وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه **LMD** في اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات نقدية

الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بين القصدية وفاعلية الإقناع.الأخضر بركة أنموذجا

إعداد الطالبة:

- وسام مرزوقي

إشراف الدكتورة:

- فضيلة قوتال

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	مؤسسة الارتباط
01	بوطرفاية مصطفى	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة ابن خلدون - تيارت
02	قوتال فضيلة	أ . محاضر (أ)	مشرفا ومقررا	جامعة ابن خلدون - تيارت
03	زروقي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	مساعد مقرر	جامعة ابن خلدون - تيارت
04	شريفي فاطمة	أ . محاضر (أ)	مناقشا	جامعة ابن خلدون - تيارت
05	نعار محمد	أ . محاضر (أ)	مناقشا	جامعة ابن خلدون - تيارت
06	مرسلي مسعودة	أ . محاضر (أ)	مناقشا	المركز الجامعي.تيسمسيلت

السنة الجامعية: 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

ربّ لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت، ولا أصاب باليأس إذا

فشلت، ذكّرني دائما بأنّ الفشل هو التّجربة التي تسبق النّجاح،

ربّ إذا أعطيتني نجاحا لا تأخذ تواضعي، وإذا أعطيتني تواضعا

لا تأخذ اعتزازي بكرامتي.

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ [سورة النمل، الآية:19]

الحمد لله على إحسانه، والشّكر له على توفيقه وامتنانه، ونشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له تعظيما لشأنه، ونشهد أنّ سيّدنا ونبيّنا محمد عبده ورسوله، الدّاعي إلى رضوانه صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وأتباعه وسلّم .

بعد شكر الله سبحانه وتعالى على تحقيقه لي ما أصبو إليه في استكمال درجة الدّكتوراه في الدّراسات النقديّة بجامعة ابن خلدون تيارت، أتقدّم بعظيم الشكر والتّقدير للأستاذة الدّكتورة **"قوتال فضيلة"** على حسن تعاونها، إذ أمدّتني بما احتجت إليه من مؤلّفات واستفسارات، وكان لها أكبر الأثر في إنجاز هذه الدّراسة.

ثم أزجي الشّكر فائقه والثّناء أجّله إلى أستاذي الدّكتور **"زرروقي عبد القادر"** على حسن رعايته لهذه الدّراسة.

كما أشكر أساتذتي الكرام: **(بوطرفاية مصطفى، شريفي فاطمة، نعار محمد، مرسلي مسعودة)** على تفضّلهم بمناقشة هذه الدّراسة.

وسام مرزوقي

إهداء

إلى الذي وهبني كل ما يملك حتى أحقّق له آماله، إلى من كان يدفعني قدما نحو الأمام لنيل المبتغى، إلى الإنسان الذي امتلك الإنسانيّة بكل قوة، إلى الذي سهر على تعليمي بتضحيّات جسام مترجمة في تقديسه للعلم، إلى مدرستي الأولى في الحياة، **أبي الغالي** على قلبي أطال الله في عمره.

إلى التي وهبت فلذة كبدها كل العطاء و الحنان، إلى التي صبرت على كل شيء، التي رعتني حق الرّعاية و كانت سندي في الشّدائد، و كانت دعواها لي بالتوفيق، تتبعتني خطوة خطوة في عملي، إلى من ارتحت كلّما تذكّرت ابتسامتها في وجهي نبع الحنان **أمّي**، أعزّ ملاك على القلب و العين، جزاها الله عنّي خير الجزاء في الدّارين.

إليهما أهدي هذا العمل المتواضع حتى أُدخل على قلبيهما شيئا من السّعادة.

إلى جدّتي رحمها الله، كم تمنّيت أن تري هذه اللّحظات.

إلى سندي في هذه الحياة زوجي الغالي"**عبد الصمد قطوش**".

إلى رياحين حياتي في الشدّة والرّخاء، إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة؛ **إخوتي**.

إلى أستاذتي الكريمة الدّكتورة"**قوتال فضيلة**" التي كلّما تظلّمت الطريق أمامي لجأت إليها فأنارتها لي، وكلّما دبّ اليأس في نفسي زرعت فيّ الأمل لأسير قدما، وكلّما سألت عن معرفة زوّدتني بها، وكلّما طلبت كميّة من وقتها الثّمين وفّرته لي بالرّغم من مسؤولياتها المتعدّدة.

إلى شاعرنا وأستاذنا"**الأخضر بركة**" لم نجد أجمل منك لنهديه شعرك إليك فتقبّل.

وإلى كل من شجّعني وساعدني على إتمام هذا العمل، وأخصّ بالذكر الطّاقم العامل بمكتبة البيان.

إلى كلّ هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

الطالبة: مرزوقي وسام

مقدمة

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على سيّد الخلق سيّدنا محمّد وآله وصحبه أجمعين وبعد:

ما من شكّ في أنّ التّعامل مع أيّ منتج إبداعيّ؛ يستحوذ على عدد لا متناهٍ من القيم الجماليّة المتوالدة باستمرار، ومساءلة أيّة تجربة شعريّة مؤثّرة، تحكمها معايير لغويّة وأسلوبيّة، هو بمثابة مغامرة جماليّة في الأنساق الشعريّة، والأسلوب، والرّؤيا، ذلك أنّ كلّ منتج أو تجربة شعريّة في جوهرهما الإبداعيّ، خلقٌ، وخرقٌ، وتوالدٌ، وتكاملٌ، وبتضافر هذه العوامل يتحقّق اتّساق جماليّ يأسر القارئ، ويدعوه إلى ولوج الجزئيّات وصولا إلى الكليّات، وإلى المغامرة في فضاء شعري يجمع بين المتناقضات.

وإنّ الدّخول عمق تجربة شعريّة تمتلك أدواتها المميّزة، وعلاقاتها التشكيليّة المراوغة، لهو مغامرة ومجازفة في الكشف النصيّ، خاصّة إذا كانت قائمة على فواعل رؤيويّة استطيقيّة متناميّة، قادرة على الاستثارة والتّأثير، أو تنطوي على تشكيلات لغويّة مبتكرة محفّزة للقارئ؛ بحيث تقع عليها مسؤوليّة استقطابه وجذبه إلى دائرة العمل الشعريّ ليندمج مع أنسجته اللغويّة، ويتفاعل مع مساراته الحاملة لأكثر من رؤية، أو أن تكون مشبّعة بإيحاءات مباغتة ومداليل مفعّلة ومحرّضة للنّسق الشعريّ.

ومن يطلع على تجارب الشعراء الجزائريين المعاصرين، يدرك أن قصائدهم قد نسجت ثوبها الإبداعي الخاص، وخلقت لنفسها حيزا مفصليا متميزا في حقل الإثارة والفن؛ لا سيما فيما يتعلق بالتقنيات الأسلوبية والأساليب الإقناعية التي عملت على ضبط حركتها في توجهاتها الرؤيوية، فقد حاول معظم الشعراء الجزائريين المعاصرين تأسيس قصائدهم بناء على تقنيات ومقومات متفاوتة في شعريتها، ودرجة إثارتها، وسعوا إلى إيجاد فضاءات جمالية أكثر فاعلية في تعميق رؤاهم الشعرية.

ومن بين هؤلاء، **"الأخضر بركة"** الذي يعد من أبرز الشعراء الجزائريين الذين اختاروا لأنفسهم أسلوبا مغايرا في التشكيل الشعري، ونحو بقصائدهم اتجاها فنيا مغايرا؛ فقد امتازت قصائده بتنظيمها النسقي، وبأنساقها اللغوية المؤثرة، وعلى هذا الأساس جاءت دراستنا الموسومة بـ:**(الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر بين القصديّة وفاعليّة الإقناع. الأخضر بركة أنموذجا)**

منطلقة من الإشكالية المحورية الآتية:**إلى أي مدى استطاع خطابنا الشعري الجزائري المعاصر_و"الأخضر بركة" بوصفه أحد أبرز الشعراء الجزائريين المعاصرين_تمثيل مقاصده وإقناع قارئه بمضامينه ورؤاه؟** لتكشف عن الكثير من القيم الجمالية والأسلوبية التي ساهمت في توجيه مسار القصد إبداعيا، ولتتبيّن مختلف الأساليب والمقومات الإقناعية الفاعلة التي شكلت ملمحا بارزا في تجربة**"الأخضر بركة"** الشعرية.

وقد تعدّدت الدوافع التي حفّزتنا على اختيار هذا الموضوع دون غيره، ولعلّ أبرزها:

- **دوافع ذاتية**؛ وتمثلت في:

- ميلنا إلى الخطاب الشعري الجزائري وإيماننا بأنه خطاب متفرد؛ له ميزاته الجماليّة ورؤيته الخلاقة.

- رغبتنا الحثيثة والجادّة في الكشف عن البصمات التي تركها**"الأخضر بركة"**، وقدرتنا على التّواصل معه مما قد يضيف نكهة خاصة للدراسة.

- رغبتنا الملحّة في ولوج عالم **"الأخضر بركة"** الشعري وتحليل نصوصه واستقراء أبعادها الجمالية واكتشاف مقوّماتها الفنيّة.

- حاجتنا الماسّة إلى دراسات أكاديمية تكشف عن القصد، وتتغيا إبراز استراتيجيات التأثير والإقناع في الخطابات الشعرية.

- **دوافع موضوعية**؛ وتمثلت في:

- جدّة الموضوع، فحسب حدود اطلاعنا، فإن هذه أول دراسة أكاديمية تُعنى بالقصديّة والإقناع في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وتحديدا شعر**"الأخضر بركة"**.

- قلة التّطبيقات التّداولية التي تُعنى بالـــخطابات الشعرية؛ كون معظم النظريات التداولية تمحورت حول الخطابات العادية.

- حاجة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر إلى مزيد من الدّراسات العلميّة التّطبيقيّة للكشف عن شعريّته.

- البحث في القصد والإقناع هو رؤية عميقة لتصورات البلاغيين في الدرس النقدي الحديث الذي ظل يبحث عن أسرار بلاغتهما تنظيرا وتطبيقا.

وقد تضمّنت الدّراسة مقدمة ومدخلا وثلاثة فصول وخاتمة: فالمدخل كان بعنوان: **"التّجربة الشّعرية المعاصرة في الجزائر"**، أما الدراسة النظرية فقد كانت في فصلين؛ الفصل الأول: تطرقنا فيه إلى القصدية تحت عنوان:**"الخطاب الشعري ومعيار القصدية"**، في حين عالج الفصل الثاني موضوع الإقناع، وقد ركزنا فيه على استراتيجياته فكان بعنوان:**"استراتيجيات الإقناع في الخطاب الشعري"**، أما الجانب التطبيقي؛ فقد جاء ليعضّد ما تم التطرق إليه في الجانب النظري وليضع القارئ وجها لوجه أمام تجربة **"الأخضر بركة"** الشعرية، فجاء الفصل الثالث موسوما بـــ:**"مركزيّة القصد وفاعليّة الإقناع في الأعمال الشعرية للأخضر بركة: دراسة تطبيقية في قصائد نموذجية"**، حيث وقفنا فيه على القصدية وما حققته من ثراء دلالي، وبرهنا فيه على درجة الاستثارة الشعرية التي أحدثتها القصائد من خلال مختلف التقنيات والأساليب الإقناعية. لتكون نهاية بحثنا خاتمة بها أهم النتائج التي توصلنا إليها، وقد تم إرفاق البحث بقائمة المصادر والمراجع والملاحق التي تخدم الموضوع.

وهذا ما جعل حقل الدراسة متنوع الأدوات والطرائق، تبعا لطبيعة المقاربات والقراءات التي تخدم كل فصل، إلا أن المنهج الذي يتحكم في هذه الدراسة ككل على المستويين النظري والتطبيقي ،هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يستند إلى أهم ما توصلت إليه الدراسات النقدية المعاصرة، واللسانية النصية الحديثة من نتائج تتعلق بتحليل الخطاب، وقد اخترنا هذا المنهج لأنه ساعدنا في فحص المفاهيم، وفي التأكد من صحة ومدى فاعلية القضايا المطروحة، وفي تشريح القصائد والغوص في أعماقها، وفي الكشف عن البنيات النصية، ووصف الآليات والاستراتيجيات

اللغوية التي تشتغل بها، كما اعتمدنا على التحليل التداولي الذي يهتم بالجانب اللغوي والتبليغي، ويعطي أهمية لمختلف الوسائل اللسانية والبلاغية، ويساعد في كشف جماليات الخطابات الشعرية.

أما عن الخلفية النقدية، فإننا لا نزعم أن بحثنا هذا جهد خالص لم يسبقنا إليه أحد؛ فقد تناول الباحثون الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وتطرق آخرون إلى القصدية في أبحاثهم حول الفلسفة، ووقف بعضهم على أساليب الإقناع في القرآن الكريم، لذلك حاولنا الاتكاء على مرجعيات تساعدنا في بناء أرضية ابستيمولوجية تعيننا على الخروج برؤية واضحة لموضوعنا، وفيما يلي بعض المراجع المهمة التي اعتمدنا عليها في دراستنا:

- شلتاغ عبود شراد:**حركة الشعر الحر في الجزائر**، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م.

- ناصر معماش:**النّص الشّعري النّسوي العربي في الجزائر**(دراسة في بنية الخطاب)، دط، دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، 2005م.

- عبد الهادي بن ظافر الشهري:**استراتيجيات الخطاب**(مقاربة لغوية تداولية)، ط1، دار الكتب الوطنية، بنغازي-ليبيا، 2004م.

- جون سيرل:**القصدية بحث في فلسفة العقل**، تر: أحمد الأنصاري، (د.ط)، بيروت، دار الكتاب العربي، 2009م.

- حسن المودن:**بلاغة الخطاب الإقناعي** (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب)، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2014م.

-بن عيسى باطاهر:**أساليب الإقناع في القرآن الكريم**، ط1، دار الضياء للنشر والتوزيع، الأردن، 2000م.

- حسن مسكين:**مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج**، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010م.

- صابر حباشة: **التداولية والحجاج**(مداخل ونصوص)، ط1، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2008م.

- محمد العمري: **في بلاغة الخطاب الإقناعي**، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002م.

وككل دراسة، لم تخل دراستنا من صعوبات ومعوقات عرقلت مسارنا البحثي، ومن بين الصعوبات التي واجهتنا هي: قلة المراجع والدراسات التطبيقية التي تناولت موضوع القصدية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، هو توزع قصائد الأخضر بركة الشعرية على ديوانين منفصلين، ديوان بعنوان **"محاريث الكناية"** يضم اثنتا عشرة قصيدة موزعة على مجموعتين شعريتين؛ الأولى بعنوان:**"محاريث الكناية"** والثانية بعنوان:**"مقامات الجسد"**، وديوان آخر بعنوان:**"الأعمال الشعرية"** يضم كل تلك القصائد إضافة إلى قصائد أخرى جديدة، غير أن الملاحظ هو تداخل قصائد المجموعة الشعرية **"مقامات الجسد"** مع قصائد المجموعة الشعرية **"كيمياء الصلصال"**، مما جعل عملية استقصائها وبحثها في اتجاه واحد متعذرة.

وهناك صعوبة تبدّت لنا في ديوان:**"حجرٌ يسقط الآن في الماء"**، فلم نقم بدراسته مع باقي الدواوين نظرا لخصوصية التجربة فيه، فهو تجربة استثنائية تتطلب تحليلا من نوع خاص، وهذا يستوجب منّا الاعتراف أنه ليس من السّهل اقتحام عوالم كعوالم الهايكو، فمحاولة تحليلها واستنطاقها يعد مغامرة بحدّ ذاتها. أما الصعوبة الأخرى فقد ارتبطت بالوقت، كون عملية الترجمة للمراجع التي اشتمل عليها بحثنا باللغتين الفرنسية والإنجليزية جعلتنا نأخذ مجالا زمنيا كبيرا.

أخيرا نقول بإخلاص: بأننا لا نستطيع مهما أوتينا من بصيرة ثاقبة أن نحيط بجماليات الخطاب الشعري، ولا ندّعي الكمال في هذه الدّراسة، فما هي إلا محاولة لتتبّع مسار تجربة**"الأخضر بركة"** الشعرية، ومطالعتها من الدّاخل والخارج، محاولين فيها تعريف القارئ

بالمقوّمات الجماليّة التي تمتاز بها لغته الشعريّة، وبمختلف الأساليب الإقناعيّة التي أضفت على تجربته خصوصيّة فنيّة، آملين أن لا تكون هذه المقاربة متعالية أو مهملة لجوانب فنيّة أخرى.

لا يفوتني أن أتقدّم بجزيل الشّكر لكلّ من كان عونا لي في إنجاز هذا العمل، وأخصّ بالذّكر أستاذتي المشرفة**"قوتال فضيلة"** التي حرصت على متابعة بحثي والإشراف عليه، وعلى حسن توجيهها ومعاملتها لي بكلّ ما تقتضيه الأخلاق العلميّة، فلها منّي جزيل الشّكر ووافر التّقدير وعظيم الامتنان.

وسام مرزوقي

مدخل عام

التجربة الشعرية المعاصرة في الجزائر

تمهيد.

1- في مفهوم التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

2- مرجعيات النص الشعري الجزائري المعاصر.

3- خصوصية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.

4- الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة بين الوعي واللاوعي.

5- نقد النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة.

تمهيد:

تتمتع النماذج الشعرية المعاصرة بخصائص فنية وشكلية تقودنا إلى ضرورة فهم طبيعة الممارسة الشعرية التي لا تقف عند صورة واحدة؛ وإنما تتطور تدريجيا "**بفعل الوعي المعرفي المتراكم، وبفعل الحركات الإبداعية المتوالية** "[1]، كونها ممارسة شاملة تستدعي ضرورة خلق بنى تعبيرية جديدة تتجاوز السائد والمألوف بما تؤطره من اقتضاء تشكيلي مبئّر للحراك الشعري ؛حيث استطاعت النماذج الشعرية فرض نفسها جماليا، بمحاولتها الخروج من بوتقة العبثية، من خلال انبنائها على شبكات علائقية وحمولات دلالية تستجيب لمعطيات، وسياقات شعرية تسهم في تشكيل وعي تأويلي يؤثث نصوصا شعرية ممغنطة بأشكال جديدة ذات صلة بالقلق الوجودي.

لتكتسب التجارب الشعرية المعاصرة خصوصية المغايرة والمفارقة الفوضى والتنظيم بتعبير "**سوزان برنار**"، في أسسها الفنية وأشكالها التعبيرية المرتبطة بالواقع والمنفصلة عنه في الوقت ذاته، مما أتاح لمعظم التجارب المساهمة بشكل أو بآخر في تصعيد الرؤية الشعرية، والإفادة من معطيات ومرجعيات أخذت فيها النصوص الشعرية أبعادها داخل بوتقة الشعر، أين توحدت الرؤية بجملة العوامل القائمة على شعرية اللغة وسيرورة التوليد الشعري، والمحركة لأركيولوجية النص الخاضعة لتفسيرات لا نهائية، كون "**النص الشعري نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير عنه**"[2]، فهو سعي كتابي يجمع بين فضاءات إيحائية وميتاجماليات شعرية مفعمة بحرارة الواقع، ومغامرة قائمة على الفاعلية والتفاعلية وعلى المجاورة والمحاورة مع نماذج شعرية سابقة ولاحقة.

وعليه، يسعى الشاعر المعاصر إلى البحث عن صيغة خلافية جديدة بلغة شعرية لا تطابق إلا ذاتها، وتختزن داخلها طاقات إيحائية بدلالات متعددة، تدفع بالمتلقي إلى محاولة تتبع المسار الشعري الذي يمكن أن يسير عليه النص بغية استنطاقه وتأويله، وإلى مكاشفة فعل الكتابة باعتبارها نتاج وعي ولاوعي، وبناء لغوي جمالي لا يعتمد عشوائية الرؤية؛ بل يفترض إمكانيات مُمغنِطة للرؤية الشعرية القادرة على أن تخلق

---

[1] - عادل ضرغام: **في تحليل النص الشعري**، ط1، الجزائر، منشورات الإختلاف، 2009م.ص11.

[2]- رمضان الصباغ:**في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية**، ط1، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2002م، ص62

مرجعيتها الخاصة المفترضة أو المقترضة من الواقع، والتي تعكس وعيا شعريا يتجه نحو التخييل ويتجاوز السائد ليمنح الكلمة الشعرية دلالاتها ويضعها في سياق مخصوص، لأن **"الشعراء يستطيعون أن يمنحوا الكلمات الخام دلالات رامزة، بعد أن يضعوها في سياق شعري خاص"**[1]، يحتضن مختلف الرؤى والتصورات والمرجعيات المجسدة لوعي الذات، هذه الأخيرة التي تعبر عن كينونتها بتشكيلها نصوصا تستجيب لأفق جمالية وفنية.

فقد فتحت النصوص الشعرية المعاصرة أفقا للخرق والإبداع النابض برؤى وتصورات فكرية خاضعة لتجربة الشاعر الموضوعية، الأمر الذي يدعم تحقق القراءة التفاعلية؛ فالكتابة الشعرية المعاصرة **"تفاعل مغلق وطموحها أن تحيا بالقارئ الذي يخلق هذا النص من جديد بأن يملأه بأبعاده وشخصه"**[2] إنها تجربة إبداعية مفتوحة تشتغل على عدد من التقنيات ،التي تضبط ديناميكية الخطاب الشعري، وإن اختلفت باختلاف الوعي الكتابي الذي هو وليد تدبر عميق ونزوة إبداعية، تفتح في العقل عينا لتأويل أبرز القيم المعرفية والجمالية.

والوعي الكتابي لدى الشعراء الجزائريين كان قد عرف إبدالات جديدة على مستوى البنية النصية، التي بلورت منحى النصوص الشعرية وعكست وعيا جديدا لآليات القول الشعري، فقد امتلكت النماذج المعاصرة وعيا مغايرا بالشعر فجاءت منفتحة على الممكن واللاممكن **"تسعى نحو الاختلاف والتفرد والتميز والغرائبية، لأنها مسكونة بأشباح لغة جديدة لم يتخيلها أحد، ومسكونة بأخيلة ملونة لكوابيس يخاف الإنسان العادي من تصورها"**[3]، متفاعلة الرؤى ومنبنية على وعي المفارقة والتكثيف، وعلى الكتابة ذات الأفق المفتوح على القراءات المتعددة، التي تمتلك قدرة إبداعية في أن تستفز القارئ وتدفعه إلى استنتاج الصور الذهنية، لأن الكتابة الشعرية تراكمات من الصور الذهنية وحتى البصرية القائمة على التجاوز والمنبثقة من اللاوعي.

---

[1] -شلتاغ عبود شراد:**حركة الشعر الحر في الجزائر**، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص159.

[2] - خالدة سعيد:**حركية الإبداع** –دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، بيروت، دار العودة، 1979م، ص94.

[3] -عباس الحداد: **الشعر العربي الحديث وقضايا العالم العربي**، ضمن ندوة الشعر العربي لحديث، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، ج2، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م، ص 43

ولأن التجربة الشعرية عالم متوتر وأفق مفتوح على اللاوعي، حاول الشاعر الجزائري المعاصر توظيف مرجعيات قادرة على اختزال التجربة، وتقديمها في إطار فني وجمالي خاضع للتأويل النصي، أين يمكن للخطاب الشعري الجزائري المعاصر أن يكرس فيها **"عالما متوترا، ويخلق أفقا أكثر اتساعا من الأفق النصي"**[1]، بحيث يسهم في تشكيل جمالية بنياته النصية وإبراز هويته وخصوصيته الثقافية والرؤيوية المستوعبة للحراك الإنساني، والمرتبطة بسياق الذات الشاعرة، وهو ما يشكل حقيقة نقلا للتجربة من الواقع إلى المتخيل، ثم إلى الخطوط المؤلفة للكيان النصي على النحو الذي يربط المتخيل الشعري بالفعل الكتابي.

ونظرا لما تمتاز به النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة من ثقل دلالي، ومحفزات نصية مفتوحة على رؤى مغايرة، وتقنيات جديدة تجرّ القارئ إلى فضاءاتها، وتمنح له دور تفكيك مقاصدها المستترة **"وفق نظام يفرض أصواته على أذن المتلقي وهو يندمج مع النص ككل متكامل"**[2]، فإن الوعي الكتابي قادر على أن يستثمر طاقات جديدة بنفس شعري مغاير، ينتمي بالضرورة إلى مرجعيات تخص واقع الذات الشاعرة، ويمتد إلى أوسع أفق ثقافي ممكن بما يشكل علاقة متوازنة مفتوحة ومتجددة تعيد تنظيم الرؤية الشعرية على مختلف المستويات.

ولعل الواقع الشعري في الجزائر ساهم في إفراز نصوص شعرية مستعصية عن الأدلجة والتنميط، فقد ظهرت أصوات شعرية مؤسسة على المغايرة والاختلاف في بحثها الدائم عن آليات لتطوير فعاليتها الشعرية وضخ نصوص تؤمن بالتجاوز والتخطي، وفق رؤية ترسم الحدود وتقيم الفروق، وتحيل إلى ما أطلق عليه الناقد **"مشري بن خليفة" " لعبة التضاد (نص حديث ضد نص قديم) وبالتالي يصبح التجديد طلبا للمغايرة لا أكثر"**[3]، فراهن التجارب الشعرية أشبه ما يكون انفصالا بين ذاتين، إحداهما

---

[1] - عبد الناصر هلال: **تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين** (جدل الشعري والسردي)، ع 164، ط1، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة السعودية، 2012م، ص64

[2] - ناصر معماش:**النّص الشّعري النّسوي العربي في الجزائر(دراسة في بنية الخطاب)**، دط، دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، 2005، ص18.

[3] - مشري بن خليفة: **سلطة النص**، ط1، منشورات رابطة اختلاف، الجزائر، 2000م، ص13.

مؤمنة بالانغلاق والتقوقع والأخرى مؤمنة بالانفتاح والاختراق والمحاورة، وهو ما يصوّر لنا بوضوح تلك **"الانشطارية المنهجية التي أثرت سلبا في المبدع والمتلقي على السواء"**[1] باعتبارهما شاهدين على نصوص تلك التجارب الشعرية، وآفاق تشكيلها المجسدة للتعالقات الثقافية والمتأرجحة بين الموروث المحلي العربي والعالمي.

لقد ارتأت التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة أن تنحت لها في حقل الشعر موقعا خاصا، برؤيا خلافية مغايرة وبنى تعبيريّة جديدة **"فالقصيدة حدث أو مجيء، والشّعر تأسيس باللّغة والرّؤيا :تأسيس علم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشّعر تخطيا يدفع للتخطي..."**[2]، فهو في جوهره اختلاف دائم الاختراق، وأفق تأملي مفتوح، وتعمق في ترسيم الرؤى وتكثيف يحفز المتلقي بصخبه المدلولي وطاقاته المتحركة، لذلك جاءت التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة لتعكس حالة من القلق والمباغتة المنبنية على ماورائية المعنى والكفيلة بالتّأثير في المتلقي، باعتبارها **"فضاء ديناميا لأنساق متعددة، لا ينبغي أن يهمل الاستراتيجية الفعالة للقارئ، في ترهين هذه التعددية"**[3] خاصة إذا كانت تلك التجارب محتشدة بالعديد من المرجعيات التي تحرض المتلقي على الانغماس والتفاعل مع النص.

لذلك تأتي خصوصية التجربة الشعرية المعاصرة في الجزائر من انفتاحها على ممكنات شعرية وثقافية وحضارية، وحرصها على صوغ خطاب يرتبط بذاتية المؤلف ويعكس مقصدية واعية ولاواعية بالعالم والمجتمع، أين يقتطع الشاعر فضاءات وممكنات الواقع وحدوده ليستثمر أدواته من أجل صنع نصه الخاص به، وليخلق استراتيجية دلالية مكثفة تشكل أيقونة متواترة، تميز متخيل كل نص عن غيره من النصوص، فالنص الشعري تركيب متعدد الدلالات يستدعي كشفا لمستوره واستقراء لتيماته ومعانيه، كون أن عملية إدراك أي نص شعري تتطلب اتخاذ آليات التأويل للوصول إلى علاقاته المتشابكة، كما أن أي شاعر في محاولته نسج نصه الشعري يكون وفق استراتيجية معينة، يسعى من خلالها إلى التأثير

---

[1] - عمر أحمد بوقرورة: **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**.الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004م، ص133.

[2] - أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، ط3، دار العودة، بيروت، 1979م، ص102.

[3] - محمد بوعزة: **استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية**، ط1، دار الأمان، الرباط، 2011م، ص42.

على متلقيه، حيث يقدم له ما يشبه الخطاطة التي تقوده إلى تكوين جزئيات من معنى النص، وتسهم إلى حد ما في تحقيق الربط بين السياقات النصية، والسياقات المرجعية للذخيرة المعرفية التي تسمح بتنظيم العلاقات الفاعلة التي يتطلبها البناء النصي .

1- في مفهوم التّجربة الشّعرية الجزائريّة المعاصرة:

يقصد بالتّجربة الشّعرية الجزائرية المعاصرة، تلك التّجربة المنبثقة من تجارب شعراء جزائريين بدءا من جيل التسعينات إلى جيل الألفية الحالية، أي منذ بداية وعيهم بضرورة التحوّل والتّغيير إلى الفترة الراهنة، وهي الفترة التي بدأت فيها التجربة الشعرية المعاصرة **"تحمل معنى المخاطرة، على اعتبار أنها سفر إلى أقصى ما يمكن وهذا التصور يستدعي فعل الاختراق"**[1] وبدأ يتجسد فيها فعل التجديد، فهي في الأغلب تجارب تبلورت ضمن إطار ابستيمولوجي، كان أكثر مساهمة في خلق فضاء التجربة الشعرية وجعلها **"قادرة على استيعاب هذا الواقع والتعبير عن مضموناته"**[2]، فالمتأمل للنصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة يدرك براعة التلاعب بنسقها الشعري والانفتاح الواعي على الواقع الجزائري بكل أبعاده فقد اندمج مع تفاصيل اليومي والشخصي، وهي خصوصية نابعة من السياق الذي أفرزها ومن الحدود اللغوية التي أنتجتها وبلورتها.

ويمثل الخط الزمني الممتد من نهاية التسعينيات إلى الألفية الجديدة، مسارا تجديديا يستجيب لخطية الوعي الشعري ولمغامرة السؤال وممكنات الكتابة، حيث تتسم خطية التجديد في التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة بأنها منبنية على الاختراق والتجاوز والتوازي، التناقض والتفكيك والانزياح، وعلى رؤية جمالية تخلخل السّاكن وتعيد بناء المعرفي والوجودي، لتخلق لنفسها شكلا مغايرا أكثر انفتاحا وتمردا على الآفاق اللغوية ومناخاتها، فقد أصبح الشاعر الجزائري المعاصر يتجاوز الدّلالة الواحدة التي **"تجرّد النّص من شعريته"**[3] إلى دلالات أخرى تحرك معانيه وأفكاره في فضاء دلالي لا متناه، أين تنفجر الكلمة لتخرج عن المألوف، ولتقع بين الدلالات العادية والمكثفة.

---

[1] - مشري بن خليفة: **الشعرية العربية** مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دط، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2010م، ص156

[2] - عبد الرحمن محمد القعود: **الإبهام في شعر الحداثة**، دط، عالم المعرفة، الكويت، 2002م، ص112.

[3] - عبد الله محمد العضيبي: **النص وإشكالية المعنى**، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2009م، ص41.

غير أن المتتبع والمنقب في الطبقات الأركيولوجية لنصوص تلك المرحلة -في بدايتها-، يلاحظ أنها نصوص منفلتة من سيطرة النمذجة، لا تولّد معرفة جديدة لأنها لا تكتفي إلا بذاتها، تلك الذات المتشظية التي تترع نحو المجهول والإفراط في الضبابية إلى حد الغموض والتيه، وهو الأمر الذي جعل الدكتور **"أحمد يوسف"** يطلق على شعراء فترة التسعينات بشعراء التيه واليتم[1]، أو الجيل الباحث له عن أبوة في الأكوان الشعرية الباسطة تجربتها في الشعر العربي المعاصر، فما أفرزته تلك التجارب هي نصوص شعريّة توهمت روح الحداثة، التي انساق وراءها شعراء جزائريون مؤمنين بها وخاضعين لإغوائها، وما كان مضافا تجديديا لتلك التجارب باسم الحداثة، لا يعطي النصوص أبعادا تمكّنها من التعبير عن روئ مغايرة، كونها لا تعمد في توسيع أبجدياتها الشعرية على فضاءات جديدة ترتقي بالمشروع الشعري.

وهذا لا ينفي وجود شعراء من الجيل الجديد ممّن حاولوا تأثيث الأداء الشعري من خلال اشتغالهم على اللغة، وتأسيس فضاء شعري جزائري ينفتح على الفضاءات العربية والعالمية، بعد أن راهنوا على الكتابة وفق نموذج خاص ومبتكر، ينطلق من فهمهم العميق لاشتراطات الشعرية، ويتسم بالمغايرة والاختلاف، كونه لا يتوحّد في ملامح محددة، وينفتح على كل ما يتّصل بالوضع الإنساني ومأساوية الوجود، أين يتوازى ويستقيم **"مفهوم اللعبة اللغوية مع البعد الإنساني للغة بوصفها ممارسة يومية متواصلة"**[2] قادرة على خلق تجارب تبني مسالكها وفق ما يسمى الكتابة عبر النوعية، في محاولة للانعطاف نحو مرحلة شعرية جديدة.

ولم تكن تجاربهم في كتابة نصوص شعرية لأجل المغايرة اللافتة للأنظار؛ بل إن ولادة تلك النصوص كانت من صميم اللغة، التي يمكن الولوج من خلالها **"إلى عالم المعاني التي تغلف دلالاتها، وما على القارئ إلا كشفها للوصول إلى تحقيق رغبته المعرفية في استنطاق ما غاب من معان، واستظهار ما تخفى من مقاصد"**[3]، ومن رحم الوعي الشعري الذي أعاد للنص الشعري مكانته من خلال الاستثمار

---

[1] -ينظر: أحمد يوسف: **يتم النص** الجينالوجيا الضائعة، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م

[2] -نعمان بوقرة:**الخطاب الأدبي ورهانات التأويل** (قراءات نصية تداولية حجاجية)، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2012م، ص85.

[3] -ناصر معماش:**النص الشعري النّسوي العربي في الجزائر**(دراسة في بنية الخطاب)، ص23

والاستفادة من تقنيات ابستيمولوجية لا حد لها، فجاءت نصوصهم متفاعلة مع المعطى الثقافي والحضاري، في الوقت الذي شهدت فيه الساحة الأدبية نزوح بعض الشعراء نحو الكتابة الروائية وهجرانا للكتابة الشعرية.

وما نقصده بالهجران هنا هو هجران الوعي بالكتابة، ومغادرة جنس أدبي إلى جنس آخر؛ بالانتقال من الشعر إلى السرد أو العكس، حسب ميولات المبدع الأدبية والفكرية، الأمر الذي ولد خللا في الفضاء التشكيلي للنصوص، فجاءت أغلب النصوص السردية منها مشعرنة تتيح فرصة التشابك والارتباك بين السردي والشعري، ويمكن وصف هذه التجربة على أنها لعب بالشعر في منطقة السرد أو العكس، كما أنها **"مغامرة من الكاتب الذي يريد إيصال أفكاره إلى القارئ بشتى الوسائل"**[1]،فقد حاول الشاعر الجزائري المعاصر تشعير السرد وتسريد الشعر، وأن يتموضع بين الصناعتين بعبارة **"أبي هلال العسكري".**

ولأنّ حدّة اللغة تقاس بانحرافها عن قواعد اللغة المألوفة، جاءت قصائد أغلب أولئك الشعراء مطعمة بلغة الانتهاك والانحراف كما وصفها **"ليان موكاروفسكي""لا تنتهي مطلقا بأن تذوب في وعي سامعها "** [2]بل تعمد إلى بناء تقنيات تعبيرية تخرج بها من عالم رأته محدودا، إلى عالم أكثر رحابة يستجيب للتداخلات، وللعبور وللتجاوز المشتغل على التوالد والخلق المستمر، ضمن مسار توليفي يوازن بين العناصر المتعايشة في سياق الخطاب، ويعمل على اختراق الساكن وكسر الميثاق الشعري بتحقيق درجة عليا من الحرفنة النمطية النادرة، والتمطيط النوعي المباغت الذي يعّود المتلقي باستمرار على الحفر في الذاكرة، وقراءة النصوص بوعي جمالي.

ومالا يمكن إنكاره، هو ذلك التفاوت بين أسماء الفاعلين الشعريين في بناء نص شعري جزائري معاصر، يعيد خلخلة قضايا الراهن المعرفي، ويُسائل الذات المتوترة والمتشظية برؤية مغايرة تشتغل على مرجعيات نصية، إذ أن لكل شاعر مرجعيته المنفتحة التي يسعى من خلالها إلى تفعيل الموقف الشعري، أو

---

[1] -جعفر يايوش:**الأدب الجزائري الجديد**(التجربة والمآل)، دط، مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2007م ص73

[2] -رينه حبشي: **الشعر في معركة الوجود**، ع 1، مجلة شعر، 1957م، ص 90.

مرجعيات أخرى خارج الذخيرة الشعرية الجزائرية وغير المتداولة فيها، التي جاءت بفضاء شعري مبني على التجاوز المستمر، والتحاور مع مختلف المكونات المعرفية والخطابات المتعددة، والمحاطة بسياج وعي معاصر قادها نحو التنوّع والاختلاف.

إن خوض غمار النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، يستدعي إدراك سيرورتها بالوقوف على طبيعة تشكل نصيّتها، وعلى سريان اللّغة المتنامية التي تجسّد فيها هيكل تلك النصوص ؛خاصة وأن أغلبها **"تشكيل هندسي فضائي، يملك طبقات من الكتابة ويتوزع عبر أبعاد كثيرة لا قبل لنا بها"**[1]، ويحتاج إلى نوع من التدقيق والتّمعن في بنيتها الجمالية والفكرية، ومحاولة تشخيص الخصوصيات الفنية المضافة لسياق التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة، بإحالتها إلى سياقات تداولية بالغة التنوع، والتي تشكل باجتماعها مسلكا لاستيعاب خصوصيات التجربة الشعرية، وتمثّل معطياتها المستندة على وعي تشكيلي خاص.

وعليه، فإن مساءلة تلك النصوص من مكان التداخل بين مختلف المرجعيات، هي مساءلة معرفية وثقافية وحضارية للشعرية عامة، لأن أغلب ما يميزها سمة العبور النصي واقترانها بمختلف الأنماط الفاعلة، **"أي سعيها لتوظيف أنواع غير شعرية في ثنيات النص الشعري.هذا ما سيؤهل حداثة القصيدة في بعض مقترحاتها البعيدة إلى تفعيل حركية النص"**[2]،وتفجير عناصره الداخلية القادرة على فتح نوافذ التأويل اللانهائي، فكل نص شعري يستمد ديناميته من خلال تقاطعه واحتوائه على عديد المرجعيات المموّلة بأطر إيديولوجية ومعرفية.

لقد خلقت القصيدة الجزائرية المعاصرة بنيتها الخاصة، في ظل بحثها عن كل ما يؤسس لشعرية تتغذى على فلسفة السؤال، وسعت إلى ابتكار سبل شعرية جديدة، من أجل تحقيق الاختلاف والتنوع الذي يوحي بقدرتها على التحديث المستمر للتقنيات الكتابية، والتجديد المتواصل للفضاءات النصية التي تتشابك فيها مختلف العلاقات، وتتقاطع فيها جملة المرجعيات المساهمة في تشكيل هوية الأصوات الشّعرية، مما أصبغها صبغة جديدة، أنتجت مشروعا شعريا يحيط بكل مستلزمات الخلق الإبداعي

[1] - فيصل الأحمر:**دراسات في الأدب الجزائري المعاصر**، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009م، ص66.

[2] -صلاح بوسريف:**حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر**، دط، إفريقيا الشرق، 2012م، ص221.

المؤسس لأنطولوجية خاصة، من حيث هو إبدال ومغامرة قابلة للتجديد والتغير خارج حدود النمذجة، أين أسهم وبشكل جاد في تجاوز قيود الهيكل الشعري، وخلق منظومة نصية تستجيب لآفاق الإبداع ومرجعياته، وترتاد عوالم مغايرة تشي بالاستمرارية والتواصل.

2- مرجعيات النص الشّعري الجزائري المعاصر.

تتسم التّجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة بقدرتها على أدلجة خطابات متعددة، بما يناسبها ويستجيب لمعطياتها ومعطيات الواقع الشعري في الجزائر، كونها خلقا لغويا جديدا يؤكد قابليته على الاختلاف والتنوع، فقد أسّس الشعراء المعاصرون خطاباتهم الشعرية على فضاءات تتشابك فيها التفاصيل اليومية بــأطر معرفية تفرضها ذواتهم الشاعرة، **"تنتمي بالضرورة إلى مرجعيات كثيفة وزاخرة بالرؤية والدلالة والقيمة، بوسعها أن تجيب عن أسئلة الشعر في تحدياته القصوى على صعيد فهم التجربة وإدراك مستوياتها "** [1]، إذ لا بد لمثل هذه التجربة من استحضار أدوات تستند في صياغة خطابها الشعري إلى مخزون ثقافي ومعرفي متراكم، يوظف الموروث في إطار حداثي، غير أن ما استخلصته تجارب الشعراء المعاصرين ظلّ يتأرجح بين توظيف للتراث وتجاوب مع الحداثة، في إطار منهج ضبابي تحكمه نظمٌ لغوية ساهمت بتناقضاتها في تمثيل الرؤية الشاملة للشعر الجزائري المعاصر، وفي كشف حالة اللاّوعي التي تشكّلت منها المرجعية الكبرى لشعرنا.

لقد أعلنت النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة عن قوانينها الخاصة، بوصفها نتاجا لغويا ومعرفيا لم يأت من فراغ، ساهمت في تشكيله مرجعيات مفتوحة، يمكن وصفها على أنها **"معارف ومدركات متراكمة اختزنتها ذاكرة المبدع وأفادت من إمكاناتها في لحظة الإبداع "**[2]، فظهرت الكتابة الشعرية بتنويعات فكرية وثقافية واضحة، تكتنز العديد من المرجعيات فهي لم تجعل نفسها حبيسة نمط واحد، بل

---

[1]- محمد جواد علي: **مسارات الخطاب الشعري(التجربة والثقافة والرؤية)**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2016م، ص15.

[2]- سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن:**مستويات المرجعية وتجلياتها التراثية في الشعر الكويتي الحديث**، حوليات الآداب والعلوم الإنسانية، ع23، 2003م، ص16.

حاولت الانفتاح والتّفاعل مع أنماط لتخلق عالمها، بالاستناد على الواقع الذي يسعى الشاعر إلى تجسيد جزء منه، وتمثيل عديد المرجعيّات بما يثري نصوصه ويخصبها.

لذلك جاءت أغلب نصوص الشعراء الجزائريين المعاصرين منطوية على خصائص ذات عمق واتّساع في المدلول، وعلى مقوّمات جمالية لعبت دوراً بارزا ضمن السّياقات، التي تضمّ العديد من الأنساق المتداخلة فيما بينها، أين يندمج الواقعي بالخيالي والماضي بالآني في صورة فنية شعرية معبرة عن فضاء رؤيوي مكثف، حيث استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يتجاوز الجغرافيات، ويخترق الأزمنة وأن ينتج نص اللذة **"الذي يرضي، يملأ، يمنح النشاط والفورانية، النص الذي يأتي من الثقافة ولا ينخلع عنها"**[1]، متفرّد في رؤيته وخصوصياته الفنية والفكرية وخلفياته الثقافية، ويجنح إلى الانفجار من خلال الاستثمار في الوظائف الاسترجاعية للغة.

يحاول الشاعر الجزائري المعاصر طرح مجموعة من الرُّؤى والأفكار، وفق مرجعيّات وتوجّهات معينة يراها مناسبة لتفعيل نصوصه، وهي بلا شكٍّ وسيلة لخلق الأدوات الكافيّة والكفيلة لتحفيز مخيّلة القارئ، للتّفاعل مع تفاصيل النّص الحيّة والمرئيّة، **"فكل كاتب يمارس عمله في ظل إيديولوجية جمهوره "**[2]، وقارئه الذي لا يمكنه الانفلات منها، فهو يسعى لإقامة تصور خاص لإدراك وفهم مختلف المرجعيات الثاوية خلف الكتابة الشعرية، ومن ثمة يسهم في بنائها عبر تمثله للمعاني والكشف عن ملامحها اللغوية والمعرفية والمرجعية، خاصة وأنّ كل قراءة كشف وهذا الكشف يمس مرجعيات النصوص.

وإذا كانت النّصوص الشعرية تخترق شروط الكتابة بتجاوزها المألوف من خلال ما لا تقوله، يأتي المُغيّب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ليترك فجوات وفراغات، وليقصي بعض العناصر والفضاءات، وليتطفّل على محطات من خلال تطويع اللّغة في قول مالا يقال، وهكذا **"يجد القارئ نفسه مدعواً للاستنتاج من النص ما لم يقله، بل ما يفترضه أو يعد به أو يستتبعه أو يتضمنه"**[3]، فالنص

---

[1] -رولان بارث:**لذة النص**، تر:فؤاد صفا والحسين سيجار، ط1، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م، ص22.

[2] -رشيد بنحدو:**العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر**، مج23، مجلة عالم الفكر، 1994م، ص476.

[3] - الشاذلي المصطفى، **قراءة الاختراق بالمتعة:** نظريات إيكو وغريماس وفيتغنشتاين، تر:محمد الداهي، م6، ع 22 ، مجلة كتابات معاصرة، آب- أيلول 1994م، ص 47.

الشعري المعاصر مسار ابستمولوجي يحيل إلى مرجعيات معينة وإلى **" مجموع معرفة ومعتقدات، نظام تجسيدات "** [1] تتكفل بالتقاطها عدسة الشاعر العابرة للحدود والأزمنة، فتعيد تشكيلها وتوجيههالتحولها إلى بنية جمالية ضمن النسق الشعري العام، الذي يتكئ على محددات الذات والتاريخ والذاكرة.

ثم إن علاقة الشاعر الجزائري المعاصر بالذات والتاريخ والذاكرة علاقة احتواء، حيث يسعى إلى استثارة تلك العناصر واستعارتها في باطن نصه **"يستفزها ويستلهم رموزها ويغمسها في فضائه الشعري الخصوصي"**[2] من خلال إخضاعها لمنطق السياق الشعري الذي يشحنها بحمولات فكرية أكثر عمقا واتساعا، ليكتسب نصه الشعري ملامح جديدة بأبعاد مفتوحة، لها القدرة على كسر سياق النص التداولي العام، وليستعير مرجعيات خاضعة لحمولات تراثية وتاريخية وميثولوجية تؤسس للتنوع والاختلاف، شاملة للخلفيات**"المعرفية التي تشير إلى ثقافة ما، تتسرّب من خلال النصوص، فهي شفرات معرفية والحكمة التي لا ينقطع النص في الرجوع إليها والاعتماد عليها"** [3]، حيث تدفع بتراكماتها وتكثيفاتها إلى تشكيل وعي جمالي، وإلى إبداع أشكال أخرى من الخرق والاحتواء، يمكن النظر إليها على أنها مجموعة من النظم اللغوية تم الانتقال بها من سياقها الأصلي إلى سياق مرجعي جديد.

ووجود استراتيجية تحوي إحالات نصية ابستيمولوجية لا حصر لها، كفيلة بتشكيل خطاب شعري جمالي قادر على الاختراق والانفتاح على مساحات لغوية جديدة، تكفل للمرجعيات إمكانية الولوج والانصهار في طبقات النصوص، وهو ما يدفع بالشاعر الجزائري المعاصر إلى تحيين تلك المرجعيات كل مرة، لتزيد من فاعلية نصوصه إذ أن كلّ مرجعية هي مادة أجّلتها الذّاكرة، أعاد الشاعر بعثها من جديد بكسر سياقها القبلي ليقوم بضبطها في سياق شعري بعدي، فيصبح بإمكان النص الشعري ضمّ عناصر جديدة مشحونة بطاقات انفعالية، يتقاطع فيها الواقع والذاكرة مع أسلوب الشاعر.

لقد أكدت النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة قدرتها على عرض مادتها الشعرية بإحالتها إلى ما يؤسس مرجعيتها النصية، وعلى جعل صورة الواقع الخارجي واقعا فنيا، من خلال إعادة إنتاجه وفق

---

[1]- Kerbat-Orecchioni, C., **L'implicite**, Paris, A. Colin, 1986, chapitre IV, p. 162.

[2] -أحمد المديني:**في الأدب المغربي المعاصر**، سلسلة دراسات تحليلية، دط، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م، ص54.

[3] - Barthes Roland**: s/z**, Edition du Seuil, 1970, p.24.

رؤية شعرية تتجادل فيها مختلف الأصوات التي تنهض بوظيفتها اللغوية دون تغييب جمالياتها، وما يميز تلك الأصوات هو تعددها وتداخلها فهي لا تقف عند نسق واحد، وإنّما تتعدد لتجمع بين ذات الشاعر وذات المتلقي، ولتسهم في توسيع حدود النص الشعري بنقله من أفق واقعي إيديولوجي إلى أفق شعري جمالي، يعمل على إرساء آليات تستدعي القديم لتمنحه بعدا دلاليا جديدًا.

3- خصوصية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر:

لاشك في أن خصوصية أي خطاب، تنبع من مكوناته وخصائصه التي تختلف باختلاف رؤية منتجه وطريقة تشكيله، لأن كل منتج يسخر إمكانات اللغة، ويستعين بعناصرها لتشكيل خطاب شعري**"يزاوج بين النسق الوسائلي والنسق الوظيفي في دائرة عمل شعرية واحدة، تتجه نحو إنتاج نص شعري يستجيب للمنطلقات ويجتهد في تحقيق براهينه على أساس فروضها واحتمالاتها"**[1]، فالخطاب الشعري بنية حاملة لجملة من الأنساق اللغوية، التي تعتمد التكثيف الذي يسمو بعوالمها ويسهم في رسم أبعادها، وهو ما يشكل علاقة جدلية بين المتلقي ومنتج الخطاب في حدود المقروئية داخل السياق الشعري.

ويستوحي الخطاب الشعري الجزائري المعاصر خصوصيته من آلية تشكله، ومن تمثلات اللغة التي تجسد تفاصيل اليومي، وتعمل على بلورة حالة من اللاوعي الذي يلعب دورا هاما في تشكيل بنية الخطاب، وحالة من الوعي الذي يسهم في تحديد توجهات منتجه، لأن الخطاب الشعري**"ملتقى للتعدد الفكري واللغوي والزمني والمكاني في تجلياته المتناقضة والمتنازعة"**[2]، وهو مجال لتضافر واندماج مختلف الرؤى والتصورات، التي تبث في كيانه متعة جمالية لا تتحقق إلا من خلال تفعيل أدوات لغوية أو وفق استراتيجية تداولية خاصة.

يتميز الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بالديناميّة المنظمة لمختلف العناصر الفاعلة فيه، وبنسقه الجمالي واللغوي المغاير للسائد والمألوف، فهو يتضمن نصوصا على قدر من التفرد والخصوصية التي تجسد مدى عمق التجارب واتساعها، كونها تأتي مستندة إلى محك الرؤية الشعرية المبئرة للنسق

---

[1]-محمد صابر عبيد :**عضوية الأداة الشعرية**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2016م، ص68.

[2]-فيصل الأحمر:**دراسات في الأدب الجزائري المعاصر**، ص101.

الشعري، ومرتكزة على وعي جمالي **"يؤدي وظيفة جمالية فكرية في النص الشعري، فمن خلاله تحيا المفردات وتفصح عن دلالاتها المختلفة"**[1] لتسهم في بناء عوالم شعرية كثيفة الإيحاء، فالنص الشعري الجزائري المعاصر مجال ترتسم عبره العلامات اللغوية، وفق مسار جمالي يمتلك قدرة عالية على الإيحاء والامتلاء والاحتواء، وهي عوامل تساعد على إنجاز عوالم شعرية جديدة، وأنظمة نصية مغايرة وفق مقتضيات بنائية واعية وممغنطة.

لقد عمد الشاعر الجزائري المعاصر من خلال نصوصه الشعرية، إلى ممارسة طاقاته الإبداعية بكل ما تحمله من رؤى، وما تختزنه من مرجعيات لغوية قادرة على تنشيط حركة الدلالات داخل السياق التفاعلي، لأن النص الشعري نشاط لغوي، يسعى إلى استخدام تشكيلات واعية **"تحقق للقارئ نكهة التواصل ولذة التقبل"**[2] بما يتضمنه من شفرات نسقية ومؤثرات فنية تبرز جودة النسيج الشعري، الذي من خلاله تتجسد حالة من الإئتلاف والتوافق والانسجام، بين رؤية منتج الخطاب اللغوية وتصورات المتلقي القرائية.

وبهذا استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يمتلك رؤية شعرية جديدة، وقدرة على إنتاج نصوص مخترقة للجاهز المغلق، ومنفتحة على مساحات الإبداع وعلى شعرية مغايرة، فقد سعت الذات الشاعرة إلى تجديد أساليبها التعبيرية، ورؤاها الشعرية عن طريق شق مسار مخالف، يعبر عن الاختلاف في كتابة نصوص منبثقة من المرجعيات المعرفية، التي جعلت من تلك النصوص، بحثا متواصلا عن أفق شعري ينهض بالكتابة، ويبني استراتيجية خاصة قوامها التمرد الواعي الذي يستحضر المغيب، ويعيد تشكيله بآليات جمالية متنوعة، تجعل من النص الشعري بناء متماسكا، وعملا متكاملا يخضع لخصوصيات تتضح من خلال:

أ/: التكوين والبناء

يقوم النص الشعري الجزائري المعاصر على شبكة من عناصر ومكونات وأدوات، تحتشد في سياق تكويني يتوافر على اللذة المعرفية والجمالية في التشكيل، فإذا كان **"الفنان التشكيلي إنما يشكل في**

---

[1]- ناصر معماش: **النص الشعري النسوي العربي في الجزائر**(دراسة في بنية الخطاب)، ص69.

[2]- جعفر يايوش: **الأدب الجزائري الجديد**(التجربة والمآل)، ص48.

عمله الفني المحسوسات المباشرة فإن الفنان التعبيري يقوم في عمله الفني بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها"[1]، فمنتج الخطاب الشعري يبني نصه على شبكة من الشيفرات اللغوية، ويشكله وفق منطق خاص، هو منطق السنن النصية، أو وفق مقتضيات نصية تستميل المتلقي وتستدرجه، في سعي منه لتحقيق نوع من الفاعلية معه داخل السياق الشعري، وبلوغ درجة من التواصل والاندماج بين مكونات الخطاب الداخلية والخارجية.

فكل خطاب شعري هو تشكيل لغوي متكامل، ومضمون محمل بالمعاني والاستعمالات القادرة على نقل تجربة منتجه وتمثيلها، وحين تتطابق تجربة المنتج مع إمكانيات النص، يتم تكوينها ضمن مساحات الفضاء النصي التي تتوزع فيها مختلف أنماط التشكيل اللغوي، فالنص بنية مفتوحة على مجموعة من الأفكار القابلة للتلقي والاندماج، كما أنه تركيب يجمع مختلف المكونات الفكرية والفنية التي تنهض بمحتوياته ومعانيه الدلالية داخل حدوده اللغوية، ويضم آليات جمالية لغوية وغير لغوية يمكن اعتبارها **"الهدف الأسمى من أية فعالية شعرية ذات طبيعة ثقافية وفكرية وجمالية منتجة تسعى إلى بناء علاقة وطيدة بين منطقة القراءة ومنطقة التشكيل "**[2]، فتصبح رؤية منتج الخطاب الشعرية مهمة وفاعلة، بخلقها لدينامية مفعلة ومحركة للمستوى التركيبي والدلالي للنص، واحتوائها لمكونات جمالية متفردة بخصوصيتها التركيبية وأفقها الإيحائي المكثف.

إنّ ما يميّز الخطاب الشعري الجزائري المعاصر هو لغته القائمة أساسا على الاختلاف والمغايرة، والتي تساعد الشاعر على وصف الكلمات وفق استراتيجية مخصوصة، تضعنا **"موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر"**[3] باعتبارها تشكيل موزع على مساحات النص الشعري في شكل منظم يحدده العقل الواعي، ومغامرة قلقة غامضة منعتقة من سلطة اللغة التقليدية، ومنفتحة على مسافات فكرية شاسعة، تتقاطع فيها ألوان وأشكال الكتابة الشعرية المؤسسة على الانفتاح الرؤيوي، لأن لكل شاعر رؤية خاصة تدعم مداليل نصه الشعري، وتعمق من مقصديته في مقومها الإيحائي والإثاري.

---

[1] -عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط6، المكتبة الأكاديمية، مصر، 2010م، ص 45.

[2] - محمد جواد علي: **مسارات الخطاب الشعري** (التجربة والثقافة والرؤية)، ص15.

[3] -مشري ابن خليفة : **الشعرية العربية**، ص18.

وللرؤية الشعرية أثر كبير على المحمولات الدلالية المكونة لطبقات النص، ودور فاعل في إتاحة أدوات تعبيرية، تمنح النص الشعري تشكيلة تقوم على تلاحم البنى الدلالية الأخرى، التي تقود بتراكماتها إلى بناء نص متكامل، مما يجعلها أساس تكوين النص الشعري من جهة، ووسيلة للكشف عن تمظهراته وتفاصيله من جهة ثانية، فالنص الشعري لا يقدم نفسه كمعطى ؛بل كتجسيد فعلي برؤية منتجه وهو ما يوضح سلطة المنتج وآليات اشتغاله على الكتابة الشعرية، التي هي طاقة تمثيلية تشكيلية تقوم على تنسيق بنائي، وتجمع بين مختلف الأبعاد الثقافية والنفسية، الأمر الذي يسهم في إثارة فاعلية شعرية تسهم في بناء النص وإنتاج دلالته.

فعملية بناء النص الشعري وتكوينه، تقتضى التصرف فيه وتفويض معانيه، لتدعيم رؤية النص ومعناه وتوجهاته، لأن مسار البناء والتكوين يكون خاضعا لعوامل فكرية وفنية، تشكلها رؤية منتج النص وفق نسق جديد وصيغة مغايرة متمردة على أشكال البناء الشعري التقليدية، ولا شك في أن منطق الكتابة الشعرية لدى الشاعر الجزائري المعاصر مؤسس على نسق تأصيلي**"ينتج مغايرة، أو حركة في اتجاه آخر، ولكنه وثيق الصلة بحركة المعنى النامية في النص "**[1]، كما أنه يصدر عن وعي شعري يهيئ للكتابة الشعرية انفصالها عن الممارسات التقليدية، ويفتح أمامها المجال للانفتاح على أنماط تعبيرية وفنية جديدة، تثير التساؤلات والدهشة والتأمل والصدمة، كون النص الشعري تمثيل للفكر في كل حالاته، وتجسيد لوعي شعري هدفه خلخلة الثوابت.

وتقتضي الموضوعية إلى أن نشير هنا أنّ النص الشعري الجزائري المعاصر، ورغم ما يحيط به من تناقضات تسم واقعه بالغموض والضبابية، إلا أنه استطاع تأكيد خصوصيته من خلال انفتاحه المدهش على الكتابة المغايرة التي أكسبته خاصية المرونة والرحابة، فقد استعار جملة من التقنيات التي لم تكن معهودة من قبل، كما استثمر عناصر لغوية وأخرى غير لغوية بغية التعبير عن مقتضيات فكرية، وبلورة فضاء جمالي أكثر انفتاحا وتأثيرا على المتلقي، ومحاولة إيجاد صيغة بديلة أو مجال آخر**"يتوحد فيها الفعل والرؤية، ويتجاوز فيه الشاعر الأجناس السائدة، ويشحنه بدلالات جديدة في إطار الكتابة الشعرية**

[1]-عادل ضرغام: **في تحليل النص الشعري**، ص87.

الجديدة"[1] الساعية إلى ابتكار مفاهيم جديدة أساسها الفضاء النصي المتملص من سلطة النموذج السائد، الأمر الذي جعل النص الشعري الجزائري المعاصر أكثر انفتاحًا على طبوغرافيات نصية مغايرة تشتغل على التجاوز.

لقد اتخذت النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة منحى آخر، يعتمد على لغة الإيحاء والإيجاز والتكثيف والاختزال، حيث ظهرت قصائد شعرية بروح حداثوية قائمة على الامتدادات والاحتمالات المؤطرة للمدلولات الشعرية، الأمر الذي أكسبها مواقف شعرية مفعلة للمتخيل الشعري المنبثق عن حالات التشظي والقلق والتوتر، وعن الجدلية المباغتة والمثيرة، ومنحها رؤية جديدة تتسم بالجدية، كونها أكثر ارتباطا بالذات الإنسانية في تعقيداتها وتناقضاتها التي أنتجت نصوصا ذات تخطيط شكلي خاص، مدعم بتقنيات فنية متجاوزة للرتابة الشكلية، التي تستدعي الكثير من المساءلة حول الاستراتيجيات التي حفل بها المنجز الشعري الجزائري.

لقد خضعت استراتيجية البناء والتكوين في قصائد بعض الشعراء الجزائريين إلى جملة إجراءات فنية، وتقاليد طورت كثيرا من أساليبهم التعبيرية، ووضعت تجربتهم في مجال التجديد الشعري شديد الخصوصية، وضمن مسار ذا طابع متوتر وانفعالي، يرتكز على التكثيف والتركيز والمفاجأة واللامتوقع، التي مصدرها**"العقل الشعري الذي يعد أشبه بالمختبر الذي تجري فيه مجموعة من العمليات حتى تصل التجربة إلى مرحلة الإعداد الإبداعي"** [2]،فنجد شعراء من أمثال**"عز الدين ميهوبي"**، **"يوسف وغليسي"**و**"الأخضر بركة "** كانوا قد كتبوا قصائد كاليغرافية أو ما يسمى بالقصائد الكونكريتية• التي تتميز ببنيتها المغايرة، وبتكوينها المضطرب وقدرتها على التأثير في المتلقي، فهم من خلال تطويع الحروف داخل قصائدهم، استطاعوا أن يوجدوا توليفا جماليا، ومشهدا فنيا بصريا جديدا، وأن يضيفوا صيغة جديدة داخل الحقل الشعري الجزائري المعاصر.

---

[1]- مشري ابن خليفة: **الشعرية العربية**، ص20

[2]- محمد جواد علي: **مسارات الخطاب الشعري**(التجربة والثقافة والرؤية)، ص15.

• القصيدة الكونكريتية أو ما يُعرف بالقصيدة الكاليغرافية، القصيدة البصرية، القصيدة الأيقونية، القصيدة العينية...إلخ؛ يرتكز هذا النوع من القصائد على الوحدات الخطية والكرافيك، وعلى التشكيل والتلوين، فهي قصيدة حسيّة ذات تشكيل خاصّ، تخاطب العين والحواس الإدراكية.

وقد انفتح الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وانفلت موضوعاً ولغة وتخييلا، محاولاً أن يعطي تشكيلا آخر لمسار التجربة الإبداعية، من خلال نصوصهم المركزة، حيث يستوقفك المشهد الشعري الجزائري المعاصر أمام خصوصية الاقتصاد في اللغة من خلال قصائد الهايكو التي استلهمها شعراء جزائريون –على قلتهم- من النموذج الياباني، فمن خلال وعيهم هاجس الكتابة وامتلاكهم لغة تستجيب لحاجات التعبير عن مكابدة الذات لوجودها اليومي في بعده الأزلي، أوجدوا ذلك النوع من القصائد التي تنهض في تشكيلها على الدقة والاختصار، وعلى الرؤية المقتضبة والبنية المربكة.

ومن بين الشعراء الجزائريين الذين تشرّبوا خصائص الهايكو، وأثبتوا عناصره حتى أصبح شكلا شعريا خاصّا، إلى جانبِ الأشكال الشعريّة الأخرى التي شهدتها الساحة الأدبية نجد:**"عاشور فني"**، **"فارس كبيش"**، **"فيصل الأحمر"**، **"حبيبة محمدي"**، **"عفراء قمير طالبي"** و**"الأخضر بركة"**، إلى جانب بعض الأساتذة الباحثين من أمثال **"معاشو قرور"**.

ب/:خصوصية التقنيات

يسعى الشعراء الجزائريون المعاصرون إلى الخروج بنموذج شعري متميّز، من خلال اعتمادهم تقنيات واستراتيجيات تستوعب التجربة الشعرية بأقل مساحة ممكنة، أين تأخذ النصوص الشعرية على عاتقها تشكيل ملامح جديدة، تنطلق من أساس بلاغي ينص على التخييل والاستمالة والتأثير لتحقيق التكامل، إذ أن **"القصيدة الكاملة قائمة أبدا فيما يأتي، كل قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة المتكاملة"**[1]، وتفتح أمامك نوعا من الفاعلية اللغوية القادرة على التأثير والاستمالة، بما توحي به من دلالات وما تحمله من رؤى وأفكار، تستجيب لمرونة سياق تكويني خاص يحوز قيما فنية وأخرى جمالية.

وإن النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة ضمن الفضاء الرؤيوي الشعري لا تتحدّد بسماتها الشكلية، بقدر ما تتحدد بمداليلها ومضامينها، فهي تطرح قضايا تنطلق من واقع الإنسان الجزائري ومعاناته، أين تتجلى الأنا الشاعرة مجزأة من رهانات التوتر الثقافي والفكري، بين واقعها المعاش وواقعها

[1]- خالدة سعيد:**حركية الإبداع**، ص90.

الشعري، فقد **"استطاعت أن تكرس فعل الهدم على مستوى الذاكرة والنص، وتعلن عن مسار مغاير للتقليدية. وتؤسس لممارسة نصية تنزع نحو إبدال العلائق بين الإنسان وذاته"**[1]، كما حاولت رسم واقع جديد يعيد بناء اللغة، وتأسيسها تأسيسا شمولياً يتجاوز السياق المحلي، ليلامس الكوني المشترك على صعيد التجربتين الجمالية والدلالية.

ولعل النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة مؤخرا بدأت تنتقل إلى مراحل جديدة أكثر نضجا، بسبب توفرها على مناخ قادر على استيعاب الإبداع الشعري، الذي ارتقى بالشعرية الجزائرية إلى أسمى مراتب الحداثة، وإن تلك النصوص لتمزج بين الذاتي والموضوعي، وبين مختلف الأساليب الفنية المطورة لمعمارية النص الشعري الجزائري، المعتمد على تقنية تيار الوعي بشكل كبير، ليجد المتلقي نفسه أمام نصوص شعرية دسمة حبلى بالأفكار والإحالات التاريخية الفكرية والفنية، ومنفتحة على التشكيل، الفلسفة والأسطورة...الخ، ولعل أهم ما يميز تلك النصوص، أنها أعادت قراءة الواقع وفق رؤية شمولية ذات نمط مغاير وطرح جديد.

وتحدد مضامين الخطاب الشعري الجزائري المعاصر داخل منظومة متماسكة من التقنيات الثقافية، الفكرية والذوقية، إذ كلما تغيرت التقنيات استجدت مضامين الخطاب الشعري المتحررة من الثوابت الجاهزة، فقارئ النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة يدرك ابتداعها لمقومات إضافية مغايرة أساسها الاختراق والتجاوز، ويستوعب الإبدالات**"التي يبحث الشاعر عنها كفردوس مفقود. إنها تنشي ء علاقات بين الأشياء، وأكثر الحوادث بعدا"**[2] كونها تفرض رؤية ملامح التجديد الذي هدفه إعادة تركيب الإشكالات وصوغها بغية التجاوز والتحول، فالنص الشعري الجزائري المعاصر، نص لا يعانق الكتابة لطرح الأسئلة السطحية الساذج؛ وإنما لتعميقها في أبعادها وشموليتها وتحولاتها وإبدالاتها المتوالية.

ويمكن أن نصف نصوص اللحظة الراهنة بأنها نصوص مبدلة، منشغلة بسؤال الكتابة وبسؤال الشعرية، إذ بفضل إسهامات شعراء جزائريين وحتى شاعرات جزائريات، بدأ النص الشعري الجزائري المعاصر يعرف لحظة انتقال وتحول، وهي على ما يبدو لحظة في اتجاه النصوص نحو البحث عن مسار

---

[1] - مشري ابن خليفة:**الشعرية العربية**، ص118.

[2] - رينه حبشي :**الشعر في معركة الوجود**، ص91.

يوازن بين الانشغال بسؤال الكتابة وبسؤال الشعرية الذي يؤسس لنصوص منطلقها فعل رؤيوي **"يخترق العالم المحسوس، ويمارس فعل الجنون بحثا عن عالم غريب وبعيد"**[1] يفتح إمكانية خلق رؤية تخييلية أيضا تعبر عن رهانات ضمنية مختلفة، وعن ارتيادها آفاقا جمالية غير مطروقة من خلال تجاوزها الموضوعات التي كرستها بعض كتابات الجيل السابق.

4- الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة بين الوعي واللاوعي

تختلف لحظة كتابة النص الشعري أو الخلق الشعري اختلافا تاما عن لحظة الكتابة في باقي الأنواع الأدبية الأخرى، فالكتابة الشعرية لها قدرة خلخلة الأنساق الشعرية للوصول إلى ما يمكن أن نطلق عليه الكتابة في حدود الوعي، ونحن نسبح في فضاء اللاوعي، فهي فعل مكاشفة ومساءلة للذات التي تفتح مساحة البوح على مناطق محدودة في النص وتضع الفكرة في الانفعال وفي المشاعر، على أساس يجعل القارئ يحس وكأنه يسير مترنحا داخل فضاء النص المسيج بحدود فكر في حالة اللاوعي .

وإن هذه الحالة من التواطئ بين الوعي واللاوعي، تدفع بالتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة لأن تفتح آفاقها**"لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء"**[2]،لتضعنا أمام فاعلية حقيقية للرؤية الشعرية المرتبطة أساسا بمسار النص، وحين ترتبط عملية المكاشفة فيها بالدهشة والقلق والرؤيا، فإننا لا نتوقف عن صقل التجربة الشعرية من منطلق الوعي ومحاكمة النص بمنطق النص ذاته، دون الانفلات منه فكل نص يحتاج إلى وعي قبل الدخول إلى عوالمه الخفية لاستبطان مضامينه.

وإذا ما ارتبطت التجربة الشعرية بالجمال المُؤسس على الانزياح اللغوي، وتشابكت بالفلسفة المُرمة للمعرفة عبر تساؤلات مضمرة، صارت أكثر أشكال الوعي تعقيدا، تدفع بقارئها إلى خوض غمار شقاء شعري، لا يقوم إلا على أساس لغوي وفلسفي ومعرفي وجمالي يضمن التوازن بين وعي الكتابة ووعي التلقي، لأن القارئ يسعى للوقوف على الرؤية الشعرية والحصول عليها مشاركا إيديولوجياته وأفكاره وخلفياته المترسبة، فهو عبر تفاعله وتأويله وتغييره لحظة التفاعل ينتج لنا لغة على اللغة أو "نص النص" .

---

[1] - مشري ابن خليفة:**الشعرية العربية**، ص132.

[2] - إحسان عباس:**اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط2، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1992م، 128..

ويمكن اعتبار اللغة الشعرية على هذا الأساس جزءا من الذاكرة الجمالية للوعي الشعري والحدود الإقليمية المعرفية للنص، **"أي أنها تتجسد في النص بشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية"**[1]، ليرتبط النص بسؤال اللاوعي المنبجس في ثنايا السياق الشعري والمتولد من رحم اللغة، خاصة إذا أدركنا أن النص الشعري هو محصلة اللغة الواعية والتفاعلات النصية القابلة للتوالد ونسيج من الخطوط المتعالقة المتفاعلة يحكمها وعي تشكيلي يساهم في البناء النصي، غير أن وعي النص يتسم بصعوبة النفاذ إليه وهو ما أقر به **"أدونيس"** في كتابه الثابت والمتحول حين أشار إلى صعوبة احتمالية النفاذ إلى الوعي.

تدعونا الكتابة الشعرية المعاصرة إلى الإنصات إلى مساراتها وبنياتها ورصد تحولاتها، لمحاولة فهم المنظومة التي اشتغلت عليها اللغة بما يضمن القدرة **" الاستثنائية الفريدة التي يبتدعها النص دائما في دفاعه عن ديمومته وكينونته"**[2]، والبحث عن استراتيجيات قراءة تفك ارتباك المنظومة الشعرية وصولا إلى تجاوز التجاوز.فالنصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة تحاول أن تتجاوز الراهن الشعري اللصيق بالمخيلة الشعرية الجزائرية، لتشكل معجما من الإشارات والرموز النابعة من الوعي الشعري الحداثي، فهي تضع الذات الشعرية على حواف المغامرة التخييلية التي تستمد طاقتها الإبداعية من الحاضر والآني والمعيش اليومي، وتدفع الذات القارئة للإنصات إلى تجاوزاتها وفهم الإبداعية التي تتبنى الفرادة والاختلاف.

فتكون الذات القارئة على هذا الأساس أمام تعنيف نصي، نظرا للتنوع الخارج نصي فلسفة وفكرا ولا طريق إلى تصور الهيكلة الداخلية دون إدراك للرؤية الفلسفية، وتكمن الخطورة حين تتحول التجربة الشعرية كلها إلى تجربة فلسفية، فيصبح الشعر على أساسها معني بالأفكار**"من حيث هي أفكار.والشاعر هنا يتأمل العالم من خارج كموضوع يلاحظه"**[3]،والكتابة الشعرية هنا وفق أساسيات وجماليات تتبنى الفرادة والاختلاف والانشقاق عن السّائد المعروف، تخلخل مقاييس ثبات الشعر وتستثمر كل إبداع

---

[1] -كمال أبو ديب:**في الشعرية**، ط1، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت، 1987م، ص14

[2] -محمد صابر عبيد:**شيفرة أدونيس الشعرية** (سيمياء الدال ولعبة المعنى)، ط1، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009م، ص33.

[3] -أدونيس:**زمن الشعر**، ط2، دار الفكر، لبنان، 1986م، ص174.

داخل النسيج النصي، وهذا ما يجعل من لحظة الكتابة لحظة تماثل الذات الشاعرة بكل كوامنها الواعية واللاواعية مع الأشياء التي تنخرط في حمى السؤال الشعري لتحقن مسار النصوص.

إن الكتابة الشعرية المعاصرة هي ند للمعنى الجليّ ونقيض لكل مباح ولكل حقيقة تريد الظهور، شعر ضد الوعي المؤسس على التراكم واللاوعي الموجود تحت عتبة الاستدعاء، فأغلب النصوص الشعرية المعاصرة تبني عالمها الشعري من الأشياء والموجودات ومن ذاكرة الوعي الثقافي، وتنهل من قاموس الحياة كمّا هائلا من المسمّيات لتتخذها أساسا لمادتها الشعرية، غير أنها وفي نقلها لأشياء العالم ومسمياته إلى عالم الشعر تجردها من معانيها السابقة لتكسبها معانٍ لاحقة تقتضيها الجغرافيا الشعرية.

فيجد القارئ نفسه أمام نوع من الارتباك النصي دون تحديد لجنس النص كون الشاعر الجزائري المعاصر يعمد إلى إحداث توجيه خفي**"للمادة الشعرية، لخلق مواقف درامية معينة"** [1]وإلى حظر التسلل إلى مناطق العقل الباطن في النص الشعري، لتنفتح فاعلية وعي مشارك في إنتاج الدلالة وهذا دليل على وعي القارئ، وإدراكه التام بأن النص ليس بنية نسقية محدود في تشكيلات لغوية، بل هو وقائع تعبر عن عدة مفارقات ومن هنا كان لزاما عليه التحول بين خصائص وأساليب أكثر من فن.

و حدود الكتابة عند الشاعر الجزائري المعاصر تندرج ضمن نمط خاص، يقوم على الابتداع والانسلاخ ليفسح المجال أمام عمليات التداخل الخطابي والأجناسي، فيبدو من خلال عمليتي التهجين ودمج التشابه التعارض كأنه يمارس نوعا من التحدي لنظرية الأدب، ولسلطة الجنس الواحد، وهو بهذا يمارس عصيانا على النمط المألوف بأسلوب**" أكثر إغواءً وأشدّ اصطيادا للقارئ"** [2] الذي يترك له مهمة تجنيس أعماله ووضعها في إطارها الخاص تبعاً لانفجارات الوعي واللاوعي.

إنّ الكتابات الشعرية الجزائرية المعاصرة في بحثها عن كينونتها الخاصة، اتخذت من المهمّش أساسا ومن المغيب حاضرا، ومن منطق الاتصال انفصالا، ومن جميع المتناقضات غاية لتجسيد مشروعيتها اللغوية ، وبما أن كل درجات الوعي فيها منبنية على التناقض، فهي حالة من التحولات المتلاحقة التي تنبثق خارج المألوف بين ممكنات لغوية تستل الشعري مما هو نثري، والنثري مما هو شعري، وتحتم على

[1] -عبد العزيز حمودة: **البناء الدرامي**، دط، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1982م، ص11.

[2] - حسين خالد حسين: **في نظرية العنوان**، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دط، دمشق، 2007م، ص304.

القارئ أن يمتلك معرفة توازي بين الوعي الكتابي والوعي المناقض له، وتدفعه للبحث عن سبل جديدة للتعامل مع المتناقضات، دون الوقوع في شرك فوضى الفهم والـــتأويل.

ويرتبط النص الشعري الجزائري المعاصر بإنتاجية الوعي واللاوعي، وبالكتابة القلقة بمختلف تداعياتها، الأمر الذي ساهم في إيجاد **"قصائد تمحو وتكتب مساراتها متاهاتها بالإنصات لنفسها ولما يحيط بها، موقعة إمضاءها أثرا أو برزخا[1]"**، لتمارس حق الاختلاف والتفرّد شعريا بما يضمن الاحتفاء بالتعددية ومحو الحدود الأجناسية ضمن مسارات التحول ،التي تستبيح النص وتمسك بسلطته وفق ما يرسخ لممكنات الوعي وجينالوجيا المضمرات، التي تعتبر من أهم الضمانات التي تجعل الكتابة الشعرية ذات بعد تداولي يعتمد على شبكة أسلوبية تتعلق بما يحقق الفعالية الكتابية.

ولأنّ قوة النص **"هي في حجبه ومخاتلته لا في إفصاحه وبيانه، في اشتباهه والتباسه لا في أحكامه أو إحكامه، في تباينه واختلافه لا في وحدته وتجانسه.من هنا يقوم التعامل مع النص على كشف المحجوب "** [2]، باعتباره بنية لغوية ذات سلطة على القارئ، وهي سلطة دلالية مؤسسّة للمعنى الشعري بعيدا عن الوعي الشقي به، وكلما أدرك القارئ هذا المعنى كان أكثر اقترابا للوعي المقارب لكوامن اللاوعي، وأكثر جدية في استثمار المضامين والتشكيلات اللغوية من منطق المساهمة في إعادة هيكلة الوعي الشعري وبنائه، وهو ما يشكل معادلا للأطر الموضوعية المتحكمة في حركية النصوص.

ولما كانت الكتابة الشعرية فعل يجمع بين الداخلي والخارجي والوعي واللاوعي في سياق جمالي، يأتي فعل آخر مواز ليفضح الوعي الكتابي، متمثلا في وعي القارئ الذي يتخطى حدود العملية الإبداعية بنشاطه المركب والحيوي، إذ أن القراءة الواعية للنص الشعري هي محاولة لاستجلاء الوعي واللاوعي فيه وإعطائه بعدا ابستمولوجيا لا ينسلخ عن جسد النص، ففي كل نص بنيات داخلية تفجر المكبوت النصي الذي يتحدد كفضاء للكتابة الشعرية، يحاول فيه الشاعر أن يقيم نصا شعريا منفلتا يمتزج فيه الواقع بالافتراضي والوعي باللاوعي في سياق يحتفظ بالثنائية المنطلقة من الشاعر إلى القارئ، فالخصوصية التي

---

[1] - عبد الرحمان طنكول:**الشعر المغربي الحديث، الأثر والبرزخ**، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2003م، ص43.

[2] -علي حرب: **النص والحقيقة**، (نقد النص)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م، ص18

امتازت بها الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، حرضت آلية القراءة النقدية الجادة على مزيد من التأمل والغوص في باطن النصوص.

5- نقد النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة.

يحاول النقد باعتباره فعلا معرفيا أن يعالج النص الشعري من منظور يتجاوز فيه رؤية مبدعه، وأن يرصد تحولاته الشعرية اللغوية والصورية والإيقاعية والتشكيلية، وفق أطر تصورية ومرجعية وآليات إجرائية تبحث في أعماقه اللامتناهية، فالناقد يقوم بخلخلة للنص الشعري ولأسسه المعرفية لإبراز تواتراته الداخلية، في محاولة منه لاختبار فرضياته على النص الشعري فهو لا يحمل" **فرضية فلسفية يختبرها في الأدب**" [1] فحسب بل يقوم وفق ممكنات إجرائية بإسقاط مواقفه وثقافته على النص الشعري.

وعليه يُفترض أن يُحين النص الشعري الجزائري المعاصر النقد لأسئلة اشتغاله، ويضعه أمام محاورات تتقصّى دينامياته الداخلية، لتصل إلى تشكيل ممارسة نقدية واعية تسهم في تعميق قيمه الجمالية وتطويرها، وتكوين وعي نقدي قادر على تحليل إشكاليات النص الشعري برؤية معاصرة تحقق للنص وجوده، فالنص الشعري بنية تستجدي ناقدا حقيقيا قادر على التفاعل مع تأثيراته النصية، والنقد ممارسة ونشاط مولد للتباين والتغاير، تنظر إلى النص من زوايا مختلفة وتهدف إلى إضاءة النص وتوضيحه والكشف عن أطره، وهنا يحق لنا أن نتساءل :**هل هناك نقد جزائري للنصوص الشعرية المعاصرة يسعى إلى الكشف عن قوانينها الداخلية المتحكمة في بنائها وفق منظور قرائي جديد معاصر ؟**

إذا سلمنا بأن النقد المنهجي هو النقد القائم على نظرية نقدية تعتمد آليات معينة في فهم النص الأدبي، وتشترط تجاوزا لموقف التكيف، وانطلقنا من واقع أن النقد في الجزائر ينحصر في عدم استيعابه المناهج والنظريات النقدية الغربية بشكل جاد ومتواصل، أو تكراره لتراث نقدي قديم، سنجد أن النقد الجزائري المعاصر متقوقع في مقاربات وقراءات أكاديمية لا ترقى إلى تحقيق جدل كاف يثير سؤال الأدبية، فالناقد الجزائري لم يكرس آلياته بمجملها للتوغل في الظاهرة الشعرية؛ وإنما استعان ببعض الآراء القبلية واستعار آليات أخرى لمقارنة الظواهر والتي تتنافى وخصوصية التجارب الشعرية الجزائرية.

[1] - حنا عبود:**هوية النقد العربي**، ع423، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص48.

فالصورة الحقيقية للنقد الجزائري المعاصر**"لا توجد في الكتب المطبوعة بقدر ماهي موجودة في الرسائل الجامعية (ماجستير ودكتوراه)، المودعة رفوف المكاتب بأقسام اللغة العربية والمكتبات الجامعية في مختلف جامعاتنا، فمنها من تعرضت لنقد القصة القصيرة، ونقد الرواية، ونقد الشعر، ونقد المقالة، ونقد المسرح وغيره، بمناهج نقدية معاصرة (بنيوية، تفكيكية، سيميائية، ونظرية التلقي) "**[1]، ما يجعل الممارسة النقدية تعيش أزمة يعتريها غياب تام لدور النقد في الحياة الثقافية والفكرية، كونها منحصرة في تعاليق باهتة على النصوص الشعرية، تكمل المشهد الأدبي دون أن تضع تلك النصوص في إطار شامل تتجلى فيه المناحي التي تجعل منها أساسا لتأملات فكرية مهمة.

وضعف الممارسة النقدية في الجزائر سببه أن الأرضية الهشة التي حاول النقاد بسطها للنصوص الشعرية، هي ذات خصوصية تتناسب مع النص الغربي الذي صيغت له النظريات والمناهج التي استعارها نقادنا، والتي تختلف تمام الاختلاف عن طبيعة النص الشعري الجزائري الأمر الذي أوجد نقدا لا يحسن الحديث إلا في سياق شديد الخصوصية، لهذا اتجهت جهود النقاد الجزائريين إلى محاولة إقامة جسر مع النقد النصي الغربي والتراث النقدي العربي، في سياق ثقافي خاص الأمر الذي يرخص لقيام تنظير نقدي متخلف نظريا عن ممارسة عملياته التحليلية التي لم تحدد موضوعها بعد.

وما لا يمكن إنكاره وجود استثناءات على مستوى التلقي النقدي، عملت على إخراج النص الشعري من محدوديته من أمثال **"عمار بن زايد"** و**"مشري بن خليفة"** و**"يوسف وغليسي"** و**" عبد المالك مرتاض"** و**" أحمد يوسف" ...**وغيرهم، ممن حاولوا الانتصار للنَّص بوضعه في إطاره المناسب، وتوجيهه كتجربة قيد الإنجاز، من خلال طرح بدائل أسهمت في خلخلة القراءات النقدية السائدة، وتفسير عملية الإبداع الفني وفق رؤية فكرية خاصة، تعمل على إعادة بناء نصوص تتمتع بأكبر الفرص الممكنة، كما عملوا على توسيع دائرة اهتماماتهم لتشمل نصوصا شعرية وظواهر إبداعية لا تقف عند حدود النصوص الهامشية المنتخبة؛ وإنما ترقى إلى عبور حدود الايديولوجيات، والانفتاح على مساحات منهجية تتعلق بجميع المعارف التي تندرج تحت مظلتها مختلف أنواع النصوص الشعرية.

---

[1] - عز الدين المخزومي: **الواقع النقدي الجديد بين هاجس التبعية وروح الانفلات والتأصيل**، دط، من رهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر، دت، ص26.

ونشير هنا إلى أن كتابات الناقد الجزائري" **أحمد يوسف**" تمثل تجربة رائدة في إطار النقد الأدبي المعاصر، وذلك من خلال بحثها عن أيديولوجيا في لغة النصوص الشعرية الجزائرية، وإسهامها في بلورة مشروع ثقافي يروم مساءلة الواقع النقدي، والراهن الشعري الجزائري الذي ظل يعاني من اليتم والتهميش، فهو عندما يقارب النصوص الشعرية يجمع بين الممارسة التطبيقية والنهج التنظيري من خلال مزاوجة واعية لتلك النصوص بالمناهج النقدية المعاصرة .

الأمر الذي تمخضت عنه دراسات وإنجازات أهمها :**(السيميائية الواصفة)**، **(المنطق السيميائي وجبر العلامات)**، **(الدلالة المفتوحة)**، **(مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)**، **(السلالة الشعرية في الجزائر علامات الخفوت وسيمياء اليتم)**، **(يتم النص والجينالوجيا الضائعة)** التي ساهمت **"بصورة عميقة في وضع لبنات أساسية لبناء نقد جديد"**[1]، فقد حاول فيها الناقد أن يربط النص الشعري الجزائري بكيانه الاجتماعي ومرجعياته الثقافية ،على النحو الذي يكشف عن الطبيعة اللغوية والبلاغية والأسلوبية وعن الجوانب الفكرية والفنية للنصوص الشعرية الجزائرية.

كما توحي كتابات الناقد **"مشري بن خليفة"** إلى تلك القراءة الواعية التي تتعامل مع النص الشعري بمنظار الشعرية العربية ومقاييسها، فيأتي منجزه النقدي **"الشعرية العربية :مرجعياتها وإبدالاتها النصية"** بمثابة خلق جديد في طريقة مغايرة في الرؤية النقدية، ليعبر عن حالة من الوعي النقدي بضرورة إيجاد صيغة ترافق التجارب الشعرية المعاصرة وتوجّه مسارها، ولا تعجز عن مقاربة النص في شموليته وإضاءة تفاصيله، وبهذا يؤكد لنا **"مشري بن خليفة"** أن مهمة الناقد هي ملاحقة سمات التجديد في النصوص الشعرية، من خلال قراءة واعية تستفيد من المناهج المعاصرة في امتداداتها، لأجل تحديد التحول وصفات الإثراء للمشهد الثقافي عبر آليات موصولة بأدوات منهجية تستند على لغة نقدية استثنائية .

وقد عرف النقد الجزائري المعاصر تطورا ملحوظا على يد **"عبد الملك مرتاض"**، من خلال كتاباته التي فتحت مسارات ذات صبغة تأسيسية تتصل بمرجعيات تراثية، وتستفيد من النظريات الغربية

---

[1] -هيوا قادر محمود:**إشكالية الجمالي والثقافي**(تحليل الخطاب النقدي في كتاب التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي"الهوية والمتخيل"، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2017م، ص18.

وتتميز بفكر يصوغ منهجا مغايرا لنقدنا، وتسعى إلى إقامة علاقة بين الإبداع الشعري الجزائري المعاصر ومختلف الظواهر الفنية فيه، ومحاولة خلق حدود ابستمولوجية للمشهد النقدي في الجزائر، حيث تعمل التجربة النقدية عند مرتاض على قراءة النصوص الشعرية وفق رؤية معرفية تفعّل سؤال النقد الحقيقي أثناء كشفها عن الاستراتيجيات الفكرية لتلك النصوص المتسمة بخصوصية الرؤية .

وتشكل دراسته الموسومة بـ:**(شعرية القصيدة- قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة- إشجان يمانية) " إحدى الممارسات العملية المتميزة ,و التي أنجزها وفق التحليل السيميائي، مستفيدا من بعض مقولات ومناهج المدارس النقدية الغربية المختلفة ,ومحاولا تطويرها بما يخدم رؤاه النقدية"**[1]، إلى جانب دراسات نقدية أخرى تسائل النصوص من صميم إشكالياتها ومعطياتها، وتحاول استثمار الجهاز المفاهيمي والتصورات النقدية للمناهج النقدية المعاصرة في تحليل الواقع الشعري، من خلال قراءة متأنية وموازنة تنظر إلى النصوص بمنظار نقدي واعي، ينفتح على الإسهامات النقدية المعاصرة، ويعمل على تقديم إضاءات حول الخطابات كما يسعى إلى بلورة تصور منهجي شامل.

بيد أن تلك الممارسات النقدية وغيرها التي رافقت النص الشعري الجزائري، شهدت ما يمكن تسميته شللا نقديا ،في ظل غياب المصاحبة النقدية للنصوص الشعرية والإهمال لخصوصية الكتابة الشعرية المرتهنة بطبيعة السياقات الفكرية والثقافية العامة، بحجة أن الموضوعات التي بات يطرقها الشعراء الجزائريين المعاصرين تتجه للهامش والبسيط المهمل، فهي لم تعد قادرة حسبهم على ملامسة عصب الجمهور والوصول إلى القارئ، عكس العمل الروائي المكتسح للمشهد الثقافي، فعدد النصوص الشعرية تبقى قليلة جدا في مقابل النصوص الروائية التي تستحضرها الممارسات النقدية، هذه الأخيرة التي يفترض أن تتجه للنص بوصفه نصا لا بوصفه جنسا أدبيا.

والنص الشعري الجزائري المعاصر باعتباره نصا قائما بذاته مستقل بعلاماته يطمح إلى نقد يحاوره ويكشف عن قيمته وجمالياته الفنية، ويحاول فهم إشكالاته وخياراته واستراتيجياته الإبداعية، وإلى ناقد متمرس يستبدل سؤال:كيف كُتب النصُّ الشعري ؟ويتجاوزه إلى طرح سؤال:لماذا كُتِبَ هذا النصُّ ؟

[1] -مولاي علي بوخاتم:**الدرس السيميائي المغاربي**، ط1,ديوان المطبوعات الجامعية,الجزائر، 2005م، ص78.

من خلال محاورة فعلية تبحث في جماليات النصوص، وتفعّل القلق النقدي الذي يركن إلى أدوات نقدية وإبدالات إجرائية تساهم في إدرك فلسفة النص وقضاياه المعقدة.

فمن مهام النقد المنهجي تفعيل قراءة ناقدة تنفذ إلى أعماق النصوص، وتعمل على تطويقها من خلال مناهج كفيلة بها، تتناسب **"مع طبيعة النص الأدبي المنقود، ومع الضرورات الفكرية والمعرفية التي تنبثق من داخله"** [1]،فمن الضروري تحديد الإطار المنهجي الذي تتحرك فيه النصوص الشعرية، لأجل خلق حوار بناء بين النقد والنص الشعري، والذي يسهم في إرساء معرفة نقدية يحكمها مبدأ التراكم والتواصل، فيغدو النقد هنا محاورة مع النص الشعري عبر رؤية لها قواعدها ونظمها الخاصة.

ونظرا لخصوصية النص الشعري الجزائري المعاصر، فهو يستدعى مقاربة جديدة تربط كل تفاصيله المعقّدة بطرق إدراك المعنى، بتفعيلها المفتاح النقدي القابل لفك مغاليقه، أو من خلال آليات وإجراءات أكثر نضجاً وفاعلية، تتيح إمكانية الدخول لعوالم النص ومناقشة إيديولوجياته **"بعيدا عن اقتراح وصفة جاهزة واحدة للمقاربة، قد تخون تلك الخصوصيات البنائية والنوعية "**[2] أو تتجاوز تشكيلاتها البلاغية، انطلاقا من أن النقد يستفيد من الأدوات الإجرائية البلاغية، حين يتدخّل في التنقيب والكشف عن خصوصية النص الشعري في سياقه الفني.

إن النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة بحاجة إلى ناقد يفسر ماهيتها ووجودها، ويمتلك المنهج العلمي القادر على قراءتها بأدوات قد تكون بنيوية، أو سيميائية، أو أسلوبية، أو تفسيرية، أو لغوية...الخ تبحث في بنيتها وفي ما هو بلاغي، وقادرة على محاصرة النص من جميع أبعاده وعلى خلق ميدان سريع التجدد والتحول، يفضي إلى إدراك القيمة الجمالية للنص الإبداعي وتحديد بنيته الفنية، فمهمة الناقد هي أن يجعل النص موضوعا معرفيا له يهيئه لإعادة إنتاج النص، فهو بمثابة دليل يجمع بين قوة التحليل وفرادة الاكتشاف على عكس الناقد القديم الذي يعد موجهاً ورقيباً فقط، فلا يُسرف في قراءته أو يُقوّل النص ما ليس فيه حتى لا يتحول دور النقد إلى دور عكسي فيفقد بذلك وظيفته.

[1] - جاسم محمد: **نقد النقد أم الميتانقد**(محاولة في تأصيل المفهوم)، ع3مجلة عالم الفكر، مج37، 2009م، ص126.

[2]- Bernard Vaiette : **lectures méthodique**, EDITION MARKETING PARIS 1995 , P5

كون النقد نسقا معرفيا وجهازا مفهوميا يقف الآن أمام مسؤولية كشف النص، باعتباره إجراءا يحاول من خلاله الناقد أن يسلك مسلكا يهدف إلى مقاربة النص الأدبي، وجعل أجزائه وعناصره في إطار مشترك، فهو كتابة ثانية أو إبداع جديد يختلف عن إبداع النص، يجمع بين الوعي الفكري والوعي الأدبي على ضوء المناهج النقدية المتعارف عليها، ويدعو إلى تذوق النص وفهم علاقاته الداخلية، ليكون في الآن ذاته نشاطا تحليليا يكتنه هويات النصوص والآثار الإبداعية واللغوية.

وهي الوظيفة المغيبة في نقدنا الجزائري المعاصر، الذي لم تكن له التفاتة للأعمال الشعرية والنصوص والآثار الأدبية التي ظلت خصوصياتها الإبداعية وهويتها الكامنة غير مكتنهة، كونه يعاني صعوبة بالغة في إنتاج معرفة أدبية ونقدية بعوالمها، بحكم افتقاره لمناهج مستمدة من صميم الواقع الجزائري، إلى جانب كونه يتكئ على مرجعيات فكرية ومنهجية جاهزة، أسقطت النصوص الشعرية ووضعتها في قوالب تحكمها توجيهات وأفكار مسبقة.

إن عدم قدرة الناقد الجزائري المعاصر على بناء مشروع نقدي متجانس، خلق أزمة وهوّة بين النظرية والتطبيق؛ فهناك انفصال بين التنظير المنهجي والتطبيق التحليلي، سببه عدم تمثل النقاد للخلفيات الفلسفية والمعرفية ، مما أدى إلى ابتسار مفاهيم ومناهج لا تفيد النصوص الأدبية في شيء، وتقوم بشرح النصوص الشعرية بدل إيجاد عمل نقدي**"أدبي أكثر قدرة على تأويل العمل الفني وتفسيره، وملامسة تيماته الفنية والجمالية، وكذا الوقوف على استضاءات فكرية "** [1]،فعمل الناقد الأساسي _على رأي فولفجانج أيزر_ليس شرح النص من حيث هو موضوع وإنما شرح الآثار التي يخلفها النص في القارئ.

وبذلك تظل الممارسة النقدية على النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، تلعب دور المبرر الذي يعمل على مراجعة النص بدل مقاربته، وتتسم بالضبابية كونها تفتقر إلى الأدوات والخصائص التي تُميّز تلك التجارب ناهيك عن ضعف أفق التجريب المعرفي، فهي غير جادة تبتسر النصوص في علب نقدية جاهزة بعيدا عن إنتاج معرفة علمية بالظاهرة الأدبية وبتجلياتها النصية، ما يجعل الموقف النقدي متأرجحاً بين طرفي معادلتين متناقضتين، يعطي لنفسه فكرة الانتقاء بدلاً من التوليد العلمي الممنهج، فهو لا يزال أسيرا لجملة من الأدوات التي تفصح عن قصور العلاقة بين النقد والإبداع.

---

[1] - بوقرط الطيب: **بيبليوغرافيا الدراسات النقدية في الجزائر** (مقاربة تحليلية للمدونات السردية)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2017م، ص95.

الفصل الأول

الخطاب الشعري ومعيار القصدية

تمهيد:

أولا: القصدية (مفاهيم ومرجعيات).

ثانيا: أنواع القصدية

ثالثا: وظائف القصدية وأثرها في إعادة صياغة الخطاب الشعري

" الشاعر قد يقصد وقد لا يقصد، ولكن في الحالين يكتب، يخلق قصيدة تحمل بنفسها معناها "

أحمد عبد المعطي حجازي من كتاب الشعر رفيقي

تمهيد:

تتصف العلاقات الاستراتيجية في الخطاب أو استراتيجيات التخاطب بأنها الطرائق التي توضح مقاصد المرسل وكفاءته التداولية، بحيث تساهم في فاعلية إنتاج الخطاب بفتحها مجال التوافق مع السياق مهما كان نوعه _ عاما أو خاصا_، فمعرفة سياق الخطاب متوقفة على معرفة القصد، وعلى صياغته في تداول لساني بين طرفي الكلام وصولا إلى المعنى الثاوي وراء الكلمات، إذ أن " **دراسة اللغة في الاستعمال أو التواصل** " [1] تكشف عن الدور الذي يؤديه تسلسل العناصر اللغوية وتفاعل بعضها مع بعض في عمليتي الفهم والإفهام الضروريتين في عملية التخاطب.

