د. منتصر نبيه محمد صديق



مقاربات تأويلية في الشعر الأندلسي

الحجاج

أفعال الكلام

الصورة الحسية

السيميائية

المكتبة العربية للنشر والتوزيع
جمهورية مصر العربية

منشورات فكرة كوم

مقاربات تأويلية

في الشعر الأندلسي

الحِجاج

أفعال الكلام

السيميائية

الصورة الحسية

دكتور

منتصر نبيه محمد صديق

المكتبة العربية للنشر والتوزيع

جمهورية مصر العربية

دار فكرة كوم للنشر والتوزيع -الجزائر

fekracom.com

الطبعة الاولى 2023

بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان الكتاب	مقاربات تأويلية في الشعر الأندلسي
الفئة/القسم	دراسات نقدية
اللغة	العربية
صاحب الكتاب	منتصر نبيه محمد صديق
دار النشر	دار فكرة كوم للنشر والتوزيع -ورقلة /الجزائر المكتبة العربية للنشر والتوزيع -جمهورية مصر العربية
رقم الإيداع القانوني - N^0/ ISBN	978-9931-240-16-7
تاريخ النشر	ماي 2023
عدد الصفحات	245 صفحة
مقاس الكتاب	24*16
رقم الطبعة	01
حقوق الطبع	جميع الحقوق محفوظة للناشر

ملخص الكتاب	يأتي الكتاب في شكل مجموعة من الدراسات المنفصلة شكلًا، المتصلة مضمونًا، فهو يهتم بدراسة الشعر الأندلسي من منطلق المناهج النقدية الحديثة كالسيميائية والتداولية وغيرها، وهذه المناهج وإن اشتغل كل منها على أسس ومعايير مستقلة إلا أنها تشترك في النظر إلى النص الأدبي من خلال بنيته المسطحة والعميقة في آن واحد، وتراعي ما هو خارج النص، وما هو داخله.

fekralgeria@gmail.com – contacts@fekracom.com

الجزائر – ورقلة 31 65 64 64 6 213+

مقدمة

الحمد لله الذي أنطق لسان الإنسان، فأفصح بعجيب البلاغة وسحر البيان، والصلاة والسلام على سيدنا محمد النبي العدنان.

و بعد،،،

فهذا الكتاب عبارة عن مجموعة من الدراسات المنفصلة شكلًا، المتصلة مضمونًا، فهو يهتم بدراسة الشعر الأندلسي من منطلق المناهج النقدية الحديثة كالسيميائية والتداولية وغيرها، وهذه المناهج وإن اشتغل كل منها على أسس ومعايير مستقلة إلا أنها تشترك في النظر إلى النص الأدبي من خلال بنيته المسطحة والعميقة في آن واحد، وتراعي ما هو خارج النص، وما هو داخله، ففي السيميائية على سبيل المثال لا يمكن تفسير علامات النص الداخلية بمعزل عن أبعادها ودلالتها الخارجية التي يحملها السياق، وفي التداولية أيضًا يتم تفسير مضامين النص من خلال عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، مع مراعاة الأبعاد الاجتماعية والثقافية التي يشتركان فيها، وحتى في دراسة الصورة الحسية يتم مراعاة المقام مع ما تبوح به هذه الصورة من دلالات.

وتشتغل هذه الدراسات على الشعر الأندلسي، من خلال اختيار بعض النصوص الشعرية ودراستها وفق تلك المناهج السابقة، ومن ثم يتأتى هذا الكتاب على أربعة فصول، حيث يأتي الفصل الأول بعنوان: سلطة النص وآليات الحجاج، دراسة في نونية أبي إسحاق الإلبيري، ويدرس هذ الفصل: آليات الحجاج _ التي تجعل النص ذا سلطة قوية على المتلقي _ من خلال ثلاث نظريات رئيسة في الحجاج أولها: نظرية البلاغة الجديدة لدى "شايم بيرلمان" وزميلته "تيتكا"؛ حيث وجدا بأن الحجاج يتمثل في بعض التقنيات البلاغية التي يضعها الباث داخل الخطاب لجعل المتلقي يذعن بما هو معروض عليه، وثانيها: نظرية الحجاج اللغوي لدى "ديكرو" و"أنسكومبر"؛

حيث جعلا من الحجاج عملية تواصلية لسانية خالصة، ونادا بأن الوظيفة الإخبارية للغة إنما هي وظيفة ثانوية تأتي في المرتبة الثانية بعد الوظيفة الأساسية وهي الإقناع، وثالثها: نظرية المساءلة لدى "ميشال مايير" وتقوم هذه النظرية بدراسة الحجاج من خلال التركيز على العلاقة بين الباث والمتلقي عبر عناصر المجاز المختلفة.

واختارت الدراسة نونية أبي إسحاق الألبيري عينة لها، فقد قالها في ظلم واستبداد ابن النغرلية اليهودي، في ظل حكم باديس بن حبوس بالأندلس زمن حكم ملوك الطوائف، وبرزت فيها الآليات والأشكال الحجاجية بشكل كبير، واستطاع الشاعر من خلالها أن يقنع المتلقي بما يطرحه في هذه القصيدة، فقامت ثورة كبيرة إثر ذيوعها أدت إلى مقتل ابن النغريلة.

ويأتي الفصل الثاني بعنوان: تداولية خطاب الأبوة والبنوة في شعر المعتمد بن عباد، دراسة في الأفعال الكلامية. ويدرس هذا الفصل خطابي الأبوة والبنوة في شعر المعتمد بن عباد من الناحية التداولية، ويركز– هنا – على نظرية الأفعال الكلامية التي وضعها الفيلسوف البريطاني جون أوستين، وأسس لها تلميذه الأمريكي سورل في حديثهما عن الأفعال التي تحدث إنجازًا وتأثيرًا في المتلقي. ومن ثم يقوم بدراسة كل من: الإخباريات، وهي: تلك الأفعال التي تهتم بنقل الواقع نقلًا أمينًا، حيث تكمن قدرتها الإنجازية في حمل المتلقي على تقبل الخطاب من خلال شعوره بصدق المنشئ، والتوجيهيات، وهى: الأفعال التي تعبر عن طلب المخاطِب من المتلقي للقيام بفعل ما، وتتحدد إنجازيتها في التوجيه تجاه الفعل، والالتزاميات، وهى: تلك الأفعال التي يلتزم فيها المخاطِب أمام المتلقي بالقيام بفعل ما، حيث يتمثل غرضها الإنجازي في الالتزام بتحقيق الفعل المنطوق تحديدًا، والتعبيرات، وهي: تلك الأفعال التي تعبر عن المشاعر والمكنونات الداخلية، ويتمثل غرضها الإنجازي في التعبير عن موقف نفسي

ما لدى الشاعر ، وكذلك الإعلانيات، وهي التي تعبر عن إحداث تغيير في موقف ما يقصد إظهاره الشاعر.

ويقف هذا الفصل عند دراسة تداولية تلك الأفعال في شعر المعتمد من خلال قصيدتين من قصائده: الأولى يتجلى فيها خطاب الأبوة؛ حيث يوجه الشاعر (المعتمد بن عباد) حديثه إلى ابنه الأمير الراضي، بينما تعبر القصيدة الثانية عن خطاب البنوة؛ حيث يوجه فيها الشاعر حديثه إلى والده المعتضد بالله.

ويحمل الفصل الثالث عنوان: سيمياء الانكسار والرجاء في رائية ابن زيدون الأندلسي، ويسعى هذه الفصل إلى وضع مقاربة سيميائية لرائية ابن زيدون مثلت دلالتا الانكسار والرجاء بداخلها ملمحًا بارزًا عبر بعض العلامات والإشارات والشفرات اللغوية المختلفة. ولذلك فإن الدراسة اعتمدت على المعطيات السيمولوجية في تفسير وتحليل هذه الشفرات، والبحث عن مضامينها العميقة؛ بغية الوصول إلى الدلالة العامة داخل النص. وقد ظهر كلٌّ من الصورة البصرية، والتشاكل، والتباين، وكذلك بناء القصيدة كعلامات رئيسة، شكلت – بعد تحليل بنيتها العميقة وفك رموزها وشفراتها- أبعادًا خفية لما يطرحه ظاهر النص، ومن ثم تفسير وتوضيح مضامينه وقضاياه التي أراد الشاعر التعبير عنها. وفي ظل هذه المعطيات المختلفة تُنظّر الدراسة- في إيجاز- لمفهوم السيميائية ونشأتها، وتلقيها عند العرب قديما وحديثًا.

وفي الأخير يأتي الفصل الرابع بعنوان: توظيف الصورة الحسية عند شاعرات الأندلس. ويهدف هذا الفصل إلى دراسة أنواع الصورة الحسية في شعر شاعرات الأندلس، وكيفية توظيف هذه الأنواع من أجل إنتاج العديد من الدلالات التي تكشف عنها الدراسة. ولذلك نتحدث فيه عن: مفهوم الصورة الحسية، وأهميتها، وكذلك علاقة الإدراك الحسي بالخيال في تكوين الصورة، ثم ندرس كلاً من الصورة

البصرية والسمعية واللمسية والتذوقية، وكذلك الشمية، وكيفية توظيف شاعرات الأندلس لهذه الصور، وما عبرت عنه من دلالات مختلفة كشف عنها السياق. وأيضًا بيان أبرز الدلالات التي عبر عنها تراسل الحواس من خلال عمل حاسة معينة بوظيفة حاسة أخرى.

ويهتم هذا الفصل بدراسة الصورة الحسية بشكل خاص عند شاعرات الأندلس؛ لأن هذا النوع من الصور مثل ظاهرة فنية يمكن ملاحظتها داخل أشعارهن. وقد اعتمدنا فيه على المنهج الفني؛ للبحث عن كيفية توظيف هذه الصور، واستجلاء مكنوناتها، ومن ثم التوصل إلى أبرز الدلالات التي أنتجتها.

هذا والله ولي التوفيق

منتصر نبيه محمد صديق

الفصل الأول

سلطة النص وآليات الحجاج

قراءة في نونية أبى إسحق الألبيري

المبحث الأول

الإطار النظري

أولًا: الحجاج قديمًا وحديثًا

كان الفكر الأثيني في القرن الخامس قبل الميلاد يقوم على البلاغة الإقناعية، فالتأثير على عقول الناس والسيطرة عليهم كانت الغاية الأسمى للخطابة في ذلك الوقت؛ ولذلك شاع الجدل والإقناع ووسائل الاهتمام بالخطاب من أجل التأثير على المتلقي، وقد كان لتغير الظروف السياسية والفكرية في ذلك الوقت، وانتشار الحرية والديموقراطية أثر كبير في ازدهار الخطابة الإقناعية لاسيما في المحاكم المختلفة أمام القضاء، فكلما كان صاحب القضية بليغًا ومقنعًا في طرحه لقضيته تعاطف معه القضاة وأخذوا بحجته؛ ونتيجة لذلك ظهر السوفسطائيون الذين ربطوا الخطابة بالسلطة، وكلما كان الخطيب_ من وجهة نظرهم_ صاحب حجة قوية مقنعة تبوأ مكانة سياسية عالية داخل المجتمع الأثيني، ولذلك اهتموا بتعليم طلابهم البلاغة؛ حتى ينتصروا في كل مساجلاتهم الكلامية، وأن يتمكنوا من طرح أفكارهم سواء كانت صحيحة أو خاطئة، "فغاية البلاغة السياسية للسوفسطائيين هي الوصول إلى السلطة عن طريق معرفة الكلام، فقد كان معلمو اللغة – و"جورجياس" أحدهم- يلقنون أصول البلاغة والكلام للمتعلمين من الطبقة الأرستقراطية فقط، دون غيرهم من العامة، ليتمكنوا من الإمساك بزمام السلطة، وليتم لهم هذا، كان لزامًا عليهم الإمساك بناصية اللغة والكلام؛ نظرًا لاعتقاد السوفسطائيين الراسخ بقوة اللغة وسلطانها قصد إقناع الناس والسيطرة عليهم عن طريق خداعهم وتضليلهم" [1]. لذلك قام حجاجهم على المغالطات والتأثير على عقول الناس.

ومن خلال مبدأ الشك في عدم وجود الحقيقة المطلقة، وكذلك الحمل على التصديق راح السوفسطائيون يعلمون الناس الفلسفة والبلاغة وفنون القول من خلال الاعتماد على المغالطة والجدل؛ للوصول إلى درجة التأثير التي تجعل الجمهور

يتقبل وجهة نظرهم، فالسوفسطائيون كانوا يعتمدون على الحجاج، ولكنه حجاج مبني على قياسات فاسدة، واستدلالات غير صحيحة، "واستندت ممارستهم للحجاج على فكرة النفعية المتعلقة باللذة، وقد أفضت بهم هذه الفكرة إلى توجيه الحجاج بحسب مقتضى المقام" [2] ،وكان هدفهم الأول من ذلك تحقيق مصالحهم ومطالبهم.

واختلف سقراط عن السوفسطائيين في طرحهم الأفكار الفلسفية على عامة الجمهور؛ حيث نادى بأن الفلسفة إنما تكون للخاصة فقط؛ حتى لا تؤدي إلى الغموض، كما أنه أقام حجاجًا وجدلاً مختلفًا عن المغالطات السوفسطائية؛ حيث اعتمد فيه على السؤال والمناقشة لا على الدفع إلى الإقناع، وقد عبر سقراط عنه الحجاج في المسائل التي تتصف بالسخرية؛ حيث قصد به "فن المساءلة القائم على مظهر السذاجة مع إخفاء المعرفة" [3] ، ومن خلال هذه النظرة للحجاج، وضع سقراط للمتلقي دورًا كبيرًا في العملية الحجاجية، إذ هو الذي يحدد مدى الإقناع داخل النص عن طريق تفاعله مع هذه السخرية التي يطرحها المخاطَب.

وجاء أفلاطون بعد ذلك ليوجه نقدًا كبيرًا إلى الخطابة السوفسطائية، ويسير على نهج أستاذه سقراط في رفض العامة الاشتغال بالفلسفة، بل لا بد أن يأخذ الأرستقراطيون على عاتقهم إدارة وتحريك هذا المجتمع، ولذلك نادى من خلال محاورتيه (جورجياس) و(فيدر) إلى رفض الخطابة التي تتأتى بالاعتماد على اللذة والتأثير في مقابل الاعتماد على الحقيقة التي تتحقق في الجدل، فالعلم هو المعيار الأول الذي ينبغي الاحتكام إليه في عملية الإقناع، "فقد ذكر أفلاطون أن الإقناع نوعان: إقناع يعتمد على العلم، وإقناع يعتمد على الظن، وهذا الثاني أي الإقناع بالاستناد إلى الظن هو موضوع الخطابة السفسطائية في رأيه، ولما كان العلم يقوم على مبادئ صادقة وثابتة بل أزلية كان الإقناع المعتمد عليه مفيدًا يكتسب فيه الإنسان معرفة" [4]. ولذلك اعتمد أفلاطون في عملية الإقناع على مضمون الخطاب

لا على شكله أو أسلوبه، حيث اعتبر ذلك خداعًا، والإنسان إذا ما اعتمد على الحقيقة توصل إلى الفضيلة، بينما إذا ما اعتمد على الشكل والأسلوب استطاع التأثير على المتلقي وإقناعه دون إدراك الفضيلة، فالبلاغة لديه هي بحث عن الفضيلة، في مقابل البحث عن اللذة لدى السوفسطائيين من أجل التأثير على الملتقي، من أجل ذلك نادى أفلاطون بالفلسفة لأنها تكون للخاصة الذين يبحثون عن الحقيقة، بينما رفض الخطابة التي تكون للعامة وتبحث عن اللذة والحمل على الإقناع، ووجد أن البلاغة لا تتحقق إلا بالفلسفة أو بالخطاب الفلسفي.

أما أرسطو، فقد اكتمل لديه مفهوم الحجاج، وأصبحت له أسسه وقواعده التي أشار إلى معظمها في كتابه الخطابة، واختلف عن أستاذه أفلاطون وعن سابقيه في نظرته للحجاج، فهو يرى أن البلاغة يجب أن تكون للعامة والخاصة في آن واحد إيمانًا منه "بأن الإنسان كونه متكلمًا معبرًا يبحث بطبعه عن الإقناع، ويحاول أن يصل بكلامه إلى إقناع أكبر عدد ممكن من الناس بوسائل مستمدة من التفكير الذي حوبي به من الطبيعة" [(5)]. كما أن وظيفة الجدل ليس هي البحث عن الحقيقة؛ لأن الحقيقة لا تحتاج إلى حجاج، ولكن وظيفته هي البحث في القضايا التي تحتمل الشك.

ووجد أرسطو أن الحجاج يتمثل في الجدل والخطابة في آن واحد، يتجلى في الجدل من حيث الاعتماد على الاستدلال والاستقراء والقياس، فيتحقق الإقناع العقلي دون تأثير من المخاطِب، ويتجلى في الخطابة من خلاله استمالة المتلقي واستثارة عواطفه عبر الكلمات والعبارات المؤثرة، كما أن للخطابة أيضًا – بجانب تأثيرها – دورًا إقناعيًا عقليًا لا يقل أهمية عن الجدل، فالحجاج لديه عبارة عن إقناع عقلي وتأثير نفسي في آنٍ واحدٍ، "فالخطابة عند أرسطو صناعة مدارها إنتاج قول تبنى به الإقناع في مجال المحتمل، والمسائل الخلافية القابلة للنقاش، بمعنى أنها علاقة بين طرفين تتأسس على اللغة والخطاب، ويحاول أحد الطرفين فيها أن يؤثر في الطرف

المقابل جنسًا من التأثير يوجه به فعله أو يثبت لديه اعتقادًا أو يميله عنه، أو يصنعه له صنعًا" [6]. فعملية الحجاج لا ترتبط لديه بالحمل على الإقناع، ولكن بالتأثير في المتلقي من أجل إقناعه، لذلك فإن خطابة أرسطو أخذت من السوفسطائيين تأثير الخطابة على المتلقي، ولكنها خطابة غير مبنية على المغالطات، وأخذت من أفلاطون الجدل المبني على الإقناع العقلي، لذلك فهي خطابة ثالثة مختلفة عن الأنواع السابقة في كونها للعامة، وفي كونها متحققة في الجدل وكذلك في الخطابة.

وقد رأى أرسطو أن الحجاج يتحقق بتضافر عناصر الخطابة الثلاثة (الإيتوس، واللوغوس، والباتوس)، وقد قصد بالإيتوس صفات الخطيب وصورته في ذهن جمهوره، وقصد باللوغوس عناصر الخطاب التي من شأنها التأثير في المتلقي، وقصد بالباتوس مدى تأثر المتلقي بالخطاب واقتناعه بما يوجد داخله من خلال مراعاة الخطيب لذلك، وتضافر هذه العناصر هو ما يصل بالخطاب إلى الإقناع المطلوب، ولا يمكن الاعتماد على عنصر بمفرده دون العناصر الأخرى، "فعملية الإقناع لا توقف على اللوغوس الذي يضفي نوعًا من العقلانية على الخطاب، وإنما ينبغي أن يتعزز بالإيتوس حتى يحظى هذا الخطاب بالثقة والمصداقية لدى السامع، وبالباتوس حتى يعمد الخطيب إلى إثارة انفعالات المخاطب وأهوائه لجعله في حالة وجدانية يسهل عليه فيها تمرير دعواه"[7]. ويتحقق الحجاج في كل هذه العناصر مجتمعة في آنٍ واحدٍ.

واستطاع أرسطو من خلال ربطه الحجاج بالخطابة والجدل – وإن كان قريبًا لديه من الخطابة أكثر من الجدل – أن يؤسس لهذا المصطلح، ويضع له قواعده الصحيحة التي جمعها من خلال الفكر البلاغي اليوناني الذي سبقه، ثم أضاف عليه ما يتلاءم مع طبيعته، وأبعد عنه ما يتنافى مع خصائصه، فقد رفض التبكيتات، والمخالفات، والاستعمالات اللغوية التي تعتمد إيقاع المتلقي لدى السوفسطائيين،

ورفض ما نادى به كل من سقراط وأفلاطون في كون الخطابة مقصورة على الخاصة فقط، كما أنه جعل الجدل يتحقق في القضايا التي لا تعتمد حقيقة ثانية، "وهكذا ففي الوقت الذي كان فيه أفلاطون يحاول إبعاد الخطابة عن التأثيرات العامة بتقريبها ما أمكن من الخطاب الفلسفي البريء، فإن أرسطو عين للخطابة موقعًا أساسيًا من الحياة الاجتماعية، بل الخطابة عنده – ومهما كانت الأحوال – هي الخطاب الموجه للعامة في المحاكم أو في التجمعات الشعبية التشاورية، أو في المحافل العمومية الاحتفالية" [8].

ظلت النظرة الحجاجية قائمة في وظيفة الخطاب الموجه – لاسيما البلاغي منه- مسيطرة على الفكر البلاغي القديم، ولكن ارتباط الحجاج بالتأثير والحمل على الإقناع جعل الخطابة متهمة دائمًا، ولذلك اتجهت البلاغة بعد ذلك إلى الاهتمام بالعناصر الجمالية فقط داخل النص دون البحث عن وظائف أخرى، فكان الهدف من البلاغة مجرد البعد التزييني فقط للنصوص، وطغت هذه النظرة على فكر العصور الوسطى؛ حيث ابتعدت فيها البلاغة عن البعد الحجاجي تمامًا، وظلت هذه النظرة مسيطرة إلى حدود القرن العشرين.

ويمكن أن نجد صدى لهذه النظرة لدى كل من: "كينتليان" في القرن الأول للميلاد في كتابه (مؤسسة البلاغة)، و"فونتايني" في القرن التاسع عشر، وجماعة "مو" عام 1970م في كتابها (بلاغة عامة) [9]، وديكارت الذي رفض الجدل، وكذلك الفلاسفة التجريبيون حيث نادوا بأن التجربة هي التي توصل إلى الحقيقة [10]. وكل هؤلاء منذ القرن الأول الميلادي حتى بدايات القرن العشرين نادوا بأن وظيفة البلاغة تتوقف عند البعد الجمالي فقط دون مراعاة للبعد الإقناعي الحجاجي، "إن البلاغات المجازية غير الحجاجية ستتطور مع إهمال القضايا السياسية أو القضائية للبلاغة الخطابية، فهذه البلاغات المجازية لها توجهان رئيسان: ففي إطار البلاغات ذات النزوع العاطفي، فإن الصور تتعلق بقوة استثارتها الوجدانية بصرف النظر عن كل

إقناع ... ،وتبعًا لتوجه بلاغي آخر غير حجاجي، فإن الصور ينظر إليها من خلال بعدها التزييني"[11]. وقد حاول هذا البعد الجمالي التزييني دفع البلاغة بعيدًا عن الاتهامات التي وجهت إليها بكونها تعتمد المغالطة أو الدفع إلى الإقناع وسيلة لها.

ومع بدايات القرن العشرين كانت الحاجة ماسة إلى البعد الحجاجي في الخطابات السياسية والدينية وحتى الاقتصادية وغيرها، لذلك فكر الأدباء في إرساء قواعد بلاغة جديدة مبتعدين بها عن كل التهم التي وجهت إلى البلاغة القديمة، فظهر كتاب (البلاغة الجديدة) لبيرلمان وزميلته "تيتكا" عام 1958م، ليمثل ولادة جديدة للحجاج الذي ارتبط منذ القدم بالخطابة التي اتهمت بالخداع والتزييف والتأثير على العقول، وقد غير هذا الكتاب النظرة إلى الحجاج؛ لأنه جعله شيئًا ثالثًا غير الخطابة والجدل، ولكنه في نفس الوقت يعتمد عليها، "فالحجاج عندهما معقولية وحرية، وهو حوار من أجل حصول الوفاق بين الأطراف المتحاورة، ومن أجل التسليم برأي آخر بعيدًا عن الاعتباطية واللامعقول اللذين يطبعان الخطابة عادة، وبعيدًا عن الإلزام والاضطرار اللذين يطبعان الجدل" [12]. فقد نقل الباحثان الحجاج من حيز الإقناع والتأثير إلى حيز الحوار الذي ينتهي بالاقتناع وليس الإقناع، وهو يقع في منطقة ما بين الإقناع والاستدلال، ولذلك هو لا يوصل إلى حقيقة ثابتة؛ لأنه إذا كانت هناك حقيقة ثابتة فلا داعٍ لاستخدام الحجاج، ولكنه يتحقق في القضايا التي تطرح آراء مختلفة، وتفرض أكثر من حقيقة، والمتلقي في هذه العملية يكون حرًا في تقبل الحقيقة التي يريدها، لان الحجاج هنا يكون حوارًا وليس إقناعًا، وعليه المتلقي أن يتقبلها أو يرفضها.

ويرى كل من "بيرلمان" و"تيتكا" أن الحجاج عبارة عن بعض التقنيات والوسائل البلاغية الموجودة داخل النص، والتي تساعد أو تحمل المتلقي على الإذعان بما يعرض عليه، بمعنى محاولة التأثير على عقل المتلقي من خلال هذه التقنيات لإقناعه؛ لذلك يرى بيرلمان أن الجدل متساوق مع الحجاج؛ لأنه يأخذ منه التماشي

الفكري الذي يقود إلى التأثير العقلي في المتلقي، "ويختلف هذا الحجاج عن الخطابة القديمة في أنه إذا كانت الخطابة القديمة تعتمد على وجود جمهور حاضر، إلا أن حجاج بيرلمان لا يشترط حضور الجمهور، فقد يلقي الخطاب إلى المتلقي الكوني" [13].

وعليه فالباحثان قد عرفا الحجاج بقولهما: "هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم" [14]. وقد جعل الباحثان المتلقي ركنًا أساسيًا في العملية الحجاجية، فهو المقصود بالخطاب، وإليه يوجه، ولذلك فقد ركزا على الوسائل البلاغية داخل النص من أجل تحقيق الإمتاع والإقناع في هذه البلاغة الجديدة، أو كما يطلق عليها البعض البلاغة الأرسطية؛ لأن بيرلمان أعاد إليها البعد الحجاجي الذي نادى به أرسطو قديمًا، بعدما تحولت إلى بلاغة جمالية خالصة في العصور الوسطى.

وإذا كانت البلاغة الأرسطية جعلت الحجاج متمثلاً في الجدل تارة وفي الخطابة تارة أخرى، فإن بيرلمان جعل الحجاج شيئًا ثالثًا غيرهما، ولكنه في الوقت نفسه يعتمد عليهما، كما جعل الجدل يخدم الخطابة، والخطابة تخدم الجدل، ولذلك فهذه البلاغة الجديدة لدى بيرلمان وتيتكا هي "نظرية الحجاج التي تهدف إلى دراسة التقنيات الخطابية، وتسعى إلى إثارة النفوس وكسب العقول عبر عرض الحجج، كما تهتم البلاغة الجديدة أيضًا بالشروط التي تسمح للحجاج بأن ينشأ في الخطاب، ثم يتطور، كما تفحص الآثار الناجمة عن ذلك التطور" [15]. بمعنى تأثير هذه التقنيات في الملتقي، ومدى اقتناعه بما تطرحه من أفكار.

وبعد نظرية "شايم بيرلمان" و"تيتكا" ظهرت عدة نظريات واتجاهات أخرى تركز على الجانب الحجاجي في الخطاب، كان من أبرزها الحجاج اللغوي لدى "ديكرو" وزميله "جان كلود أنسكومبر"؛ حيث نادا بأن اللغة تحمل بعدًا إقناعيًا في ذاتها، وهذا البعد لا يحتاج إلى استدلال أو تقنيات معينة؛ لأنه شيء موجود في طبيعة كل اللغات،

وهذا الإقناع يمثل الوظيفة الرئيسة للغة قبل وظيفتها الإخبارية؛ "فاللغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية، أي أن هذه الوظيفة مؤشر لها في بنية الأقوال نفسها، وفي المعنى، وكل الظواهر الصوتية والصرفية والمعجمية، والتركيبية والدلالية" [16]. ومن هذا المنطلق فإن الحجاج لدى "ديكرو" يتعارض مع الحجاج الأرسطي القائم على التأثير والإقناع، وكذلك مع البلاغة الجديدة لدى "بيرلمان" القائمة على التأثير من خلال بعض التقنيات البلاغية، ولكن الحجاج اللغوي عبارة عن شيء أصيل موجود في جوهر اللغة نفسها، ومتفق عليه من قبل أفراد اللغة، وهذا الحجاج مسلم به من قبل المتلقي إذا عرضه المخاطِب بصورة صحيحة تتفق مع قواعد اللغة.

وهذه النظرية التي وضعها "ديكرو" طرحت سؤالاً كانت إجابته هي القواعد التي قامت عليها هذه النظرية، وهو: هل اللغة إخبارية أم حجاجية؟ وفي إجابة "ديكرو" عن هذا السؤال وجد أن تسلسل الألفاظ له في المقام الأول قيمة حجاجية قبل قيمته الإخبارية، فالمتكلم يوجه خطابه وجهة معينة من أجل الحجاج، أو هو يقصد الإخبار من أجل الحجاج [17]، فترابط الأقوال في مسار معين تجعل من أحدهما حجة، ومن الآخر نتيجة له، كأن نقول مثلاً: الجو ملبد بالغيوم إذن سينزل المطر. فالحجة هي الجو المبلد بالغيوم، والنتيجة هي نزول المطر، وهذه النتيجة لا تحتاج إلى قياس منطقي، بل هو شيء معروف لدى الجميع، ويتفق عليه كل من الباث والمتلقي، بل يتفق عليه كل أفراد اللغة الواحدة؛ لأن اللغة قد أخبرت بذاتها عن الحجة التي يطرحها المتكلم، ولكنه وضعها في مسار حجاجي معين، "فعمل المحاجة باعتباره علاقة بين حجة ونتيجة مختلف عن عمل الاستدلال، فالمحاجة علاقة بين عملين لغويين لا بين قضيتين، وهذه الخاصية التي تجعله مرتبطًا باللغة الطبيعية وليس ناتجًا عن منطق غير صوري (بيرلمان مثلاً)، أو منطق طبيعي (بورال، قريز)،

وهي التي تجعل البحث في الحجاج مؤهلاً نظريًا لبيان الترابطات الخطابية الفعلية، وتفسير توجيه الأقوال للسامع نحو بعض النتائج دون غيرها" [18].

وهذه العلاقة بين الحجة والنتيجة هي التي جعلت ديكرو يتحدث عن الروابط اللغوية التي تربط بين الجمل، وكذلك السلالم الحجاجية وهي علاقة ترتيبية للحجج من أضعفها حتى أقواها. وهذه النظرة في الحجاج لم تهتم بغير اللغة فقط في العملية الحجاجية؛ حيث إنها انطلقت من نظرية الأفعال اللغوية التي وضعها "أوستين" وهي تهتم بعمل القول وتأثيره في المتلقي، فنظرية ديكرو "نظرية لسانية تهتم بالوسائل اللغوية وبإمكانات اللغات الطبيعية التي يتوفر عليها المتكلم، وذلك بقصد توجيه خطابه وجهة ما تمكنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية" [19]. وهذه النظرية تهتم باستعمالات الكلام المختلفة وتوظيفها لتقنع المتلقي.

وقد أصبح الحجاج – من منطلق هذه النظرية- أحد الأركان الرئيسة للنظرية التداولية التي تهتم بدراسة استعمال اللغة وتأثيراتها الاجتماعية على المتلقي في عملية التواصل، "فالتداولية تختص بتقصي كيفية تفاعل البنى والمكونات اللغوية مع عوامل السياق لغرض تفسير اللفظ، ومساعدة السامع على ردم الهوة التي تحصل أحيانًا بين المعنى الحرفي للجملة، والمعنى الذي يقصده المتكلم" [20]. فهي تبحث في تأثير الكلام حال خروجه من دائرته المعجمية إلى حيز الاستعمال.

والحجاج اللغوي يركز على ترابط الأقوال بشكل يدفع المتلقي إلى التسليم بالنتائج التي تفرضها هذه الأقوال، وقد يشترك المتلقي في وضع هذه النتائج من خلال السياق العام في العملية التواصلية، وهذه العملية هي صميم النظرية التداولية، وقد أورد فيليب بلانشيه بعض التعريفات المتعددة للتداولية تركز جميعها على الظاهرة التواصلية للغة، وتأثيرها على المتلقي، ورأى أن التداولية "هي دراسة تهتم باللغة في الخطاب، وتنظر في الوسميات الخاصة به قصد تأكيد طابعه الخطابي" [21]. وهو

يقصد بطابعه الخطابي وقت التلفظ به، وهو أيضًا ما تشير إليه نظرية الحجاج اللغوي.

ظهرت كذلك نظرية المساءلة ل"مشيال مايير" كأبرز الاتجاهات والنظريات في الحجاج بعد الحجاج البلاغي، والحجاج اللغوي، وهذه النظرية بنت أفكارها على ما نادى به سقراط قديمًا بأن الفلسفة عبارة عن عملية مساءلة، وكذلك الحجاج فهو عبارة عن بعض الأسئلة المتنوعة التي تتردد في ذهن المتلقي عندما يرى بعض الأجوبة المتعددة التي طرحها الباث داخل النص، هذه الأجوبة تكون عبارة عن حجج يشارك المتلقي في إيجاد نتائجها عبر الأسئلة التي تتوارد على ذهنه عند رؤيته لتلك الإجابات، وما بين السؤال والجواب ينشأ الحجاج. "إن آراء مايير في الحجاج متصلة بتحديده طبيعة الكلام ووظائفه التساؤلية، لما كان الكلام إثارة للسؤال أو استدعاء له لزم أن يتولد عند ذلك نقاش يولد بدوره حجاجًا" [22]. فالمتلقي ركن أصيل في عملية الحجاج لدى مايير لأنه بدوره يقوم بطرح أسئلة متعددة للإجابات التي وضعها الباث.

والباث إذا ما أراد أن يدفع المتلقي إلى تقبل حججه المختلفة، عن طريق طرحه أسئلة لها، وهذه الأسئلة تؤدي إلى إجابات متعددة، فعليه أن يؤثر على المتلقي عبر عناصر البلاغة المختلفة المودعة داخل الخطاب، وأيضًا صفات الباث وأخلاقه التي يكونها المتلقي عنه، أو ما يعرف لدى أرسطو بالإيتوس، ولذلك نجد أن مايير قد اعتمد في نظريته على عناصر الخطاب التي حددها أرسطو وهي الإيتوس، واللوغوس، والباتوس، ولكنه حددها في السؤال، والجواب الذي ينشأ من عناصر البلاغة داخل النص، وكذلك الأخلاق التي تنشأ من علاقة الباث بالمتلقي. "وعلى هذا يعيد مايير صياغة العناصر الخطابية الأرسطية (اللوغوس، والباتوس، والإيتوس) في ثلاثة أركان أساسية هي: (الأخلاق، السؤال، الجواب)، ويكون بهذا قد اختزل عنصر المخاطب، وهو يقر بأهميته وألحقه بالمتكلم، كما يكون قد فرغ اللوغوس (الخطاب) الأرسطي إلى عنصرين: السؤال والجواب" [23]. وينشأ هذا السؤال والجواب من خلال

العلاقة الجدلية بين الإيتوس والباتوس. ولذلك لا بد للباث أن يراعي أحوال متلقيه، وكذلك ظروف المقام.

وقد ركز مايير على الصورة، وكل أنواع المجاز التي من شأنها استمالة المتلقي، فهو ينطلق – مثله مثل بيرلمان- من تأثير البلاغة، لكنه يختلف عنه في اتخاذ هذه البلاغة وسيلة لتوليد الأسئلة والأجوبة، "فالبلاغة آلية من آليات الحجاج، وذلك لاعتمادها الاستمالة والتأثير عن طريق الحجاج بالصورة البيانية، والأساليب الجمالية، أي إقناع المتلقي عن طريق إشباع فكره ومشاعره معًا حتى يتقبل القضية أو الفعل موضوع الخطاب"[24]. فيكون بذلك أكثر تقبلًا واقتناعًا بالقضية المطروحة.

ثانيًا: الحجاج في التراث العربي:

ورد مفهوم الحجاج لدى العرب قديمًا بدلالات متنوعة، منها ما يدل على الجدل، أو إقامة الحجة، أو المخاصمة، ولكن المعنى الأبرز الذي دار حوله مفهوم الحجاج في معظم علوم العربية من تفسير وفقه ومنطق وفلسفة وغيرها من العلوم هو الجدل، حتى في البلاغة العربية القديمة كانت معظم مفاهيم الحجاج تعني الجدل أو البيان، وتأثير كل منهما على المتلقي، ومحاولة إقناعه.

ونجد أن الحجاج في اللغة عبر عن البرهان والتخاصم لدى ابن منظور، فنراه يقول: "يقال حاججته أحاجه حجاجًا ومحاجة حتى حججته، أي غلبته بالحجج التي أدليت بها، والحجة البرهان، وقيل ما دفع به الخصم، وهو رجل حِجاج أي جدل، والتحاج التخاصم" [25]. ونجد كذلك ابن فارس يعرفه بقوله: "يقال حاججت فلانًا فحججته، أي غلبته بالحجة، وذلك الظفر يكون عند الخصومة، والجمع حجج، والمصدر حِجاج" [26]. ويقصد به هنا الغلبة أو الخصومة، ونراه كذلك في معظم المعاجم العربية يدور حول هذه المعاني السابقة.

أما في الاصطلاح فقد كان قريبًا بصورة كبيرة من الجدل، وقد عده بعض علماء العربية علمًا قائمًا بنفسه كأبي الوليد الباجي الذي عده من أرفع العلوم؛ "إن الحجاج يعد علمًا من أرفع العلوم قدرًا وأعظمها شأنًا، لأنه السبيل إلى معرفة الاستدلال وتمييز الحق من المحال" [27]. وهو يقترب لديه من مفهوم الجدل الذي ينتهي بمعرفة العلم الصحيح.

أما أبو هلال العسكري وهو من أوائل الذين أشاروا إلى مفهوم الحجاج من البلاغيين القدامى، فقد أطلق عليه مفهوم الاحتجاج، وقد أتى لديه بمفهوم الدليل أو البرهان، فنراه يقول عنه: "هو أن تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر، يجري مجرى الاستشهاد على الأول، والحجة على صحته" [28]. بينما نجد أن الجاحظ عبر عنه من

خلال البيان، وجعل الحجاج الذي قصد به الجدل متحققًا في البيان الذي غايته الفهم والإفهام[29]. وقد اقترب الجاحظ كثيرًا من المفهوم الغربي للحجاج؛ لأنه يرى أن البيان يؤدي إلى الإفهام، ومن ثم استمالة المتلقي إلى الخطاب المطروح، كما أنه راعى حال المخاطبين في عملية البيان، وهو ركن رئيس من النظريات الغربية للحجاج.

ويرى كذلك حازم القرطاجني أن الحجاج يكون في النثر؛ لأن الشعر يقوم على التخييل، ولكنه لا يخلو كذلك من وظيفة إقناعية، فيقول: "إن التخييل هو قوام المعاني الشعرية، والإقناع هو قوام المعاني الخطابية، واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ" [30]. ويقصد بالحجاج هنا عملية الإقناع التي تظهر قليلاً في الشعر، ولذلك لا بد من التسليم بها؛ لأن الشعر في حاجة إلى التأثير في المتلقي وإقناعه.

ونجد أن ابن الأثير في تعريفه للبلاغة يقترب كثيرًا من حجاج أرسطو، فيرى أنه لا قيمة للبلاغة بدون حجاجها أو إقناعها وتأثيرها في المتلقي، ولذلك قال بأن مدار البلاغة "استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم؛ لأنه لا انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة، ولا المعاني اللطيفة الدقيقة دون أن تكون مستحيلة لبلوغ غرض المخاطب بها" [31]. وقد ورد الحجاج لدى ابن وهب وابن خلدون [32] بمعنى الجدل كذلك.

وإذا أمعنا النظر في تعريفات البلاغة العربية للحجاج، نجد أن هذا المصطلح لم تتبلور معالمه جيدًا لديهم، ولم يكن بالمعنى نفسه الذي قصده أرسطو، أو البلاغة اليونانية بشكل عام. وإن كانت هناك بعض المحاولات القريبة منهم، وذلك لأن البلاغة العربية اهتمت بالجانب الجمالي داخل النص الأدبي؛ "فقد اهتمت البلاغة منذ القديم إلى الحديث عن البيان والمعاني والبديع وقيمتهم من ناحية التأثير في النفس، ولكنهم جميعًا أهملوا جانب تبليغ المعنى الإقناعي، وتوصيل الحجة التي

يريدها المتكلم، فالبلاغة العربية اهتمت بالتزيين أكثر من الإقناع والاتصال" [33]. برغم أن العرب قديمًا ترجموا كتابات أرسطو المختلفة واطلعوا عليها، ولكنهم أهملوا هذا الجانب الإقناعي في البلاغة.

وقد تحدث حمادي صمود عن الأسباب التي جعلت البلاغة العربية تختلف اختلافًا كبيرًا عن خطابة أرسطو في عدم ظهور فكرة الحجاج كوظيفة أساسية من الوظائف التي يقدمها النص الأدبي، ولعل من أبرز هذه الأسباب: عدم تقبل الرأي الآخر، لاسيما إذا تعلق الأمر بالسلطة، وفرض أفكارها وآرائها حتى لو كان ذلك بحد السيف، وكل رأي مخالف لآراء السلطة فهو غير مقبول، ولذلك قلَّ ما في القول من حجة ورأي، وأصبحت البلاغة تهتم بالزينة أكثر من اهتمامها بعرض الآراء المختلفة، كذلك كان الاعتماد على سلطة الحجة النقلية المتمثلة في الكتاب والسنة سببًا من أسباب ظهور الحجاج، كما أن البلاغة العربية بنت أفكارها على البيان والوضوح، وهو ما يتنافى مع طبيعة الحجاج الأرسطي الذي يحتاج إلى غموض واختلاف، كما أنها اهتمت منذ نشأتها في الخطاب بمظهره اللغوي، وما يشتمل عليه من محسنات، ولم تحرص على جانبه الإقناعي [34]. ولذلك اقترب العرب قديمًا من مفهوم الحجاج ولكنه لم يكن لديهم محدد المعالم والأطر التي تناولها أرسطو في حديثه عن الحجاج.

ثالثًا: النص الشعري بين التخييل والإقناع:

وجد البلاغيون العرب منذ القدم أن الشعر يرتبط بالتخييل، والخطابة تقوم على الإقناع والجدل، ولذلك لم يهتموا بقضية الإقناع داخل النص الشعري بقدر اهتمامهم به في النصوص الأخرى التي تعتمد على البرهان والاستدلال، ولكن فطن بعضهم لما في الشعر من قوة وتأثير، ولذلك فهو يحمل المتلقي على الإقناع؛ لأن هذه الفكرة – فكرة الإقناع - ركيزة مهمة من ركائز النص الأدبي شعره ونثره، ولذلك وجدنا حازم القرطاجني يؤكد على أهمية التأثير في النص الشعري بما لا يتنافى مع طبيعته التخيلية، ويؤكد هذا المعنى ابن قتيبة بقوله عن الشعر: "هو الحجة القاطعة عند الخصام"[35]؛ حيث إن تأثيره يدفع المتلقي إلى تقبل هذه الحجة القاطعة.

وإذا وضعنا المتلقي نصب أعيننا في عملية الإبداع، فإن الشاعر لا يكتب قصائده لنفسه، بل يعلم يقينًا أن هناك جمهورًا سوف يتلقى هذا النص الشعري، ولذلك فهو يطرح في نصه بعض الأفكار أو القضايا التي يريد من المتلقي أن يسلم بها، فإذا كان متغزلاً يريد أن يقنع بأنه حبيب صادق، وإذا أراد أن يمدح فإنه يريد أن يقنع بأنه وفي مخلص، وإذا أراد أن يهجو فهو يريد أن يقنع بصحة ما قاله، وهكذا في كل أغراض وموضوعات الشعر المختلفة، هذا بجانب السمات الجمالية للنص التي من شأنها كذلك استمالة المتلقي، ومن ثم إقناعه بما يحمله من أفكار، حتى وإن خالطها التخييل أو طغى عليها، فما تشبيه الشاعر (محمد كالأسد) إلا توجيه للخطاب نحو قوة محمد وشجاعته، "وما ينبغي تأكيده إن اطلاع الشعر بوظيفة الحجاج والإقناع إنما يتنزل في حقيقة الأمر ضمن ما يسمى بسلطة النص، أي قدرة الكلمة على الفعل، وهو أمر لا سبيل إلى دفعه لاسيما إذا تعلق الأمر بمجتمع عربي بالكلمة، ويعترف لها بمنتهى القدرة على الفعل والتغيير" [36].

ومع ظهور النظريات الحديثة في الحجاج فإن الشعر قد أصبح – بحكم عناصره البلاغية التي يحملها، وبنائه اللغوي، وحتى طرحه للعديد من الأسئلة والأجوبة التي تولد جدلاً- حقلاً خصبًا للإقناع والحجاج.

المبحث الثاني

الدراسة التطبيقية

أولاً- آليات الحجاج البلاغي (بيرلمان وتيتكا) في نونية الألبيري[37]:

لقد انطلق الباحثان في نظريتهما عن الحجاج البلاغي من إيجاد نسق لغوي ما تهيمن عليه العناصر البلاغية المختلفة من أجل دفع المتلقي إلى الإذعان لما هو معروض عليه، وهذا المعروض ليس من باب العبث، بل هو أيضًا عبارة عن عدة وقائع وأحداث منطقية أو شبه منطقية، فعملية الإقناع لدى الباحثين تنطلق من تناغم الشكل مع المضمون في آنٍ واحد، وإن كانا قد ركزا على المضمون أكثر من الشكل، فعملية الحجاج "تبنى عادةً على جملة من مقدمات تتمثل في وقائع أو أحداث أو افتراضات أو قيم أو مواضيع ينتقيها الشاعر بدقة، بل ينتقي حتى عناصرها الجزئية المكونة لها، فإذا بالانتقاء عملية تأويل وبناء: تأويل للمعطيات، وبناء لها في نسق معين يهدف إلى الإقناع والحمل على الإذعان" [38]. هذا النسق هو ما تحكمه عناصر وأدوات البلاغة.

نجد إذًا أن الحجاج البلاغي لا يهتم بالشكل فقط، أو بأدوات وعناصر البلاغة من تكرار أو مقابلات، أو صور متنوعة وغيرها، فهذه الأدوات تأتي أهميتها في حمل المتلقي على الاقتناع، ولكن قبل ذلك هناك المضمون الحجاجي، أو ما يعرف بالمقدمات الحجاجية التي ينطلق منها الباث، وهي أهم إقناعًا إذا ما قارناها بالشكل من وجهة نظر بيرلمان، "فيرى المؤلفان أنه لا فصل بين الشكل والمضمون في شأن الخطابة، وأنه لا يمكن دراسة البُنى الأسلوبية منفصلة عن أهدافها الحجاجية، فحتى ما ينشأ في الخطاب من تناغم وإيقاع وغير ذلك من الظواهر الشكلية المحضة يمكن أن يكون له تأثير حجاجي من خلال ما يتولد عنه من إعجاب ومدح وانبساط وحماس لدى جمهور السامعين. على أن هذه الظواهر الشكلية ليست ذات وظيفة حجاجية مباشرة في الخطاب، لهذا أهمل المؤلفان درسها في كتابهما رغم اعترافهما

بأهميتها في فن الخطابة، نزوعًا منهما – فيما نرى- إلى البحث في تقنيات الحجاج الأعلق بالمضمون دون الشكل، وذلك على عكس ما دأب عليه الدرس الخطابي في العصور الأخيرة كما يقولان" [39]. ولذلك سوف نعتمد الحجج التي تناولها بيرلمان في كتابه البلاغة الجديدة [40]. وهي كالتالي:

أ) الحجج شبه المنطقية:

هي عبارة عن حجج لا تخضع للبرهان الرياضي، ولكنها شبيهة به؛ لأنها تعتمد منطقًا وشكلاً شبيهًا بالاستدلال أو البرهان، وهي تنقسم إلى نوعين: الأول: حجج شبه منطقية تعتمد البنى المنطقية كالعلاقات التبادلية والتناقض، والثاني: حجج شبه منطقية تستند إلى بعض العلاقات الرياضية.

أولاً- حجج شبه منطقية تعتمد البنى المنطقية:

(1) الحجج القائمة على العلاقة التبادلية:

في هذا النوع من الحجج تنشأ علاقة تبادلية شبه منطقية بين أمرين أحدهما متماثل مع الثاني أو مشترك معه في فكرة أو صفة تبدو منطقية، فالأمران متماثلان، ولكن في الحقيقة توجد بينهما فروق متعددة، ولذلك يطلق على هذه العلاقة شبه منطقية، وقد اعتمد عليها الإلبيري في نونيته، ولكنها جاءت لديه بشكل عكسي تحمل المقارنة في تطبيق العدل بين قضيتين متماثلتين، فنراه يقول:

وَهُم يَلبسونَ رَفيعَ الكُسا * وَأَنتُم لِأَوضَعِها لابسون

ففي هذه الأبيات اشترك كل من المسلمين واليهود في قضية محددة (كساء المسلمين والنصارى)، ولكن الشاعر جعل هذا التماثل عكسيًا بقصد المقارنة بين أحوال المسلمين وأحوال اليهود، فهو يقدم حججًا شبه منطقية تتجلى في (أجود الثياب لليهود)، بينما في المقابل (أوضع الثياب للمسلمين)، وهذه الحجج من شأنها أن تدفع

جميع أهل غرناطة للاستنفار من فعل ملكهم باديس، فهذه المماثلة التي عقدها الشاعر قدمت المتأخر على المتقدم في الحكم المنطقي بمعنى قدمت اليهود، وهم محل تأخير داخل هذا المجتمع المسلم "ويقتضي مبدأ التماثل قاعدة في التعامل مع المتماثلين تتمثل في العدالة أي في العناصر المنتمية إلى صنف واحد بكيفية واحدة، ولذا نتحدث عن المبادلة، وهي علاقة منطقية خالصة، غير أن الحجة تظل شبه منطقية فحسب، لأنها إسناد الحكم ذاته إلى أمرين ندعي أنهما متماثلان" [41]. وقد ضرب عبد الله صولة مثالاً لذلك عندما تحدث عن الوضعيتين الداخليتين في مجال العلاقة التبادلية، "وتماثلهما ضروري لتطبيق قاعدة العدل، وقاعدة العدل هي تلك القاعدة التي تقضي معاملة واحدة لكائنات أو وضعيات داخلة في مقولة واحدة، ... كقول شوقي:

أَحَـرَامٌ عَـلَـى بَـلابـِلِـه الـدَّوْحُ * حَـلالٌ لـلـطَّـيْـرِ مِـنْ كُـلِّ جِـنْـس

فهذه حجة عكسية، ودعوة إلى تطبيق قاعدة العدل على وضعيتين متناظرتين" [42].

ونجد أن قاعدة العدل التي يقرها المجتمع الأندلسي من وجهة نظر الشاعر هي تقديم المسلمين على اليهود، ولكن هذه القاعدة جاء بها الشاعر معكوسة ليدعم حجته ويقويها، من خلال قضيتين متماثلتين منطقيًا القضية الأولى (وصفه لملبس المسلمين)، والثانية (وصفه لملبس اليهود)، ثم يأتي رفض المتلقي لهذه القضية عند مقارنته بين الطرفين؛ لأنها تعد لديه مخالفة للواقع، أو الحقيقة التي يجب أن تكون عليها.

(2) التناقض وعدم الاتفاق:

اعتمد الإلبيري على هذا النوع من الحجج في قصيدته محاولاً به إقناع المتلقي بما يطرحه من أفكار بشأن التسليم والاقتناع بظلم ابن النغريلة اليهودي، ومن ذلك قوله:

لَـقَـد زَلَّ سَـيِّـدُكُـم زَلَّـةً * تـقَـرُّ بِـهـا أَعـيُـنَ الشـامِـتـيـن
تَـخَـيَّـرَ كـاتِـبَـهُ كـافِـراً * وَلَـو شـاءَ كـانَ مِـنَ المُسـلِـمـيـن

ففي هذين البيتين يخاطب الشاعر أهل غرناطة، ويبين لهم كيف أخطأ أميرهم باديس بن حبوس في اختياره وزيره ابن النغريلة اليهودي، فيقدم لهم النتيجة ثم يقدم الحجة

نتيجة		حجة
لقد زل سيدكم	⟵	تخير كاتبه كافرًا

وقد اعتمدت هذه الحجة على التناقض شبه المنطقي في اعتماد باديس على وزير كافر، فهذه الفكرة منطقيًا غير مقبولة في ظل مجتمع مسلم، يحرص على نشر تعاليم الإسلام وتطبيق قواعده، ومن ثم جاء التناقض الذي بينه الشاعر بين (الكاتب الكافر × لو شاء اختاره مسلمًا)؛ لإقناع الجميع بخطأ باديس في ذلك.

ويقدم الشاعر كذلك بعض النتائج التي تحولت إلى حقائق ملموسة معروفة داخل المجتمع، وذلك من خلال الاعتماد على الحجج شبه المنطقية المبنية على التناقض، في قوله:

وَقَـد نَـكَـثـوا عَـهـدَنـا عِـنـدَهُـم * فَـكَـيـفَ تُـلامُ عَـلى الـنـاكِـثـيـن
وَكَـيـفَ تَـكـونُ لَـهُـم ذِمَّـةٌ * وَنَـحـنُ خُـمـولٌ وَهُـم ظـاهِـرون
وَنَـحـنُ الأَذِلَّـةُ مِـن بَـيـنِـهـم * كَـأَنّـا أَسَـأنـا وَهُـم مُـحسِـنـون

فالشاعر هنا يستخدم بنية التناقض من خلال تقديم الحجج (نكثهم العهد)، (نحن خاملون)، ليصل إلى النتيجة التي تحولت مع تمكن هؤلاء اليهود في البلاد إلى حقيقة واضحة، وهي (نحن الأذلة من بينهم)، فقد تحول المسلمون من العنصر السيادي الأقوى في المجتمع الغرناطي إلى الإذلال والخضوع لليهود، ولذلك ظهر التناقض شبه

المنطقي لأن ظروف المجتمع مع تمكين باديس لهم جعل هذه الأفكار تقترب كثيرًا من الحقيقة، ويمكن أن تبنى هذه النتيجة (ذل المسلمين) على وقائع متعددة قدمها الشاعر في قصيدته من قبل معتمدًا على مثل هذا النوع من الحجج، التي توضح تحكم اليهود، حتى يصل إلى الحجة الأقوى وهي (أن باديس قد تخير كاتبه كافرًا).

ويمكن أن نعد هذه الحجج المتعددة التي قدمها الشاعر المبنية على التناقض هي من صنع المجتمع وحده، وكان دور الشاعر فيها هو تقديمها للمتلقي فقط، فهو لم يبنِ تناقضًا من فكره أو خياله، ويقدم له نتائجه الخاصة وإنما اعتمد في تقديم حججه السابقة من إيمان المجتمع بها، بمعنى أنها حقائق شبه منطقية متفق عليها من قبل المسلمين جميعهم في الأندلس.

ثانيًا- الحجج شبه المنطقية التي تعتمد العلاقات الرياضية:

هذا النوع من الحجاج يخضع للقوانين الرياضية، ويكون شبه منطقي؛ لأنه من صنع الكاتب، فهو يتحكم به ويصنعه من خياله مقتربًا به إلى حد كبير من البراهين الرياضية، ومن أمثلته:

(1) حجج التعدية:

وهي عبارة عن علاقة متشابكة بين الأقوال المترابطة، فعلى سبيل المثال إذا كانت (أ) مرتبطة بـ(ب)، و(ب) مرتبطة بـ(ج)، فإن هناك ارتباطًا ما بين (أ) و(ج)، "ومن أحسن الأمثلة على ذلك الحكمة التي تقول: (عدو عدوي صديقي)؛ حيث يدعم الطابع شبه المنطقي في هذه الحكمة ما يمكن أن يستنتج منها، وهو (صديق عدوي عدوي)" [(43)].
وقد اعتمد عليها الإلبيري في قوله:

وَقَـد أَنـزَلَ اللهُ فـي وَحـيِـهِ * يُحَـذِّرُ من صُـحبَـةِ الـفـاسِـقين
فَـلا تَـتَّـخِـذ مِـنـهُـمُ خـادِمـاً * وَذَرهُـم إلى لَـعـنَـةِ الـلاعِـنـيـن

ففي هذه الأبيات يعتمد الشاعر على حجة التعدية؛ ليبرز فساد ابن النغريلة وظلمه، ويظهر ذلك في تلك العلاقة الرياضية التي تتكون من:

الله يحذر من صحبة الفاسقين ← ابن النغريلة فاسق

↓ ↑

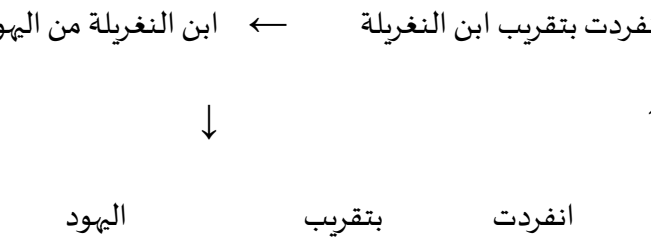
الله يحذرك من صحبة ابن النغريلة

فالشاعر منذ بداية القصيدة يتحدث عن فساد ابن النغريلة وظلمه، ثم يأتي في هذا البيت ليقوي حجته من خلال العلاقة السابقة، وكأنه يقول: الذي ينهاك عن مصاحبة ابن النغريلة هو الله عز وجل وليس أنا، فالشاعر يعتمد السبب الأقوى والحجة القاطعة في التصديق القاطع الذي لا ينتابه الشك لكلام الله. فإذا كان الله قد حذر من صحبة الفاسقين، وإذا كان هذا الرجل فاسقًا، فإن الله يحذرك من صحبته، وهذه الحجة نطلق عليها شبه منطقية؛ لأنها غير مؤكدة تأكيدًا حقيقيًا إذا خالفنا رأي الشاعر في كون ابن النغريلة غير فاسق، ولذلك يطلق عليها حجة شبه منطقية؛ لأنها تكون من برهان الكاتب، وهو الذي يؤكد صدق مقدماتها، ويعتمد الإلبيري على مثل هذا النوع من الحجج كذلك في قوله:

تَـأَمَّـل بـعَـيـنَـيـكَ أَقـطـارَهـا * تَـجِـدهُـم كِـلابـاً بِـهـا خـاسِـئـيـن

وَكَـيـفَ اِنـفَـرَدتَ بـتَـقـريـبِـهـم * وَهُـم في الـبـلادِ مِـنَ المُـبـعَـديـن؟!

