزه بمصطلحات: كالجبان، البلهاء، الخواف، المشتت، السارق، الضعيف..

ب. غرس بذور التفرقة في صفوفه.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص60.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص111.

ج. تحطيم معتقداته ومقدساته المتذبذبة، وإرباك نظرة شعبه لسياسة قتل الأطفال وكبار السن..  
هذه بعض علامات العدو في صفاته الدنيئة، فإن تحققت تتحقق معها القوة والحرية، يقول  
الشاعر في تخمسيه لقصيدة المتنبي:

[ق19، ب59] أمير جيوش صرّت فينا مؤمراً بك اشتدّت الأصفاد وانحلت العرى<sup>1</sup>

وتنفرد بنية القصيدة الحماسية عند تميم بميزات ثلاث:

1. وصف المعارك والتفاخر والتلميح بها لإيقاظ ضمائر العرب وتذكيرهم ببطولاتهم.
2. تمجيد القائد وعلى وجه الخصوص أبطال المقاومة بوصفها الحامي الرئيس للشعب الفلسطيني.
3. تحديد معالم القيادة من مبادئها إلى أهدافها.

### المشهد البانورامي للحرب في الديوان

ارتكز الشاعر في مشهد الحرب على مجموعة من الصور ومدى إغراقها وإقحامها في نسج الخطاب المشهدي، ويكمن ذلك في الرؤية الثاقبة للشاعر، حيث تضافرت اللقطات في نمط موحد واتحدت، بالخروج بمشهد مكتمل الصور بتكوينات المناظر المتمثلة في صور القتلى وديب الجند والجيوش وصوت صليل السيوف، ودوي المدافع والرصاص؛ وتجلت هذه العلامات من عدة زوايا وكاميرات مختلفة، ومنه ترتبت عناصر مختلفة شكّلت نظاماً محكماً في تغطية الأحداث، ومادامت الصور المشهدية هي الراعي الرسمي في الديوان، فإن الصور المرئية السينمائية هي التي زادت جمالية المشهد المرئي وتجلت عنده بطريقة واسعة ومختلفة الملامح والدلالات.

#### 5.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للحيوان:

لقد تنوع ذكر الحيوانات في الديوان لما لها من دلالات، من مثل: الغزال، الطيور، الغراب الضبع، الفئران، الذباب، المها، الفهد، الأسد الطاووس، الدجاج، الطي، الثعلب، النسر، الخيل الحمام، العنكبوت.. يقول بهاء الدين السبكي (ت 773 هـ): والظاهر أن دلالة الحيوان على معناه أبلغ من دلالة الإنسان على الحيوان، لأن الأولى بالمطابقة، والثانية بالتضمن، وإذا صح لنا هذا في ذلك

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص 117.

فلنقله إلى مقصودنا، وهو أعم وأخص من مادة واحدة<sup>1</sup>، فطائر الحمام والعنكبوت مثلاً: أعطى الشاعر لهما أولوية مهمة في ديوانه حيث عنون قصيدة باسمهما "تَقُولُ الْحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ" دلالة على الحب والاعتراف بالصنيع، إنه إحياء الذاكرة التاريخية والدينية المتعلقة بالهوية العربية والإسلامية، كما إنها حاجة في نفس الشاعر.

### 1.5.1. سيميو دلالة الحمام:

لقد ذُكر طير الحمام في الديوان بكثافة مشهدية، وإن دلَّ هذا فإنما يدلُّ على السلام والمحبة، لذا قيل: ليس في الأرض جنس تعتريه الأوضاح والشيات ويكون فيها المصمت والبهيم أكثر ألوانا وأصناف تحاسين مما تكون في الحمام، فمنها أخضر مُصَمَّتٌ وأسود مصمت وأحمر مصمت وأبيض مصمت وضروب كلها مصممة الألوان، إلا أن الهداية للخضر والنمر فإذا أبيض الحمام كالفقيع فمثله الناس الصقالبة، فإن الصقليّ فطيرٌ خام لم تُنْضَجْهُ الأرحام، لأنها كانت في البلاد التي شمسها أضعف من غيرها وإذا اسودَّ الحمام فإنما ذلك احتراق ومجازة لحدِّ<sup>2</sup>، وقد ذكر الحمام في الديوان ضمن نسق دلالي وتراتيبي معين، مرةً صريحاً - حقيقه - ومرةً ضمناً - غير حقيقة - وكأنا في باب الحمامة والثعلب ومالك الحزين من كتاب كليله ودمنة.

وعليه جاء الحمام في عدة مواضع منها، يقول:

[ق10، س49] قَدْ جَاءَ عَمُّكَ بَيْنَ أَسْرَابِ الْحَمَامِ وَحَطَّ عِنْدَكَ<sup>3</sup>

فالسرب يمثل السفر والترحال الدائم، الذي يبحث عن مواطن الأمن والسلام، وورد أيضاً في ثلاث مرات، يقول:

[ق13، س01] حَمَامُ الْبُرُوجِ يُصَلِّي عَلَيْنَكَ<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أحمد بن علي بن عبد الكافي، أبو حامد، بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح تح: عبد الحميد هنداي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 2003، ج02، ص69.

<sup>2</sup> أبو العباس أحمد بن يوسف التيفاشي، سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، تح: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1980، ص112.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص65.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص83.

فهو بمثابة السخي والكريم والعابد التقى الذي يصلي أطراف النهار وأثناء الليل، حتى إنه كُفِّفَ بمهمة نبيلة وهي نثر الحَبِّ على رؤوس الجبال كي يلتقطه الفقراء من النساء والرجال، وورد أيضًا في السياق نفسه، يقول:

[ق18، س99] **اسْمَعُوا يَا مَنْ عَلَيهِمْ صَلَوَاتُ اللَّهِ سَرَبٌ مِنْ حَمَامٍ<sup>1</sup>**

لقد ارتبط التسبيح والصلاة بالحمام في هذا السطر دلالة عن ظهور الخير والاستبشار بليلة الإسراء والمعراج، وكذا ذُكر الحمام أيضًا، يقول:

[ق04، س173] **وَعِنَايَةُ الرَّحْمَنِ مَا نَادَى الْحَمَامُ عَلَى الْحَمَامِ<sup>2</sup> وقوله:**

[ق20، ب21] **وَفِي بَالِي حَمَامٌ لَا يُبَالِي بِهِمْ يَاوِي إِلَيْهَا حِينَ يَاوِي<sup>3</sup>**

أنزل الشاعر الحمام منزلة عالية من التقى والجوار، حيث جعله من أصحاب البيت العتيق- مكة- فهو الراوي لمشاهد حضرها في أطهر بيت على وجه الأرض، كما إنه ينقل أحزان الشاعر من أشعار ليلغها إلى غيره بالهديل: يقال: هدل القمري يهدل هديلا، والهديل فرخ كان على عهد نوح عليه الصلاة والسلام، فصاده جرح من الطير، فليس من حمامة إلا وتبكي عليه إلى يوم القيامة<sup>4</sup>.

وبعد هذه الإطلالة السريعة لطائر الحمام ومدى تأثر الشاعر به وبروزه في الديوان، ها هو يخصص له نصيبًا وافرًا من قصيدة "تَقُولُ الْحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ" التي حملت إخراجًا مشهديًا وسيناريو هندسيًا في مشهد سردي يجلب السمع والأنظار بإحياء الذاكرة العربية.

#### المكونات السردية ومساراتها:

تكمن قوة المشهد في السيرورة المرئية؛ وهذا بإرغام الصور الذهنية على الوقوف أمام الأشياء الحسية، ومنه فالمشهد حضور للكتابة واستدعاءً لمعناها، وفي مثل هذا المقام، يمكن الارتقاء بالخطاب السردى من الكتابة - حروف جامدة - إلى عرضٍ مشهديٍّ حيٍّ، حيث إنَّ الخطاب يسعى جاهدًا إلى تطويع الفنون لصالحه ولأهدافه وغاياته، فهو يؤسس أو يبتني أفكارًا يرغب في تمريرها وترويجها عبر

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص104.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص35.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص122.

<sup>4</sup> أبو البقاء كمال الدين الشافعي، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1424هـ، ج02، ص520.

الفنون الأدبية، ومن بينها السرديات التي تُمكِّنُ الخطاب من التنفس بعمق اتجاه الإبداعات الشخصية والجماعية وعرضها في ثوبٍ ابداعيٍّ جميل، فمرانُ الممثل والشخصية البطلة المتكررة للعرض عدة مرّات تُكسبُها الخبرة والتجربة، وتُكسبُ الخطاب انفتاحًا وحياءً جديدةً.

فالحوار في حكاية الحمامة والعنكبوت تُشكِّلُ من سلسلة لقطات متماسكة ومتناسقة مع بعضها البعض، حيث تم الوصف في مكان واحد وزمن واحد، فمكان التصوير مهيبٌ لانطلاق منجز اللقطات، لذا تم تقسيم الخطاب الشعري إلى أربعة مشاهد تصويرية، منها الشعر العمودي والشعر الحر، حيث زواج الشاعر مشاهد الحكاية في هندسة مكانية وزمانية وبين شخصيات سردية تحاكي وقائع وأحداث في لقطات منفردة تضافرت جهود الحوارية المفعمة بالذكرى والتذكير، يقول :

[ق08، ب01] **تَقُولُ الْحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ      أَحْيِي تَذَكِّرْنِي أَمْ نَسَيْتِ<sup>1</sup>**

لقد بدأ المشهد السردى بذكرى وتذكر بين فصيلتين مختلفتين - طير وحشرة - حمامة وعنكبوت ضمن سيناريو هندسي بدايته التصوير الحداثي التاريخي والديني من الحياة البشرية، وبين شخصيتين رمزية لها وقع خاص على ذاكرة المسلم "الهوية العربية" فالسيناريو جسّد تلك الهوية بمعانٍ تركت الأثر العميق اتجاه المتلقي.

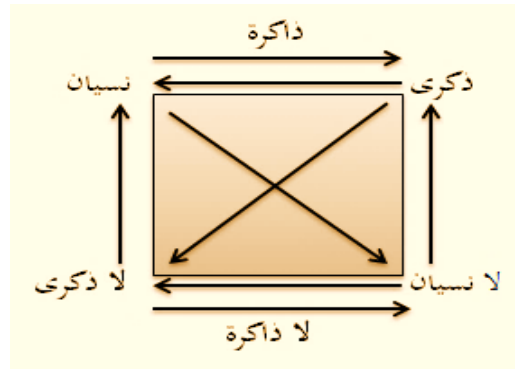
تفمّصت الحمامة دور العامل والمصور الحي للأحداث ومنظمة لمكونات الخطاب، كما أنها داخلية في تمفصلات الأحداث والوقائع كطرف ثانٍ للبنيات السردية والخطابية واشتغالها ضمن الإطار المحدد للفعل السيميائي، فالدور المنوط إليها هو التبادل القيمي والثقافي في ظل المكانة والانتماء والواقع الاجتماعي الذي تحظى به.

يُبرزُ المكوّن النحوي تخطيطاً تفصيلياً وتركيبياً ينشئ الحوار على شكل سردي، فبداية الاستهلال فعل يدعو إلى الاستمرار والسيرورة مكوناً بذلك نظاماً خطائياً يستدعي الانتباه والفتنة والتوخي هذا من جهة، ومن جهة أخرى يُسهم المكون الدلالي باستثمار التنظيم السردى والنحوي في إدراك الوحدات الصغرى مثال: "أنا المخاطب - تَذَكِّرْنِي -، وتاء المخاطب - نَسَيْتِ - " والوحدات الكبرى مثل: " أَحْيِي " فالأخوة من الدلالات العميقة في بنية الخطاب السردى؛ لأن بها يفتح الخطاب هوية البرنامج السردى للحكاية المخطط لها .

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص53.

فالوحدات الوصفية للحمامة تتعالق مع التنظيم الاجتماعي لتلك الفترة من الزمن، كوصف الرجلين التي كُفِّت الحمامة والعنكبوت بحمايتهما بـ "شيخان، الغريبين، ضيفاك، صاحبين، عربان" كلها أوصاف تحمل عناصر دلالية وظيفية.

يتحدد هذا البيت في إطاره المنظم انطلاقاً من المكون الخطابي وضمن النموذج التأسيسي للنمط الزمني المحدد في تفصل المحتوى في شكل مربع سيميائي: (ذكرى، لا ذكرى)، (نسيان، لا نسيان) خلالها يتم فهم القراءة.



يقوم نظام البيت على مشروع بين عنصرين: (التذكر، النسيان) تشكيل تقابلي لثنائية ضدية حاصلة على محور دلالي "الذاكرة"، وبالتالي تكون عملية اختيار النموذج وفق تنظيم العلاقة بين النقيضين بذكرى أو لا ذكرى، أو نسيان أو لا نسيان، فنفي الأخرى عن الأخرى هو بداية لنظام تسلسلي من العلامات الذي يُعد استراتيجية بداية الفهم.

### المشهد الأول: السرد الشعري العمودي

يبدأ المشهد بالتقاط الموقع الدقيق لحركة ديناميكية مستمرة بفعل "تقول" في مكون دلالي نحوي تدريجي بحركة "المونودراما" بلقطة محتزلة وألفاظ مركبة "تَقُولُ الحَمَامَةُ للعنكبوتِ أُخِي تَدَكَّرْتَنِي أُمَّ نَسِيتِ" ولفظة "أخي" تجسيد لمشهد دلالي عميق الذي ترك نفسية الشاعر والمتلقي مرتاحة، ودلالاتها الترحيب والتواصل التداولي، فهي «علامة أيقونية لا تدل من لقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل»<sup>1</sup> فهي تفتح شهية الحوار والتقبل.

وبما أن حكاية الحمامة والعنكبوت من القصص العجيبة استهوت العقلية العربية فإن النموذج العملي يستطيع فك تلك الرموز والمحادثة انطلاقاً من هذا النموذج الأسطوري فهو كالاتي:

<sup>1</sup> أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ص10.



تتوزع الأدوار بما يلائم إدراك التدليل، فالتلفظ مشهد يقارن بالأدوار التي تؤديها الكلمات فهو يعد "مرسلاً" والفاعل "الحمامة" يقوم بفعل التلفظ وفي الوقت نفسه بإحياء الذكرى "الموضوع" ومن يتلقاها هو العنكبوت "المرسل إليه"، والجملية في مثل هذا التصور ليست بالفعل إلاً مشهداً يتعاطاه الإنسان<sup>1</sup>، ولكن يبقى الملفوظ الذي تلفظت به الحمامة مشهداً ذو سيرورة مضمونة عبر وحدات القصيدة وأدوارها.

1. إن العلاقة بين (الفاعل والموضوع) علاقة استرجاع الصور الذهنية، واستعمال الذاكرة كاستثمار دلالي لبداية المحادثة، فالعلاقة تواصلية متصلة في مقولة سيمية بين (سيم01) و (سيم02)، فتصبح الملفوظة وصلية على شكل: (ف ∩ م) في لحظة من لحظات التركيب.

2. أما العلاقة بين (المرسل والمرسل إليه) فهي قضية تلقي وتقبل تدريجي نجد تبريره في الموضوع وهو الرغبة في استعادة الذكرى.

3. أما العلاقة بين (المعارض والمساعد) فهي علاقة تنافر وتضاد، فشتان بين العراقيل والرغبة في تسهيل المهمة، فـ "الفاعل" يحاول أن يذكر "المرسل إليه" بذكرى عزيزة على كل مسلم ومسلمة، ولكن عقبة "المعارض" تأتي ذلك، إلى أن تأتي العلامة التذكيرية لتوقظ الحس الإدراكي حين، يقول:

[ق08، ب02] عَشِيَّةٌ ضَاقَتْ عَلَيَّ السَّمَاءُ فَقُلْتُ عَلَيَّ الرَّحْبُ فِي الْغَارِ بَيْتِي<sup>2</sup>

أذكركِ أيتها العنكبوت بما قُلْتِ لي حين ضاقت بي السماء ولم أجد مأوى ألاجأ إليه، حينها وَجَدْتُكَ وَاسْتَقْبَلْتَنِي فِي بَيْتِكَ الْغَارِ، هنا تذكرت العنكبوت الموقف فكان عامل المساعدة أحد عوامل نجاح العملية التواصلية.

<sup>1</sup> جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص103.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص53.

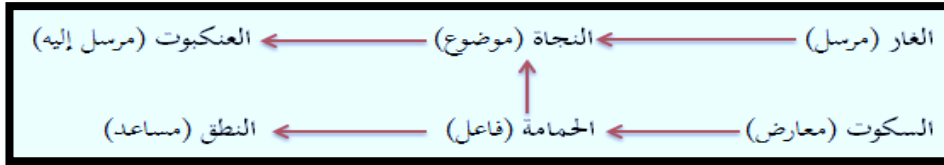
### المشهد الثاني: السرد الشعري الحر

في المشهد الثاني يبدأ الحوار الجاد في تجاذب للكلام عن شخصيتين مهمتين في تاريخ الأمة الإسلامية والبشرية جمعاء، فالدور الموكل للحمامة والعنكبوت هو حماية الشخصيتان، والأخوة التي بثها في صنفين مختلفين من الحيوان، فأصبحت الحمامة تقول للعنكبوت أختي، يقول:

[ق08، س12] أُخَيَّةُ مَاذَا جَرَى لَهُمَا أَتْرَى سَلِيمًا<sup>1</sup>

دام هذا التكرار إلى نهاية المشهد الثاني ضمن سيرورة من الدلالات المفتوحة على أنها محاكاة لنموذج مثالي، منها دلالة الاطمئنان والتحقق من "النجاة" كفعل منخرط في الماضي ليتحول إلى معرفة من التساؤلات الأخرى، هل بقي صاحبين أم انفصلا، وما فعلا عندما وصلا إلى المدينة، أفعال مخزنة من قبل الذاكرة.

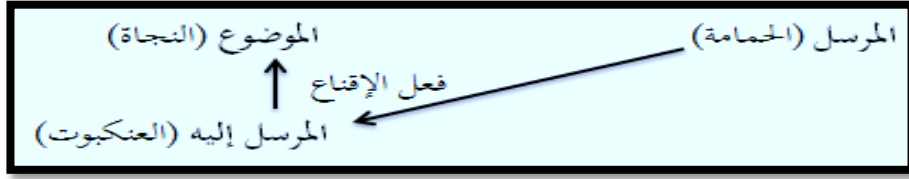
ومنه يقوم هذا السطر وفق نموذج عملي يُوَظِر السرد وفي الوقت نفسه أيقونة نجاة "الغريين"



تسعى الحمامة (الفاعل) إلى (الموضوع) قيمة النجاة من خلال بث الطمأنينة والتآخي لمساعدة الغريين في نجاحهما إلى برّ الأمان، فالغار (المرسل) هو سلامة النجاة والأمن من ناحية ومن ناحية أخرى ضمان بقائهما حتى يُؤَدَّنَ لهما، فالعلاقة التواصلية بين الفاعل والمرسل إليه علاقة تفاعل نظراً لطبيعة سياق المرسل؛ لأنّ وظيفته تحتم جمع كل العوامل الست وجلب المنفعة والفائدة.

يُمَثِّلُ السكوت (المعارض) أحد العوائق في نجاح الكلام، لولا تدارك (الفاعل) الحمامة في تحويل الاتصال إلى طرف آخر (الموضوع)، وفي هذا الصدد تكون الحمامة هي الفاعل العملي في أن تتغلب على السكوت (المعارض)، وأن تكون الفاعل الرسمي في المسار السردى للخطاب دون منازع في الحكاية، وعليه يكون الاستنتاج أن الفعل الإقناعي للفاعل اتسم بطابع الذاتية والفردانية:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص54.



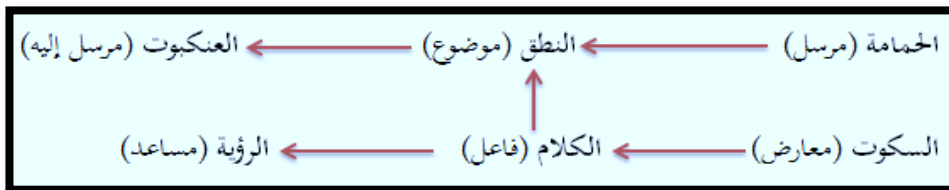
اتفقت الحمامة مع العنكبوت على أن يتخذا قراراً في إنقاذ الغريبين، وبفعل إقناعي حجاجي تجلّى في نقل الأخبار عن وجود غريبين التحقوا إلى الغار هرباً من المشركين، ومن حق الحمامة والعنكبوت حمايتهما منهم، بالتحدي للمشركين في نسج الخيوط، وبناء العش في لحظة زمنية سريعة.

### المشهد الثالث: المشهد الشعري الحر

ينتقل الحوار إلى "مونودراما" لأنه كان من طرف واحد ولهذا وظف الشاعر هذه التقنية والبيت السادس يثبت الكلام، يقول:

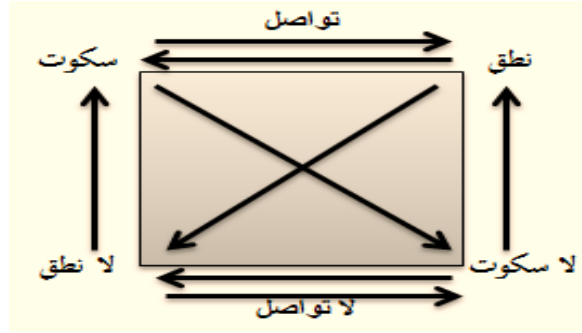
[ق08، ب19] أَرَاكَ أُخَيَّةً لَا تَنْطَقِينَ بِأَيِّ الدَّوَاهِي الْإِنَاثِ ذُهَيْتِ<sup>1</sup>

يقودنا هذا التصور إما للاتصال أو للانفصال، بمعنى أنها محور المحادثة من طرف واحد؛ لأنّ السكوت خيم على العنكبوت، فالمنطق الحجاجي تجسّد في الحوار بين الحمامة والعنكبوت بطرح فكرة القوى العقلية للشعرية المتخيل كبديل، لذا سيلجأ من خلال الاستدلالات مواجهة العدو، وتبدأ المواجهة بعملية التحري والاستنطاق حين قالت لها: "أراك لا تنطقين" علاقة متتابعة لعلاقة من الأنظمة السيميائية في الخطاب، لذا جاء النموذج العملي على الشكل التالي:



اللافت للاهتمام أن النطق - الموضوع - خيم على السيرورة الدلالية ومكونها الخطابي، حيث إن الدور الذي قام به المعارض - السكوت - عطّل العملية التواصلية، ولكن بآليات حجاجية وإقناعية استطاعت الحمامة توجيه الكلام للمخاطب دون صعوبة أو إحراج، لذا نرصد من خلال هذه المعطيات شكل المربع السيميائي كما يلي:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص56.



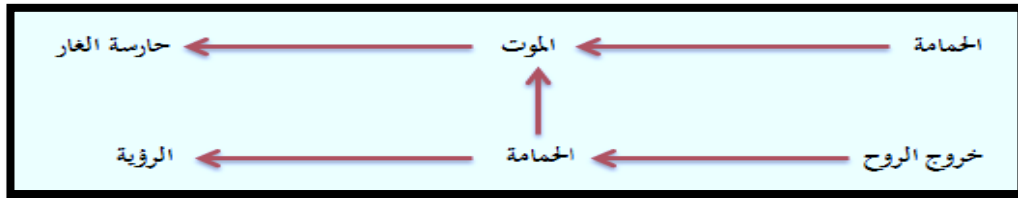
أدت حنكة الحمامة إلى الرغبة في استمرار التواصل ومواصلة الاستماع، رغم عدم تفاعل العنكبوت معها.

#### المشهد الرابع: المشهد السردي العمودي

يحتتم الشاعر المكون الخطابي بعالم محسوس في تجسيده لمشهد مرئي يمثل الفراق وخروج الروح من الجسد وعلامتها التعب والسكوت والانهماك الذي تجلى على العنكبوت في بُنى سطحية أدخلت البنى العميقة في ورطة المكون الخطابي؛ لذا وُجدت علاقة بين "الموت" و"الحياة" مؤسّسةً علاقة تناقض وكذا العلاقة نفسها بين "لا موت" و "لا حياة"، ويظهر الموت في السطر على شكل إيجاءات تضمينية ونهاية الحكاية السردية، وبداية أخرى، يقول:

[ق08، س42] تَقُولُ الْحَمَامَةُ لِمَا رَأَتْ رُوحَ حَارَسَةِ الْغَارِ فَاضَتْ<sup>1</sup>

يجسّد الفاعل "الحمامة" دورًا عامليًا "المعارض"، على أنه يعيق عملية خروج الروح من جسد العنكبوت، فالفاعل منذ بداية السرد وهو في حالة تلفظ، ولكن بعد عملية الانفصال تم الإعلان على نجات الغريبين والتصريح بهما على أنهما عريان، والنموذج العملي يوضح الفكرة:



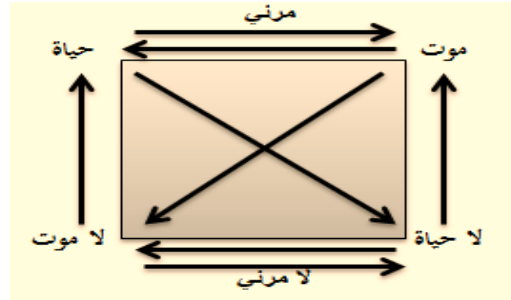
يعكس فعل السكوت في المشهد الثالث فعل الموت في المشهد الرابع، وهذا نتيجة سيرورة الصمت التي تميزت بها العنكبوت، مما زادت الفاعل "الحمامة" كفاءة تؤهلها لتحقيق مقصديتها

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص56.

"النجاة" والإعلان عن الرحيل في حكاية سردية زمنية معينة، وقد ترتب عن هذا الرحيل ردة فعل إيجابية تبعث الحياة من جديد.

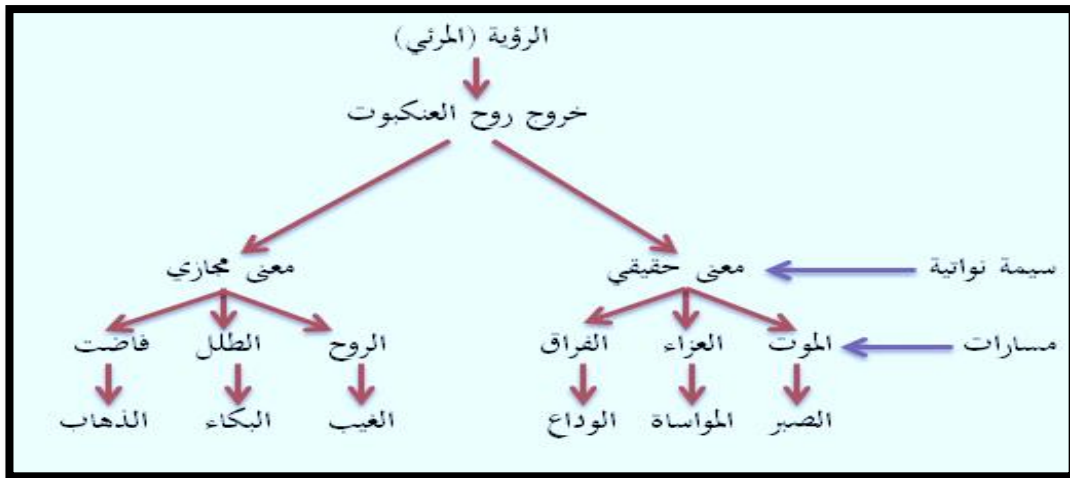
تميز دور الحمامة بالحفاظ على الأمانة وصورها، وتأدية واجبها وتقمص الدور الحامي لمصير أمة فتردد السيمات في أدوارها هو محور الدلالة.

تظهر العلاقة بين "حياة" و "لا حياة" وحدة تنفي الأخرى، والمربع السيميائي يوضح الفكرة منطقيًا كالتالي:



فالعلاقة بين "موت" و "لا موت" و "حياة" و "لا حياة"، إنما مرتبطة "بالمرئي" و "اللا مرئي" فمجرد أن رأت الحمامة علامة الموت على العنكبوت صرحت وأعلنت مباشرة الوفاة ونهاية الحكاية، ولهذا يستدعي إلغاء سيم "لا موت" و "حياة"، وبالتالي يفتح المجال لسيم المقابل له "موت" و "لا حياة".

يمثل هذا السطر من القصيدة مسارًا بصوريًا ينتظم وفق سيمات نواتية، مفادها الوداع والفراق الأبدى في صورة مركبة وهو خروج روح حارسة الغار، والشكل التالي يجمل المشهد الأخير للقصيدة يقول:



يمثل خروج روح العنكبوت دورًا محوريًا في نهاية الحكاية السردية؛ إذ لا مبرر لمواصلة الحمامة الكلام دون وجود طرف آخر، ولذا أحسن الشاعر حين التخلّص ضمن مكون خطابي ونسق تخاطبي محض.

وقد صنف غريماس ثلاثة وظائف تقوم بها الشخصية البطلة، إذا وُجدت تتحقق معها القوة الإنجازية، ونحن لدينا شخصيتان بطلتان قامت كل واحدة بما يتوجب عليها القيام به، والوظائف الثلاثة هي:

1. الاختبار التأهيلي: الذي يعتمد على كفاءة الحمامة والعنكبوت في وظيفة الحماية والممثل في تحريك الفعل - فعل الفعل - لتصبح علاقة تفاعلية، علاقة الفاعل بالموضوع؛ وهذه الكفاءة تستدعي تحقيق الإنجاز من الفاعل بملكة الفعل الممثل: في معرفته وقدرته وإرادته ووجوبه بملفوظات سردية هي:
  - نريد حماية الغريبين.
  - وجوب حماية الغريبين.
  - بمقدورنا حماية الغريبين.
  - نعلم أننا سنحمي الغريبين.

وتتجلى كيفية الحماية عبر مدى كفاءة الفاعلين (ف1 = ف2) بتواصلهما واتفاقهما في عملية تقسيم الأدوار (ف1 ≠ ف2) وتنفيذ المهمة الموكلة إليهما، ف1 البناء، ف2 النسج.

2. الاختبار الرئيسي: هو الجدة وبداية تقسيم الأدوار للحماية، ببناء عش، ونسج خيط، ويرتبط هذا بنسبة الأداء الذي أدته كل منهما، يقول:

[ق08، ب10] سَنَبْنِي الْمَآذَنَ فِي الْمَشْرِقَيْنِ بِخَيْطٍ رَفِيعٍ وَخُبْزِ فَتَيْتٍ<sup>1</sup>

تُعَدُّ نسبة الأداء جد عالية في فعل الكينونة، حيث تمّ بناء العش في لحظة زمنية خاطفة رغم غريزتها الطبيعية المتمثلة في التأني بهندسة البيت، إلا أن قاعدة البناء كُسرَت، يقول:

[ق08، س22] وَقُمْتُ أَنْسِقُ عُشًّا فَسِيحًا<sup>2</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص53.

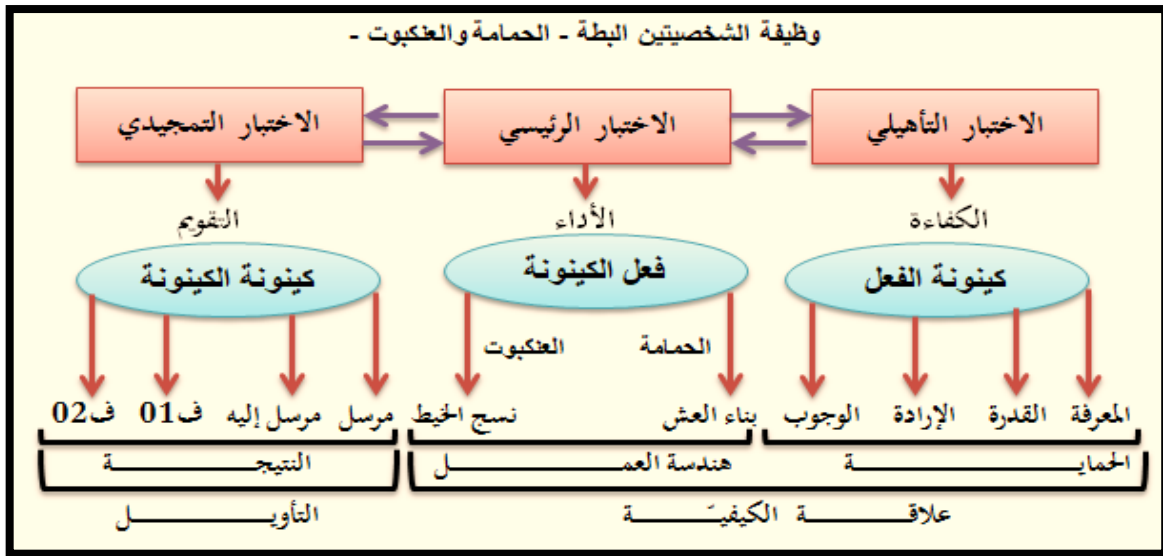
<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص55.

ليأتي دور فعل الكينونة الثاني في نسج الخيوط ليحدد موضوع القيمة - الحماية - والعمل، يقول:

[ق08، س20] **ثُمَّ أَنهَمَكْتَ لِكِي تَنْسِجِي لِلغَرِيبِينَ لَيْلًا حُنُونًا<sup>1</sup>**

والانهماك هو الاتقان والتفنن والسهر في إنجاز الشيء دون ملل ولا كلل، والعنكبوت ينسج على ما لا تناله الأيدي ولا يكثر استعماله<sup>2</sup> في سكينة وليل حنون هادئ؛ فالشاعر استطاع نسج شعره كما تنسج العنكبوت خيوطها في لعبة شعرية كشف عن عناصر مكوناتها بتضافر جميع الوحدات "الكبرى والصغرى".

**3. الاختبار التمجيدي:** وهو وظيفة تقويمية تتمثل في علاقة المرسل بالفاعل وعلاقة الفاعل بالمرسل إليه؛ حيث صنعت كل من الحمامة والعنكبوت مجداً تاريخياً يحاكي وقائع سيرة خير الخلق محمد ﷺ وصاحبه أبو بكر الصديق رضي الله عنه، والدور الذي كلّفنا به وهو الحماية؛ وكأن بين التأهيل والتمجيد علاقة حماية، ولكي تتضح الرؤية حول ثلاثية وظائف الشخصية نجملها في الشكل التالي:



نسبة المحادثة بين الحمامة والعنكبوت ما هو إلا إدخال الكيفيات التي تسمح بتدقيق الخطاطة العاملة، بإعطائها برنامجاً سردياً سطحياً، يتحدّ فيها الفاعلان اتحاداً أخوياً لتنفيذ مشروع الشاعر بتمرير المأساة التي آلت إليه الأمة العربية بئى عميقة، وأن الخذلان الذي أصاب بني جلدته من الدفاع

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص54.

<sup>2</sup> عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط04، 1997، ج03، ص72.

عن النبي محمد ﷺ، عكسته الحمامة والعنكبوت في المؤازرة والحماية عوض العربي المسلم، كمؤشر دلالي.. فالشاعر أعطى برنامجاً سردياً يصعب القبض على دلالة معناه مع الرغم أنها أفعال مباشرة ولكن لحظات الإضمار والتحيين والنتيجة توحى عكس ذلك، فهذا هو يعيد الكرة في هذا البيت من رموز تحتاج إلى قراءة عميقة، يقول:

[ق09، ب11] فلن تحرس الغار الجديد حمامة<sup>1</sup> ولا من خيوط العنكبوت له ستر<sup>1</sup>

يرسل الشاعر دلالات مذبذبة عبر الواقعة لتجسيدها بطريقة أشد فاعلية؛ حيث إنه يشير إلى مستقبل الرسالة المحمدية في خطر، وأن الغار الجديد هو الإسلام والقدس، لأن ليس بإمكان الحمامة والعنكبوت أن تبقى حاميتان للغار لمدة طويلة ما لم يأت الدور على من له الحق في الحماية، فالشاعر يتحسر ويتذمر على ما آل إليه الوضع، فنفسيته تقول: يا للعار حمامة وعنكبوت أجدر منكم في الوفاء والعهد.

نستخلص مما سبق ذكره أن نتيجة السرد جاءت وفق نظام عاملي مصدره الفعل الذي يشترك في أربعة محاور كبرى (التواصل والتفاعل والرغبة في الحماية والتحرر)، ونتيجتين تخص الفاعل هما:

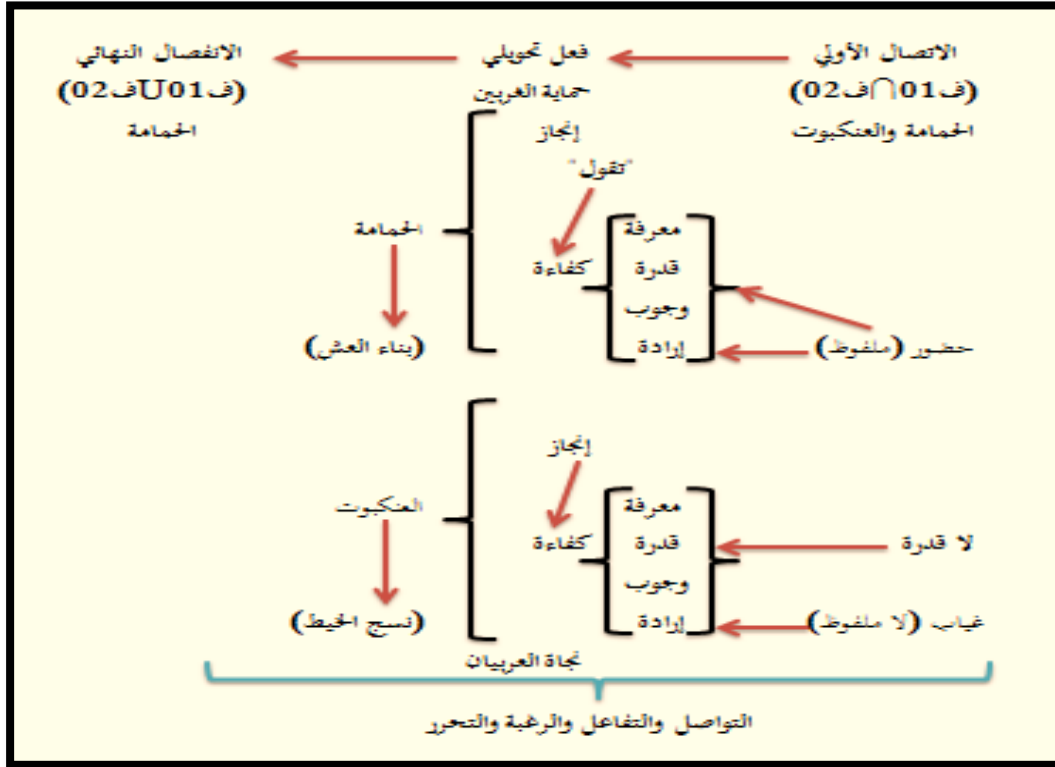
- علاقته بالمرسل إليه، وتهدف من وراءها الإقناع بقيام الفعل "الحماية".
- وعلاقته بالفعل، وهو إبراز مقولة فعل الفعل؛ المقولة التي تتبعها الفعل من قبل الفاعل.
- كذلك نرى هناك عملية اتصال وانفصال من طرف الفاعلين فتصبح المعادلة من طرف واحد:

(ف01 ∩ م) ← (ف02 U م) = تحويل [ف01] ← (ف02 U م) [

إذا كان ف01 وف02 هما من الشخصيات البطلة البارزة في الحكاية السردية، فنكون قد أبحفنا في حق ف01 مع الرغم أن ف02 كان العامل المشارك في نجاح الفعل الإنجازي، لكن نقرر في هذا التحليل أن الفردانية التواصلية غلبت على إبراز سردية نفسية سيميائية، وسردية اجتماعية دينية وثقافية - أسطورية - بفعل إقناعي تصديقي يتموقع تراتبياً بمستوى اعتقادي.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص59.

نختم هذا التحليل السيميو تداولي لمخطط توزيع الكيفيات للحمامة والعنكبوت:



### 2.5.1. دلالة الغزال في الديوان:

عندما تلتقط العين اللفظة للوهلة الأولى نجتهد أولاً كيف يمكن النطق بها؟ ثم فهمها ثانياً، فالكتابة المشهدية تنتظر مجهوداً قرائياً يقارب اللفظة بواقع لغوي على أنه إنتاج إبداعي ثان لا استهلاكي فالشاعر يذكر لفظة "الغزالة" كقوة دلالية يستهل بها الديوان على أنها الجمال والوصف البهي والإشراق وبروز العينين، والرشاقة والسرعة.. كلها أوصاف تأسر العين؛ ولكن هل الغزالة التي يتحدث عنها الشاعر حقيقة، أم أنها مجرد تضمين، أم محبوبة يتغزل بها، أم غير ذلك؟ يقول:

[ق01، س20] وَهِيَ الْغَزَالَةُ فِي الْمَدَى، حَكَمَ الزَّمَانُ بَيْنَهَا<sup>1</sup>

يستحضر الشاعر في هذا السطر صفة من صفات القدس على أنها غزالة، مستعملاً أسلوب التوكيد - تقرير - "هي" التي زادت قوة المعنى، فماذا لو حُذف ضمير الشأن، وأصبح على سبيل المثال: "حيوان الغزالة في المدى" ستخفف رتبة المعنى، ويُحْد من التركيب اللغوي والصياغة النحوية

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص08.

على هذا أراد الشاعر الابتداء بالضمير "هي" في سياق دلالي كون المشبه صريح، والتنويه بأن الضمير ضمير الحكاية.

والجدير بالذكر أن لفظ الغزالة لا ينحصر معناها في: الحيوان الأليف والمحبوب في الديوان، وإنما عرفت تحولاً وانتقالاً دلالياً يحمل معنى مجازياً يزيد السيورة النصية في الديوان جمالاً وروعةً، يقول:

[ق04، س09] وَالْعَرْشُ فَوْقَ غَزَالَتَيْنِ كَأَمَّا دَبَّتْ حَيَاةَ فِيهِمَا<sup>1</sup>

يمكن إدراك فضاء المتخيل لدى الشاعر تميم عن طريق الصور والرمز الأسطوري الذي وظفه في عالم الخطاب، وينبه محمد نور الدين أفاهيه أنه لا يمكن إدراك فضاء المتخيل إدراكاً قطعياً إلا في حدود الممارسة الأسطورية: «فضاء المتخيل لا حدود له، كما أنه يصعب ادعاء القبض مفهوماً، على مقوماته»<sup>2</sup>، ولكن من خلال الممارسات والتحركات القرائية والانفتاح الثقافي، قد تسمح الاقتراب من فضاء المتخيل للشاعر؛ فمخيلة تميم لها قدرة تواصلية ذات علاقة مباشرة بإدراكات المتلقي، لاستعانتها بالحواس في استعادة الغياب، لتصبح بعد ذلك ابتكارات ذهنية متخفية ومحتملة، فقد استطاع إيجاد حلول لتعبيرات مادية لأشياء مرئية مشابحة للحقيقة في نسق دلالي مميز، وهذا عن طريق الألوان والأشكال والموسيقى والنغم، فحالة النقل البصري استدعت استنساخ ومطابقة مشهدية جعلت المتلقي يتداخل ويتفاعل ويتردد مع صور ذهنية أخرى جديدة بأن تقع في الذاكرة المنسية، وبهذا يكون المشهد علامة متخيلة أيقونته الفعل والإنجاز، فقدرة الشاعر أنجزت عالماً سحرياً غنياً بالديناميكية انعكست على الواقع الذي تعيشه القدس، فأصبحت المخيلة كتابة مشهدية سمتها الخلق الفني.

لا شك أن السطر صيغ صياغة أسطورية بالدرجة الأولى تداولياً كافتراضات مسبقة على أن الغزالة هي: من أسماء الشمس يُريد أنه لثمها في حال ما كانت كاعبا<sup>3</sup>، وكأنها إلهة تُعبد، فالرؤيا الشعرية تثير درجة التكثيف المشهدي اللامحدود، يقول:

[ق04، س34] أَنَا مَادِحُ الْعَرْشِ الدِّيِّ وَقَفْتُ عَلَيْهِ غَزَالَتَانِ<sup>4</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص27.

<sup>2</sup> محمد نور الدين أفاهيه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط01، 1993، ص11.

<sup>3</sup> أبو البقاء عبد الله العكبري، شرح ديوان المتنبي، تح: مصطفى السقا، دار المعرفة، بيروت، دط، دت، ج01، ص124.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص29.

تنبثق الدلالة من خلال التجسيد المتبادل بين رؤيا الخطاب وبين بنية اللغة؛ لأن السرد الأسطوري تغير من فوق "في سرد هادئ" إلى تحت في "سرد غنائي"، لأن الجملة تخزن بضميرها "الأنا" شحنة دلالية معتمدة على بنية الحكاية ضمن مفارقة مشهدية، تبحث عن الحدث الواقعي بعدما كنا نسبح في فضاء التخيل، ليحل بنا نحو نسق دلالي تتمفصل فيه أحداث الغزال من اللاواقع إلى الواقع، يقول:

[ق07، س17] سَيْتَسَلِّحُ الْغَزَالَ جَيِّدًا<sup>1</sup>

لا شك أن الخطاب تغير من التمثيل للحدث الأسطوري، إلى صورة مرئية وواقع حسي بتلويحات بلاغية باستعارة مكنية بحذف المستعار منه والإتيان بأحد لوازمه، مع أن الغزال يحمل سلاحه فوق رأسه، ليكون المشهد الأسطوري نقيضاً للمشهد الحقيقي؛ فعملية السرد هذه "تسليح الغزال" قد يكون أخطر إلى ما يصبو إليه السطر، فالخطاب ليس محمولاً للمفوض ما، وإنما صُهر في فتنه التعبير وكيونة اللغة، فزيادة في المبنى زيادة في المعنى شحنة إضافية تميز بها شعر تميم على التنبؤ بأشياء قد تحدث فعلاً، فلفظة "سَيْتَسَلِّحُ الْغَزَالَ" إفصاح حسي ببراعة شعرية التي ترمز إلى الاستعداد التام للدفاع والمقاومة والمحاسبة العسيرة التي تنتظر العدو، والشاعر هنا لم يقصد الغزال ذلك الحيوان البري وإنما هو تورية للمعنى.

[ق07، س51] مُشْتَبِكُ الْعَيُونِ، مَا بَيْنَ كُلِّ ضَبْعٍ وَغَزَالٍ<sup>2</sup>

يمضي بنا هذا السطر إلى حضور حسي معقد بموازينه الكونية رغم حقيقة الضبع كحيوان والغزال كحيوان أيضاً؛ إلا أن لفظة "مشتبك العيون" تظل عائمة في فضاء العالم المرئي، حيث تشكلت في سياق تفاعلي بين الفاعلية والمفعولية، وجودها نكرة في سياقها الدلالي، عارية من الألفة بحيث العيون في حالة تأهب تنتظر الإذن، تحاول استدعاء فطرة الغريزة - الهوس الحيواني - ولكن للأسف، فوظيفتها تمثل مظهرًا من مظاهر الخطاب، وحضورها خرق لتوقعات المفارقة، هي حتمًا أدت وظيفتها في الحد من تشابك العيون، بين الضبع والغزال، بين الثعلب والأرنب، بين الأسد والبقر الوحشي، بين الذئب والحروف.. إنها الهدنة التي ترتب عنها القلق والتوتر والترقب، فرسالة الشاعر

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص50.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص52.

مشفرة بكل ما تحتويه المعاني بانعزالية المكان والزمان متوغلاً في بحر المفارقة، فسفينة نوح تجلّت في السطر بفضائها النصي بجسد الخطاب، وانبتقت منها متماسكةً ومتلاحمةً وصبراً بدلالة الاتصال وواقع التناقض، فالعبور من البحر إلى اليابسة عبور منفصل يمثل القطيعة، ويُعيد الغريزة في صورتها القديمة ليعود بنا إلى استباحة الصيد وانتهاك حرمانه، يقول:

[ق19، ب09] وَغَزْلَانٍ جَوِّ قَدْ شَغَفْنَ بَرَا حَهُ رَأَى حَرَمًا صَيَّادُهَا فَاسْتَبَاحَهُ<sup>1</sup>

نشئُ مرة أخرى رائحة الخيانة والغدر والانفصال على مستوى محيط الشاعر الذي أعلن عن اختراق الصياد قواعد الصيد والقنص - الهدنة - فهو يتشمم رائحة الاستباحة تفوح من أعالي الجو في نسيج حركي صعوداً وهبوطاً دون اطمئنان، فالاستباحة علامة دالة على الفساد والسقوط من أعلى إلى أسفل.

ولفظ "غزلان" يدل على الكثرة، لا يليق بصياد واحد أن ينتهك حرمتها، فالعدو لا يهمله فرد أو مجموعة، فدرجة الاستباحة قد بلغت أقصى مداها في المقطع الأخير، لأن الذات الفاعلة هي ذات متسلطة وفاسدة تقمع بقوة كل من يقف في طريقها، والغزاة من ضحايا هذا العدوان والصيد، حتى بان عيبها علناً وعلى مرأى أعين الشاعر، يقول:

[ق09، س21] يَا أُمَّتِي أَنَا لَسْتُ أَعْمَى عَنِ كُسُورٍ فِي الْغَزَالَةِ<sup>2</sup>

أول ما نلاحظه في هذا السطر تشكيل بصري يحتوي حركتين: حركة العين وفعل التقرير وحركة الغزاة وشكلها، بأداء شفهي تمثل في ارتفاع نبرة صوت النداء "يا أممي" عند التلطف بها بما يسير وفق سياق النداء تسجيلاً بصرياً، فالشاعر يكشف عن مخزون المقاصد ضمن خطاب مأساوي مهيمن دلالي سردي يصف شكل الغزاة، فهي ستظهر بعلل بارزة في فضاء الخطاب، على أنها عرجاء وعوجاء وعشواء تعاني من كل الأوجاع؛ فالغزاة لا تبدو حقيقة، بل غزال رمزي، يندفع بمخيلة معاناة المدينة التي يعتليها النقص.

لقد شكّل "الغار" رمزاً مشتركاً للشعراء والعرب، فانتقل من الواقعة الفردية إلى الواقعة الإنسانية العامة، من هنا خرج من موقعه الجغرافي إلى ذاكرة أمة، تستحضر الهجرة النبوية وما تعاقب عليها من

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص112.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص61.

أحداث؛ فالشاعر جعل من الغار رمزاً مشبعاً بالحماية والنجاة لمن دخل إليه، ليحتمل دلالاته الأيمن والطمأنينة، فهو ميراث ديني وملكيته إثبات حق الإرث المكاني، ومنه يكون ميراث أرض فلسطين إثبات ملكيتها وحق للأمة العربية، ومن حقها أن تحافظ عليه، لكن في نظر الشاعر هي خائفة مدعورة من سيوف الأعداء، يقول:

[ق09، ب03] فَمَا لَكَ تَخَشِينِ السُّيُوفِ بَبَابِهِ كَأَمْ غَزَالٍ فِيهِ جَمَدَهَا الدُّعْرُ<sup>1</sup>

تشبيه مرسل وجه الشبه هو الضعف والخوف وفزعها من الوحوش المفترسة، والأم هي تلك الأمة التائهة التي ما عرفت حماية ولدها والدفاع عنه حتى إنها أصبحت جامدة من شدة الذعر، ومن خشية السيوف التي تنتظرها على عتبة الباب، فالشاعر كشف عن التشابه الحسي "الرمز والمرموز" بواقع مشترك متشابه فالذعر صفة يمتاز بها المشبه والمشبه به "الأم والغزال" و"الأمة والقدس" يوضح الشاعر أن هذا الأمر الذي حدث أمر طبيعي وكأننا نشم رائحة السخرية والتهكم يفوح من هذا السطر.

لقد أدت الغزاة في الديوان دوراً بارزاً في إظهار الانفعال النفسي لدى الشاعر، فكانت دائماً ترمز للتفاؤل بهذا الحيوان الجميل والرشيح الذي عادة ما تتكالب عليه الحيوانات مفترسة.

### 3.5.1. دلالة الظبي في الديوان:

جاء في مجمل اللغة لابن فارس، في باب الظاء والباء وما يثلاثهما أن **الظبي**: هو الظبي المعروف، والجمع أظب وظبي وظباء - **والظبي**: واد، والظبة: حد السيف، ويجمع على ظبين وظبات وقال قوم: هو من ذوات الواو، ويقولون: **ظبوت**، ومنه الحديث: إذا أتيتهم فاربض في دارهم ظبياً فإنه يقول: كن فيهم آمناً كأنك ظبي آمن في كناسه لا يرى أنيساً، **والظبية**: جهاز المرأة، وحياء الناقة كذا يقال، والذي حدثنا به القطان علي بن عبد العزيز عن أبي عبيد عن الأصمعي قال: لكل ذات حافر الظبية، وقال الفراء: يقال: للكلبة ظبية<sup>2</sup>.

يخاطب الشاعر أمته في السطر الأول والتاسع عشر والتاسع والعشرين، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص59.

<sup>2</sup> أحمد بن فارس، مجمل اللغة، تح: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986، ج01، ص604.

[ق09، س01] يَا أُمَّتِي يَا ظَبِيَّةً فِي الْغَارِ ضَاقَتْ عَنْ خُطَاهَا كُلُّ أَفْطَارِ الْمَمَالِكِ<sup>1</sup>

[ق09، س19] يَا أُمَّتِي يَا ظَبِيَّةً فِي الْغَارِ قَوْمِي وَأَنْظُرِي<sup>2</sup>

[ق09، س29] يَا أُمَّتِي يَا ظَبِيَّةً فِي الْغَارِ تَسْأَلُنِي وَتُلْحِفُ: «هَلْ سَأُنْجُو؟»<sup>3</sup>

تتجلى بؤرة التوتر في ثلاثة أسطر من قصيدة "أمر طبيعي"، حيث يظهر توتر الشاعر واضحاً من خلال توظيفه أسلوب النداء مع حدثه، بأن جعله يقدم النتيجة على السبب فكتب "ضاقت.. قومي.. تسألني..". ويعمق دلالة التوقف التوتري بوجود علامة الاستفهام الذي يُعدُّ سمة من سمات الأداء الشفهي المنجز وتدليله التوقف بسبب التوتر ليلتقطه المتلقي على شكل مشهد مرئي.

وظَّف الشاعر علامة الاستفهام ليسجل سمة المنجز الشفهي الغائب صوتياً المقتبس دلالياً وتوظيف نقطي التفسير دلالة على النبرة الصوتية الحاضرة بصرياً ببيائها وتوضيحها.

مشهد الظبية في الغار: ينطوي هذا المشهد تحت لقطات مكثفة بين القرية والبعيدة والمتوسطة والمتحركة والمخفضة، والظبية هي القدس التي تجلت عبر ثلاث لقطات.

1. لقطه الضيق: يقدم الشاعر لقطه شاملة تمثِّلُ انحصارية الأمل الذي لا تحويه لا مكان ولا زمان فالنظرة الشاملة للأحداث هي تلك القنابل ودوريات الجنود التي تجوب في كل مكان، والموت الذي لا مفر منه، فالضيق في نظر الشاعر هو "القرح" و"الغيض" الذي أصابه اتجاه الأمة العربية، وهي اللقطه نفسها التي أسالت الحبر على قصيدة القدس حين، يقول:

[ق01، س78] أَرَأَيْتَهَا ضَاقَتْ عَلَيْنَا وَخَدْنَا<sup>4</sup>

والتي جعلت المتلقي يدرك ويشارك حجم المعركة التي خاضها الشاعر في صورة مرئية، وكأنه أحسَّ بما أحسه بضيق أو عجز وخوف، واستنفد كلَّ وسائله في الحيل ليتجنب الضيق، يقول الله تعالى: ﴿وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحَبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُمْ مُدْبِرِينَ﴾<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص60.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص60.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص61.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص12.

