الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
نيابة مديرية الجامعة للتكوين العالي في الطور الثالث, التأهيل الجامعي, البحث العلمي
و التكوين العالي فيما بعد التدرج
Vice-rectorat de la formation de troisième cycle, l'habilitation universitaire,
la recherche scientifique et la formation supérieure de post-graduation

جامعة وهران 1
Université Oran 1
أحمد بن بلة

كليـــة الآداب — قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنـــيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في النَّقـــد تخصص: نقد ومناهج

موسومة بـــــــــــــ:

تَدَاوُليّةُ النَّسَقِ الجَمَالِيّ وَالحِجَاجِيّ فِي الخِطَابِ الشِّعرِيّ المُعَاصِرِ
مُحَمَّدٌ الأَشعَرِيّ أُنْمُوذَجًا

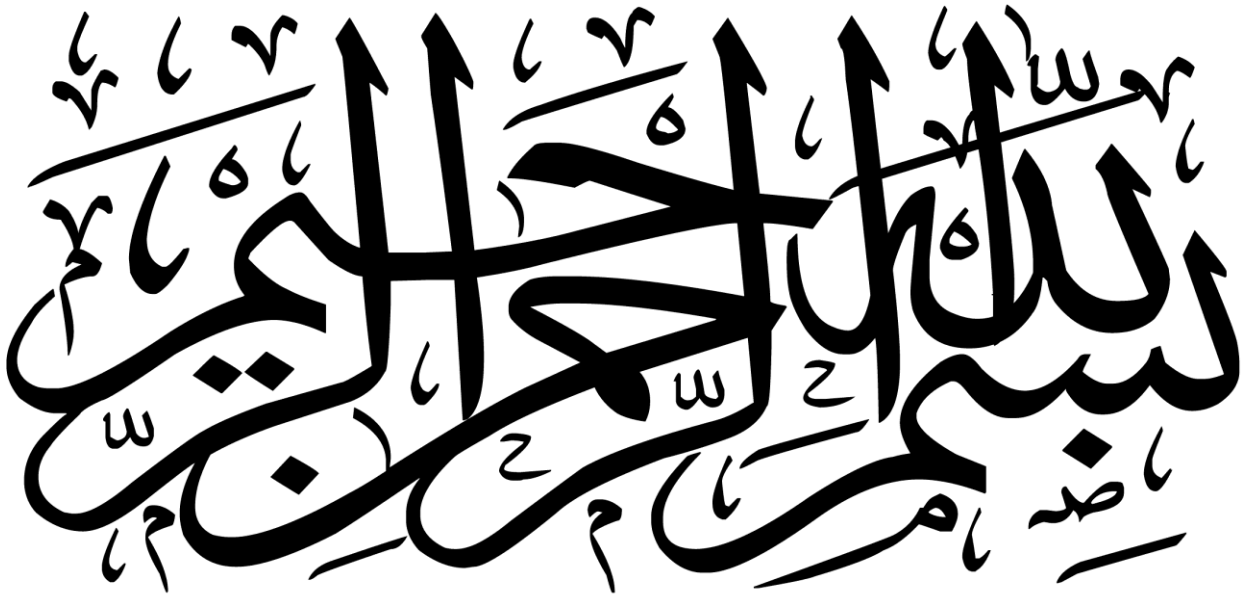
إعداد الطالـــــب:
عبد الجليل بوطبل

إشراف الأستاذة:
د. نوريّة شرفاوي

أعضـــــاء لجنـــــة المُنـــــاقـــشـــة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
العبادي خضرة	رئيسًا	أستاذة	جامعة وهران 1
شرفاوي نورية	مشرفًا ومقررًا	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة وهران 1
بن عياد فتيحة	مناقشًا	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة وهران 1
شريط بدرة	مناقشًا	أستاذة	جامعة وهران 2
بلمبروك فتيحة	مناقشًا	أستاذة	جامعة سيدي بلعباس

السنة الجامعية 1446–1447 هـ - 2025–2026م


بسم الله الرحمن الرحيم

"إنّي رأيتُ أنّه ما كَتَبَ أحَدُهُم في يَومِهِ كِتابًا إلا قالَ في غَدِهِ: لوغُيّرَ هذا لَكانَ أَحسن ولَو زيد ذاكَ لَكانَ يُستَحسن، ولَو قُدِّمَ هذا لكانَ أفضل، ولو تُرِكَ ذاكَ لَكانَ أجمل، وهذا مِن أعظَمِ العِبر، وهو دَليلٌ على استيلاءِ النّقْصِ على جُملَةِ البَشر"

القاضي الفاضل عبد الرّحيم البيساني (526هـ - 596هـ)

إهداء

إِلَى وَطَنِي الحَبِيبِ المفدَّى الجَزَائِر

إِلَى وَالِدَيَّ الكَرِيمَيْنِ حَفِظَهُمَا الله

إِلَى زَوْجِي الطَّيِّبَة الَّتِي مَا لَبِثَتْ تُكَاتِفُنِي وَتُكَاتِفُ هَذَا البَحْثَ لَيْلَ نَهَار

إِلَى اِبنَتِي الحَبِيبَة رَيحَانَةُ القَلبِ أُمَيمَة

إِلَى إِخْوَتِي الأَحِبَّاء

إِلَى أَصْدِقَائِي الأَوْفِيَاء

إِلَى أَسَاتِذَتِي الأَجِلّاء وَتَلَامِيذِيَّ الأَعزَاء

كُلٌّ بِاِسْمِه

إِلَى كُلِّ مَنْ سَانَدَنِي وَشَدَّ عَلَى يَدِيّ وَدَعَا لِي

أُهْدِي هَذَا الجُهْدَ المتَوَاضِعَ

شكر وعرفان

اللهم لك الحمد حمدًا كثيرًا طيّبًا مباركًا فيه، ملء السموات وملء الأرض، وملء ما شئت من شيء بعد، أهل الثناء والمجد، أحق ما قال العبد، وكلنا لك عبد، أشكرك ربي على نعمك التي لا تعد، وآلائك الّتي لا تحد، أحمدك ربي وأشكرك على أن يسرت لي إتمام هذا البحث على الوجه الذي أرجو أن ترضى به عني.

ثم أتوجه بالشّكر والتّقدير إلى من رعاني طالبا ومُعِدًا لهذا البحث أستاذي ومشرفي الفاضل الأستاذ الدّكتور: **محمّد برونة**، الذي له الفضل- بعد الله تعالى- على البحث والباحث مذ كان الموضوع فكرةً وعنوانًا إلى أن صار رسالة وبحثـــا، فله منّي جزيل الشّكر والتّقدير والعرفان، والشّكر موصول لأستاذتي الدّكتورة: **نوريّة شرفاويّ** الّتي تولّت الإشراف بعد تقاعد أستاذي، فواصلت المسير بعناية واهتمام واحتواء، ولم تبخل عليّ بتوجيه أو تصويب، فكان لحرصها الأثر البالغ في إتمام هذا العمل حتّى استوى على سوقه، فأنا بهذه المناسبة مدين لهما بأكثر ما تعلمه نفسي.

وإنّه من الواجب عليّ – اعترافًا بالفضل- أن أشكر الأساتذة الفضلاء في جامعة أحمد بن بلة –وهران 01–، وجامعة ابن خلدون –تيارت–: رئاسة وإدارة وأساتذة على الجهد المبذول في سبيل تيسير سبل البحث العلميّ.

وأخصُّ بالذّكر أساتذتي الفضلاء في قسم اللّغة والأدب العربيّ الذين لم يألوا عليّ جُهدًا في توجيهي وإمدادي بما احتجت إليه من كتب ونصائح، فكانوا نعم المعين والموجِّه والصّاحب حضرًا وسفرًا فجزاهم الله عنّي كل خير.

وأتقدم بجزيل شكري إلى أساتذتي الموقرين في **لجنة المناقشة** –رئاسةً وأعضاءً- لتفضلهم علي بقَبول مناقشة هذه الأطروحة، فهم أهل لسدّ خللها وتقويم معوجّها وتهذيب نتوءاتها والإبانة عن مواطن القصور فيها، سائلا الله الكريم أن يثيبهم عنّي خيرا.

كما أتقدم بجزيل الشّكر وأخصّه بالذّكر **أخي الدّكتور الشّاعر جمال الدّين عبد الهادي** الّذي رافقني وأعانني في بحثي كثيرا حتى استوى على سوقه، فجزاه الله عنّا خيرًا ...

وكما لا يفوتني شكر كل ساعٍ من الإخوان، والخلّان، وأهل الدّراية من محيطي القريب وبعيده وبخاصة أولئك الذين محضوني النّصح، وأمدّوني بالفكرة والإشارة والوسيلة، فلا أجد من معنى الوفاء لأفضالهم عليّ سوى إهداء هذا العمل على ما به من إقلال جهد، وقصر يد، فليعذروني في قَبوله حتّى وإن لم أشخص الذّكر، فالكلّ في موقعه عندي معلوم مذكور ولا أملك إلّا أن أقول: جزاكم الله خيرًا.

مقدمة

بسم الله الرّحمن الرّحيم والصّلاة والسّلام على رسول الله محمّد صلّى الله عليه وسلّم وبعد:

يشهد حقل الدراسات الأدبية المعاصرة تحولات عميقة في مقاربة النصوص الإبداعية، متجاوزا الأطر النقدية التقليدية التي غالبا ما كانت تركز إما على السياق التاريخي والاجتماعي للمبدع، أو على البنية الداخلية للنص بمعزل عن سياقاته ووظائفه التواصلية، في هذا المشهد المتغير يبرز الاهتمام المتزايد بالمقاربات البينية التي تسعى إلى فهم النص الأدبي، وبخاصة الشعر، كظاهرة لغوية وثقافية وتواصلية مركبة، تتفاعل فيها أبعاد متعددة لإنتاج المعنى وتحقيق التأثير، لم يعد يُنظر إلى الشعر كمجرد تعبير عن مشاعر ذاتية أو انعكاس للواقع، بل كـــ"فعل لغويّ" معقد، أداء **(Performance)**يتم في سياق محدد، ويهدف إلى إحداث استجابة معينة لدى المتلقي، سواء كانت هذه الاستجابة جمالية، أو عاطفية، أو معرفية، أو حتى إقناعيّة.

ضمن هذا الإطار، تكتسب دراسة الشّعر العربيّ المعاصر أهمية خاصة، نظرا لما يشهده من تجريب وتجديد على مستوى اللغة والرؤية والبناء الفني، ويُعد الشاعر المغربي محمّد الأشعريّ واحدا من أبرز الأصوات الشعرية التي طبعت المشهد الأدبي المغربي والعربي المعاصر بتجربته الغنية والمتفردة، تمتد مسيرته الشعرية عبر عدة عقود، أنتج خلالها دواوين متعددة تعكس تطور رؤيته للعالم وللغة، وانشغاله العميق بقضايا الإنسان المعاصر في علاقته بذاته، وبالآخر، وبالتحولات الكبرى التي يعيشها مجتمعه والعالم، يتميز شعر الأشعريّ بكثافته اللغوية، وعمق صوره، وقدرته على المزج بين الغنائية والتأمل الفلسفي، وبين استبطان الذات ونقد الواقع، مما يجعله حقلا خصبا للدراسة والتحليل من زوايا نقدية حديثة.

تأتي هذه الدراسة لتسليط الضوء على جوانب مركزية في الخطاب الشعري لمحمد الأشعريّ، مستثمرةً الإمكانات التحليلية التي تتيحها المقاربات الحديثة في تحليل الخطاب والنقد الأدبي، تحديدا، تركز هذه الدراسة، كما تتجلى في فصولها الثلاثة المرفقة، على استكشاف الأبعاد التّداوليّة والجماليّة والحجاجيّة في شعره، بوصفها أبعادا متكاملة ومتفاعلة تساهم مجتمعة في تشكيل عالمه الشعري وتحقيق مقاصده التواصلية والتأثيرية، إن الانتقال من دراسة اللغة كـــ"نظام" مجرد إلى دراستها كـــ"فعل" حيّ ومجسد في سياقات استعمالية وتفاعلية، وهو جوهر المقاربة التّداوليّة **(Pragmatics)** ، يفتح آفاقا

واسعة لفهم كيف يوظف الشاعر اللغة ليس فقط لنقل المعاني؛ بل لإنجاز أفعال كلامية **(Speech Acts)** محددة، وبناء علاقات مع القارئ، وتمرير افتراضات مسبقة**(Presuppositions)** وخلق استلزامات حوارية **(Conversational (Implicatures)** تثري النص وتعمق دلالاته، وبالمثل فإن التركيز على النسق الجمالي**(Aesthetic System)** لا ينظر إليه كمجرد زخرفة شكلية، بل كبنية فاعلة تساهم في إنتاج المعنى وإحداث الأثر الوجداني؛ حيث يصبح الإيقاع والصورة واللغة البلاغية أدوات تداولية بحد ذاتها، وأخيرا فإن الكشف عن النسق الحجاجي **(Argumentative System)** في الشعر، حتى في أكثر تجلياته غنائية، يبرز كيف يسعى الشاعر بوعي أو بدونه إلى تقديم أطروحات **(Claims)** والدفاع عنها، والتأثير في قناعات المتلقي ومواقفه، مستخدما في ذلك استراتيجيات إقناعية **(Persuasive Strategies)** تتناسب وطبيعة اللغة الشعرية.

إنّ هذه الدراسة بفصولها الثلاثة لا تسعى فقط إلى تطبيق هذه المقاربات النظرية على شعر الأشعريّ بشكل آلي؛ بل تهدف إلى إقامة حوار حقيقي بين النظرية والنص؛ حيث يُنتظر أن يُغني تحليل النصوص فهمَنا للنظريات ويكشف عن حدودها وإمكانياتها في مقاربة الشعر، وأن تضيء النظرياتُ جوانب خفية في النصوص وتكشف عن استراتيجياتها التّداوليّة والجماليّة والحجاجيّة المعقدة، إنها محاولة لفهم أعمق لكيفية اشتغال اللّغة الشّعريّة كأداة للتواصل والتأثير والجمال والإقناع في تجربة واحد من أهم شعراء العربية المعاصرين.

تكتسب هذه الدراسة أهميتها العلمية من خلال محاولتها تقديم قراءة متكاملة ومتعددة الأبعاد لخطاب واحد من أبرز شعراء الحداثة في المغرب والعالم العربي، وهو محمد الأشعريّ، إن تجاوز المقاربات النقدية الأحادية الجانب، التي قد تركز على البعد الجمالي فقط أو المضموني أو السياقي، وتبني منظور بيني يجمع بين التّداوليّة والجماليّة والحجاج، يتيح فهما أعمق وأكثر شمولية لتعقيدات الخطاب الشعري وكيفية اشتغاله كفعل تواصلي وتأثيري وجمالي في آن واحد.

تتجلى أهمية الدراسة في عدة مستويات هي:

- على مستوى فهم تجربة الأشعريّ الشّعريّة.
- على مستوى إثراء حقل النقد الأدبي العربي.

- على مستوى المساهمة في الدّراسات التّداوليّة وتحليل الخطاب والحجاج.

بناءً على هذه المستويات، تسعى هذه الدراسة إلى تقديم إضافة معرفية ومنهجية ملموسة، من خلال تحليل دقيق ومفصل لآليات اشتغال الخطاب الشعري لدى محمّد الأشعريّ في أبعاده التّداوليّة والجماليّة والحجاجيّة، مما يفتح الباب لفهم أعمق لهذه التجربة الشعرية المتميزة وللشّعر العربيّ المعاصر بشكل عام.

اِنطلاقا من الخلفية النظرية وأهمية الموضوع التي تم عرضها، تتبلور **الإشكاليّة المركزيّة** التي تسعى هذه الدراسة (بفصولها الثلاثة المرفقة) إلى معالجتها في فهم الطبيعة المعقدة والتفاعلية للخطاب الشعري لدى محمد الأشعريّ، لا يمكن اختزال هذا الخطاب في بعد واحد، سواء كان تواصليا بحتا، أو جماليا صرفا، أو حجاجيا مباشرا؛ بل إن قوته وتأثيره ينبعان من التفاعل الديناميكي والتكامل العضوي بين هذه الأبعاد الثلاثة، كيف يوظف الشاعر إمكانات اللغة التّداوليّة لبناء علاقة مع القارئ وتمرير مقاصده؟ وكيف يستثمر الأدوات الجماليّة لخلق تجربة مؤثرة وجذابة؟ وكيف ينسج حججه الضمنية أو الصريحة للتأثير في قناعات المتلقي ومواقفه؟ والأهم من ذلك، كيف تتضافر هذه الأبعاد وتتفاعل فيما بينها لتشكيل نسيج شعري فريد يعكس رؤية الشاعر للعالم ويحقق أهدافه المتعددة؟

بناءً على ذلك، يمكن صياغة **الإشكالية المحورية** للدّراسة على النّحو التّالي:

إلى أي مدى وكيف تتفاعل الآليات التّداوليّة (التواصلية والفعلية)، والمكونات الجماليّة (الإيقاعية والصورية والبلاغية)، والاستراتيجيات الحجاجيّة (الإقناعية والاستدلالية) وتتكامل في تشكيل الخطاب الشّعريّ لمحمّد الأشعريّ، وما هي طبيعة الوظائف التي تؤديها هذه الأبعاد مجتمعة في بناء المعنى، وتحقيق التأثير الجمالي والوجداني، وتوجيه قراءة المتلقي ومواقفه تجاه القضايا المطروحة في شعره؟

بناءً على الإشكالية المحورية التي تم طرحها، تسعى هذه الدراسة (بفصولها الثلاثة) إلى تحقيق مجموعة من الأهداف المحددة والقابلة للقياس، والتي تترابط بشكل وثيق مع محاور التحليل المعتمدة ومحتوى الفصول، يمكن إجمال هذه الأهداف فيما يلي:

1. الكشف عن الأسس النّظريّة للمقاربة التّداوليّة وتتبع تجلياتها العملية في شعر الأشعريّ.

2. تحليل مكونات النسق الجمالي وتبيان وظائفها الجماليّة والتّداوليّة.
3. تفكيك آليات النسق الحجاجي ورصد استراتيجياته الإقناعية.
4. إبراز طبيعة التفاعل والتكامل بين الأبعاد التّداوليّة والجماليّة والحجاجيّة.
5. تقديم قراءة شاملة لتجربة الأشعريّ الشّعريّة.

إنّ تحقيق هذه الأهداف مجتمعة سيمكننا من الإجابة على أسئلة البحث المطروحة، ومعالجة الإشكالية المركزية للدراسة، وتقديم مساهمة علمية قيمة في فهم شعر محمّد الأشعريّ والشّعر العربيّ المعاصر من منظور نقديّ حديث ومتكامل.

ولمعالجة إشكالية البحث وتحقيق الأهداف المرسومة، تتبنى هذه الدراسة (بفصولها الثلاثة) منهجا وصفيا تحليليا ذا طبيعة بينية وتكاملية، يهدف **المنهج الوصفيّ** إلى رصد وتوصيف الظّواهر اللّغويّة والجماليّة والحجاجيّة كما تتجلى في الخطاب الشّعريّ لمحمد الأشعريّ، بينما يسعى **المنهج التّحليليّ** إلى تفكيك هذه الظواهر، وتفسير آليات اشتغالها، والكشف عن العلاقات التي تربط بينها واستخلاص الدّلالات والوظائف الّتي تؤديها في سياق النّص الكليّ.

تتجلى الطبيعة البينية **(Interdisciplinary)** للمنهجية المعتمدة في استثمارها لأدوات ومفاهيم مستمدة من حقول معرفية متعددة تتكامل فيما بينها لتقديم قراءة شاملة للنص الشّعريّ تشمل هذه الحقول بشكل أساسي:

- **التّداوليّة :(Pragmatics)** بتركيزها على اللّغة كفعل واستعمال في سياق، توفر التّداوليّة أدوات لتحليل الأفعال الكلامية، والمقاصد التواصلية، والاستلزامات الحوارية، والافتراضات المسبقة، ودور السياق، وعلاقة المتكلم بالمخاطب، سنعتمد بشكل خاص على إسهامات أوستين **(Austin, 1962)**، وسيرل**(Searle, 1969)**)، وغرايس**(Grice, 1975)**)، وليفنسون**(Levinson, 1983)**) وبرات**(Pratt, 1977)**)، وغيرهم.

- **علم الجمال ونظرية الأدب:(Aesthetics & Literary Theory)** توفر هذه الحقول الإطار النّظري لفهم طبيعة التّجربة الجماليّة، وآليات بناء الصورة الشّعريّة، ووظائف الإيقاع، وتقنيات اللغة البلاغية، ومفهوم التناص، سنستفيد من منظور "التّداوليّة الجماليّة" الذي يربط بين الفعل اللغوي

والأثر الجمالي، بالإضافة إلى إسهامات نقاد وباحثين في مجال الأسلوبية **(Stylistics)** والبلاغة الشّعريّة **(Poetic Rhetoric)** ونظرية التلقي **(Reception Theory)** مثل إيزر**(Iser, 1978)** وديوي**(Dewey, 1934)**، وأتريدج**(Attridge, 1995)**، وجيبس وكولستون **(Gibbs & Colston, 2012)**، ولايكوف وجونسون**(Lakoff & Johnson, 1980)**، وبارت **(Barthes, 1977)**، وكريستيفا**(Kristeva, 1980)** .

- نظرية الحجاج وتحليل الخطاب:(Argumentation Theory & Discourse Analysis) تقدم هذه الحقول أدوات لتحليل البعد الإقناعيّ في الخطاب، وتفكيك بنى الحجج، ورصد الاستراتيجيات والأساليب المستخدمة للتأثير في المتلقيّ، سنعتمد بشكل خاص على "البلاغة الجديدة" لبيرلمان وأولبرخت-تيتيكا**(Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958)**، ونموذج تحليل الحجة لتولمين**(Toulmin, 1958)**، ونظرية "الحجاج في اللغة" لديكرو وأنسكومبر **(Ducrot & Anscombre, 1983)**، بالإضافة إلى الإطار الأرسطيّ لأنماط الإقناع (الإيتوس، الباتوس، اللوغوس).

أمّا **الأداة الإجرائية الأساسية** لهذه الدراسة فهي **تحليل النص (Textual Analysis)** سيتم تطبيق المفاهيم والأدوات المستمدة من الأطر النظرية المذكورة أعلاه بشكل مباشر ومفصل على **مدونة البحث** المكونة من تسع قصائد مختارة بعناية للشاعر محمّد الأشعريّ، وهي: **"متاهة – غيمة حمقاء – عودة – حلكة –سقوط– مائيات – نظريّة بلاغيّة – الحروف – عبور".**

تمّ اختيار هذه المدونة لتمثيلها مراحل مختلفة ومظاهر متنوعة من تجربة الشّاعر، ولبروز الأبعاد التّداوليّة والجماليّة والحجاجيّة فيها بشكل يتيح تحليلا غنيّا.

سيتمّ تحليل كل قصيدة في الفصول الثّلاثة من الزوايا المختلفة (التّداوليّة في الفصل الأوّل الجماليّة في الثّاني، الحجاجيّة في الثّالث)، مع الحرص على إبراز التّفاعل بين هذه الزّوايا، سيتضمن التّحليل استخلاص الشّواهد النّصيّة الدّقيقة، وتفكيكها وتأويلها في ضوء المفاهيم النّظريّة المعتمدة، ومقارنة النتائج بين القصائد المختلفة لاستخلاص السّمات المشتركة والأنماط المتكررة.

تعتمد هذه المنهجية المتكاملة على المزج بين التّنظير والتّطبيق، وبين التّحليل الجزئيّ والتّركيبيّ، بهدف الوصول إلى فهم معمق وشامل لآليات اشتغال الخطاب الشّعريّ لدى محمّد الأشعريّ في أبعاده المتعددة.

تتكون هذه **الدّراسة**، في شكلها المقدم هنا، من ثلاثة فصول متكاملة، يمثل كل منها خطوة أساسية في المسار التحليلي الهادف إلى استكشاف الأبعاد التّداوليّة والجماليّة والحجاجيّة في شعر محمّد الأشعريّ، يتبع تنظيم هذه الفصول منطقا متدرجا، يبدأ بوضع الأسس التّداوليّة العامة، ثمّ ينتقل إلى تحليل البناء الجماليّ، وصولا إلى استكناه الآليات الحجاجيّة، مع الحفاظ على الوعي بالتّفاعل المستمر بين هذه الأبعاد في كل مرحلة من مراحل التحليل، فيما يلي عرض موجز لمحتويات كل فصل:

- **الفصل الأول: الأسس النّظرية وآليات التّداوليّة في شعر محمّد الأشعريّ**

يبدأ الفصل بمقدمة تؤطر أهمية التّداوليّة في تحليل الشّعر، ثمّ ينتقل إلى عرض مفصل للمفاهيم التّداوليّة المركزية التي سيتم توظيفها، مثل نظرية الأفعال الكلامية (أوستين وسيرل)، ومبدأ التعاون والاستلزام الحواريّ (غرايس)، والافتراض المسبق، والإشاريات بأنواعها، ومفهوم السياق بأبعاده المختلفة، والتّناص، وكيفية بناء خطاب المخاطب، بعد ذلك ينتقل الفصل إلى التّحليل التّطبيقيّ للقصائد التسع المختارة؛ حيث يتم رصد وتوصيف وتحليل كيفية تجلي هذه الآليات التّداوليّة في كل نص على حدة، وكيف تساهم في بناء المعنى وتوجيه القراءة وتحقيق المقاصد التواصلية للشاعر، يختتم الفصل بخلاصة تركيبية تجمع أبرز النتائج حول السّمات التّداوليّة لشعر الأشعريّ وتمهد للفصل التّالي.

- **الفصل الثّاني:** بناء **النّسق الجماليّ في خطاب محمّد الأشعريّ**

ينطلق الفصل من مقدمة تربط بين البعد الجماليّ والبعد التّداوليّ، ثمّ يقدم إطارا نظريا مفصلا لمفهوم النّسق الجماليّ وعناصره الأساسية، مع التّركيز على الإيقاع والصورة الشّعريّة واللّغة البلاغية والتّناص الجماليّ، وكيف يمكن قراءتها كوظائف تداولية، ينتقل الفصل بعد ذلك إلى التّحليل التّطبيقيّ؛ حيث يدرس العناصر الصّوتية والإيقاعيّة (الوزن، التفعيلة، المحسنات الصوتية، الإيقاع النّغمي والجسديّ)، وآليات بناء الصورة الشّعريّة (التشبيه، الاستعارة، الكناية، الرمز)، وتقنيات اللغة البلاغية الواعية (اختيار المفردات، التراكيب، الأساليب)، وظاهرة التّناص الجماليّ وتفاعلها مع

نصوص أخرى، يتم تحليل هذه العناصر في القصائد المختارة، مع إبراز وظائفها الجماليّة والتّداوليّة، يختتم الفصل بخلاصة تجمع النتائج حول بناء النّسق الجماليّ وتمهد للفصل الحجاجيّ.

- **الفصل الثالث: آليات النّسق الحجاجيّ في شعر محمّد الأشعريّ**

يبدأ الفصل بمقدمة تؤكد على حضور الحجاج في الشّعر، حتى في تجلياته الغنائية، ثمّ يقدم إطارا نظريّا موسعا يستند إلى البلاغة الجديدة (بيرلمان)، ونموذج تولمين، والحجاج اللغوي (ديكرو وأنسكومبر)، وأنماط الإقناع الأرسطية (إيتوس، باتوس، لوغوس)، مع مناقشة تحديات تطبيق هذه النظريات على الشعر، ينتقل الفصل إلى التّحليل التّطبيقي المفصل للقصائد التسع؛ حيث يتمّ في كل قصيدة تحديد الأطروحة الحجاجيّة المركزية، وتفكيك البنية الاستدلالية، وتحليل الأدلة وأنماط الإقناع الموظفة، ورصد الأساليب والتقنيات الحجاجيّة (البلاغية واللغوية)، ودراسة طبيعة العلاقة الحجاجيّة مع المخاطب، يختتم الفصل بخلاصة تركيبية تحدد السّمات المميزة للنّسق الحجاجيّ لدى الأشعريّ وتربطه بالأبعاد التّداوليّة والجماليّة، وتفتح آفاقا لفهم أعمق لتجربته الشّعريّة.

خلال رحلة إنجاز هذا البحث، واجهتنا مجموعة من الصّعوبات والتّحديات الّتي شكلت جزءا من التّجربة العلميّة واستلزمت جهدا إضافيا للتّغلب عليها.

ومن **الصّعوبات** الّتي واجهتنا:

- **تحدي المقاربة البينيّة:** إنّ تبني مقاربة تكاملية تجمع بين حقول معرفيّة متعددة (التّداوليّة، والجماليّة، والحجاج) لم يكن بالأمر الهيّن؛ إذ تطلب منا ذلك إلماما عميقا بالأسس النّظريّة والمفاهيم الإجرائيّة لكل حقل، وبذل جهد كبير في الرّبط والتّوليف بينها بشكل منهجيّ ومتّسق لتجنب الانتقائيّة أو السّطحيّة في التّطبيق، وقد زاد من حدة هذه التحديات ندرة الدراسات النقدية الأكاديمية -في حدود اطلاعنا- التي قاربت تجربة الشاعر "محمد الأشعري" وفق هذا المنظور البيني المتكامل، مما جعل عملية الحفر في نصوصه وتطبيق هذه الأدوات المركبة مغامرة بحثية تسعى لسد ثغرة في المكتبة النقدية المغربية والعربية، كما واجهتنا صعوبة في إيجاد مصادر عربيّة كافية تغطي هذه التقاطعات البينيّة بشكل متخصص، مما حتّم علينا بذل جهد مضاعف في استنطاق المتون الشعرية وبناء جسور تحليلية تجمع بين النّظريّة والتّطبيق.

- **صعوبات تحليل الخطاب الشّعريّ المعاصر:** شكلت طبيعة الخطاب الشّعريّ لمحمّد الأشعريّ، بما يتميز به من كثافة لغويّة ومجاز وغموض وتعدد للدّلالات، تحديّا حقيقيّا عند تطبيق الأدوات التحليليّة، استلزم الأمر منا مرونة وحساسيّة تأويليّة عاليّة، ومحاولة تكييف الأدوات لتناسب طبيعة الشّعر، مع الحذر الدائم من خطر الإسقاط أو التبسيط المخل الذي قد يفرغ النص من ثرائه وخصوصيّته الفنيّة.

- **متطلبات تحليل المدونة:** إنّ إجراء تحليل تفصيليّ ومتعدد الزوايا (تداوليّة، جماليّة، حجاجيّة) للمدونة المكونة من تسع قصائد تطلب منا جهدا كبيرا ووقتا طويلا، استدعت العمليّة قراءة متأنيّة ومعمّقة ومتكررة لكل قصيدة، وتطبيقا دقيقا ومنهجيا للأدوات التّحليليّة، وتوثيقا منظما للملاحظات والاستنتاجات، ثم مقارنة النتائج واستخلاص الأنماط المشتركة، وهو عمل تطلب صبرا ومجاهدة ودقّة ومثابرة فائقة.

- **قضية المصطلح والمفاهيم:** واجهنا تحديًّا في التّعامل مع المصطلحات والمفاهيم المتخصصة المستمدة من حقول معرفية غربية في الغالب، بذلنا جهدا في محاولة نقل هذه المصطلحات إلى اللّغة العربيّة بشكل دقيق ومناسب للسّياق الأكاديميّ العربيّ، والسّعي لضمان الاتّساق في استخدامها عبر فصول البحث المختلفة، وتوضيح المقصود بها قدر الإمكان لتجنب أيّ لبس أو غموض لدى القارئ.

ختامًا، تؤكد هذه الدّراسة على أنّ المقاربة البينيّة والتّكامليّة، الّتي تجمع بين التّداوليّة والجماليّة والحجاج، تمثل مدخلا منهجيا خصبا وواعدا لتحليل الخطاب الشّعريّ المعاصر، وتتيح فهما أعمق لآليات اشتغاله ووظائفه المتعددة، وتساهم في تقدير ثراء تجارب شعريّة متميزة كتّجربة الشّاعر محمّد الأشعريّ.

وفي الأخير، لا يسعنا إلا أن نحمد الله سبحانه وتعالى حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، على ما أنعم به علينا من عون وتوفيق لإتمام هذا البحث، فله الحمد أولا وآخرا، ظاهرا وباطنا، على تيسير السّبل وتذليل الصّعاب.

كما نتقدم بجزيل الشكر والتقدير والعرفان إلى الأستاذة المشرفة "**نوريّة شرفاويّ**"، الّتي لم تبخل علينا بتوجيهاتها السّديدة وملاحظاتها القيّمة طوال مراحل إنجاز هذا العمل، لقد كان

لنصائحها وإرشاداتها الأثر الكبير في إخراج هذا البحث بالصورة الّتي هو عليها الآن، فلها منّا خالص الامتنان وصادق الدّعاء بالتّوفيق والسّداد، كما لا يفوتنا أن نخصّ بالشّكر أستاذنا الكريم "**محمّد برونة**" الّذي رافقنا في بحثنا وترك بصمة جليّة بتوجيهاته وملاحظاته، سائلين المولى أن يلبسه لباس الصّحة والعافية وأن يجزيه الجزاء الأوفى على ما قدّم.

عبد الجليل بوطبل

الخميس 04 جمادى الآخرة 1447هـ

الموافق لـ: 25 نوفمبر 2025م

مدخل

الشّعر كفعل تواصليّ- من اللّغة إلى المعنى

أولًا: السّياق النّظريّ العام

شهدت الدّراسات الأدبية واللغوية في العصر الحديث تحولات عميقة ومفصلية، نقلت بؤرة الاهتمام من التركيز الحصري على "النص" كبنية لغوية مغلقة ومكتفية بذاتها، إلى اعتباره "فعلا لغويا" ديناميكيا يتفاعل ضمن سياقات تواصلية معقدة، ويهدف إلى تحقيق أغراض ووظائف تتجاوز مجرد نقل المعنى الحرفي. لقد مثّل هذا التحول، الذي يمكن وصفه بالانتقال من "لسانيات الجملة" إلى "لسانيات النص" أو "لسانيات الخطاب"، نقلة نوعية في فهم طبيعة اللغة ووظيفتها، فكما تشير الدراسات اللسانية الحديثة، لم يعد تحليل الجملة بمعزل عن سياقها الأكبر كافيا للكشف عن كامل دلالاتها وأبعادها، كما ترى هذه الدراسات أن النص باعتباره الوحدة الكبرى التي تحمل الدلالة[1]، هو المجال الأنسب للتحليل اللغوي الشامل.

في هذا السياق المتغير، برزت مقاربات نقدية ومنهجية جديدة تسعى لتجاوز محدودية القراءات البنيوية الصرفة التي هيمنت على المشهد النقدي لفترة طويلة، فقد أفسحت التحليلات الشكلانية المجال أمام مقاربات تأخذ بعين الاعتبار الأبعاد الوظيفية والتفاعلية للغة، ومن أبرز هذه المقاربات التي أثرت الدرس الأدبي والنقدي الحديث نجد: التداولية**(Pragmatics)** ، ونظرية الحجاج**(Argumentation Theory)** ، والدراسات الجمالية **(Aesthetics)** ذات المنحى التواصليّ.

هذا وتركز المقاربة التداولية، كما يعرفها جميل حمداوي على دراسة «النص أو الخطاب الأدبي في علاقته بالسياق التواصلي، والتركيز على أفعال الكلام، واستكشاف العلامات المنطقية الحجاجية، والاهتمام بالسياق التواصلي والتلفظي»[2]؛ فهي تهتم بالمقصدية قصد فهم استراتيجيات التّخاطب، متجاوزة بذلك «سؤال البنية، وسؤال الدلالة، لتهتم بسؤال الوظيفة

[1] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكيّة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط01، 2000، ص36.

[2] جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، الألوكة، ط 01، المغرب، 2015، ص04.

والدور والرسالة والسياق الوظيفي»[1]، وبذلك تفتح التداولية آفاقا لفهم كيف يستخدم المبدعون اللغة لتحقيق أغراض تواصلية محددة، وكيف يتفاعل النص مع قارئه ضمن ظروف وملابسات معينة.

أمّا نظرية الحجاج، فتدرس الآليات والاستراتيجيات التي يوظفها الخطاب، بما في ذلك الخطاب الشعري، للتأثير في المتلقي وإقناعه بوجهة نظر معينة أو دفعه لتبني موقف محدد، «فإن الحجاج حاضر في الشعر كما هو حاضر في النثر، وإن بأدوات وأساليب قد تختلف فالشعر، حتى في أكثر تجلياته غنائية، لا يخلو من بعد حجاجي يسعى من خلاله الشاعر للدفاع عن رؤية أو قيمة أو موقف » [2]؛ فهي ترى أن الشعر، حتى في أقصى درجات غنائيته، لا يخلو من الحجيّة؛ حيث يوظف الشاعر الأدوات الجمالية كالصور والإيقاع كآليات إقناع غير مباشرة لترويج رؤيته.

وتأتي الدراسات الجمالية لتكمل هذه الصورة، مركزة على كيفية بناء النص الأدبي لعالمه الجمالي الخاص، وكيف تساهم العناصر الفنية والأسلوبية في تشكيل تجربة القراءة والتأثير في وجدان المتلقي وإدراكه، لم تعد الجمالية مجرد بحث في "الجميل" كقيمة مجردة؛ بل أصبحت «منهجا تحليليا نقديا لدراسة البنية اللغوية والأسلوبية وما تؤسسه من دلائل ووظائف وأهداف، لأن النص الإبداعي أيّا كان جنسه يؤكد خصائصه باتجاهين: الشكل والمضمون، ولا فصل بينهما.. مما يحقق للنص صورته الإيجابية الفعالة، ومن ثم يجسد حقيقة الجمال بكل خصائصها الدلالية»[3]؛ إذن فالجمالية تجمع بين الشكل والمضمون فهمًا لكيفية تأثير العناصر الجمالية.

---

[1] جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، ص04.

[2] سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،2011، ص25.

[3] حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء دراسة بلاغية جمالية نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 2005، ص63.

إن حضور هذه المفاهيم والمقاربات (التداولية، الحجاجية، الجمالية) كأدوات تحليلية بديلة أو مكملة للقراءة البنيوية، يعكس وعيا متزايدا بتعقد الظاهرة الأدبية، وبضرورة مقاربتها من زوايا متعددة للكشف عن ثرائها وتعدد أبعادها التواصلية والتأثيرية.

ثانيًا: الإشكاليّة المركزيّة: الشّعر كفعل تواصليّ متعدد الأبعاد

انطلاقا من هذه التحولات النظرية، تتحدد الإشكالية المركزية لهذه الأطروحة في فهم "الشعر" ليس فقط كبنية لغوية جمالية، بل كـــ"فعل تواصلي" معقد ومتعدد الأبعاد، كيف يوظف الشاعر اللغة الشعرية، بما تحمله من كثافة ورمزية وجمالية، لتحقيق أغراض تواصلية تتجاوز التعبير الذاتي نحو التأثير في المتلقي، وبناء المعنى المشترك، والتفاعل مع السياقات الثقافية والتاريخية؟ بمعنى آخر، كيف يتحول النص الشعري من مجرد "لغة" إلى "معنى" متداول ومؤثر؟

تتفرع عن هذه الإشكالية المركزية أسئلة جوهرية: كيف تتجلى المقاصد التواصلية للشاعر في اختياراته اللغوية والأسلوبية؟ ما هي الآليات التداولية التي تحكم إنتاج النص الشعري وتلقيه؟ كيف يساهم البناء الجمالي للقصيدة (الإيقاع، الصورة، المجاز) في تعزيز وظيفتها التواصلية والتأثيرية؟ وما هي الاستراتيجيات الحجاجية التي يلجأ إليها الشاعر، بوعي أو بغير وعي، للدفاع عن أطروحاته الضمنية أو الصريحة وإقناع القارئ بها؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي تجاوز النظرة الاختزالية للشعر ككيان منعزل، والانفتاح على دراسته كحدث تواصلي حي يتشكل في نقطة تقاطع الذات المبدعة، والنص، والسياق، والمتلقي.

ثالثًا: التداولية الشعرية: آليات إنتاج المعنى وتلقيه

تُعنى المقاربة التداولية بفهم اللغة في سياق استعمالها الفعلي «محاولة التكيف مع عناصر السياق المحيط بالفعل»[1]، مركزة على العلاقة بين العلامات اللغوية ومستخدميها، والظروف

[1] عبد الهادي بن ظافر الشَّهري، الخطاب الحجاجيّ عند ابن تيميّة مقاربة تداولية، مؤسسة الانتشار العربيّ، بيروت، ط 01، 2013، ص 55.

المحيطة بعملية التواصل، وفي حقل الدراسات الأدبية، تفتح التداولية الباب أمام تحليل "أفعال الكلام **(Speech Acts)** "التي ينجزها النص الشعري؛ فهي أقوال تؤدى بها أفعال بواسطة اللغة[1]، والمقاصد الضمنية **(Implicatures)** التي يحملها، والأدوار التي يلعبها السياق **(Context)** في تشكيل المعنى وتوجيه التلقي، إن الشعر، من منظور تداولي، ليس مجرد بنية لغوية مغلقة، بل هو "فعل" يهدف إلى التأثير في المتلقي وإحداث تغيير في حالته المعرفية أو الوجدانية.

تتجلى أهمية التداولية في دراسة الشعر في قدرتها على تجاوز التحليل السطحي للغة، والغوص في طبقات المعنى التي تتولد من خلال التفاعل بين النص وسياقه ومقاصد المبدع واستراتيجيات المتلقي في التأويل، فالعناصر اللغوية لا تحمل معناها بشكل ثابت ومستقل؛ بل تكتسب دلالات متعددة ومتغيرة بحسب ظروف استعمالها، وهذا يصدق بشكل خاص على اللغة الشعرية التي تتميز بالكثافة والإيحاء والاعتماد على ما هو ضمني وغير مصرح به، وإن فهم المتكلم باعتباره أداة للعملية الإبلاغية التواصلية أمر بالغ الأهمية «فهو منتج الخطاب والمتلفظ به»[2] وهذا يعني أنه جوهر التحليل التداولي للشعر.

رابعًا: البناء الجمالي كآلية تأثير

لا يمكن فصل الوظيفة التواصلية للشعر عن بنائه الجمالي، فالشعر يؤثر في المتلقي ليس فقط بما يقوله (المحتوى)، بل بكيفية قوله (الشكل)، إن العناصر الجمالية كالإيقاع، والصورة الشعرية، والمجاز، واللغة المكثفة، ليست مجرد زخارف خارجية، بل هي أدوات فاعلة تساهم في تشكيل المعنى وتوجيه الاستجابة العاطفية والفكرية للقارئ، فإن البحث في الجمالية هو بحث في «علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة وعلم التفكير على نحو جميل

[1] ينظر: نادية رمضان النجار، الاتجاه التداولي والوظيفي في الدرس اللغوي، القاهرة، ط01، 2013، ص41.

[2] خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، دار بيت الحكمة، الجزائر، ط01، 2009، ص163.

وفن التفكير الاستدلالي»[1]؛ يتجلى من خلال هذا القول الدمج بين المعرفة الحسية والعقلانية والجماليات مع طرح إشكالية الربط بين المنطق والذوق الفني.

كما أنّ «الشعر فن ينتهي إلى غايته الجمالية عن طريق اللغة، إنه عالم حي، منفتح، متعدد الألوان، مفاجئ وسحري، يصلنا بحقيقة حياتيّة أو جماليّة بواسطة اللغة الاستعارية ويولد فينا نتيجة هذا الاتصال نشوة غير عادية، إنه عالم الكلمة الجديدة، البكر، العذراء الرمز، الإيقاع، الصورة »[2].

فالشعر العربي المعاصر أولى البناء الجمالي أهمية خاصة، حيث سعى الشعراء إلى تجديد أدواتهم الفنية وتجاوز الأشكال التقليدية للتعبير عن رؤى وتجارب جديدة، لم يعد الجمال مجرد محاكاة للنماذج الموروثة، بل أصبح ديناميكيا قد لا يكون متصلا بالعقل والمنطق؛ بل هو انجذاب ذاتي غير محدود له حركة متناسق فنيا يترجم الواقع[3]؛ فالجمال هنا يُصوَّر كقوة ديناميكية ذاتية تتجاوز العقل والمنطق، تعتمد على الانجذاب الحسي والتناسق الفنيّ لا على المحاكاة التقليدية، لكنه يظل قادرًا على تفسير الواقع عبر لغته الجمالية.

إن دراسة البعد الجمالي في الشعر كآلية تأثير تقتضي تحليل كيفية توظيف الشاعر للعناصر الفنية مثل: الأسطورة والرمز لخلق تجربة قرائية فريدة، وكيف تساهم هذه العناصر في إيصال رسالته الضمنية وتعزيز أثرها الوجداني والإقناعي، فالجمالية هنا ليست غاية في ذاتها، بل هي وسيلة فعالة لتحقيق التواصل والتأثير.

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربيّ، دار الفكر العربي، ط03، 1974، ص17.

[2] ساسين عساف، الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، لبنان، دط، 1985م، ص12.

[3] ينظر: محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية،بيروت، ط01، 1993، ج01، ص320.

خامسًا: البعد الحجاجي في الشعر: بناء الموقف والإقناع

إلى جانب بعديه التداولي والجمالي، يمتلك الشعر بعدا حجاجيا لا يمكن إغفاله، فالشاعر، حتى وهو ينسج عوالمه المتخيلة، غالبا ما يسعى إلى تمرير رؤية معينة للعالم، أو الدفاع عن قيمة، أو نقد واقع، أو إثارة تساؤل لدى المتلقي، إن الحجاج في الشعر لا يتخذ بالضرورة شكل الخطاب المنطقي الصارم؛ بل يعتمد على آليات بلاغية وشعرية خاصة، كالصورة الموحية، والرمز، والاستعارة، والسرد، واللغة المشحونة عاطفيا، لبناء حجته وتمرير موقفه.

فاللّغة «وسيلة لفرض سلطة على الآخرين، من نوع استدراجهم إلى الدّعوى المعبّر عنها وإقناعهم بمصداقيّتها»[1]؛ إذن هي أداة سلطة تستميل المتلقي وتقنعه، مما يحوّل التواصل إلى عملية هيمنة خفية تفرض رؤى إنجازيّة.

تكمن أهمية دراسة البعد الحجاجي في الشعر في الكشف عن "وجهة النظر" التي يتبناها الشاعر، وكيف يسعى للتأثير في قناعات القارئ ومواقفه. فكما يشير كتاب "البعد الحجاجي في الشعر العربي الحديث" ، فإن الشعر الحديث، حتى وهو يبتعد عن المباشرة، يحمل "وجهة نظر" ويسعى للتأثير من خلال "استراتيجيات الحجاج الضمني". إن تحليل هذه الاستراتيجيات، سواء كانت تعتمد على الإقناع العاطفي**(Pathos)** ، أو بناء مصداقية الشاعر**(Ethos)** ، أو تقديم بناء فكري متماسك وإن بلغة شعرية**(Logos)** ، يساعد على فهم أعمق لوظيفة الشعر كأداة للتفكير النقدي والتفاعل مع قضايا العصر.

سادسًا: الشعر المغربي الحديث: سياق وخصوصية

تندرج هذه الدراسة في سياق الاهتمام بالشعر المغربي الحديث، الذي يمثل تجربة غنية ومتنوعة، شهدت تحولات عميقة على مستوى الرؤية والموضوعات والأشكال التعبيرية، لقد سعى الشعر المغربي المعاصر منذ بداياته إلى تطوير رؤيته الفنية والشكلية، مرورا بمراحل مختلفة

[1] ينظر: سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي بنيته وأساليبه، ص88.

وتيارات متنوعة، وكما نلحظ الحضور الكميّ للإصدارات الشعريّة المغربية المعاصرة فقد اتسمت المرحلة الممتدة من 1980 إلى 1989 بتضاعف النتاج الشعريّ[1]، وكما عرفت مرحلة التسعينات تزايدا في النتاج الشعريّ فما بين 1990 – 1999 صدر 313 مجموعة شعريّة[2]، ونذكر من هؤلاء الشعراء: محمّد الأشعريّ، محمّد بن طلحة، محمّد بنيس، أحمد بلبداوي، المهدي أخريف، وعبد الله زريفة، إدريس الملياني، الحسين القمري، علال الحجام، بنسالم حميش.[3]

تميز هذا الشعر، خاصة مع جيل التأسيس للحداثة الشعرية، بوعي نقدي حاد، وانشغال بقضايا الهوية والواقع والتاريخ، وسعي دؤوب نحو الكشف والتجديد والتجاوز والخلق «في نطاق رؤية شعرية تحكمها حدود ثلاثة متقاطعة، فهناك الحد الثابت.. الذي يمتاح من القوالب الفنية والدلالية التقليدية، ولو أنها ندرج على مستوى شكلها في نطاق المعاصرة، وهناك الحد المتحول، وهو ما يمنح للرؤية الشعرية فضاء المغايرة ومواكبة التحولات الفنية الكبرى فيحق بذلك سمة الاختلاف والتميز الإبداعي، ثم أخيرا نجد الحد المؤتلف، إذ تصبح الرؤية الشعرية تتأرجح بين الانشداد إلى الجذور واحتضان الأفنان، أي أنها تحاول أن تؤلف بين القوالب الفنية والدلالية القديمة وبين شروط الإبداع الجديدة».[4]

نلاحظ من هذا القول أن الرؤية الشعرية الحديثة حوار دائم بين الأصالة والحداثة؛ حيث يثبتُ الموروث جذورَه نحو آفاق جديدة، في صيرورة إبداعيةٍ ترفض القطيعة وتسعى إلى التّجديد والخلق.

---

[1] ينظر: حسن الوزاني، الأدب المغربي الحديث(1929-1999)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2012، ص75.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص81.

[3] ينظر: عبد القادر لباشي، جماليات التشكيل الفني للعنوان في النص الشعري المغربي المعاصر، مجلة اللغة العربية، الجزائر، مج23، ع02، 2021، ص396.

[4] أحمد هاشم الريسوني، الشعر العربي المعاصر بالمغرب، جدلية الاختلاف والائتلاف، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط01، 2012، ص96.

تتمثل إحدى خصائص الشعر المغربي الحديث في انفتاحه على التجارب الشعرية العربية والعالمية، واستلهامه للتراث والمعاصرة في آن واحد.

وقد سعى الشعراء المعاصرون بالمغرب لفرض منظور معاصر للنص الشعري، يتجاوب مع متطلبات التعبير الصادق عن مرحلة تاريخية متشنجة تسودها قيم تتجانس مع الأنماط التقليدية، لقد كانت هذه الخلخلة ضرورية لإقرار تصور مستقبلي[1].

حتى أصبح الشعر المغربي المعاصر قابلا للتشكل المستمر، تخلقه إرادة الشاعر المغربي المبدع فمضى يوسع فسحة اللّامحدود الآتي من لجة المستقبل[2]، وهو لا يقدم نفسه على طبق للمحلل، وإنما عليه أن يتسلح بعتاد هجوميّ ودفاعيّ سالكا إستراتيجية مضبوطة وحيلا تاكتيكية.[3]

من هنا نستطيع القول أنّ الشعر المغربي المعاصر، بقيادة روّاده، يُعيد تشكيل ذاته عبر خَلخلةِ التقاليد واقتحام اللّامُتوقّع، مُحوّلا النصّ إلى وَعْي جَماليّ يُجسِّدُ رجّة الواقع وَحلم المُستقبل.

هذا وإن القصيدة الحديثة تزع نحو التجريبية، تجريب كل المسالك نحو آفاق شعرية جديدة، فكل الآفاق مفتوحة للشاعر مادامت القصيدة تبحث عن ذاتها وعن أشكال جديدة.[4]

هذا التفاعل بين المحلي والكوني، والتقليدي والحديث، منح الشعر المغربي خصوصيته وميزته؛ حيث إنّ «القصيدة تتجاوز بصفة نهائية الشكل المتعارف وتخلق شكلها الخاص معتمدة على إيقاع الحركات والصور والأصوات، ليتحول النص إلى حشد من الصور، ولذلك فلا بد

[1] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط02، 1985، ص47.

[2] ينظر: محمد بنيس، المرجع نفسه، ص48.

[3] ينظر: محمّد مفتاح، ديناميّة النّص تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط01، 1987، ص59.

[4] ينظر: آيت حمدوش فريدة، حداثة الإيقاع في الشعر المغربي المعاصر تشكل القافية أنموذجا، مجلة أبحاث، مج 06، ع 02، جويلية 2020، وهران، الجزائر، ص15.

للمتلقي أن يمتلك معرفة وذاكرة ثقافية تخوله فهم واستيعاب بنية النص الشعري الحديث، لأن نجاح عملية التلقي مشروط بثقافة المتلقي نفسه»[1].

نرى جليا من هذا الطّرح أنّ القصيدة الحديثة فضاءٌ مفتوحٌ على الانزياح، تُعيد تشكيل لغتها بإيقاعاتٍ غير مألوفةٍ وانزياحاتٍ بصريةٍ وسمعية، تفرض على القارئ شرطا جماليا، أن يكون شريكا فاعلا، يحمل أدوات قراءةٍ تعيد تركيب الصور وتفكيك الإيقاعات ويستنطق الفراغات.

وقد مازجت القصيدة المعاصرة عدة ظواهر فنية كالتّضمين والتّناص والإيحاء، لأنّها تتمتع بالقدسية والسّلطة العظيمة على عقول النّاس[2]، وهكذا نجد الخطاب الشّعريّ المعاصر تغير تغيرًا جذريًا بانفتاح التّجربة الشّعريّة وتجاوز سنن العمود الشّعريّ، حتّى وصفت اللّغة الشّعريّة بأنّها أسطوريّة[3]، وذلك لخروجها من وضوح المعياريّة إلى ظلال الشّعريّة وضبابيتها؛ فوافق الأداء اللّغويّ الواقع المعيش لخلق المفاجأة والدّهشة واستفزاز تأويل المـــُخاطَب.

إنّ دراسة تجربة الشّاعر محمّد الأشعريّ تكتسب أهميتها من خلال وضعها ضمن هذا السياق الأوسع للشعر المغربي الحديث، بما له من سمات مشتركة وخصوصيات فردية.

[1] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط02، سراس للنشر، تونس، 1992، ص153.

[2] ينظر: فراس السّواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والدّيانات المشرقيّة، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع والتّرجمة، دمشق، ط02، 2001، ص12.

[3] ينظر: سطمبول ناصر، تداخل الأصوات في الخطاب الشّعريّ المعاصر لدى جبران، مجلة فصل الخطاب، مج 03، ع09، تيارت، الجزائر، 2015، ص07.

سابعًا: محمد الأشعريّ أنموذجًا للتّحليل

تتخذ هذه الدراسة من تجربة الشاعر والروائي "**محمّد الأشعريّ**"[1] نموذجا تطبيقيا لاستكشاف إشكالية الشعر كفعل تواصلي متعدد الأبعاد، ويأتي اختيار الأشعريّ لعدة اعتبارات، أبرزها غنى تجربته الشعرية الممتدة عبر عقود، وتعدد مستوياتها الجمالية والفكرية. يُعتبر الأشعريّ واحدا من أبرز وجوه الثقافة والأدب والسياسة في المغرب وفي العالم العربي، وقد تميز مساره الإبداعي بالتنوع، حيث جمع بين "الشعر والرواية" والكتابة الصحفية.

تتميز تجربة الأشعري الشعرية، كما يلاحظ النقاد، بحضور حس شعري مختلف، والقدرة على "تسريد القصيدة" والمزاوجة بين الشعريّ والسرديّ؛ حيث تجعل «تشكيل النص أقرب إلى التشكيل السرديّ الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخليا عن غنائياته متجها إلى الدرامية والموضوعية»[2].

نلحظ أن الأشعري صيّر القصيدةَ فضاءً سرديّا مكثفًا بالشعريَّة.

وهذا بالإضافة إلى أنّ لغته اجتراحيّة متوثبة تتميّز بالتّدفق والشّطح التّخييليّ والانزياح اللّغويّ والتّوتر التّصويريّ[3].

ووقفنا على آراء مفادها أنّ الأَشعَرِيّ له أفكار ذات طابع نفسيّ سياسيّ إيديولوجيّ يعرضها في لبوس لغويّ يغلب عليه الإضمار، فهو صوت نقيّ نوعيّ جمعيّ وفردانيّ جعل الذّات

[1] محمّد الأشعري: سياسي وشاعر وروائي مغربيّ، ولد في زرهون سنة 1951، اشتغل بالصحافة والمجال السياسي الذي قاده إلى مسؤوليات نيابية وحكومية، تولي منصب وزير الثقافة، من دواوينه: صهيل الخيل الجريحة، سيرة المطر، مائيات، عينان بسعة الحلم، يومية النار والسفر ...

[2] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، ع149، الهيأة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 2004، ص20.

[3] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، الإصدار، مجلة آفاق، المغرب، 2006، العدد 70-71، ص 286-287.

الشّاعرة بين الرّماد والورد، اللّاهث وراء دوائر المتاه والمفارقات[1]، فالاندماج والانشطار بادي جليّ من شعريّته القائمة على اللّعب باللّغة، كما أنّه أحدث تحاقلًا بين العناء والغناء وبين الإشارات الغامزة والألفاظ الرّامزة، جاعلًا الشّعر مرتهنًا لشعريته باستعلاء الأنا وحضور الذّات والجمال[2].

وبناء على هذا فإنّ الأشعري شاعرٌ يحوِّلُ اللغةَ إلى فضاءٍ من الانزياحاتِ النفسيةِ والسياسيةِ؛ حيثُ الذاتُ الواعيةُ تَلُوحُ بينَ الإضمارِ والاستعلاء، وتعتمد على الإضمار واللّعب اللّغويّ.

هذا التفاعل بين الأجناس والاهتمام بالمعنى غير المباشر، يجعل من شعره حقلا خصبا لتطبيق مقاربة بينية تدمج بين التداولية والجمالية والحجاج. فشعره لا يقتصر على البوح الذاتي أو الوصف الخارجي؛ بل ينخرط في حوار عميق مع الذات والتاريخ والواقع، ويسعى لتمرير رؤى ومواقف تتجاوز السطحي والمباشر، مما يؤهله ليكون نموذجا مثاليا لدراسة كيف تتحول اللغة الشعرية إلى فعل تواصليّ مؤثر.

ثامنًا: تأطير منهجي عام للدراسة

لتحليل تجربة محمّد الأشعريّ الشعرية من منظور تواصلي متعدد الأبعاد، تتبنى هذه الأطروحة مقاربة منهجية بينية **(Interdisciplinary)** تدمج بشكل متكامل بين أدوات ومفاهيم مستمدة من حقول معرفية ثلاثة رئيسية: التداولية اللسانية، والدراسات الجمالية، ونظرية الحجاج. لا تسعى الدراسة إلى تطبيق هذه المقاربات بشكل منفصل أو متعاقب؛ بل تهدف إلى إقامة حوار وتفاعل بينها، للكشف عن كيفية تضافر الأبعاد التواصلية والجمالية والحجاجية في تشكيل الخطاب الشعري للأشعريّ وتحقيق أثره.

[1] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، ص 282.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 283.

ستعتمد الدراسة في جانبها التطبيقي على تحليل متخصص لتسع قصائد مختارة من أعمال محمّد الأشعريّ، تمثل مراحل مختلفة من تجربته الشعرية وتعكس تنوع اهتماماته الموضوعاتية والأسلوبية، سيتم تحليل كل قصيدة باعتبارها فعلا تواصليا متكاملا، مع التركيز على رصد المقاصد الضمنية، والأفعال الكلامية، والسياقات وقصديتها (البعد التداولي)، وتحليل العناصر الجمالية المساهمة في بناء المعنى والتأثير (البعد الجمالي)، وتفكيك الاستراتيجيات الحجاجية المستخدمة لبناء الموقف وإقناع المتلقي (البعد الحجاجي).

سيتم تقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول تحليلية رئيسية، يتناول كل فصل أحد الأبعاد الثلاثة المذكورة (التّداوليّة، الجماليّة، الحجاجيّة) في شعر الأشعريّ، مع الحرص على إبراز نقاط التقاطع والتكامل بين هذه الأبعاد في كل فصل، وصولا إلى تركيب شامل في الخاتمة يبرز وحدة التجربة الشعرية وتعدد وظائفها التواصلية.

تاسعًا: رهانات الدّراسة

تطمح هذه الأطروحة إلى تحقيق مجموعة من الرهانات العلمية والنقدية، من أبرزها:

المساهمة في تجديد أدوات مقاربة الشعر العربي المعاصر: من خلال اقتراح وتطبيق مقاربة بينية تدمج بين التداولية والجمالية والحجاج، تسعى الدراسة إلى تجاوز المقاربات الأحادية الجانب وتقديم رؤية أكثر شمولية وعمقا للظاهرة الشعرية.

إثبات قدرة المقاربات البينية على كشف المعاني العميقة والوظائف التواصلية للشعر: تراهن الدراسة على أن الجمع بين تحليل السياق التواصلي والبناء الجمالي والاستراتيجيات الحجاجية يمكن أن يكشف عن طبقات من المعنى ووظائف تواصلية قد تغفلها القراءات التقليدية أو البنيوية الصرفة.

تقديم نموذج نقدي يمكن أن يُعمم على تجارب شعرية أخرى: من خلال تحليل تجربة محمد الأشعري كنموذج، تأمل الدراسة في تقديم إطار منهجي وأدوات تحليلية يمكن للباحثين

الآخرين الاستفادة منها في مقاربة تجارب شعرية عربية أخرى، حديثة أو قديمة، من منظور تواصلي متكامل.

إبراز البعد التواصلي والتفاعلي للشعر: تسعى الدراسة إلى التأكيد على أن الشعر ليس مجرد تعبير ذاتي أو بناء جمالي منعزل، بل هو فعل تواصلي حي يتفاعل مع قارئه وسياقه، ويسعى للتأثير فيه وتغييره، مما يعيد للشعر دوره الحيوي في الثقافة والمجتمع.

الفَصْلُ الأَوَّلُ

الأُسُسُ النَّظَرِيَّةُ وآلِيَاتُ التَّدَاوُلِيَّةِ فِي شِعْرِ مُحَمَّد الأَشْعَرِيِّ

الأُسُسُ النَّظَرِيَّةُ وآلِيَاتُ التَّدَاوُلِيَّةِ فِي شِعْرِ مُحَمَّد الأَشْعَرِيِّ:

في المشهد المتغير للدّراسات اللّغويّة والأدبيّة، برزت التّداوليّة (Pragmatics) كمنهج تحليليّ فاعل، متجاوزة حدود التحليل البنيوي الصرف الذي طالما هيمن على مقاربة النصوص، إنّها تمثل نقلة نوعية من دراسة اللغة كنظام مجرد ومعزول إلى دراستها كفعل حي ومجسد في سياقات استعمالية وتفاعلية حقيقية، فالتّداوليّة «التّداولية ليست علما لُغويا محضا، بالمعنى التَّقليدي، علما يكتفي بوصف وتفسير البُنى اللّغوية ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة، ولكنَّها علم جديد للتَّواصل يدرس الظواهر اللُّغوية في مجال الإِستعمال»[1]، فهي في جوهرها علم استخدام اللغة في التواصل، وهي لا تكتفي بما يُقال (الجانب الدلالي)؛ بل تنغمس في الكشف عما يُفعل بالقول (الجانب الإنجازيّ) وكيف يُفهم هذا الفعل ضمن ظروف محددة (الجانب التأويليّ)، إنها تعنىَ بالمسافة، التي غالبا ما تكون شاسعة، بين معنى الجملة الحرفي والمعنى الّذي يقصده المتكلم فعلا، والذي يستنتجه المخاطب اعتمادا على عوامل متعددة تتجاوز الرّموز اللّغويّة نفسها، مثل هوية المشاركين في الفعل التواصلي، ومعرفتهم المشتركة بالعالم، وافتراضاتهم المسبقة، وسياق الموقف بزمانه ومكانه وظروفه الاجتماعية والثقافية، والأهداف والغايات التي يسعون لتحقيقها عبر اللغة بهذا المعنى، تقدم التّداوليّة أدوات مفاهيمية وإجرائية ثرية لفهم كيف تتشكل المعاني وتُبنى العلاقات وتُنجز الأفعال من خلال اللغة المنطوقة والمكتوبة، ودراسة كيفية تفاعل المكونات اللّغويّة مع عوامل السّياق[2]، مركزةً على البعد الوظيفي والتفاعلي للخطاب.

---

[1] مسعود صحراوي، التَّداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت –لبنان–، ط1، 2005، ص16.

[2] ينظر: التّداوليّة، جورج يول، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2010، ص13.

وضمن هذا الأفق الواسع، يجد الخطاب الأدبي، ولا سيما الخطاب الشعري في التداولية حقلا خصبا لتطبيق أدواتها واستثمار رؤاها، فالشعر بطبيعته الفنية الخاصة، غالبا ما يبتعد عن اللغة المباشرة والتقريرية، وينحو نحو التكثيف والإيحاء والغموض والمجاز؛ وهذا حال الخِطاب الشّعريّ المعاصر الجانح إلى المراوغة والغموض والأداء المـــُقَنّع، وقد تعددت فيه مستويات اللّغة الشّعريّة وصارت الموسيقى معقدة ومعبرة جامعة للأصوات المتباينة فيه[1]، إنه خطاب يراهن على ما لا يُقال صراحة، ويعتمد بشكل كبير على قدرة المـــُخاطَب على استكشاف المعاني الضمنية، وفك شفرات الاستلزامات الحوارية، وتأويل الإشارات السّياقية، وملء الفجوات التي يتركها النص عمدا، ف«عطاء النَّص الأدبيّ مرهون بقدرة الدَّارس على التَّناول»[2]، فعملية التَّفاعل مطلب أساس في التّأويل، فشاعرية الخِطاب متوقف على حسّ المـــُخاطَب ودرجة تلقيه له جماليًا.

وهذا التَّعاون الّذي يَنتُجُ بين النّص والمـــُخاطَب ما هو إلَّا تشارك خطابي، وبه ينفتح على اِحتمالات ممكنة وعوالَم متعددة، كون الخطابات حاملة لثلاثة محاور أساسية «المـــُتكلم، والمخاطَب والغائب، والمحاور كلها في تفاعل[3]»؛ أي الانتقال من المـــُقدمات إلى النّتائج، من متضمنات القول إلى إنجازيّة الأفعال الّتي تنبني على احتمالات لاستجلاء واستكمال المـــُتَضَمِّن النَّصِيّ.

هذا بالإضافة إلى إن اللغة الشعرية ليست مجرد وسيلة لنقل الأفكار أو وصف الشعور؛ بل هي فعل إنجازي جماليّ، حيث «إنَّ الشِّعرية والجمالية يستعملان مترادفين»[4]، فهي أداء لغويّ

---

[1] ينظر: رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة، دار الوفاء، الإسكندريّة، ط01، 2002، ص13.

[2] عبد الملك مرتاض، ا – ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لمحمَّد العيد"، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط01، 1992، ص18

[3] محمّد مفتاح، ديناميّة النّص تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط01، 1987، ص154.

[4] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللُّغة الشِّعرية، بيت الحكمة، الجزائر، ط01، 2015، ص 17.

يسعى الشاعر من خلاله، ليس فقط للتعبير عن تجربة ذاتية أو رؤيته للعالم؛ بل أيضا لإحداث تأثير معين في المـــُخاطَب، سواء كان هذا التأثير جماليا، أو عاطفيا، أو معرفيا، أو حتّى حجاجيا، من هنا تبرز أهمية المقاربة التداولية للشعر؛ فهي تمكننا من تجاوز السطح الجمالي للنص لاستكناه أفعاله الكلامية المتعددة (الوصف، السرد، الاستفهام، الأمر، التمني، الشكوى، الاحتجاج...)، وفهم كيفية توظيف الشاعر للآليات التداولية المختلفة (كالافتراضات المسبقة، والاستلزامات الحواريّة، والإشاريات، والتناص...) لبناء عالمه الشعري، وتوجيه قراءة المـــُخاطَب ، وتحقيق مقاصده التّواصليّة والتأثيريّة، إنّ خصوصية التّداوليّة في مقاربة الشعر تكمن في قدرتها على التعامل مع النص الشعري كحدث تواصلي فريد و«أنَّها نظام لسانيٌ فرعيٌ يهتم تحديدا بِاستعمال الكلام في التَّواصل»[1]؛ له سياقاته الخاصة (سياق التجربة الشعرية للشّاعر، السّياق الثقافي والتاريخي) وقواعده التي قد تنتهك أحيانا قواعد التواصل العادي لتحقيق أغراض بلاغية وجمالية محددة، مما يتطلب من القارئ جهدا تأويليا مضاعفا، ليصبح شريكا فاعلا في بناء المعنى.

وفي سياق سعينا لاستكشاف هذه الأبعاد التداولية في الشعر العربي المعاصر، تتجه هذه الدراسة نحو تجربة الشاعر محمد الأشعري، الذي يُعد واحدا من أبرز الأصوات الشعرية في المغرب والعالم العربي، فالأَشعَرِيّ له أفكار ذات طابع نفسيّ سياسيّ إيديولوجيّ يعرضها في لبوس لغويّ يغلب عليه الإضمار، فهو صوت نقيّ نوعيّ جمعيّ وفردانيّ جعل الذّات الشّاعر بين الرّماد والورد، اللّاهث وراء دوائر المتاه والمفارقات[2]، فالاندماج والانشطار بادي جليّ من شعريّته القائمة على اللّعب باللّغة، كما أنّه أحدث تحاقلًا بين العناء والغناء وبين الإشارات الغامزة

[1] سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن–،2011، ص16.

[2] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، العدد 70–71، مجلة آفاق، المغرب، 2006، ص 282.

والألفاظ الرّامزة، جاعلًا الشّعر مرهَنًا لشعريته باستعلان الأنا وحضور الذّات والجمال[1]، هذا بالإضافة إلى أنّ لغته اجتراحيّة متوثبة تتميّز بالتّدفق والشّطح التّخييليّ والانزياح اللّغويّ والتّوتر التّصويري[2]، وكما تتميز تجربته بغناها وتنوعها وعمقها، وقدرتها على التقاط تحولات الذّات والمجتمع واللّغة بوعي نقديّ وجماليّ لافت.

ولقد نعلم أنّ «تشكل القصيدة العربية المعاصرة انحدر أساسا من أثر الفنون في أبنيتها، إذ لم يعد النص الشعري رهن ثقافته أو محصورا ضمن معيارية اقتضتها طبيعة لغته، وفي المجمل خرج عن مواصفات التشكل الأجناسي للشعر، حيث امتد تشكله البنائي إلى أبنية أجناس فنون أخرى»[3].

هذا، ويجدر الإشارة بأنّ «الكتابة الشّعريّة عنده لا تقرّ بالفواصل والحدود، وإنّما تحدّها صراعاتها مع من يجسّد الفعل التّاريخيّ الممعن في التّعقيد والصّلابة، والذات حاضرة باستمرار من خلال الرّغائب والشّهوة الجامحة، والتّوق إلى الاندماج، وشيئا فشيئا ترتسم ملامح بنية عميقة متخيلة تستوحيها قصائد الأشعريّ: اندماج الذّات المنشطرة المتعددة المنفردة في عشقها بالوطن – المجتمع المنشطر المتعدد المتناسل..، ولعلّ هذا الاستحالات العميقة في شكلها وحركيّتها ولونها وضوئها وهيئتها، ما هي إلّا مثيرات وإغراءات تنبع من مشاهد حسيّة في الإبداع الفنيّ وعن تجرِبة ذاتيّة نفسيّة عقليّة[4]...»؛ إذن فالشّعر عنده صراع وجوديّ تطلِقه اللّغة كَاستحالة جماليّة تَتَراوح بَين الحِسِّيّ والمتخيَّل.

---

[1] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، ص 283.

[2] ينظر: محمّد بودويك، المرجع نفسه، ص 286-287.

[3] سطمبول ناصر، بصريات الفضاء الشعريّ المعاصر، مجلة سيميائيات، ع01، 2005، وهران، الجزائر، ص131.

[4] محمّد برادة، النّتاج الجديد عينان بسعة الحلم لمحمّد الأشعريّ، مجلة الآداب، العدد 9-10، الرّباط، 1981 ص59.

ولتحقيق أهداف الدراسة بشكل دقيق وملموس، تم اختيار مدونة تحليل محددة تتألف من تسع قصائد تمثل مراحل مختلفة ومظاهر متنوعة من تجربة الأشعري الشعرية، وهي: **"متاهة"، "غيمة حمقاء"، "عودة"، "حلكة"، "سقوط"، "مائيات"، "نظرية بلاغيّة"، "الحروف"، و"عبور".** يُنتظر أن يوفر تحليل هذه المدونة المختارة فهما أعمق لكيفية اشتغال الآليات التداولية في بناء العوالم الشعرية لدى الأشعري، والكشف عن بصمته التداولية الخاصة.

إن الهدف الجوهري الذي يسعى هذا الفصل لتحقيقه يتجاوز مجرد الوصف النظري للتداولية أو التطبيق الآلي لمفاهيمها على النصوص الشعرية، نطمح إلى بناء جسر معرفي ومنهجي حقيقي يصل بين الضفة النظرية للتداولية، بأصولها ومفاهيمها وأدواتها، وبين الضفة التطبيقية المتمثلة في الخطاب الشعري المعاصر لمحمد الأشعري، هذا الجسر ليس مجرد معبر؛ بل هو فضاء للحوار والتفاعل بين النظرية والتطبيق؛ حيث يُنتظر أن يُغني التطبيقُ فهمَنا للنظرية ويكشف عن حدودها وإمكانياتها، وأن تضيء النظريةُ جوانب خفية في النصوص وتكشف عن استراتيجياتها التداولية المعقدة. سنسعى عبر هذا الجسر، إلى رصد وتوصيف وتحليل كيفية تجلي الآليات التداولية المركزية (كالأفعال الكلامية بقواها الإنجازية والتأثيرية، والافتراضات المسبقة التي يبني عليها الشاعر خطابه، والاستلزامات الحوارية التي تثري المعنى، والإشاريات التي تؤطر التجربة، والسّياقات المتعددة التي تتفاعل مع النص، والتناص الذي يفتح حوارا مع نصوص أخرى، وآليات بناء خطاب المخاطب) في نصوص الأشعري المختارة، لا يقتصر طموحنا على تقديم تحليل تداولي وصفي؛ بل يمتد إلى محاولة فهم أعمق لكيفية توظيف الأشعري لهذه الآليات لتشكيل رؤيته الشعرية للعالم، والتعبير عن مواقفه، وبناء علاقته بالقارئ، كما أنَّ تحديد قصديّة الخِطاب الشِّعريّ مرتبط بعالَم المتكلِم ومرهون بمعرفة الخلفية الثَّقافيّة والنَّفسيّة له، وإدراك سياقات التَّراكيب المـُنتجة لهذا الخِطاب، وذلك بسَوق القرائن المـُوحية؛ حيث إنّ معرفة المؤلِف وتكوينه الثّقافيّ وحضوره الطبقيّ والاجتماعيّ وعلاقته بالمؤسسة الإيديولوجيّة أو السّلطة الفكريّة

تُبِينُ عن الفاعليات النّسقيّة في الخطاب الأدبيّ[1]، وهذا كلّه من أجل المساهمة في إثراء كل من حقل الدراسات التداولية وحقل النقد الأدبي المهتم بالشعر المغربي المعاصر.

ولكي نمضي في تحقيق هذا الهدف الطموح بشكل منظم ومنهجي، ارتأينا بناء هيكل هذا الفصل وفق مسار منطقي متدرج، سننطلق من هذه المقدمة (المحور الأول) التي سعت إلى تأطير الموضوع وبيان أهميته وتحديد أهدافه ومنهجيته ومدونته، بعد ذلك، سنخصص المحور الثاني لبسط الإطار النظري للتداولية؛ حيث سنستعرض أبرز المفاهيم التأسيسية والمقولات المركزية والآليات الإجرائية التي تشكل صلب المقاربة التداولية، مع التركيز بشكل خاص على تلك المفاهيم والآليات التي تبدو أكثر صلة وإجرائية في تحليل الخطاب الشعري، محاولين تبيئة بعض المفاهيم لتتناسب مع خصوصية الشعر، أما المحور الثالث، وهو المحور الأكبر والأكثر مركزية في الفصل، فسيكون مخصصا للتحليل التطبيقي ؛ حيث سنقوم بمقاربة تفصيلية للقصائد التسع المختارة من شعر محمّد الأشعريّ، قصيدة تلو الأخرى، سيهدف التحليل في هذا المحور إلى الكشف الملموس عن كيفية تجسد الآليات التداولية التي تم عرضها نظريا داخل كل نص، وكيف تتفاعل هذه الآليات فيما بينها لإنتاج المعنى المتفرد والأثر الجمالي الخاص بكل قصيدة. وفي المحور الرابع، سننتقل إلى مرحلة تجميعية وتركيبية، حيث سنحاول استخلاص أبرز الخلاصات التداولية المشتركة والسمات الأسلوبية المتكررة التي كشفت عنها التحليلات التطبيقية للقصائد التسع، بهدف رسم ملامح عامة للتداولية الشعرية عند محمد الأشعري. وأخيرا، سيأتي المحور الخامس ليقدم خاتمة عامة للفصل، تلخص أهم النتائج التي تم التوصل إليها، وتؤكد على أهمية المقاربة التداولية في إضاءة جوانب مهمة من شعر الأشعري، وتمهد في الوقت نفسه للانتقال إلى الفصول اللاحقة من الدراسة التي ستتناول أبعادا أخرى (كالجمالية والحجاجية) في تجربته الشعرية، بوصفها امتدادات وتجليات أخرى للفعل التداولي الشعري.

[1] ينظر: يوسف عليمات، النّسق الثّقافيّ: قراءة ثقافيّة في أنساق الشعر العربيّ القديم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2009، ص11.

أولًا: الإطار النّظريّ للتّداوليّة وآليات اشتغالها في الخطاب الشّعريّ:

تعد التداولية مبحثًا من مباحث الدراسات اللّسانيّة، تسعى إلى دراسة كيفية حدوث عملية التّواصل بين المتكلمين ومعرفة ظروفه، وكيفية إنتاجهم لفعل تواصلي كلامي، وهي لا تعنى باللغة كنظام وبنية؛ بل كفعل إنجازيّ، فهي ترى أن اللغة ليست وسيلة لوصف الواقع؛ بل أداة لتغييره والتأثير فيه.

كما تُعرّف التداولية (Pragmatics) بأنها «دراسة استعمال اللّغة في مقابل دراسة النّسق اللّغويّ الّذي يدخل بصيغة صريحة في اختصاصات اللّسانيات[1]، وكما «تعني المقاربة التداولية تلك النظرية النقدية التي تدرس الظواهر الدبية والثقافية والفنية والجمالية في ضوء التداوليات اللسانية، ويعني هذا أن المقاربة التداولية تدرس النص أو الخطاب الأدبي في علاقته بالسياق التواصلي، والتركيز عل أفعال الكلام، واستكشاف العلامات المنطقية الحجاجية، والاهتمام بالسّياق التّواصليّ والتّلفظيّ»[2].

وتعنى بدراسة اللغة في سياق الاستعمال الفعلي مركزة على فهم المــُخاطَب للقصد، متجاوزة المعنى الحرفي للجمل، وتُعنى بدراسة المعنى كما يعبر عنه المتكلم ويؤوله المستمع، وتدرس مقاصد المتكلم؛ إنها تهتم بدراسة المعنى السياقي[3]، هذا الأخير ليس مجرد حالة لفظ وإنما هو يتحدد بـــ« كيفية إدراك المعايير والمبادئ في توجهه عند إنتاج الخطاب، بما في ذلك

[1] جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، كنوز المعرفة، الأردن، ط01، 2016، ص15.

[2] جميل حمداوي، المقاربة التداولية في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، المركز المتوسطي للدرسات والأبحاث، المغرب، ط01، 2022، ص08.

[3] ينظر: التّداوليّة، جورج يول، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2010، ص19.

استعمال مختلف الجوانب اللغوية، في ضوء عناصر السياق، بما يكفل له ضمان التوفيق من لدن المرسل إليه عند تأويل قصده وتحقيق هدفه»[1].

ويتحدد «بفترة من الزمان والمكان بحيث تتحقق النشاطات المشتركة لكل من المتكلم والمخاطب وبحيث تستوفي خواص الآن وهنا من الوجهة المنطقية والفيزيائية والمعرفية»[2]، من هنا يُبرز لنا دور السياق في كشف تفاعل اللّغة مع الواقع.

والتّداوليّة تدرس اللغة قيد الاستعمال وفي سياقاتها الواقعية لا حدودها المعجمية في ظروف ومواقف معينة[3]

بخلاف علم الدلالة (Semantics) الذي «يدرس المعنى، وعلاقة العلامات بالأشياء الّتي تدل عليها أو تحيل إليها، والفرق الجوهريّ بين التّداوليّة، والدّلالة أنّ علم الدّلالة يهتم بدراسة دلالة التّركيب النّحويّ، والمعنى التّداوليّ يتجاوز حدود التّركيب ودلالته السّطحيّة فيربط التّركيب بمجموعة العناصر المكونة للحدث الكلاميّ التي يمكن بطريقها توليد معانٍ مقامية تداوليّة»[4]؛ يحاول هذا النص تقديم تمييز دقيق بين التّداوليّة وعلم الدّلالة، مُبرزًا أن التداولية تتجاوز المعنى المعجمي والتركيبي مركزة على السياق الواقعي ومقاصد المتكلم، مما يُثري فهمَنا للغة كأداة تواصلية، هذا وقد أشار إلى الطبيعة الديناميكية للغة؛ حيث يُظهر كيف تُولَّد المعاني المقامية عبر تفاعل العناصر الكلامية، ورغم كلّ ما سبق ذكره لا ننكر أنّ التّداوليّة والدّلالة بينهما حدود مسامية؛ فعلماء اللّغة يصنفون علم الدّلالة ضمن القدرة "معرفة اللّغة"، أمّا

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، الخطاب الحجاجيّ عند ابن تيميّة مقاربة تداولية، مؤسسة الانتشار العربيّ، بيروت، ط 01، 2013، ص22.

[2] فان دايك، النص والسياق استقصاء الحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، ط01، 2000، ص258.

[3] ينظر: بهاء الدين مزيد، تبسيط التداولية، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2010، ص18.

[4] أحمد فهد صالح شاهين، النظرية التداولية وأثرها في الدراسات النحوية المعاصرة، ط1، 2015، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، بيروت، ص 28،29.

التداوليّة فتعرف بالإنجاز والأداء واستخدام اللّغة[1]، إذن فهما يشتركان في كثير من الخصائص لتحديد القصديّة ويختلفان في تحديد مستوياتها.

وفي سياق تحليل الخطاب الشعري، تكتسب التداولية أهمية خاصة، فالشعر بطبيعته المكثفة والمجازية والإيحائية، غالبا ما يعتمد على المعاني الضمنية والاستلزامات والتلميحات التي تتجاوز السطح اللغوي المباشر، كما أنّ الغموض أرضيّة خصبة له حين يصير المعنى دفينًا[2]، فلا يمكن فهم القصيدة فهما عميقا بمجرد تحليل بنيتها اللغوية أو معانيها المعجمية؛ بل لا بد من النظر إليها كـــ"فعل كلامي" (Speech Act) ينجزه الشاعر كونه فعلا تأثيريا يؤثر في المخاطَب اجتماعيا أو مؤسساتيا ثمّ ينجز شيئا ما[3]؛ وهذا يعني أنّ القصيدة ليست مجرد نصٍّ جماليّ؛ بل فعلٌ كلاميٌ يُنجز أثرًا في الواقع الاجتماعي والمؤسساتي، يجعل من الشاعر فاعلًا سياسيًا وثقافيًا، لا مجرد ناقل لتجربته الشّعوريّة، والخطاب الشّعريّ الشّعريّ «ليس لعب ألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية وحسب، وإنما يهدف فوق ذلك كله إلى الحث والتحريض، وبهذا المفهوم الأخير، تشمله نظرية: الكلام فعل، أو التداولية ، وتعني هذه النظرية: أن التحدث يقصد به تبادل الأخبار، وفي الوقت نفسه، يهدف إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السّلوكيّ»[4].

إنّ تحليل القصيدة تداوليا يعني الكشف عن هذه الأفعال الكلامية المتضمنة في النص، وفهم كيفية اشتغال الآليات التداولية المختلفة في بناء المعنى الشعري وتحقيق الأثر الجمالي والعاطفي المنشود.

---

[1] ينظر: جون ليونز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 1987، ص31-32.

[2] ينظر: سامية الدريدي، الحجاج في الشّعر العربي بنيته وأساليبه، ص62.

[3] ينظر: مسعود صحراوي، التّداولية عند العلماء العرب ، ص54،55.

[4] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 1989، ص55.

تتعدد الآليات والمفاهيم التداولية التي يمكن توظيفها في مقاربة النصوص الشعرية، وسنركز هنا على أبرزها مما يتناسب وطبيعة شعر محمد الأشعري قيد الدراسة:

1. نظرية الأفعال الكلامية (Speech Act Theory):

هي أداة تداوليّة تتجسد باللُّغة الَّتِي يستميل بها المــُتكلم المــُخاطَب، فهي وسيلة اِتّصال وإيصال تُؤدي إنجاز فعل من لدن مخاطَب، أو الكف عنه، أو تغيير سلوكه أو معتقده، ويحصل هذا لحظة التَّلفظ[1]، إذن هي ملفوظات إنجازية الهدف منها تحقيق قصد معين.

ولابدّ للإشارة إلى تقسيم "جون أوستين **John Austin** " والّذي قسمها إلى ثلاثة أنواع : الفعل اللَّفظيّ- الفعل الإنجازي- الفعل التأثيري، ثمَّ قدم لها تصنيفًا آخر على أساس القوى الإنجازية فجعلها خمسًا هي: أفعال الأحكام - أفعال القرارات - أفعال التَّعهد- أفعال السُّلوك - أفعال الإيضاح، ثمَّ أُعيدت صياغتها من قِبل جون سيرل **John Searle** إلى خمسة أنواع هي: الإخباريات - التَّوجيهيات - الإلتزاميات- التَّعبيريات - الإعلانيات[2].

وفضلا عن هذا فقد أردف الفعل القضوي بمكونات الفعل الكلامي المباشر، وتعمق في غير المباشر؛ لكون بعض الأفعال تُفصح عن معانٍ غير معبر عنها في الفعل المحتوى القضوي[3]، وهكذا نخلص إلى أنَّ الأَفعَال الكَلَامِيَة وسيلة إيصال واِتّصال تعمد إلى التأثير في المــُخاطب لينجز هاته الأفعال.

وكما أشرنا، تعتبر القصيدة ككل وأجزاؤها المختلفة أفعالا كلامية، يمكن تحليل النص لتحديد الأفعال الإنجازية (Illocutionary Acts) التي يقصدها الشاعر (مثل الوصف، السرد، الاستفهام، الأمر، التمني، الوعد، التهديد، الاعتذار، الشكوى، إلخ) والأفعال التأثيرية

---

[1] ينظر: عباس حشاني، خطاب الحجاج والتَّداولية، عالم الكتب الحديث، ط01، الأردن، 2014، ص261.

[2] ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغويّ المعاصر، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ط01، 2008، ص 45- 47- 79.

[3] ينظر: جواد ختام ، التَّداوليّة أصولها واتّجاهاته، ص95.

(Perlocutionary Acts) التي يسعى لإحداثها في المـــُخاطَب (مثل الإقناع، الإمتاع، الإثارة، الحث، الإرباك، التعاطف، إلخ).

وفضلا عن هذا فـــ«إنّ النّطق بشيء ما في المعنى المعتاد، هو إيقاع الفعل وإحداث أمر ما»[1]، وكما أن الفعل الكلاميّ «يعني التصرف أو العمل الاجتماعي والمؤسساتي الذي ينجزه الإنسان بالكلام»[2]؛ فالفعل الكلاميّ أكثر من مجرد قول، لكنه أداة لتغيير العالم الاجتماعي والمؤسساتي، له قوة إنجازية تواصلية تأثيرية.

2. الافتراض المسبق (Presupposition):

يعد الافتراض المسبق أداة من بين الأدوات التي تقارب الظواهر اللغويّة، ومحل دراسة في الموضوعات المهتمة بالدلالة والتداوليّة، وهو من المحاور الرّئيسة في اللسانيات التداوليّة، كان موضع اهتمام المناطقة وفلاسفة اللغة منذ مطلع القرن العشرين[3].

ويؤكد مسعود صحراوي أنّه «في كل تواصل لساني ينطلق الشُّركاء من معطيات وافتراضات معترف بها ومتفق عليها بينهم، تحقق هذه الإفتراضات التَّواصلية نجاحَ عملية التّواصل»[4]؛ هذا ما يعني اِنطلاقَ المتكلم من معطيات ومتضمنات قول متعارف عليها يقف المـــُخاطب على مقاصدها دون لُبسٍ لإنجاح العمليّة التّواصليّة.

وهو المعطى السابق المتضمن في القول وما يقتضيه اللفظ ويفترضه التركيب، وهو ضروري لتحقيق التواصل[5].

---

[1] جون أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلمات، تر: عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1991، ص 115.

[2] مسعود صحراوي، التَّداولية عند العلماء العرب، ص10.

[3] ينظر: عادل فاخوري، محاضرات في فلسفة اللغة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط01، 2013، ص45.

[4] مسعود صحراوي، التَّداولية عند العلماء العرب، ص30، 31.

[5] ينظر: محمود عكاشة، النظرية البراجماتية اللسانية، مكتبة الآداب القاهرة، ط01، 2013، ص85.

والافتراض المسبق جزء لا يتجزأ من معنى الجملة، إذ لا أحد يمكن أن يتكلم دون أن يكون لكلامه افتراضا[1]، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ قَالَتِ اِحْدٰيهُمَا يٰٓأَبَتِ اِسْتَٔجِرْهُۖ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اِسْتَٔجَرْتَ ٱلْقَوِيُّ ٱلْاَمِينُۖ ﴾[2].

فقد سلكت البنت في خطابها مسلك التَّلميح حين أشارت على أبيها في باطنها طلب منعها حياؤها من التَّصريح به، أمَّا الأب الفطِن فلم يكن خِطابُها مُلغزًا بالنِّسبة له، فخاطب موسى – عليه السَّلام – في أمر تزويجه منها [3]، قال تعالى: ﴿ قَالَ إِنِّيَ أُرِيدُ أَنُ اْنكِحَكَ إِحْدَى اِبْنَتَيَّ هَٰتَيْنِ عَلَىٰٓ أَن تَاجُرَنِے ثَمَٰنِيَ حِجَجٖۖ فَإِنَ اَتْمَمْتَ عَشْراً فَمِنْ عِندِكَۖ وَمَآ أُرِيدُ أَنَ اَشُقَّ عَلَيْكَۖ سَتَجِدُنِيَ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰلِحِينَۖ ﴾[4].

وكما أن الافتراض المسبق يشير إلى أنّ أفكار المتكلم قائمة على اعتقاده بأن المخاطب يمتلك معلومات لفهم قصديته لإحداث التّواصل[5]، فتحليل الافتراضات المسبقة في الشّعر يكشف عن الأرضية المشتركة التي يبني عليها الشاعر خطابه، فالخطاب الشعري يتميز بكثافته ودلالته المتعددة؛ حيث تتحقق هذه السمة ليس فقط عبر الانزياح والاستعارة؛ بل أيضًا عبر ما يُفترض وجوده مسبقًا بين المتكلم والمخاطب.

3. الاستلزام الحواري (Conversational Implicature):

الاستلزام الحواري هو حلقة الوصل بين المعنى الحرفي الصريح والمعنى المتضمن في شكل الجملة ويعد من أهم المفاهيم التي تقوم عليها التداولية ويعول على السياق في معرفة

---

[1] ينظر: ماري آن بافو، جورج إليا سرفاتي، النظريات اللسانية الكبرى، من النحو المقارن إلى الذرائعيّة، تر: محمد الراضي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2012، ص380.

[2] سورة القَصص، الآية 26.

[3] ينظر: محمد عديل، الفكر اللِّساني التَّداولي قراءات في التُّراث والحداثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2016، ص188.

[4] سورة القَصص، الآية 27.

[5] ينظر: مسعود صحراوي، التَّداولية عند العلماء العرب، ص 30- 31.

المعنى[1]، وهو المعنى المستفاد من السياق[2]، وكما هو معلوم أنَّ الكلام حمَّال أوجه منه الصّريح ومنه الضمنيّ، وتارة إنَّ العبارة الواحدة تُحْمَلُ على معانٍ عِدَّة صريحة ومستلزمة ضمنيّة، هذا الملمحُ اللُّغوي سمَّاه بول غرايس "**paul Grice**" بالإستلزام الحواري، ونظريته تنص على أنَّ التَّواصل الكلاميّ محكوم "**بمبدأ التَّعاون**" له أربع مسلمات ضابطة وهي: (الكمّ – الكيف – الملاءَمة – الجِهة)، ويتفرع مبدأ التعاون إلى مبادئ وهي[3]:

مبدأ الكم: تكلم عل قدر الحاجة فقط، ولاتتجاوز بإفادتك القدر المطلوب، ويعني هذا الابتعاد عن الاستقصاء المفصل، وتفادي الإطناب والاستطراد في الكلام أو التخاطب.

مبدأ الكيف: لاتقل ما تعتقد كذبه، ولاتقل مايعوزك فيه دليل بين، ويسم هذا المبدأ بمبدإ الصدق.

مبدأ الملاءمة : ليكن كلامك مناسبا لسياق الحال، فالكلام هو مراعاة مقتضى الحال أو مناسبة المقال للمقام.

مبدأ الجهة: تجنب إبهام التعبير، وتجنب اللبس، وأوجز كلامك، بحيث تتجنب الإطناب الزائد، وليكن كلامك كلاما مرتبا.

وهاته الفكرة مفادها أنّ «المتخاطبين عندما يتحاوران، إنما يقبلان أو يتبعان عددا معينا من القواعد اللازمة لاشتغال التواصل»[4].

هذا وقد« برهن "غرايس" على التلاحم الحاصل بين مبدإ التعاون والاستلزام الحواري، على اعتبار أن الاستلزام الحواري ينجم عن خرق قاعدة من القواعد الأربع مع عدم التخلي عن

---

[1] ينظر: محمود عكاشة، النظرية البراجماتية اللسانية، ص88.

[2] ينظر: محمود عكاشة، المرجع نفسه، ص86.

[3] ينظر: مسعود صحراوي، التَّداولية عند العلماء العرب، ص 34.

[4] فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان.تر: صابر حباشة، دار الحوار للنشر والوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص 84.

مبدإ التعاون»[1]؛ بمعنى أنّ المعنى الضمني الذي يستنتجه المـُخاطَب يبدو من خلاله أن المتكلم ينتهك ظاهريا أحد مبادئ التعاون الحواري (كمبدأ الكم، الكيف، العلاقة، الطريقة)، غالبا ما تكون "الانتهاكات" مقصودة؛ فالشاعر قد يقول أقل أو أكثر مما هو مطلوب، أو يستخدم لغة غامضة أو مجازية، أو ينتقل بين مواضيع تبدو غير مترابطة، هذا الخرق يدفع المـُخاطَب إلى البحث عن معنى إضافي ضمني، وهو الاستلزام الحواري، وتحليل هذه الاستلزامات يساعد في كشف طبقات البنى العميقة والإيحاءات التي يزخر بها الخطاب الشعري؛ إذن فالإستلزام الحواري يشير إلى المعاني الضمنية التي يستنتجها المخاطب بناءً على مبدإ التعاون بينه وبين المتكلم وخرق أحد مبادئه بشكل مقصود.

4. الإشاريات (Deixis):

جزء لا يتجزأ من مباحث التَّداولية، وهي« الروابط الداخلية التي تربط بين وحدات النص وتحقق تماسكه وانسجامه، والروابط التي تربطه بعالمه الخارجي، وهى الإحالة التي تتحدد من خلال العنصر اللغوي والسياق الوجودي أو الخارجي، ومن ثم تمثل دراسة البعد الإشاري للعلامة اللغوية جزءا من مقاصد الخطاب»[2]؛ ونلحظ من هذا القول بأن دراسة اللغة هي في جوهرها دراسة للسياق والعلاقات، وليس للوحدات منعزلة عن سياقاتها لفهم مقاصد الخطاب.

ويعرفها كاليش **Kalish** على أنّها« توسع ببساطة التّعريف الدلاليّ لحقيقة اللّغات الشّكليّة الّتي تشتمل على اِصطلاحات إشاريّة»[3]، كما أنّها مُكوِّن للخِطاب، وتختلف

[1] العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2011، ص102.

[2] ينظر: محمود عكاشة، النظرية البراجماتية اللسانية، ص84.

[3] فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداوليّة، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القوميّ، مكتبة الأسد، الرّباط، 1986، ص41.

مقصديتها من سياقٍ إلى سياق، ولها ارتباط مباشر بالعملية التَّبليغية واهتمام مباشر بالعلاقة بين تركيب اللُّغات والسّياق الَّذي تستخدم فيه[1].

إذن، هي الكلمات أو العبارات التي يعتمد معناها بشكل مباشر على سياق التلفظ، مثل ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب « أنت هنا، تفهم في سياقها الخارجي ولا تتحقق إلا من خلال الاستعمال»[2]، وظروف الزمان والمكان (الآن، أمس، هنا، هناك)، وأسماء الإشارة (هذا، تلك).

