الانتخاب اللساني ووظائف الخطاب

"مقاربة تحليلية تداولية للصيغ الشعرية الجاهزة"

عبد الفتاح يوسف

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب
جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية

الملخص

تهدف الدراسة إلى تأويل خطاب المديح في ضوء المعرفة التي توفّرها سيميائيات الخطاب، وإثنوغرافيا التواصل - التي تنطلق من اعتبار اللغة ظاهرة ثقافية تؤدي مجموعة من الوظائف - وذلك عبر إثارة عدد من الإشكاليات حول الذّات، والواقع، والمرجع في الخطاب الشعري؛ وذلك بفسح المجال أمام دراسة فعل التلفظ والعمليات التلفظية، وهو ما يُعرف بسيميائيات التلفّظ في الخطاب؛ أي إعطاء فعل التلفّظ والعملية التلفظية مكاناً في الخطاب المدروس، وهي عملية تفترض وجود متكلّم ومستمع يهدف الأول التأثير في الثاني، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، يكون الطرف الثاني على وعي بملفوظات الطرف الأول، ويؤوّلها في سياقها الصحيح؛ الأمر الذي يجعل الدلالة الحقيقية للعلامة في الخطاب قابلة للفهم، وتحصين دلالتها من سوء الفهم. وهو ما ينزل هذا الخطاب منزلته المتميّزة من التواصل.

ويسعى البحث إلى الإجابة عن التساؤلات التالية:

- كيف يمكننا فهم طبيعة النقلة الإبستمولوجية داخل الخطاب من الوعي الفردي إلى الوجود الجمعي من خلال دراسة الملفوظ؟
- كيف يمكننا فهم طبيعة الحوار بين الثقافة والخطاب الإبداعي؟
- كيف يمكننا فهم الفعل الثقافي كسيموزيس يتحرّك دلالياً داخل الخطاب؟

المقدمة

يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن التساؤلات التي يمكن أن يطرحها العقل النقدي حول أسباب تداول أنساق لسانية بعينها داخل الخطاب الشعري القديم؛ وذلك لطبيعته الشفاهية، ودور عملية الانتخاب اللساني في تفسير انتشار عدد من الصيغ الشعرية الجاهزة في الخطاب الشعري القديم، فكل نمط ثقافي يُنتج مثاله الخاص من الصيغ الشفاهية، أو المدوّنة؛ فتحوّل سلسلة من الوقائع الثقافيّة بعينها إلى نصوص لغويّة محددة – أمر يتمّ عبر عملية انتخاب وانتقاء لغوي، يحاول فيها الشاعر إعادة إنتاج الثقافة من خلال هذه الصيغ الشعرية الجاهزة، عبر عمليّة يمكن تسميتها بالانتخاب اللساني، وهي ممارسة لسانية خطابية تسعى إلى اختيار صِيغ لغوية متفق عليها بين جماعة الشعراء، وتهدف هذه الممارسة إلى تداول هذه الصِّيغ بآليّة تتناسب مع عمليات التواصل والحوار والتعبير بين هذه الجماعة، وتسعى لإضفاء قِيم تداوليّة/ بلاغيّة تؤدي دوراً مهماً في أداء الخطاب لوظائفه المتنوعة (التواصلية، والتعبيرية، والحوارية، والتأثيرية..). وتتم عملية الانتخاب اللساني في إطارين:

1 – انتخاب تلقائي (دون تفكير) Automatic Selection: وتُعلن هذه الممارسة عن إنتاج صيغ لغوية في الخطاب اليومي، تُعبِّر عن الصراع اللغوي بين العوام من الشعب.

2 – انتخاب عقلانيّ Selection Rational: وتُعلن هذه الممارسة عن وجود صيغ لغوية يختارها الشعراء في خطابهم الإبداعي.

لا أنظر إلى الصيغ الشعرية الجاهزة بوصفها أسلوباً مثاليّاً في التعبير يُقاس عليها نماذج أخرى؛ ولذا لم أَسِمْها بالصيغ النموذجية كما يَسِمُها بعض الباحثين، ولكن أنظر إليها باعتبارها أنماطاً تعبيريّة يمكن أن تكشف عن إدراكات المبدع وممارساته وردود أفعاله؛ نتيجة انتمائه لثقافة ما، بعبارة أخرى: طريقة استعمال اللغة في الخطاب. وأنظر إليها بوصفها خطاباً بحسب تعريف "بنفينيست" للخطاب، من حيث هو كلّ مقول يفترض متكلماً ومستمعاً، تكون

لدى المتكلِّم نية التأثير في المستمع بصورة ما؛ حيث تشتغل هذه الصيغ داخل الخطاب الإبداعي بوصفها نظاماً لغويّاً لممارسات ثقافية قَبْليّة؛ ولهذا أعتبرها أداة للتوسط بين الإيديولوجيا والممارسة الفرديّة التي لا تُفهم إلا من خلال إسقاط النموذج/ الإيديولوجيا، الذي يمنحها هويتها.

ربما تؤدي هذه الممارسة إلى فتح الآفاق أمام الخطاب اللساني للاهتمام بدراسة الصيغ الشعرية الجاهزة المتداولة في الخطاب الشعري عند الشعراء القدماء؛ وذلك بالبحث في آليات تشكّل هذه الصيغ، والعوامل التي أسهمت في تداولها، وأسباب انتشارها؛ ومن ثمّة يمكننا فهم أسباب تحوّلات بعض الصيغ الشعرية من صورتها الشفاهية في الخطاب اليومي، إلى صيغ كتابية داخل الخطاب الإبداعي، عن طريق التساؤل حول منزلة الذاكرة وفعل التعقّل عند النقلة من الشفاهية إلى الكتابية، وعلاقة هذا التحوّل بعملية الانتخاب اللساني التي أفرزت صيغاً لغوية دون أخرى مثل: قفا نبكِ، خليليّ عوجا، لمن الديار؟، طرق الخيال، عفت الديار، تبصّر خليلي..؛ لأن هذه الصيغ - كما يُشير رولان بارت - تحمل معها آثار الزمن الذي انبثقت فيه ومنه، وآثار المكان الذي تشكلت بنياتها ضمنه[1].

يهدف هذا البحث إلى دراسة الصيغ اللسانية الجاهزة التي تتردد في الشعر الجاهلي ضمن الحقل الثقافي الذي أنتجها، ومن المعروف أنها صيغ أُنتجت ضمن حقل شفاهي، ولعل أهم ما يميّز الظرف التاريخي الذي شهد نقلة هذه الصيغ إلى الخطاب الإبداعي، هو الجدل بين الثابت/ الشفاهي النسقي، والمتحوّل/ الكتابي؛ ولهذا سوف أركِّز في دراسة هذه الصيغ على البحث في علاقاتها بموضوعات أخرى مختلفة داخل الخطاب المكتوب، بعد انتقالها من سياقها الشفاهي إلى سياق كتابي مختلف.

ويجيب البحث عن تساؤلات حول جدوى دراسة الصيغ اللسانية وعلاقتها بوظائف الخطاب، على النحو التالي:

- لماذا تظهر صيغ لسانية بعينها في الخطاب الشعري في عصر ما وتختفي في عصر آخر؟

- ما معايير الانتخاب اللساني؟ ثم أتخضع هذه المعايير لضرورات ثقافية أم لضرورات خطابية؟!
- كيف يمكن فهم العلاقة بين معايير الانتخاب اللساني والتحولات اللسانية؟
- ما الدور الذي يمكن أن تؤديه ظاهرة الانتخاب اللساني في اكتشاف النسق اللغوي، ودراسة أسباب انتشاره، وأسباب تراجعه أو اختفائه؟
- لماذا تُعدّ صيغ (قفا نبك - خليلي عوجا - أمن أم أوفى..) من أشهر الصيغ تداولاً في الشعر القديم؟ وما أسباب اختفائها في العصر العباسي وظهور صيغ لغوية بديلة؟!.

