الأنظمة التواصلية في النص الشعري

د/ رحيمة شيتر
جامعة محمد خيضر- بسكرة.

تشكل اللغة مادة الإبداع الشعري، وقناة توصيله إلى جمهور المستمعين أو القراء، وتختلف هذه القناة بين المشافهة والكتابة، ولكل منهما وسائلها الإغرائية، والتأثيرية في توجيه العملية الإبداعية، وتداولها. ويشكل الشعر العربي القديم نموذجا عن تعاقب قناتين في توصيله لجمهوره، إذ بدأ مشافهة، ووصل إلينا مكتوبا، فما الميزة التي وسمت زمن المشافهة ؟ وما الأثر الذي صنعته الكتابة ؟.

تقدم المشافهة صورة عن التفاعلات الخطابية، وتمكن من رصد بعض الظواهر التي من شأنها أن توضح المعنى أو تغنيه، " فالتواصل الشفاهي هو وجه الطبيعي، وهو الحامل الوحيد الكامل للمعنى الأصلي، إنه متعدد الطبقات، لا يحفظ أي نظام في الكتابة أثره،وإنما يظهر من خلال ظاهرة أساسية واحدة، إنها أداء الصوت[1].

وعلى هذا فإن عناصر العملية الإبداعية الشفاهية هي "الإبداع والإرسال والأداء إذن يلعب الأداء الصوتي، دورا مهما في إبراز مكنونات النص، كما يمارس ضغوطا خاصة، على القراء،إذ توجه عملية الإنشاد عملية التلقي، وتفضي للحكم على التجربة الإبداعية ككل، ولعل هذا ما دعا، بالمعتصم إلى الإعراض عن سماع أبي تمام لأنه أجش الصوت "و قال أليس الذي أنشدنا بالمصيصة الأجش الصوت" [2]

وبهذا يضفي الأداء[3]* على التجربة الإبداعية أثرا جديدا، وتصبح العملية الإبداعية، لا تخضع للقدرات اللغوية فحسب بل تحتاج إلى طاقة أخرى تحقق عن طريق الأداء، الذي يضفي على التجربة الإبداعية حلة جمالية من جهة، ويساهم من جهة أخرى في الكشف عن مقاصد المبدعين، إذ يسمح النبر والتنغيم اللذان يتحققان عن طريق الأداء، من إظهار بعض المناطق الحساسة في النصوص.

إن هذه الخصائص التي يتمتع بها الخطاب الشفوي تكتسب قيما إضافية تضمن حسن الاستماع، وتعاطف الجمهور تتحقق من خلال أسلوب الخطاب الشفوي الذي " يعتمد على مختلف الرموز التي تكسبه فعالية مدهشة في المساعدة على التذكر من لازمات تكرارية، ومقاطع لفظية، وألفاظ نداء، وأسماء متعالقة (...) وكثرة الأشباه والمترادفات، والسجع والقوافي..وغيرها من الأصداء الصوتية والعلامات كالمتوازيات المعجمية، والنحوية، والثنائيات الحاملة للمعنى والإيقاع"[4]

إذن يعتمد الإنشاد على مجموعة من المظاهر الإيقاعية التي تجذب المستمعين، كما تجعل من الخطاب الشعري فضاء لتفاعلات خطابية، إذ يحضر في هذا الموقف عناصر العملية التخاطبية، فيكون للمستمع حق استثمار بعض الظواهر المتصلة بالإنشاد، سيما تلك المتعلقة بالإشارات والإيماءات، وتعابير الوجه، التي تشكل نظاما يدعم الإنشاد، ويسمه بميسم سيمائي تداولي خاص.

إلى جانب هذا، يكون الإنشاد فضاء للتقليل من عناصر سوء الفهم، إذ بإمكان الشاعر أن يتدخل ويزيل اللبس الذي يعتري جانبا ما من جوانب القصيدة.

ولكن إلى أي حدود يتلازم الإنشاد مع حضور الشاعر ذاته، الذي قد ينوب الراوية عنه، وقد يعاود إلقاء نفس النص في ظروف ومقامات مختلفة تفضي إلى تغيير الأداء الصوتي.