تؤدي الإشاريات دورا حاسما في تحديد هوية المتكلم والمخاطب، وتأطير التجربة الشعرية، وتحليل الإشاريات يكشف عن منظور الشاعر وتموضعه داخل الخطاب وخارجه.

وكما أنها تؤدي وظيفة نفسية كما عند "جان بياجي **Jean Piajet**"[3].

كما أنّ أرمينكو فرانسواز سمّاها بتداوليّة الدّرجة الأولى – دراسة الرّموز الإشاريّة –، وسبقه في ذلك بيرس والّذي سماها من قبله بالإشارة و العلامة الإشاريّة، وعدّها أرمينكو

بالتعابير الّتي تختلف إحالتها بالضّرورة بحسب ظروف اِستعمالها، وفقًا لملفوظها في السّياق[4].

من هنا نؤكد أن الاعتماد على السياق ليس مجرد ميزة إضافية للغة؛ بل هو خاصية جوهرية للإفادة من عدد كبير من وحداتها.

---

[1] ينظر: بلخير عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النَّظرية التَّداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص68.

[2] ينظر: محمود عكاشة، النظرية البراجماتية اللسانية، ص84.

[3] ينظر: جميل حمداوي، التَّداوليات وتحليل الخِطاب، مكتبة المثقف، المغرب، ط01، 2015، ، ص30.

[4] فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداوليّة، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القوميّ، مكتبة الأسد، الرّباط، 1986، ص41.

5. السّياق (Context):

أما السّياق context «يراد به المحيط اللغوي الذي تقع فيه الوحدة اللغوية، سواء أكانت كلمة أو جملة في إطار العناصر اللغوية أو غير اللغوية»[1]؛ فالسياق اللغوي وغير اللغوي يعكس الفهم الحديث للسياق.

ويُعد السّياق مفهوما مركزيا في التداولية؛ حيث يعتبر «بمجموعة من الظروف التي تحف حدوث فعل التلفظ بموقف الكلام»[2]، ويشمل كل العوامل المحيطة بالنص والتي تؤثر في إنتاجه وتأويله، فقد ربط السّياق بالإنجازيّة من منطلق أنّ «أحوال المتكلم والمخاطب تكون فقط أحوال إنجاز»[3]؛ فهنا نجد الربط بين السياق والإنجازية للغة، والإبانة عن البعد التفاعلي والتأكيد على تأثير السياق في إنتاج الخطاب وتأويله.

وقد فرق روبرت دي بوجراندRobert De-beagrande بين مصطلحين هما: «Context» وهو ما يتعلّق بالدّلالات الخارجية، وإنتاج النّصوص واستقبالها، وهو ما يعرف بالسّياق غير اللّغوي، ومصطلح «Co-text» ويشتمل على مكوّنات قواعدية ونحوية ودلالات داخلية، وصرف وأصوات، وهو ما يعرف بالسياق اللّغوي[4].

أمّا السّياق اللغوي الداخلي فهو الإطار الداخلي للغة، فقد سبق وأن فرق دي سوسير بين اللّغويات الدّاخلية واللّغويات الخارجية، على اعتبار أنّ الأولى هي بمثابة دراسة

---

[1] خلود العموش، الخطاب الأدبي، دراسة في العلاقة بين النص والسياق، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2008ص51.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، الخطاب الحجاجيّ عند ابن تيميّة مقاربة تداولية، ص41.

[3] عبد المنعم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين-دراسة لغوية نحوية دلالية-، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص54.

[4] ينظر: النص والإجراء والخطاب، روبرت دي بوغراند، تر: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998، ص91.

محايثةImmanente في حين أنّ الثّانية هي عبارة عن دراسة للعلاقات القائمة بين اللّغة من جهة، وبين الدوائر المؤثّرة عليها كالحضارة والتّاريخ السياسي وعلم النفس[1].

ويقصد به محاورة اللغة لذاتها بعيدا عن اتصالها بما هو خارج عنها وتبيان العلاقات بين الكلمات والجمل داخل الخطاب والوقوف عند معانيها الإبلاغية.

أما السّياق الموقفي ويسمى السياق المقامي أو سياق الموقف أو سياق الحال أو السياق الخارج عن النص أو السياق الاجتماعي؛ ويقصد به السياق الخارجي للغة من ظروف مادية واجتماعية المحيطة بفعل التلفظ، وتعتبر جهود برونسلاو مالينوفسكي BronislawMalinowski البداية الحقيقية لفكرة سياق الموقف[2]؛ لقد استطاع مالينوفسكي أن يوسّع من التّعريف التّقليدي للّغة، فلم تعد مجرّد وسيلة لتوصيل الأفكار والانفعالات بل صرح بأنّ اللّغة كما يمارسها المتكلّمون في أيّ جماعة من الجماعات؛ إنّما هي سلوك، ضرب من العمل، إنّها تؤدّي وظائف كثيرة غير التّوصيل[3].

ويوجد تفريعات سمّاها فيرث سياق الحال أو الموقف، من ذلك السّياق العاطفي Emotionalcontextالّذي يفرّق بين كلمتي Love و Like في الإنجليزية وكلمة يكره و يبغض في العربية، رغم اشتراك كلّ منهما في أصل المعنى[4]، وسياق الموقف الثّقافي Context of situation وهو الظروف الخارجية المحيطة بالحدث اللّغوي، وهو ما يسميه البلاغيون العرب المقام، لكلّ مقام مقال[5].

[1] ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر، 1990، ص50.

[2] ينظر: روبرت دي بوغراند، النص والإجراء والخطاب، تر: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998، ص91.

[3] ينظر: محمود السعران، علم اللغة –مقدمة للقارئ العربي–، دار النهضة العربية، القاهرة، (د.ت)، ص310.

[4] ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، 1998، ص70-71.

[5] عاطف مذكور، علم اللغة بين القديم والحديث، دار الثقافة، 1976، ص214.

واقترح ميشال ألكسندر هاليداي Michael Alexander Halliday نمطا لتحديد عناصر السّياق، وظّف فيه ثلاث مصطلحات:

- **الحقل:** وهو المجال الاجتماعي الّذي يكون مسرحا للنّص.
- **التّوجّهات:** وتشمل العلاقات بين الأشخاص المشاركين في الحدث اللّغوي.
- **النّمط:** ويقصد به الوسيلة اللّغوية المتّبعة في النّص، ويشمل الأسلوب اللّغوي والوسائل البلاغية[1].

يغطي هذا الاقتراح بعد الحقل والتوجهات والنمط؛ حيث تتفاعل العناصر مع بعضها بشكل ديناميكي في تشكيل المعنى، ولابدّ من ربطه بالسّياق الاجتماعيّ.

أما السّياق المعرفي، ففي كل موقف تواصليّ تجد المتكلم والمخاطب، وكلاهما فاعلان وينجزان أفعالا إنجازية[2]؛ وعليه فالسياق المعرفي يظل إطارا فاعلا لفهم التفاعل التواصلي، لكنه يبالغ في قدرة الفاعلين على التحكم في المعنى، ويغفل العوائق اللاواعية والهياكل الاجتماعية المقيدة التي تشكل الفعل التواصلي دون وعي منهم.

6. التناص (Intertextuality):

ترى كريستيفا أنّ التناص أحد مميزات النص الأساسية، والتي تميل إلى نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها، ويرى (سولير) أنّ التناص في كل نص، يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة – تشديدا – وتكثيفا، في حين يرى (فوكو) بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر، ولا يوجد لما يتولد من ذاته؛ بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار.[3]

---

[1] يحي أحمد، الاتّجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، عالم الفكر، الكويت، مج20، ع3، 1989، ص85.

[2] ينظر: فان دايك، النص والسياق، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص258.

[3] ينظر: علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص215.

فهو يشير إلى حضور نصوص أخرى (أدبية، دينية، تاريخية، ثقافية) داخل النص الحالي، وتحليل التناص في الشعر يكشف عن حوار الشاعر مع التراث ومع نصوص أخرى، وعن شبكة العلاقات التي يندرج فيها نصه.

ونخلَص من ذلك إلى أنَّ التناص يشكل تفاعلا هو «التفاعل النصي لإقامة علاقات مع نصوص أخرى قد تكون حميمة، وقد تكون مناقضة للموقف والحدث الذي يعيشه الشاعر المبدع»[1].

حتى تتضح الرؤية، بتطبيق هذه الآليات والمفاهيم التداولية على شعر محمد الأشعري، نأمل في الكشف عن استراتيجياته الخاصة في بناء المعنى، وفي التفاعل مع القارئ، وفي تشكيل رؤيته الشعرية للعالم، سنحاول في التحليلات التطبيقية التالية أن نوضح كيف تتضافر هذه الآليات في كل قصيدة لإنتاج أثرها، مع التركيز بشكل خاص على كيفية تجلي "تداولية النسق"؛ أي الطريقة التي تعمل بها هذه الآليات مجتمعة لتشكيل نظام دلالي وتواصلي متكامل داخل كل نص وفي الديوان ككلّ.

ثانيًا: تحليل النماذج التطبيقية (دراسة تداولية للقصائد):

1. **قصيدة "متاهة": تداولية الضياع والتشظي:**

تُعد قصيدة "متاهة" نصا افتتاحيا ذا دلالة عميقة في استكشاف عوالم الشّاعر محمّد الأشعريّ؛ حيث ترسم منذ البداية ملامح تجربة شعرية تتسم بالضياع، والتشظي، والبحث المضني عن المعنى في عالم يبدو وقد فقد اتجاهاته وعلاقاته الواضحة، يتجلى ذلك عبر توظيف مكثف لآليات تداولية متنوعة تعمل على بناء هذا الإحساس بالمتاهة والارتباك الوجودي لبلوغ

[1] برونة محمد، التناص وأسلوبية الحضور والغياب، مجلة دراسات وأبحاث، ع13، ديسمبر 2013، الجلفة، الجزائر، ص46.

القصد، وقد يكون «القصد منه الإخبار عن شيء (تواصل إخباري) أو التعبير عن إحساس (تواصل تعبيري) أو استثارة إحساس (تواصل استثاري)»[1].

نص القصيدة:

مَتَاهَةٌ[2]

لَمْ تَكُنْ غَيْمَة
غَيْرَ أَنَّ الظِّلَالَ الَّتِي عَبَرَتْ، رَفَعَتْ مُقَلَ الْعَابِرِين
إِلَى فَوْق
فَاضْطَرَبَ الْمَشْيُ فِي طُرُقَاتِ الْمَدِينَة
ضَاعَ الطَّرِيق
وَضَاعَ اتِّجَاهُ الْمَشَاة
وَمَاتَتْ عِلَاقَتُنَا فَجْأَة
لَمْ تَكُنْ غَيْمَة
غَيْرَ أَنَّ الظِّلَالَ الَّتِي عَبَرَتْ
أَيْقَظَتْ فِي تَخشِينَا شَهْوَةً لِلنَّحِيب
هَكَذَا انْحَرَفَ الْجَسَدُ عَنْ خَطِّهِ الْمُسْتَقِيم
سَطَعَتْ مُقَلُ الْعَابِرِين
نُجُومًا جَلِيدِيَّةً وَلَمْ نَجِدِ الْوَقْتَ كَيْ نَتَسَاءَلَ حَوْلَ تَقَوُّسِنَا وَلَمْ تَمْضِ أَكْثَر مِنْ لَحْظَة حَتَّى نَسِينَا نِدَاءَ السَّحَابَة
وَانْتَهَيْنَا جَمِيعًا إِلَى فَزَعٍ غَامِض

---

[1] أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط02، 2010، ص55-56.

[2] محمد الأشعريّ، ديوان سيرة المطر، النّشر العربيّ الإفريقيّ، المغرب، ط01، 1988، ص37.

يَا نَدَى الْبَحْرِ كُلُّ الزَّوَارِقِ تحضن نَفْسَ الشَّذَى

فَاخْتَمَرَ فِي ارْتِعَاشَتِكَ الْأَبَدِيَّة

أَنْتَ وَحِيدٌ عَلَى قَارِعَةِ الْبَر

فَوْقَكَ زُرْقَةُ وَجْهِي... وَوَجْهِ السَّمَاء

وَلِي أَنْ أَغُوصَ بِفَجْرِكَ أُغْنِيَة

أَوْ أَرَاوِحُ بَيْنَ انْتِشَارِي وَثِقْلِ الْمَسَاء

وَلِي أَنْ أَخُونَ قَبْلَ افْتِضَاحِ مَوَاتِك

أَوْ أَسْتَلِذَّ بِفَرْوَتِكَ النَّاعِمَة

وَأُعِيدَ مَلَامِحَ وَجْهِي لِغِمْدِ الْبُكَاء

فَكُلُّ الزَّوَارِقِ تُحَضِنُ نَفْسَ الشَّذَى

وَكُلُّ الْمَسَافَاتِ تَذرِفُ نَفْسَ النِّدَاء

جَبَلٌ مِنْ وَمِيضٍ وَصَخْر

هَذَا شَرَابُكَ يَبْحَثُ عَنْ غَابَةٍ شَرِبَتْهَا الرِّمَال

جَبَلٌ مِنْ رَصَاصٍ وَجَمْر

هَذَا رَمَادُكَ يَبْحَثُ عَنْ مَطَرٍ جَرَفَتْهُ الْمُحِيطَات

مَنْ يَصُوغُ السُّؤَالَ وَرَاءَ السُّؤَال؟

قَدْ نَبَذْتَ جَنَاحَيْكَ لِلرِّيح

فَالْتَصَقَ بِيبَاسِك

كُلُّ شَرَابِكَ صَمْتُ الْقَوَافِل

أَوْ رُعْبُهَا

أَوْ رَمَادُ النَّخِيلِ

كُلُّ اشْتِهَائِكَ هَذَا الْمَدَى

وَسَوَادُ الْمَآقِي الْغَرِيقَةِ فِي شَجَنِ الْغَيْم

وَافْتِضَاحُ السَّبِيل

جَبَلٌ مِنْ وَمِيضٍ وَصَخْر

هُوَ صَوْتُ قَرَاصِنَةٍ مُثْخَنِينَ بِمِلْحِ الْبِحَار

صَوْتُ مَدَائِنَ غَارِقَةٍ فِي تَوَاطُئِهَا

صَوْتُ احْتِبَاسِ الْأَنَاشِيدِ فِي خَجَلِ الْجَائِعِين

وَفِي خَفَقَاتِ الصِّغَار

جَسَدٌ مُوَحَّدٌ وَجْهُكَ الْمُشْتَهَى

تَتَنَاسَلُ وَاحَاتُهُ خَلْفَ هَذَا الْجِدَار

وَارْتِعَاشٌ عَمِيقٌ بُكَاؤُك

غَيْرَ أَنَّ حَنَانَكَ وَعْد

وَهَوَاكَ انْتِظَار

فَأَفْتَحِ الْجُرْحَ حَتَّى الْتِئَامِ الْمَسَافَات

عَلَى وَجْهِكَ يَسْقُطُ فِي رَاحَةِ الْعَاشِقِين

جَبَلًا مِنْ وَمِيضٍ وَصَخْر

جَبَلًا مِنْ وَمِيضٍ وَصَخْرٍ...

التّحليل التّداوليّ :

1.1. الأفعال الكلاميّة وتأثيراتها:

النفي الاستدراكي:

وقد أدرج أوستين فعل النفي ضمن الصيغ الفعلية الدالة على العرض الوصفي[1]، تبدأ القصيدة بفعل كلامي نافٍ "لم تكن غيمة[2]"، يتكرر لاحقا، متبوعا باستدراك "غير أن الظلال التي عبرت..." هذا الفعل الإنجازي المزدوج (النفي ثم الاستدراك) يخلق حالة من التردد وعدم اليقين منذ البداية، هو ينفي تفسيرا بسيطا أو ظاهريا (لم يكن الأمر مجرد غيمة عابرة)، ليقدم تفسيرا أكثر غموضا وتأثيرا (الظلال العابرة أحدثت اضطرابا عميقا)، الفعل التأثيري هنا هو إرباك القارئ ودفعه للتساؤل عن طبيعة هذه الظلال وما تمثله.

الأفعال الإخبارية السردية:

إن السردية في خطاب الأشعري متعددة الذوات «أولها مستوى الإرسال فتكون هذه الذوات مؤلفة أو ساردة، وثانيها مستوى الرسالة فتكون هذه الذوات شخصيات، وثالثها مستوى التلقي فتقوم هذه الذوات بدور المتلقين[3]».

يسرد المتكلم سلسلة من الأحداث الناتجة عن عبور الظلال: "اضطرب المشي"، "ضاع الطريق"، "ضاع اتجاه المشاة"، "ماتت علاقتنا"، "انحرف الجسم"، "نسينا نداء السحابة"، "انتهينا جميعا إلى فزع غامض". هذه الأفعال الإخبارية، بقوتها الإنجازية التقريرية، ترسم صورة للتفكك

---

[1] ينظر: جون أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، تر: عبد القادر قنيني، لأفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط02، 2008، ص199.

[2] محمد الأشعريّ، ديوان سيرة المطر، ص37.

[3] سعيد الوكيل، تحليل النص السردي –معارج ابن العربي نموذجا–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص59.

والضياع المفاجئ والشامل، الفعل التأثيري هو نقل الإحساس بالكارثة غير المبررة والانهيار السريع للنظام واليقين.

الأفعال التوجيهية (الأمر والنهي الضمني):

وغرض التَّوجيه جعل المتلقي ينجز فعلا، كالإذن والنُّصح والإرشاد والاِستفهام والأمر، ويقابل هذا عند "أوستين" أفعال السلوك وأفعال القرارات[1].

يخاطب المتكلم "أنت" (ربما الذات الأخرى، أو القارئ، أو حتى الذات الشاعرة نفسها) بأفعال تحمل قوة توجيهية: "فأختمر في ارتعاشتك الأبدية"، "فألتصق بيباسك"، "فأفتح الجرح حتى التئام المسافات"، هذه الأوامر ليست طلبات مباشرة بقدر ما هي دعوات للانغماس في الحالة الوجودية (الارتعاش، اليباس، الجرح) أو إعلانات عن حتمية هذه الحالة، كما نجد نهيا ضمنيا في "ولن أن أغوص بفجك أغنية... ولن أن أخونك..."، هذه الأفعال التأثيرية تضع المخاطب (والقارئ) في قلب التجربة المؤلمة وتدعوه لمواجهتها.

الأفعال الاستفهامية:

الاِستفهام «يعد استعمال الأسئلة الاستفهامية من الآليات اللغوية التوجيهية، بوصفها توجه المرسل إليه إلى خيار واحد وهو ضرورة الإجابة عليها، ومن ثم فإن المرسل يستعملها للسيطرة على مجريات الأحداث؛ بل وللسيطرة على ذهن المرسل إليه، وتسيير الخطاب تجاه ما يريده المرسل، لا حسب ما يريده الآخرون. وتعد الأسئلة، خصوصا الأسئلة المغلقة من أهم الأدوات اللغوية الإستراتيجية التوجيه»[2].

[1] ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي العاصر، ص71.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشَّهري ، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2004، ص352.

وهو من الأدوات التي يستعملها المتكلم للدلالة على القوة الإنجازية، واصطلح عليه بعضهم بالاستخبار، وعرفوه بطلب خبر ماليس عندك[1].

يظهر سؤال وجودي مركزي: "من يصوغ السؤال وراء السؤال؟"، هذا الفعل الاستفهامي الإنجازي لا يطلب إجابة بقدر ما يعبر عن الحيرة أمام لانهائية البحث عن المعنى وعن استحالة الوصول إلى يقين نهائي، الفعل التأثيري هو تعميق الإحساس بالمتاهة الفكرية والوجودية.

الأفعال الوصفية المجازية: تصف القصيدة الشباب بأنه "جبل من وميض وصخر[2]" يبحث عن "غابة شابتها الرمال"، والرماد بأنه "جبل من رصاص ودمع" يبحث عن "مطر جرفته المحيطات"، هذه الأفعال الوصفية، بقوتها الإنجازية التصويرية، تقدم رؤية متناقضة ومأساوية للشباب والشيخوخة (أو الحياة والموت)، الفعل التأثيري هو إثارة الشعور بالتناقض الحاد والبحث المستحيل عن الخلاص أو الاكتمال، فشعره نداء للذات وترجمان الأشواق وسؤال الكينونة والوجود والجمع بين المتناقضات في تضايف عجيب وتصاد راعف[3].

2.1 الافتراضات المسبقة ودلالاتها:

تفترض القصيدة وجود "علاقة" كانت قائمة ثم "ماتت فجأة"، مما يضع تجربة الفقد أو الانقطاع في صلب النص.

تفترض وجود "خط مستقيم" للجسم يمكن الانحراف عنه، مما يوحي بوجود نظام أو مسار طبيعي تم اختراقه.

---

[1] ينظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، ج02، ص 318.

[2] محمد الأشعري، ديوان سيرة المطر، ص37.

[3] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، ص 282.

تفترض وجود "نداء للسحابة" تم نسيانه، ربما إشارة إلى نداء سماوي أو روحي أو طبيعي تم تجاهله.

تفترض أن "كل الزوارق تحتضن نفس الشذى" وأن "كل المسافات تذرف نفس النداء"، مما يوحي بنوع من الوحدة القسرية أو التشابه المفروض في المصير أو التجربة، رغم الشعور بالوحدة الفردية "أنت وحيد على قارعة البر".

تفترض وجود "جناحين" للمخاطب تم نبذهما للريح، مما يعني التخلي عن القدرة على التحليق أو السمو.

تفترض أن "الشباب" يمكن أن يكون "صمت القوافل أو رعبها أو رماد النخيل"، وهي صور تفترض مسبقا أن الشباب ليس بالضرورة مرادفا للحيوية والأمل؛ بل قد يكون محكوما بالصمت أو الخوف أو الاحتراق العقيم.

تفترض وجود "جرح" يجب فتحه "حتى التئام المسافات"، مما يضع الألم والمواجهة كشرط ضروري للوصول إلى نوع من الشفاء أو التواصل.

3.1 الاستلزامات الحواريّة والمعاني الضمنيّة:

نفي كونها "غيمة" يستلزم حواريا أن التأثير الذي أحدثته الظلال أعمق وأخطر من مجرد ظاهرة جوية عابرة، قد تستلزم "الظلال" قوى خفية، أو أفكارا سوداوية، أو أحداثا تاريخية مؤلمة.

رفع "مقل الْعَابِرِين[1]" إلى فوق واضطراب المشي وضياع الطريق يستلزم أن هذا الحدث (عبور الظلال) قد أحدث خللا في النظام الطبيعي والإنساني، وأفقد الكائنات قدرتها على التوجه أو السير بثقة.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان سيرة المطر، ص37.

موت العلاقة "فجأة" يستلزم هشاشة هذه العلاقة أو وجود ضعف كامن فيها لم يصمد أمام هذا الاضطراب.

إيقاظ "شهوة للنحيب" في "تخشينا" (ربما رمز للجمود أو المادة) يستلزم أن الحزن أو الألم قد تغلغل حتى في أعمق مستويات الوجود.

سطوع "مقل الْعَابِرِين نجوما جليدية " يستلزم تحولا غريبا ومخيفا في الطّبيعة؛ حيث تصبح العيون (رمز البصيرة أو الحياة) باردة وبعيدة كالنجوم.

عدم إيجاد الوقت للتساؤل حول "التقوس" ونسيان "نداء السحابة" يستلزم أن الانهيار كان سريعا ومباغتا لدرجة أنه لم يسمح بالتفكير أو التذكر، مما أدى إلى "فزع غامض".

القول بأن "كل الزوارق تحتضن نفس الشذى" قد يستلزم على سبيل المفارقة (انتهاك مبدأ الكيف)، أن هذا التشابه ليس إيجابيا؛ بل هو دليل على فقدان الفردية أو الوقوع في نمط متكرر ومؤلم؛ وهذا التوظيف للمفارقة يساعد الشاعر في خلق «الاشفاق والخوف وهذا ما يشكل الهدف المقصود من المأساة»[1].

وصف الشباب بأنه "جبل من وميض وصخر" يستلزم تناقضا داخليا حادا بين الحيوية (الوميض) والصلابة أو الجمود (الصخر).

وصف الرّماد بأنه "جبل من رصاص ودمع" يستلزم ثقلا هائلا للحزن والموت.

الأمر بـــ"التصاق باليباس" بعد نبذ الجناحين يستلزم قبولا مريرا بالعجز أو الجفاف كقدر محتوم.

[1] إيليزابيت ديل، الحبكة موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج3، ط01 1998م، ص 487.

وصف صوت "جبل الوميض والصخر" بأنه صوت "قراصنة مثخنين" و"مدائن غارقة" و"احتباس الأناشيد" يستلزم أن هذه القوة الظاهرية (الجبل) تخفي وراءها عنفا وانهيارا وكبتا عميقا.

الأمر بفتح الجرح "حتى التئام المسافات" يستلزم أن الشفاء لا يأتي بتجنب الألم؛ بل بمواجهته والغوص فيه إلى أقصاه، وأن هذا قد يؤدي إلى نوع من الوصال ("راحة العاشقين").

1.4 الإشاريات وتحديد المنظور:

الإشاريات الشّخصيّة: وهي الدَّالة على المتكلم كضمائر المتكلم والمخاطَب، من هنا تبرز ذات المتكلم في خطابه مع المخاطَب، فاستعماله لضمير المتكلم جعل شخصا يقابله هو أنتَ[1].

والضمائر من المعينات تظهر حضوريا مع الحوار الداخلي (المنولوج) والحوار المباشر(الديالوج) وتختفي غيابيا مع الخطاب المنقول أو المحكي السّرديّ، فالمعينات هي الوحدات اللسانية لها وظيفة دلالية ومرجعية، وهذه الوحدات اللسانية هي مجموعة من العناصر التكوينية للتواصل، وكما تحيل على وضعيات التكلم والتخاطب والتواصل والتبليغ والتبادل بين المتكلم والمخاطب[2].

يتأرجح النّص بين ضمير المتكلم الجمع ("علاقتنا"، "خشينا"، "تقوسنا"، "نسينا"، "انتهينا جميعا") وضمير المتكلم المفرد ("وجهي"، "أغوص"، "أخونك"، "أستلذ"، "أعيد") وضمير المخاطب المفرد ("ارتعاشتك"، "أنت وحيد"، "فجك"، "مواتك"، "فوتك"، "شبابك"، "رمادك"، "جناحيك"، "يباسك"، "اشتهائك"، "وجهك المشتهى"، "بكاؤك"، "حنانك"، "هواك")، هذا التذبذب يعكس تشظي الذات وعدم استقرار العلاقة بين الأنا والآخر والجماعة،

[1] ينظر: بلخير عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النَّظرية التَّداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص 72.

[2] ينظر: جميل حمداوي، المقاربة التداولية في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص27.

من هو "نحن" ومن هو "أنا" ومن هو "أنت"؟ يبقى الأمر ملتبسا، مما يعزز الشعور بالمتاهة الهوياتية، ومع هذا كله ف«إدخال النَّقيض والدوافع المكمِّلة للوصول إلى وضع متوازن»[1].

الإشاريات المكانية: وهي عبارات توحي على قصدية مكان التَّلفظ في الخطاب، فهذه الأمكنة المذكورة تحيل إلى سياق ومقصد معين، وهي عناصر إشاريّة إلى أماكن يعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم وقت التّكلم[2]، ويكون لتحديد المكان أثر وقصد ويؤدي وظيفة نفسية.

نجد أن القصيدة تتحرك من مكان محدد نسبيا فمثلا: "طرقات المدينة" فهي تمثل « إطارا حضاريا يتأرجح ما بين القبول والرفض فهو مرة يراها: حضارة الأرصفة الخاوية من الروح، ومرة أخرى: مهد الثورة ومنطلق أمل التغيير المأمول »[3].

إلى فضاءات أكثر رمزية واتساعا ("قارعة البر"، "السماء"، "غابة شابتها الرمال"، "المحيطات"، "البحر"، "المسافات"، "الجدار")، هذا الانتقال المكاني يواكب الانتقال من ضياع مادي ("ضاع الطريق") إلى ضياع وجودي وروحي. "قارعة البر" كمكان للوحدة تضع التجربة في إطار ميتافيزيقي.

الإشاريات الزّمانيّة: وهي كلمات تدل على الزَّمن يُحدده السِّياق بالقياس إلى زمن المتكلم[4]، ويقول تودوروف: «ليس الزمان والمكان اللذان يحدث فيهما القول مجرد مقولتين فيزيائيتين صافيتين، ولكنهما زمان تاريخي وفضاء اجتماعي، إن تداخل الذوات الإنسانية يصبح

---

[1] إ.أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر 1963م، ص 250.

[2] ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي العاصر، ص21.

[3] قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2001، ص429.

[4] ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي العاصر، ص19.

شيئًا فعليًا عبر حدوث تلفظات بعينها»[1]؛ فهو يبدو مضطربا ومفاجئا ("فجأة"، "لم تمض أكثر من لحظة حتى نسينا"). هناك إشارة إلى "الأبدية" في الارتعاش، وإلى "المساء" كثقل، وإلى "الانتظار" في الهوى، هنا نلفي مفارقة من « مفارقات الأحداث هي مفارقات زمنية لأنها انقلاب يحدث مع مرور الزمن »[2]، كما أن الزمن هنا ليس خطيا واضحا؛ بل هو زمن نفسي مشحون بالقلق والترقب واللحظات الحاسمة.

5.1 السّياق وتفاعلاته:

السّياق اللّغويّ الدّاخليّ: يعتمد على التكرار (لم تكن غيمة، جبل من وميض وصخر)، والتوازي ("ضاع الطريق - وضاع اتجاه المشاة"، "كل الزوارق... - وكل المسافات...")، والمفارقات ("وميض وصخر"، "رصاص ودمع"، "شهوة للنحيب في تخشينا "، "نجوم جليدية")، هذه المفارقات فوضى متدفقة بلا حدود وعملية جدلية من الخلق المتواصل من الإفناء، وأنّ من أبرز خصائصها أنّها دَفْقٌ لا ينتهي من الطّاقة الحيويّة[3]، وكما لا يخلو هذا البناء اللغوي يجسد حالة التوتر والتشظي التي يعبر عنها الخطاب.

السّياق الموقفيّ: يمكن قراءة القصيدة كمحاولة للتعبير عن لحظة أزمة حادة، سواء كانت شخصية (موت علاقة، ضياع هوية) أو جماعية (انهيار نظام اجتماعي أو سياسي، ضياع قيم)، "الظلال التي عبرت" قد تكون رمزا لأيّ حدث صادم أو تحول جذري أدى إلى هذا الانهيار.

---

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط 02، 1996، ص84-85.

[2] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2001،، ص64.

[3] ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها،(موسوعة المصطلح النقدي) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مج 4، ط01، 1993م، ص 150.

السّياق الثّقافيّ: قد تتفاعل القصيدة مع موروث التصوف (البحث عن الرب، الوحدة والاتحاد)، أو مع الأدب الوجودي (الفزع الغامض، عبثية البحث عن المعنى، مواجهة العدم)، أو مع أساطير الضياع والمتاهات. صورة "الْعَابِرِين" التي تنظر إلى فوق قد تحمل دلالة رمزية في الثقافة المحلية، تبعا لهذا فإن الشاعر المغربي يوظف التاريخ العربيّ القديم والمعاصر وتضمينات من صور المتصوفة والفلاسفة وأهازيج الطفولة. [1]

6.1 التّناص المحتمل:

صورة المتاهة كعنوان وكإحساس مهيمن قد تحيل إلى أسطورة المتاهة الكريتية ووحش المينوتور[2]، رمزا للضياع والخوف والقوى الغامضة التي تسكن دواخلنا أو تحيط بنا.

صورة "الجبل" المتكررة قد تحمل أصداء دينية أو أسطورية للجبل كمكان للتجلي أو للتحدي أو للثبات.

البحث عن "غابة شابتها الرمال" أو "مطر جرفته المحيطات" قد يحيل إلى نصوص تتحدث عن البحث المستحيل أو عن الجنة المفقودة.

خطاب المخاطب وبناء العلاقة:

كما ذكرنا، المخاطب "أنت" يبدو متقلبا وغير محدد الهوية بوضوح. العلاقة بين المتكلم والمخاطب تتسم بالتوتر والتعقيد: هناك لوم ضمني ("ماتت علاقتنا")، وهناك محاولة للتواصل أو المواساة ("فافتح الجرح...")، وهناك أيضا إعلان عن حدود ("ولن أن أغوص... ولن أن أخونك...").

---

[1] ينظر: عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات دار العيون المغربية، ط01، 1987، ج02، ص22.

[2] أسطورة المتاهة الكريتية: هي أسطورة يونانية قديمة موضوعها وحش يُدعى المينوتور (نصف إنسان ونصف ثور)، والذي سُجن في متاهة معقدة بناها المهندس ديدالوس بأمر من الملك مينوس؛ وعنوان قصيدة الأشعري "متاهة" رمز للضياع والخوف والغموض كموضوع هذه الأسطورة ...

المتكلم يضع المخاطب في حالة من الوحدة ("أنت وحيد") والهشاشة ("ارتعاشتك"، "يباسك")، ولكنه يشاركه هذه الحالة أحيانا ("وجهي... ووجه السماء" فوقك)، القارئ يجد نفسه متورطا في هذه العلاقة الملتبسة، مدعوا لمحاولة فك شفراتها وتحديد موقعه منها.

خلاصة تحليل قصيدة "متاهة":

من خلال ما سبق تؤسس قصيدة "متاهة" لتجربة شعرية قوامها الضياع والتشظي والبحث المضني عن المعنى في عالم مضطرب. عبر توظيف متقن للأفعال الكلامية المتنوعة (النفي، الإخبار، التوجيه، الاستفهام، الوصف)، والافتراضات المسبقة التي تكشف عن عالم متصدع، والاستلزامات الحوارية التي تلمح إلى انهيارات عميقة، والإشاريات المتذبذبة التي تعكس تشظي الذات والعلاقة، والسّياقات المتفاعلة التي تضفي عمقا على التجربة، والتناص المحتمل مع رموز المتاهة والجبل، وخطاب المخاطب الملتبس، تنجح القصيدة في خلق فعل تأثيري قوي يغمر القارئ في إحساس طاغٍ بالمتاهة والقلق الوجودي، وتطرح أسئلة جوهرية حول الهوية والعلاقة والمصير دون تقديم إجابات سهلة.

2. تحليل قصيدة "غيمة حمقاء": تداولية العقم والامتلاء الدّاخليّ

تستمر قصيدة **"غيمة حمقاء"** في استكشاف حالات الوجود المأزومة، مركزة هذه المرة على مفارقة صارخة بين مظهر خارجي هش وعقيم (الغيمة) وامتلاء داخلي مكبوت وعاصف (السحاب الرمادي في صدر المتكلم)، يوظف الشاعر آليات تداولية دقيقة لبناء هذه المفارقة وتوجيه خطاب اللوم والعتاب، وربما الدعوة، إلى هذه الغيمة الرّمزيّة.

نص القصيدة:

غَيْمَةٌ حَمْقَاءُ[1]

غَيْمَةٌ عَجْفَاءُ تَمْتَدُّ حَتَّى أَصَابِعِي
وَتَتَجَمَّدُ كَمَكعَبَاتِ الثَّلْجِ الْمَنْبُوذَةِ فِي كَأْسٍ فَارِغَة
تَرْقُصُ بَيْنَ الْبَحْرِ وَسَطْحِ غُرْفَتِي
غَيْمَةٌ عَاقِر
تَتعرَّى أَمَامَ الرِّيحِ بِلَا رَغْبَة
وَيَعْوِي رَحِمُهَا الْمَثْقُوبُ كَذِئْبَةٍ ثكْلَى
أَيَّتُهَا الْغَيْمَةُ الَّتِي بِلَا مَطَر
أَيَّتُهَا الْغَيْمَةُ الْبَيْضَاءُ الْهَشَّةُ الْحَمْقَاء
انْظُرِي دَاخِلَ صَدْرِي
وَتَأَمَّلِي كُلَّ هَذَا السَّحَابَ الرَّمَادِيَّ
الْمَضْغُوطَ فِي دَاخِلِي
كَعَاصِفَةٍ منْفِيَةٍ فِي وهاد سَحِيقَة
حَيْثُ لَا صَوْتٌ سِوَى نَبْضِ الْقَلْبِ الْمَغْمُورِ بِالْمَاء

[1] محمد الأشعريّ، ديوان سيرة المطر، النّشر العربيّ الإفريقيّ، المغرب، ط01، 1988، ص68.

التحليل التداولي:

1.2 الأفعال الكلامية وتأثيراتها:

الأفعال الوصفية التقييمية: يمكن القول أنّه «ليس التلفظ بالخطاب فعلا تصويتيا فحسب؛ بل هو فعل لغوي، فهناك أعمال لا يمكن إنجازها إلا باللغة، وهذا ما يجعل الخطاب فعلا»[1]، وعليه، تبدأ القصيدة بسلسلة من الأفعال الكلامية الوصفية التي تحمل حكما تقييميا سلبيا واضحا على الغيمة: "غيمة حمقاء"، "غيمة عجفاء"، "تتجمد كمكعبات الثلج المنبوذة"، "غيمة عاقر"، "تتعرى أمام الريح بلا رغبة"، "يعوي رحمها المثقوب"، هذه الأفعال الإنجازية بقوتها التقريرية والتقييمية، ترسم صورة للهشاشة، والبرود، والعقم، واللامبالاة، والألم المكبوت. الفعل التأثيري هو خلق شعور بالنفور أو الشفقة تجاه هذه الغيمة، وتأسيسها كرمز للنقص أو الفشل.

النّداء المباشر:

يعد النداء من الوسائل اللغوية في الإستراتيجية التوجيهية، لأنه يحفز المرسل إليه لردة فعل تجاه المرسل[2]. ينتقل الشاعر إلى مخاطبة الغيمة مباشرة باستخدام فعل النداء "أيتها الغيمة..."، مكررا الصفات السلبية ("بلا مطر"، "البيضاء الهشة الحمقاء")، هذا الفعل الإنجازي (النداء) يهدف إلى جذب انتباه المخاطب وتأسيس علاقة مواجهة مباشرة. الفعل التأثيري هو تكثيف التركيز على الغيمة وإعدادها لتلقي الرسالة التالية.

الأفعال الأمرية (الدّعوة–التّحديّ): يوجه المتكلم أمرين مباشرين للغيمة: "انظري داخل صدري" و"أتملي كل هذا السحاب الرمادي...". هذان الفعلان الإنجازيان (الأمر) لا يحملان بالضرورة سلطة قهرية؛ بل قد يكونان دعوة للمقارنة أو تحديا لإدراك الواقع الداخلي

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشَّهري ، استراتيجيات الخطاب، ص74.

[2] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشَّهري ، المرجع نفسه، ص360.

للمتكلم، الفعل التأثيري هو قلب المنظور، وتحويل الانتباه من عقم الغيمة الخارجي إلى الامتلاء العاصف الداخلي للمتكلم، وإثارة التساؤل حول العلاقة بينهما.

الوصف المجازي المكثف (للداخل):

كثَّف الشاعر المجاز في خطابه لتعمية المعنى واستدراج المتلقي ف«قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتّعريض أوقع من التّصريح، وأن للاستعارة مزيّة وفضلا، وأن المجازَ أبدًا أبلغ من الحقيقة»[1].

يصف المتكلم ما بداخله ("السحاب الرمادي – المضغوط في داخلي – حيث لا صوت سوى نبض القلب المغمور بالماء – كعاصفة منفية في وهاد سحيقة)، ونعني بالوهاد قَالَ: الدَّكداك مَا انْخَفَضَ مِنَ الأَرضِ، وَكَذَلِكَ الوِهادُ، جَمْعُ وَهْدةٍ[2].

هذا الوصف، كفعل كلامي إخباري–وصفي، يقدم صورة للكبت الهائل، والطاقة العنيفة المحتجزة، والعزلة العميقة، والحياة المستمرة رغم الغرق، الفعل التأثيري وهو الأثر غير المباشر الذي نحققه بالقول[3]، ويقصد به في هذه العينة خلق تباين حاد مع صورة الغيمة الخارجية الفارغة، وإثارة الشعور بثقل المعاناة الداخلية للمتكلم.

2.2 الافتراضات المسبقة ودلالاتها:

تفترض القصيدة أن الغيوم عادة ما تكون مصدرا للمطر والحياة، وبالتالي فإن غيمة "بلا مطر" هي حالة شاذة أو ناقصة.

تفترض أن "الحمق" و"العجف" و"العقم" صفات سلبية تنطبق على هذه الغيمة.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة مدني، جدة، ط03، 1992م ، ص 70.

[2] جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر –بيروت –، ط 03، 1414 هـ، ج 01، ص366.

[3] ينظر: سهيلة ناجوي، تداولية الخطاب الشعري–في ديوان الدكتاتور لعبد املك بومنجل، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2022، ص27.

تفترض أن التجمد كـــ"مكعبات ثلج منبوذة في كأس فارغة" هو رمز للبرود والعزلة وعدم الجدوى.

تفترض أن التعري "بلا رغبة" أمام الريح هو علامة على فقدان الإرادة أو الإستسلام السّلبيّ.

تفترض أن "الرحم المثقوب" الذي "يعوي كذئبة ثكلى" هو صورة قوية للألم الناتج عن العقم أو الفقد.

تفترض وجود "سحاب رمادي مضغوط" داخل صدر المتكلم، يختلف عن الغيمة البيضاء الخارجية.

تفترض أن هذا السحاب الداخلي يشبه "عاصفة منفية"، مما يعني أنه يحمل قوة تدميرية لكنها مكبوتة ومبعدة.

تفترض وجود "وهاد سحيقة" داخل الذات، وأن "نبض القلب المغمور بالماء" هو الصوت الوحيد فيها، مما يوحي بعمق العزلة والشعور بالغرق الداخلي.

3.2 الاستلزامات الحوارية والمعاني الضمنية:

سبق وأن تطرقنا إلى مفهوم الاستلزام الحواري وبأنه «حلقة وصل بين المعنى الحرفي الأصيل و المعنى المتضمن في شكل الجملة، ويعد من أهم جوانب البحث التداولي الذي يعول على السياق في معرفة المعنى»[1].

وصف الأشعريّ الغيمة بأنها "حمقاء" و"عجفاء" و"عاقر" يستلزم حواريا أن المتكلم يرى فيها فشلا في أداء وظيفتها الطبيعية أو المتوقعة (الإمطار، الإخصاب، العطاء).

[1] محمود عكاشة، النظرية البراجماتية اللسانية، ص88.

امتداد الغيمة "حتى أصابعي" وتجمدها "كمكعبات ثلج منبوذة[1]" يستلزم أن هذا العقم أو البرود يؤثر بشكل مباشر وحسي على المتكلم، ويشعره بالنبذ أو الفراغ.

رقص الغيمة "بين البحر وسطح غرفتي" يستلزم أنها تحتل فضاءً وسيطا ومحايثا لحياة المتكلم، مما يجعل عقمها أكثر إزعاجا أو حضورا.

تعريها "بلا رغبة" وعواء "رحمها المثقوب" يستلزم أنها ليست مجرد كائن سلبي؛ بل هي أيضا ضحية تعاني من حالتها، مما قد يثير بعض التعاطف المتناقض مع اللوم.

مخاطبة الغيمة بـــ"أيتها الغيمة التي بلا مطر" يستلزم أن غياب المطر هو جوهر مشكلتها أو سبب "حمقها" في نظر المتكلم.

الأمر بـــ"انظري داخل صدري – وتأملي..." يستلزم أن المتكلم يعتقد أن ما بداخله هو النقيض لما تمثله الغيمة، وأن هذه المقارنة ضرورية لفهم حقيقة الوضع، قد يستلزم أيضا رغبة في الاعتراف بهذا الداخل المكبوت، أو لوما للغيمة على عدم إدراكها له.

وصف السحاب الداخلي بأنه "رمادي" و"مضغوط" و"كعاصفة منفية" يستلزم أنه ليس مجرد فراغ؛ بل هو امتلاء مشحون بالتوتر والطاقة السلبية المحتملة (الحزن، الغضب، الألم). هذا يتناقض مع بياض الغيمة الخارجية وهشاشتها.

وصف المكان الداخلي بأنه "وهاد سحيقة" وصوت القلب بأنه "مغمور بالماء" يستلزم عمقا سحيقا للعزلة والمعاناة، وشعورا بالاختناق أو الغرق الداخلي الذي لا يصل صداه إلى الخارج، فالأشعري يعيش التفاصيل لحسابه الخاص، ويعرف كيف يميز بين العناصر وكيف يصهرها في الفعل والمعاناة والحلم[2].

[1] محمد الأشعريّ، ديوان سيرة المطر، ص68.

[2] ينظر: محمّد برادة، النّتاج الجديد عينان بسعة الحلم لمحمّد الأشعريّ، ص59.

4.2. الإشاريات وتحديد المنظور:

الإشاريات الشّخصيّة: يبرز ضمير المتكلم ("أصابعي"، "غرفتي"، "صدري"، "داخلي"، "قلبي") في مقابل الإشارة المستمرة إلى الغيمة كمخاطب ("أيتها الغيمة"، "انظري"، "أتملي"[1]). هذا التقابل يحدد طرفي المعادلة: الذات الممتلئة بالألم المكبوت، والآخر (الغيمة) الذي يبدو فارغا أو عقيما، المتكلم يتخذ موقع العارف ببواطن الأمور، الذي يدعو الآخر الجاهل أو اللامبالي إلى النظر والتأمل.

الإشاريات المكانية: تتوزع بين الخارج ("البحر"، "سطح غرفتي") والداخل ("داخل صدري"، "داخلي"، "وهاد سحيقة"). هذا التوزيع المكاني يجسد المفارقة المركزية بين الظاهر والباطن. الغيمة ترقص في الخارج، بينما العاصفة منفية في الداخل السحيق.

الإشاريات الزمانية: غير محددة بشكل واضح، مما يعطي التجربة طابعا مستمرا أو متكررا. الأفعال المستخدمة في وصف الغيمة (تمتد، تتجمد، ترقص، تتعرى، يعوي) وفي وصف الداخل (مضغوط، مغمور) تشير إلى حالة قائمة ومستمرة.

5.2. السّياق وتفاعلاته:

السّياق اللّغويّ الدّاخليّ: يعتمد على التّكرار (غيمة)، وتراكم الصفات السلبية، والمقارنات والتشبيهات (كمكعبات الثلج، كذئبة ثكلى، كعاصفة منفية)، والمقابلة الحادة بين الداخل والخارج، هذا البناء يخلق توترا متصاعدا ويبرز المفارقة بشكل فعال.

السّياق الموقفيّ: يمكن تفسير الموقف بأنه لحظة تأمل ومواجهة بين الذات الشاعرة وظاهرة خارجية (الغيمة) تتحول إلى رمز لحالة داخلية أو لعلاقة مع آخر، وقد تكون الغيمة رمزا لامرأة، أو لمؤسسة، أو لفكرة، أو حتى لجانب من الذات يبدو عقيما أو مخيبا للآمال.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان سيرة المطر، ص68.

السّياق الثّقافيّ: تستدعي صورة الغيمة والمطر معاني الخصب والعطاء والرحمة في العديد من الثقافات. وبالتالي، فإن "الغيمة بلا مطر" تصبح رمزا قويا للخيبة أو العقم أو القسوة. صورة "الذئبة الثكلى" لها أيضا أصداء في التراث الشعبي والأدبي كرمز للألم الوحشي والفقد.

6.2. التّناص المحتمل:

لا يبدو أن هناك تناصا مباشرا وواضحا مع نصوص أخرى محددة، تعتمد القصيدة بشكل أساسي على واقعها وقوة صورها المجازية والمفارقة التي تبنيها.

خطاب المخاطب وبناء العلاقة:

الخطاب موجه بشكل مباشر وصريح إلى "الغيمة". العلاقة التي يبنيها المتكلم مع هذه الغيمة هي علاقة لوم وعتاب وتحدٍ. المتكلم يضع نفسه في موقع المتفوق معرفيا أو اختباريا ("انظري داخل صدري")، ويكشف عن معاناته الداخلية كدليل على قصور الغيمة أو فشلها.

ومع ذلك، فإن وصف معاناة الغيمة نفسها ("رحمها المثقوب يعوي"[1]) قد يفتح الباب أمام تأويل أكثر تعقيدا للعلاقة، ربما كعلاقة بين طرفين كلاهما يعاني بطريقته الخاصة (أحدهما من العقم الظاهر، والآخر من الامتلاء المكبوت).

القارئ يوضع في موقع المستمع لهذا الخطاب الاتهامي-الكاشف، مدعوا للتفكير في طبيعة هذه الغيمة وما تمثله، وفي صحة المقارنة التي يقيمها المتكلم بينها وبين داخله العاصف.

خلاصة تحليل "غيمة حمقاء" :

ونخلَص مما سبق إلى أنَّ قصيدة "غيمة حمقاء" تستخدم الآليات التداولية، وبخاصة الأفعال الكلامية الوصفية-التقييمية والأمرية، والافتراضات المسبقة حول العقم والامتلاء، والاستلزامات الحوارية التي تكشف عن اللوم والمعاناة المتبادلة، والإشاريات التي تجسد المفارقة بين الداخل

[1] محمد الأشعريّ، ديوان سيرة المطر، ص68

والخارج، والسّياقات المتفاعلة التي تضفي أبعادا رمزية على التجربة، وخطاب المخاطب المباشر، لبناء مفارقة قوية بين مظهر خارجي يتسم بالعقم والهشاشة وداخل ذاتي مشحون بالكبت والعواصف المنفية، تنجح القصيدة في خلق فعل تأثيري يثير لدى القارئ التأمل في علاقة الظاهر بالباطن، وفي معنى العطاء والعقم، وفي ثقل المعاناة الداخلية التي قد لا تنعكس على السطح الخارجي.

3. تحليل لقصيدة "عودة": تداولية اللّقاء المؤجل والذّاكرة المشوّهة

تستكشف قصيدة "عودة" الذاكرة، والزمن، واللقاء المؤجل أو المتخيل بين ذاتين افترقتا أو ضلتا الطريق عن بعضهما البعض، يوظف الشاعر آليات تداولية متعددة، أبرزها التّلاعب بالزمن والإشاريات، وبناء حوار داخليّ يستحضر الماضي ويقارنه بحاضر متأزم، ليكشف عن عمق الشرخ وصعوبة العودة الحقيقية أو اِستعادة ما كان.

نص القصيدة:

عَوْدَةٌ[1]

فِي احْتِقَانِ الْكَلَامِ تَدُورُ الرَّحَى وَتَدُور
وَيَسْتَيْقِظُ الْوَلَدُ الْمُتَلَاشِي
مِنْ بَعِيدٍ يَجِيءُ بِلَا أَمَلٍ فِي الْعُثُورِ عَلَى نَفْسه
يَتَصَدَّرُ صَمْتَ الْمَكَان
وَيَبْدَأُ سَهَرَتَهُ النَّازِفَةَ:
قُلْتُ لَك
قَبْلَ عَقْدَيْنِ لَا أَتَذَكَّر
أَنَّا سَنَعْثُرُ فِي بَعْضِنَا ذَاتَ يَوْم

[1] محمد الأشعريّ، ديوان سيرة المطر، النّشر العربيّ الإفريقيّ، المغرب، ط01، 1988، ص77.

وَتَكُونُ عَلَى مَقْعَدٍ تَتَهَيَّأُ لِلْقَهْوَةِ الْبَارِدَة

وَلِلَيْلَةِ الْبَارِدَة

وَلِلْفِكْرَةِ الشَّارِدَة

وَأَكُونُ هُنَا حَيْثُ ضَيَّعَتْنِي

وَاقِفًا فِي بَيَاضِ الْمَسَافَة

أَنْظُرُ لِلْأُفُقِ مُنْدَهِشا

كُلُّ هَذَا الْمَدَى أَيْنَ يُسْرِعُ مُرْتَبِكا؟

وَمَتَى تَنْبُتُ الْمُدُنُ الْمُشْتَهَاةُ عَلَى رَاحَتِي

وَالنِّسَاء

وَرِيشُ الْقَصَائِد

وَالْبَجَعُ الْقِرْمِزِيُّ؟..

لَمْ تَكُنْ بَعْدُ مُرْتَعِشًا هَكَذَا

لَمْ تَكُنْ تَتَصَيَّدُ خَلْفَ السَّحَابِ

مَلَامِحَ وَجْهِي

وَتَعبثُ بِالْكَلِمَاتِ الْمُعَادَةِ

حَتَّى تَدُورُ الرَّحَى

وَتَدُورُ الْمَسَافَاتُ مَا بَيْنَنَا

وَتَغَيَّمُ الْعَلَاقَة.

التّحليل التّداوليّ:

1.3. الأفعال الكلاميّة وتأثيراتها:

الأفعال الوصفيّة ذات الشّحنة الرّمزيّة: تبدأ القصيدة بوصف "احتقان الكلام" ودوران "الرحى"، هذه الأفعال الوصفيّة الإنجازيّة لا تصف مجرد مشهد؛ بل تخلق جوّا من التوتر، والكبت، والدوران العقيم أو المؤلم، الفعل التأثيريّ هو إعداد القارئ لتجربة مشحونة بالصراع الداخلي أو بصعوبة التّواصل.

الأفعال السّرديّة عن الماضي المتخيل المستعاد: يستحضر المتكلم حدثا كلاميا ماضيا: **"قلت لك – قبل عقدين لا أتذكر – أنا سنعثر في بعضنا ذات يوم"**، هذا الفعل الإنجازيّ (الاستحضار والإخبار عن قول سابق) يضع نبوءة أو وعدا قديما في مركز الاهتمام، عدم تذكر الزمن بدقة ("قبل عقدين لا أتذكر") يضفي على هذا الاستحضار طابعا ضبابيا أو ذاتيا. الفعل التأثيري هو إثارة التوقع أو المقارنة بين هذا الوعد الماضي والواقع الحالي.

الأفعال الوصفية للحاضر المتخيل المتوقع: يصف المتكلم الحالة المتوقعة للمخاطب ("وتكون على مقعد تتهيأ...") ولنفسه ("وأكون هنا حيث ضيعتني – واقفا...") في لحظة اللقاء المفترضة، هذه الأفعال الوصفيّة الإنجازيّة والتي تعد أفعالا تمريرية تحمل قوة إنجازية إثر التلفظ بها[1]، وهنا ترسم صورة للقاء بارد، ومسافة قائمة، وحيرة وجودية. الفعل التأثيريّ هو تعزيز الشعور بخيبة الأمل أو استحالة العودة الحقيقية إلى ما كان متوقعًا.

الأفعال الاستفهاميّة الوجوديّة: يطرح المتكلم أسئلة تعبر عن حيرته وقلقه: "كل هذا المدى أين يسع مرتبكا؟"، "ومتى تنبت المدن المشتهاة...؟ "، هذه الأفعال الاستفهاميّة الإنجازيّة لا تطلب معلومات؛ بل تعبر عن الشعور بالضياع في الفضاء والزمن، وعن التّوق إلى تحقيق الرغبات المؤجلة. الفعل التأثيري هو نقل حالة القلق والارتباك والتوق غير المتحقق إلى القارئ.

[1] ينظر: سهيلة ناجوي، تداولية الخطاب الشعري–في ديوان الدكتاتور لعبد املك بومنجل، ص29.

الأفعال النّافية المقارنة: يقارن المتكلم حالة المخاطب الحالية بحالته الماضية نافيا التشابه: "لم تكن بعد مختفا هكذا – لم تكن تتصيد خلف السحاب – ملامح وجهي – وتعبث بالكلمات المعادة". هذه الأفعال النافية الإنجازية تؤكد على حدوث تغيير سلبي في المخاطب وفي العلاقة، الفعل التأثيري هو إبراز الفجوة الزمنية والنفسية التي تفصل بين الماضي والحاضر، وتأكيد الشعور بالخيبة أو اللوم.

وهذا يجعلني أستدل بقول عبد الله راجع في كلامه عن الخطاب الشعري بأنه يقارب من الداخل والخارج ويصرح بهذا إذ يقول: «لكنني آثرت أن أدرس هذه القصيدة من الداخل بهدف الخروج إلى اكتشاف المساحات الثقافية والنفسية والواقعية التي تمخض عنها المتن الشعري متأثرا ومؤثرا فيه »[1].

الأفعال الوصفيّة للنّتيجة الحاليّة: تختتم القصيدة بوصف دوران الرحى والمسافات وتغيم العلاقة. هذه الأفعال الوصفية الإنجازية تقدم خلاصة متشائمة للوضع الرّاهن، الفعل التأثيري هو تأكيد الشعور بالدوران العقيم، والتباعد المتزايد، وضبابية العلاقة، مما يترك القارئ بإحساس من عدم الاكتمال أو الفشل.

2.3 الافتراضات المسبقة ودلالاتها:

تفترض القصيدة وجود "كلام محتقن"، مما يعني أن هناك الكثير مما لم يُقل أو لا يمكن قوله.

تفترض وجود "ولد متلاشي" يستيقظ، ربما رمز للذات الماضية أو للبراءة المفقودة التي تحاول الظهور.

[1] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات دار العيون المغربية، ط01، 1987، ج01، ص06.

تفترض أن هذا الولد "يجيء بلا أمل في العثور على نفسه"، مما يؤكد على حالة الضياع العميق.

تفترض وجود "وعد" أو "نبؤة" قديمة باللقاء ("سنعثر في بعضنا").

تفترض أن اللقاء المتوقع سيحدث في سياق من البرود ("قهوة باردة"، "ليلة باردة") والشرود ("فكرة شاردة").

تفترض أن المتكلم موجود "حيث ضيعه" المخاطب، مما يلقي بمسؤولية الضياع على الطرف الآخر.

تفترض وجود "مدن مشتهاة" و"نساء" و"ريش قصائد" و"بجع قرمزي" كرموز لرغبات أو طموحات لم تتحقق بعد.

تفترض أن المخاطب لم يكن "مُجتَفا" (جافا، قاسيا) في الماضي كما هو الآن.

تفترض أن المخاطب الآن يتصيد خلف السحاب ملامح وجه المتكلم ويعبث بالكلمات المعادة، مما يوحي بمحاولة يائسة أو مشوهة لاستعادة الماضي أو التواصل.

تفترض أن "العلاقة" يمكن أن "تغيم"، أي تفقد وضوحها أو تتدهور.

3.3 الاستلزامات الحوارية والمعاني الضمنية:

"احتقان الكلام" ودوران "الرحى" يستلزمان حواريا أن التواصل مسدود أو مؤلم، وأن هناك دورانا في حلقة مفرغة من الكلمات غير المجدية أو المؤذية.

استيقاظ "الولد المتلاشي" ومجيئه "بلا أمل" يستلزم أن محاولة استعادة الماضي أو البراءة محكومة بالفشل سلفا.

بدء "سهرته النازفة" يستلزم أن الليل أو التأمل هو زمن للمعاناة وكشف الجراح.

القول "قلت لك" يستلزم وجود حوار سابق ومسؤولية تقع على المتكلم أيضا في تشكيل التوقعات؛ لأنّ كل خطاب مهما نوعه تتحكم فيه الحواريّة، كان الحوار صريحا أو ضمنيا يؤدي إلى علاقة بين الجمل فتتوالد أفعال كلامية.[1]

عدم تذكر الزمن بدقة "قبل عقدين لا أتذكر" يستلزم أن الذاكرة نفسها مشوهة أو غير موثوقة، مما يزيد من ضبابية الماضي.

وصف اللقاء المتوقع بالبرود والشرود يستلزم أن الزمن قد أحدث أثره السلبي على الطرفين، وأن اللقاء لن يكون عودة حقيقية للدفء أو الحضور.

وقوف المتكلم "في بياض المسافة" يستلزم عزلته وفراغه الحالي، رغم اتساع المدى الظاهري "كل هذا المدى".

التساؤل عن "متى تنبت المدن المشتهاة..." يستلزم شعورا عميقا بالإحباط والتأجيل اللانهائي للرغبات.

المقارنة بين ماضي المخاطب وحاضره ("لم تكن بعد مجتفا هكذا") تستلزم لوما أو عتابا موجها للمخاطب على تغيره السلبي.

وصف محاولات المخاطب الحالية بأنها "تصيد خلف السحاب" و"عبث بالكلمات المعادة" يستلزم أنها محاولات غير مباشرة، وغير مجدية، وربما مزعجة للمتكلم.

النتيجة النهائية (دوران الرحى والمسافات وتغيم العلاقة) تستلزم أن الوضع الحالي هو استمرار للدوران العقيم والتباعد المتزايد، وأن لا حل يلوح في الأفق.

[1] ينظر: محمد مفتاح، دينامية النّص، ص96.

4.3 الإشاريات وتحديد المنظور:

الإشاريات الشّخصيّة: يبرز ضمير المتكلم ("قلت"، "لا أتذكر"، "أكون"، "ضيعتني"، "راحتي"، "وجهي") وضمير المخاطب ("لك"، "تكون"، "لم تكن"، "تتصيد"، "تعبث"). العلاقة بين "الأنا" و"الأنت" هي محور النص، لكنها علاقة متوترة ومتباعدة، هناك إشارة إلى "الولد المتلاشي" كطرف ثالث أو كجانب من الذات.

الإشاريات الزّمانيّة: يلعب الزمن دورا مركزيا. هناك الماضي البعيد وغير المحدد ("قبل عقدين لا أتذكر")، والمستقبل المتخيل في الماضي ("ذات يوم")، والحاضر الذي يقف فيه المتكلم ("هنا"، "الآن" ضمنيا)، والمستقبل المأمول والمؤجل ("متى تنبت..."). هذا التلاعب بالزمن يخلق شعورا بالضياع الزمني وصعوبة التوفيق بين الأزمنة المختلفة، هذا وقد تبين لنا «قيام النص الشعري المعاصر في المغرب على المغايرة لما هو كائن والتطلع لما ينبغي أن يكون».[1]

الإشاريات المكانية: تتراوح بين مكان اللقاء المتخيل ("على مقعد") ومكان وقوف المتكلم الحالي ("هنا حيث ضيعتني"، "في بياض المسافة") والأفق الممتد ("كل هذا المدى")، هذه الأمكنة تعكس حالة الثبات في مكان الضياع مقابل الامتداد الفارغ.

5.3 السّياق وتفاعلاته:

السّياق اللّغويّ الدّاخليّ: يعتمد على بنية الحوار المستعاد، والمقارنة بين الماضي والحاضر، والاستفهامات الوجودية، والصور المجازية (الرحى، الولد المتلاشي، القهوة الباردة، بياض المسافة، المدن المشتهاة، البجع القرمزي، التصيد خلف السحاب، تغيم العلاقة)، هذا البناء يعكس حالة التأمل الداخلي والتوتر العاطفي.

السّياق الموقفيّ: يبدو أنه موقف استعادة ذكرى مؤلمة أو حوار داخلي مع ذات أخرى غائبة أو متغيرة"العودة" في العنوان قد تكون عودة الذاكرة، أو عودة الشخص الغائب بشكل

[1] عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج02، ص171.

متخيل، أو عودة إلى حالة الضياع الأولى، والأشعري يوظف التاريخ استئناسا للإبانة عن حالته الشعورية؛ يقول الأشعري:

«صعدت الجبل

أتجول

ما زال يسكنني حب من طاف بالجبال»[1]

والمقطع مباشرة يحيلنا للشاعر قيس بن الملوح:

أمر عل الديار ديار ليلىأقبل ذا الجدار وذا الجدار

فصعود الأشعري للجبل كان استرجاعا لذكرى لا للتجول، كتقبيل قيس للجدار ليس حبا له بل حب من كان يرتاده.[2]

السّياق الثقافيّ: قد تتفاعل القصيدة مع فكرة الزمن الدائري (دوران الرحى)، أو مع تيمات الانتظار واللقاء في الأدب الصوفي أو الرومانسي، ولكنها تقدم رؤية أكثر قتامة وتشكيكا.

6.3 التّناص المحتمل:

صورة "الرحى" التي تدور قد تحمل تناصا مع استخداماتها الرمزية في التراث للإشارة إلى دوران الزمن أو القدر أو المعاناة.

---

[1] محمد الأشعري، ديوان صهيل الخيل الجريحة، منشورات اتحاد كتاب المغرب بالتعاون مع اتحاد الأدباء في العراق، طبع دار آفاق العربية، 1978، ص63.

[2] ينظر: عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج02، ص24 .

صورة "البجع القرمزي" قد تكون إشارة رمزية نادرة أو مبتكرة، أو قد تحمل تناصا مع رواية "البجع القرمزي" للكاتب الأمريكي ستيفن كينغ، ويرمز العنوان إلى التحول والازدواجية والهوية المقسومة، ويشير إلى الجانب المظلم من الشخصية الإبداعية.

خطاب المخاطب وبناء العلاقة:

الخطاب موجه بشكل أساسي إلى "أنت" (المخاطب)، العلاقة التي يبنيها المتكلم معه هي علاقة معقدة تمزج بين الذكرى، واللوم، والعتاب، وخيبة الأمل، وربما بقايا أمل ضئيل في اللقاء. المتكلم يستعيد وعدا قديما ليبرز مدى التباعد الحالي.

يصور المتكلم المخاطب كشخص تغير إلى الأسوأ "مُجتَفا" ويقوم بمحاولات تواصل يائسة أو مشوهة ("تتصيد خلف السحاب"، "تعبث بالكلمات المعادة").

القارئ يجد نفسه شاهدا على هذا الحوار الداخلي الذي «بواسطته تتجلى كل أبعاد النص الجمالية والإقناعية والذاتية ضمن شبكة من العلاقات»[1]، ويجد نفسه مدعوا للتفكير في طبيعة الزمن والذاكرة وتأثيرهما على العلاقات الإنسانية.

خلاصة تحليل "عودة" :

تستخدم قصيدة "عودة" الآليات التداولية، وبخاصة التلاعب بالأفعال الكلامية بين الماضي والحاضر المتخيل، والافتراضات المسبقة حول الوعود والضياع والتغير، والاستلزامات الحوارية التي تكشف عن خيبة الأمل واللوم المتبادل، والإشاريات الزمنية والمكانية والشّخصيّة المتوترة، والسّياقات المتفاعلة التي تبرز صعوبة التواصل واستحالة العودة، وخطاب المخاطب الذي يمزج بين الذكرى والعتاب، لتجسيد تجربة اللقاء المؤجل والذاكرة المشوهة. تنجح القصيدة في خلق فعل تأثيري يثير لدى القارئ التأمل في أثر الزمن على الذات والعلاقات، وفي صعوبة استعادة الماضي أو تحقيق الوعود القديمة في حاضر متأزم ومختلف.

[1] محمد مفتاح، دينامية النّص، ص102.

4. تحليل لقصيدة "حلكة": تداوليّة الانطفاء والعزلة والترقب

تغوص قصيدة "حلكة" في تجربة العزلة والانطفاء الداخلي والخارجي؛ حيث تندثر الكلمات وتتيبس الأشياء وتلتئم النوافذ، بينما يترقب المتكلم لحظة إضاءة محتملة لا تأتي إلا لتكشف عن أصوات خارجية تزيد من الشعور بالانفصال. يوظف الشاعر آليات تداولية متنوعة، كالأفعال الوصفية السلبية، والاستعارات، والتلاعب بالإضاءة والصوت، الصوت الذي يتوجب فحص إمكاناته بوصفه مدخلا طبيعيا لسبر نظامها النحويّ ومكوناته[1]، ولبناء هذا الجو القاتم وطرح سؤال وجودي حول إمكانية التواصل أو إصلاح الجدران الفاصلة،

نص القصيدة:

حلْكَةٌ[2]

الْكَلِمَاتُ انْدَثَرَتْ كَغَيْمَةٍ كَنَسَتْهَا زُرْقَةُ السَّمَاء
وَهَا هُوَ الْأُفُقُ مِثْلَ هَذِهِ الصَّفْحَةِ الْمَلِيئَةِ بِثُقُوبٍ بَكْمَاء،
الْكَلِمَاتُ انْطَفَأَتْ تَمَامًا.
أَنْهَضُ مِنْ تَعَبِ التَّفَاصِيلِ الْمُحِيطَةِ بِي،
مِثْلَمَا يَنْهَضُ النِّدَاءُ الْمُتَرَدِّدُ.
الْأَوْرَاقُ مُقْفَلَةٌ،
وَقَلَمُ الْحِبْرِ مَصَّتْ جَذْوَتَهُ قُحُولَةُ اللَّيْل
فِنْجَانُ الْقَهْوَةِ الَّتِي لَمْ أَذقهَا
تَيَبَّسَ فِي أَسَانَتِهِ الْمُرَّةِ
وَالنَّافِذَةُ الْتَأَمَتْ فَجْأَة

[1] ينظر: محمد عديل، الفكر اللّساني التّداولي قراءات في التُّراث والحداثة، ص115.

[2] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط01، 1994، ص09.

كَمَا لَوْ أَنَّ الشَّمْسَ قَدِ انْطَفَأَتْ فِي عِزِّ الظُّهْر

وَهَا أَنَا عَلَى بُعْدِ خُطْوَةٍ وَاحِدَةٍ

مِنَ الزّر الْمَدْفُونِ فِي مَدْخَلِ الْغُرْفَةِ

سَأَمُدُّ يَدِي مُرْهَقًا

لِيَغْمُرَ الضَّوْءُ خَجَلِيَ الْمُحْتَمِيَ بِالْعَتْمَةِ!

مَرَّتْ نَشْرَةُ الْأَخْبَارِ

وَمُوسِيقَى الْإِشْهَارِ

وَمُطْلَعُ التَّمْثِيلِيَّةِ

وَصَوْتُ مُذِيعَةِ الرَّبْطِ

وَالتَّرْتِيلُ الشَّجِيُّ لِسُورَةِ الْبَقَرَةِ

وَسَمِعْتُ تَثَاؤُبَ الرَّجُلِ الْمُتْعَب

ثُمَّ هَدِيرًا عَشْوَائِيًّا مِنَ التَّنَاوُبِ

وَفَرْقَعَةَ عِظَامٍ مُتَكَاسِلَةٍ،

ثُمَّ أَز سَرِيرٌ قَدِيمٌ

وَهَوَى جَسَدٌ قُرْبَ الْأَزِيرِ نَفْسِه

وَانْهَمَرَ الْهُدُوءُ ثَقِيلًا مِثْلَ ظُلْمَةٍ كَثِيفَة

وَالْآنَ، لِأَيِّ شَيْءٍ سَيَصْلُحُ هَذَا الْجِدَارُ الرَّقِيق

الَّذِي يَفْصِلُنِي عَنِ الْجِيرَانِ!

التحليل التداولي :

1.4 الأفعال الكلامية وتأثيراتها:

الأفعال الإخباريّة عن الاندثار والانطفاء: تبدأ القصيدة بأفعال كلامية إخبارية تقريرية تعلن عن نهاية أو غياب: "الكلمات اندثرت"، "الكلمات انطفأت تماما"، "الأوراق مقفلة"، "قلم الحبر مصت جذوته قحولة الليل"، "فنجان القهوة... تيبس"، "النافذة التأمت فجأةً[1]". هذه الأفعال الإنجازية، بقوتها التقريرية القاطعة، ترسم صورة للانقطاع، والتوقف، والجفاف، والانغلاق، الفعل التأثيري هو خلق شعور بالفراغ، والسكون الموحش، وموت الإمكانية (إمكانية الكلام، الكتابة، التواصل مع الخارج).

الأفعال الوصفية المجازية: تصف القصيدة الأفق بأنه "صفحة مليئة بثقوب بكماء"، والنهوض بأنه مثل "النداء المتردد"، والهدوء بأنه "ينهمر ثقيلا مثل ظلمة كثيفة"، هذه الأفعال الوصفية الإنجازية، من خلال مجازاتها، تعمق الإحساس بالفراغ الأجوف، والتردد، والثقل القاتم. الفعل التأثيري هو نقل حالة العجز والانسداد والثقل الوجودي إلى القارئ.

الأفعال الإخبارية عن الذات وحركتها: يصف المتكلم حالته وحركته: "أنهض من تعب التفاصيل"، "وها أنا على بعد خطوة واحدة من الزر"، "سأمد يدا مرهقا". هذه الأفعال الإنجازية تظهر محاولة للخروج من حالة السكون، ولكنها محاولة تتسم بالتعب والتردد والإرهاق. الفعل التأثيري هو إثارة الترقب المشوب بالقلق حول نتيجة هذه المحاولة.

الفعل الإعلاني عن النية المستقبلية: يعلن المتكلم عن نيته: "سأمد يدا مرهقا – ليغمر الضوء خجلي المحتم بالعتمة!"، هذا الفعل الإنجازيّ (الإعلان عن النية) يحمل أملا ضعيفا في التغيير، في كسر العتمة بالضوء، ولكنه أمل مرتبط بالإرهاق والخجل المحتم. الفعل التأثيري هو خلق لحظة توتر وترقب لما سيكشفه هذا الضوء.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص09.

الأفعال السردية عن الأصوات الخارجية: بعد فعل إشعال الضوء (المفترض)، يسرد المتكلم سلسلة من الأصوات التي ظهرت فجأة؟ أو سُمعت: "نشوة الأخبار"، "موسيقى الإشهار"، "مطلع التمثيلية"، "صوت مذيعة الربط"، "الترتيل الشجي"، "تثاؤب الرجل المتعب"، "فرقعة عظام"، "أز سرير"، "هوى جسد". هذه الأفعال السردية الإنجازية تقدم بانوراما صوتية للحياة الخارجية اليومية والعادية، وربما المبتذلة أو المتعبة، الفعل التأثيري هو خلق مفارقة حادة بين هذه الضوضاء الخارجية وبين الصمت والانطفاء الداخلي للمتكلم، وتعميق شعوره بالانفصال والعزلة رغم القرب المادي (الجيران).

الفعل الاستفهامي الختامي: تختتم القصيدة بسؤال وجودي يائس: "والآن، أي شيء سيصلح هذا الجدار الرقيق – الذي يفصلني عن الجيران! ". هذا الفعل الاستفهامي الإنجازي لا يتوقع إجابة؛ بل يعبر عن الشعور بالعجز النهائي واستحالة إصلاح الانفصال. الفعل التأثيري هو ترك القارئ بإحساس باليأس أو التساؤل المرير حول إمكانية التواصل الحقيقي في عالم مليء بالجدران الفاصلة، حتى لو كانت "رقيقة".

2.4 الافتراضات المسبقة ودلالاتها:

تفترض القصيدة أن الكلمات كانت موجودة ثم "اندثرت" و"انطفأت"، مما يعني فقدان القدرة على التعبير أو التواصل اللغوي.

تفترض أن الأفق يمكن أن يكون "صفحة مليئة بثقوب بكماء"، مما يوحي بفراغ المعنى أو استحالة القراءة والفهم.

تفترض وجود "تفاصيل محيطة" تسبب "التعب"، مما يعني أن الواقع اليومي مرهق ومثقل.

تفترض أن "الأوراق" (رمز الكتابة أو المعرفة) يمكن أن تكون "مقفلة".

تفترض أن "قحولة الليل" يمكن أن "تمص جذوة" قلم الحبر، مما يرمز لتأثير العتمة أو اليأس على الإبداع.

تفترض أن "النافذة" (رمز الاتصال بالخارج) يمكن أن "تلتئم فجأة" كجرح، مما يعني انقطاعا مفاجئا وعنيفا للعلاقة مع العالم.

تفترض وجود "زر" للضوء "مدفون"، مما يوحي بصعوبة الوصول إلى النور أو الاستنارة.

تفترض أن للمتكلم "خجلا محتما بالعتمة"، مما يربط بين الظلام والشعور بالخجل أو الانكفاء.

تفترض أن الأصوات الخارجية (الأخبار، الإشهار، التمثيلية ...) تحمل "نشوة" أو "شجى" أو تعبر عن "تعب" و"تكاسل"، مما يقدم رؤية نقدية أو ساخرة لهذه الأصوات.

تفترض وجود "جدار رقيق" يفصل المتكلم عن الجيران، وأن هذا الجدار بحاجة إلى "إصلاح" ولكنه غير قابل للإصلاح.

3.4 الاستلزامات الحوارية والمعاني الضمنية:

اندثار الكلمات "كغيمة كنستها زرقة السماء[1]" يستلزم أن هذا الاختفاء كان كاملا ونهائيا، و لم يترك أثرا، مثل غيمة تذوب في صفاء السماء.

وصف الأفق بـــ"ثقوب بكماء" يستلزم أن المستقبل أو المجهول يبدو فارغا وغير قادر على الكلام أو الإفصاح.

النهوض من التعب "مثلما ينهض النداء المتردد" يستلزم أن محاولة الحركة أو الفعل تأتي بصعوبة وبدون يقين.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص09.

تيبس القهوة "التي لم أذقها" يستلزم فقدان الرغبة أو القدرة على الاستمتاع بأبسط الأشياء، وتركها لتفسد.

التئام النافذة "كما لو أن الشمس قد انطفأت في عز الظهر" يستلزم أن الانقطاع عن العالم الخارجي كان مفاجئا وكارثيا، أشبه بحدث كوني مستحيل.

كون الزر "مدفونا" يستلزم جهدا إضافيا للوصول إلى الضوء، وكأنّ النّور ليس متاحا بسهولة.

مد اليد "مرهقا" لإشعال الضوء يستلزم أن فعل الإضاءة نفسه يأتي بعد معاناة وبصعوبة.

الرغبة في أن يغمر الضوء "خجلي المحتم بالعتمة" تستلزم أن الضوء ليس مجرد إضاءة مادية؛ بل هو كشف للذات الخجولة أو المنكفئة، وأن هذه المواجهة مع الذات ضرورية رغم صعوبتها.

ظهور الأصوات الخارجية المتنوعة بعد إشعال الضوء (المفترض) يستلزم أن الضوء لم يجلب وضوحا داخليا أو تواصلا حقيقيا؛ بل كشف فقط عن ضجيج العالم الخارجي وانفصال المتكلم عنه.

انهمار "الهدوء ثقيلا مثل ظلمة كثيفة" بعد سماع أصوات الجيران يستلزم أن هذا الهدوء ليس سكينة؛ بل هو عودة للعزلة والثقل، وأن أصوات الجيران لم تكسر هذا الشعور بل ربما عمقته.

السؤال الختامي عن "أي شيء سيصلح هذا الجدار الرقيق" يستلزم يأسا من إمكانية التواصل الحقيقي، واعترافا بأن القرب المادي (الجيران) لا يعني بالضرورة قربا إنسانيا، وأن الحواجز النفسية أو الاجتماعية قد تكون أصلب من الجدران المادية حتى لو بدت "رقيقة".

4.4 الإشاريات وتحديد المنظور:

الإشاريات الشّخصيّة: يسيطر ضمير المتكلم ("بي"، "أنهض"، "لم أذقها"، "أنا"، "يدي"، "خجلي"، "سمعت"، "يفصلني"). المتكلم هو محور التجربة، وهو الذي يعاني من الانطفاء والعزلة ويقوم بمحاولة يائسة للخروج منها. لا يوجد مخاطب مباشر، مما يعزز الشعور بالمونولوج الداخلي والعزلة.

الإشاريات المكانية: تتحدد الأمكنة بالداخل ("مدخل الغرفة"، "قرب الأريكة"[1]) مقابل الخارج القريب ("الجيران") والأفق البعيد. هناك تركيز على الأشياء المحيطة بالمتكلم (الأوراق، القلم، الفنجان، النافذة، الزر، السرير، الأريكة) التي تعكس حالته الداخلية. "الجدار الرقيق" هو إشارة مكانية ورمزية مركزية للحاجز الفاصل.

الإشاريات الزمانية: يبرز "الليل" كزمن للقحولة، و"عز الظهر" كلحظة مفترضة لانطفاء الشمس، و"الآن" كلحظة لطرح السؤال اليائس، الزمن يبدو معلقا أو متوقفا في حالة الحلكة هذه.

5.4 السّياق وتفاعلاته:

السّياق اللّغويّ الدّاخليّ: يعتمد على تراكم صور الانطفاء والجفاف والانغلاق، ثم الانتقال المفاجئ إلى سرد الأصوات الخارجية، وأخيرا السؤال الختامي، التشبيهات ("كغيمة"، "مثل هذه الصفحة"، "مثلما ينهض النداء"، "كما لو أن الشمس"، "مثل ظلمة كثيفة") تؤدي دورا هاما في تجسيد الحالة النفسية.

السّياق الموقفي: يبدو أنه موقف عزلة تامة داخل غرفة مغلقة، حيث يحاول المتكلم كسر هذه العزلة بإشعال الضوء، لكنه يكتشف أن الضوء يكشف فقط عن ضجيج خارجي لا يمس عزلته، مما يؤدي به إلى اليأس من إمكانية التواصل.

---

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص09.

السّياق الثقافي: قد تتفاعل القصيدة مع تيمات العزلة والاغتراب في الحياة المدينية الحديثة، أو مع الشعور بالعجز عن التواصل في عصر الاتصالات، أو مع اليأس الوجودي من إيجاد المعنى أو الخلاص.

6.4 التناص المحتمل:

صورة انطفاء الشمس في عز الظهر قد تحمل تناصا مع نصوص تتحدث عن أحداث كارثية أو كونية كبرى.

السؤال عن إصلاح الجدار قد يحيل إلى قصيدة روبرت فروست "ترميم الجدار"[1] التي تتأمل في طبيعة الجدران بين البشر، وإن كان منظور الأشعريّ هنا يبدو أكثر يأسا.

خطاب المخاطب وبناء العلاقة:

القصيدة هي مونولوج داخلي بامتياز، لا يوجد مخاطب محدد يتم توجيه الخطاب إليه. المتكلم يتحدث عن حالته وعن محاولته الفاشلة وعن سؤاله الوجودي.

القارئ هو المــُخاطَب الوحيد لهذا المونولوج، مدعوا للدخول في عالم الشاعر المعتم، ومشاركته الشعور بالعزلة والانطفاء واليأس من التواصل.

[1] هي قصيدة للشاعر الأمريكيّ روبرت فروست نشرت عام 1914 تستكشف معنى الحدود والحواجز؛ حيث يجتمع جاران لإصلاح الجدار الذي يفصل بين مزرعتيهما، القصيدة تتناول فكرة أن الجدران والأسوار لها أهمية في الحفاظ على المساحات الشخصية والعلاقات الاجتماعية ...

خلاصة تحليل "حلكة" :

نستشف مما سبق أنّ قصيدة "حلكة" تستخدم الآليات التداولية، وبخاصة الأفعال الكلامية الإخبارية والوصفية ذات الشحنة السلبية، والافتراضات المسبقة حول الانطفاء والعزلة، والاستلزامات الحوارية التي تكشف عن فشل محاولة كسر العتمة وعمق الانفصال، والإشاريات التي تركز على الذات المعزولة ومحيطها المغلق، والسّياقات المتفاعلة التي تبرز اليأس الوجودي، وخطاب المونولوج الداخلي، لتجسيد تجربة الانطفاء والعزلة الحادة، والتجأنا للداخل لأنّ الشعر العربي المعاصر «لا ينفتح إلا إذا قرئ من الداخل»[1]، من هنا تنجح القصيدة في خلق فعل تأثيري يغمر القارئ في جو من القتامة والانسداد، ويطرح سؤالا مؤلما حول إمكانية إصلاح الجدران التي تفصل بين البشر، حتى عندما تبدو هذه الجدران "رقيقة".

5. تحليل لقصيدة "سقوط": تداولية القلق والعبث والمراقبة المتبادلة

تتناول قصيدة "سقوط" مشهدا يبدو عاديا للوهلة الأولى (ظهور يمامة في الشتاء)، لكنها تحوله إلى مصدر قلق وجودي وتأمل في العبث والخوف والمراقبة المتبادلة بين الكائنات. يستخدم الشاعر آليات تداولية متنوعة، مثل الأفعال الإخبارية المشوبة بالقلق، والتفسيرات الافتراضية، والمقارنات الغريبة، وتصعيد الشعور بالهول، ليخلق جوا من التوتر والغرابة ويكشف عن حالة نفسية مضطربة ترى في التفاصيل الصغيرة انعكاسا لهشاشة العالم وعبثيته.

[1] لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط01، 1985، ص09.

نص القصيدة:

سُقُوطٌ[1]

رَأَيْتُ يَمَامَةً تَحُطُّ فَوْقَ السُّور

وَرَأَيْتُ سَحَابًا ثَقِيلًا يَنْزِلُ فَوْقَ ارْتِعَاشِ النَّخْلَة

وَمَطَرًا رَتِيبًا يَغْسِلُ السُّطُوحَ السَّوْدَاءَ

وَكَانَتِ الْيَمَامَةُ خَائِفَة

أَوْ قَلِقَة

وَكُنْتُ بِدَوْرِي قَلِقًا أَنْ يَظْهَرَ الْيَمَامُ فِي عِزِّ الشِّتَاءِ

ثُمَّ قُلْتُ لِنَفْسِي: لَعَلَّهَا هَرَبَتْ مِنْ قَفْصٍ!

وَرَأَيْتُ الْيَمَامَةَ تَمْشِي بِعَصَبِيَّة

وَتُحَرِّكُ رَأْسَهَا الصَّغِيرَ تَحْتَ زَخَّاتِ الْمَطَرِ

وَتَهُمُّ بِالتَّحْلِيقِ... ثُمَّ تُحْجِمُ

فَتُصْبِحُ مِشْيَتُهَا مِثْلَ رَقْصَةِ الذَّبِيحَة.

وَمَشَيْتُ أَنَا بِدَوْرِي مِثْلَمَا تَرْقُصُ الذَّبِيحَةُ

وَأَحْسَسْتُ بِهَذَا الْهَوْلِ الصَّغِيرِ:

أَنْ تَمْشِيَ يَمَامَةٌ طَلِيقَةٌ هُنَا قَبْلَ الصَّيْفِ

وَبَقِيتُ سَاعَاتٍ طَوِيلَةً أُوَبِّخُ الْيَمَامَةَ الَّتِي هَرَبَتْ مِنَ الْقَفَصِ

وَالرَّجُلَ الَّذِي يَمْلِكُه

وَالْعَالَمَ الَّذِي يَسْمَحُ بِهَذِهِ الْحَمَاقَات

وَاعْتَرَانِي ذُهُولٌ شَدِيد

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط01، 1994، ص34.

وَتَعِبْتُ مِنَ الْمَشْيِ فِي الْجُمَلِ الْبَارِدَة
عِنْدَئِذٍ دَفَعْتُ رَأْسِي مِنَ النَّافِذَة
فَرَأَيْتُ سُورًا مُقْفِرا
وَشَارِعًا مُقْفِرا
ثُمَّ رَأَيْتُ رَجُلًا يُحَاوِلُ إِبْعَادَ كَلْبٍ شَرِسٍ،
مُسْتَعْمِلًا مِظَلَّتَهُ الْمَفْتُوحَة
وخِفْتُ أَنْ أَخْرُجَ فَيَحْدُثَ لِي ما يَحْدُثُ
لِلرَّجُلِ،
أَوْ لِلْيَمَامَةِ،
أَوْ لِلْكَلْبِ.
عِنْدَئِذٍ أَغْمَضْتُ عَيْنَيَّ جَيِّدًا،
وَتَرَكْتُ رَأْسِي يَسْقُطُ مِنَ النَّافِذَةِ!

التّحليل التّداوليّ :

1.5 الأفعال الكلامية وتأثيراتها:

الأفعال الإخبارية الوصفية (المشهد الأولي): تبدأ القصيدة بأفعال إخبارية تصف مشهدا طبيعيا شتويا: "رأيتُ حمامةً تحط...[1]"، "رأيتُ سحابا ثقيلا يتزل..."، "مطرا رتيبا يغسل...". هذه الأفعال الإنجازية، ببساطتها الظاهرية، تؤسس لمشهد واقعي ومحدد، لكنه مشهد مشحون بالثقل (سحاب ثقيل) والرتابة (مطر رتيب) والسواد (سطوح سوداء)، الفعل التأثيري هو خلق جو من الكآبة أو الترقب.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص34.

الأفعال الإخبارية عن الحالة النفسية (مع تردد): يصف المتكلم حالة اليمامة ثم حالته هو: "وكانت اليمامة خائفةً – أو قلقةً"، "وكنتُ بدوري قلقا...". استخدام "أو" في وصف اليمامة، و"بدوري" في وصف قلقه، كأفعال إنجازية، يضفي لمسة من التردد وعدم اليقين على هذا الوصف، ويربط بين حالة الكائنين (اليمامة والمتكلم)، الفعل التأثيري هو نقل الشعور بالقلق المشترك وغير المبرر تماما إلى القارئ.

الفعل الكلامي الداخلي (التفسير الافتراضي): يقدم المتكلم تفسيرا محتملا لوجود اليمامة: "ثم قلتُ لنفسي: لعلها هربت من قفص!"، هذا الفعل الإنجازي (التعبير عن اعتقاد أو افتراض) يظهر محاولة العقل لإيجاد سبب منطقي للحدث غير المتوقع، ولكنه تفسير يحمل في طياته فكرة الهروب والخروج عن المألوف، الفعل التأثيري هو توجيه تفكير القارئ نحو فكرة الخروج عن النظام أو القاعدة.

الأفعال الوصفية لسلوك اليمامة (المضطرب): يصف المتكلم سلوك اليمامة بالتفصيل: "تمشي بعصبية"، "تحك رأسها"، "تهم بالتحليق ... ثم تحجم"، هذه الأفعال الإنجازية ترسم صورة للاضطراب، والحيرة، والعجز عن الفعل الحاسم. الفعل التأثيري هو تعميق الشعور بقلق اليمامة وضياعها.

الفعل الوصفي المقارن (رقصة الذبيحة): يصل الوصف إلى ذروته بتشبيه مشية اليمامة بـــ"رقصة الذبيحة"، ثم يطبق المتكلم هذا التشبيه على نفسه: "ومشيتُ أنا بدوري مثلما ترقص الذبيحة"، هذا الفعل الإنجازي المقارن، بصورته العنيفة والمفاجئة، يربط بين الاضطراب والموت الوشيك أو العذاب، الفعل التأثيري هو إحداث صدمة لدى القارئ ورفع مستوى القلق إلى درجة الهول، وتأكيد التماهي بين المتكلم واليمامة في مصيرهما المضطرب.

الفعل التعبيري عن الشعور (الهول الصغير): يعبر المتكلم مباشرة عن شعوره: "وأحسستُ بهذا الهول الصغير"، هذا الفعل الإنجازي التعبيري، رغم وصفه للهول بأنه "صغير"،

يؤكد على الأثر النفسي العميق للحدث. الفعل التأثيري هو تأكيد خطورة الموقف في نظر المتكلم، رغم بساطته الظاهرية.

الفعل الإخباري عن رد الفعل (التوبيخ): يخبر المتكلم عن رد فعله المبالغ فيه: "وبقيتُ ساعات طويلةً أوبخ اليمامة... والرجل... والعالم..."[1]، هذا الفعل الإنجازي (الإخبار عن التوبيخ) يكشف عن حالة من الغضب أو السخط غير المتناسب مع الحدث، الفعل التأثيري هو إظهار مدى تأزم الحالة النفسية للمتكلم وعدم قدرته على التعامل مع ما يراه خروجا عن النظام.

الأفعال الإخبارية عن الحالة النهائية (الذهول والتعب): يصف المتكلم حالته بعد ذلك: "واعتراني ذهول شديد"، "وتعبتُ من المشي في الجمل الباردة"، هذه الأفعال الإنجازية تظهر الإنهاك النفسي والجسدي الناتج عن هذه التجربة، الفعل التأثيري هو تأكيد الأثر المستترف للقلق والتفكير العبثي.

الأفعال الإخبارية الوصفية (المشهد الأخير): يصف المتكلم ما رآه من النافذة: "سورا مقفلا"، "شارعا مقفلا"، "رجلا يحاول إبعاد كلب شرس"، هذه الأفعال الإنجازية تقدم مشهد ختامي يعكس حالة الانسداد والعنف أو الخطر الكامن، الفعل التأثيري هو ترك القارئ بانطباع بالانغلاق والتهديد المستمر، مما يبرر ربما قلق المتكلم الأولي.

2.5 الافتراضات المسبقة ودلالاتها:

تفترض القصيدة أن ظهور اليمام "في عز الشتاء" هو أمر غير طبيعي أو مقلق.

تفترض أن اليمامة "الطليقة" يجب أن تظهر في الصيف وليس قبله.

تفترض أن هروب يمامة من قفص هو "حماقة" تستدعي التوبيخ.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص34.

تفترض أن العالم "يسمح بهذه الحماقات"، مما يعني وجود خلل في النظام الكوني أو الاجتماعي.

تفترض أن المشي يمكن أن يكون "مثل رقصة الذبيحة[1]"، مما يربط الحركة بالاحتضار.

تفترض أن الجمل يمكن أن تكون "باردة"، مما يضفي صفة حسية على اللغة نفسها ويعكس فتور التواصل أو التفكير.

تفترض أن السور والشارع يمكن أن يكونا "مقفلين"، مما يرمز للانسداد وعدم وجود مخرج.

تفترض وجود "كلب شرس" ورجل يحاول إبعاده، مما يوحي بوجود خطر أو صراع في العالم الخارجي، نقول صراعا كون القصيدة الحديثة تترع نحو التجريبية، تجريب كل المسالك نحو آفاق شعرية قصد الإحاطة بالصراعات التي يعيشها الفرد والمجتمع[2].

3.5 الاستلزامات الحوارية والمعاني الضمنية:

قلق المتكلم من ظهور اليمام في الشتاء يستلزم أن لديه نظاما صارما لتوقعاته عن الطبيعة، وأن أي خروج عن هذا النظام يثير قلقه.

تفسيره بهروب اليمامة من قفص يستلزم أنه يرى في الحرية غير المنضبطة أو غير المتوقعة مصدرا للقلق أو الفوضى.

مشية اليمامة "بعصبية" وحك رأسها وإحجامها عن التحليق تستلزم أنها تعاني من حريتها المفاجئة أو من عدم قدرتها على التكيف مع الوضع الجديد.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص34.

[2] ينظر: آيت حمدوش فريدة، حداثة الإيقاع في الشعر المغربي المعاصر تشكل القافية أنموذجا، ص15.

تشبيه مشيتها ومشية المتكلم بـــ"رقصة الذبيحة" يستلزم أن كلاهما (اليمامة والمتكلم) يشعر بأنه محكوم عليه أو يسير نحو نهايته بطريقة مضطربة ومؤلمة.

وصف الهول بأنه "صغير" يستلزم وعيا من المتكلم بعدم تناسب رد فعله مع حجم الحدث، ولكنه لا يقلل من حقيقة شعوره بالهول.

توبيخ اليمامة والرجل والعالم "ساعات طويلة" يستلزم محاولة يائسة وعبثية لإعادة النظام أو للتنفيس عن القلق والغضب المتراكم.

التعب من "المشي في الجمل الباردة" يستلزم أن التفكير أو الكتابة عن هذه التجربة هو بحد ذاته عملية مرهقة وغير مجدية.

رؤية السور والشارع "مقفلين" بعد دفع الرأس من النافذة يستلزم أن محاولة التواصل مع الخارج أو البحث عن مخرج تصطدم بالانسداد.

المشهد الأخير للرجل والكلب والمظلة يستلزم أن العالم الخارجي ليس آمنا أو منفتحا؛ بل هو مكان للصراع والخطر والوسائل الدفاعية الهشة (المظلة).

4.5 الإشاريات وتحديد المنظور:

الإشاريات الشّخصيّة: يسيطر ضمير المتكلم ("رأيتُ"، "كنتُ"، "قلتُ لنفسي"، "مشيتُ أنا"، "أحسستُ"، "بقيتُ أوبخ"، "اعتراني"، "تعبتُ"، "دفعتُ رأسي")، المتكلم هو الراوي والمراقب والمشارك في القلق، اليمامة هي الكائن الآخر المركزي الذي تتم مراقبته والتفاعل معه نفسيا، الرجل صاحب القفص (المفترض)، الرجل في الشارع، والكلب هم شخصيات ثانوية في المشهد الخارجي.

من هنا يلزم القول أنّ الأشعريّ يسرب أفكاره وتأملاته ذات الطابع السياسي والإيديولوجي والوجودي من خلال الشخوص المستعملة [1].

الإشاريات المكانية: تتحدد الأمكنة بين الداخل (حيث يراقب المتكلم) والخارج القريب (السور، النخلة، السطوح، الشارع). النافذة هي نقطة الوصل والنظر. الأمكنة الخارجية تبدو إما طبيعية وكئيبة (السحاب، المطر، النخلة المرتعشة) أو مغلقة وعدائية (السور المقفل، الشارع المقفل، الكلب الشرس).

الإشاريات الزمانية: الزمن محدد بـــ"عز الشتاء" و"قبل الصيف". هناك إشارة إلى مدة زمنية طويلة ("ساعات طويلة") يقضيها المتكلم في التوبيخ، الزمن يبدو بطيئا ومثقلا بالقلق والرتابة.

5.5 السّياق وتفاعلاته:

السّياق اللّغويّ الدّاخليّ: يعتمد على السرد البصري، ووصف الحالات النفسية المترددة، والتفسير الافتراضي، والمقارنة الصادمة ("رقصة الذبيحة")، وتصعيد رد الفعل (التوبيخ)، والمشهد الختامي الذي يعكس الانسداد، التكرار ("رأيتُ"، "أو قلقةً"-"قلقا"، "بدوري"، "مثل رقصة الذبيحة"، "مقفلا")، وهذا التكرار ذو دلالة نفسية[2]، كما يساهم في بناء الإيقاع وتأكيد بعض الأفكار.