يشير الإلبيري في هذه الأبيات إلى تمكن اليهود في أمور البلاد المختلفة على أن الذي يجب أن يكونوا عليه هو الإبعاد، ويؤكد كلامه من خلال حجة التعدية التي ربطت بين ابن النغريلة كشخص وبين اليهود كجماعة في التمكين، فإذا تمكن هو فبالتوازي هم أيضًا يتمكنون، ويظهر ذلك في الشطر الذي يقول فيه: (كيف انفردت بتقريبهم) يقصد اليهود، وهذه الحجة تكونت لدى الشاعر عبر المسألة شبه المنطقية:



فالشاعر هنا يؤكد على تحكم اليهود في البلاد، ويدفع باديس أو غيره من المتلقين إلى الاقتناع بوجهة نظره عبر حجة التعدية السابقة.

(2) تقسيم الكل إلى أجزائه المكونة له:

هذا النوع من الحجج يعتمد على أن ما ينطبق على الجزء قد ينطبق على الكل؛ لأنه جزء منه مرتبط به، وهو حجاج شبه منطقي؛ لأن الجزء قد لا يعبر أحيانًا عن الأجزاء المرتبطة به، ونجد أن الإلبيري اعتمد هذه الحجة في حديثه عن مساعدة باديس للكفار حتى وصلوا إلى حكم البلاد والسيطرة عليها، فنراه يقول:

وَما كانَ ذَلِكَ مِن سَعيِهِم * وَلَكِنَّ مِنّا يَقومُ المُعِين

فالشاعر هنا يحتج لمساعدة المسلمين لليهود عبر ربط الجزء بالكل، فإن كان يشير إلى باديس فهذه الحجة التي اعتمدها (منا يقوم المعين) تشير إلى جميع المسلمين لأنهم سكتوا عن هذا الظلم من البداية، فهو يريد أن يخاطب الجميع بأن هذا النفوذ لم يكن من سعيهم، بل نحن من قام بمساعدتهم، فإذا كان باديس قد قربهم فالجميع سكت عن ظلمهم، وتظهر هذه الحجة كثيرًا إذا ما قارنا الشطر الأول بالشطر الثاني، فالشاعر ذكرهم في الشطر الأول في صيغة الجمع (سعيهم)، ولم يقل من سعي ابن النغريلة، ثم هو في الشطر الثاني يقول (منا يقوم)، ويقصد به باديس، فإذا ربطنا الجزء بالكل عبر هذه الحجة شبه المنطقية وجدنا أن الإلبيري يشير إلى جميع المسلمين.

ونراه في موضع آخر من القصيدة يحتج معتمدًا على هذه الحجة أيضًا لنفوذ اليهود وتملكهم في زمام الأمور، فيقول:

وَرَخَّـــمَ قِـــردُهُـــم دارَهُ * وَأَجـرى إِلَـيـهـا نَـمـيـرَ الـعُـيـون
فَصـــارَت حَـوائِـجُـنـا عِـنـدَهُ * وَنَـحـنُ عَـلـى بـابـهِ قـائِـمـون

فالشاعر هنا يشير إلى نفوذ اليهود في غرناطة، وإن كان يقصد (بنفوذهم) ابن النغريلة، ولكن ما ينطبق على الجزء ينطبق على الكل، ولذلك نراه يقول فيما يلي من أبيات القصيدة:

وَفَـرّق عِـداهُـم وَخُـذ مـالَـهُـم * فَـأَنـتَ أَحَـقُّ بِـمـا يَـجـمَـعـون
وَلا تَـحسِـبَـن قَـتـلَـهُـم غَـدرَةً * بَـل الـغَـدرُ فى تَـركِـهـم يَـعـبَـثـون

فالشاعر يأتي بالحجة (الغناء الفاحش لليهود)، ويظهر ذلك في ترخيم بيوتهم، ولذلك كانت النتيجة (حوائج المسلمين عنده)، بل عند اليهود جميعهم لأنهم أصبحوا أصحاب السيادة في غرناطة.

ونراه يقول كذلك:

تَـخَـيَّـرَ كـاتِـبَـهُ كـافِـراً * وَلَـو شـاءَ كانَ مِنَ الـمُسـلِمين
فَـعَـزَّ الـيَـهـودُ بِـهِ وَاِنـتَـخَـوا * وَتـاهـوا وَكـانـوا مِـنَ الأَرذلـيـن

فالشاعر هنا يحتج لعز اليهود ونفوذهم بعز ابن النغريلة اليهودي، فما ينطبق على الجزء (ابن النغريلة)- وقد اختاره باديس وقربه وأصبح ذا سلطة ونفوذ وعز- ينطبق كذلك على كل اليهود، من خلال هذه الحجة شبه المنطقية، فقد لا يكون عز وسلطان ابن النغريلة هو عز وسلطان لليهود، ولكن انطلاقًا من مبدأ ما ينطبق على الجزء ينطبق على الكل فإن الحجة تؤدي نجاعتها في ذهن المتلقي لتؤدي إلى النتيجة، وهي تحكم اليهود وسطوتهم، فالشاعر يشير عبر حجته السابقة أن اليهود قد عزوا بسبب عز ابن النغريلة؛ لأنه جزء منهم، والجزء يعبر عن الكل.

(3) حجة الاشتمال أو إدماج الجزء في الكل:

في هذا النوع من الحجج يعمد المحتج إلى دمج الجزء بالكل، فما يعبر عنه الكل ينطبق كذلك على الجزء؛ لأن الكل حتمًا يتضمن الجزء ويتأثر به ويؤثر فيه، وهو على عكس النوع السابق من الحجج، وقد اعتمد الإلبيري على هذا النوع من الحجاج ليبرز فساد اليهود داخل المجتمع الأندلسي، فنراه يقول:

فَلا تَتَّخِذ مِنهُمُ خادِماً * وَذَرهُم إلى لَعنَةِ اللاعِنين
فَقَد ضَجَّتِ الأَرضُ مِن فِسقِهم * وَكادَت تَميدُ بنا أَجمَعين

فالشاعر هنا يدمج الجزء (خادمًا) الذي يقصد به ابن النغريلة اليهودي في الكل (فسقهم)، ويقصد بهم اليهود، فإذا كانت الأرض قد ضجت من فسق اليهود فقد ضجت كذلك من فسق ابن النغريلة بالتبعية، ولذلك ينبه الشاعر باديس عبر هذه الحجة شبه المنطقية إلى عدم اتخاذ هذا اليهودي خادمًا له؛ لأنه سيكون فاسدًا كمثل بقية اليهود الذين ينتمي إليهم.

ب) الحجج المؤسسة على بنية الو اقع:

في هذا النوع من الحجج لا يعتمد المحتج على المنطق، وإنما يرجع ذلك إلى قدرته على الإقناع من خلال ما يفرضه الواقع المجتمعي من خلال فهمه له، "فالمتكلم متى اعتمد هذا الصنف من الحجج إنما يذهب في الواقع إلى أن الأطروحة التي يعرضها تبدو أكثر إقناعًا كلما اعتمدت أكثر على تفسير الوقائع والأحداث، وأن الخطاب الحجاجي يكون أنجع وأقدر على الفعل في المتلقي والتأثير فيه كلما انغرست مراجعه في الواقع"[44]. وينقسم هذا النوع من الحجج إلى عدة أنواع، لعل من أبرزها:

(1) الحجة السببية:

تتأسس هذه الحجة على أسباب يعتمد فيها المؤلف على الواقع، وتكون النتيجة مبنية على هذا الواقع الذي صوره المؤلف، ونرى الإلبيري يعتمد هذه الحجة لتبرير وجوب قتل ابن النغريلة، فنراه يقول:

وَرَخَّـــمَ قِـــردُهُـــم دارَهُ * وَأَجرى إِلَيها نَميرَ العُيون
فَصارَت حَوائِجُنا عِندَهُ * وَنَحنُ عَلى بابِهِ قائِمون
وَبَضحَكُ مِنّا وَمِن دينِنا * فَإِنّا إِلى رَبِّنا راجِعون
وَلَو قُلتَ فى مالِهِ إِنَّهُ * كَمالِكَ كُنتَ مِنَ الصادِقين
فَبادِر إِلى ذَبحِهِ قُربَةً * وَضَحّ بِهِ فَهُوَ كَبشٌ سَمين

ففي هذه الأبيات تظهر الحجج السببية المرتبطة بفساد ابن النغريلة، وهي حجج لا ترتبط بالعلاقات المنطقية السابقة بقدر ارتباطها بالواقع الذي وجهه الشاعر توجيهًا حجاجيًا يخدم فكرته التي يدافع عنها، وهي الثورة على اليهود، وكذلك قتل وزير باديس الكافر وهو ابن النغريلة، فنراه يقدم الحجة الاولى وهي بناء دار هذا الوزير على قدر كبير من الترف والإسراف، وتتبعها الحجة الثانية في أن حوائج المسلمين أصبحت مرهونة هذا الرجل اليهودي، وجاءت الحجة الثالثة أكثر قوة لأنها ترتبط بالعقيدة وهي استهزاء هذا الرجل بالإسلام والمسلمين، وتتبعها أيضًا الحجة الرابعة وهي استيلاؤه على أموال المسلمين، ولذلك كانت النتيجة المؤدية إلى ذلك هي فساد هذا الرجل، ومن ثم استطاع الشاعر أن يحتج لقتله والتضحية به.

ومثل هذا النوع من الحجج ورد بكثرة داخل القصيدة، فنرى الإلبيري مثلاً يقول:

وَلا تَرفَعِ الضَغطَ عَن رَهطِهِ * فَقَد كَنَزوا كُلَّ عِلقٍ ثَمين
وَفَرِّق عِداهُم وَخُذ مالَهُم * فَأَنتَ أَحَقُّ بِما يَجمَعون
وَلا تَحسِبَن قَتلَهُم غَدرَةً * بَل الغَدرُ فى تَركِهِم يَعبَثون

وَقَـد نَـكَـثـوا عَـهـدَنـا عِـنـدَهُـم * فَـكَـيـفَ تُـلامُ عَـلى الـنـاكِـثـيـن

فالشاعر هنا يحتج لقتل اليهود وإبعادهم عن مقاليد الحكم عن طريق بعض الحجج السببية المؤسسة على بنية الواقع، وهو عدم بقاء اليهود على العهد، وكذلك طمعهم ومحاولتهم الحصول على مال المسلمين، ولذلك تقدم هذه الحجج نتيجة عامة وهي فساد اليهود، وهذه النتيجة يحتج بها الإلبيري على قتل هؤلاء اليهود.

(2) الغائية- التبذير- الموهبة- الاتجاه:

هذا النوع يعتمد على تقديم الحجج كوسيلة من أجل الوصول إلى الغاية أو الهدف، وقد وردت هذه الحجة لدى الإلبيري في آخر بيت لديه في القصيدة في قوله:

وَراقِـب إِلَـهَـكَ فـي حِـزبِـهِ * فَـحِـزبُ الإِلَـهِ هُـمُ الـغـالِـبـون

فالشاعر هنا يجعل من عدم اتخاذ ابن النغريلة وزيرًا، وكذلك قتله، وأيضًا قتل اليهود على طول القصيدة، وأيضًا مراقبة الإله في حزب المسلمين حججًا متعددة للنتيجة أو الغاية التي يتمناها الشاعر لباديس، وهي أن يكون في النهاية غالبًا ومنتصرًا، فإن حزب الله هو الذي ينتصر في النهاية.

فالشاعر يبرر لقتل اليهود وقتل ابن النغريلة بالغاية المنشودة داخل هذه القصيدة، وهي عودة باديس إلى حزب الله، وكذلك انتصاره.

ويرتبط بهذا النوع من الحجاج حجة أخرى، تعرف بحجة التبذير، وهي تعتمد على فكرة إقامة الحجة لاستكمال ما بدأ من قبل لعدم خسارته أو العودة عنه، واعتمد عليها الإلبيري كذلك في قصيدته، فهو يبرر لقتل اليهود واستبعادهم – كوسيلة – لحجة التبذير، وهي استكمال مسيرة ما بدأه القادة المسلمون في تعاملهم مع اليهود، فنراه يقول:

فَـهَـلا اِقـتَـدى فـيـهُـمُ بـالأُلى * مِـنَ الـقـادَةِ الـخـيـرَةِ المُـتَّـقـيـن
وَأَنـزَلَـهُـم حَـيـثُ يَسـتـاهِـلـونَ * وَرَدَّهُـم أَسـفَـلَ الـسـافِـلـيـن

فالشاعر يقدم حجة التبذير التي تمثلت في (فَهَلا اِقتَدى فيهُمُ بِالأُلى) على الحجج المكونة لها، وهي (أَنزَلَهُم حَيثُ يَستاهِلونَ)، و(وَرَدَّهُم أَسفَلَ السافِلين)، من أجل بيان مكانة اليهود التي يجب أن يكونوا عليها، فما بدأه قادة وملوك المسلمين منذ البداية يجب على باديس أن يستكمله، وهي حجة تستمد قوتها من الاتجاه العام للحكم الإسلامي في بلاد الأندلس في عدم تفضيل اليهود على المسلمين، فيجب إنزال اليهود منازلهم التي يستحقونها؛ لأن ملوك المسلمين قد فعلوا ذلك من قبل.

ويرتبط بهذا النوع أيضًا حجة أخرى تعتمد على الموهبة الشخصية، فيحتج المؤلف بهذه الحجة من أجل تبرير أو إقناع معين، "ومما يعد حجة تبذير أيضًا القول بضرورة استغلال المواهب المعطاة والمزايا الطبيعية؛ لأنها وإن لم تستغل فقدت معناها وذهبت هباء" [45]. وقد أوردها كذلك الإلبيري واحتج بها في خطأ اتخاذ باديس وزيره يهوديًا، فنراه يقول:

أَبـاديـسُ أَنـتَ اِمـرؤٌ حـاذِقٌ * تُصـيـبُ بـظَـنِّـكَ نَـفـسَ الـيَـقـين
فَـكَـيـفَ اِخـتَـفَـت عَـنـكَ أَعـيـانُهُم * وَفي الأَرض تُضـرَبُ مِنهـا الـقُـرون

فالشاعر هنا يقدم استفهامًا عن إهمال باديس وعدم وعيه لما يفعله تجاه اليهود، لكن الواقع يخالف ذلك ويشير إلى أن باديس يمتلك الذكاء والفطنة، ولذلك فهو يجب أن يتنبه لهم، فتأتي هذه الحجة – حجة التبذير- مؤكدة حرص الإلبيري لإقناع باديس بذلك؛ لأنه بالفعل يمتلك الذكاء وهو طبع فيه، فإذا كان باديس فطنًا يصيب دائمًا اليقين، فيجب عليه إبعاد هؤلاء اليهود.

ويرتبط بالغائية كذلك نوع آخر من الحجج يطلق عليه حجة الاتجاه، وهذا النوع يعتمد على رفض قضية ما أو أمر ما لأنه في النهاية يوصل إلى أمر لا يريده الباث، أو

قد يشترك في رفضه الوعي الجماعي، ونجد أن الإلبيري قد وظف هذا النوع من الحجاج كذلك في قصيدته كذلك لإقناع باديس بقتل ابن النغريلة، فنراه يقول:

وَلا تَحسِبَن قَتلَهُم غَدرَةً * بَل الغَدرُ في تَركِهم يَعبَثون

فالشاعر هنا يقدم تلك الحجة الغائية التي تؤكد أن الغدر والظلم يكون في ترك هؤلاء اليهود (بل الغدر في تركهم يعبثون)؛ لأن باديس لو تركهم سيؤدي ذلك إلى إفساد المجتمع ودماره، وهذا السبب هو الذي قامت عليه حجة الاتجاه كالتالي:

الغائية

بل الغدر في تركهم يعبثون ← عدم العبث بالمجتمع

توحيه

النتيجة عبر

عدم العبث بالمجتمع ← قتل اليهود

الحجة الغائية

لذا استطاع الشاعر أن يحتج لقتلهم من أجل تحقيق غاية الوعي الاجتماعي في المجتمع الأندلسي، وهي عدم إفساده وتخريبه. وهذه الحجة اعتمدت على الاتجاه؛ لأن ترك اليهود سوف يؤدي لإفساد المجتمع، وهو ما لا يريده المسلمون أن يتحقق.

(3) التعايش: حجة الشخص وأعماله- حجة السلطة:

حجة التعايش تبنى على فكرة أن هناك ارتباطًا وثيقًا بين الشخص وأعماله، أو بين الذات وما يرتبط بها من صفات، وتأتي هذه الحجة دائمًا في سياق حجج أخرى؛ لأن الشخص قد لا ترتبط به أعماله دائمًا، ولكن قد تتغير صفاته من فترة إلى أخرى،

ولذلك نجد أن هذه الحجة تأتي في سياق حجة أخرى سببية أو شبه منطقية، أو أي حجة أخرى تساندها، ولكن الشاعر يعتمد عليها كذلك في تبرير كلامه ومحاولة إقناعه المتلقي، فنرى الإلبيري يقول:

تَـخَـيَّـرَ كـاتِـبَـهُ كـافِـراً * وَلَو شـاءَ كانَ مِنَ الـمُسـلِمين

فالشاعر هنا يحتج لخطأ أمير صنهاجة في اختياره لوزيره عبر حجة التعايش التي ظهرت في (تخير كاتبه كافرًا)، وما يرتبط بشخصية الكافر في أذهان الجميع من فساد ونفاق وعداوة للمسلمين، وغيرها من هذه الصفات قادر على إقامة مثل هذه الحجة، فكون ابن النغريلة كافرًا، فقد أخطأ باديس في اختياره وزيرًا له؛ لأن هذا الشخص تدل صفاته المعروفة مسبقًا لدى الجميع على أعماله التي يقوم بها.

ويرتبط بهذا النوع من الحجج كذلك نوع آخر يعرف بحجة السلطة، وهي حجة تقوم على فعل أمر معين؛ لأن شخصًا ما صاحب مكانة وقيمة فعل هذا الأمر من قبل، وأيضًا تأتي بشكل عكسي أن هذا الشخص قد لا يفعل كذا لأن شخصًا ما يرتبط به لم يفعل ذلك من قبل، واعتمد الإلبيري هذه الحجة في قوله:

وَكَـيـفَ اِنـفَـرَدتَ بـتَـقـريـبِـهـم * وَهُـم فى البِلادِ مِنَ الـمُبعَـدين

عَـلَـى أَنَّـكَ المَـلِـكُ المُـرتَضـى * سَـلـيـلُ المُلـوكِ مِـنَ المـاجِـديـن

فالشاعر هنا يحتج لعدم تقريب هؤلاء اليهود معتمدًا على حجة السلطة، وهي (الملك المرتضى سليل الملوك)، فكما أن هؤلاء الملوك الذين ينتمي إليهم باديس لم يقربوا إليهم اليهود، فيجب عليه عبر ربط أعماله بأعمال أجداده ألا يقرب هؤلاء اليهود، ولذلك نرى الشاعر يستنكر عبر الاستفهام الذي ورد في البيت الأول (كيف انفردت بتقريبهم؟) على أن ما يجب أن تقوم بفعله هو إبعادهم.

وهذه السلطة التي قدمها هذا النوع من الحجج قد تتحول إلى الشاعر نفسه، فيحتج هو بنفسه على صدق كلامه دون الرجوع إلى سلطة معينة أو رمز معروف يقوي

سلطته الشخصية، وقدم الإلبيري هذا النوع من الحجج كذلك ليحتج على فساد اليهود في غرناطة، ومن ذلك يقول:

وَاِنّـي اِحـتَـلَـلـتُ بـغَـرنـاطَـةٍ * فَـكُـنـتُ أَراهُـم بِـهـا عـابِـثـيـن

فالشاعر هنا يعتمد على حجة التعايش التي قدمت سلطته الشخصية ليحتج بها في إقناع أهل صنهاجة بفساد اليهود، فهو يرى أن رؤيته لليهود في غرناطة وهم عابثون بها دليل قوي على إقناع المتلقي بهذا الفساد، فهو لم يعتمد على حجة خارجية، وإنما اعتمد حجة السلطة الشخصية.

(ج) الحجج المؤسسة لبنية الو اقع:

في هذا النوع من الحجاج تقوم الحجة بدورها في بناء الواقع؛ فهي التي تؤسسه على عكس النوع السابق الذي يتأسس على الواقع، وينقسم هذا النوع من الحجج إلى قسمين:

1- تأسيس الو اقع بواسطة الحالات الخاصة:

فالحجة القائمة على فكرة خاصة قد تنتقل إلى العمومية لتحقق أهدافًا عامة؛ فهي تبنى على العلاقة بين الخاص والعام، ولكنها لا تخضع للعلاقات الرياضية بقدر خضوعها لتحقيق بنية معينة داخل الواقع، وهذه البنية تكون ماثلة للجميع، وقد اعتمد عليها الإلبيري في قوله:

وَقَـد نَـكَـثـوا عَـهـدَنـا عِـنـدَهُـم * فَـكَـيـفَ تُـلامُ عَـلى الـنـاكِـثـيـن

وَكَـيـفَ تَـكـونُ لَـهُـم ذِمَّـةٌ * وَنَـحـنُ خُـمـولٌ وَهُـم ظـاهِـرون

ينطلق الإلبيري في الأبيات السابقة من بنائه للواقع معتمدًا على فعل خاص ارتبط بالحجة (قد نكثوا)، ويقصد به ابن النغريلة الذي عاهد باديس على الأمانة، ولكنه خانه واشترك في قتل ابن باديس، وهذه الحجة حولت مسار الإقناع إلى رؤية بارزة

داخل المجتمع، فما فعله هذا اليهودي انطبق على كافة اليهود داخل المجتمع، فكما نكث ابن النغريلة عهده، نكثوا هم بالتبعية عهودهم مع المسلمين، وظهر ذلك في تعاملهم مع المسلمين.

ويرتبط بهذا النوع من الحجج نوع آخر يسمى النموذج، والنموذج المضاد، ويعقد فيه الشاعر مقارنة بين طرفين ينتميان إلى نظام واحد أو موضوع واحد، وقد أشار بيرلمان إلى أن هذا النوع ينتمي إلى الحجج شبه المنطقية، بينما يراه آخرون حجاجًا مؤسسًا لبنية الواقع، بمعنى أنه يؤسس فكرة اجتماعية داخل المجتمع لا يختلف عليها الجميع دائمًا [46]. وقد اعتمد الإلبيري على هذه الحجة عند مقارنته بين صفات المسلمين وصفات اليهود داخل المجتمع الغرناطي، فنراه يقول:

وَنالوا مُناهُم وَجازوا المَدى * فَحانَ الهَلاكُ وَما يَشعُرون
فَكَم مُسلِمٍ فاضِلٍ قانِتٌ * لِأَرذَلِ قِردٍ مِنَ المُشركين

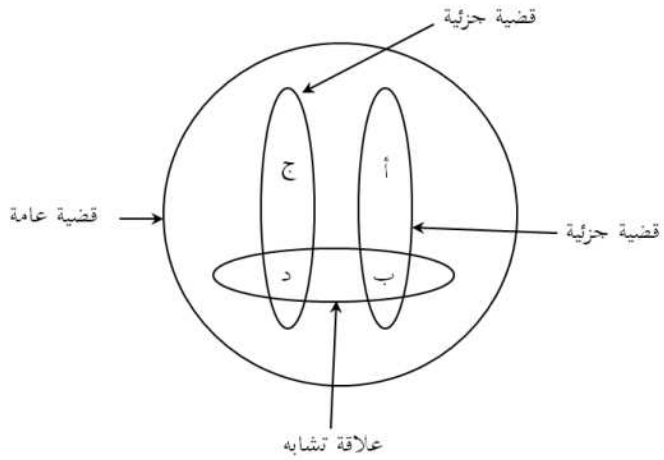
فالشاعر هنا يبني حجته على النموذج والنموذج المضاد (المسلمين × المشركين)؛ ليعقد مقارنة بين أفعال الفريق الأول والفريق الثاني، فالمسلمون يتصفون بالفضل والإيمان، بينما في المقابل جاز المشركون المدى في الضلال والفساد، وهذه المقارنة أسست لبنية واضحة داخل المجتمع احتج الشاعر بها في ضرورة إبعاد اليهود عن مقاليد الحكم في غرناطة، فما يفعلونه يراه الجميع، ويجب أن يعاقبوا عليه لاسيما إذا ما قورنوا بنموذج اجتماعي آخر يشترك معهم في العيش داخل المجتمع الغرناطي وهم المسلمون، وما يتصفون به من أخلاق فاضلة.

(2) الاستدلال بواسطة التمثيل:

هذا النوع من الحجج أيضًا يؤسس لبنية الواقع؛ لأن الحجة فيه تكون قائمة على وجود تشابه في العلاقة بين بنيتين تؤخذ الثانية كمثل للأولى، ويظهر هذا التمثيل إذا كانت هناك علاقة بين أ ، ب، وعلاقة بين ج ، د وقد وردا في سياق واحد، أو

قضية واحدة على أن يكون هناك مشابهة بين ب، د؛ فإننا يمكننا أن نمثل (ج د) بـ(أ ب)، ولذلك تسمى تشابه علاقات وليس علاقة تشابه " أن الشرط في التمثيل وهو من الحجاج القائم على الترابط بين أشياء ما كان لها أن تكون مترابطة بدءًا، أن يكون الموضوع والحامل من ميدانين مختلف أحدهما عن الآخر، فإذا كانت العلاقتان أي العلاقة بين عنصري الموضوع من ناحية وبين عنصري الحامل من ناحية أخرى تنتميان إلى حال واحد، وتشملهما بنية واحدة لم تسم الظاهرة إذًا تمثيلاً، وإنما تسمى استدلالاً بواسطة التمثيل" [47].

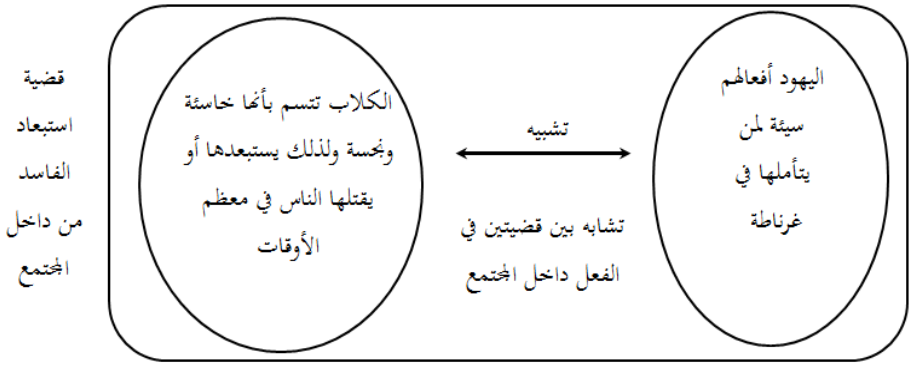
وتظهر هذه العلاقة في الرسم التالي:



فإذا كانت القضية الجزئية الأولى تشترك مع الثانية في قضية عامة، وكذلك في أحد أطرافها، فإننا يمكننا أن نستدل بالتمثيل، تمثيل القضية الأولى بالثانية أو العكس. والإلبيري قد اعتمد هذه الحجة في قوله:

فَقَد ضَجَّتِ الأَرضُ مِن فِسقِهِم * وَكادَت تَميدُ بِنا أَجمَعين
تَأَمَّل بِعَينَيكَ أَقطارَها * تَجِدهُم كِلاباً بِها خاسِئين

فالشاعر من خلال التشبيه الذي ورد في (تجدهم كلابًا) احتج لإبعاد اليهود، وقتلهم، فهو يبني استدلالاً بواسطة التمثيل بين أفعال اليهود في ربوع الأرض لاسيما في غرناطة وبين الكلاب الخاسئة على النحو التالي:



وتكون النتيجة وهي التي يعتمدها الشاعر حجة رئيسة:

طرد اليهود من غرناطة وكذلك قتلهم

فالشاعر يؤسس لبنية حجاجية داخل الواقع، وتتمثل في وجوب إبعاد اليهود وطردهم من غرناطة وقتل زعمائهم، وهذه الحجة قوامها الاستدلال عن طريق التمثيل بما يفعله الناس مع الكلاب الخاسئة من إبعاد أو قتل.

(د) الحجج التي تستدعي القيم:

في هذا النوع من الحجاج يعتمد الباث بعض الحجج التي من شأنها أن تستدعي قيمًا متفقًا عليها داخل المجتمع، وهذه القيم إما أن تكون عامة كالحق والجمال مثلاً، أو مجردة بحيث يكون متفقًا عليها بين أفراد المجتمع الواحد أو القبيلة الواحدة، وقيم

أخرى محسوسة تظهر عند تطبيقها داخل المجتمع، وقد ظهر هذا النوع من الحجج داخل نونية الإلبيري، واعتمد عليها في تحقيق آرائه، فنراه يقول:

وَكَيفَ اِستَنَمتَ إلى فاسِقٍ * وَقارَنتَهُ وَهُوَ بِئسَ القَرين

ففي هذا البيت يحتج الشاعر لإبعاد ابن النغريلة وقتله، معتمدًا على استدعاء قيمة عامة، وهي قيمة (الخير) الذي استبدل به ابن النغريلة الفسق، لذلك كان على أمير صنهاجة عدم مصاحبته؛ لأنه يتسم بالفساد والفسق، وهي قيمة تتنافى مع ما يتفق حوله الجميع من محاولة تحقيق الخير والسلام، سواء كانوا مسلمين أو نصارى، أو حتى من اليهود.

ويعتمد الإلبيري كذلك الحجج المجردة التي تكون بمثابة اتفاق ملزم بين عناصر المجتمع أو الفصيلة الواحدة، ويسعى الجميع إلى تحقيقها والالتزام بها، ولذلك نراه يقول محتجًا لقتل عناصر اليهود الفاسدة في المجتمع الغرناطي، وكذلك إبعاد ما بقي منهم عن هذا المجتمع المسلم:

وَلا جالَسوهُم وَهُم هُجنَةٌ * وَلا واكَبوهُم مَعَ الأَقرَبين

ويقول في موضع آخر:

وَكَيفَ اِنفَرَدتَ بِتَقريبِهِم * وَهُم في البِلادِ مِنَ المُبعَدين

ففي هذين البيتين يحتج الإلبيري لرأيه في ضرورة طرد اليهود وقتلهم من خلال استدعاء بعض القيم التي تعتمد على (العقل)، و(الحق)، و(العدل)، وهي قيم متفق عليها من قبل المجتمع المسلم في معاملته لليهود؛ فمن العدل والعقل ألا يجالسهم أي مسلم، أو يواكبهم، لأن نواياهم معروفة منذ زمن بعيد تجاه الإسلام، ولذلك نجد الشاعر يستنكر تقريب ملك صنهاجة لهم في البيت الثاني، لا سيما إذا استند إلى قيمة (العقل) في حفاظ المسلمين جميعهم على إبعاد اليهود عنهم، أو على الأقل عن التحكم في أموالهم وقوانينهم التي تحكمهم.

ونرى الإلبيري أيضًا يؤكد كلامه ويبرر حجته من خلال استدعائه بعض القيم المحسوسة داخل المجتمع، ويقصد بالمحسوسة أنها تحققت بالفعل، وأصبحت ظاهرة للجميع، وقد اعتمد الإلبيري على قيم محسوسة معكوسة، فإذا تمنى هو وغيره الكثير تحقيق العدل داخل المجتمع الغرناطي، فهو يستدعي الظلم – ظلم اليهود - حتى يحتج لطردهم، وإذا حاول الحفاظ على الأمانة، فإن اليهود في المقابل قد خانوا هذه الأمانة، ولذلك نراه يقول:

وَقَـد نَـكَـثـوا عَـهـدَنـا عِـنـدَهُـم * فَـكَـيـفَ تُـلامُ عَـلى الـنـاكِـثـيـن
وَكَـيـفَ تَـكـونُ لَـهُـم ذِمَّـةٌ * وَنَـحـنُ خُـمـولٌ وَهُـم ظـاهِـرون
وَنَـحـنُ الأَذِلَّـةُ مِـن بَـيـنِـهـم * كَـأَنّـا أَسَـأنـا وَهُـم مُـحسِـنـون
فَـلا تَـرضَ فـيـنـا بـأَفـعـالِـهـم * فَـأَنـتَ رَهـيـنٌ بـمـا يَـفـعَـلـون

فهذه الأبيات تعتمد على استدعاء قيم (الأمانة)، و(العدل)، وكذلك (الحق)، وهذه القيم لم يحافظ عليها اليهود في ظل امتلاكهم مقاليد الحكم في غرناطة، ولذلك يجب على باديس ألا يرضى بهذه الأفعال؛ لأنها تتنافى مع كل قيمة يريد المسلمون الحفاظ عليها داخل مجتمعهم.

(هـ) الحجج التي تستدعي المشترك:

يعتمد هذا النوع من الحجج على ما يشترك فيه أبناء المجتمع الواحد من عوامل أو قيم مشتركة معروفة، وتبنى فيه الحجة اعتمادًا على القياس بهذه القيم المشتركة؛ "فالحجاج استنادًا إلى المواضع المشتركة هو حجاج استنتاجي باعتباره ينطلق من العام ليصل إلى الخاص، ولكنه لا يتخذ بالضرورة الشكل القضوي الصارم، ولذلك لا يعتبر هذا الاستدلال استدلالاً منطقيًا خالصًان فهو إن رُمنا الدقة ضرب من العلاقة بين المنطق والواقع" [48]. وقد اعتمد الإلبيري هذه الحجة في قصيدته ليبين للجميع فساد اليهود ونهبهم لأموال المسلمين، فنراه يقول:

وَرَخَّـــمَ قِـــردُهُـــم دارَهُ * وَأَجـرى إلَـيـهـا نَـمـيـرَ الـعُـيـون

فَصـــارَت حَـوائِـجُـنـا عِـنـدَهُ * وَنَـحـنُ عَـلـى بـابـهِ قـائِـمـون

فهذه الأبيات يعتمد فيها الشاعر على حجة استدعاء المشترك الذي يتمثل في الغناء الفاحش لابن النغريلة، ويظهر ذلك من خلال ترخيم منزله، وجريان المياه حوله، ولذلك تكون العلاقة المنطقية في المقابل فقر المسلمين وحاجتهم إليه، ومن ثم الوقوف على بابه، وهذه الحجة لم تكن في الحقيقة منطقية أو حتى شبه منطقية خالصة، ولكنها اعتمدت على المشترك، فليس بالضرورة أن يكون الغناء الفاحش لابن النغريلة سببًا في قيامهم على باب منزله، ومن هنا تتدخل فكرة المشترك أي رؤية أفراد المجتمع جميعهم لهذا الوضع الذي حل بالمسلمين، فابن النغريلة قد فرض عليهم الضرائب، وحصل على أموالهم، وجعلهم يقومون على بابه بينما في المقابل يبني لنفسه دارًا تكثر نفقتها، فالشاعر هنا ينتقل من العام إلى الخاص في بناء حجته، العام الذي يتمثل في تحقيق العدل والأمانة داخل المجتمع، لكن باديس لم يحافظ على تحقيق هذه القيم، فتكون النتيجة التي عبرت عن الخاص وهي ذل المسلمين، وحاجتهم إليه، وهي نتيجة يحتج بها الشاعر لقتل هذا اليهودي.

ثانيًا:آليات الحجاج اللغوي (ديكرو و أنسكومبر) في نونية الإلبيري:

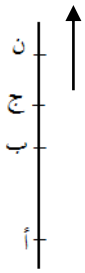
يعتمد الحجاج اللغوي لدى ديكرو على ترابط الأقوال في سياق محدد، ليأتي قول ما حجة توصل – بحكم نظامها اللغوي وسياقها – إلى نتيجة معينة، وقد ركز هذا الاتجاه في الحجاج على حجاجية اللغة فهي تحمل في ذاتها أبعادًا حجاجية دون الاعتماد على قوانين الاستدلال والبرهنة، ولكن وضع ديكرو بعض الشروط والسمات للحجج اللغوية؛ حتى تكون قابلة للإقناع ومؤثرة في المتلقي، فهي حجج "سياقية: فالعنصر الدلالي الذي يقدمه المتكلم باعتباره يؤدي إلى عنصر دلالي آخر، فإن السياق هو الذي يصيره حجة، وهو الذي يمنحه طبيعته الحجاجية، وهي نسبية: فلكل حجة قوة نسبية معينة، فقد يقدم المتكلم حجة ما لصالح نتيجة معينة، ويقدم خصمه حجة مضادة أقوى بكثير منها، وهي قابلة للإبطال: فإن الحجاج اللغوي نسبي ومرن وتدريجي وسياقي، بخلاف البرهان المنطقي والرياضي الذي هو مطلق وحتمي"[49]. والحجاج اللغوي لا يعتمد بنية الواقع، أو يعتمد المنطق، أو يكون شبيهًا به، ولكنه شيء أصيل في بناء اللغة يتحكم السياق في قوته وضعفه من حيث الإقناع.

ويظهر الحجاج اللغوي كثيرًا في السلالم الحجاجية وفي الروابط والعوامل الحجاجية، وهي علاقات متعددة تربط بين الأقوال المختلفة، ويمكن دراستها في نونية الإلبيري كالتالي.

[1] السلالم الحجاجية:

وجد ديكرو أن الحجج تختلف فيما بينها من حيث قوتها الحجاجية، ولذلك قام بعمل السلم الحجاجي عندما رأى أن هناك حجة ما تكون أقرب وأقوى في درجة إقناعها من النتيجة عن حجة أخرى "فالسلم الحجاجي هو علاقة ترتيبية للحجج

المنتمية إلى فئة حجاجية معينة بحسب قوتها الحجاجية" [50]. وقد مثل للسلم الحجاجي بالشكل الآتي:



فإذا كانت ن هي النتيجة، وكل من أ، ب، ج حجج مختلفة، فإن أقواها وأكثرها نجاعة هي الحجة (ج)، كما أن الحجة (ب) تكون أقوى في الإقناع من (أ)، و(ج) كذلك أقوى من (ب). فالسلم الحجاجي هو علاقة تربط بين الحجج المختلفة من حيث قوتها وضعفها للوصول إلى النتيجة المطلوبة. وكلما كانت الحجة أقرب إلى رأس الهرم كانت أقوى.

والسلالم الحجاجية تؤدي دورها في إقناع المتلقي عن طريق تتبع المتلقي لهذه الحجج حتى يصل إلى الإقناع المطلوب، أو قل إن صح التعبير توجيه المتلقي وجهة حجاجية معينة من خلال تتابع هذه الأقوال، ويركز ديكرو على كلمة الأقوال ليخرج بها عن دائرة التتابع الهرمي للكلمات داخل المعجم من قبيل كلمات الحب، والهوى، والعشق، والهيام، لكنه أراد بالأقوال ما يصنعه السياق من ترتيب في عدة جمل لغوية مترابطة.

وللسلالم الحجاجية قوانين تحكمها وتنظمها، وهي: "قانون الخفض: ومقتضى هذا القانون أنه إذا صدق القول في مراتب معينة من السلم، فإن نقيضه يصدق في المراتب التي تقع تحتها ... وقانون تبديل السلم: ومقتضى هذا القانون الثاني أنه إذا كان القول دليلاً على مدلول معين، فإن نقيض هذ القول دليل على نقيض مدلوله

... قانون القلب: ومقتضى هذا القانون الثالث: أنه إذا كان أحد القولين أقوى من الآخر في التدليل على مدلول معين، فإن نقيض الثاني أقوى من نقيض الأول في التدليل على نقيض المدلول" [51]. وهذه القوانين تكون لازمة في كل السلالم الحجاجية، وتتضح السلالم الحجاجية بشكل كبير في نونية أبي إسحاق الإلبيري، فنراه يقول موضحًا – الآثار المترتبة على تخير باديس وزيره من اليهود، ثم هو يحتج لطردهم من الوزارة:

تَـخَـيَّـرَ كـاتِـبَـهُ كـافِـراً * وَلَو شـاءَ كانَ مِنَ الـمُسـلِمين
فَـعَـزَّ الـيَـهـودُ بـهِ وَاِنـتَـخَـوا * وَتـاهـوا وَكـانـوا مِـنَ الأَرذلـيـن
وَنـالـوا مُـنـاهُـم وَجـازوا المَـدى * فَـحـانَ الـهَـلاكُ وَمـا يَشـعُـرون

فعند النظر إلى الأبيات السابقة، نجد أن بناءها يحمل بعض الحجج المرتبة ترتيبًا تصاعديًا موجهًا على الشكل التالي:

ن ← – ظلمهم ولذلك يجب استبعادهم من أمور الحكم

ح٤ ← – جازوا المدى
ح٣ ← – نالوا مناهم
ح٢ ← – فعز اليهود به وانتخوا
ح١ ← – تخير كاتبه كافرًا

ويتضح من هذا السلم أن الحجة الأولى تأتي في بداية السلم، وتمثل الحجة الأضعف فيه، فقد يكون هذا الوزير كافرًا ويتسم بالعدل والحكمة والأمانة، ولكن تأتي الحجة الثانية لتقوي وتدعم الحجة الأولى في عز وتفاخر اليهود في ظل هذا الوزير الكافر، ثم تأتي الحجة الثالثة لتكون أقوى إقناعًا مما قبلها، فبعد تملكهم نالوا ما يرمون إليه، ثم تأتي الحجة الأخيرة في أعلى درجات السلم لتزيد من درجة الإقناع لدى

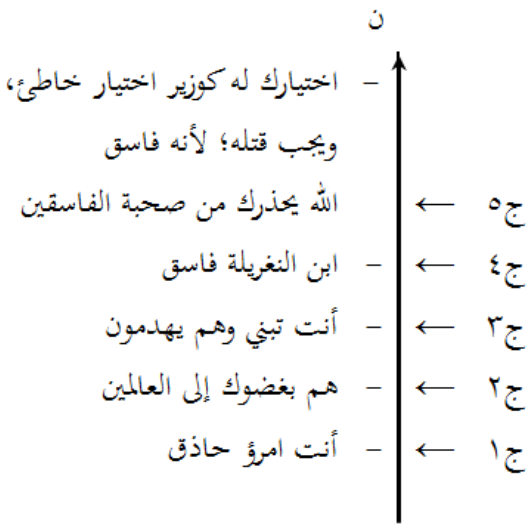
المتلقي في أن هؤلاء اليهود قد جازوا المدى في أفعالهم لتأتي في النهاية تلك النتيجة المضمرة التي كشف عنها السياق، وهي ظلم اليهود واستبدادهم، ومن ثم يجب على باديس أن يتخذ ضدهم موقفًا.

ونلاحظ أن هذه الحجج التي وردت داخل السلم الحجاجي لم تخضع لقوانين البرهنة أو الاستدلال، ولكنها ظهرت في البناء المنطقي للأقوال نفسها، وهي أقوال موجهة توجهًا حجاجيًا للوصول إلى النتيجة التي يريد الشاعر أن يكشف عنها أمام الجميع.

ويعتمد الشاعر كذلك هنا التدرج الحجاجي للأقوال في بعض أبيات القصيدة التي يعبر فيها عن استنكاره لما قام به باديس من تقريبه لهذا اليهودي، ومن ثم يوجه إليه خطابًا حجاجيًا تصاعديًا، فنراه يقول:

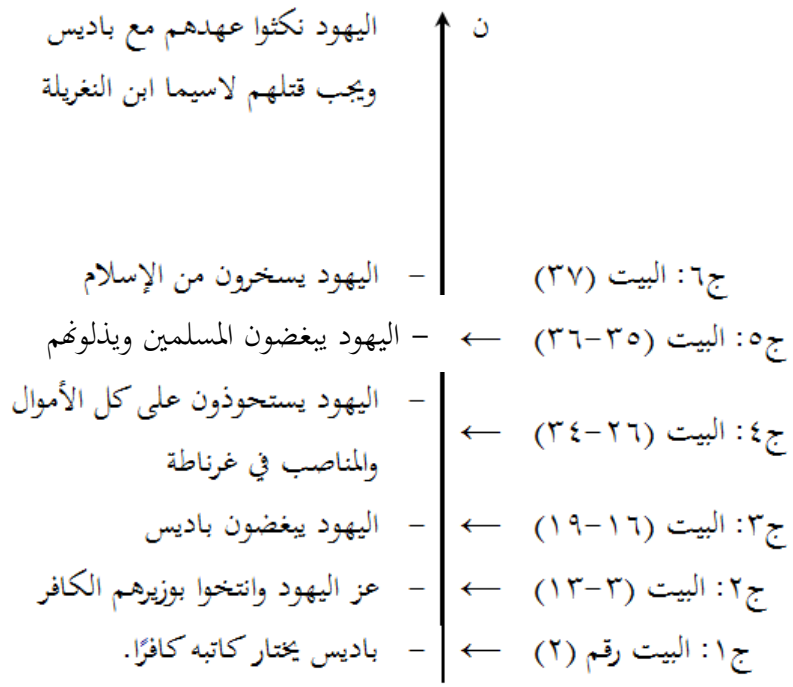
أَبـاديـسُ أَنـتَ اِمـرؤٌ حـاذِقٌ * تُصـيـبُ بِظَنِّكَ نَفسَ اليَقين
فَكَيفَ اِختَفَت عَنكَ أَعيانُهُم * وَفي الأَرضِ تُضـرَبُ مِنها القُرون
وَكَيـفَ تُحِبُّ فِراخَ الزنـا * وَهُم بَغَّضـوكَ إلى العالَمين
وَكَيـفَ يَتِمُّ لَكَ المُرتَقى * إذا كُنتَ تَبني وَهُم يَهدِمون
وَكَيفَ اِستَنَمتَ إلى فاسِق * وَقارَنتَهُ وَهُوَ بيسَ القَرين
وَقَد أَنزَلَ اللَهُ في وَحيِهِ * يُحَذِّرُ من صُحبَةِ الفاسِقين

فالشاعر هنا يكرر الحجج المختلفة للوصول إلى النتيجة التي يريد تثبيتها في ذهن المتلقي وهو باديس، وتظهر هذه الحجج عبر السلم الحجاجي التالي:



فهذه الحجج المتعددة التي وردت داخل هذا السلم تبدأ بتوجيه الخطاب إلى باديس ومحاولة جذب انتباهه إلى الخطأ الذي ارتكبه، ثم يستخدم الشاعر بعد ذلك حججًا أقوى في الإقناع، فاليهود يبغضونه ثم هم يحاولون هدم ما يبنيه، كذلك ابن النغريلة رجل فاسق، ثم تأتي الحجة الأقوى في هذا السلم والتي لا يمكن لباديس أن يجادل فيها؛ لأن هذا الأمر من الله عز وجل، فهو يحذر من صحبة الفاسقين، لتأتي في النهاية النتيجة التي يطرحها السياق، وهي أن ابن النغريلة كان اختيارًا خاطئًا من قبل باديس، ويجب قتله لأنه أصبح فاسقًا.

وإذا نظرنا إلى القصيدة بشكل عام، نجد أن الشاعر قدم حججًا تشترك جميعها في سلم حجاجي كلي، وهذه الحجج تخضع للترتيب من الأضعف للأقوى، من أجل الوصول إلى هدف أو نتيجة عامة على النحو التالي:



فالترتيب التصاعدي – من بداية القصيدة حتى نهايتها- للحجج يبين ما فعله اليهود مع المسلمين في غرناطة، ليصل بنا الشاعر للنتيجة التي يريد إقرارها في ذهن المتلقي، وهي أن اليهود نكثوا عهدهم مع المسلمين، وأفسدوا في توليهم أمور الحكم في غرناطة، ولذلك يجب قتلهم لاسيما ابن النغريلة الذي أفسد واشترك في قتل ابن الملك باديس، وإذا نظرنا إلى هذا السلم نجد أن كل حجة فيه أقوى من سابقتها في الإقناع بالنتيجة، لذلك فالشاعر استطاع أن يعتمد تلك الحجج من أجل توجيه المتلقي إلى هذه النتيجة.

[2] الروابط الحجاجية:

الروابط الحجاجية هي بعض الأدوات التي تربط بين أجزاء الكلام، ويستطيع من خلالها الباث أن يكون جملة حجاجية موجهة؛ لأن هذه الروابط هي ما تحدد ما يصلح لأن يكون حجة وما يصلح لأن يكون نتيجة؛ "فالروابط إذن هي أحد المؤشرات

الحجاجية التي تسند معنى من المعاني إلى المقولات التي يتلفظ بها المتكلم، وبها يوجه دفة الحجاج بداية ونهاية، افتتاحًا واختتامًا" [52]. ومن أبرز هذه الروابط في اللغة العربية: إذن، لكن، لأن، حتى، مع ذلك، بل، ما، ولكل وظيفة خاصة في العملية الحجاجية، وقد استخدم الإلبيري هذه الروابط لتوجيه حججه المختلفة، فنراه يقول:

وَما كانَ ذَلِكَ مِن سَعيِهِم * وَلَكِنَّ مِنّا يَقومُ المُعينِ

فالشاعر هنا يستخدم الرابط (لكن) وهو من روابط التعارض الحجاجي، فـ (لكن) تأتي دائمًا لتعبر عن معنى التنافي والتعارض، وقد وظفها الشاعر في بنيته الحجاجية السابقة؛ ليبين للجميع ما قام بفعله باديس، وتربط (لكن) بين الحجة (ما كان ذلك من سعيهم)، وهي تتجه نحو نتيجة مضمرة من قبيل (عدم لوم اليهود لأن هذه أفعالهم دائمًا معروفة، والحجة (منا يقوم المعين)، التي تتجه نحو نتيجة مضمرة أيضًا، يمكن استنتاجها بـ (خطأ باديس في تقريبه لليهود)، وهذا الرابط هنا قد وظفه الشاعر توظيفًا لغويًا وتوظيفًا حجاجيًا كذلك.

ويعتمد الإلبيري كذلك على توجيه خطابه الإقناعي عبر الرابط (إذا)، وهو من الروابط المدرجة للحجج، فالشاعر فيه يأتي بالنتيجة أولاً، ثم يتبعها بالحجة، ونرى ذلك في قوله:

وَكَيفَ يَتِمُّ لَكَ المُرتَقى * إذا كُنتَ تَبنى وَهُم يَهدِمون؟!

ففي هذا البيت قام الرابط (إذا) بالربط بين النتيجة (كيف يتم لك المرتقى)، وبين الحجة (إذا كنت تبني وهم يهدمون)، ومن خلال هذا السياق أراد الشاعر أن يظهر حقيقة اليهود، وحقيقة عملهم تجاه باديس، ولذلك فهو يحتج من خلال هذا السياق لنتيجة أكبر وأعم، وهي ضرورة استبعاد باديس لليهود من مقاليد الحكم في غرناطة.

ونراه أيضًا يعتمد على بعض الروابط المدرجة للنتائج ومنها (الفاء)، ويتضح ذلك في:

وَقد لابَسوكُم بأَسحارِهِم * فَما تَسمَعونَ وَلا تُبصِرون

ففي هذا البيت يظهر الرابط (الفاء) بعد الحجة (لابسوكم بأسحارهم) لتكون نتيجة هذا السحر من قبل اليهود أن المسلمين (لا يسمعون ولا يبصرون)، فقد وجه الرابط سياق الحجاج نحو النتيجة ليبين من خلاله الشاعر ما يفعله اليهود من أسحار، ويبين صدى ذلك على المسلمين.

ومن الروابط القوية كذلك في إدراج الحجج التي اعتمد عليها الإلبيري في الربط بين النتيجة والحجة الحرف(كأن)،ويظهر في قوله:

وَنَحنُ الأَذِلَّةُ مِن بَينِهِم * كَأَنّا أَسَأنا وَهُم مُحسِنون

فالحرف (كأن) عمل في هذا السياق الإقناعي كرابط حجاجي بين النتجية التي وردت في الشطر الأول (نحن الأذلة)، وبين الحجة التي وردت في الشطر الثاني (كأنا أسأنا وهم محسنون)، وعبر الدلالة التي حملها هذا الحرف أراد الشاعر أن يبين ما فعله اليهود تجاه المسلمين، ومن ثم يحتج لقتلهم.

ويعتمد الشاعر كذلك على الرابط (واو العطف) التي من شأنها أن تحدث تساوقًا بين الحجج المتنوعة داخل السياق الواحد، ومن ذلك قوله:

فَهَلا اِقتَدى فيهُمُ بالأُلى * مِنَ القادَةِ الخيرَةِ المُتَّقين
وَأَنزَلَهُم حَيثُ يَستاهِلونَ * وَرَدَّهُم أَسفَلَ السافِلين
وَطافوا لَدَينا بِإِخراجِهِم * عَلَيهِم صِغارٌ وذلٌّ وَهُون
وَقَمّوا المَزابِلَ عَن خِرقَةٍ * مُلَوَّنَةٍ لِدِثارِ الدَفين
وَلَم يَستَخِفّوا بِأَعلامِنا * وَلَم يَستَطيلوا عَلى الصالِحين
وَلا جالَسوهُم وَهُم هُجنَةٌ * وَلا واكَبوهُم مَعَ الآخَرين

فالأبيات السابقة تحتوي على عدة حجج مختلفة تساوقت جميعها عبر الرابط الحجاجي (الواو) لتعبر جميعها عن نتيجة ضمنية من قبيل (أن يعرف اليهود مقامهم الحقيقي)، وقد عملت كل حجة في السياق السابق على تقوية الحجة الأخرى من أجل الوصول إلى النتيجة التي يريدها الشاعر.

ويعتمد كذلك على الرابط الحجاجي (إذا)، ويوجه من خلاله استنكارًا لما يقوم به باديس تجاه اليهود والمسلمين في غرناطة فيقول:

وَيَـأكُـلُ غَـيـرُهُـم دِرهَـمـاً * فَـيُـقصـى وَيُـدنَـونَ إذ يَـأكُـلـون

فالشاعر هنا يربط بين النتيجة (يدنون) وبين الحجة (يأكلون) عبر السياق الحجاجي السابق، ويستنكر – من خلاله – ما يفعله باديس مع اليهود، فكلما أكلوا أموال المسلمين جعلهم مقربين.

[3] العوامل الحجاجية:

لقد فرق ديكرو بين الرابط الحجاجي والعامل الحجاجي في حديثه عن الروابط الحجاجية، فالأول يربط بين قولين أو بين حجتين، وتحدد لكل منهما اتجاهه الحجاجي الخاص، بينما الثاني يقوم بتفسير الاتجاهات الحجاجية للكلام بقصد توجيهه نحو نتيجة معينة يقصدها الكاتب، "أما العوامل الحجاجية فهي لا تربط بين متغيرات حجاجية (أي) بين حجة ونتيجة، أو بين مجموعة حجج، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجية التي تكون لقول ما، وتضم أدوات من قبيل: ربما، تقريبًا، كاد، ما ، وجل أدوات القصر" [53].

وقد اعتمد الإلبيري على العامل الحجاجي في قوله:

وَلا تَـحسِـبَـن قَـتـلَـهُـم غَـدرَةً * بَـل الـغَـدرُ في تَـركِـهـم يَـعـبَـثـون

في هذا البيت يعتمد الشاعر على العامل الحجاجي (بل) الذي يفيد قصر الغدر على ترك اليهود يعبثون في البلاد، وهي حجة اعتمد عليها الشاعر لتقلل من كل الطاقات الحجاجية المختلفة في مقابل تقوية الطاقة الحجاجية للحجة (الغدر في تركهم يعبثون) ليوجه من خلالها نظر المتلقي (باديس) إلى ما يقوم اليهود بفعله داخل غرناطة من تخريب وفساد.

ثالثًا:آليات حجاج المساءلة (ميشال مايير)داخل نونية الإلبيري:

تأثر مايير في نظريته الحجاجية بآراء كل من سقراط وأرسطو في الخطابة، مناديًا بأن الحجاج عبارة عن بعض الأسئلة والأجوبة التي طرحها الباث في نصه، والتي تستدعي بالضرورة طرح بعض الأسئلة عند رؤيتها، وهذه الأسئلة والأجوبة إنما تتحقق من خلال عناصر البلاغة المختلفة، ولذلك ركز مايير في نظريته على ركنين أساسيين، الأول: الباث وعلاقته بالمتلقي، ويمثلهما لدى أرسطو كل من الأيتوس والباتوس؛ حيث أطلق عليهما مايير (الأخلاق)، والثاني: العناصر البلاغية داخل النص، ويمثلها لدى أرسطو عنصر اللوغوس، وقد عبر عنه مايير بكل من (السؤال والجواب) اللذين يطرحهما الخطاب، "إن الحجاج إذن معقود بهذين الركنين المتضافرين: ركن البلاغة بمختلف وجوهها خاصة المجاز، وركن العلاقات الخطابية القائمة على مبدأ أساسي هو إلغاء الاختلاف وتأكيد الاتفاق أو العكس " [(54)]. بمعنى تأكيد الاتفاق بين الإيتوس والباتوس.

ولذلك يمكننا تقسيم حجاج المساءلة إلى:

(1) العلاقات الخطابية (الإيتوس/ الباتوس):

يظهر الإيتوس في نظرية الحجاج بشكل عام ليمثل الجزء الأقوى في عملية المحاجة، فلا بد له من مراعاة حال المتلقي، ومعرفة ظروفه وأحواله، وقبل هذا لا بد أن يتسم بصفات خاصة تؤهله لأن يكون أكثر إقناعًا لدى المتلقي، فهو يكون واعيًا من ناحية، ومؤثرًا من ناحية أخرى، وقد وجد أرسطو أن الإيتوس يكون حاضرًا في ذهن الباتوس أثناء عملية الإقناع، بمعنى أن صفاته وأخلاقه تكون حاضرة، فما الإيتوس إلا "صورة الذات التي يبنيها المتكلم في خطابه ليمارس تأثيرًا في المخاطب ... وله عند أرسطو معنيان: فهو يشير من جهة إلى الفضائل الأخلاقية التي تعطي الخطيب

مصداقية، أي الحذر والفضيلة وحسن الاستعداد، ويشتمل من جهة ثانية على بعد اجتماعي من جهة أن الخطيب يقنع إن تكلم بطريقة ملائمة بطبعه ومكانته الاجتماعية" [55]. وقد استطاع مايير أن يوظف آراء أرسطو في نظريته من خلال ربط الإيتوس بالباتوس، فما يستخدمه الباث من وسائل الإقناع المتعددة ما هو إلا لمعرفة حال المتلقي وظروفه المختلفة.

