وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الإشاريات وأفعال الكلام في قصيدة "المومس العمياء" لبدر شاكر السياب مقاربة تداولية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص: لسانيات الخطاب

إعداد الطالبتين: إشراف الدكتور:

رانية قمداني رزيق بوزغاية

-ياسمين بوعقال

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
ربيعة برباق	أستاذ	جامعة العربي التبسي	رئيسا
رزيق بوزغاية	أستاذ	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
علية بيبية	أستاذ محاضر أ	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020-2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بعد اختتامنا لهذا العمل المتواضع لا يسعنا إلا أن نشكر الله سبحانه وتعالى: ﴿**سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم**﴾.

وأن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى من مد لنا يد المساعدة من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث ونخص بالذكر الأستاذ المشرف رزيق بوزغاية لما قدمه لنا من نصائح أعطت للبحث العلمي معناه السليم.

كما نتقدم بالشكر لكل أستاذ ترك فينا بصمته الإيجابية على مدار الخمس سنوات.

تعد اللغة من أقدم المباحث التي تطرق إليها الباحثون على مر العصور إلى يومنا هذا كونها الوسيلة الفعالة في تحقيق الاتصال والتبليغ بين الأفراد ونتيجة لهذا تمخضت عدة نظريات وعلوم تهتم بها، ولعل من بين آخر ما توصل إليه من هذه النظريات النظرية التداولية والتي أُنشِئَت أساسا من أجل اللغة اليومية، لكن اجتهادها للوصول إلى نظرية متكاملة أتاح لها الولوج إلى عدة مجالات وعلوم من بينها العلوم الأدبية.

إن النظرية التداولية قد تبنت دراسة اللغة فأصبحت تدرس الظواهر والخطابات الأدبية كونها خطابات أُخْرجت من القرائح للتواصل، فهي بذلك تحمل في ثناياها رسائل ومقاصد مشفرة إلى القارئ فكانت بذلك تربة خصبة للتحليل.

وعليه فقد اخترنا أن يكون هذا موضوع بحثنا، فقد حاولنا التركيز على آليات التحليل التداولي وما أفضى عنه من جماليات على مستوى القصيدة موضحين ذلك بأنموذج تطبيقي من خلال القصيدة المطولة " **المومس العمياء لبدر شاكر السياب** "، والتي تعد من العتبات الأولى للحداثة الشعرية آنذاك بعد نازك الملائكة فجاء عنوان البحث موسوما بـ: **تداولية الخطاب الشعري في قصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب.**

أما إشكالية البحث فتتموضع في ظاهرتي: كيفية تطبيق المنهج التداولي على النصوص الأدبية وما تخلفه من جماليات على مستوى القصائد وبيان العلاقة بين المنهج التداولي والشعري وكيفية التأثير من خلال ذلك على القارئ فكان التساؤل كالآتي: **ما آليات التحليل التداولي؟ وكيف تُطبق وتتحقق هذه الآليات الشعرية في القصيدة؟ وكيف يؤثر ذلك على القارئ؟**

أما سبب اختيارنا لهذا الموضوع فهو ولوعنا وانجذابنا لهذا المجال ومحاولة معرفة أسراره والتعمق فيه كونه مجالا جديدا في الساحة اللسانية، كما حاولنا دراسة آلياته من ناحية تداخلها مع الشعرية.

والسبب الثاني هو بروزه في ساحة الدراسات اللسانية المعاصرة من قبل العديد من الدارسين والباحثين فارتأينا تطبيقه على قصيدة المومس العمياء.

وإدراك المعاني الضمنية التي تتجاوز الحدود اللغوية والتي تفهم من خلالها مقصدية الخطاب من حيث هو توظيف الإشاريات وأفعال الكلام.

إن الهدف الرئيسي من دراستنا لهذا الموضوع هو التعرف على النظرية التداولية على مقربة منا وكذا التعرف على آليات التحليل التداولي وبيان علاقتهما مع الشعرية وما تضفيه من جماليات على القصائد الشعرية وما يقدمه المنهج التداولي للنصوص الأدبية ومدى نجاعته في إزالة اللبس والوصول لفحوى الخطاب الأدبي كل هذا تم التطرق إليه في مذكرتنا.

لقد كانت التداولية محور انشغال العديد من الباحثين الذين حاولوا فك معضلة التحليل التداولي في العديد من بحوثهم، لكنهم لم يتطرقوا إلى جانب الشعرية فيها، ومن بين هذه الأبحاث: **التحليل التداولي للخطاب الشعري (روميات أبي فراس الحمداني أنموذجا)** ، ولقد كانت أطروحة دكتوراه **لطلب عمار لعويجي** ، كذلك أطروحة ماجستير لمحمد شمخي جبر الموسومة بعنوان: **السور المسبحات دراسة تداولية أدب الخطاب واستراتيجياته في سورة غافر**، والعديد من الأبحاث لكنها تخلو من شعرية المنهج التداولي خلوا تاما.

ولقد جعلنا منهج بحثنا منهجا تداوليا من خلال تطبيقه على قصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب من خلال آليتي (**الإشاريات وأفعال الكلام**)، عرضا وتحليلا ومناقشة وقد استندنا أيضا على المنهج التحليلي والإحصائي لرصد ظاهرتي الإشاريات وأفعال الكلام، أما التحليلي فوظفناه لكل ما رأيناه يستحق التحليل والشرح.

وللإجابة عن إشكالية البحث اتبعنا خطة جاءت مقسمة إلى فصلين انتقلنا فيهما من النظري إلى التطبيقي تقدمهما مدخل نظري عنوانه "التداولية والشعرية درس مصطلحي" تناولنا فيه دراسة المفهومين من الناحية اللغوية والاصطلاحية والنشأة والمباحث والمقومات.

أما الفصل الأول فقد جاء معنونا بـ "الإشاريات وتشكيل اللغة الشعرية" ضمن شق نظري وتطبيقي، ففي الشق النظري تناولنا فيه مصطلح الإشاريات من الناحية اللغوية والاصطلاحية وأنواعها، ثم خصصنا الحديث في المبحث الأول على الإشاريات الشخصية وذكرناها من حيث المفهوم والأدوات، وأرفقناها بجانب تطبيقي استخرجنا فيه تواردها في القصيدة المومس العمياء والدور الذي لعبته في تحقيق اللغة الشعرية وكذا الحال بالنسبة إلى الإشاريات الزمانية والمكانية ابتدأناهما من جهة المفهوم والأنواع ثم جانب تطبيقي على قصيدة المومس العمياء مستخرجين إياها مع ذكر دورها في تحقيق اللغة الشعرية، كلا منهما في مبحث منفصل.

أما الفصل الثاني والذي كان عنوانه "نظرية الأفعال الكلامية وتشكيل اللغة الشعرية"، هو جاء ضمن شق نظري خصصناه للتعريف بنظرية الأفعال الكلامية من حيث المصطلح والنشأة والمحتوى من خلال الباحثين: أستين وسيرل وشق تطبيقي قمنا فيه باستخراج الأفعال الكلامية في قصيدة المومس العمياء وأتينا على ذكر الدور الذي لعبته في تشكيل اللغة الشعرية.

ومن البديهي أن لكل بحث صعوبات تعيقه، ومن بين هذه العراقيل نذكر منها: كثرة المراجع لكنها تفتقر إلى الجانب التطبيقي، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على هذا العلم حديث في الساحة العلمية، بالإضافة إلى ندرة المراجع التي تخص المعلومات التي تتعلق بشعرية الإشاريات والمحيلات، وكذا ضيق الوقت والكثير من الظروف الصحية القاهرة.

وفي الأخير نشكر الله عز وجل على توفيقنا في إنجاز هذا البحث وتيسيره لنا السبل لإكماله فلولاه عز وجل لما أنجزناه، ولا ننسى أن نتقدم بالشكر الكثير إلى الأستاذ المشرف د. رزيق بوزغاية على نصائحه وإرشاداته القيمة وتوجيهنا لإكمال هذا البحث فكان لنا خير الموجه والناصح والمرشد

والله ولي التوفيق

مدخل

الدروبة والطلب والشرع

ورقة مصطلحية

أولا: التداولية

إن التداولية حقل معرفي شاسع امتدت أطرافه وترامت حتى تداخلت مع كثير من الحقول المعرفية الأخرى، فتوسعت بذلك مفاهيمه وتنوعت لدى الباحثين ويمكن جمعها في ما سيأتي:

1/ المفهوم:

أ- لغـة:

«ورد في لسان العرب (دول) الدولة والدولة العقبة في المال والحرب سواء وقيل هما سواء [...]، تداولنا الأمر: أخذناه بالدول، وقالوا: دواليك أي المداولة على الأمر ودالت الأيام دارت والله يداولها بين الناس وتداولته الأيدي أخذته هذه مرة وهذه مرة وقولهم دواليك أي تداولا بعد تداول، والدول النبل المتداول واندال بطنه استرخى، واندال القوم تحولوا من مكان إلى آخر»[1].

نستشف من خلال التعريف السابق أن لفظة (دول) تعني التتابع ضمن نظام معين مقصود وعلى مراحل، كما تعني التحول وعدم الثبات والتغير والدوران وعدم استقرار الحال على وجه واحد.

كما جاء في مقاييس اللغة لابن فارس:

مصطلح التداولية «يرجع إلى مادة (د، و، ل) وقد وردت على أصلين:

الأول: يدل على تحول الشيء من مكان إلى آخر والثاني يدل على الضعف والاسترخاء، فقال أهل اللغة: اندال القوم إذا تحولوا من مكان إلى مكان، ومن هنا تداول القوم الشيء بينهم إذا صار بعضهم إلى بعض، والدولة والدولة لغتان ويقال بل الدولة فالمال والدولة فالحرب وإنما

1- أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط03، بيروت، لبنان، 2004، مج05، مادة (د.و.ل)، ص ص 327-328.

سميا بذلك من قياس الباب لأنه أمر يتداولونه فيتحول من هذا إلى ذاك، ومن ذاك إلى هذا»[1].

ومن هنا يمكن القول بأن التعاريف تصب في نفس ما ذهب إليه ابن منظور فتعني بذلك التحول والتتابع والانتقال من الضعف إلى القوة والعكس.

كما تعود كلمة التداولية «في أصلها Pragmatique إلى الكلمة اللاتينية (Programatics) والتي يعود استعمالها إلى عام 1440 ومبناها على الجذر (Pragma) ومعناها فعل، نشاط وعمل... وهي ترى أن المنفعة العملية للمعارف مصدر لها ومعيار رئيس لصحتها»[2].

وعليه فإن مصطلح التداولية يعود في جذوره إلى اليونانية ومعناه تحقق فعل أو القيام بعمل والتي تحقق منافع واجبة التحقق.

وقد ضبط القاموس الموسوعي لتداولية أنها دراسة استعمال اللغة[3].

أي؛ أن التداولية لا تكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية المجردة، ولكنها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال مستحضرا بذلك المتكلم والمخاطب والسياق الفعلي الذي أنجز فيه الكلام.

إذن فالتداولية فاللغة دائمة التنقل والارتحال والدوران وعدم الثبات والاستقرار، أما في القواميس الغربية فنجدها تتسم بالعلمية بدرجة ما ويخرج معناها لتحقق الأفعال اللغوية وتهتم بدراسة استعمال اللغة.

1– ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط03، بيروت، لبنان، 1979، ج02، مادة (د.و.ل)، ص 314.

2– نواري السعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، بيت الحكمة، ط 01، العلمة، الجزائر، 2009، ص 18.

3– جاك موشلار، آن ريبول: القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الأساتذة والباحثين، إش: عز الدين المجدوب، دار سيناتر، (د.ط)، تونس، 2010، ص 21.

ب– اصطلاحا:

لقد تعددت تعريفات التداولية وتنوعت حسب الباحثين وحسب وجهة نظر كل واحد منهم، ويمكن الإحاطة بهذه التعاريف كما سيأتي:

– التداولية:

ويعرفها: «...فالتداول عندنا متى تعلق بالممارسة التراثية وهو وصف لكل ما كان مظهر من مظاهر التواصل والتفاعل بين صانعي التراث من عامة الناس وخاصتهم، كما أن المجال في سياق هذه الممارسة هو وصف لكل ما كان نطاقا مكانيا وزمانيا للحصول على التواصل والتفاعل، فالمقصود "مجال التداول" في التجربة التراثية هو إذن محل التواصل والتفاعل بين صانعي التراث»[1].

نلاحظ من خلال ما تقدم أن مصطلح التداولية هو مقابل لمصطلح (Pragmatics) والذي وضعه طه عبد الرحمن كونه يتماشى مع نفس دلالة المصطلح الأجنبي، كما يحمل دلالة الانتقال والتفاعل، وهناك الكثير من العلماء والباحثين قد نبهوه.

أما تعريفه لهذا المصطلح فنلاحظ أنه ربطه وعلاقه بالتراث، فالتداول هو مظاهر التواصل والتفاعل بين الناس والتراث والناس هنا بجميع مستوياتهم، كما يجب مراعاة السياق الزمكاني والظروف المحيطة لأجل تحقق هذا التواصل.

كما عرفها: «دراسة اللغة في الاستعمال أو في النصوص لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والمخاطب في سياق محدد: مادي اجتماعي ولغوي وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما»[2].

1– المرجع نفسه، ص 09.

2– أحمد فهد صالح شاهين: النظرية التداولية وأثرها في الدراسات النحوية المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط 01، إربد، الأردن، 2015، ص 10.

نستنتج من تعرف طه عبد الرحمن: أن التداولية هي دراسة اللغة في الاستعمال، لأن المعنى لا يكمن، في الكلمات فحسب ولا يرتبط بالمتكلمين وحدهم أو المخاطبين وحدهم، وإنما يكمن في العلاقة الجمعية بين المتكلمين والمخاطبين والسياق الذي يجمع بينهم كل هذا لتحقيق التواصل الناجح والوصول إلى المعنى المراد.

«أما في الثقافة الغربية فينسب أكثر الباحثين والدارسين استعمال مصطلح التداولية إلى الفيلسوف الأمريكي شارل موريس وذلك عام 1938، حيث حاول تحديد الإطار العام للسيميائيات، وتمثل التداولية حسب رأيه إحدى أنواع ثلاثة يمكن معالجة اللغة من خلالها:

1– **التركيب:** ويعنى بالعلاقات بين العلامات في ما بينها.

2– **الدلالة:** تهتم بدراسة العلامات في علاقتها بالأشياء التي تدل عليها.

3– **التداولية:** تدرس علاقة العلامات بمستعمليها وبطرق استعمالها»[1].

لقد أدرك موريس مفهوم التداولية كونها آلية لمعالجة اللغة من خلال التفريق بينها وبين المستويات الأخرى من التراكيب والدلالة، ويحدد التداولة بأنها علاقة العلامات بمستعمليها وبطرق استعمالها وهي (المتكلم، المتلقي، المستمعين مثلا)، أما الطرق وهي الكيفيات وضمنها السياق.

«ذهب رودلف كارناب (R. garnabs) إلى اعتبارها قاعدة اللسانيات، كونها المنهج الذي باستطاعته أن يجيب عن أسئلة من هذا النمط – ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ فمن يتكلم إذن؟ وإلى من نتكلم؟ هل يمكن أن نركن إلى المعنى الحرفي لقصد ما؟ وما هي استعمالات اللغة؟»[2].

1– محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ط 01، الإسكندرية، مصر، 2002، ص 09.

2– فرنسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، ط01، (د.م)، 1987، ص 04.

من خلال هذا التعريف نستنتج أن التداولية في نظر رودلف منهج لساني بحت، بحيث يجيب على الكثير من الأسئلة التي تتعلق بالتواصل من حيث المتكلم، المخاطب، السياق الفعلي، الزمكاني، وكذا كيفية استعمال اللغة لإيصال قصد ما ولإنجاح عملية التواصل يجب تتبع هذا المنهج.

يعرف جيلالي دلاش التداولية بأنها: تخصص لساني يدرس كيفية استخدام الناس للدلالة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما يعني من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث[1].

إذن فالتداولية تندرج ضمن اللسانيات تهتم بطريقة استعمال المتكلمين للدوال ومدلولاتها في حديثهم ونصوصهم وكبقية تأويلهم لها، ولعل هذا التأويل يوجب علينا وضع هاته الخطابات ضمن سياقاتها اللغوية لفهم المقصود منها.

وعليه فإنها المنهج الذي يدرس استعمال اللغة وربطها بالسياقات التي تتم فيها.

عرف جورج يول التداولية بأنها: «تختص بدراسة المعنى كما يوصله المتكلم والكاتب ويفسره المستمع أو (القارئ) لذا، فإنها مرتبطة بتحليل ما يعينه الناس بألفاظهم أكثر من ارتباطهما بما يمكن أن تعنيه كلمات أو عبارات هذه الألفاظ منفصلة، فالتداولية هي دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم»[2].

لقد حصر جورج يول مجال عمل التداولية في المعنى الذي يحدث من المتكلم إلى القارئ، فيقوم هذا الأخير بتفسير خطاب المتكلم ككل للوصول للمعنى المراد.

وعليه فقد تعددت تعريفات ومفاهيم مصطلح التداولية، لكنها تصب كلها في أنها حقل لساني يهتم بالبعد الاستعمال والإنجازي للكلام، ويأخذ بعين الاعتبار المتكلم والسياق [3]، وعليه

1– الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 01، الجزائر، 1986، ص 24.

2– جورج يول: التداولية، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 1431هـ–2010م، ص 08.

3– إدريس مقبول: مرجع سابق، ص 08.

فإن التداولية اهتمت بالبعد الاستعمالي المنطوق ثم الإنجازي، وكذلك أولت الاهتمام للمتكلم والسياق.

لكن هناك من يرى بأن من الصعب تحديد مفهوم التداولية أمثال **دومنيك مانغونو** كونها تغطي العديد من المجالات والتخصصات الأخرى كالمنطق، علم الاجتماع، فهي ليست منحصرة في اللسانيات فحسب، وبذلك تصبح نظرية عامة للنشاط الإنساني(1).

إذن يمكن القول بأن التداولية درس جديد غزير إلا أنه لم يكن يمتلك حدود واضحة في بدايته، لكن الآن أصبح لها طابع مستقل وكيان منفصل عن سائر العلوم فأصبحت تعنى بربط دارس التراكيب النصي بما يحيط به من ملابسات سياقية، فهي إذن علم استعمال اللغة في المقام(2). أي فعل التكلم مدروس فسياق التلفظ.

2– نشأة التداولية:

إن نشأة التداولية عند الغرب كانت على يد الفلاسفة التحليليين، وإن لم يطلق عليها التداولية هذا المصطلح الحديث، والدليل على ذلك تأسيس أفلاطون وأرسطو بجانب اللغة والمنطق، وآثار الخطاب على السامع فمثلا يرى أفلاطون أن الخطيب المصنف أو المتحدث البارع هو من يتمثل الحضور النقدي للمخاطب، حتى وإن تستر ذلك الحضور حول حوار.

لكن التداولية أصيبت بنظرة خاطئة في السبعينات من القرن التاسع عشر، حيث ظهر اتجاه يعرف التداولية بأنها قمامة اللسانيات (La poubelle linguistique)، وهو يحمل استعارة جارحة كان يعنى وقتها أن مهمة التداولية تكمن في معالجة المشاكل الهامشية (Marginaux) التي لم تعالجها اللسانيات: **الفونولوجيا، التركيب والدلالة** ولأن هذه التسمية جارحة أبدلتها كريبوت أورشيوني بمأوى استبياني (Auberge Espagole)، لكن المذهب التداولي قد تظهر بصورة علمية على يد تشارلزبيرس (1839–1914)، وكان هذا طبيعيا، فبيرس كان مختصا بالعمل

1– خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة، ط 01، 2012، ص 52.

2– أحمد فهد صالح شاهين: مرجع سابق، ص ص 08–09.

السيميائي، ولذا قام بدور واضح في المقاربة التداولية، ويذكر أن كتب مقالا في بوبيلار ساينس موضوعه: "كيف نوضح تفكيرنا" بين فيه أساس الفلسفة التداولية.

يرى بيرس أن الاصطلاح هو الاسم الذي يعرف به الشيء والمدلول هو الشيء ذاته، فالأول منها حق عندما يكون لمدلولهع وجود حقيقي الأول (True) والثاني حقيقي (Leal) ثم تبعه وليام جيمس، حيث وجه النقد لبيرس، وخرج بنظرية جديده فالتداولية[1].

ثم لحقهم الفيلسوف الألماني فريجة (G. Frege) والذي فصل بين اللغة العلمية واللغة العادية، فاللغة العلمية هي الضرورية في البرهنة الحسابية، واللغة العادية اشترط لها أن تكون متعددة المعاني كما تتمتع بثراء الممكنات التي تهيء لها تأدية وظائفها التواصلية.

ثم جاء رسل (B. Russel) وهو فيلسوف بريطاني أسس النظرية الفلسفية الشهيرة "**منطقوية**" (logicisme) وكذا أستاذ الفلسفة بجامعة أكسفورد وتلميذه سورل الذي درس بجامعة بركلي بكاليفورنيا، وضعا نواة التداولية في حقل فلسفة اللغة العادية (Ordinaire)، حيث طورا من وجهة نظر المنطق التحليلي (lagique analytique) مفهوم العمل اللغوي (Acte de langage) ثم تطورت على يد مدرسة بالو ألتو البرمجة اللسانية العصبية (PNL) هذا الاهتمام بالبلاغة المكيفة بما يلائم الوسائل الحديثة في التواصل السمعي البصري، أما لفظ براغماطيش (Pragmatech) الذي نجده عند التداوليين في العصر الحديث (Pragmaticiens) ينسب للفيلسوف كانط الذي اهتم بنوع من الفلسفة يسمى متعالية (tranxendantale) عمل فيها على رصد العناصر المكونة للمعرفة وللتمثيل الإنساني.

وعليه يمكن القول أن التداولية ظهرت في الولايات المتحدة وإنجلترا، بسبب الدور الذي لعبته الاتجاهات التحليلية في الفلسفة، ومن جهة أخرى كرد فعل للاتجاه التوليدي الذي كان متمسكا باستقلالية التركيب بصورة محضة.

1- محمد محمود السيد بوحسين: الدرس التداولي في ضوء علم اللغة الحديث، مكتبة دار الفكر العربي، ط 01، 2010، ص ص 07-08.

3- قضايا التداولية:

لقد عالجت التداولية الكثير من القضايا التي كانت مهملة من قبل كونها صعبة التحديد وجعلتها مجال اهتمامها وبحثها فلا يمكن ذكر مصطلح التداولية، إلا وتكلمنا عن مباحثها وأهم قضاياها هي: **الإشاريات، أفعال الكلام، الحجاج، الاستلزام الحواري...**

3-1 الإشاريات: تقترن الإشاريات بفعل الإشارة إلى موضوع ما وتنطبق على زمرة من الوحدات التركيبية والعوامل الدلالية غير المنفصلة عن سياقات انتاج الملفوظ.

يفهم من ذلك أن الإشاريات عبارة عن علامات محلية غير منفصلة عن فعل التلفظ، وهو فعل يقتضي متلفظا يتوجه بخطابه إلى المخاطب ضمن إطار زماني ومكاني محدد، لذلك لا يمكن إسناد دلالة ما إلى الملفوظ معين دون الوقوف عند الإشاريات من جهة وعند سياق انتاج الملفوظ من جهة أخرى، فضمير المتكلم (أنا) يظل مجردا مبهما ما لم تقترن إحالته بسياق معلوم لدى المتخاطبين، وكذلك الحال مع (الآن) و(هنا) وغيرهما، وتتقسم على ثلاثة طبقات: **الإشاريات الشخصية، الإشاريات الزمانية، الإشاريات المكانية**[1].

1- جواد ختام: التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز، ط01، عمان، الأردن 1437هـ-2016م، ص ص 76-77.

وعليه يتضح أن الإشاريات تتوخى التعيين والتحديد المتعلق بالأشخاص والأسياد والأحداث والأنشطة التي تتحدث عنها، والتي تحيل إليها في علاقتها بالسياق المتولد على فعل المتلفظ.

3-2 أفعال الكلام: أصبح مفهوم الفعل الكلامي (Speeckact) نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية، وفحواه أن كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، فضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية (Actes Locutoires) لتحقيق أغراض إنجازية (كالطلب والأمر والوعد والوعيد...الخ)، وغايات تأثيرية تخص ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول)، ومن ثم فهو فعل يطمح إلى أن يكون فعلا تأثيريا، أي يطمح إلى أن يكون هذا تأثير في المخاطب، اجتماعيا أو مؤسساتيا ومن ثم إنجاز شيء ما [1]. أي أن المتكلم يقول جمل إنشائية يقصد بها أفعالا فهو ينجز هذه الأفعال من خلال تلفظه وكلامه العادي، وتفهم هذه الأفعال من خلال السياق، ويكون دور المتلقي فيها إما القبول أو الرفض.

3-3 الاستلزام الحواري: وهو المعنى المستفاد من السياق، ويعد من أهم المبادئ والقضايا البراجماتية، ويعني أن التواصل الكلامي محكوم بمبدأ عام (**مبدأ التعاون**) وبمسلمات حوارية، فالاستلزام مفهوم لساني براجماتي بتغير الظروف المنشئة للعبارة اللغوية، فهو حلقة الوصل بين المعنى الحرفي الصريح والمعنى المتضمن في شكل الجملة، وينقسم إلى قسمين هما: **استلزام عرفي، استلزام حواري**[2].

وعليه فالاستلزام الحواري يعرف من السياق الكلامي وهو مبدأ من مبادئ التداولية يحكمه مبدأ آخر يتضمن فيه وهو مبدأ التعاون ومعناه أن يتعاون المتكلم والمخاطب بجعل مستوى الحوار راقي وجيد.

1- مسعود عمراوي: التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، ط01، بيروت، لبنان، 2005، ص 40.

2- محمود عكاشة: النظرية البرجماتية اللسانية (التداولية) دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، مكتبة الآداب، ط 01، القاهرة، مصر، 2012، ص ص 86-88.

3-4 نظرية الملاءمة: إن هذه النظرية تؤلف بين بعدين هما البعد التداولي والبعد المعرفي، فالبعد التداولي يظهر من خلال التأكيد على أن الذهن لا يخزن المعلومات بطريقة عشوائية، بل إن فهم الملفوظات وتأويلها عبارة عن سيرورات ذهنية يميزها المخاطب لكشف مقاصد المتكلم من جهة، ولبناء تمثل للكون أو تعديله من جهة أخرى [1].

إذن فإن هذه النظرية تربط بين بعدين هما التداولي والمعرفي والمعلومات لا تخزن بعشوائية، بل حسب فهمها وتأويلها، حيث يستعملها المخاطب في معرفة قصد المتكلم.

3-5 قوانين الخطاب: أكد ديكرو أن عملية تأويل الملفوظ من التسليم بأن المتكلم يعبر عن أفعال كلامية صريحة وحرفية، أما المعاني الأخرى المتعلقة بمعنى الملفوظ فإنها تنضاف إلى المعنى الحرفي المصرح به دون أن تلغيها، وعليه فإن المراوحة بين معنى التصريح والتلميح تترتب عنهما تعارض محرجات المكون اللساني في بعض السياقات مع مخرجات المكون الخطابي، بما يؤدي إلى بروز ظواهر عديدة[2].

وعليه ففي نظر ديكرو أن عملية التأويل تنطلق من تسليم أن المتكلم عندما يعبر ينتج أفعالا كلامية صريحة وأخرى ضمنية، وعليه فقد برزت عدة ظواهر تدرس هذه المراوحة.

أ- متضمنات القول: تهتم بكل ما ينتجه الكلام من إضمارات مختلفة، فهي عبارة عن مفهوم تداولي إجرائي يتعلق برصد جملة من الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية وخفية من قوانين الخطاب تحكمها ظروف الخطاب العامة كالسياق الحال وغيره، فالمتكلم في بعض الأحيان ألفاظه لا تدل على قصده مباشرة، فنجد أن الألفاظ الواردة في الخطاب تحمل معنى وتقصد معاني أخرى مع العلم أن هذه المعاني المرادة لا يتوصل إليها المتلقي إلا بعد التحليل المنطقي والانتقال من الظاهر اللفظ إلى باطنه وذلك بمساعدة السياق، ومن أهم هذه المتضمنات:

1- جواد ختام: المرجع السابق، ص 123.

2- المرجع نفسه، ص 141.

ب– الافتراض المسبق: ومعناه أن تقوم كل عملية خطابية على مجموعة من الافتراضات والخلفيات المعرفية التي يشترك فيها كل من المتكلم والسامع، وتظهر وظيفة فيما يتضمنه الملفوظ من وجود حدث سابق على سبيل الافتراض الذي يوهم المستمع بوجوده وكأنه حقيقي، أو تحمل المتلقي على الاعتراف الضمني بما يحاول المتلفظ أن ينسب إليه.

ج– الأقوال المضمرة: تمثل نوعا آخر من متضمنات القول، حيث يرتبط القول المضمر بشكل أساسي بوضعه الخطاب ومقامه على عكس الافتراض المسبق الذي يحدد على أساس معطيات لغوية(1).

وعليه فإن متضمنات القول تكون ضمن البنية العميقة للكلام، وهي المقصود الحقيقي لما قيل، فالمتكلم يقول شيء ويقصد شيء آخر يفهم من خلال السياق ويندرج ضمن هذه المتضمنات عدة ظواهر مثل الافتراض المسبق وهي مجموعة الخلفيات المسبقة للمتكلم والسامع المخزنة في الذهن، وكذا الأقوال المضمرة والذي يركز على وضع الخطاب ومقامه.

3–6 الحجاج: يقترن الحديث عن الحجاج في التعريفات المتداولة بالفعل التأثيري للخطاب، حيث يتوخى المتكلم في العادة حمل المخاطب على الإذعان والاقتناع بفكرة أو موقف ما، من خلال إثارة عواطفه وانفعالاته، وقد عبر عنه بيرلمان بقوله الحجاج هو دراسة التقنيات التي من شأنها حمل الأذهان على الإذعان لما يعرض عليها من أطروحات أو زيادة درجة الإذعان(2).

وعليه فالحجاج أسلوب يستعمله المتكلم للإقناع بفكرته أو رأيه وهو مجموعة من تقنيات يستخدمها المتكلم لإقناع المخاطب وإفحامه.

ومما سبق نلاحظ بأن التداولية ردت الاعتبار للمتكلم وللمتلقي وللسياق الذي يجمعهما وكانت قضاياها ترتبط ارتباطا وثيقا بالأركان السابقة، كما أننا نلاحظ أنها عملية بدرجة أولى

1– نعيمة يعمران: "تجليات البعد الضمني للخطاب عند ابن الأثير"، مجلة الخطاب، جامعة مولوج معمري، الجزائر، العدد 01 www.osjp.cerist-dz، 28 فيفري 2021 على الساعة 09:00 صباحا.

2– جواد ختام: المرجع السابق، ص 144.

وفيها قصدية واضحة، فهي مجال حيوي تطبيقي بامتياز، فالقضايا السابقة تهيء أرضية للتواصل الذي يكون بين المتكلم والمتلقي ضمن حاضنة ثقافية واجتماعية، وهذه الحاضنة هي السياق.

ثانيا: الشعر والشعرية والخطاب الشعري

ويعد الخطاب نسق ونظام لغوي ناتج عن تفاعل اجتماعي وليس مجرد نص مكتوب، يستحضر فيه الإدراك الحسي والعقلي لفك شفرات النص، ويختلف الخطاب من حيث مصادره ومواضيعه، وكذا اختلاف نوعية الفئات التي يوجه إليها، فنجد الخطاب الشعري وهو نوع معين من الخطاب يرتبط بالشعر بصفة خاصة.

لا يكتفي الخطاب الشعري بترتيب الكلمات لأداء المعنى، وإنما لابد أن يكون هناك تفاعل وترابط وتناسق بين الجمل، يؤدي إلى تكثيف الدلالة من ناحية والانسجام الصوتي من ناحية أخرى، تلك الميزة التي لا يحققها الكلام العادي.

1- تعريف الشعر:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور (ت 711هـ) بمعنى العلم: «وليت شعري أي ليت علمي وأشعره الأمر وأشعره به أعلمه إياه»[1].

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، لبنان، 1863، مادة (ش. ع. ر)، ص 90.

فالشعر في اللغة من الشعور، والشعور بداية المعرفة، والمعرفة بداية العلم، لهذا يستعمل الشعر مجازا عن العلم.

«والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية»[1].

وفي التنزيل: ﴿**وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون**﴾[2]، أي؛ ما يدريكم.

ب- اصطلاحا:

استهل ابن طباطبا العلوي (322هـ) كتابه عيار الشعر بقوله: «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته محبة الأسماع وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود»[3].

أي أن التباين بين الكلام المنظوم والمنثور يكمن في النظم الخاص بالنص الشعري، ويقول ابن خلدون: «الشعر هو كلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي يستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله الجاري على الأساليب المخصصة به»[4].

ومعنى هذا أن الشعر هو انتاج يستند على مجموعة من التجارب الشعرية المعاشة من طرف الشاعر في فترة زمنية معينة وبيئة مكانية خاصة.

1- المرجع نفسه، ص 110.

2- الأنعام: الآية 109.

3- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، مصر، 1956، ص 09.

4- عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ص 19.

أما حد الشعر عند قدامة بن جعفر هو: «اللفظ الصحيح الفصيح المبني، السليم الترتيب، الموزون السهل العروض، المقفى الفصيح القافية، الدال على معنى واضح من معاني الشعر المخصوصة وهي المدح والهجاء والمراثي والتشبيه، والوصف والغزل»[1].

ونقصد بأن الشعر له معنى أي أن له وظيفة إخبارية أو تعليمية أو وصفية، وتبلغ هذه الوظيفة أعلى درجات التأثير في الإنسان عن طريق الوزن والقافية لما لهما من أهمية في هز الوجدان والعقل.

يقوم الشعر على الاختلاف والتعدد من حيث مقوماته الفنية والجمالية، فماهية الشعر يصعب تحديدها لأنه في إبداعه وفي تلقيه موقف جمالي وهو أمر نسبي.

ثالثا: الشعرية

1- تعريف الشعرية:

1-1 عند العرب القدامى:

طفق مفهوم الشعرية بعد منتصف القرن الثالث للهجرة في التبلور نظرا لتطور العقل العربي وخصوصيته الثقافية، وبهذا يمكن أن نفهم الاهتمام المتواصل بها في النقد العربي، وأقدم اهتمام يمكن أن نصادفه هو ما نجده في كتابات الفلاسفة أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد[2].