<sup>5</sup> سورة التوبة، الآية25.

2. لقطه القيام والنظر: فهي لقطه تجمع بين القريب والبعيد؛ أي إن القيام دلالة على القرب من المكان وبداية للتأمل والتحديق في الشيء، أما النظر فهو لقطه دالة عن البعد والتوجه والتدبر في تلك الظاهرة، وهي الصبح في إشراق جديد الذي يتنفس شعراً كطفل ينتظر تعلم دواوين أشعار العرب يقول:

[ق09، س16] **إِنِّي رَأَيْتُ الصُّبْحَ يَلْبِسُ زِيَّ أَطْفَالِ الْمَدَارِسِ حَامِلًا أَفْلَامَهُ<sup>1</sup>**

فالشاعر عكس موازين البيان العربي في قضية التشبيه حين شبه الصبح بالتلميذ، فتصور الشاعر وجوب تعلم الصبح أشعار العرب بتشخيص لغوي يكسبه قوة دلالية في مستوى الأداء؛ فيمتلك الصبح مفاتيح العلم من جهة، ومن جهة أخرى يأتي محملاً بالبشائر، فهو يعيد تكرار أيقونة النظر ليحدد معالم الأمل في إشراقة جديدة، يقول:

[ق09، س06] **يَا ظُنَيْتِي مَهْلًا، تَعَالِيْ وَأَنْظُرِي، هَذَا فَتَى خَرَجَ الْعِدَاةَ وَلَمْ يُصَبِّ<sup>2</sup>**

بعد أن قامت الظبية من مقامها، فطلب منها التمهّل والتمعن في النظر لفتى خرج ولم يصبه أي أذى وفي كفه حلوى، يطمئنها ويحثها على الخروج من الغار واستدكار أيام الحرية التي كانت تعيشها لكنها تتربّع بخوف أمام عتبة الغار، لمعرفتها بأنها تشكل فريسة مغرية، يقول:

[ق13، س82] **وَلَكِنَّهَا وَقَفَتْ مِثْلَ ظُنَيْ بِيَاءِ خِبَاءٍ<sup>3</sup>**

3. لقطه السؤال والتلحف: وهي لقطه متحركة تكتسب شكلها في ترابعية؛ أي يُطرح السؤال بالبحاح ولكن يتراءى الجواب عبر أزمنة متفرقة دون أن يستطيع الإجابة بجمالية مطلقة، يقول:

[ق09، س30] **أَنْتِ سَأَلْتَنِي مِنْ أَلْفِ عَامٍ. إِنَّ فِي هَذَا جَوَابًا عَنْ سُؤَالِكِ<sup>4</sup>**

وكان الشاعر يتهرب من الإجابة كما تهرب التاريخ من سؤالها في قصيدة القهوة، يقول:

[ق10، س56] **هَذَا سُؤَالٌ تَعْرِيفِيْنَ جَوَابُهُ يَا حُلُوَّةَ<sup>5</sup>**

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص60.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص60.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص87.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص61.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص66.

ولعل الإجابة تعرفها الظبية أو البنت نوار "القدس" - لتبقى دلالات مفتوحة - ولكن أرادت أن تختبر المحيب كي يمنحها بعض الأمل والطمأنينة؛ فالشاعر كان واعياً بدور الحوار في رفع درجة الإقناع باستعمال نوعين من الحجاج: حوار حجاجي مفتوح، وحوار حجاجي مغلق، وجاء على شكل أسئلة حجاجية في مقدمتها الأداة الاستفهامية «هَلْ سَأَجُوزُ؟» الذي يستدعي الإجابة عنها بالنفي أو الإثبات، فالخطاب ترك فسحة لتعدد الاحتمالات، وخاصة في قول: "هَذَا سُؤَالٌ تَعْرِيفِنَ جَوَابُهُ يَا حُلُوتٌ" هل الجواب يأتي من خلال الابتسامة؟ أم من خلال التجربة القاسية التي مرّت بها البنت - الظبية-؟ أم من خلال الأحداث التاريخية؟ أم من خلال السياق الديني والعقدي؟ أم من خلال الحوار الحجاجي المفتوح على الدلالات فالجواب يبقى «سَرًّا لا حَلَّ له ولكنه ممكن الفهم في آخر الأمر وليس هذا السرّ سوى لغز الوجود- في - الزمان»<sup>1</sup>، ويبقى الأمل مستمرًا في حالة ترقب الظبية.

إدًا فالحجاج عند البرغوثي حجاج سردي مرتبط بالذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، فقد «استثمر خبرًا متواترًا ومعروفًا، وله سلطة التوجيه من أجل استدراج المتلقي فرفع عن النص التخيلي غربته من خلال وصله بحدث تاريخي»<sup>2</sup>، حيث اقترنت أفكاره الثقافية المحفوظة في الذهن مع الأحداث التاريخية، وبلورتها لصالح الخطاب في تحقيق القصديّة والمنفعة والوظيفة الإقناعية.

ينتقل المشهد الظبية من القدس إلى الظبية الإنسان فهي تأتي أحيانًا في شكل طفلة، وأحيانًا في شكل ولد، وأحيانًا في شكل رجل.. يقول:

[ق04، س112] يَأْيَهَا الْجَمْعُ الَّذِي مِنْ أَلْفِ ظَنِّي<sup>3</sup>

يصور الشاعر الجمع وبين كفيه الحجارة، وبلحن فلسطيني وصوت شجي مشهدًا خارجيًا يضح بصراخ الظبي، فهو يطرح فكرة ملاءمة الأوضاع، باعتبارها أحد شروط البناء السوسيو ثقافي، ويعيد تكرار النظام داخل النسق على مستوى المرجعية الثقافية في بعدها الجمالي، برؤيا مغايرة تتجاوز الطابع الاعتقادي، يقول:

<sup>1</sup> هيدن وايت، ميتافيزيقا السردية، الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور، الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، تحرير: ديفيد وورد، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ط01، 1999، ص192.

<sup>2</sup> عبد اللطيف عادل، الحجاج في الخطاب مقاربات تطبيقية، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، مراكش، ط01، 2017، ص74.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص32.

[ق04، س106] يَا ظَبْيَتَانِ أَرَى الْمَلِيكَ إِذَا أَتَى<sup>1</sup>

فهو يقترح تصورًا ذهنيًا لمفهوم "المليك" وفق آليات الإدراك والتمثل والتمثيل، اعتبارًا أن السطر تتحكم فيه سيرورة ذهنية معقدة في تجسيد بلاغي حاملاً لذلك المشهد الرهيب "رؤيا المليك" وهي فكرة تحولت إلى مقياس حجاجي يحتج به الشاعر ضمن أشكال لغوية خاضعة، لتخييل يبرره التصور الذهني، وفي هذا الضوء سيتم اعتماد هذا السطر وفق دليل تفكري مركب من أدلة لغوية.

ثم ينتقل الشاعر من النموذج التصوري، إلى إنتاج الدلالة - النموذج التدلالي - وفق ثلاثة عناصر: الماثول والموضوع والمؤول، للسطرين السرديين، بحيث يسعي إلى ترتيب مراحل الإنتاج وفق السؤال والجواب الإنتاجي، الذي هو جواب إيديولوجي، يقول:

[ق04، س48] يَا ظَبْيَتَيْنِ مِنَ الْبَشَرِ<sup>2</sup>

[ق04، س49] أَنَا مِنْكُمْ يَا ظَبْيَتَانِ<sup>3</sup>

لقد رفع الشاعر روح معنويات الظببتان في هذا المشهد استعداداً نفسيًا، بقوله: أنا منكما يا طفلتين لا تخافا، فأهلنا من حجر وصلابة وأهل وداعة وصبر.. وهما يحدقان بنظرات الحيرة ويحتميان به على مرئ الحقيقة، فالتشبيه جمع بين المشبه والمشبه به، وهذا إقرار بأنهما متقاربتان في قدرهما المحتوم، حيث لا مكان للمعنى في ظل ارتحالاته اللامحدودة والمجردة والمعزولة عن السياق، لذا حاول الشاعر استحضر كل أشكال التدليل لكنه لم يستطع، لأن المشهد تم تشكيله بصور اعتباطية في شكلها المحسوس المجرد، يقول:

[ق13، س85] يُشِيرُ «نَعَالٌ» لظَبْيِي يَلِيهِ وَظَبْيِي يَلِيهِ<sup>4</sup>

تستند دلالة الحركة لهذا السطر أمام تمثيل بصري في معرفة سابقة بما يرافقها من استعمال نفعي، فالدلالة مودعة في الإشارة باليدين وبعلامة غير ملفوظة حققت فعلها الإنجازي، بهوية لفظية - بصرية - أساسها ضمان المتعة التواصلية، وعليه ف«إن الغاية من وجود اللفظ هو تدعيم الصورة

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص32.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص29.

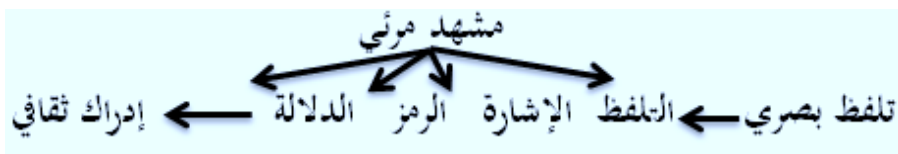
<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص29.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص87.

والصورة يجب أن توحى باللفظ وتستدعيه<sup>1</sup> بلقطات تتابعية لجزئيات الصورة؛ فمشهد "ظبي يليه ظبي" لا يكلف العين عناء البحث، وإنما يكلف الذاكرة البحث في خطابات ثقافية غائبة، كقول زهير بن أبي سلمة عن مشهد العين والآرام والأطلاع، يقول:

بِهَا الْعَيْنُ وَالْآرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ<sup>2</sup>

فمشهد "الخلفة" هو نفسه مشهد مثير وليد فعل مباشر "ظبي يليه ظبي"؛ أي إذا ذهب ظبي يليه ويخلفه ظبي آخر حاملاً معنى مليء بالدلالات الخفية في نسق بصري، والرسم التالية توضح ذلك:



إن الفعل التأويلي لهذا السطر من قصيدة "سفينة نوح" يصعب القبض على دلالته، فهو يتأرجح بين العلامة البصرية والإدراك الثقافي، فتراكم الأسئلة قد يُذهبُ المعنى كقول: يشير لمن؟ "تعال" على من تعود؟ ولماذا ظبي يليه ظبي؟ ولماذا لم يشير إليهم دفعة واحدة؟.. أسئلة كثيرة لعل السياق التداولي سيبحث وراء هذا الخطاب والمعنى الخفي بانتهاء القصيدة والعودة بقراءة أخرى.

أردنا أن نوجز دلالة الحيوان في الديوان باختصار شديد نظراً لكثافته، وتغاضينا عن بعض الحيوانات، لأن دورها كان ثانوياً، وتأتي على التوالي، مثل: الفئران، يقول:

[ق07، س04] وَيُضِيءُ الْفُئْرَانَ وَأَكْيِيسَ الْقَمَامَةِ السَّوْدَاءِ<sup>3</sup>

والذباب، يقول:

[ق07، س21] سَتَحُطُّ الدُّبَابُ بِأَصْرَارٍ عَجِيبٍ<sup>4</sup>

وكأننا مع مشهد رهيب بهبوط طائرة على المطار يتقرب هبوطها جميع من يراها، وصف بتشكيل لغوي جميل من شاعر يحاكي عنتره في وصف الذباب قائلاً:

<sup>1</sup> سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، ص68.

<sup>2</sup> ديوان زهير بن أبي سلمة، ص103.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص49.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص50.

غَرِدًا يَسُنُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ فِعْلُ الْمَكِبِّ عَلَى الزِّنَادِ الْأَجْدَمِ<sup>1</sup>

كذلك طائر الغراب في مشهد المفارقة الذي يرسل إشارات تحذيرية، يقول:

[ق07، س43] وَيُؤَاصِلُ الْغُرَابُ تَحْذِيرَهُ<sup>2</sup> فالغراب لا يأمن شره فكيف ينقل رسالة تحذير

والضبع كذلك فهو ينتظر بداية المطاردة على اليابسة، لا يأمن شره، يقول:

[ق07، س51] مُشْتَبِكُ الْعُيُونِ، مَا بَيْنَ كُلِّ ضَبْعٍ وَغَزَالٍ<sup>3</sup>

والمهرة في ولادتها العسيرة التي تترقبها الحيوانات المفترسة، يقول:

[ق20، ب12] تَكُونُ كَمَهْرَةٍ وُلِدَتْ حَدِيثًا تَقُومُ عَلَى مَرَاحِلٍ ثُمَّ تَهْوِي<sup>4</sup>

والطاووس، والنعام، والدجاج، في نرجسيتها وخيلائهما، يقول:

[ق10، س12] طَاوُوسًا، نَعَامًا، أَوْ دَجَاجًا صَاخِبًا<sup>5</sup>

والخيل، يقول:

[ق14، س04] الْخَيْلُ تَرْكُضُ فِي الشَّوَارِعِ لَا تَرَى إِلَّا هَوَاهَا<sup>6</sup>

في هذا السطر مشهد درامي يتركز على مجموعة من الحركات الفنية داخل الخطاب، حيث تم استدعاء الخيل كطرف في المشهد الدرامي وتجسدت كالطفل الذي يتصرف بهواه كما يشاء، إنها حركة درامية تُبَيِّنُ من خلال الكاميرا الشعرية التي يحملها الشاعر داخل الخطاب في قوله: "تركض لا ترى"

والفهد، دلالاته السوداء، سرعة التنفيذ والاجهاز على الفريسة، يقول:

[ق16، س13] وَالْفَهْدُ مَكْتُوبٌ عَلَى مَخْلَابِهِ التَّارِيخُ<sup>7</sup>

<sup>1</sup> ديوان عنتره، تح: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، دط، 1964، ص198.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص51.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص52.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص121.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص63.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص91.

<sup>7</sup> المصدر نفسه، ص95.

والنسر في تشبيهٍ للحاكم، ودلالته حب السلطة والتملك، يقول:

[ق04، س151] وَيُطْمِئِنُونَ النَّسْرَ فِي أَعْلَى السَّمَاءِ بِأَنَّهُمْ مَنَحُوهُ تَرْقِيَةً<sup>1</sup>

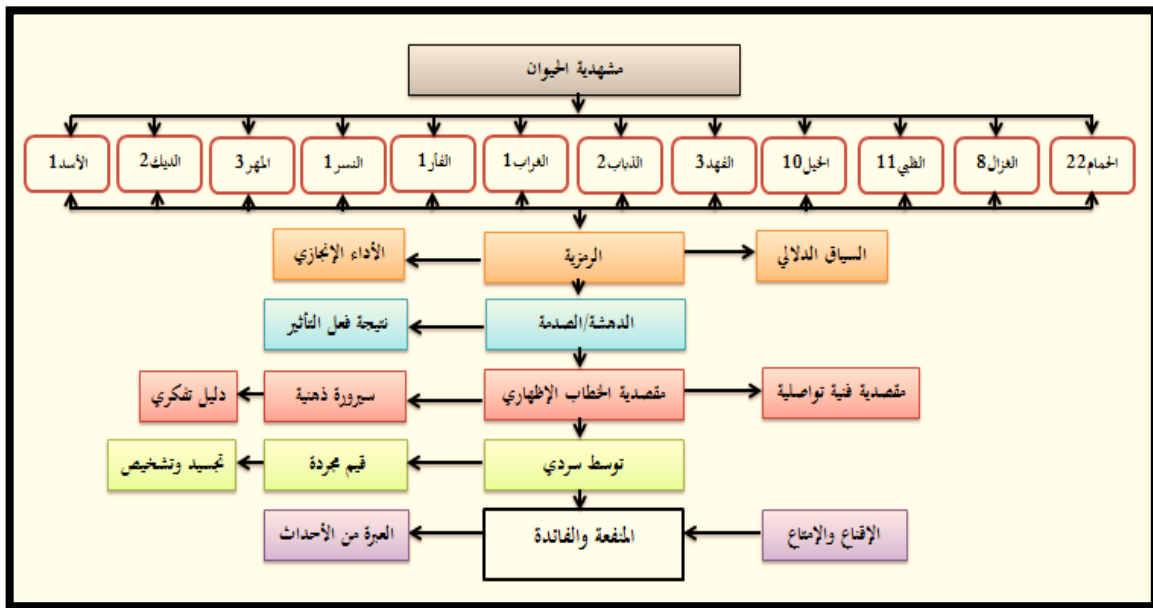
والديك، يقول:

[ق18، س74] نَحْنُ مَنُ صَاحِ الدِّيكِ أَلْفَا<sup>2</sup>

والأسد في شدته وغلظته وافتراسه، يقول:

[ق18، س78] غَيَّرَ أَنَا فِي بَطُونِ الْأَسَدِ بِنْتَنَا<sup>3</sup>

وتبقى بعض الحيوانات لم يتم ذكرها: كالمها، الثعلب...، وحيوانات معظمها من سلالة الطير فهي علامات سيميائية تم تداولها في الديوان استنادًا على سياق ورودها، وهذه خطاطة تحمل المشهد المرئي للحيوان على الشكل التالي:



### المشهد البانورامي للحيوان في الديوان:

إن كثرة الحيوانات الأليفة في الديوان كالغزال والظبي والخيل والمهر دلالة على الخوف وتسهيل عملية الافتراس، وقلة الحيوانات المفترسة كالفهد والنسر والأسد دلالة على القوة والمكر، فالعدو وحيد

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص34.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص103.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص103.

ولكن مكره شديد، فمُرادُه تشتيت كثرة الحيوانات المحيطة به؛ من هنا أتى دور الشاعر ليضعنا في موقف حرج وفي مشهد درامي له قيمة دلالية إنسانية خالصة، تندمج بروح الإنسان وحياته، لذا حاول تمرير أفكاره عبر قناعات مشهدية داخل الخطاب، بوصف تلك الحيوانات أجسادًا تتحرك داخل المشهد الدرامي، لترصد الواقع الإنساني المعاش. فالشاعر طرح تجربته الدرامية في الوجود على فضاء الخطاب الشعري بخيالات واستعارات وتشبيهات..، ومن ثم يصبح المشهد الدرامي مشهدًا مجسدًا لصراع بين الخير والشر بشكل عام سواء في نظامه الرمزي أو الأسطوري، أو مجازًا حقيقيًا يعتمد فيه على معطيات تراثية.

### 6.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للألوان:

لقد تم حصر الألوان داخل الديوان على خلفية سيميائية للشاعر، وذلك لمحاولة خلق حركة مرئية ورمزية، فقد أدرج الأشياء وقام بتلوينها لتحفيز ذاكرة المتلقي ودفعها في عملية تواصلية مع عناصر مشهدية وتداولية، غير أن الألوان التي أُختيرت إنما هي واقع مرئي موجه للبحث عن الهواجس المتعلقة بالواقع المرير التي تعيشه الشعوب المضطهدة، ذلك أن السياق الكلامي قد يظهر خلف توظيف الخبر الواقعي، وتأسيس لدلالات تقوم مقام المخالف للمألوف، لأنَّ «أول الألوان البسيطة الأبيض.. يمثل الضوء الذي بدونه ما كان يمكن رؤية لون، والأصفر التربة، والأخضر الماء والأزرق الفضاء، والأحمر النار والأسود الظلام الكامل»<sup>1</sup>، وتيمم من الشعراء الذين وظفوا اللون الأسود والأحمر بكثافة في الديوان.

#### 1.6.1. سيميائية الامتزاج اللوني "الأسود والأحمر":

تبدو هذه الثنائية التلوينية متصلة في عدة مواضع من الديوان في سلسلة ترابطية من الوحدات فهي تصنع عالمها الضوئي في نسيج علاماتي بين لونين هما: الأسود والأحمر اللذين صنعا محاولة مرئية كدلالة مكونة داخل الذهن العربي المتصلة بالخراب والأوهام.. يقول:

[ق05، س52] يَتَقَاتَلُ الْأَسْوَدَانِ وَالْأَحْمَرَانِ<sup>2</sup> ويقول:

[ق05، س50] جَيْشَانِ أَحْمَرَانِ وَجَيْشَانِ أَسْوَدَانِ<sup>3</sup> وهي بذلك مزاجية أو

<sup>1</sup> أحمد مختار عمر، اللغة واللون، كلية دار العلوم، القاهرة، ط2، 1997، ص111.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص41.

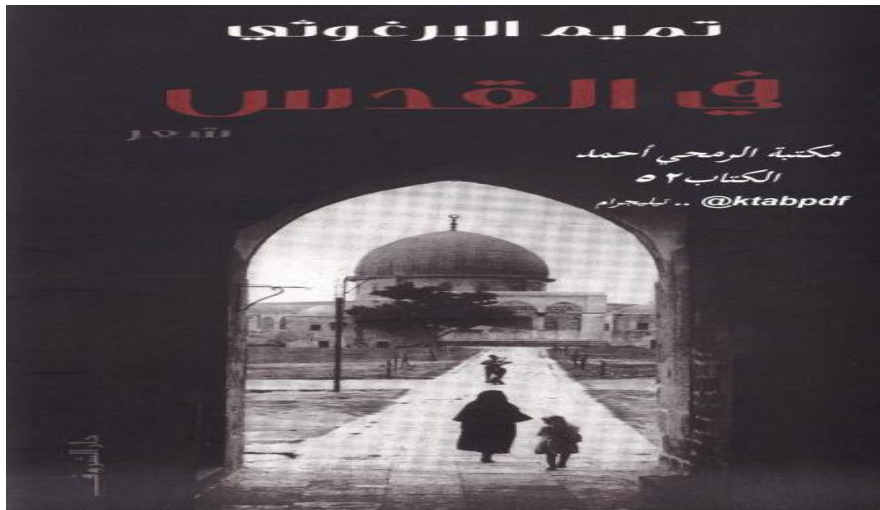
<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص41.

تواصل بين لونين منتجين لتلوينات عدة، ما يجعل قصيدة "حديث الكساء ووحدة الأمة" تصنع محاولة تأصيل المرثيات التي تتفاعل بداخلها المسألة العقدية، لذا يُعدُّ تقابل الأحمر والأسود جزءًا من لعبة الحرب والفساد لأهل الأرض؛ بحيث استخدم الشاعر اللونين لحالة الصراع والتوتر التي تمر بها الأمة العربية، فهما رمز للشر والموت، فينشران الدمار على الأرض لا يهما الأشلاء ولا القتلى، يقول:

[ق16، س12] شَبَّهْتُ أَرْدِيَةَ السَّوَادِ عَلَى الرِّمَالِ بِجِلْدِ فَهْدٍ<sup>1</sup>

فالشاعر صرح بالتشبيه على أن الموت مثل جلد فهد لا تعرف بداية زخرفته من نهايته، فالتشبيه علامة على الدمار والفساد الذي نجم عن الجيشين الأسودين والأحمرين.

ومن عجيب المفارقة أن للديوان صلة بهذا اللونين؛ حيث جاء الغلاف أسودًا قائمًا مرسومًا عليه بوابة القدس باللون الأسود مفتوحة على مصراعيها دلالة على الظلام التي تعيشه المدينة، كما جاءت كتابة العنوان - في القدس - باللون الأحمر دلالة على أن المدينة في خطر دائم، والشكل التالي يوضح ذلك:



يقول الشاعر في هذا الصدد:

[ق02، س64] بِيَضَاءِ سَوْدَاءٍ مِنْ عَامِ نَكْبَتِهِ<sup>2</sup> ويقول أيضًا:

[ق05، س57] نَصْفُهَا الْأَعْلَى أَحْمَرٌ وَالْأَسْفَلُ أَسْوَدٌ، أَوْ الْعَكْسُ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص95.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص17.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص41.

وكانه يقول لقد غيمت السماء بجمرتها وأسودها في سيميائية امتزاج على القدس وأطبقت الأرض بسوادها وأحمرها على المدينة، مشهد رهيب خيم عليها فلا إلى الأعلى النجاة، ولا إلى الأسفل النجاة، وسبب ذلك هو تحالف قوى الشر على الخير، في قوة الفعل الإنجازي، الذي يدعو إلى الاستمرارية دون انقطاع في فعل "يتحالف"، يقول:

[ق05، س54] يَتَحَالَفُ كُلُّ جَيْشٍ أَسْوَدَ مَعَ نَظِيرٍ أَحْمَرَ<sup>1</sup>

يرمز الأسود والأحمر إلى الحملات الصليبية التي أثرت تأثيراً كبيراً على الأمة العربية الإسلامية وأهككتها بظلمها وفسادها، بسفك الدماء وإشعال فتيل الحروب، فهي من شيمتهم، لذا كان الخوف بادياً على الظبية، يقول:

[ق09، ب05] قَدْ ارْتَجَفْتُ فَايْبُضَّ بِالْخَوْفِ وَجْهَهَا وَقَدْ ثُبَّتْ فَاَسْوَدَّ مِنْ ظِلِّهَا الصَّخْرُ<sup>2</sup>

أراد الشاعر الربط بين اللون الأبيض "الصفاء والطهارة" واللون الأسود "الحزن والألم"، وبين الخوف والتشتت على عتبة الباب، لتخرط سيمياء التمدل فتسترجع الماضي الأكثر خطورة- الحروب الصليبية- حيث تترسخ صورتها في الذهن لما تمُدُّنا بالتشتت والارتجاف والرغبة بالاختباء في الغار فالبيت علامة الذاكرة، موحية بغلبة اللون الأسود على الأبيض في صراع مشهدي، ويؤكد حين يقول:

[ق11، ب07] وَمَا تَبَيَّضُ بِالْقَمَرِ اللَّيَالِي وَلَكِنْ هُنَّ حِينَ يَغِيبُ سُودُ<sup>3</sup>

على أن عملية ربط اللون الأسود بالأبيض جاءت دون جدوى، فضوء القمر غائب في الحالتين وهو يعكس إحساس معاناة الذات وهمومها بفقدان الشهيد، فالشاعر ربما استحضر أحد الشخصيات المهمة كالرئيس الراحل أبو ياسر وكذا شهداء المقاومة، ليستدل بهما على اللون الأبيض في رثاء مرير الذي مزجه بالأسود القائم ورسم معاناتهم التي مروا بها.

إلى أن يأتي عنصر التضاد اللوني بالربط بين الصفاء والأحزان ليعكس بذلك ثنائية الصراع بين العزيمة والهزيمة، فالأسود يصعب التغلب عليه ما لم تتضافر الجهود، كالصبر والفتنة، وقد تحدث الشاعر عن غدر اللون الأسود، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص41.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص59.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص67.

[ق12، س54] وَإِنَّ اللَّيْلَ أَسْوَدُ كَالْتَمْرِ كُلِّ لَيْلَةٍ تَمْرَةً<sup>1</sup>

استعمل الشاعر في هذا السطر صورتين بيازية: أحدها تشبيه الليل بسواد التمر- العجوة- والثانية كناية عن الصوم والجوع، فسواد الليل سكون بعده عاصفة، ودلالته أيضاً: بداية لوقت الإفطار في شهر رمضان تحت قصف عنيف، حتى إن الشاعر أثبت عظيم الأجر الذي سيناله في قوله: ليس يبني وبين الجنة إلا هذه التمرات، دلالة على أن الناس صيام تحت قصف عنيف، فهي العلامة الرئيسة في دخوله إلى الجنة - باب الريان -.

من هنا نرى أشلاء الشهداء تتساقط شيوخ، أطفال، نساء، تحت قصف الطائرات، يقول:

[ق18، س45] وَالْعَلَامَاتُ عَلَيْهِ كُلُّهَا أَبْيَضُهُ أَسْوَدُهُ أَحْمَرُهُ أَخْضَرُهُ<sup>2</sup>

يقوم هذا البيت من قصيدة بعنوان "قبلي ما بين عينينا اعتذاراً يا سماء" على سيميائية امتزاج لوني وبتشبيت الألوان التي تقوم العلامة بجمعها في سيميائية لا متناهية؛ حيث تتنازع الذات والإحساس بين اللون الأبيض والأسود والأحمر والأخضر ويظهروا على سطح مرئي متعدد ومحدد يفتح على عدة دلالات لا تقبل التعديل أو التغيير، في حين يظهر الأخضر في الأخير كعلامة للحياة الأبدية، تُهدئ الغضب والحزن، وعليه يفتح على الطمأنينة والسلام، ما جعله يرتبط بالجنان في المرجعية الإسلامية.

فتميم استعان بعدة ألوان لوصف الشهيد وهو مسجى على فراش الموت وعلى أكتاف الناس فهي تضمنت السيرورة التأويلية: "البياض" وهو البشرة لأهل الميت، و"الأسود" على الجبين علامة العبادة، و"الأحمر" دلالة الدماء التي لم تجف، فالشاهد يدفن على هيئته، و"الأخضر" دلالة على الاستقبال الملائكي في الجنة. إن هذا التدرج اللوني زاد السطر جمالاً "فالعلامة رمزية حجية قانونية".

من هنا تبدأ الصلوات والبشرى والبكاء على الشهداء، يقول:

[ق13، س72] تُصَلِّي عَلَيَّ الَّتِي أَتَشَحَّتْ بِالسَّوَادِ<sup>3</sup>

أما الجانب المظلم الذي سبب هذه الأحداث والمآسي هي السياسة الخبيثة التي اشترت ذمم الحكام بثمن نجس مفادها حب المال والعيش الرخي والخوف من العدو، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص80.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص101.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص87.

[ق19، ب72] **وَلِي حَاكِمٌ بَيْنَ الْأَسْوَدِ تَأْرَنْبَا مَضَى يَشْكُرُ الْأَصْحَابَ فِي قَوْتِهِ الظُّبَا<sup>1</sup>**

وكانه لا يترجل إلا على بني قومه، ويجب الظهور في الحفلات والديكورات والأضواء والمشى على البساط الأحمر، أما العدو فلا يستطيع فعل له شيء، يقول:

[ق04، س122] **وَالْبِسَاطُ الْأَحْمَرُ الرَّسْمِيُّ مُمْدُودٌ<sup>2</sup>**

إن الشاعر محاصر من جميع الأطراف، فقد دب الفساد في كل شيء فمرة يعاني من أصحاب القرار، وثانية يعاني من قضية التحرر، وثالثة يعاني من العدو الغاشم، ورابعة يعاني من الحكام، هذا الأخير يمثل البؤرة والعائق الكبير لديه بكل رموزه الدلالية، فيرتفع من خطية الأوصاف المادية إلى رؤيا. تنتقل دلالة اللون الأحمر المتسلطة، إلى دلالة الأسود المتمثلة في الشجاعة والانتقام، يقول:

[ق12، س19] **أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ بَعْمَامَةَ سَوْدَاءُ<sup>3</sup>**

والمعروف عن العمامة السوداء دلالة على القوة والثأر والمجاهدة في الحروب، ومن الأوائل الذين ارتدوها خلفاء بني العباس وأولهم العباس السفاح، وأبو جعفر المنصور، يقول:

[ق12، س21] **ثُمَّ إِنَّ الْعَرَبَ إِذَا طَلَبَتْ الثَّأَرَ تَعَمَّمَتْ بِالسَّوَادِ<sup>4</sup>**

دلالة على الحزن والحداد وهذا يستدعي لاسترجاع الدم المهدور، ومن خلال العلامة المرئية فإنها ترمز إلى فكرة الانتقام لتصبح "علامة أيقونية تصديقية".

### 2.6.1. سيميائية اللون الذهبي:

وهو «لون من الألوان الحيادية وهو لون معدن الذهب وهو من المعادن الثمينة والنادرة في الطبيعة، ومن خاصية هذا المعدن أنه لا يصدأ، وللون الذهب دلالات معنوية وروحية كثيرة»<sup>5</sup>، واللون الذهبي يتغير بفعل انعكاس الشمس عليه حين ترى القدس وخاصة قبة الصخرة، كما قال الشاعر حين ذكر ثان لون في الديوان، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص118.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص33.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص78.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص78.

<sup>5</sup> ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط01، 2012، ص77.

[ق01، س36] قُبَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ، تَبْدُو بِرَأْيِي، مِثْلَ مِرَاةٍ مَحْدَبَةٍ تَرَى وَجْهَ السَّمَاءِ مُلَخَّصًا فِيهَا<sup>1</sup>

يسعى هذا السطر إلى محفل دلالي يتجلى من خلال تنظيم لبنيات سيميائية لصيقة بالفعل التأويلي، محكوم بتشكيل المعنى وتنظيمه داخل مشاهد مادية قصد تداولها، وتمثله في أفعال: "تبدو ترى"؛ فالقبعة الذهبية يحلم بها كل عربي بزيارتها والصلاة تحت سقفها، والشكل التالي يوضح لونها الذهبي البهي الذي ترى فيها وجه السماء:



[ق21، س23] أَخْضَرُهُ مُلْتَبِسٌ بِالذَّهَبِ<sup>2</sup>

يرمز الأخضر إلى الصفاء والحياة الهنيئة، ويرمز إلى النعيم من خلال لباس أهل الجنة، فهو أحيانا يتلبس بالذهبي دلالة على النظرة المستبشرة للعالم، فالشاعر وصف قمة جبل من بلاده على أن الحياة السعيدة تكمن في أعلاه، فالأخضر المذهب -السنابل- هو الطمأنينة والهدوء والمتعة، هذين اللونين "أيقونة بصرية حجية" تبعث في المتلقي الراحة والتلهف لزيارة هذا المكان.

[ق21، س44] مِّنَ الصَّافِيحِ اللَّيِّنِ الْمُذَهَّبِ<sup>3</sup>

ظاهرة معقدة تجمع بين المال والملك، كما أنها رسالة تقريرية وتوجيهية وإيجابية؛ مرتبطة بالتمفصلات الممكنة للسنن المشهدي، فما يراه المشاهد الصفيح المذهب، هو لغة من العلامات يعيد إنتاج الدلالة بقناعة سيميائية متفردة.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص09.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص124.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص125.

## 3.6.1. سيميائية اللون الأزرق:

اللون الأزرق يعكس الثقة والبراءة والشباب، ويوحى بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل وصاحبه ينشد البيئة المرئية الخالية من الاضطراب والإفساد، فتتحرك فيها الأمور بعفوية ونعومة في اتجاهاتها المعتادة وتظللها العلاقات الطيبة بالآخرين<sup>1</sup>.

[ق01، س35] في القُدسِ تَعْرِيفُ الجَمالِ مُثَمَّنُ الأَضلاعِ أَرزَقُ،<sup>2</sup>

فهو أول الألوان ذكراً في الديوان مع صفة جميلة اتسم بها، حيث يفتح الأمل نحو الرؤية المستقبلية الجمالية، ويكره ويريد امتلاكه لنفسه ليجعله الجانب المشرق والفأل في حياته وحياته مدينته يقول:

[ق03، س01] أَنَا لِي سَمَاءٌ كَالسَّمَاءِ صَغِيرَةٌ زَرَقَاءُ<sup>3</sup>

يبدو أن الشاعر يبحث عن الحرية عبر السماء حيث يحاول تملك السماء التي تحيط به فضمير "الأنا" يحدد المسار السردى لفضاء هذا السطر من القصيدة، ويسعى لإزالة الخوف عبر أيقونة صفة السماء "الزرقاء" فالمسافة بين سماء الشاعر والسماء هي رحلة أحلام يحددها البعد الاجتماعي المحيط به، فالسماء علامة سيميائية حقيقية قائمة على ركيزة حسية أسندت إلى اللون الأزرق، الذي يمثل: النقاء، الصفاء، الحياة، الانفتاح، الحرية.. أما الجوهر فهو الطابع المرئي - طيف الألوان - الذي يسببه هذا المجال الفسيح بوصفه مدرجاً محتملاً.

إلا أن هذا اللون تحول من الخير إلى الشر بفعل السياسة الخبيثة التي أيقظت الشاعر من سباته فقد أخذ اللون منعرجاً خطيراً كونه أخذ دلالات أخرى بسبب وورده في السياق، فهذا هو يُحمل محمل الشر والخوف في هذا السطر من قصيدة في القدس، يقول:

[ق03، س19] وَإِذَا أَتَتْهَا الطَّائِرَاتُ بِكُلِّ مَوْتٍ أَرزَقِ العَيْنَيْنِ يَرَفَلُ فِي الحَدِيدِ<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص183.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص09.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص21.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص22.

قرن الشاعر اللون الأزرق بالموت، دلالة على الرعب والخوف الشديد والهول، فالمشهد المرئي انتقل عبر الصور الذهنية فانعكست عليه و على المتلقي سلْبًا وحرْنًا، فالعلامة تجسدت في اللون الأزرق على أنه شهاب يدمر كل من يراه على الأرض، يقول:

[ق01، س55] فخاف أميرها من زُرْقَةٍ في عَيْنِهِ الْيُسْرَى<sup>1</sup>

والظاهر أن العرب قديماً كانت تخشى أصحاب العيون الزرقاء نتيجة العين والحسد، ورد القرآن الكريم في مشهد الكافرين يوم الحشر يقول الله تعالى: ﴿يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾<sup>2</sup>، أي: أحد البَصَر؛ لِأَنَّ الْأَزْرَقَ يَكُونُ أَحَدَ بَصَرًا<sup>3</sup>، والظاهر بيبرس لما أتى مصر خاف الأمير من زرقه في عينه اليسرى<sup>4</sup>، دلالة على القوة والشأن الذي يسير إليه، حين اعتقاله الملك، حتى أصبح غلاب المغول، فعلامة الزرقه تصويرية شاهدة عينية، والرسمه توضح ذلك:



وقد اقتزن اللون الأزرق أيضاً بالخوف حين، يقول:

[ق15، س15] بَعَيْنٍ عَلَيْهِ وَأُخْرَى عَلَى زُرْقَةٍ فِي السَّمَاءِ<sup>5</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص10.

<sup>2</sup> سورة طه، الآية 102.

<sup>3</sup> ينظر: أبو المظفر، منصور بن محمد بن عبد الجبار ابن أحمد المروزي السمعاني التميمي، تفسير القرآن، تح: ياسر بن إبراهيم وغنيم بن عباس بن غنيم، دار الوطن، الرياض، ط01، 1997، ج03، ص345.

<sup>4</sup> ذكر المقرئزي بأنه وصل حماة مع تاجر وبيع على الملك المنصور محمد حاكم حماة لكنه لم يعجبه فأرجعه وذهب التاجر به إلى سوق الرقيق بدمشق وهو في الرابعة عشر من عمره، وباعه هناك بثمانمائة درهم، لكن الذي اشتراه أرجعه للتاجر ليعيب خلقي كان في إحدى عينيه (مياه بيضاء)، فاشتراه الأمير علاء الدين أيدكين البندقداري) صاحب الخانقاه في بركة الفيل بالسيدة زينب؛ وبه سمي البندقداري. ثم انتقل بعد مصادرة ممتلكات سيده علاء الدين أيدكين إلى خدمة السلطان الأيوبي الملك الصالح نجم الدين أيوب بالقاهرة. ثم أعتقه الملك الصالح ومنحه الإمارة فصار أميراً. كان بيبرس ضخماً طويلاً ذا شخصية قوية، وصوته جهوري وعيناه زرقاوان، ويوجد بإحدى عينيه نقطة بيضاء، وقد يكون سبب زرقه عينيه أن أصله كان مختلطاً. كان شعار دولته "الأسد" وقد نقش صورته على الدراهم.. ينظر: الظاهر بيبرس <https://ar.wikipedia.org/wiki>

<sup>5</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص94.

فالعينان في حالة ترقب، الأولى تنظر إلى الولد المصلوب، والثانية تنظر إلى السماء الزرقاء تنتظر الفرج القريب، فهي "علامة تصويرية أيقونية قانونية"، لتنتقل إلى مشهد الرؤية في اللوحة، يقول:

[ق07، س62] **وَيُشَكِّلُ نَفْسَهُ كَلِمَاتٍ بَيَضَاءَ عَلَى لَوْحَةٍ زَرْقَاءَ<sup>1</sup>**

لو تفحصنا اللوحة الزرقاء التي رآها الشاعر لما وجدناها صافية، «فالعين لن تجد رؤية كافية فيزيولوجيًا إلا ركزت في المركز»<sup>2</sup>، فنظرة الشاعر انحرفت عن الحقل الرؤيوي الحقيقي، بزيع المشهد الذي يقودنا إلى عدم الاستقرار، بعرض مفاهيم على صعيد جمالي إخباري، فاللوحة الزرقاء نسق بعيد يصعب فهمه وإدراكه للعلامة المرئية؛ لأن التجانس اللوني يعطل مستوى الإنجاز، إذا اعتبرنا تشكيل الكلمات حقًا كلمات مكتوبة، فإن الزاوية هي التي تحدد التناقض اللوني في بعدها التداولي.

إذن فالمشهد المرئي ينطلق من التصور الحسي الانزياحي بمنورة بلاغية على خلفية زرقاء للوحة مفادها الحضور والغياب في "علامة تصويرية شاهدة قانونية" تمنحنا الوهم اللذيد على حدّ تعبير محمود إبراهيم، وها هو يعيد توظيف اللون الأزرق على الثياب توحى بحاجة صاحبها إلى النوم، وأيقونة تدل على أنها من لوازم الراحة، يقول:

[ق11، س104] **أَضَعُ الْبِيْجَامَا الزَّرْقَاءَ وَقُبَّعَةَ الصُّوفِ فِي الْكَيْسِ<sup>3</sup>**

فدلالة البيجاما الزرقاء في سياقها التداولي همّ وعمّ على فراق الأحبة والشهداء، وهو رحيل يحمل أمنيات عديدة في مقدمتها "الموت في القدس"، فالعلامة أيقونية تعيد إنتاج بعض شروط الإدراكية المرئية، وذلك بواسطة اختيار احتمالي للحقل الإدراكي عند اللون الأزرق.

يقول: [ق18، س49] **اسْمَعِي يَا هَذِهِ الزَّرْقَاءُ يَا بَيْتَ الْقَضَاءِ<sup>4</sup>**

فالشاعر يتحاكم إلى سمائه يسألها أن تعدل بالحق، وكأنه في حالة عدم الرضى، لأنه لم يدعها باسمها واكتفى باسم الإشارة "يا هذه" كاسم إشارة للمفرد المؤنث، والصفة - اللون - ، دلالة على التنبيه، لأن تقديم الفعل على المنادي من التأكيدات، بما أن «المكون المنادي مركبًا إشاريًا فإنه يسبق

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص52.

<sup>2</sup> جماعة مو، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، ص228.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص72.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص101.

بأداة النداء "يا"»<sup>1</sup>، فهو يأخذ قوة إنجازية الأمر وقوة إنجازية الإنجاز على التوالي في الحين أن المكون المنادى يجمعهم في شكل ثابت وهي القوة الإنجازية "النداء"، ينتقل الشاعر من المعاتب لصاحبة الزرقاء إلى المادح لها، بالتوسل إليها كي تحمي الجثمان المسجى، يقول:

[ق18، س25] نَرْفَعُ الْجُثْمَانَ أَعْلَى عَلَّهْ يَدْخُلُ فِي أَرْزَقِهَا<sup>2</sup>

حركة دينامية مأساوية بفعل "الرفع والحمل" يتمفصل فيها السنن الأيقوني فهي غير واضحة المعالم رغم العلامة المجردة "الجثمان" كملفوظ أيقوني يسهل عناصر السنن، تبقى أيقونة اللون كمقدمة استدلالية لتعربة المعنى في مختلف المشاهد، كالمشهد السينمائي في متواليه تركيبية حقيقة لمشهد سائق السيارة الصفراء وهو يودع القدس بعد زيارة تماهي وانصهار وتواصل.

لذا ورد اللون الأصفر في الديوان مرة واحدة وهو ثالث الألوان لدلالته على البهجة والسرور أما عن السيارة الصفراء دلالة على مهنة يمتنها سائق الأجرة، ومعظم الدول سواء كانت عربية أو غربية تتخذ من اللون الأصفر كسيارة أجرة، وهي أيضاً تداولية التواصلية، يقول:

[ق01، س80] سَائِقُ السَّيَّارَةِ الصَّفْرَاءِ، مَالٌ بِنَا شَمَالًا نَائِيًا عَنِ بَابِهَا<sup>3</sup>

يصح لهذا السطر أن يكون في آخر الديوان كخاتمة، وكنهاية لزيارة دامت مدة من الزمن وانتهت بنهاية كتابة الديوان، فكل هذه الألوان تم اختيارها من قبل الشاعر على أساس مسلمة مفادها الميل الشخصي نحو لون ما ورفض لون آخر، يمكن تفسيره على أساس نفسي، وهي تندرج في حقل دلالي **Semantic Field** أو حقل معجمي **Lexical Field** على اعتبار أنها مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام؛ فالسيارة الصفراء أشبه ما تكون رسالة مفتوحة على الدلالات، أولها: غرابة المكان وكأن صاحبه لا ينتمي إليه، ثانيها: الاستعداد للعودة بالإشارة صريحة معلنةً بذلك أن لا مكان لك هنا، فالمدينة ليست مدينتك.

ولهذا عُدَّ هذا السطر كفاءة سياقية تنفتح على الفعل التأويلي "مال" بمعرفة ملابسات الفعل الكلامي، في حوار تلقاه المتلقي ضمن قوة كلامية إنجازية، ذات مؤشر "الأنا" و"بنا" بهيئة حضور

<sup>1</sup> أحمد المتوكل، الوظائف التداولية، ص169.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص100.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص12.

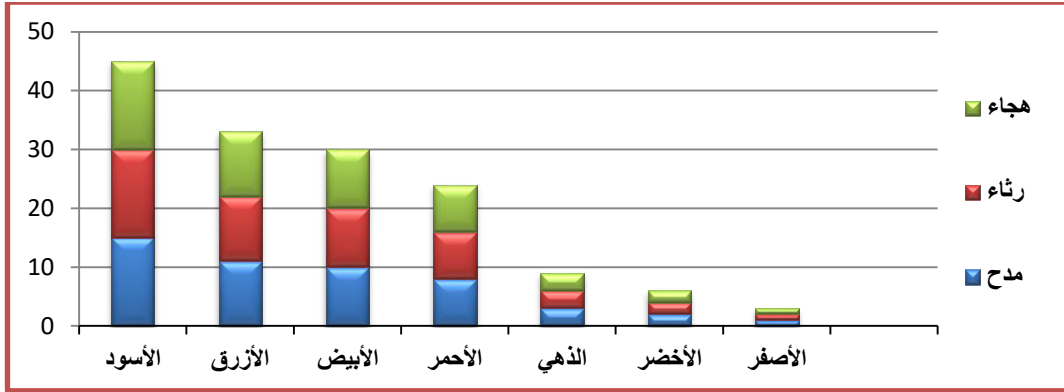
الزمان والمكان والظروف المحيطة بهم، والمثير للانتباه أن الدلالة والقصد لم تحل إلى الشوق والحنين، بل اكتفت الابتسامة والرد: أحرق أنت؟ أجننت؟ فإني لا أرى في القدس إلا أنت، جملة تقريرية شكلت الهيكل النظامي للغة مستعملة عند تميم.

**خلاصة:** إن إدراك العالم المرئي داخل الديوان، قد صنع ملامح جديدة للخطاب الشعري العربي المعاصر، فالألوان حركت المعنى داخله وفق سيرورة دلالية تتغير بتغير المسار الحكائي؛ حيث اعتمدت على سلسلة من الدلالات الضوئية، التي تظهر على المستوى اللغوي الواصف للأشياء المرئية بفاعلية تعدت تحريك القيم الدلالية للخطاب، فالإدراك الحسي لذاتية الشاعر داخل الخطاب الشعري أعطت بعداً توترياً للعناصر اللونية، ونقلها من مسار إلى آخر، ومن معنى إلى آخر، للون الواحد. وجدناها ذلك في اللونين الأسود والأحمر، والجدول يوضح دلالات الألوان في الديوان:

رقم	ترتيب الألوان في الديوان	عدد مرات ذكر اللون	دلالة اللون في الديوان
1	<u>الأول ذكراً:</u> الأزرق	11	* إدخال السرور والبهجة. * بث الرهبة والخوف، ومقترن بالموت.
2	<u>الثاني ذكراً:</u> الذهبي	03	* الصفاء والحياة الهنيئة. * المال والجاه.
3	<u>الثالث ذكراً:</u> الأصفر	1	* البهجة والسرور. * الأمل في العودة
4	<u>الرابع ذكراً:</u> الأبيض	10	* لون الصفاء. * لون الكفن والبشرى للشهيد.
5	<u>الخامس ذكراً:</u> الأسود	15	* لون وجوه الصليبيين عند القتال * لون الحرب والفساد، ولون الحزن والثأر.
6	<u>السادس ذكراً:</u>	8	* لون الدم والدمار .

* لون حب السلطة والتملك.		الأحمر	
* لون الحياة والطمأنينة والأمن والسلام.	2	السابع ذكرًا:	7
* لون الخضرة بالجنة.		الأخضر	

والأعمدة البيانية توضح مدى بروز الألوان في الديوان:



### المشهد البانورامي للون في الديوان:

لقد انشغل الشاعر بالابتكار لصنع صور جديدة تحت تصرف المشهد بألوان وضع عليها بصمته الفنية وكانت نمطاً أسلوبياً بامتياز - شعر القضية -، فجاءت صور الألوان في الديوان صادمة للمجتمع والمتلقي، لأنها كشفت عن حقيقة خطيرة، فالهيكل العام لخيال الشاعر هو تلك الحقيقة المرة الذي أراد تمريرها عبر أيقونة اللون في مشاهدات، وتأملات، ومعاناة "تَغَيَّرَتْ أَلْوَنُهَا فِي الشَّمْسِ، مِنْ قَبْلِ الْغِيَابِ"<sup>1</sup> على حد تعبير الشاعر.

### 7.1. سيميائيات الأطعمة في الديوان:

إن الشاعر في ديوانه وكأنه زهد عن الأكل والشرب، وهذا يحيل بنا إلى الفترة الأولى من العهد الإسلامي، الذين كان جُلُّ همهم الفتوحات ومستقبل الإسلام، كذلك تميم، يقول:

[ق04، س66] وَأَمْدَحُ الْإِنْتِظَارَ عَلَى مَرَارَةِ طَعْمِهِ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص12.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص30.

دلالة على الضيق والاختناق، فالمرارة علامة الغضب وعدم الرضى عن الأوضاع، تحركت ضمن تأثيرات بلاغية بأشياء معنوية، كالانتظار ومرارة الطعام في تشكيكه المحسوس - الذوق - .

[ق10، س01] صُيِّ لِعَمِّكَ يَا نَوَّارُ الْقَهْوَةِ<sup>1</sup>

دلالة على الكرم، وعلامة على بداية حوار سياسي تاريخي في جلسة شرب القهوة.

[ق01، س08] مَعَ امْرَأَةٍ تَبِيعُ الْفَجَلَ فِي السَّاحَاتِ طَوَّلَ الْيَوْمِ<sup>2</sup>

(فَجَلَ) الْفَاءُ وَالْجِيمُ وَاللَّامُ كَلِمَةٌ هِيَ نَبْتُ، وَقَالَ قَوْمٌ: فَجَلَ الشَّيْءُ: غَلَطَ وَاسْتَرْحَى، وَكُلُّ شَيْءٍ عَرَضْتَهُ فَقَدْ فَجَلْتَهُ<sup>3</sup>، وَفُجِلَ/ فُجِلَ [جمع]: فُجَلَةٌ: (نت) نبات عشبي من الفصيلة الصليبية جذوره غليظة، أوراقه متقابلة مستطيلة مسننة، أنواعه كثيرة أشهرها الفجل الزراعي الذي تُؤكل جذوره المختلفة الأشكال والأحجام والألوان "أكل فُجلاً"<sup>4</sup>، وهو علامة أيقونية استهلاكية يومية تدل على عراقية - عرقية - جذوره في تاريخ القدس.

[ق19، ب60] وَأَطَعَمْتَنَا لِلْجَارِحَاتِ كَمَا أَرَى تَدُوسُ بِكَ الْحَيْلُ الْوُكُورَ عَلَى الدُّرَى<sup>5</sup>

دلالة على القوة والشجاعة في مشهد مؤثر، فطعام الطيور الجارحة هي قتلى الروم؛ وعلامة حجية تشجيعية وتحفيزية وتذكيرية للأمة العربية حين كانت أمة يهاجمها العدو.

[ق21، س35] حَدِيقَةٌ مِنْ مَأْكَلٍ وَمَشْرَبٍ<sup>6</sup>

دلالة على الرفاهية والعيش الرخي..

[ق02، س98] كَالْأُرْزِ عَلَى أُرْؤْسِ الْعَائِدِينَ<sup>7</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص63.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص08.

<sup>3</sup> ينظر: أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط01، 1979، ج04، ص476.

<sup>4</sup> أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2008، ج03، ص1675.

<sup>5</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص117.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص124.

<sup>7</sup> المصدر نفسه، ص18.

دلالة على الكثرة، وتشبيهاً للوليد الذي سينثر على رؤوس الجبال في مشهد في غاية الدقة والوصف، لذا فهو علامة أيقونية حجية، كذلك تنتقل أيقونية الأرز إلى أيقونية القمح، يقول:

[ق13، س05] وَلَا يَأْكُلُ الْقَمْحَ بَلْ هُوَ يَنْثُرُهُ فِي الْجَبَالِ<sup>1</sup>

دلالة على الإيثار والتفاني في خدمة الآخر؛ فتصبح بلاغة تواصلية مرئية، لها خاصية مكانية إدراكية في جو شعوري ووجداني، ليليه السطر في علامة أيقونية قائمة على علاقة مماثلة تؤدي إلى إنتاج الدلالة وتداولها، يقول:

[ق12، س59] وَإِنَّهُ لَيْسَ بَيْنِي وَبَيْنَ الْجَنَّةِ إِلَّا هَذِهِ التَّمْرَاتُ<sup>2</sup>

يستحضر الشاعر في السطر خطاباً تاريخياً ضمن تناص يجسد فيه قضية الشهادة في سبيل الله بطريقة جمالية نحو التفاعلية والتأثير، فالشاعر يتواصل مباشرة بالصحابي الجليل عُمَيْرُ بن الحُمَام بن الجموح، حين ألقى التمرات من يده، وأخذ السيف فقاتل واستشهد في بدر، فهي "علامة حجية رمزية قانونية"، أي دائمة الصدق.

[ق13، س83] يَرَى فِيهِ سَيْفًا وَعُغْسٌ حَلِيبٌ وَطِفْلاً عَلَيْهِ الْمَهَابَةُ<sup>3</sup>

دلالة على الشهامة والشجاعة والكرم في عز المأساة.

[ق02، س60] وَفِي الْفُسْتُقِ الْحَلِيِّ يُلَخِّصُ مَجْمَلِ آرَائِنَا فِي السِّيَاسَةِ<sup>4</sup>

رمز للرفاهية، وله دلالة على سياسة الشهوة التي تنتهجها الشعوب، فالسطر يدل على سخرية وتهكم أيضاً، لكن تتغير سيرورة العلامة في هذا السطر في ذكر لفظه الفاكهة، يقول:

[ق05، س98] فَيَجِيءُ الْحَجِيحُ إِلَيْهِمْ بِفَاكِهِةِ الْأَرْبَعِ النَّائِيَةِ<sup>5</sup>

دلالة على التقوية والعبادة، بعدها ترتفع الدلالة إلى حضور العلامة بعلاقة رمزية واستعارية ومجازية لتحقق سيرورة فعل الدلالة وحركتها بفعل "سنبني" يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص12.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص81.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص87.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص43.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص12.