السّياق الموقفي: يبدو أنه موقف مراقبة من نافذة في يوم شتائي؛ حيث يؤدي حدث بسيط (رؤية يمامة) إلى سلسلة من ردود الأفعال النفسية المضطربة لدى المراقب، ويكشف عن نظرته القلقة والعبثية للعالم.

---

[1] ينظر: محمد أمنصور، رؤيا الفسيفساء والتّحولات الجارية في رواية "القوس والفراشة" لمحمّد الأشعريّ، العدد 21، مج10، مجلة مقاربات، 2015، ص06.

[2] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1996، ص42.

السّياق الثقافي: قد تتفاعل القصيدة مع رمزية الحمامة (السلام، الروح) ولكنها تقدمها هنا ككائن قلق ومضطرب. صورة "رقصة الذبيحة" قد تحمل أصداء ثقافية أو دينية تتعلق بالطقوس أو الألم.

6.5 التناص المحتمل:

لا يبدو أن هناك تناصا مباشرا وواضحا، لكن القصيدة قد تندرج ضمن تيار أدب العبث أو القلق الوجودي الذي يرى في التفاصيل اليومية انعكاسا لأزمة أعمق.

خطاب المخاطب وبناء العلاقة:

القصيدة هي أقرب إلى المونولوج الداخلي أو السرد الذاتي. لا يوجد مخاطب مباشر يتم التحدث إليه. المتكلم يتحدث إلى نفسه ("قلتُ لنفسي") ويصف أفعاله ومشاعره، ف«الحوار المضمر هو المهيمن وهذا ينسجم مع سمة السردية».[1]

العلاقة الأساسية هي بين المتكلم واليمامة، وهي علاقة مراقبة وتماهٍ في القلق والاضطراب، ثم تتحول إلى علاقة توبيخ من طرف واحد.

القارئ هو المــُخاطَب لهذا السرد النفسي، مدعوا لمتابعة تطور حالة القلق والعبث لدى المتكلم والتفكير في دلالات المشاهد التي يصفها.

خلاصة تحليل "سقوط" :

تستخدم قصيدة "سقوط" الآليات التداولية، وبخاصة الأفعال الكلامية الإخبارية المشوبة بالقلق والتردد، والتفسيرات الافتراضية، والمقارنات الصادمة، والتعبير المباشر وغير المتناسب عن

[1] محمد مفتاح، دينامية النّص، ص116..

الهول والغضب، ولغة جامحة ؛ فهو لا يعتبر اللغة كائنا ثابتا؛ بل يعتمد على اللعب الحر بالمدلول ليتجاوزه باستمرار[1].

والإشاريات التي تركز على الذات المراقِبة والمراقَبة، والسّياقات التي تبرز العبث والانسداد، وخطاب المونولوج الداخلي، لتجسيد تجربة القلق الوجودي الذي يثيره حدث بسيط وخارج عن المألوف، تنجح القصيدة في خلق فعل تأثيري ينقل القارئ من مشهد شتائي عادي إلى حالة من التوتر والعبث والمراقبة المتبادلة، ويكشف عن نظرة متشائمة للعالم تراه مكانا مغلقا وخطيرا حيث تسير الكائنات "مثل رقصة الذبيحة".

6. تحليل لقصيدة "مائيات": تداولية الانحلال والتحول ورؤيا الماء

تُعد قصيدة "مائيات" نصا محوريا وكثيفا في ديوان الأشعري، حيث تعود إلى تيمة "المتاهة" التي افتتحت بها القصيدة الأولى، لكنها تقدم هنا رؤية مغايرة للخروج أو التحول، لا عبر إيجاد طريق؛ بل عبر الانحلال في "مائية الأشياء"، تستكشف القصيدة تجربة صوفية أو وجودية عميقة تتضمن تفكيك الذات، والاندماج في الآخر (الأنثوي–المائي)، والتحول المستمر بين الأضداد (الحجر–الماء، الصمت–الكلام، الشكل–اللاشكل، العتمة–الضوء)، والوصول إلى حالة من الرؤيا الكاشفة. يوظف الشاعر لغة تداولية غنية بالاستعارات والأفعال الكلامية المتنوعة والإشاريات المتحولة لبناء هذه التجربة المعقدة.

[1] ينظر: عبد العزيز بوسهولي، حكايات صخرية سرير لعزلة السنبلة لمحمد الأشعري، مجلة بيت الشعر في المغرب، عدد02، 2001، ص156.

نص القصيدة:

مَائِيَّاتٌ[1]

هِيَ اسْتِدَارَةُ الْمَتَاهَة
الْحَجَرُ الْمُتَشَظِّي تَحْتَ انْدِفَاعِ الْمَاء،
اسْتِحَالَةُ الشَّجَرَة
الْعِبَارَةُ الْمُلْقَاةُ فِي مَوْجِ الْكَلَام
مَوْتُ الْوَرْدَةِ الْأَوَّل
وَأَصْعَدُ نَحْوَ بَهْجَتِهَا جَرَسًا يَسْفِكُ رَنَّتَهُ عَلَى مَطَرِ الرَّبِيع
الْغَيْمَةُ الَّتِي انْهَمَرَتْ عَلَى خَفْقَتِي
تُمْسِكُ كَلِمَاتِي
وَتَعُودُ بِهَا إِلَى طِينِ الرَّعْشَةِ الْأُولَى
فَأَقُولُ امْلَئِي فَمِي بِأَعْشَابِ اللُّغَاتِ الْحَبِيسَة
فِي أَسْمَاءِ الْمَوْتَى
سَيَمُرُّ جَسَدِي بِامْتِلَاءِ دَمْعَتِهَا
وَأَكُونُ أَعْزَلَ، أَعْزَلَ، أَعْزَلَ
حَتَّى الْفُرْقَة.
وَالْكَلَامُ هُوَ هَذَا الَّذِي لَمْ تُسْعِفْنِي بِهِ الْغَيْمَة
جَلَسْتُ فِي بُقْعَةِ الضَّوْء
وَاسْتَلْقَتْ كَلِمَةٌ مُبْهَمَةٌ فِي ثَلْجِ الْمَسَافَة
لَمْ تَنْبُتْ مِنْ شَجَنِي شَرَارَةٌ وَاحِدَةٌ لِاسْتِمَالَتِهَا
مَدَدْتُ يَدًا مُورِقَةً إِلَى عَتَمَاتِهَا

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط01، 1994، ص52.

وَضَؤُلْتُ حَتَّى صِرْتُ شُعَاعًا.

لَا، لَا شَيْءَ أَكْبَرَ مِنَ الشُّعَاعِ غَيْرَ الصَّمْت.

ضَؤُلْتُ حَتَّى اسْتَطَعْتُ الْوُقُوفَ عَلَى شَهْقَتِهَا

وَكُنْتُ كَالْوَاقِفِ فِي بَيَاضٍ مُفْرَدَة

أُحِسُّ لُهَاثَهَا مَطَرًا، أَوْ أَرِيجَ عَاصِفَة

وَأَفْتَحُ كَيْنُونَتِي الظَّامِئَةَ لِهَذَا الْفَرَاغِ الْكَبِير.

ثُمَّ كَانَ الصَّوْت

هَطَلَتْ نَبَرَاتُهُ عَارِيَةً كَمَا قِطَعِ اللَّيْلِ.

ظِلًّا بَعْدَ ظِلٍّ، نَهَضَتْ سُمْرَةُ الصَّوْتِ.

وَانْغَرَسَتْ قَامَاتٌ نَحِيلَةٌ حَوْلَ صَرْخَتِهَا.

قُلْتُ: ضَعِينِي بَيْنَ النَّبْرَةِ وَظِلَالِ الْكَلِمَاتِ

ضَعِينِي فِي عُرِيكِ الْمُوصَدِ عَلَى رَغْبَتِي.

سَتَسْقُطُ أَشْكَالِي كُلُّهَا فِي عَبَقِ احْتِرَاقِكِ.

لَوْ تَرَكْتُ هَذَا الْبَهَاءَ مُطْفَأً، وَهَذِهِ النَّافِذَةَ الْمُعَلَّقَةَ

فِي دَهْشَتِي مَثْلُومَةً

مِثْلَ هِلَالٍ مَأْخُوذٍ فِي سَحَابَة.

وَهَا أَنَا أَسْتَوِي فِي مَائِيَّةِ الْأَشْيَاءِ الَّتِي وَضَعَتْهَا

عُذُوبَتُكِ حَوْلِي.

أَسْتَقِرُّ فِي اللَّاشَكْلِ.

السَّمَاءُ الشَّجَرُ، الْحَبَقُ النِّدَاءُ، الرَّصِيفُ الْهَدِير

الْمَطَرُ، الصَّمْتُ، الظِّلُّ، الْخُطَى، الْكَلِمَاتُ، الْأَضْوَاء

الْخَوْفُ، اللَّيْلُ الْوَجَعُ الرَّغْبَةُ، الْيَأْسُ النَّبْض

الدَّهْشَةُ، الْمَوْتُ، الْقُبْلَةُ

تَغْمُرُنِي كَائِنَاتُ اللَّاشَيْءِ

أُوصِدُ نَفْسِي عَلَى صَرْخَةٍ

وَأُغْلِقُ دَائِرَةَ الْمَتَاهَةِ عَلَى احْتِمَالِكِ.

أَرَى.

أَرَى غُرْفَتِي حَجَرًا يَتَهَاوَى

أَرَى جُمْلَةً سَبَقَتْنِي إِلَى الْمَاء

تُصْبِحُ سُنْبُلَة

وَأَرَانِي أُغَادِرُ رِيشِي لِأَلْحَقَ بِالْحَبَّةِ الْوَاحِدَة

أَرَى الْمَاءَ فِي هَيْئَةِ الْحَجَرِ الصَّلْدِ

وَالْحَجَرَ الصَّلْدَ زَنْبَقَةً شَارِدَة

وَأَرَانِي أُرَتِّبُ شَكْلًا لِهَذَا الْمَدَى الْمُتَشَابِكِ

حَتَّى أَصِيرَ احْتِمَالًا جَدِيدًا

لِفِتْنَتِهِ الْخَامِدَةِ.

أَرَى مِنْ خِلَالِ الْمَتَاهَةِ أَيْقُونَةً

تَهْتَدِي رَغْمَ أَصْبَاغِهَا لِشَذَى الْمَاءِ

وَإِذْ يُصْبِحُ الْمَحْوُ امْرَأَةً

يُفْلِتُ الْمَاءُ كُلَّ مَجَازَاتِهِ،

وَيُغِيرُ عَلَى جَسَدٍ لَمْ يَعُدْ جَسَدًا

جَسَدٌ لَمْ يَعُدْ ثَمَرًا

لَمْ يَعُدْ حَجَرًا

حَجَرًا أَوْ بُكَاء

أَرَى عُشْبَكِ الْمُرَّ يَلْتَفُّ حَوْلَ الْمَدِينَةِ
يَخْرُجُ مِنْ فَتَحَاتِ الْمَآذِنِ
مِنْ عُلَبِ اللَّيْلِ،
هَذَا هُوَ الْمَشْهَدُ الْبَابِلِيُّ،
يُظَلِّلُ خَطْوِي بِخُضْرَةِ غَيْمَتِهِ،
غَيْمَةٍ هَطَلَتْ قَطْرَةً قَطْرَةً
لِتَعِيدَ الْكَلَامَ إِلَى عَبَقِ اللَّحْظَةِ الْمُشْرَعَةِ.
هَكَذَا يُصْبِحُ الْوَقْتُ خَيْطَ دَم
يَفْصِلُ الْمَاءَ عَنْ غَرَقِي،
وَيُبَدِّدُ شَكْلَ الْمَتَاهَةِ
أَوْ يَسْتَعِيدُ ضَرَاوَتَهَا الْمُتْرَعَةَ.

أَرَى امْرَأَةً يَغْمُرُ الْمَاءُ ضَحْكَتَهَا، وَشَجَرَ اللَّذَّةِ، وَعَبَقَ الْغِوَايَةِ الْمُحْتَرِقِ.
هِيَ الْبَلَلُ الْفِضِّيُّ لِهَذَا الْفَجْرِ الْمَسْكُوبِ فِي يَقَظَتِي.
أَمُرُّ مِنْ ضفَّتِي الْقَاحِلَةِ صَوْبَ صَوْتِهَا الْمَائِيِّ أَغْمِض كَيْنُونَتِي كُلَّهَا، لِأَسْمَعَ التَّدَفُّقَ كُلَّهُ عِنْدَئِذٍ أَلْمَسُ فَرْوَةَ النَّبْعِ الْبَيْضَاءَ. أُولِجُ ظَمَأَ أَصَابِعِي فِي نُعُومَةِ صَخْرِهَا الثَّلْجِيِّ، وَأَتْرُكُ الْوَقْتَ كُلَّهُ لِاخْتِمَارِ عُشْبِ الْكَلَامِ.
وَالْآنَ يُوجَدُ شُعَاعٌ مَّا فِي هَذَا الِانْسِكَابِ الْبَدِيعِ
لِعَتْمَةِ الِاسْتِمَاعِ، وَصَوْبَهُ يُهَاجِرُ جَسَدِي الْأَبْكَمُ.
يَنْشَطِرُ الشُّعَاعُ حَوْلَ انْجِرَافِي فَتُولَدُ الْأَشْكَالُ كُلُّهَا
دَفْعَةً وَاحِدَةً كَأَنَّمَا رَجَّةٌ

كَوْنِيَّةٌ سَاحِقَةٌ وَضَعَتْ حَدًّا لِخَرَابِ الْعَالَمِ.
وَهَا هُوَ الطِّينُ نَفْسُهُ، وَالْمَرْأَةُ نَفْسُهَا، وَالْمُرُورُ السَّرِيعُ
لِمُفْرَدَةٍ غَامِقَةٍ فِي شَارِعٍ مُنْدَسٌّ فِي سَحَابَةٍ.
هُوَ الْمَكَانُ نَفْسُهُ.
لَمْ أَغَادِرْهُ مُنْذُ وَضَعْتِ الْبَحْرَ تَحْتَ مِعْطَفِي
وَقُلْتُ: لِنَغْرَقْ فِي الْيَبَابِ.

التحليل التداولي :

1.6 الأفعال الكلامية وتأثيراتها:

الأفعال التعريفية المجازية: تبدأ القصيدة بتعريف "مائيات" من خلال سلسلة من الصور المجازية التي تعمل كأفعال كلامية تعريفية: "هي استدارة المتاهة[1]"، "الحجر المتشظي..."، "استحالة الشجرة"، "العبارة الملقاة..."، "موت الوردة الأول"، هذه الأفعال الإنجازية التعريفية لا تقدم تعريفا منطقيا؛ بل تؤسس للمفهوم عبر تراكم صور متناقضة (الدوران، التشظي، الاستحالة، الضياع، الموت)، الفعل التأثيري هو إدخال القارئ في عالم المفارقات والتحولات الذي سيهيمن على القصيدة.

الأفعال الوصفية للحركة والصعود: يصف المتكلم حركته نحو "بهجتها" (بهجة المؤنث-المائي): "وأصعد نحو بهجتها جسدا يسفك رنته..."، هذا الفعل الإنجازي الوصفي يصور محاولة للارتقاء أو الاندماج، لكنها محاولة تتضمن "سفك الرنة" (التضحية بالصوت أو الشكل؟)، الفعل التأثيري هو إظهار الطبيعة المزدوجة لهذا السعي (صعود وتضحية).

الأفعال الإخبارية عن التأثير والتذكر: يخبر المتكلم عن تأثير "الغيمة" عليه: "انهمرت على خفقتي"، "تعود بي إلى طين الرعشة الأولى"، هذه الأفعال الإنجازية تظهر قوة التأثير

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص52.

التحويلي لهذا المبدأ المؤنث-المائي وقدرته على إعادة المتكلم إلى حالة بدئية أو أصلية، الفعل التأثيري هو تأكيد دور الغيمة كمحفز للتحول والعودة للأصل.

الفعل القولي (المكبوت-المتحرر): يعلن المتكلم: "فأقول ملء فمي بأعشاب اللغات الحبـــيسة - في أسماء الموتى"، هذا الفعل الإنجازي القولي يعبر عن رغبة في تحرير لغة مكبوتة أو منسية، مرتبطة بالموتى أو بالطبقات العميقة للوجود، الفعل التأثيري هو الإشارة إلى إمكانية استعادة صوت ضائع أو محرم من خلال هذه التجربة، ولا بد هنا من التأكيد على العلاقة بين الفعل اللغوي والقصد والمتلقي[1].

الأفعال الإعلانية عن الحالة المستقبلية-الحالية: يعلن المتكلم عن حالته: "سيلمع جسدي..."، "وأكون أعزل، أعزل، أعزل - حتى الفكرة"، هذه الأفعال الإنجازية الإعلانية تصف حالة من اللمعان الناتج عن الدمع (أو المائية) والتجرد التام من كل دفاع أو شكل، حتى الفكر. الفعل التأثيري هو تصوير الذروة كحالة من الهشاشة والتعري الكامل.

الأفعال الوصفية للفعل والمحاولة: يصف المتكلم أفعاله في مواجهة الصمت أو العتمة: "جلستُ في بقعة الضوء"، "مددتُ يدا مورقةً إلى عتماتها"، "وضؤلتُ حتى صرتُ شعاعا"، "وضؤلتُ حتى استطعتُ الوقوف على شهقتها"، هذه الأفعال الإنجازية تظهر محاولات مستمرة للتفاعل مع الأضداد (الضوء-العتمة، الصمت-الشهقة) من خلال التضاؤل والتحول، الفعل التأثيري هو إبراز ديناميكية التحول الذاتي كاستجابة للعالم.

الفعل التعبيري عن الإحساس: "وأحس لهاثها مطرا، أريج عاصفة". هذا الفعل الإنجازي التعبيري يصف إدراكا حسيا متناقضا (مطر وأريج عاصفة)، مما يعكس الطبيعة المزدوجة للتجربة. الفعل التأثيري هو نقل كثافة التجربة الحسية وتناقضاتها.

[1] ينظر: عباس حشاني، خطاب الحجاج والتَّداولية، ص267.

الفعل التوجيهي (طلب الانحلال): يطلب المتكلم من المؤنث-المائي: "ضيعيني بين النبرة وظلال الكلمات - ضيعيني في عريك الموصد على رغبتي"، هذا الفعل الإنجازي التوجيهي هو دعوة صريحة للتلاشي والضياع في الآخر، الفعل التأثيري هو تأكيد الرغبة في الانحلال كطريق للتحرر أو الاندماج.

الأفعال الإخبارية عن الرؤيا (أرى): يتكرر الفعل "أرى" ليقدم سلسلة من الرؤى التحويلية: "أرى غرفتي حجرا يتهاوى"، "أرى جملة سبقتني إلى الماء"، "أراني أغادر ريشي..."، "أرى الماء في هيأة الحجر... والحجر... زنبقة"، "أراني أرتب شكلا... حتى أصير احتمالا جديدا"، "أرى من خلال المتاهة أيقونةً"، "أرى عشبك المر يلتف..."، "أرى امرأةً يغمر الماء ضحكتها...". هذه الأفعال الإنجازية الإخبارية-الرؤيوية هي ذروة القصيدة، حيث تتحول الأشياء وتنكشف العلاقات الخفية وتظهر إمكانيات جديدة، الفعل التأثيري هو نقل القوة التحويلية لهذه الرؤيا وإشراك القارئ في هذا الكشف.

الفعل الختامي (القول-التقرير): تختتم القصيدة بقول المتكلم: "وقلت: لنغرق في اليباب؛ ويعنى بها الأَرْض الخراب[1].

وهذا الفعل الإنجازي القولي يقدم خاتمة مفارقة ومفتوحة، تدعو إلى الغرق ليس في الماء بل في اليباب"، الفعل التأثيري هو ترك القارئ في حالة من التساؤل حول معنى هذه العودة إلى اليباب بعد كل تجربة المائية.

2.6 الافتراضات المسبقة ودلالاتها:

تفترض القصيدة أن "المتاهة" لها "استدارة"، وأن "المائية" مرتبطة بها وبتحطيم "الحجر" و"استحالة الشجرة".

[1] جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر -بيروت -، مادة يبب، ط 03، 1414 هـ، ج 01، ص805.

تفترض وجود "بهجة" للمؤنث-المائي يمكن الصعود نحوها.

تفترض وجود "طين الرعشة الأولى" كأصل يمكن العودة إليه.

تفترض وجود "لغات حبيسة" في "أسماء الموتى".

تفترض أن "العزلة" (كونه أعزل) يمكن أن تصل إلى مستوى "الفكرة".

تفترض أن "الغيمة" يمكن أن "تسعف" بالكلام أو لا تسعف.

تفترض أن "الشجن" يمكن أن تنبت منه "شجرة".

تفترض أن "الصمت" أكبر من "الشعاع".

تفترض أن "الكينونة" يمكن أن تكون "ظامئة" لـــ"الفراغ الكبير".

تفترض أن "النبرات" يمكن أن تكون "عارية" وأن "الصخرة" يمكن أن "تنصت".

تفترض أن "العري" يمكن أن يكون "موصدًا" على الرغبة.

تفترض أن "الأشكال" يمكن أن "تسقط" في "عبق الاختناق"

تفترض إمكانية الاستقرار في "اللاشكل".

تفترض أن "كائنات الدهشة، الموت، القبلة" يمكن أن "تغمر" الذات.

تفترض إمكانية إغلاق "دائرة المتاهة" على "احتمال" الآخر.

تفترض أن "الغرفة" يمكن أن تكون "حجرا يتهاوى"، وأن "الجملة" يمكن أن تسبق إلى "الماء".

تفترض أن مغادرة "الريش" تسمح بالتحليق بـــ"الحبة الواحدة" لتصبح "سنبلة".

تفترض إمكانية رؤية "الماء في هيأة الحجر" و"الحجر زنبقة".

تفترض أن "ترتيب شكل" للمدى المتشابك يمكن أن يؤدي إلى "احتمال جديد".

تفترض أن "المحو" يمكن أن يصبح "امرأة" وأن "الجسد" يمكن ألا يعود "جسدا".

تفترض وجود "مشهد بابلي" مرتبط بـــ"العشب المر" الذي يلتف حول المدينة.

تفترض أن "الوقت" يمكن أن يصبح "خيط دم" يفصل الماء عن الغرق.

تفترض أن "ضحكة المرأة" يمكن أن يغمرها "الماء" و"شجن اللذة" و"عبق الغواية".

تفترض وجود "فورة نبع بيضاء" و"نعومة صخر" يمكن لمسها.

تفترض أن "الجسد الأبكم" يمكن أن "يهاجر" نحو "شعاع".

تفترض أن "الأشكال" يمكن أن تولد دفعة واحدة كـــ"رجة كونية".

تفترض أن "المكان نفسه" لم تتم مغادرته رغم كل التحولات.

تفترض إمكانية وضع "البحر تحت المعطف" والدعوة للغرق في "اليباب".

وبهذه الافتراضات تتعدد الدلالات وتنفتح آفاق القراءة وهذا ما دعت إليه التأويليّة حيث «إنّ التأويليّة تساعدنا كذلك على إعادة اكتشاف الكينونة وعلى تجاوز العدمية».[1]

3.6 الاستلزامات الحوارية والمعاني الضمنية:

تعريف "مائيات" بسلسلة من الصور المتناقضة يستلزم أن طبيعة هذه التجربة هي التحول المستمر وتداخل الأضداد. إنها ليست حالة ثابتة بل عملية ديناميكية.

الصعود نحو "بهجتها" مع "سفك الرنة" يستلزم أن الوصول إلى هذه الحالة يتطلب تضحية بالشكل أو بالصوت الفردي المحدد.

العودة إلى "طين الرعشة الأولى" تستلزم أن التجربة هي عودة إلى الأصل البدئي غير المتشكل.

[1] جان غروندان، التّأويليّة، تر: ورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط01، 2017، ص123.

القول بـــ"أعشاب اللغات الحبيسة" يستلزم وجود معرفة أو تعبير أعمق مخبأ تحت السطح، مرتبط بالموتى أو باللاوعي.

كونه "أعزل حتى الفكرة" يستلزم تجردًا كاملا وتخليًا عن كل البنى الذهنية والدفاعات.

عدم إسعاف الغيمة بالكلام يستلزم أن التعبير اللغوي المباشر قاصر عن وصف هذه التجربة، أو أن الغيمة (المبدأ المائي) تتجاوز اللغة.

التضاؤل حتى يصبح "شعاعا" أو يقف "على شهقتها" يستلزم أن الاندماج أو الفهم يتطلب تصغير الأنا وتكثيفها.

طلب "ضيعيني" يستلزم أن الضياع في الآخر هو الهدف المنشود، وهو شرط لسقوط "الأشكال كلها".

الاستقرار في "اللاشكل" يستلزم التحرر من قيود الهوية المحددة والوصول إلى حالة من السيولة واللاتعين.

إغلاق "دائرة المتاهة على احتمالـــك" يستلزم أن الخروج من المتاهة ليس بالهروب منها بل باحتوائها أو تحويلها من خلال العلاقة مع الآخر.

سلسلة الرؤى ("أرى") تستلزم حدوث تحول جذري في الإدراك، حيث تنقلب الحقائق الظاهرية وتتكشف الإمكانيات الخفية.

رؤية "الماء في هيئة الحجر والحجر زنبقة" تستلزم تجاوز الأضداد الظاهرية ورؤية الوحدة الكامنة أو التحول المستمر بينهما.

التحول إلى "احتمال جديد لفتنته الخامدة" يستلزم أن الهدف ليس الفناء التام بل إعادة تشكيل الذات كإمكانية جديدة ضمن العالم.

"المشهد البابلي[1]" الناتج عن "العشب المر" يستلزم ربما أن هذا التحول له جانب مربك أو فوضوي، ولكنه أيضا يعيد الكلام إلى "عبق اللحظة المشعة".

كون الوقت "خيط دم يفصل الماء عن غرقي" يستلزم وجود حد دقيق وخطر بين الانحلال الخلاق والغرق المدمر.

رؤية المرأة المائية ولمس "فورة النبع" يستلزم تجربة حسية وروحية مباشرة مع المبدأ المؤنث-المائي كينبوع للحياة والكلام.

ولادة "الأشكال كلها دفعة واحدة" تستلزم لحظة خلق كوني جديد ناتجة عن هذا الاندماج.

العودة إلى "المكان نفسه" و"الطين نفسه" و"المرأة نفسها" مع الدعوة للغرق في "اليباب" تستلزم أن التجربة التحويلية لا تلغي الواقع المادي أو نقطة البداية؛ بل تعيد تأويلها بشكل مفارق، قد يعني الغرق في اليباب قبول الواقع بكل جفافه بعد المرور بتجربة الامتلاء المائي، أو قد يعني أن اليباب نفسه أصبح يحمل معنى مختلفا.

4.6 الإشاريات وتحديد المنظور:

الإشاريات الشّخصيّة: يهيمن ضمير المتكلم ("أنا"، "جسدي"، "فمي"، "شجني"، "يدي"، "كينونتي"، "خطوي"، "نفسي"، "أراني"، "أصابعي"، "معطفي") الذي يخوض تجربة التحول. هناك حضور قوي للمؤنث الغائب-الحاضر ("بهجتها"، "الغيمة"، "دمعتها"، "عتماها"، "شهقتها"، "نبراته"، "احتمالك"، "أيقونة"، "امرأة"، "عشبك المر"، "بيضة غيمته" "ضحكتها"، "صوتها المائي"، "صخرها"). العلاقة بين الأنا وهذا المؤنث هي علاقة تحويلية.

الإشاريات المكانية: تتنوع بين أماكن رمزية (المتاهة، بقعة الضوء، ثلج المسافة، عتماها، بياض مفردة، الفراغ الكبير، ضفتي القاحلة، فورة النبع، شارع مندس في سحابة)

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص52.

وأماكن مادية محولة (غرفتي حجرا يتهاوى، المدينة يلتف حولها العشب المر، فتحات المآذن، علب الليل). المكان نفسه يصبح سائلا ومتحولا.

الإشاريات الزمانية: الزمن يبدو متداخلا بين الماضي ("الرعشة الأولى")، والحاضر المستمر للتجربة والتحول، ولحظات الرؤيا الكاشفة، والمستقبل المحتمل ("حتى أصير احتمالا جديدا"). "الوقت كله" يُترك لـــ"اختمار عشب الكلام".

5.6 السّياق وتفاعلاته:

السّياق اللّغويّ الدّاخليّ: من خلال ما ذكر فالداخل له علاقة بالخارج، ومن هذا الطّرح فثنائية الداخل والخارج اكتست بطابع فلسفي وتصور خاص للداخل وعلاقته بالخارج[1] ؛ هنا يظهر جليا أنّ النسق مجموعة من العلاقات التي تعمل على جعل الداخل انثناءً للخارج المفترض؛ حيث لا يكون السياق مُجرَّداً أو مُستبعداً؛ بل يُعاد تشكيله ليُدمج ضمن النسق بطريقة غير مباشرة.

وعليه يعتمد هنا على لغة مجازية كثيفة، وصور متناقضة، وتكرار (أعزل، ضيعيني، أرى)، وتدفق حر للصور والأفكار، وبنية دائرية تعود إلى المتاهة والمكان الأول في النهاية. اللغة نفسها تبدو "مائية" في سيولتها وتحولاتها.

السّياق الموقفي: تجربة تأمل داخلي عميق، أو حلم، أو رؤيا صوفية، حيث تتفكك حدود الذات والعالم وتحدث تحولات جذرية في الإدراك والوجود.

السّياق الثقافي: تتفاعل القصيدة بوضوح مع رموز الماء والحجر والأنوثة والتحول الموجودة في التصوف والفلسفات الشرقية والأساطير القديمة. "المشهد البابلي" له دلالته الثقافية الخاصة.

[1] ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2007، ص204.

6.6 التناص المحتمل:

تناص واضح مع قصيدة "متاهة" الأولى في الديوان، تناص محتمل مع نصوص صوفية وتيمات حول الفناء والبقاء والتحول، تناص مع أساطير الخلق والماء الأول، تناص مع رمزية الزنبقة والحجر والماء ...

خطاب المخاطب وبناء العلاقة:

الخطاب موجه بشكل كبير إلى المبدأ المؤنث-المائي (الغيمة، المرأة، الأيقونة). العلاقة هي علاقة انجذاب، ورغبة في الاندماج والانحلال، وسعي نحو التحول من خلال هذا الآخر. هناك لحظات من الطلب المباشر ("ضيعيني").

القارئ مدعو لمتابعة هذه الرحلة التحويلية المعقدة، ومحاولة فك شفرات رموزها وتأمل دلالاتها الوجودية والروحية.

خلاصة تحليل "مائيات" :

وحاصل القول، تستخدم قصيدة "مائيات" الآليات التداولية، وبخاصة الأفعال الكلامية التعريفية المجازية والرؤيوية، والافتراضات المسبقة حول التحول وتداخل الأضداد، والاستلزامات الحوارية التي تكشف عن الرغبة في الانحلال والوصول إلى حالة اللاشكل، والإشاريات المتحولة التي تعكس سيولة الذات والعالم، والسّياقات الثقافية والصوفية؛ التي تخضع لاطرادات احتمالية وأخرى عامة تميزه عن الخطاب التاريخي[1]، وخطاب الآخر المؤنث كبوابة للتحول، لتجسيد تجربة وجودية وروحية عميقة قوامها الانحلال في "مائية الأشياء" كوسيلة لتجاوز "المتاهة" والوصول إلى رؤيا كاشفة واحتمال جديد للوجود، تنجح القصيدة في خلق فعل تأثيري يغمر القارئ في عالم من السيولة والتحولات والمفارقات، ويدعوه إلى التأمل في علاقة الذات بالعالم، والشكل باللاشكل، والماء بالحجر، واللّغة بالصّمت.

[1] ينظر: محمد مفتاح، دينامية النّص، ص133.

7. تحليل لقصيدة "نظرية بلاغية": تداولية الافتراض واللغة كقناع ومادة للعالم

تتخذ قصيدة "نظرية بلاغية" شكلا فريدا، فهي ليست سردا لتجربة أو وصفا لمشهد؛ بل هي سلسلة من الافتراضات الشرطية التي تستكشف طبيعة الكلمات وعلاقتها بالعالم وبالتجربة الإنسانية. من خلال تكرار أداة الشرط "لو"، يطرح الشاعر مجموعة من الاحتمالات حول ماهية اللغة، متأرجحا بين رؤيتها كأداة للإخفاء (ألبسة)، أو ككائن حي (أزهار، طيور، سمك)، أو كعنصر مادي أساسي (خبز، ماء، جبل). يوظف الشاعر هذه البنية الافتراضية كآلية تداولية أساسية لطرح أسئلة عميقة حول وظيفة اللغة وقدرتها على تشكيل الواقع أو الانفصال عنه.

نص القصيدة:

نَظَرِيَّةٌ بَلَاغِيَّةٌ[1]

لَوْ تَكُونُ الْكَلِمَاتُ أَلْبِسَةً نَشْتَرِيهَا
لِإِخْفَاءِ عُرْيِنَا.
لَوْ تَكُونُ أَزْهَارًا
أَوْ مُدُنًا
أَوْ مَآذِنَ صَامِتَةً.
لَوْ تَكُونُ خُبْزًا
نَصْطَفُّ لِشِرَائِهِ
وَنَحْنُ نَسْتَنْشِقُ عَبِيرَهُ اللَّذِيذَ.
لَوْ تَكُونُ سَمَكًا
نَبْحَثُ فِي حَدَقَاتِهِ عَنْ لَمَعَانِ الْمَوْتِ.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان حكايات صخريّة، دار توبقال للنشر، المغرب، 2000، ط01، ص46.

لَوْ تَكُونُ طُيُورًا نَقُصُّ أَجْنِحَتَهَا

لِنَعْبَثَ بِتَحْلِيقِهَا الْمُسْتَحِيلِ.

لَوْ تَكُونُ مَنَابِعَ نَضَعُ فِيهَا رَاحَاتِنَا الْمَفْتُوحَةَ

لِيَمُرَّ الْمَاءُ بَيْنَ أَصَابِعِهَا حَذِرًا.

لَوْ تَكُونُ جَبَلًا عَالِيًا نَتَسَلَّقُهُ

جَبَلًا صَقِيلًا عَالِيًا صَلْدًا

نَنْقُرُ صَفْحَتَهُ بِأَنْفَاسِنَا

وَنَخْدِشُ ظِلَالَهُ بِزُجَاجِ عَرَقِنَا

وَنَسْقُطُ مِنْهُ مَرَّاتٍ كَثِيرَةً بِمَخَاوِفِنَا فَقَط

دُونَ أَنْ تَغَادِرَ الْهَاوِيَةَ.

لَوْ تَكُونُ الْكَلِمَاتُ...

التحليل التداولي :

1.7 الأفعال الكلامية وتأثيراتها:

الفعل الكلامي المهيمن (الافتراض الشرطي): القصيدة بأكملها مبنية على فعل كلامي واحد متكرر: الافتراض الشرطي باستخدام "لو تكون الكلمات..."[1]، هذا الفعل الإنجازي (الافتراض) لا يهدف إلى تحقيق شرط معين؛ بل إلى استكشاف العواقب الدلالية والفلسفية لكل افتراض. كل "لو" تفتح عالما ممكنا جديدا لطبيعة اللغة وعلاقتنا بها، الفعل التأثيري الأساسي هو تحفيز تفكير القارئ حول طبيعة اللغة ووظائفها المتعددة والمتناقضة، وهذا مردّه إلى

[1] محمد الأشعريّ، ديوان حكايات صخريّة، ص46.

أنّه في بدايات السبعينات انتقل المتن الشعري في المغرب من الهضم والاستيعاب إلى مرحلة الذات المغربية، والملاحظ أنه تخلص من الاجترار لتوفير صوت خاص ومتميز شكلا ومضمونا.[1]

الأفعال الضمنية داخل الافتراضات: كل افتراض يتضمن أفعالا كلامية أخرى تصف علاقتنا المفترضة بالكلمات لو كانت شيئا آخر:

"نشتريها لإخفاء عرينا": فعل إخباري عن النية (الإخفاء) وفعل الشراء. يستلزم أن اللغة يمكن أن تكون سلعة وقناعا للستر، وتأثيره إثارة فكرة الخداع أو التستر اللغوي.

"نصطف لشرائه – ونحن نستنشق عبيره اللذيذ": أفعال إخبارية تصف سلوكا جماعيا (الاصطفاف) وتجربة حسية (الاستنشاق)، يستلزم أن اللغة يمكن أن تكون ضرورة حياتية ومصدرا للمتعة الحسية الجماعية (مثل الخبز.

"نبحث في حدقاته عن لمعان الموت": فعل إخباري عن البح، يستلزم أن اللغة يمكن أن تكون كائنا غامضا يحمل أسرار الحياة والموت (مثل السمك)، وتأثيره إضفاء عمق وجودي وغموض على اللغة.

"نقص أجنحتها – لنعـــبث بتحليقها المستحيل": فعل إخباري عن الفعل (القص) وفعل إخباري عن النية (العبث)، يستلزم أن اللغة يمكن أن تكون كائنا حيا نتعامل معه بقسوة أو عبث، محاولين السيطرة على حريته أو استكشاف حدوده، وتأثيره إثارة التفكير في علاقتنا السلطوية أو العابثة باللغة.

"نضع فيها راحاتنا المفتوحة – ليلمع الماء بين أصابعها حذرا": فعل إخباري عن الفعل (الوضع) ووصف للنتيجة، يستلزم أن اللغة يمكن أن تكون مصدرا للحياة والنقاء (كالماء)،

نتعامل معه بحذر واحترام، وتأثيره إضفاء طابع مقدس أو حيوي أصيل على اللغة، "نتسلقه – ننقر صفحته بأنفاسنا – و نخدش ظلاله بزجاج عرقنا – و نسقط منه مرات كثيرة

[1] ينظر: عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج02، ص13.

بمخاوفنا فقط": سلسلة من الأفعال الإخبارية التي تصف محاولة شاقة ومحفوفة بالمخاطر للتفاعل مع اللغة لو كانت جبلا. يستلزم أن اللغة يمكن أن تكون تحديا هائلا، صلبا، ومقاوما، وأن محاولة فهمها أو السيطرة عليها هي عملية صعبة قد تؤدي إلى السقوط (الفشل؟) بسبب مخاوفنا الداخلية، وتأثيره تصوير اللغة كتحدٍ وجودي يتطلب جهدا ومواجهة للذات.

2.7 الافتراضات المسبقة ودلالاتها:

تفترض القصيدة أن طبيعة "الكلمات" ليست بديهية أو محسومة؛ بل هي موضوع للتساؤل والافتراض.

تفترض أن الكلمات يمكن مقارنتها بأشياء مادية وحسية متنوعة (ألبسة، أزهار، مدن، مآذن، خبز، سمك، طيور، منابع، جبل[1]).

تفترض أن علاقتنا بالكلمات تتغير جذريا بتغير طبيعتها المفترضة (نشتري، نخفي، نصطف، نستنشق، نبحث، نقص، نعبث، نضع راحاتنا، نتسلق، ننقر، نخدش، نسقط).

تفترض وجود "عري" نسعى لإخفائه.

تفترض أن "المآذن" يمكن أن تكون "صامتة" (مفارقة).

تفترض أن "الخبز" له "عبير لذيذ" وأن الناس "يصطفون" لشرائه.

تفترض أن "حدقات السمك" يمكن أن تحمل "لمعان الموت".

تفترض أن "قص الأجنحة" يجعل التحليق "مستحيلا" وأن هذا يمكن أن يكون مدعاة "للعبث".

تفترض أن "الماء" يلمع "حذرا" بين الأصابع المفتوحة في "المنابع".

[1] محمد الأشعريّ، ديوان حكايات صخريّة، ص46.

تفترض أن "الجبل" يمكن أن يكون "صقيلا عاليا صلدا"، وأن "النقر بالأنفاس" و"خدش الظلال بزجاج العرق" هي أفعال ممكنة للتفاعل معه.

تفترض أن "السقوط" من الجبل يمكن أن يحدث بسبب "المخاوف فقط"، وأن السقوط لا يعني بالضرورة مغادرة "الهاوية".

افتراضات القصيدة هي ما جعلتنا نؤول المعاني ونمتد بها امتداد اللغة الموظفة ف«إذا كانت التأويلية شاملة بحق، فذلك لأننا كائنات نعيش كليا في عنصر المعنى الذي لا يُمكن تجاوزه، المعنى الذي نجهد لفهمه والذي نفترضه ضرورة، والمعنى هذا هو معنى الأشياء بالذات، ما تريد قوله، المعنى الذي يتجاوز تأويلاتنا الفقيرة بالأفق المحدود، ولكن نشكر الله على أن المعنى يمتد بامتداد لغتنا».[1]

3.7 الاستلزامات الحوارية والمعاني الضمنية:

تكرار "لو تكون الكلمات..." يستلزم أن الشاعر غير راضٍ عن الفهم السائد للغة ويبحث عن تعريفات بديلة أو أعمق.

افتراض اللغة كـــ"ألبسة لإخفاء عرينا" يستلزم أن اللغة قد تكون أداة للخداع أو التستر على حقيقتنا الداخلية.

افتراض اللغة كـــ"أزهار أو مدن أو مآذن صامتة" يستلزم أنها يمكن أن تكون جميلة، أو معقدة وبنائية، أو رمزية وصامتة بشكل مفارق.

افتراض اللغة كـــ"خبز" يستلزم أنها ضرورة أساسية للحياة وتجربة جماعية مشتركة.

افتراض اللغة كـــ"سمك" نبحث فيه عن "لمعان الموت" يستلزم أنها تحمل أسرارا وجودية عميقة وغامضة.

[1] جان غروندان، التّأويليّة، ص129.

افتراض اللغة كـــ"طيور نقص أجنحتها" يستلزم أننا قد نتعامل مع اللغة بشكل تعسفي يقيد قدرتها على التحليق الحر (المعنى؟ الإبداع؟).

افتراض اللغة كـــ"منابع" يستلزم أنها مصدر نقي وأصيل للحياة والمعنى يمكن أن نغترف منه.

افتراض اللغة كـــ"جبل" نتسلقه ونسقط منه يستلزم أنها تمثل تحديا كبيرا يتطلب جهدا ومثابرة ومواجهة للذات، وأن الفشل في فهمها أو استخدامها قد يكون نابعا من داخلنا (مخاوفنا).

انتهاء القصيدة بـــ"لو تكون الكلمات" معلقة وغير مكتملة يستلزم أن البحث عن طبيعة اللغة هو سؤال مفتوح ومستمر ولا توجد إجابة نهائية له، وأن الاحتمالات لا تزال قائمة.

4.7 الإشاريات وتحديد المنظور:

الإشاريات الشّخصيّة: يسيطر ضمير المتكلم الجمع "نحن" ("نشتريها"، "عرينا"، "نصطف"، "نستنشق"، "نبحث"، "نقص"، "نعـــبث"، "نضع راحاتنا"، "نتسلقه"، "ننقر"، "نخدش"، "نسقط"، "مخاوفنا"[1])، هذا الضمير يخلق صوتا جماعيا يعبر عن التجربة الإنسانية المشتركة في التعامل مع اللغة، لا يوجد "أنا" فردي، مما يعزز الطابع النظري والتأملي للقصيدة.

الإشاريات المكانية: الأمكنة المذكورة هي أماكن مفترضة ترتبط بطبيعة الكلمات لو كانت شيئا آخر (مكان شراء الألبسة، مكان الاصطفاف للخبز، مكان البحث في السمك، المنابع، الجبل، الهاوية). المكان ليس واقعيا؛ بل هو جزء من العوالم الممكنة التي يفتحها الافتراض.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان حكايات صخريّة، ص46.

الإشاريات الزمانية: الزمن غير محدد، فالقصيدة تتحدث عن علاقة مستمرة وافتراضية مع اللغة، زمن الأفعال هو المضارع الذي يعبر عن العادة أو الحقيقة العامة ضمن سياق الافتراض.

5.7 السّياق وتفاعلاته:

«إن قراءة النص الشعريّ الحداثيّ من الداخل قراءة نسقية صاحبتها أسئلة مقلقة، لم يجد جلها إجابات حاسمة».[1]

فكان لزاما استدعاء السياقات وتعاضدها مه النسق لتقصي تفاعلاته ومقاصده.

السّياق اللّغويّ الدّاخليّ: يعتمد كليا على بنية التكرار الشرطي ("لو تكون الكلمات...") وسلسلة المقارنات والاستعارات التي تستكشف طبيعة اللغة، البنية مفتوحة وغير مغلقة.

السّياق الموقفي: موقف تأمل فلسفي ولغوي حول ماهية الكلمات ووظيفتها وعلاقتنا بها.

السّياق الثقافي: تتفاعل القصيدة مع النقاشات الفلسفية واللغوية حول طبيعة اللغة (هل هي مجرد أداة؟ هل تعكس الواقع أم تشكله؟ هل هي قناع أم كشف؟)، المقارنات المستخدمة (الخبز، الماء، الجبل) لها دلالاتها الثقافية العميقة.

6.7 التناص المحتمل:

قد يكون هناك تناص مع النظريات البلاغية والفلسفية حول اللغة، من السفسطائيين إلى البنيويين وما بعدهم، العنوان "نظرية بلاغية" يشير بوضوح إلى هذا المجال.

خطاب المخاطب وبناء العلاقة:

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص207.

القصيدة لا تخاطب شخصا محددا، استخدام ضمير الجمع "نحن" يجعل القارئ شريكا في هذا التأمل الجماعي حول اللغة، العلاقة المبنية هي علاقة تفكير مشترك واستكشاف للاحتمالات، الشاعر لا يقدم إجابات بل يطرح أسئلة ويفتح آفاقا للتفكير.

خلاصة تحليل "نظرية بلاغية" :

وتأسيساً على سبق، تستخدم قصيدة "نظرية بلاغية" الآلية التداولية للافتراض الشرطي المتكرر كإطار لاستكشاف طبيعة اللغة وعلاقتنا بها. من خلال سلسلة من المقارنات والاستعارات الغنية، يطرح الشاعر أسئلة ضمنية حول وظائف اللغة المتعددة والمتناقضة: هل هي قناع أم ضرورة حياتية؟ هل هي كائن غامض أم مصدر نقي؟ هل هي أداة للعبث أم تحدٍ وجودي؟ استخدام ضمير المتكلم الجمع "نحن" يشرك القارئ في هذا التأمل الجماعي، بينما النهاية المفتوحة تؤكد أن البحث عن ماهية اللغة هو سؤال مستمر بلا إجابة نهائية. تنجح القصيدة في خلق فعل تأثيري يحفز التفكير النقدي حول اللغة ودورها المركزي في التجربة الإنسانية، مقدمةً "نظرية بلاغية" شعرية تتجاوز التعريفات الجاهزة.

8. تحليل لقصيدة "الحروف": تداولية التجريد والتمرد اللغوي وسماء الكلمات

تقدم قصيدة **"الحروف"** مشهدا غرائبيا؛ حيث تتجسد الحروف وتتمرد على الكلمات التي تسجنها، كل ذلك تحت سقف خشبي مزخرف يراقبه المتكلم مستلقيا على قفاه. تستكشف القصيدة العلاقة المتوترة بين الحرف (كعنصر تجريدي وحر) والكلمة (كسجن أو قفص للمعنى)، وبين اللغة والسماء (الواقعية أو المستبدلة)، وبين المراقبة السلبية والفعل الإبداعي (أو الجنوني). يوظف الشاعر آليات تداولية مثل التشبيهات غير المألوفة، والأفعال الكلامية التي تصف التمرد والفوضى، والإشاريات التي تحدد منظور المراقب المنفصل، لطرح تأملات حول طبيعة اللغة، وحرية التعبير، وحدود الواقع.

نص القصيدة:

الحُرُوفُ[1]

فِي السَّقْفِ الْخَشَبِيِّ الْمُتَلَأْلِئِ بِأَدْعِيَةٍ دَامِعَةٍ
تَجْرِي الْحُرُوفُ عَلَى بَعْضِهَا
كَمَا يَفْعَلُ الْأَطْفَالُ فِي بَاحَةِ مَدْرَسَةٍ.
أُتَابِعُ الشِّجَارَ وَالْخِصَامَ وَالْجَرْيَ
مُسْتَلْقِيًا عَلَى قَفَايَ،
وَبَيْنَ حِينٍ وَآخَرَ أَقْفِزُ مَذْعُورًا
عِنْدَمَا تَقْتَرِبُ الْحُرُوفُ مِنْ هَاوِيَةِ السَّقْفِ.
وَأَقُولُ لِنَفْسِي:
سَتَضْحَكُ الزَّخَارِفُ الْجِبْصِيَّةُ لَوْ سَقَطَتْ
كُمْشَةٌ مِنَ الْحُرُوفِ فَجْأَةً، وَهَوَتْ لِبُرُودَةِ الْفُسَيْفِسَاءِ.
لَكِنَّ الْحُرُوفَ لَا تَسْقُطُ
تَظَلُّ هُنَاكَ فِي عِطْرِ الْخَشَبِ الْبُنِيِّ مُعَلَّقَةً كَأَشِعَّةٍ ثَابِتَةٍ.
وَكُلُّ مَا يَحْدُثُ فِي صَخَبِهَا
هُوَ الْخُرُوجُ مِنْ سِجْنِ الْكَلِمَاتِ، إِلَى حُرِّيَّةِ التَّجْرِيدِ الْمُبْهَمِ.
الْكَلِمَاتُ تَعْوِي فِي السَّقْفِ
كَذِئَابٍ فَقَدَتْ صِغَارَهَا،
وَالْأَدْعِيَةُ الدَّامِعَةُ تَلْهَثُ
كَإِنَاثِ الْوُعُولِ.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان سيرة المطر، النّشر العربيّ الإفريقيّ، المغرب، ط01، 1988، ص60.

لَا فَائِدَةَ.. لَا شَيْءَ يُقْنِعُ الْحُرُوفَ بِالْعَوْدَةِ إِلَى أَقْفَاصِهَا
فَالسُّقُوفُ لَمْ تُوضَعْ لِنَسْتَلْقِيَ تَحْتَهَا
وَنَقْرَأَ كَالْمَجَانِينِ.
وَلَكِنَّ فَقَطْ لِنَسْتَبْدِلَ السَّمَاءَ الزَّرْقَاءَ الْخَاوِيَةَ
بِسَمَاءٍ أُخْرَى
سَمَاءً نَزْرَعُ فِي وَحْشِيَّتِهَا حُرُوفَنَا النَّزِقَةَ.

التحليل التداولي :

1.8 الأفعال الكلامية وتأثيراتها:

الأفعال الوصفية للمشهد السريالي: تبدأ القصيدة بوصف مكان وزمان غريبين: "في دامعة السقف الخشبي المتلألئ بأدعية[1]"، ثم تصف فعل الحروف: "تجمهرت الحروف على بعضها"، هذه الأفعال الإنجازية الوصفية تؤسس لمشهد غير واقعي ومفعم بالرمزية (السقف الدامع، الأدعية المتلألئة، الحروف المتجمهرة). الفعل التأثيري هو نقل القارئ إلى عالم متخيل حيث تتجسد فيه عناصر اللغة، فالكتابة عنده فعل استدراج وتكملة للنقص وفي الآن ذاته انمحاء وتلاش وموت ...[2]

الفعل التشبيهي (الأطفال-الخصام): يشبه الشاعر تجمهر الحروف بفعل الأطفال: "كما يفعل الأطفال في باحة مدرسة – أو الخصام والجري". هذا الفعل الإنجازي التشبيهي يضفي على حركة الحروف طابعا من الفوضى، والبراءة، والعنف الطفولي في آن واحد، الفعل التأثيري هو أنسنة الحروف وجعل تمردها يبدو طبيعيا وفوضويا.

[1] محمد الأشعريّ، ديوان سيرة المطر، ص60.

[2] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، ص 282.

الأفعال الوصفية لحالة المتكلم وردود أفعاله: يصف المتكلم حالته: "أنا مستلقيا على قفاي – أتبع الشجار". ثم يصف رد فعله: "وبين حين وآخر أقفز مذعورا – من هاوية السقف – عندما تقترب الحروف". هذه الأفعال الإنجازية تضع المتكلم في موقع المراقب السلبي والخائف في نفس الوقت، الذي يتابع الأحداث عن بعد ولكنه يتأثر بها ويخشى اقترابها، الفعل التأثيري هو إظهار انفصال المتكلم عن هذا الصراع اللغوي وخوفه منه.

الفعل القولي الداخلي (التوقع الساخر): يتخيل المتكلم ما سيحدث لو سقطت الحروف: "وأقول لنفسي – ستضحكك الزخارف الجبسية لو سقطت... "، هذا الفعل الإنجازي القولي الداخلي يعبر عن توقع ساخر ومفارق، حيث يتخيل أن الجماد (الزخارف) سيضحك من سقوط الحروف الحية، الفعل التأثيري هو تعزيز الطابع العبثي والسريالي للمشهد، وظّف لفظة "سيضحك" بأسلوب ساخر؛ حيث إنّ «السخرية غالبا ما تكون في طابعها النفسي حتى ولو كانت موجهة للآخر فهي تعالج القضية برفق ومودة عكس التهكم الذي لا يرحم الغير فهو سلاح قوي ضد الخصم والعدو، ولهذا تتعلق السخرية بجانبها السيكولوجي المتفرد»[1]، وهنا يتجلى تداخل الداخل بالخارج لأنّ «المبنى الخارجي هو في حد ذاته المعنى الداخل، وهما يتولدان معا في شكل وحدة كلية إبان عملية الخلق الإبداعيّ»[2].

الفعل الإخباري النافي والمؤكد (عدم السقوط والثبات): ينفي المتكلم توقعه ويؤكد ثبات الحروف: "لكن الحروف لا تسقط – تظل هناك... معلقةً كأشرعة ثابتة"، هذا الفعل الإنجازي (النفي والتأكيد) يصحح المسار ويؤكد على طبيعة الحروف غير المادية وثباتها في

[1] عابد بن سحنون، في شعرية الكتابة المشهدية، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط01، 2023، ص214.

[2] لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص09.

فضائها الخاص (السقف–سماء اللغة). الفعل التأثيري هو تأكيد استقلالية عالم الحروف عن قوانين الجاذبية المادية.

الفعل التفسيري (الخروج إلى حرية التجريد): يقدم المتكلم تفسيرا لما يحدث: "وكل ما يحدث في صخبها – هو الخروج من سجن الكلمات، إلى حرية التجريد المبهم". هذا الفعل الإنجازي التفسيري هو مفتاح القصيدة الدلالي، حيث يؤول صخب الحروف على أنه تمرد على قيود المعنى المحدد (الكلمات) وسعي نحو حرية الشكل المجرد والغامض. الفعل التأثيري هو توجيه فهم القارئ نحو تأويل الصراع كبحث عن التحرر اللغوي والتجريد.

الأفعال الوصفية المجازية (عواء الذئاب ولهاث الوعول): يصف المتكلم رد فعل الكلمات والأدعية على تمرد الحروف: "الكلمات تعوي... كذئاب فقدت صغارها – والأدعية الدامعة تلهث – كإناث الوعول". هذه الأفعال الإنجازية الوصفية، بتشبيهاتها الحيوانية العنيفة والمؤلمة، تصور معاناة الكلمات والأدعية (المعاني؟ التقاليد؟) من فقدانها للحروف التي تشكلها، الفعل التأثيري هو إظهار الأثر المدمر لهذا التمرد على بنية اللغة والمعنى التقليدي.

الفعل التقريري (عدم الإقناع واللافائدة): يقرر المتكلم استحالة إعادة الحروف: "لا شيء يقنع الحروف بالعودة إلى أقفاصها – لا فائدة.. "، هذا الفعل الإنجازي التقريري يعبر عن اليأس من إمكانية استعادة النظام اللغوي القديم، الفعل التأثيري هو تأكيد حتمية هذا التمرد أو هذا التحول نحو التجريد.

الفعل التفسيري الختامي (وظيفة السقوف والسماء البديلة): يقدم المتكلم تفسيرا لوجود السقوف يتجاوز القراءة الحرفية: "فالسقوف لم توضع لنستلقي تحتها – ونقرأ كالمجانين. – ولكن فقط لنستبدل السماء الزرقاء الخاوية – بسماء أخرى – سماء نزرع في وحشيتها حروفنا الترقة"، هذا الفعل الإنجازي التفسيري يعيد تعريف وظيفة السقف (واللغة؟) باعتباره خلقا لسماء بديلة، ليست بالضرورة أفضل أو أقل وحشية من السماء الواقعية، ولكنها سماء

يمكننا أن نمارس فيها حريتنا في "زرع" حروفنا المتمردة أو "الترقة"، الفعل التأثيري هو تقديم رؤية للغة كفضاء بديل ومستقل عن الواقع، فضاء للإبداع الحر حتى لو كان وحشيا أو مجنونا، وبهذا قد أحاط بالأثر النفسي والواقعي المتولد من استعمال هذا النسق اللغويّ المعين[1].

2.8 الافتراضات المسبقة ودلالاتها:

تفترض القصيدة أن "السقف الخشبي" يمكن أن يكون "دامعا" و"متلألئا بأدعية".

تفترض أن "الحروف" كائنات حية يمكنها أن "تتجمهر" و"تتشاجر" مثل الأطفال.

تفترض أن "السقف" يمكن أن يكون "هاوية" يُقفز منها مذعورا.

تفترض أن "الزخارف الجبسية" يمكن أن "تضحك".

تفترض أن "الحروف" يمكن أن تسقط "كمشة" وتهوي إلى "برودة الفسيفساء".

تفترض أن "الحروف" معلقة في "عطر الخشب" كـــ"أشرعة ثابتة".

تفترض أن "الكلمات" هي "سجن" للحروف.

تفترض أن "التجريد المبهم" يمثل "حرية" للحروف.

تفترض أن "الكلمات" يمكن أن "تعوي كذئاب فقدت صغارها".

تفترض أن "الأدعية الدامعة" يمكن أن "تلهث كإناث الوعول".

تفترض أن "الكلمات" هي "أقفاص" للحروف.

تفترض أن "السقوف" لم توضع للقراءة تحتها "كالمجانين".

تفترض أن "السماء الزرقاء" هي "خاوية".

[1] ينظر: حاتم أوس الأنصاريّ، سلطة الخطاب الشعريّ –دراسة تداولية–، دار كنوز المعرفة، عمان، ط01، 2009، ص69.

تفترض أن السقف هو "سماء أخرى" بديلة.

تفترض أن هذه السماء البديلة لها "وحشية".

تفترض أن "حروفنا" يمكن أن تكون "نزقة" وأننا يمكن أن "نزرعها" في هذه السماء البديلة.

3.8 الاستلزامات الحوارية والمعاني الضمنية:

تجمهر الحروف وشجارها يستلزم وجود طاقة حيوية وفوضوية في المكونات الأساسية للغة، وأنها ليست مجرد أدوات جامدة.

مراقبة المتكلم للشجار بخوف ومن مسافة تستلزم موقفا من الانفصال الحذر أو العاجز عن التدخل في صراعات اللغة الداخلية، فأنت في هذه الصورة تشاهده موقفًا، ولكنه موقف متحرك وكذلك تحس بالموقف النفسيّ الذي اتخذه[1].

تخيل ضحك الزخارف يستلزم رؤية عبثية للعالم؛ حيث تنقلب الأدوار وتفقد الأشياء جديتها.

عدم سقوط الحروف وثباتها كأشرعة يستلزم طبيعتها المجردة والمستقلة عن قوانين العالم المادي. إنها تنتمي إلى فضاء آخر.

تفسير الصخب بأنه خروج من "سجن الكلمات" إلى "حرية التجريد المبهم" يستلزم أن المعنى المحدد والمقيد في الكلمات هو شكل من أشكال السجن، وأن الحرية تكمن في التجريد والغموض والانفلات من المعنى.

عواء الكلمات ولهاث الأدعية يستلزم أن بنية المعنى التقليدية (الكلمات) والمؤسسات الروحية أو الأخلاقية (الأدعية) تتألم وتتضرر بشدة من هذا التحرر أو التمرد الحروفي.

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد–، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ص82.

استحالة إقناع الحروف بالعودة إلى "أقفاصها" يستلزم أن هذا التوجه نحو التجريد أو التفكيك هو عملية لا رجعة فيها.

القول بأن السقوف لم توضع للقراءة "كالمجانين" يستلزم رفضا للتلقي السلبي أو الحرفي للغة، وربما إشارة إلى أن الانغماس في اللغة بهذه الطريقة هو ضرب من الجنون.

القول بأن السقوف وُضعت لاستبدال "السماء الزرقاء الخاوية" يستلزم رؤية للواقع (السماء الزرقاء) على أنه فارغ أو غير كافٍ، وأن اللغة (السقف–السماء البديلة) هي محاولة لخلق معنى أو واقع بديل.

وصف السماء البديلة بأنها "سماء نزرع في وحشيتها حروفنا الترقة" يستلزم أن هذا الفضاء اللغوي البديل ليس بالضرورة مثاليا أو منظما؛ بل قد يكون فضاءً وحشيا وفوضويا، ولكنه يسمح بحرية التعبير عن الذات "الترقة" أو المتمردة، إنها دعوة للإبداع الحر وغير المقيد حتى لو كان صادما أو غريبا.

4.8 الإشاريات وتحديد المنظور:

الإشاريات الشّخصيّة: يظهر ضمير المتكلم المفرد "أنا" ("أنا مستلقيا"، "أتبع"، "أقفز"، "أقول لنفسي") كمراقب ومنفعل سلبي. تظهر "الحروف" و"الكلمات" و"الأدعية" كشخصيات فاعلة ومتحركة في هذا المشهد. في النهاية، يظهر ضمير المتكلم الجمع "نحن" ("نزرع حروفنا") ليشير إلى فعل إبداعي جماعي محتمل في هذه السماء البديلة، خرج من المعنى الصفري إلى قرائن أخرى خارج النص تشارك في تحديد القصد[1]، وهذا الأخير هو «كيفية التعبير والغرض المتوخى، وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر، وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام، فالمقصدية تحدد اختيار الوزن، والألفاظ الملائمة، وتركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام

[1] ينظر: حاتم أوس الأنصاريّ، سلطة الخطاب الشعري، ص95.

المتوخى . ولذلك، نجد البحر الواحد ينظم فيه الشاعر مدحا أو فخرا أو هجاء أو رثاء... فالمقصد يتحكم في نسج القصيدة أو المقطوعة؛ بل في البيت أو شطره مبنى ومعنى»[1].

الإشاريات المكانية: المكان المركزي هو "السقف الخشبي" الذي يتحول إلى فضاء للصراع والتحرر، ثم إلى "سماء أخرى" بديلة لـــ"السماء الزرقاء الخاوية". "باحة المدرسة" و"برودة الفسيفساء" هي أماكن مقارنة أو متخيلة. "أقفاص" الكلمات هي مكان رمزي للسجن.

الإشاريات الزمانية: الزمن غير محدد، يبدو وكأنه لحظة تأمل أو رؤيا مستمرة. استخدام المضارع ("تتجمهر"، "أتبع"، "أقفز"، "تعوي"، "تلهث") يعطي إحساسا بالحاضر المستمر أو الحقيقة العامة ضمن هذا العالم المتخيل.

5.8 السّياق وتفاعلاته:

السّياق اللّغويّ الدّاخليّ: يعتمد على التجسيد (الحروف، الكلمات، الأدعية)، والتشبيهات غير المتوقعة (الأطفال، الأشرعة، الذئاب، الوعول)، والمفارقات (السقف الدامع، الأدعية المتلألئة، ضحك الزخارف، القراءة كالمجانين، السماء الوحشية)، والبنية التفسيرية التي تتكشف تدريجيا.

السّياق الموقفي: موقف مراقبة وتأمل في طبيعة اللغة وعلاقتها بالمعنى والحرية والواقع، من منظور ذاتي منفصل وخائف ولكنه قادر على التأويل.

السّياق الثقافي: تتفاعل القصيدة مع الأفكار حول العلاقة بين الدال والمدلول، وحرية الشكل، وتمرد اللغة على قيود المعنى، وربما مع النظريات التفكيكية أو ما بعد الحداثية التي تشكك في استقرار المعنى.

[1] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص53.

وهنا نلحظ علاقة النسق بالسياق فيرى فوكو أنّ النسق« مجموعة من العلاقات التي تثبت حسب موريس بلانشو على استبعاد الخارج عن طريق إخفائه وتلوينه وتحويله إلى داخل؛ حيث يصبح الداخل انثناء للخارج المفترض»[1].

6.8 التناص المحتمل:

قد يكون هناك تناص مع الشعر الغربي أو السريالي[2]، تناص محتمل مع الأفكار الفلسفية حول اللغة كبيت للوجود أو كسجن للمعنى، تناص مع قصيدة "نظرية بلاغية" السابقة في الديوان نفسه من حيث التأمل في طبيعة الكلمات، والجدير بالذكر هنا أنّ القصيدة المغربية المعاصرة تأثرت بالشعر الغربي وهذا ما يصرح به محمد بنيس أنه تأثر بول إيلوار ولويس أراغون وغيرهما.[3]

خطاب المخاطب وبناء العلاقة:

القصيدة لا تخاطب أحدا بشكل مباشر، المتكلم يصف ويروي ويتأمل، القارئ هو المـــُخاطَب لهذا المشهد الغرائبي وهذا التأمل الفلسفيّ.

الانتقال إلى ضمير الجمع "نحن" في النهاية قد يمثل دعوة للقارئ للمشاركة في هذا الفعل الإبداعي المتمثل في "زرع الحروف الترقة" في سماء اللغة البديلة.

خلاصة تحليل "الحروف" :

من هنا يلزم القول بأنّ قصيدة "الحروف" تستخدم الآليات التداولية، وبخاصة التجسيد والتشبيه والمفارقة والأفعال الكلامية الوصفية والتفسيرية، لتصوير مشهد سريالي يتمثل في تمرد

---

[1] جيل دلوز، المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط01، 1987، ص06.

[2] **الشعر السريالي:** هو مدرسة أدبية تنبثق عن الحركة السريالية التي ظهرت في أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، وتعتمد على تحرير العقل الباطن واللاوعي والتعبير عن الأحلام والأفكار غير المنطقية ...

[3] ينظر: عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج02، ص15.

الحروف على الكلمات وسعيها نحو "حرية التجريد المبهم". من خلال منظور المراقب المنفصل والخائف، تطرح القصيدة تأملات عميقة حول طبيعة اللغة كـ"سجن" للمعنى وكـ"سماء بديلة" للواقع، وكفضاء للإبداع الحر والمتمرد ("الترق") حتى لو كان فضاءً "وحشيا". تنجح القصيدة في خلق فعل تأثيري ينقل القارئ إلى عالم اللغة الداخلي وصراعاته، ويدعوه للتفكير في العلاقة بين الشكل والمعنى، والحرية والقيود، والواقع والخلق اللغوي، مقترحةً في النهاية أن اللغة قد تكون فضاءً بديلا نمارس فيه حريتنا الإبداعية بعيدا عن "خواء" الواقع.

9. تحليل لقصيدة "عبور": تداولية المكان والذاكرة والعبور بين الخوف والظل

تختتم قصيدة **"عبور"** مجموعة القصائد التطبيقية في هذا الفصل، مقدمةً مشهدين متوازيين للعبور في مكانين مختلفين (زقاق شمال المدينة وزقاق جنوب المفازة)، وكلاهما مشحون بالذاكرة، والخوف، والترقب، والظلال. تستكشف القصيدة تجربة العبور ليس فقط كحركة فيزيائية؛ بل كحالة نفسية ووجودية؛ حيث يتداخل الماضي بالحاضر، والداخل بالخارج، والذات بالآخر. يوظف الشاعر آليات تداولية متنوعة، مثل الأفعال الكلامية التي تقترح وتصف وتتوقع، والإشاريات المكانية والزمانية والشّخصيّة المتعددة، والاستعارات الحسية، لخلق جو من الغموض والترقب والتأمل في معنى العبور في فضاء المدينة والذاكرة.

نص القصيدة:

عُبُورٌ[1]

مِنْ زُقَاقٍ صَغِيرٍ شَمَالَ الْمَدِينَةِ
يَقْتَرِحُ الْمَدْخَلُ الْحَجَرِيُّ سَمَاءً
وَأَجْنِحَةً
وَجِدَارًا

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط01، 1994، ص12.

وَلَبْلَابَةً يَابِسَةً.

هِيَ ذِي زَحْمَةُ الْعَصْرِ تَبْدَأُ تَغْرِيدَهَا الْمُرَّ.

سُوقًا فَسُوقًا يَذُوبُ الْعَبِيرُ النَّبَاتِيُّ فِي بَعْضِهِ.

تَذُوبُ الشَّبَابِيكُ فِي بَعْضِهَا

وَالزَّوَايَا

وَأَقْوَاسٌ لَا رُوحَ فِيهَا.

وَيَسْتَسْلِمُ الدَّرْجُ لِلْخَطْوِ وَالرَّعْشَةِ الْمُسْتَعَادَةِ.

تَفْتَحُ بَابًا لِعِشْرِينَ خَوْفًا مِنَ السَّنَوَاتِ

وَعَيْنَيْنِ لِلدَّمْعَةِ الْوَاحِدَةِ،

وَتَجْلِسُ مُمْتَقِعًا لِبَهَاءِ السَّوَارِي.

هِيَ ذِ خَفْقَةُ الزُّخْرُفِ الْمُتَعَالِي

تَغُوصُ عَمِيقًا

فَيَمْتَلِئُ الْحَرْفُ بِالْمَاءِ،

تَمْتَلِئُ الشَّبَكَاتُ الَّتِي فَقَدَتْ ظِلَّهَا

بِرِوَاءِ الْمَسَافَاتِ أَوْ بِدَمٍ لَا ضِفَافَ لَهُ.

وَهَا هِيَ أَنْدَلُسُ الْمَاءِ تَرْقُصُ فِي خُصْلَةِ الصَّحْنِ.

مَاءً

وَمَاءً

وَمَاءً،

يَنَابِيعُ تَرْفُلُ فِي عَطَشٍ مَعْدِنِيٍّ.

وَلَيْسَ هُنَاكَ عَلَى ضَفَّةِ الْخَوْفِ غَيْرِي

وَسَيِّدَةٍ تَتَوَقَّعُ أَنْ يَتَوَقَّفَ فِي لَحْظَةِ نَبْضِ سَبْحَتِهَا.

فَنَنْهَضُ مِنْ ربقَةِ الْقَوْسِ بسْمَلَةٍ
أَوْ هَزِيعٍ آخِرَ فِي اللَّيْلَةِ الْبَارِدَةِ.
مِنْ زُقَاقٍ صَغِيرٍ جَنُوبَ الْمُفَازَة
حَيْثُ تَفِرُّ الْمَسَافَاتُ مِنْ حَبَقِ الشُّرُفَاتِ.
إِنِّي يَقَظَةُ الْعَابِرِينَ
يَطُلُّ دَمِي مِنْ أَنَامِلِ سَيِّدَةٍ
تَتَحَسَّسُ فِي مَشْيِهَا حَائِطَ الدَّرْبِ
حَتَّى تُهَاجِمَ ظُلْمَتَهَا ضَجَّةُ الْعَرَبَاتِ.
فَتَمْسِكُ أَنْفَاسَهَا لَحْظَةً،
ثُمَّ تَعْبُرُ نَحْوَ الْفَنَاءِ الظَّلِيل.

التحليل التداولي :

1.9 الأفعال الكلامية وتأثيراتها:

الفعل الاقتراحي (المدخل الحجري): تبدأ القصيدة بفعل كلامي غير مباشر: "يقترح المدخل الحجري – وأجنحةً ومساء – وجدارا – ولبلابةً يابسة"، المدخل الحجري لا يتكلم، لكن الشاعر ينسب إليه فعل "الاقتراح"، هذا الفعل الإنجازي (الاقتراح المنسوب) يضفي على المكان طابعا حيا وقدرة على الإيحاء بمجموعة من العناصر المتنافرة (أجنحة، مساء، جدار، لبلابة يابسة)، الفعل التأثيري هو إدخال القارئ في جو من الغموض والإيحاء منذ البداية.

الأفعال الوصفية للحركة والذوبان: تصف القصيدة حركة "زحمة العصر[1]" وذوبان العناصر المكانية: "تبدأ تغرد ها الممر"، "يذوب العبير النباتي... تذوب الشبابيك...

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص12.

والزوايا..."، هذه الأفعال الإنجازية الوصفية تصور حالة من السيولة والامتزاج وفقدان الحدود في فضاء المدينة مع مرور الوقت، الفعل التأثيري هو خلق إحساس بالضياع أو الانصهار في بوتقة المكان والزمان، نلفي هنا حركية وضبابية في هذا المشهد كون «القصيدة الحداثية قصيدة متلونة غير ثابتة والبحث عن الحقيقة من خلالها هو بحث عن المستحيل والمجهول لان معانيها تتوالد من متلقٍ لآخر»[1].

الفعل الوصفي للاستسلام: "ويستسلم الدرج للخطو والرعشة المستعادة"، هذا الفعل الإنجازي يصور خضوع المكان (الدرج) للفعل الإنساني (الخطو) وللذاكرة (الرعشة المستعادة). الفعل التأثيري هو إظهار تفاعل المكان مع الذاكرة والحركة الإنسانية.

الفعل الإخباري عن فتح الباب (للخوف والدمع): "تفتح الباب لعشرين خوفا من السنوات – وعينين للدمعة الواحدة"، هذا الفعل الإنجازي الإخباري، المنسوب لضمير مخاطب غير محدد، يربط فعل فتح الباب المادي باستحضار الماضي المؤلم (عشرين خوفا) وبالحزن المكثف (عينين للدمعة الواحدة). الفعل التأثيري هو شحن فعل العبور بدلالات الذاكرة والألم.

الفعل الوصفي للحالة (الجلوس الممتقع): "وتجلس ممتقعا لبهاء السوار". هذا الفعل الإنجازي يصف حالة من الشحوب أو المرض المقابل لجمال خارجي (بهاء السوار)، مما يخلق مفارقة، الفعل التأثيري هو إبراز التناقض بين الداخل المتألم والظاهر الجميل أو المزخرف.

الأفعال الوصفية للغوص والامتلاء: "هي ذي خفقة الزخرف المتعالي – تغوص عميقا – فيمتلئ الحرف بالماء، – تمتلئ الشبكات... برواء المسافات أو بدم لا ضفاف له"، هذه الأفعال الإنجازية تصف تأثيرا عميقا للزخرف (أو للجمال الظاهري) يؤدي إلى امتلاء اللغة (الحرف) بالماء (الحياة؟ السيولة؟) وامْتِلاء الفراغات (الشبكات) بالغموض (برواء المسافات) أو

[1] نورية شرفاوي، الحداثة الشعرية والممارسة النقدية، مجلة أبحاث، ع 05، ديسمبر 2017، وهران، الجزائر، ص82.

بالعنف (دم لا ضفاف له)، الفعل التأثيري هو إظهار كيف يمكن للجمال السطحي أن يثير أعماقا مضطربة أو غامضة.

الفعل الإخباري عن الرؤيا (أندلس الماء): "وها هي أندلس الماء ترقص في خصة الصحن"، هذا الفعل الإنجازي يقدم رؤيا متخيلة أو رمزية (أندلس الماء) تظهر في مكان بسيط (خصة الصحن)، الفعل التأثيري هو إضفاء بعد أسطوري أو تاريخي على المشهد الحالي، ويتضح مما تقدم أن الشاعر المغربي يستلهم من التاريخ ، فالأشعري في قصيدته" الموت والميلاد على خارطة الوطن[1]"، يقول :

وكلما بكيت

سمعت من حولي صوتا كريها يشبه الفحيح

«إذا ما بكى من خلفها انصرفت له.. بشق وتحتي شقها لم يحول»

ووجهها الذي تدير لي

سحقا له من وجه ...

فالمقطع هنا وظف بيت امرئ القيس؛ فإذا قارنا بين الشاعرين نرى دلالة مغايرة من خلال المناخ النفسي، فامرأة الأشعري المقصود بها المدينة ليست كامرأة امرئ القيس، فذا له اللذة والآخر كراهية المدينة الباغية.[2]

الفعل التقريري عن الوجود (لست هناك غيري وسيدة): "وليس هناك على ضفة الخوف غيري – وسيدة تتوقع..."، هذا الفعل الإنجازي يحدد الشخصيات الموجودة في هذا

[1] محمد الأشعري، ديوان صهيل الخيل الجريحة، منشورات اتحاد كتاب المغرب بالتعاون مع اتحاد الأدباء في العراق، طبع دار آفاق العربية، 1978، ص18.

[2] ينظر: عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج02، ص17.

المشهد المشحون بالخوف والترقب، الفعل التأثيري هو تركيز الانتباه على هذين الكائنين وعلاقتهما المتوقعة.

الفعل الوصفي للتوقع والنهوض المحتمل: "وسيدة تتوقع أن يتوقف... نبض سبحتها – فننهض من ربقة القوس بسملة – أو هزيع أخير..."، هذا الفعل الإنجازي يصف حالة من الترقب المشترك لحدث ما (توقف النبض) سيؤدي إلى نهوض أو تحرر رمزي (من ربقة القوس)، مرتبط بالدين (بسملة) أو بالزمن (هزيع أخير)، الفعل التأثيري هو خلق جو من التوتر والترقب لنهاية أو بداية جديدة، وهي أفعال إفصاحية تعبر عن حالة نفسية تعينها شروط الصدق[1].

الأفعال الوصفية للمشهد الثاني (العبور في الجنوب): ينتقل النص لوصف مشهد عبور آخر: "من زقاق صغير جنوب المفازة – حيث تفـــر المسافات..."، "يطل دمي من أنامل سيدة – تتحسس... حائط الدرب"، "حتى تهاجم ظلمتها ضجة العربات – فتمسك أنفاسها لحظةً – ثم تعبر نحو الفناء الظليل"، هذه الأفعال الإنجازية ترسم مشهد عبور آخر يتسم بالخوف (تهاجم ظلمتها ضجة العربات)، والحذر (تتحسس الحائط، تمسك أنفاسها)، والبحث عن الأمان (الفناء الظليل)، الفعل التأثيري هو تقديم صدى أو توازٍ للمشهد الأول، مع التركيز أكثر على فعل العبور الجسدي والخطر الخارجي.

2.9 الافتراضات المسبقة ودلالاتها:

تفترض القصيدة أن "المداخل الحجرية" يمكنها أن "تقترح" أشياء.

تفترض أن "زحمة العصر" يمكن أن "تغرد" في الممرات.

تفترض أن "العبير" و"الشبابيك" و"الزوايا" يمكن أن "تذوب" في بعضها.

تفترض أن "الأقواس" يمكن أن تكون بلا "روح".

[1] ينظر: سهيلة ناجوي، تداولية الخطاب الشعري–في ديوان الدكتاتور لعبد املك بومنجل، ص51.

تفترض أن "الدرج" يمكن أن "يستسلم" للخطو و"الرعشة المستعادة".

تفترض أن فتح "الباب" يمكن أن يكون لـــ"عشرين خوفا" و"عينين للدمعة الواحدة".

تفترض وجود "بهاء للسوار" يجلس المرء "ممتقعا" له.

تفترض أن "خفقة الزخرف" يمكن أن "تغوص عميقا".

تفترض أن "الحرف" يمكن أن يمتلئ بـــ"الماء".

تفترض وجود "شبكات فقدت ظلها" يمكن أن تمتلئ بـــ"رواء المسافات" أو "دم لا ضفاف له".

تفترض وجود "أندلس الماء" ترقص في "خصة الصحن".

تفترض وجود "ينابيع ترفل في عطش معدني" (مفارقة).

تفترض وجود "ضفة للخوف".

تفترض أن "نبض السبحة" يمكن أن يتوقف.

تفترض وجود "ربقة للقوس" يمكن النهوض منها بـــ"بسملة" أو "هزيع أخير".

تفترض وجود "زقاق جنوب المفازة".

تفترض أن "المسافات" يمكن أن "تفر" من "حبق الشفاه".

تفترض وجود "يقظة للعابرين".

تفترض أن "الدم" يمكن أن "يطل" من "أنامل سيدة".

تفترض أن "السيدة" "تتحسس حائط الدرب" في مشيها.

تفترض أن "ضجة العربات" يمكن أن "تهاجم ظلمتها".

تفترض أن "إمساك الأنفاس" هو رد فعل على الهجوم.

تفترض وجود "فناء ظليل" يمكن العبور إليه.

3.9 الاستلزامات الحوارية والمعاني الضمنية:

وحقيق بنا أن نوه أن الاستلزام يختلف باختلاف السياق وتلقي المخاطب له[1].

فاقتراح المدخل الحجري لأشياء متنافرة يستلزم أن المكان نفسه يحمل إمكانات متعددة ومتضاربة (الحرية-الأجنحة، الزمن-المساء، الانغلاق-الجدار، الموت-اللبلابة اليابسة).

ذوبان العناصر المكانية يستلزم فقدان الهوية الفردية للأشياء والأماكن وانصهارها في كلٍّ غير محدد، ربما بفعل الزمن أو الذاكرة، ومن نافلة القول إنّ الأمكنة عند الأشعريّ تمارس سلطتها على الشخوص وتتحكم في تكوين الأحداث[2].

استسلام الدرج للخطو والرعشة المستعادة يستلزم أن المكان يتأثر ويستجيب للتجربة الإنسانية والذاكرة.

فتح الباب للخوف والدمع يستلزم أن فعل العبور أو الدخول إلى مكان جديد هو غالبا محفوف بذكريات مؤلمة.

الجلوس ممتقعا لبهاء السوار يستلزم وجود تناقض بين المعاناة الداخلية والمظهر الخارجي أو الزخرفي.

امتلاء الحرف بالماء والشبكات بالدم أو الواء يستلزم أن التجربة الجمالية أو الروحية العميقة يمكن أن تحرر طاقات لغوية حيوية (الماء) ولكنها أيضا تكشف عن فراغات مؤلمة أو عنف كامن (الدم).

---

[1] ينظر: سهيلة ناجوي، تداولية الخطاب الشعري-في ديوان الدكتاتور لعبد املك بومنجل، ص104.

[2] ينظر: محمد أمنصور، رؤيا الفسيفساء والتّحولات الجارية في رواية "القوس والفراشة" لمحمّد الأشعريّ، ص07.

رؤية "أندلس الماء" تستلزم إسقاطا للذاكرة التاريخية أو الحلم المثالي على الواقع الحالي البسيط.

وجود "ينابيع ترفل في عطش معدني" يستلزم مفارقة أساسية في طبيعة هذا المكان أو هذه التجربة، حيث تتعايش الوفرة (الينابيع) مع النقص (العطش).

الوقوف على "ضفة الخوف" مع سيدة تترقب توقف نبض سبحتها يستلزم حالة من الانتظار المشترك لنهاية أو تحول، في جو مشحون بالخوف والقلق الوجودي أو الروحي.

النهوض من "ربقة القوس" يستلزم التحرر من قيد أو عبودية ما (ربما رمزية القوس المعماري أو القدر).

فرار المسافات من "حبق الشفاه" في الزقاق الجنوبي يستلزم أن الكلام أو التعبير (حبق الشفاه) قد يطرد أو يلغي الإحساس بالبعد أو الغربة.

إطلالة "دم" المتكلم من "أنامل سيدة" تتحسس الحائط يستلزم وجود ارتباط عميق وحسي بين المتكلم وهذه السيدة العابرة، وتماهيا في تجربتها الحسية مع المكان.

مهاجمة "ضجة العربات" لـــ"ظلمتها" يستلزم وجود خطر خارجي يهدد السكينة أو العزلة الداخلية لهذه السيدة.

عبورها نحو "الفناء الظليل" يستلزم بحثا عن الأمان والسكينة والهروب من ضجيج العالم الخارجي وخطره.

وفي نفس المنحى من افتراض واستلزام حواريّ نجده يضمن كلاما عن المسكوت عنه، فمثلا يلجأ الأشعري لمحاكمة الأصبهاني في قصيدته "قراءة جديدة لكتاب الأغاني"؛ حيث يبحث الأشعري عما هو مسكوت عنه دون ما ذكر من الوجه اللامع لتلك الحقبة. [1]

[1] ينظر: عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج02، ص50.

4.9 الإشاريات وتحديد المنظور:

الإشاريات الشّخصيّة: يتنقل النص بين ضمير الغائب (المدخل، الزحمة، العبير، الشبابيك، الدرج، الحرف، الشبكات، أندلس الماء، الينابيع)، وضمير المخاطب ("تفتح"، "تجلس ممتقعا")، وضمير المتكلم ("غيري"، "دمي")، وضمير المتكلم الجمع ("فننهض")، وشخصية "السيدة" المتكررة في المشهدين. هذا التعدد يعكس تعدد وجهات النظر وتداخل الذوات في تجربة العبور.

الإشاريات المكانية: المكان محدد بـــ"زقاق صغير شمال المدينة" و"زقاق صغير جنوب المفازة"، داخل هذه الأمكنة، تظهر تفاصيل مكانية أخرى (المدخل الحجري، الجدار، الممر، الشبابيك، الزوايا، الأقواس، الدرج، الباب، السوار، الزخرف، الصحن، ضفة الخوف، ربقة القوس، حائط الدرب، الفناء الظليل)، المكان يؤدي دورا مركزيا كفضاء للعبور والذاكرة والخوف.

الإشاريات الزمانية: الزمن مرتبط بـــ"المساء"، "العصر"، "عشرين خوفا من السنوات"، "الرعشة المستعادة"، "لحظة"، "هزيع أخير في الليلة الباردة". الزمن يبدو متداخلا بين الماضي والحاضر ولحظة الترقب المستقبلية.

5.9 السّياق وتفاعلاته:

السّياق اللّغويّ الدّاخليّ: يعتمد على الأفعال الموحية (يقترح، يذوب، يستسلم)، والاستعارات الحسية (عبير نباتي، عطش معدني، دم لا ضفاف له)، والمفارقات (ينابيع ترفل في عطش، ممتقع لبهاء السوار)، والتوازي بين مشهدي العبور في الشمال والجنوب.

السّياق الموقفي: تجربة عبور مكاني (في أزقة المدينة) تتحول إلى عبور في الذاكرة والزمن والخوف، وتأمل في العلاقة بين الذات والمكان والآخر.

السّياق الثقافي: قد تستدعي القصيدة أصداء ثقافية مرتبطة بالمدن القديمة (أندلس الماء، الأقواس، الزخرف)، والرموز الدينية (السبحة، البسملة)، وتجربة الخوف والترقب الوجودي.

6.9 التناص المحتمل:

تناص محتمل مع الشعر الذي يتناول المدينة كمكان للضياع والذاكرة (مثل شعر السياب أو أدونيس)؛ فقد قرأ الشعراء المغاربة شعر السيّاب وأدونيس والبياتي ودرويش وحجازي وعبد الصبور وحاوي... فتسللت نصوصهم الغائبة إلى نصوصهم، وكذلك نلفي تناصا وصدى للشعراء الجاهليين والأمويين والعباسيين والأندلسيين[1]، تناص مع قصائد أخرى في ديوانه تتناول تيمات الخوف والذاكرة والماء.

ونجده يربط بين الأحداث التاريخية والمعاصرة، فله قصيدة ينادي فيها لوركا الإسباني منددا بمقتل غسان كنفاني في لبنان. [2]

خطاب المخاطب وبناء العلاقة:

يستخدم النص ضمير المخاطب ("تفتح"، "تجلس") بشكل غامض، قد يشير إلى القارئ، أو إلى ذات أخرى للمتكلم، أو إلى شخصية متخيلة تخوض تجربة العبور، هذا الغموض يشرك القارئ في التجربة، والواقع أن مسألة دراسة العمل الشعري ليس أمرا طيعا، والإطلالة عليه من نافذة واحدة لا ينتفي مع أن نطل عليه من نوافذ أخرى أشد قربا أو بعدا.[3]

وإنّ العلاقة بين المتكلم والسيدة تبدو علاقة مراقبة، وترقب مشترك، وتماهٍ حسي (إطلالة دمه من أناملها). إنها علاقة صامتة وموحية.

---

[1] ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص281-282..

[2] ينظر: عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج02، ص53.

[3] ينظر: عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص171.

خلاصة تحليل قصيدة "عبور" :

وبناء على ما سبق فإنّ قصيدة **"عبور"** تستخدم الآليات التداولية، وبخاصة الأفعال الكلامية الموحية والوصفية، والافتراضات المسبقة حول تفاعل المكان مع الزمن والذاكرة، والاستلزامات الحوارية التي تكشف عن الخوف والترقب والبحث عن الأمان، والإشاريات المتعددة التي تعكس تداخل الذوات والأزمنة والأمكنة، والسّياقات الثقافية المرتبطة بالمدينة والذاكرة، لتجسيد تجربة العبور كحالة وجودية معقدة تتجاوز الحركة الفيزيائية، من خلال مشهدين متوازيين للعبور في أزقة المدينة، تستكشف القصيدة كيف يتشابك الخوف والذاكرة والجمال والترقب في فعل العبور، وكيف يصبح المكان فضاءً للذوبان والتحول والتفاعل العميق بين الذات والآخر، إذن هناك تقدم في نمو القصيدة ولكنه بطيء، فترى القارئ يجد نفس العوامل تتردد في قوالب وتيمات مختلفة[1]، فتنجح القصيدة في خلق فعل تأثيري يغمر القارئ في جو من الغموض والترقب والتأمل في معنى العبور في دروب الحياة والذاكرة.

خاتمة الفصل: خلاصات ونتائج التّحليل التّداوليّ

نستشف مما سبق، يُمثل هذا الفصل محاولة منهجية لاستكشاف الآليات التداوليّة في شعر محمّد الأشعريّ من خلال تحليل تسع قصائد متمايزة، المقاربة التداوليّة لم تقتصر على الجوانب النحوية أو الدلالية البحتة؛ بل انطلقت من فهم عميق للغة كفعل إنجازيّ حيّ يتفاعل مع السياقات الثقافية والنفسية والاجتماعية، فالشعر عند الأشعري ليس مجرد نقل للأفكار؛ بل هو فعل تواصليّ معقد يسعى إلى إحداث تأثيرات جماليّة وعاطفية وإقناعيّة على المتلقي.

كما أظهر التحليل أنّ الأشعريّ يوظف الأفعال الكلامية بأنواعها المختلفة بطريقة متقنة لبناء عوالمه الشعرية؛ في قصيدة "الحروف" الأفعال الكلامية تتجاوز مستوى الوصف البسيط لتصبح فعلا تحرريا يعكس تمرد الحروف على القيود، في "سقوط" الأفعال الإخبارية المشوبة

[1] ينظر: محمد مفتاح، دينامية النّص، ص119.

بالقلق والتردد تجسد حالة الخوف الوجودي، في "مائيات" الأفعال الكلامية تتحول إلى عملية استحالة مستمرة؛ حيث الذات تنصهر وتتماهى في الآخر.

أمّا الافتراضات المسبقة في شعر الأشعري لا تقتصر على المستوى اللغوي البحت؛ بل تتعمق في الطبقات الثقافية والنفسية والفلسفية، في قصيدة "نظرية بلاغية"، الافتراض المسبق هو أن الكلمات كائنات قابلة للتحول والاستبدال، في "الحروف" الافتراض هو أن الحروف تمتلك إرادة وحرية خاصة بها، هذه الافتراضات تشكل أساس الحوار بين الشاعر والمتلقي، وتفرض عليه قبول منطق خاص يختلف عن المنطق العادي.

أمّا الاستلزامات الحوارية في شعر الأشعري غنية ومعقدة، في "سقوط"، رؤية اليمامة الطليقة في الشتاء تستلزم أن الحرية قد تأتي في الوقت الخطأ وتكون مصدرا للخوف، في "مائيات" الانحلال في الماء يستلزم موت الذات الفردية واندماجها في الكل، هذه الاستلزامات تعمل على مستويات متعددة مما يخلق طبقات من المعاني التي تتطلب من المتلقي تأويليا مضاعفا.

أمّا الإشاريات الشخصية والمكانية والزمانية تؤدي دورا محوريا في تحديد موقع المتلقي ضمن الخطاب، في "الحروف" ضمير المتكلم يجعل الراوي شاهدا ومشاركا في تحرر الحروف، في "سقوط" الإشاريات المكانية "السور، النافذة، الشارع المقفر" تحدد فضاء الخوف والانسداد...

أمّا السياق في شعر الأشعري ليس مجرد خلفية، بل هو عنصر فاعل في بناء المعنى، السياق اللغوي الداخلي يتفاعل مع السياق الثقافي والاجتماعي والنفسي لإنتاج معانٍ متعددة، في "نظرية بلاغية" السياق الفكري يحول الكلمات إلى موضوعات للتأمل الفلسفي، في "الحروف" السياق الثقافي يستحضر رموز التحرر والتمرد، في "سقوط" السياق الموسمي – الشتاء– يعمق الإحساس بالقسوة والخطر.

كما أنّ التناص في شعر الأشعريّ ليس مجرد استحضار لنصوص سابقة؛ بل هو حوار فعال مع التراث الأدبي والفكري والديني، في "الحروف" هناك حوار مع رموز التحرر والحرية، في "مائيات" هناك استحضار للتقاليد الصوفية والرؤيا الدينية، هذا الحوار يثري المعنى ويفتح آفاقا متعددة للتأويل.

ولقد تبين لنا من التحليل أن المقاربة التداولية توفر أدوات فعالة وضرورية لفهم الشعر المعاصر، خاصة شعر الأشعريّ الذي يتميز بالغموض والإضمار والتكثيف، وهي تسمح بتجاوز السطح الجمالي للخطاب والوصول إلى الأفعال الكلامية المعقدة والاستراتيجيات التواصلية التي يوظفها الشاعر.

إنّ اللّغة الشّعريّة عند الأشعريّ لا تقتصر على الوصف أو التعبير؛ بل تتجاوز ذلك لتصبح فعلاً إنجازيا يحقق أهدافا محددة، الحروف تتحرر، اليمامة تسقط، الذات تنصهر في الماء، هذه ليست مجرد صور بل أفعال تحدث من خلال اللغة.

وكما نلحظ أن المقاربة كشفت عن تعددية المعنى في شعر الأشعريّ، كل قصيدة تفتح احتمالات متعددة للتأويل، وهذه التعددية ليست عبثية؛ بل ميزة تعكس ثراء التجربة الشعرية وعمقها.

وختاما، التّحليل التّداوليّ للقصائد التسع من شعر الأشعري كشف عن عمق وتعقيد الآليات التداولية التي يوظفها الشاعر، الشعر عنده ليس مجرد تعبير جماليّ؛ بل هو فعل تواصليّ معقد يسعى إلى بناء علاقة محددة مع المتلقي، هذا الأخير لا يفرض عليه معنى محددا ؛ بل يدعوه ليكون شريكا فاعلا في بناء المعنى، الغموض والإضمار والفجوات النصية كلها تترك مجالا للمتلقي ليملأها بتأويله الخاص. وبهذا، تثبت التداولية أنها مقاربة ضرورية وفعالة لقراءة الشعر المعاصر وفهم عمقه وثرائه.

الفصل الثاني:

بِنَاءُ النَّسَقِ الجَمَالِيِّ فِي خِطَابِ مُحَمَّد الأَشْعَرِيِّ

يمثل هذا الفصل محطة مركزية في دراستنا لخطاب الشّاعر محمّد الأشعريّ؛ حيث ننتقل من التّحليل التّداوليّ العام الذي أُرسيت دعائمه في الفصل الأول، إلى الغوص في أعماق البنية الجمالية التي تشكل نسيج نصوصه الشعرية، إن الهدف الأساسي هنا هو كشف النقاب عن الآليات الفنية والجمالية التي يوظفها الأشعري لبناء عالمه الشعري، وكيف تتفاعل هذه الآليات مع المقاصد التّداوليّة لخلق تجربة قرائية فريدة ومؤثرة، سننطلق في هذا المسعى من منظور "التّداوليّة الجماليّة (Aesthetic Pragmatics) "، وهو مفهوم يربط بين الفعل اللغوي والتأثير الجمالي، معتبرًا أن النص الأدبي ليس مجرد وعاء للمعنى؛ بل هو فعل تواصلي قصده إحداث استجابة جمالية محددة لدى المتلقي، فمن غايات البحث التداوليّ هو تقصي «أسباب أفضلية التواصل غير المباشر وغير الحرفي، على التواصل الحرفي المباشر»[1].

و«الشّعر فن ينتهي إلى غايته الجمالية عن طريق اللغة، إنه عالم حي، منفتح، متعدد الألوان، مفاجئ وسحري، يصلنا بحقيقة حياتيّة أو جماليّة بواسطة اللغة الاستعارية ويولد فينا نتيجة هذا الاتصال نشوة غير عادية، إنه عالم الكلمة الجديدة، البكر، العذراء الرمز، الإيقاع، الصورة »[2].

سنسعى في هذا الفصل إلى تفكيك النسق الجمالي في شعر الأشعري عبر مستويات متعددة، تشمل البنية الصوتية والإيقاعية، والصورة الشعرية بأبعادها الحسية والخيالية، واللغة البلاغية بتقنياتها المتنوعة، وصولًا إلى استكشاف ظاهرة التناص الجمالي وكيفية استدعاء الشاعر لأصوات ونصوص أخرى لإغناء تجربته الخاصة، ولن نكتفي بالتنظير المجرد؛ بل سنعتمد منهجًا يمزج بين العرض النظري للمفاهيم الجمالية الأساسية وتطبيقها العملي على عينة مختارة من تسع قصائد للأشعري، وهي القصائد ذاتها التي خضعت للتحليل التداولي في الفصل السابق، هذا الربط المنهجي بين الفصلين سيسمح لنا بفهم أعمق لكيفية اشتغال الجماليات كأدوات تداولية

[1] أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، تر: عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، 1991، ص06.