فالأقاويل الشعرية عند الفارابي (339 هـ) هي التي تتركب: «من أشياء شأنها أن تحيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أحسن، وذلك إما إجمالا أو قبحا أو جدلا أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه»[3].

1- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1988، ص 198.

2- قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، 2002، ص 07.

3- الفارابي: إحصاء العلوم، تحّ: عثمان أمين، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، 1968، ص 83.

أما ابن سينا (427هـ) فيقول: «إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنموا يسيرا يسيرا تابعة للطباع.. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غزيرة كل واحد منهم وقريحته في خاصيته وبحسب خلقه وعاداته» [1]، وعليه فإن مفهوم الشعرية مقتصر في قوة الإنسان على محاكاة غيره وحبه التأليف، كما ذكر أحد مقومات الشعرية وهو الإيقاع.

أما ابن رشد (595 هـ) فيقول: «وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل أنباء قليس في الطبيعيات بخلاف الأمر في أشعار أميروش»[2].

من خلال ما سبق نستنتج أن لفظ الشعرية لا يمتلك مقومات الاصطلاح لأنها ليست متشعبة بمفهوم معين.

1-2 في الدراسات الحديثة: يعد لفظ الشعرية في الدراسات الحديثة مختلف عند كل ناقد وآخر، فلفظة (Poétics) ترجمت إلى العربية بألفاظ مختلفة نذكر منها:

1) الشاعرية: من بين الذين اعتمدوا على هذه الترجمة هو **عبد الله الغذامي** في كتابه الخطيئة والتكفير [3].

2) الإنشائية: تبنى هذه الترجمة **توفيق حسن بكار** في مقدمته لكتاب حسين الواد البنية القصصية في رسالة الغفران، و **عبد السلام المسدي** في كتابه الأسلوبية والأسلوب، و **فهد عكام** في ترجمته لكتاب خان لوي كابانس "النقد الأدبي والعلوم الإنسانية"، و **الطيب البكوش** في

1- ابن سينا: فن الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، (د.ط)، بيروت، لبنان، 1973، ص 172.

2- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر ضمن فن الشعر لأرسطو، تح: محمد سليم سالم، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ص 62.

3- الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط04، 1998، ص 21.

ترجمته لكتاب "مفاتيح الألسنية" لجورج مونان، بالإضافة إلى **حمادي صمود** في كتابه التفكير البلاغي عند العرب[1].

3) فن النظم: تبنى هذه الترجمة **فالح صدام الإمارة وعبد الجبار محمد علي** في ترجمتهما لكتاب أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب لرومان جاكبسون.

4) بويطيقا: ذهب إلى الترجمة **خلدون الشمعة** في كتابه الشمعة والعنقاء.

5) بيوتيك: تبنى هذه الترجمة **حسين الواد** في كتابه البنية القصصية في رسالة الغفران.

بالإضافة إلى ترجمات أخرى مثل: **نظرية الشعر، فن الشعر، الفن الإبداعي، علم الأدب، الشعرية...**

لاشك أن تعدد الترجمات للشعرية واختلافها لا يثري النقد العربي بل يساهم بشكل مباشر في تصعيد أزمة المصطلح.

1-3 الشعرية عند النقاد الغربيين حديثا:

أ/ عند رومان جاكبسون (Roman Jackobson)

كان سبيل جاكبسون الأول أدبيا بحيث عملت الشعرية على وصوله للسانيات، ومن ثم وضعه لنظرية التواصل التي أزالت اللبس بين الأدب الذي كان غارقا في الذاتية والأحكام التأثيرية وبين اللسانيات التي كانت غارقة أيضا في دراسة الحقول الأربعة المتمثلة في (التراكيب، الصرف، الأصوات، الدلالة).

وقد عد جاكبسون الشعرية فرعا من فروع اللسانيات، ويتجلى ذلك من خلال قوله: «إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 03، بيروت، 2003، ص 16.

اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات»[1].

ومعنى هذا أن رومان جاكبسون ربط مصطلح الشعرية بالجهود اللسانية ارتباطا وثيقا، كون الشعرية مجالها هو الاستعمال الخاص للغة.

يركز جاكبسون على الوظيفة الشعرية للغة وخاصة في مجال الشعر، حيث يذكر الأدوات التي تحقق الشعرية ومنها القافية والسجع والجناس والمقابلة والتصريح، بالإضافة إلى الصورة الشعرية التي تتضمن التشبيهات والاستعارات والرموز والغموض والموسيقى والأصوات، إلا أنه قصر الاستعارة على الشعر والكناية على النثر: «.. ومن الجوانب التي أثارت بعض الجدل حول مفهوم الشعرية عند جاكبسون تخصيصه الشعر بالاستعارة (التي تقوم على المشابهة) والنثر بالكناية (التي تقوم على المجاورة)» [2].

ومما سبق نستنتج أن رومان جاكبسون يرى أن جوهر الشعرية هو خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، وهي تظافر عناصر التواصل والغموض واللغة.

1– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط01، المغرب، 1988، ص 24.

2– حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 2003، ص 35.

ب– عند تزيفيتان تودوروف: (T. Todorov)

اكتست دراسات تودوروف الشعرية قيمة كبيرة ويتميز بالدقة في اللغة والأسلوب والمنهج التدريجي الصارم، ويرى أن الشعرية في خطوتها الأولى «إن الشعرية لا تزال لحد الآن في بدايتها، وما يزال تقطيع الحدث الذي نجده فيها إلى الآن غير متقن وغير ملائم، فالأمر يتعلق بالتقريبات الأولية وتبسيطات مفرطة، ورغم ذلك ضرورية»[1].

ويرى أن الشعرية أقرب إلى النثر بقوله: «يبدو أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذ فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسم لكل ما له صلة بإيداع كتب أو تأليفها حتى تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»[2].

فقد عدها مجموعة من الخصائص التي تجعل العمل الأدبي جماليا وتعطيه افنرادة والتميز من خلال اللغة التي تعد الجوهر الأساسي.

ويعرف تودوروف الشعرية بقوله: «فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه»[3].

ونرى أن شعرية تودوروف بنيوية تهتم بالبنيات المحددة للأدب: «إن الشعرية تستطيع أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا لها ما دامت تتقاطع معها في الكلام»[4].

نلاحظ من هذا القول أن تودوروف تطرق للبحث في العلاقات بين الشعرية والبنيوية والشعرية واللسانيات.

1– تزيفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط 02، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 29.

2– المرجع نفسه، ص 23–24.

3– حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، ص 43.

4– المرجع السابق، ص 27–28.

ج– جون كوهين: (Jean Cohen)

يعد جون كوهين من النقاد الذين تناولوا الشعرية بدقة، دقة التعبير، الرؤية، المنهج، فشعريته تقوم على مبدأ المحايثة الذي يفسر اللغة باللغة، ويستند التحليل العلمي الوصفي للغة، مما يجعله خاليا من صفة الجمالية التي يصبح من دونها عديم الجدوى حسب تودوروف: «والشعرية التي تهمل القيمة الجمالية تبرهن على عدم جدواها، وإن لغتها الواصفة تقضي إلى تسطيح الشعر»[1].

فالشعرية عند جون كوهين هي: «علم موضوعه الشعر»[2].

ومعنى هذا أن الخصائص البلاغية تحقق في الشعر فقط بينما لا تحقق في النثر.

وقد أسس شعرية تقوم على الانزياح (Déviation)، فالشعر عنده: «علم الانزياحات اللغوية»[3].

ومن خلال هذا القول نرى أن الشعر عند جون كوهين انزياح عن معيار قوانين اللغة، فكل ما يخرق قواعد اللغة من صور وغيرها يدعى انزياحا.

انطلق جون كوهين في شعرية الانزياح من نهاية البلاغة القديمة المعيارية التي تستند على الأحكام القيمية التصنيفية، ويرى بأن هناك انزياحات متعددة مستقلة عن بعضها بعضا، لتشكل من خلالها الشعريات بألوان قزحية موشورية مختلفة، إلا أنه اعتمد في فكرته على الانتقاء، والتجزئة في استخلاصه لشعرية الانزياح.

1– حسن ناظن: مفاهيم الشعرية، ص 133.

2– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط01، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 09.

3– المرجع نفسه، ص 12.

2- مقومات الشعرية:

تقوم الشعرية على مجموعة من المرتكزات التي تخرج بالشعر عن لغته القديمة إلى لغة جديدة مختلفة وأكثر إبداعية قائمة على أسس متمثلة في عناصر مختلفة تتيح للنص أن يخرج بحلة أكثر قوة وتميزا وتأثيرا، فالشعرية شكلت أحد المحاور الأساسية التي كان لها الفضل في تحول الشعر وخروجه من بوتقته إلى شعر ذا خصائص ومميزات محملا بكل معاني التجديد والتحرر والتخرج عن المألوف، وتتجلى مرتكزات الشعرية فيما يلي:

2-1 الإيقاع: شكل الإيقاع في قصيدة النثر انعطافا كبيرا فيما يخص مسألة الإيقاع الشعري، فهو مكون من أهم مكونات الشعر، وهو يمثل «أشكال عدول الخطاب الشعري» [1]، ويتشكل من «تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص [...]، لكن شرط الإيقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق أي وجود فجوة مسافة توتر بين المكونات الإيقاعية»[2].

فالجوة أو مسافة التوتر الإيقاعية تتباين من شعر إلى آخر، أي حسب الشاعر.

فالشاعر الحداثي لجأ إلى تحطيم قيود القواعد الإيقاعية التي تحول بينه وبين إبداعه وابتكاره، والتخلي عن النغم الأحادي المكرر «والملاحظ أن تحطيم القاعدة الإيقاعية قد تضاعف في الزمن المتأخر أكثر من تجربة البدايات، وهذا يتوافق مع سير الشعر العربي نحو أرضية الحداثة المشبعة بدلالات الجدة والغموض...» [3].

فالمتلقي يحتاج إلى خطوة يجتاز من خلالها الإيقاع القديم نحو إيقاع جديد مشبعا بالإبداع، فالإيقاع «ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى

1- الموفي قاسم: الشعر والشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والأبحاث، ط01، بيروت، 2002م، ص 51.

2- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط01، بيروت، ص 92.

3- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 209.

العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس والوعي الحاضر والغائب...» [1].

فقد استطاع شعراء الحداثة المتميزون أن يحدثوا صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها، وذلك من خلال نماذجهم الشعرية.

وعليه فالإيقاع ليس مجرد أصوات محصورة في الوزن والقافية، بل هو «معلم في طريقة إبداع الشعر، وعلى هذا يحق لكل شاعر أن يلتمس الحيل الفنية والدلالية التي تثري القصيدة بالإيقاع الذي يعني نوعا ما من التوازن، ولكن دون الانتهاء إلى رتابة تؤثر على اللغة»[2].

فالشاعر في هذه الحالة تكون له القدرة على التعبير عن حاله وتجاربه بكل حرية من خلال الأصوات والحركات غير محصورة في جانب صوتي بل مشحونة بدلالات غايتها إيصال صوته ونقل رسالته على أكل وجه.

2-2 الانزياح: يعد الانزياح من القيم الجمالية التي يسعى لها المبدع في الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة [3]، فو عدول وخرق للغة عن مسارها، و«يشكل مفهوم الانزياح محورا هاما وبارزا في مجال الدراسات الأدبية على اختلاف توجهاتها في مقاربة اللغة الشعرية من منطلق وظيفي يهدف إلى بيان الفرق الدلالي الحاصل بينها وبين اللغة الطبيعية التي نجد نموذجها المفضل في لغة العلم بوصفها قاعدة للانزياح»[4].

ويقع الانزياح دلاليا من خلال محاولة المبدع تطويع اللغة لتتناسب تماما مع ما يريده من معنى، والغرض من هذا هو الخروج من اللغة التقليدية للحصول على لغة جديدة، أما

1- خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط01، بيروت، 1979، ص 111.

2- عبد الرحمن بن حمد القعود: في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر، ع 04، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25، 1997، ص 163.

3- عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 01، أربد، الأردن، 2013، ص 07-09.

4- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، ط 01، الأردن، 1431هـ-2010م، ص 54.

الانزياح تركيبيا يقع كما أشار الدارسون من خلال الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة[1].

وبواسطة هذا الانزياح ينتج لنا نصا مشبعا بالجمال لا يتضمنه حيز اللغة الطبيعية، ويقوم به الشاعر لغرض التأثير والإبلاغ.

2-3 الخيال: للخيال مكانة كبيرة في الشعر وله «دور كبير في نظم الشعر الذي لا يكون نقلا مباشرا للواقع المحسوس، وإنما يكون خلقا وابتكارا، فصلته بالصورة الشعرية قوية، وتبدو علاقته بها في اللغة العربية وثيقة، لأن التصور هو الخيال»[2].

كما اعتبر الخيال عنصرا أساسيا لاكتمال الصورة الفنية، وكما قال جبران خليل جبران «العالم بدون خيال جزار تعطلت سكاكينه وموازينه»[3].

ومعنى هذا أن الخيال ليس ضروريا في الشعر فقط، وإنما في العالم أجمع، وفي الحياة اليومية، وكذا مختلف العلوم التي هي بحاجة إلى الخيال كالفلسفة مثلا.

2-4 الغموض: يعد الغموض مقوما جوهريا في الشعر، حيث يعتبر كفنية بنائية كسرت النمطية حتى أضحى مذهبا جماليا عند الشاعر الحداثي.

ولم يظهر الغموض في القصيدة المعاصرة فقط، بل ساير فن الشعر منذ القديم، وتتجلى أهميته في إعمال عقل القارئ للتحري والكشف.

ولا يأتي الغموض في غرابة اللفظ وإنما في المعاني، فهو ليس إبهاما ليشكل حاجزا سميكا بين النص والقارئ، بل هو عبارة عن ظلال تغطي العبارة وتوحي بأكثر من معنى «إن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه بعضهم من غموض الشعر الحديث،

1-

2- أحمد مطلوب: فصول في الشعر، منشورات المجمع العلمي، ط01، بغداد، 1999م، ص 170.

3- جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، سوسة، تونس، 1988، ص 52.

فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وإنما الرؤية المأساوية القائمة في جوهرها العميق هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد»[1].

فبقدر ارتباط الغموض بالنص فهو يرتبط أيضا بالمتلقي والهدف منه مشاركة القارئ للشاعر في عملية القراءة المضبوطة وكذا الاكتشاف والإبداع.

ويرى عبد القاهر الجرجاني (816هـ) أن «نجاح النظم إنما هو توليد الأثر ونقل المعنى بصورة مؤثرة»[2].

كما أن الغموض ارتبط بالشعر الحداث، لدرجة أنه أصبح كالمذهب للشاعر المجدد، ويصف أدونيس ذلك بقوله: «إنها عالم تموج كثيف بشفافيته، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها.. وتقودك من بين ذراعيك كالموج»[3].

فهو العبور باللغة من زاوية إلى زاوية أخرى أكثر فاعلية ونشاطا، ولا يفهم بسهولة، ومن ثمة فهو «غامض متردد لا منطقي»[4].

فالغموض يستخدم أساسا لتقوية الإيحاء بعيدا عن التصريح لإعطاء قيمة ومستوى عال من الشك والريبة تدفع القارئ في التعمق أكثر في النص الشعري.

1– غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، ط02، بيروت، لبنان، 1978، ص 12.

2– الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1972م، ص 78–79.

3– أدونيس: زمن الشعر،

4– المرجع نفسه، ص 15.

2-5 الفجوة:

يرى كمال أبو ديب «أن البحث في الشعرية هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستويات الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية»(1).

فالشعرية حسبه هي وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل هو الأساس في التجربة الإنسانية بأكملها(2).

وتتحد الفجوة: مسافة التوتر من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر ذات بعدين متميزين.

وترتبط الفجوة بنظرية القراءة والتلقي.

رابعا: الخطاب الشعري:

يتكون مفهوم الخطاب الشعري من مصطلحين هما: الخطاب، الشعري لذا وجب تحديد وضبط مفهوم كل واحد منهما.

فالخطاب في اللغة: «مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان»(3)، ومعنى هذا أن الخطاب هو انتقال الكلام من شخص إلى شخص آخر، حيث تتم بينهما عملية الكلام.

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 114.

2- المرجع نفسه، ص 126.

3- ابن منظور: لسان العرب، ج01، ص 361.

أما في الاصطلاح فقد نال هذا المصطلح اهتمام الأوائل اهتماما كبيرا، فهو: «ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[1].

وقد عرفه تودوروف بأنه: «أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو ومستمع، وفي نية الراوي التأثير في المستمع بطريقة ما»[2].

ومعناه أن الخطاب يهتم بالمشافهة كما يهتم بالخطاب المكتوب بين طرفين هما الملقي والمتلقي يهدف فيها الأول إلى التأثير في الثاني.

وبما أننا في الخطاب الشعري قدمنا تعريفات موضحة لمصطلح (الخطاب) ننتقل الآن إلى مصطلح (الشعري)، فهو نسبة إلى الشعر كما ذكرنا سابقا في مفاهيم وتعريفات مفصلة في الشعر.

أما الخطاب الشعري فهو من الموضوعات التي تضاربت حولها الآراء، واختلفت السبل في الوصول إلى كنهها، والجيد في الأمر أن هذه الاختلافات لم تؤثر بشكل سلبي بل على العكس، بل كانت كالكتلة الواحدة من أل غاية واحدة فقط وهي التعمق في العمل الأدبي وكشف أسراره وتحديد خصائصه.

1– محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2004، ص 36–37.

2– تزيفيتان تودوروف: اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، (د.ط)، بيروت، 1992، ص 48.

الفصل الأول

الإشارات وتركيب اللغة الشعرية

اهتمت الدراسات اللسانية بهذا المصطلح وأولته اهتماما واسعا نظرا لكون الإشاريات مظهرا من مظاهر الترابط الداخلي لعلاقات النص، وأطلق عليها النحويون اسم **المبهمات** لأنها خالية من أي معنى في ذاتها.

فهي تلتقي جميعها في مفهوم التعيين وتوجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه [1]. لذا فهي تسهم في توجيه القارئ إلى ما يصبو إليه الملقي، من خلال السياق الذي وردت فيه، ويتمثل مفهوم الإشاريات فيما يلي:

1- مفهوم الإشاريات:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور عدة معاني لمادة (شور): «وأشار عليه بأمر كذا أمره به وأشار الرجل يشير إشارة، إذ أومأ بيديه، ويقال: شورت إليه بيدي، وأشرت إليه اي لوحت إليه وألحت أيضا [...] وأشار يشير إذا ما وجه الرأي»[2].

أما في معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، فالإشارة هي: «ما يدل على أي شيء يتعين من جهة بموضوع، ويثير من جهة أخرى فكرة معينة في الذهن، ويوجد فيها القصد في التواصل وهي حدث أو أي شيء يشير إلى حدث أو شيء آخر»[3].

فالإشاريات «تستعمل لتعيين ضمائر المتكلم والمخاطب وبعض ظروف الزمان [...] إن ما يجمع بين كل هذه الوحدات المسماة إشاريات هو أنها يمكننا إسناد دلالة لها على أساس الإشاريات اللغوية المتصلة بها، إن نحن عرفنا مقام القول»[4].

1- الأزهر الزناد: نسيج النص، ص 116.

2- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص 431.

3- نعمان بوقرة: المصطلحات اللسانية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار للكتاب العالمي، ط 01، عمان، الأردن، 2009، ص 86.

4- جاك موشر وآن ريبول: مرجع سابق، ص 568.

ونستنتج مما سبق أن الإشاريات على اختلاف تعاريفها فهي تسلك سبيلا واحدا، ألا وهو مجموعة علامات متصلة تدل على فعل التلفظ الذي قام به المتلفظ متوجها به نحو المخاطب.

ب- اصطلاحا:

الإشاريات مفهوم لساني خام لكل العناصر اللغوية التي تحيل على المقام بوجود الذات المتكلمة أو الزمان أو المكان، حيث ينجز الملفوظ الذي يرتبط به معناه، ومنها: هنا، هناك، أنا، أنت، هذا، هذه، وهي عناصر تلتقي في مفهوم التعيين أو توجيه الانتباه إلى موضوعها بالانتباه له[1]، فالإشاريات «علامة لغوية، لا يتحدد مرجعها إلا في سياق الخطاب، لأنها خالية من أي معنى في ذاتها، ولذلك فقد كان النحويون سابقا يطلقون عليها اسم "المبهمات"، فإذا أردنا أن نفهم مدلول هذه الوحدات، استوجب منا ذلك على الأقل معرفة هوية المتكلم والمتلقي والإطار الزماني والمكاني للحدث اللغوي»[2].

وقد أشار جورج يول (J.Yule) للإشاريات، إذ يقول: «تسمى التعابير التأشيرية أيضا الإشاريات (Indexcals) وهي أول الصيغ التي ينطق بها الصغار، وتستعمل للإشارة إلى الأشخاص من خلال التأشير الشخصي (Person Diexis) (أنا، أنت) أو إلى المكان من خلال التأشير الزماني (Tenporal Diexis) (الآن، آنذاك) وتعتمد جميع هذه التعابير في تفسيرها على متكلم ومستمع يشاركان في السياق ذاته»[3].

والمقصود أن الإشاريات تربطها علاقة معنوية بين مجموعة معينة من الألفاظ، سواء يدل عليها المقام أو عبارات أخرى في السياق تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم، متمثلة في الضمائر، أسماء الإشارة... حيث توظف من أجل الربط بين أجزاء النص، وبالتالي تجعله مترابطا ومتماسكا.

1- الأزهر الزناد: نسيج النص، ص 116.

2- ج. براون وج. يول: تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، جامعة الملك سعود، (د.ط)، الرياض، السعودية، 1997، ص 35.

3- جورج يول: التداولية، تر: قصي العتابي، دار الأمان، ط01، الرباط، 2010، ص 27.

2- أنواع الإشاريات:

تتعدد الإشاريات بتعدد وظائفها داخل الخطاب التواصلي، وتنقسم إلى الإشاريات الشخصية والزمانية والمكانية، وأضاف الدارسون الإشاريات الخطابية والاجتماعية، وهي مجموع الأدوات التي تساعدنا في تحديد المشار إليه داخل سياق المقام.

المبحث الأول: الإشاريات الشخصية

كل خطاب يتكون من مجموعة من الإشاريات أو عناصر محلية إلى قصدية المتكلم، يتم بواسطة هذه الإشاريات معرفة قصدية الخطاب، التي تحيل على المقام، فللإشاريات الشخصية دور مهم في عملية التواصل باشتمالها على الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، فهي ببساطة «اللواحق التي تشير إلى معان في شخص المتكلم أو السامع، أو في أحد عناصر التركيب، والدلالة التي تشير ضرورية للإلمام بالدلالة العامة للتركيب»(1).

وللضمير دور كبير من خلاله يتحقق الاتساق داخل النص، وتنقسم من حيث الحضور والغياب، فاندرجت تحت ضمائر الحضور كل من: المتكلم والمخاطب وأسماء الإشارة، في حين اندرجت ضمائر الغائب والأسماء الموصولة تحت ضمائر الغيبة، بالإضافة إلى الضمائر بنوعيها المتصلة والمنفصلة وكذا المستترة.

فالضمائر:

يعرفها محمد خير الحلواني بقوله: «سميت هذه الكلمات بالضمائر لأن المتكلم يضمر الاسم الذي سبق ذكره، أو لأنه يضمر اسم المخاطب، أو يضمر اسمه في حال التكلم، ويجعل هذه الكلمات كناية عما أضمره»(2).

1- خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مقاربة بين التداولية والشعر، دراسة تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط 01، العلمة، الجزائر، 2012، ص 54.

2- محمد خير الحلواني: الواضح في النحو، دار المأمون للتراث، ط01، دمشق، سوريا، 2000، ص 43.

وتنقسم الضمائر إلى ضمائر الحضور وضمائر الغيبة، وكما ذكرنا سابقا فتندرج تحت كل منهما المتكلم والمخاطب وأسماء الإشارة بالنسبة للحضور والأسماء الموصولة بالنسبة للعينة.

1- الإشاريات الشخصية في قصيدة المومس العمياء:

من المعلوم أن كل خطاب يحتوي على مجموعة من الإشاريات أو العناصر الدالة التي تحيل إلى ما يقصد به المتكلم، فبها تتحقق خاصية الفهم لدى المتلقي حيث يتم بواسطتها اكتمال الصورة من حيث ذات متكلمة ومتلقي مخاطب وزمان ومكان لتكلم.

فالإشاريات الدالة على المتكلم والمخاطب والغائب هي الإشاريات الشخصية والتي تتحقق بعدة أدوات منها: الضمائر، أسماء الإشارة يقول وليفينسون بهذا الصدد: «أوضح العناصر الإشارية الدالة على شخص (Person) وهي ضمائر الحاضر، والمقصود بها الضمائر الشخصية الدالة على المتكلم وحده مثل: أنا أو المتكلم ومعه وغيره مثل نحن، والضمائر الدالة على المخاطب مفردا أو مثنى أو جمعا، مذكرا أو مؤنثا وضمائر الحاضر هي دائما عناصر إشارية لأن مرجعها يعتمد اعتمادا تاما على السياق الذي تستخدم فيه»[1].

وعليه فقد أشار وليفينسون إلى أن الإشاريات الشخصية تختص بالمتكلم وغيره بضمائر الحضور وتكون هذه الضمائر مبهمة لا تفهم بذاتها وإنما من السياق الذي ذكرت فيه، ولكنه لم يشر إلى ضمائر الغائب.

ولقد وظف بدر شاكر السياق في قصيدته **المومس العمياء** عدة ضمائر (حضورية وغيبية) وكذا أسماء الإشارة وذلك لإيصال مراده وإبلاغ رسالته، وذلك موضح في الجدول الآتي:

الضمير	القرائن	العدد	المرجع	الورود

1- محمود أحمد نحلة: مرجع سابق، ص 17-18.

أنا	أنا	03	الشاعر (على لسان سليمة)	-397-396-395-393-28 -401-409-407-399 .422 -421 -419-415 355-354-218-108
	الياء	13		
	ضمير مستتر	08		
	أنا		سليمة (المومس العمياء)	
	ضمير مستتر			
أنت	أنت	02	أحد السكارى + والد سليمة+ أخ سليمة	-73-69-68-36-33-32 -94-93-92-91-90-75 129-107-102-101-95
	ت	02		
	ك	08		
	ضمير مستتر	04		
أنتِ	أنتِ	04	سليمة (المومس العمياء)	-223-222-141-140 -231-225-225-224 -330-234-233-232 -393-391-364-363 -248-427-426-401 -427-426-401-429 -432-450-429-428 -440-439-438-433 -444-443-442-441 -458-453-448-445 467-466-465-462-460
	ت	28		
	ك	50		
	ضمير مستتر	32		
أنتما	أنتما	01	والد وأخ سليمة	95
هذا		06	الليل، الغار، السور، سعرها، الحطام، الرهان، زان وزانية	326-298-77-73-94-06
هناك		02	عنف الرجال،	239-110

			حظي	
ذلك		06	الظلام، السور، طفلا، الخادمين	231-304-305-399-418-436
تلك		03	أقدار، ياسمين	163-176-366
هذي		01	الطيور	120
هؤلاء		07	العابرون، البائسات، السكارى، الفاجرين، الرجال	20-165-279-280-285-339-418
هنا		01	خطى	239
ذاك		10	الجبين، التل، اسم ياسمين، الحب، الجحيم، ليل، الشقاء	58-61-143-177-320-326-380-417-491-436
هي	ها	88	المومس العمياء	40-41-43-44-45-51-59-68-93-96-97-99-100-101-109-110-111-112-113-115-116-118-126-128-129-130-132-134-143-145-146-147-156-163-197-168-169-170-171-172-180-189-190-198-200-203-210-211-212-213-214-215-216-218-219-220-221-222-223-224-227-229-231-238-243-246-248-256-257-260-262-263-264-465-467-468-469-271-272-273-278-280-281-282-285-286-300-302-370
هي	/	20	المكان (مقاهي،	11-12-95-100-101-108-113-

			المدينة)، المومس العمياء، البطة	−213−200−191−181−147−138 262−257−256−248−223−221
هي	05	05	المدينة، المومس العمياء	300−83−170−57−96
هو		14	والد المومس العمياء، السور، الدم	−195−183−169−117−108−102 −330−295−286−234−216−196 337
هو	ـه	32 مرة	والد المومس العمياء، الحارس، العملاق، يأجوج، السعير، الليل، قاتل والد سليمة	−58−51−34−33−24−22−20−01 −103−95−84−82−80−78−77−70 −142−128−126−121−115−113 −341−231−230−229−228−173 370
هم		02	الرجال	217−215
هم	ون ين وا		الرجال أهل القرية	−34−33−40−186−114−73−67−65 −198−195−194−192−189−188 −215−213−212−208−207−204 −254−253−245−237−220−216 310−259−258−256−255
هن	/	10 مرة	البغايا	−225−144−143−91−69−36−27 237−226
هن	أت	06	البغايا	124−73−72−39
هما	ان	13 مرة	النساء، الرجال، الساعدين، شفتين، النجوم	244−243−242−241−122−61−60
ما	/	03	− الرحاة − السور − الشال	367−233−240

الذي	/		06 مرة	- الحلم - الشرف - الزيت - النور	194-195-290-292-325-355

نلاحظ من الجدول التالي أن الشاعر استعمل عدة عناصر إشارية شخصية حضورية وغيبة بأنواعها سواء ضمائر أو أسماء إشارة.

ونستنتج من:

1 طغيان العناصر الإشارية الغيبية على ضمائر الحضور.
2 يحتل الضميران **هي وأنت** على المركز الأول في الاستعمال لدلالة على محور القصيدة وموضوعها وهي **المومس العمياء**.
3 أحادية الضمير وتعدد المراجع في كثير من الأحيان.
4 استعماله للضمائر أكثر من الأسماء الموصولة والتي تدل على أغلب الأحيان على أشياء، ولكن الشاعر ركز على الأشخاص بشكل جلي.
5 إن تكرار الضمائر له شعرية خاصة في القصيدة وسنتعرف عليها فيما سيأتي.

لا يخفانا علما أن هذه الإحالات لا تشير إلى عملية استرجاع المعنى الإحالي في النص والتي يتحدد معناها بالرجوع إلى كلمات تحيل عليها في أجزاء أخرى من النص وأعني بذلك أنها ليست إحالات داخلية، لأن المرجع يكون قبل أو بعد العنصر الإشاري، وبالتالي لا تحدث أية شعرية وجمالية لأنها واضحة إلى حد بعيد لا يحتاج إلى تخمين أو تفكير عميق، فهي بالتالي تؤدي دورا اتساقيا فحسب، وإنما هي إحالات خارجية وهي بذلك تسهم في خلق النص وتشكيل الرؤيا لدى المتلقي، وصنع الحوار بين النص ومتلقيه والوقوف على مقاصد النص وفحوى الخطاب، لأن هذا النمط من الإحالة تعود فيه الكنائيات لغير المذكور إلى أمور تستنبط من المواقف عبارات تشترك معها في الإحالة في نفس النص والخطاب.

يقول بوعيشة عمار: «يجب على أي دارس يعالج نصا شعريا أن ينظر إلى قضية النص الغائب (الإحالة)، حيث تمكنه ضبط عملية القراءة الصحيحة لغوامض الدلالة، لأن الغموض بقدر ما يرتبط بالنص يرتبط بالمتلقي، وهو بذلك يشارك الشاعر في عملية الاكتشاف والإبداع، لأن الصورة إذا ما حددت القارئ كل شيء فإنه لن يبقى له شيء يكتشفه ويشعر بمتعة اكتشافه»(1).

إذن فالإحالة لها دور مهم في عملية الفهم الصحيح، وهذا من عمل الإحالة المقامية، فهي تساعد المتلقي في عملية الإبداع واكتشاف المعنى، فهي بذلك تزيد من تشويق القارئ لنص وإثارته لاكتشاف المقصود، كما يضفي هذا النوع من الإحالات غموضا على سائر القصيدة، وبالتالي يضفي لمسة شعرية جمالية كما تعدد مراجع هذه الإحالات لأنها مرتبطة بالمقام على العموم.

وبذلك فإن الإحالة المقامية هي التي تساعد القارئ في ركوب أمواج النص والغوص في أعماقه وكشف معانيه للوصول إلى قصدية الشاعر ومرامه.

2- شعرية الإشاريات الشخصية في القصيدة:

من خلال مقومات الشعرية التي ذكرناها سابقا، نشير إلى أن بعضا من متركزاتها تتطابق مع الإشاريات، كون هذه المرتكزات أو المقومات تحاول رصد وكشف مصادر وآليات الإبداع الشعري، أو بواعث الشعرية لديه، من خلال شرح وتحليل تخص هذه العناصر.

المطلب الأول: الغموض

استعمل الغموض في الشعر العربي المعاصر لأسباب متنوعة من نص إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر، وقد يكون هذا الغموض ناشئا عن قصد والمعنى الغامض يتضمنه وهذا يثبت أن الغموض لا يعود إلى صاحب النص، وإنما يعود إلى النص والمتلقي.

1- بوعيشة بوعمارة: شعرية الغموض في القصيدة الحديثة، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، ع 07، الجلفة 213، http:///www.psjp.cerist.dz، تاريخ الاطلاع: 14 أفريل 2021 على الساعة 10:00.

وتعد الضمائر وجه من أوجه الغموض، فالضمائر كنائيات مبهمة لا تحمل معنى في ذاتها، أي أنها تتصف بالغموض في السياق اللغوي وغيره والمرجع المذكور لتفسيرها.

وعليه نتساءل: ماذا لو غاب وتعدد المرجع؟ كيف يؤثر ذلك على متلقي النص؟ وهل جمالية الشعر تكون بسهولة الوصول إليه أم حين يكون الأمر معقدا وغامضا؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة سنشرع في دراسة نماذج شعرية من قصيدة **المومس العمياء** لبدر شاكر السياب:

1- ضمائر المتكلم

لقد وظف الشاعر مبهمات تتعلق بالمتكلم في بعض أبيات القصيدة مع تنويعه في صيغ الضمير بشكله المتصل أو المنفصل، ويتجلى ذلك فيما يلي:

لا تتركوني يا سكارى

للموت جوعا، بعد موتي —ميتة الأحياء عارا

لا تقلقوا فعماي ليس مهابة لي أو وقارا

ما زلت أعرف كيف أرعش ضحكتي خلل الرداء

إبان خلعي للرداء، وكيف أرقص في ارتخاء [1].