إن دراسة اللغة في الاستعمال هو ما تعنى به استراتيجيات الخطاب بمختلف معاييرها، فمن ناحية الإطار اللغوي العام، عني الحقل التداولي "**بأكثر من جانب من جوانب الخطاب، إذ يمكن تصنيف هذه الجوانب إلى ثلاث مسارات يتضمن كل منها عددا من الدراسات بتطوراتها المتلاحقة_ وذلك بشكل عام.وهذه المسارات العامة هي: الأفعال الكلامية ،والقصد، أو المعنى التداولي، الإشاريات.ولا يتم تحديد هذه الجوانب بدقة، إلا في الخطاب المستعمل**"[2] ، وهو ما يتطلب حقلا تداوليا يعتد بالسياق الذي تستعمل فيه، كونه يقوم على مفاهيم ومعايير عديدة تدرس المنجز اللغوي في إطار التواصل.

ولقد شكلت نظرية أفعال الكلام محور التداولية في درجتها الثالثة، حيث درسها **أوستين J.Austin**، في كتابه الموسوم بـ" **نظرية أفعال اللغة العامة- كيف تنجز الأشياء بالكلام والكتاب**

---

[1]- محمود أحمد نحلة: **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، دط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002م، ص15.

[2]- عبد الهادي بن ظافر الشهري:**استراتيجيات الخطاب**، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دارالكتب الوطنية، بنغازي-ليبيا، 2004م، ص24.

عبارة عن مجموعة المحاضرات يعتبرها صاحبها ثورة في تجديد الفكر الفلسفي واللساني بوجه عام"[1]، عُني فيه بالسياق ووظيفته في إنجاز الفعل بما يحقق القصد الذي من أجله صيغ الكلام .

واهتمت هذه النظرية في لبّ فلسفتها الدلالية بالمضامين والمقاصد التواصلية، من خلال إعطاء المتكلمين ومقاصدهم مكانة محورية عند تفسير المعنى، عمل على تعميقها بعد ذلك **ج. سيرلJ.Searle**، في استلهامه لبعض أفكار **أوستين " واتخاذها معايير وأسسا في دراسة القوى المتضمنة في القول"**[2]، وقد تضمنت أبرز نقطة هي أنّ الكلام عبارة عن نشاط معقد محكوم بضوابط معينة، وهذا يتطلّب أن يكون فعل الكلام هو وحدة التواصل اللساني.

وقد فسّر **سيرل** قصدية الأفعال الكلامية، وأكد أن **" قصدية اللغة هي قدرة أفعال الكلام على تمثيل الأشياء في العالم عن طريق حالات عقلية"**[3]، فيكون الخطاب اللغوي نوعا من الفعل، ولا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات من دون وجود القصدية في فعل التواصل.

وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت لنظرية **سيرل** على مستوى تحليلها للغة العادية، فإنها أصبحت مدخلا أساسيا يحاول إعادة رسم الخارطة التأويلية، ويفتح حدود التفاعل والتواصل، ويقدم قراءات ودراسات هامة حول ظواهر لغوية من صميم الخطاب الأدبي، ومفاهيم إجرائية تتعلق بالمعنى القولي، القصدية، الإنجازية، المقبولية في إطار حقل معرفي خاص.

إنه الحقل التداولي الذي يبحث عن كيفية اكتشاف المتلقي مقاصد المتكلم، ويدرس**"جوانب السياق التي تشفر شكليا تراكيب اللغة"**[4]، دراسة تداولية تعنى بإنجاز اللغة على البعد التداولي المجسد في مقولات الفعل والإنجاز والسياق بوصفها وظائف علامات للفهم، وهو بهذا يختلف عن

---

[1]- أوستين :**نظرية أفعال الكلام العامة**، كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر:عبد القادر قينيني، ، دط، دارإفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م، ص05.

[2]-مسعود صحراوي:**التداولية عند العلماء العرب**، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2005م، ص24.

[3]- جون سيرل: **العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي**، تر:سعيد الغانمي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت _لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ المغرب، 2006م، ص136.

[4] _ محمود أحمد نحلة : **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص12.

الدراسة التداولية المندمجة التي تدرس العلاقة بين العلامة ومستعمليها باعتبارها أحد فروع السيميائيات.

وفي الحقل التداولي الذي يعنى بالنص الأدبي في علاقته بالسياق التواصلي وبالتركيز على أفعال الكلام ؛لا يمكن إنكار دور المتكلم منتج الخطاب بمفهوم جاكبسون(R.Jakobson)، إذ تتحدد به هوية الخطاب وتتكون معالمه بالمفهوم التداولي، ليس بالمفهوم الإعتباطي المبتذل عند الأسلوبي جون كوهين(j.Cohen) أو الهامشي عند رودولف كارناب (R.Carnap)، كما لا يمكن إنكار دور القارئ المُؤسَّس ضمن نظرية القراءة والتلقي عند إمبرتو إيكو(U.Eco)، أو تلك العلاقة بين المنتج والمتلقي التي يحكمها السياق **"الظرفي والفعلي والوجودي والإحالي"** [1] الذي يرد فيه الخطاب وفق تنظيرات فان ديك(Van Djik).

ونشير إلى أهمية السياق في دراسة وتحليل القول الطبيعي، ودوره في توجيه المعنى وإضاءة مجاهيل النص ورفع غموضه، فهو يشكّل في علاقته بالمفاهيم ذخيرة مرجعية تعمل على تأصيل المعنى وتوسيعه عبر حلقة تواصلية تتداول فيها الألفاظ والمقاصد، فقد أصبح من الصعب على الدارس اليوم تجاوز حساسية المفاهيم، دون استحضار السياق المعرفي لها، ودون وعيه التام بتداخل العناصر التداولية واستراتيجية تطويقها المعنى والتقاط مقاصده.

كما أصبح من الضروري تجاوز النظرة النصفية أو الجزئية التي لا تحفل بالسياق ؛فاللوحة الزيتية مثلا تتحول إلى منظر بشع عندما نغطي نصفها أو نحجب قسما منها عن النظر، كذلك مفاهيم النص مرهونة باكتمال سياقها اللغوي وبيان مقصدها المفضي إلى تقعيد المعنى التداولي.

لقد أعادت التداولية طرح سؤال الغاية والمقصد مرة أخرى في سياق جديد، خصوصا بعد بزوغ الخطاب كسلطة مسؤولة تستوجب استراتيجيات تخاطب خاصة واستراتيجيات تفاعل لا محدودة.فأثبتت مقدرتها على الوصول إلى مقاصد المتكلم لا عن طريق المعنى الحرفي للنص فحسب؛ بل من خلال دراسة المعنى الذي يرمي إليه النص ومنتجه، وفق اعتبارات عدة يحكمها السياق

[1] -فرنسوا أرمينكو: **المقاربة التداولية**، تر:سعيد علوش، دط، مركز الإنماء القومي، الرباط، 1986م، ص48.

عامة. وتناولها للنصوص الإبداعية، بوصفها حقيقة متعددة الوجوه، ولها آفاق زمانية ومكانية تعبر عن النص بين المتكلم والمخاطب، أو ما يكشف عن سؤال المرئي في التواصل داخل نصوص اللغة والأدب.

إن البحث في مقاصد الخطاب لم يعد" **تهجية لوعي المعنى، بل إنه صار في تفكيك التعابير...."**[1]، فبزوغ الخطاب كسلطة -مسؤولة وغير مسؤولة- طُرحت أفكار عدةّ متطرفة عبثية (المعارضة، الأزمات، الربيع العربي، الإرهاب، داعش**...)**، **"حملت على عاتقها كثيرا من القيم المتناقضة التي تميل إلى تحييد نفسها"**[2]، وكانت عملية التجاوب معها دليل على خطورة آليات الخطاب وسلطته، غير أن زمنا كافيا أعلن إفلاس تلك الأفكار_ على صعيد تمثلاتها مع الأحداث_ ليظهر خطاب متخصّص حاول جمع القيمة أو المصلحة في بعدها الأخلاقي مع المقاصد، وقد جعل منها مضلة وعي وإدراك ورؤيا للعالم المفتوح.

لم يكن الشعر بمنأى عن تلك التحولات،فقد كان الوسيط الذي مارس فيه الخطاب لعبة التداول بامتياز، كما كان الفضاء الأوسع لطرح أفكار بواقع ومنظور تداولي خطير وحساس، يعلن عن كشوفاته وحفرياته داخل أغوار اللغة على مستويات دلالية وسياقية متعددة.ولأن نمو اللغة الدلالي يستفيد من تداول المقاصد، كان البعد الموضوعاتي للخطاب الشعري كفيلا بتحقق المقاصد في شتى مقتضياتها وبناء علاقة تواصلية يحكمها البعد التداولي الهدف منه استيعاب مكامن النص المعلنة والمضمر.

يأتي الخطاب الشعري عتبة أساسية في مسيرة هذا التداول، ليكرّس نوعية تعاطي وتماثل القضايا المطروحة، وليعكس ما يعزز فعل التوليد والتحويل، حين يستعين باللغة، التي تضع شرعيتها انطلاقا من فعل التداول .وليجعلنا نتساءل**"كم معنى هناك على أساسه يكون قول شيء هو نفسه فعل شيء، أو يكون متضمّنا في قولنا شيئا، فعلنا لشيء معين، أو يكون بواسطة قولنا شيئا**

---

[1] -فرنسوا أرمينكو: **المقاربة التداولية**، ص192.

[2] -بول ريكور:**صراع التأويلات**، دراسات هيرمينوطيقية ـــ تر: منذر عياشي، مر:جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2005م، ص 105.

فعلنا لشيء ما"[1]. فالخطاب الشعري نسق محكوم بقصدية متغيرة ومتأرجحة بين الوعي واللاوعي تسهم في تحريك ثوابته ودفعها في مسار تواصلي تفاعلي تتعامد فيه مرجعيات منتجه المعرفية والفكرية بمرجعيات المتلقي الثقافية والأيديولوجية المترسبة في لا وعيه، بعيدا عن العبثية في تحديد الوجهات الدلالية والفوضى في كشف التراكمات والتكثيفات المدعِّمة للمنحى الدلالي في الخطاب.

وحرصا منا على تقصي المنهجية العلمية في معالجة الإشكالات النقدية سنحاول في هذا الفصل أن نتتبع معيار القصدية بالنظر إلى تفاصيله في التراث النقدي العربي القديم وبالوقوف على تجلياته في الدراسات الفلسفية، اللسانية والنقدية المعاصرة لنبرز دوره في الحلقة التواصلية وفي خارطة التداول وأثره في تكامل الخطاب وتحقيق رؤية شعرية وأخرى تأويلية.

أولا: القصدية (مفاهيم ومرجعيات).

لا شك في أن القصدية كمصطلح نقدي معاصر تشير إلى المعنى المضمر والكامن وراء نص من النصوص أو هي هدف منتج النص غير المعلن، وهذا يعني أن القصدِّية تخلق عالمها الخاص في سياق لغوي ومعرفي محكوم برؤية شمولية تتعلق بداخل النص وثوابته وبالمجريات اللاواعية التي تأتي من الخارج النصي لتساهم في تحديد الدلالات وتوجيهها على النحو السليم، لتجمع القصدية على هذا النحو بين المتناقضات، بين الداخل والخارج، بين الوعي واللاوعي وبين البسيط والمركب.

تعد القصدية أحد معايير النصية التي وضعها **"دي بو جراند"** للنص، حتى تتحقق فيه صفة النصية، وهي من أهم العوامل التي تؤثر في استعمال اللغة وتأويلها، كما تؤثر بدورها في توجيه المرسل أو المتكلم إلى اختيار استراتيجية الخطاب، وما ينطوي كلامه على معان يسعى إلى إيصالها للمتلقي،حيث يعبّر عن مقاصده في الخطاب من خلال اللغة .

فالقصد **"شرط في بلوغ الكلام تمامه معتمدا على ملاحظة أن الكلام في الشاهد يكون أمارة لما يريد المتكلم بحيث يكون دليلا على مقصود المتكلم وعلى أن المتكلم أراد أن يبلغ**

---

[1] - طالب سيد هاشم الطبطائي: **نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب**، دط، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1994م، ص07.

مراد بمقصوده"[1]، وأساس في بلورة المعنى كما هو عند المرسل، الذي يتوجب عليه مراعاة كيفية التعبير عن قصده، وانتقاء الإستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى.

وتطرح "القصدية" العديد من الإشكالات والرؤى، نظرا لما أثارته ولازالت تثيره من مسائل اختص بها الفكر الفلسفي الذي احتضنها أولا، ثمّ ميدان الدراسات الأدبية ثاني، هذه الأخيرة التي استثمرت هذا المفهوم الفلسفي الذي بلوره **"إدموند هوسرل"** في منهجه الفينومينولوجي، إذ لا يمكن لأحد أن ينكر أن هذا المفهوم قد اتضحت معالمه وأسسه في الدراسات الحديثة ولاسيما الفلسفية واللسانية منها.

وقبل الوقوف على" القصدية" معيارا وإشكالا ؛معيار باعتبارها توجّه فلسفي فينومينولوجي، وإشكال كونها توجه إجرائي تطبيقي لدى مستثمري هذا المفهوم من خلال الممارسات والنقدية، سنقف على الجذر "ق ص د" الأصل الثلاثي للقصدية في السياق المعجمي والاصطلاحي.

1- القصدية بين التعريف اللغوي والمفهوم الاصطلاحي :

أ/ لغة:

إنّ الأصل الثلاثي للقصديّة هو الجذر "قصد"، وقد تنوعت معاني القَصْدِ في اللغة بتنوع استعمالاته والسياقات التي يرد فيها، فمن أبرز معانيه: استقامة الطريق والاعتماد، إتيان الشيء، والنهوض نحو الشيء، والمقصد الغاية .

جاء في لسان العرب **"لابن منظور":" القصد:استقامة الطريق، وطريق قاصد:سهل مستقيم، والقصد في الشيء :خلاف الإفراط، والقصيد من الشعر:ماشُطِرت أبياته، سُمّي بذلك لكماله وصحة وزنه، وأقصد السهم :أصاب فقتل مكانه، وأقصدته حية:قتلته، والقصيد العصا، سمّي بذلك لأنه بها يقصد الإنسان، وهي تهديه وتؤمّه"**[2]، وقد ورد لفظ القصد في القرآن

---

[1] - عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب**، ص7.

[2] - ابن منظور، جمال الدين **محمد بن مكرم**، لسان العرب، ج3، ط3، دار صادر، بيروت، 1994م، ص353-357.

الكريم.قال تعالى: **وعلى الله قصدُ السبيل"**[1]، أي على الله تبيين الطريق المستقيم والدّعاء إليه بالحجج البراهين الواضحة .

وقال **"ابن جني"**:أصل "ق ص د" ومواقعها في كلام العرب الاعتزام والتوجه والنهود والنهوض نحو الشيء، على اعتدال كان ذلك أو جور، هذا أصله في الحقيقة وإن كان قد يخص في بعض المواضع بقصد الاستقامة دون الميول، ألا ترى أنك تقصد الجور تارةً كما تقصد العدل أخرى ؟ فالاعتزام والتوجّه شامل لهما جميعا[2]، ويذكر أن القصد قد يخصَّص في بعض المواضع بقصد الاستقامة من دون الميل.

والقصد بهذا النحو يكون على ثلاثة معان يدل أولها على التوجه إلى الشيء وإتيانه، والثاني على الاعتدال والوسطية، ومنه قوله تعالى :**"وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ"** [3]، والثالث على كسر الشيء ومنه القصدة :وهي القطعة من الشيء إذا تكسر.

وجاء لفظ "قَصَدَ" مرادفا للفظ " مَعْنَى"، فقد ذكر الزّمخشري في أساس البلاغة: **"عنيت بكلامي كذا أي: أردته وقصدته، ومنه المعنى"** [4]. وقال ابن منظور في لسان العرب:**"لا يقال عُنيتُ بحاجتك إلاّ على معْنى قصدْتُها، من قولك عَنَيْتُ الشيء أُعنيه، إذا كنت قاصِداً له، وعَنَيتُ بالقول كذا:أَردت. ومَعْنَى كلّ كلامٍ ومعناتُه ومَعْنِيَّتُه:مَقْصِدُه"**[5]، فالمعنى ما يكون مقصودا من اللفظ ومرادا، وما يتعلق به القصد أعم من أن يكون لفظا.

وقد أشار أبو هلال العسكري إلى ارتباط المعنى بالقصد في قوله:**" المعنى هو القصد الذي يقع به القول على وجه دون وجه، فيكون معنى الكلام ما تعلّق به القصد"**.أي المعنى الذي قصد إليه المتكلم، لذلك فالمعنى والغرض والهدف عنده مرادفات للقصد، حيث يقول:**"المعنى هو**

---

[1] - الآية(08)، **سورة النحل.**

[2] -ابن منظور:**لسان العرب**، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1988م، ص ص 179-180-181.

[3] -الآية(19).**سورة لقمان.**

[4] -الزمخشري محمود، **أساس البلاغة**، تح:محمد باسل، ج2، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، ص80.

[5] -ابن منظور:**المصدر السابق**، ص106.

القَصْد...والْغَرَض هُوَ المَقْصُود بالْقَوْل...وسمي غَرَضا تشْبيها بالغرض الذِي يَقْصِدهُ الرّامي بسهمه وهُوَ الهدف" [1]،فتبين المقاصد والمعاني والكشف عن الغرض مرتبط بسيروررة متغيرة يتحكم فيها القاصد، غير أن القصد والمعنى يقبلان التحديد على خلاف الغرض الذي يبقى في حالة تغير مستمر.

كما أولى **"عبد القاهر الجرجاني"** المعاني والمقاصد أهمية بالغة مبرزا جدوى نظرية القصد، فلا يكاد يخلو فصل من فصول كتابه دلائل الإعجاز من لفظة القصد. يقول:**"لا يكونُ الإتيانُ بالأشياءِ بَعْضِها في أَثَرِ بعضٍ على التّوالي نَسَقاً وتَرتيباً، حتى تكونَ الأشياءُ مختلفةً في أَنْفُسها، ثم يكونَ للّذي يَجيءُ بها مَضموماً بعضُها إلى بعضٍ، غرضٌ فيها ومقصودٌ "** [2]. وقد نظرَ إلى ما يعمله مُنشِئ الكلام، وربط نجاح العمليّة التخاطبيّة بكفاءته، لأنّه يرى أنّ له دورا بارزا في ذلك، كما ركز على**"الغاية التواصلية التي يريد المتكلم تحقيقها من الخطاب وقصده منه، أي مراعاة الغرض من الكلام"** [3]، وركز على مقاصده في عملية التواصل من خلال ربطه بين الشعر وقائله وبين الشعر وقارئه.

وأكد من خلال مباحثه في مسألة النظم أن خلف كل نظم قصد ما عند قائله، فقد تناول مقاصد المتكلم وقسمها إلى مقاصد ظاهرة وسمّاها المعنى الذي يمكن فهمه من ظاهر اللفظ، ومقاصد خفية وسمّاها معنى المعنى وهو **"أن تحمل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"**[4].كما ميز بين قصدية الخبر العادي وقصدية الإبداع الأدبي، حيث القصدية الأولى

[1] - أبوهلال العسكري:**الفروق اللغوية**، تح:محمد إبراهيم سليم، ط1، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992م، ص33.

[2] - عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تح:محمود شاكر أبو فهر، ط2، مطبعة المدني، القاهرة، 1992م،ص173.

[3] - مسعود صحراوي:**التداولية عند العلماء العرب.دراسة تداولية لظاهرة"الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي**، ط1، الرياض، دار الهجرة للنشر والتوزيع، 1998م، ص200، 201

[4] -عبد القاهر الجرجاني:**المصدر السابق**، ص263.

مباشرة وعارية من أي محاولة لإخفاء الغرض، بينما القصدية الأدبية غير مباشرة لأنها تتوسل بشتى ضروب المجاز .

والمعاني في رأي الجرجاني لها أسبقية للفكر والألفاظ لها أسبقية في النطق لقوله:**"..فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكونَ الفكرُ في النظم الذي يتواصفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ "** [1]، فلا يصح أن يسبق أو يتأخر اللفظ عن المعنى ، فالمعاني تظهر في الألفاظ بشكل واضح وجلي .

وترتبط القصدية في اللغة بعدة دلالات ؛ففي مقاييس اللغة يورد **"ابن فارس" "ثلاثة أصول للقصد، يدل أحدهما على إتيان شيء وأمَّه، والآخر على اكتناز وامتلاء في الشيء، والثالث يدل على الكسر"**[2]، فاللغة في حقيقتها لغة قصدية، يتحكم القصد في أساليبها اللغوية المكيفة فكرياً وفنياً والتي تحقق مقاصد المتكلم.

وقد اُستعمل لفظ القصد في معنى صفة الكلام الذي يصيب المعنى ويبين عنه فيبلغ السّامع ويؤثّر فيه، ومن ذلك قول **"حازم القرطاجني"** في معرض حديثه عن ماهية الشعر**"الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه"**[3]، وقد سمي الشعر التام قصيدا لأنه قُصِدَ واعتُمِدَ، ولأنّ قائله جعله في باله فقصد له قصداً و لم يحتسه حسيا على ما طرق خاطره وأصابه لسانه.

ب/اصطلاحا:

القصدية في أبسط تعريفاتها فعل إنساني مصدره العقل الذي يمتلك قدرة توجيه ذاته نحو الأشياء وتمثيلها، فهي المعتقدات والظنون والأوهام الواعية واللاواعية التي تدفع بالمتكلم لإنجاز كلامه لهدف معين، ويمكن القول بأن القصدية تفترض أن يكون الوعي دائما وعي شيء ما، وقد

---

[1] -عبد القاهر الجرجاني:**دلائل الإعجاز**، تح:السيد محمد رشيد رضا، دط، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978م، ص43.

[2] -ابن فارس:**مقاييس اللغة**، تح:عبد السلام هارون، ج5، (دط)، دار الفكر، 1979م، ص95

[3] -أبو الحسن حازم القرطاجني:**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح:محمد الحبيب بن الخوجة، دط، تونس 1966م، ص71.

كانت تشير في الفلسفة الإغريقية القديمة إلى قوة الروح العليا كونها الأساس للإدراك والوعي المنفتح على قصدية الشعور، ولأنّ الذات الواعية المدركة للظواهر نفس تفكّرُ كانت الفلسفة في جوهرها تعبيراً عن الذاتية بمعنى أنها تقوم على التفكير الحر.

وقد ارتبط مفهوم القصدية في بدايات القرن العشرين بالفينومينولوجيا على يد **"فرانتز برنتانو"** ثم **"إدموند هوسرل "**،فهي تعتبر نقطة البداية والأساس المعرفي لفلسفة الفينومينولوجيا التي تتوجه كليا إلى الأشياء ذاتها، وتنحصر مهمة الفينومينولوجيا في دراسة الشعور الخاص وأفعاله فهي ترى بأن كل فعل شعوري بشري هو شعور قصدي وأن كل فعل شعوري لديه مدركه الخاص به، فأنت**"قد تقنع شخصا بشيء ما أو تدفعه إلى فعل شيء(..) دو أن تقصد ذلك "**[1]،والشعور القادر على اكتشاف الماهيات من خلال الظواهر تطلق عليه الفلسفة الفينومينولوجية "القصدية"، التي تعني انفتاح الذات أو الوعي على العالم وانفتاح العالم على الذات أو الوعي بشكل عكسي.

وقد أفرزت الفلسفة المعاصرة باعتبارها الأساس الابستومولوجي العام الذي لا يحيد عن فكرة القصد والمعنى على حد تعبير **"جلبرت رايل"** ؛تيارات تقف على علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه ونظريات كانت مصب اهتمام فلاسفة من أمثال **"فتجنشتين"** و**"أوستن"** و**"سيرل"** و**"جرايس"**، هذا الأخير الذي أعطى المتكلمين ومقاصدهم مكانة محورية عند تفسير المعنى فهو يعتبر أن كل حدث سواء أكان لغويا أو غير لغوي يحتوي على دلالة وراءها قصد قد يكون حقيقي أو غير حقيقي لأن منتج الخطاب يخفي مقاصده ليقوم المتلقي بتأويله وفق استراتيجية خاصة تصل إلى القصد أو تتتجاوزه .وقد مثل أولئك الفلاسفة التيار التداولي الذي يقوم على القصدية والغايات في الخطاب كونه يسعى إلى فهم استراتيجيات التخاطب والتفاهم بين أطراف العملية التواصلية أو قطبي الخطاب.

[1] - جون سيرل:**العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي**، ص203.

يعرف **"جون سيرل"** القصدية بقوله**:"هي تلك الخاصية لكثير من الحالات والحوادث العقلية التي تتجه عن طريقها الأشياء وسير الأحوال في العالم أو تدور حولها أو تتعلق بها"**[1]، فقد قادت القصدية سيرل إلى البحث في الوعي، فهي تلك السمة التي تمكن الوعي من التوجه نحو الموضوعات والأحداث في العالم الواقعي، إذ يصبح الوعي من هذا المنطلق وعيا بشيء ما.

ويعتبر أن **"المقاصد والقصد مجرد صورة من صور القصدية"**[2]، فالقصدية هي القاعدة الأساسية لكلّ إنجاز عبر اللغة كونها تتحكّم بكلّ فعل لغوي، وقد أثارت مسائل عديدة سواء في الفكر الفلسفي الذي احتضنها، أو على مستوى الدراسات الأدبية التي التقطتها وبلورتها ،حيث تناولها الفلاسفة في مجال نظرية استعمال اللغة، واستعانت بها الدراسات الأدبية في مجال تحليل النصوص وفهم الكلام، فالثنائية الأدبية (قارئ/نص) هي الوجه الأدبي الموازي للثنائية الفلسفية (إنسان/علم) .

ورغم تعدد مفاهيم القصدية واختلافها تظل مفهوما محوريا يتعلق بالوعي باعتبارها المحرك الأساسي لمعاني المتكلم، وقد كانت ولا تزال مثار اهتمام الدارسين كونها أحد المقومات الجمالية التي يظهر أثرها من خلال توجيهات الخطاب، ونقصد هنا الخطاب الأدبي الذي تحكمه اللغة الإبداعية التي تأبى الانغلاق والتقوقع على معنى محدد وثابت، الأمر الذي يستدعي الوقوف على القصد الذي لا يتجلى إلا من خلال الاتصال اللغوي في سياق معين وهذا القصد سيكون حتما نتيجة لتفاعل مرجعيات القارئ والإمكانيات النصية وفق منطق لغوي مفتوح ومنظومة رؤيوية افتراضية.

ونشير هنا إلى ذلك التداخل بين مصطلح القَصْديَّةِ والمقْصِدِيَّةِ والذي ولّد لدى الدارسين عددا من المفاهيم تعود كلها إلى الجذر اللغوي (ق، ص، د)، ويمكن حصرها في :

1- **المفهوم الأول:** المقصدية مصدر ميمي مبدوء بميم زائدة مصاغة من الفعل الثلاثي قَصَدَ على وزن (مَفْعَل)، تختلف عن المصدر الصّناعي القصديّة في أنها نشاط قصدي يتعلق بمنتج

[1] -صلاح إسماعيل:**فلسفة العقل**، دراسة في فلسفة سيرل، دط، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007م، ص229.

[2] -جون سيرل:**القصدية بحث في فلسفة العقل**، تر:أحمد الأنصاري، (د.ط)، بيروت، دار الكتاب العربي، 2009م، ص23.

الخطاب وتوجهه الواعي صوب الهدف المقصود في حين أن القصدية تتخذ أبعادا متعددة كونها تتعلق بالنص.

2- المفهوم الثاني: ينطلق من مقاربة **"شلاير ماخر"** من أن القصدية من جانب الذات تتعلق بالمؤلف وبوعيه وبطرائق تعبيره بوصفه المالك لسلطة القول، والمقصدية ترتبط بالموضوع فهي تخص الخطاب وهي أساس التفرقة بين الخطاب الأدبي وغيره من الخطابات الأخرى.

3- **المفهوم الثالث:** يساوي بين القصدية والمقصدية في الاستعمال (القصدية=المقصدية)، ويؤمن بأنه لا يمكن فهم قصدية المؤلف بعيدا عن قصدية النص.

والقصدية لدى **"إرفين جوفمان"** تعني الإدراك الواعي للذات الفاعلة وقدرتها على تمثل الأشياء، وهي تقف على طرف نقيض من العشوائية وفقدان المعنى حيث يكون هناك حالة من اللاتكامل، فالمعانى ليست أشياء موروثة وكامنة في ذات الأشياء ولكنها تعبر عن إحساس أولي لشعور الذات نحو الأشياء التي تتراوح المعاني فيها بين شعور بالمتعة والغرابة.

2-العلاقة الجدلية بين المغزى والمعنى.

أ-القصد بمفهوم المغزى.

من المصطلحات التي تتقارب مع القصد نجد مصطلح المغزى الذي هو بمعنى الهدف والمراد والغاية التواصلية من الخطاب،**"وإن لصاحب الخطاب إلى جانب مقاصده التواصلية الموضعية مقصدا تواصليا إجماليا، يدرك من خلال مجموع بنى الخطاب**[1] أو من خلال الآليات والوسائل الدالة على الغاية فيه، لأن هذه الغاية تحتكم لشروط تتعلق بالمعنى وجل التصورات المترسبة في ذهن المتكلم، أي أن هناك دلالة تصورية تقترن بمراد المتكلم، وبغاياته التي يسعى إلى دمجها في خطابه وبالتالي، الانتقال من الدلالة الذهنية إلى الدلالة اللفظية التي تتداعى فيها المعاني التي أراد المتكلم إيصالها بألفاظ مخصوصة.

---

[1] - ينظر آن روبول وجاك موشلار: **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، 2003م، ص 206.

ويعتبر صاحب الصناعتين أن القصد هو المغزى ويشترط أن يكون في خطاب المتكلم دليل يقود المتلقي إلى قصد ومغزى المتكلم فتجده يقول:**"بل الأحسن أن يكون في صدر كلامه دليل على حاجته، ومبين لمغزاه ومقصده، كما أن خير أبيات الشعر ما إذا سمعت صدره عرفت قافيته"**[1]، فالقصد عند **"أبو هلال العسكري"** مرادف للمغزى وهو ذو طابع دلالي تداولي تفاعلي كونه نتاج تفاعل قائم بين متلقي الخطاب ومنتجه، وفهم الخطاب من حيث هو مجموعة بنى تمتلك مغزى وغاية يجب أن يتم في حدود العلم ببنياته اللغوية حتى يصل المتكلم إلى المقاصد الكلية.

ويستدعي**"بول ريكور"** القصد بمفهوم المغزى ويلتقي بمعانيه كما وردت مع **"أبي هلال العسكري"** كونه معيار حاسم في الوصول إلى غاية يقصد المتكلم بلوغها **"فما يمثله القصد من تصميم على القيام بالفعل وما يقتضيه، بلغة الفنومينولوجين، من توجيه للوعي وجهة غاية يقصد المرء بلوغها"**[2] يساهم في الانتقال من الفعل اللغوي إلى فاعله؛ أي الانتقال من الخطاب إلى صاحب الخطاب، وهو الأمر الذي أسس له النقد الأنجلو-أمريكي الجديد الذي يعتمد مقاصد المؤلف لتأكيد صحة معاني الخطاب لكن**"هيرش"** حاول نقد هذه الفكرة بوضع معيار يؤكد دلالة الخطاب المتغيرة لا معانيه الثابتة.

إن ما يثيره مفهوم القصد في المجال اللغوي صورة من الإشكالات والتساؤلات التي يثيرها مفهوم المغزى في المجال الدلالي المنبني على مبدأ التكوين بحسب اللفظ والمعنى، فالألفاظ في المجال اللغوي تملأ ما يتطلع إليه القصد (=المغزى) الذي يفرضه الاستعمال التداولي بحيث يتعدى إطاره المحدد له في اللغة إذ أن لكل خطاب قصد ومغزى وهذا المغزى**"هو الدلالة المستحصلة من المضمون الفعلي الذي ينقله الخطاب"**[3] والخاضعة لمقتضيات تداولية قائمة على مبدأ الإدماج

---

[1] -أبو هلال العسكري:**الصناعتين .**الكتابة والشعر، تح:علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952م، ص463.

[2] - سامي الغابري: **المسألة الأتيقية من خلال كتاب بول ريكور عين الذات غيرا**، ط1، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، 2015م، ص 57.

[3] - صالح فخري: **آفاق النظرية الأدبية المعاصرة - بنيوية أم بنيويات؟**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007م، ص 86.

والتجاوز فهي مرتبطة بسيرورة متغيرة لا تقبل التحديد والتعيين، كما لا يمكن استعادها إلا أن المتلقي يقوم بمنحها للخطاب حسب مقاصده وبذلك يكون تحصيل المغزى مرهون بمرجعيات وإمكانيات لغوية تفتح باب المشاركة لمنتج الخطاب والمتلقي في إعادة تنظيم المقاصد وتوليد مقاصد أخرى ترتبط بمسار الدلالة.

ب- القصد بمفهوم المعنى.

يأتي المعنى متضمنا لطبقات دلالية ويساهم في الوصول إلى مقاصد المتكلم وقد حاول الكثير من المفكرين ومن بينهم **"هوسرل"** ربط قضية المعنى بالقصدية واستثمارهما في مباحث لغوية تسمح للعلامات بأن تعطي دلالة معتبرا القصدية هي فعل إعطاء المعنى، والمعنى من عنيت الكلام أي قصدت وتوجهت إذ لا يطلق **"المعنى على شيء إلا إذا كان مقصودا، وأما إذا فهم الشيء على سبيل التبعية فيسمى معنى بالعرض لا بالذات"**[1] وبذلك يكون للمعنى قصد وهدف، والقصد مرهون بالمعنى وهو الرابط الداخلي للنص والمعنى هو أثر للقصدية لأن القصدية في النص هي تمثيل للمعنى الذي يحاول أن يترك انطباعا عن قصد أو إرادة منتج النص كونها قائمة على موقف تفاعلي يعد أساسا في إنتاج المعنى.

وبالرغم من أن المعنى موجود في طبقات النص إلا أن **"هيلاري بوتمان"** يفصل بين مفهوم القصد ومفهوم المعنى في ورقته البحثية "معنى المعنى"(1975م) التي قدم فيها اقتراحه بأن القصد لا يحدد المعنى بل هناك تفاصيل أخرى تتكفل بذلك، وقد بنى وجهة نظره هذه على مبدأين **"أولهما: فرضية أن معرفة معنى أي تعبير أو لفظ تعتمد على حالة نفسية معينة، والآخر: القول بأن مقصد عبارة، يحدد امتداد هذا المقصد(وما تشير إليه)"**[2]، وهذا يعني أن المعنى وفق هذا المنظور

[1] - أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي:**الكليات**، تح:عدنان درويش ومحمد المصري، ط1، مؤسسة الرسالة بيروت، 1992م، ص 842.

[2] - ديرك حيرارتس: **نظريات علم الدلالة**، تر:فاطمة الشهري، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2012م، ص365.

مرتبط بحالات نفسية فهو يتحكم بكل فعل لغوي من حيث أنه يحدد شكله ويعطيه دلالته ويؤدي دوره في تحديد الأفعال الكلامية التي تعكس مواقف الذات وأفعالاها وحالاتها النفسية والعقلية.

ويربط**"ابن سنان الخفاجي"**مفهوم القصد بمفهوم المعنى في سياق حديثه عن شروط البلاغة ويجعل المعنى الواضح الجلي سبيل لفهم مقاصد المتكلم.يقول:**"ومن شروط الفصاحة والبلاغة، أن يكون معنى الكلام واضحا جليا لا يحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمُّل فهمه، سواء كان ذلك الكلام لا يحتاج إلى فكر منظوما أو منثورا...والدليل على صحّة ما ذهبنا إليه ...أنّ الكلام غير مقصود في نفسه،وإنّما اُحتيج إليه ليعبّر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم"**[1]، أي أن المعنى يتعلق بما يقصده المتكلم وبما يفهمه السامع كونه خاضعا لقواعد اللغة وشروطها، فإذا كان هذا المعنى واضح جلي يوصلك إلى سياق دلالي مفترض ليسهم في إبراز مقاصد المتكلم وتحديد مسار التخاطب.

والمتصفح لمؤلَّف**"دلائل الإعجاز"** يجد أن صاحبه في سياق حديثه عن البلاغة ومقاصد المتكلم يجعل القصد في منزلة المعنى فيقول:**"لا يَخْفى على مَنْ له أدنى تمييزٍ أنّ الأغراضَ التي تكونُ للناس في ذلك لا تُعْرَف من الألفاظِ، ولكنْ تكونُ المعاني الحاصلةُ من مجموعِ الكلام أدلّةً على الأغراضِ والمقاصدِ"**[2]، إذ لابد من توافق بين المقاصد والمعاني في الكلام حتى يتم الغرض البلاغي، وهذا لن يحصل إلا عبر تضافر للمقاصد في سياقها الدلالي، وتحريك للفهم على نحو يسهم في بناء الفاعلية الذهنية.

وفي حديثنا عن المعنى سنعني به بلا شك القصد لذلك فالتمييز بين القصد والمعنى قد يبدو ويختفي أثناء بحثنا عن المعاني على أنها مقاصد والعكس، إلا أنّ مقاصد المتكلم هي التي تحدد المعنى لأن المعاني متفاوتة والمقاصد متغيرة لذلك نجد أن المعاني تختلف بحسب العلاقة بين القصد الذهني والمعنى الحرفي للخطاب، إذ لا يمكن إدراك المعاني في الخطاب دون الإلمام بمقاصد منتجه بحيث

---

[1]- ابن سنان الخفاجي :**سر الفصاحة**، تح: علي فودة، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م، ص209.

[2]- عبد القاهر الجرجاني :**دلائل الإعجاز**، ص 141.

تسبق مقاصده الذهنية معانيه الحرفية، وهذا دليل على أسبقية القصد على المعنى في الخطاب بمعنى أن للمتكلم معنى ذهني يسبق المعنى اللفظي، **"ويترتب على هذا القول بأن المفاهيم الدلالية الأساسية من قبيل مفهوم المعنى قابلة لأن ترد إلى مفاهيم نفسانية أبسط من قبيل الظواهر القصدية كالاعتقاد والرغبة والقصد.فالمعنى أي ما يقصده المتكلم بكلامه يمكن أن يفسر وفقا لوجهة النظر الطبيعية البيولوجية"**[1]، والقصد قبلي موجود لدى المتكلم وموجود في اللغة وبالتالي يحصل نوع من التقاطع بين قصده وقصد اللغة وهذا التقاطع هو الذي يحدد فيما بعد ما إذا كان المعنى ثابت أم متغير بحيث لا يمكن فهم المعنى مستقلا عن عملية التخاطب وعن سياقه الذي ورد فيه، وذلك لأن الغاية هي قصد ذات الفعل لا معنى صفة الفعل ومن هنا فإن تحقيق المعنى يرتبط بالضرورة بمقاصد المتكلم ونياته ويخضع لتدخل الذات ومشاركتها.

3 _ القصدية عند الأصوليين.

من القصدية المصطلح المستحدث في الفقه الإسلامي مقاصد الشريعة، فقد تأسّس الفكر القصدي عند الأصوليين على فكرة النظام القرآني وعلى مدى وعيهم بالمعايير التداولية، فهذا **"الشاطبي"** يؤسس لعلم المقاصد ويضع معايير وضوابط لتأويل مقاصد القرآن الكريم ويقسمها إلى قسمين :قصد الشارع الذي يعتبره بنية واحدة منسجمة وقصد المكلف الذي يجب أن يكون موافقًا لقصد الشارع **"وقد انتهى به الأمر- بعد تقليب المسألة طويلا- إلى الميل نحو اعتبار الوجهين معا، بحيث يكون لكل من الموافقة القصدية، والمخالفة الفعلية أثره في الحكم على الفعل وما يترتب عنه "**[2]، غير أن **"محمد عابد الجابري"** كان قد عرض لنظرية المقاصد بشكل عابر في مؤلفه **"بنية العقل العربي"** وأكّد على أن مشروع **"الشاطبي"** حول مقاصد الشريعة لم يكن جديدًا فقد سبقه **"ابن رشد"** في ذلك.

---

[1]- شكري السعدي: **قضايا الحدث في اللسانيات وفلسفة اللغة**، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2016م، ص336.

[2] - أحمد الريسوني:**نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي**، ط2، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ، القاهرة، 2010م، ص141.

وتلتقي الفينومينولوجية القصدية الدّارِسة لظهور الماهيات في الوعي لدى **"هوسرل"** مع ما أسسه **"الشاطبي"** في منهجه المقاصدي في علم أصول الفقه، حيث يرى **"هوسرل"** أن قصدية النص موجودة في ذهن ووعي المؤلِّف وهي فكرة نجد جذورها عند **"الشاطبي"** الذي يقر بأن مقاصد النص القرآني بالرغم من أنه حمَّال دلالات لا تخرج عن مقاصد الشارع المقدس والتي لا يمكن لها أن تنبني على تخمينات ولا تأويلات ولا استنتاجات إذ لابد من معرفة المقاصد والإحاطة بها لإدراك مدلولاتها، ومن طرق الكشف عن المقصد الشرعي عند**"الشاطبي"** الكتاب والسنة والإجماع والاستقراء والسياق والمقام.

وبما النص القرآني نص حجاجي شامل لكل الدلالات وبنية تمتلك سلطة التحكم في وعي المخاطب وتحتكم إلى رؤية قصدية شاملة، فإن معيار القصدية يعصم المتلقي من إنتاج تأويلات تصطدم مع المقاصد الإلهية ويجعله خاضعا لقصديّة المتكلم في استقصائه لتلك المقاصد، ومن هنا كان إدراك المقاصد عند الأصوليين سبيل لاكتمال العملية التواصلية فالعلم بالمقاصد يؤدي إلى تحقيق الأهداف المرجوة من الخطاب بحيث يتم التعبير عن كل دلالة بقصد وغاية محددة، وهو ما أشار إليه **"التهانوي"** حين اشترط القصد في الدلالة المتوقفة على الغاية إذ ليست معرفة الغايات سوى معرفة المقاصد المنبنية على مجموع الدلالات الكامنة التي تحتاج إلى أن تكون مجتمعة حتى يتحقق الفهم.

وعُني الأصوليون في تقسيمهم للمقاصد إلى مقاصد حقيقية وأخرى عرفية بالألفاظ وما تحمله من معاني، إذ أن اللفظ عمل قولي ووسيلة لتحصيل المعنى المراد أما القصد فهو عمل قلبي**"لا يمكن الاطلاع عليه إلا بالنظر في الكلام المسوق نفسه، فإذا وجدنا هذا الكلام يصب في موضوع واحد علمنا أن المتكلم كان يقصد في كلامه بيان هذا الموضوع"** [1]، ولعل هذا ما يلتقي مع مقولة **"فتجنشتين"** الشهيرة **:**" لا تسألني عن المعنى واسألني عن الاستعمال"**.**

[1] - أيمن صالح: **القرائن والنص** :دراسة في المنهج الأصولي في فقه النص، ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 2010م، ص272.

كما عمل **"طه عبد الرحمن"** من خلال نظريته الأخلاقية على نقد التراث الإسلامي وبالضبط علم المقاصد باعتباره علمًا أخلاقيًّا ينظر في الأحكام التي تتضمنها الأقوال الشرعية فأعاد تقسيم الكليات الخمس الموروثة عن علماء الأصول المسلمين، وتوصل إلى بيان ثلاث معانٍ أساسية لاستعمالات القصد ؛المعنى الأول يستعمل الفعل "قصد" بمعنى حصول الفائدة، والمعني الثاني "يستعمل الفعل "قصد" ضد النسيان أما المعنى الثالث فيستعمل فعل "قصد" بمعنى حصول الغرض الصحيح.

إن المسار التواصلي التفاعلي القائم بين النص الشرعي والمكلف محتكم إلى السياق وإلى مقاصد المتكلم والحجة باعتبارها أداة لتنظيم العلاقات"**بين الأطراف العديدة والمتنازعة حول الخطاب، ونقصد بهذه الأطراف المتكلم والمتلقي والسلطة المرجعية للخطاب وقوانين الخطاب نفسه سواء كانت لغوية أو أسلوبية أو مضمونية "** [1] فالحجة وسيلة لإثبات وفهم مراد المتكلم لأن المراد ليس معطى لغويا يسهل تحديده وإنما هو معطى ما وراء اللغة .وهذه الأخيرة عادة ما تكون غير متكافئة مع مقاصد المتكلم فهي بحاجة إلى نظرية متكاملة تعنى بمقاصد المتكلم وما وراءها.

فالتغيرات التي تطرأ على دلالة الخطاب تحتاج إلى معرفة عميقة بدلالات الألفاظ التابعة لقصد المتكلم وإرادته، ومن ثم لا بد من وجود قرائن تحيط بالنص وتوضح المقصود منه وهو ما أشار إليه **"أبو حامد الغزالي"** بقوله**:"إنه إن كان النص لا يحتمل، كفى معرفة اللغة، وإن تطرق إليه الاحتمال فلا يعرف المراد منه حقيقة إلا بانضمام قرينة إلى اللفظ، والقرينة إما لفظ مكشوف...وإما قرائن وأحوال من إشارات ورموز وحركات وسوابق ولواحق لا تدخل تحت الحصر والتخمين "**[2]، تكون سبيلا لترجيح الدلالات المقصودة وإدراك قصد (المتكلم/الشارع) الذي يدعو (المتلقي/المكلف) إلى جمع الرؤى والمعارف وتحصيل قصد لا يتعارض مع القصد

---

[1] -بثينة الجلاصي:**القياس أصلا من أصول الفقه إلى حدود القرن الثامن للهجرة**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2011م، ص225.

[2] - أبو حامد الغزالي:**المستصفى في علم الأصول**، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص ص339-340

الأصلي ولا يهمل خصوصياته، فتطويع دلالات الخطاب مرهونة بأدوات وآليات موروثة تنطلق من المتكلم وتعود إليه دون أن تحيد عن مسارها الذي وضعت فيه، فالنص عند الأصوليين لا يحتمل فراغات بل يحتمل تساؤلات محكومة بترسانة من الآليات والمعايير والشروط التي تساهم في فهمه واستجلاء معانيه.

4_القصدية في الفكر الفلسفي.

تبرز القصدية في الطروحات الفلسفية كمقوم جمالي يعمل على توجيه النصوص والرؤى الفكرية وتحديد الوعي وتوجيهه، وكموضوع يرمي إلى فهم العلاقة بين لفظ المتكلم منشئ النص والمقصد الذي يرمي إليه، إذ لم تكن الممارسة الفلسفية بمنأى عن موضوع القصد الذي كان أحد أهم مظاهرها، فالقصد ينحصر في أن كل كلام هو نتاج ملفوظات معلومة ومجهولة يصعب في كثير من الأحوال الكشف عن هويتها لذلك كان موضوعه مرتبطا بأفعال الوعي المطلق بما لا يتعارض مع الموقف الكلامي وبالخبرة الواعية والمشتركة التي لا غنى عنها في بيان حقيقة الكلام .

وتعدّ القصدية من أهم المعايير التي أراد من خلالها الفلاسفة تجاوز حدود الوعي الذاتي فحاولوا التوسيع **"من دلالاتها وفضاء حضورها، لتتجاوز حدود الوعي الذاتي، وتنفتح –بالمقابل- على شروط أخرى فاعلة تشمل الوعي الجماعي، أو التاريخي أو اللاوعي"** [1]، وهذا ما يجرنا إلى طرح العديد من التساؤلات الملحة والقلقة التي تفرض نفسها وبقوة :ما الفرق بين القصد الصادر عن الوعي والآخر المنبعث عن اللاوعي؟وهل يمكن أن تتوافق القصدية مع التلقائية في الكلام؟ وما هي الطرق التي يتخذها المتكلم في توجيه مقاصده المتعددة وتحقيقها بشكل كامل؟

يبدو القصد في الفكر الفلسفي موضوعا معقدا ليس بسبب تعدد مجالات توظيفه؛ بل بسبب**"تعدد معانيه داخل الحقل المعرفي الواحد"**[2]، فهو يضعنا في مجال البحث عن معاني ودلالات خارج نطاق الوعي الزائف ويدخلنا في صميم الوعي المتحد مع الذوات الفاعلة والذي

---

[1]- بوشعيب شداق:**مقصدية العمل الأدبي:بين التقييد والانفتاح**، ج54، مج14، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2004م، ص451.

[2] - المرجع نفسه، ص452.

يمكن اختزاله في التفكير والـــتأمل والذاكرة والانفعال والفعل وهي أمور بمقتضاها يمكن وصف مواقف الذات وتفسيرها وتمثيل حالاتها العقلية بما يؤكد اطراد العلاقة بين القصد والوعي كون القصد خاصية مميزة للوعي.

تأتي قصدية **"إدموند هوسرل"** لتعبر عن خصوصية الوعي باللغة ولتنتقل من سؤالي ماذا؟ لماذا؟ إلى سؤالي من؟ وكيف؟ أي أنها تغادر حقيقة الفعل للالتقاء بالفاعل الحقيقي، فهي تعتبر أن النص موجود في وعي المؤلف والذي **"سيكون تجسيدا محضا لمظاهر العالم والحياة كما تجلت في وعي المؤلف، وسوف يثبت المعنى في هذا النص (مرة واحدة والى الأبدى، وهو يتطابق مع الموضوع الذهني الذي يحمله المؤلف في عقله، أو يقصده وقت الكتابة) .وهكذا يصبح عقل المؤلف الجوهر الموحد لكل عناصر النص وكل مستوياته الدلالية والاسلوبية والبلاغية والشعرية... الخ"**[1]، وهذه الفكرة تتوازى مع آراء **"هيدغر"** و**"غادامر"** و**"هيرش"** التي تعتبر قصدية المؤلف معيارا لمعرفة التأويل الصحيح الذي يُعنى باختزال النصوص ثم تحولت عنه إلى النص ثم المتلقي في الدراسات المعاصرة.

وقد حاول **"هوسرل"** التأسيس لمبدأ يوازن بين الذات والموضوع ويرفض انغلاق الذات على الأشياء، من خلال تأكيده على ذلك النوع من الاتصال بين الذات وموضوعها، فهو يعتبر أن القصدية نقطة التقاء واندماج الوعي بالموضوع المادي هذا الاندماج الذي أوجد فيما بعد مفهوم التعالي، وهو مفهوم ينظر إليه هوسرل على أنه مجال الوعي الخالص الذي يُحيل إلى وجود نية وقصد حيال الموضوع ويعني أن المعطيات الحسية في أساسها متعلقة بالفهم، وهو بهذا يرد على الكوجيتو الديكارتي ومقولة **"ديكارت"** :أنا أفكر، إذا، أنا موجود بعبارة أخرى من صميم وعيه بالقصد: أنا أقصد، إذا، أنا موجود.

[1] - عبد الكريم شرفي: **من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة**، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الإختلاف، 2007م، ص ص 104-105.

لقد أتاحت قصدية **"هوسرل"** لمن بعده الطريق لولوج حقل فلسفي جديد يُعنى بالقصدية ويعبر عن خصوصية الوعي باللغة، بعد إيمانهم **"أن جميع مشكلات الفلسفة تحل باللغة، فاللغة هي المفتاح السحري الذي يفتح مغاليق الفلسفة"**[1] لذلك أصبح مفهوم القصدية مفهوما محوريا يصب في سياق ما يعرف بفلسفة اللغة، وقد تم اتخاذه كمعيار لتصنيف العلامات اللغوية وتفسير العملية التواصلية وكمبدأ لتوجيه الفعل الكلامية من خلال تفريقهم بين الأفعال اللغوية المباشرة والأفعال اللغوية غير المباشرة، وهي قضايا تدخل في صميم البحث عن القصد في الخطاب.

وقد كان **"جون سيرل"** من أبرز الفلاسفة الذين اهتموا بالقصدية تفكيرا وتأليفا، وبدور القصدية في دراسة اللغة وبتجربة الذات وبمضمون الأفعال القصدية للوعي، لأن القصدية نوع من انشغال الوعي بشيء ما**" أو شيء ما ينبغي أن يحصل أو مثل هذه الحالات .إذا كان لدي قصد، فيجب أن يكون قصد لفعل شيء ما، وهكذا من خلال عدد كبير من الحالات الأخرى"** [2]، فالقصدية من وجهة نظر سيرل مرتبطة بحالات ذاتية وعقلية يتم من خلالها التوجه إلى العالم الخارجي، إذ من خصائص العقل أنه يربط الذات عبر القصد بعالمها الخارجي بواسطة اللغة.

لقد أجمع فلاسفة اللغة على أن القصدية هي سبيل لإدراك معاني الخطاب، إذ لا يوجود خطاب دون قصد، وأن العملية التواصلية لا تتحقق إلا بالقصد، فمنحوها بعدا تداوليا ونظروا إلى المعنى في صلته بالقصدية، بما هي فعل ذاتي في الخطاب **"موصول بسياق الحال وعلاقة المتكلم بالمخاطب"**[3] من أجل ذلك كانت القصدية أحد موجهات الخطاب الأدبي، وباتت معرفتها ضرورية في العملية التداولية، كونها مبدأ إجرائيا يتعلق بظروف استخدام اللغة الخاضعة للتحكم العقلي أو القصدي، ومعيارا يحوز إمكانات استدلالية تتيح سبل التفاعل والتواصل بين البنية وفعل الفهم.

---

[1] - مسعود صحراوي:**التداولية عند العلماء العرب**، ص23.

[2] - Searle John: **Intentionality** .An Essay in The Philosophy of Mind, Cambridge University Press, 1983.p :1

[3] - محمود أحمد نحلة: **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص27.

ولعل أهم ما جاء به **"غادامير"** مستندا على **"دلتاي"** ومبتعدا عن **"هوسرل"**،هو تتبع مسار عملية الفهم القصدي، بما هو فهم لمقاصد وأهداف الخطاب وتحديد طبيعتها التاريخية المتعلقة بالوعي الذاتي، لأنها تمثل _حسب رأيه_ مرتكزا يقود للرؤية الصحيحة، فبنية الخطاب أوسع من قصديات منتجها، وما يكون محصلة للفهم لا يكون مدرجًا بالضرورة في هذه القصدية، لأن الحقيقة التي يتضمنها الخطاب هي حقيقة غير ثابتة، ومنها اكتسبت المقاصد صفة اللاثبات، وبالتالي هي في حاجة إلى عمليتي الفهم والتفسير، وهذه الأمور وجد فيها **"روبرت ياوس"** سندا لمنهجيته في نظرية التلقي.

وقد رفض الفلاسفة بعد **"غادامير"**الأطروحات التي تقول بأن معاني النص يمكن ردها إلى قصد المؤلف، كون الطرح الفلسفي الغاداميري ظل محصورا في التأويل بدل التواصل، ويطرح مشكلة إيتيكا الفهم بدل إدراك الفهم، لذلك فإن فكرة القصدية لم تنطلق لتأخذ أبعادها، فقد ظلت حبيسة فضاء يمارس عليها التعليق بدلا من التناول الواعي والمنهجي، فأصبحت**"وعلى نحو متزايد مثارا للشك كلما وجه اهتماما متزايدا للاتجاه الذي يسمح للفينومينولوجيا أن تصف محتوى الوعي كوعي"**[1]، وموضعا للقلق إذا ما تعلق الأمر بتحديد الموضوعات كماهيات مدركة، وهو ما يجعل من الفينومينولوجيا فلسفة ساذجة تتسم بالتنافر بين أهدافها ومبادئها وبين ما تحققه.

تمثل القصدية منظومة مفاهمية يرافقها إدراك للاتجاه الفكري الذي يسير فيه المؤلف، وتتطلب كشفا لا يخرج عن نطاق الرؤية التي يضعها منتج النص، كون عملية الكشف تنطلق من وعي بأن النص تم انجازه في سياق قصد خاص، يتجاوز المفهوم الظاهري ليدل على معنى آخر يختلف عنه جذريا، ولا ترتبط القصدية بنية المتكلم فحسب؛ بل تتعداها كما يرى**"سيرل"** إلى الآراء والرغبات والمخاوف ..إلخ وكل الحالات الواعية واللاوعية، ولعل القصدية هي أحد المفاهيم التي تبناها كل من**" رومان إنجاردن"**، و**"فولفغانغ إيزر"** في تصورهما للأعمال الأدبية و**"غرايس"** في تركيزه على منتج الخطاب.

---

[1] - محمد مدين:**فلسفة القرن العشرين**، ط1، نيوبوك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2018م، ص190

ويقودنا الحديث عن القصدية في الفكر الفلسفي إلى الحديث عن مبدأ العمدية عند **"إنجاردن"**، فالعمدية من العمد أي أن منتج النص يعمد من خلال نصه إلى إيصال فكرة ما أو بلوغ غاية معينة، تدفع بالمتلقي إلى تشكيل وعي قرائي والتفاعل معها، ومن ثم فإن القصدية هي المحددة لهوية النص، كونها تستدعي تفعيل إمكانيات لفهم مرجعيات النص وخلفياته المعرفية، والوقوف على تفاصيله المبهمة، أو ما يصطلح عليها **"إيزر"** فراغات النص الحاملة لأكثر من قصد، والقابلة للتحديد والتفاعل، أو ما يطلق عليه مبدأ الاشتراك الذي ينتج عنه في النهاية قصديات ثلاث: قصدية المؤلف وقصدية النص وقصدية القارئ.

ركّز **"غرايس"** على المرسل وأعطاه مكانة محورية عند تفسير المعنى، وعلى" **كيفية إدراك المعايير والمبادئ التي توجه المرسل عند إنتاج الخطاب، بما في ذلك استعمال مختلف الجوانب اللغوية، في ضوء عناصر السياق، بما يكفل ضمان التوفيق من لدن المرسل إليه عند تأويل قصده، وتحقيق هدفه** "[1]، فقد أراد أن يضع ضوابط يحقق بها المؤلف فائدة للمتلقي، فهو يعتبر أن كل حدث من لدن المرسل سواء كان لغويا أو غير لغوي يحتوي على قصد ونية.

ونجد معيار القصدية ممتزجا بالوعي الإرادي المضمر في نظامه اللغوي عبر نسيجه اللغوي، وبالمعقول تارة وباللاوعي واللامعقول تارة أخرى، وكأنه يلمح لنا أن الخطاب الأدبي مسرح للمتناقضات، فممارسة كل إبداع تتم بوعي وقصد من قبل المنتج أو المؤلف، وبلا وعي ولا قصد منه أيضاً، فالقصد**"ماهية الشيء النهائية، وهو ما يستهدف الوعي في علوه"**[2]، من خلال رصد أساليب محددة في اجتياز مضامين الوعي، وإسقاط اللاوعي المسيّج بالغامض والمبهم على الوعي، وفق معايير ثابتة وزاوية رؤية موسومة بالتداخل والاشتراطات النوعية التي تصوغ وعي المؤلف ولا وعيه على حد سواء، فاللاوعي المشترك مع الوعي في حده الأدنى هو قرين الذات المنتجة للنص.

---

[1] - عبد الهادي بن ظافر الشهري: **استراتيجيات الخطاب**، ص22.

[2] - أدهم سامي: **إبستمولوجيا المعنى والوجود** (نقد التطورية)، دط، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت، ص219.

وتأتي القصدية بمعنى الإرادة عند **"طه عبد الرحمن"**، كما تأتي بمعنى الغاية المرتبطة بالسلوك القصدي، فالأصل في الكلام القصد ومن وراء كل كلام غاية، والغاية ليست إلا القصد الذي يستهدفه ذلك السلوك، وهي عنده سر المعنى الوضعي والمعنى الاستعمالي، فتكون معاني الأشياء هي ما يقصد بها ويراد منها، كما يجعلها أحد صفات الفلسفة الحية إلى جانب "النموذجية" و"الاتساعية" و"الاتصالية".وقد تناول مبدأ القصدية ضمن النموذج النظري في التصور الاعتراضي للحوارية المتضمنة لقوة إنجازية، باعتبارها دلالة الملفوظ الخطابي القائم بين المتكلم والمتلقي.

وإن صح أن ندرج الناقد**"محمد مفتاح"** ضمن قائمة الفلاسفة الذين كان لهم تصور حول مفهوم القصدية، فلأنّ تصوره للقصدية يكتسي صبغة فلسفية، وتعريفاته لها تصب في نفس ما ذهب إليه **"هوسرل"** وغيره من الفلاسفة، فهو يعتبر القصدية **"أي ذات موضوع، بمعنى أن هناك توقا ونزوعا من الذات نحو الحصول على موضوع"**[1]، ويرى بأنها عصب الكلام وسبب ديناميته **"وهي_ بهذا التبني الدينامي المرن _قد تتضاءل أو تختفي في بعض المواقف الخطابية كحالات الحياد"**[2] ، ويربطها بالظن والوهم وبالشعور واللاشعور، ويعني بها **"ما يكون محركا للمنتج من معتقدات وظنون وأوهام لانجاز كلامه، سواء أكانت مشعورا بها أو غير مشعور وهي نفسها تكون لدى المتلقي في حالة وجود عقدة بينه وبين المنتج"**[3]،فقصدية المنتج هي التي تجعل النص يصاغ وفق استراتيجية معينة كونها معيارا سابقا على النص ويتجاوز قواعد اللغة .

لقد أكد مفتاح أن القصدية**"غالبا مالا تكون ظاهرة في النص، وإنما يفترض أنها تكمن خلفه"**[4]، بما هي فعالية تداولية جدلية ديناميكية، وحالة ذهنية يصاحبها وعي باطني سابق على التفكير، في وسعها أن تتحكم في الخطاب وفي قطبي العملية التواصلية المحتكمان إلى ميثاق تواصلي، وفي تأطير الأفعال التبليغية وسياق التبليغ الخطابي، بما هو مجموع العمليات الرامية إلى إحداث تغيير

[1] - محمد مفتاح :**دينامية النص** (تنظير وانجاز)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987م، ص8.

[2] - المرجع نفسه، ص46

[3] - المرجع نفسه، ص82.

[4] - المرجع نفسه، ص38.

وتأثير مقصود على مستوى سياق التلقي، بما يضمن تحقيق فاعلية التخييل التي تتجلى فيها ملامح التداولية، ويكفل ضبط الدلالات السياقية التي تساعد على كشف المضمر وإيضاح المسار التداولي العام المتضمن للأفعال الكلامية، وفهم استراتيجية التخاطب والتفاعل.

5-القصدية في الطرح البلاغي

يتداخل مفهوم البلاغة بالقصد في كتب التراث، فالبلاغة عندهم تكون في إيفاء القصد على وفق قواعد العرب، وقد جاء القصد في الدراسات البلاغية مرتبطا بنيّة المتكلّم الذي يركز جهده لبناء خطاب يجمعه بالمخاطب وبما يريد تبليغه، وغايته من كلامه المشروط والمقيد**"بمحددات مقامية، لابد من مراعاتها حفاظا على ميثاق التواصل بين المتكلمين والمعنيين"**[1] قصد تحقيق أغراض تبليغية، إذ أن البلاغة تبحث في مقاصد وغايات المتكلم الخطابية والتواصلية، وفي تكييف حركة المقاصد وضبطها، من خلال بيان مختلف الروابط الحجاجية والمقاصد المضمرة التي تقف خلف المعاني الظاهرة، وكشف السياق التداولي المنحصرة فيه، لذلك ستكون لنا وقفة على:

أ/القصدية البلاغية:

تجد البلاغة موقعها في الهرمينوطيقا من خلال أهم القضايا والمقولات التي تطرحها، كمقام اللغة ومقام مستعمل اللغة، والمطابقة وطرفي الخطاب المتكلم والمستمع، والظواهر التي تطرأ على النصوص الشعرية، ولأن البلاغة تعد أقدم مبحث استعمل اللغة استعمالا خطابيا، يُعنى بالوصول بالشيء إلى أقصى حالاته الإبداعية، **فهي "تعادل القمة وهي"القصد" دائما في كل إبداع، ولذلك سميت القصيدة من قصد الإبداع"**[2] المقاوم لصفة الإعتباطية، لتغدو علاقة النص بالمدلولات علاقة قصدية.

---

[1]- محمد سالم ولد محمد الأمين:**مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة**، مج28، ع3، عالم الفكر، يناير/مارس، الكويت، 2000م، ص77.

[2] - عبد اللطيف الحرز: **جدل التشكل والاستلاب** : محمد الصدر وأبو القاسم حاج حمد بين التخطيط الإلهي العام والعالمية الإسلامية الثانية ط1، دار الفارابي، بيروت، 2014م، ص409.

وقد أولت البلاغة قصدية الخطاب أهمية بالغة من خلال تركيزها على مقاصد المنتج والنص؛ بل إن من أبرز معانيها إصابة المعنى والقصد إلى الحجّة السداد في النظم والمعرفة بالقصد**"ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهب بها في الدلالة على القصد"** [1]،فالقصدية البلاغية تبحث في المغزى الكامن وراء الألفاظ ذات الطاقات الدلالية العالية وتسعى إلى كشف المعاني الخفية التي تحاكي الدلالات السياقية، من خلال رؤية امتدادية فاحصة للتقاطعات الحاصلة بين البنى الدلالية الداخلية والخارجية، ومختلف العناصر التي تحكم الموقف التخاطبي باعتبارها جزءا لايتجزأ من عملية التواصل.

وتهدف البلاغة باعتبارها ظاهرة لغوية تدخل ضمن الرؤية التداولية للظاهرة اللغوية، إلى مد المتلقي بوسائل وأدوات للوصول إلى المقاصد الكامنة وراء الألفاظ، تؤهله إلى فهم المعاني والغوص فيها، لأن هدف كل متكلم**" بناء جسور التواصل المقنع بينه وبين مخاطبيه الذين يرغب في انخراطهم معه"** [2]، أين تبرز مستويات درجات بلاغة الكلام كمرحلة أولى لفهم المستتر والمتواري خلف الألفاظ .وقد ركزت البلاغة على المتكلم وأولته عناية فائقة، باعتباره طرفا مهما في عملية التواصل وعنصرا فعالا في تحديد خصائص النص.

ولأن القصدية أحد ركائز البلاغة، فهي تعمل على توجيه الدلالات والرؤى وفق وعي لغوي دقيق، وتراكيب بلاغية تملك قابليتها المثلى في التأثير، فالبلاغة تعالج قوّة التأثير في المتلقي، وكيفية إقناعه، وبيان كل المقاصد التي يهدف المتكلم إلى تحقيقها، بالوقوف على البنية الشكلية والدلالة القصدية المتوفرة والتي لا يمكن أن تحدد إلا من خلال البنية اللغوية، بما تحمله من أبعاد ومواقف انفعالية .

وتقوم الممارسة البلاغية على ما يصنعه المتكلم الذي يعمل على تكثيف المعنى الذي لا يدرك إلاّ في سياق آلياته اللّغوية، وعلاقته بالمتلقي وعلى الانطلاق بالنص إلى عوالم إيحائية، فقد حرصت

---

[1] -أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي:**الخصائص**، تح:محمد علي النجار، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، ص ص216-218.

[2] -محمد سالم ولد محمد الأمين:**مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة**، ص83.

البلاغة على إبراز العلاقة بين المرسل والمتلقي، وهذه العلاقة مشروطة بالقصدية، وقد وجدت طريقها فيما بعد إلى التداولية التي عنيت بالسياقات التي تقيم بدورها علاقة مع المتلقين .

وقد عالجت البلاغة النص في ضوء سياقه اللغوي وسياقه الخارجي المرتهن للتجربة من حيث هي انجاز وتشكيل لغوي يتعلق برؤية المنتج وبمقاصده المضمرة، ويُمكن تعريف السياق بأنه جملة الظروف والشروط التي تتيح إنتاج قول هو وليد قصد معين، وهو بهذا المفهوم لا يختلف عن المقام الذي يقال فيه الكلام، فمعرفة المقام له دور كبير في الكشف عن الدلالات .

ب/القصدية والحجاج

تعتبر البلاغة فنا للحجاج الذي يمثل فعالية تداولية جدلية ديناميكية فعّالة، تهدف إلى إقناع الجمهور، من خلال فعل التوجيه الحجاجي الذي يتكئ على آليات وتقنيات بلاغية ومنطقية تتمثل في "**الأدلة والبراهين والأساليب التي يستعين بها المرسل لإقناع جمهور المتلقين. وتنقسم إلى نوعين: أدلة خارجية (خارج الخطاب والعالم الخارجي)، وأدلة داخل الخطاب (اللّغة والأسلوب وترتيب الأفكار، وإجراء الخطاب)**" [1]أي مجمل الاستراتيجيات التي يستعملها المتكلم من أجل إقناع مخاطبه.

فالمتكلم في الخطابات الحجاجية ينحو بخطابه نحو الأثر التداولي (القصد)، من خلال أدوات واستراتيجيات لغوية تلميحية تشير إلى مقاصده، وآليات توظف أنماطا من المقامات التداولية ومقومات الحجاج اللغوي، مثل التواصل والتفاعل والمقاصد والسياق والتداول التي يسعى من خلالها إلى تحقيق قصد التأثير في الآخر، والاتجاه إلى بناء محاورة حجاجية.

يأخذ الحجاج عند"**طه عبد الرحمن**" معنى"القصد" ومعنى"الاستدلال" معا، وهو بالذات الفعل: **"حجّ" الذي يفيد "قصد"،في قولنا "حج البيت الحرام" كما يفيد "غلبه بالحجة"، في**

[1] - محمود عكاشة، :**لغة الخطاب السياسي**، دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، ط1، دار النشر للجامعات، مصر، 2005م، ص 109

قولنا: **"حاجه، فحجّه** [1]، فالحجاج عمل لغوي تفاعلي، يتأسّس على انفتاح المتكلم على المتلقي في إطار تبادليّ للمواقف، من خلال آليات لغوية وإشارية تعبّر عن مقاصد وغايات المتكلّم.

و الحجاج فعالية تداولية ذات مقصدية إقناعية، تضطلع بوظائف تأثيرية عملية وإنجازية **"فهو تداولي لأنَّ طابعه الفكري مقامي واجتماعي ؛إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال مِن معارف مشتركة، ومطالب إخبارية، وتوجُّهات ظرفية، ويهدف إلى الاشتراك جماعيًّا في إنشاء مَعرفة علمية إنشاءً موجَّهًا بقَدْر الحاجة "** [2]، فهو فعل يتم فيه توجيه خطاب من قبل المتكلم، يكون مصحوبا بقصدية معينة وجهة ما، لأجل جعل المخاطب المهتم بفعل التأويل يبحث في بنية الخطاب عن مؤشرات يعيد من خلالها بناء المعنى الذي يقصده المتكلم .

ونظرية الحجاج باعتبارها بلاغة جديدة تربط بين الخطابات الموجهة إلى المستمعين، فهي نظرية تشمل حقل الخطاب في مجموعه الذي غايته الإقناع، لذلك يعتبر**"بريلمان Perelman" أنّ البلاغة مطابقة لنظريّة الحِجاج ؛فقد حصر الأولى في الأخيرة** [3]، كما ركز على مبدأين أساسين هما القصد والمقام، فالخطابات تنشأ في مقامات خاصة تمنحها كفايات تواصلية تؤهلها لتأدية دلالاتها ومقاصدها.

وقد ركز حازم القرطاجني على القصد الحجاجي الذي لا يمكن له أن يوجد إلا على سبيل التخييل والتأويل، فالقصد**" في التخييل والاقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده"** [4]، فالتخييل وجه من أوجه الدلالة، وعنصر أساسي في بناء الخطابات، لأنه يتمتع بوظيفة تأثيرية تقود إلى تشكيل المعاني تشكيلا جماليا مؤثرا .

---

[1] - طه عبد الرحمن:**اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1998م، ص226

[2] - Voir: Michel Meyer:**Logique langage et Argumentation**, Classique Hachette, Paris, 1982,P13

[3] - محمد سالم ولد محمد الأمين:**مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة**، ص 57.

[4] -ينظر:حازم القرطاجني:**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح:محمد الحبيب بن الخوجة، دط، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ص19.

وتذهب التداولية الحجاجية إلى أن النصوص ذات خواص لغوية دلالية حجاجية، فهي تعتبر تلك النصوص نصوصا متفاعلة مع عوامل السياق داخل نسيج النص الواحد، فقد**"نظرت إلى الكلام الأدبي وغير الأدبي بوصفه "فعلاً لغوياً Speech Act" يدل عليه قصد المتكلم، ومن حيث أنها برهنت على أن إدراك المعاني الحقيقية للمنطوقات اللغوية إنما يتحقق في سياقات الاتصال الفعلية"**[1]، لذلك هي تسعى إلى رسم دائرة الدلالة من خلال معرفة العلاقة التي تربط المتكلم بما قصده، والمتلقي بما فهمه، فضلاً عن معرفة السياق الذي تمت فيه عملية التخاطب.

فالتداولية منهج يهتم بدراسة اللغة في الاستعمال، ويكشف عن معنى المتكلم **"ثم يعرض هذا المعنى اللغوي على المقام الذي ورد فيه الخطاب ليبين هل هذا المعنى اللغوي (ظاهر النص) هو المقصود أم أن المقصود غيره"**[2]، لتكون الوظيفة الأساسية للسياق التداولي هي تحديد المقاصد وتحريك المعاني باعتباره أداة إجرائية تزيل الغموض الذي يكتنف العلامة المتعددة الدلالات .

يؤدي منشئ النص وظيفة إقناعية حجاجية قصد التأثير في المتلقي وإقناعه، باعتبار النص واقعة تواصلية وفعلا كلاميا بين شخصين، وعملا لغويا ذا بعد حجاجي تفاعلي يحمل معنى وقصدية ما، يعمل على إعادة توزيع نظام اللغة من خلال تضمين عملية التواصل في شبكة علاقات مختلفة.

ولا نص من غير حجاج، فالحجاج ظاهرة لغوية مدعومة بوسائل لغرض الإقناع والتأثير في المتلقي، ومؤسسة على وجود اختلاف بين المتكلم والمتلقي، وتختلف قوة الحجاج من نص إلى آخر بحسب قصدية كل نص، فهو مرتبط بمقاصد المتكلمين وبسياقاتهم التداولية، لأن من مقوماته اللغوية التواصل والتفاعل والمقاصد والتداول، كما أنه ينفي فكرة وجود قصدية واحدة ووحيدة، فهو ينحرف بالنص نحو تعددية المقاصد التي تغذي النص وتغنيه بعدد لا نهائي من التأويلات.

---

[1] - محمد العبد:**النص والخطاب والإتصال**، ط1، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2005م، ص278

[2] - عبد الرؤوف محمد أمين الإندونيسي: **الإجتهاد** (تأثره وتأثيره في فقهي المقاصد والواقع)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013م، ص435

إن الهدف من الحجاج هو بلوغ المقاصد، وإعادة توجيه الفهم وجهة ذات مفعول رجعي، وإدراك المبادئ والمفاهيم التي تنطوي عليها النصوص، من خلال كشف أنظمتها اللغوية للنفاذ في دلالاتها، باعتبار الفعل اللغوي المؤسس للنصوص فعلا يتقصد التأثير ضمن إجراءات السياقات اللغوية التي تأخذ طابع الحجاج، فالقصد الحقيقي لا يوجد إلا داخل وخارج السياقات اللغوية التي تتطلب وعيا بآليات من شأنها تحريك مقاصد المتكلمين وتغييرها بما ينسجم مع السياق.

ج/القصدية التداولية

تهتم التداولية بدراسة المعاني والمقاصد الكامنة وراء الألفاظ، وتركز على القصد الذي لا يتجلى إلا من خلال الاتصال اللغوي، كما تسعى إلى الكشف عن آليات وكيفيات تحقيق المقاصد وفقا لأبعاد تواصلية، من خلال ربط اللغة بالاستعمال، فمفهوم القصدية مرتبط بكل ما من شأنه أن يحفّز المتكلم على تحريك العملية التبليغية، إذ لا سبيل للقصدية فيها **"إلا من حيث الاستعمال والتوجيه حسب قواعد تداولية معينة "**[1] تقوم على التشديد على سمة القصدية في الخطاب.

كما تُعنى التداولية بفهم العلاقات الموجودة بين المتكلم والمتلقي، وتركز على عنصر القصدية ضمن سياق معين يتكفّل بظروف إنتاج الخطاب وبالمقاصد المنتظرة، من خلال الإجابة عن سؤال جوهري: من يتحدث وإلى من؟، وبهذا تكون التداولية قد تجاوزت سؤال البنية لتهتم بسؤال الوظيفة، كما أنها تقوم على مفاهيم عديدة أبرزها القصدية والفعل الكلامي ؛وذلك بوصفها حقلا لسانيا يصب اهتمامه على البعد الاستعمالي والإنجاز الفعلي للغة، بفضل ما تتيحه من آليات إجرائية واستراتيجيات فعالة لتحليل مختلف الخطابات، وتفسيرها على ضوء السّياقات الواردة فيها، وعلى وفق المعطيات والملابسات المقامية التي أنتجت فيها هذه الخطابات، دون إهمال لأطراف العملية التواصلية.

فالتّحليل اللّساني يركّز على نقطة مهمّة وهي أنّ الكلام باعتباره فعلا قصديّا يتمّ عبر علائم لسانيّة، فإن كنّا بصدد تحليل فعل كلامي ما، يجب أن نقف على عنصرين هامّين هما :قصد

---

[1] -محمد مصطفى العزام:**الخطاب الصوفي بين التأول والتأويل**، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، لبنان، 2010م، ص145.

المتكلّم، وأداته التي يستظهر بها قصده، وكل تحليل يتجاوز هذين العنصرين ويركّز فقط على العناصر اللّسانية والإشارات -طبقا لنظريّة أفعال الكلام-هو تحليل ناقص وجاف .

لقد أتاحت تداولية أفعال الكلام للخطابات منهجية لسانية جديدة **"من حيث إنها نظرت إلى الكلام الأدبي وغير الأدبي بوصفه فعلا لغويا يدل عليه قصد المتكلم"**[1] باعتبار الفعل اللغوي مظهرا من مظاهر القصدية، وقد ركزت على عنصر القصدية والوظيفة في النصوص والخطابات.

فكل نص أو خطاب هو فعل دلالي أو تدليلي ذا مقصد وقيمة مرجعيّة، له نمطه اللّغوي الخاصّ به، وما يفرضه نمط النّص اللّغوي وشكله الظّاهر قد لا يعبر عن قصد المرسل، إذ له من التّشويش والتّكثيف ما يتجاوز اللّغة الحرفية، وله من القدرة ما يضعنا بين قصدين، قصد لغوي حرفي ظاهر وقصد لغوي دلالي باطن، فيتعين على المرسل إليه فهم أحد القصدين للوصول إلى معاني النّص؛ عبر عمليّة تأويل العناصر الواردة في النّص الشّعري، والتي تفترض معرفة من المرسل، **"و زمان ومكان إنتاج الخطاب"** [2]،فمعتقدات وتصوّرات ومرجعيّات المتكلّم الفكريّة والمعرفة المتداولة بينه وبين المخاطب تعدّ مرتكزا يساعد في بيان مقاصد النّص ؛وقد عبّر عنها **طه عبد الرحمن** بالمعرفة المشتركة.

وترتبط القصديّة التداوليّة بالسّياق سواء كان نصيًّا داخليًّا أو خارج نصّي، في صورة تتجاوز إطار الثّنائية النّموذجية (مرسل —مرسل إليه)، ذلك أنّ الخطاب الذي يتشكّل فيه القصد هو الخطاب الموضوع في سيّاقه، وبالتّالي فهمه وتأويله وتحليله يكون تبعا لمؤشرات سيّاقية، كفيلة بالإحاطة بالنّص والوقوف على خصوصيّاته، طالما أنّ النّص مفتوح افتراضا وقابل للتّأويل.

ويمكن اعتبار الخطابات والنصوص أفعالا لغوية قابلة للحركة والديمومة أو هي بناء لغوي قائم على**"الخلق التصويري الذي يكون معادلا لانفعال الشاعر،هذا الانفعال الذي يحث الخيال**

---

[1] -محمد العبد:**النص والخطاب والاتصال**، ط1، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2005م، ص278.

[2]- محمد خطابي:**لسانيّات النّص**، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991م، ص297.

على إعادة تحليل وتركيب البناء اللغوي"[1]، وخلف كل بنية لغوية قصد مضمر، إذ لا يمكن أن يحصل إدراك للقصد دون أن يكون هناك تأويل صحيح للنظام اللغوي وللدلالات التي يمنحها المؤول للنص.

وإدراك القصد في النصوص والخطابات لا ينحصر في فهم الدلالات أو نظام اللغة فحسب؛ بل يتطلب الأمر معرفة مسبقة بالسياقات التي تتجاوز حدودهما، فالنظام اللغوي في نص ما لا يعطي سوى تحديد ضئيل لمعناه ؛فهو يتطلب سياقا ليكتسب دلالته الخاصة، لأن السياق يتكفل بفرض دلالة واحدة على النص على الرغم من تعدد المعاني التي يمكن أن يدل عليها.

وعليه عنيت التداولية بالسياقات المختلفة، كما حرصت على البحث في العلاقات التفاعلية بين النصوص ومنتجيها من جهة، وبين النصوص متلقيها من جهة أخرى، فهي تراعي مختلف عناصر السياق المؤدية إلى إدراك المقاصد المضمرة، والمشروطة بجملة من الضوابط التي تفرضها عملية التداول اللغوي التي من شأنها توليد المعاني، ويعد **"هاليدي"** النص عملية تفاعل في سياق معين بحيث يتحمل هذا السياق مسؤولية الإمساك بالقصد الذي يحمل وجهين يرتبط أحدهما بالمؤلف والآخر بالمتلقي.

إنّ من شروط نجاح الفعل اللغوي توفر القصد الذي يستمد منه النص فاعليته، ذلك أن النص هو وحدة لغوية تحمل مضمونا معينا موجها من متكلم إلى متلق بقصد الاتصال به، **"ومن هنا يغدو النص وسيلة اتصالية اجتماعية مقصودة لنقل أفكار منتج النص عن طريق الاتصال والتفاهم مع المتلقي"**[2] ، فالتواصل مشروط بالقصدية وبإرادة المتكلم الهادفة إلى التأثير في المتلقي.إنها عملية التوافق بين الأفعال اللغوية والمتلقين.

وهذا التوافق مرهون باكتمال وبيان القصد المفضي إلى تقعيد المعنى التداولي، وتأثيث الفضاء التواصلي العام بمختلف العوامل المعرفية والسياقية، وبذلك يكون التحكم في مختلف الأفعال

[1] - طارق ثابت:**النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018م، ص101

[2] -هناء محمود إسماعيل:**النحو القرآني في ضوء لسانيات النص**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012م، ص167.

اللغوية واستعمالاتها عن طريق وضع الأطر الدلالية والتداولية في سياقات خاصة، تكشف عن استراتيجيات المتكلم وتمكن المتلقي من فهم مقاصده المنفتحة على احتمالات تأويلية لا متناهية.

وهذا يعني أن المقاصد تستعيد ذاتها بشكل متجدد في سياق تداولي مفتوح، تكتسب فيه اللغة محمولاتها وطاقاتها الإيحائية، فكل تداول تحكمه ظروف وآليات وعلاقات بين مجموع العناصر التكوينية، ومن هنا تتحدّد أهمية القصد التواصلية باعتباره أحد المعايير التي لا يبدأ وجودها إلا بعد انتهاء دلالاتها الحاضنة حقيقة الفعل اللغوي ووجوده على مستويات أكثر عمقا.

ومن خلال ما تم التطرق إليه من مفاهيم ومرجعيات حول القصدية، نجد أن هذا المفهوم ليس حديثا بل له جذوره الممتدة في القديم، فقد لاقى اهتمام الأصوليين والفلاسفة وأيضا البلاغيين لذلك سجلنا اختلافا بحسب كل طرح وتصور، إلا أن أغلب المفاهيم تُجمع على أن القصدية هي الهدف الذي يحرك المنتج لينتج خطابا ما، وهي المعنى الخفي الماورائي الكامن وراء الخطاب، ويمكننا القول أن معيار القصدية هو أحد المقومات التي تساهم في توجيه أطراف العملية التواصلية، وفي تأطير الإطار العام الذي تتحرك فيه مختلف العناصر الفاعلة والمشكلة للخطاب، وعليه فإن القصدية تكتسب بعدا آخر إذا أخذت بعدا حجاجيا وتداوليا، لتفيد في توجيه الخطاب وتوجيه المتلقي مما يسمح بإنشاء علاقة دينامية متواصلة بين العناصر اللغوية والعناصر غير اللغوية، ولكي يتحدد لنا بوضوح مفهوم القصدية، وجب علينا أن نقف على كل نوع مرتبط بأطراف العملية التواصلية :منتج (مؤلف)، نص، قارئ.

ثانيا: أنواع القصدية

تفترض الاستراتيجية النصية الوقوف على مقاصد أطراف العملية التواصلية (مؤلف، نص، قارئ) للوصول إلى حقيقة النصوص، وقد عمدنا إلى هذا الترتيب بدءا بالمؤلف ثم النص ثم القارئ، كون المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة التي اعتنت بموضوع القصدية، قد أولت اهتماما للمؤلف في بداية الأمر ثم ركزت على النص لتنتقل بعد ذلك إلى المتلقي**"فتصورت أن لا فرق بين محوري عملية التخاطب إلا من حيث الأخذ بزمام المبادرة، وذهبت أبحاث أخرى إلى أن تجعل**

المتكلم لعبة في يد متلقيه"[1]، كما جعلت في بحثها عن قيمة العمل الفني وعلى المعنى الثاوي من القصد محور دراستها ومصب اهتمامها، ليجد موضوع القصد صداه ضمن الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية.

فالقصدية هي الرؤية النصية أو الهدف النصي من وراء العمل الأدبي، الذي يعد عاملا أساسيا في تكوين المقاصد، وجسرا يصل بين المؤلف منتج النص والمتلقي للمساهمة في صناعة قرار لغوي، ففي تضافر هذه العناصر سبيل لفك شفرته وتحديد سيرورة دلالاته، ذلك أن العناصر المساهمة في تكوين النص هي عناصر متحركة تتميز باللاثبات، وتدفع باتجاه رسم مؤشرات للمقاصد الكامنة وتحديد الدلالات وتوليدها، وهذا ما يفتح المجال لبروز علاقة جدلية تطرح نفسها بقوّة، وتطرح العديد من التساؤلات الملحّة والقلقة حول القصد، خاصة إذا علمنا أن العلاقة بين المعاني اللغوية والمعاني التي يفيدها النص لا تتضح إلا من خلال قراءة عميقة تربط بين المتلقي وتفاصيل النص.

ويهدف تقصي أنواع القصدية المتعلقة بأقطاب العملية التواصلية، والممتدة في ثلاثة اتجاهات (مؤلف، نص، قارئ) إلى الكشف عن البنية اللغوية ورصد تحولاتها وفقا لمعايير اتصالية وتداولية للوصول إلى المعاني المحتملة، ذلك أن النص مبني على حقائق لغوية تتحكم في إنتاجه عدة عمليات، ولا يمكن استنطاقه إلا في وجود تفاعل حواري متواصل بين الأقطاب الفاعلة، وفي إطار جدلية بين عناصر الخطاب(النص ومنتجه ومتلقيه)؛حيث ينفتح أمام كل عنصر بُعد استراتيجي تمليه علامات وإشارات تحاول الوصول إلى قصدية مضمرة، لا تنفصل عن الشروط المتحكمة في إنتاج النص.

كما أن الالتحام بين أقطاب العملية التواصلية، سبيل للكشف عن احتمالات النص الممكنة وللخروج بحقيقة القصد، ولا يتم ذلك إلا من خلال استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تساعد على استشفاف الأنظمة الدلالية، ذلك أن كل تفاعل في تصورنا معناه الإجابة عن قصد يحكمه وعي كتابي وآخر قرائي، كفيل أحدهما _أو هما معاَ_ بفتح مغالق النص وفهم سيرورة اشتغاله،

[1] -محمد مفتاح :**دينامية النص**، ص46.

وعلى هذا الأساس تصبح القصدية أداة تربط منتج النص بمتلقيه، فالمؤلف أثناء بناء نصه يراعي بشيء من الوعي قدرة المتلقي على تأويله بحسب المعارف التي يختزنها، مما يجعل القصد ينحصر في شبكة معقدة من التأويلات.

ولأن العمل الأدبي يقوم على ثلاث ركائز هي المؤلف والنص والقارئ، سنقف على المؤلف منتج النص، وعلى النص القابل للتغيير والتوليد باعتباره مخزونا ذهنيا وتكثيفا لعدد لا متناه من التأويلات، وعلى القارئ الذي يحاول فهم التجربة التي يرمي إليها النص حتى يستطيع تفكيك زخمه الدلالي، والكشف عن قصديات النص وأصواته والرؤى التي يتضمنها، فالقصدية عامل مشترك بين هذه الأقطاب الثلاثة، واستراتيجية معقدة تستوعب داخلها نوايا المؤلف وفاعلية المتلقي وجدلية النص، وبالتالي سنكون أمام ثلاث قصديات"**قصدية المنتج وقصدية النص وقصدية القراءة المؤولة**"[1]، وترجع أهمية هذا التقسيم في أنه يعمل على تبيان أيّ هذه الأنواع أسرع إلى إدراك مختلف الرؤى الكامنة التي تحكم النص.

أ/قصدية المؤلف (المنتج):

تُعنى نظرية التخاطب بتحليل النص في ضوء مراد المؤلف ومقصده، وتهتم بدراسة الاستراتيجية اللغوية التي تمكن المؤلف من توصيل مقاصده إلى متلقيه، فكل نص يحوز مثيرات لغوية فاعلة يقتضيها النظام اللغوي، من كونه صورة ما من صور اللغة تثير قصدا متعدّدا ومُتغيّرا، يمثل موجها قرائيا يقود المتلقي إلى الكشف عن أبعاده تبعا لإمكانياته الفكرية والمعرفية، باحثا عن أهم الافتراضات والاحتمالات التي يمكن تأويلها، كمحاولة لفهم مقاصد المؤلف المتعددة القابلة للتجلي داخل سياق مخصوص، لا تفتأ أن تمارس فيه عناصر الخطاب وعيها، فعدم مراعاة السياق الذي تتحرك فيه تلك العناصر يؤدي إلى حصر المقاصد، ويجعل عملية الفهم بعيدة عن الإطار التداولي.

وهذا ما يؤكد أن مقاصد المؤلف في حاجة إلى استراتيجية تسهم في توجيه دلالة النص، حيث أن"**قصدية المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب**

---

[1]-محمد بازي:**التأويلية العربية** نحو نموذج تساندي في فهم النصوص الخطابات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص71.

فيحصل انفصال بين المعنى اللفظي للنص والقصد الذهني للمؤلف " [1] أي فصل ما يعنيه المؤلف عما يعنيه النص، مما يعني أن الألفاظ قد تحمل معان لا تعبر عن مقاصد صاحبها، وهو ما يتنافى مع ما ذهب إليه **"ديلتي"** عندما أكد أن المعنى ينكشف عن طريق معرفة القصد اللفظي للمؤلف، وانطلاقا من هذه الفكرة ركز **"هيرش"** على القصد اللفظي، الذي يعتبره شيئا مشتركا بين المتكلمين بواسطة علامات لغوية معرفية، فاعتبر نوايا المؤلف أساسا لفهم النص وتحديد حقيقته، وأن هذا النص يتوفر على معنى واحد ينتج عن الانتقال من اللفظ إلى المعنى، **"ثم يؤدي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر تصل به إلى الغرض "**[2]حسب رأي **"عبد القاهر الجرجاني"** لأن المعنى الثاني تصور أصلي في ذهن المؤلف.

فالمعنى الذي يطرحه المؤلف باعتباره الفاعل الأول في العملية التواصلية وموجها لقصدية النص، هو حصيلة جزئيات متفاعلة ومتحركة داخل نظام ونسق عام، متعلق ببنية النص وبالاحتمالات والتوقعات التي تلتقي مع قصد المؤلف الذي**"يمكن الوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات العديدة التي يمكن أن يعنيها النص"**[3]، وهو ما دفع **هيرش** إلى الفصل بين المعاني وبين ما يقصده المؤلف، والدلالات التي يكتسبها النص في مجرى التأويل، فهو يرى بأن قصد المؤلف هو المعيار الصحيح الذي يزودنا بالمعنى، وهذا المعنى مرتبط بالوعي ولا يمكن التوصل إليه إلا في نطاق النص.

وقد ينجح النص في أن يقول ما قد يؤكد المؤلف أنه قصد فنجد **"عبد القاهر الجرجاني"** مثلا في أثناء انشغاله على فكرة الإعجاز القرآني، يؤكد على قصد المؤلف باعتباره محرك الخطاب، ومالك المعرفة النصية، أو الحقيقة الدلالية للنص المتضمن بالضرورة لمقتضى حجاجي واستدلالي، بحيث يسهم في توجيه وتحقيق أهداف المتكلم ؛والتي يمكن وصفها **" بأنها مقاصد وأغراض"** [4] لا

[1] - بول ريكور:**نظرية التأويل**، تر:سعيد الغانمي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006م، ص61.

[2] - عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تح:محمود شاكر، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989م، ص259.

[3] - محمود خليف خضير الحياني:**التأويلية مقاربة وتطبيق** : مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، ص84.

[4] - ينظر:عبد القاهر الجرجاني:**دلائل الإعجاز**، ص526-530.

يمكن إدراكها إلا من خلال استراتيجيات تواصلية وتفاعلات متواصلة، فهي ليست ثابتة لارتباطها بعملية الإنتاج التوليدي.

إن محاولة فهم مقاصد المؤلف تستدعي بناء استراتيجية انسياقية خاصة، تسمح بخلق مبدأ الاحتمالية الذي يتيح نسج شبكة علاقات فاعلة، تقوم على جملة من الافتراضات **"التي تشكل جوهر المعنى، ومكمن تنشيط الدلالات ؛لأن النص لا يقوم بلا مقصدية واعية"**[1]، سيما أن المؤلف هو الموجه لتلك المقصدية التي لا تتماهى مع ما يطرحه النص ومعناه الأصلي، إذ يحمل النص قصدية معينة تكفل نجاح عمليات التأويل وتدحض كل تأويل هش ؛فالقصدية هنا قصدية تواصلية هي إما معلنة أو مضمرة، يسعى المتلقي إلى اكتشافها بناء على قرائن خارجية ونصية قد يصل إليها وقد لا يصل.

فالمؤلف لا يكتب نصه وفق منزلقات دلالية هشة وعشوائية، وإنما ينسجه وفق معطيات دلالية محددة، تمنح للنص ثراءه الدلالي وتكسبه معان جديدة، ومعرفة جملة تلك المعاني المتوالدة هي خطوة أولى للوصول إلى تأويل صحيح، يقوم على اكتناه روح النص بالوقوف على حقائقه ومقاصده الخفية الكامنة خلف المقاصد الظاهرة، فالنص يُضمر أكثر مما يُظهر، والمؤلف قد يقصد وقد لا يقصد، لكنه في الحالين يكتب نصا يحمل عددا لا نهائيا من الدلالات التي تضمر طاقته وطاقة مؤلفه.

ومن المؤكد أن مقاصد المؤلف تتحرك على مستويات مختلفة، من حيث هي استراتيجية **"تسبق بناء النص وتشكيل معناه"**[2]، فهي معقدة بشكل مفتوح على فضاءات اللامحدد ضمن الشبكة النصية، إذ أنها لا تمنح نفسها بسهولة لأنها تتطلب ربطا بين الوعي واللاوعي، كما أنها تتعلق **"بمختلف الشروط الاستراتيجية التي يقصد إليها المتكلم /المتلفظ في عملية تخاطبه مع**

[1]- عصام عبد السلام شرتح:**الشعر وتأنيث العالم**:قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع، ط1، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان 2018م، ص150.

[2] -Wolfgang Iser, **l'acte de la lecture**,théorie de l'effet esthétique,traduit par evelque sznycer,pierre Margada éditeur,Paris 1985.P162.

المؤول /القارئ .والهدف منها هو مساعدة هذا الأخير وتوجيهه لفهم دلالات النص"[1]، ولأن النص يتخذ أبعادا متعددة سيكون من العسير حصر مقاصده، لكن سيكون من الضروري خلق استراتيجية تساهم في تفعيل مسار الرؤية النصية داخل النص، وتوليد مثيرات تمتحن إدراك القارئ.

إن الرؤية النصية هي الموجه الأساسي لمختلف الاستراتيجيات الدلالية المتوزعة عبر فضاءات النص، بحيث يعمد المؤلف إلى توليد وتوليف الأنساق الدلالية على مستوى نصه تبعا لمرجعيات خاصة، تسهم في تشكيل بنية مضمرة تستدعي تفاعلا بين المتلقي والمؤلف، وفق مقصدية لغوية ومنظومة رؤيوية تساهم في تفكيك تفاصيل البنية المضمرة، فالأفق الرؤيوي للمتلقي يتقاطع مع ما يتجه إليه المؤلف وأحيانا يتجاوزه، وهذا ما يكشف عن مقصدية دلالية وأخرى تواصلية، تتحدد فاعليتهما بقدر مستوى التفاعل بين المؤلف والمتلقي الذي يكون في مواجهة نسق وسياق خاصين.

وحين تنسجم الرؤية النصية مع المقصد الأساسي للمؤلف، تتجلى منظومة من المعاني الافتراضية التي تقود إلى تحقيق المدلولات الممكنة وغير الممكنة، من خلال فحص بنية النص التكوينية والمنتظمة في السياق، فهي معيار لكشف جملة المقاصد، لأن مقاصد المؤلف تحكمها مرجعية نصية، وعلاقة ترابطية يحققها السياق داخل وخارج النص**"باعتبار النص صدى لعوالم أكثر تعقيدا"**[2]، بحيث يظل مفتوحا على كل القراءات الممكنة نظرا لمعانيه اللانهائية.

وتعتبر مقاصد المؤلف عند **"شلاير ماخر"** أساسا للفهم، وهي عند **"هيرش"** أساسا لصحة التأويل الذي يسعى إلى الوقوف على الدلالات الكامنة، ويحاول وضع بعض الاحتمالات التي تخمن مقاصد المؤلف المتحكمة بالبنية الشمولية ؛فالمؤلف ينظم نصه وفق استراتيجية خاصة، يحاول من خلالها اكتشاف الأشياء عبر الذات، حيث يقوم بتوزيع مقاصده على جزئيات النص بشكل واع ومكثف، ليتحدد النص بعد ذلك بناء على تقنيات مسبقة تحتاج إلى فهم وتأويل.

---

[1] - بوشعيب شداق: **مقصدية العمل الأدبي بين التقييد والانفتاح**. ص449.

[2] -عبد القادر عميش:**قصة الطفل في الجزائر** دراسة في المضامين والخصائص، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003م، ص207.

حيث أن فهم النص وتأويله يعني البحث عن كينونته، وتخمين مقاصد مؤلفه المحكومة بضوابط ومرجعيات ذاتية وأخرى لغوية، يمكن الوصول إليها عبر جملة من الاحتمالات، لأن القصد كائن مفترض موجود بين النص ومرجعه كونه **"مجموع الكليات المحتملة والتصورات .وهو افتراضي،وكامن، ومتعدد، وجوهري"** [1] يقود إلى الانفتاح ويدعو إلى التعمق والمقاربة لأجل فهم نيات المؤلف التأليفية التي تسبق كتابته للنص. فالقصد مرتبط بنيَّات المؤلف وبالمرامي التي يريد الوصول إليها، وقد قسم **"عبد القاهر الجرجاني"** مقاصد المؤلف إلى مقاصد ظاهرة وأخرى خفية تدرك من خلال مجموع بنى الخطاب.