وفي نونية أبي إسحق الإلبيري نجد أن المؤلف قد ركز على معرفة حال المتلقي؛ حتى يستطيع إقناعه، ويستطيع أن يحدث بها ثورة عظيمة في غرناطة، وقد حدث بالفعل، وقبل ذلك هو يتصف بأخلاق وفضائل متعددة تجعله مؤثرًا. فالإلبيري رجل علم وفقه وأدب له كلمته المسموعة في كل من إلبيرة وغرناطة، فقد كان أحد الفقهاء والعلماء المعروفين، وقد شهد له عديد من علماء وأدباء الأندلس بالتميز والتقدم، فقد قال عنه ابن سعيد: "كان قد اشتهر في غرناطة اسمه، وشاع علمه، وارتسم بالصلاح، وكان ينكر على ملكها كونه استوزر ابن نغرلة اليهودي، وعلى أهل غرناطة انقيادهم له"[56]. وقال عنه كذلك الضبي: "إبراهيم بن مسعود الإلبيري، فقيه فاضل زاهد عارف، كثير الشعر في ذم الدنيا، مجيد في ذلك" [57]. ويظهر من الأخبار المتعددة التي وردت في المؤلفات المختلفة [58] أنه كان رجل علم وصلاح، وله كلمته المسموعة، وكانت ملازمته للقاضي ابن توبة في غرناطة شأن كبير في شهرته؛ حيث عمل الإلبيري كاتبًا له، ولازمه معظم حياته، وكان ابن توبة هذا ممن عُرفوا بالعلم والصلاح كذلك، فقد تولى القضاء لباديس في غرناطة.

وقد اشتهر أبو إسحق كشاعر متميز في الأندلس، وكان يهتم في شعره كثيرًا بالقضايا السياسية والمجتمعية في عصره، ومما زاد من هذه الشهرة أنه أدرك ثلاثة عصور سياسية في الأندلس، وهي عصر الدولة العامرية، وعصر الفتنة، وكذلك عصر ملوك الطوائف، وكل هذه المقومات والأسباب جعلت من الإلبيري مصدر ثقة وإقناع بالنسبة لأهل الأندلس؛ فهو رجل يتصف بالأخلاق والفضل والعلم، وهو زاهد

وشاعر وفقيه معروف، فإذا وجه خطابًا كان هذا الخطاب مقنعًا بحكم تأثير شخصيته وصورتها في أذهان المتلقين.

واستطاع الإلبيري أيضًا أن يراعي حال متلقيه، وأن يجذبهم إلى خطابه الشعري داخل هذه القصيدة؛ حيث إنه نظمها بعد تأكده من فساد وظلم ابن النغريلة، وبعد معاناة أهل غرناطة من الضرائب الباهظة التي فرضها عليهم هذا اليهودي، وأيضًا بعد مقتل ابن باديس وعدم معرفة القاتل، فكان الوقت مناسبًا لأن يطرح الإلبيري قصيدته؛ لأنه يعرف جيدًا ما يعاني منه أهل غرناطة، "وتوفي إسماعيل ابن النغريلة وخلفه في وزارة باديس ابنه يوسف، فزاد الطين بلة، وضج الناس، وكان أبو إسحق قد عاد إلى غرناطة، وألقى في أهلها قصيدة كانت أشبه بقنبلة، طالب فيها بقتل يوسف، ورددها الناس في الشوارع، وسرعان ما نشبت لسنة 459هـ ثورة ضارية على اليهود" [59]. ومن هذه الأخبار المتنوعة نجد أن الإلبيري كان مقنعًا في قصيدته إذا نظرنا إليها من ناحية الأخلاق في نظرية المساءلة، والذي قصد بها أرسطو صورة كل من الإيتوس والباتوس، والعلاقة بينهما.

(2) المساءلة:

تعتمد فكرة المساءلة لدى مايير على عناصر البلاغة المتنوعة لاسيما المجاز، الذي يتمثل في الصور المتنوعة داخل النص، فقد وجد مايير أن الأقوال الحجاجية التي تعتمد على الصور المختلفة، هو أقوى وأعلى في درجة حجاجيتها، ودائمًا ما تأتي من أجل أهداف إقناعية قبل أهدافها البلاغية التزيينية، "فالصور البلاغية إذا ما طرحت في الخطاب فذلك يعني أن سؤالاً طرح فيه، والسؤال يستدعي بالضرورة جوابًا (إشكاليًا) يستفهم السامع، ويدعوه إلى الإجابة عن السؤال المطروح، وتتأتى الإجابة بتجاوز ظاهر اللفظ الحامل، فالجواب سؤال في حد ذاته لأنه يحدد وجهًا واحدًا من الجواب، وتبقى بقية الوجوه متعلقة بأسئلة جديدة تطرح" [60]. لذلك

فالعناصر البلاغية داخل النص لها دور كبير في عملية الإقناع؛ لأنها تجعل المتلقي يشارك في تفسير النص عبر طرح الأسئلة المختلفة التي استدعتها هذه العناصر.

ومن أبرز العناصر البلاغية التي ركز عليها مايير في نظريته هي الاستعارة؛ لما لها من دور كبير في عملية التمثيل التي تؤدي إلى الإقناع، كما أنها تطرح أمام المتلقي صورًا مغايرة لما طرح عليه، وعند تفسيره وإجابته على هذه الصور تظهر له الحجة، ويتم الإقناع،"لقد عُدت الاستعارة منذ فترة طويلة بمثابة أجهزة بلاغية تسعى لتحقيق أهداف إستراتيجية في التعاملات الحجاجية، ويعتقد الكثير من الشخصيات البلاغية أنها فعالة بشكل خاص، وفي بعض الأحيان أكثر من الصيغ الموضوعية عندما يتعلق الأمر بإقناع الجمهور" [61]. وقد ظهرت هذه القيمة الحجاجية للاستعارة في قصيدة الإلبيري في قوله:

أَبــاديــسُ أَنــتَ اِمــرؤٌ حــاذِقٌ * تُصــيــبُ بـظَـنِّـكَ نَـفـسَ الـيَـقـين

ففي هذا البيت تظهر تلك الاستعارة المكنية التي تمثلت في (تصيب بظنك) حيث جعل الظن – وهو شيء معنوي- شيئًا محسوسًا، وكذلك الاستعارة المكنية في (نفس اليقين)؛ حيث شبه من خلال هذا التشخيص اليقين بإنسان له نفس، ومن خلال هذا التجسيم والتشخيص وضع الشاعر المتلقي في حيز النص؛ لأنه تساءل ما هو الظن الذي يتحدث عنه الشاعر؟، فيجيب على نفسه بأنه ظن الملوك الذي لا يخطئ دائمًا، فيتساءل: ولماذا أتى بها في هذه الصورة الاستعارية؟، فيجيب: ربما أراد الإلبيري لفت انتباهي إلى ما فعله باديس وإلى خطئه، فإذا كان دائمًا يصيب فقد أخطأ هذه المرة.

وينتقل المتلقي إلى الاستعارة التالية (نفس اليقين) ليتساءل: هل اليقين له نفس؟ فيجيب: ربما أراد الإلبيري أن يعظم من شأن هذا اليقين الذي يقصده، فيتساءل: وما هو هذا اليقين؟ فيجيب: ربما هو يقين ملوك المسلمين الذين يرفضون دائمًا

تقريب اليهود منهم؛ لأنهم يعرفون أفعالهم، وما بين هذه الأسئلة والأجوبة المتعددة التي طرحها هذا السياق الاستعاري يتوصل المتلقي إلى الاقتناع بالنتيجة التي قصدها الشاعر، وهي (خطأ باديس في تقريب اليهود)، وقد أكد الإلبيري على هذه النتيجة في البيت التالي الذي يقول فيه:

فَكَيفَ اِختَفَت عَنكَ أَعيانُهُم * وَفي الأَرضِ تُضرَبُ مِنها القُرون

فجاء هذا البيت ليعلن فيه الشاعر عن النتيجة المضمرة التي ولدتها عملية المساءلة السابقة.

وتظهر المساءلة الحجاجية كذلك في الاستعارة التصريحية التي اعتمد عليها الإلبيري ليبين من خلالها ظلم ابن النغريلة، فنراه يقول:

وَرَخَّمَ قِردُهُم دارَهُ * وَأَجرى إِلَيها نَميرَ العُيون

فَصارَت حَوائِجُنا عِندَهُ * وَنَحنُ عَلى بابِهِ قائِمون

فالإلبيري يعتمد على الاستعارة التصريحية التي وردت في (رخم قردهم داره)؛ حيث إنه حذف المشبه وأتى بشيء من لوازمه، وهو الترخيم أو البناء، وهي استعارة حجاجية أراد الشاعر من خلالها أن يقدم حجة (استحواذ ابن النغريلة على أموال المسلمين) ليصل إلى النتيجة التي يريد أن يقنع بها المتلقي، وهي فساد هذا الرجل، وذلك من خلال البيت التالي (فَصارَت حَوائِجُنا عِندَهُ وَنَحنُ عَلى بابِهِ قائِمون).

وهذه الاستعارة من شأنها أن تدفع المتلقي إلى التساؤل: هل يستطيع القرد أن يبني ويرخم دارًا ما؟ وتكون الإجابة بالطبع في الحقيقة لا، ولكن الشاعر أراد أن يضفي صفات القرود على ابن النغريلة، فيظهر سؤال آخر: ولماذا فعل الإلبيري ذلك؟ فتأتي الإجابة: للتحقير من شأنه، وكذلك بيان فساده، فيظهر سؤال آخر: إذا كان شأنه حقيرًا، فكيف يبني دارًا كبيرة ويرخمها؟ فتكون الإجابة وهي النتيجة التي يريد أن يقدمها الشاعر للمتلقي في كون ابن النغريلة فاسدًا.

ويظهر التشبيه كذلك في نظرية المساءلة ليضفي نوعًا من قوة الإقناع، وتثبيت الحجة عبر الأسئلة والأجوبة التي يولدها هذا التشبيه، ونرى الإلبيري يعتمد عليه في قوله:

فَبادِر إلى ذَبحِهِ قُربَةً * وَضَحّ بهِ فَهُوَ كَبشٌ سَمين

فالشاعر هنا يأتي بالتشبيه المؤكد (هو كبش ثمين)، وهذا التشبيه له دور حجاجي بجانب الدور البلاغي؛ لأنه يطرح بعض الأسئلة التي تعبر إجاباتها عن النتيجة المقصودة داخل النص، فالمتلقي لحظة رؤيته لهذا التشبيه يتساءل: لماذا حذف الشاعر أداة التشبيه؟ وتكون الإجابة: ربما أراد التأكيد على هذا الوصف لهذا الرجل اليهودي تحقيرًا من شأنه، ولماذا وصفه تحديدًا بالكبش الثمين؟ ربما لأن الكبش كل ما يفعله هو تناول الطعام باستمرار، فأراد الشاعر بذلك أن يؤكد حقيقة استحواذ ابن النغريلة على أموال المسلمين، إلى غير ذلك من الأسئلة المتنوعة التي يطرحها السياق؟

وفي النهاية فإن الإلبيري قد اعتمد في نونيته أنواعًا عديدة من الحجج القوية التي أظهرها السياق، ولذلك استطاع أن يقنع المتلقي بأفكاره المتنوعة التي طرحها داخل القصيدة، ومن ثم أقام بها ثورة كبيرة أدت إلى مقتل ابن النغريلة اليهودي.

- **نتائج البحث:**

بعد دراسة موضوع سلطة النص وآليات الحجاج في نونية أبي إسحاق الإلبيري توصلت الدراسة إلى بعض النتائج على النحو التالي:

1- أن موضوع الحجاج قديم قدم الفلسفة والفكر اليوناني وإن اختلفت طبيعته وأشكاله وآلياته عن النظريات الغربية الحديثة.

2- اعتمد السوفسطائيون على الحجاج المبني على المغالطات، بينما دعى كل من سقراط وأفلاطون وأرسطو إلى الحجاج القائم على الاقناع والتأثير.

3- لم يرتبط الحجاج منذ نشأته بالخطاب الأدبي فقط، لكنه ظهر في الخطابات الساسية والدينية والفلسفية والأدبية، وحتى في الإعلانات التي تدفع إلى شراء منتج ما.

4- رغم أن العرب ترجموا معظم مؤلفات أرسطو إلا أنهم لم يتحدثوا في مؤلفاتهم المختلفة عن الحجاج الأرسطي الذي يعتمد العقل والاقناع ذلك لأنهم اهتموا في خطاباتهم علي البعد الجمالي التذييني، لكننا في نفس الوقت لا نعدم بعض الصيحات التي تناولت موضوع الإقناع في النص الأدبي.

5- وظف الإلبيري الحجاج البلاغي في نونيته عبر آليات متعددة استطاع من خلالها أن يقنع المتلقي بأفكاره المطروحة داخلها والدليل على ذلك أنه أحدث بها ثورة كبيرة انتهت بمقتل ابن النغريلة اليهودي.

6- ظهر الحجاج اللغوي في نونية الإلبيري في بنية اللغة التي عبر بها الشاعر، واستطاع أن يجعل حججه اللغوية مترابطة في مسار واحد، وأن يوجهها توجيها حجاجيًا قويًا من أجل اقناع المتلقي.

7- كانت صفات الإلبيري وأخلاقه - والتي أطلق عليها أرسطو الإيتوس- من العوامل البارزة في دفع المتلقي إلى تقبل ما عرض عليه من أفكار داخل النونية.

8- دفعت عناصر البلاغة التي اعتمد عليها الإلبيري في نونيته إلى تقوية الإقناع لدي الشاعر، ومن ثم تحقيق الغرض المطلوب من القصيدة.

حواشي الفصل:

[1] حسين خالقي: تحولات النسق البلاغي الغربي بين التراث والتجديد، مجلة فصول، عدد (101)، (البلاغة الجديدة)، المجلد 1/26، خريف 2017م، مصر، ص 239.

[2] محمد سالم الأمين: الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد، ط1، 2008م، ص 27.

[3] د. محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.2، 2012، ص 94.

[4] هشام الريفي: الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإسلامية، تونس، ص 63.

[5] أرسطوطاليس: كتاب الخطابة، ترجمة: إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1953م، ص24.

[6] حمادي صمود: في الخلفية النظرية للمصطلح، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص 12.

[7] محمد البقالي: من بلاغة الوجوه إلى بلاغة الخطابات، قراءة في كتاب (في بلاغة الحجاج: نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات)، مجلة فصول، عدد (101)، مجلد (26)، ص 594، 595.

[8] د. محمد الولي: مدخل إلى الحجاج، أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، مجلد (40)، الكويت، 2011م، عدد (2)، أكتوبر وديسمبر، ص 26.

[9] انظر: المرجع السابق، ص 33.

[10] انظر: د. سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي القديم، من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008م، ط1، ص 19.

[11] مارك بونوم: مقالتان في الحجاج، أبو بكر العزاوي ومارك بونوم، ترجمة: محمد البقالي، مجلة فصول، عدد (101)، مجلد (26)، خريف 2017م، ص 440، 441.

[12] عبد الله صولة: في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011م، ص 11.

[13] Chaim Perlman et Lucie- Olbrehts Tutca: Traite de L'argumentation 5eme Edition, Edidtions de L'universite de Bruxelles, 1992, p. 5.

نقلاً عن: عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط.1، 2001، ص 27.

[14] انظر: المرجع السابق، ص 27.

[15] صابر الحباشة: التداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008م، ص 21.

[16] أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ط1، ص 8.

[17] يطرح "ديكرو" مثالاً لذلك عندما نقول: السماء صافية. فعندما يتلفظ متكلم ما بهذه الجملة، فهو يخبر السامع بشيء ما، أي هل ينقل إليه خبرًا جديدًا لا يعلمه، يرى "ديكرو" أن المتكلم والسامع وغيرهما من الأشخاص يعلمون هذا، وهذا القول إذا استعمل في خطاب ما، أي وظف من قبل متكلم ما في سياق معين، فإنه يفقد طبيعته الإخبارية، وإن ظل محتفظًا بمحتواه الإعلامي، هذا المحتوى إذ ذاك تكون وظيفة ثانوية، ولكن المكون

الأساسي في القول، والذي سيوجهه وجهة معينة هو المعنى الحجاجي. انظر: أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص 42، 43.

(18) شكري المبخوت: نظرية الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص 363.

(19) أبو بكر العزاوي: الحجاج والمعنى الحجاجي، ضمن كتاب التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، مجموعة بحوث، إشراف: حمو النقاري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 2006م، ص 55.

(20) جورج يول: التداولية، ترجمة: د. قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م، ص 13.

(21) فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: د. صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007م، ص 18.

(22) محمد علي القارصي: البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال مايير، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص 394.

(23) المرجع السابق، ص 399.

(24) هاجر مدقن: آليات تشكيل الخطاب الحجاجي بين نظرية البيان ونظرية البرهان، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، عدد (5)، مارس 2006م، ص 191.

(25) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، المطبعة العلمية، بيروت، مادة حجج، 2/227- 228، 2005م.

(26) أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1969م، 2/29.

(27) أبو الوليد الباجي: المنهاج في ترتيب الحجاج، تحقيق: عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 2000م، ص 8.

(28) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر،علق عليه: محمد أمين الخانجي، مطبعة: محمدعلي صبيح، القاهرة، ط2، ص403.

(29) انظر: الجاحظ (أبو عثمان بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1998،7م، ج1، ص76.

(30) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الأمين بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص 361.

(31) ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م، ط2، ص 48.

(32) انظر: ابن وهب (أبو حسين إسحق بن إبراهيم بن سليمان)، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب، جامعة بغداد، العراق، 1967م، ص 150. وانظر: ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد)، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1961م، ص820.

(33) عبد الله صولة: في نظرية الحجاج، ص 33، 34.

(34) انظر: حمادي صمود: في الخلفية النظرية للمصطلح، ص 30- 33.

(35) ابن قتيبة الدينوري: عيون الأخبار، شرحه وضبطه وعلق عليه:د. يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986، ج2، ص200.

[36] سامية الدرديري: الحجاج في الشعر العربي القديم، ص 77.

[37](37) هو أبو إسحاق إبراهيم بن مسعود التجيبي، من ألبيرة،أحد أبرز شعراء الأندلس في عصر ملوك الطوائف، وكان فقيهًا وعالمًا واشتهر معظم شعره بالزهد وذم الدنيا، وتوفي (460هـ). انظر في ترجمته وأشعاره: الجذوة: 210، التكملة: 167؛ المغرب: 132/2؛ وفهرسة ابن خير: 418.ونظم الإلبيري هذه القصيدة ليبين لأهل غرناطة فساد ابن النغريلة اليهودي الذي عينه باديس بن حبوس ملك غرناطة كاتبًا له فاستولى على أموال المسلمين وفرض عليهم الضرائب الباهظة، وشارك في قتل ابن باديس، وقد كشفت هذه القصيدة ظلم هذا اليهودي وجعلت أهل غرناطة يثورون عليه ومن ثم يقتلونه، انظر هذه القصيدة ومناسبتها: ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1991م، ص107-112.

[38] المرجع السابق، ص 189.

[39] عبد الله صولة: في نظرية الحجاج، ص 33، 34.

[40] انظر في ترجمة هذه الحجج وشرحها وتحليلها: د. عبد الله صولة: الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف في الحجاج الخطابة الجديدة لبيرلمان وتيتكاه، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص 324- 348، وانظر كذلك د. سامية الدرديري: الحجاج في الشعر العربي القديم، ص 190-308.

[41] سامية الدرديري: الحجاج في الشعر العربي القديم، ص 201.

[42] عبد الله صولة: الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته، ص 328.

[43] المرجع السابق، ص 329.

[44] د. سامية الدرديري: الحجاج في الشعر العربي القديم، ص 214.

[45] المرجع السابق، ص 224.

[46] انظر: المرجع نفسه، ص 248.

[47] عبد الله صولة: الحجاج أطره ومنطلقاته، ص 340.

[48] د. سامية الدرديري: الحجاج في الشعر العربي القديم، ص 288.

[49] أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، ص 19، 20.

[50] أبو بكر العزاوي: الحجاج في اللغة والبلاغة، ديكرو وبيرلمان أنموذجًا، مجلة فصول، مجلد (26)، عدد (101)، 2017م، ص 402.

[51] د. طه عبد الرحمن: اللسان والميزان، أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998م، ص 277، 278.

[52] د. رضوان الرقبي: الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، عدد (2)، مجلد (40)، 2011م، أكتوبر- ديسمبر، ص 101.

[53] أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، ص 26.

[54] محمد علي القارصي: البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة، لميشال مايير، ص 400.

[55] باتريك شارودو، دومينيك مانغنو: معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2008م، ص 230.

[56] ابن سعيد الأندلسي: المغرب في حلي المغرب، تحقيق: د. شوقي ضيف، ط4، دار المعارف، القاهرة، ج2، ص 132.

(57) الضـــبي،أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، دار الكتاب العربي، 1967م، ص 132، رقم 520.

(58) انظر في أخبار وصفات أبي إسحق الإلبيري: ابن الآبار: التكملة، ص 167؛ الحميدي: الجذوة، 210؛ ابن خير: فهرسة ابن خير، ص418؛ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، ص 353؛ عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج572/4.

(59) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الأندلس، دار المعارف، القاهرة، ص 354.

(60) محمد علي القارصي: البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة، ص 396.

(61) ستيف أوزوالد & آلان ريهيس، الاستعارة بوصفها حجة، المزايا البلاغية والمعرفية للاستعارة المرتدة، ترجمة: معتز سلامة، مجلة فصول، عدد 101، خريف 2017م، مجلد 26، ص 456.

الفصل الثاني

تداولية خطاب الأبوة والبنوة في شعر المعتمد بن عباد

"دراسة في الأفعال الكلامية"

المبحث الأول

الإطار النظري

أولًا -مفهوم التداولية ونشأتها:

إذا كان الكلام في سياق الخطاب النفعي تتحدد مقاصده بتلك الجدلية القائمة بني المخاطب والمتلقي يحكمها في ذلك المقام، والثقافة، والظروف الاجتماعية، فإنه في سياق الإبداع الأدبي لاسيما اللغة الشعرية، يخضع لتعددية المقاصد، ومحاولة المتلقي فك ذلك الكم الهائل من الشفرات اللغوية التي يقصدها المنشئ، ذلك أن الشعر يعتمد على الخيال، وهذا الأخير تتعدد فيه الرؤى والاحتمالات، ولذلك فإن رصد الأبعاد التداولية للخطاب الشعري ليس بالأمر اليسير إذا ما قورنت بالخطابات الأخرى إذ إن النص الشعري في الغالب لا يخضع لسياق خارجي محدد، كما هو الحال في النصوص الأخرى، ولكن الناقد يستطيع الوصول إليه – السياق الشعري- من خلال فهم وتأويل وتحليل النص من الداخل، ومن ثم التعرف على مقتضياته ومقاصده الداخلية.

وتتجلى مقاصد النص الشعري فيما يقدمه الشاعر من لغة متداولة بينه وبين المتلقي؛ إذ يقوم هذا الأخير بفرض هيمنته التأولية للنص، عاملاً على إعادة إنتاجه، وتحديد مقاصده الخاصة كذلك، فيظهر النص الشعري وما يتبعه من مضامين ودلالات كمنطقة مشتركة بين المبدع والمتلقي عبر مقام تواصلي خاص بينهما، ومن هنا تبرز أهمية التداولية التي غيرت النظرة إلى النص من كونه كلمات وعبارات إلى كونه نصًا يحمل أبعادًا تواصلية يتخللها البعد الاجتماعي في الخطاب الأدبي؛ فلقد "صبت البنيوية جام اهتمامها في دراسة النص على الطرائق، بينما انشغلت مختلف المناهج السياقية بكل ما هو حافّ بإنتاج النص، واستقرت التداولية في المفترق بين داخل النص وخارجه، فالدراسات التداولية لم تهمل البُنى الداخلية، وهي في الوقت نفسه لم تنضبط للاكتفاء بدراسة الظروف الحافة بإنشاء النص" [(62)].

والتداولية تبحث في الكلام من حيث هو فعل يقصد به التحقيق، وهذا الفعل يشترك في تحقيقه كل من المخاطِب والمخاطَب، إذ لا تقف التداولية عند ظاهر الكلمة أو الجملة معزولة عن سياقها، ولكنها تبحث في القصد اللغوي داخل سياقاته، ووقت استعماله، فالخطاب لا يقع إلا "بين متكلم ومخاطب، ولا يكون إلا لدواعٍ، ولا يكون إلا لمقاصد، ولا يكون إلا في إطار زماني ومكاني، وشروط تواصلية هي ما نعبر عنه بعناصر السياق والمقام" [63].

ولذلك فإن اللغة من هذه الوجهة تؤدي وظيفة تواصلية، ومن هنا نجد أن عديدًا من النقاد من قام بترجمة مصطلح Pragmatique بعلم المقاصد تأكيدًا على فكرة التواصل التي تحققها اللغة وقت الاستعمال. وقد دار هذا المفهوم في معظم الدراسات التي حاولت وضع حدود لهذه النظرية- النظرية التداولية- من خلال ما تحدثه اللغة من تأثير على المتلقي عبر قوتها الإنجازية التي تحملها، ففي معجم المصطلحات نجد أن التداولية هي "فرع لساني يعنى بدراسة التواصل بين المتكلم والمتلقي أو بمعنى آخر يعنى بدراسة الرموز التي يستخدمها المتكلم في عملية التواصل، والعوامل المؤثرة في اختيار رموز معينة دون أخرى، والعلاقة بين الكلام وسياق حاله، وأثر العلاقة بين المتكلم والمخاطب في الكلام، وهذا الفرع يعرف بالتداولية أو البراجماتية" [64]. قد أورد فيليب بلانشيه في كتابه التداولية عددًا من التعريفات المتعلقة بهذا المصطلح، والتي من أبرزها "الدراسة التي تعنى باستعمال اللغة، وتهتم بقضية التلاؤم بين التعابير الرمزية والسياقات المرجعية والمقامية والحديثة والبشرية، وهي كذلك دراسة تهتم باللغة في الخطاب، وتنظر في الوسميات الخاصة به قصد تأكيد طابعه التخاطبي" [65]. وأورد عدة تعريفات أخرى تقف جميعها عند المعنى التواصلي للغة داخل سياقها التخاطبي.

ويربط **جورج يول** بين المبدع والمتلقي في العملية التداولية عند تعريفه لهذه النظرية؛ حيث يرى أن التداولية "تختص بدراسة المعنى كما يوصله المتكلم (أو

الكاتب)، ويفسره المستمع (أو القارئ)، لذا فإنها مرتبطة بتحليل ما يعنيه الناس بألفاظهم أكثر من ارتباطها بما يمكن أن تعنيه كلمات أو عبارات هذه الألفاظ منفصلة"[66]. أما الدكتور صلاح فضل، فيرى أن "التداولية فرع من عدة علوم تهتم جميعها بالأقوال ووظائفها، وبعمليات الكلام كذلك أثناء عملية التواصل" [67]. فهو يقصد أنها علم لغوي يهتم بدراسة اللغة داخل سياقاتها المتعددة.

وهذه النظرية لا تقف عند حدود سياق واحد بعينه، فإذا كان العلماء قد قاموا بتقسيم السياق إلى نوعين: الأول لغوي، وهو علاقة الكلمة بما حولها من كلمات وعبارات تساعد على إجلاء وتوضيح معناها، وسياق غير لغوي يتمثل في البيئة المحيطة. أو المحيط الاجتماعي الذي تتم فيه عملية التخاطب، وهو يتجاوز السياق اللغوي إلى البحث عن المتكلم والمتلقي والعصر، والبيئة، وغيرها من الظروف المرتبطة بالخطاب، أو الفعل الكلامي، وإذا كان الأول يعبر عن الشكل الوظيفي للغة في حالتها المباشرة، فإن الثاني هو ما تعنيه التداوليات؛ ذلك أن فهم مقصدية المتكلم تتجلى بفهم السياق العام الذي يعرف لدى علماء التداولية بالمقام.

وترى التداولية أن الفعل الكلامي لا يقف عند وظيفة الإخبار فقط، إنما يتضمن قصدًا يرمي إليه المتحدث كالطلب أو النهي أو التهديد ... إلخ، وهذا القصد لا يتحقق إلا بالعلاقة الجدلية بين المتكلم والمتلقي، إذ يمثل هذا القصد بعدًا تداوليًا بينهما تتحكم فيه الثقافة المشتركة والأعراف، وكذلك السياق العام، فما يقصده المخاطب من مضمون كلامه لا بد أن يعيه المتلقي عبر الشفرات اللغوية المشتركة بينهما، "إن هذا التخاطب أو التداول اللغوي خاضع لمواقف تلفظية وأعراف، حيث تحدده هوية المتخاطبين والمقام الجامع بينهما بالنظر إلى الظروف الاجتماعية والثقافة والنفسية، ومختلف السياقات الخاصة بعملية التواصل" [68]. فالمتحدث يوجه كلامه بمقصدية خاصة إلى المتلقي، سواء أكان حاضرًا أمامه أم أنه ضمنيًا

يفترض وجوده، وعلى المتلقي تأويل هذا الكلام وإعادة إنتاجه بصورة جديدة تتساوق مع رؤيته وثقافته الخاصة باحثًا عن قصد المتكلم قدر استطاعته ورؤيته.

وقد استطاعت التداولية أن تهدم فكرة ثبوتية النصوص وانغلاقها كما كانت عليه من قبل لدى أصحاب الاتجاه البنيوي، ذلك أنها تخطت ما يحمله النص من أبعاد داخلية إلى البحث عن مؤثرات أخرى خارجية، تتعلق بالمنشئ والمتلقي على حد سواء في ظل ما يضفيه المقام والظروف الاجتماعية بشكل عام، فالنصوص المختلفة من وجهة نظر التداولية لا يمكن الوقوف على مضامينها ومقصديتها دون الرجوع إلى طبيعة السياق، وطبيعة الجدلية التواصلية بين المنشئ والمتلقي، ولذلك نجدها تتأتى بتعريفات وترجمات متعددة ومتنوعة، منها "التبادلية، والاتصالية، والنفعية، والذرائعية، والمقصدية، والمقاصدية، إلى جانب التداولية" [(69)]. ويرى الدكتور مسعود صحراوي أن التداولية عند العلماء العرب يقصد بها "مذهب لساني يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه، وطرق وكيفيات استخدام العلامة اللغوية بنجاح، والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب، والبحث عن العوامل التي تجعل من الخطاب رسالة تواصلية واضحة" [(70)].

وإذا ما حاولنا تتبع ظهور الاتجاه التداولي، فقد كانت الفكرة السائدة قبل ظهور تيار الفلسفة التحليلية هي هيمنة (النموذج العام) والقواعد والقوانين الثابتة، وقد تجلى ذلك بشكل كبير في مثالية (هيجل)، وكانت اللغة طبقًا لهذه النظرة تخضع لقواعد منطقية تحكمها، إذ لا يمكن للكلمة أن تؤدي أكثر من معنى، ومن ثم ظهر تيار الفلسفة التحليلية الذي حاول تحطيم النموذج الكلي (العام) الذي يخضع له تصور العالم، ومن ثم تقسيمه إلى أجزاء مصغرة يمكن ملاحظتها ودراستها بدقة، وكان من أهم رواد هذا الاتجاه برتراند راسل، وجورج إدوارمور، ولودفيج فتغنشتاين، وقد كان التجريب أهم خصيصة اعتمد عليها هذا التيار في دراساته حول اللغة، حيث وجد أصحاب هذا الاتجاه – الفلسفة التحليلية- أن أبرز مهام

الفلسفة هي البحث اللغوي؛ لأنها – اللغة- القادرة على فهم وتحليل ونقل الواقع، فما يقع من تحليل فلسفي للغة ما هو إلا تفسير وتحليل فلسفي للعالم. ومن ثم اهتموا بعملية التفاعل اللغوي، بمعنى مقصديتها وإشارتها للعالم الخارجي (عملية التواصل بين المتكلم والسامع).

وقد تبنى فتغنشتاين- من خلال الاعتماد على ركائز الفلسفة التحليلية – تيارًا يعرف بـ(فلسفة اللغة العادية)؛ حيث يربط فيه بين اللغة ومعنى الكلام العادي، وكان هذا التيار هو نقطة الانطلاق الأولى للنظرية التداولية – من وجهة نظر العلماء والنقاد- ذلك أنه حاول الربط بين اللغة والفكر، واهتم بالجانب الاستعمالي للغة، وقد ظهرت هذه الأفكار بصورة كبيرة في حديثه عن نظرية (ألعاب اللغة) في كتابه (بحث في الفلسفة والمنطق)، حيث تحدث فيه عن "مفهوم التلاعب بالكلام، وأصبح فيما بعد أحد دعائم ظهور التداولية، ذلك أنه مرتبط بالمعنى الفعلي الذي منحه للملفوظات؛ فهو قائم إذًا على ممارسة التأويل من خلال الأداء الفعلي للغة" [71]. وهذه النظرية ترى بأن الكلمة قد تعبر عن أكثر من معنى وأكثر من قصد حسب سياقها الذي تستعمل فيه، وحسب ظروفها المقامية المختلفة. فكل ممارسة حياتية تنتج قصدًا لغويًا تتحكم فيه الأبعاد الاجتماعية العامة.

ومن خلال الآراء المتعددة التي طرحها فيتغنشتاين والتي توصل فيها إلى أن اللغة تستطيع بجانب وظيفتها القضوية أن تصف الواقع بشكل دقيق أن يؤسس المبادئ الأولى التي قامت عليها النظرية التداولية لا سيما نظرية أفعال الكلام.

ولكن أبرز وأقدم إشارة للتداولية نجدها قد ظهرت في التقسيم الذي وضعه موريس (1938م) للسيميائيات، حيث وجد أن السيميائية تنقسم إلى ثلاثة أجزاء: علم التراكيب، الذي يهتم بالجانب الشكلي بين العلامات المتعددة فيما بينها، وعلم الدلالة: الذي يهتم بعلاقة الموجودات أو الأشياء بمسمياتها، والتداولية: التي يقصد

بها البحث في الاستعمالات الفعلية للعلامات، وقد ظهر هذا التقسيم كرد فعل على آراء (تشومسكي) تجاه اللغة، التي تمثلت في الاهتمام بالجانب الشكلي بعيدًا عن مقصديتها، وأثرها في عناصر عملية التخاطب؛ "فالأساس الأول في ظهور المنهج التداولي كان بمثابة ردة فعل على معالجة تشومسكي للغة بوصفها شيئًا تجريديًا، وحصرها في كونها قدرة ذهن صرفه متجاهلاً استعمالها ومستعملها ووظائفها" [72]. ولذلك عدت هذه الإشارة التي ذكرها موريس في كتابه (أسس نظريات العلامات) أول إشارة تتناول مفهوم التداولية؛ حيث عرفها بقوله: "التداولية جزء من السيميائيات التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعمل هذه العلامات" [73]. فهو يرى أن التداولية تتعدى دراسة اللغة في حد ذاتها إلى دراسة العلامات المختلفة داخل هذا الكون. وقد انطلق موريس من مبادئ السيميائية التي أسس لها من قبله (بيرس)، الذي أشار إلى دور السياق في الخطاب.

لكن التداولية كمنهج مستقل له معالمه الواضحة لم يظهر إلا على يد أوستين، وسيرل، وجرايس، فيعد أوستين 1960م المؤسس الحقيقي لعلم التداولية؛ حيث أسس نظرية أفعال الكلام، ونادى بأن الكلام لا بد أن يحمل بعدًا إنجازيًا عند التلفظ به، فقد نادى في كتابه (نظرية أفعال الكلام) إلى عدم اختزال الكلام في تصويره للعالم فقط، بل إن له تأثيرًا آخر أكثر أهمية، وهو البعد الإنجازي الذي يترك أثره في المتلقي، ووجد بأن نظرية أفعال الكلام تستند على ثلاثة عناصر رئيسة، يتمثل العنصر الأول فيما يعرف بفعل القول، والفعل الإنجازي، والفعل المترتب عن القول، وهو ما يحققه القول من إنجاز وتأثير في المتلقي، ويتحدد هذا الإنجاز بناءً على الاتفاق الواقع بين المخاطِب والمخاطب من حيث اللغة الموحدة والثقافة والأعراف، فالكلام يحمل تأثيرًا مقصودًا من أجل تحقيق وإنجاز ما يعبر عنه، ولذلك عرف باتريك شارودو الأفعال الكلامية في معجمه بأنها "أقوال تؤدى بها أفعال، فبها يمكن للمرء أن ينجز أفعالاً بواسطة اللغة"[74].

وقد قدم أوستين للبحث التداولي نوعين من الأفعال، وقام بالتفرقة بينهما: الأول، الأفعال الإخبارية، وهي التي نخبر بها عن الموجودات والأشياء، وهي تحتمل الصدق والكذب، والنوع الثاني: الأفعال الأدائية أو الإنجازية، والتي من خلالها يتحقق الفعل والإنجاز، كالاعتذار والوعد وغيره من الأفعال. ولكنه في النهاية "رفض المقابلة التي أقامها بين نوعي الأقوال، وخلص إلى أن كل قول عمل، ولا يوجد – إن أمعنا النظر- جمل وصفية، فكل عبارة تامة كاملة مستعملة لا بد أن تتضمن إنجاز عمل لغوي واحد على الأقل، حيث ميز بين ثلاثة أضرب من الأعمال اللغوية، أولها: العمل القولي، ويتحقق بمجرد التلفظ بشيء ما، وثانيها العمل المتضمن في القول، ويتحقق بقولنا شيء ما، وثالثها: هو عمل التأثير بالقول، ويتحقق نتيجة قولنا شيئ ما"[75].

وقد أكمل سورل 1932م ما ابتدأه أستاذه أوستين؛ حيث اهتم بنظرية أفعال الكلام اهتمامًا كبيرًا، وقام بتطويرها، ووجد أن هذه الأفعال يمكن تقسيمها إلى خمسة أقسام: إخبارية، وتعبيرية، والتزامية، وتوجيهية، وإعلانية، وقد اهتم سورل بـ (السياق)، ونادى بأنه لا يمكن فهم مركب لغوي معين خارج سياقاته. وكذلك جاء من بعد سورل الفيلسوف الإنجليزي (غرايس) الذي اهتم بالقصدية في عملية التخاطب، ونادى بأن المتكلم عند تلفظه يحتوي هذا التلفظ قصدًا مسبقًا منه، وعرفت هذه العملية لدى غرايس بـ (الاستلزام الحواري)، وهو "ما يرمي إليه المتكلم بشكل غير مباشر، جاعلاً مستمعه يتجاوز المعنى الظاهري لكلامه إلى معنى آخر" [76]. ويقصد به ما يريد المتحدث إيصاله إلى المتلقي. ثم توالت جهود النقاد والباحثين بعد ذلك في التأسيس للتداولية ومباحثها المتعددة.

ثانيًا -التداولية عند علماء العرب قديمًا:

إذا بحثنا في التراث العربي نجد أن النقاد العرب القدامى قد أشاروا إلى ضرورة مراعاة البعد التداولي في العملية التواصلية بين المنشئ والمتلقي، وإن لم يكن قد استخدموا هذا المصطلح (التداولية) –تحديدًا- إلا أنهم أشاروا إلى فكرة المقام أو السياق، ومدى مراعاة المتكلم لأحوال السامعين، وكذلك مراعاته للمقام، فنجد بشر بن المعتمر يقول: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينهما وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلامًا، ولكل حالة من ذلك مقامًا حتى يقسم المقامات وأقدار السامعين على أقدار تلك الحالات"[77]. فالمخاطب عليه أن يراعي أبعاد العملية التداولية في التواصل، وأن يضع نصب عينيه حال المتلقي وحال المقام، أي الظروف الأيديولوجية التي تحيط بخطابه؛ لأن المتلقي بدوره لا يمكنه تفسير الرسالة أو النص إلا إذا كان يتناسب مع ثقافته وفكره، ومن ثم تكون عملية التواصل بهذا الشكل الذي أشار اليه الجاحظ مقبولة وناجعة.

ومنذ القدم عرفت البلاغة مباحث وركائز التداولية، فكلاهما يهدف إلى التأثير في المتلقي مع مراعاة المقام والسياق، وذلك من خلال اللغة حتى إن مقولة ابن جني التي ذكرها في كتابه (الخصائص) والتي ترى "أن العرب يهتمون بزخرفة الألفاظ وتدبيجها إنما يكون ذلك بحثًا عن المعاني التي وراءها، وإدراكًا لمطالب هذه الألفاظ" [78]، يدخل ذلك في صميم التداولية من خلال توظيف اللفظ ومراعاة القصد.

كما أن عبارة (مقتضى الحال) التي ترددت بشكل كبير في كتب البلاغة العربية كانت من أبرز وأهم ركائز التداولية، وهو ما يعرف بالمقام أو السياق، "ويأتي مفهوم التداولية هنا ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة (مقتضى الحال)، وهي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية

(لكل مقام مقال)" [79]. لقد تعددت المواضع التي تشير إلى عناصر التداولية ومرتكزاتها داخل الكتب العربية القديمة[80]. وإن لم تكن التداولية كمنهج له معالم وأطر حاضرة أو موجودة لديهم.

ثالثًا -مفهوم الخطاب:

يعرف الخطاب بأنه الكلام الموجه الذي يُراد به تأكيد أو إيضاح وجهة نظر معينة، وقد تحدد مفهوم الخطاب مع مباحث اللسانيات، وأصبحت له أطره ومعالمه الواضحة مع البنيوية التي نظرت إلى الخطاب كونه تعبيرًا شكليًا منغلقًا، بينما نظر إليه بعض اللسانيين أمثال (بنفست) عبر بعده التواصلي، وخارج حدوده الداخلية، ومن ثم فإن الخطاب لا بد أن يتحدد من خلال أربعة عناصر: المخاطب، والمتلقي، والكلام، والقصد. كما أشار إليه كذلك دوسوسير في ثنائيته: اللغة والكلام. حيث جعله ينتمي إلى الكلام مراعيًا الأبعاد الخارجية للنص، "فالجملة لا تنتمي إلى حيز اللسان، وإنما تنتمي إلى الكلام بوصفها وحدة خطابية" [81]. وبهذا المفهوم فإن دي سوسور يجعل طبيعة الخطاب مغايرة للنظرة البنيوية للنص على أساس أنه نسق لساني فقط.

وقديمًا عرف الآمدي الخطاب بقوله: "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه" [82]. وهو بهذا يؤكد على فكرة التواصل بين المنشئ والمتلقي في عملية الإفهام، وذلك من خلال استعمال اللغة، ومراعاة أبعادها الاجتماعية والفلسفية.

ومن خلال هذه النظرة، فإن للخطاب أبعادًا تداولية تحققها عناصره المتمثلة في المخاطب والمتلقي والنص، وكذلك القصدية التي هي نقطة الارتكاز التي تقف عندها التداولية؛ حيث إن الخطاب "ليست ماهيته في مجرد إقامة علاقة تخاطبية بين جانبين فأكثر؛ لأن هذه العلاقة على قدرها وفائدتها قد توجد حيث لا يوجد طلب إقناع الغير بما دار عليه الخطاب، وقد يجعل الجانبين القصدين المطلوبين في قيام هذه العلاقة وهما قصد التوجه إلى الآخر، وقصد إفهامه مرادًا مخصوصًا، من غير أن يسعى إلى جلب اعتقاد، أو رفع انتقاد" [83]. فطبيعة الخطاب تتضمن قصدًا واقعًا

في سياقه التواصلي، وكذلك التأكيد على تحقيق الفعل الكلامي بين المتخاطبين، ولذلك يراعى في عملية الخطاب ظروف المقام، وظروف العملية التداولية بشكل عام.

وإذا كان الخطاب الأدبي –لا سيما الشعري- في ظاهره رسالة غير محددة المعالم لما تنطوي عليه من خيال، ولغة شعرية غير مباشرة، فإنه في النهاية يحمل معاني ضمنية مقصودة، وهذه المعاني في معظمها تحمل توجيهًا وقصدًا من المبدع تجاه المتلقي؛ "فالخطاب الشعري نص مثقل بالرموز متعدد الأبعاد، ينهض بفعل الإيحاء، وطاقات اللغة التعبيرية، وقدرتها على إنتاج المدلولات" [84]. ولذلك تتحدد مقاصد الخطاب بتشابك وترابط ما يقدمه المبدع من مقاصد وما يحمله المتلقي من وعي وإدراك وثقافة، يشترك فيها مع المخاطب، ومن ثم يقوم المتلقي بإعادة إنتاج النص وضبط هويته ومعالمه.

والخطاب الأدبي وإن كان عبارة عن نص لغوي في النهاية فإنه "لا يتجاوز اللغة لأنه في أثناء تحليله، ومحاولة الوقوف على طرائق إنتاج الدلالة فيه تراعى أطراف غير لغوية معلنة على خلاف النظر الذي يميز النص على أنه بنية مغلقة" [85]. وهو ما تقف عنده مباحث التداولية المتعددة.

المبحث الثاني

الدراسة التطبيقية

-تداولية أفعال الكلام في خطاب الأبوة والبنوة في شعر المعتمد:

ارتبطت اللغة منذ القدم بوصف إخباري محدد تمثله دون الأخذ في الاعتبار ما يمكن أن تحمله هذه اللغة من فعل أو أداء، ومع ظهور التداولية نظر العلماء والنقاد إلى اللغة على أنها تحمل منطوقات تؤدي إلى أفعال مقصودة في ذهن المتكلم، وقد اهتم بهذه العملية – ما تؤديه اللغة من أفعال- أوستين وحددها في نظرية تعرف بـ (نظرية أفعال الكلام)؛ حيث ميز بين نوعين من الملفوظات، الأول: الوصفية، والثاني: الأدائية، وهذا النوع الثاني لا يخضع لمعايير الصدق والكذب كالنوع الأول، ولكنه يخضع للسياق القائم بين طرفي العملية التخاطبية. وقد توصل (أوستين) في نظريته إلى أن جميع الأفعال لها قوة إنجازية تؤديها حتى لو كانت إخبارية، ولكنه وضع بعض الشروط المهمة لذلك، منها الثقافة المشتركة بين المتخاطبين ومناسبة الفعل للموقف، ووضوح الفعل.

وقد قسم أوستين الأفعال الكلامية إلى ثلاثة أنواع، وهي: فعل القول، ويقصد به الكلمة في سياقها اللغوي السليم، أو الفعل الصوتي، والفعل المتضمن في القول، وهو إنجاز الفعل بشكل حقيقي، وأخيرًا الفعل الناتج عن القول، وهو التأثير الذي يتركه فعل القول في المتلقي، ومع هذا التقسيم وضع أنواعًا للأفعال الكلامية كأفعال التنفيذ، والقرار، والسلوك، والوعد، والعرض، وفي كل ذلك ركز أوستين على الفعل المتحقق في عملية التواصل بين المخاطِب والمخاطَب؛ "إن قولنا شيئًا ما يعني أننا قد تصرفنا أو فعلنا شيئًا ما أو على وجه آخر إن النطق بشيء ما هو حصول تعلق المفعولية؛ إذ التصرف يحتاج في حدوثه إلى النطق" [86]. وقد ركز أوستين على الأفعال الإنجازية كأساس للبعد التداولي في عملية الخطاب.

وبعد أوستين جاء تلميذه (جون سورل) ليطور هذه النظرية، ويربط الفعل الإنجازي بالقصدية، وقد أطلق على ذلك التعبيرية. فقد اهتم تحديدًا بالأفعال الإنجازية وما تحدثه من تأثير في المتلقي، وهذا التأثير لا ينتج عن المعنى الذي يحمله القول في صورته المباشرة، وإنما له أبعادًا تداولية يحكمها السياق أو المقام، ولذلك نراه يهتم بفكرة القصدية في عملية التواصل، ويهتم في نظريته بما يعرف بـ (تأثير فعل التلفظ). وأعاد سورل تقسيم الفعل الكلامي إلى أربعة أقسام متلازمة مترابطة، وهي: الفعل النطقي، وهو التركيب اللغوي للكلام، والفعل القضوي، ويمثل الشيء المخبر عنه في الكلام، ثم الفعل الإنجازي الذي هو محور الكلام ومقصده، وأخيرًا الفعل التأثيري الذي ينتج إثر عملية الفعل الكلامي، وهذا الأخير ليس له أهمية كبيرة في نظرية سورل؛ "فقد وجه سورل اهتمامه صوب فعل الإنجاز خاصة على اعتبار أن البحث في قضايا فعل القول ليس من صميم فلسفة اللغة، وإنما من اختصاص اللسانيات، كما أن البحث في فعل التأثير يبقى محل شك وريبة؛ لكونه يتعدى مجال التداولية، وتركيز سورل على فعل الإنجاز قاده إلى التمييز في كل ملفوظ بين الفعل القضوي والقوة الإنجازية" [87].

وقد قسم سورل الأفعال الكلامية إلى خمسة أنواع، على النحول التالي:

1. الإخباريات: وهي تعبير عن الواقع، وتقرير لقضية معينة فيه.
2. التوجيهيات: وهي توجيه المتلقي للقيام بعمل ما كالطلب أو الأمر.
3. الالتزاميات: وهي وعد المتكلم بفعل شيء معين.
4. التعبيريات (البوحيات): وهي التعبير عن حالة أو شعور معين.
5. الإعلانيات: وهي الإعلان عن أمر ما.

وقد ميز سورل بين نوعين من الأفعال: الأولى، أفعال مباشرة، وهي التي يدركها المتلقي من خلال بنيتها اللغوية المباشرة، والثانية غير المباشرة، وهي التي يختلف بعدها الإنجازي عن مقصدية المتكلم، وهذه الأخيرة يوضحها السياق؛ حيث "يتواصل المرسل بالأفعال اللغوية غير المباشرة مع المرسل إليه بأكثر مما يتكلم به في الواقع، وذلك من خلال الاتكاء على خلفيتهم المعرفية المشتركة اللغوية وغير اللغوية، بالإضافة إلى توظيف المرسل إليه بقدراته العقلية والاستنتاجية" [88].

ودراسة أفعال الكلام في النص الأدبي إنما تخرجه من حيزه المغلق إلى حيز التواصل، وتجعل لغته لا تتوقف عند حدود الإخبار فقط، وإنما يتبعها أثرًا إنجازيًا يتحدد بمقصدية الأديب في إقناع المتلقي، وحثه على القيام بها.

ويمكن دراسة أفعال الكلام في خطاب الأبوة لدى المعتمد بن عباد على النحو التالي:

يقول المعتمد بن عباد[89]:

المـلـكُ في طـيّ الـدَفـاتِـرْ فَـتـخـلّ عَـن قَـود الـعَسـاكِـرْ

طُـف بِـالسَـريـر مسـلِّـمـاً وارجـع لِـتَـوديـعِ المَـنـابِـرْ

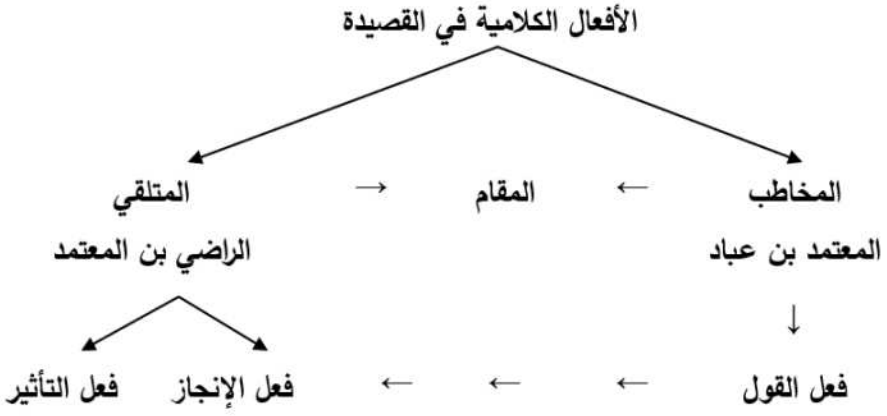
في هذه القصيدة(وتتكون من ستة عشر بيتًا) يظهر السياق تلك المخالفة القصدية التي تظهر بداية من البيت الأول للقصيدة (تخل عن قود العساكر)، وهو من الناحية السياقية تركيب صحيح؛ إذ يطلب المعتمد بن عباد من ابنه أن يترك الحرب والدفاع عن إمارته التي نزل بها الأعداء.

وإذا كانت نظرية أفعال الكلام لا يمكن من خلالها الكشف عن الإستراتيجيات التي تتعلق بعملية الخطاب دون الكشف عن المقام، فإن المقام في هذه القصيدة يختلف في مقصديته عن السياق، أو قل إن صح التعبير: إن المقام يوضح ملابسات السياق، فكيف لملك كالمعتمد بن عباد، وما عرف عنه من شجاعة وقوة أن يأمر ابنه بالتخلي عن الدفاع عن وطنه. وإذا وقفنا عند المقام نجد أن هذه القصيدة، وما تحمله من

أفعال كلامية متعددة سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة، بعث بها المعتمد لابنه الراضي حينما علم أن العدو قد بعث جيشًا إلى مدينة لورقة، وكان المعتمد قد بعث بابنه الراضي إليها، ولكنه أظهر التمارض، وجلس إلى القراءة والكتب، فغضب المعتمد لذلك، وبعث بهذه الكلمات معاتبًا ابنة على ذلك.

وتظهر أركان الخطاب التداولي من خلال معرفة مقام القصيدة؛ حيث إن الشاعر هو المخاطب، وابنه الراضي هو المتلقي، وهو في هذا المقام معروف ومقصود من قبل المخاطب، إذ إن معرفة المتلقي وأحواله في العملية التداولية تجعل المنشئ يصوغ خطابه متناسبًا مع هذه الأحوال، كما تجعل المتلقي قادرًا بعد ذلك على التأويل والتفسير.

ويظهر خطاب الأبوة في النص الشعري من خلال ذلك السياق اللغوي الذي عبرت فيه أفعال الكلام عن مقصدية الشاعر بطريقة تغلب عليها الأفعال الضمنية، أو كما يقول (سورل) الأفعال الكلامية غير المباشرة، وتظهر فيها الأفعال الإنجازية بشكل كبير على النحو التالي:



وفي الشكل السابق ركز علماء التداولية وعلى رأسهم (سورل) على الفعل الإنجازي أكثر من تركيزه على البعد التأثيري، بمعنى وصول الهدف إلى المتلقي بغض النظر عن

قيامه بما يطلب منه أو يعرض عليه أم لا، والخطاب الشعري في معظمه يحمل أبعادًا إنجازية، الهدف منها إقناع المتلقي، ومن ثم الوصول إلى البعد التأثيري.

وبوضوح المقام في هذه القصيدة يمكن للمتلقي أن يقف على مقصدية المخاطب بشكل جيد، فإذا ما كان المقام على سبيل المثال غامضًا لم يكن باستطاعة الأمير الراضي تفسير رسالة أبيه، فكيف له على سبيل المثال أن يصدق رسائل أبيه المتتالية (تخل عن قود العساكر)، (طف بالسرير مسلمًا)، وغيرها، وهي جميعًا نصائح تؤدي إلى إنجازيات غير مقبولة، ولكن معرفة المقام قد مكن من معرفة السياق، ومن ثم ظهر هذا الخطاب التداولي على طول القصيدة بأبعاده غير المباشرة؛ ليدل على التهكم والسخرية وعدم الرضا، ومن ثم إسداء النصيحة في النهاية.

وبعد توضيح ملابسات **السياق والمقام** المتعلقين بالخطاب الذي تجلى في هذه القصيدة يمكن دراسة أفعال الكلام من خلال:

[1] الإخباريات:

إن الغرض الإنجازي في الأفعال الإخبارية هو نقل الواقع نقلاً أمينًا كما هو عليه؛ بحيث يتطابق هذا الفعل مع الحقيقة المسلم بها من قبل الجميع، كما أن الإخباريات تحمل صفة الصدق والكذب، والشاعر في استهلال قصيدته يوجه كلامه لابنه الراضي قائلاً:

المـلـكُ في طـيّ الـدَفـاتِـرْ فَـتـخـلّ عَـن قَـود الـعَسـاكِـرْ

وفي الشطر الأول من هذا البيت يخبر الشاعر ابنه أن القوة والملك تكون في قراءة الكتب فقط لا في الشجاعة والقيام إلى الحرب، وهذا الخبر وإن كان صحيحًا من الناحية السياقية إلا أنه غير مطابق للواقع؛ حيث إن الملك لا يتأتى إلا بالقوة

والشجاعة، ولكن الشاعر هنا وظفها بشكل ضمني (غير مباشر) بقصد الاستنكار والتهكم من موقف ابنه تجاه الدفاع عن إمارته.

وهذا القصد غير المباشر موجه إلى متلقٍ يفهم جيدًا سياق هذا الخطاب الأبوي وأبعاده، ومن ثم يتحقق لدى الشاعر ذلك البعد الإنجازي كما يلي:

- الملك في طي الدفاتر ⟵ فعل القول (غير المباشر) ويقصد (أرى أن).

- تخلى ابنه عن الحرب ⟵ الفعل القضوي.

- الاستنكار والتهكم ⟵ الفعل الإنجازي.

- استنهاض الهمة والخروج إلى الحرب ⟵ الفعل التأثيري.

وهذا الخبر وإن كان يحمل في طياته الصدق والكذب (فقد يكون الملك حقيقة في العلم وطي الدفاتر، وقد لا يكون) إلا أن الشاعر وظفه بشكل ضمني حيث يظهر مدلوله من خلال السياق؛ حيث يشتغل فيها الخبر بطريقة غير مباشرة، وهو ما يعرف عادةً بالتلميح، وهذا التلميح يعد فعلاً إنجازيًا يرمي إليه الشاعر ليصل في النهاية إلى البعد التأثيري الذي يقصده، وهو دفاع ابنه الراضي عن إمارته.

