الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطيَّة الشَّعبية
وزارة التَّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة تيارت
University of Tiaret, Algeria
كلية الآداب واللُّغات
قسم اللُّغة والأدب العربي

مخبر التَّوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته و آفاقه في الجزائر.

البلاغة الجديدة ومقولات الحداثة
(الصّورة بين الفنّ والإعلام)

أطروحة مقدَّمة لنيل درجة الدُّكتوراه الطَّور الثَّالث LMD
في إطار تخصُّص: البلاغة العربيّة ومساقات التّحوّل من البيان إلى الحجاج

إعداد الطَّالب: مقدود يوسف
إشراف الأستاذ الدّكتور: زرّوقي عبد القادر

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللَّقب	الرتبة	الصّفة	اسم الجامعة
01	كرّاش بن خولة	أستاذ التّعليم العالي	رئيسا	جامعة تيارت
02	زرّوقي عبد القادر	أستاذ التّعليم العالي	مشرفا ومقرّرا	جامعة تيارت
03	قوتال فضيلة	أستاذ التّعليم العالي	ممتحنا	جامعة تيارت
04	بلحسين سليمان	أستاذ محاضر "أ"	ممتحنا	جامعة تيارت
05	مرسلي مسعودة	أستاذ التّعليم العالي	ممتحنا	جامعة تيسمسيلت
06	نوني أسماء	أستاذ محاضر "أ"	ممتحنا	م/ج غليزان

السَّنة الجامعيّة: 1444/1443هـ - 2023/2022م.

الإهداء:

إلى الّذين أُحبُّهم ..

شكر واعتراف:

تستلزم البلاغةُ القبضَ على أزِمَّتها وامتلاكَ أعناق المعاني وتسخيرَ الألفاظ، وهذا ما قد لا أقدر عليه وأنا في مقامِ شكرٍ واعتراف، وليس لي من الكلام إلاّ أن أتقدّم بالشّكر الجزيل:

لأستاذي الفاضل الدّكتور **زروقي عبد القادر** عميد كليّة الآداب واللّغات، على قبوله الإشراف على هذا البحث بتوجيهاته، وعلى ثقته الدّائمة في طلبته.

وللدّكتور **عماد عبد اللّطيف** من مصر الشّقيقة أحد روّاد البلاغة الجديدة، فلقد أتاحت لي مواقع التّواصل أن أستفيد من معارفه.

ولأستاذ النّقد والبلاغة الدّكتور **البشير دردار** من جامعة تيسمسيلت الّذي لم يبخل عليّ بملاحظاتٍ ومعلوماتٍ قيّمة.

كذلك لمن جمعني بهم حبُّ المعرفة، ولكلّ قَبسٍ وجدتُ به هُداي.

يوسف

مقـدّمـــــــــــــــــة

تعدُّ البلاغة معرفةً جديرةً بالاهتمام لها حضورها المتجذّر في التّراث الإنساني، فهي حاجة ضروريّة للإنسان الّذي يملك أبرز شيء يميّزه عن غيره من المخلوقات وهو الكلام، فهو يحمل دائما رغبة الإقناع والحجاج في عمليّات التّواصل والتّخاطب مرتكزا في ذلك على حسن البيان، وهذه الرّغبة حاجةٌ على درجة كبيرة من الأهميّة تدعو إلى صناعة البلاغة، فتستوجب تسخير كلّ الإمكانات والوسائل المعرفيّة والفنيّة، كما تكمن خطورتها في قدرتها على تحريك النّفوس واستمالة القلوب وتغيير المواقف، فقد استخدمها الشّعراء في التّعبير عمّا تجيشُ به صدورُهم، ووظّفها القادة عبر التّاريخ في خطاباتهم أمام الجماهير من أجل قبول الخيّارات والتّوجّهات السّياسيّة، وكذا دعوتها إلى الالتفاف حول عددٍ من القيم والمبادئ، وما الدّعوة الإسلاميّة عندنا –نحن العرب والمسلمين– في أساسها إلاّ عمل بلاغيّ قويّ.

ولا نظنّ أنّ مهمّة البلاغة قد انتهت في عصرنا الحالي فما تزال أكثر من ضرورة، بل عادت مع التّطوّر الّذي يشهده العالم فأصبحت مبثوثة في وسائل جديدة لم يكن يخطر ببال أحد أن تسمّى بلاغة، فهي الآن تُستخدم في مجال الإعلام والإشهار والسّياسة وما تزال تمارس وظيفتها التّداوليّة ربّما من أجل تحقيق أغراض سامية خيّرة كخدمة القضايا العادلة والدّفاع عن الحقّ –كما كان ينشد ذلك أفلاطون– أو ربّما في تزوير الحقائق والتّلاعب بالعقول وخداع الجماهير.

وبناء على الأهميّة الكبيرة الّتي اِكتسبتها البلاغة نشأت تصوّرات وتنظيرات الفلاسفة لها، وتوالت بعد ذلك الاجتهادات الّتي تسعى إلى تطويرها في التّراثين الغربي والعربي، فقد أسهمت كتابات سقراط وأرسطو وأفلاطون في التّأسيس للدّرس البلاغيّ الغربيّ استكشافا وتحليلا وتنظيرا، وحاولوا رسم مفاهيمها بشبكة من المصطلحات وتصنيف الأساليب، كما نشط الدّرس البلاغيّ العربيّ في بيئة مغايرة للسّياق الغربيّ وكان مدراه على ثلاثة خطابات بلاغيّة كبرى: القرآن الكريم والشّعر وفنّ الخطابة، فتنوّعت مصادره، ورحِبت آفاقه فوُضِعت المصطلحات وصِيغت المفاهيم، وعلى هذا الأساس يفرّق الدّارسون بين البلاغة بوصفها تعبيرا وإنشاءً وبين البلاغة بوصفها علما يدرس هذا

التّعبير، ومن هنا اكتسبت الظّواهر البلاغيّة نوعا من الثّبات والجمود والتّقعيد ثمّ أُختُزِلت البلاغتان الغربية والعربيّة في البعد الجمالي والعناية بالأسلوب فتحوّلت إلى مجرّد حلية وزينة.

ولعلّ حجّيّة التّجديد أن تكون في استقلال كلّ عصر بوسيلته الّتي تميّزه، فتكون بذلك البلاغة الجديدة ذريعة الاستجابة لظروف العصر الزّمانيّة والمكانيّة، ولأنّ اكتشاف الماضي وإعادة النّظر في طروحاته لا يكون إلاّ من خلال أسئلة الحاضر، فقد أعاد الغرب في العصر الحديث استنطاق التّراث اليونانيّ من أجل الاستيعاب العميق للقضايا الّتي طُرحت من قبل أفلاطون وأرسطو في تأسيسهما للبلاغة، وتمّت قراءتها من خلال العلوم والمعارف الحديثة؛ اللّسانيات، والسّيميائيات، والتّداوليّة، والنّقد الثّقافي، وعلوم الإعلام والاتّصال...، فتعدّدت بذلك التّصوّرات البلاغيّة وأفرزت عددا من الاتّجاهات الّتي يمكن أن تعيد الحيويّة إلى الدّرس البلاغي تحت مسمّى البلاغة الجديدة الّتي عرفت رحلة بدءا من الأسلوبيّة الّتي حلّت محلّها في نظر عدد من النّقاد، ثمّ جاء مصنّف بيرلمان الّذي صرّح من خلال عنوانه أنّ الحجاج هو البلاغة الجديدة معيدا الصّدارة لهذا البعد الّذي تقلّص طيلة قرون خلت، ثمّ توسّع مفهوم البلاغة بعد ذلك توسّعا تكاد تتلاشى حدوده ليصبح الانفتاح على جميع الخطابات اللّسانيّة منها والبصريّة.

ولأنّ تلاقح الفكر بين الحضارات سنّة كونيّة، والعرب في هذا العصر دائما ما تتملّكهم رغبة شديدة في استدراك التّخلّف عن الغرب ومدنيّته، فقد تفاعل الدّرس العربيّ الحديث مع تلك التّصورات البلاغيّة الجديدة على اختلافها، تلقيا وترجمةً وتأويلاً، ونقداً وتطبيقاً، ومقايسة ومقارنة، وظهرت في هذا المضمار مؤلّفات عديدة، منها ما راج وذاع وشاع، ومنها ما لا يزال يشقّ طريقه بين الباحثين والطّلاّب.

ومن الأهميّة أن نشير إلى موضوع الصّورة بوصفها مصطلحا بلاغيا أساسيا ويتميّز بكونه عابرا للاختصاصات، حيث تتحدّد وظيفته تبعا لأنواع الخطاب الّتي يندرج تحتها، ومن هنا كان المسعى إلى استثماره في توسيع الدّرس البلاغي الجديد ليكون منفتحا في مقارباته على الخطابات اللّسانيّة والمرئيّة **فجاءت دراستنا موسومة بـ: البلاغة الجديدة ومقولات الحداثة (الصّورة بين الفنّ**

والإعلام): وهي دراسة ترمي إلى تتبّع مفهوم البلاغة عبر التّاريخ وإعادة النّظر في حدّه طامحة أن تحقّق مقصِدها وتطلّعاتها من خلال الارتكاز على عدد من مقولات الحداثة، كما تسعى من خلال مقاربة الصّورة فنّيا وإعلاميا إلى الجمع بين جناحي البلاغة المتمثّلين في التّخييل والتّداول.

لا شكّ أنّ ثمّة دافعا ذاتيا وآخر موضوعيا حرّكانا إلى الاضطلاع بمعالجة الموضوع نحسبهما متمثّلين في المبرّرات الآتية:

هناك عامل مهمّ يتمثّل في انخراطنا ضمن مشروع "البلاغة العربيّة ومساقات التّحوّل من البيان إلى الحجاج"، وكان عندها اكتشاف مدى ثراء هذا الحقل المعرفيّ، بالإضافة إلى اهتمامنا الكبير بما يقدّم من دراسات في مجال الحداثة وهذا لا يعني أبدا التّنكّر للتّراث أو الاستغناء عنه كما يرى ذلك بعض الدّارسين، حيث لم يكن بإمكاننا أن ننطلق في بحثنا دون العودة إلى أهمّ ما كتب في التّراث البلاغيّ قصد التّأسيس للمعارف الجديدة.

أمّا العوامل الموضوعيّة فترجع إلى محطّة سابقة من مسارنا العلميّ، حيث كنّا قد صرفنا عنايتنا إلى موضوع الصّورة بوصفها مبحثا من مباحث النّقد الثّقافيّ ضمن مرحلة الماستر، كما أنّ هذا الاتّجاه ما بعد الحداثي هو في أساسه ثورة على البلاغة ذات البعد الجمالي الّتي تسعى إلى تمرير رسائل وإيديولوجيات معيّنة، ما يعطي دلالة واضحة على أنّ هذا البحث هو استكمال لمشروع قد بدأنا فيه منذ سنوات.

وكذلك تميّز مفهوم البلاغة بالضّبابيّة والاضطراب والتّحوّل عبر تاريخه، ولا أدلّ على ذلك من كثرة التّعريفات الّتي نقرأُها في كتب البلاغة، وفي ظلّ تطوّر الشّعر والأدب وظهور تقنيات جديدة في التّعبير استلزم إعادة صياغة المفهوم، حيث أثارت البلاغة عدّة إشكالات حول معياريتها وجمودها وتقلّصها لصالح البعد الجماليّ، بالرّغم من وجود بعد حجاجيّ كامن فيها منذ نشأتها ونشأة التّواصل الإنسانيّ، وهذا البعد فرضه العصر الرّاهن المليء بالصّراعات والإيديولوجيّات والحروب باستخدام

أحدث الوسائل، لذلك دارت أسئلة البحث حول مفهوم البلاغة الجديدة؟ وهل بالإمكان إيجاد إطار للدّراسة يجمع بين الصّورة فنّيا وإعلاميا؟ وكيف تشتغل وسائل الإعلام بلاغيّا؟

ومن المتعارف عليه –بناءً على تجارِب من سبقونا– لا يخلو طريق البحث والمعرفة من المشاقّ والصّعاب، وهذا البحث لا يمكن أن يخرج عن ذلك كما لا يخرج أيُّ بحث آخر، ولعلّ من بين الصّعوبات الّتي شكّلت عائقا أمامنا تشعّب الموضوع واتّساعه وتداخل الاختصاصات والحقول المعرفيّة، ونظنّ أنّ مثل هذه المواضيع تستلزم عملا جماعيّا، كما وجدنا صعوبة في اختيار نموذج تطبيقيّ بعدما تعذّر علينا الحصول على نسخة من ديوان جديد طبع في الكويت شارك في إنتاجه مجموعة من شعراء الوطن العربيّ حول الصّورة الإعلاميّة للطّفل عيلان السّوري الّذي لفظته مياه البحر في شواطئ تركيا في 2015/09/02.

بيد أنّنا حاولنا قدر جهدنا تجاوز هذه العقبات وتذليل ما استعصى منها بما اجتمع لدينا من مادّة علميّة كانت عونا لنا.

وأثناء تحمّسنا للموضوع أخذنا نُلَملِم أطرافه، ونتحرّى مادّته، وسرعان ما انكشفت لنا أهميّتُه وتوضّحت أسبابه الموضوعيّة:

الانخراط في المشاريع العربيّة الكبرى الّتي ابتدأها الرّواد المغاربة لتوسيع مفهوم البلاغة ليستوعب أجناسا وفنونا أخرى، وبالخصوص مشروع محمّد مشبال الّذي يؤسّس لبلاغات نوعيّة تدرس مختلف الخطابات تؤطّرها بلاغة عامّة.

لا يختلف اثنان في أنّ عصرنا هذا هو عصر الصّورة، وبدأنا نستشعر حصارها فأضحت جزءا لا يتجزّأ من حياتنا، فلم يعد الشّعر هو المؤثّر الأبرز حيث شعر أصحابه بالتّراجع الرّهيب لصالح الصّورة فذهبوا إلى تطويره من خلال الاستعانة بالتّكنولوجيا فظهر ما يسمّى بالأدب الرّقمي.

ربط الدّرس البلاغيّ بالحياة والاهتمام بالموضوعات الحيّويّة، وإثراء المكتبة البلاغيّة العربيّة بدراسات تطبيقيّة في ممارسات إجرائيّة.

لا يمكن بعث الثّراء في البحث إلاّ باعتماد التّنوّع في توثيق الأفكار والآراء المتداولة، لذلك فقد تحتّم علينا الاستعانة بـ:

البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول لمحمّد العمري: يمثّل هذا الكتاب تأسيسا عربيّا لمفهوم البلاغة الجديدة ذات البعدين التّخيّيلي والتّداولي، وفيه تطبيق مهمّ على نصوص السّخريّة الأدبيّة بوصفه فنّا جامعا للوظيفتين معا، وهو ما أمدّنا بتصوّر في التّطبيق على لافتات أحمد مطر ورسومات ناجي العلي.

من الخطابة إلى تحليل الخطاب لحاتم عبيد: في الكتاب جزء مهمّ حول بلاغة المرئي وكيفيّة مقاربة الخطابات البصريّة.

الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغيّ لجابر عصفور: كما يتناول هذا الكتاب مباحث حول الصّورة الفنيّة في الشّعر وعلاقته بالرّسم، ثمّ يتطرّق إلى وظيفتها.

الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغيّ والنّقدي لمحمّد الولي: وهي من الدّراسات المهمّة في مجال الصّورة الشّعريّة حيث يبحث صاحبها في مفهومها لسانيّا ودلاليّا وتداوليّا، ويجمع بين التصوّرين القديم والحديث.

البلاغة العربيّة بين التّقليد والتّجديد لعبد المنعم خفّاجي وعبد العزيز شرف: ويتضمّن هذا الكتاب مبحثا هامّا يربط بين البلاغة ونظريّة الإعلام والاتّصال، ويعدّ هذه الاخيرة امتدادا بلاغيّا.

الحجاج والخطاب لأبي بكر العزّاوي: وهو كتاب تطبيقيّ يقارب الخطاب القرآني والشّعري والإشهاري مقاربة حجاجيّة، حيث يحاول تطويع آليات الحجاج في مقاربة الصّورة الإشهاريّة ويورد مصطلحا جديدا يخدم دراستنا ويتمثّل في الحجاج الأيقوني.

القصيدة الرّسم لإسماعيل خلباص حمّادي: كما لا يفوتنا أن نذكر اطّلاعنا على هذه الدّراسة دون نقل لما جاء فيها، وهي تلتقي في طرحها مع جزء من الجانب التّطبيقيّ في هذا البحث، حيث

خصّصها صاحبها لدراسة العلاقة بين الشّعر والرّسم من خلال استحضار نموذج مطر والعلي واكتفى بالإشارة إلى الموضوعات المشتركة بينهما.

ونحسب ها هنا أنّنا أمام دراسات رائدة وعميقة، فلا مجال للزّعم أنّ هذا الاهتمام بَدعٌ تفرّدنا بالتّطرّق إليه، ونخال أنّ باعنا فيه اجتهاد علميّ تكميلي يغترِض تطبيق عدد من المفاهيم الّتي صيغت في إطار البلاغة الجديدة، ولا توجد دراسة —في حدود اطّلاعنا– تجمع بين الصّورة الفنّية والإعلاميّة في مقاربة واحدة متداخلة تدرس تقاطعات الجماليّ والإقناعي بنفس تصوّرنا، وعليه فقد اقتضى الطّرح المنهجي للدّراسة أن يتضمّن البحث أربعة فصول:

الفصل الأوّل: تطرّقنا فيه إلى مفهوم البلاغة ونشأتها في التّراث الغربيّ بدءا بالسّفسطائيّة ثمّ آراء سقراط وأفلاطون وأرسطو، وصولا إلى مفهومها في التّراث العربيّ القديم فكانت لنا وقفة مع عدد كبير من الآراء والتّعريفات للنّقاد والبلاغيّين وعلماء الإعجاز، ثمّ حاولنا أن نرصد فكرة التّجديد في البلاغة في الدّرس الغربيّ الحديث ومعرفة كيفيّة تلقي وممارسة العرب لتلك الأفكار والتّصوّرات.

الفصل الثّاني: خصّصناه للصّورة الفنيّة وتحديدا في مجال الأدب حتّى لا يتشعّب الموضوع تشعّب الفنون ذاتها، ورصدنا تحوّلات الأدب من الاستعارة إلى المشهديّة إلى الصّورة السّرديّة إلى التّشكيل البصريّ، وتجنّبا للإغراق في الجانب النّظري درسنا وظيفة الصّورة الفنيّة بين الجماليّة والحجاجيّة من خلال تحليل نماذج شعريّة متنوّعة.

الفصل الثّالث: أمّا هذا الفصل فكان خاصّا بالصّورة الإعلاميّة مفهومها وأنواعها ومدى حضور البلاغة في هذا الحقل، وكيفيّة اشتغال الصّورة الإعلاميّة بلاغيّا، وبنفس تصوّر الصّورة الفنيّة كانت دراستنا لوظائفها بين البعد الجمالي الفنّي وبين البعد الحجاجي التّداوليّ.

الفصل الرّابع: وكان هذا الفصل تطبيقيّا بحتا حيث اشتغلنا على لافتات أحمد مطر من منظور بلاغيّ يجمع بين التّخييل والتّداول، ونفس الاشتغال كان على الصّور الكاريكاتوريّة لناجي العليّ من

خلال محاولة تطويع أدوات البلاغة في الحقل اللّساني من أجل مقاربة الصّورة البصريّة، ثمّ تطرّقنا إلى الدّور الحجاجي والإعلامي بين مطر والعليّ حيث التّعبير بالكلمات والتّعبير بالرّسم.

وللإجابة على أسئلة البحث حاولنا أن نرسم خطّين: خطّا نظريا وآخر تطبيقيا، فاعتمدنا المنهج التّاريخي لتتبّع مفاهيم البلاغة في القديم والحديث ثمّ مفهوم الصّورة في حقلي الفنّ والإعلام، وكانت الاستعانة بالمنهج الجمالي والتّداولي لقراءة النّصوص الشّعريّة والصّور الكاريكاتوريّة.

إذا كان لا بدّ من الشّكر، فهو موصول إلى كلّ من جدّد جَذوة البحث في نفسنا كلّما وجد الملل طريقا إليها، بدءا بالأستاذ المشرف الّذي كان نِعْمَ المشرف والموجّه، وعدد من الأصدقاء الّذين كنّا دائما ما نخوض معهم نقاشات حول الموضوع فاستفدنا من ملاحظاتهم ونقدهم.

كما لا يفوتنا أن نتوجّه بالشّكر أيضا لأعضاء المناقشة الّذين تحمّلوا عناء القراءة والسّفر قصد تبليغ رسالتهم التّوجيهيّة إلينا.

وهو موصولٌ كذلك إلى كلّ القائمين على الشّؤون البيداغوجيّة والعلميّة على مستوى قسم اللّغة العربيّة وآدابها، وكلّيّة الآداب واللّغات بجامعة ابن خلدون –تيارت–.

مقدود يوسف

تيارت: 2022/03/15

الفصل الأوّل

البلاغة الجديدة حدود المصطلح

1- البلاغة في التّراث الغربي والعربي:

1-1 في التّراث الغربي:

أ- الحركة السّفسطائيّة:

ارتبط الفكر البلاغي بحضارات قديمة، حيث فرضت نشأته ظروفٌ وشروطٌ ثقافية وحضارية مختلفة، الأمر الّذي يصعّب من عمليّة تحديد مفاهيم البلاغة، حيث إنّ لكلّ حضارة وأمة ثقافتها وخصائصها، "فبسبب قدم البلاغة الموغل والتّغيرات المفاجئة للموضات الفكريّة لم يكن من الغريب تماما أن تتعدّد تعريفات البلاغة عبر القرون، فقد تمّ تعريفها بأنّها: السّفسطة، ملكة الفنون اللّيبيراليّة، الأسلوب، الخداع، التّعليل الزّائف، المنطق العملي، اللّغة المشحونة بالانفعالات..."[1]، فالبلاغة لم تثبت على حال وكانت تتلوّن بلون العصر الّذي تُقارَب فيه ممّا يعني أنّ مفهوم البلاغة مفهوم زئبقي يصعب القبض عليه.

وبالنّظر إلى الجانب اللّفظي "فالكلمة الّتي تقابل كلمة بلاغة العربيّة في الثّقافة الغربيّة الحديثة هي كلمة ريطوريك (rhétorique , rhétoric) والكلمة من أصل يوناني. كان العرب قد ترجموها بالريطوريّة حين لاحظوا عدم مطابقة مفهومها القديم لمفهوم البلاغة عند العرب"[2]، وهذا الإشكال في التّرجمة هو نتيجة للاختلاف بين البيئتين والثّقافتين، حيث ارتبطت البلاغة عند الغرب بالخطابة اليونانيّة، "وبذلك انطوت منذ ميلادها الأوّل على حمولة الإقناع، وارتبطت بسطوة التّأثير[3].

ولعلّ من أبرز المقولات المؤرّخة لنشأة البلاغة في الحضارات القديمة تلك الّتي تربطها بأحداث تاريخيّة معيّنة وفي هذا السّياق يقرّ محمد العمري بأنّه من "الصّعب الرّبط ربطا سببيا بين نشاط علمي مثل البلاغة وبين حدث واحد محدّد، ومع ذلك؛ فقد لوحظ أنّ البلاغة بوصفها فنا للإقناع بالوسائل

[1] توماس، سلوان، موسوعة البلاغة، الجزء الأول، ترجمة: عماد عبد اللّطيف وآخرون، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ص 27.
[2] محمد العمري، أسئلة البلاغة في النّظريّة والتّاريخ والقراءة، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2013، ص 176.
[3] عبد الله عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ضفاف (لبنان)، دار الأمان (الرّباط)، 2013، ص 27.

الممكنة أو المتاحة، قد ظهرت على إثر النّزعات القضائيّة الّتي ترتّبت عن مصادرة أملاك الصّقلّيين حوالي (485ق.م) لصالح المرتزقة، فبعد أن أطيح بالطّغاة في ثورة شعبيّة ديمقراطيّة حدثت نزاعات متعدّدة حول الأرض. ونظرا لانعدام وسائل الإثبات الماديّة (الوثائق) صارت الفصاحة الوسيلة المعتمدة لإقناع لجن المحلّفين"[1]، وبذلك عُدَّ صاحب الحقيقة هو الشخص الّذي يستطيع التّبرير و يجيد الدّفاع عن آرائه وادّعاءاته، وهو ما يدفع حتما النّاس إلى احتراف الكلام بهدف تحقيق أغراض شخصيّة والحصول على حقوق ماديّة وهو الأمر الّذي يبرز علاقة النّشاط العلمي بالحدث القضائي المتمثّل في النزاع حول الملكيّة، وفي حقيقة الأمر محمّد العمري لم يتفرّد بهذا الرّأي بل ليس الأوّل من نقل هذا النّص، حيث نجد في نفس السّياق كريستيان بلانتان (Christian Plantin)يقول "لكلّ العلوم الإنسانيّة أساطيرها المؤسّسة لها، ومن الأكيد أنّ أساطير الحجاج من أقدم الأساطير، إذ هي تعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد"[2].

فمن العسير جدّا القبض على لحظة تأسيسيّة لعلم من العلوم الإنسانيّة خاصة إذا تعدّدت الرّوافد والمنابع باعتبار أنّ المعرفة الإنسانيّة هي تراكمات عبر مراحل زمنيّة طويلة، ومن هنا نرى أنّ إطلاق لفظ الأساطير على النّصوص المؤصّلة لنشأة الحجاج/البلاغة يوضّح لجوء المفكّرين والفلاسفة إلى محاولة إيجاد تفسير للظّاهرة، ووظيفة التّفسير هي من أبرز وظائف الأسطورة. ومن هنا كان "القصد الأوّل إذن للبلاغة/الخطابة مطالبة بالملكيّة ودفاعا عنها، وفنا للقول يتوخّى الانتصار في خضّم صراع حياتي ومنازعات بشريّة"[3]، وهذا ما يدفعنا للعودة إلى الأصل الأوّل للبلاغة حسب ما جاءت به المصادر الفلسفيّة.

فالباحثون يميلون عادة إلى "ربط بدايات التّفكير البلاغي إلى أرسطو (384-322 ق.م)، وقد يكون من المؤسف أن يكون ذلك على حساب السّفسطائيّين. لقد كان السّفسطائيّون علماء

[1] محمد العمري، أسئلة البلاغة، ص 177.

[2] كريستيان بلانتان، الحجاج، ترجمة: عبد القادر المهيري، المركز الوطني للتّرجمة، دار سيناترا، تونس، 2010، ص 09.

[3] عبد الله عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص 28.

أصليين أخضعوا التّصورات الأخلاقيّة والاجتماعيّة الّتي كانت سائدة في عصرهم لنقد لاذع تماما"[1] وهي مرحلة سابقة لزمن أرسطو ممّا يُغفل بدايات مهمّة يمكن أن تعطي صورة واضحة لمعرفة الفكر البلاغي وتساعد على فهم التّطور الحاصل في هذا الفكر، وإغفال الحركة السّفسطائيّة ليس لعدم توفّر المصادر والمعلومات طبعا وإنّما بسبب "السّمعة السّيئة الّتي ظلّت ملتصقة باسمهم وهي راجعة تماما إلى التّشويه الّذي فرضته انتقادات أفلاطون (347-427 ق.م)"[2]، وهي عمليّة إقصائيّة ظلّت مسيطرة على الفكر الغربي والعربي على السّواء.

وبعودتنا إلى موسوعة لالاند الفلسفيّة وجدنا كلمة سفسطائي كانت تعني قديما إنسانا حاذقا أو عالما في موضوع ما، وذلك الّذي يحترف تعليم الحكمة والمهارة، واعتبارا من عصر أفلاطون وبالأخصّ أرسطو صارت تستعمل الكلمة بمعنى ذميم واضح: السّفسطائي ذلك الّذي يستعمل المغالطات[3]، وهذا شأن كثير من الألفاظ الّتي تكتسب مفهوما مغايرا مصبوغا بلون السّيّاق الّذي تمَّ توظيفها فيه، فالمفهوم هنا أُعيد شحنه بدلالات جديدة يمكن القول إنّها ألغت المعنى الأوّل أو ربّما تكون المغالطة في حاجة إلى إنسان له من الذّكاء والمهارة ما ليس لغيره، وهي بهذا لم تُلغِ المعنى الأوّل للكلمة فالمهارة تكمن في استخدام اللّغة والبلاغة وممارسة التّضليل وعلى هذا المنوال نستطيع الجمع بين المعنيين اللّذين يبدوان على درجة كبيرة من التّناقض والتّعارض.

وممّن دافعوا أو ربّما أنصفوا هذه الحركة عبد الرحمان بدوي عندما أكّد على وجوب "وضعها في الوضع الصّحيح داخل التّطور الرّوحي عند اليونان، فلقد كانت لحظة ضروريّة لا بدّ منها، فالخاصيّة الأولى من خصائص الرّوح اليونانيّة هي أنّها روح تؤمن بالتّغيّر الدّائم فهي بذلك لا تقول بالحقائق الثّابتة الموضوعيّة، والخاصيّة الثانيّة أنّها روح عقليّة ممّا يقتضي استقلالا في الفكر يجعل الإنسان يحكم على الأشياء كما يراها هو لا كما يراها النّاس، والخاصيّة الثالثة أنّ الرّوح اليونانيّة تميل إلى النّضال

[1] كريستيان بلانتان، الحجاج، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] ينظر: أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، المجلّد الثّالث، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت/باريس، الطّبعة الثّانيّة 2001، ص1316.

والألعاب الجسمانيّة وفي الميدان الفكري فأصبحت أداة المنافسة الكلام أو الخطابة"[1]، وهذا معناه أنّ الحركة لم تخرج عن الإطار العام للحياة اليونانيّة

ومع كلّ ذلك الجدل حول هذه النّزعة فقد "لعب السّفسطائيّون دورا كبيرا في تطوير البلاغة القوليّة التّواصليّة خاصّة والحياة الفكريّة اليونانيّة عامّة، فقد كانوا يعقدون نقاشات فلسفيّة ذات منزع لغوي توليدي للأفكار الأمر الّذي أسفر عن اهتمام بالغ بالطّرائق الحجاجيّة والإقناعيّة"[2] فهي بهذا المنزع حياة قائمة على التّواصل الّذي يزداد الاهتمام به في العصر الحديث، كما نرى أنّ التّركيز على النّقاشات الفلسفيّة اللّغويّة تكشف عن الاهتمام بشكل الخطاب لا بمضمونه وذلك في إطار البحث عن تحقيق غاية محدّدة؛ لأنّ "اعتناءهم بالجانب البديعي الزّخرفي داخلٌ في تصوّرهم لوظيفة الخطاب؛ أي الوصول إلى الهدف من خلال القول ولو أدّى ذلك إلى المغالطة"[3].

وقد جمعوا بهذا بين البعدين الجمالي والنّفعي إيمانا منهم بأنّ الجانب الجمالي يمكن تحت غطائه تحقيق أغراض نفعيّة وظيفيّة، والقصد عندهم –بطبيعة الحال– لم يكن فنيا. وضمن الإطار التّواصلي لم يكن اهتمامهم "ببنية كلّ من الكلمة والجملة فقط، بل بحثوا في السّبل الممكنة الّتي بها يتحقّق الإقناع وتغيير مواقف الآخر، وقد استعانوا في سبيل تلك الغاية بخبرة بالغة في مقامات النّاس والقول معًا، وأيضا بآليات إجراء اللّغة بحسب المقاصد والظّروف التّواصليّة"[4]، فقد كانت البلاغة بحق ممارسة اجتماعيّة محمّلة بأبعاد التّواصل وبحضور أقطابه من مرسل ورسالة ومخاطَب، وهكذا "استولوا على البلاغة، وأدخلوها في مدونة أوسع من المعارف، وكانوا أوّل من انتبه أو على الأقل من وضع نظريّة* لقوّة الكلام، وقد قاموا بذلك من خلال: الاهتمام بجماليّة اللّغة وقدرتها الإقناعيّة، وثانيا بالنّظر إلى

[1] ينظر: عبد الرحمان بدوي، ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، الطّبعة الثانيّة، ص 166، 170، 171.

[2] محمّد سالم محمّد الأمين الطّلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت لبنان، الطّبعة الأولى 2008، ص 24.

[3] محمّد العمري، أسئلة البلاغة، ص 178.

[4] محمّد سالم محمّد الأمين الطّلبة، المرجع السّابق، ص 25.

* هكذا وردت عند فيليب بروتون وجيل غوتيه، ونرى أنّه من الصّواب استعمال كلمة أسس بدل نظريّة؛ لأنّ هذه الأخيرة تشكّلت فيما بعد.

الكائن الإنساني ككلّ يحتويه القول"[1]، ومن هنا ندرك خطورة اللّغة ودورها في حياة الإنسان وبها يمكن السّيطرة على الآخرين من أجل تحقيق أهداف قد لا تتحقّق بوسائل ماديّة أخرى. وبالرّغم من أنّ اللّغة كانت لدى السّفسطائيّين شغلهم الشّاغل وعملهم الدّائم إلاّ أنّ مسألة وضعهم لنظرية الكلام فيها نظر "فالجدل عندهم تمّ التّطرق إليه ليس بهدف إنشاء منظومة منطقيّة متكاملة ومتناسقة إنّما في سيّاق استخداميّة وانتهازيّة وتوظيف بعض القواعد المنطقيّة في خدمة البلاغة والفصاحة والإقناع الّتي تهدف إلى التّضليل من أجل الانتفاع والنّجاح"[2].

وعليه نستطيع القول إنّ بلاغتهم كانت تطبيقيّة أي ركّزوا على التّوظيف والاستعمال وليس على وضع الأسس والقواعد مثلما يفعل منظرو الأدب وروّاد المناهج، ومع ذلك فإنّ الاستعمال سيسهم حتما في "بنائيّة اللّغة انطلاقا من استخدام الفصاحة والبلاغة والخطابة وتوظيفها في عمليّات الإقناع والجدال والنّقاش والتّلاعبات اللّفظيّة وفي عمليّات التّضليل السّيّاسي"[3]، فاللّغة لا تُصنع في المخابر ولا تزدهر في المدارس وإنّما تحيا وتتطوّر على ألسنة المتكلّمين بها في الحياة الاجتماعيّة، وهكذا لجأ السّفسطائيّون إلى "الاقتباسات الشّعريّة والتّمثيليّة وبذلك خدموا اللّغة اليونانيّة وأضفوا عليها الكثير من سحر البلاغة"[4] فكلّما كثرت الأعمال الفنيّة وارتقت الأساليب اللّغويّة ارتقت اللّغة وأصبحت أكثر ثراءً وتنوّعا. ويتمثّل أيضا دور جورجياس أحد أشهر السّفسطائيين في "إدخال النّثر تحت السّنن البلاغي وتقديمه باعتباره خطابا عالما وموضوعا جماليا، من خلال تحويل المراثي الّتي كانت تنظم شعرا إلى نثريّة"[5] فتمّ بهذا الجمع بين الشّعر والنّثر في بلاغتهم.

فالخطابة إذا تشكّل الميدان الأبرز أو لنقُل الوحيد لفهم البلاغة ففي التّاريخ اليوناني أخذت "مكانة مرموقة، حيث أبرزت آراءهم ومشاعرهم ومعتقداتهم كما أنّها جسّدت أساليبهم ووسائلهم

[1] فيليب بروتون، جيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ترجمة: محمّد صالح ناجي الغامدي، مركز النّشر العلمي جدّة، الطّبعة الأولى 2011، ص 23.

[2] كلود يونان، التّضليل الكلامي وآليات السّيطرة على الرّأي، دار النّهضة العربيّة، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 36.

[4] معن زيادة وآخرون، الموسوعة العربيّة الفلسفيّة، الجزء الأول، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1988، ص 480.

[5] رولان بارت، البلاغة القديمة، ترجمة: عبد الكبير الشّرقاوي، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، 1994، ص 40.

الإقناعيّة التّأثيريّة الرّاميّة إلى التّغيير وهذا يبرز القيمة الحقيقيّة للخطابة كوسيلة اتّصاليّة"[1] نشأت ونضجت وازدهرت في أحضان المجتمع.

ومن خلال التّعريف بالحركة السّفسطائيّة وإبراز دورها في خدمة اللّغة اليونانيّة وشرح الرّوح اليونانيّة وفهم ذلك المجتمع الّذي كان قائما على النّزاع والمنافسة والتّفكير العقلاني نصل إلى أنّ البلاغة "ليست سوى حجاج وبرهنة، وبحث عن نظام الخطاب كما هي أيضا تطويع للآراء والأذهان"[2] ولا نغفل هنا الجانب الجمالي لأنّه منطوٍ تحت الحجاج الّذي تتطلّب فيه الأقوال ثوبا حسنا راقيا كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك*.

ب- بلاغة أفلاطون:

يُعدُّ أفلاطون من أشهر الفلاسفة على مرّ التّاريخ، كما تُعدُّ فلسفته محطة هامّة في تاريخ الفكر الغربي، فقد خلّف تراثا ضخما في معارف ومجالات متعدّدة في نظرية المعرفة والمنطق واللّغة والأخلاق والسّياسة، وما يهمّنا في فلسفته آراؤه البلاغيّة الّتي تقوم بالدّرجة الأولى على نقد السّفسطائيين حيث عدّهم "أدعياء على العلم والمعرفة، وأنّ ما يقدّمونه لا يعدو كونه نتائج ظنيّة مبعثها اللّذة والهوى، وهي أمور ومفاهيم ضارّة بالقيّم والأخلاق واليقين والإيمان، تلك القضايا الأربع الّتي احتلّت مكانة كبيرة في البلاغة والفلسفة الأفلاطونيتين"[3].

فالمبادئ العامّة الّتي انطلق منها أفلاطون في فلسفته تتعارض تعارضا كاملا مع النّزعة السّفسطائيّة ويمكن أن نورد ما أفرده أفلاطون "لمواجهة الممارسة الحجاجيّة بذكر محاورتين اثنتين هما (جورجياس) و(فيدر) نقد فيهما الخطابة السّفسطائيّة واعتمد في نقده استراتيجيّة واحدة هي

---

[1] كريمة أحسن شعبان، الاتّصال الخطابي وفن الإقناع، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، الأردن، الطّبعة الأولى 2015، ص 45.

[2] فيليب بروطون، الحجاج في التّواصل، ترجمة: محمّد مشبال، عبد الواحد التّهامى العلمى، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2013، ص 32.

* ينظر في هذا البحث ص 12.

[3] محمّد سالم محمّد الأمين الطّلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص 26.

استراتيجيّة الكشف فاستعمل في الحديث عن الخطابة في جورجياس كلمة قناع، وجعل بذلك قوله نزعا للقناع"[1]، فأخذ على عاتقه تعريّة وتفكيك الفلسفة التّي قبله ممّا يعني أنّه يشتغل على دراسة التّراث في مرحلة أولى وهذه الطّريقة تساعد على معرفة مكامن الخلل في نظره ومن ثمّ التّأسيس لبناء معرفة جديدة. وممّا يستدعي الوقوف عنده تلك المحاورات الّتي جرت بين أفلاطون وأشهر السّفسطائيين جورجياس وفيدر فهي "تُظهر مكانة الخطابة في المجتمع اليوناني القديم، وهي مكانة تؤهلها لمنافسة الفلسفة، بل حاولت نفي هذه الأخيرة من مجال الحياة والسّياسة، وقد تصدّى سقراط لهذه النّزعة الّتي استفحلت عندهم"[2].

ولا شكّ في أنَّ هناك تعارضا بين الخطابة الّتي تهتمّ بتأجيج المشاعر وتنبني على الأساليب اللّغوية البديعة وبين الفلسفة الّتي تفسّر الظّواهر والأشياء تفسيرا منطقيا قائما على العقل ومن ثمّ نفهم سبب الصّراع بين النزعة السّفسطائيّة والفلاسفة وعلى رأسهم سقراط كما يبيّن هذا لنا أن هناك من سبق أفلاطون في الرّد عليهم وما فلسفة هذا الأخير إلاّ مواصلة لمشروع قد بُدِأَ فيه قبله حيث وجدنا رأيا لمحمّد غنيمي هلال في تأريخه للنّقد الأدبي بالانطلاق من العصر اليوناني يرى من خلاله أنّ "ما وصلنا من آراء سقراط في النّقد حكاه تلميذه أفلاطون في محاوراته أي إنّه ليس منقولا عنه شخصيا ولا من مصدر من مصادره ويُضيف متسائلا: هل هي آراء سقراط نفسه أم أنّ أفلاطون اتّخذ من سقراط مجرّد شخصيّة مسرحيّة يضع على لسانها آراءه في محاورات ابتدعها؟"[3].

ونحن بدورنا نتساءل أيضا ما الّذي يدعو أفلاطون إلى نسب أقواله إلى سقراط فهل شخصيّة أستاذه تتمتّع بالقوة والحضور والتّأثير فكانت الدّاعي إلى ذلك أم أنّ هناك أمرا آخر؟ إذا سلّمنا طبعا بكلام غنيمي هلال، حيث يؤكّد هو الآخر أنّ هذه "مسألة لا يمكن أن نصل فيها إلى حدّ قاطع،

[1] هشام الرّيفي، الحجاج عند أرسطو، (أهم نظريات الحجاج في التّقاليد الغربيّة، إشراف حمّادي صمّود)، مكتبة الإسكندريّة، ص 62.

[2] محمّد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2002، ص 14.

[3] ينظر: محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الطّبعة السّادسة 2005، ص 27.

مادامت آراء سقراط نفسه لم تصل إلينا كاملة"[1] لذلك سيكون اعتمادنا على آراء أفلاطون البلاغيّة بما فيها تلك الّتي أرجعها إلى أستاذه سقراط، وبهذا نكون قد أشرنا إلى آرائه البلاغيّة من خلال تلميذه. وننقل هنا نصا ورد في محاورات أفلاطون الّتي أوردها على لسان سقراط بينه وبين جورجياس[2]:

سقراط: ما دمتَ تملك ناصيّة البيان كما تقول، وما دمتَ قادرا على إعداد خطباء، فأخبرني ما عسى أن يكون موضوع هذا البيان، إنّ فنّ النّسيج —مثلا– يتعلّق بصنع الأقمشة أو تتعلّق الموسيقا بتأليف الألحان.

جورجياس: صحيح. موضوعه الأقوال

سقراط: أيّة أقوال؟ أتلك الّتي تبيّن للمرضى نظام الطّعام الّذي يجب أن يتّبعوه لاسترداد الصّحة.

جورجياس: كلاّ.

سقراط: فليس البيان إذن علم الأقوال دون تمييز ولكن تجعل تلاميذك مهرة في الكلام.

جورجياس: نعم.

سقراط: ومهرة من غير شكّ في التّفكّر في الأشياء الّتي يتكلّمون عنها؟

جورجياس: بالتّأكيد.

هذا النّص يقدّم لنا صورة واضحة عن اهتمامات السّفسطائيين بالشّكل، في مقابل اهتمام سقراط بالمضمون من خلال سؤاله عن المواضيع الّتي يمكن أن يتناولها خطباؤهم بغيّة معرفة حقيقة فن البيان وطبيعته وخصائصه وفائدته. وعلى خطى أستاذه فإنّ "الحجاج السّفسطائي عند أفلاطون هو من باب الزّينة لاحتفال أصحابه بالظّاهر، ظاهر القول وظاهر الوجود والحجاج الفلسفي هو من باب

[1] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 27.

[2] أفلاطون، محاورة جورجياس، ترجمة: محمّد حسن ظاظا، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، 1970، ص 35، 36.

الجميل لاهتمام أصحابه بالحقيقة"[1]، ونفهم من هذا الكلام أنّ التّعارض الّذي كان ظاهرا بين الفلسفة والبلاغة لم يعد له وجود في المفهوم الجديد لدى أفلاطون تحت مسمّى الحجاج الفلسفي فهو بهذا "عالج بلاغتين: إحداهما سيّئة، والأخرى جيّدة. الأولى بلاغة جورجياس والسّفسطائيين، والثّانيّة هي البلاغة كما يجب لها أن تكون فهي البلاغة الحقيقيّة أي البلاغة الفلسفيّة وأيضا الجدل وموضوعها هو الحقيقة"[2].

والظّاهر أنّ البلاغة لم يتمّ التّخلي عنها بعد كلّ النّقد الموجّه إليها، بل إنّه من الصّعب رفض معرفة بهذا الحجم برغم سمعتها السيّئة كما قيل من قبل، "فأمام استحالة حظر فن الخطابة داخل المجتمع الأثيني، اقتنع أفلاطون بإمكانيّة الإبقاء عليه وإصلاحه، وذلك عبر ربطه بالفلسفة"[3]، فقد أدرك تمام الإدراك كيفيّة معالجة هذه المشكلة والتّراث الّذي يحمل معارفَ وأفكارًا لا يمكن إلغاؤه بسهولة ويسر بل أغلب الأفكار إمّا تحتاج إلى تطوير أو إبراز أو تصحيح وإصلاح وتنقيّة.

فبالرّغم من إقرار أفلاطون بأنّ "البلاغة لا أهميّة لها في المجتمع فإنّه يؤكّد طورا آخر أنّها ذات تأثير بالغ الضّرر، ويذهب طورا آخر إلى القبول بشكل بلاغي أو خطابي، وهو ذلك الّذي يقوم على الحوار الثّنائي ويكون فيه المتخاطبان ندّين ومختصّين في المجال المطروح للمناقشة، ويستبعد فيها أيَّ نوع من أنواع السّلطة القهريّة، بمعنى أنّ المعرفة والتماس الحقيقة هما المقياس الوحيد الّذي يُحتكم إليه"[4]، فانتقل إذن من العناية بالمضمون إلى الاهتمام بالمخاطِب والمخاطَب باشتراط الاختصاص ممّا يعني رفعها إلى درجة النّخبة لتجنّب ممارسة التّضليل؛ لأنّ الشّخص القادر على كشف الزّيف هو ذلك الّذي يمتلك أدواتٍ خاصّة ومعرفة كبيرة بأساليب القول وتقنيات المنطق.

[1] هشام الرّيفي، الحجاج عند أرسطو، ص 77.

[2] رولان بارت، البلاغة القديمة، ص 41.

[3] عبد الله عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص 41.

[4] محمّد الولي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلّة عالم الفكر الحجاج ومجالاته، المغرب، العدد 02، المجلّد 40، أكتوبر 2011، ص 23.

وهكذا تبدو "عوامل رفض أفلاطون للبلاغة كونها بلاغة الحشود الشّعبيّة"[1] أي التّوسل بالأكثريّة وجعلها مقابلا أو بديلا عن الاحتكام إلى المنطق حيث تتميّز الجماهير بالانفعال العاطفي وهذا ما يجعلها تنساق وراء آراء وأفكار مغلوطة بمجرّد ظهورها في ثوب بديع يسر النّفس ويدغدغ العواطف، ومن ثمّ فإنّ "نقد أفلاطون للبلاغة هو نقد للخطابات السّياسيّة الّتي تستهدف السّيطرة على الشّعوب بواسطة استخدام تقنيّات التّضليل اللّغويّة"[2].

فالسّياسة تبيح كلّ شيء لأنّها قائمة على المصالح الشّخصيّة وحب الوصول إلى الحكم بالإضافة إلى تبرير الأخطاء وإخفاء النّقائص فلا يمكن لأفلاطون بأيّة حال أن يقبل بذلك في ظلّ تأسيسه "لمنهج ديني مثالي يحارب الظّن والمراوغة والتّزييف وتحقيق المآرب غير الشّرعيّة وبالتّالي فهو منهج غير سياسي"[3] فإذا كانت "بلاغة السّفسطائيين –كما لاحظنا– محكومة بغاية الاستهواء، فإنّ أفلاطون يحدّد لخطابته غاية أخلاقيّة تتّصل بتنشئة النّفوس"[4] وهذا ينبني طبعا على القضايا الأربع التّي سبق وأن أشرنا إليها في فلسفته وهي محاولة للسمو بالنّفس البشريّة من خلال تحديد غايات نبيلة عكس تلك المنافع الّتي كان يطمح إليها السّفسطائيّون باستعمال فن القول كما رأى أفلاطون أيضا بأنّ "المبالغة في تحسين العبارة تخلخل علاقة الفكر باللّغة في الخطاب وبالتّالي فالجمال عنده مداره على نشدان الحقيقة وتلازم اللّغة بالفكر"[5] ولا شكّ في أنّ هذه العلاقة في غاية التّعقيد والأسئلة حولها كثيرة والأفكار مختلفة تصل إلى حدّ التّعارض.

كما يمكننا أن نصل عبر كلّ هذا إلى نظريّة أفلاطون في الفنّ حيث قام "بتأجيج الصّراع بين الشّعر والفلسفة إذ إنّ الأشياء الّتي تمثّلها الفنون حقائق جوهريّة يدركها العقل، والشّاعر بعيد تماما عن استخدام العقل وبالتّالي بعيد عن الحقيقة فهي لا تلتمس عند الشّعراء بل عند الفلاسفة؛ لأنّ

[1] محمّد الولي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان ، ص 21.

[2] عماد عبد اللّطيف، موقف أفلاطون من البلاغة، مجلّة جامعة الشّارقة للعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 05، العدد 03، أكتوبر 2008، ص 228.

[3] محمّد سالم محمّد الأمين الطّلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص 29.

[4] عبد الله عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص 43.

[5] محمّد سالم محمّد الأمين الطّلبة، المرجع السّابق، ص 28.

الشّعراء يخاطبون العاطفة أكثر ممّا يخاطبون العقل"[1] فهذا التّطور في فلسفة أفلاطون من رفض النّزعة السّفسطائيّة القائمة على المغالطات واللّعب على العواطف باستخدام أساليب القول إلى معاداة الشّعر وهو القائم طبعا على الأساليب البلاغيّة.

ج- بلاغة أرسطو:

لا تقلّ شهرة أرسطو عن شهرة أفلاطون، والأمر نفسه يقال حول مؤلّفاته في مختلف فروع المعرفة، وتتميّز فلسفته بالاتّساع حيث شرح نصوصها عبر التّاريخ فلاسفة ومفكّرون ينتمون إلى اتّجاهات مختلفة، وفي مجال الأدب والبلاغة له حضور بارز لا يكاد يخلو كتاب نقدي أو بلاغي من ذكر اسمه، وقد أقرّ رولان بارت بأنّ "البلاغة بأجمعها (إذا استثنينا أفلاطون) أرسطيّة، فكلّ العناصر التّعليميّة الّتي تُغذّي المصنّفات الكلاسيكيّة نابعة من أرسطو"[2].

ومن هنا يبرز دوره الكبير في بناء صرح البلاغة من خلال وضع مؤلّفين فن الخطابة وفن الشّعر ما يعني أنّهما "مساران نوعيان مستقلاّن بنفسهما. وفي الواقع فإنّ تقابلَ هذين النّسقين أحدهما بلاغي والآخر شعري هو ما يحدّد البلاغة الأرسطيّة"[3]، حيث فصل بين الخطابة الّتي تتميّز باستراتيجيّة خاصة وقصد محدّد هو الإقناع وبين الشّعريّة الّتي ترتكز على الوظيفة الجماليّة وعلى هذا النهج سار الدّارسون إلى يومنا هذا، كما أنّه نأى عن خيّار أفلاطون، وذلك انطلاقا من مسلّمتين جديدتين. فمن جهة جعل من البلاغة آليّة غير مباليّة حينا بالأخلاق، لكنّها ليست منافيّة لها أو ضدّها.

والبلاغة بالنّسبة له عبارة عن أداة، وهذا يعني إمكانيّة استخدامها للخير كما تستخدم للشّر. ومن جهة أخرى جعل أرسطو من البلاغة تقنيّة حجاجيّة لما هو قابل للصّواب وليس الحقيقة والفرق

[1] شكري عزيز ماضي، في نظريّة الأدب، دار المنتخب العربيّ، لبنان، 1993، ص 24، 25.
[2] رولان بارت، البلاغة القديمة، ص 44.
[3] المرجع نفسه، ص 44، 45.

كبير جدا"[1] والظّاهر للوهلة الأولى من مسلّمة أرسطو في عدم مبالاته بالأخلاق أنّ ذلك سيعيدنا إلى بلاغة السّفسطائيين الّذين لم يكن يهمّهم تنافي المغالطة مع الأخلاق، بل كانت البلاغة عندهم تساوي المغالطة لذلك ساءت سمعتهم وحُكم على البلاغة بأنّها فن الخداع بواسطة الكلام، بينما في فلسفة أرسطو هناك فصل وليس منافاة وهذا يعني أنّه لا يمكننا استخدام لفظة بلاغة ضدّا للأخلاق.

ثمّ أدخل بعد ذلك البلاغة في خانة الاحتمال وليس اليقين ومؤدّى هذا إلى ضرورة تبيان الفرق بين الجدل والبرهان "فمن حيث المقدّمات يقوم البرهان على اليقين، بينما الجدل على مقدّمات ظنيّة، وبالنّسبة لعدد الأدلّة؛ في البرهان يُقتصر على دليل واحد ولا يُشترط التّعدد في المسألة الواحدة، خلافا للجدل لا يقتصر على دليل واحد لطبيعته الخلافيّة، ومن ناحيّة الهدف فالبرهان يقصد إلى تعليم الغير وإيصال الحق أمّا الجدل وإن نشد هذه الغاية فمن أهدافه أيضا إفحام الخصم، ومن حيث النّتيجة فهي في البرهان حاسمة وليس لها في الجدل قوّة البرهان"[2].

فارتفاع أفلاطون بالحجاج إلى مراتب أعلى في محاولة للتخلّص من الجماهيريّة الّتي عرفت حضورا كبيرا في بلاغة السّفسطائيين بينما أرسطو جاء في منطقة وسطى بين التّلاعب بالعواطف وبين صرامة البرهان لذلك تعتبر نقطة الخلاف بينهما في "منطلق الحجاج حيث يرى أفلاطون أنّ الحجاج يصدر عن الحقيقة فقط، بينما يرى أرسطو أنّ الحجاج يمكن أن يصدر من الممكن والمحتمل، لكنّهما يتفقّان في نتيجته"[3]، فكان عند هذا الأخير وجوب إشراك الجماهير في العمليّة الحجاجيّة ووضع نقاط اتّفاق لاستمرار الحوار وهذا ما يؤكّده رولان بارت بأنّ بلاغة أرسطو "هي على وجه الخصوص بلاغة

[1] فيليب بروتون، جيل جوتيه، تاريخ نظريّات الحجاج، ترجمة: محمّد صالح ناجي الغامدي، مركز النّشر العلمي، جدّة، الطّبعة الأولى 2011، ص 28.

[2] ينظر: عبد الله البهلول، الحجاج الجـدلي، دار نهى للطّباعة، صفاقص تونس، الطّبعة الأولى 2013، ص 62، 63، 64، 65.

[3] محمّد بن سعد الدّكان، الدّفاع عن الأفكار تكوين ملكة الحجاج، مركز نماء للبحوث والدّراسات، بيروت، الطّبعة الأولى 2014، ص 52.

الدّليل، الاستدلال*، القيّاس التّقريبي، إنّها منطق منحطّ إراديا، مكيّف مع مستوى الجمهور"[1]، وعلى العكس تماما من بلاغة أفلاطون الّذي لم يرضَ بكلّ ما صدر عن السّفسطائيّة فهو "مشروع يقطع الصلة مع تلك الخطابة المبنيّة على المغالطة وقد مهّد بذلك بعض التّمهيد لبلاغة أرسطو"[2] ويكمن التّلاقي هنا في الإقرار بالتّشويه الّذي لحق الخطابة والمعرفة بصفة عامة لدى السّفسطائيين فلقد "حاربهم أفلاطون بالكشف عن القيّم الّتي يصدرون عنها في ممارسة الحجاج في المجتمع بينما أرسطو حاربهم في عقر القول وكشف الآليات الحجاجيّة الّتي يعتمدونها وبها يجعلون القول في المجتمع خداعا وتمويها وعنفا وتحكّما في العقول"[3].

وهذا بالطّبع أمر واضح في كون أفلاطون يبني كلّ فلسفته على مسألة القيّم والخير والجمال والمثاليّة فدفعه ذلك إلى رفض بلاغة المغالطة من أساسها لأنّ المقدّمات غير سليمة لكنّ أرسطو وقف عند آلياتهم وقام بمعالجتها وفحصها وهذا الأمر يساعد حتما في إيجاد بديل مؤسّس وآليات جديدة وإن دعا ذلك إلى إصلاح آليات الخداع فقد "فضّل البلاغة على المنطق؛ لأنّ البلاغة أكثر فاعليّة في المجتمع، وأداة ناجعة في تفعيل الجدل والخوض في المناقشات السّياسيّة والفكريّة، في حين يبقى المنطق حبيس المعرفة العلميّة بعيدا عن الحياة السّياسيّة"[4].

سبق لنا وأن أشرنا إلى أنّ مذهب أفلاطون غير سياسي وهذا طبيعي مادام يرفض الجماهير والعمل السّياسي لا يمكن أن يتجاهلها ثمّ يمكننا القول أيضا إنّ المنطق قائم على النخبويّة بعكس الخطابة الّتي تنزل إلى الطّبقات السّفلى "فإذا كان أفلاطون قد اعتبر الجدل الآلة الحاسمة في مجال

* الاستدلال: يمكن أن نستعمل الاستدلال الحجاجي في الخطاب الفلسفي عامّة والبلاغي خاصّة، بوصفه تلك المنهجيّة أو الطّريقة العقليّة الّتي يسلكها الفيلسوف والبلاغي والنّاقد والمبدع أيضا بهدف إرساء حقيقة معيّنة، وما يقتضيه ذلك الإرساء من عمليّات عقليّة منطقيّة تدعم ذلك الطّرح دعما حجاجيا من جهة وأساليب إقحاميّة توجيهيّة من جهة أخرى. ينظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص 37.

[1] رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، إفريقيا الشّرق، المغرب، 1994، ص 21.

[2] ينظر: هشام الرّيفي، الحجاج عند أرسطو (أهمّ نظريّات الحجاج في التّقاليد الغربيّة)، ص 78.

[3] هشام الرّيفي، الحجاج عند أرسطو، ص 156.

[4] جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2014، ص 25.

اكتشاف الحقيقة ومعرفة المثل، ومن ثمّ بوّأه المنزلة الأعلى في العلم، فإنّ أرسطو انعطف بالجدل نحو مسار آخر ينسجم وانزياحه عن أستاذه. اقتنع أرسطو بأنّ البرهان لا يكفي وحده لفهم الوجود وقوله، فهناك مجالات إنسانيّة وحياتيّة ومعرفيّة خاصّة لا يحكمها البرهان"[1].

وقد تكون السّياسة من بين هذه المجالات ليبقى البرهان مقتصرا على المعرفة العلميّة كما ذهب إلى ذلك أفلاطون، وبذلك فإنّ كلَّ ما يفلت من قبضة البرهان والصّرامة المنطقيّة "يتأطّر ضمن الإمكان والاحتمال والظّن والمشهور ومن ثمّ ميّز أرسطو بين قياسين برهاني وجدلي"[2]، لأنّ العامة لا يمكن أن نخاطبهم بما لا يفهمون والّذي تصل إليه عقولهم فهذا يصبح بدون جدوى ولا تتمّ عمليّة التّواصل الّتي يعد المخاطَب أحد ركائزها فهناك –حسب أرسطو- "خطاب علمي ينتمي إلى التّعليم، ومن المحال أن يُستعمل في إقناع العامّة فضروب الأدّلة والأقاويل الخطبيّة في هذا المقام ينبغي أن تذعن بالضّرورة للمفاهيم العامّة المشتركة"[3] حيث يكون منطلق الحجاج، وهو يقترب مع ما يسمّى في التّداوليّة بالافتراض المسبق أو مبدأ التّعاون وفي هذا تركيز واضح على مسائل الإفهام والتّلقي والتّواصل حيث يقول أرسطو في هذا السّياق "لنسلّم بأنّ الخطابة هي قوّة أو ملكة نستطيع أن نكتشف بها على وجه نظري أو تأملي ما يمكن أن يكون شأنه الإقناع في كلّ حالة على حدة. ولا توجد هذه الوظيفة في أيّ فنّ من الفنون الصّناعيّة غيرها"[4]، وهنا تبرز عمليّة مراعاة المقام والّتي عدّها أرسطو من خصائص الخطابة فقط مادامت قائمة على غاية الإقناع ممّا يدفع الخطيب إلى ضرورة معرفة الحالات والسّياقات بغية الوصول إلى الهدف المنشود.

ومن الوسائل الّتي بها تحقّق البلاغة غايتها بعدّها فنا خطابيا هي "اللّوغوس الّذي يعني الكلام والحجج والأدلّة، وإمّا تتحقّق عبر الإيتوس الّذي يتمثّل في مجموعة من القيّم الأخلاقيّة والفضائل العليا الّتي ينبغي أن يتحلّى بها الخطيب أو البلاغي، وإمّا تتجسّد في الباتوس الّذي يتعلّق بالمخاطَب

[1] عبد الله عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص 48.
[2] المرجع نفسه، ص 48.
[3] أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشّرق، المغرب 2008، صفحة 12، 13.
[4] المرجع نفسه، صفحة 15.

ويكون في شكل أهواء وانفعالات"[1]، وقد تتفاعل هذه العناصر فيما بينها لتشكّل عمليّة الإقناع ولا يمكن الفصل بينها في عمليّة التّواصل إلاّ بقصد الدّراسة والتّحليل.

وهناك تّقسيم آخر وضعه أرسطو حين "ميّز بين ثلاثة خطابات بلاغيّة: أوّلا خطاب قضائي يهدف القضاة من ورائه إلى معرفة الحقيقة بغية تحقيق العدالة، وثانيا الخطاب الاستشاري الّذي يتّخذ طابعا سياسيا وهدفه تحقيق الخير للصّالح العام، وثالثا الخطاب البرهاني القائم على مدح الآخر أو ذمّه، والهدف منه تثبيت الجمال أو الدّفاع عن فضيلة أو قيمة أخلاقيّة عليا"[2] وهو تقسيم ينبني على الغرض والنتيجة من كلّ خطاب من هذه الخطابات ممّا يفرض تغييرا في الاستراتيجيّات والآليات كما يرى عبد الله صولة أنّ "هذا التّقسيم الثّلاثي أدّى إلى تفكّك الخطابة نفسها، فقد ألحق النّوع الأوّل وهو المشوري بالفلسفة، وألحق الثّاني وهو المشاجري بالجدل وألحق الثّالث وهو البرهاني بالأدب (النّثر الأدبي)"[3] وهكذا تعدّدت مجالات الانتماء ولم تعد الخطابة معرفة مستقلّة، وتفسير ذلك يعود إلى ارتباط الغايات الثّلاث لتلك الخطابات بكلّ من الفلسفة والجدل والأدب وعبر تقارب هذا الأخير مع البرهان "حلّ التّعبير أو الأسلوب محلّ البرهان في بلاغة أرسطو ومنه نشأ مفهوم الأدب الّذي صار يتحدّد بجودة الكتابة"[4].

1-2 البلاغة في التّراث العربي:

لا يختلف اثنان في كون العرب أمّة بيان وفصاحة، ونزول القرآن الكريم بعدّه معجزة بيانيّة لخير دليل على تميّز العرب بتلك الميزة، وهذا لا ينفي طبعا وجود أعمال أدبيّة راقيّة لدى الأمم الأخرى فلا نحسب الأدب والكلام يخص قوما دون قوم فهو ظاهرة إنسانيّة والإنسان كائن ثقافي روحي يحتاج إلى التّعبير عن أفكاره وحاجاته الماديّة والنّفسيّة، وربّما يكون وصفنا ووصف الكثيرين للعرب بالأمّة الشّاعرة نتيجة للكثرة حيث لم يكن لهم علم غيره.

[1] جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، ص 26.
[2] المرجع نفسه، ص 26، 27.
[3] عبد الله صولة، في نظريّة الحجاج، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، الطّبعة الأولى 2011، ص 19.
[4] محمّد العمري، أسئلة البلاغة، ص 180.

وسنحاول هنا الوقوف عند مفاهيم البلاغة لدى العلماء العرب وعلى رأس هؤلاء الجاحظ الّذي يقول: "يكفي من البلاغة أن لا يُؤتى السّامع من سوء إفهام النّاطق، ولا يُؤتى النّاطق من سوء فهم السّامع"[1] فإمّا أن يكون الخلل في المتحدّث بحيث لا يستطيع إيصال قصده، وإمّا أن يكون الخلل في السّامع فلا يصل إلى المعنى المقصود، والبلاغة بهذا المفهوم الإيصال والفهم معًا، ويقول الجاحظ في موضع آخر عن مفهوم البيان "اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضّمير، حتّى يفضي السّامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدّليل، لأنّ مدار الأمر والغاية الّتي إليها يجري القائل والسّامع إنّما الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغتَ الإفهام وأوضحتَ عن المعنى، فذلك هو البيان"[2]، وواضح من كلام الجاحظ تركيزه على عنصر الإفهام فمتّى كان الشّخص أقدَر على الإفهام كان صاحب بلاغة وبيان، ويعود سبب ذلك حسب عبد العالي قادا إلى "شروط عامّة ميّزت الثّقافة والمجتمع الإسلاميين في عصره، ارتبط بعضها بالدّين، فمناط التّكليف في الخطاب الدّيني يتوقّف على إفهام المكلَّفين، وارتبط بعضها الآخر بطبيعة الفترة التّاريخيّة حيث توسّعت الإمبراطوريّة الإسلاميّة، فاختلطت الثّقافات وتعدّدت اللّغات وظهرت الشّعوبيّة والزّندقة والإلحاد فكان الدّفاع عن الإفهام دفاعا عن اللّغة وحمايتها من اللّحن"[3].

وهذا يقودنا إلى القول إنّ مفهوم البلاغة مفهوم ديني ومن ثمّ فهي وظّفت في خدمة الإسلام الّذي يخاطب العامّة والخاصة بغرض إرشادهم وإقناعهم والتّسليم بمبادئه ومن هنا تمّ "ربط البلاغة والإقناع في مشروع الجاحظ من خلال عنايته الخاصة بوظيفة الإفهام وتركيزه على عنصري المقام والمتلقّي"[4]

[1] الجاحظ، البيان والتّبيين، الجزء الأوّل، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطّبعة السّابعة 1998، ص 87.
[2] المرجع نفسه، صفحة 76.
[3] عبد العالي قادا، بلاغة الإقناع، كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان، الطّبعة الأولى 2006، ص 120.
[4] عبد الله عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص 62.

والجاحظ كما نعلم هو أحد كبار المعتزلة الّذين اهتمّوا اهتماما بالغا بعلم الكلام وحملوا على عاتقهم مهمّة الدّفاع عن الدّين الإسلامي ومواجهة مطاعن القرآن الكريم والرّد عليها. وينقل الجاحظ أيضا قصّة عن بشر بن المعتمر حيث "مرَّ بإبراهيم بن مخرمة السّكوني الخطيب، وهو يعلّم فتيانهم الخطابة، فوقف بشر فظنّ إبراهيم أنّه إنّما وقف ليستفيد أو ليكون رجلا من النّظارة، فقال بشر: اضربوا عمّا قال صفحا واطووا عنه كشحا. ثمّ دفع إليهم صحيفة من تحبيره وتنميقه"[1] وبهذا كانت صحيفة بشر من المصادر الّتي تكشف لنا عن آرائه البلاغيّة ولعلّ ارتباطَها بالخطابة يؤكّد تركيزه على وظيفة الإقناع وأهم الوسائل والأدوات المحقّقة له.

وعن مفهوم البلاغة أيضا ينقل لنا الجاحظ كلاما آخر عن إسحاق بن حسان بن قوهي أنّه قال: "لم يفسّر البلاغة تفسير ابن المقفّع أحدٌ قطّ. سُئِل ما البلاغة؟ قال: البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابا، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعرًا، ومنها ما يكون سَجعا وخطبا، ومنها ما يكون رسائل. فعامّة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى"[2]، وهذا التّعريف من الواضح أنّه فتح المجال واسعا أمام البلاغة خاصّة في حديثه عن السّكوت حيث نجد في بعض الأحيان يكون أبلغَ من الكلام وهذا أصبح مبحثا من مباحث الدّراسات البلاغيّة المعاصرة، كما يمثّل ذكره أيضا للفظ الإشارة وأنّها لا تخلو من بلاغة مفهوما واسعا للبلاغة ويفتح آفاقا جديدة لدراسة كثير من الأمور الّتي لم يخطر ببالنا أنّها بلاغة وتحمل معانٍ.

ويعرّف البلاغة أبو العبّاس المعروف بالمبرِّد أحد أئمة اللّغة والأدب وممّن تنوّعت ثقافاتهم في قوله: "حقّ البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النّظم، حتّى تكون الكلمة مقاربة

[1] الجاحظ، البيان والتّبيّين، الجزء الأوّل، ص 135.
[2] المرجع نفسه، ص 116.

أختها، ومعاضدة شكلها، وأن يقرب بها البعيد، ويُحذف منها الفضول"[1]، فقوله الإحاطة بالمعنى يعني قدرة المتكلّم على إيصال المعنى كاملا دون نقصان، ويتبع ذلك أن يكون الكلام حسنا منسجما. وعلى نفس النّهج سار ابن وهب في قوله: "قد ذكر النّاس البلاغة ووصفوها بأوصاف لم تشتمل على حدّها وذكر الجاحظ كثيرا ممّا وُصفت به، وكلُّ وصف منها يقصر عن الإحاطة بحدّها وحدّها عندنا القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام وحسن النّظام وفصاحة اللّسان"[2].

فهو يقر بأنّ جميع التّعريفات الّتي أوردها الجاحظ لا تعبّر تعبيرا كاملا عن مفهوم البلاغة، ولكن ما يدفع إلى الحيرة هو أنّ تعريف ابن وهب لا يختلف عن تعريف المبرّد الّذي كان ممّن وصفوا البلاغة وسبقوا ابن وهب، والإضافة تكمن عند هذا الأخير في القول بفصاحة اللّسان. وقد نجيب عن هذا الأمر في أنّ ابن وهب في قوله بقصور التّعريفات السّابقة لم يدّعِ الإحاطة بحدّها هو الآخر لأنّنا لا نتلمّس ذلك فيما ذهب إليه.

أمّا الرّماني فيقسّم البلاغة إلى ثلاث طبقات "منها ما هو في أعلى طبقة ومنها ما هو في أدنى طبقة، ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة. فما كان في أعلاها فهو معجز وهو بلاغة القرآن الكريم. وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من النّاس"[3].

وهذا التّقسيم الّذي أقرّه الرّماني ينبني على الخلفيّة الإعجازيّة والّتي خصّت لغة القرآن بالتّقديس وفي كونها تفوق أساليب العرب بكثير وهذا ما سنتطرّق إليه في نشأة علوم البلاغة وأهمّ العوامل المساعدة في ذلك. ويضيف الرّماني بعد حديثه عن بلاغة القرآن بأنّ البلاغة "ليست إفهام المعنى لأنّه قد يُفهم المعنى متكلّمان أحدها بليغ والآخر عيي؛ ولا البلاغة أيضا بتحقيق اللّفظ على المعنى، لأنّه قد يحقّق اللّفظ على المعنى وهو غثّ مستكره ونافر متكلّف. وإنّما البلاغة إيصال المعنى

[1] المبرّد، البلاغة، تحقيق: رمضان عبد التّوّاب، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، مطبعة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، الطّبعة الثّانيّة 1985، ص 81.

[2] ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حفني محمّد شرف، مكتبة الشّباب، القاهرة، 1969، ص 129.

[3] أبو الحسن الرّماني، النّكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلاّم، دار المعارف، مصر، ص 69.

إلى القلب في حسن صورة من اللّفظ"[1] وواضح من رفضه لحصر البلاغة في الإفهام ردّ غير مباشر على الجاحظ الّذي جعل البلاغة في القدرة على الإفهام، كما يشير أيضا إلى مسألة التّكلّف وربّما التّشدّق في الكلام المبني أساسا على الألفاظ دون المعاني وهذا يخلخل العلاقة بينهما.

ويرى أبو هلال العسكري أنّ البلاغة "كلُّ ما تبلّغ به المعنى قلب السّامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[2] ولعلّه بهذا يتفّق مع التّعريفات الّتي ركّزت على الإبلاغ غير أنّه يشترط شرطا آخر وهو المعرض الحسن فيضيف قائلا: "الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقا لم يُسمَّ بليغا، وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى"[3]؛ لأنّنا إذا لم نضع اعتبارا لحسن العبارة لكان كلُّ الناس بلغاء، فالكثير منهم يستطيع إبلاغ حاجاته والتّعبير عنها دون أن يكون ذلك في صورة حسنة مدهشة.

وهذا ابن سنان الخفّاجي يرى أنّ "النّاس حدّوا البلاغة بحدود إذا حُقّقت كانت كالرّسوم والعلائم، وليست بالحدود الصّحيحة، فمن ذلك قول بعضهم: لمحة دالة، وهذا وصف من صفاتها، فأمّا أن يكون حاصرا لها وحدًّا يحيط بها فليس ذلك بممكن"[4] ويتقاطع هنا مع ما ذهب إليه ابن وهب غير أنّ ابن سنان لم يقدّم تعريفا لها وإنّما اكتفى بنقد التّعريفات السابقة حيث يواصل كلامه بقوله: "وقال آخر البلاغة معرفة الفصل والوصل، وقد يكون عالما بتمييز مختار الكلام من مطروحه وليس بينه وبين البلاغة سبب أو نسب. وكذلك قول الآخر: البلاغة أن تصيب فلا تخطئ، وتسرع فلا تبطئ لأنّ هذا يصلح لكلّ الصّنائع، وليس بمقصور على صناعة البلاغة وحدها"[5].

[1] الرّماني، النّكت في إعجاز القرآن، ص 69.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تحقيق: علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، الطّبعة الأولى 1952، ص 10.

[3] المرجع نفسه، صفحة 10.

[4] ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلميّة، لبنان، الطّبعة الأولى 1982، ص 59.

[5] المرجع نفسه، صفحة 59.

وفي سيّاق آخر يقدّم ابن سنان فرقا بين الفصاحة والبلاغة فيرى أنّ "الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ، والبلاغة لا تكون إلاّ وصفا للألفاظ مع المعاني"[1]، وهذه التّفرقة بين المصطلحين هي في الحقيقة تقدّم لنا تعريفا للبلاغة، لأنّ تميّيز الشّيء عن آخر مشابه له يساعد على وضع الحدود الّتي هي أصل وأساس كلّ تعريف اصطلاحيّ.

ويقول السكّاكي في تعريفها: "البلاغة هي بلوغ المتكلّم في تأديّة المعاني حدًّا له اختصاص بتوفيّة خواص التّراكيب حقّها، وإيراد أنواع التّشبيه والكناية على وجهها"[2]

وعند ابن الأثير تُعدُّ البلاغة "شاملة للألفاظ والمعاني، وهي أخصّ من الفصاحة، كالإنسان من الحيوان، فكلّ إنسان حيوان، وليس كلّ حيوان إنسانا. وكذلك يقال: كلّ كلام بليغ فصيح. وليس كلّ كلام فصيح بليغا. ويفرّق بينهما وبين الفصاحة من وجه آخر غير الخاص والعام، وهو أنّها لا تكون إلاّ في اللّفظ والمعنى، بشرط التّركيب، فإنّ اللّفظة الواحدة لا يُطلق عليها اسم البلاغة، ويُطلق عليها اسم الفصاحة، إذ يوجد فيها الوصف المختص بالفصاحة وهو الحسن، وأمّا وصف البلاغة فلا يوجد فيها، لخلوّها من المعنى المفيد الّذي ينتظم كلاما"[3]، فهو يسير على نهج ابن سنان الخفاجي أي إنَّ استعمال الألفاظ الفصيحة لا يجعل من الإنسان بليغا ومن ثمّ فالبلاغة تحتاج إلى مقدرة عاليّة وموهبة خاصة.

ويقول أحد البلاغيين المعاصرين مصطفى المراغي في حديثه عن تاريخ البلاغة: "أطلقت البلاغة في العصور الأخيرة على العلوم الثّلاثة (المعاني، والبيان والبديع) فقيل علوم البلاغة، ولا نعلم أحدا استعملها هذا الاستعمال قبل السّكّاكي، فإنّ العلماء قبله كانوا يسمّونها تارةً: بعلم البديع كما فعل ابن المعتزّ، وأخرى علوم البيان كما فعل الجاحظ، وطورا علوم النّقد كما فعل قدامة بن جعفر في

[1] ابن سنان الخفّاجي، سرّ الفصاحة ص 59، 60.

[2] أبو يعقوب يوسف السّكّاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، لبنان، الطّبعة الثّانيّة 1987، ص 415.

[3] ابن الأثير، المثل السّائر، الجزء الأوّل، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، ص 94.

كتابيه: نقد النّثر ونقد الشّعر وحينا بصناعتي الشّعر والنّثر كما فعل أبو هلال العسكري في الصّناعتين"[1].

فكتابُ البديع لابن المعتز ليس كتابا خاصا بالمحسنات اللفظية والمعنويّة كتصورنا لعلم البديع الآن وإنّما جمع فيه الاستعارات والتّشبيهات وألوان البديع بالمفهوم الحالي من كلام العرب. كما نلاحظ من خلال تأريخ المراغي لعلم البلاغة اختلاطها بالنّقد وفي هذا السّيّاق يقول رجاء عيد: "نشأت البلاغة في غير أهلها فأرادوا بها غير طريقها، ثمّ رمت بها الأحداث بين من ألبسوها غير زيّها وكلٌّ يروم بها خدمة غرضه لا غرضها، ويسمّيها المنتفعون بها على حسب ما يودّون لنفعهم. تجد من هؤلاء متكلّمين ولغويين وكتّاب دواوين ومفتونين بالمنطق ومبهورين بالجدل، ومفسّرين تختلف مذاهبهم وتختلف تبعا له تأويلاتهم البلاغيّة"[2].

إذا فالبلاغة لم تنشأ علما مستقلا من البداية، لذلك تباينت المفاهيم واختلفت كثيرا بحسب مستخدميها في الأغراض المختلفة، ومع ذلك يمكننا القول إنّ تعدّد مشارب البلاغة يُسهم في إغنائها وإثرائها وهذا ما سنعالجه في حديثنا عن نشأة علم البلاغة وتعدّد الرّوافد. غير أنّ الإشكال الحقيقي عند رجاء عيد هو عدم وجود مفهوم واضح للبلاغة وهو نفس الأمر الّذي تحدّث عنه ابن سنان الخفّاجي في عدم إحاطة البلاغيين بالبلاغة وقد أقرّ رجاء بأنّ "غموض مفهوم البلاغة ورثناه عن القدماء في جملة مبتسرة لا تبين عن وضوح، أو نظرة شاملة للأشياء فلا نظنّ أنّ ما أورده الجاحظ من أسئلة لفارسي ويوناني وهندي* عن معنى المصطلح وما ذكره من إجابات يقدّم كثيرا"[3] وهي فعلا

[1] مصطفى المراغي، تاريخ علوم البلاغة والتّعريف برجالها، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطّبعة الأولى 1950، ص 09.

[2] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التّقنيّة والتّطور، منشأة المعارف، الإسكندريّة، الطّبعة الثّانيّة (د-ت)، ص 11.

* يُشير الكاتب إلى مجموعة التّعريفات الّتي نقلها الجاحظ عن مفهوم البلاغة لدى الأمم الأخرى، وقد سبق لنا وأن تناولنا ذلك بالاقتصار على الحضارة اليونانيّة، وممّا جاء عن الأمم الأخرى أنّه قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل. وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام. وقيل للرّومي: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة. وقيل للهندي: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدّلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة، وقال بعض الهند: جماع البلاغة البصر بالحجّة، والمعرفة بمواضع الفرصة. ينظر: الجاحظ، البيان والتّبيين، الجزء الأوّل، ص 88.

[3] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التّقنيّة والتّطور، منشأة المعارف الإسكندريّة، مصر، الطّبعة الثّانية، ص 12.

تعريفات أشبه بآراء ذاتيّة شخصيّة لا تتميّز بدقّة التّعبير عن المفهوم ولا تعبّر تعبيرا كافيا بحيث نستغني به عن باقي التّعريفات.

بل حتّى جمع كلّ تلك الأقوال لا يعطينا صورة واضحة ومكتملة. ويضيف رجاء عيد أنّه "أمام غيبة المفهوم سوف تكتسي البلاغة مفهوما حجاجيا منطقيا، ونتيجة طبيعيّة لذلك يبدأ المفهوم ينمو في أحضان المتكلّمين وتصبح البلاغة وسيلة عقلانيّة للإقناع الفكري ويكون الأداء الفنّي وما به من وسائل جماليّة خاضعة لذلك المعنى"[1]، وهذا الاضطراب والتّداخل يجعل مفهوم البلاغة غير واضح ومحدّد وقد أشار إلى ذلك القدامى قبل المتأخرين كما سبق وأن عرضنا رأي ابن سنان الخفاجي.

أ- نشأة البلاغة:

أمام اضطراب التّعريفات وغيّاب المفهوم سنحاول أن نقف عند مراحل نشأة البلاغة الّتي يمكن أن تعطي صورة واضحة تكشف تطورها كعلم، ويجب هنا أن نفرّق بين البلاغة كإنتاج موجود في كلام العرب منذ العصر الجاهلي وبين البلاغة كعلم يحاول وضع المصطلحات وترتيب المادة ودراستها.

والحقيقة المقرّرة في كتب النّقد والبلاغة أنّهما "نشآ عند العرب جنبا إلى جنب، وكانت البلاغة ساذجة، وتتمثّل بذور البحث النّقدي في الأحكام الّتي كان الشّعراء وغيرهم يصدرونها، وليست قصّة امرئ القيس وعلقمة الفحل، وقصّة النّابغة الذّبياني وقصّة الخنساء وحسّان بن ثابت، وأسواق العرب الّتي كان النّاس يجتمعون فيها وينقد الشّعراء بعضهم بعضا. ليست هذه إلاّ بداية حسنة للنّقد والبلاغة"[2]، فالشّعراء كانوا ينقدون بعضهم بناءً على أسس بلاغيّة وهذا ما يفسّر التّداخل بحيث يصعب الفصل بين المجالين وتلك الملاحظات الّتي كانت تصدر عنهم هي –كما يقول شوقي

[1] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التّقنيّة والتّطور، ص 14.

[2] أحمد مطلوب، دراسات بلاغيّة ونقديّة، دار الرّشيد للنّشر، دار الحريّة للطّباعة، بغداد، 1980، ص 12.

ضيف- أصل الملاحظات البيانيّة في بلاغتنا العربيّة"[1]، غير أنّنا نستطيع القول بأنّ العصر الجاهلي قد غلب عليه أو ساد فيه الإنتاج الأدبي على الفكر والآراء النّقديّة البلاغيّة.

وإذا تقدّمنا تاريخيا سنجد أنّ البلاغة العربيّة "نشأت مسائل متفرّقة في كتب الفرّاء وأبي عبيدة والجاحظ والمبرّد، وكان ابن قتيبة —فيما يرى أحمد مطلوب- أوّل من رتّب بعض موضوعاتها وبوّبها، وذكر في كتابه (تأويل مشكل القرآن) أبوابا للمجاز والاستعارة والمقلوب والحذف والاختصار وتكرار الكلام والزّيّادة فيه والكناية والتّعريض ومخالفة ظاهر اللّفظ معناه. وكان لهذا التّبويب أثر في كتب ابن المعتز الّذي خطا بالبلاغة خطوة واسعة في التّرتيب والتّبويب"[2]، والملاحظ هنا هو ارتباط تلك الكتب بالقرآن الكريم بدءًا بكتاب أبي عبيدة مجاز القرآن ونفس العنوان بالنّسبة للفرّاء وهذا يقودنا إلى تبيان منابع الدّرس البلاغي العربي ومن بينها قضيّة الإعجاز.

ب- الإعجاز:

القرآن الكريم كما أقرّ العرب أهل الفصاحة والبيان معجزة النّبي الخالدة، فمن الواضح ممّا وصلنا من روايات ومواقف في كتب التّاريخ والسّير أنّهم قد فهموه كونه نزل بلغتهم وانبهروا بروائع أساليبه ودقّة نظمه وفي هذا السّياق يقول عبد القاهر الجرجاني: "إذعان العرب وعلمهم أنّ الّذي سمعوه فائت للقوى البشريّة ومتجاوز للّذي يتّسع له ذرع المخلوقين، وفيما يتّصل بذلك ممّا له اختصاص بعلم أحوال الشّعراء والبلغاء ومراتبهم، وبعلم الأدب جملة فهو بهذا أبهر من لهم دراية ومعرفة بكلام العرب أكثر من غيرهم فجعلوه كلاما في أعلى المراتب"[3].

ومن بين القصص الّتي تروى أنّ الوليد بن المغيرة قال لبني مخزوم: "والله لقد سمعت من محمّد آنفا كلاما ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن، إنّ له لحلاوة وإنّ عليه لطلاوة وإنّ أعلاه لمثمر

[1] شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، مصر، الطّبعة التّاسعة، ص 13.

[2] أحمد مطلوب، دراسات بلاغيّة ونقديّة، ص 41.

[3] عبد القاهر الجرجاني، الرّسالة الشافيّة ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلاّم، دار المعارف، مصر، ص 107.

وإنّ أسفله لمغدق وإنّه يعلو وما يعلى عليه"[1] وهذا إقرار من أحد المشركين بإعجاز القرآن الكريم وتعد هذا الكلام أصلا في نشأة الدّرس الإعجازي.

وعلى هذا النّهج قد "أكثر النّاس الكلام في إعجاز القرآن، وذهبوا فيه كلّ مذهب من القول، وما وجدناهم بعد صدروا عن رأي، وذلك لتعذّر معرفة وجه الإعجاز في القرآن، ومعرفة الوقوف على كيفيّته"[2] وهذا سرّ تحوّل الملاحظات البلاغيّة من الشّعر العربي إلى القرآن الكريم فنقد الشّعر كان قائما على إبراز التّفاضل في التّشبيهات والاستعارات بينما في القرآن لم يدرك العلماء سرّ تفوقه على باقي كلام العرب ومن هنا بدأ التّعمق والسّؤال بحيث لم تعد تلك الملاحظات السّاذجة والسطحية تجيب عن إشكاليّة عصرهم لأنّ "تحديد البلاغة في القرآن أصعب ولكنَّ الباحثين لم يقفوا، ومضوا يتلمّسون بلاغة الكتاب العزيز ويبيّنون إعجازه، فكانت دراساتهم أحسن مصدر للبلاغة وأجلّ مورد لمن أراد أن يتذوّق القرآن ويفهم البيان"[3]، فكلّ ملاحظة قال بها العلماء فهي في الحقيقة إضافة للدّرس الإعجازي ومن ثمّ فهي إضافة للبلاغة العربيّة.

وبالنّسبة لعمليّة التّأليف فيُعدُّ كتاب مجاز القرآن لأبي عبيدة "أوّل كتاب يبحث في أسلوب القرآن ويوازن بينه وبين كلام العرب"[4] وليس المقصود بالمجاز عنده ما حدّده علماء البلاغة وإنّما يُقصد به "الطّرق الّتي يسلكها القرآن الكريم في تعبيراته وهو معنى عام"[5]، إضافة إلى اشتمال كتاب مجاز القرآن على تفسير وإعراب لبعض آياته وهو ما يوضّح "العلاقة الوثيقة بين التّفسير والإعجاز، من حيث إنَّ الكشف عن وجوه الإعجاز البلاغي للقرآن يؤول في كثير من الأحيان إلى تفسير بيانيّ

[1] جار الله الزّمخشري، الكشّاف، تحقيق: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، لبنان، الطّبعة الثّالثة 2009، ص 1156.
[2] الخطابي، بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 19.
[3] أحمد مطلوب، بحوث بلاغيّة، مطبوعات المجمع العلمي بغداد، 1996، ص 08.
[4] عبد القادر حسين، المختصر في تاريخ البلاغة، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، 2001، ص 21.
[5] ينظر: أبو عبيدة، مجاز القرآن الجزء الأوّل، تعليق: فؤاد محمّد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 19.

لبعض آياته"[1] لأنّ المداخل إلى القرآن مهما تعدّدت فهي متقاربة يخدم بعضها بعضا باعتبار أنّها تتعامل مع النّص كمادة لغويّة لا يمكن النفاذ إلى معانيه موضوعاته دون تحليليها وتفسيرها.

ولعلّ المتكلّمين كانوا من "أنشط الفئات في وضع قواعد البلاغة وبسط مباحثها الخاصة. ولقد برع المعتزلة في البلاغة عمليا ونظريا"[2]، وهذا يعود إلى الجدال والمناظرات الّتي كان يقوم بها أصحاب ذلك الفكر بحيث الجدل لا بدّ له من أدلّة واستحضار الشواهد وتحليلها ومن هنا كانت "محاولة فهم النّص القرآني فهما صحيحا وإدراك مراميه، ودفع الشّبهات المثارة من حوله كانت سبيلا إلى التّوصل إلى كثير من الظّواهر الأسلوبيّة الّتي عرفتها البلاغة العربيّة"[3] وتلك الشّبهات قيلت حول لغة القرآن ومحاولة إثبات الأخطاء اللّغويّة فيه وهذا بالطّبع ما دعا المنافحين إلى مزيد من التعمّق وإعمال الفكر وعدم الاكتفاء بالأجوبة الجاهزة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ مسألة الإعجاز أوسع ممّا قدمناها ولا تتفّق جميع الآراء حول سرّ الإعجاز في البلاغة فهذا الرّماني بيّن وجوه الإعجاز حيث يقول: "تظهر من سبع جهات: ترك المعارضة مع توفر الدّاعي، وشدّة الحاجة، والتّحدّي للكافة، والصَّرفة، والبلاغة، والأخبار الصّادقة عن الأمور المستقبليّة، ونقض العادة، وقيّاسه بكلّ معجزة"[4]

ج- اللّغة والنّحو:

تتنوّع دراسة العلماء للغة باعتبار الجوانب الّتي يركّز عليها كلُّ فريق، فمنهم من درس الجوانب الصّرفيّة والصّوتيّة وما يطرأ على الألفاظ من تغيّرات، ومنهم من يدرس مسألة التّراكيب النّحوية وفق أساليب العرب، وهناك الجوانب الدّلاليّة المعجميّة الّتي أثمرت ظهور معاجم ضخمة تضم تراثا لغويا كبيرا، وهذا حتما سيكون له الأثر الكبير في الدّراسات الّتي تليه فقد "نشأ علم اللّغة قبل نشأة علم

[1] شفيع السّيد، البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 40.
[2] وليد قصاب، التّراث النّقدي والبلاغي للمعتزلة، دار الثّقافة، الدّوحة، 1985، ص 33.
[3] شفيع السّيّد، المرجع السّابق، ص 16.
[4] الرّماني، النّكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 69.

البلاغة واستطاع هذا العلم أن يقدّم ثقافة لغويّة للعرب الّذين بعدوا عن موطن لغتهم واستطاع غيرهم من المستعربين أو المسلمين أن يحصّلوا ما يريدون منها من علم علماء اللّغة وكتبها ومعاجمها"[1] فجمع اللّغة في مراحلها الأولى لم يكن ليقوم بدون الإشارة إلى كثير من القضايا في أصول اللّغة العربيّة "فقد مدّ بحث اللّغويين تيّار البلاغة بينابيع من خلال بحثهم في الألفاظ وبيان ما يعتريها من نقل وخفّة، وما يطرأ عليها من تنافر وتلاؤم، وقد ذكروا أسباب الخفّة والثّقل، وعوامل التّنافر والتّلاؤم الّتي تفضي إلى فصاحة الألفاظ وغثاثتها"[2] حيث أصبحت هذه من معايير الفصاحة الّتي يبتدئ بها البلاغيون مصنفاتهم عندما يضعون الفرق بين الفصاحة والبلاغة.

ويمكن إيراد هنا ما أشار إليه عبد القادر حسين بأنّ "اللّغويين في القرون الأولى لم يكونوا منفصلين عن النّحاة، بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتّى لا نكاد نرى فرقا بين هاتين الطّائفتين، فاللّغة وقتئذ لم تكن منفصلة عن النّحو"[3] لذلك لا يمكننا تحديد على حدة أثر كلّ من اللّغة والنّحو في البلاغة.

وكذلك يُعدُّ سيبويه أحد أبرز المساهمين في نشأة علم البلاغة حيث ضمّن كتابه "عرضا لعديد من صور البلاغة وفسّرها تفسيرا بلاغيا، بل أحيانا نراه يتناولها بعين الطّريقة الّتي سلكها علماء البلاغة من بعد في مباحثهم. غاية الأمر أنّه لم يذكر لها أسماء اصطلاحيّة وذكر المصطلحات في عصر سيبويه لم يكن ذا شأن خطير، كما كانت أيضا العلوم والفنون متداخلة، فاللّغة والنّحو والبلاغة كلّها كانت بمثابة روافد متعدّدة تصبّ في مجرى واحد هو إثراء اللّغة والمحافظة على سلامتها، وإبراز جمالها"[4]، والفصل بينها لا يعني أنّها خرجت عن هذا الدّور وإنّما الاهتمام بوضع المصطلح له دور في التّمييز بين الاختصاصات وتنظيم المعرفة، حيث لا يمكن إغفال ما لكتاب سيبويه من أهميّة لأنّ "كثيرا من العلماء الّذين يُعتدّ بهم في تاريخ البلاغة قد اغترف من هذا البحر الزّاخر منهم من يعترف

[1] بدوي طبانة، البيان العربي، دار المنارة جدّة، دار الرّفاعي، الرّياض، الطّبعة السّابعة 1988، ص 28.
[2] عبد القادر حسين، أثر النّحاة في البحث البلاغي، دار غريب، القاهرة، 1998، ص 23.
[3] المرجع نفسه، ص 23.
[4] عبد القادر حسين، المختصر في تاريخ البلاغة، ص 56.

بأنّه استقى من كتاب سيبويه بعض مسائله البلاغيّة كعبد القاهر، ومنهم من يغفل ذلك إغفالا تاما كابن المعتز وأبي هلال العسكري"[1].

ولعلّ التّأثر الأكبر يظهر في كتابات الجرجاني، فإذا كان "علم المعاني جوهر النّظريّة البلاغيّة، وأساسها الفلسفي، فإنّ هذه المعاني تحقيقا هي معاني النّحو وهذا يعني أنّ النّحويين هم الّذين وضعوا أساس علم البلاغة"[2]، فالنّحو يحرص على استقامة التّعبير وانتحاء طريقة العرب في الكلام أي التّركيز على مسألة الصّحة اللّغويّة ثم تأتي البلاغة ثانيّة لتهتم بالوجه الجمالي للغة "فالهمّ الأوّل للغويين والرّواة هو رواية النّصوص الشّعريّة والنّثريّة واستنباط القواعد اللّغويّة منها ثم كانوا يعرضون لبعض الجوانب الأسلوبيّة والتّعبيريّة في هذه النّصوص لأنّ مجرّد استخلاص قاعدة لغويّة من نص ما يقتضي تحليل البناء اللّغوي وتناول الجوانب الأسلوبيّة فيه وهذا ما يفسّر وجود ملاحظات بلاغيّة متناثرة في مؤلّفات اللّغويين"[3].