وهذا يعني أن البنية القصدية للخطاب تشكل النسيج المتكامل للبنية النصية الشاملة، لتفتح في النهاية أبوابا للتأويل، لأنها تنطوي على مؤشرات لغوية فاعلة، وعلى رؤية نصية هي حصيلة المقاصد الجزئية الموزعة على النص، فمقاصد المؤلف لا تدخل دائرة التأويل إلا بعد وضعها في مخطط يضمن ترهين النّص بالطريقة التي كان يفكّر بها منتجه من جهة، وتشكيل رؤية تخيلية تضع النص في إطارها في محاولة لرصد مقاصده الكامنة من جهة أخرى، كون النص مجال مفتوح لعدد لا نهائي من المقاصد، بعضها من المؤلف وبعضها من النص، وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن القصدية في النصوص.

ب/قصدية النص

النص بنية تحيل إلى**"فضاء تحويلي- بالدرجة الأولى- فضاء يتيح للعبة الدال، داخل تلفظ فارغ بالقيام بتآلفات لانهائية، وتنويعات دلالية غير منتظرة بواسطة كتابة بيضاء تعمل على إنتاج الدلالية الجديدة لا الدلالة السائدة"**[2]وتجمع أكثر من مستوى، مشكلة بذلك صيرورة فكرية تفصح عن مجموعة من الدلالات والمقاصد التي يقيمها مؤلف النص، الذي ينسج نصه وهو

[1] -عصام عبد السلام شرتح:**جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل**، دط، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، 2017م، ص187

[2]- نزار التجديتي: **السيميائيات الأدبية لآلجرداس .ج. جريماس**(منهج لتحديث قراءة الأدب)، ع1، مج34، مجلة عالم الفكر، 2005م، ص ص164-165.

مؤمن بقدرته على احتمال عدد لا نهائي من التأويلات، كونه مخزونا لغوي مكثفا من الدلالات التي يمكن لها أن تتجاوز الوقائع اللغوية، لأنها مفتوحة على ثنائيات تقابلية ومنبنية على التضاد والتناقض.

فالنص ليس وصفاً أو سردا لحقائق اللغة؛ وإنما هو عملية إنتاج للمعاني ما يجعل منه نظاما متسقا، وقد حاول **"عبد القاهر الجرجاني"** فهم النص من داخلياته، بالبحث فيما يجعل منه منسجما في المعنى الذي يقوم على مستويات متفاوتة في الدلالة والتأثير، ويمكن الاستدلال عليه **"بواسطة سياقين: سياق النص، وسياق الموقف (المقام) أما المقصود بسياق النص فهو الجانب القولي بما فيه من عناصر التركيب وما يتنظم به من تصنيف وتأليف، وعلاقات وقرائن، ومعاني ومفردات، وأما المقصود بالموقف فهو ما يصاحب المنطوق من عناصر تداولية توصف بأنها عناصر الموقف"**[1] حيث بإمكانها توليد قصد النص وتحقيق قصدية مؤلفه، إذ ليس غريبا أن تحيل تلك العناصر على قصد يمكن الوصول إليها بوسطة المعاني المباشرة وغير المباشرة، وقصد آخر يمكن إدراكه عن طريق سياق النص.

وبالعودة إلى الدراسات النقدية القديمة، نجد أن الإحاطة بثنائيات اللفظ والمعنى واللغة والكلام كانت لأجل الكشف عن جوانب عديدة في النص، فقد بحث **"عبد القاهر الجرجاني"** في أصل المعنى وصورة المعنى في النص، كما جعل **"ابن طباطبا العلوي"** المعنى قاعدة لبناء النص الأدبي، وكانت نظرتهم للقصد من زاوية تتعلق بالمعنى، لأنهم أخذوا بقيمة ووظيفة القصد البلاغية التي يحققها في بنية النص دون وعي منهم به، ففسروا النص في ضوء سياقه اللغوي، فقد اعتبروه محددا معرفيا لطبيعة المقاصد، ورأوا أن البنية اللغوية وحدها غير كافية لفك شفرات النص والوقوف على مقاصده.

---

[1]- وحيد الدين طاهر عبد العزيز: **مكونات النظرية اللغوية بين الدراسة والتطبيق**، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2013م، ص118.

لقد أدرك القدماء مفهوم النص على أنه الصيغة الأصلية لكلام منشئه، من خلال منظومة مفاهيمية تتمثل في:الجملة، الكلام والخطاب، ويعتبر **"حازم القرطاجني"** أول ناقد عربي قدم تصورا كاملا للنص الشعري العربي القديم، فقد حاول**"تتبع العملية الإبداعية من خلال دراسته لأقطابها الأربعة التي حددها في:القائل،القول،المقول فيه،والمقول له"** [1]، كما تمكن من إعطاء تصور أولي لكليات النص الشعري والمقاصد الواقعة فيها، ليكون النص الشعري نوعي لفظي، يتميز بتقيده بحالة تخييلية يضع فيها المقاصد، ويجسدها في تركيبات نظمية للدلالة على أشياء عبر المحاكاة والتخييل.

ويشترط **"الجرجاني"** أن تكون نهاية النص مرتبطة بقصد المتكلم، الذي يساهم إلى حد ما في إحداث شيء من الترابط النصي داخله، ليصبح النص الشعري عنده" **فعل يمارس سلطته الجمالية على الذوات المتلقية عن طريق تحبيبهم الأشياء أو تنفيرهم منها"** [2]، ونجده يؤمن بفكرة التماسك النصي، لما تحمله من دلالات بإمكانها أن تحقق امتدادا داخل مجموع البنية النصية الشاملة، بحيث تؤدي دورها في بنية النص الداخلية والخارجية، وهذا الدور حسب **"فان ديك"** هو إما دلالي لا يخلو من الترابط والانسجام والبنيات الكلية، أو تداولي يضم السياقات والأفعال الكلامية، ولا يمكن له أن يتحقق إلا من خلال روابط وأدوات كالإحالة بنوعيها :قبلية تربط الملفوظات بما قبلها، وبعدية تربطها بما سيأتي حيث تساهم بشكل فعال في ربط السابق من أجزاء النص باللاحق.

يمكن تعريف القصدية النصية على أنها الاستراتيجية **"التي يتخذها منتجو النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها"** [3] وهي قصدية تمس أطرافا من الدلالة الكلية باعتبارها عاملا محوريا في تكثيف المعطيات اللغوية التي تساعد على فهم النص، ذلك أن

---

[1] -وردية محمد سحاد:**تشاكل المعنى في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2012م، ص137.

[2]- هشام توتاي سيف الله :**شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية**، دط، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2016م، ص76.

[3]- إلهام أبو غزالة/علي خليل حمد:**مدخل إلى علم لغة النص**، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م، ص157.

كل نص هو نتاج مرجعيات كثيرة ومتشعبة يصعب في كثير من الأحيان الوصول إليها، أو إدراك مكنون البناء الداخلي لها، أو الكشف عن مجاهلها التي تتعدد وتتسع باتساع الدائرة التأويلية المفتوحة على المغامرة اللانهائية والقصوى، التي بإمكانها أن تحيط بالنص من حيث حركته ووظيفته.

إن انفتاح النص وتشبعه بدلالات متوالدة ومتجددة، يجعل منه بنية قابلة لمتابعة حركة القصد فيه، بحيث يكون القصد في النص خاضعا للتحويل **"والتغيير والانقلاب والتجاوز والخرق وكسر أفق التوقع والإدهاش والإبهام والإيهام واللعب "** [1] التي تتمتع بها عناصر التشكيل النصي، ليصبح القصد نصيا ومرجعيا ينسجم مع البعد الدلالي الذي يسمح به النص، إذ في كل مرة يُعنى النص بتشكيل نظام فني جديد، يقوم على الدينامية والفاعلية التواصلية وعلى لعبة التمويه، حين يقوم منتجه بنظام التقطيع ؛أي بناء فكرة ثم هدمها من أجل إعادة البناء والكشف عن سيرورة تشكلها.

وما يميز النص طاقاته الكامنة التي تبقى في حاجة دائمة للكشف عنها، لأنها مفتوحة على الممكن والمحتمل، الأمر الذي يعطيها مجالا للظهور بأوجه مختلفة ومتعددة، إذ لا يمكن فهم الصورة الكلية للنص دون كشف لوحداته الجزئية وطاقاته الكامنة المؤسسة على تضافر الرؤى والأفكار بحيث **"يصعب إفراغها في نسق منطقي صارم أو ضبط معانيها وحصر دلالتها"** [2] مما يدل على تكامل الرؤية في الداخل النصي وانسجام بنائها من الخارج النصي، ذلك أن البناء النصي هنا يقوم على تماسك الرؤية التي يطرحها منتجه في إطار مرجعي وسياق خاص، يجرها إلى الانفلات منه غالبا.

تعد القصدية أحد المعايير النصية التي ينبغي أن تتوافر في النص الماثل في سياقات وأنساق شتّى، فالنص يتضمن أنساقا ناجزة للمعاني ومولدة للسياقات التي تعمل على **"تحريك استراتيجية**

[1]- طلال زينل سعيد حسين:**القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2017م، ص16.

[2] - علي حرب:**التأويل والحقيقة**، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1995م، ص91.

تشترك فيها توقعات أفعال الآخر"[1] كون هذه الإستراتيجية بمثابة نسيج يربط بين السياق ومختلف العناصر اللغوية ويعمل على تحقيق الوحدة المطلوبة في النص، من خلال التنسيق بين الأبعاد الدلالية التي تحقق ما يكفي للكشف عن آليات البناء النصي، والقوانين المتحكمة في التشكيل وعن المنحى التداولي الذي يتطلب وعياً لفهم الرؤية النصية المكثفة بإيراد السياق الكلي للنص.

هناك ميثاق تواصلي بين النص ومقاصد المؤلف التي يطرحها بين ثناياه، فبنية النص ووعي منتجه يتكاملان في تحقيق ذلك الميثاق، كما أنه يتجلى بالتفاعل الحاصل بين النص والمتلقي الذي يسعى لإبراز آليات توليد النص التي تتخطى حدود تصوره الذهني المباشر، من خلال بحثه عن كل ما هو مضمر ومغيب، الأمر الذي يحيله على نسيج الدلالات مع كل محاولة كشف، فالنص يتجاوز مقصديته الآنية التواصلية إذ يحوي في كل مرة مقاصد جديدة ومستحدثة.

وهذا يعني أن القصدية النصية ليست إلغاء لذاتية المؤلف والقارئ، كونها حصيلة مدلولات تتعلق بوعي ولا وعي المؤلف كما أنها نتيجة لتفاعل نصي من المتلقي إلى النص ومن النص إلى القارئ، الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأن القصدية النصية مجموعة أفكار قد تسبق اللغة، أو قد تسبقها اللغة حسب الإطار الذي توضع فيه، ما يجعلها شديدة الدينامية والمغنطة، قابلة لإعادة التركيب بعد عملية التقسيم وإعادة التوزيع، بحسب المتلقي ودرجة فهمه للبنيات الخفية والمغيبة في النص.

فعملية تركيب المقاصد وتوزيعها بين طبقات النص المتداخلة، لا تتم إلا وفق شبكة من العلاقات المتفاعلة والمتضافرة على مستوى الرؤية النصية، وهذا من شأنه أن يجعل بنية النص **"خليطا من مكونات متعددة، يمتزج فيها ما هو معرفي،بما هو فني، في علاقة جدلية تربط بين المتعة الجمالية، ولذة المعرفة "**[2]، بحيث تضمن نوعا من التفاعل والانسجام بين المعاني اللغوية،

---

[1]-أمبرتو إيكو: **القارئ النموذجي**، تر: أحمد بوحسن، ع9/8، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، 1988م ص 141.

[2] - عصام عبد السلام شرتح:**نزار قباني**(دراسة جمالية في البنية والدلالة)، ط2، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، 2018م، ص39.

والقصد السياقي الذي يعمل على توجيه الدلالات وضبط مسارها في النص، مع كل عملية توليد وكشف للميكانيزمات المتحكمة في المخزون الفكري والمعرفي المحرك للنسيج النصي.

تجمع القصدية النصية بين اللاوعي والوعي، لتمنح النص فسحة دلالية أوسع، وطاقات إيحائية عالية، تتكئ على رؤية تكثيفية تقوده إلى دلالة المعنى المتوالد ليعطي**"داخل حافز اللاوعي بعدا تناظريا جوهريا، والمعنى يمتد بناء على اللغة المقاربة للتوتر النفسي في زمن كتابة النص، وهذا مايجعل النص متغير الدلالات، ولكن يبقى المعنى الخفي واحد "** [1]، فالقصدية النصية تتحكم بكل فعل لغوي وتحاول أن تخلق معناه الظاهر والمضمر، كون النص بحاجة إلى ذاكرة جديدة ليحافظ على تكثيفه.

ولأن المعاني غالبا ما تكون منفلتة لابد من توافر عناصر تكون مرتبطة بتفاصيل النص، بحيث تتكفل بإنشاء الوضع التفاعلي عبر المحاورة والمتابعة والكشف عن توجهات النص ومرجعياته، دون تحولات مقصدية، لتمنحه تكثيفا دلاليا يستدعي الرواسب الدلالية المتجذرة في نفس القارئ، ذلك أن آليات المكاشفة والمتابعة تخطها الأنساق النصية الخاضعة لامتدادات الرؤية من جهة، ولإدراك القارئ من جهة أخرى، بمقتضى التفعيل الدلالي الحاصل بين النص ومتلقيه بشكل دينامي، يسهم بشكل أو بآخر في توليد طاقات جديدة لا تخرج عن توجهات النص؛**"أي خلق نوع من التناسق الهرموني في نفس القارئ بين الشكل الجمالي للنص، والرؤيا التي يضمرها القارئ في داخله وباطنه الشعوري"** [2] فبقدر امتلاك النص للبعد التحفيزي المحمل بمقاصد مضمرة، بقدر ما يدفع بالقارئ إلى تفعيل أقصى درجات التحليل والتأويل، وهذا بالطبع ما يفتح المجال لرصد قصدية القارئ.

[1]- عباس باني المالكي: **قراءات في مسارات الرؤيا**، انطولوجيا، دط، دار العنقاء للنشر والتوزيع، عمان، 2013م، ص 35.

[2] -عصام عبد السلام شرتح:**الفكر الجمالي في قصائد أولئك أصحابي للشاعر حميد سعيد**، ط1، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، 2017م، ص 13.

ج /قصدية القارئ.

أدت استراتيجيات التأويل إلى بروز أسئلة جديدة حول قصدية القارئ، المنطلقة من تغيّرات التأويل القائم أساسا على قصد المتكلم والنص، حيث يعمد القارئ بناء على قرائن نصية إلى خلخلة ثوابت النص الذي لا يمكنه البقاء خارج حدود التأويل، ولا نقصد هنا التأويل الذي هدفه استرجاع تجربة المؤلف؛ بل الذي يمكنه تجديد النص وزحزحة مساره، فهو في النهاية مغامرة في طبقات النص وبين تفاصيله، تستدعي من القارئ المساهمة في تجديد النص وتخصيب معانيه، ومحاولة تمثل فضائه المتداخل والمشتبك وفق آلية تؤمّن إنتاج القصد، وتحويله إلى رؤية تقبل إعادة الهندسة والتشكيل.

وللإشارة هنا فإن نظريات التأويل قد توثقت بالتداولية في تجاوزها حدود العلامات داخل النص إلى البحث عن علاقة تربط العلامات بالقارئ واكتشاف أدوات إنتاج القصد في الخطاب، وفي هذا الحال يستوجب الخطاب قارئا **"متمرسا على تصيد تناقضات النص وأخطائه، ومن ثم ينحصر دوره في اختيار جوانب من النص لأهداف مضمرة، أو معلنة، والسكوت عن جوانب أخرى، لأنها لا تخدم ما يسعى إلى تجسيده فكريا "**[1]،فهو من خلال تفعيل آليات تستثمر شبكة شديدة التنوع والتجديد، يعيد صياغة المقاصد في الإطار الشمولي للنص.

فكل قارئ محاصر بسؤال أنطولوجي يتعلّق بوجود النّص وبقوانينه التي تحكمه، لأن العلاقة بين النص والقارئ هي علاقة وجود وترابط جدلي عميق، وبالتالي يتحقق نوع من الحوارية المنبنية على التفاعل الذي يهدف إلى**"كشف عالم النص وضبط مقصديته، وتحديد ما يريده صاحب الخطاب "** [2]، فقصدية هذا الأخير هي محاولة للوصول إلى المعنى، لأن المؤلف نفسه لن يجيبك عن قصده، ليصبح قصد القارئ مؤطرا لكوامن النص ووضع معانيه المضمرة في أفقها الصحيح.

---

[1]-عصام عبد السلام شرتح: **الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل،** (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ط1، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، 2018م، ص 55

[2]- عرابي أحمد:**الكفاءة القرائية عند علماء التراث** (دراسة دلالية)، ط 1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2011م، ص3.

ولأنّ النص فضاء لأبعاد متعددة يمتلك قدرة على استفزاز القارئ، كان من الضّروري إيجاد الآليات الممكنة التي تسمح بالكشف عن طبقاته العميقة، كون النص بنية مركزية تكشف عن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة هي بحاجة إلى قارئ **"قادر على ملء الفراغات والإفصاح عن المسكوت عنه وتأويله بإرشاد من تلك الإشارات التي تومض في النص من حيث هي نقاط إضاءة تساعد على الوصول إلى الهدف المنشود"** [1]،وتوائم بين المقاصد واستجابات القارئ المصاحبة لطرائق تلقيه، وبذلك هي عملية تسعى لإنتاج نص ثان لم يقله النص الأصلي، من خلال التأويل المفتوح على بنية النص.

يسعى القارئ إلى تشكيل جملة من المقاصد، والتحرك عبر وخلف النص بتفكيكه وإعادة وتركيبه، من خلال بناء شبكة من العلاقات التي تسهم في دفع عملية القراءة بالاتجاه الصحيح، فهو في علاقته بالنص يكون موجهاً بطريقة ما عبر استراتيجية تبحث في الدلالة المتعددة **"لأن كل نص يحتوي على بداية ونهاية وما بينهما مضمون متحرك.وليس هذا كل شيء، بقدر ما هناك مرحلة أشمل من الوقوف على الكلية الفوقية وهي تتمثل في التغلغل الجواني عبر اصطياد الفجوات المتنامية والمختبئة وراء التنميقات الأسلوبية وتلوينها بدلالات استشرافية جديدة"**[2]؛ أي بناء شبكة من العلاقات الأكثر انفتاحا وامتدادا، بحيث تسمح بإعادة بناء وتشكيل رؤية جديدة للنص، تتنازعها إمكانات دلالية كامنة وراء الأنساق اللغوية، التي تحفز القارئ على الاجتهاد في التأويل لتكوين مقاصده على مستوى النص.

إن البحث عن المعنى القصديّ الكامن يدفع بالقارئ إلى حالة من اللاثبات والتوتر، ليجد نفسه في عمق عملية تأويلية محكومة باستراتيجية تفترض وجود سيرورة لإنتاج الدلالة التي تتوافق مع معطيات التركيب النصي**"متجاوزا بذلك بنيته الدلالية الأولى إلى بنيات أخرى أعمق ويتم**

---

[1]- خليل شكري هياس :**القصيدة السير ذاتية (بنية النص وتشكيل الخطاب)**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2016م، ص19.

[2]-سامي شهاب أحمد:**ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي**(دراسة في الشعر، والنثر، ونقد النقد)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2012م، ص 82.

ذلك من خلال عملية الحفر والتنقيب في مستويات النص" [1] أو وفق منظومة قصدية قابلة للتأويل، مدارها أفق القارئ وما يخزّنه من مرجعيات تتحرك على مستويات مختلفة وعديدة من النص، بهدف الكشف عن بنياته وما ينطوي عليه من مضامين ودلالات لا تكتمل إلا بوجود عملية التأويل.

لأن القارئ في سعي دائم لاستيعاب مكامن النص الظاهرية والباطنية، من خلال تفعيل آلية تحاول قدر الإمكان القبض على مقاصده ومكامنه المتوارية خلف بنياته الدلالية، كون النص تركيب لا يبوح بمضامينه، لتكون مهمة إدراك مكامنه مهمة صعبة وهو ما أشار إليه **"عبد القاهر الجرجاني"** في حديثه عن غموض الشعر بقوله: **"وإن توقفت في حاجتك، أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك قد تحمل فيه المشقة الشديدة وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى درة حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص"**[2]، فتعرية مقاصد المؤلف الحقيقة في النص المنغلقة دلالاته على نفسها أحيانا يقود إلى ما يمكن تسميته ببؤس التأويل، أي الانفتاح على مسارات متساوقة ولانهائية من الدلالات التي لا تتوافق مع جزئيات النص، الأمر الذي يحول دون الإمساك بالمقاصد الأصلية.

فالمقاصد المتوزعة على مستوى النص**"كالجوهر في الصدف، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه"**[3]، تحتاج إلى قارئ يمسك بطرف منها ويلاحقها لاستخلاص الدلالات الكامنة التي تقربه من قصد النص، لتكون مهمة القارئ فهم الاستراتيجية التي سلكها المؤلف، من خلال تفعيل حوار جدلي بينه وبين النص ومؤلفه بغية الوصول إلى المقاصد الكامنة، فهو إذ يقرأ النص إنما يستنطقه ويحاوره من خلال مساءلة صمت المعنى الكامن فيه، باعتباره بنية منفلتة يصعب القبض على دلالاتها.

---

[1]- مليكة دحامنية :**هرمنيوطيقا النص في الفكر الغربي المعاصر**، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م، ص138

[2] -عبد القاهر الجرجاني:**أسرار البلاغة**، ص123.

[3] - المرجع نفسه، ص128.

وانطلاقا من هذا، ستؤدي مشاركة القارئ في ترهين النص إلى صنع قصد هو نتاج فرضيات ومرجعيات متعلقة بوعيه، وهذه المعطيات والمرجعيات**"ليست بينها ضوابط تحدها بقدر ما هي متفرقة في النص وتحتاج إلى من يتمكن من تفكيكها وإعادة تركيبها لاستخلاص الجوهر الدلالي"**[1]، ومن المؤكد أن القارئ في استطاعته استثمار مختلف المرجعيات في إنتاج قراءة نمطية تتصل بالرؤية النصية، فيعمل بناء عليها على إعادة تنظيم العناصر النصية في تراسلها المرجعي وفق قصديات جديدة لا يمكن لها أن تنبعث إلا إذا تفاعلت مع وعيه الموصول بالقرائن النصية المتحكمة في بناء النص .

إن الوعي في استثمار فضاءات النص يضع القارئ أمام حوار يتسم بالفاعلية والديمومة، ليسهم في ايجاد أنطولوجية النص القائمة على اتحاد المخزون الثقافي للقارئ مع ذاكرة منتج النص، ضمن استراتيجية بإمكانها إنتاج دلالات مخالفة لدلالات النص، والمرهنة في تحققها بالقارئ الذي يسهم في تشكيل رؤية تخيلية، وتوليد المعاني المنفلتة التي تقوم على مبدأ التصادم والتعارض، فدوره ليس تكرار النص من الزاوية التي رآه بها القارئ، وإنما إعادة بنائه وفق ممارسة تشكيلية مغايرة تتجلى فيها قدرته وبراعته في خلق نص آخر، على النحو الذي يمكن فيه ربط رؤية المؤلف برؤية القارئ بطريقة دينامية.

أي أن حقيقة النص تتجلى من خلال قراءة تكشف عن خبايا النص، وتقف على أبعد مما فيه وتمنح له وجودا ثان ومغاير من خلال تفكيكه وإعادة بنائه، لتسهم في تشكيل الأرضية المشتركة للتواصل بين النص والقارئ، وتزويد القارئ بآليات تعينه على تشكيل الدلالة، ومواجهة النص عبر الأنظمة النصية المترسبة في لا وعيه **"قصد استنطاقه وتأويله، كما أنه يستطيع أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، عبر استنكاه بنياته الدلالية "**[2] وهذا يستدعي تحديد الجزئيات المراد تفكيكها للوصول إلى مقاصد المؤلف الموزعة في النص، حيث يعمل القارئ على تجميعها من خلال تصيده شبكة الروابط الممكنة والعمل على حلحلة النسيج المتلاحم للبنية النصية.

---

[1] - سامي شهاب أحمد:**ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي**، ص 76.

[2] - خليل شكري هياس :**القصيدة السير ذاتية**، ص93.

ويمكن أن نعتبر أنّ الكشف عن البنية الكبرى للنص خاضع لتجربة القارئ في علاقته بكل العناصر المكونة للنص، والتي يعتمدها لاستخلاص دلالات جديدة **"هذا القارئ الذي يستطيع بآلياته الممكنة في فك شفرات أكواد النص، حيث تكون خلفيته وهدفه الدافع الأساسي من وراء قراءة هذا النص، ومن ثم يستطيع فهم مضمون النص "**[1] الذي يخفي في داخله نسقية ليمنحه بعدا تداوليا، لأن البحث عن الارتباطات النصية المتفاعلة بصورة تلقائية، يمكن القارئ من فهم العلاقات الدلالية المتشابكة والمضمرة في النص، كما يسهم في توجيه التداعيات الدلالية.

ولعلّ الوقوف على التعالقات النصيّة المتشابكة، واستنطاق المسكوت عنه في النص، لأجل النفاد إلى ما لم يتم التصريح به من خلال نسق مخيالي يتعلق بالقارئ، يجعل عملية القراءة ذات بعد استاطيقي تعيد إنتاج النص، ليصل القارئ من خلالها إلى المقاصد دون أن يتجاوزها، فعملية القراءة هي بحث دائم **"في نظام اشتغال النص على النحو الذي توفر له فرصة مناسبة للكشف عن استراتيجيات المؤلف في تشكيل النص وبنيته "**[2] وتضع له معايير وآليات تستنطق جزئياته وتقف على المسكوت منه، وبالتالي تساهم في عبور الهوة الدلالية التي تكون سببا في استجلاء شفرات النص.

ومن هنا يلتزم القارئ بجملة من المعايير، كونه يتحدى فكرة أن النص مكتف بذاته بالرغم من امتداده، فيسعى إلى فرض مقاصده على حساب المقاصد في النص، الأمر الذي يولد حركية لمجموع الأنظمة المشكلة للكيان النصي، لتكون المقاصد بهذا المعنى توتر دائم بين المتلقي والنص **"وانفلات هذه العملية من حدودها قد يؤدي إلى تشويه النص نفسه، فيصبح مجرد نبضة تنشئ في وعي المتلقي صورا أو تداعيات جديدة لا علاقة لها بفكرة المبدع، لذا، يجب أن نميز حالة التلقي الطبيعي من حالة التلقي الموجه سلفا الذي يتحول إلى عملية ذاتية خالصة "**[3]، لأن

---

[1] -إبراهيم حسن حسين:**دراسات في التربية والأدب والفكر الديني**، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2018م، ص14.

[2] - خليل شكري هياس :**القصيدة السير ذاتية**، ص31.

[3] - عصام عبد السلام شرتح: **الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل**، ص 78.

التعامل مع القصد والتأسيس له كمحتوى دلالي للنص، هو جزء من عملية التفعيل القرائي، وبتقديرنا هذا لا يتحقق إلا من خلال التناظر بين القارئ والنص، أو عن طريق عملية الأخذ والعطاء التي تتم بينهما.

ثالثا: وظائف القصدية وأثرها في إعادة صياغة الخطاب الشعري

يختلف مصطلح القصدية من ناقد إلى آخر تبعا لرؤيته وتوجهاته ،وقد ميز **"جيرار جنيت"** بين نوعين من القصدية كمصطلح متداول في مجال التفاعل النصي، الأول يتعلق بالذات المنتجة وبإعلانها عن القصدية الدلالية للموضوع الذي **"قلّما يظهر عاريا"**[1]، والآخر يتعلق بالذات المتلقية له، إلا أن القصدية قد تأخذ أبعادا ووظائف أخرى تبعا للتوجه الذي تظهر فيه والمجال الذي تصب فيه، لتكتسي طابعا دلاليا أو تداوليا أو نسقيا أو تأويليا، في أثناء تحريضها للخطابات الشعرية وتعيين سياقاتها الواردة فيها إذ أن كل خطاب شعري يفترض وجود قصد ذا توجه ووظيفة ما.

وإن ارتباط القصدية بالخطاب الشعري على مستويات متداخلة خاضعة لسلطة اللغة، يؤدي بالقصد إلى تبني وظائف إثباتية تتعلق بالبنية اللغوية، وبمدى إدراك عناصرها **"من خلال ربط مكونات البنية بمنشئ النص ومتلقيه وقرائن الاستعمال"**[2] وفق نموذج تفاعلي تواصلي يرصد تبدلات الخطاب الشعري وسلوكه اللغوي وقواعده البنيوية ومسارات معانيه ومقاصده، ويخضعها لمقتضيات دلالية، تضيء ما يختزنه من رؤى ومرجعيات تؤمن إنتاج المقاصد، فتعيد توزيعها لتضمن وجود استراتيجية مفاهيمية يحكمها نظام من العلاقات، تكفل إعادة صياغة الخطاب الشعري وفقا لمعايير تقررها الأطراف الفاعلة فيه، فتتحدد بناء على ذلك مجموعة من الوظائف يمكن حصرها في:

أ/الوظيفة الدلالية:

تحاول القصدية أن تنشئ بعدا دلاليا جديدا، يهتم بدواخل النص وبآليات الانسجام الدلالي وعناصر التماسك النصي التي تحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، حيث لا يمكن لها أن

[1]- Gérard Genette: **Seuils**, édit. du Seuil ,Paris, 1987,P. 7.

[2] - هناء محمود إسماعيل: **النحو القرآني في ضوء لسانيات النص**، ص 290

تتحقق إلا من خلال دينامية خاصة، تختبر سلسلة التشكيلات والعناصر الداخلية، فالنصوص بحاجة **"إلى التماسك الدلالي أكثر من العمليات التداولية بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل النص"**[1]، التي تتضمن دائما توقعا من نوع ما ينطوي على دلالة ومعنى، لا يتحققان حسب**"مورس بيكهام"** إلا بوجود متلقي يساهم في إبراز منطق النص الاتصالي والدلالي.

فالمتلقي يعمل على تفكيك إشارة النص وشفراته المشحونة بدلالات معينة، وعلى الكشف عن إمكانية تعدد الدلالة في النص الواحد، وهذه الشفرات تسمح بتحقيق اتصال بالنص، كما تتيح للقارئ خلق فضاء خاص، يستدعي استحضار كل المرجعيات المعرفية والفكرية عبر عملية إعادة التحليل، بالوقوف على الأفعال الكلامية ومختلف الاستراتيجيات، لاستيعاب التعدد الدلالي والوصول إلى مقاصد النص ومحاولة كشف جوانبه الغامضة، دون تجاوز للبنية الذهنية للمؤلف والبنية النصية للخطاب، وتبعا لهذا تعد القصدية الدلالية قصدية تفاعل أنساق ومؤثرات لغوية، وفق استراتيجية تضمن توجيه الخطاب الشعري وتشكيل هويته وتوسيع أطره الدلالية والفكرية.

تسهم الوظائف الدلالية في تحفيز المتلقي على الاستمرارية في تداول النص، وفي خلق حركة نسقية تكاملية متفاعلة تسهم في تحقيق التواصل المثمر بين أطراف الخطاب الشعري، وتعميق الرؤية الشعرية وتعزيز مدلولاتها، من خلال فعالية ذهنية يقوم بها المتلقي أثناء استنباطه مقاصد المتكلم، لأن مقاصده هي المحددة لمعنى النص، فالإمساك بدلالة **"نص ما نظن أنه هو معنى النص لا غير"** [2] وهي شرط لاعتبار اللغة دلالة، وكأن النص خزان تودع فيه الدلالات، أو كما يراه **"رولان بارت"** حشد من الدلالات يشير إلى تعدد المعنى في جوهره، لكونه يخضع لتأويلات المتلقي المختلفة.

إن المتلقي هو من يتكفّل بإعطاء دلالات متعدّدة للنّص، حيث يذهب إلى ما وراء الألفاظ للوقوف على الدلالات الخفية للأفعال، التي لا تنكشف إلا من خلال قدرة عالية على اقتناص

---

[1] - نعمان بوقرة:**لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس والإجراء)**، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012م، ص59.

[2] -هوي ديفيد كوزنز:**الحلقة النقدية، الأدب والتأريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية**، تر:خالدة حامد، دط، منشورات الجمل، بغداد، 2007م، ص26

المؤشرات التي تكشف عن أركيولوجيات النص ؛مما يعني أن القصدية في النص لا توجد إلا عبر الأنسجة المشكلة له، أين تأتي المعاني منظمة دلاليّا، فالقصد لا يمكن له أن يُدرك، مالم يتم الكشف عن النسيج المشكل للنصوص، فلا شيء خارج النص بتعبير**"دريدا"**، وهي عبارة لا تلغي المسافة بين المتلقي وبين النص ومنتجه.

يختار منتج النص مداخل دلالية للتعبير عن مقاصده، حيث ترتبط هذه المداخل **"بالمكون العقلي لإنتاج اللغة الذي يسبق عملية التشفير اللغوي زمنيا ووظيفيا"** [1]،ويتمثل دوره الأساسي في تحديد المقاصد التي يمكنها أن تخلق لنا شبكة من الدلالات الجديدة، التي يوفرها نظام اللغة في مستوياته اللغوية ومقوماته البلاغية المسؤولة عن معنى المعنى، والقادرة في مجموعها على بلورة الدلالة الكلية الكامنة وراء الأنساق في تزامنها وتعاقبها وتأثيرها في النسق الكلي العام.

و يحيل النسق الكلي العام إلى دلالات متنوعة تتشابك في منظومة متكاملة، إلى أن تبلغ الدلالة الإطار الكلي المنظم لشفرات النص بأنساقه التشكيلية ومقصدياته الدلالية، التي يتقلص فيه الحد الفاصل بين الوعي واللاوعي، لأن مجمل النصوص الأدبية **"متاهة دلالية مفتوحة تأبى الانغلاق على معنى محدود"**[2]، فخاصية الانفتاح الدلالي بوصفها طاقة نصية، تعمل على ترجمة خصوبة النص وثرائه الدلالي، ذلك أن النص لا يجب أن يستقر على دلالة محددة، لأن الدلالات بطبيعتها متعددة ولا نهائية.

وتستدعي عملية الوصول إلى الناتج الدلالي في النصوص، فهما لكيفية سيرورة الدلالة الأدبية، وذلك بالاستناد إلى سياق داخلي يضبط موقع ووظيفة المداليل، وآخر خارجي يعمل على منح النموذج النّصي من حيث كونه علامة توالدية امتدادا كما يتصوره المتلقي.

---

[1] -عطية سليمان أحمد:**الإبداع الدلالي في المتضايفين**(بين البنية التصويرية والبنية العصبية)، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2017م، ص34.

[2] -أمبرتو إيكو:**التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، تر:سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دت، ص42.

فالتغيُّر الدلالي ظاهرة يمكن رصْدها بوعْي لغوي لحركيِّة النظام اللغوي، إذ تبتدئ حركية النص الفعلية من خلال الدوال، فهو لا يقدم اليقين بل الكثير من الاحتمالات حول المقاصد الكامنة التي تتبدل وتتغير نتيجة للتغيرات الدلالية، وتبعاً لهذا تأتي القصدية الدلالية لتشكل حقولا من المعاني اللامتناهية عن طريق إدماجها في سياقات تداولية مختلفة.

ولا تتضح المقاصد إلا من خلال الاعتناء بالدوال المبثوثة في النصوص، وبمختلف الوسائط كالسياق والمستويات اللغوية والذهنية التي تساهم في تحقيق كفاءة قصدية دلالية، تقود إلى استجلاء الرؤية المتعلقة بتفاصيل وجزئيات النصوص **"للخروج بحقيقة القصد والتخلص من سلطة المعنى الأحادي"**[1]، وصولاً إلى الدلالة المقصودة، وبذلك تكون النصوص الحاملة لأسئلتها نصوصاً مفتوحة الدلالة، ومتجهة إلى أكثر من مقصد، باعتبارها فضاءات دلالية تزاحم كمّا من المفاهيم المسبقة المتداولة.

فتأتي المقاصد متفاوتة بحسب علاقة المعاني بدلالة النص، لتكون عملية الكشف عن المقاصد العامة والمعاني اللامصرح بها بحاجة إلى رؤية لا تنفصل عن مجموع الدلالات المركزية ومكوناتها التي يبديها النص، لأن الوعي بالمقاصد الكامنة في النص لا يكون إلا بعملية تفاعل بين النص ذاته وذات قارئة، تمارس الفعل القرائي التفاعلي وفق أنساق الثقافة التي تنتقل من دلالات النص إلى مرجعياته الخارجية، أو بين مرجعيات النص الداخلية ومجموع شبكاته الدلالية.

ولا تتكشف الدلالات إلا من خلال إيديولوجية يحددها القارئ سلفا، ليولد سياقا إدراكيا يستدعي دلالات كامنة في أعماق النصوص، لأن قارئ النص في محاولة جادة لإعطاء نفسه سلطة اكتشاف دلالات النص أي **"اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما قاله"**[2]، معتمدا في ذلك على أدوات معرفية تتجاوز الدلالة المباشرة، لدوال المرجعية النصية المعروضة في النصوص، كي تصل للمدلولات اللاّمصرح بها وفهم العلاقة التي توحدها مع الدوال.

---

[1] -محمد عزام:**النص المفتوح التفكيك أنموذجا**، ع398، مجلة المواقف، حزيران، دمشق، 2004م، ص54.

[2] -نصر حامد أبو زيد: **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ط7، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005م، ص36.

ب/الوظيفة النسقية:

ليست اللغة الشعرية متوالية لفظية تمنحك معنى مباشرا؛ بل هي الاستعمال غير المألوف للغة، فهي لغة لا نهائية الشفرة لا تبوح ولا تصرح **"تخترق المحدود إلى اللاّمحدود، واللاّشعري إلى الشعريّ، وتنفلت من نطاق اللغة التخاطبيّة في نمطها التراتبي التقليديّ إلى لغة مفتوحة على دلالات لانهائية"** [1]،ومن لا نهائية القلق إلى لا نهائية السؤال لتكوّن سياقات دلالية تركيبية جديدة، ولتعيد هيكلة الوعي الذاتي المرتبط بصاحب النص،فهي تقوم عادة على أرضية تقترن بذات الشاعر الذي من طبعه السعي لإنتاج أشكال مختلفة من هذه اللغة.

ومن هنا فإن اللغة الشعرية لا تتحدّد إلا من خلال وظيفتها البنائية، والمجسدة شكليا داخل النصوص الشعرية القادرة على استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بنائية مؤسسة على معان مباشرة وأخرى غير مباشرة **"تتجاوز حدود المعنى لأن الشعر عامة والحديث منه خاصة يتمرد على الدلالة التواضعية-التوافقية للمفردة فيحملها مستوى رمزيا أبعد مما ترمز إليه"**[2]، ضمن علاقات متداخلة لا تتوقف عند حدود العمل على اللغة الشعرية؛ بل تتجاوز ذلك نحو كيان تشكيلي قائم بذاته، يمكن من خلاله إدراك المهيمنات التي تبسط نفوذها على التشكيل اللغوي الذي يراهن على كثافة النص وعمقه.

ولا يستمد الشكل اللغوي وجوده إلا من خلال انسجام تام بين عناصر النص الشعري المتسم بجملة من السمات الجمالية والتقنية، حيث التروع اللغوي المحايد، والبنيات القادرة على تأدية وظيفة داخل النسق في نظامه التركيبي المتولد من تضافر الدوال مع المدلولات، ما يتيح للقارئ كشف شيء آخر وراء النص، لتوليد المحتمل الدلالي الذي يعدّ مرجعية القارئ النصية.

تتعلق الوظيفة النسقية بجملة الأنساق والمؤثرات اللغوية، المحكومة بنظام علائقي ناتج عن تفرُّعات النصوص الداخلية، التي تتحاور وتتجاور كي تعطي الدلالة المقصودة، فالنسق متَّصِل

---

[1] - عصام عبد السلام شرتح:**نزار قباني(دراسة جمالية في البنية والدلالة)**، ط2، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، 2018م، ص17.

[2] - مراد علوي: **جدلية الحلم والواقع في رواية "شمس القراميد " لمحمد علي اليوسفي**، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013م، ص36

بالتشكيل الكلي لمنظومة الأفكار والعلامات**"بمعنى أن التكوين الدلالي للنص الأدبي ينطلق من النسق اللغوي الكلي ؛الذي يحتوي على أنساق صغرى وكبرى ناقلة للخطاب"** [1]،مما يستدعي بناء نظام لغوي خاص، يستوفي عملية البحث عن المعنى واستقصاء المقاصد، وبناء كيفيات خاصة لإيصال رؤية قصدية تتحكم في بنية النص وفي حركة اللغة ضمنها باعتبارها بنية وليدة سلسلة من الأنساق

ووجود نوع من التفاعل بين الذات والقارئ والنص، يساهم في فتح حوار بين الكلمات والأشياء في أثناء عملية التركيب الدلالي، مما يسمح بدخول المتلقي الذي يمارس التعليق، لإنتاج نسق دلالي للنص، يتمكن به من الكشف عن موضوعه ومعناه الكلي، وعن جملة العلاقات التي تجمع بين عناصر الخطاب الشعري، وبالتالي يقود إلى نوع من الوعي بتعقيدات النسق المنضوي ضمن النسق العام.

والجدير بالذكر أن المعاني تتحرك داخل النص في اتجاهات متباينة، لتشكل نسيجاً معقدا تتضافر فيه وظائف الشفرات اللغوية فيما بينها، في فضاء نصي مفتوح على حركة الأنساق ؛حيث تتجاوز فيه الإشارات النصية الموزعة على أكثر من مستوى عمقها الفاعل، فتبدو لما تحمله من دلالات سببا في إيضاح مضمرات النص، ووسيلة للكشف عن شيفراته اللامتناهية .

إن النص الشعري هو جملة من الأقنعة الفنّيّة، ونسيج من الدلالات المركبة والعلاقات المتداخلة والمتحكمة في بنيته، **"وإنشاء هذه العلاقات ينبغي أن يقوم على أساس من وعي الشاعر لكيفية ربطها بعضها مع بعض، فالنص الشعري في الواقع مجموعة كبيرة من التشكلات الدلالية والرموز الإيحائية"** [2]،التي تفتح المجال أمام بروز بنية خفية استدلالية، تتمكن من احتواء المعاني وصياغتها من جديد ،حيث تكتنز كل بنية عددا من الحمولات الرمزية، التي تحيل على دلالات مضمرة، تقوم ببناء نسق دلالي كلي ضمن خطة بلاغية معينة يختارها الشاعر.

[1] -طارق ثابت:**النسق الشعري وبنياته، منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي**، ص 18.

[2] - المرجع نفسه، ص395.

و النسق الدلالي بما يحمله من مقاصد مضمرة، تشتغل على منظومات خارجية وداخلية، تفرض على المتلقي سبلا جديدة للتعامل معها، وفق خصائصها الفريدة التي تشكل النظام الشعري والدلالي، ليكشف عن كل فعل مضمر داخل النص وعن كل ما تخبئه اللغة من مخزون دلالي، في حركة جدلية تبادلية تعين على كشف الدلالة النسقية التي تنهض بالقصد.

وتُخضع المقاصد الكامنة النص الشعري إلى نوع من التصفية اللغوية، التي تتيح للمتلقي توقع شيء آخر وراء النص، من خلال متابعة النسق الكلي الذي يقود إلى حركة القصد، إذن أن شبكة المعاني المشكلة للنسق الكلي والهادفة إلى إيجاد قصدية شعرية، لا يمكن لها أن تتجلى على نحو دينامي من دون استراتيجية خاصة تنهض بحياة النص، وتمنحه بعدا آخر يتعلق بمؤشراته اللغوية.

فالمقاصد المختزنة داخل النص الشعري، لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال مؤشرات تحيل إلى قصد النص الفعلي غير المعطى، باعتبار أن النص الشعري**"حالة قصدية واعية متفق عليها، ولكنها حالة مراوغة وغير مستقرة"**[1]، تتم عبر سياقات نصية تُبرز طبيعة التعالقات التي تربط القصد بالنص، وهذا ما يجعل النص الشعري يقوم على شبكة معقدة من العلاقات التي تربط بين عناصره.

فهناك عملية تفاعلية تتم على مستوى السياق النصي بين مختلف الروابط الدلالية، والمتلقي الذي يصطدم بالقصد الكامن عبر كل عملية فحص لدلالة اللفظ، وهو أمر لا ينفصل عما جاء في تراثنا العربي القديم ؛ففكرة الكلام عند **"عبد القاهر الجرجاني"** نجدها على ضربين :ضرب يصل منه المتلقي إلى الغرض والقصد بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر يدله اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ؛أي أن ثمة قصد يريده صاحب النص، وقصد آخر نابع من لغة النص كامن في النص نفسه.

وفي نظر **"هيرش"** لا يمكن اعتبار دلالة اللفظ في النص بأنها قصد المؤلف، فعادة ما يحمل اللفظ معان لا تعبر عن قصد صاحب النص ؛إذ أن القصد داخل النص **"لا يكون واضحا، ولكنه**

---

[1] - عصام عبد السلام شرتح:**الشعر وتأثيث العالم-قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع**، ، ص29.

يكون تأمليا"[1] يحيل إلى معاني تتوزع على وفق رؤى مغايرة، بحيث لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال عملية التفعيل الدلالي، التي تقود إلى كشف الأنظمة ومختلف الاستراتيجيات البلاغية التي يتضمنها النص، فيحدث انحراف تفاعلي يؤدي إلى فضح المخبوء في النص.

ج/الوظيفة التأويلية:

النص الشعري بما يولده من علائق لغوية هو علامة توالدية متعدد الدلالة، يستدعي حركة فاعلة تسير بالمتلقي إلى المستوى الدلالي غير المنفصل عن السياق، وإلى رصد جملة المعاني الكامنة والمقاصد الثاوية المرتبطة بالنص، فالمتلقي من خلال أفعاله المتحركة داخل النص، هو في محاولة دائمة لتأويله تأويلا ملائما ومنسجما دون تشويه للدلالة الأصلية بهدف" **الوصول إلى معنى النص** "[2] وتشخيص دلالاته، وهو مسعى يقوم على بناء نظام تأويلي يخضع لمعايير النص وسيرورته البنائية.

فالطبيعة البنائية للنص وكثافة المعاني وتشابكها وتداخلها فيه، يمنحها بعدا منفتحا على رؤية تأويلية لا تقف عند دلالات الألفاظ الأولية، **"لأن ثمة إمكانات دلالية تقترح معاني أخرى تبقى ثاوية في طبقات وطيّات عديدة داخل متاهة النص"**[3] قادرة على بناء التوتّر والدّهشة، ما يستدعي مراقبة التشكل الأيقوني للمقاصد التي يمنحها النص فرصة الظهور وتكثيف السؤال.

إن امتلاك القصدية لوظيفة تأويلية يؤدي إلى الكشف عن الدلالة الموضوعية في النصوص التي تحتمل أكثر من معنى، فالمقاصد الكامنة التي يحاول المتلقي الذي يقع على عاتقه اكتشافها بناء على قرائن خارجية ونصية، لا يمكن لها أن تتجلى وتنكشف مالم يتجاوز المتلقي إكراهات النص" **البنائية وفك سننه ومعرفة سياقاته بحل تناقضاته المتتالية"**[4]، وكأن النّص فراغ يحتاج إلى متلق يقوم بملئه بالمعنى الذي يريده هو، فهو اشتغال رمزي وحدث ديناميّ يكتنز بنية عميقة وتعالقات

---

[1] - عبد الفتاح أحمد يوسف: **استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص**، ع1، مج 36، عالم الفكر، سبتمبر، 2007م، ص180.

[2] - محمود خليف خضير الحياني: **الاستشراق والاستغراب** "السلطة، المعرفة، السرد، التأويل، المرجعيات"، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2013م، ص 81.

[3] - محمد صابر عبيد: **الفضاء الشعري الأدونيسي**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2012م، ص36.

[4]- Michael Riffaterre: **Essais de stylistique structurale**, Paris 1971, P: 46

تحتية، من حيث انصبابها في تيار من الشحنات الدلالية المضافة، تساعد المتلقي على فهم جملة المقاصد الكامنة.

ووجود نسق من العلامات الدالة المرتبة وفق نظام د اخلي" **لا يكف عن الولادة** "[1] ويضم جملة من المعاني الخفية، هو ما يدفع المتلقي إلى إيجاد مداخل تمكنه من الكشف عما يحمله النص من روئ وما يختزنه من مقاصد ؛وفق آليات منهجية تتيح له اختراق واستنطاق أنظمة النص اللغوية في بنيتها السطحية والعميقة، ما ينتج عنه تفاعل دينامي يكون سبيلا للوصول إلى المقاصد.

والحقيقة أن التأويل تفاعل دينامي وجدلي بين النص والمتلقي"**لا يروم الوصول إلى غاية بعينها، فغايته الوحيدة هي الإحالات ذاتها**"[2]، وعملية فهم طريقة اشتغال النص وتخمين معناه ومقاصد منتجه لا تتم إلا من خلال الـــتأويل، فالنص أخرس لا صوت له بتعبير "**بول ريكور**"، يحتاج إلى قارئ يتجاوز امتداده الدلالي وفق حركة متصاعدة بشكل ديناميكي، تحرك أطراف اللعبة بين اللغة والمنتج والمتلقي الذي يسائل صمت المعنى الكامن في النص .

ويمكن فهم تحركات القصد انطلاقا من الدائرة التداولية التي تقوم على التفاعل بين عناصر النص الداخلية والخارجية ؛حيث ينتج عن هذا التفاعل لعبة الدوال المفتوحة على شبكة لانهائية من الإحالات، فالنص "**آلة تنسج سلسلة من الاحتمالات اللامتناهية**"[3]، وهو مؤسس على استراتيجية نصية مرتبطة بالمتلقي، وبالمسار الخطي للنظام الدلالي المتعدد والمشروط بمعايير لسانية، والمحكوم بمرجعيات من شأنها تخمين مقاصد المؤلف والإحاطة بتفاصيل النص.

ويساهم التأويل باعتباره حوارا جدليا بين القارئ والنص، وتأرجحا متواصلا بين قصد المتلقي وقصد النص في إعادة بناء النص وفق معطيات واستراتيجيات، تسمح بالدخول فيما يسميه "**إيكو**" بالاشتراك النصي، الذي يمكن وصفه بأنه عملية ديناميكية تتخللها شفرات وأنساق متعددة، تتشكل وفق شبكة من التعالقات والنصيات والبنيات المتداخلة فيما بينها دون أطر ضابطة

[1] -منذر عياشي:**الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، ط1، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1998م، ص8.

[2] - عبد الله خضر حمد:**التصوف والتأويل**، ط1، شركة دار الأكاديميون للنشر التوزيع، عمان، 2018م، ص 191.

[3]- jacques Derrida: ecriture et la difference, éd Seuil, Paris, 1967. P411

لها .ونشير هنا إلى أن قصد النص كان قد برز **"مع التوجه الرومنطيقي الزاعم أن الشعر هو ترجمان حياة صاحبه ومدار قصدية القارئ"**[1]، فقصد النص موجود مسبقا حيث يختفي ويتوارى ليترك مجموعة شواهد جاهزة، تقود متلقي النص إلى كشفها عن طريق التأويل بما هو فاعلية تأملية هدفها إخصاب النص بدلالات جديدة.

فمتلقي النص يسعى إلى تجسيد رؤية تأويلية تعبر عن مقاصد النص، من خلال جملة من التساؤلات لعل أبرزها: "ما قصد النص ؟" الذي يضعه أمام إشكالية المتعدد واللانهائي، لأنه غير محدود عند تأويل واحد أو تأويلات متاحة؛ بل إنه لامتناهي التأويلات، فيحاول أن يجعل من الإطار العام لأي نص ما محددًا وفضاء لاشتغاله لينطلق منه، ليصنع رؤيته خارج هذا الإطار ثم يدرجها في المساحة التي تأتي كحامل لما هو كامن، وهنا تصبح عملية الـــتأويل بعدا من أبعاد النص، واحتمالا من احتمالاته الكثيرة والمتعددة، وبالتالي يخضع النص لدور المتلقي الفعال في سيرورة إنتاج الدلالة.

وتستوجب سيرورة الدّلالة المرتبطة بعمليتي الفهم والتأويل استحضار استراتيجيات لفهم المقاصد وطرائق تداولها، فالمتلقي حين يقترح فهما بديلا مغايرا للنص الأصلي، يسهم في فتح مغاليق الرسائل المشفرة فيه، ليتحول التأويل إلى عملية كشف ومساءلة، لأنه لا يتوقف عند توهم إمكانية التوصل إلى قصدية النص، أو فهم حقيقته فحسب، وإنما يسعى إلى رصد مستويات القصد المتعددة واللانهائية، التي لا يمكن فهمها وتأويلها إلا في حدود الإطار الذي يخص بناء النص وأشكال تداوله.

وتتميز العناصر الفاعلة على مستوى الإطار العام للنص بالديناميكية المحركة لعملية التأويل؛ إذ يبرز معيار القصد فيه بوصفه **"نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثرا تمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده"** [2]، فهو منبثق من الإنتاج والتداول .وهكذا يصبح النص

[1]- منجي القلفاط:**مكانة الكتابة(بحث في المغالطة القصدية وأقنعة المعنى في الأدب)**، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2016م، ص13.

[2]-فاطمة البريكي:**قضية التلقي في النقد العربي القديم**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2006م، ص40

بنية خاضعة لقوة الذات، يستدعي استراتيجية تأويلية محكومة بنسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها، تقر بقدرة المتلقي على توليد كم من الدلالات ؛بحيث تتفادى استيلاد معان ودلالات منفلتة، فهي تتم وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تمكن المتلقي من تجاوز الطاقة الدلالية الحاملة للمقاصد البلاغية.

إن مهمة المتلقي الأساسية هي الكشف عن القصد الكامن، والخروج به من منطقة اللاتحديد إلى منطقة التحديد، على أن يتم –في أثناء ذلك- الثبات على الموقف التفاعلي التواصلي بين قصد النص وقصد المتلقي، وهي عملية تتحقق فعليا تبعا **"لإمكانيات النص الدلالية على اعتبار أنها تعيد إنتاجه وتأويله"**[1]، فالنص كونه بنية تملك قابلية التلقي والتأويل يبقى في حاجة إلى قارئ يكشفه ويميط اللثام عنه، من خلال رصد ومتابعة حركة القصد المندمجة مع الكيان النصي، ليقوم بسبر فاعليته في بناء النص وبالتالي يفتح في النص أبعاد قصدية كامنة.

ولا يمكن للتأويل بحال من الأحوال تجاوز حدود القصد الكامن ؛فالمتلقي أثناء عملية التلقي يبني فرضيات تبعا لحسه المسبق بخطوط القصدية وبمؤشرات تتعلق بمسار النص، فيتضح المعنى الجزئي الحامل لعناصر بإمكانها بلوغ الغايات الدلالية لما وراء النص، بعد أن تدخل في حوار مع مخزون النص الدلالي، فيتولد نوع من القلق التساؤلي الذي يفضي إلى جغرافية وعي متعلق بمسار النص الكتابي، بحيث يتخطى حدود التصور الذهني، لتتجلى ضمنه مساحة تحيل النص إلى نفسه وإلى مستويات تحيط به، كما تجعل المتلقي يتصور جملة من التأويلات تتوخى الوقوف على مقصدية ما.

تأسيساً على ما سبق يمكننا القول بأن معيار القصدية كأساس قامت عليه الفلسفة الظاهراتية، على الرغم من تعدد مفاهيمه واختلاف توجهاته بين الباحثين والنقاد، يظل مفهوما خصبا في الحقل التداولي، وشرطا ضروريا لفهم مضامين الخطابات الشعرية وتحصيل المعنى العام، وتأمين الفهم الذي كثيرا ما يتطابق مع ما يقصده صاحب الخطاب، ولكل عنصر من عناصر

---

[1]- محمد القاسمي:**قضايا النقد الأدبي المعاصر**، ط1، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2010م، ص16.

الخطاب قصديته الخاصة تتجلى من خلال التفاعل الحاصل بين تلك العناصر، إذ أن للنص قصدية كما للمبدع وللقارئ قصدية خاصة يحكمها نظام ومنطق لغوي ومنظومة رؤيوية ومرجعيات فكرية، وتساهم القصدية من خلال وظائفها العديدة في إنتاج مجال دلالي يربط النص بمنتجه وبقارئه، وآخر تداولي يتعلق بعمليات الإفهام والإقناع والتأثير، تحتكم إليه الأنساق ويعمل على تجسيد التفاعل بين أقطاب العملية التواصلية في أثناء رصد الدلالات غير الصريحة، وفي هذه الحالة إذا ما تساءلنا:هل منتج الخطاب الشعري هدفه التأثير أم الإغواء أم الإقناع ؟سيكون لزاما علينا أن نقف على فكرة الإقناع، وعلى الآليات والوسائل التي يعتمدها منتج الخطاب في توجيه خطابه وجهة حجاجية بلاغية.

الفصل الثاني

استراتيجيات الإقناع في الخطاب الشعري

أولا: الإقناع تجليات ومفاهيم

ثانيا: تجليات الإقناع في التراث البلاغي القديم والنظريات البلاغية المعاصرة.

ثالثا: أنواع الإقناع.

رابعا: مستويات الإقناع.

خامسا: مقومات الإقناع في الخطاب الشعري.

"الحجاج هو كل ما يشمل مجال الخطاب بهدف الإقناع كيفما كانت طبيعة المتلقي وكيفما كان موضع المستهدف "

بيرلمان.

" الإقناع واحد من الحالات الأساسية للتواصل، وذلك تبعا لكون القصد هو التعبير عن إحساس أو حالة أو نظرة خاصة إلى العالم أو إلى الذات، أو الإخبار، أي الوصف الموضوعي إلى أقصى درجة، لمقام ما "

فيليب بروتون

تمهيد.

يعد الإقناع بوصفه فعالية تداولية جدلية قوام المعاني الخطابية وقرين التّداول، وهو استراتيجية تنبني على افتراضات مسبقة تتعلق بالمتلقي بهدف استمالته والتأثير فيه نفسيا وفكريا بالحجج والبراهين، ودفعه إلى اتخاذ موقف ما من قضية ما، كما أنه أحد الوسائل البلاغية التي ترتبط بالمتكلّم والمتلقي على حد سواء داخل سياق تواصلي معيّن، يقوم على أساليب تدعم العملية الإقناعية وتسعى إلى إحداث التفاعل وتحقيق الإثارة في نفس المتلقي حتى يستجيب لمضامين الخطاب، فيكشف عن سماته الأسلوبية والبلاغية وفق كفاءة تداولية وأخرى انفعالية ذات بعد تأثيري، يرمي من خلالها منتج الخطاب إلى إقناع المتلقي برؤيته الخاصة التي يستثمر منها المتلقي كل ما يساعده على الاقتناع.

ولأن قوّة البلاغة تكمن في ارتباطها بالإقناع، قامت البلاغة العربية على مفاهيم تتعلق بالعملية الاقناعية، حيث حاولت البلاغة القديمة ربط الإقناع على اختلاف صوره بالإمتاع والـــبيان، وتناولته ضمن القاعدة البلاغية الشهيرة" مطابقة الكلام لمقتضى الحال "واعتمد **"حازم"** – مثلا- على المقام كأداة إقناعية، بينما تعاملت البلاغة المعاصرة مع الإقناع ضمن الاتجاهين: الحجاجي والتّداولي، فقد ركزت البلاغة الجديدة على الحجاج والبيان باعتبارهما أحد وسائل الإقناع التي يغلب عليها طابع البرهان.

ركزت البلاغة على المتكلم أو المنشئ أو المبدع، وأولته عناية فائقة باعتباره طرفا مهما في عملية التخاطب، التي لا ينشئ فيها المتكلم موقفا عاديا **"بل ينشئ موقفا يحتمل النزاع.بعبارة أخرى.يوجه المتكلم آراءه صوب معارضة محتملة"**[1]، يخضع فيها المتلقي لسلطة خطابه بعد أن يتماهى مع الرؤية الفكرية، والتصورات المدرجة ضمن عملية التخاطب، التي تتم وفق آليات معينة تقتضيها سياقات الخطاب، وظروف إنتاجه المحكومة بمساعي يرجوها المتكلم من متلقيه، بحيث تسهم بشكل أو بآخر في العملية الإقناعية التي يتحرك باتجاهها الخطاب.

---

[1]-محمد العبد:**بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي**، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، 2013م، ص20.

فالخطاب في مستوياته الحجاجية يقوم على وسائل وعناصر حجاجية، تسهم في إحداث أثر إقناعي لدى المتلقي، كونها تنطلق من وعي بأن منتج الخطاب ينتج خطابه بالضرورة في سياق يراعي فيه مدى مقبولية خطابه عند المتلقي، فهو لأجل تعزيز فرصه في الإقناع يعمل بطريقة ما على الضغط على المتلقي، ودفعه إلى الاقتناع بأفكاره وبمضامين خطابه، من خلال تطويع أساليب التأثير اللغوية وغير اللغوية وعناصر الإقناع والمحاجة، التي يستميل بها المتلقي ويتجاوز من خلالها هدف الإبلاغ إلى التأثير، كونها عناصر غايتها إثارة انفعالات المتلقي وتوجيهه لأجل للقيام بفعل ما.

وأساس العملية الإقناعية هو ذلك البعد التفاعلي، فهي تقوم على ما يصنعه منشئ الخطاب الذي يعمد إلى استمالة المتلقي من خلال تقنيات حجاجية ووسائل خطابية، تمنح الخطاب سلطة تأثيرية، ليس هدفها الإخبار فحسب؛ وإنما هدفها الإقناع والتأثير فيه تأثيرا تتحقق معه مقاصده، حيث يعمل على تكثيف المعنى الذي لا يدرك إلاّ في سياق آلياته اللّغوية وعلاقته بالمتلقي وعلى الانطلاق بالنص إلى عوالم إيحائية أكثر قوة ونجاعة لا يمكن إغفال دورها في عملية الإقناع، فالنص عمل لغوي تواصلي حجاجي تفاعلي تبادلي بين منشئه ومتلقيه وهو طاقة إبداعية تتجاوز مستواها الإبلاغي إلى مستوى أعمق وأبعد وهو المستوى الإمتاعي.

إن عملية التأثير في المتلقي وتوجيه سلوكه لا يمكن لها التجلّي إلا في سياق حجاجي، يهدف إلى حمل المتلقي على الاقتناع، لذا يجب أن تقوم عملية التأثير على أسس ومعايير لا تخرج عن الإطار التداولي، وعن السياق التواصلي العام، ولا تتجاوز **"ما يمكننا أن نسميه بـ"التكييف الاتصالي"، أي إنتاج الرسالة اللغوية بطريقة دقيقة ومضبوطة، مقيدة بالموضوع الذي تدور حوله من جهة والمرسل إليه من جهة أخرى"**[1]، الذي يجد نفسه في مواجهة خطاب منبني على قصدية التأثير، غير المنفصلة عن السياق الذي يؤطر العملية التواصلية، فيمارس فيه استراتيجية

[1]- سامية بن يامنة: **الاتصال اللساني وآلياته التداولية في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012م، ص150

اقتناعية دون التخلي فيها عن تصوراته المسبقة للفكرة المثارة، بناء على محيطه الثقافي والقيمي الذي يعيش فيه.

ولعل خضوع الخطاب لمنطق التفاعل الحجاجي، ولآليات إقناعية تتعلق بالخلفيات المعرفية للمنتج الذي يعلن عن مؤشرات موضوعية في خطابه، هو ما يشكل موجها حجاجيا للعملية التواصلية اللغوية، الحاملة للاتفاق والهادفة لإحداث التأثير، فلكل خطاب مقصديته ومواقفه وظروف تلقيه، كونه يأتي مستندا على سلطة الحجة تحقيقا لغاية يرجوها وقائما على أفعال تواصلية ذات طبيعة حجاجية، ومن ثم فإن الخطابات تُبنى على أدوات وإشارات وعلاقات منطقية ودلالية، تهيء متلقيها للاقتناع الذاتي والواعي، الذي هو بمثابة استجابة للسياقات الحجاجية المحددة سلفا.

إن الوظيفة الحجاجية للخطابات في سياق العمليات الإقناعية تكون مرتبطة بوظائف أخرى بلاغية وتواصلية وتأثيرية وبمقومات حجاجية وأسلوبية، تساهم جميعها في توجيه المتلقي وإقناعه بمصداقية الرؤى، التي يتضمنها الخطاب القائم على الاحتمالات والافتراضات وهو ما يكشف عن البعد التفاعلي الذي يسعى فيه منتج الخطاب إلى تطويع المتلقي عن طريق أساليب الإثارة والإغواء، وحثه على التجاوب مع معطيات الخطاب وكسب تأييده ومده بتقنيات أكثر فعالية في توفير عنصر الدهشة، وهو ما يفتح المجال للوظائف الانتباهية التي تقوم بدور هام لا يخرج عن نطاق الخطاب، ويتمثل هذا الدور في الحفاظ على البعد التفاعلي الذي يحتضن مقاصد منتج الخطاب ومختلف الرؤى.

لذلك اهتمت البلاغة القديمة بفن الإقناع في آلياته وتقنياته، وركزت على **"الخطاب بوصفه توجها مباشرا أو غير مباشر إلى الجمهور المتلقين، ويقيم معهم حوارا قائما على الإقناع، مستعينا بالمعطيات التي تقوم على معرفة أحوال السامعين ومراعاة الواقع الثقافي الذي يندفع**

بأكثر من اتجاه"[1]، وهذه المعطيات أشبه ما تكون بمسار يربط منتج الخطاب بالمتلقي، حيث يتبعه هذا الأخير لتحقيق الفهم المرهون بسياقات معرفية ولغوية ومرجعيات فكرية تتعلق بمنتج الخطاب، إذ أن كل ما يمكن أن يعتقده المتلقي منذ البداية متعلق بوضعية الخطاب ومقامه.

وعليه فإن العملية الإقناعية التي يحددها السياق الاتصالي في خطاب ما، هي مجال البحث التواصلي الحجاجي الذي **"يرمي إلى الإقناع والإقتناع"**[2]، ويقوم على المشاركة الفعلية بين طرفي الخطاب، لتحصيل مستوى إقناعي يحتكم إلى نظام لغوي تتجسد عبره الفعالية الحجاجية، كونها فعالية خطابية تهيئ المتلقي للاقتناع، أي أن هذه الفعالية حوار جدلي يقوم بين المتكلم والمتلقي لأجل إنشاء معرفة مشتركة، تسهم في توجيه عناصر الخطاب وإقامة نوع من التجاوب على مستوى السياقات المتصلة بالخطاب، التي تدعم عملية التلقي وتضبط مسار الحجاج وعلاقاته الداخلية.

يرتكز الخطاب الشعري على سلطة حجاجية، فهو فضاء للعملية الإقناعية ومجال واسع لممارسة التأثير بشكل مستمر ودائم فيه، أين**"تمتزج صورة العالم الموضوعية والهدف المنشود بالتأثير في المتلقي قدر الاستطاعة"**[3]، وحمله على تبنّي مواقف تنسجم مع أطروحات صاحب الخطاب، وخلفيّته الإيديولوجيّة التي يحتويها سياق الخطاب المشترك بينهما، لتفتح أمامه أفقا لرؤية الخطاب الشعري من مكونه الانفعالي والـــتأثيري، الذي يكشف في النهاية عن استراتيجية القول، وعلى المخطط التكتيكي المكون لمختلف التصورات والرؤى، والحامل لعديد المرجعيات الأفكار.

ويعتبر المكون الانفعالي والتأثيري أحد الأنماط اللغوية، والعناصر التي تلعب دورا بارزا في عملية التخاطب، كونها متعلقة بالدهشة التي يخلقها منتج الخطاب بطريقة ما في المتلقي، نظرا

---

[1]- حسين العمري:الخطاب **في نهج البلاغة** بنيته وأنماطه ومستوياته –دلالة تحليلة-، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2010م، 297.

[2] - مسعود بودوخة: **البلاغة العربية في الإمتاع والإقناع**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2018م، ص162.

[3]- مراد عبد الرحمن مبروك:**النظرية النقدية:نظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب**(النص الشعري أنموذجا)، ج4، ط1، دار الأدهم للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015 م، ص95.

لقدرته على التعاطي مع أنواع المتلقين، حيث يسعى إلى التحكم في قناعاتهم وأحاسيسهم والتأثير فيهم، من خلال جذبهم إلى فضاءات الخطاب الذهنية والمعرفية المرتبطة بمجموعة الأبنية الاستدلالية، والوسائل الحجاجية التي تفيد في توجيه مسار التلقي والتقبل والتفاعل مع بنية الخطاب، الذي تتوافر فيه قصدية التأثير في سلوك المتلقي.

ولعل تعدد أنواع المتلقين واختلاف مستويات التلقي، هو ما يؤكد الطابع التأثيري للخطاب الشعري**"الهادف إلى الأسر والاستمالة، وذلك بغية إحداث تأثير في المخاطب بالوسائل اللسانية والمقومات السياقية "**[1] والعناصر اللغوية المجتمعة لدى منتج الخطاب، الذي يهدف من خلالها إلى إنشاء وظائف حوارية تواصلية تضبطها اللغة في عمقها الحواري والحجاجي العميق، وفي مهمتها الوظيفية التي تساعد على الحجاج والإقناع، والتحكم في المكونات الدلالية والتداولية للخطاب الشعري.

وتوفر الخطاب على مكونات دلالية وتداولية وعناصر خطابية وأخرى سياقية قادرة على شد انتباه المتلقي، يمنح عملية الاقناع بعدا تداوليا يقوم على تبادل العناصر والمكونات الحجاجية، التي تأخذ دورها الدلالي في التأثير والإقناع، وفي حمل المتلقي على الاقتناع بمضامين الخطاب الشعري والتفاعل معها، الأمر الذي يولد متعة جمالية ترتبط بالبناء الخيالي الذي يتيح للخطاب أن يتمظهر على نحو معين، ولا يقف على صورة واحدة؛ وإنما يتجاوزها إلى أساليب استدلالية تؤثر في مسار الخطاب وفي الوظيفة المقصدية التي يحددها منتجه سلفا.

فمنتج الخطاب ينتقي مؤثرات نصية وتفاعلات خطابية سابقة بينه وبين متلقيه، تحمله على الاقتناع **"وما دام الخطاب هنا يهدف إلى عملية تغييرية فلا بد أن يكون تأثيره جماعيا وليس فرديا ؛لأن التأثير الفردي سينتج عنه فراغ سلبي ناشئ عن أن الدوافع الآنية والغرائز التي تتحكم بمشاعر العامة ستكون هي المقياس الأساسي لمستوى التأثر والـــتأثير"**[2]، لأن منتج

---

[1] - مسعود بودوخة: **البلاغة العربية في الإمتاع والإقناع**، ص 126.

[2] - حسين العمري:**الخطاب في نهج البلاغة** بنيته وأنماطه ومستوياته –دلالة تحليلة-، ص34.

الخطاب يعمل على خلق تأثير شعري، ووضع استراتيجية تعين المتلقي على تفادي الصدمات الدلالية داخل المنظومة الشعرية، من خلال آلية تستعرض الحجج المناسبة للسياق، وأدوات تهدف إلى التأثير وتسهم في توجيه الخطاب نحو الغاية والمقصد الذي يبنيه منتج الخطاب، بوصفها أساليب لنقل القناعات، وتقنيات تؤدي إلى توليد استنتاجات تخص النظام اللغوي والتخاطبي.

وإيمانا منا بأن قوة الخطابات تكمن في قدرتها على التأثير والإقناع، سنحاول في هذا الفصل توضيح دور الإقناع في التّأسيس لنظريّة بلاغيّة معاصرة من خلال الوقوف على مفهومه، وفهم آلياته في الخطاب، بوصفه أحد تقنيات التواصل والتخاطب وسنركز على كيفيات بناء خطاب إقناعي قادر على تحقيق التأثير، ومحاولة فهم المسار الذي يتخذه الخطاب الشعري أثناء تحركه باتجاه العملية الإقناعية .وهذا ما يدفعنا إلى طرح جملة من التساؤلات أبرزها: **ما حدود التقارب والتباعد بين الحقل الشعري والحقل الحجاجي؟ هل هناك نقاط مشتركة بين الخطابين: الإقناعي والشعري؟ وماهي الاستراتيجية الإقناعية التي لابد أن يتبعها الشاعر حتى يحقق كفاءة تواصلية؟ وكيف يبني الخطاب الشعري نموذجه الإقناعي؟**

وقبل الإجابة على مثل هذه التساؤلات، يجب علينا الإحاطة بالحقل المفاهيمي لمصطلح الإقناع ورصد إطاره المعرفي، وإبراز الأساليب والتقنيات التي يفعّلها منتج الخطاب قصد إحداث فعل التأثير، لنتطرق بعدها إلى الأسس والآليات التي يستند إليها الخطاب الإقناعي، حتى نتمكن من تحديد الأبعاد التي تتخذها العملية الإقناعية، أثناء الانتقال من فعل الإثارة الحاضر في ذهن منتج الخطاب إلى فعل التأثير في نفس متلقي الخطاب المطلوب إقناعه، إذ لا سبيل إلى ذلك إلا من خلال معايير ومؤشرات حجاجية صحيحة تحقق للخطاب بعده الإقناعي.

أولا: الإقناع تجليات ومفاهيم

يعد مفهوم الإقناع وجها من وجوه البلاغة، ومطلبا أساسيا في كل عملية فكرية تتبنى أسلوبا اتصاليا يهدف إلى إحداث تغيير أو تعزيز موقف أو رأي أو تأييد فكرة أو استمالة مخاطب في موقف تواصلي ما، عن طريق تقنيات ووسائل منطقية، خاضعة لشروط القول والتلقي، ولمنهج

حجاجي استدلالي، فالإقناع**"مجال البحث الحجاجي نظرا إلى كونه محدّد المقام والمخاطب والإطار القولي"**[1]، وفعالية تداولية تهدف إلى إنشاء معرفة عملية حوارية جدلية، تعمل على تبرير الأقوال والأفعال في مسار العملية الإقناعية، خاصة تلك الأقوال والأفعال التي هدفها توجيه المتلقي وضبط مساره التأويلي.

وبهذا تصبح العملية الإقناعية كل عملية تأثيرية تقوم على الأخذ والرد بين منتج الخطاب ومتلقيه، في سياق حجاجي تحكمه ظروف التواصل التي تمكن الخطاب من تحقيق فاعليته، حيث يتم تحريض المتلقي وإثارة انتباهه بواسطة أدوات قادرة على إحداث تغيير معرفي، وتوجيهه**"نحو النتيجة المرجوة من خلال علاقات (سببيّة أو شرطيّة أو استلزاميّة أو تعارضيّة) وذلك حسب خاصيّة (الهيمنة) التي توجّه الخطاب، والتي تتعمّق وتتوسّع وتتجذّر بفضل عناصر ومقوّمات أخرى داعمة مثل(السيّاق التّخاطبي والسيّاق العام ومقام التّخاطب)"**[2]، الذي يسمح بإدماج المتلقي واستمالته بما يكفل تكامل الدائرة التواصلية التخاطبية، وكل العمليات الأخرى المتعلقة بتحديد أبعاد ومسارات العملية الإقناعية.

ولأن تحديد الدلالة سبيل إلى الإحاطة بالحقل المفاهيمي لمصطلح ما، يكون حاملا لتصورات خاصة بمجالات معينة، من خلال ربطه ببعده التداولي والاستضاءة بأدواته الإجرائية، سنتجه إلى تحديد ماهية الإقناع في حدوده الاصطلاحية، وفي خلفياته الإبستمولوجية وفي علاقته بغيره من المصطلحات المتجاورة، ويبدو أننا سنواجه المصطلح محاطا بترسانة من المفاهيم، وبدلالات مختلفة وتصورات متباينة نابعة من التراث البلاغي القديم، لما له من أهمية في الإحاطة بظروف وسياقات العملية الإقناعية، وأخرى من النظريات الحجاجية الحديثة والمعاصرة التي تُعنى بالتواصل والإبلاغ والإقناع.

---

[1] - محمد سالم ولد محمد الأمين: **مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" وتطوره في البلاغة المعاصرة**، ص67.

[2] - حسن مسكين:**اللغة والفكر (دراسات نقدية)**، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2014م، ص33

أ/:الإقناع لغة واصطلاحا.

1- لغة.

جاء في لسان العرب **"لابن منظور":"قَنَعَ قنِع قنْعا وقَنَاعة رضي..ويقال:فلان شاهِد مُقِنع أي، يقنع بهِ...ويُرضى برأيه وقضائه..ورجال مَقَانِع وقُنعَان إذا كانوا مرْضِيِّين...وقد قَنِعَ قُنوعا وقَناعة إذا رضي"** [1]،وجاء مصطلح الإقناع بمعنى الإقبال فقد ورد في مقاييس اللغة أن الإقناع**"مدّ اليد عند الدعاء، وسمي بذلك عند إقباله على الجهة التي يمد يده إليها، والإقناع:إمالة الإناء للماء المنحدر"** [2]، وعلى هذا النحو يأخذ الإقناع معنى الرضا بالفكرة والرأي فالإقناع هو القبول بالشيء والميل إليه والرضا به.

كما ورد الإقناع بمعنى السؤال والتذلل عند **"الفيروز آبادي"** في قوله **"القُنوع بالضمّ السّؤال والتّذلل، والرّضا بالقسم"** [3]،لذلك قالت العرب قديما: **"خير الغنى القُنُوعُ، وشر الفقر الخضوع .قال ويجوز أن يكون السائل سمّي قانعا لأنه يرضى بما يعطى قل أو كثر، ويقبله ولا يرده، فيكون معنى الكلمتين راجعا إلى الرضا"**[4]، أي التسليم بالشيء والإقرار به عن رضى، فيكون القانع هو الراضي عن الأشياء من دون ترهيب.

والإقناع بتلك الدلالات يدور حول حقل مفهومي متشابه ومتقارب، ويحمل معان ثلاثة:المعنى الأول:الرّضا والمعنى الثاني:الإقبال والميل والمعنى الثالث:السؤال والتذلل،وقد يتفرع عن هذه المعاني معنى آخر هو التسليم بوجهة النظر والقبول بصحة الرأي والموافقة عليه .كما قد يحتمل الإقناع معنى الاطمئنان إلى موقف معين، لقوله تعالى:**{وَمَا جَعَلَهُ اللّهُ إِلّا بُشْرَىٰ وَلِتَطْمَئِنَّ بِهِ قُلُوبُكُمْ**

[1] -ابن منظور:**لسان العرب**، ج11، مادة "قنع"، ص33-.

[2] -أبو الحسين بن فارس بن زكريا :**مقاييس اللغة**، تح:عبد السلام هارون، ط1، دار الفكر، 1979م، ص32.

[3] -الفيروز آبادي:**القاموس المحيط**، ط5، دار المعرفة، بيروت، 2011م، ص1096.

[4] -إسماعيل بن حماد الجوهري:**تاج اللغة وصحاح العربية**، ج3، ط4، دار العلم، بيروت، 1999م، ص1273.

وَمَا النَّصْرُ إِلَّا مِنْ عِندِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ}[1]، أي أن المتلقي يحصل من خلال انتقاله من مبدأ إلى آخر على قناعة تامة تبعث في نفسه الإطمئنان.

ومن شروط نجاح العملية التواصلية بين المتكلم والمتلقي عند **"أبي هلال العسكري"** القول المقنع الذي يعتبره **"قول مفقه في لطف، فالمفقه المفهم، واللطيف من الكلام، ما تعطف به القلوب النافرة، ويؤنس القلوب المستوحشة، وتلين به العريكة الأبية المستعصية، ويبلغ به الحاجة، وتقام به الحجة"** [2] وتتحقق به الإثارة والدهشة التي هي سبيل إلى حصول الإقناع بعيدا عن الترهيب وفرض سلطة الرأي على المخاطبين من خلال اقتسام وجهات النظر، وهو الأمر الأساسي في أي مسعى حجاجي يؤدي إلى استثارة عوامل القبول الداخلية لمضمون الأفكار، ويحمل المتلقي على تبني موقف فكري جديد مغاير لمواقفه الفكرية الأولى.

2- الإقناع اصطلاحا.

يعد الإقناع نواة البحث الحجاجي وجوهر العملية التواصلية، وهو في أبسط تعريفاته محاولة إرضاء المخاطَب عبر استراتيجية توجيهية محتكمة إلى طرفين يحاول أحدهما التأثير على الآخر، وإخضاعه لفكرة ما وتقبلها**"وذلك عن طريق تقديم الأدلة والبراهين المؤيدة لوجهة النظر بما يحقق الاستجابة لدى الأفراد"**[3]، ويضمن تحقيق أهداف تتعلق بالمخاطَب والإطار التخاطبي الذي تندرج ضمنه تقنيات الإقناع، التي تعكس قدرات المتكلم على تحقيق التفاعل والاستمالة بطريقة تجعل المتلقي أكثر تجاوبا داخل العملية التواصلية.

وهذه العملية التواصلية تتوخى تهيئة المتلقي لتقبل الأفكار التي يطرحها المتكلم، وإكسابه سلوكا جديدا يمكنه من إحداث تغيير على مستوى السياق التواصلي العام، وهو تغيير لا ينفصل

---

[1] - **سورة الأنفال** :الآية 10

[2] -أبو هلال العسكري :**الصناعتين**، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دط، المكتبة العصرية، بيروت، 2006م، ص49.

[3] -محمد عطية أبو صواوين:**تنمية مهارات التواصل الشفوي**، التحدث والاستماع، دراسة علمية تطبيقية، ط1، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م، ص203.

عن استراتيجيات الإقناع القائمة على مجموعة من النقاط المضبوطة وفق غايات وأهداف معينة، وبالتالي فإن هذا النوع من الاتصال الإقناعي، هدفه خلق المتعة الجمالية، وترسيخ الفعالية الحجاجية، بوصفها مسارا لغويا يحقق قدرا من التأثير الذي يستوفي عمليات الإبلاغ، والتحريض بوسائل الإستمالة التي ترفع من مستوى التحفيز وتجعل المتلقي أكثر تجاوبا.

ويمكن تعريف الاقناع على أنه**"العملية التي يؤثر بها الخطاب في مواقف الإنسان وسلوكه دون إكراه أو قسر"**[1]، ومن غير ترهيب، أو هو الاستراتيجية التي يريد بها المتكلم تغيير سلوك المتلقي وتوجهاته ومواقفه الفكرية والمعرفية، وفق خطوات معينة وبوسائل اتصالية سواء كانت لغوية أو غير لغوية، تجعل منه يستسلم لسلطة المتكلم ويتفاعل مع مختلف الرؤى والتصورات والأفكار، ذات الشحنات الحجاجية والإقناعية والإنفعالية التي يطرحها، والتي من شأنها أن تزيد من درجة القبول والتجاوب والإنخراط في سياق التلقي، الذي تُفعل فيه عملية الأخذ والرد بين الطرفين، حتى يحقق المتكلم مقاصده الإقناعية.

كما أن الإقناع هو نتيجة تحاور قائم بين المتكلم والمتلقي، حيث يسعى المتكلم بواسطة وسائل اتصالية يراها أقدر على تحقيق التأثير اللازم إلى الوصول إلى غاية معينة، وفي هذا السياق يرى **"محمد العمري"** أن**"هذا الضرب من الإقناع، مثل سائر الضروب، ينبغي أن يحدث عن طريق ما يقوله المتكلم، لا عن طريق ما يظنه الناس عن خلقه قبل أن يتكلم "** [2]،لأن الاستراتيجية التي يتبعها المتكلم هدفها تحقيق التواصل المتكامل والناجح، وتقريب وجهات النظر بينه وبين الطرف الآخر، وحمله على المشاركة في مختلف التصورات والرؤى والمواقف، ومحاولة التأثير عليه بشتى السبل والوسائل اللغوية.

---

[1]- بن عيسى باطاهر:**أساليب الإقناع في القرآن الكريم**، ط1، دار الضياء للنشر والتوزيع، الأردن، 2000م، ص21.

[2]- محمد العمري: **في بلاغة الخطاب الإقناعي**، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002م، ص 25.

ويذهب"**حازم القرطاجني**"إلى أن"**الإقناع هو قوام المعاني الخطابية**"[1] وعنصر أساسي وملازم للفعل التواصلي، حيث تحتل فيه الوسائل اللغوية وغير اللغوية مكانة مهمة في مسار العملية الإقناعية، فهي تقنيات لا تتجسد إلا من خلال الخطاب، إذ من خلالها يشعر المتلقي بأن رغباته قد تحققت، وتختلف تلك الوسائل المحرضة على اختيار استراتيجية تلميحية وإقناعية معينة، في أثناء الخطاب بين المتكلمين باختلاف مهارتهم التواصلية، وحسب براعتهم الخطابية المحكمة التي تحث المتلقين على إدراك مضمون الخطاب ومعانيه.

أما "**طه عبد الرحمن**" فيرى بأن الإقناع بإمكانه أن يندمج مع الإمتاع ليكون"**أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب، وتوجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في إشهادها للمخاطب**"[2]، فالمتكلم في سعي جاد لإحداث تغيير معرفي على مستوى سياق التلقي، حيث يستهدف التصورات الذهنية للمخاطب بنية إقناعه وإمتاعه في الوقت ذاته، وكأن العملية هي برمجة لذهن المتلقي على الانقياد وراء ما يتم عرضه عليه بشكل منطقي، وسلبه قدرته على المقاومة من خلال التأثير على معتقداته وسلوكاته، بواسطة الروابط المنطقية والحجج المناسبة في ذلك.

إن المتكلم هو المتحكم في مسار العملية الإقناعية لأنه يتجه "**بخطابه نحو الأثر التداولي (الإقناع) من خلال توظيف ثلاثة أنماط أساسية من المقصدية الفكرية**" [3] وتحقيق نوع من الإثارة والاستمالة العاطفية والفكرية، من خلال استدراج المتلقي وكسب تأييده في مجمل القضايا المعروضة عليه، بغية الوصول إلى نتيجة مشتركة تجمع المتكلم الذي يستند على موجهات حجاجية إقناعية تحمل قصدا تأثيريا مضمرا، بالمتلقي الذي ينتقل من مرحلة الفهم إلى مرحلة الخضوع

---

[1] - حازم القرطاجني"**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**"، تح/ محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981م، ص361.

[2]-طه عبد الرحمن :**في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 2000م، ص38.

[3]-عبد الهادي بن ظافر الشهيري: **إستراتيجيات الخطاب** (مقاربة لغوية تداولية) ، ص ص464ــ465.

والإقتناع، لأن المتكلم يتعمد إحداث انفعال معين، بواسطة أساليب لغوية تبث فيه الدهشة التي تخلق في نفسه مناخا تخييليا، يعمل على إيهام المتلقي ليغيّر معارفه الداخلية.

"لذا فالإقناع هو الأداة الرئيسية التي يتم خلالها إحداث أي تغير متعمد في البيئة الفكرية "[1] للمتلقي، حيث إن كل تغيير أو تعديل في مواقفه، يستدعي استراتيجية تمس تصوراته الذهنية ومعتقداته الفكرية وآراءه المعلنة، وهنا يعيد المتلقي تقييم أفكاره ومواقفه، من خلال اتباع آليات تنسجم وتلك الاستراتيجية، لأنه في موقف تواصلي يقوم عليه تبادل الآراء، وفي حالة محاججة لآراء أخرى قابلة للنقاش والبرهنة، فالمتكلم يعمل على توفير أدوات تسهم في الوصول إلى المتلقي، كون نجاح العملية الإقناعية مرهون بمستوى التوافق الحاصل بينهما، وبنسبة التأثير الجمالي التبليغي الذي هدفه توجيه التصورات بغية الحصول على استجابة.

وفي هذا الجانب يرى **"عامر مصباح"** أن الإقناع غير منفصل عن التأثير فهو**"عملية إيصال الأفكار والاتجاهات والقيم والمعلومات إما إيحاء أو تصريحا، عبر مراحل معينة في ظل حضور شروط موضوعية وذاتية مساعدة، وعن طريق عملية الاتصال، ويرتبط بمفهوم الإقناع مفهوم آخر وهو التأثير، ويكاد هذان المفهومان يكونان متلازمين"**[2] وهو تلازم نابع من طبيعة العلاقة بين المتكلم والمتلقي، لأن الأمر متعلق بتأييد فكرة ودحض أخرى، وهو ما تسعى إليه الوظيفة الإقناعية التوجيهية، التي تقوم على عمليات عقلية فكرية، تمثل طريقا حجاجيا يتم اتخاذه كأداة لإقناع المتلقي والتأثير عليه.

ويكون الإقناع من خلال الرموز والإشارات والإيماءات والإيحاءات والألفاظ، وفي الشعارات واللوحات الإشهارية والرسومات...الخ، باعتبارها عناصر خطابية تستهدف المتلقي للتأثير فيه، ولكل منها استراتيجيته الخاصة في الإقناع، فنجد الإنسان القديم قد استعمل الرموز

---

[1]- محمود يوسف السماسيري:**نظرية الخطاب (الفكر) الإسلامي** :قراءة علمية تأسيسية، ط1، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2012م، ص165

[2] -عامر مصباح:**الإقناع الاجتماعي**، خلفيته النظرية وآلياته العملية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 2006م، ص17.

والرسومات في الجبال والكهوف ليستميل بها جمهورا معينا، كما أن الإيماءات والإيحاءات التي تضمر خطابا لغويا، هي سبيل لتأكيد فكرة ما، وهو ما يسمى في الدراسات المعاصرة بعلم الإتصال غير اللفظي، والرسام من خلال لوحاته الفنية يحاول إقناع الجمهور بفكرته، ووسيلته في ذلك هي الريشة والألوان، أما الشعارات واللوحات الإشهارية فتعتمد تقنية الدقة في الصورة، والاختصار في الكلام لطرح القضايا والتأثير في الجمهور واستمالته.

ب/مفهوم الخطاب الإقناعي:

يسمى الخطاب الهادف إلى الاقناع خطابا إقناعيا لأنه يسعى في جوهره إلى التأثير في المتلقي،**"إذ يعمد المرسل في خطابه إلى توظيف استراتيجية مناسبة تعبر عن مقصده وتحقق هدفه"**[1] الذي يتعلق عادة بما هو ذاتي،حيث أن كل خطاب يأتي متموضعا بين البرهنة والاستدلال، ومحملا بجهد حجاجي قصده التأثير والإقناع، الذي يمتلك المتلقي فيعمل على تغيير مواقفه أكثر مما يرغمه دون تجاوز لقواعد التخاطب، ويسمح باستحضار أوضاع المتكلم التوجيهية والتأثيرية، التي تسهم في الإحاطة بالعملية الإقناعية، التي يتحرك نحوها الخطاب المدعم بعناصر لغوية واستدلالية، وأخرى حجاجية تمنحه صفة الإقناعية.

وقد عرّف **"حسن المودن"** الخطاب الإقناعي**"على أنه نتاج سيرورات عامة من التأثير، فالخطاب الإقناعي هو خطاب تم بناؤه بقصد الإقناع، أي بقصد التواصل والتفسير وإضفاء المشروعية على وجهة نظر ما واقتسامها"**[2] في سياق تخاطبي يجمع المتكلم بالمتلقي وفق علاقة تخاطبية، تجمع بين الإفهام والجدل والمناقشة والمناظرة والحجاج، وهي عناصر هدفها الوصول إلى الحقيقة من وراء الخطاب، حيث يتجه من خلالها كل طرف من أطراف العملية التواصلية إلى طرح فكرة أو تغيير موقف، استنادا على وسائل ذات بعد جدلي.

---

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهيري: **إستراتيجيات الخطاب** (مقاربة لغوية تداولية)، ص53.

[2]-حسن المودن:**بلاغة الخطاب الإقناعي** (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب)، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2014م، ص22

فالخطاب الإقناعي يأتي معتمدا على استراتيجيات منطقية، هدفها التأثير في الجمهور، وإحداث تغيير في مناخ العملية التواصلية، ومستندا على آليات لغوية، غايتها توجيه المتلقي وجهة حجاجية تسهم في إحداث استجابة، لأن الحجاج هو أحد الآليات التي يتم بواسطتها تحقيق الإقناع في الخطاب، وهذا يقتضي أن تكون كافة العناصر المكونة له قائمة على مبدأ التغيير؛ أي تغيير وجهات النظر والمواقف والأفكار والرؤى التي يضمها سياق التواصل ؛باعتباره أداة للإرسال والاستقبال في الوقت نفسه، ووسيلة لتوضيح المحمولات الخاضعة للجدال.

ولأن عملية الإقناع هي نتيجة لتبني منتج الخطاب أسلوبا اتصاليا، يهدف من خلاله إلى التأثير في المتلقي ودفعه إلى الاقتناع، سيكون لزاما على المتكلم كسب تأييد المتلقي، لينتج فيما بعد فعلا تأثيريا لا يتجلى إلا من خلال إحداث أثر فعلي على المتلقي، وتوفير**"ما يكفي من الإمكانات والخصائص ليفعل في مقامه وسياقه، أو الأصح ليكون فعّالا في إدماج المخاطب وإقناعه واستمالته"**[1]، كما يتوجب عليه أن يلجأ إلى استراتيجيات إقناع محددة، تعطي الخطاب فعالية خاصة في التواصل والإبلاغ، إذ يتوقع لها أن تحظى بقبول المتلقي الذي يسهم بشكل دينامي في نجاح الخطاب الإقناعي وبلوغ المقاصد.

ولكي ينتج المتكلم خطابا إقناعيا بليغا، يبقى في حاجة ماسة لكفاءات لغوية وأخرى انفعالية تعطيه**"دورا مزدوجا في المجادلات البلاغية"** [2]، التي تبدأ حين يعطي كل من المتكلم والمتلقي لنفسه الحق في القول والفعل، وهذا النوع من المجادلات الذي يمثل أرضية مشتركة تتقاسمها الأطراف المتحاورة غير منفصل عن الموقف الحجاجي الذي يسهم في إقناع المتلقي، وحثه على تبني سلوك ما أو مشاطرة رأي معين، وذلك في إطار السياق التخاطبي العام القائم على قصدية التأثير في توجهات المتلقي، والخروج به من موقف تواصلي إلى موقف تفاعلي، وذلك من خلال توظيف تقنيات تسهم في تحصيل خطاب إقناعي.

[1] - حسن المودن:**بلاغة الخطاب الإقناعي**، ص146.

[2]- محمد العبد:**بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي**، ص21.

وعليه فإن الخطاب الإقناعي هو مجمل العمليات الهادفة إلى التأثير والتغيير، من خلال استمالة الجمهور المتلقي وتسليمه لما تم طرحه في الخطاب، كونه مبني على استراتيجية حجاجية بلاغية، وعناصر لغوية مرتبطة بالسياق التخاطبي والتواصلي، بحيث تؤدي ضمنه عددا من الوظائف بعضها متعلق بالمتكلم وبعضها الآخر بالمتلقي، كما تسهم في إعطاء الخطاب الإقناعي شكله النهائي الذي لا يخلو من الوظيفة الحجاجية، ووظيفة التأثير التي تتجلى بدورها من خلال الآليات الاستدلالية الخاضعة لمنطق لغوي ولمبدأ التعارض والمناقشة.

ويقوم منتج الخطاب الإقناعي بتسخير كل طاقاته الحجاجية في تصحيح مسار المتلقي، من خلال وسائل اتصالية تُمكّن من بناء قناعات عن طريق التحاور، فالخطاب الإقناعي لايخلو من الفعاليات الحجاجية التي هي أولى ألوياته، التي تكفل درجات عليا من التأثير والإقناع، إذ ليس من الغريب أن يقوم كل خطاب إقناعي على بعد حجاجي ناتج عن السياق التواصلي الذي يحكم الخطاب، وعلى وظيفة البرهنة التي تحقق للخطاب انسجامه، وهما عاملان يسهمان في إحداث أثر انفعالي، يدفع بالمتلقي إلى الاستسلام لمحتوى الخطاب.

ج/: الإقناع والتأثير:

البلاغة هي تلك القوانين والمعايير المرتبطة بطرائق الإقناع والتأثير وبأوضاع المتخاطبين، وأي أسلوب يفتقر إلى البلاغة يصبح مجرد ألفاظ خالية من قوة التأثير والإقناع، وقد ارتبطت البلاغة عبر مسارها الطويل بالتأثير، وهو على نوعين ؛تأثير جمالي وآخر إقناعي يستهدف كل منهما الإثارة والاستمالة، وهو ما أكسبها إلى جانب البعد الجمالي بعدا تواصليا، فمن خلال ما أسسه **"الجاحظ"** ببيانه، و**"ابن المعتز"** ببديعه، و**"حازم القرطاجني"** بمشروعه البلاغي القائم على الإقناع والتخييل، اكتسبت البلاغة طابعا جماليا لا يخلو من التأثير، ويقوم على اللغة الرامية إلى الإقناع واستمالة المتلقي، وتأسست على**"معايير حجاجية إقناعية وجمالية، فمفهوم البلاغة عند**

العلماء يتضمن مبادئ الحجاج الإقناعي"[1]كونه فعالية ونشاط بلاغي تداولي، يحاول التأثير في المخاطب باستخدام الأدلة العقلية والبلاغية ومختلف الآليات اللغويّة.

يشكل التأثير الذي هو مهارة تولد أثرا سلوكيا في المتلقي، سبيلا فكريا لفهم استراتيجيات الإقتناع، ونشاطا عمليا لتحريك اهتمامات المتلقين واستمالتهم، من خلال دعم وجهات نظر معينة، لأن الـــتأثير في مجموعة من المتلقين يشكل نوعاً من الإقناع، وعلى هذا يمكن تعريف التأثير على أنه الهدف الرئيسي من أي عملية اتصالية تسعى إلى الإقناع، والتي تفترض وجود متكلم يسعى لتغيير مواقف المتلقي، وتوجيه تصوراته لاستقبال خطاب تأثيري، ينتج عنه تقبل إيجابي لمختلف التصورات المعروضة مما يسهم في نجاح العملية الإقناعية.

كما يمكن تعريف التأثير بأنه محاولة ترك أثر في المتلقي، وذلك من خلال وسائل تحدث**"ترجيحا لكفة أحد المتحاورين، وتقوية لموقفه .الأمر الذي يجعل من الاحتفاظ بالكلام وحيازة مبادرته آلية إقناعية"** [2]، بحيث يكون المتكلم قادرا على استهداف ما في ذهن المتلقي بنوع من الوعي، وذلك من خلال طرحه لمجموع الأفكار المتضمنة لمعارف جديدة، تتوافق مع ما يعتقده المتلقي وتراعي مقامه، فالهدف من التأثير هو توجيه تصورات المتلقي، لتقترب وتتوافق مع ما يعرضه المتكلم داخل مسار تواصلي إلزامي، وإقناعه بوجهة نظر معينة وآراء محددة، عبر اختيار المتكلم لطريقة مناسبة يطرح من خلالها فكرته ويدعمها بمؤثرات مناسبة.

ويكون التأثير من خلال أساليب الترغيب والترهيب والتحفيز والاستمالة، أين تبرز الطريقة البرهانية التي **"ترتبط في أساسها بالمرسل الذي يجب أن تتوافر فيه الكفاية الاتصالية التي لا تقف عند المعرفة باللغة المعينة ؛بل تقتضي الاطلاع بالآليات التي يتطلبها أي اتصال تحت أي**

---

[1] - محمود عكاشة:**تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة:** دراسة تطبيقية لآساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي، في القرآن الكريم، ط1، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2013م، ص49

[2] - عبد اللطيف عادل: **بلاغة الإقناع في المناظرة**، ط1، منشورات ضفاف(بيروت)، منشورات الإختلاف(الجزائر)، دار الأمان، الرباط، 2013 م، ص193.