[ق08، ب10] سَنَبِي الْمَادَنَ فِي الْمَشْرِقَيْنِ بَحْيَطٍ رَفِيعٍ وَخُبْزٍ فَتَيْتٍ<sup>1</sup>

رسالة موجهة إلى الذين ظنوا أننا فقدنا الأمل، فالدلالة هي العودة بقوة كما كنا من قبل..  
يقول:

[ق22، ب06] ثُمَّ إِنِّي أَحْكِي حِكَايَةَ قَوْمٍ لُغَةُ اللَّهِ خُبْرُهُمْ وَالْمَاءُ<sup>2</sup>

انزلاق دلالي لا كابح له، إلا إذا فهمنا معناه، كما فهموه أسلافنا، وسيبقى المعنى محملاً بالدلالات العميقة التي يصعب تفسيرها.

[ق08، س11] وَشَايِ الصَّبَاحِ يُعْطَرُ بِالْمَرْيَمِيَّةِ وَالْيَاسِينِ<sup>3</sup>

ذاكرة دلالية تحتاج إلى العودة بالماضي لتبعث الإحساس والوجود في المتلقي، إنها دلالة مفقودة تبحث عن من يحييها، ويُنثُّ فيها حياةً جديدةً..

### المشهد البانورامي للأطعمة في الديوان:

يُعَدُّ المشهد البانورامي للأطعمة ذاكرة ثقافية يعمل على تحريك الضمير العربي من خلال بساطة مأكله ومشربه - خبز، ماء، حليب، قمح، أرز، شاي، تمر..، إنها علامات أيقونية تبعث الآمال والطمأنينة في النفوس؛ لأن سياقها الدلالي المستقبلي مثل: سننثر، سنبنّي، فيجئ وغيرها.. فهي علامات تذكرنا بالماضي المزدهر وتدفع بنا نحو مستقبل زاهر، إذن فالرسالة موجهة إلى الذين يظنون أنهم يحسنون صنعاً، وإلى أصحاب القرار لتذكيرهم بماضي أجدادهم وأسلافهم من أمجاد وفتوحات.

#### 8.1. سيميائيات الألبسة:

يعتبر اللباس علامة قوية في الديوان، كما يصلح للدلالة على كل الأشياء التي ذكرها البرغوثي، فهو علامة ثقافية معينة تثير سلوك المتلقي عبر انفعالاته وعواطفه وتدل أيضاً على المنزلة إما بالتواضع أو العوز أو الغنى، فاللباس يؤدي وظيفة جليلة في الديوان والانتماء الأيديولوجي مثل: الكساء، البردة، العمامة، القميص، السجادة، الحرير، القبعة، اللثام..

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص53.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص12.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص12.

فهي علامات شاهد على حركة المشاهد؛ ففي البيت الرابع من قصيدة بعنوان "خط على القبر المؤقت" يصف الموت بأبشع معانيه، يقول:

[ق11، ب04] وَكُلُّ لَابِسٍ ثَوْبَ الْمَنَايَا شَهِيدٌ فِي جَنَازَتِهِ شَهِيدٌ<sup>1</sup>

فاللباس استعار به الشاعر لأجل بناء الدلالة الاستعارية للموت تجسيداً تأويلياً للدليل الذهني وها هو يصرح به في كذا بيت و سطر من الديوان، فأول ظهور لأيقونية اللباس جاء في قصيدة في القدس حين ذكر القماش كداعم رئيس في بناء وتشكيل الدلالة، يقول:

[ق11، س62] كَأَنَّهَا قَطَعُ الْقَمَاشِ يُقَلِّبُونَ قَدِيمَهَا وَجَدِيدَهَا<sup>2</sup>

إن نسيج هذا السطر تكمن جماليته في المتضادات المتجهة نحو الذوق الحسي من خلال قطع القماش في "قديمتها وجديدتها" فهي شديدة للاستدلال على عنصر التضاد في حركة انفصالية اختيارية وجاء التشبيه ليبرر التناقض والعجائب الموجودة في القدس بخفة ومجاز، ليؤكد الأمر ثانية في السطر التالي، يقول:

[ق05، س90] يَا كِسَاءَ النَّبِيِّ ارْتَفِعْ رَايَةً عَالِيَةً لَبْنِي الْجَارِيَةَ<sup>3</sup>

إن الكساء في السطر "علامة تصورية أيقونية قانونية" ساهمت في تشييد سياقات متعددة فكل من دافع عن فلسطين يدخل تحت كساء النبي ﷺ، وكل من رد التحالف عن شارع في العراق يدخل تحت كسائه ﷺ، وكل من رد كيد اليهود فسوف يدخل في كسائه ﷺ.. إنها علامات تعلن عن ميلاد سيرورة لا متناهية جديدة عبر الأزمنة، إذن سيظل الكساء مرتفع الراية دوماً شريطة الإخلاص لمبادئ وقوانين عرفية تُدَلِّلُ عليها السيميائية والتداولية، فالشاعر يرسل إشارات صريحة عن نوعية وكيفية "الكساء" بأسماء إشارة تؤكد الأسماء المذكورة في السطر التالي، يقول:

[ق13، س78] هَذَا كِسَاءُ النَّبِيِّ وَهَذَا عِمَامَتُهُ<sup>4</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص 67.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 11.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 43.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 87.

[ق13، س79] هَذِهِ بُرْدَةٌ الْخُلْفَاءِ عَلَى كَنَفَيْكَ<sup>1</sup>

هذه قراءة تنطلق من فرضيات مسبقة لها صلة بالصراع الأيديولوجي، وبإشارة تداولية مكانية وزمانية واجتماعية وشخصية في الوقت نفسه، "هذا، هذي، هذه" كلها خاضعة لنسق التحولات وخرجات استدلالية التي تملئها مدارات الخطاب التناسي الأيقوني، فهي تُسهم في إظهار المعنى؛ لأنّ اللباس "الكساء والعمامة والبردة" إنما هي آليات انسجام صغرى تُنتج المعنى أيضاً.. يقول:

[ق13، س104] وَصَارَ الْكِسَاءُ سَفِينَةً نُوحٍ رَسَتْ مِنْ قَرَاهُمْ عَلَى مَقْرَبَةٍ<sup>2</sup>

إن أيقونة هذا الثوب أدت كثافة مشهدية وتواصلية تجسدت في سياقها الديناميكي، فهي تنتشر عبر الخطاب كدليل إظهارى بشكل مركب، وتحترم شروط النظام السيميو تداولي، فسفينة نوح التي نجت من الطوفان سببها الكساء الذي غطى جميع نواحيها، يقول:

[ق13، س96] تُرَاقِبُ نَشْرَةَ أَخْبَارِكُمْ وَهِيَ مُمَسِكَةٌ بِالْعِبَاءَةِ كَالطُّفْلَةِ الْمُسْتَجِيرَةِ<sup>3</sup>

تتضافر هذه الملفوظات مع بعضها البعض في السطر للإفصاح عن الدلالة إفصاحاً حسيّاً وتجملت من خلال فعل "المراقبة والإمساك" فهي مركبة تركيباً حسيّاً؛ لأنه وبعد حالة الترقب والخوف والذعر تأتي مرحلة الإمساك بالشيء لدلالة مرئية، والشيء هو العباءة التي يحتبئ فيها كل طفل يجاور أمه، فالدلالة السطحية صريحة، أما العميقة تحتاج إلى عمق التحليل، لأنّ الشعر تحرك نحو السرد وبضمير الحكاية أو الشأن "هي" في شحنة ضمنية رغم تشبيهها بالطفلة المستجيرة، وتجلياتها الصورية والرمزية المختلفة، كالأرض، الغزالة، الطيبة، القدس، الأرض.. إذن فعلاقة اللباس في هذا السطر "علامة تصوّرية شاهدة عينية" أي شاهدة على الخوف في علاقة مفردة.

لا زلنا نغوص في ثنايا الديوان بحثاً عن دلالات اللباس وطريقة ارتدائه فاصطدنا بالبسة تراثية أعادت الذاكرة الثقافية إلى ماضيها الحافل، فقد صور الشاعر تصويراً أيقونياً وشاهدياً وعرفياً على فترة الرقي والتطور للباس مثل: البردة والعمامة والتاج والقماش والقميص والرداء، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص87.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص88.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص88.

[ق04، س05] نَحْتُ عَلَيْهِ بُرْدَةٌ مَطْوِيَّةٌ وَعَمَامَةٌ أَوْ تَاجٌ غَارٌ<sup>1</sup>

يدعو هذا السطر للتعرف على دلالة مرئية، لأن الشاعر أبصر منحوتة بها عرش كبير خالٍ منحوت عليه بردة وعمامة، جعلته يستفسر - السارد - عن حالها أهي ذكرى ثقافية أيديولوجية؟ أم لوازم الخلافة ينقصها خاتم الحكم؟ لقد استدعى هذا المشهد مخزوناً هائلاً من الدلالات لدى الشاعر والمتلقي، متضافرة لتحقيق الإنجاز الدلالي، لأن صورة البردة المطوية هو الانفصال والابتعاد عن الآخر والانقطاع عن الواقع.

[ق12، س19] أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ بِعَمَامَةٍ سَوْدَاءٍ<sup>2</sup>

قراءة قد تنحرف من وراءها تراكمات دلالية، مع الرغم من أن السطر جملة إسمية، إلا أنه مفعم بالحركة والحيوية، فدلالة العمامة السوداء في نظر الشاعر طلب للتأثر، وعلامتها نسب الحسين بن علي بن أبي طالب كما صرح به الشاعر في سياق السطر [ق12، س20] ، وهي تدل على الليل الأسود الحالك أيضاً ، فالشاعر وظفها نتيجة الحالة النفسية التي يمر بها، لأن الأوضاع في بلده لا تبشر بالخير وخاصة إذا استحضر ذاكرة التاريخ ومجازره، يقول:

[ق02، س28] وَتَارِيخُنَا عَرَقٌ فِي يَدٍ أَوْ دَمٌ فِي قَمِيصٍ<sup>3</sup>

يشتغل هذا السطر على مستويات العلامة لتنتج معنى ما يكون للتعدد الدلالي على عوالم ممكنة، ولفظ "تاريخنا عرق" يحتم علينا استحضار تصور مسبق لفرضيات المعنى، على أنه حافل بالدماء وتكالب على الحكم، والتاريخ يشهد على ذلك، أما "دم في قميص" يحتاج إلى تسنين ثقافي، ورمزية دينية استدلالية تقتضي إنتاج سيرورة من العلامات، كقصة النبي يعقوب - عليه السلام - والقميص.. فالتاريخ لم ينصف الشاعر ولم ينصف بلده، فقد شبهه بفهد بمخالب التاريخ ينظر: [ق16، س13]، وما زال يذكر التاريخ في سائر ديوانه، يقول:

[ق02، س23] وَفِي وَسَطِ الشَّامِ تَارِيخُنَا<sup>4</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص27.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص78.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص15.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص15.

تركز هذه السيرة على بناء البؤرة الخاصة بالموضوع، فهي تنطلق من عنصر إلى آخر، لتستقر على التشبيه التمثيلي في حلة جمالية، التاريخ سجادة حرير تستقبل العدو والضيف.. يقول:

[ق02، س24] مثلُ سَجَادَةٍ مِنْ حَرِيرٍ تَرَبَّتْ فِيهَا شُيُوخُ الصَّنَاعَةِ<sup>1</sup>

لقد أقصى الشاعر الجانب الإيجابي للأمة العربية من ماضيها، ليجسد الجانب السلبي كنسيج متقن في حاضرها، فالحياة أصبحت في نظره أفق مهتم ومهمش بفعل الذاكرة التاريخية المزيفة التي لم تُضمد جراحه بعد، فحوادث التاريخ هي سبب النكسة والخيانة التي تعرض إليها الشعب الفلسطيني يقول:

[ق03، س37] يَعْزُضُ مَا لَدَيْهِ مِنْ حَرِيرٍ لَمْ يُفَصِّلْهُ بِكُلِّ حَمَاسَةٍ<sup>2</sup>

يشبه الشاعر التاريخ كبائع يعرض سلعته، والسلعة إذا كانت غالية فطبيعة الحال تكون عرضة للإشهار والطلب والمزايدة في بيعها، من هنا تفتح أيقونية "الحرير" حزمة من الأسئلة الدلالية المقلقة تتعلق بالتنوع والكيفية والزمان والمكان، لأنها عرضة للشك، بعدما خلت الأرض من كل الأشياء الجميلة، فالحرير جسّد السلطة وخذلناها وجسّد أهلها وخيانتها، يقول:

[ق11، س104] أَضَعُ الْبِيْجَامَا الزَّرْقَاءَ وَقُبَّعَةَ الصُّوفِ فِي الْكَيْسِ<sup>3</sup>

يحمل هذا السطر في طياته تلوينات ثقافية، حتى ولو لم تكن مشروعة معجمياً، فهي على الأقل مقبولة لإنتاج الدلالة الجمالية، فلفظ "البيجاما" تعري المستور بمأساة داخلية ونفسية، لأنها مشحونة بالخوف على مستقبل الأرض، فالبيجاما والقبعة وُضعتا في الكيس نتيجة الغضب الذي أصاب الشاعر، فدلالته النكسة التي أصابت الأمة العربية برحيل الشخصية الثورية التي أحبها الوطن العربي، فهي "علامة تصديقية رمزية قانونية" تخبرنا عن أشياء خطيرة ستحدث بعد فراقه وستنجم عنها حوادث مأساوية، يقول:

[ق01، س05] قُبَّعَةٌ تُخَيِّي حَائِطَ الْمَبْكَى<sup>4</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص15.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص23.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص72.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص07.

إنها جملة تفضح دلالة الفساد في الأرض في تركيب لفظي بحركة هزّ رأس مكثفة "تحيي" بشرارة تُمارس فيها الحضور اللاذع، والحركة السريعة دلالة على الكره الأبدي، فالبقعة علامة تتجسد في طقوس المزعومة من أجل إحياء المجد الضائع، فهم يحبون التمجيدات والتتويجات، يقول:

[ق21، س43] مُتَوَجِّجٌ بِتَاجِهِ مُعَصَّبٌ<sup>1</sup>

والحرص الشديد على عدم فقدان التاج الذي فوق رأسه وضياع ملكه، فالتاج "المعصب" بإحكام شديد دلالة على حب التملك والتمسك به، ويقابله في عصرنا "الكرسي"، يقول:

[ق11، س23] حِذَاءَ قَدِيمًا، هِنْدَامَ مُقَاتِلٍ فِي بَيْرُوتٍ<sup>2</sup>

وهو عبارة عن حذاء من الجلد الأصفر.

[ق18، س91] وَجْهَ ابْنِ نَجَارٍ وَدِيعٍ صَانِعًا تَحْتَ الرِّدَاءِ<sup>3</sup>

يتطابق هذا المدار الموقعي المجسد لعلاقة حبيب بأبيه النجار، فقد ثبت أن السياق يرتبط بنضال وكفاح من أجل كلمة الحق والتوحيد، الذي يبدو واضحًا في قول الشاعر: "حاملاً في صدره أيقونة"<sup>4</sup> النجاة إلى الجنة، وأمنيات مثل: "يا ليت قومي يعلمون"، وتبقى محاولة تحليل النوعية والكيفية المنتجة للدليل "ابن نجار"؛ لأن الحدث الأيقوني هو دليل في حد ذاته، يُفترض كونه حاضرًا أثناء التدليل التجسيدي للشخصية.

هذا دليل وهو "علامة تصديقية رمزية قانونية" على المستوى الوجودي المرتبط بتحديد الاسم "ابن نجار" لذات موجودة فعليًا، لأنها من المؤشرات القضائية في مدارها السياقي، مثل: المسيح المسمار في الكفين، الأناجيل، الموت، لم يُذكر أصلاً.. يقول:

[ق03، س63] سَيْرَحَلُ كُلِّ غَازٍ أَوْ سَيُصْبِحُ مِثْلَنَا لُغَةً وَدِينًا، ثَوْبٌ تَطْرِينٌ وَحُبًّا لِلْقَصِيدِ<sup>5</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص125.

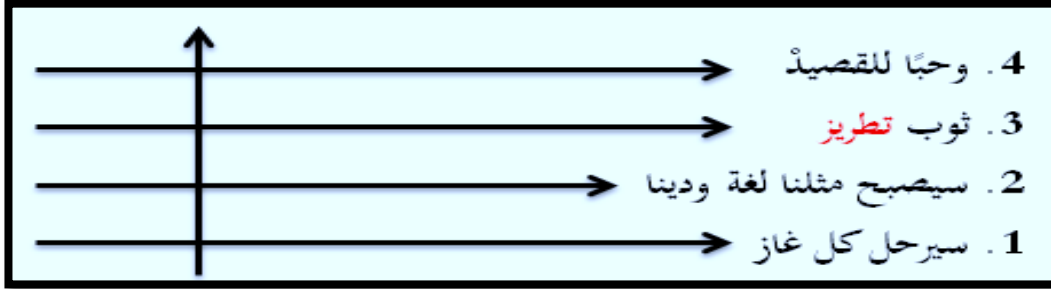
<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص68.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص104.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص103.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص24.

الطرز؛ وهي كلمة فارسية مُعَرَّبَةٌ؛ وأصلها في الفارسية: تراز. ومعناها تطريز أو نقش أو وشى، تذهيب الثوب<sup>1</sup> استعملها الشاعر في مشهد الرحيل على ثوب مطرز قديم، فقد قدم خطاباً استدلالياً قصد تنفيذ دعوى السلام والأمن، لذا تفاوتت الحجج وفق سلم حجائي تنازلي على النحو التالي:



في هذا الشكل نرى أن (2) أقوى حجية من (1) و(3) أقوى من (2)، أما (4) فهو أقوى من (3) وهكذا تتوالى الحجج، ولهذا تكمن قوة السلم الحجائي في درجاته عبر قوى الاستدلال وقوة الخبر التي تجعل المتلقي أو المخاطب في دهشة من أمره؛ فجملة: "سيصبح مثلنا لغة" محمولاً على معناه الدلالي، وإنما المقصود السخرية والتهكم، ويتبعه الجواب الحجائي، وهو قمة الحجاج التي تشكّلت عنه بنية لغوية في ذاتها، مع رابط حجائي - الواو - يتمتع بالقوة، "وحبًا للقصيد".

حرف الواو هو الأداة الأكثر تداولاً، فقد ذُكر مرتين لتقوية التركيب اللغوي، فربط بين الجمل ليحقق فيه توازناً صوتياً وتناغماً موسيقياً وإيقاعياً لدي السامع منذ بداية السطر "سيرحل" أمنية يعتليها الأمل، ثم "سيصبح" أرشيفاً يعتليه الغبار، ثم تبدأ مرحلة التشبيه الحجائي "ثوب تطريز" غرضه زيادة في السخرية، ليبقى الخطاب مفتوحاً على التأويلات، حين يقول: "وحبًا للقصيد"، معلناً عن بداية الطرب والمجون وغيرها، "فالعلامة حجّية رمزية قانونية" دائمة الصدق.

من أنواع اللباس التي اختارها الشاعر في ديوانه "اللاثام" رمزاً للحياء والبطولات، لكن في هذا العصر تحول من رمز الشجاعة والشهامة إلى رمز المكر والغدر والترهيب في مفارقة تناقض، يقول:

[ق06، ب15] تَعْرِفُ أَسْمَاءَهُمْ بِأَعْيُنِهِمْ تَنَكَّرُوا بِاللَّثَامِ أَوْ خَلَعُوا<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ينظر: رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث دار الآفاق العربية، القاهرة، ط01، 2002، ص303.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص46.

واللثام بالكسر: ما كان على الفم من النقاب، وقيل: اللثام: ما كان على الأرنبة، واللثام: ردُّ المرأة قناعها على أنفها، ورد الرجل عمامته على أنفه، وعند دوزي: اللثام هو قطعة من بز يغطي بها البدو في معظم الأحيان الجزء الأسفل من الوجه، واللثام وسيلة للتكرار لا يستعملها عادة إلا العرب الذين يقطنون الصحراء<sup>1</sup>

لقد ارتبط اللثام بالمقاومة الشعبية في ذهن الشاعر، حتى صار رمزاً للمقاومة الفلسطينية فالمشهد يعبر عن هذا اللباس الأصيل المتجذر في الثقافة العربية، بأن الشباب يُعرفون من أعينهم سواء وضعوا اللثام أم لم يضعوه، فالشاعر يضعنا في مشاهد حية نحو ذبذبة الفكرة والواقعة المشهدية وصولاً إلى تجسيدها تجسيداً حياً، بعدها يحطُّ بنا إلى فكرة مشحونة بلغة متأججة ومتشظية سردية، تحتاج إلى "دليل تفكري" لاستنباط الدلالة المتنامية، يقول:

[ق23، ب08] سَنَبَحْتُ عَنْ شَهِيدٍ فِي قِمَاطٍ نُبَايَعُهُ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ<sup>2</sup>

جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة مادة ق م ط، أن: قِمَاط [مفرد]: ج أَقْمِطَةٌ وَقُمُطٌ:

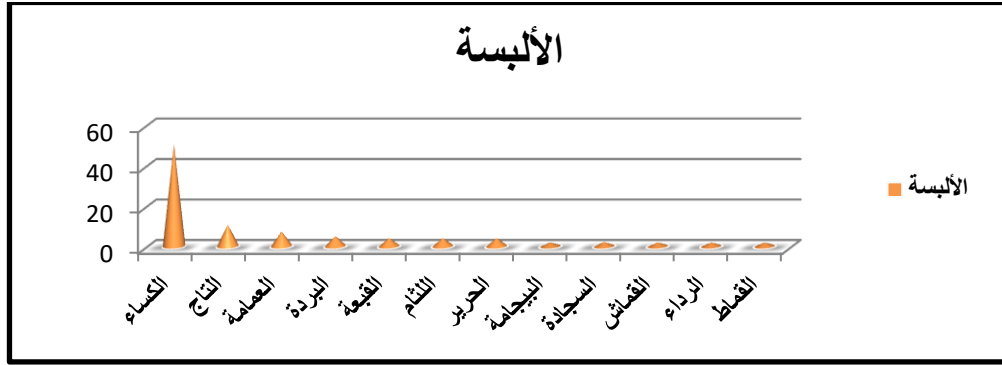
1. قطعة من قُماش ونحوه، يُلَفُّ بها الصَّغِيرُ<sup>3</sup>، والصغير في نظر الشاعر هو ذلك الشهيد الذي يبحث عنه بقلب موازين البناء اللغوي بزيادة في المبنى نحو المستقبل المجهول، في البحث عن سراب نتيجة مكبوتات مخزنة في لاوعي الشاعر، لا يمكن الاستمرار في عملية إنتاج الدلالة رغم حركية العلامة؛ لأن النموذج التفكري لا يستوعب الانتقال من علامة إلى أخرى، فهي محاطة بمؤول نهائي تداولي مشروط بسياق نفسي واجتماعي وثقافي وتاريخي محسوس، هذه السيورة السيميائية التأويلية هي معنى في حد ذاته يستند على موضوع ما بعلاقة مفسرة له؛ فجملة "سنبحت عن شهيد في قماط" هو ذلك المعنى الغائم المستور الذي نحلم به ونشتاق إلى تفجير دلالاته، لذا فهو معنى مؤجل ينتظر قراءة أخرى باستراتيجية مؤول تستند فرضية منطقية ما.

<sup>1</sup> ينظر: رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص451.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص129.

<sup>3</sup> ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط01، 2002، رقم: 4096، ج03، ص1858.

والأعمدة البيانية توضح مدى بروز الألبسة بأنواعها في الديوان:



من خلال هذه الأعمدة البيانية نرى أن هناك عدد الألبسة المذكورة في الديوان حوالي 45

نوعًا؛ باعتماد على قاعدة حساب النسبة المئوية المتمثلة كالآتي:

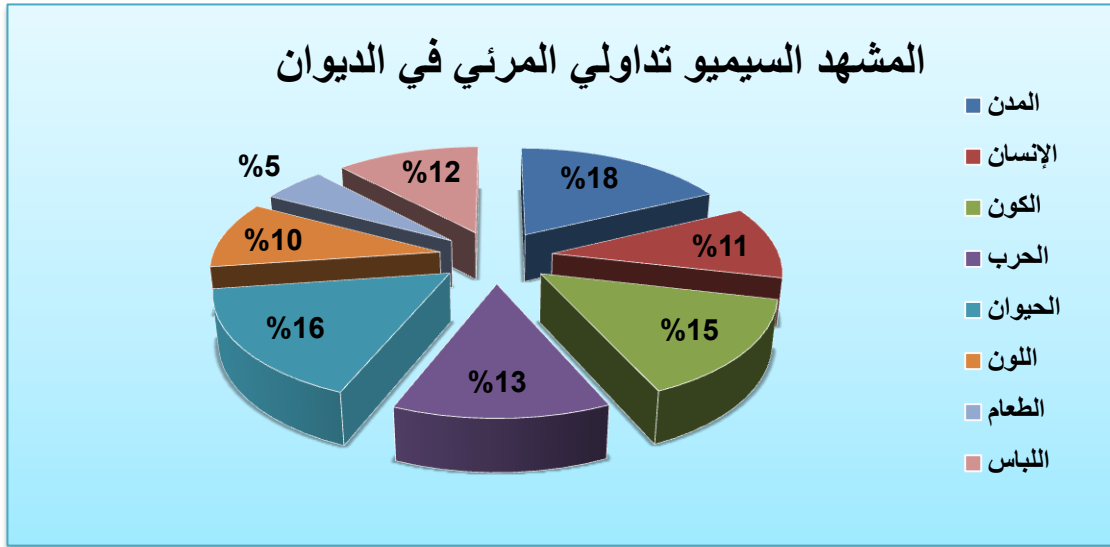
$$\frac{(النوع * 100)}{45} = \dots \% \text{ مثل: } \frac{(الكساء * 100)}{45} = 51.11\%$$

إذًا نسبة أيقونة "الكساء" مرتفعة بـ 51.11%، لتليها أيقونة "التاج" بنسبة 11.11% بعدها أيقونة "العمامة" بـ 6.66%، بعدها أيقونة "البردة والقبعة واللثام والحرير" بنسب متعادلة بـ 4.44%، وفي الأخير تأتي أيقونة "البيجامة والسجادة والقماش والرداء والقمط" بنسبة مئوية 2.22%.

### المشهد البانورامي للألبسة في الديوان:

يبدو أن تميم له دراية كبيرة بسمة الأزياء التراثية نتيجة ورودها في الديوان، فمن المفارقة أن العصر الحديث يعيش تصورًا جديدًا في تقنية الموضة والرواج الذي تلقاه من مظاهر الفتنة والفساد الأخلاقي؛ وعلى العكس من ذلك، فالشاعر قد احترم قواعد ومعايير اللباس المختار، منه للزينة كالحرير والسجادة والتاج، ومنه للشجاعة والفحولة كالعمامة واللثام، ومنه للسمو والبركة كالكساء، حيث أرسل علامات مشفرة من خلال اللباس في محاولة إيصال المعنى إلى المجتمع العربي الذي خرج عن تقاليده وثقافته، فهو مهدد في الملابس كعلامة سيميائية حساسة لإدراك الذات وعرضها على الغير.

## الدائرة النسبية لسيميو تداولية المشهد المرئي في الديوان



نرى من خلال الدائرة النسبية أن نسبة سيميو تداولية [المدن والحيوان] مرتفعة بـ 17.77% و 16.66% نظرًا لانتشارها عبر القصائد؛ وتم وصف المدن والديار والمساجد والكنائس في أبعادها العلاماتية، والذي يسعى الشعر العربي المعاصر تقديمه بتقنيات مشهدية جديدة والحيوان الذي له عمق دلالي ورمزي في حياة الشاعر وخاصة طير الحمام وحيوان الغزال التي لطامًا تغني بها شعراء العرب القدماء والمحدثين.

ثم تليها أيقونية [الكون والحرب] بـ 14.72% و 12.77% كونها العقل المدبر للشاعر فهو دائمًا في حركية تفكير وتدبر في خلق الله مثل: القمر، الشمس، البحر النجوم، البرق، السماء الأرض، الغيوم.. لأن الشاعر استشهد بها لتقوية الدلالة وتعرية المعنى، كما ذكر العتاد الحربي المتمثل في: الجيوش والرصاص والسيوف وغيرها.. التي أراد أن يثبها في القصائد نظرًا لعمقها الدلالي والتداولي الذي نتج عنه صراعات داخلية وخارجية وعقدية مما أثرت على نفسية الشاعر والمتلقي، وتوازيتها بالتقريب سيميو تداولية [الملباس والإنسان] بنسبة 11.94% و 10.83% بذكر الألبسة التراثية كالكساء والعمامة والبردة في بعدها السيميائي.

وكذا دلالة الإنسان في بعدها الرمزي والدلالي كالطفل والشيخ والصاحب.. ثم تلتها في الأخير سيميو تداولية [اللون والأطعمة] بنسبة 10% و 5.27% والتي طغى عليها السواد والحمرة نتيجة الأحزان والمآسي التي عايشها الشاعر، كما أدرج بعض الأطعمة كعامل مساعد في بناء الحس الذوقي والإبداعي للشاعر في الديوان.

ومن هذا المنطلق تم حساب النسبة المئوية من خلال عدد العلامات الثمانية - المدن الإنسان الكون، الحرب، الحيوان، اللون، الطعام، اللباس - وعددها 360 أيقونة بالتقريب المبثوثة بين ثنايا الديوان:

$17.77\% = 100 * \frac{64}{360}$	↔	1. المدن 64
$10.83\% = 100 * \frac{39}{360}$	↔	2. الإنسان 39
$14.72\% = 100 * \frac{53}{360}$	↔	3. الكون 53
$12.77\% = 100 * \frac{46}{360}$	↔	4. الحرب 46
$16.66\% = 100 * \frac{60}{360}$	↔	5. الحيوان 60
$10\% = 100 * \frac{36}{360}$	↔	6. اللون 36
$5.27\% = 100 * \frac{19}{360}$	↔	7. الطعام 19
$11.94\% = 100 * \frac{43}{360}$	↔	8. اللباس 43

# الفصل الثاني

مقاربة سيميو تداولية المشهد اللامرئي

في ديوان "في القدس"

لا يمكن تحديد المقاربة السيميو تداولية وتحليل الخطاب الشعري لديوان تميم، إلا بعد تحديد كيفية إنتاج المعنى وإدراكه؛ ويتم ذلك «انطلاقاً من البنى الأولية لدلالة تعمل السيميائية على استنباط نحو سيميائي - سردي قادر على توليد مواضيع سيميائية أي هذه الحالات للأشياء التي تَطُنُّ بَعولمانا الفردية وثقافتنا، من حسن الحظ، يوجد - بالمفهوم التداولي - مجال للتطبيق مختلف جداً، يبدو أكثر ارتباطاً باهتماماتنا بما أن التداولية مستوحاة من فلاسفة أكسفورد يمكن أن نلاحظ أن التداوليين ذوي هذا النزوع يعتمدون في غالب الأحيان ممثلي فلسفة اللغة المتداولة على نحو كرايس **Grice** وسيرل **Searle**<sup>1</sup>، وبذلك تسعى لإقامة علاقة تكاملية مع السيميائية في تقنين إجراءات تلفظيه للخطاب، ومنه يقتضي المقام أن يشتغلا معاً<sup>2</sup>، كما يمكن أن تشتغل أيضاً على عملية التوازي بين مبادئ الدليلية ومبادئ الذرائعية.. ويقترح محمد مفتاح تعديلاً لنموذج بورس، وهو تعديل تسمح به أقواله نفسها من حيث اعتماده الصفر، ومن حيث تفرقة بين الممثل والعلاقة، ولتوضيح هذا يقدم الجدول التالي:<sup>3</sup>

الثانية	الثانية	الأولانية	الصفرانية	جهات التمثال
3	2	1	0	جهات التمدال
التوقع	التفرد	الموجود في ذاته	الموجود	الممثل
3.0	2.0	1.0	0.0	0
الاتفاق	التعليق	الافتراض	التفكر	العلامة
3.1	2.1	1.1	0.1	1
الترميز	التأشير	التلقين	التوهم	الموضوع
3.2	2.2	1.2	0.2	2
الاستدلال	التقييس	التحميل	التخيل	المؤول
3.3	2.3	1.3	0.3	3

<sup>1</sup> محمد الداوي، التداولية والسيميائية - أ. ج كريمة ص. و.ا. لدوفسكي، مجلة علامات، المغرب، العدد33، مج09، 1999 ص304.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص306.

<sup>3</sup> ينظر: مفتاح محمد، مفهوم الحقيقة عند تشارلز ساندرس برس الحقيقة المجتمعية، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد02، 1997 ص22.

الملاحظ أن هذا المخطط عقد النموذج أكثر مما بسطه، بإضافته عنصرا آخر هو الصفر.

## 1. سيميو تداولية المشهد اللامرئي في الديوان

حينما بحثنا في ديوان تميم هدف التنقيب عن ما يقصده في خطابه، وجدناه قدم نماذجاً من اللامرئي في اللغة، تلك القصيدة التي تتماهى وتنصهر جزئياً في ما تعرب عنه اللغة، ليقودنا تأويل الكلمات والجمل إلى عالم اللامرئي، وعليه اشتغل الشاعر على تكثيف قدراته وكفاءته اللغوية والفكرية ليقول المشهد اللامرئي ويبيّن سرّ جماليته والكشف عن آثاره، وعليه فلا غرابة من أن تجد فكرة "اللامرئي" حقيقة ساهمت في بناء وتشكيل عمله الأدبي في كيانه ووجوده، وهو حاضر بقوة وفاعل في ديوانه، حيث يدخل في حيز الزمان بحيثياته والميتافيزيقيا وغيرها في مجال غير البصريّات.

### 1.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للزمن:

لماذا تم إدراج أيقونة الزمن في الديوان كمرتبة أولى، لأن الإحصاء الذي تم عبر النسب المتغوية أظهره في المرتبة الأولى مع تعدده في جميع المجالات حيث جاء على شكل مؤشرات دلالية ومعرفية عميقة في الحياة البشرية، ويمكن التعامل معها اطلاقاً من طبيعة التجربة الشخصية للشاعر والطبيعة الزمنية التي ينتمي إليها؛ ومن بين الأيقونات الزمنية الأكثر شيوعاً في أيقونة الزمن هي "التاريخ" لذا نستهل برصد بعض دلالاته السيميو تداولية وتمثلاتها الحسيّة في الخطاب المشهدي.

#### 1.1.1. سيميو تداولية التاريخ وانفتاحه الدلالي:

للتاريخ حضور فعلي ومكثف بكل أنواع دلالاته في ديوان تميم، وتجد تجسده بصفات عديدة من بينها الصفة البشرية، يقول:

[ق01، س14] وَتَلَفَّتِ التَّارِيخُ لِي مُتَبَسِّمًا<sup>1</sup>

فهي سخرية حجاجيّة مضمونها مخزون من المقاصد لا حصر لها؛ فالشاعر يعلن عن زيارة أنت هامش نصها، فزيارتك أيها الشاعر لا تغير من واقع المدينة شيء، أنت مجرد أجنبي عنها، ولكن كي أهون عليك فأنا "لا أرى في القدس إلا أنت" وهذا من السخرية المبطنّة التي يصعب فهمها فهماً واقعياً يستند إلى فهمنا للعالم، إنها التفاتة بعد طول مدة من الزمان تتبعها ابتسامة تحمل معها

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص08.

دلالات ومتغيرات تتطلب معها الانصهار و«الاندماج المتوتر، الفريد بين الحاضر والماضي هي ما يتوجب على الشاعر العربي الحديث تحقيقه وعيًا وممارسة وعبر هذه اللحظة البالغة الفرادة يتم التحام الحاضر والماضي معًا ليضيء أحدهما الآخر ويصبح كل منهما أكثر معرفة بنفسه»<sup>1</sup>.

تتقاسم حركة هذا السطر من القصيدة شخصيتان أساسيتان: التاريخ والشاعر، فهما يجسدان الفراغ والتباعد الزمني، فالأولى شخصية مستعارة لها سلطة الترقب والإقرار، والثانية شخصية حقيقية تلتبس من الذاكرة إعادة القراءة المنسيّة لقدسّيّة المكان، فالتاريخ أدري بما أحس به الشاعر إنه إفصاح مرئي عن مكبوت داخلي يملأه التشظي، وإخفاء وراء قناع ما يعتليه الغموض بين التأمل والتساؤل والحيرة والحنين، يقول:

[ق01، س21] مَا زَلْتَ تَرْكُضُ إِثْرَهَا مُذْ وَدَعْتِكَ بِعَيْنِهَا<sup>2</sup>

لقد ظل الشاعر متمسكًا بالمدينة حتى لآخر مشهد في الديوان على أنها قضية غير عادلة في حقها، ولهذا جاءت السيميائية برؤيتها الثاقبة في كشف الواقع لأنها «حين ترى الواقع، لا تراه من منظور ثابت، بل تراه من زاويا متعددة لتتمكن من اقتناص جوهره المتحرك الذي يتفجر بالقلق وحالات النمو، لتراه في حركته وتردده، في يقينه وذعره، وهي لاتقف، من هذا الواقع، موقفًا واحدًا ولا تتصل به بقناعة نهائية؛ إذ أنها ليست هجاءً مرًا لهذا الواقع وتشفيًا به، كما أنها ليست غناءً بريثًا له»<sup>3</sup> وإنما سرد للأحداث في صياغة تصويرية للزمن، وتراتبية إبداعية في عدد لامتناه من الأفعال الصغرى، بل يبلغ الفعل واللا فعل درجة يتعدّر معها التمييز بينهما عبر فضاءات مماثلة للفصل بين حالات الكلام؛ فالشاعر يخاطب اللاحقيقة التي لا طالما تغنوا بها كُتاب التاريخ، يقول:

[ق01، س24] يَا كَاتِبَ التَّارِيخِ مَهْلًا، فَالْمَدِينَةُ دَهْرُهَا دَهْرَانِ<sup>4</sup>

<sup>1</sup> علي جعفر العلق، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 1990، ص46.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص08.

<sup>3</sup> علي جعفر العلق، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، ص22.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص08.

لا يستطيع كاتب «التلفيط التاريخي أن يستبعد الحاضر دون استبعاد العلاقة بين الأشخاص أنا وأنت والماضي المطلق هو زمن الأحداث التي تتعدى شخص الراوي»<sup>1</sup>، وعلى هذا لا يمكن تأويل الدلالات إذا ما عزلت عن سياقها الأيديولوجي والسياسي، فالشاعر يعيد تكرار لفظة اسم المنادى:

[ق01، س77] يَا كَاتِبَ التَّارِيخِ مَاذَا جَدَّ فَاسْتَنْنَيْتَنَا<sup>2</sup>

وهو «تمثيل أثير لقدرة الإنسان على ضحّ المعنى في تجربة الزمن، لأن المرجع المباشر لهذا الخطاب هو الأحداث الواقعية لا الأحداث المتخيّلة»<sup>3</sup>، من هنا أعاد تميم ترتيب البيت الشعري للقوائد بتصوير الأحداث الواقعية بخياله المتميز في صياغة انسجاميه حوارية تواصلية، فمزج النصوص الحقيقية (التاريخية)، بالنصوص الخيالية (الإبداعية) ليصبح خطاباً زمنياً سردياً على حدّ تعبير بول ريكور Paul Ricœur، يقول:

[ق02، س23] وَفِي وَسَطِ الشَّامِ تَارِيخُنَا مِثْلُ سَجَادَةٍ<sup>4</sup>

لا شك أن كل تاريخ زمني في القصيدة هو ترميز سيميائي من الدرجة الأولى، وتداولي من الدرجة الثانية من حيث التنظيم والتشكيل السياقي، وفي سياقات محدّدة، مع اتساق وانسجام لدى المبدع وتطبيق فكرة القصة والرمزية المتقنة، فالشام ملخص في سجادة يعبث فيها كل من أراد تعلم الخياطة، وكل من تفنن في ربط تلك السجادة، فجاء السطر تشبيهاً تمثيلاً يصف تاريخ الشام بمآسيه وأحزانه بتصوير مشهدي يرقى إلى مستوى التماسك النصي، وعليه أعاد صياغة أيقونية "تاريخنا" في عدة أسطر هي، يقول:

[ق02، س26] وَتَارِيخُنَا فُسْحَةُ الشَّمْسِ فِي السِّجْنِ<sup>5</sup>

<sup>1</sup> بول ريكور، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي، تر: فلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، ط01، 2006، ج02، ص115.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص11.

<sup>3</sup> هيدن وايت، ميتافيزيقا السردية، الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور، الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور تر: سعيد الغانمي، تحرير: ديفيد وورد، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ط01، 1999، ص192.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص15.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص15.

- [ق02، س28] وتاريخنا عرق في يد أو دم في قميص<sup>1</sup>  
 [ق02، س29] وتاريخنا ألف عام تحاصرها نصف ساعة<sup>2</sup>  
 [ق03، س10] تاريخها متكرر كالصبح فيها والمساء<sup>3</sup>  
 [ق03، س33] فما تاريخنا إلا مرفعة أمام الله<sup>4</sup>

إنها مجرد تخمينات قد توصلنا إلى مقصدية المتكلم، وقد لا توصلنا، فالتقريبات ليست نصًا شعريًا، وإنما وثيقة تاريخية على غرار النصوص التاريخية الثرية، وتميم هنا ليس شاعرًا وإنما هو حكواتي يسرد لنا قصصًا تاريخية عن الأمة العربية المفعمة بالأحداث والمشاهد؛ ف«السياغة السردية للأحداث التاريخية تفضي إلى تمثيل رمزي للعمليات التي تحاط فيها الحياة الإنسانية لمعنى رمزي»<sup>5</sup> فالخطاب السردى هو أفعال أدائية لها قوتها الإنجازية في لغة غير مباشرة ورمزية متقنة، مع انتقالات منسجمة من لقطة إلى لقطة تضمن اتساق الخطاب والتسلسل الزمني اللامتناهي من الدلالات ولذلك يُقر الشاعر على أن التاريخ لم يستطع عدم إكمال المشهد السردى للخليقة، يقول:

[ق03، س31] كُلُّ تَارِيخٍ خَلِيقَةٌ ثُمَّ يُسْرَدُ<sup>6</sup>

إنَّ الكفاءة التداولية للشاعر هي التي صنعت الخطاب في إطاره الوظيفي والتواصلية، وهي التي سنعمل بآلياتها للكشف عن مقاصد الخطاب، لكن السؤال المطروح هو هل تتفرع القصدية هنا؟ كقصدية التاريخ، وقصدية المبدع وقصدية النص، فلا يمكن إدراك «مقاصد النص إلا بالقراءة التحليلية؛ هذه القراءة التي تعبر الاهتمام إلى الموضوعات الفنية التي صيغ بها النص، هكذا يمكن تحليل الرمزية الصوتية والبحر والإيقاع.. وشكل الكتابة، والتوازنات الصوتية والتوازي التركيبي، ومعاني

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص15.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص15.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص21.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص23.

<sup>5</sup> هيدن وايت، ميتافيزيقا السردية، الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور، ص201.

<sup>6</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص22.

المعجم»<sup>1</sup>، فالشاعر يريد وضع قاموسٍ خاصٍ به، ربما يسميه: أنا لي تاريخ كالتاريخ، مثلما فعل في قصيدة: أنا لي سماء كالسماء، ولهذا يفاضل ويفاخر بخياليه في سرد الأحداث، يقول:

[ق11، س158] أَكْتُبُ عَلَيْهِ اسْمًا وَتَارِيخَيْنِ<sup>2</sup>

الشاعر الناضج هو «الذي يحول الخاص إلى عام والجزئي إلى كلي شمولي، أي يحول الحدث التاريخي على حدث فني ذي طابع فلسفي يمتلك القدرة على التعميم والتواصل والتأثير في القراء في مرحلته وفي مراحل تاريخية متعددة وتالية»<sup>3</sup>، ولهذا أعلن تميم أن خياله أوسع بكثير من كاتب التاريخ فالسطر "علامة حجّية رمزية قانونية" تفرض قوتها الإنجازية والإخبارية؛ وحين يتحدث عن خبرته في كتابة التاريخ، يقول:

[ق03، س49] أَوْ مِثْلَمَا رَفَعَ الْمُؤَذِّنُ بِالْأَذَانِ حُمُولَ تَارِيخٍ طَوِيلٍ حِينَ أَوْقَفَهُ<sup>4</sup>

يهيئ هذا السطر المتلقي لعدة أسئلة منها : من الذي يتكلم؟ ولمن يوجه الكلام ؟ ليبدأ الصراع بين تعددية المعنى ومقصديته، وبين قواعد اللغة في بعدها الجمالي وقوانين تلفظها.

فإذا كان الشاعر هو المتكلم، فحمول تاريخ طويل هي الهموم الكثيرة التي طوقت فكره على امتداد كل ما يحيط بالأمة العربية منذ ظهور الإسلام إلى يومنا هذا، فهي بؤرة التوتر و"علامة تصديقية شاهدة قانونية"، أي تاريخها شاهد على كل الأحداث بجلوها ومرّها؛ فالافتراض المسبق للسطر يحمل اندثارًا وتلاشيًا للأمة العربية، بعد أن قضت عليها الحزبية والقبلية، واغتم العدو ذلك الشرخ للتوغل في صفوفها وإشعال نيران الفتنة، حيث اعتمد الشاعر على حقائق تاريخية بمعرفة أيديولوجية وثقافية تعمل على الدليل التفكري للخطاب.

أما إذا كان المؤذن هو المتكلم، فإن العلامة غير اللغوية - البكاء - هي الإشارة للمشار إليه للقريب من قلب المؤذن المتأثر لما وصلت إليه الأمة العربية عامة والقدس خاصة، فالبكاء يتضمن افتراضًا مسبقًا لدى المتلقي بالانقطاعات المتكررة أثناء الصلاة في المسجد الأقصى بسبب اليهود

<sup>1</sup> محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، تقديم: أبو بكر العزاوي، ص80.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص75.

<sup>3</sup> شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013، ص159.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص23.

والهيكل المزعوم، فهم أرادوا سلب الهوية العربية بأفعالهم، فالبكاء هو الوعيد الصارخ والإعلان عن عدم الرضا بالأوضاع المزرية، وتحذير للأعمال البشعة التي يقوم بها الإسرائيليون من قتل وفساد.

إدًا فعلامه التاريخ مؤشر شاهد على فظاعة الجازر، وقد اندمجت معها كل العناصر السياقية سواء تمثلت في: الأمة العربية أو فلسطين، أو القدس، أو البنت نوار في تعبيرها المجازي، يقول:

[ق10، س02] لَا تَسْتَحِي مَنْ عَمَكَ التَّارِيخُ<sup>1</sup>

إن الأوامر مثل: صُبِّي، كُفِّي، والنواهي مثل: لا تستحي، لا تسرق، لا تهزئي، لا تكثري، لا تغضبيه، هي إصدار لأوامر بالقيام بالفعل أو النواهي بالترك للفعل وهي أفعال حُكمية، أما الأوصاف مثل: مرتجل الملامح، يصبح طائرًا الوغد اللقيم الشهم الكريم، يرجع طازجًا، هي أفعال تصنيفية وتقويمية، أما عن التشخيص مثل: عنده أيدي كأيدي آلهات الهند.. هي كلها أفعال إنجازية خدمت الفعل الإنجازي الذي قامت عليه أوصاف التاريخ فجملة "لا تستحي من عمك التاريخ" جملة ترحيبية مملوءة بالفرح والتصفيق، لأنك يا نوار تعرفينه من قبل رغم صغر سنك فحاولي أن لا تهزئي منه هَنِّيهِ على زيارته لنا؛ وتفاعلي معه حين يثير فينا بسمة، وحين يثير فينا ربما بعض الحنين، وتجاوبي معه حين يُجيبك عن السؤال، وتبسمي له حين يبتسم، واسأليه حين تبحثين عن الإجابة ولا تستحي حينما يرد عليك، يقول:

[ق10، س56] هَذَا سُؤَالٌ تَعْرِيفِيْنَ جَوَابُهُ يَا حُلُوَّةَ<sup>2</sup>

فالجواب ترك فسحة للبنت نوار تتخبط في دلالات لامتناهية و«ينكشف الوهم عن معنى حلمي عن احتمال عن استشراف يتجذر في رؤية واعية لهذا التناقض، أو في إدراك عميق للأساسي فيه، الصورة الشعرية المولودة لغة، تولد في هذا الرحم الإدراكي، ويطول ما تتفجر به من احتمالات عمق الرحم»<sup>3</sup>، ويبقى الجواب «سراً لا حلَّ له ولكنه يمكن الفهم في آخر الأمر، وليس هذا السرّ

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص63.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص66.

<sup>3</sup> بمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط03، 1985، ص144.

سوى لغز الوجود - في - الزمان»<sup>1</sup> ، ويبقى أمل الإجابة عن هذا السؤال مستمراً مبقياً البنت نوار في حالة ترقب.

الحجاج التقويمي للتاريخ: هو آلية تداولية وقد صنفه طه عبد الرحمان نوعاً من أنواع الحجاج يُسمى بالتشخيص، وقد أطلق «عليه بنفيست الخاصة التلفظية، أو الإطار التشخيصي للتلفظ لاقتضاء التلفظ كبنية حوارية لصورتين هما: مصدر التلفظ وهدفه»<sup>2</sup>

وعليه فالشاعر أو المتكلم قد شكّل صوراً متنوعة في تشخيص رمزية التاريخ، بتجسيده في شكل شخصية مهمة كما فعلها والده قبله مُريد البرغوثي حين جسّد التاريخ في أحسن وصف فقال:

فليحضر التاريخ فوراً

وليلغ موعده مع الحرب التي ستجيء أو مع أي سلمٍ مُفترض<sup>3</sup>.

كلاهما استخدم المخيلة للتصوير المشهدي للتاريخ إلى دلالات تختلف حسب طبيعة الزمان والمكان والمجتمع، فالتاريخ أصبح شخصاً ينتقل عبر الأزمنة ليبسط أحداثه وأخباره، ويُذكر البنت نوار عن ماضيها ويخبرها عن حاضرها وينبأها عن مستقبلها، فمرة يأتي متجولاً يسرد الأحداث والأخبار وثانية يأتي غضباً أو فرحاً، وثالثة يأتي صامتاً مرتبكاً.. ورابعة يأتي على شكل حيوان مثل الفهد يقول:

[ق16، س13] والفهد مكثوبٌ على مخالبه التاريخ<sup>4</sup>

الذي ظلم أهل العراق فشردهم عن بلادهم وتركهم جثثاً على أبواب البيوت والأخرى مرمية في الصحراء، وترك نساءهم تنوح على القتلى.. إذن فالتاريخ في كل لحظة يحدّد دوره في الزمن السردى والمكان المعين، إنه التشخيص والحجاج التقويمي الذي توالى على الديوان من بدايته إلى نهايته.

<sup>1</sup> هيدن وايت، ميتافيزيقا السردية، الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور، ص188

<sup>2</sup> هاجر مدقن، التشخيص آلية تداولية كتاب كليلية ودمنة نموذجاً، بحوث محكمة، التداوليات وتحليل الخطاب، ص255.

<sup>3</sup> مريد البرغوثي، استيقظ كي تحلم، رياض الريس للكتب والنشر، مكتبة أحمد 298، لبنان، ط01، 2018 ص17.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص95.

إن التاريخ هو الذاكرة والنظام الفعلي القائم بالمحاكاة والتأسيس لاحتمالية نسبية خاصة بمعطيات تاريخية ما لأنَّ الطبيعة الاحتمالية للتفسير والتوضيح والكشف تستعين بالماضي، للتنبؤ بالمستقبل باستعادة الأحداث الماضية- التاريخ يعيد نفسه - ومثال ذلك:

[ق03، س36] تَرَاهُمْ يَعْرُضُونَ حَوَادِثَ التَّارِيخِ مِثْلَ التَّاجِرِ الشَّامِيِّ<sup>1</sup>

تشبيّه تمثيلي لحوادث التاريخ التي أصبحت سلعة تُعرض على كل من هبّ ودبّ، فتاريخ القدس حافل بالمواجهات والنكبات يقول محمد حسن شراب: «ولم أعرف في تاريخ البشرية تأريخ جذور جرت محاولة طمسه وإخلال تاريخ مخترع محله، كما كان في محاولات اليهود لاقتلاع الجذور العربية من فلسطين، وإخلال تاريخ يهودي مخترع كله مكانه»<sup>2</sup> وهذا ما حاول الشاعر تسليط الضوء عليه، فالأمر أخطر مما نتصور، وهذا يستوجب صَحْوَ الضمائر والهمم، فالقضية قضية تزييف للحقائق والتاريخ.

### 2.1.1. تشكّيلات علامة الدهر:

لقد ذُكرت علامة "الدهر" في الديوان ما يقارب ثلاثاً وثلاثين مرة؛ فالدهر في نظر الصوفية هو «استمرار وجود الحق بلا بداية ولا نهاية وهو المعبر عنه بالبقاء "سبحانه وتعالى"»<sup>3</sup>، نتحسس التجديد في تجربة الشاعر في ديوانه من خلال التجاوزات التي طرقت إلى علامة الدهر بحيثياتها الثلاث - الماثول والموضوعة والمؤول - فنستشعر واقعية لغوية متداولة مليئة بالعلامات السيميائية حيث استعمل لفظة الدهر بتقنية «المجاز المشهدي» بشكل عام، الذي يستفيد من بعض المجازات اللغوية اليسيرة في حدود تأكيد الحالة الشعرية التي تطرحها القصيدة، ومن هنا يمكن أن نلاحظ غلبة الكناية على الاستعارة، وأن الخيال نستخلصه من هذا المجاز المشهدي، وليس في ما بعد نشاط اللغة التركيبي أو في المرحلة التي تلي التركيب، وبشكل عام، سنكون في هذا الديوان روح تخيلية يدعمها وعي عميق ولغة رهيبة لا تكف عن ابتكار التيمات المتجددة المتوالدة باستمرار»<sup>4</sup>؛ فالشاعر يبحث عن

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص23.

<sup>2</sup> محمد حسن شراب، القدس أسسها العرب ورفع قواعد المسلمين، الأهلية للنشر والتوزيع، ط01، 2006، ص06.

<sup>3</sup> أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2000، ص61.

<sup>4</sup> أمجد ريان، شعرية المشهد المجازي، مجلة أبواب، لبنان، العدد30، 2002، ص248.

واقعية لغوية تواصلية في بثّ حي ومجازي اتجاه معايشة فعلية تقتضي التباهي اللغوي من أجل الإقناع والاقتناع، يقول:

[ق01، س26] دَهْرٌ أَجْنَبِيٌّ مُطْمَئِنٌّ لَا يُغَيِّرُ خَطْوَهُ وَكَأَنَّهُ يَمْشِي خِلَالَ النَّوْمِ<sup>1</sup>

[ق01، س27] وَهُنَاكَ دَهْرٌ، كَامِنٌ مُتَلَثِّمٌ يَمْشِي بِلَا صَوْتٍ حِدَارٍ<sup>2</sup>

تؤدي علامة "الدهر" أدواراً حسيةً مجسمة في اطمئنانه ومشيه ومعاينته المادية للواقع، فالشاعر يريد خلق علاقة مجازية مشهدية مركزية التي تُهيج إحساس القارئ بمزيد من الشوق والرغبة في معرفة الدهر، فهو يمارس حالة اتزان بمشهد يسيطر عليه النمط الأسلوبي، فالأول: استعاري في تشكيل لغوي إبداعي، والثاني: مجاز مشهدي وانزياح لغوي، يعبر عن المعنى بشكل ضمني.