[2] ساسين عساف، الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، لبنان، دط، 1985م، ص12.

تساهم في بناء علاقة حية وتفاعلية بين الشاعر وقارئه، وكيف يصبح "فعل خلق الجمال" جزءًا لا يتجزأ من الفعل التواصلي الكلي، لتكسبها فعاليتها الدلالية والجمالية وتفعيل مكونات العمل الفني[1].

تتوزع مادة هذا الفصل على محاور رئيسة متكاملة، تبدأ بوضع إطار نظري مفصل لمفهوم النسق الجمالي وعلاقته بالتّداوليّة، نستعرض فيه أبرز المفاهيم الجمالية كالإيقاع والصورة والتناص والتقنيات البلاغية، ونوضح كيف يمكن قراءتها من منظور تداولي يركز على الأثر والفعل، بعد ذلك، ننتقل إلى التحليل التطبيقي؛ حيث نخصص قسمًا لدراسة العناصر الصوتية والإيقاعية، ونبحث في كيفية توظيف الأشعريّ للأوزان والتفعيلات والجناس والسجع، حتى في قصائده الحرة، لخلق موسيقى داخلية ونبض شعري يلامس وجدان القارئ.

سنقدم أمثلة نصية دقيقة من قصائد مثل: **"متاهة" و"غيمة حمقاء" و"عودة" و"حلكة" ..** لتوضيح قيمة الإيقاع في تشكيل الإحساس الجمالي، يلي ذلك محور مخصص للصورة الشعرية واللغة البلاغية، نستكشف فيه آليات التشبيه والاستعارة والكناية والرمز، وكيف يبني الأشعري عوالمه المتخيلة من خلالها، كما سندرس تقنيات اللغة البلاغية الواعية، مثل اختيار المفردات والتراكيب، وتوظيف الرص والموازاة والتوكيد والإيجاز، وكيف تساهم هذه التقنيات في خلق مستويات دلالية متعددة وتجارب جمالية غنية وسنولي اهتمامًا خاصًا لظاهرة التناص الجمالي، محللين كيف يستدعي الأشعري نصوصًا دينية وصوفية وتراثية وشعبية، ويحولها إلى جزء من نسيجه الشعري الخاص، مما يفتح النص على حوار ثقافي وتاريخي متعدد الأصوات.

[1] ينظر: ماجد نافع الكناني، وظيفة التربية الفنية في تنمية التخيل وبناء الصور الذهنية لدى المتعلم و إسهامها في تمثيل التفكير البصري، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية و الاجتماعية، مج 2012، ع 201، 2012، بغداد، ص579.

وسنختتم الفصل بخلاصة تركيبية تجمع أهم النتائج التي توصلنا إليها حول بناء النسق الجمالي في خطاب الأشعري، مع التمهيد للانتقال إلى الفصل الثالث الذي سيركز على النّسق الحجاجيّ، مبرزين نقاط التماس والتكامل بين البعدين الجمالي والحجاجي في تحقيق الأهداف التّداوليّة الكبرى لملفوظات الشاعر.

نهدف من خلال هذا التحليل المفصل إلى تقديم قراءة متخصصة وشاملة للبعد الجمالي في شعر محمد الأشعريّ، لا بوصفه زخرفًا لغويًا فحسب؛ بل كبنية فاعلة ومكون أساسي في عملية التواصل الشعري، ف«شعرية الخطاب لا تتحصّل من تآلف مكونات النص اللغوية وانسجامها مع عناصره الدلالية فحسب؛ بل هي أمر مشروط كذلك بدرجة تفاعلها مع الصور الإيحائية الَّتي تنطوي عليها أساليب التّصوير الفني وطريقة انتظام كل ذلك في بنية لغويّة خاصة ومميّزة تناسب مقصدية الخطاب.. وتحقق له قيمته الجمالية»[1]، تسهم في تشكيل المعنى وإحداث الأثر وتحقيق التواصل الوجداني بين المبدع والمتلقي.

أولًا: الإطار النّظريّ للنّسق الجماليّ: نحو تداوليّة شعريّة متخصصة

يمثل الدخول إلى عالم محمد الأشعري الشعري رحلة عبر عتبات لغوية وجمالية شديدة الثراء والتعقيد، ولكي تكون هذه الرحلة مثمرة ومنهجية، لا بد من التزود بإطار نظري صلب ومرن في آن واحد، قادر على استيعاب خصوصية هذا الخطاب وتفكيك آلياته الجمالية والتّداوليّة، إن مقاربة الجماليات الشعرية، وخاصة في سياق الشعر الحديث والمعاصر الذي يتسم بالانزياح والتجريب، والانزياح خروج عن القاعدة؛ وهذا التجاوز وإن كان «جميلًا في الشعر.. ولكنّه ما يزال خروجًا مُقَيّدًا نعود بعده إلى الطبيعة أو القاعدة»[2]. ولا يمكن للجمالية أن تكتمل بمعزل عن وظيفتها التواصلية العميقة وأثرها المتعدد الأوجه في المتلقي. من هنا، تبرز

[1] يوسف الإدريسي، جمالية التشكيل اللغوي للشعر، مجلة الملتقى، ع 9-10، 2002م، ص 147.

[2] عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط03، 1974م ص168.

الأهمية القصوى لتبني منظور "التّداوليّة الجمالية" (Aesthetic Pragmatics) كعدسة تحليلية مركزية في هذا الفصل، هذا الحقل البيني، الذي يقع عند تقاطع الدراسات اللغوية التّداوليّة، والنقد الأدبي، وفلسفة الجمال، يقدم لنا أدوات مفهومية قوية لفهم كيف يصبح "الجمال" في الشعر ليس مجرد صفة نصية كامنة؛ بل نتيجة مقصودة لفعل لغوي تواصلي معقد يتم في سياق ثقافي وتاريخي ونفسي محدد، وإنّ الوظيفة الجمالية أو الشعرية هي «التي تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة و ذاتها، وتتحقق هذه الوظيفة عند إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وكذلك عندما يتحقق الانتهاك والانزياح المقصود، وتتسم هذه الوظيفة بالبعد الفنيّ والجماليّ؛ إذ تهدف هذه الوظيفة إلى تأكيد التواصل واستمرارية الإبلاغ وتثبيته أو إيقافه، والحفاظ عل نبرة الحديث والكلام المتبادل بين الطرفين»[1].

سنقوم في هذا القسم بتعميق وتوسيع الإطار النظري الذي تم تقديمه سابقا، مستعرضين بشكل أكثر تفصيلا الأسس الفلسفية والنقدية للتداولية الجمالية، ومفصلين بدقة أكبر عناصر النسق الجمالي التي سنستكشفها في شعر الأشعري، مع ربطها بنظريات نقدية وبلاغية أوسع وأكثر تخصصا، وإضافة أمثلة توضيحية نظرية لتعزيز الفهم.

1. المنشأ التّداوليّ للتّجربة الجماليّة: الشعر كفعل تواصلي مؤثر (Poetry as an Affective Communicative Act)

تتأسس التّداوليّة الجمالية على إرث غني من النظريات اللغوية والفلسفية التي أكدت على البعد الفعلي (Performative) للغة، فمنذ أوستن (Austin, 1962) وسيرل(Searle, 1969) ونظرية "أفعال الكلام (Speech Act Theory) "، لم تعد اللغة تُفهم فقط كوسيلة لوصف الواقع، البعد الإخباري (Constative)؛ بل كأداة لإنجاز أفعال في العالم أيضا، البعد الإنجازي (Performative)يرى منظرو التّداوليّة الجمالية أن النص الأدبي، والشعر بشكل خاص، هو

[1] جميل حمداوي، المقاربة التداولية في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص18-19.

فعل كلام إنجازي مركب (Complex Performative Speech Act) بامتياز، الشاعر من خلال نصه، لا يكتفي بإخبارنا بشيء؛ بل هو يفعل شيئا بنا: يثير مشاعرنا، يوجه انتباهنا، يغير تصوراتنا، يدعونا للتخيل« فيفترض أن يدخل كل عنصر من عناصرها في البنية التخييلية للفكرة الشعرية بوصفه موضوعا ووسيلة بنائية»[1]، يتحدانا فكريا، ويخلق لدينا "تجربة جمالية " (Aesthetic Experience)فريدة، هذه التجربة كما يؤكد ديوي (Dewey 1934) في كتابه "الفن خبرة"؛ حيث جعل للجمالية صبغة فلسفية لها علاقة بالمذهب البراجماتي، وأنها ليست مجرد استقبال سلبي لـــ"جمال" موضوعي؛ بل هي عملية تفاعلية ديناميكية) تنخرط فيها حواس المتلقي وعقله وعواطفه وذاكرته وخلفيته الثقافية في حوار مع النص وسياقه، والجمالية ليست متعة فقط ولا تنعزل عن سياقها الاجتماعي والتاريخي[2].

1.1 الشّعر بوصفه فعلا تواصليّا مؤثرا:

إن فهم الشعر كـــ"فعل" يقتضي تجاوز الثنائيات التقليدية مثل "الشكل مقابل المضمون" أو "الذات مقابل الموضوع"، فالشكل الشعري (الإيقاع، الصور، اللغة) ليس مجرد وعاء للمضمون؛ بل هو جزء لا يتجزأ من الفعل الجمالي نفسه، وهو «جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتّعديل لأجزاء الواقع؛ بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التّجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص»[3].

هو الأداة التي يتم من خلالها إنجاز التأثير، والمضمون لا يوجد بمعزل عن طريقة تشكيله اللغوي والجمالي، كما أن التجربة الجمالية ليست مجرد استجابة ذاتية بحتة؛ بل هي نتاج لتفاعل

[1] قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، ط01، 2007م، ص 229.

[2] ينظر: جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011، ص09-10.

[3] مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الابي، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، دط، 1984م، ص06.

معقد بين بنية النص (بما تحمله من إشارات وموجهات) واستراتيجيات القراءة والتأويل التي يوظفها المتلقي، وكما أننا في «سياق الحديث عن الشعرية يقود بالضرورة إلى التطرق لموضوع الجمال الذي أخرجه الفلاسفة الألمان من السياق اللاهوتي والأخلاقي، لتكون له فلسفة خاصة، وأول مجال له هو الشعرية، وإن كان النقد الجمالي لا يعترف ببعض العناصر المذكورة آنفا، كالبيئة والعصر وشخصية المبدع .. هو نقد للفن بني على أصول الاستاطيقي أو على علم الجمال، يعنى بدرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه، بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ، وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه»[1].

يمكن تفصيل المكونات الأساسية لهذا "الفعل الجمالي التداولي" بشكل أعمق، مع ربطها بنظريات أكثر تحديدا:

2.1 الموسيقى والإيقاع كفعل جسدي عاطفي: يتجاوز الإيقاع الشعري مجرد الزخرفة السمعية ليصبح قوة فيزيولوجية ونفسية تؤثر في المتلقي على مستوى الجسد والعاطفة؛ «وهذا يعني أن الإيقاع ليس مجرد تَكرار الأصوات والأوزان تَكرارا يتناوب تناوبا معينا، وليس عددا من المقاطع، ولا قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا، فهذه كلها عناصر إيقاعية، ولكنها جزء من كلّ واسع متنوع»[2].

وبناء على هذا فإن اختيار الشاعر لوزن معين، أو تفعيلة مهيمنة، أو نمط تكرار صوتي، هو فعل تداولي يهدف إلى ضبط الحالة الجسدية والعاطفية للمتلقي، وتهيئته لاستقبال الرسالة الشعرية بطريقة محددة.

---

[1] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1952 ، ص 05.

[2] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص108.

والإيقاع السريع قد يثير التوتر أو الحماس، والإيقاع البطيء قد يوحي بالهدوء أو الحزن، والتناغم الصوتي قد يخلق إحساسا بالانسجام، والتنافر قد يعكس حالة من القلق أو التمزق. ، إذن، الإيقاع ليس مجرد بنية شكلية؛ بل هو فعل إيقاعي يساهم بشكل أساسي في تشكيل التجربة الجمالية الكلية، وكما تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا.[1]

3.1 الصورة الشعرية كفعل إدراكي-تخييلي-معرفي-: الصورة الشعرية ليست مجرد "رسم بالكلمات"، «وعلى هذا ينبغي أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تتمثل المكان المقيس بل المكان النفسي، وكل ما ترتبط به الصورة في المكان المقيس هو المفردات العينية بما لها من صفات حسية أصلية فيها أو مضافة إليها»[2]؛ بل هي فعل معقد يستهدف حواس المتلقي وخياله وقدراته المعرفية.

وكما أنّ نظريات علم النفس المعرفي (Cognitive Psychology) ونظرية "المخططات الذهنية (Schema Theory) "تشير إلى أن الصور الشعرية تعمل كـــ"محفزات (Triggers) " تستدعي مخططات ذهنية وتجارب حسية مخزنة في ذاكرة المتلقي، وتدعوه إلى بناء تمثيلات ذهنية (Mental Representations)للعالم الذي يصفه الشاعر، في "تفسير اللغة المجازية، لاستعارة، على وجه الخصوص، كما توضح نظرية "الاستعارة المفهومية (Conceptual Metaphor) " (Theoryل**لايكوف وجونسون**" على أنها ليست مجرد أداة بلاغية ولا ترتبط باللغة أو بالألفاظ؛ بل هي آلية تفكير أساسية تسمح لنا بفهم المفاهيم المجردة (مثل الحب، الزمن، الموت) من خلال

[1] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1996، ص56.

[2] كلود عبيد، كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، 2010، بيروت، ص103 .

ربطها بمفاهيم أكثر حسية ومادية فهي تعني التصور الاستعاريّ[1]، فعندما يصف الأشعري "مقل العابرين" بأنها "نجوم جليدية"، فهو لا يقدم مجرد وصف بصري؛ بل هو "يفعل" فينا عملية معرفية تجعلنا نفهم مفهوم "العزلة" أو "البرود العاطفي" من خلال استعارة كونية حسية، الصورة الشعرية، بهذا المعنى، هي "فعل تصويري (Imaging Act) "يهدف إلى إشراك المتلقي في عملية بناء المعنى والتجربة بشكل حسي وتخييلي ومعرفي، وليس مجرد تلقي سلبي للمعلومات.

وتعرف الصورة اعتمادا عليه بآليات تشكيل وتصوير جمالية موافقة لمعايير الجمال التعبيري حين يشتغل على مشهد يجمع بين الواقع والشعور[2].

4.1 اللغة التّداوليّة الواعية كفعل انتقاء وتشكيل وتوجيه :كل اختيار لغوي يقوم به الشاعر هو فعل تداولي يحمل في طياته قصدا تأثيريا، حتى لو لم يكن هذا القصد واعيا تماما، اختيار مفردة بعينها بدلا من مرادفاتها، أو بناء جملة بترتيب معين بدلا من ترتيب آخر، أو استخدام صيغة نحوية أو بلاغية محددة، كلها قرارات تساهم في تشكيل نبرة النص، وتحديد موقفه، وتوجيه استجابة المتلقي.

5.1 نظرية "الأسلوبية التّداوليّة (Pragmatic Stylistics) ": يرى مولينييه أنّ هناك علاقة تواصل بين الأسلوبية والتّداوليّة وعلاقتهما معا بالبلاغة[3]، تركز على تحليل كيف تعكس الاختيارات الأسلوبية مقاصد المتكلم وتؤثر في فهم المتلقي وتفاعله، فنجد أن الأشعري يستخدم كلمة "احتقان" في "عودة" ليس مجرد وصف؛ بل هو فعل لغوي يحمل قوة تأثيرية توحي بالضغط والكبت والتوتر. استخدام صيغة الشرط "لو" في "نظرية بلاغية" هو فعل لغوي يضع

[1] ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط02، 2009، ص22-23.

[2] ينظر: ابتسام دهينة، الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 10-11، جوان 2012، بسكرة، الجزائر، ص240 .

[3] ينظر: صابر الحباشة، الأسلوبية والتداولية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2011، ص40.

القارئ في موقف افتراضي ويدعوه للتأمل، فالأشعريّ « إنما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجّر فيها خواص التعبير الأدبيّ، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوّة، تتعدّى الدَّلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلى المجاز، لتفي بحاجة الفنّ في التعبير والتصوير»[1].

إذن، هي "فعل لغوي–جمالي (Linguistic-Aesthetic Act) "يتم من خلاله نحت المعنى وتشكيل التجربة وتوجيه التفاعل.

6.1 التناص الجمالي كفعل حواري وتثاقفي: التناص ليس مجرد إشارة عابرة لنص آخر؛ بل هو فعل استدعاء يدمج أصوات ونصوص وثقافات أخرى داخل النص الحالي، محولا إياه إلى فضاء حواري متعدد الأصوات، هذا الفعل لا يثري المعنى فقط؛ بل يعيد تشكيل هوية النص وموقعه ضمن شبكة النصوص والثقافات، كما يوضح منظرو ما بعد البنيوية مثل بارت (Barthes, 1977) وكريستيفا(Kristeva, 1980) ، النص ليس بنية مغلقة؛ بل هو "نسيج من الاقتباسات وتفاعل نصوص سابقة ومعاصرة. استدعاء الأشعري لـــ"سورة البقرة" أو لغة التصوف أو الحكايات الشعبية هو فعل تداولي يهدف إلى وضع نصه ضمن سياقات مرجعية محددة، وإلى استثمار السلطة الرمزية أو الشحنة العاطفية لتلك المرجعيات، وإلى إشراك القارئ الذي يمتلك المعرفة بتلك المرجعيات في عملية تأويل أكثر عمقا، ولهذا قال بارت: «إن الحداثة ليست إلا الشكل المطّور للماضي، كما أن اليوم ليس إلا انبثاقا عن الأمس»[2]؛ فالتناص هو فعل تثاقفي يربط بين أزمنة وثقافات مختلفة، ويجعل من قراءة الشعر تجربة حوارية وتأويلية مستمرة.

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف القاهرة، ط02، 1989م، ص 25.

[2] رولان بارث، لذة النَّص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سوريا، ط1، 1992، ص20.

2. دور السياق في تشكيل الفعل الجمالي:

وحقيق بنا أن نركد مجددا على أن هذا "الفعل الجمالي التداولي" لا يتم في فراغ؛ بل يتشكل ويتحدد ويتأثر بشكل حاسم بالسياق (Context) بمختلف مستوياته، السياق هنا لا يعني فقط الظروف الخارجية المحيطة بالنص؛ بل يشمل أيضا:

السياق اللغوي الداخلي :(Co-text) العلاقات بين الكلمات والجمل داخل النص نفسه.

السياق المعرفي:(Cognitive Context) المعرفة المشتركة، الافتراضات، المخططات الذهنية التي يتقاسمها الشاعر والقارئ (أو يفترض الشاعر وجودها).

السياق الاجتماعي والثقافي:(Socio-Cultural Context) الأعراف الأدبية، القيم الاجتماعية، الخلفيات الثقافية والتاريخية التي تؤثر في إنتاج النص وتلقيه.

السياق التفاعلي:(Interactional Context) العلاقة المتخيلة أو الفعلية بين الشاعر والقارئ، وأهداف التواصل المتوقعة.

فهم كيفية تفاعل النص مع هذه السياقات المتعددة هو مفتاح فهم "الفعل الجمالي" الذي ينجزه، فهو ليس مجرد حالة تلفظ، وإنما هو الأقل متوالية من أحوال التلفظ...(إذ أن) كل سياق هو عبارة عن اتجاه مجرى الأحداث[1]، فالأثر الجمالي لكلمة أو صورة أو إيقاع معين قد يختلف جذريا باختلاف السياق الذي ترد فيه، وباختلاف القارئ الذي يتلقاها.

التّداوليّة الجمالية، بهذا المعنى، تدعونا إلى قراءة شعرية حساسة للسياق، قراءة لا تكتفي بتحليل البنية الداخلية للنص؛ بل تسعى لفهم كيفية اشتغاله كفعل تواصلي مؤثر ضمن شبكة معقدة من العلاقات السياقية.

[1] ينظر: فان ديك، النص والسياق – استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 258.

ثانيًا: عناصر النّسق الجماليّ الأساسيّة:

انطلاقا من هذا الفهم الموسع للتداولية الجمالية، يمكننا الآن أن نفصل بشكل أعمق العناصر الأساسية التي تشكل النسق الجمالي (Aesthetic System) في خطاب الأشعري الشعري، والتي سنقوم بتحليلها وتتبع تجلياتها وتفاعلاتها في القصائد المختارة، هذه العناصر ليست مجرد أدوات منفصلة؛ بل هي مكونات مترابطة ومتفاعلة تشكل كلا عضويا يهدف إلى تحقيق "الفعل الجمالي" المنشود.

1. الإيقاع والصورة الصوتية: موسيقى المعنى والشعور

1.1 الوزن والتفعيلة كإطار مرجعي وانزياح مقصود: حتى في الشعر الحر، غالبا ما يعمل الوزن الخليلي أو التفعيلة كإطار مرجعي شبحي يحضر في الخلفية، فـــ« دور المعجم الشّعريّ بوصفه تركيبا لغويا حاملا للحالة الشعرية حتى الوزن والقافية والنظام الموسيقي بشكل عام وتضمين الصورة بالاختيار المؤكد لفنية العمل»[1].

ويتم الانزياح عنه بشكل مقصود لخلق تأثيرات معينة، سنبحث عن كيفية استخدام الأشعري لهذا التوتر بين الالتزام المتخيل والانزياح الفعل، »[2].

2.1 المحسنات الصوتية كوظائف تداولية: الجناس والسجع والتكرار الصوتي ليست مجرد محسنات بديعية؛ بل تؤدي وظائف تداولية محددة، الجناس قد يستخدم للتورية أو لخلق ارتباط دلالي غير متوقع بين كلمتين، والسجع الداخلي قد يستخدم للتأكيد أو لخلق توقع إيقاعي يتم تلبيته أو كسره، التكرار الصوتي قد يستخدم لخلق محاكاة صوتية أو لربط كلمات مفتاحية معا أو لخلق جو صوتي مهيمن يعكس الحالة الشعورية (مثل تكرار الأصوات الاحتكاكية للتعبير عن القلق، أو الأصوات الانسيابية للتعبير عن الهدوء)، ف«الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ

[1] سمير علي الديلمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط01، 1990، ص27.
[2] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف القاهرة، ط02، 1989م، ص 25..

والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالات والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتذوق والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»[1]، سنحلل كيف يخدم تكرار صوت العين في "عجفاء" و"عاقر" في "غيمة حمقاء" ليس فقط الربط الصوتي؛ بل تكثيف دلالة النقص والعقم أيضا.

3.1 الإيقاع النغمي والجسدي : بعيدا عن الوزن والتفعيلة، هناك إيقاع يتولد من نغمة الجملة ومن الحركة الجسدية المتخيلة التي توحي بها اللغة، كيف يستخدم الأشعري طول الجمل وقصرها، والتراكيب المتوازية أو المتقاطعة، وعلامات الترقيم، لخلق إيقاع نغمي صاعد أو هابط، أو إحساس بالحركة أو السكون؟ سنبحث عن أمثلة لهذا الإيقاع "الجسدي" أو "النغمي" في قصائد مثل "عودة" (إيقاع الدوران) أو "عبور" (إيقاع الحركة السريعة والمتقطعة).

2. الصورة الشعرية والخيال: بناء العوالم وتجسيد الرؤى

1.2الاستعارة كآلية معرفية وتفاعلية: سنتعمق في تحليل الاستعارات المركزية لدى الأشعري ليس فقط كأدوات بلاغية؛ بل كـــ"آليات معرفية تعكس طريقة تفكيره ورؤيته للعالم، وكأدوات تفاعلية تدعو القارئ للمشاركة في بناء المعنى، وأن الاستعارة تأتي بشكل أكثر تطورا من التشبيه، فهي المرحلة الراقية التي انتقل إليها، وأول تلك الحلات الاستعارة المثلية التي تتم عبر مرحلتين: الأولى قيام حديْ للصورة في الذهن والثانية: دمج الأولى في الثانية؛ بحيث يرى أحدهما وكأنه قد تنحى تماما، إلا أن الصورتين مع هذا مختلفتان اختلافا نوعيا، وكذلك الحال في التجسيدية؛ والتي تعني تقديم المعنى في جسد شيء[2].

[1] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1990، ص10.

[2] أحلام عبد الوهاب، عبد القادر الرباعي ناقدا–الصورة الفنية نموذجا–، مذكرة ماجيستر الأدب واللغة، جامعة مؤتة، 2008،ص166.

2.2 الكناية كاستراتيجية إضمار وتلميح: سنبحث عن أمثلة أكثر للكناية وكيف يستخدمها الأشعري كاستراتيجية تداولية؛ حيث يقول شيئا ليشير إلى شيء آخر، معتمدا على قدرة القارئ على استنتاج المعنى غير المصرح به، كيف تخدم الكناية في تجنب المباشرة، أو في خلق تأثير المفارقة، أو في تكثيف الدلالة؟

3.2 الرمز كبؤرة دلالية وثقافية: سنتوسع في تحليل الرموز المركزية (الماء، الليل، المتاهة، الغيمة) وكيف تتشكل دلالاتها المتعددة عبر تكرارها في سياقات مختلفة، سنبحث عن مصادر هذه الرموز (هل هي تراثية، دينية، صوفية، شخصية؟) وكيف يتفاعل الأشعري مع هذه المصادر، «ولا سيما المتعلقة بجماليات الخطاب البصري سواء أتعلق الأمر بالصورة الفوتوغرافية أم بفنون العروض المسرحية وما اتصل بها من إضاءة وسينوغرافية وإخراج وديكور وما إلى ذلك مما يخرج عن فضاء العلامات اللسانية مثل السينما والفنون التشكيلية والعمارة ليتخذ تعبيرا أيقونيا تارة ورمزيا تارة أخرى»[1].

4.2 التفاعل بين أنواع الصور المختلفة: كيف تتفاعل الاستعارة مع الكناية مع الرمز داخل النص الواحد؟ هل هناك هيمنة لنوع معين من الصور في قصائد معينة؟ كيف يساهم هذا التفاعل في بناء "نسيج صوري خاص بكل قصيدة؟

3. اللغة التّداوليّة واللغة البلاغية: نحت المعنى بالكلمات

1.3 المعجم الشعري: حقول دلالية واختيارات واعية: سنقوم بتحليل أكثر تفصيلا للمفردات التي يستخدمها الأشعري، محاولين تحديد الحقول الدلالية المهيمنة، (مثل حقل الطبيعة، حقل الدين، حقل الجسد، حقل العنف، حقل الضياع) ...

[1] أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط01، 2005، ص133.

2.3 البلاغة التركيبية : سنتوسع في تحليل الأساليب البلاغية التي تتعلق بتركيب الجملة، مثل:

المفارقة :(Irony)

هل يستخدم الأشعري المفارقة اللفظية أو الموقفية لخلق تأثير نقدي أو ساخر؟

والجدير بالذّكر هنا «إن تشكيل مفارقة ذات دلالة خصوبيّة موحية تجمع بين الجودة والجدّ غير المرتقبة تخرق فجأة توقعات المتلقي، وتحدث صدما مثمرًا ذا لذّة أدبية خاصة، وهذا يفضي إلى أن قيمة المفارقة الجمالية تنبع من طريقة قولها ومما قالته معًا دون جورٍ على الموضوع أو كيفية التشكيل»[1]،

التقسيم :(Partition) تقسيم الفكرة إلى أجزاء متوازية أو متدرجة.

الاعتراض :(Parenthesis) إدخال جملة اعتراضية لتوضيح أو تعليق.

الالتفات :(Apostrophe) مخاطبة غائب أو جماد أو فكرة مجردة.

الأساليب الإنشائية : كيف يستخدم الاستفهام والأمر والتعجب لتحقيق أغراض تداولية (مثل إثارة التفكير، توجيه الانتباه، التعبير عن الدهشة)؟

لغة الجسد ولغة الحواس: كيف يستخدم الأشعري لغة تصف الأحاسيس الجسدية (الألم، اللذة، التعب) أو تستدعي الحواس المختلفة (البصر، السمع، الشم، الذوق، اللمس) لخلق تجربة جمالية أكثر تجسيدا وحسية؟ لـــ«إن الإنتاج الأدبي شبيه بالصور التي نراها في المرايا وفي المياه، والتي لا تتعدى كونها انعكاساً لعالم المادة والحواس الذي بدوره انعكاس لعالم الصورة»[2].

[1] قيس حمزة خفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، ط01، 2007م ص 65.

[2] عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007، ص30-31.

إن هذا الإطار النظري الموسع، الذي يجمع بين التّداوليّة اللغوية والنقد الأدبي وعلم النفس المعرفي ونظريات الأسلوب والبلاغة، سيمكننا من مقاربة شعر محمد الأشعري مقاربة شاملة ومتعددة الأبعاد، تتجاوز الوصف السطحي للظواهر الجمالية إلى فهم عميق لكيفية اشتغالها كـــ"أفعال" تواصلية مؤثرة ومعقدة. سنستخدم هذا الإطار كمرشد في تحليلنا التطبيقي للقصائد المختارة في الأقسام التالية، بهدف الكشف عن ثراء النسق الجمالي والتداولي لهذا الشاعر المغربي المهم.

ثالثًا: تحليل العناصر الصوتية والإيقاعية: بناء المعنى الجمالي عبر الأذن

نغوص الآن في التطبيق التحليلي المفصل، مستكشفين كيف تتجسد المبادئ النظرية للتداولية الجمالية في النسيج الصوتي والإيقاعي لشعر محمد الأشعري، سنفحص بدقة كيف يوظف الشاعر الإمكانات الموسيقية للغة العربية – من بقايا الأوزان والتفعيلات، إلى التلاعب بالجناس والسجع والتكرار الصوتي، وصولا إلى الإيقاعات الحرة والنثرية – ليس كزخارف سطحية؛ بل كأدوات فعالة لبناء المعنى، وتشكيل الحالة الشعورية، وتوجيه استجابة القارئ الجمالية والنفسية.

سنعتمد على تحليل متخصص لأمثلة نصية من القصائد التسع المختارة، مبرزين كيف يصبح الصوت والإيقاع فعلا تداوليا (Pragmatic Act) يساهم في خلق "مناخ صوتي" و"نبض حيوي" يشكل جزءا لا يتجزأ من التجربة الشعرية الكلية

1. "متاهة"[1]:

لابدّ للإشارة بأنّ ديوان سيرة المطر يدشن سيرة شعرية جديدة، إذ يتيح إمكانية القول بالكتابة الشعرية الموعى بها والمدركة في أخص دقائقها أي بما يجعل الشعر مرهنا لشعريته، يسعى شعره لإطلاق نشيدها في التاريخي والراهن والآتي ...[2]

تُعد قصيدة **"متاهة"** بنية نصية مركبة، تتألف من عدة مقاطع ("متاهة"، "الظلال"، "المشي"، "المدينة"، "الصحراء")، مما يتيح لنا رصد تنوع استراتيجيات الأشعري الإيقاعية في التعامل مع تيمات الضياع، العزلة، البرودة، والترقب التي تسود فضاءها، الإيقاع هنا ليس نمطا أحاديا؛ بل هو نسيج ديناميكيّ يتغير ويتلون ليواكب التحولات في المشهد والحالة النّفسيّة، متحركا بين سيولة النثر المنظم ورنين الموسيقى الداخلية الخافتة أو المتوترة.

1.1 الإيقاع الحر وتواتر المدود والمقاطع الطويلة كفعل إبطاء وتجسيد للثقل: يتجلى هذا بوضوح في المقاطع التي تصف الحركة المترددة أو المشاعر المثقلة بالهم أو الانتظار، إن تواتر حروف المد (الألف، الواو، الياء) والمقاطع الطويلة إيقاعا ممتدا أو "إيقاعا لزجا "يبطئ من وتيرة القراءة ويجسد صوتيا الإحساس بالثقل أو التمدد الزمني أو اللزوجة النفسية، لنعد إلى البيتين الأولين بتحليل أكثر تفصيلا:

لم تكن غيمة غير أنّ الظلال التي عبرتْ...

فاضطرب المشي في طرقات المدينة

السطر الأول ينتهي بكلمة "عبرتْ" التي تختتم بمقطع مغلق، مما يخلق وقفة إيقاعية مفاجئة بعد سيولة المدود في "الظلال التي"، هذه الوقفة، متبوعة بالنقاط الثلاث، توحي بالتردد أو الانقطاع أو عدم اليقين، ثم يأتي السطر الثاني ليبدأ بـــ"فاضطرب"، وهي كلمة تبدأ بمقطع

[1] محمد الأشعريّ ، ديوان سيرة المطر، النّشر العربيّ الإفريقيّ، المغرب، ط01، 1988، ص37.

[2] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، ص 283.

طويل، وتتضمن تتابعا من الحركات والتقاء السواكن (ضْطَـــ / ـــرَبَ)، مما يعكس صوتيا حالة الاضطراب والحركة المتعثرة، تتوالى بعدها المقاطع الطويلة في "طرقات المدينة" (طُـــ / رُ / قا / تِلْ / مَـــ / ديـــ / نَـــهْ)، مما يمدد الإيقاع ويزيد الإحساس بثقل الخطى وصعوبة الحركة في هذا الفضاء الحضري، إن هذا التلاعب المدروس بين المد والوقف، وبين السيولة والتعثر، هو فعل إيقاعي تداولي ، يهدف إلى جعل القارئ لا يقرأ عن الاضطراب والثقل فحسب؛ بل يشعر به إيقاعيا ليجسد الحالة النفسية.

ومن البَيِّن أنّ هذا «البعد الإيقاعي بواسطته نقل الشاعر النص الشعري من مدار الاستهلاك إلى مدار مشحون بتلوينات صوتية خاضعة لنظام إيقاعي متميز، وعلى هذا فإن الشاعر يحطم القيم الموروثة، على صعيد الوقفة الإيقاعية، ويؤسس قيماً تصدم وعي القارئ الذي تجذّرت في أعماقه قوانين البيت الشعري التقليدي»[1].

2.1 الجناس الداخلي والتجانس الصوتي كفعل ربط وتلوين وتنافر: يتجاوز استخدام الأشعري للجناس والتجانس الصوتي مجرد خلق رنين موسيقي سطحي ليصبح أداة دقيقة لـــ:

الربط الدلالي الخفي: كما رأينا في **"مقل العابرين نجومٌ جليدية"**، التجانس الصوتي بين "نجوم" و"جليدية" يربط بينهما صوتيا ودلاليا، مما يعزز الاستعارة ويجعل البرودة تتسرب إلى مفهوم النجومية لتوجه تأويل القارئ وتعمق الأثر الجماليّ.

التلوين الصوتي للمعنى: والإيحاء وما ينبعث عنه من مشاعر ورؤى وصور وأحاسيس لامحدودة، ويمكن أن نضيف للعناصر هذه التخطيط في الصورة والتلوين والتنويع، وتظل الرؤى

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، 279.

في الأحلام أو التهيؤات أو تداعيات الصور وافتراقها وتأليفها في المخيلة والخواطر الجميلة والإحساسات الشعرية[1].

في **"وَأُغْلِقُ دَائِرَةَ الْمَتَاهَةِ عَلَى احْتِمَالِكِ."-" وَأُغْلِقُ دَائِرَةَ الْمَتَاهَةِ عَلَى احْتِمَالِكِ"**، التقارب الصوتي بين "المتاهة" و"الاستدارة" (خاصة الراء والصوامت الأخرى) يلون مفهوم "الاستدارة" بإيحاءات المتاهة (التيه، الفراغ، الحرارة أو البرودة حسب السياق)، ويجعل الدوران ليس مجرد حركة؛ بل دوران في فضاء تيه قاحل أو محاصر، الصوت هنا يلون المعنى ويضيف إليه أبعادا حسية.

خلق التنافر المقصود: أحيانا، قد يستخدم التجانس الصوتي لخلق تنافر أو مفارقة في المقطع الذي يصف المدينة :الزوارق في البرك الآسنة ..

هناك تجانس صوتي بين "الزوارق" (التي توحي بالحركة والانطلاق والماء النظيف) و"الآسنة" (التي توحي بالسكون والفساد والماء الراكد)، هذا التجاور الصوتي لكلمتين متناقضتين دلاليا يخلق تنافرا صوتيا-دلاليا، يعكس المفارقة المأساوية لحال هذه الزوارق (التي قد ترمز للأرواح أو الأحلام) المحاصرة في واقع آسن، الجناس هنا يصبح أداة نقدية وتعبيرية عن حالة الانسداد.

3.1 التقطيع الإيقاعي وتصميم السطر كفعل تأطير وتوجيه بصري-سمعي- :

إن طريقة توزيع الشاعر للكلمات على الأسطر، وطول السطر وقصره، ليست مجرد مسألة شكلية؛ بل هي استراتيجية بصرية-سمعية، تؤثر في كيفية تلقي الإيقاع والمعنى، فمثلا« إن تفاوت أطوال الأسطر الشعرية في القصائد الحداثية غالبا ما يتبع الموجة النفسية الشعورية أو

[1] ينظر: سمير علي الديلمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافة العامة، ط01، 1990، بغداد، ص27.

الدفقة الشعرية، وصدى ارتداداتها الداخلية وانعكاسها على الواقع اللغوي للقصيدة»[1]؛ فإنّ طول الأسطر، وتوزيع المقاطع، واستخدام المسافات البادئة يمكن أن يؤثر على كيفية قراءة النص بصريا وإيقاعيا.

كما أنّ الوقفات التي يخلقها نهاية السطر تعمل كعلامات ترقيم إيقاعية، توجه سرعة القراءة، وتبرز كلمات أو عبارات معينة، وتخلق توترات أو انسجامات، وهذا ما يوضحه: **"يا ندى البحر / كل الزوارق / تحضن نفس الشذى.**

العزل والتأكيد :عزل **"يا ندى البحر"** في سطر مستقل يمنحه قوة النداء ويجعله يتردد كصدى افتتاحي.

التعليق والترقب :وقوف **"كل الزوارق"** في سطر لوحدها يخلق حالة من التعليق النحوي والترقب الدلالي، مما يزيد من أهمية ما سيأتي بعدها.

التأطير البؤري: وضع "تحضن نفس الشذى" في سطر ختامي يركز الانتباه على هذه الصورة النهائية للوحدة والاحتواء، ويمنحها وزنا دلاليا وجماليا.

4.1 الإيقاع البصري:

ووفق هذا العنوان أورد هذا القول: «ولعل أدق أو أوجز تعريف للتصوير المشهدي في القصيدة المعاصرة هو: كل أداء شعري قابل للتصور البصري وما يرافقه من مسموعات صوتية وينطوي على عنصر درامي»[2].

[1] عصام الشرتح، جمالية الشعرية العربية –المستوى التركيبي والبصريّ أنموذجا–، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط01، 2021، ص13.

[2] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، الأردن، ط01، 2015، ص36.

إنّ تعاقب الأسطر القصيرة يخلق إيقاعا بصريا منتظما يشبه التقطيع الموسيقي، مما يساهم في الإحساس بالهدوء والتوازن في هذا المقطع تحديدا، على عكس مقاطع أخرى قد تتميز بأسطر أطول وغير منتظمة لتعكس الاضطراب، هذا التفاعل بين الإيقاع السمعي والإيقاع البصري هو جزء أساسي من "الفعل الجمالي" في الشعر المعاصر.

2. غيمة حمقاء"[1]:

تُظهر هذه القصيدة القصيرة والمكثفة كيف يمكن للإيقاع، حتى في غياب الوزن المنتظم، أن يؤدي دورا حاسما في تشكيل الجو النفسي وتجسيد المعنى الوجودي، الإيقاع هنا يتسم بالتوتر، والانكسار، والبرودة، مما يعكس حالة الغيمة/الذات المحاصرة في عقمها وقلقها.

1.2 السجع الداخلي المكسور والتنافر الصوتي كفعل تجسيد للتمزق:

إن اللغة ظاهرة صوتية تختلف عن الرموز الأخرى غير اللغوية، ومن ثم فإن دراسته دراسة علمية تستوجب البدء بالأصوات بوصفها وحدات مميزة تنتج عنها آلاف الكلمات ذات الدلالات المختلفة، وتجدر الإشارة إلى القيمة الدلالية للصوت لأنه يؤدي دورا في تحديد دلالة الكلمات[2]؛ وكما أشرنا سابقا، التقارب الصوتي غير المكتمل بين "أصابعي" و"فارغ" يخلق "سجعا مكسورا" أو "مائلا "، هذا النوع من القوافي غير المتطابقة للتعبير عن التوتر وعدم اليقين والتمزق، استخدامه هنا يخدم نفس الغرض، إنه يجسد صوتيا حالة عدم الاكتمال أو الانسجام التي تعاني منها الغيمة/الذات، كأن الصوت نفسه يعكس حالة التمزق الداخلي، بالإضافة إلى ذلك، فإن تراكم الأصوات الصامتة الاحتكاكية والمجهورة (مثل العين والجيم والدال والذال والباء) في كلمات مثل "عجفاء"، "تتجمد"، "منبوذة"، "كأس" يخلق خشونة صوتية وتنافرا يتناقض مع السيولة المتوقعة من "الغيمة" أو "الأصابع"، مما يعزز الإحساس بالبرودة والتجمد

[1] محمد الأشعريّ ، ديوان سيرة المطر، النّشر العربيّ الإفريقيّ، المغرب، ط01، 1988، ص68.

[2] ينظر: محمد أحمد أبو الفرج، مقدمة لدراسة فقه اللغة، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1969، ص 132.

والرفض، الصوت هنا ليس مجرد خلفية؛ بل هو فاعل نشط في بناء المعنى الجمالي والنفسي للقصيدة، وهو فعل يهدف إلى إشعار القارئ بالانزعاج أو القلق أو البرودة على المستوى الحسي، وهو من الظواهر التي تساند في توليد الإيحاء[1].

2.2 التكرار الصوتي الحاد كفعل نبر وتحديد للموضوع: إن تكرار حرف العين في "عجفاء" و"عاقر" (التي ترد في سياقات أخرى لوصف الغيمة) ليس مجرد تكرار صوتي؛ بل هو فعل نبر وتحديد للموضوع، إنّه يضع صفة "العقم" أو "النقص" في بؤرة الاهتمام الصوتي والدلالي. صوت العين الحلقي، الذي يتطلب جهدا معينا في النطق، يمنح هذه الكلمات وزنا صوتيا خاصا، ويجعلها تتردد كنغمة أساسية في القصيدة، هذا التكرار الصوتي يعمل كعلامة صوتية توجه انتباه القارئ إلى التيمة المركزية وتؤكد عليها بشكل حسي ومباشر، إنه يجعل "العقم" ليس مجرد فكرة؛ بل صوتا مسموعا ومحسوسا، وكأنه عرض مسرحي والذي «هو عبارة عن تدرج هرمي حركي للعناصر المشكلة له، إذ أن أغلب عناصره تتحلق حول ما يمكن أن نسميه بؤرة العرض»[2]، وهذا ما يبحث عنه الشاعر المعاصر في قصائده، والمتلقي في الخطاب الشعري.

3.2 الإيقاع المتصاعد–المنكسر–المتنازل كفعل درامي للمناجاة والانكفاء:

تحليل المقطع الأخير ("أيتها الغيمة... وتأملي كل هذا السحاب الرمادي") يكشف عن بنية إيقاعية درامية متقنة:

التصاعد: النداء "أيتها الغيمة التي بلا مطر" يبدأ بنبرة صاعدة وممتدة، تعكس فعل الاستغاثة أو لفت الانتباه أو حتى العتاب.

[1] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللُّغة الشِّعرية، ص34.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2010، ص106.

الانكسار: عبارة "بلا مطر" تأتي كصفعة إيقاعية ودلالية، بكلماتها القصيرة والمباشرة التي تكسر تدفق النداء وتؤكد على جوهر المشكلة (العقم).

التنازل والتأمل: الأمر "انظري داخل صدري / وتأملي..." يأتي بإيقاع أكثر هدوء وتدفقا وتنازلا، كأن النبرة تتحول من الصراخ الخارجي إلى الهمس الداخلي أو التأمل الحزين،هذا التحول الإيقاعي يواكب التحول في بؤرة الاهتمام من الغيمة الخارجية إلى "الصدر" الداخلي، ومن الشكوى إلى التأمل. الإيقاع هنا يرسم منحنى دراميا يعكس حركة المشاعر من الاستجداء الخارجي إلى الانكفاء الداخلي ومواجهة "السحاب الرمادي" في الذات؛ إنه فعل إيقاعي–درامي يوجه استجابة القارئ العاطفية ويجعله يشارك في هذه الحركة النفسية.

3. "عودة" [1]:

تستثمر قصيدة "عودة" الإمكانات الصوتية والإيقاعية للغة بشكل مكثف لتجسيد تيماتها المركزية: الدوران العقيم، الحيرة الوجودية، ثقل الذاكرة، واحتقان الكلام غير المنطوق، الإيقاع هنا ليس مجرد خلفية زخرفية؛ بل هو فاعل درامي ونفسي يشارك بفعالية في بناء المعنى، وتشكيل الجو العاطفي، وتوجيه استجابة القارئ الحسية والوجدانية، يتجلى هذا في توظيف تقنيات التكرار الإيقاعي، والتصاعد والهبوط الصوتي، والانتقالات الإيقاعية المفاجئة أو المتدرجة، بالإضافة إلى بناء "كتل صوتية" تعكس حالة الاحتقان.

1.3 التكرار الإيقاعي كفعل تجسيد للدوران والاحتباس: كما ذكرنا، يمثل تكرار الفعل "تدور" في المقطع المحوري:

" في احتقان الكلام تدورُ الرحى وتدورُ"

[1] محمد الأشعريّ ، ديوان سيرة المطر، النّشر العربيّ الإفريقيّ، المغرب، ط01، 1988، ص77.

أبرز سمة إيقاعية في القصيدة، هذا التكرار، الذي يشبه اللازمة الموسيقية، والّذي يؤدي وظائف دلالية تحقق التّماسك النصيّ[1]، ويتجاوز مجرد التأكيد الدلالي ليصبح فعلا إيقاعيا تجسيديا، إنه يخلق "إيقاعا دورانيا صوتيا يتردد في أذن القارئ ويجسد حسيا حالة الدوران الميكانيكي والعقيم للرحى، والتي ترمز بدورها إلى دوران الأفكار المؤلمة أو الذكريات المحاصرة أو الكلام المحتقن الذي لا يجد منفذا، هذا الإيقاع الرتيب والمستمر يولد إحساسا قويا بـــ"الاحتباس في دائرة مفرغة، القارئ لا يقرأ عن الدوران فقط؛ بل يُحاصر إيقاعيا داخل هذا التكرار الصوتي، إنه فعل تداولي يجبر المتلقي على معايشة حالة الانسداد واللاجدوى على المستوى الحسي قبل المستوى الفكري، ف «الإدراك الحسي هو وعي بموضوع ما على أنه حقيقي، وهو إدراك لموضوعات في زمان معين ومكان محدد على أنه هنا والآن، المفاهيم أو التصورات المتوازية أو المنصهرة يتضمنها الإدراك الحسي»[2]، علاوة على ذلك، فإن كلمة "احتقان" نفسها، بأصواتها الحلقية "الحاء والقاف" والاحتكاكية، "التاء والنون"، تحمل ثقلا صوتيا يوحي بالضغط والانسداد، مما يعزز الإيقاع الدلالي للبيت، إن اجتماع "احتقان الكلام" مع "دوران الرحى" يخلق صورة صوتية–حركية، قوية للانسداد الفكري والعاطفيّ.

وكما يركز الأشعريّ على تفاعل العلاقات الزمانية والمكانية والثنائيات المتضادة في الخطاب الواحد؛ «إذ تجتمع جملة علاقات زمانية مكانية، فعلية بأزمنة مختلفة فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتغني النص وتعدد إمكانات الدلالة فيه، فالتضاد الفعلي والاسمي يشكل عالماً من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة، ووفرة الثنائيات في النص الأدبي دليل انسجام إيقاعاته، وانفتاحه على أكثر من محور، فيمكن أن نعثر على مجموعة أنساق متضادة في النص الأدبي الواحد تضفي عليه مزيدا من الحيوية

[1] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق –دراسة تطبيقية على السور المكية، ج02، دار قباء، القاهرة، 2000، ص22.

[2] ولتر ستيس، معنى الجمال نظرية في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، دط، 2000، ص59.

والحركة، هذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره؛ سواء أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل؛ لذا تجتمع فيها الخصائص الجمالية»[1]، فهذا ربط بين البنية والدلالة والجماليات.

2.3 التصاعد والهبوط الإيقاعي كفعل درامي للذاكرة: يتلاعب الأشعري ببراعة بوتيرة الإيقاع وسرعته ليواكب حركة الذاكرة وتقلباتها بين الوضوح والغموض، بين اليقظة والغفوة، الانتقال من السطر الأول إلى الثاني في المقطع:

"ويستيقظ الولدُ المتلاشي"

"في النفس المرئية أصبح لها نبضٌ جديد، كما لو أن الصمت"

يمثل انتقالا إيقاعيا دراميا، السطر الأول، بمدوده الطويلة، الواو في "الولد"، الألف والياء في "المتلاشي") ومقاطعه الممتدة، يخلق إيقاعا بطيئا ومموها، يوحي بالغياب والذوبان والهشاشة، إنه يجسد صوتيا حالة "التلاشي". في المقابل، يبدأ السطر الثاني بإيقاع أكثر حيوية وتقطعا ونبضا)"أصبح لها نبضٌ جديد")، بفضل توالي الحركات القصيرة والكلمات الأخف وزنا صوتيا. هذا التصاعد الإيقاعي المفاجئ، يمثل صوتيا لحظة اليقظة أو عودة الوعي أو استعادة الذاكرة، كأن "النبض الجديد" يكسر رتابة التلاشي ويضخ حياة إيقاعية في النص، هذا التباين الحاد بين إيقاع التلاشي وإيقاع النبض هو فعل درامي إيقاعي يؤشر إلى تحول داخلي حاسم، ويجعل القارئ يشعر بـــ"صدمة اليقظة على المستوى الصوتي، ثم يتغير الإيقاع مجددا في المقطع الذي يستدعي الحوار القديم:

"قلتُ لك قبل عقدين: لا أتذكر"...

" أنا سنعثر في بعضنا ذاتَ يوم"

[1] سمر الدّيوب، الثنائيات الضدّية بحث في المصطلح ودلالته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية العتبة العباسية المقدسة، العراق، ط01، 2017، ص 161-162.

هنا، الإيقاع يتخذ طابعا حواريا وتأمليا؛ ذلك لأن القصيدة الحداثية تتخذ من الحوار أسلوبا لتحريك إيقاعها وكسر رتابة السرد القصصي لتعميق الرؤيا الشعرية وتفعيل الموقف الشعريّ[1].

يبدأ هذا الحوار بتقرير مباشر **"قلت لك قبل عقدين"**، ثم يتباطأ ويتوقف عند "لا أتذكر... "، مما يعكس التردد أو محاولة البحث في الذاكرة، السطر الأخير يأتي بإيقاع متوازن نسبيا، يحمل نبرة حنين أو نبوءة هادئة، هذا التلاعب بالسرعة والبطء، وبالتقرير والتأمل، وبالوقفات، ينحت إيقاعيا زمن القصيدة المتعدد الطبقات، وينقل القارئ بين الماضي السردي والحاضر التأملي والمستقبل المتنبأ به، الإيقاع هنا ليس مجرد مقياس زمني؛ بل هو أداة لتشكيل التجربة الزمنية والنفسية للقصيدة.

4. "حلكة"[2]:

تعتمد قصيدة "حلكة"، التي تغوص في أعماق اليأس والانطفاء الروحي، على بناء إيقاعي متقن يعكس بدقة هذه الحالة، يتسم الإيقاع بالتقابل الحاد بين الكثافة والفراغ، الامتداد والانقطاع، الثقل والخفة الموحشة، مما يجسد صوتيا جو الحلكة والتردد الوجودي. الإيقاع هنا هو مرآة صوتية للعتمة الداخلية.

1.4 التناوب الإيقاعي بين الثقل والخفة كفعل تجسيد للتردد والشلل: يتجلى هذا التناوب في الانتقال بين مقاطع ذات بناء صوتي طويل ومكثف بالصور والكلمات الثقيلة، ومقاطع أخرى قصيرة ومقتضبة ومجردة، مما يعكس التردد بين ثقل اليأس ومحاولة الفعل المشلولة، قارن بين المقطع الأول:

"الأوراقُ مقفلةٌ، وقلمُ الحبرِ مصّ جذوتَهُ قحولةُ الليلِ"

[1] ينظر: عصام الشرتح، جمالية الشعرية العربية –المستوى التركيبي والبصريّ أنموذجا–، ص289.

[2] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط01، 1994، ص09.

وبين المقطع اللاحق:

"سأمدُ يديّ مرهقا"

السطر الأول، بامتداده الزمني وكثافة صوره وكلماته "مقفلة"، "مصّ جذوته"، "قحولة الليل")، يخلق إيقاعا بطيئا ومثقلا ومسدودا، هذا الإيقاع يجسد صوتيا حالة الانسداد والجفاف والانغلاق التام، كأن الأصوات نفسها تجد صعوبة في التدفق. أما السطر الثاني، فيأتي قصيرا ومباشرا، لكنه محمل بكلمة "مرهقا" التي تبطئ من حركته وتوحي بصعوبة الفعل. هذا التناوب بين "إيقاع الشلل" في المقطع الأول و"إيقاع المحاولة المجهضة في المقطع الثاني يمثل صوتيا حالة الذات المحاصرة بين الاستسلام لليأس ومحاولة الفعل اليائسة والمثقلة بالإرهاق، نفسها هي الذات التي ترنو إلى التمرد؛ وهذا يعكس أنّ «الإيقاع الشعري الذي تمرّد فيه النص الشعري المعاصر في المغرب على النص الشعري العمودي، بعد أن تحوّلت الأسس المادية للمجتمع عن وضعها القديم، وتجسّد الطموح إلى التغير والتحرر والابتكار، مما استوجب الخروج على تقاليد وقوانين النص الشعري التقليدي، واستحداث نص شعري مضاد»[1]، فالإيقاع هنا يصبح مرآة صوتية للحالة النفسية المترددة والمشلولة، وهو فعل تداولي يهدف إلى إشعار القارئ بهذا الثقل وهذا التردد على المستوى الحسي.

2.4 تكرار "الـــ" التعريفية كفعل ترسيخ للنمط الرتيب والمحاصر: :كما أشرنا، يؤدي تكرار أداة التعريف "الـــ" دورا إيقاعيا مهما في هذه القصيدة، والتعريف كأداة تداولية نقصد به العوامل التي تحيط بعملية التلفظ أو تسبقه، كقصد المتكلم والمعلومات المشتركة بينه وبين المخاطب[2].

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص276.

[2] ينظر: عبد الزهرة عودة جبر، التعريف والتنكير في اللغة العربية – مقاربة دلالية –، جلة ميسار للدراسات الأكاديمية، ع31، 2017، ص244.

ومثالنا على ذلك:

"الكلماتُ اندثرتْ كغيمةٍ"

والترددُ

والثلجُ المنبوذةُ

والليلُ

والأوراقُ

والحبرُ

إن تكرار "الـــ" في بداية هذه الكلمات المفتاحية يخلق نمطا إيقاعيا متكررا ورتيبا، هذا التكرار يتجاوز وظيفته النحوية ليصبح عنصرا موسيقيا مهيمنا يرسخ جوا من الرتابة والثبات والجمود؛ إنه يشبه وقع خطوات ثقيلة ومنتظمة في الظلام، أو نبضا خافتا ومستديما ومحاصرا، هذا الإيقاع المتولد من تكرار "الـــ" يرسخ إحساسا بالديمومة القاتلة للحلكة، وبأن كل هذه العناصر)الكلمات، الترددد، الثلج، الليل، الأوراق، الحبر) محاصرة داخل نفس النمط الصوتي الرتيب، تماما كما هي محاصرة في حالة الانطفاء والنبذ، إنه فعل إيقاعي يهدف إلى غمر القارئ في جو الحلكة ليس فقط دلاليا بل صوتيا وحسيا، مما يجعله يشعر بثقل هذه الرتابة وهذا الحصار؛ وعليه فأداة التعريف تتعلق بمدى معرفة المتكلم ما يختار من وسائل تعبيرية دالة للمخاطب[1].

[1] ينظر: محمود أحمد نحلة، التعريف والتنكير بين الدلالة والشكل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2013، ص81.

3.4 الرص الصوتي والثقل الصوتي كفعل تكثيف للجو وتجسيد للعتمة:

تساهم تقنية الرص الصوتي، أي تجميع أصوات معينة في حيز ضيق، في تكثيف الجو الصوتي للقصيدة؛ فدقة استعمال الصوت في خدمة السياق المناسب له يحقق الجمال الصوتيّ، ولا غرو أنّ مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسيّ[1]، ومثال ذلك في المقطع:

"الأوراقُ مقفلةٌ، وقلمُ الحبرِ مصّ جذوتَهُ قحولةُ الليلِ... خجلي الحتميّ بالعتمةِ[2]"

نلاحظ تكرار أصوات "القاف والكاف والحاء والخاء والتاء" أصوات انفجارية أو حلقية أو احتكاكية غالبا ما توحي بالجفاف أو القسوة أو الانسداد) في كلمات مثل "مقفلة"، "قلم"، "الحبر"، "مصّ"، "جذوته"، "قحولة"، "خجلي"، "الحتمي"، "بالعتمة". هذا التجمع للأصوات "الثقيلة" أو "الجافة" يخلق "كتلة صوتية كثيفة، تعزز الإحساس بالانسداد والجفاف والقحولة والانغلاق؛ يرى "**كروتشيه**" بأن الشّاعر قد يتخذ من الشيء غير الحسن موضوعًا له، يأخذه الشاعر ويحوله إلى لوحة فنية مؤثرة تستميل المخاطب[3].

وكأن العتمة ليست مجرد غياب للضوء؛ بل لها ثقل صوتي مادي، حتى تكرار اللام في "مقفلة"، "قلم"، "الليل"، "خجلي"، "الحتمي"، "بالعتمة"، وإن كان يوحي بالسيولة، إلا أنه في هذا السياق قد يكتسب دلالة سلبية، كأنها سيولة الانزلاق في العتمة أو ذوبان الخجل فيها، فالأصوات لها قيمة تعبيريّة ومدى اتفاق المعاني مع جرس الحروف[4]؛ إذن فالرص الصوتي هنا هو فعل تكثيف للجو الصوتي، يجعل تجربة الحلكة والانطفاء أكثر حسية ومادية وملموسة للقارئ، ويساهم في بناء "النسق الجمالي" القائم للقصيدة.

---

[1] ينظر: مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط08، 2005، ص 215 -216.

[2] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص09.

[3] ينظر: مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، 2011م، ص 165

[4] ينظر: خالد بني دومي، دلالات الظاهرة الصوتية في القرآن، عالم الكتب الجديد، الأردن، 2006، ص18.

5. "سقوط"[1]:

1.5 التّحليل الجماليّ التّداوليّ لقصيدة "سقوط"

ترتبط قصيدة "سقوط" بفكرة مركزية ومكثفة: لحظة السقوط، سواء كان هذا السقوط ماديا، أو معنويا، أو إدراكيا، لحظة انكشاف أو فهم مفاجئ، هذا التركيز على اللحظة الخاطفة والمفاجئة ينعكس بشكل مباشر في إيقاع القصيدة الذي يتسم بالتقطع، أو السرعة المفاجئة، أو الهبوط الحاد، أو الإيجاز الشديد الذي يلتقط ومضة السقوط أو الانكشاف، الإيقاع هنا هو تصوير صوتي للحظة الحاسمة، فهذا النوع من الإيقاع يعد «أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات»[2].

2.5 **الإيجاز والإيقاع المبتور كفعل تجسيد للسقوط والانكشاف:** المقطع المركزي من هذه القصيدة:

ثم قلتُ لنفسي: لعلها هربتْ من قفصٍ !

يتميز بإيجازه الشديد وتركيزه الدرامي، هذا الإيجاز يخلق إيقاعا سريعا، مبتورا، ومفاجئا، كأنه يلتقط لحظة خاطفة ومكثفة من التفكير أو الإدراك أو الحدث نفسه، والوقفة الّتي تحدثها النقطتان الرأسيتان، والنهاية التي تحمل علامة تعجب، كلها تساهم في جعله يبدو كأنه "يسقط" صوتيا وزمنيا في نهاية المقطع أو القصيدة، هذا "السقوط" الإيقاعي يعزز دلالة "السقوط" الحرفي أو المجازي، أو المفاجأة، أو الانكشاف المفاجئ للحقيقة، الإيقاع هنا مكثف ومقتضب، ويعتمد على قوة الكلمات القليلة والصّمت الذي يحيط بها لإحداث الأثر الصّادم، إذن فهو فعل إيقاعيّ يجسد السقوط أو الانكشاف، من خلال بنيته الصوتية والزمنية المختزلة والمكثفة، إنّه يترك القارئ معلقا في لحظة المفاجأة.

---

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص34.

[2] روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط01، 1971، ص179.

الإيقاع الهابط كفعل محاكاة للسقوط المادي أو المعنوي: قد تستخدم القصيدة بناءً إيقاعيا يعتمد على الهبوط التدريجي أو المفاجئ في النبرة أو السرعة لمحاكاة فعل السقوط نفسه، قد تبدأ القصيدة بإيقاع عادي أو مرتفع ثم تنتهي بإيقاع منخفض جدا أو متقطع أو صامت، هذا الهبوط الإيقاعي يجسد مشهدا حسيا لتجربة السقوط أو الانهيار، وبهذا يؤدي التشكيل البصري تدليلا على قيمة الإيقاعات البصرية وتعزيز منتوجها الإيحائي وبعدها النفسي[1].

التركيز على اللحظة الأخيرة: غالبا ما يركز إيقاع قصائد السقوط أو الانكشاف على اللحظة الأخيرة؛ حيث يتم تكثيف كل شيء في نهاية مفاجئة أو صادمة، الإيقاع يبني التوتر تدريجيا ثم يقطعه فجأة، أو يقدم حلا أو كشفا مباغتا في الختام، هذا التركيز الإيقاعي على النهاية يعزز الإحساس بالحتمية أو بالمفاجأة.

إيقاع "سقوط" هو إيقاع اللحظة الحاسمة، إيقاع مكثف ومقتضب ومفاجئ، يهدف إلى التقاط جوهر التجربة في ومضة صوتية خاطفة وترك أثر دائم في ذهن القارئ.

3.5 تواتر الأصوات والموسيقى الداخلية:

تكرار حرف الراء والسين يخلق موسيقى هسهسة تعكس الخوف والقلق والضعف، تكرار صوت الياء يخلق موسيقى حادة وعالية تعكس التوتر والعصبية والقلق المتزايد، الأصوات الثقيلة والمكررة كالسين، الشين، الضاد، تعكس ثقل الموقف والمسؤولية والخوف من المستقبل، نلاحظ أنّ فهناك ارتباط وثيق بين أصوات الكلمة ومعانيها، وقدرتها على تكثيف اللغة دلاليا[2]، هذه الموسيقى الداخلية تعمل على تعميق الإحساس بالتوتر والقلق لدى المتلقي.

[1] ينظر: عصام الشرتح، جمالية الشعرية العربية –المستوى التركيبي والبصريّ أنموذجا–، ص11.

[2] ينظر: جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، مجلة إضاءات نقدية، إيران، ع 17، 2015، ص106.

4.5 الاستعارات المركزية والمتحولة:

حتى تتضح الرؤية، إنّ الاستعارة «صورة تنقل بواسطتها الدلالة الخاصة بكلمة إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بوجه شبه موجود في الذهن»[1]، وعليه، تقوم القصيدة على عدة استعارات مركزية تتحول وتتطور عبر النص:

اليمامة كرمز للحرية والخوف: اليمامة الطليقة التي هربت من القفص تمثل الحرية المكتسبة والتحرر من القيود، لكن هذه الحرية مصحوبة بالخوف والقلق والضياع في عالم قاسٍ ومعادٍ، اليمامة تحاول الطيران ثم تحجم عن ذلك، مما يعكس الصراع الداخلي بين الرغبة في الحرية والخوف من عواقبها، هذا التناقض يعكس الحالة الإنسانية المعقدة؛ حيث الحرية قد تكون أكثر رعبا من السجن.

المطر والشتاء كرموز للقسوة والموت: المطر الرتيب الذي يغسل السطوح السوداء يعكس الموت والتطهير والقسوة، الشتاء يمثل الموسم القاسي الذي لا يرحم، والذي يجعل الحياة صعبة وخطرة، اليمامة تظهر في عز الشتاء -وهو وقت غير متوقع وخطر -، مما يعكس الضعف والعجز والتعرض للخطر، هذا التزامن بين الحرية والشتاء يعكس الحقيقة المرعبة بأن الحرية قد تأتي في الوقت الخطأ.

رقصة الذبيحة كرمز للموت والاستسلام: مشية اليمامة تصبح مثل رقصة الذبيحة، حركة مرتعشة وغير منتظمة تعكس الخوف والاستسلام للموت، الشاعر بدوره يمشي مثل الذبيحة أيضا، مما يعكس التماثل والتضامن بينهما، هذا التماثل يشير إلى أن الشاعر يشعر بنفس الخوف والاستسلام الذي تشعر به اليمامة، رقصة الذبيحة تعكس الحركة الأخيرة قبل الموت، وهي حركة لا إرادية وحتمية.

[1] فايز القرعان، الصورة وتماسك النص-دراسة في شعر عبيد بن الأبرص-، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2019، ص139.

السّقوط كرمز نهائي للاستسلام: السقوط من النافذة يمثل الاستسلام النهائي للقدر والحتمية، السقوط يعكس فقدان السيطرة والاستسلام الكامل للقوى الخارجية، لكن السقوط في القصيدة ليس فعلا إلزاميا؛ بل هو اختيار واعٍ من الشاعر الذي يقرر أن يسقط رأسه من النافذة، هذا الاختيار يعكس الاستسلام الواعي والمتعمد للحتمية.

5.5 اللغة التّداوليّة الواعية: فعل الاختيار والتّوجيه

1.5.5 الاختيارات المعجمية:

المعجم الدلالي للخوف والقلق: تكرار كلمات الخوف والقلق "خائفة، قلقة، قلقا، خِفْتُ"، يعكس هذا التَّكرار الحالة النفسية المهيمنة على القصيدة، وهو شكل من أشكال الاتساق المعجمي[1]، وكلمة "هول صغير" تمثل تناقضا دلاليا يعكس الخوف من الأشياء الصغيرة والتافهة، كلمة "ذهول شديد" تعكس تصعيد الحالة النفسية من القلق إلى الدهشة والارتباك، هذه الاختيارات المعجمية توجه المتلقي نحو فهم الحالة النفسية للشاعر.

المعجم الدلالي للحركة والسقوط: كلمات الحركة "تحط، تنزل، تمشي، ترقص "، تعكس الحركة المستمرة والمتغيرة، كلمة "تهم بالتحليق ثم تحجم"، تعكس الصراع بين الرغبة والخوف، كلمة "يسقط" في النهاية تعكس الاستسلام النهائي، هذه الاختيارات المعجمية توجه المتلقي نحو فهم الحركة من الملاحظة إلى الاستسلام.

المعجم الدلالي للحرية والعبودية: كلمات "الحرية طليقة، هربت"، تعكس التحرر من القيود، كلمات العبودية "قفص، يمتلكه"، تعكس الحبس والسيطرة، عبارة "يسمح بهذه

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب –، دار المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1991، ص24.

الحماقات"، تعكس نقد النظام الاجتماعي الذي يسمح بالفوضى والظلم، هذه الاختيارات المعجمية توجه المتلقي نحو فهم الصراع بين الحرية والعبودية.

2.5.5. التكرار كفعل تكثيف:

التكرار من الأدوات التي «تحدث الاستمرارية في النص، وكما يربط بين الوحدات النصية الكبرى والصغرى، مما ينشئ روابط بين أجزاء النص وبين متلقيه، وتعد أهم العوامل التي ترتبط بالقدرة على الفهم»[1]، وعليه نجد في القصيدة:

تكرار الحالات النفسية: تكرار الخوف والقلق "خائفة ، قلقة، قلقاً، خِفْتُ"، يعكس تكثيف الحالة النفسية، وكما يوجه المتلقي نحو فهم أن الخوف والقلق هما الحالات المهيمنة، تصعيد الحالة من القلق إلى "ذهول شديد" يعكس تطور الحالة النفسية.

تكرار الحركات: تكرار الحركات الهابطة "تحط، تنزل"، يعكس الحركة نحو الأسفل والموت، تكرار الحركات الأرضية "تمشي، ترقص"، يعكس الاستسلام والحركة على الأرض، تكرار الحركات المترددة "تهم بالتحليق ثم تحجم" يعكس الصراع والتردد.

تكرار الأماكن: تكرار الأماكن المغلقة والمحدودة "السور، النافذة، القفص"، يعكس الحبس والقيود، تكرار الأماكن المقفرة "سور مقفر، شارع مقفر" يعكس الخلاء والوحدة، هذا التكرار يوجه المتلقي نحو فهم أن الأماكن نفسها تعكس الحالة النفسية.

[1] مشري أمال، الاتساق والانسجام- في عيون البصائر لمحمد البشير الإبراهيمي-، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2019، ص100.

6.5 دور السياق:

1.6.5 السّياق اللّغويّ الدّاخليّ:

إنّ للسياق دور مهم في تحديد المعنى فإن «الكلمة إذا وقعت في سياق ما لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو سابق ولما هو لاحق لها أو كليما معا»[1].

التطور من الملاحظة إلى المشاركة: في البداية، الشاعر يراقب اليمامة من بعيد كمراقب خارجي، ثم ينتقل إلى المشاركة الفعلية في الحالة النفسية "أنا قلق، أنا أمشي مثل الذبيحة "، في النهاية يصبح الشاعر مشاركا كاملا في الاستسلام "أغمضت عيني وتركت رأسي يسقط".

التطور من الملاحظة الهادئة إلى الاستسلام النهائي: البداية تتميز بالملاحظة الهادئة والمنتظمة "رَأَيْتُ يَمَامَةً"، الوسط يتميز بالقلق والحركة المتسارعة "قلقاً، عصبية، ذهول"، النهاية تتميز بالاستسلام والسقوط "أغمضت عيني، تركت رأسي يسقط".

التحول من الخارج إلى الداخل: في البداية، الشاعر يراقب الأشياء الخارجية "اليمامة، السحاب، المطر"، في الوسط، ينتقل إلى الملاحظة الداخلية "قلقي، خوفي" حالته النفسية، في النهاية، يستسلم للداخل "أغمضت عيني، تركت رأسي يسقط".

2.6.5 السياق الثقافي:

السياق الحضري: السور والشارع والنافذة والقفص، كل هذه الأماكن ترمز إلى الحياة الحضرية والحبس، الكلب الشرس والرجل الذي يحاول إبعاده يعكس الصراعات الحضرية، الخوف من مغادرة البيت يعكس خوف الإنسان الحديث من العالم الخارجيّ.

[1] فرديناند دو سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، د.ط، 1985، ص186.

3.6.5 السياق الإجتماعي: الملكية والقيود "الرجل الذي يمتلك اليمامة"، والقفص تعكس النظام الاجتماعي الحرية والخوف المتمثل في اليمامة الطليقة، الخوف من الخروج تعكس الصراع بين الرغبة والواقع، ويترتب عن هذا التماثل الحالة الشعورية المشتركة –الشاعر واليمامة –.

4.6.5 السياق الزّمنيّ:

الشّتاء كسياق زمنيّ: الشتاء يمثل الموسم القاسي الذي لا يرحم، اليمامة تظهر في عز الشتاء وهو وقت غير متوقع وخطر، والمطر الرتيب يعكس الزمن الكئيب والقاسي، هذا السياق الموسمي يعكس قسوة الحياة والموت.

الحركة الزمنية: هي في حالة توتر بين سكون وحركة، فالبداية تتميز بالملاحظة الهادئة، الوسط يتميز بالتسارع والقلق، النهاية تتميز بالاستسلام والسقوط، هذا التطور الزمني يعكس الحركة من الملاحظة إلى الإستسلام.

5.6.5 السّياق المكانيّ:

الأماكن المغلقة والمحدودة: السور يمثل حاجزا بين الداخل والخارج، النافذة تمثل فتحة على العالم الخارجي، القفص يمثل الحبس والقيود، والأماكن المغلقة تعكس الشعور بالتضييق.

الأماكن المفتوحة والخالية: الشارع المقفر يعكس الخلاء والوحدة، السور المقفر يعكس الفراغ والعزلة، السماء تعكس المجهول والموت، هذه الأماكن المفتوحة تعكس الشعور بالوحدة.

ولابدّ للإشارة عقب هذا التخريج أن السياق من مباحث التّداوليّة وهي تعول عليه كونه يفسر استعمالات المكونات اللغوية ومعرفة مدى ارتباط النص به[1].

[1] ينظر: مشري أمال، الاتساق والانسجام– في عيون البصائر لمحمد البشير الإبراهيمي–، ص129.

من خلال ما سبق نخلص إلى أنّ قصيدة **"سقوط"** تمثل نصا شعريا متميزا يجمع بين الملاحظة الدقيقة للواقع المرئي وبين التأمل الفلسفي العميق، القصيدة تستخدم الإيقاع والصور والاستعارات والاختيارات المعجمية بطريقة متقنة لخلق تجرِبة جمالية عميقة تستكشف الخوف والقلق والاستسلام، وهي تقدم رؤية عن الحياة والموت التي تعكس قلق الإنسان الحديث وخوفه من المستقبل، وكيف قد يؤدي هذا الخوف إلى الاستسلام الكامل للحتمية.

الفعل الجمالي في القصيدة يتمثل في التحول من الملاحظة الهادئة إلى الاستسلام النهائي، والذي يعكس الحركة من الوعي إلى اللاوعي، ومن الحياة إلى الموت،، وهذا الفعل يعكس فهما عميقا للحالة الإنسانيّة والخوف الأساسي من الوجود ذاته.

6. "مائيات"[1]:

تستكشف قصيدة **"مائيات"**، التي تحمل عنوان الديوان نفسه، بعمق وتعقيد العلاقة الجدلية مع عنصر الماء بكل تجلياته المتناقضة: السيولة والتدفق، التجمد والانغلاق، العمق الغامض والسطحية المضللة، الدوران المحاصر والاندفاع المحرر، هذا الاستكشاف لا يقتصر على المستوى الدلالي؛ بل يتجسد بشكل ملموس وحسي في البنية الصوتية والإيقاعية للقصيدة. ينحت الأشعري إيقاعات تتراقص ببراعة بين الانسيابية السلسة والتقطعات الحادة، بين الدوران الرتيب والاندفاع المفاجئ، محاكيا بذلك الطبيعة المتقلبة للماء كرمز للحياة، للزمن، وللحالات النفسية المتغيرة، الإيقاع هنا هو محاكاة صوتية مركبة (لحالات المادة المائية وحالات الروح المتشابكة معها.

1.6 الجناس الصوتي والسيولة الإيقاعية كفعل تجسيد للتدفق والمتاهة: يتجلى الجناس الصوتي تكرار حروف العلة وتكرار الحروف الساكنة بشكل لافت في توظيف الأصوات "اللام، الراء، الميم، النون، وحروف المد" لخلق إحساس بالسيولة والتدفق والانسياب، ولكن

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط01، 1994، ص52.

هذا الانسياب قد يكون محاصرا أحيانا داخل بنية دورانية، «وهو ما يجعله مؤهلا للتمرد على سلطة المدلول وسلطة الشاعر أحيانا من خلال كتابة قراءة تعطي الدال في الخطاب حيوية ليست له في اللغة»[1].

ومثالنا على ذلك في المقطع المحوري:

"هي استدارةُ المتاهةِ، الحجرُ المشظّى تحت اندفاعِ الماءِ"

هنا، تتضافر عدة عناصر صوتية لخلق مشهد إيقاعي معقد، الكلمات "استدارة" و"المتاهة" ترتبط صوتيا عبر تكرار التاء والراء والألف ، مما ينسج نغمة إيقاعية دائرية تتردد في ذهن القارئ وتجسد صوتيا فكرة الدوران والانغلاق التي تحملها الكلمتان، هذا الإيقاع الدائري، المدعوم بتكرار الراء والتاء، يعزز الإحساس بالضياع أو الحركة المستمرة داخل حلقة مفرغة، كأن الماء نفسه يدور في متاهة لا نهائية. في المقابل، يأتي الشطر الثاني "الحجرُ المشظّى تحت اندفاعِ الماءِ" بإيقاع مختلف. كلمة "المشظّى")بصوت الشين والظاء) توحي بالتكسر والاحتكاك، بينما "اندفاعِ الماءِ")بصوت الدال والعين والنون والألف) توحي بقوة الحركة وديناميّة التدفق والانطلاق، مدعومة بصوت العين الاحتكاكي الذي قد يوحي بقوة الدفع؛ هذا هذه الحركيّة للجزئيات تخدم السياق العام للقصيدة لأنّ «ديناميات التكوين سوف تكون ناجحة فقط عندما تكون حركة كل جزء فيها متناسبة منطقيا مع الحركة الكلية للتكوين فالعمل الفني يكون منظماً حول موضوع دينامي ساند ومنه تشع الحركة إلى النطاق الكلي للعمل»[2].

[1] عبد الله صولة، ديناميكية الدال في الشعر –مثال الجناسات الشوقية–، حوليات الجامعة التونسية، ع38، 1995، ص65.

[2] شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير نظرة عامة، عالم المعرفة، العدد 109، 1987، الكويت ، ص136.

والجناس دال صوتيّ له دور فاعل في إنتاج المعنى في الشعر، ولا يقتصر على أنه حلية وثوب خارجيّ وقالب تفرغ فيه المعاني[1]، فهو يساهم في رسم مشهد صوتي حيوي وديناميكي يجمع بشكل متوتر بين الدوران المغلق والمحاصر "المتاهة" والاندفاع القوي للماء الذي يندفع فوق الحجر المشظى، هذا التوتر الإيقاعي يعكس التوتر الوجودي بين الانغلاق والتحرر، بين الثبات والتغير، وهو صميم التجربة المائية التي تستكشفها القصيدة، إنها محاكاة صوتية لجدلية الماء: قوة الخلق وقوة التدمير، السيولة المحررة والدوران المحاصر.

2.6 الإيقاع المتموج والانقطاعات كفعل محاكاة للتقلب والتجمد: في مقاطع أخرى، يتخذ الإيقاع طابعا متموجا أو متقطعا ليحاكي تقلبات حالة الماء أو النفس، قد نجد تناوبا بين الصعود والهبوط في وتيرة النطق، أو تلاعبا بطول المقاطع الصوتية والجمل، أو استخداما للانقطاعات والوقفات المفاجئة لتمثيل لحظات التجمد أو الانسداد، هذا التموج أو التقطع ليس عشوائيا؛ بل هو فعل محاكاة إيقاعي مقصود، يهدف إلى جعل القارئ "يشعر" بحركة الماء وتقلباته، أو بحالات التجمد والسيولة النفسية:

التموج: قد ينتقل الإيقاع من مقاطع بطيئة وانسيابية تمثل الماء الهادئ أو الحالة التأملية إلى مقاطع أسرع وأكثر اضطرابا تمثل الماء المتدفق بقوة أو الحالة الانفعالية، ثم يعود للهدوء، راسما بذلك موجة إيقاعية تحاكي حركة الماء أو تقلب المزاج.

الانقطاع والتجمد: قد يستخدم الشاعر جملا قصيرة جدا، أو وقفات حادة، أو فراغات بيضاء كبيرة لكسر انسيابية الإيقاع وخلق إحساس بالتقطع أو التجمد أو الصعوبة، كأن الماء يتجمد فجأة، أو كأن التدفق الفكري أو العاطفي يصطدم بعائق، هذا الإيقاع المتقطع قد يمثل لحظات التوقف، أو الصدمة، أو الانسداد الوجودي، مقابلا لإيقاع السيولة والتدفق. في

[1] ينظر: عبد الله صولة، ديناميكية الدال في الشعر –مثال الجناسات الشوقية–، ص47.

"مائيات"، قد نجد مقاطع تصف برودة الماء أو جليديته بإيقاع يتسم بالبطء الشديد والتقطع، كأن الكلمات نفسها تتجمد.

وعليه فإنّ الإيقاع «ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحى بها، وإذا كان الفن تعبيرا إيحائيا عن معاني تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير، لأنّه لغة التواتر والانفعال»[1]، إن هذا التلاعب بالإيقاع بين السيولة والتجمد، بين التدفق والانقطاع، هو جوهر النسق الجمالي الصوتي في "مائيات"، وهو يعكس رؤية الشاعر المعقدة للماء كرمز للحياة بكل تناقضاتها: الحركة والسكون، الوضوح والغموض، الدفء والبرودة، الخلق والفناء.

7. نظريّة بلاغيّة[2]:

تتخذ قصيدة "نظرية بلاغية" منحىً فريدا؛ حيث تجعل من اللغة والبلاغة والشعر موضوعا لها، إنها قصيدة تتأمل في أدواتها الخاصة، وتستكشف إمكانيات اللغة وحدودها، هذا الطابع الميتالغوي، ينعكس بوضوح في إيقاعها الذي يتخذ طابعا تأمليا، أو جدليا، أو افتراضيا، أو حتى تفكيكيا، محاولا استكشاف العلاقات بين الكلمة والصورة والمعنى صوتيا ودلاليا، الإيقاع هنا هو إيقاع الفكر، فالإيقاع خاصية جوهرية في الشعر وأقوى وسائل الإيحاء وقوة الشعر الأساسة[3].

1.7 إيقاع الافتراض والتساؤل كفعل استكشاف لغوي وتفكيك: البدء بسلسلة من الافتراضات باستخدام "لو" الشرطية يخلق إيقاعا مميزا ومقصودا:

لو أن الكلمةَ قادرةٌ على استيعابِ ما لا يُستوعبُ،

لو أن الحرفَ ينطقُ بالصمتِ،

[1] روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، ص107.

[2] محمّد الأشعريّ، ديوان حكايات صخريّة، ص46.

[3] ينظر: جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، ص106.

لو أن الصورةَ تكشفُ عن المخفيّ ...

تكرار "لو أن" في بداية كل جملة أو شبه جملة يولد إيقاعا شرطيا، متسائلا، متوازيا، وتأمليا، هذا التكرار النمطي يخلق لازمة إيقاعية تدعو القارئ للدخول في لعبة الاحتمالات اللغوية والبلاغية التي يطرحها الشاعر، الإيقاع هنا ليس سرديا أو وصفيا أو غنائيا بالمعنى التقليدي؛ بل هو إيقاع تفكير، وتجريب، واستكشاف، وتساؤل حول طبيعة اللغة وقدرتها، إنه يتماشى تماما مع عنوان القصيدة وموضوعها الميتالغويّ، هذا الإيقاع الافتراضي قد يحمل نبرة من الشك أو التفكيك؛ حيث يضع الشاعر قدرات اللغة موضع تساؤل واختبار، الإيقاع هنا يصبح جزءا من عملية بناء "نظرية بلاغية" نقدية وتأملية.

الإيقاع الجدلي كفعل تمثيل للحوار الفكري: قد تنتقل القصيدة من الافتراضات إلى طرح أفكار متناقضة أو متضادة، مما يخلق إيقاعا جدليا يعكس حوارا فكريا داخليا أو مع القارئ، وهنا يبرز الحوار الذاتي البوحي الذي يرتد من الذات إلى الذات، وهو ارتداد نفسي يبث فيه قلقه الوجوديّ واغترابه الشعريّ[1]، ويؤكد به الطابع الذاتي والحميمي للتجربة، ويعزز الشعور بالوحدة.

قد نجد تناوبا بين جمل طويلة ومعقدة تمثل الأفكار النظرية وجمل قصيرة ومباشرة تمثل الاستنتاجات أو الأسئلة الحاسمة، هذا التناوب الإيقاعي يحافظ على حيوية النص ويمنعه من التحول إلى مجرد مقالة نظرية جافة، الإيقاع الجدلي يجعل القارئ شريكا في عملية التفكير والاستكشاف.

2.7 الإيقاع التقطيعي كفعل تفكيك للمعنى: في بعض المقاطع، قد يلجأ الشاعر إلى تقطيع الكلمات أو الجمل بشكل غير متوقع، أو إلى استخدام فراغات بيضاء كبيرة، ليعكس تفكيك المعنى التقليدي أو لاستكشاف العلاقة المادية بين الكلمة والفراغ، هذا الإيقاع التقطيعي

[1] ينظر: عصام الشرتح، جمالية الشعرية العربية –المستوى التركيبي والبصريّ أنموذجا–، ص290–291.

قد يوحي بصعوبة التعبير، أو بتعدد المعاني، أو بفشل اللغة في القبض على الحقيقة كاملة، إنه إيقاع يتحدى توقعات القارئ ويدفعه إلى التفكير في طبيعة العلامة اللغوية نفسها.

إيقاع "نظرية بلاغية" هو إيقاع ذهني وتجريبي، يعكس انشغال الشاعر بأسئلة اللغة والإبداع، إنه إيقاع يدعو إلى التفكير والتأمل والمشاركة في استكشاف إمكانيات البلاغة وحدودها، لأنّ «النموذج النصي البلاغي هو انعكاس للكفاءة البلاغية»[1].

3.7 الجمل المتوازية والمتساوية: تجسيد المساواة والتكافؤ

استخدام الشاعر للجمل المتوازية والمتساوية في الطول والبنية يعكس تكافؤ الاحتمالات وتساويها في الأهمية والقيمة، كل جملة شرطية تحمل نفس الوزن والقوة، مما يخلق إحساسا بالتوازن والتناسق، هذا التوازي ليس مجرد تقنية أسلوبية؛ بل هو فعل إيقاعي يستهدف جعل المتلقي يشعر بأن جميع الاحتمالات متساوية في الأهمية والقيمة.

4.7 تواتر الأصوات المختلفة: فعل تجسيد التنوع والاختلاف

تتنوع الأصوات في القصيدة بين الأصوات الناعمة والقاسية، الأصوات المائعة والجهورية، كلمات مثل: "ألبسة/ أزهار / مدن / مآذن " تحمل أصواتا ناعمة وسلسة، بينما كلمات مثل: "قص /خدش /نقر /سقط " تحمل أصواتا قاسية وحادة، رغم كونها متصارعة ومتناقضة إذ تعد « مصدر المتعة اللذة الناشئة من تنسيق الأعمال الفنية لدوافعنا الداخلية المتصارعة والمتناقضة»[2]، هذا التنوع الصوتي يعكس التنوع والاختلاف في الاحتمالات والصور التي تقدمها القصيدة.

[1] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص35.

[2] مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، ص 163.

5.7 الإيقاع المتسارع والمتراكم: تجسيد الحركة الفكرية المتسارعة

الإيقاع هنا يعكس جدلية التحول: السكون والحركة، الألم واللذة، ويتجلى توظيفه للطبيعة في كونها «تُعَدُّ وسيلةً لكشف ما في الحقيقة الواحدة من تناقضات في هذا العالم ومن ثم تصبح الوسيلة المناسبة لفهم هذه المتناقضات، وخلق حالة من التَّوازن لدى الفرد من الاستمرار في الحياة»[1]، مع تقدم القصيدة، يتسارع الإيقاع ويصبح أكثر كثافة وتراكما، الجمل تصبح أطول وأكثر تعقيدا، خاصة في المقطع الخاص بالجبل؛ حيث تتراكم الصور والأفعال بسرعة، هذا التسارع يعكس حركة الفكر ذاته، كيف يتسارع وينجرف في الاستكشاف والتأمل.

يكمن الدور الوظيفي الإيقاع في هذه القصيدة ليس مجرد زينة صوتية؛ بل هو فعل تداوليّ يستهدف استحضار حالة من الاستفهام والتأمل المستمر لدى المتلقي، والتكرار المنتظم والتراكم الإيقاعي يعملان معا لتشكيل تجربة جمالية معقدة تكشف عن الطبيعة المتعددة والمتناقضة للكلمات والتعبير.

6.7 الصورة الشعرية: فعل تحويلي ومتعدد الاحتمالات

1.6.7 الاستعارات المتعددة والمتنوعة: تجسيد تعدد الاحتمالات

القصيدة غنية بالاستعارات والصور الشعرية القوية التي تجسد الأفكار المجردة وتمنحها قوة إقناعية بصرية وعاطفية هائلة وكما أنها اتسمت بميسم القص والسرد، ثم انتقلت من المنظور السياسي الإيديولوجي إلى رحابة المتخيل[2]، فهي تقوم على سلسلة من الاستعارات المتعددة التي تحوِّل الكلمات إلى أشياء مادية مختلفة، الكلمات تصبح "ألبسة "نشتريها، ثم "أزهار "أو "مدن "

[1] خالد سليمان، المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة ابحاث اليرموك، الاردن، مجـ 13، ع2، 1995م، ص236.

[2] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، ص 285.

أو "مآذن صامتة"، ثم "خبز "نشتريه، ثم "سمك "نبحث في عينيه، ثم "طيور "نقص أجنحتها، ثم "منابع "نضع فيها أيدينا، ثم "جبل "نتسلقه، كل استعارة تقدم رؤية جديدة وزاوية جديدة للنظر إلى الكلمات.

كل استعارة تستدعي حواسا مختلفة، " الألبسة " تستدعي حاستي اللمس والبصر، "الأزهار "تستدعي حاستي الشم والبصر، "الخبز "يستدعي حاستي الشم والتذوق، "السمك " يستدعي حاستي البصر واللمس، "الطيور "تستدعي حاستي البصر والسمع، "المنابع "تستدعي حاستي اللمس والبصر، "الجبل "يستدعي حاستي اللمس والبصر، هذا التنوع الحسي ينشئ تجربة جمالية متعددة الأبعاد؛ حيث يتم استدعاء حواس المتلقي المختلفة بالتوازي.

2.6.7 الصور المتناقضة: تجسيد التناقض والصراع

تعتمد القصيدة على صور متناقضة هي إيحاء على التناقضات والصراعات كون الإيحاء مقوم جماليّ وهو انزياح ومعنى ضمني[1]، مثلا: " الألبسة" التي نشتريها لإخفاء عريّنا تعكس التناقض بين الحقيقة والمظهر، "الطيور" التي نقص أجنحتها لنعبث بتحليقها المستحيل تعكس التناقض بين الحرية والقيد، " الجبل " الذي نتسلقه ونسقط منه مرارا دون أن نغادر الهاوية يعكس التناقض بين الصعود والهبوط، بين الأمل واليأس.

الصور الشعرية في هذه القصيدة تعمل كأدوات لاستكشاف طبيعة الكلمات والتعبير، فهي لا تقتصر على الوصف؛ بل تقدم رؤية متعددة الزوايا لطبيعة الكلمات وقدرتها على التعبير والتواصل، كل صورة تفتح احتمالية جديدة، كل احتمالية تعمق من الفهم والتّأمل.

[1] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللُّغة الشِّعرية، ص62.

7.7 اللغة التّداوليّة الواعية:

الجملة الشرطية "لو تكون" فعل استفهام وافتراض

استخدام الشاعر للجملة الشرطية "لو تكون "بشكل متكرر يعكس وعيا عميقا بالوظيفة التّداوليّة للغة، الجملة الشرطية ليست مجرد بنية نحوية؛ بل هي فعل تداولي يستهدف فتح احتمالات جديدة وإثارة الاستفهام، هذه الأفعال ليست مجرد ملفوظات وإنما هي إنجازات وأغراض تواصلية تأثيرية[1]، فكل تلفظ من "لو تكون " تقول للمتلقي كفعل إنجاز: " تخيل احتمالية جديدة، فكر في زاوية جديدة، استكشف احتمالية لم تفكر فيها من قبل."

8.7 دور السياق: أساس الفعل الجمالي

1.8.7 السياق اللغوي الداخلي:

إن السياق ضروريّ في تأويل الخطاب؛ «فالمعرفة التامة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة، ولا يمكن أن نأخذ قراءة ما على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق»[2].

فمعاني القصيدة تتشكل من خلال العلاقات بين الجمل والصور داخل النص ذاته، كل جملة شرطية جديدة تضيف احتمالية جديدة، كل احتمالية تعمق من الفهم، التراكم التدريجي للصور والاستعارات يعكس حركة الفكر ذاته، كيف يتحرك من احتمالية إلى أخرى، كيف يستكشف ويتأمل.

[1] ينظر: محمد عديل، الفكر اللّساني التّداولي قراءات في التُّراث والحداثة، 36.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط04، 1998، ص80.

2.8.7 السياق الفكريّ والفلسفي المعاصر:

القصيدة تعكس قلقا معاصرا حول طبيعة اللغة والتعبير والتواصل، في عصر يشهد تطورا سريعا في وسائل التواصل والتكنولوجيا، تسأل القصيدة: ما هي الكلمات؟ ما هي قيمتها؟ ما هي قدرتها على التعبير؟ هذه الأسئلة تعكس قلقا عميقا حول دور اللغة والتعبير في العصر الحديث.

3.8.7 السياق التّاريخيّ:

القصيدة تعكس لحظة تاريخية معينة؛ حيث يشعر الإنسان المعاصر بالحاجة إلى إعادة تقييم العلاقة مع اللغة والكلمات، هذا السياق الزمني يعمق من فهمنا للقصيدة ويفتح أمامنا آفاقا جديدة للتأويل.

4.8.7 السياق الثقافي والاجتماعيّ:

الأشعريّ له صوت مركب من ثخونة الواقع وكثافة الحب ومكابدة المناضل المحب للوطن[1]، فالقصيدة تعكس السياق الثقافيّ والإجتماعيّ للمجتمع المعاصر، الصور المستخدمة "الألبسة، الخبز، المدن"، تشير إلى الواقع الاجتماعي والثقافي للإنسان المعاصر، هذا السياق يعمق من فهمنا للقصيدة ويربطها بالواقع الحيّ المعيش.

السياق هنا لا يقتصر على تقديم معلومات خارجية؛ بل يشكل جزءا أساسيا من التجربة الجمالية ذاتها، فهم السياق الفكري والفلسفي والزمني والثقافي يعمق من تجربة المتلقي ويفتح أمامه آفاقا جديدة للتأويل والفهم.

نستخلص مما سبق أنّ قصيدة "نظرية بلاغية" تمثل تطبيقاً متقدماً لمبادئ الجمالية التّداوليّة في الشعر العربي المعاصر .من خلال تفاعل معقد بين الإيقاع المبني على التكرار

[1] محمّد برادة، النّتاج الجديد عينان بسعة الحلم لمحمّد الأشعريّ، ص59.

والتراكم، والصور الشعرية المتعددة والمتنوعة والمتناقضة، واللغة التّداوليّة الواعية والاستفهامية، والصدى النصي الغني والمتعدد الطبقات، والسياق الفكري والفلسفي والثقافي والاجتماعي المعقد، ينجح الشاعر في خلق فعل جمالي متكامل يستهدف تحويل تجربة المتلقي وتعميق وعيه بطبيعة اللغة والكلمات والتعبير.

القصيدة لا تكتفي بالوصف أو التصوير؛ بل تقدم رؤية استكشافية لطبيعة الكلمات وقدرتها على التعبير والتواصل .وبهذا المعنى، تصبح القصيدة نموذجاً حياً لكيفية أن يعمل الخطاب الشعري كفعل تواصلي معقد يجمع بين الجمال والمعنى والفكر والتأثير، مما يعكس التزام الشاعر بدور الأدب في استكشاف الواقع والفكر والتعبير عن تعقيدات الحياة الإنسانية المعاصرة.

8. "الحروف"[1]:

تمثل قصيدة "الحروف "لمحمّد الأشعريّ نموذجا متقدما من التطبيق الفعلي لمبادئ الجمالية التّداوليّة في الخطاب الشعري المعاصر، فالقصيدة تغوص في قلب التجربة اللغوية والفكرية المعاصرة، بكل ما تحمله من صراع بين القيد والحرية، بين الكلمات المسجونة والحروف المتمردة، وينعكس هذا بشكل مباشر وصادم في إيقاعها الذي يمزج ببراعة بين الحركة المستمرة والتوتر الداخليّ، بين اللعب البريء والقلق الوجودي، وبهذا المعنى تصبح القصيدة فعلا جماليا معقدا يجمع بين البعد الحسي والبعد الفكري في عملية تواصلية موحدة تكشف عن طبيعة اللغة والحرية والإبداع.

1.8 البنية الإيقاعية والحركة المستمرة:

تعتمد القصيدة على إيقاع يعكس الحركة المستمرة والتمرد على القيود، الإيقاع هنا لا يتبع نمطاً موحدا أو منتظما؛ بل يتحرك بحرية تعكس طبيعة الحروف ذاتها، الحروف "تجري على

[1] محمد الأشعريّ ، ديوان سيرة المطر، ص60.

بعضها" في حركة مستمرة لا تتوقف، مما يعكس رغبة عميقة في الحرية والتحرر من القيود، هذا الإيقاع المتحرر يعمل على مستويين: الأول حسي مباشر يحاكي الحركة الفيزيائية، والثاني فكري عميق يعكس الرغبة في التّحرر الفكري والرّوحيّ.