ظروف"[1]،ليتمكن المتكلم من فرض نوع من السيطرة على عقل المتلقي، واختراقه وإحداث قناعات جديدة لديه، وفرض معرفة ما عليه، فينتظر منه رد فعل إيجابي لأن المتلقي سيدخل في حالة الفهم والإدراك ثم التأثر، وبالتالي سيحقق المتكلم هدفه التواصلي أولا والإقناعي ثانيا، ضمن سياق لغوي يتيح استخدام الوسائل التأثيرية بشكل هادف.

وتسهم الوظيفة التأثيرية في تحديد نمط العلاقة الموجود بين المتكلم والمتلقي، كونها تقوم على الحجج المنطقية والجدلية، التي تولد في نفس المتلقي الدهشة، وتعمل على إرباكه بترغيبه مرة وترهيبه أخرى، على اعتبار أن منتج الخطاب الإقناعي هدفه التأثير عبر الجدل والاستدلال المنطقي أو من خلال"**عملية التواصل اللغوية العادي مرورا بعملية التواصل الجمالية، وانتهاء بالتواصل الحجاجي التأثيري الذي يرمي إلى الإقناع والاقتناع "**[2]، حيث أن استراتيجية إيقاع المتلقي تعتمد بالدرجة الأولى على التأثير القائم على الفعالية الحوارية بين المتخاطبين، ولا يمكن لهذه الفعالية أن تنجح إلا من خلال تفعيل الحجة المنطقية اللازمة لذلك.

وعليه فإن التأثير معيار جمالي في قيام الخطاب الإقناعي، الذي منشؤه شخصين متحاورين يحاول أحدهما ترجيح كفة استمالة الآخر إليه بوسائل إقناعية، فمن خلال التأثير يسعى المتكلم إلى تغيير تصورات المتلقي وتحقيق استراتيجية الحجاج الفعال، والتواصل الهادف القائم بدوره على العلاقة الحجاجية **"وهي علاقة خطابية لا يحكمها الاستلزام المنطقي بل تسيرها وتؤطرها المواضع الحجاجية"** [3]، والمكونات الجدلية التي تعمل على تكييف الخطاب وتوجيهه حجاجيا، وتراهن على التأثير ثم حصول حالة من الرضا وبالتالي الإقتناع.

د/:مفهوم الاقتناع

يتعلق مفهوم الاقتناع غالبا بالمتلقي، ويمكن تعريفه بأنه عملية التقبل بعد تشكيل المواقف والأفكار، أو هو العملية المرتبطة بمدى**"التوافق الموجود بين المرسل والمتلقي المستهدف، ومدى**

---

[1]- سامية بن يامنة: **الاتصال اللساني وآلياته التداولية في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري**، ص 90.

[2] - مسعود بودوخة :**البلاغة العربية في الإمتاع والإقناع**، ص 162.

[3] - عبد اللطيف عادل: **بلاغة الإقناع في المناظرة**، ص98.

تلاؤم هذا الخطاب مع مستواه وتطلعاته "[1]، ليمثل حالة من الخضوع والتفاعل الاتصالي، القائم على الأفعال وردود الأفعال بشكل إيجابي بين المتكلم ومجموعة المتلقين، فمن خلال الاستعمال الحقيقي والمنطقي لمجموعة الحجج والبراهين، يسعى منتج الخطاب إلى لفت انتباه المتلقي واستدراجه بطريقة ما، ليؤثر بشكل فعال في سلوكه وفي نمط تفكيره.

لأن الاقتناع مرتبط بما هو ذهني وقد أكد ذلك الباحثان **"بيرلمان وتيتيكاه"**، حين ربطا عنصر الإقتناع بالغايات الحجاجية في دراستهما للحجاج الذي هو**"بحث من أجل ترجيح خيار من بين خيارات قائمة وممكنة، بهدف دفع فاعلين معينين في مقام خاص إلى القيام بأعمال إزاء الوضع الذي كان سائدا"**[2]، وهذا الوضع لا يخرج على المسار الذي يحمل المتلقي على الإقتناع مع تكثيف في درجة الإقتناع، وهو نفس المسار الذي ينتهجه منتج الخطاب في سعيه إلى أن يجعل لخطابه سلطة تأثيرية، من خلال تفعيله لآليات وتقنيات حجاجية، تسهم بطريقة ما في التحكم في المتلقي ودفعه إلى الاقتناع بفكرة ما.

ربط**"بيرلمان"** الحجاج بالمتلقي أكثر مما ربطه بمنتج الخطاب، فالمتلقي من خلال وعيه بتفاصيل الأفكار المطروحة عليه، يستطيع تفعيل وضع تواصلي يربطه بسياق ما تم طرحه، ويقوده إلى القبول بمختلف الرؤى والتصورات والإذعان إليها والإقرار بها، كما أن العلاقات الحجاجية تدفعه أكثر لقبول الخطاب والاقتناع بآراء منتجه، من خلال إقامة حوار بين طرفي الخطاب لأجل تحصيل التوافق، وهذا ما يؤكد أن ثمة إعداد مسبق قصده التأثير في المتلقي، ونقله من مستوى إلى مستوى آخر، وتهيئته إلى الإقتناع الذاتي وفق استراتيجية معينة.

ومن بين استراتيجيات الاقتناع التي عرضها **"ملفن ديفلر وساندرا بول"**[3] نجد الإستراتيجية السيكوديناميكية أو التحليلية، الإستراتيجية الاجتماعية الثقافية واستراتيجية بناء المعنى، وهي

---

[1] - محمد العمري:**البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول**، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2005 م، ص25.

[2] - محمد سالم ولد محمد الأمين:**مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" وتطوره في البلاغة المعاصرة**، ص57.

[3] -ملفين ديفلر وساندرا بول روكيتش:**نظريات وسائل الإعلام**، تر:كمال عبد الرؤوف، الدار الدولية للنشر، القاهرة، 1999م، ، ص ص380-399

استراتيجيات تستهدف ذهن المتلقي ونفسيته، عن طريق معايير حجاجية تراعي نوعية الخطاب وتعمد إلى استمالة المخاطب، وتقنيات تأثيرية غايتها إثارة الاحتمالات الممكنة في ذهن المتلقي، واستعادة مرجعياته الفكرية التي تتوازى مع القضايا التي يطرحها منتج الخطاب، في سعي منه إلى تحقيق الفاعلية من خلال الأخذ والرد في سياق تداولي.

لأن تحقق الإقتناع سيكون لا شك من خلال سياق تداولي، يساهم في إتمام مسار الخطاب الإقناعي، إذ من الصعب الحديث عن الاقتناع دون سياق تداولي، ومن العسير كذلك تحقق خطاب إقناعي بعيدا عن استراتيجيات التخاطب وأساليب الإقناع، التي تؤثر في المتلقي وتدفعه إلى الاقتناع، وطبعا لن تنتهي الوظيفة الحجاجية بمجرد اقتناع المتلقي، لأن الحجاج أصل قيام ونجاح العملية الاقتناعية، التي هي انتقال منتج الخطاب والمتلقي من مرحلة الإختلاف إلى مرحلة الإئتلاف، ولا يمكن لها أن تتم إلا وفق محددات حجاجية.

ثانيا/:تجليات الإقناع في التراث البلاغي القديم والنظريات البلاغية المعاصرة.

أصلت البلاغة العربية للإقناع بوصفها علماً يهدف إلى التأثير، وسعت إليه في مراحل احتضانها لفن الخطابة، وظلت تتأرجح بينه وبين الإمتاع، حيث قامت على معايير حجاجية إقناعية، تراعي المقام والمتخاطَبين قصد دفعهم للاقتناع بما يقوله منتج الخطاب، وقد استقر في أذهان الكثيرين**"أن البلاغة توزعها تياران واسعان، تيار بلاغة الصورة والحلية والمحسنات، وتيار بلاغة الخطابة"**[1]،الذي يركز على ما يتوخاه منتج الخطاب من إحداث تأثير في المتلقي، باعتبارها فنا متجذرا عن الريطوريقا الأرسطية يشافه الجمهور ويستميلهم ويحاول إقناعهم، فهي كما عبر عنها أرسطو القوة القادرة على الإقناع المنبني على افتراضات سابقة، تتعلق بطرفي الخطاب وبسياق إنتاجه.

فقد انشغل البلاغيون القدامى بالإقناع وبأغراض استخداماته، فارتبطت البلاغة عندهم بتقنيات حجاجية لما توفره من قدرة عالية على إثارة المتلقي، وبلغت الدراسات البلاغية عندهم

---

[1] -عبد اللطيف عادل:**بلاغة الإقناع في المناظرة**، ص61.

مرحلة تتقاطع مع ما تؤسس له الدراسات الحجاجية الغربية في العصر الحالي، التي سعت بدورها إلى استعارة مباحث لغوية من التراث البلاغي القديم، تتعلق بالإقناع وبمختلف آلياته، واستثمار أهم قواعده في مختلف التوجهات النقدية التي تتعلق بالخطاب وبتحليل الخطاب، فالاقناع وكيفية تحقيقه كان عنوانا لمباحث عديدة في البلاغة العربية القديمة، بالإضافة إلى الحجاج اللغوي الذي يعد وسيلة لتوجيه وإقناع المتلقي.

حيث استندت البلاغة العربية القديمة على**"مساران كبيران :مسار البديع الذي يغذيه الشعر، ومسار البيان الذي تغذيه الخطابة، ونظرا للتداخل الكبير بين الشعر والخطابة في التراث العربي فقد ظل المساران متداخلين وملتبسين "**[1] انطلاقا من أن توجه كل مسار هو الإقناع والتأثير، القائمين على تفكير داعم للعملية التواصلية اللغوية، وعلى الفعاليات الاستدلالية التي تعمل على إيصال إيديولوجية خاصة ومقصدية معينة أو رأي محدد، وعلى إظهار قدرة منتج الخطاب على الإقناع، لأنه يسعى إلى تفعيل آليات حجاجية يتحقق باتحادها وتكاملها المسعى التخاطبي التواصلي العام.

وقد تضمنت البلاغة القديمة مبحث الإقناع، كونه آلية تتصل بالخطابات القائمة على الاحتمالات بنوعيها التخيلية والتداولية، وعلى معايير بلاغية وأخرى حجاجية **"تتحدد وظيفتها في استمالة أذن السامع، وفشلها في وظيفتها قد يعني فشل الخطاب بأكمله في الوصول إلى غايته "**[2] لأن غاية كل خطاب تحقيق قدر من الاستمالة والتأثير والإقناع، لذلك نجد أن الإقناع قد شكل أحد أهم مباحث التراث البلاغي القديم، المتعلق في أغلب جوانبه بالحجاج، وآليات البرهنة الهادفة إلى إحداث تأثير في المخاطب واستمالته بشتى الطرق اللسانية والمقومات السياقية المجتمعة لدى منتج الخطاب.

---

[1] - محمد العمري: **البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول**، ص19.

[2] - حسن المودن:**بلاغة الخطاب الإقناعي** (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب)، ص79.

اهتم**"الجاحظ"** بأساليب الخطاب الإقناعي، باعتباره خطابا جامعا لمعايير وأساليب حجاجية، من خلال ما قدمه من تنظير لبلاغة الإقناع، واهتمامه بفن الخطابة وعناصر تشكل الخطاب الحجاجي، فقد اعتبر أن الإقناع غاية الكلام البليغ، ويسميه تمرير القناعة لأنه مكون أساسي وضروري في الخطاب الذي يتشكل بتشكله، ويتغير بتغير وظائفه، كما اعتبر أن الخطيب الناجح هو من يمتلك**"الشمائل موزونة، والألفاظ معتدلة، واللهجة نقية، فإن جامع ذلك السن والسمت، فقد تم كل التمام، وكمل كل الكمال"**[1]، فمنتج الخطاب يحاول أن يطرح قضيّة من خلال عرضه أكثر من رأي فيها، من خلال تفعيل الحجة التي هي سبيل للإقناع.

"وإذا سلمنا بتعدد دلالات مصطلح البلاغة عند الجاحظ فإن الجانب الحجاجي كان أحد أهم هذه الدلالات، وهو الإستعمال المنطقي اللساني الهادف إلى الإقناع"[2]، فقد ركز على الحجاج والمناظرة والمجادلة وربطهم بالبلاغة المتصلة بأهداف إقناعية، واهتمامه بالبلاغة هو تأكيد للبعد الحجاجي ولتقنيات الإقناع المؤثرة، حيث أكد **"الجاحظ"** على وظائف الإقناع من خلال مؤلفه **"البيان والتبيين"** الذي يعد خطابا حجاجيا يتعدى مهمة الإبلاغ والإخبار، إلى الإقناع الذي هو فعالية خطابية تسعى إلى كسب تأييد المتلقي في سياق حجاجي.

قام المشروع البلاغي عند **"الجاحظ"** على مكونين أساسين هما: الحجاج والتصوير، الأمر الذي جعل بلاغته**"تكتسي بعدا تداوليا، بحيث تعنى بقضية الإفهام "إفهام السامع وإقناعه" .فالإفهام بهذا المعنى ينطوي على استحضار الآخر من جهة، واعتبار الوظيفة التواصلية للقول من جهة أخرى"**[3]، كما تعنى بقضايا وبمباحث أخرى كالإيضاح والتوصيل والإقناع والبيان، التي لا تخرج كلها عن الوظيفة الحجاجية التأثيرية، لأنها تساهم في صياغة خطاب بلاغي يحمل ضمنيا بعدا حجاجيا، كون الخطاب الأكثر بلاغةً هو الخطاب الأكثر إقناعًا والأظهر حجة، وهو أمر

---

[1] -الجاحظ:**البيان والتبيين**، تح:عبد السلام هارون، ج1، دار الجيب، بيروت، دت، ص92.

[2] - مسعود بودوخة : **البلاغة العربية في الإمتاع والإقناع**، ص128.

[3] - عبد اللطيف عادل:**بلاغة الإقناع في المناظرة** ص63.

اتصفت به الخطابة في التراث البلاغي، باعتبارها وجها آخر للحجاج القائم على الجدل وعلى المغالطات المنطقية.

أ:/ الخطابة.

كانت الخطابة مساوية للبلاغة عند اليونانيين، وأصبح لها في رأي الجاحظ منذ العصر الأموي مرتبة أهم من مرتبة الشعر، فقد باتت تمثل إحدى طرائق الإقناع والتوصيل، ومن غاياتها تجاوز الإبلاغ إلى التأثير في المتكلم، فهي إحدى الفنون النثرية، ومن وظائفها الإقناع عبر المشافهة، كونها قد شكلت في مرحلة ما ذروة البلاغة في الخطاب النثري الشفهي، الأمر الذي جعل بعض الفلاسفة والنقاد العرب يربطون بينها وبين الشعر، وربما اقترابها من الشعر كان نتيجة لأسلوب المشافهة الذي يطبعها بشكل عام، باعتبارها فنا إلقائيا يستهدف جمهورا معينا بغية إقناعه، وللخصائص التي تتميز بها كالخيال والإيقاع والتلميح، وأيضا لما لمسوا فيها من جوانب الإبداع والابتكار وقوة التأثير.

وإذا انطلقنا من وصف **"الفارابي"** للخطابة بأنها فن برهاني سنجد أنها لا تخلو من **"الأسس المعيارية (المعرفية، والغائية والوسائلية) البرهانية، والتي تعد شرطا رئيسا لتأسيس أي معرفة خطابية على نحو برهاني"**[1] تجعل من تحقيق الإقناع أمرا ممكنا، وذلك من خلال الخروج بالمتلقي من حال اللاقبول إلى حالة القبول والرضا، والاندماج في الوضع الاتصالي الذي تضبطه عوامل حجاجية لغوية، ووسائل وطرائق تخطابية تعين بالضرورة على ضمان سياق حجاجي يتحرك فيه طرفي الخطاب، وفق آلية إما جدلية أو تحاورية تسهم في تشكيل خطاب إقناعي.

لقد كانت الخطابة هي إحدى مقومات الإقناع القائم على عنصرين متلازمين هما التواصل والتحاجج، ضمن سياق تواصلي ينطلق من خلاله المتكلم والمتلقي من منطق الجدل إلى منطق الحوار، وقد كان لها أثر في بناء نظرية حجاجية ولعل **"أرسطو"** أول من حاول إرساء معالمها من خلال مؤلفه "الخطابة"، فقد عني كتابه **"بآليات الاتصال القائمة على الاقتناع، فالخطبة تتوقف**

---

[1]- محمود يوسف السماسيري: **نظرية الخطاب (الفكر) الإسلامي: قراءة علمية تأسيسية**، ص 229.

جودتها على الخطيب، ونص الخطبة، والجمهور المتلقي للخطبة، وهذه هي العناصر الرئيسة لعمليات الاتصال ولعلها مهدت الطريق للاتصال البلاغي فيما بعد عند البلاغيين العرب القدامى في فكرة مقتضى الحال"[1]، الذين حاولوا استثمار معطيات النظرية الحجاجية ببعديها الحجاجي والتداولي، التي قامت على آثار بلاغة أرسطو ضمن مباحثهم البلاغية الطامحة إلى بلاغة عامة للخطاب، فكان الإقناع أحد أهم تلك المباحث التي تختص بدراسة علاقة التأثير والتأثر بين المتكلم والمتلقي في سياق معين.

وبالعودة إلى معايير**"أرسطو"** المتعلقة بالخطابة، سنجد أن العملية الإقناعية تقوم على ثلاثة ركائز لا تخرج عن تلك المعايير وهي: (الإيتوس) المرتبطة بالمتكلم، و(الباتوس) المتعلقة بانفعالات المتلقي، و(اللوغوس) المتعلقة بلغة الخطاب، إذ لا حجاج من دون تلك الركائز، لأنها تمكّن من التحكم في كل الجوانب التي ترتبط بالخطاب، سواء كانت لغوية أو نفسية، كما أنها تسهم في انجاز مهمات إقناعية تتعلق بالرؤى والتصورات التي تدور بين المتكلم والمتلقي، وكذلك الأوضاع والأحوال الذهنية والنفسية التي تؤثر في عملية تأطير الفعل التبليغي، وفي مسار العملية الإقناعية.

وقد تأثر **"الجاحظ"** بخطابة **"أرسطو"** كما تشير إلى ذلك أغلب الدراسات، من خلال مؤلفاته التي تختص ببحث الخطاب التخييلي الشعري، والخطاب الإقناعي الحجاجي، الأمر الذي أفرز بلاغة عربية مخصوصة تتضمن خطابات أدبية تخييلية، وأخرى تداولية يتداخل فيها البعد الحجاجي مع الاستعمال**"النفسي الهادف إلى التأثير، والاستعمال الأسلوبي الذي يدور حول ما يتضمنه الكلام من خصائص يتحول بها من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادة فنية"[2]**، فقد سعى **"الجاحظ"** إلى جعل الإقناع عنصرا أساسيا في الكلام باعتباره وجها من وجوه البلاغة، وعنصرا من عناصر الاستمالة، ذا سلطة تأثيرية لا يمكن لها أن تتجلى إلا في سياق تفاعلي محتمل، يقوم بتهيئة المتلقي بواسطة حجج عقلية، تقوم بتطويعه ومن ثمة تدفعه إلى الاقتناع والتسليم بما تم تطرحه عليه.

---

[1] -مراد عبد الرحمن مبروك :**النظرية النقدية :نظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب**، ص25.

[2] -مسعود بودوخة **:البلاغة العربية في الإمتاع والإقناع**، ص128.

كما سعى **"حازم القرطاجني"** إلى تقديم مراجعة نقدية لشعرية أرسطو، حيث برز اهتمامه بعنصر التأثير انطلاقا من تصوره العام للتواصل البلاغي، ومن فكرته حول البلاغة التي اعتبرها علما يشتمل على صناعتين هما الشعر والخطابة، **"ويبدو أن مرد التداخل بين الشعر والخطابة في نظر حازم أن الخطابين يلتقيان في وحدة الغرض والمقصدية، فرغم قيام الشعر على التخييل والخطابة على الإقناع فإن كلا منهما يسعى إلى إثارة سلوك معين لدى المتلقي بطريقة مختلفة"** [1] تمنحه أفقا تأويليا وتخييليا، يتمكن من خلاله من تشكيل فعالية حجاجية، باعتبارها فعالية خطابية تحث على فعل شيء أو التخلي عنه داخل المسار العام لعملية التخاطب

ويعتبر **"حازم القرطاجني"** أن من شروط الخطابة **"حسن الموقع في نفس الجمهور"**[2]، فهي أساس لقوانين استعمال اللغة الهادفة إلى التأثير في المتلقي، من حيث إنّها موجّهة للتّأثير على آراء وسلوك المخاطب، وفق مجموعة من الضوابط والآليات التي تتوخى تحقيق المقاصد، وبتجسيد فاعلية إقناعية مؤسسة على علاقة جدلية، يمارس من خلالها المتكلم نوعا من التأثير في المتلقي بواسطة أدوات بلاغية يراها مناسبة لدمج المتلقي مع مختلف الأفكار والرؤى والتصورات التي يعرضها، لأن هدف المتكلم هو تفعيل فكر المتلقي، وتحفيزه على إحداث فعل أو تبني موقف أو توجيهه وجهة معينة.

وقد تحولت الخطابة على يد **"بيرلمان"** إلى وسيلة لدعم مقاصد المتكلمين، من خلال استلهامه خطابة **"أرسطو"** وإسقاطها على الخطاب اللغوي، الأمر الذي أعطى البلاغة بعدا برهانيا وحجاجيا تداوليا باعتبارها بلاغة جديدة تشمل حقل الخطاب في مجموعه الذي غايته الإقناع، لأنه حاول إخراج الخطاب الحجاجي من دائرة الخطابة القائمة على الجدل، إلى دائرة الخطاب القائم على التواصل والتأثير في المتلقي، واستمالته بأدوات ذات طبيعة حجاجية قوية، ينتج عنها موقف

---

[1] - محمد القاسمي: **قضايا النقد الأدبي المعاصر**، ص153.

[2] - حازم القارطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، 1986م، ص25

تفاعلي بين الذات المتكلمة والذات المتلقية، يؤدي إلى تحقيق الفهم والتوافق داخل الدائرة التخاطبية التي تجمعهما.

ب:/ البيان الحجاجي

يرمي المتكلم إلى اقتناص مواقف المتلقي، ودفعه للتسليم بمواقفه **"بواسطة أدوات أو أكثر؛ بهدف التأثير في السامع، وإقناعه بصحة مذهبه ورأيه، ووجهة نظره في قضية ما، وفي طرحه الذي يتبناه"**[1]، لأن خطابه أساسا موجه للتأثير في آراء المتلقي وفي سلوكاته، موظفا في ذلك الأدلة العقلية والبلاغية والآليات اللغويّة، ومختلف الاستراتيجيات التي تعمل على استدراجه بطريقة غير مباشرة إلى الإطار العام الذي يحتضن المتكلم ويدفعه إلى الاقتناع، وهو إطار يقوم على وظيفة تأثيرية إقناعية لا يمكن لها أن تستمر إلا من خلال فعالية تداولية، قائمة بين طرفي التخاطب في سياق حجاجي.

ويرتبط البيان بالحجاج وبالآليات اللغوية المستعملة ضمن مسار التخاطب، كونه يهدف إلى الـــتأثير والإقناع والاستمالة وتوظيف الحجة، كما أنه يتعلق بتقنيات تأثيرية يوظفها المتكلم في الخطاب، لأنه في سعي دائم **"إلى تغيير أفكار المتلقي ومعتقداته، وإلى دفعه إلى تغيير وضعيته وسلوكه ومواقفه"**[2]، فمن خلال ارتباط البيان بالحجاج، يكون هناك عملية كشف وإيضاح عن مختلف المعاني المقصودة، المدعمة بالحجج التي تختلف وتتباين تقنيا باختلاف المرجعية المعرفية، الخاضعة لآلية خطابية قائمة على مبدأ جدلي بين المتكلم والمتلقي، ولعملية التخاطب والتواصل الحواري الهادف إلى الإقناع.

ومن أهم الظواهر الدالة على البعد الإقناعي في البلاغة العربية، نجد البيان الحجاجي القوام الابستمولوجي لنظريات البلاغة المتعلق بالتأثير والإقناع، فهو**"صفة عامة ارتبطت بالفكر**

---

[1] - نواري سعودي أبو زيد :**في تداولية الخطاب الأدبي (المبادئ والإجراء)**، ط1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ص96

[2] - أبو بكر العزاوي :**الخطاب والحجاج**، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، 2010 م، ص37.

النقدي والاحتجاجي"[1] وآلية حجاجية تسهم في إنجاز خطاب بليغ يدفع الشك والريبة لدى المتلقي، حيث يستعين المتكلم بالبيان ليقيم حوارا ذا طبيعة حجاجية، ووظيفة معرفية استدلالية تسعى إلى التأثير فيه، وتغيير مساره حتى يتوافق مع ما يطرحه من أفكار، لأن نجاح العملية الإقناعية وقيامها لا يتم إلا من خلال التراضي والتوافق بين ما يعرضه المتكلم من تصورات ورؤى، وبين ما يعتقده المتلقي ويؤمن به.

ولعل إعادة تشكيل وعي المتلقي وخلق وعي جديد والتحكم في توجهاته هو ما ركزت عليه البلاغة، كما ركزت على المتكلم الذي يخضع المتلقي لنوع من الضغط، ويحمله على التسليم بمدلول الخطاب، وأكدت أن الخطاب الحجاجي يتوفر على بنيات فكرية ولغوية تسهم في إحداث نوع من التأثير لدى المتلقي، بعد أن يتم دمجه في الموقف التواصلي ليستمر فيه ويتجاوب مع مختلف الأفكار التي يتبناها المتكلم، ويحملها السياق التخاطبي، لأن تغيير أو تعديل القناعات الموجودة في ذهن المتلقي لتكون أكثر تماثلا مع مواقف المتكلم، لابدّ من توافر طرق حجاجية جدلية ضمن الدائرة التخاطبية.

والبيان الحجاجي عند **"الجاحظ" "إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الافهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"**[2] فالجاحظ يربط البيان بالفهم وبالألفاظ الحاملة للمعاني، باعتباره أهمّ شيء تقوم عليه مختلف التصورات والرؤى، التي تدعو المتلقي إلى التدبّر الموضوعي بغية بناء رأي معين، وأحد المقومات التي تكتمل به العملية الإقناعية، لما يتضمنه من بعد بلاغي حجاجي تحكمه مقاصد إقناعية جدلية وتأثيرية، تؤدي بالذهن إلى التسليم بما يعرض عليه من أطروحات، كون الآلية التي ينطوي عليها الخطاب الإقناعي هي في جوهرها بيانية حجاجية وجدلية.

---

[1] - عماد محمد محمود البخيتاوي:**مناهج البحث البلاغي عند العرب** (دراسة في الأسس المعرفية)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013م، ص118

[2] - الجاحظ:**البيان والتبيين**، تح:عبد السلام هارن، ط1، مطبعة لجنة التآليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1948م، ص76

وقد عُدّ "أسرار البلاغة" بحثا في البيان العربي، حيث جعل **"عبد القاهر الجرجاني"** البيان في مصاف البلاغة من خلال اهتمامه بأطراف العملية التواصلية، وتركيزه على الموقف التواصلي الذي تتم فيه مختلف أشكال التأثير وعمليات الإقناع، وبهذا يصبح البيان الحجاجي أداة تفاعلية ووسيلة تأثيرية، كونه خصوصيَّة في نظم الكلام أين**"يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته من كل ما أخل بالدلالة، وعاق دون الإبانة"**[1] حتى يتمكن من الإقناع من خلاله، لأن المتكلم الذي هو في علاقة لغوية قائمة على الأخذ والعطاء مع المتلقي، يسطر هدفه بشكل واضح باستغلال شتى الوسائل والآليات الحجاجية، فيتدرج في حججه ويسعى من خلال محاولة واعية إلى إحداث نوع من الاستجابة والتأثير.

فوظيفة البيان الحجاجي هي إقناع المتلقي وتعديل قناعاته، لأنه يتجاوز الوظيفة الإفهامية إلى الوظيفة التأثيرية والإمتاعية، وهذا مرده إلى أن صور البيان تتنوع بتنوع السياق من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، وكلها طاقات إقناعية تعمل على تحقيق التواصل، من خلال دعم المتكلم كي يثبت أو يدحض موضوعا ما بشأن **"الخطابات السابقة الخطابات المتوقعة"**[2] وإمتاع المتلقي ليتقبل ويقتنع بتلك الخطابات، مما يؤدي إلى خلق جو تفاعلي جدلي، يرمي إلى تغيير الأفكار والتصورات، ويأخذ بعين الاعتبار السياق التواصلي الذي تتم فيه عملية توزيع الحجج المنطقية على طرفي التخاطب.

وينظر**"طه عبد الرحمن"** إلى الحجج المنطقية على أنها فعل مشترك بين المتكلم والمتلقي، لأن هدفها **"إقناعي قائم بلوغه على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية الضيقة"**[3]، فهي شرط من شروط التداول، حيث تتجلى من خلال أساليب أو آليات لغوية حجاجية يتم الاستناد عليها لتحقيق الاستمالة وتحقيق الإقتناع، لتكون الغاية من البيان الحجاجي

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، شر: عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991م، ص147.

[2] -عبد الهادي بن ظافر الشهيري:**استراتيجيات الخطاب** (مقاربة لغوية تداولية)، ص444.

[3] - طه عبد الرحمن :**في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ص65.

بناء معرفة تتعلق بمرجعيات المتكلم والمتلقي الفكرية، والتي تقود إلى اعتبار الوسائل الحجاجية سبيلا خطابيا، وموجها يدفع إلى الاتفاق والتجاوب، ويتيح تحصيل الاعتقاد الصحيح والتكيف مع مختلف القضايا والمواقف المطروحة.

وبما أن جوهر العملية الإقناعية هو تفعيل التقنيات الخطابية التي توجه المتلقي نحو تبني موقف معين، عبر مجموعة من المسارات الحجاجية، فإن **"بريلمان"** قد اعتمد البيان كوسلية أساسية من الوسائل التي يتم تفعيلها خلال العملية الإقناعية القائمة على المتلقي، الذي هو **"عبارة عن بنية ممنهجة نوعا ما ؛أي أنه يؤطر القول ويجعله ملائما لظروفه الواردة فيه، والمتكلم البارع هو الذي يستحوذ حذقا وطواعية على مدارك المعنيين بخطابه"**[1] اللغوي الإقناعي بعيدا عن صورته الترهيبية، حيث يعمد كلا الطرفان إلى خلق وضعية تداولية تسهم في تكوين الحجج ومن ثمة دمجها مع مجريات الخطاب.

ولابأس أن نشير هنا لمؤلف **"السلميّات الحجاجيّة"** لصاحبه **"أزوالد ديكرو"** الذي يعد منعرجا في مسار الأبحاث المتعلقة بالحجاج، فهو يؤكد فيه على أن الحجاج يكمن داخل اللغة، ويربطه بجملة من المؤشرات اللغوية التي تساهم في تحقيق الانسجام التداولي والحجاجي داخل الخطاب، هذا الأخير الذي يقوم على عنصرين هما الإخبار أو الإبلاغ والمحاجّة، كما أنه يقوم على وظيفة انفعالية وأخرى توجيهية إقناعية، وكلا الوظيفتين يستند على تقنيات بلاغية ومنطقية، وعلى أسس لغوية تتعلق بالمقاصد وسياق التداول، وبالوضعية التواصلية القائمة على حجاج جدلي بين المتكلم والمتلقي.

ج:/الحجاج الجدلي.

من الأساليب الاستدلالية التي غايتها التأثير والإقناع، نجد الجدل في بعده التداولي القائم على الانتصار للرأي، سواء أكان صائباً أم خطأ ؛وهو أكثر**"المصطلحات حظا من التداول**

[1] - محمد سالم ولد محمد الأمين:**مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" وتطوره في البلاغة المعاصرة**، ص ص 68-69.

والاشتهار ؛لا سيما وأنه يقوم على نوع من التنافس والتنازع الرامي إلى الغلبة والإفحام"[1]، وينطلق من اللغة التي تتغيا حصول التأثير في ضوء رؤية حجاجية إقناعية، فالجدل وسيلة من وسائل الحوار التي تهدف إلى الإقناع، إلا أن مستوى الإقناع والتأثير يختلف وفق الآليات والطّرق المستعملة في الحجاج، ويتباين طبقا للأنساق الحجاجية المتحكمة في طريقة عرض الحجج التي من شأنها أن تؤثر في المواقف لتغيرها.

ويجعل **"ابن البنّاء المراكشي"** الجدل من أقسام الكلام ويعرفه على أنه **"الخطاب بأقوال مشهورة يحصل عنها الظن الغالب"**[2]، الذي يقود إلى التأثير الذهني المرتبط بالأدوات الخطابية اللغوية وغير اللغوية، وبالحجج المبنية على احتمالات منطقية تعمل على تغيير قناعات المخاطبين، من خلال توجيه الخطاب وجهة حجاجيّة، فمن خلال تحاور الذوات ومحاججة بعضها بعضا، ينتج خطاب حجاجي ينطوي على علاقة جدلية بين المتكلم والمخاطب، ويشتمل على مسعى تغييري لرأي المخاطب، كونه يقوم على استراتيجيات منطقية دلالية وآليات لغوية تسهم جميعها في تحقيق التغيير والتأثير.

والحجاج الجدلي صفة لكل خطاب لغوي، قائم على فعالية حوارية أو عملية تخاطبية تفاعلية يتواجه فيها خصمان متناظران، باعتباره حركة فكرية تنتقل من الأطروحة إلى نقيضها ثم إلى نقيض النقيض**"ويتعلق التناقض بالأنظمة الصورية، ويقصد به أن تكون هناك قضيتان إحداهما نفي للأخرى، أما عدم الاتفاق فمجاله حجاجي"**[3]، كون النظرية الحجاجية عملت على صياغة المفهوم الجدلي، استنادا على طبيعة اللغة ووظائفها الحجاجية، إذ من وظائف اللغة أنها تثير تساؤلات من خلال إقامة علاقة جدلية بين المتخاطبين في سياق مخصوص، ليتم حملهم على قبول فكرة والإقتناع بها.

---

[1] - مسعود بودوخة : **البلاغة العربية في الإمتاع والإقناع**، ص126

[2] - ابن البنّاء المراكشي العددي: **الروض المريع في صناعة البديع**، تح:محمد عبد الوارث، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013م، ص12.

[3] - عبد اللطيف عادل: **بلاغة الإقناع في المناظرة**، ص92

وهذه العلاقة الجدلية توازي الخطاب الحجاجي لدى **"ابن رشد"** الذي يعتبر علم الكلام خطابا مؤسَّسا على الحجاج والجدل، حيث يرى بأن صناعة الحجة **"تناسب صناعة الجدل، وذلك أن كلتيهما تؤمان غاية واحدة وهي مخاطبة الغير"**[1]، وتؤديان وظائف في عملية التخاطب من بينها ضمان استمرارية التحاجج، والتواصل بين طرفي الخطاب، لأن كل خطاب إبلاغي إفهامي خاضع لشروط التحاجج ومؤسس على أخلاقيات التواصل وعلى مبادئ غايتها إقامة الدليل وإظهار الحجة .ونشير هنا إلى أن مؤلفات **"ابن رشد"**هي ذات طابع ديني حجاجي ساهمت إلى حد ما في إقامة قواعد لخطاب فلسفيّ برهانيّ جدلي، ومن بينها: **"تهافت التهافت"** و**"الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة"** و**"فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال"**.

"إن أرسطو وهو ينظم البنية العامة للحجاج الجدلي كان يهدف كذلك إلى تحصينه من الحجاج المموه، الذي يقتصر على المماراة، حجاج السوفسطائيين الذي أفسد على أفلاطون "مدينته واضطره لمهاجمتهم"[2] ومن بين أولئك السوفساطئيين **"غورجياس"** المؤسس للمنظومة الفلسفية "الدوسكا" أو "البسيكاغوجيا" التي تعني التحكم في النفوس، من خلال إقناعهم بالكلام و**"بروتاجوراس"** الذي ألف كتاب **"الحجج القاضية"** الذي يتناول فكرة التناقض بالإضافة إلى **"هيباس"** و**"بروديقوس"**، وقد حاول هؤلاء إعادة الاعتبار لدور المخاطَب، وهو أمر كانت البلاغة الأفلاطونية بمنأى عنه، وسعوا إلى إدراج البلاغة والحجاج والجدل التضليلي ضمن المواد التي تم تدريسها في مؤسساتهم التربوية.

وإعادة الاعتبار لدور المخاطب ليس معناه تغييب دور منشئ الخطاب، الذي يرتكز في بناء خطابه على آليات حجاجية تحمل طابعا جدليا، يتجسد من خلال التفاعل بين المتكلم وبين المخاطب، الذي يروم من خلاله الأول إقناع الثاني وإفحامه بحجج منطقية، **"فأغراض الرسالة اللغوية تتنوع بحسب نوعية الخطاب اللغوي الذي يشكله المتكلم، وقد يبتغي منه الإفهام**

[1] -ابن رشد:**تلخيص الخطابة**، تح:عبد الرحمان بدوي، دط، دار القلم، بيروت، لبنان، 1959م، ص3

[2] - عبد اللطيف عادل :**بلاغة الإقناع في المناظرة**، ص 50

والإبانة فقط، وقد يريد الإقناع، وقد يلجأ على التأثير والإمتاع، وكلها من مقتضيات البلاغة في الكلام" [1]، ويمكن وصف تلك المقتضيات على أنها أهداف، وللوصول إليها يضطر المتكلم إلى استعمال آليات حجاجية جدلية وتقنيات عالية التأثير، يتم تفعيلها قصد تغيير وجهة نظر المخاطب.

ولأن الخطاب الإقناعي عملية محكمة، تحتاج إلى استراتيجية دقيقة يسعى المتكلم إلى التخطيط لها بشكل واع، من خلال رصده وسائل معينة وآليات وتقنيات حجاجية للتأثير في المتلقي، فالهدف الرئيسي للخطاب الإقناعي هو بلوغ المقاصد، وإعادة توجيه الفهم وجهة ذات مفعول رجعي، وإدراك المبادئ والمفاهيم التي تنطوي عليها مرجعيات المتلقي الفكرية، من خلال الكشف عن توجهاتها العقلية وأسسها المعرفية، التي تسهم في تشكيل عوامل لسانية ولغوية تتقصد التأثير ضمن إجراءات سياقية تأخذ طابعا حجاجيا شموليا، وتعمل على إقناع المتلقي ودحض التناقض والجدل لديه.

وقد ركزت النظريات الحديثة على آليات الإقناع التي تستمد وجودها من المتكلم، واهتمت بالمخاطب من حيث درجة الإقناع والإمتاع، فبرزت تنظيرات تتحدث عن التأثير والاتصال القائم بين الأقطاب الثلاثة (متكلم، نص،متلقي)، وعن كيفيات بناء نصوص قادرة على تحقيق الإقناع، فمن أهداف المتكلم في الخطاب الإقناعي تحصيل رد فعل على أفكار الطرف الآخر، إلى جانب عمليات الإفهام والتأثير والاستمالة القائمة على وظائف حجاجية، والتي تدفع بالمتلقي إلى الاقتناع بمجمل التصورات والطروحات المعروضة عليه، وهذا يعني أن كل خطاب حجاجي خطاب إقناعي يؤسس لاستدلالات واحتجاجات تسعى إلى التأثير في المتلقي، باعتبار أن هذا النوع من الخطابات يكون مرتبطا أساسا بطرق لغوية حجاجية، هدفها التأثير فيه ودفعه إلى التفاعل مع مضامين الخطاب.

---

[1] -سامية بن يامنة:**الاتصال اللساني وآلياته التداولية في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري**، ص195

فاهتمت الدراسات الأسلوبية بتحري **"الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقة الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"**[1]، لأن الأسلوب الذي يتخذه منتج الخطاب يساق باعتبار حال المتلقي بغية إقناعه، من خلال استعماله حججا لغوية منطقية، قادرة على التأثير في قناعاته وجعله يتكيف مع الخطاب، ومحاولة استمالته وكسب تأييده حول الرؤية المطروحة، إذ من أهداف الخطاب الاستمالة والإفهام والتأثير، عن طريق إدراج أساليب حجاجية تعمل على استنهاض مرجعيات المتلقي، ودفعه إلى التفاعل وتغيير أو تعديل منظومة أفكاره وتصوراته.

وإن التغيير في المنظومة الفكرية والمعرفية للمتلقي، يحتاج تفعيلا لمختلف التقنيات الحجاجية الفاعلة على مستوى السياق التخاطبي، فهي تسمح **"في كل مرة بإنشاء علاقة حجاجية جديدة"**[2] باعتبارها أدوات تضمن تحقق الوظيفة الإقناعية في الخطاب الحجاجي، وفق خطة استراتيجية يرسمها منتج الخطاب سلفا، ليغرس قناعات أخرى مغايرة وليشكل معتقدات ومواقف فكرية جديدة لدى المتلقي، فتكون بذلك العملية الحجاجية ذات بعد تأثيري قادر على خلق التفاعل، من خلال إضفاء السمة الحجاجية على عملية التخاطب، ومن ثم توليد طاقات إقناعية بواسطة حجج لغوية وحجج عقلية وأخرى مغالطة، تدفعنا إلى تقسيم الإقناع إلى:إقناع لغوي وإقناع عقلي وآخر مغالطي.

ثالثا:/أنواع الإقناع:

تتجلى قيمة الإقناع في أنه يجعل الموقف التخاطبي أكثر فعالية، وفقا لمعايير ومؤشرات محكومة بضوابط وأسس تواصلية، هدفها التأثير في المتلقي لجعله أكثر انقيادا وتسليما بما يطرحه عليه المتكلم، حيث يعمد هذا الأخير إلى استمالته وإغرائه بشتى السبل، وكسب تأييده وموافقته بفضل أدوات حجاجية قد تم تفعيلها، فمسار العملية الإقناعية مرهون بمقتضيات حجاجية لغوية وعقلية يتجلى دورها من خلال وسائل وتقنيات استدلالية منطقية، تسهم في تحقيق الفعل التأثيري الذي تولده الفعالية التخاطبية، باعتبارها واقعة تواصلية منبنية على تبادل المواقف والانطباعات،

[1] -عبد السلام المسدي:**الأسلوبية والأسلوب**، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م، ص36.

[2] - أبو بكر العزاوي:**الخطاب والحجاج**، ص51.

والأخذ والرد بين المتكلم والمتلقي، وعلى استحضار الطرفين تقنيات حجاجية ووسائل تخاطبية في سياق تخاطبي مخصوص.

وهذا السياق التخاطبي يستعين بمختلف الأدوات الحجاجية والمنطقية ليطرح أنواع الإقناع، التي تتعدد وتتنوع بحسب الموضوع المطروح، وتبعا لطبيعة الاستراتيجية التي يقررها منتج الخطاب لإيصال رؤية أو فكرة أو عرض قضية، والمساهمة في خلق الإثارة والتأثير، ومحاولة تكييف مضامين خطابه مع توجهات المتلقي الفكرية والمعرفية، كونه**"لم يكن على ما يرام من حيث فهم الخطاب والتجاوب معه، وهذا يتطلب عرض الأدلة والحجج التي تسند الخطاب وتعزز مصداقيته"**[1] وتوجهه وجهة إبلاغية حجاجية، فهي تتعمق وتتوزع في السياق لتمكن المتكلم من تفعيل الحجج القوية، ومن استعمال ما يراه مناسبا لإقناع المتلقي، وعليه ستكون العملية الإقناعية خاضعة لما يلي:

أ/الإقناع اللغوي:

نحن نتكلم عامة بقصد التأثير في الآخر، وهذه العملية لن تتم إلا من خلال اللغة التي تتوفر على وظيفة إقناعية، والمتكلم داخل الخطاب يعمد إلى تقديم وتوظيف مواد وصيغ لغوية **"على أن من الصيغ اللغوية ما يتجاوز مجرد إحداث التأثير الحجاجي في الجمهور إلى الاتحاد مع هذا الجمهور la communion avec l'auditoire فكرا ووجدانا"**[2] بغية تحقيق غرض تواصلي، ففي اللحظة التي يتلفظ فيها المتكلم فإنه ينجز أفعالا لغوية هدفها التأثير الإيجابي على ذهن المتلقي وخلق الانفعال الذي يمكنه من الاستجابة لمضمون الخطاب.

ومن هنا يصبح الإقناع اللغوي محركا لكل خطاب هدفه التأثير ضمن سياق تخاطبي، كونه آلية وتقنية خطابية تحكمها شبكة من المسارات الحجاجية اللسانية،**"التي تمكن المتحاجين من بناء خطاب محكم وفعال قادر على التأثير والإقناع بدءا من المفردة، فالجملة، فالعلاقات، فالصياغة**

[1] - حسين العمري:**الخطاب في نهج البلاغة (بنيته وأنماطه ومستوياته)**، ص292

[2] - عبد الله صولة: **في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات**، ط1، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، 2011م، ص39

القائمة على الاختيار والتنظيم والتركيز والتبئير، فالتصوير فالترميز، لاسيما المستند إلى الخاصيات (الاستعارية) التي هي العلامة المميزة والموجه الأكبر لمسار الخطاب، وردود الفعل أو نوع الاستجابة التي تأملها من المخاطب"[1] بالإضافة إلى الوسائل اللغوية المتمثلة في أدوات البناء والربط والعلاقات الاستدلالية والصور البيانية، التي تترك للمتلقي حيزا لقبول أو دحض مجموع الأفكار، كونها أفعال كلامية تمارس وظيفة تأثيرية خاضعة لشروط القول والتخاطب.

وعملية التواصل اللغوي لا تتم إلا بواسطة التفاعل المتبادل بين طرفي الخطاب وفي سياق خاص يتم فيه تفعيل واستخدام قدر من الكفايات اللغوية، التي تثير انفعالات المتلقي وتوجيهها نحو هدف مقصود يحقق في النهاية غاية تأثيرية وإقناعية مرهونة باللغة، لأن **"وظيفة التأثير والإقناع قائمتان في اللغة ذاتها، وليس خارجها، إذ اللغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية "**[2] فعالة حاضرة في كل الخطابات، بالإضافة إلى وظيفتها في تحديد وجهة ومسار العملية التخاطبية، من خلال مجموعة العناصر الأيقونية المؤسسة للفعل الكلامي التواصلي، وهو ما يعطي للغة بعدها الحجاجي والحواري، ولا يمكن تحديده إلا من خلال بنية الأقوال اللغوية المتحكمة في العملية التخاطبية.

ومن سمات الإقناع اللغوي أنه سياقي، باعتبار أن العملية الإقناعية تتم داخل سياق لغوي مخصوص، ونسبي متعلق بقوة وضعف الحجج المقدمة، وأحيانا قابل للإبطال من قبل المتلقي، وهو ما يعطي الوضع التخاطبي الذي يؤطره التفاعل الحاصل بين المتكلم والمتلقي مستوى تداوليا، يقوم على ترابط حجاجي مسجل في أبنية اللغة، وعلى بنيات حجاجية كامنة في اللغة التي تحكم العملية التواصلية، إلى جانب مقتضيات تداولية منطقية، ولسانية تعد ركيزة أساسية في عملية التواصل، وفي هيكلة خطاب إقناعي قائم على قصدية التوجيه والإفهام والتأثير، وعلى حوار منفتح على تبادل ثنائي لمختلف التقنيات الحجاجية والأساليب اللغوية بين طرفي التخاطب، التي تمكن المتكلم

---

[1] -حسن مسكين:**مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج**، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010م، ص159.

[2]- حسن مسكين:**اللغة والفكر (دراسات نقدية)**، ص15

من بناء كيفيات خاصة لإيصال رؤية شاملة، من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بالرأي المطروح

ب/الإقناع العقلي:

يستخدم المتكلم حججا عقلية ليقنع بها المتلقي، من خلال التأسيس لخطاب قوامه الدفاع عن الرؤية المطروحة، وتبريرها بما هو متوفر في الواقع والاحتجاج لها بكل السبل، ومحاولة تحقيق فاعلية تستند إلى مرجعية عقلية ؛حيث يتم إدماج المتلقي في السياق التخاطبي، ودفعه إلى التفكير العقلي للوصول إلى توافق تام**"ذلك لأن أي خطاب يطرح من قبل طرف ما سعيا لإقناع طرف آخر يفقد مبرره إذا ما لم يكن ثمة أمر يستدعي هذا المسعى الإقناعي، ومثل هذا الأمر هو عينه القضية ذاتها التي يسعى منشئ الخطاب إلى التصدي لها"**[1]، فكل توافق وتحصيل استجابة كان وراءهما استدراج للمشاركة في الموضوع المطروح وتفسير منطقي له، باعتبار أنه يقوم على حجج عقلية قوية.

وتسمى الحجج العقلية عند **"أرسطو"** باللوغوس وقد عبر عنها بالنفس الناطقة أو العاقلة، التي تنفرد بامتلاكها قوة من القوى المدركة للأشياء، وهي العقل الفعال، فالمتكلم في أثناء عرضه لرأي ما يستعين بحجج عقلية، ويراعي استعداد المتلقي لقبولها، وتظهر قيمتها في أنها وسيلة لخلق حوار وصولا إلى الإقناع **"لذلك وجدنا ابن حزم-رحمه الله- يبين أهمية الرجوع إلى حجج العقول"**[2] المناسبة لجملة الطروحات والآراء المعروضة، التي من شأنها أن تدفع المتلقي إلى بناء تصور منطقي، لا يخرج عن نطاق تلك الطروحات والآراء، وتوجيهه نحو الغاية من الأثر الحجاجي.

فغاية المتكلم هي إقناع المتلقي بواسطة حجج عقلية، مكونة من مقدمات يقينية آيلة إلى تحقيق الغاية المنشودة من الخطاب لأن **"المتكلم حين يوجه ملفوظه توجيها حجاجيا فإنه يفعل**

[1] - محمود يوسف السماسيري:**نظرية الخطاب (الفكر) الإسلامي**(قراءة علمية تأسيسية)، ص534

[2] -محمد عبد السلام عوام: **الفكر المنهجي العلمي عند الأصوليين: دراسة تحليلية لنظريتي الدليل والترتيب**، ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، 2014م، ص290

ذلك عبر وسم هذا الملفوظ وسما حجاجيا "[1]، في سياق تواصلي يضمن سيرورة إيجابية للعملية التواصلية، التي تسعى إلى تحقيق التوافق بين المتخاطبين، ذلك أن كل طرف يتوسل بآليات حجاجية لمخاطبة عقل المتلقي واستجواب قناعاته، أو بفعاليات استدلالية خطابية مشيدة على عرض الرؤى أو بتقنيات لغوية لتحقيق مقصدية معينة، تكون عادة إما تقرير لحقائق أو إثباتها أو إنكارها.

ولا شك أن تغيير معتقدات المتلقي، يبني على أساس الرّبط بين المرجعية الفكرية وجملة الآراء المعروضة، حيث أن الأقوال والأفعال وردود الأفعال الحاصلة بين طرفي التخاطب تمتزج بالسياق الفكري، وتتفاعل لتؤسس خطابا يصفه **"طه عبد الرحمن"** بأنه يكون **"منبنيا بناء استدلاليا يتم فيه اللجوء إلى الحجة والاستدلال والمنطق والعقل، وموجها مسبقا بظروف تداولية"**[2]، ذلك أن الطبيعة الحجاجية لكل خطاب لغوي في مكونه التأثيري الإقناعي، تستدعي بنية عميقة قائمة على حجج عقلية، تسهم في تحديد وجهة الخطاب التي تحكمها ضوابط عقلانية منطقية.

وهذا يعني أن الحجج العقلية والأدلة المنطقية تمنح العملية الإقناعية معايير ثابتة، تمكنها من تحقيق التوافق بين طرفي التخاطب حول الموضوع المطروح، وخلق فعالية حجاجية واستدلالية للخطاب في صورته التأثيرية الإقناعية لأن **"الحجاج الفعال والمنتج يستند إلى قوانين وضوابط وعناصر دقيقة، تحصن وتقوي أهدافه المتمثلة في تحقيق التواصل والتأثير والإقناع الفعال"**[3]، لتصبح وظيفة الحجاج توفير السبل التي تضمن مقبولية للخطاب اللغوي، وبالتالي حصول الاقتناع الفعلي بمضامينه، ولتكتسب القيمة الحجاجية والتوجيهية للأنموذج التخاطبي القائم على الحجج العقلية صفة التبادلية، كونها موجّهة من المتكلم إلى المتلقي ومن المتلقي إلى المتكلم وفق مسار توافقي.

---

[1] -عصام عبد السلام شرتح:**الشعر وتأنيث العالم - قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع**، ص211.

[2] -طه عبد الرحمن:**اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، ط1، المركز الثقافي العربي، 1998م، ص226.

[3] -حسن مسكين:**اللغة والفكر (دراسات نقدية)**، ص15.

ج/الإقناع المغالطي.

"يقتضي الحجاج السليم أن يتحمل المحاج عبء التدليل على طرحه حتى يتمكن من الإقناع به، وإذا تنصل من ذلك العبء، يقع بالضرورة في المغالطة، ويرتكب ما يسميه الفلاسفة بسفسطة التهرب"[1]، وتعني المغالطة الفكر المخادع والاستدلال الأعوج القائم على مقدمات غير صحيحة، تموه المتلقي وتضلله ضمن استراتيجية خطابية قائمة على الاحتيال عليه، ودحض رأيه وإبطاله، وعلى تنميق الكلام وتزيينه له بغية تحقيق الإقناع، لأن المتكلم ينتقي ألفاظه فيجمع بين القوة الكلامية وقوة الحجاج، لتفعيل حوار جدلي قائم على استراتيجيات الخداع والتمويه.

ومن طرائق الإقناع عند**"حازم القرطاجني"** التمويهات والاستدراجات، وهي تقنيات حجاجية غير مباشرة للإقناع، تندرج ضمن المعرفة المموّهة، وتسهم في بعث الشك وإحراج المتلقي بمقدمات**"توهم أنها صادقة، لاشتباهها بما يكون صادقا، أو بترتيبه على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصحيح"[2]** حيث يلجا المتكلم إلى إظهارها على أنها استدلال سليم من أجل تضليل المتلقي، والانتقال بالوضع الحجاجي من موضع صدق الحجة إلى موضع الحجة المضللة والمموِّهة، لأن هدفه التغليط المبني على معايير جدلية، وعلى تناقضات منطقية تخدم الموقف التواصلي.

يُبنى الإقناع المغالطي على مبادئ واهمة تؤدي إلى تشويش الفاعلية الحوارية الحجاجية، وخلخلتها واستبدالها باستراتيجية تقوم بتغليط المتلقي وجعله يقتنع بما يعرض عليه من تصورات وأفكار، وتعطيل دوره في العملية التخاطبية، فالتضليل والتغليط هما محورا العملية التخاطبية التي تتخذ منحى آخر لأجل إقناع المتلقي، باستعمال أساليب حجاجية غير مطابقة للاستدلالات العقلية، وغير خاضعة للمنطق؛ بل خاضعة حسب ما يراه **"الشريف الجرجاني"** إلى قياس فاسد من

---

[1]-ماهر بوصباط:**نقد الحجاج وسيميائيات الأهواء (من خلال كتاب البخلاء للجاحظ)**، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2015م، ص61.

[2] - حازم القرطاجني :**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 64.

جهة المادة ومن جهة الصورة **"وأما من جهة المادة، فبأن يكون المطلوب وبعض مقدماته شيئا واحدا، وهو المصادرة على المطلوب، كقوله: كل إنسان بشر، وكل بشر ضحاك، فكل إنسان ضحاك، أو بأن يكون بعض المقدمات كاذبة شبيهة بالصادقة، وهو إما من حيث الصورة، أو من حيث المعنى، أما من حيث الصورة فكقولنا لصورة الفرس المنقوش على الجدار: إنها فرس، وكل فرس صهال، ينتج أن تلك الصورة صهالة"**[1] ، فالمتكلم أثناء عمليات التغليط يكون حريصا دائما على تحديد الموقف التواصلي، من خلال حجج واهمة، وتلاعبات لغوية شبيهة بالتخييل الذي يتوسل بمفاهيم مغلوطة وتمويه مقصود، يتشكل في أثناء توجيهه الخطاب.

فالإقناع المغالطي يرتكز على التمويه الذي يفيد التفنن في إنتاج ما هو مخادع، وصناعة ما يُدخل الشك والريبة في نفس المتلقي بغية إقناعه والتأثير فيه، كما أنه يقوم على **"المداورة وركوب الملتبس في الخطاب، الذي يصبح فتنة وإغراء، وليس تطبيقا لقواعد الاستدلال الجدلي"**[2]، فالعملية التخاطبية القائمة على الجدل بين المتكلم والمتلقي مبنية على فكرة الاختلاف والتعارض، التي تعتمد الحجاج الخاطئ، وأساليب المغالطة القائمة على مبدأ الشك والظن، التي تخلخل الثوابت المعرفية والفكرية للمتلقي، وتدفعه إلى إعادة التفكير فيما يُعرض عليه من رؤى وتصورات.

إلا أن الجدل والتعارض ومناقشة موضوع ما من طرف شخصين أو أكثر، هي علامة على خطأ ذلك الموضوع حسب **"ديكارت"** فهو لا يؤمن بمبدأ الشك في الخطابات، ويستبعد كل أثر بلاغي وكل شكل من أشكال الحجاج القائم على الخلاف، على الرغم من أن الوضعية الحجاجية هي دائما وضعية خلافية قائمة على الجدل، ويحكمها منطق تخاطبي يقوم بدور جوهري وفاعل في تحقيق التأثير والاستمالة، إذ أن الموقف التخاطبي الخاضع لشروط تواصلية وتفاعلية يكون مظهرا لعدد من التقنيات والأساليب القائمة على المنطق، وعلى المغالطة الكافية لدفع المتلقي للإقتناع.

---

[1] -علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني: **كتاب التعريفات**، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2003م، ص ص 180-181.

[2] -عبد اللطيف عادل: **بلاغة الإقناع في المناظرة**، ص57.

رابعا:/مستويات الإقناع.

تبنى العملية التخاطبية التي تتفاعل فيها عوامل عديدة على مجموعة من المراحل، هي من صميم التواصل القائم بين منتج الخطاب والمتلقي، في سياق تتوالد فيه طاقات حجاجية تهدف إلى التأثير والإقناع **"فكل عملية خطاب تنتج بين طرفين أساسين هما:المتكلم والمخاطب، فالمتكلم يعبر عما في فكره من معان بلغته المهيأة لذلك ويحاول أن يسلك السبل الكفيلة بإيصال ما يريد إلى السامع، وهذا يقتضي أن تكون العلاقة بين المتكلم والسامع ذات ملامح واضحة"**[1] لأنه من غير المعقول أن تقوم عملية التواصل بدون فاعلية الأطراف المساهمة فيها، فهي لا تتحقق إلا بتفاعل مزدوج بين طرفي التخاطب، وبتكييف سياق مخصوص وتفعيل آليات للاستدلال والتأثير.

ويقوم التواصل على معايير تنظم عملية التفاهم والتبادل الفكري بين طرفي التخاطب **"الغاية منه حمل الآخر على المشاركة في العملية التبادلية التبليغية انطلاقا مما يفكر فيه المتكلم"**[2]، والاستراتيجيات التي يتبناها المتكلم في خطاباته لا بد وأن تحمل مقاصد إقناعية، لا يمكن تحديدها إلا من خلال مستويات يقتضيها الموقف التواصلي، حيث يتمثل دور كل مستوى في تفسير العمليات الذهنية واللغوية التي تحكم العملية التخاطبية، وفي تنظيم قواعدها وفق جدلية التفاعل التواصلي التي تعتمد على قوة الحجاج، لذلك وجب علينا تتبع هذه المستويات، والوقوف على المساحات التي يشغلها كل طرف من أطراف التخاطب فيها، ويمكن تلخيص هذه المراحل في:

أ/مستوى الإنتاج والبناء:

إن لخطاب المتكلم سلطة تأثيرية لا تتجلي إلا من خلال السياق الحجاجي، الذي يهدف إلى التأثير في المتلقي، فخطابه محكوم بعناصر سياقية يستغل من خلالها مجموع الإمكانات اللغوية وغير اللغوية، التي تحرك العملية التواصلية لأجل إحداث تغيير في معتقدات المتلقين، وهذه الإمكانات**"قد يمتلكها أحد طرفي الخطاب على الطرف الآخر عندما يعلو الآخر درجة، وقد لا**

[1] -أسعد خلف العوادي:**سياق الحال في كتاب سبويه (دراسة في النحو والدلالة)**، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2011م، ص57.

[2]- Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau**: Dictionnaire d'Analyse du Discours**, Paris, Seuil, 2002 ,p549.

يمتلكها أي منهما عندما تتساوى درجاتهما، أو عندما لا تربطهما أي علاقة"[1] ، فالمتكلم يربطه بالمتلقي خطاب منتج، يتحدد مساره من خلال استراتيجيات أهمها:

- ✓ استراتيجية تبليغية :من خلال الممارسة الخطابية التي تضمن استمرارية الفعل التواصلي بين منتج الخطاب، والمتلقي وتخلق أرضية مشتركة تكفل تبليغ مختلف الآراء ووجهات النظر وتحقيق أغراض حجاجية.
- ✓ استراتيجية توجيهية: وجهة بلاغية يقود فيها المتكلم الخطاب لتوليد استنتاجات لا تخرج عن أهدافه العامة، من خلال رسم طريق لمنتجه الخطابي الذي يقوم على مبدأ التدرج في عرض الحجج.
- ✓ استراتيجية تشاركية: يرى **"غرايس"** أنه لن يكون هناك تواصل ولا إدراك للقصد دون تفاعل تعاوني واستراتيجية تشاركية، يتبادل فيها الطرفين مضامين الخطاب ومقاصده في سياق تفاعلي ذا بعد حجاجي يجمع بين الرؤية الفكرية التي يعرضها منتج الخطاب وبين القلق المعرفي للمتلقي.

وعملية إنتاج الخطاب وبناؤه تستدعي مؤثرات تحمل المتلقي على الاقتناع، كونها مرحلة ديناميكية وجزء من عملية التواصل، أو هي جملة من العلامات والمؤشرات التي يصنعها منتج الخطاب بناء على معايير نوعية معينة، بغية إحداث تأثير في معتقدات المتلقي المعرفية والفكرية، وهذا التأثير يدعم فكرة دمج منتج الخطاب والمتلقي في السياق التواصلي، الذي يكشف عن جملة العلامات والمؤشرات التي تؤسس لخطاب محكوم بآليات إنتاج وإعادة إنتاج صادرة عن بنية الخطاب نفسه، كونها معايير تتحكم في مسار الخطاب وتوجهاته، وتتنوع حسب رؤية منتج الخطاب وأهدافه.

ويهدف منتج الخطاب إلى تشكيل خطاب خاضع لشروط التداول والتفاعل، ولاستراتيجيات الفهم المتبادل المنفتحة على المعرفة المشتركة بين المتخاطبين، فكل خطاب يتم إنتاجه وفق استراتيجية تشاركية تبادلية بين منتج الخطاب والمتلقي، كونه يأتي مشحونا بأحداث واقعية أو

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهيري:**استراتيجيات الخطاب**، ص256.

خيالية، تمثلها اللغة في وظيفتها التأثيرية التي تربك المتلقي، هذا الأخير الذي يعتمد**"على ما تراكم لديه من تجارب سابقة في مواجهة أمثال هذا الخطاب، وكذا الاحتمالات الممكنة (المتحققة خاصة) في إخراج النصوص، بل كثيرا ما يملك المتلقي معرفة أعلى مما يقدمه الخطاب نفسه"**[1]، وهو ما يعطي مشروعية اندماج المتلقي في مسار الخطاب، والتفاعل مع ما يطرحه منتجه، وهذا يعني أن كل خطاب هو بناء تشاركي، قائم على تشكيلات معقدة من الوسائل والتقنيات التي تضبط مسار العملية التخاطبية.

ولا شك أن المرجعيات الفكرية والفنية التي تغذي العملية التواصلية، والحمولة المعرفية لمنتج الخطاب أو ما يسميها **"أحمد المتوكل"** المخزون المعلوماتي، هي من الوسائل التي تضمن البناء السليم للخطاب، كما أنها تلعب دورا بارزا في تشكيله، أين يتحد فيه البعد اللغوي بالبعد التكويني لإيجاد معرفة مشتركة، وبالتالي يدخل الخطاب ضمن نسق تلق مشروط، يضمن التفاعل والتواصل بين طرفي التخاطب، ليصبح بناء على هذا النحو تجسيدا لنظام يخضع له كل من المتكلم والمتلقي" **أو على الأصح، هو تجربة دينامكية تساهم فيها أطراف متعددة، لا عن طريق التحكم، والهيمنة التامة ولكن عن طريق التفاعل"**[2] الذي يضمن تكييف الوسائل والأدوات المناسبة، لرسم مسار العملية التواصلية، وتفعيل تقنيات حجاجية تخدم الموقف التخاطبي القائم بين منتج الخطاب ومتلقيه.

ب/مستوى الإفهام:

يسعى منتج الخطاب إلى بناء استراتيجية متكاملة العناصر تحيط بالخطاب، وتحدد حالته الحجاجية وشروطه التواصلية والتفاعلية، كونه نسق لغوي تفاعلي افتراضي من العلامات، يقتضي شريكين أو أكثر في عملية التخاطب، التي لا تتضح إلا من خلال جملة من الوظائف التي توطد العلاقة بين منتج الخطاب ومتلقيه، وتعزز مقصدية الخطاب، ومن مقاصد الخطاب إفهام المتلقي

[1]- جاسم علي جاسم: **أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2018م، ص119

[2]- حميد لحميداني :**القراءة وتوليد الدلالة** (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003م، ص06.

حيث أن عنصر الإفهام يعد شرطا ضروريا **"لبداية أي حوار ؛ولا تشترط صحة الفهم من عدمه من البداية، إذ الفهم مجرد احتمال خاضع للإصابة وعدمها، وخاضع لعمق الرؤية وتعدد الخبرات "**[1]، ودخول الخطاب في مستوى الإفهام، يجره للتحول من حدث منجز إلى دلالة فعلية، تدفع المتلقي إلى إدراك ممكنات الخطاب، التي لا تتكشف إلى من خلال عمليات الكشف والتفسير والفهم.

ويكتسي مستوى الإفهام طابعا جدليا إقناعيا، فهو أساس لكل خطاب لغوي غايته الإبانة والتأثير والإقناع، وإذا كان مخطط **"رومان جاكبسون"** يركز على الإفهام ويربطه بالمتكلم، فإن**"أبو هلال العسكري"** يرى أن تحققه يستدعي مجموعة من المعايير تتعلق .بمنتج الخطاب، الذي**"يأنس من الكلام بالمعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصغي إلى الصواب، ويهرب من المحال، وينقبض عن الوخم، ويتأخر عن الجافي الغليظ"**[2]، وكأن سيرورة الخطاب عند **"العسكري"** تشترط قواعد لا تخرج عن المألوف والمتداول، وتبتعد عن الغريب والمحال وعن الغامض المبهم، حتى يتسنى للمتلقي الوقوف بشكل صحيح على المقاصد، انطلاقا من دوره في فهم الأبعاد الدلالية .

فلابدّ إذن من توفر نيّة الإفهام لدى منتج الخطاب لإيصال مقاصده، ولما كانت الغاية من العملية التخاطبية كما يشير إلى ذلك **"ابن قيم الجوزية" "التقاء قصد المتكلم وفهم المخاطب على معنى واحد كان أصح الإفهام وأسعد الناس بالخطاب ما التقى فيه فهم السامع ومراد المتكلم"**[3] على أن يكون السامع/المتلقي على استعداد لفعل الإفهام، لأن الخطاب بنية لغوية يقصد بها إفهام من هو متهيء لفهمها، مما يكسب الموقف التواصلي تفاعلا وحركية، إذ أن من سمات الإفهام

[1]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة :**الحجاج في البلاغة المعاصرة** (بحث في بلاغة النقد المعاصر)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008م، ص70.

[2]- أبو هلال العسكري:**الصناعتين**، ص63.

[3] - ابن قيم الجوزية:**الصواعق المرسلة على الجهمية والمعطّلة**، تح:علي بن محمد الدخيل، ط3، دار العاصمة، المملكة العربية السعودية، 1998م، ص ص 500-501.

تحقيق تشاركية أفضل بين منتج الخطاب والمتلقي، عبر نمطية لغوية يتم فيها تبادل الآراء والأفكار، أين تتجسد فيها صورة الفهم العميق والشامل لمضامين الخطاب ولمقاصد منتجه.

لذلك يسعى منتج الخطاب إلى ترسيخ وتثبيت مستوى إفهامي بشكل تبادلي تفاعلي، وفق قيم ومعايير تتحدد داخل الإطار الذي يحتضن عناصر العملية التواصلية، ويدعم تفعيل أساليب لغوية تعمل على تكييف الخطاب، بحسب ما يتوفر في السياق التخاطبي الداعم لمستويات الإفهام، **"وبالتالي يتضح لنا أن هدف المتحدث، هو أن يعبر بوضوح عن نواياه من أجل تحقيق شيء ما، لكن يجب علينا أن نلاحظ محاولة المتحدث إيصال رسالة معينة من خلال الكلام قد لا تكون ناجحة، إذا لم يفهم المستمع ماذا يقصد المتحدث من الكلام"**[1].فإفهام المتلقي هو التوجه العام للخطاب الذي يتوخى المتكلم تطبيقه أثناء العملية التواصلية، حتى يترك أثرا في نفس المتلقي، من خلال تأسيسه لعنصر الفهم ليكون المعنى المفهوم هو ما يثيره منتج الخطاب في ذهن المتلقي.

ج/مستوى الانفعال:

لاشك في أن استمرار التواصل بين منتج الخطاب والمتلقي، يُحدث انفعالات على مستوى السياق التخاطبي، أين يكون المنتج**"قادرا على تحريك السواكن وعلى اقتراح التأويل وإحداث رد الفعل بما يمكّن المتلقي من المشاركة والتفاعل"**[2] والاندماج وهي أمور تساهم في توليد انفعال في نفس وذهن المتلقي، باعتباره سلوكا أو طاقة غير معقلنة، أو هو حالة عقلية تتصل بالشعور إلا أنها تختلف عنه كما يرى**"جيروم كاجان"**، حيث أن مجمل الانفعالات هي ردود فعل من خطاب مدعم بالمؤثرات والمنبهات الخارجية، التي تثير المتلقي وتحثه على القيام بأمر ما أو تركه.

ومن سمات الخطاب اللغوي أنه يعمل على تحفيز وتهيئة المتلقي لإدراك مضامينه، إذ من خلال اللغة الأداة الفاعلة والشاحنة للخطاب، يمكن لمنتج الخطاب من إشراك المتلقي وإحداث وتشكيل ردود فعل، وقد يكون رد الفعل هذا انفعال فرح وسرور، أو انفعال حزن وأسى، أو

---

[1]- جاسم علي جاسم: **أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب**، ص175.

[2]- حسين العمري:**الخطاب في نهج البلاغة (بنيته وأنماطه ومستوياته)**، ص252

انفعال خوف ورهبة ...الخ وهي انفعالات تعمل على تغيير سلوك المتلقي، لأنها حالات نفسية قبل أن تكون رد فعل أو استجابة، وقد أدرك **"ابن جني"**دور هذه الانفعالات، وعدها عنصرا أساسيا من عناصر الموقف الكلامي، وهي تختلف من شخص لآخر. يقول:**"واعلم أن العرب تختلف أحوالها في تلقي الواحد منها لغة غيره، فمنهم من يخف ويسرع في قبول ما يسمعه، ومنهم من يستعصم فيقيم على لغته البتة، ومنهم من إذا طال تكرر لغة غيره عليه لصقت به ووجدت في كلامه"**[1]، فالانفعال من هذا المنطلق حالة من اللاتوازن، تكون إما آنية مؤقتة، أو أنها ترسخ لأمد طويل، وهذا راجع إلى مقدرة المتكلم في فهم الحالة الذهنية للمتلقي، ليدفعه إلى الائتلاف والمشاركة والتفاعل مع الخطاب، ليكون أكثر اقتناعا بمضامينه.

وتتعلق الوظيفة الانفعالية أوالتعبيرية عند**"بوهلر"**بمنتج الخطاب، الذي يعمل على رصد**"شحناته العاطفية أثناء عملية التواصل"**[2]، من خلال خطابه الحامل لطاقات انفعالية تمكن المتلقي من الاتجاه وجهة معينة، إذ أن منتج الخطاب لا يعمل على استثارة المتلقي فحسب؛ بل إنه يعمل على بث منبهات من شأنها إثارة توجهات نفسية داخلية، هي نتيجة لقلق شعوري، وتحريك عواطف المتلقي واستمالته، وكذا مختلف القوى التصورية والانفعالية التي تجذبه وتستثير أحاسيسه الكامنة، وتدفعه إلى تتبع ما يطرحه منتج الخطاب، حتى ترتسم صورة الخطاب الشاملة في ذهنه.

غير أن **"رومان جاكبسون"** يستبعد نموذج**"بوهلر"**، ويقترح نموذجا انفعاليا يركز على منتج الخطاب، وعلى الخطاب ذو الوظيفة الانفعالية، التي تحمل في طياتها انفعالات ذاتية، تعمل على تحديد العلائق الموجودة بين الخطاب ومنتجه، ونقصد هنا الخطاب الأدبي **"المغاير للخطاب العادي .فالخطاب الأدبي كما يرى "جاكبسون"خطاب تغلب فيه الوظيفة الشعرية للكلام وهو**

[1]-ابن جني:**الخصائص**، ج1، تح:محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، دت، ص383

[2]-توتاي سيف الله هشام: **شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية**، ص48.

ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة"[1] التي تفصح عن مقاصد إبلاغية، تضمن تشكيل انفعالات أو ترك أثر على سلوك المتلقي التواصلي.

د/مستوى القبول والاقتناع:

إن هدف كل خطاب لغوي، إقناع المتلقي بمقبولية رأي من الآراء، من خلال تفعيل منتجه مختلف الاستراتيجيات والروابط المساعدة على نجاح الفعل الإقناعي، حيث أن قبول فكرة أو رأي، خاضع لعوامل لا تخرج عن إطار الخطاب وعن السياق التخاطبي العام، إذ **"يؤكِّد جُلُّ علماء النص أنَّ أحد معايير الحكم على النص بالقبول هو مدى ملاءمته للسياق الذي يرِد فيه"**[2]، فكل عملية تخاطبية تتطلب مراعاة لسياق الإنتاج والتأويل، الذي يتضمن جملة المواقف والآراء والتصورات الخاصة بالمتلقي، الذي يقرر ما إذا كان الخطاب منسجما ومقبولا ليقتنع به.

ويحصل القبول لما تتوافق مرجعيات المتلقي المعرفية والفكرية مع الخطاب، أو عندما يكون هناك تفاعل حيوي بين المتلقي والخطاب، كون هذا الأخير وسيلة لاحتواء آراء وتصورات سبق تكوينها، وتختلف درجة المقبولية من مُتَلَقٍّ لآخَر؛ فالخطاب الواحد قد يُحقِّق مستوى من المقبولية عند مُتَلقٍّ ولا يُحقِّقه عند آخَر، وهذا راجع إلى البنية المتشابكة للخطابات التي تفترض حمولات معرفية، تختلف وتتعدد بتعدد المتلقين، ونشير هنا إلى أن **"عبد القاهر الجرجاني"** قد أعطى المتلقي مهمة الحكم على الخطاب من حيث مفهوميته ومقبوليته، يقول**:"واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع، ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لا يؤمن إليه من الحسن واللطف أصلا، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام،فيجد الأريحية تارة، ويعرى منها أخرى، وحتى إذا عجبته عجب، وإذا نبهته لموضوع المزية انتبه"**[3]، وهذا يعني أن المتلقي هو المالك للوعي المتعلق بالخطاب، وأن من شروط

---

[1]- مسعود بودوخة وآخرون : **الأسلوبية** (مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية)، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2016م، ص ص 15-16

[2]- روبرت دي بوجراند:**النص والخطاب والإجراء**، تر: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998م، ص91.

[3]-عبد القاهر الجرجاني:**دلائل الإعجاز**، ص291.

الخطاب البليغ عند"**الجرجاني**" أن تكون معانيه مفهومة، وألفاظه مقبولة لأن المقبولية من المعايير التي تدخل في أصل تشكيل الخطاب، وهي من العمليات التي تتبع عملية الفهم.

والمقبولية صورة من صور الاقتناع بمضامين الخطاب القائم على"**الاستدلالات الحجاجية التي تسمح للمتخاطبين والمتحاورين والناس جميعا من تحقيق مرادهم من كل دعوى أو خطاب يدفع الآخرين إلى الفهم ثم الاقتناع**" [1]،الذي يسبقه إدراك الجزئي أو الكلي للخطاب، وإذا تم الاقتناع، فلا بد من مؤثر يقوم على جملة من الآليات والوسائل الحجاجية، التي تكفل له تحقيق السيطرة على ذهن المتلقي، وتوجيهه نحو تغيير معتقداته وتبني أفكار أخرى، تجسد التوافق بين مرجعياته ومضامين الخطاب، الذي يتضح فيه معيار القبول طبقا لما يقرره المتلقي.

وقد حاول "**الجاحظ**" إبراز العلاقة بين المتلقي والخطاب، وما يثيره هذا الأخير في المتلقي من تفاعلات، تتفاوت درجتها بحسب طبيعة المتلقي ومرجعياته الفكرية والمعرفية، وأشار إلى مشكلة التفاوت بين المتلقين، وإلى اقتدار منتج الخطاب عليها وتمكنه من ناصية البيان، ومن ذلك قوله :"**فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة وتكسرها الألفاظ الواسطة التي تلطف على الدهماء ولا تجفو على الأكفاء فأنت البليغ التام**"[2]، وهذا معناه أن قبول المتلقي للخطاب واقتناعه به، رهين بخضوع منتج الخطاب لتلك الاعتبارات التي وضعها "**الجاحظ**"، والتي تقود المتلقي إلى الاقتناع بمقاصده.

فالاقتناع آلية مرتبطة بالمتلقي، لا تتحقق إلا بعد حصول قبوله بمضامين الخطاب القائم على وظائف حجاجية، هدفها استمالة المتلقي والتأثير فيه، وشد انتباهه وتركيزه ضمن الاستراتيجية التخاطبية، و"**يمكن الحديث عن وظيفة حجاجية عامة للخطاب برمته، من خلال ربطه بالمتكلم والمخاطب وملابسات وظروف السياق التخاطبي والاجتماعي العام. والخطاب أيا كان نوعه**

---

[1]- حسن مسكين: **مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج**، ص158.

[2]-الجاحظ:**البيان والتبيين**، ص91.

تكون له وظائف محايدة ومتنوعة"[1] تؤثر في مدى اقتناع المتلقي بمقاصد الخطاب، وامتثاله لاستراتيجيات منتجه، لأن منتج الخطاب يستخدم تقنيات وأدوات إقناعية، متوسلا في ذلك باللغة التي توصله إلى أهداف تأثيرية، تدفع بالمتلقي إلى قبول مضامين الخطاب، وهي محاولة واعية من المنتج للتأثير في مواقف ومعتقدات وتصورات المتلقي، وهذا ما يؤدي إلى تفعيل ردود فعل إيجابية تتعلق بمستويات القبول والاقتناع.

وإن من مهام منتج الخطاب هو شد انتباه المتلقي لمعالم خطاباته وتفاصيلها، من خلال تشكيلها وصياغتها، انطلاقا من وعي المتلقي ومرجعياته الثقافية، في محاولة لاستفزاز خياله وتحفيز ردود أفعاله، التي تتجه من المتلقي نحو منتج الخطاب عكسيا في عملية التخاطب، ومن مهامه أيضا أن يثير في ذهن المتلقِّي عوامل الفعل الإرجاعي الذي يتولَّد في كلِّ لحظة من لحظات التلقي، في الخطاب الخاضع لشروط الإثارة وردود الأفعال، وهذا يقتضي تهيئة نفس المتلقِّي للدخول في لعبة نفسية، تجعل استراتيجية التخاطب كامنة في فعل التأثير**"والذي قد يحمل الكثير من الأدوات البلاغية التي تساعد في الاقتناع كالاستعارة والتّشبيه والأمثلة والمجاز وكلّها تجعل عملية الإقناع قائمة على أساس خطابي لا برهاني"** [2]، بالإضافة إلى أساليب حجاجية ووسائل وتقنيات لغوية ومنطقية قادرة على استمالة المتلقي، وتهيئة ذهنه وفكره للفهم السليم، ودفعه أكثر للتسليم بمضامين الخطاب وقبولها والاقتناع بها.

خامسا:مقومات الإقناع في الخطاب الشعري.

تعد الوسائل الإقناعية بمثابة الوسيط بين منتج الخطاب والمتلقي، وهي جملة الأدوات والآليات التي يستعمل فيها المنتج اللغة، ويستعين بها لإقناع متلقيه، إذ إن نجاح الخطاب أو فشله مرهون باللغة التي تنقل مجريات الحدث التواصلي، لتسهم بشكل فعال في تحقيق التأثير والاستمالة، كما أنه مرتبط بالمسافة الفاصلة بين المنتج والمتلقي، كون الخطاب يمثل-حسب ديفيد

---

[1] - أبو بكر العزاوي:**الخطاب والحجاج**، ص19.

[2] - محمود يوسف السماسيري:**نظرية الخطاب(الفكر) الإسلامي:قراءة علمية تأسيسية**، ص214

بيرلو- مجمل**"الأحداث والعلاقات الديناميكية المتحركة التي تتفاعل عناصره مع بعضها البعض فيؤثر كل واحد في الآخر"**[1] وهذا التأثير لن يتم إلا من خلال وسائل إقناعية، تتعدد وتتنوع حسب السياق التخاطبي الذي يحتضنها، وتتعلق بمقاصد منتج الخطاب، الذي يختار وسائله التي تمكنه من شد انتباه مخاطبه، لتضمن الوسائل الإقناعية على هذا النحو استمرارية المنظومة التخاطبية، وفاعلية الموقف التواصلي الذي يتوج بمبدأ التعاون والتشارك الذي أشرنا له سابقا.

وإن الاعتماد على وسائل إقناعية غايتها استمالة المتلقي ومخاطبة وجدانه، خاضع لمقدرة المنتج الذي يتوخى إقامة علاقة مباشرة مع الخطاب الذي يريد الإقناع به، فيسعى إلى أن يلائم بين خطابه وآلياته الإقناعية، التي تعمل على إيقاظ وعي المتلقي وفكره، ولاستعداد المتلقي للتعامل مع الخطاب الذي لن تتضح له معالمه **"إلا من خلال ما هو معروض لفظيا في رسم صورة ذهنية ذات معطيات ماورائية"**[2]، كما أن بنائية الخطاب**"الذي لأجله قامت عملية الإقناع وتحركت فعاليتها"**[3] دور في تجلي مختلف الوسائل الإقناعية، فالخطاب طاقة ذاتية يشتمل على خطط منتجه التي استثمرها، وعلى أدوات لغوية وآليات إقناعية فاعلة، هدفها التأثير في المتلقي فكريا ونفسيا، وتحقيق غاية جمالية تتعلق بالخطاب.

فالخطاب بنية لغوية محضة، لا تخلو من الوسائل الإقناعية التي هي بمثابة مقوّمات تخاطبية، ووسيط بين منتج الخطاب ومتلقيه، والمتمثلة في مجموع الأدلة والبراهين التي يستعين بها المنتج لإقناع المتلقي،**"وتنقسم إلى نوعين :أدلة خارجية (خارج الخطاب والعالم الخارجي)، وأدلة داخل الخطاب (اللّغة والأسلوب وترتيب الأفكار، وإجراء الخطاب)"** [4]بالإضافة إلى أدلة منطقية ضمنية، تحيط بداخل وخارج الخطاب، وتتعلق بالدائرة التخاطبية ككل، وإذا ما توافرت هذه

---

[1]-Voir:David B,**the process of communication**,New York,Hot Rine hart, Winston 1960 P24.

[2]-حسين العمري:**الخطاب في نهج البلاغة** (بنيته وأنماطه ومستوياته)، ص104.

[3]-عبد الله بن محمد العوشن:**كيف تقنع الآخرين**، ط4، دار العاصمة للنشر والتوزيع، الرياض، 2004م، ص42.

[4] - محمود عكاشة: **لغة الخطاب السياسي**، (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، ط1، دار النشر للجامعات، مصر، 2005م، ص 109.

الأنواع في الخطاب؛ تمت العملية التخاطبية وفق مسار متكامل، تدعمه عمليات البناء المنطقي واللغوي التي تعكس حالة من التأثير.

وتصبح الوسائل والأساليب الإقناعية ذات بعد حجاجي دلالي داخل الخطاب، إذا أسهمت في نقل أهداف ومقاصد منتج الخطاب الإقناعية، لأنه يعمد من خلالها إلى **"تهيئة المخاطب وتشريكه في الخطاب، ومحاورته ومساورته ومطاولته، ومعرفة غوره، واختبار رد فعله، والتجاوب معه، وتعديل الخطاب وتوجيهه وفق أحواله وما يستجد منها، والزيادة مما يستجيده وهجر ما ينفره، وتنشيط التلقي وتكييفه حسب أحوال المتلقين، وتنويع الأداء والأسلوب"**[1]، فمنتج الخطاب يعمل على تحديد موقفه وفق استراتيجية معينة، ويحرص على التأثير في المتلقي من أجل التأثر والانفعال، من خلال استغلاله لتقنيات ووسائل إقناعية تؤدي وظائف حجاجية داخل العملية التخاطبية، وتضمن سلامة وقوة الخطاب، لأن كل خطاب هو بنية من صميم اللغة، يتوفر على أدوات حجاجية إقناعية، تحقق ترابطا داخل بنيته الكلية ؛غير أن بنائية وتركيبة وكيماء الخطاب الشعري، تستدعينا لأن نكشف عن المقومات الإقناعية، إذا اعتبرنا أن هذه المقومات هي أفعال كلام تمارس وظيفة التأثير والاستمالة، وعن مختلف الرهانات الحجاجية التي تحكم الحقل الشعري، الذي لا يخلو من وظائف تخييلة.

أ/:الخطاب الشعري بين التخييل والإقناع.

يسعى الخطاب الشعري باعتباره طاقة دينامية إلى استمالة المتلقي والتأثير فيه، من خلال عناصر تخييلية تمتزج فيها **"طاقة العقل وطاقة الروح بنسب متوزانة، تستهدف جمع المتشابهات والمتنافرات والمتناقضات وكل مكونات العمل الشعري في نسق بنيوي متحد ومتآلف ومتكامل، بفعل تأثير قوة الانفعال(الصافية لا العفوية) التي يمكن اعتبارها المادة الأولى للإنجاز**

[1] - محمود عكاشة :**تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة** (دراسة تطبيقية لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي في القرآن الكريم)، ص29.

والقاعدة المتينة لبناء النص"[1]، فالخطاب الشعري خطاب تخييلي، يجعل النفس تنفعل انفعالا نفسيا وليس فكريا، لأنه عملية إيهام موجهة، تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصوده سلفا، وإلى إشراكه في العملية الإبداعية والحفاظ على ديمومتها واستمراريتها، من خلال التفاعل الحاصل بين منتج الخطاب والمتلقي لتحقيق تصور جديد.

ونجد أن الخطاب الشّعري القائم على التّخييل عند **"حازم القرطاجني"**، هو خطاب تفاعلي جمالي بين الشاعر والمتلقي، الشاعر الذي يتوجه بمعانيه وأسلوبه ونظامه اللغوي إلى المتلقي، وهذا الأخير الذي**"تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"**[2]، ومن هذا تتحدد قيمة التخييل وأهميتها في العملية الإبداعية، وفي ضبط مسار التفاعل، فارتباط الخطاب الشعري بالتخييل، يسهم في إيهام المتلقي والسيطرة عليه ذهنيا وعاطفيا، ودفعه إلى الانفعال بالمعاني الإيحائية التي يتضمنها الخطاب، لذلك فإن غاية الخطاب الشعري القائم على عناصر تخييلية، هي التواصل التفاعلي بين الشاعر والمتلقي، الذي يساهم بانفعالاته وردود أفعاله في إعادة إنتاج الخطاب.

وعليه فإن التمثلات الذهنية التي يتعرض لها المتلقي، هي نتيجة لمؤثر خارجي قائم على عنصر الاستفزاز**"الذي يشحذ مخيلة المتلقي، ويكسبها منظومة تخييلية جديدة تمارس نشاطها محدثة أثرا جماليا في تلقيها "**[3]، إذ من خلال عمليات التحريض على الاندماج مع الخطاب الشعري، والانسياق لمقتضياته، يلج المتلقي عالما قائما على الإيهام المرجعي، وتحدث على مستوى سياق الخطاب استجابة تلقائية غير واعية، تستدعي المخزون الفكري والمعرفي للمتلقي، أين يكون هناك نوع من التزاوج بين الوعي واللاوعي، وبين المعارف المختزنة والصور المتخيلة، التي تحرك المتلقين كما يرى**"عبد القاهر الجرجاني""وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير**

---

[1]- محمد جواد علي: **مسارات الخطاب الشعري** (التجربة والثقافة والرؤية)، ص70.

[2]- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص89.

[3]-عصام عبد السلام شرتح :**الشعر وتأنيث العالم** (قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع)، ص 123.

التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو النحت والنقر" [1]، ومن هنا تتجلى قيمة التخييل في توليد الصور في هيئة جديدة، تعمل على مفاجئة المتلقي ولفت انتباهه، وتحقيق أثر نفسي فيه، وذلك لأن المتلقي يستجيب لتأثير التخييل، لأنه يخاطب فيه العاطفة والوجدان.

أما عماد التأثير النفسي في المتلقي بواسطة التخييل عند **"ابن سينا"**، فهو**"الخروج عن المألوف في الاستخدام اللغوي"**[2] والانزياح عن الشيفرة اللغوية المتعارف عليها، أو كما يطلق عليها **"شلوفسكي"** التغريب، وهو جعل المألوف لدى المتلقي غريبًا، وذلك من أجل كسبِ تفاعُلِه، مما يعطي الخطاب قيمة جمالية، وطاقات إيحائية تولد صراعا في وعي المتلقي**"فالأثر التخييلي للشعر ينتج –كما يرى "لوتمان"-عن التردد أو الصراع في وعي القارئ بين نظامين للاتصال ؛النظام الإشاري العادي، والنظام الشعري الإيحائي"**[3] ويمكن أن نضيف عليهما النظام الحجاجي التوصيلي، وهي أنظمة تلعب دورا بارزا في تهيئة المتلقي للتعامل مع طبيعة الخطاب الشعري المستفزة التي تتطلب قدرة تأملية عميقة.

وقد ربط **"السلسجماني""الاستفزاز باللذة التي تغزو النفس وهي تتلقى جمالية التخييل، إذ المجاز عنده نوع من التخييل يستفز النفس لما فيه من قول متيقن الكذب"**[4] يشد انتباه المتلقي، ويحفزه على تجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى المقصود، أين تبرز قدرة الخطاب الشعري على رسم حدود تخييلية، تستثير الحس الجمالي للمتلقي، وتحرك فيه نوازع اللذة والجمال وردود الأفعال، من خلال ما يتضمنه من صور بلاغية وأساليب إقناعية، مهمتها استمالة المتلقي والتأثير فيه ودفعه إلى التفاعل؛ أي أن الخطاب الشعري الخاضع للتخييل يكون قائما على التكوين المدهش، الذي يحقق

---

[1] -عبد القاهر الجرجاني:**أسرار البلاغة**، تح:محمد الفاضلي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م، ص253.

[2] - ينظر:عبد الله خضر حمد:**مناهج النقد الأدبي**(السياقية والنسقية)، ط1، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2017م، ص228.

[3] - مسعود بودوخة :**البلاغة العربية في الإمتاع والإقناع**، ص28.

[4] - عبد الجليل شوقي:**النقد الأدبي الجمالي** (نبش الذهنية وبناء المرجعية)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2018م، ص123.

متعة جمالية في التشكيل والتصوير، من خلال ما توفّره الأنساق الفاعلة من معان مكثفة، تخلق الدهشة وتشحذ طاقة الخيال لدى المتلقي.

وإن تميز الخطاب الشعري بأدائه اللغوي وبتخييله للصور والأشياء، وحسن محاكاتها في ذهن المتلقي يجعل منه خطابا تأثيريا، وبنية لغوية أكثر فاعلية في تحريك المتلقي، من خلال المعاني التي يتعمد الشاعر تجسيدها في قوالب أو صور محسوسة، لإثارة اهتمام المتلقي بصورة أشدّ، ودفعه نحو القبول، لأنّ الشاعر لا يحمل المتلقي على فهم خطابه فحسب؛ بل يدفعه إلى الاندماج مع مضامينه من خلال أسلوبه الذي **"يمثل ضغطا عاليا على (المتلقي) هذه الطاقة الضاغطة التي بها تتحدد ماهية الأسلوب تنحل إلى فكرة التأثير التي تنطوي على الإقناع والإمتاع والإثارة"**[1]،فأسلوب الشاعر يتجاوز مهمة الاستمالة والإفهام إلى الإنجاز، من خلال شحن الخطاب بتقنيات حجاجية إقناعية تقنع المتلقي وتمتعه.

وعلى الرغم من أن كلاً من التخييل والإقناع يرومان إيقاع التأثير في نفس المتلقي، إلا أن صورة التخييل في الخطاب الشعري تختلف عن صورة الإقناع، إذ أنهما **"يشتركان في المادة الخام ويختلفان في طريقة تشكيل تلك المادة التي تتخذ صورة الإقناع أو التخييل أسلوبا لها"**[2]، فغاية الخطاب الشعري هي إما تحقيق التخييل، أو إيقاع التصديق وبالتالي إقناع المتلقي، وقد أشار **"الفارابي"** إلى ذلك في أثناء تمييزه بين جودة التخييل وجودة الإقناع بقوله**:"جودة التخييل هي غير جودة الإقناع، والفرق بينهما أن جودة الإقناع يقصد بها أن يفعل السامع الشيء بعد التصديق، وجودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل أو الهرب منه والنزاع إليه أو الكراهة له،وإن لم يقع التصديق"** [3]، وهذا معناه أن الخطاب الشعري نشاط تخييلي، يجمع بين قوة التصوير والتمثيل، وبين تقنيات التأثير وأساليب التمويه؛ التي يبني الشاعر مادته على أساسها، ثم يعرضها على المتلقي الذي تبقى له حرية التجاوب والتفاعل معها.

[1]-هشام الشيخ عيسى: **براءة النص** (مقالات في النقد الحديث)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013م، ص62

[2]- محمد القاسمي:**قضايا النقد الأدبي المعاصر**، ص153.

[3]- الفارابي:**فصول منتزعة**، تح: فوزي متري نجار، دط، دار المشرق، بيروت، 1971م، ص63.

فغاية الخطاب الشعري إذن مفاجئة المتلقي، ولفت انتباهه والتأثير فيه واستمالته، واستدراجه إلى الغاية التي يروم بلوغها، من خلال أدوات لغوية ومقومات إقناعية**"ينتج عنها قوة حجاجية يفرضها السياق وتسهم في محاورة المتلقي"**[1] لما تتمتع به من طاقة حجاجية يمكنها إلى حد ما التأثير على ذهن المتلقي، ودفعه إلى اتخاذ موقف ما من الرؤية التي تشكل موضوع الخطاب الشعري ومحوره العام، لأن الطبيعة الحجاجية للخطاب الشعري تنطوي على آليات لغوية، تتجسد عبرها استراتيجية الإقناع، هدفها دمج الواقعي بما هو لغوي، حيث يستعين الشاعر بتلك الآليات ليدعم شرعية خطابه الحجاجية والفنية والفكرية، وليوصله إلى المتلقي بأكثر الأدوات فاعلية، وقدرة على خلق رغبات وانفعالات في المتلقي.

ومن هنا ارتبطت فاعلية الإقناع بالخطاب الهادف إلى الاستمالة والتأثير أو التوجيه، ويمكن اعتبارها وظائف قائمة**"في اللغة ذاتها، وليس خارجها، إذ اللغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية، أي أن هذه الوظيفة مؤشر لها في بنية الأقوال نفسها"**[2]، وبنية الخطاب الشعري غايتها توجيه المتلقي نحو هدف مقصود ضمنا، وحمله على الاقتناع به عبر سياقات لغوية تصل إلى مستوى التخاطب الحجاجي ذي البنية التداولية والتفاعلية، التي يدعمها وعي يتعلق بمنشئ الخطاب، وبهذا تكون وظيفة الإقناع تجسيد شراكة بين الشاعر والمتلقي، وتحقيق نشاط تفاعلي داخل السياق الشعري.

وتنظر التداولية المعاصرة إلى الخطاب الشعري على أنه متميز بخصائص بنائية تواصلية ووظائف حجاجية، تجعله مختلفا عن غيره من الخطابات الأخرى، فهو ينتهج مسالك حجاجية كفيلة بتحصيل الإقناع، ويتشكل من آليات لسانية منطقية، ولعل هذا ما دفع **"جورج موليني"** إلى الحديث عن تداولية أدبية، يكون فيها الخطاب مجالا لتوجيه مجموع العمليات اللغوية،**"وبهذا المعنى، فالأدب في نظره إنجازي لا تمثيلي، وما ينبغي للأسلوبي التداولي أن يدرسه هو المواد اللغوية في**

---

[1]- حسين العمري: **الخطاب في نهج البلاغة** (بنيته وأنماطه ومستوياته)، ص ص306-307

[2]- حسن مسكين:**اللغة والفكر دراسات نقدية**، ص15

حمولتها ورهاناتها حين تشغيلها باعتبارها ممارسة سيميائية في علاقة بجمهور ما "[1]. والخطاب الشعري ممارسة لغوية قائمة على عناصر وروابط حجاجية، تضمن للخطاب بعده التداولي، في سياق تواصلي يعمل على تحديد مقاصد المتكلم في أثناء الاستعمال، وضبط تشابكات الدلالات، الأمر الذي يولد علاقات حجاجية قائمة على التوالد.

فالخطاب الشّعري على هذا الأساس، يجمع بين البعد الألسني والبعد التّداولي الحجاجي، الذي يقتضي سياقا يتعاطى فيه الشاعر والمتلقي آليات وأساليب تدعم مقاصد الخطاب وتوجهاته، كما أنه يجمع بين المتناقضات، وبين اللفظي والنفسي والمنطقي بهدف التأثير والإقناع، وفي هذا السياق يعرف**"جورج موليني"** الإقناع على **أنه "مجموعة الخطابات المنطقية، التي تجمع اللفظي والنفسي والمنطقي، المعنوي أو العاطفي والاجتماعي"**[2]، بالإضافة إلى جملة الأساليب اللغوية والتقنيات الحجاجية، والصور الاستدلالية التي يتعمد الشاعر توظيفها، لتأكيد رؤيته والاتجاه بخطابه وجهة إقناعية.