وفي رأي لفوزي السّيد عبد ربّه حول جدليّة نشأة كلّ من علم النّحو وعلم البلاغة نجده يقول: "في الوقت الّذي كانت فيه قواعد النّحو وأصوله وضوابطه ليست في عقول العرب، ولم تكن واضحة لهم، ولم يكن يعرفون لماذا يرفعون هذا وينصبون الآخر، في ذلك الوقت كانت هناك أصول وضوابط بلاغيّة واضحة في عقول القوم، ومن هنا لست مع القائلين بأنّ علم النّحو وعلم اللّغة سابقان في الوجود لعلم البلاغة[4]، وهذا الكلام يبدو على درجة كبيرة من الأهميّة فمادامت البلاغة مرتبطة بالإبلاغ والقدرة على إيصال المعاني في صور جميلة كان على العربي معرفة اختيار التّراكيب والألفاظ المناسبة.

[1] عبد القادر حسين، المختصر في تاريخ البلاغة، ص 57.

[2] محمّد حسن عبد الله، أصول النّظريّة البلاغيّة، مكتبة وهبة، القاهرة، الطّبعة الثّالثة 1998، ص 157.

[3] علي عشيري زايد، البلاغة العربيّة تاريخها مصادرها مناهجها، مكتبة الشّباب، القاهرة، 1982، ص 20، 21.

[4] فوزي السّيّد عبد ربه، المقاييس البلاغيّة عند الجاحظ، مكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة، 2005، ص 54.

د- النّقد والأدب:

سبق لنا وأن تحدّثنا عن قضيّة الإعجاز وتأثيرها في نشأة البلاغة وهنا لا بدّ من الإشارة إلى ما ذهب إليه علي عشري زايد في كتابه البلاغة العربية تاريخها ومصادرها ومناهجها حيث قال: "الغريب أنّ تأثير الأدب والنّقد في نشأة البلاغة قد تأخّر عن تأثير العلوم القرآنيّة، بالإضافة إلى أنّه -في مرحلة النّشأة على الأقل- لم يكن في قوّة تأثير مجموعة العلوم القرآنيّة وفاعليّتها، على الرّغم من أنّ البلاغة ذاتها ليست سوى واحد من العلوم الأدبيّة، فمحور اهتمامها الأساسي النّص الأدبي"[1].

وربّما لا نجد ما يدعو للاستغراب فقد شكّل النّص القرآني محور الدّراسات اللّغويّة العربيّة فمركزيّة القرآن الكريم هي الّتي فجّرت الدّرس البلاغي ولم يرد الحديث عن الشّعر إلاّ في عمليّات المقارنة مع القرآن الكريم وما هو مشتهر بين الباحثين أنّ الشّعر عرف تراجعا في عصر صدر الإسلام نتيجة انشغال النّاس بالقرآن، وكذلك الأمر بالنّسبة إلى مرحلة بداية الدّراسات العلميّة حيث انشغل الدّارسون بالقرآن أيضا مع اهتمام أقلّ بالنّقد والأدب. ومع ذلك "فالنّقد الأدبي من أهمّ العوامل في إيجاد البلاغة وذلك أنّ هذه الملاحظات والأحكام النّقديّة أفادت جماعة العلماء فأحالوها قوانين وأصولا، ودوّنوها في فصول مختلطة بالنّقد حينا ومنفصلة أخيرا"[2].

فبمجرد إيراد رأي حول نص ما مليء بالاستعارات وألوان البديع هو في حقيقته استنباط لتلك الأدوات الّتي لم تكن تعرف بمسمياتها وهذه الملاحظات الأوليّة تندرج ضمن النّقد الذّوقي الّذي يُعدُّ من "أوسع أنواع النّقد مدى، وهو يُصاحب الأدب في نشأته، بل هو والأدب صنوان، ولو قلت: متى نشأ الأدب؟ لأعياك الجواب. ولو قلت: متى نشأ النّقد؟ لأعياك الجواب أيضا، فهو قديم قدم الأدب ، نشأ عند اليونان مع أدبهم، وكذلك هو عند الرّومان، وعند العرب بل هو كذلك عند الأمم كافة"[3] لذلك يصعب في مثل هذه المعارف ضبط لحظة تأسيسيّة معيّنة. والحديث عن النّقد في هذه

[1] علي عشري زايد، البلاغة العربيّة تاريخها مصادرها مناهجها، صفحة 18.

[2] أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، الطّبعة الثّامنة 1991، ص 14.

[3] هند حسين طه، النّظريّة النّقديّة عند العرب، دار الرّشيد للنّشر، عمّان الأردن، 1981، ص 31.

المراحل هو حديث عن البلاغة فقد "سارا جنبا إلى جنب حتّى القرن الرّابع الهجري حينما وضع أبو هلال العسكري (كتاب الصّناعتين) فكان هذا الكتاب نقطة تحوّل النّقد إلى بلاغة، أو نقطة البدء بتقرير قواعد البلاغة وضبط مسائلها وأصولها، وإن كان للبلاغة وضبط مسائلها بذور منذ عهد مبكر، فقد ظهرت أوائل مسائلها في كتب النّحو والتّفسير الأولى"[1].

والمقصود هنا هو استقلال البلاغة علما له مباحثه وأدواته وهذا لا يعني قطع العلاقة تماما مع بقيّة المعارف. "ونجد أنّ المتقدّمين يشيرون إلى تسميّة علم البلاغة وتوابعها بعلم (نقد الشّعر) و(صنعة الشّعر) و(نقد الكلام)"[2] فهي أداة يستخدمها النّاقد لسبر أغوار النّص الأدبي والوقوف عند أسراره وأساليبه المختلفة وما البلاغة في حقيقتها إلاّ منهج لنقد النّصوص ودراستها وعليه فقد كان للنُّقاد "دور بارز في البلاغة، فاستعانوا بفنونها في دراساتهم ولوّنوا كتبهم ببحوثها، وتمتاز كتب الشّعراء والكتّاب والنّقاد بذوق رفيع ونظرة أدبيّة مرهفة، ومتابعة لفنون البلاغة والوقوف على النّصوص الأدبيّة وقفة المعجب المتأثّر أكثر من وقفة المقرّر للأصول"[3].

ونلاحظ هنا الدّور من زاويتين الأولى استخدام النّقاد للفنون البلاغية لقراءة النّصوص ثمّ قد تنتج عن تلك العمليّة اكتشاف ألوان جديدة من الفنون والزّاويّة الثّانيّة دعم تلك المصطلحات بالشّواهد والأمثلة حيث عرفت من خلال المؤثّرات المختلفة اتّجاهين "أطلق عليها اسم (المدرسة الكلاميّة) و(المدرسة الأدبيّة)"[4].

هـ- نضج علم البلاغة:

الملاحظ أنّ البلاغة العربيّة عرفت رحلة طويلة، وأسهمت فيها علوم مختلفة فتشكّلت عبر تراكمات وآراء بسيطة متناثرة في مرحلة أولى ثم انتظمت تلك الآراء وتطوّرت في شكل دراسات

[1] أحمد مطلوب، دراسات بلاغيّة ونقديّة، ص 13.

[2] أمين الخولي، مناهج تجديد في النّحو والبلاغة والتّفسير والأدب، دار المعرفة، الطّبعة الأولى 1961، ص 93.

[3] أحمد مطلوب، بحوث بلاغيّة، ص 18.

[4] أحمد مطلوب، البحث البلاغي عند العرب، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1982، ص 55.

منهجيّة "فنسبة هذا العلم لعالم معيّن أو فترة معيّنة من الزّمان، هو ضرب من التّسامح والتّساهل والتّقريب، وليس على سبيل الدّقة والتّحديد[1] ومثل هذا الكلام نجده يتكرّر في كثير من الكتابات المعاصرة ولعلّ من أبرز الّذين ينسب إليهم هذا العلم هو الإمام عبد القاهر الجرجاني وهذا "تهافت ظاهر، وطمس للجهود الرّائدة الّتي سبقت الإمام، والحلقات المتعددّة[2] الّتي سبقته وقد سبق لنا وأن أشرنا إلى روافد هذا العلم حيث رأينا أنّ البدايات تعود إلى العصر الجاهلي كما أصبح الإسهام الكبير بعد ذلك في الكتاب لسيبويه أحد أبرز مؤسسّي علم النّحو.

[1] فوزي السّيد عبد ربه، المقاييس البلاغيّة عند الجاحظ، ص 04.

[2] المرجع نفسه، صفحة 43.

2- البلاغة الجديدة في الدّرس الغربي المعاصر: التّأسيس/ التطوّر

لا شكّ في أنّ التجديد ينطلق من الثورة على القديم وإعادة النّظر في كثير من المسلّمات، وليس معنى هذا أنّه يجب الاستغناء عنه مطلقا، بل نقصد بذلك إعادة القراءة وإضاءة الجوانب المظلمة في التّراث الفكري، والبلاغة من المعارف الّتي نادى النّقاد في العصر الحديث بتجديدها بعدما حكموا عليها بالجمود تارة وبالموت تارة أخرى، "ففي المرحلة المتأخرة من العصور الوسطى أخذت تتلاشى البلاغة التّعليميّة، إلاّ أنّها احتفظت بمواقعها في بعض المدارس والمعاهد في إنجلترا وفرنسا وإسبانيا"[1] وذلك عندما أصبحت مجرّد أشكال يتمّ تكرارها فلم تحمل أيّ إبداع أو قدرة على التّعبير عن فكر جديد.

وابتداءً من "القرن الثّامن عشر بدأت حركة مضادة في الغرب ساعدت الرّومانتيكيّة على تفجير أطر البلاغة التّقليديّة، وهي حركة عميقة الجذور في الواقع التّاريخي ومازالت تمارس فعاليّتها حتّى الآن"[2] فأطلقت العنان للخيال الّذي لا يمكن تأطيره وحصره بأدوات وقوالب جاهزة، وما إن "خفت صوتها في أوربا منذ أواخر القرن التّاسع عشر وطوال النّصف الأوّل من القرن العشرين حتّى ظهرت اتّجاهات أخرى في تحليل الأعمال الأدبيّة"[3] فأخذت مهمّة البلاغة في القراءة والتّحليل وسبر أغوار النّصوص خاصة وأنّ الأدوات الجديدة فرضتها شروط ثقافيّة ممّا يجعلها تتلاءم وروح العصر.

2-1 البعد الأسلوبي:

من المناهج النّقديّة المعاصرة الّتي حلّت محلّ البلاغة في رأي كثير من النّقاد هي الأسلوبيّة، حيث يقول صلاح فضل: "عندما شبّ علم الأسلوب أصبح هو البلاغة الجديدة"[4]، والدّاعي إلى ذلك هو قصور البلاغة القديمة وأدواتها عن تحليل مختلف النّصوص والخطابات. وإذا جئنا إلى تعريف

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشّروق، القاهرة، 1998، ص 171.
[2] المرجع نفسه، ص 173.
[3] أحمد درويش، النّص البلاغي في التّراث العربي والأوروبي، دار غريب، القاهرة، 1998، ص 177.
[4] صلاح فضل، المرجع السّابق، ص 175.

لفظة أسلوب (style) فهي "مشتقة من الأصل اللّاتيني للكلمة الأجنبيّة الّذي يعني القلم، وفي كتب البلاغة اليونانيّة القديمة كان الأسلوب يُعدُّ إحدى وسائل إقناع الجماهير"[1]، وهذا العنصر الأخير هو ما ستتمّ إعادته والتّركيز عليه فيما بعد.

ومن رواد هذا الاتّجاه تلميذ دوسوسير شارل بالي مؤسّس المدرسة الفرنسيّة فقد "نشر عام 1902 كتابه الأوّل (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ثمّ أتبعه بعدّة دراسات أخرى مطوّلة نظريّة وتطبيقيّة، أسّس بها علم أسلوب التّعبير الّذي يعرّفه على النّحو التّالي: هو العلم الّذي يدرس وقائع التّعبير اللّغوي من ناحيّة محتواها العاطفي، أي التّعبير عن واقع الحساسيّة الشّعوريّة من خلال اللّغة، وواقع اللّغة عبر هذه الحساسيّة"[2]، فهو بهذا يركّز على الذّات المتكلّمة وعلى لحظة الحديث بناءً على الآنية الّتي حدّدها دوسوسير في دراسته للغة، كما أنّه لم ينفِ وجود شحنات عاطفيّة ووجدانيّة داخل اللّغة بعدّها نظاما، ونقرأ هنا كلاما لموسى ربابعة عندما يرى أنّ بالي "جعل الجانب التّأثيري ليس في اللّغة من حيث هي استعمال، وإنّما من حيث هي ظاهرة قائمة في اللّغة بشكل عام"[3].

ولكن تركيز بالي على اللّغة واستعمالاتها يؤكّد عدم احتفائه بما هو مشترك "فأسلوبيّة التّعبير ترتد في جملتها إلى الثّنائيّة السّوسوريّة المعروفة لغة/كلام، فاللّغة مؤسّسة اجتماعيّة تفرض ضغوطها على الفرد وتملي عليه قواعد وتلزمه الانتظام في أجهزة قبليّة مجرّدة موضوعيّة وغير مشحونة ذاتيا ولا موسومة تعبيريا، أمّا الكلام فهو إنجاز فرديّ لهذا الجهاز المجرّد وتحقيق عيني لبعض إمكاناته"[4].

ممّا يعني أنّ مجال الإسهام في الخلق والتّعبير مفتوح وواسع بالنّسبة إلى الفرد الّذي يسعى إلى تحقيق أغراضه وتوضيح أفكاره عبر اللّغة فلمّا كان "المتكلّم ينزع تلقائيا إلى التّعبير عن رغباته وانفعالاته ولم تكن اللّغة توفّر له إلاّ ما هو عام مشترك مسبوك في قوالب جامدة لاكها الاستعمال

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، دار المسيرة، الأردن، الطّبعة الأولى 2007، ص 35.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 18.

[3] موسى ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها، دار الكندي ،الأردن، الطّبعة الأولى 2003، ص 11.

[4] محمّد النّاصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربيّة، دار محمّد علي الحامي، تونس، الطّبعة الأولى 1998، ص 180.

وأبلاها سعى إلى التّصرف في هذا المعطى اللّغوي وتطويعه"[1]، فالحاجة إلى إنتاج الجمل والكلام في مواقف مختلفة تجعل عمليّة الإبداع ضروريّة؛ لأنّ الارتباط بالنّموذج سيؤثّر في العمليّة التّواصليّة الّتي تتمّ في وضعيات مختلفة، "فالفكرة السّائدة قبل دي سوسير ترى أنّ اللّغة نتاج جماعي وأنّ الأفراد يتوارثون الصّورة المثاليّة للغة وتختزن في ذهن الفرد ومنها يتمّ تشكيل كلمات اللّغة في المواقف المختلفة وبناءً على هذه النّظريّة كان دور الفرد في الإنتاج اللّغوي ضئيلا، أمّا سوسير فيرى أنّ الفرد يتحمّل نصيبا أكبر في خلق لغته الخاصّة وأنّ اللّغة ليست مجرّد محاكاة لنموذج جماعي قديم"[2].

وهو بهذا عكس العمليّة عندما أعطى لمسألة الفرديّة الإسهام الأكبر كما يساعد هذا التّوجه في معرفة كيفيّة اشتغال اللّغة وإدراك تمام الإدراك بأنّها تتطوّر وتتغيّر تبعا لحاجات الاستعمال من قبل الأفراد "وانطلاقا من هذا التّصور الأخير طوّر بالي فكرته عن الأسلوبيّة التّعبيريّة فرأيه أنّ القيّم الأسلوبيّة (البلاغيّة) لا تكمن في القيمة الثّابتة وحدها كما كان يقول البلاغيّون القدماء ولا تكمن في لغة الأقدمين، ولكنّ القيمة الأسلوبيّة الحقيقيّة تكمن فيما أسماه المحتوى العاطفي للّغة، وهذه القيّم العاطفيّة لا ينبغي أن تكون محصورة في الصّور المحدودة الّتي اهتمّت بها البلاغة التّقليديّة، فقد تكون الصّور الحقيقيّة والبسيطة في بعض المواقف جماليّة أو ذات بعد عاطفيّ"[3]؛ لأنّ علم البلاغة سار على نفس منهج علم اللّغة فاتّسم كلاهما بالثّبات فوضع كلٌّ من اللّغويين والبلاغيين قواعد صارمة لا يمكن الخروج عنها، وهذا الأمر إن كان مقبولا نسبيا بالنّسبة للّغة فهو غير مقبول تماما بالنّسبة إلى البلاغة.

وهكذا "أدار بالي أسلوبيّته على المضمون الوجداني للّغة فليست الغاية من النّظام اللّغوي عنده خدمة الأغراض المنطقيّة، بل الغاية منه التّعبير الوجداني في الألفاظ، وإثبات إرادة المتكلّم وذاته، وما

[1] محمّد النّاصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربيّة، ص 180.

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب، القاهرة، 1998، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 31.

لذلك من أثر في المخاطب، ومنهجه دراسة الوسائل التّعبيريّة في المجال اللّغوي الّذي تلتقي فيه اللّغة بالحياة"[1]، مؤكّدا بهذا الاتّجاه على الأهميّة الاجتماعيّة لها.

وإذا جئنا لعلاقة الأسلوبيّة التّعبيريّة بالأدب فإننّا نجد أنّ "الدّارس الأسلوبي في رأي بالي دارس لغويّ محض، يدرس الخامات اللّغويّة من حيث دلالاتها الإضافيّة مهما تكن طبيعة النّص الّذي يدرسه، فالعالم اللّغويّ يبحث عن قوانين لغويّة تحكم عمليّة الاختيّار الّتي يقوم بها أيّ شخص يستعمل اللّغة ولا يبحث عن القوانين الجماليّة الّتي تخصّ الأدب وحده"[2]، ولا شكّ في أنّ هذا الأخير مادة تشكيله هي اللّغة فهو يجتمع مع باقي التّعابير الأخرى تحت مظلّتها.

بل ونجد من الآراء الّتي تؤكّد على أنّ بالي لم يدخل الأدب ضمن الدّراسة الأسلوبيّة أصلا والسّبب "أنّ هناك هوّة واسعة، لا يمكن عبورها بين استعمال اللّغة عند الفرد في ظروف عامّة مشتركة مفروضة على جماعة لغويّة كاملة، واستعمالها عند شاعر أو روائيّ، أو خطيب وذلك لأنّ كلام المتكلّم العادي يمكن أن يخضع لقاعدة تقيس عدولاته بحسب التّعبير الفردي لسائر المتكلّمين الآخرين، أمّا الأديب فإنّ لغته لا تخضع لتلك القاعدة؛ لأنّه يقوم باستعمال طوعي، وواعٍ للّغة أولا، وهو لا يستعملها بقصد التّواصل"[3].

ونفهم من خلال هذا الرّأي أنّ لغة الأدب كلّها انزياحيّة وهذا الانزياح غرضه جمالي أي هدفه التّلاعب بالكلمات، بينما المتكلّم العادي فانزياحه هو خروج عن قيود مشتركة ومفروضة، ولكن يمكن تحديد عدول لغة الأديب بالنّظر إلى القاعدة والمتمثّلة في اللّغة العاديّة، كما نجد "مارسيل كرسو، وهو أحد تلاميذ بالي، قد اختلف مع أستاذه في التّفرقة الحاسمة الّتي أقامها الأستاذ بين التّوصيل والعفويّة في الكلام العادي، والجماليّة والقصد في التّعبير الأدبي، وأشار إلى أنّ التّأثير الجمالي

[1] لطفي عبد البديع، التّركيب اللّغوي للأدب، دار المريخ، الرّياض، 1989، ص 133.

[2] شكري محمّد عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطّباعة، 1992، ص 32.

[3] محمّد كريم الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السّابع من أبريل، بنغازي، 2005، ص 67.

كثيرا ما يراعي في الاستعمالات استمالة السّامع إلى ما يقوله المتكلّم"[1]، وبهذا لا يمكن نفي الوظيفة التّواصليّة عن الأدب مادام ذلك قائما على التّوجه إلى المخاطب.

ومن اتّجاهات الأسلوبيّة الّتي اهتمّت بالنّصوص الأدبيّة هي أسلوبيّة الفرد أو الأسلوبيّة الأدبيّة "فيعتبر هذا التّيار المرحلة الحاسمة في تأسيس أسلوبيّة أدبيّة تتّخذ من النّص الرّاقي موضوعا، وتنفذ من بنيته اللّغويّة وملامحه الأسلوبيّة إلى باطن صاحبه ومجامع روحه"[2]، ليكون الانطلاق من النّص نحو المؤلّف أي عكس العمليّة في المناهج السّياقيّة الّتي كانت تنطلق من الخارج إلى النّص، غير أنّ الأسلوبيّة الأدبيّة "ترفض تفسير الأدب بوصفه تعبيرا عن شخصيات مبدعيه الحقيقيّة، وتعوّل بدلا من ذلك على الشّخصيّة الأدبيّة كما تتبدّى في لغة الأديب، فللأدب عند الأسلوبيين وجود موضوعي يعلو به عن أن يكون مجرّد تعبير عن أمور شخصيّة"[3].

ومن هنا كانت استقلاليّة النّص عن سياقه فقد اهتمّ ليوسبيتزر (Leo Spitzer) رائد هذا الاتّجاه "بربط النّص في البداية بنفسيّة المبدع أو الكاتب، متشبّثا بمقولة بوفون مرّة أخرى (الأسلوب هو الكاتب نفسه) إلاّ أنّ ليوسبيتزر كان يعنى برؤية الكاتب إلى العالم أكثر من اهتمامه بتفاصيل سيرته الذّاتيّة، وفي المرحلة الثّانيّة تخلّى ليوسبيتزر عن فكرة الكاتب الخارجي الّذي يحيل عليه النّص أسلوبيا ليهتمّ بالإجراءات الأسلوبيّة ويعنى بأنظمتها البنيويّة الحاضرة في النّص"[4].

وفي هذه المرحلة كان الإعلاء من شأن النّص واضحا بالإضافة إلى التّعامل مع تلك النّصوص الرّاقيّة وعليه فإنّ "الدّرس الأسلوبي في أسلوبيّة الفرد يأخذ طابع النّقد ولذا فهي تهتمّ بلغة الخطاب الأدبي وهذا ما يفسّر دراسة أصحاب هذا الاتّجاه للغة المؤلّفات الأدبيّة، وقد أراد (ليوسبيتزر) مؤسّس

[1] محمّد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص 67.

[2] حمّادي صمّود، الوجه والقفا، دار الكتاب الجديد المتّحدة، لبنان، الطّبعة الثّالثة 2010، ص 71.

[3] محمّد أحمد يريرى، الأسلوبيّة والتقاليد الشّعريّة، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، الطّبعة الأولى 1995، ص 15.

[4] جميل حمداوي، اتّجاهات الأسلوبيّة، مؤسّسة المثقّف العربي، المغرب، الطّبعة الأولى 2015، ص 16.

الأسلوبيّة المثاليّة أن تكون جسرا بين اللّسانيّات وتاريخ الأدب"[1]، حيث ألغت تلك الفجوة بين اللّغة والأدب ومن ثمّ "بناء علم عام للدّلالة لتفسير هذا النّظام الدّال الّذي هو الأدب"[2]، ولا يمكن النّفاذ إلى بنيته إلاّ عن طريق اللّغة فقد "رفض ليوسبيتزر التّقسيم التّقليدي بين دراسة اللّغة ودراسة الأدب فأقام بذلك في مركز العمل، وبحث عن المفتاح في أصالة الشّكل اللّساني أو لنقل في الأسلوب"[3]، فاللّغة في الأدب تأخذ شكلا جماليا من خلال الاستعمال الخاص لها من طرف الأدباء فهي توفّر لهم مجموعة من الخيارات والبدائل لتنتظم بعد ذلك في عمل منسجم ومتناسق يعبّر عن تجارب وأفكار معيّنة.

وفيما يتعلّق بطريقة التّحليل فإنّ منهج سبيتزر "يعتمد على التّذوق الشّخصي، لكنّه يحرص على أن يعكس المثيرات الّتي تصل من النّص إلى القارئ، فالقارئ مضطر لأن يطالع النّص ويتأمّله حتّى يستلفت نظره شيء في لغته، هذا الشّيء يعدّ خاصيّة يتمّ التّوصل إليها بالحدس، ثمّ يتمّ اختيارها مرّة أخرى بشكل منتظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبيّة أخرى"[4]، فلا يمكن أن يقع القارئ في الذّاتيّة والانطباعيّة؛ لأنّ القراءة ستكون مشدودة بتلك العناصر والمثيرات الّتي تترك أثرا فيه، وبهذا فالعمليّة الأولى القائمة على التّأمل لا يمكن الاستغناء عنها مهما تعدّدت المناهج، وهنا ينبني التّحليل على "كفاءة النّاقد وعدّته وأن يكون على حظّ وافر من الثّقافة والمعرفة حتّى يتهيّأ له استيعاب تجربة الكاتب والنّفاذ إلى صميمها، وكذا تيقّظ الحسّ الإنساني والاجتماعي حتّى يكتسب النّقد بعدا إنسانيا، ثمّ ردّ الشّتات والأجزاء إلى الكلّ"[5]، حتّى يكون التّحليل شاملا للعمل الأدبي ويتمّ التّعامل معه على أنّه بناء متكامل ومنسجم وفق مستويات مختلفة.

[1] منذر عياشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سورية، الطّبعة الأولى 2002، ص 43.

[2] محمّد النّاصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربيّة، ص 192.

[3] بيير جيرو، الأسلوبيّة، مركز الإنماء الحضاري، سورية، الطّبعة الثّانيّة 1994، ص 76.

[4] صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 59.

[5] ينظر: محمّد النّاصر العجيمي، المرجع السّابق، ص 197، 198.

ومن اتّجاهات الأسلوبيّة نجد الأسلوبيّة الوظيفيّة أو البنيويّة الّتي اهتمّت بالمتلقي ومن أبرز روادها مايكل ريفاتير "فموضوع الدّراسة الأسلوبيّة عنده هو النّص الأدبي الرّاقي، وهو ما يؤكّد المنعطف الّذي كان ليوسبيتزر يدفع إليه الدّراسة لإخراجها من طوق البدايات حين كانت الأسلوبيّة دراسة لإمكانيات اللّغة التّعبيريّة لا صلة لها بالنّصوص الأدبيّة الفرديّة"[1] ممّا يعني استمراريّة المشروع في الاهتمام بالنّصوص الأدبيّة وتأثيراتها ويتحدّد الأسلوب عند ريفاتير (Riffaterre) بأنّه "ذلك الإبراز الّذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السّلسلة التّعبيريّة، بحيث لا يمكن لهذا القارئ أن يهمل تلك العناصر دون تشويه النّص، كما أنّه لا يمكنه أن يكتشفها دون أن يجدها دالّة ومتميّزة"[2].

إذا فالعلاقة بين تلك المثيرات والقارئ هي علاقة تنبيه وانتباه فالأوّلى يتيحها النّص والعلاقة الثّانيّة ترتبط بالمتلقي، "فالمؤلّف واعٍ بما يفعل، مهتمّ بكيفيّة إخراج قوله لأنّه شديد التّعلّق بطريقة قراءة نصّه وفكّ ما ركّب فيه فالنّص لا يؤدي إلى القارئ معنى فقط وإنّما يؤدّي موقف كاتب النّص من نصّه وما يرتضيه له من تأويل، فالقارئ محمول على الفهم ومحمول على تبنّي وجهة نظر الكاتب في اعتبار ما هو في النّص مهمّ وما فيه ليس مهمّا"[3]، وعليه فإن دور القارئ يتمثّل في استنطاق معاني النّص والتّعرّف على استراتيجيّته.

غير أنّ ريفاتير يطرح إشكالا حول مسألة التّلقي حيث يقول: :"إن الذّوق للأسف يتغيّر وكلّ قارئ له أحكامه القبليّة والمشكل الّذي يواجهنا قائم في تحويل ردّ فعل تجاه الأسلوب ذاتي إلى أداة موضوعيّة للتّحليل، لكي نعثر على الثّوابت خلف تنوّع الأحكام ويكمن الحلّ فيما اقترحه بأنّه ليس هناك دخان بدون نار، فكيما كان مرتكز أحكام القيمة عند القارئ فإنّها تأتي بسبب منبّه موجود في النّص"[4]، وهكذا سيبقى القارئ مستمعا إلى النّص يتأمّل ويحاول استنطاقه ممّا يعني عدم سيطرة تلك

[1] حمّادي صمّود، الوجه والقفا، ص 87.

[2] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء الطّبعة الأولى 1993، ص 21.

[3] حمّادي صمّود، المرجع السّابق، ص 91.

[4] ميكائيل ريفاتير، المرجع السّابق، ص 36.

الأحكام القبليّة البعيدة عن النّص، وعلى هذا فإنّ "التّحليل الأسلوبي البنيوي يتطلّب تطويع الباحث أدوات تحليله حتّى تلائم النّص، ويتطلّب هذا الشّرط بدوره طواعيّة القارئ للنّص واستجابته لعناصره الدّاخليّة ومكوّناته الأسلوبيّة"[1]، لأنّ الأدوات لا تفرض فرضا فهذا حتما سيخلّ بعمليّة التّحليل والقراءة فلكلّ نصّ أدواته مثلما لكلّ حقل معرفي أدواته.

كما تختلف طريقة ريفاتير عن طريقة سبيتزر في كون الثّاني "يستدلّ على نفسيّة المؤلّف من خلال جزئيّة واحدة، وهي فرضيّة يراقبها فيما بعد بفحص جزئيات أخرى تسترعي الانتباه ولها حضور في النّص ذاته، وهو بهذا يعتمد على أوّل علامة تفرض نفسها على انتباهه وهكذا تكون لدينا نقطة انطلاق معزولة لأجل بناء يسعى للإحاطة بمجموع الوقائع وهو ما يشكّل بابا مشرّعا للذّاتيّة"[2] من خلال التّعميم الّذي يمارس على النّص كاملا، وهو غير الطّريقة الّتي يقترحها ريفاتير حيث "ينتظر المحلّل إلى أن تفرض عليه كلّ الدّلائل المتجمّعة بفعل تداخلها والتقائها تأويلا يأخذها جميعا بعين الاعتبار"[3]، وهذا الأمر يحتاج إلى قراءة واعيّة ناقدة وفاحصة.

ويفرّق ريفاتير بين نوعين من السّيّاق "السّيّاق الدّاخلي الأصغر وهو معارضة فكرة العدول عند سبيتزر القاضيّة بوجود عناصر لغويّة ذات وظيفة أسلوبيّة قارة. أمّا عند ريفاتير فهناك عنصر لغوي قد تكون له وظيفة أسلوبيّة في سيّاق معيّن وتنتفي منه في سيّاق آخر. والسّيّاق الأكبر هو أنّه كلّما تكرّرت الخاصيّة الأسلوبيّة في نصّ ضعفت مقوّماتها الأسلوبيّة"[4].

2-2 البعد الحجاجي:

أدّى اختزال البلاغة في البعد الجمالي/ الأسلوبي إلى انتقادات كثيرة، حيث تمّ تغييب البعد الحجاجي الّذي كان الأصل في نشأة البلاغة عند اليونان عندما لجأ إليها السّفسطائيون بغرض

[1] محمّد النّاصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربيّة، ص 211.
[2] ميكائيل ريفاتير، معايير التّحليل الأسلوبي، ص 38.
[3] المرجع نفسه، صفحة 38.
[4] ينظر: محمّد النّاصر العجيمي، المرجع السّابق، ص 209، 210.

الإقناع، وهذا العنصر لم يكن غائبا أيضا في البلاغة العربيّة حيث ظهر في كتابات الجاحظ الّذي ركّز على عنصر الإفهام، غير أنّ البلاغة طيلة القرون الماضيّة أصبحت تستخدم على أنّها تزيين للقول فقط بينما "تعرف البلاغة الجديدة بأنّها نظريّة الحجاج الّتي تهدف إلى دراسة التّقنيّات الخطابيّة، وتسعى إلى إثارة النّفوس وكسب العقول عبر عرض الحجج"[1].

فعودة البعد الحجاجي كان في مقابل استمرار النّظرة الّتي ترى في البلاغة البعد الجمالي وهو ما لوحظ مع الاتّجاه الأسلوبي وهنا يشير صابر الحبّاشة إلى التّعارض بين الاتّجاهين "فالبلاغة الجديدة تتعارض مع تقليد البلاغة الحديثة، وهي بلاغة أدبيّة صرف، من الأفضل أن تُدعى أسلوبيّة. إنّها تختزل البلاغة في دراسة الوجوه الأسلوبيّة، فالبلاغة الجديدة على عكس البلاغة الحديثة غير معنية بشكل الخطاب من أجل الزّخرف أو القيمة الجماليّة بل من جهة كون ذلك وسيلة للإقناع"[2].

وما تمّ ذكره في الاتّجاه الأسلوبيّ أنّ مصطلح البلاغة الجديدة أطلق على الأسلوبيّة بعدّها وريثا شرعيا للبلاغة عندما نادى النّقاد بموتها، الأمر الّذي يتطلّب ضرورة ضبط المصطلح، وما يمكن الاطمئنان إليه ما ذكره العمري حيث قال: "العنوان المزدوج لكتاب بيرلمان (perleman) وتيتيكا (Tyteca) يعطي إمكانيّة قراءتين: الحجاج هو البلاغة الجديدة، الحجاج من البلاغة الجديدة"[3]، ما يعني أنّ هذا المصطلح اشتهر بعد مصّنف الحجاج في أواخر الخمسينيّات ولعلّ رأي العمري يترك المجال مفتوحا لضمّ كل من الأسلوبيّة والحجاج تحت جناح البلاغة الجديدة وهكذا يمكن الحديث عن اتّجاهات وليس اتّجاه واحد فقط، وحتىّ لا يؤدّي ذلك إلى اختزال البلاغة في البعد الحجاجي كما تم اختزالها في البعد الجمالي من قبل.

والعودة إلى تقويّة الجانب الحجاجي في البلاغة له مبرراته ودوافعه حيث يعيش الإنسان في عالم مليء بالصّراعات وتطوّر غير مسبوق في وسائل الإعلام والاتّصال، فأصبح من المقرّر "أن ليس

[1] صابر الحباشة، التّداوليّة والحجاج، صفحات سورية، دمشق، 2008، ص 15.
[2] المرجع نفسه، ص 16.
[3] محمّد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2012، ص 67.

الغرض من البلاغة سرور النّفس وارتياحها بقراءة الشّعر البليغ والكلام الممتع والنّثر البديع، ليكون ذلك ضربا من ضروب التّسلي فحسب لأنّ هذه المدنيّة الحديثة حملت الإنسان على الاهتمام بالمنافع والفوائد العقليّة، كما جعلته ماديا بحتا فأصبحت جميع الفنون مصبوغة بصبغة علميّة أو اجتماعيّة، الغرض منها نشر الأفكار والآراء في قالب يسهل على النّفس قبوله"[1]، فأصبحت بذلك التّداوليّة هي العلم الّذي جاء نتيجة لتغيّرات العصر والتّركيز على الغرض البراغماتي، وهذا ما يدفعنا إلى تبيان أهم الرّوافد الّتي أسهمت في نشأة التّداوليّة والحجاج، حيث تعدُّ الفلسفة البراغماتيّة الخلفيّة المؤسّسة لهذا الاتّجاه، وتعود الكلمة إلى "الأصل اليوناني (pragma) الّذي يعني الفعل أو العمل"[2].

غير أنّه يجب التّفريق بين البراغماتيّة بوصفها فلسفة عامّة وبين البرغماتيّة الّتي ترتبط باللّغة والبلاغة حيث يؤكّد سامي كليب "أنّ هناك فرقا بين البراغماتيّة ذات الفعل اللّغوي وبين البراغماتيّة الذّرائعيّة، والخلط بينهما يرجع ربما إلى ضيق أفق التّرجمات عند غير أهل الاختصاص فالبراغماتيّة اللّسانيّة تبحث عن الفعل في الكلام أو الملفوظ أو الخطاب، والذّرائعيّة مذهب فلسفي يرى المنفعة معيارا للحقيقة"[3]، وهذا لا يعني وجود انفصال تام بين الاثنين، فالواضح من هذا القول أنّ الاشتراك يكمن في المنفعة والاختلاف يظهر في حقل كلّ منهما.

ويبدو أنّ الذّرائعيّة أعمّ من البراغماتيّة اللّسانيّة الّتي تختص بحقل محدّد، وهذه الأخيرة "جاءت لتملأ فراغا تركته الفلسفات اللّسانيّة والكلاميّة الّتي سبقتها والّتي انحصرت في تفسير علاقة الإشارات بعضها ببعض وعلاقتها بالأشياء من نواحيها الدّلاليّة، فقدّم هذا المذهب الجديد مفاهيم مغايرة لفهم الكلام ومدلولاته ومقاصده فالكلام الّذي كانت معظم الفلسفات تنظر إليه على أنّه يجسّد العالم أو يفسّره صار له دور آخر يتعلّق بالأفعال الّتي ينتجها أو يثيرها"[4]، أو يمكن القول بأنّ النّظرة هي الّتي

[1] أحمد ضيف، مقدّمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السّفور، القاهرة، 1921، ص 12.

[2] سامي كليب، البراغماتيّة (القولفعليّة) في تحليل أفعال الخطاب السّياسي، دار الفارابي، لبنان، الطّبعة الأولى 2017، ص 117.

[3] المرجع نفسه، ص 124.

[4] المرجع نفسه، ص 129.

اختلفت بينما علاقة الكلام بإحداث الفعل ضاربة في القدم ويتّضح بشكل أكبر في استخدام اللّغة عند الحركة السّفسطائيّة، ممّا يعني أنّ البراغماتيّة اللّسانيّة هي إعادة إبراز لهذا الدّور القديم والتّركيز عليه بالدّراسة والتّحليل في ظل عالم أصبح يميل أكثر إلى المنافع الماديّة.

والرّافد الثّاني من روافد التّداوليّة هي الفلسفة التّحليليّة حيث تنقسم إلى ثلاثة اتّجاهات الأوّل بزعامة إدموند هوسرل (Edmund Husserl) حيث يرى "أنّ المعنى يسبق اللّغة، وأنّها نشاط ثانوي يسمّي المعاني الّتي في حوزتنا، فالمعاني لا يشكّلها الحدّ المنطقي كما ذهب إلى ذلك أنصار المنطق الصّوري، وقد بحث هوسرل مفهوم القصد الّذي أصبح الهدف الرّئيس للبراغماتيّة اللّسانيّة، ويتوجه المؤلّف عن قصد لإعطاء شكل لذلك الموضوع الأنتولوجي من خلال اللّغة والشّكل الفنّي للعمل الأدبي"[1]، فهو ركّز على وجوديّة المعنى واستفادت التّداوليّة من مصطلح القصد الّذي يمثّل الهدف المضمر الموجود في النّفس. والاتّجاه الثّاني فلسفة اللّغة العاديّة رائدها "الفيلسوف النّمساوي لودفيج فيتنشتاين تقوم على الحديث عن طبيعة اللّغة وطبيعة المعنى في كلام الرّجل العادي"[2]، وهنا يبرز التّأثير في نشأة البحث التّداولي ويخرج عن هذا الأخير الاتّجاه الثّالث وهو "الوضعانيّة المنطقيّة الّتي تدرس اللّغات الصّوريّة المصطنعة وتتّخذها بديلا من اللّغات الطّبيعيّة"[3]

وحول مفهوم التّداوليّة وموقعها فإنّ تشارلز موريس (Morris Charles)يعدُّها "جزءا من السّيميائيّة وأحد مكوّناتها، تهتم بدراسة العلاقة بين العلامات وبين مستعمليها أو مفسّريها حيث شرح أبعاد السّيميائيّة فيما يلي:

علاقة العلامات بالموضوعات المعبّر عنها (علم الدّلالة)

علاقة العلامات فيما بينها (علم التّراكيب)

[1] ينظر: محمود عكاشة، النّظريّة البراغماتيّة اللّسانيّة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2013، ص 47، 50، 51.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

[3] مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، دار الطّليعة، بيروت، الطّبعة الأولى 2005، ص 25.

علاقة العلامات بالنّاطقين بها وبالمتلقّي (التّداوليّة)"[1]

وكما هو واضح في العلاقة الأخيرة نرى أنّ التّداوليّة جمعت بين أقطاب العمليّة التّواصليّة فهي "تهتمّ بكلّ أشكال التّفاعل الاجتماعي، والتّفاعل الخطابي ودراسة المعطيات اللّغويّة والخطابيّة المتعلّقة بالتّلفظ.. إنّها تهتمّ بالعمليّة التّواصليّة في كلّ أبعادها النّفسيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة"[2]، ولعلّ أبسط التّعاريف للتّداوليّة وأكثرها شيوعا هو "دراسة اللّغة في الاستعمال أو التّواصل"[3]، والتّعامل معها كظاهرة اجتماعيّة حيّة والعمل على تفسيرها وفهمها وهي تشتغل.

وتتحدّد علاقة البلاغة بالتّداوليّة في كونها "فنّ الوصول إلى تعديل موقف المستمع أو القارئ ممّا يجعلها مجرّد أداة نفعيّة ذرائعيّة. ويقول الباحث الألماني لوسبرج (Lausberg) إنّ البلاغة نظام له بنية من الأشكال التّصوريّة واللّغويّة يصلح لإحداث التّأثير الّذي ينشده المتكلّم في موقف محدّد، وبنفس الطّريقة يرى ليتش (Leitch) أنّ البلاغة تداوليّة في صميمها؛ إذ إنّها ممارسة الاتّصال بين المتكلّم والسّامع باستخدام وسائل محدّدة للتّأثير على بعضهما"[4].

وهذا يقود إلى القول إنّ البلاغة كانت تحمل وظيفة الإبلاغ والإقناع حيث يحضر الحجاج "أحد أهمّ أركان التّداوليّة إلى جانب نظريّة الأعمال اللّغويّة"[5]، الّذي حمل اسم البلاغة الجديدة وهو في مفهومه العام "وثيق الارتباط بالفعل وقد ألحّت على هذا التّلازم الأدبيّات البلاغيّة الكلاسيكيّة، لكن البلاغة المعاصرة عمّقت هذا التّلازم الحتميّ بين نفاذ الخطاب وحدوث التّغيير بوصفه الدّليل على حصول الاقتناع الفعليّ لدى المعنيين بالخطاب؟[6].

---

[1] خليفة بوجادي، في اللّسانيات التّداوليّة، بيت الحكمة، الجزائر، الطّبعة الأولى 2009، ص 67.

[2] عبد الله بيرم، التّداوليّة والشّعر، دار مجدلاوي، الأردن، الطّبعة الأولى 2014، ص 26.

[3] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، 2002، ص 14.

[4] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، عالم المعرفة، الكويت، ص 89.

[5] صابر الحبّاشة، التّداوليّة والحجاج، ص 15.

[6] محمّد سالم الأمين الطّلبة، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوّره في البلاغة المعاصرة، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، إعداد حافظ إسماعيل علوي، الجزء الثّاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 179.

ولعلّ تعميق عنصر الفعل أملته شروط ثقافيّة واجتماعيّة وفكريّة، وعليه فإنّ بيرلمان الّذي ارتبط اسمه بالخطابة الجديدة يرجع إليه الفضل في إعادة الاعتبار للبلاغة، وذلك بتصحيح المنظور الّذي كان يرى فيها مجرّد زخرفة وزينة بعد عمليّة الفصل الّتي مُورسَت لقرون.

مقدّمات/ منطلقات الحجاج:

إنّ نجاح فعل الإقناع والوصول إلى الغاية المنشودة من ممارسة البلاغة يستدعي تحقّق مجموعة من الشّروط يطلق عليها اسم المقدّمات أو المنطلقات حيث يعتبر بيرلمان "أنّ القاعدة العامّة والمبدأ الأساس للتّأثير في المستمع هو تكيّف الخطيب مع مستمعه، وأنّ الوسيلة الرّئيسة لتحقيق هذا التّكيّف هو أن لا يختار الخطيب نقطة انطلاق حجاجه، إلاّ من مقدّمات مقبولة ومسلّم بها من قبل من يوجّه إليهم الخطاب"[1]؛ لأنّ هذا التّوافق الأوليّ ضروريّ في وجود التّواصل ومن ثمّ الإقناع حيث تبنى العمليّة تدريجيا وهو الأمر الّذي يؤكّده كريستيان بلانتان (Christian Plantin) عندما يقول "لا يمكن الشّروع في نقاش إن كنّا مختلفين في كلّ شيء"[2]، لذلك ركّزت التّداوليّة بوصفها علما في التّواصل على المشترك.

الوقائع:

أوّل مقدّمات الحجاج هي الوقائع وتمثّل "ما هو مشترك بين عدّة أشخاص أو بين جميع النّاس"[3]، بحيث تجعل الأرضيّة ممهّدة للفعل الحجاجيّ فهي بجميع "مظاهرها الاجتماعيّة والثّقافيّة والسّياسيّة والدّينيّة في الحياة تشكّل في حقيقتها رأيا يوجّه الحياة على نحو حجاجيّ، وهو منطلق

[1] الحسين بنو هاشم، نظريّة الحجاج عند شاييم بيرلمان، دار الكتاب الجديد المتّحدة، لبنان، 2014، ص 41.

[2] كريستيان بلانتان، الحجاج، ص 135.

[3] عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنّف في الحجاج، ضمن كتاب أهمّ نظريات الحجاج في التّقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمّادي صمّود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانيّة، تونس، ص 308.

واقعيّ يتحكّم فيه منطق الواقع ومنطق الحقيقة"[1]، وهذا ما يجعلها عاملا قويا في القدرة على التّأثير فهي بهذا الوصف "لا تكون عرضة للدّحض أو الشّكّ"[2]، كما لا تحتاج إلى إثبات وبرهنة.

الحقائق:

وهي "أنظمة أكثر تعقيدا من الوقائع وتقوم على الرّبط بين الوقائع ومدارها على نظريّات علميّة أو مفاهيم فلسفيّة أو دينيّة"[3]، وهذا هو السّبب في تعقيدها فهي ليست متاحة لجميع النّاس بل "يعمد إليها الخطيب والمحاجج بصفة عامّة للرّبط بينها وبين الوقائع ليمنح حجاجه بداية قويّة نافذة فهي تقوم على فكرة الرّبط بين الوقائع"[4].

الافتراضات:

وهي شأنها شأن "الوقائع والحقائق تحظى بالموافقة العامّة ولكن الإذعان لها والتّسليم بها لا يكونان قويّين حتّى تأتي في مسار الحجاج عناصر أخرى تقوّيها"[5]، وهي تتمثّل في "جلب الحقائق المتوقّع حصولها في ضفاف المستقبل، خلافا للمنطلق السّابق الّذي يركّز على استدعاء الحقائق من ذاكرة الماضي أو ممّا هو في الحاضر"[6]، ومن "الرّوافد الّتي تدعم قوّة الافتراضات هي تهيّؤ الطّرف الآخر (المتلقّي) لاستقبال هذه الافتراضات من حيث وضوحها وإمكانيّة حدوثها"[7]، وهذا الاحتمال هو ما ينقص من قوّتها.

[1] محمّد بن سعد الدّكان، الدّفاع عن الأفكار، ص 134، 135.
[2] عبد الله صولة، في نظريّة الحجاج، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، الطّبعة الأولى 2011، ص 24.
[3] المرجع نفسه، ص 24.
[4] محمّد سالم الأمين الطّلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص 111، 112.
[5] عبد الله صولة، المرجع السّابق، صفحة 25.
[6] محمّد بن سعد الدّكان، المرجع السّابق، صفحة 142.
[7] المرجع نفسه، ص 142، 143.

القيم:

ويرى روّاد التّداوليّة بأنّ "القيم عليها مدار الحجاج بكلّ ضروبه وهي لئن خلت منها الاستدلالات ذات البعد العلميّ والعلوم الشّكليّة فإنّها تتمثّل بالنّسبة إلى مجالات القانون والسّياسة والفلسفة غذاء أساسيا"[1]، والقيم نوعان: "مجرّدة كالعدل والشّجاعة، ومحسوسة كالوطن وأماكن العبادة"[2].

الهرميات:

ولها ارتباط بسابقتها فتجعل منها مستويات، "فالقيم ليست مطلقة، وإنّما هي خاضعة لهرميّة ما فالجميل درجات وكذلك النّافع والهرميّة بعد ذلك نوعان: مجرّدة مثل اعتبار العدل أفضل من النّافع، وماديّة محسوسة كاعتبار الإنسان أعلى درجة من الحيوان والإله أعلى درجة من الإنسان"[3]، ونشير إلى "أنّ الوعي بتراتبيّة هذه القيم أهمّ من القيم في ذاتها، وأنّ هذا التّراتب يختلف من مجتمع إلى آخر"[4]، يعني بحسب ثقافته وعقيدته.

المواضع: تعتبر "مقدّمات أعمّ وأشمل من كلّ العناصر السّابقة وقد اعتبرت في البلاغة اليونانيّة القديمة مخازن للحجج"[5]، وأنواع المواضع:

أ) مواضع الكمّ: وهي المواضع الّتي تثبت أنّ شيئا ما أفضل من شيء آخر لأسباب كميّة، فقولنا الكلّ خير من الجزء إنّما يترجم بصيغة التّفضيل المسلّمة القائلة بأنّ الكلّ أكبر من الجزء. ومن هنا جاء تفضيل الدّيمقراطيّة لكونها رأي الأغلبيّة"[6]

[1] عبد الله صولة، في نظريّة الحجاج، ص 26.
[2] محمّد سالم الأمين الطّلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص 112.
[3] عبد الله صولة، المرجع السّابق، ص 26.
[4] محمّد سالم الأمين الطّلبة، المرجع السّابق، صفحة 112.
[5] المرجع نفسه، ص 112، 113.
[6] عبد الله صولة، المرجع السّابق، ص 27.

ب) مواضع الكيف: وهي ضد الكمّ من حيث إنّها نسيج وحدها ففي واحدة ضد جمع، وتستمدّ قيمتها من وحدانيّتها تلك مثل الحقيقة الّتي يضمّنها الله فهي واحدة في مقابل آراء البشر المختلفة"[1].

فهذه المشتركات هي القاعدة الممهّدة لنجاح عمليّة التّواصل بين المتخاطبين، حيث "تمثّل هذه المقدّمات على اختلاف أنواعها منطلقا للمحاجة يعتمد الحسّ المشترك الّذي لمجموعة لسانيّة معيّنة فهو جماع معتقداتها ومناط موافقاتها بل ومناط موافقة كلّ عاقل وتسمّى المحاجة في هذه الحال (المحاجة الموّجهة للإنسان عامّة)"[2]

التّقنيّات الحجاجيّة:

الحجج شبه المنطقيّة القائمة على البنى المنطقيّة (التّناقض وعدم الاتّفاق، التّعريف، التّبادليّة، حجّة التّعدية)

1- التّعارض وعدم الاتّفاق: "تتمثّل في وضع الملفوظين على محكّ الواقع والظّروف أو المقام لاختيار إحدى الأطروحتين وإقصاء الأخرى فهي خاطئة"[3]

2- التّعريف: "تحديد الموجودات والمفاهيم لا يقوم على الاعتباط أو البداهة، بل هو قائم على التّبرير الحجاجي، وهو يشكّل حكما على الأشياء أو تقويما لها"[4]، فتعريف السّياسة مثلا بأنّها فنّ المغالطة والخداع هو في الحقيقة محاولة لإقناع الآخرين بالابتعاد عن ممارستها.

3- التّبادليّة: "تتمثّل هذه الحجج في معالجة وضعيّتين إحداهما سبيل من الأخرى معالجة واحدة وهو ما يعني أنّ الوضعيّتين متماثلتان وإن بطريقة غير مباشرة. وتماثلها ضروريّ لتطبيق قاعدة العدل وقاعدة العدل هي تلك القاعدة الّتي تقتضي معاملة واحدة لكائنات

[1] عبد الله صولة، في نظريّة الحجاج، ص 28.
[2] المرجع نفسه، ص 29.
[3] عبد الله صولة، الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته، ص 325.
[4] عبد الله عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص 92.

أو وضعيات داخلة في مقولة واحدة"[1] وتتحدّد في المثال الآتي وهو حديث الرّسول صلّى الله عليه وسلّم: "**لا يُؤمنُ أحدُكم حتَّى يُحبَّ لأخِيه ما يحبُّ لنَفْسِه**"[2]، فما يرضاه الإنسان لنفسه من العدل أن يرضاه لغيره.

4- حجّة التّعدية: "إنّ التّعدية خاصيّة شكليّة تتّصف بها ضروب من العلاقات الّتي تتيح لنا أن نمرّ من إثبات أنّ العلاقة الموجودة بين (أ) و(ب) من ناحية و (ب) و (ج) من ناحية أخرى هي علاقة واحدة إلى استنتاج أنّ العلاقة نفسها موجودة بالتّالي بين (أ) و (ج) مثال: عدوّ عدوّي صديقي"[3]

الحجج شبه المنطقيّة الّتي تعتمد على العلاقات الرّياضيّة:

1- إدماج الجزء في الكلّ: "ما ينطبق على الكلّ ينطبق على الجزء مثال القاعدة الفقهيّة في تحريم الخمر (ما أسكر كثيره فقليله حرام)"[4]، فتحريم الكلّ الّذي هو الخمر يقتضي تحريم جزء منه ولو كان يسيرا.

2- تقسيم الكلّ إلى أجزائه: "إنّ الشّرط في استخدام الحجّة القائمة على التّقسيم استخداما ناجحا هو أن يكون تعداد الأجزاء شاملا. والغاية منها حسب برلمان البرهنة على وجود المجموع ومن ثمّة تقويّة الحضور بمعنى إشعار الغير بوجود الشّيء موضوع التّقسيم من خلال التّصريح بوجود أجزائه"[5].

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

[2] البخاري محمّد بن إسماعيل، صحيح البخاري، كتاب الإيمان، دار ابن كثير، دمشق، 2002، رقم الحديث 13.

[3] عبد الله صولة، المرجع السّابق، ص 329.

[4] المرجع نفسه، ص 330.

[5] المرجع نفسه، ص 331.

الحجج المؤسّسة على بنية الواقع:

الحجج القائمة على بنية الواقع "تستخدم الحجج شبه المنطقيّة للرّبط بين أحكام مسلّم بها وأحكام يسعى الخطاب إلى تأسيسها وتثبيتها وجعلها مقبولة مسلّما بها"[1]، فالواقع هو القاعدة الّتي يتمّ التّأسيس عليها لحجج وقواعد أخرى.

1- الحجّة السّببيّة (التّتابع): "للوصل السّببي ثلاثة ضروب من الحجاج: حجاج يرمي إلى الرّبط بين حدثين متتابعين بواسطة رابط سببي مثال: اجتهد فتنجح

حجاج يرمي إلى أن يستخلص من حدث ما وقع سبب أحدثه وأدّى إليه مثال: نجح لأنّه اجتهد.

حجاج يرمي إلى التّكهّن بما سينجرّ عن حدث ما من نتائج مثال: هو يجتهد فسينجح"[2]

2- حجّة التّبذير: وهي حجّة تقوم على "الاتّصال والتّتابع وتتمثّل في أن نقول حسب برلمان بما أنّنا شرعنا في إنجاز هذا العمل وضحيّنا في سبيله بما لو أعرضنا عن تمامه لكان مضيعة للمال وللجهد فإنّه علينا أن نواصل إنجازه"[3]، ومثال ذلك الدّعوة إلى مواصلة الثّورات في البلدان العربيّة ولا يمكن التّراجع مادامت هناك دماء أريقت.

3- حجّة الاتّجاه: تقوم أساسا على "فكرة التّحذير كالتّحذير من مواصلة التّنازلات في أمر ما، لأنّ سلسلتها إذا بدأت فلن تنتهي، أو التّحذير من انتشار ظاهرة ما بحجّة أنّها قد تصيب المجاور لها بالعدوى ويكثر هذا النّوع الحجاجي خاصّة في القضايا الأخلاقيّة"[4]

[1] عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته، ص 331.
[2] المرجع نفسه، ص 332.
[3] المرجع نفسه، ص 333.
[4] محمّد سالم الأمين الطّلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص 130.

4- حجّة التّجاوز: هي حجّة بتعبير أوليفير وبول "تلعب فيها الغائيّة دورا رياديا يصير العائق وسيلة مرور إلى مرحلة أسمى"[1]

5- حجّة التّعايش: "علم القضاء والأخلاق يعتمدان مفهومي الإنسان وأعماله من حيث هما مفهومان مترابطان متواشجان لا فكاك لأحدهما عن الآخر فالحكم على العمل وعلى صاحبه في نفس الوقت"[2]، فمثال الإمام الّذي يدعو النّاس إلى الالتزام لابدّ أن يكون ملتزما لتتوافق أقواله وأعماله.

6- حجّة السّلطة: هي حجّة "تغذوها هيبة المتكلّم ونفوذه وسطوته، وتختلف السّلطة وتتعدّد تعدّدا كبيرا فقد تكون الإجماع أو الرّأي العام أو العلماء أو الفلاسفة أو الكهنوت أو الأنبياء وقد تكون السّلطة غير شخصيّة مثل الفيزياء أو العقيدة أو الدّين"[3]، فهي كلّ ما يشكّل حضورا قويّا لدى المتلقّي.

الحجج المؤسّسة لبنية الواقع:

1- حجّة المثال: هي حجج "لا تستند إلى بنية الواقع بل تخلقها أو على الأقلّ تكملها، فهو الحجّة الّتي تذهب من الواقعة إلى القاعدة هكذا تحتج في الولايات المتّحدة الأمريكيّة بذريعة أنّ بائع صحف بسيط أمسى ملياريرا، لكي نقول إنّ أيا كان يمكن أن يصبح ملياريرا"[4]، فالانطلاق يكون من حالة خاصّة قد لا تنطبق على الجميع.

2- حجّة النّموذج: وهي "مثال نقترحه لأنفسنا، أو نقترح اتّباعه وبهذا فإنّه يمثّل معيارا، حتّى وإن كان يعتبر حالة خاصّة"[5]، مثل أن نقوم باتّباع نموذج تعليمي في دولة ما بحكم نجاحه.

[1] أوليفي روبول، مدخل إلى الخطابة، ترجمة: رضوان العصبة، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2017، ص 205.
[2] عبد الله صولة، في نظريّة الحجاج، ص 51.
[3] المرجع نفسه، ص 52، 53.
[4] أوليفي روبول، المرجع السّابق، ص 211، 212.
[5] فيليب بروتون، جيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص 54.

2-3 البعد السّيميائيّ*:

مثّلت السّيميائيّات طرحا نقديا وفلسفيا معاصرا، وهذا لا ينفي وجود إرهاصات في النّشاط الإنسانيّ القديم يمكنها أن تبيّن أصالة هذا العلم، وقد جاءت بمفاهيم أسّست لعلم جديد يدرس العلامات في الحياة الاجتماعيّة وبأبعاد مختلفة فساهمت بذلك في توسيع خارطة علم البلاغة، وعرفنا أنّ البلاغة الجديدة قد "سعت في ثورتها على الاختزال في الأسلوب إلى فصلها عن المجال الجماليّ وإعادتها إلى المجال الحجاجيّ، فإنّ ذلك لا يعني المطابقة بينها وبين الحجاج وحصرها في مقاربة المكوّن الحجاجيّ، على نحو ما لا يجوز حصرها في مقاربة المكوّن الجماليّ. وبناءً على هذا يفيد التّحليل البلاغي للصّور مقاربتها تارةً من منظور جماليّ، وتارةً من منظور حجاجيّ أو مقاربتها تارةً ثالثة من هذين المنظورين مجتمعين"[1].

فيمكن للصّور البلاغيّة أن تكون حججا جماليّة وعلى هذا "يتجسّد البحث عن بلاغة لكلّ الخطابات كما تمنّاها جينيت (Gérard Genette) من خلال البحث عن صيغة تجمع بين الاتّجاهين في ربقة وصهرهما في بوتقة، فبذلك تخرج البلاغة من أن تكون معمّمة أو مؤمّمة إلى بلاغة عامّة ينصهر فيها المكوّنان الشّعريّ والتّداولي الخطبيّ وتتجاوز اللّغة الطّبيعيّة إلى عالم العلامات. بلاغة تقع عند تقاطع أجناس القول وأشكال التّواصل، رائدها التّأثير والتّفعيل"[2]، وهذا الفصل المستمرّ بين

* السّيميائيّة أسبق ظهورا من الدّرس الحجاجيّ المعاصر، ولم نراع هذا التّرتيب الزّمني عندما تحدّثنا عن الاتّجاه الحجاجي ثمّ انتقلنا إلى الاتّجاه السّيميائيّ، وذلك راجع إلى تصوّرنا للموضوع حيث عرف هذا الأخير تطوّرات في دراسة العلامة، فركّزنا في طرحنا على المقولات الّتي تدعو إلى الجمع بين جناحي البلاغة الأسلوبي والحجاجيّ، وهي مقولات ظهرت متأخّرة بالنّسبة للحجاج (مصنّف بيرلمان وتيتيكا 1958)، ومن أبرز تلك المشاريع نموذج هنريش بليت في كتابه (البلاغة والأسلوبيّة نحو نموذج سيميائيّ لتحليل النّص سنة 1981) الّذي قدّم فيه نموذجا للتّحليل السّيميائيّ يتضمّن صورا سيميوتركيبيّة، وسيميو دلاليّة و صورا تداوليّة، وهو ما سنتطرّق إليه لاحقا، كذلك تندرج بلاغة المرئي ضمن هذا الاتّجاه وهي بلاغة جديدة ظهرت بعد الاتّجاه الحجاجيّ (مجموعة مو، بحث في العلامة المرئيّة 1992)، ومن المشاريع العربيّة الّتي تلقّت النّموذج الغربيّ كتاب محمّد العمري (البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول)، لذلك يصحّ أنّ نسمّي الاتّجاه الثّالث أيضا بالبلاغة العامّة الّتي ينصهر فيها المكوّنان الأسلوبي والحجاجي.

[1] محمّد مشبال، بلاغة صور الأسلوب وآفاق تحليل الخطاب (ضمن كتاب البلاغة والخطاب إعداد وتنسيق: محمّد مشبال، منشورات الاختلاف الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، الطّبعة الأولى 2014، ص 105.

[2] محمّد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، ص 77.

المكوّنين لم يكن في صالح البلاغة، حيث تحمل كثير من الخطابات البعدين معا لتحقيق أغراض جماليّة تواصليّة.

أ- مفهوم السّيميائيّة:

ولفهم الاتّجاه السّيميائي للبلاغة لابدّ من الإحاطة قدر المستطاع بأهمّ مفاهيم السّيميائيّة، بوصفها مقولة من مقولات الحداثة الّتي تمّ من منظورها إعادة قراءة البلاغة القديمة، والمتأمل في الأبحاث المعاصرة يجد أنّ العلامة "تنبع من منبعين اثنين هما: شارل بيرس الّذي هو الأصل في التّيّار السّيميوطيقيّ وفرناند دوسوسير الّذي هو الأصل في التّيّار السّيميولوجيّ"[1]، الأوّل فيلسوف وعالم في المنطق، والثّاني لساني ما يعني أنّ هناك اختلافا في الطّرح والتصوّر.

ويقوم علم العلامات على فرضيّة تقول: "بقدر ما ترسل الأفعال أو الآثار الإنسانيّة معنى بقدر ما تستخدم بوصفها علامات، أي أن يوجد نسق كامن من الأعراف والتّمييزات كي يوجد معنى وحيث توجد علامة يوجد نسق، وتلك فرضيّة تشترك فيها مختلف النّشاطات الدّالة، وحين يرغب المرء في تحديد الطّبيعة الجوهريّة للنّشاطات الدّالة فإنّ عليه عدم معالجتها معزولة أو منفصلة، وإنّما عليه معالجتها بوصفها أمثلة لأنساق سيميولوجيّة"[2]، أي التّعامل معها داخل نظام معيّن تخضع له.

وعليه فإنّ السّيميائيّات "تهتمّ بكلّ مجالات الفعل الإنسانيّ: إنّها أداة لقراءة كلّ مظاهر السّلوك الإنسانيّ بدءًا من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطّقوس الاجتماعيّة وانتهاء بالأنساق الإيديولوجيّة الكبرى"[3]، فهي من المعارف المتعلّقة بالحياة الاجتماعيّة، وبناءً على كونها تهتمّ بالسّلوك الإنسانيّ فهذا يقود عند "تفحّص منظورات السّيميائيّة إلى الإدراك أنّ المعلومات أو المعاني لا يحتويها العالم أو الكتب أو الحواسيب أو وسائل الاتّصال السّمعيّة البصريّة. المعنى لا ينقل إلينا نحن نولّده مستندين في

[1] جيرار دولودال، السّيميائيّات أو نظريّة العلامات، ترجمة: عبد الرّحمان بوعلي، دار الحوار، سوريا، الطّبعة الأولى 2004، ص 41.

[2] جوناثان كللر، فرديناند دوسوسير تأصيل علم اللّغة الحديث وعلم العلامات، ترجمة: محمود حمدي عبد الغني، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2000، ص 110.

[3] سعيد بنكراد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، الطّبعة الثّالثة 2012، ص 25.

ذلك إلى شيفرات واصطلاحات لا نعيها عادة"[1]، ولكنّنا نستخدمها بشكل يومي، وهكذا "نتعلّم من السّيميائيّة أنّنا نعيش في عالم من الإشارات، وأنّه لا يمكننا فهم أيّ شيء إلاّ بواسطة الإشارات والشّيفرات الّتي تنظّمها"[2]، فبدونها لا يوجد تواصل وهذا الأخير لا يقتصر على اللّغة اللّسانيّة وحدها بل "تتّخذ الإشارات شكل الكلمات أو الصّور أو الأصوات أو الرّوائح أو النّكهات أو السّلوكات أو الأشياء، لكن ليس لهذه الأشياء معنى في ذاتها، ولا تصبح إشارات إلاّ عندما نحمّلها معنى"[3]، فاستخدام رمز الأفعى والكأس مثلا في لافتة ما دليل على وجود صيدليّة، وكذلك بالنّسبة لعدد هائل من العلامات الّتي اكتسبت معنى داخل نظام معيّن، وعليه "فالكلمة هي جزء من حقل أعمّ وأفسح وهو العلامة. صحيح أنّ الكلمة تحتلّ مركزا محوريّا في هذا الحقل، إلاّ أنّ العلامة لا تقتصر على الكلمة بل تتعدّاها"[4]إلى فضاء أرحب وأكثر ثراءً.

نموذج دوسوسير:

يعدُّ دوسوسير (Ferdinand de Saussure) رائد اللّسانيات الحديثة نتيجة ما قدّمه من أبحاث ومنظور مغاير في دراسة اللّغات الإنسانيّة، فاستطاعت لسانياته بذلك تفجير الدّرسين اللّغوي والنّقدي المعاصرين، ولا يمكن أن تجد دراسة معاصرة في هذين الحقلين تخلو من ذكر دوسوسير، ويقول في محاضراته: "اللّغة نظام من الإشارات الّتي تعبّر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النّظام بنظام الكتابة، أو الألفباء عند فاقدي السّمع والنّطق أو الطّقوس الرّمزيّة أو الصّيّغ المهذّبة أو العلامات العسكريّة أو غيرها من الأنظمة، ولكنّه أهمّها جميعا"[5].

[1] دانيال تشاندلر، أسس السّيميائيّة، ترجمة: طلال وهبة، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، الطّبعة الأولى 2008، ص 43.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

[3] المرجع نفسه، ص 45.

[4] فريال جبوري غزول، علم العلامات (السّيميويطيقا) ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة، مدخل إلى السّيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصريّة، القاهرة، ص 10.

[5] فردينان دوسوسير، علم اللّغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، آفاق عربيّة، بغداد، 1985، ص 34.

وترجع أهميّة هذا النّظام إلى تطوّره وتعقيده وقدرته على التّعبير عن تلك الإشارات المذكورة، ويضيف في هذا السّياق بأنّه "يمكن أن نتصوّر علما موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النّفس الاجتماعي، وسأطلق عليه علم الإشارات، ويوضّح علم الإشارات ماهية مقوّمات الإشارات وماهية القواعد الّتي تتحكّم فيها، ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حدّ الآن، لم يمكن التّكهّن بطبيعته وماهيته ولكن له حقّ الظّهور إلى الوجود. فعلم اللّغة هو جزء من علم الإشارات العام، والقواعد الّتي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللّغة"[1]، فكان دوسوسير قد تنبّأ بنشأة السّيميائيّات قبل مجيء بيرس بطروحاته في حول العلامة.

وفي تعريفه للعلامة يعدُّ سوسير "العلامة وحدة ثنائيّة المبنى تتكوّن من وجهين يشبهان وجهي الورقة، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر الأوّل هو الدّال وهو عند سوسير حقيقة نفسيّة أو صورة سمعيّة تحدثها في دماغ المستمع سلسلة من الأصوات الّتي تلتقطها أذنه، وتستدعي إلى ذهن المستمع صورة ذهنيّة أو مفهوم هو المدلول ولذلك يجب يمكن أن نستنتج أنّ العلامة عند دوسوسير هي نتاج عمليّة نفسيّة"[2]، فهو قد أقصى الخارج في بحثه، ولم يعد ما تدلّ عليه العلامة حاضرا عنده، وحتّى "النّموذج الصّوتي (الصّورة السّمعيّة) ليس صوتا؛ لأنّ الصّوت محسوس، الطّراز الصّوتي هو الانطباع النّفسي الّذي يولّده الصوت عند المستمع"[3]، فكان بذلك موغلا في التّجريد أثناء شرحه لثنائيّة الدّال والمدلول.

وفي أيّامنا "من الشّائع تبنّي النّموذج السّوسوري، لكن أصبح أكثر ماديّة ممّا كان عليه عندما استعمله سوسور. عموما يفسّر الدّال اليوم بأنّه الشّكل الماديّ للإشارة، إنّه شيء يمكن رؤيته أو سماعه أو لمسه أو شمّه أو تذوّقه"[4]، وهذا يرجع إلى الاختلاف في فهم الطّرح السّوسيري.

[1] فردينان دوسوسير، علم اللّغة العام، ص 34.
[2] سيزا قاسم، السّيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة، ص 19.
[3] دانيال تشاندلر، أسس السّيميائيّة، ص 46، 47.
[4] المرجع نفسه، ص 46، 47.

فبالنّسبة إلى سوسير "الإشارة اللّسانيّة غير ماديّة أبدا مع أنّه لا يجب القول إنّها مجرّدة. إنّ لاماديّة الإشارة عند سوسير سمة تكاد مهملة في عدد كبير من الشّروحات المنتشرة"[1].

ولأهميّة الطّرح السّوسيري يُعدُّ "النّموذج اللّغوي هو ركيزة السّيمياء عموما، فقد كان له الحضور الأكبر والتّأثير الأعمق في السّيمياء الأدبيّة على وجه الخصوص ويعود ذلك إلى الطّبيعة اللّغويّة للنّصوص الأدبيّة نفسها"[2]، فمادة الأدب هي اللّغة ولا يمكن دراسته خارجها.

نموذج بيرس:

العلامة عند بيرس (Charles Sanders Peirce)وتُدعى أيضا المصوّرة هي "شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنّها تخلق في عقل ذلك الشّخص علامة معادلة أو ربّما أكثر تطوّرا، وهذه العلامة الّتي تخلقها أسمّيها مفسّرة للعلامة الأولى. إنّ العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشّيء هو موضوعها، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كلّ الجهات بل بالرّجوع إلى نوع من الفكرة الّتي سمّيتها سابقا ركيزة المصوّرة"[3]

وتنقسم الإشارة عنده إلى: "الممثّل هو الشّكل الّذي تتّخذه الإشارة (وهو ليس بالضّرورة ماديا مع أنّه يعتبر عادة كذلك) ويسمّيه بعضُ المنظّرين حامل الإشارة.

تأويل الإشارة: وهو ليس مؤوّلا، إنّما المعنى الّذي تحدثه الإشارة.

الموجودة: وهي شيء يتخطّى وجوده الإشارة الّتي يرجع إليها"[4]

[1] دانيال تشاندلر، أسس السّيمائيّة، ص 51.

[2] عبد الواحد لمرابط، السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب، منشورات مشروع البحث النّقدي ونظريّة التّرجمة، المغرب، الطّبعة الأولى 2005، ص 36.

[3] سيزا قاسم، السّيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة، ص 26.

[4] دانيال تشاندلر، المرجع السّابق، ص 69.

فقد تجاوز بذلك اللّغة وأصبح الكون في تصوّره "يمثُل أمامنا باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات، فكلّ شيء يشتغل كعلامة، ويدلّ باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة أيضا"[1].

تصنيف العلامات:

وذهب بيرس إلى تصنيف العلامات وفق الآتي:

الرّمز: هو صيغة لا يشبه فيها الدّال المدلول، إنّما هو اعتباطي في أساسه، أو محض اصطلاحي، لذلك يجب إقرار هذه العلاقة وتعلّمها. مثال الرّمز: اللّغة، الأعداد، إشارة السّير الضّوئيّة، الأعلام الوطنيّة...

الأيقونة: هي صيغة يتعبر فيها الدّال شبيها بالمدلول أو مقلّدا له مثل: لوحة لوجه، الكاريكاتور، المجسّم...

المؤشّر: وهي صيغة ليس الدّال فيها اعتباطيّا ولكنّه يرتبط مباشرة وبطريقة ما (ماديا أو سببيا) بالمدلول ويمكن ملاحظة هذه الصّلة أو استنتاجها مثل: الإشارات الطّبيعيّة الدّخان أو العوارض المرضيّة (الألم...)"[2]

أمّا مستويات العلامة فهي:

الأولانيّة: العالم يمثُل أمامنا في مرحلة أولى على شكل أحاسيس ونوعيات مفصولة عن أيّ سيّاق زمانيّ أو مكانيّ

الثّانيانيّة: العالم يمثُل باعتباره وجودا فعليا يجسّد الأحاسيس والنّوعيّات في وقائع مخصوصة.

الثّالثانيّة: يمثُل أمامنا باعتباره قانونا، أي باعتباره مفاهيم تجرّد المعطى من بعده المحسوس لكي تكسوه

[1] سعيد بنكراد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 91.

[2] دانيال تشاندلر، أسس السّيمائيّة، ص 81.

بغطاء مفهوميّ وهذا القانون سيمكّننا من معرفة الوقائع استقبالا"[1]، ومثال ذلك: "قبل أن يكون هناك إنسان سعيد، لم تكن سوى حالة شعوريّة محتملة، وفي المرحلة الثّانيّة التّحقّق الفعليّ (رجل سعيد) وفي المرحلة الثّالثة التّجرّد من المحسوس وهو ما يجعلنا نؤوّل سلوكا ما باعتباره دالا على السّعادة لا التّعاسة"[2].

الاتّجاهات السّيميائيّة:

وتعدّد اتّجاهات السّيميائيّة بتعدّد التّصوّرات الّتي تكون حول العلامة لذلك ظهرت مجموعة من الاتّجاهات تتمثّل في:

التّواصل:

وأشهر الّذين يمثّلون سيميولوجيا التّواصل بريطو ومونان وبويسنس فيعتبرون "الدّليل مجرّد أداة تواصليّة تؤدّي وظيفة التّبليغ، وتحمل قصدا تواصليا. وهذا القصد التّواصلي حاضر في الأنساق اللّغويّة وغير اللّغويّة"[3].

ويُفهم من لفظ التّواصل دائما المعنى القصدي غير أنّ هناك علامات لا تندرج تحته فيقال عادة "إنّ السّحب علامة على المطر، والدّخان علامة على النّار، ولكن السّيميائيّات ترفض أن تعطيها مكانة العلامات وذلك لأنّه ليس في نية السّماء الغائمة أن تخبرنا بشيء وكذلك الطّريدة والشّرير الّذي يترك في المكان علامات تدلّ عليه ويمكن على كلّ حال لهذه الإشارات أن تستعمل كعلامات من هذا مثلا الغيوم في خرائط الأرصاد الجويّة فإنّ العلامة رسم القصد منه إيصال المعنى"[4]، ولكن هذا الطّرح لا يخلو من إشكال فما ظلّ يشكّل "همّا نظريا رئيسا عند أصحاب هذا الاتّجاه هو إيجاد

[1] ينظر: سعيد بنكراد، السّيميائيّة مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 88، 89.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 88، 89.
[3] جميل حمداوي، الاتّجاهات السّيميوطيقيّة، مكتبة المثقّف، المغرب، الطّبعة الأولى 2015، ص 44.
[4] بيير جيرو، السّيميائيّات، ترجمة: منذر عياشي، دار نينوى، سوريا، الطّبعة الأولى 2016، ص 27.

المعايير المناسبة لتحديد العلامات التّواصليّة وتمييزها عن العلامات الأخرى، فالوظيفة التّواصليّة مشروطة دائما بالمقصديّة أي إرادة المرسل تبليغ شيء ما إلى المرسَل إليه"[1]

لذلك يرى من يعقد مقارنة بين اللّغة وبين العلامات الأخرى أنّه "لم يكن هذا المشكل مطروحا على صعيد اللّسانيّات؛ لأنّ الوظيفة التّواصليّة للعلامة اللّغويّة وطابعها القصدي أمران لا جدال فيهما أمّا نقل معايير اللّغة وتطبيقها على أنساق أخرى فهو يطرح قضايا أخرى يأتي في مقدّمتها التّساؤل عن الطّابع التّواصلي لهذه الأنساق"[2]

الدّلالة:

وفي تصوّر آخر نجد سيميولوجيا رولان بارت أنّها "كانت مغامرة من أجل البحث عن المعنى في كلّ النّصوص والخطابات والممارسات والأشياء، وبارت يؤكّد أنّ وجود المعنى هو ما يجمع بين اللّباس وإعلانات السّيّارات، والأطباق والأفلام والموسيقى والأثاث وعنوان الجريدة والممارسات الطّبّيّة وأشياء اخرى متنافرة جدّا تشترك في كونها جميعا علامات أي أشياء تحمل معنى"[3]، ومن هنا فقد تجاوز بارت "تصوّر الوظيفيين الّذين ربطوا بين العلامات والمقصدية، وأكّد وجود أنساق غير لفظية، حيث التّواصل غير إرادي، لكنّ البعد الدّلالي موجود بدرجة كبيرة، وتعتبر اللّغة الوسيلة الوحيدة الّتي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللّفظية دالة"[4] وهو ما يفسّر الحكم على أنّ اللّسان هو أكثر العلامات تطوّرا.

كما وتتمثّل أهمّ إضافة حقّقها بارت في مجال الدّراسات البلاغيّة "إخراجها من الممارسات القديمة للّغة الأدبيّة إلى ممارسات جديدة غير مألوفة تتّسع للصّورة والإشهار ومختلف مظاهر الحياة

[1] عبد الواحد لمرابط، السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب، ص 66.
[2] المرجع نفسه، ص 66.
[3] نادر كاظم، الهوية والسّرد، دار الفراشة، الكويت، الطّبعة الثّانية 2016، ص 10.
[4] جميل حمداوي، الاتّجاهات السّيميوطيقيّة، ص 46.

الاجتماعيّة. فالعالم غير اللّغوي مليء ببلاغة جديدة لم تنجز بعد"[1] وما تزال تشقّ طريقها نحو الظّهور والقيام.

الثّقافة:

وأهمّ روّاد هذا الاتّجاه نجد من "الاتّحاد السّوفياتي (يوري لوتمان) و(إيفانوف) و(أوسنكسي) و(تودوروف) وفي إيطاليا (روسي) و(لاندو) و(أمبرتو إيكو)"[2]، وتقوم سيميوطيقا الثّقافة على "اعتبار الظّواهر الثّقافيّة موضوعات تواصليّة وأنساقا دلاليّة"[3] داخل مجتمع معيّن.

ومفهوم الثّقافة يتّسم بكثير من الشمول والتّعقيد ومن الصّعوبة بمكان ضبط كيفيّة اشتغالها، ويمكن أن تعرّف "بوصفها مجالا لتنظيم الأخبار في المجتمع الإنساني، فتعتبر بذلك آلية الثّقافة بمثابة جهاز يغيّر المحيط الخارجي إلى محيط داخلي إذ يحوّل الفوضى إلى نظام"[4] نستطيع أن نقرأه على أنّه نسق من العلامات ومن هنا فسلوك الإنسان حسب هذا الاتّجاه "ما هو إلاّ تواصل داخل ثقافة معيّنة هي الّتي تعطيه دلالته ومعناه"[5]، وهذا يعني أنّ "الثّقافة تفهم على أنّها دائرة جزئيّة أو مجال مقفل في مواجهة المجال الثّاني، مجال اللّاثقافة، والسّبل العديدة لتحديد الثّقافة من اللّاثقافة إنّما تريد أساسا إلى أمر واحد هو: أنّ الثّقافة في مقابلة اللّاثقافة تبدو نظاما من العلامات"[6] لها دلالتها وبلاغتها وبهذا تغدو "كلّ ثقافة هي ثقافة في ذاتها ولا ثقافة بالنّسبة لغيرها"[7]

[1] محسن بوعزيزي، السّيميولوجيا الاجتماعيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، الطّبعة الأولى 2010، ص 117.

[2] فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، منشورات الاختلاف (الجزائر) الدّار العربيّة ناشرون (بيروت)، 2010، ص 97.

[3] حنون مبارك، دروس في السّيميائيات، دار توبقال للنّشر، المغرب، الطّبعة الأولى 1987، ص 85.

[4] المرجع نفسه، ص 86.

[5] عبد الواحد لمرابط، السّيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص 70.

[6] يوري لوتمان، بوريس أوسبنسكي، حول الآلية السّيميوطيقيّة للثّقافة، تر: عبد المنعم تليمة، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة، ص 296.

[7] عبد الواحد لمرابط، المرجع السّابق، ص 72.

وتتحدّد العلاقة بين البلاغة والسّيمياء فيما ذهب إليه جان ماري كلاكينبرج حيث يعدّ "من أهمّ الدّارسين الّذين حاولوا الرّبط بين السّيميوطيقا والبلاغة، وإيجاد علاقات وأوجه التّقارب والتّشابه بينهما تصوّرا ومنهجا وتطبيقا، وذلك إلى جانب جماعة مو MU الّتي كرّست كلّ جهودها النّظريّة والتّطبيقيّة لخدمة الشّعرية سواء أكانت شعرية أم بصرية"[1] وركّزت على هذه الأخيرة أثناء دراسة الانزياح في الفنون التّشكيليّة.

كذلك يمكن النّظر إلى البلاغة على أنّها "تشكّل المولّد الدّيناميكي للوحدات الكلاميّة والإبداعية أداءً وإنجازا وسياقا، بينما تشكّل السّيميوطيقا الجهاز الوصفي الثّابت الّذي يعمل على رصد العلاقات البنائيّة ويبحث عن المضمرات التّوليديّة الّتي تتحكّم في إنتاج الخطابات سطحا وتمظهرا"[2]، وبهذا يتّضح لنا أنّ السّيميوطيقا "تهتمّ بالجانب المعرفيّ الثّابت من اللّغة، والبلاغة تهتمّ بالجانب الإنجازي والأدائي من الكلام بمعنى أنّ البلاغة ذات طابع أدائي تداولي وسياقي"[3]

وبما أنّ البلاغة لها ذلك البعد التّداولي فقد ذكرها "تشارلز موريس حين عدّ التّداوليّة جزءا من السّيميائية وأحد مكوّناتها، تهتمّ بدراسة العلاقة بين العلامات ومستعمليها"[4]، أي البلاغة بعد من أبعاد السّيمائيّة وهذا نموذج التّحليل السّيميائي المقترح"[5]:

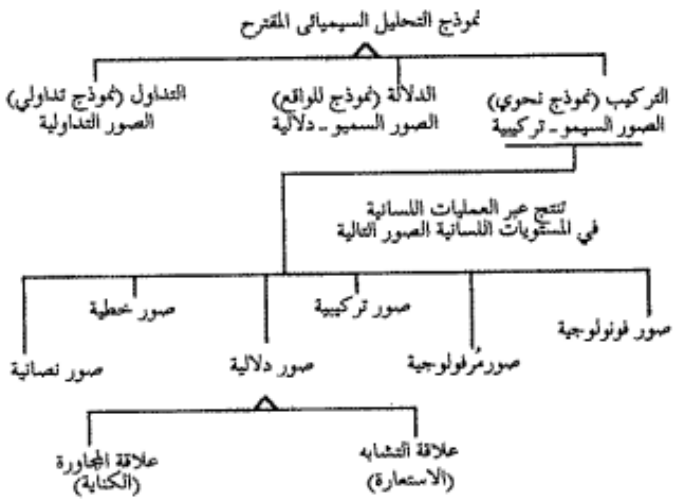
[1] جميل حمداوي، مبادئ السّيميوطيقا العامّة عند جان ماري كلانكيبرج، موقع ديوان العرب، تاريخ النّشر: 18 أفريل 2012، تاريخ الاطّلاع: 06 جويلية 2019، الرّابط: https://www.diwanalarab.com/

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

[4] خليفة بوجادي، في اللّسانيات التّداوليّة، مكتبة الرّوضة، ص 67.

[5] هنريش بليت، البلاغة والأسلوبيّة، ترجمة: محمّد العمري، إفريقيا الشّرق، المغرب، 1999، ص 14.



ب- بلاغة المرئي:

لقد فتحت السّيمائيّات المجال واسعا أمام دراسة مختلف الخطابات وأمدّت الباحثين بجهاز مفاهيمي يساعد على تحليل ومعرفة كيفيّة اشتغال العلامات المرئيّة، وقد استفادت الدّراسات البلاغيّة من هذا الاتّجاه فوسّعت من دائرة اشتغالها وأصبحت هناك أصوات تدعو إلى ضرورة التّأسيس لدرس بلاغي مرئيّ في ظلّ عصر يشهد تطوّرا غير مسبوق في مجال الصّورة، فذكروا أنّ البلاغة "لا تستأثر بها الخطابات اللّغوية، بل هي مبثوثة في سائر الخطابات، مهما كان النّظام العلامي الّذي تنتسب إليه تلك الخطابات"[1]، غير أنّ سيطرة الثّقافة اللّسانيّة ما تزال تعدّ عائقا أمام الانتقال من بلاغة النّصوص إلى رحابة العلامات لذلك فالدّافع والمحرّك لأصحاب بلاغة المرئي هو "السّؤال عن إمكان نقل الجهاز الخطابي ومفاهيمه من عالم اللّغة إلى مجال الصّورة"[2]

وأوّل خطوة في تأسيس هذا المشروع هي إعادة النّظر في مفهوم البلاغة بما يتماشى مع حاجيّات العصر وفي هذا السّياق "انعقد المؤتمر الوطني للخطابة لجمعيّة التّواصل الخطابي سنة 1970، فطالب عديد من المؤتمرين بضرورة توسيع دائرة الخطابة، كي تشمل مواضيع لم تكن من قبل تدخل في مجال البحث البلاغي، وقد كان طموح المشاركين في هذا المؤتمر كبيرا، إذ اعتبروا أنّ آفاق

[1] حاتم عبيد، من الخطابة إلى تحليل الخطاب، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2018، ص 376.
[2] المرجع نفسه، صفحة 378.

الخطابة غير محدودة وأنّ تطبيقاتها يمكن أن تشمل كلّ ما ينجزه الإنسان من أعمال ومنتوجات وصنائع يكون لها دور في لفت انتباه الآخرين والتّأثير في مواقفهم ورؤاهم وسلوكهم"[1] وبقدر ما يكون هذا الانفتاح مغريا بقدر ما يكون محفوفا بالمزالق حيث الرّهان الأكبر هو مدى قدرة هؤلاء المتخصّصين على إيجاد جهاز مفاهيميّ يضبط تلك المقاربات.

[1] حاتم عبيد، من الخطابة إلى تحليل الخطاب، ص 386.

3- البلاغة الجديدة في الدّرس العربي. التلقّي/الممارسة

3-1 المحاولات التّجديديّة:

بعد عمليّة إحياء كتب التّراث وبعثها وتحقيقها وتدريسها في العصر الحديث، وجد الدّارسون العرب أنفسهم أمام حتمية تجديد علوم البلاغة في ظلّ المعارف الوافدة من الغرب الّتي بصّرتهم بجوانب الضّعف أو القصور في الطّرح التّراثي، ومن أبرز المجدّدين لهذا العلم في العصر الحديث هو أمين الخولي.

فعنايته بالدّرس البلاغي كان "الهدف منها جعل البلاغة أكثر حيوية عن طريق (التّخلية والتّحلية) أي تخليتها بإبعادها عن النّصوص الاصطلاحيّة الوصفيّة الجامدة الّتي درجت عليها في كتابات السّابقين، وتحليتها في ذات الوقت بوصلها بدراسات علم الجمال والدّراسات النّفسيّة"[1]، ليقف الخولي بذلك موقفا وسطا بين التّراث والحداثة، حيث كان رفضه لبعض منه ممّا يراه سببا في جمود البلاغة وتحجّرها.

ويقول صلاح فضل في مقدّمة كتاب فنّ القول: "لقد أصبح من الميسور لنا أن تتمثّل سبل تحقيق هذا التّقديم في اتّخاذ المنهج العلمي بأدواته البحثية وإجراءاته التّطبيقيّة وتقنياته التّجريبيّة بطرقه الوظيفيّة والتّداولية الّتي نضجت في كثير من علوم الإنسان، أن تتّخذ كلّ ذلك سبيلا لتجديد البلاغة ووصلها بما انقطع من تطوّر علوم اللّغة والنّفس والجمال والاجتماع"[2]، حيث يعدّ استثمار مثل هذه العلوم الجديدة تجديدا مُؤسَّسًا ليس الغرض منه الإقصاء أو الهدم؛ لأنّ الدّعوات التّجديديّة في الفكر والأدب والنّقد دائما ما تقابل بمثل هذه الاتّهامات.

ويضيف صلاح فضل: "لما كانت البلاغة العربيّة من أكثر المؤسّسات الثّقافيّة صلابة واستنادا إلى الإيديولوجيا الدّينيّة فقد اجتهد الخولي في عرض تاريخ هذا التّلازم، فبيّن كيفيّة نشأتها لتعزيز

[1] سامي منير عامر، مدخل أمين الخولي إلى الدّراسة الجماليّة البلاغيّة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 11.
[2] أمين الخولي، فنّ القول، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، 1996، ص 06.

مفهوم الإعجاز القرآني، ثمّ رصد مظاهر تحوّلاتها لدراسة صنوف الخطاب الأدبي إبّان ازدهار الثّقافة العربيّة الإسلاميّة وتواشجها مع المعارف المنطقيّة والفلسفيّة الأرسطيّة"[1]، وهذا التّلازم في رأينا ورأي كثيرين قاد إلى تقديس البلاغة ممّا يجعل أمر التّجديد مستحيلا برغم تحوّلها لدراسة الخطاب الأدبيّ حيث "انحصرت مرّة أخرى في كتابات المتأخّرين في العصر الوسيط لتنكفئ إلى المجال الدّيني فحسب. وهنا الأستاذ الرّائد يطلق أخطر شرارات التّحديث البلاغي بالدّعوة إلى ربط فنّ القول بالحياة"[2]، وهي دعوة يمكنها أن تفتح آفاقا واسعة لجهود ومحاولات لاحقة.

ويضيف صلاح فضل دائما: "يتسنّى لنا أن نفهم الفنّ باعتباره محصّلة الخبرة الجماليّة الإبداعيّة والتّذوقيّة في الآن ذاته، فلا يصبح بديلا للعلم، بل موضوعا مراوغا ومعقّدا وخصبا لدراسته وبحثه، من هنا فإنّنا نؤثر اليوم مصطلحات (علم الأسلوب) و(البلاغة الجديدة) على (فنّ القول) فالعلم هو الّذي يصطنع المناهج والأدوات، ويظلّ يرهفها ويرقى بها حتّى تكون مكافئة للتّعرّف على تقنيّات الفنّ وأساليبه الغنيّة"[3]؛ لأنّ كتاب الخولي هو كتاب في علم البلاغة إن صحّ التّعبير، فهو يحاول تطوير الآليات البلاغيّة القديمة لذلك كان اقتراح صلاح فضل علميا إلى حدّ كبير وفرّق بين فنّ البلاغة وعلم البلاغة.

ولئن تركّز "اهتمام الأستاذ الخولي على ربط البلاغة بالفنون الصّوتيّة، فهي الّتي كانت قد ازدهرت حتّى عصره، فإنّ بوسعنا اليوم بعد انفجار عصر الصّورة أن نجعل جمالياتها من أهمّ ما تشغل به هذه البلاغة الجديدة وترصد شبكة علاقاتها بفنّ القول وتنميّتها لأساليبها التّعبيريّة"[4]، لتصبح بذلك مواكبة لأحدث التّطوّرات الحاصلة في مختلف العلوم، فقد "اتّصلت البلاغة قديما بعلم النّفس اتّصالا وثيقا، ولو لم يلمح القدماء هذه الصّلة، أو يرقبوا عليها أثرها، فنظرتنا المحدثة في صلة الأدب

[1] أمين الخولي، فنّ القول، ص 12.
[2] المرجع نفسه، ص 12، 13.
[3] المرجع نفسه، 13.
[4] المرجع نفسه، صفحة 13.

بالحياة، وفي أثر الخبرة النّفسيّة على العمل الفنّي ودقّته، تقضي علينا بأن نوثّق أصل البلاغة بل دراسات الأدب جميعا بعلم النّفس"[1].

وتلك الصّلة الموجودة لم تعرف تطّورا نتيجة لغياب علم النّفس بوصفه علما قائما بذاته، فعرفت علوم النّقد والبلاغة فيما بعد وتحديدا العصر الحديث ربطا بينها وبين العلوم الإنسانيّة في أوجّ ازدهارها وهو ما فتح الباب لاستثمارها في تطوير البلاغة وإصابة جوانب خفيّة منها.

ويقدّم الخولي في مشروعه تصوّرين لعلم البلاغة بين القدماء والمعاصرين حيث يرى أنّ "الصّورة الإفراديّة للبلاغة عند القدماء: البحث عمّا يحترز به عن التّعقيد المعنوي وعن الخطأ في تأدية المعنى المراد وذلك في الجملة والجملتين. والصّورة التّركيبيّة عند القدماء: وهي الصّورة الّتي نرى بها البلاغة المصنّفة مع غيرها من علوم العربيّة وارتباطها بما سبقتها من دراسات عربيّة لغويّة"[2]، وتلك الصّورة الإفراديّة مبثوثة في مباحث البلاغة وشروط الفصاحة الّتي وضعتها العرب، ثمّ وجود صلة بينها وبين علوم النّحو واللّغة والأدب، وقد سبق لنا أن أشرنا كيف أسهمت هذه العلوم في نشأة علم البلاغة.

وهناك "الصّورة الإفراديّة للبلاغة عند المعاصرين: ونعني به فنّ القول الّذي يختصّ ببحث علم الأسلوب. والصّورة التّركيبيّة عند المعاصرين صورتان الأولى تبيّن مكانة البلاغة بين سائر العلوم اللّغويّة المختلفة، والثّانية تبيّن فنّ القول بين سائر الفنون الجميلة المختلفة"[3]، فنلاحظ هنا اتّساع العلاقة بين البلاغة والعلوم، فلم تعد توضع مع علوم اللّغة فحسب بل مع الفنون على تنوّعها وتعدّد أساليبها وأدواتها.

وعن التّجديد البلاغيّ عند أمين الخولي يقول محمّد مشبال: "إنّه قد سعى إلى تجديد البلاغة على حساب بلاغة الحجاج الّتي اقترنت في وعيه بالمنطق الّذي أفسد البلاغة والذّوق والقيم الجماليّة

[1] أمين الخولي، مناهج تجديد في النّحو والبلاغة والتّفسير والأدب، دار المعرفة، الطّبعة الأولى 1961، ص 179.
[2] أمين الخولي، فنّ القول، ص 82.
[3] المرجع نفسه، صفحة 87.