المحور الأول
كيف تعمل التداوليّة؟ الانتخاب اللساني بوصفه حِيلةً تداوليّةً

تعمل الحِيلة حين تعوز القوّة، وتفترض خطاباً مزدوجاً. لا حاجة بالأسد للجوء إلى الطرائق الملتوية للحيلة، قوّته ترفعه عنها. لكن لو هدّده واحدٌ من جنسه يراه أشدّ قوّة، أو أضعفه الهِرم، وعجز عن تأمين عيشه، فلا سبيل له إلا التسلّح بالحيلة، الوسيلة الوحيدة للبقاء، كما يقول عبد الفتاح كليطو[2]، ولعلّ المتأمّل في الشعر العربي القديم يكتشف أن الشاعر كان يلجأ إلى الصيغ الشعرية الجاهزة في المواقف التي تهمه بصفته الفرديّة وتتعارض مع قِيم الجماعة، كالبكاء على الأطلال، ومشهد الظعائن، والتشبيب بالنساء، والمديح، والرثاء، والهجاء..[3] فيلجأ الشاعر إلى هذه الصيغ بوصفها حيلة تساعده على تجاوز إشكالات هذه المواقف؛ لأن هذه الصيغ تُحيل على إيديولوجيا وثقافة هيمنت على وعي المتلقي الشفاهي آنذاك، و يطرح الخطاب في هذه الصيغ وجهة نظر فرديّة، هي وجهة نظر الشاعر حول قضية فرديّة/ جمعيّة في الوقت نفسه؛ فالبكاء على فقدان المحبوبة في المقدمة الطللية، قضية فردية قد تخصّ الشاعر وحده؛ لأنه هو الذي تألّم، ولكنها في الوقت نفسه تعبِّر عن قضية جمعيّة، ويسعى الشاعر من خلال صيغة (قفا نبكِ) - على سبيل المثال - إلى إثبات صواب وجهة

نظره تجاه فقد الإنسان لمحبوبته؛ ومن ثمّة إقناع المتلقي بسداد الفعل (قفا) لإنجاز مهمته في التعبير. ولكن كيف يُقنع الشاعر المتلقي بوجهة نظره؟

لم يجد الشاعر أبلغ من هذه الصيغ الشعرية الجاهزة المتداولة والمألوفة لدى الجماعة لجذب انتباه المتلقي، ثم يشرع الشاعر – بعد هذه الصيغة – في سرد تجربته الشخصية لإقناع المتلقي بفعله؛ لأن السرد كما يقول كليطو: "سلاح الأعزل كما تُعلمنا إياه ألف ليلة وليلة؛ حيث لا يروي خليفة أبداً بتاتاً حكاية، إلا أن يكون خليفة مخلوعاً"[4]. والشاعر في موقف الأطلال، والظعائن، والتشبيب بالنساء، والرثاء يكون قد فقد محبوبته ويعيش أعزل، وكذا الموقف في المديح يكون أعزل من المال.. وهكذا تشتغل هذه الصيغ داخل الخطاب الإبداعي بوصفها نظاماً لغويّاً لممارسات ثقافية قَبْليّة. فالشعر العربي القديم – كما يرى (زمطور Zumthor) – أيّاً كان نصّه خطاب الذاكرة، شرّعته الجماعة؛ لذلك لا يمكن عزل الملفوظ عن ظروف التلفّظ[5]. ويؤكّد في سياق آخر أن "ارتداد النصوص إلى سنّة في القول متبعة لا يُفضي إلى إلغاء هويّة النص الواحد وإنكار حظه من الطرافة وحظ المشترك القديم إلى أن يكون سبيلاً إلى تفريعات غضّة فتيّة"[6].

إن هذه الصيغ هي التبرير اللغوي لهيمنة الثقافة والإيديولوجيا على الخطاب الشعري، فالإيديولوجيا تُمارس وظيفتها الخاصة في التأثير على المتلقين من خلال اللغة، وتحديد قناعاتهم عبر الأفعال وتبريرها، وبوساطة اللغة تجعل الإيديولوجيات الممارسات الثقافية مشروعة حينما يلجأ إليها الفرد أو الجماعة، بوصفها حاجة أو ضرورة؛ فوظيفة الإيديولوجيا تبرير الأفعال داخل الخطاب بالاعتماد على صيغ لغويّة معروفة ومتداولة، ووظيفة هذه الصيغ إضفاء المشروعيّة على المعنى الإيديولوجي داخل الخطاب من خلال حركتها داخل الصيغ لإظهار تقاليد الجماعة؛ لهذا تُشكّل هذه الصيغ نظاماً أو مجموعة من القواعد داخل الخطاب كما سوف نرى، فهذه الصيغ ربما لا تمتلك طابعاً إيديولوجيا، لكن طريقة استعمالها داخل الخطاب هي ما تمنحها بُعدها الإيديولوجي؛ لأن " هذه الصيغ توحي وتلمّح أكثر مما تدلّ وتعيّن، وهي

تنهض بهذه الوظيفة إذ تعقد صلة بين مقطع لساني وهالة مرجعيّة يحصل الوعي بها بسبب من الصيغة، وهي لذلك تتصرّف في سياقات مختلفة في غير ما وهن يلحقها. فكأنما هي في هذا التصريف تلحق بالسياق الجديد زيادة استعاريّة تنضاف إلى المرجعيّة السياقيّة من المرجعيّة الأصليّة الدائمة"[7]. لذا تحضر التداوليّة بوصفها إجراءً منهجيّاً يهتم بطريقة استعمال اللغة؛ للكشف عن طرائق استعمال هذه الصيغ في الخطاب الشعري القديم، والبحث في أسباب تداولها. ومن المعروف أن التداوليّة علم يهتم بدراسة التواصل اللغوي داخل الخطاب، والبحث في طبيعة العلاقة بين الأقوال الخطابيّة، والأفعال الاجتماعيّة؛ ومن ثمّ التعامل مع الخطاب الإبداعي بوصفه تعبيراً عن تواصل معرفيٍّ/ اجتماعي في سياق ثقافي، فهي علم يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال؛ وعلى هذا؛ تُعدّ التداوليّة مجالاً جديداً في حقل الدراسات الإنسانيّة لا في مجال اللسانيّات فحسب، فهي "تخصص لساني يدرس كيفيّة استخدام الناس للأدلّة اللغويّة في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما تُعنى من جهة أخرى بكيفيّة تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث"[8]. وتُحدث بهذا المنحى المعرفي تحوّلاً مهماً في الدرس اللساني؛ فالمعنى أصبح لا يُعرف من البنية اللغويّة وحدها كما هو معروف قبل التداوليّة، بل يُعرف من خلال الانفتاح على السياقات التي تستوعب الكلمات والعبارات؛ ومن ثمّ، تسعى التداوليّة إلى طرح مشاريع معرفيّة متعدّدة في دراسة ظاهرة "التواصل اللغوي"، وتمثّل التداوليّة حلقة وصل معرفيّة بين حقول مختلفة مثل، الفلسفة التحليلية، وعلم النفس المعرفي ممثلاً في "نظرية الملاءمة Théorie de la pertinence" على وجه التحديد، و علوم التواصل، واللسانيّات؛ فتُجيب التداوليّة عن أسئلة تستوعب هذه المجالات المعرفيّة المتنوّعة داخل الخطابات، وتلقي الضوء على عدد من القضايا الفلسفيّة المهمة، حددتها فرانسواز أرمينكو (Francoise Armingaud) في ست قضايا على النحو التالي[9]:

1 – الذّاتية، فما الذي يتغيّر في مفهوم الفاعل إذاً، حين ننظر إليه بوصفه متحدثاً، حين نقاربه لا انطلاقاً من الفكر فحسب، بل انطلاقاً من التواصل.