إن حضور الصوت لا يعني دائما قلة عناصر التشويش، بل قد تزداد حدة وتوترا، كما أنه حضور غير دائم، وغير متاح لجميع القراء، وبالتالي لا يتح الأداء فرصا متكافئة لسماع النص، وتأويله فقد يسمع أحدهم النص من الشاعر مباشرة، وقد يستمع إليه عن طريق الراوي وشتان بين هذا وذاك.

ثم إن هذا النظام - على الأقل في نموذج الشعر الجاهلي – انتهى به الأمر في أزمنة لاحقة إلى التحول إلى النظام الكتابي.

فكيف سيكون مصيره ومصير تلقيه وهل فعلا " أن منطوقا مكتوبا منفصلا عن الظروف الطبيعية التي يجب أن ينطق فيها، لا يملك وحده القدرة على أن يحمي نفسه، ولا على مساعدة نفسه لأنه محروم من مساعدة أبيه ولأنه صنم هش[5] .

إن التحول من النظام الشفاهي إلى النظام الكتابي،يحف النصوص بجملة من المخاطر إذ يغيب الأداء، الذي يغيب معه جزء غير يسير من المعنى، كما تتقلص الحواس المستخدمة في التأويل لتنحصر في البصر، وقد تغيب الأطراف المتخاطبة، فيحل النص بديلا للشاعر، فهل يعني هذا أن في تحول الشعر من المشافهة إلى الكتابة، بتر لبعض أعضاء العملية التواصلية، أم أن للكتابة بدائلها التي عملت على ترميم النقص الذي ينتج عن التحول من نظام إلى آخر، ولعل هذه البدائل المفترضة، هي التي ضمنت للنص الشعري العربي القديم حضوره، بوصفه نظاما إبداعيا، نخبويا متكاملا، لا بوصفه صورة فلكلورية.

فالكتابة في الواقع، وإن لم تكن قادرة على نقل الأداء، فإنها قادرة على نقل النص وتثبيته وحمايته من الاندثار المحقق، ثم وإن كان الأداء يضمن فرصا إضافية للتأويل فإن الكتابة،تضمن فرصا للتأمل والاستقراء والاستنباط.هذا ولا ننسى طبيعة النص، والأنظمة التي يبنى عليها، ومدى تجاوبها مع النظام الشفوي، أو الكتابي.

أنظمة النص الشعري:

يعتمد الشعر العربي القديم على تزاوج الطاقة التخيلية بالطاقة الإيقاعية، تستدعي الطاقة الإيقاعية حاسة السمع وتستثيرها، وتستدعي الطاقة التخيلية، حاسة البصر وتعملها.

إن الطاقة التخيلية التي تضمنها الاستعارات والتشبيهات....وغيرها، تنقسم إلى قسمين قسم يشيع وينتشر، إلى الحد الذي يفقد فيه طاقته التخيلية، ويقترب من التعابير المباشرة، فيدرك القراء معناه الاستعاري بوصفه المعنى المراد، كقولنا مثلا "كثير الرماد"، إذ يذهب ذهن القارئ أو المستمع إلى قيمة الكرم، لشيوع هذا التعبير، أو كقولنا مثلا" زيد أسد "والتي تستدعي مباشرة قيمة الشجاعة، ويقف إلى جانب هذا قسم آخر ينغلق بمرور الزمن، فيصبح من الصعب إدراكه سماعا بل يُحتاج معه إلى قراءة واعية دقيقة، وهو ما توفره الكتابة،" لذلك قيل القلم أحد اللسانين"[6]

غير أن الطاقة التخيلية ليست حكرا على الشعر، وبذلك لا يمكن أن تكون العنصر الوحيد الذي يكفل حياة الشعر بعد تحوله من النظام الشفاهي إلى الكتابي، إذ يبنى الشعر على عنصر لا يقل أهمية، وهو الإيقاع الذي يضمن مرور الجرس الموسيقي عبر الآلية الكتابية، كما أنه يمتاز " بالقدرة على بعث الذكريات ذات الرموز العميقة هذه الرموز التي تؤلف عالما متميزا من ذواتنا و تتسم بطابعها الكلي"[7]