الإنسانيّة"[1]، أي محاولة إعادتها لطبيعتها الأدبيّة الأولى فكان نقد البلاغة السّكّاكيّة القاعدة الأساسيّة لتجديد البلاغة، وما المشروع الحديث إلاّ استمرار إقصاء البعد الحجاجيّ الّذي مورس طيلة عقود حيث يؤكّد مشبال بأنّ "تجديد البلاغة عند العرب في العصر الحديث تمثّل في ترسيخ بلاغة أدبيّة مناقضة لبلاغة الحجاج"[2]، وهذه البلاغة الأخيرة في حقيقة الأمر هي الّتي أصبح لها دور الرّيادة استجابة للتّغيّرات والظّروف كما سيأتي.

الأسلوب لأحمد الشّايب:

يطرح أحمد الشّايب مشروعا في تجديد البلاغة العربيّة في كتاب (الأسلوب) يتمثّل في جملة من النّقاط أهمّها:

-نصف البلاغة النّظرية مفقود في اللّغة، أكثره في قسم الفنون الأدبية، وباقيه في باب الأسلوب.

-إنّ شطرا من الأسلوب قد درس تحت عنوان المعاني والبيان والبديع وهو شطر على خطورته يعوزه التّنسيق، ولا حاجة بنا الآن إلى هذه الأسماء الّتي تسمّى علوما خاصّة لأنّها فصول بلاغيّة يسيرة.

-إنّ البلاغة العربيّة في حاجة إلى وضع علمي جديد يشمل هذه الأبواب والفنون الّتي أشرنا إليها، ويصل بينها وبين الطّبيعة الإنسانيّة لملابستها الزّمانيّة والمكانيّة، حتّى يخدم الأدب.

-إنّ الأدباء هم أولى النّاس بدرس البلاغة حتى يتخلّصون من أساليب الفلاسفة ومذاهبهم وألغازهم فذلك هو الّذي أفسد بلاغتنا وحوّلها بحوثا لفظية عقيمة أشبه بالرّياضة والكيمياء"[3]

وهو هنا يعيب التّقسيم الّذي عرفته البلاغة العربيّة، فهو بهذا يطرح عمليّة إعادة تنظيم الأبواب، وكذا تخليص البلاغة من المنطق وهذه التّهمة أصبحت لصيقة بالبلاغة.

[1] محمّد مشبال، في بلاغة الحجاج، كنوز المعرفة، عمان، 2017، ص 08.
[2] المرجع نفسه، ص 08.
[3] أحمد الشّايب، الأسلوب، ص 38، 39.

وفي المقابل يجعل موضوع البلاغة في بابين أو كتابين الأسلوب والفنون الأدبيّة:

الأسلوب: "وفي هذا القسم من علم البلاغة ندرس القواعد الّتي إذا اتّبعت كان التّعبير بليغا أي واضحا مؤثّرا، فندرس الكلمة والصّورة والجملة والفقرة والعبارة والأسلوب من حيث عناصره وصفات ومقوّماته وموسيقاه، وقد يجد الطّالب في هذا الدّرس شيئا من التّفاصيل المحتاجة إلى أناة وصبر، لكنّها خطيرة النّتائج في فنّ البيان"[1]، فمصطلح الأسلوب يصبح شاملا لمباحث علوم المعاني والبيان والبديع.

والقسم الثّاني تحت مسمّى الفنون الأدبيّة "وقد تسمّى قسم الابتكار وفيها ندرس مادّة الكلام من حيث اختيّارها وتقسيمها وما يلائم كلّ فنّ من الفنون الأدبيّة، وقواعد هذه الفنون كالقصّة والمقالة والوصف والرّسالة والمناظرة والتّاريخ وليلاحظ أنّ الدّراسة هنا شكليّة كذلك فهي لا تخلق المادّة للطّالب ولا تعدّ له الأفكار والآراء، فذلك من عمل الطّالب وقراءته الخاصّة وتجاربه الحيويّة الّتي تمدّه بالآراء وتكشف له عن الحقائق، وعلى البلاغة أن تشير فقط إلى ما يتّبع في تأليف المعاني وتنظيم الفنون أقساما لينتج الآثار المرجوّة"[2]، وهذا فيه مراعاة لخاصيّة كل فنّ.

ومن الآراء النّقديّة للكتاب أنّ كتاب (الأسلوب) "يعدّ مدرسة جديدة في تناول البلاغة العربيّة، بما نبّه إليه من مجالات الدّراسات البلاغيّة وآفاقها الواسعة الّتي تسمح بالتّجديد"[3]، فأحيانا الدّعوة فقط إلى إعادة النّظر في علم من المعلوم أو تراث فكريّ هي في حقيقتها أرضيّة للتّجديد.

ويقول رامي علي أبو عايشة: "قد أفاد الشّايب إفادة ظاهرة من علم النّفس وأثره في اختلاف الأساليب باختلاف الانفعالات، كما رصد دلالة الأسلوب على الشّخصيّة من خلال شواهد تحليليّة للقدامى والمعاصرين ووقف عند صفات الأسلوب ضمن ثلاثة محاور (الوضوح، القوّة، الجمال) غير

[1] أحمد الشّايب، الأسلوب، ص 37.
[2] المرجع نفسه، ص 38.
[3] بدوي طبّانة، البيان العربي، ص 392.

أنّه لم يفد من الأسس النّظرية الّتي قامت عليها النّظرية الأسلوبيّة عند الغرب، فكان نقده أقرب إلى النّظرية النّقدية التّقليديّة والكشف المباشر"[1]

وعليه فإنّ هذه المحاولة "تندرج تحت مظلّة علم البلاغة القديم أكثر من انضوائها تحت لواء الأسلوبيّة اللّسانيّة الجديدة فكتاب علم الأسلوب على الرّغم من كونه يدعو إلى ثورة على علم البلاغة فإنّه لم يستطع أن ينفلت من شباكها، وظلّ طابعها العام مسيطرا عليه"[2]، ونظنّ أنّ تسميّة الكتاب بالأسلوب يوحي بأنّه إعادة النّظر في البلاغة العربيّة بمرآة غربيّة وبالتّحديد في ضوء علم الأسلوب الحديث.

ويقول سعد مصلوح: "تصوّر الأسلوب جاء مفرغا تماما من البعد اللّساني حتّى في تصوّره القديم المحدود بعلمي النّحو والصّرف، والتّصوّر الحديث لم يكن قد عرف طريقه إلى التّأثير في الحياة العمليّة العربيّة بعد"[3]

ويضيف سعد مصلوح أيضا: "أكثر ما ورد تحت العنوانات الموفقة لفصول الكتاب من معالجات تكابد الذّاتيّة والانطباعيّة، وغيّاب المنهج الواضح، وسيولة المصطلح، وضعف المنطق التّحليلي"[4]، وكان سعد مصلوح أحد روّاد الأسلوبيّة في العالم العربيّ وواحد ممّن ثبّتوها في السّاحة النّقدية العربيّة.

دخول الأسلوبيّة:

الأسلوبيّة من المناهج الغربيّة الّتي نشأت نتيجة لظهور اللّسانيات الحديثة، وتلقّاها النّقاد العرب وحاولوا قراءة التّراث البلاغي العربيّ على ضوئها، مع محاولة البعض إحلالها مكان البلاغة ويعود ذلك

[1] رامي علي أبو عايشة، اتّجاهات الدّرس الأسلوبي في مجلّة فصول (1980-2005)، دار ابن الجوزي، الأردن، الطّبعة الأولى 2010، ص 11.

[2] عدنان حسين قاسم، الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، الدّار العربيّة، مصر، 2001، ص 68.

[3] سعد مصلوح، في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللّسانيّة، لجنة التّأليف والتّعريب، الكويت، 2003، ص 48

[4] المرجع نفسه، ص 49.

إلى الاختلاف في التّوجهات والتّصوّرات وعليه فإنّ "المطّلع على الدّراسات العربيّة الحديثة المعنيّة بالأسلوبيّة يتبيّن أنّ أصحابها لم يقبلوا على هذا الضّرب من الدّراسة لمجرّد التّعريف به، أو لإشباع فضول الاطّلاع وإطلاع القارئ عليه إنّما تجاوزوا ذلك إلى التّفكير في الاستعانة به لإرساء مشروع تحديثي"[1] ينتشل الفكر النّقدي العربيّ من جموده وبقائه حبيس أفكار القدماء برغم ما تحمله من إضاءات مهمّة ومساهمات رائدة لم تجد من يواصل تطويرها.

فكانت ترجمة أعمال الغربيّين الجسر الجديد الّذي يصل الثّقافة العربيّة بنظيرتها، "وقد لقي علم الأسلوب العربي بالمفهوم التّنظيري والتّطبيقي صيّاغة فاعلة على يد صلاح فضل"[2]، فصرّح ودون تردّد بأنّ "الأسلوبيّة هي الوريث الشّرعي للبلاغة العجوز الّتي أدركها سنّ اليأس وحكم عليها تطوّر الفنون والآداب الحديثة بالعقم"[3]

شكري عيّاد:

ويتمثّل فيما قدّمه شكري عياد في "دعوته الملحّة في كثير من مواطن دراساته للإفادة من الأسلوبيّة لا باعتبارها من نتاج الآخر الغربي وإنّما من حيث هي أداة بحث واستقراء أثمرها الفكر البشري بإطلاق وأسهم في بنائها التّاريخ النّقدي المتّصل وضمنه موروثنا النّقدي شاهده وشاهد غيره من دارسينا على ذلك ما يحفل به تراثنا من رصيد لغوي ومادّة بلاغيّة ثريّة زاخرة"[4]، فهو ينظر إلى المعرفة عامّة على أنّها مشترك إنسانيّ ومادام هناك إمكانيّة لتطبيقها على التّراث العربيّ فلا مانع من الاستفادة منها.

ويدافع عن مشروعه بأنّه خدمة للتّراث النّقدي والبلاغي وليس من باب الموضة حيث يقول: "الواقع أنّ هذا الكتاب لا يصدر عن رغبة في الحداثة أو التّحديث فضلا عن أن يحاول فتنة النّاس

[1] ناصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربيّة، ص 146.
[2] اتّجاهات الدّرس الأسلوبي في مجلّة فصول، ص 158.
[3] صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 05.
[4] محمّد ناصر العجيمي، المرجع السّابق، ص 590.

ببدعة جديدة من بدع الثّقافة الغربيّة، ولكنّه يحاول أن ينشئ في ثقافتنا العربيّة علما جديدا مستمدّا من تراثها اللّغوي والأدبي ومستجيبا لواقع التّطوّر في هذا التّراث الحيّ، ومستفيدا من دراسات أهل الغرب بالقدر الّذي يمكنه من رؤية التّطوّر المعاصر رؤية تاريخيّة، وقراءة التّاريخ قراءة عصريّة"[1]، وهي رؤية مقبولة إذا لم تسعَ لإلغاء المنجز العربيّ ولعلّ محاولة التّوفيق بين المحافظة على التّراث والاستفادة من منجزات الحداثة هي النّقطة الّتي يمكنها أن تنتشل الأمّة من ضياعها الفكري.

وفي ظلّ جدليّة التّراث والحداثة يعقد مقارنة بين العلوم فيرى أنّ "علم البلاغة علم لغوي قديم وعلم الأسلوب علم لغوي حديث فالعلوم اللّغويّة القديمة تنظر إلى اللّغة على أنّها شيء ثابت في حين أنّ العلوم اللّغويّة الحديثة تسجّل ما يطرأ عليها من تغيّر وتطوّر"[2]، وهذا راجع للنّزعة الوصفيّة الّتي وسمت لسانيات دوسوسير الّذي طرح منهجا مغايرا تماما لما عرف عند اللّغويّين قبله.

ويقول شكري عيّاد في كتاب آخر له بعنوان (اللّغة والإبداع): "أمّا الّذي نحاوله في هذا الكتاب الجديد فهو وضع المبادئ الأسّاسيّة لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم. ومن ثمّ فسيكون علينا أن نحفر عند الجذور أي أنّنا سنبحث عن الخصائص الفنيّة للّغة العربيّة من خلال كتابات اللّغويّين، قبل أن نبحث عنها في التّراث البلاغي الصّرف، وستكون عيوننا في الوقت نفسه على حاضر اللّغة العربيّة وإمكاناتها الفنيّة ومشكلاتها الفنيّة أيضا"[3]، فالتّأسيس لعلم الأسلوب لا يكون أسيرا لنظرة تراثيّة فالعربيّة على امتداد قرون شهدت تطوّرات وتغيّرات وهو ما يضعه شكري نصب عينيه.

ويعود ليؤكّد في مشروعه التّحديثي أنّه لا "ينبغي النّظر إلى علم الأسلوب كما لو كان غريبا كلّ الغرابة عن بيئة الثّقافة العربيّة، بل إنّ تتبّع النّصوص الّتي ترجع إلى القرنين الثّالث والرّابع يدلّ على أنّ

[1] شكري عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 05.
[2] المرجع نفسه، ص 44.
[3] شكري عيّاد، اللّغة والإبداع، دار أنترناسيونال، مصر، 1988، ص 06.

مفهوم الأسلوب اقترب من الوضع الاصطلاحي ربّما أكثر من كلمة البلاغة نفسها"[1]، وهكذا "يؤمن عيّاد بمبدأ فصل اتّجاهات الدّرس الأسلوبي عن بعضها بعضا، فلا يرى جدوى في التّحليل إلاّ إذا تعاضدت كلاّ متماسكا"[2].

محمّد عبد المطّلب:

من البلاغيّين في العصر الحديث الّذين اشتغلوا تطبيقيّا وحاولوا تقديم الإضافة نجد محمّد عبد المطّلب حيث "أخرج مقولات القدماء النّقدية في البلاغة العربيّة من حيّز ضيّق كانت فيه جاثمة في مصادر الكتب القديمة إلى تناول علمي جاد يطرح ضمن مقولات النّقد المعاصر، وقد تشكّل هذا التّناول من خلال فرض الشّرعيّة الحداثيّة على الدّرس البلاغي القديم، وإعادة إنتاجه في صيّاغة حضاريّة تنظر إلى القديم على أنّه دعامة صالحة لهذا العصر"[3]، وهو طرحٌ يعضد الطّروحات الّتي دعا إليها شكري فهما ينتهجان نفس الطّريق في موقفها من التّراث.

فلم يكن بالإمكان البقاء على مذهب السّلف فيما يتعلّق بالتّعامل مع المستجدّات ومعالجة مشاكل الحاضر لذلك رأى أنّه "أصبح محتّما أن يتّجه البحث في البلاغة القديمة على نحو يربطها بالبحث الأسلوبي الحديث والإفادة في ذلك بكلّ العناصر الموروثة الّتي تمثّل في جوهرها قيما تعبيريّة تصلح كأساس لأسلبة البلاغة"[4]، ومحمّد عبد الطّلب تحدّث عن مفهوم الأسلوب في تراث القدامى ثمّ الأسلوب في تراث المحدثين، ثمّ عرض للأسلوبيّة الغربيّة وربط بينها وبين البلاغة من خلال مصطلحات النّحو والحذف والذّكر والتّقديم والمجاز والتّكرار.

[1] شكري عيّاد، اللّغة والإبداع، ص 15.
[2] اتّجاهات الدّرس الأسلوبي في مجلّة فصول، ص 156.
[3] المرجع نفسه، ص 160.
[4] محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشّركة المصريّة العالميّة لونجمان، 1994، ص 01.

3-2 المدرسة المغربيّة:

يعدُّ المغرب رائدا في مجال البلاغة الجديدة حيث دفع بالدّرس البلاغي العربيّ نحو مواكبة التّطوّرات الحاصلة في العالم، فانكبّ أبناء الجامعة المغربيّة على قراءة المنجز الغربيّ وترجمته ثمّ التّوجه بعد ذلك نحو التّراث البلاغي العربي من أجل بعثه من جديد والتّركيز على الجوانب المظلمة فيه، ومن أبرز هؤلاء:

أ- محمّد العمري:

أوّل ما بدأ به العمري في طرحه الجديد هو إعادة النّظر في مفهوم البلاغة حيث تساءل: "ما هي البلاغة؟ أو على الأقلّ: أين توجد البلاغة؟ هل هناك بلاغة واحدة، أم بلاغات متعدّدة؟ وإذا كانت هناك بلاغات متعدّدة، هل هناك مشروعيّة لقيام بلاغة عامّة تنسّق هذه البلاغات الخاصّة؟"[1]، وهي أسئلة تعيد فلسفة الموضوع والإجابة عنها تعني تأسيس بلاغة جديدة.

ولبناء المشروع ينطلق من الجهاز المصطلحي الّذي يعدُّ المفتاح الأوّل للعلوم فيقول: "نقترح كلمة صورة مقابلا لكلمة figure، وكلمة حجّة مقابلا لكلمة argument باعتبارهما الآليتين الأساسيتين في التّخييل (الشعري) من جهة، والحجاج (الخطابي) من جهة ثانية"[2]

وهذا التّفريق يدعو إلى الحديث عن "علم التّخييل والتّداول باعتبارهما خطابين يتّجهان نحو قطبين متباعدين يقتضي بيان العنصر الجوهري الّذي يجمعهما، فالتّخييل والتّداول خطابان قائمان على الاحتمال، الاحتمال توهيما أو ترجيحا، التّوهيم في التّخييل والتّرجيح في التّداول الحجاجي، فخطاب الشّاعر كذب محتمل الصّدق، وكلام الخطيب صدق محتمل الكذب"[3]

[1] محمّد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، ص 05.
[2] المرجع نفسه، ص 13.
[3] المرجع نفسه، ص 15.

وبالعودة إلى البلاغة العربيّة هناك "مهدان كبيران أنتجا مسارين كبيرين: مسار البديع يغذّيه الشّعر، ومسار البيان تغذّيه الخطابة ونظرا للتّداخل الكبير بين الشّعر والخطابة في التّراث العربيّ، فقد ظلّ المساران متداخلين وملتبسين"[1]

وأثناء تتبّعه لتطوّر مفهوم البلاغة وجد العمري أنّها "تتصرّف حسب السّيّاق إلى أحد معنيين أو إليهما معا: المعنى الأوّل الكفاءة التّعبيريّة أو حسن الكلام وهما يتضمّنان الفعاليّة والإعجاب، والمعنى الثّاني: هو العلم الّذي يصف هذه الكفاءة وهذا الحسن. وحديثه ينصرف إلى المعنى الثّاني، ولكنّه يستجلب من حين لآخر المعنى الأوّل ويتضمّنه تضمّن المنهج لموضوعه. ومن هنا نقول البلاغة هي علم الخطاب المؤثّر القائم على الاحتمال"[2]

ويشير العمري كذلك إلى مسألة المثاقفة بين العرب والغرب فيرى أنّ "الدّراسات البلاغيّة العربيّة الحديثة تبني مفاهيمها –في أحسن الأحوال– في حوار مع البلاغة الغربيّة الّتي قطعت أشواطا بعيدة في مجال مدّ الشّبكات المصطلحيّة بما يقتضيه ذلك من تعريفات وتفريعات دقيقة، فضلا عن مراعاة الخلفيّات الفلسفيّة والمعرفيّة للظّواهر المنظّمة"[3]، ولعلّ استخدامه كلمة (حوار) تدلّ على ذلك المعنى الإيجابي في تلقّي المنجز الغربيّ في المحافظة على الخصوصيّة العربيّة.

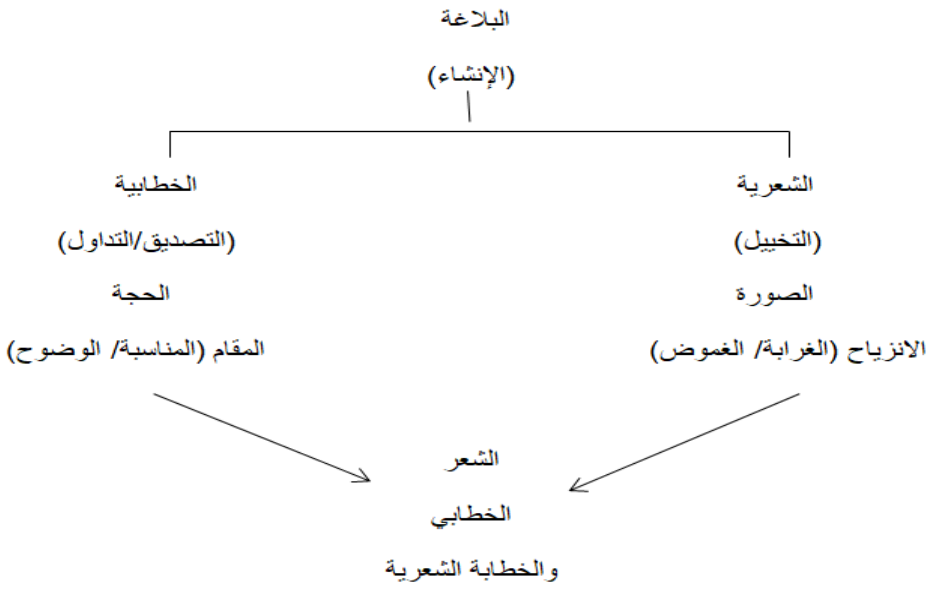
ونستطيع القول إنّ مشروع العمري تمثّله الخطاطة الآتية[4]:

[1] محمّد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، ص 29.

[2] محمّد العمري، أسئلة البلاغة، ص 18.

[3] محمّد العمري، المرجع السّابق، صفحة 201.

[4] محمّد العمري، البلاغة العامّة في حوار الرّصد والتّنظير من الشّعر إلى الخطاب، ضمن كتاب البلاغة والخطاب، ص 42.



وهو مخطّط يوضّح البلاغة العامّة الّتي تسعى إلى الجمع بين التّخييّل والتّداول، وقد قال العمري عن خطاطته الّتي وضعها: "عملنا هو تجميع كلّ تقنيات التّخييل وأوجهه ونكته تحت مصطلح واحد. وقد رأينا أنّ أنسب المصطلحات المتاحة هو مصطلح الصّورة، وتجميع كلّ تقنيات التّداول تحت مصطلح واحد لا خلاف عليه فيما يبدو، هو مصطلح الحجّة"[1]، وربّما يقصد بذلك أنّ الصّورة هي عماد الخطابات الشّعريّة والحجّة عماد الخطابات التّداوليّة، ولكن ذلك لا ينفي تضمّن الصّورة لأبعاد حجاجيّة وكذا الحجّة لا يمكن أن تكون بدون صورة تساهم في الإقناع.

في بلاغة الخطاب الإقناعي للعمري:

في إطار تأسيسه لبلاغة الإقناع التفت العمري إلى الممارسات البلاغيّة السّائدة ليكشف الخلل فيها حيث "اعتاد الدّارسون العرب المحدثون وتبعهم في ذلك المدرّسون في الثّانويات والجامعات، معاملة النّص الخطابي الإقناعي نفس معاملتهم للنّص الشّعري أو أيّ نصّ إنشائي آخر. وهذا يجافي الرّوح المنهجيّة الّتي تقتضي أخذ طبيعة الموضوع بعين الاعتبار عند تحديد منهج تناوله"[2]، بمعنى النّص هو الّذي يفرض على الدّارس أدواتٍ معيّنة تناسبه.

[1] محمّد العمري، البلاغة العامّة في حوار الرّصد والتّنظير من الشّعر إلى الخطاب، ص 46.
[2] محمّد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص 07.

ويُرجِع الاهتمام بدراسة الخطاب الإقناعي إلى ما يمليه الواقع، "فصارت من الأولويات في العصر الحديث واستعانت لذلك بالأبحاث الاجتماعيّة والنّفسيّة"[1]، وهذا الارتباط بالعلوم الإنسانيّة عمل على إثراء الدّرس البلاغيّ وربطه بمجالات الحياة المختلفة.

وتلقّي الدّرس الحجاجي عنده لم يكن طمسا لما يزخر به الدّرس العربيّ القديم، وهذا ليس بغريب على باحث اجتهد في استيعاب التّراث وجعله المنطلق في مشروعه الجديد، ولا أدلّ على ذلك من قوله: "ونحن إذ نسترشد بالهيكل العام لبلاغة الخطاب عند أرسطو لشموليّتها نحتفظ لأنفسنا بحقّ التّعامل مع النّصوص العربيّة بما فيها من خصوصيّات، كما نحاول أن نوظّف المصطلحات البلاغيّة العربيّة بإدخالها فيما يناسبها ويستوعبها من نظريّة أرسطو وعلى رأسها قضيّة مراعاة المقام والحال الّتي نجعلها عنوانا للعلاقة بين الخطيب والمستمع"[2]، فالعمري في كتابه انفتح على التّراث اليوناني وعلى تصوّرات البلاغة الغربيّة الجديدة في قراءة الخطابة العربيّة من منظور الإقناع.

ب– محمّد مشبال:

اهتمّ محمّد مشبال بالجانب الحجاجي في البلاغة ووجّه نقدا للمشاريع النّقديّة الّتي استمرّت لعقود فذكر في مقدّمة كتابه (في بلاغة الحجاج) أنّ "كتابات بلاغة الحجاج محاولات معزولة وغير مؤثّرة ولا يمكن أن تلفت النّظر في سيّاق مفتون بالنّظريّة الأدبيّة وبمناهج النّقد الأدبي"[3]، أي سيطرة البعد الجمالي في نظرة النّقاد للنّصوص الأدبيّة.

فحاول أن يجد نقاط التّقاطع بين البعد الجمالي والبعد الحجاجيّ عبر البحث والتّنقيب في التّراث، فتوصّل إلى الطّرح الآتي:

النّظرية البلاغيّة: تهتمّ بالوظيفة التّواصليّة الإقناعيّة الّتي تنطوي عليها الخطابات التّداوليّة

[1] محمّد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص 08.
[2] المرجع نفسه، ص 21.
[3] محمّد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 07.

النّظريّة الأدبيّة: تهتمّ بالوظيفة الجماليّة الّتي تقوم عليها الخطابات التّخييليّة

التّقارب: الخطابة كثيرا ما اعتمدت في بناء وظيفتها الإقناعيّة على المكوّنات الأدبيّة كما أنّ الأدب لم يتخلَّ عن اعتماد الآليات الخطابية في بناء نصوص التّخييل (الخطابة والأدب تبادلا التّأثير عبر التّاريخ)"[1]

كما يرصد تقاربا آخر يتمثّل في التّأثير وهو ما يجعل البعدين ذات وظيفة مشتركة إلى حدّ ما، فهناك نوعان: التّأثير البلاغي والتّأثير الجمالي فالأوّل حسب مشبال "يتوخّى إحداث الفعل أو الاستعداد للفعل كما يقول بيرلمان بينما ليس للتّأثير الجمالي قصد عملي"[2]، وهذا لا ينفي التقاءهما في نقطة معيّنة، حيث "التّقاطع بين التّأثير البلاغي والتّأثير الجمالي بناء كلّ منهما مفهوم التّأثير على الفعل وحمل المتلقّي على الاستجابة العمليّة إمّا بالقيام بفعل اجتماعي (البلاغة) أو بفعل جمالي (نظريّة التّلقي)، التّقاطع بين نظريّة التّلقي والتّداوليّة في التّعاون والمشاركة في بناء معنى النّص، والوضع الجمالي هو تغيير وضعية المتلقي بالانزياح عن توقعاته وليس بالتّوافق معها كما يحدث في الخطابات ذات الغرض الإقناعي"[3]

وهناك كذلك تقاطعٌ ثانٍ يتمثّل في القياس المضمر "فتصور بلاغة القرن 17 للقياس المضمر: القياس المضمر قياس تام في الذّهن، ولكنّه ناقص في التّعبير، الحذف واختزال الخطاب يكسبه قوة وحيوية أكثر (إتاحة الفرصة للذّهن بتشكيل فكرة أكثر اتّساعا من التّعبير عنها)، وتصوّر بلاغة القرن 17 للقياس المضمر شاهد واضح على تحوّل بلاغة الحجاج إلى بلاغة الأدب، فتحوّل القياس المضمر من استدلال وإجراء حجاجي إلى اعتباره إجراءً جماليا ونفسيا"[4] ما يعني تبادلهما الوسائل والأدوات بحسب السّياق.

[1] ينظر: محمّد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 15، 16.
[2] المرجع نفسه، صفحة 27.
[3] ينظر: المرجع نفسه، صفحة 28، 30.
[4] ينظر: المرجع نفسه، صفحة 31.

ويتحدّث مشبال عن البلاغة العربيّة وعلاقتها بالأجناس الأدبيّة المختلفة فيقول: "ربط البلاغة بأنواع الخطاب ليس إجراءً جديدا كلّ الجدّة. البلاغة العربيّة لم تبنِ أسس تفكيرها وقواعدها انطلاقا من أنواع خطابية محدّدة، بل انطلقت من خطاب مجرّد يمكن الاصطلاح عليه بـ(الخطاب البليغ) بصرف النّظر عن تشكّله النّوعي"[1] بمعنى خطاب له قدرة على التّأثير من خلال الاعتماد على أساليب وتقنيات تساعد على إحداثه. ولكن داخل هذا التّنوّع الخطابي يمكن أن تولد بلاغات مختلفة لذلك ينبّه صاحب المشروع على أنّ "البلاغة ارتبطت منذ نشأتها بأنماط مختلفة من الخطابات وقد ترتّب على ذلك أنّنا نتحدّث اليوم عن أكثر من بلاغة"[2]، ما يدلّ على أنّ البلاغات النّوعيّة لها حضورٌ في التّراث كان ينتظر التّطوير.

وفي الإطار التّراثي يقول مشبال: "إنّ ربط البلاغة بحقول مختلفة (الحقل السّياسي والحقل القضائي والحقل الأدبي) على نحو ما صنع أرسطو الّذي قدّم صيّاغة نظريّة دقيقة لثلاثة أنماط من البلاغة، بعد أوّل خطوة عن طريق ربط البلاغة بأنواع محدّدة من الخطابات"[3]، وبمزيد من النّظر يمكن تفريعها إلى أنواع لا حصر لها حيث يشير إلى "بلاغات نوعيّة داخل كلّ نمط من الأنماط المشار إليها: ففي البلاغة المرتبطة بالحقل السّياسي تقوم بلاغة المناظرة وبلاغة الخطبة وبلاغة الحوار وبلاغة البيان السّياسي...الخ، وفي البلاغة المرتبطة بالحقل القضائي والقانوني تقوم بلاغة المرافعة القضائيّة وبلاغة مواثيق حقوق الإنسان...الخ، وفي البلاغة المرتبطة بالحقل الأدبي تقوم بلاغة النّادرة وبلاغة القصيدة وبلاغة المقامة وبلاغة القصّة وبلاغة الرّواية...الخ"[4]

ولعلّ الدّاعي إلى تأسيس بلاغات نوعيّة خاصّة والاهتمام بها هو كونها "مطلبا إنسانيّا وحضاريّا فالخيال الإنساني تفتّق عبر التّاريخ عن وسائل تعبيريّة مختلفة: فقد أنشأ أنواعا من المسرح وأنشد

[1] محمّد مشبال وآخرون، بلاغة النّص التّراثي، دار العين، الإسكندريّة، 2013، ص 07.
[2] المرجع نفسه، ص 07.
[3] المرجع نفسه، ص 08.
[4] المرجع نفسه، ص 08.

أشكالا من الشّعر وروى أجناسا من الحكايات"[1]، فلا شكّ أنّ اختلاف الفنون يعني الاختلاف في الأداء والأسلوب، لذلك سمة البلاغيّة "تختلف من نصّ إلى آخر، ومن شكل إلى آخر ومن نوع أدبي إلى آخر، ولعلّ أحد أهمّ المهام الملقاة على عاتق البلاغيّين المعاصرين صيّاغة بلاغات نوعيّة خاصّة لا يمكن أن تنوب عنها أو تتحدّث باسمها بلاغة عامّة"[2]

فحاول إذا تأسيس مبادئ عامّة تجمع تلك البلاغات ومنها الّتي تندرج ضمن المقاربات الأدبيّة حيث بيّن أنّ "ما اصطلح عليه بالبلاغة الأدبيّة، ليس نموذجا بلاغيا منضبطا كما هي النّماذج البلاغيّة اللّسانيّة والسّيميائيّة المقترحة في الثّقافة الغربيّة أو حتّى في بعض النّماذج العربيّة القديمة. إنّها نموذج فكري لا يسعى إلى الضّبط والتّقنين، بقدر ما يسعى إلى وضع حدود عامّة ومبادئ كلّيّة يسترشد بها البلاغي في عمله"[3]، أمّا في الجانب التّطبيقي انتهى محمّد مشبال إلى "اعتبار المكوّن الحجاجي المدخل الأوّل لمقاربة النّثر العربي القديم"[4]، كما كان المكوّن الجمالي المدخل الأوّل دائما لمقاربة الشّعر.

ج- أبوبكر العزّاوي:

أبو بكر العزّاوي من الّذين تلقوا الدّرس الحجاجي اللّغوي الغربيّ من خلال تقديم مؤلّف مهمّ في هذا المجال بعنوان (اللّغة والحجاج) فيقول في هذا الكتاب: "يهدف هذا البحث إلى دراسة ووصف بعض الجوانب الحجاجيّة للغة العربيّة، وتنطلق هذه النّظريّة الّتي وضع أسسها اللّغوي الفرنسي أزفالد ديكرو (Oswald Ducrot) من الفكرة الشّائعة الّتي مؤدّاها (أنّنا نتكلّم عامّة بقصد التّأثير) وهي تحاول أن تبيّن أنّ اللّغة تحمل بصفة ذاتية وجوهريّة وظيفة حجاجيّة"[5]، ونظرية الحجاج في اللّغة

[1] محمّد مشبال، البلاغة والأصول، دار رؤية، القاهرة، الطّبعة الأولى 2016، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 14، 15.

[4] عبد الرّحيم وهابي، البلاغة والتّداول قراءة في البلاغة العربيّة الجديدة، ضمن كتاب من البلاغة المختزلة إلى البلاغة الرّحبة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص 14.

[5] أبوبكر العزّاوي، اللّغة والحجاج، العمدة في الطّبع، الدّار البيضاء، 2006، ص 08.

"تتعارض مع كثير من النّظريات والتّصوّرات الحجاجيّة الكلاسيكيّة الّتي تعدّ الحجاج منتميا إلى البلاغة الكلاسيكيّة (أرسطو) أو البلاغة الحديثة (بيرلمان وتيتيكا، وميشال مايير...) أو منتميا إلى المنطق الطّبيعي (جان بليز غريز..)"[1]

وجاء في كتابه أيضا: "يهدف هذا الفصل إلى دراسة بعض الرّوابط الحجاجيّة في اللّغة العربيّة، وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع لجملة من أسباب منها: خلوّ السّاحة العربيّة تماما من مثل هذه المواضيع، وإذا كانت الرّوابط الحجاجيّة في اللّغة العربيّة كثيرة شأنها في ذلك شأن اللّغات الطّبيعيّة الأخرى فإنّنا سنقتصر على دراسة بعض الرّوابط وهي بل ولكن وحتّى والسّبب يعود لكثرة استعمالها في الخطاب والحوارات اليوميّة، وعلاقتها الواضحة والقوية مع المعنى الضّمني والمضمر، إنّ ما يقابلها في اللّغات الأجنبيّة (.....) قد تناوله اللّسانيّون والمناطقة وفلاسفة اللّغة بالدّرس والتّحليل وقدّموا بشأنه مقاربات وتحاليل كثيرة وغنيّة"[2]، حيث قام بجهد يتمثّل في تطبيق الحجاج اللّغوي على اللّغة العربيّة تحديدا وهذا ما جعله رائدا عربيّا في مجاله.

ولم يقف أبو بكر العزّاوي عند حدود الخطاب اللّساني بل تجاوزه إلى الحجاج الأيقوني نظرا لما يتطلّبه العصر فيقول عن كتابه الثّاني (الحجاج والخطاب): إنّه حلقة متمّمة لكتاب (اللّغة والحجاج) فالكتاب الأوّل يدرس الحجاج في مستوى اللّغة، أي انطلاقا من الظّواهر اللّغويّة (روابط لغوية، استعارة، أفعال لغوية...) أمّا الكتاب الثّاني فهو يدرس الحجاج في مستوى الخطاب ويتمّمه وهما يشكّلان مشروعا واحدا"[3]يراعي أنواع الخطابات بمختلف تشكيلاتها.

والجديد في هذا الكتاب على المستوى التّطبيقي أنّه قام بتحليل حجاجي "لنماذج من الصّورة الإشهاريّة. وهنا طرح الأسئلة التّالية: هل هناك حجاج في الصّورة الإشهارية؟ وماهي أهمّ مظاهره؟

[1] أبوبكر العزّاوي، اللّغة والحجاج، ص 14.
[2] المرجع نفسه، ص 55، 56.
[3] أبوبكر العزّاوي، الحجاج والخطاب، مؤسّسة الرّحاب الحديثة، لبنان، 2010، ص 09، 10.

وهل المكوّنات الأيقونية لها طبيعة حجاجية؟ وهل يمكن أن ندرس الخطاب البصري بالمنهج الّذي ندرس به الخطاب اللّغوي؟"[1]

فأكّد من خلال كلامه أنّ "وجود إمكانات حجاجيّة للصّورة لا يشكّ فيه أحد. ولو أنّه لم يظفر لحدّ الآن بدراسة نسقيّة، والمهتمّون بالحجاج يقع تركيزهم على الخطاب اللّغوي"[2] أي ثقافتنا العربيّة لم تنخرط بعد فيما يسمّى بالثّقافة البصريّة.

ولعلّ الاشتغال الحجاجي على خطابات جديدة يستدعي النّظر في عدد من المفاهيم وهو ما يراه العزّاوي حين يقول: "في التّعامل مع أشكال عديدة من التّواصل (الكلامي، الأيقوني، السّلوكي...) نحتاج إلى توسيع التّعريف الّذي قدّمناه لمفهوم الحجّة وبالتّالي لمفهوم الحجاج حتّى يشمل مختلف أنماط العمليّة التّواصليّة، فالتّواصل قد يكون لغويا أو غير لغوي، والحجاج هو الآخر بوسائل لغوية وأخرى غير لغوية"[3]

والعناصر الأيقونيّة في نظره "تُعالج بنفس الطّريقة الّتي تعالج بها الوحدات اللّغوية في البنية التّصوريّة، فهذه البنية تعتبر المستوى الوحيد للتّمثيل الذّهني الّذي تعالج فيه –وبشكل متماثل ومتلائم– كافة المعلومات اللّسانيّة والحركيّة والحواسية نعبّر حواسيا عن دخل كلامي، ونعبّر كلاميا عن دخل حواسي ونعبّر أيضا حركيا عن دخل حواسي أو كلامي"[4]، أي أنّ التّصوّر قد يكون واحدا والاختلاف يتحقّق في الأسلوب التّعبيريّ.

[1] أبوبكر العزّاوي، الحجاج والخطاب، ص 103، 104.
[2] المرجع نفسه، ص 105.
[3] المرجع نفسه، ص 106.
[4] المرجع نفسه، ص 116.

كما يُبرِز الجديد في مشروعه بقوله: "إنّنا تبنّينا نظرية لسانيّة حديثة هي نظرية الحجاج في اللّغة ولم يسبق حسب علمنا أن طبّقت هذه النّظرية على الصّورة الإشهارية أو الظّواهر الأيقونيّة بشكل عام"[1]

وكان من أهمّ أهداف بحثه: "بيان أهميّة التّحليل الحجاجي للنّصوص والخطابات بمختلف أنواعها، وتوسيع مجال نظرية الحجاج في اللّغة وتطويرها لن يتأتّى هذا إلاّ باقتراح مفاهيم ومصطلحات جديدة من قبيل البرنامج الحجاجي، الاستراتيجيّة الخطابية والحجاج الأيقوني"[2]

3-3 مشاريع أخرى (عماد عبد اللّطيف، حاتم عبيد، حمّادي صمّود ...):

أ- عماد عبد اللّطيف:

ما يطرحه عماد عبد اللّطيف من المشاريع المعاصرة في سبيل قيام بلاغة جديدة تعنى بدراسة الخطاب اللّساني والأيقوني واستثمر في ذلك الأسس الّتي أرساها الفلاسفة والبلاغيّون القدماء حيث يقول: "لقد حاولت على مدار العقدين الماضيين أن أؤسّس مشروعا لتحديث البلاغة العربيّة يقوم على ثلاثة محاور: أوّلا مراجعة أسس علم البلاغة من حيث وظائفه، ومادّته، وتاريخه، وجمهوره، وثانيا مراجعة أدوات العلم من حيث لغته ومناهجه، وثالثا مراجعة علاقة العلم بمحيطه المعرفي"[3]، وهي مراجعة شاملة لكلّ ما يحيط بعلم البلاغة.

ويشرح ذلك بأنّ "مشروعه اتّخذ خمسة مسارات متساندة: الأوّل اقتراح توجّه جديد في البلاغة العربيّة وهو بلاغة الجمهور، يعني دراسة استجابات الجماهير في الفضاءات العامّة مع التّركيز على الفضاءات الافتراضيّة، والثّاني النّظر في المادة البلاغيّة المدروسة بهدف الانفتاح على خطابات الحياة اليوميّة، وتحليل مدوّنات متعدّدة العلامات، والاهتمام اهتماما خاصّا بالتّحليل البلاغي للعلامات غير

[1] أبوبكر العزّاوي، الخطاب والحجاج، ص 120.

[2] المرجع نفسه، ص 125.

[3] بلاغة الجمهور وتحليل الخطاب السّياسي، حوار مع الدّكتور عماد عبد اللّطيف، مجلّة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، العدد 8/7، 2015، ص 196.

اللّغويّة في التّواصل مثل الهتاف والتّصفيق"[1]، بمعنى أنّه أصبح ينحو منحى الدّراسات النّقديّة في مرحلة ما بعد الحداثة الّتي أعطت اهتماما بالغا بالمتلقّي وإبراز دوره في المشاركة في بناء المعنى.

أمّا المسار الثّاني عنده هو: "مراجعة مناهج التّحليل البلاغي من خلال ترسيخ المقاربة النّقدية للخطابات البلاغيّة، سعيا لاكتشاف آليات التّلاعب والهيمنة والتّضليل في هذه الخطابات وتعريتها، وكذلك إعادة الاعتبار لبعض إجراءات المقاربة المعياريّة، خاصّة في إطار بلاغة الجمهور، حيث تكتسب البلاغة وظيفة أخلاقيّة بواسطة تقديم معرفتها للمخاطبين المعرّضين لأشكال التّلاعب والتّضليل"[2]، أي أنّ البلاغة عبر تاريخها كرّست لسيطرة السّلطة والمؤسّسات من أجل الهيمنة وتحقيق أغراضها واستمرّت إلى عصرنا الحاضر ما استدعى قيام بلاغة مناقضة تسعى لكشف ألاعيبها.

والمسار الثّالث يتمثّل في: "النّظر في وظيفة علم البلاغة والاهتمام بالوظائف الحياتية للبلاغة، وتعزيز قدرة الأفراد العاديّين على إنتاج خطابات إقناعيّة مؤثّرة تخلو من التّلاعب والتّمييز والهيمنة وإنجاز استجابات بلاغيّة فعّالة"[3]، مع أنّنا نرى –حسب علمنا– أنّ البلاغة ليست حكرا على فئة دون أخرى فهي حاضرة في خطاباتنا وعادة ما يستخدمها النّاس دون أن يعرفوا تلك الاصطلاحات.

بينما المسار الرّابع فهو: "إعادة النّظر في جمهور علم البلاغة فانجرّت إلى أنّ القارئ العام لابدّ أن يشكّل شريحة من جمهور البلاغة من خلال تبسيط لغة العلم وتوضيح أفكاره، وإتاحتهما عبر منافذ جماهيريّة، مثل الصّحف اليوميّة والمجلاّت ووسائط التّواصل الاجتماعي"[4].

[1] بلاغة الجمهور وتحليل الخطاب السّياسي، ص 196.
[2] المرجع نفسه، ص 196.
[3] المرجع نفسه، ص 196.
[4] المرجع نفسه، ص 196.

أمّا المسار الخامس والأخير فيقوم على: مراجعة جذور علم البلاغة، واستكشاف بلاغات مهمّشة وإلقاء الضّوء عليها"[1]، فيعود بذلك إلى البلاغة القديمة من أجل تقويّة جوانب الضّعف فيها ما يدلّ على أنّ هذا المشروع الجديد لا يلغي التّراث.

ليصبح الغرض من ذلك "انخراط النّاقد في الشقّ الوظيفي للبلاغة وتجاوز الانشغال بالتّراث البلاغي العربي والافتتان به والتقوقع داخله، فضلا عن تجاوز الدّراسة الأكاديميّة للبلاغة المنعزلة عن سياقات إنتاجها الاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة"[2]

وبناءً على هذا يوضّح عماد عبد اللّطيف الفرق بينه وبين محمّد العمري قائلا: "قدّم الدّكتور محمّد العمري إعادة قراءة ثانية للمتون المركزيّة في التّراث البلاغي، فإنّني توجّهت إلى دراسة المتون المهمّشة مثل البلاغات القديمة قبل اليونان، وبلاغة أفلاطون، وبلاغة القرن التّاسع عشر. علاوة على ذلك فإنّ اهتمامي الأكبر يتوجّه بالأساس إلى تحليل مدوّنات حديثة ومعاصرة وليس إلى نصوص التّراث، وفي حين يركّز مشروع العمري على الخطابات العليا فإنّ مركز اهتمامي هو خطابات الحياة اليوميّة واستجابات الجمهور"[3]، ويمكن القول هنا إنّ بلاغة العمري هي بلاغة النّخبة بينما بلاغة عماد عبد اللّطيف هي بلاغة العوام والهامش.

وكذلك من أبرز الكتب الّتي تندرج ضمن المشروع البلاغي الجديد للدّكتور عماد هو كتاب بلاغة الحرية: "تحدّث عن ثلاثة خطابات (خطاب الميادين وخطاب الشّاشات وخطاب الصّناديق)، خطاب الميادين: تحليل لهتافات الثّورة ولافتاتها، وتسمياتها وأيقوناتها وفكاهاتها وأغانيها ورسومها الجدارية. وخطاب الشّاشات: هو خطاب السّلطة المقاومة للثّورة واعتمادها بشكل أساسي على وسائل الإعلام المرئيّة بخاصّة. وخطاب الصّناديق: أي خطاب الحشد والدّعاية والتّرويج الّذي

[1] ينظر: بلاغة الجمهور وتحليل الخطاب السّياسي، ص 196.

[2] محمّد غازيوي، من الوظائف البلاغيّة إلى البلاغة الوظيفيّة في بعض كتابات عماد عبد اللّطيف، ضمن كتاب البلاغة العربيّة وآفاق تحليل الخطاب، تنسيق: المهدي لعرج وآخرون، منشورات المركز الأكاديمي للدّراسات الثّقافيّة والأبحاث التّربويّة، فاس، 2020، ص 35.

[3] حوار مع الدّكتور عماد عبد اللّطيف، المرجع السّابق، ص 198، 199.

صاحب الحملات الانتخابيّة"[1]، وهي كلّها خطابات جديدة أفرزتها الحياة المعاصرة وقوانينها في جميع دول العالم.

ومع بروز وسائل الإعلام ظلّت السّلطة تفرضها هيمنتها عبرها من خلال إنشاء محطّات إعلاميّة رسميّة تقوم الدّولة بتسييرها، "فمنافذ الإعلام الجماهيري ظلّت حتّى أواخر القرن العشرين حاملة لخطابات ذات بعد واحد، غالبا ما تخدم وبشكل أساسي مصالح الأفراد والمؤسّسات الّتي تملكها وتديرها. في مقابل ذلك أتاحت التّكنولوجيا أيضا المساحة الّتي يستطيع من خلالها الفرد العادي في أيّ مكان من العالم أن يستجيب بفاعليّة لرسائل الإعلام الجماهيري وأن يبثّ في المقابل رسائله الشّخصيّة على نطاق واسع"[2]، فلم يعد بإمكان السّلطة أن تتحكّم في كلّ ما يُنشر عبر الوسائط الجديدة بل أصبح القنوات التّلفزيونيّة الرّسميّة تأخذ مادّتها ومواضيعها من تلك المواقع نظرا لانتشارها الواسع وقدرتها على التّأثير.

ولقد عرف هذا العصر انتقالا من بلاغة السّلطة إلى بلاغة الجمهور، "فعلى مدار قرون عديدة كانت البلاغة أداة يستطيع من يتقن استخدامها أن يسيطر –إلى درجة ما– على الآخرين، وفي مواجهة هذه الهيمنة الّتي تمارسها بلاغة السّلطة، وللإفادة المثلى من عصر استجابات الجمهور لا مفرّ من تأسيس بلاغة للجمهور تسعى إلى تخليص علم البلاغة من جزء من تاريخه السّلبي الطّويل في خدمة السّلطة على حساب الجمهور، هذه البلاغات الجديدة غايتها إمداد الإنسان العادي الّذي يشكّل اللّبنة الأساسيّة للجمهور بمعرفة تمكّنه في حال تعرّضه لخطاب ما من الكشف عن تحيّزات هذا الخطاب ومبالغاته ومغالطاته ومفارقاته للواقع وتناقضاته"[3]

وينتقل عماد من التّنظير إلى محاولة تطبيق بلاغة الجمهور على النّصوص التّراثيّة (الخطب السّياسيّة) فيذكر أنّ "غياب تسجيلات مرئيّة أو مسموعة للحدث، جعل التّركيز منصبا على النّص

[1] ينظر: عماد عبد اللّطيف، بلاغة الحرّية، دار التّنوير، لبنان، الطّبعة الأولى 2013، ص 16، 17.

[2] ينظر: عماد عبد اللّطيف، تحليل الخطاب بين بلاغة الجمهور وسيميائيّة الأيقونات الاجتماعيّة، مجلّة فصول العدد84/83، (2012، 2013)، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ص 514، 515.

[3] المرجع نفسه، ص 517.

أكثر من الأداء، وعلى العلامات اللّغويّة أكثر من غيرها من العلامات السّيميوطيقيّة. كما حال عدم توافر وصف شامل دقيق لاستجابات الجمهور المتلقّي لهذه الخطب إلى تقييد إمكانيات دراسة بلاغة الجمهور، ومن ثمّ قد يكون الإطار السّابق مفيدا بشكل كبير في دراسة نصوص وخطابات قديمة وحديثة، لكنّه يحتاج إلى إعادة تكييف لكي يقارب على نحو أفضل الخطابة المرئيّة المعاصرة"[1]، ما يعني أنّ هذا المشروع الجديد صالح بالدّرجة الأولى للاشتغال على الخطابة المعاصرة الّتي أصبحت تستعين بتقنيات مرئيّة وهو ما يمكّن من رصد استجابات الجماهير.

حيث انتقلت الخطابة من السّاحة إلى الشّاشة، "انتقلت من سحر الكلمة المسموعة إلى سحر الصّورة المرئيّة، وتجاوزت دفتي النّصيّة لتحلّق في سماء المشهديّة، وبقدر ما كانت تبتعد شيئا فشيئا عن المشابهة مع سيّاق إلقاء الشّعر، كانت تقترب شيئا فشيئا من تقنيات إخراج المسرح"[2]

غير أنّ الالتفات بالدّرس والتّحليل إلى ذلك التّغيّر الحاصل في مجال الخطابة ظلّ غائبا حسب ما ذهب إليه عماد فيقول: "على الرّغم من أنّ البثّ المرئي للخطب السّياسيّة، أصبح جزءا من الحياة اليوميّة للمواطن العربي، فإنّه ظلّ بعيدا عن دائرة الاهتمام البلاغي العربي، وبعبارة أكثر اقترابا من لغة سبعينيات القرن العشرين يمكن أن نقول إنّ الخطابة السّياسيّة المرئيّة اخترقت غرف نوم باحثي البلاغة، لكنّها لم تصل أبدا إلى أدراج مكاتبهم"[3]، وهذا يعود ربّما إلى غياب الأدوات الّتي يمكن عبرها مقاربة هذا الجنس الجديد.

وهو ما يسعى إليه عندما يعود إلى البلاغة في التّراث فيرى أنّ "البلاغة اليونانيّة حدّدت خمسة مبادئ أو بالأحرى مراحل للخطابة هي: الابتكار (الإيجاد)، التّرتيب والأسلوب واستراتيجيات التّذكّر والإلقاء. هذه المبادئ تحتاج إلى تكييف كي تصلح لمقاربة الخطابة المرئيّة وأوّل هذه الاقتراحات الّتي

[1] عماد عبد اللّطيف، مبادئ البلاغة (كيف نطوّع البلاغة الكلاسيكيّة لدراسة الخطابة المعاصرة)، ضمن كتاب بلاغة الخطاب السّياسي، إعداد وتنسيق محمّد مشبال، منشورات ضفاف بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان الرّباط، كلمة للنّشر بيروت، 2016، ص 62.

[2] عماد عبد اللّطيف، مبادئ البلاغة، ص 63.

[3] المرجع نفسه، ص 63.

أقدّمها هو إضافة مبدأين جديدين: هما مبدأ توزيع الخطاب، ومبدأ استجابات الجمهور، فالتّوزيع هو تداول الخطاب عبر وسائط متعدّدة ناجعة، تتيح له نفاذا كبيرا إلى الفضاء العام، أمّا استجابات الجمهور للخطاب فهي كلّ العلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة الّتي ينتجها الجمهور أثناء الخطبة وتمثّل دعما أو تحديا أو تفاوضا معه"[1]، فالبناء إذن يكون على أسس قديمة ما يعطي هذا العلم دفعا جديدا ليغدو صالحا للعصر الحالي.

فيُعيد عماد قراءة تلك المبادئ وفق الآتي:

الابتكار: "إيجاد الحجج المناسبة لتحقيق الإقناع والتّأثير في المتلقّين فالمبدأ الأساس الّذي يحكم اختيار الحجج هو مبدأ المناسبة الّذي يعني مناسبة الحجج المختارة لجمهور محدّد في زمان ومكان محدّدين، لكن الخطابة المعاصرة فرضت أن تكون العمليّات الّتي ينطوي عليها الابتكار أكثر تعقيدا، فمبدأ المناسبة أصبح أكثر تعقيدا ممّا مضى بسبب تعدّد الجمهور المتلقّي للخطاب الواحد في الخطابة المعاصرة عبر وسائط إعلاميّة"[2]، فالتّلقي يكون وفق مستويات وكذلك وجود التّسجيلات الّتي تتيح مشاهدتها في زمن يختلف عن زمن إلقائها.

التّرتيب: "تحديد الأجزاء الّتي تتكوّن منها الخطبة والرّبط بينها بهدف تحقيق سلاسة الانتقال من جزء إلى آخر ولدراسة الخطب المرئيّة يوجب توسيع مفهوم التّرتيب ليتجاوز المتن اللّغوي للخطبة إلى مجمل الحدث الخطابي (استعراض خطابي كامل يتشكّل من الوصلات الاستعراضيّة، أنشطة الجمهور، الهتافات، الأناشيد، السّلام الوطني، المصافحة...)"[3]، وهي ما يعرف بالبروتوكولات الّتي أصبح يعتمد عليها القادة في خرجاتهم.

الأسلوب: "من الكلمة إلى الصّورة، الأسلوب اللّغوي يضاف إليه أساليب الأداء الصّوتي والحركي وأساليب الاستجابة الجماهيريّة (الوسائط الإعلاميّة المسموعة والمرئيّة)، وهي ترتبط

[1] عماد عبد اللّطيف، مبادئ البلاغة، ص 65، 66.
[2] المرجع نفسه، ص 66.
[3] المرجع نفسه، ص 68.

بالتّكنولوجيا الحديثة ونفس الشّيء بالنّسبة إلى استراتيجيات التّذكّر وهي: تقنيات الإيهام بالارتجال وأفول عصر البداهة، الانتقال من كفاءة الصّوت إلى كفاءة التّقنيات الصّوتيّة"[1].

ب– حاتم عبيد:

يعدُّ مشروع حاتم عبيد انتقالا نوعيا من مجال الدّراسات البلاغيّة المرتبطة بالخطابات اللّسانيّة إلى مجال الاشتغال البلاغي على الصّورة المرئيّة، فيرى أنّنا أمام سيل لا مثيل من العلامات المرئيّة الّتي أصبحت تغزو جميع مجالات الحياة ويؤمن بتضمّنها لمعانٍ لا تنكشف للمتلقّين بشكل واضح فيقول في كتابه (في تحليل الخطاب) وتحديدا في الفصل الخامس المخصّص للصّورة الإشهاريّة بين المقاربة السّيميائيّة والمقاربة الحجاجيّة: "لا يعني مشاهدة الإنسان المعاصر كلّ يوم كمّا هائلا من الصّور أنّه يفهم كلّ ما تقع عينه عليه، وأنّه حذق قراءة الصّور مثلما حذق قراءة النّصوص، فمشاهدة الصّور غير تأويلها، والإنسان أعمى أمام أغلب ما يعرض عليه من صوّر ثابتة ومتحرّكة"[2]

ولا يكون ذلك الفهم إلاّ عبر أدوات وآليات محدّدة فيضيف قائلا: "إذا كان الإنسان قد قطع في فهم النّصوص المكتوبة أشواطا بفضل ما اصطنعه من أدوات ومناهج سرعان ما وجدت طريقها إلى المؤسّسة التّربويّة وأضحت جزءا من المقرّرات المدرسيّة الّتي يتلقّى المتعلّم بشأنها تكوينا في مستويات متعدّدة، فمثل ذلك لم يتحقّق في ميدان الصّورة المرئيّة الّتي بقيت دراستها عندنا حكرا على فئة قليلة توفّرت لهم بحكم الاختصاص فرصة تحصيل معرفة تساعدهم على فهمها، ولم تتوفّر للشّرائح العريضة من المتعلّمين تلك الفرصة بسبب إحجام المؤسّسة التّربويّة عندنا عن إدراج الصّورة في برامجها وإعطاء التّلاميذ والطّلبة دروسا تعينهم على قراءة ما يصادف سبيلهم من صوّر لا تفتأ تتدفّق يوما بعد يوم، رغم استعانتها بالصّورة في تدريس بعض المواد"[3]، فيضع بذلك فرقا بين الاستعانة بالصّورة

[1] ينظر: عماد عبد اللّطيف، مبادئ البلاغة، ص 73.

[2] حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنيّة، الطّبعة الأولى 2013، ص 201.

[3] المرجع نفسه، ص 202.

في إيصال المعارف وبين القدرة على تأويلها وفهم معانيها الخفيّة كما تُفهم النّصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة.

لذلك يرى أنّ الثّقافة الغربيّة استطاعت أن تنخرط في ثقافة الصّورة تنظيرا وتطبيقا حيث يؤكّد مرّة أخرى "أنّ حظّ الصّورة من الدّرس والتّدريس عندنا ليس كحظّها عند غيرنا، فالمدرسة في كثير من الدّول الغربيّة أخذت على عاتقها مهمّة تكوين التّلميذ في مجال الصّورة وفق برامج مضبوطة تتدرّج به من تفكيك الصّورة وفهمها إلى معالجتها فإنشائها"[1]، وهذا الطّرح يشبه تماما استراتيجيّة تحليل النّصوص حيث يكون ذلك بالتّدرج من فهم عناصرها الأساسيّة إلى الإحاطة بالمعنى العام.

وقد ذهب في بناء مشروعه إلى محاولة الإلمام بتاريخ البلاغة في الدّرس الغربي ليكشف عمّا يسعى إليه بقوله: "يبقى منتهى أملنا من هذا البحث التّفكير في وضع إطار نظري لبلاغة الصّورة المرئيّة، انطلاقا من تلك المحاولات الّتي سنعرض لها"[2]، وهي تتأسّس على تراث فكري لا يمكن إلغاؤه فيصرّح: "عرضنا بإيجاز لتاريخ الخطابة لا لغاية التّأريخ لها في نشأتها وما أصابها من جمود وانكماش وفي ما عرفته بعد ذلك من انتعاش وعودة قويّة بل كانت غايتنا من ذلك فهم هذا الجهاز فهما عميقا من شأنه أن يتيح لنا أن نضع محاولات نقل الجهاز الخطابي إلى مجال الصّورة المرئيّة"[3]؛ لأنّ الخطابة المعاصرة أصبحت تبثُّ عبر الشّاشات بإدخال عليها كثير من التّقنيات.

وفي ظلّ الصّراعات القويّة في السّنوات الأخيرة يقول عبيد: "لا شكّ أنّ الثّورة في بلدان الرّبيع العربي لم تنتج أساتذة يعلّمون المواطنين الخطابة القضائيّة الّتي تمكّنهم من الدّفاع عن حقوقهم، ولكن غياب الطّاغية، إن بفراره أو بسجنه أو بقتله خلق وضعا جديدا لم تعرفه الجماهير العربيّة من قبل،

[1] حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، ص 202، 203.
[2] حاتم عبيد، من الخطابة إلى تحليل الخطاب، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2018، ص 377.
[3] المرجع نفسه، ص 417.

وأعاد الخطابة إلى قلب الحياة باعتبارها ممارسة عفوية وجد المواطنون أنفسهم ينخرطون فيها، وهم ينظرون في ما حلّ بهم بعد غياب الطّاغية ويتلمّسون طريقهم إلى الدّيمقراطيّة"[1]

وبناءً على تعدّد القضايا في السّاحة العربيّة أصبح "انتعاش الخطابة اليوم في بلدان الرّبيع العربي لا يقتصر على جنس من الخطب بعينه، بل هو يشمل أنواع الخطابة الثّلاثة المشوري التّداولي، والمشاجري القضائي، والاحتفالي التّثبيتي"[2]

ويرى أنّ الخطابة المشورية: "تجري اليوم في المجامع التّشريعيّة وهي تتعلّق بمستقبل البلاد، وتهمّ السّياسة العامة وعددا كبيرا من الشّعب، والخطابة المشاجرية: تدور على مسائل العدل والظّلم ولها حضور واضح بعد الثّورة تشهد على ذلك اكتظاظ المحاكم بقضايا الفساد والاستبداد، والخطابة الاحتفاليّة: تختلف عمّا ألفناه في العهود البائدة من خطب كان يلقيها الطّاغية بين الحين والآخر في المناسبات الوطنيّة ويكون جزءا منها مخصّصا للإشادة بقيم الوطن والمواطنة أمّا الخطابة الاحتفاليّة هذه الأيّام لم يعد الممدوح فيها قائدا سياسيا مثلما كان يجري الأمر في عهد الطّاغيّة بل أن يدور المدح على قيم الثّورة السّامية ومعانيها النّبيلة"[3].

ج- حمادي صمّود:

لقد تحدّثنا عن الجاحظ بوصفه محطّة بارزة ومهمّة في الدّرس البلاغي العربيّ القديم، وما قدّمه من أفكار ومعارف تحتاج إلى إعادة قراءة بوعي جديد يمكنها أن تساهم في تحديث المشروع البلاغي في ضوء مقولات الحداثة، فذكر حمّادي صمّود أنّ "مصطلح (البيان) في مؤلّفات الجاحظ لا يجري على معنى واحد، فهو يدلّ في بعض السّيّاقات على وسائل التّعبير الممكنة بين البشر ومختلف الكيفيات الّتي يؤدّون بها المعنى بقطع النّظر عن نوع العلامة المستخدمة. وهذا معنى عام يتّسع للغة

[1] حاتم عبيد، من الخطابة إلى تحليل الخطاب، ص 346.
[2] المرجع نفسه، ص 346.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 347، 348، 350.

ولغيرها ويدخل في مشغل علامي تمحّض اليوم عن علم قائم الذّات يطلقون عليه (علم العلامات)"[1]، وهو طرح يسعى إلى توسيع مجال البيان ليشمل باقي الخطابات.

د- صلاح فضل:

صلاح فضل يعود مرّة أخرى في مشروع جديد بعد أن حكم على البلاغة بالعجز ودعا إلى إحلال علم الأسلوب مكانها، وهذا المشروع يؤسّس للبلاغة الجديدة في كتابه بلاغة الخطاب وعلم النّص: "يورد هذا البحث أفقا جديدا أخذت تستشرفه في الآونة الأخيرة، مجموعة من العلماء العرب في المشرق والمغرب، ومهدت له الأسلوبيّة بصفة خاصّة"[2]، أي نتيجة لتراكمات معرفيّة بدأت مع دعوات التّجديد بمختلف تصوّراتها.

والبلاغة الجديدة الّتي يستشرفها هي بلاغة "بتيّاراتها المختلفة لا تودّ أن تختلط بفنّ الشّعر وإذا كان عليها أن تعترف بنتائجها الخاصّة بالخطاب الأدبي فإنّها لا تزال صالحة لأن تشمل أنماطا أخرى من الخطاب"[3]

ويقول فضل في كتابه الجديد: "البلاغة تهتمّ بالشّفرة العامّة لا بالأساليب الفردية، فإنّ القوانين البلاغيّة غير المعياريّة هي الّتي تتولّى إذن حصر الأشكال المحدّدة، وربطها بالمتغيّرات الماثلة في الواقع الإبداعي"[4]، فهو لم يعد بذلك حاملا لمشروع علم الأسلوب بوصفه الوريث الوحيد لعلم البلاغة فيؤكّد بأنّ "البلاغة الحديثة وهي تدخل فيما يسمّى الآن بحركة التّحليل العلمي للخطاب يتعيّن عليها أن لا تختلط بالأسلوبيّة الّتي تستهدف التّعرّف على ما هو خاصّ. وهذا الملمح ينبغي للحيلولة دون أن نمازج بينهما. ولعلّ الّذين يخشون هذا المزج أو يرون حتميته يتغافلون عن أوضح ما يميّز البلاغة

[1] حمادي صمّود، التّفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التّونسيّة، 1981، ص 157.
[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 05.
[3] المرجع نفسه، ص 169.
[4] المرجع نفسه، ص 169.

عن الأسلوبيّة وهو إنتاج النّماذج التّصنيفيّة الّتي ولعت به البلاغة"[1] وتبقى الأسلوبيّة تتميّز بطابعها الوصفي "إذ بمجرّد أن تولد الكلمة حيّة في سيّاقها المتحرّك من رحم الإبداع الشّخصي، ويتاح لها أن تدخل في نطاق التّقاليد المستقرّة فإنّ وظيفة الشّكل البلاغي حينئذ تتمثّل في إضفاء صبغة الشّعريّة على الخطاب الّذي يحتويها"[2]

وعليه يمكن القول إنّ هذه المشاريع القائمة على استيعاب التّراث والمنفتحة في نفس الوقت على المنجز الغربي كان لها الأثر البارز في إثراء الدّرس البلاغيّ العربيّ الجديد، وفتحت المجال أمام مزيد من الاجتهادات في سبيل مقاربة لجميع الخطابات المؤثّرة الّتي أصبحت تتزايد كلّ يوم.

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 170.

[2] المرجع نفسه، ص 170.

الفصل الثّاني

الصّورة الفنّيّة والتّصوّر الجديد للأدب

1- مفهوم الصّورة الفنيّة:

مصطلح الصّورة من المصطلحات العصيّة على التّحديد، نظرا لمطّاطيّتها وقدرتها على الاتّساع، ويختلف مفهومها باختلاف التّصوّرات بين النّقاد والفلاسفة وباختلاف المدارس والاتّجاهات النّقديّة، ولغرض القبض على مفهوم الصّورة الفنيّة ارتأينا الاقتصار على الفنّ القولي أي الأدب وتتبّع تحوّلاتها وتطوّرها ضمن هذا الحقل.

1-1 في الدّرس القديم:

أ- مادّة (صورة) في المعاجم اللّغويّة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: "تصوّرت الشّيء توهمت صورته فتصوّر لي. والتّصاوير: التّماثيل، قال ابن الأثير: الصّورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته وعلى معنى صفته"[1]، ونستخلص منه معنيين الأوّل ذهني متمثّلا في التّوهم، والثّاني مادي بمعنى التّماثيل.

وفي مقاييس اللّغة لابن فارس: "الصّورة صورة كلّ مخلوق، والجمع صور، وهي هيئة خلقته، والله تعالى البارئ المصوّر، ويقال رجل صيّر إذا كان جميل الصّورة"[2]، فهي هنا بمعنى الخلق على هيئة معيّنة.

وفي القاموس المحيط للفيروزآبادي: "الصّورة بالضمّ: الشّكل جمع: صُوَرٌ وصِوَرٌ وتستعمل الصّورة بمعنى النّوع والصّفة"[3]، وهذان المعنيان الأخيران زائدان على ما ورد في المعاجم السّابقة.

ب- في القرآن الكريم:

وكذلك وردت لفظة (صورة) في القرآن الكريم وفي آيات متعدّدة، وسنحاول الوقوف على تلك الاستعمالات ومعانيها من خلال تفاسير تلك الآيات.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، الجزء الرّابع، دار صادر، بيروت، ص 473.

[2] ابن فارس، مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار الفكر، 1979، ص 557.

[3] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة، لبنان، الطّبعة الثّامنة 2005، ص 427.

قال الله تعالى: "**فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ**"[1]، حيث جاء في تفسير البغوي: "قال مجاهد والكلبي ومقاتل: في أيّ شبه من أب أو أمّ أو خال أو عمّ. وذكر الفرّاء قولا آخر: إن شاء في صورة إنسان وإن شاء في صورة دابة أو حيوان آخر"[2]، وسياق الآيات هنا مرتبط بخلق الإنسان.

وفي تفسير ابن كثير: "قال قتادة: إنّ الله عزّ وجلّ قادر على خلق النّطفة على شكل قبيح من الحيوانات المنكرة الخلق ولكن بقدرته ولطفه وحلمه يخلقه على شكل حسن معتدل تام حسن المنظر والهيئة"[3]، وهذا التّفسير لا يبتعد عمّا ذهب إليه البغوي.

وقال الله تعالى في سورة أخرى: "**هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ**"[4]، فجاء في تفسير القرطبي: "اشتقاق الصّورة من صاره إلى كذا إذا أماله، فالصّورة مائلة إلى شبه وهيئة"[5]

وقال الله تعالى: " **وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِين**"[6]، وفي تفسير الطّبري: "ثمّ صوّرناكم في أرحام النّساء خلقا مخلوقا ومثالا ممثّلا في صورة آدم. وعن ابن عبّاس قال: ولقد خلقناكم ثمّ صوّرناكم خلقناكم يعني آدم وأمّا صوّرناكم فذريّته"[7]

وقال تعالى: "**اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ**"[8]

---

[1] الانفطار، 08.

[2] البغوي، تفسير البغوي معالم التّنزيل، تحقيق: عبد الله النمر وآخرون، دار طيبة، الرّياض، 1988، الانفطار، الآية 08.

[3] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمّد السّلامة، دار طيبة، الرّياض، الطّبعة الثّانية 1999، الانفطار، الآية 08.

[4] آل عمران، 06.

[5] القرطبي، تفسير القرطبي الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التّركي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، 2006، آل عمران، الآية 06.

[6] الأعراف 10.

[7] الطّبري، تفسير الطّبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التّركي، دار هجر، القاهرة، 2001، الأعراف، الآية 11.

[8] غافر، الآية 64.

وفي سورة أخرى: " **هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ**"[1]، فقد وردت هنا اسما من أسماء الله تعالى. وفي تفسير البغوي: "المصوّر الممثّل للمخلوقات بالعلامات الّتي يتميّز بعضها عن بعض. يقال: هذه صورة الأمر أي مثاله فأوّلا يكون خلقا ثم برءا ثمّ تصويرا. البارئ: المنشئ للأعيان من العدم إلى الوجود"[2]

وفي تفسير ابن كثير: "الخلق: التّقدير، والبراء: التّنفيذ والإيجاد، وقوله تعالى (الخالق البارئ المصوّر) أي الّذي إذا أراد شيئا قال له: كن فيكون على الصّفة الّتي يريد والصّورة الّتي يختار. وقال (المصوّر) أي الّذي ينفّذها يريد إيجاده على الصّفة الّتي يريدها"[3]

وفي تفسير القرطبي: "التّصوير مرتّب على الخلق والبراية وتابع لهما، ومعنى التّصوير التّخطيط والتّشكيل"[4].

الملاحظ أنّ لفظة صورة في المعاجم العربيّة وفي القرآن الكريم ظلّت تدور معانيها حول الشّكل والهيئة وخلق الإنسان.

ج- في النّقد العربي القديم:

بالرّغم من كون مصطلح الصّورة مصطلحا محدثا وافدا وتمّ استعماله في الدّراسات الحديثة، إلاّ أنّ هذا لا يعني غيابه في التّراث العربيّ القديم سواء بتلك التّسميّة أو تحت مسميّات أخرى، ويقول علي علي صبح: "ليس من المعقول أن نفصل الصّورة قديما عن قضيّة اللّفظ والمعنى وهي جوهرهما ولبّها وما اللّفظ إلاّ الشّكل؟ وما المعنى إلاّ المضمون؟ وهما اللّذان أثارهما النّقاد المحدثون"[5]، والمعنى

[1] الحشر، الآية 24.
[2] تفسير البغوي، الحشر، الآية 24.
[3] تفسير ابن كثير، الحشر، الآية 24.
[4] تفسير القرطبي، الحشر، الآية 24.
[5] علي علي صبح، الصّورة الأدبيّة تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ص 10.

اللّغوي لكلمة الصّورة والمتمثّل في الشّكل يكفي لأن يكون مصوّغا لربطه بقضيّة اللّفظ والمعنى في النّقد العربيّ القديم.

ولا يوجد في المقولات القديمة في هذا السّياق أشهر من قول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها العجميّ والعربيّ والقرويّ والبدويّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع، وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير"[1]، فالجاحظ هنا يؤكّد على أنّ براعة الشّاعر تظهر في الألفاظ، وذلك بقدرته على تمثيل تلك المعاني وهذا ما تدلّ عليه كلمة صناعة حيث توحي بالمعنى المادي، ليصبح الشّعر مثل باقي الصّناعات وهو ما جاء تبعا لكلامه عندما ذكر النّسيج والتّصوير.

وعن هذا القول يعلّق إحسان عبّاس: "لو تخطّى الجاحظ حدود التّعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنّين: الشّعر والرّسم بل إنّ تعريفه لا يخرج عن قول هوراس (الشّعر والرّسم) وإذن فربّما هداه ذكاؤه إلى استبانة الفروق وضروب التّشابه ولكان لنا في هذا الباب حديث عن المحاكاة وتمايزها بين الفنون"[2]، ممّا يعني وجود أصول مشتركة بين الفنون وهي الّتي قادت كلّ من هوراس في الثّقافة الغربيّة والجاحظ في ثقافتنا العربيّة إلى ذلك الرّبط بين فنّين أحدهما معنوي والآخر مادّي.

وهكذا يصل الجاحظ إلى أنّ الشّعر في النّهاية "جنسٌ من التّصوير وأنّه ليس التّصوير نفسه. وعليه فإنّه إذا كان قد شبّه الشّعر بالتّصوير لما حرّر من خصائصه التّعبيريّة والموسيقيّة واللّونيّة لم يشأ في الوقت نفسه أن يجعله تصويرا محضا؛ ذلك لأنّ التّصوير بحكم أدواته ومواده ينزوي في مرمى حاسّة البصر ملتمسا سبيله إلى نفس الرّائي ووجدانه وإحساسه، أمّا الشّعر فيتسلّل بخفّة عن طريق وسيلة اللّغة"[3]، أي إنّ الاختلاف يكمن في عمليّة الإدراك وهذا ما يضع الخطّ الفاصل بين التّصوير والشّعر.

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار إحياء التّراث العربي، الجزء الثّالث، مصر، الطّبعة الثّانية 1965، ص132.
[2] إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثّقافة، بيروت لبنان، الطّبعة الثّالثة 1981، ص 98.
[3] كامل حسن البصير، بناء الصّورة الفنّيّة في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987، ص 28.

وحول اهتمام الجاحظ باللّفظ يقول شوقي ضيف: "لعلّ الجاحظ ذهب هذا المذهب ليردّ على ما يدّعيه الأعاجم والأجانب من كثرة معانيهم بالقياس إلى معاني العرب القدماء وكأنّه في ذلك يتعصّب للعرب ولغتهم وأدبهم ومن ثمّ أخذ يرفع في كتبه من شأن اللّفظ ويحتجّ له احتجاجا قوّيا تارة بما يعرضه من آرائه، وتارة بما يعرض آراء غيره من الأدباء"[1]، ويجيء هذا في ظلّ الصّراعات المذهبيّة والقبليّة والعصبيّة الّتي كانت منتشرة في العصر العبّاسي نتيجة اختلاط العرب بالأعاجم، ومن هنا كان التّأكيد على مزيّة اللّفظ لأنّ المعاني مشتركة بين الآداب في الثّقافات الأجنبيّة بينما تكون الخصوصيّة في الألفاظ الّتي تتميّز عن غيرها من اللّغات الأخرى.

ويرد لفظُ صورة في كلام أبي هلال العسكري حيث يقول: "التّشبيه في جميع الكلام يجري على وجوه: منها تشبيه الشّيء بالشّيء صورة، تشبيه الشّيء بالشّيء لونا وحسنا، تشبيهه به لونا وسبوغا، تشبيهه به لونا وصورة، ومنها تشبيهه به حركة، ومنها تشبيهه به معنى"[2]، ويُفهم من تعريفه هذا للتّشبيه بأنّه قد يكون في وجه من الأوجه ومنها الصّورة بمعنى الهيئة والشّكل.

ويتكرّر لفظ صورة كذلك أثناء تعريفه للبلاغة: "البلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السّامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[3]، وهي هنا طريقة إخراج المعنى وتنسيقه ونظمه.

ونجد كذلك عند ابن الأثير: "أقسام التّشبيه: إمّا تشبيه معنى بمعنى وإمّا تشبيه صورة بصورة، وإمّا تشبيه معنى بصورة، وإمّا تشبيه صورة بمعنى"[4]، ويأتي هنا للتّفريق بين الحسّي والمعنوي ضمن أنواع التّشبيهات ولا تخرج كلمة صورة بذلك عن معنى الشّكل والهيئة.

[1] شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، مصر، الطّبعة التّاسعة 2004، ص 161.
[2] أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، ص 245.
[3] المرجع نفسه، ص 10.
[4] ضياء الدّين ابن الأثير، المثل السّائر، ص 128.

ونقرأ عند ابن طباطبا: "أحسنُ التّشبيهات ما إذا عكس لم ينتقص، بل يكون كلّ مشبّه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى. وربّما أشبه الشّيءُ الشّيءَ صورة وخالفه معنى، وربّما أشبهه معنى وخالفه صورة وربّما قاربه أو داناه، وأشبهه مجازا لا حقيقة"[1]، ويعلّق عبد السّلام عبد الحفيظ عبد العال على التّشبيه عند ابن طباطبا قائلا: "ابن طباطبا ينبذ التّشبيه الكاذب وينفر منه ويستحبّ التّشبيه الصّادق ويدعو إليه"[2]، وهو بحسب هذا الطّرح يفضّل قرب التّشبيه وموافقته للواقع.

وفي نقد الشّعر لقدامة بن جعفر: "ممّا يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلّم فيه أنّ المعاني كلّها معرضة للشّاعر، وله أن يتكلّم منها في ما أحبّ وآثر من غير أن يخطر عليها معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادة الموضوعة والشّعر فيها كالصّورة، كما يوجد في كلّ صناعة، من أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور منها، مثل الخشب للنّجارة، والفضّة للصّياغة"[3]، فيصبح دور الشّاعر إخراج تلك المعاني في أيّ شكل أو صورة يريدها، فهو يشترك مع غيره من أصحاب الحرف في براعة التّشكيل، والاختلاف كما هو واضح يكون في المادة الموضوعة.

وهنا يتساءل كامل حسن البصير قائلا: "أوَ كان قدامة بن جعفر يفصل بين الصّورة الشّعريّة شكلا والمعاني الشّعريّة مضمونا أم كان يرى الصّورة والمعاني وحدها متمازجة في بنية النّص الشّعري؟"[4]، فكثيرا ما كان الحديث عن العلاقة بين المعاني والألفاظ يوحي بأنّ هناك فصلا بين الاثنين، وهو ما جعل الباحث يتساءل، لكنّه سرعان ما يقدّم إجابة حول ما طرحه فيقول: "الحقيقة أنّ ظاهر ذلك النّص شأنه في ذلك شأن نصّ الجاحظ يوهم أنّ هذا النّاقد العربي يتقبّل أحد المدلولات اللّغويّة لمادة الصّورة في المعجمات العربيّة فيزعم أنّ الصّورة مجرّد شكل، أمّا حقيقة مراد

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، تحقيق: عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، الطّبعة الثّانية 2005، ص 17.

[2] عبد السّلام عبد الحفيظ عبد العال، نقد الشّعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، دار الفكر العربي، مصر، 1978، ص 382.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: عبد المنعم خفّاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ص 65، 66.

[4] كامل حسن البصير، بناء الصّورة الفنيّة في البيان العربي، ص34.

ومنتهى قصده لا يتعدّى فهم الصّورة الشّعريّة نسيجا متّحدا من شتّى عناصرها لفظا ومعنى ووزنا وقافية، ذلك لأنّه لا يمكن أن تتصوّر قطعة الأثاث الّتي يصنعها النّجار تفاريق من خشب ومسامير وسائر المواد كما لا يمكن أن توهم الحلية الّتي يبدعها الصّائغ نثارا من المعدن وما يتقبّله خطوطا وأشكالا وحجوما"[1]، فهذه النّظرة للصّورة بنيويّة –بالمفهوم المعاصر– من حيث الحديث عن عناصرها وعلاقاتها ببعضها بعض، فعند تحليل الصّورة الشّعريّة لا يمكن أن نحكم عليها بالنّظر للوزن فقط أو الألفاظ أو المعاني وإنّما العبرة بامتزاجها في بناء واحد.

والملاحظ في طروحات النّقد العربيّ القديم أنّ هناك ربطا واضحا بين الشّعر وباقي الصّناعات والحرف الماديّة "ومن خلال هذه الرّؤى النّقدية (اعتبار الشّعر صناعة) يبدو واضحا أنّ هناك تقاربا في المفهوم بين فكرة التّصوير الفنّي في الشّعر وبين فكرة الصّنعة الّتي صارت لها مدرسة مميّزة في تاريخ النّقد العربيّ"[2]، فالصّورة بما هي مزيّة للشّاعر لا تتحقّق إلاّ بمقدرة عاليّة على النّظم والسّبك قد لا يتيحها الطّبع.

ومن المحطّات البارزة في دراسة الصّورة في التّاريخ النّقدي العربيّ هي محطّة عبد القاهر الجرجاني "فلقد أنجز قفزة نوعيّة في مجال التّنظير للصّور الشّعريّة، وذلك بفضل دراسته الممتعة أسرار البلاغة"[3]، فتحدّث عن الفنون البلاغيّة المختلفة وعلى رأسها التّشبيه والاستعارة وذكر الشّواهد من القرآن الكريم والحديث النّبويّ الشّريف ومن كلام العرب، وركّز كثيرا على خدمة تلك الفنون للمعاني الّتي يريد المتكلّم إيصالها.

ويؤكّد هذا الكلام في كتابه دلائل الإعجاز الّذي لا يقلّ أهميّة عن سابقه فيقول: "القول على التّشبيه والتّمثيل والاستعارة فإنّ هذه أصول كبيرة، كأنّ جلّ محاسن الكلام إن لم نقل كلّها متفرّعة

[1] كامل حسن البصير، بناء الصّورة الفنيّة في البيان العربي، ص 34.

[2] عبد الله التّطاوي، الصّورة الشّعريّة في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، القاهرة، 2002، ص 19.

[3] محمّد الولي، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى 1990، ص 45.

عنها، وراجعة إليها، وكأنّها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرّفاتها"[1]، فقد بيّن الجرجاني أساس التّصوير وذكر "بدقّة أدواته إنّها التّشبيه والتّمثيل والاستعارة. واللّافت للنّظر هنا عدم ذكر الكناية وهي أداة تعبيريّة تحتلّ في البيان العربي منزلة رفيعة. إنّ الكناية بالمقارنة مع التّشبيه والاستعارة والتّمثيل لم تحظَ من اهتمام الجرجاني إلاّ بالقدر اليسير"[2]، ولعلّ سرّ هذا التّجاهل يكمن في اهتمام الجرجاني بالنّظم، والكناية بوصفها تعبيرا ظاهره يحتمل الحقيقة لا تظهر فيها براعة النّظم كما تظهر في الاستعارة والتّشبيه بأنواعهما.

وبناءً على ما طرحه الجرجاني في كتابه يقول عنه محمّد الولي: "إنّ الجزء الأكبر من (أسرار البلاغة) إن لم يكن كلّه، مكرّس لدراسة الجانب (الصّوري) في التّعبير"[3].

ويقول الجرجاني في دلائل الإعجاز: "بل ليس من فضل ومزية إلاّ بحسب الموضع، وبحسب المعنى الّذي تريد والغرض الّذي تؤم، وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ الّتي تعمل منها الصّور والنّقوش فكما أنّك ترى الرّجل قد تهدى في الأصباغ الّتي عمل منها الصّورة والنّقش في ثوبه الّذي نسج إلى ضرب من التّحيّز والتّدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفيّة مزجه لها وترتيبه إيّاها إلى ما لم يتهدَ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشّاعر والشّاعر في توخيهما معاني النّحو، ووجوهه الّتي علمت أنّها محصول النّظم"[4]، والجرجاني قد ذهب نفس مذاهب من سبقوه في تشبيه عمل الشّاعر بأصحاب الصّناعات الأخرى، غير أنّ تميّزه في حديثه عن توخي معاني النّحو وهو ما أسماه بالنّظم.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدّة، ص 27.

[2] محمّد الولي، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، ص 51.

[3] المرجع نفسه، ص 48.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: الشيخ محمّد عبده، الشّيخ محمّد محمود التّركزي الشّنقيطي، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ص 69، 70.

وهذا الجديد في الطّرح يعطي نظرة أخرى للصّورة الأدبيّة بمعنى أنّ الّتي "يتعاون في تأليفها المجاز والنّظم هي مدار الحسن عند عبد القاهر"[1]، فقد يشترك شاعران في توظيف المجاز والاستعارة حيث لا تكاد تخلو منهما قصيدة من قصائد الشّعر العربيّ، ولكن طريقة النّظم والتّركيب هي الّتي تصنع التّمايز والتّفاضل في الأسلوب وبين استعارة واستعارة.

أمّا الصّورة عند حازم القرطاجني فجاء ذكرها في إطار الحديث عن الألفاظ والمعاني واعتبر هذه الأخيرة هي "الصّور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذّهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصّورة الذّهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللّفظ المعبّر به هيئة تلك الصّورة الذّهنية في أفهام السّامعين وأذهانهم"[2]، وهنا نستخلص مصطلحا آخر وهو الصّورة الذّهنية الّتي تتحقّق عبر إدراك الأشياء في الخارج، ثمّ الألفاظ هي انعكاس لما حصل في الذّهن.

والتّصوير عنده إذن هو "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه تمويها وإيهاما"[3].

وإذا اعتبرنا التّصوير "مرادفا للتّعبير المجازي، كانت الصّورة الفنيّة المفردة –على هذا المستوى– هي شكل من أشكال الكلام البلاغيّة"[4]، لكن ما يبدو لنا أنّ الصّورة لا تقف عند حدود المجاز كما هو في مباحث علم البيان بل هي أوسع من ذلك بكثير.

وما يزيد مبحث الصّورة عمقا وحتّى تعقيدا هو تناولها بالإشارة إلى مصطلحات لها علاقة وطيدة معها، وهنا يحضر الخيال بوصفه مصطلحا يحتاج إلى ضبط وتحديد من خلال النّظر فيما طرحه الفلاسفة والنّقاد حوله، "فمعالجة الصّورة الشّعريّة في بحوث البلاغيين والنّقاد، لم تكد تنفصل

[1] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 271.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، الطّبعة الثّالثة 1986، ص 18، 19.

[3] المرجع نفسه، ص 120.

[4] عبد الله التّطاوي، الصّورة في شعر مسلم بن الوليد، ص 06.

عن التّأسيس النّظري للخيال عند الفلاسفة. فالمشكلات المعروضة متّفقة ومتماثلة لم تكد تخرج عن طائفة من القضايا والتّصورات الّتي دارت على الصّدق والكذب، واللّفظ والمعنى، والمادة والصّورة وعلاقة الخيال بالإدراك والذّاكرة والوهم"[1]، وهو توجّه يخرج بالصّورة من الإطار اللّغويّ إلى الفلسفيّ وقدرة الشّاعر على ابتكارها يعني تميّزه بالعبقريّة الّتي لا تعني مجرّد المعرفة بأساليب وقوانين اللّغة.

وذهب بعضهم إلى نقد الممارسات النّقديّة للصّورة فقالوا: "إنّ ممّا يورّط القرّاء في تلقي الشّعر، أخطاء البلاغة القديمة الّتي ذهبت في فهم الصّورة مذهبا يدور على الإيجاز والتّلخيص والتّناظر والتّوكيد والتّوليدات العقليّة، وتصوّر الخيال ضربا من المهارة والحيلة والمخادعة، وذلك أنّ الخيال الشّعري لا يبني صورا يتأتّى تحليلها بمقارنة عناصرها بالواقع الخارجي، فالصّورة دائما ذات كيان نفسي وواقع فنّي ليس هو الواقع المعتاد"[2]. وهذا طرح آخر يتجاوز علاقة الصّورة بالواقع ويدعو إلى دراستها بوصفها خلقا جديدا.

د– عند الفلاسفة:

لا يمكن تجاهل ما قدّمه الفلاسفة في مجال التّنظير للصّورة الشّعريّة، فالفلسفة كانت ومازالت تعنى بقضايا الفنّ واللّغة والأدب فهي تبحث في عمق الأشياء وكيفيّة تحقّقها ومحاولة إيجاد تفسيرات لها، وما يلفت النّظر في كلام الفلاسفة هو مصطلح التّغيير "وإن كان يدلّ على كلّ ما تتّسم به اللّغة في الصّناعة من حيل ووسائل أسلوبيّة تجعل من القول قولا شعريا فإنّا نجد في الوقت نفسه أنّ التّغيير كثيرا ما كان يقصد به التّصوير فقط خاصّة الاستعارة والتّشبيه"[3]، وهما آليتان يتحقّقان بما يحدثه الشّاعر من تغيير في قواعد اللّغة وما يقتضيه التّعبير المباشر.

ويقول ابن سينا: "إنّ كلّ مثل وخرافة في الشّعر فإمّا أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإمّا على سبيل أخذ الشّيء نفسه. لا على ما هو عليه، بل على سبيل التّبديل وهو الاستعارة أو المجاز

[1] عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984، ص 193.
[2] المرجع نفسه، ص 262.
[3] ألفت محمّد كمال عبد العزيز، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1984، ص 224.

وإمّا على التّركيب منهما. فإنّ المحاكاة كشيء طبيعي في الإنسان، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو"[1]، فعقد المشابهات بين الأشياء مع القدرة على التّبديل والمغايرة أساس المحاكاة.

ويضيفُ ابن سينا: "إنّ الشّاعر يجري مجرى المصوّر، فكلّ واحد منهما محاكٍ، والمصوّر ينبغي أن يحاكي الشّيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إمّا بأمور موجودة في الحقيقة، وإمّا بأمور يقال إنّها موجودة وكانت، وإمّا بأمور يظنّ أنّها ستوجد وتظهر"[2]، والأمر الثّالث يعكس قدرة الشّاعر على التّنبؤ وتصوير ما يجب أن يكون.

ومن التّفسيرات الّتي قدّمت حول نظرة ابن سينا إلى الشّعر قول بعضهم: "إذا كانت المحاكاة تشبيها –سواء اقترن بالأداة أم لم يقترن– فذلك يعني أنّ ابن سينا ينظر إلى الشّعر على نحو ما نظر إليه أفلاطون وهو أيسر سبيل لتقديم صورة سطحيّة للعالم، وذلك يؤكّد تميّز المحاكاة عند العرب بالطّابع الحسّي الظّاهري"[3]

أمّا الفارابي فيقول: "إنّ بين أهل هذه الصّناعة وبين أهل صناعة التّزويق مناسبة وكأنّهما مختلفان في مادة الصّناعة ومتّفقان في صورتهما وفي أفعالهما وأغراضهما، أو تقول: إنّ بين الفاعلين والصّورتين والغرضين تشابها وذلك أنّ موضع هذه الصّناعة (الشّعر) الأقاويل وموضع تلك الصّناعة الأصباغ وإنّ بين كليهما فرقا إلاّ أنّ فعليهما جميعا التّشبيه وغرضهما إيقاع المحاكاة في أوهام النّاس وحواسهم"[4].

فهو يطرح قانونا مشتركا بين الفنون والصّناعات يتمثّل في طريقة اشتغالها، وتلتقي تلك الصّناعات أيضا في الغرض، فكلام الفارابي "يوحي بأنّ الفكرة تعرض أو تحاكى بالصّورة مثلما يحاكى الشّيء المادي وإذا كان غرض الشّاعر إيقاع التّشبيه في الحسّ فلا بدّ له أن يعبّر بصورة حسّيّة وأوشك

[1] ابن سينا، الشّفاء، تحقيق: عبد الرّحمان بدوي، الجزء الرّابع، الدّار المصريّة للتأليف والتّرجمة، القاهرة، 1966، ص 32.
[2] المرجع نفسه، ص 81.
[3] عصام قصبجي، أصول النّقد العربي القديم، مديريّة الكتب والمطبوعات الجامعيّة، حلب، 1991، ص 90.
[4] أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرّحمان بدوي، مكتبة النّهضة المصريّة، 1953، ص 157، 158.

الفارابي أن ينبّه على أنّ المحاكاة لا تقتصر على الأشياء وإنّما تتجاوزها إلى الأفكار، بل لعلّ محاكاة الأفكار أولى بالتّصوير الحسّي من محاكاة الأشياء الّتي هي محسوسة أصلا"[1]

ولم يأتِ الطّرح الفلسفيّ العربيّ في مجال الصّورة إلاّ بعد تلقّي التّراث اليونانيّ، ولعلّ "من أجلّ ما أفاده المتصدّون لكتاب الشّعر، أنّهم أدخلوا عنصر الخيال في الشّعر، بل جعلوه قوامه"[2]، لذلك لاحظنا أنّ النّقاد في تناولهم للصّورة والمجاز لم يتحدّثوا عن المصطلح وهو ما أكّده مؤرّخو نظريات الخيال المتعاقبة في الفكر الأوربي عندما ذهبوا إلى أنّ "مصطلح الخيال هو أحد المصطلحات الّتي انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تحدّدت قسماته في ظلّ مباحث فلسفيّة محدّدة، فإنّ الحقيقة يمكن أن تنطبق على التّراث النّقدي عند العرب"[3]، بالرّغم من تنبّه النّقاد قبل الفلاسفة إلى وجود قوى أخرى هي من تمدّ الشّاعر بتلك القدرة على الإبداع فنسبوها إلى عالم الجنّ، ومثل هذه التّفسيرات الّتي تبدو غير علميّة هي ما تطوّر فيما بعد إلى ربط الشّعر بملكة الخيال.