2 - الغيريّة، ويتم الإلمام بالقضيّة التي تخص الآخر انطلاقاً من المخاطب. فالآخر هو الذي أتكلّم معه، أو لا أتكلّم معه، والذي أتموضع معه في مجتمع تواصلي.

3 - الكوجيتو الديكارتي، فـ "أفكّر" هو تفكير حقيقي في كل مرة أتلفّظ فيه بذلك. فهو حقيقي من خلال ضرورة تداوليّة، كما أن تناقضه خاطئ دائماً تداوليّاً. فإذا قُلت: "لا أوجد" فإن حدث التلفّظ، يناقض مضمون الملفوظ.

4 - الاستنباط المتعالي للمقولات عند كانط، ويتعلّق الأمر بتحصيل القيمة الموضوعيّة للأنماط الأساسيّة في تركيب الفكر؛ إذ إن الاستعمال الموضوعي تنتظمه مبادئ. من هنا تقود وجهة نظر التداوليّة إلى الأخذ بعين الاعتبار المظهر اللغوي المحض لهذا الاستنباط، وكذلك المظهر التداولي للوجهة التفاعليّة، لما يُعد قضايا كبرى في العالم.

5 - يُعبَّر عن هذا المظهر التفاعلي بطريقة أكثر وضوحاً في المناقشات التي تُشخِّص تاريخ العلوم.

6 - يمكن للتيمة التداوليّة أن توضع في عمق المنطق؛ إذ يجد المنطق من هنا، مصادره الإغريقيّة.

تستدعي قضايا التداوليّة السابقة عند فرانسواز أرمينكو البُعد الثقافي، من حيث هو بُعد لا يمكن التغافل عنه؛ لأنه بُعد يكشف عن حقيقة المعنى الذي تكوّن في وعي المتلقي، ويمتلك كل من المعنى المتداول ووعي المتلقي، بُعداً ثقافيّاً يسهم - إلى حدٍّ كبير جداً - في تحديد المعنى؛ لأن الاثنين - وعي المتلقي والمعنى- يخضعان لقوانين وشروط معرفيّة، هي ثقافيّة بالدرجة الأولى، وربما يكون هذا الفهم سبباً مقنعاً في وصفها لها بأن التداولية "آخر مولود للدرس السيميائي[10]".

ومن المعروف أيضاً، أن العناصر الثقافيّة داخل الخطابات تحتوي على الهيكل الاجتماعي، كالأعراف، والتقاليد، والدين، والطقوس،

والإيديولوجيّات..، إلى جانب احتوائها على البنية الفكرية التي تؤطّر فكر أبنائها، ويمكن استلهام لسانيّات الخطاب لهذه العناصر باعتبار أنها تُماثل هذه العناصر الثقافيّة؛ لأنها - بطبيعة الحال - نتاج لها وأداة التعبير الأساسيّة عنها، وإمكانيّة تغيّرها وتحوّلها من جيل إلى جيل يؤكّد هذا الارتباط؛ لتوفّر سمات شفاهيّة (التكرار، الصيغ الجاهزة، العبارات الجاهزة..)، وسمات كتابيّة (التقاليد الأدبية، الأنساق الخطابيّة..)، تجعلها أكثر ملاءمة للانتشار والتوالد، ومع تتابع الأجيال وتوالي المتغيّرات الحضاريّة، تتغيّر طرائق التعبير اللساني، فتختلف لسانيّات الخطاب الشعري في العصر الجاهلي، عنها في العصر العباسي، وتختلف لسانيات الخطاب في شعر التفعيلة، عنها في قصيدة النثر.. ويعود هذا الاختلاف إلى التغيّر الذي يطرأ دوماً على ثقافة الفرد والمجتمع وطرائق تلقّيه للأنساق الثقافيّة، إن هذا التغيّر هو الذي يسمح بتداول نمط/ نسق معين دون غيره من الأنساق الأخرى. والملاحظ أن تداول نمط معيّن من الإبداع، يؤدي دوراً رئيساً في تعرّف البُعد الثقافي في فترة تداول هذا النسق، وتُعدّ عملية الانتخاب اللساني، أمراً لا غنى عنه لتحليل هذا النسق ودراسة أسباب انتشاره واختفائه، وأقصد بالانتخاب اللساني، انتقاء ظواهر لسانيّة معيّنة، تم تداولها بشكل مفرط في عصر ما.

فاللغة يمكن أن تتطوّر/ تتغيّر في اتجاهات مختلفة تبعاً لظروف الحياة الاجتماعية، وتتميّز بقدرتها على التعبير عن السلوك العفوي والتلقائي الذي تزخر به المجتمعات، كما تعبّر عن صراع المبدعين مع الأنساق اللغوية - ولا سيما في الثقافة الشفاهية - وهو صراع يكشف عن وعي المبدع بأهمية الأنساق اللسانية في إضفاء قيمة على إنتاجه، وتخضع الأنساق اللسانية لشروط الأنساق الثقافية، بل تتطوّر معها؛ لأن التطوّر الثقافي يصاحبه تطوّر/ تغيّر في اللغة؛ لتوافر ما يسمى بقدرة المبدع على التكيّف، وتُعدّ هذه العملية أساساً للانتخاب اللساني، أضف إلى ذلك ارتباط الإنسان بما يُعرف بالسلوك الجمعي؛ وذلك نظراً لاستعداد الإنسان على التعاون والعمل الجمعي، وهو ما يُعرف بـ "الانتماء" إلى الجماعة، ويترك هذا الانتماء بصماته الواضحة في الخطاب،

ويمكن تعرّف هذا الانتماء من خلال العلامة اللغوية، والشعور بهذا الانتماء من قِبل المبدع له دور أساس في عملية الانتخاب اللساني.

إن قوة الانتخاب اللساني تتجلّى بوضوح في العبارات والصيغ الشفاهية التي ترددت بكثرة في الشعر الشفاهي، وكلها تغيّرت عبر التاريخ، ولم نعرف السبب الجوهري لظهور هذه الصيغ واختفائها حتى الآن، وتمثّل هذه الإشكالية تحدّياً رئيساً أمام عملية الانتخاب اللساني وعلاقتها بالجرس النقدي الحديث، فمن المعروف أن "النقد الأدبي عندما يتماس مع الثقافة يستعيد ثوابتها، ويربطها بكمّ الوقائع النصّية بوصفها رموزاً، كما يستعيد الذوات الثقافية بوصفها أفكاراً مُجرّدة"[11]. ومن ثمة يمكن تحليل هذه الصيغ ودراستها بوصفها نماذج منتخبة ثقافيّاً وتؤدي وظائفها المختلفة في الخطاب الشعري.