غير أن الإيقاع ليس حكرا على الشعر فحسب، فالنظم له نصيب غير يسير منه، ويولد الشعر في الواقع بالتقاء النظامين وتلاحمها " فإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير "إلى جانب هذا النظام، يعد شكل القصيدة العربية القائم على فكرة الموضوعات التي تنتهي إلى الكلمة الواحدة شكلا يستدعي نظام الكتابة " فالمكتوب لو نظرنا إليه نظرة متعمقة لوجدناه مؤسسا على خطة حجاجية، تهدف إلى الإقناع بطرح معين، أو إلى جذب المتلقين الأكفاء لإثراء النص ومحاورته"

وعلى هذا هل يمكن القول إن النظام الشفاهي، بكل ما يضمنه من تفاعل، ويتيحه من طاقة تأويلية آنية، آيل للزوال، وزواله لا يؤثر إلى الحد الذي يقل فيه تعاطفنا مع النصوص القديمة التي أثارت الجدل، وهي منطوية تحت لواء المشافهة وعمقته بانطوائها تحت عباءة الكتابة!

إذن يرحل الصوت/ الأداء، وتبقى القصيدة بطاقتها التخيلية، وإيقاعها الداخلي والخارجي، معلنة عن تكامل وتناسق بين الميلاد الذي اقترن بالصوت والخلود الذي حصل بالكتابة، وفي الحالتين سرى في كيان القصيدة نظام خاص يجمع بين الإيقاع والتخيل، يستجيب لحاجات المشافهة، ويملك من الإمكانات، مايؤهله لتأقلم مع نظام الكتابة، دون أن يفقد كثيرا من قيمته.

إذن يقوم النص الشعري على الجمع بين النظامين الإيقاعي والتخيلي، ويسمح هذا النظام الخاص بخلق نموذج تواصلي تداولي يفضي لإنجاز الفعل الأدبي من جهة، كما يفضي لخلق الأثر الناتج عن تلقي هذا الفعل الأدبي.

ويراعي في هذا الأثر الاعتماد على مجموعة من الحواس، تتعلق في التخييل بالرؤية وفي هذا الصدد يقول حازم القرطاجني " كما أن العين، والنفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع

ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور، مالم تبتهج لذلك،إذا اعرض عليها في آنية الحنتم وجب أن تكون الأقاويل الشعرية، أشد الأقاويل تحريكا للنفوس "[8]. وتتعلق هذه الحواس في الإيقاع بالسمع إذ أن " للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدد راحة شديدة، واستجداء لنشاط السمع "[9].

وبهذا يجمع النظام التواصلي الشعري بين العناصر التي يتطلبها السماع، والعناصر التي تستدعيها الكتابة.

إن الإيقاع والتخيل ليسا عنصرين منفصلين عن بعضهما فالإيقاع يسري في ثنايا الأنظمة التخيلية.

تعمل الأنظمة التخيلية على خلق نوع من الإيقاع داخل النص الشعري، يجلب هذا الإيقاع المستمعين أو القراء ويمنحهم فرصة تشكيل القصيدة في إطارها التداولي الذي يسري عبر النظام الإيقاعي التخيلي.

وفيما يلي سنقارب نصا للمتنخل بن عويمر الهذلي، في محاولة للبحث عن العلاقة بين الإيقاع التخيلي والمبدع والمتلقي، وكيف يعكس هذا النظام تصور المبدع، الذي ينجز عبر نصه فعلا ما يتجلى أثره على المتلقي.

يقول المتنحل بن عويمر الهذلي:

عرفت بأجدث فنعاف عرق علامات كتجير النماط

كوشم المعصم المغتال علت رواهشه بوشم مستشاط

وما أنت الغداة وذكر سلمى وأضحى الرأس منك إلى اشماط

كأن على مفارقته نسيلا من الكتان ينزع بالمشاط

فا ما تعرض سليم عني وينزعك الوشاة أولي النياط

فحور قد لهوت بهن حينا نواعم في المروط وفي الرياط

لهوت بهن إذ ملقى مليح وإذ أنا في المخيلة والنشاط

يقال لهن من كرم وعتق ظباء تبالة الأدم العواط

أبيت على معارى فاخرات بهن ملوب كدم العياط

ويمشي بيننا ناجود خمر مع الخرص الضياطرة القطاط

ركود في الأناء لها حميا تلذ لأخذها الأيدي السواط

مشعشعة كعين الديك فيها حمياها من الصهب الخماط"[10]

يبدأ النص، بفعل يرتبط بالمعرفة، على خلاف ما شاع في القصائد القديمة لحظة الوقوف عند الطلل، إذ تتعذر المعرفة.