وظف الشاعر ضمير المتكلم المستتر، وكذا وظفه بقرينة تدل عليه وهي (الياء) ويحيل الضمير إلى "سليمة" وهي "المومس العمياء"، ويظهر الغموض في كيفية نحت الشاعر للألفاظ بطريقة تجعلها وكأنها صورة مبنية على التناقض تتفجر من خلالها دهشة القارئ من خلال عدول الدلالات وتراكيب غير منطقية، فالغموض يتجلى في استنجاد سليمة بالسكارى من أجل

1- المرجع السابق، ص 163-164.

لقمة العيش، هؤلاء السكارى المبهمون الذين لا يعرف عنهم شيئا، وكأن الشاعر يريد إيصال فكرة أن المرأة العربية وبعد فقدانها التواصل مع كل سبل الحياة، أصبحت ميتة حية، وما من طريقة للبقاء حية بلا روح إلا بمساعدة سكارى ينهشون ما تبقى من روحها، وهذا تركيب لا منطقي وإنما هو قفز خارج المنطق، ولكن ذلك ما صوره الشاعر بالرغم من أنه هناك إيحاءات تنفي تقبل كل ما يحدث، هذا الغموض يجعل المتلقي يتابع الأحداث ويؤثر فيه ويصيبه بحيرة تدفعه للبحث عن منافذ تجعله يفهم هذه الصور المتشابكة، لأن: «الإبهام ملح لازم للشعر... مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها، وليست الرسالة هي التي تصبح وحدها غامضة فحسب، وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضا، فبالإضافة إلى الكاتب والقارئ هناك (أنا) البطل الغنائي و(أنا) السارد الوهمي... إن هيمنة الوظيفة الشعرية/ الجمالية لا تطمس الإحالة وإنما تجعلها غامضة، ويناسب الرسالة المعنى المزدوج، ومتلق مزدوج، وأيضا إحالة مزدوجة»(1).

ومعنى هذا حتى وإن لم يكن المرجع مبهما ومذكورا، فالشاعر لا يقصد به صاحب الإحالة فقط (المومس العمياء)، بل يسقطه كل من يعيش ظروفا مماثلة كظروف المومس العمياء.

1-1 ضمائر المخاطب:

وظف الشاعر ضمائر المخاطر بمختلف صيغها، وقد ذكر مرجعا للبعض منها بينما لم يذكر للبعض الآخر، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

يا أنت، يا احد السكارى

يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى:

«ما ظل يحلم، منذ كان، به ويرزع في الصحارى

1- رومان جابسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ص 51.

زبد الشواطئ والمحارا

مترقيا سيلا "أفروديت" ليلا أو نهارا

أتريد من هذا الحطام الآدمي المستباح

دفء الربيع وفرحة الحمل الغرير مع الصباح»[1].

استعمل الشاعر الضمير (أنت) كما استعمله أيضا مستترا، ولم يذكر مرجع صريحا يحيل إليه داخل القصيدة، وهذا دافع قوي للمتلقي بأن يبحث عن المقصود الذي يتحدث عنه الشاعر، فهو لم يذرك المحال إليه أو يسمه، وإنما تركه مبهما وهذا ما يجعل حاجزا سميكا بين القارئ والنص، والهدف منه إشراك القارئ في عملية الاكتشاف والتحري، لأن المتلقي إذا ما كشفت له كل الأوراق لم تبق له أشياء يتعمق فيها، وتضيع عليه لذة الاكتشاف والمشاركة في الإبداع[2].

فأحد هؤلاء السكارى شخص تافه لا يعرف ماذا يريد سوى الوصول إلى مبتغاه بأي طريقة كانت، فإذا كانت سليمة عمياء البصر، فهؤلاء السكارى عميان البصيرة، فحتى الحلم غير ممكن، فمن السذاجة غرس زبد البحر في الصحراء، فالشاعر له طرقه الخاصة في التعبير، ومن يريد فهم مقاصده ما عليه إلا محاولة شيفرات النص داخل وخارج القصيدة.

1-2 أسماء الإشارة:

وكما ذكرنا سابقا أن أسماء الإشارة تصنف ضمن ضمائر الحضور، كونها تحير إلى حاضر وقت الكلام، بالإضافة إلى أنها تستحضر الذوات أثناء التخاطب، فهي: «تتصل مباشرة بالمقام دون توسط عناصر إحالية أخرى، فهي ترتبط بالحقل الإشاري ارتباطا آنيا محدودا

1- المرجع السابق، ص 148.

2- أنطوان غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، لبنان، 1949، ص 103-104.

مباشرا لا يتجاوز ملابسات التلفظ التي يتقاسمها طرفا التواصل، وهي في ذلك تقابل العناصر الإحالية التي ترتبط بالسياق وما يتعلق به من ملابسات»[1].

ومعنى أن هذا أن أسماء الإشارة عناصر لغوية لا يتحدد مرجعها إلا عن طريق إحالتها إلى عناصر خارجية وتفسر من السياق الذي وردت فيه، ومن الأمثلة عن أسماء الإشارة في القصيدة التي حققت غموضا ما يلي:

وهم السكارى بالشرور كهؤلاء العابرين

من السكارى بالخمور.. كهؤلاء الفاجرين بلا فجور

الشاربين -كمن تضاجع نفسها- ثمن العشاء

ليس الذين تغصبوها من سلاسة هؤلاء [2].

لقد وظف الشاعر اسم الإشارة (هؤلاء) أكثر من مرة ولم يذكر مرجعا صريحا، فمن خلال الأبيات تظهر كمية السخط على هؤلاء السكارى، فيتبادر السؤال إلى ذهن القارئ: يا ترى من هؤلاء؟ فليس غرض الشاعر تسميتهم داخل القصيدة وإنما غرضه تبيان حقيقة أفعالهم التي يعتبرها جريمة، وعدم ذكر مرجع هنا هو فتح باب واسع كونه يحدث في أي بقعة من الأرض، وما أكثر هؤلاء الذين يلتفون كالذبات حول كل امرأة ضعيفة من أجل غايات دنيئة وهو فتح للمجال أمام القارئ للبحث خارج أسواء القصيدة وإسقاط عنصر الإشارة هنا على كل من تتطابق معه هذه الصفات.

2- ضمائر الغائب:

عمد الشاعر إلى توظيف عدة مبهمات متعلقة بالغائب في سائر القصيدة، وبهذا فقد اطرد في ذكرها بصيغ مختلفة: منفصلة، متصلة، مستترة، وتجدر الإشارة إلى أن أغلب عنصر

1- الأزهر الزناد: نسيج النص، ص 116.

2- المرجع السابق، ص 158.

إشاري تم توظيفه في قصيدة "المومس العمياء" هو الضمير (هي) سواء منفصلا أو متصلا، ومن نماذج ذلك في القصيدة:

وتخف راكضة حيال النهر كي تلقى أباها

هو خلف ذاك التل يحصد سوف يغضب إن رآها

مر النهار ولم تغنه وليس من عون سواها

وتظل ترقى التل وهي تكاد تكفر من أساها

حتى اسمها فقدته واستترت بآخر مستعار

هي –منذ أن عميت– "صباح"

أين الصباح من الظلام تعيش فيه بلا نهار[1].

تضمن هذا النموذج الإشاري (هي) بمختلف صيغه متصلا ومنفصلا ومستترا، وقد ورد بصيغة الغائب ليعوض المومس العمياء، والتي تعتبر الموضوع الأساسي ومحور القصيدة، ففي مختلف أسطر النموذج هناك انزياحات واضحة، ففي كلمة (راكضة، تكفر)، نجد أن مرجعها غائب كليا، وهنا مهمة القارئ إيجاده وتعويضه من خلال الخطاب الشعري، فنجد أن الضمير المستتر هو هي) والذي يحيل إلى المومس.

كما نجد أن الضمير المتصل (الهاء) حاضر في كامل أجزاء القصيدة، مثل: (أبها، رآها، سواها، أساها)... وهو كذلك يعود على محور القصيدة ألا وهي المومس.

كما ذكر الضمير المؤنث المفرد (هي) متصلا ليدل أيضا عليها، وذلك من خلال العنصر الإشاري (هي) ومستترا كما في الفعل المضارع المؤنث (تماد وتكفر).

1– المرجع السابق، ص 151.

إن هذا الغياب الواضح لمحور ولموضوع القصيدة ربما يكون مرجعه عنوان القصيدة، فقد جاءت شخصية المومس لترمز إلى معاناة المرأة العربية عامة، وعبر الضمير المضمر عن معالم شخصيتها وأحوالها أبلغ تعبير.

إن العزلة التي عاشتها المومس جعلتها تبتعد عن الحياة الاجتماعية، وذلك بسبب العمى الذي أصابها والذي جعلها الزبائن ينفرون منها، ولذلك اكتفت بالذكريات وصارت حبيسة لها، فالذكريات عالمها الوحيد عندما كانت رفقة والدها إلى أن تعتمت حياتها بموته.

ولم تكن سليمة هي المرأة الوحيدة المقهورة في القصيدة، فهناك مومسات أخريات، بالإضافة إلى زوجة الشرطي، وما أكثر من سليمة في وقتنا الحاضر.

كما نلاحظ في البيتين الأخيرين من النموذج:

هي منذ أن عميت صباح

أتى الصباح من الظلام تعيش فيه بلا نهار[1].

إن المتأمل في البيتين السابقين يلاحظ أن كلمة صباح لها معنيين، الأول هو اسم المومس عندما أصابها، والثاني هو وقت الصباح أي انجلاء الظلام والليل، لذا نجد الشاعر قد استغرب من هذا الاسم فذكر قرينة أخرى تدل وتصنف حياة المومس وهي (الظلام) و(بلا نهار)، وتعدد المعاني هذا يؤدي إلى الغموض، يقول **وليم إمبسون** في هذا الصدد:

«وعلى ذلك فإن الكلمة يمكن أن يكون لها عدة معاني متميزة، عدة معان يرتبط بعضها ببعض، أو بمعنى آخر عدة معان يحتاج كل منهما على الآخر كي يكتمل معانيها، أو يجوز القول أيضا: إن هذه المعاني إنما تتحد مع بعضها كي تعني الكلمة علاقة واحدة أو عملية واحدة، والغموض نفسه يمكن أن يعني القصد إلى العديد من الأشياء أو بمعنى آخر الغموض

1- المرجع السابق، ص 155.

هو احتمالية أن يعني الإنسان أمرا أو آخر أو الأمرين معا كما يعني الغموض أيضا أن تكون للعبارة أو الكلمة معان عدة»[1].

إذن فالعبارة أو الكلمة عندما يكون لها معان عديدة تصيب القارئ بالذهول وتشتت الأفكار، فيدخل في متاهات الغموض وتناثر المعنى، فكلمة صباح الأولى لا تحمل نفس معنى الثانية.

وفي القصيدة ذاتها ورد العنصر الإشاري (هو) الذي يشير إلى مرجع يتعلق بالمفرد المذكر الغائب والذي يحتل المرتبة الثانية من حيث الاستخدام، ومن نماذج ذلك:

جيران يصطفق الرياح بجانبيه وقبضتاه

يد وأعناق الطيور مرنحات في خطاه

خطواته العجلى وصرخاته الطويلة يا طيور

هو خلف ذلك التل وهي تكاد تكفر إن رآها

مر النهار ولم تعنه وليس من عون سواها

قصي عليها كيف مات وقد تضرج بالدماء

هو والسنابل والمساء

والغمغمات "رآه يسرق" واختلاجات المساء[2].

يتضح من خلال النموذج الثاني أن الشاعر نوع أيضا في استعمال المراجع التي يحيل عليها، ففي قوله: (جانبه، قبضتاه، خطاه، خطواته، صرخته)، فالضمير المتصل الذي يدل على المفرد المذكر **الهاء** يعود على العملاق لكن في الضمير المتصل **هو** وكذا الضمير

1- وليم امبسون: سبعة أنماط من الغموض، ص 24.

2- المرجع السابق، ص 150-151-152.

المستتر في: (تعنه، مات، تضرج، يسرق) يدل على مرجع مختلف تماما عن المرجع الأول وهو والد المومس سليمة، أما الضمير المتصل والفعل (رآه) فهو يعود على مرجع آخر أيضا وهو القاتل الإقطاعي والد المومس.

نلاحظ أن الشاعر قد ركز على ثلاثة أقطاب فيما يدل عليه الضمير (هو) وهم:

أولا: بائع الطير لأنه الشاهد على ما يحدث في المبغى لوجوده الدائم هناك ومزاولة عمله.

ثانيا: والد المومس والذي يعتبر الذكرى الجميلة لها.

ثالثا: قاتل والد المومس وهو السبب المباشر فيما آلت إليه أوضاعها وقتل والدها هو نقطة تحول في حياتها.

وعليه.. تعددت المراجع وتعددت معها المعاني وهذا ما يجعل القارئ في لبس وغموض دائم يجعله مشتت الأفكار محاولا الخلاص للمعنى المناسب، وذلك بإعمال عقله وحسه «كما يضطلع الضمير في السياق بعملية الربط المحدد بالمقصدية السياقية وتعزيز بنية التعدد، وبخاصة عندما تتعدد المرجعيات اللغوية للضمائر بما يتعارض مع سياق الحال وهو الأمر الذي يجعل من النص مفتوحا على كثير من التأويلات، وصالحا للعديد من التفسيرات فعلى الرغم من ثبات النص إلا أن عملية التلقي تتسم –بلا شك– بالتغير الدائم، فكل عملية تلق جديدة تعني ارتباط التأويل بملابسات سياقية جديدة»[1].

ومما سبق نستنتج أن تعدد المرجعيات اللغوية يفتح باب التأويل وكثرة القراءات والتفسيرات بسبب الغموض الذي يصيب القارئ.

الأخريات النائمات هناك في كنف الرجال

والساهرات على المهود وفي بيوت الآخرين

1– محمد ماهر محمد عبد الرحمن: مرجعية الضمير في سورة الجن، مجلة كلية الآداب، جامعة بورسعيد، ع 08، دمياط، يوليو 2016 http://jppsv.journal.ekb.eg تاريخ الاطلاع: 07 أفريل 2021م، الساعة: 13:00.

من هؤلاء البائسات وشاء رب العالمين

أبوابهن إلى الصباح فلا تجاهر بالخطايا

ويظل يخفرهن من شبع وينثر في الرياح

والسور يمضغهن ثم يقيئهن ركام طين(1).

استعمل الشاعر الضمير (هن) تارة مستترا وتارة منفصلا دون ذكر مرجع صريح يدل عليه، كما يتضح أنه أخفى الضمير (هي) كذلك، وهذه المزاوجة تدل تقريبا على اشتراكهما في نفس المصير، لهذا لم يذكر مرجعا محددا، بل بقي مفتوح الأطراف متراميا وهذا يؤدي بالقارئ بالبحث داخل وخارج النص الشعري ليفهم المعنى ويطرد الإبهام والغموض، فعدم ذكر المرجع هنا يدفعه للبحث أكثر، وعليه: «يجب على أي دارس يعالج الغموض في النص الشعري أن ينظر إلى قضية النص الغائب (الإحالة)... حيث يمكنه ضبط عملية القراءة الصريحة لغوامض الدلالة مما يؤدي بنا إلى القول إن الغموض يقترن بما يرتبط بالنص ويرتبط بالمتلقي لأن توظيف الغموض المشع للإيحاء فنيا بالجوانب الغامضة المنتشرة في رؤية الشاعر يرتبط من بعض الجوانب بفكرة مشاركة القارئ للشاعر في عملية الاكتشاف والإبداع»(2).

وعليه فالقارئ دائم البحث عن المرجع ليكمل الدلالة ويتضح له المعنى ويبلغ الفهم الصحيح.

2-1 الأسماء الموصولة:

1- المرجع السابق، ص 150-159.

2- أنطوان غطاس كرك الرمزية والأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 103-104.

وظف الشاعر الأسماء الموصولة، وهي تندرج تحت ضمائر الغائب، فهي: «عبارة عن كلمات تفتقر في دلالتها على معنى الاسم التام إلى ما يتصل بها فتنتقل دلالتها حينئذ فتصبح في معنى الأسماء المستقلة بدلالتها»[1].

فهي تعد من: «المبهمات وسمي المبهم مبهما لأنه لا يتمخض إلى ظاهرة ولا مضمر، ولقد اشتقت هذه التسمية من خلال قول العرب: فرس بهيم، أي ليس فيه علامة تخالف سائر لونه»[2].

ومما سبق فالموصولات هي كائنيات مبهمة لابد من مرجع يفسرها إذ أنها لا تحمل دلالة في ذاتها مثلها مثل الضمائر.

لقد وظف الشاعر أسماء موصولة تؤديه الضمائر، ومن أمثلة ذلك ما يلي

ما ليس بالحلم الذي نسجوا مالا يدركون

شيئا هو الحلم الذي نسجوا مالا يعرفون

هذا الذي عرضته كالسلع القديمة كالحذاء

هذا الذي يأبى عليها مشتر أن يشتريه

كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين[3].

استخدم الشاعر الاسم الموصول (الذي) وهو اسم مبهم يعود على المفرد المذكر، وكالعادة عمد الشاعر إلى تنوع المراجع كونه اسم مبهم في ذاته يتجدد معناه من خلال الخطاب الشعري، وعليه وجب على قارئ النص الترحال بين أسطر القصيدة لمعرفة المراد منه وكشف

1- زكريا محمد حسن الحريران: الموصولات في اللغة العربية التأصيل والإحالة، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، كلية الأدب العربي، قسم اللغة العربية، 2009، جامعة مؤتة، ص 05.

2- المرجع نفسه، ص 05.

3- المرجع السابق، ص 156-163-166.

الغموض واللافهم في نفس المتلقي، ففي البيت الأول يعود الاسم الموصول (الذي) علم الحلم؛ أي أنهم نسجوا حلما لا يعرفونه وهذا ليس معقولا، بالإضافة إلى البيتين ما قبل الأخير، فلا يعقل أن تعرض سلعة ولا تشترى أو يردها المشترون إلا لعلة فيها، فهنا يبحث القارئ عن هذه العلة لفك أسرار النص.

وعليه فالأسماء الموصولة «سميت كذلك لأنها توصل لكلام يأتي بعدها يسمى جملة الموصول هو من تمام معناها، لذا فالأسماء الموصولة أسماء ناقصة الدلالة إذا لا يتضح معناها إلا وصت بصلة»[1].

ففي النموذج السابق صلة الموصول غائبة ومبهمة وعبر عنها بكلمات عامة مثل: (هذا الذي عرضته) فالناظر هنا أن هذا اسم إشارة مبهم لا معنى له، وكذا (عرضته) فالقارئ يتساءل مالذي عرضته؟ وبالتالي يقع في غموض وإبهام ويظل يبحث ويؤول المعنى حتى يدركه.

نستنتج أن الغموض يكون في غياب المرجع وإبهامه وكذا في تعدده وتنوعه، وبالتالي فالمتلقي لم تتضح أمامه الأمور ولم تكشف بل على العكس من ذلك، فيبدأ في التحري والبحث بعد أن وقع في شباك الحيرة والتشتت واللافهم.

3- نظرية الخلق والغموض الشعري:

في النصف الأول من القرن 20م استخدم الشعراء تقنيات حديثة، حيث تأثروا بالموجات والمدارس الأدبية التي اجتاحت أوروبا من خلال تلك الفترة من الزمن، فكان ذلك التأثير إما عبر الترجمات ليشكل طريقا غير مباشر لتلقي النص الأصل، فقد تفقد حسها الأدبي أو بعض أجوائها الحسية المبتكرة في ذلك الشاعر وبيئته ومشاعره، وإما أن يكون ذلك التأثير مباشرا بأن يكون الشاعر متحدثا للغة الأصل، ومن أولئك الشعراء الذين استخدموا هذه التقنيات الحديثة وتأثروا بها هو السياب شاعر الألم والمعاناة، فهو من أولئك القلة الذين تركوا بصمتهم لتعطي تدفقا شعريا أثر على الكثير من الشعراء الذين جاؤوا من بعده، فتأثر السياب بشكل مباشر

1- المرجع السابق، ص 05.

بالشعر الإنجليزي، خاصة الشاعر **توماس إليوت** (thomas sterarms eliot) في قصيدته **أرض الضياع**(1).

يعتبر إليوت أحد أقطاب **نظرية الخلق** والتي تقوم على امتلاك منطق نظري يحيل على الخلق الأدبي أو الفني للأدب والعمل أي إلى الابتكار التقني، وليس إلى علاقة بينه وبين مؤلفه أو بينه وبين الواقع الخارجي الذي يصوره(2).

لقد كانت **نظرية الخلق** فرارا من النفعية بقدر فرارها من العالم الخارجي، ومحاكاته وبقدر تحاشيها المعاني المحددة والمقاصد المتبلورة سلفا، وقد نقول إن في ذلك نوعا من تسفيه القيمة الجمالية لأنها لا تخدم قضايا إنسانية واجتماعية(3).

وعليه يظهر تأثر الشاعر **إليوت** وذلك من خلال العناصر الإشارية السابقة، فلها دور في خلق المعنى في نفس القارئ وخاصة مع غياب المرجع أو تعدده، فالقارئ يظل يبحث عن المعنى من خلال الخيال والتصور، وبذلك يخلق المعنى في نفسه، وبالتالي تصبح عملية الخلق محاولة لخلق جسم مادي أو صورة لعلاقة بين عالمين هما النفس وعالم الطبيعة، كما يصبح الواقع الذي تقدمه القصيدة غير الواقع الحرفي للتجربة الشخصية بما فيها من الانفعالات والمشاعر التي أراد الشاعر أن يعبر عنها(4).

فمثلا يقول الشاعر:

والأخريات النائمات هناك في كنف الرجال

1- خالد فياض الشرفات: المؤثرات الاجتماعية في نشوء الشعر الحر(شعر بدر شاكر السياب أنموذجا)، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع04، 2018، http://dirasat.ju.edu.jo تاريخ الاطلاع: 01 أفريل 2021 على الساعة: 09:00 صباحا.

2- الشريف حبيلة، نظرية الخلق، www.cherifhabilablogest.com تاريخ الاطلاع 05 أفريل 2021، الساعة: 06:00 صباحا.

3- المرجع نفسه.

4- المرجع السابق.

والساهرات على المهود وفي بيوت الأقربين[1].

فالملاحظ أن الشاعر استعمل الضمير المستتر (هن) مع عدم ذكر مرجع للضمير، فالقارئ عند قراءته للنموذج السابق يبدأ في عملية البحث عن المرجع المناسب ليدرك الدلالة الصحيحة، فيستعين بعدة خبرات ذهنية منها التخيل والإدراك والتفكير، فعندما يربط بين موضوع القصيدة وبين البيتين السابقين يقع المعنى وتخلق في نفسه لأنه هو من وجد المعنى، ولم يذكر صريحا في القصيدة، وبالتالي فالضمائر الغيبية وكذا ضمائر المخاطب فغياب مراجعها يؤدي إلى الغموض، وهذا الأخير من أهم مبادئ **نظرية الخلق** وذلك تحت مبدأ الشكل أو التقنية، حيث «يذهب بودلير إلى أن أول صفة للجمال في الفن هي إثارة الدهشة ويرى أن الجمال دائما غريبا»[2].

وبالتالي فالضمائر تلعب دورا خياليا مادامت تثير الغموض والدهشة في المتلقي.

كما أن موضوع القصيدة ومقصديتها هي وضع العراق التي يحكمها النظام الإقطاعي الجائر في مجتمع مريض ومتخلف له أمراض اقتصادية واجتماعية واعتقادية، فيرى الشاعر أن المومس هو الشعب العربي الأعمى الذي لا يرى إلا المتآمرين والانتهازيين.

الشعب الذي نهب الأجانب أمواله وداسوا كرامته واستهزؤوا بعقائده، والبنت العربية في شعر السياب رمز للشعب العربي الذي أصابه الجهل والفساد.

وبالتالي: «فالشاعر أو الأديب له خاصية أصيلة التي يتميز بها في مقدرته التخييلية الفائقة على التوفيق بين العناصر المتعارضة والمتضادة داخل التجربة، ولذلك كانت قيمة الشاعر ومن ثم قيمة الشعر عند توماس إليوت لا تكمن في التعبير عن الحياة الإنسانية أو

1- المرجع السابق، ص 150.

2- الشريف حبيلة، نظرية الخلق.

ممتلكاتها بقدر ما تكمن في القدرة التخييلية على الجمع بين التجارب المنفصلة والمتباعدة والتنسيق بينها داخل نسيج التجربة التي تعد عملا إبداعيا»[1].

وعليه فالشاعر في نظرية الخلق يعمل على الجمع بين التجارب المختلفة والمتباينة والتنسيق بينهما في عمل إبداعي هكذا نسج السياب قصيدته المومس العمياء وربطها بواقع العراق وشعبها في ظل دخول الأجانب لها وسيطرة النظام الإقطاعي الظالم، فالإقطاعي هو من قتل والد سليمة واتهمه بالسرقة ثم اغتصبها الجنود، فراحت تشتغل كبغي لكن أصابها العمى، فأصبحوا يعتبرونها كسلعة وكالحذاء القديم.. هذا حال العراق عندما أصابها الفقر وحكمها الأجانب، حتى أصبحت منبوذة بين بعض الدول.

المطلب الثاني: الالتفات

إن الالتفات من أضرب البلاغة العربية عده البلاغيون من محاسن اللفظ ورونق الأسلوب، فقد عرفوه قديما وحديثا وحددوا له أقساما وصورا فهو يتسع حينا ويضيق حينا آخر عندهم، وهذا باعتبار الصور التي يحددها كل عالم من العلماء، فقد عرفه الجمهور أنه التعبير عن معنى بطريق من الثلاثة بعد التعبير عنه بآخر منها[2].

إذن فالالتفات أسلوب بلاغي يبحث في جمالية التراكيب ورونقها وله أقسام وصور كثيرة، لكنه ليس من مقومات الشعرية، ولكننا ارتأينا أن نوظفه في بحثنا كونه يحقق بالضمائر ويخدم الجمالية، وهي موضوع الشعرية.

1- المرجع السابق.

2- إسماعيل الحاج عبد القادر سيوكر: تنوع الالتفات في القرآن الكريم ومقاصده البلاغية والإيجازية، بحث مقدم للحصول على درجة الماستر في البلاغة والنقد، كلية الدراسات العليا للغة العربية، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، 2008، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، ص 11-12.

فالالتفات: هو المخالفة بين الضمائر أو ما يسمى بـ (الاستثناء البلاغي) فمعناه في اللغة هو الانصراف عن الشيء وفي البلاغة هو «التحول من معنى إلى آخر أو من ضمير إلى غيره»(1).

وعرفه السكاكي بقوله: «... ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان أدخل في القبول عند السامع أو أحسن نظرية لنشاطه...» (2).

ومعنى ذلك أن الالتفات هو العدول عن لفظة الغيبية إلى لفظ الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبية ومن الغيبية إلى التكلم، فهو بذلك خاصية تعبيرية، تبنى على الانزياح تتم من ضمير إلى ضمير أو من معنى إلى معنى أو من أسلوب إلى آخر.

وبالحديث عن أنواعه، يرى ابن الأثير أن الالتفات: «ينأى على أن تكون له غاية محددة تجري على منوال واحد وتصلح لكل التفات»(3).

ومعنى هذا أنه لا نفهم غاية الالتفات على جميع الالتفاتات الموجودة، بل يجب البحث عن كل التفات على حدة، كما أن السياق له أهمية بالغة في بيان مكانة كل التفات ويراه ابن الأثير من قضايا علم البيان.

ومن نماذجه في قصيدة المومس العمياء:

* استعمل الشاعر ضمائر المتكلم في أبياته عائدا بها إلى الذات المتكلمة وهي الشاعر نفسه، ولكن على لسان سليمة، وأحيانا إلى سليمة نفسها ألا وهي (المومس العمياء)، حيث يريد الشاعر تبيان حالتها في تلك اللحظة وإظهار مشاعرها، وأحيانا أخرى إلى مرجع مبهم وهي: «إحالة عنصر إشاري لغوي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارج، كأن

1- سليمان فتح الله؟: الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص 112.

2- السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ص 112.

3- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعرن تح: محي الدين عبد الحميد، ج03، ص 431.

يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم، حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر إشاري غير لغوي وهو ذات المتكلم، ويمكن أن يشير عنصر لغوي إلى المقام ذاته، وفي تفاصيله أو مجمله إذ يمثل كائنا أو مرجعا موجودا مستقلا بنفسه»[1].

وهذا ما يسمى **بالالتفات** بواسطة **التبادل** أو التبادل اللساني، ويتجلى ذلك من خلال القصيدة فيما يلي:

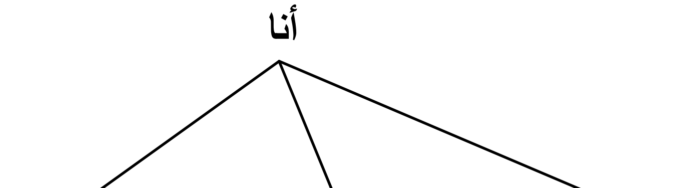
«أنا» قال بعض العابرين

«أبتي أغثني»

«وكيف أبدو؟»

أنا يا سكارى[2].

يظهر اختلاف مرجع الإحالة في ضمير المتكلم واضحا من خلال الأبيات، فنلاحظ الضمير "أنا" يحيلنا مرة إلى المقام الخارجي والمتمثل في بعض العابرين، ويحيلنا مرة بالضمير المستتر إلى سليمة شخصيا، ويحيلنا أيضا الضمير الظاهر إلى المتكلم وهو الشاعر على لسان سليمة فنجد:



فالمتكلم (الأنا) أو الذات المتلفظة هو محور التلفظ في الخطاب تداوليا لأنها تمتلك ناصية الحديث: «وتكتسب السلطة بالخطاب وحضور (الأنا) في الخطاب ضروري والمرسل لا

1- الأزهر الزناد، مرجع سابق، ص 119.

2- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، ص 145-149.

يضمنها خطابه شكلا في كل لحظة، لأنه يفرض وجودها بالقوة في كفاءة المرسل إليه، وهذا ما يساعده على استحضارها لتأويل الخطاب تأويلا مناسب، إذ أن الكفاءة التواصلية للمخاطب هي المعنية باستنتاج (الأنا) بالرغم من عدم تواجده على البنية السطحية للخطاب»[1].

ونفهم من هذا أن ضمير المتكلم يفسره وجود صاحبه وقت الكلام، أما إن لم يتجدد وجود صاحبه، فمهمة القارئ هي استنتاج ومعرفة المرجع المقصود لتأويل وفهم الخطاب بشكل صحيح.

ولقد أشرنا سابقا إلى أن الالتفات يكون من المتكلم إلى الغائب، ومن المخاطب إلى المتكلم، ومن المخاطب إلى الغائب، ومن المتكلم إلى المخاطب ونجد في قصيدة **المومس العمياء:**

أ) الالتفات من المتكلم إلى الغائب:

لو أستطيع قتلت نفسي... همسة خنقت صداها

ما زلت أعرف كل ذلك، فجربوني يا سكارى

أنا يا سكارى لا أرد من الزبائن أجمعين [2].

حدث الالتفات هنا من خلال المزاوجة بين الضمائر في كل بيت، ففي البيت الأول نجد الضمير المستتر (أنا)، ثم التفت الشاعر عن هذا الضمير ضمير الغائب (هي)، وفي البيت الثاني والثالث بدأ بصيغة المتكلم (أنا) ليتلفت إلى المخاطب (أنتم) وهي صورة مكثفة من الالتفاتات.

ويعود سبب كثرة الالتفات إلى طبيعة تشكيل بنية النص الشعري، فقصيدة السياب مثلا مشكلة ببنية مسرحية، إلا أن الحوار الظاهري غير موجود فيه، وأيضا بعض الشخصيات غير

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص 82.

2- بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص 155-164-165.

ظاهرة وغير محددة الملامح، فمثلا في ضمير المتكلم نجد أن شخصية واحدة تحيلنا إلى عدة شخصيات، حيث تتحدث الشخصية الواحدة بعدة أصوات (الشاعر، سليمة، العابرون).

فالشاعر في هذه الأبيات كما يرى عبد القاهر الجرجاني يرمي إلى أن: «يكون الفعل فعلا ينص على واحد، فتجعله له وتزعم أنه فاعله دون واحد آخر أو دون كل واحد، ومثال ذلك أن تقول: أنا كتبت في معنى فلان، وأنا شفعت في بابه، تزيد أن تدعي الانفراد بذلك والاستبداد به، وتزيل الأشباه فيه وتزد على من زعم أن ذلك من غيرك، وأن غيرك قد كتب فيه ما كتبت»[1].

فالشاعر في القصيدة تكلم في قالب كانت (الأنا) الخاصة بالمومس العمياء حاضرة بقوة، وذلك لاهتمامه وتركيزه على التغيير على ذات المتكلمة، وهذا ما يجعل القارئ في حالة ارتباك والشعور بالغرابة.

ب) الالتفات من المخاطب إلى المتكلم:

لا تنقل خطاك فالمبغى علائي الأديم

لا تقلقوا فعماي ليس مهابة لي أو وقار [2].

حدث الالتفات من خلال الضميرين (أنت) و(أنا) في البيت الأول، والضميرين (أنتم) و(أنا) أي المخاطب والمتكلم تدل عليهم الأبيات المذكورة سابقا.

ج) الالتفات من المخاطب إلى الغائب:

فكيف تحيا؟ وهي مثلك لا تعيش بلا طعام؟

لا تخش منها أن تراع بما تأكله الجذام

1- عبد القاهر الجرجانين مرجع سابق، ص 102.

2- المرجع السابق، ص 145-165.

ما تريد، وعم تبحث في الوجوه؟ ويا أباها

أطعن بخنجرك الهواء فأنتما لن تقتلاها

لو كنت من عرق الجبين ترشها ومن الدماء

كللت منها، بالفخار، بالبطولات، الجباها

بالأمس كنت إذا حسبت فعمرها في تحسين

كان الزناة يضاجعونك وهي تصرخ دون قوت

كانت تشاركك العذاب لكي تكفر عن خطيئة!

أفترضين لها مصيرك[1].

حدث الالتفات بالخروج من الحضور إلى الغيبية، وذلك بتعدد ورود ضمير الحضور (أنت) و(أنت) إلى الالتفات إلى ضمائر الغيبية المتمثلة في (هي) التي تعود أحيانا إلى المومس العمياء وأحيانا أخرى إلى مرجع مبهم، وهكذا تتواصل الالتفات الشاعر دون توقف، حيث يواصل في التلاعب بالضمائر.