فالصيغ اللسانية التي ترددت في الشعر القديم، تنقل حقيقة العالم آنذاك إلى لغة عن هذا العالم، فاسم الكُنية الذي تُنادى به المحبوبة في الشعر القديم، تعبير لغوي ينطوي على معان سوسيولوجية تنقل حقيقة هذا العالم المحافظ الذي يجعل من عِرض المرأة شرفاً للقبيلة وللذكر، والدراسات الأدبية السوسيولوجية – باستثناء الدراسة المهمة للطاهر لبيب بعنوان: سوسيولوجيا الغزل العذري – لم تحتفظ في الأدب سوى ببُعد التبعيّة الإيديولوجية لنظام المجتمعات، ففي الوقت الذي نجد فيه هذه الصيغ حاضرة في جميع المحافل الاجتماعية، وفي المحافل السياسية أيضاً، نجد أن الدراسات السوسيولوجية – باستثناء محاولات الأنثروبولوجيين: ليفي شتراوس ومالينو فيسكي – لم تنتبه إلى البحث في طبيعة العلاقة بين الأنساق اللسانية والأنساق الثقافية.

ويمكننا فهم عمليّة **الانتخاب اللساني** من خلال وجهتي نظر حول سؤال واحد، أو إشكالية واحدة، فإذا قمنا بتوجيه السؤال التالي لشخصين: لماذا يجعل معظم النقاد المتنبي شاعر العربيّة الأول؟

ربما يقول الشخص (أ): لأن المتلقي العربي يفضّل هذا النوع من الشعر، في حين يقول الشخص (ب): لأن شعره يتميّز بأسلوب لغوي ساحر ومؤثّر. فالطرفان – من الوجهة الثقافيّة – يقولان الشيء نفسه؛ لأن الأسلوب اللغوي

الساحر عند الطرف (ب) يفعل فعله في المتلقي (أ)، والفرق الأساس بين الاثنين، أن (أ) ينتخب المتنبي لخاصيّة تميّز الأشخاص، في حين الطرف (ب) ينتخب المتنبي لخاصيّة تميّز شعره، وهي الخاصيّة اللغويّة. وبطبيعة الحال، فإن المتلقي لن يسمح بتداول خاصيّة لغويّة غير متذوّق لها.

وإذا عقدنا مقارنة بين نظرية الانتخاب الثقافي في علم الأنثروبولوجيا، والانتخاب اللساني في علم اللسانيّات، وجدنا تماثلاً قائماً بين الاثنين؛ فنظريّة الانتخاب الثقافي عند الأنثروبولوجيين هي " نظرية عن ظواهر يمكن أن تنتشر داخل مجتمع ما، مثل الشعيرة الدينية، أو أسلوب في الفن، أو طريقة في الصيد، وتنتظم النظرية في ثلاث عمليّات أساسيّة:

أولاً: أن تنشأ الظاهرة، وهذا هو ما يسمى بالتجديد والإبداع.

ثانياً: يمكن أن تنتشر الظاهرة من إنسان إلى آخر، أو من جماعة من البشر إلى جماعة أخرى، وهذا ما يسمى بالتكاثر، أو النقل، أو المحاكاة، أو الانتشار.

ثالثاً: الانتخاب، ونعني بالانتخاب: أي آليّة أو عامل يؤثّر في مدى انتشار الظاهرة من حيث الكثرة، أو القلّة، وأوضح أنواع الاختيار: هو الاختيار الواعي من جانب البشر "[12].

ويمكننا توضيح أوجه التشابه بين ما وسمناه بـ "**نظرية الانتخاب اللساني**" ونظريّة "**الانتخاب الثقافي**"؛ فالعمليّات الثلاث الأساسيّة (**النشأة، التكاثر/ الانتشار، الانتخاب**) في نظريّة الانتخاب الثقافي، لها ما يماثلها أو يوازيها في الانتخاب اللساني، **فنشأة** الظاهرة الاجتماعيّة/ الثقافيّة، يصحبها بالضرورة نشأة أسلوب لغوي معيّن في التعبير يعبّر عنها، **وانتشار** ظاهرة ثقافيّة، يوازيه تداول أسلوب لغوي معيّن يسمح للظاهرة الثقافيّة بالانتشار ويسمح للغة معينة بالتداول، **وانتخاب** ظاهرة ثقافيّة معيّنة، يتضمّن انتقاء أسلوب معيّن في التعبير عن هذه الظاهرة، وأبرهن على ذلك بأن ظاهرة الصعلكة الشعرية في الشعر العربي، هي نتاج طبيعي لظاهرة الصعلكة الثقافيّة، وأن ظاهرة الصعلكة الثقافيّة،

أنتجت ظاهرة الصعلكة الشعريّة بأسلوبها الخاص في التعبير المختلف عن الشعر السائد والمألوف آنذاك، أضف إلى ذلك أن بنية الخطاب، وتقاليده الفنية في شعر الصعاليك تشبه - إلى حدٍّ كبير - حياة الصعاليك الثقافية.

وهذه النظرة ربما توسّع من أفق النقد الأدبي في تعامله مع المعنى في الخطاب؛ بمعنى أن همّ الناقد في عمليّة تأويل الخطاب، لا ينبغي أن يرتكز حول البحث في قصدٍ مختلفٍ وراء الخطاب، بل يجب أن يهتم بحركيّة المعنى وارتحالاته، كما يؤكّد **بول ريكور** أن تأويل الخطاب، "لا يعني البحث في قصد مختلف وراء النص، وإنما يعني متابعة حركة المعنى نحو المرجع؛ بمعنى نحو العالم. التأويل، هو إظهار التوسّطات الجديدة التي أقامها الخطاب بين الإنسان والعالم"[13].

فحركة المعنى نحو المرجع، مهمة جداً في عملية التأويل، ومهارة الناقد تتبلور في قدرته على البحث في العلاقة بين العلامة اللغويّة ومرجعها، أو عالمها الذي تدوولِت فيه، لا عن قصد المؤلِّف بها؛ لأن اللغة هي الوسيط الأساس لفهم الفكر والواقع/ المجتمع، والأخيران، يرتبطان بالثقافة ارتباطاً وثيقاً، والتعبير عنهما بلغة ما؛ يؤكّد ارتباط الثلاثة (اللغة/ الفكر/ المجتمع) بالثقافة ارتباطاً وثيقاً، وإذا كانت الفلسفة التحليليّة - التي ظهرت في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين في بريطانيا - قد توقفت - في تحليلها للغة - عند ثلاثة أبعاد، هي: "البُعد التركيبي، والبُعد الدلالي، والبُعد التداولي"[14]، فإن الاهتمام بالبُعد التداولي، يمثّل نقلة مهمة في تاريخ البحث عن طرائق الحصول على المعنى في الخطابات الإبداعيّة؛ لأنه إذا كان البُعد التركيبي يُخضع المعنى للبنى النحويّة والصرفيّة، والبُعد الدلالي يُخضع المعنى للنظام المعجمي، فإن البُعد التداولي، يأخذ في الاعتبار الإحالات السابقة، بالإضافة إلى انفتاحه على البُعد المرجعي والثقافي.

والسؤال الآن: أيختار البشر - عن وعي - الأشكال اللسانيّة التي تخدم حاجاتهم في التواصل؟. أم أن الثقافة هي التي تُملي عليهم شروطها في التواصل؟.