يقول عنترة بن شداد:

هل غادرَ الشُّعراءُ منْ متردَّم أم هلْ عرفتَ الدارَ بعدَ توهمِ

ترتبط المعرفة بالإحالة على صورة الموت مباشرة، فالمكان المرتبط بهذه

المعرفة هو صورة من صور الموت(أجداث)، غير أن العلامات المعروفة بهذا المكان الموحش لا تحيل على ذلك.

علامات ⟵ كتحبير النماط.

إن الصورة التشبيهية التي ظهرت في الشطر الثاني من البيت الأول تمتد لتأخذ مساحة نصية أكبر، عبر تناسل صور تشبيهية أخرى.

علامات ⟵ كتحبير النماط، (كوشم المعصم المغتال علت رواهشه بوشم مستشاط)، يقدم التشبيه الأول صورة عن المعرفة المرتبطة بالعلامات، بينما يقدم التشبيه الثاني صورة عن يقينية المعرفة.

تبدأ القصيدة بإيقاعية خاصة يتشابك فيها التكرار، والتضاد، التكرار الأكثر بروزا، هو تكرار الصور التشبيهية،إن الإيقاع الذي يصنعه التكرار يبنى على مبدأي التشابه والاختلاف، تشابه في نوع الصور، واختلاف في مواقعها النصية و في الحيز المشغول، فإذا كانت الصورة التشبيهية الأولى (كتحبير النماط) تأخذ حيزا نصيا صغيرا، إذ تظهر في نهاية الشطر الثاني، فإن الصورة الثانية (كوشم المعصم المغتال) تحتل فضاء البيت الشعري بأكمله، بل وترتد لترتبط بالبيت السابق وفق نمط علائقي خاص، فالتشبيه الأول يرتبط بمعرفة ما، تتعلق هذه المعرفة، بمكان يستدعي صورة الموت وتتعمق هذه المعرفة بإلحاق المكان، بمكان تتضح فيه الرؤية (نعاف عرق)، غير أن ارتباط هذه المعرفة بنوع من العلامات (كتحبير النماط) يكسر صورة الموت ويرسم دلالات الحياة، ويعمل البيت الثاني على تأكيد هذه الدلالات من خلال التأكيد على العلامات عن طريق فعل الوشم ومعاودة الوشم.

وتتزايد وتيرة الإيقاع بين البيتين عن طريق التكرار.

1- تكرار التشبيه.

2- تكرار اللفظ (وشم،وشم)

3- تكرار معنوي (علامات، وشم)، (عرق، رواهش)

إن العلامة، أو الوشم، تحتل مساحة معتبرة من البيتين، وهي عناصر دالة على مقاومة الزمن، إذ تباغت زمن الموت وتظهر في ثناياه، إن تأويل فعل هذه العلامات يظل مجرد افتراض، ما لم نواصل تتبع مسار النص الذي يفضي إلى هذا البيت:

وما أنت الغداة وذكر سلمى وأضحى الرأس منك إلى اشماط

كأن على مفارقه نسيلا من الكتان ينزع بالمشاط

يكسر هذا البيت الإيقاع السابق، بإدخال نبرة تختلف عن نبرة اليقينية المعرفية السابقة، إنها نبرة حيرة وتوتر، يصنعها السؤال (وما أنت). إن هذا الاختلاف جزئي إذ يلتقي هذا البيت مع الأبيات السابقة، في فعل التذكر الذي ارتبط في الأبيات السابقة بفعل (عرفت)، الذي أنتج معرفة أفضت إلى تقديم صورة عن الماضي، وهي صورة العلامات، التي تشكل صورة عن الذكريات السابقة، إن استحضار العلامة، هو استحضار للذكرى، التي ربطت سابقا بمكان أحال على الموت(بأجدث فنعاف عرق)، وترتبط العلامة التي يحملها البيت، بزمن يقترب من زمن الموت إنه زمن الشيخوخة(أضحى الرأس منك إلى اشمطاط).

إن العلامات القديمة التي عرفها الشاعر، هي علامات للحياة التي كانت بهذا الطلل، والذكرى المرتبطة بسلمى هي العلامات، التي عاشها هذا الإنسان قبل تحوله إلى صورة طللية، (أضحى الرأس منك إلى إشمطاط)، تجمع بين سواد الشعر الدال على الشباب، وبياضه الدال على تحول هذا الشباب إلى طلل.