إن بدر شاكر السياب من خلال توظيفه لحركة الضمير في القصيدة وتكراره بأنواعه المتعددة قد جعل من ذلك أداة تحكم بالطاقات التعبيرية للنص، وترك للقارئ مساحة يعتمد فيها على فك شيفرات النص وفهم مقاصده.

د) الالتفات من المتكلم إلى المخاطب:

أبتي أغثني بيد أنك لا تصيح إلى النداء

1- بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص 148-149-167.

لا تتركوني يا سكارى [1].

حدث الالتفات في البيت الأول من خلال الضمير (أنا) ليلتفت بعدها إلى ضمير المخاطب (أنت) وكذلك في البيت الثاني بدأ بضمير المتكلم المستتر ثم التفت عن هذا الضمير إلى ضمير المخاطب (أنتم) تدل على ذلك صيغة (أنت– أنك) (لا تتركوني – يا سكارى) حيث لم يذكر مرجعا للمخاطب مما يدل على أنه مبهم وهذا الإبهام يضيف عموما إلى النص، بمعنى أنه عامل من عوامل تمويه المعنى، وكما ذكرنا سابقا... فهذا ما يجعل القارئ في حيرة من أمره وهذا ما يدفعه إلى البحث عن المعنى المقصود.

وفي صيغة (لا تتركوني يا سكارى) انزياح في اللغة، عدول في الدلالة تركيب لا منطقي في الصورة، إنه القفز خارج المنطق، فالأمر الذي كان ممنوعا ومكروها أصبح مرغوبا، ففي هذا البيت ضباب كثيف يتعذر على القارئ اختراقه والولوج إلى دلالته وإيحاءاته إلا إذا تعمق أكثر واستطاع الفرار من مشاعر مبعثرة لا رابط بينها، وهذا يدخله في حقل خاص جدا من الإشارة النفسية المبنية على الانزياح والغموض.

هـ) الالتفات من الغيبية إلى الخطاب:

مما جناه ويتبعون مدى خطاك إلى السكون

إن لم تضاجعها وصد سواك عنها معرضين

وتوسلته «فدى لعينيك خلني بيد أراها»

ولعل صائدها أبوك، فإن يكن فستشبعون

أو شال ما تركته في ثدييك أشداق الذئاب...؟ [2].

1- المرجع نفسه، ص 149-163.

2- المرجع نفسه، ص 150-151-168.

حدث الالتفات في هذه الأبيات من خلال البدء بضمائر الغياب من خلال (هـ –ها) إلى ضمائر المخاطب المتمثلة في الضمير (الكاف) وظهر ذلك في صيغة (جناه، تضاجعها، توسلته، صائدها، تركته)، (خطاك، سواك، لعينيك، أبوك، ثدييك).

نلاحظ أن ظاهرة الالتفات هنا وردت بكثرة لإكساب المعنى سمات التباسية وذلك بمحاولة تضليل القارئ، إذ أن: «الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعبا كثيرة لا تنحصر وإنما يؤتى بها على حسب الموقع الذي ترد فيه»[1].

ومما سبق نستنتج أن الالتفات قد ورد بجميع أنواعه، أسهم مع الظواهر الأخرى في تقوية النص وإبعاده على السير على وتيرة واحدة.

كما زاوج الشاعر الالتفات بأساليبه الثلاثة فنجد:

يا ليتها إذن انتهى أجل بها فطوى أساها

لو أستطيع قتلت نفسي همسة خنقت صداها

وإذا اكفهر وضاق لحدك ثم ضاق إلى القرار [2].

من خلال النموذج السابق نلاحظ أن الشاعر وظف عدة ضمائر، ففي السطر الثاني استخدم الضمير الغائب (الهاء) في ليتها، بها، أساها، ثم انتقل إلى ضمير المتكلم (أنا)، ودل على ذلك لفظة نفسي والتاء في قتلت ثم انتقل في السطر الثالث إلى ضمير المخاطب (أنت) ودل على ذلك لفظة لحدك وعليه فالشاعر انتقل من الغائب إلى المتكلم ومن المتكلم للمخاطب وهذه هي ظاهرة الالتفات.

1– ابن الأثير، مرجع سابق، ص 183.

2– بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص 155.

ولقد عدها وربطها **السلجماني** في كتابه **المتنزه البديع في تجنيس أساليب البديع** بالغرابة والغموض، لأنه فيه يتحول من معنى لآخر في النص الإبداعي فيكون القارئ أمام العديد من التأويلات والاحتمالات، وبالتالي يكسر الملل الذي يصيب القارئ، فالانتقال الكلام الإبداعي من صيغة إلى صياغة ومن خطاب إلى غيبة ومن غيبة إلى خطاب يجسد لونا من ألوان الغموض الفني، يقول: «فالالتفات خطاب التلون والموطئ ها هنا، أيضا كالموطئ في جنسه والفاعل هو ما تقدر من تقسيم جنسه وهو تردد المتكلم في الوجوه»[1].

فكلمة التلون تحمل في ذاتها معنى التغير وبالتالي يعني الغموض، لأن دلالاته التغير وعدم الاستقرار، ولقد ذكر الزمخشري أهمية الالتفات قائلا: «ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن نظرية النشاط لسامع للإصغاء إليه من إجرائه على وضع واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد [...] وهكذا الافتتان في الحديث والخروج منه من صنف إلى صنف يستنفع الآداب للاستمتاع ويستهش الأنفس للقبول»[2].

وعليه فالالتفات له أهمية في نفس المتلقي كونه يحثه على إعمال عقله والتفكير وكسر غموضه، وأن لكل ضمير فيه دلالة معينة وجب على السامع إدراكها للوصول للمعنى المراد والمقصود.

المطلب الثالث: الفجوة

تعد الفجوة من أهم المقومات التي تقوم عليها الشعرية والتي تحقق بعدا جماليا ودلاليا في النص فالشعرية في نظر صاحب الفجوة: «خصيصة علائقية، اي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منهما: يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته

1- محمد القاسم الأنصاري السجلماني: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تق، تح: علال الغازي، ط01، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1401هـ-1980م، ص 442.

2- غبراهيم طيشي: "جمالية الالتفات في الخطاب الشعري عند مفدي زكريا"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع 05، http://olspace.univ-oloued.213، تاريخ الاطلاع 25 مارس 2021 على الساعة الحادي عشر صباحا.

المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[1].

وبالنظر لهذا التعريف نستنتج: أن الشعرية نصية، بمعنى أنه تتجسد في النصوص من خلال ما ينشأ بين مكونات النص من علاقات كما يوجد في النص مؤشرات دالة على الوجود الشعرية وليست منصورات ذهنية، وبالتالي يمكن تحليل النصوص والكشف عن شعريتها.

وعليه فإن الشعرية عنده وظيفة من وظائف ما يطلق عليه الفجوة ويعرفها بأنها: «الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون نظام الترميز (Codé)» [2].

وعليه فالفجوة تتشكل أساسا من اللغة لما ينشأ بين مكونات الجملة من تراكيب وتكون هذه الأخيرة مشفرة ومرمزة وبهذا الترميز يتولد الغموض لدى القارئ.

وبالحديث عن الترميز فالإشاريات نوع منه كونها كنائيات وعناصر مبهمة تحتاج لمفسرة فهي تلعب دور الفجوات في النص.

وتتجلى الفجوة في الضمائر والعناصر الإشارية من خلال قصيدة المومس العمياء كالآتي:

1- ضمائر المتكلم:

أبتي أغثني، بيد أنك لا تصيح إلى النداء [3].

تظهر الفجوة من خلال معنيين تضمنها هذا البيت، المعنى الأول هو مناجاة سليمة لوالدها، والمعنى الثاني هو عدم استجابة والدها للنداء، واستغاثتها لا جدوى منها، هذه الفجوة

1- محمد عروس: شعرية الفجوة، كمال أبو ديب، تبسة، الجزائر، 10 أفريل، 09 صباحا، ص 03.

2- المرجع نفسه، ص 05.

3- بدر شاكر السياب: مرجع السابق، ص 149.

تحدث توترا شديدا في العلاقة بين الكلمتين، ومن هذا فالتركيب اللغوي يدخل العامل النفسي وتصبح الفجوة أوسع من المعاينة اللغوية الانزياحية «في إطار تحقيق بنية التوقعات التي يسمح النص بتوليدها لدى القارئ أو خلخلة هذه البنية من التوقعات»(1).

ومما سبق نرى بأنه قديم منح الذات المتلقية فرصة وتخمين الأحداث المتتالية وتوقع الأسباب، وهذا ما يسمى بالتفاعل المثمر، والفجوة تقوم: «مقام دافع أساسي للتواصل، وعلى نحو مشابه فإن الفجوات –اللاتساوق الأساسي بين النص والقارئ– هي التي تسبب التواصل في عملية القراءة»(2).

ويحقق الشعرية هنا من خلال خلخلة التوقعات وتشتيت أفكار القارئ.

1-2/ ضمائر المخاطب:

*** اطعن بخنجرك الهواء، فأنتما لن تقتلاها**(3).

لا علاقة في الحقيقة بين الطعن والهواء، وهذه التغييرات مجازية استعملها الشاعر، ولكن تجاوز بها حدود البلاغة القديمة إلى الانزياحات الحداثية التي وصلت إلى حد الفجوة أو مسافة التوتر، حيث أصبح الهواء له قابلية الطعن بالخنجر، ولكن أراد من هذا أن يصور للمتلقي استحالة موت المومس قبل أن تأخذ نصيبها الكامل من المعاناة.

ومن هذا نلاحظ: «أن كل ما هو مفتقد من المشاهد التي تبدو تافهة ظاهريا هو انبثاق الفجوات من الحوار، وهذا يحفز القارئ على ملء الفراغ بإسقاطاته فهو ينقاد إلى الأحداث ويدفع به إلى تكملة ما قصد إليه مما لم يقل»(4).

1- كمال أبو ديب: مرجع سابق، ص 128.

2- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط01، 2001، مج01، ص 31-32.

3- بدر شاكر السياب: ص 199.

4- سوزان ربين سليمان، أنجي كروسمان: القارئ في النص، تر: حسن نظام، علي حاكم سوزان، دار الكتب الجديد المتحدة، ط01، بيروت، لبنان، 2007، ص 134.

ومما سبق نستنتج أن هذه الفجوات التي تشكل صورا خيالية هي شكل من أشكال الشعرية، لذلك كانت هذه التراكيب متنافرة ومتناقضة، كما ورد في البيت (اطعن بخنجرك) (الهواء) ومن خلال هذه التراكيب المتقابلة ضديا تتحقق الشعرية المنبثقة عن الفجوة التي تتسع بأبعاد عدة.

3-1 أسماء الإشارة:

- من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف؟

- من أي وجر للذئاب؟

- من أي عش في المقابر دف أسفع كالغراب؟[1].

من أجل الوصول إلى تلك العلاقات المتوترة بين المفردات نطرح تساؤلات منها: كيف يصبح الغاب منشأ لليل؟ وكيف يكون وجر الذئاب هو المنبع لشيء عظيم كالليل؟ وبأي منطق يكون العش حاو لليل بحيث يظهر منه ثم يعود إليه مرة أخرى؟

يبدو الفرق كبيرا بين المفردات وبين التراكيب التي نرى أن علاقاتها ذات أبعاد لا متناهية ومتناقضة لا يحصل بينها انسجام أو تجانس بين الألفاظ، وهذا ما يسمى بالفجوة أو مسافة التوتر باعتبار أن الصيغ المذكورة في الأبيات هي مقابلات لغوية يرتبك القارئ عند محاولة الربط بينها ولا يتحقق هذا إلا بالكسر والتناقض والمفارقات.

وتتحقق الشعرية هنا كونها عملت على إرباك القارئ، بالإضافة إلى كونها وظيفة من وظائف الفجوة، وهذا ما أكده كمال أبو ديب كما ذكرنا سابقا.

2- ضمائر الغائب: خطواته العجلى وصرته الطويلة يا طيور.

كانت تراها وهي تخفق ملء عينيها تراها

1- بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص 144.

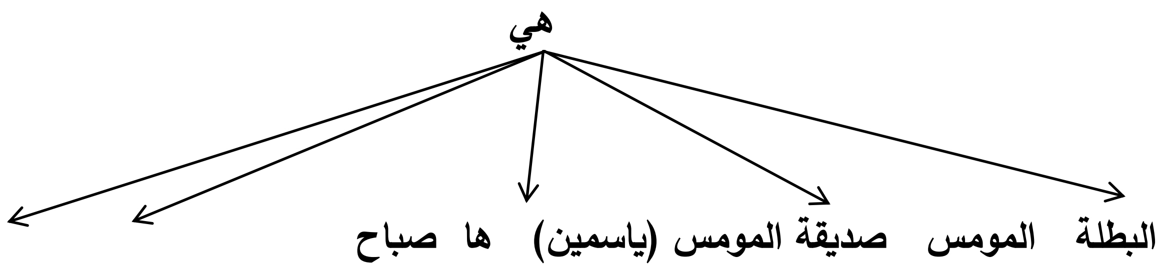
ويظل يخفرهن من شبع وينثر في الرياح

وتظل تنتظر الصباح وساعديه مع الصباح

تصغى وتحتضن ابنتيها في الظلام إلى النباح

وبأن يلص فيقتلوه وتشرئب إلى السماء [1].

نلاحظ من خلال الأبيات السابقة أن الضمائر المستعملة متنوعة المراجع بشكل ملحوظ، فنجد الضمير المؤنث "**هي**" يدل على عدة مراجع:



إن هذا التنويع في مراجع العناصر الإشارية السابقة يجعل القارئ في حيرة من أمره ويدخل متاهة المعنى، فعليه التبصر والتخمين من أجل إدراك كوامن الدلالة التي يؤيد الشاعر إيصالها والتي لفها بلحاف الغموض لتتكون الرؤية لديه وهذا الغموض يحيل بينه وبين الدلالة خالقا فجوة عميقة لا يمكن سدها إلا ببذل جهد عقلي.

وأدونيس «يكشف لنا بأن المعرفة الشعرية هي كهف مغلق مقداسة حرمته في لحظة الابتعاد عن الظل الجمالي الذي يحدثه هذا الكهف»[2].

ومعنى ذلك أنه كلما كان الغموض والفجوة بين النص ومتلقيه كلما زادت شعرية النص وجماليته، وعليه فالإشاريات تلعب دورا في خلق الفجوة بين النص ومتلقيه من خلال كثرة مرجعيتها وكذا صلتها بالمقام.

1-المرجع نفسه، ص 151-152-154.

2- بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دار عالم الكتب، ط01، (د.م)، 2009، ص 180.

وهذه الفجوة هي المسافة التي تزيد من خيال القارئ فتزيد شغفه لمعرفة حقيقة النص، وبالتالي نقول: «إن كل ما في النص الشعري فجوة، على شتى الأصعدة التعبيرية والتركيبية واللغوية والتصويرية والإيقاعية والفكرية، فكل ما يثير الدهشة فجوة وكل ما يجعلنا نتساءل فجوة»[1].

ومنه فأي شيء يصيب القارئ بالغموض والدهشة، فهو من قبيل الفجوة وما على القارئ إلا ملء هذه الفجوات ليكمل طريقه نحو المعنى والمقصود من النص الذي بصدد قراءته أو دراسته.

1- محمد عروس: مرجع سابق، ص 07.

ومن خلال ما تقدم نستنتج ما يلي:

-لقد استعمل الشاعر ضمائر الحضور وخاصة الضمير **أنت** واستحوذ على النصيب الأوفر من التوظيف.

-اعتمد الشاعر على الضمير السابق بكثرة كونه يعود على المومس العمياء وذلك لأنه تشكل لب القصيدة، وبواسطته يحاول بلوغ مقاصده التي يرمي إليها.

-استعمل الشاعر عدة ضمائر غيبية من قبل: **هم، هي، هو، هن، هما...**

-لقد تباينت نسبة استعمال هذه الضمير على نحو: **هي، هو، هم، هن، هما** وذلك راجع لموضوع القصيدة، فركز على الضمير " **هي**" والذي يعود على المومس كونها محور القصيدة، ثم " **هو**" والذي تعددت مرجعياته، فكان الأب والقاتل والذي يعتبر نقطة التحول، ثم "**هم**" والذين يعتبرون الفاعلين المشاركين في الحدث ثم " **هن**" اللواتي لهم نفس المصير مثلهم مثل محور القصيدة **(المومس)** ثم "**هما**".

-استعمل كذلك الشاعر الأسماء الموصولة بصورة ضئيلة، نحو: **"الذي، ما"**.

-لقد تعددت مرجعية العناصر الإشارية السابقة، مما أدى إلى اللبس والإبهام في القصيدة.

-إن إخفاء المرجع ومزاوجة الضمائر يؤدي بالضرورة إلى تعويم المعنى وغموضه.

-الغموض هو تطرق الاحتمال إلى المعنى أو خفاؤه وإبهامه في الدلالة فلا يدري السامع والقارئ أي الدلالات المقصودة.

-لتحديد مرجعية الضمير يحتاج الرجوع إلى السياق الشعري، وذلك لأن الضمير من المبهمات يصعب تأويلها.

-يؤدي السياق دوراغ مهما في تحديد مرجعية الضمير فلولاه ما حددت مرجعية جل الضمائر.

-إن الضمائر دورا في تشكيل اللغة الشعرية من خلال غموضها وارتباطها تارة بمرجع وتارة بمرجع آخر وتارة يغيب المرجع ويختفي ويذوب داخل النص الشعري فيجعل

القارئ في بحث مستمر عن الدلالة الصحيحة ليفك شفرات ويكسر المسافة، ويملأ الفجوة التي حالت بينه وبين المعنى المناسب.

-إن ظاهرة الالتفات تؤدي إلى الغموض وكثرة التأويل فهي بذلك تدخل ضمن معنى الشعرية رغم أنها أسلوب بلاغي وهذه الظاهرة تتحقق بواسطة الضمائر على اختلاف أنماطها.

-إن كل ما هو غامض فجوة، فهي تحيل بين القارئ والنص فكلما زادت المسافة بينهما زاد الغموض وزادت جمالية الأسلوب وشعريته.

-إن الإحالة التي تخدم موضوعنا هي الإحالة الخارجية وليست الداخلية كونها تربط العنصر الإشاري بالسياق وتكون وبذلك النص فتبعث في روح المتلقي حب البحث وشغفه، وتكسر الملل وتنشط عقله لخوض غمار البحث عن الدلالة المقصودة.

المبحث الثاني: الإشاريات الزمانية

المطلب الأول: مفهوم الإشاريات الزمانية

الإشاريات الزمانية كلمات تدل على زمان يحدده السياق بالقياس إلى زمان التكلم، فهو مركز الإشارة الزمانية في الكلام، فإذا لم يعرف زمان التكلم أو مركز الإشارية الزمانية التبس الأمر على السامع أو القارئ، فقولك مثلا **بعد أسبوع** يختلف مرجعها إذا قلتها **اليوم** أو قلتها بعد **شهر** أو بعد **سنة**، وكذلك إذا قلت نلتقي الساعة العاشرة فزمان التكلم وسياقه هما اللذان يحددان المقصود بالساعة العاشرة صباحا أو مساءا من هذا اليوم أو من يوم يليه[1].

وعليه فهذا النوع من الإشاريات يدل على الزمن والذي يحدد المقصدية من هذا الزمن هو زمن التكلم وسياقه وإن لم يقع هذا التحديد التبس على القارئ أو السامع مدلولية الوقت المذكور.

ولا يخفانا أن الزمن شغل حيزا مهما في دراسة الإشاريات، سواء تعلق الأمر بزمن الفعل أو بظروف الزمان، وهو ما نلمس بعمق في كتاب **بنفنست "مسائل في اللسانيات العامة** "، وتخصيصا في مبحث **علاقة الزمان بالفعل الفرنسي**، إذا اتضح لبنفنسيت أن دلالة الزمن لا تحدد بزمن الفعل أو الظرف في حد ذاته وإنما بزمن التلفظ ومعنى ذلك: «أننا عندما نعمد لظرف زمن مثل الأمس، فإن دلالته تتحدد بالزمن الذي انتج فيه الملفوظ أي أنه يدل على اليوم الذي سبق يوم انتاج الملفوظ، وبالمثل فإن غدا تدل على اليوم الذي يلي زمن الحديث»[2].

نستنتج من ذلك: أن الزمن يقدر ما يمثل عنصرا ملازما لكل لغة وحدث لغوي بقدر ما تتصل دلالته بالخطاب والاستعمال، فدلالته تتحقق وفق زمن التلفظ وسياق استعماله.

إن إشارة بنفنيست إلى الزمن في إطار حديثه عن علاقة المتكلم بالزمن بتقسيمه للزمان إلى ثلاثة أشكال والتي تعتبر أنواعا للزمن.

1- محمود أحمد نحلة: مرجع سابق، ص 19.

2- جواد ختام: مرجع سابق، ص 80-81.

1- الزمن الطبيعي للعالم: وهو زمن استمراري ومنتظم يتميز بالخطية واللانهائية وهو مرتبط بمدى إحساس الإنسان به وإدراكه له.

2- الزمن التاريخي: وهو يرتبط مباشرة بحياة الإنسان باعتبارها مجموعة متتابعة من الأحداث منذ الولادة حتى الوفاة، يشير بنفنيست إلى أن الأحداث ليست هي الزمن إنما هي متضمنة فيه.

3- الزمن اللغوي (زمن الخطاب): إن هذا الزمن (أو زمن التلفظ كما يسميه بنفنيست) يتمحور في الحاضر الذي يشكل مرجعية، أما الأزمنة الأخرى (المقصود ببذلك الماضي بكل تفرعاته وكذا المستقبل)، فتحديدها يتم من خلال علاقتها بالحاضر، كما استعمل فيها المتكلم الصيغة النحوية الدالة على الحاضر جعل الحدث متزامنا لحال الخطاب.

من خلال مما سبق نلاحظ أن بنفنيست قسم الزمن إلى ثلاث أقسام هم: الزمن الطبيعي الذي يحكم الكون والتاريخي الذي يرتبط بالإنسان والأحداث التي يعيشها والزمن اللغوي والذي يتمثل في زمن تلفظ الكلام والذي ينقسم لحاضر وماض ومستقبل...

يقر عمر بلخير في كتابه أن الزمن يتجلى في اللغة، إما عن طريق قرائن تطير بجوار الأفعال سواء نهايتها أو عن طريق الظروف، وهذه الظروف بالذات هي التي يطلق عليها مصطلح **مبهمات الزمن** منها: **الآن، اليوم، غدا، أمس، الأسبوع، الماضي...** والزمن الذي يتحدث فيه المتكلم هو محور ترتيب مختلف مبهمات الزمن.

3-1 المبهمات التزامنية وتتمثل في تلك الظروف التي يقترن استعمالها ودلالتها بالحاضر مثل: **الآن..**

3-2 المبهمات القبلية: وهي الدلالة على الزمن المنقضي: **البارحة، الأسبوع، الماضي السنة الفارطة.**

3-3 المبهمات البعدية: وهي تدل على زمن الحدث غير المنقضي، مثل: **غدا، الأسبوع الماضي**، وهناك نوع رابع من المبهمات الزمنية وهي: **المبهمات الحيادية** مثل هذا الصباح، فهذه الصائفة وقد سميت كذلك بسبب اختلافها عن المبهمات المحور الآتي:

قبلية ← تزامنية ← بعدية

تجدر الإشارة إلى أن الظروف ليست كلها مبهمات، لأن منها ما لا يمت بأي صلة إلى الزمن الذي يتحدث فيه الشخص: **ساعات، قبل ذلك، أيام، بعد ذلك...**

إن المرجعية في المبهمات هي زمن الخطاب، والمرجعية في الظروف غير الإبهامية هي السياق النصي(1).

وعليه يمكن القول: أن للزمن عدة قرائن تدل عليه ويطلق عليها مبهمات الزمن، وقد قسمت إلى مبهمات تزامنية والتي تدل على الحاضر وقبله والتي تدل على من انتهى من الزمن ومضى، ومبهمات بعدية وهي التي ما زال زمنها غير منقضي كما أشار إلى نوع وهو مبهمات حيادية رسمت كذلك لأنها لا تشبه سوابقها، فالمبهمات السابقة تتحدد من زمن الخطاب، أما هي في سياق النصي.

المطلب الثاني: الإشاريات الزمانية في قصيدة المومس العمياء

لقد وظف بدر شاكر السياب عدة إشاريات زمانية في قصيدته المومس العمياء فنجد:

المبهمات التزامنية	المبهمات القبلية	المبهمات البعدية	المبهمات الحيادية
الآن x 1	**عشرون عاما قد مضت x 02**	**آت x 01**	**اليل x 009**
	ماض x 01	**الغد x 02**	**النهار x 09**
	قبل أعوام x 01		**الصباح x 07**
			وقت x 01

1- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأول للطباعة والنشر، ط01، تيزي وزو، الجزائر، (د.ت)، ص 37.

	متحدين x02 أمس x 06		الربيع x 03 ذات يوم x 02 الستين، الأعوام x 04 المساء x 09

جدول يمثل الإشاريات الزمانية في قصيدة المومس

نلاحظ من خلال الجدول التالي:

أن المبهمات الحيادية قد طغت من حيث الاستعمال على باقي المبهمات الزمنية والتي تتحدد أساسا من خلال السياق النصي.

ويمكن القول أن الشاعر لم يستعمل المبهمات التزامنية والتي تدل على الحاضر كون الزمن الآتي لا يخدم المومس إطلاقا، فلقد فات الأوان على تغيير ما حدث لها وكذا المبهمات الزمنية البعدية والتي تدل على المستقبل فلا مستقبل لها، بل اكتفى ببعض المبهمات الزمنية القبلية والتي تدل على الماضي والذي عرض من خلاله الشاعر ماضي سليمة تلك الفتاة البريئة التي تساعد أبيها في حصاد السنابل، وكذا ماضيها بعد اغتيال أبيها واغتصابها من طرف الجنود، وبالتالي نستشف من خلال هذا أن هناك جمالية في استعمال الزمن وامتداد خيوطه في أنحاء أسطر القصيدة.

المطلب الثالث: شعرية الإشاريات الزمانية

إن اللغة الشعرية ذات كثافة عالية في استخدام الأساليب المتعددة لانتاج الدلالة المقصودة والذهاب إلى ما يعكس الحالة المضطربة التي يعيشها الشاعر، فالأساليب تتعدد وتتكاثف طبقا لما يكنه الشاعر من ثنائية مزدوجة بين إيصال معناه الداخلي وحدة قلقله وتوتره لحظة انتاج النص، لأن الدلالة الشعرية لا تختص بمعطيات الدلالة اللغوية العامة، بل تتمثل

في محصلة التداخل البنيوي لمجموعة الأبنية التعبيرية المتعالقة التي تنتج حدوث إمكانات كثيرة لتأويل المعنى[1].

وعليه تمتلك اللغة الشعرية عدة مؤهلات تؤهلها لخلق الدلالة التي يرددها الشاعر وهذه الدلالة هي التي تكون محملة بخلجاته النفسية التي يراد إيصالها للقارئ عبر عديد من الأساليب التي تجعل القارئ في دوامة التفكير يناضل من أجل الفهم.

ولأن اللغة الشعرية تختلف في ارتباطها بالزمن في وصفها لحقائق وحوادث الكون، فهي ذات إيقاع مشدود ومتوتر نتيجة التعلق والالتحام مع حيثيات الزمن، فالزمن بتنوعه وحركته المضطربة تخلق مدى من العصف النفسي الذي يعود لاحقا إلى تنوع الأساليب التعبيرية[2].

وعليه فالزمن من عناصر الشعرية، فتغيره واضطرابه يخلق دلالات نفسية عميقة تؤدي بالشاعر إلى التنوع، في الأساليب التعبيرية خالقا بذلك جماليات شعرية خاصة بطابع الزمن.

إن الشعرية المرتبطة بالإشاريات الزمنية في قصيدة " **الموسم العمياء**" تتحقق أساسا – كما رأينا في الجدول– من المبهمات الزمنية وخاصة المبهمات الحيادية والتي تكون صعبة التحديد بما يلفها من غموض كونها تتحدد من السياق النصي كونها غامضة المرجعية مما يربط القارئ ويجعله دائم التساؤل والاستفسار.

1– إسحاق الخنجري: "الزمن ونية النص الشعري"، مجلة نزوى، العدد 96، قبل سنتين، الموقع https://www.mirwa.com، تاريخ الاطلاع: 22 ماي 2021 الساعة الواحدة زوالا.

2– المرجع نفسه.

1- شعرية المبهمات الحيادية:

1-1 الليل: يقول:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة[1].

نلاحظ من خلال السطر الشعري السابق أن الشاعر ابتدأ قصيدته بلفظة " **الليل**" والذي يخبرنا من خلاله أن أحداث القصيدة قد وقعت ليلا لكننا لا نعلم أي ليل بالذات، وقد دل على ذلك لفظة مرة أخرى وبالتالي فإن ظاهرة الليل دائمة التكرار على المدينة، فبذلك يجرع الليل هنا من كونه مكون زمني إلى رمز يحمل الكثير من المعاني فهو ليل مجهول الزمن لا يمكن ضبطه فقد حدد فقط أنه ليل فجعل القارئ يتساءل أي ليل هذا؟ لكنه ليس القارئ فقط من يتساءل بل حتى الشاعر لا يوقن أي ليل فنجده يتساءل:

من أي غاب جاء هذا الليل من أي الكهوف

من أي وجر للذئاب

من أي عش في المقابل دف أسفع كالغراب[2].

حتى أننا نلحظ استعمال الشاعر للفظة " **جاء**" فهي للأمر الصعب الذي ليس بيسير كما تحمل السمة الطبيعية " **الليل**" طابعها الاكتئابي فهو الشيء الذي يتفقد داخل حرارة الحياة مع انطفاء أي شعاع يمكن أن يتز هذا الزحف السوداني على المساحة الضوئية، إن من شأن الحضور في نص معين أن يدفع بكل الأشياء التي تحيط به، مهما كانت دلالتها إلى السقوط في عوالم سلبية ودرامية التي يكون لها أثر في تلوين النص بحركة شعرية تبعث على السأم والملل[3].

1- بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص 144.

2- المرجع نفسه، ص 144.

3- نهيان هواوي: سيميائية النص الشعري قراءة في تجربة نازك الملائكة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2015، جامعة تلمسان، ص 54.

نعود إلى السطر الذي ابتدأ به الشاعر قصيدته نلاحظ أن الشاعر حدد الإطار الزمكاني الذي تدور فيه الأحداث وهو الليل المبهم والمدينة، إن هذا الليل يطبق بقوة وبشدة وبكل ما تحمله كلمة (**يطبق**) من شدة وخنقة، أما المدينة فشرب هذا الليل بكل سلاسة وسهولة، إن هذه المفارقة يكون سرها في كلمة **مرة أخرى،** فقد اعتادت المدينة على مثل هذا الليل وإطباقه.

إن هذا الغموض الذي يعتري الليل وهو الإطار الزمني العام والرئيسي، فالقصيدة يكون أيضا مع سائر المبهمات الأخرى كونها تخرج من إطارها الزمني لتصبح رموزا.

يقول: **والليل زاد لها عماها**[1].

أي؛ أن الليل دليل انطفاء، دليل سوداوية، عمى، فقدان، كآبة... فهو دليل غامض ليل غير معروف سوى أنه ليل حزين تمتصه المدينة، حيث لا خيار لها سوى امتصاصه وشربه، فهو ليل مكرر متعودة هي عليه.

يقول: **لو يقطعون الليل بحثا**[2].

فالليل دائما يرمز للشقاء ويدل على الظلامية، إذ يجمع في داخله كل الإيحاءات السوداوية المشؤومة التي تثير الحس الاكتئابي داخل النصوص، كما يدل أيضا على السكون المطبق:

يقول: **الباب أوصد**

ذاك ليل مر

فانتظري سواه [3].

1- بدر شاكر السياب: مرجع سابق، ص 144.

2- المرجع نفسه، ص 160.

3- المرجع نفسه، ص 168.

لقد ابتدأ واستفتح الشاعر قصيدته بالحديث عن الليل وختمها به، ودائما يصر على تكرار ظاهرة الليل، فالأول استعمال "**مرة أخرى**" وفي النهاية **فانتظري سواه** فبدأها بالظلام وختمها كذلك، وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على الظلام البهيم الذي تعيش فيه المدينة مدينة المومس العمياء (**العراق**).

إننا نلمس شعرية في كامل أرجاء النص، فهو يجعل من القصيدة لوحة حزينة، فبمجرد قراءة السطر الأول نحس بشيء من الكآبة والرتابة التي تخيم على المدينة، فالليل كان باعثا للآلام والهموم والأحزان من خلال ما يضفيه من طابع حزين على المدينة.

وخلاصة القول أن «مفهوم الليل عند الشاعر العربي المعاصر يتجاوز كونه ظاهرة طبيعية ليشمل دلالات أخرى تتعلق بالاستعمار وبالأوضاع السياسية للبلدان العربية، وبعضها الآخر يتمحور حول الخوف من المجهول والحزن والأسى والكآبة والقلق والحيرة، كما يشكل هاجسا عند الشعراء، فالكل يروم الكشف عما في جعبته متخذا من الليل رمزا شعريا، وتظل القصيدة تتضمن سر هذا اليل الذي يأبى أن يبوح به إلا لمن هو أجدر على قراءتها وسبر أغوارها»[1].

وعليه فالليل مجهول غير معلوم سوى أنه ليل يحمل عدة دلالات ولا يمكن فهمها إلا من طرف القارئ المتضمن والمفكر.

1-2 النهار: إن النهار رمز الحركة والضوضاء والنشاط دليل إشراق وحياة وأمل وبدأ جيد لكن في قصيدتنا يحمل دلالات سوداوية دليل عتمه وانكسار.

يقول: **عمياء كالخفاش في وضح النهار**

والليل زاد لها عماها .[2]

1- جميلة سيش: تجليات الليل في الشعر العربي المعاصر، مجلة مقاربات، ع04، الموقع: https://osjp-cerrist.dz تاريخ الاطلاع 21 ماي 2021، الساعة 10:00.

2- بدر شاكر السياب، ص 144.

إذن فكل الدلالات الإيجابية للنهار تتلاشى، وتتحول لعلامة ركون وسكون وحزن وكآبة فالنهار ترتبط ارتباطا شديدا بالليل كأنه أراد أن يقول أن الليل ونهار على حد سواء ولا يوجد سوى العمى، كما أنه يحمل بعدا دلاليا متأزما مرتبط بالعمى فلا نهار يأتي ولا شمس تشرق.