وللإجابة عن هذا السؤال أقول: يجب الاقتناع أولاً: بأن الخصائص الإيديولوجيّة المميزة للإنسان الذي يعيش داخل إطار ثقافي ما، تتشابه إلى حدٍّ كبير مع الخصائص المميّزة للحراك الثقافي السائدة آنذاك، ويخضع الإنسان بالضرورة لشروط هذا الحراك الثقافي. ويجب الاقتناع ثانياً: بأن هناك ظواهر ثقافيّة تقترن بالأفراد مثل الزّيّ، والمأكولات، والمشروبات والفرد هو الذي يتحكّم فيها بحُكم أنها من اختياره، وتخضع لشروطه ورغباته، وهناك ظواهر ثقافيّة تقترن بالجماعات، أهمها اللغة. فاللغة، ظاهرة اجتماعيّة وليست فرديّة، تخضع لشروط الجماعة، واختلاف لهجات القبائل قديماً خير دليل على ذلك، وعلى هذا يبدو لي، أن الثقافة تفعل فعلها في اللغة، فيسود نمط معين من اللغة يخدم أهداف الثقافة فـ "اللغة مادة اجتماعيّة؛ بمعنى أنها تخطو، وتنمو، وتنهض، وتتراجع، وتتخلّف، وتندثر؛ وفقاً للتعامل الإيجابي أو السلبي الذي تلقاه من مجتمعها، فمن جهة، تصبح اللغة كائناً حيّاً نابضاً بالحركيّة والتطوّر؛ إذا ما شرّفها أهلها بالاستعمال الكامل في كل قطاعات المجتمع. ومن جهة ثانية، تفقد اللغة حياتها العاديّة وتتقلّص حركتها، ويزداد الشعور بغربتها بين أهلها إذا هُمّش استعمالها في مجتمعها"[15]. ويتأثّر الفرد – بطبيعة الحال – بهذا الكم الهائل من الظواهر الثقافيّة الجماعيّة، ومنها الظاهرة اللغويّة؛ لأنه يريد التواصل مع الجماعة، سواء أكان فرداً عاديّاً أم مبدعاً؛ ولكن ليس هذا معناه أن الفرد المبدع مجرّد ناقل لشروط اللغة الجماعيّة، وإلّا لما تحدّث النقاد عن ظاهرة التطوّر اللغوي، وإنما يمتلك الفرد المبدع القدرة على استنساخ عبارات معينة، أو صيغ، أو طرائق في التعبير خاصة، تنتظر ظروفاً تتغيّر فيها شروط الانتخاب اللساني؛ لتأخذ نصيبها من الانتشار التداول، ويمكنني القول: إن طبيعة التنوّع والتعدديّة في المجتمع القَبَلي العربي القديم – بمعنى أن كل قبيلة لها لهجتها الخاصة بها، **ما لسان حِمير بلساننا ولا عربيّتهم بعربيّتنا** – يؤكّد هذه الحقيقة، إن هذه التعدديّة ساعدت اللسان العربي على الاحتفاظ بمخزون هائل من الإمكانات اللسانية واللغوية، ظلّت كامنة في صورة صيغ لسانيّة، عادت إلى الظهور والتداول مع تغيّر شروط الانتخاب اللساني فيما بعد. ولتوضيح ذلك؛

أقف أمام حدث مهم في تاريخ البشريّة، وهو ظهور الإسلام، وسيادة لغة قريش على لغة شبه الجزيرة العربية والبلاد المفتوحة فيما بعد، فمن المعروف في علم الأنثروبولوجيا، أن المجتمع النمطي والتقليدي، ينظر إلى الابتكارات الجديدة على أنها تمرّد وخروج على المألوف والسائد، وهكذا، كانت نظرة المجتمع العربي الجاهلي إلى الرسول - صلى الله عليه وسلّم - وأتباعه، وقام هذا المجتمع بدوره الثقافي التقليدي في قهرهم واضطهادهم، في بداية الدعوة؛ وذلك للحفاظ على المنظومة الاجتماعية من الانهيار، ولكن هذا التمرّد من قِبل الرسول - صلى الله عليه وسلّم- والصحابة، لقي قبولاً لدى فئات أخرى من الناس في المدينة المنورة التي تختلف ثقافتها بالطبع عن ثقافة مكة آنذاك، على الرغم من جميع محاولات القمع التي مارسها المجتمع المكّي، وبعد سيادة النمط الإسلامي في شبه الجزيرة العربيّة، يمكننا الحديث عن تغيّر اجتماعي وثقافي قد حدث عند العرب؛ ومن ثمّ رصد تغيّرات شكليّة وجوهريّة في النظام الاجتماعي (إحلال الحضارة محل البداوة)، والثقافي العربي آنذاك (إحلال التوحيد محل الوثنيّة، وما صاحبه من تغيّرات تتطلّب القضاء على بعض العادات والتقاليد، وإحلال سلوكيّات تُعلي من قيمة الإنسان)، هذا التغيّر ارتبط بتغيّر لساني ولغوي، تمثّل في سيادة لغة قريش بوصفها أداة التعبير المهمة عن هذا التغيّر. ويؤكّد هذا ما قاله فيليب بلانشيه عن التداوليّة: "إنها تُلحّ على الدور الذي يقوم به المتخاطبون في العالم الاجتماعي؛ فهؤلاء المتخاطبون لا يتفاعلون فيما بينهم بواسطة اللغة فحسب، بل إنهم يقبلون ذلك التفاعل ويتعاونون معه"[16]. وكان للتفاعل بين المهاجرين/ مسلمي مكة، والأنصار/ أهل المدينة، أثره الواضح في نشر الإسلام، وتأسيس مجتمع عربي حضري، يختلف في تقاليده عن المجتمع البدوي الوثني، وتطلّبت هذه النقلة سيادة لغة حضرية تختلف عن اللهجات البدويّة.

تُعدّ الظواهر اللسانيّة مثل التكرار، والتقاليد الخطابيّة، والتقاليد البلاغيّة كالاستعارة، والتشبيه، والمجاز، وترسبات الثقافة في الخطابات. . نتاجاً طبيعيّاً لثقافة سادت في فترة ما، لذلك من المهم جداً دراسة التغيّر اللساني في

الخطابات في إطار علاقته بالتغيّر الثقافي. إننا لا نستطيع وصف لسانيّات خطاب معيّن تأسيساً على مصطلحاته وحده، دون الوضع في الاعتبار المجال الثقافي الذي سمح لهذه المصطلحات بالتداول والانتشار؛ ومن ثمّ يتعيّن الاهتمام بالمسافة الثقافيّة/ المعرفيّة التي تربط بين لسانيّات خطاب ما، والثقافة التي نشأ في كنفها وسمحت لأسلوبه بالتداول. ويمكننا الحديث في هذا السياق عمّا يمكن وسمه بـ **الوراثة اللسانيّة** التي تشكّل الأساس النظري لفكرة الانتخاب اللساني، فصيغ مثل "قفا نبكِ – لخولة أطلال – خليلي عوجا. . " المتداولة في نسيب الخطاب الشعري العربي القديم، وما يناظرها في الجزء الخاص بالرحيل، والمديح، والهجاء، والرثاء، والفخر. . هي صيغ لغويّة متوارثة، ثمّ تدووِلت في خطابات الشعراء، بوصفها وسيلة من وسائل تمرير الأفكار وتداولها، مع الوضع في الاعتبار أنها تحمل دلالات مختلفة في كل خطاب؛ لسبب رئيس، وهو أن التداوليّة – تداول الألفاظ – تخضع بالضرورة لتقاليد الثقافة.

المحور الثاني
ما الوظيفة التداولية للصيغ الشعرية؟

ما الوظيفة التي تقوم بها الصيغ الشعرية الجاهزة في الخطاب الشعري؟ وكيف يُحيل الشعراء هذه الصيغ على معانٍ متنوِّعة بتنوّع السياقات؟! ما العلاقة بين المعنى الملفوظ المنطوق، والمعنى العلامة المدوّن؟!. أيكمن المعنى في القصديّة الجماعيّة، أم في قصديّة المتكلِّم/ الشاعر؟؛ بعبارة أخرى: أتعبِّر هذه الصيغ عن معنى جمعي نسقي، أم عن معنى يقصده المتكلّم؟.