إن الشاعر في خطاب الأبوة السابق (الملك في طي الدفاتر) يخبر ويقصد، وهذا الخبر موجه لأنه لو كان للعامة لما صح المعنى، ويقصد إلى تحقيق ذلك الفعل الثانوي المنبثق من الفعل الأولى، فالأولي متضمن في الفعل الثاني في إنجاز هذا الفعل، وهو في كل ذلك يعي جيدًا تلك المعرفة التي يمتلكها المتلقي بحدود خطابه ومقصديته. وإذا كانت القصيدة تحمل أفعالاً كلامية متعددة ومتنوعة، وكل فعل منها يحمل بعدًا إنجازيًا مختلفًا ما بين التعجب، أو الإنكار، أو التقرير، أو التحريض ... إلخ، إلا أنها في النهاية ترمي إلى بعد تأثيري واحد، وهو القيام إلى الحرب من أجل الدفاع عن

المدينة التي يعيش بها الأمير الراضي، وقد تحقق هذا الفعل التأثيري حقيقة، ويظهر ذلك من خلال رد الراضي على خطاب أبيه برسالة شعرية يقول فيها[90]:

مولايَ قَدْ أصبحتُ كافِرْ بِجمِيعِ ما تَحْوِي الدفاترْ
وفللتَ سكينَ الدواةِ وظللتَ للأقلامِ كاسِرْ
وعلمتُ أن الملكَ مَا بينَ الأسنةِ والبواترْ
والمجدُ والعلياءُ في ضرْبِ العساكرِ بالعسَاكرْ

والمقطوعة الشعرية السابقة تحمل أفعالاً كلامية متعددة تؤكد جميعها على تحقيق ذلك الفعل الإنجازي الذي قصده المعتمد بن عباد في قصيدته ك (أصبحت كافر، فللت، ظللت كاسر، علمت)، وهي تتبع الأفعال التعبيرية التي يعبر بها المخاطب عن مشاعره وعن موقفه النفسي تعبيرًا صادقًا، وهي على النحو التالي:

- قد أصبحت كافر ← فعل القول (مباشر).
- تصديق خطاب والده ← فعل قضوي.
- تأكيده على هجر الكتب ← الفعل الإنجازي.
- كسب رضا والده ← الفعل التأثيري.

وإذا كان المعتمد قد اعتمد على الإخبار الضمني غير المعلن من أجل تقديم النصيحة، فإن الابن قد قدم فعلاً تقريريًا مباشرًا لزيادة تأكيد وقوع الفعل في ذهن المتلقي (المعتمد).

والابن في هذا النص الشعري ربما لا يقصد رفضه التام للعلم ولجميع ما تحوي الكتب في حياته بشكل عام، أو حتى الابتعاد عن القراءة والكتابة من أجل الإمساك بالسيف وضرب العساكر، ونحن نعرف جيدًا أن أهل الأندلس كانوا يهتمون بالعلم

اهتمامًا كبيرًا لاسيما المعتمد بن عباد (الذي كان لا يستوزر وزيرًا إلا إذا كان شاعرًا، كما ورد في كتاب الذخيرة)، ولكن الذي ينظر إلى المقام يجد هذا النص يأتي كردة فعل لاستنكار المعتمد فعلة ابنه، ومن هنا تتجلى فكرة التداول في قراءة النصوص، فلو كان هذا النص مقتطع من سياقه العام لما اقتنع أحد بأن هذه المعاني تصدر من الأمير الراضي ابن المعتمد، ولكنها وضحت وظهرت بشكل جلي عندما وضح وظهر السياق. وقد حاول كل منهما – عبر هذا الخطاب- أن يوصل فكرته إلى الآخر عبر ما يشتركان فيه من معلومات تخص هذا الموقف، ومن فكر وثقافة مجتمعية.

تتجلى فكرة التداول إذًا- من خلال النموذج السابق في كيفية تفهم كل من الباث والمتلقي سياق الكلام العام المشترك بينهما، أو ما يعرف بالمقام، ومن ثم قام كل منهما بتفسيره وتقبله حسب هذا المقام لا حسب سياقه اللغوي المباشر الذي تعبر عنه الكلمات داخل النص, ولم يتوقف الأمر عند ذلك بل استغل كل منهما ما تحمله اللغة من إيحاءات وتعابير في القدرة على الإقناع خلال ذلك الخطاب المشترك من أجل تحقيق هذا الإقناع، أو الوصول – حتى- إلى الحد الأدنى من تحقيق التأثير الذي يأتي في طريقة أقوى وأعلى بعد الإقناع (الإنجاز).

ولأهمية الإنجاز يعتمد الشاعر في قصيدته مرة أخرى على الفعل الإخباري من أجل تأكيد وجهة نظره، ومن ثم الوصول إلى الإنجاز؛ حيث يقول:

أَوَ لَستَ تَذكُرُ وَقتَ لَو رقة وَقَلبُك ثَمَّ طائِرْ
لا يَستَقِرُّ مَكانَهُ وَأَبوكَ كالضِرغام خادِرْ
هَلّا اِقتَدَيتَ بِفِعلِهِ وَأَطَعتَه إِذ ذاكَ آمِرْ
قَد كانَ أَبصَرَ بِالعَوا قِبِ وَالمَوارِد وَالمَصادِرْ

ففي البيت الأخير يقدم المعتمد في خطابه إلى ابنه فعلاً إخباريًا، وهو معرفته بالأمور وعواقبها، وما تؤول إليه، وهذا الإخبار نقله الشاعر من أجل التأكيد على جعل

المتلقي يشعر بما يشعر به هو، ففي التعبيريات إذا ما تم نقل الواقع بصدق كان ذلك أقدر على تحقيق الإنجاز، وهو إنما ينقله نقلاً أمينًا ويؤكده بالدليل المسبق الذي ورد في البيت الأول من هذه الأبيات، وكأن هذا الدليل هو دليل آخر يؤكد غضب واستنكار الشاعر، ومن ثم يصل إلى الهدف الإنجازي المراد، وهو تفهم النصيحة والخروج إلى الحرب، ويكون الخطاب على النحو التالي:

- أبصر بالعواق والمصادر ⟵ فعل القول.
- تأكيد الثقة عبر الدليل ⟵ الفعل القضوي.
- تنفيذ أوامر ونصائح والده ⟵ الفعل الإنجازي.
- الخروج إلى الحرب ⟵ فعل التأثير.

والشاعر يبدأ قصيدته بالتهكم والسخرية، ولكنه ينهيها بالنصح والإرشاد، ذلك أنه يريد أن يقدم النصيحة لابنه ويعلمه ما اكتسبه هو من خبرة في أمور السياسة، ولذلك أراد أن يقنعه بأن يذكره بموقف سابق بينهما، وأن الأمور في النهاية كانت كما رسمها هذا الشاعر؛ لأن لديه خبرة بذلك، وكأنه يريد أن يقول لابنه (إنه كما كان كلامي صحيحًا يوم لورقة، كان من الأولى أن تنفذ أوامري حينما أمرتك بالخروج إلى الحرب)، ومن خلال هذا الخطاب الإخباري أصبح فعل الإنجاز قويًا لدى الشاعر؛ لأنه دعمه بالدليل، كما أن هذا الدليل لم يكن عامًا بل هو مشترك بينهما فقط.

وإذا ما انتقلنا من خطاب الأبوة إلى خطاب البنوة نجد أن المعتمد في قصيدة أخرى من ديوانه يرمي إلى فعل تأثيري مختلف تمامًا، فإذا كان في خطاب الأبوة يبحث عن خروج ابنه إلى الحرب، فإن الفعل التأثيري في خطاب البنوة هذه المرة يرمي إلى كسب العفو والصفح ليس إلا. هذا الصفح يبحث فيه لدى والده (الخليفة المعتضد بالله) الذي غضب عليه بسبب هزيمته في الحرب هو وأخيه. فيقول المعتمد بن عباد:

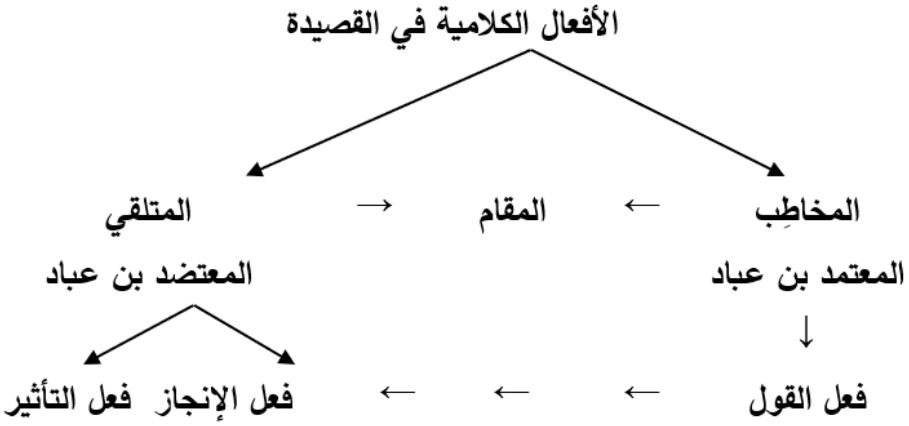
سَــكِّن فُؤادكَ لا تَـذهَـب بِـهِ ماذا يُعيد عَلَيكَ البَثُّ وَالحـذرُ[91]

وقد حملت القصيدة أفعالاً كلامية متنوعة أظهرت تلك الأفعال قوى إنجازية مختلفة، ولكن اتفقت جميعها في البعد التأثيري وهو إبعاد نظر والده عن هزيمته، وإقناعه أن ذلك قضاء وقدر وليس تقصيرًا منه.

وإذا ما حاولنا أن نستكشف سياق ومقام هذه القصيدة، فإنها من خلال سياقها اللغوي تبدو وكأنها قصيدة يمدح فيها المعتمد بن عباد أبيه المعتضد، ويهدئ من ثورته وغضبه، وهذا السياق عبر عن مقصدية الشاعر بطريقة مباشرة على عكس ما ورد في القصيدة الأولى، ذلك أن الشاعر هنا في مكانة ومنزلة أقل من منزلة المتلقي الذي هو والده، فاستخدم أفعال الكلام المباشرة مبتعدًا عن الضمنية في معظمها؛ حتى يستطيع أن يوصل طلبه ورجاءه بشكل لا يحتمل الغموض أو التأويل.

والسياق العام للقصيدة أو ما يعرف بالمقام يظهر مدى التوسل والرجاء والاستعطاف من قبل المعتمد بن عباد تجاه أبيه؛ لأنه يعرف غضبه جيدًا، وقد كان أبوه قد غضب عليه لأنه أرسله هو وأخاه جابر إلى مدينة مالقة عام 458هـ للاستيلاء عليها من الصنهاجيين، وقد استطاعا بالفعل أن يفتحاها، إلا أنه سرعان ما استردها باديس بن حبوس أمير الصنهاجيين. وفر المعتمد وأخوه إلى مدينة رندة، وقد خاف المعتمد من بطش أبيه وغضبه؛ فقد قتل أخاهما من قبل بسبب السلطة، فكتب إليه المعتمد هذه القصيدة يستعطف أباه، ويطلب منه العفو[92]. واستطاع المعتمد بالفعل أن ينال رضا والده وعفوه بعد هذه القصيدة.

وقد وظف المعتمد في هذه القصيدة كلمات اللغة وما تحمله من إيحاءات من أجل إقناع والده، ومن ثم ظهرت أفعال الكلام كوسائل ربط بين الشاعر والمتلقي، تجلت في إخباره أو التزامه أو وعده أو طلبياته، وعملت جميعها متعاضدة متكاتفة على الوصول إلى الإنجاز الذي يريده الشاعر؛ ليصل به إلى درجة التأثير في والده كما يلي:



والشاعر في هذه القصيدة يطرح خطابه وهو على علم جيد بظروف متلقيه ونفسيته، وكذلك ثقافته، ومن ثم لم يكن ليوظف ألفاظه عبثًا، وإنما حدد كلماته بشكل يتلاءم مع مقامها وظروفها من أجل الخروج بأكبر درجة من الإقناع والتقبل، أو ما يمكن أن نسميه فعل الإنجاز.

وقد تعددت الأفعال **الإخبارية** التي قصد الشاعر إلى فعلها الإنجازي من أجل التأثير في والده، ومن ذلك ما نراه في قوله:

وَإِن يَكُن قَدرٌقد عاق عَن وَطَرٍ فَـلا مَـرَدّ لمـا يـأتـي بِـهِ الـقـدرُ

ففي هذا البيت يحاول الشاعر أن ينقل للمتلقي تلك الحقيقة التي لا مفر منها، وهي أن القدر لا مرد له، وذلك من خلال الفعل الإخباري (لا مرد لما يأتي به القدر)، وهذا الإخبار أمر مسلم به من قبل الجميع، ولذلك على الملتقي تصديقه، والتسليم به. والشاعر في ذلك يرمي إلى تلك القوة الإنجازية التي يحملها هذا الفعل من أجل الوصول إلى إقناع والده بأن ما حدث من هزيمة لم يكن شيئًا بإرادته، وإنما أتى به القدر، والفعل الإخباري يحمل قوة إنجازية كما يلي:

- لا مرد لما يأتي به القدر ← الفعل القولي.

- الهزيمة في الحرب ← الفعل القضوي.

- التسليم بقضاء الله ← الفعل الإنجازي.

- العفو والغفران من قبل والده ← الفعل التأثيري.

والشاعر من خلال الفعل الكلامي السابق يمهد من بداية القصيدة لنقل ذلك الخبر السيئ إلى والده – الهزيمة- ويحاول أن يقنعه بفعل القدر، وبإيمانه وصبره، حيث يقول في البيت السابق على هذا البيت (واصبر فقد كنت في الخطب تصطبر)، وهو بهذا يعرف حال متلقيه جيدًا، وكذلك صفاته، ومن ثم يستخدم له من الأفعال ما يناسب تلك الحال؛ حتى تكون حجته ناجعة.

ويستغل الشاعر تلك القوة الإنجازية للإخبار على طول القصيدة من أجل التأثير على والده، فنراه يقول في موضع آخر:

لَـهُ يَـدٌ كُـلُّ جَـبّـارٍ يُـقَـبِّـلـهـا لَـولا نَـداهـا لَـقُـلـنـا إِنَّـهـا الحَـجَـرُ

ففي هذا البيت يعبر الفعل الكلامي (كُلُّ جَبّارٍ يُقَبِّلها) عن حقيقة صادقة يريد الشاعر أن يظهرها للجميع، وهي قوة وعظمة والده، والفعل الإخباري هنا جاء بطريقة ضمنية غير مباشرة، فإذا ما بحثنا عن المعنى المباشر نراه يدل على القوة والمكانة، فلا يتوقف تقبيل هذه اليد عند العامة، ولكن المعنى الضمني يشير إلى دلالة الاعتذار المتضمن في المدح، وكأن الشاعر يقدم على تقبيل يد والده اعتذارًا له وتأسفًا على تلك الهزيمة، ويقوي تلك الدلالة ذلك التعبير الذي يلي هذا الفعل الكلامي (لَولا نَداها)، فهذه اليد وإن كانت قوية تتسم بالبطش إلا أنها تتسم كذلك بالندى والمرونة، وفي ذلك طلب ضمني لمعاني العفو والصفح، ومن ثم نجد القوة الإنجازية لهذا الفعل الإخباري على النحو التالي:

- كل جبار يقبلها ← الفعل القولي (ضمني).

- قوة وبطش المعتضد ⟵ الفعل القضوي.

- تقبل المعتضد لمدح ابنه له بالقوة ⟵ الفعل الإنجازي.

- تقبل المعتضد هزيمة المعتمد والعفو عنه ⟵ الفعل التأثيري.

إن القوة الإنجازية التي يرمي إليها الشاعر في هذا الفعل هي مجرد تقبل والده لذلك المدح من قبل الابن، فإذا ما تم ذلك كان أول الطريق إلى كسب العفو.

ونلاحظ هنا أن الخطاب انتقل من الخاص إلى العام، فإذا كان في الأبيات السابقة يوجه خطابه إلى والده مباشرة، فإنه هنا يوجهه إلى المتلقي الضمني، وكأنه يريد أن يخبر الجميع بقوة وعظمة والده، وإن كانت هذه الحقيقة تحتمل الصدق والكذب من خلال سياقها المباشر (كل جبار يقبلها)، إلا أنها تأتي صادقة حسب ما يعتقده الشاعر، ويقتنع به المتلقي أو يراه من وجهة نظره صادقًا، أو كما يقول جورج يول "ويعني بالإخباريات التعهد للمستمع بحقيقة الخبر، فهي أن نقدم الخبر بوصفه تمثيلاً لحالة موجودة في العالم ... وشرط الصدق في الإثباتيات هو دائمًا الاعتقاد"[93]، ويكون هذا الاعتقاد أكثر صدقًا كلما طابق الحقيقة.

والشاعر في نهاية قصيدته يعتمد كذلك على الأخبار من أجل تعزيز تلك القوة الإنجازية التي يريد وقوعها في نفس أبيه، فنراه يقول:

كَم وقعةٍ لي في الأَعداءِ واضِحَةٍ تَفنى اللَيالي وَما يَفنى لَها الخبرُ

سارَت بِها العيسُ في الآفاقِ فَلَيسَ في كُلِّ حَيٍّ غَيرها سَمَرُ

فالشاعر في البيتين السابقين يريد إقناع المتلقي (والده) بقوته وشجاعته، وكذلك عدم تهاونه وتقاعسه عن الحرب من خلال ذلك الفعل الكلامي المتضمن معنى الإخبار (كم وقعة لي واضحة)، والتقدير، قد وقعت. وهذا الإخبار مطابق للحقيقة من خلال خصوصية ذلك الخطاب؛ لأن طرفيه (المخاطب والمتلقي) يعرفان

ذلك جيدًا، فالشاعر استغل تلك المعاني التي من شأنها تحفيز وتذكير المتلقي بما عليه المعتمد بن عباد من مكانة حربية وسياسية، وهذه المكانة كفيلة بتغيير وجهة النظر التي وضعها المعتضد بن عباد جراء هزيمة ابنيه، ويتحقق هذا الفعل الإنجازي كالتالي:

- كم وقعة في الأعداء واضحة ⟵ فعل القول.
- المعتمد رجل شجاع لا يخشى الحرب ⟵ الفعل القضوي.
- تغيير تلك الصورة السيئة له عند أبيه ⟵ الفعل الإنجازي.
- العفو والصفح ⟵ الفعل التأثيري.

ولقد قدم الشاعر في خطابه إلى والده عددًا من الأفعال الإخبارية التي كان كل همه فيها الصدق أو نقل الحقيقة كما هي للمتلقي، ذلك أن مهمة الإخبار هي نقل الحقيقة ليس إلا حتى تبرز قوتها الإنجازية، ولكنها رغم ذلك تتضمن قصدًا في الخطاب، أي تكون موجهة بقصد من قبل المخاطب، "بحيث تكون المعاني التي يتناقلها المتكلم والمخاطب معاني صريحة وحقيقية، إلا أنهما يتخالفان في تطبيق هذه القواعد، فتنتقل الإفادة في المخاطبة من ظاهرها الصريح والحقيقي إلى وجه غير صريح وغير حقيقي، فتكون المعاني المتناقلة بين المتخاطبين معانيَ ضمنية ومجازية" [(94)]. وهذه المعاني تؤدي تأثيرًا كلما راعى فيها المخاطب حال متلقيه، وأشركه في تأويلها وتفسيرها.

[2] التوجيهات (الطلبيات):

التوجيهات هي تلك الأفعال الكلامية التي يقوم فيها المخاطب بطلب القيام بشيء معين من قبل المتلقي، ويتحدد فعلها الإنجازي في التوجيه، بمعنى توجيه المتلقي إلى القيام بالفعل، "وغرضها الإنجازي محاولة المتكلم توجيه المخاطب إلى فعل شيء ما، واتجاه المطابقة فيها من العالم إلى الكلمات، وشرط الإخلاص فيها يتمثل في الإرادة أو الرغبة الصادقة، والمحتوى القضوي فيها هو دائمًا فعل السامع شيئًا في المستقبل، ويدخل في هذا الصنف الاستفهام، والأمر، والرجاء، والاستعطاف، والتشجيع، والدعوة، والإذن، والنصح، بل التحدي أيضًا" (95).

ولعل التوجيهات هي أكثر أنواع الأفعال الكلامية ورودًا في خطابي الأبوة والبنوة لدى الشاعر، كما أنها تأتي مرة مباشرة وأخرى ضمنية يوضحها السياق، وذلك كما في قوله:

المـلـكُ في طـيّ الـدَفـاتِـرْ فَـتـخـلّ عَـن قَـود الـعَسـاكِـرْ
طُـف بِـالسَـريـر مسـلِّـماً وارجـع لِـتَـوديـعِ المَـنـابِـرْ
وازحَـفْ إلى جَـيـش المَـعـا رِف تَـقـهَـر الـجِـبرَ المُـقـامِـرْ
واطـعَـن بِـأَطـراف الـيَـرا ع نُصـرتَ في ثَـغـر المَحـابِـرْ
واضـرب بِسـكـين الـدَوا ة مَـكـانَ مـاضـي الـحَـدّ بـاتِـرْ

تتعدد الأفعال الطلبية في الأبيات السابقة، والتي تجلت في فعل الأمر (تخل، طف، ارجع، ازحف، اطعن، اضرب)، وهي جميعها أفعال تكمن قوتها الإنجازية فيما تحمله من دلالة طلبية، بمعنى طلب إيقاع ما تحمله من دلالة، والشاعر وإن كان قد بدأ قصيدته بذلك الكم الكبير من هذه الأفعال إلا أن سياقها العام جعلنا نعرف أنه وظفها بطريقة ضمنية غير مباشرة، فهو يقصد غير ما يعلن، ومن هنا فقد تغيرت

قوتها الإنجازية عما كان يمكن أن تعبر عنه من قبل، ولم يعد سياقها المباشر هو المقصود.

ونلاحظ أن الشاعر رغم أنه يتحدث عن علاقة ابنه بالقراءة والكتب في هذه الأبيات، إلا أنه يصر على استخدام تلك الألفاظ الحربية (ازحف، اطعن، اضرب)، وكأنه لا يريد من ابنه إلا الحرب والتحلي بالشجاعة، فما حديثه عن الزحف إلى جيش المعارف إلا حديث عن الزحف إلى الأعداء، ولكنه استخدم ذلك الأسلوب الضمني من أجل إحداث ذلك التأثير المطلوب لدى ابنه، أو قل من أجل تحقيق قوة إنجازية كبيرة لدى المتلقي، ذلك أن الأسلوب المباشر لم يكن ناجعًا؛ حيث أمره من قبل بالخروج إلى الحرب، ولكنه لم يستمع لكلامه، ومن ثم استخدم معه ذلك الأسلوب المليء بالإيحاءات.

وهذا الخطاب غير المباشر الذي وظفه الشاعر يمكن للمتلقي (ابنه الراضي) أن يفسر شفراته جيدًا، ذلك أنه على علم جيد بالمقام، وبالأسباب التي دفعت والده بطرح ذلك الخطاب، فعندما يقول له: (طف بالسرير مسلمًا) تتجه قوة هذا الفعل الإنجازية ناحية التهكم وليس إلى مضمون الفعل كما يلي:

- طف بالسرير مسلمًا ⟵ فعل القول (غير مباشر).
- النوم والتراخي عن الحرب ⟵ الفعل القضوي.
- التهكم والاستنكار ⟵ الفعل الإنجازي.
- الإحساس بالمسئولية ⟵ الفعل التأثيري.

فالفعل القولي هنا انتقل من معناه المباشر – مع أنه قد تحققت فيه شروط الأمر؛ كالاستعلاء، وقدرة المتكلم على إصداره- إلا أنه خالف أحد أهم شروطه، وهي

القصدية، وهي تتوقف في التحليل التداولي على كل من المخاطب والمتلقي في آنٍ واحدٍ، ومن ثم عدل المعنى من: النوم بالسرير إلى الاستنكار.

ويتجلى ذلك المعنى كذلك في قوله: (واضرب بسكين الدواة). فالمقصود من هذا الفعل الكلامي كذلك الاستنكار على النحو التالي:

- اضرب بسكين الدواة ← الفعل القولي (غير مباشر).
- المحاربة بالقلم أو الدواة ← الفعل القضوي.
- التهكم والاستنكار ← الفعل الإنجازي.
- الشعور بالخطأ ومن ثم الذهاب للحرب ← الفعل التأثيري.

والشاعر على طول القصيدة كذلك يستخدم عددًا من أفعال الأمر الطلبية التي يوظفها في خطابه الأبوي بشكل غير مباشر؛ لأنه يعلم يقينًا ما تحمله من قوة إنجازية كبيرة كما ذكرنا، ولكنه قد يوظفها بشكل مباشر بعض الأوقات، ويقصد ما تحمله من دلالة مباشرة، وذلك كما في قوله:

هَـذي المَـكـارِمُ قَـد حَـوَيـ ـــت فَكُنْ لِمَن حابَاك شَـاكِرْ

فالفعل الكلامي (كن لمن حاباك شاكر) يحمل قصدًا موجهًا تجاه القوة الإنجازية المتمثلة في الأمر (كن شاكرًا)، فالشاعر بعدما يعدد مكارم ابنه ويمدحه ببعض الصفات، فإنه يطلب منه في النهاية الشكر لمن علمه، وزرع فيه هذه الصفات، لينتقل الأمر هذه المرة من الضمنية إلى المباشرة، وكأن الشاعر يريد أن يقول لابنه: إنني من زرعت فيك كل شيء كريم، فالأولى لك أن تطيعني في أوامري وتشكرني بدلاً من عدم تنفيذك هذه الأوامر.

وإذا كان فعل الأمر يمكن تحقيقه إذا كان الآمر أكبر منزلة من مأموره، فإنه في خطاب البنوة تختلف مقاصده، وتتغير قوته الإنجازية ذلك أنه خطاب من الأدنى إلى الأعلى، فربما يحمل الدعاء، أو التهدئة، أو الاستنجاد، أو دلالات أخرى متعددة مغايرة عن منطوقه المباشر. ونجد ذلك في القصيدة الثانية التي يخاطب فيها المعتمد والده المعتضد، والتي يبدأها بفعل الأمر (سكن فؤادك)، كالتالي:

سَــكِّن فُؤادكَ لا تَـذهَـب بِـهِ ماذا يُعيـد عَلَيـكَ البَـثُّ وَالحـذرُ

فالفعل الكلامي (سكن فؤادك) حمل قوة إنجازية غير مباشرة، قصد بها الشاعر التهدئة، وليس الأمر في حد ذاته، أو ربما عبرت عن الدعاء أو الالتماس، فالشاعر لا يطلب من والده تسكين الفؤاد في تلك اللحظة الحالية، وكأنه أمر مباشر، وإنما يطلب منه أن يهدأ ولا يجزع بسبب هزيمة ابنه، ولذلك يظهر ذلك الفعل الكلامي من خلال قوة إنجازية تحمل معنى الالتماس على النحو التالي:

- سكن فؤادك ⟵ الفعل القولي.
- طلب تهدئة قلب الوالد ⟵ الفعل القضوي.
- التماس الهدوء والتروي بشكل عام ⟵ الفعل الإنجازي.
- الحصول على عفو الأب ⟵ الفعل التأثيري.

ويتضح ذلك بشكل كبير في البيت الثاني من هذه القصيدة عندما يقول المعتمد لوالده:

وَازجُرْ جفونَـك لا تَرضَ البُكاءَ وَاِصــبرْ فَقَـد كُنتَ عند الخطبَ

فإذا ما نظرنا إلى الفعل الكلامي الأول فقط في هذا البيت (وازجر جفونك) نجد أن الشاعر يأمر والده بزجر جفونه بمعنى النهي بقوة، هذا إذا ما سلمنا إلى سياق الكلمات المباشر، أما إذا راعينا ظروف المقام كانت قوة هذا الفعل الإنجازية كالتالي:

- ازجر جفونك ⟵ الفعل القولي.
- نهي الجفون بقوة ⟵ الفعل القضوي.
- التماس الهدوء ⟵ الفعل الإنجازي.
- العفو ⟵ الفعل التأثيري.

ففعل الأمر هنا انتقل من وقوع معناه المباشر الذي يعبر عنه (الزجر) إلى دلالة أخرى أظهرها السياق (الهدوء)، فلو كان المعنى مباشرًا لكان فيه شيء من العنف والقوة؛ لأن ذلك يتناسب مع مدلول الزجر، لكن الشاعر لم يكن يقصد وقوع الأمر في حد ذاته، وإنما تخطاه إلى التمني والالتماس.

وقد يتحول فعل الأمر إلى التمني والرجاء كذلك إذا كان المخاطب – كما ذكرنا أقل منزلة من المتلقي – وذلك كما في قول المعتمد مخاطبًا أباه:

أَجِبْ نِداءَ أَخي قَلبٍ تملَّكَهُ أَسًى وَذي مُقلَة أودَى بِهَا السَهَرُ

ففي هذ البيت يحمل فعل الأمر (أَجِبْ نِداءَ أَخي) قوة إنجازية تدل على التمني وليس الأمر، فالشاعر يتمنى لو أن والده يجيب على ندائه أو نداء أخيه في طلب العفو والصفح، ثم هو يقدم بعض المبررات التي ربما تدعم هذا التمني من الأسى الذي تملك أخاه، وكذلك الأعين التي تعبت كثيرًا جراء السهر خوفًا من بطش الأب.

ويعبر **النهي** كذلك عما يعبر عنه الأمر من قوة إنجازية، ولكن يختلف عنه في أن النهي يعبر عن التوقف والانقطاع لفعل شيء، "والنهي محذو به حذو الأمر في أن

أصل الاستعمال: لا تفعل، أن يكون على سبيل الاستعلاء بالشرط المذكور، فإن صادف ذلك أفاد الجواب، وإلا أفاد طلب الترك فحسب" [96]. وفي خطاب البنوة أفاد النهي الطلب فقط دون الأمر، وذلك كما في قول المعتمد لأبيه:

وَلا تَرُعكَ خُطوبٌ إِن عَدا زَمَنٌ فـاللَهُ يَـدفَعُ وَالمَنصـورُ يَنتَصِـرُ

فالفعل الكلامي (لا تَرُعكَ خُطوبٌ) فعل نهي، يقصد به الشاعر طلب عدم الترويع، بمعنى: لا يروعنك خطب، والشاعر هنا انتقل بالفعل في قوته الإنجازية من الأمر إلى مجرد الطلب، حيث حول الفعل دلالته المباشرة إلى دلالات أقل منزلة في تحقيق وقوع الفعل.

ويعد **الاستفهام** كذلك من أبرز الطلبيات التي اعتمد عليها المعتمد بن عباد في خطابي الأبوة والبنوة كذلك، ويعرف الاستفهام بأنه "طلب المراد من الغير على جهة الاستعلام" [97]. أما إذا خرج الاستفهام عن طلب الاستعلام فإنه يؤدي دلالات أخرى يفرضها السياق كالتعجب والإنكار والتقرير والتمني، وغيرها من الدلالات. ومن ذلك قول المعتمد بن عباد يخاطب ابنه:

أَوَ لَسـتَ رُسـطاليـس إِن ذُكِـرَ الـفَـلاسِـفَـةُ الأَكـابِـرْ
وَكَـذَلِـكَ إِن ذُكـر الـخَـلـي لُ فَـأَنـتَ نَـحـويّ وَشـاعِـرْ
وَأَبـو حَـنـيـفَـةَ سـاقِـطٌ في الـرأي حـينَ تَـكـونُ حـاضِـرْ
مَـنْ هُـرمُـسُ مَـنْ سـيـبَـويـ ـهِ مَنِ ابنُ فورَك إِن تُـنـاظِرْ؟

ففي هذه الأبيات يعتمد الشاعر على الاستفهام الخبري، الذي يريد به وصف حالة خاصة دون غيرها، والتي تتمثل في وصف حال ابنه بعد تقاعسه في الدفاع عن إمارته، وهنا يخرج الاستفهام من إنشائيته ليؤدي دلالات أخرى غير الاستعلام، ألا وهي التهكم، والسخرية، ومن ثم الاستنكار.

وفعل الاستفهام هنا في الأبيات السابقة (أولست رسطاليس، وكذاك إن ذكر الخليل، من هرمس، من سيبويه؟) حملت قوة إنجازية غير الاستعلام، فعبرت عن التهكم وعن الاستنكار، وذلك على النحو التالي:

- أولست رسطاليس؟ ← الفعل القولي.
- وصف الأمير الراضي بالفيلسوف ← الفعل القضوي.
- التهكم والاستنكار ← الفعل الإنجازي.
- تحريك مشاعر الشجاعة ← الفعل التأثيري.

فالشاعر هنا لا يستفهم من أجل الاستعلام، وإنما صرف الفعل إلى دلالات خاصة يتفهمها المتلقي جيدًا؛ لأنه يعرف كذلك نية المتكلم ويتفهم قصده.

ولكن الشاعر قد يستخدم كذلك الفعل الاستفهامي من أجل تحقيق الاستعلام فقط دون غيره، ومن ذلك قوله مخاطبًا ابنه:

أَوَ لَستَ تَذكُرُ وَقتَ لَو رقة وَقَلبُك ثَمَّ طائِرْ

فالشاعر هنا يستخدم الفعل الكلامي (أولست تذكر) لتحقيق القوة الإنجازية المتمثلة في الفعل وهي (التذكر) فقط، وذلك حتى يعيد له ذكريات ما حدث في هذا اليوم، وأن والده في النهاية كان على صواب في أمره؛ لما له من دراية وخبرة سياسية.

وعندما يتوجه الشاعر بالخطاب إلى أبيه، فإن الاستفهام كذلك يؤدي غرضًا إنجازيًا غير الاستعلام، ومن ذلك قول المعتمد مخاطبًا أباه:

مَن مِثل قَومك وَالمَلك الهُمام عمرو أَبوك لَه مجدٌ وَمُفتَخَرُ

فالشاعر هنا يستخدم الفعل الاستفهامي (من مثل قومك)، وهو استفهام تتعلق قوته الإنجازية في التعظيم والافتخار، وليس للاستعلام، فيأتي على النحو التالي:

- من مثل قومك؟ ⟵ الفعل القولي.
- السؤال عن الأهل ⟵ الفعل القضوي.
- الافتخار والتعظيم ⟵ الفعل الإنجازي.
- الحث على الصبر وعدم الجزع ⟵ الفعل التأثيري.

إن الشاعر في هذا السياق يريد أن يستعطف والده، من أجل الحصول على عفوه، ولذلك يذكر الشاعر بقومه – مفتخرًا بذلك- أنهم أصحاب جلد وصبر عند الشدائد، فإذا ما وقع لهم مكروه صبروا، ولذلك على الملك المعتضد أن يصبر لتلك الهزيمة؛ لأنه ينتمي إلى تلك العائلة.

وإذا كان كل من الأمر والنهي والنداء من أبرز الأفعال الكلامية التي تعبر عن التوجيهيات، فإن **النداء** كذلك من أبرز هذه الأنواع، وهو يأتي دائمًا للتنبيه، ولكنها في الخطاب التداولي دائمًا ما يحمل دلالات أخرى مصاحبة لذلك، أو ربما مقترنًا بفعل كلامي آخر في سياقه، ومن ذلك ما نراه في قول الشاعر مخاطبًا أباه:

يـا ضَـيغَمًـا يَقتُـلُ الأَبطـال لا توهنَنّي، فَـإِنّي النـاب وَالظُفرُ

ففي هذا البيت عمل استخدام الفعل الكلامي المتمثل في النداء (يا ضيغمًا) على تأكيد النهي الذي جاء به الشاعر في الشطر الثاني، وذلك بجانب ما يحمله النداء من تنبيه، وكأن الشاعر يريد أن ينبه والده في البداية، ثم يطرح له بعد ذلك طلبه الذي يأمل أن يحصل عليه.

وارتباط النداء هنا بصفة القوة المتمثلة في لفظة (ضيغمًا) تجعل من المخاطب المنزلة الأضعف، ومن المتلقي المنزلة الأقوى، ولذلك فسياق الكلام لم يكن أمرًا متمثلاً في النهي، وإنما هو نهي يحمل قوة إنجازية تعبر عن الاستعطاف والرجاء.

وتتجلى تلك القوة الإنجازية كذلك في بيت آخر من القصيدة، وظف فيه الشاعر النداء من أجل الاستعطاف والرجاء، وذلك عندما يقول:

مَولايَ دعوةَ مَملوكٍ بِـهِ ظمـأٌ بَرِح وَفي راحَتَيكَ السَلسَلُ الخضرُ

فالنداء المتمثل في (مولاي)، حمل دلالات أخرى غير التنبيه، ألا وهي الاستعطاف، وكأن الشاعر من خلال هذا النداء يريد أن يقرب المتلقي منه، وينبهه، ثم يطرح حاجته بعد ذلك، وهي كسب العفو المتمثل في قوله: (وفي راحتيك السلسل الخضر)، وبذلك يمكن تحليل ذلك الفعل الكلامي على النحو التالي:

- مولاي ⟵ فعل القول.
- تنبيه لأبيه ⟵ الفعل القضوي.
- الاستعطاف ⟵ الفعل الإنجازي.
- الحصول على العفو ⟵ الفعل التأثيري.

إن وظيفة النداء في البيت السابق يمكن أن نعدها للتنبيه إذا لم نهتم بالجانب التداولي في عملية الخطاب، أما إذا راعينا ظروف المقام والتداول، فإننا نبحث في تلك العملية التي تحمل قصدًا واتصالاً، ومن ثم يشي السياق العام بذلك الاستعطاف، الذي يظهر على طول الأبيات.

[3] الالتزاميات:

هي تلك الأفعال التي يقوم المخاطب بالالتزام لأدائها للمتلقي، سواء كان ذلك في الحاضر أو المستقبل، مع وجود القصد في ذلك، "وهي في المقابل كذلك كما عرفها سورل وأوستن تهدف إلى إلزام المتكلم بدرجات منوعة أيضًا بمسلك مستقبلي معين للفعل، واتجاه المطابقة هو العالم إلى الكلمات، وشرط الإخلاص هو القصد، والمحتوى القضوي هو دائمًا أن المتكلم يفعل فعلاً مستقبليًا" [98]. وهذه الأفعال تتمثل في الوعد، والوعيد، والمعاهدة، والضمان والإنذار وغيرها من مثل هذه الأفعال.

وإذا كانت الأفعال الكلامية الأخرى تتجلى مقصديتها وقدرتها الإنجازية بشكل مباشر، ففي الأمر مثلاً يطلب المخاطب من المتلقي فعل الشيء مباشرة، فإن ذلك في الالتزاميات يحدث بشكل غير مباشر، حيث لا يمكن فهمه إلا إذا بحثنا عن مقصدية المخاطب، ذلك أن يلتزم بفعل شيء ما، ولكنه في المقابل – وبشكل ضمني- يريد من المتلقي أيضًا الالتزام بأداء فعل ما يكون معروفًا بينهما.

وتتجلى الالتزاميات بصورة كبيرة في خطاب البنوة لدى المعتمد بن عباد مع أبيه، فهو يحاول مرارًا وتكرارًا أن يكسب عطفه وعفوه، ومن ثم يلتزم أمامه بأن يعيد ما فقده في هذه الهزيمة، وأن يظل محافظًا على شجاعته وهيبته، ويتجلى ذلك في قوله:

رَضـاكَ راحَةُ نَفسـي لا فُجِعتُ فَهـوَ العَتـادُ الَّـذي لِلـدهر أَدّخِـرُ
هوَ المُدامُ الَّتي أَســلو بِها فَإِذا عَـدَمتُهـا عَبَثَـت في قَلبيَ الفِكَرُ
أَجَل وَلي راحَةٌ أُخرى عَلِقتُ بِها نَظم الكُلى في القَنـا وَالهـامُ تَنتَثِرُ

ففي البيت الأخير من هذه الأبيات يتعهد الشاعر لأبيه – بشكل ضمني – بقتل الأعداء في الحرب، وذلك من خلال استخدام الفعل الكلامي (نظم الكلى)، وهذا

الفعل إنما يحمل قوة إنجازية غير مباشرة تتمثل في كسب رضا الأب بسبب هذا الالتزام، ومن ثم يتجلى الفعل الكلامي كما بالتحليل التالي:

- نظم الكلي ← الفعل القولي. ويقصد: أنظم الكلى.
- قتل الأعداء والتحلي بالشجاعة ← الفعل القضوي.
- كسب رضا الأب ← القوة الإنجازية.
- العفو عنه من قبل الأب ← القوة التأثيرية.

فالدلالة هنا انصرفت من المعنى المباشر إلى معنى آخر ضمني يقصده الشاعر، وفي الوقت نفسه يفهمه المتلقي؛ لأنهما يعرفان جيدًا حدود المقام المشترك بينهما.

وبعد التعهد للمتلقي بالحفاظ على المكانة الحربية والقوة في وجه الأعداء، فإن الشاعر يتعهد أمام المتلقي بعد ذلك بالخضوع له ولأوامره، وذلك عندما يقول:

لا زلتَ ذا عِزّةٍ قَعساءَ شامِخَةٍ لا يَبلُغ الوَهمُ أَدناها وَلا البَصَرُ

وَلا يَزالُ وَزَرٌ مِن حُسنِ رأيك لي آوي إِلَيهِ فَنِعمَ الكَهفُ وَالوَزَرُ

فبالنظر إلى الأفعال الالتزامية في البيت الأول (لا زلت ذا عزة)، وفي البيت الثاني (ولا يزل وزر لي)، نجد أن الشاعر يتعهد أو يضمن للمتلقي حفاظه على عزة نفسه أولاً، ثم خضوعه له من خلال الركون الدائم إلى آراء والده الصائبة.

وهذه الأفعال رغم أنها قد تدخل – بسياقها المباشر – في أنواع الأفعال التعبيرية، إلا أن البحث عن مقصدية الشاعر نجد أنه يحاول من خلالها أن يلتزم أمام المتلقي بوعوده له، ومن ثم يحاول من خلالها تحقيق البعد الإنجازي المتمثل في استعطاف والده وكسب رضاه وعفوه.

وقد تحمل الأفعال الالتزامية دلالات التهديد والوعيد لدى الشاعر إذا كان الخطاب موجهًا إلى متلقٍ هو أدنى منه منزلة، وهو ابنه، والشاعر من خلال ذلك إنما يريد حث ابنه وتوبيخه فقط دون ما يحمله الفعل من تهديد مباشر، ويتجلى ذلك في قوله:

و اِقـعُـد فَـإِنَّـك طـاعِـمٌ كـاسٍ وَقُـل هَـل مِـن مُـفـاخِـرْ

فَحُجبتَ وَجهَ رِضـايَ عَن كَ وَكُـنـتَ قَـد تَـلـقـاهُ سـافِـرْ

ففي البيت الثاني يعتمد الكاتب على ذلك الفعل الكلامي (فحجبت) الذي يعبر عن التهديد والوعيد، فالشاعر قام بحجب رضاه عن ابنه نتيجة تلك الهزيمة في الحرب، وهذا التهديد ربما لا يقصده الشاعر في دلالته المباشرة، وإنما يحمل بعدًا إنجازيًا يتمثل في الحث والتنبيه، وذلك لمعرفة المتلقي ما سوف يعانيه إذا غضب عنه والده، وتظهر القوة الإنجازية في هذا الفعل على النحو التالي:

- فحجبت وجه رضاي عنك ⟵ الفعل القولي.
- تهديد غير مباشر للابن ⟵ الفعل القضوي.
- الحث والتنبيه ⟵ الفعل الإنجازي.
- التحلي بالشجاعة ⟵ الفعل التأثيري.

وإذا كان فعل الالتزام يلزمه الدلالة على الحال والاستقبال، والفعل قد ورد في النموذج السابق يدل على الماضي، إلا أن الشاعر من خلال السياق يضعه في صيغة الماضي المستمر، الذي لم ينقضِ بعد، فما زال يغضب على ابنه، وما زال يقدم له النصائح والوعود والتهديدات من أجل الاستنكار أولاً، والتنبيه ثانيًا.

[4] التعبيريات:

هي تلك الأفعال الكلامية التي تعبر عن المشاعر الإنسانية كالحزن والغضب والسرور والرضا، والشكر، المواساة، "وغرضها الإنجازي هو التعبير عن الموقف النفسي، حيال الواقعة التي تعبر عنها القضية، وليس لهذا اتجاه مطابقة، فالمتكلم لا يحاول أن يجعل الكلمات تطابق العالم الخارجي، ولا العالم الخارجي يطابق الكلمات، وهذا ما يسميه سيرل الاتجاه الفارغ، وكل ما هو مطلوب الإخلاص في التعبير عن القضية، وتحقيق المحتوى القضوي سلفًا" [99].

ولم ترد التعبيريات في خطاب الأبوة لدى المعتمد بن عباد، ويرجع ذلك إلى أنه انشغل على طول القصيدة بنصح ابنه وحثه على القتال، بينما وردت التعبيريات بشكل كبير جدًا في خطاب البنوة، ذلك أنه في موقف استعطاف، وهو يريد مرارًا وتكرارًا أن يبين تلك الحالة النفسية التي أصبح عليها لوالده، ومن ذلك قوله:

قَـد أَخلَفتَني صُـروف أَنـتَ وَغـالَ موردُهـا مـا لي بِهـا صـدرُ
فـالـنَـفـسُ جـازِعَـةٌ وَالـعَـينُ وَالصَـوتُ مـنـخـفـضُ والـطـرفُ
وحلت لونًا، وما بالجسـم مِن وشِـبـتُ رأسـا وَلَم يبلُغني الكِبَرُ
ومـتَ إِلّا ذَمـاءً فيَّ يُمسـكـه أَنّي عَـهـدتُـكَ تَعفو حينَ تَقتَـدِرُ

ففي الأبيات السابقة تتعدد الأفعال التعبيرية من حزن، وجزع، وانكسار ومرض، حتى يصف الشاعر نفسه في النهاية بالموت، وكأن هذا الحزن الذي لحقه جراء غضب والده عليه إنما جعله ميتًا لا يشعر بالحياة، ولذلك عبرت هذه الأفعال بصورة صادقة عن حال الشاعر (النفس جازعة، العين دامعة، الصوت منخفض، الطرف منكسر، الجسم سقيم، الرأس شاب، الموت)، وهو بهذه الأفعال يريد أن يصل إلى هدفه التأثيري في المتلقي (والده) عن طريق ما تحمله هذه الأفعال من قوة

إنجازية. فلو أخذنا مثالاً من هذه الأفعال (شبت رأسًا) لظهرت قوته الإنجازية على النحو التالي:

- شبت رأسًا ← الفعل القولي.
- الكبر والشيب ← الفعل القضوي.
- الحزن الشديد ← الفعل الإنجازي.
- العفو والصفح ← الفعل التأثيري.

والشاعر في الأبيات السابقة يكشف عن حضور تلك الأفعال التي تصف للمتلقي حاله، حتى يستطيع من خلال ذلك الحصول على عفوه.

وبعد تقديم هذه الأفعال ينتقل الشاعر إلى فعل كلامي أكثر إفصاحًا عما سبقه في هذا الموقف، وهو الاعتذار الذي يأتي به الشاعر في صورته المباشرة، وذلك عندما يقول:

لَم يأت عبدُك دَنبا يَستَحِقُ به عُتبًا وَها هُوَ ناداكَ يَعتَذِرُ

فالفعل الكلامي (يعتذر) هنا عبر عن مقصدية الشاعر بشكل مباشر، فهو وإن لم يكن قد أتى بذنب يستحق عليه كل هذا العتب، إلا أنه في النهاية يقوم بالاعتذار، فيتمثل المعنى القضوي للفعل في الاعتذار، والدلالة الإنجازية كذلك في تقديم الاعتذار، ومن ثم يمكن للمتلقي في النهاية تقبل هذا الموقف.

وقد يوظف الشاعر هذه الأفعال التعبيرية من أجل إبداء دلالات الحيرة والغضب في آن واحد، وذلك عندما يقول:

ما الذَنبُ إِلّا عَلى قَومٍ ذَوي وَفى لَهُم عهدُك المعهود إِذ غدروا

قَومٌ نَصيحتُهُم غِشٌّ وحبهم بغض وَنَفعهم- إِن صُرّفوا - ضَرَرُ

يُمَيَّزُ البُغض في الأَلفـاظِ إن وَيُعـرَفُ الحِقـدُ في الأَلحـاظ إن

فالأفعال التعبيرية (وفى، غدروا، نطقوا، نظروا) جميعها تعبر عن حالة الغضب والحيرة والاستنكار من قبل الشاعر؛ فهو يتعجب من حسن عهد الملك لهم في مقابل غدرهم به، والشاعر في هذا إنما يريد أن يصرف نظر الملك عنه إلى أولئك الذين يحقدون عليه.

وتتمثل القوة الإنجازية التي عبرت عنها هذه الأفعال في مشاعر الغضب والحيرة، وكذلك الاستنكار.

وقد تحمل التعبيريات كذلك أفعالاً إنجازية تعبر عن الندم والاعتذار، وذلك كما نرى في قول المعتمد:

مـا تركيَ الخَمرَ مِن زُهـد ومِن فَلَم يُفارِق- لَعَمري- سِـنّيَ الصـغَرُ

وَ إِنَّما أَنا سـاعٍ في رِضـاك فَإِن أَخفَقتُ فيه فَلا يُفسَـح ليَ العُمُرُ

مـا سَـرّني وَأحـاشـي عَصـر يَومَ أَخَـلّ بـهِ فِي عـيني القصـرُ

فالمتأمل في الأبيات يجد أن تلك الأفعال التعبيرية التي وظفها الشاعر (ساع في رضاك، أحاشي عصر عطفكم) تعبر عن تلك الحالة الحزنية التي تتملك الشاعر، ويستتبع ذلك نوع من الندم والاعتذار غير المباشر، وكأنه يقدم هذه الأفعال لا من أجل الحزن بشكل مباشر، وإنما من أجل تقديم الاعتذار، ويظهر ذلك على النحو التالي:

- ساع في رضاك ← الفعل القولي.
- كسب رضا الأب ← الفعل القضوي.
- بيان الندم والاعتذار ← الفعل الإنجازي.

- العفو والغفران ⟵ الفعل التأثيري.

وقد تشير الأفعال التعبيرية إلى دلالات الرضا والتأكيد، ومن ذلك قول المعتمد مخاطبًا والده:

ومـتَ إلّا ذَمـاءً فيَّ يُمســكني أَنّي عَهـدتُـكَ تَعفو حينَ تَقتَـدِرُ

فالفعل الكلامي (عهدتك) في هذا البيت يشير إلى دلالات التأكيد على العهد في تحقق العفو من قبل المتلقي، وتتمثل قوته الإنجازية في مشاعر التحقيق والرضا، فالشاعر وإن كان فقد كل سبل الراحة والسرور إلا أن طريقه الوحيد إلى ذلك هو ما عهده من عفو تجاه والده.

وهذا الفعل التعبيري له دلالة تأثيرية ضمنية يرمي إليها الشاعر، تتمثل في فرض ذلك الشعور على والده بشكل مقبول إلى حد ما، وكأنه يريد أن يقول له: أني قد عهدتك دائمًا تعفو، ولذلك فعليك أن تفعل ذلك معى، فالفعل ترمي دلالته القضوية إلى العهد والالتزام، بينما ترمي دلالته التأثيرية إلى تحقيق ذلك العهد في الحصول على العفو.

[5] الإعلانيات (التصريحيات):

وهي الأفعال التي تعبر عن إحداث تغيير ما، "وأهم ما يميز هذا الصنف من الأفعال عن الأصناف الأخرى أنها تحدث تغييرًا في الوضع القائم، فضلاً عن أنها تقتضي عرفًا غير لغوي، واتجاه المطابقة في أفعال هذا الصنف قد تكون من الكلمات إلى العالم، ومن العالم إلى الكلمات"[(100)]، بمعنى أن اتجاه المطابقة فيها مزدوج.

ومهمتها تكمن في تحقيق إنجاز حقيقي، حيث إن "الغرض منها إحداث تغيير في العالم يطابق المحتوى القضوي بمجرد الإنشاء الناجح للفعل الكلامي ... وجميع الإيقاعات الصحيحة لها محتوى قضوي صادق، من هذه الجهة تتميز الإيقاعيات

عن غيرها من الأفعال الكلامية بأن إنشاءها بنجاح يكفي لتحقيق المطابقة بين القول والعالم" [101]. فدلالة هذه الأفعال هي تلك الدلالة المعبر عنها في الواقع، ومنها: الشكر، والقسم، والدعاء، وغيره من هذه الأفعال، فعندما يقول شخص ما لشخص آخر (إني سامحتك) يترتب على هذا القول فعل قد وقع حقيقة وهو إتمام المسامحة.

ومنها قول المعتمد مخاطبًا ابنه الراضي:

هَـلّا اقـتَـدَيـتَ بِـفِـعـلِـهِ وَأَطَـعـتَـه إذ ذاكَ آمِـرْ

فهنا تحددت الدلالة من الفعل الكلامي عند نطق الشاعر بها (هلا اقتديت)، وهو فعل إعلاني اتجهت قوته الإنجازية من الفعل إلى تحقيق الفعل، فدل على إنجاز وقوع فعل الاقتداء على النحو التالي:

- هلا اقتديت ⟵ الفعل القولي.
- الاقتداء بوالده ⟵ الفعل القضوي.
- تحقيق الوصية ⟵ الفعل الإنجازي.
- الشجاعة والإقدام ⟵ الفعل التأثيري.

فالغرض الإنجازي هنا هو تحقق فعل الاقتداء من خلال وصية الشاعر لابنه.

وتظهر تلك القوة الإنجازية بشكل كبير في خطاب الابن (الراضي) على خطاب أبيه، حيث نراه يقول:

مـولايَ قَـدْ أصـبـحـتُ كـافِـرْ بِـجـمِـيـعِ مـا تَـحْـوِي الـدفـاتـرْ
وفـلـلـتَ سـكـيـنَ الـدواةِ وظـلـلـتَ لـلأقـلامِ كـاسِـرْ

فالنطق بالفعل هنا (أصبحت كافر) هو إعلان من الابن للكفر بالعلم، والابتعاد عن الكتب في مقابل قوة السيف، وتتمثل قوته الإنجازية في تحقيق الوعد، وفي تحقيق هذا الفعل من قبل المخاطب بمجرد النطق به، حيث إن وقوع هذا الفعل من قبل المخاطب بمجرد النطق به على مسمع أو مرأى المتلقي هو بمثابة اعتراف ووعد من قبل المخاطب بذلك.

وتظهر كذلك خلال النموذج السابق تلك الفكرة التي نادى بها النقاد من كون هذه الأفعال تحتاج إلى عرف غير لغوي؛ لأن هذه الواقعة اللغوية إنما جاءت خاصة بين المخاطب والمتلقي فقط، وقد لا تنطبق على الجميع، فالعديد لا يكفر بأهمية الكتب، بينما يرى البعض الآخر أن للقوة أهمية عليها، ولذلك فالفعل (كافر) هو عبارة عن إخبار من قبل المخاطب انتقل إلى معنى الشيء (الكتب)، فتحقق ذلك التغيير.

وفي خطاب البنوة كذلك يوظف الشاعر تلك الأفعال الإيقاعية من أجل البوح عن قوتها الإنجازية، ومن ذلك قوله:

لَم أُوتَ مِن زَمَني شَـيئا أُسِـرُّبِهِ فلســـت أَعهَـدُ مـا كأس وَلا وترُ

وَلا تَـمَـلَّـكَـني دَلٌّ وَلا خَـفَـرٌ وَلا سَـــبى خَلَـدي غُنج وَلا حَوَرُ

فالأفعال الإعلانية في هذه الأبيات (لم أوت، لست أعهد، لا تملكني، لا سبى)، عبرت عن مقصدية الشاعر، في عدم تلذذه بهذه الحياة، وعدم الركون إلى ملذاتها، وكان الغرض الإنجازي منها إثبات تحقق الفعل، فعندما ينطق بفعله الكلامي (لم أوت) يتمثل ذلك في ذهن المتلقي بتأكيده عدم التلذذ بهذه الدنيا، وعندما ينطق بـ(لست أعهد) تتحقق القوة الإنجازية في عدم مصاحبة الشاعر للشراب والغناء.

وقد تعبر هذه الأفعال كذلك عن دلالات الدعاء والتحية، ومن ذلك قول المعتمد لأبيه:

إِلَيكَ رَوضَــةُ فِكرٍ جادَ مَنبتُها نَـدى يَـمـيـنـك لا طَـلّ ولا مَـطَـرُ

جَعَلتُ ذكركَ في أَرجائِها زهرًا وَكُلُّ أَوقاتِها لِلمُجتَني ثَمَرُ

فدلالة الفعل (جعلت) في البيت الأخير تتمثل في تحقيق مراد الشاعر من الدعاء لأبيه وتقديم التحية له في ترديد ذكره داخل هذه القصيدة، وهو شيء يعرفه المتلقي حقيقة عند قراءته أو سماعه هذه القصيدة، ولكن الشاعر أراد أن يؤكد تلك الحقيقة من خلال البوح عن ذلك متمثلاً في الفعل الإعلاني (جعلت)؛ ليؤكد وقوع وتحقيق هذا الفعل في ذهن المتلقي، ومن ثم تتحقق قوته الإنجازية.

وبعد، فإن هذه الأفعال الكلامية على تنوعها وتعددها قد عبرت عن مقصدية الشاعر تجاه المتلقي فيما يريد إخباره به من ناحية، وفيما يريده من المتلقي للقيام به من ناحية أخرى، وكل هذه الأفعال ظهرت في خطاب الشاعر تحمل قوة إنجازية موجهة تجلت في سياق الخطاب.

- **الخاتمة وأهم النتائج:**

من خلال دراسة الأفعال الكلامية في خطابي الأبوة والبنوة في شعر المعتمد بن عباد، توصلت الدراسة إلى بعض النتائج، التي من أهمها:

1. وردت الأفعال الكلامية في خطاب الشاعر بشكل متنوع، لكن الشاعر أكثر من استخدام الأفعال الطلبية، وكذلك الأفعال التعبيرية، ويرجع ذلك إلى طبيعة خطابي الأبوة والبنوة، حيث عبر فيهما الشاعر عن مشاعره الداخلية، وقدم عديدًا من أشكال النصح والطلب والاستنكار.
2. لم ترد كل الأفعال الكلامية بشكل مباشر داخل خطاب الشاعر، وإنما وردت في بعض الأحيان غير مباشرة (ضمنية)، وقد قصد إليها الشاعر

قصدًا من أجل خصوصية المقام بينه وبين المتلقي من ناحية، ولزيادة قوتها التأثيرية من ناحية أخرى.

3. حققت الأفعال الكلامية في عديد من أنواعها دلالات مغايرة عن سياقها المباشر، فقد يدل فعل المدح على التوبيخ، ويدل الشكر على الاستنكار، وقد تجلت هذه الدلالات من خلال المقام في كل واقعة لغوية بين الشاعر والمتلقي.