وعليه فالشاعر يستخدم تماثلاً مجازياً إبداعياً لعلامة الدهر بهدف إنتاج دلالات مغايرة وخلق شعور لزعة استقرار الأمن بمشهد مؤثر جداً كتعبير مجازي لخرق نظام الأمن والسلام، ويتخذ التماثل في هذين السطرين مكاناً يعتمد على موضوعه "المكر والخداع" في إعداد المؤامرات والناس نيام والتستر على الأفعال القدرة، فالتماثل استعارة لا مرئية تعمل بشكل فعال ولها القدرة على الإنجاز.

يقول غاستون باشلار Gaston Bachelard: «وإن الوعي المستنير سيغفر الهفوة المخفية منذ أمد بعيد، وإن "توبيخ الضمير" اللاواعي ستهده الأمنية الواعية، لكن أليس ثمة مجال للتخوف من تكوّن المسار المؤلم مجدداً في اللاوعي؟ أليس هذا المسار المؤلم، حسب تصريح فرويد اضطراباً ناشطاً، اضطراباً في الصبرورة أكثر منه اضطراباً في الحالة»<sup>3</sup> بلى، فالشاعر يعاني أزمة وعي اتجاه وطنه، فخوفه عليه يجدد تراكمات مؤلمة في اللاوعي عنده، ولهذا يحتاج إلى تحليل نفسي لشخصيته وأسلوبه ضمن وتيرة "الحب والبغض - العدائية -"، يقول:

[ق03، س38] وَكَأَنَّ مَا كَانَتْ لَنَا فِي صَنَعَةِ الدَّهْرِ الْيَدُ الطُّوْلَى<sup>4</sup>

[ق03، س39] كَأَنَّ الدَّهْرَ لَمْ يُفْسِدْ وَيُضْلِحْ كَيْفَ شَاءَ<sup>5</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص 09.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 09.

<sup>3</sup> غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط 03، 1992، ص 166.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص 23.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 23.

يتوقف تفسير علامة "الدهر" وفق نتائج استعمالها، فهي مرتبطة بالماثل والموضوع والمؤول في حقل زمني ومكاني محددين وخصائص حسية محددة، من هنا تبرز لنا نتائج فعلية حول الموضوع من منظور تداولي في السطرين، حين تنتقل العلامة من وجه إلى وجه آخر، فمعنى علامة (01) هي العلامة (02) التي يمكن أن تكون ترجمة لها وتكون سيرورة لامتناهية.

وبه تصبح لفظة "الدهر" لعبة لغوية في يد الشاعر تشكل لسانياً - بمستوياتها - في تحديد النمط الحياتي للإنسان الفلسطيني، حتى إنها أخذت على عاتقها تفكيك المبادئ الاجتماعية والثقافية لذاتيته، واتخذت لنفسها سلوكاً بشرياً دالاً على تعليمات وقرارات وارشادات صارمة لتكون بذلك تعبيراً إنجازياً من حيث وجودها في مقام محدد، ويبرر على ذلك حين، يقول:

[ق04، س71] وَالْدَهْرُ لَيْسَ جِنَائِيًّا<sup>1</sup>

إن تصور الشاعر لعلامة الدهر في هذا السطر يتيح منهجين: الأول يعالج المستوى الصوتي في إيقاعه والنبرة المطلقة "جنائياً"، والتركيب في التقديم والتأخير "ليس الدهر جنائياً"، والدلالي في النفي "ليس جنائياً"، والثاني: يعالج المستوى النفسي "السوابق" والاجتماعي "الجرائم".

ويراد بالدهر في هذا السطر: الوقت الحاضر، ويستعمل بمعنى الدولة، وزمن الولايات<sup>2</sup>، أي زمن الاحتلال الصهيوني، فالظروف والملابسات مختلفة يصعب تحديد المتقارب منها رغم الوظيفة التواصلية التي يحققها السطر التالي، يقول:

[ق04، س79] وَيَزِيدُ دَيْنُ الدَّهْرِ حَتَّى يَسْتَحِيلَ<sup>3</sup>

لقد تفاقمت الديون على الدهر حتى استحال تسديدها ليصبح حالة اجتماعية بوصفة تركيبية من العلامات المشفرة وباستعارة تتركز أساساً على ميكانيزمات نفسية خارقة للسنن بالنسبة إلى معيارية اللغة، فتصبح بذلك استثماراً إبداعياً وجمالياً لمظهر من مظاهر التواصل اللفظي، وهو ما يفتح المجال نحو مسارات تأويلية هي:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص30.

<sup>2</sup> ينظر: أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط01، 1382هـ، ج05، ص843.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص31.

**المؤول المباشر:** وهو اللبنة الأولى في التأويل بأن "الدهر" ممثل في حركة تجسدية بصفة بشرية، ويحتوي على استعارة موضوعها الإنسان المتجبر، فالسياق يشير إلى مكان محدد، وشعب محدد، موضوعه الرئيس الدهر وما فعل بهم، وبالتالي فعلية إسناد الدهر للإنسان يمثل معلومة جديدة بالنسبة للمؤول المباشر، بينما المعلومة الضمنية فإنها تحال بطبيعة الحال إلى المؤول الدينامي، وهو ما يجعل الدهر يسعى بشتى الطرق متغافلاً ومتجاهلاً نحو تسديد ديونه.

**المؤول الدينامي:** إن "الدهر" قابل للوصف المباشر في الموضوع المباشر وغير المباشر في الموضوع الدينامي؛ فهو يسعى إلى تحقيق أطماعه ومصالحه وتعزيز قدراته على حساب الغير في أرض الواقع؛ ويسعى إلى تحقيق حلم تأسيس دولة ولو على الأنقاض.

**المؤول النهائي:** لقد اكتسب الدهر تجربة جماعية لصالحه حين تميز بعلامة "أكل الدين" وشكّل لنفسه نوعاً من الخبرة والتأكيد على أن هذا الفعل - الاستدانة - خطأ، لأن السياق يحاول استئصال هذه العادة السيئة - تراكمية الديون - من الممارسات اللاأخلاقية في سيرورة نهائية، تحدد الفعل الصحيح من الخطأ، ومنه يكون المؤول النهائي كالتالي:

1- يحقق الدهر خطوة مهمة في تفتيت المجتمع بتماطله وعجزه عن تسديد الديون..

2- يتجلى الظلم في سياسة الاحتكار وأكل مال الغير بالقوة..

ثم يطرح الشاعر فكرة الاستعارة - الدهر - من خلال الخطاب، بأنه لا يكفي بتصوير الواقع وإنما يشارك في تحريكها حسياً ووجدانياً، وتحويلها إلى عنصر رمزي يشتغل داخل الخطاب وينبثق في أرجائه ككتابة، ويتبع في مشهد ضمن مظاهره أو انتفاضة، يقول:

[ق06، ب01] **إِنْ سَارَ أَهْلِي فَالدَّهْرُ يَتَّبِعُ يَشْهَدُ أَحْوَاهُمْ وَيَسْتَمِعُ<sup>1</sup>**

يبرز في هذا البيت مشهد الخوف لأيقونية "الدهر" كونه يرمو أن يتعلم فن البقاء من شعب أعزل؛ ليشكل لنا الدهر كإنسان مهزوم وخواف ليس له قدرة على مجابهة العدو والصمود في وجهه حتى إنه صار مصدر قلق للشاعر نتيجة تستره بين الصفوف في الخلف، فالمشهد فيه استعارة لا بصرية تحتاج إلى مخيلة واسعة من قبل المتلقي كي يفهم رمزيتها.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص45.

لقد أحدث الدهر مساحة سلبية في المشهد اللامرئي في البيت، ففعل صفوف المتظاهرين هي من عرّت حقيقته، حيث ترك فراغاً سلبياً لأجل الترقب والاكتشاف، أما في التصوير المشهدي يكون مجازاً يحتمل الكذب لتقوية الموضوع في علاقته بالمفسرة والمؤولة، فهو "علامة تصويرية أيقونية عينية" تفرد بها سلبياً؛ ولكن رغم ذلك يبقى دلالة تبعث الأمل في صفوف النضال والمقاومة، لأنه يتعلم منهم فن البقاء، يقول:

[ق06، ب41] وَالْدَهْرُ لَوْ سَارَ الْقَوْمُ يَتَّبِعُ يَشْهَدُ أَحْوَاهُمْ وَيَسْتَمِعُ<sup>1</sup>

إن المستمع لهذه الاستعارة التي تصف المأساة والمعاناة، حتماً ستعرف مدى صعوبة تلقي التجربة الشخصية للشاعر في بعدها النفسي، فهو يسقطها على بنية عميقة بسياق تداولي مرئي من خلال الانتفاضة، ولا مرئي من خلال علامة الدهر التي تمثل ذلك الإنسان المتخفي وراء الصفوف يقوم بسلسلة من الأفعال غير الفاعلة: "يتبع، يشهد، يستمع، يدور.." في سياقات موائية للمعنى ومؤشرات دلالية هدفها تحقيق المطالب المشروعة والمنتظرة للشعب الفلسطيني مع طابع السلمية الذي امتازت به الانتفاضة؛ وكأنه يتعلم منهم كيف يتخذ القرار دون تردد، فبعض القرارات لا تحتاج إلى تأنٍ وتفكير، فطبيعة القضية من ظروف ومطالب تستوجب سرعة تنفيذها وهذا ما يُكسب كل قضية خصوصيتها، يقول:

[ق06، ب17] يُعَلِّمُ الدَّهْرَ أَنَّ يَدُورَ عَلَيَّ مَنْ ظَنَّ أَنَّ الْقَوِيَّ يَمْتَنِعُ<sup>2</sup>

تؤول الأنساق التصويرية للزمن الدلالي - الدهر - بعلاقات يحكمها الفعل "يدور"، فالزمن يدور بحركته القلقة، في لحظة المحددة.. فهي تنسجم وتتسق وفق خاصية تجريبية محسوسة في بؤر توترية للحيز المكاني للشاعر؛ ولذا تجلى في حالتين ضمن نسق علاماتي محدد، يقول:

[ق09، ب02] أَلَمْ تَخْرِجِي مِنْهُ إِلَى الْمَلِكِ أَنْفًا كَأَنَّكَ أَنْتِ الدَّهْرُ لَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ<sup>3</sup>

يعبر الشاعر في هذا البيت عن تضامنه وترابطه مع الشاعر أبي فراس الحمداني، حين ظلمه الدهر ولم يكن عادلاً في حقه، فقد منح الحمامة الحرية، بينما هو مسجون يواسي همومه بنفسه

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص47.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص46.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص64.

يقول أبو فراس:

أَيَا جَارَتَا مَا أَنْصَفَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا      تَعَالِي أَقَاتُكُمْ المَهُومَ تَعَالِي<sup>1</sup>

يستنكر الشاعران هنا من الدهر عدم انصافه لهما، فأبو فراس يشكو همومه للحمامة وهو أسير السجن جراء ظلم الدهر له، أما تميم فقد أثقلته هموم كثيرة أهمها قضية الأمة العربية.

تبدو أن هذه المعادلة في السطر -[ق09، ب02]- ظاهرة تتكرر بنمط اجتماعي دون أي تجديد في بيت تميم، [دهر01 = دهر02] معادلة جلية تعتمد على الحس التجريدي في تشبيه الأمة بالدهر الذي لا ينهزم، ولولا الدهر نفسه لبقيت هذه الأمة في أوجها، (فالدهر02) كان غير عادل في تحقيق الانتصارات والفتوحات؛ وظل يراود (الدهر01)، حتى أوصله إلى المهالك والفتن ولا يزال يراوده ويفتنه، حتى آثار في نفسه أسئلة كثيرة تحتاج إلى إجابة، يقول:

[ق10، س28]      وفضول أسئلة أجيب من قديم الدهر يرجع طازجاً<sup>2</sup>

وكان الإجابة تمثلت في قول الشاعر طرفة بن العبد:

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا      وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدْ<sup>3</sup>

ليصبح ارتباط الدهر بنقل الأخبار كأيقونية حجية ممزقة متلاشية الحدود، تُعطي للحياة موتاً جديداً - موت نموذجي - ولا يجد في اللاوعي الإنساني سوى الإيمان بالدهر وتقبل أحداثه ووقائعه هكذا هي فضول أسئلة أجيب من قديم الدهر بأجوبة تمنح الحياة بدماء الأموات في أرض فلسطين.

فالفلسطيني مهما ابتعد عن وطنه ومهما بلغ من العمر فهو لن ينسى وطنه الأصلي، بدليل الكاتب مريد البرغوثي الذي أخبر ابنه تميم بكل معالم قريته دير غسّانة - وهم في المنفى - كي يظل على صلة روحية بأرض أجداده، وكانت النتيجة أن ظهرت عندما تسنت له العودة فظهر كأنه كان

<sup>1</sup> ديوان أبو فراس الحمداني، شرح: ابن خالويه، إعداد: محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز، الرياض، ط01، 2000 ص46.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص31.

<sup>3</sup> ديوان طرفة بن العبد، شر: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2002، ص29.

في فلسطين وعاش فيها ولم يغادرها يوماً<sup>1</sup>، فالوقوف على الأطلال نقمة ونكبة على الشاعر ممزوجة بين الغضب والحنين والبكاء على الديار، والمتسبب في ذلك علامة الدهر، يقول:

[ق12، ب15] دِيَارٌ تَغْلَاهَا مِنَ الدَّهْرِ نَاقِدٌ تَجْفَلُ عَنْهَا كَالنَّعَامِ الشَّدَائِدُ  
[ق12، ب16] دِيَارٌ يَبِيْتُ الدَّهْرُ جِرْوَاً بِبَاهَا تُلَاعِبُهُ عِنْدَ الصَّبَاحِ الْوَلَائِدُ<sup>2</sup>

البيتان يخضعان لقواعد بلاغية دقيقة من منطلق سيميائي لساني في مدلولهما وتقريريهما وإيجائهما، فالبيتان يلامسان الاستعارة والتشبيه والكناية والحجاج في وظيفة دلالية مؤداها ثلاث: الرسالة اللغوية والمشهد التقريري وبلاغة المشهد" وكل منها يحوي على عناصر هي:

1. التشبيه: كَالنَّعَامِ الشَّدَائِدُ أي ديار فرَّ أهلها من شدة هول القصف، ففروا كما تفر النعام بسرعة فائقة؛ أي تجفل وهو تجمُّع الشيء، وَقَدْ يَكُونُ بَعْضُهُ مُجْتَمِعًا فِي دَهَابٍ أَوْ فِرَارٍ<sup>3</sup> «القوم: انقلعوا وهربوا بسرعة»<sup>4</sup> بمعنى جفل النعام تشبيهاً على خفة هروبه من هول رؤيتهم بما فعله الدهر فيهم.

2. التكرار: ديار/ديار، الدهر/الدهر.....

3. الكناية: "ديارٌ يبيْتُ الدهرُ جرّواً بباهَا" كناية عن التصغير والتحجير، والولائد دعامة لكنايته.

4. الاستعارة: "تُلَاعِبُهُ عِنْدَ الصَّبَاحِ الْوَلَائِدُ"، و«في الحقيقة ما هو إلاّ دعابة وتمويه فجّ لا طائل منه، ولأجل أن تؤكد الكتابة المشهدية التي تصنعها الاستعارة في ضوء محفلها الجديد هذا الأمر نجدها لا تقف عند حدود الهامشي الفارغ من التداخل والتفاعل، بل تغادره نحو استدعاء للعالم الخارجي، لا لمجرد الاحتكاك به وملامسته أو محاكاته محاكاة خاوية هشة، بل من أجل صنع علاقات وتشكيلات جديدة فيه، لتعيش حركية لا تنتهي، ولكن يبقى أهم ما يجسد هذه النقلة وهذا التحول هو جعل الشاعر والذات المبدعة تقف وسط كل هذه العملية، بكل ما يتبعها من خواص نفسية

<sup>1</sup> سجود بلال عبد الرؤوف جبر، ظاهرة الوقوف على الأطلال في الأدب الفلسطيني: بداياتها وتطوراتها، أطروحة ماجستير إشراف: عدوان عدوان، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2019، ص236.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص81.

<sup>3</sup> ينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة ج ف ل، ج01، ص464.

<sup>4</sup> أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط01، 1380هـ، ج01، ص544.

جمالية، أضحت الآن مؤهلة لتقدّم صورة وشكلا ولغة ثانية، غير تلك البدائية لمفهوم الاستعارة القديم»<sup>1</sup>.

5. **المبالغة:** رفع من قيمة الدهر وإبراز التغيرات التي طرقت عليه من تصغير وتحقير.

6. **الجزء المرسل:** الجزء يعبر عن الكل بمعنى الدهر يرمز إلى الزمن في قسوته على الشعب الفلسطيني إننا بصدد رسالة إشارية تمدنا بسلسلة من العلامات المتقطعة، فالمشهد المعروض أمامنا شبكة من المعاناة والمأساة تنبعث منها رائحة الخراب والفساد؛ على أن علامة الدهر هي السبب في ذلك فالدهر في نظر الشاعر خاذل، أي تَحَلَّى عَنْ نُصْرَتِهِ وَإِعَانَتِهِ ساعة الحاجة إليه، يقول:

[ق17، ب01] قَفِي سَاعَةً يَفْدِيكَ قَوْلِي وَقَائِلُهُ وَلَا تَحْذِلِي مَنْ بَاتَ وَالِدَهُرُ حَاذِلُهُ<sup>2</sup>

يحاول الشاعر التأثير في المخاطب مع شيء من الإنجاز، والدلالة في هذا البيت هي عدم الرضا والقبول بالوضع الذي آلت إليه الأمة العربية، وخاصة العراق وفلسطين، فالرفض والغضب والظروف النفسية والاجتماعية تراودان الشاعر في كل حين، فأراد أن يجسد ويعبر عن هذا الغضب في إجراء تواصل لغوي ليشاركهم أحاسيسه ومشاعره وسلوكه، وقد استعان بـ"الواو" كرابط حجاجي مقترناً بـ"لا" الناهية؛ أي ينهى عن الخذلان.

تعدُّ دلالة فعل "لا تَحْذِلِي" قوة إنجازية تحركها قصيدة الشاعر، وفعل إقناعي حجيته تصديقية في محاولة للكشف عن الهلاك الذي أصاب العرب خلال الترويج لعلامة الدهر، وما مدى الأثر الذي تركه في نفوس الشعوب العربية من خذلان وتحاذل - تكاسل - عن الشدائد، بأسلوب خبري تداولي يلائم فهم جمهور المتلقي، وأما خذلان الدهر للشاعر فما هو إلاً دافع، فقد خذله وهم - من المفروض أكثر رحمة به من بني عروبته وهم- الأقربون، فهو لم يتوقف عن الدفاع عنهم، ويبدو أن الخذلان ظاهرة عرفها المجتمع العربي منذ البعثة إلى يومنا هذا، يقول الشاعر زاهر بن عواض:

لِكُلِّ قَوْلٍ مَدَى الْأَزْمَانِ خِذْلَانٌ      إِنَّ لَمْ يَقْمَهُ عَلَى الْإِنْصَافِ مِيزَانٌ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> محمد جواد مكينة، الاستعارة من قيد الكائن إلى رحابة الممكن، مجلة فصل الخطاب، الجزائر، العدد03، مج02، 2016 ص114.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص97.

<sup>3</sup> زاهر بن عواض الأُمعي، ديوان الأُمعيات، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط03، 1403هـ، ص149.

فقد أدى الانقسام إلى خذلان الكثيرين في حياة الشعراء وعبث في قضاياهم، وقضايا بلدانهم ولهذا ظل الدهر عقبة في صفوفهم وعدواً رئيساً في تعطيل مصالحهم، يقول:

[ق17، ب30] أَرَى الدَّهْرَ لَا يَرْضَى بِنَا حُلْفَاءَهُ      وَلَسْنَا مُطِيقِيهِ عَدُوًّا نَصَاوُلُهُ<sup>1</sup>

ما زال يعتقد تميم أن "الدهر" هو سبب ما وصلت إليه الدول العربية بتصرفاته - الخذلان التخلي، عدم الرضى، العدائية..-؛ واستفادته من شعر النقائض -الذي جمع الفرزدق وجرير حين هجا بعضهما البعض- في تشكيل صورة لقصيدته بعنوان "قفي ساعة" والبيت خاصة -[ق17، ب30]- لتشكيل معارضة شعرية تُقلب فيها موازين المعنى لصالح القضية الفلسطينية.

تنتقل دلالة "الدهر" من الخذلان إلى النصر والحمية للنبي محمد ﷺ، وذلك بالاستدلال به على صحة المعنى الثاني للدهر، في قضية الإسراء والمعراج، وهي رسالة إلى المارقين والمشككين في هذا الأمر، وكإشراق جديدة في حياة الأمة الإسلامية، وتوعية للشعوب المكروبة لتصبح نُصرة حياة أبدية، لا تعرف لها البلاغة سرّاً بيانها ومعانيها؛ ولا يتسع الكلام لذكرها، ولا يَمَلُّ اللسان على طول الأبد بوصفها، يقول:

[ق18، س103] وَالذِّي يَخَيِّمَ مَدَى الدَّهْرِ سِرَّارًا<sup>2</sup>

يعدُّ الدهر وشاحاً وحامياً لخير خلق الله كلهم، فقد تُوجَّ بتاج المجد، وعُقد له لواء العزّ في طاعته، بالحفاظ على السرّ، فهو علامة حجية تبعث وتحث على الحياة الأبدية، بألفاظ استعملها الشاعر في تركيب خطابه، لأنه يخاطب العقول المميزة بإشارات ورموز واللعب بإحساسه ووجدانه لإقناعه بصدقية الخطاب، والعمل على استحضر أفكار ثقافية إسلامية ليحل بها الأحوال النفسية والاجتماعية للقضية الفلسطينية؛ باستعمال الاستعارة لغرض الاحتجاج، وهي علاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى الموضوعي - الأخلاقي - حيث إن الاستعارة جاءت لغرض الإقناع والاعتناع.

يسعى تميم من خلال خطابه دائماً إلى التأثير في المتلقي وإقناعه بشتى أنواع الحجاج، يقول:

[ق19، ب01] أَقُولُ لِدارِ دَهْرِهَا لَا يُسَالِمُ      وَمَوْتِ بِأَسْوَاقِ النُّفُوسِ يُسَاوِمُ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص98.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص104.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص111.

استهل تميم في تجميعه بالفعل المضارع "أَقُولُ" مخبراً عن دهر لا يجب السلام ويرضى بالموت في كل مكان؛ ولذا يقر الشاعر بصريح العبارة عن سرقة للمنتبي؛ فتميم يساند حسن نصر الله والمنتبي يساند سيف الدولة في معارضة لما آلت إليه الأمة العربية من تكالب الأمم عليها، فالوضع في زمن المنتبي غير الوضع في زمن تميم الذي كثرت فيه المؤامرات والنكبات، فالدهر شخص ناقض للعهود والاتفاقيات، مطارداً لفريسته ويعمل على إخراجها من الملة، يقول:

طَرِيْدَةٌ دَهْرٍ سَاقَهَا فَرَدَدْتُهَا  
[ق19، ب22] عَلَى الدِّينِ بِالْحَطِيّ وَالْدَّهْرُ رَاغِمٌ<sup>1</sup>

جاء في شرح ديوان المنتبي للعكبري أن طريدة الدهر «سلط عَلَيْهَا الرُّومُ حَتَّى أَخْرَبُوهَا فَأَعَادَ بِنَاءَهَا سيف الدولة وَرَدَهَا عَلَى أَهْلِ الْإِسْلَامِ بِرَغْمِ الدَّهْرِ حِينَ خَالَفه فِيمَا قَصَدَ فَهُوَ يُخَاطَبُ سيف الدولة بقوله كَانَتْ هَذِهِ الْمَدِينَةُ طَرِيْدَةَ دَهْرٍ أَخْرَجَهَا الدَّهْرُ عَن مَدَنِ الْإِسْلَامِ وَأَزْعَجَهَا مِنْ بَيْنِهِمْ لِعَدَمِ الْعُمَرَانِ فَرَدَدَتْهَا عَلَى الْإِسْلَامِ بِتَعْمِيرِكَ لَهَا وَاعْتَصَبَتْهَا مِنَ الرُّومِ بِدَفْعِهِمْ عَنْهَا وَغَالَبَتْ الدَّهْرَ الَّذِي سَاعَدَهُمْ عَلَيْهَا فَغَلَبَتْهُ وَقَارَعَتْهُ دُونَهَا فَأَرْغَمْتَهُ»<sup>2</sup>، وعليه عُدَّت علامة الدهر عاملاً من العوامل الاستعمال اللغوي، فهي أثر توجيهي يساهم في اختيار استراتيجية الخطاب المتمثلة في:

1. **القصدية:** فهي مجاز مرسل أريد منه الجزء من الكل في بلورة المعنى لصالح خطاب تميم والقصد منه توضيح القضية الفلسطينية لدى الرأي العام.

2. **السياق:** يبدو أن السياق جليّ يواكب السياسة المنتهجة من قبل الصهاينة، سواء تمثل في سياقها التاريخي أو الديني أو الاجتماعي أو الثقافي أو الاقتصادي..

يستحضر الشاعر بعض الأفعال الماضية لصالح مستقبل الوطن العربي رغبة منه، فهي تعمل على توجيه المتلقي لفعل مستقبلي مرتبط بموضوع - طريدة دهر - يعود بمنفعة إنجازية غايتها تحقيق مقاصد الخطاب؛ فسلطة الشاعر تخوله في التعبير عن الأوضاع والأحوال التي اتسمت بها الأمة العربية، لذا فعلامة الدهر قد أرهقت الشاعر في ديوانه؛ فأصبح الحديث عنها يتطلب تنظيمًا فكريًا

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص113.

<sup>2</sup> أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري، شرح ديوان المنتبي، تح: مصطفى السقا، دار المعرفة، بيروت، دط، 1978 ج03، ص382.

وعاطفياً وتواصلياً اتجاه المتلقي، الذي ينتظر منه إحداث تغيير في الموقف؛ لأن الخطاب يصبح ملكاً له بقراءة تأويلية مفادها الكشف عن القضايا النفسية والاجتماعية، يقول:

[ق19، ب46] أَشْعِي لَقَدْ أَعْطَيْتَ لِلدَّهْرِ قِيَمَةً تَمُرُّ بِكَ الْأَبْطَالُ كَلَمَى هَزِيمَةً<sup>1</sup>

لقد تجلت الحوارية السياسية لدى الشاعر للدلالة على العلاقة المتينة بينه وبين شعبه، فهو تعبير فردي لكنه يمثل الفعل الاجتماعي والتواصلية فتصاريق الدهر وتقلباته أحدثت شرحاً في حياة الشاعر والمجتمع الفلسطيني، والنائب والمصائب تؤسس لنفس بشرية تعتمد على ذاتها في بناء المستقبل الذي ينتظره العرب، يقول:

[ق19، ب55] فَصَلَّى عَلَيْكَ اللَّهُ أَلْفًا وَسَلَّمًا وَأَنْطَقَ دَهْرًا كَانَ مِنْ قَبْلُ أَبْكَمًا<sup>2</sup>

يعتمد الخطاب السياسي لتميم أبعاداً تداولية أبرزها الوحدة الكلامية والمرجعيات الثقافية الإسلامية "فصلي"، "الله"، "وسلماً"، كخطاب وظيفي ينتمي إلى البلاغة بوظيفة إقناعية يدير الحياة الإنسانية والاجتماعية، وعلامة "الدهر" في هذا البيت تجسدت في صورة شخص مخاطب، ولكنه يشكل تلميحاً مبطن المقاصد باللجوء إلى استخدام الاستعارة "وأنتطق دهراً" بعد صمت رهيب فالأداء اللغوي المنطوق يميل إلى أن يكون صوتياً بشكل واضح في هذا البيت، ليشير الانتباه والتوجيه نحو السماع الجيد.

يسير الخطاب وفق سيورة من الدلالات، حين نجد حقل العبودية حاضراً في الدهر، يقول:

[ق19، ب57] وَدَهْرُكَ عَبْدٌ نَالَ فَوْقَكَ إِمْرَةً فَخَلَّفَ حَتَّى فِي السَّمَاوَاتِ حُمْرَةً<sup>3</sup>

يعود الشاعر هنا إلى الشكوى من الدهر في سياق لغوي لأداء دلالة خاصة تُفسر على أساس التركيب في قوله: "ودهرك عبدٌ نال فوقك إمرةً" تعبير عن حالة التدهور الاجتماعي والانساني للمجتمع الفلسطيني، وتعبير لأمر واقع يهدد الأمن والاستقرار، فهذا هو يكرر المعاناة بأسلوب النداء حين، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص115.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص116.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص116.

[ق19، ب50] وَيَا ذَهْرُ مَا رَاعَيْتَ فِي اللَّهِ ذِمَّةً ضَمَمْتَ جَنَاحِيهِمْ عَلَى الْقَلْبِ ضَمَّةً<sup>1</sup>

يعتمد هذا السطر على استراتيجية تأثيرية، تُقوي الخطاب السياسي بإثارة قضايا شائكة في ذهن المواطن العربي والإقرار بها في مختلف المجالات، فالخطاب يرسخ لفكرة بغية ايصالها؛ فالدهر هو الغلبة «إذا كان القصد غير معطى، وإنما يحتاج إلى بناء وتأويل وإعادة ترتيب من قبل القارئ، فإنه يحتاج دائماً إلى معنى أولي على قدر من الوضوح لتكون عمليات القارئ البناء والتأويل... منتجة وفعالة، وإلا فإن الكتابة حين تجافي الوضوح تقترب من العدم، بل تصير مرادفة له»<sup>2</sup>؛ فالشاعر يحمل على عاتقه مسؤولية كبيرة في إصدار قرارات وتنفيذها كمحاولة لتصحيح الأوضاع في بلده، فهذا هو يهتف باسم الأمة الفلسطينية غاضباً واصفاً الأمة العربية بالغفلة والتغافل، شاكياً من زمن شحت فيه المرءة والشجاعة، صارحاً في وجه الدهر حين، يقول:

[ق19، ب65] فَيَا ذَهْرُ مَهْمَا كُنْتَ نَارًا تَضْرَمُ فَنَحْنُ كَأَبْرَاهِيمَ فِي النَّارِ نَسْلَمُ<sup>3</sup>

[ق19، ب66] عَجِبْتُ لِعَبْدِ الذَّهْرِ مَا يَتَعَلَّمُ أَفِي كُلِّ يَوْمٍ ذَا الدُّمُسْتُقِ مُقَدِّمٌ<sup>4</sup>

أنهك عتاب الدهر الشاعر، والدهر معرض عنه كأنه لا يسمع ولا يلتفت إليه، فيفعل كل ما يريد، يُلقى بالآلام طوال اليوم، ويُشهر رعبه بشتى الأنواع، لكن الشاعر يأبى الاستسلام للكوارث والمآسي، ويعجب في الوقت ذاته من أبناء أمة لم تعتبر من الأسلاف في مجدهم وعظمتهم حين كانت تحاجم الروم «ولئن كان هذا المضمون المحسوس هو مضمون مقروء في العمل العسكري لعملية الاحتلال، فإن تشويبه يعني تشويه هذه القراءة، وهو فعل يتحقق على المستوى الثقافي بإنتاج الخطاب المشوّه والذي ليس له أن يظهر كذلك، هكذا وبقدر ما يكون العمل العسكري عملاً مفضوحاً وفادحاً على مستواه الحدتي المرئي، يكون إنتاج هذا الخطاب محتاجاً إلى وسيلة أدائية تخوله النطق بغير الحقيقي»<sup>5</sup>، ولهذا أراد الشاعر لا مرئياً في حيثياته ليمنح الخطاب بُعداً تأثيرياً على القارئ

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، ص116.

<sup>2</sup> محمد عدنان سلمان، بنية اللغة في المشهد الشعري المغربي الجديد 1990-2003، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 03، 2006، ص119.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص117.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص117.

<sup>5</sup> بمنى العيد، تغيير المشهد من القراءة إلى الصياغة، مجلة الآداب، لبنان، العدد 07-09، 1985، ص09.

فالدهر هو ذلك العمل العسكري الغاشم الذي يرهب المجتمع الفلسطيني ممثلاً في شخص النبي إبراهيم عليه الصلاة والسلام، الذي أُلقي في نار أضرمتها العدو نفسه - اليهود - رغم التباعد الزمني من هنا أصبحت علامة حجية دلالتها تجديد الأمل في أبناء الشعب الفلسطيني.

[ق19، ب70] وَلَكِنَّهُ مَا كَلَّ عَنْ حَرْبِ دَهْرِهِ وَإِنْ فَجَعْتَهُ بِابْنِهِ وَابْنَ صِهْرِهِ<sup>1</sup>

يستمر الدهر بممارساته العدوانية التي يقوم بها ضد أبناء فلسطين، حيث فُجع الأب بابنه وابن صهره، فجיעة أمام انقطاع ديمومة الحياة، فجיעة نهايتها الهزيمة والانكسار، هكذا أصبح الدهر في نظر الشاعر «قوة رهيبية تتعقب الإنسان فتنزله به كل ما يقع عليه من شر، فأصبحوا يقولون أصابته قوارع الدهر أو حوادثه»<sup>2</sup> تتسبب في مقتل الابن والصهر معاً، فامتألت نفس الشاعر غيضاً من هيكل نظام المقاومة الفلسطينية، وثورانا على تلك الأوضاع، صرخة لردّ الأرض إلى مستحقيها وتخليصاً للأمة العربية من براثن العبودية الغربية؛ فهو لا يكلّ من إيقاظ الضمائر والهمم بطريقة ذوقية تختلج القلوب وتريح النفوس، ليُري بعدها الصحابة الكرام تضميناً لأبطال المقاومة الفلسطينية حين يقول:

[ق19، ب73] أَوْلَيْكَ مِحْرَابُ الْوَرَى فَانْتَحِيهِمْ مَضَوْا بِخَطَامِ الدَّهْرِ فَهُوَ يَلِيهِمْ<sup>3</sup>

لا يمكن سؤال الدهر واستجوابه لفهم أفعاله، لكن يمكن سؤال أولئك الذين مضوا إلى حياة جديدة أبدية، كيف وجدوا أنفسهم بعدما عاشوا المعاناة والقلق في الدنيا؟ فخطام الدهر؛ أي والخطام هو الحبل الذي يُقَادُ بِهِ الْبَعِيرُ<sup>4</sup>، علامة تعبث بالحياة وتعطلها، حيث «فقد الإنسان القدرة على مقاومته، ولم يعد أمام الإنسان في قوس الصبر منزع، فيندفع محمومًا إلى النهاية، وكأنه يهواها ويعشقها، لقد أدرك الأبناء النهاية قبل أن يدركها الآباء، واستجابوا للنداء الأسر، وأعنقوا لهواهم فمضوا سريعًا إلى الموت، ويبدو أن دفاع الآباء عن الأبناء هو دفاع عن استمرار الحياة، ودفاع عن

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص118.

<sup>2</sup> محمود على مكي، الدهر والقدر في شعر المتنبي، مجلة الهلال، مصر، العدد03، 1979، ص68.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص118.

<sup>4</sup> جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، فصل الحاء المعجمة، ج12، ص186.

التناسل والبقاء ومقاومة الفناء، ولكن هل يجدي الدفاع شيئاً أمام سطوة الدهر وقدرته على إفساد الحياة؟<sup>1</sup>، وتلونه من حالة إلى حالة صعب الأمر حين، يقول:

[ق19، ب75] وَيَا دَهْرُ تُبَدِي حَالَةً بَعْدَ حَالَةٍ لِيَشْعُرَ قَلْبِي أَنَّهُ دُونَ آلَةٍ<sup>2</sup>

وكأنّ بالشاعر يقول بعدما آفاق من حزن شديد: يا دهر ما أشد سطوتك، التي جعلت حكام العرب يتغاضون عن القضية الفلسطينية، وهو غير منصف في نظره، حين يأتي في حالتين:

الحالة الأولى: نصرته لسيف الدولة في حروبه البطولية.

الحالة الثانية: خذله للقضية الفلسطينية.

يؤكد الشاعر على معرفة الدهر في حالتيه دون توسع في المجال، عندئذ سيبدو أن الاختيار هو شكل محتوم من أشكال "الحب" بين هذين القطبين: دهر مسلم، ودهر عدواني، يقول:

[ق23، ب06] عَرَفْنَا الدَّهْرَ فِي حَالِيهِ حَتَّى تَعَوَّدْنَا هُمَا شَدًّا وَلِينَا<sup>3</sup>

يتبدى الدهر في صيغة تقريرية: "عرفنا الدهر" صيغة تعلن عن معرفة الشاعر القديمة لعلامة الدهر قبل بداية سرد أوصافه، فهي تأكيد لوظيفة سلبية والعبث باستمرارية الحياة؛ لأنه حين «يوقع بالإنسان يصير كالهواية، أو كالمصيدة فيها الأحبولة والتهلكة، وحين يغدر بالبشر يتجسم خصماً يخلو بهم ساخرًا مخادعًا، أو يدير ظهره لهم فيتراءى خؤونًا لا يؤتمن، وحين يُدبر مبتعدًا يخلف ظلال مباحج ولّت، أو شمسًا أفلت فساد الظلام وعمّت البرودة»<sup>4</sup>، ليصير حالة عصية على الإدراك اللامرئي، يقول:

[ق23، ب05] لَوْ أَنَّ الدَّهْرَ يَعْرِفُ حَقَّ قَوْمٍ لَقَبَّلَ مِنْهُمْ الْيَدَ وَالْجَبِينَا<sup>5</sup>

<sup>1</sup> مصطفى بيومي عبد السلام، دال الدهر ولعبته، قراءة تفكيكية في عينية أبي ذؤيب الهذلي، مجلة جرن، السعودية، العدد01 2014، ص142.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص118.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص129.

<sup>4</sup> مسعود بوبو، تحليلات الدهر العربي، مجلة المجمع العلمي العربي، سوريا، العدد02، 2001، ص290.

<sup>5</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص129.

يدو أن الإنسان في هذا البيت محملٌ بدوال الأخلاق والشيم، ويظهر بمشهد المسكين المظلوم يستجدي عطف الدهر، ولكن المصير المحتوم هو سطوة الدهر ومدلولاته التي تفضي إلى الموت المحتوم، هكذا هي معرفة الدهر للإنسان "الشدة، القلق، الصراع، الفزع.." وإذا بالشاعر يستدعي ذلك الفئاض من مشهد معلقة عمرو بن كلثوم لمواجهة الدهر، فكلٌ منهما يدعو الآخر إلى المواجهة وما الخطاب إلا إشارة إلى عملية التماثل والمطابقة بين شاعرين، فالشاعر عمرو بن كلثوم يقول:

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَايَا      مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَ<sup>1</sup>

ويقول تميم البرغوثي:

[ق23، ب09] وَنَحْمِلُهُ عَلَى هَامِ الرَّزَايَا      لِدهرٍ نَشْتَهِيهِ وَيَشْتَهِينَا<sup>2</sup>

إن علامة "الدهر" شبيهة بـ"المنايا" تتجول في الخطاب كما يخلو لها، ولا يمكن الإمساك بها فهي تنقلنا من مشهد إلى آخر، مرة تُنشب أظافرها وتعبث بالإنسان وكيانه، وأخرى لتصبح صديقة حميمة تشتتته ويشتتها، يقول:

يكتمل المشهد بضيق صدر البيت ويتسع نحو - عجزه - دهر يشتهينا ونشتهيه ليصير مُعينًا وسلطانًا لقوة الشعر والشاعر، فالرغبة في مراودة لفظة الدهر تحتاج إلى بياض يملأه القارئ بأشكال عديدة في مساحة إيجابية لدى المشهد؛ فحركة فعل "الحمل" استعارة حجاجية تحمل في طياتها بؤراً توتيرية دلالية متجددة؛ فهي ترفع النقاب والحجب عن موقف الشاعر المعادي للدهر، فهو لا يستلطفه ولا يعجبه، رغم الحضور الكلي في آخر المطاف.

وفي الأخير تجعلنا لفظة الدهر نتساءل: لماذا أثر تميم علامة الدهر في ديوانه بعد هذا التشظي الغزير الذي بدد فكره ورسخ المعاناة في أرض فلسطين؟ ولما اختار في نهاية المطاف معلنا رغبته لعلامة الدهر رغم موقفه السلبي اتجاهه؟ أهو خوف منه أم استعطاف أم مسايرة؟ إنه تداخل قوي واستسلام كامل لعلامة الدهر من قبل الشاعر، فقد تعدى الدهر مستوى الآفاق بفرض نفسه في الديوان، وترك الخطاب الحجاجي ضمن دائرة مفتوحة تشوبه بعض المغالطات التي لا مناص منها ولا غنى عنها في كل الأحوال.

<sup>1</sup> ديوان عمرو بن كلثوم، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1996، ص66.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص129.

### المشهد البانورامي للزمن في الديوان:

يمثل النموذج التسلسلي للزمن كياناً لا بداية له ولا نهاية، يمتد بصيغة مطلقة لا حصر له في تغيراته وتوجهاته وحركاته بين ثنايا الديوان، تركنا هذا في حاجة ماسة إلى براهين ومؤولات باطنية على غرار التحليلات القصصية التي قدمت ماضٍ مطابق للمعنى، فكان حاضراً لا يمكن أن تدركه التحليلية القصصية إلا بالاستعانة بالمقاربة السيميو تداولية في حقيقتها المحتملة؛ فرمزية التاريخ ورمزية الدهر هي الأكثر وروداً في الديوان لتثيرا مرجعية فكرية وثقافية لدى الشاعر تميم؛ والمشهد الشعري البانورامي لديه معنى يستنسخ الجزء الزمني والمكاني لتنظيم الإدراك الواقعي للأحداث التي تجلّت على مستوى الكلمة - التاريخ، الدهر،.. - حينما عُدت قوى كبرى ذات نبر عالٍ ودلاليٍّ وذهنيٍّ.. والدائرة النسبية التالية توضح ذلك:



نلاحظ من خلال الدائرة النسبية أن علامة الدهر اكتسحت الديوان بنسبة 69.81، على أيقونية التاريخ بنسبة 30.18؛ ومنه نستنتج أن علامة الدهر عند تميم هي: «قوة زمنية ضاغطة، من أهم سماتها الفاعلية والتغيير.. هذه القوة لها حضور متجذر في تاريخ الخبرة الإنسانية حضور يمكن من نفسه بسهولة ويُسر بمجرد إلقاء نظرة متمهلة إلى الأطر العامة لعلاقة الإنسان بالدهر - القوة»<sup>1</sup> فالدهر علامة تنتشر في الديوان بقوة اللاوعي لتحدد انطلاقة جديدة مع قراءة تفاعلية أخرى.

<sup>1</sup> لؤي علي خليل، مدخل إلى معاني الدهر، مجلة المعرفة، سوريا، العدد 409، 1997، ص 156.

## 2.1. دلالة التصوير المشهدي للتصوف وتجلياته في الديوان:

يُعدّ المشهد الصوفي نشاطاً غير مرئي بقدر ما هو نتاج فعل الرؤيا مرتبط بأسرار كونية والمشهد عند تميم يتجاوز الحضور الحسي للشكل في ديوانه أيضاً إلى عالم الصوفية والبحث عن التجسيمية في الثقافة الإسلامية العربية، فقد انتقل باللفظة الصوفية من المعقول إلى المحسوس وجسدها في أحسن تصوير انطلاقاً من الواقع المعاش؛ لأن «نيران الواقع فاترة على الدوام، ولا تحتاج إلا إلى القليل من الوقود، ولهذا كان فائض الطاقة أكبر بكثير مما يحتاجه الجهد البرهاني أو التجريبي، ولا بد من توظيف هذا الفائض في مضمار آخر، شريطة أن تكون الفرص الحضارية مهياًة لمثل هذا التوظيف العالي»<sup>1</sup> وتميم عمل على توظيف المصطلحات الصوفية الخفية في قصائده تاركاً المجال للعلامات في تحديد مدلولاتها، يقول:

[ق06، ب16] وَدَارَ مِقْلَاعُ الطِّفْلِ فِي يَدِهِ دَوْرَةَ صُوفِيٍّ مَسَّهُ وَلَعُ<sup>2</sup>

إعلان صريح عن التماهي العاطفي بالجوء إلى التشبيه البليغ، فهو طاقة استمد الشاعر منها الفاعلية وأعلن عن محسوس بمعقول - نظرة ثم رجفة - فيستحضر الغائب الصوفي، ليبتكر الحاضر في مشهد مفتوح على فضاء لا متناه من الحريات.

حيث أراد إيصال رؤية تأملية عن طريق الولوج الصوفي بتمثل واعٍ، والبحث عن متلقٍ برؤى وقراءة جديدة تبعثه بعمله إلى معرفة حياة جديدة فاسحة المجال لظهور معان ودلالات متعددة فتمثلت الفكرة التي رَوَّج لها هي الرغبة في التنقيب عن الأنساق العامة الخاصة بالذات المبدعة - تميم - وكيفية لجؤه إلى التناص من وجهة معرفته للحقيقة بالتمرد على الواقع الحقيقي متنقلاً من إلى واقع جمالي يبحث فيه عن الحلقة المفقودة بين "صدر البيت وعجزه"، ولذا أراد الشاعر مشاركته في قراءة مفتوحة لا تنتهي بمعنى محدد قابلة للتمرس السيميائي والتداولي مرتبطة بالسياق الدلالي للخطاب.

<sup>1</sup> يوسف سامي اليوسف، الصوفية والنقد الأدبي، مجلة الناقد، لبنان، العدد08، 1989، ص13.

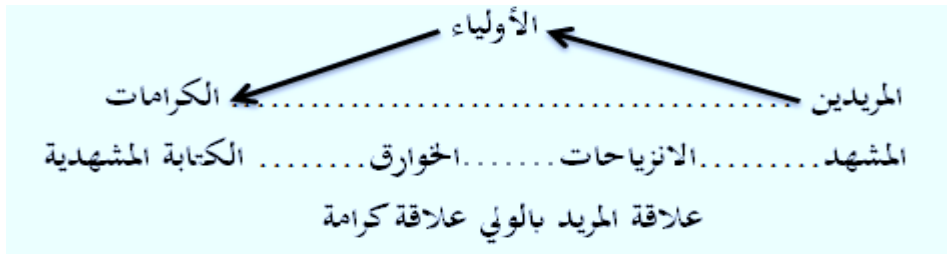
<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص46.

وتماشياً مع هذه القراءة السيميو تداولية سنعمل على رصد السمات الصوفية في شعر تميم ويبدو أنها تتراءى في أسمى تجلياتها حين، يقول:

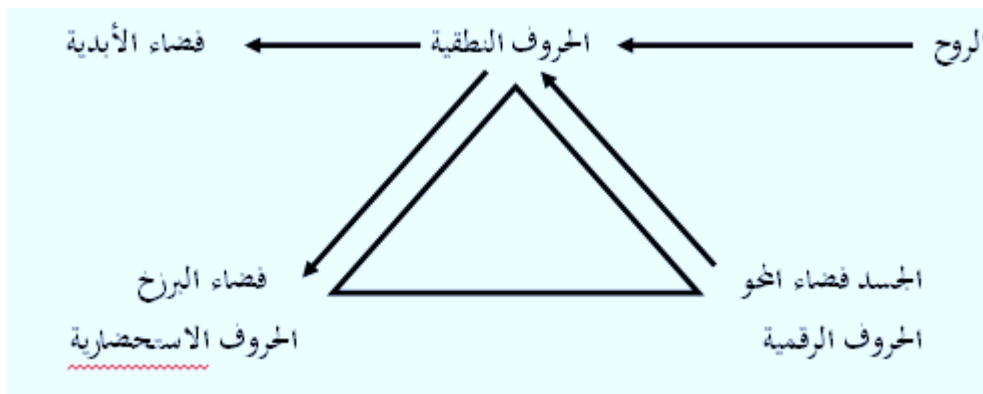
[ق02، س90] أَلَمْ الحُرُوفَ مِنَ الطَّرُقَاتِ كَمَا يَجْمَعُ الأَوْلِيَاءُ المُرِيدِينَ<sup>1</sup>

والمريد هو ذلك الشخص الذي «انقطع إلى الله عن نظر واستبصار وتجرد عن ارادته، إذا علم أنه ما يقع في الوجود إلا ما يريد الله تعالى لا ما يريد غيره، فيمحو إرادته فلا يريد إلا ما يريد الحق»<sup>2</sup> يقوم هذا السطر على علامة الاختيار والجودة والتنوعية والكمية أيقونتها الأولياء المریدين في تشبيه بليغ، فالشاعر يختار حروف أشعاره كما يختار أولياء الصوفية مریديهم؛ فعلاقة المرید بالأولياء علاقة كرامة فهي حروف مكتوبة بماء الذهب لدى الشاعر من خوارق وانزياحات في الكتابة البلاغية والشكلين يُبين ذلك:

الشكل الأول:



الشكل الثاني<sup>3</sup>:



<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص18.

<sup>2</sup> عبد المنعم حنفي، معجم مصطلحات الصوفية، دار الميسرة، بيروت، ط02، 1987، ص242.

<sup>3</sup> ناصر سطمبول، سيمياء المرئي للكتابة في الفكر الصوفي مقارنة تأويلية لدلالات الفضاء والتشكل، مجلة سيميائيات، الجزائر العدد02، مجلد16، 2020، ص136.

إن «ترسيمة الحرف ترد ها هنا عبر التلفظ، فيقترن بالروح كما الحرف المرقوم يلتزم بصورة الجسد وهي قسمة تقع بين السطح المرئي والعمق المضمرة، في حين يقع الحرف في مركب المتاهة البينية، حيث فضاء البرزخ، فتجمع بين السطح والعمق أو بين الصورة والمعنى بين الجسد والروح»<sup>1</sup> فالحروف عند تميم مبعثرة ومضمرة، لا يتم جمعها إلا على طريقة جمع الأولياء للمريدين وهي طريقة جمع الجسد والروح معاً.

يعدُّ هذا التمثيل فلسفة صوفيّة بحيث تصبح لفظة الكرامات كتابة مشهدية كونها من الخطابات الصوفية الثرية والشعرية التي تعتمد على التلميح والإشارات، وخطاباً أيقونياً يمرُّ عبر سردية واصفة وتأمل قصي المرامي، له صعدة المراقي اللانهائية، إذ لا تتحدد أساساً أو تتعقل عبر الممكن من الحدود، حيث فاعليتها ضمن مشهدية الإفصاح لدى من يؤدي كشفه، حيث تباشره كوابح معضلة التبليغ واعتياض التواصل في نحو ما يُجلبه هذا الإعراب من خطاب الكشف الصوفي»<sup>2</sup>؛ ولهذا يصعب على القارئ لم حروف الصوفية المتناثرة عبر الفضاء الخطابي، «فهو انغلاق عن كل علّة تصدر، إنه صوغ الباطن ونفي الظاهر، وتأكيد لما يوصله الكشف الباطني ودفع لما يؤتبه العلم الظاهري»<sup>3</sup>، لذا استدعى الشاعر مريدي وأتباع الطرق الصوفية للتداول والكشف عن حقيقة الجمع والإدراك لأسرار الحروف بسنن لساني؛ من هنا أصبح الخطاب الصوفي ينتشر بألفاظه في الشعر العربي المعاصر لينزوي تحت الجانب السياسي والاجتماعي والثقافي، والتفاني بتجربة أدبية تحاول أن تلامس الخطاب بمواطن الذات الإنسانية، يقول:

[ق08، س08] بَسْطُ الْجَوَامِعِ آيُ الْمَصَاحِفِ أَضْرَحَةُ الصَّالِحِينَ<sup>4</sup>

هي لغة واصفة تهتدي إلى نظام منطقي من الأفعال، وكأننا ندرك لغة صوفية محتزلة في صفات دقيقة، "بسط، الجوامع، آي، المصاحف، أضرحة، الصالحين"، إنها عملية بناء مقصودة من قبل الشاعر - كلمات متواليات مماثلة - تحمل معانٍ تدرجية على مستوى الأفعال، فهي ممكنة التجلي باعتبارها شخصاً بشكلها المرئي، ولكن من الناحية اللامرئية فهي ذلك العالم اللانهائي الباطني الذي

<sup>1</sup> ناصر سطمبول، سيمياء المرئي للكتابة في الفكر الصوفي مقارنة تأويلية لدلالات الفضاء والتشكل، ص136.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص133.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص133.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص45.

يحمل نظرة عميقة للوجود، فالصوفي يستخدم الرمز في تعبيره من أجل تفادي الصراع مع أهل الظاهر وهذا ما يميزهم بلغة باطنية كأداة تعبيرية، والشاعر أراد أن يتقمص تلك اللغة بصيغة الإيحاء والاتساع الدلالي، يقول:

[ق12، ب06] وَيَذْكُرَ الرُّوحَ أَنَّهُ جَسَدٌ وَيَذْكُرَ السِّرُّ أَنَّهُ عَلَنٌ<sup>1</sup>

لقد تجلّت الكينونة اللامرئية في مصطلح "الروح" و"السّر" لدى الشاعر الذي عاين ثنائية كونية وأحاط بروحانياتها الربانيّة في تجلٍ معرفي ومفارقاتي، متجاوزاً مدارك الشعرية إلى ارتباط "الروح" والسّر" بالكتابة المشهدية بفيضها السيميائي والتداولي، يجعله الجسد مجرد آلة في يد الروح؛ فالذكرى لدى الشاعر تركز على الفعل الإنجازي بصورة مركزية "ويذكر"، وهذا انصهار في الأشياء المرئية واللامرئية عن طريق جهاز الشعور واللاشعور بعلاقة ذهنية ودليل تفكري؛ هذه العلاقة قائمة على حركية الحياة - تأثير وتأثر - وتتضح من خلال الأفعال الخارجية التي تنعكس على الجسد، والشاعر يريد إنارة درب الحياة عن طريق الصلة بين الروح والجسد والالتفات إلى مستقبل مشرق يبرز في الحرية والاستقلال، من خلال محاولة بعث الحياة من جديد في الأجساد عن طريق استدعاء الذكريات - الخليفة والحكم الرشيد - يقول:

[ق12، ب13] خَلِيفَةَ اللَّهِ بِأَسْمِكَ أَنْتَشِرُوا خَلْقًا جَدِيدًا مِنْ بَعْدِ مَا دُفِنُوا<sup>2</sup>

يحضر الخطاب السياسي بقوة، ويبين بصيغة الفرد، منبثقاً من مسمى حقيقي يمكن تحديد ملامحه بمجرد الاعتراف به، وذلك باستعمال حرف الباء للاستعانة "بأسمك" وتوجيه النظر إليه كشاهد أيقوني، والإعلان عن مشاركته في عملية التخاطب، فالخليفة هو «من له التصرف العام والحكم الشامل التام في جميع المملكة الإلهية، وله بحسب ذلك الأمر، والنهي والتقرير والتوبيخ والحمد والذم على حسب ما يقتضيه مراد الخليفة سواء كان نبياً أو ولياً مستوون في هذه المرتبة»<sup>3</sup> يعني مرتبة الخلافة، فالشاعر أراد توظيف أيقونية الخليفة باسترجاع آثار الثقافة التراثية الإسلامية كمفتاح أمل وحلم للشعب الفلسطيني، وبذلك يستطيع حلّ لغز المدينة المقدسة، ليتضح أن هذا الخطاب متعدد المستويات ومكون من عدة عناصر تقوم على افتراضات مسبقة ينطوي تحتها خطاب مضمّر.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص78.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص79.

<sup>3</sup> أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، ص58.