إن عودة العلامة بهذا الشكل يفضي إلى ظهور الصورة الإيقاعية التخيلية، مجددا

أضحى الرأس منك إلى اشمطاط

كأن على مفارقه نسيلا من الكتان ينزع بالمشـاط

لقد شبهت العلامات الموجودة سابقا في الطلل بالوشم المرجع (علت رواهشه بوشم مستشاط)، وهذا التشبيه يؤكد كما أسلفنا الذكر، الحضور الطاغي لتلك العلامات ومقاومتها لوحشة الزمن، بينما العلامات الموجودة في ذات الشاعر، والظاهرة في رأسه(الاشمطاط) شبهت بالنسيل من الكتان والنسيل هو الشيء المتطاير، وتتأكد دلالة هذا من خلال قول الشاعر ينزع بالمشاط، إن هذا التشبيه، يؤكد دلالة الانمحاء والفناء، التي تتجسد في زحف الشيب الذي يفضي إلى مغالبة قاهرة لزمن الشباب.

إننا أمام صورتين، صورة الذكرى المرتبطة بالمكان، وصورة الذكرى المرتبطة بذات الإنسان وتجتمع الصورتان فيما يلي:

1⟵ الدلالة على الماضي

2⟵ مكان العلامة والذي يرتبط في الصورة الأولى بنعاف عرق وهو مكان مرتفع يتيح الرؤية، ويرتبط المكان في الصورة الثانية، بالرأس وهي مكان عال أيضا.

3⟵ في الصورتين دلالة على الحياة(سواء الشعر الدال على الشباب) و(تحبير النماط الدالة على التزيين).

4⟵ في الصورتين إحالة على الموت في الأولى عن طريق الأجداث، وفي الثانية عن طريق الشيب.

وتختلف الصورتان، في قدرة العلامات على مغالبة الزمن، في الصورة الأولى، وعجزها في الثانية، فالعلامات الموجودة في رأس الشاعر، أقرب إلى الموت منها للحياة.

لقد ارتبطت المعرفة بمكان يفضي إلى الذكرى، وارتبطت الذكرى بإنسان مرتبط بزمن يفضي إلى موت الذكرى، فكيف سيقاوم الإنسان زحف العلامات الناشئة من ذاته، والتي تعمل على تحويله إلى طلل.

كما ينطلق الشاعر في رحلة بحث في سبيل محو الصورة العاجزة عن مقاومة الزمن أو تحويلها من صورة هشة أتى عليها الزمن إلى صورة تسعى للوقوف في وجه هذا الزمن ويتم هذا طبعا بالعودة إلى زمن الشباب للاحتماء بأفعاله كما أوضح النص ذلك.

يبدأ الشاعر فعل مقاومة الزمن بالعودة إلى اللحظة التي دب فيها الموت، وهي لحظة تذكر سلمى، ليحل الجماعة (الحور) محل الفرد (سلمى)، إذ أن ذكرى سلمى هي صورة تحيل الشاعر على اقترابه من الفناء، وإعراض سلمى هو تأكيد لهذه الفكرة وعليه يستحضر الشاعر صورة الحور في مقابل سلمى:

فحور قد لهوت بهن حينا نواعم في المروط وفي الرياط

لهوت بهن إذ ملقي مليح وإذ أنا في المخيلة والنشاط

يركز الشاعر على فكرة اللهو في ارتباطه بالنساء، لأن المرأة السابقة(سلمى) كانت دالا على الموت (زمن الشيخوخة) بإعراضها عن الشاعر وبالتالي لن تكون عنصرا مقاوما للموت، وعلى هذا الافتراض لا تأخذ الأبيات التي تحدث فيها عن النساء حيزا واسعا، وبهذا يرسم لنا الشاعر إيقاعا شكليا تتوزع فيه الصور نصيا حسب أهميتها، فيشغل الحديث عن النساء واللهو 7 أبيات في مقابل 29بيتا يتحدث فيها عن انجازات أخرى.