ميّز الفلاسفة بين ثلاثة مستويات للإدراك تتّسم بالتّرابط والتّداخل:

- ملكات الإدراك الظّاهر: يقصد بها الحواس الخمس البصر والسّمع والشّم والذّوق واللّمس.
- ملكات الإدراك الباطن: يمثّل الإدراك الباطن المستوى الثّاني من مستويات التّفاعل الذّهني مع العالم المادي، وتنقسم قواه إلى خمس قوى: الحسّ المشترك والخيال (المصّورة) والمتخيّلة والوهم والحافظة. وتحتلّ هذه القوى مواقع متراتبة في الدّماغ،

[1] ينظر: عاصم قصبجي، أصول النّقد العربي القديم، ص 64.

[2] سعيد عدنان، الاتّجاهات الفلسفيّة في النّقد الأدبي، دار الرّائد العربي، لبنان، الطّبعة الأولى 1987، ص 114.

[3] عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، ص 148.

وتختلف عن آلات الحسّ الظّاهر بكونها لا تدرك الأشياء في تحقّقها العيني وإنّما بعد غيابها، لأنّ حضورها في الحسّ يعوق حركتها الإدراكيّة ويوقعها"[1]

ويتحدّد الفرق بين الخيال (المصوّرة) والمتخيّلة بأنّ "الخيال ثاني قوى الإدراك الباطن وتقوم حركته الإدراكيّة بحفظ المعطيات الإدراكيّة الواردة عليه من الحواس الخمس وتخزينها، أمّا المتخيّلة هي القوة الثّالثة ويسمّيها الكندي المصوّرة، فهي لا تكتفي بقبول الإدراكات الواردة من الحسّ ولا تقتصر على حفظها، بل تعيد تشكيلها على نحو جديد لا مثيل له في الواقع العيني، ويحدّد الفارابي للمتخيّلة ثلاثة أفعال رئيسة هي: حفظ المدركات، وتركيبها، ومحاكاتها"[2]

وعلى هذا فالخيال يكون على مرحلتين في استدعائه للصّورة "قد يكتفي بمجرّد توليد ما مرّ بالحسّ من مرئيات، وقد يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمدّ عناصرها من المرئيات السّابقة وهي في ذاتها أصيلة لا عهد بالمرئيات الواقعيّة بها"[3]

وتناول الفلاسفة للمحاكاة فيه كثيرٌ من اللّبس نظرا لاختلاف الثّقافتين العربيّة واليونانيّة "فركّز الفلاسفة عليها بوصفها تصويرا، فهي إمّا تعني التّشبيه وحده، أو تشمل أشكال التّصوير البلاغي الحسّي كافة من تشبيه واستعارة وكناية، وربّما غيرها من استخدامات لغويّة موحية مؤثّرة، ولم يقصدوا بالمحاكاة بمعنى التّشبيه المعنى البلاغي الجزئي للصّورة التّشبيهيّة، وإنّما أرادوا من خلال اقتران المحاكاة بالتّشبيه أن يعالجوا علاقة العمل الأدبي بالواقع من جهة، وأن يدلّوا على عمليّة الصّياغة الشّعريّة كلّها"[4]

[1] ينظر: يوسف الإدريسي، التّخييل والشّعر، منشورات ضفاف (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، دار الأمان (الرّباط)، ص 125.

[2] المرجع نفسه، ص 128، 129.

[3] خالد محمّد الزّواوي، تطوّر الصّورة في الشّعر الجاهلي، مؤسّسة حورس، الإسكندريّة، 2005، ص 18.

[4] ألفت محمّد كمال عبد العزيز ، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 93.

ومن بين المصطلحات الّتي لها علاقة بالخيال وبمفهوم الصّورة كذلك هو مصطلح التّخييل حيث "ظهر لأوّل مرّة في القرن الرّابع الهجري عند أبي نصر الفارابي، وسنرى أنّه مرّ بمراحل من المعاناة حتّى استقام لهذا المصطلح معناه الّذي هو أدقّ وصف ظهر من ذلك الحين للشّعر العربي"[1]

ومن التّصوّرات لهذا المصطلح "ربط ابن سينا بين التّخييل وإثارة التّعجّب، وهو ربط يعني أنّ أخيلة الشّعر تبعث في المتلقّي إعجابا بالصّور الّتي تبدعها مخيّلة الشّاعر من المعطى الحسّي"[2]، ليتمّ تجاوز وصف قدرة الشّاعر ووصف العمل الأدبي إلى الاهتمام بالمتلقّي بوصفه قطبا ثالثا.

ونجد أنّ ابن رشد "أضاف التّشبيه إلى التّخييل لما في التّشبيه من معنى المحاكاة"[3]، ما يفتح باب التّساؤل حول الفرق بين المحاكاة والتّخيّيل، ونظنّ أنّه يتحدّد بحسب الزّوايا الّتي ينظر منها.

وعليه من الممكن أن نقول تخيّل ومحاكاة وتخييل: "إنّ هذه المصطلحات لا تتناقض فيما بينها لأنّ كلاّ منها يتناول العمل الشّعري من إحدى زواياه، فيصبح تخيّلا من زاوية المبدع، ومحاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع، وتخييلا من زاوية المتلقّي"[4]

وما يتبيّن لنا من خلال عرضنا لطروحات الفلاسفة المسلمين في مجال الخيال والصّورة الفنيّة أنّهم لم يتناولوها كما تناولها النّقاد عندما ربطوا آراءهم بما خبروه من النّصوص الشّعريّة، لذلك "فالنّتائج الّتي انتهى إليها الفلاسفة متأثّرين بكتاب الشّعر، تدلّ على قطيعة غير مبرّرة بين المبحث النّظري في الخيال ومبحث التّخيّل الشّعري، ولو أنّهم وصلوا الجانب النّظري بالجانب الفنّي لما تورّطوا في معالجة الخيال الإبداعي وتفسيره بمقولات منطقيّة صوريّة"[5]، لأنّ الاشتغال على النّصوص الإبداعيّة وتحليل الصّور فيها كان سيدعّم تلك التّنظيرات وجعلها خاصّة بالثّقافة العربيّة من خلال تناول الشّعر العربي.

[1] صلاح عيد، التّخييل نظرية في الشّعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 07.
[2] عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، ص 149.
[3] المرجع نفسه، ص 156.
[4] ألفت محمّد كمال عبد العزيز، نظرية الشّعر عن الفلاسفة المسلمين، ص 15.
[5] عاطف جودة نصر، المرجع السّابق، ص 159.

كما يتّضح من خلال تحديد مفاهيم المصطلحات أنّ "الصّور في الشّعر تُعدُّ تحقّقا جوهريا للخيال"[1]، فالصّورة الفنيّة بوصفها تشكيلا لغويّا بلاغيّا تمتزج مع ملكة أخرى ترتبط بالمبدع حيث تتيح له القدرة على الجمع بين المتباعدات والمتناقضات وغيرها.

1-2 في الدّرس الحديث:

أ- المعاجم المتخصّصة:

صورة: "شبيه أو مماثل تنعكس فيه ملامح الأصيل أو أبرز ما في هذه الملامح. قد تكون الصّورة تشبيها أو استعارة، وتتميّز بأنّها لا تشدّد على الصّلة العقليّة الصّافية بين لفظتين متماثلتين بل تحاول ابتعاث شعور بالتّشابه، بإبراز تمثيل محسوس للون والشّكل والحركة.. الخ

منطقيا: العلاقة بين أقسام القياس في مقابل ما تعنيه هذه الأقسام من مضمون.

أدبيا: طريقة التّعبير عن الفكرة، أو الأسلوب أو المبنى في مقابل المعنى أو الفكرة الّتي يراد الإبانة عنها.

فنّيا: الشّكل في الفنون المحسوسة هو الإبانة الحجميّة أو الخطّية عن أحد الموضوعات من حيث إبرازه في الأبعاد المحدّدة له، وتعبيره عن العاطفة الّتي يدمجها الفنّان فيه لذلك يتّخذ الموضوع الواحد أشكالا في غاية التّنوّع تبعا للزّمان والمكان والفنّان نفسه"[2]

ونظنّ أنّ العلاقة بين الصّورة الفنيّة والصّورة الأدبيّة هي علاقة الجزء بالكلّ، فهي في مجال الفنّ تتعلّق بمختلف الفنون اللّغويّة والبصريّة، بينما الأدبيّة فهي تنحصر في مجال الأدب أي الصّورة عبارة عن تشكيل لغويّ.

[1] عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، ص 261.

[2] جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطّبعة الأولى 1979، ص 154.

وكذلك الصّورة: "ما قابل المادة، وقد عنى أرسطو بهذا التّقابل وبنى عليه فلسفته كلّها وطبّقه في الطّبيعة وعلم النّفس والمنطق. فصورة التّمثال عنده هي الشّكل الّذي أعطاه المثّال إيّاه. ومادته هي ما صنع منه من برونز أو غيره"[1]

وكثيرا ما نجد الصّورة تتّسع أحيانا وتتقلّص أحيانا والمعاجم المتخصّصة تفرّق بين الصّورة الأدبيّة والصّورة البلاغيّة: "فالصّورة الأدبيّة هي ما ترسمه مخيّلة الأديب باستخدام اللّفظ، كما ترسمه ريشة الفنّان، وتكون متأثّرة بحالة الأديب النّفسيّة إمّا بهيجة وإمّا كئيبة، يبتعثها الأديب من خاطره وذهنه فتجيء مادية محسوسة أو معنوية ذهنية وهي الّتي يعنى بها علم الجمال الأدبي. والصّورة البلاغيّة هي جزء أساسي من الصّورة الأدبيّة فهي محاولة الأديب في استخدام المعنى البعيد للفظة وفي تبديل التّرتيب الفنّي للجملة، وفي استخدام الكناية بدل اللّفظ المألوف، والقصد منها التّأثير في القارئ عن طريق التّحسين الأسلوبي"[2]، فما تتيحه البلاغة من تقنيات وأدوات له دور في تشكيل الصّورة الأدبيّة الّتي تمتزج فيها مكوّنات أخرى كالوزن والإيقاع والقافيّة.

ب- عند النّقاد:

عُرفت الصّورة الفنيّة بهذا المصطلح في النّقد الحديث، لذلك فهي تتحدّد أكثر بتتبّع الآراء الّتي أوجدت هذا المصطلح، فالقدماء في "مجال بحثهم في مفهوم الصّورة الشّعرية لم يستطيعوا أن يقدّموا نظرة شاملة تعبّر عن مفهوم محدّد للصّورة الشّعرية وهذا بسبب النّظرة الثّنائيّة الّتي تقسّم العمل الأدبي إلى لفظ ومعنى"[3]، ولكن هذا لا ينفي أنّهم وضعوا لبنات أساسيّة ساهمت في تشكّل المصطلح فيما بعد فالنّقد الحديث في "بحث الصّورة استعان برافدين أساسيين: الجهود الّتي قام بها النّقاد العرب

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطّبعة الثّانية 1984، ص 178.

[2] محمّد التّونجي، المعجم المفصّل في الأدب، الجزء الثّاني، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطّبعة الثّانية 1992، ص 591.

[3] هدية جمعة البيطار، الصّورة الشّعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنيّة، أبو ظبي، 2010، ص 47.

القدامى، وثانيا: النّقد الأدبي الغربي بما فيه من صراع بين مذاهبه الأدبيّة المختلفة وأثر هذه المذاهب في تحديد مفهومها"[1]

ولعلّ رحلة المصطلح من ثقافة إلى ثقافة أخرى سيحدث نوعا من الاضطراب في المفهوم، فالنّقد العربي بلا شكّ قد "ترجم المصطلح (الصّورة) عن اللّغة الأوربيّة ونقله إلى مجاله في جملة ما نقل دون أن يقف على مختلف دلالاته ومشكلاته وما يحيط به من غموض، ومن المقطوع به أنّ كثرة من الدّارسين والنّقاد لم يتخلّصوا بعد من الدّلالة اللّغويّة للكلمة، ولا ممّا توحي به من العلاقة غير الصّائبة بحاسة البصر"[2]، ما يعني أنّ هناك نقلا للصّورة من المجال المرئي إلى المجال اللّغوي يستوجب تخليصها من المفهوم الأوّل.

وهو الأمر الّذي يؤكّد أنّ "الصّورة الشّعريّة تركيبة معقّدة غريبة، هي بلا شكّ أكثر تعقيدا من أيّ صورة فنّية أخرى، وتحديدها محفوف بكثير من الصّعوبات. وأمام هذه الصّعوبات اقترح (هويلي) أن نستبدل بكلمة الصّورة (image) كلمة يشتقّها هو اشتقاقا جديدا في اللّغة الإنجليزيّة هي كلمة (son) ويمكننا أن نصطلح على ترجمتها بكلمة (توقيعة) ليدلّ على مجموعة الألفاظ الّتي تختار وتنسّق بحيث تتجاوب أصداؤها في عمليّة الاستعارة"[3]، وبرغم عدم شيوع هذا المصطلح إلاّ أنّه محاولة مهمّة لإزالة اللّبس والجدل بين اللّساني والمرئي.

حتّى وإن كان العمل الشّعري انعكاسا وتمثيلا لتجارب يمكن إدراكها بالبصر، "فالصّورة ترتبط بكلّ ما يمكن استحضاره في الذّهن من مرئيات أي ما يمكن تمثّله قائما في المكان، كما هو شأن الصّورة في الفنون التّشكيليّة، أمّا القصيدة فمجموعة من التّوقيعات الّتي قد تشتمل على مثل هذه

[1] علي علي صبح، الصّورة الأدبيّة تأريخ ونقد، ص 98.

[2] نعيم اليافي، مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّية، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص 49.

[3] عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، الطّبعة الثّالثة (د-ت)، ص 140.

الصّور المكانيّة إلى جانب صور حسّية أخرى على أنّ هذه الصّور بعد ذلك تعبّر في مجملها عن حركة تحقّق ونماء نفسي تجعل هذه القصيدة في مجملها (صورة) واحدة من طراز خاصّ"[1]

ولا يبتعد سيشيل دي لويس (Cecil Day-Lewis) عمّا ذهب إليه النقاد قديما في اعتبار الشّعر ضربا من التّصوير كما هو الحال في الفنون الأخرى فقال: "الصّورة في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات. إنّ الطّابع الأعمّ للصّورة هو كونها مرئيّة، وكثيرا من الصّور الّتي تبدو غير حسّية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها. لكن من الواضح أنّ الصّور يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النّظر. إنّ (كلير clar) يخاطب السّمع وكذلك النّظر عندما يصف (طائر الكركي) بقوله: تغيّر صرختها الحزينة المتقطّعة.. خلال رحلة طويلة إلى السّماء الكئيبة"[2]، ولكن يبقى البصر على رأس هذه الحواس الّذي يمكّن الشّاعر من إدراك الموجودات ومحاكاتها وإعادة تمثيلها على نحو خاصّ.

وبناءً على الجدل بين المرئي واللّغوي في تحديد مفهوم الصّورة يمكن الوصول إلى نتيجة مفادها "الصّورة في العمليّة الإبداعيّة إذًا تذكّر واع أو استرجاع لمدرك حسّي أو خبرة ذهنيّة، ومن أعمال الذّهن القيام بالتّصوّرات ومقارنة الأشياء ثم ربطها وترتيبها"[3]

وبالعودة إلى المقارنة بين الصّورة في الدّرس القديم والصّورة في الدّرس الجديد نجد أنّ هناك مفهومين "يتميّزان في تاريخ مصطلح الصّورة الفنّية: قديم يقف عند حدود الصّورة البلاغيّة في التّشبيه والمجاز، وحديث يضمّ إلى الصّورة البلاغيّة نوعين آخرين هما: الصّورة الذّهنيّة، والصّورة باعتبارها رمزا، حيث يمثّل كلّ نوع من هذه الأنواع اتّجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث"[4]، فالبلاغة القديمة حتّى وإن استطاعت حصر الصّورة وتحديدها بدقّة إلاّ أنّ هناك عناصرَ أخرى فلتت من قبضتها، وعليه فالصّورة "قديمة قدم الشّعر، وأنماطها البلاغيّة محصورة في المجاز، ولكنّنا قد نصل إلى الصّورة من

[1] عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 141.

[2] ينظر: سيشيل دي لويس، الصّورة الشّعريّة، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرّشيد، العراق، 1982، ص 21.

[3] سمير علي الدّليمي، الصّورة في التّشكيل الشّعري، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، العراق، الطّبعة الأولى 1990، ص 67.

[4] علي البطل، الصّورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، الطّبعة الثّانية 1981، ص 15.

غير طريق المجاز أيضا"[1]، فكثير من النّماذج الشّعريّة القديمة والحديثة نحكم على شعريّتها ولها تأثير خاصّ ووقع في النّفوس وهي تكاد تخلو من التّشبيه والاستعارة والكناية ما يعني أنّ مجال الصّورة أوسع من ذلك بكثير.

كذلك يكمن الخلل في حصر أنماط الصّورة هو دراستها "بمعزل عن دراسة البناء الشّعري حيث تعبّر عن رؤية جزئيّة، مهما كانت عميقة أو محيطة فإنّها ستظلّ ناقصة من جهة ما، ذلك لأنّ الصّورة، وإن تكن لها شخصيّتها وكيانها الخاصّ الّذي يحدّده المصطلح البلاغي أو الّذي يمكن توصيفه إذا ما رأينا أنّنا بحاجة إلى إضافة أو تعديل في مفهوم الصّورة، فإنّها تبقى صورة ضمن تكوين شامل"[2]، ومن هنا كان وجوب النّظر إلى العمل الأدبيّ بناءً متكاملا منسجما، فمن غير الممكن أن يقوم الشّاعر بالتّعبير عن تجربته ورؤيته الخاصّة ثمّ نأتي ونعزل بيتا أو بيتين عن البناء كلّه.

الخيال:

وقد عرفنا أثناء تناولنا لموضوع الخيال عند الفلاسفة في الدّرس القديم أنّ مفهوم الصّورة الشّعريّة "لا يمكن أن يقوم إلاّ على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشّعري نفسه، فالصّورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامّة الّتي يمارس بها، ومن خلالها فاعليّته"[3]

فكان لزاما أن نعود إلى مفهومه في الدّرس الحديث حيث عرف تطوّرا في ظلّ التّصوّرات الجديدة لأنّ "الدّلالات العربيّة القديمة لكلمة الخيال لا تشير إلى القدرة على تلقّي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحسّ. إنّها تشير إلى الشّكل والهيئة والظّلّ كما تشير إلى الطّيف أو الصّورة الّتي تتمثّل لنا في النّوم أو أحلام اليقظة"[4]

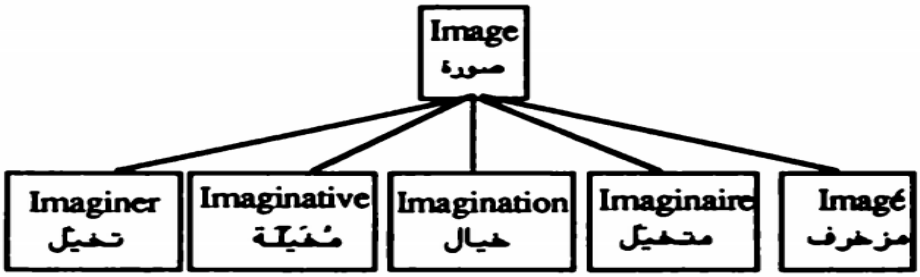
[1] محمّد حسين عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 19، 20.

[3] جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت/ الدّار البيضاء، الطّبعة الثّالثة 1992، ص 14.

[4] المرجع نفسه، ص 15.

ويذهب بعضهم إلى أنّ "المشتقّات المنحدرة من مصطلح صورة تبلغ أربعة عشر مشتقّا. فاقتصروا على تناول ستّة منها فقط نظرا لعلاقتها الوطيدة بموضوع الخيال الشّعري توضّحها الخطاطة الآتية[1]:



ويختلف الموقف من الخيال بحسب الاتّجاهات والمدارس، فمثلا عند الكلاسيكيّين نجد أنّ المدرسة الكلاسيكيّة "نادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفنّ، وتضاءلت قيمة الخيال، وظنّه نقّاد تلك المرحلة نوعا من الجنون، ووصفوه بأنّه ملكة فوضويّة لا تخضع لسلطان العقل"[2]، وهذا لا يعني تفضيل التّعبير المباشر وإنّما التّركيز على التّماسك المنطقي بين الأشياء في التّشبيه والاستعارة أي على طريقة القدماء في تفضيل الاستعارات القريبة على البعيدة.

وهكذا يصبح "مدار القيمة في العمل الأدبي عند الاتّجاه الكلاسيكي في معرفة أصول الصّنعة الفنّية وإجادتها ومراعاة تطبيقها بوعي كامل وأصبح هدف الشّاعر ينحصر في الاهتمام بالأسلوب أو الشّكل الّذي تنصبّ فيه الحقيقة. وعناية النّقاد بالشّكل على هذه الصّورة أدّت إلى تقديره منفصلا عن المضمون"[3]

بينما المدرسة الرّومنسيّة أعطت الخيال مكانة كبيرة، وجميع تنظيرات أصحابها كان لها الدّور في بلورة مفهومه وتمّ انعكاس ذلك على إبداعات روّادها، ومن أبرز المنظّرين لذلك كولريدج (Coleridge) الّذي يُعدُّ الخيال في تصوّره "فعلا إدراكيّا ذا مستويين أوّل وثان، فالخيال الأوّلي

[1] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل في الفلسفة والنّقد، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى 2005، ص 24.
[2] محمّد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النّهضة العربيّة، بيروت، 1979، ص 46.
[3] المرجع نفسه، ص 47.

نشاط عادي وضروري في عمليّة تمثّل الواقع العيني والوعي بمعطياته، وملكة ذهنية يفهم بها الإنسان ذاته والعالم، وهو أيضا مصدر للخيال الثّانوي، أمّا الخيال الثّانوي فهو أداة الإبداع والكشف والتّجديد، ونشاط إدراكي مغاير في التّفاعل مع العالم والوعي به لكونه يتجاوز مظاهر الأشياء وعلاقاتها السّطحيّة لينفذ إلى جوهرها ويشي بأسرارها ومفاتنها"[1]، فالأوّل هو مشترك بين جميع النّاس والثّاني هو ما يتميّز به المبدع عن غيره وهذا تطوّر مهمّ في فهم عمليّة الإبداع فهما علميا.

ويبيّن كولريدج تصوّره لذلك فيقول: "إنّني أنظر إلى الخيال إمّا باعتباره أوّليا أو ثانويا وأنا أعتبر الخيال الأوّلي الطّاقة الحسّية والعامل الرّئيسي في كلّ إدراك إنساني، وأعتبر الخيال الثّانوي صدى للأوّل يوجد مع الإرادة الوجدانيّة، ومع ذلك لا يزال متحقّقا مع الأوّل من حيث نوع عمله ولا يختلف عنه إلاّ في الدّرجة وفي طريقة عمله"[2]

ومن المساهمين كذلك في بلورة مفهوم الخيال ورد زورث (Wordsworth) الّذي كان "أكبر معين لكولريدج على اكتشاف ملكة الخيال في الشّعر"[3]، ولكنّه لم يقف عند حدود الاشتغال الفلسفي على المفهوم أي "لم يعن بالبحث في الخيال من حيث هو بقدر ما عنى بأثره في الصّورة الفنّية الشّعرية"[4]، فنجد في هذا الاتّجاه ربطا بين الخيال وأدوات البلاغة المختلفة حيث "ظلّ الاهتمام بالاستعارة مدار حديث أصحاب المذهب الرّومنسي وشرّاحهم حيث ربطوا بين الخلق الفنّي والاستعارة من حيث إنّها مجال الرّوابط الجديدة بين الأشياء كما يخلقها الخيال"[5]، فالاستعارة بوصفها أداةً من أدوات البلاغة القديمة ما تزال عنصرا جوهريا في الإبداع بالرّغم من اختلاف الرّؤى وتعدّد المدارس والاتّجاهات الأدبيّة.

[1] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل في الفلسفة والنّقد، ص 50.
[2] المرجع نفسه، ص 49، 50.
[3] زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 55.
[4] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 389.
[5] علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي، ص 23، 24.

والخيال ملكة تتغذّى من مصادر معيّنة يعتمد عليها الشّاعر فيتميّز تبعا لها، فهو عند الرّومانتيكيّين "يستعين على جلاء الصّور في الشّعر بالطّبيعة ومناظرها، على أن يراعي صنوف التّشابه الّتي تربط ما بين صور الطّبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقف هذا التّشابه عند حدود المظاهر الحسّيّة"[1]، أي التّشابه كما يتحقّق في ذات المبدع لأنّ الصّور عند الرّومانتيكيّين "تمثّل مشاعر وأفكارا ذاتيّة، إذ يخلط الرّومانتيكيّون مشاعرهم بالصّور الشّعريّة"[2]

أمّا المدرسة الرّمزيّة فكانت هي الأخرى لها تصوّراتها وفلسفتها الخاصّة، والصّورة الّتي "تنتجها ذهنية الرّمزي تنعتق من قيود المادة، فهي مجرّدة عن العالم الواقعي حيث لا وجود لها إلاّ بحسب ما تتمثّله مخيّلة مبدعها"[3]، أو على الأقل فهي تمرّ بمرحلة أولى لها علاقة بالمادّة لتصبح بهذا الطّرح "ذات كينونة مركّبة تتشكّل بداية من جزئيات الواقع المادي ثمّ تنصهر في ذات الرّمزي لتخرج منه فعلا نفسيا ذا واقع فنّي يباين الواقع المعتاد بامتلائه وغلظته، لذلك لا يتمّ الرّجوع في فهم الصّورة إلى بعد خارجي بعيد عن روح السّياق الفنّي"[4]

ومن هنا نستطيع فهم العلاقة بين الخيال والصّورة الشّعريّة عند الرّمزيّين على أنّها "علاقة تضايف حيث يجعل منطق الخيال الشّعري اللاّمعقول واللاّواقع في الشّعر واقعيا بالقدر الّذي ينتسب به إلى الخيال وهو يضع حقيقة اللاّحقيقة أمام الآخرين"[5]

ونصل بذلك إلى مفهوم الصّورة الرّمزيّة في كونها "إفرازا خياليًّا متوتّرا بين الانكشاف والتّستّر وبين الكيف الحسّي للصّور والدّلالة الكليّة المجرّدة"[6].

---

[1] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 292.

[2] المرجع نفسه، ص 392.

[3] علي محمّد هادي الرّبيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار الصّادق الثّقافيّة، بيروت، الطّبعة الأولى 2012، ص 118.

[4] المرجع نفسه، ص 119.

[5] المرجع نفسه، ص 119.

[6] المرجع نفسه، ص 120.

2- تحوّلات الصّورة الفنيّة في الأدب:

2-1 من الاستعارة إلى المشهد:

من ممارسات البلاغة القديمة أنّها حصرت الصّورة في مجموعة معيّنة من الآليات، وهي التّشبيه والاستعارة بأنواعها والمجاز المرسل والكناية، فأدرجت ضمن علم البيان أو الصّور البيانيّة، وأصبح الحكم على فنيّة القصيدة من خلال توفّرها على تلك الصّور ومدى قدرة الشّاعر على توظيفها واكتشاف علاقات جديدة بين عناصر قد تبدو متباعدة، حيث نجد أنّ التّشبيه تطوّر بتطوّر الشّعر ونفس الأمر بالنّسبة إلى باقي الصّور، وعلى هذا النّهج الّذي رسمته البلاغة القديمة سار الشّعراء وصولا إلى العصر الحديث، حيث أبدعوا تقنيات جديدة يمكن أن تعدّ فنيّة مغايرة لتلك الأدوات المألوفة والقوالب الجاهزة في البلاغة القديمة، حيث حافظت على الشّكل الفنّي الّذي هو خطّ فاصل بين الشّعر والنّثر أو الكلام العادي.

فالصّورة "ثابتة في كلّ القصائد، وكلّ قصيدة هي بحدّ ذاتها صورة فالاتّجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب تغيّر كما تغيّر نمط الوزن، حتّى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغيّر بدون إدراك، ولكنّ المجاز باق كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشّاعر"[1]

فنفي التّصوير عن الشّعر هو في حقيقة الأمر نفي للشّعر من أصله واقتلاعه من جذوره، ولولاه لما كان هناك فرق بين الكلام الإبداعيّ والكلام العادي المتداول، وربّما يكون التّغيّر والتّطور في طرق التّصوير ودرجاته فنجد "النّقد العربيّ أقام مقاييسه العامة على واقع الشّعر العربي ذي النّزعة الخطابيّة والتّعبيرات المباشرة، وعلى الرّغم من إشارات متفرّقة إلى أهميّة التّصوير فإنّ الواقع الحسّي ظلّ يشدّ هذا العنصر الأصيل ويتحكّم فيه، وظلّ شاخص البصر إلى العالم الماثل أمامه، ونادرا ما نظر بعينيه في أعماقه وأندر من ذلك أن يتجاوز الماثل إلى المتخيّل وتجديد أبي تمام رماه النّقد –بوجه

[1] ينظر: سيشيل دي لويس، الصّورة الشّعريّة، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرّشيد، العراق، 1982، ص 20.

عام- بالتكلّف وما نحسبه إلاّ العجز عن فهمه مع تلك السّلفيّة الجامدة"[1] الّتي ربّما قد تتسبّب في إعاقة عمليّة الإبداع، وما تلك المقاييس الموضوعة من قبل القدماء إلاّ نتيجة لاستقراء كلام الشّعراء في فترة زمنيّة محدّدة، وتجاوزها لاستقراء كلام المجدّدين سيفرز حتما مقاييس أخرى يمكن أن تضاف إلى تلك القديمة وليس شرطا أن تلغيها تماما.

وعليه فإنّ "المشكلات الخاصّة بالمجاز أو بالأشكال البلاغيّة التّقليديّة على العموم فيمكن أن نحصرها في أربع مشكلات: مشكلة المشابهة، مشكلة البناء المنطقي، مشكلة الرّؤية الاثنينيّة، مشكلة الجمود"[2]، وهذا مرتبط بالبيئة الثّقافيّة العربيّة آنذاك فلم يعد التصوّر القديم صالحا في العصر العبّاسي حيث شهد تداخلا في الثّقافات، وتوّسع ذلك التّداخل بشكل أكبر في الثّقافة العربيّة الحديثة حيث "يحرص نقدُنا على تقصّي جوانب التّفرّد وذاتية الشّاعر المتميّزة في إبداع الصّورة تشكيلا وبناءً فما عادت الذّائقة النّقديّة المعاصرة تسيغ للشّاعر الاعتماد على صور مألوفة أو جاهزة أو الاستناد إلى البلاغة الجزئيّة للصّورة في التّشكيل والبناء"[3]

فالسّير على نهج الأوائل يتنافى وعمليّة الإبداع الّتي هي في حقيقتها استقلال للشّاعر وعلامة تميّزه، بالإضافة إلى التّغيّر الحاصل في عمليّة التّلقّي فبات ضروريا أن "تتطلّع الصّورة المعاصرة إلى جمهور يمتلك ذائقة نقديّة حديثة ومتطوّرة يدرك ويعي أنّها توضّح ولا تقرّر وإنّما هي أسلوب يبلور به الشّاعر تجرِبته ويصل إلى مضمونها خطوة فخطوة من دون أن يسقط الشّاعر في مطالبته هذه بالنّخبويّة والقيم الجماليّة العاجيّة، وإذا ما تعثّر أو قصرت موهبته عن ذلك فعليه ألاّ يلجأ إلى الغموض المتعمّد هربا وتعويضا"[4]، فالجمع بين إرضاء الذّائقة والقدرة على تحطيم القيود السّابقة هو بلاغةٌ في حدّ ذاته، أي ما يعجب العامّة ولا تستنكره النّخبة.

[1] محمّد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، ص 145.
[2] نعيم اليافي، مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّية، ص 52، 53.
[3] بشرى موسى صالح، صورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت/الدّار البيضاء، 1994، ص 167.
[4] المرجع نفسه، صفحة 149.

أ- التّشبيه:

يعدّ التّشبيه من الصّور البلاغيّة الّتي توافرت بكثرة في الشّعر العربي القديم، وهو يمثّل قدرة الشّاعر على إيجاد الأوجه المشتركة بين الأشياء المختلفة، وهو مع ذلك "يحرص على التّمايز والوضوح بين الأشياء، بخلاف الاستعارة الّتي تتداخل فيها الحدود وتتمازج الأشياء"[1]، وما يصنع التّمايز هو وجود أداة التّشبيه، وكذلك ذكر كلّ من المشبّه والمشبّه به فيصل المتلقّي إلى المشترك والمختلف عبر المقارنة بينهما.

ب- الاستعارة:

لا تختلف الاستعارة عن التّشبيه من حيث توافرها في الشّعر العربيّ، وهي من أبرز الصّور الّتي عرفت جدلا كبيرا بين النّقاد فيما يتعلّق الأمر بالتّجديد فقد "كانت العلاقات بين عناصر الصّور القديمة على قدر من الوضوح وقرب المتناول، ولعلّ علاقة المشابهة كانت هي أكثر العلاقات بين عناصر الصّورة شيوعا في القصيدة العربيّة الموروثة"[2]، وهي علاقة اِنبنت على المقاربة بين المشبّه والمشبّه به، وفي كلّ "علاقة استعاريّة توجد أوجه من الاختلاف وأوجه من الشّبه، وكلا النّمطين من الأوجه لا يرتبط بصاحبه إلاّ حين يجمعهما في أعماق الفنّان وفي أعماق المتلقّي إدراك داخلي بتجاوبهما"[3]

فالعلاقة لا تكون جاهزة واضحة بل الشّاعر هو من له القدرة على التّقريب بين المتباعدين في التّشبيه أو المزج بينهما في الاستعارة. وهو ما كان عند الشّعراء الّذين خالفوا نهج الأوائل فأحدثوا غموضا لدى المتلقّي الّذي لم يتعوّد إلاّ على العلاقات الواضحة، فيقول الآمدي في شعر أبي تمام:

[1] عصام محمد المشهراوي، الخطاب الأدبي الإعلامي في الشّعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 2012/2011، ص 289.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطّبعة الرّابعة 2002، ص 66.

[3] نعيم اليافي، مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة، ص 56.

"شعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة"[1]، وقد قال هذا في معرِض نقده واستنكاره للمخالفة الّتي بنى عليها أبو تمام شعره، وفي هذا السّياق تقول فاطمة البريكي: "انتقاد الآمدي لأبي تمام باحتكامه إلى طريقة العرب في الاستعارات يمثّل خطرا كبيرا يهدّد القدرة التّخييليّة لدى الشّاعر ويضعف مستواها"[2]، وهي هنا تعي جيّدا ماذا يمثّله نقد الآمدي من سلفيّة قد تكون جناية على الإبداع والتّميّز.

وإن كان النّقد العربي القديم قد عرف سيطرة من قبل الأفكار الّتي تنتصر للقديم، وترى فيه النّموذج الأعلى فإنّ مثل هذه الآراء قد تراجعت في العصر الحديث في ظلّ التّطوّر الحاصل في الكتابة الأدبيّة "فلم تعد المشابهة بين أطراف الصّورة وعناصرها وبخاصّة المشابهة الحسّيّة هي العلاقة الأساسيّة بين هذه الأطراف والعناصر في القصيدة العربيّة الحديثة، وفي الشّعر العربي الحديث بوجه عام. فالصّورة في هذا الشّعر إبداع خالص للرّوح وهي لا يمكن أن تتولّد من التّشابه، وإنّما من التّقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيرا أو قليلا"[3]، فأصبحت المباعدة بذلك هي معيار الجدّة والفنيّة في الشّعر الحديث لما تحدثه من دهشة لدى المتلقّي بمخالفة المألوف.

ومن هنا يبدو أنّ "النّظرة إلى القصيدة العربيّة الحديثة وخصائص الصّورة فيها نظرة موحّدة ضرب من العبث، فبينها والقصيدة القديمة بون شاسع، فالقديمة قائمة على نظام واحد يسهل حصره وتحديده، في حين أنّ القصيدة الحديثة تكشف عن تنوّع كبير في الأساليب والأشكال والخصائص تشكيلا وبناءً"[4]، فالمعيار القديم كان ممثّلا في عمود الشّعر، أمّا في العصر الحديث فهناك تعدّد في النّماذج أنتج اختلافا في المعايير.

[1] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السّيّد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطّبعة الرّابعة، ص 04.
[2] فاطمة البريكي، قضيّة التّلقّي في النّقد العربي القديم، دار العالم العربي، دبي، 2006، ص 87.
[3] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص 69.
[4] بشرى موسى صالح، صورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، ص 150.

ج- الكناية:

تندرج الكناية هي الأخرى ضمن فنون البيان في البلاغة العربيّة القديمة، وهي من الأساليب البلاغيّة اللّطيفة الّتي يتحاشى الإنسان من خلالها التّعبير المباشر عن أمور كثيرة، بل غاية الأدب تجنّب التّعبير الصّريح والمباشر، ولقد كان في "إمكان البلاغة القديمة أن تعتبر مبحث الكناية مدخلا لدراسة الفنون التّمثيليّة غير أنّ الأبحاث ظلّت مقتصرة على النّماذج الجزئيّة ولم تتجاوز إطار العبارة النّثريّة الواحدة أو الأبيات الشّعريّة القليلة"[1]

وبظهور أجناس أدبيّة جديدة كانت هناك نظرات للبحث في بلاغتها، ولكونها تختلف اختلافا كليّا عن الشّعر فرأى بعض المشتغلين عليها أنّ "طبيعة الفنون القصصيّة تتّضح فيها غلبة الكناية"[2]، ويرجع ذلك ربّما إلى أنّ تلك الفنون أقرب إلى تمثيل الواقع بكلّ تفاصيله من الشّعر، وتستخدم القصص والرّوايات شُخوصا واقعيّة أو تحتمل وجودا واقعيّا وهو ما يتفق مع الكناية في جواز إيراد المعنى الحقيقي.

د- الرّمز والأسطورة:

في الأدب المعاصر لم تعد الفنون البلاغيّة القديمة هي المشكّل الأبرز لفنيّة القصيدة، فهناك تقنيات أخرى جديدة جعلت النّص أكثر ثراءً وتنوّعا، وهذا ما يدفع البلاغيين إلى فتح علومهم الثّلاث لقبول تقنيات فنيّة تحقّق غاية البلاغة في القدرة على إيصال المعنى في أحسن صورة، فهناك "صور لم تدرسها البلاغة العربيّة، كالرّمز والأسطورة والأيقون، والمخطّط، ويلاحظ أيضا أنّ البلاغة العربيّة لم تدرس المحسّنات البديعيّة كصور بل أدرجتها ضمن محسّنات تزيينيّة يراد بها التّنميق والزّخرفة، في حين جعلتها البلاغة الغربيّة صورا مثل باقي صور علم البيان، فضمّتها إلى الاستعارة والتّشبيه وسمّتها (figures) أو (tropes)"[3]، وبهذا الاعتبار يمكن القول إنّ البلاغة هي فنّ الصورة

[1] حميد لحمداني، أسلوبيّة الرّواية، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء المغرب، 1989، ص 55.
[2] المرجع نفسه، ص 56.
[3] جميل حمداوي، بلاغة الصّورة الرّوائيّة، مطبعة بني أزناس سلا، المغرب، 2014، ص 18.

بمفهومها الأوسع الّذي يدرج تحته كلّ تركيب واستعمال لغويّ خاصّ، بحيث يجعل من النّص تشكيلا فنيّا مادّته اللّغة.

ويمكن تجميع الصّور البلاغيّة في الأنماط التّالية: "صورة المشابهة (التّشبيه والاستعارة)، وصورة المجاورة (الكناية، والمجاز المرسل والمجاز العقلي)، وصورة الرّؤيا (الرّمز والأسطورة)، وصورة الائتلاف (التّوازي، الجناس، التّشاكل، التّكرار، المماثلة، التّكافؤ، التّناسب، التّعادل وتشابه الأطراف..) وصورة الاختلاف (الطّباق والمقابلة) وصورة السّيمياء (الأيقون والإشارة والعلامة والعلامات البصريّة) وصورة الإحالة (التّضمين والتّناص والاقتباس)"[1]، فباستقراء الشّعر العربيّ القديم تمّ استخلاص تلك الفنون الّتي حوتها قصائد الشّعراء فسار البلاغيّون على خطى النّحاة باستحضار الشّواهد البلاغيّة، وبناءً على هذا الكلام نرى أنّ استقراء الشّعر الجديد سيضيف إلى تلك الفنون فنونا أخرى لتبقى عمليّة الاستقراء مفتوحة بتجدّد الأدب آخذة في الحسبان حرية الإبداع.

وبالعودة إلى الرّمز بوصفه أداة جديدة فيها مستوى كبير من التّجريد وتجاوز العلاقات السّطحيّة ومع ذلك فإنّ "فكرة التّشابه بين الإشارة وما تشير إليه عنصر أصيل في بناء الرّمز"[2]، أي هو مستوى متطوّر من العلاقة القائمة على المشابهة الّتي ميّزت التّشبيه والاستعارة في البلاغة القديمة.

والرّمز بما هو تعبير غير مباشر عن الأفكار والتّجارب لا تخلو منه قصائد الشّعراء لأنّ التّلميح أساس الشّعر، غير أنّ عمليّة التّحوّل في توظيفه ليصبح مذهبا هو ما يجعل المصطلح يتأسّس على خلفيّة فكريّة وفلسفيّة فهو بمعناه الدّقيق يتميّز بأمرين: "أوّلا يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسّية أو الصّور الحسّية الّتي تؤخذ قالبا للرّمز، ومستوى الحالات المعنويّة المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عمليّة الإبداع نحصل على الرّمز. ثانيا: أنّه لابدّ من وجود علاقة بين ذينك المستويين، هذه العلاقة تهب قوة التّمثيل الباطنة فيه (علاقة المشابهة) الّتي لا يقصد بها التّماثل في الملامح

[1] جميل حمداوي، بلاغة الصّورة الرّوائيّة، ص 18.

[2] محمّد فتّوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، الطّبعة الثّالثة 1984، ص 34.

الحسّية، بل يقصد بها تلك العلاقات الدّاخليّة بين الرّمز والمرموز"[1]، فهي ليست معطى جاهزا وإنّما الشّاعر هو من يقوم بابتداعها، وهذا ما يخالف تماما الاستعارة حيث علاقات الرّمز أبعد.

ولمعرفة كنه الرّمز أكثر يمكن مقارنته بالصّورة الحسيّة الّتي تعكس موضوعها "فيبدو أنّ الفارق في نوعيّة كلّ منهما بقدر ما هو في درجته من التّركيب والتّجريد، فالرّمز وحدته الأولى صورة حسّية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس ولكن هذه الصّورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء (سمة الرّمز الجوهريّة) والّذي يعطيها معناها الرّمزي إنّما هو الأسلوب كلّه. ومن ثمّ فإنّ علاقة الصّورة بالرّمز من هذه النّاحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكلّ. كلّ من الرّمز والصّورة يعتمد على نوع من التّشابه بين الصّورة وما تمثّله، والرّمز وما يوحي به، ولكن بينما تظلّ الصّورة على قدر من الكثافة الحسّية، يبلغ الرّمز درجة عالية من الذّاتية والتّجريد"[2]، ويبدو من خلال هذا الطّرح أنّ المقصود بالصّورة هو ذلك المعنى الّذي يربطها بالبعد البصريّ، أمّا إذا نظرنا إلى الصّورة بوصفها تشكيلا لغويا في الأدب فإنّ ذلك سيقود إلى إدراج الرّمز على أنّه تقنيّة تصويريّة فيصبح جزءا منها، "فعلاقة الرّمز بالصّورة ليست بالضّرورة علاقة مفارقة فقد تتعقّد الصّورة، وتتآزر عناصرها تآزرا إيحائيا بحيث تبلغ درجة من التّجريد تصلها بمشارف الرّمز"[3]

هـ- التّناص:

نظنّ أنّه لا يوجد شاعر لا ينطلق من تجارب سابقيه واستيعابها ثمّ يقوم بعد ذلك بتجاوزها، وهذا ما يفسّر وجود تفاعل بين نصّ وآخر سابق له، وقد تكون النّصوص الّتي يتفاعل معها غير شعريّة وهي تندرج ضمن التّكوين الثّقافي للشّاعر، وهذا التّداخل بين النّصوص أصبح تقنية من تقنيات الإبداع في الشّعر المعاصر اصطلح عليه بالتّناص وهو في أبسط صوره يعني "أن يتضمّن نصّ

[1] محمّد فتّوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر العربي المعاصر، ص 41.
[2] المرجع نفسه، ص 142.
[3] المرجع نفسه، ص 144.

أدبيّ ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التّضمين أو التّلميح أو الإشارة أو ما شابه"[1]، ما يجعل النّص أكثر ثراءً وأعمق دلالةً.

وتعرّف كريستيفا (Kristeva) التّناص بقولها: "هو النّقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل وهو عيّنة تركيبيّة تجمع لتنظيم نصّي معطى التّعبير المتضمّن فيها أو الّذي يحيل إليه. إنّ كلّ نصّ يتشكّل من تركيبة فسيفسائيّة من الاستشهادات وكلّ نصّ هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[2]، فيتحوّل بذلك إبداع الشّاعر إلى مدى قدرته على امتصاص تلك النّصوص وإخراجها في ثوب جديد بما يتوافق وتجربتَه لذلك "فالمفهوم الغالب على معنى التّناص هو مفهوم التّقاطع والتّفاعل بين النّصوص المختلفة من أجل خلق نصّ جديد ذي أبعاد دلالية وتعبيريّة مختلفة كلّ الاختلاف. وكلّ محاولة لتفكيكه من أجل إرجاع العناصر التّناصيّة فيه إلى أصولها تعتبر تدميرا تاما بالمرّة لأنّه كيان نصّي جديد ناتج عن الصّفة التّناصيّة الإبداعيّة"[3]

ي- المشهديّة:

لم يعد المجاز والصّور البلاغيّة هي المكوّن الوحيد لشعريّة القصيدة، فلقد أصبحنا نتلقّى كثيرا من القصائد بإعجاب كبير وهي تخلو من التّشبيه والاستعارة والكناية، ومع ذلك نحكم على شعريّتها بالجودة، وهذا يعود إلى عمليّة البناء الّتي تجعل من عناصر النّص تتفاعل فيما بينها وتقدّم صورة مغايرة لما ألفناه في قراءتنا للشّعر العربيّ، وعندما يتحرّر الشّاعر ويحاول أن يستثمر ما تحويه الفنون الأخرى سيتمكّن من إضافة الجديد ليبتعد عن تقليد واجترار نصوص سابقة، لذلك فقد "أفاد الشّعر العربيّ المعاصر من تقنيات السّينما في تشكيل صوّرهم الشّعريّة المبتكرة والخلاّقة عن طريق اللّقطات والمشاهد

[1] أحمد الزّعبي، التّناص نظريا وتطبيقيا، عمون، الأردن، الطّبعة الثّانية 2000، ص 11.
[2] المرجع نفسه، ص 11، 12.
[3] حسين منصور العمري، إشكاليّة التّناص، دار الكندي، الأردن، 2007، ص 34.

والمونتاج؛ لأنّ السّينما تتحدّث بالأساس بلغة الصّورة"[1]، ما يؤكّد أنّه بالإمكان إيجاد تراسل بين مختلف الفنون خصوصا تلك الّتي تتميّز بالاختلاف عن الشّعر من حيث المادّة.

وتمّ تعريف الصّورة المشهديّة على أنّها هي: "الصّورة الكلّيّة هي اللّوحة أو المشهد الّذي يقيمه الشّاعر لحركة الإنسان أو الحيوان أو الأشياء، وعلاقات هذه الموجودات بعضها ببعض على نحو يجعلنا نحسّ بها ونشعر بتحرّكها وتشخّصها"[2]، فاستعمال كلمة لوحة في التّعبير الشّعريّ يعطي ذلك المزج بين الفنّ البصري والفنّ القولي، ويطرح تساؤلا حول قدرة اللّغة على تجسيد المرئيّ والأشياء الحسّية والوصول بها إلى مستوى المشاهدة، وهو ما نقرأه في تعريف آخر يرى أنّ التّصوير المشهدي هو "كلُّ أداء شعري قابل للتّصور البصري وما يرافقه من مسموعات صوتيّة وينطوي على عنصر درامي، وهو يضارع السّيناريو أو المشهد في السّينما"[3]

ولعلّ التّصوير المشهدي قد آثره القرآن الكريم كثيرا لما له من قدرة على تمثيل مشاهد الغيب الّتي لا تدرك بالعين ولم يسبق لها أن رأتها، فقدّم سيد قطب دراسة رائدة في مجال التّصوير والبلاغة فقال في كتابه: "التّصوير هو الأداة المفضّلة في أسلوب القرآن، فهو يعبّر عن المعنى الذّهني، والحالة النّفسيّة، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، ثمّ يرتقي بالصّورة الّتي يرسمها فيمنحها الحياة الشّاخصة أو الحركة المتجدّدة"[4]

[1] أحمد محمّد الصّغير، الصّورة الشّعريّة الدراميّة في قصيدة الحداثة العربيّة، مجلّة جيل الدّراسات الأدبيّة والفكريّة، مركز جيل البحث العلميّ، الجزائر، العدد 04، ديسمبر 2014، ص 43.

[2] عالي بن سرحان القرشي، الصّورة الشّعريّة في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، الانتشار العربي، لبنان، الطّبعة الأولى 2016، ص 83.

[3] أميمة عبد السّلام الرواشدة، التّصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، دراسات، الأردن، الطّبعة الأولى 2015، ص 36.

[4] سيّد قطب، التّصوير الفنّي، دار الشّروق، القاهرة، الطّبعة 17، 2004، ص 36.

وهناك من اِلتفت إلى التّراث النّقدي والبلاغيّ للتّنبيه على وجود إشارات للمشهديّة، وهذا حازم القرطاجني يمثّل "الوجه الأخصب للتّراث في طرحه لمشهديّة النّص من باب التّخيّيل حين تجاوز الفهم البلاغيّ التّقليدي للتّصوير إلى النّص المصوّر أو النّص الصّورة"[1]

ويذكر حازم القرطاجني أنّه: "يجب في النّص تخييل أجزاء الشيء عند تخييله، حتّى تتشكّل جملته بتشكّل أجزائه، فتقوم صورته بذلك في الخيال الذّهني على حدّ ما هي عليه خارج الذّهن"[2]

ويمكن حصر الأنماط المشهديّة في: "الوصف والسّرد والحوار"[3]، وهذه المكوّنات الثّلاث نجدها في الفنون الدّراميّة والرّوائيّة ليشكّل تمازجها فضاءً تتحرّك فيه الشّخوص وتتفاعل فيما بينها، ويذكر سيّد قطب ورودها متفاعلة فيما بينها في النّص المقدّس فيقول: "كثيرا ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمات ونغم العبارات، وموسيقى السّيّاق في إبراز صورة من الصّور في القرآن"[4]

ونعلم أثناء كلّ عمليّة تجديد يظهر معارضون لذلك، وهذا بسبب ما يحدثه التّجديد من خلل في عمليّة التّلقي، فالّذي اعتاد على التّشبيه القريب سيصدمه التّشبيه البعيد ويراه ضربا من الخروج عن أساس اللّغة والإبداع، والّذي تعوّد وأَلِف القصيدة العموديّة سيرى في الشّعر الحرّ لغطا وخروجا عن دائرة الشّعر، وهكذا تتوالى الآراء الرّافضة إلى أن تصل في مرحلة لاحقة إلى قبول الأنماط الجديدة بعد التّغيّر في طريقة تلقّيها، وهذا ما تفعله الصّورة الّتي تحاول أن تضارع السّيناريو والمونتاج "فيؤدّي حلول الخطاب البصريّ محلّ اللّغوي في الصّورة الشّعريّة المشهديّة إلى تحوّل في عمليّة التلقّي، إذ يعمل على الارتفاع بالمتلقّي من نظام القراءة/سامع إلى نظام القراءة/مشاهد"[5]

[1] توفيق مساعدية، المشهد في النّص الشّعري، من الحضور اللّغوي إلى التّشكيل الذّهني، مجلّة العلوم الإنسانيّة، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، العدد 51، جوان 2019، ص 229.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 105.

[3] أميمة عبد السّلام الرواشدة، التّصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، ص 38.

[4] سيّد قطب، التّصوير الفنّي، ص 37.

[5] أميمة عبد السّلام الرواشدة، المرجع السّابق، ص 37.

والصّورة المشهديّة كثيرة في الشّعر المعاصر ومن أمثلة ذلك قول نزار قباني:

يا شَعرَها .. عَلَى يَدِي
شلال ضوءٍ أسود ..
ألمُّه .. ألمُّه
سنابلاً لم تُحصَد ..
لا تربطيه .. واجْعَلِي
على المساءِ مقعدِي ..
من عمرنا .. على مخدَّات
الشَّذا، لم نرقُد ..

يقوم المشهد على الإدراك البصري في قوله على يدي، ألمه ألمه سنابلا لم تحصد .. ويتبعه بمقطع آخر:

وحرَّرتُه .. من شَرِيطٍ
أصفر .. مغرّد
واستغرقت أصابعي
في ملعبٍ .. حرٍ .. ندي
وفر .. نهر عتمةٍ
على الرّخام الأجعد ..
تقلّني .. أرجوحةٌ سوداء
حيرى المقصِد ..
توزع اللَّيل .. على
صباحِ جيدٍ أجيد
هناك . طاشت خصلةٌ
كثيرة التمرد ..

تسرُّ لي .. أشواق صدرٍ
أهوج التَّنهد ..
ونبضة النَّهد الصَّغير
الصَّاعد .. المغرِّد
تستقطر النَّبيذَ من
لون فمٍ لم يُعقَد ..
وترضع الضِّياء .. من
نهدٍ .. صبيّ المولِدِ[1]

فقد نهضت القصيدة على مشاهد مترابطة ومتسلسلة تجعلها قريبة في تركيبتها من الفنّ السينمائي فتقوم عين الشّاعر بدور الكاميرا في تقديم ووصف الصّور.

2-2 من الشّعر إلى السّرد (الصّورة السّرديّة):

ارتبطت الصّورة الفنّية بالشّعر على اعتبار خاصيّته التّصويريّة، وفي كونها إبداعا وتميّزا كانت هي أساسه ولا يمكن للشّعر أن يفارق الكلام العادي إلاّ من خلالها، لذلك ظلّت لصيقة به ولم يكن هناك انتباه لما تتوفّر عليه الأجناس الأخرى غير الشّعر من خصائص تصويريّة، على اعتبار أنّ الأدب بفنونه المختلفة يتميّز بخصوصيّة إبداعيّة ليست حكرا على فنّ الشّعر، ولأنّ هناك فنونا أخرى ظهرت في ساحة الأدب وجب النّظر في تشكيلها البلاغيّ انطلاقا من خصائصها، وعليه يمكن أن نذهب إلى أنّ "التّعبير بالصّورة خاصّية شعرية، ولكنّها ليست خاصّة بالشّعر، لقد آثرها التّعبير القرآني والحديث النّبويّ كثيرا، واعتمد عليها المثل كما فضّلتها الحكمة"[2]، وهذا يدلّ على وجود خطابات أخرى كانت لها خاصيّة البيان بعضها أخذ الصّدارة من الشّعر وهو النّص المقدّس وبعضها بقي إلى جانبه أو أقلّ منه مرتبة كالخطابة والمثل والنّثر الفنّي.

[1] نزار قباني، ديوان طفولة نهد، ضمن الأعمال الكاملة، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1948، ص 110.
[2] محمّد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعريّ، ص 16.

وفي هذا السّياق يقول محمّد عبد المطّلب أحد أبرز أساتذة البلاغة في العصر الحديث: "لقد كانت أسفاري إلى كثير من بلدان عالمنا العربيّ لمهمّات علميّة، أحيانا، أو لمشاركة في مؤتمرات أدبيّة، أحيانا أخرى، وكان السّؤال الّذي يتابعني في معظم أسفاري: أين دراسة الرّواية في مسيرتك النّقديّة؟ وكنت أتعلّل بأنّني –أوّلا وقبل كلّ شيء– دارس للبلاغة العربيّة، والشّعر أقرب أجناس القول لهذه البلاغة لأنّه كلّف بتوظيف أدواتها في إنتاج جماليّته. البلاغة هي الّتي قادتني إلى الشّعر، والشّعر هو الّذي يردّني إلى البلاغة، وكنتُ أدرك وهن هذا التّعلّل"[1]

وهي ممارسة لم تكن خاصّة بعبد المطّلب فقط، بل التصاق البلاغة بالشّعر ظلّ صامدا في الدّرس البلاغي قديمه وحديثه، حتّى ذهب أولمان (Ullmann Stephen) للتّأكيد في شيء من المبالغة –حسبما أشار–: "إنّ تاريخ البلاغة الإنسانيّة هو تاريخ بلاغة التّصوير الشّعريّ"[2]، فقد ظلّت قرونا تدرس فنّ الشّعر حتّى كاد الشّعر أن يكون مرادفا للبلاغة خاصّة في ثقافتنا العربيّة.

وما رأيناه سالفا قد "يوهمنا أنّ الصّورة محطّ اهتمام الشّعر دون غيره، وهذا قد يكون صحيحا إلى عهد قريب حيث لم يلتفت النّقد الرّوائيّ العربيّ إلى الصّورة الرّوائيّة بمنهجيّة ودقّة، واكتفى بمقاربات مرجعيّة، وإيديولوجيّة أو بنيويّة وسيميائيّة ...الخ"[3]، وربّما ما يفسّر سبب الاكتفاء بهذه المقاربات نظرا لما تتضّمنه الرّواية من حمولة فكريّة حيث تتعدّد فيها الأصوات وتتعقّد الأحداث، إضافة إلى أنّ ظهور فنون أدبيّة جديدة جلب معه تنظيرات جديدة لها ممّا أنتج تلك المناهج الّتي تتوافق وخصوصيّة تلك الفنون.

ويعدّ أولمان "أوّل من دشّن طريق البحث في الصّورة النّثريّة حيث انتبه إلى أهميّة تلك الصّورة في سياقها الرّوائيّ، وخصّص لها كتابا بكامله"[4]

[1] محمّد عبد المطّلب، بلاغة السّرد، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، 2001، ص 08، 09.
[2] ستيفن أولمان، الصّورة في الرّواية، ترجمة: رضوان العيادي ومحمّد مشبال، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2016، ص 08.
[3] مسلك ميمون، الصّورة السّرديّة في قصص شريف عابدين، دار الهدى، الجزائر، الطّبعة الأولى 2015، ص 12.
[4] ستيفن أولمان، المرجع السّابق، ص 08.

حيث أكّد على أنّ "معيار الصّورة في النّظر النّقدي من شأنه أن يتيح للنّقاد إجراءً منهجيّا مشتركا لضبط وظيفة الكشف عن الآليات الجماليّة المتحكّمة في الإنتاج الأدبيّ"[1]

أمّا في الدّرس العربيّ الحديث كان التّأسيس للصّورة الفنيّة في النّثر بناءً على دراسة نماذج تراثيّة تتضمّن خصائص تصويريّة.

ونستطيع القول "إنّ دخول مصطلح (التّصوير) مجال القراءات الّتي تفاعلت مع نثر الجاحظ، يعود إلى حديث طه حسين عن كتاب البخلاء"[2]، وهو من الكتب الّتي تظهر مقدرة الجاحظ الأدبيّة والبيانيّة، وتعكس مدى ثقافته ومعرفته، فيقول طه حسين عن كتاب البخلاء للجاحظ: "قيمة هذا الكتاب لا أدري أهي في الجمال اللّفظي واستقامة المعنى؟ أم في خصب المعاني؟ أم في هذا التّصوير الدّقيق الّذي لا يقاس إليه تصوير"[3]، ولا نظنّ أنّ هناك من النّقاد والأدباء من يغفل عن قراءة كتاب البخلاء، ولكن التّنبّه إلى ما تضمّنه من بلاغة ووصف هو ما عُدَّ جديدا ففتح مجالا لإمكانيّة إيجاد إطار نظري يجمع كثيرا من النّصوص الّتي تدخل في جنسه بعدما "مثّلت قراءة طه حسين تحوّلا في تاريخ تلقي نثر الجاحظ وفهم بلاغته، من سؤال البيان إلى سؤال التّصوير، من النظّر إلى الأدب باعتباره شكلا من أشكال التّزيين والقدرة على الإقناع وإفحام الخصوم، إلى اعتباره أداةً من أدوات التّعبير عن الإنسان وقيمه"[4]

وهذا الانتقال على درجة كبيرة من الأهميّة ولكن لم يؤسّس بعد لأدواته، لذلك ذهب بعضهم إلى القول: "على الرّغم من أنّ مفهوم التّصوير نشأ في النّظريّة الأدبيّة الحديثة باعتباره مبدأ يفسّر ماهية الأدب في علاقته بالواقع الّذي يفترض أنّ له صلة به، إلاّ أنّ توظيفه في قراءة نثر الجاحظ

[1] ستيفن أولمان، الصّورة في الرّواية، ص 13.
[2] محمّد مشبال، البلاغة والسّرد، منشورات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، تطوان، 2010، ص 120، 121.
[3] طه حسين، من حديث الشّعر والنّثر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، 2012، ص65.
[4] محمّد مشبال، المرجع السّابق، ص 120.

وبلاغته، جاء ملتبسا بتصوّرات نقديّة مختلفة ولم يرقَ هذا المفهوم إلى أن يشكّل إطارا نظريا أو معيارا نقديا واضح المعالم يصلح لقراءة نثر الجاحظ على نحو ما نعرف ذلك عن مفهوم التّصوير الشّعريّ"[1]

فالأمر يتعلّق بتأسيس أدوات نقدية وبلاغيّة يمكن أن نقارب بها الصّورة في الرّواية والقصّة وسائر الفنون النثريّة الأخرى.

ويذهب شفيق جبري في وصفه للجاحظ بالمصوّر إلى تبيان ماهيّة الصّورة في نثره فيقول: "ما سعة لغته بشيء إذا قسناها إلى قدرته على تصوير جلائل الموضوعات وصغائرها، وأظنّ أنّ القدرة على تصوير صغائر الأمور كأمور الأكل والشّرب واللّبس، وسائر ما يتعلّق بحياتنا الخاصّة لا تقلّ عن القدرة على تصوير الدّقائق من حياتنا العامّة"[2]، وهو وإن حاول تقريب المقصود بالتّصوير إلاّ أنّ محمّد مشبال يرى أنّه لا توجد أسس لذلك تمكّننا من معرفة الصّورة وفق ما يقتضيه مجال النّقد والبلاغة فيعلّق قائلا: "شفيق جبري يرى في الجاحظ مصوّرا من أكبر المصوّرين ولكنّه غير معني نظريا أو نقديا بتحديد مفهوم الصّورة في الأدب عامّة والنّثر بشكل خاصّ"[3]، فلا تعدو أن تكون تلك التّسمية وصفا أُطلق على الجاحظ.

لكن حتّى في غياب التّأسيس النّظري لذلك "لا شكّ أنّ استخدام التّصوير بهذا المفهوم يغني بلاغة النّثر عند الجاحظ، كما لا يترك الباحث مجالا للحديث عن التّصوير النّفسي أو التّصوير البلاغي القائم على التّشبيه والاستعارة وعموم المجاز. هذه أبرز فكرة نقديّة تستفاد من هذه القراءة حيث أسهم في الكشف عن بعد آخر من أبعاد بلاغة نثر الجاحظ المتمثّل في التّصوير بدل البيان"[4]

[1] محمّد مشبال، البلاغة والسّرد، ص 120.
[2] شفيق جبري، الجاحظ معلّم العقل والأدب، دار المعارف، مصر، ص 25.
[3] محمّد مشبال، المرجع السّابق، ص 122.
[4] المرجع نفسه، ص 122، 123.

ومن هنا فالوجه الآخر لبلاغة الجاحظ بعيدا عن الاستعارات والمجاز هو "ربط بلاغة الأدب وقيمه الجماليّة بتصوير الإنسان والواقع تصويرا دقيقا"[1]، ولا يتحقّق ذلك بمجرّد السّرد ونقل المشاهد وإنّما يكون بالقدرة على اختيار الألفاظ والتّراكيب والأوصاف المناسبة.

ويرى محمّد عبد المطّلب أنّ "الإجراءات الّتي مارسها على الشّعريّة –بوصفها فنّا لغويا– صالحة لأن تمتدّ بكلّ فاعليّتها إلى الخطاب الرّوائي"[2]، ويبدو هذا الطّرح على درجة كبيرة من الصّواب إذا نظرنا إلى أنّ مادّة الرّواية هي نفسها مادّة الشّعر والمتمثّلة في اللّغة، لكن "الحديث النّقدي عن مطلق الصّور السّرديّة لابد أن تتّسم بتعميم كبير لا يمكن تفاديه إلاّ بتخصيص الكلام عن الصّورة في نسقها النّوعي (رواية، قصّة، قصّة قصيرة، خرافة، مقامة...الخ)"[3]، وهو الأمر الّذي يمنع من الوقوع في تعميم البلاغة الشّعريّة على أجناس أخرى تختلف في تشكيلها وبنائها عن الشّعر كما لا تعمّم أيضا بلاغة الرّواية على الفنون النّثرية الأخرى أيضا.

فالاهتمام إذن بجانب التّصوير في مجال النّثر كان له الأثر في جعل البلاغة تراعي خصوصيّة النّوع الأدبيّ، "والحقل الّذي تحقّق فيه الصّورة الرّوائيّة خصائصها الحقيقيّة هو الحقل البلاغي بمفهومه الواسع، فهي تلتقي مع مفهوم الصّورة figure/figura من حيث هو محسّن بلاغي أو معطى جماليّ دال على انزياح فنّي، أو مع المفهوم الشّامل للصّورة اللّغويّة حينما تفيد التّشابه أو التّماثل أو المقارنة أو سائر الوظائف الاستعاريّة"[4]، وعلى هذا يبدو أنّه من غير الممكن إيجاد ضابط للصّورة الرّوائيّة خارج الإطار البلاغيّ، "فالرّواية فنّ بلاغي، أي إنّ الرّوائيّ الّذي يضطلع ببناء عالم متخيّل، يسعى على نحو ضمني إلى إقناعنا بصدق تجربته، إنّه يتطلّع إلى إشراكنا في مجرى الأحداث الّتي ينسجها والأماكن الّتي يتخيّلها والشّخصيّات الّتي يشكّلها"[5]

[1] محمّد مشبال، البلاغة والسّرد، ص 121.
[2] محمّد عبد المطّلب، بلاغة السّرد، ص 09.
[3] ستيفن أولمان، الصّورة في الرّواية، ص 13.
[4] المرجع نفسه، ص 14.
[5] محمّد مشبال، أسرار النّقد الأدبيّ، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2002، ص 48.

فكلّ استعمال خاصّ للّغة يكسب العمل فنيّة، وهو دافع للبحث في بلاغته الخاصّة الّتي تميّزه، وبلاغة العمل الرّوائيّ هي "سماته ومكوّناته الّتي توظّف على نحو فريد، يلتقي الرّوائيّ بالشّاعر والخطيب والموسيقي والممثّل والرّسّام والنّحّات في أنّهم يتوخون جميعا الاستحواذ على المتلقّي وإقناعه"[1]

وليس الحديث عن البلاغة الخاصّة بالجنس الرّوائي معناه أنّ هذا الأخير لا يتضمّن أيّ لون من ألوان البديع وأنّه يخلو من صور البيان فالرّواية "تستخدم الاستعارة على مستوى العبارة مثلها مثل الشّعر غير أنّ دراسة الاستعارة في هذا النّطاق الضيّق للعبارة لا يفيد في تمييز الطّبيعة البلاغيّة الخاصّة للرّواية دائما، ولهذا السّبب يمكن النّظر إلى الرّواية نفسها باعتبارها استعارة تمثيليّة كبرى"[2]، وهي نظرة تدعو إلى تجاوز الاستعارة البلاغيّة المعروفة إلى البناء الكامل للنّص، وهذا ملمح بلاغيّ مهمّ في تأسيس بلاغة خاصّة بالسّرد.

ولعلّ غيّاب البلاغة في الممارسات المعاصرة لتحليل النّصوص يعود إلى تسيّد الرّواية وهو أمرٌ حتمي أن تأخذ الدّراسات السّرديّة الصّدارة في قراءتها، غير أنّ الطّرح الجديد الّذي جاءت به البلاغة الرّحبة أنّها "لا تتنكّر لدور الطّاقة اللّغويّة في الأعمال الرّوائيّة، إنّها ترى في التّشكيل اللّغوي جزءا من الصّنعة الفنّيّة الّتي يتوسّل بها الرّوائيّ في بناء عالمه المتخيّل. إنّه تقنية بلاغيّة وروائيّة ينبغي أن تراعى في التّحليل والقراءة كما تراعى المكوّنات البنائيّة السّرديّة الكبرى"[3]، وهذا معناه أنّ الإبداع في الرّواية لا يتوقّف على البناء السّردي وإنّما في قدرة الرّوائي على توظيف اللّغة بأساليبها المتنوّعة ومن هنا جاء الاهتمام بالجانب اللّغويّ في النّصوص السّرديّة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ بعض المقولات النّقديّة الخاصّة بالشّعر لا يمكن أن نعمّمها على باقي الأجناس ومنها الرّواية "فمقولة الأسلوب هو الكاتب –مثلا– مقولة صادقة بشكل واضح بالنّسبة للشعر الغنائيّ لأنّ الكاتب هنا يصنع لغته الخاصّة به ويعبّر بها أيضا عن كينونته الخاصّة، أمّا الرّواية

[1] محمّد مشبال، أسرار النّقد الأدبيّ، ص 48.
[2] حميد لحمداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 79.
[3] محمّد مشبال، المرجع السّابق، ص 49.

ملتقى أساليب متعدّدة والكاتب يقوم بدور المنظّم، لأنّه يحاور بين اللّغات لكي يعبّر من خلال صورة اللّغة وليس من خلال اللّغة ذاتها عن تصوّره الخاصّ"[1]

ويضع أولمان الحدود العامّة للصّورة الرّوائيّة بقوله: "هي نقل لغويّ لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيليّة ثرية في قوالبها ثراء فنون الرّسم والتّصوير الشّمسي، موغلة في امتداداتها إيغال الرّموز والصّور النّفسيّة والاجتماعيّة والأنثروبولوجيّة، جماليّة في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسّناتها، ثمّ هي حسّية، وقبل كلّ شيء هي إفراز خيالي"[2]

وعند محمّد مشبال الصّورة الرّوائيّة "تتمثّل في مجموعة من الأوصاف والنّعوت والكلمات والتّفاصيل والمحسّنات ومطلق الإمكانات التّعبيريّة الّتي ينبغي معاينتها في ترابطها بسيّاقيها النّصّي والجنسي، فهذه الصّور تندغم في مكوّنات النّص الجماليّة والدّلاليّة، وتسهم في تكوين العمل الرّوائي، إنّها لا تنفصل عن البناء الممتد للرّواية"[3]

ويضيف أولمان بأنّ "استنباط الشّروط التّقريبيّة المتحكّمة في صيغ التّعبير اللّغوي، أي الصّيغ التّصويريّة، وفي حالة الرّواية مثلا، تذعن العبارة اللّغويّة أوّلا لماهية الحكي أو السّرد من حيث الانطلاق والتّوالي والتّسلسل والتّرابط والامتداد، ثمّ للمكوّنات النّصّية ثانيا بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف وديناميّة على أساس أن تدخل في وشيج في مرحلة ثالثة مع باقي مكوّنات الحكي (شخصيات ومشاهد وفضاء)"[4]

لذلك يرى بأنّ الصّورة الرّوائيّة "تتجذّر عميقا في تربة الجنس الرّوائي، إذ منه تستمد ماهيّتها، وتكتسب قوانينها الذّاتيّة، وإذا كانت الأسلوبيّة المعاصرة قد استنبطت قوانين هامّة ومثيرة في مجال

[1] حميد لحمداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 53.
[2] ستيفن أولمان، الصّورة في الرّواية، ص 15.
[3] محمّد مشبال، أسرار النّقد الأدبي، ص 90.
[4] ستيفن أولمان، المرجع السّابق، ص 16.

الصّورة فإنّما فعلت ذلك للأسف الشّديد في خضوع شبه مطلق لفنّ الشّعر كأنّه الوحيد القادر على احتضان الصّور الفنّية واحتكارها"[1]، وقد سارت في هذا على نهج البلاغة الّتي استنبطت قوانينها هي الأخرى من فنّ الشّعر لعلوّ كعبه في التّراث الأدبيّ العربيّ القديم.

والرّواية بما هي فنّ يعتمد على تمثيل الواقع ومحاكاته سيطرح سؤالا عن العلاقة بينهما وأين تكمن المغايرة، ولعلّ الإجابة على ذلك هو أنّه "لكلّ صورة روائيّة واقعها النّصي والذّهني الّذي لا يكاد يشبه الواقع العيني، ويدّعي أحد النّقاد أنّ الألفاظ في الصّورة الشّعريّة تُدرك إدراكا تصوّريا نظرا لصعوبة تمثّلها كما هي واقعة في منطق المكان، ولدلالتها على شيء مغاير لما هو واقعي، إنّها تمثّل أشياء متباعدة زمانا ومكانا وتحدث بينها ارتباطا شعوريا غريبا، أمّا اللّفظة في التّصوير السّردي فتمثّل أشياء الواقع وتكون نسخة عنها، وتمثّل أشياء متشابهة"[2]، وهي برغم فنيّتها وما يوظّفه الرّوائيّ من تقنيات ستظلّ منتميّة للواقع وأقرب إليه من الشّعر.

ويقوم أولمان بتحليل مقطع سردي من رواية اللّص والكلاب لنجيب محفوظ:

"اتّجه سعيد مهران لزيّارة الشّيخ (جنيدي) في خلوته ووقف على عتبة الباب المفتوح قليلا، ينظر ويتذكّر، تُرى متى عبر هذه العتبة آخر مرّة؟ يا له من مسكن بسيط كالمساكن في عهد آدم، حوش كبير غير مسقوف في ركنه الأيسر نخلة عالية مقوّسة الهامة، وإلى اليمين من دهليز لمدخل باب حجرة وحيدة مفتوح"[3]

فيعلّق على هذا المقطع المشاهد في الواقع: "يتجلّى من الوهلة الأولى، فقر هذه الصّورة من حيث بلاغة المجاز الشّعري، والتّشبيه اليتيم العاطل من زينة تشابيه القصائد لن يستطيع الصّمود طويلا في وجه التّقريريّة المهيمنة على وصف الفضاء، غير أنّ إعمال الذّهن لإعادة تركيب هذه الصّورة الرّوائيّة بعيدا عن خطط تشغيل الصّور الشّعريّة من شأنه أن يوقف المتلقّي على جانب من أساليب

[1] ستيفن أولمان، الصّورة في الرّواية، ص 18.
[2] المرجع نفسه، ص 22.
[3] نجيب محفوظ، اللّص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، 1962، ص 21.

انبنائها، فاللّغة في تلك الصّورة تصف، وتستثير تراكيبها جملة من التّصورات الذّهنيّة"[1]، فالعبرة بما تتركه تلك القطعة السّرديّة في ذهن المتلقّي وما تثيره من أحاسيس ومشاعر.

صحيح أنّ أولمان تحدّث عن قطعة تخلو من المجاز وألوان البيان ولكن ظلّ في رأي مشبال أسيرا لمفهوم الصّورة البلاغيّة المعروفة حيث قال: "واضح أنّ أولمان الّذي كرّس جهوده الأسلوبيّة لدراسة النّثر الرّوائيّ الفرنسي، لم يقدّم لنا سمات نوعيّة للصّورة الرّوائيّة بقدر ما اكتفى بترديد سمات للصّورة في ماهيّتها الجماليّة الشّعريّة، والدّليل على ذلك أنّه حصر مفهوم الصّورة في الأنواع البلاغيّة المجازيّة"[2]، والرّواية قد تعتمد فعلا على هذه الأنواع لكن مقاربتها لا تتمّ إلاّ بربطها بخصوصيّة الجنس الأدبي لذلك أكّد مشبال على أنّ الأمر الّذي كان "ينقص مشروع أولمان في تعامله مع صور النّثر الرّوائي هو فصله للصّور المجازيّة عن باقي صور النّص الرّوائي"[3]

ومن المحطّات والاجتهادات الغربيّة في مجال الصّورة السّردية هي محطّة هنري جيمس (Henry James) فالرّواية في مجموعها تمثّل لديه "صورة ولا مكان في نظريّته للصّور الرّوائيّة الجزئيّة باعتبارها تركيبا بلاغيا مصغّرا. غير أنّ ذلك لا يمنع من ارتباط الصّورة بمكوّن روائي وحيد من قبيل (صورة الشّخصيّة) أو (صورة المكان) أو (الصّورة العامّة للظّروف أو الجوّ أو البيئة) أو ارتباط الصّورة بسمات الإنسانيّة أو الحريّة أو بعض القيم"[4]

وهذا يرجع إلى ارتباط أجزاء الرّواية بعضها ببعض وهو ما يجعل "الصّورة في الفنون النّثريّة طويلة نسبيا، وقد تمتدّ بامتداد العمل، بينما تأتي الصّورة في الشّعر قصيرة، كلماتها مكثّفة"[5]، فهي بهذا ترتبط بطبيعة الجنس الأدبيّ فمن غير الممكن الحديث عن صورة روائيّة في عبارة أو جملة واحدة مع علمنا أنّ السّرد يقوم على التّتابع في تقديم مشهد أو عدّة مشاهد.

---

[1] ستيفن أولمان، الصّورة في الرّواية، ص 17.

[2] محمّد مشبال، أسرار النّقد الأدبي، ص 89.

[3] المرجع نفسه، ص 91.

[4] محمّد أنقار، الصّورة الرّوائيّة بين النّقد والإبداع، مجلّة فصول، المغرب، العدد 04، 1992، ص 35.

[5] عبد الله عساف، طبيعة الصّورة الفنّيّة، مجلّة الحياة التّشكيليّة، سوريا، العدد 29، سبتمبر 1988، ص 74.

فطرح مسألة الصّورة بالنّسبة للنّص الرّوائي أمرٌ مثير ومهمّ ولكن يبقى إشكال تحديدها وضبطها بقوانين كما هو الحال بالنّسبة إلى الشّعر لذلك "سيكون من الصّعب استخلاص معادلات نقدية حاسمة عن الصّورة والتّصوير لدى جيمس، تكون بمثابة ثوابت بلاغيّة معياريّة، نظرا للصّبغة الانطباعيّة الّتي كيّفت أسلوبه النّقدي"[1]، مع أنّه لا يمكن أن ننفي الطّابع التّصويري للرّواية فهي عنده "تصوير فنّي للحياة، وكان رائدا في قوله بحتميّة انفتاح الرّواية على مجموعة من الفنون التّجسيديّة خاصّة الرّسم والمسرح"[2]

ويقول محمّد أنقار: "إنّ اللّوحة هي الحقيقة المجسّدة ماديا أمام عيني المشاهد، وكذلك الرّواية الّتي إذ تروي وتؤرّخ الحياة فإنّما تغدو أيضا تجسيدا حقيقيا، وإذا كانت ماهية التّصوير واحدة في كلتا الحالتين فإنّ الأسلوب الّذي تصوّر به الرّواية لا علاقة له البتة بالأسلوب البصري الّذي يسخّره الرّسّام"[3]، فقد جمع أنقار بذلك بين الرّواية وفنّ التّشكيل تحت مظلّة الصّورة ثمّ سرعان ما ذهب إلى وجود فرق بينهما، وهذا الفرق هو ما يفرض التّأسيس النّظري للصّورة الرّوائيّة أو السّرديّة نظرا لخصوصيّتها ونوعيّتها.

والملاحظ أنّ حجم العمل الرّوائي مقارنة بالشّعر خلق صعوبة في ضبط مفهوم الصّورة الرّوائيّة، لكن بالرّغم من ذلك لا يمكن تجاوز العناصر المكوّنة للعمل في دراسته، "فبلورة الصّورة الكلّيّة للرّواية على أساس الانتقاء الواعي والمشاركة في التّشكيل اعتمادا على التّفصيلات والعناصر الرّوائيّة (الصّور الجزئيّة)"[4]

ويقول محمّد مشبال: "إنّ التّوجه الّذي سارت فيه الدّراسات النّقديّة والأسلوبيّة الحديثة، لم يحاول أن يتعامل مع الصّورة في النّثر الرّوائي باعتبارها (مقطعا سرديا) لا يجوز تحليل مكوّناته البنائيّة واللّغويّة والبلاغيّة منفصلة، فدراسة البناء الهيكلي (الشّخصيّة والحبكة والزّمان والمكان والرّؤية

[1] محمّد أنقار، الصّورة الرّوائيّة بين النّقد والإبداع، ص 35.
[2] المرجع نفسه، ص 36.
[3] المرجع نفسه، ص 37.
[4] المرجع نفسه، ص 40.

السّردية..) لنصّ روائي في انفصال عن النّظر إلى المحسّنات البلاغيّة (الاستعارة والتّشبيه والكناية..) يعدّ توجها ناقصا لا يتمثّل لماهية الصّورة الرّوائيّة"[1]، أي إنّها مارست فصلا بين العناصر المشكّلة للسّرد وبين التّقنيات اللّغويّة والبلاغيّة إذ لا فائدة ترجى من دراسة الاستعارة وباقي صور البيان في الرّواية بمعزل عن انتمائها السّردي وكيفيّة اشتغالها داخل العمل الرّوائيّ.

ويورد حميد لحمداني نموذجا تطبيقيا حول الاستعارة التّمثيليّة والحكي فيحاول اختبار التّعريف المدرسي للاستعارة التّمثيليّة على نموذج قصصي قصير من قصص الأطفال (النّملة والصّرار) من خلال تقسيمها إلى وحدات دلاليّة[2]:

-النّملة تعمل طول الصّيف في جمع الحبوب.

-الصّرار يقتات من حبوب الصّيف، ويغنّي ويمرح.

-النّملة تدعو الصّرار إلى التّعاون من أجل كنز الحبوب لفصل الشّتاء.

-الصّرار يسخر من النّملة ويرفض التّعاون معها بحجّة أنّ الخير وفير وأنّ الوقت وقت مرح وليس وقت عمل.

-يأتي فصل الشّتاء ولا يجد الصّرار ما يقتاته فيمضي منكسرا يطلب قوتا من النّملة غير أنّ النّملة تذكّره بدعوتها إيّاه وترفض طلبه

-يندم الصّرار على حماقته ويعي جيّدا أنّ النّملة كانت على صواب

وهذه القصّة كانت من المقرّرات المدرسيّة أيضا في الجزائر، وكان لها الأثر البارز في ترسيخ تلك القيم الّتي حملتها ولم يتحقّق أثرها إلاّ عبر أسلوب فنّي جماليّ، فيذكر لحمداني أنّ "بطلي هذه القصّة مستعاران لأداء دور تمثيلي عناصره الدّلاليّة الأساسيّة هي: الرّخاء، العمل، الشّدّة، الكسل. والقصّة

[1] محمّد مشبال، أسرار النّقد الأدبي، ص 90، 91.

[2] ينظر: حميد لحمداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 61.

هي عبارة عن استعارة تمثيليّة كبرى"[1]، فمفهوم الاستعارة الّذي كان في الشّعر يتحقّق في البيت الواحد أصبح في مجال السّرد يتحقّق في العمل كلّه، وفي نظر لوبوك (Lubbock) "الصّورة الكليّة للرّواية لا تتحقّق إلاّ في ذهن القارئ"[2]، أي هي نتيجة يتوصّل إليها ويقوم بتفعيلها بناءً على المعطيات الموجودة في النّص.

فلقد طرحت البلاغة الجديدة سؤال الجنس الأدبي من أجل تفادي تعميم بلاغة الشّعر على باقي الأجناس، وكذلك من أجل انفتاحها على مقاربة مختلف الخطابات، لذلك يمكن القول إنّ "نقد الصّورة السّرديّة الرّوائيّة القصصيّة، لا تزال اجتهاداته النّظريّة وتحليلاته التّطبيقيّة تتحرّك في دائرة ضيّقة، ومازالت في معظم الكتابات النّقديّة الحديثة مفهوما مصطبغا بقواعد البلاغة وسمات الشّعر، ولعلّه لم يحن بعد أوان اكتسابها لهوية جنسيّة روائيّة وقصصيّة"[3]

2-3 من التّشكيل اللّغويّ إلى التّشكيل البصريّ:

أ- القصيدة التّشكيليّة:

لا يختلف التّحوّل من التّشكيل اللّغويّ إلى التّشكيل البصري عمّا تحدّثنا عنه في إطار الصّورة المشهديّة الّتي سلك أصحابها سبيل الفنون البصريّة، غير أنّها رغم ذلك ظلّت المشهديّة تدور في الفلك اللّساني، بينما القصيدة التّشكيليّة هي تخاطب العين بالدّرجة الأولى أو السّمع والعين معا، وقد بدأت في الظّهور في شعرنا العربيّ المعاصر على أنّها "مظهر حداثي، وهي في الوقت نفسه ظاهرة قديمة في موروثنا الأدبي تبلورت بمقدّمات مهيّئة لها منذ القرن السّادس والسّابع الهجريين"[4]، ووجودها بمصطلحات مختلفة قد يكون سببا في عدم وجود رابط بين القصيدة في شكلها الحداثي والقصيدة في شكلها القديم، بينما يرى محمّد نجيب التّلاوي أنّه "بقدر ما تشغلنا القصيدة التّشكيليّة الآن في

[1] حميد لحمداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 61.
[2] محمّد أنقار، الصّورة الرّوائيّة بين النّقد والإبداع، ص 41.
[3] محمّد مشبال، أسرار النّقد الأدبي، ص 94.
[4] محمّد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربيّ، دار الفكر الحديث، مصر، 2006، ص 08.

إبداعاتنا الشّعريّة المعاصرة، بقدر ما حرمت هذه الظّاهرة من حقّها الطّبيعي في البحث والتّحليل قديما وحديثا وذلك يعود لثلاثة أسباب:

-عناية الدّارسين بمضمون القصيدة أوّلا ثمّ موسيقى القصيدة آخرا ولم يجد الشّكل عناية مستحقّة

-مركّب النّقص الحضاري، حيث تعوّدنا ألاّ نكتشف قدراتنا إلاّ من خلال غيرنا.

-تعميم الأحكام التأريخيّة والنّقديّة"[1]

وقد لا نواقف الباحث في حكمه على عناية النّقد القديم بالمضمون وهو حكم يحتاج إلى نظر، لكن السّبب الرّئيس الّذي يبدو الأقرب إلى قبوله هو مركّب النّقص الحضاري، فلا يتمّ عادة الالتفات إلى كثير من الظّواهر إلاّ إذا تحوّلت إلى موضة وهذا الأمر تفرض الأمم المتقدّمة فلا نرى إلاّ بعيونها.

ومع ذلك فإنّ مثل هذه التّجارب قد ترفض حتّى وإن بدت في شكل جديد وهذا ما يؤكّده عبد العزيز المقالح بأنّ "بعض الأشكال الجديدة في الأدب قد لا تقبل، وقد تتضمّن مباعدة بين الشّكل والجمهور، ووجود شكّ حول هذه الأشكال الجديدة، إذ لابدّ أن تتجاوب هذه الأشكال مع الاحتياجات المجتمعيّة"[2]، ولا تبدو المباعدة بين الشّعر والجمهور سلبيّة إذا نظرنا إلى الإبداع على أنّ من خصائصه أن يصدم الجمهور ويفاجئه بأشكال لم تكن مألوفة.

وفي إطار التّأصيل لمثل هذه التّجارب الحداثيّة في شعرنا العربيّ نرى هناك من أطلق على هذا الجديد الشّعر الهندسي حيث يقول بكري شيخ أمين: "هذه التّسميّة لم يقل بها أحد من القدماء أو المعاصرين. ولقد حدانا إلى التّسميّة ما وجدناه من أشكال هندسيّة كالدّائرة والمثلّث والمربّع والمخمّس والمعيّن وما إلى ذلك"[3]

[1] محمّد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربيّ، ص 09.

[2] عبد العزيز المقالح، الشّعر بين الرّؤيا والتّشكيل، دار طلاس، دمشق، 1981، ص 176.

[3] بكري شيخ أمين، مطالعات في الشّعر العثماني والمملوكي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطّبعة الثّالثة 1980، ص 209.

فجاءت التّسميّة بناءً على مقارنة بين الشّكلين القديم والجديد، "فالقصيدة التّشكيليّة لم تخرج عن التّشكيلات الشّعريّة من الأنواع الهندسيّة والخطوط الأرابيسكيّة والتّشجير الّذي جاء بتأثير ديني"[1]

وهو أيضا جاء نتيجة للتّأثّر بالفنون البصريّة، "فالتّجاوب بين الشّعر والتّشكيل أدّى إلى ولادة قصيدة اللّوحة وإلى تنامي الحسّ التّجريبي الفنّي"[2] وهذا ما يجعل "التّساؤل عن إمكانيّة التّحوّل من ثقافة الكلمة إلى ثقافة التّشكيل الّذي يذيب اللّغة الشّعريّة في فنون أخرى"[3]؛ لأنّه يمكن الاستناد إلى فرضيّة أنّ "كلا من اللّوحة التّشكيليّة والقصيدة الشّعريّة تستندان إلى علاقة فنّية متفاعلة، وتمثّل الصّورة القاسم المشترك بينهما، فصورة الأولى مشكّلة في اللّوحة بينما الثّانية مشكّلة بالصّورة الشّعريّة"[4]

وما يبرّر الانتقال إلى قصيدة اللّوحة الزّمن الحالي هو التّحوّل الكبير من القراءة إلى المشاهدة وتطوّر الفنون البصريّة، "وانفتاح النّص الشّعري على الفنون انفتاحا آخر يجعل القصيدة التّشكيليّة ابنة شرعيّة للعصر عندما تتكامل ثقافة العصر وفنون العصر واتّجاهاته"[5] حيث يندرج التّشكيل البصري "في سياق الصّراع بين ثقافة الكلمة وبلاغتها الشّفهيّة وثقافة الصّورة في مجالات الاقتصاد والتّعليم والإشهار والإعلام والسّينما"[6]

ويعرّف محمّد الصّفراني التّشكيل البصري بأنّه "هو كلّ ما يمنحه النّص للرّؤية سواء أكانت الرّؤية على مستوى البصر (العين المجرّدة) أم على مستوى البصيرة (عين الخيال)"[7]

---

[1] محمّد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربي، ص 100.

[2] طارق فتوح، علاقة الشّعر بالتّشكيل في القصيدة العربيّة المعاصرة، مجلّة العلوم الاجتماعيّة، جامعة سطيف، العدد 25، ديسمبر 2017، ص 280.

[3] محمّد نجيب التّلاوي، المرجع السّابق، ص 171.

[4] طارق فتوح، المرجع السّابق، ص 276.

[5] محمّد نجيب التّلاوي، المرجع السّابق، ص 171.

[6] محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، النّادي الأدبي (الرّياض)، المركز الثّقافي العربي (بيروت)، الطّبعة الأولى 2008، ص 06.

[7] المرجع نفسه، ص 18.

وهذا إن لم يكن متاحا في عصور اعتمدت على الشفاهيّة فإنّ عصر الطباعة والاعتماد على الكتابة لا بدّ أن يحمل معه خصوصيّة تميّز الشّعر في هذا العصر عن باقي العصور، فلقد "باتت الصّفحة البيضاء جزءا من التّجربة الشّعريّة التّشكيليّة؛ لأنّ الشّاعر لا يعنى بمجرّد التّنسيق لكلماته الشّعريّة، وإنّما يعتني بالتّشكيل الّذي يحدّد –إلى حدّ بعيد– طريقة القراءة بالإضافة إلى إكساب الصّفحة نسقا فنّيا خاصا لتصبح جزءا حقيقيا من التّجربة التّشكيليّة، وجزءا من الصّورة الشّعريّة الكلّيّة بكلّ معطياتها النّفسيّة والفكريّة والصّوتيّة الموسيقيّة"[1]

ولأنّ القصيدة التّشكيليّة فتحت الباب أمام المزيد من التّجريب فإنّ "التّشكيل البصري ليس قالبا مسبقا، فهو ينتمي إلى ما يميّز الثّقافة الكونيّة الرّاهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تقوم التّقنية بتوليدها وتنويعها"[2]

ولعلّ شعريّة الإنشاد كانت دائما الخطّ الفاصل بين الشّعر العربي في عصوره الأولى وبين الشّعر الحديث في زمن الطّباعة، ومع ذلك استمرّت القصيدة في اعتمادها على أداء الشّاعر وإلقائه، غير أنّ القصيدة التّشكيليّة "بمفهومها التّحريري الجديد المعتمد على استغلال مساحة الفضاء النّصي بالتّصوير والتّجسيم قد أفقدت القصيدة العربيّة المعاصرة الكثير من غنائيّتها وذلك لاعتمادها على الشّكل الكتابي التّحريري بتشكيلاته المصوّرة"[3]، فأصبح حينها الحديث عن شعريّة بصريّة يمكن أن تضاف لجماليات الشّعر في ثوبه الجديد.

ومقارنة بالثّقافات الأخرى فلقد امتلك الأوربيّون "القدرة على التّحوّل استجابة لتأثير الطّباعة على النّظام العقلي للغرب، فقد أزاحت الطّباعة في النّهاية الفنّ القديم للبلاغة (القائمة على

[1] محمّد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربي، ص 172.
[2] محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي، ص 21.
[3] محمّد نجيب التّلاوي، المرجع السّابق، ص 176.

الشّفاهيّة) من مركز التّعليم الأكاديميّ"[1]، لذلك عرفت القصيدة التّشكيليّة عندهم حضورا وتطوّرا تنظيرا وإبداعا لأنّ طبيعة السّياق الثّقافي لها دور في بسط أرضيّة لأنواع جديدة من الفنون.

ولم يكن الانتقال من الشّفاهيّة إلى الكتابة تطوّرا بالمفهوم الإيجابي في مجال الشّعر، لأنّ هذا الأخير فنٌّ يكتسب بعض خصوصياته الجماليّة من الأداء الشّفهي، فالصّوت "حياة ووجود وحضور والكتابة موت وعدم وغياب لذلك نشأت الرّغبة في نقل سمات الأداء الشّفهي إلى المتلقّي عبر الكتابة وقد تجسّدت تلك الرّغبة في صورة تشكيلات بصريّة تعبّر في واقعها عن الجدل بين الشّفهي والمكتوب"[2]، فالعمليّة هي محاولة تعويض ما فقدته القصيدة في عصر الطّباعة.

والمتأمّل في تاريخ النّقد الأدبي عند العرب سيجد أنّ "الإنشاد الشّفوي له تأثيره على مقاييس النّقد العربي القديم، فالنّقد البلاغي يعتمد على قياس المهارة الشّفويّة في إنشاد النّص الشّعري"[3]، وبناءً على هذا فالآليات البلاغيّة القديمة لا تصلح للحكم على فنيّة القصيدة التّشكيليّة حيث نشأت هذه الأخيرة في إطار ثقافة تعتمد على الطّباعة.

فليس الإدراك البصري وحده كافيا لقراءة النّصوص التّشكيليّة وإنّما يحتاج إلى آليات تساعد على الغوص في المعاني الشّعريّة في صورتها المغايرة وأساليبها المتنوّعة وعليه يمكن القول إنّ "مفهوم الأميّة البصريّة يطابق مفهوم الأميّة الأبجديّة؛ لأنّ العجز عن قراءة التّشكيل البصري وهو نصّ يساوي تماما العجز عن قراءة النّص اللّغوي، ولذا فإنّ فهم التّشكيل البصري على أنّه بنية دلاليّة هو ما نبذل جهدنا في سبيل تحقيقه"[4]، ويمكن تطوير هذا الجهد في ضوء بلاغة المرئي* حيث يشكّل الاتّجاه الشّعري الجديد المادّة لتأسيس أدواتها.