إن الشاعر في حسّه يمتلك رؤية بالقلب تعبر عن انفعالات وجدانية، يحركها دافع الرغبة والتمسك بقضيته الثابتة، والهاجس الذي أرقه وصنع منه حزناً شعرياً، فأصبح يتقمص صفات الصوفية لا لشيء سوى الدفاع عن قضية بلده، وتحرير الذات من الحزن والمعاناة، يقول:

[ق12، س25] أَنِّي ذُو كَرَامَةٍ عَلَيَّ اللهُ<sup>1</sup>

يَعْمَدُ الشاعر تقديم حقيقة صوفية عن طريق الإثبات بتوظيف أداة التوكيد في لفظ "أنني" واسم الإشارة "ذو" على صفة قدسية عالية المقام في بداية هذا السطر، على أنها ترتبط بالأسرار الكونية وتحتل مرتبة أسمى من حيث الحجية والإنجاز، فهي علامة غير مرئية تنبثق عنها عوالم أخرى وقد قام هذا السطر على أربعة قوانين هي:

1. حكم الكمية: لقد استطاع الشاعر إخبار المتلقي بصفة "الانتماء" إلى آل البيت.
2. حكم الصدق: الشاعر صادق في ما يقول وهذا بتحديد وجهة الانتماء علانية وصراحة.
3. حكم العلاقة: خطاب الشاعر مناسب لمقتضى الحال فهو مضطر للكشف عن الهوية.
4. حكم الوضوح: الشاعر شمولي في كلامه، لا يشوبه غموض.

لقد استوفى هذا السطر شروط الخطاب الموجهة إلى المتلقي وحقق معه القوة الإنجازية بعلامة "كرامة" التي فتحت المجال للتعدد الدلالي، فهي "علامة حجية رمزية قانونية"، دائمة الصدق في رمزيته وعرفها، فما هو يعيد تكرار اللفظة بصورة الجمع وصورة المفرد، ولكن دلالتها تتغير هنا حين يقول:

[ق18، س65] مَا كَرَامَاتٍ أَرَدْنَا بَلْ كَرَامَةٌ<sup>2</sup>

لا يطلب الشاعر المستحيل من خلال ملفوظه؛ وإنما يطلب الكرامة بجواسها لحفظ ماء الوجه فقط وهي تحرير الإنسان من العبودية من الدرجة الأولى، علامة غضب تجلت عن طريق التلفظ الكلامي، فالكرامة لصيقة بالإنسان غير قابلة للفصل، فبمجرد انزاعها منه يتم استعباده وإذلاله وقمع

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص78.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص102.

حريته وتعرضه للاعتداء وسوء المعاملة، وعليه يصير ضعيفا لا يستطيع مواجهة والحركة، ومنه تقوم لفظة الكرامة في الخطاب على مستويين:

1. **المستوى الباطني:** وهي كرامات الصوفية التي تتجلى لأصحاب المعارف والتقوى.

2. **المستوى الظاهري:** وهي كرامة تتجلى في الأشياء المحسوسة، كالعيش الرخي، والحربة والتضحيات المستمرة..، وخير دليل على الكرامة الحققة في نظر الشاعر هي تلك الانتفاضة المباركة والنموذج التفكري الوحيد من أجل الانتصار ضد العدو الصهيوني واسترجاع كرامته؛ فهي "علامة حجية رمزية قانونية"، أي إنها عرفية تحريضية تحمل مفارقة جمالية، كما أنها تحمل دلالة الرفعة العالية، يقول:

[ق05، س80] **يَا عَلِيَّ الْمَقَامَ أَنْتَ أَكْرَمُ مَا فِي مُحْيِمِنَا مِنْ خِيَامٍ<sup>1</sup>**

يسعى هذا السطر إلى تقديم أوصاف عالية الدقة لها خصوصية مقدسة؛ فهي متصلة بذات تتجلى فيها كل القيم، لذا يُعدُّ الخطاب مباشراً يتحمل فيه الشاعر المسؤولية اتجاه القول المذكور فظاهرة الوصف - الكساء - واضحة بطريقة محسوسة تبرز انتماءه إلى أيديولوجية ثقافية ما وإعادة صياغتها في أنماط لغوية جديدة تُؤكد ذلك الانتماء، بسعيه إلى إقناع المتلقي بذكر الموصوف وتعددية ذواته، وتحديد حضور المخاطب في الضمير "أنت" كقوة أدائية وجزء لا يتجزأ في القوة التخاطبية.

تسمح علامة "المقام" و"أكرم" بتحديد موقف الشاعر اتجاه خطابه، ومدى التزامه بما التزم به، فهو يقدِّم "علامة تصديقية شاهدة عينية" بمعنى ينفرد بالوصف الخاص للموصوف كمؤشر مهم في بناء الخطاب، يقول:

[ق13، س80] **وَلَمْ تَتَكَلَّمْ حَيَاءً فَهَذَا مَقَامُ الْحَيَاءِ<sup>2</sup>**

يُقدِّم الشاعر أفعالاً إنشائية تأثيرية تتجسّد في الحركة مثل: (ثمسكُ، قامت تُناديكُ، تتكلم وقفت..) فهي أفعال تودد غير مباشرة ارتبطت ضمناً بالتقريرات والتأكيدات والإعلانات، وعملت على إقناع المتلقي بحركات الصمت والحياء بمقتضى الحال أجبرها على عدم البوح، فأصبحت العلاقة علاقة التزام كل عِلْمٍ بالوظائف المسندة إليه، فجاءت العلامة غير لغوية دالة على الاستحسان

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص42.

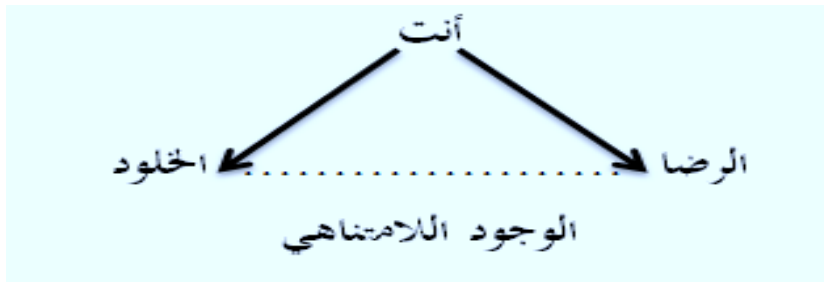
<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص87.

والرضى بما كتبه الله عزَّ وجلَّ، وإن كان هذا لا يرضي المتلقي في تعزيز القضية - الفلسطينية - المطروحة، بهدف خلق مساحة لنفسه ليمارس قراءته الحقة، والتحرر من كل حياء وسلطة.

واستناداً على ما سبق، جاء الضمير الوصفي ليعطي الحرية للحجاج بالتسليم على ضرورة التشارك والتفاعل في تشكيل بلاغة جمالية ترتقي بالخطاب نحو المتعة والتماهي، يقول:

[ق13، ب02] فَأَنْتَ كَرِيمُ الْأَصْلِ وَالْفَرْعِ وَالْجَنَى وَأَنْتَ الرِّضَا مِنْ آلِ بَيْتِ مُحَمَّدٍ<sup>1</sup>

نجد من خلال هذا البيت حقيقة مدينةً للتراث منفصلة عن اللغة متصلة بالمشهد، حكمٌ مسبق يصهر الماضي في الحاضر، بلغة الرمز التي تلهب قلوب المتصوفة، فجودة الكتابة المشهدية تمنح الصوفي النشوة الجمالية التي يحتاجها، لذا أصبح الشاعر خارج المكان والزمان حين وصف الذات "الرضية" باعتبارها النبع الفيّاض، فعلامة الرضا هي الخلود والوجود اللامتناهي.



يبدو أن الذات الشاعرة مولعة بفضائين: الرضا والذي ينتج عنه الحياة الأبدية؛ وهو يشكل الانبثاق الأول، ثم الخلود وهو الانبثاق الثاني بفعل المشاهدة اللامرئية الروحانية.

هكذا يعيش الشاعر ظمناً الوجدان الإنساني، علامات سيميائية تعبر عن أوصاف البشرية لتكشف عن مدلولات مشحونة بالإيحاءات والتلميحات، بعدها يتحدث عن امرأة في قصيدة "رجز" حين، يقول:

[ق21، س55] امْرَأَةٌ مَرَّتْ كَرَّتْ نَصِّ أَدْبِي<sup>2</sup>

علينا أن نميز حقيقة المرأة التي يتكلم عنها الشاعر من خلال التصور التداولي الذي يقبل التحول، فحدث مرور المرأة بأسرنا بمتعة جمالية مرئية بشخصية أنثوية مرهفة توكّد عنها خطاب مؤثر يسعى لتجاوز صمت المرأة ويجعلنا نلتفت إلى الواقع المرير بطابعه التواصلية ليغدو فلسفةً صوفيةً بلغة

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص88.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص125.

إشارية مليئة بالأسرار، وعليه يتحول جسد المرأة في هذا السطر إلى كتابة مشهدية تؤطرها التحولات التصويرية لتغدو جسداً مثالياً مفتوحاً على الدلالات؛ فالسطر لا يُفصح عن ذاته، وإنما يتخفى وراء حُجُبٍ وعلامات تتسّر وراءها مدلولات متعددة، ليتعدى المعنى إلى السطر الموالي ويلهم القارئ على البذل الاستدلالي، يقول:

[ق21، س59] امرأةٌ تحكُمُ سَـيْرَ السُّـحْبِ<sup>1</sup>

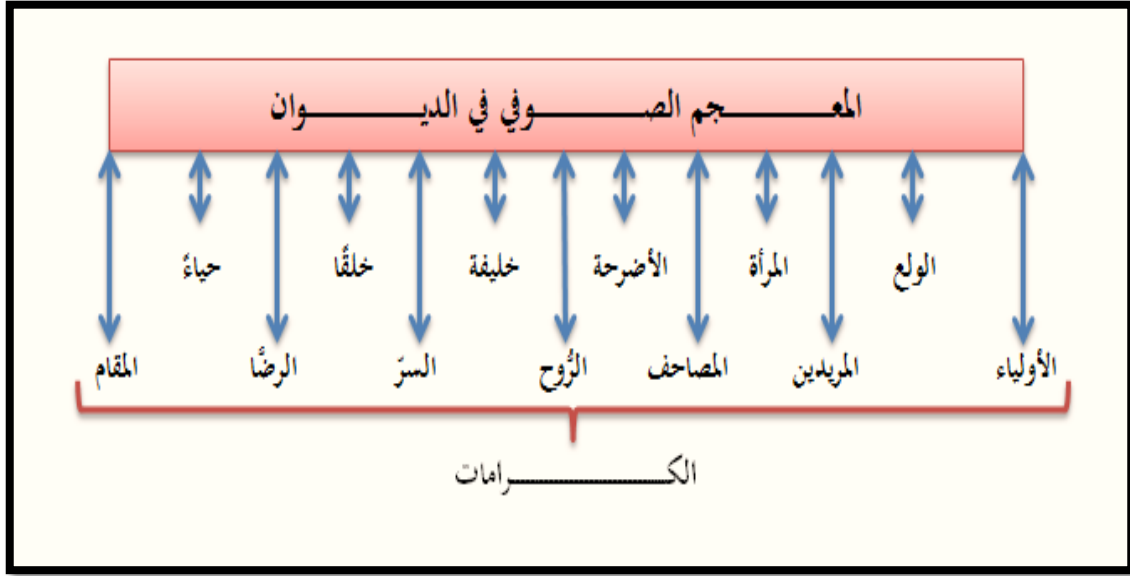
يتشكل النموذج الجسدي للمرأة وفق رغبات اجتماعية وذاتية من غواية مرئية فعلية في مشهد السماء والسحب التي تحكمه امرأة؛ فهذه محاكاة وهمية مفعمة بالحركة والحياة والفعل تحمل المشهد ولا تحتل الجسد، ما يجعلها تأخذ طابعاً أسطورياً للمشهد، إذن فالمرأة عند تميم علامة لا مرئية جمالية لها سيرورة دلالية لا متناهية تحمل طابعاً وجودياً ورمزياً للنموذج العربي الذي تم بناؤه بعد الحملة الصليبية في إطاره السياسي والثقافي؛ هذه الثنائية بددت النموذج العربي الذي خضع لمبدأ الحتمية.

### المشهد البانورامي للمصطلحات الصوفية في الديوان

يعتمد المشهد الصوفي عند تميم على نمطين أسلوبين هما: «الأسلوب "البانورامي" والأسلوب المشهدي **style scénique**، وكل من هذين المصطلحين يجمع بين معنيين: فالأسلوب المشهدي هو في ذات الوقت العرض والرؤية "مع" (الساد = الشخصية الروائية)؛ والأسلوب "البانورامي" هو الحكيم والرؤية "من الخلف" (الساد الشخصية الروائية)»<sup>2</sup>، ونتيجة ذلك فالشاعر تعامل مع المصطلحات الصوفية تعاملاً سطحياً لم ينصهر في كينونتها، مثلما فعل بعض الشعراء الصوفية، وراجع ذلك لقلة الاستلهام والأهمية التي أولاها لها، إلا أنه حاول واجتهد في تحقيق بعث الحياة في قصائده بقراءة ما وراء اللوحات أو التعبيرات الصوفية، فاللامرئي يؤثر في الحواس ويجعلها خاضعة له والإنسان يعتقد ويؤمن بما لا يرى، وهذا ينعكس على حياته وسلوكياته، والخطاظة التالية توضح المشهد الصوفي في الديوان:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص125.

<sup>2</sup> تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 1992، ص63 - 64.



### 3.1. سيميو تداولية الرمز الأسطوري في الديوان:

يبدو أن تميم باستعانتة للرمز الأسطوري بهدف تقوية "المشهد" في الديوان، حيث يتطلب واقعاً؛ «بيئة زمانية ومكانية، يتطلب حدثاً، ويحتاج لشيء من الوصف يستجلي تفاصيل الصورة على ذلك لابد للمشهد من سرد، سرد يتضمن الوصف؛ الذي يجمد المشهد، يجعله ساكناً، يوقف الزمن، ويتضمن وصف الحركة والفعل، حيث يتحرك الزمن ويتحرر المشهد من جموده، ويمكن للمشهد أن يكون تاماً ومستقلاً عما قبله وبعده، ويمكن أن يتداخل مع مشهد قبله أو مشهد بعده، ويمكن أن يتوازي مشهدها، أو أكثر، ويمكن أن يتداخل أو يتقاطعا.. وهذا ما يزيد من حيوية المشهد»<sup>1</sup>.

فالأزمات والتوترات النفسية، والأحداث والتغيرات هي التي خيمت على مشهد الشرق الأوسط بما فيه المسرح السياسي الفلسطيني؛ فأراد بذلك التعبير عن الآلام التي يواجهها شعبه باستعمال الرمز الأسطوري للتخفيف من تلك المعاناة، وبذلك تنوعت مصطلحات الأسطورة في ديوانه من الغول والوحش إلى العنقاء.. وقد ارتأينا في هذا التحليل أن نشير إلى بعض آليات التوظيف الفني للأسطورة في الشعر المعاصر.. ولذا من الضروري الوقوف على دلالة المصطلح، يقول:

[ق03، س84] يُؤَانِسُونَ الْغُؤْلَ وَالْعَنْقَاءَ وَالْحِلَّ الْوَفِّيَّ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> جمال عبود، آليات رسم المشهد في نماذج من الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد506، 2013 ص45.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص25.

أحسن الشاعر بمهارة فنية وتمثيل رمزي توظيفاً رموز الأسطورة "الغول والعنقاء والخلّ الوفيّ" وهذا المزج فجرّ دلالات في الخطاب الشعري، القصد منه وصف الأحداث الحقيقية التي تمرّ بها دولة فلسطين؛ فالعنقاء شخصية أسطورية لها صفة الحياة الدائمة استغلها الشاعر لتوصيل المعنى المؤجل لتمثل انتصار الحياة على الموت رغم المأساة والأحزان؛ فالشاعر أحسن بظلم كبير اتجاه بلده فلا أنس ولا صاحب ولا جار استطاع مواساته في محنة بلده، وقد استحضر بيتين لصفي الدين الحلبي حين يقول:

لَمَّا رَأَيْتُ بَنِي الزَّمَانِ، وَمَا بِهِمْ      خَلٌّ وَفِيٌّ، لِلشَّدَائِدِ أَصْطَفِي  
أَيْقَنْتُ أَنَّ الْمَسْتَحِيلَ ثَلَاثَةٌ:      الْغُولُ وَالْعَنْقَاءُ وَالْخِلُّ الْوَفِيُّ<sup>1</sup>

فتميم يربط بين كل الأدلة وموضوعاتها الدينامية السياقية، ليضع إسقاطاً تناصياً لمشاعر الحرمان من الصحبة الوفية، إضافة إلى الغول والعنقاء فلا يمكن قياسهما عقلياً على الواقع، إلا في حدود الدلالة، فالغول هو الذي يحمل الأوجاع والهموم، والعنقاء عكس ذلك، لأنها تحتضن الحلم العربي من خلال قيامها المتجدد منتفضةً من أنقاض رمادها لتثير ذلك الحلم الذي لطالما حمله الشاعر في ذاكرته من خلال إحياء العروبة ومجدها، وتجده يجدد ذكرها ومجدها في دلالة أخرى حين، يقول:

[ق03، س90] وَهِيَ كَالْعَنْقَاءِ خَيْمَ ظِلِّهَا فَوَفِي<sup>2</sup>

وتبرز أسطورة العنقاء في ذاكرة الشاعر كظل يبعث حياة جديدة من ركام العالم المدفون بحرقه النار، فالعنقاء تُبعث من رمادها المنبثق من جديد لتحقيق الانتصارات، أما الشهيد فهو يضحى بروحه ليحيا شعبه حياة كريمة ويعيش هو حياة أبدية، لأن ثمن العزة يجب أن يكون قطرة دم في سبيل الله، وخلاصة القول: أن علامة العنقاء تكمن في كينونتها المتجددة والبعث الأكيد لتحقيق الأمن والسلام، لأن مزج العنقاء بالظل هو دمج لا شعوري باستمرارية الحياة، فالموت ليس مرتبطاً بفلان أو قائد أو مقاوم، وإنما مرتبط بالحياة الجديدة، في تحضير «لما بعد الانتفاضة»، وللمرحلة القادمة من الكفاح الذي سيكون طويلاً، ما لم تتزعزع الجبهة الداخلية الإسرائيلية فعلياً وبشكل جدي، على الأقل حول هذا الموضوع، توظيف هذه الانتفاضة في إعادة تشكيل شبكات المقاومة وتوسيع

<sup>1</sup> ديوان صفي الدين الحلبي، تح: كرم البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1962، ص568.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص25.

وتكثيف قاعدتها، وترسيخ بنياتها في القرى والأحياء الفلسطينية.. وسيكون ذلك بداية جديدة لطائر الفينيق، التي تحتاج كي تستمر إلى أن تجدد كل يوم دماءها ولباسها وروحها»<sup>1</sup>، يقول:

[ق03، س93] لَكِنِّي، مِنْ مِخْلَبِ الْعَنْقَاءِ بِالسَّفَرِ الطَّوِيلِ مُشَارِفًا جِهَةً الْوُصُولِ<sup>2</sup>

جاء في مادة (ع ن ق)، أن العنقاء: «طائر حُرَافِيٍّ زَعَمَ قُدَمَاءُ الْمِصْرِيِّينَ أَنَّهُ يُعَمَّرُ خَمْسَةَ قُرُونٍ وَبَعْدَ أَنْ يَحْرِقَ نَفْسَهُ يَنْبَعثُ مِنْ رَمَادِهِ مِنْ جَدِيدٍ»<sup>3</sup>، ويعُدُّ المخلب الذي هو جزء من طائر العنقاء حياةً جديدةً أيضًا ولكن لا يحمل دلالة الاستقرار لوجهة وصول محددة، ومنه سعى الشاعر بنفسه لإعادة الاستقرار النفسي لذاته وشعبه بوسيلة قد تسبب هلاكه وهي التعلق والتمسك بمخلب العنقاء والوصول إلى بر الأمان، فهي علامة أيقونية تصويرية حجية ممزوجة بالأسطورة والواقع، ثم قدم تشكراته للعنقاء عبر خيال منحته إياه حين، يقول:

[ق03، س94] أَفُـوْلُ يَا عَنَقَاءُ شُـكْرًا<sup>4</sup>

يصرِّح الشاعر علنًا عن شكره الخالص للعنقاء بإعادة برمجة خياله وتفكيره في إنتاج دلالات ممكنة كعلامة حجية في تحقيق الفعل الإنجازي، ورسالة حملها على عاتقه في محاربة أعداء الحرية والحفاظ على الوطن وقدسيتها؛ فدلالة هذا السطر يتوقف على قصدية الشاعر، التي تحدد الموقف والمقام ضمن سلوك سيميائي بوصفه لغة طبيعية في ضوء التفاعل اللغوي، ناهيك عن الظروف والأحوال والتعبيرات الوجهية وحركة العينين..

لينتقل الشاعر من علامة النجاة إلى علامة الترهيب والتخويف وتبديد الحلم العربي كإعصار يدمر كل من يقف في طريقه في وصف صريح اتجاه رمزية الوحش حين، يقول:

[ق21، س50] فَالْوَحْشُ فَوْقَ كُورَةٍ مِنْ عَجَبٍ<sup>5</sup>

<sup>1</sup> برهان غليون، عنقاء فلسطين، مجلة الكرمل، فلسطين، العدد27، 1988، ص40.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص26.

<sup>3</sup> أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج02، ص1564.

<sup>4</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص26.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص125.

أسطورة الوحش هي تجسيد للظلم والفساد.. والوحش آلهة الظلام والبطش، ورمز للفناء، وقد أراد الشاعر أن يتخذ منها علامة يستعرض بها أحداث العالم بوقائعه والسلطة المهيمنة عليه فالوحش الذي يقصده الشاعر ليس الوحش الأسطوري الذي يرعب ويتخذ من نفسه إله؛ وإنما الوحش الصهيوني الذي يقضي على استمرارية الحياة ضمن إطار رمزي أسطوري على مجموعة من الوحدات الكبرى في الخطاب، فالشاعر من خلال تجربته النفسية والدليل التفكري استطاع أن يستحضر ذلك التشبيه الرهيب الذي يناسب الواقع المرير؛ فالوحش في نظره هو الذي تربع وتسلك إلى العالم ليذيقه المرارة والمعاناة، وحش بمئة رأس دلالة على عمق الفساد حين، يقول:

[ق19، ب64] طَوَائِيرُ وَحْشٍ وَاللَّظَى فِي غَيُوبِهَا فَإِنْ زَلَقْتَ مَشَّيْتَهَا بِطُوبَاهَا<sup>1</sup>

يَسْتَنِدُ البيت إلى منطق خيالي؛ ويبدو ذلك في النقلة السريعة من مشهد الفوقية إلى مشهد الوصف الرهيب في صورة مهمشة متناثرة توحى بتضمين في ما وراء الواقع، انطلاقاً من انتهاكات إسرائيل المستمرة للقوانين الدولية وقرارات الأمم المتحدة التي أدانت سياستها الوحشية الاستعمارية غير القانونية، بإقامة مستوطنات غير شرعية التي زحفت ببطونها مشارق ومغارب الأراضي الفلسطينية.

لقد قرر الشاعر انتقاء دليل من بين مئات الأدلة المستوحاة من الموسوعة الثقافية والأسطورية العربية - وحش - ومن معاني علامة وحش: "كلُّ شَيْءٍ مِنْ دَوَابِّ الْبَرِّ مِمَّا لَا يَسْتَأْنَسُ، وَحَمَائِرُ وَحْشٍ أَوْ وَحْشِيٌّ، وَالْجَمَاعَةُ هِيَ الْوَحْشُ وَالْوُحُوشُ وَالْوَحِيشُ، وَإِذَا أَقْبَلَ اللَّيْلُ اسْتَوَحَّشَ كُلُّ إِنْسِيٍّ. وَالْوَحْشَةُ: الْفَرَقُّ مِنَ الْخَلْوَةِ، وَمَكَانٌ وَحْشٌ: خَالٍ، وَأَرْضٌ وَحْشَةٌ؛ أَيُّ قَفْرٌ<sup>2</sup>."

تسهم علامة الوحش في عملية إنتاج المعنى، انطلاقاً من مستوى الإظهار، ومنه ينطلق مستوى التحليل من الدليل المؤول إلى الدليل الذي تحدده هذا اللفظ في كل بيت أو سطر فالموضوع مباشر في علاقته بالمؤول تسيني حجاجي يحمل سخرية مباشرة دلالتها الطغيان والفساد الهمجي في الأرض بغير حق في حق شعب أعزل، لكن رغم ما يتصف به إلا أن ذلك لم يمنع الشاعر من الاستهزاء به، فهو رغم جبروته يهاب مجابهة شعب أعزل، دليل تجسيدي غير منصف كونه مؤشراً يرمز إلى عدم المساواة ويدعو إلى الخراب.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص127.

<sup>2</sup> يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، فصل الواو، ج06، ص368.

إن القوانين التداولية بافتراضاتها ومؤشراتها وقوانين الأنساق السيميائية بعلاماتها وقوانين ثقافة الشاعر بعمقها الأسطوري الانتمائي العربي، تحدّد في لفظ "العرش والغزاة"، ليكون كلٌّ من الكلام والمقام، والنسق محددتين حين، يقول:

[ق04، س09] وَالْعَرْشُ فَوْقَ غَزَالَتَيْنِ كَأَنَّما دَبَّتْ حَيَاةً فِيهِمَا<sup>1</sup>

يَسْتَحْضِرُ الشاعر في هذا السطر أسطورة الغزال كرمز الآلهة والمخلص الرئيس من الآفات والحروب في القديم - اليونان - ، وأن الحياة مرتبطة بها؛ ولهذا تردّد في الملفوظ القصصي كلام ضمني (implicite) وأضرمتكلم السارد المواقف الداعية إلى النضال والصمود فكان الخطاب محققاً الوظيفة الإنجازية للكلام دون تصريح وتحفيز مباشر يفقد بسببه الخطاب الشعري ما يتطلبه هذا الخطاب من تلميح وإيحاء<sup>2</sup>.

### المشهد البانورامي للأسطورة في الديوان:

يمكن أن نتحسس التجديد في تجربة الشاعر في الديوان من خلال تجاوزه لفكرة الحداثة، حين تجاوز الغموض الأسطوري والرمزي، فاستشعر خطورة الغموض ومدى الأثر السلبي الذي ينجم عنه فاستبدله بواقعية لغوية متداولة غنية بالعلامات السيميائية، بعيداً عن التكلف والتصنع الذي صار يمثل حاجزاً بين الخطاب والمتلقي؛ ومنه أصبحت الأسطورة عند الشاعر فعلاً تجريبياً في تشكيل الخطاب الشعري المعاصر ومعيّاراً توفيقياً في ذلك.

إن المشهد البانورامي للرمز الأسطوري عند تميم مرّ بثلاثة مراحل هي:

أولها: التعبير عن الوقائع والأحداث العربية.

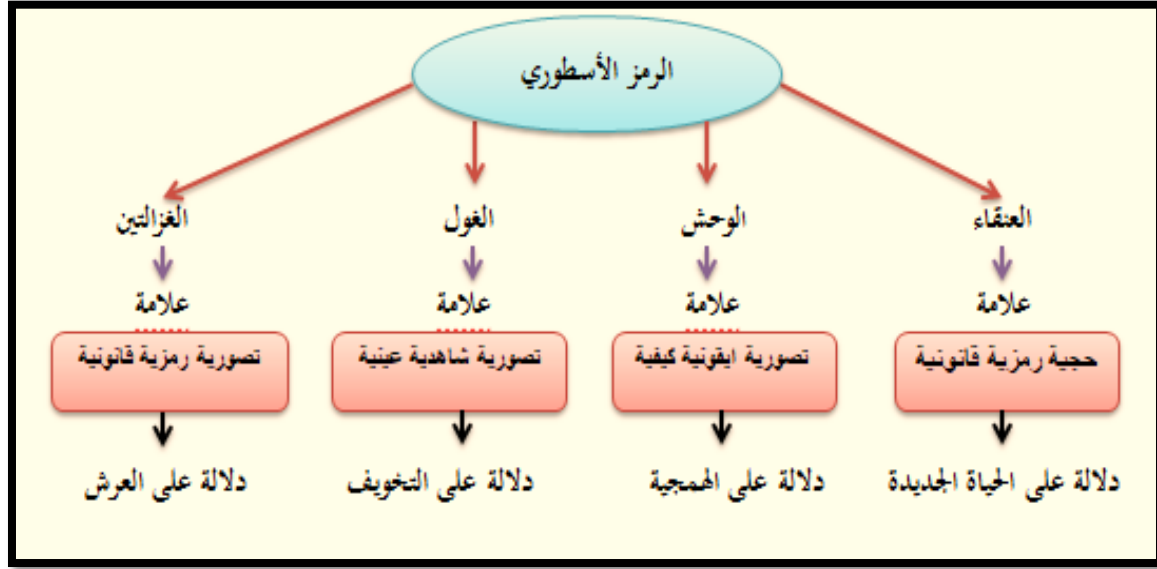
ثانياً: التعبير عن الآلام والمعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني.

ثالثاً: التعبير عن التجربة الشعورية والذاتية والغربة التي يعيشها الشاعر.

والشكل التالي يوضح المشهد اللامرئي للأسطورة:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص 27.

<sup>2</sup> أحمد الجوة، التداولية وتحليل الخطاب، مجلة الخطاب، الجزائر، العدد 08، 2011، ص 178.



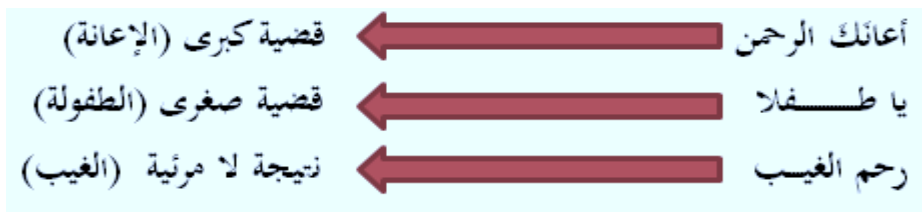
#### 4.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للغيب:

إن التأملات في الأشياء الغيبية ظاهرة روحانية مفيدة جداً للاتزان النفساني والإشباع الروحي للعقل فهي تأملات تُشكِّل مؤشراً حاسماً في تاريخ البشرية، إنها قناعة قوية استفاد منها تميم في إحياء المشهد الشعري اللامرئي بلحظاته الغيبية كالموت والقبر والبعث والحساب والملائكة.. إنها علامات وتأملات شاعرية تفتح نحو عوالم غيبية؛ وتعدُّ حقيقة يمكن اكتشاف كينونتها عبر هموم الشاعر داخل الخطاب.

لقد احتوى الشاعر العالم بمخيلة خلاقة من خلال الواقع المرير الذي تمر به بلده، فأعطى أمثلة كثيرة لا مرئية تربط الواقع المعرفي للعالم الغيبي وجعله حلمًا يراوده محملاً بالانفعال الإيجابي؛ فهو يلج الأعماق والروح، لأنهما مرتبطان بالعالم الآخر حين، يقول:

[ق04، س59] فَأَعَانِكَ الرَّحْمَنُ يَا طِفْلاً بِرَحْمِ الْغَيْبِ<sup>1</sup>

إنه تصوّر منطقي للحجاج كون الملفوظات مترابطة وينطبق عليها شرط الإخلاص بمحتوى قضوي، على أنه قضية أولى تُمهّد للقضية التي تليها، والشكل يوضح ذلك:



<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص30.

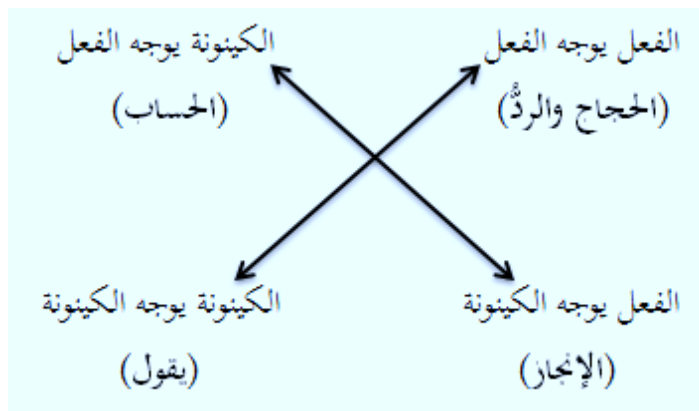
لقد أعطى الشاعر قيمة كبرى للإعانة على أنها قضية كبرى وعلامة حياة لطفل تغافل عنه العدو واستخف بمنزلته، لكنه عند الشدائد والخطوب سيكون حاضرًا بإعانة الرحمن؛ لتبقى النتيجة غيبية لا يعلمها إلا الرحمن، فما بين القضيتين والنتيجة انفصال في محتواهما القضوي، على أن القضيتين تحتاج إلى استدلال منطقي بعلاقة منطقية، أما النتيجة فهي حجية كونية خارجة عن النطاق الإنساني لتبقى الحُجب مخفية يتمناها الشاعر أن تتحقق كقوة إنجازية في ملاءمة ممكنة.

إن المشاهد الغيبية في الديوان تحقق تقاربًا لغويًا بين القيم الإنسانية والقيم الشعاعية لتعلن عن تجربة ذهنية حساسة تُساهم في بناء روح تكتشف عالمها بذاتها حيث يتم الاستحقاق المعيشي - هذا في الدنيا -، أما في الآخرة تكون جاهزة لتدافع عن نفسها يوم الحساب حين، يقول:

[ق17، ب18] يَقُومُ بِهَا يَوْمَ الْحِسَابِ مُدَافِعًا يَرُدُّ بِهَا ذَمَامَهُ وَيُجَادِلُهُ<sup>1</sup>

يفرض الشاعر في هذا البيت واجب الصدق في كل الملفوظات التي تُلْفَظُ بها والتي عكستها الحركات الصوتية الساكنة "ذَمَامَهُ وَيُجَادِلُهُ" ذات الحمل الثقيل بالمعاني، أما عن لفظة "الحساب" فهي علامة تؤول نفسها بنفسها فهي حقيقة مباشرة دلالة على يوم الفصل ومفترق طرق تعيش بداخل كل إنسان.

إذًا سنعمل كنتيجة على هذا السرح الغيبي بتتبع النموذج المنطقي لمحمد مفتاح، الذي يسمح بإبدال الحدود وقلبها وعكسها في ثنائية: أقوال الفعل/ أقوال الحالة، وثنائية: استطاعة الكينونة/ عدم استطاعة الكينونة:<sup>2</sup>



<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص98.

<sup>2</sup> ينظر: محمد مفتاح، أوليات منطقية رياضية في النظرية السيميائية، مجلة عالم الفكر، العدد03، الكويت، 2007، ص163.

يشير هذا الرسم حركية في إطارها الفعلي والكينونة في تكامل الحدود؛ حيث يقوم الفعل بإثبات الحجج والبراهين عبر سيرورة لا متناهية ومنطقية في تحقيق نتائج تعود على المحاجج بالمنفعة والفائدة والفوز بالإنجاز العظيم يوم الحساب.

نحو هذا القطب من الغيب - الحساب - تذهب تأملات الشاعر إلى أبعد من ذلك في إعادة مفهوم الغيب في نظرتة اللامرئية - الباطنية - "للملائكة والقبر والموت" بوضوح وكيف خلق لها الشاعر مشهداً فسيحاً في ديوانه؟

سنعمل على تقديم فلسفة تداولية إسلامية واجتماعية سياسية من منظور لامرئي تلميحاً لما قَدَّمَهُ تميم - الملائكة، الموت، القبر..- بتنشيط القطاعات الحساسة من جسد الإنسان والمساعدة على تقديم مخطط ثقافي إسلامي بحت، مصدره "نفحة الحياة في كنف الموت".

#### 1.4.1. علامات الملائكة في الديوان:

توجه تميم نحو البنى الخارجية لنطاق الإنسان في اللامرئي وصولاً إلى عمق الحدث، إذ يتحكم في دلالة الجليل بتشبيهه بالملائكة، وكإشارة لغوية دالة على مقامه كمدينة مقدسة في نفسية الشاعر يقول في تشبيه مرسل مفصل، حين شبه الجليل بالملائكة النازلين وهذا مما لا يدرك بصرياً ويدخل في الأمور المتخيلة، فالمشبه هو الجامع لأبنائه في منطقة جغرافية، والمشبه به هو الملائكة في "علامة تصديقية مفردة" مقيدة بأوامر، فالكلام الذي أراده الشاعر هو برهان ودليل على إثبات صحة ما ذكره، يتبغي بذلك إدخال الطمأنينة والاستقرار في نفوس ساكنيه بما فيه المتلقي، حين، يقول:

[ق02، س82] كَالْمَلَائِكَةِ النَّازِلِينَ عَلَى هَيْئَةِ الطَّيْرِ يَوْمَ الْقِتَالِ<sup>1</sup>

هذا ومصدقا لقوله تعالى: ﴿جَاعِلِ الْمَلَائِكَةَ رُسُلًا أُولِي أَجْنِحَةٍ﴾<sup>2</sup>، في لغة هادئة اختارت لنفسها السكنية والوقار في دلالة مكانية بوعي جمعي، إشارة تأكيدية على علو وقيمة المكان، فدلالة هذا الخطاب حضور دائم يُنذِرُ بخطر يهدد أمن مدينة الجليل؛ لكن إشارة (الملائكة النازلين على هيئة طير) توحى بفاعلية ذاك الحضور رغم الحجب المتوارية (فالنازلين اسم فاعل لفعل الحماية وبعث الأمل السماوي)، ودلالته: بسط السكنية ونثرها في أرجاء المدينة؛ فهي قوة تنفيذية حاضرة فعلياً.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص18.

<sup>2</sup> سورة فاطر، الآية01.

ومنه تكون دلالة الملائكة في الديوان حاملةً لإشارتين: الحركية التي توحى بالانتشارية - النزول، الطيران، القتال - في مكان محدد، وما تمثلهما الملائكة من عنصري القداسة والطهارة فالإشارتان متحدتان توحيان بفاعلية الانتشار اللامرئي السريع (كلمح البصر)، وإن كان في مكان محدد - الجليل - إلا أن آثارها منتشرة في جميع الجهات.

فالشاعر آمن بفكرة جليلة، وإيمانه بما انعكس على موقفه الحياتي المعلن بإرادته اتجاه حبه لوطنه، وهذا الإعلان أمر حتمي غرضه التهديد لكل من سولت له نفسه دخول المكان دون إذن أصحابه، ولهذا انكشفت الدلالة نحو المراقبة اللامرئية الحية التأكيدية والتصريحية على سلطتها الغيبية والمشاركة في تحقيق التواصل والتفاعل حين، يقول:

[ق03، س26] فِيهَا مَلَائِكَةٌ قَدْ إِنَّهْمَكُوا بِإِصْلَاحِ الْمَوَازِينِ الْعَتِيقَةِ<sup>1</sup>

صنع الشاعر عالمًا خاصًا به، حيث غيرَ وظيفة الملائكة إلى مُصلحين ومُراجعين لكشوف وجداول الأسماء والأنساب، ملتزمون بقوانين الخطاب الفعلي الذي حدده الشاعر - قانون الإخبار قانون المنفعة، قانون الشمول، قانون الصدق، قانون الإفادة -، وليست لهم نية في تغيير هذه القوانين؛ لأن الشاعر سطرَ لهم أوامر محددة ونظامًا دقيقًا لإصلاح الموازين العتيقة، فجاء السرد بسيطًا لواقع مأزوم مليء بالخيانة والفساد، لأنه يريد إصلاح ما أفسده الدهر باتخاذ الملائكة علامة أيقونية دلالتها الإصلاح.

[ق11، س47] إِذَا وَضَعْتَ أُمَّ طِفْلَهَا فِي الْقُدْسِ تَلَقَّاهَا مَلَائِكَةٌ وَجُنُودٌ<sup>2</sup>

يُمثِّلُ هذا السطر صراعًا في الشخصيات، وملاحظها بارزة لها علاقة بالعالم الممكنة فالأم والطفل، والملائكة، والجنود، فرضت هذه الشخصيات نفسها داخل الخطاب من صفات جسدية مرئية، ولا مرئية - الملائكة - وهي تختلف اختلافًا جوهريًا مع الشخصيات الأخرى التي تُعدُّ نمطية في أفعالها وأعمالها، أما علامة الملائكة فهي تقوم بتسجيل أعمال الناس ورفعها إلى رب العزة والجلال حيث اسند إليها في هذا الخطاب وظيفة تلقي المواليد الجدد وتبشير أهاليهم بما هو خير لهم في الدنيا والآخرة؛ وخاصة إذا تلقته في مكان مقدس كالقدس يبشر بالشهادة.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص22.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص69.

أثبت تميم حقيقة مشهد الملائكة من خلال عرض قدراتهم وأفعالهم الخفية في ظل القوانين الإلهية ففعل "تلقاها" إشارة تدل على الرضى والقبول والاستجابة من السماء، تُخفي فرحاً طفولياً بما بُشر به وتُسقط قانوناً غائباً في سطوة الجند، فالشاعر رغم الحزن الذي يخفيه اتجاه أطفال بلده، إلا أنه يحاول تصبير نفسه ببشرى الملائكة، فهي "علامة تصديقية شاهدة عينية" تُفهم في لحظتها الثالثة حين تُفهم أيديولوجيتها الثقافية وقصدية الكلام في حدوث فعل - المعجزة - التغيير والانتقال.

### 2.4.1. أيقونية القبر في الديوان:

يتطلب فهم العملية التواصلية للخطاب الشعري وتحقيق وظيفته الإبداعية والإفهامية جهداً مضاعفاً من قبل المتلقي، حيث يكون الافتراض معلوماً لديه، لا من ناحية القصد أو السياق «فالمكون الدلالي لا يسعى فقط في تحديد أوجه المناسبة بين الجمل، بل يعمل على رصف وتحديد المناسبة بين أنواع الخطابات»<sup>1</sup>، فتميم يسعى جاهداً في كل سطر أو بيت في ديوانه إلى التلميح لتحديد أيقونية "القبر" وتحديد المناسبة التي وردت فيها، فهو «يرتكز على تفسير وتقويم وتوجيه النسق وتسويته بين الخطاب وسياقه التداولي؛ وذلك بالانتقال بالنحو الشكلي المصاغ إلى مستوى الفعلي، أي عدم الاكتفاء بوصف البنى الداخلية للخطابات فحسب، بل تحديد الأفعال المنجزة، في إطارها السياقي التواصلية التي تنجز فيه»<sup>2</sup> بعلاقة المخاطب بالمخاطب.

[ق11، ب05] غَرِيبُ النَّاسِ مَنْ يَحْيَا شَرِيدًا      وَفِي الْمَوْتَى لَهُ قَبْرٌ شَرِيدٌ<sup>3</sup>

[ق11، ب06] وَلَلْقَبْرِ الْمُؤَقَّتِ أَلْفُ مَعْنَى      يَضِيقُ بِهَا عَلَى السَّعَةِ النَّشِيدُ<sup>4</sup>

يستخدم الشاعر أيقونية "القبر" لترمز إلى الشعور المحطم في الذات، وتبدو انعكاساً يختلف عن الموضوع المصور ويكون استعارة غير بصرية للأمنية الذاتية، وكذا أن يكون مجازاً لقوة المعنى من خلال قوة قانون الفعل وسياقه، فمقام الحال هو ذلك المسؤول المقاوم الذي لم يجد قبراً يُوارى فيه ويجد الشاعر في ذلك ظلماً وجرماً في حق الإنسانية.

<sup>1</sup> قادة غروسي، محمد مرزوق، تحليل الخطاب بين الأنموذج الدلالي والمكون التداولي من الصيرورة التواصلية إلى الكفاءة الخطابية مجلة حوليات الآداب واللغات، الجزائر، العدد14، مج08، 2020، ص270.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص270.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص67.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص67.

فالشاعر خلق شعورًا بالنصر من خلال رمزية القبر الشريد إلى مجموعة من العواطف والأحاسيس والقلق الوجودي الذي بثه هذا اللفظ من تواصل وتفاعل؛ فهي تشير إلى فضاء مفتوح على التأويلات.

ومع ذلك يبقى القبر الشريد شبحًا يطارد الأمهات في مهمة البحث عن فلاذت أكبادهن مليئة بالأصوات الصارخة حين، يقول:

[ق11، س36] أَضْعُ صِيَاخَ امْرَأَةٍ تُنَادِي المَوْتَى فِي مَقْبَرَةٍ بَلَا شَوَاهِدًا<sup>1</sup>

إنها دموع صارخة مكتوبة في الخطاب في زمن قلت فيه المروءة، فالعلامة تصديقية أكثر منها تخيلية؛ لأن الغالب عليها حكم تهكمي وسخرية مبطنة لتهاون حكام العرب وتقاعسهم في الدفاع عن القضية الفلسطينية، فالشاعر ينادي حكامًا دون هوية لا تهمهم الوحدة العربية، فالشواهد هي الهوية العربية، فسطر البيت يحتاج إلى سلسلة من الأجوبة في إطارها السنني الثقافي للشاعر؛ ويضع الألفاظ في تركيب سيميائي وتداولي، ليأتي دور القارئ في إنتاج المعنى ليكون وفق قرائن قبلية وبعديّة فحين يلازم الفعل "يلمع" القبر، وتليها قرينة الجار والمجرور "من تحتها"، ندرك أن للمعنى مراتب يمكن الكشف عنها ضمن الوحدات والعناصر، وبذلك يُصبح "علامة تصديقية شاهدة عينية" حين يقول:

[ق15، س13] وَلَكِنَّهَا عِنْدَ نَافِذَةٍ يَلْمَعُ القَبْرُ مِنْ تَحْتِهَا<sup>2</sup>

يشير هذا السطر إلى بداية ولادة جديدة نحو حرية وحياة روحانية لا مرئية؛ حيث تجلت الهندسة المشهدية للفعل في قوته الإنجازية، ودلالته التجسيدية الممتدة على صبر السنين، صبر الفتى الفلسطيني الذي نُهبت ثرواته وأُهمَّ بالسرقة والزور وسفك الدماء دون وجه حق، وتنفيذ حكم جائر غير عادل في حقه؛ إلا أن الدلالة غيرت الحكم من الظلام إلى النور، فها هو القبر يلمع بالبشرى السارة ليشير قضية الوجود في السعي الروحي نحو الآفاق المستقبلية للحرية والاستقلال بالتأثر والثوران بـ "علامة تصورية أيقونية كيفية" حين، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص18.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص94.

[ق16، س20] وَأَنَّ الْقَبْرَ لَا يَنْسَى وَيَحْفَظُ ثَأْرَهُ<sup>1</sup>

قدّم الشاعر هنا استعارة غير مرئية للتأمل، فالنسيان خاصية إنسانية استعارها القبر لتذكر كل من أساء إليه، استعارة مكنية يتوعد فيها الشاعر الصهاينة فيما فعلوه من مجازر في حق الشعب الفلسطيني، وسيأتي يوم يحاسبون ويعاقبون على جرائمهم عقاباً شديداً فهي: "علامة تصويرية رمزية قانونية".

يستدرك الشاعر حديثه عن القبر والمشاعر الإنسانية التي نتجت عنه، ليحول دلالاته - الاستعارة - إلى حقيقته المباشرة والصريحة، حين يعلن أن القبر حفرة وطن حين، يقول:

[ق18، س32] لَنْ يَكُونَ الْقَبْرُ إِلَّا حُفْرَةً، طِينًا وَمَاءً<sup>2</sup>

إنه مشهد يؤثر مباشرة في إشارة تذكيرية لمن ألق السمع في لغة تواصلية وتفاعلية؛ فهي "علامة حجية رمزية قانونية" دائمة الصدق مرتبطة بالموضوع، الذي يُقدم أيقونة خبرية لإثبات الحقيقة الكونية، وحصرتها في أداء الاستثناء "إلا" في حقيقة أخرى.

يَسْتَعْرِضُ الشاعر تجربة سيميائية في تعامله مع نسقية "القبر" حين يستعملها كوظيفة تواصلية لإنتاج الدلالة؛ فهو يخترق الأطر الباطنية المكانية، بدعوته إلى خلق فضاء مفارقاتي بين القبر والسماء، ونتج عن ذلك فعل إنجازي بفعل متضمن القول "تركنا" حين، يقول:

[ق18، س35] قَدْ تَرَكْنَا فِي الْقَبْرِ السَّمَاءَ<sup>3</sup>

يحمل هذا السطر معنيين إما التكرير أو التقليل مع احتمالية وقوع حدوث الفعل، وهو يحتاج إلى القرب من القبر، لأن القرينة اللغوية "نم" توحي ببعد المكان وهي ظرفُ مكانٍ لِلْبَعِيدِ والتقدير ثمة شيء وُضِعَ في القبر بين "الميت والأكفان والأعلام"، لتدل على بشرى سعيدة للشهيد من السماء فهي "علامة حجية رمزية قانونية" دائمة الصدق، وتُملي الثقافة الإسلامية شرط الإخلاص في شرف الموت - الشهادة - فتقديم الأسباب في وضع الكفن والمضي، تكفي بتقديم البشري حين، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص96.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص101.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص101.

[ق18، س53] نَضَعُ الْأَكْفَانَ فِي الْقَبْرِ وَنَمُضِي<sup>1</sup>

يجتهد الشاعر في رسم مراسيم جديدة في كيفية دفن الموتى، وعلامة ذلك كثرة الموتى فالقوم لم يجدوا وقتاً كافياً ليشيعوا جنائزهم، لذا اختار الشاعر لهم حلاً، وهو بوضع الأكفان في القبر تسهياً لعملية الدفن والانصراف لدفن آخرين، إنها فكرة بسيطة تجسّد الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي ترتبط بالأوضاع الكونية، فالملتقي مدعو لفهم الشاعر في "علامة تصديقية شاهدة قانونية"، ولتبقى الأكفان أيضاً كعلامة متجددة تخرج مضيئة بأنوار البشري حين، يقول:

[ق18، س82] يُخْرِجُنَا مِنْ ظِلْمَةِ الْقَبْرِ بِهَالَاتِ الضِيَاءِ<sup>2</sup>

إنها علامة الراحة الحقيقية حيث الروح والجسد معاً في طمأنينة، حقيقة تلفظ بها الشاعر لإراحة ضميره اتجاه القضية الفلسطينية؛ فالراحة جليّة ومدركة لا مرئياً، وإن كان الحزن مخيمًا عليها إلا أنها تخرج من الظلمة إلى النور المستمد من مشهد الحياة الأبدية.

يتكاثر المشهد المطمئن ويتزن في صور روحانية تفوق قدرة الاستيعاب، فكلمات الخروج من الظلمة إلى الضياء تجسّد روعي منتظم بخط نوراني دائم، تعكسه الحياة القاسية والوظائف الاجتماعية الكبرى التي يتلقاها الإنسان العربي - الفلسطيني، والعراقي -، فهي ليست سوى تحديات صعبة لمفترق الطرق.

إذاً فالقبر عند تميم علامة تختلف باختلاف سياقها واستعمالها، لتدل على الحياة الأبدية والنور الذي يتجلى في التذكير المستمر لمواصلة الكفاح المسلح والمقاومة، وتذكير العدو الصهيوني بنهايته؛ لأن الأكفان التي تُنْسَجُ فهي لهم عن قريب؛ أما الأكفان التي تُوضع في القبر دون موتى وتنتظر أصحابها، فإنما تدل على أنهم في الأسر ينتظرون حتفهم لا محال فهم أموات بدون أكفان.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص102.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص103.

## 3.4.1. ميتافيزيقيا الموت – الحياة بعد الموت – في الديوان:

يتمتع شعراء كثر بالإحساس المسبق اتجاه الأشياء وبما سيقع، وسماع أصوات من عالم مجهول برؤية بعيدة يسترجع بها أحداثاً ووقائماً إما في سعادة أو أحزان، وتميم واحد منهم، حيث استطاع الكشف عن شفرات ميتافيزيقيا الموت بقدرته المذهلة ومرادته ومجاخته مع التحكم في الطاقة الحركية لديه لصالح الخطاب الشعري وخاصة السياسي منه.

وعليه فإنَّ الخطاب التداولي في الشعر العربي المعاصر يتنبؤ بحدوث شيء ما ولا يكون صحيحاً إلا من خلال حدوث الفعل القصدي باعتباره شرطاً من شروط إنتاج المنطوق مع إضافة عنصر الإشباع الذي يجعل القصديّة تسيرُ وفق نظام صحيح، فتميم يعتقد بصدق كلامه وحدث الفعل الذي أنجزه.

يقول صلاح فضل: «إن القراءة السياسية التي تعودنا عليها للأعمال الأدبية كثيراً ما تهدر أبقى وأنضر ما فيها، تهدر خصوصيتها ذاتها، أما القراءة الجمالية، ومعدرة لهذا التعبير؛ فكل قراءة نقدية جمالية إلى حد ما، فهي التي تستنفذ العمل السياسي من دائرته العجلى، استكشافاً لمكوناته الحميمة التي تضمن له فعالية فنية وكفاءة أدبية مستمرة»<sup>1</sup>؛ ومنه ستكون قراءة ميتافيزيقيا الموت في الديوان كقراءة هاجس أيديولوجي وثقافي نفسي، إذ إن «لا مفر منه في الوقت نفسه اعتقد بخلود الروح، فروح الميت خالدة في الجنة مستوحياً هذه الأفكار من الدين الإسلامي الحنيف»<sup>2</sup>، فعلازمة الموت متعددة الأوجه متكونة من: ماثول وموضوع ومؤول، وكل عنصر من عناصر الثلاثة ينشطر إلى ثلاث أقسام أخرى؛ فالماثول ينقسم إلى: نوعية وعينية وقانونية، أما الموضوع فينقسم إلى: أيقونة ومؤشر ورمز، ثم المؤول ينقسم إلى: تصوير وتصديق وحجة، يقول:

[ق13، س61] مُؤوْتُ وَنَضْحُكَ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ!<sup>3</sup>

تدل لفظة "موت" على علامة الرضا ومزيد في طلب الموت، فالشاعر يخاطب الموت ويُسائله هل من مزيد؟ لأنني وشعبي لا نهابك ولا نخافك؛ فهو مؤشر خفي يتيح لنا معرفة العالم الخفي، وكذا

<sup>1</sup> صلاح فضل، قراءة جمالية في رواية سياسية، مجلة آفاق، المغرب، العدد02، 1990، ص59.

<sup>2</sup> علي بخوش واسماعيل عشور، مقاربة سيميائية للموت في شعر تميم البرغوثي، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري الجزائر، العدد11، 2015، ص167.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص86.