وقد ارتبط ذكر النساء بزمن معين(إذ ملقي مليح وإذ أنا في المخيلة والنشاط)

إن ارتباط النساء بهذا الزمن يؤهلهن للتحول "إلى معول هدم يؤكد فناء الشاعر وموته فسلمى إذن تنتمي إلى هذا الصنف من النساء الذي يعني استحضاره في زمن تال لزمن الشباب صورة من صور الموت والفناء، وعليه فإن فئة الحور اللائي تحدث عنهن الشاعر لا تصلح للوجود كعلامات تقف في وجه الزمن وتقاومه، هذا ما يجعل الشاعر ينتقل إلى صورة امرأة أخرى ترتبط على مستوى الشكل بتوليد إيقاع خاص كما سنرى.تستحضر المرأة الجديدة لا بوصفها عنصرا من عناصر اللهو الذي يصبح عند الكبر مرتبطا بالموت، بل بوصفها عنصرا شاهدا يحيل على مجموعة من الأفعال التي ستبقى ذكرى الشاعر وتخلده وتمتاز هذه المحطة كما سبق وأشرنا بتوليد نمط إيقاعي يرتبط ارتباطا خاصا باسم المرأة الجديدة أميم

يقول الشاعر:

ووجه قد جلوت أميم صاف أسيل غير جهم ذي حطاط

فلا وأبيك يؤذي الحي ضيفي هدوءا بالمساءة والذعاط

سأبدؤهم بمشمعة، وأثني بجهدي من طعام أو بساط

إذا ما الحرجف النكباء ترمي بيوت الحي بالورق السقاط

فأعطي، غير مزور، تلادي إذا التطت لذي بخل لطاط

واحفظ منصبي وأصون عرضي وبعض القوم ليس بذي احتياط

وأكسو الحلة الشوكاء خدني وبعض القوم في حزن وراط

فهذا، ثم قد علموا مكاني إذا قال الرقيب ألا يعاط

وعادية، وزعت، لها حفيف حفيق مزبد الأعراف عاط

لقيتهم بمثلهم، فأمسوا بهم شين من الضرب الخلاط

فأبنا والسيوف مفللات، بهن لفائف الشعر السباط

بضرب في الجماجم ذي فروج وطعن مثل تقطاط الرهاط

وماء، قد وردت، أميم، طام على أرجائه زجل القطاط

فبت أنهنه السرحان عنه كلانا وارد حران قاط

قليل ورده إلا سباعا تخطي المشي كالنبل المراط

كأن وغى الخموش بجانبيه وغى ركب، أميم، أولي زياط

كأن مزاحف الحيات فيه قبيل الصبح، آثار السياط

شربت بجمه وصدرت عنه وأبيض صارم ذكر إباط

كلون الملح ضربته هبير يتر العظم، سقاط، سراط

به أحمي المضاف إذا دعاني ونفسي ساعة الفزع الفلاط

وصفراء البراية فرع قان كوقف العاج عاتكة الليا ط

شفعت بها معابل مرهفات مسالات الأغرة، كالقراط

كأوب النحل غامضة، وليست بمرهفة النصال، ولا سلاط

ومرقبة نميت إلى ذراها تزل دوارج الحجل القواط

وخرق تعزف الجنان فيه بعيد الجوف، أغبر ذي انخراط

كأن على صحاصحه رياطا منتشرة، نزعن عن الخياط

أجزت بفتية بيض خفاف كأنهم تملهم سماط

فآبتوا بالسيوف بها فلول كأمثال العصي من الحماط[11]

تسعى الصورة الجديدة التي يقدمها الشاعر،إلى تقديم مجموعة من الأفعال التي تضمن للشاعر بقاء ذكراه بعد موته،وهو الفعل الذي عجزت المرأة (سلمى) أو النساء(الحور) عن تحقيقه، لذا فإذا فإن صورة المرأة الجديدة تأخذ دور الشاهد على الأفعال التي ينجزها الشاعر،ولهذه المرأة حضور على المستوى الشكلي يختلف عن حضور المرأة السابقة،إذ تظهر أميم ثلاث مرات،وهو تكرار يفوق ظهور المرأة المرتبطة بالموت (سلمى)،مما يجعل القراء يشكلون افتراضا مسبقا مفاده أن قيمة أميم تفوق قيمة سلمى ويتعزز هذا الافتراض من خلال طريقة مخاطبة أميمة إذ رخم اسمها وفي هذا دلالة تداولية تسمح برسم صورة عن العلاقة بين الشاعر وأميمة.