2.8 الجمل الطويلة والمتدفقة: تجسيد الانسيابية والاستمرارية

استخدام الشاعر للجمل الطويلة والمتدفقة يعكس استمرارية الحركة والحياة، هذه الجمل تتدفق بسلاسة، مما يعكس انسيابية الحروف وعدم توقفها، التدفق اللغوي هنا ليس مجرد تقنية أسلوبية؛ بل هو فعل إيقاعي يستهدف جعل المتلقي يشعر باستمرارية الحركة والتمرد، الجملة الطويلة تخلق إحساسا بعدم الانقطاع، وهو ما يعكس الطبيعة الأبدية للحروف وعدم قابليتها للاستقرار النّهائي.

3.8 تواتر الأصوات المائعة والجهورية: فعل تجسيد للحرية والانطلاق

إنّ فاعلية الإيقاع والوزن تؤدي إلى رصد المعاني وذلك« بارتباطها بمعاني الشعر وقدرة هذه الأوزان على الإيحاء بالدلالة»[1]، فالمزج بين الأصوات مائعة وجهورية مثل: "الحاء، الميم، الراء، الواو، الياء" في كلمات مثل: "الحروف – تجري – الأدعية – الدامعة – يحدث – حرية" يخلق إيقاعا سلسا وحرا وحيا، هذه الأصوات المائعة توحي بالسيولة والحركة المستمرة، بينما الأصوات الجهورية تضيف قوة وحضورا، الإيقاع الناتج لا يحاكي الضجيج والفوضى؛ بل يعكس الحرية والانطلاق والتحرر من القيود، وبهذا المعنى يصبح الإيقاع نفسه فعلا تحرريا يعبر عن رغبة الحروف في الهروب والتّمرد،

4.8 الإيقاع الراقص والخفيف: تجسيد اللعب والبراءة والتمرد

في الأبيات الأولى، يتخذ الإيقاع طابعا راقصا وخفيفا، خاصة في صورة الحروف التي تجري "كما يفعل الأطفال في باحة مدرسة"، هذا الإيقاع الراقص يحاكي حالة اللعب والتمرد

[1] علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعريّ، دار غيداء، عمان، ط01، 2015، ص83.

والحرية، لكن هذا الخفة والرقص لا تستمران طويلا، فسرعان ما يدخل الإيقاع في حالة من التوتر والقلق عندما "تقترب الحروف من هاوية السقف "، هذا التناقض بين الخفة والتوتر يخلق ديناميكية إيقاعية معقدة تعكس الطبيعة المتناقضة للحرية ذاتها.

وهكذا نخلص أنّ الدور الوظيفي للإيقاع في هذه القصيدة ليس مجرد زينة صوتية؛ بل هو فعل تداوليّ يستهدف إثارة حالة من التحرر والتمرد والحرية لدى المتلقي، الحركة المستمرة والإيقاع الحر والمتدفق يعملان معا لتشكيل تجربة جمالية معقدة تكشف عن الرغبة الإنسانية العميقة في التّحرر من القيود والاستقرار النهائيّ.

5.8 الصور الشعريّة:

1.5.8 الصور الحسية المتعددة:

إن القصد من إيراد الصورة الشعرية هي «محاولتها نقل التجربة بوصفها عملا فنيا جديدا للواقع من خلال اعتمادها على دلالات بنائية تقوم على التناسب والتقارب فيما بينها»[1].

تتنوع الصور الحسية في القصيدة بين البصرية والسمعية والشمية واللمسية .الصور البصرية تشمل "السقف الخشبي المتلألئ بأدعية دامعة "و"الزخارف الجبصية "و"الأشعة الثابتة " و"السماء الزرقاء الخاوية"، الصور السمعية تشمل "الحروف تعوي "و"الأدعية الدامعة تلهث " و"صخب الحروف"، الصور الشمية تشمل "عطر الخشب البني"، الصور اللمسية تشمل "برودة الفسيفساء"، هذا التنوع الحسي ينشئ تجربة جمالية متعددة الأبعاد؛ حيث يتم استدعاء حواس المتلقي المختلفة بالتوازي.

[1] فايز القرعان، الصورة وتماسك النص–دراسة في شعر عبيد بن الأبرص–، ص67.

2.5.8 الرموز والتجريد: فعل فكري وفلسفي

الصور في القصيدة تتجاوز المستوى الحسي المباشر لتصل إلى مستوى التجريد والرمز، "السقف" يرمز إلى القيد والحد والسجن، "الحروف "ترمز إلى الحرية والإبداع والإنسانية، "السجن "يرمز إلى القيود التقليدية والفكرية، "السماء الخاوية "ترمز إلى الفراغ والبحث عن معنى جديد، هذا التجريد يرفع القصيدة من مستوى الوصف الحسي إلى مستوى البحث العقلي والفلسفي، فاللجوء إلى التعبير الحسي من وسائل تأثير الصورة، والجانب العقلي من وسائل التأثير الصوريّ[1]، فالمستوى الحسي والعقلي بينهما علاقة تكاملية.

3.5.8 الصور المتناقضة: تجسيد التوتر والصراع الداخلي

تعتمد القصيدة على صور متناقضة تعكس الصراع الداخلي" الأدعية الدامعة" تجمع بين الروحانية والألم، الحروف التي تعوي تجمع بين الحياة والمعاناة، الأشعة الثابتة تجمع بين الحركة والثبات، هذه التناقضات ليست عشوائية؛ بل هي تعكس طبيعة الحرية والتمرد ذاتهما، اللتين تحملان في طياتهما الألم والفرح معا.

6.8 اللغة التّداوليّة الواعية:

1.6.8 الاختيارات المعجمية:

يختار الشاعر كلمات محددة بدقة لتحقيق تأثير معين على المتلقي، استخدام "الحروف" بدلا من "الكلمات" في البداية يعكس الرغبة في الانطلاق من الأساس، من البناء الأولي للغة، استخدام "سجن "و"حرية "و"تحرر "و"تجريد " يعكس وعيا سياسيا وفكريا عميقا، كما أن استخدام "الترقة " للحروف يعطيها صفة الحرية والتمرد والعفوية والشقاوة، كل اختيار معجمي يخدم القصد الأساسي للقصيدة.

[1] ينظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981، ص32.

2.6.8 التّكرار:

تكرار كلمات مثل "الحروف "و"السقف "و"الكلمات "و"السماء "يعمل على تكثيف الرسالة الأساسية للقصيدة، الموازاة بين "الكلمات تعوي كذئاب فقدت صغارها "و"الأدعية الدامعة تلهث كإناث الوعول "تخلق إيقاعا متوازيا يعزز الشعور بالتمرد والحرية، فغرض التكرار «تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة»[1]، فهو ليس مجرد تقنية أسلوبية؛ بل هو فعل تداوليّ يستهدف ترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي.

نلاحظ مما سبق أنّ اللغة في هذه القصيدة ليست مجرد وسيط للمعنى؛ بل هي فعل تواصلي معقد يستهدف تحويل موقف المتلقي تجاه اللغة والحرية والإبداع، الشاعر يدعو المتلقي للنظر إلى الحروف والكلمات بطريقة جديدة، ليس كأدوات خاملة بل كقوى حية مستقلة قادرة على التمرد والتحرر، وبهذا المعنى تصبح اللغة أداة لإعادة تشكيل الواقع والفكر والحرية.

7.8 الفعل الجمالي التداولي:

تكامل المستويات الجمالية:

القصيدة تحقق تكاملا معقدا بين جميع المستويات الجمالية المذكورة أعلاه، الإيقاع الحر والمتدفق يعزز الصور الشعرية التحررية والرمزية، واللغة التّداوليّة الواعية توجه قراءة الصور وتعمق من تأثيرها، والصدى النصي يثري المعاني ويفتح أمام المتلقي آفاقا جديدة.

كما تترك القصيدة المتلقي في حالة من الاستفهام والتأمل والتمرد، الحروف التي تتحرك بحرية، والسماء التي نزرع فيها حروفنا الترقة، كل هذا يفتح أمام المتلقي احتمالات جديدة للفكر والشعور والحرية، وبهذا المعنى تحقق القصيدة الداعي الأسلوبي للفعل الجماليّ: خلق تجربة فريدة ومؤثرة تغير طريقة رؤيتنا للعالم وفهمنا للغة والحرية.

[1] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2000، ج02، ص20.

نستشف مما سبق أنّ قصيدة **"الحروف"** تمثل تطبيقا متقدما لمبادئ الجمالية التّداوليّة في الشعر العربي المعاصر، من خلال تفاعل معقد بين الإيقاع الحر والمتدفق، والصور الشعرية التحررية والرمزية والمتناقضة، واللغة التّداوليّة الواعية والثورية، والصدى النصي الغني والمتعدد الطبقات، ينجح الشاعر في خلق فعل جمالي متكامل يستهدف تحويل تجربة المتلقي وتعميق وعيه بطبيعة اللغة والحرية والإبداع.

القصيدة لا تكتفي بالوصف أو التصوير؛ بل تقدم رؤية تحررية لطبيعة اللغة وقدرتها على التمرد والانطلاق، وبهذا المعنى تصبح القصيدة نموذجا حيا لكيفية أن يعمل الخطاب الشّعريّ كفعل تواصلي معقد يجمع بين الجمال والمعنى والحرية والتأثير، مما يعكس التزام الشاعر بدور الأدب في تحرير الفكر والخيال والروح الإنسانية من القيود.

9. "عبور"[1]:

تغوص قصيدة "عبور" في قلب التجربة الحضرية المعاصرة، بكل ما تحمله من ضجيج وسرعة وتفتت وضياع وفقدان للمعنى، وينعكس هذا بشكل مباشر وصادم أحيانا في إيقاعها الذي يمزج ببراعة بين السرعة المحمومة والتقطع المفاجئ، بين التوتر المستمر والتنافر الصوتي، محاولا التقاط الصدى الصوتي والنفسي المركب للحياة في المدينة الحديثة، فغالبا ما تصور المدينة كمكان للاغتراب والضجيج وفقدان الهوية، ومن نافلة القول إنّ الأمكنة عند الأشعريّ تمارس سلطتها على الشخوص وتتحكم في تكوين الأحداث[2].

1.9 الإيقاع الحر، التقطيع، والصدى الحضري كفعل تمثيل ونقد: يعتمد الأشعري في هذه القصيدة بشكل أساسي على إيقاع حر، متحرر من قيود الوزن والقافية التقليدية، ليتمكن من محاكاة الفوضى الظاهرية والتتابع غير المنتظم للأصوات والأحداث في المدينة، لتجسيد أثر

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط01، 1994، ص12.

[2] ينظر: محمد أمنصور، رؤيا الفسيفساء والتّحولات الجارية في رواية "القوس والفراشة" لمحمّد الأشعريّ، ص07.

الضجيج المادي والنفسي، فأنت في هذه الصورة تشاهده موقفًا، ولكنه موقف متحرك وكذلك تحس بالموقف النفسي الذي اتخذه[1]؛ والإيقاع هنا ليس مجرد محاكاة؛ بل هو تشخيص نقدي لحالة الإنسان في الفضاء الحضري.

يتجلى ذلك في:

الجمل القصيرة والمتقطعة: استخدام جمل قصيرة ومبتورة يعكس سرعة الإيقاع الحضري، وتتابع المشاهد الخاطفة، وتفتت التجربة الإنسانية، كأن الوعي نفسه يتلقى ومضات سريعة وغير مترابطة من الواقع المحيط.

تواتر الأصوات الحادة أو المتنافرة: المزج بين أصوات ذات وقع حاد أو انفجاري أو احتكاكي)مثل القاف، الكاف، السين، الشين، الزاي، الراء المكررة) في كلمات مثل "زقاق / شرق / مدينة / سوقا / ضجيج / سيارات" يخلق "إيقاعا حيويا متوترا ومتقطعا وخشنًا"، هذا الإيقاع لا يحاكي فقط ضجيج المدينة المادي؛ بل يعكس التوتر النفسي والضغط والقلق الذي يعيشه الإنسان في هذا الفضاء، إنه ليس مجرد تمثيل؛ بل هو نقد ضمني لهذا الإيقاع اللاإنساني للحياة الحضرية.

غياب الوزن المنتظم: التحرر من الوزن المنتظم يسمح للإيقاع بأن يكون أكثر مرونة وقدرة على التكيف مع تغير المشاهد والحالات، ولكنه يعكس فقدان النظام والتناغم في التجربة الحضرية، الإيقاع الحر هنا هو علامة على التحرر من القيود القديمة، ولكنه علامة على الضياع في عالم مفتت بلا مركز واضح.

2.9 الموازاة الإيقاعية والتكرار كفعل تكثيف للضياع والآلية: تساهم تقنيات الموازاة والتكرار في تعميق الإحساس بالضياع والروتين الآلي في المدينة:

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد–، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ص82.

الموازاة التركيبية والإيقاعية: في المقطع:

سوقا فسوقا يذوب العبيرُ النباتيُّ...

تستسلمُ الشبابيكُ في بعضها والزوايا...

الموازاة الإيقاعية في **"سوقا فسوقا"** تكرار نفس البنية الصوتية القصيرة والمتقطعة تخلق إيقاعا متكررا وسريعا وميكانيكي، يوحي بالمرور الآلي والسريع والمتتالي في أسواق المدينة، كأنها مجرد محطات عبور رتيبة وفاقدة للمعنى، كما أنَّ لكلِّ بنية تركيبية معناها ومقصدها، ولكل صيغة لفظية وظيفة إبلاغية تُوجبها ملابسات الخِطاب وأغراضه، ومن أهم تلك الملابسات والأغراض حال المـــُخاطَب، والفائدة الَّتي يَجنيها من الخِطاب[1]، هذا الإيقاع السريع والميكانيكي يقابله إيقاع أكثر انسيابية ولكن محملا بالاستسلام السلبي في "تستسلمُ الشبابيكُ في بعضها والزوايا..."، الموازاة البنيوية الأوسع بين الشطرين وصف مكان ثم وصف حالة استسلام تكشف دلالات الضياع، وفساد البيئة الحضرية "يذوب العبير النباتي" – فقدان الأصالة والطبيعة)، والاستسلام السلبي واللامبالاة "تستسلم الشبابيك"، يصبح الإيقاع نفسه، بتكراره الآلي وسرعته ثم استسلامه، جزءا من تصوير التدهور وفقدان المعنى والروح في المدينة الحديثة، إنه فعل إيقاعي يكثف الإحساس بالضياع والآلية القاتلة.

التكرار اللفظي: قد يستخدم الشاعر تكرار كلمات معينة مثل أسماء الشوارع، أو أصوات السيارات، أو عبارات تعبر عن الروتين لترسيخ الإحساس بالرتابة والملل والدوران العقيم داخل الفضاء الحضري.

الإيقاع اللاهث كفعل تجسيد للقلق والسرعة: في بعض المقاطع، قد يتخذ الإيقاع طابعا لاهثا، من خلال استخدام جمل طويلة جدا ومتدفقة بسرعة، أو من خلال تراكم سريع للصور والأفعال، أو من خلال قلة الوقفات والفواصل، هذا الإيقاع اللاهث يحاكي حالة القلق والتوتر

[1] ينظر: مسعود صحراوي، التَّداولية عند العلماء العرب، ص192- 193.

والسباق المحموم ضد الزمن التي تميز الحياة الحضرية، إنه يجعل القارئ يشعر بضيق التنفس وبالحاجة إلى اللحاق بهذا الإيقاع المتسارع، مما يجسد حسيا حالة الاغتراب والضغط النفسي في المدينة.

في المحصلة، إيقاع **"عبور"** هو إيقاع نقدي بامتياز، إنه لا يكتفي بمحاكاة أصوات المدينة؛ بل يشخص حالتها الروحية والنفسية، ويكشف عن التوترات والتناقضات والتفتت الذي يميزها، إنه إيقاع يعكس رؤية الشاعر القلقة والمتبصرة لواقع الإنسان المعاصر في الفضاء الحضري.

3.9 خلاصة نهائية لتحليل الإيقاع:

يكشف هذا التحليل الشامل والموسع للنماذج الشعرية التسعة، مع التركيز الإضافي على دور الصمت والفراغ، عن مدى ثراء وتعقيد ووعي الشاعر محمد الأشعري بالبعد الصوتي والإيقاعي كأداة جمالية وتداولية مركزية في خطابه الشعري، بعيدا عن الالتزام الصارم بالأوزان والقوافي الموروثة، ينحت الأشعري إيقاعاته الخاصة من مادة اللغة الحية؛ حيث إنّ اللغة العربية لغة شاعرة ذات حمولة جمالية و «أكثر لغات العالم انسجاما مع الشعر والفن، وتلبية للأحاسيس الفنية وتوافقها مع مقاييس الجمال، وأنها تحمل بين حروفها وألفاظها وتراكيبها كنوزًا مذخورة من الفن والجمال»[1]، مستثمرا ببراعة فائقة كافة الإمكانيات الصوتية والإيقاعية والبصرية المتاحة له في فضاء الشعر الحر وقصيدة التفعيلة والنثر.

لقد رأينا كيف يتفاعل التكرار الصوتي الجناس، التكرار اللفظي والمقطعي مع الإيقاع الحر والتقطيع والسرعة المتغيرة، لخلق إيقاعات تحاكي بدقة وتعبر بعمق عن حالات نفسية ووجودية متنوعة: دوران "عودة" المحاصر، برودة "غيمة حمقاء" العقيمة، ثقل "حلكة" القاتم، سيولة

[1] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2013م، ص 23.

"مائيات" المتقلبة، ضجيج "عبور" المفتت، تأمل "نظرية بلاغية" الميتالغوي، ومفاجأة "سقوط" الخاطفة، الإيقاع هنا ليس مجرد خلفية موسيقية؛ بل هو نبض داخلي حيوي، هو جسد صوتي-زمني يتفاعل عضويا مع حركة المعنى والنفس والرؤيا، ويشارك بفعالية في بناء العوالم الشعرية.

كما أبرز التحليل الدور الحاسم للعناصر التي قد تبدو هامشية: الصمت، الفراغ، الوقفات، التدوير، والتوزيع البصري. هذه العناصر ليست مجرد أدوات شكلية؛ بل هي مكونات إيقاعية فاعلة تساهم في توجيه القراءة، وتشكيل المعنى، وخلق التوتر أو التأمل، وإبراز الكلمات المفتاحية، ومنح النص أبعادا إضافية من العمق والتعقيد.

في المحصلة النهائية، يتأكد أن النسق الجمالي الصوتي والإيقاعي لدى الأشعري هو بنية ديناميكية ومعقدة ومتعددة الطبقات، وهو أداة تداولية أساسية وفعالة، يستخدم الشاعر الإيقاع ليس فقط للتعبير عن مشاعره وأفكاره؛ بل أيضا للتأثير في القارئ على مستوى حسي ووجداني عميق، ولتوجيه استجابته الجمالية، ولتجسيد التجارب والأفكار بطريقة تتجاوز حدود الدلالة المعجمية المباشرة، إن فهم هذا النسق الجمالي الصوتي والإيقاعي المتشابك هو مفتاح أساسي لولوج عالم محمد الأشعري الشعري، ولفهم كيفية اشتغاله كـــ"فعل جمالي" متكامل الأبعاد يسعى إلى تحقيق تواصل إنسانيّ وفنيّ عميق ومؤثر.

10. الصورة الشعرية واللغة البلاغية: تشكيل العالم المرئيّ والحسيّ

إذا كان الإيقاع يمثل النبض السمعي والزمني الذي يمنح القصيدة حيويتها وحركتها الداخلية، فإن الصورة الشعرية واللغة البلاغية تمثلان الألوان والخطوط والأبعاد والمواد التي تشكل عالمها البصري والحسي والذهني، وفي المنحى نفسه يقترح "جينيت" دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات حكائية هي: "الخلاصة، والاستراحة، والمشهد، والقطع"[1].

[1] ينظر: محمد عزام، ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص337.

في هذا القسم المحوري، نغوص في استكشاف كيفية بناء محمد الأشعري لنسيجه الجمالي الثري من خلال توظيفه المتقن والمعقد لآليات الصورة الشعرية: التشبيه، الاستعارة بأنواعها، الكناية، الرمز واللغة البلاغية الواعية واختيار المفردات، التراكيب الخاصة، الأساليب البلاغية المتنوعة. هدفنا ليس مجرد جرد لهذه التقنيات؛ بل تحليل كيفية تفاعلها الديناميكي لخلق مستويات دلالية متعددة ومتشابكة، وإثارة خيال القارئ وحواسه، وتجسيد التجارب الشعورية والفكرية العميقة التي يطرحها الشاعر، سنعتمد كما في القسم السابق، على أمثلة تطبيقية مفصلة ومحللة من القصائد التسع قيد الدراسة، موضحين كيف تخدم هذه التقنيات الجمالية البصرية واللغوية الأهداف التّداوليّة الأوسع للشاعر في التأثير والتواصل وخلق "فعل جمالي" متكامل الأبعاد.

1.10 آليات الصورة الشعرية: بناء العوالم الممكنة

إنّ الصورة الشعرية «في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية»[1]، وتعد الصورة الشعرية ركيزة أساسية وعلامة فارقة في شعر الأشعري؛ حيث تتنوع أساليبه في بنائها بين المباشرة والإيحاء، وبين الحسية والتجريد، وبين البساطة الظاهرية والتركيب العميق، إنه لا يكتفي بنقل معاناة الواقع؛ بل يعيد تشكيله وخلقه من خلال عدسة اللغة المجازية.

1.1.10 التشبيه: يعدّ التشبيه آلية قديمة في الأداء العربيّ، ومعروف عند العرب قبل أن تترجم بلاغة أرسطو[2]، وهناك من يرى أنّ الشعر ليس مجرد نظم كلمات موزونة مقفاة بقدر ما

[1] سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1982، ص21.

[2] ينظر: إبراهيم سلامة، بلاغة أسطو بين العرب واليونان –دراسة تحليلية نقدية تقارنية–، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط02، 1952، ص140.

هو القدرة على دقة الوصف والتشبيه[1]، ونلحظ حضوره الخافت ودلالاته المركزة على الرغم من أن الأشعري يميل بوضوح أكثر إلى تكثيف الاستعارة، إلا أن التشبيه يظهر أحيانا، ليس كحلية زائدة؛ بل ليقدم مقارنة واضحة ومقصودة أو ليبرز صفة معينة بشكل مباشر ومكثف، التشبيه الضمني الذي أشرنا إليه في "عودة" هو مثال جيد على هذا الاستخدام المركز:

"في احتقان الكلام تدورُ الرحى وتدورُ"

هنا، المقارنة غير مصرح بها بأداة تشبيه، لكن العلاقة التشبيهية بين "احتقان الكلام" ودوران "الرحى" الطاحونة واضحة ومقصودة، هذا التشبيه الضمني لا يكتفي بنقل فكرة الدوران العقيم أو الكلام الذي لا يفضي إلى نتيجة؛ بل يستدعي صورة حسية مزدوجة وقوية، صوت الرحى الرتيب والمزعج وحركتها الدائرية الميكانيكية التي لا تنتهي، إنه يجسد بصريا وسمعيا حالة الانسداد النفسي واللفظي، محولا حالة معنوية مجردة الاحتقان إلى مشهد شبه مادي ومتحرك ومسموع، مما يزيد من قوة تأثيره الجمالي والنفسي على القارئ.

قد نجد تشبيهات صريحة أخرى، وإن كانت نادرة، تخدم غرضا محددا، كأن يشبه حالة نفسية بشيء مادي لإبراز شدتها أو طبيعتها.

2.1.10 الاستعارة: الأداة المهيمنة لخلق الواقع الشعري، وتعد الاستعارة بأنواعها المختلفة، الأداة التصويرية الأكثر حضورا وكثافة وتنوعا في شعر الأشعري، إنها تتجاوز المقارنة البسيطة لتخلق علاقات جديدة ومدهشة وغير متوقعة بين عناصر مختلفة من الواقع أو الخيال، مانحةً اللغة قدرة تجسيدية وتعبيرية ، وقدرة على "خلق" واقع شعري موازٍ، «فالمستوى الأول يتعلّق بلحظة تكوّن المعنى الخيالي في ذهن الشاعر،وطريقة بثّه في ذهن المتلقي، أي أنه يهم لحظة نقل المعنى النفسي من صورته الذهنية الَّتي تخالج الخاطر إلى رموز لغوية دالة عليها، وتأليفه وفقا لطريقة انتظامه في النفس ويتعلّق المستوى الثاني باختيار المفردات الأكثر تعبيرا وملاءمة للمعنى

[1] ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص112.

الجمالي الذي يراد تخييله أما المستوى الثالث فيتصل بربط الأجزاء اللغوية للنص ومكوناته الأسلوبية وصياغتها في بنية تركيبية منسجمة ومتماسكة»[1].

فالأمثلة التي تم تحليلها سابقا تؤكد هذه الهيمنة، ونضيف إليها تحليلا أعمق لبعضها ونماذج أخرى:

الاستعارة المركبة والتجسيدية في "حلكة:"

قد سبق وعرفنا الاستعارة، وهي «خرق لقانون اللغة تتحقق على المستوى الاستبداليّ»[2]، فمثلا: "الأوراقُ مقفلةٌ، وقلمُ الحبرِ مصّ جذوتَهُ قحولةُ الليلِ " هذه ليست مجرد استعارة؛ بل هي مشهد استعاري مركب،" الأوراق مقفلة" استعارة مكنية تجعل الأوراق كأبواب موصدة أو صناديق مغلقة، تمنع الولوج إلى المعنى أو التعبير، وتوحي بالانسداد التام، والأكثر قوة وتركيبا هو الشطر الثاني: "قلم الحبر مصّ جذوته قحولة الليل"، هنا يُشخّص القلم أولا يُسند إليه فعل "مصّ الجذوة"، والجذوة هي الشعلة أو بقية النار، استعارة عن الحبر أو الإلهام، ثم يُسند هذا الفعل إلى فاعل معنوي مشخص هو "قحولة الليل"، الليل هنا ليس مجرد زمن؛ بل هو قوة قاحلة وجافة تمتص آخر بقايا الحيوية والإبداع، الجذوة/الحبر من أداة الكتابة القلم، فالاستعارة تجسد حالة العقم الإبداعي وجفاف الروح وانطفاء الأمل بشكل حسي ومادي ومؤثر للغاية؛ حيث يصبح الليل القاحل كائنا مفترسا يمتص آخر بقايا النور أو الحبر، إنها استعارة تكثف مأساة الشاعر في مواجهة العدم والجفاف الروحيّ.

الاستعارة المدمجة والمكثفة في "متاهة":

"مقلُ العابرين نجومٌ جليديةٌ"

[1] يوسف الإدريسي، جمالية التشكيل اللّغوي للشّعر، ص 147.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1994، ص119.

هذه استعارة بليغة ومكثفة، تمثل نموذجا لـــ"الاستعارة المدمجة التي تضغط عوالم متعددة من الائتلاف والاختلاف في صورة واحدة؛ فالاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة بقدر ما تقوم على المغايرة والاختلاف[1].

تحويل "مقل العابرين" وهو جزء حسي وحميم من الإنسان إلى "نجوم جليدية" وهو تركيب يجمع بين الكوني السماوي "نجوم" والحسي البارد "جليدية"، يدمج بين عالمين متباعدين: العالم البشري الداخلي والعالم الكوني الخارجي البارد، فالاستعارة لا تكتفي بوصف برودة النظرات أو لا مبالاتها؛ بل ترفعها إلى مستوى كوني، وتجمع بشكل متناقض ومثير للدهشة بين الضوء المحتمل النجوم والبرودة القاتلة أو التجمد جليدية، إنها ترسم صورة للمدينة الحديثة أو للحالة الإنسانية المعاصرة كفضاء تتجاور فيه الكائنات البشرية كذرات منعزلة في فضاء شاسع وموحش.

الاستعارة التشخيصية ذات البعد الرمزي في "غيمة حمقاء:"

غيمة عجفاء – غيمة عاقر

وصف الغيمة بـــ"العجفاء" الهزيلة جدا أو "العاقر" التي لا تلد/تمطر، هي استعارة تشخيصية تخلع صفات بشرية أو حيوانية سلبية على ظاهرة طبيعية، الغيمة التي يُنتظر منها المطر والخصب والحياة تصبح رمزا للعقم والجدب والنقص، هذا التشخيص لا يهدف فقط إلى وصف حالة جوية؛ بل يحمل بعدا رمزيا عميقا؛ حيث تصبح الغيمة استعارة لحالة روحية أو عاطفية أو إبداعية تتسم بالجفاف والعجز عن العطاء أو التواصل، الاستعارة هنا تخدم البعد الرمزي للقصيدة؛ كون الرمز كيانا حسيّا يثير في الذهن شيئا غير محسوس[2]، وفي هذه الاستعارة يعكس خيبة أمل وجودية أو نقدا لحالة العقم المحيطة.

[1] ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984، ص21.

[2] ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط03، 1984، ص304.

3.1.10 الكناية: «إن الكناية لغة إنما هي العدول عن لفظ إلى آخر دال عليه، وهذا العدول عنه لا يعني ستره وإخفاءه، كما لا يعني إبرازه وإظهاره، وإنما هو مجرد تركه، والإعراض عنه، لا أكثر، فالمكنى عنه ليس بالواضح وضوح المذكور صراحة، ولا هو بالخفي الذي لا تكاد تتبينه إلا بتدقيق، وإمعان نظر، فهو أشبه ما يكون بالمكسو بثوب رقيق شفاف، فلا هو عار، ولا هو مستور ستر المورى عنه، وأية دلالة أخرى إنما هي مقحمة دخيلة على مادة اللفظ كلها لا الكتابة وحدها»[1]، وتستخدم الكناية للإشارة إلى معنى أعمق أو أشمل من خلال ذكر ما يرتبط به المجاز المرسل أو جزء منه. فالأشعريّ يوظفها أحيانا لتكثيف الدلالة، وتجنب المباشرة، وفتح أفق التأويل أمام القارئ:

الكناية عن حالة في "مائيات:"

" أُوصِدُ نَفْسِي عَلَى صَرْخَة"

"وَأُغْلِقُ دَائِرَةَ الْمَتَاهَةِ عَلَى احْتِمَالِكِ."

كما ذكرنا سابقا، هذه ليست صرخة حرفية، لكن هذه العبارة هي كناية بليغة عن حالة الألم الصامت أو الضياع العميق أو الاحتجاج المكبوت الذي يسود فضاء الصحراء أو المدينة المقفرة التي يشبهها الشاعر بالمتاهة، ذكر "المتاهة" الجزء أو المكان يستدعي إحساسا بالاتساع والفراغ والوحشة والجفاف، وربط "الصرخة" به يوحي بأن هذا الفراغ ليس هادئا أو سلبيا؛ بل هو مشحون بألم مكبوت أو بانكسار وجودي لا صوت له، أو ربما هو صرخة الطبيعة نفسها ضد ما يفعله الإنسان، وهذا ما يميز الشعر المعاصر كونه «لا يحمل معنى معينا ولا يقول دلالة محددة، لأنه واقف في المهب، مهب الدلالات جميعها»[2].

[1] محمود شاكر القطان، الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، 1993، ص08.

[2] محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، 1992، ص92.

والكناية هنا تترك للقارئ مهمة ملء الفراغ الدلالي وربط المتاهة بالصمت المؤلم أو الفراغ الوجودي مما يوسع دائرة المعنى.

4.1.10 الرمز: تجاوز المعنى المباشر إلى الإيحاء المتعدد:

ونعني بالرمزيّة «طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر إثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها»[1]، تتجاوز بعض الصور لدى الأشعري حدود الاستعارة أو الكناية لتكتسب بعدا رمزيا متكررا وعميقا في مجمل تجربته الشعرية، الرموز لا تشير إلى معنى واحد محدد وثابت؛ بل تفتح على شبكة من الدلالات والإيحاءات التي قد تكون متناقضة أحيانا، وتعتمد على السياق وعلى ثقافة القارئ وتأويله:

رمز المطر/الماء: يتردد هذا الرمز بشكل لافت في شعر الأشعريّ، المطر ليس مجرد ظاهرة طبيعية؛ بل هو رمز مركزي متعدد الأوجه، فهو رمز للحياة والتجدد والخصوبة والتطهير الروحي منذ القدم، فالماء في القصيدة يدل على شاعريتها، والقصيدة التي لا ماء فيها تذبل كلماتها فتحرم من الانتشار والتداول[2]، وقد يكون الماء رمزا للحزن أو الكآبة أو الدموع أو حتى الموت والدمار، الغرق، الفيضان، البرودة الجليدية، وهذا ما يراه إبراهيم الكوني أن الماء «دم أضاع لونه»[3]، في "سيرة المطر" و"مائيات"، يبدو المطر والماء كقوة وجودية أساسية، تحرك الأحداث وتغير المصائر، تارة بالإنبات والتطهير، وتارة أخرى بالمحو والإغراق والضياع في المتاهة المائية، هذا التعدد والتناقض في دلالات الرمز يجعله عنصرا جماليا غنيا ومعقدا، يثري النص ويفتح قراءات متعددة.

---

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص03.

[2] ينظر: محمد بن عبد العزيز بن عبد الله، الماء في الفكر الإسلامي والأدب العربي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، 1996، ج01، ص120.

[3] إبراهيم الكوني، أنوبيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2002، ص252.

رمز الغيمة: كما تيمة المطر، تكتسب الغيمة بعدا رمزيا يتجاوز حالتها الجوية في "غيمة حمقاء" و"مائيات"، ترمز الغيمة غالبا إلى الانتظار المعلق، الأمل المؤجل، أو الخيبة والعقم، إنها رمز للحالة الإنسانية المتأرجحة بين الرغبة في العطاء والعجز عنه أو منعه، ف« الكاتب يخلق وَهْمًا للجمال على وجهِ الخُصوص، ثمَّ فَجْأَةً يُدَمِّرُه بتغيير النَّغمة تعليق شخص أو عاطفة تناقضية عنيفة»[1].

وقد ترمز إلى الحجب أو الغموض أو الحالة النفسية الملتبسة أو الوعي الزائف، وصفها بـــ"الحمقاء" أو "العاقر" يؤكد هذا البعد الرمزي السلبي أحيانا، الذي يعكس خيبة الأمل في الواقع أو في الذات أو في الآخرين، إنها رمز لحالة "اللاجدوى" أو "العبث" التي قد تخيم على الوجود المعاصر، مما يزيد من الغموض والترقب لدى القارئ، وجوابنا على كثرة إيراد الغموض؛ هو أنّ الشاعر المغربي المعاصر أبى إلا أن يعمّق هذا البعد الإيحائي الذي هو معنى ثانٍ، وقد جعل " محمد بنيس" للغموض أربعة أبعاد هي: البعد الدلالي، والبعد النحوي، والبعد الإيقاعي، والبعد المعرفي[2].

رمز الليل / الحلكة / العتمة: يمثل الليل أو الظلام رمزا متكررا وقويا في شعر الأشعري، خاصة في قصيدة "حلكة"، إنه ليس مجرد غياب للنهار؛ بل هو رمز للكآبة، للعتمة الداخلية، للضياع الوجودي، لانطفاء الروح والإلهام، "قحولة الليل تمص جذوة القلم"، قد يرمز للمجهول، للخوف، للعدم، أو للجانب المظلم من النفس البشرية، استخدامه كفضاء شعري مهيمن يساهم في خلق جو جمالي قاتم، تأملي، وميتافيزيقي، يدعو القارئ إلى مواجهة أسئلة الوجود الكبرى.

---

[1] سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصريّة، العراق، مج 08، ع46، 2006م، ص103.

[2] ينظر: محمد عزام، ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص279.

2.10 اللغة البلاغية الواعية: نحت المعنى بالكلمات والتراكيب

لا تقتصر جماليات الأشعري على الصور الكبرى والاستعارات البارزة؛ بل تتجلى في اختياراته اللغوية الدقيقة والمقصودة على مستوى المفردة والتركيب، وفي توظيفه الواعي للأساليب البلاغية المختلفة.، اللغة لديه ليست مجرد أداة لنقل الأفكار؛ بل هي مادة جمالية تُنحت وتُشكل بعناية لتحقيق أقصى درجات التعبير والتأثير.

المفردة التّداوليّة المنتقاة بعناية:

تبعًا لذلك إنّه «لما كانت المفردة تمثل وحدة بناء العمل الأدبي ، فإن الشاعر يبذل قصارى الجهد كي يجعلها تنتظم في سياق شعري ثريّ ، ولكن من البديهي القول ، إن اختيار المفردة الشعرية له علاقة بالتوتر الحسي والنفسي للشاعر ، كما له علاقة بالوسط، ومن هنا تأتي أهمية دراسة المظهر الإفرادي ، لأنه يشكل حالة تكامل مع المظهرين التركيبي والدلالي على طريق استكناه العملية الابداعية الشعرية »[1]، هنا يظهر وعي الأشعري بالبعد الجمالي والتداولي للمفردة من خلال:

التنويع في المستويات المعجمية: المزج بين المفردات الفصيحة الرصينة والموروثة)"استدارة المتاهة"، "قحولة الليل"، "جذوة") والمفردات الأكثر حسية ومباشرة أو ذات الجرس الحاد أو الغريب)"عجفاء"، "مشظّى"، "جليدية") يخلق تباينا جماليا يعكس تعدد مستويات الواقع واللغة، –وننوه هنا– إنَّه لمن الواضح جدًا أنّ معاناة اللغة هي جزء من معاناة الواقع ذاته، ذلك أن القصيدة تعكس مستوى معينا من وعي الواقع، ومن هذا المنظور قرر الشاعر أن ينسف اللغة ويفجرها. [2]

[1] فهد محسن فرحان، المفردة في جسد الشعر، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة، ع02، 2002، العراق، ص36.

[2] ينظر: عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ص188.

وكما يمنح النص ثراءً وتنوعا، هذا التنويع ليس اعتباطيا؛ بل يخدم غالبا في تحديد نبرة المقطع الشعري ويجسد حالة شعورية وتبيان قصديّة ما.

اختيار كلمات ذات شحنة إيحائية عالية: انتقاء كلمات مثل "احتقان" في "عودة" توحي بالضغط والانفجار المكبوت، أو "متلاشي"، توحي بالغياب والهشاشة، أو "جليدية" في "متاهة" توحي بالبرودة القاتلة والجمود، أو "منبوذة" في "غيمة حمقاء"، توحي بالرفض والعزلة ...، «وهنا يظهر سؤال مهم ، هل تحمل المفردة في النص جميع المعاني التي تستعمل لهذه المفردة ؟ ، فإن المعاني متعددة من حيث شموليتها ، فالشمس معلومة في السماء ، ولكن قد يقول قائل: جلست في الشمس ، ويقصد ضوء الشمس ، وبالتالي فهو يعني جزءاً من المعنى الأشمل أو الكلي، وذلك لأن المفردة حين تنتظم في السياق تكون على وفق ما يمليه الاحساس لا المنطق ، وهذا ما يمنحها حرية في التحرك بحثاً عن ظلال دلالية أخرى، ولعل من أبرز صفات الشاعر الحديث هي تحسسه للكلمة ككائن حي واستغلال كل ما في داخلها»[1]، وهذا كلّه يدل على وعي دقيق بقدرة المفردة على حمل شحنة شعورية وجمالية تتجاوز معناها المعجمي المباشر، هذه الكلمات تصبح نقاطا بؤرية في النص، تكثف الإحساس وتوجه التأويل وتخلق الأثر المطلوب.

اللغة الافتراضية والتأملية والميتالغوية: استخدام أدوات الشرط مثل "لو" في "نظرية بلاغية"، أو استخدام لغة تصف اللغة نفسها، يحول اللغة من أداة وصف للواقع إلى أداة تأمل وتجريب واستكشاف لإمكانيات اللغة ذاتها، هذا الاختيار اللغوي يخلق جوا جماليا خاصا، يدعو القارئ للمشاركة في عملية التفكير والتساؤل حول طبيعة اللغة والشعر والبلاغة، مما يجعل فعل القراءة تجربة ذهنية وجمالية وفلسفية في آن واحد، وعليه «يجب أن ندرك أن التركيب

[1] فهد محسن فرحان، المفردة في جسد الشعر، ص37.

"التشكيل" اللّغويّ هو المادة الحقيقية المشكِّلة لفنّ الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب للغة»[1].

3.10 التراكيب والأساليب البلاغية كأدوات تشكيل: يوظف الأشعري مجموعة متنوعة من الأساليب البلاغية التي تساهم بشكل فعال في تشكيل النسق الجمالي والدلالي للنص:

الرّص: تجميع كلمات متقاربة صوتيا أو دلاليا في حيز ضيق، كما رأينا في تكرار اللام في "حلكة" "الأوراق مقفلة... خجلي الحتمي بالعتمة"، هذا التكثيف الصوتي أو الدلالي يخلق تأثيرا رنينيا وجماليا خاصا، ويترع إلى إبراز إيقاع دراميّ[2]، وقد يخدم في تأكيد معنى معين، أو خلق جو صوتي مهيمن، أو إبراز علاقة خفية بين المفردات.

الموازاة: بناء جمل أو مقاطع على نسق تركيبي متوازٍ في "عبور"، الموازاة بين "سوقا فسوقا" و"تستسلم الشبابيك..." تخلق إيقاعا وتوازنا بنيويا، لكنها في نفس الوقت تكثف دلالة التتابع الآلي والاستسلام في المشهد الحضري، فالموازاة أداة للتشكيل الشعريّ وأحد قوانين الإيقاع[3]، وهي هنا ليست مجرد حلية شكلية؛ بل هي أداة لتعميق المعنى من خلال المقابلة أو التشابه التركيبي، وتوجيه انتباه القارئ إلى العلاقة بين العناصر المتوازية.

التوكيد: استخدام التكرار اللفظي "تدور وتدور" أو المعنوي أو استخدام أدوات التوكيد لتأكيد فكرة أو شعور أو موقف، التوكيد يمنح العبارة قوة إضافية ويجعلها تترسخ في ذهن القارئ، ويبرز أهمية العنصر المؤكد في سياق النص.

الإيجاز والاختزال: يلجأ الأشعري أحيانا إلى الإيجاز الشديد لتحقيق كثافة شعرية عالية وتركيز للمعنى، البيت الواحد في "سقوط" "ثم قلت لنفسي: لعلها هربت من قفص!" يختزل

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص 25.

[2] ينظر: رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 60.

[3] ينظر: محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، دار عمار، الأردن، ط02، 2000، ص231.

موقفا أو إدراكا كاملا في كلمات قليلة، هذا الإيجاز يخلق تأثيرا جماليا قويا يعتمد على قوة الإيحاء، ويترك مساحة واسعة لتأويل القارئ وملء الفراغات، وقد تكون الفراغات أوسع وأكثر تكرارا لتعزيز جو الصمت والتأمل أو لتمثيل الفجوات في الوعي أو الذاكرة، الفراغ يصبح جزءا من النسيج الإيقاعي والمعنوي للنص، والغموض انطباع جماليّ لا يتحقق إلا بالعدول عن النسق المعهود في الإيصال اللغويّ[1]، إنه يتطلب من القارئ مشاركة أكبر في بناء المعنى.

التقديم والتأخير: قد يلجأ الشاعر أحيانا إلى تغيير الترتيب المعتاد للكلمات في الجملة تقديم الخبر، تقديم المفعول به... لتحقيق أثر بلاغي أو إيقاعي معين، أو للتركيز على كلمة محددة بتقديمها، أو لكسر الرتابة بالسرد، كون «أنّ البناء السردي يكسر حدة الغنائية في القصيدة، ويسهم في رصد تحولات الدلالة وتتابعها في النسق»[2].

هذا الأسلوب – التقديم والتأخير – يبرز الكلمة المقدمة ويمنحها أهمية خاصة.

الحذف: قد يحذف الشاعر بعض العناصر من الجملة الفعل، الفاعل، حرف الجر، اعتمادا على السياق وقدرة القارئ على التقدير، وذلك لتحقيق السرعة أو خلق جو من الغموض أو التوتر، و«من دواعيه إلى ذلك الإيجاز، ومراعاة جمال فنّيّ في نسق الكلام، وإيثار اللفظ الأخف على اللّسان، إلى غير ذلك»[3]، و«أنك قد ترى الجمال والروعة تتجلى في الكلام إذا أنت حذفت أحد ركني الجملة أو شيئا من متعلقاتها، فإن أنت قدرت ذلك المحذوف وأبرزته صار الكلام إلى غث سفساف ونازل ركيك لا صلة بينه وبين ما كان عليه أولا»[4]، وعليه يمكن القول بأن هذا

[1] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللُّغة الشِّعرية، ص25.

[2] عصام الشرتح، جمالية الشعرية العربية –المستوى التركيبي والبصريّ أنموذجا–، ص276.

[3] عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت ط01، 1996م، ج01، ص331.

[4] أحمد بن مصطفى المراغي، علوم البلاغة ،دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 1993م،ص 89.

الطرح يقدم نظرة متكاملة للحذف ليس كتقليل في اللفظ فقط؛ بل كإستراتيجية فنية وذهنية بحسب السياق والقصد.

4.10 خلاصة موسعة لتحليل الصورة واللغة:

يتضح من هذا التحليل الموسع أن الشاعر محمد الأشعري يمتلك أدوات تصويرية ولغوية غنية ومتنوعة ومعقدة، يستخدمها بوعي فني وجمالي وتداولي عالٍ لبناء عوالمه الشعرية الفريدة، تتواشج الاستعارات المبتكرة والكنايات الموحية والرموز العميقة مع الاختيارات الدقيقة للمفردات والتراكيب والأساليب البلاغية لخلق نصوص شعرية تتميز بالكثافة الإيحائية، والعمق الجمالي، والتعدد الدلالي، الصورة لديه ليست مجرد زخرف خارجي؛ بل هي وسيلة أساسية لاستكشاف الوجود والنفس، وهي فعل خلق ورؤية، واللغة ليست مجرد أداة محايدة للتعبير؛ بل هي مادة جمالية حية، تُشكل وتُشَكَّل في الآن ذاته، وتُشحن بطاقات تعبيرية وتأثيرية هائلة.

إن تحليل هذه العناصر يكشف عن جانب حيوي ومهم من النسق الجمالي في خطاب الأشعري، ويكمل فهمنا لكيفية اشتغال الإيقاع والصوت في تحقيق الأثر الكلي للنص، فالصورة واللغة هما الجسد المرئي والملموس للفكرة والشعور، وهما الوسيطان الأساسيان اللذان يتفاعل من خلالهما القارئ مع عالم القصيدة، وبفهم كيفية بناء هذا الجسد اللغوي والبصري، نقترب أكثر من فهم "الفعل الجمالي" الذي يسعى الشاعر لتحقيقه، وهذا يرجع إلى أن «الصورة في الشعر الحديث لها فلسفة جمالية مختلفة، فأبرز ما فيها "الحيوية"، وذلك راجع إلى أنها تتكون تكوّنًا عضويًّا، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة، ثم إن الصورة حديثًا تتخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت إليها في ذاتها، فالقارئ لا يقف عند مجرد معناها، بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما سمي "معنى المعنى"»[1]، وكما «أن الصورة يمكن أن تستقي من

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد–، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ص82.

الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر»[1]؛ وهنا نلمس بجلاء جوهر الانزياح الجمالي في الصورة الشعرية الحديثة، من الوصف والتزيين إلى البنية العضوية المولِّدة للدلالة والمستفيدة من كل منابع التجربة الإنسانية الحسية والروحيّة.

11. التناص الجمالي: حوار النصوص، تعدد الأصوات، وتشكيل الفعل التداولي

يُعدّ التناص Intertextuality أحد المفاتيح النقدية والجمالية الأساسية لولوج عالم الشاعر محمد الأشعري الشعري وفهم آليات اشتغال خطابه، فقصائده لا تنشأ في فراغ؛ بل هي نسيج معقد تتشابك فيه خيوط تجربته الذاتية مع أصداء نصوص وأصوات أخرى، تنتمي إلى مرجعيات ثقافية ودينية وأدبية وفلسفية وشعبية متنوعة وغنية، كون« أن الخطاب اللغوي يبني من مادة الألفاظ التي تؤلف بينها آليات التركيب بنوعيه ، ولكن هناك وسيلة أساسية تستوعب هذه الآليات جميعها وتمططها وهي التناص»[2]، فالتناص لدى الأشعري ليس مجرد استعراض ثقافي عابر أو حلية زخرفية سطحية؛ بل هو آلية جمالية وتداولية مركزية وفاعلة ،إنه استراتيجية واعية تساهم بشكل جوهري في:

إغناء الدلالة وتعدد طبقاتها: من خلال استدعاء نصوص سابقة أو أصداء منها، يضيف الشاعر طبقات متعددة من المعنى والإيحاء، مستثمرا الشحنة الرمزية والعاطفية والتاريخية لتلك النصوص المرجعية.

تعميق التجربة الجمالية: يخلق التناص علاقات جديدة، متوقعة أحيانا ومدهشة أحيانا أخرى، بين نصه والنصوص الغائبة والحاضرة، مما يثير لدى القارئ متعة اكتشاف هذه العلاقات

[1] سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص21.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط02، 1986، ص20

وتأويلها وفك شفراتها الجمالية والثقافية، إذ يحكم بقيمة العمل الأدبي بمقدار ما تحقق فيه عناصر الجمال، وبما أحدثه من متعة التأمل في المخاطب[1].

بناء فضاء حواري: يحول التناص القصيدة إلى ساحة حوار تتعدد فيها الأصوات وتتداخل فيها الأزمنة والثقافات، مما يكسر أحادية الصوت ويفتح النص على آفاق أوسع.

تفعيل دور القارئ: يدعو التناص القارئ إلى مشاركة نشطة وفعالة في عملية بناء المعنى، من خلال تفعيل ذاكرته الثقافية ومعرفته المسبقة بالنصوص المستدعاة، مما يجعل التلقي عملية تفاعلية وتأويلية بامتياز، فهو استحضار للنص الغائب و «هو الذاكرة الشعرية التي يلتقي فيها القديم بالحديث، والعلمي بالأدبي، والذاتي بالموضوعي، في النص الشعري الذي هو عبارة عن شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، مما يجعل قراءة النص بعيدة عن النظرة الأحادية التي تتعامل معه بوعي»[2].

تحقيق مقاصد تداولية محددة: يوظف الشاعر التناص كأداة لتحقيق أهداف تداولية متنوعة، مثل دعم حجة معينة، إضفاء مصداقية أو سلطة على قوله، إثارة شعور محدد)الخشوع، الحنين، السخرية، النقد، توجيه موقف القارئ، أو خلق تأثير جمالي خاص.

يتجلى التناص الجمالي في شعر الأشعري بأشكال ومستويات مختلفة، تتراوح بين الإشارة الصريحة والمباشرة وذكر اسم نص أو شخصية، والتلميح الخفي وغير المباشر، وبين الاقتباس الحرفي مع أو بدون علامات تنصيص، وإعادة الصياغة الإبداعية أو التحوير.

سنقوم في هذا القسم بتوسيع وتعميق تحليلنا لأبرز تجليات هذه الظاهرة في القصائد التسع قيد الدراسة، مع التركيز على كيفية اشتغالها في بناء النسق الجمالي وتحقيق الفعل التداولي المنشود، وربط ذلك بالإطار النظري للتداولية الجمالية.

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد–، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ص62.

[2] ينظر: محمد عزام، ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص281.

1.11 التناص الديني: حوار مع المقدس بين الاستلهام والتوتر:

يحتل التراث الديني الإسلامي "القرآن الكريم، السنة النبوية، قصص الأنبياء، الرموز والشعائر الدينية" مكانة هامة في النسيج التناصي لشعر الأشعري، هذا الحضور ليس مجرد استحضار آلي؛ بل هو حوار معقد يتراوح بين الاستلهام الروحي والجمالي، والاستخدام كمرجعية ثقافية مشتركة، وأحيانا إقامة علاقة نقدية أو متوترة مع بعض جوانبه أو تأويلاته.

في قصيدة "حلكة": استدعاء "سورة البقرة" كفعل جمالي وتداولي مركب:

ففي ذات السياق «ينهل الشّاعر المغربي المعاصر من الحضارة العربية (من القرآن الكريم، والتاريخ، والموروث القصصي والأسطوري، والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية...)»[1]، إن إقحام اِسم أطول سور القرآن الكريم وأكثرها رمزية وحضورا في الوعي الإسلامي، داخل سياق قصيدة تتشح بالسواد واليأس والانطفاء الروحي والإبداعي "حلكة"، "الأوراق مقفلة"، "قحولة الليل"، يمثل فعلا تناصيا جماليا وتداوليا بالغ التركيب والتوتر، هذا الفعل يشتغل على عدة مستويات:

مستوى التناقض والمفارقة الجمالية: يستدعي ذكر **"سورة البقرة"** تلقائيا في ذهن القارئ المسلم المتلقي النموذجي المفترض هنا جوا من النور والسكينة والطمأنينة والبركة والهدى والحماية والروحانية، هذا الجو يتناقض بشكل صارخ وحاد مع جو الحلكة والانسداد والجفاف والقحولة المهيمن على القصيدة، وهذا ما يسميه ياوس ب**"المسافة الجمالية"**؛ والتي يعنى بها تصادم أفق توقع القارئ مع أفق النص، وتقوم على التعارض والتناقض بين ما يقدمه النص وما يتوقعه القارئ[2].

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص282.

[2] ينظر: موسى ربابة، المتوقع واللامتوقع دراسة في جمالية التلقي، مجلة ابحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج 15، ع02، الأردن، 1997م، ص53.

هذه المفارقة الجمالية تخلق توترا قويا وتثير الدهشة والتساؤل لدى القارئ حول مغزى هذا الاستدعاء غير المتوقع. هل هو سخرية مريرة؟ أم بحث يائس عن النقيض؟

مستوى البحث عن الخلاص أو الملاذ: قد يُفسر هذا الاستدعاء بأنه محاولة يائسة من الذات الشاعرة، الغارقة في عتمتها، للتمسك بقشة النجاة الروحية، أو البحث عن بصيص ضوء أو خلاص في النص المقدس، كأن الشاعر يستنجد بالكلمة الإلهية لمواجهة العدم أو الجفاف الوجودي الذي يعانيه، يصبح التناص هنا بمثابة دعاء مكبوت أو استغاثة صامتة، فعل تداولي يهدف إلى التعبير عن الحاجة الماسة للخلاص.

مستوى استحضار الأثر الصوتي والجمالي: يرتبط ترتيل "سورة البقرة" في الذاكرة السمعية للمتلقي بنغم شجي ومؤثر، استدعاء اسمها قد يستحضر هذا الأثر الصوتي الجمالي، ليخلق نغمة داخلية متعددة الأبعاد "دينية، صوتية، وجدانية، ثقافية" تكسر رتابة الحلكة الصوتية والدلالية، وتفتح النص على أفق روحي وجمالي مختلف، حتى لو بدا هذا الأفق بعيد المنال أو مجرد ذكرى باهتة.

مستوى التساؤل عن جدوى المقدس: في المقابل، قد يطرح هذا التناص، بوضعه النص المقدس في قلب العتمة، سؤالا ضمنيا ومقلقا حول جدوى الإيمان أو النص الديني في مواجهة قسوة الواقع أو العدمية أو الجفاف الوجودي، هل يمكن للكلمة المقدسة أن تخترق هذه الحلكة فعلا؟ أم أنها تبقى مجرد ذكرى أو اسم لا يغير من واقع الانطفاء؟ التناص هنا يفتح بابا للتأويل النقدي للعلاقة بين الإنسان والمقدس في العصر الحديث، من كل ما تقدم يستنتج أن «التناص ، إذن، هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه»[1].

إن هذا التناص الديني في "حلكة" ليس مجرد اقتباس؛ بل هو فعل جمالي وتداولي معقد، يضع القارئ في قلب توتر دلالي وجمالي، ويدفعه إلى التفكير في العلاقة الملتبسة بين الظلام

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ، ص22.

والنور، بين اليأس والأمل، بين الواقع المعتم والملاذ الروحي المستدعى، هو يواجه الحقيقة القاسية للواقع، وهذا المعيار الجمالي عند **"كانت"** تطابق أحداث وشخوص الرواية، أو القصيدة على أحداث الواقع[1].

إنه يجسد ببراعة كيف يمكن للتناص أن يولد معاني متعددة ومتضاربة في الوقت نفسه.

تناصات دينية أخرى محتملة: قد نجد في قصائد أخرى تناصات مع قصص الأنبياء "قصة يوسف، موسى، أيوب..."، أو مع آيات قرآنية محددة، أو مع شعائر دينية "الصلاة، الحج، الذكر..."، كل تناص من هذا النوع سيحمل وظائفه الجمالية والتّداوليّة الخاصة بحسب السياق الذي يرد فيه، وقد يستخدم لتعزيز رؤية أخلاقية، أو للتعبير عن تجربة روحية، أو للمقارنة بين الماضي والحاضر، أو للنقد الاجتماعي أو السياسي من خلال قناع دين، فقصائده اهمت بالوضع السياسي العام بقدر ما حارت في تحقيق شعريتها وجماليتها[2].

2.11 التناص الصوفي – ارتياد آفاق الروح والرمز:

يشكل التراث الصوفي الإسلامي، برموزه ولغته وشخصياته ومقاماته وأشعاره، رافدا تناصيا خصبا وحاضرا بقوة في شعر الأشعريّ، يجد الشّاعر في هذا التراث معينا لا ينضب للتعبير عن التجارب الباطنية العميقة، والحالات الوجدانية المعقدة، والرؤى الوجودية والفلسفية التي تتجاوز حدود اللغة العادية والمألوفة، فـــ «**"شوبن هور"** كان يرى أن الفن تأمل صوفي تكاد تنمحي فيه الإرادة تماما؛ بل إنه يتحرر منها تحررا تامًّا، بحيث ينسى فيه الفنان إرادته وفرديته مستغرقا في الوجود أو في المثال المطلق»[3]، فالتّناص الصوفيّ يضفي على شعره بعدا رمزيا وروحانيا وفلسفيا مميزا.

---

[1] ينظر: مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، ص160.

[2] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، ص 284.

[3] مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، ص160.

3.11 التّناص مع التراث الشعبي والحكائي – استعادة الذاكرة وتوظيف المألوف:

يمتد تناص الأشعريّ ليشمل الموروث الشعبي والحكايات والأمثال والأساطير التي تشكل جزءا حيويا من الذاكرة الجماعية والهوية الثقافية، والتراث الشعبي هو« المنقول الرئيسي عن طريق الكلمة أو المثال أو المحاكاة، إنه ذلك الذي ينشأ بين الناس وينتقل بينهم بشكل غير رسمي وينتقل تلقائيا، أو عن وعي ويقبله الناس دون تحقق، ويعيدون صياغته بين حين وآخر ويطورونه ليناسب حاجاتهم، وأنّه يمتد ليشمل كل شيء العادات والتقاليد والأزياء والطقوس المختلفة في المناسبات؛ بل يتسع ليشمل سلوكيات الأفراد في حياتهم اليومية وعلاقاتهم اليومية بل يتسع ليشمل سلوكيات الأفراد مع أنفسهم»[1]، وتارة التناص يربط شعره بالجذور الشعبية، ويستخدم المألوف والمتداول لقول أشياء جديدة أو نقدية، ويخلق تفاعلا جماليا.

في "غيمة حمقاء": البعد الشعبي والحكائي لرمز الغيمة:

كما أشرنا، وصف الغيمة بـــ"الحمقاء" أو "العاقر" أو "المنبوذة" لا يستدعي فقط بعدها الرمزي العام؛ بل قد يحمل أيضا تناصا ضمنيا مع المخيال الشعبي والحكائي، وهو كما يعرفه عبد الحميد بورايو:« التراث مجموع الرموز وأشكال التعبير الفنية والجمالية والمعتقدات والتصورات والقيم والمعايير والتقنيات والأعراف والتقاليد والأنماط السلوكية التي تتوارثها الأجيال ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الأوضاع الجديدة واستمرار وظائفها القديمة أو إسناد وظائف جديدة لها»[2]، ففي التراث الشعبي غالبا ما تكون هناك حكايات عن شخصيات أو كائنات تتسم بالحمق أو السذاجة أو العقم، وتكون أفعالها عبثية أو مخيبة للآمال. استدعاء هذا المخيال يضفي على الغيمة بعدا إنسانيا أو شبه إنساني مألوفا للقارئ، ويجعلها شخصية درامية يمكن التعاطف معها أو نقدها، فالدراما تحتاج إلى الشعر كما أن الشعر يحتاج

[1] كريمة نوادرية، سعاد زدام، التراث الشعبي المفهوم والأقسام، مجلة ميلاف للبحث والدراسات، ميلة، الجزائر، ع07، جوان 2017، ص865.

[2] كريمة نوادرية، سعاد زدام، المرجع نفسه، ص865.

إلى الدراما، لأنهما معا يبرزان دينامية الحدث[1]، كما أن رمزية الغيمة نفسها مرتبطة بشدة بالمخيال الشعبي الزراعي"انتظار المطر، الخوف من الجفاف"، الإشارة في التحليل النظري المرفق إلى مزج "الدراما الصوفية" مع "الرؤية الجزئية الواعية للذكريات الشعبية" يؤكد هذا التداخل التناصي.

الفعل الجمالي والتداولي هنا متعدد الأوجه:

إضفاء طابع مألوف: استخدام رمز أو صفة من التراث الشعبي يجعل النص أقرب إلى فهم القارئ العادي وتجربته.

خلق مفارقة: استخدام رمز شعبي بسيط للتعبير عن قضايا وجودية أو صوفية معقدة يخلق مفارقة جمالية مثيرة.

النقد الاجتماعي أو الثقافي: قد يستخدم الشاعر التناص الشعبي كقناع لتوجيه نقد لحالة العقم أو الحمق أو الخيبة السائدة في المجتمع أو الثقافة؛ فللجمال الفني صلة بالمجتمع والواقع، فهو مستمد من البيئة والمجتمع، فلا يوجد عمل فني دون بيئة ينشأ فيها، ومجتمع يتنفس فيه[2].

إعادة إحياء التراث: يساهم هذا التناص في إعادة إحياء عناصر من التراث الشعبي وتوظيفها في سياق شعري حديث.

تناصات شعبية أخرى محتملة: قد تشمل تناصات مع أمثال شعبية، أو أناشيد، أو أساطير محلية، أو شخصيات حكائية معروفة، هذا النوع من التناص يربط النص ببيئته الثقافية المباشرة ويمنحه نكهة محلية خاصة.

[1] ينظر: عصام الشرتح، جمالية الشعرية العربية –المستوى التركيبي والبصريّ أنموذجا–، ص303.

[2] ينظر: مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، ص 163.

4.11 التناص الأدبي والفلسفي – حوار مع المبدعين والمفكرين:

من الطبيعي أن يقيم شعر الأشعري حوارا تناصيا مع نصوص أدبية أخرى شعرية أو نثرية، عربية أو عالمية ومع أفكار فلسفية، هذا الحوار قد يكون استلهاما، أو تأثرا، أو محاكاة، أو معارضة، أو نقدا.

احتمالات التناص الأدبي: قد نجد أصداء لشعراء كبار مثل امرئ القيس أو المتنبي، أو المعري، أو قيس بن الملوح أو شعراء الحداثة العربية كأدونيس، السياب، درويش..، أو شعراء عالميين كإليوت، لوركا...)، – **قد سبق وأعطينا أمثلة حول هذا التناص في الفصل الأول–.**

هذا قد يظهر في استعارة صور معينة، أو تبني تقنيات إيقاعية أو لغوية، أو معالجة تيمات مشابهة، الكشف عن هذا النوع من التناص يتطلب معرفة أدبية واسعة ومقارنات دقيقة.

احتمالات التناص الفلسفي: قد تتضمن القصائد تناصات مع أفكار فلسفية وجودية مثل: **"العبث، القلق، الحرية، المسؤولية"**، أو فلسفات تتعلق باللغة والمعنى، هذا يظهر غالبا في طرح الأسئلة الكبرى، أو في تبني رؤى ومواقف فلسفية معينة تجاه الحياة والوجود.

وهذا يلزمنا بتبيان الفرق بين الخطاب الفلسفي والخطاب الأدبي ف«الخطاب الفلسفي خطاب فكري فإن ذلك أمر يجعل مضمونه خاضعا لمعيار الصدق أو الكذب، بينما بوصفه ينتمي إلى عالم الجمال ينطبق عليه معيار الذوق، لهذا تسري عليه المقولات والأحكام الجمالية كأن نقول عنه إنه " جميل" أو "رائع" أما أنه صادق أو كاذب فلا »[1]، كما أن الفيلسوف

[1] ابراهيم سعدي، الخطاب الروائي، والخطاب الفلسفي، مجلة الخطاب، العدد01، جامعة تيزي وزو، 2006م، ص176.

يشارك الشاعر في «مصادره التي يغلب عليها المنطق والعقل والتأمل، ويغلفها بطابع الفكر فيفتح أمام مادته مجالات متميزة فيما وراء الطبيعة والوجود، أو في عالم القيم والمثل..»[1].

5.11 خلاصة لوظائف التناص الجمالية والتّداوليّة:

إن تحليل ظاهرة التناص في شعر محمد الأشعري يكشف عن كونها استراتيجية جمالية وتداولية مركزية ومتعددة الوظائف، تساهم بشكل حاسم في تشكيل نسيجه الشعري وتحقيق فعله التواصلي، فالشاعر لا يكتب من فراغ؛ بل يغزل نصه من خيوط ثقافية وروحية وأدبية وشعبية متنوعة، مقيما حوارا خصبا ومستمرا مع الماضي والحاضر، مع الذات والآخر، مع المقدس والدنيوي، أبرز وظائف هذا التناص الجمالي والتداولي تتمثل في:

توسيع وتعميق الدلالة: التناص يضاعف المعاني الممكنة للخطاب، ويضيف إليه طبقات من الإيحاء والرمزية مستمدة من النصوص المرجعية.

إثراء التجربة الجمالية: يخلق التناص شبكة معقدة من العلاقات الجمالية بين النصوص، ويثير لدى القارئ متعة الاكتشاف والتأويل والمقارنة.

بناء السلطة والمصداقية: استدعاء نصوص مقدسة أو تراثية أو أدبية مرموقة قد يمنح النص سلطة معرفية أو روحية أو جمالية إضافية.

خلق الحوارية وتعدد الأصوات: التناص يكسر أحادية الصوت ويجعل النص فضاءً لتفاعل وجهات النظر والأصوات والأزمنة المختلفة.

تفعيل دور القارئ وتنشيط ذاكرته: يتطلب فهم التناص وتأويله مشاركة فعالة من القارئ، وتنشيطا لذاكرته الثقافية ومعرفته المسبقة.

[1] عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط 1992م، ص13.

تحقيق تأثيرات تداولية محددة: يمكن استخدام التناص لإثارة مشاعر معينة "التقديس، الحنين، السخرية"، أو لدعم حجة، أو لتوجيه موقف القارئ، أو لخلق المفارقة.

تحديد الهوية الثقافية: اختيارات الشاعر التناصية تكشف عن مرجعياته الثقافية والحضارية، وتساهم في تحديد موقعه ضمن خريطة ثقافية أوسع، فهو بهذا التناص يشحن الخطاب الشعري، بمعرفة إنسانية، عن طريق تعميق اللقاء مع الحضارات الإنسانية، دون الاكتفاء بمصدر أوروبا، ومزج هذه المعرفة (الرموز، والأساطير، والموروث الثقافي) بشعرهم، علاوة على ذلك فهو يستعمل الثقافة المحلية أيضا (الحكايات، والخرافات، والأحداث التاريخية، والتراث...)[1].

في ضوء كل ذلك، يمثل التناص بعدا جوهريا في فهم النسق الجمالي والتداولي لشعر محمد الأشعري، إنه يكشف عن شاعر مثقف، ذي رؤية مركبة، يقيم حوارا نقديا وجماليا مع تراثه ومع العالم، ويستخدم هذا الحوار كأداة فنية أساسة لإغناء تجربته الشعرية الخاصة ومنحها عمقا وبعدا إنسانيا وحضاريا شاملا، إن قراءة شعر الأشعري هي في جزء كبير منها، دعوة للانخراط في هذا الحوار المتعدد الأصوات، ولاكتشاف كيف تتفاعل النصوص وتتلاقح لتنتج جمالا ومعنى متجددين باستمرار.

12. أبرز الملامح الأسلوبية المتواترة:

1.12 هيمنة الاستعارة وتنوعها العميق: تؤكد القراءة المقارنة للقصائد التسع ما ذهب إليه التحليل الأولي من أن الاستعارة Metaphor هي الأداة التصويرية الأكثر هيمنة وتأثيرا وتنوعا، إنها ليست مجرد تقنية بلاغية؛ بل هي طريقة تفكير ورؤية للعالم لدى الشاعر، تتجلى هذه الهيمنة في:

التواتر العالي: يصعب العثور على مقطع يخلو من استعارة، سواء كانت صريحة أو ضمنية، بسيطة أو مركبة.

[1] ينظر: محمد عزام، ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص280.

التنوع في الأشكال: تتراوح بين الاستعارات التجسيدية والتشخيصية إضفاء الحياة أو الصفات البشرية على الجمادات والمجردات، وهي شائعة جدا لتمثيل الحالات النفسية، والاستعارات المكنية، حذف المشبه به مع الإبقاء على شيء من لوازمه، والاستعارات التصريحية، والاستعارات المدمجة الحسية Synesthesia التي تخلط بين الحواس، والاستعارات المفاهيمية Conceptual Metaphors التي تبني فهما لمفهوم مجرد من خلال مجال مادي مثل: "الحياة رحلة" أو "الأفكار طعام"، ونحس هنا بقيمتها من خلال أحاسيس الشاعر، فهي التي تصورها، وهي التي تلبسها حلة جمالية جديدة حتى ولو كان قبيحا في الطبيعة[1].

العمق والتركيب: يميل الأشعري إلى بناء استعارات مركبة ومتعددة الطبقات، تتجاوز المقارنة السطحية إلى كشف علاقات عميقة وغير متوقعة بين الأشياء والمفاهيم مثل: "مقل العابرين نجوم جليدية" أو "نطفة الريح".

الوظيفة المعرفية والجمالية: لا تقتصر وظيفة الاستعارة على التزيين؛ بل تساهم بشكل أساسي في بناء المعنى، وتشكيل رؤية الشاعر للعالم، وخلق تأثير جمالي ونفسي قوي لدى القارئ من خلال الدهشة والمفاجأة والإيحاء، بمعنى أن كل ما هو جمالي يعمل عمل التعمية الثقافية؛ لكي تضل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع[2]، «ولو نظرنا إلى الجمال وتأملناه جيدا لعلمنا أنه من القيم المطلقة التي لا تحد بحدود، وقديما قال أفلاطون: الروح هي التي تدرك الجمال، أما الحواس فلا غير انعكاسات ظلال الجمال»[3]؛ هو يقدم رؤية مثالية للجمال، يعظم دور البعد الروحي والميتافيزيقي، لكنه يهمل الدور التأسيسي للتجربة الحسية والسياق الثقافي في تشكيل مفهوم الجمال وإدراكه.

---

[1] ينظر: *مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره*، ص158

[2] ينظر: عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 2004، ص 30.

[3] مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، ص157.

2.12 ندرة التشبيه الصريح: يقابل هذه الهيمنة للاستعارة ندرة ملحوظة في استخدام التشبيه الصريحSimile، مما يشير إلى تفضيل الشاعر للتكثيف والإيحاء على التوضيح والمقارنة المباشرة، وكلاهما يعمل على« خلق الصور وإبراز الجمال في استعمال الاستعارة والتشبيه.. وعلى هذا فإن الخيال جوهر الأدب»[1]؛ حريّ بنا أن نؤكد أنّ الخيال أداة حيوية للأدب، خاصة في الشعر التقليدي، لكن التوليد الدلالي والمعرفي لا يحدث إلا من خلال تفاعل عناصر متعددة "الخيال، واللغة، والفكر، والعاطفة، والسياق" والخيال البلاغي هو أحد أبرز أدوات هذا التفاعل.

3.12 مركزية الرموز الطبيعية وتوترها الدلالي: تحتل عناصر الطبيعة "الماء، المطر، الغيم، البحر، الليل، الظلام، المتاهة، الصحراء، الريح..."مكانة مركزية ورمزية متكررة في القصائد التسع. لكن هذه الرموز نادرا ما تكون أحادية الدلالة؛ بل غالبا ما تتسم بالتوتر والازدواجية الدلالية، مما يعكس رؤية الشاعر المعقدة وغير التبسيطية للحياة والوجود:

الماء: رمز للحياة والخصب والتطهير والسيولة، ولكنه رمز للعقم "غيمة عاقر، والبرودة جليدية، والغرق، والضياع".

الظلام–الليل: رمز للكآبة واليأس والعقم الإبداعي والضياع والموت، ولكنه قد يحمل إيحاءات بالغموض أو التأمل أو الباطنية أيضا.

المتاهة–الصحراء: رمز للفراغ والضياع والوحشة والألم الصامت، ولكنه قد يرمز للأصالة أو الامتداد أو التحدي أيضا.

الريح: رمز للروح، للإلهام، للحركة، للتغيير، ولكنها قد تكون رمزا للعبث أو الدمار أيضا.

[1] أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني –منهجا وتطبيقا–منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط02، 2000م، ص145.

هذا التوتر الدلالي في الرموز الطبيعية يمنحها عمقا وثراءً، ويجعلها قادرة على التعبير عن تعقيدات التجربة الإنسانية وتناقضاتها، ويشير إلى انشغال الشاعر بالقضايا الوجودية الكبرى "الحياة والموت، الخصب والعقم، النور والظلام، الحركة والسكون"، فالموت مثلا: «كان يتضمن إدراكًا باطنًا سابقًا للخاتمة المبكرة، تسوقهم إليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبذول من طاقتهم العاطفية والرصيد الكامل منها في كل حياة إنسانية، وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئًا فشيئًا حينما يسرف في طاقة الانفعال»[1].

الاشتغال الواعي والمتنوع بالإيقاع الداخلي والصوتي: يظهر الأشعري حساسية عالية تجاه البعد الصوتي والإيقاعي للشعر، حتى في إطار الشعر الحر أو قصيدة النثر، إنه ينحت إيقاعاته الخاصة بوعي، مستخدما مجموعة متنوعة من التقنيات لخلق موسيقى داخلية وتأثيرات سمعية ونفسية محددة:

التكرار الصوتي، الجناس، السجع الداخلي، تكرار الحروف والمقاطع: يستخدم لخلق تناغم موسيقي، أو ربط الكلمات دلاليا، أو إبراز أصوات معينة تحمل دلالة خاصة، مثل: الأصوات السائلة في "مائيات" أو الحادة في "عبور".

فمثلا تكرار الحروف، فهي توظف لأصواتها ف «الحروف توظف من خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه ذات قدرة على نقلها بإيقاعاتها وأبعادها الصوتية»[2].

التكرار اللفظي والتركيبي: يستخدم لتأكيد المعنى، أو خلق نمط إيقاعي مهيمن مثل: الدوران في "عودة" أو الرتابة في "عبور"، أو لبناء التوتر تدريجيا؛ ف«التكرار بشتى أنواعه يحدث نوعا خاصا من الإيقاع تستلزمه العبارة لأغراض فنية ونفسية واجتماعية ودينية»[3].

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص314.

[2] نبيلة الرزاز اللحمي ، أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1995، ص 135.

[3] محمد حسن شرشر، البناء الصوتي في البيان القرآني، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط01، 1988، ص88.

التحكم في السرعة: يتلاعب الشاعر بطول الجمل والأسطر، وباستخدام الوقفات والفواصل والمدود، ليخلق إيقاعا يتناسب مع الحالة الشعورية أو المشهد الموصوف بطيء وتأملي في "حلكة" أو سريع ومتقطع في "عبور" أو "سقوط".

الإيقاع الحر والمرن: السمة الغالبة هي التحرر من الوزن والقافية التقليديين، مما يمنح الشاعر مرونة كبيرة في تشكيل الإيقاع ليناسب تدفق المعنى والعاطفة، ولكنه إيقاع مدروس وليس فوضويا.

حاولت القصيدة المغربية المعاصرة بحث إمكانية خلق بنية إيقاعية متميزة[1]، ولهذا كان الاهتمام بالموسيقى الداخلية يثري التجربة السمعية للقصيدة، ويساهم بشكل كبير في بناء المعنى الجمالي والنفسي، وتحقيق الفعل التداولي، مثل محاكاة الحركة، أو خلق جو معين، أو إثارة شعور محدد.

التناص كآلية بناء وتفاعل ثقافي: كما تم تفصيله في القسم السابق، يمثل التناص بأشكاله المختلفة "ديني، صوفي، شعبي، أدبي محتمل" آلية بناء أساسية في عدد من القصائد، إنه ليس مجرد اقتباس؛ بل هو حوار تفاعلي (Interactive Dialogue) يغني الخطاب، ويعمق دلالاته، ويربطه بشبكة ثقافية وتاريخية وروحية واسعة، ويشرك القارئ في عملية تأويلية نشطة.

التنويع في البنى التركيبية والأساليب البلاغية: يظهر الشاعر مرونة وقدرة على التنويع في بناء الجمل واستخدام الأساليب البلاغية المختلفة بما يتناسب مع مقاصده التعبيرية والتّداوليّة:

بين الطول والقصر: يتناوب بين الجمل الطويلة والمركبة للوصف، السرد، التأمل، والجمل القصيرة والمبتورة للتكثيف، التوتر، المفاجأة.

[1] ينظر: محمد عزام، ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص280.

بين الخبري والإنشائي: يستخدم الأساليب الإنشائية "نداء، استفهام، أمر، تعجب" لكسر رتابة السرد الخبري، وللتعبير عن الانفعال، ولإشراك القارئ بشكل مباشر؛ «فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت لأن الأول طريق محتم إلى الثاني»[1].

الموازاة والتضاد: يوظف الموازاة التركيبية لخلق التناغم أو التأكيد، والتضاد لإبراز المفارقات والتوترات.

هذا التنويع الأسلوبي يمنح النص حيوية وديناميكية، ويسمح للشاعر بالتعبير عن طيف واسع من التجارب والحالات والمواقف بأساليب لغوية مناسبة.

13. خلاصة تركيبيّة للنّسق الجماليّ والتّداوليّ في القصائد التّسع:

1.13 "متاهة":

تُقدم قصيدة "متاهة" تجربة شعرية مكثفة للضياع والوحدة والألم الصامت في مواجهة فراغ وجودي يمثله امتداد الرمل اللانهائي، يتضافر فيها إيقاع متموج وممتد، وصور بصرية وحسية تركز على الفراغ وغياب الأثر والمحو، ولغة وصفية هادئة وموحية، مع تناص ضمني محتمل مع رموز وصور تراثية ووجودية، لتخلق نسقا جماليا متماسكا يتمحور حول ثيمة الضياع الهادئ والعبثية والألم الصامت، الفعل التداولي للقصيدة هو نقل هذه التجربة الحسية والفكرية للوحشة والفراغ إلى القارئ، وإشراكه في حالة التأمل والقلق الوجودي، ودفعه إلى التفكير في معنى الأثر والبقاء والمعاناة في عالم يبدو بلا معالم أو غاية واضحة، إنها قصيدة تتميز بهدوئها الظاهري وعمقها الباطني وقدرتها على تحويل مشهد طبيعي إلى استعارة كبرى للوضع الإنساني.

[1] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص315.

2.13 " غيمة حمقاء":

تُبنى قصيدة "غيمة حمقاء" حول رمز مركزي واحد يتم تشخيصه وتجسيده بصفات سلبية متعددة)العقم، الحمق، الفراغ). تتضافر عناصر الإيقاع البطيء والمتقطع، والصور الحسية البصرية التي تركز على النفي والفراغ، واللغة البسيطة والمشحونة بالسلب، والتناص المحتمل مع المخيال الشعبي أو الصوفي، لتخلق نسقا جماليا متماسكا وموحدا يتمحور حول ثيمة العقم والخيبة واللاجدوى، الفعل التداولي الأساسي للقصيدة هو نقل هذا الشعور بالحزن الهادئ والبرودة والخيبة إلى القارئ بشكل حسي ومؤثر، ودفعه إلى التأمل في المعاني الرمزية المتعددة لهذه "الغيمة الحمقاء" التي قد تمثل تجربة شخصية أو حالة ثقافية أو وضعا وجوديا عاما، إنها قصيدة تتميز باقتصادها اللغوي وكثافتها التصويرية وقدرتها على خلق أثر عميق من خلال بناء رمز بسيط ومعقد في آن واحد.

3.13 "عودة":

تتشكل قصيدة "عودة" كبنية جمالية متكاملة تتضافر فيها عناصر الإيقاع والصورة واللغة والتناص لخلق تجربة حسية ونفسية وفكرية مكثفة تتمحور حول تيمة الدوران العقيم والضياع الوجودي في متاهة الزمن أو المكان أو الذات، الإيقاع الدائري الرتيب، والصور الحسية التي تجسد الدوران والتفتت والعبث، واللغة البسيطة والموحية، فشعره يؤالف بين الغناء والعناء، يسهر على لغته متبتلا في محرابها ناسجا محفلا حكائيا وسجلا سرديا ...[1]

والتناص المحتمل مع رمز المتاهة، كلها تعمل معا لتحقيق فعل تداولي مؤثر: نقل حالة القلق والضيق والعبثية إلى القارئ، وجعله شريكا في تجربة الضياع هذه، ودفعه إلى التأمل في معنى الحركة والزمن والوجود، إنها قصيدة تعكس ببراعة كيف يمكن للشعر أن يستخدم أدواته الجمالية لتجسيد حالة وجودية معقدة وتحويلها إلى تجربة فنية مؤثرة.

[1] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، ص 283.

4.13 "حلكة":

تعد قصيدة "حلكة" نموذجا مكثفا لتعبير محمد الأشعري عن حالات الانسداد الوجودي والإبداعي واليأس الميتافيزيقي، يتضافر فيها إيقاع بطيء وثقيل، وصور حسية تجسد العقم والانسداد وهيمنة الظلام، ولغة تقريرية أحيانا واستعارية كثيفة أحيانا أخرى، مع تناص ديني مفاجئ وصادم، لتخلق نسقا جماليا متماسكا وقويا يتمحور حول تجربة العدم والفراغ وموت الإلهام، الفعل التداولي للقصيدة هو نقل هذه التجربة القاسية والمظلمة إلى القارئ بشكل مباشر وحسي، وإشراكه في حالة الاختناق واليأس، ودفعه إلى التفكير في الأسئلة الوجودية الكبرى حول معنى الكتابة والحياة والإيمان في مواجهة العدم. إنها قصيدة ذات قوة تأثيرية عالية، تترك أثرا عميقا ومقلقا لدى المتلقي.

5.13 "سقوط":

تُعد قصيدة "سقوط" مثالا للشعرية المكثفة والخاطفة التي تلتقط لحظة انكسار مفاجئة لتكشف عن مفارقة مؤثرة ذات دلالات عميقة، يتضافر فيها إيقاع خاطف ومبتور، وصورة بصرية وسمعية وحركية مركزة، ولغة بسيطة ومباشرة ومقتضبة، مع تناص ضمني مع رموز وتيمات أدبية وفلسفية، لتخلق نسقا جماليا دراميا ومكثفا يتمحور حول لحظة الاصطدام المفارق بين الهشاشة والشفافية الخادعة، الفعل التداولي للقصيدة هو إحداث صدمة أولية لدى القارئ تتبعها لحظة كشف وتأمل حزين في معنى هذا السقوط، ودفعه إلى التفكير في دلالاته الرمزية حول البراءة، الخطأ، الواقع، وحدود الحرية، إنها قصيدة قصيرة في حجمها، لكنها كبيرة في أثرها وقدرتها على الإيحاء.

6.13 "مائيات":

تُعتبر قصيدة "مائيات" استكشافا شعريا عميقا ومتوترا لرمز الماء في تجلياته المتناقضة، يتضافر فيها إيقاع متموج ومتقلب، وصور حسية ورمزية مكثفة تجمع بين السيولة والتجمد

والخلاص والغرق، ولغة شعرية مكثفة وغنية بالمفارقات، مع تناص ضمني مع الرمزية الكونية للماء، لتخلق نسقا جماليا متماسكا ومعقدا يتمحور حول الطبيعة المزدوجة للوجود الإنساني كما يعكسها رمز الماء، والنص ليس نسقا مغلقا، سيظل نسقا مفتوحا مليئا بالفجوات وهذا سر جماليته[1]، وعلاوة على ذلك فقوة مقترح الأشعري الجمالي في "مائيات" انبثاقية مدوخة وسيولة هذيانية بالمعنى الإيجابي، تنضفر بها وعليها الصور وهي تدور كوشيعة المتبتل، شعره يدور بين الدوال المجروحة والمداليل المنشرحة[2]، والفعل التداولي للقصيدة هو نقل هذه التجربة الوجودية المتوترة والمعقدة إلى القارئ، وإشراكه في حالة التأمل والدهشة والقلق، ودفعه إلى التفكير في معاني الحياة والموت والزمن والوعي من خلال عدسة رمز الماء المتغير والمراوغ. إنها قصيدة ذات كثافة رمزية وفلسفية عالية، تمثل نموذجا لافتا للشعرية المائية عند محمد الأشعري.

7.13 "نظرية بلاغية":

تقدم قصيدة "نظرية بلاغية" تأملا نقديا وفلسفيا حول طبيعة اللغة والمعنى وحدود البلاغة، يتضافر فيها إيقاع تأملي وجدلي، وصور استعارية مفاهيمية تبني مقارنات ثم تهدمها، ولغة تميل إلى التجريد والمنطق الظاهري، مع تناص ضمني مع النظريات اللغوية والفلسفية، لتخلق نسقا جماليا فكريا ونقديا يتمحور حول إشكالية العلاقة بين اللغة والواقع ومراوغة المعنى، الفعل التداولي للقصيدة هو إثارة تفكير القارئ حول هذه الإشكاليات، وتفكيك الأوهام حول قدرة اللغة المطلقة، ودفعه إلى موقف أكثر وعيا ونقدية تجاه أدوات التعبير نفسها، إنها قصيدة تتميز بعمقها الفكري وطابعها الميتالغوي، وتمثل جانبا مهما من جوانب التجربة الشعرية لمحمد الأشعري التي تتأمل في فعل الكتابة ذاته.

[1] ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص555.

[2] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، ص 286.

8.13 "الحروف":

تُعَدُّ قصيدة "لحروف" نموذجا مكثفا للشعرية التأملية التي تتحوّل فيها اللغة ذاتها إلى فضاء درامي؛ حيث تُسقَط الصراعات الوجودية للإنسان على عالم الحروف والكلمات، فالقصيدة لا تصف لحظة سقوط مادي؛ بل تلتقط لحظة تمرد مجازي للحروف من سجن المعنى المحدود إلى فضاء التجريد المُبهم، يتضافر في بناء هذه الرؤية إيقاع سردي يتحرك بين المشهدية البصرية، والحركة الداخلية المضطربة، وتتكرّس المفارقة المركزية في الحروف التي تظل معلقة كأشعة ثابتة، رغم صخبها وتمردها، وكأنها تحقق حريتها في حيز الوساطة بين الواقع والمتخيل، تعتمد القصيدة لغة بسيطة لكنها غنية بالاستعارة والتشخيص،؛ حيث تتحول الحروف إلى أطفال يلعبون، ثم إلى ذئاب تعوي ... هذا التحويل يخلق نسقا رمزيا جماليا يربط بين براءة اللعب ووحشة الفقد، الفعل التداولي للقصيدة ليس إحداث صدمة، بل إطلاق تأمل حزين متوتر في علاقة الشاعر بالحرف، وفي المعنى كفضاء صراع بين النظام والفوضى والقيد.

9.13 "عبور":

تقدم قصيدة "عبور" تصويرا شعريا قويا ومكثفا لتجربة الاغتراب والتفتت في المدينة الحديثة، يتضافر فيها إيقاع سريع ومتقطع، وصور بصرية وسمعية وحركية مجزأة تعكس الضجيج وفقدان الهوية، ولغة مباشرة وسريعة، مع تناص ضمني مع شعر المدينة، لتخلق نسقا جماليا متوترا وديناميكيا يتمحور حول تيمة العبور العبثي والبحث الفاشل عن المعنى في ركام الحداثة، الفعل التداولي للقصيدة هو نقل هذه التجربة الحسية والنفسية القاسية للاغتراب الحضري إلى القارئ، وإشراكه في حالة القلق والتوتر والضياع، ودفعه إلى التفكير النقدي في طبيعة الحياة المعاصرة وتأثيرها على الإنسان، إنها قصيدة تتميز بقدرتها على محاكاة إيقاع وصخب المدينة وتحويلها إلى تجربة جمالية وفكرية مؤثرة، وهنا يكمن دور الشاعر في توجيه

الفلسفة الجمالية، فلا يجعلها ذاتية تقوم على القيم وحدها؛ وإنما يخوض بها في مباحث موضوعية تتصل بالحياة بشتى أشكالها[1].

يقدم هذا الرصد الموسع لما سبق ذكره أن النسق الجمالي لمحمد الأشعري في هذه العينات المختارة، هيمنة بعض السمات الأسلوبية وتواترها العالي، مع إظهار درجة من التنوع والتكيف في استخدام التقنيات بحسب طبيعة القصيدة وموضوعها وحالتها الشعورية وأبرز الاستنتاجات:

ثبات الهيمنة الاستعارية والرمزية: تظل الاستعارة والرمز هما العمود الفقري للبناء التصويري في جميع القصائد تقريبا، فواقع الشاعر المعاصر هو واقع حياته الواعية واللاواعية، هو واقعه النفسي والذي ارتدى أشكالا رمزيّة[2]، والرمز هنا ليس تحليلا للواقع؛ بل تكثيفا له وهو سمة للأسلوب تعنى بالبناء الكليّ للقصيدة[3]؛ وهذا ما يؤكد ميل الشاعر القوي نحو التكثيف والإيحاء والتعبير غير المباشر.

تنوع المعالجة الإيقاعية: بينما يهيمن الإيقاع الحر والمرن، يُظهر الشاعر قدرة فائقة على تطويع هذا الإيقاع وتشكيله باستخدام تقنيات متنوعة)التكرار، التحكم في السرعة، الوقفات، التدوير) ليناسب بدقة الحالة النفسية أو المشهد الموصوف أو الفكرة المعبر عنها. الإيقاع ليس مجرد شكل؛ بل هو جزء عضوي من المعنى والتأثير.

حضور متفاوت للتناص: يظهر التناص الواضح بشكل متفاوت بين القصائد؛ حيث يتركز بشكل خاص في قصائد ذات طابع ديني أو صوفي أو تأملي "حلكة"، بينما قد يكون أقل وضوحا أو ذا طابع ضمني في قصائد أخرى. هذا يشير إلى أن التناص هو خيار أسلوبي يوظفه الشاعر بوعي لتحقيق أهداف محددة وليس سمة قسرية.

---

[1] ينظر: مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، ص 166.

[2] ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص311.

[3] ينظر: محمد فتوح أحمد، المرجع نفسه، ص421.

التكامل بين التقنيات: الأهم من رصد كل تقنية على حدة هو ملاحظة كيفية تفاعل هذه التقنيات وتكاملها في بناء القصيدة ككل، فالصورة تتفاعل مع الإيقاع، والإيقاع يتفاعل مع التناص، واللغة تشكل الوعاء الذي يحتضن كل ذلك، فالنسق الجمالي هو نتاج هذا التفاعل الديناميكي والمعقد، ليست الغاية منه إلا المتعة الجمالية الخالصة التي تحدث من الانسجام بين ملكاتنا الإنسانية[1].

نحو تحديد "بصمة" الأشعريّ: يمكن القول، بناءً على هذه العينة، أنّ "بصمة" الأشعريّ الأسلوبية تتميز بمزيج من الكثافة الاستعارية العميقة، والرمزية الطبيعية ذات الدلالات المزدوجة، والحساسية الإيقاعية الواعية والمتنوعة، والانفتاح على الحوار التناصي مع المرجعيات الثقافية والروحية، والمرونة في استخدام البنى التركيبية والأساليب البلاغية، إنها بصمة تجمع بين الحداثة في الشكل والرؤية، والعمق الوجودي والفلسفي، والارتباط الجذري باللغة والتراث.

14. خاتمة الفصل: النّسق الجماليّ كفعل تداوليّ

نصل في ختام هذا الفصل إلى نقطة نجمع فيها خيوط التحليل التي نسجناها حول بناء النسق الجمالي في خطاب الشاعر محمد الأشعري، استنادا إلى الإطار النظري للتداولية الجمالية وتطبيقه على عينة من تسع قصائد تمثل نماذج من تجربته الشعرية لقد سعينا إلى تجاوز النظرة التقليدية للجماليات بوصفها مجرد زخارف لغوية، لنكشف عن دورها الحيوي كآليات فاعلة ومكونات أساسية في الفعل التواصلي الشعري، تساهم في تشكيل المعنى، وتوجيه التلقي، وإحداث الأثر الوجداني والجمالي المنشود لدى القارئ.

أظهر التحليل أن النسق الجمالي لدى الأشعري يتسم بالتركيب والتعدد والتفاعل الديناميكي بين مستويات مختلفة، فعلى المستوى الصوتي والإيقاعي، وجدنا أن الشاعر، حتى في إطار الشعر الحر أو التفعيلي، يمتلك وعيا مرهفا بإمكانيات اللغة الموسيقية. إنه يوظف ببراعة

[1] ينظر: مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، ص160.

تقنيات متنوعة كالجناس والسجع الداخلي والتكرار الصوتي وتواتر حروف معينة، هذا التوظيف لإنتاج المعنى وتكثيف المقصدية لا للتزين اللفظي فقط، فالجناس مثلا، هو ممارسة نصيّة لإنتاج المعنى، وليس منتوج جاهزا ومجرد زينة[1]، بالإضافة إلى التحكم في تقطيع السطر وتوزيع الكتل الصوتية، لخلق "نبض داخلي" وإيقاعات تتناغم مع الحالة الشعورية للنص، سواء كانت حالة دوران وحيرة)"عودة")، أو برودة وعقم)"غيمة حمقاء")، أو حلكة وانطفاء)"حلكة")، أو ضجيج حضري)"عبور")، والسجع الداخلي نبض الداخلي يبرز مقاصد الشاعر؛ فالداخل هو الجانب الجوهريّ لشيء ما ولا يمكن إدراكه إلا من خلال الخارجيّ[2]، والإيقاع هنا ليس مجرد حلية سمعية؛ بل هو جزء لا يتجزأ من بناء المعنى الجمالي والنفسي أيضًا.

وعلى مستوى الصورة الشعرية، كشف التحليل عن هيمنة الاستعارة كأداة تصويرية مركزية، بقدرتها على خلق علاقات جديدة ومدهشة وتجسيد المعاني المجردة والحالات الشعورية المعقدة. استعارات مثل "قلم الحبر مص جذوته قحولة الليل" أو "مقل العابرين نجوم جليدية" تظهر قدرة الأشعري على تكثيف الدلالة ودمج عوالم حسية وذهنية مختلفة في صورة واحدة. كما يبرز توظيفه للكناية والرمز، خاصة رموز الماء والظلام، كأدوات لفتح النص على آفاق تأويلية أوسع وربطه بتجارب إنسانية ووجودية أعمق، الصورة لدى الأشعري ليست مجرد تزيين؛ بل هي فعل اكتشاف ورؤية للعالم وللذات، و«كما كانت اللفظة أداة تعبيرية فقد أصبحت الصورة ذاتها هي الأداة، وكذلك ارتبطت الصورة دائمًا بموقف من الحياة، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور، بذلك أصبحت الصورة تنقل مشهدًا حيًّا، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية»[3].

[1] ينظر: عبد الله صولة، ديناميكية الدال في الشعر –مثال الجناسات الشوقية–، ص66.

[2] ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص243.

[3] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد–، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ص82.

أما على مستوى اللغة البلاغية، فقد لاحظنا وعي الشاعر بالبعد التداولي والجمالي للمفردة والتركيب، يتجلى ذلك في التنويع بين مستويات اللغة، واختيار الكلمات ذات الشحنة الإيحائية الخاصة، واستخدام أساليب بلاغية كالموازاة والرص والتوكيد والإيجاز بطرق تخدم البناء الجمالي والدلالي للنص، اللغة هنا ليست مجرد وسيط شفاف؛ بل هي مادة طيعة يشكلها الشاعر بوعي لخلق تأثيرات محددة.

ولعل من أبرز ما يميز النسق الجمالي للأشعري هو حضوره القوي للتناص، خاصة الديني والصوفي، واستدعاء نصوص وأصوات أخرى لا يثري النص بدلالات إضافية فحسب؛ بل يحوله إلى فضاء حواري متعدد الأصوات، يربط التجربة الفردية بالذاكرة الجماعية والتراث الروحي والثقافي، التناص هنا يصبح آلية جمالية تزيد من عمق النص وتدعو القارئ إلى مشاركة فعالة في بناء المعنى.

في ضوء كل هذه العناصر، يمكن القول إن النسق الجمالي في خطاب محمد الأشعري ليس مجرد بنية شكلية؛ بل هو "فعل تداولي" بامتياز. فالشاعر، من خلال اختياراته الإيقاعية والصورية واللغوية، لا يهدف فقط إلى خلق "جمال" مجرد؛ بل يسعى إلى التأثير في القارئ، وتوجيه انتباهه، وإثارة مشاعره وأفكاره، وإشراكه في تجربة تواصلية غنية ومعقدة، إنه يكشف عن شاعر يمتلك أدواته الفنية ببراعة فائقة، ويستخدمها بوعي وحساسية لخلق تجربة جمالية متعددة الأبعاد، غنية بالمعنى والإيحاء والتأثير، تجربة تدعو القارئ إلى التأمل والمشاركة والتفاعل، إن الجماليات هنا تعمل كأدوات لتحقيق مقاصد تداولية، سواء كانت تعبيرية أو تأثيرية أو تفاعلية.