---

[1] محمّد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربيّ، ص 177.

[2] محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي، ص 14.

[3] محمّد نجيب التّلاوي، المرجع السّابق، ص 177.

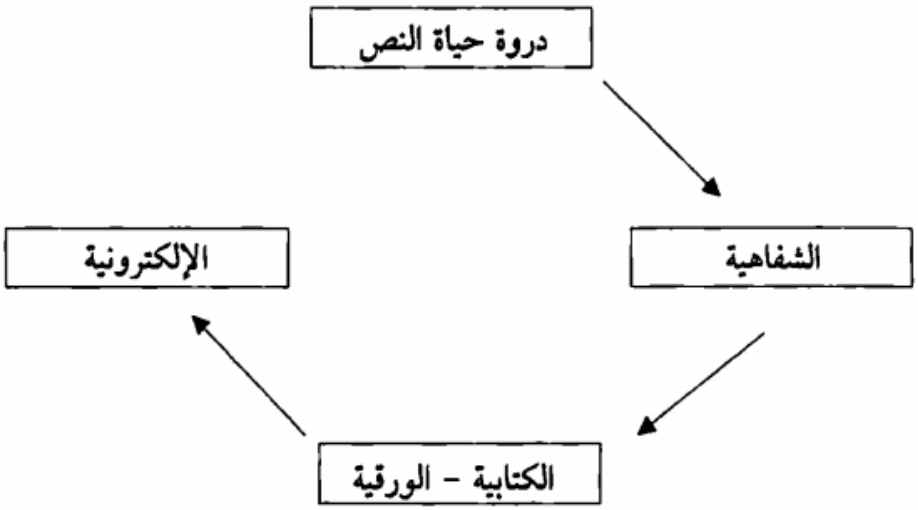
[4] محمّد الصّفراني، المرجع السّابق، ص 23.

* ينظر الفصل الأوّل عند حديثنا عن بلاغة المرئي ص 68، فنشأة القصيدة التّشكيليّة من الدّوافع لتأسيس هذا الاتّجاه البلاغي الجديد.

وهكذا فتحت القصيدة التّشكيليّة آفاقا جديدة في مجال الإبداع الشّعري وأصبحت "تعبّر عن نظرة جماليّة كلّيّة تتجاوز وحدة البيت إلى كلّيّة وحدة القصيدة كتجربة فنّية بكلّ أبعادها التّعبيريّة (اللّفظيّة والتّشكيليّة)"[1]

ب- القصيدة الرّقميّة:

لا يمكن إنكار ما للثّورة التّكنولوجيّة من أثر سلبي في مجال الأدب، ففي ظلّ تلك التّغيّرات الحادثة أصبح فيها الشّعر على الهامش وتراجعت قراءته لصالح المشاهدة، فاحتلّت خطابات أخرى جديدة مركز الصّدارة لاعتمادها على ما تتيحه التّكنولوجيا من تقنيات، بل يمكن القول إنّ التّقنيّة جاءت بخطاباتها وفنونها الخاصّة بها، فكان لزاما على المبدعين إعادة النّظر في مفاهيم الإبداع والأدب والشّعر وفي علاقتها بالواقع الجديد وهو ما فتح الباب أمام تحوّل آخر في مجال القصيدة والنّصوص الإبداعيّة، وفي هذا السّياق تشير فاطمة البريكي إلى دورة النّص الأدبيّ[2]:



غير أنّ وجود تفاعل بين الأدب ذات الخصوصيّة اللّغويّة والبلاغيّة وبين فضاء تكنولوجيّ يخلق المشكلة الحقيقيّة "تكمن في الانبهار بما يتيحه العالم الرّقمي من إمكانات تجعل العمل محسوسا مرئيا

[1] محمّد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربي، ص 109.

[2] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التّفاعلي، المركز الثّقافي العربي، المغرب، الطّبعة الأولى 2006، ص 19.

مسموعا مع إغفال (الأدبيّة). ولو تجاوزنا مرحلة الانبهار وانخرطنا في مرحلة التّجريب الواعي بخصوص النّوع أو الجنس الّذي نكتب ضمنه وبخصوصيّة القارئ الرّقمي الّذي سنتوجّه له سنمرّ أكيد إلى مرحلة تأصيل الأدب الرّقمي في واقعنا العربي"[1]، لأنّ الأمر يتعلّق بالتّعامل مع جهاز آلي وهو ما ينبّه على ضرورة الموازنة بين ما هو إبداعي وما هو تقني وبين ما هو إنساني وما هو آلي.

ولعلّ التّمهيد للقصيدة الرّقميّة بدأته القصيدة التّشكيليّة حيث تندرجان كلاهما تحت التّشكيل الشّعري البصري لذلك "يمكن الاستعانة بأشكال الشّعر الهندسي كالقصيدة المثلّثيّة أو المربّعيّة، والمعيّنيّة أو الدّائريّة أو الشّجريّة إن أسعفتنا التّقنية لخلق تصاميم وخرائط توجيهيّة لما فيها من جماليّة ومن تعلّق بالتّراث العربي وإحياء له واستلهامه، ولما فيه من دمج للبعد البصري باللّفظي"[2]

والخصائص البصريّة الّتي يقوم عليها الأدب الرّقمي يجعل البعض ينحو بها منحى التّأصيل للقصيدة التّشكيليّة وعلى هذا قيل: "إنّ التّقنيات الشّعريّة الورقيّة الّتي تؤكّد على أنّ المرور من الورقي إلى الرّقمي في ثقافتنا العربيّة ليس ببدعة ولا شيء طفري، ولا محاكاة لموجة، وتقليد أدبي ظهر بالغرب؛ لأنّه يستجيب لخصوصيات وتقنيات أدبيّة ضاربة في القدم، ومتجذّرة في عمق النّسيج الأدبي"[3]، والمتمثّلة في الشّعر الهندسي الّذي يعود إلى العصر المملوكي كما أشرنا سابقا.

فالوعي البصري بناءً على هذا كان موجودا في مراحل متقدّمة من الفكر الإبداعي وظهور الوسائل الحديثة هو ما أدّى إلى تطوّر ذلك الوعي وأمدّه بالتّقنيات المختلفة ويمكن هنا الإشارة إلى مكوّنات القصيدة التّفاعليّة: "(الكلمة والصّورة واللّون والحركة والرّوابط التّشعبيّة وفضاء الشّاشة) ولا يتمّ تلقّي هذا الشّكل الشّعري ورقيا لأنّه تفاعلي ورقته شاشة الحاسوب"[4]، وهذا يضع خطّا فاصلا كي لا يكون هناك خلط بين نصوص ورقيّة في الأصل وأضيفت لها عناصر أخرى عندما أدخلت في

[1] لبيبة خمار، شعريّة النّص التّفاعلي، رؤية للنّشر والتّوزيع ، القاهرة، 2014، ص 25، 26.
[2] لبيبة خمار، النّص المترابط، رؤية للنّشر والتّوزيع ، القاهرة، 2018، ص 44.
[3] المرجع نفسه، ص 45.
[4] رحمان غركان، مرايا المعنى الشّعري، دار الصّادق الثّقافيّة، العراق، الطّبعة الأولى 2012، ص 560.

الفضاء الإلكتروني وبين نصوص أنتجت رقميا بحيث لا يمكن الاستغناء عن أيّ مكوّن من مكوّناتها، فاللّون والكلمات والرّموز والمؤثّرات الصّوتيّة هي عناصر بنيويّة في القصيدة الرّقميّة.

كذلك هناك فرق جليّ بين التّشكيل البصريّ على الورق وبين التّشكيل على الفضاء الرّقمي، فالورق "رغم استمراره وسيطا أساسيّا في تقديم النّصوص حتّى هذه اللّحظة، إلاّ أنّه يعدّ وسيطا جامدا لا يحمل شيئا من صفات الحيويّة كالصّوت والحركة أو غير ذلك"[1]

وفي ظلّ التّفاعل بين الإنسان والآلة وبين الأدب والفضاء الإلكتروني لم يعد "المبدع الرّقمي مبدعا خالصا بمعنى يجب أن تتوفّر فيه مواهب أخرى كتقنيات الإخراج السّينمائي وكذلك مهارة الأدوات التّقنية، هذا أفضل وإن لم تتوافر به تلك الخبرات يمكن الاستعانة بفنّي قادر على إنجاز ما يتخيّله وعلى تحويل كلماته إلى صور"[2]، وهذا يدفع إلى إعادة النّظر في حقيقة المبدع وقدراته، ونظنّ هذا الطّرح سيتجاوزه من يتعامل مع النّصوص بنيويّا حينها لا يهمّه المؤلّف ويبحث فقط في علاقات النّص.

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص 137.

[2] فايزة يخلف، الأدب الإلكتروني وسجالات النّقد المعاصر، مجلّة أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد التّاسع، 2013، ص 103.

3- الصّورة الفنّيّة وسؤال الوظيفة:

السّؤال عن وظيفة الّصورة الفنيّة ظلّت تمثّل الموضوع الرّئيس لنظريّة الأدب، وما تزال جدليّة الفنّ بين المتعة والمنفعة قائمة حيث عادت مع ظهور البلاغة الجديدة تحت ثنائيّة لا تختلف عن تلك الجدليّة وهي البلاغة بين المتعة والإقناع أو التّخييّل والتّداول، وهي تعكس الدّور الخطير الّذي يلعبه الفنّ، ومن تلك الفنون الّتي عرفت حضورا بارزا ورئيسا بل وقامت عليه الحضارة العربيّة هو فنّ الشّعر، وبناء على هذا "لا يمكن لدارس الفنّ اللّفظي أن يتناوله خارج منظور تواصلي، فكلّ سلوك لابدّ له من مآل، وكلّ رسالة لابدّ لها من وظيفة، وتبقى العلاقة قائمة بين هذه السّلوكات اللّفظيّة"[1]

3-1 الوظيفة الجماليّة:

الجمال من القيم الإنسانيّة الّتي عُرفت في كثير من مباحث الفلاسفة، ودائما ما كان الفنّ هو الميدان الأبرز لقيمة الجمال، والأدب إحدى هذه الفنون الّتي التصقت بها تسميّة التّعبير الجمالي وكان يقصد به تلك الوسائل والأدوات الّتي يوظّفها المبدع لإيصال أفكاره حيث لم تكن هذه الأخير معيار الفنيّة عند النّقاد، ويرى كروتشيه (Croce) أنّ "التّفريق بين التّعبير وزخرفة التّعبير منتشر بين ميادين الفنّ المختلفة، ولكنّه قد نما واتّسع في ميدان اللّغة بوجه خاصّ، بل إنّه يحمل اسما مشهورا هو اسم البلاغة ذلك لأنّ البلاغة في اعتقاده هي الميدان الّذي تنفصل فيه الصّورة البيانيّة عن التّعبير"[2]، أي إنّ البلاغة اهتمّت بالقالب الّذي تُصَبُّ فيه المعاني والأفكار، فقد يحمل شخصان فكرة واحدة ولكن طريقة التّعبير عنها قد تجعل من أحدهما يتفوّق على الآخر في عمليّة الإبلاغ.

وبذلك لعبت الأشكال البلاغيّة "دورا مهمّا في تحديد الأسلوب الكلاسيكيّ على أساس أنّ البلاغة تترك للنّحو مجال تحديد المعنى والاستخدام الصّحيح للأبنيّة اللّغويّة، وتعنى فحسب بتلك

[1] الطّاهر بومزبر، التّواصل اللّساني والشّعريّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطّبعة الأولى 2007، ص 15.

[2] محمّد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ص 168/ ينظر: كروتشيه، المجمل في فلسفة الفنّ، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 2009، ص 64.

الأبنيّة الّتي تتميّز بقيمة جماليّة أو تعبيريّة خاصّة"[1]، وعليه فإنّ التّعبير اللّغويّ السّليم لا يكفي للتّعبير عن المشاعر والأغراض النّفعيّة، وهنا تعمل البلاغة جنبا إلى جنب مع النّحو وهناك كثير من القضايا يشتركان فيها وتحديدا في علم المعاني.

وظلّت صفة الجمال مرتبطة ارتباطا وثيقا بعلم البلاغة، حتّى يمكن القول إنّ البلاغة هي مادّة لتجميل اللّغة إن جاز لنا هذا الوصف، وبالرّغم من وجود بعد آخر يمكن أن نتلمّسه في كتابات وآراء السّابقين إلاّ أنّ ذلك بقي في الظلّ فقد "ورثت البلاغة الجديدة مع الرّومانسيين ولا سيّما بلاغة القرن التّاسع عشر عن البلاغة الكلاسيكيّة الاختزال، وفصلت الرّومانطيقيّة النّص الأدبيّ وخصوصا الشّعريّ على الخطابي والإقناعيّ"[2]، وراحت تطلق العنان للخيال وتخاطب القلب والوجدان بكثير من الإغراق فيه مقارنة بالكلاسيكيّة، بينما "تنتقد الواقعيّة الحديثة التّطرّف نحو الشّكل بحيث يصبح بعض التّزويق الجماليّ غطاءً يستر ما هو فارغ خاوٍ لا جدوى وراءه، ولا يمكن أن ينهض شكل بمثل هذا المحتوى"[3]، وهي نظرة تحاول التّوفيق بين الشّكل والمضمون.

بل حتّى الجانب الشّكلي في العمل الأدبيّ بقي الاهتمام به اهتماما جماليا لا يعطيه وظيفة أعمق وأبعد، "فالصّورة لم تنل حقّها الطّبيعيّ فيما مضى، حين أثقلتها آراء وتصوّرات لا تمنحها إلاّ سمة تزيينيّة زخرفيّة أو شارحة تعليليّة، وآن لها أن تمتلك ما تستحقّه ممّا افتقدته في خضمّ التّعبير عن أمور جانبيّة أو غير جوهريّة فتنال القيمة البنائيّة الممتزجة بصميم العمل الفنّي متخلّيّة عن الاستطالات والزّوائد الّتي تقدح في حيويّة الشّعر وتماسكه، ويبدو لي أنّها قد توحّدت بالشّعر في القصيدة الحديثة فأصبح الشّعر هو الصّورة، والصّورة هي الشّعر"[4]، بحيث لا يمكن استنباط صورة بوصفها جزءا من قصيدة ودارستها وتأمّلها بعيدا عن سيّاقها، فهي الآن تنسجم وتذوب فيه ويكفي ذلك أن أُلتفت إلى الشّعر على أنّه تصوير.

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 172.

[2] يوسف إسكندر، اتّجاهات الشّعريّة الحديثة، دار الكتب العلميّة، لبنان، الطّبعة الثّانيّة 2008، ص 86.

[3] إحسان عبّاس، فنّ الشّعر، دار الثّقافة، بيروت، الطّبعة الثّالثة 1955، ص 200.

[4] بشرى موسى صالح، صورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث، ص 145.

وهناك من يرى أنّ الوظيفة الأساسيّة للصّورة من منظور معاصر هي "تصوير العالم الدّاخليّ للشّاعر بكلّ ما يموج به من مشاعر وخواطر وهواجس وأفكار، وإذا كان الشّاعر يستغلّ في الإيحاء بأبعاد هذا العالم الدّاخليّ الشّعوري معطيات العالم الخارجيّ المحسوس فإنّه لا ينبغي أن يقف عند هذه المعطيات الحسّيّة مكتفيا بتسجيل التّشابهات المحسوسة بينها، وإنّما لابدّ أن يحوّل هذه المعطيات إلى أدوات للإيحاء بواقعه النّفسيّ الخاصّ"[1].

وبناءً على هذا تتحدّد وظيفة الصّورة الشّعريّة في أن تكون "أداةً من الأدوات الفنّيّة الّتي يجسّد بها الشّاعر رؤيته الشّعريّة الخاصّة، ويحدّد بها أبعادها وتخومها، فهي إذن لبنة من لبنات بناء أكبر هو القصيدة، ولا بدّ أن تتّسق مع بقيّة اللّبنات، وتساهم معها في تنميّة المسار الشّعوريّ والنّفسيّ والفكريّ في القصيدة لتصل إلى مداه. وقيمة الصّورة الشّعريّة تقاس بمدى أدائها لهذا الدّور وليس بمدى جمالها أو غرابتها"[2]، فوظيفتها قد تتقلّص إذا لم تحقّق ذلك الانسجام حتّى وإن أبدع الشّاعر في ابتكار صور في غاية الرّوعة والجمال لأنّه "مِن الخطأ الشّائع أن يُنظر إلى الصّورة الفنّيّة على أنّها زخرف وزينة وحسب؛ لأنّ الصّورة الفنّيّة أعمق رؤى، وأبعد آفاقا من هذا القول القاصر، فهي عنصر حيويّ متجدّد من عناصر التّكوين النّفسيّ للتّجربة الأدبيّة وتبلورها اللّغويّ في بنية معقّدة متشابكة"[3]

ولقد حذّر أرشيبالد ماكليش (Archibald MacLeish) من أن "يهتمّ الشّاعر بالصّورة الشّعريّة في ذاتها، وينساق وراء إغراء جمالياتها الخاصّة أو غرابتها على حساب النّسيج العام للقصيدة الّذي لا تمثّل الصّورة المفردة أكثر خيط من خيوطه لا بدّ أن يتلاحم ويتّسق مع بقيّة الخيوط ليسهم في نموّ النّسيج العام وتكامله"[4]، ولعلّ لفظة نسيج تعطي دلالة أوضح على تناسق العمل الفنّي بحيث لا يمكن فصل مكوّناته.

[1] علي عشري زايد، عن بناء لغة القصيدة العربيّة الحديثة، ص 91.
[2] المرجع نفسه، ص 98.
[3] خير الدّين محمود قيلاوي، جماليّة الصّورة الفنّيّة في الأدب، مجلّة المعرفة، سوريا، العدد 553، أكتوبر 2009، ص 98.
[4] علي عشري زايد، المرجع السّابق، ص 98.

وتتحدّد وظيفة الصّورة الفنّيّة على أنّها "طريقة خاصّة من طرق التّعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميّتها في ما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصيّة أو ذاك التّأثير، فإنّ الصّورة لن تغيّر من طبيعة المعنى ذاته. إنّها لا تغيّر إلاّ من طريقة عرضه وتقديمه"[1]، وهذا ما يُكسبه قوّة وتأثيرا ومن هنا كان التّفاضل بين الشّعراء أنفسهم وبين الشّعراء وسائر النّاس الّذين يعبّرون عن أفكارهم وأغراضهم بكلام عادي.

أمّا جابر عصفور يعدّ "المعنى هو المدخل الأساسيّ لفهم تصوّرات النّقد العربيّ القديم لوظائف الصّورة الفنّيّة وأهميّتها، فالدّلالة عندهم (النّقاد) هي الّتي تقرن (المعنى) بالغرض أو المقصد وتربطه بما يريد المتكلّم أن يثبته"[2]، فالصّورة تبقى دائما تشكيلا جماليّا بينما الوظائف تتغيّر بحسب الأغراض والسّياقات الّتي تُنتج فيها.

ويتساءل جابر عصفور: "لماذا يتأثّر المتلقّي ويستجيب للخصوصيّة الّتي تحدثها الصّورة في المعنى؟ لقد توقّف أغلب البلاغيّين والنّقاد عند مجرّد تقرير أنّ المجاز أفضل من الحقيقة؛ لأنّه يؤثّر في المتلقّي تأثيرا أشدّ من الحقيقة"[3]، فالآراء القديمة في نظره ليست كافيّة للإجابة عن سؤال التّأثير الّذي تحدثه الصّورة الفنيّة، برغم حديث النّقاد المستفيض عن خصائص الشّعر وجماليّاته وتحليلهم لعديد النّماذج يعود جابر عصفور متسائلا مرّة أخرى: "ولكن ما طبيعة ذلك التّأثير؟ وما علّته؟ وما هي الأسس النّفسيّة الّتي تقوم عليها استجابة المتلقّي لذلك التّأثير؟ تلك أسئلة لم يحاول أغلب النّقاد والبلاغيّين أن يتوقّفوا إزاءها طويلا، ولكن هناك قلّة فعلت ذلك أو حاولت أن تفعله، ومن هؤلاء كشاجم الشّاعر العبّاسي"[4]

[1] جابر عصفور، الصّورة الفنّيّة، ص 323.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 313.
[3] المرجع نفسه، ص 324.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 324.

أ- جماليّة التّشبيه والاستعارة:

يمثّل التّشبيه بأنواعه المختلفة إحدى الأدوات الجماليّة الّتي تلبس الكلام روع الإعجاب، "التّشبيه هو الكشف عن صفة في المشبّه عن طريق المشبّه به لوضوح هذه الصّفة فيه لغاية البيان والتّأثير"[1]، وهي تكون في الرّكن الثّاني أوضح من الأوّل لذلك يُؤتى به لغرض التّوضيح. ويرى كثيرون أنّ "جمال التّشبيه يأتي من خلق الائتلاف بين الأطراف المختلفة"[2]، فتتوقّف الجودة في النّصوص على كيفيّة الجمع بين الأشياء المتباعدة ليخطف انسجامها القارئ. وكذلك تنشأ بلاغة التّشبيه أو نقول جماليّته من أنّه "ينتقل بك من الشّيء نفسه إلى شيء آخر طريف يشبهه أو إلى صورة رائعة تمثّله"[3]، فهو عنصر مهمّ في غواية وسحر المتلقّي.

الاستعارة:

لقد قرّر القدماء أنّ "الاستعارة أفضل من المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حلى الشّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام، إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[4]، وكانت من أهمّ المباحث الّتي شغلت النّقاد في إصدار أحكامهم والمفاضلة بين الشّعراء، كما أنّه لم تكن الاستعارة مذهبا واحدا فيما يتعلّق في فهم العلاقات بين عناصرها، فنجد أصحاب الاتّجاه القديم في النّقد العربي "يستحسنون الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جِلّة العلماء، وبه أتت النّصوص عنهم، وإذا استعير للشّيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى ممّا ليس منه في شيء، ولو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

بُحَّ صوتُ المالِ ممّا منك يَشكُو ويصيحُ[5]

[1] خير الدّين محمود قيلاوي، جماليّة الصّورة الفنّيّة في الأدب ، ص 103.

[2] خلدون سعيد صبح، البنية الجماليّة في معلّقة امرئ القيس، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق، المجلّد 84، الجزء 02، ص 448.

[3] عبد الله الفرهادي الواعظ، أحسن الصّياغة في حلية البلاغة، مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، 1967، ص 11.

[4] ابن رشيق، العمدة، الجزء الأوّل، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، الطّبعة الخامسة 1981، ص 268.

[5] ابن رشيق، العمدة، الجزء الأوّل، ص 269، 270.

وقال قوم آخرون "منهم أبو محمّد الحسن بن عليّ بن وكيع: خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أوّل وهلة أنّه مستعار، فلم يدخله لبس، وعاب على أبي الطّيّب قوله:

وقَدْ مدَّت الخيلُ العِتَاق عُيُونَهَا إِلَى وَقْتِ تَبْدِيلِ الرِّكَاب مِنَ النَّعْلِ

والخيل العتاق هي الكريمة والجميلة الّتي تنتظر ركوبه أي عندما يضع رجله في الرّكاب وهي الأداة الّتي تعلّق في السّرج، ورجّح عليه قول أبي تمام:

"سَاسَ الأمورَ سِياسَةَ ابن تجارِب رَمَقَتْه عَينُ المُلكِ وَهُوَ جَنِينُ[1]

فالملك إذن لا عين له ويقصد في البيت أنّ الممدوح صاحب خبرة وتجربة في أمور السّياسة وأنّه يصلح للقيادة مذ كان طفلا.

وقال أبو الفتح عثمان بن جنّي: "الاستعارة لا تكون إلاّ للمبالغة، وإلاّ فهي حقيقة، فله في شرح بيت أبي الطّيّب:

فَتًى يَمْلأُ الأفعالَ رَأْيًا وحِكْمَةً وبَادرة أحيان يَرْضى ويَغْضبُ

وكلام ابن جنّي أيضا حسن في موضعه؛ لأنّ الشّيء إذا أعطي وصف نفسه لم يُسمَّ استعارة، فإذا أعطي وصف غيره سميّ استعارة"[2]

ومن جماليات الاستعارة التّشخيص، وقد عرّفه جابر عصفور بأنّه "إضفاء الخصال البشريّة على أشياء وكائنات غير إنسانيّة، سواء أكانت حيّة أم جامدة، معنويّة أم غير معنويّة"[3]

ومثال ذلك قول الشّاعر:

"وإذا المنيّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ"[1]

[1] ابن رشيق، العمدة، الجزء الأوّل، ص 270.
[2] المرجع نفسه، صفحة 270، 271.
[3] جابر عصفور، الصّورة الفنّيّة، ص 84.

وهنا أعطى الموت صفة الأسد وأضفى عليها صفة التّوحش فهو الحقيقة الغامضة الّتي يخافها النّاس وتثير القلق والشّكوك.

"إِنَّ السَّماءَ وَإِنَّ الريحَ شاهِدَةٌ وَالأَرضُ تَشهَـدُ وَالأَيّامُ وَالبَلَـدُ"[2]

ومن جماليات الاستعارة أيضا التّجسيد وهو "إبراز الماهيّة والأفكار العامة والعواطف في رسوم وهيئات محسوسة"[3]، ومن أبرز الأمثلة على ذلك قول أبي تمام:

"لا تَسقِني ماءَ المُلامِ فَإِنَّني صَبٌّ قَدِ اِستَعذَبتُ ماءَ بُكائي"[4]

ب- جماليّة الرّمز والأسطورة:

لا شكّ أنّ توظيف الرّمز في الشّعر المعاصر يؤدّي وظيفة جماليّة تُضاف إلى جملة من التّقنيات الأخرى، ونظرا لطبيعة الرّمز القائمة على الدّلالات الإيحائيّة نجده "يعطي فرصة لتأمّل شيء آخر وراء النّص"[5]، وهو من التّقنيات الجديدة الّتي تتناسب وروح الشّعر، فكلّ أداة تتميّز بالتّلميح وتعميق المعاني ستضفي عليه مزيدا من الجمال والدّهشة التّي تسحر القارئ.

---

[1] ديوان الهذليين، الدّار القوميّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1965، ص 03.

[2] ورد البيت في البيان والتّبيّين للجاحظ ، ولم نعثر عليه في ديوان الرّاعي النّميري المطبوع، فلا نعلم لماذا لم يذكره المحقّق.

[3] قوقزة نواف، نظرية التّشكيل الاستعاري في البلاغة والنّقد، وزارة الثّقافة، الأردن، الطبعة الأولى 2000، ص 261.

[4] أبو تمام، الدّيوان، الجزء الثّاني، شرح الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطّبعة الثّانية 1994، ص 24.

[5] محمّد فليح الجبوري، التّصوير الرّمزي في شعر يحي السّماوي، صحيفة المثقّف، العدد 4734، بتاريخ 2019/08/22، تاريخ الاطّلاع: 03 جانفي 2019، الرّابط: https://www.almothaqaf.com

الأسطورة:

وكذلك تفعل الأسطورة بوصفها نصّا من النّصوص المقدّسة الّتي عرفتها الشّعوب منذ القديم، "وما يجعلها خطابا أدبيا قدرتها على توسيع آفاق المخيّلة عن طريق الحلم والتخيّل، وما الأدب في بنيته العميقة إلاّ نظام رمزيّ قادر على الإيحاء والتّأويل"[1]

فالشّاعر دائما ما يعود إلى نصوص سابقة يبحث فيها عمّا يعمّق تجربته الشّعوريّة لذلك "صار التّراث في القصيدة العربيّة المعاصرة جزءا من رؤية جماليّة"[2]، فالشّاعر لا يعيدها كما هي وإنّما توظيفها على نحو خاصّ ومغاير هو ما يحقّق تلك الجماليّة.

ج- جماليّة التّناص:

والتّناص بوصفه تقنية يعيد المبدع من خلالها بعث نصوص قديمة يلتقي في ذلك بالرّمز والأسطورة، ويقول الشّاعر:

"لا سرَّ فانوسُ النُّبُـوءَةِ قَـالَ لي ماذا سَيجري حينَ طالعَ ما جَرَى

فِي المَوْسِمِ الآتِـــي سَيَـــأكُلُ آدمُ تفَّاحَتين وذنبُـــــه لن يُغْفَرَا"[3]

في البيتين حديث عن التّنبؤ بما سيقع فيرى مستقبل البشريّة من خلال قصّة آدم عليه السّلام، حيث كانت خطيئته أن أكل من شجرة الخلد الّتي أوصاه الله بعدم الاقتراب منها كما جاء ذلك في قوله تعالى: "**ولا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِين**"[4]

---

[1] محمّد عبد الرحمان يونس، الأسطورة في الشّعر والفكر، موقع ديوان العرب، بتاريخ 2003/09/01، تاريخ الاطّلاع: تاريخ الاطّلاع: 11 ديسمبر 2020، الرّابط: https://www.diwanalarab.com

[2] المرجع نفسه.

[3] محمّد عبد الباري، مرثيّة النّار الأولى، منشورات منتدى المعارف، منشورات الموسوعة العالميّة للأدب العربيّ، ص 10.

[4] البقرة، الآية 35.

فأكلُ آدم للتّفّاحة يمثّل خطيئة ومعصيّة أخرجه الله على إثرها من الجنّة، بعد أن غفر له خطيئته، وأكل آدم لتُفّاحتين وذنبه لم يغفر يُنتج دلالة جديدة عبر تجاوز النّصّ الأصلي، وهي أنّ القادم أسوأ وخطيئة البشر في المستقبل ستكون كبيرة وأعظم من خطأ آدم الأمر الّذي سيعصف بالعالم أجمع.

ويقول محمود درويش:

"يا نوح.. هَبْنِي غُصْنَ زَيْتُون

وَوَالِدَتِي.. حَمَامَة !

إنّا صَنَعْنَا جَنَّةً كَانَتْ نِهَايتها صَنَادِيق القُمَامَة !

يَا نُوح !

لا تَرْحَلْ بِنَا

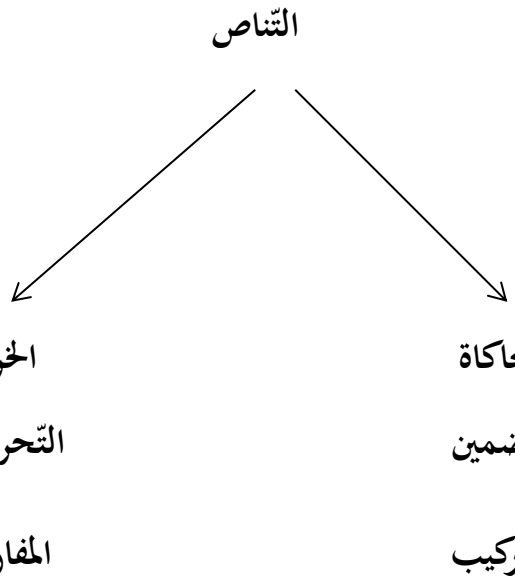
إِنَّ المَمَاتَ هُنَا سَلاَمَة

إنّا جُذُورٌ لا تَعِيشُ بِغَيْرِ أَرْض..

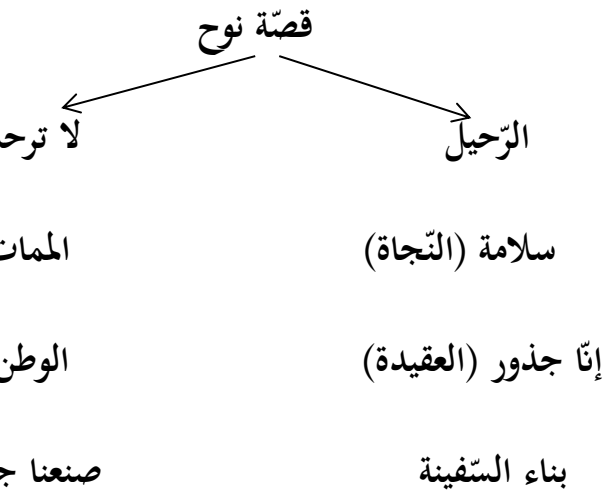
ولْتَكُنْ أَرْضِي قِيَامَة"[1]

فدرويش يستحضر في هذا المقطع قصّة من قصص الأنبياء عليهم السّلام، وهي قصّة النّبي نوح وبناء السّفينة، ويمكن أن نمثّل عمليّة امتصاص وتضمين النّص الأوّل ثم خرقه وتحويله وفق الخطاطة الآتية:

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، الجزء الأوّل، رياض الريس للكتب والنّشر، الطّبعة الأولى 2005، ص 125.



وفي مقطع درويش يكون التّناص وفق الآتي:



النّداء الّذي استهلّ به درويش نصّه هو استحضار واضح لقصّة النّبي نوح ومحاكاتها وتضمينها، ثمّ تأتي عمليّة التّحويل وخرق النّص الأصلي في قوله (لا ترحل)، حيث تكمن هنا المغايرة تماما لما حدث في القصّة الدّينيّة عندما تمسّك المؤمنون به بالرّحيل للهروب من الطّوفان خوفا من الغرق والموت، لذلك فالنّجاة تتحقّق برحيلهم على متن السّفينة ومغادرة الأرض، بينما في نصّ درويش فالنّجاة هي في الموت والتّضحيّة في سبيل العقيدة والوطن، فاستحضر هنا قصّة نوح وما تحمله من هروب وبحث عن النّجاة لإعطاء دلالة جديدة تتمثّل في التّشبّث بالأرض.

3-2 الوظيفة الحجاجيّة:

بالرّغم من أنّ الأدب لا يخلو من مقاصد يرومها الكتّاب والشّعراء إلاّ أنّ الاهتمام بالبعد الحجاجي فيه ظلّ غائبا أو منكمشا لصالح البعد الجمالي فرضته تصوّرات وتوجّهات معيّنة، ولكن بظهور الاتّجاه الحجاجي في الدّرس المعاصر تمّت إعادة النّظر في النّصوص الأدبيّة الّتي أشبعت بحثا وقراءة من الجانب الجمالي فيها، واعتمد البلاغيّون الجدد في قراءاتهم على إشارات وأدوات بلاغيّة قديمة تعكس البعد الّذي ظلّ غائبا فرأى بعضُهم أنّ "وجود باب للاستدلال في كتاب البلاغة مثير للانتباه دافع إلى التّساؤل عن علاقته بمشروع علم الأدب ومدى الحاجة إليه في بناء موضوع البلاغة"[1]

وسؤال الوظيفة فيما يتعلّق بالصّورة الفنيّة في كونها "تلعب دورا خطيرا في تفجير الدّلالة، وتعمل كذلك على مخادعة المتلقّي، وإيهامه جماليا، فترغّبه في أمر من الأمور تارة، وتنفّره عنه تارة أخرى من خلال تحسين الأشياء وتقبيحها أو عكس صفاتها أو تزييف حقائقها"[2]، ولا نظنّ أنّ هذا يبتعد كثيرا عمّا قاله الخليل بن أحمد الفراهيدي: "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده؟. فيحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحقّ والحقّ في صورة الباطل"[3]، ولا يكون هذا إلاّ بامتلاكهم الوسائل والأساليب الّتي تضعهم في مرتبة رفيعة وخطيرة في نفس الوقت.

وبما أنّ تشكيل الصّورة يكون وفق آليات لغويّة وفنيّة يمتلكها الشّعراء فلا يمكن تصنيفها بحسب الوظيفة إلاّ بالنّظر إلى السّياق الّذي ترد فيه، وترى روث آموسي (Ruth Amossy) أنّ "برنارد لامي (Bernard Lamy) تناول الصّور في علاقتها بسياق الخطاب ونوعه؛ أي إنّ الصّور من جهة أولى لا تمتلك في ذاتها تأثيرا عاطفيا، بل السّياق هو الّذي يمنحها خصائصها"[4]

---

[1] شكري المبخوت، الاستدلال البلاغيّ، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، لبنان، الطّبعة الأولى 2006، ص 66.

[2] سحر هادي شبر، الصّورة في شعر نزار قباني، دار المناهج، الأردن، الطّبعة الأولى 2011، ص 32.

[3] ابن الأثير، منهاج البلغاء، ص 127.

[4] محمّد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 305.

وبعد أن ظلّت الصّور تمثّل الجانب الجمالي الّذي يرقى بالتّعبير عن مستوى الكلام العادي أصبح "الفضل يرجع إلى بيرلمان في إعادة الصّور إلى إطارها الحجاجي الّذي ارتبطت به، يؤكّد أن لا فائدة في تصوّر للبلاغة لا يأخذ في الحسبان ربط درس الصّور بنظريّة الحجاج"[1]

بينما يرى مارك بونوم (marc bonome) أنّ "للصور وظائف عدة (الوظيفة الجماليّة والوظيفة التّنبيهيّة والوظيفة العاطفيّة والوظيفة المعرفيّة والوظيفة الحجاجيّة)، فإنّه لم يذهب مذهب برلمان في تثمينه الوظيفة الحجاجيّة على حساب الوظيفة الأسلوبيّة. فهو يقرّ بأنّ جميع الوظائف الّتي تضطلع بها الصّور لها القيمة نفسها، وهي لا تتحدّد خارج السّياق التّواصلي الّذي تستخدم فيه ولا يمكن فصلها عن بعضها لتداخلها وتعاضدها"[2]، ونرى نحن بناءً على نظرة كلٍّ من بيرلمان ومارك بونوم أنّ لتلك الوظائف قيمة ولكن قد تطغى وظيفة على باقي الوظائف الأخرى بحسب نوع الخطاب.

وعليه فالصّور المجازيّة "تتنوّع وظائفها داخل القول الحجاجي والعمليّات الاستدلاليّة حسب الأهداف المتوخاة من استعمالها، فمنها ما هو متعلّق بالقول الحجاجيّ نفسه كالتّكثيف والتّزيين، ومنها ما هو متعلّق بالمتكلّم كتغييب المسؤوليّة الواضحة عن القول، ومنها ما هو متعلّق بالمقام أو الواقع الخارجيّ بإبداع صور جديدة لمعالجة بعض القضايا والوقائع"[3]

ولعلّ الحجاجيّة في الصّور تتوقّف على شروط وهي على ضربين[4]:

1- الشّروط الخارجيّة:

أ) ثمّة أنواع خطابيّة تقوم طبيعتها على منح الأولويّة للاشتغال الحجاجيّ للصّور، مثل أنواع الخطاب العمومي.

[1] محمّد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 305.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 306.
[3] عبد السّلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2006، ص 122.
[4] محمّد مشبال، المرجع السّابق، ص 307.

ب)السّياق الخطابي: سواء أكان سوسيوثقافيا أم تاريخيا فهو يضطلع بتلوين الصّور حجاجيا.

2- الشّروط الدّاخليّة:

أ) توجّه الصّور: يتعلّق الأمر بتوجيه إذعان المتلقّين في الاتّجاه الّذي يرومه المتكلّم.

ب) القوّة الإنجازيّة: تنبثق القوّة الإنجازيّة للصّور عادة من مظاهرها البارزة، فإنّ التّوتّر التّلفظيّ الظّاهر للمبالغة يزيد من الحمولة الحجاجيّة للخطاب.

ويمكن أن نذهب إلى أنّ الخصوصيّة الجماليّة للصّور ثابتة فيها ولكن وجود الوظيفة الإقناع هو ما قد يضاف إليها عندما نربطها بالمقاصد والدّرس الحجاجي لا يتنكّر لجماليّتها، فالصّور "تقوم بتزيين القول وتجميله بالصّور اللّامعة والجاذبة غير أنّ وظيفتها داخل الحجاج تكمن أساسا في إضافة شيء جديد هو تكثيف القول لكي يشكّل قوّة في المعنى والبيان حتى يتسنّى للمتكلّم من خلال هذه القوّة تمرير مواقفه وأطروحاته"[1]، ممّا يدلّ على تضافر الجمالي والإقناعيّ لأنّ الفكرة إذا لم يتمّ استحسانها شكلا يصعب قبولها وتصديقها خاصّة عندما يتعلّق الأمر بالعامّة.

ولأنّنا ذكرنا أنّ الغلبة قد تكون لوظيفة على الأخرى بحسب السّياق ونوع الخطاب "يخطئ كثير من دارسي الظّواهر البلاغيّة في الحديث النّبويّ الشّريف في أنّهم يجعلون الغاية التّحسينيّة الجماليّة هي المنطلق الّذي ينطلقون منه في عمليّات التّحليل الّتي يقومون بها، وليس هذا الخطأ إلاّ نتيجة من نتائج الخلط بين المنطلقات النّظريّة لتحليل الشّعر والمنطلقات النّظريّة لتحليل الحديث النّبويّ الشّريف (بلاغة الحقيقة وبلاغة الخيال)"[2]، لأنّ كلام الرّسول عليه الصّلاة والسّلام بما هو وحيٌ كان دعويا خالصا، وهذا الهدف يستوجب وضوحا وإن استعان بأساليب فنّيّة لأنّه لا يمكن أن تكون الرّسالة السّماويّة لغاية إمتاعيّة.

[1] عبد السّلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، ص 123.

[2] عيد بلبع، السّيّاق وتوجيه دلالة النّص، بلنسية للنّشر والتّوزيع، مصر، الطّبعة الأولى 2008، ص 228، 229.

ويرى محمّد غنيمي هلال أنّ "ممّا يضعف الصّورة أن تكون برهانيّة عقليّة؛ لأنّ الاحتجاج أقرب إلى التّجريد من التّصوير الحسّي الّذي هو من طبيعة الشّعر، ثمّ إنّ الاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه، والتّصريح يقضي على الإيحاء الّذي هو خاصّة من خصائص التّعبير الفنّي"[1]، ومثل هذه الأفكار هي التّي تكون قد أبعدت الشّعر عن الاشتغال الحجاجيّ وهي نظرة تمثّل استمرار بلاغة المحسّنات في مقاربة النّصوص، ولكن بالمنظور الجديد أصبحت الصّورة بكلّ ما تحمله من خصائص الفنّ يمكنها أن تكون حجاجيّة. صحيح أنّ غرض الإقناع يستلزم وضوحا ولكن لا يمكنه أن يتحقّق دون حسن في الصّياغة وعليه "فالأسلوب الخطابي عموما، والاستعارة خصوصا يتنزّلان في منطقة وسطى بين الابتذال والغرابة، فالابتذال يتجلّى في الإفراط في استعمال الكلمات الشّائعة والمألوفة، والغرابة تتمثّل في استخدام المجازات غير المناسبة والمفرطة في الشّعريّة"[2]

ويعرّف جميل حمداوي الصّورة الحجاجيّة بأنّها "تلك الصّورة البلاغيّة الّتي تتجاوز وظيفتها البيانيّة والتّزيينيّة والجماليّة نحو وظائف الإقناع والتّأثير؛ بمعنى أنّ الصّورة الحجاجيّة هي تلك الصّورة الّتي تدافع عن رأي أو فكرة أو أطروحة أو وجهة نظر"[3]

أ- حجاجيّة التّشبيه والاستعارة:

لم يكن الدّور الحجاجيّ للتّشبيه والاستعارة غائبا تماما عن الدّرس البلاغيّ القديم، فقد كنّا نعبّر كثيرا عن بلاغة الصّورتين (التّشبيه والاستعارة) بتقويّة المعنى وتوضيح الفكرة، وزاد تعميق الدّور التّواصلي لهما في الدّرس المعاصر، مثلما هو الحال عند كلّ من سبيربر(Sperber) وويلسون (Wilson) حيث جعلا "للمشابهة دورا في التّواصل نادرا ما يؤخذ بعين الاعتبار. مع ذلك يبدو الدّور جلّيا داخل التّواصل غير اللّفظي، مثلا: لكي أرشدك إلى الطّريق الموصلة إلى بيتي أرسم خطاطة توضيحيّة، وأطلب منك أن تشرب من خلال قيامي بحركة الشّرب، حيث أعرض عليك تمثيلا يشبه

[1] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص 417.

[2] عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربيّة، كنوز المعرفة، عمان، الطّبعة الأولى 2015، ص 34.

[3] جميل حمداوي، الصّورة الحجاجيّة في ضوء البلاغة الجديدة، دار الرّيف، تطوان، الطّبعة الأولى 2019، ص 22.

الشّيء الّذي ألفت انتباهك إليه"[1]، وهذه لفتة مهمّة في إثبات الدّور التّداولي للصّور البيانيّة في البلاغة.

كذلك التّشبيه والاستعارة بوصفهما تمثيلا يمكن أن يُستخدما في إثبات رأي وتغيير موقف، حيث يقول محمّد العمري: "الواقع أنّ المثل يعتبر دعامة كبرى من دعائم الخطابة لما يحقّقه من إقناع وتأثير، وإذا أخذناه بمعناه الواسع الّذي يشمل التّشبيه والاستعارة صار أهمّ دعائم هذه البلاغة"[2]، أي يمكن الخطيب أن يلجأ إلى التّمثيل المباشر عن طريق الاستشهاد بنصوص ووقائع أو يلجأ إلى التّمثيل غير المباشر باستخدام الاستعارة والتّشبيهات.

ويتجلّى الدّور الحجاجي في تلك التّقنيات القائمة على التّمثيل في كون "المثل يقوم في الخطابة مقام الاستقراء في المنطق، أو المثل هو استقراء بلاغي. والمثل حجّة تقوم على المشابهة بين حالتين في مقدّمتها، ويراد استنتاج نهاية إحديهما بالنّظر إلى نهاية مماثلتها"[3]، غير أنّ تلك المشابهة ظلّ يُنظر إليها دائما نظرة جماليّة وهو السّبب الّذي أخفى بعدها الآخر.

وعلى هذا يصبح كلٌ من التّشبيه والاستعارة طريقة للعبور من المثال إلى النّتيجة، أي من منظور الدّرس الحجاجي المعاصر يمكن "بوصفهما وجهين بلاغيين أن يشكّلا نوعا من الحجج المؤسّسة لبنية الواقع[4]، وهي أرضيّة يسعى المخاطِب إلى بنائها من أجل الإقناع، بالإضافة إلى طبيعة الحجاج الّتي تفرض الوضوح وهنا يلتقي أيضا مع "التّشبيه والاستعارة بكونهما يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقرّبان البعيد"[5] ما يسهّل عمليّة التّواصل بحيث يكون الإقناع في صورة أبلغ.

[1] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى 2005، ص 157.
[2] محمّد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص 85.
[3] المرجع نفسه، ص 82.
[4] سامية الدريدي، الحجاج في الشّعر العربيّ بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 121.
[5] ابن رشيق، العمدة، الجزء الأوّل، ص 287.

التّشبيه:

ومن أنواع التّشبيهات في البلاغة التّشبيه الضّمني في قول المتنبّي:

"مَنْ يَهُنْ يَسهُلِ الهوانُ عليه ما لجرحٍ بميّـت إيـــلاَمُ[1]

الوظيفة الحجاجيّة لهذا التّشبيه تكمن في تقديم الدّليل في الشّطر الثّاني لإثبات الكلام الّذي في الشّطر الأوّل، فالشّاعر يريد أنّ الّذي تعوّد على الخيبات والمآسي لن يؤلمه شيء تماما كالإنسان الميت الّذي لا تؤلمه الجراح لأنّه لا يُشعر بها مهما بلغت درجتها.

وقال أبو تمام:

"لا تنكُري عطلَ الكَرِيم من الغِنى فالسّيلُ حربٌ للمَكَانِ العَالِي[2]

يريد أبو تمام أن يثبت أنّ خلوّ الرّجل الكريم من الغنى ليس منقصة أو عجيبا؛ وبقدرته الهائلة على التّعليل يأتي بحجّة تتمثّل في أنّ قمم الجبال وهي أشرف الأماكن وأعلاها لا يستقرّ فيها السّيل.

الاستعارة:

الاستعارة لا تختلف عن التّشبيه في أصل تشكيلها فهي "ركن بلاغيّ بيانيّ يستمدّ قيمه الدّلاليّة، الفنّيّة، التّواصليّة التّداوليّة من خاصيّة النّقل والإلحاق القائمتين على المشابهة"[3]، أي يمكننا أن تأتي بتشبيه كامل الأركان ونقوم بحذف أحد الرّكنين الأساسيّين (المشبّه أو المشبّه به) ويتمّ تعويضه بقرينة، وهذان الرّكنان هما أكثر تمازجا في الاستعارة من التّشبيه لذلك "فالمظهر المتعلّق بالمظاهر الحجاجيّة للاستعارة –حسب رأي طه عبد الرّحمان- يمكن تلمّسها من خلال مفهوم الادّعاء الدّاخل في صميم تعريفها، وهو ادّعاء يتأرجح بين مستويين: ادّعاء ثبوت الصّفة المشتركة للمستعار له وادّعاء

[1] المتنبّي، الدّيوان، شرح ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت، ص 184.

[2] أبو تمام، الدّيوان، الجزء الثّاني، ص 38.

[3] محمّد ولد سالم الأمين، حجاجيّة التّأويل، المركز العالميّ لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، الطّبعة الأولى 2004، ص 45.

دخول المستعار له في جنس المستعار منه، ومعلوم أنّ إثبات أيّ من الادّعاءين يحتاج إلى بناء حجاجيّ مدعوم بقدرة تأويليّة"[1] وهو ما يفتح الباب أمام المتلقّي لاكتشاف ذلك وتعليله بناء على فهمه.

ويعني ذلك أنّ "تأويل الاستعارة يحتاج إلى دليل، فهي لا تختلف عن الدّلالات الضّمنيّة الأخرى؛ إذ تنبني على حذف أحد طرفي التّشبيه، وإذ تستند إلى سبل الاستدلال نفسها، غير أنّها تختلف في بنيتها من حيث إنّها تقوم على مفارقة الواقع"[2] أي هي استدلال قائم على المجاز.

وعليه فالصّفة الحجاجيّة للقول الاستعاريّ "تكمن في آليتيّ (الادّعاء) و(الاعتراض) اللّتين تميّزان الحجاج"[3]، فالصّفة الأولى ترتبط بالمخاطِب عندما يدّعى دخول المستعار في جنس المستعار منه والصّفة الثّانية ترتبط بالمتلقّي عندما يقوم بالاعتراض وهذا يقوده إلى عمليّة التّأويل من أجل الوصول إلى العلاقة الّتي يريدها المتكلّم.

والآليات الاستعاريّة تستخدم في الأدب لأغراض جماليّة ورأينا أنّها تستخدم كذلك لغرض الإقناع لكنّها في القول الحجاجيّ "لا تقف عند حدود التّمثيل والمشابهة بين فكرتين أو موضوعين، بل قد تحوّل البناء الحجاجيّ بكامله إلى بناء استعاريّ يستدعي فيه المعنى الأوّل معنى ثانيا اعتمادا على المقوّمات الأساسيّة في العمليّة الحجاجيّة (مقام ومستمع ومقتضيات تداوليّة)"[4]، ما يؤكّد مرّة أخرى وبصورة أعمق أنّ الاستعارة "ليست مجرّد زخرف وزينة، وإنّما تضطلع بوظيفة معرفيّة تتجلّى في شعور المتلقّي بلذّة التّعلّم النّاجمة عن أثر الدّهشة والمفاجأة من إبرام علاقات جديدة بين أشياء تبدو

[1] محمّد ولد سالم الأمين، حجاجيّة التّأويل، ص 47.
[2] عامر خليل الجرّاح، الإجراءات التّداوليّة التّأثيريّة في التّراث البلاغيّ العربيّ، دار سنابل، تركيا، الطّبعة الأولى 2019، ص 104.
[3] طه عبد الرّحمان، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقليّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى 1998، ص 311.
[4] عبد السّلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، ص 121.

متباينة وهو ما يؤدّي إلى اكتشاف الواقع من جديد"[1]، وهنا تكمن العبقريّة والإبداع بالنّسبة للمبدع في قدرته على أداء تلك الوظيفة المعرفيّة.

فمثل الآراء المطروحة سابقا جديرة بالاهتمام في إعادة قراءة الأدوات البلاغيّة من جديد واكتشاف ما تنطوي عليه من قدرة على التّأثير وربّما من العوائق الّتي كانت سببا في إغفال الوظيفة المعرفيّة للاستعارة هي "ارتباطها بالخطاب الأدبيّ حتّى كادت النّظرة السّائدة تقرنها به وتُغفل –أو تتجاهل– وجودها في خطابات غيره، وكانت هيمنة الوظيفة الجماليّة للاستعارة انعكاسا لهذا الاقتران بين الاستعارة والأدب"[2]، ولعلّ الاهتمام المتزايد في العصر الحديث بدراسة الخطاب بمختلف تشكّلاته النّوعيّة ساهم في إخراجها من حدود الخطاب الأدبيّ ولكن "على الرّغم من تراجع هذه النّظرة لصالح تركيز أكبر على الوظائف التّداوليّة للاستعارة في خطابات حياتيّة أخرى، وتراجع النّظرة الّتي تقرن الاستعارة بالأدب، فإنّ الاستعارة ما تزال مجالا حيويا للدّراسة في حقل النّقد الأدبيّ، وحقل الدّراسات الأدبيّة بعامة"[3]، ويعود ذلك إلى قدرة الخطاب الأدبيّ وخصوصا الشّعر على التّميّز بالإضافة إلى وجود تراث نقدي وبلاغيّ ثريّ كان وراء ترسيخ هذه الرّؤية بحيث أصبح التّخلّص منها مستحيلا.

والحديث عن وجود استعارات في مختلف الخطابات لا يعني أنّها تستخدم بنفس الغموض والتّكثيف لأنّ ذلك يمكن أن يلغي الفوارق بين ما هو أدبي وغير أدبي وعليه "تتميّز الاستعارة الأدبيّة عن اليوميّة بأنّها مؤسّسة على الطّابع القصديّ، إذ إنّ بنيتها مشفّرة بحيث تجذب المتلقّي إليها ليحاول فهمها وتحليلها ثمّ ربطها بالنّسق الاستعاريّ العام للمتلقّي الّذي يمثّل في الغالب نموذجا اتّصاليا تترابط

[1] عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربيّة، كنوز المعرفة، عمان، الطّبعة الأولى 2015، ص 36.
[2] ينظر: أحمد يوسف عليّ، الاستعارة المرفوضة في التّراث البلاغي والنّقدي، دار كنوز، عمان، الطّبعة الأولى 2015، ص 06.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 06.

فيه الأجزاء بالكلّ والشّكل بالمضمون، وبالتّالي فلا بدّ من النّظر إليه في كليّته، مع الأخذ في الاعتبار ثنائيّة كلّ من الأدوار الاجتماعيّة النّفعيّة التّداوليّة الّتي يؤدّيها والغايات النّفعيّة الّتي يهدف إليها"[1]

ولو نظرنا مثلا إلى الخطابة الّتي هي الميدان الأبرز للاشتغال الحجاجي نجد أنّ داخلها "لا ينبغي للاستعارة أن تكون مضحكة؛ لأنّ هذا يقرّبها من شعر الكوميديا، كما لا ينبغي أن تكون رصينة لأنّ هذا يناسب التراجيديا"[2]، فهي وسط بين هذا وذاك.

وهناك من يرى بأنّ "الاستعارة وإن لم تكن حجاجيّة أي لم تكن حجّة يأتي بها الشّاعر احتجاجا لفكرة أو موقف فإنّها تظلّ مع كونها زينة الكلام وتوشية للقول فاعلة في المتلقّي"[3] أي ما دامت تُحدث تأثيرا فهي نفعيّة.

أمثلة عن حجاجية الاستعارة:

ب- حجاجيّة الكناية:

لقد صرّح الجرجاني قديما أنّ "الكناية أبلغ من الإفصاح"[4]، ومحاولة الإقناع لا تكون بالمعنى المباشر فما يغدو مكشوفا عادة ما يلقى نفورا وعدم اهتمام، ولعلّ قول الجرجاني يدخل في صميم التّداوليّة من حيث "إنّ من أهمّ مهامها تقديم التّواصل غير الحرفي على التّواصل الحرفي"[5]

وفي تحليله لقول الخنساء يقول شكري المبخوت: "قولك (هو كثير الرّماد) فيه إثبات للصّفة (المضيافيّة) بإثبات دليلها (كثرة الرّماد) والشّاهد على وجودها"[6] وتلك الصّفة هي المعنى المقصود الّذي لا يُقدّم جاهزا وبشكل مباشر.

[1] محمّد ولد سالم الأمين، حجاجيّة التّأويل، ص 52.
[2] محمّد الوليّ، الاستعارة في محطّات غربيّة وعربيّة، دار الأمان، الرّباط، 2005، ص 88.
[3] سامية الدريدي، الحجاج في الشّعر العربي بنيته وأساليبه، ص 121.
[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 70.
[5] عامر خليل الجرّاح، الإجراءات التّداوليّة التّأثيريّة في التّراث البلاغي العربيّ، ص 101.
[6] شكري المبخوت، الاستدلال البلاغيّ، ص 32.

ونقرأ كذلك في قول مطران خليل مطران:

"نقيُّ الجيبِ عَاشَ بِلَا غَدِير عَلَى هِنَة وعَاشَ بِلا عذول[1]

فالكناية هنا جاء بها لإثبات صفة عدم التّعامل بالمال الحرام، وقدّم دليلا محسوسا على ذلك بقوله (نقيُّ الجيب).

ج- حجاجيّة الرّمز والأسطورة:

لا يخلو الرّمز والأسطورة بوصفها آليتين بلاغيتين من الدّور الحجاجي كذلك وأصبح المقولات المعاصرة ترى أنّ "سلطة الرّمز هي أحد أوجه حجّة السّلطة"[2]، وهذه الأخيرة من التّقنيات البلاغيّة القائمة على الإقناع الّتي أسّسها بيرلمان، ولأنّ حجة السّلطة ليس شرطا أن تكون ممثّلة في شخصيّة بل يمكن أن تكون تاريخا أو حقيقة علميّة أو دينا، نجد الرّموز المستخدمة في الشّعر المعاصر تتنوّع بين كلّ ذلك.

ويقول محمّد يوب: "توظيف الرّموز الموجودة سلفا في التّراث الإنسانيّ ليس من باب تقديس التّراث، فالشّخصيّات الرّمزيّة سواء أكانت تاريخيّة أم أسطوريّة يُخضعها الشّاعر لمنطق السّيّاق الشّعري وللتّجربة الشّعوريّة"[3] أي تُبعث لتؤدّي وظيفة يريدها الشّاعر وفق ما يقتضيه العصر الّذي يعيش فيه.

د- حجاجيّة التّناص:

يمثّل التّناص بوصفه استحضارا لنصوص دينيّة وتاريخيّة سلطة من أجل الإقناع بفكرة جديدة، ويمكن أن نتحدّث عن الدّور الحجاجيّ الّذي يلعبه عندما ننظر في الشّواهد والنّصوص الّتي يوظّفها الخطيب من أجل إقناع مستمعيه، فهو لا يقتصر على جمال الأسلوب فقط، فمثلا "استعمال المثل

---

[1] مطران خليل مطران، الدّيوان، الجزء الثّاني، دار مارون عبّود، بيروت، ص 460.

[2] محمّد عبد الباسط عيد، في حجاج النّص الشّعريّ، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2013، ص 89.

[3] محمّد يوب، الرّمز في الشّعر المغربي المعاصر، الحوار المتمدّن، العدد 357، بتاريخ 2011/01/25، تاريخ الاطّلاع: 26 جويلية 2020، الرّابط: https://www.ahewar.org

التّاريخي خاصّة حينما يضطرّ الخطيب لتبرير وضعيّة محرجة، كخطبة الحجّاج بعد قتله ابن الزّبير في الحرم وجزع النّاس لذلك، فلكي يهوّن الحجّاج من شأن قتل ابن الزّبير في الحرم عاد لقصّة آدم وخروجه من الجنّة"[1]، فجاء بخطيئة أكبر من خطيئته وبقصّة أكثر قداسة، حيث تعدُّ الجنّة أشرف من الأماكن كيف لا وقد وعد الله بها الأنبياء والصّالحين ومن تبعهم من بقيّة البشر، فجاء توظيفها خدمة لمقصده.

وتظهر لنا كذلك الوظيفة الحجاجيّة في التّجربة الشّعريّة الفلسطينيّة، لكون المواضيع الّتي يتناولها الشّعراء تحتاج إلى تقنيات لإقناع الأعداء بالأحقيّة وكسب تضامن وتعاطف الرّأي العامّ، فيرى صالح أبو إصبع أنّه "من الطّبيعيّ أن يرتدّ الشّعراء الفلسطينيّون إلى تراثهم الدّيني، باعتباره واحدا من مقوّمات شخصيتهم العربيّة في مواجهة الكيان الصّهيوني الّذي يحاول أن يستند في وجوده إلى مبرّرات دينيّة"[2]، على اعتبار أنّ الاحتلال الإسرائيليّ لم يركّز على القوّة العسكريّة وحدها كما قد يبدو لدى كثيرين، بل يلجأ في عديد المرّات إلى تزوير التّاريخ نظرا لسلطته على العقول وما يلعبه من دور في تعزيز الانتماء، فالحروب الّتي تكون بين الأعداء يمثّل السّلاح العسكريّ فيها المظهر الخارجيّ بينما تمتدّ في الحقيقة لتشمل الفكر والثّقافة والأدب.

ويقول فاروق جويدة في قصيدته (**ماذا تبقّى من بلاد الأنبياء**):

"يا لَيْلَةَ الإِسْرَاءِ عُودِي بِالضِّيَاء

هزّي بِجِذْعِ النَّخْلَة العَذْرَاء

يَتَسَاقَط الأَمَلُ الوَلِيد

عَلَى رُبُوعِ القُدْس

[1] محمّد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص 85، 86.

[2] صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام 1948 حتّى 1975، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، لبنان، الطّبعة الأولى 1979، ص 137، 138.

تَنْتَفِض المَآذِن يُبعَث الشُّهَدَاء

تَتَدَفَّق الأَنْهار.. تَشْتَعل الحَرَائق

تستغيث الأَرْض

تُهْدر ثَورة الشُّرَفَاء"[1]

ينادي الشّاعر على ليلة الإسراء وهي من معجزات الرّسول صلّى الله عليه وسلّم حيث أسرى به الله من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، وطلب العودة دليل على إيمان الشّاعر الثّابت بوقوعها وحقيقتها، فيستثمرها في تعزيز الانتماء والتّعلّق بالأرض فهي أرض الأنبياء وقداستها ثابتة بنصّ القرآن الكريم ومادامت كذلك فهي أرض المسلمين.

ويقول محمود درويش في قصيدته (**حالة حصار**):

"هنا، لا (أَنا)
هنا، يتذكَّرُ آدَمُ صَلْصَالَهُ
سيمتدُّ هذا الحصارُ إلي أن نعلِّم أَعداءنا
نماذجَ من شِعْرنا الجاهليّ"[2]

إذا وضعنا هذا المقطع الشّعري في سيّاقه السّياسي والاجتماعي سنجد أنّ الشّاعر يستحضر قصّة آدم لتعميق الوجود والانتماء، وهي قصّة تكشف عن معركة الهويّة والبقاء القائمة بين اليهود والمسلمين.

ويقول أيضا:

"وإنْ كَانَ لا بُدَّ من فَرَحٍ

[1] فاروق جويدة، موقع الموسوعة الشّاملة، الرّابط: http://islamport.com/w/adb/Web/3474/6193.htm .
[2] محمود درويش، حالة حصار، دار رياض الرّيس، بيروت، 2002، ص 28.

فلْيَكُنْ

خفيفاً عَلَى القَلْب والخَاصِرةْ !

فلا يُلْدَغُ المُؤْمنُ المتمرّنُ من فَرَحٍ مَرَّتَين"[1]

أصبح يُنظر إلى التّناص من منظور التّداوليّة على أنّه تقاسم معلومات فيقول لزهر فارس: "الوظيفة التّواصليّة لا تتحقّق إلاّ إذا تقاسم الكاتب والقارئ جملة من المعلومات"[2] وهو ما يسمّى في الدّرس التّداولي المعاصر (مبدأ التّعاون)، فالّذي لا يعرف حديث الرّسول صلّى الله عليه وسلّم: "**لا يُلْدَغُ المُؤْمِنُ مِن جُحْرٍ واحِدٍ مَرَّتَيْنِ**"[3] لا يمكنه النّفاذ إلى عمق النّص وفهم دلالاته.

[1] محمود درويش، حالة حصار، ص 11.

[2] لزهر فارس، حجاجيّة التّناص في الخطاب السّياسي للشّيخ العربي التّبسي، مجلّة العمدة في اللّسانيات وتحليل الخطاب، جامعة المسيلة، العدد الثّالث، 2018، ص 294.

[3] صحيح البخاري، كتاب الأدب، رقم الحديث 6133.

الفصل الثّالث

الصّورة الإعلاميّة والاشتغال البلاغي

1- حضور البلاغة في الإعلام:

عرفنا ممّا سبق أنّ حضور البلاغة في الأدب لا يستوجب أيَّ إثبات وبرهنة، وقد يرجع هذا إلى أنّ التّقنيات البلاغيّة نفسها أُستنبطت من النّصوص الأدبيّة والشّعرية على وجه الخصوص، غير أنّ إثباتها في مجال آخر وفي علامات ووسائل أخرى هو ما يدفع إلى محاولة البرهنة من خلال تحليل عدد من المقولات وكشف ما تتضمّنه بعض المصطلحات الّتي قد تكون لها علاقة وطيدة بعلم البلاغة، ومن بين تلك العلوم الحديثة علم الإعلام والاتّصال الّذي أصبح يفرض هيمنته على كثير من التّخصّصات، كما أصبحت جميع سياسات العالم توليه الأهميّة الكبيرة خصوصا الدّول العظمى الّتي تدرك تمام الإدراك خطورته وقدرته على تمكينها من تحقيق الانتصارات وربح المعارك دون سقوط أرواح بشريّة.

1-1 مفهوم الإعلام والاتّصال:

نقف هنا أمام مصطلحين يطلقان على علم وتخصّص واحد، لذلك "يوجد خلط بين مصطلحي (الاتّصال) و(الإعلام) فيرى محمّد سيّد محمّد أنّه لا يزال يحتاج إلى تحديد في لغتنا العربيّة حيث يتّسع مصطلح الإعلام أحيانا ليشمل مفهوم الاتّصال، ويقتصر أحيانا على وسائل الإعلام وحدها. ويرى أبراهيم إمام أنّ كلمة الإعلام تقصر عن التّعبير عن ظاهرة الاتّصال الواسع؛ لأنّها إدلاء من جانب واحد لا يعبّر عن التّفاعل والمشاركة في حين أنّ كلمة اتّصال تعني التّفاعل والمشاركة"[1]، وهذا التّفريق جاء على أساس أحدهما يشمل الآخر ممّا يفسّر سرّ الخلط الموجود بينهما.

ويقول محمّد عبد الملك المتوكّل: "الكلمات هي رموز لا تملك معنى مستقّلا في ذاتها يفهمه الجميع فهما واحدا، وإنّما نحن الّذين نعطي هذه الرّموز المعاني الّتي نريدها. ليس هناك أساس لغوي أو منطقي يجعلنا نحرم كلمة (إعلام) من التّفاعل والمشاركة، ونمنح ذلك لكلمة (اتّصال)"[2]، فإذا كانت

[1] مصطفى يوسف كافي، الرّأي العام ونظريات الاتّصال، دار الحامد، عمان، الطّبعة الأولى 2015، ص 133.
[2] محمّد عبد الملك المتوكّل، مدخل إلى الإعلام والرّأي العام، مكتبة الأنجلومصريّة، الطّبعة الثّانية 2005، ص 17.

هذه الأخيرة تقتضي وجود طرفين لقيام العمليّة، فإنّ كلمة إعلام هي الأخرى تقتضي وجود طرف ثانٍ يتلقى الخبر أو المعلومة، الأمر الّذي يزيد من صعوبة التّفريق بين المصطلحين.

ويرى دومينيك وولتون (Dominique Wolton) أنّ "الإعلام معني بالرّسالة، أمّا التّواصل فمعني بالعلاقة، وهذه مسألة أكثر تعقيدا"[1].

ولعلّ الرّأي الّذي نطمئنّ إليه هو القائل "إنّ الاتّصال أوسع جغرافيّة من الإعلام، كون الثّاني يعبّر عن الغرضيّة والتّفاعل معا، بمعنى أنّه ينطوي على معنى القصد والتّدبير وكذلك يعني التّفاعل أو المشاركة، إلاّ أنّ الأوّل يضمر في محتواه مسألة الدّعاية والإعلان، والإمتاع الفنّي، والتّرفيه والعلاقات العامّة والتّعليم والتّرشيد وكلّ عناصر المعرفة أو الأحكام في صبغة مناسبة مجسّدة في كلمات لغويّة وأصوات وصور فنّية ورموز وكلّ وسيلة من وسائل الاتّصال بالجمهور"[2]، فتكون العلاقة بناءً على هذا علاقة جزء من كلّ، "فمصطلح الاتّصال يمثّل النّشاط الأساسي الّذي تندرج تحته أوجه النّشاط الإعلامي والدّعائي والإعلاني كافة (الإعلام، المعلومات، الدّعاية، العلاقات العامّة، الإعلان، التّعليم، الرّأي العام)"[3]

ويقول محمّد علي أبو العلا: "عدم وجود تعريف مقبول بشكل عام لاصطلاح الاتّصال حتّى الآن يعتبر أمرا يبعث على الدّهشة فمعنى الاصطلاح واضح وغامض في الوقت نفسه"[4]، وهذا بالطّبع شأن كثير من المصطلحات في العلوم الإنسانيّة والّتي نظنّ أنّنا نعرفها وضوحا تامّا وذلك لكثرة تداولها، ولكن عندما نأتي إلى التّحديد والضّبط نقف عاجزين عن حصرها في عبارة أو عبارتين.

وممّا زاد من تعقيد المصطلح الّذي نحن بصدد تحديده هو ارتباطه بمجموعة من الوسائل الحديثة "فأهميّة الوسيلة في التّعريف بمفهوم الاتّصال ومفهوم الإعلام أدّى إلى أن يقع نوع من الالتباس بين

[1] دومينيك وولتون، الإعلام ليس تواصلا، دار الفارابي، بيروت، الطّبعة الأولى 2012، ص 13.
[2] سيروان أنور مجيد، النّصيّة في لغة الإعلام السّياسي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013، ص 20.
[3] مصطفى يوسف كافي، الرّأي العام ونظريات الاتّصال، ص 129.
[4] محمّد علي أبو العلا، فنّ الاتّصال بالجماهير، دار العلم والإيمان، دسوق، 2014، ص 13.

الوسيلة ومضمونها بحيث أصبح يطلق مفهوم الاتّصال ومفهوم الإعلام على الوسيلة نفسها"[1]، وأصبح من الصّعوبة تعريف المصطلح خارجها.

أمّا بالنّسبة للأصل اللّغوي لكلمة "اتّصال (comminication) نجد أنّها مأخوذة من الأصل اللاّتيني (communes) وتعني عامّ أو مشترك ولهذا فهي تكوّن قاعدة مشتركة عامّة"[2]، ولا شكّ في أنّ هذا الأصل مهمّ ومفيد في توضيح المفهوم كونه يقترب إلى حدّ كبير من بعض التّعاريف الاصطلاحيّة.

وسنحاول عرض مجموعة من التّعاريف الّتي وضعها العديد من المتخصّصين يمكنها أن تساعد في تقديم صورة مبسّطة لمعنى الاتّصال:

تعريف كولي: عرّف عالم الاجتماع تشارلز كولي (Charles Cooley) عام 1909 الاتّصال بأنّه "ذلك (المكانزم) من خلاله توجد العلاقات الإنسانيّة وتنمو وتتطوّر الرّموز العقليّة بواسطة وسائل نشر هذه الرّموز عبر المكان واستمرارها عبر الزّمان، وهي تتضمّن تعبيرات الوجه والإيماءات والإشارات ونغمات الصّوت والكلمات والطّباعة والخطوط الحديديّة والبرق والتلفون وكلّ تلك التّدابير الّتي تعمل بسرعة وكفاءة على فهم بعدي الزّمان والمكان"[3]، فهو يركّز في تعريفه على العلاقة والوسيلة الّتي تتحقّق بها هذه العلاقة، ويعدّها مهمّة في تطوّر عمليّة الاتّصال.

ويرى ريتشاردز (Richards) عام 1928 أنّ الاتّصال "يحدث حين يؤثّر عقل في عقل آخر، فتحدث في عقل المتلقّي خبرة مشابهة لتلك الّتي حدثت في عقل المرسل ونتجت جزئيا عنها"[4]، ويبدو أنّه يعطي بهذا التّعريف سلطة للمرسل من خلال قدرته على نقل خبراته بفعل التّأثير.

[1] زهير إحدادن، مدخل لعلوم الإعلام والاتّصال، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، الطّبعة الخامسة 2014، ص 18.
[2] بشير العلاّق، نظريات الاتّصال، دار اليازوري، الأردن، 2011، ص 03.
[3] مصطفى يوسف كافي، الرّأي العام ونظريات الاتّصال، ص 130.
[4] المرجع نفسه، ص 130.

ويقول محمّد حمزة الجابري "الاتّصال تبليغ رسالة شفويّة، أو خطّيّة، أو معلومات أو أفكار أو آراء عن طريق الكلام المنطوق أو الكتابة أو الإشارات"[1]، وربّما يكون هذا المفهوم من أبسط التّعريفات لعمليّة الاتّصال وخالٍ من التّعقيد.

والملاحظ في تلك التّعاريف أنّها تبقى دائما قاصرة عن الإحاطة بالمصطلح، وهذا يدفع إلى تحديد مكوّناته الّتي قد تجمع تلك الآراء وتضيف ما قصرت عنه وتلك المكوّنات ستّة وهي: "المصدر، الرّسالة، الوسيلة الإعلاميّة، المستقبِل، التّأثيرات، ردّ الفعل"[2]، والعنصر الأخير هو ما يجعل من العمليّة قائمة على التّبادل والتّفاعل، وقد نجده في مصطلح آخر قريب من الاتّصال وهو التّواصل لكنّه لا يخلو أيضا من الضّبابيّة فيظلّ في "تداول الألسن له وورود في قطاعات معرفيّة مختلفة، لفظا يكتنفه الغموض، فقد يدلّ على معانٍ ثلاثة متمايزة فيما بينها:

نقل الخبر: ولنصطلح على تسميّة هذا النّقل بـ(الوصل)

نقل الخبر مع اعتبار مصدر الخبر الّذي هو المتكلّم: ولنطلق على هذا الضّرب من النّقل اسم (الإيصال)

نقل الخبر مع اعتبار مصدر الخبر الّذي هو المتكلّم ومقصده الّذي هو المستمع معا: ولندع هذا النّوع من النّقل باسم (الاتّصال)"[3]، فقد أدرج طه عبد الرّحمان الاتّصال ضمن مفهوم التّواصل فيصبح بعدا من أبعاده، أو ربّما يقصد أنّ التّواصل يرادف الاتّصال عند التّركيز على جميع الأقطاب المختلفة للعمليّة.

ومع ظهور وسائل إعلام جديدة ساهمت في تطوّر التّعاطي مع المعلومات وذلك بالتّفاعل والمشاركة يمكن أن يكون التّواصل هو سمة العصر وفي هذا السّياق يقول دومينيك وولتون

[1] محمّد حمزة الجابري، اللّغة الإعلاميّة، كنوز المعرفة، عمان، 2013، ص 98.

[2] منى سعيد الحديدي، شريف درويش اللّبان، فنون الاتّصال والإعلام المتخصّص، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، الطّبعة الأولى 2009، ص 26.

[3] طه عبد الرّحمان، التّواصل والحجاج، مطبعة المعارف الجديدة، الرّباط، ص 05.

(Dominique Wolton): "ليست ثورة القرن الواحد والعشرين ثورة الإعلام، إنّما هي ثورة التّواصل والاتّصالات. ليست ثورة الرّسالة إنّما ثورة العلاقة. ليست ثورة إنتاج الإعلام وتوزيعه بواسطة تقنيات راقيّة إنّما ثورة في شروط القبول أو الرّفض"[1]، وهذا يرجع إلى الفرق بين الإعلام التّقليديّ الّذي لا يجد المتلقّي أمامه فرصة المشاركة، بينما بظهور مواقع التّواصل الاجتماعيّ قد أتاحت فرصة المشاركة للجماهير استحسانا وقبولا أو رفضا ونقدا واستهزاءً، فهي تساهم في صناعة الخبر وفي أحيان كثرة هي من تقوم بالتقاط الأحداث والصّور فتمارس دور الإعلام وتقوم القنوات الفضائيّة بعرض ما هو منتشر على تلك المواقع.

إذن فالاتّصال والإعلام نشاطان إنسانيّان موجودان منذ القدم، ولكن التطوّر التّكنولوجيّ هو الّذي زاد من حضوره الفعّال والقويّ، فأصبح أكثر التصاقا بوسائل الإعلام المتمثّلة في أنواع كثيرة:

وسائل الإعلام المكتوبة: وتتمثّل في الصّحف والجرائد والمجلاّت.

وسائل الإعلام المسموعة: وتعتمد اعتمادا كلّيا على الصّوت، وربّما تخاطب فئات أكبر من تلك الّتي تقرأ الصّحف والجرائد.

وسائل الإعلام المرئيّة: وهي وسائل تمثّل فيها الصّورة الميزة الأبرز بالإضافة إلى الصّوت، وبظهورها أصبح الإنسان يطّلع على الأحداث وكأنه حاضر في كلّ مكان، ولم يعد يكتفِ بالسّماع والرّوايات وإنّما بالمشاهدة أيضا.

وسائل التّواصل: وهي أحدث ما جادت به التّكنولوجيا الحديثة بعد التّطوّر الكبير الّذي عرفته الشّبكة العنكبوتيّة، حيث أتاحت هذه الوسائل للأشخاص قدرة التّفاعل والمشاركة في الأحداث وتقديم الآراء، ويمكن القول إنّ الإعلام لم يعد خاصّا بالحكومات أو مؤسّسات معيّنة بل أصبح لكلّ شخص قناته الإعلاميّة الخاصّة ينشر عبرها ما يريده.

[1] دومينيك وولتون، الإعلام ليس تواصلا، دار الفارابي، بيروت، الطّبعة الأولى 2012، ص 19.

1-2 اللّغة والإعلام:

لا يختلف اثنان في هذا العصر حول تأثير الإعلام في اللّغة، وقد أدّى ذلك إلى بروز ما يسمّى باللّغة الإعلاميّة، فكان الإعلام حقلا جديدا يمدّ المعجميّين بثروة لغوية لا يستهان بها حيث يقول أحمد عمر مختار في تقديمه لمعجم اللّغة العربيّة المعاصرة: "غطّت المادة المسحيّة الصّحف والمجلاّت العربيّة الواسعة الانتشار، والمادّة المسموعة مثل نشرات الأخبار ومواجز الأنباء، فأجهزة الإعلام تتميّز بإيقاعها السّريع واستجابتها الفوريّة لاحتيّاجات الجماهير التّعبيريّة وهي بهذا تسبق مجامع اللّغة وتقود عمليّة الإبداع وصنع اللّغة"[1]، وهو معجم يساعد المتحدّث باللّغة العربيّة على التّعبير عن احتياجات عصره خاصّة فيما يتعلّق بتسميّة المخترعات الحديثة.

وقدرة الإعلام الكبيرة هذه جعلت "العلاقة بين اللّغة والإعلام لا تسير دائما في خطوط متوازيّة، فالطّرفان لا يتبادلان التّأثير، نظرا إلى انعدام التّكافؤ بينهما فقلّما تفرض اللّغة نفسها على الإعلام، وإنّما الإعلام هو الّذي يهيمن على اللّغة، ويقتحم حرمها"[2]، وهذا يعود إلى قوّة التّأثير الّتي يتميّز بها الإعلام فهو مظهر من مظاهر تداول اللّغة ودورانها على الألسن وعامل قوّي من عوامل انتشارها وإغنائها بتعابير جديدة لا تخضع دائما لصرامة القاعدة.

"فتزايد وسائل الإعلام، وتنوّع الفنون الإعلاميّة واستمرار ظهور مستجدّات مادّية وفكريّة كان يدفع باستمرار إلى الإقدام على أساليب لغويّة جديدة وتحرير اللّغة من بعض الصّيغ التّعبيريّة والشّكليّة الّتي لم تعد تلائم حياة العصر ومتطلّباته"[3]، وبهذا يمكن أن تُعدّ اللّغة في حقل الإعلام لغة مستحدثة تحمل بلاغتها الخاصّة لذلك "اهتمّ علماء اللّغة منذ وقت طويل باللّغة المستخدمة في وسائل الإعلام حيث ركّزوا على تركيب الجمل والقواعد النّحويّة والبلاغيّة المستخدمة، كما ناقشوا السّمات البنائيّة

[1] أحمد عمر مختار، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، 2008، ص 10.

[2] محمّد حمزة الجابريّ، اللّغة الإعلاميّة، ص 108.

[3] هادي نعمان، في فلسفة اللّغة والإعلام، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، 2006، ص 51.

والبلاغيّة الخاصّة للغة الإعلام أو ما عرف بالخطاب الإعلامي"[1]، فتختلف التّراكيب والمفاهيم من قناة إلى أخرى، وكذا مراعاة السّياقات والمواقف السّياسيّة وغيرها، فأصبحت هناك مستويات من الاتّصال اللّغويّ[2]:

المستوى التّذوّقي الفنّي الجمالي ومجاله الأدب والفنّ.

المستوى العلميّ ومجاله النّظري التّجريديّ ويستعمل في العلوم.

المستوى العمليّ الاجتماعيّ وهو الّذي يستخدم في الصّحافة والإعلام بوجه عام.

فقد تعامل النّقد دائما مع المستوى الأوّل على أنّه أرقى المستويات؛ لأنّه مقتصر على فئة أمراء الكلام وأصحاب البيان والقدرة على الإبداع، في حين وجود الحاجة إلى المستوى الثّاني في مجال التّعبير المباشر والتزام الدّقة، أمّا المستوى الثّالث فيقترب بشكل كبير من لغة التّواصل اليوميّ لأنّ الإعلام هو براغماتي نفعي يعبّر عن أغراض معيّنة.

وهذا يعطي مفهوما بأنّ اللّغة الإعلاميّة "ليست لغة أدبيّة تنطوي على التّذوّق الفنّي والجمالي، وليست لغة علميّة فيها تجريد نظري، بل هي لغة بنيت على نسق عملي اجتماعي عادي، فهي في جملتها فنّ يستخدم في الإعلام بوجه عام"[3]، أي هي لغة تداوليّة تراعي مستويات المتلقّين وسياقاتهم، "فالكتابة الإعلاميّة ليست إنشاءً علميّا، ولا إنشاءً أدبيّا، ولا إنشاءً فلسفيا، وإن أفادت من كلّ واحد من هذه الفنون لتكون فنّا خاصّا مميّزا له"[4]، ويبقى الأدب أكثر هذه الفنون إفادة لحقل الإعلام.

[1] محمّد شومان، تحليل الخطاب الإعلامي، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، الطّبعة الأولى 2007، ص 36.
[2] أحمد العبد أبو السّعيد، الكتابة لوسائل الإعلام، دار اليازوري، عمّان الأردن، 2014، ص 28.
[3] سيروان أنور مجيد، النّصيّة في لغة الإعلام السّياسي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013، ص 27.
[4] أحمد العبد أبو السّعيد، المرجع السّابق، ص 29.

فقد ذهب كثيرون إلى تبيان العلاقة بين الأدب والصّحافة "فأطلق بعض أساتذة الصّحافة على لغة الصّحافة (الأدب العاجل) فضلا عن تسميّته بالنّثر الصّحفي أي النّثر العمليّ"[1]، وذلك يرجع إلى كون اللّغة هي المادّة المشتركة بين حقل الإعلام وحقل الأدب، وإذا قلنا إنّ الأدباء هم أحسن النّاس في معرفة أسرارها ولهم ثروة هائلة تمكّنهم من استخدامها بحسب المقاصد والحالات، والصّحافة هي الأخرى استعمال خاصّ للّغة وعلى هذا حكموا على ذلك الاستعمال الخاصّ للغة بالأدب الصّحفي.

ويرى الزّيّات أنّ "الصّحافة –وهي من فنون الأدب المستحدثة– كانت جريرتها على البلاغة أنّها أوشكت أن تستبدّ بالمجال الحيوي للكتابة وليس في هذا الأمر على ظاهره نكير ولا مؤاخذة، ولكن عمل الصّحافة رواية الأخبار العالميّة، وتسجيل الأحداث اليوميّة، ونشر الثّقافة العامّة؛ وهي في كلّ أولئك تخاطب الجمهور فلا مندوحة لها عن التّبذّل والتّبسّط والإسفاف"[2]، فهو من جهة يقرّ بإفساد الصّحافة لفنّ البلاغة، ومن جهة أخرى يبرّر هذا الفساد بأنّه ضرورة مادام الخطاب الصّحفي موجّها إلى الجماهير، والبلاغة الّتي يقصدها الزّيات طبعا هي تلك البلاغة العالية الّتي نجدها في روائع الشّعر العربي، وهذا يضعنا أمام وجود مستويات بلاغيّة أخرى تكون بحسب الغايات.

ويقول عبد القادر حمزة باشا: "إنّ المتعارف عليه هو أنّ الأدب عنصر من عناصر الصّحافة. ولكن الصّحافة ليست الأدب، بل هي فنّ أعمّ وأوسع، فالأديب قد يكون كاتبا مبرزا لا يشقّ له غبار، ولكن لن يكفيه ذلك لكي يكون صحافيا، وإنّما يكون بأن يجمع إلى الأدب علوما وفنونا أخرى بأن تكون له خبرة كافيّة بالنّاس وبالأشياء وبالحوادث ..الخ"[3]؛ لأنّ امتلاك أدوات البلاغة ومعرفة الأدب الرّفيع، لا يعني أبدا القدرة على مخاطبة النّاس ونجاح التّواصل الّذي يقتضيه الإعلام والصّحافة، كما لا ينفي ذلك كونها عاملا مساعدا في تكوين الصّحفي وإمداده بالأدوات اللّازمة.

[1] سيروان أنور مجيد، النّصيّة في لغة الإعلام السّياسي، ص 27.

[2] أحمد حسن الزّيّات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، الطّبعة الثّانية 1967، ص 21.

[3] عبد الله حسين، الصّحافة والصّحف، مطبعة النّصر، القاهرة، 1948، ص 53.

ويذكر أنطوان باشا الجميل: "قالوا إنّ الأدب صناعة تعرف بها أساليب الكلام البليغ في كلّ حال من أحواله. ومن منفعته إظهار ما في نفس الإنسان من مقاصد. وهل مهمّة الصّحافي غير هذا وهو يحاول إيصال ما في نفسه كلّ يوم إلى عشرات الألوف من قرّائه"[1]، فهو يوحّد بين غاية الأدب وغاية الصّحفي والمتمثّلة في التّعبير عمّا في النّفس، وهذا ربّما ينطبق على جزء من الكتابة المنشورة عبر الصّحف فيعبّر فيها الكاتب عمّا يختلج صدره، ولكن الأمر يختلف بالنّسبة إلى ما يتعلّق برواية الأخبار ونقل الأحداث ولا يمكن بذلك مقارنة الأساليب المعتمدة فيها بالأساليب البلاغيّة الّتي يتضمّنها الأدب.

وبهذا "ترتبط اللّغة في بلاغتها الجديدة ارتباطا مباشرا بمفهوم الوسائل الجماهيريّة مقروءة ومسموعة ومرئيّة وبوظائف هذه الوسائل من إعلام وتثقيف وإقناع وترويج ومشاركة ذهنيّة وقلبيّة"[2]، وبناءً على هذا التّوجّه أصبحت اللّغة الإعلاميّة هي الأخرى مستويات عدّة، نظرا للتّزايد الهائل في الوسائل والأغراض، "وإذا كانت الصّحافة قد وضعت أساسا للغة الإعلام، فإنّ ظهور الوسائل الإعلاميّة الإلكترونيّة الأخرى، وتنوّع الصّيغ الشّكليّة والتّعبيريّة فيها قد ساهمت في تعميق المستوى اللّغوي الّذي بدأته الصّحافة، إلاّ أنّ ذلك قاد في الوقت نفسه إلى تمييز لغة الصّحافة عن لغة الإذاعة، وعن لغة التّلفزيون"[3]، ويرجع هذا إلى اختلاف طبيعة كلّ وسيلة عن الأخرى، وكذا اختلاف طريقة تقديمها للأخبار والمعلومات، فالصّحافة باعتمادها على الكتابة تخاطب جمهورا مثقّفا أو على الأقل متعلّما مقارنة بالإذاعة الّتي تخاطب جميع المستويات لاعتمادها على الصّوت.

ومن القضايا الّتي طُرحت بقوّة في العصر الحديث قضيّة تعدّد اللّهجات بالرّغم من كون هذه الأخيرة موجودة منذ القديم وربّما في جميع اللّغات، ولكن ما يميّز اللّهجات العربيّة في العصر الحالي هو ابتعاد بعضها عن الفصحى الّتي تعدُّ القاسم المشترك بين أهل العربيّة، "ففي البلدان الّتي تتعامل بأكثر من لغة واحدة، تواجه الجهات المسؤولة صعوبة في تعميم الإعلام الجماهيريّ، أمّا البلدان الّتي تتعامل

[1] عبد الله حسين، الصّحافة والصّحف، ص 56.

[2] عبد المنعم خفّاجي، البلاغة العربيّة بين التّقليد والتّجديد، دار الجيل، بيروت، الطّبعة الأولى 1992، ص 81.

[3] هادي نعمان، في فلسفة اللّغة والإعلام، ص 51.

بلغة قوميّة، فالمشكلة تكاد تنحصر إلى حدّ ما، وقد بشّر (ويلز Welles) قبل عقود بلغة جديدة وبلاغة جديدة، وعبّر أنّ حاجة العصر تستلزم لغة إعلاميّة جديدة"[1]، يمكنها أن تراعي جميع التّغيّرات والمستويات لأنّ الإعلام في أساسه موجّه للجماهير.

ولعلّ من أبرز التّقنيات البلاغيّة المستخدمة في لغة الإعلام تتمثّل في:

بلاغة التّسميّة: فعل التّسميّة في الخطاب الإعلامي يهجر دلالة الحقيقة مسافرا إلى أفق دلالات المجاز، وفي ذلك ما فيه من تعالق مكين بين طاقة التّعبير وطاقة الإقناع"[2]، وعلى سبيل المثال تسميّة (محاربو الصّحراء) في مجال الإعلام الرّياضي الّتي تطلق على المنتخب الجزائريّ لكرة القدم، ويمكن قراءة هذه الكناية ودورها في الإقناع والتّأثير من خلال جعل الفريق الرّياضي شكلا من أشكال الدّفاع عن الوطن وذلك باستخدام كلمة (محاربون).

بلاغة الإيجاز والاقتصاد اللّغوي: يهدف الخطاب الإعلامي إلى توصيل الفكرة بأقلّ جهد وأقصر عبارة، لذا يعدّ وسيلة من وسائل التّأثير في الجمهور المتلقّي الّذي لا يرغب في بذل جهد ذهني لفهم الخطاب واستيعابه"[3]، لأنّ هناك سرعة في نقل الأحداث وتغيّرات طارئة في مختلف مجالات الحياة، فلا مجال للتّطويل أمام جمهور أصبح يبحث عن الجاهز والسّريع.

بلاغة المجاز: استعمال تراكيب لغويّة فضفاضة مدلولها زئبقي لا يتحدّد إلاّ بالسّياق الّذي ترد فيه وبحضور قرائن لغويّة"[4]

والمجاز هو أبرز أدوات إلى علم البلاغة لا تتحدّد طبيعته إلاّ بالنّظر إلى السّياق والخطاب الّذي يرد فيه، "فاستخدام المجاز في لغة الإعلام بحيث لا يكون مبهما أو غامضا وأن يكون الهدف منه

[1] محمّد حمزة الجابري، اللّغة الإعلاميّة، ص 102.

[2] ينظر: هشام صويلح، بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي، مجلّة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزّو، المجلّد 06، العدد 08، ص 262.

[3] المرجع نفسه، ص 263، 265.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 266، 267.

مزيدا من الوضوح وتمام المعنى"[1]، لأنّ غرض الإعلام هو إيصال المعلومة ونقل الحدث بسرعة فلا يمكن أن يؤدّى ذلك بعبارات تتطلّب جهدا في فهمها، بالإضافة إلى مراعاة مستويات الفئات المخاطَبة.

والمجاز البعيد عن الغموض هو ما يدخل في صميم البحث التّداولي، بحيث تتميّز الاستعارة التّداوليّة عن الاستعارة الأدبيّة في مسألة وضوحها، وهذا لاختلاف طبيعة الحقل الأدبيّ عن الحقل الإعلاميّ.

غير أنّ ما يعاب على اللّغة الإعلاميّة للإعلام الرّسميّ هو قد "نجدها عموما باستثناءات قليلة قد غرقت في أنماط تعبيريّة مسبقة الصّنع وضعت في قوارير وتنحو تلك الأنماط نحو لغة ضيّقة مملّة ومنفّرة"[2]، يعني غيّاب الإبداع الّذي يكون في اللّغة الأدبيّة وما نتتجه من تشبيهات واستعارات جديدة.

ومن ثمار التّقنيات الحديثة في الاتّصال الّتي ظهرت نتيجة لتطوّر الإعلام التّفاعلي والجماهيريّ تلك "التّحوّلات الّتي طرأت على ما يمكن تسميّته (باللّغة الرّقميّة) برموزها، وأحرفها، وصورها، الأمر الّذي طرح السّؤال عن إمكانيّة ولادة بلاغة جديدة في التّعبير"[3]؛ لأنّها لغة تخضع لنظام خاصّ حتّى وإن تشكّلت من الحروف العربيّة ولكنّها لم تقتصر عليها بل أصبحت مزيجا من علامات حديثة مختلفة، وهي لغة تواصليّة جديدة تمارس تأثيرا وربّما تتميّز حتّى بجماليّات في التّعبير، بالرّغم من تباين الآراء حول مدى انعكاسها السّلبيّ على اللّغة الموجودة في الكتب والبحوث، غير أنّ استعمالها يقتصر على الفضاء الرّقمي ولا يمكن أن ينتقل إلى مجالات الحياة العامّة.

[1] عبد العزيز شرف، المدخل إلى علم الإعلام اللّغوي، مكتبة الإسكندريّة، مصر، ص 227.

[2] محمّد حمزة الجابري، اللّغة الإعلاميّة، ص 111.

[3] حسين سعد، براديغمات البحوث الإعلاميّة، دار المنهل اللّبناني، بيروت، الطّبعة الأولى 2017، ص 183.