فقد رسم السياب صورة في ذهن المتلقي جعلته يستحضر النهار وضجيجه والحركة والعمل الذي فيه ويستبد له بنهار ساكن داكن نهار غابت فيه الشمس ولم نسطع نهار أعمى، كل هذه الصور جعلت القارئ يتساءل **كيف كل ذلك؟ كيف يحصل؟** إن هذا التساؤل يخلق صورة جمالية في النص باعتبار أن الألفاظ هي الصوغ اللساني المخصوص الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني تمثيلا جيدا ومبتكرا بما يجعلها صورة مرتبة ومعتبرة.

يقول: **مر النهار ولم تغنه وليس هن عون سواها**

لو يقطعون الليل بحثا والنهار على سواها [1].

نلاحظ في الأسطر السابقة أن النهار مركز للشقاء، كما أنه ارتبط في كثير من الأحيان ليدل مع الليل على ظلام دائم وشقاء طويل...

3-3 الصباح:

يرمز الصباح عادة إلى كل ما هو جديد فهو يبعث فينا الأمل وبحلوله تزول آلام الليل وأحزانه فهو رمز الإشراق، لكن في قصديتنا قد تحول الصباح بكل ما يحمله من معنى إيجابي إلى معنى آخر مضاد له تماما فهو صباح مشؤوم، حزين صباح أعمى مليء بالهموم والغمغمات صباح لا يختلف عن الليل والنهار:

يقول: **أبوابهن على الصباح فلا تجاهر بالخطايا**

وتظل تنتظر الصباح وساعديه مع الصباح

1- المرجع نفسه، ص 151-160.

أي صباح من الظلام تعيش فيه بلا نهار

كالدرب تذرعه القوافل والكلام إلى الصباح [1].

إن الصبا هاهنا هو صباح خارج عن المألوف وعن دلالة الزمن الطبيعي، فهو صباح كئيب صباح فاسق صباح مليء بالخطايا يمتاز بالقلق والانتظار حتى الشاعر نفسه يتساءل: **أين الصباح**؟؟ من هذا الظلام الذي يعيشون.

إن ذنوبهم جعلت من الصباح المشرق، الصباح، الأمل، صباحا معتما سوداوي مشؤوم.

وعليه فقد كسر الشاعر معنى الصباح المعجمي الذي يدل على الإشراق والجلاد إلى الطعن المظلم والبهيم فبذلك كسر أفق توقع القارئ « **تقوم الصورة الشعرية بنقل اللغة من صفتها الاجتماعية والطبيعية المتداولة إلى لغة أخرى مرتكزة إلى العلاقة بين الأشياء المرئية واللامرئية والحسية واللاحسية، وهنا محور الفرق بين الشاعر والآخر، في كيفية معالجة المشاهد الحياتية برؤية قائمة على تفجير المدلول، وذلك من خلال إيجاد صور مختلفة للمعنى، خارج السياق المتعارف عليه خاصة في الزمن المعاصر وتحديدا لدى شعراء الحداثة فإنهم يذهبون بالنص إلى رموز مفتوحة لا حدود لها معتمدين على كثافة التصوير والتخييل، فيصبح النص مركزا لاكتشاف مرايا الواقع وظواهره**»[2].

وعليه فلكل شاعر طريقته في التعبير عن صورته الشعرية التي يريد إيصالها للقارئ فهو يعالج المشاهد الواقعية بطريقة مختلفة ليجذب انتباه القارئ ويفجر قصدية في صور غير متوقعة، مما يجعل القارئ في تخيل مستمر للأحداث وتصبح القصيدة لا متناهية القراءات، وبذلك تزيد شعريتها وجماليتها كما فعل السياب مع الصباح بتحميله دلالات خارج نطاقه وخارج معناه المعجمي بمعنى يقصده.

1- المرجع نفسه، ص 154-156.

2- إسحاق الخنجري، مرجع سابق Https://www.muzwa.com ، 22 ماي 2021، الساعة 08:00.

3-4 المساء:

إن المساء يوحي للقارئ بدلالات متعددة، إذ يوحي بالظلام والوحدة والانعزال، فالمساء وقت التفكير والتأمل، فالإنسان يكون فيه وحيد يتأمل ويتفكر في حياته بعيدا عن صخب النهار، وكذا يوحي بالنهاية وخاصة العمل.

يقول: لأب يعود بما استطاع من الهدايا في المساء

لأب يقبل وجه طفلته الندي أو الجبين

أو ساعدين كفرختين من الحمائم في النقاء

قصي عليها كيف مات وقد تضرج بالدماء

هو والسنابل والمساء

يا ليت حمالا تزوجها يعود مع المساء

مروا عليها في المساء وفي العشية ينسحبون

ما بين ليلك والنهار وليس ثم سوى الوجود

سوى الظلام ووطء أجساد الزبائن والنقود [1].

إن لفظة المساء هنا محملة بعديد من الدلالات المختلفة، فأول استعمال لها استعمل زمن المساء لدليل على الفرح والحب والاحتفال والبراءة مبينا الحب بين الأب وابنته، وقد تعمد الشاعر استعمال لفظة (**النقاد**) ليدل على الحال التي آلت إليه هذه الفتاة البريئة في غير ذلك المساء بعد وفاة أبيها بين السنابل.

1- بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص 146-167.

فقد بدأ الشاعر استعمال لفظة المساء بتدرج رهيب رابطا بين الأحداث ترتيب زمنيا فابتدأها بزمن البراءة ثم موت أبيها، ثم تمنى لو أنها تزوجت ولو بحمال لكان أهون مما هي عليه الآن، ففي المساء يتوافد الزبائن على المومس في المبغى.

المساء أيضا ظلام، وهذا ما أخبرنا به الشاعر فكل الأزمنة التي تعيشها المدينة ظلام وحزن، فالشاعر بقوله " **ما بين ليلك والنهار**" إن زمن العبارة يقصد به المساء حين يتوافد الزبائن فيصبح المساء بذلك زمن مسود بالخطايا والآثام.

فالمساء في دلالته أنه ساكن لكن مساء المومس مساء مكتظ بالزبائن مساء مسود وحزين ومظلم، فالمساء يحمل دلالة الحزن لأنه وقت اغتيال والدها، فمنذ ذلك الوقت والمساء حزين ولكننا لا نعلم أي مساء حدث كل هذا ذات مساء، فالزمن هنا زمن مجهول وغامض ربما مروا بما يزال في الاستمرار لأن الزمن دائم التكرار وذلك من خلال الإطار العام الزمني للقصيدة، وهو الليل ولفظة مرة أخرى وكذا تنتظري سواه.

إن فهم القارئ لهذه الدلالات ما هو إلا استجابة وهي: « **التعبير عن وجود اتصال بين الأشياء ومعيار أول لفهم ظلال المعنى وخلق صور عديدة للتحاور الذي يقوم على إدراك صور التغيير الحسية والمتخيلة، فأول عملية للمتلقي عند استقبال النص هي الاستمتاع بالصور المحسوسة اعتماد على مرجعيته الواقعية في تحسس الأشياء من حوله، ثم تأتي العملية الأخرى المتمثلة في ترجمة الصور الرؤيوية اللامرئية التي تحتاج إلى فك العلائق المتشابكة بين عناصر النص لفهم المعنى الخفي للصورة باعتبار أن اللغة الإنسانية شبكة من العلامات الدالة وامتلاك المعنى، وهي العلم بالعلامة**»[1].

وعليه فالمساء يخرج من إطاره الزمني ليتحول لعلامة حزن وأسى وشقاء والقارئ بثقافته سيدرك ذلك ويفك شيفرة هذه العلامة ليرصد المعنى الحقيقي المقصود.

1- إسحاق الجخري: المرجع السابق: مجلة نزوة، تاريخ الاطلاع: 22 ماي 2021، الساعة 15:00.

3-5 الربيع:

كما هو معهود يدل الربيع على الخضورة والنبت والفرحة فهو أجمل فصول السنة يقول بهاء الدين الإربلي في وصفه: «إن الربيع حياة النفوس، وبشر الزمن العبوس، وواسطة عقد الدهر وغرة جبهة العصر، وطبع الحياة ورونق العهد، فيه تأخذ الأرض بهجة زينتها وزخارفها، ومتى رقصت غصونه غنى لها الحمام...» [1].

إذن فالربيع دليل الحياة والازدهار والألوان الزاهية والفراشات وزقزقة العصافير.

لكن ربيع المومس ربيع جاف مقفر صحراوي لدرجة القحط لا خير فيه.

يقول: وأتى الربيع فما تفتحت الزهور

ولا تنفست السنابل فيه

ليس سوى الصخور

ربيع قفزتك الجديبة [2].

إذن لقد اختلفت دلالات زمن مجيء الربيع فصور الشاعر الربيع أنه مقفر وجدب لا زهور ولا سنابل لا شيء فيه سوى الصخور سوى القسوة سوى الألوان الباهتة السوداوية، سوى الظلام، إن هذا الخروج عن المألوف وكسر العادة دليل شؤم ولعنة حلت على هذا الفصل، ليبعث القارئ على التخيل واختار الربيع قصدا لأنه أزهى فصول السنة ليوصل مدى حزن وشقاء المومس في الحياة.

إذن فإن وظيفة الشعر: «هي تحويل العالم إلى كلمات، فالشعر تمتلك الواقع، إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنا»[3].

1- بهاء الدين المنشئ الإربلي، التذكرة الفخرية، دار البشائر، ط01، 1425هـ-2004م، ص 80.

2- بدر شاكر السياب: مرجع سابق، ص 166-167.

3- إسحاق الخجري: مرجع سابق، تاريخ الاطلاع 22 ماي 2021 على الساعة 16:00.

وعليه فإن السياق بنظمه قصيدة " **المومس العمياء** " والتي تمتلك الواقع الصحيح في طياتها، إلا أنها فصلت القارئ عن الحقيقة من خلال تحويلها لدلالة الربيع المعجمية وجعله رمزا للحزن لأنها تمتلك حق هذا التحويل.

2- شعرية المبهمات الزمنية من قبيل (تزامنية قبلية – بعدية)

2-1 المبهمات التزامنية:

سنتطرق لتحليل عنصر واحد إشاري يخدم هذا النمط وسنحاول تحليله لنرى كيف يخدم جمالية النص، وهذا العنصر هو **الآن**.

يقول: مروا عليها في المساء وفي العشية

ينسجون حلما لها هي والمنون

عصبات مهجتها سداه وكل عوق في العيون

والآن عادوا ينقضون .[1]

إن المتأمل في لفظة الآن في اللحظة الأولى يدرك بأنها تدل على الحاضر، لكن إن دقق النظر فسيجدها تدل على الماضي، لأن الشاعر يسرد لنا قصة سليمة، وهذا التوظيف لم يأتي عبثا بل كان مقصود «فإيراد الماضي بصورة الحال إذا كان الأمر هائلا لتصويره للمخاطب وهي الحال المحيكة والتي وقعت قبل النطق بها، والعبرة من ذلك إنما تكون لمقارنة الحال وقت تحقق معناها حين وقوعها ووجودها لزمن العامل والذي تحقق معناه، وليس في الزمن المتكلم، والتعبير بالزمن الماضي عن زمن الحال في (الحال المحكية) يدل على أن الأمر متحقق لا ريب فيه»[2].

1- بدر شاكر السياب: مرجع سابق، ص 156.

2- عذراء ضارب ضبع العزاوي، الدلالة الزمنية للفعل الماضي عند الرضي في شرحه على الكافية، جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ص 12.

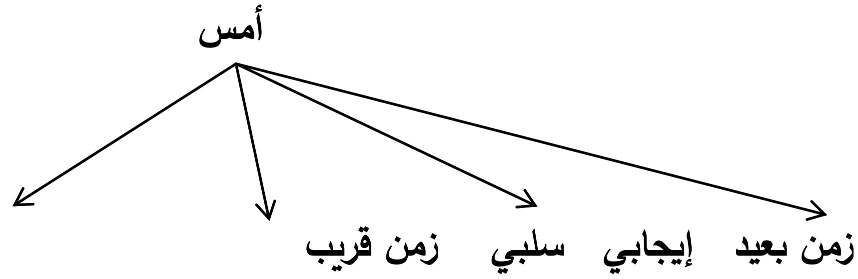
وعليه فإن الماضي الذي استحضر بصورة الحال القصد منه فعل التصوير ومقارنة حالا بحال أي قبل وبعد وهكذا جعل السياب عزوف الزبائن صورة بعد العمى وإقبالهم عليها صورة قبل فقدان بصرها.

ويمكن القول أن هذا الزمن يساعدنا في استحضار الصورة كأنها تقع أمامنا فيعزز بذلك صورته الشعرية **التي** يريد للقارئ اكتشافهما كما لخصت لفظة الآن كل ما سبق من تلفظ قبلها كأنه استدراك بها شعره فبالرغم مما قدمته المومس بمجرد أنها فقدت بصرها تخلى عنها الزبائن، وكأن اسلوبه يحمل مسحة من اللوم والعتاب والشفقة.

إذن فقد أفرغ السياب معنى لفظة "الآن" وحملها معنى آخر وهو تضحيات المومس، وكل ما قدمته من خطايا من أجل إسعاد زبائنها وفي الأخر تركوها لأنها عمياء.

2-2 المبهمات الزمنية القبلية:

أ- الأمس: إن دلالة الأمس لا تختلف عن دلالة باقي المبهمات الزمنية في قصيدتنا، فالأمس كوقت ماضي قد يحتمل عدة دلالات إيحائية فيمكن أن يكون:



الأمس كزمن في قصيدة المومس العمياء يحمل في طياته ذكريات حزينة كبيئة هو أيضا أمس مظلم مسود شديد الكحلة.

يقول: بالأمس، إذ كانت بصيرة

كان الزبائن بالمئات، ولم يكونوا يقنعون

أواه من جنس الرجال فأمس عاش بها الجنود

بالأمس كنت إذا حسبت فعمرها في تحسبين

وغدا وأمس وألف أمس كأنما مسح الزمان

حدود مالك فيه من ماض وآت [1].

إن الأبيات السابقة توضح لنا مدى الشقاء والبؤس الذي تعاني منه المومس، فالشاعر يستنكر الأحداث الماضية عندما كانت مبصرة مستحضرا عاطفة الشفقة والسخرية، ثم دافع عنها بأنها ليس لها يد في ما هي عليه فقد عاث بها الجنود لأنها كانت بلا حماية ولا مأوى، فأصبحت تعيش في الأمس كأنها سجينة (**الأمس)** فلا ماضي لها ولا حاضر إذن، فالأمس خرج عن إطار زمنه المعتاد، فلما يقول **ماض** أليس الأمس ماضي؟ بل الأمس هنا استعمل كرمز للشقاء والحرمان والتعاسة وعليه فقد خرجت لفظة أمس عن قيمتها الزمنية التي قيمت أخرى حسية، وهنا تبرز الجمالية، كما أن الزمن في لفظة أمس زمن مبهم غير معلوم ومحدد غير أنه أمس.

1- بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص 161-167.

2-3 المبهمات الزمنية البعدية:

أ- **الغد:** إن دلالة لفظة " **الغد**" تنم على التفاؤل وحب التغيير وحب الجديد والتحديد وتحاور العقبات وإتيان الفرح، وكذلك دليل للإشراق وتجاوز الأحزان والأجواء الكئيبة، لكن في قصيدتنا نجد غير ذلك:

يقول: وغدا وأمس وألف أمس

كأنما مسح الزمان حدود مالك من ماض وآت .[1]

لقد استعمل الشاعر لفظة "**غدا**" والدالة على المستقبل باحتشام كبير، لأن الشاعر يريد إيصال فكرة تكمن في أن غد المومس لا جديد ولا أمل، تفاءل فيه فهي في حالة متأزمة وتنم ندرة استعمال هذا الزمن لأنها لا حيلة لها ولا مستقبل كذلك فعماها لا يسمح لها أن تدرك الزمن وتتكاثف مع العمى الخطايا التي هي بصدد فعلها، فأصبحت كالميت، فغد المومس غد مظلم وميؤوس منه، ولن يأتي أصلا.

فأمسها عدم وغدها عدم وحاضرها مظلم ويمكن القول أن: «الشعر كان وما يزال فضاء راصدا لتمزقات الإنسان وخيباته، تطلعاته وآماله، لتصبح القصيدة بنية مشظاة تماثل حالة انشطار وتشرذم الذات المعاصرة وانسحاقها باضطراباتها وقلقها، فيحاول المتلقي جمع شتات الذات المشظاة وينطلق من الركام النصي المفتت ليسيد المعنى والدلالة، هذا هو حال متلقي النص الشعري»[2].

وعليه فإن الشعر مقبرة هموم الشعراء، فهم لا يجدون بديل للفضفضة من غيره فيحملونه طاقات تعبيرية كبيرة كما يحلقون رموزا خاصة بهم تحمل دلالات غير دلالاتها الحقيقية، وما على القارئ إلا اكتشاف معانيها وسبر أغوارها ليقتنص المعنى المقصود من طرف الشاعر.

1- بدر شاكر السياب، المرجع السابق، ص 167.

2- سهام أبو العمرين: "دلالة الرمز في ديوان ما قاله الغريب" للشاعر ناصر عطا الله، مجلة الهدف، د.ع، الاثنين 08 يوليو 2019، الموقع: https://ladfnens.ps، تاريخ الاطلاع 20 ماي 2021 على الساعة 10 صباحا.

المطلب الثالث: شعرية فكرة الزمن في قصيدة المومس العمياء

إن النص الشعري بالذات من بين الفنون القولية هو نص مراوغ يحلق بجناحين ليستطيع أن يقبض بالفكرة متلبسة بالفن فإن أمثل أحد أجنحته لم يخلق النص في سماوات الإبداع طويلا، نعم هي علاقة متينة لابد منها لجسد النص الشعري ليستمر ضاربا بأجنحته في مجازات الخلود[1].

وعليه فإن الفكرة التي تخطر في بال الشاعر تكون فكرة عادية لكنه يتصدى لها بفن القول فيبلورها في نص شعري، وهذا التبلور يستند إلى مدى مهارة الشاعر في تشكيل النص ومدى إبداعيته لها نجد نصوص ضاربة وحية رغم قدمها ونصوص لم يكتب لها عيشا طويلا.

إن عملية الفهم الجمالي للنص الشعري تفرض فهما جوهريا وليس فهما للقشور الخارجية للنص، فكلما كانت المساحة الباطنية أكثر تنظيما أصبح تأثير المنتج الأدبي على المتلقي أكثر، وذلك لا يتأتى إلا بتسخير المبدع لكل طاقاته الإبداعية لخلق كائن شعري متحرر من ثلاجة الأفكار [2].

إذن فإن الفهم الذي يضطلع به القارئ والمتلقي يحتاج إلى الغوص في أعمال النص لفهم المقصود منه ولا يكتف فقط بالقشور والقراءة السطحية الساذجة وإنما وجب عليه تحرير أفكاره وذهنه للوصول إلى المقصود.

وعليه فإن المقولة القائلة "**الفكرة لا تموت**" صحيحة لأبعد حد، فالشاعر يجب عليه تربية فكرته وتوريتها حتى تنضج وله أن يقطفها حال نضوجها فقط، لن تكون الفكرة قادرة على الوصول إلى ذهن المتلقي، وهي لم تبلغ تمامها، فالقصيدة اليوم تحتاج إلى اشتغال ثقافي وإنساني وإسقاط تاريخي على الواقع وإعادة استحضار الرموز الدينية والأسطورية والثقافية

1- خميس السلطي: "الفكرة في النص الشعري، وردة أم حجر؟"، مجلة الوطن، ع01، 29 يوليو 2018. http://alwatan.com تاريخ الاطلاع 22 ماي 2021 على الساعة 17:00.

2- المرجع نفسه.

والتاريخية وإعادة خلق هذه الرموز مع ما يناسب العصر الحديث وهذا غير ممكن إلا برؤية روية من الشاعر باتجاهات غير خارقة في المجاز وغير طاغية على الواقع وإنما سابحة حق أقصى الشعرية(1).

إذن فإن الفكرة ابنة الشاعر فهو يهتم بها حتى تكبر وتنحو لكي تتجلى في سائر أنحاء النص وتتعزز هذه الفكرة بعدة تقنيات مثل: الرموز، الأساطير وغير ذلك... وما على القارئ إلا إسقاط هاته الرموز على العصر الحديث وما تؤول به كل يصل إلى مرام الشاعر.

كما أن الإطار الزمني المبهم والذي تدور فيه الأحداث وهو " **الليل**" وهو خاص بالبغايا والعابرون الذين يفرغون إلى المبغى حال إطباق هذا البهيم –**الليل**– يخدم الفكرة التي أراد لها الشاعر أن تكون فيقول:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة مثل أغنيه– حزينة

وتفتحت كأزهار الدفلى مصابيح الطريق (2).

إذن فإن الزمن يساعد على إيصال مرامه للقارئ، فإن عنصر الليل عنصر زمني تحدث في إطار الأحداث الخاصة بالمومس.

ولا يخفانا أن الفكرة هي بنت التجربة والتجربة فقط وهي نبيذها المعتق، وأي تدفق من سوى هذا النبيع لاشك يخطئ مرماه ولا يدخل القلوب المتلهفة لما بين الأسطر، وكل نص يصعب ما لم أقل يستحيل معه تصور تحريره دونما فكرة سابقة تخطر بالبال على شكل مثيرا

1– المرجع نفسه.

2– المرجع، ص 144.

إما نفسي أو خارجي تناقصية أو تزايدية منحنى شعريته وهي ارتقاء منازل تقل تلك الأفكار بمصداقية أكثر وحسن رؤيوي ووعي متوجع(1).

وعليه فالشاعر لا يبدع من عدم وإن حتى كان من العدم فلن يصيب الأفكار والصور كما يصيب أحداثا عايشها وممليه فالقصيدة مادتها الخام فكرة تخطر بباله ثم يأتيه الخاص ليخرج لنا قصيدة مكتملة الأطراف.

كما نلاحظ أن الشاعر لم يحدد الزمن الكامن في القصيدة ويدخل هذا في الفكرة المراد إيصالها فعدم التحديد يحول القصيدة لكي تعيش طويلا فلا ترتبط بزمن معين فتحيا ويخلق في زمن الخلود.

فالبمهمات الزمنية من قبيل (**الليل، المساء، الصباح، النهار...**) تتكرر دائما في كل الأيام، الشعور، الأعوام، كما أن قصة المومس العمياء ممكنة الحدوث في أي وقت، وهذا ما نشهده في عصرها الحالي وما أكثر سليمة في عالمنا.

ففكرة الزمن المجهول تفتح باب الغموض الذي يتشظى بالأسرار التي تتناسل وتنبجس بشكل لانهائي، فتحدث من جراء ذلك دهشة الغرابة والذهول وتترئ الصور منبعثة كالسحر من التراكيب اللغوية والألفاظ المفارقة(2).

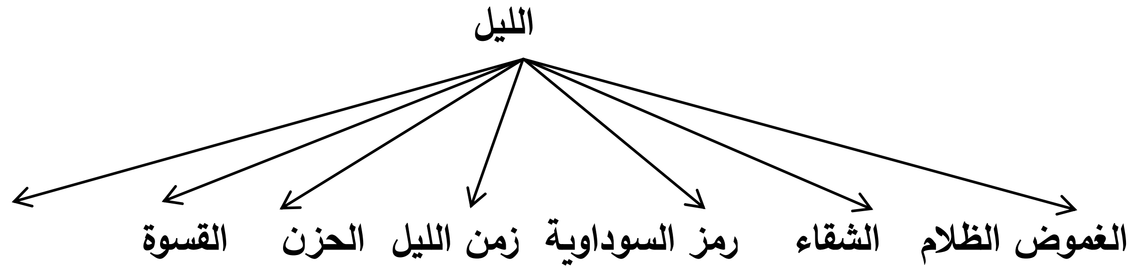
وعليه فزمن المجهول يضفي الغموض على سائر القصيدة ويصيب القارئ بدهشة وغرابة مما يزيد في شعرية القصيدة وبالتالي شعرية الفكرة.

كما أن الشاعر استعمل في قصيدته الزمن من قبل (**الليل، النهار..)** ، وهذه السمات الطبيعية تساعده في سرد حياة المومس ووصف حال المدينة بدقة متناهية كما تضفى شعرية على فكرته.

1- أحمد الشيخاوي: "شعرية الفكرة"، السوسة، ع01، 22-12-2014، ص 01.

2- سعدون محمد: الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب، قسم الأدب العربية، 2009، جامعة بسكرة، ص 63.

ولا يخفانا أن الشاعر حول الزمن لرموز ابتكارية فهي تحمل دلالة زمنية بالإضافة إلى دلالة رمزية مقصودة مثل:



وعليه فيمكننا اعتبار الليل معادل موضوعي لكل تلك الصفات التي يتصف بها، وهذا كله لكي تتجلى فكرة القصيدة أمام القارئ.

وعليه «فالإمساك بشاعرية النص والفكرة بالتوازي هو نتاج القراءات وإعادة القراءة الثقافية والأدبية والفلسفية وهو خلاصة مخزون الشاعر التي تنعكس على نتاجه والذي يترك الأثر البالغ على القصيدة واتجاهاتها»(1).

فيمكننا القول بأن شعرية الفكرة الخاصة بزمن أو أي مستوى آخر لا تتأتى إلا بكثرة القراءات للنص بمختلف المناهج فكل منهج يكشف عن وجه من وجوه شعرية النص وهذا العمل منوط بالقارئ والباحث المهتم به.

نستنتج من خلال ما تقدم ما يلي:

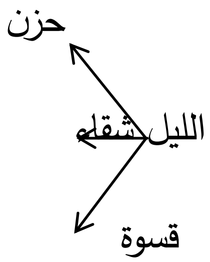
- لقد وظف الشاعر عدة مبهمات زمنية (**تزامنية، قبلية، بعدية)** لكن تفوقت في قصيدته المبهمات الحيادية.
- تتحدد الإشاريات الزمنية تحديدا من الزمن التلفظي لكن الحيادية من السياق النصي.
- لقد عبرت الإشارية الزمانية عموما بالتعبير عن شدة معاناة المومس العمياء وعن ماضيها المعدم وحاضرها ومستقبلها المشؤوم.

1- خميس السلطي، المرجع السابق، تاريخ الاطلاع: 22 ماي 2021، على الساعة 10:00.

-إن الزمن المهيمن في القصيدة هو الزمن "**الحاضر**" فلقد ألغى الشاعر ماضيها ومستقبلها، ولقد أكد ذلك بقوله: «كأنما مسح الزمان مالك من ماض وآت».

-لقد استعمل الشاعر عدة مبهمات من قبيل: **الليل، النهار، المساء...** والتي أضفت غموضا على القصيدة.

-لقد قام الشاعر بتفريغ المبهمات الزمنية من حمولتها الدلالية المعروفة وألبسها محمولة يختلف تماما على دلالتها فجعلها بذلك معادلا موضوعيا ورموز ابتكارية تدل على حال المومس مثل:



-إن توظيف الشاعر للمبهمات الزمنية لم يكن عبثيا، فقد أضفوا لمسة جمالية على القصيدة.

-إن غموض الإطار الزمني الذي حدده الشاعر "**الليل**" جعل كل المبهمات الزمنية –مهما كان نوعها– غامضة أيضا.

-لقد لعبت الإشاريات الزمنية دورا حاسما في فهم الخطاب الشعري في القصيدة، وذلك من خلال تصويرها لمدى معاناة وسوداوية الحزن التي تتعايش معها المومس.

-إن نصوص ما بعد الحداثة تجعل القارئ نبه وفطن، كما أنها تستهدف نخبة القراء المثقفين، فعلى القارئ فك شفرات النص للوصول إلى قصدية الشارع.

المبحث الثالث: الإشارايات المكانية

المطلب الأول: مفهوم الإشاريات المكانية

تعد الإشاريات المكانية إحدى أهم الإشاريات التي وظفها "بدر شاكر السياب" في قصيدته المومس العمياء، وهي من بين العناصر اللغوية التي يقتضي الإلمام بمعناها معرفة سياق التلفظ، فلا مكان للتلفظ دون أن يتم تحديد إطاره الزماني والمكاني الذي تمت فيه عملية التلفظ، وقياسا على ذلك: «يتأسس المكان في تلك النقطة من الفضاء الذي يتواجد فيه المتكلم أثناء الحديث (لحظة التلفظ)» [1].

ويكمن دور الإشاريات المكانية في الإحالة على مرجع مكاني، فهي: «عناصر إشارية إلى أماكن يعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم وقت التكلم، أو على مكان آخر معروف للمخاطب أو السامع»[2].

كما أن أكثر الإشاريات المكانية وضوحا هي كلمات الإشارة، وسائر ظروف المكان فهي عناصر إشارية يتحدد معناها بمعرفة موقع المتكلم واتجاهه، كما أن تحديد مرجع العنصر المكاني يستند على تداولية الخطاب.

المطلب الثاني: أنواع الإشاريات المكانية

1- الإشاريات المكانية الظرفية:

تتوزع المبهمات المكانية إلى قسمين: أسماء الإشارة كمبهمات حقيقية مصاحبة لإشارات المتحدثة (هذا، هذه، هؤلاء...) والظروف التي تتنوع إلى أنظمة صغيرة متقابلة من قلب هنا/ هناك، يسار/ يمين، خلف/ أمام[3].

1- طهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، ط01، تيزي وز، 2012، ص 124.

2- محمود أحمد نحلة، مرجع سابق، ص 21.

3- ذهبية حمو الحاج: المرجع السابق، ص 155-156.

فظرف المكان هو اسم للدلالة على مكان وقوع الفعل، ومن أمثلة ذلك في قصيدة المومس العمياء ما يلي:

من أي غاب جاء هذا الليل[1].

في البيت عنصر إشاري يتمثل في اسم الإشارة (هذا) وهو إشارة إلى الجهل والتخلف والظلم الذي غرقت فيه المدينة، ومن هنا: «لا يمكننا تحديد وضعية الأشياء ما دام الكلام يتخذ ويحتمل أدبية معينة، فالحديث كان يدور حول أشياء مجردة لا يمكن تحديد وضعيتها، وهي مجسدة في الواقع، ولا وجود للشخصيات الخطابية، حتى تموقعها في وضعية تتضح فيها المبهمات الإشارية والظرفية بصفة جلية»[2].

ومعنى هذا أن اللغة ومعطياتها الشعرية لها دور كبير على المكان، وتتحقق الشعرية هنا من خلال تأويل وتخيل القارئ، ونظرته إلى المشهد الذي وضعه الشاعر من خلال كلامه محاولا استنطاق هذا المشهد لمعرفة مقاصده وما الذي يريد إيصاله، وهذا ما يفرض رؤية المتلقي وتبيان خلفيته الثقافية والنقدية.

أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح[3].

أما في هذا البيت، فنجد العنصر الإشاري يتمثل في (تحت) للإحالة إلى العنصر المكاني الذي تم فيه التلفظ، وتظهر لنا الإشاريات المكانية نوعية المكان، حيث «يمكن النظر إلى الإطار المكاني من خلال مظاهره الفيزيائية البحتة، تحديد المكان من حيث كونه مغلقا أو مفتوحا، عاما أو خاص، أو واسعا وضيقا... وكيف يتم التخاطب وجها لوجه، جنب لجنب والمسافة الفاصلة بينهما...» [4].

1- السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ص 144.

2- ذهبية حموة الحاج، مرجع سابق، ص 156.

3- المرجع السابق، ص 145.

4- المرجع السابق، ص 155، نقلا عن: C.K. orecchioni : les interactions verbales, P 68.

ومعنى هذا أن المكان ليس واحدا وغير ثابت، بل هو متنوع وما يساعدنا على تحديده هو الإشاريات.

1-2 مؤشرات المكان في قصيدة المومس:

وهي عبارة عن عناصر تشير إلى أماكن محددة، حيث تحدد الأماكن وتسميها، إذ أن: «ليس الكلام متعاملا فحسب مع عنصر المكان وإنما هو حبيس سياجه»(1).

ومعنى هذا أن الخطاب يكتمل بتحديد موقعه ومعرفة مرجعه المكاني.

وقد تم تحديد بعض الأماكن في قصيدة **المومس العمياء** وهي كالآتي:

اسم المكان	نسبة تواتره	اسم المكان	نسبة تواتره	اسم المكان	نسبة تواتره
المدينة	06	العراق	01	باب طيبة	01
القرارة	03	المدن البعيدة	01	الجدول	02
الطريق	02	زقاق	03	الغار	01
بابل	01	غاب	03	بئر	01
المقابر	07	اللحد	02	السهول	02
المتاجر	01	السور	06	الحقول	02
المقاهي	01	البال	02	الصحاري	02
حوانيت الخمور	01	خليج	01	الشواطئ	01
البيوت	01	الجحيم	05	السهوب	01
البيادر	01	المبغى	01	التل	03
القفار	01	البلاد	01	البحار	01
المنفى	01	قصر الأمير	01	المستنقعات	02
الكون	01	الفرات	01	الكهوف	01

1- عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ط02، تونس، 1996، ص 248.

الرصيف	01				

ونورد بعض الأمثلة وهي كالآتي:

وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق[1].

يظهر العنصر الإشاري هنا في كلمة **بابل**، فبابل هي قطر من الأرض، لكن اختلف في تحديد المكان، فقيل: العراق وما ولاه، وقيل: بالمغرب، وقيل: في إيران [2]، وروي عن قتادة: «أنها من نصيبين إلى رأس العين، وقيل: هي جبل دماوند»[3].

ومما سبق نستنتج أن الشاعر قد يذكر مكان وقوع الأحداث وتسميته، لكن القارئ يجيد صعوبة في تحديد ومعرفة المعنى، ولابد من الاستعانة بالسياق اللغوي والسياق المقامي، وتتحقق الشعرية من خلال دفع القارئ إلى البحث والتقصي إذا ما كان المرجع مبهما.

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة[4].

يحتوي البيت على عنصر يحيل إلى المكان، والمتمثل في لفظة **المدينة** ولكن الشاعر لم يسمي المدينة بل اكتفى بوصف ما يحدث فيها عن طريق بناء صورة من خلال ظلمة الليل التي تنذر بالكآبة والحزن، فهذه الصورة تشبه الخيال وصفها، حيث: «إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا ابعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل خيال ما للخيال من تحيز»[5].

أي أن الشاعر لم يحدد المكان لأغراض معينة يريد من خلالها التعبير عن مقاصد يريد إيصالها إلى المتلقي، فالمكان يحمل قيمته الشعرية: «حين يعيد الشاعر انتاج ما عرفه عن

1- المرجع السابق، ص 144.

2- القرطبي، الجامع لأحكام القرآن.

3- أبو حيان، المحيط،

4- المرجع السابق، ص 144.