وإذا كان اسم "سلمى" قد ظهر مرتبطا ببيتين متواليين،فإن ظهور أميم ارتبط بمواقع نصية مختلفة يسهم هذا الشكل من الظهور في تشكيل افتراض مسبق لدى القراء وفق مايلي:

1/ ووجه قد جلوت أميم صاف – نفترض وجود نمط إيقاعي معين هنا يختفي بالظهور الجديد للبنية المشابهة للبنية السابقة-افترا ض 1

- وماء قد وردت أميم صاف - نمط إيقاعي جديد –افتراض 2

- كأن وغى أميم ورد ذكر أميم في عجز البيت مما يسمح ببناء - افتراض مفاده اختفاء ظهور النمط السابق (ووجه أميم)

إن الافتراضات المسبقة التي تحيل عليها البنية السابقة،تتحقق بتوليد نمطين من الإيقاع التخيلي الذي له أبعاده التداولية كما سنرى.

يتولد عن الافتراض الأول نمط إيقاعي يتشكل من خلال تكرار الأفعال المضارعة التي تتوزع على النص وفق نمط معين كما يلي:

سأبدؤهم وأثنى ⟵1

وقفه خالية من صيغة الفعل المكرر⟵2

فأعطى ⟵3

وأحفظ (...) وأصون⟵4 يتسارع نبض الإيقاع ويلقى بصداه على الإعجاز إذ يظهر

وأكسو⟵5 نموذج تكراري جديد (وبعض القوم ليس وبعض القوم في)

يبلغ نبض الإيقاع أقصاه بالجمع بين النموذج 1و2في النموذجين 4و5 مع ظهور إيقاع آخر على مستوى الأعجاز، ليخفت هذا الإيقاع ببروز وقفة:

فهذا ثم قد علموا مكاني إذا قال الرقيب ألا يعاط

وتلتقي الوقفة الجديدة مع الوقفة السابقة في الجملة الشرطية لينتقل الشاعر إلى الحديث عن موقف جديد هو موقف الحرب(وعادية) وقد استخدم في هذه المرحلة الفعل الماضي بدل الفعل المضارع.ولهذا أبعاده التداولية إذا راعى في حديثه مقام الكرم فجعل فعل

العطاء يقع قبل الحاجة إليه ثم يستغرق الزمن الحاضر (سأبدؤهم، أثنى،أعطى،أحفظ،أصون،أكسو) وفي هذا تأمين لحاجة المحتاج،كما راعى المقام الثاني،وهو مقام الحرب (وعادية) وحدث عن أفعاله في أزمنة سابقة،وفي هذا إيمان لحنكته وخبرته بالحروب،كما أن فيه تأمين لحاجة الخائف إذا الرجل ليس غرا و له باع طويل بأمور الحرب.

وبهذا يتأس النمط الإيقاعي التخيلي الذي تجلى في البنية التكرارية الأولى على أبعاد تداولية كما سبق وأشرنا.ويظهر نمط إيقاعي تخيلي جديد.

ففي سبيل إحياء ذكراه، سعى الشاعر في المقطع السابق إلى إثبات مجموعة من الأفعال وفق نمط إيقاعي خاص، لعبت فيه صيغة الفعل دورا تداوليا مهما، إذ حددت الأفعال المعروضة سابقا علاقة الشاعر بالآخرين في مواقف معينة، مما فعل الدور التداولي للفعل ويقوم المقطع الجديد على تصوير مغامرات الشاعر بمفرده، هذه المغامرات التي لا يكفي الإخبار بفعلت أو أفعل لنقلها، بل تحتاج إلى طاقة تخيلية،ينقل الشاعر من خلالها صورة عن العالم الذي يرتاده (لأنه لا يتأت للجميع، وإلا لما كان مدعاة فخر)، وقد اعتمد على إيقاع يقوم على تكثيف الصور التشبيهية وتنويع إيقاعها عن طريق تنويع الأداة(كأن وكاف) من جهة، ومن جهة أخرى،تنويع توزع هذه الصور ما بين الصدور والأعجاز بنسب متقاربة(5في الصدور، و6 في الأعجاز)، وتتناسب هذه الأعداد مع تكرار واو رب المرتبطة بالأماكن التي يصور الشاعر ولوجها أو الأسلحة التي يتقن استخدامها، (وماء، وأبيض، صفراء، ومرقبة، وخرق) مما يزيد من وتيرة الحركة الإيقاعية.