مؤشر غيبي لوجود عالم أبدي؛ وبهذا فإن علامة "الموت" لا تكتمل إلا بالتفاف العناصر الثلاثة زيادة على ثلاثية الوجود في: عالمها الممكن وعالمها الموجود وعالمها الواجب؛ فهي حقيقة حسية مرئية نلتمسها من خلال الحضور، وحقيقة حسية لا مرئية تحيل إلى علامة دالة على حقيقة غائبة وغيبية في الوقت نفسه حين، يقول:

[ق08، ب08] فَلَيْسَ بِأَيْدِيهِمْوَأَنْ تَعِيشِي وَلَيْسَ بِأَيْدِيهِمْوَأَنْ تَمُوتِي<sup>1</sup>

يبين هذا البيت أن المعنى شيء غير محسوس في واقعنا الإدراكي والموت عنصر ضروري للدلالة في عملية التبليغ وبناء المشهد، لأن الإنسان عاجز عن التحكم في الموت والخبر يدل على قصد الإعلان عما هو خبر؛ وعليه يتكرر مشهد الموت في لفظ التوسل "لا تموتي" حين، يقول:

[ق08، ب22] تَقُولُ الْحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ بِرَبِّكَ يَا هَذِهِ لَا تَمُوتِي<sup>2</sup>

إذاً فالكتابة المشهدية - بأيديهمو- المشبعة دالة على اللفظ وهو بدوره دال على معنى في النفس؛ أي دلالة متداولة في الأواسط الاجتماعية، وما يقابلها في الشكل الصوتي؛ فدلالة الموت لم تعد مقصورة على اللغة والاتصال داخل الحياة السياسية والاجتماعية في الديوان، وإنما اتسعت دائرتها الكونية بمختلف مجالاتها واتجاهاتها، فأصبحت تُبنى على نظام ثلاثي في ماثوله وموضوعه ومؤوله لتصير "علامة تصويرية أيقونية كيفية" حين، يقول:

[ق09، س05] فَتَظُنُّهُمْ جِنًّا وَتَبْكِي: «إِنَّهُ الْمَوْتُ الْأَكِيدُ وَلَا سَبِيلَ إِلَى الْهَرَبِ»<sup>3</sup>

تتسع علامة الموت كاتساع السيميائية في ممارساتها الاجتماعية والثقافية باعتبارها نسفاً تواصلياً يكشف عن الأنظمة الداخلية للخطاب؛ فتأكيد الشاعر على حقيقة الموت والتبرير لها في بعدها التركيبي والدلالي والتداولي، يحقق فعلها الإنجازي ونسقها التواصلية؛ ولهذا فهي الحقيقة الوحيدة التي لم يختلف عليها أحد من البشر، وذلك مصداقاً لقول الله تعالى: ﴿قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ﴾<sup>4</sup>، فالشاعر كان لديه قدرة تنبؤية بالإحساس اتجاه الأشياء قبل وقوعها، نظراً

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص53.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص56.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص60.

<sup>4</sup> سورة هود، الآية43.

للظروف الصعبة التي يعايشها شعبه فتصبح "علامة تصديقية شاهدة قانونية"، وعليه يؤكد حين يقول:

[ق04، س128] مِّنَ الْمَوْتِ الْمُقْتَرِّ وَالْعِنَادِ<sup>1</sup>

يتحكم الشاعر في خطابه بتكرار علامة الموت الحاملة لعنصر الالتفات نظراً لخطورة موضوعها المطروح الذي يسير وفق تكرارات لا متناهية؛ إنه إنجاز في حد ذاته، فهو حل عاجل طالما ينتظره الشعب الفلسطيني، لتحيا نفوس على حساب أخرى، ولذا يعزز الشاعر خطابه بفعل إنجازي "أطلقنا" المنبثق من وظيفة إنجازية النفي عبر لفظين متقابلين "الموت والجهاد"، والاستجابة غير المباشرة - الضمنية - على أجوبة الشاعر حين، يقول:

[ق04، س130] مَا أَطْلَنَّا الْمَوْتَ فِيهَا وَالْجَهَادَ<sup>2</sup>

تظهر إجابة الشاعر بنفي الإطالة عن الموت، فهي صياغة لحقائق عن طريق إثبات حقيقة الإقبال عليه بقلوبهم وجوارحهم، وقد ارتبطت ضمناً بالتقرير والإثبات، وجاءت بوظيفة إقناعية.. فالمرجعية التي استعان بها الشاعر هي الجهاد في سبيل الله وما يعنيه بالنسبة للقضية الفلسطينية فالشاعر يُقبلُ على الموت بصدر رحب وبقاعدة إخبارية مفادها الإفهام والتوضيح لبعض الظواهر الضمنية حين، يقول:

[ق03، س14] ثُمَّ حِينَ تُغَادِرُ الْأُخْرَى تَكَادُ تَمُوتُ مِنْ حَزَنِ عَلَيَّهَا<sup>3</sup>

يعالج هذا السطر قضية سياسية تمس المواطن الفلسطيني في تلميحات وإيحاءات غير مباشرة بأحداث لم تُسجل؛ وإنما تسرَّ عنها المجتمع الدولي ولم يُلق لها بالا، فوقعت في قلب الشاعر كشواظ وجرم، ألا وهي سياسة الترحيل من البلد الأم إلى بلدان مجاورة، كالأردن ولبنان وسوريا، فالشاعر تفتنّ لسياسة التهجير الخبيثة، ووصفها بالموت البطيء، وهو موت بالحزن على الثكالي والأبناء والخلان، وهو يبذل مجهوداً كبيراً لإيصال خطابه إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين لينقل أخباراً عن

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص33.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص33.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص22.

حقيقة القضية الفلسطينية التي تؤكد تضحياته الدامية، لذا قام بالتعبير عن تلك الجراح بعلامات لغوية تصويرية رغم الظروف الاجتماعية والنفسية التي مروا ويمرون بها حين، يقول:

[ق05، س102] **خَفِّفِ الْمَوْتَ عَنْهُمْ قَلِيلاً، وَغُرِّبْتَهُمْ<sup>1</sup>**

يرتبط هذا السطر بفعل توجيهي في بناء الخطاب بغية إقناع المتلقي في جمع شتات الشعب الفلسطيني؛ فالشاعر يأمر ويُجيب في بعض الأحيان على تساؤلات افتراضية قد يرى فيها الآراء مشتركة قائمة على التفاعل والتأثر، فالعلامة لغوية تواصلية خاضعة لسيطرة الشاعر تبعث فيه الثقة وتجعله يتحدث دون أي اعتراض أو عوائق؛ لأنه يريد بسط فكرة - توضيح وتأکید - تُعلل علامات الرضى والاستحسان داخل الخطاب في حجية تصديقية دون تحريف، فقد استدلل بحجج وبراهين في الإتيان بقرائن تُثبتُ أحقية الكلام وعن وضعية القضية الراهنة - فلسطين - فقد تعمّد عدم تزويق الكلام - غير مسجوع - ولم يتكلف في صناعة ألفاظه، فما يَهْمُهُ بالدرجة الأولى القضية الفلسطينية والموت الأزرق الذي يعترضها في كل حين، يقول:

[ق03، س19] **وَإِذَا أَتَتْهَا الطَّائِرَاتُ بِكُلِّ مَوْتٍ أَرْزَقِ الْعَيْنَيْنِ يَرْفَلُ فِي الْحَدِيدِ<sup>2</sup>**

يكتفي الشاعر في هذا السطر بالتلميح دون التصريح بالواقع الذي تعيشه فلسطين في ظل ما يقوم به الكيان الصهيوني، فيعمد إلى توضيح المشهد السياسي والحربي مخبراً عنه في أبشع صوره؛ وبما أن الموت الأزرق مشهد لا مرئي، فهو يمنح التأويل صفة التجلي لاستحضار الغياب، وهو الخيال والانفتاح على الغياب؛ والشاعر بذلك أراد التمرد على الواقع المرير والبحث عن الحلقة المفقودة للموت بمساءلته وملاحقة المضامين الدلالية.

تترأى الطائرات في هذا السطر لدى الشاعر كإحساس يداعب كيانه برؤية شرسة حاقدة نحوها، جعلته يتمهى في ميتافيزيقيا الموت في أسمى تجلياته؛ ويبدو أن الميتافيزيقيا بارزة بسيورة دائمة بحس عميق لاقتناصها من بين الأحزان والمعاناة في أسمى لحظاتها، فهي "علامة تصويرية أيقونية قانونية".

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص43.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص22.

وقد خصَّ الشاعر علامة الموت كعنوان رئيس في قصيدته "الموت فينا وفيهم الفرع" مهدياً إياها إلى المقاومة في غزة حين، يقول:

[ق06، ب23] يُبْدُونَ لِلْمَوْتِ أَنَّهُ عَبَثٌ حَتَّى لَقَدْ كَادَ الْمَوْتُ يَنْخَدِعُ<sup>1</sup>

يكتسي موقف الشاعر إزاء ما يقول أهمية بالغة نحو الموضوع ومقصدية الخطاب، فالخبر مرتبط بالفعل "يُبْدُونَ لِلْمَوْتِ" و "كاد الموت" في أنماط ترتبط بقيمة السياق هي أيضاً؛ بمعنى أنه يُفترض وجود فعل إثبات على حضور علامة الموت بحقيقتها التي تُمثل الدليل الإثباتي - التفكري - فهو فعل مرتبط بأشخاص معينين لخاصية تأكيدية، ويبقى دائماً مؤكداً وثابتاً ما دام في حوزة الفعل، في هذا النمط أيضاً حين، يقول:

[ق06، ب26] لَوْ كَانَ لِلْمَوْتِ أَمْرُهُ لَغَدَّتْ عَلَى سِوَاكُمْ طُيُورُهُ تَقَعُ<sup>2</sup>

الفعل والزمن مقترنان، لذا تموقع الحدث الفعلي "غدت" على محور غيبي من الأزمنة هذا الحدث لا نعلم متى يقع، ولا ضمن الزمن التاريخي، وإنما يقع ضمن سياق الكلام - لحظة تلفظ الشاعر -؛ فالحدث هو الانتفاضة الكبرى لغزة وما جاورها، والحرية التي سجلها المكان والزمان.

انطلاقاً من هذه الأحداث يسجل الشاعر حضوراً حيادياً اتجاه القضية الفلسطينية، وتعبيراً عن غضبه الشديد اتجاه الكيان الصهيوني، فهو يوزع كلامه حسب ما يقتضيه المقام مرة يربطه بالماضي ومرة بالحاضر ومرة أخرى بالمستقبل حين، يقول:

[ق06، ب31] سِتُّونَ عَامًا، وَمَا بِكُمْ خَجَلٌ الْمَوْتُ فِينَا، وَفِيكُمْ الْفَرْعُ<sup>3</sup>

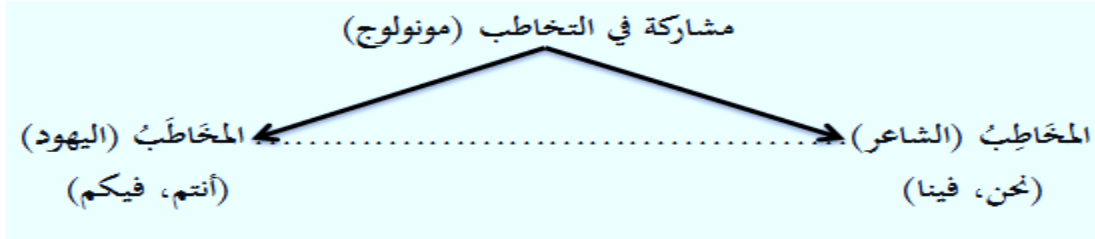
تحمل لفظي فينا وفيكم مرجعية أيديولوجية في اختلاف العلامة، لكل منهما نتيجة قوة الإشارة التخاطبية المعادية؛ فهي تملك قوة أدائية وإنجازية بحيث تؤدي كلاماً تحريضياً تحفيزياً وتحكمياً لكسب رأي المتلقي والثبات على الموقف المتفق عليه؛ فالشاعر يمثل أمة بإسرها، حيث قدّم الضمير "نحن" على "الأنا" في خطابه "الموت فينا" للتشجيع والمؤازرة، ورغبة في جعل الخطاب أكثر شرعية

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص46.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص46.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص46.

في قوله: **ستون عاماً وما بكم خجل**، أما الضمير "أنتم" في الغالب هو "فيكم" فيمثل السلوك غير الأخلاقي والاحتقار الذي نجم من العدو الصهيوني؛ ويمكن تحديد الضميرين في الخطاطة التالية:



يتباهى الشاعر خلال تلفظه بالموت كتعبير عن نموذج تفكري ونظرته إلى الحياة من خلال الموت؛ فهو في «مقام يناسب إطلاق الحكم وحلوه من المقيّدات»<sup>1</sup> وعلى يقين من أن سقوط الشهداء على أرض المعركة هو انتصار للعدو الصهيوني في حد ذاته حين، يقول:

[ق13، س21] **وَهُمْ دَرَبُوا الْمَوْتَ حَتَّى غَدًا تَابِعًا طَبَعًا**<sup>2</sup>

تعتمد هذه الاستراتيجية الإقناعية على تجسيد الموت في شخصية تتألف وتتعود على الدربة في بناء استعاري جمالي ألبس المعنى ثوب المشهد الحسي في منطق عقلائي، ففتح الفرجة وفعل المشاهدة المرئية في الواقع، والمشاهدة اللامرئية في فضاء التخيل؛ فالتدريبات التي يتحدث عنها الشاعر هي: الكيفية والنوعية بنتيجة "الموت بكرامة".

وقد يتجاوز الموت حدود التدريب ليصبح محملاً بخبرات وتجارب عاشها مع الشعب الفلسطيني، فهو كل يوم يطرق أبوابهم يراودهم يسامرهم يبحث عن مأوى يخلد إليه حين، يقول:

[ق13، س49] **يَطْرُقُ الْمَوْتَ أَبْوَابَهُمْ مِثْلَ جَيْشٍ اخْتِلَالٌ**<sup>3</sup>

[ق13، س50] **وَيَقُولُ أَنَا الْمَوْتُ جِئْتُ، افْتَحُوا**<sup>4</sup>

ليصبح عنصراً مهماً في الحياة الاجتماعية، وبهذا تتضاعف الوظيفة الحجاجية في سيرته الحافلة بالقلق والتوتر، إنه تأكيد على دلالة المعاناة، ليشبهه الشاعر بالأبله والسارق تجسيداً لفكرة الموضوع وما يحتويه من مفاهيم لضمان الفهم والاقتناع لدى المتلقي، يوضح حين، يقول:

<sup>1</sup> فضيلة قوتال، حجاجية الشروح البلاغية وأبعادها التداولية، ص371.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص84.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص85.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص85.

[ق09، س10] وَالْمَوْتُ أْبْلَهُ قَرْيَةً يَهْدِي وَيَسْرِقُ مَا يَطِيبُ لَهُ مِنْ الثَّمَرِ الْمُبَارِكِ فِي سِبَالِكَ<sup>1</sup>

نلاحظ أن للتشبيّه البليغ دورًا مهمًا في بناء هذا السطر، حيث ارتقى من الوظيفة الجمالية إلى الإبداع وكيونته، وكذا منحنا حرية التخيل خارج سياق الكلام، مادام الأمر متعلقًا بسرّ الإبداع وصدمة المتلقي؛ لأن المقاربة في التشبيه تجعل التمثيل أكثر إقناعًا، ليصبح علامة أكثر تطورًا من حيثيات الماثول والموضوع والمصورة؛ فـ"العلامة تصويرية أيقونية كيفية" تعالج كيفية ظهور الموت وتقمصه للأدوار المشينة والمسيسة حين، يقول:

[ق13، س57] وَتَرُسُّمٌ لِلْمَوْتِ بِالْحَبْرِ وَجْهًا عَلَيْهِ بِسُخْرِيَةٍ، شَارِبٌ وَابْتِسَامٌ<sup>2</sup>

يعود الشاعر ليشكل على وجه الموت سخرية في ولادة متواصلة ليست لها نهاية، في امتداد بين الشاعر وفلسطين، فبين ذاك وذاك كيان مشحون بالفراغ المهيب الممتلئ بالتهكم والسخرية؛ وأمام تفاقم الأوضاع والأحداث، فقد هيأت هذه الأخيرة نفسية الشاعر للكراهية والحقد والانتقام اتجاه الموت الذي يسخر منه كل لحظة وحين؛ فالطبيعة البشرية تناقض نفسها، وبالتالي يسعى الموت لتقمص هاته الطبيعة لتحقيق أهدافه الحيوانية في لباس الإنسانية فتعرض الحياة العادية وتغص المعيشة، وهذا كله لتوضيح فكرة الموت البشعة، والتأكيد على أنه من صنع البشرية، ليخاطبه مرة أخرى واصفا إياه بالضلال ويدعو له بالشفاء العاجل حين، يقول:

[ق09، س14] يَا مَوْتَنَا، يَشْفِيكَ رُبُّكَ مِنْ ضِلَالِكَ<sup>3</sup>

يرفض الشاعر التسامح مع الموت؛ وإنما رفع كفيه إلى رب العزة والجلال منادياً بأسلوب النداء، وبفكرة جديدة لتفعيل وتحديد عملية التلقي؛ فجاء الدعاء لتخفيف وتهذئة الذات الشاعرة بالشفاء للموت من ضلاله، فمن منظوره هو مريض نفسي غير منصف، فالعيبية والمجانبة هي ما جعلت الشاعر يدعو له بتهكم وسخرية، ليحدث هذا الدعاء التهكمي انفصلاً بينه وبين الموت لتتموقع دلالاته ضمن الكراهية والحقد هروبًا من واقع أليم، ليصل إلى مرحلة القنوط من هذه الأوضاع المزرية، فأصبح يدندن بكلمات صريحة تدل على الواقع المشوه حين، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص60.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص86.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص60.

[ق11، ب05] غَرِيبُ النَّاسِ مَنْ يَحْيَى شَرِيدًا وَفِي الْمَوْتَى لَهُ قَبْرٌ شَرِيدٌ<sup>1</sup>

جمع الشاعر في هذا البيت بين علامة اليأس والخطاب التوجيهي، وكأنه يستدل بحديث أبي هريرة حين سمع النبي -ﷺ- يقول: «بَدَأَ الْإِسْلَامُ غَرِيبًا، وَسَيَعُودُ كَمَا بَدَأَ غَرِيبًا، فَطُوبَى لِلْغُرَبَاءِ»<sup>2</sup>، فتميم وصف مشهد الغريب على أنه من أهل الحق والثبات وإن خالفه أكثرية الناس، لذا أبان عن خلفية ثقافية إسلامية والتي شحن بها خطابه، وأعلن عن "الاعتراف الرسمي للهزيمة دون أي مقدمات" وعلاقتها الانعزالية للناس بالموت في الخفاء.

ومنه نجد أن الشاعر استخدم لفظ "الموتى" كمعيار للربط البلاغي ضمن رباط متسلسل له علاقة بـ[ق11، ب05] و[ق11، س36]، فجاءت البنية متناسقة ومنسجمة ومتنوعة الأفعال والأحوال والاشتقاق كـ"القبر والمقبرة"، وهي ظاهرة لتعزيز إثبات الفعل حين، يقول:

[ق11، س36] أَضْعُ صِيَاخِ امْرَأَةٍ تُنَادِي الْمَوْتَى فِي مَقْبَرَةٍ بِأَلَا شَوَاهِدٌ،<sup>3</sup>

لقد عايش الشاعر الأحداث المأساوية التي سقط فيها كثير من المجاهدين أثناء المقاومة كأبي جهاد وأبي إياد والرئيس ياسر عرفات، فلم يجد سوى رسم مشهد صياح امرأة تبحث عنهم في ظل الموتى، ومنه تحددت لغة الخطاب من خلال علاقاته بالألفاظ، فجاء مضمونه متأثراً وملائماً لدى المتلقين، حيث تبني الشاعر موقفاً سياسياً بعد الجريمة الشنعاء، وهو "الغضب والصياح" للتنبيه على الفجيعة، فجاء الحجاج ملائماً لسياق الحديث بمراعاة جميع الثقافات العالمية نظراً لحساسية الرسالة التي يتبناها، ويريد إيصالها إلى جمهور المتلقين في العالم.

يوازن الشاعر في رسالة توجيهية لأهل بلده، بين أنواع الموت، لكن أرفعه وأرقاه درجة هو الموت في ساحة المعركة دفاعاً، لتدور مقصدية هذا السطر حول حرية الوطن واستقلاله، وحرية الذات الشاعرة الراغبة في التخلص من الموت ضمن جمل إخبارية يرتفع فيها النمط التنغمي للتأكيد على المعنى حين، يقول:

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص67.

<sup>2</sup> مسلم بن الحجاج، المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، دت، ج01، ص130.

<sup>3</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص69.

[ق11، س163] فَمَنْ مَاتَ مِنْكُمْ وَهَذَا الْحِجَابُ عَلَى عُنُقِهِ،<sup>1</sup>

[ق11، س164] لَنْ يُمُوتَ، وَإِنْ مَاتَ، إِلَّا قَلِيلًا<sup>2</sup>

يمتلك الشاعر حسًا ميتافيزيقيًا - لا مرئيًا - يمزج فيه الرؤية البصرية بالمدركات الباطنية في أشد حالات الغضب، ويعبر عن هذا الحس بموت الغدر الذي طال قائد المقاومة الفلسطينية، فالسطر الأول خطاب موجه إلى الشعب الفلسطيني - داخلي - والسطر الثاني خطاب موجه إلى المجتمع الدولي - خارجي -.

فموضوع الخطاب تداولي تواصلية يتناول أزمة فراغ سلطة "زعامة"، والشاعر يحاول أن يحصره في الحجاب الذي يدل على الأمانة التي يصعب حملها؛ فالخطاب إقناع بأدلة صادقة، بتوظيفه المصطلح الديني - الحجاب - للتأثير على المتلقي واستدراجه نحو الخطاب، كما استطاع ترتيب أجزاء الكلام وتنظيمه بين النفي والشرط والاستثناء، وقد ساعد هذا الترتيب على فهم قيمة الموضوع الذي يتناول الخلافة على كرسي السلطة ومدى الرسالة التي يقدمها من "أمن وسلام"، وهي قضية لطالما شغلت بال الشعب الفلسطيني وأرقته.

حقًا، حملت كلمة "الموت" عدة معانٍ مبنية على الاحتمالات والظنون؛ كما أنها إقناع منطقي استدل به الشاعر لتأكيد فكرة الواقع والحدث الذي يساعد على حضوره في الربط بين التراكيب الفعلية، بتقديم المفعول المطلق تأكيدًا على الحدث بحقيقة ثابتة حين، يقول:

[ق14، س05] رُكُضًا إِلَى الْمَوْتِ الْحَصِينِ تُحَاصِرُهُ<sup>3</sup>

[ق14، س06] الْمَوْتُ مَاتَ لِأَنَّهَا لَمْ تَخْشَهُ<sup>4</sup>

[ق14، س07] لَا تَحْسِبُوا الْأَجَالَ أَعْدَادَ النَّفُوسِ، فَإِنَّا زِدْنَا عَلَى الْمَوْتِ الْكَثِيرِ عَشَائِرُهُ<sup>5</sup>

يحتاج السطر الثالث إلى ردة فعل المتلقين بقدر حاجتهم إلى معرفة أخبار لعلمهم يجهلونها فالشاعر في حالة توجيه تستدعي الحضور الكلي للخطاب حين يقول: " فَإِنَّا زِدْنَا عَلَى الْمَوْتِ

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص75.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص75.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص91.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص91.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص91.

الكثير عَشَائِرُهُ" حيث ربط بين ماضٍ قدم أسلافنا فيه الكثير من الضحايا وحاضر مازالوا يقدمون فيه للموت ضحايا جددا، ومنه فخطاب تميم يعتمد «على كثرة التفاصيل والفرعيات والتصويرية، والتراكيب ممتدة امتدادًا داخليًا يعكس تراحم الأفكار وتدفق المشاعر، والرغبة الملحة في إقناع المتلقي والضغط عليه، ويعتمد على مفردات واقعية متداولة في الخطاب اليومي، وتعايش الواقع»<sup>1</sup>، وفي الأخير سأموت وسيموت الجميع بمصير واحد حين، يقول:

[ق14، س21] أَدْرِي وَيَدْرِي بِالْمَصِيرِ فَيَنْتَشِي وَأُمُوتُ<sup>2</sup>

يتشكل هذا السطر في قصيدة "الأمر" من تنبؤات الشاعر على ما سيكون تبعاً للظروف المعيشية والإحساس بمرارة الأحداث على أن الفراق هو الحل الوحيد؛ فدلالة "أدري ويدري" هو القدر المحتوم والإحباط والانكسار الذي لازم الشاعر، والإقرار بالموت تجسيداً لمأساة واقعية ودراما مشهدية مؤلمة؛ فالشاعر بين الدراية وعدم الدراية يناقض في حقيقته مشهداً مهمشاً لطموحه المحبط وفقدته الأمل بتحقيق حلم مستحيل؛ لأن سياق السطر الموالي يُثبت علامة القتل والفساد في الأرض بحجية إقناعية حين، يقول:

[ق16، س15] مَن حَوْلَهَا نَسَقٌ يُمُوتُ<sup>3</sup>

شبه الشاعر الولد والوالد والزوج والأخ بالنسق؛ لأن المرأة تنتظر أحداً من هؤلاء، لكنها تراه يسقط أمامها ومن حولها يسقط ميتاً - ومن حولها جثث على الصحراء - وكأن الموت يسلب منها ما تملك قطرة قطرة في مشهد موحٍ بحجم الفجيعة حين، يقول:

[ق16، س19] قَدْ تَعَلَّمُونَ بَأَنَّ أَعْنَدَ خَلِقِ خَالِقِهِمْ هُمُ الْمَوْتَى<sup>4</sup>

استطاع الشاعر أن يطوِّع تجربته وخبرته البصرية ويستحضرها بما يلائم الواقع النفسي لشخصيته، ليعبر عن رؤيا الموت؛ فقد وصف الموتى بالقلق الذي يتكونه وراءهم من بعد موتهم، فهم

<sup>1</sup> محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، مصر، ط01 2005، ص360.

<sup>2</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص92.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص96.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص96.

الذين قضوا على نبض الحياة الغارقة في الأوهام، والتي دمرت كيانه النفسي، حيث رأى الأمل يتجدد بهم في فضاء أرحب يشعر فيه بالأمن والسلام، وهكذا تتعزز التجربة الشعورية متجسدةً في الأمل الذي ينتظره هو وبلده.

ينتقل الشاعر ضمن علامة الموت في إسقاط لمشاعر الإحساس يقارب فيه بين مشهدين: "البكاء والحسد" حين، يقول:

[ق17، ب05] إِذَا عَجَزَ الْإِنْسَانُ حَتَّىٰ عَنِ الْبُكَاءِ فَقَدْ بَاتَ مُحْسُودًا عَلَى الْمَوْتِ نَائِلُهُ<sup>1</sup>

تكمن بؤرة التوتر والقلق في هذا السطر حين تجسدت الذات الإنسانية في القنوط والإحباط اللذان اعتلاها؛ في حين نتلمس من الذات مقاومة شرسة، في محاولتها التحصن من الحسد؛ وكأن غاية الحزن الكبرى تكمن في العجز عن البكاء، فهي مفارقة وجدلية "حزن وسعادة" حيث يسعى الإنسان الخوض فيها عن طريق الكيان الداخلي اللاشعوري؛ فالموت هو ذاك القلق المحسود في تحولاته النسقية بين اليقين المليء بالأحلام والأمان، وبين البحث عن المجهول بسؤلات لا متناهية لا تنتظر جواباً عشوائياً؛ وإنما الموت هو الجواب الشافي والكافي لقلق الذات، وعلى هذا يأتي تكرار لفظ الموت في الأبيات المتتالية لتعبئة ذلك القلق أمام عوامل تتكرر باستمرار حين، يقول:

[ق17، ب16] إِذَا أَقْصَدَ الْمَوْتُ الْقَتِيلَ فَإِنَّهُ كَذَلِكَ مَا يَنْجُو مِنَ الْمَوْتِ قَاتِلُهُ

[ق17، ب17] فَنَحْنُ ذُنُوبُ الْمَوْتِ وَهِيَ كَثِيرَةٌ وَهُمْ حَسَنَاتُ الْمَوْتِ حِينَ تُسَائِلُهُ

[ق17، ب20] تَرَى الطِّفْلَ مِنْ تَحْتِ الْجِدَارِ مَنَادِيًّا أَيْ لَا تَخْفُ وَالْمَوْتُ يَهْطُلُ وَابِلُهُ

[ق17، ب23] عَلَى نَشْرَةِ الْأَخْبَارِ فِي كُلِّ لَيْلَةٍ نَرَى مَوْتَنَا تَعْلُو وَتَهْوِي مَعَاوِلُهُ

[ق17، ب24] أَرَى الْمَوْتَ لَا يَرْضَى سِوَانَا فَرِيْسَةً كَأَنَّا لَعْمَرِي أَهْلُهُ وَقَبَائِلُهُ<sup>2</sup>

يتكرر مشهد الموت - الحسّ المفجع - في الأبيات الخمسة بكثافة مشهدية، وهذا الأمر يُقوّي البعد المشهدي ويضيئ زواياه، فالشاعر من خلال الأبيات يصور المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني؛ فقد تكررت لفظة الموت عدة مرات ما أعطاها حساً إيقاعياً نسقياً تعبيراً عن القلق الذي أصاب الشاعر فأراد إيصال دلالة هذا اللفظ عبر نغمات متكررة وتأكيذاً على حقيقة الموت وتميزت

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص97.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص98.

بقانون الإخبار والصدق الذي يبحث عن إجابة مفترضة ومؤسسة على بعض العلامات في قول الحقيقة الموجودة في الواقع بأفعال دالة على التأكيدات والتقريرات، يقول:

[ق18، س63] لَا نُرِيدُ الْمَجْدَ خَلْفَ الْمَوْتِ حَتَّى لَا وَلَا الْمَجْدَ أَمَامَهُ<sup>1</sup>

رؤية الشاعر للموت ليس افتخاراً أو مجداً يُخلد؛ وإنما وطن يُسترجع و فقط، فمشهد الموت لديه هو شهادة في سبيل الله شهادة تصير من الموت حياةً جديد للشهيد، هكذا أرادها تميم حين وظف الضمير "نحن" الذي ينفي الفردانية ويدعو إلى الجمعيّة ويختزلها ضمن نطاق الشهادة؛ فالذاكرة تُجسد الفضاء الجماعي في حدوده الزمني والمكاني ليمتد إلى عمق اللغة، وستظل -الذاكرة- تشارك الذات الشاعرة في صورها ووقائعها وأحاسيسها؛ فالشاعر دوماً يسترجع الماضي لبناء وتشكيل عمله الأدبي، حين يقف على تطل الديار والأهل حين، يقول:

[ق19، ب01] أَقُولُ لِدارِ دَهْرِها لَا يُسالمُ وَمَوْتِ بِأَسواقِ النُّفوسِ يُساومُ<sup>2</sup>

لقد انتشرت رائحة الموت في جميع الأماكن، حتى وصلت إلى الأسواق التي تعج بالكثافة البشرية مما يوحي ببشاعة الموت بشتى صورته وأشكاله؛ من أصدقاء الشاعر وأقاربه وأهله ومن الذين سقطوا في المظاهرات والأسواق وقدموا حياتهم فداءً لبلدهم، ما دفع الشاعر ليتحدث مع الموت في هيئة إنسان يلومه ويعاتبه على الغدر الذي نجم منه حين، يقول:

[ق19، ب11] فَقلْتُ لها لِلْمَوْتِ بِالْمَوْتِ غالي فَبَعْضُ المَنايا عَصَمَةٌ في النَوائبِ<sup>3</sup>

يحاول الشاعر أن يزاوج بين المعنى الإشاري للفظ الموت، والمعنى الرمزي له بمعنى العدو الصهيوني الذي عاث في الأرض فساداً؛ فهو يُقدم معلومات لازمة قصديتها إفادة المتلقي بتكرار اللفظ الذي يُعدُّ «سلوكاً في الكتابة تنتج عنه ظاهرتان: إعادة الكلمات يعني التخفيض من عدد المعلومات، كما أن تضاعفه يخضع المتلقي إلى الدخول شيئاً فشيئاً في الموضوع»<sup>4</sup>، فهو علامة

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص102.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص111.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص112.

<sup>4</sup> A. Fossion. J. P Laurent. Pour comprendre les lectures nouvelles. Linguistique et pratique textuelles. 02 édition. Bruxelles. 1981. P45.

ارتبطت بالدليل اللغوي والتفكري للشاعر، لأنه صاحب القرار في حقّ التكلم عن القضية الفلسطينية وعن الموت الذي ألمّ بها، فتجده كل مرة يكرر هذا اللفظ حين، يقول:

[ق19، ب13] بِهِ عَصَمْتُ نَفْسَ الْحُسَيْنِ حُسَيْنَهَا قَلِيلَةً عَوْنٍ أَصْبَحَ الْمَوْتُ عَوْنَهَا  
[ق19، ب14] وَيَا قَلْعَةً حَاوَلْتُ بِالرُّوحِ صَوْنَهَا هَلِ الْحَدَثُ الْحَمْرَاءُ تَعْرِفُ لَوْنَهَا<sup>1</sup>

يبدو أن محور القلق يتجه نحو الحسينيات فيا حض الموت منها، فذات الشاعر لا ترى نفسها إلا في نقيضها للنهوض بإشراقة أمل نحو بناء المستقبل، ورمزاً للحركة وتخطي عبث الموت، واستكمال المشروع الحسيني عبر أجدديات الأماي والأحلام، وبذا تُصبح فكرة مجسدة في بحثها عن الواقع المستقر من أجل أن ينعم بالأمن والسلام، ولكنها تجد جدار الموت الراض للحياة يتمصص دور الإنسانية في أعماق صورها السلبية الحقد والتعاسة حين، يقول:

[ق19، ب51] كَأَنَّ الرَّدَى لَا النَّصْرَ مَا أَنْتَ طَالِبٌ فَلَا نَصْرَ إِلَّا وَهُوَ بِالْمَوْتِ طَائِبٌ<sup>2</sup>

يمثل حلم الشاعر تجربةً شعوريةً وهي تجربة الموت على أرض الوطن، حلمٌ يراوده أكثر من البكاء والعيول؛ فالعذاب يتواصل مختلطاً بالغبرة والحنين إلى الوطن الذي يمتلك وجدانه ويتربع في قلبه.

لقد نسجت الغربة في صدر تميم الخيبة وعذاب الفراق، عندما ألبسته ثوب سكرات الموت الذي يعيشه كل يوم؛ فجاءت قصائده لاسترجاع صورة فلسطين المنتصرة في ثوب الموت الطائب وبنظرة تفاعلية يحلم من خلالها بحياة أفضل، فالخطاب لديه «من أكثر الخطابات السياسية المعاصرة تأثيراً وإقناعاً وانتشاراً لما يتوفر فيه من أدوات إقناع وإثارة وما يتمتع به من بساطة في التراكيب، وما يستخدمه من مفردات غنية بالدلالة، كما ترتبط مفرداته وتراكيبه بالواقع الخارجي، وترتبط به وتعايشه، وقد انعكس ذلك على المفردات التي جاءت واقعية تحمل انطباعات الجماهير، وموروثها وتعبير عنها، وتعايش ظروفها، وقد أدى ذلك إلى سرعة الفهم والتأثير والإقناع ووجود عامل مشترك بين المرسل والمتلقي، وشعور بالانتماء الروحي والتراثي والاجتماعي»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص112.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص116.

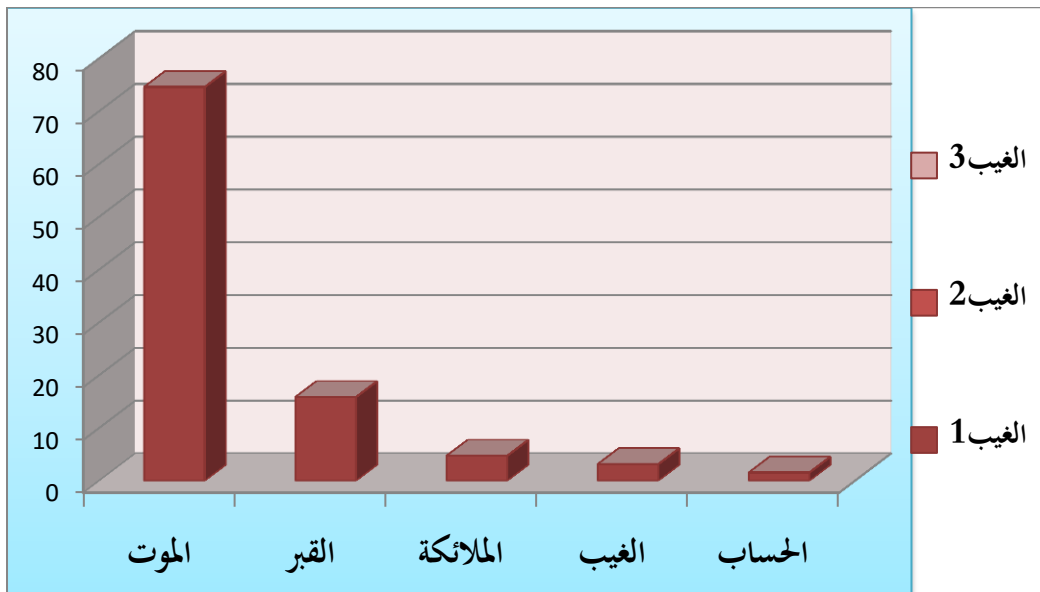
<sup>3</sup> محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، ص360.

للموت في ديوان تميم حضورٌ يتجسد في رائحته ولونه وشكله، وقد تباينت نماذجه ليعكس رحلة العذاب والمعاناة التي نغصت على الشاعر أن يعيش حياته بسلام، حتى أفقدته لذة طعم العيش في ظل الظروف التي يعيشها بلده، فهو يجابه على جهتين: جهة يقف فيها العدو، الذي نكس عليه وعلى شعبه العيش، وجهة أخرى تمثل الموت، الذي سعى الشاعر للتغلب عليه في محاولة الانبعاث من جديد في حياة أخرى تخفف الأحزان والآلام؛ فالموت علامة إخبارية وتوجيهية والتزامية وإعلانية وتعبيرية عن معاناة شعب قانع بمأساته منغمس في تكرارية سماعه للفظ الموت كل لحظة، دون أن يحاول الخروج من بوتقته أو يُجرب حلول وأفكار الشاعر التي بثها على امتداد على صفحات الديوان.

### المشهد البانورامي للغيب في الديوان:

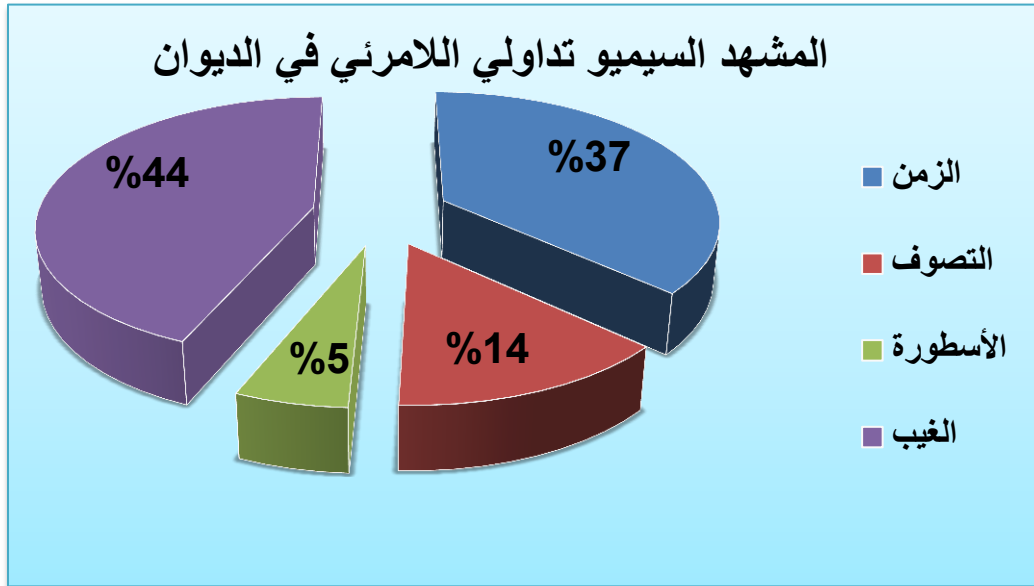
إن رحلة الشاعر الغيبية في الديوان ما هي إلا تأكيد على مسيرة طويلة علامتها السعي المتجدد في بعث الطمأنينة بالتحدي والأمل، والشاعر بمفرده يحاول الوصول إلى مستوى آخر من المحاكاة لواقع مرير.

لتُصبح الرحلة حياةً جديدة تنبعث على جهتين: رحلة مشقة مليئة بالمخاطر ترمز إلى الفشل كان سببها القبر والمشهد اللامرئي للموت، ورحلة سهلة تحقق القصدية بكل مراحلها وتصعد بها نحو التقدم والانتصار والحرية وسببها المشهد الغيبي للملائكة، والأعمدة البيانية تُثبت مدى اكتساح الرحلة الأولى في المسار الغيبي للديوان:



من خلال هذه الأعمدة البيانية نرى أن هناك عددًا من الغيبيات المذكورة في الديوان حوالي 63 علامة؛ بحيث جاءت علامة الموت 47 مرة، والقبر 10 مرات، والملائكة 03 مرات والغيب مرتين 02، والحساب مرة واحدة 01، واعتمادًا على قاعدة حساب النسبة المعوية التالية: نجد أن نسبة علامة "الموت" مرتفعة بـ 74.60%، لتليها علامة "القبر" بنسبة 15.60% بعدها علامة "الملائكة" بـ 4.76%، ثم علامة "الغيب" بنسبة 3.17%، وفي الأخير تأتي علامة "الحساب" بنسبة 1.58%.

### الدائرة النسبية لسيميوتداولية المشهد اللامرئي في الديوان



نرى من خلال الدائرة النسبية التي أمامنا أن نسبة سيميوتداولية المشهد اللامرئي لـ [الغيب] مرتفعة بـ 43.75% نظرًا لتربعها على عرش الديوان؛ حيث تم وصف الموت والقبر والملائكة والحساب على غير العادة في الدواوين الشعرية العربية المعاصرة، وهذا دلالة على المسألة التي تعيشها الذات الشاعرة اتجاه بلده فلسطين، ثم تليها علامة [الزمن] بـ 36.80% كونها المؤشر الوحيد في تتبع حركة الأحداث على مرّ العصور؛ فالتاريخ والذهر علامتان متلازمتان في صنع المشهد اللامرئي في الديوان، ثم تلتها سيميوتداولية [التصوف] بنسبة 13.88% بحيث تجلت المصطلحات الصوفية كداعم رئيس في إنتاج الدلالات الإيحائية ضمن إطارها السيميوزيس، وفي الأخير تزيّن الديوان بالمشهد اللامرئي الأسطوري بنسبة 05.55% ليكتمل المشهد البانورامي في الديوان بمزيج من الإبداع الجمالي للأسطورة.

## 2. عرض نتائج نقدية بخصوص قصائد الديوان:

نحن في حاجة إلى نهاية، ولكن من خلال قصائد الديوان انتهت من حيث بدأت؛ فالكتابة الإنتاجية في هذه الخطابات الشعرية مغامرة محمّلة بالمخاطر والحقائق التاريخية الصادمة، فالمعنى عائم عبر متواليات خبرية وإنشائية واستفهامية مقترنة بالتححرر الفكري والجسدي «بمعنى أننا نتعامل بدون انقطاع مع تعددية دلالات الكلمات، ابتداءً من كلمة المجانسة حمل الاسم عينه التي التقينا بها باستمرار في كلمة تاريخ وبشكل أعم مع استحالة تثبيت موقع التاريخ داخل الخطاب»<sup>1</sup>، ولهذا هو على شكل تخطيط هندسي مثقل بالتوترات والأزمات التاريخية والصراعات السياسية، ليس من السهل الإحاطة به، حتى إنه تميز بثلاثة مراحل حسب تفرعاته:

## 1. المرحلة الأولى: بداية الديوان بزيارة لمدينة القدس التي صورها الشاعر تصويرًا مشهديًا

"هولوغراميًا" و "كينزيائياً"، وما احتوته من مشاهد وأحداث سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية.. في مشهد شعري يصور سعيًا روحيًا للانصهار والتماهي بالاستعانة بحرف الجر "في" الذي يدل على معنى الظرفية التي تقارب معنى الشيء "هو في القدس" أو "في القدس كل شيء" ولكن هذا الحرف من خلال سياقه «يحمل قلقًا وجوديًا للتواصل مع حيثيات الوجود (التناهي/ لوبان الأشياء/ جدلها) وهي دلالات تشترك في أنها تشير إل فضاءات مفتوحة من الدلالة»<sup>2</sup>، لينتهي ببكاء مريد على أمة الهوى والعناد وما أصابها من ظلم وجور.

## 2. المرحلة الثانية: مواصلة تصوير المشاهد، منها ما يحمل التقنية الحجاجية والإقناعية

ومنها ما يحمل التقنية المسرحية والسينمائية، ومنها ما يحمل التقنية السيميائية والسردية الحوارية فالحوارات تقريبًا محمّلة بالأسئلة والمسئلة، والإجابة عنها يتطلب القراءة ثم القراءة الدقيقة والمتأنية حتى يتبين الملمح أو الفجوة أو الصدع ليتمكن القارئ من الولوج.

## 3. المرحلة الثالثة: نهاية الديوان، مع سؤال يتم الجواب عليه من قبل السائل نفسه وكأن

بين البداية والنهاية "قدس".. القدس التي تبحث عن المستحيل في نظر الشاعر القائل:

<sup>1</sup> بول ريكور، الذاكرة التاريخ النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط01، 2009، ص504-505.

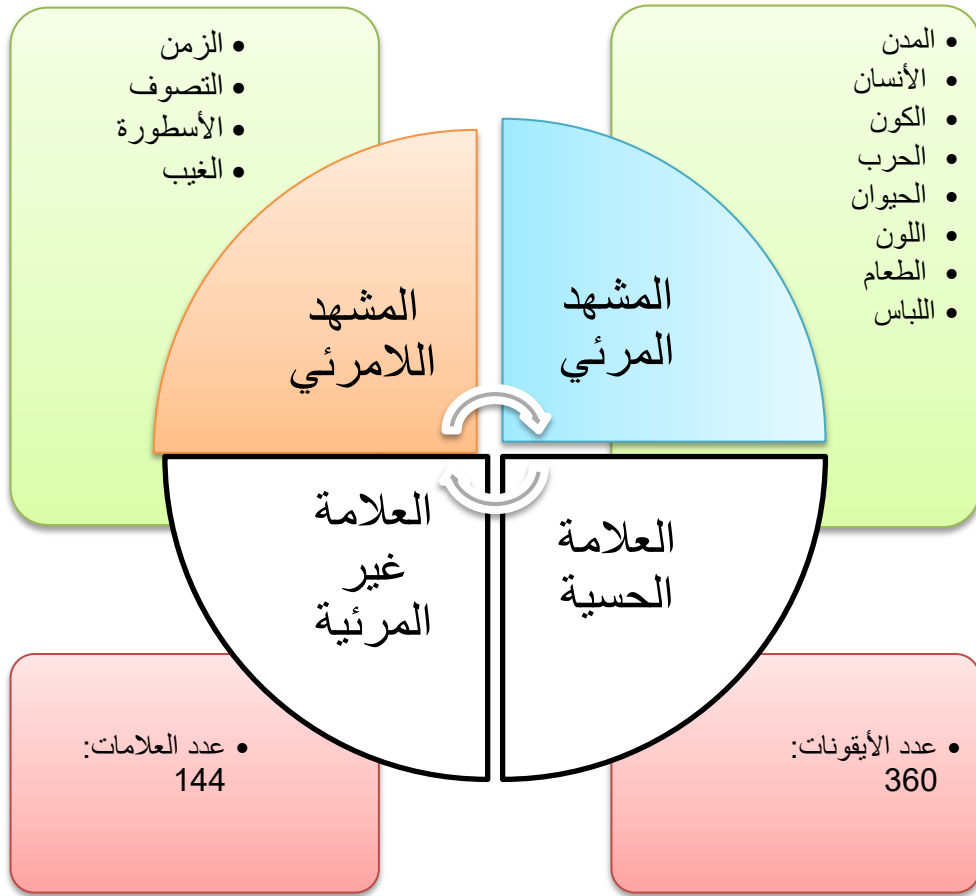
<sup>2</sup> عامر جميل شامي، ميتافيزيقيا الكتابة وأنطولوجيا الفعل الشعري، مجلة عبقر، السعودية، العدد13-14، 2014، ص86.

سَنَبَحْتُ عَنْ شَهِيدٍ فِي قِمَاطٍ نُبَايَعُهُ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ<sup>1</sup>

فالديوان لا بداية له ولا نهاية له، إنه يسير وفق حقائق مبثوثة في بطون الكتب التاريخية متحولاً إلى صورٍ إبداعيةٍ مبتكرة، فالماضي والحاضر متصلان ومنفصلان في الوقت نفسه؛ بمعنى أن الديوان انتهى من حيث بدأ؛ ليبدأ من جديد في قراءة بداية مع مقاربة أخرى مع قارئٍ آخر، ليبقى في سيرورة لا زمنية ولا قصدية، ذاهباً إلى حقائق يتم الإجابة عنها بطرح أسئلة أخرى.

من خلال هذا العرض التحليلي استخلصنا أن القضية الفلسطينية في نظر الشاعر شيء مقدس لا رجعة فيه، فهي الوهج الوجداني العميق الذي ينبثق بوعي أو دون وعي، وهي الحلم والحنين الذي لا ينتهي من حياته الحسيّة والإدراكيّة من مرتع الصبي إلى الشباب وصولاً إلى الممات، فهي الواقع والخيال الذي يرافقه على مرّ السنين.

ويمكن أن نختم التحليل بخطاطة سيميو تداولية المشهد المرئي واللامرئي في ديوان "في القدس" كشاهد على السنن الثقافي العام للشاعر تميم البرغوثي:



<sup>1</sup> تميم البرغوثي، في القدس، ص 129.

خاتمة

إن المنطق الصوري للمقاربة السيميوية تداولية، قد تأسس على فرضيات مسبقة، تجعل من المشهد أداة لغوية وخبرية لا مثيل لها في تبليغ المقاصد بطريقة تضمينية، والشعر العربي المعاصر أكبر دليل على هذا فهو يشعُّ بتشكيلات لغوية مشهدة من جميع اتجاهاته، ولنا في ديوان الشاعر تميم البرغوثي "في القدس" ذلك التجسيد المرئي واللامرئي كونه يتجسد في عدم المساواة في القضايا الشائكة التي تمر بها الأمة العربية، فالشاعر لا يمثل نفسه؛ وإنما هو ذلك الرابط الرئيس بين كل الأدلة وموضوعاتها الديناميكية السياقية والنسقية، فديوانه يفتح على فيضٍ من الاحتمالات والقراءات والتأويلات، التي تجعل المتلقي مندهشًا حائرًا.

فالقصاصد الثلاثة والعشرون الموثقة في الديوان إنما هي مشاهد تأسست على معنى مؤجلًا يتسم أحياناً بالترحال والغياب والأوهام في مشهد مأساوي مليء بالأحزان؛ ولهذا استوجب استدعاء افتراضات مسبقة للتمثيلات الذهنية للوحدات والعناصر والعلامات داخل الخطاب، فهي تقترح جهاز مفاهيمي - جهاز حركي - لحركية تراسلية الحواس في إثارة مبدأ التفاعل بين الإنسان وبيئته.

كاشفًا بذلك تكثيفًا مشهديًا في توظيف المشهد كنظرية أدبية في الديوان، ونظرية نقدية في التحليل؛ بكل آلياته واتجاهاته وأنواعه وصوره التي اتحدت في بنية عكست جمالية التشكيل البلاغي والأداء الإنجازي للأفعال الكلامية، والأداء اللغوي في منشأ الألفاظ والمعاني، لأنهما صورًا مشهدة تحاكي العوالم الممكنة والأشياء في الحياة الإنسانية الإبداعية.

ولقد كان تميم البرغوثي على وعيٍ بها، وبدورها الإبلاغي والتواصلية لرؤاه وخلفياته الإيديولوجية والثقافية والفنية لتغدو بذلك أفعالاً مباشرة وغير المباشرة في كتابة مشهدة منحت شعره صفة الصدق والحجبة القائمة على الإيماء والتلميح؛ فالواقع المعيشي فرض عليه مواقف ذاتية - القلق الوجودي - وصراعات حادة - التوتر التواصلية - أزاحت الحواجز بين الخطاب والمتلقي بفضاءات مفتوحة من الدلالات.

ومنه لم تكن قصائده مبنية عن عبث واعتباطية؛ وإنما عن قصد في إطلاق الإشارات كدلالة حرة ليس لها حدود ضمن طبقات معنوية وليدة تسنين تاريخي وسياسي واجتماعي وديني وثقافي سابق، ويأتي المشهد الشعري ليدعم فكرة التسنين لتلك الطبقات، من هنا يصير الخطاب عند البرغوثي ذا فعالية قرائية إبداعية، فكان سلاحاً فعالاً وطريقة ناجعة لضرب استقرار العدو ومن يؤازره في علامات ثقافة مرئية ولا مرئية تحرر التصوير من عادة التكرار؛ فالمرئي واللامرئي لغة تفاعلية وتواصلية تفتح على عالم لا متناه من الدلالات في ظل سيورة الفكر والمعرفة.

وفي الأخير توصلنا إلى بعض التصورات الجديدة لنظرية المشهد والمقاربة السيميو تداولية في رؤى معاصرة لها اهتمامات بالجمالية اللغوية الدلالية والمشهدية، لعلها تكون إضافة ودعم في ميدان الأدب والنقد، فكانت النتائج كالاتي:

**1.** إن العقل هو طاقة جبارة وحقيقة كونية ومن يردد مقولة "ما ترك الأول للآخر شيئاً" قاصداً أنّ العلوم تتكرر باجترارها هذا وارد في مجال التطور، ربما قد تكون من الدسائس التي تعمل على تعطيل العقل وتجميده، لكن محمود درويش يستدرك على ذلك قائلاً: رُبَّما نَسِيَ الأوائِلُ وَصَفَ شيء ما، أُحِرِّكُ فيه ذاكرةً وحسّاً، لذا قوة "العقل والإدراك" تعمل على استحضر أدلة جديدة وحقائق وتكبيف فرضيات مستحدثة في عالم المتغير.

**2.** إن "المشهد الفكري" تأمل وحوار مع الذات والموضوع بعقل إبداعي، وبحضور ذهني يندمج مع حركة المكان والزمان، محملاً بالدلالات والمعاني النفسية الانفعالية؛ وعليه تأتي المشهدية لتشتت هذا البعدين في تكوين العقل ضمن هيكلها وآلياتها في صناعة المشهد وتشكيله وتحليل النصوص والخطابات الأدبية والنقدية، فالتكوين يريد تحويل ملامح الخطاب الأدبي إلى خطاب مفتوح يحمل أبعاد دلالية إبداعية اجتماعية غايتها التأثير على الفرد والمجتمع، فالعناصر التي اخترناها حول التكوين ماهي إلا مجرد اقتراح في بناء مشهد أدبي ونقدي، ولا ربما هي الأقرب كعامل معول عليه للارتقاء بالخطاب الأدبي نحو الجمالية، وعليه يستوجب توفير كفاءات من شأنها قيادة المبدع أو الشاعر إلى بناء منظومة فكرية هدفها الاستمرارية والتنمية.

3. إن الجدل القائم بين "اللغة والمشهد" هو لغة الواقع بخبر تصويري وتصديقي بحجج استدلالية ومنطقية، وكفاءة مشهدية تتبلور في عملية استثمار الملكات - اللغوية، المنطقية، المعرفية الإدراكية الاجتماعية - بوصفها عناصر مكونه لها، ولهذا يجب أن تتوفر تلك الملكات في صانع الخطاب مهما كان جنسه لينتج خطابًا تتأثر به النفوس وجمهور المتلقين في لغة راقية لها أصوات باهية وألفاظ جزلة وتراكيب سلسة.. وقد خرجنا بتقصي تلك الاستراتيجيات والكفاءات بنتائج أهمها:

أ. التكوين المشهدي ضروري في بناء العقل البشري، وهو عملية مستمرة في نجاح الفكر.