5- باشلار غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط05، بيروت، 2000، ص 31.

المكان وما استوحاه منه، بل إن الشاعر هو من ينسج المكان شعريا من جديد، وبطريقة لا تعزله عن منظومة الفكر الذي يمنحه إياه التاريخ أو يمنحه هو للإنسان، وحين تلتقي حدود الواقع مع حدود الخيال»[1].

فالمكان الذي تحدث عنه الشاعر في البيت ليس خياليا بل هو واقعي بحت، وإنما القالب الذي وضعه فيه والوصف الذي أعطاه له أكسبه صفة الخيال، وأعطى للقارئ فرصة التخمين عن أي الأماكن يتحدث الشاعر.

لم يعد المكان مجرد خلفية مشهدية أو ديكور يملأ الفراغ، إنه يتجاوز الطرح ليصبح ذا بعد رمزي يعكس مفهوما جماليا فلسفيا داخل العمل الفني وأحد أهم العناصر الفاعلة في البنية النصية[2].

وتتحقق الشعرية من خلال ربط الشعر بالمكان، فالعلاقة بينهما عميقة ومتشعبة [3]، ومن خلال هذه العلاقة يحاول المتلقي فك عقدها وشيفراتها محاولا الوصول إلى نتائج يفهم منها ما يحاول الشاعر أن يبلغه إياه.

1- باحشوان سلمى بنت محمد: المكان في شعر طاهر زمخشري، (د.ط)، السعودية، 2008م، ص 21.

2- ينظر: أحمد درويش: في نقد الشعر "الكلمة والمهجر"، دار الشروق، ط01، مصر، 1996م، ص 60.

3- المرجع نفسه، ص 60.

نتائج الفصل:

1 تنوع الأمكنة التي تم رصدها في القصيدة لارتباطها الوثيق بالموقف الشعري، وشحنها بدلالات وإيحاءات مكثفة من خلال توظيف الرموز المكانية.

2 كان للإشاريات المكانية دور حاسم في كشف معاني الخطاب، فقد عمد الشاعر إلى توظيفها بنوعيها: المبهم والمختص، وأسهمت بشكل كبير في توجيه القارئ ووضعه في الصورة.

3 جاءت الإشاريات المكانية لتحديد موقع التلفظ بدقة أكبر، وتحديد أيضا الإطار الذي تمت فيه عملية التلفظ والذي بواسطتها اتضحت القصدية في سياق الخطاب الشعري.

4 إن توظيف المكان في أغلب أبيات القصيدة كان ضروريا كونه يكشف عن الحالة الوجدانية للشاعر والتحليل الدقيق للمكان يلقى مزيدا من الضوء على تنوع العوالم الشعرية الأدبية.

5 كان لشعرية الإشاريات المكانية دورا مهما في القصيدة، كما يعد إقحام القارئ في تحديد مرجعيتها دورا فعالا بين المرسل والمتلقي، فهذا الأخير تركت له مساحة التأويل والتفسير لما هو مبهم وغير مختص من الإشاريات المكانية، وهذا ما يشكل شعرية النص.

الفصل الثاني

نظرية الأفعال الكلامية

وتأثيرها في اللغة والشعرية

المبحث الأول: نظرية أفعال الكلام

المطلب الأول: النظرية: المفهوم والنشأة والمحتوى

تعتبر نظرية الأفعال الكلامية من أهم الأسس التي قامت عليها اللسانيات التداولية، وتكم أهميتها في كونها حاولت تجاوز النظرة التقليدية للكلام في جعله قاصرا على التواصل فقط، بجانبه التطبيقي وما يؤديه من أفعال فرطبت جانبه النطقي بالفعلي الإنجازي.

1- الفعل الكلامي:

إن مصطلح الفعل الكلامي من أهم المصطلحات التي تقوم عليها نظرية الأفعال الكلامية، حيث عرفه أوستين بقوله: «الفعل المؤسس من قبل متكلم يتمتع بصلاحيات معينة»[1].

وعليه فقد نسب أوستين الفعل الكلامي لأي هيئة متكلمة، وهذا الفعل له امتيازات عديدة يتميز بها.

وعرفه "مانقونو" (D. Maingueneau) بقوله: «والمقصود به الوحدة الصغرى التي بفضلها تحقق اللغة فعلا بعينه (أمر، طلب، تصريح، وعد....) غايته تغيير حال المخاطبين، إن المتلفظ المشارك (Coémonciateur) لا يمكنه تأويل هذا الفعل إلا إذا اعترف بالطابع القصدي لفعل المتلفظ»[2]. يرى مانقونو أن الفعل الكلامي: أصغر الوحدات اللغوية التي تنجز فعلا ويتحقق هذا الفعل بعدة أساليب منها الأمر والوعد... وربط الغاية من تحقيقه بحال المخاطب فهو من خلال توظيفه للفعل الكلامي يكون قاصدا إياه وفق سياق معين يرتجى به إحداث تعبير في المتلقي والذي يفهم مقصدية المتكلم من قوله.

1- محمود أحمد نحلة، مرجع سابق، ص 59.

2- المرجع نفسه، ص 59.

إذن فالفعل الكلامي ملفوظ من المتكلم إلى المخاطب وفق سياق معين يتحقق من خلال عدة أساليب يقصده المتكلم لإحداث تغيير، فالمخاطب والذي بدوره يقوم بإنجازه وفق شروط.

2- نظرية الفعل الكلامي:

تعد هذه النظرية من أهم النظريات في اللسانيات التداولية والتي أثرت الساحة اللسانية، إذ أنها تدرس الأفعال التي تعبر عن فعل ولا يحكم عليها بصدق أو كذب، وقد لا تصف شيئا من واقع العالم الخارجي، وليس من الضروري أن تعبر عن حقيقة واقعية فهي تهدف إلى إرساء قواعد نظرية للأفعال الكلامية من الأنماط المجردة أو الأصناف التي تمثل الأفعال المحسوسة والشخصية التي تنجز أثناء الكلام، فالمتكلم عندما يخبر عن شيء أو يصرح بشيء أو يأمر أو ينهي أو يلتمس أو يعد أو يشكر [1].

وعليه فإن هذه النظرية تركز على دراسة الأفعال التي تعبر عن أفعال لا نستطيع الحكم عليها بصدق أو كذب، والتي تؤدي أفعالا إنجازية عند الكلام مثل: الأمر، النهي...

3- النشأة:

تبدأ القصة المثيرة لنظرية فعل الكلام أو أفعال الكلام «بسلسلة المحاضرات الشهيرة التي ألقاها الفيلسوف الإنجليزي جون لانشوا أوستين (jhon langshaw austin) في جامعة هارفرد الأمريكية في عام 1955 والتي اشتهرت باسم (محاضرات وليم جيمس) ثم نشرت علم 1969 بعد وفاة أوستين من قبل أحد طلابه أيرمسن (Urmson) على شكل كتاب بعنوان: **كيف نفعل الأشياء بالكلمات** (how to things with words) علما أن أوستين ترك ملاحظة قصيرة يشير فيها إلى أن آراؤه كانت قد تبلورت منذ 1939 وأنه كان قد ألقى

1- محمود عكاشة: المرجع السابق، ص 96.

محاضرات في جامعة أوكسفورد تحت عنوان الكلمات والأفعال (words and deeds) تحتوي جذور النظرية نفسها»[1].

وعليه فإن رائد هذه النظرية هو أوستين من خلال محاضراته التي قدمها في جامعة هارفرد ثم نشرت في شكل كتاب " **كيف نفعل الأشياء بالكلمات** " لكن أوستين قد قر بأن هاته الأفكار تبلورت لديه قبل ذلك الوقت، وقد طرحها في شكل مقال بعنوان **الكلمات والأفعال**.

المطلب الثاني: نظرية أفعال الكلام عند أوستين

لعلى أوجز ما قدمه أوستين لنظرية الأفعال الكلامية فيما يأتي:

ميز أوستين بين نوعين من الأفعال:

1- أفعال إخبارية (Constative): وهي أفعال تصف وقائع العالم الخارجي وتكون صادقة أو كاذبة، وهي أفعال تحمل في طياتها أخبارا وتصف الأحداث الخارجية.

2- أفعال أدائية: تنجز بها في ظروف ملائمة أفعال أو تؤدي ولا تصف بصدق أو كذب، هي الأفعال الكلامية التي تنجز أشياء ولا توصف بصدق أو كذب.

بل تكون موفقه (happy) كما أطلق عليها أو غير موفقه (unhappy) ويدخل فيها التسمية والوصية والاعتذار [2].

وعليه فقد قسم أوستين الأفعال إلى أفعال إخبارية واصفة فقط لا تنجز أي فعل وتكون فيها الاستطاعة بالحكم عليها بالصدق والكذب وأفعال أدائية تنجز أفعالا وفق ظروف الملائمة ولا توصف بالصدق والكذب.

1- هشام غبد الله الخليفة: نظرية الفعل الكلامي (speeckact theory)، بين علم اللغة الحديث والمباحث اللغوية في التراث العربي الإسلامي، ط01، مكتبة لبنان، 2008، ص 39-40.

2- محمد أحمد نحلة: مرجع سابق، ص 44.

ولا تكون الأفعال الأدائية موفقة عنده إلا إذا تحققت لها شروط الملاءمة، فإذا لم تتحقق كان ذلك إيذانا بإخفاق الأداء وشروط قياسية وهي ليست لازمة لأداء الفعل بل لأدائه أداء موفقا غير معيب، فإذا لم تتحقق كان في ذلك إساءة أداء للفعل[1].

فالأفعال الإنجازية إذن تخضع لشروط الملاءمة فلولا تمكن للفعل أن يؤدي أدائه وكذا شروط قياسية والتي تساعد الفعل على السلامة في الإنجاز وعدم الاختلاف.

ومن هذه الشروط التكوينية:

- وجود إجراء عرفي مقبول وله أثر عرفي معين كالزواج والطلاق.
- أن يكون التنفيذ صحيحا.
- أن يكون الناس مؤهلين لتنفيذ هذا الإجراء[2].

وعليه فإن هذه الشروط التي يجب أن يتبعها الفعل الكلامي وإلا كان مصيره الإخفاق. أما الشروط القياسية:

- أن يكون المشارك في الإجراء صادقا في أفكاره.
- أن يكون المشارك في الإجراء صادقا في مشاعره.
- أن يلتزم بما يلزم نفسه به[3].

إن هذه الشروط خاصة بالمشارك في إجراء التكلم لسلامة التأدية والإنجاز.

1- المرجع نفسه، ص 44.

2- المرجع نفسه، ص 45.

3- المرجع نفسه، ص 45.

«لكن حين تبين لأوستين أن تميزه بين الأفعال الإخبارية والأدائية غير حاسم وأن كثيرا مما تنطبق عليه شروط الأفعال الأدائية منها، وأن كثيرا من الأفعال الإخبارية تقوم بوظيفة الأدائية رجع عودا إلى بدء السؤال **كيف تنجز فعلا حين تنطق قولا؟؟!**

وفي سعيه للإجابة عن هذا السؤال مرة أخرى رأى أن الفعل الكلامي مركب من ثلاثة أفعال تعد جوانب مختلفة لفعل كلامي واحد ولا يفصل أحدهما عن الآخر إلا لغرض الدرس وهي:

أ- **الفعل اللفظي (Locutionary)** «وهو يتألف من أصوات لغوية تنتظم في تركيب نحوي صحيح ينتج عنه معنى محدد وهو المعنى الأصلي، وله مرجع يحيل إليه».

ب- **الفعل الإنجازي: (illoculionary)**: «وهو ما يؤديه الفعل اللفظي من معنى إضافي يكمن خلف المعنى الأصلي».

ج- **الفعل التأثيري (lerlocutionary)**: «ويقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع»[1].

وعليه فعندما رأى أوستين قصور ما توصل إليه عندما فرق بين الأفعال الإخبارية والأدائية راح يتساءل عن كيفية تحقق الأفعال بالأقوال، فقسم الفعل إلى ثلاث جوانب، فالأول من ناحية الشكل والصيغة والدلالة، أما الثاني ما يتضمنه الفعل من معنى إيحائي إضافي وهو المواد، أما الثالث فهو ما يخلفه من أثر في نفس السامع، أي مدى وقع هذا الفعل نفس متلقيه وقد ركز أوستين على الفعل الإنجازي حتى أصبح لب هذه النظرية فأصبحت تعرف به أيضا.

«قدم أوستين تصنيفا للأفعال الكلامية على أساس قوتها الإنجازية يشمل على خمسة أصناف:

1- **أفعال الأحكام (verdictives)**: وهي التي تتمثل في حكم يصدره قاضي أو حكم.

1- المرجع نفسه، ص 46.

2- افعال التعهد (commisswer): تتمثل في تعهد المتكلم بفعل شيء مثل: الوعد، الضمان، التعاهد، القسم.

3- أفعال القرارات (exercitive): تتمثل في اتخاذ قرار بعينه كالإذن، الطرد، الحرمان، التعيين».

4- أفعال السلوك (Behabitives): وهي التي تكون رد فعل لحدث ما كالاعتذار، الشكر، المواساة...

5- أفعال الإيضاح (ex positives): تستخدم لإيضاح وجهة نظر أو بيان رأي مثل: الاعتراض، التشكيك[1].

لقد قسم أوستين في بادئ الأمر الفعل الكلامي إلى فعل واصف وآخر إنجازي ثم قسمه من حيث الفعل (شكلي، إنجازي، تأثيري) ثم في الأخير قسمه حسب قوته الإنجازية إلى خمسة أصناف على حسب ما يؤديه الفعل من معنى (**حكم، التعهد، قرار، سلوك...**).

المطلب الثاني: نظرية أفعال الكلام لدى جون سورل (J. Search)

لقد توقفنا عند جون سورل باعتباره وافدا آخر من روافد التنظير لنظرية أفعال الكلام، «فإن الملاحظة التي تستأثر بالاهتمام تتمثل في كون تحليلاته تدين بالفضل الكثير لمحاضرات أستاذه أوستين، إذ كرس جهوده لإعادة النظر في نظرية أفعال الكلام من خلال محورين متكاملين الأول خصصه لتحليل شروط نجاح الفعل الكلامي، والأخير مداره حول اقتراح بمزجة عامة لأفعال الكلام»[2].

لقد تأثر سورل بأوستين كثيرا فأعاد النظر في نظريته من خلال محورين كاملين تناول فالأول شروط نجاح الفعل (شروط الملائمة عند أوستين) والثاني نمذجة عامة لأفعال الكلام.

1- المرجع نفسه، ص 46.

2- جواد ختام، مرجع سابق، ص 91.

1/ «نص سيرل على أن الفعل الإنجازي هو الوحدة الصغرى للاتصال اللغوي، وأن للقوة الإنجازية دليلا يسمى القوة الإنجازية، يبين لنا نوع الفعل الإنجازي الذي يؤديه المتكلم بنطقه للجملة ويتمثل في اللغة الإنجليزية في نظام الجملة والنبر والتنغيم وعلامات الترقيم في اللغة المكتوبة وصيغة الفعل وما يسمى الأفعال الأدائية (performative)» [1].

إذن فالفعل الإنجازي عند سيرل هو أصغر وحدة للاتصال اللغوي وأنه تمتلك قوة إنجازية تعتبر دليلا لبيان نوع الفعل الإنجازي الذي ينخره المتكلم.

2/ «الفعل الكلامي عنده أوسع من أن يقتصر على مراد المتكلم، بل هو مرتبط أيضا بالعرف والاجتماعي وتخص ذلك في عبارة مأثورة:

Meaning is more than a matter of intention, it is also a metter of convention.[2]

إذن فإن الفعل الكلامي ليس مرتبط بنية المتكلم فقط وإنما حتى بالعرف الاجتماعي وبالموافقة.

3/ «طور سيرل شروط الملائمة عند أوستين فجعلها أربعة، وطبقها نطقيا محكما على كثير من الأفعال الإنجازية وهذه الشروط هي:

3–1 شروط المحتوى القضوي (propositional content**):** وهو يحقق بأن يكون للكلام معنى قضوي (نسبة إلى القضية والمحتوى القضوي هو المعنى الأصلي للقضية، ويتحقق شرط المحتوى القضوي في فعل الوعد مثلا إذا كان دالا على حدث في المستقبل يلزم به المتكلم نفسه.

وعليه فالمحتوى القضوي هو المعنى الكلي للمقولة فمثلا لا نقول على الوعد وعدا إلا إذا كان هناك حدث يلزم به المتكلم نفسه بفعل شيء لشخص ما في المستقبل مثلا.

1– محمد أحمد نحلة، مرجع سابق، ص 47.

2– المرجع نفسه، ص 47.

2-3 «**الشرط التمهيدي** (preparatory): ويتحقق إذا كان المتكلم قادرا على إنجاز الفعل، لكن لا يكون من الواضح عند كل من المتكلم والمخاطب أن الفعل المطلوب في المجرى المحتاد للأحداث أو لا ينجر»[1].

ويرتبط هذا الشرط مقدرة المتكلم على إنجاز الفعل، لكن أطراف الحديث (متكلم، مخاطب) ليسوا متأكدين بتحقيقه، وبالتالي فقد يتحقق في الكلام ويمكن لا.

3-3 «**شرط الإخلاص** (sincerity): ويتحقق حين يكون المتكلم مخلصا في أداء الفعل، فلا يقول غير ما يعتقد ولا يزعم أنه قادر على فعل ما لا يستطيع»[2].

إن هذا الشرط مرتبط بالمتكلم ومدى إخلاصه وكفاءة أخلاقه فلا يفعل ما يستطيع ولا يقول ما لا يعرف.

4-3 الشرط الأساسي (essential): ويتحقق حين يحاول المتكلم التأثير في السامع لينجز الفعل[3].

يعد محاولة لحث السامع على أداء الفعل.

4/ «قدم سيرل تصنيفا بديلا لما قدمه أوستين من تصنيف للأفعال الكلامية يقوم على ثلاثة أسس منهجية: **الغرض الإنجازي، اتجاه المطاتبقة، شرط الإخلاص**، وجعلها خمسة أصناف:

1-4 الإخباريات (assertives): الغرض الإنجازي فيها وهو وصف المتكلم واقعة معينة من خلال قضية وأفعال هذا الصنف كلها تحتمل الصدق والكذب واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم (words to worck)، وشرط الإخلاص فيها يتمثل في النقل الأمير للواقعة والتعبير الصادق عنها»[4].

1- المرجع نفسه، ص 48.
2- المرجع نفسه، ص 49.
3- المرجع نفسه، ص 49.
4- المرجع نفسه، ص 49.

وعليه فعندما يحضر شخص واقعة ما ويبدأ بسرد أحداثها فنحن نحملها صدقا أو كذبا، بمدى مطابقتها بالواقع والعالم الذي حدثت فيه، أما بالنسبة لشرط الإخلاص والذي يدخل فيه أخلاقيات المتكلم –كما أشرنا– فيكون بالنقل الصحيح والوصف الأصح لهذه الواقعة دون زيادة أو نقصان.

4–2 التوجيهات: (directives): غرضها الإنجازي محاولة المتكلم توجيه المخاطب لفعل شيء معين واتجاه المطابقة فيها من العالم إلى الكلمات (world to weeds) وشرط الإخلاص فيها يتمثل في الرغبة الصادقة، ويدخل في هذا الصنف الآخر، النصح، الاستعطاف، التشجيع[1].

وعليه فهذا الصنف ينطلق من الواقع الذي تترجمه الكلمات بما يناسب الموقف والمواقعة إما بأمر أو نصح...

4–3 الالتزامات (commissives): وغرضها الالتزامي هو التزام المتكلم بفعل شيء في المستقبل واتجاه المطابقة فيها من العالم إلى الكلمات، وشرط الإخلاص هو القصد (intention) ويدخل فيها: الوعد، الوصية[2].

وعليه عندما يعد إنسان إنسان آخر فهو يلتزم بقصد فعل وعده في المستقبل انطلاقا من الواقع لينجزها بالكلمات.

4–4 التعبيريات (expressive): غرضها الإنجازي هو التغيير عن الموقف النفسي تعبيرا يتوافر فيه شرط الإخلاص، فالمتكلم لا يحاول أن يجعل الكلمات مطابقة للواقع (العالم) ولا العالم مطابق للكلمات يدخل فيها: الشكر الاعتذار[3].

1– المرجع نفسه، ص 50.

2– المرجع نفسه، ص 50.

3– المرجع نفسه، ص 50.

إن هذا الصنف يهتم بالموقف النفسي الخارج عن نطاق العالم وكذا الكلمات بل يتوفر شرط الإخلاص فقط في كون المتكلم صادق في شكره أو اعتذاره.

4-5 الإعلانيات (declaration): أدائها الناجح يتمثل في مطابقة محتواها القضوي للعالم الخارجي فإذا أديت فعل إعلان الحرب أداء ناجما فالحرب معلنة وثمة سمة أخرى مميزة هي أنها تحدث تغييرا في الوضع القائم فضلا عن أنها تقتضي عرفا غير لغوي واتجاه المطابقة فيها يكون من الكلمات إلى العالم ومن العالم إلى الكلمات ولا يحتاج شرط الإخلاص[1].

أي أن معناها يكون استنادا لما يحدث فالوقع الخارجي (العالم) مثل فعل الحرب ولا تحتاج شرط الإخلاص.

5- «استطاع سيرل أن يميز بين الأفعال الإنجازية المباشرة (direct) والأفعال الإنجازية غير المباشرة (indirect) فبين أن الأفعال الإنجازية المباشرة هي التي تطابق قوتها الإنجازية مراد المتكلم، والأفعال الإنجازية غير المباشرة عنده لا تدل هيئتها التركيبة على زيادة المعنى الإنجازي الحرفي، وإنما زيادة فيما أطلق عليه سيرل معنى المتكلم، وقد لفت إلى أن السامع يصل إلى مراد المتكلم»[2].

إذن فقد قسم سيرل بين الأفعال الإنجازية المباشرة وغير المباشرة، فالأولى تعني أن مواد المتكلم وقوة الفعل الإنجازي مطابقة، أما غير المباشرة تخالف قوة الإنجاز مراد المتكلم وعلى السامع أن يصل للمعنى المقصود.

وعليه فقد قدم أوستين وسيرل نموذجا متكاملا لنظرية الفعل الكلامي والذي نهتم أساسا بمدى تحقق الفعل وتأديته وما يحمله من قوة، فوضعوا شروطا إنجازية وأخرى تهتم بشروط سلامة الفعل وأخرى تتعلق بالمتكلم ومدى ارتباط ومطابقة الكلام للواقع، وبذلك فقد غدى الفعل يحمل قوة في ذاته وإيحائيا خصيصة وقد تكون مباشرة وقد تكون غير ذلك.

1- المرجع نفسه، ص 50.

2- المرجع نفسه، ص 50-51.

المطلب الثالث: الأفعال الكلامية في قصيدة المومس العمياء: (حسب سيرل)

أشرنا سابقا بأن التداولية تدرس إضافة إلى الإشاريات، أفعال الكلام ووعليه فهي تهتم بما يقال وينجز.

وبالتالي سنحاول تطبيق نظرية الأفعال الكلامية على قصيدة المومس العمياء لنستشف القوة التأثرية التي تخلفها على المتلقي ومدى التأثير فيه.

وكما ذكرنا سابقا فإن سيرل قسم وصنف الأفعال الكلامية إلى خمسة أصناف: **التوجيهات، تعبيرات، إخباريات، إعلانيات، الالتزامات.**

وقد صنفها "ياحي بن عودة" كل وأساليبه الإنشائية كما هو موضح في الهيكل الآتي:

أصناف الأفعال الإنجازية

إخباريات توجيهات الالتزامات (الوعديات) تعبيرات إعلانيات

التقرير الطلب الوعد الشكر التعيين

الزعم الأمر النذر التهنئة إعلان الحرب

التنبؤ الرجاء العهد الاعتذار الحزن

الإيضاح التمني التهديد التعزية الإهداء

التشخيص الإرشاد الشكوى الإنذار

وعليه نلاحظ أن كل صنف من أصناف الكلام تنطوي تحته العديد من الأساليب التي يطلق عليها البلاغيين الأساليب الإنشائية لأنها هي التي تكمن فيها القوة الإنجازية والتي يكمن فيها فعل الإنجاز.

الأفعال الكلامية في قصيدة المومس العمياء:

	الفعل الكلامي	عدد تواره	موضعه (الأسطر)
التوجيهات	النداء	21 مرة	08-65-66-84-89-90-106-124-128-150-156-229-237-238-335-336-395-396-397-423-433
	الأمر	13 مرة	01-92-145-271-273-404-405-424-439-442-

			506–496
	الاستفهام	58 مرة	–143–136–88–91–71–26–01 –216–213–176–175–174–159 –228–225–224–223–222–219 –267–238–237–235–230–229 –301–300–298–297–296–295 –318–313–312–308–303–302 –479–435–434–374–458–349 .474–470–468–459–481
	النهي	06 مرات	399–389–387–144–89–31
	التمني	06 مرات	444–443–427–390–212–184
الإعلانيات (الالتزامات)	إنذار	05 مرات	–378–189–169–168–167–05 413–426–421–380
	إعلان	05 مرات	
	تهديد	05 مرات	328–255–254–253–106
	وعد	01 مرات	414
التعبيرات	الشكوى	06 مرات	389–327–195–206–188–187
	العتاب واللوم	30 مرة	–467–466–465–454–453–452 –480–479–472–470–469–468 –492–490–489–485–482–481 –500–497–496–495–499–493 506–505–504–503–502–501

	الخبر	398 مرة	-16-15-14-13-12-11-10-05-04-03-02-01 -29-28-26-25-24-23-22-21-20-19-18-17 -42-41-40-39-38-37-36-35-34-32-31-30 -54-53-52-51-50-49-48-47-46-45-44-43 -69-67-66-63-62-61-60-59-58-57-56-55 -82-80-79-78-77-76-75-74-73-72-71-70 -101-100-99-97-96-95-94-93-90-89-83 -110-109-108-107-106-105-104-103-102 -119-118-117-116-115-114-113-112-111 -129-128-127-126-124-123-122-121-120 -139-138-136-135-134-133-132-131-130 -152-151-150-148-147-146-142-141-140 -162-161-159-158-157-156-155-154-153 -171-170-169-168-167-166-165-164-163 -181-180-179-178-177-175-174-173-172 -190-189-188-187-186-185-184-183-182 -199-198-197-196-195-194-193-192-191 -208-207-206-205-204-203-202-201-200 -220-219-217-216-214-212-211-210-209 -232-231-227-226-225-224-223-222-221 -244-243-242-241-240-239-236-234-233 -256-254-253-251-249-248-247-246-245 -265-264-263-262-261-260-259-258-257 -274-273-272-271-270-269-268-267-266 -284-283-282-281-280-279-278-277-276 -293-292-291-290-289-288-287-286-285 -3022-301-300-299-298-297-296-295-294 -311-310-309-308-307-306-305-304-303 -328-323-318-317-316-315-314-313-312 -339-338-336-3535-334-333-331-330-329 -348-347-346-345-344-343-342-341-340 -360-359-358-357-356-355-351-350-349 -369-368-367-366-365-364-363-362-361 -391-389-388-387-386-385-384-383-370 -403-402-400-399-398-397-395-394-393 -413-412-411*-409-408-407-406-405-404 -423-421-420-419-418-417-416-415-414 -438-432-431-430-429-428-427-427-424 -476-475-445-444-443-442-441-440-439 -488-486-486-485-484-480-479-478-477 -497-496-495-494-493-492-491-490-489 .506-505-504-503-502-501-500-498

نلاحظ من خلال الجدول السابق: أن الشاعر وظف العديد من الأفعال الكلامية باختلاف أساليبها والتي تنطوي تحت الإنشاء والخبر، فلقد طغى جانب الإخبار على جانب

الإنشاء، إذ تمثل الأساليب الإنشائية ربع القصيدة والباقي كله من قبيل الإخباريات أما الإنشائية من قبيل التوجيهات أما باقي أنواع الأفعال الكلامية، فقد ذكرت بصور قليلة.

إن طغيان الأسلوب الخبري راجع لسبب: أن الشاعر يريد إخبار جمهوره بفكرة ما لكشف الحقائق وتجليتها لكي لا يقع في الخطأ مثلما وقعت سليمة.

ولقد تمت المزاوجة بين الأسلوبين ذلك أن: «الأسلوب الإنشائي يتناسب مع مواضع الخطاب وإثارة الوجدان وتحريك الضمير، فإن النفس إذا امتلأت بالأحاسيس وفاضت بالمشاعر، وكانت مشحونة بالمعاني فإنه لا يكفيها التعبير بالأسلوب الخبري لتفريغ هذه الشحنات بقدر ما يحتاج إلى الأسلوب الإنشائي لترجمة هذه المعاني إلى كلمات تتسع لإطلاق بواقي رفرات النفس وآنات الضمير، ولتصوير تلك المعاني بصور مختلفة ولبعثها من خلال أساليب التواصل الخطابية» [1].

وبالتالي فكل منهما له دوره في عملية التواصل الخطابية ولا يمكن الاستغناء عن إحداهما خاصة في الأعمال الأدبية، وخاصة فن القول بالتحديد.

ولا يخفانا أن هاته الأساليب ينطوي تحتها أفعالا يلزمها المتكلم على المخاطب، فوجب على هذا الأخير فهمها وإزالة الغموض حولها لأنها من متضمنات القول «وقد يكون تفريغ المعاني والمشاعر من خلال أساليب الاستفهام التي تفيد التثبت والتحقق في صورتها الأولية، أو ترقي إلى معان أخرى تصدر من أعماق النفس تعبر عن التوبيخ والإنكار أو التهديد...» [2].

1- أحمد محمد عبد الله سليمان: المزاوجة بين الخبر والإنشاء، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في البلاغة العربية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2006، جامعة أم درمان، ص 44.

2- المرجع نفسه، ص 44.

وعليه فالأفعال المتضمنة في الأساليب فهمها يقتصر على المخاطب والذي يجب أن تتوفر فيه عدة شروط –سبق ذكرها– لكي يفهم المقصود ويقوم به وإلا أصبح الفعل المتضمن لا معنى له.

المطلب الرابع: شعرية الأفعال الكلامية في قصيدة المومس العمياء

إن الخطابات الأدبية ترتبط بمقاصد يسعى أصحابها إلى إيصالها، وهي شرط من شروط انتاج الخطاب، لأن خلو النص الأدبي من هذه المقاصد يجعل منه مجرد متوالية من الجمل، فاللغة عبارة عن «نشاط، وعمل ينجز... بنية، وقصد يريد المتكلم تحقيقه جراء تلفظه بقول من الأقوال»(1).

وقصيدة المومس العمياء من الأمثلة التي يتجه بدر شاكر السياب من خلالها نحو المتلقي بغرض إفهامه وإيصال مقاصده له، ليترك له حرية التأويل وبراعة التفسير، وذلك ما ظهر من خلال القوى الإنجازية التي تحققت في القصيدة، وورود الأفعال الكلامية متعلق بقصد المرسل.

ولم يعتمد الشاعر في الوضوح في مقاصده بل اعتمد على طريقة الرسائل المشفرة والمتضمنة داخل القول، بالإضافة إلى اعتماده على الانزياحات اللغوية والعدول في المعاني وهو ما يشكل شعرية النص.

وتجلت الأفعال الكلامية في القصيدة بصورة متفاوتة، إذ اكتسحت الإخباريات هذا الخطاب الشعري، لتليها التوجيهيات خصوصا الاستفهام الذي ورد بصورة كبيرة، ثم تليها التعبيريات والإعلانيات والالتزامات.

ونظرا لكثرة توارد الإخباريات، والاستفهام في صنف التوجيهات قررنا دراستهما مع تبيان الكيفية التي شكلا بها اللغة الشعرية، ويتضح ذلك في القصيدة كما يلي:

1– خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر والتوزيع، ط02، الجزائر، 2006م، ص 246.

1- الإخباريات (Assertives):

تعد الإخباريات عنصرا أساسيا اعتمده بدر شاكر السياب في قصيدته وذلك بنقل الأخبار وتركيزه على قضيته، وقد وردت بكثرة داخل الخطاب الشعري وغرض هذه الأفعال «أن نقدم الخبر بوصفه تمثيلا لحالة موجودة في العالم» [1]. وهذا ما نجده في القصيدة، إذ عملت على نقل ظاهرة ما من خلال القضية التي تبناها الشاعر وأخبر عنها بواسطة هذا الخطاب.

ومن الشواهد لصنف الإخباريات في قصيدة المومس العمياء وشعريتها ما يلي:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون، إلى القرارة مثل أغنية حزينة

وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق

كعيون "ميدوزا"، - تحجر كل قلب بالضغينة

وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق[2].

وأيضا قوله:

عمياء كالخفاش في وضح النهار

والليل زاد لها عماها

والعابرون

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون

والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

1- جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع، ص 117.

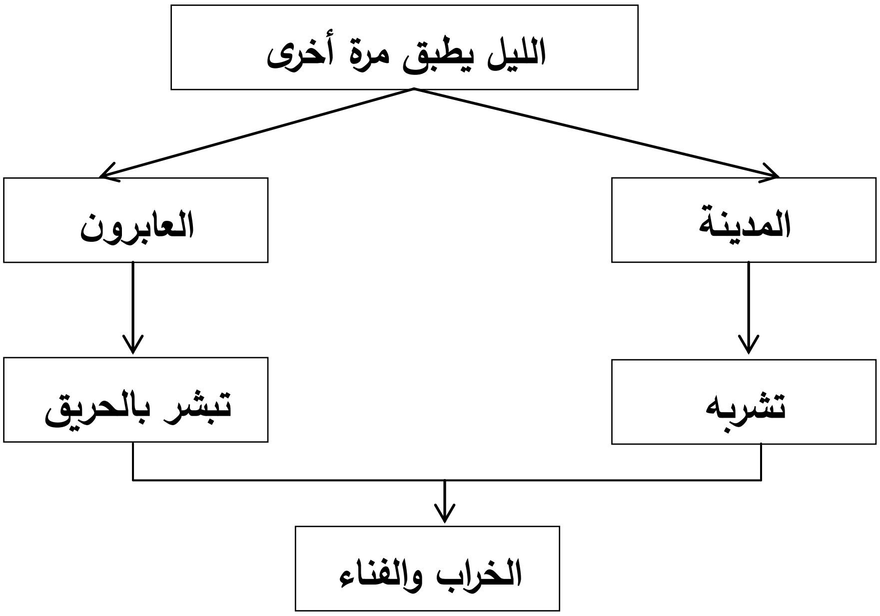
2- بدر شاكر السياب: المرجع السابق، ص 144.