وقد عمد الشاعر إلى التشبيه، ليرسم من خلاله صورة عن شجاعته، للأبعاد التداولية التي يتوفر عليها التشبيه وأغراضه إذ قد " يكون لتقويه شأن المشبه في نفس السامع وزيادة تقرير له عنده (...)، وإما أن يكون لإبرازه (المشبه) للسامع في معرض التزين أو التشويه أو الاستظراف"[12].

هذا وقد نلمس إيقاعا بين المقطع الثاني والثالث يتولد عن تشابه فواتحها، وخواتمها.

ووجه قد جلوت أميم صاف 1

فأبنا بالسيوف مفللات 2

وماء قد وردت أميم صاف 1′

فأبو بالسيوف بها فلول 2′

وإذا كانت 1و1′ تركيبان متشابهان يفضيان إلى توليد بنى معينة فإن 2 و2′ تركيبان، يقدمان صورة عن أهمية السياق في فهم الكلام. إذ استخدمت نفس العبارة للدلالة على شيئين مختلفين.

والعبارة هي في أصلها " آب بالسيف مفلل " التي استخدمها الشاعر في نسبتها لذاته للدلالة على النصر، واستخدمها في نسبتها للفتية (آبو بالسيوف مفللات) للدلالة على الهزيمة.

ومن خلال المقطع الثاني والثالث نجد أن الشاعر استعاض عن علامات الشيب التي أرادت أن تحيله إلى صورة طللية عاجزة عن مقاومة الزمن بعلامات جديدة تقوم أساسا على مبدأ مغالبة الزمن عن طريق استثمار زمن الشباب.

إن الوصول إلى هذه النتيجة، لم يبن على توليد أعمى للدلالات بل تأسس على تتبع النظام التواصلي الشعري والذي أسس على الإيقاع التخيلي، وقد كان لهذا النظام بعدان، يتعلق أحدهما بالمبدع من جهة إذ يمنحه فرصة إنجاز الفعل الأدبي الذي يعد " دليل فطنة بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا، وتكلموا، وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد، وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم ويكشفوا لهم ضمائر قلوبهم"[13].

وهو متعلق من جهة أخرى بالسامع أو القارئ الذي يتيح له النظام التواصلي الشعري فرصة إعادة تشكيل القصيدة اعتمادا على ما يتيحه الإيقاع من إمكانيات بناء افتراضات مسبقة عن العالم الذي صوره الشاعر، إذ يسمح تتبع النظام الشعري ببروز عنصري التوقع والدهشة " التوقع الناشئ عن تكرار وحدة معينة تحمل على تشويق القارئ ثم تأتي المفاجأة وخيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة"[14].

إن تعلق النظام التواصلي الشعري بطرفي العملية الإبداعية يتحقق بفضل أبعاده التداولية التي تؤهل المبدع للتعبير عن أغراضه، ومقاصده وتتيح للقارئ فرصة بناء افتراضات مسبقة تخضع للتعديل وفق السياق النصي.

وبهذا يكون النظام بقوانينه فضاء للتعاون الخلاق بين المبدع والمتلقي وفقا لمجموعة من القواعد يراعيها الطرفان.

الهوامـــش والمراجـع

[1] : كلود حجاج، إنسان الكلام، ترجمة رضوان ظاظا، دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت/لبنان ط2003/1، ص109.

[2] أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام و آخرين، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت /لبنان دط،دت،ص: 143

[3] *- وتتجلى أهمية الأداء بشكل واضح في النصوص القرآنية، إذ يقول الرسول (ص) " زينوا القرآن بأصواتكم

[4] كلود حجاج، إنسان الكلام، ص:111

[5] نفسه،ص:109

[6] الجاحظ، البيان و التبين،ج1،ص: 79

[7] مصطفى ناصف مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر،(دط،دت)،ص:132

[8] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ص:118

[9] نفسه، ص: 122،123

[10] الجمهرة،ص:186

[11] الجمهرة،ص:189

[12] السكاكي، مفتاح العلوم، ص:448

[13] الجرجاني، دلائل االإعجاز، ص: 38

[14] ايتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب /سوريا، ط1997/1، ص: 21