اِستنادًا إلى ما سلف، يمهد هذا التحليل للنسق الجمالي الطريق أمام الفصل التالي الذي سيركز على النّسق الحجاجيّ في خطاب الأشعريّ، فمن المتوقع أن نجد أن العديد من التقنيات الجمالية التي أبرزناها هنا، تؤدي دورا في بناء الحجة الشعرية وتوجيه موقف القارئ، وإن فهم

كيفية تكامل وتناغم النّسقين الجماليّ والحجاجيّ سيسمح لنا بتقديم صورة أكثر شموليّة وعمقا للإجراء التّداوليّ لخطاب محمّد الأشعريّ الشّعريّ.

الفَصْلُ الثَّالِثُ:

آلِيَاتُ النَّسَقِ الحِجَاجِيِّ فِي شِعْرِ مُحَمَّد الأَشْعَرِيِّ

نحو قراءة حجاجيّة لشعر محمّد الأشعريّ

يمثل هذا الفصل الثالث منعطفا تحليليا حاسما في مقاربتنا لشعر الشّاعر محمّد الأشعريّ، فبعد أن استكشفنا في الفصلين السابقين الأبعاد التداولية العامة والبنى الجمالية والدلالية التي تشكل نسيج تجربته الشعرية، ننتقل الآن إلى الغوص في طبقة أعمق وأكثر تحديدا، وهي "النسق الحجاجيّ" الذي يوجه خطابه الشعري ويمنحه قوة إقناعية وتأثيرية خاصة، سببه أن الحجاج علم لغوي و «عملية لسانية اتِّصالية، الغاية منها الإقناع، الَّذي يعتمد على وسائل منطقية ولغوية خاصة في غاية الوضوح[1]»، إن الهدف المحوري لهذا الفصل هو تفكيك وتحليل الآليات والاستراتيجيات التي يوظفها الأشعري لبناء حججه الشعرية، مستغلا الإمكانات الفريدة للغة الشعرية – بكثافتها، ومجازيتها، وقدرتها على استثارة الوجدان – ليس فقط للتعبير عن الذات أو تصوير العالم؛ بل أيضا، «حَمل المـــُتلقي على الإقناع بما نعرضه عليه أو الزِّيادة في حجم هذا الاقتناع[2]»، وبشكل أساسي، للتأثير في المتلقي، وتوجيه قناعاته، ودفعه نحو تبني مواقف فكرية أو وجدانية أو قيمية محددة، أو على الأقل، زعزعة مسلماته ودفعه إلى إعادة النظر في تصوراته المسبقة عن الذات والعالم والمجتمع.

تنطلق هذه الدراسة من قناعة نظرية راسخة، مؤداها أن الخطاب الشعري، حتى في أكثر تجلياته غنائية وذاتية وانغماسا في عوالم الجمال المحض، لا يمكن فصله عن وظيفته التواصلية والتأثيرية. فالشعر، في جوهره، فعل لغوي موجه، يسعى من خلاله الشاعر، بوعي متفاوت الدرجات، إلى إقامة حوار مع قارئه المفترض، وتقديم "دعوى" (**Claim**) أو "أطروحة" (**Thesis**) حول قضية تشغله، سواء كانت وجودية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو حتى جمالية، ولدعم هذه الأطروحة، يستنفر الشاعر ترسانة من "الأدلة" (**Evidence**) و"المسوغات" أو "الضمانات" (**Warrants**)، مستمدة من معين تجربته الحياتية، ورؤيته الفلسفيّة، وموقفه من العالم، ومخزونه الثقافيّ، ويتم تقديم هذه الحجج من خلال شبكة معقدة من "الأساليب" البلاغية

[1] حافظ إسماعيلي علوي ومحمّد أسيداه، اللّسانيات والحِجاج المـــُغالط نحو مقاربة لسانيّة وظيفيّة، عالَم الكتب الحديث، الأردن، ج03، 2010، ص270.

[2] سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربيّ بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص21.

و الحجاجيّة التي تهدف إلى تعزيز قوة الخطاب الإقناعي، وجعل الأطروحة أكثر قبولا وتأثيرا في نفس المتلقي، إن مقاربة شعر محمّد الأشعريّ من هذا المنظور الحجاجيّ لا تعني إطلاقا التقليل من قيمته الفنية أو اختزاله إلى مجرد رسالة إيديولوجية مباشرة؛ بل تهدف، على العكس من ذلك، إلى الكشف عن طبقات إضافية من المعنى والدلالة، وإبراز عمق انخراط الشاعر في قضايا عصره وسجالاته الفكرية والثقافية والسياسية، وتوضيح كيف يسعى، من خلال أدواته الفنية، إلى التأثير في وعي المتلقي ومواقفه، والمساهمة في تشكيل رؤية نقدية للعالم تتجاوز السطحي والمباشر، وهكذا يستبين لنا أنّ لغة الأشعريّ اجتراحية متوثبة تمور بالحركة والتدفق المدهش والبسيط العذب، القصيدة أفقية والسرد عمودي، ثم يتناوب البعدين هذين خطان متعامدان متفاعلان يتعاوران الغنائية والمونولوغية والحوارية[1].

1. الإطار النظري الموسع: الحجاج في الخطاب الشعري – تقاطعات وتحديات –

تتطلب مقاربة حجاجية للشعر الاستناد إلى إطار نظري متعدد الأبعاد، يتقاطع فيه حقول معرفية متنوعة، قادرة على الإحاطة بتعقيدات الخطاب الشعري وخصوصيته، سنعتمد في هذا الفصل بشكل أساسي على المداخل النظرية التالية، مع محاولة تكييفها وتطبيقها بشكل مرن على النصوص الشعرية قيد التحليل:

1.1 البلاغة الجديدة (New Rhetoric) وتطبيقاتها الشعرية: يظل كتاب شاييم بيرلمان ولوسي أولبرخت-تيتيكا، "رسالة في الحجاج: البلاغة الجديدة" (**Traité de l'argumentation: La nouvelle rhétorique, 1958**)، مرجعا أساسيا في دراسة الحجاج، ويعرف كل من (بيرمان **Perlman** وتيتكا **Tika**) الحجاج بقولهما: «هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو

[1] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، ص 286.

أن تزيد في درجة ذلك التسليم »[1]، وإنّ «غاية الحجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها من آراء ، أو تزيد في درجة ذلك الإذعان »[2].

يقدم هذا العمل تصنيفا دقيقا لتقنيات الخطاب التي تهدف إلى إحداث اقتناع العقول بالأطروحات المعروضة للأخذ بها، سنستفيد بشكل خاص من تمييز بيرلمان بين الإقناع (**Persuasion**) الموجه لجمهور خاص ويعتمد على القيم والمعتقدات المشتركة، والاقتناع (**Conviction**) الذي يسعى لكسب تأييد "الجمهور الكوني" من خلال حجج تتسم بالعقلانية والموضوعية، هذا التمييز يساعد على فهم طبيعة الجمهور الذي يخاطبه الأشعري في قصائده المختلفة، ونوع التأثير الذي يسعى لإحداثه، كما أن مفهوم "المسلمات" أو "نقاط الانطلاق" (**Premises of Argumentation**) سواء كانت متعلقة بالواقع (الحقائق، الافتراضات) أو بالأفضلية (القيم، الهرميات، المواضع)، يكتسب أهمية خاصة في تحليل الشعر، حيث غالبا ما يبني الشاعر حججه على قيم ومسلمات ثقافية أو وجدانية مشتركة مع قارئه. وسنولي اهتماما خاصا لأنواع الحجج التي حددها بيرلمان، مثل الحجج شبه المنطقية (القائمة على التناقض، التماثل، المقارنة)، والحجج القائمة على بنية الواقع (التعاقب، التزامن، العلاقة الرمزية)، والحجج المؤسسة لبنية الواقع (المثال، النموذج، الاستعارة الحجاجيّة)، ونبحث عن تجلياتها في شعر الأشعريّ.

وقد قدم بيرلمان مفهوما للحجاج بجعله جملة من الأساليب التي توظف في الخطاب لاستثارة المتلقي والتصديق بما يعرض عليه من أطروحات، أو الزيادة في حجم هذا التصديق[3]، مؤكدا أن غاية الحجاج الأساسة إنما هي تفعيل المخاطَب[4]؛ أي على نحو يدفعه إلى العمل أو

---

[1] حمادي صمود، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم،سلسلة آداب، المطبعة الرسمية التونسية، ص299.

[2] عبد الله صولة، الحجاج في القران من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفرابي، بيروت، ط2، 2007، ص27.

[3]ينظر: شاييم بيرلمان وأولبرخت تيتكا، المصنف في الحجاج الخطابة الجديدة، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط01، 2023، ص49.

[4]ينظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، 2005، ص70.

يهيئه للقيام به وإحداث تغيير في مواقف المتلقي واستمالته فكريا وعاطفيا، والتأثير فيه تأثيرا عمليا.

2.1 نموذج تولمين (Toulmin Model) وتفكيك الحجة الشّعريّة: يقدم نموذج ستيفن تولمين، كما عرضه في كتابه "استعمالات الحجاج" (**The Uses of Argument, 1958**)، أداة تحليلية قيمة لتفكيك البنية الداخلية للحجة الواحدة، و«لقد أكد تولمين على وجود بون شاسع بين ما يقرره المنطق الصوري من معايير الصحة والدلالة من جهة؛ وما يوجد في واقع الحجاج التطبيقي، من جهة أخرى»[1].

أمّا نموذجه يتكون من ستة عناصر مترابطة: المعطى/البيّنة (**Data/Grounds**)، والنتيجة/الادعاء (**Claim**)، والمسوغ/الضمان (**Warrant**)، والداعم (**Backing**)، والمحدد/المؤهل (**Qualifier**)، والطاعن/التحفظ (**Rebuttal**)، والعلاقة بين هذه العناصر في الاستدلالات علاقة تقاطع[2]، إذن فمن أهم النتائج التي توصل إليها تولمين أنّ المنطق نظام استعدادي يهتم بالحجج التي تضفي الشرعية على النتائج وتبرر مقبوليتها ، ويتسم بكونه سلوكا عمليا مماثلا لنظرية القانون، هذا التماثل يركز على الوظيفة النقدية للعقل، ويتخذ من التعليل الوظيفة الأساسة للحجاج، ومن مفاهيمه الأساسة حقل الحجاج الذي يتجاوز التنوع بين الحجج ويصنفها في حقول تتسم بنفس الخصائص[3].

من خلال ما سبق، على الرغم من أن الحجج في الشعر نادرا ما تُقدم بهذا الوضوح المنطقي الصارم، فإن محاولة تطبيق هذا النموذج، ولو بشكل مرن، تساعد على تحديد المكونات الأساسية للحجة الشعرية، وكشف العلاقات الضمنية بينها، وفهم كيف ينتقل الشاعر من مقدمات معينة إلى استنتاجات محددة، وما هي المسوغات (القيم، المعتقدات، التجارب

---

[1] ستيفن تولمين، استعمالات الحجاج، تر: رشيد الراضي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط01، 2023، ص136.

[2] ينظر: ستيفن تولمين، المرجع نفسه، ص137-138.

[3] ينظر: محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدر البيضاء، ط01، 2005، ص68.

المشتركة) التي يعتمد عليها لتبرير هذا الانتقال، وما هي التحفظات أو الشروط التي قد تضعف أو تحدد نطاق حجته. سنستخدم هذا النموذج كأداة استكشافية لتشريح بعض المقاطع الحجاجيّة المركزية في القصائد المنتقاة.

3.1 الحجاج اللّغويّ (Linguistic Argumentation) وأثره في التوجيه الدلالي:

تعد النظرية الحجاجيّة اللغوية نقطة التحول في الفكر الحجاجيّ الغربي ذلك أنها أظهرت تعارضا كبيرا بينها وبين أصحاب النظريات التي اعتبرت الحجاج امتدادا للفكر الأرسطي(البلاغة الكلاسيكية) من أمثال (بيرلمان و تيتكا و ماييرز)[1]، وقد كان ميلاد هذه النظرية على يد اللغوي الفرنسي ديكرو وزميله أنسكومبر عبر كتابهما(الحجاج داخل اللغة) الذي نشر سنة 1973[2]، إن الحجاج عند ديكرو**Ducrot** و أنسكومبر**Anxcomber** ذو طبيعة لغوية ومحصور فيها ، لأن المتكلم يستعمل وسائل لغوية لإقناع المستمع، وليفضي به إلى التسليم، كما أن الحجاج واللغة منصهران في بعضهما البعض يصعب الفصل بينهما (لا حجاج دون لغة ولا لغة دون حجاج) وسواء كان ذلك في اللغة المتخصصة أو حتى في اللغة الطبيعية العادية التي يتكلم بها عامة الناس وكما تقول الحكمة:(إننا نتلكم عامة بقصد التأثير).[3]

يركز هذا التيار، الذي يمثله بشكل خاص أوزوالد ديكرو وجان كلود أنسكومبر (**L'argumentation dans la langue, 1983**)، على البعد الحجاجيّ المتأصل في اللغة ذاتها، يرى أن الكلمات والعبارات والبنى التركيبية ليست مجرد أدوات لوصف الواقع؛ بل هي موجهات حجاجية (**Argumentative Orientations**) تفرض مسارات استدلالية معينة وتوجه المتلقي نحو استنتاجات محددة. مفاهيم مثل "الروابط الحجاجيّة" (**Connectors**) وهي «عبارة عن وحدات صرفية تؤدي وظيفة الرَّبط داخل الخِطاب نفسه»[4]، و"العوامل الحجاجيّة" (**Operators**) فوظيفتها حصر الإمكانات الحجاجيّة الَّتي تكوِّن لقول ما، وهي ليست كالرَّوابط تربط بين حُجة وحُجة، ويمكن التَّمثيل لها بأدوات الحصر، ربما، ما، النَّفي، الشَّرط،

[1] أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب،ط01، 2006، ص14.

[2] أبو بكر العزاوي، المرجع نفسه، ص14.

[3] أبو بكر العزاوي، المرجع نفسه، ص15.

[4] جواد ختام، التَّداولية أصولها واتجاهاتها، ص151

الاستثناء ...[1] ، و"الأفعال الإنجازية" (**Speech Acts**) تكتسب أهمية كبيرة في تحليل الشعر؛ حيث يمكن للشاعر أن يستخدم هذه الأدوات اللغوية الدقيقة ببراعة لتوجيه تفسير القارئ وبناء حجته بشكل غير مباشر، وسنبحث عن كيفية استخدام الأشعري لهذه الإمكانات الحجاجيّة للغة لتمرير مواقفه وتعزيز أطروحاته.

4.1 أنماط الإقناع الأرسطية (Ethos, Pathos, Logos) في السياق الشعري:

إن المتتبع لثقافة اليونانية و سِجالات الجدلية بين الفلاسفة والسفسطائيين سواء سقراط و أفلاطون أو حتى أرسطو فيما بعد، يلحظ أنها كانت تعتمد على الجدل إلى أن جاء هذا الأخير وصنف كتابه: (الريطوريقا)–الخطابة – فأصبح المُنظر الفعلي للبلاغة الكلاسيكية ، فالخطابة تتشارك مع الجدل في الإقناع حيث يعرفها أرسطو قائلا:«الريطورية (الريطوريقا) قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة ».[2]

حيث يردف أرسطو قائلا :«وهذا ليس عمل شيء من الصناعات الأخرى إنما تكون كل واحدة منها معلِّمة ومقنعة في الأمور تحتها، فالطب يُعلِّم ويقنع في أنواع الصحة والمرض، والهندسة في الأشكال التي تحدث الأجسام والحساب في ضرورة الأعداد وكذلك سائر الصناعات والعلوم الأخرى»[3]، ولخص الأستاذ عبد الرحمن بدوي هذا المفهوم في قوله: «يمكن أن نجد الخطابة بأنّها الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان».[4]

وقد قسم أرسطو الخطاب إلى ثلاثة أنواع خطابية منطلقا من أنواع الحضور والرغبة في الإقناع وهي: النوع الاستشاري، والنوع القضائي والنوع القيمي[5].

وهكذا يتبين أنّ تعريف أرسطو للبلاغة يؤسسها كفن عام للإقناع، مميزًا إياها عن العلوم المتخصصة، وتقسيمه للخطاب إلى استشاري وقضائي وقيمي هو التطبيق العملي لهذه القوة الإقناعية في مجالات الحياة.

---

[1] ينظر: أبو بكر العزاوي، اللُّغة والحجاج، ص27

[2] أرسطو طاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي،دار القلم، بيروت، 1979، ص09.

[3] أرسطو طاليس، المرجع نفسه، ص09.

[4] محمد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي، مطبعة أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002، ص19.

[5] ينظر: محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ص15.

يظل التقسيم الأرسطي لأنماط الإقناع الثلاثة – الإيتوس (**Ethos**) المتعلق بمصداقية المتكلم وشخصيته وأخلاقه، والباتوس (**Pathos**) المتعلق بإثارة مشاعر الجمهور وعواطفه، واللوغوس (**Logos**) المتعلق بالبناء المنطقي للحجة والأدلة العقلية إطارا مفيدا لفهم الاستراتيجيات الإقناعية المتنوعة التي يلجأ إليها الشاعر في الشعر، قد يتجلى الإيتوس في بناء صورة للشاعر كصوت صادق، أو حكيم، أو ملتزم بقضايا معينة، ويتجلى الباتوس بوضوح في استخدام الصور المؤثرة، واللغة المشحونة عاطفيا، واستدعاء تجارب وجدانية مشتركة، أما اللوغوس في الشعر، فيأخذ أشكالا مختلفة، قد لا تكون منطقية بالمعنى الصارم، ولكنها تقدم بناءً فكريا متماسكا، يعتمد على التشبيهات، والاستعارات، والرموز، والسرد، لتقديم حجة مقنعة على المستوى الجمالي والفكر، نستشف مما سبق «يبرز ذلك الحجاج في مجموعة من الوسائل الأدائية ، فإما أن يتحقق عبر اللوغوس الذي يعني الكلام والحجج والأدلة ، ويظهر ذلك جليا في نسق الرسالة التواصلية، ذات الوظيفة التواصلية والتي ترى أن النص الأدبي إبلاغ وتواصل، وأهم أعلامها **جاكبسون** الذي تحدث في مقاربته التواصلية الوظيفية، عن ستة عناصر في عملية التواصل: "المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية وتواصلية، واللغة ووظيفتها وصفية تأويلية وتفسيرية، وقد تأثر جاكبسون بأعمال **فرديناند دوسوسير**، وأعمال الفيلسوف المنطقي اللغوي **جون أوستين**[1].

وإما يتحقق عبر الإيتوس الذي يتمثل في مجموعة من القيم الأخلاقية والفضائل العليا التي ينبغي أن يتحلى بها الخطيب أو البلاغي المرسل، وإما يتجسد في الباطوس الذي يتعلق بالمخاطب، ويكون في شكل أهواء وانفعالات، أو ما يسمى، في الثقافة العربية، بثنائية الترغيب والترهيب»[2].

[1] ينظر: جميل حمداوي، المقاربة التداولية في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص16-17،

[2] جميل حمداوي، الإيتوس واللوغوس والباتوس في الرواية العربية –روايات أحمد المخلوفي نماذج–، دار الريف للطبع، المغرب، ط01، 2017، ص187.

سنحاول رصد كيفية تضافر هذه الأنماط الثلاثة في قصائد الأشعريّ لتحقيق أقصى درجات التأثير الإقناعيّ.

2. تحديات تطبيق نظريات الحجاج على الشعر:

لا بد من الإشارة إلى التحديات التي تواجه تطبيق هذه النظريات، التي طُورت أساسا لتحليل الخطابات النثرية (السياسية، القانونية، الفلسفيّة)، على الخطاب الشعري، فالشعر يتميز بالكثافة، والمجاز، والغموض، وتعدد المعاني، والاعتماد على الإيحاء أكثر من التصريح، الحجج الشعرية غالبا ما تكون مضمرة، متشابكة مع الصور الجمالية، وتعتمد على التأثير الوجداني بقدر اعتمادها على المنطق. لذلك، يتطلب تحليل الحجاج في الشعر حساسية خاصة لطبيعة اللغة الشعرية، وقدرة على قراءة ما بين السطور، وتأويل الرموز والاستعارات، وعدم البحث عن بنى منطقية صارمة بالضرورة؛ بل عن "منطق شعري" خاص به، له قوانينه وأدواته الإقناعية المميزة.

3. الحجاج في سياق الشّعر العربيّ والمغربيّ المعاصر:

لم يكن البعد الحجاجيّ، كما أسلفنا، غريبا عن التراث الشعري العربي، فالشعر الجاهلي بشعرائه الفرسان، كان ساحة للفخر والاعتزاز بالقبيلة وقيمها، والهجاء اللاذع للأعداء، والمديح السخي للكُرماء، وفي العصور اللاحقة، استمر هذا البعد في قصائد المديح السياسي، والرثاء، والغزل العذري الذي يدافع عن قيم الحب السامية، وحتى في الشعر الصوفي الذي يحاجج من أجل إثبات تجربة روحية فريدة، لأنّ الصّوفيّة «تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع، وهي تغير هذا الواقع بالكلمة الشّاعرة»[1]، إلا أن الشعر العربي المعاصر، وخاصة مع بزوغ حركة الحداثة الشعرية منذ منتصف القرن العشرين، شهد تحولا نوعيا في طبيعة انخراطه الحجاجيّ، وقد مازجت القصيدةَ المعاصرة عدة ظواهر فنية كالتّضمين و التّناص والإيحاء، لأنّها تتمتع بالقدسية والسّلطة العظيمة على عقول النّاس[2]، وعلاوة على ذلك لم يعد الأمر مجرد دفاع عن قيم تقليدية أو مواقف شخصية؛ بل أصبح الشعر ساحة للسجال الفكري العميق، ونقد

[1] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط05، 1994، ص414.

[2] ينظر: فراس السّواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والدّيانات المشرقيّة، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع والتّرجمة، دمشق، ط02، 2001، ص12.

الواقع السياسي والاجتماعي، والتعبير عن قلق وجودي مرتبط بتحولات العصر وتحدياته، شعراء مثل أدونيس، ومحمود درويش، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم، وظّفوا الشعر كأداة للمقاومة، والتساؤل، وتقديم رؤى بديلة للعالم، مستخدمين في ذلك لغة شعرية جديدة، مشحونة بالرمز والإيحاء، ولكنها لا تخلو من قوة حجاجية كامنة.

في المشهد الشعري المغربي المعاصر، يبرز اسم محمّد الأشعريّ كواحد من الأصوات الشعرية التي جمعت بين عمق التجربة الجمالية والالتزام بقضايا الإنسان والمجتمع، تجربته الشعرية، الممتدة عبر عدة عقود ودواوين، تعكس انشغالا دائما بأسئلة الهوية، والذاكرة الفردية والجماعية، وتأثيرات التحولات السياسية والاجتماعية على الذات والمصير، وقضايا الحب والموت والمنفى الداخلي والخارجي، فهو يوظف تيمة الحب على أنها تصوير لوضعية الإنسان المغربي، يعرضه كواقعة مبتذلة جسد بلا روح لذة مخنوقة[1].

لا يقدم الأشعري إجابات جاهزة أو مواقف إيديولوجية مبسطة؛ بل يطرح أسئلة مركبة، ويستكشف مناطق الظل والالتباس في التجربة الإنسانية، ويدعو القارئ إلى التفكير النقدي والتأمل العميق في شعره بلغته المكثفة وصوره المبتكرة ونبرته التي تمزج بين الغنائية والتأمل الفلسفيّ، يمثل حقلا ثريا لاستكشاف آليات الحجاج الشعري المعاصر، فهو لا يحاجج بالصوت العالي والشعارات المباشرة؛ بل بلغة هامسة حينا، صارخة أحيانا أخرى، تعتمد على قوة الصورة، ودقة اللفظ، وبناء عوالم شعرية موازية تدفع القارئ إلى المقارنة والتأويل واستخلاص الموقف، حتّى وصفت اللّغة الشّعريّة بأنّها أسطوريّة[2]،

4. منهجية التحليل التفصيلية:

لتحقيق أهداف هذا الفصل والوصول إلى فهم معمق للنسق الحجاجيّ في شعر الأشعري، سنعتمد على تحليل تفصيلي لتسع قصائد مختارة بعناية، تمثل مراحل مختلفة من مساره الشعري وتعكس تنوع اهتماماته الموضوعاتية والأسلوبية، ثم انتقاء هذه القصائد بناءً على معايير

[1] ينظر: محمد أمنصور، رؤيا الفسيفساء والتّحولات الجارية في رواية "القوس والفراشة" لمحمّد الأشعريّ، ص07.

[2] ينظر: سطمبول ناصر، تداخل الأصوات في الخطاب الشّعريّ المعاصر لدى جبران، مجلة فصل الخطاب، المجلد 03، العدد09، تيارت، الجزائر، 2015، ص07.

متعددة، أهمها: بروز الطابع الحجاجيّ فيها بشكل واضح أو ضمني، قدرتها على تمثيل استراتيجيات إقناعية متنوعة، وتغطيتها لطيف واسع من الموضوعات التي تشغل الشاعر، القصائد المنتقاة هي: **"متاهة"، "غيمة حمقاء"، "عودة" ، "حلكة" ، "سقوط"، "مائيات"، "نظرية بلاغية"، "الحروف"، "عبور"**.

سيتم تخصيص قسم مستقل وموسع لتحليل كل قصيدة على حِدة، وسنتبع في كل تحليل إطارا منهجيا متكاملا، يتضمن الخطوات التالية، مع إمكانية التّقديم والتّأخير أو الدّمج حسب طبيعة كلّ قصيدة:

1.4 السّياق النّصيّ والموضوعاتيّ: تقديم موجز لسياق القصيدة ضمن الديوان الذي وردت فيه والموضوع العام الذي عالجته، والجو النفسي والفكري الذي تهيمن عليه.

تحديد الأطروحة/الدعوى الحجاجيّة المركزية (Central Claim/Thesis): استخلاص الفكرة أو الموقف أو الشعور الأساسي الذي يسعى الشاعر إلى إقناع القارئ به أو إشراكه فيه، وصياغته بعبارات واضحة ومحددة، مع بيان ما إذا كانت الأطروحة صريحة أم ضمنية.

2.4 تفكيك البنية الحجاجيّة (Argumentative Structure): تحليل كيفية بناء الحجة أو الحجج في القصيدة، وتحديد المقدمات (المعطيات/**Data**) التي ينطلق منها الشاعر، والانتقالات المنطقية أو الشعرية التي يقيمها، والاستنتاجات أو النتائج (**Claims**) التي يصل إليها. سنحاول هنا الاستعانة بنموذج تولمين بشكل مرن لتوضيح هذه البنية.

3.4 تحليل الأدلة الحجاجيّة وأنماط الإقناع (Evidence & Persuasive Appeals): رصد وتصنيف الأدلة التي يستند إليها الشاعر لدعم أطروحته، مع التركيز على التمييز بين: الأدلة العاطفية (**Pathos**) التي تستهدف مشاعر القارئ (صور مؤثرة، لغة مشحونة، استدعاء تجارب وجدانية)، والأدلة العقلية–المنطقية (**Logos**) التي تخاطب فهم القارئ (علاقات سببية، مقارنات، أمثلة، بناء متسلسل للأفكار)، والأدلة القيمية–الأخلاقية (**Ethos**) التي تستند إلى مصداقية الشاعر أو تستدعي قيما ومبادئ مشتركة، سنحلل كيفية تفاعل هذه الأنماط وتكاملها في كل قصيدة.

4.4 تحليل الأساليب والتقنيات الحجاجيّة (Argumentative Techniques & Figures): رصد وتفصيل التقنيات البلاغية واللغوية الموظفة لتعزيز القوة الإقناعية للنص.

«ويتم الإقناع بتوسل آليات متعددة ويتفاوت إدراكها والوعي بها من قبل المعنيين»[1]، ويشمل ذلك، على سبيل المثال لا الحصر: الأسئلة البلاغية (الاستنكارية، التقريرية)، النداء الحجاجيّ، التكرار (اللفظي، الدلالي، البنائي)، التضاد والمقابلة، الاستعارة والتشبيه والكناية ذات الوظيفة الحجاجيّة، السرد القصصي كحجة (المثال، الحكاية الرمزية)، التّناص الحجاجيّ (استدعاء نصوص أو شخصيات أو أحداث تاريخية أو ثقافية لدعم الموقف)، استخدام الروابط والعوامل الحجاجيّة اللغوية (أدوات الربط، النفي، الاستثناء، التأكيد) ... وغيرها من الأساليب التي تخدم الغرض الإقناعيّ.

5.4 تحليل خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجيّة (Addressing the Audience & Argumentative Relationship): دراسة طبيعة العلاقة التي يقيمها الشاعر مع المتلقي المفترض في القصيدة، كيف يستدعيه؟ هل يخاطبه مباشرة (ضمائر الخطاب، النداء) أم بشكل غير مباشر؟ هل يفترض فيه التوافق أم الاختلاف؟ هل يسعى إلى إشراكه في الحوار أم يفرض عليه رؤيته؟ هل يبني مسافة نقدية أم قربا عاطفيا؟ تحليل هذه الجوانب يكشف عن الاستراتيجية التواصلية و الحجاجيّة التي يتبناها الشاعر.

5. نحو خلاصة تركيبية:

بعد الانتهاء من التحليل التفصيلي للقصائد التسع، سيقدم الفصل خلاصة تركيبية شاملة، تهدف هذه الخلاصة إلى تجميع النتائج المتوصل إليها، وتحديد السمات المميزة والأنماط المتكررة في النسق الحجاجيّ لشعر محمد الأشعري، ستناقش الخلاصة طبيعة الموضوعات التي يركز عليها الأشعريّ في حجاجه الشّعريّ، وأنواع الحجج والأساليب الأكثر حضورا في نصوصه، وطبيعة العلاقة التي يبنيها مع قارئه، كما ستحاول ربط هذا النسق الحجاجيّ بالأبعاد التداولية والجمالية الأخرى التي تميز تجربته الشعرية، ومن نافلة القول إنّ التداوليّة ساهمت في تغذية

[1] محمد سالم محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، عالم الفكر، العدد03، الكويت، 2000، ص62.

الدراسات البلاغية الحجاجيّة؛ فقد أدى نمو هذا الحقل الذي قام على دراسة اللغة في السياق وربط اللغة بمستعمليها، إلى إحداث مفهومات استثمرتها الدراسات الحجاجيّة كنظرية أفعال اللغة عند أوستين[1].

وبعد هذا الربط سنحاول مناقشة مدى نجاح الشاعر في تحقيق التوازن الصعب بين متطلبات الإقناع وضرورات الفن الشعري. وأخيرا، ستفتح الخلاصة آفاقا لمزيد من البحث في هذا المجال الهام الذي يجمع بين قوة المنطق وسحر البيان، وتساهم في فهم أعمق لتجربة محمّد الأشعريّ الشّعريّة وموقعها في خريطة الشعر العربي المعاصر، وذلك تمهيدا لربط نتائج هذا الفصل بالإطار العام للأطروحة في الخاتمة النهائية للبحث.

1. تحليل قصيدة "متاهة": ضياع المعنى في المدينة الحديثة

تُعتبر قصيدة **"متاهة"**[2] لمحمّد الأشعريّ، نصا شعريا مكثفا يغوص في تجربة الضياع الإنساني داخل فضاء المدينة المعاصرة. لا تقتصر القصيدة على رصد هذه الحالة؛ بل تبني، بوعي فني لافت، نسقا حجاجيا متماسكا، وإن كان مضمرا ومشفرا في كثير من الأحيان، يهدف إلى إقناع القارئ بأطروحة مركزية حول الأثر المدمر لهذا التيه الحضري على الروح الفردية والعلاقات الإنسانية، وانحسار المعنى في عالم متشظٍ وفاقد للدفء.

1.1 الأطروحة الحجاجيّة المركزية: تفكك الذات والعلاقات في فوضى المدينة

تتمحور الأطروحة الحجاجيّة (**Central Claim/Thesis**) التي تسعى القصيدة لإثباتها حول فكرة أن الانغماس في فوضى الحياة المدنية الحديثة، بما تتسم به من ضجيج وتشويش وتيه مكاني ورمزي، يؤدي حتما إلى ضياع وجودي وعاطفي عميق. هذا الضياع لا يقتصر على فقدان الاتجاه المادي؛ بل يمتد ليطال جوهر الذات الإنسانية وعلاقاتها بالآخرين، محولا إياها إلى حالة مأساوية من الفراغ والظلال الباهتة التي تفتقر إلى أي دفء أو حقيقة جوهرية، يمكن صياغة هذه الأطروحة بشكل أكثر تفصيلا كالتالي: "إن التيه في متاهات الخطاب الحضري

[1] ينظر: الحجاج في التواصل، لفيليب بروطون، تر: محمد مشبال وعبد الواحد التهامي العلمي،،المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط01، 2013، ص11-12.

[2] محمد الأشعريّ ، ديوان سيرة المطر، ص37.

المعاصر، بفوضاه المكانية والرمزية، يقود بشكل حتمي ومباغت إلى تفكك الروابط الإنسانية الأصيلة، ويفرغ التجارب الحية والذكريات من معناها، محولا إياها إلى مجرد ظلال عقيمة وباردة، عاجزة عن احتواء الدفء الإنساني أو عكس أي حقيقة وجودية ذات قيمة"، «وهذا كله يبين أن للكلام سلطانا ما بعده سلطان، وأن للكلمات قوة عظيمة لا تخفى، وتأثيرا قويا لا ينكر»[1]؛ هذه الدعوى، كما هو متوقع في الشعر، لا تُقدم كقضية منطقية مجردة؛ بل تتكشف تدريجيا وتُبنى من خلال تراكم الصور الشعرية، وتضافر الأدلة الوجدانية والعقلية، وتوظيف الأساليب البلاغية و الحجاجيّة التي تعمل على مستوى الإيحاء والتأثير الضمني أكثر من التصريح المباشر.

2.1 تفكيك البنية الحجاجيّة والأدلة الداعمة (Argumentative Structure & Evidence)

لبناء هذه الأطروحة، يعتمد الأشعري على بنية حجاجية مركبة، تمزج بين أنماط الإقناع المختلفة (**Pathos, Logos, Ethos**) وتتوسل بأدلة متنوعة مستمدة من التجربة الحسية والوجدانية والتأمل الفكري:

1.2.1 الحجاج العاطفي (Pathos) – استثارة الأسى والفقد:

يشكل الباتوس عنصرا مهيمنا في بناء الحجة، يبدأ الشاعر بعبارة صادمة ومباشرة تخلق أثرا وجدانيا فوريا: **«لم تكن غيمة – غير أن الظلال التي عبرت – أيقظت في تخشينا شهوة للنحيب – ماتت عالقتنا فجأة»** الفعل "ماتت" المستخدم لوصف العلاقة، و"فجأة" التي تؤكد على الطابع المباغت وغير المتوقع لهذا الموت، و"شهوة للنحيب" التي تعبر عن عمق الألم والرغبة في التفجر العاطفي الانفعاليّ، **فكولردج** يبين «إنّ الشعر كما يؤكد وردزروث بحق ينطوي دائما على الانفعال ويجب أن نفهم هذه اللفظة – انفعال – بأكثر مدلولاتها اتساعا أي بمعنى حالة اضطراب في الأحاسيس والملكات ولما كان لكل انفعال نبضه الخاص، فإن له أيضا طرق

[1] أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص134.

التعبير التي تميزه»[1]، وكلها عناصر تستهدف استثارة مشاعر الأسى والخسارة والفقد لدى القارئ، هذا الاستهلال العاطفي القوي يهيئ المتلقي لقبول الأطروحة اللاحقة حول الأثر المدمر للمدينة، ويجعله شريكا وجدانيا في التجربة المؤلمة التي يصورها النص، ف«الإقناع قصد المتحدث إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي عند المتلقي»[2]؛ إنها حجّة بالنتيجة المؤلمة (**Argument by painful consequence**)؛ حيث يُظهر الشاعر الأثر العاطفي المدمر (موت العلاقة، شهوة النحيب) كدليل على خطورة السبب (التيه في المدينة).

2.2.1 الحجاج شبه المنطقي والعقلي (Logos) – ربط التيه بالفضاء المديني:

يقدم الشاعر ما يمكن اعتباره حججا شبه منطقية (**Quasi-logical arguments**) بالمعنى البيرلماني، و«تستمد الحجج شبه المنطقية قوتها الإقناعية من مشابهتها للطرائق الشكلية **Formelle** والمنطقية والرياضية في البرهنة، لكن هي تشبهها فحسب، وليست هي إيّاها[3]»، فهي تربط بين حالة الضياع والفضاء المديني المسبب لها، قوله: **«ضاع الطريق وضاع اتجاه المشاة- وتكسرت في الزجاج المسافة»**، يقدم معطيات حسية ترسم صورة للفوضى والارتباك المكاني، "ضياع الطريق" و"ضياع اتجاه المشاة" يمثلان حالة التيه المادي، بينما "تكسر المسافة في الزجاج" يضيف بعدا رمزيا لهذا التيه؛ حيث تتشوه الرؤية وتتجزأ العلاقات البصرية والمكانية بفعل الانعكاسات الزائفة لواجهات المدينة الحديثة، ينتقل الشاعر من هذه المعطيات إلى نتيجة ضمنية (**Claim**) مفادها أن هذه البيئة الحضرية هي مصدر الضياع الوجودي والعاطفي. كذلك، فإن التشبيه في قوله: **«وكانت مقل العابرين نجوما جليدية»** يقدم حجة بالتشبيه (**Argument by analogy**) ذات طابع عقلي، يربط الشاعر بين برودة النجوم المادية وبرودة نظرات العابرين في المدينة، مقنعا القارئ بأن هذه البيئة تقتل الدفء الإنساني وتجمد التواصل البصري والعاطفي، المسوغ الضمني هنا هو أن النظرات تعكس الحالة الداخلية للأفراد، وأن

---

[1] محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1998، ص178-179.

[2] هنريش بليث، البلاغة الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ،تح :محمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص64.

[3] عبد الله صولة، في نظرية الحجاج -دراسات وتطبيقات-، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011، ص42.

برودتها دليل على برودة العلاقات في هذا الفضاء. هذا الربط، وإن كان شعريا، يقدم بناء سببيا مقنعا على المستوى الفكري.

3.2.1 الحجاج القيمي (Ethos) – استدعاء نقاء الطبيعة كمرجعية مضادة: يلجأ الشاعر إلى بناء حجة قيمية من خلال استدعاء رمزية الطبيعة، وتحديدا البحر، كمرجعية مضادة لفوضى المدينة وقيمها الزائفة. النداء الموجه في نهاية المقطع الأول: «يا ندى البحر كل الزوارق تحضن نفس الشذى» يؤسس لهذه القيمة. البحر هنا يمثل الأصالة، والنقاء، والصفاء، والوحدة «نفس الشذى»، في مقابل التيه، والضباب، والتشظي، والبرودة التي تسم المدينة. هذا النداء ليس مجرد تعبير عن الحنين؛ بل هو فعل حجاجي يستدعي قيمة عليا (النقاء الطبيعي) ويضعها في مواجهة قيمة أدنى (الزيف الحضري)، المسوغ هنا هو الاعتقاد المشترك بأفضلية الطبيعة وأصالتها مقارنة بتصنع المدينة. من خلال هذا الاستدعاء، يمنح الشاعر أطروحته بعدا أخلاقيا وقيميا، ويكسب تعاطف القارئ الذي يشاركه هذه القيم، مقنعا إياه بأن الخلاص أو المعنى الحقيقي يكمن في العودة إلى هذا النقاء المفقود أو البحث عنه خارج أسوار المدينة الموحشة. كما أن استخدام صيغة النداء («يا ندى البحر») يعزز من إيتوس الشاعر كصوت يبحث عن الحقيقة والصفاء، مما يزيد من مصداقيته الإقناعية.

3.1 تحليل لأساليب والتقنيات الحجاجيّة:

لتعزيز قوة خطابه الإقناعي وبناء نسقه الحجاجيّ المتكامل، يوظف الأشعري مجموعة متنوعة من الأساليب والتقنيات البلاغية و الحجاجيّة:

1.3.1 التَّكرار الحجاجيّ وبناء العقدة (Repetitive Reinforcement & Argumentative Knot): فالتَّكْرارُ وسيلة حجاجية وهو ظاهرة لسانية تتميز بها اللُّغة العربية، يساهم في تماسك النَّص، وهو يتحقق بتكرار الحروف والكلمات والجمل[1]، ويتجلى التكرار كأداة حجاجية فعالة في إعادة الشاعر لعبارة «لم تكن غيمة» في بداية البيت الأول ثم تكرارها بصيغة مشابهة في البيت الخامس: «لم تكن غيمة غير أن الظلال التي عبرت...» ثم «لم تكن غيمة غير أن يدي وهي ترتعش الآن...»، هذا التكرار، الذي يبدو نفيا بسيطا، يعمل

[1] ينظر: عباس حشاني، خطاب الحجاج والتَّداولية-دراسة في نتاج ابن باديس الأدبي-، ص213.

كـــ"عامل حجاجي" (**Argumentative Operator**) بالمعنى اللغوي، حيث يؤكد على غياب المصدر المفترض للأمل أو الخصوبة (الغيمة/المطر) في سياقين متتاليين مرتبطين بتجربة مؤلمة (شهوة النحيب، ارتعاش اليد). هذا التكرار لا يهدف فقط إلى التأكيد؛ بل يخلق ما يمكن تسميته بـــ"عقدة حجاجية" (**Argumentative Knot**)، حيث يربط بين غياب الأمل وتجليات الألم الجسدي والنفسي، مقنعا القارئ بأن حالة اليأس هذه ليست عابرة بل هي بنية مستمرة ومستعصية في ظل الظروف التي يصفها.

2.3.1 السؤال الضمني والاستدراج الحجاجيّ (Implicit Questioning & Argumentative Entrapment):

على الرغم من غياب الأسئلة الاستفهامية الصريحة، فإن بنية النص، وخاصة في مطلعه، تحمل في طياتها أسئلة ضمنية موجهة للقارئ. الصيغة الاستنكارية، والحجاج «دراسة العلاقة القائمة بين ظاهر الكلام وضمنيه»[1].

«لم تكن غيمة غير أن الظلال التي عبرت...» تستدعي سؤالا مضمرا: "إذا لم تكن هناك غيمة حقيقية تجلب المطر والحياة، فما هي هذه الظلال العابرة التي لا تترك أثرا سوى شهوة النحيب؟ وما قيمة هذا الوجود الفارغ؟". وبالمثل، فإن وصف "موت العلاقة فجأة" يثير تساؤلا عن السبب الكامن وراء هذا الموت المفاجئ. هذه الأسئلة الضمنية تعمل كآلية "استدراج حجاجي"، حيث تحرض القارئ على التفكير، والبحث عن إجابات، وتجعله مشاركا فعالا في بناء معنى النص وتلقي رسالته الحجاجيّة حول عبثية هذا الوجود المديني وفراغه.

3.3.1 النداء الحجاجيّ وتوجيه العاطفة (Vocative Argument & Emotional Orientation):

كما ذكرنا، النداء الموجه إلى «يا ندى البحر» هو فعل حجاجي بامتياز. إنه يتجاوز الوظيفة التعبيرية البسيطة ليصبح أداة لتوجيه عاطفة القارئ وقيمه. من خلال مخاطبة "ندى البحر" كرمز للصفاء والنقاء والوحدة، يقنع الشاعر القارئ ضمنيا بأن هذا هو الملاذ الحقيقي أو القيمة العليا التي يجب البحث عنها في مواجهة ضبابية المدينة وتيهها وبرودتها. إنه

[1] سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربيّ بنيته وأساليبه، ص37.

نداء يهدف إلى خلق "توجه حجاجي" (**Argumentative Orientation**) لدى القارئ نحو الطبيعة وبعيدا عن المدينة.

فالعاطفة انفعال قوي تستميل المخاطب، هذا وإنّه «لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه ... أما في غير هذه النوبات، فالشعر الذي يصنعه يأتي فاتر العاطفة، قليل الطلاوة والتأثير، وإدمان الإطّلاع أساس في الشعر لأنه هو الذي يهيئ الطبع أما انتقاء الأساليب عند النظم، فدليل على أن الشاعر غير متهيئ الطبع ناضبه، ليس في أعصابه نغمة، ولا في قلبه عاطفة»[1]، وهذا الربط بين الانفعال الصادق وقوة الشعر يستميل المخاطب أكثر، والأقوى منه حجيّة الشعر الذي يتواشج فيه الصدق الوجداني و الثقافة الواسعة وحسن التركيب من اتساق وانسجام.

4.3.1 التضاد البنائي والمقابلة الحجاجيّة (Contrastive Opposition & Argumentative Juxtaposition): تبني القصيدة عالمها الدلالي و الحجاجيّ على شبكة من التضادات والمقابلات الحادة التي تخدم الغرض الإقناعي، والتضاد أداة بديعيّة مولدة للشعريّة «كونه أحد مجسدات الفجوة»[2]، ومن أبرز هذه التضادات:

المدينة (فضاء التيه والضياع والبرودة) مقابل البحر (فضاء الصفاء والنقاء والدفء والوحدة).

الظلال (رمز الخواء والوهم والعبور العقيم) مقابل الندى (رمز الحقيقة والرطوبة الحية والثبات).

الطريق الضائع والمشاة التائهون مقابل الزوارق التي تحضن نفس الشذى (رمز الوحدة والاتجاه).

النّجوم الجليدية (برودة المقل والعلاقات) مقابل شهوة النحيب وارتعاش اليد (دفء الألم الإنسانيّ).

---

[1] عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، تح: يوسف نقولا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 1998، ص244.

[2] كمال أبو ديب، في الشّعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط01، 1987، ص10.

هذه المقابلات الحجاجيّة تبرز التناقض بحدة، وتفضح زيف المدينة وبرودتها من خلال مقارنتها بنقاء الطبيعة أو الريف أو حتى بصدق الألم الإنساني، فـــ«تنعكس صورة المدينة لدى الشاعر الحديث، على أساس من فهم اجتماعي دقيق، وتكاد أن تكون الصدمة الأولى التي يعكسها هذا الشاعر أن تكون متصلة بفقدان " النقاء " المعنوي في المدينة، يوازيها حنين عميق إلى صفاء الريف وبعده عن الرذائل»[1]؛ فيصبح هذا التضاد أداة قوية لإقناع القارئ بالأطروحة المركزية حول الأثر السلبي للمدينة.

5.3.1 الاستعارة والتشبيه كأدوات حجاجية (Metaphor & Simile as Argumentative Tools): لا تقتصر الصور الشعرية في القصيدة على وظيفتها الجمالية؛ بل تؤدي دورا حجاجيا هاما، فمثلا «الاستعارة الحجاجيّة بكونها تلك الاستعارة التي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقي »[2]، وهي البؤرة التي تحدث توترا لدى المتلقي بات الاهتمام بتركيبها ووظائفها لما تؤديه من فعل التواصل الكلامي[3].

تشبيه «مقل العابرين نجوما جليدية» ليس مجرد وصف بصري؛ بل هو حجة بالتشبيه تقنعنا ببرودة العلاقات. وصف "الظلال" التي "عبرت" و"أيقظت شهوة للنحيب" هو استعارة تجسيدية تمنح الظلال قوة فاعلة، مقنعة القارئ بأن هذا الفراغ والخواء لهما تأثير حقيقي ومؤلم على النفس. "تكسر المسافة في الزجاج" استعارة قوية لحالة التشظي وفقدان التواصل في المدينة. هذه الصور تعمل كـــ"حجج مؤسسة لبنية الواقع" (**Arguments establishing the structure of reality**) بالمعنى البيرلماني؛ حيث تقدم رؤية معينة للعالم وتقنع القارئ بصدقيتها من خلال قوتها الإيحائية والجمالية.

---

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشّعر العربيّ المعاصر،ص113.

[2] عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص134.

[3] ينظر: آيت حمدوش فريدة، آليات اشتغال الاستعارة بين التصور البلاغي القديم والنظريات اللغوية الحديثة، مجلة أبحاث، ع03، ديسمبر 2016، وهران، الجزائر،ص50.

4.1 خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجيّة (Addressivity & Argumentative Relationship)

يتفاعل الشاعر مع القارئ المفترض بطرق ذكية لبناء علاقة حجاجية فعّالة وإشراكه في عملية الإقناع، و«نقصد بالتفاعل علاقة المرسل بمتلقيه، سواء أكان ذلك المتلقي فردا أو جماعة، موجودا بالفعل أو بالقوة، ومن شأن هذه العلاقة أن تسلب السلطة المطلقة من المرسل على إصدار خطابه بعجرفة أو لامبالاة نحو الآخرين، وأن تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية وأن تجعله يكيف خطابه عل قدر متلقيه ليحصل التفاعل، وكسب استمالة المتلقي، ونيل رضاه»[1].

بناء تجربة مشتركة (Shared Experience): عندما يستخدم الشاعر ضمير المتكلم الجمع "نا" في «تخشينا» و«عالقتنا»، فإنه لا يتحدث عن تجربة فردية بحتة؛ بل يوسع دائرة التجربة لتشمل القارئ أو مجموعة من البشر الذين يشاركونه نفس الإحساس بالضياع والفقد في المدينة، هذا يخلق شعورا بالتضامن ويجعل الحجة أكثر تأثيرا لأنها تبدو وكأنها تعبر عن تجربة إنسانية عامة يمكن للقارئ أن يجد نفسه فيها.

استدعاء التجربة الشخصية للقارئ بشكل ضمني: كما أشرنا، عبارات مثل «ماتت عالقتنا فجأة» أو «شهوة للنحيب» تدفع القارئ لا شعوريا إلى استحضار تجاربه الشخصية المشابهة المتعلقة بالفقد والألم، هذا الربط بين النص وتجربة القارئ يعمق الأثر الوجداني للقصيدة ويقوي حجتها من خلال جعلها تلامس الواقع المعيش للمتلقي.

توجيه الانتباه وخلق التوقع: من خلال البدء بعبارة «لم تكن غيمة»، يخلق الشاعر حالة من التوقع لدى القارئ ويوجه انتباهه نحو ما سيأتي بعدها («غير أن الظلال...»)، هذا الأسلوب يشد القارئ ويجعله أكثر استعدادا لتلقي الحجة التي سيبنيها الشاعر على هذا النفي الأولي.

الحوار الرمزي مع الطبيعة كبديل: النداء الموجه إلى «يا ندى البحر» يمكن قراءته كنوع من الحوار الرمزي الذي يشرك القارئ فيه، وكأنه يخلق لغة داخل لغة تقوم على «الرّمز

[1] محمد مفتاح، دينامية النّص، ص 50-51.

والإشارة»[1]، فهو في مواجهة الصمت وبرودة العلاقات الإنسانية في المدينة «مقل العابرين نجوما جليدية»، يلجأ الشاعر إلى مخاطبة الطبيعة، وكأنه يدعو القارئ للانضمام إليه في هذا البحث عن بديل أكثر أصالة ودفئا، يصبح القارئ طرفا في هذه المقارنة الضمنية بين عالمين، ومشاركا في تبني الأطروحة القائلة بأفضلية عالم الطبيعة والنقاء.

5.1 خلاصة تحليل "متاهة":

بهذه الآليات المتضافرة بناء أطروحة قوية حول ضياع المعنى في المدينة، وتوظيف مزيج من الأدلة العاطفية والعقلية و القيميّة، واستخدام أساليب حجاجية متنوعة كالتكرار والتضاد والاستعارة والنداء، وإشراك القارئ بذكاء في التجربة – تنجح قصيدة "متاهة" لمحمّد الأشعريّ في بناء موقف حجاجي مؤثر وعميق، إنها لا تقدم مجرد صورة شعرية للمدينة الحديثة؛ بل تقدم نقدا جذريا لها، وتدعو القارئ إلى التأمل في هشاشة الوجود الإنساني وتفكك العلاقات وفقدان المعنى في ظل حضارة مادية تفتقر إلى الدفء والروح، القصيدة بهذا المعنى، هي فعل إقناعي بامتياز، يستخدم جماليات الشعر لتحقيق غايات فكرية ووجدانية عميقة.

2. تحليل قصيدة "غيمة حمقاء": حجاجية العقم والبحث عن الخصوبة المفقودة

تواصل قصيدة "غيمة حمقاء" لمحمّد الأشعريّ، استكشافها العميق لمأزق الوجود الإنساني في العصر الحديث، لكنها تركز هذه المرة بشكل مكثف على رمزية "الغيمة" العاجزة عن الإمطار، محولة إياها إلى استعارة مركزية ومركبة للعقم الروحي والاجتماعي والوجودي، لا تكتفي القصيدة برسم صورة لهذا العقم؛ بل تبني من خلال لغة شعرية مشحونة بالصور القوية والتناقضات الحادة وبالكلمة القويّة، خطابا حجاجيا متماسكا، كون الشّعر «استكشاف دائم لعالم الكلمة واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة»[2]، وإن كان يعتمد على الإيحاء والتضمين أكثر من التصريح، يهدف إلى إقناع القارئ بأطروحة جوهرية حول خطورة هذا الجفاف الروحي وضرورة البحث عن سبل لاستعادة الخصوبة المفقودة، سواء كانت خصوبة عاطفية، أو فكرية، أو وجودية.

---

[1] علي أحمد أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط03، 1997، ص67.

[2] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص173- 174.

1.2 الأطروحة الحجاجيّة المركزية: تجمد الروح في مواجهة العقم الكوني

تتمثل الأطروحة الحجاجيّة (**Central Claim/Thesis**) التي تسعى القصيدة لإثباتها في أن حالة العقم والجفاف الروحي والاجتماعي قد تجاوزت حدود الذات الفردية لتصبح ظاهرة كونية، تطال حتى مصادر الحياة والخصوبة المفترضة (الغيمة)، مما يؤدي إلى تجمد الروح الإنسانية في حالة من الفراغ والعجز والانتظار العبثي في مواجهة هذا المأزق، لا يكمن الخلاص في انتظار معجزة خارجية؛ بل في استجابة النفس لنداء داخلي عميق، قادر على اختراق قشرة الجليد المحيطة بالروح، وإعادة إيقاع المطر (الحياة، المعنى، الخصوبة) وحنين الصفاء إلى الوجود، يمكن صياغة هذه الأطروحة بشكل أكثر تفصيلا: "إن امتداد حالة العقم الروحي والاجتماعي لتشمل حتى مصادر الحياة الكونية (الغيمة)، وتحويلها إلى كائن عاجز ومنبوذ، يعكس حالة تجمد أعمق للروح الإنسانية في فراغها الداخلي، مما يجعل الخلاص رهينا باستدعاء نداء باطني قادر على كسر هذا الجمود واستعادة إيقاع الحياة والخصوبة المفقودين"، هذه الدعوى، التي تربط بين مصير الغيمة ومصير الإنسان، وتجعل من عقم الأولى دليلا على جفاف الثانية، تتأسس على بنية حجاجية مركبة تستخدم الرمز والاستعارة والمقابلة كأدوات إقناعية رئيسة.

كما يتميز الايقاع بتقديسه الطرقات الحادة « الحافر الحصان »، وتفضيله الموسيقي الخارجية كالتفعيلة والروي والقافية، وهذا نتيجة لتحكم القيم القديمة في ذوق القارىء الشغوف بالشعر القديم، لحظة عجز عن خلق قيم جديدة.[1]

2.2 تفكيك البنية الحجاجيّة والأدلة الداعمة (Argumentative Structure & Evidence)

يدعم الشاعر أطروحته بمجموعة من الأدلة التي تمزج ببراعة بين التأثير العاطفي (**Pathos**)، والبناء شبه المنطقي (**Logos**)، والاستدعاء القيمي (**Ethos**):

1.2.2 الحجاج العاطفي (Pathos) – تجسيد مأساة العقم والتعرية: يشكل الباتوس القوة الدافعة الأساسية في القصيدة، «وهكذا، يستند حجاج الباطوس إلى مجموعة من الحجج الموجهة إلى الآخر من أجل استهوائه واستمالته ذهنيا، ووجدانيا، وانفعاليا، ومن بين هذه

[1] ينظر: عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج02، ص200.

الحجج نذكر حجة المقصدية، وحجة الترغيب والترهيب، وحجة الإقناع، وحجة التأثير، وحجة الاقتناع، وحجة التغليط والتضلي»[1]، يبدأ الشاعر بوصف صادم ومؤثر للغيمة: «غيمة عجفاء / تتعرى أمام الريح بلا رغبة»، صفة "عجفاء" (هزيلة، نحيلة) تضفي على الغيمة طابعا مرضيا ومثيرا للشفقة، بينما فعل "تتعرى" يوحي بالضّعف، والانتهاك، وفقدان الحماية، و"بلا رغبة" يؤكد على حالة الاستسلام المطلق وفقدان الإرادة والحيوية، هذه الصورة تجسد مأساة كائن فقد جوهره ووظيفته (الإمطار) وأصبح مجرد هيكل فارغ معروض للإهانة (التعرية أمام الريح). يتعاطف القارئ مع هذه الغيمة المأساوية، التي تصبح رمزا لكل الكيانات والأرواح التي استنزفتها الحياة أو الظروف القاسية وأفقدتها قدرتها على العطاء والحياة. يتواصل هذا التأثير العاطفي في وصفها لاحقا بأنها «غيمة عاقر» ورحمها «مثقوب كذئبة تكلى»، صفة "عاقر" تؤكد على العجز عن الإنجاب والعطاء، بينما التشبيه بـــ"الذئبة الثكلى" يستدعي صورة للألم الوحشي، و"الرحم المثقوب" يوحي بالانتهاك الذي تعرض له، كل هذه الصور العاطفية تعمل كأدلة وجدانية تقنع القارئ بخطورة حالة العقم وتدفعه إلى البحث عن مخرج منها.

2.2.2 الحجاج شبه المنطقي والعقلي (Logos) – بناء علاقات سببية ورمزية:

يقدم الشاعر بناءً حجاجيا يتضمن عناصر شبه منطقية تهدف إلى إقناع القارئ بعقلانية الأطروحة، التشبيه الثاني للغيمة بأنها «مثل مكعبات الثلج المنبوذة في كأس فارغ» يقدم حجة بالتشبيه ذات بعد عقلي ورمزي، الغيمة (مصدر الماء/الحياة) أصبحت مجمدة (ثلج) ومنبوذة (غير مرغوب فيها، عديمة الفائدة) وموضوعة في وعاء فارغ (الكأس/الوجود/الروح)، هذا التشبيه يقنع القارئ عقليا بأن حالة العقم ليست مجرد غياب للمطر؛ بل هي حالة تهميش وفراغ وجوديّ، المسوغ الضمني هنا هو أن الثلج يمثل الماء في حالة تجمد وفقدان للحيوية، وأن الكأس الفارغ يمثل الفراغ لوجودي. كذلك، فإن الربط بين حالة الغيمة وحالة الشاعر الداخلية «انظري داخل صدري وتأملي كل هذا السحاب الرمادي – قلبي مغمور بالماء» يقيم علاقة سببية، السحاب الرمادي في صدر الشاعر يوازي الغيمة العاقر، وكلاهما يعكس حالة من الكآبة والعجز عن الانفراج، وكون القلب "مغمورا بالماء" (الذي قد يعني الدموع أو الألم

[1] جميل حمداوي، الإيتوس واللوغوس والباتوس في الرواية العربية، ص209.

المتجمد) يقدم دليلا على أن هذا العقم الخارجي له جذوره أو انعكاساته في العمق الداخلي للذات، هذا البناء الرمزي، لقد اجتمع فيه سلطة الحجاج وقوة الكلمات وسلطان الشعر وقوة الحجة من قوة الكلمات وسلطة الشعر من سلطة الخطاب[1]، وهو يقدم منطقا داخليا مقنعا حول شمولية حالة العقم وتأثيرها المتبادل بين الخارج والداخل أيضا.

3.2.2 الحجاج القيميّ (Ethos) – استدعاء قدسية الحياة والخصوبة:

يلجأ الشاعر إلى استدعاء قيم ثقافية وروحية عميقة لتعزيز حجته وإضفاء بعد أخلاقي عليها، فهذه القيم «علامة أيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل»[2]، فهي تستميل المخاطب بطاقتها الحجاجيّة، فرمزية "الغيمة" و"المطر" و"الرحم" لها جذور قوية في الوعي الإنساني والجمعي، وخاصة في الثقافات التي تعتمد على الزراعة أو تقدس الطبيعة، المطر يمثل الحياة، والخصوبة، والرحمة، والبركة. والغيمة هي مصدره الواعد، والرحم هو رمز الأمومة، والعطاء، واستمرارية الحياة. عندما يصف الشاعر الغيمة بأنها "عاقر" والمطر بأنه "غائب" والرحم بأنه "مثقوب"، فإنه لا يصف مجرد ظواهر طبيعية؛ بل يمس قيما جوهرية يعتبرها القارئ مقدسة أو أساسية، هذا الانتهاك الرمزي لقيم الحياة والخصوبة يثير لدى القارئ شعورا بالخطر الأخلاقي ويدفعه إلى تبني موقف الشاعر الداعي إلى ضرورة استعادة هذه القيم المهدورة، يصبح عقم الغيمة ليس مجرد مشكلة بيئية؛ بل هو قضية وجودية وأخلاقية تستدعي التفكير والبحث عن حلول، إن إيتوس الشاعر هنا يتجلى في كونه صوتا يدافع عن هذه القيم الأساسية للحياة ضد قوى الجفاف والعقم.

---

[1] ينظر: أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص129.

[2] أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العمري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط01، 2008 ص10.

3.2 تحليل لأساليب والتقنيات الحجاجيّة:

لتعزيز قوة خطابه الإقناعي وبناء نسقه الحجاجيّ المتكامل، يوظف الأشعري ببراعة مجموعة متنوعة من الأساليب والتقنيات البلاغية و الحجاجيّة:

1.3.2 النداء الحجاجيّ والاستفهام الضمني (Argumentative Vocative & Implicit Questioning):

يتكرر النداء الموجه للغيمة في القصيدة: «أيتها الغيمة التي بلا مطر»، «أيتها الغيمة العجفاء»، «أيتها الغيمة العاقر»، هذا النداء المتكرر ليس مجرد أداة لإنشاء حوار رمزي؛ بل هو أسلوب حجاجي فعال، فمن خلال مخاطبة الغيمة مباشرة وبصفات سلبية قوية (بلا مطر، عجفاء، عاقر)، يضع الشاعر هذه الحالة الشاذة والمؤلمة في بؤرة اهتمام القارئ، كل نداء يحمل في طياته سؤالا ضمنيا موجها للقارئ بقدر ما هو موجه للغيمة: ما معنى وجود غيمة بلا مطر؟ ما الذي أوصلها إلى هذه الحالة من الهزال والعقم؟ وماذا يعني ذلك بالنسبة لنا كبشر نعتمد على المطر (بمعناه الحرفي والمجازي) للحياة؟ هذه الأسئلة الضمنية تحفز القارئ على التفكير النقدي وتجعله مشاركا في عملية البحث عن معنى هذا العقم الكوني، وبالتالي أكثر استعدادا لقبول الأطروحة التي يقدمها الشاعر، ذلك لأنّ السؤال يولد نقاشا ومن ثَمَّةَ حجاجا فهو وسيلة إثارة تدفع لإعلان موقف[1].

2.3.2 التجسيد والاستعارة الحجاجيّة (Personification & Argumentative Metaphor):

يقوم الشاعر بتجسيد الغيمة، محولا إياها من ظاهرة طبيعية إلى كائن حي له مشاعر وحالات (تتعرى بلا رغبة، لها رحم مثقوب)، هذا التجسيد ليس مجرد أداة جمالية؛ بل هو استراتيجية حجاجية تخييلية قوية، كون الاستعارة مرتبطة بالخيال الصناعي[2]، فمن خلال أنسنة الغيمة، يجعل الشاعر مأساتها (عقمها) مأساة إنسانية يمكن للقارئ التعاطف معها وفهمها على مستوى أعمق، تصبح الغيمة استعارة مركزية (**Central Metaphor**) للذات الإنسانية أو للوضع الحضاري العام الذي يعاني من الجفاف الروحي والعاطفي، كل وصف للغيمة هو في

---

[1] ينظر: سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربيّ بنيته وأساليبه، ص 141.

[2] ينظر: أبو القسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، تق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1996، ص32.

الوقت نفسه حجة حول حالة الإنسان المعاصر. عندما تكون الغيمة "عاقرا" ورحمها "مثقوبا"، فإن الحجة الضمنية هي أن قدرة الإنسان على العطاء والإبداع والحب قد تعرضت للانتهاك والتعطيل.

3.3.2 التضاد والمقابلة الحادة (Sharp Contrast & Juxtaposition): تبني القصيدة حجتها بشكل كبير على التضاد والمقابلة بين عناصر متناقضة، مما يبرز حدة المأزق ويعزز القوة الإقناعية، ويتمثل هذا في المفارقة وهي «معاكسة ماهو شائع ومشترك. وتعني كلمة **Paradoxe** ضد الرأي العام، بمعنى أن المفارقة هي ضد ماهو مألوف وطبيعي من المفاهيم والأفكار والتصورات. وبهذا، تحيل المفارقة على التناقض والتقابل والعكس والمخالفة لماهو سائد ومنتشر من البداهات والآراء الموجودة في المجتمع»[1]. ومثالها:

الغيمة (العاقر، العجفاء؛ بلا مطر) مقابل المطر (رمز الحياة، الخصوبة، المعنى الغائب).

الريح (قوة خارجية عنيفة تساهم في التعرية) مقابل الرغبة (القوة الداخلية المفقودة).

مكعبات الثلج (التجمد، النبذ، الفراغ) مقابل الماء (الحياة، السيولة، الامتلاء المفترض في الكأس/القلب).

الرحم المثقوب (العقم، الألم، الانتهاك) مقابل الرحم السليم (الخصوبة، الحياة، الأمان).

السحاب الرمادي (الكآبة، الحزن، العجز في صدر الشاعر) مقابل الصفاء (النقاء، الوضوح، الحالة المنشودة).

هذه التضادات الحادة تخلق توترا دراميا وحجاجيا، وتجبر القارئ على رؤية الانقسام العميق بين حالة الواقع المؤلمة (العقم، التجمد، الفراغ) والحالة المنشودة (الخصوبة، الحياة، الصفاء)، مما يقوي الحجة الداعية إلى ضرورة تجاوز الأولى نحو الثانية.

4.3.2 التّناص الحجاجيّ مع الموروث (Argumentative Intertextuality): كما أشرنا، استدعاء رموز مثل "الرحم" و"الذئبة الثكلى" يمثل تناصا حجاجيا مع الموروث الثقافي والديني والأسطوري. هذا التّناص لا يهدف فقط إلى إثراء النص بالدلالات؛ بل يعمل

[1] جميل حمداوي، الإيتوس واللوغوس والباتوس في الرواية العربية، ص143.

كـــ"داعم" للمسوغات القيمية التي يستند إليها الشاعر، فالقارئ الذي يشارك الشاعر في فهم هذه الرموز وما تحمله من قيم (قدسية الرحم، مأساة الأم الثكلى)، يجد نفسه مدفوعا لقبول الحجة التي يبنيها الشاعر على أساس انتهاك هذه القيم أو تشويه هذه الرموز، يصبح الموروث المشترك أساسا لبناء حجة مقنعة حول خطورة الوضع الراهن.

4.2 خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجيّة (Addressivity & Argumentative Relationship)

يخاطب الشاعر الغيمة بشكل مباشر ومستمر، ولكن هذا الخطاب المباشر للغيمة هو في الحقيقة خطاب غير مباشر للقارئ، من خلال هذا الحوار الرمزي، يحقق الشاعر عدة أهداف حجاجية:

خلق مسافة نقدية: مخاطبة الغيمة ككائن مسؤول عن حالته «أيتها الغيمة التي بلا مطر» تخلق مسافة نقدية تجاه هذه الحالة، يبدو الأمر وكأن الشاعر يحاكم الغيمة على عجزها، ولكنه في الحقيقة يدعو القارئ إلى محاكمة الظروف أو الأسباب التي أدت إلى هذا العجز، سواء كانت أسبابا داخلية في الذات أو خارجية في المجتمع والحضارة.

إشراك القارئ في البحث عن حل: عندما يدعو الشاعر الغيمة للنظر داخل صدره «انظري داخل صدري وتأملي...»، فإنه يدعو القارئ إلى النظر داخل ذاته والتأمل في حالة الجفاف أو الكآبة التي قد يعاني منها، وعندما يتحدث عن "نداء باطنيا" قادر على إعادة "رشاقة المطر وحنين الصفاء"، فإنه يقدم حلا ممكنا للقارئ بقدر ما يقدمه للغيمة، يصبح القارئ شريكا في البحث عن هذا النداء الباطني وفي استعادة الخصوبة المفقودة.

بناء علاقة تعاطف وتوتر: العلاقة التي يبنيها الشاعر مع الغيمة هي علاقة مركبة تمزج بين التعاطف مع مأساتها (عجفاء، عاقر، تتعرى) والنقد أو اللوم على عجزها (بلا مطر؛ بلا رغبة)، هذا التوتر يعكس تعقيد الموقف الإنساني نفسه، الذي يمزج بين كونه ضحية للظروف وكونه مسؤولا عن واقعه، هذه العلاقة المركبة تجعل الحجة أكثر واقعية وعمقا.

5.2. خلاصة تحليل "غيمة حمقاء":

تُعد قصيدة "غيمة حمقاء" مثالا قويا على قدرة محمّد الأشعريّ على بناء نسق حجاجي معقد ومؤثر من خلال الرمز والاستعارة والتجسيد، الأطروحة المركزية حول تجمد الروح في مواجهة العقم الكوني يتم دعمها بمزيج فعال من الأدلة العاطفية (مأساة الغيمة) وشبه المنطقية (التشبيهات والعلاقات الرمزية) و القيميّة (قدسية الحياة والخصوبة)، وتتعزز هذه الحجة باستخدام أساليب حجاجية متنوعة كالنداء المتكرر، والتضاد الحاد، والتّناص مع الموروث، ومن خلال مخاطبة الغيمة بشكل مباشر، ينجح الشاعر في إشراك القارئ في حوار نقدي وتأملي حول حالة الجفاف الروحي وضرورة البحث عن نداء باطني يعيد للوجود خصوبته ومعناه. القصيدة في نهايتها، ليست مجرد شكوى من العقم؛ بل هي دعوة حجاجية قوية لاستعادة الإرادة والرغبة والقدرة على العطاء في مواجهة عالم يميل بشكل متزايد نحو التجمد والفراغ.

3. تحليل قصيدة "عودة": حجاجية الذاكرة المثقلة وصعوبة اللقاء

تغوص قصيدة **"عودة"**[1] لمحمّد الأشعريّ في تيمة معقدة ومؤلمة؛ تيمة الذاكرة المثقلة بالجراح، وصعوبة التواصل، واستحالة اللقاء الحقيقي بعد قطيعة زمنية ومسافة عاطفية طويلة، لا يكتفي الشاعر بوصف هذه الحالة؛ بل يبني من خلال حوار متخيل أو مستعاد مع "آخر" غائب وحاضر في الذاكرة، خطابا حجاجيا متوترا ومترددا، يسعى لإقناع القارئ (وربما الذات الشاعرة نفسها) بضرورة المواجهة واستعادة شكل من أشكال التواصل، حتى وإن كان هذا التواصل باردا ومثقلا بالصمت، كشرط لاستعادة الذات المتلاشية أو فهم طبيعة الفقد.

1.3 الأطروحة الحجاجيّة المركزية: حتمية المواجهة الباردة كسبيل لفهم التلاشي

تتمحور الأطروحة الحجاجيّة (**Central Claim/Thesis**) التي تسعى القصيدة لإثباتها حول فكرة أن احتقان الكلام المتراكم عبر الزمن، وصمت الذاكرة المؤلمة، وفعل التلاشي الذي يصيب الذات والعلاقة، لا يمكن فهمها أو تجاوزها إلا من خلال العودة إلى نقطة اللقاء الأولى ومواجهة هذا الصمت وهذه البرودة في فضاء مشترك، حتى وإن كان هذا الفضاء الزمني باردا وموحشا (كالقهوة الباردة أو الليل البارد)، ليست العودة هنا بالضرورة بحثا عن استعادة

[1] محمد الأشعريّ ، ديوان سيرة المطر، ص77.

الدفء المفقود؛ بل هي ضرورة حتمية لفهم طبيعة التلاشي ومحاولة لملمة شظايا الذات المفقودة. يمكن صياغة الأطروحة كالتالي: "في مواجهة ماضٍ مثقل بالصمت والاحتقان أدى إلى تلاشي الذات وضياعها، تصبح العودة إلى فضاء اللقاء الأول، حتى وإن كان باردا وموحشا، ومواجهة هذا الصمت وهذه البرودة، ضرورة حتمية ومؤلمة، ليس بالضرورة لاستعادة العلاقة؛ بل لفهم طبيعة التلاشي ومحاولة إعادة بناء الذات من خلال هذه المواجهة الباردة"، هذه الدعوة للمواجهة، رغم برودتها المتوقعة، هي قلب الحجة التي يسوقها النص، وهي حجة تبتعد عن التفاؤل الساذج لتقدم رؤية واقعية ومؤلمة لآثار الزمن، فالزمن يؤدي دورا بالغا «يقول بيتر شون في دراسة له عن بودلير: كأن تجربة بودلير فيما يتعلق بالزمن، ذات أهمية أصيلة لفهم شعره (في أزهار الشر) حتى ليمكن أن يقال أنها مفتاح لفهم ذلك الشعر، وأكاد لا أتردد في أن أقول مثل هذا القول نفسه في كل شاعر من أصحاب الشعر الحر، أعني الذين استطاعوا منهم أن يحفروا عميقا في مجرى التيار الشعري، فإن موقف كل منهم من الزمن هو الذي يعطي شعره سمة فارقة، ويحدد صلته بالحداثة، ويقرر مدى انتمائه وطبيعة ذلك الانتماء»[1]، فالأشعريّ يحوّل الزمن من إطار سردي خارجي إلى بنية جوهرية داخل خطابه، فتميز الشاعر لا ينبع من مجرد ذكر الزمن؛ بل بمقدرته على تشكيل رؤيته الشعريّة.

2.3 تفكيك البنية الحجاجيّة والأدلة الداعمة (Argumentative Structure & Evidence)

يدعم الشاعر أطروحته بمزيج دقيق من الأدلة التي تستثير العاطفة (**Pathos**)، وتقدم بناءً شبه منطقي (**Logos**)، وتستدعي قيما ثقافية واجتماعية (**Ethos**):

1.2.3 الحجاج العاطفي (Pathos) – استثارة الأسى والحنين والترقب المؤلم:

يوظف الشاعر العلامات الدالة على عواطفه وانفعالاته، وهي موجهات للخطاب الشّعريّ؛ «حيث تسمح للمتكلم أو المتلفظ بالتعبير عن أحاسيسه وعواطفه الوجدانية، وإصدار أحكامه التقويمية إيجابا أو سلبا، وفي هذا السياق، يمكن الحديث عن الذاتية والموضوعية»[2].

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص83.

[2] جميل حمداوي، المقاربة التداولية في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص30.

يبرع الشاعر في خلق جو عاطفي مشحون بالأسى والحنين والترقب الذي يفتقر إلى الأمل. صورة «يستيقظ الولد المتلاشي في سهرته النازفة» هي صورة قوية ومؤثرة للغاية، "الولد المتلاشي" يستدعي بقوة مشاعر الحزن والأسف على براءة مفقودة، أو ذات أولى نقية تلاشت بفعل الزمن أو الصدمات أو الخيبات، يصبح هذا الولد رمزا للماضي الذي لا يمكن استعادته، وللجزء الحيوي من الذات الذي ضاع، وصف السهرة بأنها "نازفة" يطيل أمد الشعور بالألم والمعاناة المستمرة، ويضع القارئ أمام مشهد حميمي لجرح داخلي لا يندمل، يترف في عتمة الليل والسهر، هذا المشهد يولد تعاطفا عميقا مع الذات الشاعرة ومع كل من يعاني من وطأة الذكريات المؤلمة وجراح الماضي التي ترفض الاندمال، هذا وإن عبارة «من بعيد يجيء بلا أمل في العثور على نفسه» تخلق شعورا بالأسى المضاعف: أسى على الضياع «العثور على نفسه»، وأسى على غياب الأمل في الخلاص، فالأشعريّ يعبر عن «الاندماج المتوتر، الفريد بين الحاضر والماضي، هي ما يتوجب على الشاعر العربي الحديث تحقيقه وعيا وممارسة، وعبر هذه اللحظة البالغة الفرادة يتم التحام الحاضر والماضي معا، ليضيء أحدهما الآخر ويصبح كل منهما أكثر معرفة بنفسه»[1]، فهذا المزيج من الحنين والألم واليأس يشكل قوة حجاجية عاطفية تدفع القارئ إلى الشعور بثقل الوضع وربما بضرورة المواجهة كفعل أخير.

2.2.3 الحجاج شبه المنطقي والعقلي (Logos) بناء سرد زمني وضرورة حتمية:

يقدم الشاعر ما يشبه السرد الواقعي أو التاريخ الشخصي كدليل يدعم منطقية أطروحته،

معتمدا حجاج الإقناع القائم على سلطة المتكلم كما عند أرسطو، مستميلا المخاطب المدعم بحجاج الاقتناع القائم على سلطة المخاطب كما عند شايم بيرلمان وأولبريخت تيتيكا[2].

قوله: «قلت لك قبل عقدين: لا أتذكر» يقدم معطيات تبدو واقعية: حدث محدد في الماضي (القول)، فترة زمنية واضحة (عقدين)، ومحتوى القول (النسيان المتعمد أو القسري)، هذا السرد المصغر يبني حجة منطقية ضمنية: هناك قطيعة حدثت في الماضي، تمثلت في فعل

[1] علي جعفر الحلاق، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 1990، ص46.

[2] ينظر: جميل حمداوي، مقومات البلاغة الجديدة، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط01، 2021، ص21.

النسيان المعلن، وهذه القطيعة لها تبعات مستمرة في الحاضر (السهرة النازفة، الولد المتلاشي). يصبح النسيان المعلن («لا أتذكر») ليس مجرد حالة نفسية؛ بل هو فعل له دلالة منطقية على عمق الجرح أو الرغبة في قطع الصلة. ينتقل الشاعر من هذه المقدمة السردية إلى تأكيد حتمي يبدو كنتيجة منطقية لهذا الماضي: «أنا سنعثر في بعضنا ذات يوم / على قهوة باردة / أو على ليلة باردة».

استخدام صيغة التأكيد "سنعثر" (وليس "قد نعثر" أو "أتمنى أن نعثر") يقدم هذا اللقاء المستقبلي كضرورة حتمية، كنتيجة منطقية لوجود رابط جوهري لم ينقطع تماما رغم مرور عقدين ورغم إعلان النسيان، المسوغ الضمني هنا هو أن بعض العلاقات أو التجارب العميقة تترك أثرا لا يمحى، وأن المواجهة بشكل أو بآخر، هي مصير محتوم، هذا التأكيد على حتمية اللقاء، حتى وإن كان باردا، يقوي الحجة بضرورة الاستعداد لهذه المواجهة وقبولها كجزء من عملية فهم الذات والماضي.

3.2.3 الحجاج القيميّ (Ethos) – استدعاء رموز اللقاء والتواصل المنتهكة:

يستدعي الشاعر رموزا ثقافية واجتماعية ذات قيمة إيجابية مرتبطة باللقاء والتواصل، ولكنه يقدمها في صورة منتهكة أو باردة، مما يخلق حجة قيمية قوية، الإشارة إلى «القهوة» و«الليل» تستدعي قيما اجتماعية وثقافية راسخة، القهوة في الثقافة العربية وغيرها، جاءت لفظة "القهوة" في حيز لا متناهٍ من الأزمنة والسّرد، وهي لفظة حاملة لعدة معانٍ كالمداد والخمر والطاقة وللدلالة على زمن معين[1]، وغالبا ما تكون رمزا للقاء، والحوار، والضيافة، والدفء الاجتماعي، والليل هو فضاء السمر، والحميمية، والبوح، والتأمل، عندما يصف الشاعر القهوة والليل بأنهما «باردة»، فإنه لا يصف مجرد درجة حرارة؛ بل يشير إلى انتهاك القيم الإيجابية التي يرمزان إليها. تصبح القهوة الباردة رمزا للقاء الفاتر، الخالي من الحوار الحقيقي والدفء الإنساني. ويصبح الليل البارد رمزا للوحشة، والعزلة، وغياب الحميمية. هذه الصورة للرموز المنتهكة تثير لدى القارئ شعورا بالخسارة والحنين إلى الدفء المفقود، وتحول الدعوة إلى اللقاء

[1] ينظر: عابد بن سحنون، الظواهر الحجاجية في شعر تميم البرغوثي – مقاربة تداولية في قصيدة القهوة –، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، تامنغست، الجزائر، مج: 10، ع01، ص1126-1127.

إلى دعوة حجاجية لاستعادة (أو على الأقل الاعتراف بفقدان) قيمة التواصل الإنساني والدفء الاجتماعي والأخلاقي الذي تآكل بفعل الزمن أو البرودة العاطفية. إن إيتوس الشاعر هنا يتجلى في كونه صوتا يشهد على هذا الفقدان ويصر على المواجهة رغم برودة الواقع.

3.3 تحليل لأساليب والتقنيات الحجاجيّة:

يستخدم الشاعر أساليب بلاغية وحجاجية متنوعة لتقوية خطابه المتوتر والمعقد:

1.3.3 التوتر الحجاجيّ بين الإثبات والنفي (Argumentative Tension between Affirmation & Negation): تبنى القصيدة على توتر مستمر بين ما هو مثبت وما هو منفي، مما يخلق حالة من التردد والتعقيد الحجاجيّ. الشاعر "يجيء" (إثبات للحركة) ولكنه "بلا أمل" (نفي للغاية). هو "يتذكر" الولد المتلاشي (إثبات للذاكرة) ولكنه قال سابقا "لا أتذكر" (نفي للذاكرة)، اللقاء "سيحدث" (إثبات للحتمية) ولكنه سيكون "باردا" (نفي للدفء المنشود). هذا التوتر المستمر يعكس تعقيد الحالة النفسية والعاطفية، ويقنع القارئ بأن الوضع ليس بسيطا، وأن المواجهة المطلوبة ليست سهلة أو مضمونة النتائج، الحجة هنا لا تقدم حلا بسيطا؛ بل تقر بتعقيد الجرح وصعوبة الشفاء.

2.3.3 الصّمت كحجّة (Argument from Silence): يؤدي الصّمت دورا حجاجيا هاما في القصيدة، فـــ «الصمت منه ما يكون ذا طاقة إبلاغية وبلاغية تفوق الطاقة الكامنة في الكلام ويكون حينا موقفا يكره عليه المتكلم ويضطر إليه»[1]، والصمت هو ذلك الغائب الحاضر، والمتكلم حين يصمت فهناك حديث بينه وبين نفسه لم يُقل، ولكنه موجود، حديث لا نراه ولكننا نتحسّسه؛ فالصمت حديث غير مسموع[2].

فمثلا: هناك «احتقان الكلام» الذي لم يُقل، وهناك «صمت المكان» الذي يحيط بالذات، وهناك النسيان المعلن («لا أتذكر») الذي هو شكل من أشكال الصمت المتعمد، هذا الصمت المتعدد الأوجه ليس مجرد غياب للكلام؛ بل هو دليل على عمق الجرح، وعلى استحالة

[1] عبد الله البهلول، الصمت سياسة في القول، منشورات جامعة صفاقس، وحدة حليل الخطاب 2008، ص83.

[2] ينظر: يوسف رحايمي، الصمت معطى تداوليا ونسقا خفيا في الخطاب، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد 3، 2018م، 81.

التواصل السهل، وعلى ثقل الماضي، يصبح الصمت نفسه حجة تقنع القارئ بأن هناك شيئا خطيرا ومؤلما قد حدث، وأن المواجهة القادمة ستكون بالضرورة محاولة لكسر هذا الصمت أو على الأقل فهمه[1].

3.3.3. التّكرار الحجاجيّ للبرودة والزمن:

والتكرار يوفّر طاقة مضافة تحدث أثرا جليلا في المخاطب ويسهم في إقناعه أو حمله على الإذعان، ويساعد على التبليغ والإفهام ويعين المتكلم ثانيا على ترسيخ الرأي أو الفكرة في الأذهان فإذا ردّد المحتج لفكرة حجة ما أدركت مراميها وبانت مقاصدها ورسخت في ذهنه.

يتكرر التأكيد على عنصر الزمن («قبل عقدين»، «ذات يوم») وعلى عنصر البرودة («القهوة الباردة»، «الليلة الباردة»). هذا التكرار ليس مجرد وصف؛ بل هو أداة حجاجية تؤكد على محورين أساسيين في أطروحة الشاعر: أولا، أن الزمن لم يشف الجراح بل ربما عمقها أو جمدها. وثانيا، أن المواجهة القادمة ستكون بالضرورة متأثرة بهذه البرودة المتراكمة. هذا التكرار يقنع القارئ بواقعية وصعوبة الموقف، ويجهزّه لقبول فكرة اللقاء البارد كحل وحيد ممكن.

4.3.3 الاستعارة والرمز كأدوات حجاجية (Metaphor & Symbol as Argumentative Tools):

الرموز والاستعارات في القصيدة تعمل كأدوات حجاجية فعالة، فبيرلمان يبين حجيّة الاستعارة قائلا: «إنّ أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولنا أننا نعتقد أن دور الاستعارة سيتضح أكثر بربطه بنظري التناسب الحجاجيّ»[2].

فمثلا: «الولد المتلاشي» هو استعارة قوية للذات المفقودة أو البراءة الضائعة، وتقنع القارئ بحجم الخسارة، «السهرة النازفة» هي استعارة للألم المستمر الذي لا يندمل، «القهوة الباردة» و«الليلة الباردة» هي رموز للقاء الفاتر وللزمن الموحش، هذه الصور لا تهدف فقط إلى

[1] ينظر: سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربيّ بنيته وأساليبه، ص168.

[2] جميل حمداوي، البلاغة الجديدة –مفهومها، روادها، وآفاقها–، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط01، 2021، ص10.

التأثير الجمالي؛ بل تقدم حججا ضمنية حول حالة الذات والعلاقة والزمن، وتقنع القارئ بصدق التجربة المؤلمة التي يصفها الشاعر، هنا تتجلى حجية الاستعارة؛ فهي « تلقى الترحيب عند بيرلمان ليس لجمالها، ولكن لفعاليتها الإقناعيّة»[1].

4.3 خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجيّة (Addressivity & Argumentative Relationship)

يتوجه الشاعر بخطابه إلى "آخر" محدد («قلت لك») ولكنه غائب في الحاضر، مما يشرك القارئ بطرق متعددة:

خلق حميمية متوترة: استخدام ضمير المخاطب "الكاف" في «قلت لك» يخلق شعورا بالحميمية، وكأن القارئ يستمع إلى حوار شخصي أو اعتراف. لكن هذه الحميمية متوترة بسبب طبيعة الموضوع (القطيعة، النسيان، الألم)، هذا المزيج من الحميمية والتوتر يجعل الخطاب الحجاجيّ أكثر تأثيرا؛ حيث يشعر القارئ بأنه قريب من التجربة ولكنه يدرك صعوبتها في نفس الوقت.

إشراك القارئ كشاهد: يصبح القارئ شاهدا على هذا التاريخ الشخصي المؤلم وعلى هذه العلاقة المعقدة، من خلال الاستماع إلى هذا البوح الموجه للآخر الغائب، يجد القارئ نفسه مدفوعا للتفكير في علاقاته الخاصة، وفي تجاربه مع الزمن والذاكرة والقطيعة، يصبح النص مرآة يمكن للقارئ أن يرى فيها انعكاسا لتجاربه الخاصة، مما يقوي الأثر الإقناعيّ للقصيدة، فهو يقتنع من تلقاء نفسه، ولهذا كان **شانييه Chaignet يقول:** «إن المرء في حالة الاقتناع يكون قد أقنع نفسه بواسطة أفكاره الخاصة، أما في حالة حمله على الإقناع، فإن الغير هم الذين يقنعونه[2]».

توجيه القارئ نحو قبول الحتمية الباردة: الخطاب لا يقدم وعودا بالشفاء أو بعودة الدفء. التأكيد على حتمية اللقاء البارد («سنعثر في بعضنا... على قهوة باردة / أو على ليلة

[1] محمد الولي، الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وشايم بيرلمان، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد61، 2004، ص79.

[2] عبدالله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص31.

باردة») يوجه القارئ نحو قبول هذه الحتمية كجزء من الواقع، هذا الواقع وما يتصل به من أحداث ومصادر، وما يمثله من مشترك بين عدة أشخاص، هو انطلاقة ممكنة لبناء الحجاج[1]، فالحجة هنا ليست دعوة للتفاؤل؛ بل هي دعوة للواقعية، ولقبول المواجهة الصعبة كشرط ضروري لفهم الذات والماضي، حتى لو لم تؤد هذه المواجهة إلى نهاية سعيدة، هذا التوجيه نحو قبول الواقعية المؤلمة هو جزء من القوة الحجاجيّة للقصيدة.

5.3 خلاصة تحليل "عودة":

تقدم قصيدة "عودة" لمحمّد الأشعريّ بناءً حجاجيا معقدا ومؤثرا حول استحالة العودة الحقيقية إلى الماضي وسهولة اللقاء بعد جرح عميق وقطيعة طويلة، الأطروحة المركزية حول حتمية المواجهة الباردة كسبيل لفهم التلاشي تتأسس على مزيج من الأدلة العاطفية (الأسى على الولد المتلاشي والسهرة النازفة)، وشبه المنطقية (السرد الزمني وحتمية اللقاء)، و القيميّة (انتهاك رموز التواصل والدفء)، وتتعزز هذه الحجة باستخدام أساليب حجاجية كالجمع بين الإثبات والنفي، والصمت كدليل، والتكرار للبرودة والزمن، والاستعارات والرموز المؤثرة. ومن خلال خطاب حميمي ومتوتر موجه لآخر غائب، ينجح الشاعر في إشراك القارئ كشاهد ومتأمل، ويوجهه نحو قبول واقعية مؤلمة حول صعوبة الشفاء وحتمية المواجهة الباردة. القصيدة، في مجملها، هي تأمل حجاجي عميق في جدلية الذاكرة والنسيان، والحاجة الملحة للمواجهة كسبيل لفهم الذات المتشظية في مواجهة ماضٍ مثقل بالصمت وبرودة الحاضر.

4. تحليل قصيدة "حلكة": حجاجية الصمت ومقاومة العتمة

في قصيدة **"حلكة"**[2]، يغوص محمّد الأشعريّ في تجربة وجودية خانقة: تجربة الصمت القاتل، وعجز الكلمة، ووطأة الواقع المعتم بتفاصيله المرهقة، فـــ«الصمت يكسر قيود التعبير لينطلق إلى آفاق المعنى غير المحدود الذي يضيفه المتلقي للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق الأمر صراحة»[3].

---

[1] ينظر: جميل حمداوي، مقومات البلاغة الجديدة، ص47.

[2] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص09.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحق: محمد رضا رشدي، بيروت، دار المعرفة، 1987م، ص112.

لا يكتفي الشاعر برصد هذه الحالة من الشلل الإبداعي والوجودي؛ بل يستعير من معجم الليل والقحولة والعتمة ليبني حجة قوية ومؤثرة، وإن كانت يائسة في ظاهرها، حول ضرورة اختراق هذه العتمة ومقاومة الصمت، حتى وإن كان فعل المقاومة هذا مجرد "مد يد مرهقة" نحو ضوء بعيد، وكأنها محاولة أخيرة لتطهير الذات من خجل الصمت واستعادة إمكانية الفعل والكتابة، القصيدة بمجملها دعوة حجاجية، متجذرة في تجربة شخصية عميقة، لمواجهة الصمت واستعادة القدرة على التعبير والإبداع كفعل مقاومة ضروري.

1.4 الأطروحة الحجاجيّة المركزية: ضرورة الفعل المقاوم في مواجهة اندثار الكلمة

تتمثل الأطروحة الحجاجيّة (Central Claim/Thesis) التي تسعى القصيدة لإثباتها في أنه عندما تندثر الكلمات وتصبح عاجزة عن حمل المعنى أو التعبير عن التجربة في مواجهة ليل الواقع القاحل وتفاصيله اليومية المرهقة والمفرغة للمعنى، فإن المسؤولية تقع على عاتق الإنسان (الشاعر–المبدع–المخاطب) ليقوم بفعل مقاومة، مهما بدا ضئيلا أو يائسا، مثل "مد اليد نحو النور"، ليس كحل سحري أو خلاص نهائي؛ بل كضرورة حتمية لتطهير الذات من عبء الصمت والخجل المحتمي بالعتمة، فلا يكتفي الشاعر بحجاج الإقناع فقط، بمخاطبة العقول والأذهان؛ بل يؤثر فيهم عاطفيا ووجدانيا عن طريق التطهير (إثارة الخوف والشفقة)[1]، وكمحاولة لاستعادة إمكانية الوجود والتعبير والفعل، يمكن صياغة الأطروحة بشكل أكثر تفصيلا "في ظل واقع معتم وقاحل يؤدي إلى اندثار الكلمات وشلل القدرة على التعبير، يصبح الفعل المقاوم، المتمثل في المبادرة الواعية نحو النور (الحقيقة–المعنى–الإبداع)، ضرورة وجودية وأخلاقية لتجاوز حالة الخجل والصمت، حتى وإن كان هذا الفعل مصحوبا بالإرهاق واليأس الظاهري"، الحجة هنا لا تدور حول ضمانة النجاح؛ بل حول ضرورة المحاولة كقيمة في ذاتها.

2.4 تفكيك البنية الحجاجيّة والأدلة الداعمة (Argumentative Structure & Evidence)

يدعم الشاعر أطروحته بمجموعة من الأدلة التي تمزج بين التجربة الحسية، والتأثير العاطفي (**Pathos**)، والبناء شبه المنطقي (**Logos**)، والاستدعاء القيميّ (**Ethos**):

[1] ينظر: جميل حمداوي، البلاغة الجديدة –مفهومها، روادها، وآفاقها–، ص14.

1.2.4 الحجاج العاطفي (Pathos) – تجسيد الأسى والفقد والخجل:

تفتتح القصيدة بمشهد مشحون عاطفيا يثير شعورا عميقا بالفقد والحسرة: «الكلمات اندثرت كغيمة كنستها زرقة السماء – في هذا الصباح القاحل»، "اندثرت" فعل يوحي بالاختفاء التام والمفاجئ لشيء ثمين (الكلمات)، والتشبيه بـــ"غيمة كنستها زرقة السماء" يضفي على هذا الاندثار طابعا قسريا وخارجا عن الإرادة، وكأن قوة أكبر (زرقة السماء القاسية أو الواقع الصافي بشكل مؤلم) قد محت إمكانية التعبير الهشة (الغيمة)، وصف الصباح بأنه "قاحل" يعزز الشعور بالجفاف والعقم الروحي، هذا المشهد الافتتاحي يثير لدى القارئ شعورا بالأسى على ضياع الكلمة، وبأن شيئا حيويا قد سُلب، يتواصل هذا التأثير العاطفي في وصف أدوات الكتابة نفسها بأنها عاجزة: «الأوراق مقفلة، وقلم الحبر مصّ الليل المتردد جذوته»، "الأوراق مقفلة" توحي بالانسداد والاستحالة، و"قلم الحبر" الذي "مصّ الليل جذوته" (امتص الليل شرارته أو حيويته) يقدم صورة مأساوية لأداة الإبداع التي استترفها الظلام والتردد، يشعر القارئ بالإحباط والتعاطف مع الذات المبدعة المحاصرة بهذا الشلل. وأخيرا، الاعتراف الصريح بـــ«خجلي المحتمي بالعتمة»، يلامس وترا إنسانيا عميقا، الخجل من الصمت، من العجز، من الاختباء في الظلام، هو شعور مشترك يثير تعاطف القارئ ويجعله شريكا في التجربة، فالأشعريّ استثمر في هذه الأسطر حجة العلاقة التبادلية ذات الطابع شبه العاطفي، مما يجعل منها حجةً توائم الكلام اليومي، وما فيه من تفاعلات اجتماعية ونفسية[1].

2.2.4 الحجاج شبه المنطقي والعقلي (Logos) – ربط التعب بالصمت، والفعل بالنهوض:

يقدم الشاعر بناءً سببيا ضمنيا يربط بين حالة التعب من الواقع وحالة الصمت أو العجز عن التعبير. قوله: «أنهض من تعب التفاصيل المحيطة مثلما ينهض النداء» يقيم علاقة تماثل أو سببية بين النهوض من "تعب التفاصيل" و"نهوض النداء"، الحجة الضمنية هنا هي أن الانغماس في التفاصيل اليومية المرهقة والمفرغة للمعنى يؤدي إلى خفوت الصوت الداخلي أو "النداء" (الذي يمكن أن يرمز للإلهام، أو للكلمة، أو للمعنى)، وبالتالي، فإن الخروج من هذا التعب يتطلب فعلا إراديا مشابها لـــ"نهوض النداء"، أي استعادة الصوت والقدرة على التعبير،

[1] ينظر: فضيلة قوتال، حجاجية الشّروح البلاغيّة وأبعادها التّداوليّة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص107.