وتعد آنية تلألأ في حوانيت الخمور[1].

كان للأفعال الإخبارية نصيبا كبيرا في هذه الأمثلة، وقد وردت بصيغة الماضي **(تفتحت، تحجر، زاد...**) وبصيغة المضارع (**يطبق، فتشربه، تبشر، تفتش**)، وهذه الأفعال الإخبارية الصادرة من الشاعر (المتكلم) أثبتت فكرة في نفس المتلقي (المخاطب) ألا وهي أن العابرون يسعون في بقعة ما من الأرض أين يستقر الفناء وهم يشربون الليل المطبق كعادته حين يغيب النهار، أما "ميدوزا" فهذه المرآة جاء ذكرها هنا كون من ينظر إليها تجعله حجارة صماء ولكنه في هذه الأبيات تحجر بطعم الضغينة عند الشاعر، في إنذار (أهل بابل) وهم أنفسهم اليوم أهل العراق)، أي إنذارهم بالخراب والفناء والحريق.

واعتمد الشاعر هنا في إظهار هذه الحقيقة بوصف المشاهد والإخبار عنها، واستعمل الفعل المضارع الذي يفيد الحال والمستقبل للدلالة على استمرار التدهور والمعاناة والحال المؤسف، وهي كالآتي:

1- المرجع نفسه، ص 144-145.



تحمل هذه الأفعال قوة إنجازية أراد الشاعر من خلالها إيصال فكرة للمتلقي، وهذه الفكرة هي خبر توقع الشاعر أن تكون جديدة في ذهن المتلقي، ويقصد بالمتلقي هنا الشعب الذي لم يع بعد ما يدور حوله والوضع الذي يعيش فيه.

وقد تنوعت القوى الإنجازية في هذه الأمثلة بين:

أ- التأكيد: مثل: **الليل يطبق مرة أخرى.**

ب- تقديم الحقائق: مثل: **عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة والليل زاد لها عماها.**

ج- تقديم البرهان: مثل: **كعيون "ميدوزا" – تحجر كل قلب بالضغينة.**

د- الاعتقاد: مثل: **والعابرون**

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون

والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

هـ- نهايات الأشياء: مثل: **وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق.**

والقارئ للأبيات يظهر وكأن الشاعر ينذر أهل المدينة بما ستؤول إليه الأوضاع لو استمرت على نفس الحال، ولكن الذي يقرأ ما بين السطور يكتشف حسرة الشاعر التي تضمنها القول ولكن وظفها بطريقة غيرة مباشرة توحي بشيء آخر، فالمزاوجة بين الخبر وبين الإنذار ثم إقحام حسرته فيها عمل على إكساب النص دلالات خصبة وتولد المعاني من خلال التقاء هذه الأساليب التي تدور في فلك الإنذار والحسرة والتقرير.

وتتحقق شعرية النص من خلال ما المتلقي على كشف وتمييز الظاهر والمتضمن من قول الشاعر الذي نقل الواقع بحذافيره لأرض قابعة في الظلام ومعاناة سكانها، فهذه السلبية التي وظفها تركت فجوة في نفسية المتلقي، ليحاول هذا الأخير إيجاد حلول لها.

التوجيهات: (Directives)

تعد التوجيهات هي ما يجعل السامع أو شخص آخر يقوم بشيء ما، وحسب سورل فغرضها الإنجازي يتمثل في توجيه المخاطب إلى فعل شيء ما [1]، كما أنه «يمكن لهذه الأوامر أن تنطلق من الاقتراح الخجول إلى المطابقة الإجبارية» [2]، وهذا الصنف يدخل فيه الاستفهام والأمر والرجاء... [3].

وتتجلى التوجيهات في قصيدة المومس على النحو التالي:

2-1 الاستفهام:

يرتبط مفهوم الاستفهام بواقع استعمال اللغة، فهو «استعمال الأسئلة الاستفهامية من الآليات اللغوية التوجيهية، بوصفها توجه المرسل إليه إلى خيار واحد، وهو ضرورة الإجابة

1- محمود أحمد نحلة، مرجع سابق، ص 80.

2- فرانسواز أرمينكو، مرجع سابق، ص 67.

3- المرجع السابق، ص 89.

عليها، ومن ثم فإن المرسل يستعملها للسيطرة على مجريات الأحداث، بل وللسيطرة على المرسل إليه (...) وتعد الأسئلة المغلقة من أهم الأدوات اللغوية لاستراتيجية التوجيه»[1].

وفي كثير من الأحيان، يخرج الاستفهام عن مراده الحقيقي لتحقيق أفعال إنجازية [2]، ومن أمثلة ذلك في القصيدة ما يلي:

من أي عش جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دف أسفع كالغراب؟[3].

تتعلق وجهة الإنجاز في الأفعال (**جاء، دف**) الواقعة في صيغ استفهامية المسبوقة بأداة الاستفهام (**من أي؟**) بحالة الشاعر حول قضايا تطرح تساؤلات في نفسه على سبيل المجاز، متسائلا عن مصدر هذا الظلام والعمى والخراب، وهذا الاستفهام يحمل وراءه دلالات ضامرة لم يفصح عنها تتمثل في الإنكار، فالإنكار له معنى قوي بطبيعته ويكون مدلوله أقوى داخل الاستفهام، وفسر عبد القاهر الجرجاني ذلك بقوله: «واعلم وإنا وإن كنا نفسر الاستفهام في مثل هذا بالإنكار، فإن الذي هو محض المعنى: أنه لينتبه السامع حتى يرجع إلى نفسه فيخجل ويرتدع ويعيي بالجواب...» [4].

فيتجه الاستفهام الإنكاري هو التخجيل والتوبيخ، ويتجه الشاعر بهذا إلى النفوس الميتة والغافلة علها تستفيق من سباتها وغفلتها وشرودها، وهذا ما يفعله الإنكار حين يرتدي ثوب الاستفهام ليستل أجوبة من أفواه من ماتت ضمائرهم وهم أحياء ليردهم إلى جادة الصواب.

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص 35.

2- شيتر رحيمة، تداولية النص الشعري جمهرة أشعار العرب أنموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف: عبد القادر دامغي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية: 2008-2009، ص

3- بدر شاكر السياب: مرجع سابق، ص 144.

4- عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 119-120.

وتتحقق شعرية النص من خلال الانزياح الظاهر من أسلوب إلى أسلوب آخر، إذ «يشكل السؤال في العادة محطة تنبيهية تكسر حالة الصمت، وتحل الكلام محلها، وبالتالي السؤال فعل يتم الانتقال بواسطته من حالة السكون إلى حالة الحركة»[1].

وهذا ما يدفع المتلقي إلى تفعيل انتباهه لرسائل الشاعر المشفرة حتى وإن لم تكن ظاهرة بسبب عدول الشاعر في لغته واستخدامه لأساليب غير واضحة ولا يتفطن لها المتلقي إلا إذا تعمق فيها.

ومن أساليب الاستفهام أيضا في القصيدة ما يلي:

فكيف تحيا؟ وهي مثلك لا تعيش بلا طعام؟

لا تخش منها أن تراع بما تأكله الجذام

من صدرك النخر العريض، وأنت ويحك يا أخاها

ماذا تريد وعم تبحث في الوجوه؟ ويا أباها

اطعن بخنجرك الهواء فأنتما لن تقتلاها[2].

هذا المقطع عبارة عن حوار وهمي حاول فيه الشاعر الاستفهام من خلال الأداة (**كيف وماذا**)، ولم يقصد الاستفهام فقط بل هدف إلى تحقيق أغراض أخرى تفهم من سياق الكلام، فهو «استفهام خرج عن أصل معناه، مهما كانت المعاني التي خرج إليها، ومهما كانت أسباب الخروج أو العدول»[3].

فالشاعر من خلال الأبيات السابقة يظهر الاستفهام ولكنه يخفي داخلها الاستهزاء والسخرية خاصة في البيت الأول الذي يبين فيه أن سليمة دون زبائن لن تعيش، أي أن الزنا

1- يشتر رحيمة: مرجع سابق، ص 189.

2- بدر شاكر السياب: مرجع سابق، ص 148-149.

3- بسمة بلحاج رحومة: السؤال البلاغي: الإنشاء والتأويل، دار محمد علي الحامي، ط01، تونس، 2007، ص 12.

أصبح مصدرا للعيش، فهو تهكم وسخرية على حال سليمة وأمثال سليمة من الآلاف في هذا المجتمع العربي، ولكن بنوع من الحسرة والألم.

أما مخاطبة الشاعر لأخ سليمة فهو أيضا يتضمن السخرية، ولكنه مزج السخرية مع التحدي، أي أنه لن يستطيع التخلص من سليمة بخنجره بل لن يجد إلا الهواء، ومقصده من ذلك أنها لن تموت بل ستبقى حية تتلاعب بها الحياة والمعاناة ولن تجد بيتا يأويها، فأمثال سليمة يشكل لهم الموت راحة من قسوة ما يعيشونه لكنهم لا يتحصلون عليه بسهولة، بل يأخذون من الحياة عذابها وألمها وقسوتها، ويخشون الانتحار خوفا مما سيجدونه جزاء لهن بعد الذي فرضته الحياة عليهن من أجل لقمة تبقيهم أحياء أمواتا في نفس الوقت.

ومن الأمثلة أيضا نجد:

«ذاك اسم جارتها الجديد، فليتها كانت تراها

هل تستحق اسمها كهذا: ياسمين وياسمين؟»[1].

جاء الاستفهام هنا محملا بمشاعر اعترت الشاعر تجاه "ياسمين" الذي سبقها بأداة الاستفهام (هل)، وجاء لموقف منها لا يفهمه المتلقي إلا إذا أمعن النظر في مقاصده سابقا من خلال القصيدة، فهو هنا لم يظهر موقفه بشكل صريح، وإنما عمد إلى استدراجه بصوره شفافة غير واضحة، فمظاهر الظلم على سليمة تصب عليها من كل الجهات في هذا المجتمع الشرقي، فالمشهد هنا تحول من الحديث عن حال الأمة إلى شخصية جديدة وهي جارتها ياسمين.

لقد انزاح الشاعر هنا من مجرد الاستفهام إلى دلالات أخرى وهي التهكم والسخرية من اسمها، فهو لا يناسب امرأة مثلها، فسليمة لم تكتف بظلم الحياة والمجتمع والرجال لها، بل كان لياسمين يد في أن تغرق أكثر في البلاء الذي تقبع فيه.

1- بدر شاكر السياب: مرجع سابق، ص 153.

وتكونت هذه المعاني نتيجة تزاوج أسلوب الاستفهام مع التهكم والسخرية التي لم يبديها الشاعر علنا بل وظفها فقط من خلال الفعل (هل تستحق)، وهذا هو القصد المراد الذي على المتلقي أن يتفطن له لفهم ما يريد الشاعر أن يصل إليه من خلال الدلالة المتضمنة داخل القول.

نتائج الفصل:

1 إن نظرية أفعال الكلام من أبرز النظريات في التداولية، كان تأسيسها على يد أوستين ثم طورها سيرل.

2 لقد حضت هذه النظرية الزعم القائل بأن وظيفة اللغة الوصف وتجاوزته إلى القول بأن اللغة إنجاز.

3 لقد نشأت هذه النظرية انطلاقا من أحد أبرز العلوم وهي الفلسفة التحليلية وروادها.

4 إن وظيفة الأفعال الكلامية أضحت بتحويل الأقوال إلى أفعال، والتي تؤثر في المخاطب مباشرة.

5 لقد وردت أفعال الكلام بصورة متفاوتة في القصيدة والتي غلبت عليها الطابع الإخباري، ثم التوجيهات والمتمثلة في الاستفهام، ثم التعبيريات والإعلانيات والالتزام ولكنها بصورة تكاد تكتفي.

6 أفعال الكلام في القصيدة تمثل وضعيات خطابية واقعية، وليست مجرد تمثيلات لفعل الكلام في الواقع، كما هو الشأن في بعض النصوص الأدبية الأخرى.

7 تجاوب القصيدة مع الأدوات اللسانية الحديثة فيما يتعلق ببعض جوانب نظرية أفعال الكلام، ومحاولة الوصول إلى الأغراض الإنجازية لمختلف أنواع الأفعال الكلامية.

8 كثرة الأفعال الكلامية الإخبارية التي تمثلت في معظم أبيات القصيدة.

9 اكتسحت الأساليب الإنشائية التي تتميز بالحيوية والتفاعل على القصيدة، والتي تجعل من الفعل الكلامي فعلا تتحقق فيه عناصر عملية الاتصال الأساسية المرسل، المرسل إليه، والرسالة.

10 – ورد الاستفهام بكثرة في القصيدة، ولم يكن استفهاما حقيقيا في الغالب بل جاء لتحقيق أغراض أخرى.

11 – الأفعال الكلامية في القصيدة تعددت أغراضها الإنجازية تبعا لقصد المتكلم وملابسات السياق.

12 - طغت شعرية الانزياح على الأفعال الكلامية ومنحت للمتلقي الانفتاح على قراءات وتأويلات تجعله في فضاء رحب للقراءة والتأويل.

من خلال دراستنا وتحليلنا لقضايا هذا البحث ومحاولة إزالة الإبهام عن موضوع التداولية في الخطاب الشعري وتطبيق آليات المنهج التداولي على قصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب توصلنا إلى جملة من النتائج كانت محصلة لما جاء في البحث، ومن بين هذه النتائج نذكر ما يلي:

1 إن التداولية تُعنى بدراسة المعنى كما يعبر عنه المتكلم أو الكاتب يفهمه المستمع أو القارئ ويهتم أكثر بتحليل ما يقصد إليه المخاطبون أكثر مما تهتم بما يحتمل أن تعبر عنه الكلمات أو الجمل نفسها وعليه فالتداولية دراسة لمقاصد المتكلم وفق سياق معين.

2 إن نشأة التداولية كانت على يد الفلسفة التحليلية وروادها خاصة فينغستاين ورايل وأوستين والذي يعد من وضع اللبنة الأولى في نظرية أفعال الكلام ثم سيرل.

3 تهتم التداولية بعدة مباحث مهمة من قبيل الإشاريات وما يتصل بها من ضمائر وظروف الزمان والمكان وأفعال الكلام ومتضمنات القول والحجاج وتتكاثف هذه المباحث مشكلة آليات المنهج التداولي.

4 تعد الشعرية وسيلة يتصل الشاعر من خلالها بالعالم الخارجي بالاعتماد على كل أدوات الشعرية الحداثية، والتفرد على كل ما هو قديم وخرق اللغة الكلاسيكية إلى لغة مفعمة بالفن والخيال والغموض والإيحاء.

5 كانت مقومات الشعرية بمثابة تجدد العطاء الفني للأساليب وتحقيقها لشعرية النص ودور المتلقي في استكمال هذه الشعرية.

6 الإشاريات من المبهمات الخالية من الدلالة، وتفهم من خلال السياق الذي وردت فيه، وهي من أدوات الربط المهمة التي لها دور كبير في انسجام النص واتساقه.

7 لقد اختلفت الإشاريات في قصيدة المومس العمياء وتعددت وتنوع ورودها في سياق خاص، وظف الشاعر ضمائر الحضور (المتكلم، المخاطب، أسماء الإشارة)، ويبرز

دورها في تبيان قصدية المتكلم، ولعل الدور المهم للضمير (أنا) ظاهرا أو مستترا وباختلاف مراجعه يكمن في إيصال الرسالة مشفرة للقارئ.

8 -أما ضمائر الغائب فقد استعمل الشاعر عدة ضمائر غيبية نحو: هي، هو، هم، وقد تباينت نسبة استعمالها على نحو الآتي **هي، هو، هم، هن، هما** وذلك راجع لموضوع القصيدة والتي بنيت كلها لأجل المومس العمياء، كما أن الضمير الأكثر استعمالا وهو الضمير " **هي**" والذي يعود على المومس كونها محور قصيدته، استعمل الشاعر كذلك مجموعة من الأسماء الموصولة، ولكن بصورة ضئيلة، وهي: **الذي، ما** والتي تعددت مرجعياتها في القصيدة، مما أدى إلى الغموض والإبهام.

9 -إن مراجع العناصر الإشارية السابقة تكون إما مخفية أو متنوعة، وبالتالي يؤدي ذلك إلى تعوين المعنى وغموضه والغموض هنا يخص الطرف الاحتمال إلى المعنى، وليس الدلالة على القارئ.

10 -يلعب السياق اللغوي وغيره دورا مهما في تحديد مرجعيات الضمائر، فهو من أهم العناصر التداولية في التحليل، ويجدر بنا ذكر أن نوع الإحالة التي تخدم بحثنا هي الإحالة الخارجية النصية، لأنها تربط العنصر الإشاري بالسياق، أما الداخلية فإنها تسهم في اتساق النص.

11 -إن للضمائر دور مهم في تشكيل اللغة الشعرية كونها تعبر على مراجع تارة متعددة وتارة فهي بذلك تشكل الغموض لدى القارئ.

12 -إن من بين العناصر الشعرية التي شكلتها الإشاريات الشخصية مذكر **الغموض** و**الالتفات** وهو من بين الأساليب البلاغية، لكنها يخدمنا في بحثنا فارتأينا توظيفه كونه أسلوب تتلون فيه الضمائر محدثة لمسة إبهام وغموض في سائر القصيدة، ولقد وفق الشاعر إلى حد في استعماله وكذا ظاهرة الفجوة والتي تخدم الغموض بشكل مباشر، فهي تقوم بزيادة المسافة بين القارئ والنص وهذه الزيادة تزيد من الجمالية الشعرية التي تقوم بها الضمائر، وخاصة ضمائر الغائب.

13 – إن الإشاريات الزمنية هي علامات لغوية تدل على الزمن يتضح مرجعها من خلال زمن التلفظ الذي وردت فيه، وهي من المبهمات أيضا لأنها تدل على معنى في ذاتها ويحتوي الزمن العديد من المبهمات، منها التزامية الآنية، والقبلية الماضية والبعدية التي ستحدث في المستقبل وهناك نوع ثالث من المبهمات، وهي المبهمات الحيادية والتي تختلف تسميتها عن سابقاتها لأنها تختلف من حيث تأويلها والذي يرتبط بالسياق النصي.

14 – لقد طغت المبهمات الحيادية الزمنية على سائر المبهمات الأخرى والتي شكلت جمالية حسية في القصيدة، فاستعمال الشاعر لـ: الليل، النهار، المساء شكل شاعرية على مستوى القصيدة، كما قام الشاعر بتفريغ المبهمات الزمنية من دلالتها الحقيقية وحملها دلالات أخرى تتناسب معها على سبيل الانزياح.

15 – إن غموض الإطار الزمني الذي حدده الشاعر في بداية قصيدته هو "الليل" جعل كل المبهمات الزمنية اللاحقة غامضة مما زاد من شعرية القصيدة.

16 – لقد جاءت المبهمات الزمنية خادمة لفكرة الشاعر، فلقد أدت إلى تصوير الواقع والماضي المرير الذي عاشته المومس العمياء والذي دحض من خلالها الشاعر الزمن البعدي المستقبلي والماضي وقصر حياتها إلا على الحاضر، فهي بذلك في عداد الموتى في نظره، كما لاحظنا أن الزمن النحوي الغالب هو الزمن الحاضر والذي جسد من خلاله الشاعر حياة المومس العمياء.

17 – إن استعمال الإشاريات المكانية وتفسيرها كان بالاعتماد على مكان تلفظ المتلقي بالخطاب وكذا اتحاده بالسياق، وتنوعت بين إشاريات مكانية مبهمة وإشاريات مكانية مذكورة.

18 – إن نظرية الأفعال الكلامية من أهم النظريات التداولية وقد اعتمدنا فيها على تقسيم سيرل في تحديد أصناف الأفعال الكلامية في القصيدة لأنها تعتبر مرحلة النضج والتطور، فلقد وظفت بجميع أصنافها، لكن كان صنف الإخباريات

والتوجيهات هما الغالبات على بقية أصناف الأفعال الكلامية، لأن السياب من خلال توظيفه للإخباريات كما يريد وصف الأوضاع وتقرير الحقائق الخاصة بالمومس، أما التوجيهات فقد تنوعت من خلال أساليب (**الاستفهام، الأمر، النداء، التمني، النهي...**) والتي يقصد بها التأثير في المتلقي، أما التعبيريات فيعرض من خلالها الشاعر حالته النفسية والتي تتراوح بين (تهديد ولوم)، أما بالنسبة للالتزامات والإعلانيات فقد وظفت بصورة ضئيلة في القصيدة.

19 – غلبت الأفعال الكلامية غير المباشرة على الأفعال الكلامية المباشرة بما فيها من تفسير وتحليل قصده الشاعر للمخاطب تتحقق من خلاله شعرية النص.

20 –كشفت الدراسة عن دور الفعل الكلامي في تحقيق تفاعليه الخطاب الشعري، ومنه استمد هذا الشعر إنجازيته ضمن سياق تفاعلي، ولم تكتسح الإخباريات القصيدة إلا لغرض إيصال الشاعر قضيته إلى المخاطب، ليكون مشاركا فعالا.

21 –وردت الأفعال الكلامية الباقية (التعبيرية خاصة)، بشكل قليل جدا لتدل على أن الشاعر لم تعد له القدرة على التعبير والإفصاح عما يختلجه تنتجه نتيجة سياسة قتل حرية التعبير، وتكميم الأفواه، بل اعتمد على خطاب براغماتي في التواصل مع مخاطبيه، وهذا يدل على أن التداولية بمختلف مقولاتها ومفاهيمها الأساسية (إشاريات، أفعال الكلام)، أداة من أدوات قراءة الخطاب الشعري وسبيلا من سبل فهمه وتأويله.

22 –لقد كشفت ظاهرة الأفعال الكلامية عن مقوم جديدة من مقومات الشعرية وهي ظاهرة الانزياح والتي ساعدت على حمل أبعاد دلالية متنوعة تضمنها الشاعر في قوله مستعينا بالغموض الذي يفرض على المتلقي اكتشافه وتأويله، فظاهرة الانزياح كانت حاضرة بقوة من خلال عدول الشاعر بالمعاني واعتماده على الإيحاء بدل التصريح بها مع فتح باب للتفسير من قبل المتلقي الذي ينتج عنه تعدد المعنى.

23 -لقد ظهر تأثر بدر شاكر السياب بنظرية الخلق وبالشاعر إليوت، وذلك من خلال الغموض الذي اجتاح القصيدة وتوظيفه للمعادل الموضوعي.

-وفي الختام نسأل الله تعالى التوفيق والسداد-

بدر شاكر السياب:

- نبذة عن حياته:

بدر شاكر السياب (1926–1964) شاعر عراقي ولد في 26 ديسمبر 1926 بقرية حبكور جنوب شرق البصرة بالعراق في أسرة ريفية محافظة، درس الابتدائية في القرية المجاورة بجيكور والثانوية بالبصرة (1938–1943) ثم انتقل إلى بغداد، فدخل إلى جامعتها "دار المعلمين العالية (1943م—1948م) والتحق بفرع اللغة العربية ثم الإنجليزية فاطلع على آدابها وأعجب **ببودلير** (Baudelaire) وفيرلين (Verlaine) وشالي (Shellay) وكيتس (Keats)، وعكف على المتنبي والجاحظ وأبي العلاء، وتأثر بعد ذلك **بإليوت** (Eliot) وفي عام 1957م التقى مع مجلة الشعر وأصبح أحد شعرائها.

في عام 1960م عانى من الشلل الذي أصاب جسده بالكامل وطلب المعالجة، ولكن لم ينفعه الأطباء وتوفي في 24 ديسمبر 1964 بالمستشفى الأميري بالكويت، ونقلت جثته إلى البصرة، ودفن في مقبرة الحسن البصري بقضاء الزبير[1].

مراحل حياته الإبداعية:

اتفق النقاد والدارسون على أن بدر شاكر السياب في حياته الإبداعية قد بمر بأربع مراحل هي:

1- المرحلة الأولى (الرومانسية): امتدت ما بين (1943–1948م) وهي الفترة الأولى من حياة بدر شاكر السياب التي كان فيها في أول بلوغه أي تترامح سنه بين السادسة عشر والثالثة والعشرين، ففي هذا الوقت بدأت الحرب العالمية الثانية، حيث انتشر في العالم العربي التمرد والرفض ليس نحو الاستعمار فقط، بل نحو التقاليد البالية أيضا، وكانت الحركة الرومانسية في الوطن العربي قد بلغت ذروة مدها، وحصلت للسياب في ذلك الوقت مأساة خاصة، توفت والدته

1- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 1984، ص 519.

وتزوج والده، فأثرت الحادثتين في نفسه، فكتب قصيدته **خيالك**، وتوفيت جدته أيضا فشكلت له صدمة عنيفة، فكتب قصيدة **رثاء جدتي**[1].

وتكمن مأساة السياب في غربته عن أهله وعن قريته، لأنه كان يعيش في مرحلة اشتد فيها الصراع بين القيم والواقع، وبين الماضي والحاضر، وهذا ما دفعه دوما للبحث عن مثل أعلى غير موجود، فهو كان رافضا للواقع كونه واقعا مؤلما.

* **المرحلة الثانية (الواقعية):** امتدت ما بين (1949–1955م) تمثل هذه المرحلة رجوع السياب إلى الواقع المعيش، وهي مرحلة اتصاله بالحزب الشيوعي، فبعد أن كان حسه فرديا أصبح جماعيا، ففيما مضى كان موت والدته فقط، ثم أصبح الموت عامة.

تضم هذه المرحلة قصائد مختلفة، لا تخضع لمقياس نقدي واحد، سواء من حيث تركيبها أو مضمونها، ففيها أصبحت الأسطورة جزء من قصيدة السياب، فأعاد للقصيدة العربية ارتباطها بقضية الجماهير عن طريق كثير من تفاصيل الحياة اليومية[2].

المرحلة الثالثة (التموزية أو الواقعية الجديدة): امتدت ما بين (1956–1960م) اتجاه جديد مليء بالغربة واليأس والحلم، وهو ما سماه السياب بالواقعية الجديدة، ففي نظره هي الواقعية الحديثة التي تمثل تحليل الفنان للمجتمع الذي يعيش فيها تحليلا عميقا، وحين يطبق بدر الواقعية الحديثة على انتاجنا الأدبي يقول: «أما انتاجنا الواقعي أو الملتزم فهو في كثير من الأحيان خلو من الفن أو بعيد عن المعنى الصحيح للواقعية والالتزام»[3].

فخلال هذه المرحلة انفصل السياب عن الشيوعيين، واتجه إلى اتجاه القومي السياسي، كما قاده انفصاله إلى العودة للمطلق، فانتقل من العادي واليومي الأسطوري والرمزي، قد كان

1– بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة للطباعة والنشر، ط03، بغداد، 2000، ص 13.

2– المرجع نفسه، ص 13.

3– المرجع نفسه، ص 24.

الموت سابقا حادثة ثم أصبح أسطورة، وهذه المرحلة هي عهد السياب الذهبي، حيث بلغ ذروة مجده، وأثبت ريادته للشعر الحر بجدارة[1].

المرحلة الرابعة (مرحلة العودة إلى الذات – الذاتية): امتدت ما بين (1961–1964) كانت هذه المرحلة الأخيرة التي سلبت من السياب كل شيء حتى قدرته على المشي فأصبح الشعر رفيقه الوحيد، لكن شعر هذه المرحلة لا جديد فيه سوى أنه شعر ذاتي انفعالي، وغث في أحيان كثيرة، نستثني من ذلك بعض القصائد **كسفر أيوب**، فقد أقعد المرض السياب عن المشيء وعن المضي في متابعة تجربته الشعرية، إنه توقف قبل أن يستنفذ[2].

2– مؤلفاته:

أ– أعماله الشعرية:

2–1 الدواوين:

–أزهار ذابلة 1947م.

–أساطير 1950م.

–حفار القبور 1952م.

–المومس العمياء، 1954م.

–الأسلحة والأطفال 1955م.

–أنشودة المطر 1960م عن دار جلة شعر.

–المعبد الغريق 1962 عن دار العلم للملايين.

–شناشيل ابنه الجلي 1964 عن دار الطليعة.

–إقبال 1965 عن دار الطليعة.

1– بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية العامة، ص 22.

2– المرجع نفسه، ص 26–27.

-قيتارة الريح 1970 عن وزارة الإعلام العراقية[1].

2-2 الترجمات الشعرية:

-قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث.

-قصائد من ناظم حكمت.

ب- أعماله النثرية:

2-3 الكتب:

-مختارات من الشعر العالمي الحديث.

-مختارات من الأدب البصري الحديث[2].

2-4 المقالات:

-كنت شيوعيا.

-العرب والمسرح.

2-5 محاضرة:

-الالتزام في الأدب العربي الحديث: ألقيت في روما.

2-6 الترجمات النثرية:

-ثلاثة قرون من الأدب: مجموعة من المؤلفين.

-الشاعر والمخترع والكولونيل: مسرحية من فصل واحد لبيتر أوستينوف.

1- عبد اللطيف أطميش: بدر شاكر السياب في أيامه الأخيرة، ذكريات شخصية، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ط01، لبنان، 2015م، ص 109.

2- نسيب نشاوي: مرجع سابق، ص 519.

مناسبة (قصة القصيدة): [1]

تتلخص قصة قصيدة "المومس العمياء" من حيث كيانها التاريخي:

هي قصة فتاة اسمها سليمة، من أصل عربي صريح، عاشت في كنف أب فقير، كان يعمل حصادا بأجر، وذات يوم سمعت طلقا ناريا بين الحقول، فهرعت تستطلع الخبر، وقلبها يحدثها أن والدها ربما صاد بطة تصلح طعاما لهم في ذلك اليوم، ولكنها تجد أباها مضرجا بدمائه، قتله إقطاعي (أو حارسه) اتهمه بأنه دخل حقله يسرق من قمحه الناضج، والفلاحون من حوله يهمسون في ذلك مرددين تلك التهمة (راه يسرق) وتنشب الحرب وتجيء آلاف الجنود إلى العراق، فيستباح أعراض الناس، وتقع سليمة فريسة لهذا المد العاتي، وتصبح بغيا محترفة ويكون الإقبال عليها في شبابها كبيرا، ولكنها تصاب بالعمى وتحس بوطأة السنين الزاحفة، كما يتغير اسمها بعد فقد بصرها، فيدعونها "صباح" وبسبب عملها يبتعد عنها طلاب الشهوة، وتحس بالجوع والحاجة إلى المال.

وفي غمار تلك الحياة القاسية تفقد بنتا كانت من ثمرات الإثم؟ وها هي في ذلك الوضع المحزن تستدعي الأيدي التي تشتري جسدها بما يسد الرمق فلا يسمع دعاؤها أحد.

1- إحسان عباس: بدر شاكر السياب رواية في حياته وشعره، دار الثقافة، ط02، بيروت، لبنان، 1982م، ص 195.

القصيدة:

الليل يُطْبِقُ مرة أخرى، فتشربه المدينهْ
والعابرون، إلى القرارة مثل أغنيةٍ حزينهْ
وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق
كعيون «ميدوزا»،[1] تحجِّر كل قلب بالضغينهْ
وكأنها نذرٌ تبشر أهل «بابل» بالحريق

•••

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف
من أي وجر للذئاب؟
من أي عش في المقابر دفَّ أسفع كالغراب؟
»قابيل«[2] أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف
وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء
ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء!
عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينهْ
والليل زاد لها عماها
والعابرون
الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون
والأعين التعبى تفتِّش عن خيالٍ في سواها
وتعد آنية تَلَأْلَأُ في حوانيت الخمور
موتى تخاف من النشور
قالوا: سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!

•••

من هؤلاء العابرون؟
أحفاد «أوديب»[3] الضرير ووارثوه المبصرون
»جوكست» أرملة كأمس، وباب «طيبة» ما يزال
يلقي «أبو الهول» الرهيب عليه، من رعب ظلال
والموت يلهث في سؤال
باقٍ كما كان السؤال، ومات معناه القديم
من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه
وما الجواب؟
»أنا.« قال بعض العابرين

وانسلَّت الأضواء من باب تثاءب كالجحيم
تطفو عليهن البغايا كالفراشات العِطَاش
يبحثن في النيران عن قطرات ماء عن رشَاش

•••

لا تثقلنَّ خطاك فالمبغى «علائي«٤ الأديم
أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح
يتضاحكون ويُعوِلُون
أو يهمسون بما جناه أبٌّ يُبَرِّئُه الصباح
مما جناه، ويتبعون صدى خطاك إلى السكون

•••

الحارس المكدود يعبر، والبغايا متعبات
النون في أحداقهن يرفُّ كالطير السجين
وعلى الشفاه أو الجبين
تترنح البسمات والأصباغ ثكلى، باكيات
متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات
وكأن عاريات الصدور
أوصال جندي قتيل كلَّلُوها بالزهور
وكأنها درج إلى الشهوات، تزحمه الثغور
حتى تَهَدَّمَ أو يكاد ... سوى بقايا من صخور

•••

جِيَفٌ تستر بالطلاء، يكاد ينكر من رآها
أن الطفولة فجَّرَتْها ذات يومٍ، بالضياء
كالجدول الثرثار، أو أن الصباح رأى خطاها
في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء
ويكاد ينكر أن شقًّا لاح من خلل الطلاء
قد كان، حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة
ثغرًا يكركر، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة
لأبٍ يعود بما استطاع من الهدايا في المساء
لأبٍ يقبِّل وجه طفلته النَّدِيّ أو الجبينْ
أو ساعدين كفرختين من الحمائم في النقاءْ
ما كان يعلم أن ألف فمٍ كبئر دون ماءْ
ستمص من ذاك المحيا كل ماء للحياءْ

حتى يجف على العظام، وأن عارًا كالوباءْ
يَصِمُ الجباه فليس تُغسل منه إلا بالدماءْ
سيحل من ذاك الجبين به ويلحق بالبنين
والساعدين الأبيضين، كما تنوَّرُ في السهول
تفاحة عذراء، سوف يطوِّقان، مع السنين
كالحيتين، خصور آلاف الرجال المتعبين
الخارجين، خروج آدم، من نعيمٍ في الحقول
تفاحُهُ الدَّمُ والرغيف وجرعتان من الكحول
والحية الرقطاء ظِلٌّ من سياط الظالمين
يا أنت، يا أحد السكارى
يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى:
»ما ظلَّ يحلم، منذ كان، به ويزرع في الصحارى
زبد الشواطئ والمحارا
مترقبًا ميلاد «أفروديت«٥ ليلًا أو نهارا«
أتريد من هذا الحطام الآدمي المستباحْ
دفءَ الربيع وفرحة الحمل الغرير مع الصباحْ
ودواء ما تلقاه من سأمٍ وذلٍ واكتداحْ؟
المال، شيطان المدينهْ
لم يحظَ، من هذا الرهان، بغير أجسادٍ مهينهْ
»فاوست«٦ في أعماقهن يعيد أغنيَةً حزينهْ
المال، شيطان المدينة، ربُّ «فاوست» الجديد
جارت على الأثمان وفرة ما لديه من العبيد
الخبز والأسمال حظُّ عبيده المتذللين
مما يوزع من عطايا، لا اللآلئ والشبابْ
والمومس العجفاء، لا «هيلين«،٧ والظمأ اللعين
لا حكمة الفرح المجنح والخطيئة والعذاب
الخيل من سأمٍ تحمحم وهي تضرب بالحوافر٨
حجر الطريق
هلمَّ فالحوذي يبحث عن مسافر
والريح صرٌّ، والبغي بلا زبائن منذ حين
إن لم تضاجعها وصدَّ سواك عنها معرضين

فكيف تحيا؟ وهي، مثلك لا تعيش بلا طعام؟
لا تخشَ منها أن تراع بما تَأَكَّلَهُ الجذام
من صدرك النخر العريض، وأنت ويحك يا أخاها
ماذا تريد، وعمَّ تبحث في الوجوه؟ ويا أباها
اطعنْ بخنجرك الهواء فأنتما لن تقتلاها
هي لن تموتْ
سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت
ستظل ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء
تعدو، ويتبعها «أبولو«٩ من جديد كالقضاء
وتظل تهمس، إذ تكاد يداه أن تتلقَّفاها:
»أبتي أغثني!« بيد أنك لا تصيخ إلى النداء
لو كنت من عرق الجبين ترشُّها ومن الدماء
وتحيلها امرأة بحقٍ، لا متاعًا للشراء
كللتَ منها، بالفخار وبالبطولات، الجباها!