ننطلق في هذا المحور من فرضية، مفادها أن الصيغ الشعرية الجاهزة هي تعبير عن جدل الذات أو قدرة المتكلِّم على التعبير عن نفسه باعتباره ذاتاً تتفاعل مع الواقع الاجتماعي؛ لأن وعي الشاعر ينقسم/ يتوزع بين الانتماء إلى الذّات التي تتعالى على التجارب المعيشة، والانتماء إلى الواقع الاجتماعي. وهذا الانقسام في الوعي هو ما يجعل الشاعر متمسِّكاً بالبنية الشكليّة لهذه الصيغ، والاهتمام بالسياق الخطابي لها بوصفه حاملاً مقاصده في الكلام، الأولى:

لإرضاء انتمائه الاجتماعي، والثانية: للتعبير عن ذاته من خلال حمل هذه الصيغ لمعاني الذات عبر وضعها في سياق خاص تؤدي من خلاله وظيفتها في إضفاء المشروعيّة على الخطاب؛ ومن ثمّة ينجح الشاعر في تحقيق المعادلة الصعبة، وهي كيفيّة سدّ الفجوة بين الانتماء إلى الذّات والانتماء إلى الجماعة في الوقت نفسه؛ لأن الشاعر يعي جيّداً أن الانتماء إلى الجماعة سيؤدي دوراً مهماً في نجاح تداولية هذه الصيغ. والانتماء إلى الذات سيوفر للشاعر فرصة التعبير عن خصوصيته في طرح القضايا والإشكاليّات وبما يحقق للذّات تعاليها على كليّة التجارب المعيشة.

أعتقد أننا لو درسنا هذا الانقسام داخل وعي الشاعر – من الناحيتين الفلسفيّة والنفسيّة– لأمكننا فكّ إبهام هذه الصيغ، التي تبدو في ظاهرها جامدة ومتكلّسة، إلا أنها تنطوي على مرونة في التعبير وخصوصية في تناول الإشكالات، ولا سيما إذا ما وضعنا في الاعتبار أن توزّع وعي الشاعر في انتماءاته بين الذات والواقع، يُعدّ أحد أهم ممارسات الذات في تحقيق هويتها الفرديّة، من خلال التعبير عن أفق معرفي ضمن صيغة لغوية جاهزة تسمح لهذه الذات بالانخراط في تقاليد الجماعة.

تعد المقاربة التداولية لهذه الصيغ من أهم المقاربات النقدية التي يمكن أن تساعدنا على إنجاز هذه المهمة؛ ومن ثمّة سنتناول هذه الصيغ ليس بوصفها إخباراً عن واقع ما، ولكن بوصفها صيغاً تسهم في إنجاز الأحداث التي تصفها وقت تلفّظها؛ لأنها – أي هذه الصيغ – تتضمن أفعالاً تمريرية قصديّة بالأساس، وأفعالاً تأثيرية تترتب على الأفعال التمريرية. وما يجعلنا نثق في محاولتنا، هو اعتماد هذه الصيغ على أفعال إنجازية – كما سوف نرى – بوصفها أفعالاً "تحض على فعل، أو تنهى عنه، أو التي ترد أوصافاً لأحداث. وميزتها هو أن تلفّظها إنما يُنجز الحدث الذي تصفه"[17].

والسؤال الآن: هل تُضيف طريقة استعمال الألفاظ معنى جديداً على هذه الصيغ الجامدة والجاهزة؟

سوف تنزاح بنا الإجابة عن هذا السؤال إلى تحليل لفهم ارتباط اللغة

بالواقع من خلال المعنى؛ لأن "المعنى هو خاصية تحوّل المنطوقات المجردة إلى أفعال تمريرية. والأفعال التمريرية ذات معنى بدلالة خاصة جداً للكلمة، وهذا النمط من المعنى هو الذي يمكّن اللغة من الارتباط بالواقع"[18].

لا يمكننا فصل الصيغ الشعرية عن أطرها الثقافية والاجتماعية التي أُنجزت فيها - بحسب تقاليد إثنوغرافيا التواصل- وهذا يجعلنا ننظر في أمرين مهمين، هما: الكفاءة اللسانية، والكفاءة التواصلية لهذه الصيغ؛ ومن ثمّة التركيز على وظائف هذه الصيغ وليس أبنيتها فقط؛ ولهذا فإن دراستنا ستهتم بالبُعد الإنجازي لهذه الصيغ، حيث التركيز على قوانين الخطاب وعلاقتها السياق الاجتماعي، وليس بُعد الكفاءة الذي يركز على التركيب والدلالة، "فقد لا تُلاحظ عمليّة التغيّر التدريجي لثقافة ما على أنها عملية مطردة؛ ولذا فإنه يمكن أن تُدرك الأطوار المختلفة لعملية التغيّر في ثقافات مختلفة يناقض بعضها البعض الآخر، وبهذا الشكل تماماً تتطوّر اللغة تطوراً مستمراً دائباً، غير أن أصحاب هذه اللغة أنفسهم لا يلاحظون مباشرة اطراد عملية التطور هذه؛ وذلك لأن التغيّر اللغوي لا يتبدى في جيل واحد إنما يتبدى خلال انتقال اللغة من جيل إلى جيل يليه. وبهذه الصورة ينزع أهل اللغة إلى اعتبار تغيّر اللغة عملية منفصلة غير مترابطة، فاللغة عندهم ليست سلسلة لا ينقطع اطرادها، وإنما هي تنحلّ في أطوار تاريخية منفصلة، ويتخذ الاختلاف بين هذه الأطوار مغزى أسلوبياً"[19]. وبناءً على ما سبق، فإن التغيّرات في نظام ثقافي ما يرتبط بتراكم في اللغة أثمرته الجماعة، ويرتبط كذلك باحتواء الثقافة لنظام اللغة، بوصفه نظاماً تابعاً لنمط الثقافة السائد؛ لأن اللغة تعبير، ولا تغتني اللغة بالثقافة فحسب، بل تغتني بتطوير النماذج اللغوية، وهو ما يفسّر اختلاف الصيغ الشعرية الجاهزة داخل الخطاب الشعري من العصور الشفاهية إلى العصور الكتابية. فهذه الصيغ تحمل الخصائص الشفاهية للواقع الذي أنتجها؛ ومن ثمّة فهي تعبّر عن جدل الذات اللغويّة مع الواقع الاجتماعي، فالشاعر لحظة تمسّكه بها يبدو موزّعاً في انتماءاته بين الانتماء إلى الذات والتعبير عن تطلّعاتها، والواقع الاجتماعي الذي سيضمن لخطابه التداول والانتشار، وهذا ما يجعل الشاعر محافظاً على البنية الشكلية

لهذه الصيغ؛ لتمرير معانٍ جديدة تعبّر عن تجربته الشخصية بصيغ مُنتخبة اجتماعيّاً؛ ومن ثمّة نجاح الشاعر في سدّ الفجوة بين الانتماء إلى الذات -بالمعنى الإبداعي- والانتماء إلى الجماعة؛ لأن ولاء الشاعر للجماعة ممثلاً في الاعتماد على الصيغ الشعرية المعروفة، سيؤدي دوراً مهماً في تداول خطابه، وربما تقدّم فكرة توزّع الشاعر في انتماءاته حلّاً لألغاز هذه الصيغ التي تبدو في ظاهرها متكلّسة وجامدة، إلا أنها تنطوي على مرونة في التعبير عن ذات الشاعر والجماعة معاً؛ لأن توزّع وعي الشاعر بين الانتماء إلى الذّات والانتماء إلى الجماعة في هذا السياق، يُعد شرطاً مهماً من شروط تحقيق الهوية عن طريق تجنب الذّات ألم الغربة النفسي داخل المجتمع.