4. إن العديد من مباحث النظرية التداولية قد عرفه العرب قديمًا عند دراستهم لمباحث اللغة؛ كالخبر والإنشاء على سبيل المثال، وإن لم تكن لديهم نظرية خاصة تهتم بدراسة تداول الكلام.

5. عبرت الإخباريات لدى الشاعر عن دلالات إنجازية متنوعة، منها التهكم والاستنكار، وتقديم النصح، وكذلك الاستعطاف.

6. عبرت التوجيهيات عن دلالات متعددة تعلق معظمها بطلب إيقاع ما تحمله تلك الأفعال، وكانت التوجيهات هي أكثر الأفعال الكلامية ورودًا في خطابي الشاعر.

7. دلت الالتزاميات عن مكنون الشاعر بشكل كبير، ودلت على التعهد والوعيد والتحذير، بينما دلت التعبيريات على الغضب، والشكر، والحزن، وغيرها من الدلالات لدى الشاعر، وكانت الإيقاعيات هي أقل الأفعال الكلامية ورودًا لدى الشاعر رغم ما عبرت عنه من تأكيد تحقق الفعل في خطاب الشاعر.

حواشي الفصل:

(62) هشام بوضياف: تداولية المقام وصناعة المعنى، القصدية والمقبولية في رواية شرفات بحر الشمال، لواسيني الأعراج، أعمال ندوة فكرية عن المقام في الخطاب، الندوة الدولية الرابعة، جمعية الدراسات الأدبية والحضارية، مرنين، تونس، 2019م، أبريل، ص 72.

(63) إدريس مقبول: الأفق التداولي: نظرية المعنى والسياق في الممارسة التراثية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م، ط1، ص 21.

(64) رمزي منير البعلبكي: معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1990م، ص 390.

(65) انظر: فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2007م، ص 18- 19.

(66) جورج يول: التداولية، ترجمة: قصي العتباي، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص19.

(67) انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للعلوم والثقافة، الكويت، ص10.

(68) هشام بوضياف، تداولية المقام، ص 86.

(69) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م، ص 100.

(70) مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دراسة لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005م، ص 5

(71) خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ردمك، الجزائر، ط1، 2009م، ص 52.

(72) عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص 221.

(73) فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1987م، ص 8.

(74) باتريك شارودو، دومنيك منغو: معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهدي، حمادي صمود، مراجعة: صلاح الدين الشريف، دار سيناترا، المركز الوطني، تونس، 2008م، ص 20.

(75) عمر أبو قمرة: التداولية، الجذور والروافد، مجلة آفاق، المركز الجامعي، الجزائر، عدد 13، أبريل 2017م، ص 221.

(76) العياشي أدراوي: الاستلزام الحواري في التداول اللساني، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص 18.

(77) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ص138، 139.

(78) انظر: ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1987م، 220/1.

(79) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، 1996م، ص 26.

80(80) انظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 447؛ أســرار البلاغة، ص 88؛ القرطاجن: منهاج البلغاء، ص 71؛ بن طباطبا: عيار الشعر، ص 9؛ الجاحظ: البيان والتبيين، ص 138.

(81) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997م، ص 22.

(82) الآمدي: الإحكام في أصــول الأحكام، ضـبطه وكتب حواشــيه: الشــيخ إبراهيم العجوز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ت. ط)، ج1، ص 85.

(83) طه عبد الرحمن: اللسـان والميزان، أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م، ص 225.

(84) رضــا حميد: الخطاب الشــعري من اللغوي إلى التشــكيل البصــري، مجلة فصــول، مجلد 15، العدد 2، 1996م، ص 95.

(85) عبد الله بيرم: التداولية والشـعر، قراءة في شـعر المديح في العصـر العباسـي، دار مجدولاي للنشـر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م، ص 20.

(86) جون لانكشـو أوسـتين: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشـياء بالكلام، تحقيق: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2008م، ص 123.

(87) جواد ختام: التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2016م، ص 91، 92.

(88) عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص 392.

(89) ديوان المعتمد بن عباد، جمع وتحقيق د. حامد عبد المجيد، د. أحمد أحمد بدوي، مراجعة د. طه حســين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط3، 2000م، ص 46.

(90) ديوان المعتمد بن عباد، ص 48.

(91) ديوان المعتمد بن عباد، ص 36.

(92) ديوان المعتمد بن عباد، ص36.

(93) جورج يول: التداولية، ص 89.

(94) طه عبد الرحمن: اللسان والميزان، ص 239.

(95) محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصــر، دار المعرفة الجامعية، الإســكندرية ط2، 2002م، ص 79.

(96) السـكاكي: مفتاح العلوم، ضـبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص 427.

(97) العلوي: كتاب الطراز، المتضمن لأسـرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1995م، ص 532.

(98) انظر: صـلاح إسـماعيل عبد الحق: التحليل اللغوي عند مدرسـة أكسـفورد، دار التنوير للطباعة والنشـر، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص 234.

(99) محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي، ص 80.

(100) محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي، ص 80.

(101) طالب سـيد هاشـم الطبطبائي: نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسـفة اللغة المعاصـرين والبلاغيين العرب، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1994م، ص 32.

الفصل الثالث

سيمياء الانكسار والرجاء في رائية ابن زيدون

المبحث الأول

الإطار النظري

أولًا: السيميائية مفهومها ونشأتها:

ظهر المنهج السيميائي ضمن معطيات اللسانيات العامة مع بدايات الستينيات من القرن العشرين، وأصبحت له أطره ومعالمه وتقسيماته المختلفة التي تهتم بالبحث في العلامة وتشكلاتها المتنوعة، بدايةً من أصغر وحدة تتكون منها حتى أكبر أيقونة يمكن أن تأخذ شكلاً محددًا، فالكلمات علامة، والأشياء علامة، والصور أيضًا علامة، حتى إن الإنسان في حد ذاته يمثل علامة في ظل عالم الموجودات المختلف؛ ولذلك وجدنا منذ بدايات التاريخ ذلك الاهتمام بثنائية الشكل والمعنى بدايةً من أفلاطون وأرسطو، اللذين تناولا العلاقة بين اللفظ والمعنى، وربطهم البحث اللغوي بالفلسفة، ومرورًا بالعصور الوسطى التي اهتمت بالجانب الجمالي داخل النص على حساب مضامينه، ثم العصر الحديث الذي تطورت فيه العلوم والمعارف وأصبحت العلامة تشكل فيه جانبًا رئيسًا من الحياة، ومن ثم تبلورت معالم السيميولوجيا بشكل واضح فظهرت بعض النظريات المتعددة التي تناولت دراسة العلامات والإشارات وارتباطها بما حولها من أشياء.

وكان من أبرز هذه النظريات وأولها نظرية دي سوسير في السيميولوجيا، ونظرية بيرس في السيميوطيقا، "ووردت أول إشارة بينة إلى السيميائية باعتبارها فرعًا من فروع الفلسفة في مؤلف (جون لوك) مقالة تتناول الفهم البشري، لكن التقليدين الأساسيين في السيميائية المعاصرة مصدرهما على التوالي الألسني السويسري فردينان دو سوسور، والفيلسوف الأمريكي شارلز ساندر بيرس"[102]. وقد أسس كل منهما لمفهوم السيميائية وقواعدها وأصولها.

وقد رأى بيرس أن العلامات هي علم قائم بذاته، وتأتي جميع العلوم – حسب مفهومه – لتندرج تحت مفهوم العلامة، فقد نظر إليها نظرة عامة كلية، حتى إن كل الموجودات داخل هذا العالم ما هي إلا علامات مختلفة؛ فالعلامات لديه ليست شيئًا

ثابتًا، بل هي تتغير مع تغير المجتمع وتغير النشاط الإنساني، ولذلك رأى بيرس "أن الإنسان علامة، وما يحيط به علامة، وما ينتجه علامة، وما يتداوله علامة، والخلاصة أن لا شيء يفلت من سلطان العلامة ... إن كل شيء يدرك بصفته علامة، ويشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة، فالتجربة الإنسانية بدءًا من صرخة الرضيع إلى تأمل الفيلسوف ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة"[103]. وبهذه الصورة لا يمكن أن نعزل العلامة عن الحياة.

وفسر بيرس العلامة من خلال نظرة فلسفية خالصة، عبر عنها من خلال (نظرية المقولات) التي ترى أن التجربة الإنسانية ما هي إلا ثلاثة أركان لا رابع لها، الأول يُعرف بالأولانية، ويمثل كينونة الشيء المجرد بمعنى العلامة المنفصلة عن أي معنى أو مفهوم، أما الثاني فيعرف بالثانيانية، وهو المعنى الذي ارتبط بعلامة محددة وأصبح لصيقًا بها، وأما الثالث فيُعرف بالثالثانية وهو المرجع أو القانون الذي يربط بين الأول والثاني، والعلامة ما هي إلا تضافر هذه الأركان الثلاثة في آن واحد؛ "فالسميوز تتحدد باعتبارها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، وتستدعي تضافر ثلاثة عناصر: الماثول، والموضوع، والمؤول، وهي عناصر تشتغل ضمن حلقة يحيل كل عنصر داخلها على عنصر آخر، والعلامة لا يمكن أن تكون علامة إلا إذا كانت جمعًا وربطًا بين هذه العناصر الثلاث" [104]، وقد عبر عن الكينونة بالماثول بمعنى شكل الكلمة الصوتي، وقصد بالموضوع المعنى، وهو حلول معنى معين داخل هذه الأصوات، كما قصد بالقانون المؤول، وهو ما يحكم ويربط بين أصوات الكلمة وبين معناها.

ويتبين لنا أن بيرس قد عبر عن العلامة بالرمز الذي يعبر من خلاله عن الأشياء والموجودات، وهذه الموجودات قد تحمل مدلولات متنوعة عبر سياقاتها المختلفة، لكنها تخضع في النهاية للرمز الذي يعبر عنها، وهذا الرمز جعله ثلاثي الأبعاد، وهو بهذا جعل السيميائية غير مقصورة على اللغة فقط كما فعل دي سوسير، بل جعلها

تشمل جميع العلوم والموجودات، فمن الممكن أن نفسر كل شيء في هذا العلم على أنه علامة.

أما دي سوسير فهو أول من أشار إلى السيميولوجيا؛ حيث تنبأ بها عند دراسته للغة، وسعى إلى جعل اللغة جزءًا من علم العلامات، ومثلت تصوراته عن الدال والمدلول المنطلق الذي يشكل مضمون العلامة؛ حيث وجد أن "اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن هذه الناحية فهي مماثلة للكناية، وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية، وصيغ الاحترام، والإشارات العسكرية، ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة هي أهم الأنظمة، ولذلك يمكن أن نؤسس علمًا يدرس العلامات، وسنطلق عليه علم العلامات، أو السيميولوجيا، وسوف يكون علم اللغة قسمًا من السيميولوجيا" [105].

والعلامة لدى سوسير ثنائية الأبعاد؛ حيث تتكون من الدال، وهو الصوت أو الصورة الصوتية للشيء، والمدلول، وهو المعنى الذي تشير إليه هذه الصورة، ولا يمكن بأية حال فصل الدال عن المدلول في تفسيرنا للعلامة.

وقد ربط سوسير العلامة بالمجتمع على عكس بيرس، الذي ربطها بالمنطق والفلسفة، كما أنه جعل هذه العلامة اعتباطية، بمعنى أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية غير محددة مسبقًا.

وقد ظهرت عدة اتجاهات أخرى – بعد سوسير وبيرس- تناولت السيميائية وأسسها المتعددة، وكان من أبرز روادها رولان بارت، وكراس، وجورج مونان، وبرييطو، وأوستين، وموريس وغيرهم العديد. وقد فسر كل منهم العلامة حسب رؤيته ومنهجه، حتى ارتبطت السيميائية بكم هائل من المفاهيم والتعريفات والاتجاهات المختلفة، فنجد بيروجيرو يعرفها بأنها "علم يدرس أنساق العلامات: لغات، أنماط، علامات المرور إلى آخره، وهذا التعريف يجعل اللغة جزءًا من السيميائية"[106]. فهي

ذلك العلم الذي يدرس العلامات بأنواعها وأشكالها المختلفة، وهذا المفهوم قد ورد لدى معظم علماء الغرب؛ "فقد عرّف علماء الغرب السيميولوجيا بأنها العلم الذي يدرس العلامات، وبهذا عرفها كل من تودروف، وكريماص، وجوليا كريستيفا، وجون دوبوا، وجوزيف راي" [107].

بينما يعرفها محمد السرغيني بعد انتقال هذا العلم إلى العرب، وترجمة أسسه ومبادئه بقوله: "ليست السيميائية سوى ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أين كان مصدرها لغويًا أو مؤشريًا" [108]. حيث يوسع السرغيني مجال السيميائية التي قصرها البعض على النظام اللغوي فقط، بينما يرى صلاح فضل بأن السيميولوجيا هي "العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة" [109]. وتكاد تجمع كل التعريفات المتعددة – الغربية منها والعربية – بأن السيميائية هي ذلك العلم الذي يدرس العلامات المختلفة.

ثانيًا: السيميائية والنص الأدبي:

تشتغل السيميائية على النص الأدبي عن طريق دراسة إشاراته وعلاماته من الداخل بقصد فهم أبعاده ومضامينه العميقة؛ ذلك لأن النص الأدبي عبارة عن لغة تواصلية، تتضمن رموزًا وشفرات خاصة، وقد عبر (خوسي روميرا) عن كون الأدب موضوعًا جماليًا لا يدخل في مجال السيميوطيقا، ولكن بما أنه عبارة عن بناء صوتي، فإن السيميوطيقا لها علاقة وطيدة به؛ "إن الأدب لا يوجد بالنسبة للسيميولوجيا؛ لأنه كلام مثل الكلام الآخر، ولم يكن يهمنا في بداية الأمر كموضوع جمالي، لكن بما أن اللغة الأدبية تعتبر لغة تواصل، كما هو الحال بالنسبة للحركة والصورة الفوتوغرافية ... يمكن أن تفك عن طريق تحليل نظامي من خلال وسائل شكلية بشكل حضوري وتزامني" [110]. فالوظيفة التواصلية التي تحملها لغة النص الأدبي هي ما جعلته يدخل في إطار السيميائيات.

وفكرة التواصل التي تحققها لغة النص الأدبي تجعله قاسمًا مشتركًا بين المبدع والمتلقي، فتفسير الإشارات والعلامات المختلفة إنما يتحقق بما تحمله العلامة من مدلولات سابقة، وبما يضفيه عليها المبدع داخل سياقها الجديد، وبما يحمله المتلقي من مرجعية معرفية، ولذلك نجد آيزر يقول: "بوسعنا أن نستنتج أن للعمل الأدبي قطبان: ويمكننا تسميتهما بالقطب الفني، والقطب الجمالي، فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وبالنظر إلى هذه القطبية، فإنه من الواضح أن العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص، أو مع وجوده الفعلي، ولكن يجب أن يقع في مكان ما بين الاثنين" [111]. ولذلك فإن الدوال تعبر عن مدلولاتها عبر إنتاجية المبدع، ومرجعية المتلقي في آنٍ واحدٍ.

وتتمثل إجراءات المنهج السيميائي في البحث عن علامات النص المختلفة، وتفسير مدلولاتها عبر ربطها بالسياق، وذلك للوصول إلى معانيها العميقة غير المباشرة، ذلك

أن المبدع يحاول جاهدًا الاعتماد على رموز وشفرات لغوية تشكل من خلال انتشارها وتأثيرها أفكار النص ومعانيه، ويستطيع المتلقي تفسير هذه الشفرات إذا توصل إلى فهم سياقاتها العميقة بشكل جيد.

ثالثًا: السيميائية عند العرب قديمًا:

كان للعرب السبق في استخدامهم لمصطلح السيميائية الذي يعني لديهم العلامة، ولكن لم تتبلور معالم هذا المصطلح وتؤسس له نظريات ممنهجة إلا في العصر الحديث عند الغرب على يد جون لوك، وبيرس، ودي سوسير وغيرهم، وقد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم في أكثر من موضع؛ كقوله تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾[112]. كما وردت في أحاديث رسول الله (ﷺ)، ومنها قوله: "يَخْرُجُ نَاسٌ مِنْ قِبَلِ الْمَشْرِقِ يَقْرَءُونَ الْقُرْآنَ، لا يُجَاوِزُ تَرَاقِيَهُمْ، يَمْرُقُونَ مِنَ الدِّين كَمَا يَمْرُقُ السَّهْمُ مِنَ الرَّمِيَّةِ، ثُمَّ لا يَعُودُونَ فِيهِ حَتَّى يَعُودَ السَّهْمُ إِلَى فُوقِهِ، قِيلَ: مَا سِيمَاهُمْ؟ قَالَ: سِيمَاهُمُ التَّحْلِيقُ"[113].

وورد هذا اللفظ كذلك في أشعار العرب، ومنه قول البحتري[114]:

وَعَلَيْهِ مِنَ النّدَى سِيمِيَاءٌ وَصَلَتْ مَدْحَهُ بِكُلّ لِسَانِ

ونلاحظ أن هذه اللفظة قد وردت في كل من القرآن والحديث والشعر بمعنى العلامة، بينما جعلها ابن خلدون علمًا للسحر والطلسمات، وقسمًا من علم أسرار الحروف، "وهو المسمى بهذا العهد بالسيميا، نُقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من المتصوفة" [115]. وهو لا يخرج أيضًا عن المفهوم العربي لهذه الكلمة، وهي العلامة.

كما أن علماء العربية أمثال الجرجاني والجاحظ والعسكري قد أشاروا في معرض حديثهم عن البلاغة والفصاحة إلى الرمز والإشارة أو المدلول، وجميعها مصطلحات تخص السيميائية؛ فقد "توصل العرب تدريجيًا إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة على كل أصناف العلامات، ومن الواضح أنهم اعتمدوا الدلالة اللفظية نموذجًا أساسيًا، كما كانت الحال عليه في بدء السيمياء الحديثة، لكنهم كذلك نجحوا جزئيًا في كيفية

تطبيق النوعين الآخرين عليها، إن في الدلالة البسيطة أو في المركبة، ثم إن الأقسام التي وقعوا عليها هي قريبة جدًا من فروع العلامات المأخوذ بها منذ بيرس" [116].

لقد كان العرب أصحاب تميز في علم الدلالة وعلم اللسان، وقدموا دراسات عديدة حول عناصر السيميولوجيا المختلفة، لكن تبقى السيميائية منهجًا له قواعده وأسسه وليدة الفكر الغربي الحديث في القرن العشرين.

وبعد هذا العرض النظري، سوف نطبق إجراءات المنهج السيميائي على رائية ابن زيدون من خلال البحث عن أبرز العلامات والشفرات التي شكلت نسيج النص، ومحاولة تفسير وتحليل هذه العلامات من أجل الوصول إلى الدلالة التي يريد الشاعر طرحها في قصيدته.

المبحث الثاني

الدراسة التطبيقية

[1] سيمياء الصورة البصرية ودلالات الانكسار والرجاء:

مثلت الصورة البصرية في رائية ابن زيدون[117] علامة سيميائية بارزة عبرت خلال تشكلاتها المختلفة عن فكرة الانكسار التي يشعر بها ابن زيدون داخل سجنه، ويحاول التعبير عنها على طول القصيدة، بسبب بعده عن محبوبته، وكذلك غضب الملك ابن جهور عليه وسجنه، وهو شئ لا يدعو للحزن فقط، وإنما للشعور بالانكسار؛ لأن الشاعر في ذلك- بجانب حزنه- يقف مكتوف الأيدي لا يستطيع فعل شئ سوى الاستعطاف. وعبرت كذلك عن فكرة الرجاء- رجاء الشاعر- في الحصول على عفو الملك ومن ثم عودة الود والحب بينهما كما كانا من قبل ، وقد عمد إليها الشاعر، ووظفها كأيقونة قوية في إنتاج الدلالات المختلفة، فقد ظهرت تشكلات هذه الصورة كنقاط متتابعة، يتوقف عندها المتلقي من أجل فهم هذه الثنائية – ثنائية الانكسار والرجاء- وتفسير معانيها.

والصورة البصرية هي أقوى أنواع الصور الحسية؛ لأنها ترتبط بحاسة النظر، وتتمثل في جميع ما يرتبط حولنا من أشياء إذا ارتبط بفعل الرؤية، ولذلك فالعين هي أهم وأقوى الحواس؛ لأنها تربطنا بالمحيط الخارجي، وتساعدنا على فهمه وتقديره، "فالعين أم الحواس، لا تقوم المقدرات إلا بعد أن تمر على ميزانها، تساعد الشم على جلاء الرائحة، وتشرك الأذن في تصوير المسموع، وتثمد اليد واللسان لتقدير النعومة أو الخشونة، أو الطعوم والمشارب، ويبقى كل جمال ناقص المقدار ما لم تستوعبه العين" [118].ومن أبرز العلامات التي تشكلت من خلالها هذه الصورة ما يلي:

أ) أيقونة السواد والبياض:

مثل كل من السواد والبياض داخل هذه القصيدة شفرة سيميائية عبرت عن ثنائية الانكسار والرجاء، وجاء السواد متمثلاً إما في اللون المباشر، أو ما يرتبط به في

الدلالة، كالليل أو الشَعر أو غيره، وكذلك جاء البياض متمثلاً في لونه المباشر – الأبيض- أو فيما يرتبط به من دلالات كالشيب، أو القمر، أو غيره، والشاعر منذ الوهلة الأولى للقصيدة يعتمد على هذه الثنائية من أجل وصف الحالة التي يعيشها وتبيانها، فنراه يقول منذ بداية القصيدة:

مَا جَالَ بَعْدَكِ لَحْظِي فِي سَـنَا الْقَمَر إلاَّ ذَكَـرْتُـكِ ذِكْـرَ الـعَـيْنِ بـالأَثَـر

وَلاَ اسْـتَطَلْتُ ذَمَاءَ اللَّيلِ مِنْ أَسَـفٍ إلاَّ عَلَى لَيْلَةٍ سَـرَّتْ مَعَ القِصَـر [119]

ففي هذا الاستهلال الشعري أشار الشاعر إلى أيقونة البياض المتمثلة في (سَنَا الْقَمَرِ)، وهي علامة قرر البدء بها من أجل شحن تلك الطاقة الإيجابية التي يستعين بها لتحقيق فكرة الرجاء، فهو وإن كان في هذا الاستهلال مهموم وحزين من أجل عدم مقدرته على لقاء محبوبته، إلا أن ضوء القمر يذكره بها دائمًا، وقد أكد هذه الدلالة إضافة (سنا) إلى كلمة القمر، فالشاعر لم يذكر أن القمر هو الذي جعله يتذكر محبوبته، وإنما قصد ذلك الضوء المنبعث منه ليستدعي فكرة البياض، وما تحمله من معاني النقاء والصفاء والطهر، فاللون الأبيض "يمثل الفطرة الأولى للأشياء على وجه الأرض، فحقيقته تدل على معانٍ سامية أعلاها الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار" [120]. وكأن الشاعر يسقط هذه الدلالات السابقة على محبوبته، فكلما رأى هذه المعاني متجلية في سنا القمر تذكرها، وكأن هذا السناء مشروط ومرتبط بها، ولا أدل على ذلك أكثر من القصر الذي اعتمد عليه الشاعر لإيصال هذا المعنى في (مَا جَالَ بَعْدَكِ لَحْظِي.... إلاَّ ذَكَرْتُكِ)؛ حيث قرن الرؤية بالتذكر.

وهذه الأيقونة السابقة- أيقونة البياض- جاءت كإشارة ضمنية لدى الشاعر على فكرة الرجاء، فرغم الحزن والانكسار، إلا أنه يملك ما يتسلى به عن هذا، هو يملك (تذكر المحبوبة وذكرها)، وكأنه أول الطريق إلى الخروج من هذا السجن.

ويأتي البيت الثاني ليبرز دلالات الانكسار من خلال الاعتماد على أيقونة السواد المتمثلة في (الليل)، وتكرارها مرة أخرى، فالشاعر يريد أن يتوقف عندها المتلقي من أجل تأكيد هذا الانكسار الذي يبثه في قصيدته فما الليل – وإن ظهر فيه ضوء القمر – إلا تعبيرًا عن الظلام والسواد، وهذا السواد يحيل المتلقي مباشرة إلى الدلالة المعجمية لهذه الكلمة؛ فالأسود "يشير إلى الحزن والتشاؤم والخوف من المجهول؛ لارتباطه بأشياء منفردة في الطبيعة دون سائر الألوان، فهو مرتبط بالليل والظلام والزفت والسخام والهباب والرماد المتخلف عن الحريق" [121]. ويأتي مدلول هذه الكلمة مرتبطًا بدالها في هذا السياق، فالشاعر يعاني مرارة السجن، وكآبة الوحدة، وهو في هذا يعيش في ظلام دائم، وإذا كان هذا الظلام معينًا على انفراده بذكريات محبوبته، إلا أنه سبب رئيس في حزنه وانكساره؛ لأنه في النهاية لا يظفر إلا بالوحشة والشوق والمرارة.

والمتأمل في النص يجد أن الشاعر يقرن دائمًا بين السواد والبياض في سياق واحد، فإن كان في استهلال القصيدة ربط بينهما في صورة الليل وسنا قمره، فإننا نراه في البيت السادس عبر عنهما في دلالة لفظة مفردة، وهي (الحور) التي تعني شدة سواد العين مع شدة بياضها؛ يقول:

فَهِمْتُ مَعْنَى الْهَوَى مِنْ وَحْيِ طَرْفِكِ إنَّ الحِوَارَ لَمَفْهُومٌ مِنَ الْحَوَرِ

ففي هذا البيت يجعل ابن زيدون السواد والبياض وما يوحيان به داخل العين علامة من علامات القرب والحب، وكأنه يعادل بين الانكسار والرجاء في هذا السياق، فهو وإن كان وحيدًا حزينًا داخل السجن، إلا أنه يتذكر المحبوبة وهواها، مما يهون عليه ذلك، وكأننا أمام معادلة صنعتها ثنائية السواد والبياض، يتوازى فيها السواد مع الانكسار والبياض مع الحب والرجاء.

ويؤكد الشاعر على دلالات الانكسار والرجاء من خلال إشارته إلى السواد بلفظه المباشر، فإن كان يحمل معاني الحزن والوحشة إلا أن الشاعر يتمنى دوامه؛ لأنه يجعله في حالة تذكر لأيام المحبوبة، فيقول:

فَلَيْتَ ذَاكَ السَّــوادَ الْجَوْنَ متَّصِــلٌ لَو اسْــتَعَارَسَــوَادَ القَلْب وَالْبَصَــر

فاستخدام كلمة السواد بلفظها المعجمي المباشر عمل على تأكيد دلالة الانكسار التي يطرحها السياق، فما هذا السواد إلا انعكاس لأيام الشاعر، ولكنه عبر سياقه الدلالي عبر عن الأمل والرجاء والحب؛ لأنه دائمًا مرتبط بالتذكر والشوق للمحبوب.

وإذا كانت فكرة السواد في السياق السابق فكرة مقبولة بل محببة لدى الشاعر، فإن البياض قد يكون من الأشياء التي يكرهها الشاعر وينفر منها في سياق المشيب؛ حيث نراه يقول:

لَـمْ تَـطْـو بُـرْدَ شَـــبَـابِي كَـبْرَةٌ وَأَرَى بَرْقَ المَشِيب اعْتَلَى فِي عَارِضِ الشَّعَر

فأيقونة البياض في هذا البيت تمثلت في (برق المشيب)، وهي علامة سيميائية عبرت عن فكرة الحزن والانكسار من خلال توظيفها في هذ السياق، والشاعر عبر اعتماده على المقابلة بين (الشباب × المشيب) يؤكد من هذه الدلالة، فهو يشتكي حاله، وكيف أن المشيب قد أصابه رغم صغر سنه، ونلاحظ أن دال البياض والسواد يتغير مدلولهما بالاعتماد على سياق النص وليس الدلالة المعجمية، فقد يدل السواد على الانكسار، وقد يدل على الفرح والسرور، وكذلك البياض. بل قد يعتمد الشاعر على هذه المخالفة في تأكيد الدلالة المغايرة، فتكراره لكلمة (المشيب، والشبيبة، والمشيب) في الأبيات التالية من القصيدة إنما يؤكد على دلالة الحزن والانكسار لديه، لاسيما إذا ارتبطت باللوعة والأسى.

وقد يربط ابن زيدون بين السواد والبياض كإشارة للدلالة على الانكسار والحزن، فنراه يقول متحدثًا عن نفسه، ومتنكرًا ما يحدث له عبر مقابلة سياقية:

هَلِ الرِّيَاحُ بنَجْمِ الأَرْض عَاصِفَةٌ؟ أم الكُسُوفُ لِغَيْرِ الشَّمْس وَالْقَمَر؟

فالمقابلة السياقية بين (الكسوف × الشمس والقمر والنجم) دلت على تلك الحالة التي بها الشاعر؛ ذلك لأن الكسوف يدل على السواد والظلام. بينما القمر والنجوم والشمس من أيقونات البياض، فكأن الشاعر يشير إلى أن هذا السواد المتمثل في (الكسوف) قد طغى على البياض، فجعله يعيش هذه الحالة، كما أن ارتباط الشمس بالقمر في هذا البيت كإشارة على استمرارية هذا الانكسار؛ لأن كسوف الشمس يكون نهارًا، وخسوف القمر يكون ليلاً، وكأنه يقول بأنه يعيش هذه الحالة ليلاً ونهارًا دون انقطاع. فالشمس التي تبعث على الأمل والتفاؤل قد حدث لها كسوف، وهي صورة أشار بها الشاعر إلى نفسه، فإن كان من قبل يشبه الشمس في عطائه ومكانته، فقد سجن الآن ومُنع من هذه المكانة كما يمنع القمر ضوء الشمس عن الأرض، فيحدث الكسوف.

ب) حركية الصورة البصرية وتكثيف الدلالة:

اتسمت الصورة البصرية التي مثلت علامة سيميائية بارزة في القصيدة بالحركية وعدم الثبات، فمعظم الصور البصرية داخلها جاءت متحركة، وقد مثل ذلك سمة سيميائية جنح إليها الشاعر من أجل تكثيف دلالته، فإن كانت الصورة البصرية عبرت عن دلالة الانكسار، وكذلك الرجاء، فإن حركيتها جاءت من أجل تأكيد وتكثيف هذه الدلالة، حتى إن الشاعر يبدأ قصيدته بهذه الحركية (ما جال بعدك لحظي)، فالفعل جال وإن كان فعلاً ماضيًا – والماضي دائمًا يدل على الثبات- فإن الأداة (ما) التي سبقته تجعله في حكم الاستمرارية، فكلما تحرك بصره تذكر المحبوبة، وكأن الشاعر يؤكد على استمرارية التذكر عبر النظر إلى ضوء القمر، وكذلك التأمل الذي تكشف عنه حركية الفعل (جال)، فالشاعر لم ينظر إلى مكان ثابت، ولكنه يحرك نظره ويجول به من أجل تذكر محبوبته. وهذا التجوال ما هو إلا

مثير شرطي يتأتى معه الحزن والانكسار لعدم لقاء هذه المحبوبة، وكلما تزايدت هذه الحركية المتمثلة في الفعل (جال) كلما زاد الشعور بالحزن والانكسار.

والشاعر عبر ديناميكية الصورة البصرية يمنح العين وظيفة تواصلية؛ حيث تتراسل هذه الصورة مع الصورة السمعية، ليخلق لنا عالمًا مليئًا بالشوق واللهفة والحرمان، فنراه يقول:

فَهِمْتُ مَعْنَى الْهَوَى مِنْ وَحْيِ طَرْفِكِ إنَّ الحِوَارَ لَمَفْهُومٌ مِنَ الْحَوَرِ

ففي هذا البيت قامت العين التي تمثلت في كلمة (الحور) بالكلام والحديث إلى الشاعر، وهما من خصائص اللسان، فكأن العين من خلال حركة حورها، تتحدث إلى الشاعر، وتفهمه معنى الهوى، وكأن كل حركة كلمة أو جملة توجه إلى الشاعر، وهي صورة عبرت بقوة عن دلالة الانكسار؛ لأن الشاعر فيها يبحث عن الرؤية – رؤية المحبوبة- فهو لم يشر إلى كلامها مباشرة، وإنما أشار إلى عينها التي كانت تلهمه الهوى، وكأنه يريد أن يرى هذه العين مرة أخرى، ولكنه في النهاية لا يجدها لأنه داخل هذا السجن.

وتتأكد هذه الدلالة – دلالة الانكسار – بصورة جلية في حركية صورة الشيب الذي تطاير في رأس الشاعر كالنيران المشتعلة، فنراه يقول:

هَا إنَّهَا لَوْعَةٌ فِي الصَّدْرِ قادِحَة نَارَ الأسَى، وَمَشِيبِي طائرُ الشَّررِ

فالشيب خلال حركته السريعة وانتشاره في رأس الشاعر يشبه النيران المتطايرة لسرعتها، وفعلها القوي، وما تخلفه كذلك من دمار وخراب، وهي صورة بصرية تعكس حالة الألم لدى الشاعر وحركيتها تكثف هذه الدلالة، فلو كانت النيران هادئة أو ثابتة لما عانى الشاعر هذه المعاناة، ولكن جملة (طائرُ الشَّررِ) عبر ديناميكية الصورة فيها عملت على تقوية هذه الدلالة، وكلما كان هذا التطاير متزايدًا، ظهر شيب الرأس، وزاد من انكسار الشاعر وألمه.

وكما عبرت الصورة البصرية عن فكرة الانكسار، وعملت على تكثيف هذه الدلالة من خلال حركيتها، فقد عبرت كذلك عن فكرة الرجاء والأمل، هذه الفكرة يبثها الشاعر من خلال تشبيه أدبه، وتناقل الصحف له، واختيالها به كاختيال الفتاة في زهو داخل ثوبها، وهي صورة بصرية يعكسها الشاعر من أجل إظهار مكانته الأدبية، ومن ثم تقدير (الحاكم) لهذه المكانة والعفو عنه، فنراه يقول:

يُسْتَوْدَعُ الصُّحْفَ لا تَخْفَى نَو افِحُهُ إلاَّ خَفَاءَ نَسِيمِ المِسْكِ فِي الصُّرَرِ
مِنْ كُلِّ مُخْتَالَةٍ بالحِبْرِ رَافِلَةٍ فِيهِ اخْتِيالَ الكَعاب الرُّؤْدِ بالحِبَرِ

فهذه الصور الحركية التي عبرت عنها جملة (اخْتِيالِ الكَعابِ) تعكس مدى الزهو والمكانة التي وصل إليها أدب هذا الشاعر، فالصحف تختال بكلمات هذا الشاعر (بالحبر) كاختيال فتاة شابة في ثيابها، لذا هو صاحب مكانة عالية من المعرفة والأدب، والحكام في هذه الفترة – فترة ملوك الطوائف بالأندلس- يقدرون مكانة العلم والأدب، ولذلك ربما تنجح هذه الحيلة التي عبرت عنها الصورة السابقة في هذا الرجاء المنشود، وهو طلب العفو.

وقد تأتي الصورة البصرية المتحركة كأيقونة سيميائية تشير إلى فكرة الرجاء والعفو وذلك عبر سياقها المجازي، فهي صورة يضعها الشاعر من خياله، ولكنها تتسم بالحركية التي تسهم في تكثيف دلالة الرجاء عبر حيويتها ونشاطها، فعندما يقول ابن زيدون:

وَالْبَسْ مِنَ النِعمَةِ الخَضــراءِ أَيكَتَها ظِلّاً حَرامًا عَلى الآفاتِ وَالغِيَرِ

فإنه يعتمد على فعل الأمر (الْبَسْ) في بداية البيت؛ ليخلق حيوية وعدم ثبات عبر حركية دلالة الفعل، ثم إن هذه الحركية يربطها الشاعر باللون الأخضر الذي يدل دائمًا على الجمال والخير والراحة، ويربطه كذلك بـ (الأيكة) التي توحي كذلك بالاخضرار. فالشاعر يتمنى لابن جهور أن يعيش في نعمة دائمة، ويظهر هذا المدلول

في جملة (أغصانها الخضراء) لارتباط الأغصان الخضراء بالحياة، وإذا ما عاش هذا الملك في نعمة دائمة مستمرة، فإن ذلك يكن من الأسباب التي تعكس للشاعر فكرة رجائه في حصوله على العفو، فكلما كانت هناك نعمة دائمة مستمرة، زاد العفو والصفح، فالصورة البصرية وما تتسم به من حركية، أسهمت في تكثيف فكرة الرجاء والعفو لدى الشاعر، فإن حظي (ابن جهور) بهذه النعمة لمدة قليلة- وقد يأتي هذا المعنى إذا كانت الصورة ثابتة- فربما لا يعفو عنه ابن زيدون؛ لأنه سوف يكون مشغولاً بالحصول على حياة منعمة، أما إذا كانت هذه النعمة دائمة، فإن تأثيرها سوف يطبع الشاعر على العفو والرحمة وكذلك الخير.

وعلى هذا نجد أن الصورة البصرية – دون سائر صور الحواس الأخرى – مثلت أيقونة سيميائية، وهذه الأيقونة تظهر عند ربطها بسياق دلالات كل من الرجاء والانكسار، فالشاعر وجد سبيله في الصورة البصرية من أجل بيان حالة الحزن والانكسار التي تخللت فكرة الاستعطاف، ومن ثم الشروع منها إلى الرجاء في العفو والصفح.

[2] التشاكل:

يعد مصطلح التشاكل من الركائز الأصيلة في عملية التناول السيميائي؛ لما يخلقه من ترابط وتكامل بين أجزاء النص، كما يعكس قدرة الأديب على تناول ألفاظه وتراكيبه وكذلك معانيه بشكل منسجم، ويفتح المجال أمام كم هائل من التأويلات المتعددة في تفسير النص، فالتشاكل يخلق حالة من تعددية المعنى وإيضاح الفكرة، بل إن غريماس – وهو أول من استخدم مصطلح التشاكل في الحقل السيميائي- يراه شرطًا لتماسك النص؛ لأنه "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية، التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة" [(122)]. وفي هذا التعريف نجد أن قريماس عبر عن التشاكل في المضمون فقط، مما جعل راستي يراه بارزًا في المضمون والتعبير معًا "أي أن التشاكل يصبح متنوعًا تنوع مكونات الخطاب، بمعنى أن هناك تشاكلاً صوتيًا، وتشاكلاً نبريًا وإيقاعيًا، وتشاكلاً منطقيًا، وتشاكلاً معنويًا" [(123)].

وإذا كان مفهوم التشاكل يعبر عن تكرار بعض الوحدات التعبيرية، داخل النص، سواء كانت هذه الوحدات تعبر عن المضمون، أو اللغة، أو الدلالة، أو حتى التركيب، فإن السيميائيين اختلفوا فيما بينهم اختلاف هذه الأنواع السابقة، فإذا كان قريماس حصره في المعنى، وراستي في التعبير، فإن دولاص وأريفي قد جعلاه يتحقق بتحقق القواعد الأدبية، وكذلك جماعة (مو) جعلته يتحقق في التراكيب الصحيحة، أما كورتيس فقد ربطه بالدلالة حيث يقول: "إن المفهوم الأساسي للتشاكل يجب أن يفهم كمجموعة متكررة من المقولات الدلالية يجعل قراءة موحدة للحكاية ممكنة، مثلما تنتج عن قراءات جزئية للملفوظات، وعن حل ملابستها موجهة بالبحث عن قراءة واحدة" [(124)].

وقد نجد لهذا المصطلح جذوره في البلاغة العربية لدى الجاحظ، الذي أشار إليه بأنه تطابق بين اللفظ والمعنى، وكذلك ابن رشيق الذي أطلقه على رد الأعجاز على الصدور، ولكنه لم يستخدم بمعناه السيميائي الجديد إلا على يد علماء الغرب بداية من غريماس وكورتيس وغيرهما "إن مصطلح التشاكل على الرغم من ورود ما يشابهه في البلاغة العربية كمصطلح (العدول) مثلاً، وعلى الرغم من أن عمر بن مسعود المنذري كان اصطنعه اصطناعًا واعيًا، إلا أنه لم يستعمله في تقرير مسائل لسانية، ولكن استخدمه في مجال علم الفلك: إلا أنه بهذا المفهوم المعقد القائم على تسخير كل علوم اللسان في تحليل نص من النصوص لم يستعمل، فيما يبدو لدى الأقدمين، ولا حتى لدى المعاصرين إلا منذ زهاء خمسة عشر عامًا" [125]. ومهما يكن من أمر البدايات الحقيقية لمصطلح التشاكل، فإنه ركيزة بارزة من ركائز تجانس النص، وعلامة سيميائية لها أهميتها على مستوى المضمون والإيقاع، وكذلك التراكيب من خلال فكرة المشابهة أو المماثلة، وقد وظف ابن زيدون التشاكل بشكل ملحوظ في قصيدته، حتى عُد من العلامات البارزة التي يمكن الاعتماد عليها في تماسك نسيج النص، وذلك على النحو التالي:

أ- التشاكل التركيبي:

كرر الشاعر بعض التراكيب نحويًا وصرفيًا، واستطاع أن يوجهها لخدمة الدلالة العامة التي يقصدها، فعلى المستوى النحوي نجد دلالة الانكسار تتضح عند تكرار نفس التركيب الذي يقول فيه الشاعر:

لا لَـهْـوُ أَيَّـامِـهِ الـخـالِي بـمُـرْتَـجَـع وَلاَ نَـعِـيـمُ لَـيَـالِـيـهِ بـمُـنْـتَـظَـر

ونجد هذا التشاكل يظهر من خلال بنية الجملة المنفية

لا = لا ← أداة نفي

لهو = نعيم ← اسم منفي

أيامه = لياليه ← مضاف إليه

الهاء الهاء ← ضمير متصل مضاف إليه

الباء = الباء ← حرف جر

بمرتجع = منتظر ← اسم مجرور

وهذا التشاكل التركيبي أكد على دلالة الانكسار التي يقصدها الشاعر، فكل وحدة نحوية تطابقت مع أختها من أجل تأكيد هذا المعنى عبر هذا الانسجام بين الجملتين اللتين تؤكدان أن أيام اللهو لا يمكن أن تعود مرة أخرى، وكذلك ليالي النعيم لا يمكن انتظار عودتها مرة أخرى، ولذلك فإن هذا التشاكل عبر عن حالة الانكسار التي يريد أن يظهرها الشاعر.

وإذا كان التشاكل النحوي وظفه الشاعر كأداة سيميائية تعبر عن الانكسار، فقد وظفه كذلك للتعبير عن فكرة الرجاء التي ترددت في جوانب القصيدة، فنراه يقول:

مَنْ لَمْ أَزَلْ مِنْ تَأَنّيهِ عَلَى ثِقَةٍ وَلَمْ أَبتْ مِنْ تَجَنّيه عَلَى حَذَرِ

ففي هذا البيت تشاكل نحوي بين التركيب الذي ورد في الشطر الأول والشطر الثاني على النحو التالي:

لم أزل = لم أبت ← فعل مضارع مجزوم

من = من ← حرف جر

تأني = تجني ← اسم مجرور

الهاء = الهاء ← ضمير في محل مضاف إليه

على = على ← حرف جر

ثقة = حذر ← اسم مجرور

وهذا الانسجام الذي خلفه التشاكل في التركيبين السابقين قصد به الشاعر تأكيد فكرة الرجاء، فالشاعر ما زال متمسكًا بفكرة ارتباط التأني والشعور بالأمان بهذا الملك، ولذلك فإن هذا الرجاء في العفو والمغفرة لا ينقطع عن ذهنه أبدًا. وهو يؤكد من خلال هذا التشاكل على هذه الفكرة، فيكرر مضمونها بجمل متساوية متساوقة على مستوى التركيب.

أما التشاكل الصرفي؛ فقد أخذ حيزًا كبيرًا من بناء القصيدة، وعبر أيضًا عن فكرة الانكسار التي يريد الشاعر دائمًا البوح عنها، وكذلك فكرة الرجاء، فنراه يقول متحدثًا عن جوار الملك ابن جهور:

فى حَضْـرَةٍ غـابَ صَـرْفُ الـدَّهْر- عَنْهَـا، ونـامَ القَطـا فِيهَـا، فلم يَثُر

فتكرار الصيغة الصرفية للفعل الماضي (غاب، ونام) على وزن (فعل) أحدث تشاكلاً تعبيريًا، من خلال غياب المصائب في جملة (غابَ صَرْفُ الدَّهْرِ)، وكذلك نوم الطيور في جملة (نامَ القَطا)، وهو تماثل يعبر عن الراحة والطمأنينة في ظل هذا الملك، وهذه الدلالة ترتبط بفكرة الرجاء التي يقصدها الشاعر داخل الأبيات.

ويظهر كذلك التشاكل الصرفي في قول الشاعر:

مَنْ فِيـهِ لِلْمُجْتَلَى وَالْمُبْتَلى نَسَـقًـا جَمـالُ مَرأىً عَلَيْـه سَـرْوُ مُخْتَبَر

فبين الكلمتين (الْمُجْتَلَي، وَالْمُبْتَلي) تشاكل صرفي، وإن كان بينهما تباين في الدلالة، إلا أن هذا التشاكل عبر بوضوح عن فكرة الرجاء، فالشاعر يخبر بأن هذا الملك يلجأ

إليه كل الناس، وله شرف تليد يراه كل من الناظر والمبتلي الذي تشغله مصيبته عن النظر، وهذا التشاكل عبر من خلال مضامينه العميقة عن فكرة الرجاء، فالشاعر وصفه بأنه ملاذ للجميع، فكيف لا يكون ملاذًا للشاعر نفسه.

ب- التشاكل الصوتي:

يظهر التشاكل الصوتي في تماثل الأصوات وتجانسها في نسق دلالي واحد؛ لتعبر عن الفكرة المطروحة، وكذلك في تماثل الكلمات عند تكرارها داخل هذا النسق، واجتماع عدة أصوات أو تكرار عدة كلمات قد يوظفها الشاعر كعلامات تحمل أبعادًا سيميائية، فالتشاكل الصوتي "ألفاظ ذات مقاطع صوتية مشتركة داخل التركيب المتلازم من حيث المعنى" [126]. وقد ظهرت هذه الأبعاد في دلالتي الانكسار والرجاء بشكل كبير على النحو التالي:

1- تشاكل الأصوات:

قد تحاكي الأصوات معانيها داخل السياق إذا وظفت توظيفًا دقيقًا، وقد أطلق ابن جني على ذلك مفهوم المشاكلة، عندما قال: "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج ملتئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها فيعدلونها ويحتذون عليها" [127]. فنجد على سبيل المثال أن تشاكل صوت الراء في القصيدة قد جاء كعلامة سيميائية عبرت عن فكرة الرجاء وكذلك فكرة الانكسار، فنجد ابن زيدون يقول:

مَا جَالَ بَعْدَكِ لَحْظِي فِي سَنَا الْقَمَرِ ... إلاَّ ذَكَرْتُكِ ذِكْرَ العَيْنِ بالأَثَرِ
وَلاَ اسْتَطَلْتُ ذَمَاءَ اللَّيلِ مِنْ أَسَفٍ ... إلاَّ عَلَى لَيْلَةٍ سَرَّتْ مَعَ القِصَرِ
نَاهيكَ مِنْ سَهَرٍ بَرْحٍ تَأَلَّفَهُ ... شَوْقٌ إِلَى مَا انْقَضَى مِنْ ذَلِكَ السَّمَرِ

ففي الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة يتكرر صوت الراء تسع مرات، وفي تكراره تشاكل ملحوظ للتعبير عن المعنى العام للأبيات، وهو الحزن والانكسار؛ فالتذكر والسهر والأثر، كلها معانٍ تعبر عن حيرة الشاعر لفقده محبوبته، ومن ثم حزنه وانكساره، ومن خلال تشاكل صوت الراء يريد الشاعر أن ينقل حالة الانكسار التي يعيشها؛ لما يوحي به هذا الصوت من معاني الحيرة، وعدم الاستقرار، والتأرجح، وكذلك محاكاته لهذه المعاني، "ومعلوم أن صوت الراء في العربية صوت لثوي يحدث بتكرار ضربات اللسان في هذه المنطقة (منطقة اللثة)، ومن هنا كانت تسميته (الصوت المكرر) [128]. ولذلك فتشاكل هذا الصوت حاكى حالة الحزن والانكسار التي يعيشها الشاعر.

وقد يمثل تشاكل أصوات الصفير شفرة سيميائية تعبر عن فكرة الرجاء داخل القصيدة، لأن هذه الأصوات تحاكي بحكم خصائصها الصوتية، وحكم السياق دلالات الطمأنينة وكرم الأخلاق، فيقدمها الشاعر كصفات يعتمد عليها في فكرة الرجاء لديه، فنراه يقول:

مَنْ لَمْ أَزَلْ مِنْ تَأَنِّيهِ عَلَى ثِقَةٍ ... وَلَمْ أَزَلْ مِنْ تَجَنِّيه عَلَى حَذَرِ
ذُو الشِّيمَةِ الرَّسْلِ إنْ هِيجَتْ ... وَالجانِبِ السَّهْلِ والْمُسْتَعْتَبِ اليَسَرِ
مَنْ فِيهِ لِلْمُجْتَلَى وَالْمُبْتَلى نَسَقًا ... جَمالُ مَرأىً عَلَيْه سَرْوُ مُخْتَبَرِ
مُذَلَّلٌ لِلْمَساعِي حُكْمُهَا شَطَطٌ ... عَليهِ وَهْوَ العَزِيزُ النَّفْس والنَّفَرِ
وَزِيرُ سِلْمٍ كَفاهُ يُمْنُ طائِرِهِ ... شُؤْمَ الْحُروب ورأْيٌ مُحْصَدُ المِرَرِ

فأصوات الصفير في الأبيات السابقة تتشاكل جميعها داخل هذا السياق لتعبر عن فكرة الرجاء والتمني من خلال مدح هذا الملك بأحسن وأفضل الصفات، وقد تساوقت أصوات الصفير مع هذه الدلالات بحكم خصائصها الصوتية ومحاكاتها للمعنى المقصود من خلال ما تتسم به عند نطقها من صفير، "وسميت بذلك؛ لأن مجرى هذه الأصوات يضيق جدًا عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيرًا عاليًا

لا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات"[129]. ونجد أن هذه الأصوات (س، ص، ز، ش) قد ظهرت في الكلمات (أزل، الشيمة، الرسل، السهل، المستعتب، اليسر، نسقًا، سرو، مذلل، المساعي، شططا، النفس، وزير، سلم، شؤم، محصد)، وهي جميعًا تشاكلت لتعبر عن فكرة الرجاء؛ لأن هذا الملك إذا كان يتصف بالليونة في المعاملة، والمنظر الجميل، وتذليل المصاعب، فإنه لا محالة سوف يرق لحال الشاعر، ومن ثم سيعفو عنه. فنجد مثلاً في جملة (لم أزل من تأنيه على ثقة) يحاكي صوت الزاي دلالات الانتظار والترقب؛ لأن الشاعر يثق تمام الثقة في عفو ممدوحه؛ لأن ما يتسم به من صفات تجعله يقوم بذلك تجاه الشاعر.

ويمثل تشاكل أصوات الذلاقة كذلك بعدًا سيميائيًا يتجلى خلاله دلالة الرجاء، بل تتأكد وتقوى، وذلك عند مديح هذا الملك، والملوك دائمًا يطربون للمديح، ويقدرون دوره في إعلاء مكانتهم، وابن زيدون في ختام هذه القصيدة قصد المديح من أجل التأكيد على فكرة الرجاء في الحصول على العفو بعد إقراره بالخطأ في حق هذا الملك، فنراه يقول:

هَبْنِي جَهِلْتُ فَكانَ الْجَهْلُ سَيِّئَةً ... لَا عُذْرَ مِنْهَا سِوَى أَنِّي مِنَ الْبَشَرِ
إنَّ السِّيادَةَ بالإغْضَاءِ لابسَةٌ ... بهاءَها، وبَهَاءُ الْحُسْنِ في الْخَفَرِ
لَكَ الشَّفاعَةُ لا تُثْنى أَعِنَّتُها ... دُونَ القَبُول بمَقْبُول مِنَ العُذُرِ
وَالْبَسْ مِنَ النِعمَةِ الخَضراءِ أَيكَتَها ... ظِلّاً حَرامًا عَلى الآفاتِ وَالغِيَرِ
نَعيمَ جَنَّةِ دُنْيَا إنْ هِيَ اِنصَرَمَت ... نَعِمتَ بالخُلدِ فى الجَنّاتِ وَالنَهَرِ

ففي هذه الأبيات تتشاكل أصوات الذلاقة (ل، م، ن، ر، ف، ب) داخل سياق المديح والدعاء، لتحاكي دلالات طلب العفو والرجاء، وقد وظف الشاعر هذه الأصوات لما تتسم به من جهر وقوة وضوح، وكأنه يريد أن يصل هذا المديح إلى أسماع الجميع وعلى رأسهم ابن جهور، فهذه الأصوات "تتمتع بقوة الإسماع الذي يزيد من الموسيقى ونغمات الإنشاد" [130]، فصوت اللام في كلمة (قبول) تحاكي تأكيد الشاعر على طلب

العفو، كما أن صوت الراء في كلمة (عذر) يؤكد أيضًا على هذا المعنى، فما فعله الشاعر من خطأ لا بد أن يعذر عليه، والباء أيضًا في كلمة (البس) تحاكي ارتباط الممدوح بالنعمة والراحة، وصوت الفاء كذلك في كلمة (الشفاعة) يحاكي دلالات العفو والغفران، ولذلك فإن تشاكل هذه الأصوات داخل هذا السياق الشعري عبر عن المعنى الضمني الذي يطرحه الشاعر، وهو فكرة الرجاء وطلب العفو.

2- تشاكل الكلمات:

يمثل تكرار بعض الكلمات أبرز أنواع التشاكل الصوتي؛ حيث تتفق الكلمتان المكررتان في الهيئة الصوتية، وكذلك المعنى الدلالي، والشاعر إنما يقصد من وراء هذا التشاكل التركيز على وحدة دلالية معينة من أجل إيصال أفكاره ومعانيه؛ "فوحدة السياق ووحدة المقام شرط للتكرار، فإذا اختلف السياق فلا تكرار، وإذا اختلف المقام فلا تكرار، ... ذلك أن وظيفة التكرار تمكين المعنى والاحتياط له"[(131)]. وقد مثلت الألفاظ المتشاكلة عبر تكرارها أبعادًا سيميائية خدمت الفكرة العامة التي يقدم لها الكاتب، فنراه يقول:

مَـا لـلـذُّنُوبِ الـتِي جَـانِي كَـبَـائرهَـا غَـيْـرِي يُـحَـمِّـلُـنِي أَوْزارَهـا وِزْرِي

فالشاعر يكرر كلمة (أوزارها – وزري)، ومن خلال هذا التكرار يظهر التشاكل الصوتي، وكذلك الدلالي في آنٍ واحدٍ، فالشاعر يحمل وزره وأوزار غيره في نظر هذا السلطان، وهو تعبير يزيد من درجة الانكسار التي يشعر بها ابن زيدون؛ لأنه سيحاسب على أخطائه وأخطاء غيره مما لم يفعله. كما أنه أتى بـ (أوزار) الغير في صيغة الجمع، بينما (وزره) هو في صيغة المفرد؛ ليوضح من خلال ذلك أنه لم يفعل شيئًا في حق هذا السلطان سوى الوزر القليل، الذي يمكن أن يغفر مقارنة بالآخرين.

ويظهر التشاكل الصوتي للكلمات أيضًا عندما يقول:

نَعيمَ جَنَّـةِ دُنْيَـا إنْ هِيَ اِنصَـرَمَـت نَعِمـتَ بـالخُلـدِ فى الجَنّـاتِ وَالنَهَر

فالتشاكل في هذا البيت يظهر من خلال التكرار بين كلمتي (نعيم، نعمت)، وهو تشاكل أسس لفكرة الرجاء بصورة غير مباشرة؛ لأن الشاعر يدعو له بالنعيم في الدنيا وفي الآخرة كذلك، وإذا كان هذا السلطان منعمًا في الدنيا والآخرة، فلِمَ لا يعفو عن الشاعر، ويأمر بإخراجه من السجن؟! فالتشاكل هنا أكد على الدلالة المطروحة، وهي تمتع ابن جهور بالنعيم في الدنيا، وكذلك في الآخرة.

ج- التشاكل المعنوي:

نلحظ بين أبيات القصيدة هذا السيل الدلالي الذي تتجه كل مفردة فيه نحو فكرة الانكسار والحزن، أو فكرة الرجاء؛ ولذلك يظهر هذا النص كوحدة متماسكة تتوالى فيها دلالات الحزن، ثم تنتهي بفكرة الرجاء في الحصول على العفو والغفران، فنجد في الدلالة المعنوية للانكسار:

وَلاَ اسْـتَطَلْتُ ذَمَاءَ اللَّيلِ مِنْ أَسَـفٍ إلاَّ عَلَى لَيْلَـةٍ سَـرَّتْ مَعَ القِصَـر

- استطلت

فعل ماضٍ طلبي، والإطالة دائمًا ما ترتبط بالانتظار والحيرة، وهذه المشاعر تبعث على الحزن والأسف، ودلالة الطلب في هذا الفعل تؤكد هذا المعنى، فالشاعر حتى وإن كان يهنأ بوصال محبوبته عبر تذكرها، فإن الليل يمر عليه سريعًا، وهو كناية عن الحزن والانكسار الذي يشعر به، ويأتي الانكسار مرتبطًا بالحزن؛ لأن الشاعر لا يملك أن يفعل تجاه هذه المشاعر الحزينة شيئًا؛ لأن سلاسل وجدران السجن تجعله مقيدًا حتى من تلك اللحظات الجميلة، التي يتذكر بها محبوبته.

- ذماء:

الذماء هو القلة الباقية من الليل، وتوحي هذه الكلمة بالقلة، وعدم تمكن الشاعر من الاستمتاع بذكرى محبوبته ولذلك فهي تبعث على الحزن والانكسار والفقد،

فدائمًا الشيء القليل لا يريح الإنسان حتى في المشاعر الإنسانية، فالشاعر عندما يتذكر محبوبته تختلجه مشاعر متعددة، تجعله سعيدًا مشتاقًا، فإذا ما أقصر عليه الليل وجد مرارة هذه القلة، ولذلك يطلب استطالة هذا الليل.