والخطاب الشعري في بعده التداولي يجمع بين أساليب الإقناع والتأثير، التي هي أحد أهم شروط وقواعد البلاغة؛ فالبلاغة كما يرى **"حسن المودن"" هي العلم الذي يحدد الشروط والقواعد التي تسمح باستعمال شعرية اللفظ في الإقناع والتأثير"**[3] وتتيح تحقيق اللذة التي ترتقي إلى تجسيد الإقناع لدى المتلقي، إذ من خلال الوظائف الحجاجية التي تؤديها الأساليب البلاغية، يكتسب الخطاب الشعري مستوى الانفعال والإثارة والاستمالة التي تدخله ضمن دائرة الخطاب الإقناعي، فمن خصائص الخطاب الشعري البلاغية، هي قيامه على وظائف حجاجية، ومقومات أسلوبية غايتها ربط جميع عناصر ومكونات الخطاب، بما يحقق الاتساق البنائي الشكلي، ويضمن استمالة المتلقي والتأثير فيه ليقتنع بمضامين الخطاب.

---

[1]- حسن المودن:**بلاغة الخطاب الإقناعي**(نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب)، ص9

[2]-Molinié Georges: **Dictionnaire de rhétorique**, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris,1992.P7.

[3]- حسن المودن:**بلاغة الخطاب الإقناعي** (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب)، ص12.

وإن اقتناع المتلقي بمضامين الخطاب الشعري، راجع إلى انبناء الخطاب على تقنيات لغوية وأسلوبية، وأساليب حجاجية مرتبطة بالبنيات التخييلية**"القابلة لأن يعبر عنها بأشكال مختلفة: لغوية أو سلوكية أو أيقونية، تشكل علاقة بين حجج ونتائج تتفاعل لتولد تواصلا، فتأثيرا، فإقناعا، فحجاجا"**[1]، وهذه هي أهداف الخطاب الشعري الذي يجمع بين التخييل ومقومات الإقناع، في سياق شعري غايتُه توفير الطرق الناجعة لبلوغ مقاصد إقناعية، فآليات الإقناع في الخطاب الشعري في جوهرها تقنيات حجاجية، تجمع بين المقتضيات البيانية والآليات الاستدلالية، التي تسهم في تحصيل الإقناع والاقتناع معا، كما أن لها دورا في إبانة مقاصد الخطاب الشعري السّاعي إلى استمالة المتلقين، والتّأثير فيهم عقليا وعاطفيا.

ب/: استراتيجيات الـــتأثير وطرائق التوصيل.

يعتمد الخطاب الشعري مسارا توجيهيا، يشير إلى أنواع العوامل والمتغيرات التي تتحكم في سياقه الشعري، فهو شبكة من العلاقات المنفتحة التي تنظمها استراتيجيات خاصة ذات بعد تداولي، تؤثر في عمليات بنائه وتلقيه، ولكي يؤدي الخطاب الشعري وظائفه التأثيرية بشكل كامل، **"لا بد من أن تتوفر فيه الكثير من المقومات والشروط"**[2]، وأن يتضمن جملة من الآليات والطرائق التي تضمن توصيل مضامينه ومقاصد منتجه إلى المتلقي، فتحقق هدف الخطاب الشعري، يستدعي توظيف آليات وطرائق قادرة على الإفصاح والتأثير، والعمل على ربط المنتج بالمتلقي داخل السياق، كما أنها تعمل على إبقاء أثر في نفس المتلقي، وعلى نقل مختلف المرجعيات التي تعطي السياق الشعري فاعلية من نوع خاص.

فاستراتيجيات التأثير وطرائق التوصيل، هي جملة الأدوات الفاعلة في بناء الخطاب الشعري، ومجموع المؤشرات اللغوية وغير اللغوية والبنيات الدلالية التي هدفها خلق انطباعات والتأثير في المتلقي، لأن **"هدف أية عملية اتصالية يتمحور حول تحقيق تأثير ما لدى المتلقي، فثمة شرطان**

[1]-حسن مسكين: **اللغة والفكر**(دراسات نقدية)، ص 44.

[2]- عامر مصباح:**الإقناع الاجتماعي**(خلفيته النظرية وآلياته العلمية)، ص18.

رئيسان لا بد من توافرهما حتى يمكن أن يحدث مثل هذا التأثير على النحو الأكمل .الشرط الأول هو:قدرة الرسالة التي يتم طرحها عبر العملية الاتصالية على إحداث التأثير المستهدف والثاني :وصول هذه الرسالة إلى المتلقي على النحو الذي قصد إليه مصدرها"[1]، أي أن الاستراتيجيات التأثيرية في جوهرها سلسلة من المسالك اللغوية والاحتمالات المتغيرة والمختلفة، التي تتحدد بناء على أهداف الخطاب الشعري وعلى مقاصد منتجه، وتكشف بالضرورة عن اتجاهات منتج الخطاب وتصوراته وعن مضامين خطابه.

ويمكن إجمال استراتيجيات التأثير وطرائق التوصيل في الخطاب الشعري في:

1/اللغة:

تتميز طبيعة اللغة الشعرية في الخطاب بقيامها على تحقيق التأثير والفعالية، ذلك أنها **"لغة دلالات، لا دلالة واحدة ؛ولغة احتمالات، لا لغة ثبات ويقين ؛ولغة توترات، لا لغة الهدوء والسكينة، ولغة الصراع، وحركات متماوجة متواشجة ؛لا لغة اتجاه واحد ؛ولذلك ؛فإن القبض على دلالاتها جميعها متعذر، ويحتاج ذلك إلى غير قارئ واحد، فبقدر ما تتعدد القراءات الجادة، تتعدد الدلالات التي يكتنهها، ويخبئها هذا الخطاب الغني باحتمالاته المفتوح على فضاءات لا نهائية"**[2]، وهذا يعني أن اللغة في الخطاب الشعري تبقى الركيزة الأساسية والهامة للتأثير والتواصل، ونقل الرؤى والتصورات بما تتضمنه من مثيرات، وبما تحمله من شحنات، فهي ليست لغة معيارية؛ بل هي أداة فنية تمتلك قواعدها الخاصة والمتميزة، التي تجعل من الخطاب الشعري سبيلا للتأثير وإحداث انفعالات وتأثيرات على مستوى سياق التلقي.

وإن شعرية الخطاب تتشكل عبر جدلية وتبادلية العلاقة بين الخطاب الشعري واللغة؛ هذه الأخيرة التي ترتبط بثقافة منتج الخطاب وبمرجعياته الفكرية، وتسهم في تفسير الخطاب**"الذي يمثل متوالية جملية تنفتح على آفاق غير محدودة من الإشارات والرموز ذات الطبيعة الحركية التي**

---

[1] - محمود يوسف السماسيري: **نظرية الخطاب(الفكر) الإسلامي** :قراءة علمية تأسيسية، ص676.

[2] -خليل الموسى: **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص109.

تجد الألفاظ فيها حريتها من حيث التكوين الفكري المقترن بالسطح اللغوي"[1] ,أو هو نشاط فكري مهمته تحقيق التواصل الفكري والإبلاغي، عن طريق اللغة التي تأخذ بعدا تداوليا وتأثيريا كبيرا، يضفي إلى استمالة المتلقي وتعميق إدراكه بمضامين الخطاب، فهي تتجاوز مهمتها من كونها مجرد قناة لحمولة الدلالات إلى التأثير في نفس المتلقي، من خلال طقوسها الإيحائية والرمزية التي تربط بين علاقات الخطاب الداخلية.

وقد أكد النقد القديم على أهمية اللغة في تشكيل الخطاب، وعلى دورها في الربط بين عناصره، حتى يكون متلاحما متماسكا؛ إذ من وظائف اللغة أنها تعمل على تحديد مسار الخطاب وتوجيهه والتأثير في المتلقي، باعتبارها وسيلة هامة للتبليغ والتأثير، ولهذا نجد **"الجاحظ"** يتحدث عن الشعر ويقرنه باللغة، فمادة الخطاب الشعري هي اللغة، يقول**:"وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"**[2]، وللخطاب الشعري لغته الخاصة التي يتعامل معها ليخلق صورا جديدة هدفها الإثارة والتوصيل والتأثير في المتلقي، كونها طرف بين الشاعر الذي يعمل على إبراز شحناتها الصوتية والدلالية، والمتلقي الذي يعيش تجلياتها التشكيلية وزخمها الفني الباعث على الاستقصاء والتأمل.

وعلى هذا الأساس تؤثر اللغة في المتلقي جمالياً، حين تغير من معرفته وتستميله لاستنكاه الخطاب الشعري ؛إذ أن للغة قيمتها وأهميتها في شد انتباه المتلقي إلى دائرة الخطاب،**"وبقدر ما تكون هذه اللغة شائقة، متمردة على المألوف والمعتاد بمقدار ما تجذب المتلقي، وتحقق قيمتها الجمالية العظمى في خلق الاستثارة والتأثير"**[3] فهي تمثل قوة الدفع الرئيسة في التكوين والاستمالة، وطاقة إيحائية تعمل على تغيير مسار قواعد الخطاب، كونها تأتي حافلة بالمتناقضات والانزياحات، من خلال دلالاتها التي تحمل أكبر قدر من الفعالية في السياق، ليكون الخطاب الشعري بناء على

---

[1]- حسين العمري:**الخطاب في نهج البلاغة** (بنيته وأنماطه ومستوياته)، ص128.

[2]- الجاحظ:**البيان والتبيين**، ص49.

[3]- عصام عبد السلام شرتح :**الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل** (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ص189.

ذلك مغامرة في الأخيلة والأبنية والمفاهيم الجمالية، ومدارات المجازات الملغزة التي تخرج باللغة عن فضائها العلاماتي إلى فضائها التأويلي.

2/السّياق الشعري:

للسياق دور فعال**"في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس، وما كان ممكنا أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه"** [1]، فهو عنصر ضروري في تحديد ماهية الخطاب، وتحقيق التفاعل بين المتلقي ومنتج الخطاب، هذا التفاعل الذي يفتح إمكانيات تأويل متعدّدة، تضيف إلى الدّلالة اللغوية في الخطاب دلالات جديدة، باعتبار السياق الإطار العام الذي يضبط الخطاب وتوجهات المتلقي ويتيح تعددية الدلالة، فدلالات الخطاب الشعري تبقى محايدة وجامدة، ما لم تدمج في السياق التداولي الذي يتشكل انطلاقا من التفاعل بين المتلقي ومنتج الخطاب.

ونشير هنا إلى أنه **"لا يوجد سياق واحد للنص بل هناك سياقات، ولذلك فقد وضع مصطلح "مجموعة السياقات"**،[2]؛ حيث نجد السياق الدلالي، والسياق التداولي، والسياق الشعري، والسياق الثقافي، والسياق الاجتماعي، والسياق المقاصدي، والسياق الداخلي والسياق الخارجي، وقد تتحد جميعها لتشكل معاني ودلالات الخطاب الشعري، فالسياق مهما كان نوعه في الخطاب هو أحد الترهينات الشعرية؛ وما يدعم هذا الترهين هو ذلك التفاعل الدينامي بين المتلقي والشاعر، وإن أي نوع من التفاعل اللغوي لا يتم إلا على أرضية السياق المتعلق بالخطاب الحامل لمختلف العلاقات والإجراءات.

ويسهم السياق الشعري بِبُعديه :البعد اللغوي الدّاخلي والمقامي الخارجي في التأثير في المتلقي، أين يتخذ كل من الشاعر والمتلقي**"أدوارا تداولية محضة، هي الإقتراح والإعتراض، والتطبيق، ويستدعي فعل لغة ما فعلا آخر"**[3] وفق جدلية الثبات والتحول، فالوظيفة اللغوية التي

---

[1]- محمد خطابي:**لسانيات النص**(مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م، ص56.

[2]-عبد الله بن محمد المفلح:**التفكير واللغة والتفاعل النفسي**، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018م، ص276.

[3]- علي آيت أوشان :**السياق والنّص الشعري**(من البنية إلى القراءة)، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2000م، ص61.

يؤديها السياق الشعري، تسهم في حصول الانسجام أو الاتساق مع النسق الدلالي العام للخطاب، وفي تعضيد وظائفه الدلالية من جهة، وفي التأثير المقصود في المتلقي من جهة ثانية، كما يسهم السياق الشعري في إثراء وتفجير الإيحاءات في ذات المتلقي، حين يكون متجانسا مع التجربة الشعرية ومع لحظة انبنائها، فما يبنيه الخطاب الشعري لا ينفصل عن السياق المحدد لدلالات كل جزء من أجزائه، والمشكل لمختلف مواقفه وتصوراته.

وتنظيم العلاقة بين العناصر الفاعلة في الخطاب الشعري يحتاج إلى استراتيجية خطابية تواصلية متكاملة، هدفها التأثير في المتلقي وتوجيهه، ولا يمكن لهذه الاستراتيجية أن تقوم إلا في سياق شعري يحتفظ بوظيفته المرجعية النسقية، إلى جانب وظائف الإفهام والتفسير، فمن وظائف السياق المرجعية النسقية هي إبراز أثر مجمل القيود التفاعلية التي تشكل الوضعية الكلية للخطاب، لأن الخطاب الشعري**"ذا الاستراتيجية التوجيهية يعد ضغطا وتدخلا ولو بدرجات متفاوتة على المرسل إليه"**،[1] كونه ممارسة تشكيلية حاملة لعدد من الشفرات والمضامين اللغوية، التي لا تتحدد إلا عبر السياق الشعري الذي يغذي اللذة عند المتلقي، ويمدّه بأسباب الانتباه ويشحذ قدراته على الانفعال، ويزيد من فاعلية التأثير عليه.

وبافتراض أنه لا يوجد سياق واحد متعلق بالخطاب، وإنما هناك سياقات عديدة؛ فإن امتزاج الدلالات بفعل التأويل يسهم في توجيه الخطاب الشعري نحو وجهته المقصودة، والحفاظ على مقاصد الدلالات من الوقوع في مغالطات قصدية، لأن كثيرا من الدلالات قد تحمل مقاصد في سياق معين ولا تحملها في سياق آخر، كون الخطاب الشعري**"عالما من الدلالات، المشبعة بقوة الحجاج،وسلطان اللغة ومنطقها في التأثير والإقناع"**[2]، أين يمكن لتلك الدلالات التي يوزعها منتج الخطاب في خطابه، أن تكتسب داخل السياق دورا مخالفا تماما للدور الذي تشارك به في صناعة الخطاب، ولا يمكن للخطاب أن يفصح عن أغراضه ومقاصده إلا باندماج دلالاته في سياق

---

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهيري :**استراتيجيات الخطاب**، ص323.

[2]-حسن مسكين: **اللغة والفكر**(دراسات نقدية)، ص 27.

توصيلي تأثيري يحتضن مختلف التوقعات، فالسياق آلية تقترن بالخطاب لتسهم في تحقيق غايات بلاغية وخطابية، وأداة تعمل على تفعيل مختلف المقاصد والدلالات، التي تكون مشحونة بتشكيلات لغوية وغير لغوية ليتم نقلها في مسار صحيح إلى المتلقي.

3/الصور الشّعرية :

تسهم الصورة الشعرية باعتبارها وعاء فنيا للغة، وتخييلا ذهنيا وركنا أساسيا يقوم عليه الخطاب في التأثير في المتلقي، فهي بكل ما تحمله من أدوات إبلاغية هدفها رسم حالة جمالية، أساسها وعي ولا وعي الشاعر؛ هذا الأخير الذي يعمل على تجسيد شاعريته بإحالة صوره الشعرية إلى صور حية مرئية معبرة، مهمتها خلق استراتيجية إبلاغية تأثيرية، فالصورة الشعرية**"هي وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد، ويقاس بها نجاحه في إقامة العلاقة المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعياً جديداً"**[1]، وهذا يعني أنها تعبير عن رؤية كلية وعميقة، تكون مموّنة بأساليب بلاغية تخترق وتتجاوز المعقول إلى اللامعقول.

يسهم الشاعر من خلال التخييل والانزياحات اللغوية، في تشكيل صور شعرية قائمة على الممازجة بين الواقعي والتخييلي، وبين مختلف الحالات الشعورية والنفسية المحققة للفعل الشعري، فالصورة الشعرية هي**"المبدأ الثابت والأساس لكل خطاب فني خاصة الخطاب الشعري"**[2] الذي يتكئ على محمولات لفظية، تنمّ عن قدرة الشاعر على توظيف خزانه اللغوي الذي يؤثث لنص قوامه الفكر الوجداني، فكل خطاب يحفل بالصور الشعرية هو خطاب جامع للمتنافرات والمتباعدات ضمن سياق لغوي يعمل على نقل تلك الصور، وفق مسار تواصلي وتأثيري يستحضر كل مقومات الإقناع.

---

[1]-بشرى موسى صالح :**الصورة الشعرية في النقد الحديث**، دط، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص12.

[2]-محمد القاسمي: **قضايا النقد الأدبي المعاصر**، ص120

ولا شك في أن جودة الخطاب الشعري تقاس بما تشتمل عليه من طاقات مولدة للصور الشعرية، هذه الأخيرة التي تعيد خلق الواقع وتجسده بطريقة حية وفعالة؛ كونها**"بنية علائقية تعبر عن مضمون نسق متكامل من الأفكار والعواطف، لا يمكن التعبير عنه إلا بهذه الطريقة، لأن الشاعر إذا صور شيئا لم يستطع أن ينقله إليك نقلا وإنما يعطيك أثره فيه ووقعه على نفسه وما بعث فيه من أحاسيس ومشاعر وذكريات دفينة"**[1]، فطريقة تشكيل الصور ودرجة اتساقها داخل الخطاب الشعري، غايتها امتصاص أفق المتلقي القرائي، لأن الصور التي يوظفها الشاعر تكون محكومة بشيفرة لغوية غائبة، كلما حاول المتلقي إمساك صورة منها انفلتت منه لتحل محلها صورة أخرى؛ وهكذا في مسار فني جمالي.

وكل صورة شعرية تكون مشحونة بمدلولات جديدة مليئة بالإثارة والدهشة، ومحتكمة لفاعلية التخييل المستنفر لكينونة الأشياء، لأن الشاعر يستثمر طاقات دلالية وممكنات لغوية في تشكيل صوره، أين تكتسب اللغة الشعرية قدرة على نقل وتصوير حركية الحدث الشعري داخل الخطاب، من خلال تجاوزها **"دورها الإبلاغي المعروف في تراثنا الشعري والقائم على السماع والإصغاء والتأمل إلى الدور الفرجوي المشاهد، حين يحرض النص القارئ على تشكيل الصورة الشعرية بصريا والتعامل مع النص بوصفه شاشة عرض لمصورات شعرية أكثر منه رسالة لغوية تعبيرية لتوصيل الفكرة"**[2]، وهذا يعني أن كل خطاب شعري يتوسل بالصور الشعرية، هو نسيج يدمج المتناقضات ويغوص في عمق اللاوعي، وبنية متحركة هدفها خلق جو تفاعلي، وجعل المتلقي قادرا على إعادة رسم وتشكيل تلك الصور في كل مرة يعيد قراءتها.

ولا يمكن أن يصل الخطاب الشعري إلى تكوين متكامل، كما لا يمكن له تحقيق غاياته التأثيرية إلا من خلال اجتماع صوره الشعرية ومختلف عناصره ومكوناته في مسار لغوي، يحتفظ بقدر من التخييل؛ **"الذي يضفي على الصورة الشعرية نوعا من التنوع والثراء ومرونة التشكل**

[1] -طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص336.

[2] - محمد صابر عبيد:**التجربة الشعرية**(التشكيل والرؤيا)، ص ص 99-100.

إلى ما لا نهاية، إنه بتعبير أدق المملكة التي تخلق وتثبت الصورة الشعرية"[1]، فالصورة الشعرية المشكلة للملامح العامة للخطاب الشعري، تنسلّ بين ثنايا المتخيل الشعري لتحقق نوعا من الإثارة والتأثير، وبذلك يصبح السياق الحامل لتلك الصور ولمختلف الأنظمة النصية سياقا تأثيريا إبلاغيا، تتجلى فاعليته في حقن الصور الشعرية بأساليب وأدوات إقناعية؛ وظيفتها تمثيل المعاني واستمالة المتلقي نحو الهدف المقصود.

وتتداخل الصور والمعاني المجسدة لتتفاعل مع بنية الخطاب الشعري، باعتباره عملية إبداعية تثير اللذة والمتعة الفنية، وربما يستحيل على وجود خطاب شعري يتفادى تداخل الصور الشعرية أن ينبني ويقوم بشكل مثالي؛ **"حيث هي الأداة التي يلتقي فيها المتلقي مباشرة أو أنه يبحث عنها في عالم القصيدة، فوظيفتها الأولى على مستوى عناصر التكوين الشعري، أو أن كل عناصر التشكيل الشعري تعتمد عليها وتبرز من خلالها"**[2]، كما أنها من أهم عناصر بناء تشكيل الخطاب الشعري، لما لها من قيمة جمالية تبرز من داخل الخطاب، حيث تقوم بتهيئة المتلقي لتقبل المضامين والأفكار.

فكل خطاب شعري يشتغل على حساسية الشعرنة المشدودة بقوة في ظاهر وباطن الصورة الشعرية، التي يتم استظهارها داخل عمليات ذهنية وأخرى بلاغية، تتضمن رؤية مخفية وشعورا وجدانيا يتعلق بما يرسمه الشاعر، لأن الصورة الشعرية هي ذلك الأفق المتشكل من مجمل البنيات التي يتم نسجها داخل الخطاب الشعري، أوهي ذلك الخيط الفاعل الذي يشد إليه الدلالات وحركة المعاني النامية داخل الخطاب، مشكلة بذلك نسقا مغايرا **"يعيد ترتيب الزمن الواقعي على وفق رؤية آنية،وعلى وفق كيفيات استخدامية في النص يكون للغة دورها في رسم هذه الزمنية بعد أن تغادر شكلها الوجودي التجريبي وتدخل في أنساق خاصة يبنيها المؤلف عبر رؤية**

[1]-هشام الشيخ عيسى: **براءة النص**(مقالات في النقد الحديث)، ص79.

[2]- طلال زينل سعيد: **تمظهرات النص الشعري الحديث**(التشكيل، الفضاء، الرؤية) ص76.

شعري معينة"[1] تحرض المتلقي على الانفعال والتفاعل، وبناء رؤية تأويلية خاصة، لا تتخطى حدود البنية اللغوية ولا تخرج عن السياق الشعري الذي يحوي الصور الشعرية.

لأن الخطاب الشعري تشكيل خاص، وفق رؤية تتداخل فيها الترابطات النسقية والعناصر الفنية، في تكامل يحفظ للصور الشعرية بنيتها المفروضة**"لأنها دائمة التحول، وتأكيدا لذلك فإن كل نص يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي، يجعل من كل عنصر فيه عنصرا بانيا لغيره ومبنيا في الوقت ذاته"**[2]، كما يجعل المتلقي يعيش توقعا قادرا على التفاعل مع التأثيرات الخطابية، التي تلعب دورا في تشكيل الدلالات التي تحملها الصور الشعرية؛ والتي تكون في تعالق دائم مع رؤية الشاعر وأفكاره المحملة بحمولات الواقع، فتأتي تلك الصور مركبة وفق تشكيل هندسي تقاطعي، ووفق جدلية تتراوح بين تعارض وتداخل بين توافق ولا توافق، إلى أن يتم تشكيل المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي.

ج/: آليات بناء المعنى وإقناع المتلقي.

يستهدفُ منتج كل خطاب المتلقي من خلال عمليات منفلتة من السائد المألوف، ومتجهة نحو تكوين حالة لا واقعية، يحاول من خلالها منتج الخطاب ترك أثر نفسي، وإيجاد تفاعل مع ما يطرحه من تصورات، فكل خطاب شعري هو تصور من نوع خاص**"ونسيج بنائي محكم، وهذا النسيج يخضع لسلطة الشاعر، وعمق نظرته الوجودية، ومنطقه الفني في التعبير عنها، وبما أن الموهبة الإبداعية مسلك غير كاف لتحديد قيمة المبدع؛ فلا بد للموهبة ما يعضدها: الممارسة الإبداعية والثقافة، وعمق النظرة الوجودية، وتمكن الشاعر من أدواته الشعرية"**[3]، لأن قيام التجربة الشعرية على هذه الأمور ينتج خطابا شعريا يثير العديد من التساؤلات، ويثير حيرة المتلقي وينمّي لذة القراءة لدية بصورة متفردة، فالشاعر في أثناء نسجه خطابه الشعري يتجاوز حدود الخطاب، ليجعل منه كيانا مراوغا زئبقيّا قائما على عدد من المعاني.

---

[1]-خليل شكري هياس:**القصيدة السيرذاتية** (بنية النص وتشكيل الخطاب)، 296.

[2]- طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته** (منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي) ص33.

[3]-عصام عبد السلام شرتح:**الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل** (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ص169.

وإن عمليات تشكيل المعنى ورسم استراتيجيات الخطاب الشعري من قبل منتجه، تتم عبر أفق تواصلي يدعم حركة المعاني داخل الخطاب، ومن ثمة يعمل على تسليمها للمتلقي الذي يكتنه مدلولاتها النصية، وبما أن للخطاب الشعري مرجعياته الخاصة **"فإن ما يبحث عنه المؤول في الحرم النصي ليس معنى النص؛ وإنما المرجع النصي الذي يقود إلى حركة المعنى"**[1]، حيث يسهم المرجع النصي في خلق نوع من المشاركة بين المنتج والمتلقي، وإيجاد نوع من الفاعلية القادرة على إضفاء أبعاد جديدة على مسار الخطاب التواصلي، وشحنه بما يؤكد خصوصية مقاصده الكامنة التي تحفز رؤية المتلقي وتعزز موقفه القرائي.

وتخضع آليات بناء المعنى داخل الخطاب الشعري لتجربة منتجه ولمرجعياته الفكرية والمعرفية، إذ أن منتج الخطاب هو المشكل الفعلي لجملة المعاني وللمخزون الدلالي للخطاب، وعملية البناء هذه تكون على مرحلتين؛ تتعلق المرحلة الأولى بالأفكار وبكيفية تحويلها إلى معان، أما المرحلة الثانية فتتعلق بإخفاء تلك المعاني، مع ترك مؤشر يستميل المتلقي ويحفزه على استكمال بناء دلالات الخطاب، وإنتاج معان أخرى يمكن اعتبارها بؤرة من بؤر التأويل الجاد، لأن مسار رسم الدلالات وبناء المعاني وشحنها بطاقات رمزية مكثف،ة يكون بعيدا عن التصريح المباشر، فهو مسار تدرجي ذو بعد توليدي يسمح بتمطيط المكونات الداخلية للخطاب.

ويخفي النظام الدلالي لكل خطاب وراءه جملة من المقاصد القادرة على إنشاء عملية قراءة وتأويل، تساير حركة المكونات الداخلية، وتستثمر الدلالات الغائبة المتخفية ضمن مسارات التفاعل، ولا يمكن إدراك تلك المقاصد والدلالات إلا من خلال عملية تأويلية هدفها **"اكتناه الذات المبدعة، كونها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي، ذلك أن التأويلية لا ترتبط بما حدث مجالا مرجعيا ثابتا، وإنما نزوعها إلى شبكة الاحتمالات صفة متداولة لما يحدث لاستكشاف المجال التأملي"**[2] الذي لا يعترف بوجود مفاهيم نهائية

---

[1]-عصام عبد السلام شرتح:**الشعر وتأنيث العالم** (قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع)، ص147.

[2]-عبد القادر فيدوح: **معارج المعنى في الشعر العربي الحديث**، ص144.

للمعاني، لأنها تكون مفتوحة على أكثر من تأويل، يكسبها بعدا مغايرا أو حركية دلالية متجددة، تتبلور معها حركية الاحتمالات التي تنتج عنها دلالات الخطاب.

ولا تعيق حركية الدلالات والمعاني المتجددة عمليات التأويل المؤدية إلى الاقتناع بمختلف المضامين التي يحملها الخطاب، لأنها في حالة تدفق مستمر وممتد وحامل لأكثر من رؤية، تمكّنها من خلق أبعاد دلالية فسيحة، تسعى إلى ترسيم صورة نسقية غير معزولة عن الصور الأخرى المشكلة للخطاب، فهي قادرة على خلق مجالها ورؤيتها الشعرية المشحونة بمنبهات خطابية **"تصدم المتلقي صدمة المفاجأة تلك المفاجأة التي يحلو لجاكبسون تعريفها بأنها تولد اللامنتظر من خلال المنتظر"**[1]، وأثناء انفتاح أفق الانتظار يتولد نوع من الحركة العكسية التي ينتقل فيها المتلقي من نظام التشكل والحرفنة، إلى نظام التوقع والبحث عن المعنى المقصود.

وواضح أن آليات تشكل المعنى وانبنائها، لا يمكن لها أن تتحقق بمعزل عن المتلقي الذي يعمل على توجيه الدلالات والمعاني في سياق شعري مخصوص يُراعي فيه ما يلي:

ج-1/المرجعيات الفكرية:

وتتعلق بمنتج الخطاب وثقافته من جهة، وبالأوضاع الإبستيمية، وبخلفيات المتلقي المعرفية التي تقوم بعمليات الفهم والتوجيه والتأويل لمختلف الدلالات من جهة أخرى، فالخطاب الشعري ممارسة إبداعية داخل سياق لغوي، تندمج فيه مختلف الرؤى والتصورات التي تستجيب للواقع الثقافي ولمختلف التفاعلات التي ينبثق الخطاب عنها أو فيها، بوصفه تكوينا ضمن دائرة لغوية أكثر اتساعا، تجمع داخلها مضامين وخلفيات فكرية وتاريخية وممارسات معرفية، تفصح عن طقوسه اللغوية وعن نظام تأسيسه، وتمنحه بعدا جماليا ذا أفق مفتوح على رؤية منتجه وعلى مختلف الصور التي حققت له مجالا دلاليا خصبا.

وإن ارتباط الخطاب الشعري بخلفيات معرفية ومرجعيات خاصة، يساعد المتلقي على تجاوز ثغرات دلالية كان عاجزا عن فهمها، فتلك المرجعيات هي بمثابة مفتاح لولوج عالم الخطاب وفهم

---

[1]- هشام الشيخ عيسى: **براءة النص** (مقالات في النقد الحديث)، ص63.

ترسيماته المعقدة، فمنتج الخطاب**"يستشعر باستمرار ردود أفعال المتلقي إلا أنه يميز بين متلقي خاص، عاش مثله التجربة، داخل الفضاء والزمان نفسه"**[1]، لأن التجربة إحدى المرجعيات التي ترتسم ملامحها، وتتشكل ضمن مجريات الخطاب القائم على تداخل الرؤى وتوحدها داخله، والمدعم برؤية شعرية قائمة على تكنيكات فنية مكتنزة بمرجعيات ثقافية، تتكئ على منهجية سليمة في طريقة الكتابة.

وتسهم المرجعيات الفكرية في صياغة معاني الخطاب الشعري، أين يختفي المعنى خلف التعالقات اللغوية والدلالات الاحتمالية؛ أي يتجاوز المرئي إلى اللامرئي، ليسهم في تدعيم بنيته بما هي تشكيل متعدد الرؤى والعلاقات، و**"تفعيل دلالي ينهض على ترابط معنوي بين التصورات والمعارف"**[2] التي تتطلب من المتلقي امتلاك ذخيرة معرفية، تساعده على إعادة بناء المرجعيات التي تحيل إلى دلالات مختلفة، فكل خطاب شعري يستدعي ركاما معرفيا يشارك في إعادة تشكيل وضبط مساره، وفك معانيه الكلية بما يتوافق مع سنن منتجه والطبيعة التكوينية للخطاب الشعري القابلة للانفتاح والانغلاق.

ويظهر عمق الوعي المعرفي الذي يسهم في تشكيل المرجعية الشعرية للخطاب، من خلال اللغة وفعل التخييل، أو عن طريق مجموع الروابط التراكمية التي**"تتكون من عناصر خارجية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، وليس المهم في النسق العنصر أو الكل بل العلاقات القائمة بين هذه العناصر"**[3]، بوصفها نظاما علائقيا محملا بعديد المرجعيات، التي تسهم بطريقة أو بأخرى في تشكيل المدلولات النصية والخارج نصية للخطاب الشعري ضمن سياقات مخصوصة، ونقصد بذلك السياق النصي، والسياق اللغوي، والسياق الدلالي والجمالي، الحاضنة لجملة المرجعيات الابستيمية والفكرية والثقافية المحفزة للأفق الرؤيوي، والقائمة في بنيتها على فكرة الإضمار والتضليل والتعمية.

---

[1]- حسن مسكين: **اللغة والفكر** (دراسات نقدية)، ص56.

[2]- محمد العبد: **النص والخطاب والاتصال**، ص91.

[3]-طارق ثابت:**النسق الشعري وبنياته** (منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص33

ج-2/**التعمية الجمالية:**

هي إحدى الأبعاد الفنية العميقة التي يبالغ فيها منتج الخطاب في رسم صوره، وشحنها بطاقات قابلة للتفكيك والتحليل، تدفع بالمتلقي إلى حصر جهده فيها، لأنها تفتح له الباب واسعا لما يتمخض عنها من دلالات ترهقه أثناء محاولته الامساك بمعناها الأصلي وبمقصدية منتجها، فالتعمية الجمالية تقوم على التمويه، كونه دالا لغويا **"تحتشد في دلالته كثافة مفهومية مكتسبة من التجارب السابقة سواء أكانت إنسانية أم قومية، تبث داخل الخطاب الأدبي باعتباره وسيلة تعبيرية تخرج أسلوب الشاعر من السطحية وتدخله إلى العمق"**[1]، فيصبح الخطاب الشعري على أساسها منفتحا على جملة من الاحتمالات التأويلية التي لا تقف عند معنى واحد فقط؛ بل تتجاوزه التقاط المداليل من مساحاته الخفية واللامرئية.

إنّ للتعمية دورا بارزا في تشكيل الخطاب الشعري، فهي إحدى آليات التضليل والتمويه بالرؤية الشعرية، وباللغة الحاملة في طياتها عددا لا نهائيا من الأصوات التي تلخص تصورات ومواقف منتج الخطاب، كما أنها استراتيجية لغوية فنية تساعد على توسيع دلالات الخطاب وإيصال أكبر قدر من المعاني إلى المتلقي، فكل خطاب شعري **"تشكيل مكتظ بالرؤية والرؤيا والدلالة والقيمة على حد سواء"**[2]، وعلى هذا الأساس ترتكز التعمية الجمالية في تأسيس الخطاب الشعري على معايير فنية، يأتي في مقدمتها الإيحاء الذي من شأنه فتح آفاق واسعة أمام التأويل والافتراضات اللانهائية.

وتعكس درجة التعمية في الخطاب الشعري قدرة منتجه على إنتاج دلالات مغايرة، تكسر أفق التوقع عند المتلقي، وتخلق مقاصد متحولة تحيل إلى الغرابة، لأن القصد هو**"ذلك الكائن الانسيابي ذي الحركة المتناوبة داخل النص حيث ينسحب وراء الكتابة ليقدم رموزه كمفاتيح**

[1] -توتاي سيف الله هشام: **شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية**، ص132.

[2] - طلال زينل سعيد:**تمظهرات النص الشعري الحديث**(التشكيل، الفضاء، الرؤية)، ص75.

لعملية الفهم"[1]، وليفتح علاقات جدلية تسهم في إيجاد اللمسة الجمالية المستفزة لذاكرة المتلقي، وإضفاء دينامية حركية على العناصر المكونة للخطاب الشعري، المدمن على اللغة المشحونة بطاقات دلالية إضافية، فقدرة منتج الخطاب على تمثيل الدلالات العميقة وإخفائها بشكل يعكس جانبا من رؤيته؛ يمنح الخطاب الشعري بعدا تكوينيا جماليا، منفتحا على دوال تُعيد إنتاج المقاصد وفق سياق شعري خاص.

ويحتفظ الخطاب الشعري القائم على ضبابية المعنى بكثافته الاستعارية، التي تجعل المتلقي أمام مفارقة قرائية بين الدلالة الحقيقية والتمثل الشعري للمعاني، وهذا يعني أن أسلوب التعمية يعمل على تحريك الخطاب الشعري، والتأسيس لمبدأ التفاعل الحي بين منتج الخطاب والمتلقي، لأنه يسير في اتجاه حيوي وفق**"حركة مزدوجة؛ من اللفظ إلى الدلالة الأصلية من جهة، ومنها؛ أي الدلالة الأصلية التي أرادها الشاعر من جهة ثانية"**[2] وهي دلالة يكتنفها نوع من الضبابية المقصودة أو الغرابة -كما يسميها **"السلجماسي"**- التي تخلق اللذة والدهشة على المستويين العقلي والحسي، وتوسع من مجال الاحتمالات.

فعملية تلغيز الخطاب الشعري يجعل منه بنية منفلتة تتم داخلها انفجارات لغوية، تعمل على خلخلة مختلف الصور الفاعلة المرتكزة على رؤية شعرية، تستدعي الحفر في بؤرها العميقة المستعصية، والوقوف على عناصرها المتصارعة والمتصادمة، لأن عملية التلغيز تلك هي أشبه بالتحول الكيميائي الذي يجمع بين المتوقع واللامتوقع، إذ تنفجر خلاله طاقة الخطاب عبر تكثيفات دلالية لا تتوقف عن التوالد، فبمقدار خصوبة الخطاب **"وثرائه الدلالي بمقدار ما يحقق الوظيفة الجمالية التي يناط به إحياءها في شبكته النصية، لتوليد الإثارة والتأثير"**[3]، ولعل هذه هي الأسباب المباشرة التي تجعل المتلقي يحيا مع الخطاب الشعري، ويبذل جهده للغوص في معانيه، من

---

[1]- محمود خليف خضير الحياني:**التأويلية مقاربة وتطبيق** (مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي)، ص95.

[2]-طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته** (منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، 396.

[3]-عصام عبد السلام شرتح: **الشعر وتأنيث العالم** (قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع)، ص121

خلال الوعي الجمالي الذي يسهم في فك شيفرات دلالاته المتعددة التي يحملها فضاء الخطاب، لأن الخطاب الشعري يضم عناصر غائبة عن جسده النصي تستدعي قيام الاحتمالات.

ج-3/استدراج المتلقي:

إن للخطاب الشعري فعل الغواية والتأثير في المتلقي، من خلال فاعليته التي تتجاوز حدود إمكانات اللغة والأنظمة الدلالية، وقد أشار **"حازم القرطاجني"** إلى أثر الخطاب في المتلقي انطلاقا من تصوره للتواصل البلاغي القائم على التأثير، وأن من عوامل تحقق فعل التأثير هو خروج الخطاب الشعري عن المألوف، وتضمنه أساليب الاستمالة مثل الأدوات اللغوية والبلاغية التي تعمل على تحفيز المتلقي عبر فعالية **"تتسع أبعادها حينما يصبح المتلقي بعد فهم الرسالة وإدراكها مرسلا، فهو لا يكتفي بمجرد الفهم؛ بل ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية والوجدانية"**[1] من خلال معايشة التجربة الشعرية، ومحاولة رصد حركة مقاصد الخطاب الثّاوية وسيرورة دلالاته، وما يقف وراء تلك الدلالات من خلفيات فكرية ومعرفية مؤسسة لكينونة الخطاب.

يعمل منتج الخطاب على نبش خزانة المتلقي الفكرية، واستفزاز مخيلته ودفعها للمشاركة والتفاعل الإيجابي مع مجريات الخطاب، من خلال حجبه لمكنونات لغة خطابه الشعري وإحالتها إلى مكان مغلق، يخفي وراءه مجموعة تساؤلات يسعى المتلقي إلى إيجاد إجابة لها، وتخليق معاني مغايرة **"في إطار الحركة ذات البعد الواحد المتوجه من النص إلى المتلقي"**[2]، لذلك ستبدو المعادلة في عملية الاستمالة والاستدراج كالآتي: المتلقي – النص، النص- المتلقي، الأمر الذي يمنح الخطاب الشعري بعدا تداوليا، يحتفظ بعدد من الأسئلة التي تعمل على إثارة المتلقي.

لذلك؛ فإن عملية تحريك كمون شحنة اللغة باتجاه المتلقي الذي يحرك بدوره أنساق الدلالات، هدفها الانتقال من الفعل إلى الانفعال، مما يعني أن دلالات الخطاب الكامنة لا يمكن إدراكها إلا من خلال وعي المتلقي الجمالي لمضامين الخطاب، لأن معاني الخطاب الشعري هي

---

[1]- سامية بن يامنة: **الاتصال اللساني وآلياته التداولية في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري**، ص135.

[2]-عصام عبد السلام شرتح:**الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل** (دراسة في التلقي والتاويل الجمالي)، ص38.

ذات أبعاد دلالية لانهائية تخلق**"نوعا من المشاركة بين المبدع والمتلقي حيث يترك المبدع المجال للمتلقي لفهم المعنى؛ وفي ذلك يجد المتلقي عناء في البحث عن المعنى المقصود"**[1] الذي يفرز حركية دلالية تأبى الثبات، لأن هدف منتج الخطاب الشعري من البداية هو إشعال حفريات اللغة، وبث حالة من الشقاء لدى القارئ في أثناء محاولته الوصول إلى بؤرة المعاني الكامنة والمتوارية في الخطاب.

ويقوم الخطاب الشعري على عنصر الإدهاش الذي يحرض حواس المتلقي العميقة على الظهور، ويخلق كينونة متشاكلة أساسها عمليات الاسترجاع التي يقوم بها المتلقي، والتي تتعلق بمجملها بمرجعياته الفكرية والمعرفية، فمن خلال الرؤية المقصودة المعلقة داخل الخطاب والمنفتحة على أكثر من بعد، يسهم الخطاب في خلق حيرة تعمل على تأجيج وعي المتلقي بما تحمله من تساؤلات أنطولوجية، لتصبح مهمة المتلقي الأساسية هي**" البحث عن فاعلية النصوص المكونة للنص الماثل في انبنائه وإنتاج دلالته، لا إلى تحقيق هويته الأصلية التي انتشر منها"**[2] أو تغيير مساره الذي رُسم له، هذا المسار الذي يكون مشحونا بأقصى ما يمكن من طاقات لغوية تعمل على إدهاش المتلقي.

يحاول الشاعر دائما خلق ما هو جديد من خلال عمليات الهدم والبناء؛ فهو يهدم عالما متهاويا ويقيم على أنقاضه عالمه الشعري البديل، من خلال خطاب شعري مؤسس على مغريات الرؤية، وعلى أنظمة مضمرة دالة تفتح الطريق أمام المتلقي لتمثل مختلف الدلالات، وتحفزه على رصد تحولات الدلالة الخالقة للمتعة النصية والحساسية الشعرية والنسق الشعري المبني على الانفتاح الدلالي، فحين تشتغل آلة التفعيل الدلالي إلى أقصى طاقاتها الممكنة، يسعى المتلقي إلى الحفر في طبقات الخطاب العميقة لإيجاد العلاقات التي تجمع بين تمفصلاته، ومن هنا تتجه مهمة الشاعر في الخطاب إلى تفعيل مجموعة من الأنظمة العلامية التي تأخذ أكثر من اتجاه بهدف استدراج المتلقي.

---

[1]-وحيد الدين طاهر عبد العزيز:**مكونات النظرية اللغوية بين الدراسة والتطبيق**، ص122.

[2]- عبد السلام الربيدي:**النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة**، ص30.

وعملية الاستدراج هي فاعلية لغوية تأثيرية ذات بعد إقناعي مضمر، تثير في ذهن المتلقي تساؤلات متعلقة بمقاصد الشاعر**"وغرضه الذي يتبلور في إمكانات اللغة واحتمالاتها وأعرافها وتقاليدها محققة معنى مشتركا بين المؤول والمؤلف يتجسد في لحظة فهم معنى اللفظة"**[1]، كما أنها مرتبطة بمختلف الأنظمة التركيبية والدلالية والإيقاعية للخطاب، فالسمة التفاعلية المسؤولة عن استدراج المتلقي إلى عالم الخطاب الشعري، تفرض على الشاعر أن يهيكل نصه وفقا لمسارات عديدة يرومها هو لتصل ذروة في الاستثارة والتأثير.

وتشكل مهمة الاستثارة نقطة الانطلاق للدخول في بناء مختلف مستويات المعاني في الخطاب الشعري، **"وليس القصد من المعاني هو تلك المحمولات الدلالية لمعاني الكلمات بقدر ما هي معان لفعل الفكر في منظومتها الاجتماعية والتي تحتوي في مضامينها جهاز المعرفة كاملا"** [2]؛ فالمعادلة التي تتوافر عليها عملية الاستثارة تحقق فاعلية جمالية في ذهن المتلقي، فهي تخاطب ذهنه من خلال استعمال وسائل لسانية ولغوية تقوم بوظائف دلالية تداولية؛ تسهم في توسيع دائرة الاستمالة التي لا يمكن لها أن تتحقق إلا من خلال التقاء المتلقي والخطاب الشعري، بما هو تشكيل مشفر ينطوي على مقاصد مضمرة متوارية في فجوات الخطاب.

وقد تحدث **"حازم القرطاجني"**عن الاستمالة وأثرها على نفس المتلقي، ويرى بأنها تحدث**"بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالته المخاطب واستلطافه له بتزكيته وتقريظه"**[3]، فأثناء تشكيل الشاعر لمقاصد خطابه، يسعى لطرح البديل لها بطريقة مقنعة تستميل رأي المتلقي، كما يؤطرها بمختلف الحدود الحجاجية التي تجره إلى عالمه التخييلي وتحثه على التفاعل، فهو ينتقل من فعل الإبداع إلى فعل التأثير، في محاولة منه لجعل المتلقي شريكا له في خطابه الشعري، ليسهم بعدها المتلقي في تشكيل فضاء الخطاب الشعري عبر جملة التساؤلات التي يطرحها.

---

[1]-محمود خليف خضير الحياني:**التأويلية مقاربة وتطبيق** (مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي)، ص152

[2]- عبد القادر فيدوح:**إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر**، ص15.

[3]- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص64.

وعليه، تشكل عملية استدراج المتلقي مرتكزا جوهريا للوصول إلى ما وراء الخطاب الشعري، وفهم مضامينه من خلال المتلقي؛ الذي يستجيب لأفق التلقي المخصوص الذي يفتحه الخطاب، والذي يتميز بالحركية القابلة للتعدد الدلالي والـــتأويلي، كما تندرج ضمنه مؤشرات وآليات لغوية وغير لغوية تقوم بدور فاعل وجوهري في**"توليد رغبة لدى القارئ تجعله يقبل بنهم على قراءة النص"**[1]، وتحقيق عملية الاستمالة التي تتقاطع فيها طاقة الخطاب الشعري مع طاقة المتلقي وفاعليته، أي أن هناك علاقة جدلية بين ما يقصده الشاعر وما يفهمه المتلقي، وعملية الفهم هذه تحتاج**"إلى خبرة ومران، وقدرة فائقة من المتلقي لتكامل فاعلية التأويل"**[2]، هذه الفاعلية التي تولد لدى المتلقي انفعالا خاصا، يحاول من خلاله ملء مسافة التوتر بينه وبين الخطاب الشعري، لأن بنية العلاقات المتشابكة بين الخطاب الشعري والمتلقي، لا تتحدد إلا عبر وعي نوعي تنتج عنه الدلالة وتتضح عبر المفاهيم.

فجملة العلاقات المتشابكة هي التي تصل الخطاب الشعري بالمتلقي، كونها تتمركز بين منطقة الخطاب ومنطقة التلقي، فضلا عن أنها تستميل المتلقي وتجعله ينصهر في بنية الخطاب الشعري، ليكون جزءا لا يتجزء من لحظات التشكيل وإنتاج المعنى النصي، لأن لحظة المواجهة بين القارئ والنص**" تبدأ من قدرة القارئ على اكتشاف حدود ذلك المجهول، وهذا الاكتشاف لا يتم دفعة واحدة"**[3]، وإنما من خلال إشارات مرجعية تعمل على استدراج المتلقي، ولعل تركيبة الخطاب الشعري هي أقصر طريق إلى وعي المتلقي، أين يمنح الشاعر خطابه مساحة كبيرة للبوح، فيتمكن من خلال صوته الخفي، وعبر الانزياحات والصور الاستعارية من استدراج المتلقي والتأثير فيه.

---

[1]- سلمان كاصد: **عالم النص**(دراسة بنيوية في الأدب القصص فؤاد التركلي نموذجا)، دط، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003م، ص165.

[2]- عصام عبد السلام شرتح: **الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل**(دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ص54.

[3]- فاطمة البريكي: **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، ص58

فالمتلقي يواجه الخطاب مواجهة تشكيلية وتأملية تمكنه من طرح التساؤلات المتعلقة به، لأن الخطاب لا يمكن له أن يتحقق خارج بنية التواصل، التي تقترن فيها الآليات والوسائل اللغوية، بالفعاليات والرؤى المتشابكة المؤسسة لنظام تعبيري يسهّل قيام فعل الاستدراج، الذي**"يمثل ضغطا عاليا على(المتلقي) هذه الطاقة الضاغطة التي بها تتحدد ماهية الأسلوب تنحل إلى فكرة التأثير التي تنطوي على الإقناع والإمتاع والإثارة"**[1]، وقد نقترب من الدقة أكثر حين نقول: أنّ فعل الاستدراج هو الذي يرسم معالم الخطاب الشعري ويستكمل مساره الجمالي، ويدفع بالمتلقي إلى الوقوف على مستويات المقاصد الكامنة فيه ،وعلى مختلف الطاقات التأثيرية المترسبة داخله.

والخطاب الشعري**"الذي يستطيع استمالة القارئ هو الذي يتجاوز زمنه ليضل حاضرا، مؤثرا في كل الأزمنة، وعلى القارئ أن يعيد استثمار هذه المؤشرات الفنية والدلالية الحية ليبني بها قراءته الخاصة، ليقدم بدوره إمكانات تأويلية"**[2] تقترب مع ما يطرحه الخطاب، فكل خطاب شعري يعمل على تفعيل ذهنية المتلقي، فيجعلها تتحرى أنظمته التركيبية والدلالية والإيقاعية، لتنفذ في دلالات الخطاب الفكرية، كما أن الفواعل الدلالية المراوغة والمبثوثة في الخطاب الشعري تعمل كمثير جمالي يستميل المتلقي، ويستفزه ليتفاعل مع مسارات الخطاب.

ويتضح من خلال ما سبق أن مقوّمات الإقناع في الخطاب الشعري بمختلف أشكالها وتعدد مستوياتها، لها دور كبير في التأثير في المتلقي، وجذب انتباهه والسيطرة على مخيلته، وإعطاء الخطاب الشعري بعدا حجاجيا تداوليا إذا ما تمت في سياق تفاعلي يعمل على تحريك البنية اللغوية، وعلى احتواء الأساليب الإقناعية المساهمة في تشكيل الخطاب وتعميق رؤيته، وتمثل تلك المقومات مكونا خفيا لا تتحقق فاعليته ولا يبرز أثره إلا إذا ارتبط بجملة الأنساق الدلالية، والعلائق اللغوية الممغنطة للسياق الحامل لمقاصد الخطاب، والمنبنية على عنصري الإيحاء والتأثير.

---

[1]-هشام الشيخ عيسى: **براءة النص**(مقالات في النقد الحديث)، ص 62.

[2]- حسن مسكين:**مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج**، ص132.

والخطاب الشعري عبر مسار تشكله، يجسد جدلية دائمة تنطلق من فعل الإبداع إلى فعل الإقناع، وهي جدلية تعمل على تغيير أفكار المتلقي تجاه الخطاب الشعري، وتضمن اندماجه في السياق الشعري الحامل لمختلف الأساليب والمقومات الإقناعية، كما تسهم في بناء شبكة العلاقات الدلالية للخطاب، وفق مرجعيات داخلية وخارجية هدفها توقيع شعريتين، تتعلق إحداهما بالخطاب وأخرى بالمتلقي، وبما أن الأساليب الإقناعية تلعب دور الموجه والمؤثر في الخطاب الشعري، فإن مستوى الإبلاغ سيؤدي إلى كل ما من شأنه أن يوسع رقعة الاستمالة، ويحفز الانزلاقات الدلالية على استثارة المتلقي، ودفعه إلى تخمين المقاصد الكامنة في الخطاب، والقابلة دوما للتحول والتوالد، وهذه المقاصد يمكن وصفها على أنها كتلة دلالية لا تتكشف دفعة واحدة، وإنما عبر اشتغال لغوي بالتأويل، لأن الخطاب الشعري هدفه التأثير في المتلقي جماليا، من خلال تغيير معارفه وخلخلة مرجعياته، ليكون المسار التداولي للخطاب الشعري مسارا حجاجيا، هدفه بث المقاصد في السياق من جهة، وإقناع المتلقي من جهة ثانية.

الفصل الثالث

مركزيّة القصد وفاعلية الإقناع في الأعمال الشعرية للأخضر بركة: دراسة تطبيقية في قصائد نموذجية

أولا: التجربة الشعرية عند الأخضر بركة.

ثانيا: القصد وإنتاج الدلالة في "كيمياء الصلصال".

ثالثا: تمثلات المقاصد وحدود التأويل في "إحداثيات الصمت".

رابعا: المقتضيات الحجاجية والآليات الإقناعية.

خامسا: مقومات الإقناع في "مقامات الجسد".

سادسا: البناء الدلالي الإقناعي في "من أنا في تمنراست".

"إن مهمة الشاعر الحقيقية، ليست في رواية الأمور، كما وقعت فعلا، بل رواية الأمور ما يمكن أن يقع ما بحسب الاحتمالات أو بحسب الضرورة"

أفلاطون

"لا توجد هناك قاعدة للقيام بتخمينات حسنة لكن توجد منهجيات لإثبات التخمينات"

هيرش

"إن قصائدي تأخذ المعنى الذي يعطى لها»

بول فاليري

إن"طباع الناس متفاضلة في التصديق فمنهم من يصد ـ ق بالبرهان ومنهم من يصد ـ ق بالأقاويل الجدلية تصديق صاحب البرهان بالبرهان"

ابن رشد

أولا:التجربة الشعرية عند الأخضر بركة.

أ/التّشكيل النّصي عند الأخضر بركة بين الوعي واللاوعي.

تتميز لحظة تشكيل الخطاب الشعري بأنها لحظة ارتباط الشاعر بواقع ما، تتجاوز فيه مرجعيته الشعرية كل الحدود، فهي عملية خلق وفق نظام متكامل من الحرية والعبثية، من الممكن واللاممكن، من المؤتلف والمختلف، أين تشتغل الذات الشاعرة وفق التضاد من أجل تجسيد مسار فني جمالي على نحو يجعل القارئ وهو يعبر فضاءاته الشعرية يدرك بأنه مسار التوائي دلالي مشحون بوعي اللحظة الشعرية، وبضغط المنعرجات الرؤيوية والابستيمية التي تشكل أرضية خفية تكسب الخطاب الشعري ألقه الجمالي المحفز والمثير، وتمنحه طاقات تخيلية ذات فعالية قصوى في شد القارئ إلى عمق النسق.

والخطاب الشعري مجال ينشط فيه" **وعي الأداة مع وعي التشكيل من أجل بلوغ التجربة أوج نضجها، فالكلام قناع تتخفى وراءه المقاصد وتحتجب الغايات** "[1]، التي تضعنا أمام فاعلية حقيقية للرؤية الشعرية، المرتبطة أساسا بفاعلية الخطاب الشعري الذي تتجاوز فيه المرجعية الشعرية حدود الوعي باللغة، هذه المرجعية التي تعمل على توجيه مسار الخطاب القائم على تآلفات لانهائية من جهة، وضبط مسار التأويل المساند لحركة القصد من جهة أخرى، لأن القصد مراوغ ويظل في حالة توالد مستمر حتى يعطي الرؤية الشعرية بعدها التفاعلي اللغوي الاستعاري ضمن السياق.

وإذا ما اشتغل الخطاب الشعري على حساسية التصوير وانبنى على مرجعيات ثقافية ولغوية كاسرة للنظام السائد في التشكيل الشعري، فإنه سيصبح أكثر أشكال الوعي الفني والجمالي تأثيرا وإقناعا، وأكثر تكثيفا واختزالا للدلالات التي تدفع بالقارئ إلى أبعد حافة ممكنة في الخطاب ليخوض مرحلة غمار شقاء شعري، إذ من غير وصوله إلى هذه المرحلة **"فإنه يبقى عاجزا عن بلوغ منصة القصيدة القادرة على الاستمرار والتأثير في مجتمع التلقي"**[2]، لأن كل خطاب هو تعبير عن

[1]- محمد صابر عبيد : **التجربة الشعرية** (التشكيل والرؤيا)، ص34.

[2] -محمد جواد علي: **مسارات الخطاب الشعري** (التجربة والثقافة والرؤية)، ص99.

وعي جديد يستثير القارئ ويحفزه على الإنصات للغة، وعلى الامتداد خلف حدوده ومحاورته لأجل الكشف عن سيرورة القصد فيه واقتناص المثيرات البلاغية التي تظهرها الجمل الشعرية.

فإنصات المتلقي للغة الخطاب الشعري في مساراتها وبنياتها وتحولاتها، هو محاولة لفهم وإدراك وحدة التشكيل القائمة على روابط نسقية تتحدى المألوف**"في بناء الفضاء الشعري تشكيليا، حيث هي الأداة التي يلتقي فيها المتلقي مباشرة أو أنه يبحث عنها في عالم القصيدة "**[1]، ليتجاوز فاعلية التشكيل إلى كشف المنعرجات الدلالية الخاضعة لسياقات شعرية؛ أي محاولة الانتقال من الدلالة إلى تخمين الدلالة، ومن الرؤية الشعرية إلى تفكيك الرؤية، وكأن اللغة الشعرية وسيلة لتعزيز حركة الدلالات المتنامية ضمن النسق الشعري، ولخلق الإثارة وجذب القارئ من خلال شيفراتها.

ولعل توضيح المقاصد الكامنة في نصوص**"الأخضر بركة"** الشعرية يستدعي آلية قرائية فاعلة، تنطلق من طبيعة التشكيل، ومن جملة المؤشرات الجمالية المسهمة في تخليق رؤية شعرية، لا تكتسب عمقها إلا من خلال الدلالات المفتوحة على رؤية جديدة وعبر النسيج اللغوي المبئر للنسق الشعري دلاليا، **"ذلك أن الشاعر لا ينتج نصه من فراغ؛ ويبعث به إلى الفضاء بعيدا عن جمهوره ومتلقيه الفاعل؛ وإنما ينتجه من وعي معرفي، ومرجعية خصبة، ومقصدية دقيقة، ولغة طيعة، ورؤية ثاقبة، وخيال معطاء"**[2]، وهي بلا شك مؤشرات تفتح إمكانات التأويل وتثير في القارئ الروابط الذهنية، التي تساعد على رسم الصورة لكلية للنسق الشعري القائم على التضاد الدلالي .

تبدو نصوص**"الأخضر بركة"** الشعرية لقارئها أنها ذات زخم دلالي لما تختزنه من طاقات إيحائية، حيث نلمس فيها **"وعيا فنيا مغايرا يتعدى اعتبار الظواهر موضوعات شعرية، إلى اتخاذها أدوات فنية ومثيرات جمالية، فهو يمنح النص فسحة دلالية أوسع ويحررها من المدلول الضيق لتكتسب**

[1] - طلال زينل سعيد:**تمظهرات النص الشعري الحديث**(التشكيل، الفضاء، الرؤية)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2015م، ص76.

[2] -عصام عبد السلام شرتح: **الشعر وتأنيث العالم** (قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع)، ص 149.

المعاني تأويلات جديدة"[1] هي نتيجة للتحولات الدلالية، لذلك جاءت نصوصه الشعرية مؤسسة على وعي رؤيوي جدلي مضاد للمعنى الجليّ، مما يدل على أن عملية البناء والتشكيل لديه محكومة بآليات تعمل على توسعة نطاق النص، ودعمه بمرجعيات وتقنيات تزيد من ديناميته التعبيرية.

ينحو**"الأخضر بركة"** بنصوصه نحو تشكيل شعري قائم على علاقات متشابكة خاضعة لاستراتيجية تجمع بين المستويات الدلالية والسياقية التي تدفع بالقارئ إلى أن يتأمل شعرية تشكلها وأن يتتبع أثر الدلالة السياقية فيها، فهي منسوجة وفق رؤية مؤسسة لفعل القصدية الممهد لنص الوعي واللاوعي والجامع لمختلف الدلالات، **"فالدلالات تتمرس في وعي المؤلف الذي أنتج نصه من جهة؛ وفي وعي القارئ المؤول من جهة أخرى"**[2]؛ أي أن هناك وعي تشكيل يتعلق بالشاعر، ووعي إدراك التشكيل يتعلق بالقارئ، لذا فإن خصوصية التشكيل الشعري تأتي بين وعيين مختلفين.

ومن خلال ديوانه**"محاريث الكناية"**[3] الذي يجمع بين وعي فكري ووعي فني جمالي، يسعى الشاعر **"الأخضر بركة"** إلى إبراز شعرية النسق التشكيلي المراوغ، وإلى رسم حدود فنية للوحته الشعرية التي يهدف من خلالها إلى منح القارئ دلالات أعمق من الدلالات الحرفية، فهو يلجأ **"إلى حصر متلقيه في معنى معد سلفا ليحرمه بذلك من التفكير بحثا عن هذا المعنى"**[4]؛ أي أن هدفه هو توجيه القارئ وجهة يقصدها مسبقا، من خلال وضعه ضمن مسار دلالي يضم تراكمات النسق الشعري وخطوطه الوهمية، التي تمكنه من صياغة احتمالات ترتبط بالحركة الإلتوائية للمسار الدلالي.

تضع قصيدة**" مقام الرّجوع "** بالتباساتها الدلالية القارئ داخل حدودها الحاملة لأكثر من قصد، ليتأمل مساراتها ويستنكه ما وراء لغتها من إيحاءات، وليجدّد وعيه مع كل قراءة لها، فهي مؤسسة على دهشة المعنى وعلى توازي التشكيلات اللغوية بإيحاءاتها الجزئية، وخاضعة في طريقة تشكيلها إلى

---

[1] - طارق ثابت:**النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص396.

[2]- سامي شهاب أحمد: **ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي** (دراسة في الشعر والنثر، ونقد النقد)، ص85.

[3]-الأخضر بركة:**محاريث الكناية**، ط1، منشورات دار الأديب، الجزائر،2007م.

[4] -فاطمة البريكي:**قضية التلقي في النقد العربي القديم**، ص78.

ومضات وتشذُّرات منسجمة، فقد عمد الشاعر من خلالها إلى تعمية القصد تعمية جمالية، بواسطة لغة شعرية تميل إلى استخدام الاستعارات والرموز على نحو يستفز وعي القارئ. يقول فيها:

دُقَّ بابَ الآنِ وادخُلْ مثلَ نَسْم الفَجْرِ في عظْمِ الذراع،

دُقَّ بابي وتمشّى مثل ماء...

في تراب اللّيل، يا أنتَ المسمّى

لحظةً،

أو..

يا بسيطاً كجناحيّ فراشة،

لك أن تأخذني منّي إلى ماشئتَ[1].

تحمل هذه الأسطر الشّعرية التي تجنح إلى الإبهام بؤرة القصيدة ودلالاتها العميقة، التي تبدأ فاعليتها من لحظة نحته لمجموعة من الصور الغامضة المشكلة لرؤيته الشعرية، فعلى باب الشاعر تقف ذات عائدة من مكان مجهول، تلك الذات التي انطلق منها الشاعر ليرسم مشهدا شعريا قائما على بانورامية الصور المتحركة، التي تباغت وعي القارئ وتدفعه إلى الانزلاق، كما تدفعه إلى الانتقال من صورة لأخرى، ومن مشهد متحرك إلى مشهد آخر أكثر انفلاتا وديناميةً، لأنها ذات قدرة عالية على المراوغة ، ويظهر جليا ذلك الانفلات والدينامية في نفس القصيدة كما في قول الشاعر:

نام النّاسُ واسترخى المكانُ، ارتعش الطيرُ في مخبئه

العالي، انحنى

شجر الدفلى قريباً منكَ، قد مست يدُ الغيم قليلا من

تراب الجبل الصامتِ، مسّت

نجمة الصبُحِ نعاسَ فيما قد تبقّى من شتاء البارحة[2]

[1]- الأخضر بركة :**محاريث الكناية** (مقام الرّجوع)،ص61.

[2]- **المصدر نفسه:** (مقام الرّجوع)،ص ص61-62.

فالوعي الجمالي هنا أسهم في توليف مشهد الفجر بعد ليلة ماطرة، وعزز من كثافة الرؤية الشعرية، ومن بلاغة التشكيل النصي لدى **"الأخضر بركة"**، لتبدو القصيدة من خلال هذا التشكيل وكأنها لوحة فنية لا تخلو من لقطات مشهدية عالية الكثافة، تقودنا في نهايتها إلى اقتناص مشهد يمزج فيه بين الشعور واللاشعور، بين الماضي والآني وبين ذاته والذات العائدة، فقد جعلتنا الائتلافات النسقية ندرك أن الشاعر يعيش مرحلة خيالية سابقة يحاول فيها استعادة أشياء غائبة مدفونة في ذاكرته.

وتتسم قصائد **"الأخضر بركة"**بإحكام التشكيل اللغوي، والائتلاف النسقي المشبع بأكثر من قصد، وعملية الإشباع تلك لن تتحقق إلا من خلال تحريض المداليل، وتفعيل المنحنيات الدلالية التي تقود سيرورة النسق الشعري بتنسيقها التصويري، فقصائده بما تتضمنه من معان وإيحاءات عميقة يحكمها النسق اللغوي، قادرة على تغليف الرؤية الشعرية بمؤثرات بنائية جدلية خالقة للدهشة الجمالية، وهذا ما نلمسه من خلال قراءتنا لقصيدة **"قربة الماء المريض"** التي يقول فيها :

وأينما..

ولّى الصفاءُ ثمارَهُ

أكلتْه غربانُ العبورِ السهلِ في بستانِ قلبٍ صامتٍ

ما ثَمَّ من جبلِ اعتصامٍ غير حيْراتِ الخروجِ

ولكلّ لحم دودُه، فاكتبْ على عظم الحقيقة:

حصّتي من خمرة المعنى تجفّ أمام قحط فصاحتي

والوقت مرّ ولم أعبّئ قربتي من ماء تجربة المتاه[1].

تتجلى من خلال هذه الأسطر الشعرية براعة **"الأخضر بركة"** النسقية في توليف الجمل وإكسابها دينامية من نوع خاص، كما تبرز قدرته على تركيب صور وتشكيلات لغوية مؤثرة متنامية مع

[1]- الأخضر بركة :**محاريث الكناية** (قربة الماء المريض)،ص32.

موقفه الشعري، أين تبدو تلك الصور على درجة عالية من التكثيف الذي يضمن توجيه المقاصد، والتأثير في القارئ ومغنطة الرؤية بمضامين شعرية ترتقي بحركة الأنساق اللغوية المفاجئة، فالنسق اللغوي الذي تأسست عليه القصيدة بما يتضمنه من معان وإيحاءات دلالية وتوليفات نسقية أتى متجاوزا لمساره.

ويمكن لنا أن نلحظ التوليفات النسقية للجمل ومحمولاتها الدلالية في المقاطع الشعرية السابقة، فقد سمح الشاعر لنفسه باستخدامها؛ حيث اعتمد على أسلوب الشرط **(وأينما ولّى الصفاءُ ثمارَهُ/أكلتْه غربانُ العبورِ السهلِ)** بهدف تحقيق التضافر والتلاحم العضوي مع بقية المقاطع الشعرية، وورود فعل الشرط (ولّى) بصيغة الماضي هنا زاد من حالة الثبات لدى القارئ، كما ساهم في تشكيل أفق توقع لديه حرّضه على استنتاج فعل جواب الشرط، وتركيب الجملة الشرطية على هذا النحو يضمر وراءه دلالات لعل أبرزها: أن الشاعر بين ماض مرير وحاضر يكرر ثوابت الماضي، فحاضره لا يختلف عن ماضيه في شيء وهو ما يعكسه التركيب الآتي:**(والوقت مرّ ولم أعبّئ قربتي من ماء تجربة المتاه)**.

وترتبط إيديولوجية التشكيل النصي عند**"الأخضر بركة"** بإنتاجية الوعي واللاوعي، وبالكتابة القلقة بمختلف تداعياتها، وبالعبث الرؤيوي الكاشف للموقف الشعوري، فهو يلون نصوصه تبعا لمثيرات الاستعارات المباغتة الحاملة للرؤية الشعرية والحاضنة للتمفصلات الدلالية، لذلك جاءت أغلب نصوصه الشعرية مندرجة ضمن ما يمكن أن نطلق عليه النص المموِّه، الذي يفترض من القارئ **"أن يكون متسلحا بثقافة مرجعية ومعرفية، كي يتمكن من التفاعل مع النص"**[1]؛ فهذا النوع من النصوص يتسم ببنية بالغة التشفير، كونها تثير بألغازها مسألة التأويل، كما يتميز بنسقه الرؤيوي الغني بالدلالات الثاوية التي تعمل على استثارة القارئ وتؤدي إلى نهايات مفتوحة على جدلية المعنى.

[1]-خليل شكري هياس: **القصيدة السيرذاتية** (بنية النص وتشكيل الخطاب)،ص17.

والتشكيل النصي الذي يهب القصيدة نهايات مفتوحة هدفه التوسيع من حدود النص الشعري، والربط بين أنسجته الداخلية والخارجية، ووضع القارئ وجها لوجه أمام شبكة علائقية معقدة، لذلك جاءت قصائد **"الأخضر بركة"** على قدر من التواشج والتراسل الدلالي، وهذا ما يلحظه قارئ قصيدة**" الطواويس"** التي يضاعف فيها الشاعر طاقاته التشكيلية، من أجل شحن النسيج اللغوي لها بصيغ إيحائية، وإكساب عباراته الشعرية دلالات مبطنة، يقول فيها:

رُبَّ موتٍ

لم يجدْ غَير غُثاءٍ حوله مُزْدهراً فاختار أن يمضي فقيرا،

ربّ ضوءٍ هزئت منه رُؤًى مظلمةٌ فاشتاق عمقَ الامّحَاءِ

ربَّ ليلٍ خاف أنْ يُفضِي إلى صبحٍ سفيهٍ سِرَّهُ

فاندسّ في صمت نجومٍ حُبِسَتْ في حكمةِ الماءِ...[1]

ساهمت هذه الأسطر الشعرية من خلال زخمها التكثيفي والمعنوي في تحقيق سمة انفجارية لمسار الدلالات، وفي وضع السياق الشعري في مساره الصحيح، فقد منحت السياق الشعري مقصدية رمزية قائمة على الانزياح التركيبي والإثارة التصويرية المباغتة، فيلحظ القارئ تكرار الحرف (رُبّ) فيها، ونحن نعلم أن (رُبّ) حرف جر شبيه بالزائد يفيد التقليل والتكثير، إلا أن المعنى الفرعي الذي أفادته هنا هو الإبهام؛ أي أن الشاعر يمارس سلطة خاصة بقصد إبهام القارئ وتكليفه بمهمة التأول لحل التشفير، واعتماد الشاعر التكرار هنا كوسيلة فنية كان الهدف منه الكشف عن مآسيه وآلامه، وتجسيد حالة اليأس التي تدب في نفسه وبث نغم موسيقي يحيط بالقارئ، فهو يسعى إلى توسعة بوتقة القراءة عبر نسق لغوي قادر على توليد المعاني، وشعرنة اللغة لما لها من دور في تحريك أنسجة القصيدة الداخلية، وهذا ما يدفعنا إلى إثارة هذا السؤال: هل قصائد **"الأخضر بركة"** هي شعرنة لفكره أم فكرنة لشعره؟

[1]- الأخضر بركة :**محاريث الكناية** (الطواويس)،ص37.

ب/ ما بين شعرنة الفكر وفكرنة الشعر.

يدفع النص الشعري باعتباره أفقا مفتوحا قابلا للتأويل بالقارئ إلى اللانهائي غير المتوقع، وإلى تسخير**"كل إمكاناته اللغوية ومعارفه الموسوعية، وأهدافه المأمولة في بعث النص من جديد ليكشف عن امتداداته، وتضمناته الدلالية الثاوية خلف ما هو لفظي ظاهر نحو ما هو إيحائي غابر"**[1]، إذ لا يمكن للقارئ أن يستوعب خصائص البنية اللغوية التي تقوم عليها النصوص الشعرية، إلا من خلال عملية الكشف عن حمولاتها السيميائية والرمزية المكثفة، وعن التقنيات البلاغية والجمالية المحققة لتوازن بنياتها، وبما أن الموقف الشعري هو مجموعة من الأفكار والرؤى التي تبنى وفق تشكيل خاص، فإن الشاعر يعمل على شعرنة السياق الحامل له، معتمدا في ذلك على وسائل أسلوبية وبلاغية تزيد من ألق نصوصه، وتؤكد فاعلية رؤيته الفنية المنتجة للدلالات والمفعلة للحدث الشعري.

وإن ما يميز نصوص**"الأخضر بركة"** الشعرية هي لغة الدهشة، التي تحتفظ بإشكاليتها وبتعدد أسئلتها، فالدهشة التي تأتي من الفكرة الشعرية تزداد**"قوة وفاعلية، تبعا لفاعلية الرؤيا، وقدرة الشاعر على خلق المناخ الإبداعي المثير أو الحساس للذائقة الإبداعية"**[2] التي تستقطب القارئ إلى عالمها، وتفرض عليه إيجاد آلية تمكنه من الإمساك بخيوط النص الوهمية، التي تختزل معها مؤشرات أيقونية فاعلة، تجرف القارئ ليقف على مختلف المرجعيات النصية والخارج نصية المسهمة في تكوين بنية النص الشعري، لأن النص من غير تلك المرجعيات يبقى مجرد فضاء شعري مشتت لوجهة قارئه.

وما بين شعرنة للفكر وفكرنة للشعر تبدو قصائد **"الأخضر بركة"** منظومة تشكيلية، تتمازج فيها الرؤية الشعرية المنبنية على جمالية التخييل، بالبنية المدلولية ذات الكثافة الإيحائية القادرة على تحريك المقاصد وخلق لذة جمالية، فقد استطاع الشاعر أن يخلق فضاءات نصوص شعرية ممغنطة

---

[1] -حسن مسكين:**مناهج الدراسات الأدبية**، ص135.

[2]- عصام عبد السلام شرتح:**الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل** (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ص141.

بأنساق لغوية وفق منظور بلاغي، وترسيمات شعورية هدفها إيصال التوترات والانفعالات إلى القارئ، وتعد تلك الترسيمات الشعورية جزءا لا يتجزأ من عملية الخلق الشعري؛ لأن كل نص شعري هو تشكيل لغوي لا يمكن له أن يضمن اتزانه الدلالي إلا من خلال تقنيات بلاغية فاعلة ضمن السياق.

وبما أن لكل نص شعري مرجعياته الفنية المؤكدة لشعريته ولقيمته الجمالية، فإن قصائد **"الأخضر بركة"** هي ذات مناخ جمالي وفكري، تفتح للقارئ باب التساؤل الجدلي اللانهائي، وتتيح له فرصة البحث عن مسالك لغوية تمكنه من التعامل مع مختلف المرجعيات الملونة لحدود قصائده، ووفق هذا التصور، فإن الرؤية الشعرية التي تبنتها قصائد الأخضر مؤسسة على مرجعيات نصية مشعرنة لحدود النسق، ومنبنية على مدّ تخييلي ساهم في إكساب قصائده بعدا جماليا، ولقد حظيت قصيدته **"انفلات المؤنث"** بفضاءات تخييلية مبتكرة زادت من إشعاعها الجمالي. يقول فيها:

نساء

وراء النوافذ،

خلف الستائر،

أو خلف أبواب عمر انتظارهنّ،

يفسّرهنّ السرابُ،

وهندسة البيت والمشربيّة والهودجُ المتمايلُ في الريح

والنّاي النفزوي[1] .

اللافت أن النسق الشعري لهذه المقاطع الشعرية، جاء منبنيا على مرجعية فنية لعبت دور المؤثر في القصيدة ككل، فقد اعتمد الشاعر في بثها على مجموعة من الأطر الفنية التي رسمت المعالم الجمالية للقصيدة، وبالتالي شكلت مقصدية جمالية؛ لأن القارئ لتلك الأسطر الشعرية يدرك الحراك

[1]- الأخضر بركة:**محاريث الكناية** (انفلات المؤنث)،ص ص68،69.

الجمالي للدلالات المفتوحة، الذي تأتّى من كثافة المرجعيات الفنية المشعرنة للقصيدة والمصاحبة لوعي الشاعر، وهذا يعني أن تلك المرجعيات ساهمت في تحريك الرؤية الشعرية، وفي رفع درجة تأثير النسق الشعري، ويمكن تمثيل المرجعيات الفنية التي استند عليها**"الأخضر بركة"** وفق المسار الآتي:

مرجعية فنية ←رؤية شعرية ← مقصدية ← الشاعر←النسق الشعري← القارئ

والقصيدة بما هي نسق جمالي ذا حمولات فنية متنوعة المؤثرات، نابعة من عمق مخيلة الشاعر الإبداعية؛ غير منفصلة عن المسار التكويني للرؤية الشعرية، التي تعمل الأنساق اللغوية المتوازية على اختزالها وتعميقها، لأن نسق القصيدة كلما كان**"عميقا في رؤيته، مع إمكانية كبيرة تنشد الوصول إلى الآخر اتسعت خارطة قراءته"**[1]، لتصبح مضامينه بانوراما تشكيلية في بنائها الفني الداخلي والخارجي، المشعرن للفكرة داخل سياق نصي وخارج نصي يستحوذ على درجة من الوعي الجمالي.

وفي قراءة تحليلية لقصيدة**"مقام الموسيقى"**التي تختزل عددا من القيم والمرجعيات الفنية المحرضة للنسق، سيدرك القارئ أنها تشتغل على شكل أسلوبي، جاء مستندا على جملة من التفاعلات والتقاطعات الممثلة للرؤية الشعرية، والمعمقة للمنحى الدلالي، الذي لا يمكن له أن يتحدد إلا من خلال مقتضيات لغوية تقود حركة القصد ضمن النسق الشعري، يقول فيها:

من أنت؟

اختصرت الماء في ظمأٍ يعضّ كآبة البدءِ،انهمرْ

جسدا على جمر يحار،

النار صوت صامت تنهار فيه..

قلعة اللغة، الصدى[2]**.**

[1]- علي سعدون: **جدل النص التسعيني**(دراسة عن الجيل التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالأجيال الأخرى)،ط1،دار غيداء للنشر والتوزيع عمان،2016م،ص309.

[2] -الأخضر بركة:**الأعمال الشعرية**(مقام الموسيقى)،دط،دار ميم للنشر،الجزائر،2013م،ص149.

تنطلق عملية فهم التشعير هنا من الداخل الكلي إلى الخارج الكلي، لأن الفكرة التي بثها الشاعر في فضاء قصيدته جاءت متماوجة ومندمجة داخل حدودها الشعرية، ومؤكدة لمرجعيتها الفنية ومقصديتها التشكيلية، القائمة على نسق لغوي جدلي يحتكم لحيثيات متضادة في إنجاز اللحظة الشعورية، وقد ساهم الأفق الدلالي الذي يبدو مبرمجا وفق ما تمليه الرؤية الشعرية في شعرنة السياق؛ إذ انطلق الشاعر من السؤال(من أنت؟) الحامل لدلالة الحيرة، ليفتح فضاء تأويليا واسعا دفعنا إلى تصور حالته النفسية، التي تلخصها الثنائيات اللغوية التالية:**(اختصرت الماء/انهمرْ جسدا/النار صوت صامت/قلعة اللغة، الصدى)** المشكلة لحدود النسق الشعري والمتحكمة في حركة المعنى.

ويتحكم **"الأخضر بركة"** في حركة المعنى داخل قصائده من خلال اختزاله لرؤية أو موقف ما في مشهد شعري يتميز بالتكثيف الدلالي وبالمراوغة في الحرفنة، وكأن الشاعر الأخضر يسعى من خلال قصائده إلى تفعيل تلك الرؤية، أو ذلك الموقف وفق علاقة **"تضمن اتصال المقاطع النصية ببعضها البعض، بفضل ما تمنحه هذه العلاقة من استمرارية دلالية بين مقاطع النص"**[1]، إذ لا يمكن إيصال مضمون قصيدة ما إلا من خلال العلاقات النصية التي تحكم مقاطعها الشعرية، وتربط بين أنساقها التشكيلية، لأن محاولة خلق توزازن نصي بين المقاطع الشعرية خاضعة للرؤية الشعرية.

وتخضع قصيدة**"سياج"** لرؤية شعرية ترتقي بالقارئ إلى مرتبة الإدهاش النصي، وذلك بفضل حمولاتها الدلالية المشعرنة للسياق، فقد جاءت القصيدة منبنية وفق هندسة شديدة التكثيف ما جعل منها تتسم بإحكام التشكيل الشعري؛ ويتمظهر هذا الإحكام من خلال جملة الأنساق الفاعلة التي تثير صورا حية معمقة للمشهد الشعري، وللتدليل على ذلك نأخذ هذا المقطع الذي يقول فيه:

قصبٌ مال غصوناً

نحو مَرْجِ البحر من فوق الصخور

راقبوا صنّارةَ الصّيْدِ طويلاً

[1] -جاسم علي جاسم: **أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب**، ص126

ضَجرُوا...ناموا قليلا

أسلمُوا آذانهم للرِيح والأمواجْ[1].

سيظن قارئ هذا المقطع لوهلة أن بنيته البسيطة سببها الفكرة السطحية والبداهة التشكيلية، إلا أن المقطع رغم بساطته أتى حاملا لقفلات لغوية(طويلا=قليلا)، (ناموا=أسلموا) التي أكسبت البنية حيويتها وفتنتها، ومنحت الشاعر مرونة أكبر في التلاعب الفني بالتوابع النسقية، وأعطت للمقطع الشعري نكهة خاصة، فقد جانس **"الأخضر بركة"** بين تلك القفلات محققا بذلك مقصدية جمالية، وهذا ما منح للسياق الشعري القائم على حراك الأنساق وتفاعل المدلولات بلاغته التركيبية.

وتتحدد بلاغة السياق الشعري التركيبية في قصائد**"الأخضر بركة"** من خلال مؤشرات الوعي الجمالي المرتبطة بمستويات دلالية داعمة للرؤية الشعرية، لأن المسار التشكيلي لمعظم قصائده يبعث على الاستثارة الدلالية، الأمر الذي يدفع بالقارئ إلى محاولة اكتشاف مالم يكشفه الشاعر، لأن الشاعر يقدم صور قصائده مقنّعة محتجبة ليبقي القارئ في حاجة دائمة **"إلى أدوات فاعلة مشحوذة بالوعي والمعرفة والثقافة والذوق والرؤية المنهجية والرؤيا الاستشرافية"[2]**، لتعينه هذه الأدوات فيما بعد على تكييف استجابته للقصيدة، وتفكيك طبقاتها انطلاقاً من فهمه لخصوصيتها التشكيلية.

ج / من شعرية الكتابة إلى شعرية السؤال.

إننا عندما نغوص في تفاصيل وجزئيات نصوص**"الأخضر بركة"** الشعرية، فإننا نغوص في رحاب عوالم خفية مدهشة، وآفاق رحبة ترتقي بقصائده إلى حيز الإدهاش النصي، لأن من يتعامل مع قصائده سيضيع حتما في عوالم الإسقاطات اللامنطقية، ويصطدم بالنتوءات الشعرية المتزلقة، كون المسار التشكيلي لديه مسار رؤيوي يتميز بالخرق والتجاوز والمغايرة، ويحفل بمرجعيات

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشعرية**(سياج)،ص32.

[2]-محمد صابر عبيد: **التجربة الشعرية** (التشكيل والرؤيا)، ص62.

ابستمولوجية متعددة بتعدد الوعي التشكيلي لديه، الأمر الذي جعل حدود الكتابة عنده منفتحة على لعبة اللغة.

وتتعلق حدود الكتابة عند **"الأخضر بركة"** بمقتضيات لغوية، وأخرى استاطيقية حاملة لجملة من المقاصد والمرجعيات الإبداعية، المشتغلة على محيط لغوي يعكس رؤية شعرية**"تتميز بشيء لا بأس به من الشمول والحيوية والتنوع على مستوى بناء النصوص وتشكيلها وتدليلها"**[1]،فنصوصه الشعرية تتمتع بالكثير من الرؤى والدلالات والأساليب اللغوية المتطورة، مما أضفى على مسارها التشكيلي خصوصية إبداعية وبعدا جماليا، وقدرة على تفعيل الموقف الشعري للتأثير في القارئ.

ومن يطلع على تجربة الكتابة في قصيدة**"عباءات المذكّر"**، يلحظ بناءها الفني العميق الذي يثير القارئ بسبب انزياحاته المفعلة لبنية السؤال، فالقصيدة تشكل نسقا لغويا تواصليا، يتفق مع الرؤية الشعرية التي تنحو بالسؤال نحو فضاءات تأويلية، فكل فضاء تأويلي تتشكل ضمنه شعرية نصية داخلية، وأخرى خارجية حاملة لطاقات تخييلية، تكشف باستمرار عن براعة النسق الشعري الخالق للدهشة والتوتر، وهو ما يظهره المقطع التالي:

قد ينحني الظهرُ،

يندلق البطن أكثرَ،

يغدو الذراعُ نحيلا مدلّىً كخرطوم فيلٍ كئيب،

ويشتعل الشَّعْرُ أو يتساقطُ،

ينكمشُ الوجه مثل حذاءٍ نُسي قرب نار،

جدارٌ يداهمه الصَدْعُ من كلّ جَنْب،

إذنْ

[1]-محمد جواد علي: **مسارات الخطاب الشعري** (التجربة والثقافة والرؤية)، ص10.

ما الذي يمنح الآن هذا التداعي امتيازَ المذكّر[1]

إن شعرية الكتابة في هذا المقطع جمعت بين مختلف الفواعل التشكيلية، التي أبرزت الحراك الجمالي المنبني في القصيدة ككل، وأسهمت في تحقيق بلاغة شعرية جعلت القارئ يتيه في نسيج من الدلالات والرؤى المفتوحة؛ ذلك أن الأشكال الأيقونية التي وظفها الشاعر تجنح نحو جذب القارئ إلى دائرة القصيدة، ليبحث عن المقاصد الكامنة فيها عبر رؤية تأملية، وليرسم علاقة دلالية تتوافق مع الرؤية الشعرية المعبر عنها ضمنها، فبعدما ينقر القارئ على الأيقونات **(ينحني الظهرُ/ يندلق البطن/ يغدو الذراعُ نحيلا / ويشتعل الشَّعْرُ أو يتساقطُ/ ينكمشُ الوجه)** يدرك أنها تمتاز بثراء دلالي وتصويري، وإيحاء شعري استطاع الشاعر من خلاله رسم تغيرات حالة الذات ومعاناتها عبر الزمن.

وشعرية الكتابة عند **"الأخضر بركة"** تشكل في حد ذاتها نظاما آخر للرؤية الشعرية، التي تحتفظ بكثير من العلائق والتشكيلات اللغوية المحرضة على تتبع مسار الرؤية الشعرية ضمن السياق، **"فالمتلقي ينطلق من نقاط ارتكاز يرسمها النص له أثناء قراءته، وليس المبدع؛ فالنص هو المنظومة المشعة أمام حدقة القارئ يرى فيه مالا يراه المبدع ذاته"**[2]، كونه لا يخلو من الأنساق اللغوية والمداليل الكامنة، التي تعمل على شحن ذهن القارئ بمد انفعالي، وشده من خلال آليات لغوية مؤثرة وتشكيلات عميقة ومراوغة، لدرجة يصعب التحكم في سيرورتها داخل النسق الشعري.

وضمن هذا النسق يتبلور الأتون المرجعي المتزلق الذي تستند عليه قصائد**"الأخضر بركة"**، فهو وسيلة لضمان استجابة القارئ، وإشراكه في بلوغ الدلالة المنبثقة من طبيعة التشكيل، ودفعه إلى محاولة إدراك وتخمين التحولات الشفروية، كما تستند جملة الأنساق الشعرية الفاعلة في قصائده على**"مجموعة من العناصر النصية والعلاقات الدلالية القائمة بينها التي تعمل على مراقبة تفاعل**

[1]-الأخضر بركة:**محاريث الكناية** (عباءات المذكّر) ص ص 79،80.

[2]-عصام عبد السلام شرتح: **الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل** (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ص77.

التأويل وتوجهه"[1]، كما تعمل على تتبع الدلالات المضمرة، والثنائيات التشكيلية التي تضمن انتظام النسق في أفق سياق شعري متجدد، قادر على إعطاء تلك الدلالات والثنائيات معان أخرى مغايرة.

ولعلّ ما يميّز المسار التّشكيلي لقصائد**"الأخضر بركة"** أنه يعتمد التّكثيف الخيالي وسيلة لإثارة التّداعي الشعري، والتّشكيلات اللّغوية المراوغة أداة لتحقيق غاية فنّية ممثلة بعنصر التّحفيز، ففي قصيدته **"شخص"** اعتمد الشّاعر على مثيرات لغويّة، عملت على تحريك مداليل الصّور التّوصيفية، وعلى خلق حركة مشهديّة أكثر تخييلا ضمن تمفصلات القصيدة، كما أسهمت في توسيع حيّز الرّؤية التّأويلية لدى القارئ، ويتجلّى ذلك من خلال هذا المقطع:

فتح النوافذَ لم يجد غيما

على الآفاق، ردّ حديد المزلاج،

عاد إلى فراش النوم يحلم لم يجد حلما

تشظت كتلةُ الأشياءِ:

ظهرُ المقعدِ المكسورِ،

تبغٌ، ثم مذياع صغير

نزل الشوارعَ لم يجد أحداً

ليصحبه إلى مقهى يحدّثهُ [2]

هنا، تنفتح الدلالات لتبني حركة جدلية قائمة على نسقية متوازية، لعب فيها الضمير الغائب(هو) دوراً أساسيا في توجيه مسار النسق الشعري، وإعطائه قدرته المستمرة على الإثارة والتشعير، فالمتأمل لتشكيلات النسق يدرك أن الشاعر قد استثمر ضمنه حركات وومضات أشبه بمشاهد مرئية محسوسة، تُخفي وراءها عددا من المقاصد التي تستدعي مكاشفة مدلولية، وهذه المكاشفة متعلقة بتداعيات الحالة الشعورية المتوطنة في ذات الشاعر، وقد استخدم الشاعر لعرض

[1]- محمود خليف خضير الحياني: **التأويلية مقاربة وتطبيق** (مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي)، ص264.

[2]-الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(شخص)، ص56

تلك الحالة أسلوبا حكائيا مبسطا، قائما على متتاليات لغوية بدلالة الماضي (**فتح النوافذَ / ردّ حديد المزلاج/ عاد إلى فراش النوم/ تشظت كتلةُ الأشياءِ/ نزل الشوارعَ**)؛ التي عمل من خلالها على تركيز المعنى وتكثيف الدلالة، وإحكام السيطرة في توجهات النسق الشعري، ووضع القارئ في مواجهة قصد مترلق.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن عملية إحكام السيطرة في توجهات القصيدة، خاضعة إلى طريقة استثمار طاقات اللغة في توليد سؤال الدهشة، لأن الطاقات اللغوية المباغتة تعد من محفزات الإثارة الفنية الجامعة للانحراف والتغريب والعبثية؛ فالعبث باللغة لن يتأتي إلا من خلال"**خضوع الكتابة لوعي بالشاكلة التي تنسج عليها**"[1]، وهو ما يسهم في استيلاد طاقات إيحائية محركة لمخيلة القارئ، ومغذية للذته القرائية، وفي صنع أثر جمالي يستدعي تأويلات متعددة تضمن انتظام النسق الشعري.

ولضمان انتظام النسق لا بد من أن يمنح الشاعر قصائده بعدا جدليا، يدفع من خلاله بالذات القارئة إلى التعامل مع التشكيلات اللغوية الصادمة، والحاملة لدلالات مؤسسة على لعبة لغوية، لأن"**قيمة أي نسق شعري جماليا تتحدد بمقدار انزلاقه اللغوي، أو زوغانه الإسنادي في إثارة النسق الشعري المحموم بدلالته، ومنتوجه المثير**"[2]، لذلك فإن التشكيلات اللغوية الفاعلة في قصائد"**الأخضر بركة**" هي ذات خصوبة جمالية، وتكثيف إيحائي مؤسس على حمولات دلالية تمنح القارئ فرصة للتأمل، وتدعوه إلى محاولة التقاط الانزياحات الماثلة في حيز النسق الشعري.

[1] - عبد السلام الربيدي: **النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة**، ص273

[2] - عصام عبد السلام شرتح: **النقد الجمالي بين سلطة النص وسلطة المتلقي** (نقد، حوار، نصوص أدبية) ص47.

ثانيا –القصد وإنتاج الدّلالة في "كيمياء الصلصال":

أ/ عمق الرّؤيا ومسار الدّلالة.

تسهم الرؤيا الشعرية المكثفة ضمن كل خطاب شعري، في تحديد مسالك الأنساق اللغوية ذات المدى الدلالي، وفي تحيين حركة جدلية هدفها تعميق وإخصاب الموقف الشعري، وإكسابه حيزا توصيفيا يسمح بتوليف النسق وشحن مساره بطاقات إيحائية، وقد امتازت قصيدة**"راء"** بتنظيمها الفني، وبديناميتها القائمة على كثافة الرؤيا الشعرية الحاملة لمداليل تقترب أو تبتعد عن القصد المراد، إذ عمد **"الأخضر بركة"** من خلالها إلى تكوين وعي جمالي، وفاعلية دلالية لا تتوقف عند الظاهر الشكلي؛ بل تمتد إلى تفاصيلها الضمنية، كما عمد إلى الربط بين البعدين الإيحائي والمضموني، وإلى إثارة قارئه بمحفزات دلالية وبمنظورات شعرية أكثر إيهاما، ويتجلى ذلك من خلال المقطع التالي:

ها أنت ذا....

من بسملاتٍ في الجهات الستّةِ الملأى بلا مرئية الكونين

حتّى...

لحظةِ الخَوَرِ التي صاغتْكَ،

مندلقٌ إلى أرض امتحاناتِ السماء

لك ظلّك الموثوق بالقدمين يفضحُ ثِقْلَكَ المرئيَّ،

قدّامَ الخلائقِ،

تحت شمس الوقتِ،

محشوٌّ مخافَ،

تحتمي بمعادنٍ وتمائمِ،

بادٍ خرابُك في ادِّعَاءِ القوّةِ، اسْتَكْثِرْ،

كما شِئْتَ، المرايا[1].

لعلّ ما يثير الرّؤيا الشعريّة ويعمقها هنا، هي جملة الأنساق اللغوية التي تحتمي خلفها المقاصد المولدة لدلالات مغايرة، فقد عمد الشاعر من خلالها إلى رسم علاقات دلالية، جسدت جملة من المقاصد الحاملة لإيحاءات متشابكة، وساهمت إلى حد كبير في الربط بين المؤشرات النصية، وفي فتح أفق التوقع لدى القارئ ودفعه باتجاه مركز القصد، لأن الشاعر وعبر رؤية مكثفة يختزل نهاية الإنسان الأكيدة، التي مثلت بؤرة القصد الذي تفرعت عنه دلالات أخرى، اتخذت مسارا مخصوصا غير منفصل عن الرؤية الشعرية، ويمكننا تقسيم هذه الرؤية إلى ثلاث مشاهد كما يلي: مشهد الموت، مشهد الكفن،مشهد الصلاة؛ أين يجد القارئ نفسه مدفوعا لا شعوريا إلى تلمس فضاء الرؤية الجامع لتلك المشاهد، فالمشهد الأول الذي تلخصه التشكيلات اللغوية**(ها أنت ذا...من بسملاتٍ في الجهات الستّةِ الملأى بلا مرئية الكونين)**، جاء باعثا على الاستثارة الدلالية المحرضة على محايثة الباطن الداخلي، للخروج باحتمالات تتقارب مع القصد الكامن، أما **(لحظةِ الخَوَرِ التي صاغتْكَ، مندلقٌ إلى أرض امتحاناتِ السماء)** فهي لحظة ذات خصوبة جمالية قائمة على ترسيم دلائلي، وعلى قصدية مباغتة مجسدة لحالة الإنسان بين الكفن والتراب، وليكون المعنى الدلائلي ذا حركية نسقية في المشهد الأخير، من خلال هذه التشكيلات البليغة **(لك ظلّك الموثوق بالقدمين يفضحُ ثِقْلَكَ المرئيَّ، قدّامَ الخلائقِ، تحت شمس الوقتِ، محشوٌّ مخافَ،تحتمي بمعادنٍ وتمائمِ)** التي احتضنت توجهات القصد. ونشير إلى أن احتضان أي مشهد شعري لتوجهات القصد، دليل على امتلاك الشاعر لرؤية عميقة قادرة على ضبط مسار الدلالة، وعلى خلق نسق جدلي فاعل ومتجدد.

وتسهم حركة النسق الشعري من خلال جدلية فاعلة ومتجددة، في الربط بين وعي الشاعر وأفق توقع القارئ، وفي الارتقاء بالمرجعية الشعرية الحاملة لدلالات جزئية، ولطاقات تصويرية وتخييلية منفلتة يصعب تحديد مسارها، ولهذا؛ تبدو قصيدة**"حمّام"** في بنيتها الداخلية ميدان خصب،

[1]- الأخضر بركة: **الأعمال الشعرية**(راء)، ص ص105-106.

سعى الشاعر فيه إلى تفعيل رؤيته وإكسابها بعدا جماليا، فهي ذات صدى دلالي باعث على الدهشة والتأمل، كما أنها ذات أسلوب تشكيلي مراوغ، مهمته توجيه القارئ إلى ضرورة إتمام بلاغة المعنى، ويظهر ذلك من خلال هذا المقطع:

مُنَاخَانِ اثنان بينهما البابُ لايبغيان

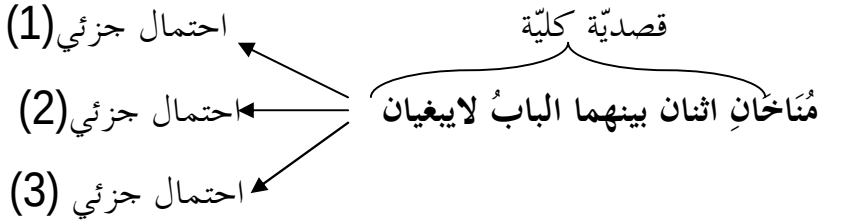
خشبٌ أسودٌ بالرطوبة منتفخٌ،

كلّما دفعته يدٌ قسمته لِبِضْعَ ثوانٍ،

له باطنٌ من بُخار،

وله ظاهرُ الاستراحةِ في قاعةٍ[1].

لقد اكتفى الشاعر في هذا المقطع بالأنساق اللغوية الإيحائية، وبالروابط الشعورية للتأسيس لقصدية نسقية كلية غير منفصلة عن الوعي التشكيلي للشاعر، وعن الوعي الجمالي لقارئه، فالمقطع لا يعي احتمالا واحدا، لذلك فهو يعيد بناء ذاته شعريا عن طريق تشكيلات مؤتلفة لا تفصح عن ذاتها، ولا تتجلى إلا في نمط احتمالات متعددة مفتوحة، يمكن توضيحها كما يلي:



الشكل رقم(01)

وعي تشكيلي+ قصديّة كليّة= وعي جمالي+ احتمالات جزئيّة.