هذا الربط يقدم تفسيرا منطقيا لحالة الصمت (ناتج عن التعب من التفاصيل) ويجعل من فعل النهوض واستعادة الكلمة استجابة منطقية وضرورية. كذلك، فإن القرار النهائي «سأمد يدي مرهقا ليغمر الضوء خجلي» يقدم بناءً منطقيا يربط بين الفعل (مد اليد) والغاية (ليغمر الضوء الخجل). هناك منطق علاجي أو تطهيري في هذا الفعل: الضوء هو العلاج للخجل المحتمي بالعتمة. هذا المنطق، وإن كان بسيطا، يقدم مبررا عقليا للفعل المقترح.

3.2.4 الحجاج القيمي (Ethos) – استدعاء قيمة النور والمقاومة:

تستند القصيدة بشكل أساسي إلى القيمة الإيجابية العليا لـــ"النور" في مقابل القيمة السلبية لـــ"العتمة" و"الصمت" و"الخجل"، النور في مختلف الثقافات يرمز إلى الحقيقة، والمعرفة، والوضوح، والإبداع، والحياة، والأمل، والخير، والعتمة ترمز إلى الجهل، والخفاء، والغموض، والعجز، والموت، والخوف، والشر، عندما يقرر الشاعر «مد يده نحو الضوء» رغم إرهاقه، فإنه يتبنى موقفا أخلاقيا ووجوديا يفضل قيمة النور على قيمة العتمة، يصبح هذا الفعل ليس مجرد رد فعل شخصي؛ بل هو انحياز قيمي، ودعوة للقارئ لتبني نفس القيمة، الحجة هنا تستمد قوتها من الإيتوس المشترك الذي يربط بين النور وكل ما هو إيجابي ومرغوب فيه، إن مقاومة العتمة، حتى بفعل بسيط ومرهق، تصبح واجبا أخلاقيا وقيميا، إيتوس الشاعر يتجلى في كونه صوتا يرفض الاستسلام للعتمة ويصر على البحث عن النور، حتى في أحلك الظروف.

3.4 تحليل لأساليب والتقنيات الحجاجيّة

يوظف الشاعر أساليب حجاجية متنوعة لتعزيز خطابه وإبراز التوتر الداخلي الذي يعيشه:

1.3.4 التضاد البنائي الحاد (Sharp Contrastive Opposition):

القصيدة مبنية بالكامل تقريبا على سلسلة من التضادات الحادة التي تبرز الموقف الحجاجيّ للشاعر وتوضح طبيعة الصراع الداخلي والخارجي، فهذا التضاد «يدفع الحجاج أطروحة ما مبينا أنها لا تتفق مع أخرى»[1]:

الكلمات (الغائبة، المندثرة) مقابل النداء (الناهض، المستعاد).

[1] أوليفيي روبول، مدخل إلى لخطابة، ت: رضوان العصبة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2017، ص174.

الصباح القاحل (الجفاف، العقم) مقابل الغيمة (التي كان يجب أن تحمل المطر ولكنها اندثرت).

التفاصيل المحيطة (المرهقة، القاتلة للمعنى) مقابل النهوض (الفعل الإرادي للخروج منها).

الأوراق المقفلة وقلم الحبر الجاف مقابل اليد الممدودة (فعل الكتابة المحتمل).

الليل المتردد (الظلام، الشك) مقابل الضوء (الوضوح، اليقين المنشود).

العتمة (مكان الاختباء والخجل) مقابل الضوء (مكان الانكشاف والتطهير).

الإرهاق والخجل (حالة الضعف والاستسلام) مقابل النهوض ومد اليد (فعل المقاومة والإرادة).

هذه التضادات الحادة لا تهدف فقط إلى رسم صورة للواقع؛ بل تعمل كأداة حجاجية قوية تبرز التناقض بين حالة الشلل وحالة الفعل، وبين الاستسلام والمقاومة، وهذه التّضادات مؤسسة من الواقع؛ «بحيث لا يمكن التسليم بأحدها دون أن يسلم بالآخر»[1]، وهي تقنع القارئ بأن الخيار الوحيد المتاح، رغم صعوبته، هو الانحياز لجانب الفعل والنور والمقاومة.

2.3.4 الاستعارة والتشبيه كأدوات حجاجية (Metaphor & Simile as Argumentative Tools):

الصور الشعرية في القصيدة ليست مجرد زخرفة؛ بل هي حجج بصرية ورمزية قوية، تشبيه «الكلمات اندثرت كغيمة كنستها زرقة السماء» يقدم حجة حول هشاشة الكلمة وسهولة ضياعها في مواجهة واقع قاسٍ أو صافٍ بشكل مؤلم، استعارة «قلم الحبر مصّ الليل المتردد جذوته» هي حجة قوية حول الأثر المدمر للظلام والشك على القدرة الإبداعية، تشبيه «النهوض من تعب التفاصيل... مثلما ينهض النداء»، يقدم حجة حول طبيعة الفعل المطلوب للخروج من حالة الشلل، هذه الصور تعمل كحجج مؤسسة لبنية الواقع؛ حيث تقدم رؤية

[1] محمد سالم محمد الأمين، الحجاج في البلاغة المعاصرة، منشورات المركز العالمي للدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، ط01، 2004، ص131.

معينة للعالم (عالم قاحل، معتم، قاتل للكلمة)، وتقنع القارئ بصدقيتها من خلال قوتها الإيحائية والتجسيدية.

3.3.4 الفعل الإرادي كحجة (Argument from Willful Action):

تتوج القصيدة بفعل إرادي معلن: «سأمد يدي»، استخدام صيغة المستقبل المؤكد "سأمد" رغم الإقرار بالإرهاق «مرهقا» يقدم حجة قوية حول قوة الإرادة الإنسانية في مواجهة اليأس، الحجة هنا ليست مبنية على منطق عقلي صارم أو دليل عاطفي فقط؛ بل هي مبنية على قرار الفعل نفسه، إن إعلان نية الفعل، رغم كل الظروف المعاكسة، يصبح هو الحجة الأقوى على رفض الاستسلام وعلى التمسك بإمكانية التغيير أو المقاومة، والملاحظ أن الأشعري أدرج بصورة سلسة «الأفعال الكلاميّة بوصفها جزءا لا يتجزأ من نظرية الحجاج؛ بل بوصفها جهازا كاشفا لبنية الخطاب الحجاجيّ»[1].

4.4 خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجيّة (Addressivity & Argumentative Relationship)

على الرغم من أن القصيدة مكتوبة بضمير المتكلم، إلا أنها تخلق علاقة حجاجية مع القارئ بطرق ضمنية:

تقديم النموذج الشخصي كحجة قابلة للتعميم: يقدم الشاعر تجربته الشخصية مع الصمت والتعب والخجل، وقراره بمواجهة ذلك، كنموذج يمكن للقارئ أن يرى فيه نفسه أو أن يقتدي به، عندما يصف الشاعر حالته بدقة وصدق («تعب التفاصيل»، «خجلي المحتمي بالعتمة»، «مرهقا»)، فإنه يخلق رابطا إنسانيا مع القارئ الذي قد يكون مر بتجارب مشابهة، وعندما يعلن قراره بالفعل «أنهض»، «سأمد يدي»، فإنه يقدم حلا أو موقفا يمكن للقارئ أن يتبناه أيضا، تصبح الذات الشاعرة هنا نموذجا حجاجيا يدعو القارئ إلى تبني نفس الموقف المقاوم.

[1] فرانز فن إيمرن وروب غروتندورست، نظرية نسقية في الحجاج، تر: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط01، 2016، ص06.

1.4.4 استدعاء الشعور المشترك بالخجل والعتمة: كما ذكرنا، الاعتراف بـــ«خجلي المحتمي بالعتمة» هو لمسة إنسانية قوية تخلق تواصلا عاطفيا مع القارئ، الكثيرون يختبرون هذا الشعور بالخجل من الصمت أو العجز أو الاختباء، من خلال الاعتراف بهذا الشعور المشترك، يجعل الشاعر القارئ شريكا في المشكلة، وبالتالي أكثر استعدادا لقبول الحل المقترح (مد اليد نحو الضوء) كحل له أيضا، الحجة هنا تستمد قوتها من هذا الاعتراف الصادق بالضعف الإنساني المشترك.

2.4.4 ترك النهاية مفتوحة كدعوة للتّأمل:

إنّ «القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي، إنّها تكور المكتوب على نفسه، فهو لايزال بها يدور، حتّى لكأنّ كلّ بداية فيه تظلّ بداية، ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة : إنّها تكتب وتقرأ، ولكن لن تبلغ كمالها كتابة، ولا تمامها قراءة، ولعلّ هذا هو السّر في أنّها كانت نصوص لذّة[1] »، القصيدة تنتهي بفعل "مد اليد" نحو الضوء، ولكنها لا تخبرنا بنتيجة هذا الفعل، هل سيصل الضوء؟ هل سيغمر الخجل فعلا؟ هل ستعود الكلمات؟ هذا الغياب للنتيجة النهائية هو جزء من الاستراتيجية الحجاجيّة، إنه يترك للقارئ مهمة إكمال المعنى والتفكير في جدوى هذا الفعل، الدعوة هنا ليست لنتيجة مضمونة؛ بل هي دعوة للفعل نفسه كقيمة، وترك الحكم على النتائج للقارئ أو للمستقبل، هذا الانفتاح يجعل الحجة أكثر إثارة للتفكير وأقل تلقينية.

5.4 خلاصة تحليل "حلكة":

تبني قصيدة "حلكة" لمحمّد الأشعريّ حجة مؤثرة وعميقة حول ضرورة مقاومة الصمت والعتمة وشلل الإبداع، حتى في ظل واقع قاحل ومرهق، الأطروحة المركزية حول ضرورة الفعل المقاوم (مد اليد نحو النور) كسبيل لتجاوز الخجل والصمت تتأسس على أدلة عاطفية قوية (الأسى على اندثار الكلمة، مأساة الأدوات العاجزة، الاعتراف بالخجل)، وبناء شبه منطقي (ربط التعب بالصمت، والفعل بالنهوض والغاية)، وقيم أخلاقية ووجودية (تفضيل النور على العتمة)، وتتعزز هذه الحجة باستخدام التضاد الحاد بين العجز والفعل، والاستعارات

[1] رولان بارث، لذّة النّص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ، سوريا، ط01، 1992، ص11.

والتشبيهات المؤثرة، وتأكيد الفعل الإرادي كقيمة في ذاته، ومن خلال تقديم نموذج شخصي صادق ومؤثر، ينجح الشاعر في إشراك القارئ في التجربة ودعوته إلى تبني نفس الموقف المقاوم، القصيدة في نهايتها، هي فعل إيمان حجاجي بقوة الإرادة الإنسانية وقدرتها على البحث عن النور حتى في قلب العتمة.

5. تحليل قصيدة "سقوط": حجاجية القلق المشترك وقيمة الحرية الهشة

تستكشف قصيدة "**سقوط**"[1] لمحمّد الأشعريّ حالة وجودية معقدة تتسم بالقلق المشترك بين الإنسان والطبيعة في مواجهة واقع حضري قاسٍ، وربما معادٍ أو على الأقل غير آمن، من خلال بناء مشهد بصري دقيق وموحٍ يجمع بين يمامة خائفة، ومطر رتيب يغسل سطوحا سوداء، وسحاب ثقيل، وذات شاعرة قلقة، يبني الشاعر حجة ضمنية استعارية ولكنها قوية حول قيمة الحرية، حتى وإن كانت هذه الحرية هشة ومحفوفة بالقلق والخوف، ويؤدي هذا القول الاستعاري أداء حجاجيًا فاعلًا يرقى إلى أعلى درجات السُّلم الحجاجيّ[2]، يقترح النص أن فعل التحرر والهروب من الأقفاص (سواء كانت مادية أو رمزية) يظل فعلا ضروريا وذا قيمة عليا لاستعادة الذات أو تأكيدها، حتى لو كان هذا الهروب نحو المجهول أو نحو مواجهة قسوة الواقع (الشتاء).

1.5 الأطروحة الحجاجيّة المركزية: أولوية الحرية القلقة على الأمان المقيد

تتمحور الأطروحة الحجاجيّة التي تسعى القصيدة لإثباتها حول فكرة أنه في عالم يتسم بالقلق وانعدام الأمان؛ حيث تفقد حتى عناصر الطبيعة (اليمامة، السحاب، المطر) براءتها أو استقرارها وتشارك الإنسان قلقه، فإن الحرية بكل ما تحمله من هشاشة وخوف واحتمالات خطر، تظل قيمة أسمى وأكثر أصالة من الأمان الزائف أو الراحة المقيدة داخل "الأقفاص". يصبح فعل الهروب أو التحرر رغم مخاطره، هو الخيار الوجودي الأكثر جدارة بالإنسان (والكائنات الحرة) لأنه يمثل مقاومة للخوف وللقيود المفروضة، يمكن صياغة الأطروحة كالتالي: "عندما يسود القلق والخوف ويطال حتى الكائنات الطبيعية في بيئتها، فإن الحرية حتى وإن

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص34.

[2] ينظر: محمد عديل، الفكر اللّساني التّداولي قراءات في التُّراث والحداثة، ص 197

كانت مصحوبة بالقلق والخوف، تتفوق قيميا ووجوديا على الأمان المقيِّد داخل الأقفاص، ويصبح اختيار الهروب نحو هذه الحرية الهشة فعلا ضروريا لتأكيد الذات ومقاومة الخوف السائد"، الحجة هنا لا تنكر الخوف؛ بل تجعله جزءا من ثمن الحرية وتؤكد على أولوية الأخيرة.

2.5 تفكيك البنية الحجاجيّة والأدلة الداعمة (Argumentative Structure & Evidence)

يدعم الشاعر أطروحته بمزيج من الأدلة الحسية والعاطفية (**Pathos**)، والاستنتاجات شبه المنطقية (**Logos**)، والاستدعاءات القيمية (**Ethos**):

1.2.5 الحجاج العاطفي (Pathos) – استثارة القلق والشفقة والأمل الخافت:

يبرع الشاعر في خلق جو عاطفي مشحون بالقلق والتوتر والشفقة، وصف «اليمامة خائفة أو قلقة»، يثير مباشرة شعورا بالتعاطف والشفقة على هذا الكائن الضعيف الذي يفترض فيه أن يكون رمزا للسلام. يتضاعف هذا الشعور عندما يقر الشاعر: «وكنت بدوري قلقا» مما يخلق رابطا عاطفيا قويا بين حالة اليمامة وحالة الذات الشاعرة (وبالتالي القارئ). هذا القلق المشترك يجعل مأساة اليمامة ليست مجرد حدث طبيعي عابر؛ بل انعكاسا لحالة إنسانية أعمق، ويجعل القارئ يشعر بأن هذا القلق يمسه هو أيضا. صورة «مطر رتيب يغسل السطوح السوداء»، تحمل شحنة عاطفية مركبة: "رتيب" توحي بالملل والجمود والكآبة، و"السطوح السوداء" تعزز هذا الشعور بالقتامة والاتساخ (المادي أو المعنوي). لكن فعل "يغسل" يحمل في طياته أملا خافتا في التطهير والنقاء والتجديد، هذا المزيج من الرتابة والأمل الخافت يلامس مشاعر القارئ المتأرجحة بين اليأس والرغبة في الخلاص، كذلك وصف «السحاب الثقيل يترل في اتجاه البحر» يثير شعورا بالثقل والضغط والكآبة، وكأن السماء نفسها مثقلة بالهموم.

2.2.5 الحجاج شبه المنطقي والعقلي (Logos) – بناء علاقات سببية وافتراضات تفسيرية:

يقدم الشاعر بناءً شبه منطقي ضمني يربط بين الظواهر المختلفة ويقدم تفسيرات محتملة، يقول برلمان موضحا هذا الأمر «إنها حجج تدعي قدرا محددا من اليقين من جهة أنها تبدو

شبيهة بالاستدلالات الشكلية المنطقية أو الرياضية ومع ذلك فإن من يخضعها إلى التحليل ينتبه في وقت قصير إلى الاختلافات بين هذه الحجج والبراهين الشكلية لأن جهدا يبذل في الاختزال أو التدقيق فحسب – يكون ذا طبيعة لا صورية –يسمح بمنح هذه الحجج مظهرا برهانيا ولهذا السبب ننعتها بأنها شبه منطقية»[1].

فالربط بين قلق اليمامة وقلق الشاعر يوحي بعلاقة سببية: كلاهما يتأثر بنفس الظروف الخارجية القاسية أو بنفس المناخ النفسي السائد، القلق ليس حالة فردية معزولة؛ بل هو استجابة منطقية لواقع معين. التساؤل الضمني في البيت الثاني «لماذا يظهر اليمام في عز الشتاء؟» يثير استغرابا منطقيا: ظهور اليمام (رمز الدفء أو الربيع) في الشتاء (رمز القسوة والبرد) يبدو غير منطقي أو غير متوقع، هذا الاستغراب يمهد للحجة القائلة بأن هناك دافعا أقوى من منطق الظروف الطبيعية، وهو دافع الحرية، الافتراض التفسيري في البيت الأخير «قلت لنفسي: لعلها هربت من قفص!» يقدم تفسيرا منطقيا لسلوك اليمامة غير المتوقع (ظهورها في الشتاء) وقلقها الواضح، هذا الافتراض يبني حجة عقلية قوية: إذا كانت اليمامة هاربة من قفص، فإن ظهورها في وقت غير مناسب وخوفها يصبحان مفهومين ومنطقيين كثمن للحرية المختارة، يستنتج القارئ منطقيا أن البقاء في القفص قد يوفر أمانا ظاهريا أو حماية من قسوة الشتاء، لكن دافع الحرية يدفع الكائن إلى اختيار الهروب والمواجهة، حتى لو كانت محفوفة بالمخاطر، هذا الاستنتاج المنطقي يدعم الأطروحة المركزية حول أولوية الحرية.

وفي نفس المنحى لعل الأشعريّ استدعى رمز **"زرقاء اليمامة"**؛ حيث ارتبطت هذه الشخصية بصوت الحكمة والبصيرة، ممّا جعلها تحظى بنصيب وافر من الاستدعاء "حيث وُظّفت في كثير من القصائد، والدلالة التي تحملها رمزيّة زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحّمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير[2]، فالأشعريّ وظف اليمامة ليدل على التحرر مع التنبيه إلى أنه محفوف بالمخاطر.

---

[1] شاييم بيرلمان وأولبرخت تيتكا، المصنف في الحجاج الخطابة الجديدة، 2023، ص259.

[2] ينظر، علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص179-180.

3.2.5 الحجاج القيمي (Ethos) – تأكيد قيمة الحرية في مواجهة الأسر:

تستند القصيدة بشكل جوهري إلى قيمة "الحرية" كقيمة عليا وأصيلة، في مقابل قيمة "الأمان الزائف" أو "الراحة المقيدة" داخل "القفص"، اليمامة، التي تحمل في الموروث الثقافي دلالات السلام والبراءة والوداعة، تُقدَّم هنا في صورة جديدة: كائن قادر على اتخاذ قرار جريء بالهروب من الأسر، حتى لو كان هذا الهروب نحو المجهول والخطر (الشتاء)، هذا الاختيار البطولي، الذي يفترضه الشاعر، يمنح الحرية قيمة أخلاقية ووجودية سامية تتجاوز غريزة البقاء أو البحث عن الأمان المباشر، يصبح فعل الهروب من القفص، رغم كل ما يترتب عليه من قلق وخوف، فعلا يستحق التقدير والإعجاب، لأنه يمثل انتصارا لروح الحرية على قيود الأسر، هذا التقدير القيمي للحرية يقنع القارئ بأولويتها وبأنها تستحق التضحية من أجلها، إيتوس الشاعر يتجلى في تعاطفه مع هذا الاختيار المفترض لليمامة، وفي تقديمه كنموذج للتفكير.

3.5 تحليل لأساليب والتقنيات الحجاجيّة

يوظف الشاعر أساليب بلاغية وحجاجية متنوعة لتعزيز حجته وإيصال رؤيته:

1.3.5 المشهديّة البصريّة والحسيّة (Visual & Sensory Imagery):

يعتمد النص بشكل كبير على بناء مشهد بصري وحسي حي ومفصل: يمامة تحط على السور، سحاب ثقيل يترل، مطر رتيب يغسل سطوحا سوداء، إحساس بالقلق، هذه المشهدية الغنية بالتفاصيل لا تهدف فقط إلى رسم لوحة فنية؛ بل تعمل كأداة حجاجية قوية تجعل القارئ يعيش التجربة ويتفاعل معها بشكل مباشر. يصبح القارئ شاهدا على هذا الواقع القلق، ويرى بأم عينه الأدلة التي يسوقها الشاعر (خوف اليمامة، قتامة المشهد)، مما يجعل الحجة أكثر إقناعا وواقعية.

2.3.5 التوازي والتقابل (Parallelism and Contrast):

يؤدي التوازي والتقابل دورا هاما في بناء الحجة، إنَّ الحجاج الذي يقوم على العلاقة التبادلية يوظّف «مبدأ التوازي، ويطبّق التعامل ذاته على حدثين، يمثل كلٌّ واحد منهما نظيراً

للآخر»[1]؛ فالتوازي بين قلق اليمامة وقلق الشاعر («وكانت اليمامة خائفة أو قلقة... وكنت بدوري قلقا») يؤكد على وحدة التجربة والمصير بين الإنسان والطبيعة في مواجهة ظروف قاسية، ويعمم حالة القلق لتصبح حالة وجودية شاملة، التقابل بين "القفص" (رمز الأسر، الأمان الزائف، القيود) و"الهروب" (رمز الحرية، المخاطرة، الانطلاق) هو التقابل المركزي الذي تبنى عليه الحجة بأكملها، التقابل بين "السطوح السوداء" (رمز الكآبة، التلوث، الماضي المثقل) و"المطر الذي يغسلها" (رمز التطهير المحتمل، الأمل الخافت، التجديد) يضيف بعدا آخر للصراع بين اليأس والأمل، التقابل بين "عز الشتاء" (رمز القسوة، الصعوبة، الموت) وظهور "اليمام" (رمز الحياة، الدفء، الحرية) يبرز قوة دافع الحرية في تحدي الظروف المعاكسة.

3.3.5 الاستفهام الضّمنيّ والتّفسير الافتراضيّ (Implied Questioning & Hypothetical Interpretation):

السؤال الضمني «لماذا يظهر اليمام في عز الشتاء؟» يثير فضول القارئ ويدفعه للبحث عن تفسير. يأتي التفسير الافتراضي في النهاية «لعلها هربت من قفص!» كإجابة محتملة لهذا السؤال. استخدام صيغة الافتراض "لعلها" هو أسلوب حجاجي ذكي، لأنه لا يقدم الحقيقة كمعطى قاطع؛ بل كاحتمال راجح يدعو القارئ للتفكير والمشاركة في عملية التأويل، هذا الأسلوب يجعل القارئ أكثر اقتناعا لأنه يشعر بأنه توصل إلى الاستنتاج بنفسه أو شارك في بنائه، بدلا من أن يُفرض عليه.

4.3.5 الرّمزيّة (Symbolism):

تعتمد القصيدة بشكل كبير على الرمزية لتقديم حجتها. اليمامة ليست مجرد طائر؛ بل هي رمز للروح، للبراءة، للسلام، وللكائن الحي الذي يتوق للحرية، القفص ليس مجرد سجن مادي؛ بل هو رمز لكل أشكال القيود والأسر (الاجتماعية، النفسية، الفكرية، السياسية). الشتاء ليس مجرد فصل؛ بل هو رمز للقسوة، للصعوبة، للموت، للظروف المعاكسة. المطر ليس

[1] عُدَة الأدوات الحجاجية، ليونيل بلنجر، تر: قوتال فضيلة، ضمن كتاب الحجاج (مفهومه ومجالاته- دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة)، إشراف: د.حافظ إسماعيلي علوي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010م، ص 419.

مجرد ماء؛ بل هو رمز للتطهير، للحزن، للرتابة. السطوح السوداء ترمز للكآبة والتلوث، هذه الرموز تمنح القصيدة عمقا يتجاوز المشهد المباشر، وتجعل الحجة قابلة للتطبيق على مستويات متعددة من التجربة الإنسانية، فالحجة الرمزية تؤثر قوتها خاصة في الذين يقرون بوجود علاقة بين الرامز والمرموز[1].

4.5 خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجيّة (Addressivity & Argumentative Relationship)

تخلق القصيدة علاقة حجاجية مع القارئ من خلال عدة آليات:

1.4.5 المشاركة في القلق الوجودي:

تنظر الوجودية للإنسان باعتباره ذاتية خالصة، وليس مظهرا أو تجسيدا لتيار حيوي، ويرفضون التمييز بين الذات والموضوع ويقللون من قيمة المعرفة العقلية في الفلسفة، بل يجدر التعامل مع الواقع وهذا التعامل يتم بالقلق أو في تجربة القلق[2].

وتعتبر الوجودية أن الفرد يعيش في قلق دائم و «أن الوجود ليعلن صراحة أن الإنسان يحيا فيقلق و يكابد القلق»[3].

فمن خلال إبراز القلق المشترك بين الشاعر واليمامة، تدعو القصيدة القارئ للمشاركة في هذا الشعور، يصبح القلق ليس مجرد حالة فردية للشاعر أو اليمامة؛ بل هو شعور يعكس حالة وجودية أوسع قد يجد القارئ نفسه فيها، هذا الشعور المشترك يجعل القارئ أكثر تقبلا للحجة المقدمة حول قيمة الحرية كمقاومة لهذا القلق.

2.4.5 دعوة للتأمل والتفسير: كما ذكرنا، استخدام صيغة الافتراض "لعلها" يشرك القارئ في عملية التفسير والتأويل، يُدعى القارئ للتفكير في الأسباب المحتملة لخوف اليمامة

[1] ينظر: صابر الحباشة، التداولية والحجاج، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2008، ص48.

[2] ينظر: يحيى الهويدي، قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993، ص15.

[3] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب –مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999، ص185.

وظهورها غير المتوقع، وبالتالي للتفكير في العلاقة بين الأسر والحرية، وبين الأمان والخوف، هذه الدعوة للتأمل تجعل القارئ مشاركا فعالا في بناء المعنى الحجاجيّ للخطاب الشعريّ.

3.4.5 تقديم نموذج رمزي للتفكير: اليمامة الهاربة من القفص، رغم خوفها وقلقها، تصبح نموذجا رمزيا قويا. قصتها المفترضة تدفع القارئ للتساؤل عن أقفاصه الخاصة في حياته، وعن مدى استعداده لمواجهة الخوف والقلق من أجل الحرية، تصبح تجربة اليمامة حجة رمزية تدعو القارئ لإعادة تقييم أولوياته وقيمه فيما يتعلق بالحرية والأمان.

5.5 خلاصة تحليل "سقوط":

تقدم قصيدة "سقوط" لمحمّد الأشعريّ حجة مؤثرة وعميقة حول أولوية الحرية، حتى وإن كانت هشة وقلقة، على الأمان الزائف داخل الأقفاص، خاصة في عالم يسوده القلق وانعدام الأمان، الأطروحة المركزية تتأسس على بناء مشهد بصري وحسي قوي يجسد القلق المشترك بين الإنسان والطبيعة، وعلى استنتاجات منطقية تربط بين هذا القلق وفعل الهروب من الأسر، وعلى تأكيد القيمة العليا للحرية، وتتعزز هذه الحجة باستخدام التوازي والتقابل، والرمزية الغنية، والتفسير الافتراضي الذي يشرك القارئ، القصيدة في مجملها هي دعوة حجاجية للتأمل في معنى الحرية وتكلفتها، ولتفضيلها كقيمة وجودية أساسية تستحق المواجهة والمخاطرة.

6. تحليل قصيدة "مائيات": حجاجية الصمت في مواجهة تدفق الحياة المدمر

تغوص قصيدة **"مائيات"**[1] لمحمّد الأشعريّ في جدلية وجودية عميقة ومعقدة تتناول العلاقة بين الحركة والسكون، الكلمة والصمت، الخلق والتدمير، الحياة والموت، فالصّمت «ذلك أن الرأي والإعتقاد والفكرة قول من غير صوت أي إنه صمت»[2].

يستعير الشاعر صورا قوية ومترابطة من عالم الماء والحجر والنبات والمتاهة ليبني حجة فلسفية متشابكة حول مصير الكلمة والإبداع والمعنى في مواجهة القوى الساحقة للواقع أو لتدفق الحياة الذي يبدو مدمرا بقدر ما هو خالق، في هذه الرؤية المتشائمة أو الواقعية؛ حيث يؤدي اندفاع الماء (رمز الحياة والتغيير) إلى تحطيم الثوابت (الحجر) ولكنه يؤدي إلى استحالة

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص52.

[2] عثمان بن جني، الخصائص، ج 01، تح: محمد علي النجار، بيروت، عالم الكتب، 1990، ص24.

النمو (الشجرة) وموت الجمال الأول (الوردة)، تخلص القصيدة إلى أن الكلمة تصبح عاجزة ومهمشة ("عبارة ملقاة")، وفي هذا السياق المأساوي، لا يعود الصمت مجرد غياب سلبي للكلام؛ بل يرتقي ليصبح هو الشكل الأسمى للحقيقة، أو ربما المقاومة الوحيدة الممكنة، والشعاع الوحيد المتبقي في مواجهة الغرق والموت والغياب، فالصمت هنا له وظيفة أوردها ياكوبسون بأنها «وظيفة اِنتباهية تتحقق لكن دون علامة لسانية»[1].

1.6 الأطروحة الحجاجيّة المركزية: سمو الصمت كحقيقة أخيرة أمام عجز الكلمة وتدمير الحياة

تتمثل الأطروحة الحجاجيّة (**Central Claim/Thesis**) التي تسعى القصيدة لإثباتها في أنه عندما تتحول ديناميكية الحياة وقوة التغيير (المتمثلة في اندفاع الماء) إلى قوة عمياء ومدمرة تسحق الثوابت (الحجر)، وتعيق النمو الطبيعي (استحالة الشجرة)، وتقتل الجمال الأصيل (موت الوردة الأولى)، فإن اللغة والكلمة تفقدان قدرتهما على الإحاطة بالواقع أو التأثير فيه، وتصبحان مجرد "عبارة ملقاة" على هامش هذا التدفق الجارف، في ظل هذا العجز اللغوي وهذه القوة التدميرية للحياة، لا يبقى أمام الوعي الباحث عن الحقيقة سوى الصمت، هذا الصمت ليس استسلاما سلبيا؛ بل هو ارتقاء إلى مستوى آخر من الفهم، حيث يصبح هو نفسه الحقيقة الكبرى، أو الشعاع الوحيد الذي يمكنه أن يضيء معنى هذا الغرق وهذا الغياب، لأنّ «كلّ خطاب لغويّ وغير لغويّ يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ و القصدية الوظيفية، يمكننا إدراجه ضمن سيميولوجيا التواصل»[2].

يمكن صياغة الأطروحة كالتالي: "في مواجهة الطبيعة المزدوجة والمدمرة لتدفق الحياة، حيث الخلق والتدمير متلازمان، تفقد الكلمة فعاليتها وتصبح عاجزة، ويرتقي الصمت ليصبح هو الحقيقة الأسمى والشكل الوحيد الممكن للمقاومة أو الفهم في مواجهة الغرق في متاهة

[1] أحمد الجوة، الصمت أنواعه ووظائفه في الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة صفاقس، وحدة تحليل الخطاب،2008، 26.

[2] جميل حمداوي، سيميولوجيا التّواصل وسيميولوجيا الدلالة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط01، 2010، ص58.

الوجود والموت"، الحجة هنا تقدم رؤية فلسفية عميقة حول حدود اللغة وأهمية الصمت كمرتبة وجودية ومعرفية.

2.6 تفكيك البنية الحجاجيّة والأدلة الداعمة (Argumentative Structure & Evidence)

يدعم الشاعر أطروحته المعقدة بمجموعة من الأدلة الحسية والعاطفية (**Pathos**)، والعلاقات السببية شبه المنطقية (**Logos**)، والاستدعاءات القيمية و الفلسفيّة (**Ethos**):

1.2.6 الحجاج العاطفي (Pathos) – إثارة الأسى على الفقدان والجمال الضائع والعجز:

يثير النص مشاعر قوية من الأسى والحسرة على الفقدان والجمال الذي لم يكتمل أو الذي تم تدميره، صورة «استحالة الشجرة» هي صورة مؤلمة للغاية، لأنها لا تتحدث فقط عن موت شجرة قائمة؛ بل عن استحالة وجودها أصلا، مما يوحي بقمع الإمكانية نفسها، صورة «موت الوردة الأولى» تضرب على وتر حساس لدى القارئ، وهو الحنين إلى البراءة والجمال الأصيل والنقاء الأول الذي تم تدنيسه أو القضاء عليه. هذا الشعور بالفقدان يولد حزنا عميقا، الإحساس بالعجز يتجسد بقوة في صورة «العبارة الملقاة في موج الكلم»، "العبارة الملقاة" توحي بالإهمال، والتهميش، وفقدان القيمة، والعجز عن إحداث أي تأثير في مواجهة "موج الكلم" (الذي قد يرمز لضجيج العالم أو لتدفق الحياة الجارف)، هذا المشهد يولد تعاطفا مع الكلمة العاجزة ومع الذات المبدعة التي تجد كلماتها بلا جدوى، حتى لحظة الأمل المؤقتة، المتمثلة في الصعود نحو البهجة مع «جرس يسفك رنته على مطر الربيع»، تساهم في تعميق الشعور بالمأساة لاحقا، لأنها تبرز التناقض الحاد بين هذا الأمل الهش وبين الواقع القاسي المتمثل في الغرق والموت. هذا التلاعب بالأمل واليأس يقوي التأثير العاطفي للحجة.

2.2.6 الحجاج شبه المنطقي والعقلي (Logos): بناء علاقات سببية وجدلية واستنتاجات فلسفية:

يقدم الشاعر سلسلة من العلاقات السببية والجدلية التي تبني منطقا داخليا للحجة. الربط بين «اندفاع الماء» و«الحجر المشظى» و«استحالة الشجرة» يقيم علاقة سببية وجدلية: قوة الحياة (الماء) تحطم الجمود (الحجر)، ولكن هذه القوة نفسها، في عنفها أو عمى اندفاعها، تدمر

أيضا إمكانية النمو والحياة المستقرة (الشجرة)، هذا المنطق الجدلي يقنع القارئ بأن القوة أو التغيير ليسا بالضرورة إيجابيين، وأن لهما وجها مدمرا، العلاقة بين «استدارة المتاهة» و«الحجر المشظى» تقدم تفسيرا رمزيا ومنطقيا للمتاهة: المتاهة ليست مجرد ضياع مكاني؛ بل هي الرمزية الناتجة عن تحطم الثوابت وتناثرها (الحجر المشظى) بفعل قوة الحياة الجارفة، فالرّمز علامة تحيل على الموضوع، ويتضمن بنية مزدوجة في جانب دلاليّ وآخر لا دلاليّ[1]، هذا ما يمنح المتاهة بعدا فلسفيا ومنطقيا، صورة «الوقت يصبح خيط دم يفصل الماء عن غرقي» تقدم علاقة سببية مرعبة: الوقت نفسه، الذي يفترض أن يكون محايدا، يتحول إلى أداة فصل مؤلمة (خيط دم) تزيد من حدة تجربة الغرق والانفصال عن مصدر الحياة (الماء)، المقولة النهائية «لا، لا شيء أكبر من الشعاع غير الصمت»، تقدم كاستنتاج منطقي وفلسفي للتجربة الكلية المعروضة في القصيدة. بما أن الكلمة عاجزة («عبارة ملقاة»)، والحياة مدمرة (تحطم الحجر وتقتل الوردة وتمنع الشجرة)، والمتاهة هي النتيجة (استدارة المتاهة)، يصبح الصمت هو النتيجة المنطقية الوحيدة التي تحتفظ بقيمة ما؛ بل وترتقي لتصبح هي الحقيقة الأسمى أو النور الوحيد الممكن («الشعاع»).

3.2.6 الحجاج القيمي و الفلسفيّ (Ethos) – إعادة تقييم قيمة الصمت والكلمة والحياة:

تستند القصيدة إلى إعادة تقييم جذرية للقيم التقليدية، فبدلا من تمجيد الكلمة كأداة للتعبير والحقيقة، تظهرها القصيدة عاجزة وملقاة، وبدلا من تمجيد الحياة كقوة إيجابية مطلقة، تظهرها كقوة عمياء ومدمرة، وفي المقابل يتم الارتقاء بقيمة "الصمت" من مجرد غياب سلبي للكلام إلى حالة وجودية وفلسفية عليا، فـــ«أدبية الصمت هي في صميم أدبية الكلام وإن اختلفت عنه في الماهية وسياق الفعلية اللغوية، لأن الكلام هو في الواقع من الصمت واليه شأن صلة المعنى باللّامعنى، وبالصمت يضحي الكلام قادرا بالفعل على التكلم، شأن الفراغات

[1] ينظر: محمد القاسمي، دراسات معاصرة في اللسانيات والتداوليات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2019، ص199.

الصامتة في العمل الموسيقي»[1]، وهذا يتجلى بوضع الصمت في مقابل "الشعاع" (رمز النور والحقيقة المطلقة) واعتباره الشيء الوحيد الذي قد يكون "أكبر" منه، يمنح الشاعر الصمت قيمة إيجابية قصوى، مرتبطة بالحكمة، والتأمل العميق، وربما التواصل مع مستوى أعمق من الحقيقة يتجاوز حدود اللغة، هذا الموقف يتناص بقوة مع الموروث الصوفيّ، لأنه الوسيلة الأساسة التي تمكن الشاعر من الاستمرار في الإبداع والكتابة ونقل أحاسيسه الوجدانية وتجربته الشعريّة[2]، والشّق الفلسفيّ الذي يرى في الصمت مرتبة عليا من المعرفة والاتحاد بالحقيقة، استخدام رموز ذات قيمة إيجابية راسخة مثل "الوردة الأولى" (البراءة، الجمال الأصيل) و"مطر الربيع" (التجدد، الخصوبة) و"الجرس" (البهجة، الإعلان) يجعل من تدميرها أو استحالتها أو هشاشتها دليلا أقوى على قسوة الواقع ويعزز الحجة بضرورة البحث عن قيمة بديلة أو ملاذ أخير (الصمت).

3.6 تحليل لأساليب والتقنيات الحجاجيّة

يوظف الشاعر أساليب حجاجية مركبة ومعقدة لتقديم رؤيته الفلسفيّة:

1.3.6 التضاد البنائي والجدلي (Contrastive & Dialectical Opposition):

القصيدة مبنية على شبكة من الثنائيات المتضادة التي تتفاعل بشكل جدلي لإنتاج المعنى الحجاجيّ: الماء (الحركة، الحياة، القوة) مقابل الحجر (الجمود، الثبات، المقاومة)، ولكن الماء أيضا يؤدي إلى استحالة الشجرة (عجز الحياة أمام قوتها)، الشعاع (النور، الوضوح، الحقيقة الظاهرة) مقابل الصمت (الظلام الظاهري، السكون، الحقيقة الباطنة)، ولكن الصمت قد يكون أكبر من الشعاع، اندفاع الماء (القوة الخالقة/المدمرة) مقابل العبارة الملقاة (عجز الكلمة)، بهجة الجرس ومطر الربيع (الأمل، الحياة) مقابل موت الوردة الأولى والغرق (اليأس، الموت)، هذه التضادات لا تقدم خيارات بسيطة؛ بل تبرز الطبيعة المعقدة والمتناقضة للوجود، وتقود القارئ تدريجيا نحو قبول الاستنتاج النهائي حول سمو الصّمت كحل لهذه الجدلية المستعصية.

---

[1] مصطفى الكيلاني، كتاب الحروفية، ما قبل الحرف ما بعد النقطة لأديب كمال الدين: حروفية الشعر من التجريب إلى حادث التجربة، ضمن كتاب الحروفي، تق: مقداد رحيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2007، ص87.

[2] ينظر: عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السّياب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص15.

2.3.6 الاستعارة والصورة الشعرية المركبة والمكثفة (Complex & Condensed Metaphor & Imagery):

يعتمد النص بشكل كبير على صور شعرية مكثفة ومبتكرة تعمل كحجج بصرية هذا ما «جعل القصيدة الشعرية قصيدة مرئية، فحدث التمازج بين اللغة والصورة واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال»[1]، فجملة «استدارة المتاهة هي الحجر المشظى تحت اندفاع الماء» ليست مجرد وصف؛ بل هي تعريف استعاري للمتاهة كناتج عن تحطم اليقينيات والثوابت، صورة «العبارة الملقاة في موج الكلم» تجسد عجز اللغة وتهميشها، صورة «جرس يسفك رنته على مطر الربيع» تجمع بين البهجة (الجرس، الربيع) والعنف (يسفك)، مما يوحي بهشاشة الفرح أو طبيعته المؤلمة، استعارة «الوقت يصبح خيط دم يفصل الماء عن غرقي»، هي صورة قوية تجسد تحول الزمن إلى أداة تعذيب تزيد من الشعور بالغرق والانفصال، هذه الصور المركبة والمكثفة وخصة الاستعارة لا تزين النص فقط؛ بل هي جوهر الحجة، تقنع القارئ بقوة التجربة وتعقيدها وعمقها الفلسفيّ، فإنَّ للاستعارة طاقة حِجاجية تهدف لإثارة وإقناع المـــُخاطب، لما تحمله من تلميحات وإضمار، كونها مجازًا، و«لا حِجاج بغير مجاز[2]»، وتدخل الاستعارة ضمن الوسائل اللُّغوية الَّتي يرتكز عليها المـــُتكلم لتوجيه المـــُخاطب، ومن ثمَّة تحقيق أهدافه الحجاجيّة أيضًا.

3.3.6 التّضمين والاقتباس كشهادة (Embedding & Quotation as Testimony):

تضمين عبارة «العبارة الملقاة في موج الكلم – موت الوردة الأولى» داخل النص، وتقديمها كأنها اقتباس أو صوت آخر، يعمل كشهادة خارجية أو كدليل إضافي يعزز الحجة حول عجز الكلمة وموت الجمال الأصيل، هذا الأسلوب يمنح العبارة قوة أكبر ويجعلها تبدو كحقيقة موضوعية وليست مجرد انطباع شخصي للشاعر.

---

[1] خرفي محمد صالح، التلقي البصريّ للشعر، مجلة الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة خيضر، بسكرة، 2008، ص541.

[2] طه عبد الرَّحمن، اللِّسان والميزان أو التّكوثر العقليّ، المركز العربي، بيروت، ط01، 1998، ص213.

4.3.6 الجمل التقريرية ذات الطابع الحكمي و الفلسفيّ (Aphoristic & Philosophical Statements):

استخدام جمل تقريرية قاطعة وذات نبرة حكمية وفلسفية، خاصة في نهاية القصيدة «لا، لا شيء أكبر من الشعاع غير الصمت»، يمنح النص قوة حجاجية استثنائية، هذه العبارات لا تقدم كآراء شخصية؛ بل كحقائق نهائية أو استنتاجات فلسفية مستخلصة من عمق التجربة، النفي القاطع في البداية ("لا") يؤكد على رفض أي بديل آخر ويعزز من يقينية المقولة، هذا الأسلوب يقدم للقارئ خلاصة مركزة للحجة ويدعوه للتأمل فيها كحكمة نهائية.

4.6 خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجيّة (Addressivity & Argumentative Relationship)

تخلق القصيدة علاقة حجاجية مع القارئ من خلال عدة طرق:

السرد بضمير المتكلم وإشراك القارئ في الرحلة:

استخدام ضمير المتكلم «أصعد نحو بهجتها»، «فأقول: املئي فمي»، «غرقي» يضع القارئ في قلب التجربة الشخصية للشاعر، يمر القارئ بنفس التحولات التي يمر بها الشاعر: من محاولة الصعود نحو البهجة والأمل في امتلاء الفم بالكلمات، إلى الإدراك المؤلم للغرق وعجز الكلمة، وصولا إلى الاكتشاف النهائي لقيمة الصمت، ذلك أنّ للصمت «أبعاد ودلالات في الخطاب تحضر حين يعجز اللسان عن التعبير، فهو بديل الكاتب أو الشاعر أو السارد أو الواصف حين تتعطل لغة الكلام، وهو عنوان البلاغة حين يكثر اللغو، وهو سبيل الإقناع حين تفشل مستويات اللغة عن التأسيس، ومن هنا غدا الصمت عنصرا فاعلا ومعطى ونسقا حاضرا في كل خطاب»[1]؛ هذه الرحلة المشتركة تجعل القارئ أكثر تقبلا للحجة النهائية لأنها تبدو نتيجة طبيعية ومنطقية للتجربة المعيشة.

الحكمة النهائية كمخاطبة ضمنية وتحدي فكري: المقولة الأخيرة، بطابعها الحكمي و الفلسفيّ، وإن كانت تقريرية، إلا أنها تعمل كمخاطبة ضمنية للقارئ، إنها تقدم خلاصة التجربة كحقيقة يجب على القارئ أن يتأملها، ويستوعبها وربما يتبناها، إنها تحدٍ فكري للقارئ

[1] يوسف رحايمي، الصمت معطى تداوليا ونسقا خفيا في الخطاب، ص81.

ليعيد النظر في مفاهيمه حول اللغة والصمت والحقيقة والحياة، الدعوة هنا ليست للموافقة السلبية؛ بل للتفكير العميق في هذه المعادلة الصعبة.

الصور الصادمة والمربكة كأداة جذب وتفكير: استخدام صور قوية وصادمة ومربكة أحيانا مثل: «استحالة الشجرة»، «جرس يسفك رنته»، «خيط دم يفصل الماء عن غرقي» يجبر القارئ على التوقف، والتساؤل، ومحاولة فك شفرات هذه الصور، هذا الجهد التأويلي الذي يبذله القارئ يجعله أكثر انخراطا في النص وفي العملية الحجاجيّة، الصور الصادمة تضمن عدم مرور القارئ على النص بشكل سطحي؛ بل تحفزه للتفاعل العميق معه عاطفيا وفكريا.

5.6 خلاصة تحليل "مائيات":

عبر هذه الآليات المتشابكة، تبني قصيدة "مائيات" لمحمّد الأشعريّ حجة فلسفية عميقة ومعقدة حول حدود اللغة وقوة الصمت في مواجهة الطبيعة الجدلية والمدمرة أحيانا لتدفق الحياة والتغيير، القصيدة لا تقدم إجابات سهلة؛ بل تغوص في قلب التناقضات الوجودية، مقترحة أن الصمت، في نهاية المطاف، قد يكون هو الملاذ الأخير للحقيقة، أو الشعاع الوحيد المتبقي، في عالم أصبحت فيه الكلمة عاجزة والحياة نفسها مصدرا للغرق والمتاهة، إنها دعوة حجاجية للتأمل في قيمة الصمت كمرتبة وجودية ومعرفية تتجاوز حدود الكلام.

7. تحليل قصيدة "نظرية بلاغية": حجاجية تجديد "السماء" اللغوية

في قصيدة "نظرية بلاغية" لمحمّد الأشعريّ، يقدم الشاعر تأملا فلسفيا عميقا حول طبيعة اللغة وعلاقتها بالواقع؛ حيث إنه «يستحيل في بعض الأحيان الوصف المناسب للأداء الكلامي دون غير الكلامي بشكل عام، لا يمكن دراسة المعنى دون تحديد صلته بالمرجع، ولا يمكن تحليل القدرة اللسانية بتفريغ القدرة الإيديولوجية التي تنتظم عليها، لا يمكننا وصف الإرسالية دون الاهتمام بالمقام الذي تأسس عليه، والنتائج التي تهدف إليها»[1].

إنّ الشّاعر يتساءل وبجدية عن قدرة الكلمات المجردة على تجسيد التجربة الحسية أو التأثير في العالم المادي بشكل مباشر وملموس، من خلال بناء حجاجي يعتمد بشكل أساسي

[1] أريكشيوني، فعل القول من الذاتية في اللغة، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2007، ص11.

على سلسلة من الافتراضات الشرطية المتوازية "لو تكون الكلمات..."، «لأن الملفوظات هي التي تتفنن التداولية في استخراج أفعالها الإنجازية وتبيان قصدية المتكلم وأثره الناتج عن قوله يأسر المخاطب في عالمه وبالقبول ببراهينه واستدلالاته، ليُحقق الموضوع القصدي بخطاب حجاجي تداولي»[1]، و«لأنّ المظاهر التواصلية والتفاعلية تَتَضافر بشكل متين في الخطاب الحجاجيّ، فإن إدماج تصور سيرل التواصلي وتصور غرايس التفاعلي يمنح، في نظرنا، أفضل منطلق لمقاربة الخطاب والنُّصوص الحجاجيّة، نتيجة لهذا الإدماج يُمكن صياغة سلسلة من المبادئ الذريعية لاستعمال اللغة من شأنها أن تزودنا بأساس نظري للمقاربة التحليلية للاستعمال الحجاجيّ للغة»[2]، وهنا يكمن تعالق الحجاج مع التداوليّة.

وعليه، يقارن الشاعر بين الكلمة في حالتها المجردة وبين الأشياء المادية والحيوية التي تشبع الحاجات المباشرة أو تثير الحواس (الألبسة، الأزهار، المدن، المآذن، الخبز)، هذا الأسلوب يكشف بوضوح عن الفجوة، التي غالبا ما تكون مؤلمة، بين عالم اللغة الرمزي وعالم التجربة الحسية المباشرة، لكن الشاعر لا يتوقف عند هذا الكشف عن عجز اللغة الظاهري أو حدودها؛ بل يتجاوزه ليقدم حجة مضادة ومبتكرة: المشكلة الحقيقية لا تكمن في الكلمات نفسها؛ بل في "السماء" التي تحتضنها وتستقبلها. هذه "السماء"، التي توصف بأنها "زرقاء خاوية"، ترمز إلى السياق الفكري والثقافي والاجتماعي الذي يمنح الكلمات معناها وقوتها أو يسلبها إياها. وبالتالي، الحل المقترح ليس محاولة مستحيلة لتحويل الكلمات إلى أشياء؛ بل هو دعوة جذرية لتغيير هذا السياق، لخلق "سماء أخرى"، فضاء لغوي وثقافي جديد وحيوي، يمكن فيه لـــ"حروفنا الترقة" أن تنمو وتزدهر بحرية ومسؤولية وأصالة.

1.7 الأطروحة الحجاجيّة المركزية: أزمة اللغة أزمة سياق، والحل في خلق "سماء أخرى"

تتمثل الأطروحة الحجاجيّة (**Central Claim/Thesis**) التي تدافع عنها القصيدة في أن أزمة اللغة المعاصرة، وشعورنا المتزايد بعجزها، لا يعود إلى طبيعتها المجردة المتأصلة أو إلى فشلها

[1] عابد بن سحنون، في شعريّة الكتابة المشهديّة، ص216.

[2] فرانز فن إيمرن وروب غروتندورست، نظرية نسقية في الحجاج، ص97.

في محاكاة الواقع المادي؛ بل ينبع أساسا من "خواء السماء" التي تحتضنها، هذا الخواء يشير إلى فراغ السياق الفكري والثقافي والاجتماعي الذي يستقبل اللغة ويتفاعل معها، أو إلى تيبس هذا السياق وعقمه وعدم قدرته على منح الكلمات الحياة والمعنى والقوة التأثيرية، بناءً على هذا التشخيص، فإن الحل الجذري لا يكمن في محاولات يائسة لجعل الكلمات أشياء مادية ("ألبسة"، "خبزا")، فهذا يتنافى مع طبيعة اللغة نفسها؛ بل يكمن في مهمة أكثر عمقا وجذرية: "استبدال السماء الزرقاء الخاوية"؛ أي تغيير وتجديد الفضاء الفكري والثقافي الذي نعيش ونتكلم فيه، وخلق "سماء أخرى" تكون أكثر حيوية وخصوبة وتقبلا للإبداع والحرية، في هذه السماء الجديدة فقط، يمكن لـــ"حروفنا الترقة" (التي تحمل دلالة على التمرد والحيوية والبحث عن الأصالة) أن "تزرع" وتنمو وتزدهر، يمكن صياغة الأطروحة كالتالي: "إن فعالية اللغة وقدرتها على التأثير والمعنى لا تتحقق بمحاولة تحويلها إلى واقع مادي، وهو أمر مستحيل؛ بل بتغيير وتجديد السياق الفكري والثقافي "السماء" الذي يستقبلها ويمنحها قيمتها؛ فبدلا من الشكوى من تجريد اللغة أو عجزها، يجب علينا العمل على خلق فضاء ثقافي ولغوي جديد وحيوي "سماء أخرى" يسمح لحروفنا بالتعبير عن ذاتها بحرية وأصالة ومسؤولية، هذه الأطروحة تقدم رؤية نقدية وبناءة في نفس الوقت لمشكلة اللغة والتواصل.

2.7 تفكيك البنية الحجاجيّة والأدلة الداعمة:

يدعم الشاعر أطروحته المعقدة بمزيج من الأدلة العاطفية (**Pathos**)، والحجج شبه المنطقية المبنية على الافتراض والتناقض (**Logos**)، والاستدعاءات القيمية و الفلسفيّة (**Ethos**):

1.2.7الحجاج العاطفي (Pathos) – إثارة الحنين إلى لغة مشبعة والنقد العاطفي للخواء:

الافتراضات الشرطية المتكررة ("لو تكون الكلمات ألبسة... أزهارا... خبزا...") لا تعمل فقط على المستوى الفكري؛ بل تثير لدى القارئ شعورا عميقا بالحنين إلى لغة قادرة على الإشباع المادي والحسي المباشر، لغة تلامس الحواس، وهي بدورها «احتفاء كرنفاليّ بالمرئي

والمحسوس»[1]؛ فالحواس تعطي إشارات إدراكيّة تحقق التفاعل والتواصل، ذلك أنّ الحنين يبرز بشكل عاطفي إحساسا بالنقص، أو الخواء، أو حتى العجز في اللغة المجردة التي نستخدمها يوميا، الصورة القوية والمؤلمة لـــ"كلمات تعوي في السقف الخشبي المتلألئ بدعاء دامع" تثير مشاعر الشفقة والأسى والحسرة، "العواء" يوحي باليأس والألم وفقدان القدرة على التواصل الهادف، و"السقف الخشبي المتلألئ"، قد يرمز إلى مؤسسة مقدسة أو سلطة ثقافية مغلقة وصماء، و"الدعاء الدامع" يؤكد على عمق المعاناة وعدم الاستجابة، هذه الصورة تجسد بشكل عاطفي مأساة الكلمات التي فقدت قدرتها على التواصل الفعال أو إحداث التغيير، وأصبحت مجرد صرخات يائسة في فضاء مغلق أو مقدس لا يستجيب لها.

2.2.7 الحجاج شبه المنطقي والعقلي (Logos) – بناء الحجة عبر الافتراض الشرطي وكشف التناقض:

البناء الشرطي المتكرر "لو تكون..." هو جوهر الاستراتيجية المنطقية هنا، يقدم الشاعر سلسلة من التجارب الفكرية (**Thought Experiments**) التي تستكشف حدود اللغة وطبيعتها، كل افتراض يضع الكلمة المجردة في مقارنة مباشرة مع شيء مادي له وظيفة حسية أو حيوية محددة (اللباس للستر والدفء، الأزهار للجمال والرائحة، المدن للحياة الاجتماعية، المآذن للنداء الروحي، الخبز للقوت الأساسي)، هذه المقارنات تبرز بشكل منطقي التناقض الجوهري بين طبيعة الكلمة الرمزية وطبيعة الشيء المادي، هذا التناقض يقود القارئ منطقيا إلى استنتاج مفاده أن محاولة تحويل الكلمة إلى شيء في غير موضعه يفسد السياق، هي محاولة عبثية أو غير مجدية، لأنها تتجاهل طبيعة اللغة نفسها، ولأنّ «الكلام البليغ ليس هو الكلام الموجز وليس الكلام المسهب؛ بل الكلام المساوي للمعاني، والألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها، والمعاني المصغرة البائنة بصورها وجهاتها تحتاج من الألفاظ إلى أقل ما تحتاج إليه المعاني المشتركة والجهات الملتبسة»[2].

---

[1] رسول محمد رسول، اللم والنظر – مقاربات في سرديات المحسوس المتخيلة–، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، ط01، ص213.

[2] أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423هـــ، ج01، ص18.

فالانتقال الحاسم من هذه السلسلة من الافتراضات المستحيلة إلى الحل المقترح في النهاية ("ولكن فقط لنستبدل السماء الزرقاء الخاوية...")، يقدم كبديل منطقي وعقلاني، بما أن المشكلة ليست في الكلمات ذاتها (التي لا يمكن تغيير طبيعتها)، إذن المشكلة تكمن في "السماء" (السياق الذي يحيط بها ويستقبلها). وبالتالي، فإن الحل المنطقي الوحيد هو تغيير هذا السياق، الحجة هنا تنتقل من استكشاف المستحيل إلى اقتراح الممكن.

3.2.7 الحجاج القيمي و الفلسفيّ (Ethos) – الدعوة إلى قيم الحياة والأصالة والمعنى ضد الخواء والعقم:

تستند الحجة بقوة إلى منظومة قيمية تعلي من شأن "الحياة"، و"الأصالة"، و"المعنى"، و"الحرية"، و"المسؤولية"، في مقابل نقد قيم "الخواء"، و"العقم"، و"الزيف"، و"الجمود"، الدعوة الصريحة إلى "استبدال السماء الزرقاء الخاوية" و"زرع حروفنا الترقة" في "سماء أخرى"، هي دعوة قيمية واضحة إلى التجديد، وإعادة الحيوية إلى الخطاب، والبحث عن الأصالة والصدق في التعبير، وصف الحروف بأنها "نزقة" يحمل دلالة إيجابية هنا، تشير إلى حيويتها وتمردها ورفضها للقيود العقيمة، الإشارة السلبية إلى "السقف الخشبي المتلألئ" و"الدعاء الدامع" و"الكلمات التي تعوي" تستدعي قيما روحية أو دينية، ولكنها تستخدمها بشكل نقدي لتبيان أن حتى المقدس أو الروحي يمكن أن يفرغ من معناه ويصاب بالعقم إذا كانت الكلمات الموجهة إليه أو الصادرة عنه خاوية أو عاجزة أو محاصرة في سياق ميت، وهذا يعزز الحجة بأن المشكلة أعمق من مجرد لغة، إنها مشكلة فضاء ثقافي وروحي بأكمله.

3.7 تحليل لأساليب والتقنيات الحجاجيّة:

تعتمد القصيدة على مجموعة من الأساليب والتقنيات الحجاجيّة المترابطة:

1.3.7 الجمل الشرطية الافتراضية المتوازية:

تكرار جمل "لو تكون الكلمات" بشكل متوازٍ هو الأسلوب الحجاجيّ المهيمن في القصيدة، فهذا الربط دعامة في ترتيب الحِجاج وربط النَّتائج بالمـــُقدمات داخل الخِطاب[1]، وهذا التوازي والوصل يخلق إيقاعا قويا وتأثيرا تراكميا، كل جملة شرطية تقدم افتراضا جديدا

[1] ينظر: محمد عديل، الفكر اللِّساني التَّداولي قراءات في التُّراث والحداثة، ص197.

ومقارنة جديدة، مما يغطي جوانب مختلفة من الحياة المادية والحسية (اللباس، الشم، السكن، السمع، الأكل)، وهذا الربط والوصل يؤدي إلى تحديد «الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم»[1]، وكما أنّ هذه السلسلة من المقارنات تعمل بشكل منهجي على إبراز الفجوة بين اللغة والواقع المادي، وتقود القارئ تدريجيا نحو الشعور بعدم جدوى هذه الافتراضات، وتمهد الطريق لقبول الحل البديل المقترح في النهاية.

2.3.7 التضاد البنائي والمفاهيمي (Structural & Conceptual Contrast):

يتجلى التضاد بشكل واضح على عدة مستويات: بين "الكلمات" المجردة و"الأشياء" الملموسة والحيوية (ألبسة، أزهار، مدن، مآذن، خبز)، بين "السماء الزرقاء الخاوية" (السياق الحالي العقيم) و"السماء الأخرى" (السياق المنشود الحيوي)، بين "الكلمات التي تعوي" (لغة اليأس والعجز) و"حروفنا الترقة" (لغة التمرد والحيوية)، بين فعل الشراء والاستهلاك السلبي ("نشتريها"، "نصطف لنشتريها") وفعل الخلق والزرع الإيجابي ("لنزرع حروفنا")، هذا التضاد البنيوي والمفاهيمي يوضح طبيعة المشكلة ويبرز ملامح الحل المقترح.

3.3.7 التكرار الدلالي والإيقاعي (Semantic & Rhythmic Repetition):

تكرار كلمة "الكلمات" في بداية الافتراضات يؤكد على محور النقاش وهو اللغة، تكرار الصيغة الشرطية "لو تكون..." يخلق إيقاعا حجاجيا يعزز البناء القائم على استكشاف الاحتمالات المستحيلة، هذا التكرار ليس مجرد تكرار لفظي؛ بل هو تكرار دلالي يؤكد على استحالة الفرضيات المطروحة.

4.3.7 الاستعارة المركزية والممتدة (Central & Extended Metaphor):

استخدام استعارة "السماء" للإشارة إلى السياق الفكري والثقافي والاجتماعي هي استعارة مركزية وممتدة تتحكم في الجزء الأخير من القصيدة «تتجاوز الاستعارة وقعها البلاغي باعتبارها زخرفة لغوية إلى بناء الخطاب ومقاصده الحجاجيّة، فهي تسهم في بناء القول

[1] محمد خطابي، لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب، ص22.

الحجاجيّ من مختلف النواحي الحجاجيّة: الاستدلال والتأثير والإقناع»[1]، فوصف هذه السماء بأنها "زرقاء خاوية" يضيف بعدا نقديا حجاجيا، الدعوة إلى "استبدالها" و"زرع الحروف" في "سماء أخرى" تمد هذه الاستعارة وتجعلها أداة حجاجية قوية لتصوير عملية التغيير الثقافي واللغوي كعملية خلق وزراعة في فضاء جديد، استعارة "الكلمات التي تعوي" واستعارة "الحروف الترقة" تعملان على تجسيد حالتين مختلفتين للغة وتمنحان الحجة عمقا وتأثيرا أكبر.

4.7 خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجيّة (Addressivity & Argumentative Relationship)

تخاطب القصيدة القارئ وتشركه في العملية الحجاجيّة بفعالية:

المخاطب الجمعي الشامل (Inclusive "We" Address):

استخدام ضمير الجمع "نا" بشكل متكرر في الأفعال ("نشتريها"، "نصطف"، "نستنشق") وفي الملكية ("حروفنا") يشرك القارئ بشكل مباشر في التجربة وفي المشكلة المطروحة، الشاعر لا يتحدث عن مشكلته الفردية مع اللغة؛ بل عن مشكلة جماعية واقعية يعاني منها المجتمع أو الجيل بأكمله، هذا الشعور بالمشاركة يجعل القارئ أكثر تقبلا للحجة وللحل المقترح لأنه يشعر بأنه معني به بشكل مباشر، فالأشعري استعمل الحجة الطبيعية التي تعتمد على العقل والمعارف الواقعية[2].

الدعوة المباشرة إلى الفعل الجماعي (Direct Call for Collective Action):

جملة "ولكن فقط لنستبدل السماء..." بصيغة الأمر الموجه للجمع ("لنستبدل") ليست مجرد استنتاج فكري؛ بل هي دعوة صريحة ومباشرة إلى الفعل الجماعي. إنها تحث القارئ والمجتمع على المشاركة الفعالة في عملية التغيير وتحديد الخطاب والسياق الثقافي، هذه الدعوة تمنح القصيدة بعدا عمليا وتحريضيا.

---

[1] عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير –مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج–، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص112.

[2] ينظر: عباس حشاني، خطاب الحجاج والتَّداولية، ص86

الافتراضات كمشاركة فكرية وتخييلية (Hypotheticals as Intellectual & Imaginative Participation): بناء الجزء الأول من القصيدة على سلسلة من الافتراضات يدعو القارئ إلى التفكير، والمقارنة، والتخيل، القارئ يشارك الشاعر في استكشاف هذه الاحتمالات المستحيلة ويتوصل معه إلى نفس النتيجة حول عدم جدواها، هذه المشاركة الفكرية والتخييلية تجعل القارئ شريكا فعالا في بناء الحجة وتزيد من اقتناعه بالحل البديل الذي يقدمه الشاعر في النهاية.

5.7 خلاصة تحليل "نظرية بلاغية":

بهذه الطريقة، تبني قصيدة "نظرية بلاغية" لمحمّد الأشعريّ حجة مقنعة ومبتكرة حول أزمة اللغة المعاصرة، تنتقد القصيدة التركيز السطحي على محاولة جعل اللغة مطابقة للواقع المادي، وتقترح بدلا من ذلك ضرورة التركيز على تجديد وتغيير السياق الفكري والثقافي "السماء" الذي يمنح اللغة معناها وقوتها. إنها دعوة حجاجية قوية إلى خلق فضاء جديد وحيوي يسمح للكلمات بأن تكون حرة، أصيلة، وذات معنى، بدلا من أن تظل مجرد "عواء" يائس في "سماء خاوية".

8. تحليل قصيدة "الحروف": حجاجية الفوضى اللغوية والدعوة إلى خطاب مسؤول

تتناول قصيدة **"الحروف"**[1] لمحمّد الأشعريّ، إشكالية عميقة ومعقدة تتعلق بوضع اللغة والكتابة في زمن الأزمة، تركز القصيدة على "الحرف" أو "الكلمة" عندما تفقد وظيفتها الأساسية في التواصل الهادف والإبداع المنظم، وتتحول بدلا من ذلك إلى مجرد أداة للفوضى، والعبث، والشجار العقيم "تجري الحروف على بعضها كما يفعل الأطفال في باحة مدرسة- أتابع الشجار والخصام"، في مواجهة هذه الفوضى اللغوية المقلقة، تقترح القصيدة أن الحل لا يكمن في محاولة العودة القسرية إلى القوالب القديمة والقيود البالية "أقفاصها"، فهذا أصبح مستحيلا وغير مجدٍ "لا فائدة ... لا شيء يقنع الحروف بالعودة إلى أقفاصها"؛ بل يكمن في تحدٍ أكبر وأكثر إبداعا: بناء خطاب جديد، فضاء لغوي وثقافي مختلف، فلا غَرو من ذلك فـــ« من طبيعة الفكر المعاصر عمومًا أنه يجنح إلى النفور مما أسميه "بالنموذج" في الفن والحياة، وأقصد

[1] محمد الأشعريّ ، ديوان سيرة المطر، ص60.

بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلًا من تغييرها وتنويعه[1]»، فيمنح الحرف حريته لكن ضمن إطار من المسؤولية والمعنى.

1.8 الأطروحة الحجاجيّة المركزية: تجاوز الفوضى والجمود نحو حرية مسؤولة للحرف

الأطروحة المركزية (**Central Claim/Thesis**) التي تدافع عنها القصيدة بوضوح هي أنه عندما تتحول أدوات اللغة الأساسية (الحروف) من وسائل للتعبير المنظم والإبداع الهادف إلى مجرد عناصر فوضوية ومنفلتة ("لعوب كما الأطفال"، "شجار وخصام")، تصبح عدوا داخليا يعيق التواصل والمعنى، في هذه الحالة الحرجة، فإن الحلّ الحجاجيّ الفعال لا يتمثل في محاولة قمع هذه الفوضى بإعادتها قسرا إلى الأشكال والقوالب القديمة الجامدة "الأقفاص"، فهذا لم يعد ممكنا ولا مرغوبا، كما أنه لا يتمثل في الاستسلام لهذه الفوضى العبثية، الحل كما تقترحه القصيدة ضمنيا وبقوة، يكمن في عملية بناء واعية لـــ"خطاب جديد"، فضاء لغوي وثقافي مختلف، يتم فيه "إقناع الحروف نفسها"؛أي إقناع الذات الكاتبة والمجتمع اللغوي بضرورة تبني "حرية مسؤولة"، هذا الخطاب الجديد يلامس ما دعت إليه نازك الملائكة، ولتوضيح ذلك نشير إلى هذا القول: «ومن اللافت للنظر أن نازك حين شاءت أن تعلل ضرورة شيء من التحرر من قيود الشكل القديم ربطت ذلك بفكرتي الإيحاء والإبهام اللتين تحدثت عنهما في مطلع هذا الفصل، فاهمت اللغة العربية بأنها لم تكسب بعد قوة الإيحاء، ودافعت عن الإبهام لأنه جزء أساسي من حياة النفس البشرية، لا مفر لنا من مواجهته إن نحن أردنا فنا يصف النفس ويلمس حياتها لمسا دقيقا»[2]، وهو الذي سيسمح للحروف بأن تحتفظ بحيويتها وحريتها (رفض الأقفاص) ولكن ضمن إطار يوجه هذه الحرية نحو الإبداع والتواصل الهادف بدلا من الشجار والخصام. يمكن صياغة الأطروحة كالتالي: "في مواجهة أزمة اللغة المتمثلة في فوضى الحروف وتمردها على القوالب القديمة، الحل لا يكمن في العودة القسرية إلى القيود البالية (الأقفاص) ولا في الاستسلام للفوضى؛ بل في بناء خطاب جديد ومسؤول يمنح الحروف حريتها ضمن سياق هادف، ويعيد للغة قدرتها على الإبداع والتواصل الفعال"، تسعى القصيدة

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص58.

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط01، 1978، ص16.

لإقناع القارئ بأن القوالب اللغوية الجامدة لم تعد صالحة، وأن التمرد المطلق وحده لا يكفي؛ بل لا بد من ابتكار فضاء لغوي جديد يجمع بين حيوية الحرية وضرورة المسؤولية.

2.8 تفكيك البنية الحجاجيّة والأدلة الداعمة (Argumentative Structure & Evidence): يستخدم الشاعر مزيجا متقنا من الأدلة العاطفية (**Pathos**)، والحجج شبه المنطقية المبنية على الملاحظة والتناقض (**Logos**)، والاستدعاءات القيمية والأخلاقية (**Ethos**) لدعم أطروحته المعقدة:

1.2.8 الحجاج العاطفي (Pathos) – إثارة القلق والذعر من فوضى اللغة:

يعتمد الشاعر بشكل كبير على الوصف الحيوي والمؤثر لحالة الحروف لخلق استجابة عاطفية قوية لدى القارئ، فتصوير "الحروف تجري على بعضها كما يفعل الأطفال في باحة مدرسة" قد يبدو بريئا في البداية، لكنه سرعان ما يتحول إلى مشهد مقلق عند وصف "الشجار والخصام"، هذا التشبيه يثير لدى القارئ إحساسا قويا بـــ"الضياع"، و"الاضطراب"، و"عدم المسؤولية"، هذا الشعور يتعمق ويتحول إلى قلق حقيقي عندما يدرك القارئ أن أدوات الكتابة الأساسية، التي يفترض أن تكون أدوات للنظام والمعنى، قد أصبحت هي نفسها مصدرا للفوضى والعداء، رد فعل الشاعر نفسه المتمثل في المراقبة السلبية "مستلقيا على قفاي والجرى"، ثم "القفز مذعورا" يعكس هذا الشرخ الوجداني العميق وينقله إلى القارئ، الذعر هنا ليس مجرد خوف شخصي؛ بل هو تعبير عن إدراك خطورة الموقف، وهو يلفت انتباه القارئ بقوة إلى حجم الأزمة وحاجتها الماسة لحل جذري، حالة الذعر هذه تجعل القارئ متعاطفا ومستعدا لقبول ضرورة البحث عن مخرج.

2.2.8 الحجاج شبه المنطقي والعقلي (Logos) – بناء الحجة عبر الملاحظة وكشف التناقض والاستحالة:

يقدم الشاعر حججا منطقية تستند إلى الملاحظة الدقيقة لواقع مجتمعه وإلى كشف التناقضات، هنا يظهر التزام الأشعريّ بمجتمعه؛ و«الالتزام هو الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة

بين الشاعر والمجتمع، وهي ليست علاقة أخذ أو عطاء ولا علاقة انصهار أو ذوبان، وإنما هي علاقة تطابق»[1].

الملاحظة الأولى هي أن "الحروف تجري" وتتشاجر، أي أن حالة الفوضى قائمة ومستمرة، الملاحظة الثانية هي أن محاولة إيقاف هذه الفوضى بالقوة أو العودة إلى الماضي فاشلة: "الحروف لا تسقط ... لا فائدة ... لا شيء يقنع الحروف بالعودة إلى أقفاصها" هذا التقرير القاطع، المبني على التجربة والملاحظة "أتابع الشجار"، "أقفز مذعورا"، يقدم دليلا عمليا ومنطقيا على أن الحلول القديمة لم تعد ممكنة.، الحروف اكتسبت نوعا من الاستقلالية أو التمرد الذي لا يمكن قمعه بسهولة، استخدام استعارة "أقفاصها" للإشارة إلى القوالب اللغوية التقليدية أو القيود القديمة يطرح حجة عقلية أخرى، هذا «الأسلوب الاستعاري أقدر الأساليب التعبيرية على امداد الخطاب بقوة التفرع والتكاثر»[2]، فكما أن الحرية المطلقة للحروف (تمردها وفوضاها) لا تنتج خطابا بناءً، فإن العودة القسرية إلى "الأقفاص" (الجمود والقمع) ليست هي الحل الأمثل أيضا؛ بل هي مستحيلة ("لا شيء يقنع الحروف بالعودة")، هذا المنطق، القائم على استبعاد الحلول المتطرفة (الفوضى المطلقة أو القمع المطلق)، يقود القارئ منطقيا نحو ضرورة البحث عن حل وسطي ومبتكر، وهو ما تلمح إليه القصيدة: "تأسيس خطاب جديد يعطيها الحرية المسؤولة".

3.2.8 الحجاج القيمي والأخلاقي (Ethos) – ربط أزمة اللغة بأزمة قيمية وروحية:

يستدعي الشاعر بعدا قيميا وأخلاقيا وروحيا من خلال وضع مشهد فوضى الحروف في سياق مكان ذي دلالة رمزية قوية: "في السقف الخشبي المتلألئ بأدعية دامعة"، هذا "السقف" قد يرمز إلى التراث، أو المؤسسة الثقافية، أو حتى الفضاء الروحي أو المقدس، وصفه بأنه "متألئ" ومرتبط بـــ"أدعية دامعة" يضفي عليه هالة من القدسية والنقاء المفترض، ومع ذلك فإن هذا الفضاء المقدس أو التراثي يبدو عاجزا عن احتواء فوضى الحروف أو توجيهها، هذا التجاور بين قدسية المكان وفوضى الحروف يثير سؤالا قيميا عميقا: كيف يمكن للحروف أن

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص203.

[2] طه عبد الرَّحمن، اللِّسان والميزان أو التّكوثر العقليّ، ص225.

تتشاجر وتتخاصم في حضرة هذا السقف المتلألئ وهذه الأدعية الدامعة؟ الإجابة الضمنية هي أن الخطاب السائد، حتى في جوانبه التي تبدو مقدسة أو تراثية، قد فقد طهارته وقيمته الروحية والأخلاقية الحقيقية، أو أصبح مجرد ديكور لا يؤثر في الواقع. هذه الاستعانة بالقيم تجعل القارئ يشعر بأن تشويش الحروف ليس مجرد خلل لغوي سطحي؛ بل هو انعكاس لأزمة قيمية وأخلاقية أعمق في المجتمع أو الثقافة. وبالتالي، تصبح الدعوة إلى "خطاب جديد" ليست مجرد دعوة لتجديد اللغة؛ بل هي دعوة لاستعادة القيم الأخلاقية والروحية للكتابة، بحيث لا تكون الحروف مجرد أدوات جامدة أو فوضوية؛ بل تعبيرا عن "حياة وتعاطف" ومعنى حقيقي.

3.8 تحليل لأساليب والتقنيات الحجاجيّة:

يوظف الشاعر مجموعة من الأساليب البلاغية والتقنيات الحجاجيّة المتنوعة لتعزيز قوة حججه وإشراك القارئ:

1.3.8 التكرار الاستنكاري والنفي القاطع (Emphatic Repetition & Categorical Negation):

تكرار النفي بشكل قاطع في "لا فائدة ... لا شيء يقنع الحروف بالعودة إلى أقفاصها" يعمل على تعميق الموقف الحجاجيّ الرافض للحلول القديمة والسهلة، هذا التكرار لا يبرز فقط عدم جدوى محاولة إعادة الحروف إلى "أقفاصها" (القوالب الجامدة)؛ بل يصور هذا الحل بأنه مستحيل التحقق، يعتمد الشاعر حجة التنافي التي تقدم الطرح ونقيضه داخل نفس النظام[1]، فالنبرة القاطعة هنا ترفض وتنفي أي محاولة للتمسك بالماضي وتدفع القارئ نحو ضرورة التفكير في المستقبل وفي حلول مبتكرة، إنه استنكار لأي شكل من أشكال الهروب من مسؤولية مواجهة الأزمة الحالية وخلق الجديد.

2.3.8 السؤال الضمنيّ عبر المفارقة والتّناقض (Implicit Questioning through Paradox & Contrast):

المفارقة الشّعريّة هي «أسلوب تعبيريّ واستراتيجية انزياحية ميتالغوية، قائمة على التناقض الشاحن للخطابات بدلالات متعدّدة القراءات؛ هدفها خرق أفق انتظار المتلقي وإثارة دهشته،

[1] ينظر: محمد القاسمي، دراسات معاصرة في اللسانيات والتداوليات، ص82.

بإغراقه في حيرة التأويل الجماليّ، مادتها المفارقات القدرية وآلتها اللغة والإيقاع" وهذا هو جوهر اللُّغة الشِّعرية، وهي مرتبطة بفنون القول مشتملة على كل ما يقوم على اللغة الشاعرة»[1].

وعليه، المفارقة الكامنة في أن "الحروف لا تسقط" (أي أنها تحتفظ بوجودها وقوتها العنيدة) رغم فوضاها وشجارها، وفي نفس الوقت "لا شيء يقنعها بالعودة إلى أقفاصها" (رفضها للقيود القديمة)، تطرح سؤالا حجاجيا ضمنيا قويا وموجها للقارئ: "إذا كانت القيود القديمة مرفوضة وغير فعالة، وإذا كانت الفوضى الحالية مدمرة وغير مجدية، فما هو السبيل لتنظيم هذه الطاقة المتمردة للحروف وتوجيهها نحو الإبداع والمعنى؟ كيف يمكننا تنظيف اللغة وتجديدها بعيدا عن جمود الماضي وفوضى الحاضر؟". هذا السؤال الضمني يحفز القارئ على التفكير النقدي في طبيعة الأزمة والبحث عن حلول ممكنة، مما يجعله شريكا في العملية الحجاجيّة.

3.3.8 التضاد البنائي والمكاني (Structural & Spatial Contrast): يقيم الشاعر تضادا مكانيا ودلاليا قويا بين صورة "السقف الخشبي المتلألئ" بما يمثله من نظام مفترض، ونقاء، وقدسية، وربما ثبات وجمود، وصورة "الحروف" التي "تجري" وتتشاجر وتتخاصم في الأسفل، بما تمثله من حركة، وفوضى، ودنيوية، وحيوية منفلتة، هذا التضاد المكاني (فوق–تحت) والبنائي (نظام–فوضى، قدسي–دنيوي) يولد دعوى حجاجية مركبة: أولا، أن التراث المقدس أو النظام القائم (السقف–الأدعية) يبدو عاجزا عن احتواء أو تنظيم هذه الفوضى الحيوية للحروف، ثانيا، أن الحل قد لا يأتي من الأعلى (السقف)؛ بل يجب أن ينبع من فهم طبيعة هذه الحروف المتحركة وإيجاد طريقة لتنظيم حركتها بشكل هادف، هذا التضاد يبرز الحاجة إلى تأسيس "خطاب جديد مسؤول" يعيد التوازن المفقود بين النظام والفوضى، بين التراث والتجديد.

---

[1] عبد الهادي جمال الدين، شعرية المفارقة من التشكيل اللغوي إلى جماليات التخيل السردي: مقاربة أسلوبية في كافوريات المتنبي، أطروحة دكتوراه (ل.م.د) في الأدب العربي القديم، قسم اللغة والأدب العربي، إشراف: أ. د. خلف الله بن علي، السنة الجامعية: 2020–2021، ص 71.

4.3.8 التجسيد والتشخيص (Personification & Embodiment):

إعطاء الحروف صفات بشرية وحركية ("تجري"، "أطفال"، "شجار"، "خصام"، "لا تسقط"، "لا شيء يقنعها") يجعلها كائنات حية ومستقلة لها إرادتها الخاصة، هذا التشخيص ليس مجرد أسلوب بلاغي؛ بل هو أداة حجاجية قوية، فهو يبرز أن اللغة ليست مجرد أداة سلبية يمكن التحكم بها بسهولة؛ بل هي كائن حي يتفاعل ويتمرد ويحتاج إلى فهم وإقناع بدلا من القمع، ولأنّ الغو وظيفتها حجاجية أساسا ولا تقتصر على التواصل والإبلاغ[1]، هذا يجعل الحجة بضرورة "إقناع الحروف" تبدو أكثر منطقية وواقعية.

4.8 خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجيّة (Addressivity & Argumentative Relationship)

تتميز القصيدة بخطاب حجاجي موجه ومتعدد الأبعاد:

1.4.8 المخاطب المزدوج (الحروف/القارئ): يخاطب الشاعر في هذه القصيدة كلا من "الحروف" المتمردة (بشكل ضمني، من خلال وصفها ومحاولة فهمها) و"المتلقي" أو القارئ (بشكل مباشر أكثر، من خلال إشراكه في المشهد وفي الشعور بالذعر وفي البحث عن حل)، هذا الخطاب المزدوج يجعل الطرفين (أداة اللغة ومتلقيها- مستخدمها) شركاء في مواجهة الإشكالية المطروحة، السؤال الضمني "ماذا نفعل بهذه الحروف العاجزة عن الانصياع والتي تسبب لنا الذعر؟" لا يوجه للحروف فقط؛ بل يوجه بشكل أساسي للقارئ، مما يدفعه إلى التفكير في مسؤوليته ودوره في بناء هذا الخطاب الحجاجيّ الجديد.

2.4.8 إشراك القارئ عبر التجربة المشتركة (Engaging the Reader through Shared Experience): من خلال وصف تجربته الشخصية في المراقبة والشعور بالذعر "**أتابع الشجار... مستلقيا**"، "**أقفز مذعورا**"، فالأشعريّ هنا «إنما هو أسير لحظة انفعالية تتخلق فيها القصيدة على ما هجس في نفسه»[2]، يشرك معه القارئ في هذه التجربة المقلقة، القارئ يشعر

[1] فرانز فن إيمرن وروب غروتندورست، نظرية نسقية في الحجاج، ص05.

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص212.

بنفس الحيرة والقلق والذعر، ويصبح بالتالي أكثر استعدادا للمشاركة في البحث عن حل، هذا الأسلوب يجعل الحجة ليست مجرد طرح فكري؛ بل تجربة معاشة مشتركة.

3.4.8 الدعوة الضمنية للمسؤولية الإبداعية (Implicit Call for Creative Responsibility): على الرغم من أن القصيدة لا تقدم حلا جاهزا، إلا أن تشخيصها الدقيق للمشكلة ورفضها للحلول السهلة (العودة للأقفاص) يمثل دعوة ضمنية قوية للقارئ (وخاصة إذا كان كاتبا أو مبدعا) لتحمل مسؤوليته في ابتكار هذا الخطاب الجديد. القصيدة تضع عبء الحل على عاتق مستخدمي اللغة أنفسهم، وتحثهم على تجاوز السلبية والمشاركة في بناء "سماء أخرى" أكثر رحابة ومسؤولية.

5.8 خلاصة تحليل "الحروف":

باختصار، تقدم قصيدة "الحروف" لمحمّد الأشعريّ رؤية نقدية عميقة لوضع اللغة والكتابة في زمن الأزمة، حيث تتحول أدوات التواصل إلى أدوات للفوضى. ومن خلال بنية حجاجية متماسكة تعتمد على الوصف المؤثر، والمنطق القائم على الملاحظة والتناقض، والاستدعاء القيمي، تدعو القصيدة إلى تجاوز كل من الأشكال القديمة الجامدة والفوضى الحالية غير المجدية، نحو ابتكار خطاب جديد ومسؤول يوازن بين حرية الحرف وضرورة المعنى، ويعيد للغة قدرتها على الخلق والتواصل الهادف.

9. تحليل قصيدة "عبور": حجاجية مواجهة أزمة المدينة وفتح باب للمستقبل

تستكشف قصيدة **"عبور"**[1] لمحمّد الأشعريّ بعمق وحساسية، حالة المدينة المعاصرة، ممثلة في أزقتها الضيقة، وأجوائها المشحونة بالتوتر، وصخبها المادي الذي يطغى على الروح الإنسانية، وعليه «إن كثيرا من الباحثين يميلون إلى الاعتقاد بأن المدينة في العالم العربي ليست سوى قرية كبيرة، وأن الشاعر حين يحس بتضايقه من المدنية ويتحدث عن الغربة والقلق والضياع، مجرد محاكاة شعراء الغرب حين يضيقون ذرعا بتعقيدات الحضارة الحديثة، وبالمدينة الكبيرة ممثلة لها»[2].

[1] محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، ص12.

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص111.

يصور الأشعريّ المدينة كفضاء يفقد تدريجيا روحه وتواصله الإنساني، ويتحول إلى مكان للخوف، والضياع، والاغتراب ("أقواس لا روح فيها"، "تفتح بابا لعشرين خوفا")، في مواجهة هذا الواقع المأزوم، ويتميز الأشعريّ بشعريّة تجاوزت واقعها حيث إنّ «جملة المثبطات أن الشعراء الذين ظهروا في نهاية الستينات وبداية السبعينات، لم يجدوا أمامهم تراكما شعريا ذا بال يمكن جعله أساسا قويا لحركتهم، فظل ما خلفه السابقون محدودا».[1]

ويقترح الشاعر أن الخلاص أو التجاوز لا يأتي بالهروب السلبي أو الإنكار؛ بل من خلال فعل "عبور" واعٍ لهذه الأزقة وهذه الحالة، هذا "العبور" ليس مجرد حركة فيزيائية؛ بل هو مواجهة نقدية وواعية لتاريخ المدينة، لواقعها المركب، ولأزماتها المتراكمة، الهدف النهائي لهذا العبور الحجاجيّ هو "فتح باب"، ليس فقط بابا ماديا؛ بل بابا رمزيا نحو مستقبل ممكن، مستقبل يستعيد للمدينة إنسانيتها المفقودة، ويعيد الروح إلى هياكلها الصماء، ويخلص ساكنيها من أشباح الخوف المتراكمة.

1.9 الأطروحة الحجاجيّة المركزية: العبور الواعي كشرط لاستعادة روح المدينة ومواجهة الخوف

الأطروحة المركزية (**Central Claim/Thesis**) التي تدافع عنها القصيدة ببراعة هي أنه عندما تتمدد المدينة وتتكاثر أزقتها الضيقة وأصواتها الحادة ("زحمة العصر تبدأ تغريدها المر")، وتصبح فضاءً لنشر البغضاء، والاغتراب، وفقدان الروح ("أقواس لا روح فيها")، فإن الرد الحجاجيّ الفعال لا يكون بالانغلاق أو الهروب؛ بل يكمن في ضرورة "عبور" هذه الأزقة وهذه الحالة، هذا العبور يجب أن يكون مسلحا بوعي نقدي وتاريخي ("عشرين خوفا من السنين")، وأن يهدف إلى "فتح باب" جديد للمستقبل، هذا الباب هو المدخل إلى فضاء يستعيد للمدينة روحها المسروقة، ويخلص ساكنيها من الخوف المتراكم، ويعيد بناء التواصل الإنساني المفقود. يمكن صياغة الأطروحة كالتالي: "إن أزمة المدينة المعاصرة، المتمثلة في ضيق أزقتها، وفقدان روحها، وتراكم الخوف فيها، لا يمكن تجاوزها إلا من خلال فعل \عبور\ واعٍ ونقدي لهذا الواقع، عبور يواجه التاريخ والمخاوف بهدف \فتح باب\ نحو مستقبل يستعيد إنسانية المدينة

[1] عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج02، ص199.

وروحها المفقودة"، نجد أن الأشعريّ قد اعتمد الحجّة التاريخية كونها حجة تاريخية تقنع المتلقي بصحة دعواه وتكون رابطة للنتيجة[1].

يسعى الشاعر لإقناع القارئ بأن الانغلاق والضيق في فضاء المدينة يؤديان حتما إلى موت الروح الإنسانية، وأن المواجهة الواعية (العبور) هي السبيل الوحيد الممكن لاستعادة هذه الروح وخلق مستقبل أفضل.

2.9 تفكيك البنية الحجاجيّة والأدلة الداعمة (Argumentative Structure & Evidence

يستخدم الشاعر مزيجا من الأدلة الحسية، والعاطفية (**Pathos**)، والحجج شبه المنطقية المبنية على الملاحظة والاستنتاج (**Logos**)، والاستدعاءات القيمية والمعمارية (**Ethos**) لدعم موقفه الحجاجيّ:

1.2.9 الحجاج الحسي والعاطفي (Sensory Evidence & Pathos) – تجسيد مرارة المدينة وإثارة القلق والتعاطف:

يثير الشاعر مشاعر سلبية قوية تجاه واقع المدينة من خلال وصف حسي دقيق ومؤثر، وصف "زقاق صغير شمال المدينة" يوحي بالضيق، والانغلاق، وربما التهميش. صورة "المدخل الحجري" الذي يقترح "سماء وأجنحة وجدارا ولبلابة يابسة" تخلق توترا بين الوعد بالانفتاح (سماء وأجنحة) والواقع المقيد (جدار ولبلابة يابسة)، وصف "زحمة العصر" بأنها تبدأ "تغريدها المر" هو تجسيد حسي قوي لمرارة الحياة في المدينة؛ فالمدينة التي يفترض أن تكون مصدرا للبهجة والحيوية (التغريد الجميل) أصبحت تنتج القسوة والمرارة. صورة "سوقا فسوقا يذوب العبير النباتي في بعضه" تثير إحساسا بالاختناق وفقدان الأصالة والنقاء في زحمة المادية والاستهلاك، وصف "الشبابيك تستسلم في بعضها والزوايا وأقواس لا روح فيها" يثير مشاعر الحزن والأسى على فقدان المدينة لحيويتها وتواصلها، وأخيرا صورة "عشرين خوفا من السنين وعينين للدمعة الواحدة" تثير القلق من عبء الماضي والخوف من المستقبل، ولكنها تثير أيضا التعاطف مع هذه "الدمعة الواحدة" التي تمثل بقايا الإنسانية الهشة، قدم الشاعر هذه الصور الحسية والعاطفية وفق تراتبية وإستراتيجية تدريجية، معتمدا السُّلم

[1] ينظر: عباس حشاني، خطاب الحجاج والتَّداولية، ص86

الحجاجيّ، والّذي نعني به تراتبية الحُجج والبراهين والتي تتقدم وتتأخر بحسب طاقتها الحجاجيّة وقوتها الإنجازية، ولها علاقة بالنَّتيجة هي علاقة ترتيبية للحُجج المـُنتمية لفئة حِجاجية تخدم نتيجة[1]، فالأشعريّ في طرح رأيه ودعمه بالأدلة اتَّخذ سُلمًا؛ حيث رتَّب الحُجج بقدر قوتها وحِجيتها تجعل القارئ يشعر بوطأة أزمة المدينة ويتعاطف مع الدعوة إلى تجاوزها.

2.2.9 الحجاج شبه المنطقي والعقلي (Logos) – بناء الحجة عبر الملاحظة والاستنتاج والتدرج:

يقدم الشاعر حججا منطقية مبنية على الملاحظة الدقيقة للواقع الحضري وعلى الاستنتاج والتدرج في عرض الأزمة، فالملاحظة الأولى هي ضيق المكان ("زقاق صغير")، الملاحظة الثانية هي هيمنة الزحمة والصخب المادي ("زحمة العصر"، "سوقا فسوقا") التي تطغى على كل ما هو طبيعي أو إنساني ("يذوب العبير النباتي")، الملاحظة الثالثة هي النتيجة الحتمية لهذا الوضع: فقدان الروح واستسلام العناصر المعمارية والإنسانية ("الشبابيك تستسلم"، "أقواس لا روح فيها") هذا التدرج المنطقي (ضيق – صخب مادي – فقدان الروح) يقود إلى الاستنتاج بأن هذا الوضع ينتج الخوف "تفتح بابا لعشرين خوفا"، هذه السلسلة المنطقية، المبنية على الملاحظة، تبرر الحاجة إلى حل جذري، الحجة المنطقية الأخرى تكمن في عبارة "تفتح بابا لعشرين خوفا ... وعينين للدمعة الواحدة"، هنا يقدم الشاعر حجة منطقية ضمنية حول طبيعة المواجهة: فتح الباب (المواجهة-العبور) لا يعني نهاية الخوف فورا؛ بل هو يفتح على مواجهة هذا الخوف المتراكم ("عشرين خوفا")، لكن وجود "العينين للدمعة الواحدة" يقدم دليلا منطقيا على أن الإنسانية لم تمت تماما، وأن القدرة على الشعور والتأثر ما زالت قائمة، وبالتالي فإن إمكانية التجاوز والخلاص ممكنة رغم ثقل الماضي، هذا المنطق يبرر ضرورة "العبور" كفعل مواجهة وليس كفعل هروب، وهنا يكمن دور حجة الاتجاه، والتي تهدف لتحقيق الحجاج؛ حيث توجه المستمع على التحذير من القيام بفعل ...[2].

[1] ينظر: أبو بكر العزاوي، اللُّغة والحجاج، ص20

[2] ينظر: عباس حشاني، خطاب الحجاج والتَّداولية، ص86.

3.2.9 الحجاج القيمي والمعماري (Ethos) – استدعاء قيم الأصالة والروح ضد الخواء المادي:

يستند الشاعر بقوة إلى منظومة قيمية تعلي من شأن "الروح"، و"الأصالة"، و"التواصل الإنساني"، و"الجمال الطبيعي" ("العبير النباتي")، في مقابل نقد قيم "الزحمة"، و"الصخب المادي"، و"الخواء الروحي"، و"الاستسلام"، الإشارة الصريحة إلى "أقواس لا روح فيها" تستدعي بشكل مباشر القيم المعمارية والإنسانية التي فقدتها المدينة الحديثة، فالأقواس التي ترمز في التراث المعماري إلى الأصالة، والديمومة، والانفتاح الروحي، أصبحت هنا مجرد هياكل فارغة وميتة، هذا النقد القيمي يجعل القارئ يدرك أن "العمارة" أو "الحضارة المادية" لا قيمة لها دون "روح" تسكنها وتحييها، وأن هذه الروح لن تعود إلا بعودة التواصل الإنساني، والقيم المشتركة، واحترام الطبيعة والتاريخ. الدعوة إلى "العبور" و"فتح باب" هي في جوهرها دعوة قيمية لاستعادة هذه الروح المفقودة.

3.9 تحليل لأساليب والتقنيات الحجاجيّة:

يوظف الشاعر مجموعة من الأساليب البلاغية والتقنيات الحجاجيّة المترابطة لخدمة غرضه الإقناعي:

1.3.9 التضاد البنائي والدلالي (Structural & Semantic Contrast):

التضاد البنائي أداة حجاجية تُزاوج بين الإمتاع والإقناع وهو «الجمع بين الشَّيء وضده في الكلام»[1]، وهدفه توكيد المعاني وتدبيجها، وتظهر الطَّاقة الإقناعية التأثيرية له حين نأتي بالمعاني المـــُضادَّة، فالأشعريّ يخلق تضادا دلاليا وبنائيا مؤثرا بين ما يقترحه المدخل الحجري في بداية القصيدة ("سماء وأجنحة" – رموز للانفتاح والحرية والأمل) وبين الواقع الفعلي للمدينة الذي يتكشف تدريجيا ("زحمة العصر"، "تغريدها المر"، "يذوب العبير"، "أقواس لا روح فيها"، "عشرين خوفا" – رموز للضيق، والمرارة، والاختناق المادي، وفقدان الروح، والخوف)، هذا التضاد الحاد بين الوعد والخيبة، بين المظهر والجوهر، يكوّن موقفا حجاجيا قويا مفاده أن

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ص303

المظاهر الخارجية للمدينة قد تكون خادعة، وأن الحقيقة المؤلمة تكمن تحت السطح، هذا التضاد يستدعي وعيا نقديا لدى القارئ لتجاوز "مواقع التزييف" الظاهرية والبحث عن الجوهر الإنساني المفقود، ويبرر ضرورة "العبور" كفعل كشف ومواجهة.

2.3.9 النداء الحجاجيّ الكامن والدعوة الضمنية للفعل (Implicit Call to Action): عبارة "وتفتح بابا لعشرين خوفا من السنين وعينين للدمعة الواحدة" لا تحمل نداءً مباشرا وصريحا، لكنها تتضمن نداءً حجاجيا ضمنيا قويا وموجها للقارئ، فهي تلمح إلى أن هذا "الباب"، رغم أنه يفتح وسط تراكم المخاوف الثقيلة "عشرين خوفا"، يمثل فرصة حقيقية للتجاوز والخلاص، وأن بقايا الإنسانية "عينين للدمعة الواحدة" كافية لتبرير المحاولة معتمدا على التبرير، والتي تعتمد بدورها على المسلمات اليقينية للحجاج بمقدمات أقل يقينية من المسلمات[1]، وكما النداء الكامن يحث القارئ على التحلي بالشجاعة لمواجهة مخاوفه المتراكمة، وعدم اليأس، والمساهمة في فتح هذا الباب نحو المستقبل. إنه تحريض ضمني على المشاركة في فعل "العبور".