ويمكننا رصد ثلاثة أبعاد تداولية لهذه الصيغ:

أولاً - البُعد التمريري: حيث تتضمن هذه الصيغ أفعالاً تمريرية بصيغة الأمر، والفعل التمريري هو الفعل الذي يحاول المتكلِّم من خلاله نقل المعنى الذي يقصده للمخاطب عبر غطاء لغوي يحمل معنى مختلفاً؛ ومن ثمة فهو يحمل شفرة ما، ويعرِّفه (ريكور) بأنه "ما يميّز الوعد من الأمر، أو الرغبة أو الإثبات. وقوة الفعل التمريري تمثّل جدل الواقعة والمعنى، وفي كل حالة تتطابق قواعد معينة مع قصد معين يعبّر من أجله الفعل التمريري عن قوته المميزة، ما يمكن قوله بمصطلحات نفسية كالاعتقاد والطلب والرغبة، يكتسي بوجود دلالي بفضل التطابق بين هذه الوسائل النحوية والفعل التمريري. . . كل فعل تمريري هو ضرب من السؤال، وإثبات شيء ما يعني توقّع اتفاق تماماً كما يعني إصدار أمر ما توقع طاعته"[20]. فتجربة الشاعر في الوقوف على الطلل، ومشاهدة مشهد الظعائن أثناء رحيل المحبوبة، لا ننظر إليهما بوصفهما تجربتين كما تم تجريبهما، ولكن سننظر إلى اكتسائهما بوجود دلالي يتم التطابق فيه بين الوسيلة اللغوية والفعل التمريري؛ لأن التجربة بوصفها تجربة ستظل أمراً شخصيّاً، ويؤدي البُعد التمريري للصيغة اللغوية دوراً مهماً في تمرير معناها، وهذا يفتح الجدل حول علاقة الوقائع غير اللغوية بالصيغ الشعرية بوصفها

علامات حاملة للمعنى. ويمكننا تحديد أنواع الأفعال التمريرية في صيغ: الأمر – التحذير – الوعد – الدعاء – الالتماس – الاعتذار – الشكوى.

ثانياً – البُعد التقريري/ الحواري: وهو البُعد الذي يحافظ على الجانب التمريري في الفعل الكلامي، ويُعرّف (ريكور) الفعل التقريري بقوله: " من أوجه الخطاب المهمة أنه يتوجه إلى شخص ما، فهناك متكلِّم آخر هو متلقّي الخطاب، وحضور هذين الاثنين: المتكلِّم والمستمع هو الذي يشكل اللغة بما هي اتصال "[21].

فالطلل/ المكان، هو شرط البنية الحوارية لهذه الصيغ، والظعائن/ المشهد، هي شرط البنية الحوارية لصيغ الظعائن. ويمكننا تأويل فلسفة الحوار بين الشاعر وخليليه في الموقفين، بأنه طريقة من طرائق تعبير الشاعر عن العالم الذي يعيشه بلغة تكشف ضيق الشاعر بالقيود التي تفرضها الأنساق الثقافية، واللافت للانتباه أن الشاعر يوحي كثيراً للمتلقي أنه يُعبِّر عن تجربته الشخصية؛ ومن ثمّة يمكننا طرح السؤال التالي: ما الشيء الذي ينوي الشاعر تمريره للمتلقي؟ ما الشيء الذي يريد أن ينقله الشاعر من نطاق هذه التجربة إلى نطاق آخر أو حياة أخرى، فتجربة الشاعر الفاشلة/ الطلل والظعائن، تظل أمراً شخصيّاً خاصاً للشاعر نفسه، لكن مغزاها ومعناها يصبحان عامين.

ثالثاً – البُعد التأثيري: ويتمثّل في استجابة السامع لمقاصد المتكلّم، ويعرفه (ريكو) بأنه "الفعل الذي نؤديه من خلال الكلام، وهو أكثر جوانب الفعل الكلامي تعذّراً على النقل، بقدر ما تكون الأولوية لغير اللغوي على اللغوي في هذه الأفعال. فوظيفة الفعل التأثيري هي أيضاً أكثر تعذّراً على النقل؛ لأنه فعل أقل قصدية، ويستدعي قصدية إدراك من لدن السامع أكثر مما في نوع من المثير الذي يولّد استجابة بالمعنى السلوكي، وتساعدنا وظيفة القول التأثيري على المطابقة بين حدود سمة الفعل، وسمة المنعكس اللغوي "[22].

ويعرفه جان سيرفوني بأنه "الأثر أو التأثير؛ فقولُ الشيء غالباً – أو أغلب الأحيان – يسببُ بعض التأثير على المشاعر والأفكار وتصرفات المستمعين، أو على تصرف المتكلم نفسه، أو على شخص آخر أيضاً "[23].

❖ صيغة: (قفا نبكِ)

يقول امرؤ القيس: [24]

قفا نبك من ذِكرى حبيب ومنزل بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْمل

ويقول من موضع آخر: [25]

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان وَرَسْمٍ عَفتْ آياتُه مُنذُ أزْمَانِ

يقول (سيرل): "عندما أتكلّم، فأنا أحاول إيصال بعض الأشياء إلى مخاطبي بدعوته إلى التعرّف على مقصدي من توصيل الأشياء بالذات، وأتحصّل على الأثر المنتظر عندما أدعوه على معرفة غرضي من تقديم هذا الأثر له، وما إن يتعرّف مخاطبي على ما في غرضي الحصول عليه، حتى تتحقق النتيجة عموماً" [26].

وعندما يخاطب امرؤ القيس خليليه بصيغة (الأمر)، إنما يحاول إيصال بعض الأشياء إلى المتخاطبين لتعرّف مقصده في هذا السياق/ الموقف الطللي؛ ليحصل على ما يريد من أفعالهم حتى تتحقق النتيجة، وهي الاستجابة (البكاء) لأوامره؛ ومن ثمة يمكننا القول: إن هذه الصيغة تتضمن قوة لا قولية ماثلة في الملفوظين (قفا/ نبكِ) تهدف للوصول إلى النتيجة التي يرومها امرؤ القيس، ولو اكتفى امرؤ القيس بالفعل (قفا) لأصبح الفعل ذات قوة لا قولية، فيحتمل أكثر من معنى؛ فقد يحتمل (الأمر، أو النصيحة، أو الالتماس، أو الطلب)؛ ونتيجة لهذه الاحتمالات قد لا يحصل المتكلّم على النتيجة التي يود الحصول عليها في هذا السياق/ الموقف الطللي، وكذا الأمر أيضاً لو اكتفى بالفعل (نبك) فتظل القوة اللا قولية لكل فعل بمفرده، ضمنية، لا يقع فيها التصريح؛ وإذا تأملنا الإعراب الكامل لهذه الصيغة، اتضح لنا ما ذكرناه سابقاً.

قفا: فعل أمر مبني على حذف النون لاتصاله بألف الاثنين، وألف الاثنين: ضمير متصل مبني على السكون في محل رفع فاعل.

نبك: فعل مضارع جواب الطلب، مجزوم وعلامة جزمه حذف حرف العلة الياء، والفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره " نحن".