فالمسار الدّلالي للأيقونات اللّغوية في هذا المقطع، يحكمه وعي تشكيلي خاضع لاحتمالات مفتوحة على أكثر من جزئية، وتتحكم فيه قصدية كلية قائمة على جدلية تصويرية، تخفي وراءها وعيا جماليا، هدفه إعادة تشكيل ملامح القصيدة ككل، الأمر الذي يجعل من القصيدة كتلة شعورية

[1]-الأخضر بركة:**الأعمال الشعرية**(حمّام)، ص121.

مكثفة، ومؤسسة على صخب الرؤيا، بمدى ما تستبطنه من رؤى شعرية دائمة الحراك الدلالي، وبما تحمله من تمفصلات توصيفية ودلالات منفلتة، تعتمد المناورة التشكيلية التي تحقق درجة من الفاعلية والتأثير.

ب/ انفلات الدّلالة وامتداد القصد:

تتحدد درجة فاعلية القصد استنادا على العلائق اللغوية الممغنطة للرؤية ضمن الفضاء الشعري، واعتمادا على الدلالات الممتدة على طول المسار التشكيلي المتجه صوب بؤرة القصيدة، فالمسار التشكيلي للدلالات المضمرة، يتعلق بحركة القصد وبتحولاته التي لا تخرج عن النسق الشعري، و كل عملية تخليق للقصد، تقوم على حقل دلالي متشعب**"يساعد على ربط البيت الشعري بغيره من الأبيات عبر آلية لغوية خاصة بحسب مقصدية الشاعر الذي يرسم أبعاد نصه الشعري"**[1] ويوسع في حيزه الجمالي ليحتضن دلالات عميقة منفلتة يصعب إمساكها، لأن هدف الشاعر هو تعميق الفضاء الدلالي، من خلال تشكيلات لغوية ترتقي بالقصد إلى مستوى عال، وتعمل على تحقيق درجة من اللذة اللغوية، التي تدفع بالقارئ إلى محاولة إدراك المفرزات الجمالية للقصيدة.

وتتمظهر قصيدة**"جيم"** جدليا بين علائق لغوية، ودلائل مشبعة بمحمولات فكرية قائمة على شبكة معقدة من الرؤى التوصيفية، التي تعطي قدرا من الفتنة الجمالية، لأن **"الأخضر بركة"** قد عمد فيها إلى تشكيل نسيج فني قائم على دلالات متحركة مغذية للأنساق اللغوية، وعلى أيقونات مفرداتية مباغتة ذات طبيعة انزلاقية؛ بحيث لا يمكن الإمساك بها أو ضبط مسارها، إلا أنها تمكن القارئ من تخمين الدلالات المضمرة، التي احتوتها بنية القصيدة بين ثناياها، يقول فيها:

كن

حول كينونتي ما تشاء:

[1]- علي عزيز صالح: **شعرية النص عند الجواهري** (الإيقاع والمضمون واللغة)، ص208.

شوارعَ، سوقاً، حدائق، أو ملعبا للرياضة،

كن مسرحاً، أو سينما

كن سماء

كن مساحات ورد غزير تغطّي

عيوبَ هوّيتكَ الداكنة

****

لا تكن دائماً ثكنة[1].

فالمقطع الشعري الماثل أمامنا ذو انزلاقات لغوية مدهشة، محفزة للفتنة الجمالية التي ارتسمت ضمن فضائه التخييلي، وذو منعرجات تشكيلية محتضنة لمداليل مستعصية تخفي وراءها عبثا لغويا، فقد أثارنا على مستوى مكوناته العلائقية المشكلة للقصيدة، والتي تبدو مُؤسَّسة على إسنادات لغوية ذات مد تأملي مفتوح، يستولد الدلالة تلو الدلالة، وكأننا أمام لعبة تشكيلية بليغة، وطاقات إيحائية تباغتنا بتمظهراتها الأسلوبية، ويتجلى ذلك من خلال النسيج اللغوي الدلالي الحامل لمكونات الوجود **(شوارع/سوق/ حدائق/ملعب للرياضة/مسرح/ سينما/سماء/مساحات ورد)** التي ساهمت في صياغة مشهد شعري متكامل، وقد استطاع الشاعر الربط بين أجزائه بواسطة فعل الأمر**(كن/لا تكن)**، الذي منح المقطع الشعري معنى دلاليا يحيل إلى حالة من الضجر والملل.

ب-1/الانزياحات الأسلوبية:

قد يلجأ الشّاعر**"الأخضر بركة"** من خلال التشكيلات اللغوية المباغتة، واعتمادا على دلالات منفلتة وانزياحات أسلوبية عابثة ضمن النسق، إلى توجيه رؤيته الشعرية نحو التمويه والتغريب، لتغدو قصائده بذلك**"مسرحا للتوليدات في صور وأنماط مختلفة تؤدي إلى توجيه الدلالة**

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشعرية**(جيم)، ص ص 112-113.

توجيها متحدا نحو منتهى موحد لمسيرة التدلال التي تمتد على طول النص"[1]، وفي هذه الحالة سيكون القارئ أمام ترسيمات شعورية ،واحتمالات مفتوحة تزيد من فاعلية الوجهة الدّلالية داخل النسق.

فما يميز المسار الدلالي لقصائد**"الأخضر بركة"** أنه يقوم على أنساق لغوية مشحونة بمقاصد متماوجة، وبطاقات فنية عززت من خصوبة المنحى الدلالي بإيحاءاتها الجزئية، وفرضت حضورا دلاليا ورمزيا أثار القارئ بانفلاته، وساهم إلى حد ما في توسيع حدود التأويل، فالمتأمل لقصائده يدرك أن بنيتها التكوينية خاضعة لانفلات لغوي، تتزلق فيه المداليل وتتداخل بشكل يصعب فيه الإحاطة بالآليات المشكلة للمتن الشعري، أو فهم استراتيجية الشاعر في الربط بين مختلف الدلالات الإيحائية.

وعملية الربط بين مختلف الدلالات الإيحائية والأنساق اللغوية المراوغة؛ الغاية البلاغية منها هي إحداث انفلات للدلالة داخل الحيز النسقي، لأن هذا الحيز يعمل على**"خلق دلالات تتسم بالغموض؛ إذ تتزاح التراكيب اللغوية والسياقات الأسلوبية إلى فضاءات شاسعة تميل إلى مرجعية مغايرة للمألوف"**[2]، كما يسهم في توليد شبكية دلالية مفتوحة تتسع للعديد من التأويلات، وفي تكوين مسار دلالي مفاجئ، حامل لعدد من المقاصد الكامنة والمخبوءة خلف ألياف القصيدة.

والمسار الدلالي الذي سلكته التراكيب الشعرية في قصيدة**"يا...فوق أرضِ النوم"**، ساهم في شحن النسق الشعري بمداليل مباغتة وعميقة، وفي تسريع النشاط الأيقوني من خلال المخاتلة والمراوغة الإسنادية لتراكيب القصيدة؛ لتبدو القصيدة في مجملها منفلتة وذات اكتناز دلالي مُفعّل لسيرورة النسق الشعري، وتكثيف إيحائي لا يتكشّف أمام القارئ، وهذا ما يظهر لنا من خلال المقطع الآتي:

خُذْ...أيّها النومُ اشتغالكَ عابثا

---

[1]-عبد السلام الربيدي:**النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة**، ص143.

[2]- طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته** (منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص 383.

بوثائق البيتِ السديميِّ المُسمَّى: ذاكرة.

خِطْ بالوميض

غمام إعراجٍ إلى بدءِ انهمار الحيرة المطريّةِ/استحضرْ

خطاب جمادِكَ الموشومِ باللغة التي..هي أنتَ..

أو..حرّكْ بمغرفة الذهولِ حُساء يَقْظَاتِ الغياب[1].

فالدّلالات المنفلتة في هذا المقطع فعّلت من حركية القصد ومن دينامية المعنى، وأثرت في مسارنا القرائي، وجعلتنا نصطدم بجملة المعاني المخاتلة، التي حدّت من عملية فهمنا للتشكيلات اللغوية ولطريقة انبنائها، وهذا ما تبدّى لنا من خلال التراكيب الآتية:" **خِطْ بالوميض غمام إعراجٍ /استحضر خطاب جمادِكَ الموشومِ باللغة التي..هي أنتَ../ حرّكْ بمغرفة الذهولِ حُساء يَقْظَاتِ الغياب"**، التي وشت بعمق المباغتات التصويرية وبحالة من التكامل؛ كونها اشتملت على حركة مدلولية غير مباشرة، ونحت بالمسار التأويلي وجهة غير متوقعة.كما أثارتنا دقة الصور التوصيفة في قوله:" **خُذْ..أيّها النومُ اشتغالكَ عابثا بوثائق البيتِ السديميِّ المُسمَّى: ذاكرة"** التي أخفت وراءها دهشة أبرزت ملامح اللذة الجمالية؛ فكل مفردة في هذا التركيب أتت حاملة لدلالات ومعان عكست- في مدّها التأملي- حالة نفسية مهموسة، ساهمت في تحريك مداليل النسق الشعري، وفي إثارة شعورنا الداخلي وفي تفعيل سؤال الدهشة، الذي يشكل نقطة انطلاق تجاه مركز القصيدة.

ج/ القصد من التشفير إلى التشعير:

يقع القصد ضمن دائرة الثراء الدلالي أين يحتفظ بالقيمة البلاغية والجمالية للنص الشعري، وبالتشكيلات اللغوية العميقة التي تعمل على تحريك الدلالات وتوجيهها، وعلى إثارة التساؤلات من خلال خلقها لحالة انفعالية توحي برؤية تأملية منفتحة على أبعاد متعددة،**"وبذلك يكون النص الشعري الحامل لأسئلته نصا مفتوح الدلالة والقراءة، يتجدد مع كل قراءة، ويتجه إلى أكثر من**

[1]- الأخضر بركة: **الأعمال الشعرية** (يا...فوق أرضِ النوم)، ص ص101-102.

معنى"[1]، والمعنى كفكرة أو رؤية هو مادة خصبة هدفها إثارة السؤال عبر صيغة أسلوبية مبتكرة، تتحكم في النسيج اللغوي وفي سيرورة الدلالات الكامنة، وفي توجهاتها ضمن السياق الشعري.

وقد حاول **"الأخضر بركة"** اختراق فضاءات تخييلية من خلال أسلوب مبتكر، ساهم في خصوبة المضمون الدلالي، وفي الارتقاء بالانبثاقات الرؤيوية داخل النسق الشعري، فالآليات اللغوية المعتمدة شعريا في تشكيل قصائده، جعلت منها كتلة حاملة لدلالات مشفرة، وأدت إلى تعزيز المنحى التداولي والرفع من وتيرة الحدث الشعري، ليبدو غاية في التمطيط والعمق ضمن السياق الشعري؛ لذلك فإن إثارة الآليات اللغوية ومختلف التقنيات الفنية المبتكرة، كفيل بخلق حساسية شعرية عالية ذات عمق مدلولي مباغت، وبتفعيل حركة النسق الشعري المخصب للرؤية وللدلالات اللامتناهية .

وتبدو عملية الخلق الجمالي والابتكار الدلالي والمدلولي في قصيدة **"انفلات المؤنّث"**، غاية في التلوين الإيحائي والتعرج اللغوي، فالهندسة الدلالية التي تقوم عليها القصيدة خاضعة لانزياحات تركيبية فاعلة ضمن النسق الشعري، ولفتنة المعاني المبتكرة ولمنظومة دلائلية منفلتة هدفها تحقيق عنصر الإثارة، وهذا الأخير لن يتحقق إلا من خلال عملية تشفير المقاصد وترميز النص وتبئير الدلالة، وللتدليل على ذلك نأخذ هذا المقطع الذي يقول فيه الأخضر:

كُنّ يصنعن في عيدِ حمّامهنّ طقوس التجرُّدِ،

يعْرِضْنَ أزواجَهُنَّ وُشومَ ازرقاقٍ على فِضَّةِ اللّحْمِ.

يدخُلْنَ في وهْجِ حريّةِ الماءِ،

يفضحْن ما كتبته الثقافاتُ فوق الجسدْ.

طبيعيَّةً....

تتقطّرُ أخطاؤهنَّ،

[1]- طلال زينل حسين: **القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي**، ص62.

كحنّاءِ شعرٍ تبلّلَ[1].

إن الاكتناز الدلالي في هذا المقطع جعله يبدو وكأنه لوحة تشكيلية معضدة للمعاني في فضاء نصي مشعرن، فقد استطاع الشاعر تلوين نسقه الشعري دلاليا، من خلال جملة الصور التوصيفية والدلالات المفاجئة والملتحمة ضمن النسيج النصي، كما تمكن من تعميق رؤيته الشعرية وتوجيه معانيه بقصد إثارة القارئ، إذ تظهر التبادلات العلائقية من خلال الانسجام الحاصل بين الصور التوصيفية المباغتة، والإسنادات الرؤيوية المراوغة في الجزئيات التالية:(**طقوس التجرُّدِ/ وُشومَ ازرقاقٍ/ يفضحْن ما كتبته الثقافاتُ/ تتقطّرُ أخطاؤهنَّ كحنّاءِ**)؛ التي ساهمت في الرفع من وتيرة الرؤية الشعرية ضمن الحيز الدلالي المفتوح على أكثر من مستوى تداولي، وهذا الحيز الدلالي قد عكس فاعلية تمكنت من الإيقاع بالقارئ في داخل النسيج النصي، الحامل لمقاصد ودلالات منفلتة تأبى الثّبات.

واللافت أن الشّاعر**"الأخضر بركة"** قد اعتمد التشفير، كونه أحد الفواعل الدلالية المؤسسة لقصائده والمحققة لرؤيتها الفنية، فجاءت بعض قصائده غاية في الترميز نظرا لحراكها الدلالي، وانزياحاتها التصويرية التي تفيض بالمقاصد المضمرة، ولعل ما يثير القارئ فيها هو توزيع الشاعر للمعاني الدلالية في أعماقها، وتفعيله لها بالاستفزازات اللغوية والإسنادات الرؤيوية التي عملت على منح الرؤية الشعرية بعدا تداوليا؛ ففي قصيدته السابقة**"انفلات المؤنّث"** تفنن الشاعر الأخضر في توسيع مداها الدلالي، ليبلغ ذروته في تعزيز النسق الشعري بقرائن لغوية فاعلة، واستطاع توجيه مقاصدها وجهة دلالية تداولية، مكنته من خلق توازن وائتلاف نسقي بين مقاطعها الشعرية.

ويمكن لنا أن نقف في**"انفلات المؤنّث"**على إيديولوجية نصية مشحونة بمداليل شعرية، وبمؤشرات دلالية هي أساس لولوج النسق ولفهم طبيعته، باعتبار تلك المداليل والمؤشرات منبع الحراك الدلالي، وبؤرة الإيحاء والتشفير الشعري، وقد أتت موزعة ضمن السياق الشعري كما يأتي:

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشعرية** (انفلات المؤنّث)، ص ص 130،131.

كُنّ يصنعن ... طقوس التجرُّدِ يعْرِضْنَ...وُشومَ ازرقاقٍ يفضحْن... ما كتبته الثقافاتُ

مؤشر دلالي1 مؤشر دلالي2 مؤشر دلالي3

تتقطّرُ أخطاؤهنَّ كحنّاءِ شعرٍ تبلّلَ

مؤشر دلالي4

الشكل رقم(02)

تبدو المؤشرات الدلالية في صياغتها للإيديولوجية النصية، متضافرة مع حركة الأنساق اللغوية الحبلى"**بالإيحاءات التي تصل حد التناقض وهو ما يجعلها قابلة للتعدد وغنية بالاحتمال، ومفتوحة على القراءة والتأويل**"[1]، فهي ذات افتنان مدلولي خصب، أعطى القصيدة حمولات رمزية مكثفة، ساهمت في الانتقال بنا من فضاء الرؤية الشعرية بزخمها الانفعالي، إلى فضاء الرؤية التأملية الكاشفة، ومكنتنا من إقامة تصور وتوسيع حدود التوقع، في محاولة لإعادة تشكيل الدلالة، ومن الغوص أكثر في بنية الأنساق التي تستحوذ على مداليل شعرية غاية في الترميز والتغريب.

ثالثا-تمثّلات المقاصد وحدود التأويل في "إحداثيات الصّمت":

أ/القصد ولا نهائية التّأويل.

لعل ما يحفز الدّلالات المشكلة لشبكية قصائد" **الأخضر بركة**" على التنامي هو منحاها الأسلوبي المبتكر، الذي يُعطي النسق الشعري فاعلية إيحائية في استقطاب المثيرات الجمالية الممكنة، ويمنح مساره التشكيلي بعدا تخييليا غاية في التكثيف والخصوبة الشعرية؛ وإذا ما تضافرت الأنساق الشعرية المتوزانة ضمن ذلك المسار، فاجأت القارئ بمقاصدها الكامنة وبمعانيها المضمرة، ودفعته إلى الوقوف على ترسيماتها الدلالية، والتدقيق في حيثياتها وحمولاتها السيميائية ومن ثم كشفها وتعريتها.

وقصائد **"الأخضر بركة"** بكل ما تحمله من دلالات إيحائية، وما تنطوي عليه من تقنيات فنية مختلفة؛ هي قصائد تفاعلية منبنية على دوال لغوية "**أكثر فاعلية في استقطاب القارئ واستبطان**

[1]- طارق ثابت:**النسق الشعري وبنياته** (منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص429

الذات واستظهار كوامنها الداخلية"[1]، وعلى روابط دلالية ذات قدرة عالية على توجيه المقاصد، وضبط حركتها في السياق، وعملية توجيه المقاصد المتصلة –لاشك- بتوقعات القارئ، تحكمها شبكة من الاحتمالات الممكنة، التي تحرضه وتفتح شهيته ليعيد إنتاج عدد لانهائي ولا محدود من المدلولات.

ومن يطلع على قصيدة**"شيء واحد يبقى"** يلحظ أنها تتكئ على روابط تركيبية محكمة، وتآلفات دلالية متلاحمة، فقد وظف **"الأخضر بركة"** فيها تشكيلات لغوية مباغتة تشي بعمق الرؤية الشعرية، ومنحها مظهرا توليديا موجها للاستراتيجية المقاصدية، التي تعزز من بلاغة نسقها الشعري، ولعل أبرز ما يمكن رصده في القصيدة، هي تلك الأنساق التشكيلية التي تتضمن سلسلة لا متناهية من الدوال اللغوية المفتوحة والتي تظهر في المقطع الآتي:

تحتكُّ بالشّجرِ السَّمَاءُ

ويحطُّ عصفورٌ على سلكٍ أمامي الآنَ،

عصفور حقيقيٌّ يطيرُ...تبعته سهواً...

مشيت قرابة الخمسين متراً، ثمَّ عدتُ

وقفت قرب البابِ، هل ستدق كفّي البابَ....؟

شيء واحدٌ يبقى:

كلامٌ لم أقله[2]**.**

هنا تكمن فاعلية الأنساق التشكيلية ذات الانزلاق المدلولي في تفعيل المقطع الشعري، ومده بمؤشرات دلائلية مفتوحة على آفاق تخيلية رحبة، وبمفرزات إيحائية مرتبطة بمناطق الاشتباك الدلالي، فقد تفنن الشاعر في توزيع تلك المؤشرات، واستثمار المفرزات بهدف مضاعفة انفعالات القارئ وإثارة تأمله الجمالي؛ ويتضح ذلك من خلال:(**تحتكُّ بالشّجرِ السَّمَاءُ/ يحطُّ عصفورٌ/ تبعته سهواً/**

[1] - خليل شكري هياس :**القصيدة السير ذاتية (بنية النص وتشكيل الخطاب)**، ص335.

[2]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(شيء واحد يبقى)،ص23.

مشيت/ثمَّ عدتُ)؛ التي عملت على تخصيب القصيدة جماليا، وإمداد النسق الشعري بطاقات لا متناهية، وأدت إلى ضبط مسار الدلالات الكامنة ضمن السياق، ونشير إلى أن كل انفلات أو انحراف أسلوبي في تلك المؤشرات والمفرزات، قد يؤدي إلى تغيير وجهة الدلالات، وإلى تحويل مسار النسق عن وجهته.

ولعبت الاستفزازات اللغوية دورا بارزا في تعميق الإطار الدلالي للقصيدة، وفي تعزيز منحاها الجمالي، وذلك عن طريق الصور التخيلية ذات البعد التأملي، التي أعادت بلورة أنساقها التشكيلية، فكانت الاستفزازات اللغوية في قصيدة **"شيء واحد يبقى"** بمثابة مؤشرات دلالية تحث في كل مرة على مغامرة قرائية، يكشف من خلالها القارئ على جملة المقاصد الدلالية الكامنة، وعن الانفعالات المدلولية المباغتة التي تتبدى لنا من خلال قوله:**(شيء واحدٌ يبقى، كلامٌ لم أقله)**، وهذه النهاية المفتوحة هي ما حفز الدلالات على التنامي؛ كونها أتت محملة بمنظورات شعورية عميقة ذات افتنان مدلولي، لا يمكن تعريته والكشف عنه بمعزل عن القصدية الدلالية المؤسسة على تمظهرات أسلوبية.

وما ينبغي ملاحظته أيضا في قصيدة **"شيء واحد يبقى"** هو ذلك الخيط الدلائلي الذي وظفه الشاعر ليربط بين مقاصدها، ويخلق حراكا فنيا بين مستوياتها الإيحائية على نحو يعمق من فاعلية نسقها الشعري، فقد حشد المقطع السابق من القصيدة في أعماقه أنساقا لغوية اتسمت بالدينامية والفاعلية، وقرائن إشارية ساهمت في إنتاجية الدلالة، وفي تحديد قيمة الملفوظ الشعري، ومن بين ما ساهم في إنتاج الدلالة نجد الاستفهام الذي وظفه الشاعر**"الأخضر بركة"** في قوله: **(هل ستدق كفّي البابَ؟)**، وهو ما عزّز حسنا الجمالي، ودفعنا إلى التفاعل مع شبكة الدلالات المضمرة، التي أتت غاية في التنامي الإيحائي، وكانت سببا في تخليق رؤية تأملية تتوافق مع جملة الإيحاءات المقصودة.

ولا شك في أنّ احتواء القصيدة على سلسلة لا متناهية من الدلالات والإيحاءات، سيسهم في توازن حركة أنساقها التشكيلية على امتداد المحور الدلالي، وفي تفعيل صورها الرؤيوية الكاشفة عن سيرورة النسق الشعري، الذي غالبا ما يكون محتضنا لعدد لا متناه من المرجعيات الفنية، فالنسق

الشعري لا يمكن له أن يحقق مستواه التفاعلي إلا من خلال مرجعيات فنية فاعلة على المستويين الدلالي والجمالي؛ بحيث تعمل تلك المرجعيات على ضبط مسار الأنساق اللغوية **"المكونة لكل واحد منهما أو الطبيعة التي تميز مكوناتهما، أو أدوات اشتغالهما أو وظائفهما"**[1] ،وعلى منح الدلالات المضمرة التي تتسع للعديد من الاحتمالات، قدرا من الفاعلية المحفزة والمحررة لمخيلة القارئ.

وعلى هذا الأساس، يحاول **"الأخضر بركة"** في كل مرة خلق تراكيب لغوية جديدة، مشفوعة بطاقات إيحائية تخدم الدلالة الكلية لقصائده، وتلوين أنساقه وحرفنتها شعريا بمكونات علائقية تنسجم مع حركة القصد فيها؛ وهو ما يساعد على إبراز الأثر الجمالي للأنساق الشعرية، وعلى تلمس أبعادها الدلالية وخصوصيتها الفنية بدقة، فلا يستطيع القارئ لقصائده إلا أن يتفاعل مع فضاءاتها المفتوحة، ويكشف عن قيمها الجمالية ومخزونها الرؤيوي، وعملية الكشف تلك تهدف إلى تحقيق توازن وائتلاف بين مختلف المداليل الشعرية، وإكساب مسارها النسقي العام قدرة هائلة على التشعير.

ولن تمتلك القصيدة قدرتها على الإثارة والتحريض إلا من خلال مسار نسقي مشعرن لدلالاتها؛ يعكس قدرة الشاعر على التلاعب بالتشكيلات اللغوية، وعلى بعثرة المعاني وتشفيرها بما يتماشى وغرضه المقصود، وبما يتوافق وتوجهات رؤيته الشعرية، وكل ذلك يساهم في استثارة القارئ وجذبه إلى بؤرة القصيدة ومركز ثقلها، فيتفاعل مع فضاءاتها الشعرية المفتوحة التي تعكس براعة الشاعر الفنية في التشكيل، ويكشف عن العناصر الغائبة فيها التي تعزز من فاعلية المنحى الدلالي.

وقد عكست قصيدة **(معطف الوقتِ)** قدرة**"الأخضر بركة"** على شحن عباراتها بطاقات إيحائية، يتركز فيها الموقف الشعري تركيزا عاليا؛ إذ يبدو فيها حريصا على**"تعزيز قدراته الذاتية**

[1]- حسن مسكين: **اللغة والفكر**(دراسات نقدية)،ص30.

الخصبة، وفتح الخارج الشعريّ على الداخل الشعريّ في تلاحم شعريّ يستجيب لحرارة الموقف ودراميته وحساسيته بأعلى درجات العفوية الثرية"[1]، فالشاعر وبفضل تقنيات أسلوبية، استطاع أن يحول قصيدته إلى بناء فني يقوم على تعدد الدلالة ولا نهائية التأويل، وأن يبقيها في توالد إيحائي وحراك دلالي مستمر، ويمدها بطاقات تعبيرية؛ ساهمت إلى حد ما في توجيه مسار رؤيته الشعرية والتكثيف من محمولاتها الدلالية، وهو ما يؤكد سعيه الدائم إلى إيصال رؤاه ومواقفة ببلاغة تشكيلية.

وترتكز شعرية القول الشعري في هذه القصيدة على محمولات دلالية، تعد مقوما بنائيا في تخليق رؤية شعرية توحي بالمعنى إثر معنى؛ كون التراكيب الشعرية فيها تعتمد على إشارات وأيقونات مشفرة ؛مبلورة لحدود النسق ومُفعّلة لحركة النسيج القصيدي، ما جعل من القصيدة كتلة شعورية ذات مرجعية إيحائية مكثفة، فقد استطاعت صنع منعرجاتها من باطنها الشعوري، ومن متغيراتها الأسلوبية التي تشكلت في إطار شبكية مفتوحة تشي بأكثر من قصد، وتمكنت من أخذ كثافتها من موحيات متعددة ومحمولات لا متناهية؛ أجبرت السياق الشعري على احتواء تقنيات أسلوبية مبتكرة، ومداليل شعرية مباغتة ومستعصية على الثبات. يقول فيها:

مثل بنّاءٍ يرشُّ الماء في الإسمنت هذا الصبحُ،

يرمي معطفَ الوقتِ على السلّمِ،

يمتصُّ من التِّبغِ نسيما، ويرى فكرتَهُ

بالخيط والمسمار، يصغي...

ثمّ يمضي في حوارٍ مع ما ليس هنا[2]**.**

[1]- محمد صابر عبيد: **التّجربة الشعرية**(التشكيل والرؤيا)، ص 98.

[2]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(معطف الوقت)،ص22.

إن تقنية الانفتاح الإشاري في هذه القصيدة جاءت منبنية على نظام بنائي استعاري؛ عمّق من مدلولاتها التركيبية، ومن مستوى التساؤلات التأملية المفتوحة باتجاهها، فقد عمد**"الأخضر بركة"** إلى اختيار تشكيلات لغوية مراوغة، جعلت القصيدة أكثر حيوية وفاعلية وجمالا، ودفعت بنا إلى تسخير كل الممكنات المتاحة، لفهم التشكيلات التي بدت لنا حاملة لمداليل غاية في التكثيف والتركيز، ويمكن لنا أن نلحظ كثافة وتركيز تلك المداليل، من خلال التراكيب الشعرية التي تشي ببكارتها الإسنادية كما في الأنساق التالية:**(مثل بنّاءٍ يرشُّ الماء /يرمي معطفَ الوقتِ/يمتصُّ من التِّبغِ نسيما/يرى فكرتَهُ/بالخيط والمسمار)**، ولعلّ ما أثارنا فيها؛ طاقاتها الإيحائية التي غذت متعتنا في المداولة والتأويل، ورفعت من وتيرة حسنا الجمالي تجاه القصيدة، إضافة إلى مقومتها اللسانية**(بناء-الماء)**،**(معطف الوقت)**،**(التبغ- نسيما)**،**(الخيط-المسمار)** التي كانت سببا في تكثيف وترميز القصيدة، وإكسابها خصوصية مميزة، وتعزيز نسقها الجمالي بمقاصد ما ورائية معمّقة للرؤية الشعرية.

وقد قامت القصيدة أيضا على جملة من المفرزات الجمالية، التي أعانتنا على فهم إيديولوجية التشكيل المفرداتي لدى الشاعر، وعلى إدراك مختلف التفاعلات النسقية التي كانت وراء عملية تكثيف مقاصدها وتعزيز جماليتها؛ من بينها:

أ-1/المجاذبة الدّلالية :

لقد كان هدف **"الأخضر بركة"**في قصيدته **(معطف الوقتِ)** -منذ البداية- هو اختيار إسنادات لغوية مبتكرة تعينه على هندسة أنساقه التشكيلية، وتنظيم عباراته وجمله الشعرية بشكل لائق، يضمن له الوصول بالمتواليات النسقية إلى قمة الثراء الدلالي، حيث استطاع إغناء مقاصده**" عن طريق استغلال الطاقة الدلالية المتوافرة عليها"**[1]، وتمكن بفضل حنكته الفنية من خلق الاستثارة والتأثير الملائمين للرؤية الشعرية، ومن بث شحنات انفعالية فتحت المجال واسعا أمامنا لنتلمس

[1]- علي عزيز صالح: **شعرية النص عند الجواهري**(الإيقاع والمضمون واللغة)،ص345.

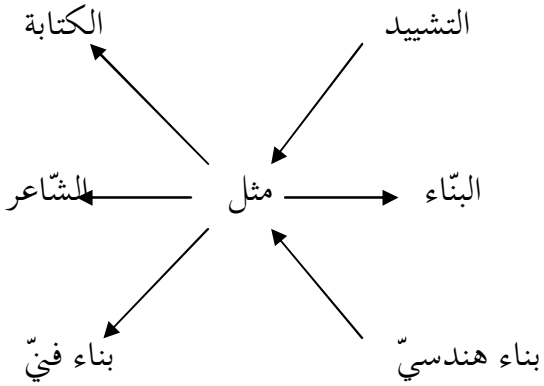
مكنونات القصيدة التشكيلية والدلالية، وعملت على توجيه مسارنا القرائي، كونها مجسات استقرائية تعين على توقع الدلالات المقصودة، وعلى رصد تحولات المعنى ضمن الشبكة النصية التي تقوم عليها القصيدة.

والقصيدة بما هي بناء حيوي يمتزج فيه البعد الفني بالبعد الدلالي وفق نسيج نصي محكم؛ فإن قصيدة **(معطف الوقتِ)** ذات حنكة مدلولية، تعتمد المجاذبة الدلالية كإشعاع إيحائي حامل لأكثر من معنى، فقد تعمّد الأخضر ترك إشاراتها النصية بتفاعلاتها النسقية مفتوحة على رؤى تأويلية لا نهائية، وهو بذلك قد ضمن حدوث تناسق جمالي بين أنساقها التشكلية ومحاورها الدلالية، وولادة معان إضافية ذات حمولات وشحنات دلالية مكثفة، غير منفصلة عن السياق المؤطر لأسلوبه ولمقاصده.

ومن بين ما ضاعف من سلطة القصد في مقاطع القصيدة، نجد تلك الرموز والإشارات التي أتت حاملة لدلالات إيحائية، ساهمت في إقامة علاقة لغوية وطيدة بين وحدات القصيدة من عتبتها حتى نهايتها، فعتبة القصيدة جاءت مشتغلة على آلية التوازي في تشييد القصد؛ حيث أن الدال الأول من عتبتها**(معطف)** أحالنا على دلالة نوعية تعبر عن ارتباط الشاعر بما حوله ارتباطا جسديا وروحيا، أما الدال الثاني**(الوقت)** باعتباره وحدة زمنية مفتوحة؛ فقد عبر عن حالة نفسية عميقة متعلقة بالذات الشاعرة ؛ لذلك فإن اجتماع هذين الدالين معا، ساهم في إخراج الدلالة الكلية للقصيدة من المطلق إلى المتخيل، ما جعل من العنوان وسيلتنا لسبر أغوار القصيدة وتفكيك شفراتها ورموزها المقفلة.

وبالانتقال إلى الأنساق التركيبية لمقاطع القصيدة، نجد أن **"الأخضر بركة"** قد أفسح المجال أمام بروز تشكيلات لغوية مراوغة، غذت القصيدة بمثيرات حسية تنطق بمخزون دلالي، نظنه السبيل الوحيد الذي اعتمده الشاعر لتحويل مسار القصد من الخارج إلى الداخل، حيث افتتح مقطعه بتشبيه لذاته الشاعرة بالبنّاء، وهو تمثيل دقيق للعمل الذي يقوم به أثناء تخطيطه لعملية البناء، من خلال استعانته بأدوات خاصة**(الخيط والمسمار)**، وللخطة التي يرسمها الشاعر في ذهنه قبل الشروع في عملية الكتابة، وقد تمت عملية الربط بين الأنساق التركيبية على وفق منظومة من الأفعال

المضارعة (**يرشُ/ يرمي/ يمتصُ/يرى/ يصغي/ يمضي**)؛ وهي أفعال" **تمثّل عصب العمل الشعري**"[1]؛كونها أثبتت قدرتها التفاعلية من خلال وضعها لنا في تماس مع الرؤية الشعرية، بدليل أنها أثارت دهشتنا وحفزتنا على توقع القصد المراد، وتقديم جملة من الاحتمالات الممكنة والمتوافقة معه، ويمكن تمثيلها كما يلي:



الشكل رقم(01)

وتبقى هذه الاحتمالات مفتوحة، تلقي بظلالها على الدلالات الإيحائية التي يفرضها السياق التداولي والرؤية التأملية، لأن الشاعر سعى إلى تأطير مقاصده ضمن نسق شعري خاص برموز كانت على درجة عالية من الإشعاع الدلالي، وإلى خلق رؤية شعرية متكاملة ذات حس تأملي عميق، هدفها منحنا دلالات أوسع بأبسط وسيلة ممكنة؛ لذلك فقد بدت القصيدة أمامنا بأبعاد ومقاييس ممغنطة ولانهائية، منتجة إيحائيا لسلسلة من التفاعلات المفتوحة على مالا حصر له من المعاني والمقاصد.

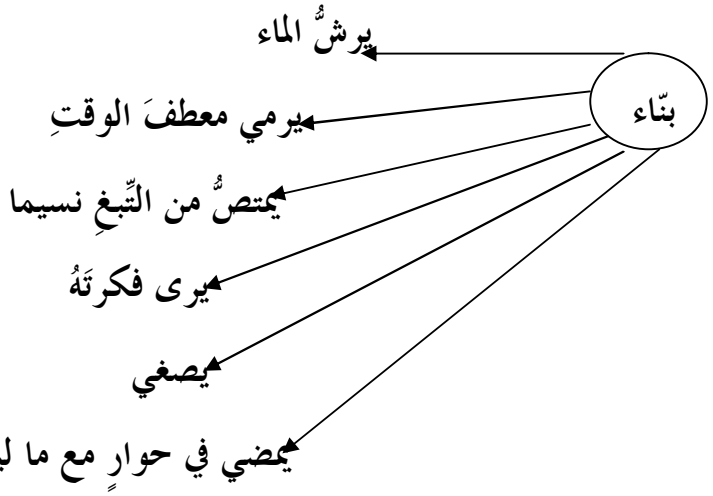
ولا يخفى علينا أن الشاعر قد أقام قصيدته (**معطف الوقتِ**) على تركيب دلالي مركزي، بنيّةِ تعميق مقاصدها والتوسيع من دائرتها الدلالية، ليحصل المقطع ككل على حركة متماوجة، مَثُل فيها المعنى مشحونا بطاقات تأثيرية ومفتوحا على كل الاحتمالات، ولو دققنا في فاعلية المسار الدلالي للأنساق التركيبية في القصيدة، لوجدنا أن الشاعر كثف من دلالاتها وفعّل من إشاراتها، وربط بين أجزائها ونظّمها دلاليا، وفق ما اقتضاه السياق الشعري وهو ما ساهم في توجيه مسارنا القرائي.

[1]- نعمان بوقرة: **لسانيات الخطاب** (مباحث في التأسيس والإجراء)، ص67.

أ-2/المراوغة النسقية:

أثبتت المتراكمات النسقية في قصيدة (**معطف الوقتِ**) قدرتها على منح الجمل الشعرية قوة إيحائية، وعلى تعميق دلالة الكلمة ضمن موقعها النسقي وسياقها الذي وردت فيه، فنلحظ نوعا من الانسجام والائتلاف بين تلك الجمل، وقدرا من الترابط والتوازي بين مفرداتها؛ كما في قوله:(**يرشُّ الماء في الإسمنت/على السلّمِ/يمتصُّ من التِّبغِ نسيما/ يرى فكرتَهُ/يصغي ثمّ يمضي/حوارٍ مع ما ليس هنا**)، فالترابط والانسجام بين الجمل والكلمات يظهر جليا في حركتها التعبيرية، وفي حرفنتها النسقية، حيث استطاع الشاعر أن يجعلها في حركة دائبة مراوغة، وأن يمدّها مجتمعة بنبض دلالي متجدد غاية في الدينامية والكثافة الشعرية، وذلك بغية تحقيق الإثارة والدهشة في نسقها الشعري.

وقد جعل الشاعر من جملة التشكيلات العلائقية النسقية وسيلة لتنشيط خلايا قصيدته "**وإنضاجها وتطوير مستوى فاعليتها وتعجيله**"[1]، وأداة لضبط سيرورة مقاصده دلاليا، حيث ساهمت تلك التشكيلات في منح المقطع الشعري طاقة فنية مضاعفة، وفي ترسيم المعاني بطريقة مكثفة ضمن السياق الشعري؛ فأدت بنا إلى رصد أوجه الائتلاف والانسجام بين الأبنية الجزئية الصغرى للمقطع، وإلى قياس مستوى التوازي الدلالي القائم ضمنه، ويمكن توضيح فاعلية التوازي الدلالي، ودوره في خلق ترابط واتساق بين التشكيلات العلائقية النسقية كما يأتي:



الشكل رقم(02)

[1]- محمد صابر عبيد: **عضوية الأداة الشعرية**، ص65.

فهذه التشكيلات العلائقية النسقية حتى وإن بدت متشعبة ومتنوعة، فإنها قد أحالتنا إلى ما هو أبعد من الدلالة الظاهرية لها، وهو ما تبدّى لنا من خلال طرائق تشكيل الشاعر للقوالب اللغوية، وبراعته في التوليف بين جملها شعريا؛ فكل جملة قد منحها درجة من الإثارة التي أكسبت العلائق النصية الفاعلة في المقطع دلالة خصبة، زادت من شعرية النسق التشكيلي، ودفعتنا إلى تتبع استراتيجية الأخضر في إخراج مقاصده الكامنة، من مستواها التقريري السطحي إلى مستواها الإيحائي العميق.

ويحدد **"الأخضر بركة"** مقصديته في نهاية القصيدة، وذلك من خلال**"ضخها بمدلولات وعمق شعري متكامل"**[1] ووضعها في إطار دلالي رحب، يفيض بمعان ورموز ذات بعد إيحائي وقيمة بلاغية عالية، فهو يفاجئنا في النهاية بأسلوبه القائم على شبكية مفتوحة على أكثر من معنى، وهذا ما لاحظناه في عبارة **(ثمّ يمضي في حوارٍ مع ما ليس هنا)** التي أتت مكثّفة ومركّزة تركيزا شديدا رغم بساطتها التشكيلية، وحاملة لمداليل شعرية عميقة غاية في الإثارة والشاعرية، قادتنا إلى مجاوزة التشكيلات النسقية الظاهرة والسطحية، نحو الغوص تأويليّا في المعاني المضمرة والمقاصد الماورائية.

وقد استطاع الشاعر**"الأخضر بركة"** تكريس منعرجات دلالية ومقتضيات لغوية، ارتقت بقصائده إلى المستوى الذي مكّنها من تحقيق عنصر التحريض الجمالي؛ ويمكن وصفها على أنها آليات منحت مقاصد الشاعر ديمومة التجدد، ومعطيات دفعتنا لنتفاعل أكثر مع مختلف العلائق اللغوية، والصور الإيحائية المؤسسة لبنية قصائده، لذلك فإن من يتأمل قصيدة**"حياة"**يدرك أن الشاعر قد استثمر فيها مختلف العناصر الفنية الحاملة لشبكة المقاصد الدلالية، كونها جاءت محملة برموز وإيحاءات سمحت للشاعر بتوليد الإثارة والدهشة، وتحقيق أقصى درجات التّفاعل. يقول فيها:

تثاءبتِ الكلابُ استيقظتْ بيضُ النوارسْ

فوق ميناءٍ قديم،

[1]- محمد جواد علي: **مسارات الخطاب الشعري**(التجربة والثقافة والرؤية)، ص130.

في صباحٍ باهتٍ، وتنفّستْ

رئةُ الحياةِ الأوكسجين

ممّا تبقى من حشيشِ حديقة الأطفالِ،

عادت قطّةٌ كسلى

إلى دفئ الفراشِ/الطفلةُ الصغرى

إلى لُعَبِ العرائسْ [1].

لقد اتكأ الشاعر في توجيه مقاصده على مداليل شعرية مفتوحة على طاقات تخييلية؛ فهو من خلال نمط أسلوبي متواتر، استطاع مغنطة النسق الشعري وإثارته جماليا، وتمكن من تسخير تشكيلات لغوية ساهمت في توليد حركة دلالية ضمن فضاء القصيدة وبعثها بعثا أيقونيا، ولهذا فإنه يمكننا تحسس اللذة الجمالية من خلال المقبوسات الشعرية الآتية:**(وتنفّستْ/رئةُ الحياةِ الأوكسجين /ممّا تبقى من حشيشِ حديقة الأطفالِ)**؛ التي عملت على إغناء الفضاء الدلالي، ودعمه بمكونات علائقية أثبتت قدرتها العالية في تحريك الأنساق التركيبية، والدوال اللغوية المكونة لشبكية المقطع الشعري.

وما عمق من مدلول القصيدة هي تلك التراكيب الشعرية الحاملة لإيحاءات عميقة ومتعددة، مكنت الشاعر من خلق تماسك وانسجام بين المكونات الدلالية، فما يؤكد حالة التماسك والانسجام تلك؛ هي جملة الرموز الأيقونية الفاعلة التي بدت لنا متحكمة في سيرورة الدلالات ضمن النسق الشعري؛ لذلك نلمس نوعا من الضغط الدلالي على مستوى الأنساق التشكيلية التالية:**(تثاءبتِ الكلابُ/ استيقظتْ بيضُ النوارسْ/فوق ميناءٍ قديم/في صباحٍ باهتٍ)**، التي خلّفت وراءها صخبا دلاليا مكّن من رسم مقصدية لسانية، ومن تحقيق قيمة جمالية. وقد أثبتت تلك الأنساق التشكيلية قدرة **"الأخضر بركة"** اللغوية على المباغتة، وعلى إعطاء شرعية لبروز حالة من

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(حياة)،ص ص52،53.

التوتر أثناء عملية التأويل، مما يعني أن الأداء التأويلي للمقطع سيكون ذا خصوصية توليدية؛ هدفه ترويض العبارات وتأكيد صداها دلاليا، ويمكن تمثيل حركة القصد بناء على أدائنا التأويلي كالآتي:

قصد ←رؤية شعرية← قصد← دلالات← قصد← تأويل← قصد

فالأداء التأويلي والرؤية الشعرية الحاملة لدلالات لاحصر لها مرتبطان بمسار القصد، لأن أي تأويل يكون متجها **"نحو كومة من التساؤلات التي لا تستقر، ولا تنتهي إلى جواب"**[1]، فهو بمثابة رحلة إلى آفاق جديدة وعديدة، يتم فيها الاستعانة بالرؤية الشعرية كجواز سفر للعبور نحو المقاصد الكامنة، وقد استطاع **"الأخضر بركة"** الارتقاء برؤيته الشعرية وتفعيل صداها الدلالي وإكسابها بعدا تأثيريا، فهو من خلال مؤثرات فنية وأساليب لغوية وتقنيات بليغة، منح قصيدته طاقات تعبيرية عالية؛ ساهمت في توسيع أفق التأويلات أمام القارئ، وفي تحفيزه على اكتناه مدلولاتها، ودفعته إلى محاولة استيعاب مكامن مقاطعها الشعرية الظاهرية والباطنية، ورصد حركة الدلالات وتفاعلها فيها.

ب/تراكم المقاصد وآلية التأويل:

تسهم المقاصد الكامنة أثناء تحركها داخل خلايا القصيدة في إكساب السياق الشعري نسقا تكامليا، يمكّن القارئ من الانتقال**"من المعنى الظاهر إلى المعنى الثاني الخفي، بحيث يعتبر هذا الانتقال انزياح دلالي فرضه السياق، فاتحا بذلك شهية التأويل التي ستحرض القارئ على نزع هذا القناع الذي تتخفى تحته شخصية الشاعر"**[2]، ذلك أن مقصدية الشاعر الإبداعية لا تتحقق إلا من من خلال اختياره لمؤثرات لغوية بليغة، يضعها في سياق محدد يستثير بها حس القارئ التأويلي.

ولا تتحدد شعرية قصيدة ما إلا من خلال معيار قصدي، يرتقي بنسقها الشعري ويبرز خصوصيتها الجمالية، فهو أحد طرائق التشكيل التي تتحكم في مسار التجربة الشعرية، وفي حياكتها الفنية، كما أنه شرط ضروري لتوليد الإثارة واللذة وترك انطباع لدى القارئ، لأن القارئ واعتمادا على المعيار القصدي سيتمكن من التحرك ضمن الحيز الدلالي للقصيدة، ومن الوقوف على أنساقها

---

[1]-عبد القادر فيدوح: **إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر**، ص80.

[2]- توتاي سيف الله هشام: **شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية**، ص126.

اللغوية التي تضبطها **"علاقات تجاور وانسجام وتماسك لكي تعطي الدلالة المقصودة"**[1]، وهذه الأخيرة تبقى مؤجلة إلى أن يمنحها القارئ لذتها وفاعليتها وبعدها الإيحائي، فالأنساق اللغوية من خلال ما تبثه من حمولات رمزية مولدة للمقاصد، ودلالات مفتوحة على مستوى فضاء القصيدة؛ تدفع بالقارئ تلقائيا ليغوص في شبكتها الدلالية، وليتفاعل مع تشكيلاتها المبتكرة بكثير من العمق.

واللافت أنّ مقاصد **"الأخضر بركة"** هي نتاج طاقات أسلوبية مبتكرة، منحت السياق الشعري ثراء دلاليا، وعملت على التوليف بين الأنساق اللغوية الحاملة لسلسلة من القرائن اللفظية، فما يميز قصائده أنها أتت متضافرة نسقيا وأكثر توفرا على روابط تركيبية، ساهمت في توجيه مسار المعاني وفي تأكيد قيمة المقاصد، وهو ما تبدّى لنا في قصيدة**"رغيف"** ذات الترسيم اللغوي، والمحمولات الدلالية اللامتناهية؛ فقد حاول الشاعر فيها ممارسة انحراف جميل من خلال اللغة، وما تنطوي عليه من مرجعيات إيحائية عملت على ضخ المقاصد الكامنة، وعلى صب المعاني في قوالب دلالية، يقول فيها:

خطىً خمسةٌ تثقبُ الصَمْتَ في الفَجْرِ ثُمَّ تَغِيبُ

فيشحبُ خَلفَ صداهَا الهَوَاءْ

إلى أين هُمْ يذهبون..؟

ومن أين يصعد هذا اللّهيبُ..؟

مشيتُ وراء الخطى..

في صحارٍ من الشوْك والأسئلة..[2]

إن عملية استولاد المعاني وتفجير الدلالات ورصد منبع نشاطها في هذا المقطع، خاضعة لتوقعات القارئ وللاحتمالات التي يبنيها، ولمدى إدراكه للمقومات الأسلوبية وللروابط التركيبية، التي ساهمت في الربط بين الدوال اللسانية المكوّنة لبنية القصيدة؛ فالدوال اللسانية جاءت مكتظة

[1]-طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته:** منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي،ص18.

[2]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(رغيف)،ص34.

بقرائن لفظية ساعدت في توجيه المدلولات إلى القارئ، ومفتوحة على إسنادات لغوية فاعلة عمقت من بؤرة الدلالة، وهو ما جاءت به العبارات التالية:**(خطىً خمسةٌ تثقبُ الصَمْتَ في الفَجْرِ ثُمَّ تَغِيبُ/فيشحبُ خَلفَ صداهَا الهَوَاءْ/ مشيتُ وراء الخطى/في صحارٍ من الشوْك والأسئلة)**؛ التي استندت في توتيرها للنسق الشعري على طاقات إيحائية، وعلى تراكيب شعرية غاية في التشعب والتراكم، فالتراكيب الشعرية التي تألّف منها المقطع السابق، جمعت في نسيجها شبكة من الخطوط الدلالية المتفاعلة، التي أكدت على حالة من التوهج الدلالي والانفتاح الإشاري على امتداد النسق.

لذلك فإن عبارة**(خطىً خمسةٌ تثقبُ الصَمْتَ في الفَجْرِ ثُمَّ تَغِيبُ)** بتراكماتها النسقية وبما تختزنه من طاقات إيحائية؛ جعلتنا نضيع في بحر من التأويلات اللامتناهية في سبيل إدراك مقاصدها وإيحاءاتها، ومن المؤكد أننا لن ننجح في الوصول إلى حقيقة ما أراده الشاعر، إلا من خلال تفكيك العبارة وإعادة تركيبها، لأن كل لفظة فيها أتت حاملة لدلالات متجاوزة لظاهرها السطحي إلى دلالات ماورائية عميقة، فبمجرد ما تتعمق في دلالة التركيب**(خطىً خمسةٌ)** ستنفتح أمامك قنوات رؤيوية تأملية واسعة؛ لأنها ستدفعك إلى طرح عديد من الأسئلة بهدف الإحاطة بمقاصد الشاعر، خُطى من؟ ولماذا العدد خمسة بالضبط؟ ومن هذا الذي يخطو خمس خطوات فقط؟ وربما ستصل إلى طرح سؤال: إلى أين يتجهون؟ يتوافق مع سؤال الشاعر**(إلى أين هُمْ يذهبون؟)**. هذه الأسئلة و غيرها ستؤدي بلا شك إلى تفريغ الدلالات تفريغا جزئيا، وستمنحها دينامية وامتدادا ضمن النسق.

وفي سبيل تأكيد البعد الزمني للقصيدة، وظف الشاعر في المقطع لفظة**(الفَجْرِ)** التي تحيل إلى بداية جديدة، وعلى لحظة يبدّد فيها النور ظلام الكون، وكأن الخطوات الخمس تمضي بحماس لتبدأ بداية متجرّدة من الخذلان نحو المكان الذي تسعى إليه؛ وأثناء سيرها المتواصل تنشر أصواتا لتُشيع حالة من الصخب فتكسر هدوء وسكون المكان، وهو ما يؤكده التركيب**(تثقبُ الصَمْتَ)** بوصفه تركيبا دالا على شدة الصوت وقوته، ثم لا يلبث الشاعر إلا أن يتخذ من الفعل**(تَغِيبُ)** الذي يتعلق بالغامض البعيد وسيلة لإيقاف عجلة الزمن الشعري، ولتفجير الدلالات الكامنة داخل العبارة.

ويمكننا أن نلحظ نوعا من التآلف الصياغي على مستوى المقطع بين التشكيلات اللغوية والتراكيب الشعرية المتحكمة في سيرورة النسق؛ حيث استطاع **"الأخضر بركة"** استحضار أساليب تعبيرية مكثفة ومتعددة، مكنته من دفع البنية التركيبية تلقائيا نحو الدائرة التأملية، و تمكن من **"خلق فضاء واسع معقد الدلالة يخلب الأسماع ويتحدى قدرات القارئ "**[1]، ومن إيجاد تواز دلالي ومن تحقيق تلاؤم نسقي بين الظاهر والباطن، وقد بدا لنا ذلك قائما بين التشكيلات اللغوية الآتية:

مشيتُ وراء الخطى/في صحارٍ من الشوْك والأسئلة

توازي دلالي توازي دلالي

تلاؤم نسقي

الشكل رقم(03)

فما ساهم في إقامة توازٍ دلالي وتلاؤم نسقي هنا هو الأداء اللغوي الذي أفصحت عنه جملة التراكيب الشعرية، فالتركيب**(مشيتُ وراء الخطى)** قد أقر بمخزون دلالي أخفى وراءه قدرة على الاختراق والتجاوز، وهو اختراق وتجاوز للزمن كما في الفعل الماضي**(مشيتُ)**، وما تضمنه من حيوية وحركية وما أفصح عنه من إمكانية فنية على تطويع اللغة، فاستخدام الشاعر له كان بغرض التدليل على انتقاله من حالة الثبات إلى حالة الحركة، مما أتاح للتركيب التراتبية في الانتقالية الحسية؛ لأن مقصدية الشاعر هنا تبدو واضحة في تتبع الخطى بتفكيره وتصوراته، فجاءت الصورة **(مشيتُ وراء الخطى)** عنقودية ومتفرعة إلى أكثر من جزء الأمر الذي أدى إلى تعميق الرؤية الشعرية.

ولم يتوان الشاعر في ضم التركيب**(في صحارٍ من الشوْك والأسئلة)** للتركيب الشعري السابق، أين تداخل الفعل الماضي مع الحال ليكتسب شحنة زمنية بدلالة ضمنية على الاستقبال، وما يشد الانتباه هو أن الشاعر تعمد أن يغوص و**"يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره"**[2] وأن

[1]- طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص366.

[2] -عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، ص127.

يخلق التباسا من خلال جمعه بين المتباعدات كما في التركيب(**الشوْك والأسئلة**) الذي مزج فيه بين المحسوس والمعنوي، وغايته في ذلك هو التعبير عن حالة من السواد التي تخالطها الشكوك، وقد ساهمت تلك المتباعدات التي تشكل بؤرة القصد المولد لحركة الدلالات في توتير النسق الشعري.

ولعل هذا النهج الأسلوبي هو ما ساهم في بلوغ التحولات النسقية درجة من فاعلية التأثير، من خلال وضعها في إطار دلالي متوازن قائم أساسا على نسيج تركيبي محرك للدلالة، وقد تجلت براعة الشاعر النسقية في التشكيل والتركيب، وقدرته الفنية على استثمار جميع الأساليب التعبيرية الممكنة أثناء توظيفه للاستفهامات كما في قوله:(**إلى أين هُمْ يذهبون..؟/ومن أين يصعد هذا اللّهيبُ..؟**) التي مكنته من فتح الدلالة على مصراعيها، ومن تعزيز النسق الشعري بوحدات أيقونية، وكأن الشاعر يستلذ بتلك الاستفهمات لتغذية النسق الشعري بمداليل موحية وعميقة؛ حيث إن تضافر تلك المداليل في تشكيل الرؤية المقطعية التي تحكم القصيدة، ساهم في إقحامنا في تخوم القصيدة حتى نتمكن من البحث عن العناصر المغيبة، ومن فرز المقاصد وتحديد مقاساتها الدلالية وتضاريسها الخفية.

وقد سبق وأن أشرنا إلى أن القصد يكون تأمليا قد يسبق القصيدة أو يتجاوزها، فمساره ليس ثابتا ولا يمكن ضبطه أو التحكم فيه، كما أنه يكون في حالة حركة وتوالد مستمرين ما بين الشاعر والقارئ ضمن دائرة القصيدة؛ لأن الشاعر" **عندما يرسم مسبقا أفق انتظار معين لنصه يجعله بمثزلة ميثاق(عقد) قراءة يربطه بالقارئ**"[1]، معتمدا في ذلك على إيديولوجية تشكيلية يكون القصد فيها مشدودا بخيط رفيع، وهو ما يجعل من مجال القصد الوارد في قصيدة ما مجالا مفتوحا وغير مكتمل؛ الأمر الذي يستدعي من قارئها تحديد معانيها ذهنيا ثم إحالتها تلقائيا إلى مقاصدها الفعلية.

[1]-منجي القلفاط: **مكائد الكتابة** (بحث في المغالطة القصدية وأقنعة المعنى في الأدب) ،ص5.

ولعل أبرز ما يثيرنا في إيديولوجية **"الأخضر بركة"** التشكيلية، هو اعتماده على مقومات جمالية كالاقتصاد اللغوي والكثافة الإيحائية والتوازي النسقي، التي ساهمت في تعميق مضامين شعره، فقد وظف جميع الوسائل التركيبية الممكنة، والتقنيات الجمالية البليغة، من أجل خلق توازن نصي وتحقيق مغامرة جمالية من جهة، وإثارة متعة تلقيها لدى القارئ من جهة ثانية، فطرائق التشكيل عند الشاعر قائمة على ما يثير الدهشة في النسق الشعري، وهذه الدهشة لا يمكن لها أن تتحقق إلا من خلال فضاءات مفتوحة على آفاق تخييلية ومقومات إبداعية مرواغة ومؤثرة؛ تقود القارئ إلى فضاء رؤيوي يلتقط فيه المقاصد، وتبدو تلك التقنيات واضحة في قصيدته**"ظلّي الثاني"**. يقول فيها:

مِن أيّ صدْعٍ ما يطلُّ،

يظلّ منسيًا وراء البابِ،

يدخلُ فجأةً كالسَّهْمِ، كالمسمار في خبز الصباحِ أعضّهُ

من ذاك فيَّ لأتّقيهِ

لأمرّ منسلاًّ سليما مثل ريحٍ بين أشواكٍ، ولوْ

جسدي يخفّ كريشةٍ،

هيهات! من هذا الذي...؟

يقتاتُ من ثِقَلِي على أرضٍ تئطّ كخشبةٍ في قنطره

دودٌ يعربدُ صامتا في لحم تفّاحِ الثواني

ظلّيَ الثاني الذي...

سأراه في المرآة ينظرني بعينيّ الغياب

جسدان: قوقعةٌ وآخر كائن رخوٌ يراني

جسدان: قوقعةٌ وآخرُ سلطعون البحرِ يكتبُ

نفسه البكماءَ في رمل المكان.....[1]

هنا، تبدو المتواليات النسقية متراكمة ومكثفة في رسمها للمشهد الشعري، فهي بما تحمله من إمكانات دلالية وبما تملكه من تنويعات على مستوى التركيب وعلى مستوى الدلالة؛ ساهمت في منح الأفق الشعري شيئا من الحيوية والدينامية، وفي جعل القصيدة ميدانا خصبا يستند إلى تراكيب ذات بناء علامي دال، وقرائن إشارية ذات إيحاءات متفاوتة عمقا وتكثيفا؛ وهو ما نلحظه من خلال الأيقونات الإشارية والمتواليات النسقية الآتية:**(مِن أيّ صدْعٍ ما يطلُّ/جسدي يخفّ كريشةٍ/ظلّيَ الثاني/ ينظرني بعينيّ الغياب/جسدان/ كائن رخوٌ يراني/سلطعون البحرِ يكتبُ)**، التي اعتمد فيها الشاعر عملية الترسيم الحسي، وهو ما خلق متعة جمالية وخلّف صدى دلاليا مثيرا ،جعلنا نغوص في مداليلها ونسبح في فضاء مقاصدها، بغية حياكة المشهد الشعري من جديد وتحميله دلالات إضافية.

وإذا قلنا بإن المحمولات الدلالية هي المحركة للنسق الشعري والمؤطرة لسياقه الدلالي، فإن المقاطع السابقة جاءت غاية في الدينامية مشحونة بمحمولات دلالية مكثفة؛ تسرد جزءا من لحظات حياة الذات الشاعرة المتشظية التي تسعى إلى اكتشاف ذاتها بين ذاتين، الأولى هي ذات الشاعر والثانية هي ظله، فالشاعر وبمساعدة ظله بنى نسقه الشعري وأسس لمقاصده في إطار شبكية مفتوحة من المتغيرات والمثيرات التصويرية، وقد امتازت مقاصده بعمق مدلولي مباغت أدى إلى تفعيل وحقن الرؤية الشعرية وضغطها جماليا، ومد فضائها التشكيلي بأساليب وتقنيات بلاغية متعددة.

ولعل اجتماع الأساليب والتقنيات البلاغية ضمن السياق الشعري، هو ما أدى إلى جعل مسار القصيدة مسارا التوائيا مربكا للقارئ؛ فالقصيدة واستنادا على مقاطع ثلاثة أتت مركزة ومكثفة؛ معتمدة على أسلوب التوتير العلائقي في تشكيلها لتراكيبها الشعرية، وهذا الأسلوب ساهم في الاحتفاظ بكثير من الدلالات والمعاني، وفي اختزال الطاقة التعبيرية وفتحها على مجالات أوسع للتأويل، ويتجلى لنا ذلك الأسلوب في القصيدة من خلال الاختزال الذي أقامه الشاعر في المقطع الأول:

---

[1]: الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(ظلّي الثاني)ص ص،20-21.

مِن أيّ صدْعٍ ما يطلُّ،

يظلّ منسيًا وراء البابِ،

يدخلُ فجأةً كالسَّهْمِ، كالمسمار في خبز الصباحِ أعضّهُ

من ذاك فيَّ لأتّقيهِ

لأمرّ منسلاًّ سليما مثل ريحٍ بين أشواكٍ، ولوْ

جسدي يخفّ كريشةٍ[1]

يتخذ الشاعر في هذا المقطع من أسلوب السرد أداة لتكثيف رؤيته الشعرية، ومن التقنيات الدرامية وسيلة لبناء مشاهده، فهو من خلال لقطات مونتاجية تمكّن من تفعيل حركة صوره الشعرية وبنيتها الإيحائية، وعبر الانفتاح على عوالم جمالية تضبطها ثوابت سردية نجح في الانتقال ببنية القصيدة من فعل التشعير إلى فعل السردنة، فالمقطع**"بالمحصلة النهائية سرد مكثف يستند إلى عنصر المباغتة إذا جاز لنا الوصف"**[2]، ويكتنز لأفعال درامية رسمت اللحظة الزمنية ووضحت الفاعلية المشهدية، ويتجلى ذلك في:**(يطلُّ-يظلّ -يدخلُ – أعضّهُ-أتّقيهِ-أمرّ-يخفّ)** التي ساهمت مجتمعة في توجيه مسار المقاصد، وفي تقريبنا من الدلالات العميقة، ولم تتبد قصدية السرد في المقطع من خلال أفعال السرد فحسب؛ وإنما بوجود آليات أخرى كالتشبيه في مثل قوله:**(كالسَّهْمِ-كالمسمار-مثل ريحٍ-كريشةٍ)**، الذي عمل على تأطير القصيدة وإقامة تشابك بين عناصرها، ومنحها قيمة فنية وبعدا تأمليا، فالتشبيه له قدرة على التأثير وإعطاء القارئ مشروعية التأمل بما يحتويه من قرائن دالة، كونه وسيلة فعالة في بناء الصورة الشعرية وفي نقل المعنى وتقريبه إلى الذهن.

ويأتي المؤشر الدلالي **(الصباح)** لإشعارنا بالزمن الفعلي للمشهد الشعري، وليحيلنا كوحدة زمنية ملازمة للنسق على دلالة توحي بالتفاؤل و بالأمل بحياة جديدة، وعلى حالة الشاعر النفسية المرتبطة بواقعه المحسوس، الأمر الذي جعل من فضاء المقطع فضاء تخيليا مفتوحا على كل

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(ظلّي الثاني)،ص20.

[2]- علي سعدون: **جدل النص التسعيني**(دراسة عن الجيل التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالأجيال الأخرى)، ص300.

الاحتمالات، فهو يضم في داخله تراكيب شعرية حاملة لرموز مشحونة بشيفرات دلالية؛ ولا أدل على ذلك التركيب **(لأمرّ منسلاً سليما مثل ريحٍ بين أشواكٍ)**؛ الذي ساهم في تعزيز الرؤية الشعرية وفي الارتقاء بمضمون المقطع من خلال استثماره لصور إيحائية غاية في العمق، فتحول السرد بناء على ذلك التركيب إلى أداة أعانت الشاعر في التعبير عن ذاته **(أمرّ)**، وعن حالة الاضطراب والقلق**(منسلاً)**، وعلى تمثيل درجة الاجتياح والقوة **(مثل ريحٍ بين أشواكٍ)**؛ فالريح قد كسرت دلالتها الطبيعية لتصبح رمزا للاجتياح والتمرد والقوة، ولتمنح القصيدة مزيدا من التكثيف والإيحاء.

ونشير إلى أن تكثيف الشاعر للتراكيب الشعرية هدفه إكساب النسق الشعري إيحاءات جديدة وطاقات تحريضية، تستثير القارئ وتدفعه إلى**"شحذ همته الخيالية لإعادة التوفيق بين كل المتباعدات والمتنافرات"**[1]،ولاكتشاف العلاقات التي تجمع بين أجزاء القصيدة، وقد استخدم الشاعر في المقطع الثاني ذخيرة شديدة الدلالة مكنته من توسيع حقله الدلائلي، ومن خلق تناسق بين التراكيب والألفاظ، ومن تحقيق انسجام وائتلاف نسقي بين أجزائه؛ وهو ما ساهم في منح المقطع أسلوبا علائقيا يشي بالعمق ويبعث على التأمل:

هيهات! من هذا الذي...؟

يقتاتُ من ثِقَلِي على أرضٍ تئطّ كخشبةٍ في قنطره

دودٌ يعربدُ صامتا في لحم تفّاحِ الثواني[2]

شكلت التراكيب الشعرية هنا انعطافة قوية على مستوى المقطع الشعري، فقد استطاعت تأدية دور فاعل في إغناء السياق بمثيرات دلالية وقرائن لغوية، ومقتضيات استعارية بلاغية مؤثرة ساهمت في توجيهنا نحو بؤرة مركزية تمثل محور حراك الدلالات، فنلاحظ أن الشاعر قد رسم لنا صورة شعرية عكست صدى ذاته وعبرت عن أفكاره ورؤاه، وذلك من خلال أسلوب عبثي ساخر يترع إلى التهكم والتعجب؛ استثمر فيه أساليب مناسبة لذلك، حيث وظف الاستفهام بما يحمله من

[1]- سامي شهاب أحمد:**ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي و النقدي**(دراسة في الشعر، والنثر، ونقد النقد)، ص86.

[2]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(ظلّي الثاني)،ص20.

دلالات توحي بالحيرة والانتظار والترقّب في:**(من هذا الذي؟)** بهدف إنتاج معنى دلالي أكثر فاعلية وعمقا، فالاستفهام يعدّ**"مدخلاً يعمل على تقوية فاعلية الدلالة عبر الأداء التعبيري"**[1]، وجسر تواصل بين الشاعر والقارئ كونه يساهم في تحريك ذهن القارئ على استقبال صور متلاحقة، لذلك فإن **"الأخضر بركة"** قد بدأ صيغته الاستفهامية من خلال الأداة **(من)** التي خرجت إلى معنى الإنكار وأتت حاملة لجوابها معها؛ فالشاعر لا ينتظر إجابة لسؤاله لأنه توجه بسؤاله إلى ذاته قبل أن يتوجه به إلى القارئ، لهذا أتى الجواب صريحا في:**(دودٌ يعربدُ صامتا في لحم تفّاحِ الثواني).**

ولم يكن استثمار الشاعر للتراكيب الشعرية والطاقات الإيحائية استثمارا محدودا وسطحيا؛ وإنما كان استثمارا واسعا وعميقا لمختلف الأساليب والتقنيات التي ساهمت في تكثيف الرؤية الشعرية وفي تعزيز فاعلية الأنساق اللغوية، وقد تميز المقطع الأخير بقدرته على خلق حركة نسقية متنامية ،كونه يمثل المركز البؤري الذي تبلورت فيه رؤية الشاعر، فالشاعر في حالة وصف لذاتين؛ الأولى متمثلة في ذاته جسدا وروحا والثانية المجسدة لملامحه وصورته على المرآة، وقد اجتمعت الذاتان في قوله:

ظلّيَ الثاني الذي...

سأراه في المرآة ينظرني بعينيّ الغياب

جسدان: قوقعةٌ وآخر كائن رخوٌ يراني

جسدان: قوقعةٌ وآخرُ سلطعون البحرِ يكتبُ

نفسه البكماءَ في رمل المكان.....[2]

يتوسع الفضاء التخييلي في هذا المقطع ليتبنى مداليل متعددة، وتستمر حركة الدلالات عبر صور متراكمة لتعمل على بث نبض إيحائي، وهو ما ساعد على منح القصيدة دلالات ماورائية عميقة، أتاحت لنا حرية التنقل بين الصور، في محاولة للإمساك بالخيط الدلالي الذي يربط بين

[1]- علي عزيز صالح: **شعرية النص عند الجواهري**(الإيقاع والمضمون واللغة)، ص35.

[2]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(ظلّي الثاني)، ص ص20-21.

تمفصلاتها الجزئية، فنجد أن المقطع الأخير يختزل في داخله**"دلالات معنوية بدرجات متفاوتة، وتلك الدلالات تدور في فلك المعنى الكليّ"**[1]، لتؤطر سياق القصيدة ولتتحكم في سيرورة مشاهدها، فقد مارس الشاعر من خلال مشاهد متتالية ذات كثافة رؤيوية لعبة اللذة المشهدية، وهو ما دفعنا إلى تتبع حركة اللقطات المتتابعة والممتدة على طول النسق الشعري ووضع احتمالات تقرأ سيرورتها.

وما لفت انتباهنا، هو أن الشاعر قد ابتدأ مشهده بالتركيب **(ظلّيَ الثاني)** الذي يضم في فحواه تفاعلات إشارية تتعلق بعنوان القصيدة؛ هذا الأخير الذي انبثقت منه رؤية شعرية ساهمت في اكتمال الإطار الدلالي المتحكم في سيرورة المقاصد، وقد تمكن **"الأخضر بركة"** من خلاله من شحن الصور الشعرية والمشاهد الجزئية بمداليل مباغتة ومدّها بكل الممكنات اللغوية التي عززت من شعريتها، ولتؤكد تلك الصور والمشاهد فاعليتها ضمن السياق لابد لها أن تشتغل على مثيرات أسلوبية غاية في الإثارة؛ تساعدها على خلق حركة دينامية ضمن مناخ القصيدة وإيجاد تفاعل جاد بين عناصرها.

وقد استطاع **"الأخضر بركة"** إيجاد تفاعل جاد بين عناصر المقطع من خلال أسلوب درامي، عمد فيه إلى أنسنة الأشياء وقلب الصور المعنوية إلى صور حسية، ليكون المسار التصويري أكثر إيحاء وعمقا، فانتقل بصورة **(المرآة)** من مسارها التوصيفي إلى مسارها التصويري، لتنفتح دلالاتها في مسارها التأملي على أكثر من احتمال، كما نجح الشاعر في إعطاء**(سلطعون البحرِ)** بعدا تشكيليا تمثل في تجسيم التركيب وأنسنته لأنه يدرك جيدا مدى تخصيب تلك الأنسنة للصور الشعرية؛ حيث استعار له صفة إنسان **(يكتبُ)** فألبسه من خلال ذلك جسد كائن حي، بهدف إعطاء جمالية إنسانية لصورته، واستثمر إيحاءاته المستمد من عوالم البحر وحوّله إلى رمز جزئي فاعل في المقطع.

[1]-طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص40.

ونلاحظ أن المقطع الشعري مكون من عدة لقطات مترابطة فيما بينها ترابطا دلاليا، وقد ساعد أسلوب التكرار لما له من دور في تعميق الرؤية الشعرية على قيام هذا الترابط، حيث عمد الشاعر إلى التكرار في هذا التركيب:**(جسدان: قوقعةٌ وآخر كائن رخوٌ يراني/جسدان: قوقعةٌ وآخرُ سلطعون البحرِ يكتبُ)** بهدف تكثيف المعنى وتحريك الإيقاع الداخلي للقصيدة، وتحقيق أقصى درجات الإثارة والتأثير، فتكرار الألفاظ **(جسدان)**، **(قوقعةٌ)**، **(آخر)**، حقق إيقاعا ساير المعنى وفرض دلالة سياقية في النسيج اللغوي للقصيدة، فتحول المقطع بناء على ذلك إلى فضاء ذا بؤرة إشعاعية متعددة الأبعاد، ومساحة لزيادة تعالق المعاني واندماج الدلالات ضمن سياقها الشعري.

ج/توسيع المعنى وإرباك القارئ.

يحاول **"الأخضر بركة"** بث موْسقة جمالية مع كل تشكيل نصي، وخلق توقيعات دلالية قائمة على المزج بين الأنساق الشعرية، بهدف إثارة القارئ وتفعيل حالة شقاء شعري لديه، وجعله يتفاعل مع مضامين قصائده، فكل قصيدة تنطوي على فجوات تفرض على القارئ القيام**"بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج"**[1]؛ كونها بنية غير مكتملة المعنى، وحتى يتم معناها على القارئ أن يسد فجواتها ويملأها بتأملاته، ويتوسل بأساليب تمكنه من كشف منعرجاتها الرؤيوية والدلالية، وصولا إلى المركز البؤري الذي تتشعب عنه جملة المعاني والدلالات.

وقصائد**"الأخضر بركة"** ومن خلال اعتمادها على أنساق تشكيلية متضافرة، ومقومات أسلوبية مكثفة؛ فتحت أمام القارئ قنوات رؤيوية، ووسعت أمامه مجال الاحتمالات الدلالية؛ فقد تمكن من بناء نسقها الشعري على وفق استراتيجية دلالية، موجهة لمسار الرؤية الشعرية وموحدة لصيرورة الدلالات، لهذا فإن مهمة القارئ التأويلية ضمنها ستحقق نوعا من التقارب والتفاعل مع حيثياتها، وستولد دلالات ومعان جديدة؛ تساهم في إكسابها امتدادا ونفسا مختلفين.

[1]- فاطمة البريكي: **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، ص 55.

وتصبح القصائد أكثر امتدادا وفاعلية وإيحاء أمام القارئ إذا تعالقت معانيهـــا، وانـــدمجت دلالاتها بطريقة سلسة ضمن مساقها الشعري، إذ تتمظهر تلك المعاني والدلالات ضـــمن المســـاق بوصفها الأداة الفاعلة التي يمكن من خلالها تحقيق خصوبة جمالية، والوسيلة التي يتم بواسطتها تحريك النسق وجعل القصيدة أكثر قابلية للتأويل؛ كونها تأتي مستندة على ضوابط**"بعضها لغوي، وبعضها مقامي خارجي، وبعضها عقلي يفهم بمقتضى العقل؛ كالمعنى المجـــازي والمنطقـــي والمســـلمات العقلية"**[1]، وتتعالق المعاني وتندمج الدلالات في قصائد**"الأخضر بركة"**بشكل فاعل يجعلـــها منفلتـــة ومترلقة داخل سياقها الشعري الذي وضعت فيه؛ ولو دققنا في قصيدته**"شهيد"** لوجدنا أنها ذات أفق رؤيوي منفتح ومترلق، وزخم انفعالي باعث على التأمل. يقول فيها:

يابسٌ...

دمُهُ في القميصِ الذي خبّأتْهُ عن الناسِ أمّي

تلمّستُهُ:

دافئَ الطَّعْمِ، مستيقظاً ما يزالُ

وماذا ورثتُ سواهُ أبًا...؟

بندقيَّتُهُ..تلك فوق الجدارْ..

عُلِّقَتْ..

فوقها صورةٌ..

للتقاسيمِ رائحةٌ من ترابْ

نفسُهُ الشبَهُ الغامضُ، الصحْوُ والكبرياءْ

حِدَّةُ النَّظَرِ العذْبِ..[2]

[1]- محمود عكاشة: **تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة**(دراسة تطبيقية لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي في القرآن الكريم)،ص32.

[2]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(شهيد)،ص38.

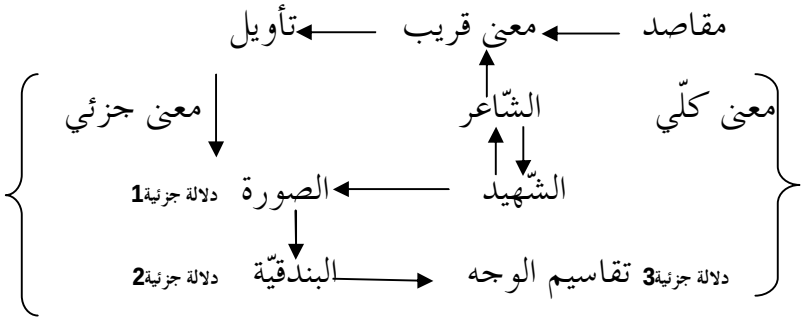
استطاع **"الأخضر بركة"** في هذا المقطع أن يرتقي بحيز الرؤية الشعرية، من خلال استغلاله لمعطيات دلالية مكنته من تعزيز طاقاتها الإيحائية، وتتمثل تلك المعطيات الدلالية في جملة العلاقات الرمزية والسيميائية التي انتظم في نطاقها المقطع الشعري، والتي تعالقت معها باقي العناصر اللغوية والأسلوبية لتعطي تراكيب شعرية غاية في الإثارة، فقد منح الشاعر تراكيبه الشعرية دلالات وإيحاءات لامتناهية، كانت وراء الدهشة التي أتاحت مساحة لبروز رؤية تأويلية، لذلك تبدو الصور الجزئية:(**يابسٌ دمُهُ في القميصِ/خبّأتْهُ عن الناسِ أمّي/تلمّستُهُ دافئَ الطَّعْمِ/ للتقاسيمِ رائحةٌ من ترابْ)** المتمفصلة عن التراكيب الشعرية مشبعة بالمعاني والدلالات ذات الصدى الإيحائي المثير، حيث دفعتنا إلى تحديد مسار العناصر اللغوية والأسلوبية المكونة لها، ومن ثم الكشف عن مداليلها ومرجعياتها.

ولو دققنا في مسار العناصر اللغوية والأسلوبية، لوجدنا أنها جاءت متضافرة مع الصور الجزئية ومندمجة معها، وبتضافرها واندماجها ساهمت في جعل المقطع الشعري ككل نسيجا متكاملا من المعاني والدلالات، ووحدة متماسكة استمدت فاعليتها من حركية الرموز الأيقونية، فقد وضعنا**"الأخضر بركة"** أمام مجموعة من الرموز الدالة التي**"شكلت النسق الشعري عنده، وعمقت التجربة واستطاع أن يستحضرها بدلالتها الإيحائية معبرا بها عن مواقف شعرية شتى حسب ما تقتضيه رؤيوية القصيدة"**[1]، لذلك فإن التركيب الشعري**(يابسٌ دمُهُ في القميصِ)** فيه إشارة إلى قصة يوسف عليه السلام، وإلى قميصه الذي صبغه إخوته بالدم الكاذب؛ حيث قام الشاعر بتحوير الحدث واتخاذه قناعا، ليبث من خلاله صدى معاناته وصراعاته النفسية، وجاءت لفظة **(يابسٌ)** ضمن التركيب لتحيلنا إلى فترة زمنية طويلة ترتبط بلحظة نزيف الدّم، ولهذا فإن الصورة في التركيب **(دمُهُ في القميصِ)** تحركت دلاليا فصنعت فضاء ممتدا قادنا إلى مشهد القتل والاستشهاد والموت.

[1]- طارق ثابت: النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)**، ص429.

وقد ساهم المتحول البصري ثلاث نقاط (...)بعد **(يابسٌ، أبًا)**، والنقطتان(..) بعد **(بندقيَّتُهُ، الجدارْ، عُلِّقَتْ، صورةٌ، العذْبِ)** في الدلالة على أشياء مسكوت عنها، وفي منح المقطع الشعري طاقات دلالية عميقة، وسعت من إطار الرؤية الكلية المشكلة له، كونه أداة تفاعلية هدفها ترك المعنى مفتوحا على لانهائية التأويل، وبث نوع من الفاعلية الجمالية ضمن الأنساق التعبيرية، وكان هدف **"الأخضر بركة"** من تلك المتحولات البصرية هو تحقيق الإثارة والمتعة على مستوى المقطع الشعري، والترسيخ لحالة من التشويق والإغراء الجمالي، الذي مكنه من التّحكم في وعينا القرائي.

وإلى جانب المتحولات البصرية ثمة **"شبكة من الدوال الشعرية في منطقة شعرية محدودة"**[1]ومن الصور المركّبة المكتنزة بالدلالات والإيحاءات، ساهمت في تكثيف الرؤية الشعرية وفي التدليل على منعرج شعوري وحالة نفسية، ومكنت شاعرنا من نقل معانيه ومقاصده إلى حيز جدلي ديالكتيكي، أتاح للقارئ فرصة التفاعل مع جزئيات أنساقه المتحركة ، وخير مثال على تلك الصور:**(وماذا ورثتُ سواهُ أبًا؟/بندقيَّتُهُ/فوقها صورةٌ/للتقاسيمِ رائحةٌ من ترابْ/نفسُهُ الشبَهُ الغامضُ/حِدَّةُ النَّظَرِ العذْبِ)** التي أبدت توازنا وانسجاما في تشكيلها لمسار المقاصد، وفي تخليقها للدهشة على مستوى السياق الشعري، إذ أن كل صورة من تلك الصور ولدت لذة تخييلية وصدمة جمالية لامتوقعة، وضعتنا في خضم اللعبة الشعرية، ودفعتنا إلى محاولة استيعاب التعالق الحاصل بين المعاني والدلالات، وإلى تتبع مسار المقاصد، والذي يمكن تمثيله كما يلي:



مقصدية= دلالات جزئية + معاني كلية

الشكل رقم(04)

[1]-محمد جواد علي: **مسارات الخطاب الشعري**(التجربة والثقافة والرؤية)، ص153.

فالمعاني المتعالقة والدلالات الموزعة والمندمجة فيما بينها على مستوى المقطع الشعري، هو ما ساهم في منح القصيدة نبضا جماليا، وفي إعطاء المقاصد حركة مضاعفة داخل السياق، لذلك فإن تلك المقاصد قد رسمت مسارا تشعبت عنه مسارات أخرى، تتعلق بالمعاني الكلية والدلالات الجزئية، وما يمكن ملاحظته هو أن ذلك المسار يرفض الانحصار في قالب محدد، كونه يحوي معان كلية وأخرى جزئية ودلالات تميل إلى التعدد والتجدد؛ أي أنه ذا سمة توليدية يترع إلى اكتساب عناصر متفاعلة ومتحركة مع كل محاولة تأويل، وهذه العناصر لن تكتسب فاعليتها وديناميتها إلا من خلال آليات إقناعية ،وأساليب تأثيرية تسهم في إغناء المقطع الشعري وفي تحديد وجهته الحجاجية.

رابعا:المقتضيات الحجاجية والآليات الإقناعية.

أ/الأساليب الحجاجية وطرائق التوصيل في"حكمة الضّب":

تعد قصائد **"الأخضر بركة"** مجالا خصبا للممارسة الحجاجية، نظرا لما تنطوي عليه من قيم جمالية تداولية وأبعاد تخييلية، ولما تتضمنه من آليات بلاغية تمتلك قدرتها على التأثير والإقناع، وقصيدته**(حكمة الضبّ)** فضاء رحب استثمر فيها مجموعة لابأس بها من التقنيات الحجاجية، التي ساهمت بشكل كبير وفعال في انسجامها؛ فقد تميزت تلك التقنيات بقدرتها على دعم مرجعيات الشاعر الفكرية، وجعلها أكثر عمقا واتساعا، وعلى تحريض القارئ وتوجيهه نحو بؤرة التفاعل.

وإلى جانب التقنيات الحجاجية استعان**"الأخضر بركة"** بجملة من المقومات البلاغية، والمرتكزات الفنية والوسائل اللغوية المراوغة التي قادت مقاصده، ومكنته من تحقيق المتعة والإثارة اللازمتين، فنجده مرة يوظف حججا بمستويات متفاوتة، ومرة أخرى يستعمل الروابط الحجاجية بهدف منح مقاطعه الشعرية قوة إقناعية، وتجسيد تفاعل إيجابي بينه وبين القارئ، وعملية التفاعل تلك لا يمكن لها أن تتم إلا وفق مستويين متداخلين: يتعلق المستوى الأول بفضاء القصيدة الذي تتمظهر فيه الرؤية الشعرية، في حين يرتبط المستوى الثاني بجملة المقومات الإقناعية المتحكمة في مسارها.

وبما أن لكل خطاب شعري وظيفة تفاعلية وحجاجية وإقناعية، إلى جانب وظائفه الجمالية والدلالية، فإن **"الوظيفة الحجاجية هي الوظيفة الأساسية والمركزية، أي الوظيفة التي تحكم الوظائف الأخرى وتوجهها"**[1] في قصيدة **"حكمة الضبّ"**، وهو ما يؤكد لنا قدرة الأخضر على التوليف بين مختلف الأساليب والتقنيات البلاغية، التي أتاحت له خلق الاستثارة والتأثير، وتوليد طاقة حجاجية إضافية غاية في الإثارة، مكنته من التحكم في وعي القارئ ومن كسر أفق توقعه.

وتتمظهر الطاقة الحجاجية من خلال عنوان القصيدة، لتربك القارئ ولتبث نوعا من الدهشة على مستوى نسقه التركيبي، فالعنوان باعتباره**"شفرة شعرية بالغة الخصوصية والسيميائية والتعقيد والتدليل والترميز"**[2] أتى مرُكّزا وحاملا لأكثر من دلالة، وهو ما أدى إلى فتح مساحة شاسعة من التوقعات، وقد خضعت تلك البنية العنوانية في تشكيلها اللغوي والتركيبي لوعي الشاعر الذي حاول تكثيف دلالتها، وذلك من أجل التأكيد على بعدها السيميائي، وإبراز اقتضاءها الحجاجي الفاعل في الإثارة والتحريض، وكأنّ هدفه من البداية هو حث القارئ على تتبع مسار الأساليب الحجاجية.

وهذا يعني أن القيمة الحجاجية للعنوان تكمن في مستوى إثارته لتساؤلات جدلية مفتوحة، وفي مدى توليده لمنظومة علائقية تفاعلية تصل قارئه بأنساق القصيدة، وقد تمكن**"الأخضر بركة"** من ربط القارئ بمكونات القصيدة ومن فتح دائرة الاحتمالات على أشدّها عبر نواة دلالية مثلتها**(حكمة الضبّ)**، فلفظة**(حكمة)** تأتي كرد على أمر تافه، لتدلّ على اتزان في التفكير وصرامة في تسيير الأمور، وقد استعملها العرب قديما مرادفة للفلسفة، أما لفظة**(الضبّ)** فتحيلنا إلى دلالات عديدة، كونها مضرب مثل في الخداع والعقوق والجبن؛ فقد قيل:**"**أخدع من ضبّ**"** وذلك لأنّ لونه غير ثابت فهو يتلوّن تبعا لدرجة حرارة الشّمس، و"أعقّ من ضبّ"، و"أجبن من ضبّ"، غير أن الدّلالة التي أرادها الشاعر هنا هي الصبر وقوة الاحتمال ،لأنّ الضبّ من أصبر الحيوانات، وباجتماع الحكمة بالضبّ منح الشاعر عنوانه دلالة حجاجية، واستطاع أن يخلق من خلال تلقيه لذة جماليّة.

---

[1]-أبو بكر العزاوي: **الخطاب والحجاج**، ص20.

[2]- محمد صابر عبيد:**الفضاء الشعري الأدونيسي**، ص106.

وقد تضافرت في تكوين بلاغة القصيدة صيغتان خطابيتان هما: الشعرية والحجاج؛ ممـــا أدى إلى إكسابها بعدا جماليا مضطلعا بوظيفة حجاجية، إذ استعان"**الأخضر بركة**"بجملة من الأســـاليب البلاغية واتخذها وسيلة تدرج لإقناع القارئ والتأثير فيه، ونقله من حيز المتعة الجماليـــة إلى حيـــز المقاصد الحجاجية، فاستحالت القصيدة بناء عليها إلى فضاء يسع وظائف متعددة، تجمع بين الإثارة والمتعة، كونها جاءت محكومة ببناء تداولي حجاجي ذا سمة بلاغية؛ ويتجلى هذا من خلال وســـائل تخييلية أثبتت فعاليتها الحجاجية في منح القصيدة قدرا من الانسجام التداولي. يقول فيها:

وها إنّ ما لست أدري

مآذنُ مغموسةٌ في دمي، ودمي

كائنٌ لغويٌّ، على غيمة الرّوح متّكئٌ،

ثمّ قومٌ..

يمرّون بيني وبيني إلى التيهِ،

يبنون باسمي كلاماً لكي يهدموهُ

يخيطون باسمي برانيسَ للمجدِ،

ربطاتُ أعناقهم حول قبري ترفرفُ، من هؤلاء الذين...

جميعٌ وشتّى، كثيرون مثل الكلامِ الكثير...

يعودون من حيث لم يذهبوا أبداً،

يصعدون إلى قمة القاع، يُرْثُونَ كي يَرِثُوا

قلت لا بدّ من حكمةِ الضبِّ في احتمال الهجير

ثمّ لا بدّ من نكسةٍ في المعاني ليتّسع الأفْقُ،

لا بدّ من حيرةٍ للمرور

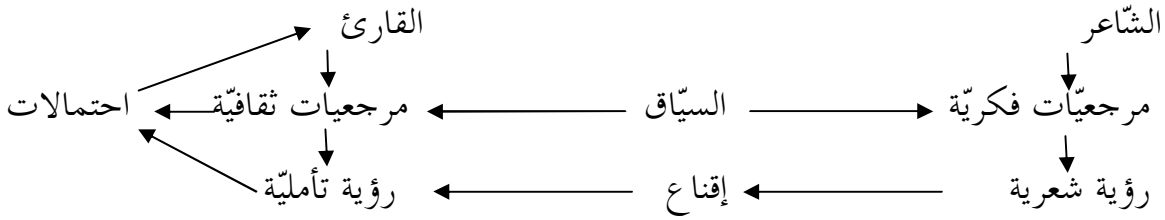
إلى الشّعرِ، من هؤلاء الذين...

كَسَرْتُ المفاتيح كَي أجدَ البابَ...

أخطأتُ فانهارَ كلّ الصواب.[1]

يُظهر**"الأخضر بركة"** من خلال هذا المقطع رؤية شعرية مراوغة ذات مرجعيات متنوعة، أدت إلى إكساب السياق الشعري فاعلية حجاجية، فهو من خلال الاعتماد على جملة من المؤثرات الفكرية واللغوية والحجاجية، واستثماره لتقنيات العرض الحجاجي في تركيب أنساق شعرية بالغة التأثير، تمكّن من إيصال رؤيته الشعرية ببلاغة تشكيلية، ومن تعميق إدراكنا لجماليات الصور الاستعارية التي استغلّها، والرؤية الشعرية التي تكون مشبعة بحمولات دلالية، تقدم للقارئ احتمالات توافقية تقوده إلى مركز الحساسية الشعرية؛ أي أنها تضعه في مجال دلالي مرن وخصب، لتمارس عملية التأثير والضغط على وعيه القرائي، ومن ثمة تدفعه إلى تكييف رؤية تأملية تتقاطع مع الرؤية الشعرية.

ويمكننا تمثيل المسار الذي يسع الرؤيتين الشعرية بمؤثراتها، والتأملية باحتمالاتها كما يلي:



الشكل رقم(01)

فالاستراتيجية الحجاجية التي اتكأ عليها المقطع الشعري السابق، كشفت عن قدرة الشاعر على ابتكار مسار رؤيوي ذا فاعلية قصوى في**"تقييد وحصر الإمكانات التأويلية الدلالية والحجاجية"**[2]، وعلى خلق تفاعل حجاجي، ساهمت في قيامه أشكال بلاغية وأساليب حجاجية مؤثرة، هذه الأخيرة استثمرها الشاعر بهدف شحن السياق الشعري وإثارتنا جماليا، وقد نجح من خلالها في الارتقاء بمقطعه الشعري وفي استقطابنا ودفعنا إلى ممارسة سلطة على المقطع ،وإلى التفاعل

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)،ص ص9-10.

[2]- أبو بكر العزاوي: **الخطاب والحجاج**، ص 111.

جماليا مع الرؤية الشعرية، فبقدر ما ترتقي الأساليب الحجاجية بالمقطع الشعري، بمقدار ما يكتسي مساره الرؤيوي فاعلية في التأثير، وتتحدد تلك الأساليب حسب فاعليتها وتأثيرها كما يلي:

أ-1/السلالم الحجاجية:

تعد السلالم الحجاجية إحدى الأساليب التي يتكئ عليها منتج النص في إقناع قارئه وجذبه إلى فضائه، مستعينا في ذلك بحجج متنوعة ومتدرجة من حيث قوتها وضعفها، فتدرجها من القوة إلى الضعف أو العكس، يصنع لنا سلما حجاجيا قادرا على التأثير، وطاقة هذا السلم الحجاجي الإقناعية لا تنفصل عن أثره الجمالي؛ كونه يوفر للسياق الشعري تفاعلا حجاجيا، عبر تشابك مختلف العناصر اللغوية المولدة للطاقة الحجاجية، والحاملة لقيم جمالية وهو بهذا يؤلف بين البعدين الجمالي والحجاجي.

وقد تفاوتت حجج المقطع الشعري من القوي إلى الضعيف، وفق تراتبية اعتمد فيها**"الأخضر بركة"** على مبدأ التدرّج في عرض رؤيته الشعرية، وفي توجيه أدلته وحججه، متخذا في ذلك مسارا تصاعديا مرة وتنازليا مرة أخرى، وقد ساهم ذلك المسار في ضبط وجهة الحجج وجعلها**" (استدلالية تداولية)، مرنة ونسبية، واحتمالية خاضعة لمنطق لغوي خاص طبيعي، يتجاوز حدود الاستلزام المنطقي الصوري"**[1]، وخضوعها لاعتبارات لغوية هو ما أكسبها شحنات دلالية قوية لا منطقية ؛فأكسبت بدورها المقطع الشعري صفة الاستمرارية والتحول، وضمنت له فاعلية التأثير والتغيير.

وبهدف تحقيق تفاعل وتكامل ضمن المسار الحجاجي الذي يحصر الدلالات في اتجاه واحد، فإن**"الأخضر بركة"** قام باستثمار تقنيات فنية، وصيغ أسلوبية أكثر فاعلية، مكنته من إحداث تأثير جمالي على مستوى الأنساق التركيبية، فالشاعر بما استولدته أنساقه التركيبية من اقتضاءات

[1] - حسن مسكين: **اللغة والفكر**(دراسات نقدية)، ص43.

حجاجية، لم تتوقف عند حدود الإفهام؛ وإنما تعدتها إلى مستوى الإثارة؛ جعلنا نتفاعل مع صـــدى أنساقه التركيبية ومع مختلف العناصر الحجاجية التي تبدت لنا من خلال المقطع الآتي:

مآذنُ مغموسةٌ في دمي، ودمي

كائنٌ لغويٌّ، على غيمة الرّوح متّكئٌ،

ثمّ قومٌ..

يمرّون بيني وبيني إلى التيهِ،

يبنون باسمي كلاماً لكي يهدموهُ

يخيطون باسمي برانيسَ للمجدِ [1].

لقد اعتمد **"الأخضر بركة"** على التدرج في تقديم حججه ودعمها؛ فبالنظر إلى العلاقة التراتبية التي تجمع بين دلالات الأنساق التركيبية، نجد أنها محتكمة لعناصر حجاجية غاية في الفاعلية، وخاضعة في بنائها لمسار خطي يتسم بالحيوية، وقد ساهم هذا المسار في توجيه المقطع الشعري، وفي منح وحداته الدلالية قوة حجاجية إقناعية، لأن الشاعر مزج فيه بين مقومات تأثيرية وعناصر حجاجية قوية، أفضت إلى تحقيق تماسك وانسجام داخل المقطع، وإلى ترتيب الحجج من الأضعف إلى الأقوى، فقد رتب الأخضر حججه بحسب قوتها تصاعديا، حيث بدأ بالحجة الضعيفة وصولا إلى الحجة القوية. ويمكننا وضعها في سلم حجاجي كما يلي:

حجة1:(ودمي كائنٌ لغويٌّ على غيمة الرّوح متّكئٌ)

حجة2:(ثمّ قومٌ يمرّون بيني وبيني إلى التيهِ)

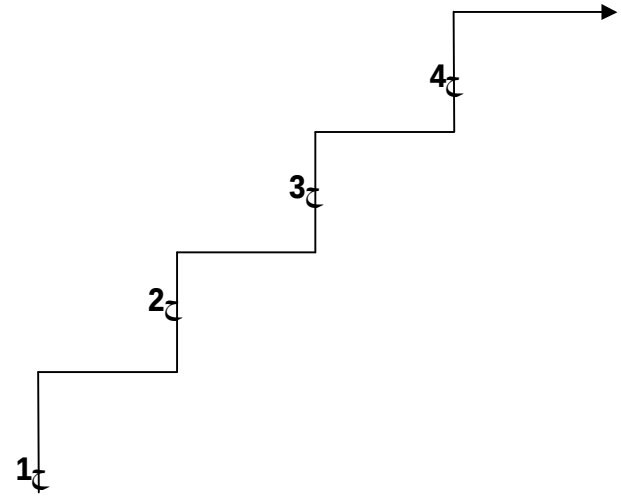
حجة3:(يبنون باسمي كلاماً لكي يهدموهُ)

حجة4:(يخيطون باسمي برانيسَ للمجدِ)

[1]-الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص9.

تبعا لهذا التدرّج فإن الحجج الواردة قد أتت مكثفة، وشكلت مسارا تصاعديا تصاعد معه مستوى التأثير من الأدنى إلى الأعلى؛ فما يلفت انتباهنا هو أن حجج الشاعر تدرجت من الحجة الأضعف، التي عكست لنا الحالة النفسية للشاعر المسكونة بلحظة تأملية، ثم جاءت الحجة الأكثر قوة لتعبر عن الوجود الارتكاسي المؤلم والقلق والغربة التي عاشها الشاعر؛ فقد جسدت حالة الانفعال النفسي الذي لم تجسده الحجة الأولى، ثم تلتهما حجة أكثر قوة استطعنا أن نلمح من خلالها حالة التشظي النفسي إثر واقع الشاعر المتردي، أما الحجة الرابعة وهي أكثر الحجج السابقة قوة، فصورت الخيانة والخداع والمكر الذي تعرض له الشاعر، ويمكننا تمثيل مسار الحجج وفق السلم الآتي:

(ن) النتيجة: استمالتنا للتّفاعل مع حالة الشّاعر النفسيّة وإقناعنا بمزاجه ونظرته للواقع.



الشكل رقم(02)

يشير مسار الحجج التصاعدي إلى تدرج الشاعر في ترتيب حججه حسب قوتها (ح1،ح2،ح3،ح4)؛ فقد أتت متلاحقة ومتعاقبة ومتفاوتة، لأن الشاعر انتقل من الحجة الأضعف إلى الحجة الأقوى بهدف تأكيد دلالة كل منها، ولكل حجة من تلك الحجج نتيجة ضمنية احتفظ بها سياقها التشكيلي، الذي يجمع بين الوظيفة الإقناعية والوظيفة التخييلية، ونشير إلى أن للسياق

التشكيلي دورا بارزا في تحديد طبيعة الحجج، وفي إكسابها قوة حجاجية وفاعلية ترتقي بمنتوجها الدلالي، كونه فضاء لتوليد الدلالات، ومجالا لاندماجها وتعالقها وترابطها بروابط حجاجية.