3.3.9 الجناس الصوتي الدال على الفساد والانحدار (Sound Play Indicating Corruption):

الجناس (أو التقارب الصوتي والدلالي) بين "سوقا" و"فسوقا" (إذا افترضنا قراءة "فسوقا" ككلمة مقصودة أو كإيحاء صوتي) يعمل كحجة صوتية–دلالية مكثفة، فهو ينقل فكرة "فساد السوق" (بمعنييه المادي والأخلاقي) مباشرة إلى وعي المتلقي؛ بحيث يصبح "السوق" في سياق القصيدة رمزا للفساد، والانحطاط القيمي، وطغيان المادة على الروح، والحق أنَّ-الجناس أو بالأحرى «أصبح للبديع أفق جديد يمكن استشرافه من منظور اللِّسانيات وهو فاعلية في ربط أجزاء النَّص»[2]، وكما أنّ الاستخدام المـــُوحي للصوت يقوي إحساس القارئ بالرفض لهذا الواقع ويدعم دعوة الشاعر الملحة لتجاوزه و"عبوره"، ويترتب عن هذا كلّه أنَّ للبديع منحًا تداوليًّا حجاجيّا يتجلى في إقناع المـــُخاطب واستمالته لتكون للفعل تأثيرًا من خلال الجَمالية.

[1] ينظر: عباس حشاني، خطاب الحجاج والتَّداولية، ص86.

[2] جميل عبد المجيد، بلاغة النَّص – مدخل نظري ودراسة تطبيقية –، دار عريب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، 1999، ص15.

4.3.9 التجسيد وإضفاء الحياة على الجمادات (Personification):

يمنح الشاعر صفات حية للجمادات والعناصر المعمارية، مما يعمق الإحساس بأزمة المدينة. "زحمة العصر تبدأ تغريدها المر"، "الشبابيك تستسلم في بعضها"، "أقواس لا روح فيها"، هذا التجسيد السلبي (تغريد مر، استسلام، فقدان الروح) يبرز حالة الموت والانحدار التي أصابت كيان المدينة بأكمله، الموت الذي سماه "نيتشه" بالرغبة في الفناء للتفوق على الذات[1]، هذا الأسلوب يجعل الأزمة تبدو أكثر شمولية وعمقا، ويؤكد على الحاجة الماسة لـــ"عبور" يعيد الحياة والروح إلى هذا الجسد المحتضر.

5.3.9 التّناص الحجاجيّ واستدعاء المرجعيات (Intertextuality & Referentiality)

تستدعي القصيدة مرجعيات ثقافية وتاريخية ومعمارية لتعزيز حجتها:

استدعاء العمارة التاريخية–الثقافية كحجة قيمية: استحضار عناصر معمارية ذات دلالة تاريخية وثقافية مثل "المدخل الحجري" و"الأقواس" يحيل ضمنيا إلى إرث حضاري ومعماري يجب أن يُرعى ويُحافظ على قيمته وروحانيته الأصيلة، وصف هذه العناصر بأنها "يابسة" أو "لا روح فيها" يحول هذا الاستدعاء إلى حجة قوية ضد الواقع الحالي، إنه يقارن بين ماضي المدينة المجيد (المفترض أو المأمول) وحاضرها المنحدر، هذا الاستدعاء يحوّل الحجاج من مجرد نقد للواقع المعاصر إلى "دعوى للمحافظة على روح المدينة الحقيقية" وجسرها التاريخي، في مقابل "الفساد المعماري والإنساني" الذي أفرغ هذه الرموز التراثية من معناها وقيمتها، إنه حجاج يستند إلى قيمة الأصالة والتاريخ.

نجد الأشعريّ يوظّف الحدث التّاريخيّ كثيرا فقصيدته عن أبي ذر الغفاري رضي الله عنه في ديوانه "صهيل الخيل الجريحة" تطمح لاسترجاع وجه مشرق من التاريخ الإسلامي للإبانة عن نضاله وتمسكه بعقيدته[2]، فكما قدمنا له سابقا فهو حجاج يستند إلى التّاريخ.

---

[1] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص314.

[2] ينظر: عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد،ج02، ص49.

4.9 خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجيّة (Addressivity & Argumentative Relationship)

تتوجه القصيدة إلى القارئ (المتلقي) بشكل ضمني ولكن مؤثر، وتشركه في التجربة الحجاجيّة:

إشراك القارئ كشاهد ومتعاطف:

عبارة "وعينين للدمعة الواحدة" تحيل إلى المتلقي بوصفه شاهدا على هذه الدمعة الإنسانية الهشة وسط الخوف والخراب، كأن القارئ هو "العين" الأخرى التي تشارك الشاعر حزنه وخوفه وأمله الخافت، هذا الإشراك العاطفي يخلق علاقة قوية بين الشاعر والقارئ، ويجعل القارئ أكثر تقبلا للحجة، تتشكل بذلك دعوى حجاجية ضمنية موجهة للقارئ: "يا من تقرأ هذه الدموع وتشهد هذا الخوف المتراكم، إن مسؤوليتك لا تتوقف عند المشاهدة والتعاطف؛ بل تمتد إلى المشاركة في فعل "العبور" وفتح هذا الباب الجديد للحياة والمصالحة"، يصبح القارئ بذلك شريكا مدعوا للمساهمة في عملية "العبور" المطلوبة.

5.9 خلاصة تحليل "عبور":

بهذا التحليل لقصيدة "عبور"، نختتم دراسة القصائد التسع المقررة لهذا الفصل، كشفت هذه القصيدة، مثل سابقاتها، عن غنى التجربة الحجاجيّة في شعر محمّد الأشعريّ وقدرته على تشخيص أزمات الواقع المعاصر (أزمة المدينة، أزمة اللغة، أزمة الروح) وتقديم رؤى حجاجية عميقة ومبتكرة تدعو إلى المواجهة الواعية، والتجديد، واستعادة القيم الإنسانية المفقودة، وهذا ما يؤكده أحمد بلبداوي: «أنّ قصيدة السبعينات المعاصرة بالمغرب حاولت وتحاول بكل جهد تأسيس القصيدة المغربية المتميزة عن مرحلة الستينات، وأستطيع أن أقول بأني أحاول تجاوز ذاتي باستمرار ضمن مجموعة شعراء السبعينات».[1]

وفِعل **"العبور"** في هذه القصيدة ليس مجرد حركة في المكان؛ بل هو موقف حجاجيّ وجوديّ يدعو إلى التّجديد وتجاوز الخوف والانغلاق نحو فتح آفاق جديدة للمستقبل.

[1] عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج02، ص187.

10. خاتمة الفصل: النّسق الحجاجيّ بوصفه فعلا تداوليّا:

وصفوة القول، لقد كشف هذا الفصل أنّ شعر الأشعريّ ليس مجرد تعبير جمالي عن المشاعر والتجارب الذاتية؛ بل هو فعل حجاجيّ معقد يسعى إلى إقناع المتلقي واستمالته من خلال تطبيق نظريات الحجاج المختلفة كالبلاغة الجديدة لبيرلمان، نموذج تولمين، الحجاج اللغوي لديكرو، استطعنا أن نكشف عن الآليات التي يستخدمها الشاعر لبناء حججه الشعرية.

محمّد الأشعريّ يوظف ترسانة متنوعة من الأدوات الحجاجيّة: الصور الشّعريّة الاستعارات المؤثرة، البنى النحوية الموجهة، الإشاريات المحددة للموقف، والسياق الثقافي، كل هذه الأدوات تعمل بتناسق لتحقيق هدف واحد وهو نقل المتلقي من موقف إلى آخر، وزعزعة مسلماته، ودفعه إلى إعادة النظر في تصوراته عن الذات والعالم والمجتمع.

ما يميز الحجاج عند الأشعريّ أنه لا يفرض رؤية واحدة بشكل مباشر؛ بل يترك مجالا للمتلقي ليشارك في بناء المعنى، هذا يجعل الخطاب الشّعريّ أكثر فعالية وتأثيرا، لأن المتلقي لا يشعر بأنه مجرد مستقبِل سلبي؛ بل شريك فاعل في العملية الإقناعيّة.

وعليه فإنّ شعر محمّد الأشعريّ هو حوار حي بين الشاعر والمتلقي، الشاعر لا يفرض رؤيته؛ بل يدعونا للتفكير معه، للشك، للتساؤل، لإيجاد الحلول، يقودنا في رحلة فكرية وعاطفية تغير طريقة رؤيتنا للعالم، إذن فالحجاج في الشعر ليس خداعا أو تلاعبا بالكلمات؛ بل هو فن التّواصل.

خاتمة

تصل هذه الدّراسة إلى محطتها الختاميّة، حاملةً في طياتها ثمرة رحلة بحثيّة استهدفت سبر أغوار التّجربة الشّعرية للشّاعر محمّد الأشعريّ، وذلك من خلال عدسة تحليلية مركبة تسعى لتجاوز المقاربات النّقديّة التّقليديّة الّتي غالبا ما تركز على جانب واحد من النّص الأدبيّ، لقد انطلقت هذه الأطروحة من إشكالية مركزية مفادها أنّ الخطاب الشّعريّ لدى الأشعريّ لا يمكن اختزاله في بعده الجماليّ أو التّعبيريّ فحسب؛ بل هو بنية تواصليّة معقدة ومتعددة الأبعاد، تتفاعل فيها بشكل عضويّ وديناميكيّ المقاصد التداولية والبنى الجمالية والاستراتيجيات الحجاجية، لتشكيل فعل تواصليّ متكامل يهدف إلى التّأثير في المتلقي على مستويات متعددة: معرفية، ووجدانية، وقيميّة .. إنّ فهم طبيعة هذا التّفاعل الجدليّ بين التّداوليّة والجماليّة والحجاجيّة في نسيج الخطاب الشّعريّ الواحد، هو في تقديرنا المفتاح الأساسيّ لولوج عالم الأشعريّ الشّعريّ وإدراك عمق رؤيته وتعقيد تجربته الإنسانيّة والفنيّة.

تأتي هذه الخاتمة لتقدِّم عرضًا تفصيليًا وعميقًا لأبرز النتائج الّتي أسفرت عنها هذه المقاربة التحليلية المركبة، مع التركيز على الدّقة في عرض الاستنتاجات الخاصّة بكل بعد من الأبعاد المدروسة، وإبراز طبيعة التّفاعل المعقد بينها، كما ستتضمن الخاتمة مجموعة من التّوصيات المحددة والمبنية على نتائج البحث، والّتي تهدف إلى فتح آفاق جديدة للدّراسات المستقبليّة في مجال تحليل الخطاب الشّعريّ بشكل عام، وشعر محمّد الأشعريّ بشكل خاص والمساهمة في إثراء المشهد النّقديّ العربيّ **بمقاربات جديدة** وأدوات تحليليّة متطورة هي:

- أنّ شعر الأشعريّ هو بالأساس "فعل لغويّ" متكامل الأركان، يوظّف ببراعة آليات التّداوليّة لتحقيق مقاصد تواصليّة وتفاعليّة محدّدة، وتجلّت هذه النّتيجة في عدّة مستويات:

- رصد الأفعال الإخباريّة (كوصف حالة الضياع في "متاهة" أو التعبيرية (كالتّعبير عن الأسى في "عودة"؛ بل كشف عن حضور لافت للأفعال التّوجيهيّة، وإن كانت مضمرة في الغالب، فالاستفهامات البلاغيّة المتكررة ليست مجرد أسئلة تنتظر جوابا؛ بل هي أفعال كلاميّة تهدف إلى إثارة تفكير المتلقي، وزعزعة يقينياته، ودفعه نحو موقف معين.

- كشفت الدراسة عن اعتماد الأشعريّ المكثف على آليات الاقتصاد اللّغويّ التّداوليّ، فهو لا يصرح بكل شيء؛ بل يبني خطابه على شبكة من الافتراضات المسبقة (المعرفية، الثقافية، القيمية) الّتي يفترض مشاركة القارئ فيها، أو يسعى لتحديها.

- أثبت التحليل أنّ الإشاريات (Deixis) - الشخصية (أنا، أنت، هو)، والزّمانيّة (الآن، الأمس، الغد)، والمكانيّة (هنا، هناك) - ليست مجرد محدّدات لغويّة؛ بل هي أدوات تداوليّة أساسيّة تؤطر منظور الشّاعر، وتبني علاقته بالمخاطب (القريب أو البعيد، الحاضر أو الغائب)، وتحدد موقعه من العالم الّذي يصوّره.

- لم يعد التناص (Intertextuality) مجرد تقنية جماليّة لإثراء النّص؛ بل كشف التّحليل عن وظيفته التّداوليّة الهامّة، فاستدعاء الأشعريّ لنصوص أخرى (دينية، تراثية، أدبية، شعبية) هو فعل تداوليّ يهدف إلى: إقامة حوار مع تلك النّصوص، استثمار سلطتها الرّمزيّة أو شحنتها الدّلاليّة، توجيه قراءة المتلقي.

- أظهرت الدّراسة أنّ البنى الجماليّة في شعر الأشعريّ ليست مجرد زخارف شكليّة أو وسائل للتّعبير عن الذات؛ بل هي مكونات عضوية فاعلة في عملية التّواصل الكلّي، تساهم بشكل أساسي في تحقيق المقاصد التّداوليّة والحجاجيّة وإحداث الأثر الجماليّ.

- الإيقاع كفعل يؤثر في المتلقي على المستوى الجسدي والنفسي والعاطفي، فتوظيف الأشعريّ للإيقاعات المتنوعة – سواء بالالتزام الجزئيّ بالتّفعيلة، أو الانزياح المقصود عنها، أو استخدام إيقاع النّثر المتوتر أو الانسيابيّ، أو توظيف المحسنات الصوتيّة (الجناس، السّجع، التّكرار) بوعي – يهدف إلى "ضبط" الحالة الشعورية للمتلقي، وتهيئته لاستقبال الرّسالة الشّعريّة

- كشف التّحليل أنّ الصّورة الشّعريّة (التّشبيه، الإستعارة، الكناية، الرّمز) ليست مجرد أدوات لتزيين المعنى أو تجسيده حسيا؛ بل هي "أفعال تصويرية" معقّدة تستهدف حواس المتلقي وخياله وقدراته المعرفية.

- كل اختيار لغويّ يقوم به الشاعر – من المفردة الدقيقة، إلى التّركيب النّحويّ الخاص، إلى الأسلوب البلاغيّ الموظّف – هو "فعل لغويّ-جماليّ" يحمل قصدا تأثيريّا.

– يمثل التّناص الجماليّ لدى الأشعريّ "فعلا حواريّا وتثاقفيّا" يثري النّسيج الفنيّ للنّص، فاستدعاء أصوات ونصوص من التّراث الدّينيّ أو الصّوفيّ أو الشّعبيّ أو الأدب العالميّ لا يضيف طبقات من المعنى فحسب؛ بل يخلق حوارا بين الماضي والحاضر، مما يعمّق الأثر الجماليّ للنّص.

ولعل من أبرز نتائج هذه الدّراسة هو الكشف عن الحضور القوي للبعد الحجاجيّ في شعر محمّد الأشعريّ، وهو بعد غالبا ما يتمّ تجاهله في الدّراسات النّقديّة الّتي تركز على الجانب الجماليّ أو الغنائيّ، لقد أثبتت الدّراسة أنّ الأشعريّ، حتّى في أكثر قصائده ذاتيّة يوظّف الشّعر كأداة للتأثير في قناعات المتلقي ومواقفه.

ويعتمد على ترسانة متنوعة من الأدلة التي تتجاوز الأدلّة العقليّة الصّرفة، فالأدلّة العاطفيّة (Pathos)، المتمثلة في الصور المؤثرة واللّغة المشحونة واستدعاء التّجارب الوجدانيّة، تؤدي دورا محوريّا في كسب تعاطف القارئ وتوجيه استجابته.

ويكشف التّحليل عن توظيفه لمجموعة واسعة من الأساليب والتّقنيات البلاغيّة والحجاجيّة الّتي تتناسب مع طبيعة اللّغة الشّعريّة، والتي تجعل الحجاج في شعره مؤثرا دون أن يفقد النّص شعريّته.

إنّ النّتيجة الأكثر مركزيّة وأهميّة الّتي خلصت إليها هذه الدّراسة هي التّأكيد على التّفاعل الجدليّ والعضويّ والتّكامل الوظيفيّ بين الأبعاد التّداوليّة والجماليّة والحجاجيّة في خطاب محمّد الأشعريّ الشّعريّ، وهذا التّفاعل الدّيناميكيّ هو ما يمنح شعر الأشعريّ عمقه وتركيبه وتعدد مستويات قراءته، ففهم هذه الطبيعة التّفاعلية المركبة هو في تقديرنا الإضافة المعرفيّة الأهمّ الّتي تقدمها هذه الدّراسة لفهم تجربة محمّد الأشعريّ الشّعريّة وموقعها المتميز في المشهد الشّعريّ العربيّ المعاصر.

اِنطلاقا من الثّراء المعرفيّ الّذي كشفت عنه نتائج هذه الدّراسة، وإدراكا للحدود الطبيعيّة الّتي تكتنف أيّ عمل بحثيّ، وبغية فتح آفاق جديدة للبحث العلميّ الجاد في مجال الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة العربية، وتحديدا فيما يتعلق بتجربة الشّاعر محمّد الأشعريّ والتقاطعات المنهجيّة بين التّداوليّة والجماليّة والحجاجيّة، تقدم هذه الأطروحة مجموعة من التّوصيات التّفصيليّة للباحثين:

- توسيع نطاق البحث في المتن الشّعريّ للأشعريّ.

- إجراء دراسات مقارنة حول شعر الأشعريّ، وتحديد نقاط الالتقاء والاختلاف مع التّجارب الشّعريّة المعاصرة الأخرى.

- ضرورة إيلاء اهتمام أكبر للبعدين التّداوليّ والحجاجيّ في دراسة الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر.

- دراسة تلقي شعر الأشعريّ وتأثيره بعيدا عن التّحليل النّصيّ، توصي الدّراسة بإجراء أبحاث حول كيفية تلقي القرّاء والنّقاد لشعر الأشعريّ عبر الأجيال المختلفة، كيف يُقرأ شعره اليوم؟ ما هي التأويلات السّائدة؟ ما هو أثره الفعليّ في القراء وفي المشهد الثقافي؟ يمكن استخدام أدوات من سوسيولوجيا الأدب ونظريات التّلقي، بما في ذلك الدّراسات الميدانية والمقابلات وتحليل الخطاب النّقديّ، لفهم عملية التّلقي وأثرها هذا سيقدم رؤية قيّمة حول حياة النّص الشّعريّ بعد إنتاجه وتفاعله مع سياقات التّلقي المتغيرة.

في نهاية هذه الرّحلة البحثيّة الطويلة والممتعة في عالم الشّاعر محمّد الأشعريّ، نأمل أن تكون هذه الأطروحة قد نجحت في تقديم إضافة معرفيّة ملموسة للمكتبة النّقديّة العربيّة، من خلال مقاربتها البينية التي حاولت كسر الحواجز بين الحقول المعرفية المختلفة والتي سعت للكشف عن التّعقيد والتّفاعل الدّيناميكيّ بين الأبعاد التّداوليّة والجماليّة والحجاجيّة في خطابه الشّعريّ، لقد أظهرت الدّراسة أنّ شعر الأشعريّ ليس مجرد كلمات جميلة أو تعابير عن مشاعر ذاتية؛ بل هو فعل تواصليّ حيّ، ونشاط حجاجيّ مؤثر، وتجربة جماليّة عميقة، كلّها تتضافر لتشكل خطابا ثريا ومتعدد المستويات، قادرا على مخاطبة العقل والوجدان، وإثارة الأسئلة النقدية حول الذّات والعالم، إنّ القيمة الحقيقيّة لهذه الدّراسة تكمن في قدرتها على إضاءة هذا التّفاعل العضويّ، وتقديم مفاتيح لقراءة أعمق وأكثر شموليّة لتجربة الأشعريّ، وفتح آفاق واعدة لدراسات مستقبليّة تواصل استكشاف هذا العالم الشّعريّ، وتطوير أدوات النّقد الأدبيّ العربيّ لمواكبة تعقيدات الإبداع المعاصر، وإذا كانت هذه الدّراسة قد حققت بعضا من أهدافها في هذا الاتّجاه، فإنّ ذلك هو غاية ما تصبو إليه.

ملاحق

1. مَتَاهَةٌ

لَمْ تَكُنْ غَيْمَة

غَيْرَ أَنَّ الظِّلَالَ الَّتِي عَبَرَتْ، رَفَعَتْ مُقَلَ الْعَابِرِين

إِلَى فَوْق

فَاضْطَرَبَ الْمَشْيُ فِي طُرُقَاتِ الْمَدِينَة

ضَاعَ الطَّرِيق

وَضَاعَ اتِّجَاهُ الْمَشَاة

وَمَاتَتْ عِلَاقَتُنَا فَجْأَة

لَمْ تَكُنْ غَيْمَة

غَيْرَ أَنَّ الظِّلَالَ الَّتِي عَبَرَتْ

أَيْقَظَتْ فِي تَخشِينَا شَهْوَةً لِلنَّحِيب

هَكَذَا انْحَرَفَ الْجَسَدُ عَنْ خَطِّهِ الْمُسْتَقِيم

سَطَعَتْ مُقَلُ الْعَابِرِين

نُجُومًا جَلِيدِيَّةً وَلَمْ نَجِدِ الْوَقْتَ كَيْ نَتَسَاءَلَ حَوْلَ تَقَوُّسِنَا وَلَمْ تَمْضِ أَكْثَر مِنْ لَحْظَة

حَتَّى نَسِينَا نِدَاءَ السَّحَابَة

وَانْتَهَيْنَا جَمِيعًا إِلَى فَزَعٍ غَامِض

يَا نَدَى الْبَحْرِ كُلُّ الزَّوَارِقِ تحضن نَفْسَ الشَّذَى

فَاخْتَمَرَ فِي ارْتِعَاشَتِكَ الْأَبَدِيَّة

أَنْتَ وَحِيدٌ عَلَى قَارِعَةِ الْبَرّ

فَوْقَكَ زُرْقَةُ وَجْهِي... وَوَجْهِ السَّمَاء

وَلِي أَنْ أَغُوصَ بِفَجْرِكَ أُغْنِيَة

أَوْ أَرَاوِحُ بَيْنَ انْتِشَارِي وَثِقْلِ الْمَسَاء

وَلِي أَنْ أَخُونَ قَبْلَ افْتِضَاحِ مَوَاتِك

أَوْ أَسْتَلِذَّ بِفَرْوَتِكَ النَّاعِمَة

وَأُعِيدَ مَلَامِحَ وَجْهِي لِغِمْدِ الْبُكَاء

فَكُلُّ الزَّوَارِقِ تُحَضِنُ نَفْسَ الشَّذَى

وَكُلُّ الْمَسَافَاتِ تَذرِفُ نَفْسَ النِّدَاء

جَبَلٌ مِنْ وَمِيضٍ وَصَخْر

هَذَا شَرَابُكَ يَبْحَثُ عَنْ غَابَةٍ شَرِبَتْهَا الرِّمَال

جَبَلٌ مِنْ رَصَاصٍ وَجَمْر

هَذَا رَمَادُكَ يَبْحَثُ عَنْ مَطَرٍ جَرَفَتْهُ الْمُحِيطَات

مَنْ يَصُوغُ السُّؤَالَ وَرَاءَ السُّؤَال؟

قَدْ نَبَذْتَ جَنَاحَيْكَ لِلرِّيح

فَالْتَصَقَ بِيبَاسِك

كُلُّ شَرَابِكَ صَمْتُ الْقَوَافِل

أَوْ رُعْبُهَا

أَوْ رَمَادُ النَّخِيلِ

كُلُّ اشْتِهَائِكَ هَذَا الْمَدَى

وَسَوَادُ الْمَآقِي الْغَرِيقَةِ فِي شَجَنِ الْغَيْم

وَافْتِضَاحُ السَّبِيل

جَبَلٌ مِنْ وَمِيضٍ وَصَخْر

هُوَ صَوْتُ قَرَاصِنَةٍ مُثْخَنِينَ بِمِلْحِ الْبِحَار

صَوْتُ مَدَائِنَ غَارِقَةٍ فِي تَوَاطُئِهَا

صَوْتُ احْتِبَاسِ الْأَنَاشِيدِ فِي خَجَلِ الْجَائِعِين

وَفِي خَفَقَاتِ الصِّغَار

جَسَدٌ مُوَحَّدٌ وَجْهُكَ الْمُشْتَهَى

تَتَنَاسَلُ وَاحَاتُهُ خَلْفَ هَذَا الْجِدَار

وَارْتِعَاشٌ عَمِيقٌ بُكَاؤُك

غَيْرَ أَنَّ حَنَانَكَ وَعْد

وَهَوَاكَ انْتِظَار

فَأَفْتَحِ الْجُرْحَ حَتَّى الْتِئَامِ الْمَسَافَات

عَلَى وَجْهِكَ يَسْقُطُ فِي رَاحَةِ الْعَاشِقِين

جَبَلًا مِنْ وَمِيضٍ وَصَخْر

جَبَلًا مِنْ وَمِيضٍ وَصَخْرٍ...

2. غَيْمَةٌ حَمْقَاءُ

غَيْمَةٌ عَجْفَاءُ تَمْتَدُّ حَتَّى أَصَابِعِي

وَتَتَجَمَّدُ كَمَكعَبَاتِ الثَّلْجِ الْمَنْبُوذَةِ فِي كَأْسٍ فَارِغَة

تَرْقُصُ بَيْنَ الْبَحْرِ وَسَطْحِ غُرْفَتِي

غَيْمَةٌ عَاقِر

تَتعرَّى أَمَامَ الرِّيحِ بِلَا رَغْبَة

وَيَعْوِي رَحِمُهَا الْمَثْقُوبُ كَذِئْبَةٍ ثكْلَى

أَيَّتُهَا الْغَيْمَةُ الَّتِي بِلَا مَطَر

أَيَّتُهَا الْغَيْمَةُ الْبَيْضَاءُ الْهَشَّةُ الْحَمْقَاء

انْظُرِي دَاخِلَ صَدْرِي

وَتَأَمَّلِي كُلَّ هَذَا السَّحَابَ الرَّمَادِيَّ

الْمَضْغُوطَ فِي دَاخِلِي

كَعَاصِفَةٍ منْفِيَةٍ فِي وهاد سَحِيقَة

حَيْثُ لَا صَوْتٌ سِوَى نَبْضِ الْقَلْبِ الْمَغْمُورِ بِالْمَاء

3. عَوْدَةٌ

فِي احْتِقَانِ الْكَلَامِ تَدُورُ الرَّحَى وَتَدُور

وَيَسْتَيْقِظُ الْوَلَدُ الْمُتَلَاشِي

مِنْ بَعِيدٍ يَجِيءُ بِلَا أَمَلٍ فِي الْعُثُورِ عَلَى نَفْسه

يَتَصَدَّرُ صَمْتَ الْمَكَان

وَيَبْدَأُ سَهَرَتَهُ النَّازِفَةَ:

قُلْتُ لَك

قَبْلَ عَقْدَيْنِ لَا أَتَذَكَّر

أَنَّا سَنَعْثُرُ فِي بَعْضِنَا ذَاتَ يَوْم

وَتَكُونُ عَلَى مَقْعَدٍ تَتَهَيَّأُ لِلْقَهْوَةِ الْبَارِدَة

وَلِلَيْلَةِ الْبَارِدَة

وَلِلْفِكْرَةِ الشَّارِدَة

وَأَكُونُ هُنَا حَيْثُ ضَيَّعَتْنِي

وَاقِفًا فِي بَيَاضِ الْمَسَافَة

أَنْظُرُ لِلْأُفُقِ مُنْدَهِشا

كُلُّ هَذَا الْمَدَى أَيْنَ يُسْرِعُ مُرْتَبِكا؟

وَمَتَى تَنْبُتُ الْمُدُنُ الْمُشْتَهَاةُ عَلَى رَاحَتِي

وَالنِّسَاء

وَرِيشُ الْقَصَائِد

وَالْبَجَعُ الْقِرْمِزِيُّ؟..

لَمْ تَكُنْ بَعْدُ مُرْتَعِشًا هَكَذَا

لَمْ تَكُنْ تَتَصَيَّدُ خَلْفَ السَّحَابِ

مَلَامِحَ وَجْهِي

وَتَعبثُ بِالْكَلِمَاتِ الْمُعَادَةِ

حَتَّى تَدُورُ الرَّحَى

وَتَدُورُ الْمَسَافَاتُ مَا بَيْنَنَا

وَتَغَيَّمُ الْعَلَاقَة.

4. حلْكَةٌ

الْكَلِمَاتُ انْدَثَرَتْ كَغَيْمَةٍ كَنَسَتْهَا زُرْقَةُ السَّمَاء

وَهَا هُوَ الْأُفُقُ مِثْلَ هَذِهِ الصَّفْحَةِ الْمَلِيئَةِ بِثُقُوبٍ بَكْمَاء،

الْكَلِمَاتُ انْطَفَأَتْ تَمَامًا.

أَنْهَضُ مِنْ تَعَبِ التَّفَاصِيلِ الْمُحِيطَةِ بِي،

مِثْلَمَا يَنْهَضُ النِّدَاءُ الْمُتَرَدِّدُ.

الْأَوْرَاقُ مُقْفَلَةٌ،

وَقَلَمُ الْحِبْرِ مَصَّتْ جَذْوَتَهُ قُحُولَةُ اللَّيْل

فِنْجَانُ الْقَهْوَةِ الَّتِي لَمْ أَذقهَا

تَيَبَّسَ فِي أَسَانَتِهِ الْمُرَّةِ

وَالنَّافِذَةُ الْتَأَمَتْ فَجْأَة

كَمَا لَوْ أَنَّ الشَّمْسَ قَدِ انْطَفَأَتْ فِي عِزِّ الظُّهْر

وَهَا أَنَا عَلَى بُعْدِ خُطْوَةٍ وَاحِدَةٍ

مِنَ الزّر الْمَدْفُونِ فِي مَدْخَلِ الْغُرْفَةِ

سَأَمُدُّ يَدِي مُرْهَقًا

لِيَغْمُرَ الضَّوْءُ خَجَلِيَ الْمُحْتَمِيَ بِالْعَتْمَةِ!

مَرَّتْ نَشْرَةُ الْأَخْبَارِ

وَمُوسِيقَى الْإِشْهَارِ

وَمُطْلَعُ التَّمْثِيلِيَّةِ

وَصَوْتُ مُذِيعَةِ الرَّبْطِ

وَالتَّرْتِيلُ الشَّجِيُّ لِسُورَةِ الْبَقَرَةِ

وَسَمِعْتُ تَثاؤُبَ الرَّجُلِ الْمُتْعَب

ثُمَّ هَدِيرًا عَشْوَائِيًّا مِنَ التَّنَاوُبِ

وَفَرْقَعَةَ عِظَامٍ مُتَكَاسِلَةٍ،

ثُمَّ أَز سَرِيرٌ قَدِيمٌ

وَهَوَى جَسَدٌ قُرْبَ الْأَزِيرِ نَفْسِه

وَانْهَمَرَ الْهُدُوءُ ثَقِيلًا مِثْلَ ظُلْمَةٍ كَثِيفَة

وَالْآنَ، لِأَيِّ شَيْءٍ سَيَصْلُحُ هَذَا الْجِدَارُ الرَّقِيق

الَّذِي يَفْصِلُنِي عَنِ الْجِيرَانِ!

5. سُقُوطٌ

رَأَيْتُ يَمَامَةً تَحُطُّ فَوْقَ السُّور

وَرَأَيْتُ سَحَابًا ثَقِيلًا يَنْزِلُ فَوْقَ ارْتِعَاشِ النَّخْلَة

وَمَطَرًا رَتِيبًا يَغْسِلُ السُّطُوحَ السَّوْدَاءَ

وَكَانَتِ الْيَمَامَةُ خَائِفَة

أَوْ قَلِقَة

وَكُنْتُ بِدَوْرِي قَلِقًا أَنْ يَظْهَرَ الْيَمَامُ فِي عِزِّ الشِّتَاءِ

ثُمَّ قُلْتُ لِنَفْسِي: لَعَلَّهَا هَرَبَتْ مِنْ قَفْصٍ!

وَرَأَيْتُ الْيَمَامَةَ تَمْشِي بِعَصَبِيَّة

وَتُحَرِّكُ رَأْسَهَا الصَّغِيرَ تَحْتَ زَخَّاتِ الْمَطَرِ

وَتَهُمُّ بِالتَّحْلِيقِ... ثُمَّ تُحْجِمُ

فَتُصْبِحُ مِشْيَتُهَا مِثْلَ رَقْصَةِ الذَّبِيحَة.

وَمَشَيْتُ أَنَا بِدَوْرِي مِثْلَمَا تَرْقُصُ الذَّبِيحَةُ

وَأَحْسَسْتُ بِهَذَا الْهَوْلِ الصَّغِيرِ:

أَنْ تَمْشِيَ يَمَامَةٌ طَلِيقَةٌ هُنَا قَبْلَ الصَّيْفِ

وَبَقِيتُ سَاعَاتٍ طَوِيلَةً أُوَبِخُ الْيَمَامَةَ الَّتِي هَرَبَتْ مِنَ الْقَفَصِ

وَالرَّجُلَ الَّذِي يَمْلِكُه

وَالْعَالَمَ الَّذِي يَسْمَحُ بِهَذِهِ الْحَمَاقَات

وَاعْتَرَانِي ذُهُولٌ شَدِيد

وَتَعِبْتُ مِنَ الْمَشْيِ فِي الْجُمَلِ الْبَارِدَة

عِنْدَئِذٍ دَفَعْتُ رَأْسِي مِنَ النَّافِذَة

فَرَأَيْتُ سُورًا مُقْفِرا

وَشَارِعًا مُقْفِرا

ثُمَّ رَأَيْتُ رَجُلًا يُحَاوِلُ إِبْعَادَ كَلْبٍ شَرِسٍ،

مُسْتَعْمِلًا مِظَلَّتَهُ الْمَفْتُوحَة

وخِفْتُ أنْ أَخْرُجَ فَيَحْدُثَ لِي ما يَحْدُثُ

لِلرَّجُلِ،

أَوْ لِلْيَمَامَةِ،

أَوْ لِلْكَلْبِ.

عِنْدَئِذٍ أَغْمَضْتُ عَيْنَيَّ جَيِّدًا،

وَتَرَكْتُ رَأْسِي يَسْقُطُ مِنَ النَّافِذَةِ!

6. مَائِيَّاتٌ

هِيَ اسْتِدَارَةُ الْمَتَاهَة

الْحَجَرُ الْمُتَشَظِّي تَحْتَ انْدِفَاعِ الْمَاء،

اسْتِحَالَةُ الشَّجَرَة

الْعِبَارَةُ الْمُلْقَاةُ فِي مَوْجِ الْكَلَام

مَوْتُ الْوَرْدَةِ الْأَوَّل

وَأَصْعَدُ نَحْوَ بَهْجَتِهَا جَرَسًا يَسْفِكُ رَنَّتَهُ عَلَى مَطَرِ الرَّبِيع

الْغَيْمَةُ الَّتِي انْهَمَرَتْ عَلَى خَفْقَتِي

تُمْسِكُ كَلِمَاتِي

وَتَعُودُ بِهَا إِلَى طِينِ الرَّعْشَةِ الْأُولَى

فَأَقُولُ امْلَئِي فَمِي بِأَعْشَابِ اللُّغَاتِ الْحَبِيسَة

فِي أَسْمَاءِ الْمَوْتَى

سَيَمُرُّ جَسَدِي بِامْتِلَاءِ دَمْعَتِهَا

وَأَكُونُ أَعْزَلَ، أَعْزَلَ، أَعْزَلَ

حَتَّى الْفُرْقَة.

وَالْكَلَامُ هُوَ هَذَا الَّذِي لَمْ تُسْعِفْنِي بِهِ الْغَيْمَة

جَلَسْتُ فِي بُقْعَةِ الضَّوْء

وَاسْتَلْقَتْ كَلِمَةٌ مُبْهَمَةٌ فِي ثَلْجِ الْمَسَافَة

لَمْ تَنْبُتْ مِنْ شَجَنِي شَرَارَةٌ وَاحِدَةٌ لِاسْتِمَالَتِهَا

مَدَدْتُ يَدًا مُورِقَةً إِلَى عَتَمَاتِهَا

وَضَؤُلْتُ حَتَّى صِرْتُ شُعَاعًا.

لَا، لَا شَيْءَ أَكْبَرَ مِنَ الشُّعَاعِ غَيْرَ الصَّمْت.

ضَؤُلْتُ حَتَّى اسْتَطَعْتُ الْوُقُوفَ عَلَى شَهْقَتِهَا

وَكُنْتُ كَالْوَاقِفِ فِي بَيَاضٍ مُفْرَدَة

أُحِسُّ لُهَاثَهَا مَطَرًا، أَوْ أَرِيجَ عَاصِفَة

وَأَفْتَحُ كَيْنُونَتِي الظَّامِئَةَ لِهَذَا الْفَرَاغِ الْكَبِير.

ثُمَّ كَانَ الصَّوْت

هَطَلَتْ نَبَرَاتُهُ عَارِيَةً كَمَا قِطَعِ اللَّيْلِ.

ظِلًّا بَعْدَ ظِلٍّ، نَهَضَتْ سُمْرَةُ الصَّوْتِ.

وَانْغَرَسَتْ قَامَاتٌ نَحِيلَةٌ حَوْلَ صَرْخَتِهَا.

قُلْتُ: ضَعِينِي بَيْنَ النَّبْرَةِ وَظِلَالِ الْكَلِمَاتِ

ضَعِينِي فِي عُرِيكِ الْمُوصَدِ عَلَى رَغْبَتِي.

سَتَسْقُطُ أَشْكَالِي كُلُّهَا فِي عَبَقِ احْتِرَاقِكِ.

لَوْ تَرَكْتُ هَذَا الْبَهَاءَ مُطْفَأً، وَهَذِهِ النَّافِذَةَ الْمُعَلَّقَةَ

فِي دَهْشَتِي مَثْلُومَةً

مِثْلَ هِلَالٍ مَأْخُوذٍ فِي سَحَابَة.

وَهَا أَنَا أَسْتَوِي فِي مَائِيَّةِ الْأَشْيَاءِ الَّتِي وَضَعَتْهَا

عُذُوبَتُكِ حَوْلِي.

أَسْتَقِرُّ فِي اللَّاشَكْلِ.

السَّمَاءُ الشَّجَرُ، الْحَبَقُ النِّدَاءُ، الرَّصِيفُ الْهَدِير

الْمَطَرُ، الصَّمْتُ، الظِّلُّ، الْخُطَى، الْكَلِمَاتُ، الْأَضْوَاء

الْخَوْفُ، اللَّيْلُ الْوَجَعُ الرَّغْبَةُ، الْيَأْسُ النَّبْض

الدَّهْشَةُ، الْمَوْتُ، الْقُبْلَةُ

تَغْمُرُنِي كَائِنَاتُ اللَّاشَيْءِ

أُوصِدُ نَفْسِي عَلَى صَرْخَةٍ

وَأُغْلِقُ دَائِرَةَ الْمَتَاهَةِ عَلَى احْتِمَالِكِ.

أَرَى.

أَرَى غُرْفَتِي حَجَرًا يَتَهَاوَى

أَرَى جُمْلَةً سَبَقَتْنِي إِلَى الْمَاءِ

تُصْبِحُ سُنْبُلَة

وَأَرَانِي أُغَادِرُ رِيشِي لِأَلْحَقَ بِالْحَبَّةِ الْوَاحِدَة

أَرَى الْمَاءَ فِي هَيْئَةِ الْحَجَرِ الصَّلْدِ

وَالْحَجَرَ الصَّلْدَ زَنْبَقَةً شَارِدَة

وَأَرَانِي أُرَتِّبُ شَكْلًا لِهَذَا الْمَدَى الْمُتَشَابِكِ

حَتَّى أَصِيرَ احْتِمَالًا جَدِيدًا

لِفِتْنَتِهِ الْخَامِدَةِ.

أَرَى مِنْ خِلَالِ الْمَتَاهَةِ أَيْقُونَةً

تَهْتَدِي رَغْمَ أَصْبَاغِهَا لِشَذَى الْمَاءِ

وَإِذْ يُصْبِحُ الْمَحْوُ امْرَأَةً

يُفْلِتُ الْمَاءُ كُلَّ مَجَازَاتِهِ،

وَيُغِيرُ عَلَى جَسَدٍ لَمْ يَعُدْ جَسَدًا

جَسَدٌ لَمْ يَعُدْ ثَمَرًا

لَمْ يَعُدْ حَجَرًا

حَجَرًا أَوْ بُكَاء

أَرَى عُشْبَكِ الْمُرَّ يَلْتَفُّ حَوْلَ الْمَدِينَةِ
يَخْرُجُ مِنْ فَتَحَاتِ الْمَآذِنِ
مِنْ عُلَبِ اللَّيْلِ،
هَذَا هُوَ الْمَشْهَدُ الْبَابِلِيُّ،
يُظَلِّلُ خَطْوِي بِخُضْرَةِ غَيْمَتِهِ،
غَيْمَةٍ هَطَلَتْ قَطْرَةً قَطْرَةً
لِتَعِيدَ الْكَلَامَ إِلَى عَبَقِ اللَّحْظَةِ الْمُشْرَعَةِ.
هَكَذَا يُصْبِحُ الْوَقْتُ خَيْطَ دَمٍ
يَفْصِلُ الْمَاءَ عَنْ غَرَقِي،
وَيُبَدِّدُ شَكْلَ الْمَتَاهَةِ
أَوْ يَسْتَعِيدُ ضَرَاوَتَهَا الْمُتْرَعَةَ.
أَرَى امْرَأَةً يَغْمُرُ الْمَاءُ ضَحْكَتَهَا، وَشَجَرَ اللَّذَّةِ، وَعَبَقَ الْغِوَايَةِ الْمُحْتَرِقِ.
هِيَ الْبَلَلُ الْفِضِّيُّ لِهَذَا الْفَجْرِ الْمَسْكُوبِ فِي يَقَظَتِي.
أَمُرُّ مِنْ ضفَّتِي الْقَاحِلَةِ صَوْبَ صَوْتِهَا الْمَائِيِّ أَغْمِض كَيْنُونَتِي كُلَّهَا، لِأَسْمَعَ التَّدَفُّقَ كُلَّهُ عِنْدَئِذٍ أَلْمَسُ فَرْوَةَ النَّبْعِ الْبَيْضَاءَ. أُولِجُ ظَمَأَ أَصَابِعِي فِي نُعُومَةِ صَخْرِهَا الثَّلْجِيِّ، وَأَتْرُكُ الْوَقْتَ كُلَّهُ لِاخْتِمَارِ عُشْبِ الْكَلَامِ.
وَالْآنَ يُوجَدُ شُعَاعٌ مَّا فِي هَذَا الْانْسِكَابِ الْبَدِيعِ
لِعَتْمَةِ الِاسْتِمَاعِ، وَصَوْبَهُ يُهَاجِرُ جَسَدِي الْأَبْكَمُ.
يَنْشَطِرُ الشُّعَاعُ حَوْلَ انْجِرَافِي فَتُولَدُ الْأَشْكَالُ كُلُّهَا دَفْعَةً وَاحِدَةً كَأَنَّمَا رَجَّةٌ

كَوْنِيَّةٌ سَاحِقَةٌ وَضَعَتْ حَدًّا لِخَرَابِ الْعَالَمِ.

وَهَا هُوَ الطِّينُ نَفْسُهُ، وَالْمَرْأَةُ نَفْسُهَا، وَالْمُرُورُ السَّرِيعُ

لِمُفْرَدَةٍ غَامِقَةٍ فِي شَارِعٍ مُنْدَسٍّ فِي سَحَابَةٍ.

هُوَ الْمَكَانُ نَفْسُهُ.

لَمْ أَغَادِرْهُ مُنْذُ وَضَعْتِ الْبَحْرَ تَحْتَ مِعْطَفِي

وَقُلْتُ: لِنَغْرَقْ فِي الْيَبَابِ.

7. اِسْتِحَالَاتٌ شَخْصِيَّةٌ

قَطَفْتُ مُحَيَّاكَ مِنْ شَجَرٍ

فَقِيلَ لِي:

لَا تَذُقْ مِنْهُ فَاكِهَةً أَبَدًا

وَلَا تَسْتَظِلّ

وَلَا تَسْتَعِرْ مِنْهُ عِطْرًا

وَلَا وَرَقًا

وَلَا خُضْرَةً تُسْعِينَ بِهَا

كُلَّمَا لَسَعَتْكَ سَمَاءٌ بِغَيْمَتِهَا.

وَلَكِنَّنِي إِذْ دَنَوْتُ

رَأَيْتُ فَوَاكِهَهَا حَجَرًا

وَظِلَالَ مَفَاتِنِهَا حلْكَةً

وَرَأَيْتُ عَصَافِيرَهَا وَرَقًا وَجلًا

فَهَزَزْتُ إِلَيَّ بِجِذْعِ غَوَامِضِهَا

تَسَاقُطَ غَيْم وَطَمِيّ ثَخِين

وَهَبَّتْ رِيَاحٌ لَوَاقِحُ مِنْ كُلِّ صَوْبٍ

وَهَبَّتْ سُيُولٌ مُهَجَّجَةٌ

فَإِذَا ضَاءَ عَرِيكَ يَعْمُرُنِي

أَجُوسُ مَرَاتِعَهُ جَذلًا.

هَذَا الْمَذَاقُ الَّذِي يَلْسَعُ الْقَلْب

هَذَا التَّوَجُّسُ فِي رَفَّةِ الْجَفْن

هَذَا التَّوَتُّرُ فِي رَعْشَةِ حُلْقَة

هَذَا الْمَدَى الْأُرْجُوَانِيُّ بَيْنَ لِسَانِي

أَيُّ هَوَايَةٍ جَعَلَتْكَ احْتِمَالًا رَهِيبًا

لِامْرَأَةٍ لَا أَرَى وَجْهَهَا

لَا أَرَى أَثَرًا لِأَسَارِيرِهَا

كَأَنِّي جَنِينُ أُنُوثَتِهَا

حَمَلَهَا الْبِكْرُ مِنْ نُطْفَةِ الرِّيحِ وَالصَّبَوَاتِ

أَيُّ هَوَايَةٍ نَذَرَتْنِي لِعِشْقِ مَرَايَاك

أَنْبِشُ بَيْنَ الشَّظَايَا أُلَمْلِم

وَجْهِي وَوَجْهَك

هَلْ كُنْتُ حَمْلِي وَضعتكِ مِنْ وَجَعِ الْحُبّ

أَمْ كُنْتِ حَمْلَك

وَأَيُّ حَلِيبٍ سَيَجْعَلُنَا تَوْأَمَيْنِ لِفَاكِهَةٍ مِنْ حَجَرٍ؟

سَأَمْلَأُ كَفِّي بِآثَارِ خُطُوَاتِكِ

حَتَّى يَعُودَ الشَّجَر

شَجَرًا وَمُحَيَّاكَ حَقْلًا لِغَات

وَأَجْنِحَةً مِنْ مَطَرٍ.

قَطَفْتُ مُحَيَّاكَ مِنْ بَارِق

جَسَدِي تَبِعَ الضَّوْءَ مُمْتَلِئًا بِشَذَاك

كَأَنِّي عَبَرْتُ الزُّقَاق

إِلَى مَسْجِدٍ خَافِت

أَوْ مَسَحْتُ الْمَصَابِيحَ فِي حَفْلَةٍ غَامِضَة

كَأَنِّي مَشَيْتُ عَلَى الْغَيْمِ فِي حُلْم

فَالْتَقَيْتُ بِسَيِّدَةٍ لَمْ تَكُنْ فِي الْبِدَايَةِ أَنْت

ثُمَّ لَمَّا اخْتَفَيْتِ فِي التَّفَاصِيلِ أَدْرَكْتُ أَنِّي أَضَعْتُكِ عَبْرَ تَهَاوِيمِهَا

فَلَمْ أَدْرِ مَتَى أَعُود

وَلَا كَيْفَ أُوقِظُ هَذَا الْغُمُوض

وَأَجْلِسُهُ حَوْلَ مَائِدَتِي

وَجْهًا لِوَجْه

غَرِيمَيْنِ يَنْتَبِذَانِ وَيَقْتَتِلَان

وَيَفْتَرِشَانِ مَعًا وَبَرَ الْكَلِمَات

يَقُولَانِ كُلٌّ بِحَرْقَتِهِ:

يَا لَهَا مِنْ مُحَالٍ

يَا لِهَذَا التَّمَاثُلِ بَيْنَ الَّذِي لَمْ يَكُن

وَالَّذِي كَانَ.

يَقُولَانِ: هِيَ الَّتِي رَسَمَتْ فِي الْمَمَرَّاتِ حُزْنَ الْمَصَابِيحِ

وَابْتَكَرَتْ جَذَلَ الْأُقْحُوَانِ

يَقُولَانِ: هِيَ الَّتِي غَمَرَتْ بِالْمَنَادِيلِ بَرْدَ الْمَوَانِئِ

وَاسْتَمْطَرَتْ بِنُعُومَتِهَا لَوْعَةَ الْإِصْفَهَانِ.

وَأَسْأَلُهُ: كَيْفَ أَرْجِعُ مِنْ حَيْثُ هَبَّتْ تَفَاصِيلُهَا؟

يَقُولُ: انْتَظِرْ

سَوْفَ تُمْطِرُ ثَانِيَةً.

وَلَكِنَّنِي لَا أَعُودُ إِلَى مَرْعًى ضَيَّعَتْهُ الْإِفَاقَةُ مِنِّي

وَلَا أَلْتَقِي أَحَدًا

وَلَا تَتَمَلَّكُنِي رَغْبَة

فَأَشْغَلُ نَفْسِي بِإِخْمَادِهَا.

سَيَتْبَعُنِي جَسَدِي مِثْلَ ذِئْبٍ جَرِيحٍ

لِنَبْحَثَ عَنْ مَخْبَإٍ لِمُتَاعِبِنَا.

كَانَ وَقْتًا جَمِيلًا

عَبَثْنَا كَثِيرًا بِأَنْفُسِنَا

وَرَقَصْنَا وَاشْتَرَيْنَا وَبِعْنَا

كَمْ نَبِيذًا شَرِبْنَا

فَاسِدًا وَثَمِلْنَا

وَعُجنَّا عَلَى دَارَةٍ فَالْتَقَيْنَا

صعَالِيكَ الْجَزِيرَة

وَالْغَانِيَاتِ اللَّاتِي تَعِبْنَ مِنَ الْفرْسِ وَالتُّرْكِ

فَكُنَّ لَنَا وَعَلَيْنَا.

وَبِتْنَا تُطَارِدُنَا هلوسَات

الْمُصَابِينَ بِالتِّيه

حَتَّى أَفَقْنَا

ندْحَرِجُ أَحْلَامَنَا وَنَصِيحُ عَلَيْهَا:

لِمَنْ يَشْتَرِي دِرْهَمًا وَاحِدًا؟

فَاشْتَرَيْنَا...

سَأَتْبَعُهُ، جَسَدِي

إِذَا كَانَ يَمْضِي إِلَى حَيْثُ أَمْضِي

فَقَدْ نَلْتَقِي مِنْ جَدِيدٍ لِنَحْسبَ أَشْلَاءَنَا وَمَكَائِدَنَا

وَنَعْرِفَ كَيْفَ نُرَتِّبُ فُرْقَتَنَا بِسَلَام

وَكَيْفَ نُوَزِّعُ إِرْثًا جَمَعْنَاهُ بَعْدَ عَنَاء

لَهُ طِينُ أَقْدَاحِنَا

وَحَرِيرُ تَبَارِيحِنَا

وَقَمْحٌ حَصَدْنَاهُ دُونَ شِتَاءٍ.

وَلِي وَجْهُهَا خَالِصًا

كَمَا قَطَفَتْهُ اشْتِهَاءَاتُنَا

مِنْ وَمِيضِ الْهَبَاءِ.

لَهُ كُلُّ فَاكِهَةٍ نَطَقَتْ بِاسْمِهَا

وَالْمَرَايَا الَّتِي رَفَّلَ الثَّوْبَ فِيهَا

وَأَثْمَرَ وَرْدُ ابْتِسَامَتِهَا.

وَلِي رَجْفَةٌ عَبرتَنَا مَعًا

وَنَحْنُ وَحِيدَيْنِ نَلْهَثُ فِي الْفَلَوَاتِ

وَنَضْرَعُ لِلرَّبِّ أَنْ يَجْعَلَ الْجَنَّةَ الْمَبْتَغَاةَ

حُلْمًا نُغَادِرُهُ وَنَعُودُ إِلَيْهِ كَمَا نَشْتَهِي آمِنِينَ.

8. نَظَرِيَّةٌ بَلَاغِيَّةٌ

لَوْ تَكُونُ الْكَلِمَاتُ أَلْبِسَةً نَشْتَرِيهَا

لِإِخْفَاءِ عُرْيِنَا.

لَوْ تَكُونُ أَزْهَارًا

أَوْ مُدُنًا

أَوْ مَآذِنَ صَامِتَةً.

لَوْ تَكُونُ خُبْزًا

نَصْطَفُّ لِشِرَائِهِ

وَنَحْنُ نَسْتَنْشِقُ عَبِيرَهُ اللَّذِيذَ.

لَوْ تَكُونُ سَمَكًا

نَبْحَثُ فِي حَدَقَاتِهِ عَنْ لَمَعَانِ الْمَوْتِ.

لَوْ تَكُونُ طُيُورًا نَقُصُّ أَجْنِحَتَهَا

لِنَعْبَثَ بِتَحْلِيقِهَا الْمُسْتَحِيلِ.

لَوْ تَكُونُ مَنَابِعَ نَضَعُ فِيهَا رَاحَاتِنَا الْمَفْتُوحَةَ

لِيَمُرَّ الْمَاءُ بَيْنَ أَصَابِعِهَا حَذِرًا.

لَوْ تَكُونُ جَبَلًا عَالِيًا نَتَسَلَّقُهُ

جَبَلًا صَقِيلًا عَالِيًا صَلْدًا

نَنْقُرُ صَفْحَتَهُ بِأَنْفَاسِنَا

وَنَخْدِشُ ظِلَالَهُ بِزُجَاجِ عَرَقِنَا

وَنَسْقُطُ مِنْهُ مَرَّاتٍ كَثِيرَةً بِمَخَاوِفِنَا فَقَط

دُونَ أَنْ تَغَادِرَ الْهَاوِيَةَ.

لَوْ تَكُونُ الْكَلِمَاتُ...

9. الحُرُوفُ

فِي السَّقْفِ الْخَشَبِيِّ الْمُتَلَأْلِئِ بِأَدْعِيَةٍ دَامِعَةٍ
تَجْرِي الْحُرُوفُ عَلَى بَعْضِهَا
كَمَا يَفْعَلُ الْأَطْفَالُ فِي بَاحَةِ مَدْرَسَةٍ.
أُتَابِعُ الشِّجَارَ وَالْخِصَامَ وَالْجَرْيَ
مُسْتَلْقِيًا عَلَى قَفَايَ،
وَبَيْنَ حِينٍ وَآخَرَ أَقْفِزُ مَذْعُورًا
عِنْدَمَا تَقْتَرِبُ الْحُرُوفُ مِنْ هَاوِيَةِ السَّقْفِ.
وَأَقُولُ لِنَفْسِي:
سَتَضْحَكُ الزَّخَارِفُ الْجِبْصِيَّةُ لَوْ سَقَطَتْ
كَمْشَةٌ مِنَ الْحُرُوفِ فَجْأَةً، وَهَوَتْ لِبُرُودَةِ الْفُسَيْفِسَاءِ.
لَكِنَّ الْحُرُوفَ لَا تَسْقُطُ
تَظَلُّ هُنَاكَ فِي عِطْرِ الْخَشَبِ الْبُنِيِّ مُعَلَّقَةً كَأَشِعَّةٍ ثَابِتَةٍ.
وَكُلُّ مَا يَحْدُثُ فِي صَخَبِهَا
هُوَ الْخُرُوجُ مِنْ سِجْنِ الْكَلِمَاتِ، إِلَى حُرِّيَّةِ التَّجْرِيدِ الْمُبْهَمِ.
الْكَلِمَاتُ تَعْوِي فِي السَّقْفِ
كَذِئَابٍ فَقَدَتْ صِغَارَهَا،
وَالْأَدْعِيَةُ الدَّامِعَةُ تَلْهَثُ
كَإِنَاثِ الْوُعُولِ.
لَا فَائِدَةَ.. لَا شَيْءَ يُقْنِعُ الْحُرُوفَ بِالْعَوْدَةِ إِلَى أَقْفَاصِهَا
فَالسُّقُوفُ لَمْ تُوضَعْ لِنَسْتَلْقِيَ تَحْتَهَا

وَنَقْرَأَ كَالْمَجَانِين.

وَلَكِنَّ فَقَطْ لِنَسْتَبْدِلَ السَّمَاءَ الزَّرْقَاءَ الْخَاوِيَةَ

بِسَمَاءٍ أُخْرَى

سَمَاءً نَزْرَعُ فِي وَحْشِيَّتِهَا حُرُوفَنَا النَّزِقَةَ.

10. عُبُورٌ

مِنْ زُقَاقٍ صَغِيرٍ شَمَالَ الْمَدِينَةِ

يَقْتَرِحُ الْمَدْخَلُ الْحَجَرِيُّ سَمَاءً

وَأَجْنِحَةً

وَجِدَارًا

وَلَبْلَابَةً يَابِسَةً.

هِيَ ذِي زَحْمَةُ الْعَصْرِ تَبْدَأُ تَغْرِيدَهَا الْمُرَّ.

سُوقًا فَسُوقًا يَذُوبُ الْعَبِيرُ النَّبَاتِيُّ فِي بَعْضِهِ.

تَذُوبُ الشَّبَابِيكُ فِي بَعْضِهَا

وَالزَّوَايَا

وَأَقْوَاسٌ لَا رُوحَ فِيهَا.

وَيَسْتَسْلِمُ الدَّرْجُ لِلْخَطْوِ وَالرَّعْشَةِ الْمُسْتَعَادَةِ.

تَفْتَحُ بَابًا لِعِشْرِينَ خَوْفًا مِنَ السَّنَوَاتِ

وَعَيْنَيْنِ لِلدَّمْعَةِ الْوَاحِدَةِ،

وَتَجْلِسُ مُمْتَقِعًا لِبَهَاءِ السَّوَارِي.

هِيَ ذِ خَفْقَةُ الزُّخْرُفِ الْمُتَعَالِي

تَغُوصُ عَمِيقًا

فَيَمْتَلِئُ الْحَرْفُ بِالْمَاءِ،

تَمْتَلِئُ الشَّبَكَاتُ الَّتِي فَقَدَتْ ظِلَّهَا

بِروَاءِ الْمَسَافَاتِ أَوْ بِدَمٍ لَا ضِفَافَ لَهُ.

وَهَا هِيَ أَنْدَلُسُ الْمَاءِ تَرْقُصُ فِي خُصْلَةِ الصَّحْنِ.

مَاءً

وَمَاءً

وَمَاءً،

يَنَابِيعُ تَرْفُلُ فِي عَطَشٍ مَعْدِنِيٍّ.

وَلَيْسَ هُنَاكَ عَلَى ضَفَّةِ الْخَوْفِ غَيْرِي

وَسَيِّدَةٍ تَتَوَقَّعُ أَنْ يَتَوَقَّفَ فِي لَحْظَةِ نَبْضِ سَبْحَتِهَا.

فَنَنْهَضُ مِنْ ربقَةِ الْقَوْسِ بسْمَلَةٍ

أَوْ هَزِيعٍ آخِرَ فِي اللَّيْلَةِ الْبَارِدَةِ.

مِنْ زُقَاقٍ صَغِيرٍ جَنُوبَ الْمُفَازَة

حَيْثُ تَفِرُّ الْمَسَافَاتُ مِنْ حَبَقِ الشُّرُفَاتِ.

إِنِّي يَقَظَةُ الْعَابِرِينَ

يَطُلُّ دَمِي مِنْ أَنَامِلِ سَيِّدَةٍ

تَتَحَسَّسُ فِي مَشْيِهَا حَائِطَ الدَّرْبِ

حَتَّى تُهَاجِمَ ظُلْمَتَهَا ضَجَّةُ الْعَرَبَاتِ.

فَتَمْسِكُ أَنْفَاسَهَا لَحْظَةً،

ثُمَّ تَعْبُرُ نَحْوَ الْفَنَاءِ الظَّلِيلِ.

ثبتُ المصادر والمراجع

(مكتبة البحث)

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

1. الكتب

1. إ.أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر 1963م.

2. إبراهيم الكوني، أنوبيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2002.

3. إبراهيم سلامة، بلاغة أسطو بين العرب واليونان --دراسة تحليلية نقدية تقارنية-، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط02، 1952، .

4. أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب،ط01، 2006.

5. أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423هـ، ج01.

6. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط01، 1978.

7. أحمد الجوة، الصمت أنواعه ووظائفه في الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة صفاقس، وحدة تحليل الخطاب،2008، 26.

8. أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط02، 2010.

9. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت.

10. أحمد بن مصطفى المراغي، علوم البلاغة ،دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 1993م.

11. أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني -منهجا وتطبيقا-منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط02، 2000م.

12. أحمد فهد صالح شاهين، النظرية التداولية وأثرها في الدراسات النحوية المعاصرة، ط1، 2015، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، بيروت، ص 28،29.

13. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، 1998، .

14. أحمد هاشم الريسوني، الشعر العربي المعاصر بالمغرب، جدلية الاختلاف والائتلاف، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط01، 2012.

15. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط01، 2005، .

16. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2007.

17. أرسطو طاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي،دار القلم، بيروت، 1979، .

18. أريكشيوني، فعل القول من الذاتية في اللغة، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2007.

19. أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العمري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط01، 2008.

20. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، الأردن، ط01، 2015.

21. أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، تر: عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، 1991.

22. أوليفيي روبول، مدخل إلى لخطابة، ت: رضوان العصبة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2017.

23. بلخير عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النَّظرية التَّداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.

24. بهاء الدين مزيد، تبسيط التداولية، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2010. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط 02، 1996.

25. جورج يول، التّداوليّة، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2010.

26. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980.

27. جان غروندان، التّأويليّة، تر: ورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط01، 2017.

28. جميل حمداوي، الإيتوس واللوغوس والباتوس في الرواية العربية --روايات أحمد المخلوفي نماذج-، دار الريف للطبع، المغرب، ط01، 2017، .

29. جميل حمداوي، البلاغة الجديدة --مفهومها، روادها، وآفاقها-، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط01، 2021.

30. جميل حمداوي، التَّداوليات وتحليل الخِطاب، مكتبة المثقف، المغرب، ط01، 2015، .

31. جميل حمداوي، المقاربة التداولية في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، المركز المتوسطي للدرسات والأبحاث، المغرب، ط01، 2022.

32. جميل حمداوي، سيميولوجيا التّواصل وسيميولوجيا الدلالة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط01، 2010.

33. جميل حمداوي، مقومات البلاغة الجديدة، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط01، 2021.

34. جميل عبد المجيد، بلاغة النَّص – مدخل نظري ودراسة تطبيقية –، دار عريب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، 1999.

35. جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، كنوز المعرفة، الأردن، ط01، 2016.

36. جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط02، 2009.

37. جون أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، تر: عبد القادر قنيني، لأفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط02، 2008.

38. جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011.

39. جون ليونز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 1987، .

40. جيل دلوز، المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط01، 1987.

41. حاتم أوس الأنصاريّ، سلطة الخطاب الشعريّ –دراسة تداولية–، دار كنوز المعرفة، عمان، ط01، 2009.

42. حافظ إسماعيلي علوي ومحمّد أسيداه، اللّسانيات والحِجاج المــُغالط نحو مقاربة لسانيّة وظيفيّة، عالَم الكتب الحديث، الأردن، ج03، 2010، .

43. حسن الوزاني، الأدب المغربي الحديث(1929-1999)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2012.

44. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1994، .

45. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء دراسة بلاغية جمالية نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 2005.

46. حمادي صمود، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم،سلسلة آداب، المطبعة الرسمية التونسية.

47. خالد بني دومي، دلالات الظاهرة الصوتية في القرآن، عالم الكتب الجديد، الأردن، 2006.

48. خلود العموش، الخطاب الأدبي، دراسة في العلاقة بين النص والسياق، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2008.

49. خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، دار بيت الحكمة، الجزائر، ط01، 2009.

50. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية.

51. رسول محمد رسول، اللم والنظر - مقاربات في سرديات المحسوس المتخيلة-، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، ط01.

52. رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة، دار الوفاء، الإسكندريّة، ط01، 2002.

53. روبرت دي بوغراند، النص والإجراء والخطاب، تر: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998.

54. روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1952 .

55. روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط01، 1971، .

56. رولان بارث، لذة النَّص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سوريا، ط1، 1992.

57. الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، ج02.

58. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر، 1990، .

59. ساسين عساف، الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، لبنان، دط، 1985م.

60. سامية الدّريدي، الحجاج في الشِّعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن–،2011.

61. ستيفن تولمين، استعمالات الحجاج، تر: رشيد الراضي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط01، 2023.

62. سعيد الوكيل، تحليل النص السردي –معارج ابن العربي نموذجا–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

63. سمير علي الديلمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط01، 1990.

64. سهيلة ناجوي، تداولية الخطاب الشعري-في ديوان الدكتاتور لعبد املك بومنجل، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2022.

65. سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1982، .

66. شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير نظرة عامة، عالم المعرفة، العدد 109، 1987، الكويت .

67. شاييم بيرلمان وأولبرخت تيتكا، المصنف في الحجاج الخطابة الجديدة، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط01، 2023.

68. صابر الحباشة، الأسلوبية والتداولية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2011.

69. صابر الحباشة، التداولية والحجاج، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2008.

70. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكيّة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط01، 2000، .

71. صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2013م.

72. طه عبد الرَّحمن، اللِّسان والميزان أو التّكوثر العقليّ، المركز العربي، بيروت، ط01، 1998.

73. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف القاهرة، ط02، 1989م.

74. عابد بن سحنون، في شعرية الكتابة المشهدية، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط01، 2023.

75. عادل فاخوري، محاضرات في فلسفة اللغة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط01، 2013.

76. عاطف مذكور، علم اللغة بين القديم والحديث، دار الثقافة، 1976، .

77. عباس حشاني، خطاب الحجاج والتَّداولية، عالم الكتب الحديث، ط01، الأردن، 2014.

78. عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت ط01، 1996م، ج01.

79. عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، تح: يوسف نقولا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 1998.

80. عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب –مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999.

81. عبد الزهرة عودة جبر، التعريف والتنكير في اللغة العربية – مقاربة دلالية – ، جلة ميسار للدراسات الأكاديمية، ع31، 2017، .

82. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير –مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج–، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006.

83. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة مدني، جدة، ط03، 1992م .

84. عبد الله البهلول، الصمت سياسة في القول، منشورات جامعة صفاقس، وحدة حليل الخطاب 2008.

85. عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط 1992م.

86. عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 2004.

87. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط04، 1998.

88. عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات دار العيون المغربية، ط01، 1987، ج02، .

89. عبد الله صولة، الحجاج في القران من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفرابي، بيروت، ط2، 2007.

90. عبد الله صولة، ديناميكية الدال في الشعر --مثال الجناسات الشوقية-، حوليات الجامعة التونسية، ع38، 1995.

91. عبد الملك مرتاض، ا - ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة \" أين ليلاي\" لمحمَّد العيد\"، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط01، 1992، .

92. عبد المنعم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين-دراسة لغوية نحوية دلالية-، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، .

93. عبد الهادي بن ظافر الشَّهري ، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2004.

94. عبد الهادي بن ظافر الشَّهري، الخطاب الحجاجيّ عند ابن تيميّة مقاربة تداولية، مؤسسة الانتشار العربيّ، بيروت، ط 01، 2013.

95. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السّياب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.

96. عُدَة الأدوات الحجاجية، ليونيل بلنجر، تر: قوتال فضيلة، ضمن كتاب الحجاج (مفهومه ومجالاته- دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة)، إشراف: د.حافظ إسماعيلي علوي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010م.

97. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه - دراسة ونقد-، دار الفكر العربيّ، القاهرة.

98. عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط03، 1974م.

99. عز الدين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط05، 1994.

100. عصام الشرتح، جمالية الشعرية العربية --المستوى التركيبي والبصريّ أنموذجا-، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط01، 2021، .

101. علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعريّ، دار غيداء، عمان، ط01، 2015.

102. علي أحمد أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط03، 1997، .

103. علي جعفر الحلاق، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 1990.

104. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

105. عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، .

106. العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2011.

107. عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007.

108. فان دايك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، ط01، 2000.

109. فايز القرعان، الصورة وتماسك النص-دراسة في شعر عبيد بن الأبرص-، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2019.

110. فراس السّواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والدّيانات المشرقيّة، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع والتّرجمة، دمشق، ط02، 2001، .

111. فرانز فن إيمرن وروب غروتندورست، نظرية نسقية في الحجاج، تر: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط01، 2016.

112. فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداوليّة، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القوميّ، مكتبة الأسد، الرّباط، 1986.

113. فرديناند دو سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، د.ط، 1985.

114. فضيلة قوتال، حجاجية الشّروح البلاغيّة وأبعادها التّداوليّة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017.

115. فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان.تر: صابر حباشة، دار الحوار للنشر والوزيع، سوريا، ط1، 2007.

116. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2001، .

117. قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، ط01، 2007م.

118. كلود عبيد، كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، 2010، بيروت.

119. كمال أبو ديب، في الشّعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط01، 1987، .

120. لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط01، 1985.

121. ماري آن بافو، جورج إليا سرفاتي، النظريات اللسانية الكبرى، من النحو المقارن إلى الذرائعيّة، تر: محمد الراضي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2012.

122. محمد أحمد أبو الفرج، مقدمة لدراسة فقه اللغة، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1969.

123. محمد الأشعريّ ، ديوان سيرة المطر، النّشر العربيّ الإفريقيّ، المغرب، ط01، 1988.

124. محمد الأشعريّ، ديوان حكايات صخريّة، دار توبقال للنشر، المغرب، 2000، ط01.

125. محمد الأشعري، ديوان صهيل الخيل الجريحة، منشورات اتحاد كتاب المغرب بالتعاون مع اتحاد الأدباء في العراق، طبع دار آفاق العربية، 1978، .

126. محمد الأشعريّ، ديوان مائيات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط01، 1994، .

127. محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، دار عمار، الأردن، ط02، 2000، .

128. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، 2005.

129. محمد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي، مطبعة أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002.

130. محمد القاسمي، دراسات معاصرة في اللسانيات والتداوليات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2019.

131. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1990.

132. محمد بن عبد العزيز بن عبد الله، الماء في الفكر الإسلامي والأدب العربي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، 1996، ج01، .

133. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط02، 1985.

134. محمد حسن شرشر، البناء الصوتي في البيان القرآني، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط01، 1988.

135. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981.

136. محمد خطابي، لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب –، دار المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1991.

137. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، ع149، الهيأة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 2004.

138. محمد سالم محمد الأمين، الحجاج في البلاغة المعاصرة، منشورات المركز العالمي للدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، ط01، 2004، .

139. محمد سالم محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، عالم الفكر، العدد03، الكويت، 2000.

140. محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدر البيضاء، ط01، 2005، .

141. محمد عديل، الفكر اللِّساني التَّداولي قراءات في التُّراث والحداثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2016.

142. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

143. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط03، 1984.

144. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط02، سراس للنشر، تونس، 1992.

145. محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، 1992.

146. محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1998 .

147. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط02، 1986.

148. محمّد مفتاح، ديناميّة النّص تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط01، 1987.

149. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 1989.

150. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغويّ المعاصر، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ط01، 2008، ص 45- 47- 79.

151. محمود أحمد نحلة، التعريف والتنكير بين الدلالة والشكل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2013.

152. محمود السعران، علم اللغة –مقدمة للقارئ العربي–، دار النهضة العربية، القاهرة، (د.ت).

153. محمود شاكر القطان، الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، 1993.

154. محمود عكاشة، النظرية البراجماتية اللسانية، مكتبة الآداب القاهرة، ط01، 2013.

155. مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الابي، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، دط، 1984م.

156. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللُّغة الشِّعرية، بيت الحكمة، الجزائر، ط01، 2015.

157. مسعود صحراوي، التَّداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت --لبنان–، ط1، 2005.

158. مشري أمال، الاتساق والانسجام- في عيون البصائر لمحمد البشير الإبراهيمي–، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2019.

159. مصطفى الكيلاني، كتاب الحروفية، ما قبل الحرف ما بعد النقطة لأديب كمال الدين: حروفية الشعر من التجريب إلى حادث التجربة، ضمن كتاب الحروفي، تق: مقداد رحيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2007، .

160. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط08، 2005.

161. مناهج جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، 2011م.

162. نادية رمضان النجار، الاتجاه التداولي والوظيفي في الدرس اللغوي، القاهرة، ط01، 2013.

163. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1996.

164. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2001،.

165. نبيلة الرزاز اللجمي ، أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1995.

166. روبرت دي بوغراند، النص والإجراء والخطاب، تر: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998.

167. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

168. ولتر ستيس، معنى الجمال نظرية في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، دط، 2000، .

169. يحي أحمد، الاتّجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، عالم الفكر، الكويت، مج20، ع3، 1989.

170. يحيى الهويدي، قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993.

171. يوسف الإدريسي، جمالية التشكيل اللغوي للشعر، مجلة الملتقى، ع 9-10، 2002م.

172. يوسف عليمات، النّسق الثّقافيّ: قراءة ثقافيّة في أنساق الشعر العربيّ القديم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2009.

2. المقالات العلمية

173. ابتسام دهينة، الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 10-11، جوان 2012، بسكرة، الجزائر.

174. ابراهيم سعدي، الخطاب الروائي، والخطاب الفلسفي، مجلة الخطاب، العدد01، جامعة تيزي وزو، 2006م.

175. آيت حمدوش فريدة، آليات اشتغال الاستعارة بين التصور البلاغي القديم والنظريات اللغوية الحديثة، مجلة أبحاث، ع03، ديسمبر 2016، وهران، الجزائر.

176. آيت حمدوش فريدة، حداثة الإيقاع في الشعر المغربي المعاصر تشكل القافية أنموذجا، مجلة أبحاث، مج 06، ع 02، جويلية 2020، وهران، الجزائر، .

177. برونة محمد، التناص وأسلوبية الحضور والغياب، مجلة دراسات وأبحاث، ع13، ديسمبر 2013.

178. جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، مجلة إضاءات نقدية، إيران، ع 17، 2015.

179. خالد سليمان، المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة ابحاث اليرموك، الاردن، مجـ 13، ع2، 1995م.

180. خرفي محمد صالح، التلقي البصريّ للشعر، مجلة الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة خيضر، بسكرة، 2008.

181. سطمبول ناصر، بصريات الفضاء الشعريّ المعاصر، مجلة سيميائيات، ع01، 2005، وهران، الجزائر.

182. سطمبول ناصر، تداخل الأصوات في الخطاب الشّعريّ المعاصر لدى جبران، مجلة فصل الخطاب، المجلد 03، العدد09، تيارت، الجزائر، 2015، .

183. عابد بن سحنون، الظواهر الحجاجية في شعر تميم البرغوثي – مقاربة تداولية في قصيدة القهوة –، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، تامنغست، الجزائر، مج: 10، ع01.

184. عبد العزيز بوسهولي، حكايات صخرية سرير لعزلة السنبلة لمحمد الأشعري، مجلة بيت الشعر في المغرب، عدد02، 2001.

185. عبد القادر لباشي، جماليات التشكيل الفني للعنوان في النص الشعري المغربي المعاصر، مجلة اللغة العربية، الجزائر، مج23، ع02، 2021، .

186. فهد محسن فرحان، المفردة في جسد الشعر، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة، ع02، 2002، العراق.

187. كريمة نوادرية، سعاد زدام، التراث الشعبي المفهوم والأقسام، مجلة ميلاف للبحث والدراسات، ميلة، الجزائر، ع07، جوان 2017.

188. محمد الولي، الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وشايم بيرلمان، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد61، 2004.

189. محمد أمنصور، رؤيا الفسيفساء والتّحولات الجارية في رواية \"القوس والفراشة\" لمحمّد الأشعريّ، العدد 21، مج10، مجلة مقاربات، 2015، .

190. محمّد برادة، النّتاج الجديد عينان بسعة الحلم لمحمّد الأشعريّ، مجلة الآداب، العدد 9-10، الرّباط، 1981.

191. محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، الإصدار، مجلة آفاق، المغرب، 2006، العدد 70-71.

192. موسى ربابة، المتوقع واللامتوقع دراسة في جمالية التلقي، مجلة ابحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج 15، ع02، الأردن، 1997م، .

193. نورية شرفاوي، الحداثة الشعرية والممارسة النقدية، مجلة أبحاث، ع 05، ديسمبر 2017، وهران، الجزائر.

194. يوسف الإدريسي، جمالية التشكيل اللغوي للشعر، مجلة الملتقى، ع 9-10، 2002م.

195. يوسف رحايمي، الصمت معطى تداوليا ونسقا خفيا في الخطاب، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد 3، 2018م.

3. الرسائل الجامعية

196. أحلام عبد الوهاب، عبد القادر الرباعي ناقدا-الصورة الفنية نموذجا-، مذكرة ماجيستر الأدب واللغة، جامعة مؤتة، 2008.

197. عبد الهادي جمال الدين، شعرية المفارقة من التشكيل اللغوي إلى جماليات التخيل السردي: مقاربة أسلوبية في كافوريات المتنبي، أطروحة دكتوراه (ل.م.د) في الأدب العربي القديم، قسم اللغة والأدب العربي، إشراف: أ. د. خلف الله بن علي، السنة الجامعية: 2020--2021.

4. المعاجم والموسوعات

198. إيليزابيت ديل، الحبكة موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج3، ط01 1998م.

199. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر –بيروت –، مادة يبب، ط 03، 1414 هـــ، ج 01.

200. دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها،(موسوعة المصطلح النقدي) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مج 4، ط01، 1993م.

201. علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

202. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2010.

203. محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية،بيروت، ط01، 1993، ج01.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
واجهة الأطروحة	/
البسملة	/
مقولة استهلالية	/
الإهداء	/
شكر وعرفان	/
المقدمة	أ-ذ
مدخل :الشعر كفعل تواصلي -من اللغة إلى المعنى	**10**
أولًا :السياق النظري العام	11
ثانيًا :الإشكالية المركزية :الشعر كفعل تواصلي متعدد الأبعاد	13
ثالثًا :التداولية الشعرية :آليات إنتاج المعنى وتلقيه	13
رابعًا :البناء الجمالي كآلية تأثير	14
خامسًا :البعد الحجاجي في الشعر :بناء الموقف والإقناع	16
سادسًا :الشعر المغربي الحديث :سياق وخصوصية	16
سابعًا :محمد الأشعري أنموذجًا للتحليل	20
ثامنًا :تأطير منهجي عام للدراسة	21
تاسعًا :رهانات الدراسة	22

العنوان	الصفحة
الفصل الأول :الأسس النظرية وآليات التداولية في شعر محمد الأشعري	24
مقدمة الفصل: الأسس النظرية وآليات التداولية في شعر محمد الأشعري	25
أولًا :الإطار النظري للتداولية وآليات اشتغالها في الخطاب الشعري	31
– نظرية الأفعال الكلامية (Speech Act Theory)	34
– الافتراض المسبق (Presupposition)	35
– الاستلزام الحواري (Conversational Implicature)	36
– الإشاريات (Deixis)	38
– السياق (Context)	40
– التناص (Intertextuality)	42
ثانيًا :تحليل النماذج التطبيقية (دراسة تداولية للقصائد)	43
– قصيدة "متاهة :"تداولية الضياع والتشظي	43
– خلاصة تحليل قصيدة: "متاهة"	56
– تحليل قصيدة "غيمة حمقاء": تداولية العقم والامتلاء الداخلي	57
– خلاصة تحليل قصيدة: "غيمة حمقاء"	63
– تحليل قصيدة "عودة": تداولية اللقاء المؤجل والذاكرة المشوهة	64
– خلاصة تحليل قصيدة: "عودة"	72

العنوان	الصفحة
– قصيدة "حلكة": تداولية الانطفاء والعزلة والترقب	73
– خلاصة تحليل قصيدة: "حلكة"	81
– تحليل قصيدة "سقوط": تداولية القلق والعبث والمراقبة المتبادلة	81
– خلاصة تحليل قصيدة: "سقوط"	89
– تحليل قصيدة "مائيات": تداولية الانحلال والتحول ورؤيا الماء	90
– خلاصة تحليل قصيدة: "مائيات"	103
– تحليل "نظرية بلاغيّة": تداولية الافتراض واللغة كقناع ومادة للعالم	104
– خلاصة تحليل قصيدة: " نظرية بلاغية"	111
– قصيدة "الحروف": تداولية التجريد والتمرد اللغوي وسماء الكلمات	112
– خلاصة تحليل قصيدة: "الحروف"	121
– تحليل قصيدة "عبور": تداولية المكان والذاكرة والعبور بين الخوف والظل	121
– خلاصة تحليل قصيدة: "عبور"	132
– خاتمة الفصل الأول ونتائج التحليل التداولي	132
الفصل الثاني :بناء النسق الجمالي في خطاب محمد الأشعري	**135**
مقدمة	136
أولًا :الإطار النظري للنسق الجمالي :نحو تداولية جمالية متخصصة	138

العنوان	الصفحة
– المنشأ التداولي للتجربة الجمالية :الشعر كفعل تواصلي مؤثر	139
– الشعر بوصفه فعلًا تواصليًا مؤثرًا	140
– الموسيقى والإيقاع كفعل جسدي عاطفي	141
– الصورة الشعرية كفعل إدراكي-تخييلي-معرفي	142
– اللغة التداولية الواعية كفعل انتقاء وتشكيل وتوجيه	143
– نظرية "الأسلوبية التداولية"	143
– التناص الجمالي كفعل حواري وتثاقفي	144
– دور السياق في تشكيل الفعل الجمالي	145
ثانيًا :عناصر النسق الجمالي الأساسية	146
– الإيقاع والصورة الصوتية :موسيقى المعنى والشعور	146
– الوزن والتفعيلة كإطار مرجعي وانزياح مقصود	146
– المحسنات الصوتية كوظائف تداولية	146
– الاستعارة كآلية معرفية وتفاعلية	147
– الكناية كاستراتيجية إضمار وتلميح	148
– الرمز كبؤرة دلالية وثقافية	148
– اللغة التداولية واللغة البلاغية :نحت المعنى بالكلمات	148

العنوان	الصفحة
– المعجم الشعري	148
– البلاغة التركيبية	149
– أساليب الإنشائية	149
– لغة الجسد ولغة الحواس	149
ثالثًا :تحليل العناصر الصوتية والإيقاعية :بناء المعنى الجمالي عبر الأذن	150
"متاهة"	151
– الإيقاع الحر وتواتر المدود والمقاطع الطويلة كفعل إبطاء وتجسيد للثقل	151
– الجناس الداخلي والتجانس الصوتي كفعل ربط وتلوين وتنافر	152
– الإيقاع البصري	154
"غيمة حمقاء"	155
– السجع الداخلي المكسور والتنافر الصوتي كفعل تجسيد للتمزق	155
– التكرار الصوتي الحاد كفعل نبر وتحديد للموضوع	156
– الإيقاع المتصاعد–المنكسر–المتنازل كفعل درامي للمناجاة والانكفاء	156
"عودة"	157
– التكرار الإيقاعي كفعل تجسيد للدوران والاحتباس	157
– التصاعد والهبوط الإيقاعي كفعل درامي للذاكرة	159

العنوان	الصفحة
"حلكة"	160
– التناوب الإيقاعي بين الثقل والخفة كفعل تجسيد للتردد والشلل	160
– تكرار "الـــ "التعريفية كفعل ترسيخ للنمط الرتيب والمحاصر	161
– الرص الصوتي والثقل الصوتي كفعل تكثيف للجو وتجسيد للعتمة	163
"سقوط"	164
– التحليل الجمالي التداولي لقصيدة "سقوط"	164
– الإيجاز والإيقاع المبتور كفعل تجسيد للسقوط والانكشاف	164
– الاستعارات المركزية والمتحولة	166
– اللغة التداولية الواعية	167
– دور السياق	169
"مائيات"	171
– الجناس الصوتي والسيولة الإيقاعية كفعل تجسيد للتدفق والمتاهة	171
– الإيقاع المتموج والانقطاعات كفعل محاكاة للتقلب والتجمد	173
"نظرية بلاغية"	174
– إيقاع الافتراض والتساؤل كفعل استكشاف لغوي وتفكيك	174
– الإيقاع الجدلي كفعل تمثيل للحوار الفكري	175

العنوان	الصفحة
– الجمل المتوازية والمتساوية	176
– تواتر الأصوات المختلفة	176
– الصورة الشعرية	177
– دور السياق	179
"الحروف"	181
– البنية الإيقاعية والحركة المستمرة	181
– الجمل الطويلة والمتدفقة	182
– الصور الشعرية	183
– اللغة التداولية الواعية	184
– الفعل الجمالي التداولي	185
"عبور"	186
– الإيقاع الحر، التقطيع، والصدى الحضري كفعل تمثيل ونقد	186
– الموازاة الإيقاعية والتكرار كفعل تكثيف للضياع والآلية	187
– خلاصة نهائية لتحليل الإيقاع	189
– آليات الصورة الشعرية :بناء العوالم الممكنة	191
– التشبيه	191

العنوان	الصفحة
– الاستعارة	192
– الكناية	195
– الرمز	196
– المفردة التداولية المنتقاة بعناية	198
– التّراكيب والأساليب البلاغيّة كأدوات تشكيل	200
– خلاصة موسعة لتحليل الصورة واللغة	202
– التناص الجمالي :حوار النصوص، تعدد الأصوات، وتشكيل الفعل التداولي	203
– التناص الديني :حوار مع المقدس بين الاستلهام والتوتر	205
– التناص الصوفي –ارتياد آفاق الروح والرمز	207
– التناص مع التراث الشعبي والحكائي –استعادة الذاكرة وتوظيف المألوف	208
– التناص الأدبي والفلسفي –حوار مع المبدعين والمفكرين	210
– خلاصة لوظائف التناص الجمالية والتداولية	211
– أبرز الملامح الأسلوبية المتواترة	212
– هيمنة الاستعارة وتنوعها العميق	212
– خلاصة تركيبية للنسق الجمالي والتداولي في القصائد التسع	217

العنوان	الصفحة
" متاهة"	217
" غيمة حمقاء"	218
" عودة"	218
" حلكة"	219
" سقوط"	219
" مائيات"	219
" نظرية بلاغية"	220
" الحروف"	221
" عبور"	221
خاتمة الفصل :النسق الجمالي كفعل تداولي	223
الفصل الثالث :آليات النسق الحجاجي في شعر محمد الأشعري	**227**
نحو قراءة حجاجية لشعر محمد الأشعري	228
الإطار النظري الموسع :الحجاج في الخطاب الشعري –تقاطعات وتحديات	229
– البلاغة الجديدة وتطبيقاتها الشعرية	229
– نموذج تولمين وتفكيك الحجة الشعرية	231
– الحجاج اللغوي وأثره في توجيه الدلالات	232

العنوان	الصفحة
– أنماط الإقناع الأرسطية في السياق الشعري	233
– تحديات تطبيق نظريات الحجاج على الشعر	235
– الحجاج في سياق الشّعر العربيّ والمغربيّ المعاصر	235
– منهجية التحليل التفصيلية	236
– السياق النصي والموضوعاتي	237
– تفكيك البنية الحجاجية	237
– تحليل الأدلة الحجاجية وأنماط الإقناع	237
– تحليل الأساليب والتقنيات الحجاجية	238
– تحليل خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجية	238
– نحو خلاصة تركيبية	238
تحليل قصيدة "متاهة :"ضياع المعنى في المدينة الحديثة	239
– الأطروحة الحجاجية المركزية	239
– تفكيك البنية الحجاجية والأدلة الداعمة	240
– الحجاج العاطفي (Pathos)	240
– الحجاج شبه المنطقي والعقلي (Logos)	241
– الحجاج القيمي (Ethos)	242

العنوان	الصفحة
– تحليل لأساليب والتقنيات الحجاجية	242
– التكرار الحجاجي وبناء العقدة	242
– السؤال الضمني والاستدراج الحجاجي	243
– النداء الحجاجي وتوجيه العاطفة	243
– التضاد البنائي والمقابلة الحجاجية	244
– الاستعارة والتشبيه كأدوات حجاجية	245
– خطاب المخاطب وبناء العلاقة الحجاجية	246
– **خلاصة تحليل "متاهة"**	247
تحليل قصيدة "غيمة حمقاء :"حجاجية العقم والبحث عن الخصوبة المفقودة	247
– خلاصة تحليل "غيمة حمقاء"	254
تحليل قصيدة "عودة :"حجاجية الذاكرة المثقلة وصعوبة اللقاء	254
– خلاصة تحليل "عودة"	261
تحليل قصيدة "حلكة :"حجاجية الصمت ومواجهة العتمة	261
– خلاصة تحليل "حلكة"	267
تحليل قصيدة "سقوط :"حجاجية القلق المشترك وقيمة الحرية الهشة	268
– خلاصة تحليل "سقوط"	274

العنوان	الصفحة
تحليل قصيدة "مائيات :"حجاجية الصمت في مواجهة تدفق الحياة المدمر	274
– خلاصة تحليل "مائيات"	281
تحليل قصيدة "نظرية بلاغية :"حجاجية تجديد "السماء "اللغوية	281
– خلاصة تحليل "نظرية بلاغية"	288
تحليل قصيدة "الحروف :"حجاجية الفضاء اللغوي ودعوة إلى خطاب مسؤول	288
– خلاصة تحليل "الحروف"	295
تحليل قصيدة "عبور :"حجاجية مواجهة أزمة المدينة وفتح باب للمستقبل	295
– خلاصة تحليل "عبور"	302
خاتمة الفصل :النّسق الحجاجيّ كفعل تداوليّ	303
خاتمة	**304**
– نتائج الدراسة	305
الملاحق	**309**
قائمة المصادر والمراجع	**330**
فهرس المحتويات	**351**

ملخص

تتناول هذه الأطروحة بالتّحليل المعمّق الخطاب الشّعريّ للشّاعر المغربيّ محمّد الأشعريّ، مطبقةً مقاربة نقديّة بينيّة تجمع بين آليات التّداوليّة اللّسانيّة، ومفاهيم الجماليّات الأدبيّة، وأدوات تحليل الحجاج. تنطلق الدّراسة من إشكاليّة مركزيّة تتمثل في فهم الكيفية الّتي تتفاعل بها الأبعاد التّواصليّة (الفعل الكلاميّ، الإستلزام، الإفتراض المسبق)، والجماليّة (الإيقاع، الصّورة، اللّغة، التّناص)، والحجاجيّة (الأطروحات، الأدلّة، الإستراتيجيات الإقناعيّة) وتتكامل وظيفيّا في تشكيل نسيج شعريّ مركّب ومتعدّد المقاصد لدى الأشعريّ. بالإعتماد على منهج وصفيّ تحليليّ وتطبيقه على مدونة مختارة من قصائد الشاعر، كشفت الدّراسة عن أنّ هذه الأبعاد ليست منفصلة؛ بل هي متضافرة عضويا؛ فالآليات التّداوليّة تخدم المقاصد الجماليّة والحجاجيّة، والبنى الجماليّة تؤدي وظائف تداوليّة وحجاجيّة، والحجاج يتوسل باللّغة الشّعريّة الجماليّة والإمكانات التّداوليّة لتحقيق الإقناع والتأثير. تخلص الأطروحة إلى أن جوهر تجربة الأشعريّ الشّعريّة يكمن في هذا التّفاعل الدّيناميكيّ الّذي ينتج خطابا قادرا على التّواصل والإمتاع والإقناع في آن واحد، مما يقدّم إضافة معرفية ومنهجيّة لفهم الشّعر العربيّ المعاصر.

Abstract

This thesis undertakes an in-depth analysis of the poetic discourse of the Moroccan poet Mohammed Achaari, employing an interdisciplinary critical approach that integrates mechanisms of linguistic pragmatics, concepts of literary aesthetics, and tools of argumentation analysis. The study originates from a central problematic focused on understanding how the communicative (speech acts, implicature, presupposition), aesthetic (rhythm, imagery, language, intertextuality), and argumentative (theses, evidence, persuasive strategies) dimensions interact and functionally integrate to shape Achaari's complex, multi-purposed poetic fabric. Relying on a descriptive-analytical methodology applied to a selected corpus of the poet's works, the research revealed that these dimensions are not separate but organically intertwined; pragmatic mechanisms serve aesthetic and argumentative ends, aesthetic structures perform pragmatic and argumentative functions, and argumentation utilizes aesthetic poetic language and pragmatic potential to achieve persuasion and impact. The thesis concludes that the essence of Achaari's poetic experience lies in this dynamic interplay, which produces a discourse capable of simultaneously communicating, delighting, and persuading, thereby offering a significant epistemological and methodological contribution to the understanding of contemporary Arabic poetry.

Résumé

Cette thèse entreprend une analyse approfondie du discours poétique du poète marocain Mohammed Achaari, en employant une approche critique interdisciplinaire qui intègre les mécanismes de la pragmatique linguistique, les concepts de l'esthétique littéraire et les outils de l'analyse de l'argumentation. L'étude part d'une problématique centrale axée sur la compréhension de la manière dont les dimensions communicative (actes de langage, implicature, présupposition), esthétique (rythme, imagerie, langue, intertextualité) et argumentative (thèses, preuves, stratégies persuasives) interagissent et s'intègrent fonctionnellement pour façonner la trame poétique complexe et polyvalente d'Achaari. S'appuyant sur une méthodologie descriptive-analytique appliquée à un corpus sélectionné d'œuvres du poète, la recherche a révélé que ces dimensions ne sont pas séparées mais organiquement entrelacées ; les mécanismes pragmatiques servent des fins esthétiques et argumentatives, les structures esthétiques remplissent des fonctions pragmatiques et argumentatives, et l'argumentation utilise le langage poétique esthétique et le potentiel pragmatique pour parvenir à la persuasion et à l'impact. La thèse conclut que l'essence de l'expérience poétique d'Achaari réside dans cette interaction dynamique, qui produit un discours capable de communiquer, de ravir et de persuader simultanément, offrant ainsi une contribution épistémologique et méthodologique significative à la compréhension de la poésie arabe contemporaine.

الملخص

تتناول هذه الأطروحة بالتّحليل المعمّق الخطاب الشّعريّ للشّاعر المغربيّ محمّد الأشعريّ، مطبقةً مقاربة نقديّة بينيّة تجمع بين آليات التّداوليّة اللّسانيّة، ومفاهيم الجماليّات الأدبيّة، وأدوات تحليل الحجاج. تنطلق الدّراسة من إشكاليّة مركزيّة تتمثل في فهم الكيفية الّتي تتفاعل بها الأبعاد التّواصليّة (الفعل الكلاميّ، الإستلزام، الإفتراض المسبق)، والجماليّة (الإيقاع، الصّورة، اللّغة، التّناص)، والحجاجيّة (الأطروحات، الأدلّة، الإستراتيجيات الإقناعيّة) وتتكامل وظيفيّا في تشكيل نسيج شعريّ مركّب ومتعدّد المقاصد لدى الأشعريّ، بالإعتماد على منهج وصفيّ تحليليّ وتطبيقه على مدونة مختارة من قصائد الشاعر، كشفت الدّراسة عن أنّ هذه الأبعاد ليست منفصلة؛ بل هي متضافرة عضويا؛ فالآليات التّداوليّة تخدم المقاصد الجماليّة والحجاجيّة، والبنى الجماليّة تؤدي وظائف تداوليّة وحجاجيّة، والحجاج يتوسل باللّغة الشّعريّة الجماليّة والإمكانات التّداوليّة لتحقيق الإقناع والتأثير. تخلص الأطروحة إلى أن جوهر تجربة الأشعريّ الشّعريّة يكمن في هذا التّفاعل الدّيناميكيّ الّذي ينتج خطابا قادرا على التّواصل والإمتاع والإقناع في آن واحد، مما يقدّم إضافة معرفية ومنهجيّة لفهم الشّعر العربيّ المعاصر

الكلمات المفتاحية

التداولية؛ الحجاج؛ الجمالية؛ الشعر العربيّ؛ الخطاب الشعريّ المعاصر؛ النّسق؛ الفعل الكلاميّ؛ الإستراتيجيات الإقناعيّة ؛ اللّغة الشّعريّة؛ محمد الأشعريّ

تاريخ المناقشة : 2026/04/28

بتقدير مشرف جدا مع تهنئة اللجنة