- الليل:

دائمًا ما يعبر الليل عن الحزن والهم والأرق، وكثيرًا ما شكا الشعراء – منذ امرئ القيس حتى عصرنا- منه؛ لأن الإنسان فيه يختلي بهمومه وأحزانه، كما أن الليل رمز للسواد، ودائمًا يعبر السواد عن الحزن والحسرة والألم، ولذلك تشاكلت دلالة هذا اللفظ مع دلالة الانكسار التي يعبر عنها الشاعر، وإذا كان الشاعر قد استطال الليل، على عكس معظم من سبقوه من الشعراء، فإن لذلك دلالة عميقة، يقصد من خلالها أنه يتمنى لو يستطيع وصال محبوبته، وكيف يتمكن من هذا وهو داخل السجن؟! وهنا تظهر دلالة الانكسار بشكل كبير.

- أسف:

تعبر هذه الكلمة عن الحزن والندم، فالإنسان عندما يندم فإنه يكون حزينًا على ما قدم أو ما فاته، وقد أتت داخل هذا السياق لتعبر عن الحزن والانكسار، فالشاعر يستطيل الليل من أجل أن يهنأ بوصال محبوبته، ولو في خياله، ورغم هذا فإنه يحزن كثيرًا؛ لأن الليل لا يمنحه ذلك، بل يكون قصيرًا جدًا لحظة هذا التذكر.

ونجد أن معظم المعاني والدلالات التي حملتها كلمات القصيدة تتشاكل بشكل كبير لتعبر في النهاية عن الدلالة العامة التي يريد أن يظهرها الشاعر، وهي الحزن والانكسار، كما تتشاكل أيضًا من أجل إظهار الدلالة المضادة وهي دلالة الرجاء، وتظهر على سبيل المثال في قول الشاعر:

لَـكَ الشَّـــفـاعَـةُ لا تُـثْـنى أَعِـنَّتُهـا دُونَ القَبُول بمَقْبُول مِنَ العُـذُرِ

- لك الشفاعة:

تعبر كلمة الشفاعة عن معنى العفو والصفح وامتلاك السيادة؛ فمن يشفع يكون دائمًا الأقوى والأعلى قدرًا، ودائمًا عندما يملك الشخص الشفاعة ينتظر منه الآخر العفو والصفح، ويعبر ذلك عن فكرة الرجاء التي يعكسها الشاعر في الكلمة السابقة، كما أن تقديم الجار والمجرور (لك) على المبتدأ (الشَّفاعَةُ) أفاد قصر هذه الصفة على هذا الملك، فلا أحد غيره يملك الصفح عن الشاعر، وإن كان الأمر كذلك، فإن الرجاء في الحصول على العفو موجود بما يقدمه الشاعر من مبررات موجودة داخل أبيات القصيدة.

- لا تثني:

الثني أو الانثناء هو طوي الشيء بعضه على بعض، وفيه دلالة الحصر والانغلاق، وإتيان الشاعر بهذا الفعل منفيًا يعني أنه يتمنى ما تعكسه الدلالة المضادة، وهي الانطلاق، وعدم التقيد، وكأنه انطلاق وخروج من هذا السجن، وهي دلالة تشير إلى فكرة الرجاء، كما أن بناء هذا الفعل للمجهول يزيد من قوة الدلالة؛ لأنها غير مرتبطة بفاعل محدد، المهم في النهاية أنها لا تثني دون القبول.

- أعنتها:

العنان هو اللجام الذي يمسك به الفرس، وارتباط هذا اللجام بالفرس هو ارتباط بالسرعة والانطلاق؛ لما تتسم به الخيول من نشاط وحركة وسرعة، وهذه الحركة تعبر عن عدم ثبات حال الشاعر على ما هو فيه من السجن، بل هي رجاء في الحصول على العفو، ويؤكد هذه الدلالة ارتباط هذه الكلمة بالنفي الذي سبقها، وبالشرط السياقي الذي تقع فيه، فلا تنطلق أعنة هذه الشفاعة دون الحصول على القبول من هذا الملك.

- دون القبول:

القبول دائمًا يلي الرجاء، فالإنسان يرجو ما يريد، ثم يأتي بعد ذلك القبول، فهي كلمة تدل في هذا السياق على تحقق رجاء الشاعر إن هي ارتبطت بشفاعة هذا الملك.

- بمقبول من العذر:

يكرر الشاعر كذلك كلمة القبول ليؤكد على تحقق فكرة العفو والرجاء، وإن كان أتى بها في المرة الأولى مطلقة، وفي الثانية مقيدة بالعذر، فالشفاعة في الأولى تتحقق دون قيد أو شرط، بينما في الثانية ارتبطت الشفاعة بالعذر.

- العذر:

كلمة تعني ما سال من اللجام على خد الفرس، وتوحي بالتعب والمشقة، والشاعر عندما ربطها بالقبول كأنه يعلن بأنه سيحصل على عفو الملك، ولكنه بعد عناء ومشقة، المهم في النهاية أنه سوف تتحقق لديه فكرة الرجاء.

ومن خلال النموذجين السابقين، نجد أن كلمات القصيدة تتماثل وتتشاكل فيما بينها من حيث المعنى العام، الذي يريد الشاعر أن يطرحه.

[3]- التباين:

إذا دققنا بما ورد في المعاجم العربية عن مفهوم التباين – وهو الاختلاف والتباعد[132]- فإن حقيقه هي موضوع رئيس في كافة الموجودات والقضايا والأشياء، فهناك تباين بين الليل والنهار، بين السماء والأرض، بين الأبيض والأسود، بين الشعر والنثر ... إلخ، حتى إن الإنسان في كثير من حياته يكون متباينًا، وهذا الاختلاف هو سنة من سنن الحياة، وهو في النهاية يؤدي إلى اكتمال الصورة ووضوحها، حتى إن الله عز وجل ذكر في كتابه الكريم: ﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ ﴾[133]. وفي تفسير هذه الآية يرى أبو حيان الأندلسي أن هذا الاختلاف يؤدي إلى التوافق والتناغم، لا إلى التفرق وعدم الاتفاق، فيقول: "فلولا ذلك الاختلاف، لوقع الالتباس، وتعطلت مصالح كثيرة في المعاملات وغيرها، وفيه آية بينة؛ حيث فرعوا من أصل واحد" [134].

والتباين في حقل الأدب هو ركيزة أساسية من ركائز النص التي يستعين بها المبدع من أجل إحداث ترابط وتماسك بين ألفاظه ومعانيه، "والتباين في الأدب يدل على اشتمال الموقف على حالات متعارضة، تؤدي إلى مغايرة تحدد أبعاد الصراع الدرامي، والتباين هو كذلك أحد قوانين الترابط الأساسية، وحالة موضوعين متساويين في الذهن" [135]. فهو يقوم على التأليف والتنسيق بين عناصر متناقضة، وهذا التناقض تفرضه طبيعة اللغة والتراكيب، كما أنه يجعل خصوصية متفردة لكل عنصر، فبضدها تتميز الأشياء، "ولكي تعبر أي دالة في لغة ما عن معنى، يجب أن تختلف عن الدالات الأخرى، ونفس الشيء بالنسبة للمدلول؛ إذ إن كل مدلول في نسق لغوي يجب أن يختلف – مهما صغر حجم التضاد- عن كل المدلولات الأخرى، إن الاختلافات أساسية لكي تعمل العلامات في اللغة" [136]، ويظهر التباين داخل النص الأدبي على عدة أنواع كما يلي:

أ- التباين التركيبي:

يعبر التباين التركيبي عن وجود تضاد أو اختلاف بين نسقين لغويين داخل النص الشعري، ويتمثل ذلك في الخبر والإنشاء، أو الجملة المثبتة والجملة المنفية، أو الجملة الاسمية والجملة الفعلية، أو غيرها من التراكيب، التي يحدث بينها اختلاف وتباين، وقد اعتمد ابن زيدون على هذا النوع من التباين من أجل التركيز على الدلالة العامة التي يعكسها مضمون النص، وهي الانكسار والرجاء، ولذلك نراه يمثل ملمحًا سيميائيًا وعلامة لغوية بارزة، فنجد الشاعر يقول:

لَا يُنْئِ الشّـــامتَ المرتـاحَ خـاطرُهُ أَنّي مُعَنًّى الأَمَـانِي ضَـــائِعُ الْخَطَر
هَلِ الرّيَاحُ بنَجْمِ الأَرْض عَـاصِـــفَةٌ؟ أم الكُسُـوفُ لِغَيْرِ الشَّـمْس وَالْقَمَر؟

يؤدي التباين بين الخبر الذي ورد في البيت الأول والإنشاء في البيت الثاني دوره في توضيح معاناة الشاعر وشعوره بالانكسار، ففي البيت الأول يرى أن منزلته ضائعة، ونفسه حزينة متعبة، ولذلك فإن الشامت لا يسعد لحال الشاعر، والبيت كله يحمل جملاً خبرية احتملت الصدق والكذب صورت حال الشاعر داخل سجنه، ثم يعتمد الشاعر في البيت الذي يليه على أسلوب الإنشاء ليؤكد حقيقة هذه الحالة التي يعيشها، وذلك من خلال الاستفهام الذي يعكس للمتلقي مكانة الشاعر قبل سجنه التي تشبه الشمس والقمر، وتشبه نباتات الأرض المختلفة، ولكن هذا الاستفهام بين أنه يعاني الحزن والانكسار، فما حل به من ظلم وقهر جعله يبدو كالقمر عند كسوفه.

وتباين الأسلوب بين البيت الأول والثاني لم يكن تباينَ تنافرٍ، وإنما عمل كل منهما على اكتمال الدلالة العامة، وهي دلالة الحزن والانكسار.

ويعبر كذلك التباين بين الجملة المثبتة والجملة المنفية عن دلالة الشاعر التي يقصدها، فنراه يقول:

نَذَرْتُ شُــكرَكَ لاَ أنْســى الوَفَـاءَ بهِ إنْ أَسْــفَرَتْ لِيَ عَنْهَا أوجُهُ البَشَــر

ففي هذا البيت يظهر التباين بين الجملة المثبتة (نذرت شكرك)، والجملة المنفية (لا أنسى الوفاء به)، لكن هذا التباين عمل على اكتمال الدلالة، فالشاعر يبقى على نذر الشكر، ولا ينسى الوفاء إن أسفر هذا الملك عن الرضا والعفو، فهو في الحالتين متمسك بالوفاء تجاهه، وما هذا الوفاء إلا لرجاء الشاعر في الحصول على العفو.

كذلك تنوع التشكيل اللغوي بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية عمل على إظهار الدلالة، بل مثل علامة سيميائية بارزة على طول القصيدة، فنراه يقول على سبيل المثال:

فَفِيمَ غَضَّــتْ هُمُومِي مِنْ عُلا هِمَمِي وَحَاصَ بِي مَطْلَبِي عَنْ وِجْهَةِ الظَّفَر

هَلْ مِنْ سَـبيلٍ فَمَاءُ الْعتْب لِي أَسِــنٌ إلَى العُـذُوبَـةِ مِنْ عُتْبـاكَ والْخَصَــر

فما بين الاسمية والفعلية في البيتين السابقين، نرى الدلالة تتجه نحو تحقيق فكرة الرجاء التي تعكسها الأبيات، ويتحقق ذلك إذا قارنا جملة (غضت همومي من على همي، وحاص بي مطلبي)، بجمله (فماء العتب لي أسن)، فالأولى جملة فعلية، بينما الثانية اسمية، والشاعر هنا يوظف التباين بشكل جيد؛ حيث إن التركيب الأول يعبر عن حزن الشاعر على عدم تحقيق مراده وهممه، ثم يتجه في الجملة الثانية (الاسمية) إلى الرجاء في محاولة تحقيق هذا المراد عندما يصف لهذا الملك أن ماء اللوم متغير وعكر، فهل من سبيل إلى هذا الصفاء، فنرى أن كلاً من الجملة الفعلية والاسمية قد عملت على تحقيق الفكرة العامة التي يريد الشاعر أن يظهرها للمتلقي.

ب- التباين الصوتي:

يمكن أن نلتمس التباين الصوتي في اعتماد الشاعر على أصوات الجهر والهمس، أو التضاد بين الكلمات، ونجد أن هذا التباين الصوتي كذلك ما هو في النهاية إلا عملية لغوية تؤدي في النهاية إلى انسجام وتناسق النص، ويتضح ذلك في قول الشاعر:

مَنْ يَسْأَلِ النّاسَ عَنْ حَالِي فَشَاهِدُهَا مَحْضُ العِيَانِ الَّذِي يُغْنِي عَنِ الْخَبَرِ
لَمْ تَطْو بُرْدَ شَبَابِى كَبْرَةٌ وَأَرَى بَرْقَ المَشِيب اعْتَلَى فى عَارض الشَّعَر

إن تباين الأصوات في البيتين السابقين بين الجهر والهمس قد حاكى دلالات الحزن والانكسار لدى الشاعر؛ حيث تمثل الجهر في الأصوات (م، ن، د، ل، ر، ب، غ، ع) وغيره من الأصوات الأخرى، وكذلك الأصوات المهموسة التي تمثلت في (ت، هـ ف، س، ق، خ)، وغيرها من الأصوات، وقد يمثل الجهر حالة البوح لدى الشاعر عن حزنه وانكساره، أما الهمس فيمثل تلك الأحزان المكبوتة داخل نفسه، ولذلك فإن التباين بين أصوات الجهر والهمس قد عمل على إبراز الفكرة العامة التي يريد الشاعر أن يعكسها وهي فكرة الانكسار.

ويتمثل التباين الصوتي كذلك في المقابلات بين الألفاظ المتعددة التي وردت داخل القصيدة، ومن ذلك قول الشاعر:

يَا بَهْجَةَ الدَّهْرِ حيًّا وَهْوَ إنْ فَنِيَتْ حَيَاتُهُ زِينَةُ الآثارِ وَالسِّيَرِ

فالشاعر هنا يقابل بين كلمتي (حيًا × فنيت)، وهي مقابلة تحيل إلى فكرة عامة، يؤسس لها الشاعر داخل أبيات عدة في القصيدة، وهي الرجاء والتمسك بالأمل، فهذا الملك يكون بهجة لكل من حوله، وحتى بعد مماته فإنه يكون زينة الأخبار والسير، فهو كل أحواله يتسم بالأخلاق والشيم النبيلة.

ج- التباين المعنوي:

قد تتجه دلالة المفردات اتجاهًا متباينًا بعضها البعض، ولكنها في النهاية تجتمع عند دلالة عامة واحد يقصدها الشاعر بعينها، فنرى الشاعر يقول:

أَحِيْنَ رَفَّ عَلَى الآفاقِ مِنْ أَدَبِى غَرْسٌ لَهُ مِنْ جَنَاهُ يَانِعُ الثَّمَر

فنجد كلمة (يانع) في هذا البيت تحمل تباينًا داخليًا من حيث تعبيرها عن فكرة النضوج والاكتمال، وفكرة الاقتراب من النهاية، فكأن أدب هذا الشاعر قد وصل إلى مرحلة عالية في قيمته، ولكنه في الوقت نفسه اقتربت نهايته مع نهاية هذا الشاعر؛ لأنه لا يستطيع الخروج من السجن، ويعبر ذلك عن فكرة الحزن والانكسار التي أراد الشاعر أن يبينها.

وبعد فإن الشاعر على طول قصيدته قد اعتمد على بعض العناصر اللغوية التي مثلت علامات سيميائية بارزة؛ حيث ظهرت بشكل مؤثر، يستطيع أن ينطلق المتلقي من خلالها إلى عوالم النص مفسرًا ومحللاً.

[4] شفرات بناء القصيدة:

لقد مثل بناء قصيدة ابن زيدون – بما يحمله من شفرات ورموز لغوية- علامة سيميائية بارزة، كان لها دور كبير في إبراز أفكار الشاعر ومعانيه المختلفة، فالشاعر ينتقل من فكرة إلى أخرى عبر بناء هذه القصيدة؛ ليطرح في النهاية الدلالة العامة التي تجلت في الانكسار، وكذلك الرجاء، وهو في هذا يعتمد تلك الشفرات والأيقونات التي تعبر عنها الوحدات الصوتية، وتسوقها إلينا الكلمات، ويظهر ذلك مرة في الأفعال، ومرة في الصور، ومرة أخرى في الأساليب الإنشائية والخبرية ... إلخ، ولذلك يمكننا التأكيد بأن بناء القصيدة قد مثل ملمحًا سيميائيًا رئيسًا لنصل من خلاله إلى دلالتي الانكسار والرجاء، اللذين سيطرا على الدلالة العامة للقصيدة.

ونجد أن الشاعر قد صنع بناءً متفردًا في هذه القصيدة، اختلطت فيه صور الحزن والانكسار مع الغزل، وصور المديح والوصف مع معاني الرجاء، وهو بهذا قدم بناءً لقصيدته يخدم فكرته، ويحقق رجاءه، فهو يستعطف ابن جهور حتى يعفو عنه، ويخلصه من سجنه، ولذلك راعى في تقديمه لهذا الطلب أن يستميل قلبه، وأن يوجهه ناحية الصفات التي يجب أن يمدح بها كل ملك وأمير، بل يتعمد ابن زيدون ألا يكون منافقًا في مدحه، فيصف ابن جهور بما يملكه من صفات حقيقته تتجلى في التسامح والمسالمة والقوة والحزم، وهي دلالات عبرت عنها سيميوطيقا بناء القصيدة.

والشاعر ينقل له في بداية القصيدة صورة حية من داخل السجن، هذه الصورة غلفها بمعاني الحنين، والترابط والحب، ثم ينتقل بعد ذلك إلى مدى المعاناة التي يشعر بها داخل هذا السجن، وهي صورة تتنامى شيئًا فشيئًا في دلالاتها السيميائية عن الانكسار والشعور بالمرارة؛ لينتقل بها الشاعر إلى الحديث عن الوشايات التي

لحقت به، ودفعت هذا الملك إلى أن يزج به داخل السجن، ثم تعدد الذات الشاعرة محاسن وصفات الآخر عبر دلالات الرجاء المتعددة.

لذلك نجد أن بناء القصيدة من العلامات السيميائية التي وظفها الشاعر من أجل الخروج من حالة الانكسار، ومن ثم التماس الرجاء المتحقق في العفو والصفح، ويمكننا أن نلتمس علامات البناء داخل القصيدة عبر الدلالات التالية:

أ- شفرة المقدمة الغزلية ودواعي الانكسار:

منذ بداية القصيدة يعلن الشاعر أن حزنه وانكساره داخل السجن لم يكن من أجل هذا السجن، وإنما هو القطيعة والبعد عن أنس محبوبته، وهي إشارة سيميائية، صنعها الشاعر من أجل جذب انتباه الآخر (ابن جهور) إلى مدى حبه وارتباطه بها، ويؤكد ذلك عبر الاستثناء للدلالة على القصر الذي ورد في استهلال القصيدة (ما جال بعدك لحظي في سني القمر.... إلا ذكرتك)؛ فهو يقرن فعل الرؤيا والنظر (جال) بفعل التذكر (ذكرتك)، كما يقرن الآخر المحبوبة التي عبر عنها الضمير (الكاف) بالقمر، وهي صورة لا تشير إلا إلى الحرمان والانكسار، فكل ما يهنأ به الشاعر من محبوبته هو التذكر فقط، كما أن الاستثناء يحيل القارئ إلى دلالة ارتباط هذه المحبوبة بالجمال المقرون بالقمر لدى العرب، وكأن الشاعر لا يرى جمالاً داخل هذا السجن إلا هذا الضوء المنبعث من القمر، وهو شيء يزيد من معاناة الشاعر وانكساره؛ لأنه لا يستطيع الالتقاء بالمحبوبة، ولكن كل ما يستطيع فعله هو التذكر فقط.

والشاعر كأنه في هذا الاستهلال يوجه رسالة ضمنية إلى الحاكم (ابن جهور) تعبر عن المعاناة والانكسار، اللذين يعيشهما من عدم الوصل بينه وبين محبوبته، فلربما يرق قلبه لذلك، ويعفو عنه، ولِمَ لا؟ وابن جهور من سكان هذه البلاد – الأندلس- الذين اتسموا بالرقة والميل إلى الحب وتقدير المشاعر، ويدل على ذلك أن الشاعر وصفه

في ثنايا القصيدة بالمعاني الإنسانية، التي تعبر عن ذلك، فنراه يقول في البيت الثالث والعشرين وما يليه:

ذُو الشِّـيمَـةِ الرَّسْـلِ إنْ هِيجَـتْ وَالجانِبِ السَّهْلِ والْمُسْتَعْتَبِ اليَسَر
من فيـه للمجتَلى والمبتَلى نسـقـاً جَمـالُ مَرأىً عَلَيْـه سَـرْوُ مُخْتَبَر
مُذَلّلٌ لِلْمَسـاعِي حُكْمُهَا شَـطَطٌ عَليـهِ، وَهْوَ العَزِيزُ النَّفْس والنَّفَر

فالشاعر هنا يصف ابن جهور بالترفق، وعدم التجني، وبالخلق السهل، والانقياد اللين، وهو أيضًا حسن جميل صاحب شرف، فكيف لرجل يحمل كل هذه المعاني الإنسانية ولا يرق قلبه لهذا الشاعر الذي مُنع وصال محبوبه، واكتفى منه بالتذكر فقط.

ويؤكد الشاعر على هذا الانكسار في الأبيات التي تلي الاستهلال، وهو انكسار – كما ذكرنا- مقرون بالرجاء، وكلما كان الشاعر أقدر في إظهار صورة هذا الانكسار (لابن جهور)، تحقق رجاؤه في الحصول على الشفاعة، ومن ثم الخروج من هذا السجن، ولذلك يعدد صور تعلقه بهذه المحبوبة الذي يتشوق إليها دائمًا، ويستطيل الليل – رغم وحشته- حتى يظل متوحدًا مع شوقه وحنينه، فإن كان هذا الليل يأتي عليه بالهم والانكسار إلا أن الشاعر يطلب منه عبر صوت السين في كلمة (استطلت) أن يطول حتى يهنأ بذكرى المحبوبة.

والشاعر يريد أن يدفع ابن جهور إلى التعاطف معه عبر تنبيهه إياه بأن هذا الشوق في النهاية لا يأتي عليه إلا بالانكسار والتعب، وهو ما يتجلى في دلالات البيت الثالث من اقتران السهر (ناهيك مِن سَهَرٍ يَرْحٍ)، مع الشوق المتصل (تَأَلَّفَهُ شَوْقٌ). وكأن هذا التعب الذي يلاقيه الشاعر جراء هذه الأحاسيس يفعل به فعل الموت الذي جاء ليأخذ حياته، وهو ما يتجلى عبر التشبيه الذي يرد في البيت التالي (كأنَّها والرّدَى جاءَا على قَدَرٍ)، فكأن هذه اللحظات التي يطلب أن يعيشها الشاعر في شوق وتعب وحنين

تتفق مع الموت في القضاء على الشاعر، ومن ثم فهذا السجن مهما حظي فيه الشاعر بلحظات تذكر للمحبوب، فإن هذا لا يمنع قسوة هذه اللحظات ومرارتها عليه، وكأنها الموت، وابن زيدون في هذه الأبيات حريص على نقل هذه الدلالات والمعاني إلى ابن جهور؛ حتى يرق لحاله، ويخلصه من هذا الموت.

والشاعر لا يكتفي بهذا، بل يعدد – بعد ذلك – من صفات هذه المحبوبة، ويصفها وصفًا دقيقًا؛ ليؤكد للمتلقي أنه مرتبط بها ارتباطًا كبيرًا، حتى إن ظلمات وأيام هذا السجن لم تنسيه إياها، ويؤكد كذلك على مرارة الانكسار الذي يلاقيه عندما يعدد هذه الأوصاف، ولا يجدها ماثلة أمامه، لكنه في رجاء دائم من اللقاء بها عبر انتظاره؛ لدلالة الرجاء العام المتمثلة في العفو والصفح، فنراه يصف هذه المحبوبة من البيت السادس حتى العاشر؛ فهو يجعل نظرتها سياقًا موحيًا لكل دلالات الحب، وجمالها جمال مركب لا يمكن رصد غاياته أو الوصول إلى نهاياته، وثغرها من شدة جماله يدفع أي شخص لأن يغار عليها.

ثم يعاود الشاعر مرة أخرى بعد هذا الوصف إلى تذكير (ابن جهور) بما يعانيه من وحدة وانكسار عبر اعتماده على النفي في (لا لَهْوُ أَيَّامِهِ الخالِي بِمُرْتَجَعٍ)، و(ولا نعيمُ لياليهِ بمنتظرِ)، وكأن هذا النفي يجزم على تأكيد هذه المعاناة لدى الشاعر، فهو لا يستطيع حتى مجرد اختلاس تحية أو نظرة عابرة في زيارة ما، وهذه المقدمة الغزلية عبر استهلالها المشروط عملت كأيقونات سيميائية عبرت عن دلالات الانكسار والرجاء.

ثانيًا- شكوى الذات ومظاهر الانكسار:

تنتقل الذات الشاعر بعد المقدمة الغزلية- وهي مقطع من بناء القصيدة- إلى مقطع آخر أكثر جرأة في التعبير عن دلالات الانكسار المختلفة؛ لأن الذات الشاعرة تنتقل فيه من الشعور إلى المظهر، ومن الضمني إلى المحسوس، وأنا الشاعر تبدأ هذا المقطع بسؤال وإجابة سريعة عبر عنها حرف الفاء في (مَنْ يَسْأَلِ النّاسَ عَنْ حَالِي فَشَاهِدُهَا)، والشاعر بهذا لا يترك المتلقي يفكر كثيرًا عند السؤال؛ لأن حرف الفاء عجل من سرعة الإجابة، وكأنه يريد أن يفضي بتلك المشاعر الحزينة – عبر هذا الانكسار الذي ورد في أبيات هذا المقطع- إلى المتلقي في عجل، لعله يتخلص منه أو يجد له مهربًا.

وتعبر الذات الشاعرة عن معاناتها التي أصبحت لا تؤثر عن مكنونها فقط، وإنما انتقلت إلى الشكل والمظهر، وهو شيء ماثل أمام الجميع لا يخفى على أحد، يوضحه التضاد في البيت:

لَمْ تَطْو بُرْدَ شَبَابِي كَبْرَةٌ وَأَرَى بَرْقَ المَشِيب اعْتَلَى فِي عَارض الشَّعَر

فالمقابلة بين (الشباب × الشيب) أظهرت حالة الانكسار والحزن التي يعيشها الشاعر، فقد أصابه الشيب، وهو ما زال في ريعان شبابه، ولعل الشيب في الفكر العربي لاسيما القديم كان من أبرز العوامل التي تدفع إلى الحزن والانكسار؛ لأنه إشارة إلى الموت أو إلى اقتراب الأجل.

وتعدد الذات الشاعرة من وصف مظاهر الانكسار الذي لم يتوقف عند الشيب داخل السجن فقط، وإنما شعورها بلوعة تشعل فيها نار الأسى والحزن لضياع أمنياتها ومكانتها التي كانت تحظى بها من قبل، ويظهر ذلك في البيتين:

هَا إنَّها لَوْعةٌ فِي الصَّدْرِ قادِحَةٌ نَارَ الأسَى، وَمَشِيبِي طائرُ الشَّررِ
لَا يُنْبِئُ الشّامتَ المرتاحَ خاطرُهُ أَنِّي مُعَنًّى الأَمَانِي ضَائِعُ الْخَطَر

فالحياة التي تعيشها الذات الشاعرة حياة حزينة تعبر عنها الجمل (لَوْعة... قادِحَةٌ)، و(مَشِيبِي طائرُ الشَّرِ)، و(مُعَنَّى الأَمَانِي)، و(ضَائِعُ الْخَطَرِ)، وكلها معانٍ تنقل للمتلقي مدى الانكسار الذي تعيشه الذات الشاعرة.

وكل هذه الشكوى التي تبثها ذات الشاعر تجعلها في حالة عدم اتزان، وعدم معرفة للحقيقة، واستنكار دائم لما يحدث، ويتجلى ذلك عبر الاستفهام الاستنكاري في:

هَلِ الرِّيَاحُ بنَجْمِ الأَرْض عَاصِفَةٌ؟ أمِ الكُسُوفُ لِغَيْرِ الشَّمْس وَالْقَمَر؟
إنْ طَالَ فِى السِّجْن إيْدَاعِى فَلاَ قَدْ يُوْدَعُ الْجفْنَ حَدُّ الصَّارم الذَّكَر

والاستفهام في البيت الأول، مع نفي التعجب في البيت الثاني، إنما عبرا بصورة مباشرة عن حالة الذات الشاعرة، وإن كانت تشبه نفسها بالنجم في الاستعارة التصريحية (بِنَجْمِ الأَرْضِ عَاصِفَةٌ)، وهي إشارة سيميائية توحي بالنقاء والصفاء، أرادت الذات الشاعرة من خلالها أن تنفي عنها أية تهمة دفعت بها إلى هذا السجن.

وتظهر دلالات الانكسار جلية في الشطر الثاني من البيت الأول في الاستعارة التصريحية كذلك (أمِ الكُسُوفُ لِغَيْرِ الشَّمْسِ وَالْقَمَرِ؟)، وهو أيضًا استفهام استنكاري عبرت به أنا الشاعر عن حالها الذي تعيشه.

إذًا فالذات الشاعرة عبر شكواها المتعددة من داخل سجنها اعتمدت على شفرات سيميائية متنوعة، ربط بينها جميعًا الانكسار ومعانيه المختلفة، وهى وتؤكد كذلك على ربط هذا الانكسار بشفرات الرجاء المتنوعة التي تجلت داخل هذا المقطع الثاني، ويتضح ذلك في الأبيات:

إنْ طَالَ فِى السِّجْن إيْدَاعِى فَلاَ قَدْ يُوْدَعُ الْجفْنَ حَدُّ الصَّارم الذَّكَر
وَإنْ يُثَبّطْ أَبَا الحَزْم الرضَى قَدَرٌ عَنْ كَشْفِ ضُرّي فَلاَ عَتَبٌ عَلَى

فالتشبيه الذي يحمله البيت الأول (بين صورة الذات الشاعر، وبين السيف الذي يودع في غمده)، يجعل الشاعر متمسكًا بصفاته محافظًا عليها، فهو لم يتغير، ولم

يقلل ذلك من مكانته، كما أنه – عبر تمسكه بدلالات الرجاء- يبعد القدر عن اتهامه بانصراف أبو الحزم عنه، ونسيانه؛ لأنه يؤمل نفسه بأن القدر سوف يستجيب، ويغير حاله بعد ذلك.

ثالثًا- شفرة الوصف ودلالات الرجاء:

يأتي المقطع الثالث في بناء هذه القصيدة معبرًا عن دلالات الرجاء والاستعطاف، وقد اعتمد الشاعر في إنتاج هذه الدلالات على شفرة لغوية برزت بشكل كبير، وهي الوصف، فالشاعر يعلم يقينًا قيمة المديح لدى الملوك والأمراء؛ لأنه يُعلي من مكانتهم، ويبرز صفاتهم.

وإذا كان شعراء الأندلس قد جنحوا إلى وصف الملوك بما ليس فيهم، عن طريق المبالغة والغلو في هذا المديح؛ فابن زيدون جنح إلى المعاني الحقيقية التي ربما يضمن بها تحقيق رجائه ومراده، كما ركز كثيرًا على صفات العفو واللين والتسامح؛ لأن هذه الأوصاف هي ما ينشدها في ممدوحه حتى يعفو عنه.

والمتأمل في أبيات هذا المقطع يجد تكثيفًا للأوصاف الإنسانية التي تتحدث عن حسن الخلق والتسامح، والشاعر قبل أن يشرع في ذكر هذه الأوصاف ينبه (ابن جهور) أنه بريء، ولا ذنب له فيما فعله الوشاة به، وذلك من خلال أول بيت في هذا المقطع:

مَـا لـلـذُّنُوب الـتِي جَـانِي كَـبَـائرهَـا غَـيْـرِي يُـحَـمِّـلُـنِي أَوْزارَهـا وِزْرِي

وبعد هذا التوضيح يبدأ ابن زيدون في تعداد صفات هذا الممدوح، فنراه يقول:

مَـنْ لَـمْ أَزَلْ مِـنْ تَـأَتِّيـهِ عَـلَى ثِـقَـةٍ وَلَـمْ أَزَلْ مِـنْ تَـجَـنِّـيـه عَـلَى حَـذَرِ
ذُو الشِّـيمَـةِ الرَّسْـلِ إنْ هِيجَـتْ وَالجانِب السَّهْلِ والْمُسْتَعْتَب اليَسَر
مَنْ فِيـهِ لِلْمُجْتَلَي وَالْمُبْتَلِي نَسَـقًـا جَـمـالُ مَرأىً عَـلَيْـه سَـرْوُ مُخْتَبَرِ
مُـذَلِّلٌ لِلْمَسـاعِي حُكْمُهَـا شَـطَطٌ عَلـيـهِ وَهْوَ العَزِيزُ النَّفْس والنَّفَر
وَزِيـرُ سِـلْـمٍ كَـفـاهُ يُـمْـنُ طـائِـرِهِ شُـؤْمَ الْحُروب ورأْيٌ مُحْصَـدُ المِرَرِ
كَمِ اشـتَرَى بكَرَى عَيْنَيـهِ مِنْ سَـهَر هُـدوءُ عَيْنِ الْهُدَى فِي ذَلكَ السَّـهَر

فالشاعر في هذه الأبيات وكذلك الأبيات الثلاثة التي تليها في القصيدة يعدد من أوصاف الممدوح، وهذه الأوصاف جميعًا نستنتج من تعددها دلالات الرجاء، ويظهر ذلك في (ذُو الشِّيمَةِ الرَّسْلِ)، و(الجانب السهل)، و(المستعتب اليسر)، و(فيه نسقًا للمجتلي والمبتلي)، و(جميل المرأى)، و(عليه سرو مختبر)، أي شرف أصيل، و(مذلل للمساعي)، و(عزيز النفس)، و(عزيز النفر)، و(وزير سلم)، و(هادئ العين)، فنلاحظ أن جميع هذه الأوصاف جاءت تتحدث عن الجانب الإنساني لدى الممدوح، وهي أوصاف صادقة لا مبالغة فيها، يحاول الشاعر من خلالها أن ينال فعلها فيعفو عنه ابن جهور.

ونجد أن ابن زيدون كما بدأ هذ المقطع ببيت يتحدث فيه عن براءته، فإنه كذلك يختم هذا المقطع بخمسة أبيات يصور فيها حزنه وانكساره، كما يتحدث عن أدبه وعلمه، فلربما يشفع له ذلك، وهذا نوع من أنواع الحجاج التي يطلق عليها جزء من كل، فإذا كان أدب ابن زيدون أدبًا رفيعًا ذا مكانة وقدر، فبالتالي يكون هو كذلك، ورغم هذا القدر إلا أنه ما زال يعاني ذل السجن، ولذلك فهو صاحب رجاء ربما يتحقق بتذكير الممدوح بصفاته الإنسانية التي يحملها.

رابعًا- شفرة الأساليب الإنشائية وتحقيق الرجاء:

يفرغ ابن زيدون في المقطع الأخير من قصيدته إلى تقديم طلبه مباشرة من أجل تحقيق أمنيته ورجائه، وهو خروجه من السجن، فبعدما قدم في المقطع الأول أبرز دواعي انكساره، وقدم في المقطع الثاني مظاهر هذا الانكسار، ثم عمد في هذا المقطع الثالث أن يظهر صفات ابن جهور؛ حتى يهيئه للغرض الأصلي الذي كتب من أجله هذه القصيدة، وهو طلب العفو، فإنه يقدم في هذا المقطع الأخير رجاءه من خلال دلالات طلبية متوالية لا ينفك الممدوح عن سماع إحداها، حتى يؤكدها ويقويها ابن زيدون بطلب آخر يتناول الفكرة نفسها – فكرة الرجاء في العفو- من أجل الضغط عليه، واستثارة صفاته الإنسانية، التي تحدث عنها من قبل، وكأن الشاعر لا يريد أن يتركه إلا أن يحصل على هذا العفو.

ويبدأ ابن زيدون هذا المقطع كالعادة بتذكير ابن جهور، وهذه المرة يذكره بما كان بينهما من ورد وحب، فيقول:

لِيْ فِيْ اعْتِمَادِكَ بالتَّأْمِيلِ سَـــابقَـة وَهِجْرَةٌ فِي الْهَوَى أَوْلَى مِنَ الْهَجْر

فالشاعر هنا يذكره بما كان بينهما، وبالحب الشديد له، ولذلك فهو يرجو أن ينال عفوه، وهو يذكر ذلك صراحة في البيت الذي يليه، في أن له مطلبًا، وإن كان هذا المطلب لم يلق القبول حتى الآن لدى ابن جهور.

وهذا المقطع من القصيدة اعتمد فيه الشاعر على شفرة الأساليب الإنشائية، فلا يكاد يخلو بيت من أبياته إلا ونجد طلبًا أو تمنيًا أو استفهامًا أو نهيًا، وهي شفرة سيميائية قصد توظيفها الشاعر لما لها من تأثير على المتلقي؛ فالأساليب الإنشائية "بعلاقاتها المتشابكة وقدرتها على التجديد والحركة، وفاعليتها في استقطاب المتلقي، وتشكيل البعد النفسي الذي يربطه بالمبدع، والقضاء على الرتابة والنمطية، التي قد

تقع فيها الأساليب الخبرية تعطينا لونًا مميزًا من التعبير الفني المؤثر في أفكارنا ومشاعرنا" [137]. ولذلك نراه يقول:

هَلْ مِنْ سَـبيلٍ فَمَاءُ الْعتْب لِي أَسِـنٌ ... إلَى العُـذُوبَـةِ مِنْ عُتْبـاكَ والْخَصَـر
نَـذَرْتُ شُـكرَكَ لاَ أنْسَـى الوَفَـاءَ بـهِ ... إنْ أَسْـفَرَتْ لِيَ عَنْهَـا أوجُـهُ البَشَـر
لَا تلْـهُ عَنِّي فَلَمْ أَسْـأَلْكَ مُعْتَسِـفًا ... ردَّ الصِّـبَـا بَعْـدَ إيْفَـاءٍ عَلَى الكِبَرِ
وَاسْـتَوْفِرِ الْحَظَّ مِنْ نُصْحٍ وَصـاغِيَةٍ ... كِلاَهُمـا العِلْقُ لَمْ يُوهَـبْ وَلَمْ يُعَر
هَبْنِي جَهلْـتُ فَكانَ الْجَهْـلُ سَـيِّئَـةً ... لَا عُـذْرَ مِنْهَـا سِـوَى أَنِّي مِنَ الْبَشَـر

فإذا كان الشاعر اعتمد على الاستفهام في قوله: (هل من سبيل ... إلى العزوبة من عتباك؟)، فإنه يتمنى أن يصل إلى رجائة، وإذا اعتمد على النهي في (لا تله عني)، فهو يتمنى أن يعود الوصال مرة أخرى، وإذا كان يعتمد على أسلوب الأمر في (وَاسْتَوْفِرِ الْحَظَّ مِن نُصْحٍ وَصاغِيَةٍ)، فهو يريد أن يحصل على ثقة ابن جهور مرة أخرى، وإذا استخدم النفي مع الاستثناء في (لَا عُذْر مِنْهَا سِوَى أَنِّي مِن الْبَشَرِ)، فإنه يطلب العفو والصفح، وإذا اعتمد النفي أيضًا في (لاَ أنْسَى الوَفَاءَ بِهِ)، فهو يذكره بالوفاء ورد الجميل.

ونلاحظ أن الشاعر كثف من استخدام هذه الشفرة السيميائية– الأساليب الإنشائية- في الأبيات السابقة، فعملت كحلقات متسلسلة من أجل تحقيق دلالة خاصة لدى الشاعر، وهي الرجاء وكيفية تحقيقه.

وعلى هذا، فبناء هذه القصيدة – لدى ابن زيدون- كان من العلامات السيميائية البارزة التي وظفها توظيفًا واضحًا من أجل بلوغ هدفه في إظهار دلالات ومعاني الانكسار لابن جهور، ومن ثم الرجاء في الحصول على العفو. فجاءت القصيدة عبر مقاطع متتالية يخدم كل مقطع فيها المقطع الذي يليه، ويرتبط به عبر دلالة عامة

داخل القصيدة، وذلك من أجل أن تؤدي هذه الرسالة الشعرية دورها الذي أرسلت من أجله، وتكون ناجعة قدر ما أمكن.

نتائج البحث:

بعد دراسة موضوع (سيمياء الانكسار والرجاء في رائية ابن زيدون) توصلت الدراسة إلى بعض النتائج، لعل من أبرزها:

1- إن الصورة البصرية مثلت – على عكس الصور الحسية الأخرى – علامة سيميائية بارزة داخل القصيدة، وقد أشار اللون الأسود فيها إلى فكرة الانكسار، بينما مثل اللون الأبيض أيقونة للأمل والرجاء، كما أنها اتسمت بالحركية في معظم مرات ورودها داخل القصيدة، وقد أضاف لها ذلك تأثيرًا قويًا في التعبير عن مدلولاتها.

2- كشف التشاكل داخل القصيدة عن ترابط وحدات النص وترابط معانيه، واستطاع الشاعر أن يوظفه توظيفًا يخدم أفكاره المطروحة من حيث التعبير عن الانكسار، والرجاء في الخروج من السجن.

3- جاء التباين متناسقًا مع الدلالات المختلفة داخل القصيدة، ولم يحدث أي تنافر بين عناصرها، بل عمل على اكتمال الدلالة وإبراز معناها.

4- كان لبناء القصيدة دور كبير في التعبير عن دلالتي الانكسار والرجاء؛ حيث مثل علامة سيميائية تجلت في الروابط الصوتية التي تحويها، وهذه الروابط كانت عبارة عن شفرات ورموز كشفت في النهاية عن الدلالة العامة.

حواشي الفصل:

(102) أسس السيميائية، تأليف: دانيال تشاندلر، ترجمة: د. طلال وهبة، مراجعة: د. ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص 29.

(103)السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005م، الدار البيضاء، المغرب، ص 72، 73.

(104)السيميائيات والتأويل، سعيد بنكراد، ص 76.

(105) محاضرات في علم اللسان العام، تأليف: فرديناند دي سوسير، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص 26.

(106)السيميائيات (دراسةالأنساق السيميائية غير اللغوية)، تأليف: بيروجيرو، ترجمة: منذر عياشي، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2016م، ص 5.

(107) الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، ص 18.

(108) محاضرات في السيميولوجيا، محمد السرغيني، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص 5.

(109)انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص 297.

(110)خوسي روميرا كاستيلو، التحليل السيميائي للنصوص، ترجمة: محمد الصالحي، مجلة علامات، المغرب، عدد 19، ص78.

(111) التفاعل بين النص والقارئ، مقالات في الجمهور والتأويل، تأليف: فولفانج آيزر، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، تحرير: سوزان روبين سليمان، وإيجي كروسمان، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2007م، ص 129، 130.

(112)القرآن الكريم، سورة الفتح، الآية (29).

(113) فتح الباري في شرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، دار الريان، بيروت، 1976م، مسألة رقم 7123 .

(114)ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، ص 2199.

(115) مقدمة ابن خلدون، الجزء الأول من تاريخ ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشان الأكبر، ابن خلدون، ضبطه خليل شحادة، راجعه سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2001م، ج1، ص 664.

(116) علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، عادل الفاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 70.

(117)هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن غالب بن زيدون المخزومي، أصله من قريش، من أبرز شعراء ملوك الطوائف بالأندلس، وتوفي (463هـ)، انظر في ترجمته وأشعاره: الذخيرة: 336/1؛ الحميري: 121، القلائد: 70، المطرب: 166؛ المعجب: 162؛ المغرب: 63/1.

(118) العين في الشعر العربي، علي شلق، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص 7.

(119) انظر هذه القصيدة: ديوان ابن زيدون، شرح: د. يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994م، ص 106-111.

(120)سيميائية الصورة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، قدور عبد الله ثاني، دار غريب، ط1، ص 143.

(121) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص 200.

(122) تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص 20.

(123)المرجع السابق، ص 19، 20.

(124) مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تأليف: جوزيف كورتيس، ترجمة: جميل خضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007م، ص 81.

(125) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص 21.

(126)سعاد كريم خشيف: التشاكل الصوتي القرآني وأثره في تكثيف الدلالة، مجلة جامعة ذي قار، العدد 2، 2011م، ص 163.

(127) الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م، ط3، ج2، ص 159.

(128) علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص 407.

(129)الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1984م، ص 74.

(130) علم الأصوات، كمال بشر، ص 363.

(131) التكرار بلاغة، د. إبراهيم محمد عبد الله الخولي، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط. 1993م، ص 38.

(132)انظر، لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، مجلد 1، ج5، ص 404، باب الباء، مادة (ب ي ن).

(133) القرآن الكريم، سورة الروم، الآية (22).

(134)تفسير البحر المحيط، أثير الدين أبو محمد بن يوسف المشهور بأبي حيان الأندلسي (ت: 745هـ)، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوض، شارك في التحقيق: زكريا عبد المجيد المنوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ج7، ص 162.

(135) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 55.

(136) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص 329.

(137) دراسات في المعاني والبديع، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، 1983م، ص 73.

الفصل الرابع

توظيف الصورة الحسية عند شاعرات الأندلس

المبحث الأول

الإطار النظري

أولًا: الصورة الحسية بين الإدراك والتخييل:

ثمة ارتباط – لا يغفله أي ناقد – بين ما تنتجه مخيلة الشاعر من معانٍ ومضامين، وبين مدركاته الحسية التي تعمل كأداة ربط بينه وبين البيئة المحيطة، ذلك أن هذه المدركات تجسد ما تتعرض له الذات الشاعرة من مثيرات مختلفة في صورة مشاعر وأخيلة، ثم يصوغها عقله في شكل إبداع أدبي على اختلاف ألوانه، وإذا كانت "الكلمة تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس" [138]، كما قال عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) عند حديثه عن نظرية النظم، فإن هذه المعاني لا تتكون إلا إذا ترجمها العقل عن طريق تلك الإشارات التي تبعث بها الحواس إليه، ومن ثم فقد اهتم الشعراء قديمًا وحديثًا بتوظيف الحواس في قصائدهم، وعددوا من أنماط الصورة التي تعتمد في بنائها على الحواس الخمس: البصر والسمع والتذوق والشم واللمس، لما لها من دلالات خاصة مغايرة عما تنتجه أنماط الصورة التقليدية الأخرى، كالصورة البلاغية أو الصورة الرامزة وغيرها.

فالحواس لدى الإنسان إنما تتنبه بالإشارات والمثيرات الخارجية، ومن ثم تتم ترجمتها بصيغة مغايرة عما كانت عليه في الحقيقة، ولذلك نجد ابن رشد يقول: "وأما المحرك في قوة الحس فالأمر في ذلك بين، وهي المحسوسات بالفعل، وأما هذه القوة فلما كان استكمالها إنما هو بالمحسوسات أيضًا بوجه ما" [139]. فهو يرجع عملية الإدراك الحسي إلى قوى خارجية مادية تتمثل في المحسوسات وتأثيرها في الحواس التي تنقلها إلى العقل فتنشأ القوى الأخرى الداخلية التي تعيد تشكيل صورة هذه المحسوسات، وتمنحها دلالات خاصة، ولذلك يرى الدكتور مصطفى ناصف أن التصوير في الشعر ينبني في المقام الأول على الحواس؛ فيقول "إن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، فالشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية"[140].

وقد أشار حازم القرطاجني إلى كيفية تمثل المعاني داخل الذهن طبقًا لصورتها في الواقع، ومدى استيعاب الشاعر لذلك، فقال: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإذا أُدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عند الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم" [141]. فتعمل الحواس كرابط رئيس يعكس هذه المعاني من الموجودات إلى الأذهان، وإن كانت هناك صور عقلية أو نفسية إلا أنها لا تتأتى من فراغ، وإنما يرجع ذلك إلى المخزون التخييلي داخل ذهن المبدع، والذي عكسته قبل ذلك أيضًا الحواس؛ "إن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائرة في النفس" [142]. فالصورة الحسية من هذا المنطلق عبارة عن إدراكات مادية يقوم ذهن المبدع بتحويلها إلى معانٍ تخييلية، وهذه المعاني هي مزيج من الصور المتعددة المخزونة في الذاكرة لهذه المدركات مع ما يضفيه عليها المبدع من خيال.

إن الصورة الحسية وإن كانت في الأصل عبارة عن تكوين حسي يصاغ في كلمات، فذلك لا ينكر بعدها التخييلي الذي يضفيه عليها المبدع من أجل الوصول إلى المعنى المطلوب، ويظهر ذلك بشكل كبير في مقولة الجاحظ المعروفة عن الشعر بأنه ضرب من النسج وجنس من التصوير، وكأن المعاني وحدها لا يمكن أن تصل إلى شعور المتلقي بل تحتاج إلى مؤثر آخر أكثر قوة وهو **التصوير القائم على الخيال**، ولذلك ينقل لنا فرانسوا مورو (Francois Moro) في كتابه (البلاغة) مقولة ميشيل لوكيرن التي توضح أن الشاعر يستطيع أن ينفذ إلى شعور المتلقي عن طريق الخيال قائلاً: "الصورة عنصر محسوس يقتنصه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه،

ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله أو من أجل التمكن من حساسية القارئ بواسطة الخيال" [143]. ذلك أن الكلمات لا يمكن أن تعبر بمفردها.

فالشاعر يمتلك مخزونًا لا نهائيًا من صور الطبيعة المجردة، وهذه الصور عند استدعائها فإن خياله يضفي عليها بعدًا تصويريًا مختلفًا عما كانت عليه من قبل، يرجع ذلك إلى اختيارات اللاوعي عنده، أو ما يراه مناسبًا لوجدانه وشعوره الداخلي، وقد عبر أصحاب المذهب الرمزي عن هذا المعنى في حديثهم عن اللغة الرامزة؛ حيث يقول د. غنيمي هلال بأن الصورة لديهم تتمثل في اللغة الإيحائية التي تتجاوز التمثيل المادي للأشياء والموجودات، "ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحس، وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه من منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير" [144].

فالشاعر لا يعتمد على اللغة المعجمية المباشرة، بل لا بد من إضفاء البعد الإيحائي عليها عن طريق الخيال؛ حتى يستطيع أن يكسبها صفة الشعرية، "فالشعر عبارة عن خلق فني جمالي ولذلك نراه يبتعد كثيرًا عن تعبيراته المباشرة، وعن تلك اللغة المعجمية التقريرية، ولذلك فإن العملية الشعرية عبارة عن نقل التجارب الإنسانية إلى صور انفعالية لها تأثير على المتلقي" [145]. وهذا ما دفع الجاحظ (ت: 255 هـ) قديمًا إلى أن يرى الشعر ضربًا من التصوير، ولعلها أول إشارة تصل إلينا عن الصورة ومفهومها؛ حيث يقول: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير الألفاظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الصبغ وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[146]. فهو ينتصر في هذه المقولة للألفاظ على المعاني، ولكنه في

نفس الوقت يؤكد على فكرة توظيف وصياغة هذه الألفاظ، بتحديد مناسبتها للمعنى. ويؤكد كذلك على أهمية الجانب الحسي الذي يمكن الشاعر من نقل إحساسه ومخيلته إلى المتلقي. وقد سار على هذا الرأي كذلك من بعد الجاحظ، قدامة بن جعفر (ت: 337هـ) في كتابه نقد الشعر؛ حيث وجد أن المعاني هي المادة الخام للشعر، والصياغة أو الصورة هي التي تحدد جودته من رداءته، ولذلك لا يهم إن كان المعنى شريفًا أو وضيعًا، ولكن المهم هو الصورة[147].

كما تحدث أبو هلال العسكري (ت: 395هـ) كذلك عن أهمية التصوير، وأنه لا يستغنى عنه، وإن كان المعنى جيدًا، فيقول في أثناء حديثه عن البلاغة: "وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطًا في البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة، ومعرضه خلقًا لم يُسمَّ بليغًا، وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى" [148].

بينما تحدث عبد القاهر الجرجاني بشكل موسع عن الصورة ومفهومها خلال حديثه عن نظرية النظم، إذ وجد أنها تتمثل في توافق الألفاظ مع المعاني، فلا توجد أفضلية لجانب على الآخر، وقد أشار في معرض حديثه عن كيفية تشكيل الصورة، ودور الحواس في ذلك عندما قال: "واعلم أن قولنا الصورة، وإنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا عن الذي نراه بأبصارنا"[149]. فالحواس تعكس صور المدركات إلى العقل، ويقوم العقل بإعادة صياغتها من جديد حسب اختيارات المبدع وميوله، ولذلك يرى د. محمد عناني بأن الصورة هي "التذكر الواعي لمدرك حسي سابق كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة، واسترجاع صورة منظر أثار الإنسان أو صوت سمعه ... إلخ بعد أن يبتعد عنه ويزول أثره المباشر على الحواس" [150]. فهو يرى أن الصورة ما هي إلا انعكاس غير مباشر لما تنقله الحواس إلى مخيلتنا أو ذاكرتنا.

وإذا كانت مخيلة الإنسان هي التي تقوم بتشكيل المنتج النهائي للصورة بعد إضفاء عنصر الخيال عليها، فإن النقاد قد اهتموا كذلك بالجانب النفسي في بنائها وتكوينها؛ لأنه يمثل الجانب المهم الذي يمكن المبدع من صياغة المدركات بشكل مغاير ومبتكر، ولذلك تحدث الدكتور جابر عصفور عن قوى النفس لدى فلاسفة المسلمين، وبخاصة ابن سينا، والفارابي اللذين وجدا بأن قوى النفس عبارة عن حواس ظاهرة وأخرى باطنة، والظاهرة تدرك الأشياء عند وقوع الحاسة – البصر أو السمع ... إلخ – على مدرك معين، بينما الباطنة يحكمها الشعور أو الخيال، "فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عند مؤثرات خارجية، ولا تدرك صورة المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها، فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عند مؤثرات داخلية، وتدرك صورة المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج حضورها[151]. ومن هذا المنطلق فإن الصورة الحسية لا يمكن أن يعكسها المبدع كما هي في الحقيقة؛ لأن ذلك يفقدها تأثيرها الفني، إذ إن نقل الصورة مباشرة للمحسوسات يجعلها تبدو للمتلقي تقليدية ومألوفة، ومن ثم لا تقوم بجذب انتباهه على عكس ما يحدثه فيها عنصر الخيال.

ثانيًا: مفهوم الصورة الحسية وأهميتها داخل العمل الأدبي:

يمكن تعريف الصورة الحسية بأنها الصورة التي تعتمد في تشكيلها على مدركات الحواس الخمس "إذ يتجسد للقارئ فكرة النص من خلال ذكر هيئة عناصر المشهد أو ألوانه أو طعمه أو صوته، أو تذكر مجتمعة معًا، متضافرة مع معطيات لغوية متنوعة، منها اختيار الألفاظ المناسبة والتركيب الأسلوبي للعبارة، وعلى الشاعر لكي تتكامل عناصر صورته أن يجيد اختيار الألفاظ ذات المغزى، أي الشكل العاطفي المؤثر" [(152)]. فالصورة الحسية مثلها مثل الصورة البلاغية تتكون من توافق حاصل بين اللفظ والمعنى، ولكن ألفاظها في نفس الوقت تشير إلى دلالات مرتبطة بالحواس، وهذه الألفاظ تعبر عن معانٍ مرتبطة بالمحسوسات، وإن كان يطغى عليها عنصر الخيال.

وهذا النوع من التصوير يرتكز في بنائه كذلك على أساس نفسي شعوري لدى المبدع، لأنه يحول المحسوس إلى شعوري، ويجعل الحواس تتداخل وتتراسل فيما بينها، ولذلك عندما أراد الدكتور/ علي البطل أن يقدم تعريفًا للصورة، وجد أن المدركات الحسية هي المصدر الأول لها؛ حيث يعرفها بقوله: "هي تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها" [(153)]. فالحواس هي نقطة الانطلاق التي يبدأ منها تشكيل الصورة.

ولا تتأتى الصورة الحسية داخل العمل الشعري كنوع من الزينة اللفظية، أو تفسير شيء معين، وإنما هي توظيف فني يقصد من خلاله إثارة خيال المتلقي وشعوره، وكذلك التفكير فيما تنقله وتصوره له الحواس المختلفة، فنحن "لا نبحث في هذا الجانب عما هو حسي مجرد، وإنما نستقصي الموضوعات الصورية المفعمة بالانفعالات الداخلية للشاعر، التي تحدث في المتلقي التأثر المطلوب، والمبتغى من

إيجادها، فهي في حقيقتها منبهات للأفعال، فالشاعر يجعل الألفاظ الحسية في ذاتها وسيلة إلى تنشيط الحواس" [154].

وقد أشار النقاد إلى أهمية هذا النوع من الصور، ومدى تأثيره في المتلقي، وإثارة انفعاله، وكذلك توافق حواس الإنسان مع ما طبعت عليه هذه الحواس من مدركات مألوفة، فنرى ابن طباطبا يقول في ذلك: "إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت لها إذا كان وروده عليها ورودًا لطيفًا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث ... إلخ" [155]. فالصورة الحسية لها أهمية بارزة داخل العمل الأدبي، ولا يمكن للشاعر أن يستغني عنها داخل عمله الأدبي طالما يريد إحداث تأثير فني في المتلقي؛ "فالتصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه" [156]. وعند توظيف هذه الصورة داخل العمل الشعري نراها تبرز العديد من الدلالات المتنوعة التي تحدث تأثيرًا ملموسًا ف المتلقي بسبب مغايرتها للمعني المباشر، وبما تضفيه من تأثير جمالي في بعدها التخييلي.

وقد وردت الصورة الحسية- بكافة أنواعها- لدى شاعرات الأندلس، ووظفنها توظيفًا فنيًا أبان عن دلالات عديدة متنوعة تكشف عنها الدراسة .

المبحث الثاني

الدراسة التطبيقية

أولا- أنواع الصور الحسية وتوظيفها:

أولاً: الصورة البصرية:

هي تلك الصورة التي تتشكل من خلال حاسة البصر، وهذه الحاسة كما أشار العلماء أقوى حاسة بين حواس الإنسان الخمس؛ لأن ما يصدق عليها يصدق على الحواس الأخرى، وكذلك العكس، "والحواس الأربع أبواب إلى القلب، ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحها دلالة، وأوعرها عملاً، وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادي ، ومرآتها المجلوة التي بها تقف على الحقائق، وتميز الصفات، وتفهم المحسوسات، وقد قيل: ليس المخبر كالمعاين" [157]. وهي أكثر الحواس التي يعتمد عليها الشعراء في بناء صورهم، إذ إن الصورة البصرية دائمًا ما تحتل المرتبة الأولى في ورودها لدى معظم الشعراء.