أ-2/الروابط الحجاجية:

تسهم الروابط الحجاجية باعتبارها أحد أهم التقنيات التي**"تضمن تلاحم أجزاء النص وترابط عناصره واتصال بعضه ببعض"**[1] في توجيه مسار الحجج، وفي التوسيع من احتمالاتها وضبط مكوناتها اللغوية ضمن النسيج النصي، كما أن لها دورا مفصليا مهما في التأسيس لعلاقة حجاجية مقصودة، وفي تحقيق انسجام تداولي، وقد ساعدت الروابط الحجاجية في بناء قصيدة**"حكمة الضّب"** وانسجامها حجاجيا وتداوليا، إذ استطاع **"الأخضر بركة"**من خلالها أن يربط بين وحداتها الدلالية، وأن يجمع بين متغيراتها الأسلوبية في إطار استراتيجية حجاجية واحدة مكّنته من إحداث تأثير.

ومن بين الرّوابط التي ساهمت في بناء القصيدة وانسجامها، وفي التوسيع من احتمالاتها نجد:(أو، الواو، إنّ، ثمّ، لكنّ، الفاء) التي حقّقت وظيفة حجاجية، ووحدّت مسار وحداتها الدلالية، ومنحت الشاعر إمكانية التوليف بين حججه، إذ أن لكل رابط حجاجي من تلك الروابط قدرة على الارتقاء بمسار الجملة الواحدة، إما بتحقيق تآلف بين عناصرها أو بتجسيد تماسك بين حججها، وفاعلية في استمالة القارئ والتحكم في توقعاته، وهو ما سعى إليه**"الأخضر بركة"** من خلال:

- الرابط أو:

باعتباره أداة فصل دالة على التخيير والشك والإبهام والتقسيم والإضراب، استثمره الشاعر بهدف إقامة علاقة بين حججه والربط بينها، وحجاجيته تكمن في**"توليد وتتميم أو تأكيد أو تحديد مسارات عديدة باتجاه نتيجة معينة تكون أقوى وأبرز وأظهر في سياق تداولي"**[2] يربط بين الحجة

[1]- أبو بكر العزاوي: **الخطاب والحجاج**، ص44.

[2]- حسن مسكين:**مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج**، ص172.

والنتيجة ويؤلف بين أجزاء القصيدة ووحداتها الدلالية، وقد أتى الرابط "أو" في مقطع من قصيدة"**حكمة الضب**" ليفصل بين حالتين. يقول فيه الأخضر:

رغبةُ الصمتِ في هضمِ أَصْواتِ يوْمٍ طويل

هو الليلُ..

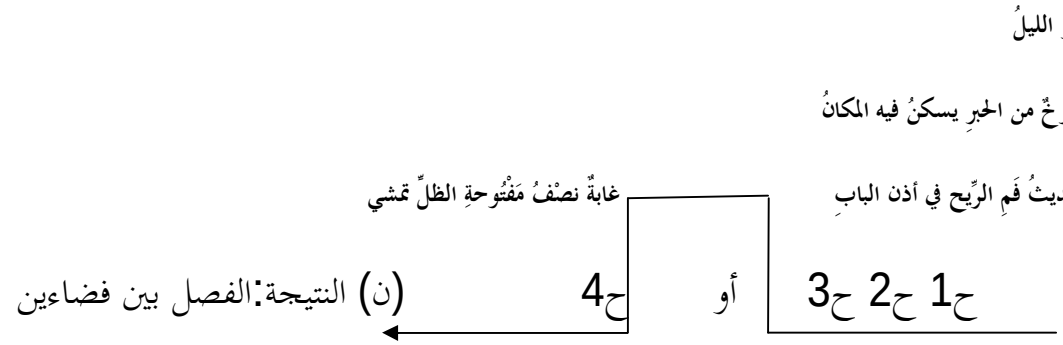
كوخٌ من الحبرِ يسكنُ فيه المكانُ

حديثُ فَمِ الرِّيح في أذن البابِ،

أو غابةٌ نصْفُ مَفْتُوحةِ الظلِّ تمشي

صدى كائناتٍ منَ اللا أحدْ..[1]

أقام لنا الرابط الحجاجي"أو" ضمن المقطع الشعري علاقة حجاجية مركزية، جمعت بين الوحدات الدلالية، وضبطت مسار الحجج باتجاه النتيجة؛ فالحجج التي تضمنتها التراكيب(**هو الليلُ/كوخٌ من الحبرِ يسكنُ فيه المكانُ/حديثُ فَمِ الرِّيح في أذن البابِ**) التي سبقت الرابط "أو" تساوت مع الحجة التي أتت بعده في التركيب(**غابةٌ نصْفُ مَفْتُوحةِ الظلِّ تمشي**) مشكلة بذلك سلما حجاجيا تراكميا، ويمكننا تمثيل بنيته كما يلي:



الشكل رقم(03)

فمن خلال هذا السلم الحجاجي التراكمي، استطاع الشاعر أن ينهج نمطا خاصا في تراتبية حججه؛ حيث عمد إلى الفصل بينها بواسطة الرابط"أو" الذي أضاف للأنساق التركيبية طاقة حجاجية وإقناعية، مكنته من المساواة بين الحجج، ومكنتنا من الوصول للنتيجة المرجوّة، ولأن له

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص7.

بعدا نحويا تركيبيا وآخر دلاليا حجاجيا، ساهم في انسجام المقطع وفي توالد حججه وتناميها، وهذا التوالد والتنامي هو ما كان يتيح في كل مرة إقامة علاقة حجاجية تجمع بين مكونات المقطع الشعري.

-الرابط الواو:

ساهم الرابط الحجاجي"الواو" في الربط بين مكونات قصيدة"**حكمة الضبّ**"، وفي الوصل بين أنساقها التركيبية، وفي تقوية حججها وضبط وجهتها ضمن السياق الشعري، محققا بذلك اتساقا وتلاحما نحويا بين مقاطعها الشعرية، وتفاعلا حجاجيا لسانيا بين دوالها ومدلولاتها، فقد نتج عن الربط بالواو سلاسل لغوية متماسكة ومنسجمة مع بعضها البعض، جعلت الشاعر يعرض حججه وفق مسار ترابطي يملك قيمته الجمالية والدلالية، ومن أمثلة الربط بالواو في القصيدة نجد:

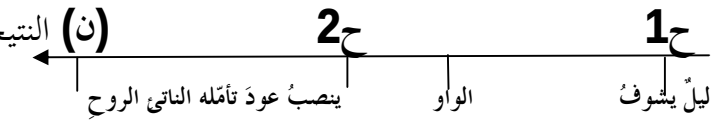
المثال الأول:

كباخرةٍ من قناديلَ للصيْدِ خرساءَ ترسُو

على حُلْكَةِ الماءِ، ليلٌ يشوفُ...

وينصبُ عودَ تأمّله الناتئ الروحِ في لغتي مَصْيَدَه[1]

فالشاعر في هذا المقطع الشعري قام بالربط بين الأنساق التركيبية بواسطة الواو، فوفقا لتراتبية التراكيب لاحظنا أن التركيب(**على حُلْكَةِ الماءِ، ليلٌ يشوفُ**) اقتضى حجاجيا في مساره النسقي(**وينصبُ عودَ تأمّله الناتئ الروحِ في لغتي مَصْيَدَه**) برابط حجاجي هو"الواو"، وقد ساعد هذا الأخير على نقل الطاقة الحجاجية بين التراكيب، وعلى الوصل بين الحجج والوحدات الدلالية وتنظيمها في مسار واحد، ويمكن تمثيله كما يلي:



الشكل رقم (04)

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص ص7-8.

ويتبين لنا من خلال هذا المسار أن الرابط الحجاجي" الواو" قد بنى علاقة حجاجية، جمعت بين التراكيب والحجج في سلم حجاجي محكم، وعمل على تشييد المقطع الشعري وتوجيهنا صوب النتيجة التي أراد السياق الشعري تأكيدها، فعملية الربط بين التراكيب والحجج داخل النسق الشعري بواسطة الواو، أدت إلى خلق طاقة حجاجية وتوليد تفاعل حجاجي، ومبدأ التفاعل الحجاجي يقوم على الترابط بين وحدة دلالية وأخرى، ونسق تركيبي وآخر، برابط حجاجي قادر على تحقيق التماسك.

المثال الثاني:

وها إنَّ ما لست أدري

مآذنُ مغموسةٌ في دمي، ودمي

كائنٌ لغويٌّ، على غيمة الرّوح متّكئٌ،

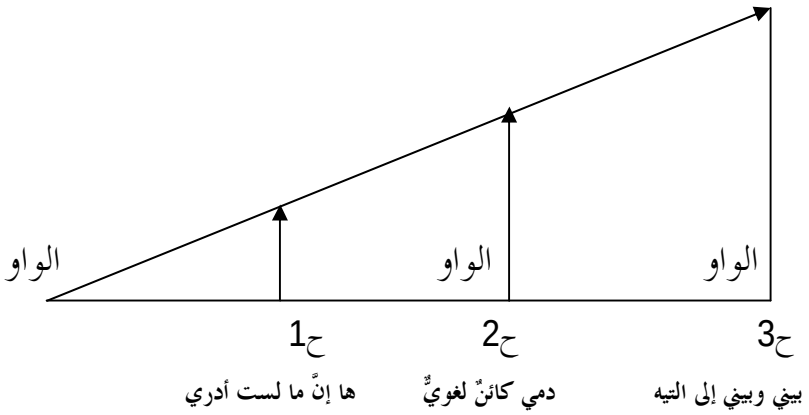
ثمّ قومٌ..

يمرّون بيني وبيني إلى التيهِ[1]

انبنى هذا المقطع الشعري على جملة من التراكيب المتتالية والمتعاقبة، ولكي يدرك كوحدة متماسكة منسجمة، لابد من رابط حجاجي يصل بين تراكيبه، وقد ساهم الرابط الحجاجي"الواو" في الوصل بينها، إذلم يقتصر دوره على تحقيق الاتساق بين تركيب واحد فحسب؛ بل ساهم في إحداث اتساق بين أكثر من تركيب، فهو بمثابة معين على اتساق المقطع الشعري، وأداة لتنظيم الحجج وضبطها ومن ثم تقويتها ورصفها في اتجاه واحد، ويمكننا تمثيل مسارها حجاجيا كما يلي:

(ن) النتيجة:ربطنا بنسيج المقطع واستمالتنا لاستحضار ما كان يعيشه الشاعر.

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص9.



الشكل رقم(05)

إن تعدد الرابط الحجاجي"الواو" في المقطع الشعري منح السلم الحجاجي امتدادا منطقيا، وحقق للمقطع اتساقه الشكلي والضمني، وأعطى لمكوناته وتراكيبه تلاؤما وانسجاما دلاليا، فقد أدى "الواو" دورا فاعلا في عملية الربط بين التراكيب، وفي جعلها متسقة ومتماسكة، لذلك نلحظ ارتباط اللاحق بالسابق وتتابعه بشكل منظم على مستوى الأنساق التركيبية، وهذه الأنساق دخلت في علاقة مع الحجج وتشابكت معها، مشكلة بذلك سلاسل لغوية متصلة فيما بينها اتصالا وثيقا.

المثال الثالث:

ما تبقّى هنا رأسمالُ الرئةْ.

حفنةٌ من نسيم

يراقبها الموتُ،

قرميدُ بيت يضيء ممرًّا إلى الذّاتِ،

لذّاتُ ريحٍ

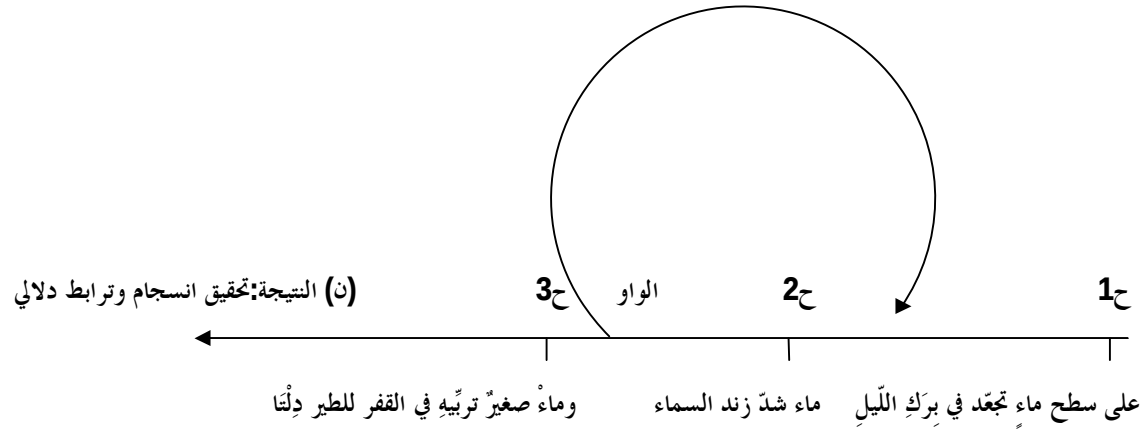
على سطح ماءٍ تجعّد في بِرَكِ اللّيلِ، ماء...

شدّ زند السماء بنجماته في إناء الوضوء،

وماءْ...

صغيرٌ تربِّيهِ في القفر للطير دِلْتَا...[1]

يتضح لنا من خلال هذا المقطع أن الرابط الحجاجي"الواو" أدى دورا حيويا في ربط الحجج ببعضها البعض ربطا محكما، وترتيبها ترتيبا منطقيا، مما يدل على أن دوره في الوصل بين الأنساق دور رئيسي، ساهم بشكل فعال في اتساق المقطع الشعري وفي اتصال معانيه وارتباط مكوناته، و لم يقف دوره عند هذا الحد فحسب؛ بل تعداه إلى الربط بين وحداته المختلفة، شكلا ودلالة، سابقة ولاحقة، ومن ثم عمل على دمجها في بنية حجاجية متماسكة، وهو ما منح السياق الشعري قوة إقناعية، ويمكننا تمثيل الدور الوظيفي للرابط الحجاجي"الواو" كما يلي:



الشكل رقم(06)

وتبعا لهذا المسار الذي اتخذته التراكيب الشعرية والحجج، نجد أن الرابط الحجاجي"الواو" أدى دورا وظيفيا هاما في تحقيق انسجام المقطع الشعري، وتأمين تماسكه وفي الربط بين وحداته بشكل منظم، مما ساعد على توجيهها وجهة حجاجية، فكل وحدة أدت إلى ما بعدها وتعلقت بما قبلها، ومن هنا تتأكد قوة الربط بالواو، وفاعليته الحجاجية في تحقيق انسجام وترابط دلالي.

-الرابط إنّ:

هو أحد الأدوات التي تُستخدم من أجل تأكيد وتثبيت معنى، أو حينما يكـــون المخاطـــب منكرا لحقيقة ما، فالهدف منه هو إقناعه**"بوجهة نظر المتكلم أو دعواه أو مصـــداقيته أو دحـــض**

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص10.

دعوى الخصم مرة بعد أخرى"[1] وإزالة الغموض وإبعادُ الشكوك عن نفسه، والتوكيد بواسطة الرابط الحجاجي"إنّ" جاء واضحا في قصيدة"**حكمة الضبّ**"، حيث عمد "**الأخضر بركة**" من خلاله إلى تفعيل قدرتها على التشكيل الدلالي، وإزالة التردد والشكوك عن نفس قارئها ،وحثه على قبول ما تحمله مقاطعها الشعرية، ومن ثم تثبيتها في ذهنه، ويمكننا أن نمثّل لذلك من خلال هذا المقطع:

ثمّ ها إنَّ شيئًا يُسمّى بلادًا

له وقعُ سلسلةِ القيْدِ في أُذُنِ الروحِ

شيئًا يعضّ كأحجار قبر على جسميَ الكهْلِ[2]**.**

يبرز من خلال هذا المقطع الدور الوظيفي للرابط "إنّ" في الربط بين الأنساق التركيبية في انسجام تام، وفي تأكيد معاناة الشاعر النفسية ومرارة العيش وقساوتها في بلده، إلى درجة الاختناق الذي يقيد حريته، حيث تمكنا بواسطته من استجلاء الرؤية السلبية للشاعر تجاه بلاده، ومن الكشف عن حالة التصدع والانكسار النفسي التي مرّ بها، فالشاعر اتخذ من رؤيته الشعرية المتعلقة ببلد سلبه حريته وسيلة للتعبير عن ضغوطاته النفسية، وقد دعمها بحجج أفضت إلى نتيجة واحدة، لذلك فإنه يمكننا تمثيل دور الرابط"إنّ" في التعليل والتأكيد والربط بين تلك الحجج وفق المسار الآتي:

(إنّ) ←ح1: ←ح2: ←ح3: ←(ن) النتيجة:تأكيد الانكسار النفسي

رابط حجاجي شيئًا يُسمّى بلادًا له وقعُ سلسلةِ القيْدِ شيئًا يعضّ كأحجار قبر

الشكل رقم(07)

ويتجلى من خلال المقطع نفسه رابط حجاجي آخر هو"ثمّ" الذي يعتبر من الأدوات الفعالة حجاجيا في ترتيب الحجج، وفاعليته تكمن في رصفها في سلم واحد، وفي إضافة طاقة حجاجية وقوة إقناعية للوحدات الدلالية، فدرجة الإقناع في المقطع السابق ازدادت قوة بمجرد التصاق "ثم"

[1]- محمد العبد: **النّص والخطاب والاتصال**، ص248.

[2]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص8.

بـــ"إنّ" وارتباط الترتيب بالتأكيد، أي أن الشاعر جمع بين وظيفتي الترتيب والتأكيد، بهدف تحقيق التأثير والإقناع، ويمكننا فهم الدور الوظيفي للرابط"ثم" من خلال السياق التداولي الذي يرد فيه، **"والذي يعد موجها حاسما في تحديد القول، وتثبيت مساره وتأكيد مقاصده وغاياته"**[1]، ووسيلة لاستجلاء طبيعة الحجج، وفهم الدلالة الوظيفية للروابط الحجاجية ضمن المقاطع الشعرية.

-الرابط لكنَّ:

حرف مشبه بالفعل يفيد الاستدراك، وينسِب لما بعده أمرا مخالفا لما قبله، ويعد من الأدوات التي يستعملها المتكلم لأغراض حجاجية إقناعية، فالخاصية الحجاجية لهذا الرابط هي القدرة علـــى توفير علاقة اقتضاء شكلي، تجمع بين حجتين متعارضتين، وتربط الحجة بالنتيجة، وعلـــى توجيـــه مسار الخطاب وإحداث أثر في القارئ وإقناعه بأمر معين، وقد أضاف الرابط"لكنَّ" لقصيدة"**حكمة الضبّ**" طاقة حجاجية، ومنحها قوة إقناعية مكنتها من إحداث التأثير المطلوب، ومن توجيهنا نحـــو النتيجة المرجوة، ويتبدى ذلك من خلال هذا المثال:

متى...

يَحضُرُ الصمتُ يَهْوِ الكلامُ...

إلى النَّبْعِ في القاعِ، يَهْوِ الذراعُ

كحبلٍ إلى هُوّةِ البئرِ،

يأْوِ إلى عُشِّ مئذنةٍ في الغُروب

لقلقُ البرِّ في تعبٍ أبيضِ الطعمِ، يَأْوِ النهارُ

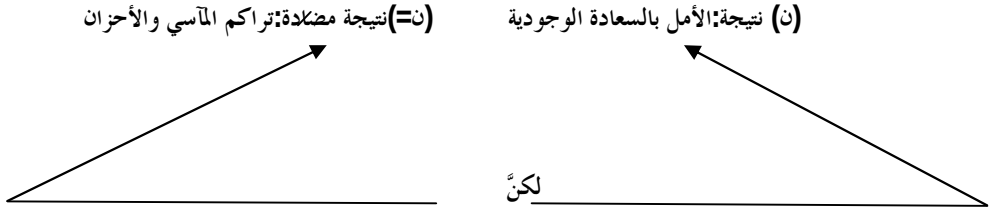
إلى زوجه الليلِ، لكنَّ شيئا من التِّيهِ يبقى

لصيقاً على الروحِ

[1]- حسن مسكين:**مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج**، ص175.

شيئًا من الغيب والأتربه[1]

عملت"لكنَّ" في هذا المقطع على الربط والجمع بين حججه المتناقضة، والزيادة من قوتها الإقناعية من جهة، وعلى ضمان اتساق وانسجام وحداته الدلالية من جهة أخرى، فقد أقامت علاقة بين الحجج التي سبقتها ونتيجتها، وبين الحجة المضادة التي تلتها ونتيجتها المضادة، الأمر الذي منح المقطع الشعري ككل قوة حجاجية هائلة، مكنته من إحداث التأثير المطلوب، ومن خلق الاستثارة واللذة الجمالية، ويمكننا تمثيل البنية الحجاجية للعلاقة بين الحجة والحجة المضادة والنتيجة والنتيجة المضادة وفق المخطط الآتي:



ح1: حالة من التأمل الوجودي

ح2 حجة مضادة=:شيئ/من التّيهِ يبقى لصيقاً على الروحِ

(يَحضُرُ الصمتُ /يَهْوِ الكلامُ/يَهْوِ الذراعُ

لقلقُ البرِّ في تعبٍ/يَأْوِ النهارُ إلى زوجه الليلِ)

الشكل رقم(08)

توسط الرابط الحجاجي"لكنَّ"حجتين ونتيجتين متناقضتين، إذ أن هناك تناقض بين الحجة **(حالة من التأمل الوجودي)** التي تقدمت "لكنَّ"وبين الحجة **(شيئا من التّيهِ يبقى لصيقاً على الروحِ)** التي تلتها، وقد خدمت الحجة الأولى نتيجة وهي أمل الشاعر بالسعادة الوجودية، أما الحجة الثانية وهي الحجة الأقوى، فقد وجهتنا صوب نتيجة مضادة للنتيجة السابقة وهي**(تراكم المآسي والأحزان)**، وساهمت كلها مجتمعة في إلقاء نوع من الاتساق والانسجام والتكامل على

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص11.

الأنساق التركيبية للمقطع، وفي إقامة تفاعل حجاجي إقناعي مكنها من توليد تأثير ومن تحقيق متعة جمالية.

-الرابط الفاء:

يعد هذا الرابط من أنجح الروابط الحجاجية في الربط بين القيمة الحجاجية للملفوظ ما، والنتيجة التي يقصد إليها، ويكون غالبا متضمنا **"لمجموعة من التعليمات والإشارات التي تتعلق بالطريقة التي يتم بها توجيه القول أو الخطاب من قِبل المتكلم"**[1] وجهة حجاجية تضمن حصول انسجام تلفظي وتداولي، وقد ساهم الرابط"الفاء" في الربط بين تراكيب قصيدة**"حكمة الضبّ"**، وفي الوصل بين حججها وترتيبها في سلم حجاجي واحد، كما أتاح قيام علاقة حجاجية جمعت بين الحجة والنتيجة على أساس مبدأ التتابع والتعاقب، ونمثل لذلك من خلال هذا المقطع:

لا بدّ من حيرةٍ للمرور

إلى الشّعرِ، من هؤلاء الذين...

كَسَرْتُ المفاتيح كَي أجدَ البابَ...

أخطأتُ فانهارَ كلّ الصواب[2]**.**

ساهم الرابط الحجاجي"الفاء" في الربط بين متغيرين حجاجيين متتابعين؛ أي بين الحجة والنتيجة، حيث وصل بين السبب **(أخطأتُ)** وبين النتيجة **(انهارَ كلّ الصواب)**، مما أدى إلى تركيب علاقة حجاجية عملت على تأطير مسارهما الخطي المستمر والتحكم فيه، وقد أخذ المقطع الشعري بناء على تلك العلاقة بعده التأثيري، واستمد قيمته التداولية الإقناعية من فاعلية متغيريها الحجاجيين، وينبني السلم الحجاجي للمتغيريين (حجة، نتيجة) وفق الفرضيات الآتية:

- **التصور الأول:** افترضنا ارتباط الخطأ بالانهيار حيث النتيجة تتبع الحجة:

[1]- أبو بكر العزاوي: **الخطاب والحجاج**، ص52.

[2]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص10.

أخطأ ←——— فانهارَ كلّ الصواب

حجة ←——— نتيجة

- **التصور الثاني:** افترضنا ترابطا بين النتيجة وسبب حدوثها(حجة):

انهارَ كلّ الصواب ←——— لأنه أخطأ

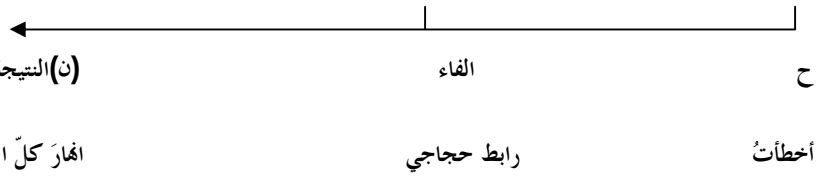
نتيجة ←——— حجة

- **التصور الثالث:** افترضنا من باب الاحتمال حصول ارتباط بين السبب وبين ما يمكن أن يؤدي إليه:

هو مخطئ ←——— إذن سينهار انهارَ كلّ الصواب

حجة ←——— نتيجة

وانطلاقا من هذه العلاقة التراتبية للمتغيرين الحجاجيين، تمكّنا من اختزال الحجج والنتائج وفق مبدأ احتمالي أدى بنا إلى نتيجة واحدة هي (الانهيار)، وقد ساعدنا في ذلك الرابط الحجاجي"الفاء" بما يتوفر عليه من شحنة حجاجية، سهلت عملية انتقالنا من الحجة إلى النتيجة، فوظيفته تتحدد في ترتيب الحجج وإلزامها بنتيجة معينة، ما يعني أن القصد من عملية الربط بينها بشكل تدرّجي هو إقامة علاقة تتابع وتلاحق، ويمكننا صياغة الدور الوظيفي للرابط"الفاء" كما يلي:



الشكل رقم(09)

نلحظ أن الشاعر قد بدأ سلمه الحجاجي بذكر السبب **(أخطأتُ)** الذي يتعلق بسبب قبله ويرتبط به **(كَسَرْتُ المفاتيح كَي أجدَ البابَ)**، حيث عمد إلى وضعهما بشكل نسقي أفقي، فجاء كل منهما متصلا بالآخر ومتجها نحو نفس النتيجة **(انهارَ كلّ الصواب)**، لذلك فإن الحجاج قد

وقع في المسافة الرابطة بين الحجة (ح) والنتيجة (ن)، وازدادت قوته عند الرابط الحجاجي"الفاء" الذي قام بدور فعال في خلق علاقة حجاجية، قائمة على التسلسل والترابط بين المتغيرات، وفي منح المقطع الشعري قدرا كبيرا من الانسجام، الذي أقرت به تراكيبه المؤتلفة والمنسجمة فيما بينها.

أ-3/الاستعارة الحجاجية:

تعد الاستعارة إحدى الأساليب الحجاجية التي تسعى إلى استمالة المخاطَب والتأثير فيه، ومن بين الأشكال والصيغ اللغوية ذات المدى الحجاجي، التي ترتبط**"بمقاصد المتكلمين وبسياقاتهم التخاطبية والتواصلية، من أجل التوجيه والتأثير والإقناع"**[1]، وتكمن قوتها الحجاجية في رسم منحى تواصلي يجمع المتكلمين، ويبيح لهم الانتقال من معنى إلى معنى في تواصلهم مع المخاطَبين، وهو ما أسماه**"طه عبد الرحمن"** الاتجاه المرسوم للحوار، الذي يقتضي التعاون والتفاعل لتحقيق غاية ما.

وغاية الاستعارة الحجاجية هي توتير وإرباك مسار القارئ التأويلي؛ عن طريق تشييدها لنظام النص الشعري جماليا، وتحقيقها لتعالقه وانسجامه، وتفجيرها لتداعياتها المضمرة ضمنه، إذ من خلالها تتعمق دلالاته في مستواها الإيحائي المركز، ويتحقق نوع خاص من التواصل مع القارئ، الذي يرى بها **"الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبيّنة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة"**[2]، ومن هنا تتأكد فاعليتها في خلق أفق توقعي واسع، يتيح إنتاج المعاني وتحقيقها وتأويلها.

وتلعب الاستعارة الحجاجية دورا هاما في بناء القول الحجاجي عن طريق التأثير والإقناع، فهي في جوهرها ذات طبيعة تصويرية**"تثير الإحساس في مشاعر القارئ لتجعل منه منتجا ثانيا، بخلق قيمة جمالية تضفي على المعرفة السابقة في النص الوارد تجربة جديدة"**[3]؛ أي أنها ذات وظيفة

[1]- حسن مسكين: **اللغة والفكر**(دراسات نقدية)، ص26.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص50.

[3]- عبد القادر فيدوح: **إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر**،ص91.

تحريضية غايتها إحداث تأثير فيه، وتحريك همته إلى الاقتناع من خلال أدوات الإقناع المتوفرة فيها، وتمكينه من الإحاطة بعناصرها الكامنة، واستيعاب دلالاتها اللامتناهية بأقل وسيلة ممكنة.

ولا يمكن للقارئ الإحاطة بعناصرها ودلالاتها، وملامسة طاقاتها دون الغوص في أحشائها وعوالمها، لأنها منفلتة ومراوغة وكل ما تحتاجه هو طاقة تأويلية تفكّ جزء يسيرا منها، وتحاكم النص الشعري بمنطقه دون الخروج عن حيثياتها، ولأن بنية النص قائمة على أنساق تركيبية وتعبيرية، فإن الاستعارة تتكفل بترجمة وظيفتها في دواخلها، كونها تمثل بؤرة اشتعالها ومركز فاعليتها ومصدر خصوبتها، وتظهر إمكاناتها أكثر في الجمع بين الأشياء المتباعدة والمتنافرة والتوحيد فيما بينها، وفي تمكين الشاعر من نسج مقاطع شعرية تتجاوز في تشكيلها اللغوي منطق اللغة العادية، مثلما فعل**"الأخضر بركة"** في هذا المقطع:

مثل صمتٍ على هيأة البندقيَّةِ،

صمتٍ على أُهبة النطقِ يحسوُ..

بقيَّةِ وقْعِ خُطًى في زُقاقٍ، أرى..

مَلْمَسَ البرْدِ في عظمِ تُرقوُّةِ المفرده.

قطعةَ المعدنِ المنتقاة...

بخبثٍ..

لتجبيرِ ما كسَّر الطَّيْشُ، أسمعُ قلْبَ الحصان

يمضغُ الوقتَ في صمتِ اصْطَبْلِهِ

يئس الوردُ أم تعب الماءُ في عودهِ

أسمع التبغ يبكي على حافة المرمده.[1]

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص8.

يبدو المقطع الشعري غاية في التكثيف اللغوي والصوري، وعلى قدر كبير من الامتلاء والاكتناز الفني، نظرا لما يحفل به من مؤثرات بلاغية واستعارات ذات دلالات إيحائية عميقة، ساهمت في جعلنا ننفعل معها ونتفاعل بها، فقد وجدنا أنفسنا في خضم نسيج فني متكامل من الأنساق اللغوية المتضافرة والمنسجمة فيما بينها، وأمام جملة من الصور العميقة والمنفلتة التي حفزتنا على محاولة إيجاد قرائن تأويلية مناسبة، تعيينا على كشف نظامها اللغوي واقتحام الخبيء واللامرئي فيها.

ويمكننا تحليل المقطع الشعري والكشف عن نظامه اللغوي اعتمادا على معايير **"جوناثان كارترز بلاك•"** في تحديد الاستعارة من حيث دلالتها ووظيفتها الإقناعية، ففي مدونته **"المناهج النصية في التحليل النقدي للاستعارة"**[1] التي اعتمد فيها على المناهج والنظريات المستحدثة في لسانيات المدوّنة، اللسانيات النقدية واللسانيات المعرفية، علم الدلالة المعرفي، وعلى المصادر الاجتماعية للثقافة؛ الأيديولوجيا والتاريخ، تمكن من تحقيق مقاربة نصية كفلت له شرح الاستعارة، حيث أفرد لها مبحثا بعنوان:(المناهج النقدية للاستعارة)، يندرج ضمن الفصل الموسوم بـــ (الاستعارة الخلفية والنظرية)؛ وقد وقف فيه على التحليل النقدي للخطاب، علم اللغة النصي، المنهج النقدي لمباحث الاستعارات، هذا الأخير الذي تطرق فيه إلى تعريف الاستعارة، تأويلها وشرحها.

فعملية تحليل الاستعارة حسب **جوناثان** تتم من خلال ثلاثة مراحل هي التحديد ،التفسير والتأويل، نلخصها كما يلي:

المرحلة الأولى: تحديد الاستعارة؛ ويتم في رأيه من خلال:

•- **جوناثان كارترز بلاك(JonathanCharteris-Black):**(أستاذ في اللسانيات بكلية الفنون ،الصناعات الإبداعية والتعليم في جامعة غرب إنجلترا –بريستول-، من مؤلفاته:التحليل النقدي للاستعارة، تحليل الخطابات السياسية:(**البلاغة ،الخطاب والاستعارة**)، استعارات النار:(**خطابات الرعب والسلطة**)، استعارات خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي:(**لا للكرز على الكعكة**).

[1]- Jonathan Charteris-Black **:Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis**, Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan,2004.

أولا: قراءة المدونة المراد تحليلها لضبط الاستعارات.

ثانيا: تحديد الاستعارة؛ أين يتم فحص سياقات المدونة لمعرفة ما إذا كان التعبير مجازي أو حرفي[1].

المرحلة الثانية: تفسير الاستعارة؛ وفيها يتم الربط بين التعابير المجازية والاستعارات التصورية المنظمة لها [2].

المرحلة الثالثة: تأويل الاستعارة، ويتم فيها فحص السياق الحامل لها وتحديد دورها ووظائفها فيه [3].

وعليه، فإنه قد تجلّت لنا من خلال المقطع الشعري استعارات حاملة لشحنات دلالية، وذات أبعاد احتمالية تختلف باختلاف تمثلاتها ضمن المتواليات التركيبية، ويمكننا حصرها كما يلي:(**صمتٍ على هيأة البندقيَّةِ/صمتٍ على أُهبة النطقِ يحسوُ بقيَّةِ وقْعِ خُطًى/أرى مَلْمَسَ البرْدِ/ عظمِ تُرقوُّةِ المفرده/ لتجبيرِ ما كسَّر الطَّيْشُ/أسمعُ قلْبَ الحصان/ يمضغُ الوقتَ/يئس الوردُ /تعب الماءُ/ أسمع التبغ يبكي**)، فجملة هذه الصور الاستعارية، ساهمت في تعزيز المقطع الشعري وفي ارتفاع قيمته جماليا ،وفي جعله أكثر امتدادا وأكثرا تأثيرا، كما أنها أفسحت فيه مساحة للتفاعل ولممارسة التأويل الذي من شأنه التوسيع من بنيته، ومنحها طاقات دلالية جديدة مغايرة.

فنلاحظ أنّ الأخضر قد انطلق من دال الصمت الحامل لمدلولات احتمالية واستعارية، كرره ومنح له مسارين متوازيين؛ الصمت باعتباره نقيض الصوت، والصمت الذي يعكس عجزه وألمه، وقد ساهم تكراره في تفجير إحساسه، والتأكيد على حالة الحزن والخيبة التي يمرّ بها، كما أدى إلى تحفيز الدلالة وإضافة انسجام على حركة المدلولات، ولأن الصمت شيء محسوس مجرد؛ كان سببا في بروز أسلوب محايث يعتمد الاستعارات المباغتة وسيلة لنقل المعنى وتحقيق فاعلية تصويرية. ويمكن معاينة حركته وتوالده في المقطع الشعري كما يلي:

صمت ←—— هيأة البندقيَّةِ

[1] -**ibid**: P.35.

[2]- **ibid:** P.37.

[3] -**ibid:** P.39.

صمت ـــــــ أُهبة النطقِ

صمت ـــــــ الاصطبلِ

شكّل الصمت باجتماعه مع التراكيب **(هيأة البندقيَّةِ/ أُهبة النطقِ/ الاصطبلِ)** مسارا شبكيا متكاملا، تحول فيه من صورته الحسية المجردة إلى عامل يكتسي بعدا رمزيا أكثر عمقا وإنسانية، فهو على هيأة البندقيّة/ على أُهبة النطق/ مضاف إلى الاصطبل؛ أي أن ما أكسبه معان رمزية هي هذه التراكيب التي تآلفت معه لتمنحه وظيفة حيوية جديدة، ولتشحنه بإيحاءات تغذيه وتزيد من خصوبته، فمن دونها سيكون قاصرا عن الإيحاء وإظهار قوته التمثيلية، وعن شدنا إلى واقعه المحسوس.

وكأن شاعرنا من خلال لفظ الصمت يعيد تشكيل مكونات واقعه، وفق رؤيته الشعرية النابعة من هواجسه النفسية، ويبني عالما أكثر قوة وجمالا؛ عالم تحكمه قوانين الاستعارة الخاصة، وتؤطره عناصر حسية ومعنوية، فباعتماده على قالب استعاري يجمع الحسي بالمعنوي، انتقل بالصمت من مجاله الذي وضع له، إلى مجال مفترض يضم دلالات إيحائية مختلفة، حيث شبهه بكائن حي؛ حذف الكائن الحي وعوضه بما يدل عليه فاتحا بذلك المجال لعمليات الإسقاط الاستعاري بين الصور.

وإن عملية تأويل ملفوظات المقطع الشعري تستدعي منا نقلها من دلالتها الحقيقية إلى دلالتها المجازية، وإخراجها من المعنى الأحادي إلى المعنى الاحتمالي، لأن**"كل لفظة لها مفهوم وهو ما يتصوره الذهن بالإدراك الاستدلالي في محموله الخفي من دلالات ذلك اللفظ"**[1]، فإذا ربطنا دلالة هذا الأخير بشبكة الاستعارات المتوزعة في هيئة أيقونات ضمن الأنساق التركيبية؛ تبين لنا ذلك التمدّد والتوالد الحاصل بين التراكيب الاستعارية، والذي يؤكّد قابلية أيقوناتها على التنامي والتناسل.

[1]- عبد القادر فيدوح: **إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر**، ص35.

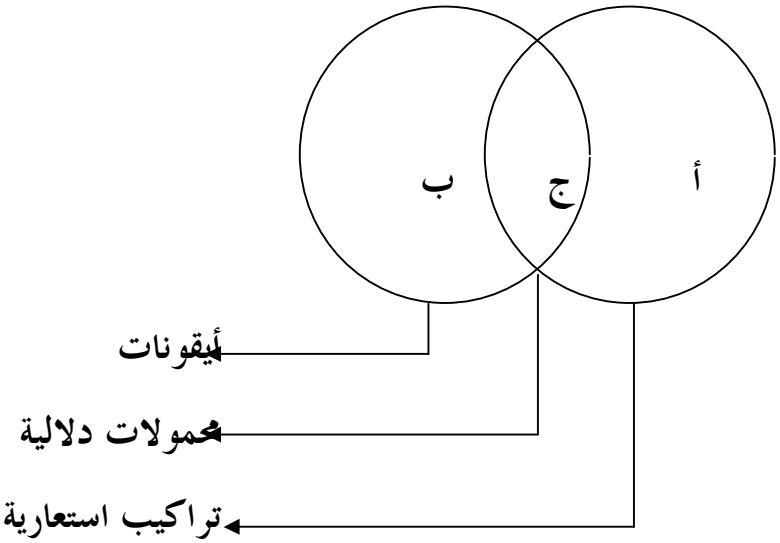
إذ من خلال أيقونات فاعلة استطاع **"الأخضر بركة"** توليد أنساق دلالية غاية في التراكم، وإضفاء طابع حركي على مسار الاستعارات، الذي تحكمه علاقة جدلية تجمع بين علاماته اللغوية والأيقونية، فبين النشاط العلاماتي والأيقوني داخل المقطع الشعري، وبين التراكيب الاستعارية، ثمة ائتلاف أدى إلى مغنطة الأنساق ومضاعفة ثرائها الدلالي؛ وهذا يعني أن القيمة الحجاجية للتراكيب الاستعارية تكمن في درجة ائتلافها مع جملة الأيقونات، ويمكن لنا أن نتبين حضورها المكثف وفاعليتها في الترميز والتدليل كما يلي :

- ✓ **أيقونة الجسد: هيأة، خطى، ملمس، عظم، تُرقوُّةِ، قلب، يمضغ.**
- ✓ **أيقونة اللغة والكلام: صمت، نطق، المفرده.**
- ✓ **أيقونة الخصب: الورد، الماء.**
- ✓ **أيقونة الجدب: البرد، عود.**
- ✓ **أيقونة الانكسار والانهزام: كسَّر، يئس، تعب، يبكي، حافة، المرمده.**
- ✓ **أيقونة القوة: تجبير.**
- ✓ **أيقونة الحرب: البندقيَّة، الخبث،المعدن، الطَّيْش، الحصان.**
- ✓ **أيقونة السلام:صمت.**
- ✓ **أيقونة الزمان: الوقت.**
- ✓ **أيقونة المكان: زقاق، اصطبل.**

فجملة هذه الأيقونات**"التي تجاوزت مستواها (التحسيني البلاغي) إلى (مستوى حجاجي)"**[1] توحي بما منحته التراكيب الاستعارية من طاقات إيحائية وتوليدية تجاوبت مع المحمولات الدلالية؛ فقد أكدت فاعليتها في الجمع بين أفق الأنساق التركيبية ودلالاتها المضمرة، وكأن الأخضر لا يكتفي بتراكيب استعارية تضخ دوالا جاهزة؛ وإنما يسعى إلى تغذيتها بأيقونات متوالدة ؛ تشي

[1]- حسن مسكين: **مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج**، ص183.

بالكثير من الانعطافات المجازية، ليحقق قدرا من الجاذبية اللغوية والاستثارة الجمالية. ويمكن أن نوضح ذلك التعالق والتداخل بين التراكيب الاستعارية والأيقونات بالشكل التالي:



الشكل رقم(01)

فالنسيج اللغوي للمقطع الشعري قائم على تراكيب استعارية متداخلة مع جملة أيقونات يسهل فك رموزها وشيفراتها، غير أنه من الصعب تحديد درجة التعالق والتداخل القائم بينهما، أو حساب مساحة المحمولات الدلالية التي يشتركان فيها، أو الفصل بين الطبقات اللغوية للأنساق التركيبية المشكلة لحدود المقطع، لذلك فإن فهم عملية التعالق والتداخل تقتضي الانطلاق من تلك التراكيب، ومحاولة ربط دلالاتها المحتملة بجملة الأيقونات الفاعلة والنشطة ضمن سياقها الاستعاري.

ولا يمكننا بحال من الأحوال تحديد وظيفة الاستعارة والكشف عن محمولاتها الدلالية بمعزل عن السياق الذي يجمع بين تراكيبها، إذ أن إدراك التحولات في بنيتها واستيعاب دلالاتها الإيحائية لا تتم بمعزل عنه، كونه يمتلك قدرة هائلة على توجيه وضبط مسارها وإبراز محمولاتها الدلالية، ومنحها طاقة تأثيرية تخولها لأداء وظائفها الإقناعية والحجاجية، وبالاستعانة بالوصف التركيبي والنحوي للاستعارة الذي وضعته"**كريستين بروك روز Kristin Brok Rose**" يمكننا تحديد وظائفها في قصيدة"**حكمة الضبّ**"كما يلي:

✓ **استعارة الضمائر:**

كما في قوله:

حوْلَ يدٍ....

خذلتها الأصابعُ في شدِّ معنىً...[1]

يتوسل الشاعر بالضمير الغائب **(هي)** الدال على المفرد المؤنث، ليستحضر حالة الضعف والخذلان، فمن خلال هذا التركيب **(يدٍ خذلتها الأصابعُ)** منح الأخضر الأصابع صفة الخذلان وهي من صفات الإنسان، بعد أن قام بصهرها في وعاء استعاري واحد يسع كل المتناقضات، وقد اكتفى بالدلالة عليها عن طريق الفعل**(خذل)** كقرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، حيث استثمره لخدمة التركيب الاستعاري، ولنسج صورة تطبعها الدينامية بطابعها الإنساني.

✓ **استعارة الإضافة:**

مثل قول **"الأخضر بركة"**:

هواءٌ لهُ وزنُ آخرِ أنفاسِ موتىً

لهُ...

روحُ ما يتبقَّى من الروحِ في قِمَّةِ اليأسِ، غيْبٌ

له شكلُ ما يتبقَّى من الشَّكْلِ في الرَّمْلِ،

أو هكذا...

شجرٌ..هو فحمٌ لتنّورِ خبزِ اللغة

شجرٌ...

هو زيتٌ لقنديلِ كوخ الكلام...[2]

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص7.

[2]- المصدر نفسه، ص13.

فالتراكيب(**قِمَّةِ اليأسِ/ خبزِ اللغة/ كوخ الكلام**) استعارات إضافة، تجلت من خلالها علاقة إضافة بين المستعار له والمستعار منه، حيث أقام الأخضر صلة بين عناصر لا توجد بينها رابطة؛ إذ شبه اليأس بالشيء المرتفع، وشبه اللغة بشيء يؤكل، وجعل الكلام كائنا حيا، وترك قرائن لفظية دالة عليها، وقد تجاورت بذلك الشكل مشكلة في مجموعها تركيبا استعاريا غايته التأثير.

✓ **استعارة إسنادية:**

يقول"**الأخضر بركة**":

قليلٌ من الشكِّ يلمعُ في عتماتِ اليقين

قليلٌ من الطّينِ في حكمةِ النّارِ،

بعضُ الصدى

في جرارٍ مكسّرةٍ عند نبعٍ قديم[1].

ففي التركيب (**قليلٌ من الشكِّ يلمعُ في عتماتِ اليقين**) استعارة إسنادية (**الشكِّ يلمعُ**)؛ حيث أسند الشاعر اللمعان للشك، فحذف فيها المشبه به (**الضوء**) وترك لازمة من لوازمها (**يلمع**)، وقد ساهم من خلالها في تحقيق تكافؤ وانسجام بين الدلالة الظاهرة والدلالة المضمرة، وفي تكوين صورة إيحائية متجددة تجمع بين المتباعدات والمتنافرات وتؤلف فيما بينها لغويا.

✓ **استعارة الأفعال:**

ومن أمثلة ذلك:

مثال1:

أو غابةٌ نصِفُ مَفْتُوحةِ الظلِّ تمشي[2]

مثال2:

على حُلْكَةِ الماءِ، ليْلٌ يشوفُ

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص12.

[2] - **المصدر نفسه**، ص7.

وينصبُ عودَ تأمّله الناتئ الروحِ في لغتي مَصْيَدَه[1]

مثال3:

حفنةٌ من نسيم

يراقبها الموت[2]

ومن خلال هذه التراكيب تتجلى علاقة استعارية بين الفعل والفاعل؛ فالأفعال(**تمشي/ يشوفُ/ يراقب)** تتعلق بالإنسان، إلا أنّ الأخضر استعارها منه ومنحها لـــ**(الغابة/ الليل/ الموت)** على التوالي، محققا بذلك تلاحما بين المستعار منه والمستعار له، وتكافؤا داخليا بين الأنساق التركيبية، وفتح المجال لبروز علاقة جدلية كامنة بين كافة عناصرها وأيقوناتها وتراكيبها.

✓ **استعارة الأسماء:**

كما في قوله:

متى...

يَحضُرُ الصمتُ يَهْوِ الكلامُ...[3]

وفي هذا التركيب يقترن المستعار له بالمستعار منه اقترانا بدليا، من خلال مزيج منصهر في علاقة تلازميّه بين المعقول واللامعقول، بين الواقعي والتخييلي، بين المعنى الصريح والمعنى الضمني، فقد استبدل الأخضر **(الصمت)** بإنسان غائب، ونقل دلالة كلمة**(يَحضُرُ)** من شيء حي إلى آخر جامد، وهو ما خلق تركيبا استعاريا مكثفا بمعنى مزدوج ساهم في تصعيد التكنيك الشعري.

[1] - الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص ص 7- 8.

[2] - **المصدر نفسه**، ص10.

[3] - **المصدر نفسه**، ص11.

✓ **استعارة الأحوال:**

يقول **"الأخضر بركة"**:

مآذنُ مغموسةٌ في دمي، ودمي

كائنٌ لغويٌّ، على غيمة الروحِ متّكئٌ[1]

ومن هنا تتبدى لنا استعارة حال، حيث شبه الأخضر الدم بالإنسان وانتقل به إلى عالم المحسوسات، مقدما من خلاله عملية ذهنية حركية تتمثل في الدلالة الضمنية للتركيب **(دمي متّكئٌ)** ، فقد استعار حالة الاتكاء التي هي في الأصل للإنسان، واستبدل**(الفراش)** الذي هو موضع اتكائه بـــ**(غيمة الروحِ)**، وبهذا تحول المعنوي المجرد **(الدم/غيمة الروح)** إلى مادي محسوس.

✓ **استعارة الصفات:**

كما في قول **"الأخضر بركة"**:

لقلقُ البرِّ في تعبِ أبيضِ الطعمِ، يَأْوِ النهارُ

إلى زوجه الليلِ، لكنَّ شيئا من التِّيهِ يبقى

لضيقًا على الروحِ[2]

تتجلّى استعارة الصفة من خلال التركيب **(تعبٍ أبيضِ)**، أين حذف فيه الأخضر المشبه به وجعل صفة اللون الأبيض قرينة دالة عليه، فأقام بذلك تناسبا بين عناصر محسوسة؛ وهذا التناسب بين الأشياء المجردة يؤكد قدرة شاعرنا الفنية على انتقاء ما يخدم تراكيبه الاستعارية، كونه أحسن تصوير **(التعب)** من خلال إضافة صفة **(أبيض)** إليه، ونقله من دائرة المحسوس إلى دائرة الملموس.

وتأسيسا على ما سبق يمكننا القول: إنّ بلاغة التشكيل في قصيدة **(حكمة الضبّ)** انبنت على جملة من المقومات البلاغية والأساليب الحجاجية، التي ساعدت على إخصاب الأنساق التركيبية

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (حكمة الضبّ)، ص9.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

لغويا، فقد استعان **"الأخضر بركة"** بالسلالم والروابط الحجاجية التي مكنته من تشكيل بنية لغوية حجاجية لقصيدته، ومنحته قدرة على استمالتنا وتغذية فضولنا والتأثير فينا، كما ساعدته على تبليغ مقاصده وإيصال رؤيته الشعرية بأسلوب إيحائي مضاعف، وتمكن من خلال الاستعارة الحجاجية من تلوين قصيدته، وإبراز خصوبتها الجمالية وإكسابها فاعلية إقناعية، ومن خلق مفارقات تصويرية ضمن مقاطعها الشعرية، حيث لعبت دورا وظيفيا في تحقيق انسجام المقاطع الشعرية حجاجيا، وربط وحداتها الدلالية بعضها ببعض، وفي إحداث اتساق تركيبي ضمنها، وهو ما يؤكد قدرة الشاعر الاقتضائية الفاعلة على الربط بين أنساقها التركيبية من جهة، وعلى الإقناع والمحاججة من جهة أخرى.

ب/ تقنية التلميح والانفتاح المرجعي في قصيدة" الريّح".

تقنية التلميح**"إنجاز جمالي خاص غايته الإمتاع والإفادة والإثارة والإقناع"**[1]، ووسيلة إغرائية هدفها شحن السياق العام للنصوص الشعرية بقوة إيحائية، تستدرج القارئ وتعمل على تحفيزه ليصل إلى ذروة التفاعل مع فضاءاتها المفتوحة دلاليا، وبعبارة أخرى هي أحد الأساليب الإقناعية التي يستعين بها الشاعر للتلاعب بأفق توقع القارئ، ولإحداث تأثير عقلي ونفسي وجمالي في فكره، وإشراكه في العملية الشعرية ودفعه إلى إنتاج دلالات واستنتاج معان مغايرة مع كل تأويل.

لذلك فإن **"الأخضر بركة"** يؤسس دينامية قصائده على التلميح؛ باعتباره أحد الفواعل الجمالية التي تمتلك قدرة على إثارة انفعالات في نفس القارئ، وقد جعله جزءا من بنائها واتخذه وسيلة لخلق فراغات دلالية عن قصد داخل أنسجتها، فهو ليس تعمية للمعنى وتغريبا له، بقدر ما هو دعوة للقارئ كي يتفاعل مع مختلف الإيحاءات والرموز، وليستجلي المقاصد الكامنة وليستوحي الدلالات المتوارية، معتمدا في ذلك على مرجعياته المعرفية في عمليات البناء وإعادة الإنتاج والتشكيل.

[1]-حسين مسكين: **مناهج الدراسات الأدبية الحديثة**(من التاريخ إلى الحجاج)،ص 127

وبما أن عمليات البناء وإعادة الإنتاج والتشكيل تتغير بتغير السياق الشعري، فقد سعى **"الأخضر بركة"** من خلال قصيدة**"الرّيح"** إلى ترك فسحة تأملية لدى قارئه ليحللها كيفما يشاء، ويكشف عن مكنوناتها العميقة، فالقصيدة**"تختزل في طياتها وضعا غير مستقر، تفتح معه أبواب القراءة على أفق قراءة مفتوح على أكثر من قراءة"**[1]؛ وهذا الوضع هو ما جعل منها مجالا مفتوحا على احتمالات كثيرة، وحقلا خصبا للتأويلات اللامتناهية، ونمثل لتقنية التلميح بهذا المقطع:

الرّيحُ معماريّةُ الهذيانِ،

أمشاطٌ لعذراواتِ غابات البدايةِ، ربّما

تنهيدةُ النهدين في حُمّى احتكاكِ البحر بالشرفاتِ،

فرشاةٌ لأسنانِ الطبيعةِ،

رقصةُ الدِّفلى على إيقاع صوتِ الذِّئْبِ في الوديان،

جيشٌ من مقصّات الغمام

الرّيحُ...

قمصانٌ ممزقةٌ على أسلاكِ بيتِ الرّوحِ،

مكنسةٌ لأخطاء النّهار الفظِّ، ريحُ اللّيل،

ريحانُ التحيّرِ والتنّورِ والتغيّرِ

نعلها جلدُ الصَّدَى[2]

إن هذا المقطع بما يتضمنه من أساليب تحيد عن بلاغة الإفصاح، ومـــن إيحـــاءات ودلالات عميقة، يفتح أمام قارئه مجالات واسعة النطاق تعمق من صلته بعوالمه الخفية، وتدفعه إلى تبني آليـــة تمكنه من التعامل مع مقاصده الكامنة، وتتيح له التفاعل مع أنساقه الاستعارية وفك شيفراتها، فقـــد

[1]- طلال زينل سعيد حسين:**القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي**، ص34.

[2]- الأخضر بركة: **لا أحدٌ يربّي الرّيحَ في الأقفاصِ**(الرّيح)، دار الوطن اليوم للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2016، ص05.

قام الأخضر بتوتير السياق الشعري بتراكيب شعرية، لا تحيا ولا تستمر إلا مـــن خـــلال مـــداليل مراوغة، وذلك بهدف خلق لذّة مشهدية وتحقيق متعة جمالية والارتقاء بالقارئ إلى أعلى مســـتويات الإثارة.

وبالتدقيق في بنية المقطع الشعري، نلحظ أنّ تراكيبه الشعرية قائمة على مثيرات لغوية غاية في التركيز والاختزال، فقد اعتمد **"الأخضر بركة"**أسلوب التّلميح -الذي يشكل عبئا على القارئ في البحث عن الدوال الغائبة- ليخلق بلاغة الإضمار بدلا من بلاغة الإفصاح، وهو ما أدى إلى تعميق الوعي الدلالي وتكثيف الإيحاء الشعري، وإلى توسيع مجال المداليل وتنشيط حركتها ضمن النسق، وإلى إكساب المقطع الشعري بعدا رؤيويا وإيحائيا، على نحو ما يتبدى في المتواليات النسقية التالية:**(الرّيحُ معماريّةُ الهذيانِ/أمشاطٌ لعذراواتِ غابات البدايةِ/تنهيدةُ النهدين/فرشاةٌ لأسنانِ الطبيعةِ/جيشٌ من مقصّات الغمام/الرّيحُ.../مكنسةٌ لأخطاء النّهار/نعلها جلدُ الصَّدَى)**، التي شكلت بتضافرها معلما دلاليا، خلّف حالة من التماهي بمقاصد انصهرت فيها المقاصد الحقيقية.

والمتتبع لتلك المتواليات النسقية، يجد أن الأخضر قد أفاد من التلميح ووظفه توظيفا نموذجيا، إذ منح التراكيب الشعرية دلالات ضمنية احتفظت بالمعنى الأصلي، وذلك لأجل بلوغ**"الهدف المنشود المتمثل في إخفاء المعنى وستره"**[1] وتغييبه، فبمجرد تعاملك مع تلك التراكيب ستجد نفسك مشتبكا مع عدد من الدوال الرمزية، والمؤكد أنها ستستفزك وتبعدك عن السياق الذي يعينك على فهمها، فتبقى أبواب التأويل مشرعة أمامك، ومما ساعد على رسمها على شكل رموز وتلميحات وإشارات وشفرات في قصيدة**(الرّيح)** نجد:

ب-1/الإيحاء اللّغوي:

تستمدّ كل قصيدة حياتها من لغتها؛ أي من نظامها اللغوي القائم على فواعل إيحائية غايتها استفزاز القارئ والتأثير فيه جماليا، ليكشف عن آفاقها الرؤيوية، فهي الوثيقة الفنية الخصبة التي لابد

[1]-توتاي سيف الله هشام: **شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية**، ص 133.

وأن تخضع لاستراتيجية لغوية تجعلها قادرة على التحريض والتأثير، وتعينها على تحقيق أقصى درجات اللذة الجمالية، لأن درجة شعريتها لن تتحقق إلا بمردود إيحائي يباغت القارئ ويخلق حالة من التوقع لديه، ويفتح له آفاقا تأويلية رحبة تفسح المجال أمامه في الوقوف على معطياتها ومؤثراتها الجمالية.

والإيحاء اللغوي من أكثر الوسائل إثارة في تحقيق شعرية القصيدة، وفي التكثيف من محمولاتها الدلالية والجمالية، وأكثر التقنيات قدرة على فتح مجالات واسعة أمام القارئ، ودمجه في سياقاتها الشعرية، فاعتماد الشاعر على لغة إيحائية مؤثرة يساهم في إيجاد بنية مشبعة**"بقوة الحجاج وسلطان اللغة ومنطقها في التأثير والإقناع"**[1]، وكأن هدفه من خلالها هو تعديل نظامها النسقي، وخلق شيء من الدهشة لدى القارئ، وإلقاء مهمّة الكشف عن معانيها الكامنة وتفكيك رموزها على عاتقه.

وقد عمد**"الأخضر بركة"** إلى إيحاءات لغوية لتفعيل فضاء قصيدة **"الرّيح"**، ومنحها صفة التوالد والاتساع، فعبر شبكة من العلاقات الدلالية والرمزية الفاعلة، تشكلت بنيتها الفنية والإيحائية، واستطاع نسيجها اللغوي العام أن يحقق لها قدرا من الانفتاح الدلالي، وأن يضعنا أمام أنساق رمزية حاملة لعدد من الدلالات المتخفية، ويدفعنا في كل مرة لنكشف عن بواطن تراكيبها الشعرية، ولنرصد العلاقات القائمة بين دوالها ومداليلها الشعرية، التي تعتبر مصدر حراكها ونشاطها الرؤيوي.

فثمة مسافة دلالية مسكوت عنها لا يمكننا كشفها إلا بعد تنقيبنا وحفرنا في بنيتها العميقة، وبالنظر إلى هذه البنية نجد أنها" **حبلى بالإيحاءات التي تصل حد التناقض وهو ما يجعلها قابلة للتعدد وغنية بالاحتمال، ومفتوحة على القراءة والتأويل"**[2]، إذ أدى الإيحاء اللغوي فيها دورا

[1]- حسن مسكين:**اللغة والفكر**(دراسات نقدية)،ص27.

[2]-طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص429.

جوهريا، تمثل في تفعيله طاقة تراكيبها الشعرية، ومنحها بعدا فنيا أكثر خصوصية وحساسية، كما ساهم في ضبط وتنظيم حركة أنساقها، على نحو ما يكشفه لنا المقطع الشعري التالي:

لا تحملُ الرّيحُ الحقائبَ حين ترحلُ،

لا جمارك يفحصون لها الوثائقَ في الطريق على حُدود الأرضِ،

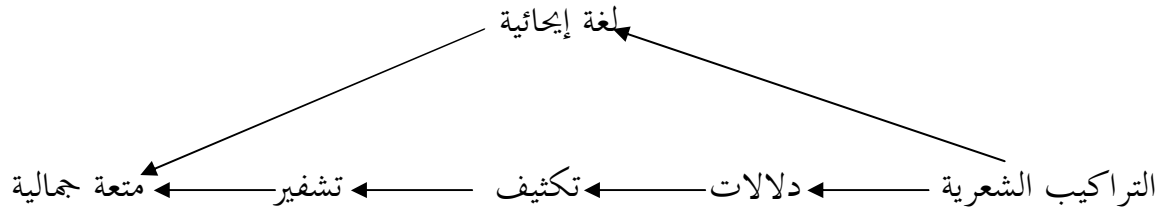
لا شرطيَّ، لا دركيَّ يسألها البطاقةَ،

أحسدُ الرّيحَ، الهويّةُ لم تكن يوماً مِلفًّا فوق طاولة الرّياح

الرّيحُ مئذنة الخريف، وصولجان البحرِ

تولدُ كالصلاة يتيمةَ الأبوين[1]

تبدو لغة هذا المقطع إيحائية مباغتة؛ فهي من خلال ما أثارته في نسقها الشعري من ائتلافات صوتية، وإشارات نصية منفتحة على آفاق رؤيوية غير متوقعة، وما أفرزته من معان ورموز في سياقها، أدت إلى توجيه مسار قراءتنا لأيقوناتها الرمزية، وجعلتنا نتيه في قوة الرمزية التي تحفل بها التراكيب، محققة في الوقت نفسه لذة الانتقال بين صورها، فنلاحظ أنها منحت المقطع ثراء إيحائيا واضحا؛ كونها معطى تكثيفيا أتى متخمًّا بدلالات ومعان خفية وغامضة، ويمكننا تمثيل النظام اللغوي للمقطع الشعري كما يلي :



الشكل رقم(01)

[1]- الأخضر بركة: **لا أحدٌ يربّي الرّيحَ في الأقفاصِ**(الرّيح)، ص08.

تتحلق التراكيب الشعرية الآتية:**(لا تحملُ الرّيحُ الحقائبَ حين ترحلُ/ الهويّةُ لم تكن يوماً مِلفًّا فوق طاولة الرّياح/ الرّيحُ مئذنة الخريف/تولدُ كالصلاة يتيمةَ الأبوين)** حول دلالة مركزية واحدة تتعلق بالدال(**الرّيح)**، فإذا ما تعاملنا مع الروابط الاقتضائية في العبارة الشعرية:**(الهويّةُ لم تكن يوماً مِلفًّا فوق طاولة الرّياح)** وفقا لمقتضيات لسانية يتبين لنا أن لفظة(**الهويّةُ)** اقتضت جماليا في مسارها النسقي التركيب(**تولدُ كالصلاة يتيمةَ الأبوين)**، وقد تم التنسيق بينهما جماليا بواسطة عامل حجاجي؛ يتمثل في اللغة الإيحائية الحاملة لعدد لا متناه من الدلالات والمعاني المضمرة.

ومن هنا يتفاعل الدال(**الرّيح)** مع باقي التراكيب الشعرية لتحريك فضاء القصيدة، ويستعين بمختلف"**العناصر القادرة على تحفيز القارئ كي يستجيب وينخرط في عملية إعادة توليد الدلالة وتشكيل المعنى"**[1]، فهو في حركة دائمة ضمن مساحة القصيدة الكلية، ما جعل المدلول الإيحائي للكلمة يمتد أكثر ليحيلنا إلى عالم الشاعر الداخلي المليء بالقلق والإحباط؛ إنه قلق البحث عن واقع أجمل وإحباط من الأشياء المحيطة به، وهو إحباط كوني -كما يسميه **"عز الدين إسماعيل"**- من واقعه الحاد والباتر الذي تخترق فيه الشخوص والأشياء كل القوانين وتتجاوزها.

وقد عمد الأخضر إلى أنسنة **(الرّيح)** من خلال وضعها في سياق لغوي منفتح على أكثر من دلالة، ليذهب بعملية الإيحاء إلى أقصاها، وليتيح لنا انتقالا سلسا بين التراكيب الشعرية يمكننا من التوغل في رحاب دلالاتها المضمرة، ويتبدى ذلك من خلال الأنساق التالية:**(لا جمارك يفحصون لها الوثائقَ في الطريق على حُدود الأرضِ/لا شرطيٌّ، لا دركيٌّ يسألها البطاقةَ/ أحسدُ الرّيحَ)**، التي جاءت غاية في الإيحاء والتشفير والتحفيز الجمالي، وكأن شاعرنا يرمي من ورائها إلى توليد طاقة حجاجية إضافية، ويسعى من خلال معانيها الخفية والكامنة إلى تحقيق تفاعل جمالي بيننا وبينه.

ومقتضيات اللغة الشعرية في المقطع الشعري ليست محدودة لأنّ**"الأخضر بركة"** استغل إمكاناتها إلى أقصى درجاتها، لأجل التعميق من سيرورة الدلالات وتحقيق نوع من الإشباع الجمالي،

[1]- حسن مسكين: **مناهج الدراسات الأدبية الحديثة**(من التاريخ إلى الحجاج)، ص109.

فمن يتأمل الروابط التشكيلية التالية:(**طاولة الرّياح/الرّيحُ مئذنة الخريف/صولجان البحرِ)** يـــدرك أنها مدعمة بفواعل حجاجية ذات منحى تصويري مباغت، فهي تشي بزخم انفعالي قادر على تحفيز المداليل الشعرية على التنامي، وعلى خلق حركة دينامية بين الدوال ومغنطتها بالإيحاء والتأثير.

ب-2/الإيهام وتفجير الدّهشة:

يعد الإيهام تقنية لغوية يتم من خلالها العبث بالتراكيب الشعرية، لخلق الدهشة وتحقيق المتعة الجمالية، فهو وسيلة يعتمدها الشاعر بهدف تعزيز عنصري الإثارة والتأثير، ومداعبة الحس القرائـــي للذات المتلقية، وهذه التقنية بما تحتويه من مؤشرات لغوية ووحدات دلالية أكثر كثافـــة وتركيـــزا، تسهم أساسا في توجيه القصيدة**"توجيها جماليا يفاجئ المتلقي، ويهز مشاعره ويستثير أحاسيســـه، ويتسلط على خياله"**[1] وفي تفعيل فضاء القصيدة الدلالي وإكساب الرؤية الشعرية بعدا تأثيريا.

واللافت أن **"الأخضر بركة"** يبني قصائده على الإيهام الذي يجمع بـــين الصـــور الحســـية والصور التخييلية والأيقونية، الحاملة لمعان لغوية بهدف تمويه القارئ وخلق محاورة معه، فقد عمـــد إلى جملة تلك الصور كونها تحتكم إلى مهارة فنية، ولأنها ممغنطة بطاقات إيحائية عالية تعينـــه علـــى التحكم في وعي القارئ الجمالي وآفاق توقعاته، لذلك تبدو قصائده ذات زخم دلالي هائل، وكثافة رؤيوية كبيرة ومناخات انفعالية مؤثرة، نظرا لما تحفل به من عناصر التمويه والتضليل ومن انزياحات لغوية.

ففي قصيدته**"الرّيح"** يحاول الأخضر وضعنا في مواجهة بنيتها التي تضم صورا تبدو للوهلـــة الأولى أنها حقيقية وتنبض بالحياة، إلا أنها شديدة الإيحاء والتلغيز، فقد انبنت مقاطعها على ســـحر الإيحاءات المتفاوتة فاعلية وثراء، وعلى التغريب الذي يجمع بين الاستفزازات اللغوية المفاجئة والصور الرمزية المباغتة، وقد أدت مجتمعة إلى توليد انفتاح مدلولي، وتحقيق أقصى درجات الإثارة والدهشة، ويتبدى ذلك من خلال المقطع الآتي:

[1]- طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص111.

الرّيحُ متّكأُ القصيدةِ،

من عوطفها العواصفُ،

من رؤاها السّيلُ،

من أفكارها الأمطارُ،

من أسرارها الثّلجُ المفاجئُ،

من مراياها ملاحفُ نسوةٍ بيضاءُ في فجر القُرَى الصيفيِّ،

من آلاتِ موسيقى تنفّسها..

تأوهُ شاطئ الأمواج بين يديْ رمالٍ

من هواجسها طيورُ البرّ صافّاتٍ ويقبضنَ، الرياحُ

سليقةُ الطيرانِ في ريشِ الغريزةِ[1]

نلاحظ أن هذا المقطع ينمو فنيا باتجاه بنية الاختزال والاقتصاد اللغوي، محاولا إيهامنا بأن المقصود من الرّيح هنا هو تحرّكٌ لجزئيات الهواء المتأثرة بحركة ودوران الأرض حول نفسها وحول الشمس، في حين أن المعنى الحقيقي لها كامن وخفي، وهدف**"الأخضر بركة"**من وراء ذلك هو إيهامنا ودفعنا لإعادة تمثّل معانيها الحقيقية وفك مداليلها المستغلقة، فمن خلال تراكيبه الشعرية المكثفة، نقلنا من حالة إيحائية إلى حالة فعلية مفتوحة النهاية، لتتحول بنية نسقه الكلية من وضعية الحضور المتمثل في التمظهرات اللامرئية والمرئية للرّيح إلى وضعية الإيهام والتمويه.

لقد جعل الأخضر من الصورة الإيحائية للرّيح ميدانا لتحريض باقي التراكيب الشعرية وتعزيز درجتها الإيحائية، حيث قام بخلع صورتها المجرّدة إلى صورة نابضة بالحياة، بغية تشكيل صراع بين العناصر الساكنة والمتحركة، وهو ما جعل مقطعه خليطا من عناصر متعارضة ومحتدمة، وأكسبه

[1]- الأخضر بركة: **لا أحدٌ يربّي الرّيحَ في الأقفاصِ**(الريّح)، ص09.

عمقا فنيا وبعدا جماليا، كما منحه طاقة ريؤيوية حيوية ساهمت في تعزيز فاعليته الدلالية، وتعميق مداليله الإيحائية البعيدة، وقد تبدى لنا ذلك التعارض والاحتدام بينها كما يلي:

من عوطفها ـــــــ العواصفُ

من رؤاها ـــــــ السّيلُ

من أفكارها ـــــــ الأمطارُ

من أسرارها ـــــــ الثّلجُ

من مراياها ـــــــ ملاحفُ نسوةٍ

من آلاتِ موسيقى تنفّسها ـــــــ تأوهُ شاطئ الأمواج

من هواجسها ـــــــ طيورُ البرّ

فمن خلال هذه التراكيب، سعى الأخضر إلى المزج بين المتباعدات في نسق تشكيلي متآلف، وإلى خلق الدهشة عبر صور إيحائية تتجاوز المعنى السطحي الساذج إلى المعنى العميق، كما عمد إلى إحداث انتقال مشهدي بين لقطاتها الحية المتحركة ليوضح سمات الريح، وهو ما أدى إلى حصر دلالاتها في مسار التوائي مؤسس على وتر المفارقة التركيبية واللفظية، ومن المؤكد أن التراكيب والألفاظ"**وهي مرتبطة بسياقها ومتضامة في نسقها النحوي تتكاثف إيحاءاتها، ليفك القارئ الواعي فيما بعد شفرتها**"[1]، لذلك فإن تراكيب المقطع تكاثفت لتثير مجموعة من الإيحاءات، وقد أتت لفظة الريح ضمنها حاملة لدلالتين:

- **دلالة الفناء:** أين مزج الأخضر بين عناصر الطبيعة ليوهمنا بأنه أمام مشهد كوني يتسم بالحركة، ومع كل حركة يمنتج لقطات من غضبها بمونتاج مشهدي مكثف، فنجد العواصف والسيول حاضرة في هذين التركيبين:**(من عوطفها العواصفُ/من رؤاها السّيلُ)**، غير أن دلالة الفناء الحقيقية للريح هنا تتعلق بالعزلة والوحشة التي يعيشها شاعرنا، فهو محاط بسياج من فقدان الرجاء الذي جعله يعاني اغترابا نفسيا وجسديا أوصله إلى ذروة السقوط. ويلتقي الشاطئ بالريح

[1]- طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص395.

في بؤرة واحدة هي أنهما لا يستريحان كونهما في حركة دائبة لا تعرف السكون، ففي التركيب **(من آلاتِ موسيقى تنفّسها..تأوهُ شاطئ الأمواج بين يديْ رمالٍ)** يتزاح الشاطئ بتأوهاته إلى معنى الانكسار والإحساس باليأس واللاجدوى من الحياة.

- **دلالة النقاء:** الريح ما هي إلا رمز للنقاء والطهر، وقد تأطرت دلالاتها على مثيرات الصور الحسية التي عكست عمقا في التخييل ومقدرة على براعة التصوير، فنلاحظ اندماجها مع شبكة من الدوال المؤنسنة، وهو ما أدى إلى تفعيل الطاقة السيميائية لتراكيب المقطع الشعرية، أين تمظهرت دلالة النقاء فيها من خلال الدوال المفردة: **(الثّلجُ/ مراياها/ بيضاءُ/ فجر/ طيورُ)** التي خرجت من وضعها اللغوي لتولد معان جديدة ولتضاعف من مردودها الإيحائي، فدلالاتها الإيحائية شحنت التراكيب بطاقة تصويرية أدت دورها في إيهامنا والعبث بوعينا.

وعليه، فإن قصيدة **(الرّيح)** فجرت الدهشة من خلال تقنية الإيهام التي أثبت قدرتها على التأثير والإيحاء، كونها"**استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية وليست خارج ذلك، إذ أن آلية مثل هذه البنية وجب انبثاقها عضويا وعفويا من صميم النص ومن باطن التجربة نفسها**"[1]، لذلك فقد أعاد شاعرنا عن طريقها تصوير مدركات ماديّة وابتكار أشياء وهمية، وهو ما ساهم في مضاعفة طاقة تراكيبها الشعرية وعمّق من رؤاها الجمالية، وأدى إلى توسيع حقلها الدلائلي.

وتأسيسا على ما سبق، يمكننا اعتبار قصيدة**(الرّيح)** قصيدة التركيز الشديد؛ لأن مساحة المصرّح به فيها أقل بكثير من مساحة المسكوت عنه؛ أي أنها تتمركز بين النطق والصمت البليغ فهي مكتنزة بالإيماءات والإيحاءات، حيث لعب فيها الأخضر على أوتار دلالية وهي التلميح والإيحاء والإيهام، لما لها من قدرة على تغذيتها بدلالات صاخبة ومدلولات مثيرة، وقد ساهمت تلك العناصر مجتمعة في تعميق صلتنا بتراكيبها الشعرية، وفي نقلنا من عالمها المرئي المباشر إلى عالمها التصويري الإيحائي.

[1]- علي عزيز صالح:**شعرية النص عند الجواهري** (الإيقاع والمضمون واللغة)، ص51.

خامسا:مقوّمات الإقناع والتأثير في "مقامات الجسد":

يعتمد **"الأخضر بركة"** في تشكيل قصائده بشكل مكثف على عناصر لغوية وبلاغية وأسلوبية، تؤسس مجتمعة لدلالتها الكلية، وتعينه على استمالة القارئ والإيقاع به، وعلى خلق الإثارة والدهشة لديه في سياق حجاجي يروم تحقيق فاعلية أكبر أثناء عملية التأثير، بوصفها تقنيات ذات مرجعيات حجاجية ومحرضات إبداعية **"تفعل فعلها في الوضعيات الحجاجية المحتملة وتدفع إلى الإقناع"**[1]، فنجاح الفعل الإقناعي يقوم أساسا عليها وعلى وسائل مخصوصة ذات طاقة حجاجية في ذاتها تميل بالقصائد إلى الإقناع؛ فهي بمثابة قوالب لتنظيم تراكيبها ولضمان حصول الاقتناع.

لذلك فإن**"مقامات الجسد"** تتبنى بمجملها خطابا شعريا يكشف عن استراتيجية حجاجية تميل إلى إحداث الدهشة، وتقوم على منظور رؤيوي عميق يجمع بين الجمال واللذة بين التكثيف والمتعة، لهذا تأتي فاعلية مقاطعها من طريقة بنائها وتفاعل عناصرها وديناميةمكوناتها، وقوة تراكيبها الشعرية وحمولتها الإقناعية التي لها دور مهم في عملية التأثير، وفي تحريك آليات الفهم والتأويل لدى القارئ، ولما كانت للغة وظيفة تأثيرية فإن مقاطعها قد ضمت العديد من الفواعل والتقنيات التي ساعدت على إظهار منحاها الإقناعي، وعلى إبراز تلويناتها وتمظهراتها وتشكلاتها الأسلوبية العديدة.

تنفتح لغة الأخضر في **"مقامات الجسد"**على الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة، ولأنها لغة توتّرات ومفارقات، لغة الغواية واللانهائي، لغة الانزياح والمجازفة، ساهمت في إغناء مقاطعها الشعرية بأساليب فنية ومتغيرات أسلوبية متنوعة،**"وبذلك نجح الشاعر في تدعيم نسقه الشعري، مما أكسبه مجالا فنيا، وإبداعيا تعبيريا متميزا"**[2]، ومن يدقق في أسلوبه الشعري يلحظ مقدرته الفنية في خلق الإثارة وإحداث الدهشة، ويدرك أن عباراته وتراكيبه الشعرية تتحرك في فضاء يبدو مكثفا دلاليا، على نحو تتمركز فيه كل التفاصيل حول بؤرة شعرية شديدة الاختزال والاختصار.

---

[1] -ماهر بوصباط: **نقد الحجاج وسيمياء الأهواء** (من خلال كتاب البخلاء للجاحظ)، ص141.

[2]- طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته :منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي**، ص 371.

وعليه، فإنّ الأخضر ومن خلال تراكيب شعرية منبعثة من رحم لغة ذات حمولة حجاجيـــة، ومشحونة بوظيفة تصويرية جمالية، يسعى إلى رسم مسار تواصلي يكفل له إقامة تحـــاور وتفاعـــل مستمرين بينه وبين القارئ، وأداء وظيفة تأثيرية إقناعية جوهرية ضمن المقـــاطع الشـــعرية، ولعـــل احتضان قصائده لجملة من المقومات هو ما دفعنا إلى أن نشتغل عليها دلاليا ونؤول علاماتهـــا، وأن نلتقط التفاعلات الحجاجية لملفوظاتها الشعرية بمقتضياتها اللسانية، ومن بين تلك المقومات ما يلي:

أ/ المقومات التشكيليّة:

أ-1/ الصور التشكيليّة:

ترتكز قصيدة شاعرنا **"عصفور يعبر النّص"** على عدد من الصور التشكيلية الـــتي تتماشـــى ومثيرات رؤيته الشعرية وتتصادم ورؤية قارئه التأملية، إذ يمكن اعتبارها تقنيات فنية هـــدفها تغـــيير وجهة القارئ القرائية، وذلك من خلال عنصري المراوغة والإثارة؛ فالأخضر قد قصد من خلالهـــا قصدا واضحا تفجير اللغة والاستعانة بشظاياها في بناء عالمه الشعري، واستولاد انزلاقـــات داخـــل التراكيب الشعرية بهدف تحفيزنا، وإحداث لذة شعورية لحظة اصطدامنا بمسارات رؤيته الشـــعرية، يقول فيها:

ماسورةٌ مكسورةٌ في الشمس تترف بالوحول

وملطّخٌ وجهُ الصباح برغوة الصابون تهطلُ من مناخير

المباني

بائعوا علب السجائرِ لم يبيعوني سوى ضجري من المعنى

الملازم لي

كثوب عباءةٍ متقطّعة

مقهى يثرثرُ مثل منشارٍ،

يجفّ الماءُ في الأحداقِ،

تستعصي الوجوهُ على التبسّم في الوجوهِ

إيقاع صوت((الراي)) ينضحُ مثل زيتِ محرّكٍ قد شاخ..

يستهوي ذباباً في الهواءِ الحامض الأنفاس،

أبغي قهوةً معصورةً والماءَ

شعرُ النادل المصفوفُ للأعلى كشوك ناتئ متلمّعٍ بالدُّهنِ

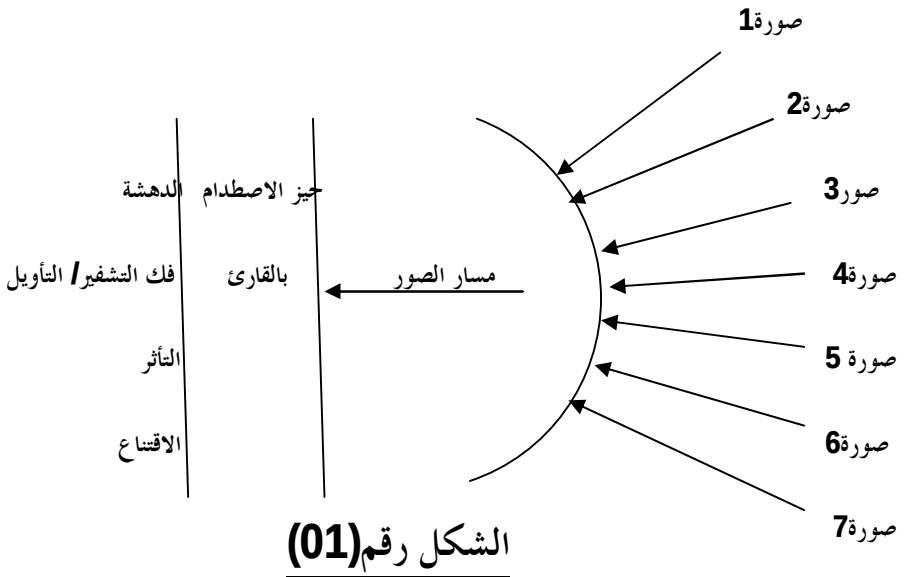
يشبهُ عُرفَ ديك في المرايا

كلّ شيءٍ في المرايا

لوحةٌ زيتيةٌ تمشي[1].

إن ما يمنح هذا المقطع الشعري خصوصيته التأثيرية الفاعلة، هو مقدرته على التحفيز، بواسطة جملة من الصور التشكيلية المتتابعة، التي تنبض بالحياة والحركة، وتتخطى حدود العوالم والأشياء، فضلا عما تحفل به من دلالات ومعان إيحائية، فقد أدت دورها الجمالي في التعبير والتشكيل، ووظيفتها الحجاجية في التشويق والتأثير، كما ساهمت في نقل المقطع الشعري ككل من حالة الركود إلى حالة الاضطراب، وتتبدى تلك الصور من خلال التراكيب الشعرية الآتية:**(ماسورةٌ مكسورةٌ في الشمس(صورة1)/ملطّخٌ وجهُ الصباح(صورة2)/رغوة الصابون تهطلُ من مناخير المباني(صورة3)/ضجري من المعنى(صورة4)/يجفّ الماءُ في الأحداقِ(صورة5)/تستعصي الوجوهُ على التبسّم في الوجوهِ(صورة6)/ إيقاع صوت الراي(صورة7))**، التي ارتقت بنا إلى أقصى درجات الإمتاع والإثارة، فهي تجمع بين المهارة التشكيلية والقدرة التصويرية، ويمكننا تمثيل حركية الصور ومسارها التأثيري ضمن التراكيب كما يلي:

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(عصفور يعبر النّص)،ص ص 167-168.



الشكل رقم(01)

فالصور التشكيلية التي استعان بها شاعرنا جاءت مجتمعة وتبدو كتلة واحدة، تفرض نفسها فرضا علينا، لأن هدفها هو إدهاشنا واستثارتنا بحمولاتها الدلالية، وتصيد وعينا القرائي، فهي بتضافرها تشبه الرماح التي تحدد هدفها قبل أن تصيب فريستها، وفريسة تلك الصور هي نحن، إذ لا يمكن لنا اتقاؤها، ويتجسد تأثيرها في قول **"القاضي أبو بكر ابن العربي"**:

فَلَوْ كَانَ سَهْمًا وَاحِدًا لاَتَّقَيْتُهُ * وَلَكِنَّهُ سَهْمٌ وَثَانٍ وَثَالِثُ**

ولأنها**"أتت موسومة بالانسجام والاتساق في مستوييها النفسي والدلالي"**[1]، ساهمت في توليد طاقة تأثيرية، وتحقيق لذة ومتعة جمالية، فهي تتجاوز مجرد الاستخدام التعبيري والتصويري من كونها علامة أيقونية مفعّلة للمقطع، ومشعرنة لمؤشراته الدلالية، إلى إحداث صدمة ومفاجأة، وخلق حالة من الاستغراب والدهشة،كيف لا وهي قوة جذب وإثارة، وهذا ما يحسب للصور التشكيلية أنها صور حية موحية، دائمة الحراك الدلالي، تترك صداها الجمالي من خلال دلالاتها وإيحاءاتها المتعددة.

وهذا يعني أن البنى الشعرية التي تقوم عليها قصيدة **"عصفور يعبر النّص"**، لا يمكن لها أن تُحقّق تفاعلها الحجاجي إلا من خلال صور تشكيلية، تستدعي القارئ ليستنطقها ويحاورها، وتجبره

[1]- علي عزيز صالح: **شعرية النص عند الجواهري** (الإيقاع والمضمون واللغة) ،ص262.

على القيام بدور الفاعل والمتفاعل معها، كونها تشكل منبع ثقل القصيدة، و"**العنصر الأهم في تحقيق بؤرة التفاعل الجمالي المركب بين الشاعر والعالم**"[1]، وهو ما يجعل من مقاطعها كتلة فنية خصبة، قادرة على التأثير في توجهات قارئها، وإنتاج هزة مستمرة لتوقعاته، وتوليد لذة جمالية لديه.

والمتأمل للتراكيب الشعرية التالية:(**إيقاع صوت((الراي)) ينضحُ مثل زيتِ محرّكٍ قد شاخ/شعرُ النادل المصفوفُ للأعلى كشوك ناتئ متلمّعٍ بالدُّهن/يشبهُ عُرفَ ديك في المرايا/لوحةٌ زيتيةٌ تمشي**) يدرك أنها حاملة لصور تهكمية، عابثة، هجائية، ساخرة، معبرة عن احتجاجه ورفضه للواقع الذي ينطلق منه متخيلا ليعود إليه ساخرا، فقد اختار الأخضر لنفسه أسلوباً تعرويا كاشفا، استطاع من خلاله خلق عالم طقوسي خاص، جمع فيه بين الفكاهة واللذة، حرك دواخلنا وفجر حدسنا، وأثار فينا نوعا من المتعة النفسية، والدهشة الجمالية، والاستغراب اللذيذ.

وبما أن السخرية مكوّن هام لعنصر الطرافة والدعابة، فقد تمكن شاعرنا من رسم كاريكاتير انتقادي بطريقته، مستعينا في ذلك بلغة شديدة المرارة، ورغم أنها تدعونا إلى الضحك إلا أنها مُثقلة بالهموم والآلام والضّجر، فتجده يسخر من صوت المجتمع المتمثل في صوت (الرّاي) الذي (**ينضحُ مثل زيتِ محرّكٍ قد شاخ**)، ويهزأ من شكل الشباب الذي يصفف شعره(**للأعلى كشوك ناتئ متلمّعٍ بالدُّهن يشبهُ عُرفَ ديك**)، ومن هيئة الشابات المتبرجات اللاتي يشبهن(**لوحةٌ زيتيةٌ تمشي**)، والمتلمس لتلك الصور، يدرك أنها تحاكي واقعه المادي والاجتماعي المعاش وتجربته الشعرية الخاصة.

أ-2/ النسق السردي المراوغ:

يخترق السرد قصيدة"**عصفور يعبر النّص**" ليمنحها حركة ديالكتيكية أساسها مكونات الحدث الشعري وزمكانيته، فقد استثمر الأخضر فيها طاقاته وأفاد من تقاناته وآلياته فيها، كما استعان بإمكاناته الحكائية والتعبيرية، بغية تشكيل فضاء جمالي أكثر انفتاحا وتأثيرا على القارئ، فأوّل ما يلفت الانتباه في القصيدة، هو ذلك التّداخل الواضح ما بين الشّعري والسردي فيها،

[1]-عصام شرتح: **الشعر وتأنيث العالم**(قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع)، ص217.

فتحولت بناء على ذلك إلى وحدة تشكيلية بتقنيات متنوعة، تجمع بين الخصائص الجمالية للشـــعر والقصة.

فقد تفرد البناء الشعري في القصيدة بحلة قصصية منبنية على نسق سردي مراوغ، نمت فيـــه ميكانيزمات الحدث الشعري، واندمجت ضمنه جملة من المكونات السردية كالشخصيات والمكـــان والزمن والحدث والرؤية، فما نلاحظه أن هذه الأخيرة تشتغل"**في منطقة الشعر بمنطـــق تكثيفـــي واختزالي عال، تسعى فيه الحكاية إلى تنفيذ واجباتها الحكائية في مساحة شعرية ضـــيقة لا تتـــيح فرصة لتمظهر حكائي كاف، يعمل فيها الفاعل الشعري على سرد الحكاية شعريا بطاقة إشارية عالية ومرنة**"[1]، وهو ما شدنا نحو التفاعل معها، وحرضنا للانسحاب والتغلغل داخل بؤرة الحدث الشعري، واستكشاف ملامحه الدرامية، كما منحنا مساحة خصبة لتأمل بنائها الأسلوبي.

ومن يتأمّل المقطع الشعريّ التّالي:

تزداد انتصاراتُ الضجيجْ،

مليونُ مقهىً في مكان واحدٍ، وحديقةٌ صفراءُ،

مدرسةٌ مكسّرة الأبوابِ، أو علمٌ يرفرفُ،

فوق أكياس القمامةِ، أحسدُ العصفورَ،

كنتُ

أمام طابورِ انتظار الخبز يخرجُ من لهيب الفُرْنِ، تعبرني الكهولةُ

مثل تابوتٍ، أمدّ إلى متسوّلٍ عشرين ديناراً لعليّ قد أصدّ

تحرّش الاحباط بي

*** * ***

غاباتُ حيطانٍ لتقسيم الهواءِ على مقاسٍ هندسيٍّ،

[1]- خليل شكري هياس: **القصيدة السيرذاتية**(بنية النص وتشكيل الخطاب)، ص90.

والشوارعُ

للتسكّع فوق مطّاط المطايا،

مِرْفَقٌ للاتّكاء على الفراغ الفظّ،

جمجمةٌ لتجريب العقاقير الحديثة،

حاجز الأمن المطهّمِ بالكمائن والعطايا،

صار خُمُّ الوقتِ أضيقَ من ممرٍّ نحو محكمةٍ مُؤثّثةٍ بأيتام

الطلاقِ[1]

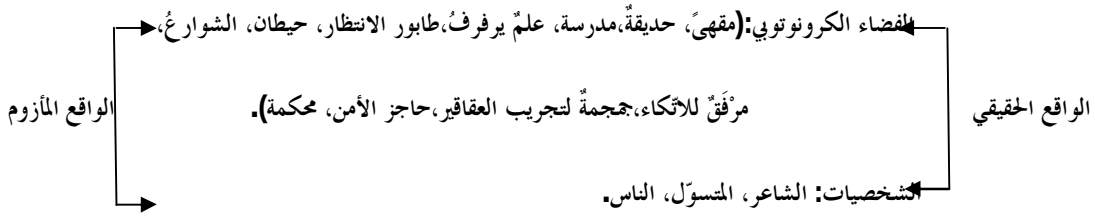
يدرك أن الأخضر استطاع من خلاله أن ينتقل بالتراكيب الشعرية من مناخ غنائي إلى مناخ السرد الحكائي، فقد قام بتشكيله وبنائه بناء خاصا؛ وذلك بالاستعانة بجملة من الألياف السـردية، التي مكنته من تضييق المسافة الفاصلة بين الوهم والواقع من جهة، وجعْلنا نتوحـد مـع مشـاهد وأحداث مرئية مفلمنة ومشفرة من جهة ثانية، وكأننا أما عرض مسرحي، يعرض علينـا مشـاهد تديرها شخصيات، تسلمت خيوط السرد فيها، وتضافرت مع أحداثها ومناخها الكرونوتـوبي في حيز واحد.

فالمقطع كما هو واضح يعرض علينا مشاهد متلاحقة تستكمل مشروعا لقصة عايشها الشاعر، ورغم انعقاد أحداثها في مساحة كرونوتوبية صغيرة، إلا أنها احتلت مساحة كبيرة من القصيدة، ونجد أن شخصية الشاعر تجسدت عبر تشخيص سلوكها الإنساني الذي يتبدى من خلال هذه التراكيب الشعرية:**(كنتُ أمام طابورِ انتظار الخبز/ تعبرني الكهولةُ مثل تابوتٍ/ أمدّ إلى متسوّلٍ عشرين ديناراً /أصدّ تحرّش الاحباط بي)**، فهو يضع نفسه أمام صراعات داخلية، وهواجس كثيرة بغية إبراز تشاؤمه وعدم رضاه عن واقعه منذ لحظة دخوله المقهى، تلك اللحظة المشبعة بالألم والحزن، أثرت فينا وقدمت لنا صورة باهتة، مضطربة ومأزومة عما يحيط بشاعرنا.

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(عصفور يعبر النّص)،ص ص169- 170.

وقد تعطّلت وتقلّصت عملية السرد في المقطع، من خلال الوصف الذي يعد تقنية لاستظهار المشاهد بشكل دقيق، إذ أخذ هو الآخر مساحة واسعة من فضاء القصيدة، ليرسم صورة للأشياء والأمكنة في علاقتها بالشخصيات، ويظهر ذلك من خلال التراكيب الشعرية التالية:**(مليونُ مقهىً في مكان واحدٍ/ وحديقةٌ صفراءُ/مدرسةٌ مكسّرة الأبوابِ/ أو علمٌ يرفرفُ فوق أكياس القمامةِ/ أمام طابورِ انتظار الخبز/يخرجُ من لهيب الفُرْنِ/ غاباتُ حيطانٍ لتقسيم الهواءِ على مقاسٍ هندسيٍّ/والشوارعُ للتسكّع فوق مطّاط المطايا/مِرْفَقٌ للاتّكاء على الفراغ الفظّ/جمجمةٌ لتجريب العقاقير الحديثة،حاجز الأمن المطهّمِ بالكمائن والعطايا/محكمةٍ مُؤثّثةٍ بأيتام الطلاقِ)**، التي اشتغلت وصفيا في فضاء كرونوتوبي، فأحدثت توترا في زمن القصيدة، وعمقت من طاقتها السردية.

ويمكننا رصد حركة وتدفق المنظومة السردية من خلال التراكيب الشعرية السابقة كما يلي:



الشكل رقم(02)

نلاحظ أن عملية السرد قد أخذت"**دورا قياديا في تشكيل لقطات المشاهد المهندسة على وفق مونتاج(سرد-تصويري)**"[1]، كونها سارت في المقطع وفق نسق مراوغ ومباغت، واشتغلت في منطقة التراكيب الشعرية بمنطق درامي، وسعت إلى التمظهر في مساحة شعرية ضيقة، فالأخضر وعبر لغة القص السردي تمكن من الانفتاح على محكيات صغرى، ومشاهد وصفية، ومن نقل مشاهده نقلا غنائيا، وهو ما جعل السرد عنده وسيلة للتأثير و الإقناع، ومصدر للذة والإمتاع.

[1]-طلال زينل سعيد حسين: **القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي**، ص145.

أ-3/التشكيل الإيقاعي:

من خصائص البناء الفني في**"مقامات الجسد"** أن الأخضر تبنى فيها إيقاعا خاصا ذا بنية إنفجارية، مكنه من تجسيد ملامح شعرية وشعورية، فقد استعان بتنغيمات ووحدات لسانية، أحدثت بين تراكيبها وجملها نوعا من التوازي والتناسب والتناسق والتتابع، ولعل المثير فيها هو اعتماده على نغمات موسيقية متداخلة، تستمد فاعليتها من العلاقة الجدلية القائمة بين الأنساق الصوتية، باعتبارها حضورا لغويا له دلالته وإيقاعاته، ومن تشكيل التراكيب باعتبارها نخاع القصيدة وطاقتها الخلاقة.

وقصيدة **"عصفور يعبر النّص"** تفرض نسقا إيقاعيا يعبّر عن خلجات الشاعر وانفعالاته وتداعياته النفسية لحظة الكتابة، لأن الأخضر استغل فيها كل الممكنات التي منحتها وقعا خاصا، ورفعت من وتيرة تفاعل الأصوات في تراكيبها الشعرية صوتا ودلالة، وهو ما أوجد نوتة صوتية انعكست على مقاطعها الشعرية، وأضفى**"جوا موسيقياً محملاً بسمات إيقاعية داخلية بحيث يخلق هذا الجو الموسيقي مساراً هادئاً وخافتاً ينم عن حركة الذات الشاعرة في بعدها النفسي الرتيب"**[1]، ولعل ما ساهم في خلق جو موسيقي ونغمي فيها هو ذلك التناسق الإيقاعي بين كلماتها وتراكيبها، ويتبدى ذلك من خلال هذا المقطع:

يمرّ الناسُ في علبٍ من الفولاذِ،	متفعلْ مفعلات متفعلن مفعول
يحيا النّاسُ في علبٍ من الاسمنت،	مستفعلْ متفعلُ مستعلن مفع
يمشي النّاسُ في علبٍ من العاداتِ،	مستفعلْ متفعلُ مستعلْ مفعول
في علب انتخاباتٍ معبّأةٍ بوهمٍ باذخٍ يتخمّر المستقبل	مستعلن فعولاتن متفعل مفعلاتن مستعل متفاعلن مستفعلن
المعجون بالأطماعِ،	مستفعلن مفعول
فوق شجيرةٍ عطشى وراء البابِ عصفورٌ يطيرُ	مستعلن فعولاتن فعولاتن متفعل مفعلات

[1]- علي عزيز صالح: **شعرية النص عند الجواهري** (الإيقاع والمضمون واللغة)، 71.

إلى سماءٍ ما خفيفاً،	**متفعلن مستفعلن مف**
لا بطاقةَ	**مستعل مت**
لا ضرائبَ	**مستعل مت**
لا ديونَ	**مستعل م**
ولا حوالاتٍ، سأحسدُه[1]	**متفعل مفعولات مستعل**

نلاحظ أن الحركة الإيقاعية التي أساسها الرّجز والسريع، تبدأ بأربع تفعيلات في الأسطر الثلاثة الأولى، ثم يطول السطر الرابع قليلا ليصل إلى سبع تفعيلات تنتهي بـــ **(مستفعلن)**، ثم يعود ليقصر إلى تفعيلتين ،ثم يطول إلى أن يصل إلى خمس تفعيلات تنتهي بـــ **(مفعلات)**، ثم يعود إلى تفعيلتين، فتفعيلة واحدة، ثم إلى ثلاث تفعيلات، وهكذا تتغير وتتذبذب التفعيلات تبعا لحالة شاعرنا النفسية والشعورية، وهو ما ولد حركة سريعة مرة وذبذبة بطيئة ومتماوجة مرة أخرى، ومن هنا؛ فإن الإيقاع عملية لاحقة لحالات وانفعالات الشاعر، يستمد حركته من التركيبة السطرية بكل مقوماتها.