ب. التحكم في تقنيات الكلام وكيفية التلفظ، "متى وأين وكيف ولماذا.."، وفصاحة الكلم.

ج. زيادة في نوعية الإنتاج الأدبي، وهذا بالوعي والإدراك الحسي السليم.

د. بناء برامج للتمرن على التفكير والإبداع.

هـ. تطوير القدرات وفق تجارب وخبرات سابقين.

و. تغير أساليب التفكير السليبي، واللجوء إلى أفكار جديدة إبداعية.

ز. تكتيف القراءة والتشجيع عليها مع اتباع المهارات في التفكير القرائي.

ح. التمنهج العقلي والاستراتيجي هو الذي يُكسبُ الثقة في المبادئ العقلية، وتسلسلية الأفكار في لغة توافقية صحيحة.

4. لا تكمن عملية التواصل بين الأدب والنقد وفلسفة اللغة إلا في إطار "التصوير المشهدي" المعاصر؛ فهو يُقدِّم فكرة الوصف السردي الفلسفي المكتمل للأحداث والوقائع للصور على الخلفية المشهدية بأبعادها التخيلية فهي توزع أدوار "الماثول والموضوع والمؤول" في تحديد السيرورة الدلالية في نسقية عامة للمشهد.

5. المشهد (Scène) إشكالية رؤية مفهومية وجزء من المنظومة المصطلحية في الحقل الأدبي والنقدي وتتبع مراحل تبلوره ضرورة حتمية، يمكن إدراجه ضمن قائمة القضايا الجوهرية ومعرفة أبعاده الدلالية للنهوض بالإبداع والابتكار الجمالي في ظل التراكمات المعرفية اللغوية والثقافية، فهو مصطلح أدبي ونقدي أيضًا يتَّسَّم بمقاربة مشهدية تنقل لغة الخبر من التشكيل اللغوي إلى "العرض المشهدي".

6. يُعرف "المشهد" بعدة تسميات وخاصة في الثقافة الغربية منها: المشهد الروائي، المشهد السينمائي، المشهد الدرامي المسرحي، المشهد المونودراما، المشهد الفلسفي، المشهد السيميائي.. هيات للولوج إلى عالم الأدب والنقد، فقد وجد ضالته ضمن نظرية سيميائية بصرية تؤطرها العلامات والأيقونات، ولا عجب أن نلاحظ الاهتمام الذي حظي به من قبل كل من الفيلسوف الأمريكي ساندرس بورس (Sanders Peirce) والفيلسوف الإيطالي أمبرتو إيكو (Umberto Eco) فقد استخلصا من المشهد وقائع ثقافية وإيديولوجية بممارسة نمت عن مزاجية بين المنطق واللغة.

7. يتجلى "المشهد" ويتخذ لنفسه مواقعاً في كينونة المعنى؛ ويتم عبر سيرورة من الدلالات من خلال أنظمة العلامات المتشابكة ضمن نظام داخلي ودلالي للخطاب، ولعل هذا الإجراء فتح المجال للبحث في قضية مصطلحية المشهد الذي يمكن أن يتحدد في عنصرين: آليات إنتاجه ومعايير صناعته كما سبق ذكرها.

8. أصبح مصطلح "المشهد" من الركائز الأساس في صناعة الأدب من نحو ونقد وبلاغة وعلوم أخرى، مما فتح الباب نحو التراث النقدي العربي في خضم العملية الانتاجية الجمالية، في أدق مراحلها ومن ثم أضح فكرة ممتعة عن الكتابة المشهدية باعتبارها ذاكرة قبلية، لذا وجب الدعوة إلى توحيد تسميته في خضم التحولات الأدبية والنقدية المعاصرة.

9. بغض النظر عن كل هذه الضبابية حول أول من استعمل مصطلح المشهد؛ ورغم تضارب المقاربات حوله؛ إلا أن هذه الظاهرة - المشهدية - استطاعت في هذه الحقبة من الزمن وما بعدها أن تصنع لنفسها مكانة مرموقة في الأدب الحديث والمعاصر لثُصِّفَ بعد ذلك كواقعة جديدة أنكبَّ عليها العلماء والنقاد بالبحث والدراسة.

10. لقد فُكَّ "مصطلح المشهد" من محتواه؛ أي تم إخراجُه من المعنى اللغوي إلى معناه الكلي برؤية مفاهيمية تُلخِّصُ استقرارية المصطلح، بجمع الأنشطة الفكرية والذهنية، التي يُقصدُ بها جملة من التصورات والفرضيات المؤلفة تأليفاً عقلياً تربط النتائج بالمقدّمات؛ كما شهد المصطلح

تغيرات دلالية عدة عند الغرب نتيجة للمراحل التي قطعها منذ أرسطو إلى أمبرتو إيكو، وبقي يتأرجح عند العرب ما بين التصوير والصورة والخيال والتخيل.. إلى أن استقر في صياغة مفهومية متقاربة باعتباره يبحث في القوانين التي تتحكم في العمل الأدبي.

**11.** نجد لفظة "المشهد" قد لاقت رواجاً كبيراً من خلال كتاب مشاهد يوم القيامة والتصوير الفني لسيد قطب، وكتابي المشهد السردي والمشهد الشعري لحبيب موني، وكتاب شعرية المشهد دراسة في الأنماط النصية لمحمد سليم..، لمحاولتهم رصد الظواهر المشهدية التي تسعى إلى التنقيب عن آليات وعناصر وقوانين جمالية في بنية الخطاب الأدبي بالاستعانة بتقنيات جديدة كالمسرح والسينما والرسم في لقطات ولوحات تقدم عالماً محسوساً في أسمى ذوق وامتاع.

**12.** يتميز "المشهد" بإعادة إنتاج الواقع مستعيناً بألية الخيال والتخيل والصور الذهنية والتعبير عن المشاهد المتحركة كالمسرح والتصاميم والرسومات والفنون التشكيلية والسينما والإعلانات التجارية والعلامات ذات الدلالات الإيحائية، فكلها تسير وفق نسق مشهدي جمالي توصيفي خاص بها تحرك جمهور المتلقي في حُطى وسيرورة إنتاجية تأثيرية.

**13.** يُعدُّ "المشهد" وحدة شاملة في ضوء المناهج النسقية والسياقية، لأنه يعتمد على خصائص ووظائف لا يقوم إلاً بها؛ فالمشهد حسّي في ألفاظه استعاريّ في معانيه، فهو لا يجذب الغموض في تجدد الصور واللقطات، لأنّ التغامض يُعد مصيبة من مصائب الشعر العربي المعاصر.

**14.** كل استعارة بلاغية أو بصرية أو لفظية أو إدراكية.. إلّا وتجد لها علاقة بالمشهد، من قريب أو بعيد، بل وهناك بعض الاستعارات تكاد لا تختلف عنها كثيراً من صناعة تخصصية مشهدية: استعارة أيقونية، استعارة رموز، استعارة تجسيدية، استعارة تلفظية.. ، إلّا أن درجتها تتباين من استعارة لأخرى.

**15.** "المشهد" في أبسط تجلياته، بؤرة ومحور الإضاءة وجوهر التشكيل اللغوي من الكتابة إلى التمثّل الحسي، الذي يستمدّ منه الخطاب الأدبيّ صفة الجمالية، بدفع اللغة وتمكينها من الولوج

إلى عالم السيميائية والتداولية التواصليّة ونسقتها المؤلف وقوالبها الموروثة المتواضع عليها، إلى فضاءات اللّغة ومسحاتها الأدبيّة.

**16.** لقد أعطى "المشهد" للشعر العربي المعاصر هبةً إبداعيةً، بإمداده بتقنيات السينما والسرد كتمثيل حسي للمعنى وانعكاس ذهني لما سبق إدراكه، مع إيقاظ الأحاسيس الوجوديّة القديمة في كينونة المتلقي؛ حيث إنه ارتفع من الكتابة المشهدية إلى الانتقال عبر اللقطات في عالم حافل بالعواطف والأحاسيس؛ فالتقنيات الجديدة للشعر المعاصر هي الإخراج التمثيلي الدقيق للأحداث والوقائع والمصدقية، وبحقيقة كبرى تسمى "شرط الإشباع" الذي حقق قصديّة - الشاعر - خاصة اتجاه المتلقي.

**17.** فتحت "المقاربة المشهدية" بتقنيّة السينما المجال نحو الاندماج والذوبان في الشيء المماثل القابل للاستنساخ؛ لأن الاستدلال بالمشاهد إنما هو نتيجة محاكاة واستنساخ العالم بمعطياته المرئية واللامرئية، فتقديم الأفكار الجديدة تناسب العمل الأدبي بالبحث عن حجج وبراهين يتأثر بها المتلقي.. على أن يتم تنظيم وترتيب تلك الأفكار في مقام ومقال مناسبين، والاهتمام بتقنية السيناريو والديكور واللقطة كآلية وإجراء مشهدي، الذي يحدد البرنامج للنمط التواصلي بصيغة تركيبية لغوية تحدد الموضوع وآليات إجرائية تفاعليّة تحدد المسافة الفاصلة بين الشاعر والناقد، وبين الكتابة والإخراج.

**18.** تجسيد وتشخيص الشعر العربي المعاصر بحركات وسكون وتمثيل بأدق التفاصيل.. لأنّ الإحساس الذي يجعلنا نقدّ العمل الإبداعي هو روح المبدع والشعر بتقنياته وتشكيلاته وتراكيبه اللّغوية وعلى هذا فإننا نُشجّع على قراءة الشّعر بالبصر والبصيرة فهماً وإدراكاً، ووعياً بالموضوع على أنه حقيقة، حتى يحدث التفاعل نحو الميل إليه بعدها تتحقق الاستمراريّة والفائدة.

**19.** أما في خصوص "المقاربة السيميو تداولية"، فقد توصلنا إلى جملة من النتائج استناداً على ما تقدم ذكره أهمها:

أ. إنَّ المقاربة السيميو تداولية تركيب منهجي ينقل القارئ من عالم الحقيقية إلى حضور نحو عالم تخييلي.

ب. بناء أفكار جديدة تنظم المسار التحليلي للخطاب المشهدي بتنظيم العلامات الاستفهامية والتعجيبية في اتساق وانسجام، وفي طريقة البحث عن "الماهية" و"الصمت" و"النبؤ باللفظة" و"الإظهار" و"المدارات المترتبة" وميتافيزيقا لحظة التجسيد و"الدليل التفكري" لتجليات المعنى.

ج. كما خلصنا إلى أن قراءة المعنى تتجلى في "التعديل" و"الخبرات" و"الحوار" و"السيرورة اللامتناهية" "السيميويزيس" والتفاعل بين المبدع والخطاب والمتلقي.

د. كذلك يتجلى في تفكيك كينونته وتشريح ألفاظه، وتقريب الذات القارئة المحيطة به - المدار السياقي -، بربط العلامات بوظيفتها السياقية وأداءها الإنجازي.

هـ. اهتمام الخطاب المشهدي بمعطيات من شأنها خلق تنوع فكري متميز عن باقي التركيبات المنهجية يُسمى "السيميو تداولي".

20. الخطاب المشهدي علامة سيميائية ومعطى تداولي، يقدم للعين واقعا رمزياً أيقونياً، تمثيلاً مرئياً يعيد تشكيل المعنى بقدرات تواصلية، وتعبيرات لا متناهية من الدلالات المفتوحة، أما المعطى التداولي في سيميائيات "بورس" يتجلى من خلال "تراسلية الحواس" والإشارة إلى أن كل موضوع يحمل مفهوم دلالي يكون في إطار الفعل والنتائج عنه، إما إيجاباً أو سلباً، وعليه يكون بناء كل موضوع ممكناً سببه العلامة في حد ذاتها، وهي أيضاً أساس الفعل الأولي لفكرة الموضوع، ولهذا تكون علاقة العلامة بثلاث هي:

أ- علاقتها بالمفسرة وتكمن في التجسيد المادي والواقع الفعلي مع العرفية التداولية.

ب- علاقتها بالموضوعة التي تتجلى في المحاكاة كمؤشر يتأثر بالأشياء التي هي في حد ذاتها رمز عن التعبير.

ج- علاقتها بالمصورة في عملية تصوير الوقائع حقيقة حجية دائمة الصدق والتأثر.

21. تعتبر ثلاثية الوجود لـ "بورس" علامة؛ فالأولانية هي علامة في لحظتها الأولى وتداولها في لحظتها الثانية، وفهمها وتأويلها في لحظتها الثالثة، ولا يمكن أن يتجلى المعنى إلا في كنه العلامة، في إطار "سيميو تداولي مشهدي"، ومنه نقترح دمج هذا التركيب المنهجي في مشهد مليء بالتصورات المتخيّلة بذاكرة حسية حينها نستطيع صناعة و إنتاج الدلالات وتداولها.

22. تركز "المقاربة الحجاجية" على البعد الإمتاعى والإقناعى وعلى الفعل الكلامي أيضاً ضمن الخطاب لاهتمامها بأسراره وأغراضه التبليغية، وما يحتويه من مرجعيات على تنوعها. فالخطاب التداولي في الشعر العربي المعاصر يتنبؤ بحدوث شيء ما، ولا يكون صحيحاً إلا من خلال حدوث الفعل القصدي باعتباره شرطاً من شروط إنتاج المنطوق مع إضافة عنصر الإشباع الذي يجعل القصيدة تسير وفق نظام صحيح، باعتبار الخطاب النقدي المنجز اللغوي المستقل عن الذات التي أنجزته.

23. تصبّ السيميائية والتداولية في بوتقة واحدة هُهما الوحيد الخطاب والمعنى، والكشف عن الأخبار الصادقة أو الكاذبة منها في كنف سيميائية الدليل وتداولية فعل القول، وإظهار الأغراض التواصلية، بما فيها البحث عن التعدد الثقافى والأيدولوجي.

من خلال هذا العرض التنظيري والتطبيقي استخلصنا أن نظرية المشهد والمقاربة السيميو تداولية فتحّت المجال للقصيدة العربية المعاصرة فسحة التنفس مع جلبها نحو الكشف عن المعنى الذي يرتحل ويتوارى من لفظة إلى لفظة أخرى، حتى أصبح يُفهم ويُفسّر على أنه مرآة عاكسة لحال الأمة العربية وإلى ما آلت إليه من حزن وتوتر، فديوان "في القدس" علامة سيميائية وفعل تداولي، تميّز بمستوى فني جمالي يحمل رؤيا شعرية، وبناء رمزي وتشكيل دلالي مفتوح لا متناه بلغة انزياحية وأسلوب سردي حوارى، وأن أكبر إنجاز حقّقه - الديوان - هو فكرة اللعبة اللغوية للأفعال الكلامية التي تمت برعاية وإتقان الرؤية المشهدية التي ساهمت في تأسيس نظرية جمالية ومقاربة تركيبية فنية معتمداً في دراسة الشعر العربي المعاصر.

ملاحق

## القصيدة الأولى "في القدس"

- [ق01، ب01] مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها
- [ق01، ب02] فقلت لنفسي زوما هي نعمة فمادا ترى في القدس حين تزورها
- [ق01، ب03] ترى كل ما لا تستطيع احتمالهُ إذا ما بدت من جانب الدرب دورها
- [ق01، ب04] وما كل نفس حين تلقى حبيبها تُسرُّ ولا كل الغياب يُضيرها
- [ق01، ب05] فإن سرها قبل الفراق لقاؤه فليس بمأمون عليها سرورها
- [ق01، ب06] متى تبصر القدس العتيقة مرة فسوف تراها العين حيث تُديرها
- [ق01، س01] في القدس، بائع خضرة من جورجيا برمّ بزوجته يفكر في قضاء إجازة أو في طلاء البيت
- [ق01، س02] في القدس، توراة وكهلّ جاء من منهنّ العلياء يُفقه فتية البؤلون في أحكامها
- [ق01، س03] في القدس شرطي من الأحباش يُغلق شارعاً في السوق،
- [ق01، س04] رشاش على مسـتوطن لم يبلغ العـشـرين،
- [ق01، س05] قُبعة نُحَيِّي حائط المبكي
- [ق01، س06] وسياح من الإفرنج شقرو لا يرون القدس إطلاقاً
- [ق01، س07] تراهم يأخذون لبعضهم صوراً
- [ق01، س08] مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليوم
- [ق01، س09] في القدس أسوار من الريحان
- [ق01، س10] في القدس مـتـراس من الأسمنت
- [ق01، س11] في القدس دبّ الجنـد مُنتـعـلين فوق الغـيم
- [ق01، س12] في القدس صـلينا على الأسـفلت
- [ق01، س13] في القدس مـن في القدس إلا أنـت
- [ق01، س14] وتلقت التـاريخ لي مُتـبـسـمًا
- [ق01، س15] أظننت حقاً أن عينك سوف تخطئهم، وتبصر غيرهم

- [ق01، س16] ها هُم أَمَامَكَ، مَتْنُ نَصِّ أَنْتَ حَاشِيَةٌ عَلَيْهِ وَهَامشٌ
- [ق01، س17] أَحْسَبْتَ أَنَّ زِيَارَةَ سَتُزِيحُ عَنْ وَجْهِ الْمَدِينَةِ يَا بُنَيَّ
- [ق01، س18] حِجَابَ وَقَعِهَا السَّمِيكَ لَكِي تَرَى فِيهَا هَوَاكَ
- [ق01، س19] فِي الْقَدْسِ كُلِّ فَتَى سَوَاكَ
- [ق01، س20] وَهِيَ الْغَزَالَةُ فِي الْمَدَى، حَكَمَ الزَّمَانَ بَيْنَهَا
- [ق01، س21] مَا زِلْتَ تَرْكُضُ خَلْفَهَا مُذْ وَدَعْتَكَ بِعَيْنِهَا
- [ق01، س22] رَفَقًا بِنَفْسِكَ سَاعَةً إِنِّي أَرَاكَ وَهَنْتَ
- [ق01، س23] فِي الْقَدْسِ مَن فِي الْقَدْسِ إِلَّا أَنْتَ
- [ق01، س24] يَا كَاتِبَ التَّارِيخِ مَهْمَلًا،
- [ق01، س25] فَالْمَدِينَةُ دَهْرُهَا دَهْرَانِ
- [ق01، س26] دَهْرٌ أَجْنَبِي مَطْمَئِنُّ لَا يَغْيِرُ خَطْوَهُ وَكَأَنَّهُ يَمْشِي خِلَالَ النَّوْمِ
- [ق01، س27] وَهَنَّاكَ دَهْرًا، كَامِنٌ مَتَلَثِّمٌ يَمْشِي بِلَا صَوْتٍ حِذَارِ الْقَوْمِ
- [ق01، س28] وَالْقَدْسُ تَعْرِفُ نَفْسَهَا، فَاسْأَلْ هُنَاكَ الْخَلْقَ يَذُلُّكَ الْجَمِيعُ
- [ق01، س29] فَكُلُّ شَيْءٍ فِي الْمَدِينَةِ
- [ق01، س30] ذُو لِسَانٍ، حَسِينٌ تَسْأَلُهُ، يُبِينُ
- [ق01، س31] فِي الْقَدْسِ يَزْدَادُ الْهَلَالُ تَقْوَسًا مِثْلَ الْجَنِينِ
- [ق01، س32] حَذْبًا عَلَى أَشْبَاهِهِ فَوْقَ الْقَبَابِ
- [ق01، س33] تَطَوَّرَتْ مَا بَيْنَهُمْ عَبْرَ السِّنِينَ عِلَاقَةُ الْأَبِ بِالْبَنِينَ
- [ق01، س34] فِي الْقَدْسِ أَبْنِيَةٌ حِجَارَتُهَا اقْتِبَاسَاتٌ مِنَ الْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ
- [ق01، س35] فِي الْقَدْسِ تَعْرِيفُ الْجَمَالِ مُثَمَّنُ الْأَضْلَاعِ أَرْزُقُ،

- [ق01، س36] فَوْقَهُ، يَا دَامَ عِزُّكَ، قُبَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ،
- [ق01، س37] تبدو برأيي، مثل مرآة محدبة ترى وجه السماء مُلَخَّصاً فيها
- [ق01، س38] تُدَلِّلُهَا وَتُدْنِيهَا
- [ق01، س39] تُوزِّعُهَا كَأَكْيَاسِ الْمُعَوْنَةِ فِي الْحِصَارِ لِمَسْتَحِقِّيهَا
- [ق01، س40] إِذَا مَا أُمَّةٌ مِنْ بَعْدِ حُطْبَةِ جُمُعَةٍ مَدَّتْ بِأَيْدِيهَا
- [ق01، س41] وَفِي الْقُدْسِ السَّمَاءُ تَفَرَّقَتْ فِي النَّاسِ تَحْمِينًا وَنَحْمِيهَا
- [ق01، س42] وَنَحْمَلُهَا عَلَى أَكْتَانِنَا حَمَلًا إِذَا جَارَتْ عَلَى أَقْمَارِهَا الْأَزْمَانُ
- [ق01، س43] فِي الْقُدْسِ أَعْمَدَةُ الرُّخَامِ الْبَدَائِعُ الْبَدَائِعُ
- [ق01، س44] كَأَنَّ تَعْرِيقَ الرُّخَامِ دَخَانُ
- [ق01، س45] وَنَوَافِذُ تَعْلُو الْمَسَاجِدَ وَالْكَنَائِسَ،
- [ق01، س46] أَمْسَكْتَ بِيَدِ الصُّبْحِ تُرِيهِ كَيْفَ النَّقْشُ بِالْأَلْوَانِ،
- [ق01، س47] وَهَوَّوْ يَقُولُ: "لَا بَبَلْ هَكَذَا"،
- [ق01، س48] فَتَقُولُ: "لَا بَبَلْ هَكَذَا"،
- [ق01، س49] حَتَّى إِذَا طَالَ الْخِطَابُ تَقَاسَمُوا
- [ق01، س50] فَالصَّبْحُ حُرٌّ خَارِجَ الْعَتَبَاتِ لِكِنَّ
- [ق01، س51] إِنْ أَرَادَ دُخُولَهَا
- [ق01، س52] فَعَلَيْهِ أَنْ يَرُضَ بِحُكْمِ نَوَافِذِ الرَّحْمَنِ
- [ق01، س53] فِي الْقُدْسِ مَدْرَسَةٌ لِمَلُوكِ أُنَى مِمَّا وَرَاءَ النَّهْرِ،
- [ق01، س54] بَاعُوهُ بِسَوْقٍ نَخَاسَةٍ فِي أَصْفَهَانِ
- [ق01، س55] لِتَاجِرٍ مِنْ أَهْلِ بَغْدَادٍ أُنَى حَلِيبًا فَخَافَ أَمِيرُهَا مِنْ زُرْقَةٍ فِي عَيْنِهِ الْيُسْرَى،
- [ق01، س56] فَأَعْطَاهُ لِقَافِلَةَ أَتَتْ مِصْرًا، فَأَصْبَحَ بَعْدَ بَضْعِ سَنِينَ غَلَّابَ الْمَغُولِ وَصَاحِبَ
- [ق01، س57] فِي الْقُدْسِ رَائِحَةً تُلَخِّصُ بَابِلًا وَالْهِنْدَ فِي دِكَاَنِ عِطَارِ بَخَانِ الزَّبْتِ

- [ق01، س58] واللّه رائحة لها لغةٌ ستفهمها إذا أصغيت
- [ق01، س59] وتقول لي إذ يطلقون قنابل الغاز المسيل للدموع عليّ: "لا تحفل بهم"
- [ق01، س60] وتفوح من بعد انحسار الغاز، وهي تقول لي: "أرأيت!"
- [ق01، س61] في القدس يرتاح التناقض، والعجائب ليس ينكرها العباد،
- [ق01، س62] كأنها قطع القماش يُقلّبون قديمها وجديدها،
- [ق01، س63] والمعجزات هناك تلمس باليدين
- [ق01، س64] في القدس لو صافحت شيخاً أو لمست بنايّة
- [ق01، س65] لوجدت منقوشاً على كفيك نصّ قصيدة
- [ق01، س66] يا بُن الكرام أو اثنتين
- [ق01، س67] في القدس، رغمّ تتابع التّكبات، ريح براءة في الجو، ريح طفولة،
- [ق01، س68] فتري الحمام يطير يعلن دولة في الريح بين رصاصتين
- [ق01، س69] في القدس تنتظم القبور، كأنهنّ سطور تاريخ المدينة والكتاب تراها
- [ق01، س70] الكل مرّوا من هنا
- [ق01، س71] فالقدس تقبل من أتها كافر أو مؤمنا
- [ق01، س72] أمرر بها واقراً شوهدتها بكل لغات أهل الأرض
- [ق01، س73] فيها الزنج والإفرنج والفجّاق والصقلاب والبشناق
- [ق01، س74] والتاتار والأتراك، أهل الله والهلاك، والفقراء والملاك، والفجار والنسك،
- [ق01، س75] فيها كل من وطئ الثرى
- [ق01، س76] كانوا الهوامش في الكتاب فأصبحوا نصّ المدينة قبلها
- [ق01، س77] ياكاتب التاريخ ماذا جدّ فاستثينا
- [ق01، س78] رأيتهما ضاقت علينا وحدنا!

- [ق01، س79] يا شيخ فلتعد الكتابة والقراءة مرة أخرى، أراك حنت  
 [ق01، س80] العين تغمض، ثم تنظر، سائق السيارة الصفراء، مال بنا شمالاً نائياً عن باهما  
 [ق01، س81] والفؤاد صارت خلفنا  
 [ق01، س82] والعين تبصرها بمראה اليمين،  
 [ق01، س83] تغيرت ألوانها في الشمس، من قبل الغياب  
 [ق01، س84] إذ فاجأني بسمة لم أدر كيف تسالت للوجه  
 [ق01، س85] قالت لي وقد أمعنت ما أمعنت  
 [ق01، س86] يا أيها الباكي وراء السور، أحمق أنت؟  
 [ق01، س87] أجننت؟  
 [ق01، س88] لا تبك عينك أيها المنسي من متن الكتاب  
 [ق01، س89] لا تبك عينك أيها العري وأعلم أنه  
 [ق01، س90] في القديس من في القديس لكن  
 [ق01، س91] لا أرى في القديس إلا أنت

### القصيدة الثانية "الجليل"

- [ق02، ب01] سلام على زين القرى والحواسر ومن هاجروا منها ومن لم يهاجر  
 [ق02، ب02] يمر بنا اسم المرج: مرج ابن عامر فنطرب لاسم المرج: مرج ابن عامر  
 [ق02، ب03] ونشرد حتى نحسب المرج قصة من القصص المحكي فوق المناير  
 [ق02، ب04] ونحسبه أرضاً بعيداً منهاها تضيق بها ذرعاً جمال المسافر  
 [ق02، ب05] ولو طفلة من عندنا مس شعرها نسيم لمس المرج ظل الضفائر  
 [ق02، ب06] ونسمع عن بعد، فطوبى لسامع على البعد محروم وليس بناظر  
 [ق02، ب07] وننظر عن بعد، فطوبى لناظر على البعد محروم وليس بزائر  
 [ق02، ب08] وإن زار يوماً حال دون مبيته بمنزله جيش كثير العساكر

- [ق02، ب09] إذا حاصرت جسمَ الجليل غزائهُ فإنَّ اسمهُ قد ردَّ كيدَ المُحاصِرِ
- [ق02، ب10] فمن قال بيتي في الجليل ولم يزدُ فقد قال شعراً وهو ليس بشاعرٍ
- [ق02، س01] ويَحَسَّأُ النَّبِيَّ النَّبِيَّ جُغْرَافِيًّا
- [ق02، س02] وهو أرضٌ شمَّالٌ فلسطِينٌ
- [ق02، س03] أعني شمَّالَ جنِينِ تَمَّامٍ
- [ق02، س04] جنوبيَّ لَبْنَانَ رَأْسًا
- [ق02، س05] جنوبيَّ غَرِبِ دَمَشَقٍ مَبَاشَرَةً
- [ق02، س06] وَسَطِ الشَّامِ كَالطَّفَلِ فِي الْمَهْدِ،
- [ق02، س07] أَوْ كَالهَوَى فِي قَلْبِ الْكُورَامِ
- [ق02، س08] وَلَوْ مُدَّ مِنْ شُرْفَةٍ فِيهِ حَبْلٌ غَسِيلٌ
- [ق02، س09] إِلَى أَيِّ بَيْتٍ عَلَى أَيِّ بَحْرِ بَأْيِ النَّجَاهِ
- [ق02، س10] لَمَّا مَرَّ إِلَّا عَلَى قَبْضَةٍ أَوْ مَقَامِ
- [ق02، س11] كَأَنَّ الْمَمَالِكَ مِنْ حَوْلِهِ رِيَشٌ مَرُوحَةٍ،
- [ق02، س12] أَوْ مُصَلِّونَ مِنْ حَوْلِ بَيْتِ حَرَامِ
- [ق02، س13] لِذَلِكَ يَحِرُّهُ مِنْ حِصَارِ الْغَزَاةِ
- [ق02، س14] دَخُولِ الْيُورِيِّ فِي صَلَاةِ الْجَمَاعَةِ
- [ق02، س15] وَتَأْمِينِهِمْ فِي دَعَاءِ الْإِمَامِ
- [ق02، س16] يَحِرُّهُ كُلَّ عِيدٍ غِنَاءِ الْقَدَادِيسِ تَطَرَّبُ مِنْهَا الْحَقُولُ الَّتِي لَمْ تَنْزَلْ فِي الْغَمَامِ
- [ق02، س17] هِنَالِكَ يَمِشُّ الْيَدْعَاءُ،
- [ق02، س18] كَمَنْ يَعْرِفُ الدَّرْبَ، مَشِيًّا عَزِيًّا
- [ق02، س19] مِمَّنِ الْأَرْضِ حَتَّى السَّمَاءِ
- [ق02، س20] كَأَنَّ الْمَسَافَةَ بَيْنَهُمَا مُسْتَطَاعَةٌ
- [ق02، س21] وَفِي وَسَطِ الشَّامِ لَفْظُ الْجَلَالَةِ يَا سَيِّدِي قَابِلٌ لِلزَّرَاعَةِ
- [ق02، س22] وَيَزْرَعُهُ النَّاسُ فِعْلًا، وَتَثْمِرُ أَشْجَارُهُ كُلَّ عَامٍ

- [ق02، س23] وفي وسط الشام تاريخنا
- [ق02، س24] مثل سجادة من حرير تريت فيها شيوخ الصناعة
- [ق02، س25] ويربطها البائعون بخيط رخيص
- [ق02، س26] وتاريخنا فسحة الشمس في السجج
- [ق02، س27] أو نجمة وقعت أو بُراق قنيص
- [ق02، س28] وتاريخنا عرق في يد أو دم في قميص
- [ق02، س29] وتاريخنا ألف عام تحاصرها نصف ساعة
- [ق02، س30] وزب سيف معلقة في بيوت الجليل
- [ق02، س31] علاها غبار التقاعد بعد غبار الخيول
- [ق02، س32] فأمست شيوخاً يقصون سيرتهم في الهوى والجهاد
- [ق02، س33] يعيدونها فتطمئننا لقطعة في الشريط المعاد
- [ق02، س34] إلى أننا سوف نلقى الرشا
- [ق02، س35] كأن السيوف الشيوخ هنا رقيقة أو ضاماد
- [ق02، س36] وفي وسط الشام تغدو السيوف رموز الوداعة
- [ق02، س37] وتغدو الطيور رموز العناد
- [ق02، س38] ألسنت ترى الطير إن طردوه من العش عاد
- [ق02، س39] وفي وسط الشام طير تفوق في حرفة الهزء من كل سلك حدود
- [ق02، س40] وكاشفة للمعادن أو للنوايا
- [ق02، س41] وفي وسط الشام يعلو المشيب رؤوس الرزايا
- [ق02، س42] ويخشى الزمان نوايا العباد
- [ق02، س43] فيومها تراه بثرس ورُمح
- [ق02، س44] ويومها على حذر خافيا
- [ق02، س45] ويحسبه الناس جغرافيا

- ويننون دون الجليل جـداراً [ق02، س46]
- علا فاطمأنوا وظنوا بأن الهواء على جانبيه انفصل [ق02، س47]
- ولكن يمرّ الجليل من الجسم للجسم مثل الحرارة [ق02، س48]
- عند العناق، وينظم كل المشاهد نظمًا [ق02، س49]
- كما يجمع النحس وشمل الجمّل [ق02، س50]
- وإنّ الجليل له ألف معنى [ق02، س51]
- ومعنى فلسطين أجمعها في الجليل [ق02، س52]
- هو الأرض تُحسب خالية فتفاجيء غايتها بشعاب تسيل [ق02، س53]
- وإني أراه ورّك في المشهد المتكرّر في كل يوم [ق02، س54]
- بزواوية في المنارة أو شارع في الخليل [ق02، س55]
- وفي الطفل يُوقف دبابّة في الطريق الطويل [ق02، س56]
- وفي خفة اليد تطوي الفطائر تُبدي توتر صاحبها من زمان ثقيل [ق02، س57]
- وفي سائق الأجرة المتخطّي الحواجز مثل الحصان، [ق02، س58]
- ووجه الحصان الأجير يجرّ حمولاً من الفستق الحلبيّ [ق02، س59]
- وفي الفستق الحلبيّ يلخص مجمل آرائنا في السياسة: صبراً جميلاً يزيد الظما [ق02، س60]
- و"الظما"، وهي مقصورة هكذا، لفظة لا تمت بشيء إلى الظما المعجمي [ق02، س61]
- وهي تجمع شمل الظمّة إلى الماء والعدل من كل جيل [ق02، س62]
- جليل هو الشيخ في الصورة الأبدية [ق02، س63]
- بيضاء سوداء، من عام نكبته، في المعارض والندوات، وفي باله، [ق02، س64]
- وهو لما يزل [ق02، س65]
- صابراً كالجمل [ق02، س66]
- إذا يحاول أن يفهم القائد العسكريّ: [ق02، س67]
- يا بنيّ [ق02، س68]

- [ق02، س69] إِنَّ أَرْضًا يَسِيرُ عَلَى مَائِهَا أَهْلُهَا لَا تَدُومُ طَوِيلًا عَلَيْهَا الدُّوْلُ
- [ق02، س70] جَلِيلٌ هُوَ النَّصِّ يُنْذِرُ أَعْدَاءَنَا بِالزَّوَالِ وَسَوْءِ الْوَجْوهِ وَيُعَلِّمُنَا أَنَّنَا
- [ق02، س71] سَنَجُوسٌ خَلَالَ الدِّيَارِ،
- [ق02، س72] هُوَ الْوَشْمُ فِي الْيَدِ يُحْبِطُ كُلَّ مُحَاوَلَةٍ لِلتَّنَاسِي، وَكَالْوَاجِبِ الْأَبَدِيِّ اللَّحُوحِ
- [ق02، س73] وَجَلِيلٌ هُوَ الصَّوْتُ يَمْتَدُّ بِالرَّدَّةِ الْجَبَلِيَّةِ فَصَحَى، تَشَكَّلَهَا الرِّيحُ دَارِجَةً
- فَتَزِيدُ فَصَاحَتَهَا
- [ق02، س74] وَتَحْمَلُهَا بِرَزَاذٍ خَفِيْفٍ وَرَعْدٍ خَفِيِي
- [ق02، س75] جَلِيلٌ لَعْمَرِي، مَقَالِي: "لَعْمَرِي" وَتَشْدِيدِي "الْيَاءُ" فِي "لَفْظَةِ الْعَرَبِي"
- [ق02، س76] وَجَلِيلٌ هُوَ الْوَلَدُ النَّاصِرِي الَّذِي يَرْتَقِي كُلَّ يَوْمٍ صَلِيْبًا
- [ق02، س77] فَيَحْمَلُهُ، لَا أَحَدٌ مِّنْ مِّنْهُمَا يَحْمِلُ الْآنَ صَاحِبَهُ،
- [ق02، س78] وَيَسِيرُ إِلَى الْقَدَسِ مُسْتَشْهِدًا حَافِيَا
- [ق02، س79] وَيَحْسِبُهُ النَّاسُ جُغْرَافِيَا
- [ق02، س80] كَأَنَّ الْجَلِيلَ عَرُوضٌ مِّنَ الشَّعْرِ يَنْظُمُ فَوْضَى الْحَيَاةِ الَّتِي فِي الطَّرْقِ
- [ق02، س81] كَأَنَّ الْجَلِيلَ هُوَ الشَّعْرُ فِي النَّشْرِ مُتَّجِبٌ، كَالْحَيُولِ الَّتِي فِي السَّمَاءِ
- [ق02، س82] كَالْمَلَائِكَةِ النَّازِلِينَ عَلَى هَيْئَةِ الطَّيْرِ يَوْمَ الْقِتَالِ
- [ق02، س83] وَهُوَ مُتَّجِبٌ مِثْلُ رُعْبِ الْعَدُوِّ الْحَقِيقِيِّ،
- [ق02، س84] ذَاكَ الَّذِي، لِلْأَمَانَةِ، لَسْتُ أَلُومُ عَلَيْهِ، إِذَا مَا رَأَى فِي الْأَفْقِ
- [ق02، س85] طَائِرَاتِ الْوَرَقِ
- [ق02، س86] لِإِدْرَاكِهِ أَنْ كَلَّ الْخَيْلُ وَطِ تَوُدِّي
- [ق02، س87] لِأَيْدٍ وَأَيْدٍ وَأَيْدِي
- [ق02، س88] وَأَنَّ الطُّفُولَةَ فِي الْحَرْبِ فَعَلُّ تَحْدِي
- [ق02، س89] وَأَنَّ تَحْدِي الْوَحُوشِ يَعْلَمُهَا أَنَّهَا مِّنْ نَّسِيجِ الْخِيَالِ
- [ق02، س90] أَلَمْ الْحُرُوفَ مِّنَ الطَّرِيقَاتِ كَمَا يَجْمَعُ الْأَوْلِيَاءُ الْمُرِيدِينَ

- [ق02، س91] أنظّمها في سلاسلٍ من عَجَبٍ فهي حرفٌ يؤدّي لحرفٍ
- [ق02، س92] خيوطٌ من المطر المتتالي، ترى أثراً منه في كلِّ زُكْنٍ ورائحةً في الهواء
- [ق02، س93] ألم الحروف التي انتشرت لؤلؤاً مثل أهلي
- [ق02، س94] وأحملها مثلما يُحمّل الماء في الكفّ
- [ق02، س95] أجهد أن أحفظ الماء حتى ختام القصيدة
- [ق02، س96] يأيها الناس هذا الوليد الجليل لكم
- [ق02، س97] فتعالوا خذوه انثروه على ذوقكم،
- [ق02، س98] كالأرز على رأس العائدين
- [ق02، س99] بليلٍ له حصّةٌ من هوى واحتفال
- [ق02، س100] سيكثر إخوتاه في رؤوس الجبال
- [ق02، س101] ويظهر عندئذٍ صاحبي كافتتاح الغناء
- [ق02، س102] جليلاً كفطرته، صافياً
- [ق02، س103] ويعود إلينا جميعاً
- [ق02، س104] نشيداً وجغرافياً

### القصيدة السادسة "الموتُ فينا وفيهم الفرع"

- [ق06، ب01] إن سار أهلي فالدهر يتبع
- [ق06، ب02] يأخذ عنهم فن البقاء فقد
- [ق06، ب03] وكلماهم أن يقول لهم
- [ق06، ب04] يسير إن ساروا في مظاهرة
- [ق06، ب05] يكتب في دفترٍ طريقتهم
- [ق06، ب06] لو صادف الجمع الجيش يقصده
- [ق06، ب07] فيرجع الجند خطوتين فقط
- [ق06، ب08] أرض أعيدت ولو لثانية
- يشهد أحوالهم ويستمع
- زادوا عليه الكثير وابتدعوا
- بأنهم مهزومون ما اقتنعوا
- في الخلف، فيه الإقدام والجزع
- لعله في الدروس ينتفع
- فإنه نحو الجيش يندفع
- ولكن القصد أنهم رجعوا
- والقوم عزل والجيش مُدرع

- [ق06، ب09] ويصبح الغاز فوقهم قِطْعاً  
 أو السما خلفه هي القِطْعُ
- [ق06، ب10] فَتُطَلَّبُ الرِّيحُ وهي نادرةٌ  
 ليست بماء لكنها جُرْعُ
- [ق06، ب11] ثم تراهم من تحتها انتشروا  
 كزُبَيْقٍ في الدِّخَانِ يلتمعُ
- [ق06، ب12] لكي يُضَلُّوا الرِّصَاصُ بينهمو  
 تكاد منه السَّقُوفُ تنخلعُ
- [ق06، ب13] حتى تجلّت عنهم وأوجهُهُم  
 زُهْرٌ ووجه الزمان ممتقعُ
- [ق06، ب14] كأن شمساً أعطت لهم عِدَّةً  
 أن يطلّع الصبح حيثما طلّعا
- [ق06، ب15] تعرفُ أسماءَهُمُ بأعيُنِهِم  
 تنكّروا باللثامِ أو خلّعا
- [ق06، ب16] ودارَ مقلّاعُ الطِّفْلِ في يده  
 دَوْرَةٌ صَوْفِيٌّ مَسَّهْهُ وَلَعُ
- [ق06، ب17] يُعَلِّمُ الدَّهْرُ أن يدور على  
 من ظنَّ أن القويَّ يمتنعُ
- [ق06، ب18] وكل طفل في كفه حجرٌ  
 ملخّصٌ فيه السهل واليفعُ
- [ق06، ب19] جبالهم في الأيدي مفرقةٌ  
 وأمّهم في الجبال مُجتمِعُ
- [ق06، ب20] يأتون من كل قرية زمراً  
 إلى طريقٍ لله ترتفعُ
- [ق06، ب21] تضيق بالناس الطُّرُقُ إن كثروا  
 وهذه بالزحام تتسعُ
- [ق06، ب22] إذا رأوها أمامهم فرحوا  
 ولم يبالوا بأنّها وجعُ
- [ق06، ب23] يبدون للموت أنه عبثٌ  
 حتى لقد كاد الموت ينخدعُ
- [ق06، ب24] يقول للقوم وهو معتذرٌ  
 ما بيدي ما آتي وما أدعُ
- [ق06، ب25] يظل مستغفراً كذي وِعِ  
 ولم يكن من صفاته الورعُ
- [ق06، ب26] لو كان للموت أمره لغدت  
 على سوانا طيوره تقعُ
- [ق06، ب27] أعداؤنا خوفهم لهم مددٌ  
 لو لم يخافوا الأقوام لانقطعوا
- [ق06، ب28] وخوفهم دينهم وديدّهم  
 عليه من قبل يولدوا طُبعوا
- [ق06، ب29] قل للعدى بعد كل معركةٍ  
 جنودكم بالسلاح ما صنعوا
- [ق06، ب30] لقد عرفنا الغزاة قبلكمو  
 ونُشِهُدُ اللهَ فيكم البدعُ
- [ق06، ب31] ستون عاماً، وما بكم خجلٌ  
 الموت فينا، وفيكم الفزعُ
- [ق06، ب32] أخزاكم الله في الغزاة، فما  
 رأى الورى مثلكم ولا سمعوا

لم نشهد القرعة التي اقترعوا	حين الشعوب انتقت أعاديها	[ق06، ب33]
وفي عداء الوضيع ما يضعُ	لستم بأكفائنا لنكرهكم	[ق06، ب34]
قوماً غزاةً إذا غزوا هلعوا	لم نلق من قبلكم وإن كثروا	[ق06، ب35]
قدماً علينا الأقوام والشيعُ	ونحن من ها هنا قد اختلفت	[ق06، ب36]
أعمامها أو أخوالها البيعُ	سيروا بها وانظروا مساجدها	[ق06، ب37]
تسير بالشرعة التي شرعوا	قومي ترى الطير في منازلهم	[ق06، ب38]
منهم بما شيدوا وما زرعوا	لم تُنبِت الأرضُ القومَ بل نبتت	[ق06، ب39]
كأنهم من كهوفها نبعوا	كأنهم من غيومها انهمروا	[ق06، ب40]
يشهد أحوالهم ويستمعُ	والدهر لو سار القوم يتبع	[ق06، ب41]
زادوا عليه الكثير وابتدعوا	يأخذ عنهم فن البقاء فقد	[ق06، ب42]
بأنهم مهزومون ما اقتنعوا	وكلماهم أن يقول لهم	[ق06، ب43]

### القصيدة الثامنة "تقول الحمامة للعنكبوت"

أخية تذكرني أم نسيت	تقول الحمامة للعنكبوت	[ق08، ب01]
فقلت على الرحب في الغار بيتي	عشية ضاقت علي السماء	[ق08، ب02]
حميتهما يومها أم حميت	وفي الغار شيخان لا تعلمين	[ق08، ب03]
أمة ذات شمل جميع شتيت	جنينان إن ينجوا يصبحا	[ق08، ب04]
الريح عنهم من الجبروت	وقوم أتوا يطلبونهما تقف	[ق08، ب05]
وجه مقيت ووجه مقيت	أنقل عيني في القوم ما بين	[ق08، ب06]
تحرزي الخير يا هذه ما حيت	أتوا فارتعشتُ فقلت اثبتي	[ق08، ب07]
وليس بأيديهمو أن تموتي	فليس بأيديهمو أن تعيشي	[ق08، ب08]
بريش الحمام وأوهى البيوت	سنحمي الغريبين من كل سيف	[ق08، ب09]
بخيط رفيع وخبز فتيت	سنبني المآذن في المشرقين	[ق08، ب10]

- [ق08، ب11] أنا من أتيتك أشكو السماء فصرت أقاسمها بعض قوتي
- [ق08، ب12] تقول الحمامة للعنكبوت أخية تذكرني أم نسيت
- [ق08، ب13] أخية هل تذكرين الغريبين ما فعلا بعدنا يا فديت
- [ق08، س01] أخية ماذا جرى لهما
- [ق08، س02] أترى سلما
- [ق08، س03] يا أخية هل تعلمين
- [ق08، س04] لقد كان في الغار وعد بأن السماء ستتنثر
- [ق08، س05] مثل أرز العروس على العالمين
- [ق08، س06] لقد كان في الغار دنيا من الصين حتى بلاد الفرنجة
- [ق08، س07] أسواقها وميادينها وقوافلها وعساكرها صياح المنادين
- [ق08، س08] بسط الجوامع آي المصاحف أضرحه الصالحين
- [ق08، س09] ارتجاف الأغصان ابتهام المسكين
- [ق08، س10] خبز اليتامى نقوش الأواني
- [ق08، س11] وشاي الصباح يعطر بالمرميّة والياسمين
- [ق08، س12] أخية ماذا جرى لهما
- [ق08، س13] أترى سلما
- [ق08، س14] يا أخية هل تذكرين
- [ق08، س15] غداة أناديك هل لك هل لك
- [ق08، س16] أن ندخل الغار أهلي وأهلك
- [ق08، س17] فالغار أوسع من كل شيء
- [ق08، س18] هو القدر الدائري الذي كان قبلي وقبلك
- [ق08، س19] هل لك هل لك
- [ق08، س20] ثم انهمكت لكي تنسج لي للغريبين ليلا حنوناً

- [ق08، س21] يـكـون مـن الـليـل لـيـلاً بـديـلاً
- [ق08، س22] وقـمـت أنـسـتـق عـشـتـا فـسـيـحاً
- [ق08، س23] دـعـوت إلـيـه الطـيـور قـبـيـلاً
- [ق08، س24] أخـيـة فـلـتـنـظـري مـا إذا حـولـك
- [ق08، س25] مـا تـبـصـرين؟
- [ق08، س26] أخـيـة مـا إذا جـرى لـهـما
- [ق08، س27] أتـرى سـلـمـا
- [ق08، س28] يـا أخـيـة مـا إذا جـرى
- [ق08، س29] لأـرى مـا أـرى
- [ق08، س30] فـلـقـد طـفـت مـا طـفـت تـحـت السـمـا
- [ق08، س31] لـم أـجـد أحـدا مـنـهـما
- [ق08، س32] وكـأنـهـما
- [ق08، س33] لـم يـكـونـا هـنـا
- [ق08، س34] لـم يـحـلـا لـم يـرحـلـا
- [ق08، س35] يـا أخـيـة ضـيـفـاك مـا فـعـلـا
- [ق08، س36] أو لـم يـصـلـا لـلـمـدـيـنة
- [ق08، س37] أم وـصـلـا
- [ق08، س38] يـا أخـيـة ضـيـفـاك مـا فـعـلـا
- [ق08، س39] أتـرى أسـرـا أتـرى قـتـلـا
- [ق08، س40] أتـرى بـقـيـصـا صـاحـبـين أم انـفـصـلـا
- [ق08، س41] يـا أخـيـة ضـيـفـاك مـا فـعـلـا

- [ق08، ب14] تقول الحمامة للعنكبوت أخية تذكرني أم نسيت
- [ق08، ب15] لقد طفئت كالشك كل البلاد وأنت هنا كاليقين بقيت
- [ق08، ب16] فلم أوت علمك مهما علمت ولم أرق يوماً إلى ما رقيت
- [ق08، ب17] فأنت لبنياننا كالثبات وأنت لبرهاننا كالثبوت
- [ق08، ب18] أتيتك أسأل عن صاحبينا فلا تقتليني بهذا السكوت
- [ق08، ب19] أراك أخية لا تنطقين بأي الدواهي الإناء دهيت
- [ق08، ب20] ولودٍ عنودٍ تعودُ وتفنيكٍ وهي تخلد إن ما فنيت
- [ق08، ب21] وأعرف ما ضرك المشركون ولكن من المؤمنين أتيت
- [ق08، ب22] تقول الحمامة للعنكبوت بربك يا هذه لا تموتي
- [ق08، س42] تقول الحمامة لما رأت روح حارسة الغار فاضت
- [ق08، س43] وقد أصبح الغار من بعدها طلالاً
- [ق08، س44] يا أخية ضيفاك ما فعلاً
- [ق08، س45] ثم قالست تعزني قلبيلاً
- [ق08، س46] وخلي مني من الـدمع ما هملاً
- [ق08، س47] ثم ميلني إلى كل طفل وليد
- [ق08، س48] وقصي عليه الحكاية
- [ق08، س49] قولي له:
- [ق08، س50] في زمان مضى
- [ق08، س51] حل في غارنا
- [ق08، س52] عربان
- [ق08، س53] وأرتحلا...