1-3 البلاغة والإعلام:

يعدُّ الأدب بأجناسه المختلفة والشّعر على وجه الخصوص مجالا للبلاغة، لذلك يتّجه الباحث في البلاغة إلى استنطاق مثل تلك النّصوص واكتشاف جماليّاتها وتأثيرها، أي بما هي تقنية لا تخرج عن إطار اللّغة الرّاقيّة الانزياحيّة، وحتّى إن أشرنا قبل هذا إلى تطوّر اللّغة في حقل الإعلام فأصبحت لغة متميّزة تراعي مستوى ومقامات المخاطَبين ما يعني أنّ لها بلاغتها الخاصّة، وهذا طبعا يُبقيها دائما في الإطار اللّساني، ولكن كما هو معلوم فإنّ الإعلام لا يعتمد في نقل الأخبار والأحداث على اللّغة وحدها وإنّما يستعين بالصّورة المرئيّة بما تحمله من خصائص، لذلك فالبلاغة ترتبط ارتباطا وثيقا بهذا الحقل بجميع وسائله وتقنياته، الأمر الّذي دفع ببعض الباحثين إلى مراجعة مفهوم البلاغة في ضوء علوم الاتّصال حيث يقول حسن علي محمّد: "إنّ مدخلنا اللّغويّ لمفهوم البلاغة لأوّل وهلة يجعلنا ندرك أنّ العرب قد فهموا البلاغة على أنّها فنّ الاتّصال بالنّاس"[1]، بل هناك حتّى بعض التّعاريف الاصطلاحيّة تقترب من مفهوم الاتّصال تلك الّتي تؤكّد على إيصال المعنى والإفهام وغيرها، وإلى نفس الرّأي يذهب كلّ من عبد المنعم خفّاجي وعبد العزيز شرف حيث جاء في كتاب لهما: "الرّأي عندنا أنّ الدّلالة اللّغويّة العربيّة للبلاغة هي المقابل الصّحيح لما نسمّيه اليوم بعلم الاتّصال"[2]، والاختلاف الموجود طبعا هو اختلاف في الوسائل الحديثة؛ لأنّ الاتّصال نشاط إنساني منذ القدم والّذي حوّله إلى علم وزاد من توهجه هو تطوّر الوسائل التّكنولوجيّة.

لذلك يمكن القول "إنّ وسائل الإعلام والاتّصال بالجماهير كامتداد تكنولوجي للغة بمفهومها العامّ؛ قد جاءت كامتدادات بلاغيّة، لتعطي للبلاغة مفهوما أسمى، يرتبط بمصطلح الاتّصال ولكي تؤثّر تأثيرا اجتماعيا خطيرا"[3]، فالدّور الّذي كانت تؤدّيه البلاغة في عصورها الأولى أصبح نفسه الدّور الّذي أصبحت تؤدّيه وسائل الإعلام والاتّصال الحديثة.

---

[1] حسن علي محمّد، لغة الإعلام العربي المعاصر، دار الفجر، مصر، الطّبعة الأولى 2016، ص 44.

[2] عبد المنعم خفّاجي، عبد العزيز شرف، البلاغة العربيّة بين التّقليد والتّجديد، ص 56.

[3] أحمد العبد أبو السّعيد، الكتابة لوسائل الإعلام، ص 37.

وهناك روجي بوتيي (Roger) يرى أيضا "أنّ التّواصل المعاصر هو امتداد للبلاغة مع اتّخاذه مسافة واضحة عنها"[1]. فلقد وجد الدّارسون علاقة لغويّة بين لفظتي بلاغة واتّصال، وهذا الرّبط سيدفع إلى البحث عنها داخل هذا الحقل القديم والجديد في نفس الوقت.

وتتجلّى العلاقة كذلك في اشتراكهما في العناصر الأساسيّة المتمثّلة في المرسل والرّسالة والمتلقّي حيث "قرّب بارت إشكاليّة الريطوريقا الأرسطيّة من المفاهيم الحديثة للاتّصال، فخصّص الكتاب الأوّل من مجلّداته لمرسل الرّسالة، أي منشئ الخطاب (مفاهيم الحجج)، والكتاب الثّاني لمتلقّي الرّسالة (الانفعالات والحجج أيضا)، والكتاب الثّالث للرّسالة نفسها (تحليل الصّور، ونظام أجزاء الخطاب)"[2]، ومبرّر ذلك التّقريب أنّ "ملاحظة ظاهرة التّواصل بدأت من الفيلسوف أرسطو، الّذي ابتكر أوّل نظرية للتّواصل في التّاريخ والّتي تدعى بنظرية الخطابة، وهي قائمة حتّى الآن ولكن خلال القرن الماضي ومع بدء انتشار وسائل الإعلام لمس الإنسان الحاجة في دراسة عمليّة الاتّصال"[3].

وقد كان هذا العلم "لسنين طويلة جدّا، قسما من دراسة الآداب اللّغوية معتمدا على نظرية أساسيّة ترجع إلى 300 عام قبل الميلاد، وتنبع منها جميع تطبيقات الاتّصال وهي النّظريّة الخطابيّة لأرسطو، ويتكوّن نموذجه في التّواصل من خمسة عناصر أساسيّة: المتحدّث، الخطاب، المناسبة، الجمهور، التّأثير"[4]، وهذا يدلّ على أنّ البلاغة الأرسطيّة قد أسّست لمبادئ علم الاتّصال.

ولا يختلف الأمر أيضا عندما نحاول البحث في التّراث العربيّ عن جذور ذلك التّقريب الّذي حاول بارت عقده، فقد أشار حسن علي محمّد إلى أنّ "علماء البلاغة قد عنوا في الكتابة والتأليف بالمباحث البلاغيّة الّتي ترادف فنون الاتّصال اليوم، ولكن بمصطلحات تختلف عن مصطلحاتنا المستوردة المترجمة عن الغرب. صحيح كانت عناية أهل البلاغة موجّهة إلى فهم القرآن الكريم أكثر من

[1] ينظر: بيرنار ميبج، الفكر الاتصالي من التّأسيس إلى منعطف الألفية الثالثة، ترجمة: أحمد القصوار، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى 2011، ص 15.

[2] حسين سعد، براديغمات البحوث الإعلاميّة، ص 148.

[3] عبد الرّزّاق محمّد الدّليمي، نظريات الاتّصال في القرن الحادي والعشرين، دار اليازوري، عمان، الطّبعة 2016، ص 21.

[4] المرجع نفسه، ص 23.

عنايتهم بفنّ الاتّصال بالنّاس، ولكن في إطار محاولتهم لفهم القرآن الكريم وضعوا لبنات مهمّة في صرح نظرية عربيّة لفنّ الاتّصال بالنّاس جديرة بالاهتمام والبحث"[1]، وهنا يمكن أن ننبّه على أنّ إعادة قراءة التّراث الفكري والأدبيّ العربي لا يستلزم أن نقف عند حدود ما قصده القدامى، بل يمكن تقويلهم بناءً على ما قدّموه من ملاحظات وآراء وبهذا يكون تطوير العلوم والمعارف ما يفتح الباب أمام الإبداع والإضافة للمساهمة في إغناء وإثراء المعارف القديمة.

وعلى هذا يرى حسن علي محمّد أنّ الجاحظ قد "اقترب كثيرا من مفهوم الاتّصال الجماهيري في تعريفه للبيان (البيان اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى..) ويجمل الجاحظ كلّ الوسائل الاتّصاليّة في عبارة رشيقة (بأيّ شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان)"[2]، فالجاحظ وإن كان قد توقّف عند حدود الفصاحة واللّفظ العربيّ فإنّه بهذا الكلام يفتح بابا واسعا أمام إضافة عناصر ورموز وإشارات إلى حقل البلاغة، والدّاعي إلى ذلك هو التطوّر الحاصل في وسائل الاتّصال ونقل المعلومات.

ولعلّ ما يوضّح العلاقة بين الإعلام والبلاغة أيضا هو مسألة تداخل الاختصاصات والتّفاعل فيما بينها، "فإذا كان علم الاتّصال قد جذب العلماء الأجانب من شتّى الاتّجاهات والتّخصّصات كما تشير الدّراسات الإعلاميّة الحديثة، فإنّ نفس الشّيء قد حدث مع العلماء العرب القدماء حيث اجتذبت الدّراسات البلاغيّة علماء من شتّى التّخصّصات كعلوم اللّغة والدّلالة والتّفسير والبيان"[3]، وعلى هذا كي يتمّ تفسير عمليّة الاتّصال يحتاج الباحث إلى عديد من العلوم ومن بينها البلاغة حسبما تشير بعض الدّراسات إلى أنّ "المجالات الموضوعيّة الّتي تتكامل مع علوم الإعلام بلغت حوالي (25) موضوعا طبقا لما جاء في الدّوريات الأجنبيّة ومن بين الموضوعات المشمولة ما يلي:

[1] حسن علي محمّد، لغة الإعلام العربيّ، المعاصر، ص 44.
[2] المرجع نفسه، ص 45.
[3] المرجع نفسه، ص 47.

الأنثروبولوجيا، العلوم السّلوكيّة، بحوث التّربيّة والتّعليم، علم النّفس، العلوم السّياسيّة، الاتّصال، بحوث البيان..."[1].

وأمام هذه المعارف المتنوّعة يمكن القول إنّ هذا المجال أكثر تعقيدا ممّا نتصوّره، وعليه "فعلم الاتّصال هو مزيج من عدد من العلوم الإنسانيّة، ممّا أصبح من غير الممكن القول إنّ المنطق أو البلاغة، أو علم النّفس أو علم الاجتماع أو علم السّياسة يمكن أن يتفرّد بدراسة الظّواهر الاتّصاليّة"[2]

وإذا كان للبلاغة حضور في حقل الإعلام فإنّ ذلك لا يعني دراسة الخطاب الإعلامي عبر علم واضح الحدود والمعالم، فتعدّد الوسائل الإعلاميّة نتج عنه تعدّد في الأجناس ما يعني أنّ هذا المجال مثله مثل الأدب في اختلاف أجناسه وما طرحته المقولات البلاغيّة الحديثة هي مراعاة خصوصيّة كلّ جنس.

لذلك فموضوع العلاقة بين البلاغة والأجناس الإعلاميّة يتطلّب نوعا من "الاتّفاق حول المصطلحات الأساسيّة، وربّما يعني لنا أن نصطنع هذا المنهج الّذي يصطنعه علماء اللّغة اللّسانيّة عندما يفترضون وجود أصول مشتركة لجميع أو معظم اللّغات اللّسانيّة الّتي يتوسّل بها النّاس في الإبانة عن أنفسهم والاتّصال بغيرهم وهو يتصوّرون أنّ هناك سلالات لغويّة وأنّ كلّ سلالة إنّما انحدرت عن أصل أطلقوا عليه مصطلح اللّغة الأمّ، وعلى هذا النّهج يستطيع الدّارس لعلاقة اللّغة بهذه الأجناس الإعلاميّة، أن يفترض أيضا وجود لغة يمكن أن تعدّ بمثابة الأمّ لجميع الفنون الّتي استوعبتها حضارة الإنسان"[3].

فنشأة وسائل الإعلام تطوّرت شيئا فشيئا، فمن الصّحافة الّتي كان كثير من ممارسيها أدباء بوصفهم أصحاب بيان، إلى ظهور الإذاعة ثمّ التّلفزيون وصولا إلى الإعلام التّفاعلي ممّا صعّب مهمّة الاشتغال على معرفة بلاغة هذا الحقل، "وإذا كنّا قد ذهبنا إلى أنّ الوظائف الإعلاميّة هي الّتي

[1] أحمد بدر، علوم الإعلام دار قباء الحديثة، القاهرة، 2008، ص 53، 54.

[2] هادي نعمان، في فلسفة اللّغة والإعلام، ص 59.

[3] عبد المنعم خفّاجي، عبد العزيز شرف، البلاغة العربيّة بين التّقليد والتّجديد، ص 57، 58.

خلقت الوسائل أو الأجناس الإعلاميّة، فإنّنا نستطيع أن نطرح هنا قانونا إعلاميا، يذهب إلى أنّ البلاغة الجديدة ترتبط بكلّ جنس إعلامي، ذلك أنّ كلّ جنس أو وسيلة من وسائل الإعلام أثار كلّ منها أملا وأثار سخطا، وأصبح كلّ منها وسيلة للتّأثير ذات قوّة وسيطرة على عقول النّاس"[1]

ومثل هذا الطّرح يفتح الباب لترتبط البلاغة بمفهوم الخطاب أي لا تختصّ بدراسة النّص الأدبيّ كما لا يمكن نفي تضمّن خطابات غير الأدب على أساليب وخصائص بلاغيّة، وفي هذا السّياق يقول العمري: "وجدنا اقتراحات داخل نظريّة الأدب تدعو، في مرحلة أولى إلى الخروج من مفهوم الأدب إلى مفهوم الخطاب، كما جاء في بحث مشهور لتودوروف بعنوان مفهوم الأدب، وتدعو في المرحلة الثّانيّة إلى الرّجوع إلى علم قديم للخطاب هو علم البلاغة كما في خاتمة كتاب إيجلتون"[2]

وبالعودة إلى كتاب نظرية الأدب لإيجلتون (Eagleton) نجده يؤكّد أنّ "الشّكل الأقدم من النّقد الأدبيّ هو علم البلاغة، فعلم البلاغة الّذي بقي الشّكل المعترف به من التّحليل النّقدي منذ المجتمع القديم وحتّى القرن الثّامن عشر، كان يتفحّص الطّريقة الّتي تبنى بها الخطابات بحيث تحقّق آثارا معيّنة، ولم يكن همّه أن تكون موضوعات بحثه قولا أم كتابة، شعرا أم فلسفة، قصّا أم تأرخة. مركّزا اهتمامه على فهم الممارسات الخطابيّة في المجتمع بوصفها أشكالا من السّلطة والإنجاز، ولا يعني هذا أنّه تجاهل قيمة الحقيقة في الخطابات موضع البحث، حيث غالبا ما يكون ذلك وثيق الصّلة على نحو حاسم بأنواع الأثر الّذي تحدثه الخطابات في قرّائها ومستمعيها"[3]، والإعلام بطبيعة الحال إحدى الممارسات الخطابيّة الّتي تحقّق آثارا في المجتمع.

والخروج من دائرة الأدب إلى مفهوم الخطاب لكون هذا الأخير يتّسع ليشمل أنواعا كثيرة من الرّموز والإشارات والنّصوص بمختلف مضامينها ويتحدّد "–كما يقول فيركلاو fairclough– في استخدام اللّغة حديثا وكتابة، كما يتضمّن أنواعا من النّشاط العلاماتي مثل: الصّور المرئيّة، الصّور

[1] عبد المنعم خفّاجي، عبد العزيز شرف، البلاغة العربيّة بين التّقليد والتّجديد، ص 58.

[2] محمّد العمري، تداخل الحجاج والتّخييل، ضمن كتاب التّحاجج لحمو النّقاري، منشورات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط، 2006، ص 09.

[3] تيري إيجلتون، نظريّة الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1995، ص 343.

الفوتوغرافيّة، الأفلام، الفيديو، الرّسوم البيانيّة، والاتّصال غير الشّفوي مثل: حركات الرّأس أو الأيدي ..الخ، ويخلص إلى أنّ الخطاب هو أحد أشكال الممارسة الاجتماعيّة"[1].

ومن خصائص الخطاب الإعلاميّ من المنظور البلاغي أنّه "خطاب إبلاغي تداوليّ ثريّ ومتنوّع، يهدف إلى الإبلاغ والإقناع والمتعة، وهي أهمّ الوظائف الّتي اشتغلت عليها البلاغة القديمة وتشتغل عليها اليوم البلاغة الجديدة"[2]، ومادامت هذه الأخيرة تهتمّ بالجانب الوظيفي فستمتدُّ مقارباتها لمختلف الخطابات الّتي تنطوي على تلك الوظائف.

كذلك الخطاب الإعلامي هو مجموعة من الاستراتيجيّات الّتي يتوخّاها أصحابه من أجل تحقيق الغاية وإيصال الرّسالة على الوجه المطلوب، وفي المقابل نجد أنّ "التّقنيات البلاغيّة تتألّف من سلسلة من الأعراف الّتي يمكن تعلّمها وممارستها وفهمها أيضا وفي المعنى الأصلي يكون التّوكيد البلاغيّ من خلال التّلاعب اللّفظي، وبالتّالي فإنّه يجب انتقاء الكلمات وتنظيمها بصورة جيّدة لتحقيق الاستجابة المطلوبة"[3]، ممّا يدلّ على أنّ البلاغة والإعلام يمارسان التّأثير من أجل تحقيق غايات معيّنة.

والتّأكيد على حضور البلاغة داخل الحقل الإعلامي يستوجب تجاوز الإطار اللّساني أي ليست البلاغة تلاعبا بالألفاظ ومعرفة أوجه التّراكيب فقط؛ لأنّ الإعلام لا يعتمد في وظيفته على اللّغة وحدها وهو أمر يؤكّده بول لونج (Paul long) حيث يقول: "يتواصل النّص الإعلاميّ الحديث مع الجمهور عبر مجموعة من القنوات، وليس عن طريق الكلمات المكتوبة أو المنطوقة فحسب، ومن ثمّ، فإنّنا نستخدم مصطلح البلاغة لتوصيل الصّور والأصوات وتحقيق التّواصل الشّخصي غير اللّفظي،

[1] محمّد شومان، تحليل الخطاب الإعلامي، ص 25.

[2] أكرم فرج الرّبيعي، التّدرّج البلاغي في الرّسالة الصّحفيّة، دار أمجد، الأردن، الطّبعة الأولى 2016، ص 16.

[3] بول لونج، الدّراسات الإعلاميّة، ترجمة: هدى عمر عبد الرّحيم، نرمين عادل عبد الرّحمان، المجموعة العربيّة للتّدريب والنّشر، القاهرة، 2017، ص 75.

وكذلك كوسيلة لنقل المعنى"[1]، ووجود هذا الأخير بالإضافة إلى القصد في علامات وإشارات أخرى كان مبرّرا لإطلاق لفظ البلاغة على الصّور الإعلاميّة.

وما يلقى الاعتراض على مسألة حضور البلاغة في الإعلام هو عدم معرفة كيفيّة اشتغالها داخل هذا الحقل متعدّد الوسائل، فإذا كان ذلك ممكنا بالنّسبة للخطاب الإعلامي اللّساني، فإنَّ الأمر يختلف تماما عن الصّورة وتقنيات تقديم الخبر بل حتّى الخطاب اللّساني يطرح إشكال مقاربته؛ لأنّ البلاغة في الأصل ارتبطت بالنّصوص الأدبيّة القائمة على التّلميح والكناية وعدم تقديم الدّلالة جاهزة وهنا يتساءل بشير أبرير: "هل تحتمل قراءة النّصوص الإعلاميّة من حيث تحليل المحتوى قراءة واحدة؟ أم أنّها تنفتح على التّعدّد وتحتمل أكثر من قراءة شأنها شأن قراءة النّصوص الأدبيّة؟"[2]، فهي إن كانت لا تقبل إلاّ قراءة واحدة فالحديث عن بلاغتها لا معنى له، فالبلاغة قديما وحديثا تتنافى والتّعبير الصّريح والمباشر.

ولعلّ فكرة المباشرة في الخطاب الإعلاميّ ترسّخت بسبب اعتقادنا أنّ الإعلام نقل للوقائع والأحداث كما هي، وربّما ينطبق هذا على بداياته أمّا في الوقت الرّاهن "لم يعد يهتمّ بتقديم الحقيقة – إذا افترضنا أنّ ذلك في مكنته- وإنّما صار همّه الأوّل أن يصنع الحقيقة المرغوب فيها، ويدخل عليها من التّوضيب والتّشذيب ما يكفل لها أن تظهر أمام الجمهور المتلقّي في صورة مقنعة أو حقيقيّة"[3]، وهذا يشمل الخطاب اللّساني والأيقوني معا، فطريقة تقديم الأخبار ونقلها تختلف أساليبها من قناة لأخرى وكذلك الأمر بالنّسبة إلى الصّورة حيث تخضع لمونتاج وحذف وتغيير وتكبير وتصغير وغيرها.

فمعناه أنّ تلقّي الإعلامي أو الصّحفي للأخبار وجمعها تأتي بعده عمليّة أخرى تتمثّل في العمل على صيّاغتها وتركيبها قبل تقديمها فهو "يعمل على تقنيع الواقع الّذي ليست في جوهره إلاّ عمليّة

[1] بول لونج، الدّراسات الإعلاميّة، ص 75.

[2] بشير أبرير، استثمار علوم اللّغة في تحليل الخطاب الإعلاميّ، مجلّة اللّغة العربيّة، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، العدد 23، ص 117.

[3] عبد القادر ملوك، الحجاج بالنّوازع رهان الخطاب الإعلاميّ (الإعلام السّمعي البصريّ نموذجا)، مجلّة تكامل، المغرب، العدد الأوّل يناير 2021، ص 10.

استبدال العلاقات الاجتماعيّة الحيّة والمعيشة بالمتخيّل الوهمي الّذي يعمل جاهدا على تزيين الوعي عبر أقنعة تحول دون التّعرّف إلى ما هو حقيقيّ"[1]، بهذا المعنى تقترب الصّناعة الإعلاميّة من الفنّ فكثيرا من نستمتع بأعمال شعريّة وروائيّة وسينيمائيّة برغم ما تحمله من تعبيرات عن المعاناة والألم، وهو نفس الشّعور أيضا فيما يتعلّق بمشاهدة أحداث الحروب والدّمار الّتي أصبح المشاهد وكأنّه يتابع أعمالا دراميّة.

كذلك من مميّزات وسائل الإعلام "أنّ مضمونها يخفي طبيعتها ولذلك فإنّ منهج دراسة الوسائل لا ينظر فقط إلى المضمون بل إلى الوسيلة ذاتها، وإلى القالب الثّقافيّ الّذي تعمل في داخله، ومن أجل ذلك اشتدّ الإحساس بالحاجة إلى لغة فنّيّة جديدة أو بلاغة جديدة"[2]

ونفهم الاعتراضات على وجود البلاغة في حقل الإعلام وقلقها على أنّ مثل ذلك الرّبط تضيّيع لأصل هذا العلم والانحراف به عن مساره، لكن المتأمّل في الخطاب الإعلاميّ المعاصر سيدرك العلاقة الوطيدة بينه وبين تلك الخطابات الضّاربة في عمق التّراث اليونانيّ حيث "ارتبطت البلاغة بالملكيّة وحيازة الأرض، وهي الآن تقنية في عالم الإشهار التّجاري للتّعريف بالبضاعة والدّفاع عن الثّروة أداة تجاريّة تستخدم في التّنافس بين الشّركات ومن ثمّة فإنّ جانبا مهمّا من لغة الشّارع المكتوبة تحتوي أحداثا بلاغيّة تهدف إلى مضمون تجاريّ"[3]، وهذا المضمون المعبّر عنه بواسطة اللّغة هو مدعوم بالصّورة المرئيّة الّتي زادت من قوّته، وهذا هو الفرق بين خطاب الدّفاع عن الملكيّة في القديم وبين الإشهار في العالم المعاصر، ويشتركان في كونهما خطابين براغمتيين.

وفي ظلّ وجود الصّورة بوصفها وسيلة أساسيّة في حقل الإعلام "يعرف زمننا ثورة استعاريّة كبيرة شملت كلّ مناحي الحياة، بما في ذلك استعارة الصّور، واستعارة الحركة، وبالأخصّ في المجال السّينمائي، ومجال الإشهار... ومنذ أن ظهر الإشهار التّلفزيّ أصبحت الدّعاية للموادّ التّجاريّة تتمّ

[1] بسّام عبد الرّحمان المشاقبة، مناهج البحث الإعلاميّ وتحليل الخطاب، دار أسامة، عمان الأردن، 2014، ص 155.
[2] عبد العزيز شرف، الإعلام ولغة الحضارة، دار المعارف، مصر، ص 22، 23.
[3] محسن بوعزيزيّ، السّيميولوجيا الاجتماعيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، الطّبعة الأولى 2010، ص 118.

باستعارة الحركة القويّة الفوّارة، ممّا يقرّب خصيصة الفوران والقوّة للمشاهد، مقابل ذلك تتمّ استعارة صورة الثّلج للمشروبات الباردة، ممّا يشعر المشاهد بالإحساس بالبرودة والانتعاش، فترتبط المادّة الاستهلاكيّة في ذاكرته بالبرودة المطلوبة في يوم قائظ"[1].

فقد خرجت الاستعارة من دائرة النّصوص الأدبيّة إلى نصوص أخرى غير أدبيّة لتمتدّ بعد ذلك إلى خطابات غير لسانيّة، وهذا يعني أنّها تقنيّة مهمّة في التّعبير وأداء وظائف جماليّة وإقناعيّة.

وحتّى الخطاب (الشّفاهي/الكتابي) لم يعد يعتمد على تقنيات بلاغيّة لسانيّة بل "أُتيح له عبر التّلفزيون توظيف نوع جديد من التّضمين، وهو تضمين الخطاب: أغنية، تسجيل مرئي أو صوتي، مشهد درامي، صورة صامتة أو متحرّكة، وهو نوع من التّضمين يلعب دورا كبيرا في استمالة المتلقّي والتّأثير فيه"2، وقد طرح عماد عبد اللّطيف* مشروعا يدعو إلى دراسة الخطابة من السّاحة إلى الشّاشة أي إنّها أصبحت مرئيّة وستعتمد بذلك على وسائل وتقنيات أخرى غير الّتي كانت أمام الجماهير في السّاحات.

فوجود الغاية الوظيفيّة من الإعلام كفيل بإظهار العلاقة بين الحقلين، "فالبلاغة عندما ترتبط بالمقاصد كما هي متجسّدة في مباحث الحجاج، عبارة عن خطاب عمليّ وظيفي وغائي مستند إلى خلفيّة إيديولوجيّة في عرض القناعات والتّعبير عن المعتقدات[3]، وجميع هذه الخلفيّات هي المشكّل الأبرز للخطاب الإعلاميّ.

---

[1] محمّد بازي، البنى الاستعاريّة نحو بلاغة موسّعة، منشورات ضفاف (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، دار الأمان (الرّباط)، ص 118.

[2] جميل عبد الحميد، البلاغة والاتّصال، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 134.

* ينظر: الفصل الأوّل مشروع عماد عبد اللّطيف في البلاغة الجديدة، ص88.

[3] مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا، ديوان العرب، تاريخ النّشر 26 أكتوبر 2012، تاريخ الاطّلاع: 05 أوت 2019، الرّابط: https://diwanalarab.com

ونفهم من خلال هذا أنّ "كلّ بلاغة وظيفيّة في جوهرها، بقدر ما هي آنية في تأثيرها، فالتّأثير في المتلقّي وإقناعه كانا –وما يزالا– غاية كلّ فعل بلاغيّ، سواء تُوسّل في إنجازهما بالكلمة أو الصّورة أو الإشارة أو الحركة أو مزيجا منها جميعا أو غيرها"[1]

وأمام التّطوّر المذهل في وسائل الإعلام يقتضي أن "نؤصّل البلاغة الجديدة، من خلال دراسة طبيعة الجماهير الّتي تتلقّى الإعلام والوحدات والأنماط الّتي تتألّف منها، وأن ندرك أنّ الكتابة ليست إلاّ وسيلة لتحويل المسموع إلى مرئي، ثمّ إعادته بالاصطلاح أو الرّمز إلى مرئي أيضا"[2]

ومثلما أصبحت البلاغة والفكر "أهمّ عنصر من عناصر الحياة في النّظام الاجتماعيّ العامّ في زمن الإغريق، فهي أهمّ عنصر من عناصر تكوين الرّأي العامّ من خلال إعلام الأفراد وإقناعهم باتّخاذ موقف تجاه القضايا المطروحة"[3]، وهذا ما يعني أنّ ربط البلاغة بالإعلام وإثبات حضورها في الحياة العامّة ليس طرحا جديدا قائما على أنقاض البلاغة القديمة الّتي حُكم عليها بالموت أو الضّعف من قبل كثيرين، وإنّما هو طرح يعيدها إلى أصل نشأتها حيث مثّلت عنصرا أساسيا من عناصر الحياة اليونانيّة، بل أصبح الدّور الّذي تلعبه في الوقت الرّاهن أخطر من ذلك الّذي كان في القديم، نظرا لتعدّد الوسائل والتطوّر الهائل في جميع المجالات، فالصّراع موجود منذ أن وطأَت قدم الإنسان هذه الأرض، ورغبة الدّفاع عن حقوقه وأفكاره ما تزال مستمرّة.

فالإعلام بوسائله الحديثة يستعين بعديد التّقنيات البلاغيّة في تحقيق أغراضه، وتتنوّع تلك التّقنيات بين لغويّة وبصريّة أتاحتها التّكنولوجيا وهو ما زاد من إغراءاتها الجماليّة.

[1] عماد عبد اللّطيف، جدل الظّاهرة والاستجابة، ضمن كتاب البلاغة والخطاب، ص 203.

[2] محمّد حمزة الجابريّ، اللّغة الإعلاميّة، ص 96.

[3] نسمة البطريق، الإعلام وصناعة العقول، نهضة مصر، 2007، ص 13.

2- من النّص إلى المرئي:

2-1 ثقافة الصّورة:

التغيّر الّذي نشهده الآن طرح جدلا كبيرا بين الصّورة والكتابة، وحول قدرة هذه الأخيرة على الاستمرار بنفس القوّة في زمن تعدّد الوسائط، والحديث عن الكتابة يعني الحديث عن الأدب والتّاريخ والسّير وشتّى المعارف الإنسانيّة لذلك ليس من البساطة الحكم على فقدان الكتابة لبريقها، بالرّغم من وجود تحوّل في التّلقي والاهتمام، حيث يقول عبد الله الغذّامي: "هناك تغيّر جذريّ من الكلمة المدوّنة الّتي هي روح الأدب وعنوان الثّقافة الأصليّة، إلى الصّورة التّلفزيونيّة الّتي هي لغة من نوع جديد، وخطاب حديث له صفة المفاجأة والمباغتة والتّلقائيّة مع السّرعة الشّديدة ومع قوّة المؤثّرات المصاحبة"[1]

ويرى ألفين كرنان (Alvin Kernan) أنّ "الأدب مؤسّسة تعتمد على المطبوع"2، يمكن أن تكون هذه النّظرة بناء على ازدهار الأدب في عصر الطّباعة في العصر الحديث، ولكن المرحلة الأولى من مراحل الأدب هي الشّفاهيّة، ثمّ جاءت مرحلة الطّباعة وصولا إلى العصر الرّقمي كما بيّنت ذلك فاطمة البريكي حيث أشرنا إليها ضمن الفصل الثّاني في حديثنا عن الأدب الرّقمي*، ولعلّ نظرة ألفين كرنان تندرج ضمن السّياق الثّقافي الّذي يعيش فيه فالأدب في عصر الكتابة أصبح يعتمد على الطّباعة. وهذه وجهة نظر دقيقة وواضحة بالرّغم من حديثنا من قبل عن الأدب الرّقمي وهو محاولة هذا الفنّ الخروج من دائرة الطّباعة ولكن مازال لم يشقّ طريقه بعد.

وطغيان الصّورة لم يتوقّف عند حدود معيّنة وليس في مجرّد حضورها، وإنّما في عمليّة التّطوّر المستمرّ بحيث أصبح هناك أنواع من الصّور ما سمح بتوظيفها في حقول عديدة وهنا يشير كرنان إلى

---

[1] عبد الله الغذّامي، الثّقافة التّلفزيونيّة، المركز الثّقافي العربي، المغرب، الطّبعة الثّانية 2005، ص 24.

[2] ألفين كرنان، موت الأدب، ترجمة: بدر الدّين حب الله الدّيب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2000، ص 161.

*ينظر: الفصل الثّاني مخطّط فاطمة البريكي في حديثها عن دورة النّص الأدب، وقد بيّن أيضا محمّد نجيب التّلاوي بأنّ الطّباعة أزاحت البلاغة الفنّ القائم على الشّفاهيّة، ما يعني أنّها هي الأصل، ص 146.

"الطّريقة الغريبة الّتي تموت بها الأشياء في مجتمع الوفرة والزّيادة في الإنتاج، فنهاية عالم الكتاب ومعه الأدب لا يتمثّل فقط في صعوبات استخدام واختزان المادّة المطبوعة ولكنّه يتمثّل أكثر في شحوب وضعف ذلك الوضع المتميّز للكتاب، بينما يقرأ النّاس ويكتبون بدرجة أقلّ وبينما تزداد مشاهدتهم للتّلفزيون واستخدامهم للتّلفون، فإنّ القراءة لم تعد تدريجيا الوسيلة الأولى لمعرفة أيّ شيء في مجتمعنا"[1]، وهذا بالرّغم من أنّ المعرفة الّتي يقدّمها التّلفزيون لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن تكون بديلا عن الكتاب، لكن الأمر مرتبط بالسّهولة في تلقي المعلومات عبر الصّورة بحيث لا يحتاج المرء جهدا في تلقّي المعلومات وفهم كثير من القضايا السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة والفكريّة.

ومادام كذلك فإنّ انتشار الصّورة وزيّادة نسب المشاهدة بين أطياف المجتمع سيؤدّي إلى تغيير النّمط الثّقافي السّائد الّذي كرّسته بعض الممارسات فيقول محمّد عبد السّلام بنعبد العالي: "ثقافة الأذن ثقافة السّمع والمحافظة. إنّها ثقافة الوثوقيّة والتّقليد، ثقافة الأذن هي على الدّوام ثقافة سلطة، أمّا العين فلما لها من قوّة قلب ذاتي على شبكيّتها، ولما لها من قدرة على تعديد منظوراتها وزوايا نظرها، تجعل الثّقافة الّتي تعتمدها ثقافة نقديّة"[2].

فالحديث عن عصر الصّورة هو حديث عن انقلاب في أنماط التّفكير، ما يفرض إعادة النّظر في كثيرٍ من المفاهيم لذلك "يأتي التّغيّر الثّقافي بتحوّله من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصّورة ومن ثقافة النّص إلى ثقافة الصّورة"[3]، وشتّان بين خطابين يختلفان تماما عن بعضهما بل إنّ مثل هذا التّغيّر جعلنا ننتقل من عصر إلى عصر آخر.

ويمكن القول إنّ الصّورة في بعدها البصري الثّابتة والمتحرّكة أصبحت تعبّر عن قضايا النّاس وتثير مشاعرهم فكان على إثرها "تزايد في عدد الأفراد الّذين يستمدّون من التّلفزيون على نحو غير واعٍ

[1] ألفين كرنان، موت الأدب، ص 157.

[2] عبد السّلام بنعبد العالي، ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال، المغرب، الطّبعة الثّانية 2008، ص 08.

[3] عبد الله الغذّامي، الثّقافة التّلفزيونيّة، ص 25.

حسّهم بالواقع وموقعهم الوجودي فيه. ومع تزايد هذه الظّاهرة فإنّ العالم الّذي كان مقرونا بالأدب سيصبح أكثر فأكثر أقلّ مصداقيّة ومع الزّمن سيصبح تماما مشكوكا فيه لا يصدّق"[1]

وبناءً على هذا صرّح كرنان مباشرة بأنّه "أمام طغيان الصّورة لابدّ من الإيمان أنّ أدبا يقوم على الكلمة لابدّ أن يتضاءل"[2]، وإن كان هذه الحقيقة تحتاج إلى بحث مستفيض فإنّه يمكن ملاحظة ذلك التّراجع عندما نقرأ دور وحضور الأدب في العصور الأولى وحتّى في بداية العصر الحديث ونقارن بينه وبين الدّور الّذي يلعبه الأدب حاليا.

ولكن مع ذلك نرى أنّه من المبالغة "تحذير بعض المفكّرين من طغيان الصّور على ثقافة الإنسان إلى درجة أنّهم قالوا إنّ التّلفزيون سيحلّ محلّ الكلمات، فيكون هو العامل الأساسيّ في التّخاطب الاجتماعيّ وإنّ دور الكلمات سيكون مقتصرا على المخاطبات المكتبيّة، وعلى طباعة الكتب الّتي سيصبح قرّاؤها محدودي العدد بدرجة كبيرة"[3]، فمن الصّعب الجزم بأنّ ذلك سيحدث حتى وإن كان على المدى البعيد بالرّغم من وجود فارق كبير بين نسبة القراءة والمشاهدة في هذا العصر "وتراجع القراءة يعود إلى كون الرّؤية البصريّة تتطلّب عمليّات معرفيّة أقلّ من القراءة"[4].

بالإضافة إلى وجود اعتقاد لدى النّاس بأنّ الصّورة يمكنها أن تغني عن القراءة وهي الوسيلة الأوضح للتّعبير فتمّ تداولُ مَثَلٍ مفاده (الصّورة تساوي ألف كلمة)، حيث يعلّق أحمد دعدوش في كتابه (قوّة الصّورة) قائلا: "هي مقولة شائعة قرأناها على أنّها مثل صيني قديم، مع أنّها ليست سوى مبالغة إعلانيّة، فقد صاغها الأمريكي (فرد برنارد) عام 1927 وليس (كونفوشيوس) إذ كانت الإعلانات تلصق على أبواب السّيارات في عشرينيات القرن العشرين ليقرأها المارة، إلى أن قرّر (برنارد) استعمال الصّور بدلا من الكلمات"[5]، وهذا الإعلان لم يكن بغرض الجذب بقدر ما كان

[1] ألفين كرنان، موت الأدب، ص 165.
[2] المرجع نفسه، ص 168.
[3] شاكر عبد الحميد، عصر الصّورة السّلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة الكويت، 1978، ص 01.
[4] المرجع نفسه، ص 01.
[5] أحمد دعدوش، قوّة الصّورة، دار ناشري للنّشر الإلكتروني، الطّبعة الأولى 2014، ص 09.

بغرض الاختصار ذلك؛ "لأنّ المارّة لم يكن لديهم الوقت الكافي لقراءة الإعلانات العابرة، فنشر إعلانا يقول فيه (الصّورة تساوي ألف كلمة) ناسبا المقولة إلى حكمة صينيّة قديمة كي يصدّقها النّاس"[1]، ومستعملا بمغالطته حجّة من حجج السّلطة الّتي حدّدها بيرلمان.

ومادامت الصّورة تعبيرا عن العالم كما ذكرت التّعاريف الّتي عرضناها ستطرح إشكاليّة قدرتها على نقل الواقع وهل تختلف في ذلك عن اللّغة، والرّاجح أنّ "الصّورة نسيج للحقيقة وليست الحقيقة ذاتها، وهي تختلف عن الكلمة المكتوبة أو المسموعة؛ لأنّ الكلمة رمز لا يحوي شيئا من عناصر هذه الحقيقة ولا يماثلها، أمّا الصّورة فرمز يحتوي على خطوط ومساحات تشبه الواقع في شكلها الظّاهري، لذلك فهي بوجه عام أسهل فهما من اللّفظ المكتوب"[2]، إضافة إلى أنّها تخاطب جميع الفئات والطّبقات.

ومع ذلك فهي تحمل معانٍ لا تتكشّف للمتلقّي بسهولة لكن هناك من يرى أنّه "على الرّغم ممّا يمكن أن تمرّره الصّورة داخل نسقها المضمر غير أنّها تظلّ أقلّ خطرا من النّسق النّصي لأنّ إمكانيّة الاكتشاف للعيوب النّسقيّة في الصّورة أسهل منها في النّص؛ لأنّ النّص يعتمد اللّعب البلاغيّة وجماليّة الأداء وحيل اللّغة الأخرى لتمرير ما يريد، أمّا الصّور فإنّ سرعتها ولحظويتها ونسيانها السّريع لا يترك لها بناء نسق يمكن أن يستمرّ طويلا"[3]، وربّما يكون هذا لاعتبار أنّ الصّور يشاهدها المتعلّم والأميّ، بينما تظلّ النّصوص المكتوبة حكرا على المتعلّم، ولكن هذا لا يجعلهما متساويين في إدراك الصّورة فالإدراك يختلف بحسب الثّقافة ودرجة والوعي والقدرة على الفهم العميق للمعاني الموجودة في الخطابات المرئيّة.

والصّورة في تعبيرها عن العالم كذلك رجّحت الكفّة لطبقة على أخرى فلقد "تبيّن زيف ما كنّا نعتقده من أنّ النّخبة هم صوت الأمة؛ لأنّهم أصبحوا في واد والنّاس في واد آخر، وتبيّن أنّ صوت

[1] أحمد دعدوش، قوّة الصّورة، ص 09.

[2] رانيا ممدوح صادق، الإعلان التّلفزيوني، دار أسامة، الأردن، 2012، ص 48.

[3] سمير الخليل، فضاءات النّقد الثّقافي من النّص إلى الخطاب، دار تموز، دمشق، الطّبعة الثّانية 2014، ص 50.

الأمة يمكن أن يكون لاعبا أو مطربا أو وجها إعلاميًّا"[1]، ولعلّ تركيز وسائل الإعلام على هذه الفئات وتهميشها للنّخب يرجع إلى طبيعة اشتغالها حيث تقوم تلك الوسائل على نسبة المشاهدة الجماهيريّة، لذلك فتقديم النّخب عبر شاشاتها سيقلّل من المشاهدة لأنّ العوام لا يكادون يفهمونهم.

وفي ظلّ التطوّر المستمرّ في مجال التّكنولوجيا أصبح هناك تزايد هائل في أنواع الصّور من حيث الطّبيعة والشّكل والوسيلة، فهذا سعيد بنكراد يتحدّث عن (السّيلفي) وهي الصّور الّتي أصبحت تغزو مواقع التّواصل الاجتماعي بعد التّطوّر غير المسبوق في الهواتف الذّكيّة، وكذا تطوير عدساتها وتعدّدها فيقول: "إنّ الذّات الحقيقيّة لا قيمة لها قياسا ببديلها الّذي لا يعيش سوى في الصّور وضمن سيل التّعليقات الّتي يقدّمها عن نفسه أو عن البدائل الأخرى"[2]، وهو ما أصبح يطلق عليه العالم الافتراضي ليوازي بذلك الواقع وقد يغدو بديلا عنه.

ويضيف قائلا: "لم يعد الواقعي ملاذا تحتمي به الذّاكرة وتبحث فيه عن حقائق الوجود، بل أصبح يافطة تراثيّة تنشرها العين في مواقع التّواصل الاجتماعي. لقد أصبح الأكل والمشي على الشّاطئ والسّفر أحداثا كبيرة"[3]

وتجدر الإشارة إلى أنّ اللّغة هي خزّان المعرفة ووسيلة للتّعبير عن الكون، وكانت دائما عبارة الشّعر ديوان العرب تعكس كيف يمكن لتلك النّصوص أن تحوي تجارب العرب وثقافتهم وتقاليدهم وأنسابهم وتصوّراتهم، فجاءت الصّورة بكلّ ما تملكه من قدرة على التّمثيل والتّصوير "ليفقد العالم ذاكرته، فلم يعد فضاء تؤثّثه حكاياتٌ يردّدها النّاس عن الأشياء الحقيقيّة أو المستهامة. إنّه لا يُكتب، أي لا يسكن المجرّد والمفهومي والحكايات، بل يُرى في الشّاشات بكلّ أنواعها"[4]، فانتقلنا من ثقافة شفهية إلى ثقافة كتابيّة ثمّ بعد ذلك إلى ثقافة بصريّة وهذا "المصطلح فرع من النّقد الثّقافيّ"[5]، الّذي

[1] سمير الخليل، فضاءات النّقد الثّقافي من النّص إلى الخطاب، ص 45.
[2] إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي للكتاب، المغرب، 2019، ص 12.
[3] المرجع نفسه، ص 13.
[4] المرجع نفسه، ص 15.
[5] سمير الخليل، المرجع السّابق، ص 91.

يعنى بكشف الأنساق المضمرة في الخطابات الّتي تتوسّل بالبلاغة وكلّ ما هو جمالي من أجل تمرير رسائل وإيديولوجيا معيّنة.

ونظرا للحضور الكبير للصّورة بوصفها خطابا جديدا أصبح يمارس سطوته على المتلقّين ذهب بعضهم إلى أنّ "الألوان فيها صارت تلعب دورا مهمّا ألغى المجازات البلاغيّة القديمة، وبدلا من التّشبيه والاستعارة والكناية والمحسّنات اللّفظيّة كالجناس والطّباق جاءت الألوان والمؤثّرات الصّوتيّة لتلعب الدّور الأكبر في رسم الدّلالات وتحقيق التّأثير المطلوب بأقصى درجاته"[1]، وقد يبدو هذا الرّأي صحيحا إذا وضعنا في الحسبان تلك الجماهير الّتي تفضّل المشاهدة على القراءة ولا تكلّف نفسها عناء التّركيز في الكلمات من أجل فهم معانيها، غير أنّه من المبالغة أو المجازفة أن نحكم بإلغاء الألوان والمؤثّرات للمحسّنات البلاغيّة لأنّها ترتبط بالخطاب اللّساني أي مازال الخطباء والسّياسيّون والأدباء يعتمدون عليها ويوظّفونها.

بالإضافة إلى وجود من يرى بأنّ "معنى الصّورة المرئيّة هو دائما أقلّ تعقيدا وتركيبا، وهو يفتقد دائما تعدّد المعنى الّذي تمتاز به الكلمات المفردة"[2].

ولعلّ التّركيز والاهتمام بكيفيّة تقديم الصّورة والعمل على تحسينها وتطويرها جعل "عصر الصّورة عصرًا يمجّد الصّورة مقابل المحتوى، والشّكل بدل المضمون، والمظهر عوض المخبر، والمبنى محلّ المعنى، والظّاهر مكان الباطن"[3]، ولو عدنا بهذا القول إلى تلك الانتقادات الّتي وُجّهت إلى علم البلاغة لوجدنا علاقة بينه وبينها لكن لا يُلتفت إليها، فالبلاغة أيضا اهتمّت بالشّكل على حساب المضمون وهو ما جعل كثيرا من الرّسائل السّلبيّة تمُرّر عبرها.

[1] سمير الخليل، دليل مصطلحات الدّراسات الثّقافيّة والنّقد الثّقافي، دار الكتب العلميّة، لبنان، 2016، ص 59.
[2] ألفين كرنان، موت الأدب، ص 166.
[3] عبد السّلام بنعبد العالي، ثقافة العين وثقافة الأذن، ص 62.

وتكمن قدرة الصّورة كذلك في دغدغتها للمشاعر "فالصّورة اليوم تقوم بمهام إحلال معبد كهنوتي جديد يؤمّه حجاج العالم للتّلذّذ والتّجسّس والعبادة وتغذية مشاعر ما"[1]

كما ساهمت أيضا في ظهور التّلقي الاستهلاكي "فعلّمتنا وسائل الإعلام أنّه ما من حاجة تدعو للاجتهاد بغية الغوص في تلافيف المعطيات أو خلفيات التّأويلات المؤسّسة لبنية الصّورة"[2]، فحينما يتوهّم المشاهد أنّه يرى الواقع أمامه عبر نافذة الإعلام فلا يفكّر فيما تخفيه وتضمره الصّورة، ويعتقد تمام الاعتقاد أنّه فهم مضمونها والأمر لا يحتاج إلى فحص وقراءة ما وراءها.

2-2 في مفهوم الصّورة الإعلاميّة:

تعدُّ الصّورة سمة العصر، والتطوّر الّذي وصلت إليه البشريّة زاد من قوّتها وهيمنتها فأصبحت حاضرة في جميع مجالات الحياة، في التّعليم والإعلام والإدارة والإشهار والاقتصاد والسّياسة وغيرها، فلقد عبّر الإنسان منذ فجر التّاريخ باستخدام الرّسومات والنّقوش لكنّها لم تصل إلى مستوى العصر الحالي حيث "مرّت الصّيغ التّعبيريّة في الثّقافة البشريّة بأربع صيغ جذريّة تمثّل أربع مراحل مختلفة من التّصور البشريّ وهي: مرحلة الشّفاهيّة ثمّ مرحلة التّدوين وتتلوها مرحلة الكتابيّة وأخيرا ثقافة الصّورة"[3]، وكلّ مرحلة من هذه المراحل أعادت تشكيل خارطة العلوم والفنون، وتعدُّ المرحلة الأخيرة من أكثر المراحل الّتي قلبت جميع القيم وموازين القوى نظرا لظهور وسائل تقنية لم يُسبق لها مثيل في تاريخ البشريّة.

وهنا نعيد لنطرح مشكل الصّورة بوصفها مفهوما "يستعصي على التّحديد؛ لأنّه مجال تلتقي فيه اللّغة والجسم والنّفسي والعضوي، والذّهني، إنّها تقع في الفاصل والرّابط بين المرئي واللاّمرئي، وبين

[1] عزّ الدّين الوافي، سلطة الصّورة وبلاغة الجسد، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2015، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

[3] سمير الخليل، دليل مصطلحات الدّراسات الثّقافيّة والنّقد الثّقافي، ص 91.

المعقول والمحسوس"[1]، وقد سبق وأن تطرّقنا إلى الصّورة الفنيّة في مجال الأدب كيف انتقلت من التّشكيل اللّغوي إلى التّشكيل البصري، ويمكن القول إنّ تحديدها وضبطها يتوقّف على طبيعة الحقل الّذي تنتمي إليه الصّورة، وهي في إطار الإعلام تتمثّل في ما يقدّم من مشاهد مرئيّة بواسطة عدسات الكاميرا، أو عن طريق الرّسم كما هو في الكاريكاتير.

وبناءً على هذا فإنّ الصّورة "لغة بصريّة سهلة رسمت بالضّوء للتّعبير عن موضوعات محدّدة لإيصال الحقيقة كما هي"[2].

ويحدّد بعضُهم مفهوم الصّورة على أنّها "تلك الظّاهرة الطّبيعيّة أو الشّيء المصنّع الّذي ينقل معلومات حول العالم. هي غرض بصريّ كسائر الأغراض"[3]

وهناك تعاريف تعدّ الصّورة إبداعا فترى أنّها" في مفهومها الكلّي ليست إلاّ تعبيرا بصريا وإبداعا يسلك سبيل التّخيّل والحكي وترجمة لأفكار ومعانٍ مستمَدّة من البيئة الثّقافيّة الّتي يتحرّك فيها خطاب الصّورة"[4]، وهذا تعريف يشمل جميع أنواع الصّور البصريّة.

بينما يشير مفهوم الصّورة الإعلاميّة إلى "الطّريقة الّتي تقدّم بها وسائل الإعلام بعض الأحداث والقصص والشّخصيّات بشكل متكرّر ودائم، بحيث تميل إلى تهميش أو حتّى استبعاد بعض الفئات في مقابل التّركيز على فئات أخرى"[5]، فهي لا تستطيع أن تنقل كلّ شيء ولا يمكنها تصوير التّفاصيل، ثمّ هي تخضع لاختيار الصّحفي وما يريد للنّاس أن يشاهدوه.

---

[1] فريد الزّاهي، الصّورة وتحليل الخطاب البصري في العالم المرئي من اللّغة إلى المرئيّ، مجلّة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزّو، العدد 14، أفريل 2013، ص 217.

[2] أحمد موسى قريعي، فنّ الإعلان والصّورة الصّحفيّة، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، الطّبعة الأولى 2011، ص 207.

[3] جاك أومون، الصّورة، ترجمة: ريتا الخوري، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، 2013، ص 143.

[4] ثافي جميل أحمد صالح، وظيفة الصّورة الخبريّة في الصّحافة الكوردية، المكتب العربي للمعارف، مصر، الطّبعة الأولى 2019، ص 52.

[5] ميرال مصطفى عبد الفتاح، صورة العرب في الفضائيّات الإخباريّة الأجنبيّة، دار العالم العربي، القاهرة، الطّبعة الأولى 2013، ص 14.

ويمكن الإشارة إلى أنواع الصّور الإعلاميّة وهي تتنوّع بحسب الوسائل الّتي تنشرها وتعتمد عليها:

أ- الصّورة الصّحفيّة:

ارتبطت الصّورة الصّحفيّة بظهور الصّحافة وهذه الأخيرة ارتبطت بظهور الطّباعة، لذلك لا يمكن أن نحدّد الصّورة الصّحفيّة دون معرفة الإعلام الصّحفي أي المكتوب، وقد عرّف بعضهم الصّحيفة الحديثة بأنّها "كلّ نشرة مطبوعة تشتمل على أخبار ومعارف عامّة وتتضمّن سير الحوادث والملاحظات والانتقادات الّتي تعبّر عن مشاعر الرّأي العام، وتعدّ للبيع في مواعيد دوريّة، وتعرض على الجمهور عن طريق الشّراء"[1]

وكذلك تعني الصّحافة "فنّ تسجيل الوقائع اليوميّة بدقّة وانتظام وذوق سليم، مع الاستجابة لرغبات الرّأي العام وتوجيهه والاهتمام بالجماعات البشريّة، وتناقل أخبارها ووصف نشاطها، ثمّ تسليّتها، وتزجيّة أوقات فراغها"[2]، فهي تتناول مواضيعَ تدخل في دائرة اهتمام النّاس جميعا.

والصّحافة بما هي تعبير عن قضايا الرّأي العامّ بلغة مكتوبة تستعين كذلك بالصّورة الّتي تعدُّ عنصرا مهمّا من عناصرها، وعليه فالتّصوير الصّحفيّ "نمطٌ من أنماط العمل الصّحفي الّذي يقدّم المادّة الإخباريّة على شكل صور، وتشمل نشاطات التّصوير الصّحفيّ تغطيّة الأحداث والتّعليقات الاجتماعيّة"[3]

[1] أديب مروة، الصّحافة العربيّة، دار مكتبة الحياة، لبنان، الطّبعة الأولى 1961، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] خليل محمّد الرّاتب، التّصوير الصّحفيّ، دار أسامة للنّشر، الأردن، الطّبعة الأولى 2012، ص 69.

ويعرّفه أندريه فينكر (Andreas Feininger) صحفي بمجلّة (لايف): "يتضمّن التّصوير الصّحفي استخدام الكاميرا وسيلة لتوسيع مدارك الإنسان بهدف استكشاف العالم الواقعيّ فضلا عن الجانب العاطفيّ لإظهار الكيفيّة الّتي يعيش وفقها النّاس ويشعرون"[1].

فالصّورة الصّحفيّة عرفت تطوّرا بتطوّر العدسات فالصّحف "لم تبدأ أوّل الأمر بنشر الصّور بالشّكل الّذي نراه الآن، بل كانت الصّور الأولى الّتي ظهرت في الصّحف والكتب لا تتعدّى كونها رسوما يدويّة"[2].

ب- **الكاريكاتوريّة:**

"تعدُّ الصّورة الكاريكاتوريّة رسالة بصريّة أيقونيّة هزليّة تعتمد على الفعل والحدث والشّخصيّة والفكرة والمعنى"[3]، هذا من ناحية مضمونها أمّا من ناحيّة الشّكل "فالكاريكاتير يضخّم بعض أجزاء الرّسم أو يقلّصها على غير شكلها المعتاد للطّرافة وإثارة السّخريّة والإضحاك مع الحفاظ على روح الشّكل العام وعدم تغييره"[4]، فهي تلتقي مع الصّورة الصّحفيّة الّتي تعكس الواقع على ما هو عليه وتختلف عنه ببعض التّصرّف من صاحبها.

فالمحافظة على الملامح الأصليّة للحدث والشّخصيات ضروري في الصّورة الكاريكاتيريّة أي "المبالغة تكون في جزئيات معيّنة وليس في جميع أجزاء الرّسم حتّى لا تؤدّي إلى قتل الصّورة وتشويهها"[5]

[1] خليل محمّد الرّاتب، التّصوير الصّحفي، ص 69.

[2] ثاقي جميل أحمد صالح، وظيفة الصّورة الخبريّة في الصّحافة الكورديّة، ص 43.

[3] بشير إبرير، الصّورة في الخطاب الإعلاميّ، كتاب قضايا النّقد الأدبي بين النّظرية والتّطبيق، ندوة الصّورة والخطاب، مارس 2008، مجموعة من الباحثين، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2019، ص 63.

[4] طلال فهد الشّعشاع، فنّ الكاريكاتير، الانتشار العربي لبنان/ النادي الأدبي بحائل السّعودية، الطبعة الأولى 2011، ص 19.

[5] المرجع نفسه، ص 19.

ت – الصّورة التّلفزيونيّة

هي كغيرها من الصّور في كونها مرئيّة ولكن ارتباطها بوسيلة تكنولوجيّة جديدة تتمثّل في التّلفزيون يكسبها طبيعة خاصّة وربّما يزيد من قوّتها وجماليّتها، فالنّظام التّلفزيوني هو "طريقة إرسال واستقبال الصّورة المرئيّة والمتحرّكة بأكبر قدر ممكن من الأمانة من مكان إلى آخر، بواسطة موجات الرّدايو الكهرومغناطيسيّة، وكذلك يرسل الصّوت المصاحب للمنظر بنفس طريقة إرسال الصّورة، وبذا نحصل في جهاز الاستقبال على برنامج متكامل بصريّا وسمعيا"[1]، أي لم يعد الواقع منقولا إلينا جامدا مثل الصّورة الصّحفيّة الّتي تعتمد الفوتوغرافيا وعليه فالصّورة المرئيّة "تكتسب خصّيصة مهمّة وهي سمة الإيقاع المتسارع في عمليّة تقليب المِشاهد، إذ لو غابت العين الباصرة عن مشهد لفقدت جزءا قد يكون مهمّا لتفسير حدث أو فهم حركة لشخصيّة ما"[2] مثلها مثل ترابط وتسلسل الأحداث في العمل الرّوائي.

وهكذا ستتغيّر اهتمامات المشاهد تبعا لما يتلقّاه بشكل مستمرّ، "فبعد شيوع التّلفاز الفضائيّ انتشرت القنوات، وأصبح البثّ روتينيّا على مدى 24 ساعة، وكجزء من هذه العمليّة، قلّت أكثر فأكثر هيمنة العروض المسرحيّة خصوصا الرّوائيّة على التّلفاز"[3]، لأنّ البرامج التّلفزيونيّة تتنوّع تنوّعا لا حصر له.

وبالنّسبة لجدليّة الكلمة والصّورة الّتي اشتدّت في هذا العصر نرى أنّ "التّلفزيون كوسيلة لا يعطي الكلمات اهتماما كبيرا أو كافيا، فالصّورة على شاشة التّلفزيون تتحسّن دائما أمّا المتحدّثون فيبقون في حالة أوّليّة بدائيّة"[4]، بل نجد في كثير من الأحيان يُستغنى عن الكلام في ظلّ التّعبير

[1] ينظر: وسام فاضل راضي، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني الدّولي، دار المنهل، الأردن، 2013، ص 141.

[2] محمّد سالم سعد الله، التّواصل الثّقافي للصّورة المرئيّة، كتاب قضايا النّقد الأدبي بين النّظرية والتّطبيق، ص 33.

[3] سايمون ديورنغ، الدّراسات الثّقافيّة، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2015، ص 179.

[4] ألفين كرنان، موت الأدب، ص 166.

بالصّورة، ومن أمثلة ذلك عبارة (بدون تعليق) حيث تبقى الصّورة وحدها تنقل الأحداث للمشاهد بعيدا عن التّحليلات والتّأويلات الّتي نسمعها من طرف الصّحفيّين.

وهناك جدلٌ حول قدرة التّلفزيون على نقل الحقيقة نظرا لاعتماده على الصّورة، وهو الأمر الّذي يجعل المشاهد وكأنّه حاضر في مكان الحدث، ممّا يعني أنّ التّلفزيون وسيلة وأداة ناقلة للأحداث والبرامج، وهذا ينطبق أيضا على كثير من الفنون المسرحيّة الّتي تحوّلت من الخشبة إلى الشّاشة فنحكم حينها على أنّ "نقل التّمثيليّة أو الفيلم بواسطة التّلفزيون لا يجعل منه فنّا خاصّا، فالتّلفزيون في هذه الحالة يقوم بدور النّاقل التّقني الخالص، لكن ثمّة أعداد كبيرة من التّمثيليّات تدشّن خاصّة للتّلفزيون"[1]، وهذه التّمثيليّات تفقد فنّيتها بعد إخراجها من الشّاشة.

ج – الصّورة الإشهاريّة:

في ظلّ تزايد المنتوجات والسّلع أصبحت الصّورة الإشهاريّة من أكثر الصّور حضورا في الحياة اليوميّة، فلا يكاد يخلو منها أيّ مكان في الشّارع والمحلاّت بالإضافة إلى القنوات التّلفزيونيّة، وأظنّ أنّ الصّورة الإشهاريّة جمعت بين خصائص الصّورة الصّحفيّة القائمة على الفوتوغراف وبين الصّورة الحركيّة التّلفزيونيّة، فهناك ملصقات صُمّمت خصّيصا لأماكن محدّدة وهناك مقاطع أُنشأت لبثّها عبر التّلفاز، الأمر الّذي وسّع من دائرة الإشهار.

ولعلّ الصّورة الإشهاريّة "ارتبطت بالمنظومة الرّأسماليّة ارتباطا وثيقا منذ القرن التّاسع عشر، فازدهرت بعد ذلك في القرن العشرين وسنوات الألفيّة الثّالثة، وظهرت أيضا استجابة لمستلزمات اقتصاد السّوق الّذي يعتمد على الفلاحة والصّناعة والتّجارة"[2]، فطغت بذلك لغة الأرقام وأصبح التّركيز على جانب الرّبح وكسب أكبر قدر من المستهلكين.

[1] حسين جمعة، تداخل أجناس الفنّ، منشورات أمانة عمان، الأردن، الطّبعة الأولى 2007، ص 93.

[2] سمير الزغبي، سيميولوجيا الصورة الإشهارية، الحوار المتمدن، العدد 3617، 2012، تاريخ الاطّلاع: 15 سبتمبر 2019، الرابط: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=292693

د- الصّورة الرّقميّة:

في ظلّ التّطوّر الكبير في مجال الإعلام الآلي عرفت الصّورة ازدهارا كبيرا وحضورا أقوى ممّا كانت عليه، فأصبح هناك نوعٌ جديد من الصّور يصطلح عليه الصّورة الرّقميّة وهي "ترتبط بالحاسوب والشّبكة الرّقميّة، ويمكن الآن أن نجد كلّ الصّور المرغوب فيها، دون اللّجوء إلى التّشكيلي أو الفوتوغرافي فقد تحوّلت كثير من الصّور التّشكيليّة والسّينمائيّة والمسرحيّة والإشهاريّة وغيرها من الصّور إلى صور رقميّة عصريّة يتحكّم فيها الحاسوب بالتّثبيت أو التّغيير أو التّحوير"[1]، فتحوّل جانب الإبداع فيها إلى القدرة على استخدام التّقنيات الّتي يحتويها جهاز الحاسوب، وهذا يطرح جدلا كبيرا حول مفهوم الإبداع* في العصر الرّقمي ومدى قدرة الصّور التّشكيليّة على الصّمود والبقاء.

وأصل مصطلح الصّورة الرّقميّة digital image: "كلمة digit تعني رقم، وهي تطلق على نظام التّرقيم الثّنائي binary digit نظام التّرقيم العدد بالأرقام، ومن ثمّة فإنّ الصّورة الرّقميّة تعني أنّها تلك الصّورة الّتي تمّ تقطيع عناصرها إلى دقائق متناهيّة في الصّغر تسمّى عناصر الصّورة بيكسل pixels وكلّ بيكسل مفردة يعبّر عنها على حدة بأرقام ثنائيّة تحدّد كلّ من إحداثياتها الأفقيّة والرّأسيّة والقيم اللّونيّة بها"[2]، وهذا النّظام الّذي أصبحت تنتمي إليه الصّورة يزيد من جودتها ووضوحها ويساعد على تغييرها والتّحكّم فيها.

[1] جميل حمداوي، بلاغة الصّورة الروائيّة، مطبعة بني أزناس سلا، المغرب، 2014، ص 24، 25.

* ينظر: الفصل الثّاني أثناء حديثنا عن القصيدة الرّقميّة، ص 146.

[2] ثاقي جميل أحمد صالح، وظيفة الصّورة الخبرية في الصحافة الكوردية، ص 54.

3- الصّورة الإعلاميّة وسؤال الفنّ:

الإعلام يقوم على نقل الأخبار وإيصال المعلومات وهذا الدّور يجعل منه وظيفيّا بامتياز، حيث تتحدّد نفعيّتها وتأثيره بناء على ما يقدّمه مرتكزا في ذلك على الصّورة بالدّرجة الأولى ثمّ اللّغة، غير أنّ مسألة الفنّ في الإعلام لا يلتفت إليها حيث أخفت ذلك وظيفيّته الواضحة القائمة على الوضوح والمباشرة من أجل الإقناع، وهذا في حقيقة الأمر لا يتمّ إلاّ عبر أساليب وحيل يمكنها أن تجذب الانتباه، وإذا أردنا أن نقدّم تصوّرا عن مفهوم الفنّ الّذي نقصده يمكن أن نقول إنّ إضفاء الجماليّة على الأشياء وتركيبها على نحو مغاير يعدّ فنّا وهذا ما قد يتحقّق في الصّورة الإعلاميّة الّتي تحاول تقديم الأحداث ونقلها باعتماد مجموعة من التّقنيات الّتي أتاحتها التّكنولوجيا، ولذلك تتنافس القنوات الإعلاميّة في نقل الحدث الواحد فيختلف ذلك النّقل من قناة إلى أخرى.

ولحصر وظائف الاتّصال فقد "توصّل الباحثون في هذا المجال إلى وجود أربع وظائف للاتّصال ومنهم من زاد على الأربعة وظائف العدد ولكن المضمون لا يخرج عن الوظائف الأربعة التّاليّة: الإعلام، التّعليم، الإقناع، التّرفيه"[1]، ويمكن إدراج الوظائف الثّلاثة الأولى تحت الحجاج والتّداول بينما الوظيفة الأخيرة تُدرج تحت الإمتاع.

ولقد أشرنا سابقا إلى أنّ الاتّصال بوصفه نشاطا إنسانيّا قديم قدم الإنسان، لكن الميزة الأبرز في هذا العصر هي زيّادة درجة الاهتمام به عندما "أصبح العالم قرية صغيرة تحوّل فيها الإنسان إلى كائن تقني تواصلي إعلاميّ"[2]، حيث توسّع دائرة الّذين يتواصل معهم بدءا بمحيطه إلى سائر بقاع العالم باختلاف ثقافات شعوبه وجنسيّاتها.

وحول الدّور الخطير الّذي أصبحت تؤدّيه وسائل الإعلام "يرفض ماكلوهان (McLuhan) رأي النّقاد الّذين يدعون أنّ وسائل الإعلام الجديدة ليست في حدّ ذاتها جيّدة أو رديئة، لكن الطّريقة الّتي تستخدم بها هذه الوسائل هي الّتي ستحدّ أو تزيد من فائدتها، ويقترح ماكلوهان بدلا من ذلك

[1] محمّد علي أبو العلا، فنّ الاتّصال بالجماهير، دار العلم والإيمان، دسوق مصر، 2013، ص 37.
[2] بشير إبرير، الصّورة في الخطاب الإعلاميّ، ص 47.

أنّه علينا أن نفكّر في طبيعة وشكل وسائل الإعلام الجديدة"[1]، وهذا الرّأي يتجاوز كلام الوعظ الّذي يدعو إلى حسن استغلال هذه الوسائل، فيذهب كثيرون إلى دعوة النّاس بأن يأخذوا إيجابيّات تلك التّكنولوجيّات ويتركوا سلبيّاتها، غير أنّ هذا الفصل ليس ممكنا وهذا ما يُعرف بالحتمية التّقنية الّتي يُقصد بها "أنّ للتّقنية قوّتها المستقلّة في تغيير المجتمع، فهي القوّة الرّئيسة في الحياة الاجتماعيّة متجاوزة الاقتصاد، أو الثّقافة أو السّياسة، وتتجاوز التّحكّم البشري"[2]، وكلّما أفرط الإنسان في استعمالها واستمرّ في تطويرها، فقد السّيطرة عليها.

وبناءً على هذا فالتّكنولوجيا الحديثة مثل "التّلفزيون أصبحت ظرفا جديدا محيطا يعدّل جذريا الأسلوب الّذي يستخدم به النّاس حواسهم الخمس، والطّريقة الّتي يستجيبون بها إلى الأشياء"[3] لذلك من الصّعب ضبطها والتّحكّم فيها.

3-1 الوظيفة الجماليّة:

لم يكن هناك اهتمام بالجانب الجمالي في مجال الإعلام نظرا لطغيان الوظيفة الإخباريّة فأصبح النّاس يعتقدون أنّهم يشاهدون الأحداث على ماهي عليه، ولكن بالوقوف على تفاصيل الصّناعة والمونتاج نجد "الصّورة الإعلاميّة تتميّز بأنّها تصنع واقعا إعلاميا مختلفا عن الحياة الواقعيّة؛ لأنّه لولا وجود هذا الاختلاف لما كان هناك مبرّر يدفع الجمهور لقراءة الصّحف أو مشاهدة التّلفزيون، فالحياة الواقعيّة لا يمكن أن ترقى إلى مستوى البهاء والرّونق الّذي تقدّم به العالم"[4]، ولعلّه يمكن هنا العودة إلى قضيّة الصّورة الفنيّة في كونها كيانا نفسيا وواقعا فنيّا مستقلاّ عن الواقع المعتاد، لنرى بنفس الرؤية الصّورة الإعلاميّة الّتي تبدو أكثر واقعيّة مقارنة بالصّورة الفنيّة، أنّها هي الأخرى صورة مستقلّة عن الواقع، فالأحداث الّتي تنقلها لنا هي أكثر دراميّة في طريقة عرضها وتركيبها لإعادة بثّها ونقلها.

---

[1] صلاح عبد الحميد، الإعلام وثقافة الصّورة، مؤسّسة طيبة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، الطّبعة الأولى 2013، ص 14.

[2] تي في ريد، الحياة الرّقمية، ترجمة: نشوى ماهر كرم الله، مكتبة العبيكان، الرّياض، الطّبعة الأولى 2018، ص 364.

[3] صلاح عبد الحميد، المرجع السّابق، ص 14.

[4] شعيب الغباشي، الخطاب الإعلاميّ والقضايا المعاصرة، عالم الكتب، الرّياض، ص 17.

وفي نفس السّياق يقول صلاح فضل: "مع أنّ النّص المرئي تمثيل للواقع، إلاّ أنّه في حقيقة الأمر خلق لواقع جديد من الزّمان والمكان، ومن ثمّ فإنّه يتميّز بالحركيّة والتّوتر وامتلاك إيقاعه الخاص، ولا تقع مفرداته في سلسة طوليّة بنظام التّعاقب بل تتبع بلاغتها الخاصة المتراكبة، تستخدم حيل التّقديم والتّأخير، الإيجاز والبطء، المجاز والحذف"[1]، وهذه التّقنيات من أهمّ التّقنيات البلاغيّة الّتي تضفي الجماليّة على النّصوص، وتُضاف إليها في النّصوص المرئيّة تقنيات أخرى أفرزتها التّكنولوجيا لتصبح "الصّورة من وجهة نظر جماليّة، شكلاً تتناغم فيه كلّ الخصائص الضّروريّة كالمساحة واللّون والضّوء والظلّ والتّوازن، ولكنّها أيضا مضمون لما تحفل به من رموز ومعانٍ"[2]

وجميع تلك التّقنيات تعطي للّرسالة البصريّة أبعادا جديدة وبتطوّرها تستطيع الصّورة الإعلاميّة أن "تكثّف من فعل التّبليغ، وبذلك تتسلّط على الحساسيّة المتأثّرة لدى المتلقّي وتخاطبه بطريقة مختلفة عمّا تخاطبه به اللّغة"[3] وهنا يكون التّحوّل الكبير في عمليّة التّلقي، "ليقوم الإعلام بدور الإعلان ويتمّ توجيه الرّأي باستثارة الحساسيّة الجماليّة للمتلقّي"[4]

أ- جماليّة الصورة الصّحفيّة:

تندرج الصّحف ضمن الإعلام المكتوب كما علمنا ولكن عندما تحوّلت إلى الاهتمام الكبير بالصّورة والمبالغة في توظيفها "أكّدت الدّراسات الّتي أشارت إلى أنّ 75 % من قرّاء الصّحف يلاحظون الصّورة، و25% يلاحظون العناوين الرّئيسة، ويعبّر ذلك عن أهميّة الصّورة وقدرتها على شدّ الانتباه وجذب الجمهور"[5] وهو ما يعدُّ نجاحا يُضاف إلى عمليّات اختيار المواضيع والتّحكّم في توظيف اللّغة الإعلاميّة المناسبة.

---

[1] صلاح فضل، قراءة الصّورة وصور القراءة، دار الشّروق، القاهرة، 1997، ص 11.

[2] محمّد سعيد الرّيحاني، صدقيّة الشّعار الإعلامي العربي من خلال بناء الصّورة الإعلاميّة، طوب يريس، المغرب، الطّبعة الأولى 2015، ص 20.

[3] بشير إبرير، الصّورة في الخطاب الإعلامي، ص 50.

[4] صلاح فضل، المرجع السّابق، ص 05.

[5] عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التّلفزيوني، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، الدّوحة، ص 16.

وهنا نشير إلى الاختلاف بين الصّورة المتحرّكة والصّورة الثّابتة وهذه الأخيرة هي المعتمدة في مجال الصّحافة المكتوبة أي تعتمد تحديدا على التّصوير الفوتوغرافي الّذي يظلّ "ميزة فريدة، وهي قدرته على تجميد وتسجيل لحظات معيّنة من الحدث، وهو أمر يتعارض كلّيا مع الحركة في الصّورة التّلفزيونيّة"[1]، ولعلّ ذلك التّثبيت له دورٌ في جعل المتلقّي يركّز على الحدث المثبَّت أمامه وبهذا يكون على الصّحفي في هذا المجال ضرورة اختيار لقطة من بين آلاف اللّقطات.

ويمكن حصر أهمّ العناصر الإبداعيّة في الصّورة الفوتوغرافية في:

الإضاءة: "فالاختيار الصّحيح للإضاءة يعطي للمشاهد الشّعور التّام بقيمة المفردات.

التّشكيل: يُعدُّ التّشكيل أحد أهمّ العناصر المؤثّرة في الصّورة لكونه يرتبط بالجمال ويكون ذلك باختيار موقع الموضوع مع مراعاة الحجم والمساحة.

حجم الصّورة: فالعلاقة بين حجم الصّفحة وحجم الصّورة من شأنه أن يضفي جاذبيّة على الصّفحة ويجب ألاّ تكون صغيرة جدّا"[2]

وتُضاف إلى تلك العناصر والتّقنيات أيضا أهميّة اللّون حيث تتمثّل وظائفه في: "جذب الانتباه، خلق تأثيرات سيكولوجيّة، فاللّون يؤدّي إلى خلق حالة نفسيّة ومزاجيّة تجعل القارئ أكثر استعدادا لاستقبال الرّسالة الإعلاميّة، إضفاء مزيد من الواقعيّة حيث يبدو الإخراج أمام القارئ مماثلا لمختلف الظّواهر المحيطة به"[3]، ويجب أن ننبّه هنا على أنّ الألوان كان لها حضورٌ في الخطاب اللّساني برمزيّتها ودلالاتها المختلفة ولكن في ظلّ الصّورة المرئيّة أصبح بالإمكان تمثيلها بصريّا.

[1] إسماعيل إبراهيم، اتّجاهات حديثة في الإخراج الصّحفي، دار الفجر، القاهرة، الطّبعة الأولى 2015، ص 80.
[2] ثاقي جميل أحمد صالح، وظيفة الصّورة الخبريّة في الصّحافة الكوردية، ص 64، 65.
[3] فتحي إبراهيم إسماعيل، فنّ الإخراج الصّحفي، دار العربي، القاهرة، 2019، ص 163.

كذلك يتحقّق الإمتاع في مجال الصّحافة المكتوبة "بتناول الجوانب الفنّيّة في رسوم كاريكاتورية يرسمها متخصّصون إضافة إلى صفحات مختّصة تعرف في بعض الصّحف والمجلاّت بالاستراحة، تتخلّلها مواد ترفيهيّة وطرائف وغيرها"[1] حتّى لا يسأم ويملّ القرّاء.

ونمثّل للصّورة الصّحفيّة بالآتي:

(المصدر: موقع الجزيرة)*

هذه الصّورة الصّحفيّة هي للطّفل السّوري عيلان الّذي وجد مرميا في شواطئ تركيا، بعدما لفظته مياه البحر وذلك بسبب هروب اللاّجئين من الدّمار والحرب في سوريا، وهذه واحدة من الصّور الّتي هزّت ضمير العالم وبقيت عالقة في الأذهان، وما يدعو إلى مناقشة مضمونها وتحليلها هو قضيّة تأثيرها الكبير وتفاعل المجتمع الدّولي والنّاس معها، بالرّغم من وجود آلاف بل ملايين الحالات المشابهة لها في مختلف بقاع الأرض، ولعلّ الصّحفي الّذي قام بالتقاط الصّورة وُفّق إلى حدّ بعيد في إيصال معاناة الطّفولة والسّوريّين إلى العالم، فالوضعيّة الّتي وُجد عليها الطّفل وطريقة التقاطه للصّورة من حيث الزّاوية والقرب والبعد أي اختيار اللّقطة يمكن إدراجها في خانة الفنّ ما يعني أنّ التّصوير الفوتوغرافي يحتاج إلى مهارات.

[1] عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التّلفزيوني، ص 14.

* قالت الصّحفية التّركية نيلوفير ديمير (Nilufer Dumir) الّتي التقطت صورة الطّفل السّوري عيلان كردي على شاطئ مدينة بودروم التّركية، إنّها لم تكن تتوقّع الضّجة الكبرى الّتي أحدثتها صورة الطّفل الغريق وحجم التّعاطف العالمي الكبير معها.

وتمّ تداول هذه الصّورة عبر وسائل التّواصل الاجتماعيّ بإدخال تعديلات عليها، قصد إيصال رسائل أخرى أبلغ كما هو الأمر في الشّكل:

(المصدر: موقع الفيسبوك)

عيلان في هذا المشهد من الشّاطئ إلى غرفة نوم دافئة، وهو مغطّى بعلم الاتّحاد الأوروبي ويقف أمام الباب شابّ يراقب تلك البراءة، وعلى المكتب صحيفة مكتوب بخطّ كبير باللّغة الإنجليزيّة the europe mirror أي: مرآة أوربا، في إشارة إلى أنّ الطّفل السّوري أصبح نائما في حضن أوربا، فاللاجئون العرب دائما ما تستقبلهم بلاد الغرب بينما تشرّدهم أوطانهم، وهي حقيقة مرّة برغم واقعيّتها، غير أنّه من غير الممكن أن نجعل من تلك البلدان مثالا في الدّفاع عن حقوق الإنسان، وهذا ما تساهم كثير من الصّور الإعلاميّة في تشكيل صور ذهنيّة عن إنسانيّة أمريكا وأوربا، حيث يظهر الدّور الخطير الّتي تلعبه البلاغة في ثوبها الجديد وبأساليبها المتطوّرة.

ب- جماليّة الصّورة التّلفزيونيّة:

للصّورة التّلفزيونيّة جماليّاتها الخاصّة فهي تقترب كثيرا من تقنيات الإخراج المسرحي لذلك "يعتبر التّلفزيون أهمّ الوسائل في طرقه الجوانب الفنّيّة بأشكال جديدة ومحبّبة للنّاس، وتتنافس الفضائيّات في عرض برامجها الفنّيّة: مسلسلات وأفلام سينمائيّة وفيديو كليب وغناء وبرامج خاصّة بالتّرفيه"[1]

[1] عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التّلفزيوني، ص 15.

ليساهم ربّما بذلك في شيوع عديد من الأغاني الّتي تميّزت بالمزج بين الأداء الصّوتي والأداء التّمثيلي البصري.

وعليه فإنّ الحديث عن التّلفزيون في حقيقة الأمر متشعّب حيث "تعتبر تقنيات الإعلام الجديد وسائل اتّصاليّة ترفيهيّة في الأساس، لذا يمثّل اهتمامها بالجماليات والفنون ركيزة مهمّة في خطابها وتقديمها المواد الإعلاميّة"[1]

كما لا يمكن حصر الدّور الجمالي في عمليّة التّصوير فقط بل "إنّ ثنائيّة الكلمة والصّورة وما تحتويها من تكنيك تكنولوجي وفنّي وفكري وثقافي واجتماعي وسياسي قادرة على تفسير المواقف والأفعال بطريقة افتراضيّة، أو تعيد تشكيل واقع افتراضي، أي إعادة تشكيل الواقع من وجهة نظر الاستراتيجيّة الإعلاميّة والمواقف الّتي تتبنّاها"[2] أي التّلفزيون هو أقدر على تمثيل الواقع من الصّورة الصّحفيّة وفي ضوئه "باتت الصّورة تحمل جمالا يضاهي الأصل، وتحمل طاقة جذب تفوق الحقيقة؛ لأنّ الواقع مألوف عند المشاهد، وربّما لا تعنيه تفصيلاته والجزئيات المتناثرة هنا وهناك، في حين يرى المشاهد في الصّورة الّتي تقدّم إليه جميع تفصيلاته ومكنوناتها، ويعيش في أعماقها"[3] ويهرب إليها كما يهرب الشّاعر إلى واقعه الفنّي الشّعري تلذّذا واستمتاعا.

وفي حقيقة الأمر لا ينتبه المتلقّي للصّورة التّلفزيونيّة إلى الاختلاف بين ما يراه وبين الواقع "فدمج التّصوير الحيّ مع المؤثّرات البصريّة في تكوين يبدو للمشاهد في النّهاية أنّه حقيقيّ ومصوّر بالكامل، بينما الواقع أنّ ما تمّ تصويره بالفعل كان بعض عناصر المشهد"[4]، وبهذا التّعقيد والقدرة على إعادة الإنتاج لا يُعدُّ مبالغةً عندما ذهب بعضهم إلى القول: "التّلفزيون شكل تركيبي أو توليفي يجمع بين الأحاسيس والخيال، وهو الشّيء الّذي لا يمكن أن يحلم به سوى الشّعراء والرّسّامون

[1] عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التّلفزيوني، ص 15.
[2] نسمة البطريق، الإعلام وصناعة العقول، ص 68.
[3] عبد الله محمود عدوي، المرجع السّابق، ص 16.
[4] جورج لطيف سيدهم، الإعلان التّلفزيوني والمؤثّرات البصريّة، العربي، القاهرة، 2020، ص 20.

والفنّانون بوجه عام"[1] وهو ما يعكس الجانب الفنّي الجمالي في وسيلة التّلفاز الّذي فاق فيه الإبداع جميع التّصوّرات.

ومن أبرز الخصائص الجماليّة كذلك الّتي تترك أثرا واضحا هي "مُساعد التّلفزيون المشاهد على عمليّة (التّقمّص الوجداني) من خلال ما يعرضه للمشاهد من أماكن بعيدة، وشخصيات غريبة، والتّقمّص الوجداني في أبسط تعريفاته هو القدرة على فهم الحالة الذّهنية لشخص آخر"[2]

وفي هذا السّياق يرى عالم الاجتماع الأمريكي (دانييل لرنر Daniel Lerner) أنّ "خاصيّة التّقمّص الوجداني كانت تكتسب في الماضي بتحرّك الأفراد مادّيا وانتقالهم من مكان لآخر واختلاطهم المباشر بالآخرين"[3] وأصبح الاختلاط متاحا عبر الصّورة الّتي استطاعت أن تنقل واقعا يمكن الغوص في أعماقه ومن هنا تعتبر الصّورة المتحرّكة "أعظم قوة فنّيّة في التّاريخ البشريّ"[4] نظرا لما أحدثته من تغيير في السّلوك والمشاعر والأحاسيس والثّقافة.

ج- جماليّة الصّورة الإشهارية:

لا خلاف في وضوح الوظيفة النّفعيّة البراغماتيّة للصّورة الإشهاريّة، فهي تتأسّس على الطّابع القصدي منذ البداية ولكن أثناء سعيها لتحقيق تلك الوظيفة يضطر صانعُها إلى التّركيز على البعد الجماليّ فيها، وهذا يعيدنا إلى الصّورة الفنيّة ودورها الحجاجي حين لاحظنا كيف يمكن للخطيب أو الشّاعر تمرير رسائل عبر أساليب بلاغيّة جماليّة، ولا تبتعد الصّورة الإشهاريّة عن تلك الاستراتيجيّة والقائمة أيضا على "جذب الانتباه: حتّى يؤدّي الإعلان الغرض المطلوب لابدّ أن يكون جذّابا، وذلك على فرض أنّ الإنسان يعيش في وسط تتجاذبه منبّهات كثيرة، وشروط الجذب (حجم

[1] لورينزو فيلشس، التّلفزيون في الحياة اليوميّة، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، المشروع القومي للتّرجمة، مصر، ص 13.
[2] محمود حسن إسماعيل، مبادئ علم الاتّصال ونظريات التّأثير، الدّار العالميّة، مصر، 2003، ص 178.
[3] المرجع نفسه، ص 178.
[4] عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التّلفزيوني، ص 17.

الإعلان، مكان الإعلان، انفراد الإعلان، استخدام الألوان، تثبيت الإعلان)"[1] وهي تختلف من إشهار لآخر وتتغيّر بتغيّر المنتوج الّذي يُراد تسويقه، فمثلا الألوان تُستخدم لتؤدّي دلالات مجازيّة ترتبط بالسّلعة وبثقافة الشّعب الّذي يقوم باستهلاكها.

وقد يرى بعض المختصّين أنّ أهميّة الإشهار مبالغٌ فيها ولا يمكنه بأيّ حال من الأحوال أن يطغى على معيار الجودة لذلك "تستند نظريّة القيمة إلى قيمة المنتوج أو نوع الخدمة في حدّ ذاتها، مع التّعريف بمزايا البضاعة وخصائصها، وهنا يكون الوسيط الفنّي والجمالي ثانويا أو عنصرا تزيينيا مكمّلا؛ لأنّ البضاعة بمفردها قادرة أن تقنع المتلقّي بمكوّناتها الذّاتيّة القائمة على الجودة"[2]، ونعتقد أنّ هذا الدّور نفسه قيل في شأن المحسّنات البلاغيّة في الخطاب اللّساني عندما قصروا دورها على التّزيّين ثمّ اعتبرت جزءا مهمّا في بناء المعنى من منظور لسانيات النّص. وبالعودة للإشهار صحيح أنّ البضاعة شيء وتصميم الإشهار شيء آخر لا علاقة له بجودة المنتوج ولكن أثناء عمليّة التّسويق سيمتزجان في ذهن المستهلك فيتلقّاهما خطابا واحدا يصعب عليه الفصل بين المنتوج وخطاب التّرويج.

وبالرّغم من تباين الآراء حول درجة أهميّة الإشهار وعلاقته بالبضاعة إلاّ أنّ "مهنيّي الإشهار استطاعوا كسب نوع من الاحترام من خلال سلك سبيل صناعة الفرجة"[3] فتحوّل بذلك إلى خطابي فنّي يتطلّب قدرات إبداعيّة.

د- جماليّة الصّورة الرّقمية:

فتح جهاز الحاسوب بتطوّره الباب واسعا أمام مستخدميه لإنتاج الصّور وتغيّيرها وتحريفها بما يتفق مع أذواقهم، وأصبحت سمة الفنّ أكثر بروزا في الصّورة الفوتوغرافيّة الثّابتة وعليه "فإنّ القدرة على توليد الصّور من خلال الكومبيوتر، ومن ثمّ صناعة صور مستقلّة عن المراجع أو الموضوعات المحال

[1] عامر مصباح، الإقناع الاجتماعي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، الطّبعة الثّانية 2006، ص 44، 45.
[2] سمير الزغبي، سيميولوجيا الصّورة الإشهاريّة، الحوار المتمدن، العدد 3617، 2012، تاريخ الاطّلاع: 15 سبتمبر 2019، الرابط: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=292693
[3] بيرنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، الطّبعة الأولى 2012، ص 40.

إليها في الواقع هي قدرة ستجعل الخيال في مرحلة ما بعد التّصوير الفوتوغرافي خيالا أكثر حريّة بدرجة كبيرة"[1] ما يعني أنّها دخلت مرحلة إبداعيّة جديدة ساهمت فيها التّكنولوجيا الحديثة وبناء على هذا "فالمنظور الجمالي لهذا العصر الّذي نعيشه يعدّ انعكاسا للتّقنيات والإمكانات الّتي يوفّرها العصر للحضارة الإنسانيّة"[2] أي كلّ عصر ينتج جماليّاته الخاصّة كما تتغيّر فيه عمليّات التّلقي ومعايير الجمال، ولا يعني التّطوّر الهائل في الوسائل طمسا لهويّة الإنسان الإبداعيّة "فالإبداع في تصميم الصّورة والأشكال الرّقميّة ليس فقط هو الاستخدام الأمثل للتّطوّر التّكنولوجي الّذي يتمّ التّعامل معه وفق قواعد ثابتة، بل هو أيضا الاستخدام الخلاّق والواعي من قبل المخرج"[3] حيث يختلف الإخراج من شخص لآخر برغم الاشتراك في الوسيلة.

3-2 الوظيفة التّداوليّة:

الحديث عن الوظيفة التّداوليّة في مجال الإعلام هو حديث عن الرّكن الأساسي الّذي ينبني عليه والغايات والمقاصد تتعدّد ولكنّها تقوم على المنفعة بالدّرجة الأولى، فوظائف الصّحافة والإعلام "تنمو وتزداد بتعدّد المراحل التّاريخيّة الّتي يمرّ بها المجتمع، إذ تضيف كلّ مرحلة تاريخيّة جديدة وظائف جديدة للإعلام والصّحافة لتلبّي احتياجات التّطوّر الّذي يحقّقه المجتمع خلال هذه المرحلة التّاريخيّة"[4]

وتلك الوظائف الّتي تقوم بها وسائل الإعلام ليست بريئة في أغلبها، "فتأتي خطورتها في صياغة الصّور الذّهنية للدّول المختلفة، حيث قد تكون هذه الصّور خاطئة أو مشوّهة في بعض الأحيان من أجل صالح أجندة الدّول الّتي تتبنّى هذه الصّورة"[5] فهي تمتلك مقدرة عاليّة على إنتاجها وتركيبها

---

[1] أحمد جمال عيد، الحاسب الآلي بين التّقنية والإبداع التّشكيلي، دار الرّيات، مصر، 2020، ص 104.

[2] محمّد كاظم هاشم الشّمري، جماليات الصّورة الرّقميّة في العرض المسرحي، موقع الهيئة العربيّة للمسرح، تاريخ النّشر: 08 أوت 2018، تاريخ الاطّلاع: 04 فيفري 2021، الرّابط https://atitheatre.ae

[3] المرجع نفسه.

[4] بسّام عبد الرّحمان المشاقبة، الإعلام البرلماني والسّياسي، دار أسامة الأردن، 2011، ص 89.

[5] ميرال مصطفى عبد الفتاح، صورة العرب في الفضائيات الإخباريّة الأجنبيّة، دار العالم العربي، القاهرة، الطّبعة الأولى 2013، ص 13.

وعرضها بحيث يتعذّر التّمييز بين ما هو حقيقي وغير حقيقي وعلى هذا تكون "وظيفة وسائل الإعلام هي مساعدة أصحاب السّلطة في المجتمع على فرض نفوذهم والعمل على دعم الوضع القائم"[1]

يقول غوستاف لوبون (Gustave Le Bon): "إنّ أكبر خطأ يرتكبه القادة هو محاولة إقناع الجماهير باستخدام الحجج العقليّة؛ لأنّ الجماهير لا تقتنع أو تتحرّك سوى بالصّور الإيحائيّة الّتي تداعب غرائزها، ممّا يؤكّد على قوّة الصّورة في التّحريض الجماهيري حتّى لو كانت صورا ذهنيّة لامرئيّة"[2]، ولعلّنا هنا يمكن أن نقارن بين الدّور الّذي تلعبه الصّورة حسب غوستاف لوبان وبين دور الخطابة فنستنتج اشتراكهما في مداعبة ودغدغة العواطف وكذلك التّأثير في السّلوك عبر الدّعوة إلى القيام بفعل ما، لتصبح الصّورة المرئيّة خطابة جديدة قد يتجاوز تأثيرها الخطابة القائمة على النّسق اللّساني.

ولعلّنا نقرأ ذلك أيضا "-وفقا لنظريّة الهيمنة- أنّ ما يشاهده النّاس، وما يقرؤونه أو ما يستمعون إليه، وما يريدونه، وما يأكلونه، والأماكن الّتي يذهبون إليها، وما يتصوّرون أنّهم يقولونه، كلّ ذلك أصبح وظائف يمارسها جهاز إعلامي يقرّر الأذواق"[3]، ولا أحد يمكنه أن يكتشف ذلك بل يعتقد النّاس أنّهم أحرار فيما يفعلون ويقومون به وهو من اختياراتهم الّتي توصّلوا إليها عبر العقل.

وهنا يجب أن نشير إلى مسألة "اختلاف مفهوم الإقناع عن مفهوم التّأثير والّذي هو أعمّ من الإقناع، إذ يعني التّأثير في اللّغة إبقاء الأثر في الشّيء، وأثّر في الشّيء ترك فيه أثرا وبالنّظر إلى الاستقراء اللّغوي والاستخدام الواقعي للإقناع والتّأثير نلاحظ أنّ هناك جوانب اشتراك واختلاف

[1] محمّد حسام الدّين إسماعيل، الصّورة والجسد، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، الطّبعة الأولى 2008، ص 37.
[2] ينظر: غوستاف لوبون، سيكولوجيّة الجماهير، ترجمة: هاشم صالح، دار السّاقي، بيروت لبنان، الطّبعة الأولى 1991، ص 33.
[3] حسين سعد، براديغمات البحوث الإعلاميّة، ص 184.

بينهما، إذ يقع الإقناع في الفكر والعاطفة (القبول، الرّضا، الاطمئنان) أمّا التّأثير ففي الغالب يمكن ملاحظته في السّلوك (الإتيان أو التّرك)[1] ووسائل الإعلام ترمي إلى تحقيقهما معا في أغلب الأحيان.

ومن هنا يصبح مفهوم البلاغة في وسائل الإعلام مرتبطا بتلك السّمعة السّيئة الّتي كانت عليها البلاغة السّفسطائيّة لأنّ "التّفاوت في القدرة والإمكانيات جعل مفهوم الاتّصال يجري على أساس القوة والسّيطرة لا على أساس المحبّة والتّبادل والإقناع وإنّه تفاوت يكبر كلّ يوم ويتّسع بقدر ما تكثر الاكتشافات وتتعدّد الوسائل"[2] وهو ما يزيد من عمليّات التّضليل والإقناع القائم على الإكراه.

أ- تداوليّة الصّورة الصّحفيّة:

الصّورة الصّحفيّة ترتبط مقاصدها بأغراض الصّحف وما ترمي إليه ويقول أديب مروة: "أهداف الصّحافة حسبما نعلم خمسة: الإخبار والإعلام، الشّرح والتّفسير والتّعقيب، الإرشاد والتّنوير والتّوجيه، تلبيّة رغبات الجمهور وحاجاته، وأخيرا التّسليّة والإمتاع"[3]، فهي تحاول أن تقدّم التّفاصيل اللّازمة ما يعني الاهتمام باللّغة الّتي تحقّق ذلك الغرض بالإضافة إلى تدعيمها بالصّور المناسبة، فمع تطوّر الصّحافة "أصبح الفنّ الصّحفيّ الحديث فنّا بصريا يعتمد على الصّور والرّسوم والخرائط، كما أصبحت الصّور تلعب دورا أساسيا في تحقيق أهداف الصّحافة في عصر التّطوّرات"[4] وتعمل بالموازاة مع الكلمات.