وقد أدى المقطع الشعري غرضه النفسي والتحريضي، من خلال نسيج صوتي وأنساق إيقاعية، تضافرت واندمجت مع التركيبة السطرية، فنجد أن سرعة الإيقاع تقلّ في الأسطر الثلاثة الأولى دون الخروج عن التفعيلة، حيث أتت القافية مهموسة "التاء" لتحافظ على المسافة الجمالية والصوتية بين **(الفولاذِ/الاسمنت/العاداتِ)**، ولتمنح المقطع خفوتا وإيقاعات موسيقية تقترب من النفس والذهن، **"ولعل هذه الإيقاعات في حركيتها وتوتراتها، واهتزازاتها، إنما هي حاجة داخلية أفرزها واقع الخطاب"**[2]، لذلك فإنها قد ساعدت في إثارة انفعالات قوية وإنتاج تأثيرات نفسية ومتعة حسية.

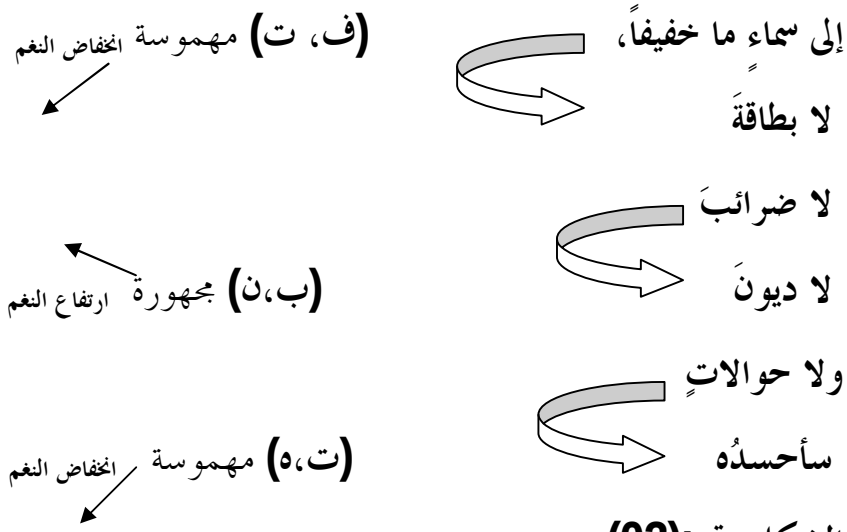
وتتساند المكونات الصائتة لإبراز التدفق النغمي والإيقاعي في المقطع الشعري، ولخلق إيقاع موسيقي في أسطره الشعرية(6،5،4) التي أتت قوافيها مجهورة من خلال الحروف (ل،ع،ر)،

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية**(عصفور يعبر النّص)، ص168.

[2]- عبد القادر فيدوح: **إراءة التأويل و مدارج معنى الشعر**، ص222

مشكلة أثناء نطقها اهتزازا واضطرابا وترجيعا، كما نلاحظ أن تراكيبه الشعرية أتت قوية، ضاجّة بالانفعالات، وهو ما ولد نوتة صوتية، وأوجد فواصل موسيقية متعددة النغم، وكأن الأخضر تعمد من خلالها الرفع من توتير الإيقاع، ووضعنا في جو موسيقي صاخب، وربطنا بحالة التوتر والهيجان التي يمر بها.

وعليه فإن البنية الإيقاعية لهذا المقطع الشعري تستمد تناغميتها من ذلك التناوب بين مقاطعه الصوتية وفواصله الإيقاعية، وكذا من التوزيع المنسق بين حروفه المجهورة والمهموسة؛ فنجد أن السطرين الرابع والسادس يطولان لأنهما يعرضان جملة خبرية، بينما الأسطر الشعرية الأخيرة:**(لا بطاقةَ /لا ضرائبَ/لا ديونَ/ ولا حوالاتٍ، سأحسدُه)** أتت قصيرة،**"كلّها تشترك وتحتشد وتتناغم في رسم إيقاع داخليّ بطئ وثقيل وممتد"**[1]، وهو ما منح المقطع صيغة إيقاعية تنازلية من سطر إلى سطر، حتى انكمشت تفعيلاته إلى تفعيلة واحدة فقط، وقد تبدى لنا ذلك من خلال:



الشكل رقم:(03)

إنها الحركة مع السكون، الجهر مع الهمس، والنظام مع اللانظام، وهذا التناقض حدد للمقطع الشعري مساره الإيقاعي، الذي تناوبت في تشكيله مقاطع صوتية تراوحت بين الرفع والخفض، فنتج عنها ما يشبه علامة البيمول في الموسيقى، وتعني علامة الخفض، وما يشبه علامة الدييز(#)،

[1]-محمد صابر عبيد: **عضوية الأداة الشعرية**، ص140.

وهي علامة الرفع، وبناء على اجتماع تلك العلامات أتت الصيغة الإيقاعية للمقطع على هذا النحو:(**إلى سماءٍ ما خفيفاً Sol..La..Mi..Fa..Sol/لا بطاقةَ Ci..Sol/لاضرائبَ Mi..Ri..Do/لاديونَ Ri..Do/ولاحوالاتٍ،سأحسدُه Do..Fa..Sol..La..Mi..Ri..Do**)، وهو ما حقق تناغما وانسجاما بين المقاطع الصوتية، وإن مثل هذا النوع من التناغم والانسجام يعد الأساس الصوتي لخلق حالة موسيقية موّحدة، ويقف وراء انجذابنا للمقطع الشعري، وفي تحريك حساسيتنا ودفعنا إلى التفاعل رؤيويا مع تراكيبه.

ب/المقومات التخييلية:

ب-1/الغموض ودوره في التخييل:

لا غنى عن الغموض في أي قصيدة فهو حصيلة التفاعل القائم بين الشاعر والقـــارئ؛ أي أن في كل قصيدة **"مجموعة فجوات وفراغات يقوم القارئ بسدها، وهذه الفراغات تـــثير عمليـــة التخيل التي يقوم بها القارئ بناء على شروط"**[1]، لذلك فإن الشاعر المعاصر يتكئ في قصائده على الغموض كمحطة ينطلق منها نحو عوالم التخييل، وكفعل استفزازي يقود من خلاله قارئه إلى الحفر في طبقاتها، واعتماد التأويل لحل شفراتها، وكطاقة محرضة تجعله يتصارع مع معانيهـــا، وتبعـــث في داخله متعة فنية.

وقد جنح**"الأخضر بركة"** إلى الغموض والإبهام في تشكيل قصائده، واستطاع أن يوقظ اللغة من سباتها، ويولد صدمة وغرابة، ففي قصيدته**"من كتاب الحروف"** لجـــأ إلى التكثيـــف والترميـــز والإيحاء ليبعدنا عن دلالتها النهائية، ويدفعنا إلى التقاط معالمها، فنلاحظ أنه قد تبنى عـــبر فلـــذات تعبيرية وتركيبية نوعا من التعمية والتعقيد، وكأنه أراد لقصيدته أن تكون كمـــا أردا **"مالارميـــه"** لقصيدته أن تكون؛ حيث أرادها أن تكون سراً يبحث القارئ عن مفتاحه، يقول في أحد مقاطعها الموسوم بـــ**"سفر"**:

[1]-عبد الله خضر حمد: **مناهج النقد الأدبي**(السياقية والنسقية)، ص392.

السين سؤالٌ يلهث خلف جوابٍ يكتبهُ

فوق رمال الوقتِ سرابْ

الفاءُ فيافي الخطوةِ بين الباب

وبين هواءٍ آخرَ خلفَ البابْ

والرّاء روايةُ روحٍ تخذلها الأسبابْ[1].

تحس وأنت تقرأ هذا المقطع بطاقة تخييلية هائلة تجذبك نحو تفاصيله العميقة، ومصدر تلك الطاقة هي الإيحاءات المنبعثة من ذات شاعرنا وعالمه، حيث أسعفته إلى حد كبير في تفجير لغته وجعلها حاملة لأبعاد رمزية متنوعة، الأمر الذي أدى إلى وقوع انحراف في سياق الدلالة، وإلى كسر أفق توقعاتنا وخلق حالة من الارتياب فينا، فالأخضر بقدر ما كثّف من مظاهر الإغواء في هذه القوالب النسقية:**(السين سؤالٌ يلهث خلف جوابٍ يكتبهُ/الفاءُ فيافي الخطوةِ بين الباب/والرّاء روايةُ روحٍ تخذلها الأسبابْ)**، بقدر ما عزّز من حركية مقطعه ككلّ، إذ تخطت تلك القوالب نطاق الدلالة الصريحة للتراكيب التي من شأنها تسطيح المعنى، لتكون تجسيدا حيا لمواقفه الشعورية.

وقد بدت لنا تلك القوالب موغلة في الغرابة، كونه لجأ إلى الرموز والمعاني البديلة ليوضح حالة من حالات التزيف النفسي التي مر بها، وليولد عددا من القيم الجمالية المثيرة؛ فالدوال: "سؤال"، "فيافي" و"رواية"، باجتماعها شكلت فضاء مشرّعا على عوالم التخيل والإيحاء والتأمل، وذلك بما حملته من دلالات ضبابية حركت خيالنا واستفزتنا لنتفاعل معها، وأحالتنا على أحواض دلالية تعالقت فيما بينها لتبني دلالية ومتخيل"سفر"، ونحن لم نتأثر بتلك القوالب إلا لأنها هيأت لنا حالة من التوافق بين الحركة التي تموج في نفسه، والحركة التي تموج بها الدوال المتلاحمة التي لا تعرف الاستقرار والثبات.

[1]- الأخضر بركة: **الأعمال الشّعرية** (من كتاب الحروف)، ص 177.

وحركيتها وعدم استقرارها وثباتها هو ما جعلنا نلمس المعاني ولا نلمسها، نتصل بها وننفصل عنها في الوقت ذاته، فالأخضر"**لم يشر صراحة إلى هوية أو كينونة شخصيته مباشرة، بل لجأ إلى التواءات شعرية أنيقة**"[1]، وإلى مجموعة من الصور الغامضة التي تماشت وذبذباته الشعورية، فأخرجت التراكيب من دلالتها المطابقة إلى دلالتها الإيحائية، وهو ما جعل الإمساك بمعانيها ضربا من المستحيل، وكان حريا بشاعرنا وضع استراتيجية تعيننا على تفادي الانزلاقات اللغوية والصدمات الدلالية.

واللافت أن الترسيمات التصويرية التي خطت ألقها من خلال المدلول"سفر"، تمتلك خصوصية نادرة في تفعيل حركة الأنساق التشكيلية، وقد تبدى لنا ذلك من خلال:(**سؤالٌ يلهث/ جوابٍ يكتبهُ/ رمال الوقتِ/ الخطوةِ بين الباب/ وبين هواءٍ آخرَ خلفَ البابْ/ روايةُ روحٍ**)، إذ ساهمت هذه الترسيمات في تشويش رؤية المقطع وتوتير أنساقه تدريجيا، نظرا إلى اغترابها وضبابيتها لدرجة كبيرة، مما أدى إلى جرنا لنقع في مطبات الغموض، والتلغيز، والانزلاق، والتعمية الدلالية.

فبالتدقيق في التركيب **(سؤالٌ يلهث)**، نجد أن الأخضر استخدم صورة مجازية للسؤال بهدف وصف فكرة مجردة، و هي العطش، والعطش بطبيعة الحال ليس كائنا حيا، ولكن من خلال إضافة يلهث إليه، فإن الأخضر قد خلق صورة له في أذهاننا، وهي صورة مرتبطة بنسيج التجربة الداخلي في وعيه، وبانتقال الدال(**يلهث**) من مجاله الدلالي الخاص إلى مجال(**سؤال**) اكتسب المقطع بعده التلميحي، ثم يأتي التركيب **(جوابٍ يكتبهُ)** ليوفر طاقة تخييلية تمكنت من هزنا وإثارتنا، وليضيف أبعادا دلالية للدلالة الأصلية، فضلا عن تعميته للمعنى وتضبيبه لمساحة الرؤية التأملية.

وتضيق حدود المعنى شيئا فشيئا من خلال تراكيب مشبعة بوحدات رمزية، ساهمت في ضخ السياق الشعري باحتمالات لاحدود لها، وفي منح المقطع أبعادا إيحائية متعددة، كما مكنته من الانتقال"**من إشارة مدلوله الأول إلى مدلول ثانٍ عبر سياق الالتفات في انزياحاته الدلالية**"[2]، وهو

[1]- طلال زينل سعيد حسين: **القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي**، ص27.

[2]-عبد القادر فيدوح: **إراءة التأويل و مدارج معنى الشعر**، ص163.

ما تعكسه هذه التراكيب:(**رمال الوقتِ/ الخطوةِ بين الباب/ وبين هواءٍ آخرَ خلفَ البابْ/ روايةُ روحٍ**)، التي تخفي وراءها شحنات دلالية عميقة يعسر استجلاء ملامحها، وتحتفظ بطاقة تخييلية غاية في التحفيز، والإدهاش، نظرا لدرجة الغموض التي أحدثت فجوات بيننا وبينها، ودفعتنا إلى إقامة تصورات للمعنى الذي يفترض أن يكون عليه كل تركيب، حتى يحقق درجة عالية من الدينامية والشعرية.

وعليه؛ يمكننا القول أن الغموض هيمن على سياقات أبنية قصائد"**الأخضر بركة**"وعلى مكوناتها الشعرية، فأغرقها في التعمية والإبهام، وساهم في فتح مداليل تراكيبها، وبثّ فيها حياة أخرى بنبض جديد، ومنحها لمستها الإبداعية التخييلية الخاصة، التي توارت خلفها مقاصد شاعرنا وغاياته، فقد ارتقى بمتخيلاته الشعرية ليثير فينا قشعريرة اللذة والدهشة في آن واحد، وليضعنا في متاهات التأويل، على نحو جعلنا نضاعف من جهدنا لنلتقط جزئيات رؤاه الشعرية ومواقفه الشعورية.

ب-2/التنافر الدلالي وأثره التخييلي:

لا تقوم قصائد"**الأخضر بركة**" على المؤالفة والمطابقة بين التراكيب الشعرية فحسب؛ وإنما تقوم على المنافرة، والمفارقة، والاختلاف؛ فقد سخّر فيها كل الممكنات الشكلية والسيميائية المتاحة، ليجعلها قادرة على توليد طاقة أكبر من الشعرية، وعلى خلق وهم جمالي من خلال عمليات الإيحاء والتكثيف، ويمثل التنافر الدلالي بصيغه المتعددة التي تتوحد فيها المتعاكسات وتتمازج؛ أداة فنية هدفها كسر جمود التراكيب الشعرية، والمضاعفة من طاقاتها التعبيرية، وإغناؤها بالتوتر الذي يعانق فيه الشيء نقيضه.

والتنافر الدلالي أحد الألعاب اللغوية التي تقوم على التلاعب بدلالات الألفاظ وفتقها، وإعطائها أبعاداً غير متوقعة،كما أنه من وسائل الإقناع التي وظفها الأخضر في التأثير فينا لإقناعنا وإمتاعنا، إذ استطاع أن يشق لنفسه في **(مقام البحر)** لغة خاصة"**من أجل دعم فعالية التركيز في**

قصيدته وتخليصها من أية زيادات لفظية أو صورية محتملة"[1]، وذلك من خلال استخدامه المراوغ للغة، واستثماره أساليب جدلية عبثية ضدية بغية توتير أنساقه الشعرية، يقول فيها:

ما الذي يسكن الجسمَ مسترخيا فيه مثل انتباهٍ كسول

ما الذي من بعيد يجيءُ ولا يصلُ

موجةً

موجةً

يلطمُ البحرُ أطرافَ صخرٍ وينفصلُ

ما الخفاء الذي ينبغي أن أرى في الظهور العنيد..

سأمشي

ستعطي لي الشمسُ ظلاّ على الأرضِ ملقىً كثوب

غريبٍ أراه ولا ألْبَسَهْ

سيقفز عصفورُ آنٍ سريعٍ

إلى الخلْفِ،

غيمٌ سينشتُّ في أزرقٍ صامتِ،

ما الذي..

جئتُ أكتبه عن غدٍ فائتِ

فوق رملٍ، كأنّ الفراغَ انتماءٌ

إلى أوّلٍ حول ظلٍّ يقيم

وينتقلُ

موجةً

[1]-طلال زينل سعيد حسين: **القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي**، ص167.

موجةً

.....

ما الذي منْ بعيدٍ يجيءُ

ولا يصلُ.[1]

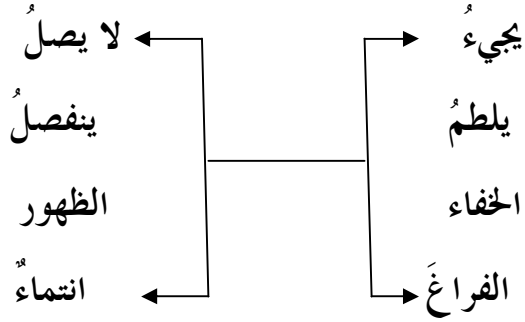
هنا، يجمع الأخضر بين المتباعدات ضمن الأنساق الشعرية بهدف مضاعفة طاقة الأداء الأسلوبي للقصيدة ككل، فنراه يمركز الدلالات صوب الثنائيات المتنافرة التي تفجرها التراكيب الشعرية، في محاولة منه لإبراز تناقضات واقعه، ولخلق حالة من التأمل والدهشة الشعورية لدينا، ولإجبارنا على التخيل والتقاط العلاقات بين الأشياء التي عكست جواً جدلياً قام على التنافر والمفارقة، وهو ما يدل على وعيه التام بالوجه الآخر لها، وقدرته على تفعيل المقتضى الجمالي للسياق الذي وردت فيه.

وقد أتت القصيدة على هيئة لوحة متكاملة نابضة بالحياة، مسكونة بالوجع، لا سبيل إلى كسرها وتفتيتها، اتخذ فيها الأخضر البحر رمزا دالاّ على الثورة والانتقام، وهي باختصار صرخة الشاعر بوجه الحياة، أخذتنا تراكيبها الشعرية نحو المجهول واللامنتهي، ثم عادت بنا إلى شاطئ دون ملامح، وقد قام عبرها بالتأليف بين عناصر متخالفة وثنائيات متنافرة، وهو ما ساهم في تحقيق فاعلية جمالية على مستوياتها التركيبية والدلالية، فلو ننظر إلى أقوال شاعرنا:**(يجيءُ ولا يصلُ/ يلطمُ البحرُ أطرافَ صخرٍ وينفصلُ/ ما الخفاء الذي ينبغي أن أرى في الظهور العنيد/غريبٍ أراه ولا ألْبَسَهْ/كأنّ الفراغَ انتماءٌ)** نجد أنه"**يوظفها بطريق الاستحياء العكسي لتوليد نوع من المفارقة التصويرية**"[2] لأجل أن يعبّر عن ذاتيْن متضادّتين تمثلت الأولى بذاته، والثانية في الغامض المجهول الذي لا يصل، وباجتماع الذاتيْن معا تشكلت أبنية متخيّلة كسرت توقعاتنا، وشحنت تصوراتنا بعدد من الصدمات المفارقة، ويمكننا توضيح بنية التنافر الدلالي كما يلي:

---

[1]- الأخضر بركة: **الأعمال الشّعرية** (مقام البحر)، ص ص162، 163.

[2]-طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص408.



تضاد+ تعاكس= توليد دلالي

الشكل رقم:(04)

يبدو أن هذه الثنائيات المؤلِّفة لبنية التراكيب الشعرية في بعدها الجدلي الدياليكتيكي، قد عملت على إنجاز منافرة دلالية ومفارقة تركيبية، وإبراز حالة التناقض التي اختلط فيها الظاهر الجلي بالمستتر الخفي، وهو ما شكل عبئا علينا في البحث عن الدلالة المغيبة، كونها أتت مستعصية على المستويات كلها، استفزتنا بتلويناتها اللفظية والمعنوية، وأثارت فضولنا وأوحت لنا بوجود بنية مفارقة دفعتنا للتفتيش عنها لنتخلص من الفجوة الدلالية، ومارست دورا مهما في توجيه دفتها نحو التصعيد، الأمر الذي فتح لنا باب التأويل، وأتاح لنا فرصة الانتقال من الدلالة التعيينية إلى الدلالة الإيحائية.

وهدف الأخضر من اعتماد مثل تلك الثنائيات، هو العبث بالعلاقات المنطقية لتحقيق مفارقة شعرية على مستوى القصيدة ككل، فيمكننا أن نلاحظ حشدا من تعارضات الواقع التي قاربت بين أشياء متباعدة، وصاغت توترا دلاليا بين متراكمات الأنساق الشعرية، وعملت على تمثيل صراع بين ذاته والعالم"**بوصفه صراعاً سميائياً ورمزياً، منعكساً على فضاء اليومية الشعرية**"[1]، فمن جملة ما استثار وعينا نجد هذه المتتاليات النسقية المتنافرة:**(انتباهٍ كسول، يلطمُ البحرُ وينفصل، ظلٌّ يقيم وينتقلُ)**، التي هي في الأساس استعارات مخاتلة، اتخذت من مسألة التمويه أداة لها في إيجاد مساحة تخييلية منفتحة انفتاحا معاكسا، ووسيلة للمزج بين اللامتساوقات التي وضعتنا أمام مفارقة مدهشة.

[1]- محمد صابر عبيد: **التجربة الشعرية** (التشكيل والرؤيا)، ص258.

ب-3/المتخيل الأسطوري:

لاشك في أن استعمال الأسطورة في منتج فني ما يحيل إلى التداخل بين عالمي الواقع والخيال، وقد شكل الرمز الأسطوري نظاما خاصا في قصائد **"الأخضر بركة"** لما له من قدرة عن الإفصاح عن مكنونات نفسه وانتشالها من حالات اليأس والانكسار، فهو ذلك الغائب الحاضر الذي لم يكشف عن نفسه، لكنه منح قصائده قيمتها الفنية والدلالية، وخصوصيتها في الجذب والتأثير، حيث قامت من خلاله بالتحليق بنا صوب ملاحق الإبهار، والدهشة، وبالنظر في **"مقام الموسيقي"** نجد أن شاعرنا قد أفاد من بعض السمات الأسطورية فيها بوعيّ استثماري أنيق، يقول فيها:

ترنيمٌ أوّلٌ:

يا عودُ والْمسْ وردة المرض الدفينة وانجرحْ

متسلّقا آه الغياب

ينسابُ رملُ الوقتِ بلّوراً على كفّيكَ،

من أنتَ؟

اختصرْتَ الماءَ في ظمأٍ يعضّ كآبةَ البدءِ، انهمرْ

جسداً على جمرٍ يحارُ،

النارُ صوتٌ صامتٌ تنهار فيه..

قلعةُ اللغةِ، الصدى

آثار كيٍّ في هواء تنفّسِ العودِ، الصدى سفرٌ

مُتَعَرِّجٌ، مُغْرَوْرَقٌ بالبَوْحِ[1]

هنا، مارس الأخضر التخييل بالنسق الرمزي، وشكل عوالمه الذاتية الداخلية عبر الدالين؛ الماء والنار المعبرين عن نموذج الإخصاب والانبعاث والخلود والموت والفناء، فالماء عدوّ النّار يحيلنا إلى

[1]- الأخضر بركة: **الأعمال الشّعرية** (مقام الموسيقى)، ص ص149، 150.

الإله الإغريقي **"بوسيدون**؛ إله البحر والمياه، الذي يُستمَد منه النصر في الصراعات، وقد استمد الأخضر منه الحياة والأمل ليتغلب على حيرته، وبالعودة إلى التراكيب السابقة**(من أنتَ؟/ اختصرْتَ الماءَ في ظمأٍ يعضّ كآبةَ البدءِ، انهمرْ/جسداً على جمرٍ يحارُ)** نجد أنه قد ربطه بالحزن، وشحنه بطاقة شعورية متفجرة، فتحول بذلك إلى أيقونة دلالية تحددت دلالتها كما يلي:

ظمأٍ يعضّ كآبةَ البدءِ ـــــــ الحيرة

انهمرْ ـــــــ الانبعاث

جسداً على جمرٍ يحارُ ـــــــ إنهاء الحيرة

الشكل رقم:(05)

نلاحظ أن الدال**(الماء)** بكل ما يتمتع به من مرجعيات أسطورية، أتى مشبعا بإمكانات دلالية واسعة، نأت بنا إلى آفاق إغوائية، ودفعتنا إلى إعمال طاقتنا لفك مغاليقها، وتعد شبكة الدوال المصاحبة له في مجملها نسيجا متشظيا من الإحالات والرموز، **"ويمكن أن نعتبر القدرة على إنشاء الرمز، دلالة عن عبقرية المبدع في محاكاة دواخله"**[1]، فقد تجلت مقدرته الفائقة في الربط الافتراضي المتجانس بين عالمه المتشح بأعماق الكون، وبين صورة **(الماء)** التي منحته الأمل والتجدد والحياة.

وقد أقام الأخضر علاقة تطهير ما بين **(الماء)** و**(النار)** باعتبار هذه الأخيرة رمزا للتحول والتجدد، فالتركيب **(النارُ صوتٌ صامتٌ تنهار فيه)** أحالنا إلى الملكة **(أليسار)** التي اتخذت من النار وسيلة للانتحار، وإلى حكيم التايتن **(بروميثيوس)** الذي سرقها من الآلهة ليهبها للبشر، فعاقبه **(زيّوس)** إله الصواعق والأمطار بنسور تلتهم كبده كل مساء، فهي إذا ليست النار الموقدة وإنما هي نار التمرّد على الواقع والوجود، ساهمت في كشف حالة شاعرنا النفسية والشعورية وتوصيفها بكل توتراتها، وشكلت باجتماعها بالماء آلية لإدراك عوالمه الداخلية، ونقل صراعاته الوجودية وتساؤلاته الاغترابية.

[1]- توتاي سيف الله هشام: **شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية**، ص39.

وبالانتقال إلى مقطع آخر، يتبدى لنا أن المتخيلات العميقة والفضاءات المراوغة، أغنت القصيدة وضاعفت من درجة تأثيرها، إذ اقتنص الأخضر الحدث الأسطوري المثير ليسبح بنا في فضاءات مفتوحة على حيثيات أسطورية، فقد حاول التلاعب بطقوس الأسطورة لتوليد نوع من الجدل بين ما تنطوي عليه من تفاصيل ومؤثرات ميثولوجية وبين رؤاه الوجودية الواقعية، يقول:

للدُّجَى خيلٌ من الأنفاسِ تعدو كظلالٍ،

للدُّجَى ومْضَاتِ خلخالٍ مُثنّى

حول ساقٍ ترقصُ((التيندي))، تمزّقْ

أيّها العودُ الذي يشتعلُ

سُلَّ احتِمَالَ الخِنْجَرِ الباقي من الإيقاع، انْحَتْهُ سرابا[1]

والمتأمل في مؤثرات النسق الأسطوري في هذه التراكيب الشعرية**(للدُّجَى خيلٌ من الأنفاسِ تعدو كظلالٍ/للدُّجَى ومْضَاتِ خلخالٍ مُثنّى/حول ساقٍ ترقصُ((التيندي)))**يدرك أن الأخضر يستحضر أسطورة هنود**(النافاهوس)**، الذين يرقصون رقصتهم الأخيرة ملقين على أجسادهم العارية الرّماد والجمر، والدليل المرجعي الحيوي على ذلك قوله:**(حول ساقٍ ترقصُ التيندي)**، فآلة التيندي محرمة على الرجال، ومن يعزف منهم عليها ستحلّ عليه اللعنة، وقد اعتمد رمز**(التيندي)** بدلالته الحقيقية التي يرمز إليها، لأنه وجد فيه ما يعينه على تفعيل رؤيته ونقل تجربته بشمولية وعمق دلالي.

وفي ترنيمه الثاني يتخذ خطاب الأخضر بعدا آخر، يتوجه فيه نحونا ليحثنا على استشعار الماضي في الحاضر والحاضر في الماضي، وعلى السير خلف الرمز المؤسطر ودلالاته الكامنة، فنلاحظ أن المتخيل الأسطوري يشكل صورة حسّية، مولدة للمعنى ومسكونة به، فقد أرهص بوجود واقع آخر، ظلت فيه أناه تسعى نحوه دون أن تبلغه، كما في قوله:

لك سُكْرُ الموت ما بين ذراعيّ الحياة

[1]- الأخضر بركة: **الأعمال الشّعرية** (مقام الموسيقى)، ص ص153، 154.

لك هذا الجبلُ الذاهلُ مثل الطفل في عُرْضِ الصحارى،

لك ماءٌ يشعل النّيران في الصدر، اشتعلْ ثانيةً يا عودُ

قطّعني غيوماً

في مهبِّ الفتنةِ، استرسلْ

نشيجاً ناعماً يصطاد وحشَ المرأةِ الأوّل في عينين، قطّعني

تخوماً[1].

هنا، وجدنا أنفسنا أمام مادة شعرية دسمة حبلى بالإحالات الأسطورية، فقد قادنا التركيب الشعري(**لك ماءٌ يشعل النّيران في الصدر/ اشتعلْ ثانيةً يا عودُ**) إلى طائر الفينيق الخرافي الذي يبني محرقة موته بنفسه، ثم ينبعث من رماده مرة أخرى فتيا قويا، فهو رمز الانبعاث والتجدد والتطهير والخلود، وقد استحضره الأخضر بهدف منح رؤيته الشعرية شكلا حيا ملموسا ومساحة واسعة من الأمل من جهة، وإثارة عقولنا نحو كل تداع يؤدي إلى المرجعيات التي تكمن وراءه من جهة ثانية.

ج/المقومات الأسلوبية:

تؤدي المقومات الأسلوبية دورا أساسيا في خلق درجة من التشويق والإثارة الفنية، وهي جملة الآليات التي يستعين بها الشاعر ليرفع من شعرية منتجه الفني، وليرتقي بأسهمه الإبداعية، وهذا ما يجعلها وسيلة لاستقطاب القارئ، وتحفيزه على الانتقال من حالة إلى أخرى إلى أن يصل إلى ذروة التأثر والاندهاش، والشاعر المبدع هو الذي يرتقي برتم الدلالات اللغوية، من خلال مثيرات تصويرية، ومتوازيات نسقية قادرة على خلق ممانعتها الدلالية، وعلى التحليق بالخيال عاليا إلى آفاق رحبة.

وهدف الأخضر من استثمار مقومات أسلوبية في قصائده، هو بث متعة فنية وجمالية فيها، وتحميلها شحنات دلالية، تساعدنا على ولوج عوالمها وتمثل معطياتها الدلالية، كونها تقوم"**بأدوار**

[1]- الأخضر بركة: **الأعمال الشّعرية** (مقام الموسيقى)، ص156.

مختلفة تتجه جميعا نحو تحقيق هدف معين هو تشكيل النص الشعري؛ الـــذي يكـــون مبثوثـــا في العلاقات التي تربط العناصر المكونة بعضها ببعض"[1]، ولعل أبرز ما تثيره قصائده هو ذلك التمازج والتداخل الجدلي بين تراكيبها، ومن المقومات الأسلوبية التي ساعدت على قيامه فيها نجد:

ج-1/ الأيقنة وقوة الجذب:

إن درجة التكثيف الإيحائي الذي انبنت عليه قصيدة**"قهوة مع صديقي....الضجر"**، جعلتها ذات قبضة انفلاتية؛ تستولد المعاني تلو المعاني أثناء عملية القراءة، فهي تتلون بـــدلالات جديـــدة ومغايرة مع كل عملية تأويل، كون الأخضر عمد إلى التفنن والعبث بتراكيبها الشعرية، من خلال الانحراف الدلالي الذي انعكس إيجابا على بنيتها ولغتها الشعرية، وأسهم في تحصيل الدهشة والإثارة والتحريض، ويمكن التدليل على ذلك من خلال المقطع الآتي:

ضجرٌ رماديّ الجهاتِ ملثّمٌ يرتاح في قعداتِهِ،

يملي يقينَ اليأس،

يَزْدَرِدُ المؤونةَ من جِرَابِ القلبِ،

يفتضّ السريرةَ، يخدش المرآةَ

يشرب قهوةً

ويفوتُ[2] **.**

يقوم هذا المقطع على دلالات ورموز تنبثق من ذات شاعرنا، لتتناسل وتتداخل في علائق نصية منفتحة، ويمكننا أن نلحظ بلاغته في إصابة المعنى العميق من خلال بلاغة التركيب الشعري(**ضجرٌ رماديّ الجهاتِ ملثّمٌ يرتاح في قعداتِهِ**)، ذلك أن انحراف التركيب وفق استعارات مخاتلة أدى إلى تحويل(**الضجر**) إلى أيقونة دلالية مفتوحة، متجددة ومستمرة، تعدت مرجعيتها ضمن

---

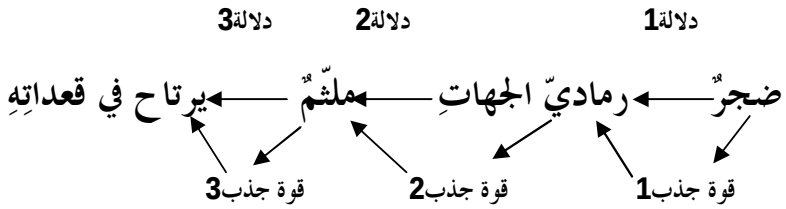
[1]- طارق ثابت: **النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ص431.

[2]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (قهوة مع صديقي....الضجر)،ص175.

النسق الشعري، لتكتسب دلالات إضافية ولامتناهية، وهذا هو مكمن قوة الجذب والخصوبة الإيحائية في القصيدة.

فمن يدقق في صدى الدال(**الضجر**) الذي شكل مظلة دلالية للمقطع ككل، عبر عتبة العنوان (**قهوة مع صديقي....الضجر**)، سيدرك عمق صورته التخييلية التي أدت دورا مهما في تحفيز رؤيتنا التأملية، ودفعنا إلى استحضار دلالات أخرى غير تلك الظاهرة، وهذا ما يجعلها مظهرا من مظاهر الإثارة والمباغتة والإغراء، وشكلا من أشكال التحفيز الشعري، كونها حركت المداليل ونقلتها إلى حيز تأملي عميق أكثر انفتاحا، وقد تمظهرت صورة الدال(**الضجر**) في سياق تشكيلي نزع منه صفته الثابتة، من أجل أن يشعرنا بطاقة تعبيرية تعمل على اختراق ثباته، وعلى تشييد معادلة سيميائية بينه وبين الدال(**صديقي**) بما تحويه من صور مؤنسنة ومشخصنة مجسدة لحالة من القلق والصراع الوجودي.

ولعل الحركة التبادلية بين دوال المقطع في سياق صوري موحّد ومندمج، هي ما ولّد إثارة شعرية وأوجد انزياحا تعبيريا، فبمقدار تفاعل الدوال وتشابكها ضمن التراكيب الشعرية، بمقدار ما حققت القصيدة فاعليتها في الاستثارة والتأثير، وقد حاولت الدوال اللغوية المتضافرة فيها أن تثير مدلولات جديدة، وأن ترسم مسارا خطيا منسجما يتناوب فيه الجامد بالمؤنسن، ويمكن تمثيل ذلك كما يلي:



الشكل رقم:(06)

ج-2/ التناوب الشعري:

يعد التناوب الشعري الذي يعني الانتقال من شكل لآخر ومن صيغة لأخرى، وسيلة لمباغتة القارئ وكسر توقعاته، وجعله يتفاعل مع النسق الشعري جماليا، أين يقوم الشاعر باستغلال كل ما

من شأنه إحداث تواتر على مستوى العلاقات السياقية المكونة لمنتجه الفني، وباستثمار عناصر"**دلالية متنوعة تعمل في نوع من التضامن والتبادل والتعاون لكي تشبع وتثري مجموعة من الإمكانـــات الدلالية وتثريها** "[1]، وتكسبها شحنات جمالية قادرة على خلق دهشة شعرية وتحقيق متعة فنية.

وقد ساهمت تقنية التناوب في منح قصيدة(**بيت**) قيمة دلالية، أظهرتها بقوة تراكيبها الشعرية، التي أبدت تلونا بين تفاصيلها، ونمنمة رؤيوية بين متغيراتها، فمن سماتها زحزحة الأنساق التركيبيـــة وتعميق دلالتها بضمير الغائب تارة، وبضمير جماعة المتكلمين تارة أخرى، وكأن الأخضر أراد من خلالها أن يقول كل شيء دفعة واحدة وبأكثر من صوت، وهذا ما تبدى في قوله:

الباءُ بابٌ نصفُ مفتوحٍ على أملِ الرجوعْ

والياء ينبوع التذكّر حين تبتعد الفروعْ

عن جذعِ أمٍّ أطعمتنا تاؤُها تينَ الدموعْ[2]

وهاهنا، انبنى المقطع على ثنائية تعارضية بين طرفين هما:(**نحن/هي**)، حيث وزعها الأخضر توزيعا متوائما ومتوازيا بين ذاته المشتاقة التي تحن إلى الماضي من جهة، وذات الأم المتمثلة بالضمير(**هي**) من جهة ثانية، وهذا يعني وجود علاقة متواترة بين الضميرين، اللذين يتبادلان الأدوار بالتناوب كعامل ومعمول، وهو ما منح المقطع صفة التقابلية، وأثار مناخا نفسيا في ذاتنا شبيها بذلك الذي أحس به شاعرنا، ويتجسد التناوب الشعري بالضمير في المقطع كما يلي:

الباءُ بابٌ نصفُ مفتوحٍ على أملِ الرجوعْ (هي)

والياء ينبوع التذكّر حين تبتعد الفروعْ (نحن)

عن جذعِ أمٍّ أطعمتنا (هي)

تاؤُها تينَ الدموعْ (نحن)

الشكل رقم:(07)

[1]- محمود خليف خضير الحياني:**التأويلية مقاربة وتطبيق**، ص264.

[2]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (من كتاب الحروف)،ص179.

ج-3/المقتضى الأسلوبي:

تساهم المقتضيات الأسلوبية بانزلاقاتها اللغوية في شعرنة القصيدة، وصياغة وقعها الجمـــالي، فهي جملة المؤثرات النصية التي يستعين بها الشاعر لتحقيق درجة قصوى من التكثيف والإيحاء، كما يمكن وصفها على أنها تعبير لغوي بلاغي هدفه إبراز الملمح الجمالي لمنتج فني ما، ولهـــذا، تتفـــاوت فاعليتها من قصيدة لأخرى، ومن مقطع شعري لآخر ضمن القصـــيدة الواحـــدة، وفي القصـــيدة الواحدة قد تجد أكثر من مقتضى أسلوبي، تبعا لكثافة نسيجها ولدرجة الموقف الشـــعوري الـــذي يؤطر مناخاتها وأبنيتها.

وبما أن لكل قصيدة محركات نصية جمالية محركة لمحمولاتها الدلالية، فإن المقتضى الأســـلوبي كان أداة باعثة لقصائد الأخضر بركة، إذ اتخذه وسيلة فنية لتكثيف إيحاءاتها الشعرية، ومن القصائد الدالة على فاعلية الرؤية الشعرية بالمقتضى الأسلوبي قصيدته(**حبّ**) التي أتت حافلـــة بـــالتمظهرات اللغوية المبتكرة التي تشي بزخمها الصوري، وكثافتها الشعورية، يقول فيها:

حاء البحرِ وباءُ البرْ

والموجةُ بينهما تمحو ما تكتبهُ ريحٌ

والسرْ

في حاء البوحِ بما في الباءِ على مرأى حبّاتِ الرّملْ

لو فُكّت باء الحبِّ إلى باءينِ

لضمّها حاءُ الحدّةِ ثانيةً في همسةِ ظلْ

لولا قوّةُ صمتِ الباء

لفاضتْ حاءُ البحر وأغرقتِ الدنيا

بحرائقِ مَاءْ[1].

[1]- الأخضر بركة:**الأعمال الشّعرية** (من كتاب الحروف)،ص176.

إن أول ما يطالعنا هنا، هي جملة الصور التوصيفية المتتالية، والتمظهرات المفرداتية والتشكيلات النصية ذات المنحى المباغت، وهذا ما تشي به الأنساق التالية:**(حاء البحرِ وباءُ البرْ/في حاء البوحِ بما في الباءِ على مرأى حبّاتِ الرّملْ/لو فُكّت باء الحبِّ إلى باءينِ/ لضمّها حاءُ الحدّةِ ثانيةً في همسةِ ظلْ/ لولا قوّةُ صمتِ الباء/ لفاضتْ حاءُ البحر وأغرقتِ الدنيا)**، إذ إن كل مقتضى أسلوبي فيها يحفز المقتضى الأسلوبي الذي يليه، في إبراز الاصطراع الداخلي الذي يعانيه الأخضر، وهذا يعني أنه يختار المقتضيات الأسلوبية الفاعلة في تعزيز مواقفه الشعورية في الموضع المناسب.

سادسا: البناء الدلالي الإقناعي في "من أنا في تمنراست":

إن أبرز ما يثير قصائد**"الأخضر بركة"** هو بناؤها الدلالي الإقناعي، القائم على دهشة المحفزات الدلالية، وعلى فتنة المعنى المثير للخيال، والباعث على التأمل، فمن وظائفه أنه يسمح**" بتوجيه المتلقي نحو دلالة خاصة هي الأساس في الخطاب. وهذا يفيد أنه ليس للغة فقط وظيفة تواصلية أو إخبارية؛ بل حجاجية في العمق"**[1]، ويمكن أنه نعده الأساس الذي ينبني عنه مسار القصائد؛ حيث له دور أساسي في خلق التفاعل من خلال الاستقطاب الرؤيوي، وبث الترسيمات الشعورية المباغتة للقارئ، ومداهمته بتشكيلات لغوية تجمع بين متعة التشكيل ودهشة التخييل.

والقصائد ذات البنية الدلالية الإقناعية هي التي تستثير حساسية المتلقي، وتدفعه إلى توليد قيم جمالية بعد أن تنطبع في مخيلته، وتضغط على مرجعياته المعرفية من خلال التراكيب اللغوية الصادمة والمراوغة، وتستدرجه إلى الدخول في مغامرة تأملية، وذلك عبر مؤثرات فاعلة مولدة للإثارة التي تخدم النسق الشعري، وعن طريق هذه الاستراتيجية سيتمكن الشاعر من مغنطة السياق الشعري، وجذب القارئ بشكل سلس نحو الأفق الدلالي، ليتفاعل مع رؤيته الشعرية بكثير من العمق، وقد اعتمد **"الأخضر بركة"** في ذلك على استراتيجية إبداعية تمثلت فيما يلي:

[1]- حين مسكين: **مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج**،ص172.

أ/تقنية الاستدراج والاستمالة:

لاشك في أن لتقنية الاستدراج والاستمالة أهميتها في الكشف عن شعرية الشاعر، ومؤثراته الإبداعية، ومن يتعامل مع قصائد **"الأخضر بركة"** في اشتغالاتها النصية المفتوحة وامتزاجاتها الدلالية، يدرك تلاعبا علائقيا يستهدف ذهن القارئ، الهدف منه استدراجه ليتفاعل مع نسقها الشعري، فقصائده باعتبارها**"فعلا لغويا أو عملية اتصالية أو جنسا من خطاب تفاعلي"**[1]، مكنته من بث حالة من الاكتناز الدلالي، ومن مفاجئة قارئه بمستويات تشكيلية محرضة للحس الجمالي والذائقة الفنية.

تستحوذ قصيدة **"من أنا في تمنراست"** على مؤشرات الوعي الجمالي التي استمالتنا، وخلقت لدينا متعة جمالية متبوعة بصدمة الإثارة، فمن بين المؤشرات البارزة فيها، نجد قوة الإيحاء من خلال مؤثرات لغوية معززة للطاقة الدلالية والإيحائية، الأمر الذي دفع بنا لمتابعة سياقها الشعري للظفر بمعان جديدة، وذلك بمساعدة العلاقات التركيبية داخل مقاطعها الشعرية، يقول فيها:

حصّتي من خمرة المعنى قليلُ

والوقتُ في قارورة الوقتِ الذي عندي قليلُ

جبلٌ من عزلة يعلو،

غرابٌ فوق باب الروح يعلو،

عَلَمٌ يعلو بحبلين ورملُ..

لعبتْ فيه يدايْ

مع نملٍ في مساء اللحظة الثكلى أمامي

تلك أيّامي خيولُ...

تتداعى، قسمةٌ ضِيزى رؤاي

[1]-محمد العبد:**النص والخطاب والإتصال**، ص188.

خيطُ نارٍ، جسدي في زيتِه الأعمى فتيلُ

وأنا ليس أنا[1].

يلخّص هذا المقطع مهمة الشّاعر أثناء تأديته واجب الخدمة الوطنية في صحراء الجزائر، وقد امتلكت تراكيبه الشعرية قدرتها على استمالتنا وإدهاشنا بمثيرات فعالة، ودفعتنا إلى التغلغل داخل النسق الشعري، فبعملية تدقيق بسيطة في سيرورة جزيئاتها، ستدرك أن الأخضر اشتغل على مؤشرات جمالية زادت من دهشتها ورفعت من مستوى صداها البلاغي، كما أن حركية الصور الأيقونية الفاعلة والمتوازية نسقيا ضمنها عززت من فاعليتها في إنتاج الدلالات، ووسعت من قدرتها على إبراز ملمحها الجمالي.

فهذه الصور تضمنت حيزا من التكثيف الجمالي، جاءت متحركة دلاليا لتحرضنا ولتستقطب رؤيتنا التأملية، ويمكن رصدها كما يلي:(**خمرة المعنى/الوقتُ في قارورة/جبلٌ من عزلة/غرابٌ/عَلَمٌ /رمل/تلك أيّامي خيولُ/جسدي في زيتِه الأعمى/أنا ليس أنا**)، إذ استطاعنا من خلالها ملامسة دواخل ذاته، فقد عكست حالة الشاعر النفسية، التي هي نتاج إحساسه المؤلم من عدم التوازن بين ما حققه وما لم يحققه، بين آماله وأحلامه اللامتحققة، وبين حالته اليائسة وانكساراته المتوالية.

ب/فاعلية التأثير:

من المعلوم أن النص الشعري الذي قوامه فاعلية التأثير تحكمه"**قوانين وضوابط وعناصر دقيقة، تحصن وتقوي أهدافه المتمثلة في تحقيق التواصل**"[2]، لذلك فإن مثيرات النصوص الشعرية هي من بين الفواعل الحجاجية والإقناعية، التي هدفها جذب القارئ والسيطرة على ذهنه، وبالتالي تشكيل صدمة دلالية لديه، ولتحقيق فاعلية تأثيرية؛ يستند الشاعر على مدلولات مباغتة ذات

[1]- الأخضر بركة: **الأعمال الشعرية** (من أنا في تمنراست)، ص62.

[2] حسن مسكين:**اللغة والفكر**(دراسات نقدية)،ص15.

مرجعية إيحائية فاعلة، تعينه على إكساب نصوصه بعدا تداوليا، ومنحها درجة من الإثارة والمتعة الجمالية.

وتأسست فاعلية التأثير في قصائد**"الأخضر بركة"** على محفزات فنية، منحت لغته الشعرية حراكها الجمالي الذي لم يكتمل إلا من خلال سلسلة مترابطة من العلاقات الدلالية، ولم يحقق فاعليته إلا من خلال عدد لا متناه من المثيرات الإيحائية، فقد نوع من التقنيات والمقومات الفنية وجعلها مغرية، ومدججة بفواعل الدهشة الصادمة التي أثارتنا واستفزتنا، فأدت دورا جماليا على مستوى السياق الذي يتحكم في المكونات الشعرية وفي مسار الأنساق اللغوية المتوازية.

ولقد خلق**"الأخضر بركة"** في قصيدته**"من أنا في تمنراست"** نوعا من الإثارة المشهدية، من خلال تحفيزه للرؤية الشعرية، ذلك أن الإثارة المشهدية من أهم وسائل الاستمالة التي جعلت قصيدته تمتاز بحراكها الجمالي، وبمحفزاتها الدلالية التي لعبت دورا بارزا في تحريك النسق الشعري، وكأن عملية التأثير لدية مرتبطة بالمحفزات الدلالية جماليا؛ حيث نوع من تلك المحفزات المغرية بهدف الوصول إلينا، وتحقيق نوع من التوازن بين الرؤيتين؛ الشعرية والتأملية، وقد بدت لنا واضحة من خلال المقطع التالي:

صار للمعنى جحوظُ

قسماتِ الموتِ في وجهِ مدادٍ نزّ من جرحٍ يربّيه الغموضُ

جسد يقتاتُ ممّا..

قد تبقى من دخان الروحِ في يأسِ الرمادِ

جسدٌ

يكتبه الحبر المريض[1].

[1]- الأخضر بركة: **الأعمال الشعرية** (من أنا في تمنراست)، ص ص63-64.

يتعمد الأخضر من خلال هذا المقطع استراق اهتمامنا، من خلال جملة الأنساق اللغوية المتوازية التي أبهرتنا وخلقت مسافة توتر بيننا وبين رؤيته الشعرية، ومن يدقق في الترسيمات اللغوية التالية:(**قسماتِ الموتِ/وجه مدادٍ/جرح يربّيه الغموضُ/جسد يقتاتُ /من دخان الروحِ /يكتبه الحبر المريض)** التي أتت مرتبطة فيما بينها بروابط حجاجية، سيدرك أن شاعرنا ومن خلال اقتصاد لغوي بلاغي شديد، وعبر الانزلاقات اللغوية المدهشة، سيحرجه ويمنع عنه الدلالة إذا حاول التعامل مع مقاصده الدلالية، فقد استطاع التلاعب بأفق توقعنا، وتحقيق قدرة فائقة على المباغتة الشعرية.

ج/وسائل ما وراء القصيدة:

تثير قصائد**"الأخضر بركة"** من خلال دلالاتها ومؤثراتها البلاغية، وصورها التخييلية ذات المد التأملي دهشة القارئ، وتدعوه لاستنكاه بواطنها، وتفعيله في حيزها الجمالي لتمنحه نشوة خاصة، لا يحسها إلا بعد ملامسته فضاءاتها التخييلة، فالقصيدة هي منظومة العلاقات اللغوية الفاعلة داخل السياق والتي تجعل القارئ**"يعمل فكره، ويشحذ خياله في محاولة لكشف أستاره، والوصول إلى معناه أو معانيه التي يحتملها"**[1]لتصنع بذلك أثرا جماليا خاصا هو نتيجة لوعي فني وخصوبة إبداعية.

وإن تحقق الأثر الجمالي لقصيدة ما، مرهون بالوسائل التشكيلية المثيرة التي يرتكز عليها الشاعر في نسجه لتراكيبها الشعرية، فهي من بين الفواعل التي لها أثر في خلق توازن وانسجام فني بين جزئياتها، وفي الرفع من وتيرة التأثير في قارئها، لذلك فإن هدف الأخضر من خلالها هو تخليق رؤية جدلية مراوغة، تتبدى فيها مهارته اللغوية في البناء والمغنطة، إذ لا قيمة لتلك الوسائل إذا لم تعمل على تحفيزنا وتحريك دفق مشاعرنا جماليا، ولا قيمة للمنتج الفني إذا لم يفد من تلك التقنيات ليثيرنا ويستثيرنا.

ولعبت المثيرات اللغوية المتوالدة في قصيدة**"من أنا في تمنراست"** دورا سيميائيا في تخليق رؤية شعرية، وفي تحريك سكونية النسق ضمن فضائها الشعري، كما قامت بدورها المثير في استثارتنا،

[1]-فاطمة البريكي: **قضية التلقي في النقد العربي القديم**،ص92.

ودفعنا إلى استنكاه ما وراء لغتها من الإيحاءت والدلالات التي**"لا تخضع إلى قواعد خاصة بقدر ما تجعل الفضاء مفتوحا أمامها مما يصعب الإمساك أو تثبيت المدلول المتمخض عنها "**[1]، فقد أتت مشبعة بمجموعة من الإشارات والعلامات المشفرة التي أحالتنا على لعبة الدوال، ويتجلى ذلك في قوله:

وجهي مكان..

يتّمته الشمس، ماضيَّ غبارُ قدمي في التيهِ

ماضيّ" هقارٌ"..طاعنٌ في السنِّ،

والمستقبلُ الحافي خطايْ

في رمال الحيرة الأولى، سمائي

غيمةٌ حُبْلَى تفيضُ

بدموع النَّجْمِ في الأفْقِ الهلامي

قد تركتُ البابَ مفتوحاً ورائي[2]

إن التلاعب باللغة وبمثيراتها التشكيلية المبتكرة في هذا المقطع، جرى وفق نسق ترابطي ممغنط بالإيحاء المدلولي، فيمكننا أن نلحظ أن الأخضر قد خلق حركة نسقية متضافرة، مستعينا في ذلك بالمحفزات الدلالية، وبالإضافات المتواترة، التي ساهمت في تصاعد المد التعبيري، إذ من خلال شبكة العلاقات المتداخلة والمتراكمة، منح تراكيبه الشعرية بعدا تأمليا عمّق من إيحاءاتها، لذلك فإن الوسائل التي استعان بها شاعرنا، تجاوزت نطاقها اللغوي والدلالي إلى نطاقات دلالية متجددة ولا متناهية.

إذ استطاع تعزيز فاعلية حجاجية عبر الإضافات المتواترة على شاكلة قوله:**"وجهي مكان يتّمته الشمس/ ماضيّ" هقارٌ" طاعنٌ في السنِّ"**، التي مكنته من كسر توقعاتنا، ونجح من خلال الإيحاءات الدلالية المتنامية في الرفع من وتيرة الأفق التفاعلي، كما في قوله:**"في رمال الحيرة الأولى،**

[1]-سامي شهاب أحمد:**ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي**، ص88.

[2]- الأخضر بركة: **الأعمال الشعرية** (من أنا في تمنراست)، ص63.

سمائي/غيمةٌ حُبْلَى في الأفْقِ الهلامي/تركتُ البابَ مفتوحاً ورائي"، فقد جاءت ذات صدى انفعالي محفز ومحرض على معرفة جملة العلاقات التي شكلت المقصود الدلالي، وذات بعد جمالي حملت في طياتها انزياحات لغوية أضفت على النسق الشعري دلالات مضاعفة.

-نتائج واستدلالات:

نخلص من خلال بحثنا عن مقصدية الشاعر**"الأخضر بركة"**، وعن التقنيات الحجاجية واستراتيجيات الإقناع في نصوصه الشعرية إلى النتائج التالية:

-أولا: كشفت التجربة الشعرية عند**"الأخضر بركة"** عن رؤى جمالية مفعلة للموقف الشعري وعن مرجعيتها الفنية في التشكيل، فهي ذات خصوصية إبداعية في البناء نظراً إلى ما تملكه من انفتاح نصي، وما تمتاز به من بداعة التشكيل النسقي القائم على معطيات نصية مباغتة ممغنطة.

-ثانيا:ارتبطت حركت المقاصد في قصائد**"الأخضر بركة"** بالفواعل اللغوية والاقتضاءات الفنية، فكانت المعيار الذي انبنت عليه مختلف المكونات الدلالية، التي خلقت صورا بليغة ومدا دلاليا مفتوحا على آفاق شعرية خصبة، وولدت نسقا جماليا يمتلك مقومات الإثارة التي ارتقت بالمنظومة اللغوية.

-ثالثا:شكل القصد في قصائد **"الأخضر بركة"** مسارا تأمليا مفتوحا، ساهم في تكوين فضاء دلالي علائقي مشبع بالمعاني والرؤى الجديدة، وإقامة جدلية حوارية مع القارئ كلما حاول هذا الأخير فك أحاجي الدلالات أو استولاد المعاني أو اقتراح دلالات مغايرة للشبكة النصية.

-رابعا:بدت التقنيات الحجاجية في نصوص **"الأخضر بركة"** الشعرية متنوعة ومتعددة، اجتمعت فيها أبعاد مختلفة؛ حجاجية استدلالية وتلميحية لتحقق فاعلية إقناعية، ولتحفز القارئ عن طريق روابط تمتلك قدرتها التأثيرية البليغة كتقنية التصوير الحجاجي المفعلة للأنساق الشعرية.

-خامسا: ساهمت المقومات الإقناعية؛ التشكيلية والتخييلية والأسلوبية في نصوص**"الأخضر بركة"** الشعرية في الارتقاء بعملية المحاججة اللغوية، وفي شحن السياق الشعري بكل ما يؤدي إلى الإقناع والإمتاع معا، وفي خلق المتعة واللذة الجمالية.

-سادسا: تمكن **"الأخضر بركة"** من خلال البناء الدلالي الإقناعي المعزز بالطاقات الإيحائية من خلق رؤية شعرية متكاملة، ومن إيجاد رؤية تأملية متفاعلة، ومن دعم فضاءاته الشعرية بمثيرات لغوية عملت على الارتقاء بالرؤيتين إلى أوج التفاعل والانسجام الجمالي.

خاتمة

خاتمة

لا ندّعي، في نهاية دراستنا الموسومة بـــ:**(الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر بين القصديّة وفاعليّة الإقناع.الأخضر بركة أنموذجا)**، أننا ألممنا بكل ما يحيط بالموضوع، وأننا أجبنا على كل الإشكالات التي تتعلق بالفصول الثلاثة، خاصة ما اتصل بالإشكال المحوري المـــرتبط بالخطـــاب الشعري الجزائري المعاصر، وحسبنا أنها محاولة سعينا من خلالها إلى لفت النظر إلى جماليّة خطابنـــا الشعري الجزائري المعاصر، وإبراز معيار القصد وآليات الإقناع فيه، ولكن هـــذا لا يمنعنـــا مـــن الخروج بجملة من النتائج التي توصلنا إليها بعد الدراسة والمناقشة، ويمكننا حصرها في النقاط الآتية:

- يتميّز الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بنمطه الجمالي وبأساليبه اللغوية المبتكـــرة، وبمقدرتـــه الفائقة على مباغتة قارئه، كونه لا يمدّه بالدلالة فحسب؛ وإنما يغرقه في متاهات لا حـــدود لهـــا، ويورطه في تجارب همها إثارة التساؤلات أكثر من توفير الإجابات.
- القصد مهم لإنجاز الخطاب الشعري، فهو الأداة المثلى لنقله من عالم التخييل إلى عالم التأويـــل، ولتحديد مساره وتوجيه رؤيته الشعرية، والمفتاح الأساسي لبث فاعلية تأويلية تفسح المجال للقارئ ليتجوّل بين مكوّنات نسيجه الكلي؛ الداخلي والخارجي.
- يحمل الخطاب الشعري الجزائري المعاصر كغيره من الخطابات التداولية جهدا حجاجيا، وتعدّد وتنوّع أساليب واستراتيجيات الإقناع فيه إنما هدفه إغواء القارئ واستدراجه إلى أنساقه الشعرية، وجعله يندمج مع مكوناتها، وإجباره على إنتاج معان مضافة.
- تجربة**"الأخضر بركة"** الشعرية من أهم التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة، تميزت بانتظامهـــا الفني الجمالي، وبهندستها النسقية المحكمة دلاليا، وباقتضاءاتها التشكيلية المؤثرة، وقد أتت محكومـــة بدرجة من الأدائية والوعي اللغوي المستند على طاقات تخييلية عالية.
- كشفت تجربة**"الأخضر بركة"** الشعرية عن تقنيات وأساليب شعرية غاية في الإثارة والتركيـــز، أكسبت قصائده لونا فنيا جديدا وطاقة رؤيوية حيوية خلاقة، كما أبرزت قدرة تصويرية عاليـــة ارتقت بالأنساق الشعرية جماليا وعمقت من فاعليتها الدلالية.

- ما يميّز قصائد **"الأخضر بركة"** أنها تبني عوالمها من الواقع اليومي، فمن خلال عدسة الكلمة الشعرية استطاعت أن تبث مشاهد مقتطعة من أرض الواقع، وتجسدها بصريّا أمام القارئ.
- تجلّت في قصائد**"الأخضر بركة"** قدرة فنية على المراوغة والانتقال من نسق تخييلي إلى آخر جمالي، من خلال القصدية التي لعبت دورا محوريا في تمثيل مكنونات الذات وأغوار النفس، وفي تحديد سيرورة الدلالات الكامنة، وفي تحقيق الإثارة والمتعة بين الأنساق الشعرية.
- ساهم الثراء الدلالي في منح قصائد **"الأخضر بركة"** الشعرية رصيدا من الاستثارة والتأثير، وعمل الوعي الجمالي على فتح المجال لبروز قصدية متوالدة، تمتلك ديناميتها الإيحائية وقفزاتها التخييلية القادرة على بث الدهشة وتوليد اللذة الحقيقية.
- امتازت قصائد **"الأخضر بركة"** الشّعرية بقوتها الإيحائية وحراكها الدّلالي المستمر، وبغرابتها، ودهشة متخيلاتها النصيّة، وبفضاءاتها الشعرية المفتوحة على الممكن واللاممكن، وبأنساقها التشكيلية المراوغة والفاعلة في تحريك ذائقة القارئ.
- استطاع **"الأخضر بركة"** أن يغري قارئه ويجعله يواجه كمّا هائلا من الدّلالات والرؤى الشعرية المفتوحة، من خلال مقاصد منفلتة ومستعصية، ذات زخم انفعالي وطاقة أسلوبية عالية، ساهمت في منح قصائده بلاغة فنية وفي الرفع من درجة تأثيرها.
- إن مركزية القصد عند **"الأخضر بركة"** مؤسسة على وعي جمالي عميق، وعلى رؤية شعرية ذات زخم انفعالي تأملي، تخفي وراءها عددا لا متناهيا من المعاني والإيحاءات المتوالدة، وتحتضن مقتضيات حجاجية، وهو ما منحها التميز، والاستثارة، والفاعلية، وقوة التأثير.
- حققت قصائد **"الأخضر بركة"** الإقناع والتأثير اللازمين، بواسطة آليات ومقومات لا يستهان بقوتها في إكساب الرؤية الشعرية شحنة حجاجية، لا يمتلك معها القارئ إلا التسليم والاقتناع، كونها عنصر تنبيه فعال، مهمته الأساسية هي استمالته ولفت انتباهه والتأثير فيه.

- عمدت قصائد **"الأخضر بركة"** الشعرية إلى جذب القارئ لها، من خلال مقتضيات حجاجية فاعلة على مستوى بنيتها، وقد تجلى دورها في ضبط وجهتها، وفي التحكم في وعي قارئها الجمالي، وفي الدفع بأنساقها التركيبية نحو اللامحدود واللانهائي.
- اعتمد **"الأخضر بركة"** في تفعيل رؤيته الشعرية على أدوات إقناعية ذات مرجعيات متعددة، ساهمت في تحقيق انسجام تداولي، وفي إقامة تفاعل حجاجي بينه وبين القارئ، وفي بث رؤية تأملية أخرجت قارئه من دائرة التذوق الجمالي الحيادي إلى دائرة التفاعل والتأثير.
- ارتبطت القوة التأثيرية والإقناعية في قصائد **"الأخضر بركة"** الشعرية بمؤثرات بلاغية وبمعايير حجاجية، عملت على توجيه الرؤية الشعرية الفاعلة وجهة تداولية، وساهمت في إغناء أنساقها الشعرية حجاجيا، كما أدت إلى خلق متعة ولذة جماليتين.
- عملَ البناء الدلالي الإقناعي على إكساب قصائد **"الأخضر بركة"** الشعرية مقومات إقناعية وتقنيات حجاجية ذات مرجعية إيحائية، تجلى دورها الفاعل في تعميق البنية الشعرية لتبدو أكثر خصوبة وانفتاحا للتأويل، وفي استقطاب القارئ ودمجه ضمن السياق الشعري العام.

قائمة
المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أولا:المصادر:

1. الأخضر بركة:**الأعمال الشعرية** (مقام الموسيقى)، دط، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013م

2. الأخضر بركة:**محاريث الكناية**، ط1، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2007م.

3. الأخضر بركة: **لا أحدٌ يربّي الرّيحَ في الأقفاصِ**، دار الوطن اليوم للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2016.

4. إسماعيل بن حماد الجوهري:**تاج اللغة وصحاح العربية**، ج3، ط4، دار العلم، بيروت، 1999م.

5. أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي:**الكليات**، تح:عدنان درويش ومحمد المصري، ط1، مؤسسة الرسالة بيروت، 1992م.

6. ابن البنّاء المراكشي العددي: **الروض المريع في صناعة البديع**، تح:محمد عبد الوارث، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013م.

7. الجاحظ:**البيان والتبيين**، تح:عبد السلام هارن، ط1، مطبعة لجنة التآليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1948م .

8. الجاحظ:**البيان والتبيين**، تح:عبد السلام هارون، ج1، دار الجيب، بيروت، دت.

9. ابن جني:**الخصائص**، ج1، تح:محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، دت.

10. أبو الحسن حازم القرطاجني:**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981م.

11. أبو الحسين بن فارس بن زكريا:**مقاييس اللغة**، تح:عبد السلام هارون، ط1، دار الفكر، 1979م.

12. ابن رشد:**تلخيص الخطابة**، تح:عبد الرحمان بدوي، دط، دار القلم، بيروت، لبنان، 1959م.

13. الزمخشري محمود: **أساس البلاغة**، تح:محمد باسل، ج2، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م.

14. الفارابي:**فصول منتزعة**، تح: فوزي متري نجار، دط، دار المشرق، بيروت، 1971م

15. الفيروز آبادي:**القاموس المحيط**، ط5، دار المعرفة، بيروت، 2011م.

16. ابن سنان الخفاجي:**سر الفصاحة**، تح: علي فودة، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م.

17. عبد القاهر الجرجاني : **أسرار البلاغة**، شر: عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991م

18. عبد القاهر الجرجاني :**دلائل الإعجاز**، تح:محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة القاهرة، مصر، 1969م

19. عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تح:محمود شاكر، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989م.

20. عبد القاهر الجرجاني:**أسرار البلاغة**، تح:محمد الفاضلي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م

21. عبد القاهر الجرجاني:**دلائل الإعجاز**، تح:السيد محمد رشيد رضا، دط، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978م

22. عبد القاهر الجرجاني:**دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تح:محمود شاكر أبو فهر، ط2، مطبعة المدني، القاهرة، 1992م.

23. ابن فارس:**مقاييس اللغة**، تح:عبد السلام هارون، ج5، (دط)، دار الفكر، 1979م.

24. أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي:**الخصائص**، تح:محمد علي النجار، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.

25. ابن قيم الجوزية:**الصواعق المرسلة على الجهمية والمعطّلة**، تح:علي بن محمد الدخيل، ط3، دار العاصمة، المملكة العربية السعودية، 1998م.

26. ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم:لسان العرب، ج3، ط3، دار صادر، بيروت، 1994م.

27. ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم:**لسان العرب**، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1988م.

28. ابن هشام:**مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تح:محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، المكتبة العصرية، بيروت، 1991م.

29. أبو هلال العسكري: **الفروق اللغوية**، تح:محمد إبراهيم سليم، ط1، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992م.

30. أبو هلال العسكري:**الصناعتين .**الكتابة والشعر، تح:علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952م.

31. أبو هلال العسكري:**الصناعتين** الكتابة والشعر، تح:علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم دط، المكتبة العصرية، بيروت، 2006م.

ثانيا: المراجع:

(1):الكتب العربية :

1.إبراهيم حسن حسين:**دراسات في التربية والأدب والفكر الديني**، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2018م

2.أبو بكر العزاوي :**الخطاب و الحجاج**، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة و النشر، بيروت، 2010 م

3.أبو حامد الغزالي:**المستصفى في علم الأصول**، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، دت

4.إحسان عباس:**اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط2، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1992م

5. أحمد الريسوني:**نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي**، ط2، دار الكلمة للنشر والتوزيع،، القاهرة، 2010م

6. أحمد المديني:**في الأدب المغربي المعاصر**، سلسلة دراسات تحليلية، دط، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م

7. أحمد يوسف: **يتم النص** الجينالوجيا الضائعة، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م

8. أدهم سامي:**إبستمولوجيا المعنى والوجود**(نقد التطورية)، دط، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت.

9. أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، ط3، دار العودة، بيروت، 1979م

10. أدونيس:**زمن الشعر**، ط2، دار الفكر، لبنان، 1986م

11. أسعد خلف العوادي:**سياق الحال في كتاب سبويه (دراسة في النحو والدلالة)**، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2011م

12. إلهام أبو غزالة/علي خليل حمد:**مدخل إلى علم لغة النص**، ط2، الهئية المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م

13. أمبرتو إيكو:**التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، تر:سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دت

14. آن روبول وجاك موشلار: **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، 2003م

15. أوستين :**نظرية أفعال الكلام العامة**، كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر:عبد القادر قينيني، دط، دارإفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م

16. أيمن صالح: **القرائن والنص** :دراسة في المنهج الأصولي في فقه النص، ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 2010م

17. بثينة الجلاصي:**القياس أصلا من أصول الفقه إلى حدود القرن الثامن للهجرة**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2011م

18. بشرى موسى صالح :**الصورة الشعرية في النقد الحديث**، دط، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م

19. بن عيسى باطاهر:**أساليب الإقناع في القرآن الكريم**، ط1، دار الضياء للنشر والتوزيع، الأردن، 2000م

20. بوقرط الطيب: **بيبليوغرافيا الدراسات النقدية في الجزائر** (مقاربة تحليلية للمدونات السردية)، ط1، دار غيداء للننشر والتوزيع، الأردن، 2017م

21. بول ريكور:**صراع التأويلات**، دراسات هيرمينوطيقية، تر: منذر عياشي، مر:جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2005م

22. بول ريكور:**نظرية التأويل**، تر:سعيد الغانمي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006م

23. جاسم علي جاسم**: أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2018م

24. جعفر يايوش:**الأدب الجزائري الجديد**(التجربة والمآل)، دط، مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2007م

25. جون سيرل: **العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي**، تر:سعيد الغانمي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت _لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ المغرب، 2006م

26. جون سيرل:**القصدية بحث في فلسفة العقل**، تر: أحمد الأنصاري، (د.ط)، بيروت، دار الكتاب العربي، 2009م

27. حسن المودن:**بلاغة الخطاب الإقناعي** (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب)، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2014م

28. حسن مسكين:**اللغة والفكر** (دراسات نقدية)، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2014م

29. حسن مسكين:**مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج**، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010م

30. حسين العمري:**الخطاب في نهج البلاغة** بنيته وأنماطه ومستوياته (دلالة تحليلة)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2010م،

31. حسين خالد حسين: **في نظرية العنوان**(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دط، دمشق، 2007م

32. حميد لحميداني :**القراءة وتوليد الدلالة** (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003م

33. خالدة سعيد:**حركية الإبداع** –دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، بيروت، دار العودة، 1979م

34. خليل الموسى: **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م

35. خليل شكري هياس :**القصيدة السير ذاتية** (بنية النص وتشكيل الخطاب)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2016م

36. ديرك حيرارتس: **نظريات علم الدلالة**، تر:فاطمة الشهري، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2012م

37. رمضان الصباغ:**في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية**، ط1، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2002م

38. روبرت دي بوجراند:**النص والخطاب والإجراء**، تر: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998م

39. رولان بارث:**لذة النص**، تر:فؤاد صفا والحسين سيجار، ط1، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م

40. سامي الغابري: **المسألة الأتيقية من خلال كتاب بول ريكور عين الذات غيرا**، ط1، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، 2015م

41. سامي شهاب أحمد:**ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي و النقدي**(دراسة في الشعر، والنثر، ونقد النقد)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2012م

42. سامية بن يامنة:**الاتصال اللساني وآلياته التداولية في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012م

43. سلمان كاصد: **عالم النص**(دراسة بنيوية في الأدب القصص فؤاد التركلي نموذجا)، دط، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003م

44. شكري السعدي: **قضايا الحدث في اللسانيات وفلسفة اللغة**، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2016م

45. شلتاغ عبود شراد:**حركة الشعر الحر في الجزائر**، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م

46. صابر حباشة: **التداولية والحجاج**(مداخل ونصوص)، ط1، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2008م

47. صالح فخري: **آفاق النظرية الأدبية المعاصرة - بنيوية أم بنيويات؟**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007م

48. صلاح إسماعيل:**فلسفة العقل**(دراسة في فلسفة سيرل)، دط، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007م

49. صلاح بوسريف:**حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر**، دط، إفريقيا الشرق، 2012م

50. طارق ثابت:**النسق الشعري وبنياته**(منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي)، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018م

51. طالب سيد هاشم الطبطائي:**نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب**، دط، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1994م

52. طلال زينل سعيد حسين:**القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2017م

53. طلال زينل سعيد حسين:**تمظهرات النص الشعري الحديث**(التشكيل، الفضاء، الرؤية)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2015م

54. طه عبد الرحمن :**في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 2000م

55. طه عبد الرحمن:**اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1998م

56. عادل ضرغام: **في تحليل النص الشعري**، ط1، الجزائر، منشورات الإختلاف، 2009م

57. عامر مصباح:**الإقناع الاجتماعي**(خلفيته النظرية وآلياته العملية)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 2006م

58. عباس الحداد: **الشعر العربي الحديث وقضايا العالم العربي**، ضمن ندوة الشعر العربي لحديث، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، ج2، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م

59. عباس باني المالكي: **قراءات في مسارات الرؤيا**، انطولوجيا، دط، دار العنقاء للنشر والتوزيع، عمان، 2013م

60. عبد الجليل شوقي:**النقد الأدبي الجمالي**(نبش الذهنية وبناء المرجعية)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2018م

61. عبد الرحمان طنكول:**الشعر المغربي الحديث**(الأثر والبرزخ)، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2003م

62. عبد الرحمن محمد القعود:**الإبهام في شعر الحداثة**، دط، عالم المعرفة، الكويت، 2002م

63. عبد الرؤوف محمد أمين الإندونيسي:**الإجتهاد**(تأثره وتأثيره في فقهي المقاصد والواقع)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013م

64. عبد السلام عبد الخالق الربيدي:**النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2012م.

65. عبد السلام المسدي:**الأسلوبية والأسلوب**، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م

66. عبد العزيز حمودة: **البناء الدرامي**، دط، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1982م

67. عبد القادر عميش:**قصة الطفل في الجزائر**(دراسة في المضامين والخصائص)، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003م

68. عبد القادر فيدوح:**إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر**، ط1، صفحات للنشر والتوزيع، سورية، 2019م.

69. عبد الكريم شرفي: **من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة**، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الإختلاف، 2007م

70. عبد اللطيف الحرز: **جدل التشكل و الاستلاب** : محمد الصدر و أبو القاسم حاج حمد بين التخطيط الإلهي العام و العالمية الإسلامية الثانية ط1، دار الفارابي، بيروت، 2014م

71. عبد اللطيف عادل: **بلاغة الإقناع في المناظرة**، ط1، منشورات ضفاف(بيروت)، منشورات الإختلاف(الجزائر)، دار الأمان، الرباط، 2013 م

72. عبد الله بن محمد العوشن:**كيف تقنع الآخرين**، ط4، دار العاصمة للنشر والتوزيع، الرياض، 2004م

73. عبد الله بن محمد المفلح:**التفكير واللغة والتفاعل النفسي**، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018م

74. عبد الله خضر حمد:**التصوف والتأويل**، ط1، شركة دار الأكاديميون للنشر التوزيع، عمان، 2018م

75. عبد الله خضر حمد:**مناهج النقد الأدبي**(السياقية والنسقية)، ط1، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2017م

76. عبد الله صولة: **في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات**، ط1، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، 2011م

77. عبد الله محمد العضيبي: **النص وإشكالية المعنى**، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2009م

78. عبد الناصر هلال: **تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين** (جدل الشعري والسردي)، ع 164، ط1، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة السعودية، 2012م

79. عبد الهادي بن ظافر الشهري:**استراتيجيات الخطاب**(مقاربة لغوية تداولية)، ط1، دارالكتب الوطنية، بنغازي-ليبيا، 2004م

80. عرابي أحمد:**الكفاءة القرائية عند علماء التراث** (دراسة دلالية)، ط 1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2011م

81. عز الدين إسماعيل:**الشعر العربي المعاصر**(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط6، المكتبة الأكاديمية، مصر، 2010م

82. عز الدين المخزومي**: الواقع النقدي الجديد بين هاجس التبعية وروح الانفلات والتأصيل**، دط، من رهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر، دت

83. عصام عبد السلام شرتح: **الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل** (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ط1، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، 2018م

84. عصام عبد السلام شرتح:**الشعر وتأنيث العالم**(قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع)، ط1، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، 2018م

85. عصام عبد السلام شرتح:**الفكر الجمالي في قصائد أؤلئك أصحابي للشاعر حميد سعيد**، ط1، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، 2017م

86. عصام عبد السلام شرتح:**نزار قباني**(دراسة جمالية في البنية والدلالة)، ط2، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، 2018م

87. عصام عبد السلام شرتح:**جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل**، دط، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، 2017م

88. عطية سليمان أحمد:**الإبداع الدلالي في المتضايفين** (بين البنية التصويرية والبنية العصبية)، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2017م

89. علي آيت أوشان :**السياق والنّص الشعري**(من البنية إلى القراءة)، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2000م

90. علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني:**كتاب التعريفات**، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2003م

91. علي حرب: **النص والحقيقة**، (نقد النص)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م

92. علي حرب:**التأويل والحقيقة**، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1995م

93. علي سعدون: **جدل النص التسعيني**(دراسة عن الجيل التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالأجيال الأخرى)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع عمان، 2016م

94. عماد محمد محمود البخيتاوي:**مناهج البحث البلاغي عند العرب** (دراسة في الأسس المعرفية)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013م

95. عمر أحمد بوقرورة:**دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**(الشعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004م

96. فاطمة البريكي:**قضية التلقي في النقد العربي القديم**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2006م

97. فرنسوا أرمينكو: **المقاربة التداولية**، تر:سعيد علوش، دط، مركز الإنماء القومي، الرباط، 1986م

98. فيصل الأحمر:**دراسات في الأدب الجزائري المعاصر**، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009م

99. كمال أبو ديب:**في الشعرية**، ط1، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت، 1987م

100.ماهر بوصباط:**نقد الحجاج وسيميائيات الأهواء** (من خلال كتاب البخلاء للجاحظ)، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2015م

101.محمد العبد:**النص والخطاب والاتصال**، ط1، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2005م

102.محمد العبد:**بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي**، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، 2013م

103.محمد العمري: **في بلاغة الخطاب الإقناعي**، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002م

104.محمد العمري:**البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول**، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2005م

105.محمد القاسمي:**قضايا النقد الأدبي المعاصر**، ط1، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2010م

106.محمد بازي:**التأويلية العربية** (نحو نموذج تساندي في فهم النصوص الخطابات)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م

107.محمد بوعزة:**استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية**، ط1، دار الأمان، الرباط، 2011م

108.محمد جواد علي: **مسارات الخطاب الشعري**(التجربة والثقافة والرؤية)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2016م

109.محمد خطابي:**لسانيات النص**(مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م

110.محمد سالم محمد الأمين الطلبة :**الحجاج في البلاغة المعاصرة** (بحث في بلاغة النقد المعاصر)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008م

111.محمد صابر عبيد :**عضوية الأداة الشعرية**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2016م

112.محمد صابر عبيد:**الفضاء الشعري الأدونيسي**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2012م

113.محمد صابر عبيد:**شيفرة أدونيس الشعرية** (سيمياء الدال ولعبة المعنى)، ط1، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009م

114.محمد عبد السلام عوام: **الفكر المنهجي العلمي عند الأصوليين**(دراسة تحليلية لنظريتي الدليل والترتيب)، ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، 2014م

115.محمد عطية أبو صواوين:**تنمية مهارات التواصل الشفوي**(التحدث والاستماع، دراسة علمية تطبيقية)، ط1، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م

116.محمد مدين:**فلسفة القرن العشرين**، ط1، نيوبوك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2018م

117.محمد مصطفى العزام:**الخطاب الصوفي بين التأول والتأويل**، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، لبنان، 2010م

118.محمد مفتاح :**دينامية النص** (تنظير وانجاز)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987م

119.محمود أحمد نحلة: **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، دط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002م

120.محمود خليف خضير الحياني:**التأويلية مقاربة وتطبيق**، مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2013م

121.محمود خليف خضير الحياني:**الاستشراق والاستغراب** (السلطة، المعرفة، السرد، التأويل، المرجعيات)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2013م

122.محمود عكاشة:**تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة**(دراسة تطبيقية لآساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي)، في القرآن الكريم، ط1، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2013م

123.محمود عكاشة، :**لغة الخطاب السياسي**(دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، ط1، دار النشر للجامعات، مصر، 2005م

124.محمود يوسف السماسيري:**نظرية الخطاب (الفكر) الإسلامي** (قراءة علمية تأسيسية)، ط1، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2012م

125.مراد عبد الرحمن مبروك:**النظرية النقدية:نظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب**(النص الشعري أنموذجا)، ج4، ط1، دار الأدهم للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015 م

126.مراد علوي: **جدلية الحلم والواقع في رواية "شمس القراميد " لمحمد علي اليوسفي**، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013م

127.مسعود بودوخة وآخرون : **الأسلوبية** (مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية)، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2016م

128.مسعود بودوخة: **البلاغة العربية في الإمتاع والإقناع**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2018م

129.مسعود صحراوي:**التداولية عند العلماء العرب.دراسة تداولية لظاهرة"الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي**، ط1، الرياض، دار الهجرة للنشر والتوزيع، 1998م

130.مسعود صحراوي:**التداولية عند العلماء العرب**(دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي)، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2005م

131.مشري بن خليفة: **سلطة النص**، ط1، منشورات رابطة اختلاف، الجزائر، 2000م

132.مشري بن خليفة:**الشعرية العربية** مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دط، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2010م

133.ملفين ديفلر وساندرا بول روكيتش:**نظريات وسائل الإعلام**، تر:كمال عبد الرؤوف، الدار الدولية للنشر، القاهرة، 1999م

134.مليكة دحامنية :**هرمنيوطيقا النص في الفكر الغربي المعاصر**، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م

135.منجي القلفاط:**مكانة الكتابة**(بحث في المغالطة القصدية وأقنعة المعنى في الأدب)، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2016م

136.منذر عياشي:**الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، ط1، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1998م

137.مولاي علي بوخاتم:**الدرس السيميائي المغاربي**، ط1,ديوان المطبوعات الجامعية,الجزائر، 2005م، ص78.

138.ناصر معماش:**النّص الشّعري النّسوي العربي في الجزائر**(دراسة في بنية الخطاب)، دط، دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، 2005

139.نصر حامد أبو زيد: **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ط7، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005م

140.نعمان بوقرة:**الخطاب الأدبي ورهانات التأويل**(قراءات نصية تداولية حجاجية)، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2012م

141.نعمان بوقرة:**لسانيات الخطاب** (مباحث في التأسيس والإجراء)، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012م

142.نواري سعودي أبو زيد :**في تداولية الخطاب الأدبي** (المبادئ والإجراء)، ط1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م

143.هشام الشيخ عيسى: **براءة النص** (مقالات في النقد الحديث)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013م

144.هشام توتاي سيف الله :**شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية**، دط، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2016م

145.هناء محمود إسماعيل:**النحو القرآني في ضوء لسانيات النص**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012م

146.هوي ديفيد كوزنز:**الحلقة النقدية، الأدب والتأريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية**، تر:خالدة حامد، دط، منشورات الجمل، بغداد، 2007م

147.هيوا قادر محمود:**إشكالية الجمالي والثقافي**(تحليل الخطاب النقدي في كتاب التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي"الهوية والمتخيل")، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2017م

148.وحيد الدين طاهر عبد العزيز: **مكونات النظرية اللغوية بين الدراسة والتطبيق**، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2013م

149.وردية محمد سحاد:**تشاكل المعنى في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2012م.

(2):الكتب الأجنبية:

1. Barthes Roland**: s/z**, Edition du Seuil, 1970

2. Bernard Vaiette: **lectures méthodique**, EDITION MARKETING PARIS 1995

3. Gérard Genette: **Seuils**, édit. du Seuil ,Paris

4. jacques Derrida: ecriture et la difference, éd Seuil, Paris, 1967.

5. Jonathan Charteris-Black **:Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis**, Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan,2004.

6. Kerbat-Orecchioni, C., **L'implicite**, Paris, A. Colin, 1986, chapitre IV

7. Michael Riffaterre: **Essais de stylistique structurale**, Paris 1971

8. Michel Meyer:**Logique langage et Argumentation**, Classique Hachette, Paris, 1982

9. Molinié Georges: **Dictionnaire de rhétorique**, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris

10. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau**: Dictionnaire d'Analyse du Discours**,Paris,Seuil,2002.

11. Searle John: **Intentionality** .An Essay in The Philosophy of Mind, Cambridge University Press, 1983.

12. Voir:David B,**the process of communication**,New York,Hot Rine hart, Winston 1960

13. Wolfgang Iser, **l'acte de la lecture**,théorie de l'effet esthétique,traduit par evelque sznycer,pierre Margada éditeur,Paris 1985

(3): المجلات:

1. أمبرتو إيكو: **القارئ النموذجي**، تر: أحمد بوحسن، ع9/8، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، 1988م

2. بوشعيب شداق:**مقصدية العمل الأدبي:بين التقييد والانفتاح**، ج54، مج14، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2004م

3. جاسم محمد:**نقد النقد أم الميتانقد**(محاولة في تأصيل المفهوم)، ع3مجلة عالم الفكر، مج37، 2009م

4. حنا عبود:**هوية النقد العربي**، ع423، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م

5. رشيد بنحدو:**العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر**، مج23، مجلة عالم الفكر، 1994م

6. رينه حبشي: **الشعر في معركة الوجود**، ع 1، مجلة شعر، 1957م

7. سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن:**مستويات المرجعية وتجلياتها التراثية في الشعر الكويتي الحديث**، حوليات الآداب والعلوم الإنسانية، ع23، 2003م.

8. الشاذلي المصطفى، **قراءة الاختراق بالمتعة**(نظريات إيكو وغريماس وفيتغنشتاين)، تر:محمد الداهي، م6، ع 22، مجلة كتابات معاصرة، آب- أيلول 1994م

9. عبد الفتاح أحمد يوسف:**استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص**، ع1، مج 36، عالم الفكر، سبتمبر، 2007م

10. محمد سالم ولد محمد الأمين: **مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة**، مج28، ع3، عالم الفكر، يناير/مارس، الكويت، 2000م

11. محمد عزام:**النص المفتوح التفكيك أنموذجا**، ع398، مجلة المواقف، حزيران، دمشق، 2004م

12. نزار التجديتي: **السيميائيات الأدبية لآجرداس .ج. جريماس**(منهج لتحديث قراءة الأدب)، ع1، مج34، مجلة عالم الفكر، 2005م

❖ **الأخضر بركة:**

شاعر وكاتب جزائري من مواليد: 1963/12/05م بالمحمديّة ولاية معسكر(الجزائر)، أستاذ التّعليم العالي بجامعة الجيلالي اليابس، كليّة الآداب واللّغات والفنون؛قسم الأدب العربي، سيدي بلعباس.

❖ **حامل لشهادات علميّة هي كالآتي:**

-شهادة ماجستير في الأدب العربي المعاصر.

-شهادة دكتوراه في الأدب العربي القديم. الشعر الجاهليّ

-شهادة ليسانس في اللّغة الفرنسية.

-شهادة تربّص بفرنسا في تعليمية اللّغة الأجنبية واللسانيّات من مركز الدّراسات اللسانيّة التطبيقيّة ببوزنسن 2002.

-شهادة تربّص بفرنسا في تعليميّة المعرفة الأدبيّة بمونبيلييه. 2003.

❖ **نشاطه العلميّ الجامعيّ:**

_ رئيس مشروع ماجستير" **الخطاب الشّعري الجاهليّ والقراءات الجديدة**"2007.

-رئيس مشروع دكتوراه نظام جديد حول "**الخطاب السّردي العربي والنّقد الجديد**"

-عضو في مخبر الدّراسات الأدبيّة والنقديّة بكلية الآداب واللّغات والفنون، سيدي بلعباس.

-رئيس مشروع cnepru p حول "**خطاب الجسد في الكتابة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة**".

-يشرف على مجموعة من رسائل الماستر، والدكتوراه.

❖ **صدر له:**

– "**إحداثيّات الصّمت**" مجموعة شعريّة عن منشورات الاختلاف/الجزائر، سنة 2002م.

– كتاب "**الرّيف في الشّعر العربي المعاصر**" دار الغرب/ وهران، سنة 2003.

– "**محاريث الكناية**" مجموعة شعريّة، منشورات دار الأديب/وهران، سنة2007م. وقد أعادت طبعه دار فضاءات/ الأردن، سنة2013.

– "**الأعمال الشعريّة**" مجموعة شعريّة، عن دار ميم /الجزائر ،سنة2013م، ويشتمل الدّيوان على أربع مجموعات شعريّة، هي كالآتي:(**إحداثيّات الصمت، محاريث الكناية، كيمياء الصّلصال، مقامات الجسد**).

– كتاب"**خطاب الزّمن في الشعر الجاهليّ. المكان، الجسد،اللّغة** " عن أكاديميّة الشّعر، أبو ظبي/الإمارات، سنة2014م.

كتاب"**خطاب الزّمن في الشعر الجاهليّ. المكان، الجسد،اللّغة**" الصّادر عن أكاديميّة الشعر، أبو ظبي/الإمارات، سنة2014م، وهو عبارة عن دراسة جاءت في أربعة فصول ومدخل نظريّ حول إشكاليّة الزّمن؛ حيث تناول الفصل الأوّل الزمن والمكان، وتعرض الفصل الثّاني للزّمن وخطاب الجسد، في حين تناول الفصل الثّالث الدّهر وخطاب المواجهة، أمّا الفصل الرّابع فتناول القصيدة والبناء الزّمني، وقد سعى فيه"**الأخضر بركة**" إلى تحليل العلاقات النصيّة والدلاليّة للخطاب الشعريّ الذي يقدّم الزّمن تجربة وشكلا، وبمختلف التجليّات المتنوّعة والممكنة.

– "**حجر يسقط الآن في الماء**"، كتاب هايكو، عن دار فضاءات/الأردن، سنة2016م.

– "**لا أحد يربّي الرّيح في الأقفاص**"، عن دار الوطن اليوم للطباعة والنشر/الجزائر،سنة 2016م.

فهرس
المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة .....أ
مدخل: التجربة الشعرية المعاصرة في الجزائر 08

الفصل الأوّل
الخطاب الشعري ومعيار القصدية

تمهيد 38
أولا:القصدية (مفاهيم ومرجعيات). 42
1-القصدية بين التعريف اللغوي والمفهوم الاصطلاحي 43
أ/ لغة 44
ب/اصطلاحا 46
2 -العلاقة الجدلية بين المغزى والمعنى 49
أ-القصد بمفهوم المغزى 49
ب-القصد بمفهوم المعنى 51
3 _ القصدية عند الأصوليين 53
4_القصدية في الفكر الفلسفي 56
5-القصدية في الطرح البلاغي 62
أ/القصدية البلاغية 62
ب/القصدية والحجاج 64
ج/القصدية التداولية 67
ثانيا: أنواع القصدية 70
أ/قصدية المؤلف (المنتج) 72
ب/قصدية النص 76
ج /قصدية القارئ 82
ثالثا:وظائف القصدية وأثرها في إعادة صياغة الخطاب الشعري 87
أ/الوظيفة الدلالية 87
ب/الوظيفة النسقية 91

ج/الوظيفة التأويلية.....94

الفصل الثاني
استراتيجيات الإقناع في الخطاب الشعري

تمهيد 101
أولا:الإقناع تجليات ومفاهيم 106
أ/:الإقناع لغة واصطلاحا.....108
1-لغة.....108
2- الإقناع اصطلاحا.....109
ب/مفهوم الخطاب الإقناعي 113
ج/: الإقناع و التأثير.....115
د/:مفهوم الاقتناع 117
ثانيا/:تجليات الإقناع في التراث البلاغي القديم و النظريات البلاغية المعاصرة 119
أ:/الخطابة.....122
ب:/ البيان الحجاجي 125
ج:/الحجاج الجدلي 128
ثالثا:/أنواع الإقناع 132
أ/الإقناع اللغوي.....133
ب/الإقناع العقلي.....135
ج/الإقناع المغالطي.....137
رابعا:/مستويات الإقناع.....139
أ/مستوى الإنتاج والبناء.....139
ب/مستوى الإفهام.....141
ج/مستوى الانفعال.....143
د/مستوى القبول والاقتناع 145
خامسا:مقومات الإقناع في الخطاب الشعري 147

أ/:الخطاب الشعري بين التخييل والإقناع 149
ب/: استراتيجيات الـــتأثير وطرائق التوصيل 155
1/اللغة 156
2/السّياق الشعري.....158
3/الصور الشّعرية.....160
ج/:آليات بناء المعنى وإقناع المتلقي 163
1- المرجعيات الفكرية.....165
2- التعمية الجمالية 167
3- استدراج المتلقي 169

الفصل الثالث
مركزيّةالقصد وفاعلية الإقناع في الأعمال الشعرية للأخضر بركةدراسة تطبيقية في قصائد نموذجية

أولا:التجربة الشعرية عند الأخضر 177
أ/ التّشكيل النّصي عند الأخضر بركة بين الوعي واللاوعي 177
ب/ ما بين شعرنة الفكر وفكرنة الشعر 184
ج /من شعرية الكتابة إلى شعرية السؤال 188
ثانيا:القصد وإنتاج الدّلالة في **"كيمياء الصلصال"** 193
أ/عمق الرّؤيا ومسار الدّلالة.....193
ب/انفلات الدّلالة وامتداد القصد 196
ب-1/ الانزياحات الأسلوبية. 197
ج/ القصد من التشفير إلى التشعير 199
ثالثا:تمثّلات المقاصد وحدود التأويل في **"إحداثيات الصمت"** 202
أ/القصد ولا نهائية التأويل.....202
أ-1/المجاذبة الدلالية 207
أ-2/ المراوغة النسقية 210
ب/تراكم المقاصدوآلية التأويل 213

ج/توسيع المعنى وإرباك القارئ.....224
رابعا:المقتضيات الحجاجية والآليات الإقناعية 228
أ/الأساليب الحجاجية وطرائق التوصيلفي**"حكمة الضب"** 228
أ-1/ السلالم الحجاجية.....232
أ-2/الروابط الحجاجية.....235
أ-3/الاستعارة الحجاجية.....246
ب/ تقنية التلميح والانفتاح المرجعي في قصيدة**"الرّيح"** 257
ب-1/الإيحاء اللغوي: 259
ب-2/الإيهام وتفجير الدّهشة: 263
خامسا:مقومات الإقناع والتأثير في **"مقامات الجسد"** 267
أ/ المقومات التشكيلية 268
ب/المقومات التخييلية 278
ج/المقومات الأسلوبية.....288
سادسا: البناء الدلالي الإقناعي في **"من أنا في تمنراست"** 293
أ/تقنية الاستدراج والاستمالة 294
ب/فاعلية التأثير 295
ج/وسائل ما وراء القصيدة 297
نتائج واستدلالات 299
خاتمة 302
قائمة المصادر والمراجع 306
الملحق
فهرس المحتويات

الملخّص:

استطاع الخطاب الشعريّ الجزائريّ المعاصر-في الوقت الرّاهن- أن يخلق لنفسه حيّزا مفصليّا في حقل الفن والإبداع، وأن يحمّل قارئه مشاقّ فهمه وتأويله، ولعلّ المتعامل مع النصوص الشعريّة الجزائريّة المعاصرة، يدرك أن فضاءاتها قد كسرت حاجز المألوف بمعطياتها ومؤثّراتها الجماليّة، لاسيما نصوص **"الأخضر بركة "** الشعريّة التي فتحت أوجّ التّفاعل مع القارئ، كونها شكّلت حضوراً لافتاً وولّدت رؤيا جديدة، وإنّنا في بحثنا الموسوم بـــ:**(الخطاب الشّعريّ الجزائريّ المعاصر بين القصديّة وفاعليّة الإقناع. الأخضر بركة أنموذجا)** عمدنا أن نكون منهجيّين، قادرين على الولوج إلى باطن النّصوص لأجل الكشف عن بعض الجوانب المهمّة في الدّرس النّقدي المعاصر، ونعني بذلك جانب القصد وما يحفّ به من تطلّعات نظريّة وإجراءات عمليّة، وجانب الإقناع وما يطرحه من تحدّيات تداوليّة، ووقفنا على الكثير من القيم الجماليّة التي شكّلت ملمحاً بارزا مهمّا في الخطاب الشعريّ الجزائري المعاصر عامّة، وفي تجربة **"الأخضر بركة"** الشعريّة خاصّة.

الكلمات المفتاحيّة: الخطاب الشعريّ; القصديّة; فاعليّة الإقناع; الرؤية الشعرية; الحجاج; الدّلالات; التّأويل.

Résumé:

Le discours de poésie algérienne contemporaine, en même temps, a su créer pour elle-même un espace dans le domaine de l'art et de la créativité, et de tenir son lecteur aux difficultés de sa compréhension et de son interprétation, et peut-être au traitement des textes poétiques algériens contemporains, se rend compte que ses espaces ont brisé la barrière du familier avec ses données et ses influences. L'esthétique, en particulier les textes poétiques de '**al-Akhdar Barakah**', qui a ouvert la voie à l'interaction avec le lecteur, car il a formé une présence remarquable et a généré une nouvelle vision, et nous sommes dans notre recherche taguée avec: 'Poésie algérienne contemporaine entre l'intention et l'efficacité. Nous avons pu accéder à l'intérieur des textes afin de révéler certains aspects importants de la pensée critique contemporaine, et nous entendons ainsi l'aspect de l'intention et les aspirations théoriques et les actions pratiques qui la motivent, Du côté de la persuasion et des défis délibératifs qu'elle pose, nous nous sommes tenus sur de nombreuses valeurs esthétiques qui ont été une caractéristique importante du discours poétique algérien contemporain en général, et dans l'expérience de la poésie «**al-Akhdar Barakah**» en particulier.

Mots-clés: Discours poétique; L'intention; Efficacité de la persuasion; Vision poétique; Pèlerins; Sémantique; Interprétation.

Abstract:

Contemporary Algerian poetry discourse, at the same time, has been able to create for itself a space in the field of art and creativity, and to hold its reader to the hardships of its understanding and interpretation, and perhaps the dealing with contemporary Algerian poetic texts, realizes that its spaces have broken the barrier of the familiar with its data and influences. Aesthetics, particularly the poetic texts of '**al-Akhdar Barakah**', which opened the way for interaction with the reader, as it formed a remarkable presence and generated a new vision, and we are in our research tagged with: 'Contemporary Algerian poetry between intent and the effectiveness of persuasion. We have been able to access the interior of the texts in order to reveal some important aspects of contemporary critical thinking, and by that we mean the aspect of intent and the theoretical aspirations and practical actions that motivate it, On the side of persuasion and the deliberative challenges it poses, we have stood on many of the aesthetic values that have been an important feature of contemporary Algerian poetic discourse in general, and in the experience of the '**al-Akhdar Barakah**'poetry in particular.

Keywords: Poetic discourse; The intent; Effectiveness of persuasion; Poetic vision; Pilgrims; Semantics; Interpretation.