القصيدة العاشرة "القهوة"

- [ق10، س01] صُـبِّي لِعَمِّـكَ يَا نَـوَارُ الْقَهْوَةِ
- [ق10، س02] لَا تَسْـتَحِي مِمَّنْ عَمَّـكَ التَّـارِيخُ
- [ق10، س03] قَدْ زَارْنَا مِمَّنْ قَبْلُ
- [ق10، س04] كُنْتُ صَغِيرَةً
- [ق10، س05] لَا تَذْكُرِينَ
- [ق10، س06] لَا تَسْـرِقِي أَقْلَامَهُ
- [ق10، س07] لَا تَهْزَيْ مِي مِمَّنْ شَكَّلَهُ
- [ق10، س08] هُوَ هَكَذَا
- [ق10، س09] الْوَجْهُ مُرْتَجِلُ الْمَلَامِحِ
- [ق10، س10] عِنْدَهُ أَيَّدُ كَأَيْدِي آلِهَاتِ الْهِنْدِ، لَا تُخْصِي
- [ق10، س11] وَيُصْبِحُ طَائِرًا إِنْ شَاءَ،
- [ق10، س12] طَاوُوسًا، نَعَامًا، أَوْ دَجَاجًا صَاخِبًا
- [ق10، س13] وَيَطِيرُ أَوْ يَمْشِي،
- [ق10، س14] وَيَزْحَفُ أَوْ يَعُوصُ
- [ق10، س15] وَخَلْفَهُ أَثَرٌ طَوِيلٌ بَيْنَ دَائِرَةٍ وَخَطِّ مُسْتَقِيمٍ
- [ق10، س16] لَا تُكْثِرِي، هُوَ لَنْ يُجِيبَكَ بِالْكَلامِ
- [ق10، س17] هُوَ وَاثِقٌ مِنْ نَفْسِهِ
- [ق10، س18] لَا شَيْءَ يُرَبِّكُهُ، وَيُرْتَبِكُ الَّذِينَ يُحَاوِلُونَ بِجَهْلِهِمْ إِرْبَاكَهُ
- [ق10، س19] هُوَ وَعَمُّكَ الْوَعْدُ اللَّئِيمُ
- [ق10، س20] هُوَ وَعَمُّكَ الشَّنْهُمُ الْكَرِيمُ

[ق10، س21] هو مُحَدَّثٌ، وَعَلَيْهِ أَجْمَعُ أَكْثَرُ الْمُتَكَلِّمِينَ،

[ق10، س22] وَإِنْ يَكُنْ فِي وَجْهِهِ شَيْءٌ قَدِيمٌ

[ق10، س23] لَا صَوْتٌ يُسْمَعُ حِينَ يَنْطِقُ

[ق10، س24] بَلْ مَقَاطِعُ مِنْ شَرَائِطٍ سَجَلَتْ عِبْرَ الْعُصُورِ وَعُوجِلَتْ مِنْ بَعْدِ رَقِيمًا

[ق10، س25] مَزِيحٌ مِنْ تَرَائِيلِ الْمَعَابِدِ، أَوْ جِدَالٍ مَجَامِعِ كَنَسِيَّةٍ

[ق10، س26] عَنْ وَاحِدٍ فِي اثْنَيْنِ ضِدًّا ثَلَاثَةً فِي وَاحِدٍ

[ق10، س27] اللَّهُ أَكْبَرُ فِي حُرُوبِ الْمُسْلِمِينَ وَفِي مَجَالِسِ أَنْسِهِمْ وَغَنَائِهِمْ

[ق10، س28] وَفُضُولِ أَسْئَلَةٍ أُجِيبَتْ مِنْ قَدِيمِ الدَّهْرِ يَرْجِعُ طَارِجًا

[ق10، س29] وَيُثِيرُ فِينَا بَسْمَةً مِنْ جَهْلِ سَائِلِهَا بِهَا

[ق10، س30] وَيُثِيرُ فِينَا رُؤْمًا بَعَضُ الْحَنِينِ

[ق10، س31] "أَتَظُنُّ تُرْكِيَا سَتُعْلِنُ عَنْ دُخُولِ الْحَرْبِ مَعَ أَلْمَانِيَا"

[ق10، س32] "هَلْ يَدْخُلُونَ دِمَشْقًا؟"

[ق10، س33] هَلْ سَتَرُدُّ أَنْطَاكِيَا الْإِفْرَنْجِ أَمْ يَصِلُونَ حَتَّى الْقُدْسِ؟

[ق10، س34] مَا قَالَ الْخَلِيفَةُ لِلْمَبْلَغِ أَنَّهُمْ وَصَلُوا؟

[ق10، س35] أَيْبَقِي مِنِّي بِبَنِي مَرْوَانَ مِنْ أَحَدٍ؟

[ق10، س36] عَالَمٌ تَظُنُّ أَنَّ قُرَيْشًا اجْتَمَعَتْ بِإِدَارِ النَّدْوَةِ؟

[ق10، س37] صَبِي لَعْمِي يَا نَوَارُ الْقَهْوَةِ

[ق10، س38] يَا بَنِي كَفِّي عَنِّي إِثَارَتِهِ

[ق10، س39] فَعَمُّكَ مُجْرِمٌ

[ق10، س40] اللَّهُ يَعْلَمُ كَمَ مِنَ الْأَقْوَامِ أَفْنَى، غَيْرَ مُنْتَبِهٍ لَمَا صَنَعَتْ يَدَاهُ

[ق10، س41] وَعَيْرٌ مُكْتَرِثٌ بِهِمْ

- [ق10، س42] لا تُغْضِبِيهِ فَإِنَّهُ، رَجُلٌ بَطِيءُ الرَّدِّ لَكِنِ لَيْسَ بِالرَّجُلِ الْحَلِيمِ
- [ق10، س43] أَعْلَمْتَ فَمَا أَتَى إِلَيْنَا الْيَوْمَ،
- [ق10، س44] صَبِيَّ فَهَوَّةً أُخْرَى،
- [ق10، س45] نَوَارُ أَتْذُكْرِينَ بِحَرْبِ لُبْنَانَ الْأَخِيرَةِ
- [ق10، س46] كُنْتُ تَرْمِينِ الْبُذُورَ عَلَى الْجَبَالِ
- [ق10، س47] وَكُنْتُ حِينَ سَأَلْتِ: "مَاذَا تَصْنَعِينَ؟" أَجَبْتَنِي:
- [ق10، س48] إِنَّ السَّمَاءَ إِذَا الطُّيُورُ مَلَأْنَهَا قَدْ لَا تَرَانَا الطَّائِرَاتِ خِلَالَهَا
- [ق10، س49] قَدْ جَاءَ عَمُّكَ بَيْنَ أَسْرَابِ الْحَمَامِ وَحَطَّ عِنْدَكَ
- [ق10، س50] قَالَ إِنَّكَ كُنْتِ طَيِّبَةً فَجَاءَ يَرَاكَ
- [ق10، س51] هَلْ سَتَعِيشُ إِسْرَائِيلُ بَيْنَ الْمُؤْمِنِينَ؟
- [ق10، س52] سَأَلْتُ نَوَارُ عَمَّهَا
- [ق10، س53] وَفُضُّوْا عَيْنَيْهَا جَمِيلٌ كَالطُّفُولَةِ فَكْرَةً
- [ق10، س54] وَحَيَاتُهَا، فِي لِحْطَتَيْنِ تَعَلَّقَتْ بِجَوَابِهِ
- [ق10، س55] وَرَأَيْتُهُ لِلْمَرَّةِ الْأُولَى تَبَسَّ مِمَّنْ ذُآلِفِ السِّنِينَ
- [ق10، س56] هَذَا سُؤَالٌ تَعْرِفِينَ جَوَابَهُ يَا حُلُوءَةَ
- [ق10، س57] صَبِيٍّ لِعَمِّكَ يَا نَوَارُ الْقَهْوَةَ

### القصيدة السابعة عشر "قفي ساعة"

- [ق17، ب01] قَفِي سَاعَةً يَفْدِيكَ قَوْلِي وَقَائِلُهُ      وَلَا تَخْذِلِي مَنْ بَاتَ وَالِدُهُرُ خَاذِلُهُ
- [ق17، ب02] أَلَا وَانْجِدِينِي إِنِّي عَزَّ مُنْجِدِي      بَدْمَعِ جَوَادٍ مَا يُجِيبُ سَائِلُهُ
- [ق17، ب03] إِذَا مَا عَصَانِي كُلُّ شَيْءٍ، أَطَاعَنِي      وَلَمْ يَجْرِ فِي مَجْرَى الزَّمَانِ بِيَاخِلُهُ
- [ق17، ب04] بِإِحْدَى الرِّزَايَا أَبْكَى الرِّزَايَا جَمِيعَهَا      كَذَلِكَ يَدْعُو غَائِبُ الْحَزَنِ مَائِلُهُ
- [ق17، ب05] إِذَا عَجَزَ الْإِنْسَانُ حَتَّى عَنِ الْبُكَاءِ      فَقَدْ بَاتَ مُحْشُودًا عَلَى الْمَوْتِ نَائِلُهُ

- [ق17، ب06] يطول انتظار المرء إقبال عيشه  
 [ق17، ب07] وإنك بين اثنين فاختر ولا تكن  
 [ق17، ب08] فمن أمل يفنى ليسلم ربه  
 [ق17، ب09] فكن قاتل الآمال أو كن قتيلاً  
 [ق17، ب10] أنا عالم بالحزن منذ طفولتي  
 [ق17، ب11] وإن له كفاً إذا ما أراحها  
 [ق17، ب12] يُقلِّبني رأساً على عقبٍ بها  
 [ق17، ب13] ويحملني كالنسر يحمل صيده  
 [ق17، ب14] فإن فر من مخالبه طاح هالكاً  
 [ق17، ب15] عزائي من الظلام إن مت قبلهم  
 [ق17، ب16] إذا أقصد الموت القتيل فإنه  
 [ق17، ب17] فنحن ذنوب الموت وهي كثيرة  
 [ق17، ب18] يقوم بها يوم الحساب مدافعاً  
 [ق17، ب19] ولكن قتلى في بلادي كريمة  
 [ق17، ب20] ترى الطفل من تحت الجدار منادياً  
 [ق17، ب21] ووالده رعباً يشير بكفه  
 [ق17، ب22] أرى ابن جمال لم يفده جماله  
 [ق17، ب23] على نشره الأخبار في كل ليلة  
 [ق17، ب24] أرى الموت لا يرضى سوانا فريسة  
 [ق17، ب25] لنا ينسج الأكفان في كل ليلة  
 [ق17، ب26] وقتلى على شط العراق كأنهم  
 [ق17، ب27] يصلى عليه ثم يوطأ بعدها  
 [ق17، ب28] إذا ما أضعنا شامها وعراقها  
 [ق17، ب29] وما ميلان الدهر ميل قوامه
- فيدبر حتى يزل القبر نازله  
 كمن أوقعته في الهلاك حباله  
 ومن أمل يبقى ليهلك آمله  
 تساوى الردى يا صاحبي وبدائه  
 رفيقي فما أخطيه حين أقبله  
 على جبل ما قام بالكف كاهله  
 كما أمسكت ساق الوليد قوابله  
 ويعلو به فوق السحاب يطاوله  
 وإن ظل في مخالبه فهو آكله  
 غموم المنايا ما لها من مجامله  
 كذلك ما ينجو من الموت قاتله  
 وهم حسنات الموت حين تسائله  
 يردُّ بها دمامه ويجادلُه  
 ستبقيه مفقود الجواب يحاوله  
 أبي لا تخف والموت يهطل وابله  
 وتعجز عن رد الرصاص أنامله  
 ومنذ متي تحمي القتيل شمائله  
 نرى موتنا تعلقو وتهوي معاولة  
 كأننا لعمري أهله وقبائله  
 خمسين عاماً ما تكل معازله  
 نقوش بساط دقق الرسم غازله  
 ويحرف عنه عينه متناولُه  
 فتلك من البيت الحرام مداخلة  
 ولكن يميل الدهر لو قام مائله

- [ق17، ب30] أَرَى الدَّهْرَ لَا يَرْضَى بِنَا خُلَفَاءَهُ  
وَلَسْنَا مُطِيقِيهِ عَدُوًّا نَصَاوِلُهُ
- [ق17، ب31] فَهَلْ تَمَّ مِنْ جِيلٍ سَيُقْبِلُ أَوْ مَضَى  
يُبَادِلُنَا أَعْمَارَنَا وَنُبَادِلُهُ

### القصيدة الثالثة والعشرون "معين الدمع"

- [ق23، ب01] معين الدمع لن يبقى معينا  
فمن أي المصائب تدمعينا
- [ق23، ب02] زمان هون الأحرار منا  
فديت، وحكم الأندال فينا
- [ق23، ب03] ملأنا البر من قتلى كرام  
على غير الإهانة صابرنا
- [ق23، ب04] كأنهمو أتوا سوق المنايا  
فصاروا ينظرون وينتقوننا
- [ق23، ب05] لو أن الدهر يعرف حق قوم  
لقبل منهم اليد والجبيننا
- [ق23، ب06] عرفنا الدهر في حاله حتى  
تعودناهما شداً ولينا
- [ق23، ب07] فما رد الرثاء لنا قليلاً  
ولا فك الرجاء لنا سجيننا
- [ق23، ب08] سنبحت عن شهيد في قماط  
نبايعه أمير المؤمنيننا
- [ق23، ب09] ونحمله على هام الرزايا  
لدهر نشتهيه ويشتهينا
- [ق23، ب10] فإن الحق مشتاق إلى أن  
يرى بعض الجبابر ساجديننا

# قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص.
- الحديث النبوي الشريف.

أولاً: المصادر والمراجع العربية .....

1. ابراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى حقيقة النص بين التواصل والتمايز، مركز النماء الحضاري، حلب، ط01، 2000، ص107.
2. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط04، 1983.
3. أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985..
4. أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية المكونات أو التمثيل الصرفي التركيبي، دار الأمان، الرباط، ط دت.
5. أحمد بن الحسين أبو بكر البيهقي، السنن الكبرى، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2003، ج08.
6. أحمد بن علي بن عبد الكافي، أبو حامد، بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 2003 ج02.
7. أحمد بن يوسف التيفاشي أبو العباس، سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، تح: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1980.
8. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، كلية دار العلوم، القاهرة، ط02، 1997.
9. أحمد يوسف، السيميائيات التداولية بنياتها وحدودها، دار كنوز المعرفة للنشر، الأردن، ط01 2016.
10. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 2005.
11. إدريس شرود، الفكر في عصر التقنية قراءة في كتاب، إشراف: محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط01، 2010.
12. إسماعيل المصدق، الفلسفة في عصر العلم والتقنية نظرة فينومينولوجية، إشراف: محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط01، 2010.

13. أمل دنقل، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا ط01، 2008.
14. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، الأردن، ط01، 2015.
15. أمينة فزازي، أسئلة وأجوبة في السيميائيات السردية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط01 2011.
16. بشير عصام مراكشي، تكوين الملكة اللغوية، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ط01 2016.
17. تيمم البرغوثي، ديوان في القدس، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، مصر، دط، 2009.
18. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي بيروت، ط03، 1992.
19. جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998.
20. جمال خضير الجنابي، وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند فوزي الأتروشي دراسة تحليلية دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط01، 2014.
21. جواد الزبيدي، فينومينولوجيا الخطاب البصري مدخل لظاهرية الرسم الحديث، دار الينابيع سوريا، ط01، 2010.
22. جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة، عمان، ط01، 2016.
23. الحارث بن أسد المحاسبي، العقل فهم القرآن، تح: حسين القوتلي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، 1971.
24. حافظ إسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، ط01، 2009.
25. حبيب مونسي، المشهد السرد في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2005.
26. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2009.

27. حبيب مونسى، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01 2003.
28. حبيب مونسى، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2002.
29. حسن محمود موسى النميري، السيف العربي ومكانته في أدبنا، الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، ط01، 2012.
30. الحُسَيْن بن عَبْدِ اللَّهِ بن الحسن بن عَلِي بن سِينَا البُلْخِيّ أبو عَلِيّ، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح: محمد سليم سالم، القاهرة، 1956.
31. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار بوتقال للنشر، المغرب، ط01، 1987.
32. حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير بيروت، ط01، 2014.
33. خالد بن عثمان السبت، الخلاصة في تدبر القرآن الكريم، دار الحضارة للنشر والتوزيع الرياض، ط01، 2016.
34. خليفة الميساوي، القصديّة في الخطاب السجالي، التداوليات وتحليل الخطاب، بحوث محكمة دار كنوز المعرفة للنشر، الأردن، ط01، 2016.
35. خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 2012.
36. خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مقارنة بين التداولية والشعر دراسة تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2012.
37. دايري مسكين، دلاليات التلّفظ عند "جوزيف كورتاس" فعالية المفاهيم اللسانية في المقاربة السيميائي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط01، 2018.
38. ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلّفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط02، 2012.
39. رسول محمد رسول، اللمس والنظر مقاربات في سرديات المحسوس المتخيلة، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، ط01، 2013.

40. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2000.
41. ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة الشاعر محمد مردان إنموذجًا، دار الخليج للصحافة والنشر، الأردن، ط01، 2018.
42. زين الدين محمد، التوقيف على مهمات التعريف، عالم الكتب 38 عبد الخالق ثروت القاهرة، ط01، 1990.
43. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن ط02، 2011.
44. سعيد بنكراد، استراتيجيات التأويل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط01 2011.
45. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بورس، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط01، 2005.
46. سعيد بنكراد، السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، دط، 2001.
47. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار حوار للنشر والتوزيع، سورية، ط03 2012.
48. سعيد بنكراد، سيميائيات النص مراتب المعنى، دار الامان، الرباط، منشورات الاختلاف ط01، 2018.
49. سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق المغرب، دط، 2006.
50. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبيين)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط03، 1997.
51. السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هندراوي، دار الكتاب العلمية، لبنان ط01، 2000.
52. سليمان حسين، مضمرة النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.

53. سمير علي الديلمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01 1990.
54. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط17، 2004.
55. الشايي أبو القاسم، الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط دت.
56. شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس، دط 2011.
57. شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط04 2013.
58. شمس الدين القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تح: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط02، 1964، ج19.
59. صابر الحباشة، تحليل المعنى مقاربات في علم الدلالة، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن ط01، 2011.
60. صالح بن عبد الله بن حميد، نضرة النعيم في مكارم أخلاق الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، دار الوسيلة للنشر والتوزيع، جدة، ط4، دت، ج8.
61. صالح ضاري مظهر، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر دمشق، ط01، 2012.
62. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01 1998.
63. صلاح فضل، أشكال التخيل من فئات الأدب نقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط01، 1996.
64. طه عبد الرحمان، الحوار أفقًا للفكر، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، ط01، 2013.
65. عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01 1990.

66. عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، دار النهضة العربية، بيروت، ط01، 2001.
67. عبد الإله بن إبراهيم الحيزان، لمحات عامة في التفكير الإبداعي، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، الرياض، ط01، 2002.
68. عبد الرحمن بن حسن، البلاغة العربية، الدار الشامية، بيروت، ط01، 1996، ج01.
69. عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط02، 2008.
70. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير مقارنة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج أفريقيا الشرق، المغرب، ط02، 2012.
71. عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع عمان، ط01، 2016.
72. عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية، مصر دط، 1990.
73. عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط04، 1997، ج03.
74. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، دار الوصال، الجزائر، ط01، 1994.
75. عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر سورية، ط01، 2012.
76. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ط03، 1992.
77. عبد اللطيف عادل، الحجاج في الخطاب مقاربات تطبيقية، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال مراكش، ط01، 2017.
78. عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف الجزائر، ط01، 2008.

79. عبد اللطيف محفوظ، سيميائيات التظهير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2009.
80. عبد الله العكبري أبو البقاء عبد الله بن الحسين، شرح ديوان المتنبي، تح: مصطفى السقا دار المعرفة، بيروت، دط، 1978، ج03.
81. عبد الله العكبري أبو البقاء، شرح ديوان المتنبي، تح: مصطفى السقا، دار المعرفة، بيروت دط، 1978، ج01.
82. عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، تع: حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2000، ج3.
83. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط01، 2004.
84. عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر ط01، 2009.
85. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط03، 1974.
86. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط04، 1984.
87. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي مصر، ط03، 1967.
88. عزمي إسلام، لدفيج فتجنشتين، دار المعارف، مصر، دط، دت.
89. العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه سوريا، دط، دت.
90. عصام خلف كامل، الاتجاه السيمولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للتوزيع والنشر، مصر، دط 2003.
91. عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، د ط، 1996.
92. علي أبو شادي، سحر السينما، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط 2006.

93. علي آيت أوشان، السّياق والنّص الشّعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط01، 2000.
94. علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2002.
95. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط01، 1990.
96. علي عبد الهادي المهرج، الفلسفة البراغماتية أصولها ومبادئها مع دراسة تحليلية في فلسفة مؤسسها تشارس ساندرس بيرس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط01، 2007.
97. علي علي صبح، البحث الأدبي بين النظر والتطبيق، دار الكتب، القاهرة، ط01، 2007.
98. عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر ط02، 1966، ج03.
99. عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2007.
100. فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1995.
101. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط01، 1999.
102. فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء ط01، 2018.
103. فضيلة قوتال، حجاجية الشروح البلاغية وأبعادها التداولية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع عمان، ط01، 2018.
104. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب سوريا، ط01، 2001.
105. قاسم حداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق، ط01، 1984.

106. **قدري حافظ طوقان**، مقام العقل عند العرب، دار القدس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط01، 2002.
107. **كلود عبيد**، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 2010.
108. **كمال الدين الشافعي أبو البقاء**، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت ط02، 1424هـ، ج02.
109. **محمود كحوال**، أروع قصائد مفدي زكريا مع دراسة أدبية، نو ميديا للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، دط، دت.
110. **محمد التهامي العماري**، حقول سيميائية، مطبعة أنفو برانت، المغرب، ط01، 2007.
111. **محمد الدغموني**، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط ط01، 1999.
112. **محمد الديرهاسي**، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، مطبعة وراقة بلال، المغرب، ط01، 2014.
113. **محمد الماكري**، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1991.
114. **محمد الولي**، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط01، 1990.
115. **محمد بركات حمدي أبو علي**، مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، دار البشير للتوزيع والنشر الأردن، ط01، 1988.
116. **محمد بوعزة**، نحو نموذج سيميائي للنص الروائي قراءة في آليات إنتاج النص الروائي لعبد اللطيف محفوظ، دراسات في مشروع عبد اللطيف محفوظ السيميائي، تنسيق: أحمد يوسف السيميائيات التداولية بنياتها وحدودها، دار كنوز المعرفة للنشر، الأردن، ط01، 2016.
117. **محمد حسن شراب**، القدس أسسها العرب ورفع قواعدها المسلمون، الأهلية للنشر والتوزيع ط01، 2006.

118. محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد إلى آخر القرن الرابع عشر، تق: محمد خلف الله أحمد، مكتبة الشباب، القاهرة ط01، 2010.
119. محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع السعودية، ط5، 2001.
120. محمد صديق خان، فتح البيان في مقاصد القرآن، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت 1992، ج 04.
121. محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط01، 2005.
122. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط09، 2009..
123. محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، ط01، 2010.
124. محمد عديل عبد العزيز علي، التداولية وتحليل الخطاب الجدلي قراءات تحليلية في أسس الحجاج وبناء الاستدلال، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2016.
125. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1994.
126. محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، تقديم: أبو بكر العزاوي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط01، 2000.
127. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت ط03، 1992.
128. محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01 1987.
129. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، ط01، 1989.

130. محمد نجيب العامي، مقارنة النص السردي التخيلي من وجهة تداولية المقامة البغدادية للهمذاني أنموذجًا، من كتاب التداوليات وتحليل الخطاب، إشراف: حافظ اسماعيلي علوي بحوث محكمة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2014.
131. محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي بيروت، ط01، 1993.
132. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر ط01، 2002.
133. محمود طلحة، التداولية وتحليل الخطاب نحو تحليل جديد لجنس المقامة في الأدب العربي من كتاب التداوليات وتحليل الخطاب، إشراف: حافظ اسماعيلي علوي، بحوث محكمة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2014.
134. محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، مصر، ط01، 2005.
135. مسلم بن الحجاج، المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، دت، ج01.
136. مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الأبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة ط02، 1999.
137. مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط01، 2000.
138. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، دط دت.
139. مقبل بن علي الدعدي، صناعة قراءة النص الإبداعي، تكوين للدراسات والابحاث السعودية، ط01، 2016.
140. مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، جامعة المدينة العالمية ماجستير، دت.
141. منصور بن محمد أبو المظفر بن عبد الجبار ابن أحمد المروزي السمعاني التميمي، تفسير القرآن، تح: ياسر بن إبراهيم وغنيم بن عباس بن غنيم، دار الوطن، الرياض، ط01، 1997، ج03.

142. المؤسسة العربية لدراسات والنشر، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها الترميز الرعويّة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار فارس للنشر، الأردن، ط01، 1993، مج04.
143. نعيم حسن اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1986.
144. هاجر مدقن، التشخيص آلية تداولية كتاب كلية ودمنة نموذجًا، التداوليات وتحليل الخطاب، بحوث محكمة، دار كنوز المعرفة للنشر، الأردن، ط01، 2016.
145. هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، دار رشيد للنشر، وزارة الثقافة والأعلام العراق، دط، 1981.
146. وحيد صبحي كباية، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد243، 1999.
147. يعقوب بن إسحاق الكندي أبو يوسف، رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبو ريدا، دار الفكر العربي، القاهرة 1950، ج1.
148. يميني العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط03، 1985.
149. يميني طريف الخولي، مشكلة العلوم الإنسانية تقنينها وإمكانية حلها، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2012.
150. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 1998.
- ثانياً: المعاجم.....
151. ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس العدد01، 1986.
152. أحمد بن فارس، مجمل اللغة، تح: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت ط02، 1986، ج01.
153. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق ط01، 1979، ج04.

154. أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط01، 1380هـ، ج01.
155. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2008 ج3.
156. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط01، 2002، رقم: 4096، ج03.
157. إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي أبو نصر، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط04، 1987، ج01.
158. أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01 2000.
159. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1984.
160. جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، دط، 1994، ج02.
161. رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط01، 2002.
162. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2004.
163. عبد المنعم حنفي، معجم مصطلحات الصوفية، دار الميسرة، بيروت، ط02، 1987.
164. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، ط01، 2010.
165. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، دار النهار للنشر بيروت، ط01، 2002.
166. مجد الدين الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تح: مركز الرسالة للدراسات، إشراف: محمد نعيم العرقوسي، ط3، 2012.
167. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصبوح، بيروت، ط2، 1984.

168. مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان بيروت، ط02، 1984.
169. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، تصدير: إبراهيم مذكور، وزارة التربية والتعليم، مصر دط، 1994.
170. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1989، ج2.
171. محمد بن علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تق: رفيق العجم تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ج2.
172. محمد بن مكرم ابن منظور أبو الفضل، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط03 1414هـ، ج13.
173. مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية للطباعة، الكويت، ط01 1965، ج30.
174. مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية الكويت، مجلد 80، 1984.
- ثالثاً: الدواوين.....
175. ديوان أبو فراس الحمداني، شرح: ابن خالويه، إعداد: محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز، الرياض، ط01، 2000.
176. ديوان استيقظ كي تحلم، مريد البرغوثي، رياض الريس للكتب والنشر، مكتبة أحمد 298 لبنان، ط01، 2018.
177. ديوان الأخير أولاً، أحمد بخيت، [www.kotobarabia.com](http://www.kotobarabia.com).
178. ديوان الأملعات، زاهر بن عواض الأملعي، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط03 1403هـ.
179. ديوان الأمير عبد القادر، تق: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007.
180. ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، مطبعة الغرى، العراق، دط، 1935.
181. ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1983.
182. ديوان النابغة الذبياني، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط01، 1963.

183. ديوان امرؤ القيس، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت، ط05، 2004 .
184. ديوان أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط03، 1987.
185. ديوان أوراق الزيتون، محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط01، 1964  
www.alkottob.com
186. ديوان أوس بن حجر، تح: محمود يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1980.
187. ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط01، 1971.
188. ديوان بشار بن برد، الجزء الرابع.
189. ديوان تأبط شرًا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط01، 1984.
190. ديوان جدارية، محمود درويش، بيروت، ط02، 2008.
191. ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1986.
192. ديوان زهير بن أبي سلمى، شر: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1988.
193. ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط01، 1957 .
194. ديوان صفي الدين الحلي، تح: كرم البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1962.
195. ديوان طال الشتات، مريد البرغوثي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط01، 1987.
196. ديوان طرفة بن العبد، شر: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2002.
197. ديوان عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد ط01 2001، مج03.
198. ديوان عمرو بن كلثوم، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1996.

199. ديوان عنتر، تح: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1964.
200. ديوان لا تعتذر عما فعلت، محمود درويش، [www.alkottob.com](http://www.alkottob.com).
201. ديوان مدينة بلا قلب، عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، ط03، 1982.
202. ديوان مرثية النار الأولى، محمد عبد الباري، منتدى المعارف، الموسوعة العالمية للأدب العربي بيروت دط، 2012.
203. ديوان مقام البوح، عبد الله العشي، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، الجزائر، ط01 2000.
204. ديوان نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط02، 1998 ج04.
- رابعاً: المصادر والمراجع المترجمة.....
205. أ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2005.
206. آرثور سعديف، ابن سينا، تر: توفيق سلوم، دار الفارابي، بيروت، دط، 1987.
207. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، دط 1953.
208. إلفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو ويلي احمياني، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط01، 2018.
209. أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب ط02، 2010.
210. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية التعاوض التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط01، 1996.
211. أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العمري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط01، 2008.
212. آن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 2003.

213. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت، ط02، 2001، ج01 .
214. أوليفي روبول، هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي، تر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق المغرب، 2005.
215. إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، العدد244، 1999.
216. باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، مراجعة: نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط01، 2015.
217. بارتيك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القاهر المهيري، حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط01، 2008.
218. بتزاند راسل، ما وراء المعنى والحقيقة، تر: محمد قدرى عمارة المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط01، 2005.
219. برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، السداسي الأول، 2002.
220. برهان غليون، عنقاء فلسطين، مجلة الكرمل، فلسطين، العدد27، 1988.
221. بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر: محمد برادة، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط01، 2001.
222. بول ريكور، الذاكرة التاريخ النسيان، تر: جورج زيناقي، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، ط01، 2009.
223. بول ريكور، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي، تر: فلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناقي، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، ط01، 2006، ج02.
224. بيار ماشيري، بَم يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية، تر: جوزيف شريم: المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط01، 2009.
225. بيير جيرو، السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، تر: منذر عيّاشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ط01، 2016.

226. تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 1992.
227. تشارلز موريس، رواد الفلسفة الأمريكية، تر: إبراهيم مصطفى إبراهيم، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، دط، 1996.
228. جاك دريدا، الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، تر: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 2005.
229. جاك موشلر آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الأستاذة، دار سيناترا، تونس، ط02، 2010.
230. جان هرش، الدهشة الفلسفية تاريخ للفلسفة، تر: محمد آيت حنا، منشورات الجمل بيروت، ط01، 2019.
231. جوردون جراهام، فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، تر: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط01، 2013.
232. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2007.
233. جون سورل، رؤية الأشياء كما هي نظرية للإدراك، تر: إيهاب عبد الرحيم علي، عالم المعرفة، الكويت، العدد456، 1978.
234. جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، تر: صلاح إسماعيل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط01، 2011.
235. جون سيرل، القصديّة بحث في فلسفة العقل، تر: أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي بيروت، دط، 2009.
236. جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء، مصر، دط، دت.
237. جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، 1999.
238. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط01، 2008.

239. رَمانِ سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، دط، 1997.
240. رودرك م. تشيزهولم، نظرية المعرفة، تع: نجيب الحصادي، الدار الدولية للنشر والتوزيع مصر دط، دت.
241. رودلف كارناب، مدخل إلى فلسفة العلوم الأسس الفلسفية للفيزياء، تر: السيد نفاذي دار الثقافة الجديدة، القاهرة، دط، 2003.
242. ريمون بودون، أبحاث في النظرية العامة في العقلانية العمل الاجتماعي والحس المشترك، تر: جورج سليمان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط01، 2010.
243. رينهارت بيتر آن دُوزي، تكملة المعاجم العربية، تع: محمّد سليم النعيمي وجمال الخياط وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط01 من 1979 - 2000، ج 06.
244. سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر العراق، ط01، 1982.
245. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت، ط03، 1992.
246. غاستون باشلار، حدس اللحظة، تع: رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العربية، بغداد، دط، 1986.
247. غي غوتي، الصورة المكونات والتأويل، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط01، 2012.
248. فان جوخ فنسنت، المخلص دومًا الجواهر من رسائل فان جوخ، تر: ياسر عبد اللطيف ومحمد وجدي، الكتب خان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2017.
249. فان دايك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
250. فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط 1986.

251. فرايكلين ر. روجرز، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ط01، 1990.
252. فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 2007.
253. ك أوريكيوني، فعل القول من الذاتية في اللغة، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب 2007.
254. كارل بوبر، منطق البحث العلمي، تر: محمد البغدادي، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط01، 2006.
255. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط01، 1992.
256. مارتا هيات، سحر العقل أساليب تساعدك على تغيير حياتك، مكتبة جرير، الرياض ط01، 2006.
257. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة ط01، 2017.
258. مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط01، 2012.
259. مرلو بونتي، المرئي واللامرئي، تر: عبد العزيز العيادي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط02، 2008.
260. نور ثروب فراي، تشريح النقد محاولات أربع، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، الأردن، ط01، 1991.
261. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري أفريقيا الشرق، المغرب، 1999.
262. هيدن وايت، ميتافيزيقا السردية، الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور، الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور تر: سعيد الغانمي، تحرير: ديفيد وورد، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء ط01، 1999.

263. ولتر ستيس، معنى الجمال نظرية في الاستطبيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، دط، 2000.
264. وين ميشيل، حرفيات السينما، تر: حليم طوسان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر مصر، ط01، 1970.

#### خامسًا: المجلات والدوريات.....

265. ابتسام دهينة، الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخيل، مجلة كلية الآداب واللغات، بسكرة. الجزائر، العدد 10-11، 2012.
266. أحمد الجوة، التداولية وتحليل الخطاب، مجلة الخطاب، الجزائر، العدد08، 2011.
267. أحمد محمد معتوق، الحصيلة اللغوية، أهميتها- مصادرها- وسائل تنميتها، مجلة عالم المعرفة الكويت، العدد 212، 1996.
268. أحمد مرسي، بيكاسو، مجلة عالم الأفكار، الكويت، العدد02، مجلد05، 1975.
269. أحمد يوسف، التحولات السيميائية: الخطاب البصري، السينما والفوتوغرافيا الأيقوني بارت لوتمان، موريس، بيرس، دولوز ديردا، مجلة كتابات معاصرة، لبنان، العدد32، 1998.
270. ادريس جبيري، السيميائيات المناضلة خطاب المعنى وسؤال التحديث عند سعيد بنكراد نحو ميلاد إنسان جديد، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، العدد 05، 2014.
271. أمجد ريان، شعرية المشهد المجازي، مجلة أبواب، لبنان، العدد30، 2002.
272. بلقاسم دفه، استراتيجية الخطاب الحجاجي، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد522، 2014.
273. توفيق جمعات، الصناعة المصطلحية بين المقاربات النظرية والإجراءات العملية المصطلح النقدي نموذجًا، مجلة الباحث، الجزائر العدد17، مجلد10، 2018.
274. توفيق مساعدي، المشهد في النص الشعري من الحضور اللغوي إلى التشكيل الذهني مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، العدد02، مجلد30، 2019.
275. جمال عبود، آليات رسم المشهد في نماذج من الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي سوريا، العدد506، 2013.
276. حبيب مونسي، آليات التصوير، مجلة التراث العربي، الكويت، العدد91، 2003.

277. حبيب مونسى، بلاغة الكتابة المشهدية نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية، مجلة التراث العربي، العدد 89، مجلد 23، يناير 2003.
278. حكيم بوقرومة، التداولية وعلاقتها بعلم الدلالة والسيمائية، مجلة الممارسات اللغوية الجزائر، العدد 02، مجلد 03، 2012.
279. خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة، مجلة آفاق ثقافية، سوريا، العدد 89، 2010.
280. رتيبة محمدا بولوداني، آليات الحجاج والتواصل في ضوء النظرية التداولية، مجلة مقاربات المغرب، العدد 12، 2013.
281. رشيد بن مالك، السيميائية والتداولية، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 17، 2006.
282. سعيد بنكراد، الصورة وهم الاستنساخ واستيهامات النظر، مجلة علامات، المغرب العدد 32، 2009.
283. سعيد بنكراد، من النظرة إلى الصخب البصري، مجلة علامات، المغرب، العدد 45، 2016.
284. شاعر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير نظرة عامة، مجلة عالم المعرفة، الكويت العدد 109، 1987.
285. شاعر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 311، يناير 2005.
286. شريف حسني خليل، التحليل اللغوي ونقد اللغة بين فريجه وراسل، مجلة قيس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، العدد 01، مجلد 05، 2021.
287. صباح لخضاري، الصورة الشعرية وحسية الإدراك، مجلة الفكر، تلمسان الجزائر، 2014.
288. صلاح فضل، قراءة جمالية في رواية سياسية، مجلة آفاق، المغرب، العدد 02، 1990.
289. عامر جميل شامي، ميتافيزيقيا الكتابة وأنطولوجيا الفعل الشعري، مجلة عبقر، السعودية العدد 13-14، 2014.

290. عبد الباسط عبد المعطي، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، مجلة عالم المعرفة، الكويت العدد 44، 1981.
291. عبد السلام المسدي، مع الشابي بين المقول الشعري والملفوظ النفسي، مجلة فصول، مصر العدد 02، 1981.
292. عبد القادر زروقي، القول الشعري بين البلاغة والفلسفة قراءة في جذور المتصور العربي مجلة الآداب واللغات، الجزائر، العدد 01، مجلد 15، 2015.
293. عبد القادر فهم شيباني، الدلالات التلغظية في الفكر الأصولي بحث في تداوليات الخطاب، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 12، مجلد 10، 2011.
294. عبد الله عنبر، المناهج النقدية والنظريات النصية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية الأردن، العدد 01، المجلد 37، 2010.
295. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات الرواية، مجلة عالم المعرفة، الكويت العدد 240، 1998.
296. عبد الملك مرتاض، مجلة الآمال، العدد 55، الجزائر، 1982.
297. عصام شرتح، فضاء المتخيل الجمالي في شعر تميم البرغوثي، مجلة الكلمة، لندن العدد 122، 2017.
298. علي بخوش، مقارنة سيميائية للموت في شعر تميم البرغوثي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة الجزائر، العدد 11، 2015.
299. عمر بلخير، نورة بوعباد، تصنيف أفعال الكلام في الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب باللغة العربية، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 13، مجلد 11، 2012.
300. فضيلة قوتال، آفاق السيميائيات البصرية ورهاناتها مشروع السيميائية الأيقونية الواصفة مجلة سيميائيات، الجزائر، العدد 05، 2015.
301. فؤاد زكريا، التفكير العلمي، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 03، 1978، ص 72.
302. قادة غروسي وعبيد غنية، النص ونتاج المعنى، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية الجزائر، العدد 12، مجلد 05، 2017.

303. قادة غروسي، اشتغال الخطاب من المتصورات اللسانية إلى الممارسات التداولية قراءة إستيمية في التحولات النقدية، المجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، العدد 21 مجلد 11، 2019.
304. قادة غروسي، محمد مرزوق، تحليل الخطاب بين الأنموذج الدلالي والمكون التداولي من الصيرورة التواصلية إلى الكفاءة الخطابية مجلة حوليات الآداب واللغات، الجزائر، العدد 14، مجلد 08، 2020.
305. لونيس بن علي، الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية مجلة الخطاب، الجزائر، العدد 11، مجلد 07، 2012.
306. لؤي علي خليل، مدخل إلى معاني الدهر، مجلة المعرفة، سوريا، العدد 409، 1997.
307. ليندة حمودي، التداولية والسيميولوجيا دراسة في البعد الإنجازي والتأثيري للعلامة غير اللغوية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، العدد 01، مجلد 09، 2020.
308. ماجد نافع الكناني، وظيفة التربية الفنية في تنمية التخيل وبناء الصورة الذهنية لدى المتعلم كلية الفنون، بغداد، العدد 201، 2016.
309. محمد الداوي، التداولية والسيميائية أ. ج كرمصاص وإ. لندوفسكي، مجلة علامات، المغرب العدد 33، مجلد 09، 1999.
310. محمد العمري، المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 05، 1991.
311. محمد بن عياد، سيميائية الخطاب، وخطاب السيميائية، مجلة علامات، مكناس، المغرب العدد 29، 2008.
312. محمد جواد مكيفة، الاستعارة من قيد الكائن إلى رحابة الممكن، مجلة فصل الخطاب الجزائر، العدد 03، مجلد 02، 2016.
313. محمد جواد مكيفة، التداولية قراءة في المفاهيم الإجرائية والأبعاد الجمالية، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، الجزائر، العدد 04، مجلد 02، 2019.
314. محمد داني، في ماهية السيميائيات والصورة، المغرب، العدد 01، 2013.

315. محمد عدناني سلمان، بنية اللغة في المشهد الشعري المغربي الجديد 1990-2003، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 03، 2006.
316. محمد عليم، محمد الفايز.. أولية المشهد ودراما النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 03 مجلد 43، 2015.
317. محمد غرافة، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 01 مجلد 31، 2002.
318. محمد مشبال، التصوير والحجاج نحو فهم تاريخي لبلاغة الجاحظ، مجلة عالم الفكر، الكويت العدد 02، مجلد 40، 2011.
319. محمد مفتاح، التحليل السيميائي أبعاده وأدواته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، العدد 01، 1987.
320. محمد مفتاح، أوليات منطقية رياضية في النظرية السيميائية، مجلة عالم الفكر، الكويت العدد 03، 2007.
321. محمد مفتاح، مفهوم الحقيقة عند تشارلز ساندرز برس الحقيقة المجتمعية، مجلة فكر ونقد المغرب، العدد 02، 1997.
322. محمود علي مكي، الدهر والقدر في شعر المتنبي، مجلة الهلال، مصر، العدد 03، 1979.
323. مسعود بوبو، تحليلات الدهر العربي، مجلة المجمع العلمي العربي، سوريا، العدد 02، 2001.
324. مسكين دايري، مسألة التلفظ وفعل انتاج الكلام خصوصيات التأسيس اللساني التلفظي عند "بنفيسست"، مجلة السيميائيات، الجزائر، العدد 03، مجلد 03، 2010.
325. جلال مصطفاوي، البعد الجمالي والحجاجي للظاهرة البلاغية التمثيل أنموذجًا، مجلة جدرور السعودية، العدد 34، 2013.
326. مصطفى بيومي عبد السلام، دال الدهر ولعبته، قراءة تفكيكية في عينية أبي ذؤيب الهذلي مجلة جرن، السعودية، العدد 01، 2014.
327. ملكو أحمد كريم وكوثر كريم أحمد، سينوغرافية شتاء النقود لعقيل علي دراسة في المشهدية الشعرية، مجلة زانكوى سليمان للعلوم الإنسانية، كردستان، العدد 07، 2018.

328. نادية لقجع جلول سايح، آليات تحليل النص التراثي في ضوء المناهج المعاصرة السيميائية/ التداولية نماذج تطبيقية من تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار لابن بطوطة الندوة الدولية الثانية، قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، بحوث علمية محكمة كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، الرياض، 2014.
329. ناصر سطمبول، بصريات الفضاء الشعري المعاصر، مجلة سيميائيات، الجزائر، العدد 01 مجلد 01، 2005.
330. ناصر سطمبول، سيميائ المرئي للكتابة في الفكر الصوفي مقارنة تأويلية لدلالات الفضاء والتشكل، مجلة سيميائيات، الجزائر، العدد 02، مجلد 16، 2020.
331. نايف خرمة، أضواء على الدراسات المعاصرة، عالم المعرفة، الكويت، العدد 09، 1978.
332. نبيل علي حسنين، نصرت عبد الرحمن ناقداً بالصورة الفنية في الشعر الجاهلي أنموذجاً، مجلة جامعة الخليل للبحوث، العدد 01، مجلد 09، 2014.
333. نبيلة تاويريت، حداثة التعبير اللغوي وسحر المعنى في الشعر العربي المعاصر، مجلة قراءات الجزائر، العدد 01، مجلد 11، 2019.
334. نفيسة بن يخلف، التمثيل البصري وأبعاده التداولية، مجلة سيميائيات، الجزائر، العدد 05، 2015.
335. هوارى بلقندوز، المعطى التداولي لنظرية العلامة في السيميائيات الأمريكية، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، 2008.
336. هوارى بلقندوز، مدخل إلى السيميائيات التداولية، اسهامات بيرس وشارل موريس، أعمال الملتقى الثالث، السيميائ والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004.
337. يعنى العيد، تغيير المشهد من القراءة إلى الصياغة، مجلة الآداب، لبنان، العدد 07-09، 1985.
338. يوسف سامي اليوسف، الصوفية والنقد الأدبي، مجلة الناقد، لبنان، العدد 08، 1989.

سادسًا: الرسائل والأطروحات الجامعية.....

339. أحلام عبد الوهاب، عبد القادر الرباعي ناقدًا الصورة الفنية نموذجًا، مذكرة ماجستير الأدب واللغة، جامعة مؤتة، 2008.

340. سجود بلال عبد الرؤوف جبر، ظاهرة الوقوف على الأطلال في الأدب الفلسطيني: بداياتها وتطوراتها، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: عدوان عدوان، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، 2019.

341. قادة غروسي، النص وسيميائيات القراءة مقارنة تأويلية في إشكالية المقصدية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر، جامعة وهران، 2004.

342. نفيسة ابن يخلف، السيميائيات التداولية قراءة في سيميائيات ش.س. بورس، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، مشروع السيميائيات وتحليل الخطاب الأدبي، إشراف: أحمد يوسف، جامعة وهران 01، الجزائر، 2008.

سابعًا: المواقع الإلكترونية.....

343. جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، شبكة الألوكة .www.alukah.net

344. حسن العمراني، التاريخ والحقيقة، مجلة يتفكرون، مؤمنون بلا حدود الرباط. mominoun.com. www. العدد03.

345. الظاهر بيبرس <https://ar.wikipedia.org/wiki>

346. عبد الجواد خفاجي، استضافة النص دراسات في الشعر العرب المعاصر [www.kotobarabia.com](http://www.kotobarabia.com)

ثامناً: المراجع الأجنبية.....

347. A. Fossion. J. P Laurent, Pour comprendre les lectures nouvelles, Linguistique et pratique textuelles, 02 édition. Bruxelles 1981.
348. A.C.Greimas, J.Courtsè, Dictionnaire raisonnè de la thèorie du langage, Hachette Université, Paris.
349. André Martinet Eléments de linguistique général, Armand Colin, Paris, Tome1, 1970.
350. C.S. Peirce, Ecrits sur le signe, tra: Gérard Deledalle, Seuil. Paris, 1987.
351. Gaston bachelard, La terre et les reveries de la volonté, (1948).
352. L. Bellenger, Les Techniques d'argumentation et de négociation, Ed Entreprise. D'edition, Paris, 1978.
353. Oswald Ducrot Les échelles argumentatives. Ed. Minuit. Paris. 1980.
354. Peirce, Lettrs to welby, ed i, Clieb, New haven, 1953.
355. Perlman Ch. L'empier Rhethorique et Argumentation. Librairie, Philosophique, J. Vrin, Paris, 1977.
356. Perlman Ch, OLberchts Tyteca. Traite de L' Argumentation. Edition de l'univrsite de bruxelle. 5en ed, Belgique. 2000.
357. Roland Eluerd, La Pragmatique linguistique, Ed. Natham, 1985.

# فهرس الخطاطات

الصفحة	عنوان الخطاطة	الرقم
46	خطاطة استراتيجيات التكوين المشهدي	01
78	خطاطة القوى المحركة لنظرية المشهد	02
90	خطاطة العلامة وعلاقتها بـ " المفسرة والموضوعة والمصوّرة "	03
98	خطاطة الوظائف التداولية للخطاب التداولي	04
103	خطاطة الأيقونة البصريّة	05
104	خطاطة الأيقونة السمعيّة	06
105	خطاطة الأيقونة الذوقيّة	07
106	خطاطة الأيقونة اللمسيّة	08
109	خطاطة الأيقونة الشميّة	09
116	خطاطة الإدراك الجمالي لتحقيق الكتابة المشهديّة	10
125	خطاطة العناصر التركيبية والدلالية والتداولية	11
127	خطاطة مكونات الخطاب الشعري	12
138	خطاطة المشهد السيميوتدائلي للخطاب الشعري العربي المعاصر	13
162	خطاطة العلاقة بين المرسل والذات	15
163	خطاطة العوامل لدي غريماص	16
163	خطاطة المكونات السردية لجوزيف كورتيس	17
164	خطاطة المسار السردى التحويلي	18

196	خطاطة المعايير الانتاجية للمشهد الشعري	19
218	أعمدة بيانية لمشهد مدينة القدس	20
296	خطاطة رؤية خروج روح العنكبوت	22
271	خطاطة وظيفة الشخصيتين البطلة - الحماسة والعنكبوت -	23
273	خطاطة توزيع الكيفيات للحماسة والعنكبوت	24
284	خطاطة المشهد المرئي للحيوان في الديوان	25
296	أعمدة بيانية لمشهد الألوان	26
307	أعمدة بيانية لمشهد الألبسة	27
308	الدائرة النسبية لسيميو تداولية المشهد المرئي في الديوان	28
334	الدائرة النسبية للمشهد البانورامي للزمن	29
343	خطاطة المعجم الصوفي في الديوان	30
348	خطاطة المشهد اللامرئي للأسطورة	31
369	أعمدة بيانية للمشهد الغيبي في الديوان	32
370	الدائرة النسبية لسيميو تداولية المشهد اللامرئي في الديوان	33
372	بخطاطة سيميو تداولية المشهد المرئي واللامرئي في ديوان "في القدس"	34

# فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان.....
/	إهداء.....
/	شكر وتقدير.....
أ. ط	مقدمة.....
13	مدخل: نحو نظرية جمالية جديدة في النقد الأدبي.....
31	الباب الأول: نظرية المشهد بين سيميائية العلامة وتداولية الفعل
32	الفصل الأول: رؤية مفاهيمية لنظرية المشهد
34	1. فكرة المشهد <i>scène</i> .....
36	2. التنظير المشهدي.....
37	3. نظرية المشهد.....
38	1.3. المشهد لغة.....
39	2.3. المشهد اصطلاحًا.....
41	4. استراتيجيات التكوين ودورها في بناء وتشكيل المشهد داخل الخطاب.....
41	1.4. القدرات العقلية.....
42	2.4. المهارات الأدبية.....
43	3.4. المهارات اللغوية.....
44	4.4. الكفاءات المشهدية.....
45	1.4.4. الملكة اللغوية.....
45	2.4.4. الملكة المنطقية.....
46	3.4.4. الملكة المعرفية.....
46	4.4.4. الملكة الإدراكية.....
47	5.4.4. الملكة الاجتماعية.....

48	5. نظرية المشهد والقوى المحركة لدى تشكّيله <b>Dynamogène</b> .....
50	6. آليات التصوير الجمالي من التشكيل اللغوي إلى بلاغة المشهد الشعري.....
50	1.6. التصوير المشهدي وآليات الإنتاج.....
66	2.6. المشهد الانفعالي بين خدعة التشكّل وحقيقة المشهد.....
67	3.6. بلاغة المشهد والكتابة المشهدية.....
72	4.6. الإدراك المشهدي والوعي اللغوي.....
74	5.6. التواصل المشهدي بين المبدع والمتلقي.....
76	6.6. المفارقة المشهدية والثنائيات الضدية.....
77	7.6. سيمياء المشهد بين العلامة والأيقونة.....
80	خطاطة الفصل الأول: القوى المحركة لنظرية المشهد.....
83	الفصل الثاني: التمثّل الحسيّ للعلامة في الخطاب المشهدي المعاصر وبُعدها السيميّو تداولي
84	1. السيميائيات البورسيّة تجليات وعي تداولي.....
86	2. الخطاب المشهدي.....
87	1.2. الخطاب المشهدي باعتباره فضاءً أيقونيًا.....
88	2.2. الخطاب المشهدي باعتباره فضاءً علاماتيًا.....
92	3.2. الخطاب المشهدي باعتباره فضاءً تأويليًا.....
93	3. سيمياء الخطاب المشهدي تجلي تداولي.....
95	4. الخطاب الشعري ووظائفه التداوليّة.....
97	1.4. الوظائف الداخليتان: (البؤرة)(المحور).....
97	2.4. الوظائف الخارجية: (المبتدأ) (الذيل) (المنادى).....
98	5. الخطاب الشعري وسياقه التداولي.....
100	6. تراسليّة الحواس وتمثلاتها في الخطاب المشهدي.....

101	1.6. الأيقونة البصريّة.....
103	2.6. الأيقونة السمعيّة.....
104	3.6. الأيقونة الذوقيّة.....
106	4.6. الأيقونة اللمسيّة.....
108	5.6. الأيقونة الشميّة.....
110	7. بين ثقافة الأذن وثقافة العين.....
111	8. بين التلفظ الشفهي والكتابة المشهديّة.....
117	9. مفاهيم سيميائية في خدمة التداولية.....
119	10. علائقيّة السيميائية بتداوليّة المشهد.....
125	11. السيميو تداولي مشروع نقدي.....
138	خطاظة الفصل الثاني: المشهد السيميو تداولي للخطاب الشعري العربي المعاصر..
142	الفصل الثالث: المشهد من التشكيل اللغويّ إلى الفعل والعرض المشهدي
144	1. فلسفة اللغة ودورها في تشكيل المشهد التداولي
145	2. مشهد التلفظ بين المقامية والقصدية.....
147	1.2. مشهد التلفظ.....
148	1.1.2. مشهد التلفظ الشعري بتقنيّة السينما.....
158	2.1.2. مشهد التلفظ الشعري بمكونات سردية.....
164	3.1.2. مشهد التلفظ الشعري بآليات مسرحية.....
166	4.1.2. المقامية: مقام المدلول.....
167	5.1.2. الملفوظ والتأويل.....
169	6.1.2. فهم وتقييم الخطاب.....
170	7.1.2. القصدية.....
171	8.1.2. شروط تحقق فعل القصدية.....

187	3. المقاربة السيميو تداولية.....
190	4. المعايير الإنتاجية لتشكيل المشهد الشعري مقارنة مشهديات.....
196	خطاطة الفصل الثالث: المعايير الإنتاجية للمشهد الشعري.....
186	الباب الثاني: سيميو تداولية المشهد المرئي واللامرئي في ديوان "في القدس"
200	مقدمة الباب الثاني.....
208	الفصل الأول: مقارنة سيميو تداولية المشهد المرئي في ديوان "في القدس"
208	1. سيميو تداولية المشهد المرئي في الديوان.....
209	1.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للمدينة.....
224	2.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للإنسان.....
234	3.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للكون.....
245	4.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للحرب.....
260	5.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للحيوان.....
285	6.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للألوان.....
296	7.1. سيميائيات الأطعمة في الديوان.....
299	8.1. سيميائيات الألبسة.....
308	خطاطة الفصل الأول: الدائرة النسبية لسيميو تداولية المشهد المرئي في الديوان
311	الفصل الثاني: مقارنة سيميو تداولية المشهد اللامرئي في ديوان "في القدس"
295	1. سيميو تداولية المشهد اللامرئي في الديوان.....
312	1.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للزمن.....
335	2.1. دلالة التصوير المشهدي للتصوف وتحليلاته في الديوان.....

343	3.1. سيميو تداولية الرمز الأسطوري في الديوان.....
348	4.1. سيميو تداولية التصوير المشهدي للغيب.....
370	خطاطة الفصل الثاني: الدائرة النسبية لسيميو تداولية المشهد اللامرئي في الديوان
371	2. عرض نتائج نقدية بخصوص قصائد الديوان.....
372	خطاطة المشهد البانورامي للديوان.....
374	خاتمة.....
382	ملاحق.....
383	ملحق القصائد.....
406	ثبت المصادر والمراجع.....
432	فهرس الخطاطات.....
435	فهرس المحتويات.....

## ملخص:

تهدف هذه الدراسة الوقوف على شبكية العلامة المبتوثة ضمن الخطاب المشهدي ومدى فاعليتها على رسم فسيفساء تراسلية بيانية تُزيّن الخطاب وترتقي به نحو الجمالية والحجبة والتأثيرية، متخذةً من السيميائية والتداولية مقارنة تبحث في كفاءة خلق الأفكار الإبداعية على شكل صورٍ مشهدية تُثير الحواس، فوظيفة العلامة دفع الخطاب إلى الأمام وتقديم معطيات عن الأنساق الدلالية والسياق التداولي من خلال تجارب زأدها الأشياء والكلمة. وكان لزاماً تقصي الرؤية المفهومية لمصطلح المشهد كجزء من المنظومة المصطلحية في حقلي الأدب والنقد، لأنه علامة سيميائية، يُقدّم للعين واقعاً رمزياً أيقونياً، تمثيلاً مرئياً ولا مرئياً، فيعيد تشكيل المعنى بقدرات تواصلية تفاعلية وتعبيرات لا متناهية من الدلالات المفتوحة - السيميوزيس - وبالتالي نقل لغة الخبر من التشكيل اللغوي إلى العرض المشهدي، الذي يحتمل عدة معان يتسنى لها أن تتوارى ضمن الظواهر - المحسوسة - المشهدية، وعليه جاءت هذه الدراسة وفق مقارنة سيميوتداولية لديوان "في القدس" لتميم البرغوثي، تبغي كشف الأبعاد الدلالية المضمرة في خطابه الشعري.

**الكلمات المفاتيح:** مشهد؛ بُعد سيميو تداولي؛ شعر عربي معاصر؛ علامة حسية؛ ديوان "في القدس".

## ABSTRACT:

This study aims to identify the various signs that Scattered within the Scenic discourse and their ability to paint a rhetorical mosaic that decorates the speech, Using a semiotic and pragmatic approach, consider the effectiveness of creating creative ideas in the form of scenic images that evoke the senses, The sign 's function is to drive speech forward and provide data about semantic formats and pragmatic context through things-and-word experiences. The conceptual vision of the term landscape had to be explored as part of the terminology system in the fields of literature and criticism, Because it is a semiotic sign, it presents to the eye an iconic, symbolic reality, its representation visible and invisible, reshaping the meaning with interactive communicative abilities and endless expressions of open semantics- **semiosis**- that conveys Reality language from linguistic formation to scene presentation, Symbolic reality, its representation visible and invisible, Which may have several meanings that can be hidden within the phenomena- the sensory - Scenic. Thus, this study followed the semio- pragmatic approach of the Diwan " Fi Alquds " to Tamim Barghouti, which seeks to reveal the semantic dimensions embedded in his poetic discourse.

**Keywords:** Scenic; Dimension semio- pragmatic; Contemporary Arabic poetry; sensory sign Diwan "Fi Alquds".

## RÉSUMÉ:

Cette étude vise à identifier les différents signes qui Dispersait dans le discours scénique et leur capacité à peindre la mosaïque rhétorique qui décore le discours, en utilisant une approche sémiotique et pragmatique, considérer l'efficacité de créer des idées créatives sous forme d'images scéniques qui évoquent les sens. La fonction du signe est de faire avancer la parole et de fournir des données sur les formats sémantiques et le contexte pragmatique à travers des expériences de choses et de mots. La vision conceptuelle du terme paysage a dû être explorée dans le cadre du système terminologique dans les domaines de la littérature et de la critique Parce qu'il s'agit d'un signe sémiotique, il présente à l'œil une réalité symbolique emblématique, sa représentation visible et invisible, remodeler le sens avec des capacités communicatives interactives et des expressions infinies de sémantique ouverte - sémiosis - qui transmet le langage de la réalité de la formation linguistique à la présentation de la scène, Qui peut avoir plusieurs significations qui peuvent être cachées dans les phénomènes- le sensorielles - Scenic. Ainsi, cette étude suit l'approche semi-pragmatique du diwan " Fi Alquds " à l'égard de Tamim Barghouti, qui cherche à révéler les dimensions sémantiques de son discours poétique.

**Mots-clés :** Scène; Dimension semi-pragmatique; poésie arabe contemporaine; signe sensoriel Diwan " Fi Alquds ".