والصّورة الفوتوغرافيّة بما هي وسيلة قائمة على الإغراء والتّشكيل الّذي يجذب النّظر لم تقف عند هذا الحدّ في المجال الإعلاميّ بل "شهد التّصوير الصّحفيّ تطوّرات كبيرة نقلته من المرحلة الجماليّة إلى المرحلة الإعلاميّة كفنّ تطبيقي وظيفي يهتمّ بالقيم الإخباريّة والصّحفيّة، فالتّصوير الصّحفي يعتبر القيمة الإخباريّة للصّورة في المرتبة الأولى ثمّ تأتي بعد ذلك مفردات التّكوين والإضاءة وغيرها من

[1] حيدر محمود محسن الخزرجي، الإعلام المرئي وصناعة الاجندة السّياسيّة، دار أمجد، عمان، 2015، ص 158، 159.
[2] زهير إحدادن، مدخل لعلوم الإعلام والاتّصال، ص 24.
[3] أديب مروة، الصّحافة العربيّة، ص 17.
[4] ثافي جميل أحمد صالح، وظيفة الصّورة الخبريّة في الصّحافة الكورديّة، ص 45.

المعايير الجماليّة"[1] وهذا بعكس الطّريقة الّتي تعمل بها الصّورة الفنيّة حيث الوظيفة الجماليّة هي الّتي تأخذ مركز الصّدارة.

وتكمن حجاجيّتها في كون "الصّورة هي وليد الحاجة إلى إظهار الحقيقة المجرّدة للخبر وإلى الإتيان بالأمثلة والشّواهد على ما يرويه"[2]، وقد ذكرنا في الفصل الأوّل ما قيل عن أهمّ عوامل نشأة البلاغة في العهد اليوناني القديم بإرجاعه إلى الدّفاع عن الملكيّة، فكانت البلاغة وسيلة لإثبات الحقائق في مكان الوثائق. وتأتي الصّورة الإعلاميّة في هذا العصر لتلعب هي الأخرى دور الإقناع وإظهار الحقيقة ومثال ذلك صورة محمّد الدّرة* الّتي أصبحت لا تخفى على كلّ متابع لشؤون القضيّة الفلسطينيّة:

(المصدر: موقع الجزيرة)

فهذا مشهد من مشاهد الخوف الّذي زرعه الاحتلال الإسرائيليّ في نفوس الفلسطينيّين، حيث تعكس الصّورة معاناة أبٍ برفقة ابنه ولا يملكان أيّ سلاح للدّفاع عن نفسيهما، فلقد قام الصّحفي بمتابعة الحدث فنقل إلينا مشهدا آخر يوضّح استشهادهما:

[1] أحمد موسى قريعي، فنّ الإعلان والصّورة الصّحفيّة، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، الطّبعة الأولى 2011، ص 209.

[2] أديب مروة، الصّحافة العربيّة، ص 49.

* شريط فيديو صوّره مراسل قناة تلفزيونية فرنسية في 30 سبتمبر/أيلول 2000 قد صدم العالم بمشاهد إعدام حيّة للطفل الدرة الّذي كان يحتمي إلى جوار أبيه ببرميل إسمنتي في شارع صلاح الدّين جنوب مدينة غزّة.

(المصدر: موقع الجزيرة)

فلقد قامت الهيئات العربيّة وكذلك الشّعوب بالاحتجاج ضدّ ممارسات الكيان الصّهيوني، ورفعت عدّة شكاوى إلى المجتمع الدّولي ضدّ الجرائم المرتكبة في حقّ الأبرياء، غير أنّ ذلك الأمر يحتاج إلى أدّلة وشواهد للإقناع، وهو الدّور الّذي تقوم به الصّورة حتّى وإن لم تتّخذ الهيئات الأمّمية المنحازة لإسرائيل قرارات لكن لا مجال للشكّ في أنّ هذا المشهد سيدغدغ عواطف شعوب العالم ما يدفعها إلى التّضامن مع الشّعب الفلسطينيّ، والتّركيز على نقل وتداول مشهد الدّرة سيؤكّد بشاعة ووحشيّة الكيان الصّهيوني.

ب- الكاريكاتوريّة:

وظيفة الصّورة الكاريكاتوريّة لا تخرج عن الإطار الّذي تنتمي إليه وهو السّخريّة حيث من أسبابها: "النّقد والإصلاح الاجتماعيّ للمؤسّسات والأفراد، لتصحيح الأخطاء الخارجة عن قيم المجتمع الفكريّة والثّقافيّة، التّخفيف من الآلام الّتي يعانيها النّاس، توحيد الرؤية بين الأفراد في المواقف الصّعبة ضدّ أيّ عدو"[1] وهي أغراض مهمّة تجعل منها أداةً خطيرة لذلك يخشاها السّياسيّون كثيرا وهذه الصّورة تصّور مشهدا من مشاهد الواقع العربيّ:

[1] نزار عبد الله خليل الضمور، السّخريّة والفكاهة في النّثر العباسي، دار الحامد، عمان، 2012، ص 24.

(المصدر: موقع الفيسبوك)

موت الضّمير العربيّ من الخطابات البارزة الّتي تلقّيناها منذ نشأتنا، نظرا لما يعرف العالم العربيّ والإسلاميّ من قتل وتشريد ودمار وتعذيب، وأصبح يعرض كلّ ذلك بصوره المؤلمة عبر الشّاشات، وتمّ التّعبير عن موت الضّمير العربيّ في الفنّ والشّعر والأناشيد والأغاني فاختلفت بذلك الأساليب والوسائل، وتأتي صورة إيلان في رسم كاريكاتوري مخالف للأصل الّذي نقلته لنا الصّحافة، فلم يعد إيلان يمثّل غرق طفل فقط بل تحوّلت صورته إلى معنى مجازي أكثر بلاغة وتأثيرا وهو موت الضّمير العربيّ، وهذا التّوظيف للصّورة أضاف دلالات جديدة.

(المصدر: موقع الفيسبوك)

الملاحظ أنّ صاحب هذا الرّسم حافظ على الصّورة كما هي: العسكريّ، الطّفل، البحر، الشّاطئ، ثمّ أضاف رسم الأسماك وهي تظهر على السّطح في مشهدٍ يجمع بين السّخريّة والحزن، ويصوّرها مجازا في حالة بكاء على الطّفل، فأضاف بذلك دلالة جديدة للصّورة الأصليّة، حيث إنّ قلوب البشر والطّغاة –على وجه الخصوص– أشدّ قسوة، ومثل هذه المشاهد تُبكي حتّى الحيوانات بينما الإنسان لا يحرّك ساكنا، وهي رسالة صيغت وصُمّمت بأسلوب قد تعجز الكلمات عن بلوغ ذلك التّأثير في زمن طغيان الصّورة.

ج– تداوليّة الصّورة التّلفزيونيّة:

الصّورة التّلفزيونيّة تفوق الصّورة الصّحفيّة في تأثيرها وذلك راجع إلى طبيعة الوسيلة، فالتّلفزيون "يتميّز عن غيره من وسائل الاتّصال الجماهيري الأخرى بقوّة التّأثير النّاتجة عن تفرّده ببعض الخصائص الّتي تؤثّر في المشاهد وتجذبه من خلال تقديمه الصّوت والصّورة معا في آن واحد"[1] وهذا المزج لم يكن متاحا في عصر الكتابة وفي عصر شيوع الإعلام المسموع كذلك. وهناك عامل آخر يرتبط بطريقة عمل الصّور التّلفزيونيّة فهي "تتحرّك بطريقة أسرع من أن يتداركها المشاهد بصورة كليّة، ولذلك فهو يلحق بها داخل عقله، ولا يترك له مجال لمناقشة المعلومات المارّة على الشّاشة، إنّ هذا يعطّل العقل الانتقادي ويجعل المشاهد كأنّه تحت تأثير التّنويم المغناطيسي"[2] ما يؤدّي إلى تمرير عدد كبير من الرّسائل ليصبح الإنسان محمَّلا بها وتؤثّر في طريقة تفكيره.

بالإضافة إلى ما يقوم به المنتجون التّلفزيونيون "باختلاق الوهم لدى المتفرّج كإشعاره بأنّ شيئا غير اعتيادي يجري يسترعي الانتباه ويثير الفضول، ويتمّ هذا بطريقتين: الأولى باللّعب بالصّور بطريقة كبيرة، والثّانيّة: باختيار مواضيع غريبة ومثيرة وغير مألوفة"[3]، فالطّريقة الأولى تقنيّة ترتبط بالجهاز وعمليّة اشتغاله والثّانية ترتبط بالمذيع الّذي يرجع إليه التميّز، بينما يرى مهندسو الخيال التّلفزيون أنّ

[1] مصطفى حميد كاظم الطّائي، الفنون الإذاعيّة والتّلفزيونيّة وفلسفة الإقناع، دار الوفاء، الإسكندريّة، الطّبعة الأولى 2007، ص 71.

[2] مروان كجك، آثار الفيديو والتّلفزيون، مكتبة الكوثر، الرّياض، الطّبعة الأولى 1997، ص 25.

[3] المرجع نفسه، ص 28.

"ما هو موضع تساؤل حقيقي ليس المضامين الّتي يقدّمها التّلفزيون، وإنّما الكيفيّة الّتي سوف يغيّر بها حياتنا"[1] بمعنى المواضيع المطروحة عبر التّلفاز هي نفسها المواضيع الّتي تطرحها الصّحف وهذا ما ينفي أنّ المضمون له ذلك الدّور الكبير في التّأثير.

ولا يخفى علينا ذلك الدّور الخطير الّذي كان يمثّله الشّعر في الثّقافة العربيّة فيرفع أقواما ويحطّ أقواما ليحلّ في هذا العصر محلّه التّلفزيون في "الدّعاية السّياسيّة والتّرويج لشخصيات معيّنة ضعيفة الكفاءة دون غيرها بسبب التّمويل والوجاهة، ممّا أدّى إلى تضخيم هذه الشّخصيّات وجعلهم نجوما في أعين الجماهير"[2]، فالتّلفزيون كان له الدّور البارز في إضعاف صوت النّخب والعلماء والمفكّرين.

ومن الممارسات الّتي تعكس الأهميّة الكبيرة لهذه الوسيلة الجديدة هي أنّ "السّيطرة على منشآت الإذاعة والتّلفزيون تكون دائما على صدر أولويات الثّوريّين من راغبي تغيير الحكم في أيّ بلد أو أمّة"[3]، ممّا يدلّ على أنّ من يتحكّم في الصّورة سيستطيع أن يدير الحرب لصالحه وبناء على هذا يغدو التّلفزيون وسيلة ذات "اتّجاه واحد وجهاز مركزيّ لذلك ستجعله السّلطة السّياسيّة أكثر وسائل الإعلام خضوعا لمصلحتها الخاصّة"[4] وهو ما يفسّر تلك الرّقابة المفروضة على تلك الوسائل وتركيز الحكومات على تأسيس وزارات تُعنى بالشّأن الإعلاميّ.

فالبعد التّداولي للصّورة الإعلاميّة إذن يزداد ويتمدّد في ظلّ الصّراعات والحروب ولا أدلّ على ذلك من تصريح جورج بوش قبيل اندلاع حرب أفغانستان: "إنّ الشّبكات التّلفزيونيّة ستكون مصاحبة للهجمات الجويّة الّتي ستصبّ نيرانها فوق مواقع طالبان"[5]، فهو يريد أن يقدّم حربا أخرى عبر الصّور لا يمكنها أن تطابق الواقع ويشاهدها المواطن في أنحاء العالم بعيون أمريكيّة.

---

[1] لورينزو فيلشس، التّلفزيون في الحياة اليوميّة، ص 12.

[2] حميد كاظم الطّائي، الفنون الإذاعيّة والتّلفزيونيّة وفلسفة الإقناع، دار الوفاء ، الإسكندريّة، الطّبعة الأولى 2007، ص 80.

[3] سعيد اللّاوندي، الخداع الإعلامي، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، الطّبعة الأولى 2015، ص 25.

[4] لورينزو فيلشس، المرجع السّابق، ص 07.

[5] سعيد اللّاوندي، المرجع السّابق، ص 26.

وعلى نفس الوتيرة سارت سياسة واشنطن في حروب الخليج جميعا، حيث "تحدّث المراقبون في ذلك الوقت عن أنّ حرب الخليج كشفت ثلاث قوى تفجيريّة كبرى الأولى: صواريخ توماهوك، والثّانيّة القنابل الّتي تتحرّك باللّيزر، أمّا الثّالثة فهي كاميرات شبكة c.n.n"[1]، فوجود الصّورة إلى جانب أنواع من الأسلحة المدمّرة والمتطوّرة يعكس بوضوح الدّور الخطير الّذي تلعبه، بل لا يتحقّق ربح المعركة دون أن يكون هناك انتصار في إعادة تشكيل الرّأي العام ورسم صورة ذهنية تخدم مصالح القوى العظمى.

وفي ظلّ قدرته على نقل الأحداث ومجرياتها من قلب حدوثها "اكتسب التّلفزيون ميزة الصّدق لاعتماده على الصّورة"[2]، ولعلّ هذه المصداقيّة ترتبط بوجود الشّاهد حيث يرى المتلقّي الحدث بعينيه فلا مجال حينها للتّكذيب، وقد قيل ليس الخبر كالمعاينة، ومن هنا اكتسبت الصّورة ذلك الصّدق.

ونظرا لما لعبته الصّورة من دور في أحداث احتلال أمريكا للعراق وكذلك في حرب الخليج والأمثلة على ذلك لا تعدُّ ولا تُحصى يمكن أن نقول باطمئنان :إنّ الكاميرات أو الشّاشات التّلفزيونيّة أصبحت أداة سياسيّة بامتياز"[3]، هذا من جهة المرسِل بما يضمره من مقاصد أمّا من ناحيّة المشاهدين فقد "وجّهت الدّراسات الثّقافيّة انتباها متزايدا إلى مشاهدي التّلفاز، ليس بوصفهم أعضاء جمهور مكتّل، ولكن بوصفهم أفرادا مشكّلين اجتماعيا وثقافيا"[4] وفق ما يريده أصحاب المصالح وصانعو الصّور في أنحاء العالم.

د- تداوليّة الصّورة الإشهاريّة:

تتّضح تداوليّة الإشهار في قيامة على المنفعة وتحقيق الرّبح وقد جاء في مفهوم الإعلان بأنّه "التّعريف بالشّيء من حيث مميّزاته وخصائصه وفوائده وإقناع النّاس به عن طريق توظيف آليات

[1] سعيد اللّاوندي، الخداع الإعلامي، ص 26.
[2] عاطف عدلي العبد، نظريات الإعلام وتطبيقاتها العربيّة، دار الفكر العربي، القاهرة، 2011، ص 142.
[3] سعيد اللّاوندي، المرجع السّابق، ص 26.
[4] سايمون ديورنغ، الدّراسات الثّقافيّة، ص 188.

الإقناع والتّأثير"[1] تتنوّع بحسب ما تتيحه التّكنولوجيا وتتمازج فيه كذلك الصّورة والكلمة وبهذا فالصّورة الإشهاريّة "لا تملك إلاّ وظيفتها؛ لأنّها محدّدة بغاية تتجاوزها، إنّها مضمون بصري ولساني حامل لواقعة بلاغيّة، فما يهمّ في المقام الأوّل ليس الجانب الجماليّ في الدّال الأيقوني الحامل للإرساليّة الإشهاريّة، بل قدرته على الدّفع بشريحة معيّنة إلى شراء منتوج ما"[2] وهي غاية تداوليّة نفعيّة.

ولاكتشاف الكيفيّة الّتي يشتغل بها الإشهار نقرأ "النّهج الجديد الّذي استخدمه سانت إلمو لويس (Elmo Lewis)، رجل مبيعات من شركة ناشونال كاش ريجستر؛ في نهايات القرن 19 يتكوّن من أربع خطوات: الاستحواذ على الانتباه، إثارة الاهتمام، خلق الرّغبة، وأخيرا الفوز باستجابة عن طريق إتمام صفقة البيع"[3]، وهي مراحل تأخذ ترتيبا في نفس المستهلك الّذي يرضخ في الأخير لمطالب الشّركة، ولكن مع ذلك "تتحدّد الصّورة الإشهاريّة على خلاف أشكال التّمثيل البصري الأخرى، بكونها صريحة في التّدليل والتّأويل والغاية"[4]، وهذا ما دفع رولان بارت إلى اختيارها في دراسته لأنّها تبني على القصدية.

وبرغم وضوح مقصدها إلاّ أنّ تأثيرها البالغ يبقى أمرا معقّدا، ولأنّنا "ولدنا داخل ثقافة استهلاك واكتسبنا عادات تجعل هذا النّشاط يبدو طبيعيّا تماما، فإنّنا نادرا ما نجري جردا لسلاسل الإنتاج والاستهلاك والتّأثيرات الكامنة وراء عمليّات اتّخاذ القرار"[5]، بل في كثير من الأحيان يتساءل النّاس عن أهميّة الإشهار ويعتقدون أنّ صرف أموالٍ طائلة من أجل التّسويق لبضاعة هو أمرٌ مبالغ فيه، ولا يعلمون أنّ من يقف وراء تلك التّصاميم هم علماء نفس واجتماع وغيرها من التّخصّصات الّتي تعنى بسلوك الإنسان.

---

[1] عامر مصباح، الإقناع الاجتماعيّ، ص 42.

[2] سعيد بنكراد، سيميائيّة الصّورة الإشهاريّة، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2006، ص 36.

[3] روبرت هيث، إغواء العقل الباطن، ترجمة: محمّد عثمان، هنداوي، مصر، الطّبعة الأولى 2016، ص 29، 30.

[4] سعيد بنكراد، المرجع السّابق، ص 39.

[5] بول لونغ، تيم تول، سلطة الإعلام، تر: هدى عمر عبد الرّحمان، نرمين عادل عبد الرّحمان، المجموعة العربيّة للنّشر والتّدريب، القاهرة، الطّبعة الأولى 2017، ص 227.

فلو نظرنا –مثلا– إلى الفعل الشّرائي داخل مجتمع ما سنجده دائما يبحث عن الجودة في المنتوج وهذا أمر طبيعيّ، ولكن الدّاعي للتّساؤل هل يملك كلّ مستهلك خبرة لمعرفة المنتوج الجيّد وتمييزه من المنتوج الرّديء، ولسنا نملك إجابة قاطعة حول هذا غير أنّنا نقول: "ربّما نستهلك العلامات التّجاريّة وليس السّلع نفسها، وبينما كانت العلامات التّجاريّة بالأساس معيارا للجودة الّتي يمكن أن يثق بها المستهلكون، فإنّ هوياتها الآن أكثر تعقيدا بكثير، حيث ينفق المصنّعون المعاصرون أموالا طائلة في تشكيل هذه الهويات في أذهان المستهلكين"[1]

والخطاب الإشهاري حسب محمّد مشبال "يجمع بين خطابين من أنواع الخطاب الّتي صنّفها أرسطو (السّياسي، القضائي، الاحتفالي)، فالخطاب الإشهاري سياسي لأنّه يحثّ المخاطب على اقتناء المنتوج واحتفالي لأنّه يحثّه على استحسان المنتوج"[2] وأحيانا يكون الغرض الزيّادة من المبيعات كما هو الحال بالنّسبة للصّورة الآتية:

(المصدر: مقال من القهوة إلى السّيارات حملات إعلانيّة لن ينساها التّاريخ، موقع الجزيرة)

وهي من الحملات الّتي عرفت رواجا كبيرا حيث ساهمت الحملة في "تحويل القهوة إلى ثقافة، واتخاذ الشركات إجراءات إداريّة تقتضي منح بعض الوقت لتناول القهوة للموظّفين، بل وتخصيص

[1] بول لونغ، سلطة الإعلام، ص 229.

[2] محمّد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 42.

أماكن متخصّصة لشرب القهوة، وتنامت هذه الثّقافة لدرجة أنّها أصبحت محميّة بواسطة قوانين العمل"[1] ما يعني أنّ الأمر تجاوز الاستحسان إلى التّغيّير في السّلوك داخل المجتمع.

ومن الحملات الإشهاريّة كذلك:

(المصدر: مقال من القهوة إلى السّيارات حملات إعلانيّة لن ينساها التّاريخ، موقع الجزيرة)

هذه الصّورة تعدُّ من أنجح العمليّات الإشهاريّة في التّاريخ، ترتبط بالتّرويج للسّيجارة الأمريكيّة (مالبورو)، ودائما ما يتبادر إلى الأذهان سؤال حول سرّ نجاح عمل ما أو اشتهار فنّان أو أديب دون آخر، ونفس الأمر بالنّسبة لهذا الإشهار الّذي في الصّورة، حيث نطرح سؤالا كما يطرحه كثيرون: لماذا نجح مروّجو هذا النّوع من السّجائر بالذّات؟

[1] من القهوة إلى السّيارات حملات إعلانيّة لن ينساها التّاريخ، موقع الجزيرة. ، تاريخ النّشر: 2018/09/24 ، تاريخ الاطّلاع: 15 ديسمبر 2021، الرّابط https://www.aljazeera.net

وهنا يجيب –من منظور حجاجي– أبو بكر العزّاوي في كتابه (الخطاب والحجاج) عندما يقوم بقراءة الصّورة محاولا تطوير آليات الحجاج، حيث يرى أنّ "تضمّن الصّورة واحدا من رعاة البقر ومكوّنا لغويّا يتمثّل في اسم السّيجارة، وتقدّم لنا إطارا دلاليّا معرفيّا إحاليّا هو أمريكا الدّولة العظمى، ورعاة البقر، ومكوّنات هذا الإطار هي الطّبيعة، القوّة والمغامرة، لتمرير رسالة أنّ هذا النّوع من السّجائر ينتجه ويدخّنه من يندرجون في هذا الإطار"[1].

ولعلّ الأمر قد يكون أبلغ من ذلك عندما نجد في مجتمعاتنا –خصوصا لدى فئة المراهقين– يعدّون التّدخين من مكمّلات الرّجولة وعلامة من علامات القوّة، ولسنا نملك تعليلا واضحا لهذا الأمر ولكن ما يمكن أن نقوله إنّ مثل هذه التّصوّرات لم تأتِ من العدم وإنّما قد تكون الصّورة الإشهاريّة هي الّتي رسّخت هذا المفهوم، ومن هنا ندرك خطورتها على فعل الإدراك والتّفكير.

ولنا في التّراث الأدبيّ العربيّ واحدة من عمليّات الإشهار الّتي قام بها شاعر من الشّعراء لصالح أحد البائعين قال الأصمعي: "قَدِم عراقيٌّ بعدل من خُمر العراق إلى المدينة، فباعها كلَّها إلا السُّود، فشكا ذلك إلى الدّارمي، وكان قد تنسَّك وترك الشّعر ولزِم المسجد فقال :ما تجعل لي على أن أحتال لك بحيلة حتى تبيعها كلَّها على حكمك؟ قال :ما شئت!! قال: فعمد الدّارمي إلى ثياب نسكه! فألقاها عنه وعاد إلى مثل شأنه الأوّل، وقال شعرا ورفعه إلى صديق له من المغنّين:

قُـلْ للمَليحَةِ في الخِمارِ الأسودِ – مَــاذَا فَعَلتِ بِزاهِــدٍ مُتَعبّدِ

قَد كـان شَمَّرَ للصـلاةِ ثيّــابَه – حَتَّى خَطَرْتِ لَه بِبابِ المَسجِدِ

رُدِّي عَلَيـهِ صَلاتَهُ وصيــامَهُ – لا تَقتُليـهِ بِحَـقِّ دِيــنِ مُحَــمَّدِ

[1] ينظر: أبو بكر العزّاوي، الخطاب والحجاج، ص 109.

فشاع هذا الغناء في المدينة :وقالوا: قد رجع الدارمي وتعشّق صاحبة الخمار الأسود. فلم تبق مليحة بالمدينة إلاّ اشترت خمارا أسود، وباع التّاجر جميع ما كان معه"[1]

ولو نظرنا إلى هذه السّرديّة وكذلك الأبيات الّتي تندرج ضمنها من منظور تداوليّ من خلال تطبيق نظريّة الأفعال الكلاميّة، سنصنّف أبيات الدّارمي ضمن فعل القول الّذي يتمثّل في جملة القواعد الصّوتيّة والتّركيبيّة، ويكون فعل الإنجاز هو القصد الّذي يرمي إليه الشّاعر وهو دفع النّاس إلى شراء الخُمر السّود، ويأتي ثالثا فعل التّأثير وذلك باستجابة النّاس وممارستهم لفعل الشّراء وبهذا تتحقّق الغاية النّفعيّة التّداوليّة للأبيات.

هـ- تداوليّة الصّورة الرّقميّة:

ما تتميّز به الصّورة الرّقميّة عن باقي الصّور هي خاصيّتها التّفاعليّة ولها قدرة كبيرة على الانتشار في ظلّ مواقع التّواصل، وهنا تتعجّب أسماء حسين ملكاوي بقولها: "يحكم عصرنا الحالي أمران يبدوان متناقضين وغير مفهومين، أولّهما التّطوّرات الهائلة في أساليب التّواصل، وثانيهما الحروب والصّدام والعنف، مع غياب القدرة على التّفاهم والتّصالح والتّشارك لمصلحة الخير العام"[2]، وقد يزول هذا الاستغراب عندما ننظر إلى التّواصل بكونه سببا في وقوع تلك الصّدامات لأنّه ليس بالضّرورة أن يؤدّي إلى التّفاهم والاتّفاق.

وبالعودة إلى مسألة وظيفة الصّورة الرّقميّة نجد أنّ "التّدخل بالمعالجة الرّقميّة للصّورة الصّحفيّة من خلال الكمبيوتر أدّى إلى زيادة إمكانيّة المصوّر في تغيير خصائص الصّورة ومحتواها لتحقيق

[1] ابن عبد ربّه، العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد التّرحيني، الجزء السّابع، دار الكتب العلميّة، لبنان، الطّبعة الأولى 1983، ص 17.

[2] أسماء حسين ملكاوي، أخلاقيّات التّواصل في العصر الرّقمي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، الدّوحة، 2017، ص 23.

الأهداف"[1] وهي بهذا لم تعد حكرا على السّلطة كما هو الحال بالنّسبة إلى الصّورة التّلفزيونيّة فالأهداف تعدّدت وكثرت بتعدّد الفئات الّتي تستخدم الصّورة.

وأهمّ ما أضافته التّكنولوجيا الحديثة الّتي أفرزت الصّورة الرّقميّة أنّها "رفعت من قيمة الصّورة وقوّتها، وكما يقول الفيلسوف الفرنسي ريجيس دوبريه (Régis Debray) فإنّ الصّورة الرّقميّة قضت على الهامش الّذي يفصل بين الصّورة ونسخها، فلا توجد نسخة ولا أصل للصّورة الرّقميّة لأنّها هي الصّورة والأصل في وقت واحد"[2]

الصّورة الصّحفيّة للطّفل السّوري تمّ إعادة تشكيلها على هذا الشّكل:

(المصدر: موقع الفيسبوك)

يظهر في الصّورة الطّفل السّوري عيلان بنفس الوضعيّة الّتي وُجد عليها ميْتا في شواطئ تركيا، وهذه الصّورة هي صورة صحفيّة في الأصل أي فوتوغرافيّة، وتداولتها وسائل التّواصل الاجتماعي كما هي، ثمّ حدثت بعد ذلك تغييرات كثيرة عليها، حيث أزيل البحر والشّاطئ ورجل الأمن الّذي كان يقف عنده، ووُضعت في وسط مجلس الجامعة العربيّة لتعطي بهذا التّركيب الجديد دلالات أعمق وأبلغ، فأصبح عيلان هو الموضوع الوحيد والأهمّ الّذي يستحقّ المناقشة والدّراسة، وقد تشير أيضا إلى

[1] محمّد عبد الحميد، السّيد بهنسي، تأثيرات الصّورة الصّحفيّة، عالم الكتب، القاهرة، 2004، ص 59.

[2] عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التّلفزيوني، ص 15.

تعرية الجامعة وكشف التّواطؤ؛ ليتحوّل الطّفل السّوري مهزلة من المهازل الّتي تضاف إلى تلك الهيئة الّتي خيّبت آمال الشّعوب العربيّة في نظر كثيرين.

الفصل الرّابع

بلاغة الصّورة بين لافتات أحمد مطر ورسومات ناجي العلي

1- بلاغة الصّورة في لافتات أحمد مطر*:

يُعدُّ أحمد مطر من أبرز شعراء الوطن العربي وتميّزت مواقفه بالمعارضة الشّديدة للأنظمة العربيّة، وقد عبّر عن ذلك الرّفض في لافتاته وقصائده، حيث جعل من شعره وسيلة لمقاومة الظّلم والاضطهاد الّذي تتعرّض له الشّعوب، لذلك يمكن تصنيف شعر أحمد مطر ضمن أدب الالتزام فلم تخرج المواضيع الّتي تناولها عن السّياسة والوطن وفلسطين، بل حتّى في غرض الغزل لم يخرج عن تلك المواضيع ولم يستطع كتم الصّوت المعارض بداخله كما هو الحال في قصيدة (أعرف الحبّ ولكن) وقصيدة (غزل بوليسيّ)، ونعتقد أنّ مثل هذه المواضيع صالحة للاشتغال الحجاجيّ بالدّرجة الأولى في كونها قائمة في كثير من الأحيان على إيصال رسالة معيّنة.

1-1 الصّور البلاغيّة القديمة:

أ- التّشبيه:

التّشبيه من أبرز وأهمّ أدوات البلاغة، والشّعر العربيّ حافل بأنواع كثيرة من التّشبيهات، بل يمكن القول إنّه عماد القصيدة ونفس الأمر بالنّسبة للاستعارة على اعتبارها قائمة هي الأخرى على المشابهة، لذلك فالشّعر المعاصر لم يستغن عن هذه الأداة، ويقول أحمد مطر في إحدى لافتاته:

"أنا عصفور .. وشَأْني
أنْ أغنّي و أَطير
من تُرى يحبسُ فنّي
وفضاءُ اللّحن أقلامي
وأوراقي الأثير ؟"[1]

تتضّمن هذه اللّافتة تشبيها بليغا حذفت فيه الأداة، فهو يشبّه نفسه بالعصفور ومن حيث الشّكل لم يخرج عن تقاليد البلاغة العربيّة القديمة، فالمشبّه الشاعر والمشبّه به العصفور والأداة محذوفة

* **أحمد مطر** شاعر عراقي ولد سنة 1954 في قرية التنومة، إحدى نواحي قضاء شطّ العرب في البصرة، وهو الابن الرّابع بين عشرة إخوة من البنين والبنات، وعاش فيها مرحلة الطّفولة قبل أن تنتقل أسرته وهو في مرحلة الصّبا، لتقيم بمسكن عبر النّهر في محلّة الأصمعي. ينظر: موقع ويكيبيديا.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، دار الحريّة، لبنان، 2011، ص 265.

ووجه الشّبه الحريّة، غير أنّ النّظر إلى الشّروط الخارجيّة وهي تحديد النّوع الخطابي المتمثّل في اللّافتة السّياسيّة القائمة على المعارضة تعطي الأولوية للاشتغال الحجاجي للتّشبيه، وحمولته هنا تكمن في تكثيف القول لكي يشكّل قوّة، فيطرح في لافتته ثنائية القوّة والضّعف، فالعصفور يمثّل الكائن الضّعيف في قانون الطّبيعة القائم على القهر، ثمّ يوحي بالضدّ في عبارة (من ترى يحبس فنّي) في إشارة إلى الحاكم المستبدّ الّذي يريد تكميم الأفواه ومنع النّاس من التّعبير عن آرائهم، ومن منظور النّص الغائب في النّقد الحديث لجعل النّص الّذي أمامنا عالما مفتوحا على التحوّل والحركة نقرأ ذلك في فلسفة الثّعبان المقدّس لأبي القاسم الشّابي[1]:

"والشّاعرُ الشَّحْرورُ يَرْقُصُ، مُنشداً للشَّمس، فوقَ الوردِ والأعشـابِ

شعْرَ السَّعـــادة والسَّلامِ، ونفسهُ سَكْرَى بسِحْر العـــالَمِ الخـــلاّبِ

ورآه ثعبـــــــانُ الجبـــالِ، فغمَّه ما فيه من مَرَحٍ، وفيْضِ شبابِ

وانقضّ، مضْطَغِناً عليـه، كـــأنَّه سَوْطُ القضـــاءِ، ولعنة الأربـــابِ

بُغتَ الشقيُّ، فصـــاح من هول القضا متلفِّتاً للصّـــــائل المنتابِ

وتَدَفَّق المسكيـــنُ يصرخُ ثائـراً: مـــاذا جنيتُ أنا فَحُقَّ عِقابي؟

لا شـــيءَ، إلاّ أنَّنـــي متغـــزّلٌ بالكائنـــــات، مغرِّدٌ في غـابي

أَلْقَى من الدّنيا حنـــاناً طاهـــراً وأَبُثُّها نَجْـــوَى المحبِّ الصّـــابي

أَيُعَدُّ هذا في الوجود جريمـةً ؟! أينَ العـــدالةُ يا رفـاقَ شبـابي؟

لا أين؟، فالشَّرْعُ المقـدّسُ ههنا رأيُ القويِّ، وفكـــرة الغَـــــلاّبِ

[1] القصيدة طويلة ولقراءتها كاملة ينظر: أبو القاسم الشّابي، ديوان أغاني الحياة، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1970، ص 276.

فاستطاع مطر في لافتته أن يضمّن نصّا غائبا* ربّما بوعي منه أو دون وعي معتمدا الإيجاز وفق ما تقتضيه اللّافتات والشّعارات السّياسيّة، وهو ما جعل نصّ مطر ذات حمولة فلسفيّة وحجاجيّة وكثافة في القول، وحجاجيّة التّشبيه بوصفه حجّة مؤسّسة لبنية الواقع، هنا جعل العصفور نموذجا ومثالا للعبور إلى النّتيجة، حيث لم تعد هناك حرّية في العالم العربيّ ما يعني غيّاب المثال الّذي يحتذى به، والنّتيجة متمثّلة في وجه الشّبه هو الغناء والطّيران بوصفهما علامتي من علامات الحرّية.

ب– الاستعارة:

خطاب تاريخي:

"رأيت جِرذاً
يخطب اليوم عن النّظافة
وينذر الأوساخَ بالعقاب
وحوله
يصفّقُ الذُّباب"[1]

يحوّل الشّاعر السّخريّة إلى واقع افتراضي، وهي استعارة تصريحيّة قائمة على الادّعاء، والتّصريحيّة أنسب هنا لأنّه أخفى المشبّه وهو المقصود خوفا من السّلطة والملاحقة، وذكر المشبّه به. وحجاجيّته تكمن في أنّه قدّم لنا دليلا على فساد وقذارة الحكّام بلفظ الجرذ ووجود المنافقين هم الذّباب.

والاستعارة هنا قد حوّلت اللّافتة إلى بناء استعاريّ حجاجي يستدعي فيه المعنى الأوّل معنى ثانيا اعتمادا على المقوّمات الأساسيّة في العمليّة الحجاجيّة (مقام ومستمع ومقتضيات تداوليّة)

* يمكن دراسة اللّافتة أيضا في باب التّناص.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 15.

النّملة والفيل:

النّملةُ قَالَتْ لِلْفِيل: قُمْ دَلِّكْني

ومُقَابِل ذَلِك ضَحِّكْنِي!؛

وَإِذَا لَمْ أَضْحَك عَوِّضْني

بالتَّقْبِيل وبالتَّمْوِيل

وَإِذَا لَمْ أَقْنَع.. قَدِّم لي

كُلَّ صَبَاحٍ أَلْفَ قَتِيل

تمثّل النّملة الكائن الأضعف ويمثّل الفيل القّوة والضّخامة، وفي قانون الطّبيعة تكون عادة الغلبة للأقوى، غير أنّ المفارقة هنا حين تطلب النّملة من الفيل أن يقوم بخدمتها وتلبية جميع طلباتها، وهو ما يثير سخريّة الفيل:

ضَحِكَ الفِيل؛

فشَاطَتْ غَضَبًا؛

تَسْخَر منّي يا بِرْمِيل

مَا المضْحِك فِيمَا قَدْ قِيل؟

بينما النّملة تقوم بقلب الموازين لصالحها بالدّليل والحجّة على أنّ الواقع قد يجعل من الضّعيف متسيّدا على عكس نموذج العصفور في اللّافتة السّابقة وكذا فلسفة الثّعبان المقدّس:

غَيْرِي أَصْغَر...؛

لَكِنْ طَلَبَتْ أَكْثَرَ مِنّي

غَيْرك أَكْبَر؛

لَكِنْ لَبَّى وهُوَ ذَلِيل

أَيّ دَلِيل؟؟

أَكْبَر مِنْكَ بِلَاد العَرب

وَأَصْغَر منّي إِسْرَائِيل !!!.. [1]

في القصيدة القائمة على السّرد يورد الشّاعر بطلين للقصّة (النّملة والفيل)، وسنحاول أن نقسّم النّصّ إلى وحدات دلاليّة:

-النّملة تأمر الفيل وتطلب منه خدمتها.

-النّملة تطلب تعويضا بتمويلها.

-الفيل يسخر من النّملة ما أدّى إلى إغضابها.

-النّملة تقدّم دليلا على خدمة الصّغير للكبير (العرب وإسرائيل)

فبطلا هذه القصّة الحواريّة مستعاران لأداء دور تمثيلي عناصره الدّلاليّة هي: سيطرة إسرائيل، التّطبيع العربيّ، التّمويل، فالفيل تمّت استعارته على اعتبار شكله وضخامته ليؤدّي الدّلالة الّتي يقصدها الشّاعر والمتمثّلة في مساحة الوطن العربي والإسلاميّ بالإضافة إلى الأعداد الهائلة من حيث الكثافة، وفي المقابل النّملة من الكائنات الصّغيرة الّتي تداس بالرّجل استعارها الشّاعر أيضا لتؤدّي دلالة أنّ إسرائيل مجرّد مساحة صغيرة وأعداد قليلة تتحكّم في دول بحجم قارّة، ولعلّ القفل الأخير الّذي استخدمه الشّاعر يتمثّل في حجّة قدّمتها النّملة، وتلك الحجّة هي النّتيجة الّتي أراد إقناعنا بها.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 286.

1-2 الصّور البلاغيّة الجديدة:

أ- التّناص:

"يا مولانا إبراهيمْ
اغمد سكّينَكَ للمَقْبَض
واقبِضْ أجْرَكَ من أصحابِ الفيلْ
لا تأخذك الرّأفةُ فيهِ
بدينِ البيتِ الأبيضْ!
نَفِّذْ رؤياكَ ولا تجنحْ للتّأويلْ
لن ينزلَ كبشٌ.. لا تأملْ بالتّبديل
يا مولانا
إنْ لم تذبحْهُ نذبحْكَ
فهذا زمنٌ آخر
يُفدى فيهِ الكبشُ
بإسماعيلْ![1]

ما حدث للنّبي إبراهيم عليه السّلام من أعظم الابتلاءات الّتي تكشف مدى صدق الإيمان وقوّته، وعظمة التّضحيّة والإخلاص لله، حيث جاء في قوله تعالى:

"فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُومَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنْ الصَّابِرِينَ فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ قَدْ صَدَّقْتَ الرُّءيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْبَلَاءُ الْمُبِينُ وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ"[2]

والعلاقة بين النّصين واضحة من خلال استحضار قصّة النّبي إبراهيم وابنه إسماعيل عليهما السّلام، غير أنّ الشّاعر يتحرّر من النّص السّابق ويذيبه في منجزه الجديد ليعطي لافتته بعدا جماليا،

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 23.
[2] الصّافات، الآيات 102، 103، 104، 105، 106، 107.

فالنّص القرآني قائم على الرؤيا الّتي رآها إبراهيم ابتلاءً من الله واستبدل إسماعيل بالكبش، بينما في اللّافتة تدخل القصّة ضمن ماكنة التّحليل الذّهني والإبداعي للشّاعر فيتحقّق الانزياح عن النّص الأصلي (لن ينزل كبشٌ، لا تأمل بالتّبديل، هذا زمن آخر يُفدى فيه الكبش بإسماعيل) وبهذا يتمّ التّأسيس لدلالات جديدة تتمثّل في الإقدام على مهاجمة العدو وعدم التّردّد والانتظار.

لافتة القرصان:

بَنَيْنَا مِنْ ضَحَايَا أَمْسِنَا جِسْرَا،
وَقَدَّمْنَا ضَحَايَا يَوْمِنَا نَذْرَا،
لِنَلْقَى فِي غَدٍ نَصْرَا،
ويَمَّمْنا إِلَى المِسْرَى،
وكِدْنَا نَبْلُغُ المِسْرَى،

الحديث هنا عن التّضحيّات المقّدمة في سبيل تحرير مسرى الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، ثمّ دائما ما تُقابَل مثل تلك التّضحيات بالتّخاذل من قبل الحكّام في علاقاتهم مع الأعداء:

ولَكِنْ قَامَ عَبْدُ الذَّات يَدْعُو قَائِلا: "صَبْرَا "،
فَأَلْقَيْنَا بِبَابِ الصَّبْر قَتْلَانَا
وقُلْنَا إِنَّه أَدْرَى،
وبعد الصَّبْر أَلْفَيْنَا العِدَا قَد حَطَّمُوا الجِسْرَا،
فَقُمْنَا نَطْلُبُ الثَّأْرَا،
ولكِنْ قَامَ عَبْدُ الذَّات يَدعُو قَائِلا: "صَبْرَا "،
فَأَلْقَيْنَا بِبَابِ الصَّبْر آلَافًا مِنَ القَتْلَى،
وَآلَافًا مِنَ الجَرْحَى،
وَآلَافًا مِنَ الأَسْرَى،
وهدَّ الحَمْل رَحم الصَّبر حتَّى لَمْ يُطِقْ صَبْرَا،
فأنجَبَ صبرُنا صَبْرا،
وعبد الذّات لم يُرْجِعْ لَنا مِن أرضِنا شِبْرا،

ولم يضمنْ لقتلانا بها قبرا،
ولم يلقَ العِدَا في البَحر، بل ألقى دِمَانا وامتطى البَحْرَا،
فسبحان الّذي أسْرَى بعبد الذّات من صَبْرَا إلى مِصْرا،
وما أسرى به للضّفة الأخرى"[1]

توظيف مطر لحادثة الإسراء والمعراج يعكس جدليّة المقدّس والمدنّس، رحلة الرّسول الأكرم رحلة مقدّسة ومعجزة من المعجزات الّتي تدلّ على مكانة المسجد الأقصى، ورحلة السّادات في إطار اتّفاقيّة كامب ديفيد رحلة مدنّسة للتّطبيع مع إسرائيل حيث يمثّل ذهاب السّادات تجاهلا لفضل المسجد الأقصى.

لافتة يا قدس:

"الغَدْرُ مِنْهُم خَائِف حَذِرُ،
والمكْرُ يَشْكُو الضّعف إنْ مْكرُوا ؛
فالحرْبُ أُغْنِيةٌ يجنّ بِلَحْنِها الوَتَرُ،
والسّلم مختصر،
سَاقٌ عَلَى سَاقٍ، وأَقْدَاحٌ يَعْرِشُ فَوْقَها الخَدر،
ومَوَائِدُ مِنْ حَوْلها بَقَرُ،
ويَكُون مُؤْتَمَرُ؛
هزّي إليك بِجذْعِ مُؤْتَمَر يَسَّاقَطْ حَوْلَك الهَذَرُ،
عاش اللّهيب ويَسْقُط المطَرُ"[2]

يخاطب الشّاعر القدس ويبيّن لها تخاذل العرب والمسلمين، ويصوّرهم في صورة من الغدر والمكر الشّديد، ثمّ يأتي بعبارة هزّي إليك بجذع مؤتمر، وهي تناصّ مع الآية القرآنيّة "**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تَسَّاقَطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**"[3] فخطاب الله تعالى كان لمريم العذراء وأمرها بهزّ جذع النّخلة

[1] أحمد مطر المجموعة الشّعريّة، ص 25.
[2] المرجع نفسه، ص 27.
[3] مريم، الآية 24.

ليسقط التّمر وهو أمر ربّاني، وفي اللّافتة يأمر الشّاعر القدس بهزّ جذع مؤتمر ليسقط الهذر في دلالة على أنّه لا وجود لثمرة ولا فائدة من عقد تلك المؤتمرات المتخاذلة، فالقدس لها قداسة وطهارة كطهارة مريم العذراء وتستحقّ الأمن والسّلام، ولكن الاختلاف في النّتيجة بين وعد ربّاني تلقّته السّيدة العذراء وبين وعود مؤتمرات كاذبة تلقّتها القدس.

لافتة أعوذ بالله:

"شيطانُ شِعْري زَارَني فجنّ إذْ رَآني

أطبع في ذاكرتي ذَاكِرة النّسيان

وأعلن الطّلاق بين لهجتي ولهجتي،

وأنصح الكِتمان بالكِتمان،

قلت له: "كفاك يا شَيْطَاني،

فإنّ ما لقيته كَفَاني،

إيّاك أن تحفر لي مَقْبَرَتي بمعولِ الأوزانِ

فأطرق الشَّيطان ثم اِندفعت في صَدرهِ حرارةُ الإيمانِ

وقبل أَنْ يُوحِي لي قَصِيدَتي،

خطّ عَلَى قَرِيحتي:

"أَعُوذُ بالله مِنَ السُّلطَان"[1]

قصّة لكلّ شاعر شيطانه من الأساطير العربيّة المعروفة، وذلك عندما نسب العرب قول الشّعر إلى قوى غيبيّة تلهم الشّعراء، وهو ما قصده الشّاعر في هذه اللّافتة حيث يرفض الوحي لأنّه يسبّبه له

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 28.

مشاكل مع الحكّام، وضمّن الشّاعر لافتته عبارة دينيّة تُقال دائما، وجاءت في قول الله تعالى: "**فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ**"[1]

غير أنّ الشّاعر لم يتوقّف عند حدود تضمينها وإنّما قام بعمليّة خرق وتحريف وتبديل لكسر أفق التّوقّع فترك مسافة جماليّة، ويتحقّق عبرها دلالة جديدة حيث تحوّل الشّيطان في اللّافتة من مُستعَاذٍ منه إلى مُستعِيذ ليصوّر في صورة ساخرة أنّ ممارسات السّلاطين أكثر مكرا وخبثا حتّى من الشّياطين.

لافتة كلاب القصر:

"والعَصْر..
إنَّ الإنسانَ لَفِي خُسْر"
في هذا العَصرْ
فإذا الصُّبْحُ تَنَفَّسَ
أذَّنَ في الطرقاتِ نِبَاحُ كلابِ القَصرْ
قبلَ أذانِ الفجرْ
وانغَلَقَتْ أبوابُ يَتَامى..
وانفَتَحَتْ أبوابُ القَبرْ![2]

يخرج مطر بالآية القرآنية من سياقها إلى دلالة يقصدها، فيحكم على خسران الإنسان العربيّ في هذا العصر، فالآية استثنت الّذين آمنوا وعملوا الصّالحات، ولكن اللّافتة لم تستثنِ أحدا لأنّ المواطن الصّالح في العالم العربيّ هو أكثر النّاس تعرّضا للظّلم والسّجن والتّعذيب، ما يعني خسارته في وطنه وفي زمن ساد فيه الطّغيان والظّلم.

التّناص في شعر أحمد مطر أغلبه ديني وهو دلالة واضحة على ما يمثّله الدّين من سلطة على عقول وضمائر العرب والمسلمين بل حتّى مع الأعداء عندما يتعلّق الأمر بإثبات الانتماء، بالإضافة إلى كون كثير من القضايا الّتي دافع عنها مطر وخاصّة القضيّة الفلسطيني لها بعد ديني وتتعلّق بأقدس

[1] النّحل، الآية 98.
[2] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 42.

الأماكن على وجه الأرض بعد البيت الحرام والمسجد الحرام، فهو حجّة من حجج السّلطة الّتي تحدّث عنها بيرلمان والّتي تعزّز الانتماء وصدق القضيّة العربيّة.

ج- التّشكيل البصري:

دراسة التّشكيل البصريّ في الشّعر المعاصر يندرج ضمن بلاغة المرئيّ، حيث أصبحت الكتابة على الصّفحة البيضاء بلاغة بصريّة، غير أنّ أحمد مطر لم يعتمد على ذلك إلاّ نادرا وعثرنا على النّص الآتي:

"قِفُوا حول بيروت صَلُّوا على روحِها واندبُوها،
وشدُّوا اللّحى وانتفوها،
لكي لا تثيروا الشُّكوك،
وسلُّوا سيوف السّباب لمن قيَّدوها،
ومن ضاجعوها،
ومن أحرقوها،
لكي لا تثيروا الشُّكوك،
ورصُّوا الصّكوك
على النّار كي تطفئوها،
ولكن خيط الدُّخان سيصرخ فيكم : "دعوها "،
ويكتبُ فوقَ الخَرَائِب:
"..... إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا"[1]

يترك مطر هذا الفراغ النّصي والّذي يعدُّ تشكيلا فضائيا له معنى وإشارة؛ شأنه شأن الألفاظ يضفي دلالة مقدّرة ومضمرة، فبعدما أمرهم بسلّ سيوف السّباب انتقاما ممّن أحرق ودمّر بيروت، ترك في آخر اللّافتة ذلك الفراغ الّذي تتجلّى عبره بلاغة الحذف والصّمت، وقد ذكر الجرجاني أنّه "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذكر، و الصّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، و تجدك أَنْطَق ما تكون إذا لم تَنْطِق، وأَتمَّ ما تكون بيانا

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 34.

إذا لم تبن"[1] بل هو أصل البلاغة إذا عدنا إلى تعريفها عند ابن المقفّع حيث قال: "البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السّكوت، ومنها ما يكون...* وهو تقنية جماليّة حجاجيّة.

ويقول محمّد مشبال: "القياس المضمر قياس تام في الذّهن، ولكنّه ناقص في التّعبير، الحذف واختزال الخطاب يكسبه قوة وحيوية أكثر (إتاحة الفرصة للذّهن بتشكيل فكرة أكثر اتّساعا من التّعبير عنها)، وتصوّر بلاغة القرن السّابع عشر للقياس المضمر شاهد واضح على تحوّل بلاغة الحجاج إلى بلاغة الأدب، فتحوّل القياس المضمر من استدلال وإجراء حجاجي إلى اعتباره إجراءً جماليا ونفسيا"[2]

والعبارة تناصّ مع الآية القرآنية: "**قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً اَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذٰلِكَ يَفْعَلُونَ**"[3]

وتتجلّى بلاغة الحذف في أغراض منها: إخفاء الأمر وحذف الملوك خوفا من بطشهم وطغيانهم، ما يفتح دلالات أخرى وهي غياب حريّة التّعبير في الوطن العربيّ فلم يستطع الشّاعر حتّى ذكر الآية القرآنيّة بوصفها حجّة ولا يعترض عليها مسلمٌ يمثّل له القرآن خطّا أحمر.

القصيدة المقبولة

أُكتبْ لَنَا قَصِيدَةً

لا تزعج القِيَّادَة

(.....)

تِسْعُ نِقَاط؟؟

ما الَّذِي يَدْعُوكَ للزِّيَّادَة؟

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

*ينظر: الفصل الأوّل، البلاغة الجديدة حدود المصطلح، حيث عدّ الجاحظ هذا التّعريف شاملا، وقد تضمّن علامات أخرى غير الألفاظ.

[2] محمّد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 31. ذكرنا هذا القول في الفصل الأوّل عند عرضنا لمشروع محمّد مشبال الّذي يبحث التّقاطع بين الجمالي والحجاجي، ص 83.

[3] النّمل، الآية 35.

(.....)

سَبْعُ نِقَاط؟؟

لم يَزَلْ شِعْرُكَ فَوْقَ العَادَة

(.....)

خَمْسُ نِقَاط ؟؟؟

عَجَبًا!

هل تدَّعِي البَلَادَة ؟

(.)

واحدة ؟

عَلَيْكَ أَنْ تَحْذِفَ مِنْهَا نُقْطَة

اِحذِفْ

فَلَا جَدْوَى مِنَ الإِسْهَاب والإِعَادَة

( )

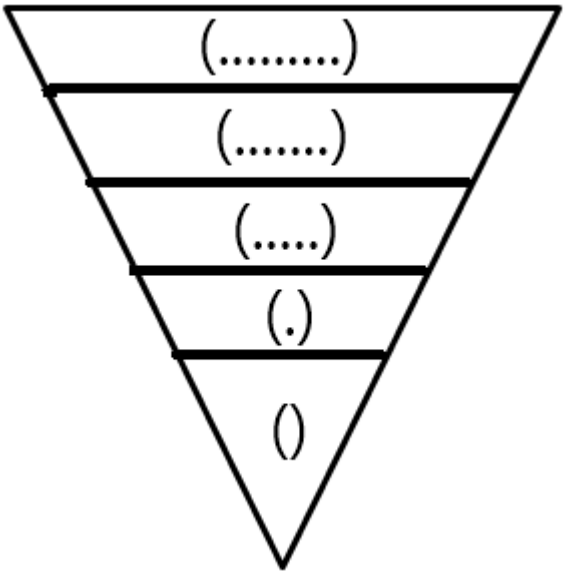
أَحْسَنْت

هذا مُنْتَهَى الإيجاز والإفادة[1]!!

تمثّل النّقاط في اللّافتة مكوّنا بنيويا فيها، حيث لا يمكن تلقّيها سماعا فهي تخاطب العين بناء على شعريّة الفضاء الورقي، وتلك التّنازلات الّتي قدّمها الشّاعر بطلب من الحاكم عبارة عن سلسلة من الحذف تأخذ شّكل الهرم المقلوب وهو من القوالب الصّحفيّة الفنيّة البلاغيّة، فهو في مجال الإعلام المكتوب يعتمد على "أسلوب التّدرّج في السّلم الحجاجي لغرض تحقيق الإقناع بأعلى مراحله"[2] كما هو موضّح:

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 146.

[2] أكرم فرج الرّبيعي، التّدرّج البلاغي في الرّسالة الصّحفيّة، ص 193.



فأعلى الهرم يمثّل معارضة أقوى حيث عدد النّقاط الكثير يدلّ على مساحة أكبر من الحريّة وهو الأمر الّذي لم يعجب الحاكم، ثمّ تخفيضها إلى سبع فخمس فواحدة ليصل إلى حذفها أصلا، ما يعني تكميم الأفواه بالكامل، وفي أسلوب ساخر نرى كيف اقتنع الحاكم بالقصيدة الّتي في أسفل الهرم المقلوب بوصفها لا تشكّل خطرا على سلطته.

د– المشهدية:

السّرديّة:

السّرد هو خاصيّة نثريّة في الأصل يقوم على مجموعة من التّقنيات الّتي تساهم في بناء النّص وجعله كلاّ متماسكا، واستثمره الشّعراء في نصوصهم الشّعريّة ضمن ما يسمّى بالتّفاعل الأجناسي وهو ما نقرأه في اللاّفتة الآتية:

الثّور فرّ من حَظِيرَة البَقَر، الثَّور فرّ،

فثَارَت العُجُول في الحَظيرة،

تبكي فِرَار قَائِد المسِيرَة،

يحكي الشّاعر قصّة فرار الثّور من الحظيرة في تصوير لمشهد سياسي يتمثّل في تطبيع الرّئيس المصري أنور السّادات مع الكيان الصّهيوني، ويردفه بمقطع يدلّ على قوّة الضّجّة الّتي أحدثوها بعد القرار وهي مجموعة العجول الّتي كانت معه ويرصد ما دار بينها من حوار:

وشكّلتْ عَلَى الأَثَر،

مَحْكَمَةً ومُؤْتمر،

فقائِل قال: قَضَاءٌ وقَدَر،

وقائِلٌ: لقَدْ كَفَر

وقائِلٌ: إلى سَقَر،

وبعضُهم قَال: اِمْنَحُوه فُرْصَةً أَخِيرَة،

لَعَلَّه يعودُ للحَظِيرَة؛

وفي خِتَام المؤْتَمَر،

تقاسَمُوا مَرْبطَه، وجمّدوا شَعِيره

وبعد عام وَقَعتْ حادثةٌ مُثِيرة

لم يرجع الثّور، ولكن ذهبتْ وراءَه الحَظيرة[1]

وخلالها استطاع تجميع المواقف الدّاعمة والرّافضة ثمّ تأتي المفارقة السّاخرة في الأخير عندما تبعته الحظيرة كاملة في دلالة على التّخاذل الّذي وصل إليه العرب، وقدّم ذلك عبر استدراج المتلقّي بسرديّة غير متكلّفة وتبدو الجمل أكثر بساطة تتميّز بجماليات المباشرة والبعد الكنائي والاستعاري.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 21.

فالثّور والعجول تمّ استعارتهما لأداء دور تمثيلي وتصوير المشهد السّياسي ليعطي ذلك نقدا لاذعا وهجاء للحكّام في صورة ساخرة.

مذهب الفراشة:

"فراشَةٌ هامَتْ بضوءِ شمعةٍ

فحلّقتْ تُغازِلُ الضِّرام

قالتْ لها الأَنْسَام:

قبلَكِ كم هائمةٍ أودى بِها الهُيامْ

خُذي يدي

واِبتعدي

لنْ تجِدي سوى الرَّدى في دَورةِ الخِتامْ

لم تَسمعِ الكلامْ

ظلّتْ تدورُ

واللَّظى يَدورُ في جناحِها

تَحَطّمتْ

ثُمَّ هَوَتْ

وحَشْرجَ الحُطامْ

أموتُ في النورِ

ولا

أعيشُ في الظلامْ"[1]

تملك هذه اللّافتة شعريّة يصل إليها المتلقّي بذوق البصر، حيث يفارق صور البلاغة القديمة ويحتفي بسرد الكلام الشّعري، فهي لافتة تنهض على الجمل القصيرة المعطوفة على بعضها والمتتابعة تتابعا منطقيا، والمشهد هنا سيطرت عليها مفردات الحركة (هامت، حلّقت، ظلّت تدور، واللّظى يدور، هوت..) فهو يصهر الواقع في محرقة المخيّلة لتظهر إيحاءاته الدّلاليّة، ليركّز على الوعي اليقظ في النّتيجة الأخيرة عبر الاستقراء البلاغي القائم على تقديم المثال وهو دوران الفراشة حول اللّهب للعبور إلى النّتيجة الّتي يريد إقناع المتلقّي بها وهي: "أموت في النّور ولا أعيش في الظّلام"، فيطرح موقفا فلسفيا يتعلّق بالوجود والمبادئ والقيم، وفي اللّافتة هيمنت رؤى المفارقة والسّخريّة.

الوصفيّة:

يمثّل الوصف أحد أبرز الأغراض في الشّعر العربيّ القديم، وما يزال مطروقا إلى اليوم، فهو تقنية من تقنيات التّصوير المشهدي القائم على التّقديم الحسّي وقد آثره مطر كثيرا في لافتاته:

قمم باردة

قِمّةٌ أخرى..

وفي الوادي جِياعٌ تتنهَّدْ.

قِمّةٌ أخرى..

وقَعْرُ السّهلِ أجرَدْ .

قِمّةٌ أعلى .. وأبْرَدْ

يا مُحمّدْ

يا مُحمّدْ

يا مُحمّدْ

ابعَثِ الدِّفْءَ

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 182.

فقَدْ كادَ لنا عُزّى ..
وكِدْنا نَتَجمَّدْ![1]

تنبني اللّافتة في أوّلها على التّورية في كلمة قمم باردة، فالمعنى القريب يتمثّل في القمّة الّتي تكون أعلى الجبل، بينما المعنى البعيد يتمثّل في القمم العربيّة الّتي تعقد بغرض مناقشة قضايا الأمّة العربيّة وهي المقصود هنا، فاستطاع التّوليف بين المشهد السّياسي المتمثّل في انعقاد القمّة وبين المشهد الطّبيعي حين وضعنا أمام لوحة فنيّة من الطّبيعة يصف شدّة برودتها وقساوة تضاريسها ويمتزج وجدانه بما يشاهد ويعيشه، والطّبيعة هنا جامعة بين الحياة والموت فهي بعشبها وخيراتها رمز للحياة وبقسوتها رمز للموت، واستخدمها الشّاعر بالمعنى الثّاني ليتوافق ذلك والوضع العربي البائس، فأردف تلك المشاهد الوصفيّة: في الوادي جيّاع تتنهّد، قعر السّهل أجرد، قمّة أعلى وأبرد، كدنا نتجمّد .. وهي مشاهد أقرب ما تكون إلى العين والبصر منها إلى الإدراك والفهم، وهو يجعلنا نحسّ بها ونشعر بتشخّصها.

الحوارية:

مرّ (شعواطُ) الأصم
بالفتى(ساهي) الأصم
قال ساهي: كيفَ أحوالُك... عمّ؟
قال شعواطُ: إلى سُوقِ الغَنَم
قال ساهي: نحمَدُ الله ... بخير
قال شعواطُ: أنا شغلي الغنم
قال ساهي: رضّةٌ في الرّكبةِ اليُمنى
وكسْرٌ عَرَضِيٌّ في القدَم
قال شعواطُ: نَعَم
اِقْبَلِ الشّغل
فلا عيبَ بَتحْمِيلِ الفحَم

[1] أحمد مطر المجموعة الشّعريّة، ص 22.

قال ساهي: نشكرُ الله... لقَدْ زَالَ الألَمْ
قال شعواطُ: بودّي... إنما شُغلي أهم؟
لم لا تأتي معي أنتَ إلى سوقِ الغَنم ؟
قالَ ساهي: في أمانِ اللهِ... عمّي
إنَّني ماضٍ إلى سُوقِ الغَنَم
الحواراتُ لدينا
هكذا تبدأ دوماً... وبهذا تُخْتَتَم
اسمها الأصلي(شعواط وساهي)
واسمها المعروف رسمياً (قمم)[1]

المكوّن الأسلوبي: هذه الحواريّة السّاخرة بين أصمّ وأصمّ تبدو غير منسجمة من حيث المضمون، فالسّؤال في جهة والجواب في جهة أخرى استطاع الشّاعر أن يوحّد عباراتها في قافيّة مشتركة، وهي مستوحاة في حقيقة الأمر من نكتة تحكى بأساليب مختلفة حول حديث الطّرشان الّذي لا ينتهي بنتيجة.

المكوّن الحجاجيّ: يتشكّل من خلال انتظار المتلقّي للنّتيجة الحجاجيّة، فالفعل التّأثيري يحدث بفعل المقدّمة الحواريّة بين (شعواط وساهي)، والنّتيجة هي: تشبيه الحوارات في القمم العربيّة بحديث الطّرشان، فالعرب لا يتّفقون برغم المشتركات الموجودة بينهم الدّين، اللّغة، التّاريخ، القضيّة الفلسطينيّة، بالإضافة إلى وجود عدوّ مشترك، فقد قدّم الحوار بوصفه دليلا لإثبات النّتيجة في الأخير.

وما نستخلصه ممّا سبق أنّ لافتات أحمد مطر تضّمنت التّشبيه والاستعارة التّمثيلية كما تضمّنت تقنيات جديدة كالرّمز والتّناص والمشهديّة وصولا إلى مخاطبة العين من خلال اعتماد التّشكيل البصري.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 268.

2- بلاغة الصّورة في كاريكاتير ناجي العلي*:

يُعَدُّ ناجي العلي واحدا من أشهر الكاريكاتوريّين في العالم العربيّ، وقد كان من أشدّ المعارضين للأنظمة العربيّة وسيّاساتها تجاه الشّعوب، ودارت جلُّ مواضيعه في رسوماته حول فلسطين وإسرائيل وأمريكا والحكّام العرب، وليس هناك أداة للنّقد اللاّذع في زمن الإعلام والصّورة أشدّ من الرّسومات الكاريكاتوريّة الّتي تجمع بين حدّة النّقد والمتعة الّتي تلعب دورا في تخفيف الأوجاع والآلام على المقهورين بسبب الظّلم والتّهميش. ولقد ضمّن ناجي العلي رسوماته كثيرا من التّقنيات والرّموز والإشارات الّتي تزيد من بلاغة الرّسالة وقوّتها في التّأثير، وسنحاول الكشف عن البعدين الفنّي والحجاجي فيها بوصفهما جناحي البلاغة اللّذين يتداخلان ويتقاطعان في مثل هذه الخطابات.

أ- الانزيّاح البصري:

يأتي استخدام مصطلح الانزياح البصري** من خلال وجود إشارات لدى جماعة (موMU) البلجيكيّة الّتي بحثت الانزياح في الفنون التّشكيليّة، وهي سعي لتطويع أدوات البلاغة والأسلوبيّة الخاصّة بالخطاب اللّساني من أجل مقاربة خطابات بصريّة.

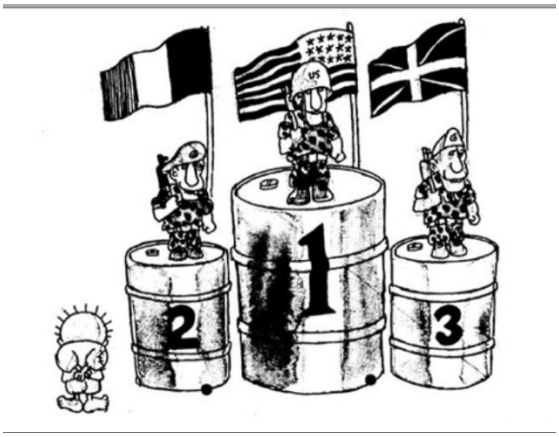
وإذا نظرنا إلى الرّسم الكاريكاتيري على أنّه تعبير وتمثيل لمشاهد واقعيّة بنوع من التّحريف والتّغيّير والمبالغة، يمكن القول إنّه خروج عن المألوف وعن الواقع الّذي يمثّل القاعدة بالمفهوم الأسلوبي، فالرّسام يقوم باختيار مجموعة من العلامات والرّموز ويوظّفها على نحو خاصّ لأداء دلالات جديدة.

---

* **ناجي سليم حسين العلي** (1937 إلى 29 أغسطس1987) ، رسّام كاريكاتير فلسطيني، تميّز بالنّقد اللاّذع الّذي يعمّق عبر اجتذابه للانتباه الوعي الرّائد من خلال رسومه الكاريكاتورية، ويعتبر من أهمّ الفنّانين الفلسطينيين الّذين عملوا على ريادة التغيّر السّياسي باستخدام الفنّ كأحد أساليب التّكثيف. له أربعون ألف رسم كاريكاتوري، اغتاله شخص مجهول في لندن عام 1987م. ينظر: موقع ويكيبيديا.

** الانزياح البصري يندرج ضمن بلاغة التّواصل المرئي، ويتحقّق على مستوى الملفوظين الأيقوني والتّشكيلي اعتمادا على الدّرجة المدركة والدّرجة المتصوّرة، ففي ملصق ماكس إرنست (Max Ernst) مثلا وهو رسّام ونحات ألماني، ويتضمّن ملصقه رأس عصفور على جسد طفل يمثّل رأس العصفور الدّرجة المدركة الّتي نراها، على حين أنّ رأس الطّفل غير الحاضر في الملصق الّذي يوحي به جسده يمثّل الدّرجة المتصوّرة. ينظر: بحث في العلامة المرئيّة، ص 566.

الشّكل (1)



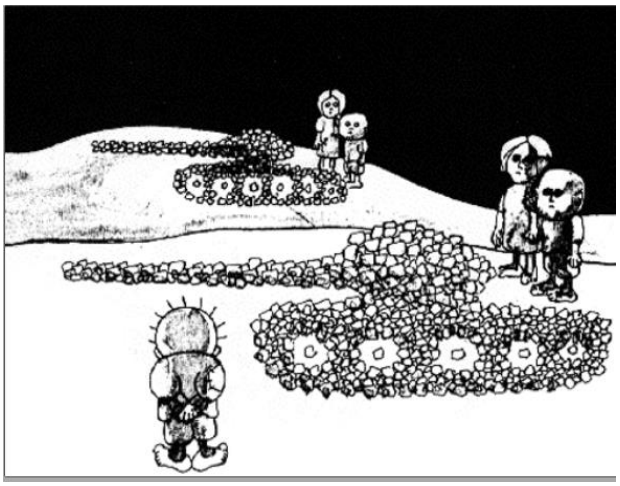
(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

تتضمّن الصّورة ثلاثة أشخاص يحملون أعلاما تدلّ على انتمائهم إلى الدّول العظمى الآتية: (أمريكا، فرنسا، بريطانيا)، يقفون على براميل للنّفط صُمِّمت وفق لعبة المجاز من خلال استعارة الشّكل من حقل الألعاب الأولمبيّة، حيث يقف الفائزون الثّلاثة الأوائل على منصّة التّتويج بعد عمليّة التّسابق وفق الشّكل الآتي:

الشّكل (2)

ولقد استعار ناجي العلي منصّة التّتويج الخاصّة بالألعاب الأولمبيّة ووضع بدلها براميل النّفط بنفس تصميم المنصّة الرّياضيّة لبناء دلالة جديدة تعبّر عن تسابق الدّول العظمى على النّفط في بلدان الوطن العربيّ، والصّراعات القائمة بينها ليست أبدا من أجل مصلحة الدّول العربيّة وإنّما من أجل مصالح وأهداف نفعيّة توسّعيّة، وهنا يجمع بين جماليّة التّعبير في التّشكيل وحجاجيّة الصّورة الّتي تقدّم تجسيدا ودليلا مرئيا على ذلك التّسابق نحو الحصول على النّفط.

الشّكل (3)



(المصدر: مسعود حمدان، الكتابة للحقيقة، ص 333)

في هذه الصّورة توجد دبّابتان مصنوعتان من الحجارة كما هو واضح، ويقف عندهما أطفال، فالتّركيب الحاصل بين الحجارة والدّبّابة في القضيّة الفلسطينيّة يُحدث انزياحا جماليّا وهو قائم في الأصل على علاقة المشابهة، حيث يعيد تأسيس المشهد الواقعي بأسلوب فنّي، ليعطيه أبعادا جماليّة ودلالات جديدة، تتمثّل في أنّ سلاح الفلسطينّيين المتمثّل في الحجارة أصبح لا يقلّ قوّة عن أسلحة اليهود المتطوّرة، وممّا قد يثبت ذلك هو الصّمود الطّويل من طرف أبناء فلسطين في سبيل تحرير بلادهم ومقدّساتهم وهي الفكرة الّتي يقصد ربّما ناجي العلي إقناع العالم بها.

الشّكل (4)

(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، ص 69)

تتضّمن الصّورة مشهدا مأساويا يدعو إلى التّأمّل، وتتمثّل عناصر الرّسم في بنايات مهدّمة وأعداد هائلة من الفلسطينيّين مستشهدين وساقطين على الأرض، وأمامهم لافتة مستعارة من النّظام الرّمزي الخاصّ بقانون المرور مكتوب عليها (ممنوع الوقوف)، واللّافتة وضعت في الأصل لتدلّ على وجود أماكن يُمنع فيها الوقوق لأصحاب السّيّارات، بينما استعمالها في هذا المشهد يشحنها بدلالات أعمق –وفق لعبة المجاز دائما– بحيث تبرز قمّة التّسلّط اليهودي على أبناء فلسطين والمنع من الوقوف لا يكون إلاّ بلغة الرّصاص، والوقوف معناه الصّمود، والصّمود معناه تحرير الأرض مهما طال الزّمن.

ب– التّناص البصري:

اعتدنا على توظيف التّناص في نصوص الشّعر المعاصر، وهو من التّقنيات الجماليّة الّتي استثمرها الشّعراء في التّعبير، حيث يقومون باستحضار نصّ شعريّ آخر أو نصّ تاريخيّ أو دينيّ، وإعادة إنتاج دلالة جديدة عبر محاورته، غير أنّ وجوده في الصّورة البصريّة والكاريكاتيريّة على وجه الخصوص لم نألفه في دراساتنا وأبحاثنا، وهو أمرٌ يطرح الإشكال حول كيفيّة اشتغاله خاصّة عندما يتعلّق التّناص باستحضار نصّ لساني في خطاب قائم على مخاطبة العين، كما هو متمثّل في الشّكل الآتي:

الشّكل (5)

(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، ص 43)

وهنا في الصّورة البصريّة نجد تناصا مع قصّة النّبيّ يوسف عليها السّلام، وقد لا يختلف التّوظيف في الكاريكاتير عن توظيفها في الشّعر من حيث الدّلالات والرّمزيّة، فهنا شخصيّة حنظلة الحاضرة دائما، ويقف إلى جانبها رجل وأمامه أشخاصٌ كُثُر يحملون قميصا ملطّخا بالدّماء وفي الأعلى عبارة (أكله الذّئب)، ولعلّ استحضارها هنا أي في السّيّاق الحالي في ظلّ الأوضاع المزريّة الّتي تعيشها المنطقة العربيّة يمثّل تعبيرًا عن تآمر العرب ضدّ فلسطين كما تآمر وكاد إخوة يوسف له، فتصوير القصّة تصويرا مشهديا مرئيا قد يكون أبلغ وأكثر إقناعا نظرا لقوّة الصّورة في هذا العصر.

الشّكل (6)

(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

يقف حنظلة على جبل طور سيناء بشكل مغاير تماما لما عهدناه في رسومات العليّ حيث يكون حنظلة دائما في وضعيّة المدير لظهره واضعا يديه خلفه، وفي الصّورة هذه يقوم برفع العلم الفلسطينيّ، ولعلّ رمزيّة الجبل هنا تكمن في المكانة الدّينيّة والتّاريخيّة الّتي يحظى بها، حيث ذكر في القرآن الكريم في سورة المؤمنون: "**وَشَجَرَةً تَخْرُجُ مِن طُورِ سَيْنَاءَ تَنبُتُ بِالدُّهْنِ وَصِبْغٍ لِّلْآكِلِينَ**"[1]

وقد ذكر المفسّرون أنّ ذلك الجبل "كلّم الله فيه النّبيّ موسى عليه السّلام"[2]. وهذا ما يضعه في تلك المكانة المقدّسة ما يعني أنّ توظيفه في هذا المشهد يعطي دلالات ومعانٍ نقرأها في:

[1] المؤمنون، الآية 20.

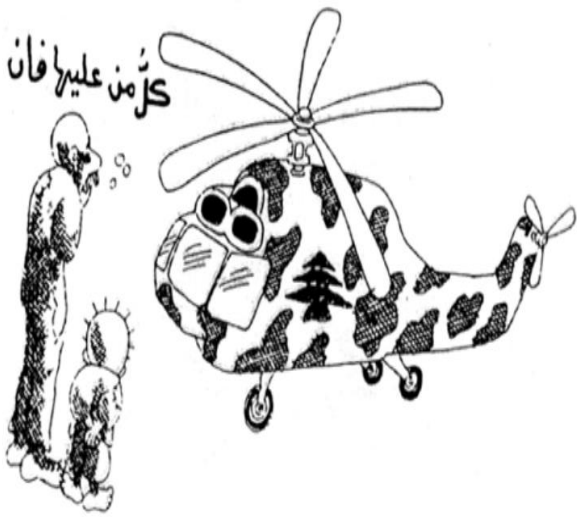
[2] ينظر: تفاسير ابن كثير والبغوي والطّبري، سورة المؤمنون، الآية 20.

المكوّن الجماليّ: تكمن جماليّة الصّورة في المفارقة الّتي أحدثها العلي في استحضار المشهد التّاريخيّ في تشكيل مشهد جديد، وذلك بإضافة العلم الفلسطيني ما يوحي بقداسة القضيّة الفلسطينيّة، وهناك صورة تمتدّ من السّماء حاملة صحيفة مكتوب عليها الوصايا العشر[1]، ولعلّ ما يكسر أفق توقّع المتلقّي هو أن يجد تلك الوصايا المذكورة ليست نفسها الوصايا الّتي أنزلت على النبيّ موسى عليه السّلام، حيث يقوم العليّ بتكرار وصيّة واحدة (لا تصالح) في دلالة للتّأكيد على رفض أيّ صلح مع اليهود.

المكوّن الحجاجيّ: وحجاجيّة الصّورة تكمن في الاعتماد على حجّة السّلطة وذلك باستحضار النّصوص الدّينيّة ما يعطي دلالة أنّ الصّلح مع اليهود هو ضياع للدّين وطمس للهوية أي إنّ المسألة لم تعد متعلّقة بمجرّد الأرض، وما دامت تلك الوصايا من السّماء فلا بدّ من العمل بها وتطبيقها.

والواضح أنّ في الصّورة تعالقا بين اللّساني والأيقوني ما يجعلها خطابا ثريّا بالدّلالات، والرّسم هنا يدعم الفكرة جماليا وحجاجيّا عبر مخاطبة العين أوّلا وجذب انتباهها.

الشّكل (7)

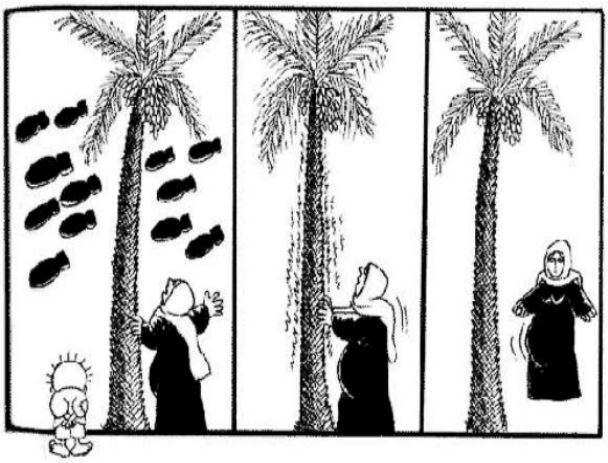


(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

[1] ينظر: تفسير ابن كثير، النّساء، الآية 164.

تظهر في الصّورة مروحيّة بألوان العلم اللّبنانيّ، ويقف أمامها مواطن تبدو عليه ملامح الخوف والفزع، يتفوّه بعبارة (كلّ من عليها فان) وهي إشارة صريحة للآية القرآنية في سورة الرّحمان "**كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ**"[1]، والّذي يقرأ الآية في سياقها سيعلم أنّ المقصود لا بقاء لمخلوق في الكون والكلّ سيفنى ويبقى الحيّ الّذي لا يموت، والدّلالة في الصّورة لا تبتعد كثيرا عن هذا المعنى غير أنّ المقصود لم يعد هناك أمل للعيش بسلام في هذا الوطن، فأصبح أسهل شيء بالنّسبة للعربيّ هو الموت والاستشهاد.

الشّكل (8)



(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

في هذه الصّورة تناص ديني أيضا مع قصّة السّيّدة مريم العذراء، حيث أمرها الله تعالى في قوله: "**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تَسَّاقَطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**"[2]، ومكوّنات المشهد هنا: امرأة مسلمة حامل، مجموعة من النّخل، قنابل تهوي نحوها. أي أنّه نفس المشهد القرآنيّ حيث ذكر المفسّرون أنّ تلك النّخلة الّتي أمرت بهزّها كانت يابسة، وبعضهم قال إنّ الظّاهر أنّها كانت شجرةً ولكن لم تكن في إبان ثمرها[3]، وتساقط التّمر منها كما ورد في القرآن الكريم هو فضل من الله، غير أنّ المفارقة في المشهد الّذي أعاد العليّ تصويره في كون المتساقط هي القنابل تعبيرا عن الواقع الأليم الّذي تعيشه الأمّة العربيّة.

[1] الرّحمان، الآية 26.

[2] مريم، الآية 24.

[3] ينظر: تفسير ابن كثير، مريم، الآية 25.

التّناص التّاريخي:

يعدُّ التّاريخ من المعارف الإنسانيّة المهمّة الّتي لا يمكن الاستغناء عنها، وقد شكّل عنصرا لدى الشّعراء المعاصرين في بناء نصوصهم عبر استحضار أحداثه ومحاورتها لبناء نصوص جديدة، واستثمره كذلك الفنّانون في لوحاتهم:

الشّكل (9)

(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

مكوّنات الصّورة:

المستوى البصريّ: خطوط الكتابة، رجل، شخصيّة حنظلة.

المستوى اللّساني: عبارة "من رأى منكم اعوجاجا منّي بدّي ألعن اللّي خلفه"

فالمشهد عبارة عن مغامرة إبداعيّة ابتكرتها مخيّلة الفنّان، حيث يمثّل الرّجل في الصّورة الحاكم العربيّ المستبدّ، ويقوم بمخاطبة شعبه بعبارة من رأى منكم منّي اعوجاجا.. والمفارقة السّاخرة هنا أنّ تلك العبارة كُتبت مائلة بشكل واضح للعيان برغم وجود خطوط عادة ما نجدها في كرّاسات تعليم الخطّ، ولكن الحاكم لا يعترف بوجود اعوجاج في خطّه، والعبارة هي تناص امتصاصي مع مقولة منسوبة لثاني الخلفاء الرّاشدين عمر بن الخطّاب، وكما هو معلوم ارتبطت هذه الشّخصيّة بالعدل والمساواة بين أفراد المجتمع، وهذه القيمة (العدل) من أهمّ القيم الّتي تريدها كلّ شعوب الأرض

باختلاف ديّاناتها وأزمنتها، فلقد قال عمر لرعيّته: "من رأى منكم اعوجاجا فليقوّمه"[1]، حيث أعطى بذلك شرعيّة للمعارضة السّياسيّة الّتي تبدو في نظرنا ظاهرة صحيّة ما دامت تبرز الجوانب السّلبيّة في الحاكم بغية تصحيحها، فالعلي لا يقوم باستحضار المقولة فقط وإنّما يضع المتلقّي أمام عمليّة مقارنة بين الحاكم العربيّ الحالي وشخصيّة عمر بن الخطّاب بوصفه حاكما عربيّا في العصور الإسلاميّة الأولى، ليقول بذلك شتّان بين الحاكميْن.

(الشّكل 10)

(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

هذا المشهد لسانيّ بحت حيث ضمّن ناجي عبارة "من راقب الأنظمة مات همّا" وهي تحيل إلى بيت من الشّعر العربيّ القديم فأصبح يجري مجرى المثل، وقد يظنّها كثيرٌ من النّاس أنّها مقولة تاريخيّة، وهي في الأصل بيت شعري:

---

[1] هناك من ينكر هذه المقولة ونسبتها إلى عمر بن الخطّاب، ولسنا هنا بصدد ضبط سندها والتّحقيق في مدى صحّتها، فلقد أصبحت من المقولات الشّائعة والمشهورة الّتي يستدلّ بها كثيرون في قضايا المعارضة السّياسيّة ومسألة جواز الخروج عن الحاكم، وناقش هذه المسألة علماء أجلاّء قديما وحديثا منهم من شدّد في المنع بالنّظر إلى العواقب، ومنهم من رأى أنّ ذلك من واجباب الإصلاح، ولكن هناك فئة في هذا العصر بالغت في منع الخروج فحرّمت حتّى النّقد من أجل الإصلاح والتّقويم ورمت من ينتقدون سياسيات الحكّام بتهم عديدة ومن بينها صفة الخوارج، وناجي العلي هنا واحد من الّذين يؤمنون بضرورة النّقد من أجل الإصلاح ومن خلال توظيفه لمقولة عمر بن الخطّاب يبدو أنّه يرى نسبتها إليه. ينظر هذه المقولة في كتاب: علي بن أحمد بن مكرم الصّعيدي العدوي، حاشية العدوي على كفاية الطالب الرباني لرسالة ابن أبي زيد القيرواني في مذهب الإمام مالك، الجزء الأوّل، تحقيق: يوسف الشّيخ محمّد البقاعي، دار الفكر، بيروت، (د-ت)، ص 156.

"من راقب النّاس مَاتَ همًّا وفَـازَ باللَّذَةِ الجَسُورُ"[1]

وقام ناجي باستبدال كلمة (النّاس) بكلمة (الأنظمة) تعبيرا عن حال الأمّة العربيّة اليوم، وهي عبارة تحمل دلالة مضمرة تتمثّل في الدّعوة إلى الانسحاب من الحياة السّياسيّة وعدم الانشغال بشؤون الأنظمة لأنّ ذلك لا يزيد صاحبه إلاّ همّا وغمّا.

وعمليّة الاستبدال يمكن من خلالها إنتاج مجموعة من الدّلالات للتّعبير عن عدّة قضايا ومواضيع مختلفة:

(الشّكل 11)

(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

عبارة (من راقب السّيارات مات همّا) تعبير عن ظاهرة السّيارات المفخّخة والّتي تدلّ على سوء الأوضاع الأمنيّة في كثير من البلدان العربيّة، وفي المشهد صورة لمواطن عربيّ مع تغيّير في شكله حيث جعل له أوجها بأربعة اتّجاهات ما يوحي بصعوبة مراقبة الوضع ولم يعد الإنسان يقدر على السّير بأمان في شوارع المدن.

[1] الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، الجزء التّاسع، دار الغرب الإسلامي، تحقيق: بشار عوّاد معروف، بيروت، 2001، ص 146.

ج- حجج بيرلمان:

(الشّكل 12)

(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

من بين الحجج شبه المنطقيّة الّتي أوردها بيرلمان: حجّة السّلطة، وفي الصّورة يقف رجلٌ مكتوب على ظهره (الإعلام) ويحمل لافتة تتضمّن مقولة تاريخيّة (النّاس على دين ملوكهم)، وهي تعبّر عن أنّ الشّعوب دائما ما تسير وفق توجّهات الحكّام، ويستدلّ بها كثيرون على أنّ فساد الحكام يؤدّي إلى فساد الرّعيّة وصلاحه يؤدّي إلى صلاح الرّعيّة، ويوظّفها ناجي العلي في رسمه بوصفها حجّة من حجج السّلطة الّتي تدعو إلى الانقياد والطّاعة، لكن الرّفض الشّعبي كان بحجّة أبلغ وأقوى (نحنا ملحدين) والملحد لا دين له وهو رافض لكلّ الأديان السّماويّة والإنسانيّة أيّ إنّه لا يحبُّ الخضوع لأيّ سلطة، ما يعني أنّ الإلحاد ليس المقصود به هنا إنكار وجود الله، بل أصبح بمعناه المجازي في كاريكاتير العليّ إنكار كلّ ما تقدّمه وسائل الإعلام الّتي تخدم إيديولوجيّات معيّنة وممارسة دور المخدّر للشّعوب.

(الشّكل 13)

(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

تبدو عمليّات التّضامن مع اللّاجئين وأطفال المخيّمات من أبرز الشّعارات الّتي تطلقها الأنظمة، وتروّج لها عبر وسائل الإعلام الرّسميّة، والمشهد السّاخر الّذي أمامنا يتضمّن حجّة التّعايش المعتمدة على مفهوم الإنسان وأعماله، فالحكم على صدق تضامن هؤلاء الحكّام وأصحاب المعالي مع أطفال المخيّمات لا بدّ أن يكون بالنّظر إلى أعمالهم وواقعهم القائم على التّرف والتّبذير فمن غير الممكن أن يصدّق عاقلٌ تلك الشّعارات الّتي تدغدغ عواطف الشّعوب، ولا شكّ أنّ هذا المشهد السّاخر يصوّر واقعا فعليّا ومن هنا كان دور الصّورة فضح تلك الممارسات والمغالطات.

د- الرّمز:

مثلما أبدع الشّعراء المعاصرون رموزا جديدة في قصائدهم، أبدع ناجي العليّ في توظيف رمز خاصّ تكرّر في جميع رسوماته، فقام بإبداع شخصيّة حنظلة الطّفل الّذي لا يتجاوز العشر سنوات، يقف مديرا ظهره ويداه خلفه كما هو موضّح في الآتي:

(الشّكل 14)

(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، ص 04)

حنظلة من الشّخصيّات الكاريكاتيريّة الّتي ابتكرها ناجي العلي وهو "ولد في العاشرة من عمره قال عنه ناجي: ولد وعمره هكذا، أسطورة ولن يكبر إلاّ بعد عودة البلاد إلى أهلها"[1] في تعبير واضح عن رفض الطّفل العربيّ للواقع البائس الّذي تعيشه فلسطين، فحنظلة "حقيقة وذاكرة الطّفولة الحافية، أيقونة الرّوح الماثلة بجسارة فريدة أمام ماكنة الجور، بها استطاع العلي تجميد الزّمن لكي لا تندثر القضيّة ابتكرها عام 1969"[2]

ويوظّفه ناجي العليّ في رسوماته بأحجام مختلفة أحيانا فأصبح يعرف على أنّه توقيعه الخاصّ، غير أنّ الأمر يتجاوز ذلك فهو يؤدّي رسالة أبلغ وأعمق، لذلك يرى بعضهم أنّ "حنظلة لم يكن لدى ناجي العليّ توقيعا أو تعليقا إضافيا على الرّسم، أو على التّعليق الأساسيّ، بل كان بالأصحّ احتجاجا. ظلّ مديرا ظهره للقارئ، وكأنّه يطالع الأحداث ويعلن احتجاجه عليها"[3]، ولعلّ التّخفّي وراء شخصيّة الطّفل له دلالة تتمثّل في براءته وصفائه ونقائه ما يعطي عمليّات الاحتجاج تعاطفا وتضامنا من قبل الشّعوب.

[1] سليم النّجار وآخرون، ناجي العلي، دار البيروني، الأردن، 2012، ص 62.

[2] مسعود حمدان، الكتابة للحقيقة، دار الفارابي، بيروت، 2017، ص 320.

[3] علي البوجديدي، الفضاء في الكاريكاتير السّاخر، مجلّة الكوفة، العدد 02، 2013، ص 207.

وكذلك تخفّى ناجي العلي "خلف الأنا الثّانية، أو تقنّع بحنظلة ليقول من خلاله ما يريد بأسلوب فنّي"[1]، ليجتمع عنده من منظور بلاغي جديد الإمتاع والإقناع.

ولكون شخصيّة حنظلة حاضرة في جميع الرّسومات يجعلها على علاقة بتلك الأحداث المصوّرة، فنظر بعضهم نظرة أعمق إلى توظيفها بمعنى أنّ "أبدع العلي أبدع في استخدام الرّاوي العليم لديه (حنظلة) بحيث نوّع في وظائفه وفق سياق السّرد، ليكون مشاركا في الحدث تارة ومشاهدا أو ناقلا للحدث، وصانعا للحدث تارة أخرى"[2]، ما يعطي إمكانيّة النّظر إلى رسومات ناجي على أنّها مجموعة من الأحداث المترابطة والمتسلسلة يمكنها أن تشكّل لنا بناء روائيا وفق تقنيات السّرد.

(الشّكل 15)

(المصدر: مسعود حمدان، الكتابة للحقيقة، ص 330)

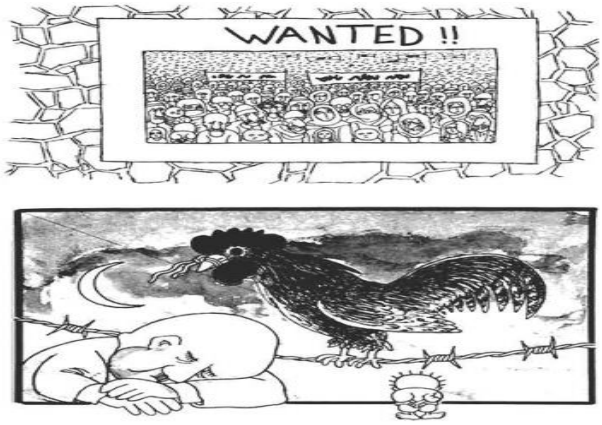
في الصّورة: حمامة بيضاء، مسدّس، حنظلة، عبارة (لا للاغتيالات السّياسيّة).

فأوّل ما يشدُّ الانتباه هو كيفيّة تشكُّل الصّورة، وذلك من خلال هذا الجمع بين المتضادّات والتّوليف بين متناقضين في إيراد المعنى. ففي الصورة يجمع ناجي بين الحمامة والمسدّس، فالتّنافر يتّضح في كون الأولى رمزا للسّلام والثّاني رمزا للحرب والقتل، لا يمكن أن نوجد بينهما علاقة يمكن أن ننطلق منها للوصول إلى المعنى المقصود دون النّظر في وضعيّة الحمامة وهي تقف فوق المسدّس، ما يعطي دلالة التّقابل بين الحياة والموت وهي الثّنائيّة الحاضرة في المشهد العربيّ.

[1] سليم النّجار، ناجي العلي، ص 22.
[2] المرجع نفسه، ص 23.

وجاء الحديث على لسان الحمامة البيضاء لتكون الرّسالة أبلغ فهي رمز السّلام في الثّقافة العالميّة وهي في مثل هذه المواقف تمثّل حجّة من حجج السّلطة.

(الشّكل 16)



(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، صفحة 81)

وخلفية الصّورة توحي بوقت الفجر الّذي هو البداية والانطلاقة، والدّيك بوصفه رمزا للإيقاظ والتّنبيه لم يخرج في هذا المشهد عن ذلك المعنى ولكن إضافة ناجي تكمن في تصويره مكمّم الفم، والرّجل نائم وهذا يجعلنا نقرأ المشهد في سياقه السّياسي والثّقافي سيصبح الرّجل يمثّل الحاكم العربيّ الّذي مازال نائما والقضايا عالقة تحتاج إلى من يقوم بتسويّتها.

رموز مسيحية:

(الشّكل 17)

(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، ص 14)

الصّليب هو من أبرز وأشهر الرّموز في الدّيانة المسيحيّة، وهو يشير إلى ما تعرّض له المسيح عليه السّلام، فطريقة الصّلب من أشدّ وأقسى طرق العذاب والإعدام، وجاء توظيفه في الرّسم حيث يقوم مواطنٌ لبناني بحمل الصّليب على كتفه في مشهد بائس وحزين، يشير إلى المعاناة الّتي لا يمكن الكشف عنها بشكل مباشر، وما يزيد من قوّة التّعبير هو تكثيف الدّلالة عبر استخدام الرّمز ما يوسّع الأفق المعرفيّ والفضاء الإيحائي لدى المتلقّي، ولا شكّ أنّ الصّليب من الرّموز الّتي وظّفها الشّعراء المعاصرون في قصائدهم بكثرة، والكلمات الّتي نرى أنّها تعبّر عن مشهد العليّ هي مقطع لبدر شاكر السّيّاب في قصيدته (أنشودة المطر):

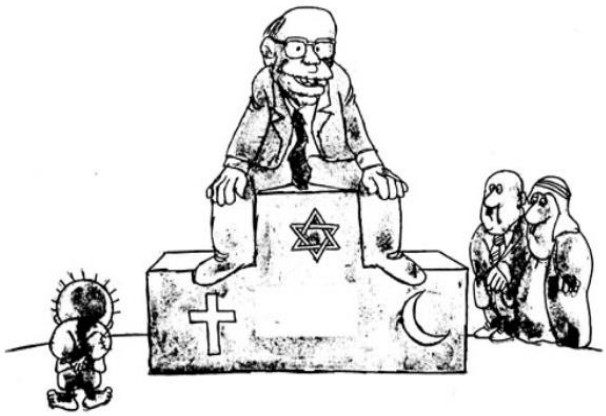
"بين القُرَى المتهيّبات خُطَاي والمدن الغريبَهْ
غنيت تُربَتك الحبيبَهْ
وحَمَلْتُهَا فَأَنَا المسِيحُ يجرُّ في المنفَى صَلِيبَهْ"[1]

ولعلّ هذا التّوافق بين المشهد الكاريكاتيري لناجي العلي وبين المقطع الشّعري للّسيّاب يعكس وحدة التّجرِبة الشّعوريّة، واشتراكا في الرؤية للواقع المأساوي الّذي يعيشه المواطن العربيّ، بل موضوع المعاناة من المواضيع المشتركة بين جميع الشّعراء والفنّانين والاختلاف هو في طريقة عرضها وكيفيّة تقديمها للتّأثير في المتلقّي.

فالصّليب إذن مستلهم من التّراث الدّيني المسيحيّ وهو رافد من روافد التّجربة الفنيّة لدى الرّسّامين ولدى الشّعراء على السّواء، ولا اختلاف من حيث دلالاته بين الشّعر والرّسم إلاّ في الأسلوب، فلقد لاحظنا كيف يمكن أن يصير المشهد شعرا عندما استحضرنا مقطعا للسّياب.