وإذا كانت الحواس هي التي تعين الإنسان على فهم وإدراك العالم المحيط، فإن أصدقها في ذلك حاسة البصر، ويشترك معها حاسة السمع، إذ إنهما لا يحتاجان إلى اقتراب الحاسة من المحسوس كباقي الحواس الأخرى، ولذلك نجدهما يتكرران بكثرة في القرآن الكريم مقارنة بالحواس الأخرى، ودائمًا ما تأتيان متصاحبتين كما في قوله عز وجل:﴿ **وَاللَّهُ أَخْرَجَكُم مِّن بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْئًا وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ**﴾ [158]. وقال تعالى: ﴿ **إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن نُّطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَّبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعًا بَصِيرًا** ﴾ [159]. وتتأتى أهميتهما كذلك في أن الإنسان في بداية تعلمه القراءة والكتابة إنما يعتمد عليهما إما بالنظر إلى المكتوب أو سماعه، ولذلك فحاسة البصر هي "أدق الحواس حساسية وتأثيرًا بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشرًا بموضوع التجربة، بل إنها أسبق إلى إدراك هذا الواقع"[160].

وقد تشكلت الصورة البصرية عند شاعرات الأندلس ما بين صورة متحركة وثابتة، وأخرى ضوئية وكذلك لونية، واستطعن توظيفها لإنتاج دلالات فنية من شأنها إثراء الجانب الفني للنص من ناحية، وإشراك المتلقي في تفهم المعنى واستيعابه من ناحية أخرى.

1- توظيف الصورة البصرية المتحركة والثابتة:

تتسم هذه الصورة إما بالحركية التي تمنحها حيوية وقوة بجانب بعدها الحسي، أو ربما تدل على الثبات لتفسح المجال للبعد البصري كي يتحكم بمفرده في منح الدلالة. وقد يشير توظيف هذا النوع من الصور البصرية إلى التعبير إلى دلالات الكبر والتقدم في السن، فنجد الشاعرة مريم بنت أبي يعقوب الفصولي [161]، تتحدث عن نفسها، وقد بلغت من العمر سبعةً وسبعين عامًا قائلة:(بحر الطويل):

وما تَرْتَجي مِنْ بِنْتِ سبعين حُجَّةً
وسبع كنسْجِ العَنْكبوتِ المهلْهلِ
تدِبُّ دبيبَ الطِّفْل تَسْعى إلى العَصَا
وَتَمْشِي بِها مَشْيَ الأسِيرِ المُكَبَّلِ[162]

فالشاعرة في هذه الأبيات توظف أكثر من صورة بصرية لتعبر عن تقدمها في السن، وأول هذه الصور تلك الصورة البصرية الثابتة التي تظهر في قولها (كنسْجِ العَنْكبوتِ)، لتوضح من خلالها أنها أصبحت ضعيفة مهلهلة، فاستدعاء صورة خيوط العنكبوت وما تتسم به من ضعف ووهن في ذهن المتلقي يعبر عن حال تلك المرأة، فالذي ينظر إليها فإنه حتمًا يربط صورتها بصورة خيوط العنكبوت.

وتوظف كذلك صورة بصرية متحركة في البيت الثاني تتمثل في (تدِبُّ دبيبَ الطِّفْل)، وهذه الصورة رغم حركيتها إلا أنها تشير إلى البطء في السير؛ دلالةً على ضعف هذه

المرأة وشيخوختها، وتؤكد هذه الدلالة أيضًا الصورة البصرية الثالثة (تَمْشِي بِها مَشْيَ الأسِيرِ المُكَبَّلِ)، فكأن هذه المرأة من ضعف مشيتها وبطء حركتها تمشي كما يمشي الأسير المقيد بالأغلال، وهي صورة بصرية تسهم في تخيل مدى ما فعله الزمن بهذه المرأة بسبب تقدمها في السن.

وتوظف الشاعرة ولادة بنت المستكفي[163] الصورة البصرية المتحركة لتظهر دلالات الوجد والعشق تجاه الشاعر ابن زيدون، وذلك عندما كتبت إليه برسالة تقول فيها: (الطويل):

تَـــرقَّـــبْ إذَا جَـــنَّ الـــظَـــلامُ زِيَـــارَتِـــي
فَـــإنِّـــي رأيـــتُ الـــلـــيـــلَ أكـــتـــمُ لـــلسِّـــرِّ
وَبـــي مِـــنـــكَ مَـــا لَـــوْ كَـــانَ لـــلـــبـــدرِ مَـــا بَـــدَا
وَبـــالـــلـــيـــلِ مَـــا أدجَـــى وَبِـــالـــنَّـــجْـــمِ لَـــمْ يَسْـــرِ[164]

ففي البيت الثاني من النموذج السابق، تتعدد الصور البصرية المتحركة، ويبدو ذلك في ظهور البدر (للبدرِ مَا بَدَا)، وظلمة الليل (وَبالليلِ مَا أدجَى)، وكذلك حركة النجوم (وَبِالنَّجْمِ لَمْ يَسْرِ)، والشاعرة هنا توظف هذه الصور من أجل تصوير مدى شدة حبها، فما تحمله بداخلها لا يستطيع البدر أن يظهر إذا ما أصيب به من شدة ثقله وتأثيره، كما أنه يعبر عن تملكه من قلبها، والصور الحسية هنا تنقل المتلقي إلى تصور معاناة الشاعرة من خلال نقله إلى حقيقة الصورة والتفكير فيها، فكيف للبدر أن يختفي ولا يظهر، وكيف للنجوم لا تتحرك في السماء وتظهر بضيائها وبهائها.

إن ما تبثه هذه الصور من حالة عدم الارتياح والحزن في تخيلها لعدم تحققها (ظهور البدر، ظهور النجوم) يعادل درجة المعاناة التي تشعر بها ولادة جراء هذا الحب، ومن ثم فقد استطاعت أن تشعر المتلقي بما تكنه داخلها لا سيما ابن زيدون الذي توجه له هذه الرسالة وكأنها لا تستطيع أن تعبر عنه بصورة مباشرة، فاستدعت هذه

الصور الحسية لنقل حالتها، لا سيما إذا كانت هذه الصور بصرية، فتكون مؤثرة بشكل كبير ذلك لأنها تعتمد على أقوى الحواس وهي العين، ويزيد من تأثيرها حركيتها، فالبدر وهو في حد ذاته يعبر عن صورة بصرية ضوئية تضيف إليه الشاعرة صفة أخرى وهي الحركية عبر الفعل (بدا)، وكذلك الليل والبدر.

وقد توظف الشاعرة الصورة البصرية من أجل الشكوى وطلب العون، فنجد الشاعرة حسانة التميمية[165] عندما مات والدها أبو المخشي عاصم بن زيد الشاعر، أنشدت بعض الأبيات للأمير عبد الرحمن بن الحكم بن هشام تشكو فيها والي ألبيرة (جابر بن لبيد) الذي منع عنها المال، قائلةً:(الطويل):

إلَى ذِي النَّدَى والمَجْدِ سَارَتْ رَكَائِبِي
عَلَى شحطٍ تَصَلَّي بِنَارِ الهَوَاجِرِ
لِيَجْبُرَ صَدْعِي إنَّهُ خَيرُ جَابِرٍ
وَيَمْنَعَنِي مِن ذِي الظَلامَة جَابِرِ
فَإنِّي وَأيْتَامِي بِقَبْضَةِ كَفِّهِ
كَذِي رِيشٍ أَضْحَى فِي مَخَالِبِ كَاسِرِ[166]

ففي هذه الأبيات نجد أن الشاعرة توظف صورة بصرية متحركة (كَذِي رِيشٍ أَضْحَى فِي مَخَالِبِ كَاسِرِ)، وهي صورة توضح مدى المعاناة التي تلاقيها حسانة، فمعاناتها من هذا الوالي تشبه الطائر الضعيف الذي وقع فريسة طائر مفترس، والفعل (أضحى) في هذه الصورة يؤكد تحقق الفعل، ثم تترك الشاعرة هذه الصورة الحسية تفعل فعلها في المتلقي لتخيل ما سوف يحدث بعد وقوع هذا الطائر بين مخالب مفترسه، ويتخيل كذلك قدر المعاناة التي يلاقيها، وبعد اكتمال هذه الصورة في ذهنه يعود مرة أخرى ليربط بينها وبين تلك المرأة التي وقعت فريسة ظلم هذا الوالي.

والشاعرة إذ تقدم تلك الصورة البصرية فهي على علم بما يفعله تأثيرها في الخليفة عبد الرحمن، ولذلك استطاعت أن توظيفها توظيفًا جيدًا من أجل طلب العون والشكوى، وقد حدث ما توقعته، فقد قام الخليفة بعد سماع هذه الكلمات بالتحقيق في الأمر، وبعدها قام بعزل هذا الوالي.

وربما تأتي الصورة البصرية في سياق شعري تقليدي، ولكنه يعبر عن دلالة مقصودة بعينها، فالشاعرة زينب بنت فروة المرية[167] توظف صورة بصرية متحركة في سياق الوقوف على الأطلال، ووصف الرحلة، وهي تريد من خلال ذلك أن تبث معاناتها وشوقها لابن عمها الذي يعرف بـ(المغيرة)، وقد أحبته حبًا شديدًا فقالت: (البسيط):

يَـا أيُّـهَـا الـراكـبُ الـغـادِي لـطـيـتـه
عَـرِّجْ أُنْـبِـئْـكَ عـنِ بـعـض الـذِي أَجِـدُ
مـا عـالـجَ الـنـاسُ مِـن وجـدٍ تضـمّـنـهـم
إلّا وَوجـدي بـه فـوقَ الّـذي أجـدُ
حَسـبـي رِضـاه وأنّـي فـي مسـرّتـهِ
وَودّه آخـرَ الأيّـام أجـتـهـدُ [168]

فالشاعرة هنا عبر حديثها عن الرحلة ووقوفها على الأطلال توظف الصورة البصرية المتحركة التي تتجلى من خلال الألفاظ (الراكب، الغادي، عرج) في البيت الأول، وهذه الصورة توحي بالفراق والبين، فهذا المحبوب قد تهيأ للرحيل الباكر لطلب شيء ما، وهو ما سيحدث تباعدًا وفراقًا، ولذلك تطلب منه الشاعرة أن ينعطف نحوها في صورة بصرية تدعو إلى القرب والتودد (عرج أنبئك).

وهذه الحركية التي تتسم بها تلك الصورة إنما أضفت على السياق أبعادًا تتساوق ما بين القرب والبعد، تجعل المتلقي يوازن ما بين مشهد الرحيل وبين طلب القرب مما

يجعله يتفهم تلك المعاناة التي تعانيها هذه الشاعرة جراء هذا الفراق، ويتأكد هذا المعنى عندما نبحث في دلالات البيت الثاني والثالث.

وربما عبرت الصورة البصرية المتحركة عن شدة الحب والتعلق، وكذلك التغزل في المحبوب، فالشاعرة أمة العزيز الشريفة[169] حينما حاولت التعبير عن مشاعرها تجاه محبوبها أنشدت تقول: (السريع):

لِحَاظُكم تجرحُنا فِي الحَشَا
ولحظُنا يجرحُكم فِي الخُدودِ
جُرحٌ بجُرحٍ فَاجْعَلُوا ذَا بِذَا
فَمَا الذي أوجبَ جُرْحَ الصُّدُودِ[170]

فالشاعرة في البيت الأول قد وظفت الصورة البصرية (لِحَاظُكم تجرحُنا) من أجل بيان أثر هذا المحبوب في نفسها، وهي صورة متحركة، عكست فعل هذه الألحاظ بالشاعرة فهي من قوة تأثيرها تسبب الجرح والألم داخل أحشاء الشاعرة، وكأن تلك النظرة شيئًا ماديًا يجرح.

وتأتي الصورة البصرية المتحركة كذلك في الشطر الثاني لتنقل تأثير هذه الألحاظ من المحبوب إلى الشاعرة من أجل تصوير حسن وجمال هذا المحبوب، فما الصورة (ولحظُنا يجرحُكم فِي الخُدودِ) - وهي صورة متحركة تعكس حركة الأعين تجاه خدود هذا المحبوب- إلا تعبير عن شدة جمال خلقه هذا المحبوب الذي ما إن رأته أعين الشاعرة إلا وقامت بجرح خدوده من شدة التحديق فيها.

وقد توظف الشاعرة الصورة البصرية المتحركة من أجل بث معاني الحب العفيف، فنجد الشاعرة أم الهناء ابنة عبد الحق بن عطية[171] تنشد بعض الأبيات عندما تولى أبوها قضاء ألمرية، وأراد الرحيل من قرطبة فذرفت عيناه الدموع لفراق ابنته، فأنشدته هذه الأبيات الغزلية مواساةً له: (الكامل):

جـاءَ الـكـتـابُ مِـنَ الـحـبـيـبِ بـأنَّـهُ
سَـيَـزُورنُـي فَـاسْـتَـعْـبَـرتْ أجْـفَـانِـي
غَـلَـبَ الـسـرورُ عـلـيَّ حَـتَّـى إنَّـهُ
مِـنْ عِـظَـمِ فَـرْطِ مَسَـرَّتِـي أَبْـكَـانِـي
يَـا عـيـنُ صَـارَ الـدَّمـعُ عِـنـدكَ عَـادَةً
تَـبْـكِـيـنَ فِـي فَـرَحٍ وفِـي أحْـزَانِ
فـاسْـتَـقْـبِـلِـي بِـالـبِشْـرِ يـومَ لـقَـائِـهِ
وَدعـي الـدُّمـوعَ لـلـيـلـةَ الـهـجْـرَانِ[172]

ففي هذه الأبيات توظف الشاعرة أكثر من صورة بصرية متحركة، ففي البيت الثاني تشير الألفاظ (السرور، أبكاني) إلى صورة بصرية تشير من خلال السياق إلى تلك المشاعر المتباينة التي تعيشها هذه الشاعرة نتيجة أخبارها بزيارة محبوبها، وقريب من هذه الدلالات تعبر عنها كذلك الصورة البصرية التي ترد في البيت الثالث (يا عين ... تبكين)، فهي تعبر عن اختلاط مشاعر السرور والحزن، فهذه الشاعرة تنزل دموعها في كلا الموقفين، ثم تختم الشاعرة قولها بصورتين بصريتين متقابلتين محاولة منها حسم ذلك الأمر، فهي تطلب في عينها أن تسر وتفرح يوم اللقاء (فاسْتَقْبِلِي بِالبِشْرِ يومَ لقَائِهِ)، وأن تذرف الدموع يوم الوداع (ودعي الدموع ليلة الهجران)، وهذه الصور البصرية جميعها عبرت عن حالة السعادة والفرح التي غمرت نفس الشاعرة عند علمها بزيارة محبوبها لها.

وتوظف الشاعرة كذلك الصورة البصرية الضوئية في البيت الأخير (سنا إشراقها) لتنقل للمتلقي صورة هذه المدينة الجميلة التي تشبه في جمالها وضيائها سنا القمر.

2- توظيف الصورة البصرية الضوئية:

ويرتبط هذا النوع من الصور بالضياء والبدر والقمر وبريق الثنايا والنهار، ومنها ما نراه في أبيات حفصة الركونية[173] مخاطبة محبوبها أبا جعفر: (الطويل):

لعمرك ما سر الرياض بوصلنا لَعَمْرُكَ مَا سَرَّ الرِّياضَ

ولـكـنَّـهُ أَبْـدَى لـنَـا الـغِـلَّ والـحسَـدْ

وَلاَ صَـفّـق الـنـهـرُ اِرْتـيـاحَـاً لِـقُـرْبِـنَـا

وَلا صَـدَحَ الـقُـمْـرِيُّ إلّا لمـا وَجَـدْ

فَـلاَ تُـحْسِـنِ الـظَـنَّ الّـذِي أنـتَ أهْـلُـهُ

فَـمَـا هُـو فِـي كُـلّ المَـواطـنِ بـالـرشَـدْ

فَـمَـا خِـلْـتُ هَـذَا الأفْـقَ أَبْـدى نُـجُـومَـهُ

لأمْـرٍ سِـوَى كَـيْـمَـا تَـكـونُ لَـنـا رَصَـدْ[174]

ففي هذه الأبيات السابقة تعبر الشاعرة عن شدة حبها وتعلقها بأبي جعفر، ومن شدة هذا الحب فإن كل ما حولهما من موجودات إنما يحقد عليهما، ويحسدهما على هذا الحب، والشاعرة في ذلك تعتمد على الصورة الضوئية التي ترد في البيت الأخير (هَذَا الأفْقَ أَبْدى نُجُومَهُ)، وهي صورة بصرية ضوئية تظهر من خلالها النجوم وكأنها عزول أو رقيب يترصد حركة هذين العاشقين، وهي مكلفة من قبل هذا الأفق الرحب، وكأن كل الدنيا تراقبهما، كما أن الانزياح الذي صنعته الشاعرة في آخر البيت (تَكونُ لَنا رَصَدْ) حيث شخصت فيه النجوم ونقلتها من طبيعتها المادية إلى الطبيعة الإنسانية؛ لأنها تراقب وتترصد نقل تأثير هذه الصورة إلى المتلقي.

وهذه الصورة البصرية لم تأت لمجرد نقل مشهد خاص تريد أن تعبر عنه الشاعرة، وإنما مثلت إيحاءً فنيًا تجلى فيه تأثير هذه الصورة على المتلقي، فكيف للنجوم أن تترقب؟! وكيف للأفق أن يكلف ويأمر؟! وكل ذلك يأتي في سياق الرؤية التي تعبر عنها

الصورة البصرية، وكأن الشاعرة تطلب من محبوبها أن ينظر إلى هذه النجوم وهي تترقبهم على وجه الحقيقة.

وتوظف الشاعرة أنس القلوب[175] أكثر من صورة بصرية ضوئية لتعبر عن حبها الذي تخفيه تجاه الوزير أبي المغيرة ابن حزم، وذلك عندما أنشدت في مجلس المنصور بن أبي عامر قائلة:(الخفيف):

قَـدِمَ الـلـيـلُ عِـنـدَ سَـيْـرِ الـنَّـهـارِ
وَبَـدا الـبَـدْرُ مـثـلَ نِصْـفِ سِـوَارِ
فَـكَـأنَّ الـنـهَـارَ صَـفْـحـةُ خَـدٍ
وَكَـأنَّ الـظـلامَ خَـطُّ عِـذَارِ
وَكـأنَّ الـكُـؤوسَ جَـامـدُ مَـاءٍ
وَكـأنَّ المـدامَ ذائـبُ نَـارِ
نَـظَـري قَـدْ جَـنَـى عـلـيَّ ذُنُـوبًـا
كـيـفَ مِـمَّـا جَـنَـتْـهُ عـيـنِـي اعْـتـذَارِي؟
يَـا لـقَـومِـي تـعـجـبُـوا مِـنْ غَـزَالٍ
جـائـرٍ فِـي مَـحَـبَّـتِـي وَهـوَ جَـارِي
لـيـتَ لـوْ كـانَ لـي إلـيـهِ سَـبـيـلٌ
فَـأقضـيـهِ مِـنْ حُـبِّـهِ أَوْطَـارِي[176]

ففي هذه الأبيات تظهر دلالات الحب والتعلق من خلال اعتماد الشاعرة على الصور البصرية الضوئية المنتشرة على طول الأبيات، فهي تهيئ للقائها بابن حزم من خلال التشخيص في (قَدِمَ الليلُ عِندَ سَيْرِ النَّهارِ) و(وَبَدا البَدْرُ مثلَ نِصْفِ سِوَارِ)، وهي دلالة على إقبال الليل، وظهور البدر في السماء، وهي بهذه الأوصاف الحسية إنما تريد أن تصف محبوبها ابن حزم الذي شبهت ضوء النهار بلون بشرته، وشبهت ظلمة

الليل بلون لحيته كما يظهر في البيت الثاني في الصورتين الحسيتين المتواليتين، فمن ينظر إلى خد هذا المحبوب يراه كالنهار مضيء، ثم هي عكست هذا التشبيه لتقوي دلالة الصورة، فكأن النهار يستمد ضوءه من خد هذا المحبوب، وكذلك في الصورة البصرية الثانية (كأن الليل خط عذار)، وكأن الليل يستمد ظلمته من سواد لحية هذا المحبوب.

وتقدم الشاعرة في البيت الرابع صورة بصرية صدرتها وأكدتها بكلمة (نظري) لتؤكد أن هذا الحب الذي يتملكها إنما كان سببه الأول تدقيق النظر، وهذا يشير إلى رغبة الشاعرة في حمل المتلقي على التفكير في أوصاف هذا المحبوب وجماله، وهو ما دفعها للتعلق به، وهذا الانزياح الذي عبرت عنه الصورة البصرية (نظري جنى علي ذنوبًا)؛ حيث شبهت النظر بالإنسان الذي يجني الذنوب، كما تحولت الذنوب إلى شيء مادي مجسم يمكن جنيه، قد أكد على أهمية مثل هذه الصورة الحسية، فكأن العين هي من تعشق وتتعلق وتذنب.

وقد توظف الشاعرة الأندلسية الصورة البصرية الضوئية من أجل بيان مكانتها والحط من مكانة محبوبها، وإن كان ذلك يحمل نوعًا من الغرابة لأن الحبيب دائمًا يعلي من شأن محبوبه، ولكن قد يصح ذلك في غرض العتاب لاسيما إذا كانت هذه الشاعرة من بيت عز وملك، فنجد ولادة بنت المستكفي توظف صورة بصرية ضوئية معاتبة من خلالها ابن زيدون فتقول- وقد غضبت من ابن زيدون لأنه أعجب بغناء جاريتها عتبة، وقد طلب منها أن تعيد الغناء: (الكامل):

لَوْ كُنتَ تُنصِفُ في الهوى ما بيننا
لَمْ تهوَ جاريتي ولم تتخيَّرِ
وتركتَ غصنًا مثمرًا بجمالِهِ
وجنحتَ للغُصنِ الذي لمْ يُثمرِ

ولـقـدْ عـلـمـتَ بـأنـنـي بـدرُ السَّـمـا
لـكـنْ دُهـيـتَ لشِـقْـوتِـي بـالمُشْـتـرِي[177]

فعبر صورتين بصريتين ضوئيتين متقابلتين تريد ولادة أن تبين مكانتها في مقابل مكانة ابن زيدون التي تراها أقل وأدنى منها منزلة، ففي الشطر الأول من البيت الأخير تشبه نفسها بالبدر المضيء في السماء (بأنني بدرُ السَّما)، وهي دلالة على السمو والارتفاع، وكذلك الجمال، بينما تشبه ابن زيدون في الشطر الثاني من نفس البيت بكوكب المشتري (دُهيتَ لشِقْوتي بالمُشْتري)، وهو أقل من البدر في الضياء والمنزلة.

والشاعرة كأنها تريد أن تقول من خلال هاتين الصورتين أن هذا الحب جعلها تتعلق وتعشق من هو أقل منها منزلة، وقد تصدق هذه الفرضية إذا ما علمنا أن هذه المرأة كانت من كبار شخصيات مجتمعها، ومن بيت حكم، وتصدق كذلك أنها قالتها في موقف عتاب، وتصدق كذلك إذا ما علمنا أنها بعد ذلك قامت بهجاء ابن زيدون بكلمات قاسية؛ حيث نعتته بأوصاف قبيحة كالسارق والزاني.

وإذا رجعنا إلى الصور الحسية السابقة نجد أن ولادة – من خلالها- تترك المتلقي في حالة تخيل ومقارنة عند استدعاء ما هو حسي في هذه الصور، ونقصد البدر في ضيائه وجماله ومقارنته بكوكب المشتري الأقل ضياءً وجمالاً، ثم هذه المقارنة تنطبق على ولادة وابن زيدون في موقف مقارنة بينهما.

وقد يدل توظيف الصورة البصرية الضوئية على معاني الثناء والمديح، فنجد حفصة بنت حمدون[178] تمدح رجلاً يسمي ابن جميل قائلة: (الطويل):

بِـوجـهٍ كـمـثـلِ الشـمـس يـدْعُـو بـبشـرِهِ
الـعـيـونَ ويُـثـنـيـهَـا بـإفـراطِ هَـيْـبَـتِـهِ[179]

ففي البيت السابق توظف الشاعرة الصورة الحسية (بوجه كمثل الشمس)، وهي صورة بصرية ضوئية تبين وتبرز مهابة وحسن هذا الشخص، فالذي ينظر إلى وجهه يجده كالشمس التي تجتمع العيون للنظر حول جمال ضيائها، وفي نفس الوقت تغمض هذه العيون لشدة الضياء، وكأن هذا الضياء الذي يؤثر في الناس إنما ينبعث من وجه هذا الممدوح، وهي صورة تحمل طاقات إيحائية تدفع المتلقي إلى تخيل مثل هذا الحسن والهيبة.

وقد يعبر توظيف الصورة البصرية الضوئية عن دلالات الحب والإعجاب لدى الشاعرة الأندلسية، ونجد ذلك في أبيات الشاعرة متعة[180]، معرضة بإعجاب الخليفة عبد الرحمن بن الحكم بها: (المجتث):

يَـــا مَـــنْ يُـــغَـــطِّـــي هَـــوَاهُ
مَـــنْ ذَا يُـــغَـــطِّـــي الـــنَّـــهَـــارَا
قَـــدْ كُـــنْـــتُ أَمْـــلِـــكُ قَـــلْـــبِـــي
حَـــتَّـــى عـــلـــقـــتُ فَـــطَـــارَا[181]

فالشاعرة توظف الصورة البصرية في البيت الأول (يغطي النهارا) لتشبه حب عبد الرحمن الناصر لها بضوء النهار الذي لا يمكن أن يخفيه أبدًا.

3- توظيف الصورة البصرية اللونية:

وترتبط هذه الصورة بالألوان وتأثيراتها المختلفة، ويظهر ذلك في قول نزهون الغرناطية[182] التي ترسم صورة بصرية لونية من خلال توظيفها لألفاظ تحمل دلالات بصرية، وذلك من أجل إظهار حبها، فتقول في مطلع موشحتها: (الرمل):

بِـــأَبِـــي مَـــن هَـــدّ جِســـمِـــي الـــقُـــوَى
طَـــــــــرْفُـــــــــهُ الأَحْـــــــــوَر[183]

فالشاعرة توظف الكلمات (طرف)، (الأحور) من أجل رسم صورة بصرية تعبر عن شدة حبها وتعلقها بهذا الحب، فجمال أعين هذا المحبوب وما تتميز به من شدة سواد مع شدة بياض، ويتضح ذلك في لفظة (أحور) قد هد القوى من جسم هذه الشاعرة، وهي صورة استعارية ارتبطت بصورة أخرى حسية قوامها العين والنظر إليها. وكأن الشاعرة تؤكد على ن النظر إلى هذه الأعين إنما يصيب المرء بالتعب، وذلك لشدة جمالها.

وتعبر الصورة البصرية اللونية في بعض سياقاتها عن استدعاء الماضي والبكاء عليه، وذلك كما يظهر لدى الشاعرة ابنة السكان المالقية[184]، التي تصف غرابًا مر بها، وقد كانت كبيرة في السن، فقالت: (المجتث):

مَـــــرَّ غُـــــرابٌ بِـــــنَـــــا
يَـــــمْسَـــــحُ وَجْـــــهُ الـــــرُّبَـــــى
قُـــــلْـــــتُ لَـــــهُ مَـــــرْحَـــــبًـــــا
يَـــــا لَـــــوْنَ شَـــــعْـــــرِ الصَّـــــبـــــى[185]

فالشاعرة هنا تستدعي ذكرياتها في الماضي، وتبكي على أيام الصبا، يذكرها في ذلك لون الغراب الأسود الذي مر بها، ومن ثم فقد وصفت ذلك من خلال صورة بصرية لونية (لَوْنَ شَعْرِ الصَّبى).

وهذه الصورة عندما تقترن بكلمة (الغراب) وما يتسم به من سواد، تنقل للمتلقي ما كانت عليه المرأة في شبابها من سواد للشعر، وهو دليل على الجمال، ولذلك نجدها تنادي الغراب وتقول له: مرحبًا ، رغم أنه من الطيور التي كان العرب يتشاءمون منها منذ القدم، ولكن الشاعرة هنا رأت في لونه ما يذكرها بشبابها، ولذلك وظفت ذلك في صورة بصرية مزجت فيها ما بين لون الغراب وأيام الشباب.

وقد يمتزج توظيف الصورة البصرية اللونية مع الصورة البيانية من أجل تقوية الدلالة وتوظيفها، فنجد الشاعرة البلسية[186]، عندما أرادت أن تتغزل اعتمدت تشبيه خد حبيبها بالورد قائلة: (الرمل):

لِـــي حَـــبـــيـــبٌ خَـــدُّهُ كـــالـــوَرْدِ
حُسْـــــنًـــــا فِـــــي بَـــــيَـــــاضِ
هُـــوَ بَـــيْـــنَ الـــنَّـــاسِ غَضْـــبَـــانُ
وفِـــي الـــخِـــلْـــوَةِ رَاضِـــمِـــي[187]

فالشاعرة هنا اعتمدت على الصورة البصرية اللونية، التي تتمثل في (خَدُّهُ كالوَرْدِ حُسْنًا فِي بَيَاضِ)، وهذه الصورة توضح مدى حسن وجمال هذا المحبوب، فهي – عبر الصورة التشبيهية كذلك- ترى أن خده يشبه الورد الجميل ناصع البياض، فهي تنقل للمتلقي إيحاء تلك الصورة البصرية- صورة الورد- وبعدما يقع هذا الإيحاء في ذهن المتلقي عن تخيل شكل الورد الأبيض الجميل، تقوم الشاعرة بتشبيه حبيبها به، وكل هذا يؤكد على دلالات التغزل والحب من قبل الشاعرة.

4- توظيف عدة صور بصرية متنوعة:

وقد توظف الشاعرة الأندلسية الصورة البصرية بأنواعها المتعددة اللونية والضوئية والمتحركة في آن واحد من أجل تكثيف الدلالة، وتأكيد المعنى الذي تريد طرحه، ونجد ذلك في أبيات حمدة بنت زياد المؤدب[188] تصف جمال امرأة فتقول: (الوافر):

ومِـــنْ بـــيـــنِ الـــظِّـــبـــاءِ مَـــهَـــاةُ أنـــسٍ
سَـــبَـــتْ لُـــبِّـــي وَقَـــدْ مَـــلَـــكَـــتْ قِـــيَـــادِي
لَـــهَـــا لَـــحْـــظٌ تُـــرَقِّـــدُهُ لأمْـــرٍ
وذاكَ الأمـــرُ يَـــمْـــنَـــعُـــنِـــي رُقَـــادِي

إذَا سَـــدَلَـــتْ ذوائـــبَـــهَـــا عَـــلَـــيْـــهَـــا

رأيـــتُ الـــبـــدرَ فِـــي أفـــقِ السَّـــوَادِ

كَـــأَنَّ الصُّـــبْـــحَ مَـــاتَ لَـــهُ شَـــقِـــيـــقٌ

فَـــمِـــنْ حُـــزْنٍ تَسَـــرْبَـــل بِـــالسَّـــوَادِ[189]

ففي هذه الأبيات تتعدد الصورة الحسية البصرية ما بين لونية (سواد، وتسربل بالسواد)، وضوئية (البدر، الصبح)، ومتحركة (سَدَلَتْ ذوائبَهَا)، وأخرى ثابتة (لها لحظ)، وكل هذه الصور عبرت عن جمال تلك المرأة وحسنها مما جعل الشاعرة لا تستطيع النوم.

وتأتي لفظة (لحظ) في صيغة التنكير لتترك المتلقي يتخيل جمال هذه الأعين، وتوسع مجال تلك الصورة الحسية، فما المقصود من كلمة (لحظ)، وهي شيء يبصر بالعين إلا لنقل ذلك الحسن الذي تتمتع به تلك المرأة، كذلك ارتباط صورة البدر بالأفق المظلم (البدرَ فِي أفقِ السَّوَادِ) يزيد من ضياء وبهاء تلك المرأة؛ لأن ضوء البدر إنما يلمع ويظهر بشكل كبير وسط هذه الظلمة، وهي صورة حسية تنقل المشهد وتجليه للمتلقي، فذوائب هذه المرأة تبدو كالليل الذي أحاط بالبدر وتقصد به بياض تلك المرأة، وهذا البياض المختلط بالسواد توضحه وتؤكده بالصورة البصرية التي تليها، وهي الصبح الذي تسربل بالسواد من حزنه على موت شقيقه، وهي صورة بصرية نقلت للمتلقي جمال هذه المرأة عندما ظهر بياضها مع سواد ذوائبها.

وقد يشير توظيف عدة أنواع من الصورة البصرية إلى دلالات الشوق والحنين إلى الديار، ويظهر ذلك في أبيات الشاعرة قمر جارية إبراهيم اللخمي[190] تتشوق إلى بغداد: (الكامل):

آهـــــاً عـــــلى بـــغـــدادهاَ وعـــر اقِـــهـــا

وَظِـــبـــائِهـــا والســـــحـــرُ فِـــي أحـداقِهـا

وَمـــجـــالُهـــا عـــنـــدَ الفـــراتِ بـــأوْجِـــهِ
تـــبـــدُو أهـــلـــتُـــهـــا عـــلـــى أطـــواقِـــهَـــا
مـــتـــبـــخـــتـــراتٌ فـــي الـــنَّـــعـــيـــمِ كـــأنَّـــمَـــا
خُـــلِـــقَ الـــهَـــوَى الـــعُـــذريُّ مِـــنْ أخـــلاقِـــهَـــا
نـــفْـــسِـــي الـــفِـــداءُ لـــهَـــا فـــأيُّ مَـــحَـــاسِـــنٍ
فـي الـــدَّهـــرِ تُشْـــرِقُ مِـــنْ سَـــنَـــا إشْـــرَاقِـــهَـــا[191]

فالشاعرة هنا توظف عددًا من الصور البصرية المتحركة والثابتة التي تعبر عن وصف المكان للدلالة على التشوق والحنين، فالبيت الأول يصف لنا جمال بغداد وسحرها، وتعتمد الشاعرة بجانب الصورة البصرية كذلك على الاستعارة في (السحر في أحداقها)؛ لتعكس مدى جمال هذه المدينة، وكأن الشاعرة عند رحيلها إلى بلاد الأندلس قد فقدت هذا السحر.

ثم هي تقدم في البيت الثاني صورة بصرية ضوئية في (تبدو أهلتها على أطواقها)، فالقمر فيها يسطع على فراتها فتمتلئ المياه بالأنوار، وهي الصورة التي تنقل كذلك مدى السحر الذي تتسم به بغداد، ثم تأتي لفظة (متبخترات) لتضيف إيحاءً حركيًا إلى الصورة السابقة، حيث دلت هذه الصورة على مدى تنعم الفتيات اللاتي يسبحن في نهر الفرات (متبخترات في النعيم)، وهو ما يزيد من شدة الحسرة والألم لدى الشاعرة.

ثانيًا: الصورة السمعية:

إذا كانت العين تتذوق الجمال وتميزه من خلال البصر، فإن الأذن تتذوق الأصوات وتميزها كذلك، فالسمع يتساوى في درجة أهميته مع البصر، وقد ذكرنا من قبل أن هاتين الحاستين تأتيان في مقدمة الحواس من حيث الأهمية.

والأدب العربي منذ نشأته قد ارتبط بالسمع، ذلك أنه نشأ أدبًا شفاهيًا، يهتم بفنون القول من نظم وخطابة وغيرهما، واهتم النقاد كذلك بالموسيقى الشعرية، وبالأصوات وما تحدثه من تأثير، وأيضًا طبيعتها ومخارجها، كما فعل ذلك ابن جني في كتابه الخصائص، فقد عقد فصلاً كبيرًا في هذ الكتاب أسماه (إمساس الألفاظ أشباه المعاني) تحدث فيه عن محاكاة الأصوات لمعانيها في الطبيعة، "فقد كانت أمة العرب قديمًا أمة صوتية- إذا صح التعبير- لأنها اعتمدت على الأذن واللسان، ولا غرابة أنا نجد أهم فنونها فنًا قوليًا أو صوتيًا، وهو فن الشعر الذي كان ديوان العرب"[192].

وتظهر الصورة السمعية داخل العمل الشعري من خلال بعض الألفاظ المرتبطة بتلك الحاسة عند وضعها في نسق فني معين يعبر عن المعنى الذي يريد الشاعر التعبير عنه، فالصورة السمعية "هي كل صورة اعتمد الشاعر في رسمها على حاسة السمع، وليس من الضروري ألا تشاركها حاسة أخرى، لكن الغالب عليها هو هذه الحاسة"[193]. ومن منطلق هذا التعريف نجد أن الحواس يظهر تأثيرها الأقوى عند تكاتفها وترابطها؛ حيث إن عملها مفردة لا يكون ذا تأثير قوي كما لو كانت مترابطة، ولذلك يقول جون ديوي (John Dewey): "والكيفيات الحسية سواء كانت اللمس أو الذوق أو البصر أو السمع تنطوي على صيغة جمالية، ولكنها لا تنطوي على هذه الصيغة الجمالية على انفراد، بل من حيث هي مترابطة، أعني أنها ليست موجودات مجرد منفصلة، بل هي عناصر متداخلة متفاعلة"[194].

وقد احتلت الصورة السمعية حيزًا من إبداع شاعرات الأندلس، ووظفنها لإنتاج عديد من الدلالات، وذلك من خلال الطاقات الإيحائية التي تنتجها هذه الصور، فالشاعرة زينب بنت إسحق النصراني[195] توظف الصورة السمعية من أجل بيان معاني المديح والشكر، فتقول:(الطويل):

عَـــدِيٌّ وتَـــيْـــمٌ لا أُحـــاوِلُ ذِكْـــرَهـــم
بسُـــــوءٍ ولَـــكِـــنِّـــي مُـــحِـــبٌّ لِـــهـــاشِـــمِ
ومـــا تَـــعْـــتَـــرِيـــنِـــي فـــي عَـــلِـــيٍّ ورَهْـــطِـــهِ
إذا ذُكِـــرُوا فـــي اللَّهِ لَـــوْمَـــةُ لائِـــمِ
يَـــقُـــولُـــونَ مـــا بـــالُ الـــنَّصـــارى تُـــحِـــبُّـــهـــم
وأهْـــلُ الـــنُّـــهـــى مِـــن أعـــارب وأعـــاجِـــمِ
فَـــقُـــلْـــتُ لَـــهـــم إنِّـــي لَأَحْسَـــبُ حُـــبَّـــهـــم
سَـــرى في قُـــلُـــوبِ الـــخَـــلْـــقِ حَـــتّى الـــبَـــهـــائِـــمِ [196]

فالشاعرة في هذه الأبيات رغم أنها نصرانية الا أنها تذكر قبائل العرب. وتوضح أنها تميل إلى حب آل بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن ثم تمدحهم، وخلال هذا المديح توظف الصورة السمعية التي تتجلى في الألفاظ (ذكرهم، ذكروا، يقولون)، ففي الصورة الأولى تريد أن توضح بأنها تعرف عن القبائل العربية عدي وتميم، وهي لا تذكرهم إلا بالخير، ثم تبين الصورة السمعية الثانية (إذا ذكروا) مدى حبها لآل بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، فهي لا تخشى في حبهم شيئًا، وتظهر دائمًا هذا الحب متى ذكروا رغم مسيحيتها.

وتجعل الشاعرة الصورة السمعية الثالثة في الأبيات لتأكيد هذا الحب من خلال الاستفهام (يقولون ما بال)، وكأنها بهذا التساؤل تريد أن تشرك معها المتلقي في البحث عن إجابة لهذا السؤال، فكيف للنصارى أن يحبوا آل البيت؟! ثم هي تأتي في

البيت الأخير لتطرح للمتلقي الإجابة، وهي أن حبهم قد تعلق به كل المخلوقات حتى البهائم.

وكذلك توظف الشاعرة أم الحسن بنت القاضي الطنجالي[197] الصورة السمعية من أجل إظهار معاني الثناء والمديح، وذلك عندما تقول: (الكامل):

إنْ قِيلَ فِي النَّاسِ رَبُّ فَضِيلَةٍ
حَازَ العُلا والمَجْدُ مِنْهُ أَصِيلُ
فَأَقُولُ رِضْوَانُ وَحِيدُ زَمَانِهِ
إنَّ الزَّمَانَ بِمِثْلِهِ لَبَخِيلُ[198]

فالشاعرة هنا تبدأ صورتها السمعية بجملة (إن قيل)، حتى توضح أن ما يأتي بعدها من صور أو معانٍ مبني على هذه الصورة السمعية، وحتى تؤكد معاني العموم والشمول، ففي أي مكان متى قيل: من صاحب الفضيلة والعلا والمجد؟ فلا يسمع الناس منها جوابًا غير أن هذه الصفات لا تنطبق إلا على ممدوحها (رضوان)، الذي تذكره بأنه وحيد زمانه، وكأن لا أحد غيره يحمل كل هذه الصفات. والشاعرة تجعل هذه الدلالات تقع بين السؤال الذي يرد خلال الصورة السمعية (إن قيل من)، ثم سرعة الإجابة (فأقول)، ويظهر ذلك من خلال صوت الفاء، وكأنها تريد أن توضح للمتلقي أن هذا الجواب لا يوجد غيره لديها، ولذلك فهي سريعة الإجابة عليه.

وربما عبر توظيف الصورة السمعية عن دلالات الهجاء الفاحش، وذلك كما فعلت مهجة بنت التياني القرطبية[199]. عندما هجت أستاذتها ولادة بنت المستكفي قائلة: (السريع):

ولّادة قَدْ صِرْتِ ولّادةً
مِنْ غيرِ بعلٍ فُضِحَ الكاتمُ

حَـكـتْ لَـنَـا مَـرْيَـمَ لـكـنَّـهُ
نـخـلـةُ هَـذِي ذَكَـرٌ قَـائِـمُ [200]

فالشاعرة في هذه الأبيات توظف الصورة السمعية (فُضِحَ الكاتمُ)، وكأن هذا السر الذي كانت تخفيه ولادة قد سمعه كل الناس، وهي ولادتها بدون زواج، بمعنى أنها أتت شيئًا محرمًا وغير مقبول.

وإن كان النقاد لم يعرفوا سبب هذا الهجاء الفاحش، كما أنهم ذكروا أن هذه المعاني ليس لها وجود في الحقيقة رغم ما اشتهرت به ولادة من تحرر وجرأة، إلا أن الشاعرة عبرت من خلال هذه الصورة السمعية عن معاني الهجاء والانتقام من أستاذتها ولادة؛ لأن الحياء الذي تنقله الصورة السمعية يوحي بأن هناك أمرًا جللاً قد أخفته ولادة عن الناس، ولكنه في النهاية قد فُضح.

وقد تعبر الصورة السمعية عن دلالات الشكوى والبكاء، وذلك كما في قول الشاعرة الشلبية[201]: (الكامل):

يَـا قَـاصِـدَ الْمِصْـرِ الـذِي يُـرْجَـى بِـهِ
إِنْ قَـدَّرَ الـرَّحْـمَـنُ رَفْـعَ كَـرَاهِـيَـهْ
نَـادِ الأمِـيـرَ إِذَا وَقَـفْـتَ بِـبَـابِـهِ
يَـا رَاعِـيًـا إِنَّ الـرَّعِـيَّـةَ فَـانِـيَـهْ
أَرْسَـلْـتَـهَـا هَـمْـلاً وَلاَ مَـرْعَـى لَـهَـا
وَتَـرَكْـتَـهَـا نَـهْـبَ السِّـبَـاعِ الـعَـادِيَـهْ[202]

فالشاعرة هنا توظف الصورة السمعية (نَادِ الأمِيرَ) من أجل بث شكواها إلى الأمير الموحدي المنصور أبي يوسف؛ حيث كتبت بهذه الأبيات وألقتها يوم الجمعة على مصلاه، تشكوه من ظلم ولاة مدينته (شلب)، ومن خلال توظيفها لهذه الصورة تعبر

عن حزنها وشكواها، فهي تريد أن يصل صوتها إلى الأمير، ولذلك تطلب من أي شخص يقصده أو يقصد بابه أن يسمعه هذه الشكوى.

وكلمة (نادِ) توحي ببعيد المسافة بينها وبين الأمير، وكأنها لا تستطيع أن تصل إليه، ولذلك وظفت هذه الصورة التي تحمل تلك الدلالة السمعية، ولعلها تصل إلى مرادها، وتستطيع عرض مظلمتها تجاه حكام بلدتها شلب.

وقد يدل توظيف الصورة السمعية على معاني الكبرياء والتعالي، فنجد الشاعرة عائشة بنت قادم القرطبية [203] تقول عندما خطبها واحد من الشعراء، وكانت تراه أقل منها مكانة ومنزلة: (الطويل):

أَنَـــا لَـــبْـــوَةٌ لَـــكِـــنَّـــنِـــي لاَ أَرْتَضِـــمِـــي
بِـــرِقِّـــي مُـــنَـــاخـــاً طُـــولَ دَهْـــرِي مِـــنْ أَحَـــدْ
وَلَـــوْ أَنَـــنِّـــي أَخْـــتَـــارُ ذَلِـــكَ لَـــمْ أُجِـــبْ
كَـلْـبًـا وَكَـمْ غَـلَّـقْـتُ سَـــمْـعِـي عَـنْ أَسَـــدْ [204]

ففي هذه الأبيات توظف الشاعرة الصورة السمعية (لَمْ أُجِبْ كلبًا)، و(غَلَّقْتُ سَمْعِي) من أجل بيان دلالات التعالي والتفاخر، فهي تعزف عن الزواج طيلة عمرها لأنها لا ترضى أن تكون مملوكة عند أحد، وإن فكرت أن تفعل ذلك فهي حتمًا لا ترضى بمن هو أقل منها منزلة، ولتعالي هذه الشاعرة شبهت هذا الذي تقدم لخطبتها بالكلب، ولذلك هي لن تجيب طلبه، لأنها كثيرًا لم تجب من هم أعلى منه.

والصورة السمعية الأولى في هذه الأبيات توحي بمدى التقليل والتهوين من قدر ذلك الرجل، فهي لم تجب نداءه، ثم هي تشبهه بالكلب، وفي الصورة الثانية تظهر دلالات التفاخر؛ لأنها تشبه نفسها باللبؤة التي ناداها كثير من الأسود، ورغم ذلك تعلن رفضها، كما أن الإيحاء الذي تنقله تلك الصورة السمعية (غَلَّقْتُ سَمْعِي) للمتلقي توضح مدى كبرياء هذه الشاعرة وتعاليها.

وقد يعبر توظيف الصور السمعية عن دلالات التفاخر والتعاظم، وكذلك طلب النصح، ويظهر ذلك في قصيدة الشاعرة بثينة بنت المعتمد بن عباد[205] عندما زال ملك أبيها وسبيت، واشتراها أحد التجار، وأراد أن يزوجها لابنه فرفضت ذلك، إلا أن تستشير والدها، وهو في محبسه، فبعثت إليه تقول: (الكامل):

اسْمَعْ كَلامِي وَاسْتَمِعْ لِمَقَالَتِي
فَهيَ السُّلُوكُ بَدَتْ مِنَ الأَجْيَادِ
لاَ تُنْكِرُوا أَنِّي سُبِيتُ وَأَنَّنِي
بِنْتٌ لِمَلْكٍ مِنْ بَنِي عَبَّادِ

ثم تختم القصيدة بقولها:

فَعَسَاكَ يَا أَبَتِي تُعَرِّفُنِي بِهِ
إِنْ كَانَ مِمَّنْ يُرْتَجَى لِوِدَادِ
وَعَسَى رُمَيْكِيَّةُ المُلُوكِ بِفَضْلِهَا
تَدْعُو لَنَا بِاليَمِينِ وَالإِسْعَادِ[206]

فالشاعرة في هذه القصيدة تجعل الصورة السمعية هي استهلالها الذي تبدأ به من أجل لفت الانتباه والتأكيد على أهمية ما سوف تتضمنه كلماتها، وهذه الصورة (اسمع كلامي، واستمع لمقالتي) عبر ما تقدمه من إيحاء يتعلق بأهمية ما سوف يُسمع من قِبل هذه الشاعرة تؤكد على دلالات التفاخر والتعاظم، فما سوف تقوله يرتبط بمكانتها ومكانة أبيها السابقة، فهي وإن كانت وقعت في السبي والرق إلا أنها من بيت عز وشرف، فهي ابنة ملك.

وعبر تقديم عديد من المعاني التي تبين مكانة هذه الشاعرة تختم الشاعرة قصيدتها بصورة سمعية أخرى تزيد كذلك من دلالات التفاخر لديها، ويظهر ذلك في قولها

(تدعو لنا)، فهي توظف هذه الصورة، وكأنها تريد أن تخبر المتلقي بأن هذا الدعاء له منزلة خاصة لديها؛ لأنه سيصدر من سيدة هي أيضًا ملكة، كما أن هذا الإيحاء السمعي يحمل في طياته دلالات الخير والسعادة، وهو ما تتمنى أن تحظى به الشاعرة في حياتها القادمة.

وقد تستغل الشاعرة الأندلسية الطاقة الإيحائية التي تعبر عنها الصورة السمعية من أجل بيان معاني الهجاء والذم، ويظهر ذلك في أبيات الشاعرة نزهون الغرناطية، عندما هجاها الشاعر المخزومي، فردت عليه بقصيدة، تقول في بعض منها: (المجتث):

خُـــلِـــقْـــتَ أَعْـــمَـــى وَلَـــكِـــنْ
تَـــهِـــيـــمُ فِـــي كُـــلِّ أَعْـــوَرْ
جَـــاوَبْـــتَ هَـــجْـــوًا بِـــهَـــجْـــوٍ
فَـــقُـــلْ لُـــعِـــنْـــتَ: مَـــنْ أَشْـــعَـــرْ
إِنْ كُـــنْـــتُ فِـــي الْـــخَـــلْـــقِ أُنْـــثَـــى
فَـــإِنَّ شِـــعْـــرِي مُـــذَكَّـــرْ[207]

فالشاعرة في هذه الأبيات توظف الصورة السمعية (جَاوَبْتَ هَجْوًا بِهَجْوٍ) لتؤكد على أنها قادرة على النيل من هذا الشاعر الذي أراد هجاءها، وقد عبرت عن ذمها وهجائها من خلال تلك الصورة، ذلك أن إيحاء كلمة (جاوبت) يدل على أنها قد سمعت منه أولاً، وبالتالي قامت بالرد على كلامه، واستطاعت أن تهجوه بأكثر وأذم مما فعل للنيل منه أولاً، ولإثبات مقدرتها عليه في الشعر ثانيًا.

ثالثًا: الصورة التذوقية:

تبرز أهمية حاسة التذوق في كونها ترتبط بالمدرك الحسي بشكل مباشر، فلا بد من القرب والتماس حتى تعمل الحاسة عملها، "والإحساسات التي تحدث بالتماس المباشر كالإحساسات اللمسية والإحساسات الناتجة عن تنبيه كيميائي كما في الشم والذوق، تكون كيفيتها الوجدانية من ارتياح أو عدمه، أو من لذة أو ألم، أقوى منها في الإحساسات البصرية والسمعية" [208]. ولذلك تتسم الدلالات التي تنتجها الصورة التذوقية بأنها أقوى تأثيرًا من حيث دلالاتها في المتلقي. فلا شك أن الطعم أو المذاق يحمل دلالة معينة لدى كل إنسان، وهي تختلف من شخص لآخر حسب ميوله ورغباته، "والشاعر غير الإنسان العادي؛ فالطعوم المختلفة لديه ترتبط بمعطيات معنوية وشعورية يستغلها في مفهوماته الشعرية، فتخرج في صورة ذوقية مرتبطة بإحساسه وشعوره ليست فقط صورًا سطحية لا معنى لها، تلهو بها الألفاظ والكلمات دون الوصول إلى حاجة نفسية رسمتها أو وجدتها" [209].

وتتعلق الصورة التذوقية بحاسة التذوق من أجل تحققها، ويستطيع الشاعر من خلال هذه الصورة أن يعبر عن دلالات متنوعة داخل قصيدته لا يستطيع أن ينقلها للمتلقي إذا وردت بشكل مباشر؛ حيث "تكتسب الألفاظ المستعارة من حاسة التذوق قدرة خاصة على تقريب المفاهيم والمعاني المجردة؛ حيث تسحبها من دائرتها، وتنقلها إلى دائرة الذوق ولوازمه" [210].

وقد عبرت الصورة التذوقية لدى شاعرات الأندلس عن دلالات كثيرة ومتنوعة، فنجدها تعبر عن التنعم والراحة في سياق أبيات الشاعرة أم السعد بنت عصام الحميري[211]، ردًا على قول أحد الشعراء في صفة نعل الرسول صلى الله عليه وسلم، فقالت: (السريع):

لَعَلِّنِي أَحْظَى بِتَقْبِيلِهِ
فِي جَنَّةِ الفِرْدَوْسِ أَسْنَى مَقَيلِ
فِي ظِلِّ طُوبَى سَاكِنًا آمِنًا
أُسْقَى بِأَكْوَاسٍ مِنَ السَّلْسَبِيلِ
وَأَمْسَحُ الْقَلْبَ بِهِ عَلَّهُ
يَسْكُنُ مَا جَاشَ بِهِ مِنْ غَلِيلِ
فَطَالَمَا اسْتَشْفَى بِأَطْلالٍ مَنْ
يَهْوَاهُ أَهْلُ الحُبِّ مِنْ كُلِّ جِيلِ[212]

توظف الشاعرة الصورة التذوقية (أُسْقَى بِأَكْوَاسٍ مِنَ السَّلْسَبِيلِ) في هذه الأبيات، وهي تجعل هذه الصورة نتيجة وسببًا للصورة التي وردت في البيت الأول (أَحْظَى بِتَقْبِيلِه)، وهي صورة حسية لمسية، فهي ترى أن جزاء تقبيل نعل الرسول المشرف إنما يكون سببًا في دخول الجنة، ثم تقرب الصورة للمتلقي وكأنها تصفها له مفصلة بأن نتيجة حبها للرسول، وتقبيل نعله سيسقيها ذلك السلسبيل في الجنة، وهو الماء العذب طيب الطعم.

وهذه الكلمة –السلسبيل- عبر إيحائها توضح للمتلقي مدى النعيم الذي يحظى به أهل الجنة، ويظهر ذلك من خلال التناص القرآني الذي عمدت إليه الشاعرة في (أُسْقَى بِأَكْوَاسٍ مِنَ السَّلْسَبِيلِ) مع الآيتين (17، 18) من سورة الإنسان: ﴿ **وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلا .عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلا** ﴾ [213]. وهذا الشراب جعله عز وجل جزاءً للأبرار الذين يوفون بالنذور، ويخافون يوم الحساب، وكذلك يطعمون الطعام, وكأن الشاعرة من خلال هذه الصورة تريد أن تقول بأن تشوقها لتقبيل نعل الرسول صلى الله عليه وسلم دلالة على حبها الشديد له، وهذا يجعلها

في منزلة الأبرار، وهذه المنزلة لها مكانة كبيرة يوم القيامة كما ذكرها عز وجل وبين فضلها في سورة الإنسان.

أما الشاعرة مريم بنت أبي يعقوب الفصولي فقد وظفت الصورة التذوقية من أجل بيان معاني الأصل والكرم؛ حيث تقول في قصيدة لها وقد أهداها ابن المهند بعض الدنانير، فردت عليه: (البسيط):

حَلَّيتني بِحُلًى أصبحتُ زاهيةً
بِها على كلِّ أُنثًى مِنْ حُلىً عُطُلِ
لله أخلاقُكَ الغُرُّ التي سُقِيَتْ
ماء الفراتِ فَرَقَّتْ رقَّةَ الغَزَلِ [214]

فالشاعرة هنا تريد أن تشير إلى أخلاق ابن المهند من حيث الكرم والأصل، وكذلك حسن الخلق، فتعتمد توظيف الصورة التذوقية (سقيت ماء الفرات) لترجع أخلاق هذا الرجل إلى الأصل العربي الذي يتميز بالكرم وحسن الخلق، وللمتلقي أن يتخيل عبر هذه الصورة ما يفعله ماء الفرات- وتقصد به الأصول العربية – بمن يسقي منه، فتكون أخلاقه رقيقة كرقة الغزل. وإذا كان الماء من المواد التي لا طعم معين لها، فإن الشاعرة في هذه القصيدة قد جعلت له مذاقًا خاصًا عبر إضافته إلى كلمة الفرات، وكأن هذا النهر له خصوصية تمنح من يشرب منه الرقة واللين.

وقد تعمد الشاعرة الأندلسية إلى توظيف الصورة التذوقية عبر صورة أخرى بيانية، فتبدو الصورة – عبر انزياحها- مزدوجة لها قدرة أكبر على التأثير في المتلقي، ويظهر ذلك لدى الشاعرة بثينة بنت المعتمد بن عباد عندما قالت: (الكامل):

ملكٌ عظيمٌ قد تولَّى عَصْرَهُ
وَكَذَا الزمانُ يَؤولُ للإفْسَادِ

لَمَّـــا أرادَ اللهُ فُـــرْقَـــةَ شَـــمْـــلِـــنَـــا
وأذاقَـــنَـــا طـــعـــمَ الأَســـَـــى عَـــنْ زَادِ
قـــامَ الـــنِّـــفَـــاقُ عَـــلَـــى أبِـــي فِـــي مُـــلْـــكِـــهِ
فَـــدَنـــا الـــفِـــراقُ وَلَـــمْ يَـــكُـــنْ بِـــمُـــرَادِ[215]

فالصورة التذوقية التي وردت في البيت الثاني إنما تنزاح عن النسق الأصل عبر اعتماد الشاعرة على الاستعارة المكنية (أذاقَنَا طعمَ الأَسَى)، وكأن الأسى شيء مادي، قد تحول من اللاحسية إلى الحسية فأصبح له طعم، ومن خلال تلك الصورة التذوقية تنقل الشاعرة للمتلقي مدى المعاناة التي لاقتها هي وأسرتها عند سقوط ملك أبيها المعتمد بن عباد في إشبيلية.