•••

وكأن ألحاظ البغايا
إبرٌ تسل بها خيوط من وشائع في الحنايا
وتظل تنسج، بينهن وبين حشد العابرين
شيئًا كبيت العنكبوت يخضُّه الحقد الدفين
حقدٌ سيعصف بالرجال
والأخريات النائمات هناك في كنف الرجال
والساهرات على المهود وفي بيوت الأقربين
حول الصلاء بلا اطِّراحٍ للثياب ولا اغتسال
في الزمهرير، ودون عدٍّ لليالي والسنين!

•••

ويمر عملاق يبيع الطير، معطفه الطويلْ
حيران تصطفق الرياح بجانبيه، وقبضتاهْ
تتراوحان فللرداء يدٌ وللعبء الثقيل
يدٌ، وأعناق الطيور مرنحات من خطاهْ
تدمى كأثداء العجائز يوم قطعها الغزاهْ
خطواته العجلى، وصرخته الطويلة: «يا طيور

هذي الطيور، فمن يقول تعال«...
أفزعها صداه
يأتيه من عرف البغايا كاللهاث من الصدور
ويدٌ تشير إليه عن كثَب، وقائلة: تعال!
بين التضاحك والسعال
عمياء تطفئ مقلتاها شهوة الدَّمِ في الرجال
وتحسسته كأن باصرة تهمُّ ولا تدور
في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور
وتوسلته: «فدى لعينك، خلني ... بيدي أراها«
ويكاد يهتك ما يغلف ناظريها من عماها
قلب تَحَرَّقَ في المحاجر واشرأبَّ يريد نور!
وتمس أجنحة مرقَّطة فتنشرها يداها
وتظل تذكر — وهي تمسحهن — أجنحة سواها
كانت تراها وهي تخفق ملء عينيها تراها
سربٌ من البط المهاجر، يستحث إلى الجنوب
أعناقه الجذلى تكاد تزيد من صمت الغروب
صيحاته المتقطعات، وتضمحل على السهوب
بين الضباب، ويهمس البردي بالرجع الكئيب
ويرجُّ وشوشة السكون
طلقٌ ... فيصمت كل شيء ... ثم يلغط في جنون
هي بطة فلِمَ انتفضتِ؟ وما عساها أن تكون؟
ولعل صائدها أبوكِ، فإن يكن فستشبعون
وتخف راكضةً حيال النهر كي تلقى أباها
هو خلف ذاك التل يحصد سوف يغضب إن رآها
مَرَّ النهار ولم تُعِنْهُ وليس من عونٍ سواها
وتظل ترقى التل وهي تكاد تكفر من أساها

•••

يا ذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد؟
لا تمهليها، فالعذاب بأن تمرّي في اتِّئَاد
قُصِّي عليها كيف مات وقد تضرج بالدماء
هو والسنابل والمساء

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها
والغمغمات: «رآه يسرق ...» واختلاجات الشفاه
يخزين ميّتَها، فتصرخ: «يا إلهي، يا إلهي«
لو أن غير «الشيخ»! وانكفأت تشد على القتيل
شفتين تنتقمان منه أسًى وحبًّا والتياعَا
وكأن وسوسة السنابل والجداول والنخيل
أصداء موتى يهمسون: «رآه يسرق.» في الحقول
حيث البيادر تفصد الموتى فتزداد اتساعا!

•••

وتحس بالدَّمِ وهو ينزف من مكانٍ في عماها
كالماء من خشب السفينة، والصديد من القبور
وبأدمعٍ من مقلتيها كالنمال على الصخور
أو مثل حبات الرمال مبعثرات في عماها
يهوين منه إلى قرارة قلبها آهًا فآها
ومن الملوم وتلك أقدارٌ كُتِبْنَ على الجبين؟
حتمٌ عليها أن تعيش بعرضها، وعلى سواها
من هؤلاء البائسات وشاء رب العالمين
ألَّا يكون سوى أبيها — بين آلافٍ — أباها
وقضى عليه بأن يجوع
والقمح ينضج في الحقول من الصباح إلى المساءْ
وبأن يلص فيقتلوه «وتشرئب إلى السماء
كالمستغيثة وهي تبكي في الظلام بلا دموع«
والله — عز الله — شاء
أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق
آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا، في زقاق
دون الأزِقَّة أجمعين
ودون آلاف الصبايا، بنت بائعة الرقاق
تلك الشَّقِيَّة، ياسمين
»ذاك اسم جارتها الجديد، فليتها كانت تراها
هل تستحق اسمًا كهذا: ياسمين وياسمين؟«
ومن الذي جعل النساءْ

دون الرجال، فلا سبيل إلى الرغيف سوى البغاء؟
الله — عز وجل — شاء
ألَّا يَكُنَّ سوى بغايا أو حواضن أو إماء
أو خادماتٍ يستبيح عفافهن المترفونْ
أو سائلاتً يشتهيهن الرجال المحسنون!
لو لم تكن أنثى! وتسمع قهقهاتٍ من بعيد
»عباس» عاد من الترصُّد بالرجال على الوصيد
ولسوف تنزح راحتاه غُسالة الضيف الجديد
لو لم تكن أنثى، وتسمع قهقهاتٍ من بعيد
يا ليت حمالًا تزوجها يعود مع المساء
بالخبز في يده اليسار وبالمحبة في اليمين
لكن بائسة سواها حدثتها منذ حين
عن بيتها وعن ابنتيها، وهْي تشهق بالبكاء
عن زوجها الشرطي يحمله الغروب إلى البغايا
كالغيمة السوداء تُنذر بالمجاعة والرزايا
أزراره المتألِّقات على مغالق كل باب
مُقَلُ الذئاب الجائعات ترود غابًا بعد غاب
وخطاه مطرقة تُسَمِّرُ، في الظلام، على البغايا
أبوابهن، إلى الصباح، فلا اتِّجَارٌ بالخطايا
إلا لعاهرةٍ تُجازُ بأن تكون من البغايا
ويظل يخفرهن من شبعٍ، وينثر في الرياح
أغنيَّةً تصف السنابل والأزاهر والصبايا
وتظل تنتظر الصباح وساعديه مع الصباح
تصغي — وتحتضن ابنتيها في الظلام — إلى النباح
وإلى الرياح تئن كالموتى وتعول كالسبايا
وتُجمع الأشباح من حفر الخرائب والكهوف
ومن المقابر والصحاري بالمئات وبالألوف
فتقفُّ من فزعٍ وتحجب مقلتيها بالغطاء
ويعود والغبش الحزين يرشُّ بالطل المضاء
سعفَ النخيل يعود من سهرٍ يئن ومن عياء
كالغيمة اعتصرت قواها في القفار، وترتجيها

عبر التلال قوًى تجوع؛ لكي ينام إلى المساء
عيشٌ أشق من المنية، وانتظار كالفناء
وطوى يعبُّ من الدماء وسم أفعى في الدماء
وعيون زانٍ يشتهيها، كالجحيم يشعُّ فيها
سخرٌ وشوق واحتقار، لاحقتها كالوباء
والمال يهمس أشتريك وأشتريك فيشتريها

•••

يا ليتها، إذنِ، انتهى أجلٌ بها فطوى أساها!
»لو أستطيع قتلت نفسي ...« همسةٌ خنقت صداها
أخرى توسوس: «والجحيم؟ أتصبرين على لظاها؟
وإذا اكفهر وضاق لحدك، ثم ضاق، إلى القرار
حتى تفجَّر من أصابعك الحليب رشاش نار
وتساءل المَلَكَانِ فيم قتلتِ نفسك يا أثيمهْ؟
وتخطفَّاك إلى السَّعير تكفِّرين عن الجريمهْ
أفتصرخين: أبي! فينفض راحتيه من الغبار
ويخف نحوك وهو يهتف: قد أتيتك يا سليمهْ؟«
حتى اسمها فقدته واستترت بآخر مستعار
هي — منذ أن عميت — «صباح«
فأي سخريةٍ مريرهْ!
أين الصباح من الظلام تعيش فيه بلا نهار
وبلا كواكب أو شموعٍ أو كوى وبدون نار؟
أوَبعد ذلك ترهبين لقاء ربك أو سعيرهْ؟
القبر أهون من دجاك دُجًى وأرفق، يا ضريرهْ
يا مستباحة كالفريسة في عراءٍ، يا أسيرهْ
تتلفتين إلى الدروب ولا سبيل إلى الفرار؟

•••

وتحس بالأسف الكظيم لنفسها: لِمَ تُستباح؟
الهر نام على الأريكة قربها لم تستباح؟
شبعان أغفى، وهي جائعة تلم من الرياح
أصداء قهقهة السكارى في الأَزِقَّة، والنباح
وتعد وقع خُطًى هنا وهناك ها هو ذا زبون

هو ذا يجيء، وتشرئب، وكاد يلمس ... ثم راح
وتدق في أحد المنازل ساعة لِمَ تستباح؟
الوقت آذن بانتهاءٍ والزبائن يرحلون
لِمَ تستباح وتستباح على الطوى؟ لِمَ تستباح؟
كالدرب تذرعه القوافل والكلاب إلى الصباح؟
الجوع ينخر في حشاها، والسكارى يرحلون
مرُّوا عليها في المساء وفي العشية ينسجون
حلمًا لها هي والمنون
عصبات مهجتها سداه وكل عوق في العيون
والآن عادوا ينقضون
خيطًا فخيطًا من قرارة قلبها ومن الجراح
ما ليس بالحلم الذي نسجوه، ما لا يدركون
شيئا هو الحلم الذي نسجوا وما لا يعرفون
هو منه أكثر كالحفيف من الخمائل والرياح
والشعر من وزنٍ وقافية ومعنى، والصباح
من شمسه الوضاء ... وانصرفوا سكارى يضحكون!
فليرحلوا. ستعيش، فهي من السعال ومن عماها
أقوى، ومن صخب السكارى
فامضِ عنها يا أساها!
ستجوع عامًا أو يزيد، ولا تموت، ففي حشاها
حقدٌ يؤرِّث من قواها
ستعيش للثأر الرهيب
والداء في دَمِهَا وفي فمها ستنفث من رداها
في كل عرق من عروق رجالها شبحًا من الدَّمِ واللهيب
شبحًا تخطَّف مقلتيها أمس، من رجلٍ أتاها
سترده هي للرجال، بأنهم قتلوا أباها
وتلقَّفُوها يعبثون بها وما رحموا صباها
لم يبتغوها للزواج لأنها امرأة فقيرهْ
واستدرجوها بالوعود لأنها كانت غريرهْ
وتهامس المتقوِّلون فثار أبناء العشيرهْ
متعطشين — على المفارق والدروب — إلى دماها

وكأن موجة حقدها وأساها
كانت تقرّب من بصيرة قلبها صورًا علاها
صدأ المدينة وهي ترقد في القرارة من عماها
كل الرجال؟ وأهل قريتها؟ أليسوا طيبين؟
كانوا جياعًا — مثلها هي أو أبيها — بائسين
هم مثلها — وهم الرجال — ومثل آلاف البغايا
بالخبز والأطمار يؤتَجرون، والجسد المهين
هو كل ما يتملَّكون، هم الخطاة بلا خطايا
وهم السكارى بالشرور كهؤلاء العابرين
من السكارى بالخمور ... كهؤلاء الفاجرين بلا فجور
الشاربين — كمن تضاجع نفسها — ثمن العشاء
الدافنين خروق بالية الجوارب في الحذاء
يتساومون مع البغايا في العشي على الأجور
ليوفروا ثمن الفطور!
ليس الذين تغصَّبوها من سلالة هؤلاء
كانوا كآلهةٍ مقطَّبة الجباه من الصخور
تمتص من فزع الضحايا زهوها ومن الدماء
متطلعين إلى البرايا كالصواعق من علاء!
وتحس، في دمها، كآبة كل أمطار الشتاء
من خفق أقدام السكارى، كالأسير وراء سور
يصغي إلى قرع الطبول يموت في الشفق المضاء
هي والبغايا خلف سورٍ، والسكارى خلف سور
يبحثن هنَّ عن الرجال، ويبحثون عن النساء
دميتْ أصابعهن تحفر والحجارة لا تلين
والسور يمضغهن ثم يقيئهن ركام طين
نصبًا يخلِّد عار آدم واندحار الأنبياء
وطلول مقبرةٍ تضم رُفَات «هابيل» الجنين!
سور كهذا، حدَّثوها عنه في قصص الطفولهْ
»يأجوج«١٠ يغرز فيه — من حنقٍ — أظافره الطويلهْ
ويعض جندله الأصم، وكف «مأجوج» الثقيلهْ
تهوي، كأعنف ما تكون على جلامدهِ الضخام

والسور باقٍ لا يُثَلُّ وسوف يبقي ألف عام
لكن «إن شاء الإله«
طفلًا كذلك سمياه
سيهب ذات ضُحًى ويقلع ذلك السور الكبير
الطفل شاب وسورها هي ما يزال كما رآه
من قبل يأجوج البرايا توأمٌ هو للسعير!
لص الحجارة من منازل في السهول وفي الجبال
يتواثب الأطفال في غرفاتها ويكركرون
والأمهات يلِدن والآباء للغد يبسمون
لم يُبْقِ من حجر عليها، فهي ريح أو خيال
وأدار من خطم البلاد رَحًى، وساط من البطون
ما ترتعيه رحاه من لحم الأَجِنَّة والعظام
وكشاطئين من النجوم على خليج من ظلام
يتحرَّقان ولا لقاء ويخمدان سوى ركام
شق الرجال عن النساء سلالتين من الأنام
تتلاقيان مع الظلام وتفصلان مع الشروق
زانٍ وزانية، وبائعة وشارٍ، والطعام
لا الحب والأحقاد لا الأشواق، تنبض في العروق!
زانٍ وزانية! أيمكن ذاك وهي بلا عشاء؟
لم يعرض الزانون عنها وحدها؟ لِمَ يعرضون
وهي الفقيرة فقر شحَّاذ؟ أما هي كالنساء؟
أَوَمَا لها جسد كناضجة الثمار؟ أيعثرون
لو يقطعون الليل بحثًا والنهار، على سواها
في حسنها هي؟ في غضارة ناهديها أو صباها
وبسعرها هي؟ أي شيء غير هذا يبتغون؟
أ«زهور» أجمل أو «سعاد»؟ بأي شيءٍ جارتاها
تتفوقان؟
وعضَّت اليد وهي تهمس «بالعيون!«
عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمهْ
وتلوب أغنية قديمهْ
في نفسها، وصدى يوشوش: «يا سليمهْ، سليمهْ١١

نامت عيون الناس آه فمن لقلبي كي يُنِيمَهْ؟«
ويل الرجال الأغبياء، وويلها هي، من عماها!
لِمَ أصبحوا يتجنبون لقاءها؟ أيضاجعون
عيونها، فيخلفوها وحدها إذ يعلمون
بأنها عمياء؟ فِيمَ يكابرون ومقلتاها
ما كانتا فخذين أو ردفين؟
وهي بهؤلاء
أدرٍي وتعرف أيَّ شيء في البغايا يشتهون
بالأمس، إذ كانت بصيرهْ
كان الزبائن بالمئات ولم يكونوا يقنعون
بنظرة قمراء تغصبها من الروح الكسيرهْ
لترشَّ أفئدة الرجال بها، وكانوا يلهثون
في وجهها المأجور، أبخرةَ الخمور، ويصرخون
كالرعد في ليل الشتاء
عبْر ابتسامتها أو الفخذ التي زلق الرداء
عنها، أو النهدين نَمَّ عليهما قلق الضياء:
»إن كنت لا تتجردين كما أتيت إلى الوجود
إن كنت لا تتجردين فلا نقود«!
ولعل غَيْرَةَ «ياسمين» وحقدها سبب البلاء
فهي التي تضع الطلاء لها وتمسح بالذرور
وجهًا تطفَّأت النواظر فيه:
»كيف هو الطلاء؟
وكيف أبدو؟«
»وردةٌ قمر ضياء«!
زور وكل الخلق زور
والكون مَيْنٌ وافتراء
لو تبصر المرآة — لمحة مقلتيها — لو تراها
لمح النيازك، ثم تغرق من جديدٍ في عماها!
برق ويطفأ ثم تُحكم فرقها بيدٍ، وفاها
بيدٍ، وترسم بالطلاء على الشفاه لها شفاها
شفتاك عارية وخدُّك ليس خدك يا سليمهْ

ماذا تخلَّف منك فيك سوى الجراحات القديمهْ؟
وتضم زهرة قلبها العطشى على ذكرى أليمهْ
تلك المعابِثَة اللعوب كأنها امرأة سواها!
كالجدولين تخوض ماءهما الكواكب، مقلتاها
والشعر يلهث بالرغائب والطراوة والعبير
وبمثل أضواء الطريق نعسن في ليل مطير
والثغر بين الجُلَّنَارِ وزهرة النهد الصغير
كانت إذا جلست إلى المرآة يفتنها صباها
فتظل تعصر نهدها بيدٍ، وتحملها رؤاها
من مخدع الآثام في المنفى، إلى قصر الأمير
تقتات بالعسل النقي، وترتدي كسل الحرير
ليت النجوم تخر كالفحم المطفَّأ، والسماء
ركام قارٍ أو رماد، والعواصف والسيول
تدك راسية الجبال ولا تخلف في المدينة من بناء!
أن يعجز الإنسان عن أن يستجير من الشقاء
حتى بوهم أو برؤيا، أن عيش بلا رجاء
أوَليس ذاك هو الجحيم؟ أليس عدلًا أن يزول؟
شبع الذباب من القمامة في المدينة، والخيول
سرِّحن من عرباتهن إلى الحظائر والحقول
والناس ناموا، وهي ترتقب الزناة بلا عشاة
هذا الذي عرضته كالسلع القديمة كالحذاء
أو كالجرار الباليات، كأسطوانات الغناء
هذا الذي يأبى عليها مشترٍ أن يشتريه
قد كان عِرْضًا — يوم كان — ككل أعراض النساء!
كان الفضاء يضيق عن سعة، وترتخص الدماء
إن رنَّق النظر الأثيم عليه كان هو الإباء
والعزة القعساء والشرف الرفيع فشاهديهْ
يا أعين الظلماء، وامتلئي بغيظك وارجميهْ
بشواظ عارك واحتقارك يا عيون الأغبياء!
»لا تتركوني يا سكارى
للموت جوعًا، بعد موتي — ميتة الأحياء — عارَا

لا تقلقوا فعماي ليس مهابة لي أو وقارَا
ما زلت أعرف كيف أرعش ضحكتي خلل الرداء
إبَّان خلعي للرداء، وكيف أرقص في ارتخاء
وأمسُّ أغطية السرير وأشرئب إلى الوراء
ما زلت أعرف كل ذلك، فجرِّبوني يا سكارى!
من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا
كالقمح لونك يا ابنة العرب،١٢
كالفَجر بين عرائش العنب
أو كالفرات، على ملامحه
دعة الثرى وضراوة الذهب
لا تتركوني فالضحى نسبي
من فاتح، ومجاهد، ونبي!
عربية أنا أمتي دمها
خير الدماء كما يقول أبي
في موضع الأرجاس من جسدي، وفي الثدْي المذال
تجري دماء الفاتحين فلوثوها، يا رجال
من جنس للرجال فأمس عاث بها الجنود
الزاحفون من البحار كما يفور قطيع دود
يا ليت للموتى عيونًا من هباء في الهواء
ترى شقائي
فيرى أبي دمه الصريح يعبُّ أوشالَ الدماء
كالوحل في المستنقعات فلا يردَّ الخاطبين
أبٌ سواه لأن جدة أم ذاك من الإماء
ولأن زوجة خال ذلك بنت خالة هؤلاء!
أنا يا سكارى لا أرد من الزبائن أجمعين
إلا العفاة المفلسين
أنا زهرة المستنقعات، أعبٌ من وحل وطين
وأشع لون ضحى«
وذكَّرها بجعجعة السنين
سُعالها ذهب الشباب!
ذهب الشباب! فشيعيه مع السنين الأربعين

ومع الرجال العابرين حيال بابك هازئين
وأتي المشيب يلف رُوحك بالكآبة والضباب
فاستقبليه على الرصيف بلا طعامٍ أو ثياب
يا ليتك المصباح يخفق ضوءه القلق الحزين
في ليل مخدعك الطويل، وليت أنك تحرقين
دَمًا يجف فتشترين
سواه، كالمصباح والزيت الذي تستأجرين[١٣]
عشرون عامًا قد مضين، وشِبْتِ أنت، وما يزال
يذرذر الأضواء في مُقَل الرجال
لو كنت تدَّخرين أجر سناه ذاك على السنين
أثريث
ها هو ذا يضيء فأي شيءٍ تملكين؟
ويح العراق! أكان عدلًا فيه أنك تدفعين
سهاد مقلتك الضريرة
ثمنًا لملء يديك زيتًا من منابعه الغزيرة؟
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين؟
عشرون عامًا قد مضين، وأنت غرثى تأكلين
بنيك من سغبٍ، وظمأى تشربين
حليب ثديك وهو ينزف من خياشيم الجنين!
وكزارع لهم البذور
وراح يقتلع الجذور
من جوعه، وأتى الربيع فما تفتحت الزهور
ولا تنفست السنابل فيه
ليس سوى الصخور
سوى الرمال، سوى الفلاةْ
خُنت الحياة بغير علمك، في اكتداحك للحياةْ!
كم ردَّ موتُك عنك موت بنيك إنك تقطعين
حبل الحياة لتنقضيه وتضفري حبلًا سواه
حبلًا به تتعلقين على الحياة تضاجعين
ولا ثمار سوى الدموع، وتأكلين
وتسهرين ولا عيون، وتصرخين ولا شفاهْ

وغدًا بحبلك تُشنقين
وغدًا ... وأمس ... وألف أمس، كأنما مسح الزمان
حدود ما لك فيه من ماضٍ وآت
ثم دار، فلا حدود
ما بين ليلك والنهار، وليس — ثَمَّ — سوى الوجود
سوى الظلام، ووطء أجساد الزبائن، والنقود
ولا زمان، سوى الأريكة والسرير، ولا مكان!
لِمَ تحسبين ليالي السأم المسهدة الرتيبهْ؟
ما العمر؟ ما الأيام؟ عندك، ما الشهور؟ وما السنين؟
ماتت «رجاء» فلا رجاء ثكلت زهرتك الحبيبهْ!
بالأمس كنت إذا حسبت فعمرها هي تحسبين
ما زال من فمها الصغير
طراوة في حلمتيك، وكركراتٌ في السرير
كانت عزاءك في المصيبهْ
وربيع قفرتك الجديبهْ
كانت نقاءك في الفجور، ونسمةً لك في الهجير
وخلاصك الموعود، والغبشَ الإلهي الكبير!
ما كان حكمة أن تجيء إلى الوجود وأن تموت؟
ألتشرب اللبن المرنَّق بالخطيئة واللعاب
أوشالَ ما تركته في ثدييك أشداقُ الذئاب؟
كان الزناة يضاجعونك وهي تصرخ دون قوت
فكأنها، وهي البريئهْ
كانت تشاركك العذاب لكي تكفِّر عن خطيئهْ!
أفترتضين لها مصيرك؟
فاتركيها للتراب
في ظلمة اللحد الصغير تنام فيه بلا مآب
فالنور والأطفال والبسمات حظ المترفين
والجوع والأدواء والتشريد حظ الكادحين
وأنت بنت الكادحين

•••

ماتَ الضجيج وأنت، بَعْدُ، على انتظارك للزناهْ

تتنصَّتين، فتسمعين
رنين أقفال الحديد يموت، في سأم، صداه
الباب أوصد
ذاك ليل مَرَّ
فانتظري سواه.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم بن أبي النجود، دار الكتاب الإسلامي، دمشق، سوريا.

أ -المصادر:

1- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان.

ب- المراجع العربية:

1 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط08، بيروت، لبنان، 2004، مج05.

2- الأزهر الزناد: نسيج النص -بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، لبنان، 1993م.

3- أحمد فهد صالح: النظرية التداولية وأثرها في الدراسات النحوية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط01، إربد، الأردن، 2015م.

4- أحمد مطلوب: فصول في الشعر منشورات المجمع العربي، ط01، بغداد، 1999م.

5- أحمد درويش: في نقد الشاعر "الكلمة والمهجر"، دار الشروق، ط01، مصر، 1996م.

6- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، ط06، لبنان، بيروت.

7- أنطوان غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، لبنان، 1949م.

8- بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة للطباعة والنشر، ط 02، بغداد، 2000م.

9- بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دار عالم الكتب، ط01، 2009م.

10- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط 01، 2011م، مج01.

11- بهاء الدين الإربلي: التذكرة الفخرية، دار البشائر، ط01، 1425هـ-2004م.

12- بسمة بلحاج رحومة: السؤال البلاغي: الإنشاء والتأويل، دار محمد علي الحامي، ط 01، تونس، 2007م.

13- با حشوان سلمى بنت محمد: المكان في شعر طاهر زمخشري، د.ط، السعودية، 2008م.

14- جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، سوسة، تونس، 1988م.

15- جواد ختام: التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز، ط 01، عمان، الأردن، 1437هـ-2016م.

16- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية -دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط03، بيروت، 2003م.

17- حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 2003م.

18- خالدة سعيد: حركية الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث-، دار العودة، ط 01، بيروت، 1979م.

19- خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة، ط02، 2012م.

20- خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر والتوزيع، ط 02، الجزائر، 2006م.

21- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطو، تح: محمد سليم سالم، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة.

22- سليمان فتح الله: الأسلوبية مدخل نظري -دراسة تطبيقية-، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر.

23- السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان.

24- ابن سينا: فن الشعر -ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو-، تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، د.ط، بيروت، لبنان، 1973م.

25- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، مصر، 1956م.

26- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط01، بيروت، لبنان.

27- عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2009م.

28- عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط01، إربد، الأردن، 2013م.

29- عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر أبو الفهد، مكتبة الخانجي، مج01.

30- عبد اللطيف أطميش: بدر شاكر السياب في أيامه الأخيرة، ذكريات شخصية، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ط01، لبنان، 2015م.

31- عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ط 02، تونس، 1996م.

32- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأول للطباعة والنشر، ط02، تيزي وزو، الجزائر، د.ت.

33- الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط04، 1998م.

34- الفارابي: إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968م.

35- قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، 2002م.

36- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط01، بيروت.

37- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، ط01، الأردن، 1431هـ-2010م.

38- محمد القاسم الأنصاري السجلماني: المنزح البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارب، ط01، الرباط، المغرب، 1401هـ-1980م.

39- محمد خير الحلواني: الواضح في النحو، دار المأمون للتراث، ط01، دمشق، سوريا.

40- محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي، دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2004م.

41- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1988م.

42- نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1984م.

43- نعمان بوقرة: المصطلحات اللسانية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار للكتاب العالمي، ط01، عمان، الأردن، 2009م.

44- هشام عبد الله الخليفة: نظرية الفعل الكلامي (Soeak act theory) بين علم اللغة الحديث والمباحث اللغوية في التراث العربي الإسلامي، مكتبة لبنان، ط01، 2008م.

ج- المراجع المترجمة:

1- آن روبول، جاك موشلار: القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الأساتذة والباحثين، إش: عز الدين المجدوب، د.ط، دار سيناترا، تونس، 2010م.

2- باشلار غاستون: جماليات المكان، تر: غالب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط05، بيروت، لبنان، 2000م.

3- تزيفيتان تودوروف: اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، د.ط، بيروت، 1992م.

4- جورج يول: التداولية، تر: قصي العتابي، دار الأمان، ط01، الرباط.

5- الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، ط01، الجزائر، 1986م.

6- سوزان روبن سليمان، أنجي كروسمان: القارئ في النص، تر: حسن ناظم، علي حاكم سوزان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط01، بيروت، لبنان، 2007م.

7- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب.

8- فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، ط 01، د.ط، 1987م.

9- فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر حباشة، دار الحور، ط 01، اللاذقية، سوريا.

10- وليم إمبسون: سبعد أنماط من الغموض،

د- رسائل جامعية:

1- الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات، الجزائر.

2- أحمد محمد عبد الله سليمان: المزاوجة بين الخبر والإنشاء، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في البلاغة العربية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2006م، جامعة أم درمان.

3- إسماعيل الحاج عبد القادر سيبوكر: تنوع صور الالتفات في القرآن الكريم ومقاصده البلاغية والإعجازية، بحث مقدم للحصول على درجة الماجستير في البلاغة والنقد، كلية الدراسات العليا للغة العربية، قسم الدراسات الأدبية والنقدية 2008م، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان.

4- باجي بن عودة: الأفعال الكلامية في خطب الشيخ البشير الإبراهيمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011م، جامعة وهران.

5- سعدون محمد: الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب، قسم الأدب العربي، 2009م، جامعة بسكرة.

6- شيتر رحيمة: تداولية النص الشعري -جمهرة أشعار العرب أنموذجا، رسالة دكتوراه، إش: عبد القادر الدامغي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية 2008-2009.

7- ضاري، ضبع العزاوي: الدلالة الزمنية للفعل الماضي عند الرضي في شرحه على الكافية، جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم العربية.

8- نهيان هواوي: سيميائية النص الشعري -قراءة في تجربة نازك الملائكة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2015، جامعة تلمسان.

المجلات:

1- إبراهيم طيشي: "جمالية الالتفات في الخطاب الشعري عند مفدي زكريا"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد الخامس، 2013، https://olspace.univ-oloued.dz.

2- إسحاق الخنجري: "الزمن وبنية النص الشعري"، مجلة نزوة، العدد 96، قبل سنتين، الموقع: http://www.nizwa.com.

3- بوعيشة بوعمارة: "شعرية الغموض في القصيدة الحداثية"، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، العدد السابع، الجلفة https://www.osjp.cerist.dz.2013.

4- جميلة سيش: "تجليات الليل في الشعر العربي المعاصر"، مجلة مقاربات، العدد04.

5- خالد فياض الشرفات: "المؤثرات الاجتماعية في نشوء الشعر الحر (شعر بدر شاكر السياب أنموذجا)"، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد04، 2018م.

6- خميس السلطي: "الفكرة في النص الشعري، وردة أم حجر؟"، مجلة الوطن، العدد 01، 29 يوليو 2018م.

7- الشريف حبيلة: "نظرية الخلق"، www.chrrifhabila.blogest.com.

8- نعيمة يعمران "تجليات البعد الضمني عند ابن الأثير"، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، الجزائر، العدد 01، www.osijp.cerist.dz، فيفري، 2021.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	01
مدخل: التداولية والشعرية مفاهيم ومصطلحات	
أولا: مفهوم التداولية	05
2/ نشأة التداولية	10
3/ قضايا التداولية	12
ثانيا: الشعر والشعرية والخطاب الشعري	16
1/ تعريف الشعر	16
2/ الشعرية	18
3/ الخطاب الشعري	28
الفصل الأول: الإشاريات وتشكيل اللغة الشعرية	
1/ مفهوم الإشاريات	31
1-2 أنواع الإشاريات	33
المبحث الأول: الإشاريات الشخصية	33
1 ⊬الإشاريات في قصيدة المومس العمياء	34
2 شعرية الإشاريات الشخصية في قصيدة المومس العمياء	40
المطلب الأول: الغموض	40
المطلب الثاني: الالتفات	40
المطلب الثالث: الفجوة	53
خلاصة المبحث	61
المبحث الثاني: الإشاريات الزمانية	69
المطلب الأول: مفهوم الإشاريات الزمانية	69
المطلب الثاني: الأنواع والأدوات	71
المطلب الثالث: الإشاريات الزمانية في قصيدة المومس العمياء	72

1 شعرية المبهمات الحيادية	74
2 شعرية المبهمات (التزامية، القبلية، البعدية)	82
3 شعرية فكرة الزمن في قصيدة المومس العمياء	86
خلاصة المبحث	90
المبحث الثالث: الإشاريات المكانية	91
المطلب الأول: الإشاريات المكانية الظرفية	91
المطلب الثاني الإشاريات المكانية المختصة	91
خلاصة المبحث	96
الفصل الثاني: الأفعال الكلامية وتشكيل اللغة الشعرية	
المبحث الأول: الأفعال الكلامية في قصيدة المومس العمياء	98
المطلب الأول: النظرية: المفهوم والنشأة والمحتوى	98
المطلب الثاني: نظرية الأفعال الكلامية عند أوستن	100
المطلب الثالث: نظرية الافعال الكلامية عند سيرل	103
المطلب الرابع: تجلي أفعال الكلام في قصيدة المومس العمياء	108
المطلب الخامس: شعرية الأفعال الكلامية في قصيدة المومس العمياء	113
نتائج الفصل	122
الخاتمة	125
قائمة المصادر والمراجع	154
فهرس الموضوعات	162