[1] بدر شاكر السّياب، ديوان أنشودة المطر، هنداوي، مصر، 2014، ص 09.

(الشّكل 18)

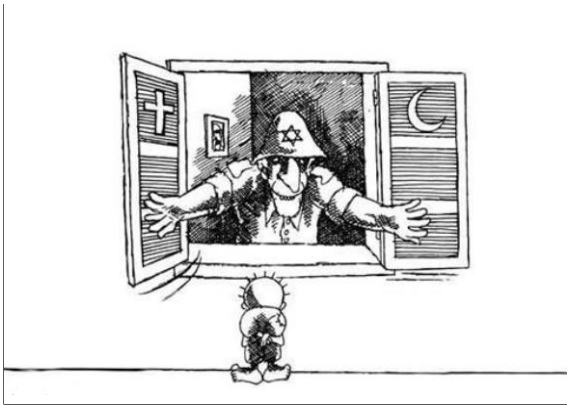


(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

يوظّف العلي هنا مجموعة من الرّموز (النّجمة السّداسيّة، الهلال، الصّليب) في إشارة إلى الدّيانات الثّلاث (اليهوديّة، الإسلام، المسيحيّة)، واستخدام هذه الرّموز يوحي بالصّراع القائم في منطقة فلسطين حول الأرض المقدّسة، ويأتي تصميم الرّسم من خلال رجل تبدو على وجهه ابتسامة ماكرة يتربّع على عرش الصّدارة من خلال منصّة التّتويج المستعارة من حقل الرّياضة، وعادة ما يقف الفائز في المكان المخصّص لصاحب المرتبة الأولى بينما يقف الثّاني والثّالث في المكان المخصّص لهما كذلك، غير أنّ المفارقة هنا أنّ اليهوديّ أصبح يمثّل الفائز الوحيد ويضع قدميه في مكاني الثّاني والثّالث وهو دليل على استغلال الصّراع بينهما في حين استولى ذلك اليهوديّ على الأرض.

ويعبّر عن نفس المعنى بأسلوب آخر كما هو ممثّل في الشّكل الآتي:

(الشّكل 19)



(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، ص 73)

فالنّافذة الّتي يفتحها اليهودي ليطلّ على مستقبله هي في الأصل تفريق بين المسلمين والنّصارى أصحاب الأرض، ولو حاولا إغلاق النّافذة ستكون بالطّبع في وجه العدوّ المشترك ليعود الوفاق والاتّحاد بحيث الهويّة الفلسطينيّة هي الجامع بينهما، برغم الاختلاف العقدي لأنّ هناك عداوة بين النّصارى واليهود في التّاريخ وقد جاء في قوله تعالى: ﴿**وَقَالَتِ اليَهُودُ لَيْسَتِ النَّصَارَى عَلَى شَيْءٍ وَقَالَتِ النَّصَارَى لَيْسَتِ اليَهُودُ عَلَى شَيْءٍ وَهُمْ يَتْلُونَ الكِتَابَ**﴾[1]

وبناءً على هذا فالدّفاع عن الأرض ونصرة القضيّة الفلسطينيّة ليس خاصّة بالمسلمين فقط، وإنّما هي مسؤوليّة أصحاب الأرض سواء أكانوا مسلمين أم مسيحيّين؛ لأنّ أيّ نزاع بين الجهتين سيكون سببا في ضياع الهدف، وفي هذا الصّدد "انعقد في 15 أكتوبر من العام الماضي، في جوهانسبورغ عاصمة جنوب إفريقيا، مؤتمر (الأرض المقدّسة: منظور فلسطيني مسيحي)، وتوصّل خلاله المشاركون إلى أنّ الانخفاض السّريع والمتواتر لعدد المواطنين المسيحيّين في فلسطين، يمثّل خطرا داهما على الوجود المسيحيّ وعلى القضيّة الفلسطينيّة في آن"[2]، وهذا ما يعمل عليه الكيان الصّهيوني حسب ما جاء في تقرير صحفي: "من خلال فصل المسيحيّين عن بعضهم بعضا، تأمل إسرائيل بإضعاف الرّوابط التي تمنح الفلسطينيّين هويّتهم الجماعيّة"[3]، فالحديث عن الهويّة مرتبط بتركيبة المجتمع الفلسطينيّ حيث يمكنهم بعد تحرير الأرض العيش في سلام وإن تعدّدت الأديان وتباينت العقائد، ويكون ذلك في إطار دولة مدنيّة تراعي الحقوق لجميع الفئات.

[1] البقرة، الآية 112.

[2] مسيحيو العرب ضحايا الصّلف الإسرائيليّ والصّمت الدّولي، صحيفة العرب 2020/02/06، ص 13.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

3- تعالق الفنّي والإعلاميّ بين مطر والعلي:

اكتشاف المشترك من المواضيع بين الشّاعر أحمد مطر والرّسام ناجي العلي لا يحتاج إلى طول نظر وبحث، فهو واضح لكلّ من قرأ اللّافتات وشاهد الرّسومات، بالإضافة إلى كونهما صديقين* جمعت بينهما المعارضة لسّياسات الحكّام ولما تفعله القوى الاستعماريّة بالبلدان العربيّة.

3-1 في العلاقة بين الشّعر والرّسم:

فكرة التّعالق بين الفنون فكرة قديمة تعود إلى مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة اليونان حيث يقول أرسطو: "الشّعراء يحاكون إمّا من هم أفضل منّا، أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم في ذلك شأن الرّسّامين"[1]، وهذا النّص إشارة واضحة على وجود علاقة بين الشّعر والرّسم، وذلك لاشتراكهما في أصل واحد وهو المحاكاة، وقد سبق أن أشرنا إلى تعريف الجاحظ للشّعر بأنّه ضرب من التّصوير، ولسنا هنا بصدد الحديث عن وجود تأثّر بأرسطو من عدمه، بل ما يمكن أن نستنتجه هو أنّ المتأمّل في طبيعة الفنون سيدرك هذا التّعالق والتّداخل؛ لأنّ الفنون جميعها تعبيرٌ عن الأفكار والمشاعر وتمثيل للعالم بأسلوب فنّي وتختلف هذه الأساليب باختلاف الوسائل الّتي يستخدمها الفنّانون.

وممّا يدلّ على قدم الحديث عن التّداخل بين الفنون أيضا قول سيموندس الكيوسي الشّاعر اليونانيّ القديم: "إنّ الشّعر تصوير ناطق، والتّصوير شعر صامت"[2]، حيث جعل الشّعر تصويرا وهو أمرٌ ناقشناه في موضعه في الفصل الخاصّ بالصّورة الفنيّة الّتي تعدُّ أساس الشّعر، ولكن حديثه عن

---

* ممّا يدلّ على الصّداقة والعلاقة الوطيدة بينهما أنّه عندما تمّ اغتيال ناجي العلي؛ قام أحمد مطر برثائه في واحدة من أجمل القصائد الّتي تعبّر عن حجم المأساة، ليس فقط في اغتيال ناجي وإنما في اغتيال كلّ مدافع عن الأمّة العربيّة وقمع واضطهاد كلّ معبّر عن آلامها وآمالها، ويأتي اختيار هذين النّموذجين بالرّغم من أنّ تلك اللّافتات والرّسومات تُعدُّ قديمة من حيث الزّمن إلاّ أنّ مواضيعها متجدّدة وما تزال كثير من المشاهد المصوَّرة في أعمالهما واقعة في يومنا هذا، وكأنّها ولدت الآن. ويقول مطر في بعض أبيات القصيدة بعنوان (ما أصعب الكلام):

ناجِي العليُّ لقَد نجوتَ بقدرةٍ — مِن عَـــارِنا وعلَـوْتَ للعَلْيَـاءِ

اِصعد فموطنُكَ السَّماءُ وخَلِّنا — في الأرضِ، إنَّ الأرضَ للجُبَنَاءِ

إلى أن يصل إلى بيت يعدُّ من أجمل ما قيل في الفِراق والوداع:

حَلَفْتُ ألاّ أَبْتَدِيـــكَ مُوَدِّعًـــا _ حتّـَى أُهَيِّـئَ مَوعِـــدًا لِلّقَاءِ

ينظر: أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 06.

[1] أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النّهضة المصريّة، 1953، ص 08.

[2] مكاوي، قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة 119، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 12، 13.

كون التّصوير شعرا صامتا يدعو إلى التّساؤل أين تكمن شعريّته؟ وفي رأينا التّصوير يخاطب العين لكنّه يترك أثرا جماليّا في النّفس مثلما يتركه الشّعر، بالإضافة إلى الصّورة قد لا تعطي معنى جاهزا فالمشاهد يحتاج إلى جهد في فكّ شفراتها وفهم إيحاءاتها ودلالاتها العميقة.

ومن أشهر الرّسامين الّذين تحدّثوا عن العلاقة بين الشّعر والرّسم ليوناردو دافنتشي (da Leonardo Vinci) حيث ذكر أنّ "الشّعر يقدّم صورة عبر الحروف والكلمات، بينما يضع التّصوير أشكاله أمام العين على نحو واقعيّ"[1]

وليوناردو دافنتشي لا يقف عند حدود المقارنة فقط بل يذهب إلى تفضيل التّصوير على الشّعر فيقول: "للتّصوير وظيفة تفوق الشّعر في قيمتها"[2]، ويمكن أن نرجع هذا إلى الثّقافة السّائدة لأنّ في الحضارة العربيّة كان للشّعر دور خطير في الصّراع بين القبائل وفي الدّعوة الإسلاميّة والتّقرّب من السّلطان، وذلك لوجود ثقافة عنت بالبيان وكان الشّعر مفعوله كمفعول السّحر.

ويعلّل ليوناردو سبب تفضيله للتّصوير بأنّ "محاكاة أشياء الطّبيعة، وهي التّضاهي الحقيقيّ، والمماثلة الجادّة أجلّ وأعلى قيمة بالفعل من محاكاة كلمات البشر وأعمالهم بالكلمات"[3]، وهذا ما ينطبق على الثّقافة الأوربيّة والثّقافة العالميّة في هذا العصر حيث لاحظنا عند حديثنا عن ثقافة الصّورة كيف تراجع دور الأدب وقلّ تأثير الكلمة في زمن الإعلام المرئيّ والإشهار ومواقع التّواصل وغيرها، فزادت نسبة المشاهدة وتراجعت كثيرا نسبة القراءة، وهو ما جعل من الصّورة تتبوّأ ذلك المركز الّذي كان يراه ليوناردو.

غير أنّه من المجازفة أن نحكم باختفاء دور الكلمة في العالم المعاصر بل ولا يوافق ذلك الواقعَ أصلا، فمازال القادة السّياسيّون يستخدمون الكلمات في مخاطبة الجماهير، ومازال الصّراع بين القوى عبر التّلاعب بالمصطلحات، لذلك يمكن الحديث عن وجود تعالق بين الصّورة والكلمة وهو الأمر الّذي يزيد من قوّة التّأثير، وحتّى الصّور البصريّة لا يمكننا قراءتها إلاّ عبر اللّغة لكشف مضمونها ودلالاتها، بعضها يعبّر بجماليّة لا تقلّ عن جماليّة الشّعر، "فمن خلال جدليّة الأبيض والأسود – مثلا- يأتي العليّ في رسوماته بصور شعريّة لا تقلّ عمقا وغنى عن الصّور الشّعريّة الّتي جاء بها

[1] ليوناردو دافنتشي، نظرية التّصوير، ترجمة: عادل السّيوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 46.
[2] المرجع نفسه، ص 51.
[3] المرجع نفسه، ص 51.

الشّعراء، ولو حاول واحد من الشّعراء العرب أن يحيل خطوط العلي إلى كلمات لخرجت من كلّ لوحة من لوحاته الّتي رسمها قصيدة مثيرة"[1]

ولعلّ هذا التّعالق بين البصريّ واللّساني له حضوره في التّراث العربي، ومثال ذلك سينيّة البحتري* الّتي وصف فيها جداريّة في قصر الملك.

وتأتي عمليّة الجمع بين نوعين مختلفين من الخطابات ضمن الاّتجاه السّيميائي الّذي يفتح الباب أمام دراسة هذا التّعالق بين الرّموز والعلامات اللّسانيّة وغير اللّسانيّة "فالسّيميولوجيا تهتمّ بالرّبط بين النّص الأدبي بوصفه نسقا أو نظاما وبين غيره من الأنساق أو الأنظمة الأخرى، وترى أنّه إذا كان للنّص الأدبي خصوصيّته، فهو ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة السّيميولوجيّة الأخرى، إذ يتقاطع ويتفاعل معها"[2]

وقد تمّ التّعامل مع لافتات مطر ورسومات العلي على أنّهما لغة ونصّان يعبّران عن قضايا المواطن العربيّ، "ولعلّ التّقاطع بين ما هو أيقوني وما هو لساني بوصفهما يشكّلان معا علامة، هو ما جعل معظم الدّراسات اللّسانيّة السّيميائيّة في بداية القرن العشرين تخلط بين الحقلين، وتدرسهما في إطار شامل هو اللّغة"[3].

---

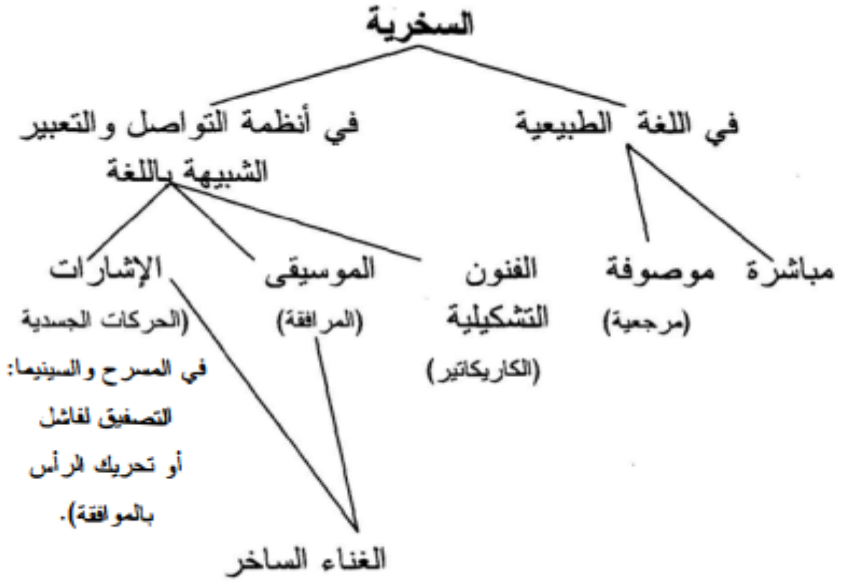
[1] شاكر النّابلسي، أكله الذئب السّيرة الفنية للرسّام ناجي العلي، الطبعة الثانية 2007، دار الفاس، الأردن، ص 324.

* سينيّة البحتري وهي قصيدة تعكس التّعالق بين فنّ الرّسم وفنّ الشّعر يصف فيها لوحة تشكيليّة تصوّر المعركة بين الرّوم والفرس وهي معلّقة على جدار قصر المتوكّل، فيقول في أحد الأبيات: فإذا ما رأيتَ صورةَ أنطاكِيّةَ – ارتَعْتَ بينَ رومٍ وفُرْسِ، ينظر: الدّيوان. وذكر أبو هلال العسكري في ديوان المعاني: أخبرنا الصولي سمعت عبد الله بن المعتز يقول :لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السّينية في وصف إيوان كسرى فليس للعرب مثلها، وقصيدته في صفة البركة واعتذاراته في قصائده إلى الفتح التي ليس للعرب بعد اعتذارات النابغة مثلها، وقصيدته في دينار الّتي وصف فيها ما لم يصفه أحد قبل وصفة حرب المراكب في البحر، لكان أشعر النّاس في زمانه فكيف وقد انضاف إلى هذا صفاء مدحه ورقة تشبيهه في قصائده. ينظر: أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، لبنان، 1994، ص 412. ويمكن كذلك العودة إلى الفصل الثّاني في المبحث المتعلّق بتحوّل الصّورة من التّشكيل اللّغوي إلى التّشكيل البصريّ، حيث أشرنا إلى أنّ الصّورة أصبحت هي القاسم المشترك بين الفنون البصريّة والشّعر.

[2] نبيل رشاد نوفل، العلاقات التّصويريّة بين الشّعر العربي والفنّ الإسلامي، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1993، ص 18.

[3] قدور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة، دار الغرب، الجزائر، ص 22.

ولقد خصّ محمّد العمري في كتابه البلاغة الجديدة السّخريّة الأدبيّة بالدّراسة والتّحليل، ويعود هذا الاختيار لوجود تقاطع بين التّخييّل والتّداول في هذا الفنّ، فهي تحمل نقدا لاذعا ورسالة بأسلوب جماليّ، وقد أشار إلى أنّ السخريّة تكون في علامات مختلفة في طبيعتها، كما هو موضّح في المخطّط الآتي[1]:



ويأتي اعتمادنا على هذا المخطّط للجمع بين لافتات أحمد المطر الشّعريّة وبين رسومات ناجي العلي الكاريكاتوريّة، والمشترك بينهما يكمن في السّخريّة والموضوع برغم اختلاف وسيلة التّعبير وعلى رأي الجاحظ المعاني مطروحة في الطّريق كذلك مواضيع وهموم الوطن العربيّ مطروحة يعرفها السّوري والمصريّ والفلسطينيّ واللّبناني والمغربي، وإنّما يختلف أسلوب التّعبير وأدواته بين ريشة الفنّان وكلمات الشّاعر وسرد الرّوائي وغيرها.

[1] محمّد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييّل والتّداول، ص 86.

3-2 التّعبير بالصّورة السّاخرة:

بناءً على تأرجح مفهوم الصّورة بين ما هو مرئي وما هو ذهني يصبح مفهوم الصّورة السّاخرة في تصوّرنا يشمل كاريكاتير العلي وكاريكاتير مطر فالأوّل يخاطب البصر ويرسم باستخدام الرّيشة، والثّاني يخاطب الأذن ويرسم باستخدام الألفاظ، وإن كان أيضا الأصل في الشّعر هو الانتماء إلى مجال الفنّ بينما الكاريكاتير فمجاله الإعلام حيث أشرنا إلى ذلك سابقا*، ولكن قصائد أحمد مطر أخذت طابعا إعلاميّا حيث خرجت إلى النّور عبر بوابّة جريدة القبس الكويتيّة، وكذلك إطلاق عليها تسميّة (اللّافتات) وهي توحي بالدّور الإعلاميّ الّذي تلعبه في نشر الوعي وإيصال الرّسائل إلى الأنظمة مثلها مثل الشّعارات السّياسيّة الّتي ترفع أثناء الاحتجاجات والثّورات، بالإضافة إلى لغتها القريبة من مستوى الجماهير وهذه خاصيّة من خصائص اللّغة الإعلاميّة الّتي تكون وسطا بين رمزيّة وغموض الشّعر وبين ابتذال العامّة.

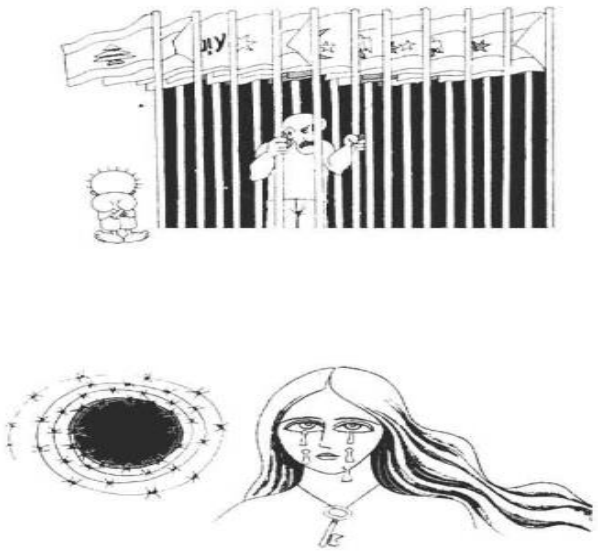
إلحاح

" –ما تُهمَتي؟
–تُهمَتُكَ العُروبَةْ.
–قُلتُ لَكُمْ ما تُهمَتي؟
–قُلنا لكَ العُروبَةْ.
–يا ناسُ قولوا غَيرَها
أسألُكُمْ عَنْ تُهمَتي..
ليسَ عنِ العُقوبَةْ![1]

في نصّ ساخر يتساءل مطر عن تهمته الّتي كانت سببا في سجنه ونفيه واضطهاده، فيتلقى جوابا بأنّ التّهمة هي العروبة فيتساءل ثانية ويتلقّى نفس الإجابة، ثمّ يختم ذلك بأنّه يسأل عن التّهمة لا عن العقوبة، أي أنّ سبب كلّ الشّرور الّتي حدثت له كانت بسبب كونه عربيّا، فيأتي العليّ مدّعما نصّه السّاخر بمشهد محزن كما هو ممثّل في الآتي:

* ينظر: الفصل الثّاني مفهوم الصّورة الإعلاميّة، ص 206.
[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 236.

(الشّكل 01)



(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، ص 84)

الدّلالات الأبرز في نصّ أحمد مطر: التّهمة، العروبة، العقوبة.

وسنحاول أن نقابل هذه الدّلالات الشّعريّة بدلالات الرّسم الكاريكاتيري فنحصل على:

التّهمة: وجود الرّجل في السّجن خلف القضبان يعني أنّه متّهم.

العروبة: تتّضح في أعلام الدّول العربيّة.

العقوبة: تتمثّل في الانزياح الّذي نتج عن التّركيب الحاصل بين قضبان السّجن والأعلام العربيّة، فتحوّلت الأعمدة الحاملة لها في الأصل إلى قضبان، فأصبحت عروبة المواطن ودفاعه عنها عقوبة، ولا أدلّ على ذلك من الزّج بالعلماء والمناضلين والمثقّفين بالسّجون رغم أنّهم لا يحملون أيّ تهمة في حقيقة الأمر.

شؤون داخليّة

وطَني ثَوبٌ مُرَقَّعْ
كُلّ جُزءٍ فيهِ مصنوعٌ بِمصنَعْ
وعلى الثّوبِ نُقوشٌ دَمويّهْ
فرّقتْ أشكالَها الأهواءُ

لكِنْ

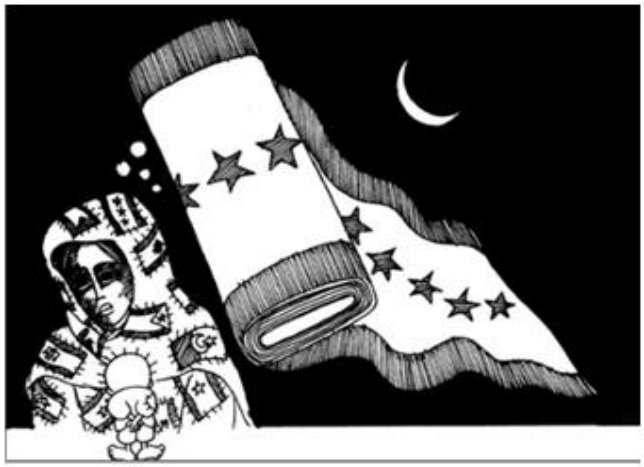
وحّدتْ ما بَينَها نفسُ الهَويّهْ:

عِفّةٌ واسِعةٌ تَشقى

وعُهْرٌ يَتمتَّعْ![1]

فيقوم العلي بتجسيد الوطن في صورة امرأة ترتدي ثوبا مرقّعا بقِطَعٍ من مختلف أعلام الدّول العربيّة وهو ما يوحي بعفّتها:

(الشّكل 02)



(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

ثارات

قطعوا الزهرةَ قالتْ:

من ورائي

بُرعُمٌ سوف يثورْ

قطعوا البُرعُمَ قال:

غيرُهُ ينبضُ في رحمِ الجذورْ

قلعوا الجذرَ من التّربةِ قال:

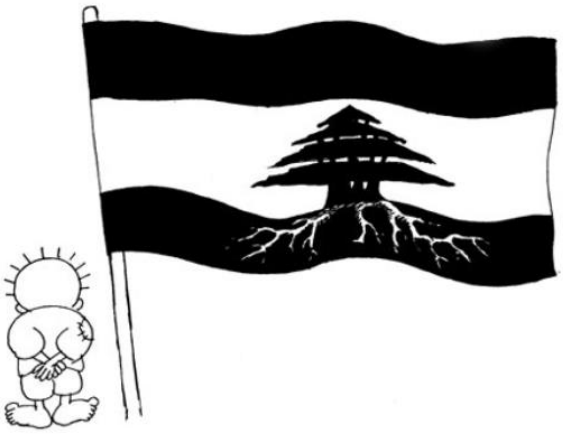
[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 91.

إنّني من أجلِ هذا اليومِ خبّأتُ البذورْ
كامنٌ ثأري بأعماقِ الثرى
وغداً سوف يرى كُلُّ الورى
كيفَ تأتي صرخةُ الميلادِ من صمتِ القبورْ
تبرُدُ الشّمسُ..
ولا تبردُ ثاراتُ الزهورْ"[1]

هذه اللّافتة صورة فنّيّة قائمة على علاقة المشابهة الّتي تمثّل أساس الشّعر وأساس الصّور الاستعاريّة، ويمكن أن نعيد الحالة الّتي يراد تشبيهها وهي: مقاومة الأعداء ستستمرّ جيلا بعد جيل، والانتماء للأرض متجذّر في عمق التّاريخ مثل الزّهور ببراعمها وجذورها وبذورها

ويقوم العلي ببناء نفس الدّلالة في رسم العلم اللّبناني:

(الشّكل 03)



(المصدر: جريدة القبس الكويتيّة)

العلم اللّبناني من الرّموز الّتي نراها ونعرفها ولا تخلو من دلالات ومعانٍ ففي العلم الّذي أمامنا "يرمز اللّون الأحمر إلى دماء الشّهداء الّتي أريقت في ثورة تشرين الثاني 1943 ويرمز اللّون الأبيض إلى بياض الثّلج الّذي يتراكم على جبال لبنان وهو رمز الصّفاء والسّلام، أمّا شجرة الأرز التي

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 222.

استمدّت من جبل لبنان، فهي ترمز إلى القداسة والخلود والصّمود والعراقة"[1]، وهي المعاني الّتي أعاد ناجي إنتاجها عبر إتاحة حيّز لنفسه تاركا حريّة الإنجاز في مساحة العلم، فأضاف جذورا توحي بعراقة الشّعب اللّبنانيّ مؤكّدا على قوّة الانتماء.

ويأتي ناجي بصورة أخرى تجسّد ذلك المعنى حيث تخرج من الأرض يدٌ مورقة حاملة علم لبنان، وكأنّها تمتدّ من تلك الجذور الموجودة في الرّسم السّابق، في مثل هذه المواقف الّتي تدلّ على الانتصار والبقاء يأتي حنظلة في وضعيّة مغايرة تماما لأغلب ما شاهدناه في رسومات سابقة، فهو يظهر رافعا يديه كلاعب في لحظة من لحظات الفوز:

(الشّكل 04)

(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، ص 66)

ورثة إبليس

وغاية الخشونة،
أن تندبوا: "قم يا صلاح الدين، قم "، حتّى اشتكى مرقده من حوله العفونة،
كم مرّة في العام توقظونه،
كم مرّة على جدار الجبن تجلدونه،
أيطلب الأحياء من أمواتهم معونة،

[1] موقع ويكيبيديا.

دعوا صلاح الدين في ترابه واحترموا سكونه،
لأنّه لو قام حقّا بينكم فسوف تقتلونه"[1]

وفي قوله: كم مرّة في العام توقظونه، يعبّر عنه العلي في هذا المشهد:

(الشّكل 05)

(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

يصوّر الأمّة تائهة وحائرة ويحمل أحد الأشخاص صحيفة مكتوب عليها ذكرى معركة حطين والسّؤال عن صلاح الدّين قائد تلك المعركة، ويردفه بمشهد آخر:

(الشّكل 06)

(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 32.

حجّة السّببية: في هذه الحجّة تقويم لعمل ومطلب هؤلاء باعتبار نتائجه السّلبيّة وهي قتل صلاح الدّين أي التّكهن بما سيقع.

المنشقّ

أكثَرُ الأشياءِ في بَلدَتِنا
الأحزابُ
والفَقْرُ
وحالاتُ الطّلاق
عِندَنا عَشْرَةُ أحزابٍ ونِصفُ الحِزبِ
في كُلِّ زُقاقِ!
كُلُّها يسعى إلى نَبْذِ الشِّقاقِ!
كُلّها يَنشَقُّ في السّاعةِ شَقّينِ
ويَنشَقُّ على الشَّقّينِ شَقَّانِ
وَيَنشقّانِ عن شَقّيهِما..
من أجلِ تحقيقِ الوِفاقِ!

لا أضرّ على هذه الأمّة من الفتنة الطّائفيّة، فلقد فعلت بالشّعوب العربيّة والإسلاميّة ما لم يفعله بها أعداؤها، وأسوأ ما تنتجه هو الحروب الأهليّة ما يؤدّي إلى تقسيم البلدان إلى قطع وفتات لا يحقّق لأصحابه أيّ زعامة أو سيّادة ويؤكّد ذلك في قوله:

جَمَراتٌ تَتهاوى شَرَراً
والبَرْدُ باقِ
ثُمّ لا يبقى لها
إلاّ رَمَادُ الاحتِراقِ!
لَمْ يَعُدْ عندي رَفيقٌ
رُغْمَ أنَّ البلدَةَ اكتَظّتْ

بآلافِ الرّفاقِ!

ولِذا

شَكّلتُ من نَفسيَ حِزباً

ثُمّ إنّي

-مِثلَ كلِّ النّاسِ-

أعلَنتُ عن الحِزْبِ انشِقاقي![1]

وتتجسّد مأساة الفتن الطّائفيّة في المشهد الآتي:

(الشّكل 07)

(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

المستوى اللّساني يقوم على الجناس بين (دويلات/ ودي ويلات) وهو من المحسّنات البديعيّة اللّفظيّة، ولم يعدّ في هذه اللّافتة محسّنا بديعيّا تزيّينيا، فلفظة (دويلات) جمع (دويلة) وهي رقعة صغيرة منفصلة تجانس من حيث الحروف لفظة (دي ويلات) باللّهجة المشرقيّة الّتي تعني (هذه ويلات) وهو جناس من إبداع ناجي، فالمعروف في فنّ الجناس في البلاغة العربيّة هو تشابه اللّفظين في الحروف واختلافهما في المعنى وهو الملاحظ بين (دي ويلات) و(دويلات) لكن استعمله هنا على نحو مغاير

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 329.

عندما خلق انسجاما وتوافقا دلاليا فانتقل بنا من الاختلاف إلى التّرادف ليوحي بذلك أنّ الدويلات بوصفها تفرّقا وانقساما بين شعوب كانت موحّدة هو في الحقيقة ويلات وعذاب.

(الشّكل 08)

(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، ص 28)

ما ذكره أحمد مطر من أنّ أكثر الأشياء في بلداننا الأحزاب وحالات الطّلاق قد صوّره العلي في رسم عدد لا متناهٍ من الأشخاص كلّ واحد فيهم يتلفّظ بعبارة أنا سنّي، أنا شيعي، أنا حنفي ..الخ، ما يوحي بأزمة الواقع العربي والإسلامي وما يعيشه من تقسيمات ما تزال مستمرّة، في مقابل الآخر الممثّل في ضمير المتكلّم (نحن) وهو العدوّ المتّحد ضدّ مصالح الأوطان المتناحرة، وقد بنى مشهده على الطّباق وفق الآتي:

المستوى اللّساني: أنا سنّي، شيعي، حنفي.. ≠ نحن

المستوى الأيقوني: صورة أعداد لا حصر لها من الأشخاص ≠ صورة رجل واحد يتمثّل في إسرائيل وأمريكا

والنّتيجة: مجموعات ضدّ واحد والغلبة في الأخير للأضعف.

الحصاد

أَمَريْكا تُطْلِقُ الكَلْبَ علينا
وبها مِن كَلْبِها نَستنجِد!
أَمَريْكا تُطْلِقُ النّارَ لتُنجينا مِنَ الكَلبِ
فَينجو كَلْبُها.. لكِنّنا نُسْتَشْهَد
أَمَريكا تُبْعِدُ الكَلبَ.. ولكنْ
بدلاً مِنهُ علينا تَقعُد![1]

ليس هناك من ينكر أنّ أمريكا هي القوّة العظمى في العالم سيّاسيا وعسكريّا واقتصاديّا، ما مكّنها من التّدخل في شؤون الدّول الأخرى وخصوصا العربيّة، ومن خلال لافتة أحمد مطر نقرأ أنّ أمريكا هي سبب في كثير من الأزمات والحروب وفرض الدّكتاتوريّات في الوطن العربيّ ثم تتحوّل بعد ذلك إلى لعب دور المنقذ، وما يدعم هذا الموقف هو رسم العلي كما هو في الشّكل الآتي:

(الشّكل 09)

(المصدر: موقع جريدة القبس الكويتيّة)

هي صورة تكشف حقيقة أمريكا ولهذا كان ناجي العلي "رمزا لِعَيْن الشّعب، يمثّل العربيّ من المحيط إلى الخليج حتى أنّ إحدى الصّحف الأمريكيّة كتبت ذات يوم تقول: إذا أردت أن تعرف

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 152.

صورة أمريكا في عيون العرب فعليك أن تقرأ كاريكاتير ناجي العلي اليوميّ"[1]، ولعلّه بذلك مثّل إعلاما مقاوما للإعلام الرّسمي الّذي تشرف عليه أمريكا وتحاول من خلاله تشكيل صور ذهنيّة لدى الشّعوب، وفي رأينا ما قدّمه ناجي يمثّل فنّا شعبيّا بوصفه المعبّر عن آلامه بالإضافة إلى سهولة فهم المضامين وشيوعها، ومن منظور بلاغة الجمهور أنتج العليّ ردّة فعل بالرّفض ومقاومة بلاغة الإعلام الرّسمي المتواطئ.

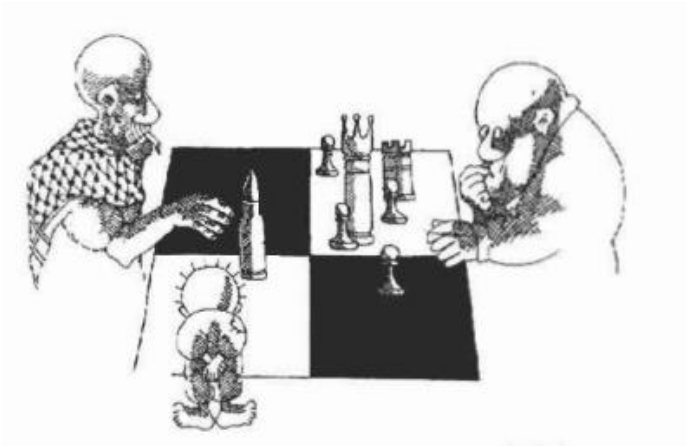
شطرنج

"منذ ثلاثين سنة،
لم نرَ أيَّ بَيْدَق في رُقْعَةِ الشّطرنج يَفْدِي وَطَنَه،
ولم تطن طلقَة واحدة وسط حروف الطّنطنة،
والكلُّ خاضَ حربه بخطبةٍ ذرية، ولم يغادرْ مَسْكَنه،
وكلّما حَيَا على جِهاده، أحيا العِدَا مُسْتَوْطَنَة،
منذ ثلاثين سنة،
والكلّ يمشي ملكا تحت أيادي الشّيطنة،
يبدأ في ميسرة قاصيّة وينتهي في مَيْمَنة،
الفيلُ يبني قلعة، والرّخ يبني سلطنة،
ويدخل الوزيرُ في ماخوره، فيخرج الحصانُ فَوق المِئذنة،
منذ ثلاثين سنة،
نسخر من عدوّنا لشِرْكِه ونحن نحيي وثنه،
ونشجب الإكثار من سِلاحه ونحن نعطي ثمنه،
فإن تكنْ سبعًا عجائبُ الدُّنى، فنحنُ صِرنا الثَّامنة،
بعد ثلاثين سنة"[2]

[1] سليم النّجار وآخرون، ناجي العلي، ص 18.
[2] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 16.

يشبّه الشّاعر الأنظمة العربيّة بلعبة الشّطرنج والمتحّكم فيها هي القوى العظمى الّتي تقوم بتحريك القطع وفق ما تقتضيه اللّعبة، وحسب ما تتطلّبه المصالح، فلعبة الشّطرنج وُظِّفت مجازا لتعبّر عن التّحكّم وإدارة شؤون الدّول، فحكّام الأنظمة المستبدّة عبارة عن قطع جامدة فيها الملك والوزير وغيرها ولكنّها لا تتحرّك إلاّ بأيادٍ تجبرها على السّير في اتّجاه معيّن، واستخدمها كذلك العلي مجازا في دلالة أخرى توحي بالصّراع بين فلسطين واليهود وفق الآتي:

(الشّكل 10)



(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، ص 52)

وفي هذا السّياق يقول الباحث بوعافية محمّد عبد الرّزّاق عن الرّياضة الأكثر شعبية: "إنّ لعبة الجماهير ما هي إلاّ استعارة كبرى للحرب، حيث أخرجت الإنسان من معترك الحرب الحقيقيّة إلى معترك مجازيّ"[1]، ولا أدلّ على ذلك من وصف الشّاعر قديما للعبة الشّطرنج:

أَقَمْـنَا بَيْنَنَا حَرْبـًا بِـلا عـجّ ولا ثـجّ

شَهِدْنَاهَا بِلا طَبْل ولا بُوقٍ ولا صَنج

وجِئْنَاهَا بِلا سَيْفٍ ولا رُمْـــحٍ ولا زُجّ

[1] بوعافية محمّد عبد الرّزاق، كيمياء المجاز، منشورات راس الجبل، الجزائر، الطّبعة الأولى 2019، ص 23.

ترى أفراسَنَا تعدو بِلَا لجَم ولا سرج"[1]

فهو يتحدّث عن لعبة الشّطرنج أيضا على أنّها شكل من أشكال الحرب، وتصريحه بغيّاب السّيف والرّمح والفرسان وباقي الأدوات دليل على مجازيّتها.

أعياد

قال الرَّاوي:
للنَّاسِ ثلاثةُ أَعْيَاد
عيدُ الفِطْر،
وعيدُ الأضْحَى،
والثّالث عيدُ الميلَاد
يأتي الفطر وراء الصَّوم
ويَأْتي الأضْحَى بعد الرَّجم
ولكنَّ الميلاد سيأتي
ساعة إعدام الجلاّد

عبارة (للّناس ثلاثة أعياد) تثير انتباه المتلقّي فالعيد الأوّل معروف والثّاني كذلك، بينما الثّالث مرتبط برؤيا الشّاعر حيث توحي لفظة الميلاد بضدّها الموت أو العدم وهي حالة الشّعوب المقهورة الّتي تعاني الاضطهاد وذلك يحدث في جميع أنحاء الوطن العربي:

قيل له: في أيّ بلاد؟
قال الرّاوي:
من تونس حتّى تطوان
من صنعاء إلى عمّان
من مكّة حتَّى بغداد
قُتل الرّاوي

[1] أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، الجزء الثّاني، ص 585.

لكنّ الرّاوي يا موتى
علّمكم سرّ الميلاد"[1]

وحلم تلك الشّعوب يجسّده العلي كذلك في مشهد يوحي بالواقعيّة:

(الشّكل 11)

(المصدر: مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، ص 84)

المستوى الأيقوني: في الصّورة امرأة تظهر عليها ملامح الحزن والبؤس تحمل رضيعا في يده حبل المشنقة، وينظر إلى أصحاب السّمو نظرة غضب وتوّعد، وخلف المرأة بدر.

المستوى اللّساني: لفظة الميلاد مكتوبة على البدر.

المستوى الدّلالي: إنّ تصوير تخليص الأمّة من الطّغاة من قبل رضيع هو معجزة تضاف إلى المعجزات، فمثلما برّأ عيسى أمّه وتكلّم في المهد يأتي هذا الطّفل يحمل مشنقة للطّغاة ليخلّص الأمّة من كيد هؤلاء، فالمشهد قائم على تقنيات المبالغة والتّضخيم والتّصغير وهي توحي بدلالات أنّ الثّورة وما تحمله من طموحات أكبر من كلّ مخطّطات الّذين يسعون إلى إحباطها.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، ص 238.

الخاتمـــــــــــــــــة

الخاتمة:

ها هي سفينة بحثنا ترسو أخيرا بعد رحلة جمعت بين المتعة والعناء؛ حاملةً مجموعة من الاستنتاجات من خلال تسليط الضّوء على مباحث الموضوع النّظريّة والتّطبيقيّة وهي متمثّلة في الآتي:

1- للسّفسطائيّين دورٌ كبير في تطوير آليات البلاغة الحجاجيّة عبر الاهتمام بالجانب الجماليّ للّغة، وذلك بالرّغم من السّمعة السّيئة الّتي عرفت عنهم، وتعدّ بلاغتُهم –بحقّ- بلاغة عمليّة نفعيّة وتداوليّة بالمفهوم المعاصر، وما الإعلام اليوم في حقيقة وظائفه إلاّ بلاغة سفسطائيّة استعانت بوسائل تكنولوجيّة متطوّرة.

2- البلاغة الجديدة ظهرت نتيجة تعالي أصوات تنادي بموت البلاغة القديمة في الغرب، فأعيد قراءة التّراث الذّي خلّفه أفلاطون وأرسطو فتمّ بعثه في ضوء مقولات الحداثة على اختلافها من أسلوبيّة وحجاج وسيميائيّات وعلوم الإعلام والاتّصال.

3- أمّا البلاغة الجديدة في الدّرس العربي جاءت نتيجة لتلقّي البلاغة الغربيّة بمختلف اتّجاهاتها وأُعِيد على ضوئها قراءة التّراث البلاغي العربي، ليكتشف البلاغيّون العرب الجدد مدى تنوّعه وثرائه.

4- مفهوم البلاغة مفهوم تاريخي قابل للتّطوّر والتّغيّر، انتقل من ضيق المفهوم وربّما اضطرابه إلى اتّساعه في الدّرس الحديث لتصبح البلاغة بمفهومها الشّامل ممثّلة في جملة التّقنيات والوسائل الّتي تستخدم بغاية التّأثير.

5- الصّورة الفنية بوصفها مصطلحا بلاغيا دُرس ضمن علم البيان ثمّ توسّعت دائرته في ضوء تصوّر جديد للأدب، فرض هو الآخر تطويرا جديدا لأدوات البلاغة، فلم تعد منحصرة في التّشبيه والاستعارة والكناية، بل أدرج الرّمز والتّناص والأسطورة وكذا الصّورة السّرديّة ضمن الصّورة البلاغيّة بمفهومها الجديد.

6- تحوّلت الصّورة الفنّيّة من التّشكيل اللّغوي إلى التّشكيل البصري فلم تعد تقنيّات البلاغة الّتي نشأت في أحضان الخطاب اللّساني صالحة لمقاربتها واكتشاف جماليّاتها واستراتيجيّتها في التّأثير، فتحوّلات الصّورة في الأدب استلزمت تحوّلا في المقاربة البلاغيّة.

7- الصّورة الفنّيّة انطوت على وظيفتين ظلّتا تمثّلان جناحي البلاغة على مرّ العصور، فهي صورة جماليّة في تشكيلها تحمل في سياقات مختلفة وظيفة الإقناع والحجاج.

8- هناك علاقة وطيدة بين البلاغة وعلوم الإعلام والاتّصال، بل البلاغة في أصلها علم للاتّصال ضارب في عمق التّاريخ، ووسائل الإعلام الحديثة زادت من قدرتها الإقناعيّة وإغراءاتها الجماليّة للمتلقّي.

9- الصّورة الإعلاميّة صورة بلاغيّة بامتياز؛ لأنّ الإعلام وظيفي في أساسه، ومع ذلك فهي تحمل خصائص الفنّ في قدرتها على جذب الانتباه وإمتاع المشاهد كالصّورة في عالم الإشهار. وهي نسق معرفيّ له نظامه الخاصّ الّذي يتشكّل وفق لعبة المجازات الّتي تشتغل في خلفيّة الصورة وتوجّه فعل الإدراك.

10- الصّورة الفنّية في لافتات أحمد مطر والصّورة الكاريكاتوريّة في رسومات ناجي العلي تشتركان في كثير من الخصائص البلاغيّة المتمثّلة في السّخريّة والحجاج والموضوع الواحد والوظيفة الإعلاميّة، بحيث يمكن الجمع بينهما تحت مصطلح الصّورة الإعلاميّة السّاخرة.

11- تعطي عمليّة الاشتغال التّطبيقيّ على الصّورة في الفنّ والصّورة في الإعلام إمكانيّة دراستهما ضمن إطار واحد وهو الحجاج مع مراعاة خصوصيّة كلّ من الخطاب اللّساني والخطاب المرئيّ، أي ضمن بلاغة عامّة تنطوي على بلاغات نوعيّة.

12- الاستعارة والانزيّاح بوصفهما آليّتين من آليات البلاغة لا تقوم الصّورة الفنّيّة إلاّ بهما، فكذلك الصّورة الإعلاميّة بمختلف أنواعها تتضمّن نسقا استعاريا وانزياحات عن الأصل والواقع، وعلى هذا فهي ليست شفّافة في نقلها للأحداث ومادامت كذلك فمعناه لها بلاغتها الخاصّة.

13- الإجراءات البلاغيّة الّتي نشأت في أحضان الخطاب اللّساني صالحة لأن تمتدّ إلى الخطاب البصريّ، فالمجاز حاضر وماثل في الكاريكاتير يؤدّي وظيفة فنيّة وحجاجيّة في نفس الوقت.

14- المزاوجة بين الصّورة الفنيّة عند أحمد مطر وبين الصّورة الكاريكاتوريّة تكمن في الدّور الحجاجيّ الّذي تمارسانه حيث يقدّم أحمد مطر نقدا لاذعا ويصوّر أوضاع الوطني العربيّ تصويرا فنّيا، وتأتي صور ناجي العلي لتكون شاهدا ودليلا مرئيا على ذلك الوضع عبر الإيهام بالواقعيّة.

ولأنّ الجُهد الإنساني دائما ما يعتوره النَّقص؛ فتظهر فيه تلك الثّغرات الّتي تحتاج إلى دراسات وبحوث أخرى وبهذا تتراكم المعارف وتستمرّ الأبحاث، وما بدا لنا أثناء إنهائنا لهذا العمل نلخّصه في مجموعة من التّوصيات:

أ- ضرورة الاتّفاق حول المصطلحات الأساسيّة لمقاربة بلاغيّة للخطاب المرئي فهذا الحقل ما يزال بحاجة إلى جهاز اصطلاحي ومفاهيمي يساهم في إثرائه.

ب- لم يستطع بحثنا أن يدرس جميع لافتات أحمد مطر ورسومات ناجي العليّ لذلك يمكن مواصلة الدّراسة فيما تبقّى منها وهو كثير.

ج- الالتفات بالدّرس والتّحليل إلى الخطابات المرئيّة الرّقميّة الّتي أصبحت تغزو مواقع التّواصل الاجتماعي لما لها من تأثير كبير وهي ظاهرة بلاغيّة بامتياز.

د- لافتات مطر ورسومات العلي مواضيعها قائمة على ثنائيّة الأنا والآخر وهي تقدّم صورة اليهودي وصورة أمريكا للعرب وهو ما يفتح المجال لدراستها من منظور الصّورائيّة.

مكتبـــــــة البحـــــــث

مكتبة البحث:

القرآن الكريم برواية ورش.

المصادر والمراجع العربيّة:

1) ابن الأثير، المثل السّائر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، الطّبعة الثّانية.

2) ابن رشيق، العمدة، الجزء الأوّل، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، الطّبعة الخامسة 1981.

3) ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلميّة، لبنان، الطّبعة الأولى 1982.

4) ابن سينا، الشّفاء، تحقيق: عبد الرّحمان بدوي، الجزء الرّابع، الدّار المصريّة للتأليف والتّرجمة، القاهرة 1966.

5) ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، الطّبعة الثّانية 2005.

6) ابن عبد ربّه، العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، الجزء السّابع، دار الكتب العلميّة، لبنان، الطّبعة الأولى 1983.

7) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمّد السّلامة، دار طيبة، الرّياض، الطّبعة الثّانية 1999.

8) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حفني محمّد شرف، مكتبة الشّباب، القاهرة، 1969.

9) أبو بكر العزّاوي، الخطاب والحجاج، مؤسّسة الرّحاب الحديثة، لبنان، 2010.

10) أبو عبيدة، مجاز القرآن الجزء الأوّل، تعليق: فؤاد محمّد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1961.

11) أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تحقيق: علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، الطّبعة الأولى 1952.

12) أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، لبنان، 1994.

13) أبوبكر العزّاوي، اللّغة والحجاج، العمدة في الطّبع، الدّار البيضاء، 2006.

14) إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثّقافة، بيروت لبنان، الطّبعة الثّالثة 1981.

15) إحسان عبّاس، فنّ الشّعر، دار الثّقافة، بيروت، الطّبعة الثّالثة 1955.

16) أحمد الزّعبي، التّناص نظريا وتطبيقيا، عمون، الأردن، الطّبعة الثّانية 2000.

17) أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، الطّبعة الثّامنة 1991.

18) أحمد العبد أبو السّعيد، الكتابة لوسائل الإعلام، دار اليازوري العلميّة، عمّان الأردن، 2014.

19) أحمد بدر، علوم الإعلام، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2008.

20) أحمد جمال عيد، الحاسب الآلي بين التّقنية والإبداع التّشكيلي، دار الزّيّات، مصر، 2020.

21) أحمد حسن الزّيّات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، الطّبعة الثّانية 1967.

22) أحمد درويش، النّص البلاغي في التّراث العربي والأوروبي، دار غريب، القاهرة، 1998.

23) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب، القاهرة 1998.

24) أحمد دعدوش، قوّة الصّورة، دار ناشري للنّشر الإلكتروني، الطّبعة الأولى 2014.

25) أحمد ضيف، مقدّمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السّفور، القاهرة، 1921.

26) أحمد مطلوب، البحث البلاغي عند العرب، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1982.

27) أحمد مطلوب، بحوث بلاغيّة، مطبوعات المجمع العلمي، بغداد، 1996.

28) أحمد مطلوب، دراسات بلاغيّة ونقديّة، دار الرّشيد للنّشر، دار الحريّة للطّباعة، بغداد، 1980.

29) أحمد موسى قريعي، فنّ الإعلان والصّورة الصّحفيّة، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، الطّبعة الأولى 2011.

30) أحمد يوسف عليّ، الاستعارة المرفوضة في التّراث البلاغي والنّقدي، دار كنوز، عمان، الطّبعة الأولى 2015.

31) أديب مروة، الصّحافة العربيّة، دار مكتبة الحياة، لبنان، الطّبعة الأولى 1961.

32) أسماء حسين ملكاوي، أخلاقيّات التّواصل في العصر الرّقمي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، الدّوحة، 2017.

33) إسماعيل إبراهيم، اتّجاهات حديثة في الإخراج الصّحفي، دار الفجر، القاهرة، الطّبعة الأولى 2015.

34) أكرم فرج الرّبيعي، التّدرّج البلاغي في الرّسالة الصّحفيّة، دار أمجد، الأردن، الطّبعة الأولى 2016.

35) ألفت محمّد كمال عبد العزيز، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

36) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السّيّد أحمد صقر، الطّبعة الرّابعة، دار المعارف، القاهرة.

37) أميمة عبد السّلام الرواشدة، التّصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، دراسات، الأردن، الطّبعة الأولى 2015.

38) أمين الخولي، مناهج تجديد في النّحو والبلاغة والتّفسير والأدب، دار المعرفة، لبنان، الطّبعة الأولى 1961.

39) البخاري محمّد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، 2002.

40) بدوي طبانة، البيان العربي، دار المنارة، جدّة، دار الرّفاعي، الرّياض، الطّبعة السّابعة 1988.

41) بسّام عبد الرّحمان المشاقبة، الإعلام البرلماني والسّياسي، دار أسامة، الأردن، 2011.

42) بسّام عبد الرّحمان المشاقبة، مناهج البحث الإعلاميّ وتحليل الخطاب، دار أسامة، عمان الأردن، 2014.

43) بشرى موسى صالح، صورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت لبنان/ الدّار البيضاء المغرب، 1994.

44) بشير إبرير، الصّورة في الخطاب الإعلاميّ، كتاب قضايا النّقد الأدبي بين النّظرية والتّطبيق، ندوة الصّورة والخطاب، مارس 2008، مجموعة من الباحثين، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2019.

45) بشير العلاّق، نظريات الاتّصال، دار اليازوري، الأردن، 2011.

46) البغوي، تفسير البغوي معالم التّنزيل، تحقيق: محمّد عبد الله النّمر وآخرون، دار طيبة، الرّياض، 1988.

47) بكري شيخ أمين، مطالعات في الشّعر العثماني والمملوكي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطّبعة الثّالثة 1980.

48) بوعافية محمّد عبد الرّزاق، كيمياء المجاز، منشورات راس الجبل، الجزائر، الطّبعة الأولى 2019.

49) توماس سلوان، موسوعة البلاغة، الجزء الأول، إشراف: عماد عبد اللّطيف، المركز القومي للتّرجمة، الطّبعة الأولى 2016.

50) ثافي جميل أحمد صالح، وظيفة الصّورة الخبريّة في الصّحافة الكوردية، المكتب العربي للمعارف، مصر، الطّبعة الأولى 2019.

51) جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت/ الدّار البيضاء، الطّبعة الثّالثة 1992.

52) الجاحظ، البيان والتّبيين، الجزء الأوّل، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطّبعة السّابعة 1998.

53) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار إحياء التّراث العربي، الجزء الثّالث، مصطفى البابي، مصر، الطّبعة الثّانية 1965.

54) جميل حمداوي، اتّجاهات الأسلوبيّة، مؤسّسة المثقّف العربي، المغرب، الطّبعة الأولى 2015.

55) جميل حمداوي، الاتّجاهات السّيميوطيقيّة، مكتبة المثقّف، المغرب، الطّبعة الأولى 2015.

56) جميل حمداوي، الصّورة الحجاجيّة في ضوء البلاغة الجديدة، دار الرّيف، تطوان، الطّبعة الأولى 2019.

57) جميل حمداوي، بلاغة الصّورة الروائيّة، مطبعة بني أزناس سلا، المغرب، 2014.
58) جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2014.
59) جميل عبد الحميد، البلاغة والاتّصال، دار غريب، القاهرة، 2000.
60) جورج لطيف سيدهم، الإعلان التّلفزيوني والمؤثّرات البصريّة، العربي، القاهرة، 2020.
61) حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنيّة، الطّبعة الأولى 2013.
62) حاتم عبيد، من الخطابة إلى تحليل الخطاب، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2018.
63) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، الطّبعة الثّالثة 1986.
64) حسن علي محمّد، لغة الإعلام العربي المعاصر، دار الفجر، مصر، الطّبعة الأولى 2016.
65) الحسين بنو هاشم، نظريّة الحجاج عند شاييم بيرلمان، دار الكتاب الجديد المتّحدة، لبنان، 2014.
66) حسين جمعة، تداخل أجناس الفنّ، منشورات أمانة عمان، الأردن، الطّبعة الأولى 2007.
67) حسين سعد، براديغمات البحوث الإعلاميّة، دار المنهل اللّبناني، بيروت، الطّبعة الأولى 2017.
68) حسين منصور العمري، إشكاليّة التّناص، دار الكندي، الأردن، 2007.
69) حمادي صمّود، التّفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التّونسيّة، تونس، 1981.
70) حمّادي صمّود، الوجه والقفا، دار الكتاب الجديد المتّحدة، لبنان، الطّبعة الثّالثة 2010.
71) حميد كاظم الطّائي، الفنون الإذاعيّة والتّلفزيونيّة وفلسفة الإقناع، دار الوفاء، الإسكندريّة، الطّبعة الأولى 2007.
72) حميد لحمداني، أسلوبيّة الرّواية، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء المغرب، 1989.

73) حنون مبارك، دروس في السّيميائيات، دار توبقال للنّشر، المغرب، الطّبعة الأولى 1987.

74) حيدر محمود محسن الخزرجي، الإعلام المرئي وصناعة الأجندة السّياسيّة، دار أمجد، عمان، الطّبعة 2015.

75) خالد محمّد الزّواوي، تطوّر الصّورة في الشّعر الجاهلي، مؤسّسة حورس، الإسكندريّة، 2005.

76) الخطابي، بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلام، دار المعارف، مصر.

77) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، تحقيق: بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2001.

78) خليفة بوجادي، في اللّسانيات التّداوليّة، بيت الحكمة، الجزائر، الطّبعة الأولى 2009.

79) خليل محمّد الرّاتب، التّصوير الصّحفيّ، دار أسامة للنّشر، الأردن، الطّبعة الأولى 2012.

80) رامي علي أبو عايشة، اتّجاهات الدّرس الأسلوبي في مجلّة فصول (1980-2005)، دار ابن الجوزي، الأردن، الطّبعة الأولى 2010.

81) رانيا ممدوح صادق، الإعلان التّلفزيوني، دار أسامة، الأردن، 2012.

82) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التّقنيّة والتّطور، منشأة المعارف الإسكندريّة، مصر، الطّبعة الثّانيّة (د-ت).

83) رحمان غركان، مرايا المعنى الشّعري، دار الصّادق الثّقافيّة، العراق، الطّبعة الأولى 2012.

84) الرّماني، النّكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلاّم، دار المعارف، مصر.

85) الزّمخشري، الكشّاف، تحقيق: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، لبنان، الطّبعة الثّالثة 2009.

86) زهير إحدادن، مدخل لعلوم الإعلام والاتّصال، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، الطّبعة الخامسة 2014.

87) سامي كليب، البراغماتيّة (القولفعليّة) في تحليل أفعال الخطاب السّياسي، دار الفارابي، لبنان، الطّبعة الأولى 2017.

88) سامي منير عامر، مدخل أمين الخولي إلى الدّراسة الجماليّة البلاغيّة، منشأة المعارف، الإسكندرية.

89) سامية الدريدي، الحجاج في الشّعر العربيّ بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.

90) سحر هادي شبر، الصّورة في شعر نزار قباني، دار المناهج، الأردن، الطّبعة الأولى 2011.

91) سعد مصلوح، في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللّسانيّة، لجنة التّأليف والتّعريب، الكويت، 2003.

92) سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى 2005.

93) سعيد اللّاوندي، الخداع الإعلامي، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، الطّبعة الأولى 2015.

94) سعيد بنكراد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، الطّبعة الثّالثة 2012.

95) سعيد بنكراد، سيميائيّات الصّورة الإشهاريّة، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2006.

96) سعيد عدنان، الاتّجاهات الفلسفيّة في النّقد الأدبي، دار الرّائد العربي، لبنان، الطّبعة الأولى 1987.

97) السّكّاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، لبنان، الطّبعة الثّانيّة 1987.

98) سليم النّجار وآخرون، ناجي العلي، دار البيروني، الأردن، 2012.

99) سمير الخليل، دليل مصطلحات الدّراسات الثّقافيّة والنّقد الثّقافي، دار الكتب العلميّة، لبنان، 2016.

100) سمير الخليل، فضاءات النّقد الثّقافي من النّص إلى الخطاب، الطّبعة الثّالثة، دار تمّوز، دمشق، 2014.

101) سمير علي الدّليمي، الصّورة في التّشكيل الشّعري، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، العراق، الطّبعة الأولى 1990.

102) سيّد قطب، التّصوير الفنّي، دار الشّروق، مصر، الطّبعة 17، 2004.

103) سيروان أنور مجيد، النّصيّة في لغة الإعلام السّياسي، عالم الكتب الحديث، الأردن 2013.

104) سيزا قاسم، السّيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة، دار الياس العصريّة، القاهرة.

105) شاكر النّابلسي، أكله الذئب –السّيرة الفنية للرسّام ناجي العلي–، دار الفاس، الأردن، الطبعة الثانية 2007.

106) شاكر عبد الحميد، عصر الصّورة السّلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، الكويت، 1978.

107) شعيب الغباشي، الخطاب الإعلاميّ والقضايا المعاصرة، عالم الكتب، الرّياض.

108) شفيع السّيد، البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، القاهرة.

109) شفيق جبري، الجاحظ معلّم العقل والأدب، دار المعارف، مصر.

110) شكري المبخوت، الاستدلال البلاغيّ، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، لبنان، الطّبعة الأولى 2006.

111) شكري عزيز ماضي، في نظريّة الأدب، دار المنتخب العربيّ، لبنان، 1993.

112) شكري عيّاد، اللّغة والإبداع، دار أنترناسيونال، مصر، 1988.

113) شكري محمّد عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطّباعة، 1992.

114) شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، مصر، الطّبعة التّاسعة.

115) شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، مصر، الطّبعة التّاسعة 2004.

116) صابر الحباشة، التّداوليّة والحجاج، صفحات، سورية دمشق، 2008.

117) صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام 1948 حتّى 1975، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، لبنان، الطّبعة الأولى 1979.

118) صلاح عبد الحميد، الإعلام وثقافة الصّورة، مؤسّسة طيبة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، الطّبعة الأولى 2013.

119) صلاح عيد، التّخييل نظريّة في الشّعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة.

120) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، عالم المعرفة، الكويت.

121) صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشّروق، القاهرة، 1998.

122) صلاح فضل، قراءة الصّورة وصور القراءة، دار الشّروق، القاهرة، 1997.

123) الطّاهر بومزبر، التّواصل اللّساني والشّعريّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطّبعة الأولى 2007.

124) الطبري، تفسير الطّبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن، عبد الله بن عبد المحسن التّركي، دار هجر، القاهرة، 2001.

125) طلال فهد الشّعشاع، فنّ الكاريكاتير، الانتشار العربي لبنان/ النادي الأدبي بحائل، السّعودية، الطبعة الأولى 2011.

126) طه حسين، من حديث الشّعر والنّثر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، 2012.

127) طه عبد الرّحمان، التّواصل والحجاج، مطبعة المعارف الجديدة، الرّباط.

128) طه عبد الرّحمان، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقليّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى 1998.

129) عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

130) عاطف عدلي العبد، نهى عاطف العبد، نظريات الإعلام وتطبيقاتها العربيّة، دار الفكر العربي، القاهرة، 2011.

131) عالي بن سرحان القرشي، الصّورة الشّعريّة في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، الانتشار العربي، لبنان، الطّبعة الأولى 2016.

132) عامر خليل الجرّاح، الإجراءات التّداوليّة التّأثيريّة في التّراث البلاغيّ العربيّ، دار سنابل، تركيا، الطّبعة الأولى 2019.

133) عامر مصباح، الإقناع الاجتماعيّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، الطّبعة الثّانية 2006.

134) عبد الرحمان بدوي، ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، الطّبعة الثانيّة.

135) عبد الرّحيم وهابي، البلاغة والتّداول قراءة في البلاغة العربيّة الجديدة، ضمن كتاب من البلاغة المختزلة إلى البلاغة الرّحبة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2017.

136) عبد الرّزّاق محمّد الدّليمي، نظريات الاتّصال في القرن الحادي والعشرين، دار اليازوري عمان، الطّبعة 2016.

137) عبد السّلام بنعبد العالي، ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال، المغرب، الطّبعة الثّانية، 2008.

138) عبد السّلام عبد الحفيظ عبد العال، نقد الشّعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، دار الفكر العربي، مصر، 1978.

139) عبد السّلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2006.

140) عبد العالي قادا، بلاغة الإقناع، كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان، الطّبعة الأولى 2006.

141) عبد العزيز المقالح، الشّعر بين الرّؤيا والتّشكيل، دار طلاس، دمشق، 1981.

142) عبد العزيز شرف، الإعلام ولغة الحضارة، دار المعارف، مصر.

143) عبد العزيز شرف، المدخل إلى علم الإعلام اللّغوي، مكتبة الإسكندريّة، مصر.

144) عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربيّة، كنوز المعرفة، عمان، الطّبعة الأولى 2015.

145) عبد القادر حسين، أثر النّحاة في البحث البلاغي، دار غريب، القاهرة، 1998.

146) عبد القادر حسين، المختصر في تاريخ البلاغة، دار غريب، القاهرة، 2001.

147) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدّة.

148) عبد القاهر الجرجاني، الرّسالة الشافيّة ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

149) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: الشيخ محمّد عبده، الشّيخ محمّد محمود التّركزي الشّنقيطي، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان.

150) عبد اللّطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات ضفاف لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان الرّباط، 2013.

151) عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، دار نهى للطّباعة، صفاقص تونس، الطّبعة الأولى 2013.

152) عبد الله التّطاوي، الصّورة الشّعريّة في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، القاهرة، 2002.

153) عبد الله الغذّامي، الثّقافة التّلفزيونيّة، المركز الثّقافي العربي، المغرب، الطّبعة الثانية 2005.

154) عبد الله الفرهادي الواعظ، أحسن الصّياغة في حلية البلاغة، مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، 1967.

155) عبد الله بيرم، التّداوليّة والشّعر، دار مجدلاوي، الأردن، الطّبعة الأولى 2014.

156) عبد الله حسين، الصّحافة والصّحف، مطبعة النّصر، القاهرة، 1948.

157) عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنّف في الحجاج، ضمن كتاب أهمّ نظريات الحجاج في التّقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمّادي صمّود،

158) عبد الله صولة، في نظريّة الحجاج، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، الطّبعة الأولى 2011.

159) عبد الله عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ضفاف لبنان، دار الأمان، الرباط، 2013.

160) عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التّلفزيوني، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، الدّوحة.

161) عبد المنعم خفّاجي، عبد العزيز شرف، البلاغة العربيّة بين التّقليد والتّجديد، دار الجيل، بيروت، الطّبعة الأولى 1992.

162) عبد الواحد لمرابط، السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب، منشورات مشروع البحث النّقدي ونظريّة التّرجمة، المغرب، الطّبعة الأولى 2005.

163) عدنان حسين قاسم، الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، الدّار العربيّة، مصر، 2001.

164) عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، الطّبعة الثّالثة (د-ت).

165) عز الدّين الوافي، سلطة الصّورة وبلاغة الجسد، دائرة الثقافة والإعلام، الشّارقة، 2015.

166) عصام قصبجي، أصول النّقد العربي القديم، مديريّة الكتب والمطبوعات الجامعيّة، حلب، 1991.

167) علي البطل، الصّورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، الطّبعة الثّانية 1981.

168) علي بن أحمد بن مكرم الصّعيدي العدوي، حاشية العدوي على كفاية الطالب الرباني لرسالة ابن أبي زيد القيرواني في مذهب الإمام مالك، تحقيق: يوسف الشّيخ محمّد البقاعي، دار الفكر، بيروت (د-ت).

169) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطّبعة الرّابعة 2002.

170) علي عشيري زايد، البلاغة العربيّة تاريخها، مصادرها، مناهجها، مكتبة الشّباب، القاهرة، 1982.

171) علي علي صبح، الصّورة الأدبيّة تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة.

172) علي محمّد هادي الرّبيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار الصّادق الثّقافيّة، بيروت، الطّبعة الأولى 2012.

173) عماد عبد اللّطيف، بلاغة الحرّية، دار التّنوير، لبنان، الطّبعة الأولى 2013.

174) عماد عبد اللّطيف، مبادئ البلاغة (كيف نطوّع البلاغة الكلاسيكيّة لدراسة الخطابة المعاصرة)، ضمن كتاب بلاغة الخطاب السّياسي، إعداد وتنسيق: محمّد مشبال، منشورات ضفاف بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان الرّباط، كلمة للنّشر بيروت، 2016.

175) عيد بلبع، السّيّاق وتوجيه دلالة النّص، بلنسية للنّشر والتّوزيع، مصر، الطّبعة الأولى 2008.

176) فاطمة البريكي، قضيّة التّلقّي في النّقد العربي القديم، دار العالم العربيّ، دبي، 2006.

177) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التّفاعلي، المركز الثّقافي العربي، المغرب، الطّبعة الأولى 2006.

178) فتحي إبراهيم إسماعيل، فنّ الإخراج الصّحفي، دار العربيّ، القاهرة، 2019.

179) فوزي السّيد عبد ربه، المقاييس البلاغيّة عند الجاحظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 2005.

180) فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدّار العربيّة ناشرون (بيروت)، 2010.

181) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: عبد المنعم خفّاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان.

182) قدور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة، دار الغرب، الجزائر.

183) القرطبي، تفسير القرطبي الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التّركي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، 2006.

184) قوقزة نواف، نظرية التّشكيل الاستعاري في البلاغة والنّقد، وزارة الثّقافة، الأردن، الطّبعة الأولى 2000.

185) كامل حسن البصير، بناء الصّورة الفنّيّة في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987.

186) كريمة أحسن شعبان، الاتّصال الخطابي وفن الإقناع، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، الأردن، الطّبعة الأولى 2015.

187) كلود يونان، التّضليل الكلامي وآليات السّيطرة على الرّأي، دار النّهضة العربيّة.

188) لبيبة خمار، النّص المترابط، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2018.

189) لبيبة خمار، شعريّة النّص التّفاعلي، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2014.

190) لطفي عبد البديع، التّركيب اللّغوي للأدب، دار المريخ، الرّياض، 1989.

191) المبرّد، البلاغة، تحقيق: رمضان عبد التّوّاب، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، القاهرة، مطبعة الخانجي، مطبعة المدني، الطّبعة الثّانيّة 1985.

192) محسن بوعزيزي، السّيميولوجيا الاجتماعيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، الطّبعة الأولى 2010.

193) محمّد أحمد يريرى، الأسلوبيّة والتقاليد الشّعريّة، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، مصر، الطّبعة الأولى 1995.

194) محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، النّادي الأدبي (الرّياض)، المركز الثّقافي العربي (بيروت)، الطّبعة الأولى 2008.

195) محمد العمري، أسئلة البلاغة في النّظريّة والتّاريخ والقراءة، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2013.

196) محمّد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2012.

197) محمّد العمري، البلاغة العامّة في حوار الرّصد والتّنظير من الشّعر إلى الخطاب، ضمن كتاب البلاغة والخطاب، إعداد: محمّد مشبال، منشورات ضفاف لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان الرّباط، 2014.

198) محمّد العمري، تداخل الحجاج والتّخييل، ضمن كتاب التّحاجج لحمو النّقاري، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط، 2006.

199) محمّد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناع، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2002.

200) محمّد النّاصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربيّة، دار محمّد علي الحامي، تونس، الطّبعة الأولى 1998.

201) محمّد الوليّ، الاستعارة في محطّات غربيّة وعربيّة، دار الأمان، الرّباط، 2005.

202) محمّد الولي، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى 1990.

203) محمّد بازي، البنى الاستعاريّة نحو بلاغة موسّعة، منشورات ضفاف لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان الرّباط، دار كلمة بيروت، 2017.

204) محمّد بن سعد الدّكان، الدّفاع عن الأفكار تكوين ملكة الحجاج، مركز نماء للبحوث والدّراسات، بيروت، الطّبعة الأولى 2014.

205) محمّد حسام الدّين إسماعيل، الصّورة والجسد، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، الطّبعة الأولى 2008.

206) محمّد حسن عبد الله، أصول النّظريّة البلاغيّة، مكتبة وهبة، القاهرة، الطّبعة الثّالثة 1998.

207) محمّد حسين عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، 1981.

208) محمّد حمزة الجابري، اللّغة الإعلاميّة، كنوز المعرفة، عمان، 2013.

209) محمّد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النّهضة العربيّة، بيروت.

210) محمّد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النّهضة العربيّة، بيروت، 1979.

211) محمّد سالم الأمين الطّلبة، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوّره في البلاغة المعاصرة، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، إعداد حافظ إسماعيل علوي، الجزء الثّاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

212) محمّد سالم سعد الله، التّواصل الثّقافي للصّورة المرئيّة، ضمن كتاب قضايا النّقد الأدبي، إشراف: محمّد القاسمي، الحسن السّعيدي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

213) محمّد سالم محمّد الأمين الطّلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت لبنان، الطّبعة الأولى 2008.

214) محمّد سعيد الرّيحاني، صدقيّة الشّعار الإعلامي العربي من خلال بناء الصّورة الإعلاميّة، طوب يريس، المغرب، الطّبعة الأولى 2015.

215) محمّد شومان، تحليل الخطاب الإعلامي، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، الطّبعة الأولى 2007.

216) محمّد عبد الباسط عيد، في حجاج النّص الشّعريّ، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2013.

217) محمّد عبد الحميد، السّيد بهنسي، تأثيرات الصّورة الصّحفيّة، عالم الكتب، القاهرة، 2004.

218) محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشّركة المصريّة العالميّة لونجمان، 1994.

219) محمّد عبد المطّلب، بلاغة السّرد، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 2001.

220) محمّد عبد الملك المتوكّل، مدخل إلى الإعلام والرّأي العام، مكتبة الأنجلو المصريّة، الطّبعة الثّانية 2005.

221) محمّد علي أبو العلا، فنّ الاتّصال بالجماهير، دار العلم والإيمان، دسوق مصر، 2013.

222) محمّد غازيوي، من الوظائف البلاغيّة إلى البلاغة الوظيفيّة في بعض كتابات عماد عبد اللّطيف، ضمن كتاب البلاغة العربيّة وآفاق تحليل الخطاب، تنسيق: المهدي لعرج وآخرون، منشورات المركز الأكاديمي للدّراسات الثّقافيّة والأبحاث التّربويّة، فاس، 2020.

223) محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الطّبعة السّادسة 2005.

224) محمّد فتّوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، الطّبعة الثّالثة 1984.

225) محمّد كريم الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السّابع من أبريل، بنغازي، 2005.

226) محمّد مشبال وآخرون، بلاغة النّص التّراثي، دار العين، الإسكندريّة، 2013.

227) محمّد مشبال، أسرار النّقد الأدبيّ، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2002.

228) محمّد مشبال، البلاغة والأصول، دار رؤية، القاهرة، الطّبعة الأولى 2016.

229) محمّد مشبال، البلاغة والسّرد، منشورات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، تطوان، 2010.

230) محمّد مشبال، في بلاغة الحجاج، كنوز المعرفة، عمان، 2017.

231) محمّد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربيّ، دار الفكر الحديث، مصر، 2006.

232) محمّد ولد سالم الأمين، حجاجيّة التّأويل، المركز العالميّ لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، الطّبعة الأولى 2004.

233) محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، 2002.

234) محمود حسن إسماعيل، مبادئ علم الاتّصال ونظريات التّأثير، الدّار العالميّة، مصر، 2003.

235) محمود عكاشة، النّظريّة البراغماتيّة اللّسانيّة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2013.

236) مروان كجك، آثار الفيديو والتّلفزيون، مكتبة الكوثر، الرّياض، الطّبعة الأولى 1997.

237) مسعود حمدان، الكتابة للحقيقة، دار الفارابي، بيروت، 2017.

238) مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، دار الطّليعة، بيروت، الطّبعة الأولى 2005.

239) مسلك ميمون، الصّورة السّرديّة في قصص شريف عابدين، دار الهدى، الجزائر، الطّبعة الأولى، 2015.

240) مصطفى المراغي، تاريخ علوم البلاغة والتّعريف برجالها، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطّبعة الأولى 1950.

241) مصطفى حميد كاظم الطّائي، الفنون الإذاعيّة والتّلفزيونيّة وفلسفة الإقناع، دار الوفاء الإسكندريّة، الطّبعة الأولى 2007.

242) مصطفى يوسف كافي، الرّأي العام ونظريات الاتّصال، دار الحامد، عمان، الطّبعة الأولى 2015.

243) معن زيادة وآخرون، الموسوعة العربيّة الفلسفيّة، الجزء الأول، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1988.

244) مكاوي، قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة 119، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت.

245) منذر عياشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سورية، الطّبعة الأولى 2002.

246) منى سعيد الحديدي، شريف درويش اللّبان، فنون الاتّصال والإعلام المتخصّص، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، الطّبعة الأولى 2009.

247) موسى ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها، دار الكندي، الأردن، الطّبعة الأولى 2003.

248) ميرال مصطفى عبد الفتاح، صورة العرب في الفضائيات الإخباريّة الأجنبيّة، دار العالم العربي، القاهرة، الطّبعة الأولى 2013.

249) ناجي العلي، مع الانتفاضة، مركز الدّراسات الاشتراكيّة، مصر.

250) نادر كاظم، الهوية والسّرد، دار الفراشة، الكويت، الطّبعة الثّانية 2016.

251) نبيل رشاد نوفل، العلاقات التّصويريّة بين الشّعر العربي والفنّ الإسلامي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993.

252) نجيب محفوظ، اللّص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، 1962.

253) نزار عبد الله خليل الضمور، السّخريّة والفكاهة في النّثر العباسي، دار الحامد، عمان، 2012.

254) نسمة البطريق، الإعلام وصناعة العقول، نهضة مصر، 2007.

255) نعيم اليافي، مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّية، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.

256) هادي نعمان، في فلسفة اللّغة والإعلام، الدّار الثّقافيّة للنّشر، القاهرة، 2006.

257) هدية جمعة البيطار، الصّورة الشّعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنيّة، أبو ظبي، 2010.

258) هند حسين طه، النّظريّة النّقديّة عند العرب، دار الرّشيد للنّشر، عمّان الأردن، 1981.

259) وسام فاضل راضي، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني الدّولي، دار المنهل، الأردن، 2013.

260) وليد قصاب، التّراث النّقدي والبلاغي للمعتزلة، دار الثّقافة، الدّوحة، 1985.

261) يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، دار المسيرة، الأردن، الطّبعة الأولى 2007.

262) يوسف إسكندر، اتّجاهات الشّعريّة الحديثة، دار الكتب العلميّة، لبنان، الطّبعة الثّانيّة 2008.

263) يوسف الإدريسي، التّخييل والشّعر، منشورات ضفاف لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان الرّباط، 2012.

264) يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل في الفلسفة والنّقد، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى 2005.

المراجع المترجمة:

265) أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2008.

266) أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرّحمان بدوي، مكتبة النّهضة المصريّة، 1953.

267) أفلاطون، محاورة جورجياس، ترجمة: محمّد حسن ظاظا، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، 1970.

268) إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي للكتاب، المغرب، 2019.

269) ألفين كرنان، موت الأدب، تر: بدر الدّين حب الله الدّيب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2000.

270) أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، المجلّد الثّالث، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت/باريس، الطّبعة الثّانيّة 2001.

271) أوليفي روبول، مدخل إلى الخطابة، ترجمة: رضوان العصبة، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2017.

272) بول لونج، الدّراسات الإعلاميّة، ترجمة: هدى عمر عبد الرّحيم، نرمين عادل عبد الرّحمان، المجموعة العربيّة للتّدريب والنّشر، القاهرة، 2017.

273) بول لونغ، تيم تول، سلطة الإعلام، تر: هدى عمر عبد الرّحمان، نرمين عادل عبد الرّحمان، المجموعة العربيّة للنّشر والتّدريب، القاهرة، الطّبعة الأولى 2017.

274) بيرنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، الطّبعة الأولى 2012.

275) بيرنار ميبج، الفكر الاتصالي من التّأسيس إلى منعطف الألفية الثالثة، ترجمة: أحمد القصوار، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى 2011.

276) بيير جيرو، الأسلوبيّة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، الطّبعة الثّانيّة 1994.

277) بيير جيرو، السّيميائيّات، ترجمة: منذر عياشي، دار نينوى، سوريا، الطّبعة الأولى 2016.

278) توماس، سلوان، موسوعة البلاغة، ترجمة: عماد عبد اللّطيف وآخرون، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة.

279) تي في ريد، الحياة الرّقمية، ترجمة: نشوى ماهر كرم الله، مكتبة العبيكان، الرّياض، الطّبعة الأولى 2018.

280) تيري إيجلتون، نظريّة الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1995.

281) جاك أومون، الصّورة، ترجمة: ريتا الخوري، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، 2013.

282) جوناثان كللر، فرديناند دوسوسير تأصيل علم اللّغة الحديث وعلم العلامات، ترجمة: محمود حمدي عبد الغني، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2000.

283) جيرار دولودال، السّيميائيّات أو نظريّة العلامات، ترجمة: عبد الرّحمان بوعلي، دار الحوار، سوريا، الطّبعة الأولى 2004.

284) دانيال تشاندلر، أسس السّيميائيّة، ترجمة: طلال وهبة، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، الطّبعة الأولى 2008.

285) دومينيك وولتون، الإعلام ليس تواصلا، دار الفارابي، بيروت، الطّبعة الأولى 2012.

286) روبرت هيث، إغواء العقل الباطن، تر: محمّد عثمان، هنداوي، مصر، الطّبعة الأولى 2016.

287) رولان بارت، البلاغة القديمة، ترجمة: عبد الكبير الشّرقاوي، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، 1994.

288) رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، إفريقيا الشّرق، المغرب، 1994.

289) سايمون ديورنغ، الدّراسات الثّقافيّة، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2015.

290) ستيفن أولمان، الصّورة في الرّواية، ترجمة: رضوان العيادي ومحمّد مشبال، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2016.

291) سيشيل دي لويس، الصّورة الشّعريّة، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرّشيد، العراق، 1982.

292) غوستاف لوبون، سيكولوجيّة الجماهير، تر: هاشم صالح، دار السّاقي، بيروت لبنان، الطّبعة الأولى 1991.

293) فردينان دوسوسير، علم اللّغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، آفاق عربيّة، بغداد، 1985.

294) فيليب بروتون، جيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ترجمة: محمّد صالح ناجي الغامدي، مركز النّشر العلمي، جدّة، الطّبعة الأولى 2011.

295) فيليب بروطون، الحجاج في التّواصل، ترجمة: محمّد مشبال وعبد الواحد التّهامى العلمى، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2013.

296) كروتشيه، المجمل في فلسفة الفنّ، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 2009.

297) كريستيان بلانتان، الحجاج، ترجمة: عبد القادر المهيري، المركز الوطني للتّرجمة، دار سيناترا، تونس، 2010.

298) لورينزو فيلشس، التّلفزيون في الحياة اليوميّة، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المشروع القومي للتّرجمة، مصر.

299) ليوناردو دافنتشي، نظرية التّصوير، تر: عادل السّيوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

300) مجموعة مو، بحث في العلامة المرئيّة، تر: سمر محمّد سعد، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، 2012.

301) ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى 1993.

302) هنريش بليت، البلاغة والأسلوبيّة، ترجمة: محمّد العمري، إفريقيا الشّرق، المغرب، 1999.

الدّواوين الشّعريّة:

303) أبو القاسم الشّابي، ديوان أغاني الحياة، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1970.

304) أبو تمام، الدّيوان، الجزء الثّاني، شرح الخطيب التّبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطّبعة الثّانية 1994.

305) أحمد مطر، المجموعة الشّعريّة، دار الحرية، لبنان، 2011.

306) البحتري، الدّيوان، تحقيق: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، القاهرة، الطّبعة الثّالثة (د-ت).

307) بدر شاكر السّياب، ديوان أنشودة المطر، هندواي، مصر، 2014.

308) ديوان الهذليين، الدّار القوميّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1965.

309) المتنبّي، الدّيوان، شرح: ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت.

310) محمّد عبد الباري، مرثيّة النّار الأولى، منشورات منتدى المعارف، منشورات الموسوعة العالميّة للأدب العربيّ.

311) محمود درويش، الأعمال الكاملة، الجزء الأوّل، رياض الريس للكتب والنّشر، الطّبعة الأولى 2005.

312) محمود درويش، ديوان، حالة حصار، دار رياض الرّيس، بيروت، 2002.

313) مطران خليل مطران، الدّيوان، الجزء الثّاني، دار مارون عبّود، بيروت.

314) نزار قباني، ديوان طفولة نهد ضمن الأعمال الشّعرية الكاملة، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1948.

المعاجم والقواميس:

315) ابن فارس، مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار الفكر، 1979.

316) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت.

317) أحمد عمر مختار، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، 2008.

318) جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطّبعة الأولى 1979.

319) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة، مؤسّسة الرّسالة، لبنان، الطّبعة الثّامنة 2005.

320) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطّبعة الثّانية 1984.

321) محمّد التّونجي، المعجم المفصّل في الأدب، الجزء الثّاني، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطّبعة الثّانية 1992.

الرّسائل:

322) عصام محمد المشهراوي، الخطاب الأدبي الإعلامي في الشّعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2012/2011.

الدّوريات والمجلاّت:

323) أحمد محمّد الصّغير، الصّورة الشّعريّة الدراميّة في قصيدة الحداثة العربيّة، مجلّة جيل الدّراسات الأدبيّة والفكريّة، مركز جيل البحث العلمي، الجزائر، العدد 04، ديسمبر 2014.

324) بشير أبرير، استثمار علوم اللّغة في تحليل الخطاب الإعلاميّ، مجلّة اللّغة العربيّة، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، العدد 23، أكتوبر 2009.

325) بلاغة الجمهور وتحليل الخطاب السّياسي، حوار مع الدّكتور عماد عبد اللّطيف، مجلّة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، العدد 8/7، 2015.

326) توفيق مساعدية، المشهد في النّص الشّعري من الحضور اللّغوي إلى التّشكيل الذّهني، مجلّة العلوم الإنسانيّة، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، العدد 51، جوان 2019.

327) خلدون سعيد صبح، البنية الجماليّة في معلّقة امرئ القيس، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق، المجلّد 84، الجزء 02.

328) خير الدّين محمود قيلاوي، جماليّة الصّورة الفنّيّة في الأدب، مجلّة المعرفة، سوريا، العدد 553، أكتوبر 2009.

329) طارق فتوح، علاقة الشّعر بالتّشكيل في القصيدة العربيّة المعاصرة، مجلّة العلوم الاجتماعيّة، جامعة سطيف، العدد 25، ديسمبر 2017.

330) عبد القادر ملوك، الحجاج بالنّوازع رهان الخطاب الإعلاميّ (الإعلام السّمعي البصريّ نموذجا)، مجلّة تكامل، المغرب، العدد الأوّل يناير 2021.

331) عبد الله عساف، طبيعة الصّورة الفنّيّة، مجلّة الحياة التّشكيليّة، سوريا، العدد 29، سبتمبر 1988.

332) علي البوجديدي، الفضاء في الكاريكاتير السّاخر، مجلّة الكوفة، العدد 02، 2013.

333) عماد عبد اللّطيف، تحليل الخطاب بين بلاغة الجمهور وسيميائيّة الأيقونات الاجتماعيّة، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، العدد84/83، 2012/ 2013.

334) عماد عبد اللّطيف، موقف أفلاطون من البلاغة، مجلّة جامعة الشّارقة للعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 05، العدد 03، أكتوبر 2008.

335) فايزة يخلف، الأدب الإلكتروني وسجالات النّقد المعاصر، مجلّة أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد التّاسع 2013.

336) فريد الزّاهي، الصّورة وتحليل الخطاب البصري في العالم المرئي من اللّغة إلى المرئيّ، مجلّة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزّو، العدد 14، أفريل 2013.

337) لزهر فارس، حجاجيّة التّناص في الخطاب السّياسي للشّيخ العربي التّبسي، مجلّة العمدة في اللّسانيات وتحليل الخطاب، جامعة المسيلة، العدد الثّالث 2018.

338) محمّد الولي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلّة عالم الفكر الحجاج ومجالاته، المغرب، العدد 02، المجلّد 40، أكتوبر 2011.

339) محمّد أنقار، الصّورة الرّوائيّة بين النّقد والإبداع، مجلّة فصول، المغرب، العدد 04، 1992.

340) هشام صويلح، بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي، مجلّة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزّو، العدد 08، المجلّد 06، جانفي 2011.

المواقع الإلكترونيّة:

341) جريدة القبس الكويتيّة، الرّابط: https://www.alqabas.com/

342) جميل حمداوي، مبادئ السّيميوطيقا العامّة عند جان ماري كلانكينبرج، موقع ديوان العرب، تاريخ النّشر: 18 أفريل 2012، تاريخ الاطّلاع: 06 جويلية 2019، https://www.diwanalarab.com/

343) سمير الزغبي، سيميولوجيا الصورة الإشهارية، الحوار المتمدن، العدد 3617، 2012، تاريخ الاطّلاع: 15 سبتمبر 2019، الرابط: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=292693

344) محمّد عبد الرحمان يونس، الأسطورة في الشّعر والفكر، موقع ديوان العرب، بتاريخ 2003/09/01، تاريخ الاطّلاع: 11 ديسمبر 2020، الرّابط: https://www.diwanalarab.com

345) محمّد فليح الجبوري، التّصوير الرّمزي في شعر يحي السّماوي، صحيفة المثقّف، العدد 4734، بتاريخ 2019/08/22، تاريخ الاطّلاع: 03 جانفي 2019، الرّابط: https://www.almothaqaf.com

346) محمّد كاظم هاشم الشّمري، جماليات الصّورة الرّقميّة في العرض المسرحي، موقع الهيئة العربيّة للمسرح، تاريخ الاطّلاع: 04 فيفري 2021، الرّابط:https://atitheatre.ae

347) محمّد يوب، الرّمز في الشّعر المغربي المعاصر، الحوار المتمدّن، العدد 357، بتاريخ 2011/01/25، تاريخ الاطّلاع: 26 جويلية 2020، الرّابط: https://www.ahewar.org

348) مسيحيو العرب ضحايا الصّلف الإسرائيليّ والصّمت الدّولي، صحيفة العرب 2020/02/06، تاريخ الاطّلاع: 12 سبتمبر 2021، الرّابط: https://alarab.co.uk

349) مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا، ديوان العرب، تاريخ النّشر 26 أكتوبر 2012، تاريخ الاطّلاع: 05 أوت 2019، الرّابط: https://diwanalarab.com

350) موقع الموسوعة الشّاملة، الرّابط:
http://islamport.com/w/adb/Web/3474/6193.htm

351) هذه الحملات الإعلانيّة لن ينساها التاريخ، موقع الجزيرة، تاريخ النّشر: 2018/09/24 ، تاريخ الاطّلاع: 15 ديسمبر 2021، الرّابط:
https://www.aljazeera.net

352) ويكيبيديا.

فِهـــرس الموضوعـــات

مقدّمة .....أ

الفصل الأول: البلاغة الجديدة حدود المصطلح

1- البلاغة في التراث الغربي والعربي:..... 9

1-1- في التّراث الغربي 9

1-2- في التّراث العربي 23

2- البلاغة الجديدة في الدرس الغربي، التّأسيس/التّطوّر 39

2-1- الاتجاه الأسلوبي 39

2-2- الاتجاه الحجاجي 46

2-3- الاتجاه السيميائي 58

3- البلاغة الجديدة في الدرس العربي، التّلقي/الممارسة: 70

3-1- في المحاولات التّجديديّة (أحمد الشّايب، أمين الخولي..) 70

3-2- المدرسة المغربيّة (محمد العمري، محمد مشبال...) 79

3-3- مشاريع أخرى (عماد عبد اللطيف، حاتم عبيد، حمّادي صمود...) 88

الفصل الثاني: الصّورة الفنيّة والتصوّر الجديد للأدب

1- مفهوم الصّورة الفنية: 100

1-1- في الدّرس القديم 100

1-2- في الدّرس الحديث 114

3- تحوّلات الصّورة الفنيّة في الأدب 122

1-1- من الاستعارة إلى المشهد 122

1-2- من الشّعر إلى السّرد (الصّورة السّردية) 133
1-3- من التّشكيل اللّغوي إلى التّشكيل البصري (القصيدة التّشكيليّة، الأدب الرّقمي) ..144
3- الصّورة الفنيّة وسؤال الوظيفة 152
3-1- الوظيفة الجماليّة 152
3-2- الوظيفة الحجاجيّة 162

الفصل الثالث: الصّورة الإعلاميّة والاشتغال البلاغي

1- حضور البلاغة في الإعلام 176
1-1 مفهوم الإعلام والاتّصال 176
1-2 اللّغة والإعلام 181
1-3 البلاغة والإعلام 187
2- من النّص إلى المرئي 197
2-1- ثقافة الصّورة 197
2-2- في مفهوم الصّورة الإعلاميّة 203
3- الصورة الإعلامية وسؤال الفنّ 210
3-1- الوظيفة الجماليّة 211
3-2- الوظيفة التداوليّة 219

الفصل الرابع: بلاغة الصّورة بين لافتات أحمد مطر ورسومات ناجي العليّ

1- بلاغة الصّورة في لافتات أحمد مطر 236
1-1- الصّور البلاغية القديمة (التّشبيه والاستعارة) 236
1-2 - الصّور البلاغيّة الجديدة (التّناص، المشهديّة، التّشكيل البصريّ) 241

2- بلاغة الصّورة في كاريكاتير ناجي العلي 255

2-1- الانزياح البصريّ 255

2-2- التّناص البصريّ 258

2-3- حجج بيرلمان 265

3-تعالق الفنّي والإعلاميّ بين مطر والعلي 273

3-1- في العلاقة بين الشّعر والرّسم **273**

3-3- التّعبير بالصّورة السّاخرة **277**

الخاتمة 292

مكتبة البحث 296

فهرس الموضوعات 322

الملخّص:

يهدف البحث إلى توسيع مفهوم البلاغة في ضوء مقولات الحداثة، ليشمل جميع الخطابات المؤثّرة اللّغويّة والبصريّة، وذلك بدراسة الصّورة في حقلي الفنّ والإعلام عبر مقاربتها بلاغيّا بالتّركيز على البعدين الجمالي والإقناعيّ، قصد ربط البلاغة الجديدة بالحياة والاشتغال على الموضوعات الحيويّة، وتمّ التّوصّل من خلاله إلى أنّ مفهوم البلاغة تطوّر فتطوّرت معه الصّورة البلاغيّة وتوّسعت، حيث تتضمّن صورا جديدة كالتّناص والمشهد والتّشكيل البصريّ بالإضافة إلى الصّورة الإعلاميّة المرئيّة، فلم تعد تصلح تقنيات البلاغة القديمة لدراستها والكشف عن كيفيّة اشتغالها.

الكلمات المفتاحيّة: البلاغة الجديدة، الحداثة، الصّورة، الفنّ، الإعلام.

summary :

The research aims to expand the concept of rhetoric in the light of the categories of modernity to include all influential linguistic and visual discourses, by studying the image in the fields of art and media through its rhetorical approach focusing on the aesthetic and persuasive dimensions, in order to link the new rhetorical lesson to life and work on vital topics, and the results were reachedThrough it, he indicated that the concept of rhetoric developed, and with it the rhetorical picture developed and expanded, as it included new images such as intertextuality, scenery, and visual formation, in addition to the visual media image.

Keywords: the new rhetoric , modernity, image, art, media.

Résumé:

La recherche vise à élargir le concept de rhétorique à la lumière des termes de la modernité, à tous les discours linguistiques et visuels influents, en étudiant l'image dans les domaines de l'art et des médias à travers son approche rhétorique centrée sur les dimensions esthétiques et persuasives, afin de lier la nouvelle rhétorique à la vie et au travail sur des sujets vitaux, et il a été conclu que Le concept de rhétorique a évolué, et avec lui, l'image rhétorique s'est élargie, car elle comprend des nouvelles images telles que l'intertextualité, le paysage et formation visuelle, en plus de l'image médiatique visuelle.

Mots clés : nouvelle rhétorique, modernité, image, art, média.