أما الشاعرة حمدة بنت زياد المؤدب فإنها توازن بين صورتين تذوقيتين من أجل بيان دلالات السرور والتنعم، وذلك عندما قالت في وصف وادٍ، وقد نزلت به بعد حر شديد: (الوافر):

وقَـــانَـــا لـــفـــحـــةَ الـــرَّمْـــضَـــاءِ وادٍ
ســـقَـــاهُ مُضَـــاعَـــفُ الْـــغَـــيْـــثِ الـــعـــمِـــيـــمِ
حَـــلَـــلْـــنَـــا دوْحَـــهُ فَـــحَـــنَـــا عـــلَـــيْـــنَـــا
حُـــنُـــوَّ الْمُـــرْضِـــعـــاتِ عـــلـــى الْـــفَـــطِـــيـــمِ
وأرْشَـــفَـــنَـــا عـــلـــى ظَـــمـــإٍ زُلالاً
ألـــذَّ مِـــنَ الْمُـــدَامَـــةِ لـــلـــنَّـــدِيـــمِ[216]

فالشاعرة هنا توازن بين الصورة التذوقية في الشطر الأول من البيت الثالث (وأرْشَفنَا على ظَمإٍ زُلالاً)، والصورة التذوقية في الشطر الثاني (ألذَّ مِنَ المُدَامَةِ)، ومن خلال هذه الصور الحسية وما تفيض به من إيحاءات تريد أن تبين مدى سرورها

بهذا الوادي الذي نزلت به، ومدى تنعمها فيه بعد الحر الشديد؛ حيث إن ماءه ألذ من طعم الخمر كمن يستلذ بشرابها،

وكأن هذه الصورة التذوقية تدفع المتلقي بأن يشعر بطعم الخمر أولاً، إنه يتخيل طعم ذلك الماء الذي يزيد درجة في عذوبة مذاقه عن الخمر.

أما الشاعرة حفصة الركونية فتعتمد توظيف الصورة التذوقية من أجل بيان دلالات التدلل والإغراء، وذلك عندما بعثت برسالة إلى محبوبها تقول فيها: (الوافر):

أَزُورُكَ أمْ تَـــزُورُ فَـــإنَّ قَـــلْـــبِـــي
إِلَـــى مَـــا تَشْـــتَـــهِـــي أَبَـــدًا يَـــمِـــيـــلُ
فـــثَـــغْـــرِى مَـــوْرِدٌ عَـــذْبٌ زُلالٌ
وَفَـــرْعُ ذُؤَابَـــتِـــي ظِـــلٌّ ظَـــلِـــيـــلُ
وهـــل تـــخشـــى بـــأن تـــظـــمـــى وتضـــحـــي
إذا وافـــى إلـــيـــك بـــي المـــقـــيـــل[217]

فالشاعرة هنا توظف الصورة التذوقية (ثَغْرِى مَوْرِدٌ عَذْبٌ زُلالٌ) لتنقل لمحبوبها ذلك الإيحاء الذي يعبر عنه الماء العذب البارد، ثم هي تشبه ثغرها به من أجل أن تغريه في المجيء إليها وزيارتها.

رابعًا: الصورة اللمسية:

حاسة اللمس من الحواس التي لا غنى عنها للإنسان في حياته، ذلك أن كل شيء يتعامل معه الإنسان يوميًا مرتبط بصورة كبيرة بلمسه إياه، وبالتالي تقديره له، فهو يميز بين الحرارة والبرودة من خلال اللمس، وبين الصلب والضعيف من خلال اللمس، وكذلك بين الناعم والخشن ... إلخ. ولذلك قسم الدكتور يوسف مراد حاسة اللمس إلى أربعة إحساسات، وهي: "أولاً الإحساس بالتماس والضغط، ثانيًا: الإحساس بالألم، ثالثًا: الإحساس بالبرودة، رابعًا: الإحساس بالسخونة" [218]. وقد عبرت الصورة اللمسية لدى شاعرات الأندلس عن دلالات متعددة، فهي تدل على التحكم والصنعة عند الشاعرة صفية بنت عبد الله الريي[219]، وذلك عندما عابت امرأة على خطها، فقالت ردًا عليها: (الطويل):

وعـائـبـةٍ خَـطِّـي فـقـلـتُ لـهـا أَقْصِـري
فسـوفَ أريـكِ الـدُّرَّ فـي نَـظْـمِ أَسْـطُـرِي
ونـاديـتُ كـفِّـي كَـيْ تـجـودَ بِـخـطِّـهـا
وقـربـتُ أقـلامِـي وَرِقِّـي وَمِـحْـبَـرِي
فَـخَـطَّـتْ بـأبـيـاتٍ ثـلاثٍ نـظـمـتُـهـا
لـيـبـدُوَ لَـهَـا خَـطِّـي، وقـلـتُ لـهَـا انـظُـرِي[220]

فالأبيات هنا تبدو كلوحة فنية مكونة من عدة صور لمسية (نظم أسطري، ناديت كفي كي تجود، فخطت بأبيات)، وهذه الصور تجمعها صورة واحدة عامة، وهي الكتابة وكيفيتها، ومن خلال هذه الصور اللمسية تريد الشاعرة أن تعبر عن دلالات التحكم والصنعة في خطها، فالصورة (ناديتُ كفِّي كَيْ تجودَ بِخطِّها)، إنما تحمل إيحاء المهارة ويزيدها في هذه الدلالة لفظة (تجود) التي تدل على بذل الأجود والأفضل.

وتقترن بهذه الصورة اللمسية صورة أخرى بلاغية تتمثل في (ناديتُ كفِّي)، وهي استعارة مكنية تشبه الكف بالإنسان، وهذه الصورة كذلك تزيد من قوة الدلالة التي عبر عنها إيحاء الصورة اللمسية، فكأن الكف شيء عاقل يعرف ماذا يصنع، ومن ثم فهو يجود بأفضل ما لديه من أجل إثبات الموهبة والمهارة في الكتابة.

وقد توظف الشاعرة الصورة اللمسية من أجل بيان دلالات النضج والاستواء، فنجد الشاعرة قسمونة بنت إسماعيل اليهودي[221] تقول وقد نظرت في المرآة ورأت جمالها وهي لم تتزوج بعد: (الطويل):

أرى روضةً قدْ حانَ مِنْها قطافُها
ولستُ أرى جانٍ يمُدُّ لهَا يَدا
فوا أسفا يمضِي الشبابُ مضيعًا
ويبقَى الذي ما إن أُسميه مُفردَا[222]

فالشاعرة في الأبيات السابقة توظف الصورة اللمسية (جان يمد لها يدا)، ومن خلال الإيحاء الحسي الذي ينبعث من تلك الصورة تظهر دلالات النضج، فالشاعرة تشبه نفسها بالروضة التي أثمرت ونضجت ثمارها. ولكن لا أحد يقترب لقطافها، فهي وإن كانت وصلت سن التزويج، وأصبحت جميلة إلا أنها تشعر بالوحدة والغربة؛ لأن أحدًا لم يتقدم لزواجها، وهو ما عبرت عنه الصورة اللمسية في هذه الأبيات.

أما الشاعرة الغسانية[223] فتجعل الصورة اللمسية معبرة عن دلالات السعادة وتحقيق الأمل، وذلك عندما توظفها في سياق المديح، قائلةً: (الطويل):

عهدتهم والعيشُ في ظِلِّ وصلِهمْ
أنيقٌ وروضُ الدهرِ أزهر ريانُ
ليالِي سعدٍ لا يُخافُ على الهَوى

عـتـابٌ ولا يُـخشـى عـلى الـوصـلِ هُـجـرانُ

ويسـطُـو بـنـا لـهـوٌ ونـعـتـنـقُ المُـنى

كـمـا اعـتـنـقـتْ في سـطـوةِ الـريـح أفـنـانُ[224]

فالشاعرة هنا تمدح الأمير خيران العامري صاحب ألمرية، وهي تريد أن توضح ما كان يغمرها من سعادة وتنعم في ظله، ولذلك توظف تلك الصورة اللمسية (نعتنقُ المُنى كما اعتنقتْ في سطوةِ الريح أفنانُ)، فالأغصان تتعانق من شدة الريح، وهذه الصورة تنقل للمتلقي عبر إيحاءاتها وما تنقله من أحاسيس مدى الارتباط والتعانق والقرب الذي يقع بين الأغصان عندما يشتد عليها الريح، ومن خلال هذه الصورة تشبه الشاعرة حياتها وما كانت تنعم به وكأنها تعتنق وتحقق ما كانت تتمناه كما تعتنق الأغصان بعضها البعض.

وقد يعبر توظيف الصورة اللمسية عن دلالات الكره والاستنكار وكذلك الرفض، ويظهر ذلك في قول قمر جارية إبراهيم اللخمي: (البسيط):

مَـا لابـنِ آدمَ فـخـرٌ غـيـرُ هِـمَّـتِـهِ

بـعـدَ الـديـانـةِ والإخـلاصِ لـلـبـارِي

دعـنِي مِـنَ الـجـهـلِ لا أرضَـى بصـاحِـبِـهِ

لا يـخـلُـصُ الـجـهـلُ مـن سـبٍّ ومِـنْ عَـارِ

لَـوْ لَـمْ تـكـنْ جـنـةٌ إلا لـجـاهِـلَـةٍ

رضـيـتُ مِـنْ حُـكـمِ ربِّ الـنَّـاسِ بِـالـنَّـارِ[225]

فالشاعرة هنا تستنكر موقف من يجهلون عليها ويعيبونها بأنها مجهولة الموطن والنسب، فتوظف الصورة اللمسية (رضيتُ مِنْ حُكمِ ربِّ النَّاسِ بِالنَّارِ)، لتبين دلالات الاستنكار والكره للجهل، فهذه الصورة تنقل أحاسيس وإيحاءات النار وأهوالها، وكيف تفعل بالإنسان، والشاعرة توضح للمتلقي أنها رغم هذا فإنها ترضى

بالنار على أن تدخل الجنة مع امرأة جاهلة، وهذا المعنى أوردته الشاعرة على سبيل المجاز من أجل بيان كرهها واستنكارها للجهل والجهلاء.

أما ولادة بنت المستكفي فتجعل الصورة اللمسية معبرة عن التحرر واستقلال الشخصية، ويبدو ذلك في قولها: (الوافر):

أنَــا واللهِ أصــلــحُ لــلــمَــعَــالِــي
وأمشــِـي مِشْــيَــتــي وأتــيــهُ تِــيــهَــا
أُمَــكِّــنُ عــاشِــقِــي مِــنْ صَــحــنِ خَــدِّي
وأُعــطِــي قُــبــلــتــي مَــنْ يَشْــتَــهــيــهَــا[226]

فعلى الرغم من أن الشاعرة كانت مشهورة بالعفاف والشرف كما ذكر ابن بسام في ذخيرته بعدما أورد هذين البيتين، وقد تكون الشاعرة نظمتهما على سبيل النظم ليس إلا، فالبيتان يعبران عن حرية كبيرة وجرأة شديدة، ويؤكد على هذا المعنى الصورة اللمسية التي وردت في البيت الثاني (أُمَكِّنُ عاشِقِي مِنْ صَحنِ خَدِّي)، وكذلك (وأُعطِي قُبلتي مَنْ يَشْتَهِيهَا)، فهذه الصورة تنقل للمتلقي ما يمكن أن تتمتع به الشاعرة من حرية كبيرة.

أما حفصة الركونية فيأتي توظيف الصورة اللمسية لديها ليعبر عن دلالات النقاء والطهر، ونجد ذلك في أبياتها التي تمدح بها أبا جعفر قائلة: (الطويل):

رأســتَ فَــمَــا زالَ الــعُــداةُ بــظُــلــمِــهِــمْ
وحِــقــدهِــمْ يــقــولُــون لِــمْ رَأَسْ؟
وهَــلْ مــنــكــرٌ أنْ ســادَ أهــلَ زمــانــه
جــمــوحٌ إلى الــعُــلــيــا نــقــيٌ مِــنَ الــدَّنَــسْ[227]

فالشاعرة هنا توظف الصورة اللمسية (نقيٌ مِنَ الدَّنَسْ)، لتدل على طهر ونقاء أبي جعفر، وكذلك حسن سمعته بين الناس، فهذه الصورة تنقل للمتلقي ذلك الإحساس الذي يعبر عن لمس الطين، وما يتبع ذلك في الأخلاق والسمعة، ولذلك فالشاعرة تبعده عن هذا الوصف عبر لفظة (نقي) لتعبر عن سمعته الطيبة.

خامسًا: الصورة الشمية:

وهي التي تتعلق بحاسة الشم، وترتبط بالروائح والتمييز بينها، وتوظيف هذه الحاسة وصورها المختلفة في الشعر ينتج دلالات خاصة مغايرة ترتبط بما تثيره هذه الحاسة من إيحاءات، وتتعلق الصورة الشمية "بكل ما يمكن استقباله بحاسة الشم، ومجالها الروائح، وما يدل عليها من كلمات مثل الطيب والأريج والعنبر والمسك والعطور وما شابه ذلك، حيث تبنى الصورة على كل ما يمكن شمه" [228].

وقد وردت هذه الصورة عند شاعرات الأندلس بشكل قليل، ومنها ما جاء في أبيات الشاعرة حفصة الركونية ، حيث تبعث برسالة إلى أبي جعفر قائلة: (الرمل):

سَـــارَ شِـــعْـــرِي لَـــك عَـــنِّـــي زَائِـــرًا
فَـــأَعِـــرْ سَـــمْـــعَ المَـــعَـــالِـــي شِـــنْـــفَـــهُ
وَكَـــذَا الـــرَّوْضُ إِذْ لَـــمْ يَسْـــتَـــطِـــعْ
زَوْرَةً أَرْسَـــــلَ عَـــنْـــهُ عَـــرْفَـــهُ [229]

فالشاعرة توظف الصورة الشمية في الأبيات (أَرْسَلَ عَنْهُ عَرْفَهُ) من أجل بيان دلالات القرب والارتباط، فهي تشبه شِعرها الذي أرسلته إلى أبي جعفر بالريح الطيبة، وكذلك تشبه نفسها بالروض، وكأنها تريد أن تقول له بأنها إذا لم تستطع أن تزوره فقد أرسلت إليه- قصيدتها لتتحدث بلسانها وتكون رسولاً لها، وكذلك نفعل الأزهار برائحتها الطيبة، فإذا لم تستطع أن تنتقل من مكانها فإنها تبعث برائحتها إلى المكان الذي تريد.

وهذه الصورة عبر ما تبثه من إيحاءات وأحاسيس مرتبطة بها تقرب من ذهن المتلقي قيمة وجمال تلك الأبيات التي بعثت بها الشاعرة، كما تؤكد على دلالات القرب، فإن

لم تستطع الشاعرة أن تصل إلى أبي جعفر فسوف يصل إليه شيء منها دون تقييد أو مانع مثلها في ذلك مثل الريح التي لا يمنعها شيء من الحركة والانتشار.

وقد يعبر توظيف الصورة الشمية عن دلالات الكرامة وعزة النفس، ومن ذلك قول الشاعرة هند جارية الشاطبي[230] تمدح أبا عامر ينق: (الكامل):

يـا سـيـدًا حـازَ الـعُـلا عـنْ سـادةٍ
شُـمِّ الأنـوفِ مِـنَ الـطـرازِ الأوَّلِ
حَسْـبِـي مِـنَ الإسـراعِ نَـحْـوَك أَنَّـنِـي
كـنـتُ الـجـوابَ مـعَ الـرَّسُـولِ المُـقْـبِـلِ[231]

فالشاعرة في هذه الأبيات تعتمد على الصورة الشمية في شطر البيت الذي استعارته من حسان بن ثابت (شُمِّ الأنوفِ مِنَ الطرازِ الأوَّلِ)، والصورة الحسية هنا تدل على الكبرياء وعزة النفس والشهامة، فشم الأنوف توحي بأن هذا الإنسان قوي حاسة الشم، كما أنه يتصف بالشمم، وهو كثرة الشم، والعرب إنما أطلقت هذا الوصف على الإنسان الذي يتسم بالكبرياء وعزة النفس؛ لأنه من كثرة شمه الأشياء يقدر ما هو جيد وما هو رديء، ولذلك فإن هذه الصورة اعتمدت عليها الشاعرة لتبين مكانة وعزة نفس ذلك الممدوح، بما تحمله هذه الصورة من إيحاءات شعورية.

وقد توظف الشاعرة الصورة الشمية من أجل نقل الإحساس الذي تعيشه وتنعم به، ويظهر ذلك في قصيدة حمدة بنت زياد المؤدب عندما وصفت وادٍ نزلت به بعد حر شديد، فقالت في أحد أبيات القصيدة: (الوافر):

يَصُـدُّ الشَّـمْـسَ أنَّـى وَاجَـهَـتْـنـا
فَيَحْـجُـبُها وَيَـأْذَنُ لِلـنَّسِـيْم[232]

فالصورة الشمية في هذا البيت (يَـأْذَنُ لِلنَّسِـيْم) ترتبط كذلك بالحركة، ويوحي ذلك بانتشار رائحة النسيم العليلة في كل مكان من هذا الوادي، ذلك لأنه يصد الشمس عنهم، وبالتالي ينطلق النسيم في كل مكان، وتنقل هذه الصورة للمتلقي عبر ما توحي به ذلك الإحساس الذي يتملك الإنسان عندما يهنأ بنسيم عليل بعد رحلة شاقة تصحبها أشعة الشمس.

[4]- تراسل الحواس:

يستطيع الشاعر من خلال ثقافته الخاصة وتجاربه الذاتية أن يحدث تداخلاً وتوافقًا بين الحواس بعضها البعض، لتأخذ كل حاسة وظيفة الحاسة الأخرى وعملها، لنجد العين تسمع، والأذن ترى، وهو بذلك يمنحها بعدًا نفسيًا جديدًا يشير إلى دلالات مغايرة، بقصد توظيفها في نصه، ولقد تنبه النقاد إلى ذلك التداخل، وأطلقوا عليه تراسل الحواس، وهو عبارة عن "كلام مشحون شحنًا قويًا يتألف عادة من عناصر محسوسة، وخطوط ألوان، وحركة ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلامًا منسجمًا" [(233)].

فكل حاسة تعمل مكان الحاسة الأخرى لتتحول المدركات المختلفة إلى نسيج تخييلي يمنحه لها المبدع، ولذلك فتراسل الحواس "بناء قائم على المجاز اللغوي الاستعاري، وبذلك يعد التراسل وسيلة غنية في إنتاج الدلالات الثرية، فضلاً عن إثارة نفسية مصدرها تعدد الحواس لدى المتلقي، وبذلك أيضًا يتحقق اشتغال أكثر من حاسة بأقصى طاقاتها، وهو يتأمل النص وأبعاده"[(234)].

وقد ورد تراسل الحواس بصورة قليلة لدى شاعرات الأندلس، ولكنه رغم ذلك عبر عن دلالات متنوعة. ومن ذلك ما نجده لدى الشاعرة أم الكرام بنت المعتصم بن صمادح[(235)] في التغزل وإظهار الشوق: (الطويل):

ألا ليتِ شِعري هلْ سبيلٌ لخلوةٍ

يُنزَّهُ عنها سمعُ كلِّ مُراقبِ

ويَا عجبًا أشتاقُ خُلوةَ مَنْ غدَا

ومثواهُ بينَ الحشَا والتَّرائبِ[236]

فالشاعرة في البيت الأول تجعل حاسة السمع تعمل عمل العين في قولها (يُنزَّهُ عنها سمعُ كلِّ مُراقبِ)، فالرقيب إنما يراقب بعينه لينظر حال المحبين، وما هم عليه، ودائمًا ما يستخدم الشعراء العين للمراقبة؛ لأنها المسئولة عن البصر، ويظهر ذلك- على سبيل المثال- في قول الشاعرة الأندلسية نزهون الغرناطية: (البسيط):

لَو كنتَ حاضرَنا فيها وقدْ غَفَلَتْ

عينُ الرقيبِ فلم تنظرْ إلى أحدِ[237]

بينما الشاعرة أم الكرام استعارت السمع للمراقبة، وكأن الأذن ترى ما يفعله العشاق، وهي تدل على قوة التركيز والملاحظة من قبل من يراقب، ولذلك تتمنى الشاعرة لو أنها تبتعد ومحبوبها عنهم.

وهذا الخروج على المألوف في عمل الحاسة لا بد أن الشاعرة قد وظفته من أجل إثارة الدهشة لدى المتلقي، وحمله على التفكير في تلك الصورة من أجل بيان دلالات العشق، وإظهار الشوق للمحبوب.

أما الشاعرة حفصة الركونية، فوظفت تراسل الحواس من أجل بيان شدة التشوق؛ حيث تبادل بين المدرك اللمسي والسمعي والشمي في آن واحد، وذلك عندما تقول: (المتقارب):

سلامٌ يفتحُ في زهرِهِ الـ

ـكمامَ ويُنطقُ ورق الغُصونُ

عَـــلـــى نـــازحٍ قَـــد ثَـــوى فـــي الـــحشَـــا

وَإن كـــانَ تُـــحـــرمُ مـــنْـــهُ الـــجُـــفـــونُ[238]

فالشاعرة هنا تستعير حاسة السمع من خلال اللفظ (ينطق) مكان حاسة الشم أو اللمس التي ترتبط بورق الأغصان، ويقوي هذا المعنى كذلك جملة (زهرة الكمام)، وهو وعاء الطلع، ولكنها تقوم بالتبديل بين المدركات الحسية بعضها البعض من أجل شحن صورتها بطاقة إيحائية يستطيع أن يستشفها المتلقي، فهي تجعل هذا السلام من جماله ورقته كأنه الزهر ينفتح من أجله، وكأن ورق الغصون بدلاً من أن يبعث بعطره فإنه ينطق ويتكلم، وكان هذا النطق إنما يعبر عما في صدر الشاعرة من حب وتشوق لذلك الشخص الذي بعد عنها.

وتعتمد الشاعرة حمدة بنت زياد المؤدب على تراسل الحواس كذلك من أجل التعبير عن ضيقها مما يفعله الواشون بالأحبة. فوظفت المدرك السمعي مكان المدرك اللمسي، وذلك عندما قالت: (الطويل):

ولَمَّـــا أبَـــى الـــواشُـــونَ إلا فُـــراقَـــنَـــا

وَمَـــا لَـــهُـــمْ عِـــنْـــدِي وعـــنـــدِكَ مِـــنْ ثَـــارِ

وَشـــنُّـــوا عَـــلَـــى أسْـــمـــاعِـــنـــا كُـــلَّ غَـــارةٍ

وقـــلَّ حُـــمـــاتِـــي عِـــنـــدَ ذَاكَ وَأنصَـــارِي

غَـــزَوْتَـــهُـــمْ مِـــن مُـــقـــلـــتـــيـــكَ وأدْمُـــعـــي

وَمِـــنْ نـــفـــسِـــي بـــالسَّـــيـــفِ والســـيـــلِ والـــنـــارِ[239]

فالشاعرة توظف حاسة السمع لتقوم مقام حاسة اللمس في صورتها الحسية (وشنوا على أسماعنا كل غارة)، فالعدو إنما يشن الغارة وقت المعركة على جسم الإنسان الذي يرتبط بحاسة اللمس، ولكن الشاعرة استعارتها للسمع من أجل بيان دلالات الضيق والحزن. حيث تتجلى أهمية ذلك التبادل بين الحواس فيما يقدمه

من دلالات الحزن والضيق، فالوشاة لا ينفكون من أحاديثهم واتهاماتهم مما جعل الشاعرة تشبه هذه الأحاديث بالغارة، لتعظم من هول وحدة الصراع والتحدي، كما أن المدرك السمعي عبر ما يبثه من إيحاءات لا يترك المتلقي دون جعله يفكر فيما قد يحمله هذا الكلام الذي يشنه الواشون على أسماع الشاعرة ومحبوبها حتى تشبهه بالغارة، وما تحمله من مشاهد القتل والألم والصراع.

ويمثل تبادل الحواس في هذه الصورة نقطة الانطلاق التي يبدأ منها تأويل وفهم الدلالة المقصودة، ذلك أن الشاعرة ومحبوبها لا يسمعان من الواشين إلا كل غارة، ويرتبط بهذا المعنى كذلك تخلي من حولهما من أنصار عنهما، ومن ثم تبدأ الشاعرة في تقديم الحل الذي قد ينجيهما مما عبرت عنه في هذه الصورة، وهي الدفاع والحرب. ولكن هذه المرة ليست بالسيف، ولكنها تعتمد على نفس سلاح الوشاة من خلال تقديم صورة بصرية تجعل المقل تقوم مقام السيف، والدموع مكان السبيل، وكذلك السيل مقام النار.

أما الشاعرة أسماء العامرية[240] فتوظف التراسل بين حاسة البصر وحاسة السمع من أجل التأكيد على دلالات التعظيم والمديح، ونجد ذلك في قولها: (الوافر):

عَـرفْـنَـا الـنصـرَ والـفـتـحَ المُـبـيـنَـا
لِسـيِّـدِنـا أمـيـرِ المُـؤمـنـيـنَـا
إِذَا كـانَ الـحـديـثُ عـنِ المَـعَـالِـي
رأيـتُ حـديـثَـكُـم فِـيـنَـا شُـجُـونـا[241]

فالشاعرة هنا تمدح الأمير الموحدي عبد المؤمن بن علي، وهي توظف حاسة البصر مكان حاسة السمع في قولها (رأيتُ حديثَكُم)، ومن خلال ما يحمله هذا التراسل من انزياح واختلاف تريد الشاعرة أن تعلي من مكانة هذا الممدوح، فهي لا تسمع عن معاليه ومكانته، وإنما تراها، وكأن كل كلمة ينطق بها هذا الممدوح تتحقق فيراها

الناس وقد تحققت فعليًا، ولذلك كانت كلمة (رأيت) أقوى في دلالتها من (سمعت)، رغم أن السمع يأتي دائمًا للحديث.

وبعد عرض هذه النماذج – وإن كانت قليلة- فإن التراسل بين المدركات الحسية له دلالات خاصة مغايرة عن ارتباط الحاسة بعملها الأصلي، فهو يدفع – عبر انزياحاته المختلفة- بطاقة إيحائية جديدة لم يكن المتلقي يتوقعها، ولذلك تكون أكثر ارتباطًا بوعيه وفكره من خلال مغايرتها.

النتائج:

توصلت دراسة موضوع (توظيف الصورة الحسية عند شاعرات الأندلس) إلى عدة نتائج، لعل من أهمها:

1- احتلت الصورة البصرية الحيز الأكبر من إنتاج الصور الحسية لدى شاعرات الأندلس، وتنوعت ما بين متحركة وثابتة وضوئية ولونية، ويأتي النوع الأخير في المقام الأول لتوظيف الصورة البصرية من حيث العدد.

2- ارتبطت معظم الصور الحسية لدى شاعرات الأندلس بالطبيعة بشكل كبير، لا سيما الصورة البصرية، وأكثر الشاعرات من ربط الصورة بالقمر والبدر، وثنايا الإنسان، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الحياة الأندلسية التي ارتبطت كثيرًا بوصف مشاهد الطبيعة، والوصف بشكل عام.

3- ارتبطت الصورة الحسية عند شاعرات الأندلس -إلى حد كبير- بالصورة البلاغية؛ حيث أضاف كل منهما إلى الآخر دلالات جديدة ساعدت في إنتاج الدلالة النهائية التي تريد الشاعرة البوح عنها.

4- لم ترتبط الصورة الحسية بغرض معين دون غيره، ولكنها عبرت عن كافة الأغراض والمعاني، وارتبطت أكثر بالوصف سواء كان خالصًا أم في ثنايا أغراض أخرى.

5- جاءت الصورة السمعية في المرتبة الثانية من حيث كثرة ورودها في شعر شاعرات الأندلس، وعبرت عنه دلالات متنوعة ارتبطت بالسياق، ويُلاحظ أن معظم الصور السمعية التي وردت قد ارتبطت بالواشي والرقيب والعزول، ويبدو أن طبيعة الحياة الأندلسية التي اتسمت بالحرية وعلاقات الحب والعشق أوجدت مثل هذا النوع من الناس.

6- أنتجت الصور الحسية الأخرى- اللمسية والتذوقية والشمية- كثيرًا من الدلالات المتنوعة التي ارتبطت بالسياق، وكانت الصورة الشمية أقل الصور الحسية ورودًا عند شاعرات الأندلس.

7- اعتمدت شاعرات الأندلس على خاصية تراسل الحواس في إنتاج صور مغايرة، ومن ثم إنتاج دلالات جديدة من خلال عمل حاسة معينة بوظيفة حاسة أخرى.

8- أن الصورة الحسية – بأنواعها المختلفة- لا تقل أهمية عن الصور الأخرى البلاغية أو الرامزة أو غيرها، وقد وعى القدماء – شعراءَ ونقادًا- ذلك الدور الذي تقوم به داخل النص الشعري من أجل التأثير في المتلقي، وإنتاج دلالات متنوعة، ولذلك قام الشعراء بتوظيفها داخل أشعارهم، وقام النقاد بالحديث عن أهميتها في إطار حديثهم عن الصورة بشكل عام.

حواشي الفصل:

(138) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد محمود شـــاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1992م، ص 56.

(139) أبو الوليد بن رشـــد: تلخيص كتاب النفس لابن رشـــد، تحقيق: د. أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضـــة المصرية، القاهرة، ط1، 1950م، ص 63.

(140) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1996م، ص 8.

(141) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسـراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسـلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص 18-19.

(142) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضـة مصـر للطباعة والنشـر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص 395.

(143) فرانســوا مورو: البلاغة، المدخل لدراســة الصــور البيانية، ترجمة: محمد الولي، وعائشــة جرير، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2003م، ص18.

(144) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 395.

(145) انظر:كوثر حجاب: دلالة الصــورة الفنية الحداثية في الخطاب الشــعري الجزائري، عبد الحميد هيمة أنموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، 2017م، ص 26.

(146) الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1969م، ج2، ص 131.

(147) انظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1963م، ص17.

(148) أبو هلال العســكري: كتاب الصــناعتين: الكتابة والشــعر، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص 19.

(149) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 508.

(150) محمد محمد عناني: النقد التحليلي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، 1986م، ص 57.

(151) جابر عصــفور: الصــورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م، ص 28.

(152) شيماء عثمان محمد: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصيرة، المجلد 26، عدد 1، 2011م، ص 68.

(153) علي البطل: الصــورة في الشــعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دراســة في أصــولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1981م، ص 30.

(154) هيثم علي حماد: الصــورة الحســية في شــعر جرير بن عطية الخطفي، مجلة العلوم الإســلامية، عدد 30، السنة (7)، ص 65.

(155) ابن طباطبا: عيار الشــعر، شــرح وتحقيق: عباس عبد الســاتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص 20.

(156) د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 309.

(157) ابن حزم الأندلســي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق: د. إحســان عباس، المؤســســة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص 137.

(158) القرآن الكريم، سورة النحل، الآية (78).

(159) القرآن الكريم، سورة الإنسان، الآية (2).

(160) وحيد صبحي كبابة: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص 92.

(161) هي مريم بنت أبي يعقوب الفصولي، أصلها من شلب، ولكنها سكنت إشبيلية، وكانت لها هناك شهرة فقد كانت تعلم النساء، وقد عمرت كثيرًا، وماتت بعد عام 400 هـ، وكانت أديبة وشاعرة. انظر في ترجمتها: جذوة المقتبس، 388؛ بغية الملتمس، 528؛ الصلة، 56-57؛ نفح الطيب، 291/4؛ عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج351/4.

(162) الحميدي: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1984م، ق2، ص 650.

(163) هي ولادة بنت الخليفة المستكفي بالله، كانت أمها جارية إسبانية نصرانية اسمها (سَكْرى)، وقد ورثت عن أمها بشرتها البيضاء، وشعرها الأصهب، وقد برزت إلى الحياة العامة بعد مقتل أبيها عام 416هـ، وكانت تبلغ من العمر خمسة عشر عامًا حينها، وكانت أديبة وشاعرة، ولها مجلس يحضره عديد من الشعراء، وقد ارتبطت في بداية حياتها بابن زيدون، ثم الشاعر ابن عبدوس، وتوفيت سنة 484هـ، انظر في ترجمتها: الذخيرة، 429/1-433؛ الصلة، 657؛ بغية الملتمس، 531- 532؛ نفح الطيب، 205/4-212.

(164) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1979م، ق1، ج1، ص 430.

(165) هي حسانة بنت أبي المخشي الشاعر، مات أبوها في أيام الحكم الربضي (180- 260هـ)، وكانت أديبة وشاعرة، وكانت وفاتها عام 230هـ. انظر في ترجمتها: نفح الطيب، 167/4- 168؛ عمرو فروخ، 97/4.

(166) المقري: نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م، ج168/4.

(167) هي زينب بنت فروة المرية، عاشت في مدينة ألمرية، لم تذكر المصادر أي أخبار عنها سوى ثلاثة أبيات قالتها في حب ابن عمها. انظر في ترجمتها: الذيل والتكملة، 487/8.

(168) المراكشي: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973م، ج8، ق2، ص 487.

(169) هي أمة العزيز ابنة محمد عبد العزيز بن الحسين، نسبها ينتمي إلى الإمام الحسين، عاشت في مدينة بلنسية، وكانت تلقب بالفاضلة الشريفة، انظر في ترجمتها: نزهة الجلساء، 28/1؛ المطرب، ص 6.

(170) ابن دحية: المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الإبياري، حامد عبد المجيد، أحمد بدوي، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954م، ص 6.

(171) هي أمة الرحمن بنت أبي محمد عبد الحق بن غالب بن عطية المحاربي، عرفت بأم الهناء، وهي من شاعرات القرن السادس الهجري، وكانت صاحبة علم وأدب، وذكر المؤرخون أن لها إنجازات تربوية وعلمية وأدبية في غرناطة بالأندلس، ووالدها كان من علماء الأندلس المشهورين، وتولى القضاء بألمرية، وذكر العلماء أن لها بعض المؤلفات. انظر في ترجمتها وأخبارها: نفح الطيب، ج298/4؛ التكملة لكتاب الصلة، 257/4؛ الذيل والتكملة، 477/2.

(172) المقري: نفح الطيب، ج4، ص298.

(173) هي حفصة بنت الحاج الركوني، عاشت في غرناطة، وولدت حوالي عام 530هـ في أسرة ذات شرف وغنى، وكانت من أبرز شاعرات الأندلس في عهد الموحدين، وتوفيت في مراكش عام 589هـ، وقيل في بعض المصادر إنها توفيت عام 586هـ انظر ترجمتها في: المغرب، 2/138-139؛ المطرب، 10، الإحاطة، 1/499-502؛ نفح الطيب، 1/176، 3/218، 4/171-181؛ الأعلام للزركلي، 2/292.

(174) المقري: نفح الطيب ، ج4، ص 178.

(175) هي جارية المنصور بن أبي عامر، عاشت في القرن الرابع الهجري، وكانت شاعرة ومغنية، ولم يرد ذكرها في المصادر غير كتاب نفح الطيب، ج1/616.

(176) المقري: نفح الطيب، ج1/ 617.

(177) ابن بسام: الذخيرة، ق1، ج1، ص 431.

(178) هي حفصة بنت حمدون، من أهل وادي الحجارة، كانت ثرية من بيت عز، وكانت عالمة وأديبة وشاعرة، وكانت وفاتها في القرن الرابع الهجري. انظر في ترجمتها: المغرب، 2/37؛ نفح الطيب، 4/285؛ الأعلام للزركلي، 2/292؛ عمرو فروخ، 4/233.

(179) السيوطي: نزهة الجلساء في أشعار النساء، تحقيق: عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، (ب.ت)، ص 43.

(180) كانت جارية وتلميذة زرياب، وعاشت في القرن الثالث الهجري في قرطبة، وقد كانت مغنية وشاعرة. انظر في ترجمتها: التكملة، 19/112؛ نفح الطيب، 3/131.

(181) ابن الأبار:التكملة لكتاب الصلة، تحقيق:د.عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان،1990م، ج19/113.

(182) هي نزهون بنت القلاعي، أبو بكر محمد بن أحمد بن خلف الغساني، كانت تلميذة أبي بكر المخزومي الأعمى، وكانت بينها وبين ابن قزمان منافرة، وكانت شاعرة معروفة كثيرة النوادر بارعة في حفظ الأشعار، ولعل وفاتها كانت في 560هـ، انظر في ترجمتها: بغية المتلمس، 530، المغرب، 2/121؛ نفح الطيب، 1/193؛ الأعلام للزركلي، 8/332.

(183) سيد غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979م، ج1، ص 551.

(184) هي ابنة السكان المالقية، نقل عنها يحيى بن محمد الأنصاري، ولم ترد أخبار عنها في المصادر سوى في كتاب معجم البلدان، ويستنتج أنها عاشت في القرن الخامس الهجري. انظر في ترجمتها: ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج1/259.

(185) ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م،ج1، ص259..

(186) سميت البلسية نسبة إلى بلس أحد بلاد مدينة مالقة، وقد عاشت قبل عام 599هـ، وقد كانت هذه الشاعرة أمية، انظر في ترجمتها: الضبي، بغية المتلمس، ص 545.

(187) الضبي: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، علمائها وأمرائها وشعرائها وذوي النباهة فيها ممن دخل إليها أو خرج عنها، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 545.

(188) هي حمدة بنت زياد بن بقي العوفي المؤدب، من ساكني وادي الحمة بقرية بادي قرب وادي آش، وكانت تلميذة البراق، وكانت معاصرة لنزهون الشاعرة، ولعل وفاتها كانت عام 600هـ، وكانت أديبة شاعرة، وسميت خنساء المغرب. انظر في ترجمتها: التكملة، 746؛ المغرب، 2/145؛ المطرب، 11؛ الإحاطة، 1/497؛ عمر فروخ، 5/557.

(189) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ج3، ص 1212.

(190) هي قمر جارية إبراهيم بن حجاج اللخمي، وفدت من بغداد، وعاشت بالأندلس في القرن الثالث الهجري، ويظهر ذلك من تاريخ وفاة سيدها سنة 288هـ، وكانت على قدر كبير من الجمال، وكانت مغنية وشاعرة، ومن أهل الفصاحة والبيان. انظر في ترجمتها: التكملة، 115/19؛ نفح الطيب، 140/3.

(191) المقري: نفح الطيب، ج140/3.

(192) كريم زكي حسام الدين، الدلالة الصوتية (دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل)، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 113.

(193) زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات، مكتبة الملك فهد الوطنية، المدينة المنورة، ج1، ط1، 1425هـ، ص 231.

(194) جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة: زكي إبراهيم، تقديم: زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011م، ص 202.

(195) هي زينب بنت إسحق النصراني الرعني، عاشت في إقليم بلنسية، وتذكر المصادر أنها عاشت ما بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي، وهي شاعرة نصرانية، ويظهر من أبياتها أنها تعلمت العربية، وبقيت على نصرانيتها، ولاقت سماحة وحبًا من قبل المسلمين في الأندلس، حتى دفعها ذلك لحب العرب، وتعلمها العربية. انظر في ترجمتها: نفح الطيب، 377/2.

(196) المقري: نفح الطيب، ج377/2.

(197) هي أم الحسن بنت القاضي أبي جعفر الطنجالي، من أهل مدينة لوشة، وكان أبوها قاضيًا، عاشت في حدود القرن الثامن الهجري كما تذكر المصادر، وكانت أديبة وشاعرة. انظر في ترجمتها: الإحاطة للسان الدين ابن الخطيب، 430/1؛ النباهي، تاريخ قضاة الأندلس، ص 155.

(198) لسان الدين ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1973م، ج1، ص 431.

(199) هي مهجة بنت التياني القرطبية، لم تذكر المصادر شيئًا عن أبيها ونسبها، عاشت في قرطبة، وكانت تلميذة لولادة بنت المستكفي، فقد عاشت في القرن الخامس الهجري. انظر في ترجمتها: المغرب، 143/1؛ نزهة الجلساء للسيوطي، ص 81.

(200) ابن سعيد: المغرب في حُلى المغرب، تحقيق د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط3، ج143/1.

(201) شاعرة أندلسية لم تذكر المصادر كثيرًا عنها، إلا أنها عاشت في القرن السادس الهجري، في مدينة شلب، انظر في ترجمتها: التكملة، 115/19؛ الذين والتكملة، 395/8؛ نفح الطيب، 294/4.

(202) المراكشي: الذيل والتكملة، ج395/8.

(203) هي عائشة بنت أحمد بن محمد بن قادم، القرطبية، عاشت في القرن الرابع الهجري، وعمرت طويلاً، وكانت وفاتها سنة 400هـ، وعاشت في قرطبة، وكانت عالمة وأديبة وشاعرة. انظر في ترجمتها: الصلة، 992/3؛ نزهة الجلساء، ص 61؛ نفح الطيب، 290/4.

(204) السيوطي: نزهة الجلساء، ص 62.

(205) هي بثينة بنت الملك المعتمد بن عباد، عاشت في مدينة إشبيلية في عصر ملوك الطوائف، وكان أبوها من أعظم ملوك الطوائف، وتنتمي أسرتها إلى أصول عربية، انظر في ترجمتها: نفح الطيب، 284/4.

(206) المقري: نفح الطيب، ج284/4.

(207) ابن سعيد: المغرب، ج228/1.

(208) يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984م، ص 67.

(209) غادة خلدون أبو رمان: تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي، ماجستير، كلية الآداب، جامعة جرش، الأردن، 2016م، ص 176.

(210) وجدان الصائغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، دار الفضيلة، القاهرة، ط1، 2003م، ص 141.

(211) هي أم السعد بنت عصام بن أحمد الحميرية، نسبها عربي، وهي من أهل قرطبة، وتسمى سعدونة، وهي من بيت علم وأدب. انظر في ترجمتها: المراكشي: الذيل والتكملة، ج482/8؛ التكملة، 123/19؛ نزهة الجلساء، ص 29.

(212) المراكشي: الذيل والتكملة، ج482/8.

(213) سورة الإنسان، الآيتان (17، 18).

(214) جذوة المقتبس، ق2، ص 650.

(215) المقري: نفح الطيب، ج284/4.

(216) الحموي: معجم الأدباء، ج3، ص 1212.

(217) الحموي: معجم الأدباء، ج1184/3.

(218) يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، ص 62.

(219) هي صفية بنت عبد الله الربي، كانت مشهورة بنسخ الخط، وتنسب إلى ربة جنوب قرطبة، وتوفيت سنة417هـ، انظر ترجمتها: الجذوة412، البغية528.

(220)الضبي: بغية الملتمس، 528.

(221) هي قسمونة بنت إسماعيل بن نغزالة اليهودي، وقد عاشت في القرن الخامس الهجري، واشتهرت بنظم الموشحات هي وأبوها، انظر في ترجمتها: نزهة الجلساء، ص 74؛ نفح الطيب، 530/3.

(222) المقري: نفح الطيب، ج530/3.

(223) عرفت بالغسانية، وقد سكنت بجانة بإقليم ألمرية، وعاشت في عصر ملوك الطوائف، وكانت شاعرة مشهورة. انظر في ترجمتها: جذوة المقتبس، 651/2؛ المغرب، 192/2؛ نفح الطيب، 170/4.

(224) الضبي: بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب العربي، 1967م، ص 529.

(225) كرم البستاني: النساء العربيات، دار صادر، بيروت، 1964م، ص 50.

(226) ابن بسام: الذخيرة، ق1، ج249/1.

(227) الحموي: معجم الأدباء، ج1183/3.

(228) فوزي خضر: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة الكويت، 2004م، ص 197.

(229) ابن الخطيب: الإحاطة، ج/1 220.

(230) هي هند جارية أبي محمد عبد الله الشاطبي الكاتب، عاشت في شاطبة في القرن السادس الهجري، وقد كانت أديبة وشاعرة، انظر في ترجمتها: معجم البلدان، 309/3؛ المقتضب، ص 218؛ نفح الطيب، 293/4.

(231) المقري: نفح الطيب، ج293/4.

(232) الحموي: معجم الأدباء، ج1212/3.

(233) روز غريب: تمهيد في النقد الأدبي الحديث، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص 192.

(234) أحمد فتحي رمضـــان، بلاغة تراســـل الحواس في القرآن الكريم، دراســـة تطبيقية، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد 14، عدد 1، 2007م، ص3، العراق.

(235) تســـمى أم الكرام أو أم الكرم، وهي بنت المعتصـــم بن صـــمادح، كان أبوها أمير ألمرية في عصـــر ملوك الطوائف، وكانت أديبة وشاعرة. انظر في ترجمتها: المغرب، 302/2؛ نزهة الجلساء، ص 25؛ نفح الطيب، 170/4.

(236) ابن سعيد: المغرب، ج203/2.

(237) ابن الأبار: المقتضـــب من كتاب تحفة القادم، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1982م، ص 217.

(238) ابن سعيد، المغرب، ج139/2.

(239) الحموي: معجم الأدباء، ج1213/3.

(240) عرفت بأسماء العامرية، وعاشت في القرن السادس الهجري وينتمي نسبها إلى أسرة المنصور بن أبي عامر، وقد كانت ذات ثراء، وكانت أديبة وشاعرة. انظر في ترجمتها: الذيل والتكملة، 480/8، التكملة، 120/19.

(241) المقري: نفح الطيب، ج292/4.

مصادرومراجع الكتاب

أولاً- المصادر:

- ابن الأبار:

- التكملة لكتاب الصلة، تحقيق: عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان،1990م

- المقتضب من كتاب تحفة القادم، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1982م.

- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1998م .

- الآمدي: الإحكام في أصول الأحكام، ضبطه وكتب حواشيه: الشيخ إبراهيم العجوز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ت. ط).

- ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1979م.

- ابن بشكوال، عبد الملك أبي القاسم خلف بن بشكوال: كتاب الصلة في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003م.

- الجاحظ (أبو عثمان بن بحر):

-البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1992م .

- كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1969م.

- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1992م.
- ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1987م.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.
- ابن حجر العسقلاني: فتح الباري في شرح صحيح البخاري، دار الريان، بيروت، 1976م.
- ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق: د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987م.
- الحميدي: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1984م.
- أبو حيان: تفسير البحر المحيط، أثير الدين أبو محمد بن يوسف المشهور بأبي حيان الأندلسي (ت: 745هـ)، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوض، شارك في التحقيق: زكريا عبد المجيد المنوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م،
- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد)، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1961م.
- ابن خير: فهرسة ابن خير، فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في دروب العلم وأنواع المعارف، وقف على نسخها وطبعها: فرانشسكو قدارة، خليان ريبارا، مؤسسة الخانجي، القاهرة،1893م.

- ابن دحية: المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الإبياري، حامد عبد المجيد، أحمد بدوي، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954م.
- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3.
- ديوان ابن زيدون، شرح: د. يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994م.
- ديوان المعتمد بن عباد، جمع وتحقيق د. حامد عبد المجيد، د. أحمد أحمد بدوي، مراجعة د. طه حسين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط3، 2000م.
- ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب النفس لابن رشد، تحقيق: د. أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1950م.
- روز غريب: تمهيد في النقد الأدبي الحديث، بيروت، لبنان، ط1، 1971م.
- رمزي منير البعلبكي: معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1990م، ص 390.
- الزركلي، خير الدين: الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1986م.
- ابن سعيد الأندلسي: المغرب في حلي المغرب، تحقيق: د. شوقي ضيف، ط4، دار المعارف، القاهرة.
- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
- السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

- سيد غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979م.
- السيوطي: نزهة الجلساء في أشعار النساء، تحقيق: عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، (ب.ت).
- الضبي: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، علمائها وأمرائها وشعرائها وذوي النباهة فيها ممن دخل إليها أو خرج عنها، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.
- ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989م.
- العلوي: كتاب الطراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1995م.
- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1969م.
- ابن قتيبة: ابن قتيبة الدينوري: عيون الأخبار، شرحه وضبطه وعلق عليه:د. يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1963م.
- القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الأمين بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي .

- كرم البستاني: النساء العربيات، دار صادر، بيروت، 1964م.
- لسان الدين ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1973م.
- المراكشي: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973م.
- المقري: نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م.
- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، المطبعة العلمية، بيروت، 2005م.
- النباهي، أبو الحسن بن عبد الله بن محمد بن الحسن الجذامي المالقي: تاريخ قضاة الأندلس، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1983م.
- أبو الوليد الباجي: المنهاج في ترتيب الحجاج، تحقيق: عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 2000م.
- ابن وهب (أبو حسين إسحق بن إبراهيم بن سليمان)، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب، جامعة بغداد، العراق، 1967م.
- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، علق عليه: محمد أمين الخانجي، مطبعة: محمد علي صبيح، القاهرة .
- ياقوت الحموي:
  - معجم الأدباء، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
  - معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م.

ثانيًا: المراجع:

- أبو بكر العزاوي: الحجاج والمعنى الحجاجي، ضمن كتاب التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، مجموعة بحوث، إشراف: حمو النقاري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 2006م .
- أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ط1 .
- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1984م.
- إبراهيم محمد عبد الله الخولي، التكرار بلاغة، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط. 1993م.
- إدريس مقبول: الأفق التداولي: نظرية المعنى والسياق في الممارسة التراثية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م، ط1.
- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م.
- جواد ختام: التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2016م.
- حمادي صمود: في الخلفية النظرية للمصطلح، ضمن كتاب:أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإسلامية، تونس.

- سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي القديم، من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008م، ط1 .
- خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ردمك، الجزائر، ط1، 2009م.
- زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات، مكتبة الملك فهد الوطنية، المدينة المنورة، ج1، ط1، 1425هـ
- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005م، الدار البيضاء، المغرب.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997م.
- شكري المبخوت: نظرية الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإسلامية، تونس.
- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الأندلس، دار المعارف .
- صابر الحباشة: التداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008م .
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، 1996م.

- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1998م.
- صلاح إسماعيل عبد الحق: التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
- طالب سيد هاشم الطبطبائي: نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1994م.
- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان، أو التكوتر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998م .
- عادل الفاخوري: علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م،
- عبد الفتاح عثمان: دراسات في المعاني والبديع، مكتبة الشباب، القاهرة، 1983م.
- عبد الله بيرم: التداولية والشعر، قراءة في شعر المديح في العصر العباسي، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م.
- عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
- عبد الله صولة: الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف في الحجاج الخطابة الجديدة لبيرلمان وتيتكاه، ضمن كتاب: أهم نظريات

الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإسلامية، تونس.

- عبد الله صولة: في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011م، ص 11.
- عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط.1، 2001.
- عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
- عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا، مصر.
- علي شلق: العين في الشعر العربي، علي شلق، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.
- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1981م.
- عمرو فروخ: تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس) منذ الفتح الإسلامي إلى آخر عصر ملوك الطوائف، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.
- العياشي أدراوي: الاستلزام الحواري في التداول اللساني، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.
- فوزي خضر: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة الكويت، 2004م.

- قدور عبد الله: سيميائية الصورة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار غريب، ط1.
- كريم زكي حسام الدين، الدلالة الصوتية (دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل)، مكتبة الأنجلو المصرية.
- كمال بشر: علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب، القاهرة، 2000م.
- محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.2، 2012.
- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.
- محمد سالم الأمين: الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد، ط1، 2008م .
- محمد علي القارصي: البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ماير، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإسلامية، تونس.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.
- محمد عناني: النقد التحليلي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، 1986م.
- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1996م.
- مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

- محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ط2، 2002م.
- مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دراسة لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005م.
- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م.
- هشام الريفي: الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإسلامية، تونس .
- وجدان الصائغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، دار الفضيلة، القاهرة، ط1، 2003م.
- وحيد صبحي كبابة: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
- يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984م.

ثالثًا: الكتب الأجنبية المترجمة:

- أرسطوطاليس: كتاب الخطابة، ترجمة: إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1953م.
- باتريك شارودو، دومينيك مانغنو: معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2008م .

- بيروجيرو: السيميائيات (دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية)، ترجمة: منذر عياشي، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2016م.
- جورج يول: التداولية، ترجمة: د. قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.
- جوزيف كورتس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جميل خضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007م.
- جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة: زكي إبراهيم، تقديم: زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011م.
- جون لانكشو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام، تحقيق: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2008م.
- دانيال شاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: د. طلال وهبة، مراجعة: د. ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.
- فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1987م.
- فرانسوا مورو: البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي، وعائشة جرير، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2003م.
- فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م
- فولفانج آيزر: التفاعل بين النص والقارئ، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، تحرير: سوزان روبين سليمان، وإيجي كروسمان، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2007م.

- فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: د. صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007م.
-

.

رابعًا: الدوريات والمجلات والرسائل العلمية:

- أبو بكر العزاوي: الحجاج في اللغة والبلاغة، ديكرو وبيرلمان أنموذجًا، مجلة فصول، مجلد (26)، عدد (101)، 2017م.
- أحمد فتحي رمضان، بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم، دراسة تطبيقية، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد 14، عدد 1، 2007م.
- رضا حميد: الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد 15، العدد 2، 1996م.
- رضوان الرقبي: الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، عدد (2)، مجلد (40)، 2011م، أكتوبر- ديسمبر.
- حسين خالقي: تحولات النسق البلاغي الغربي بين التراث والتجديد، مجلة فصول، عدد (101)، (البلاغة الجديدة)، المجلد 1/26، خريف 2017، مصر، ص 239.
- خوسي روميرا كاستيلو، التحليل السيميائي للنصوص، ترجمة: محمد الصالحي، مجلة علامات، المغرب، عدد 19.

- ستيف أوزوالد، و آلان ريهيس، الاستعارة بوصفها حجة، المزايا البلاغية والمعرفية للاستعارة المرتدة، ترجمة: معتز سلامة، مجلة فصول، عدد 101، خريف 2017م، مجلد 26.
- سعاد كريم خشيف: التشاكل الصوتي القرآني وأثره في تكثيف الدلالة، مجلة جامعة ذي قار، العدد 2، 2011م.
- شيماء عثمان محمد: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصيرة، المجلد 26، عدد 1، 2011م.
- غادة خلدون أبو رمان: تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي، ماجستير، كلية الآداب، جامعة جرش، الأردن، 2016م.
- كوثر حجاب: دلالة الصورة الفنية الحداثية في الخطاب الشعري الجزائري، عبد الحميد هيمة أنموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، 2017م.
- مارك بونوم: مقالتان في الحجاج، أبو بكر العزاوي ومارك بونوم، ترجمة: محمد البقالي، مجلة فصول، عدد (101)، مجلد (26)، خريف 2017م .
- عمر أبو قمرة: التداولية، الجذور والروافد، مجلة آفاق، المركز الجامعي، الجزائر، عدد 13، أبريل 2017م، ص 221.
- محمد البقالي: من بلاغة الوجوه إلى بلاغة الخطابات، قراءة في كتاب (في بلاغة الحجاج: نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات)، مجلة فصول، عدد (101)، مجلد (26)
- محمد الولي: مدخل إلى الحجاج، أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، مجلد (40)، الكويت، 2011م، عدد (2)، أكتوبر وديسمبر .

- هاجر مدقن: آليات تشكيل الخطاب الحجاجي بين نظرية البيان ونظرية البرهان، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، عدد (5)، مارس 2006م.
- هشام بوضياف: تداولية المقام وصناعة المعنى، القصدية والمقبولية في رواية شرفات بحر الشمال، لواسيني الأعراج، أعمال ندوة فكرية عن المقام في الخطاب، الندوة الدولية الرابعة، جمعية الدراسات الأدبية والحضارية، مرنين، تونس، 2019م، أبريل، ص72.
- هيثم علي حماد: الصورة الحسية في شعر جرير بن عطية الخطفي، مجلة العلوم الإسلامية، عدد 30، السنة (7).

الفهرس

مقدمة ..... - 3 -

الفصل الأول سلطة النص وآليات الحجاج قراءة في نونية أبى إسحق الألبيري

.... - 7 -

المبحث الأول الإطار النظري ..... - 8 -

أولًا: الحجاج قديمًا وحديثًا ..... - 9 -

ثانيًا: الحجاج في التراث العربي: ..... - 20 -

ثالثًا: النص الشعري بين التخييل والإقناع: ..... - 23 -

المبحث الثاني الدراسة التطبيقية ..... - 25 -

أولاً- آليات الحجاج البلاغي (بيرلمان وتيتكا) في نونية الألبيري ..... - 26 -

ثانيًا:آليات الحجاج اللغوي (ديكرو و أنسكومبر) في نونية الإلبيري: ..... - 47 -

ثالثًا:آليات حجاج المساءلة (ميشال مايير)داخل نونية الإلبيري: ..... - 57 -

الفصل الثاني تداولية خطاب الأبوة والبنوة في شعر المعتمد بن عباد "دراسة في الأفعال الكلامية" 69

المبحث الأول الإطار النظري 70

أولًا -مفهوم التداولية ونشأتها: 71

ثانيًا -التداولية عند علماء العرب قديمًا: 78

ثالثًا -مفهوم الخطاب: 80

المبحث الثاني الدراسة التطبيقية 82

-تداولية أفعال الكلام في خطاب الأبوة والبنوة في شعر المعتمد: 83

الفصل الثالث سيمياء الانكساروالرجاء في رائية ابن زيدون 119

المبحث الأولالإطار النظري 120

أولًا: السيميائية مفهومها ونشأتها: 121

ثانيًا: السيميائية والنص الأدبي: 125

ثالثًا: السيميائية عند العرب قديمًا: 127

المبحث الثاني الدراسة التطبيقية 129

[1] سيمياء الصورة البصرية ودلالات الانكساروالرجاء: 130

[2] التشاكل: 138

[3]- التباين: 150

[4] شفرات بناء القصيدة: 155

الفصل الرابع توظيف الصورة الحسية عند شاعرات الأندلس 171

المبحث الأول الإطار النظري 172

أولًا: الصورة الحسية بين الإدراك والتخييل: 173

ثانيًا: مفهوم الصورة الحسية وأهميتها داخل العمل الأدبي: 178

المبحث الثاني الدراسة التطبيقية 180

أولا:أنواع الصور الحسية وتوظيفها: 181

ثانيًا: الصورة السمعية: 197

ثالثًا: الصورة التذوقية: 204

رابعًا: الصورة اللمسية: 209

خامسًا: الصورة الشمية: 214

مصادرومراجع الكتاب 228

الفهرس 243