و هناك من يعرب "نبك " جواب شرط مقدر والتقدير "إن تقفا نبك" والجملة الفعلية "قفا نبك . . . " ابتدائية لامحل لها من الإعراب

من: حرف جر مبني على السكون.

ذكرى: اسم مجرور بالكسرة المقدرة منع من ظهورها التعذّر، وشبه الجملة من الجار والمجرور المتعلقين بالفعل "قفا" مضاف.

حبيبٍ: مضاف اليه مجرور وعلامته الكسرة الظاهرة.

ومنزلٍ: معطوف على المجرور.

فإذا كانت الأطلال تقليداً فنيّاً أغرى كثيراً من الشعراء لافتتاح قصائدهم بهدف التأثير على المتلقي الشفاهي – آنذاك – فإن الشعراء لم يجدوا أفضل من الأفعال كي يصدّروا بها خطابهم اللساني في هذا التقليد؛ فصيغة الأمر (قفا نبكِ) تتكون من فعلين متتاليين: الأول (قفا) وهو فعل تمريري يحاول الشاعر من خلاله نقل المعنى الذي يقصده للمخاطب، وتتمثّل قوة الفعل في هذه الصيغة بجدل الموقف/ الحادثة والمعنى، أقصد الموقف الطللي وما حدث فيه بفعل الطبيعة والثقافة، والمعنى المأساوي للفقد؛ أي فقد الشاعر لمحبوبته بفعل الطبيعة والثقافة. والثاني (نبكِ) وهو فعل تأثيري، تتمثّل قوّته في جدل الموقف مع الحالة الشعورية/ البكاء. فالفعل التأثيري (المضارع) نتيجة مترتبة على الفعل التمريري (الأمر) الذي يمثّل وحدة المعنى في التواصل بين الشاعر والمخاطَب؛ فالشاعر حين يتلفّظ بالفعل التمريري (قفا)، يحاول توصيل ما يعنيه للمتلقي من خلال مشاهدة الطلل وخوائه، ويمتلك هذا الفعل/ الأمر قوة تأثيرية بما يجعل المضارع (نبكِ) امتداداً لهذه القوة، وبما يتناسب مع الغرض الذي يرمي إليه الفعل التمريري؛ لأن ما يعنيه المتكلِّم بهذا المنطوق يعتمد ضمن حدود معينة تتعلّق بمقاصده؛ حيث إن "المعنى اللغوي للجمل يؤدي وظيفة تمكِّن متكلّمي اللغة من استعمال الجمل لكي يعنوا بها شيئاً في المنطوقات. ومعنى المنطوق المتكلِّم هو الفكرة الأوليّة عن المعنى لأغراضنا في تحليل وظائف الخطاب"[27].

وأستعير تعريف (جون سيرل) للقصدية بأنها "تلك السمة العقلية التي

يتمثّل بها العقل داخلياً الموضوعات والحالات في العالم"[28]. فامرؤ القيس عند مروره على الطلل، تذكّر أحداث الماضي، وأن أحداث الماضي هي السبب في استعادة هذه الذكريات، وعندما أراد التعبير عن هذه الذكريات، كان يقصد التعبير عنها بهذه الصيغة، وفي هذا السياق يمكننا الحديث عن مكوّن سببي وقصدي معاً، وأنهما جوهريان لتأدية الوظيفة القصديّة من ناحية، وجوهريان لبقاء امرئ القيس نفسه من خلال قدرة تمثّل عقله لهذا العالم وعلاقته السببية بهذا العالم من ناحية ثانية. فالذكرى ليست فقط في فشل تجربة الحب في هذا المكان، بل إن خوضه تجربة الحب الفاشلة هي التي سببت هذه الذكرى، وهذه العملية يسميها (سيرل) شروط إشباع القصديّة، ويعرفها بقوله: "يتم إشباع الحالة القصديّة إذا كان العالم هو الطريقة التي تمثّلها الحالة القصديّة كوجود. فتصحّ الاعتقادات أو تُزيّف، وتتحقق الرغبات أو تُخيّب، وتُنجز المقاصد أو تُهمل. في كل مثال يتم إشباع الحالة القصديّة أو لا بالاستناد إلى ما إذا كانت هناك مجاراة و تناغم بين المحتوى الخبري والواقع الممثَّل"[29].

واللافت للانتباه هنا، أن امرأ القيس، يسعى إلى تحويل القصديّة الفردية الممثلة في تجربته الشخصية إلى قصديّة جماعية، عن طريق إدخال خليليه معه في القصديّة؛ لتصبح قصديّة الـ (نحن) لأفراد يتعاونون في إنجاز فعلين متتاليين في آن واحد هما (الوقوف والبكاء)، يشتركون في أفكار واحدة، ويشعرون بشعور واحد؛ ومن ثمّة تحويل واقعة الطلل الحياتية/ حقيقة العالم، إلى لغة تحمل مقاصد عن هذا العالم، وأعتقد أن هذه النقلة، أعني النقلة من القصديّة الفرديّة إلى القصديّة الجمعيّة، تشكّل البنية المفهوميّة للخطاب الطللي في الشعر العربي القديم.

❖ صيغة: (خَلِيليَّ عُوجَا)

يقول ذو الرمة: [30]

خَلِيليَّ عُوجَا الْيَوْمَ حَتَّى تُسَلِّمَا ... على طللٍ بينَ النَّقا والأخارمِ
كَأَنْ لَمْ يَكُنْ إِلَّا حَدِيثاً وَقَدْ أَتَى ... لَهُ مَا أَتَى لِلْمُزْمِنِ الْمُتَقَادِمِ

ويقول النابغة الجعدي: [31]

خَلِيلَيَّ عُوجا ساعَةً وَتَهَجَّرا وَلُوما عَلى ما أَحدَثَ الدَهرُ أَو ذَرا
وَلا تَجزَعا إِنَّ الحَيَاةَ ذَمِيمَةٌ فَخِفّا لِروعَاتِ الحَوَادِثِ أَو قِرا

ويقول الصمة بن عبد الله القشيري: [32]

خليلي عوجا مِنكُم اليَومَ أودعا نحيِّ رسوماً بالقُبَيبَةِ بلقعا
أَرَبَّت بِها الأَرواحُ حَتّى تَنَسَّفَت مَعارِفُها إِلّا الصَّفيحَ المُوَضَّعا

تتضمن صيغة (خليليّ عوجا) التي تتصدّر الأبيات الثلاثة الأولى قوة لاقوليّة ماثلة فيها، تهدف الوصول إلى النتيجة التي يأملها كل شاعر من الشعراء الثلاثة، ويوضح ذلك، أن هذه الصيغ الجماعية ليست اعتباطية، لكنها مقصودة، وبقدر ما تُعبِّر عن مقاصد الفرد، بقدر ما تعبِّر عن مقاصد الجماعة، ويبدو أن وعي الشعراء بقيمة هذه الصيغ في تداول أشعارهم، جعلتها تتصدر مقدمات قصائدهم. وهذه الصيغة تتضمن فعلاً تمريريّاً (عوجا) مسبوقاً بنداء مضمر والتقدير (يا خليلي عوجا) ولكن، ما الحالة القصديّة المعبَّر عنها في أداء الفعل الكلامي؟

يُعبِّر الشعراء الثلاثة عن قصديّات مرافقة للمحتوى الخبري لكل شاعر، وتتفق الحالات القصدية في الأبيات عند الشعراء الثلاثة على أن يغيّر الأصدقاء من سيرهم بناءً على مقصد الشاعر؛ للتسليم على الطلل/ الحدث عند ذي الرّمة، ولوم الدهر عند النابغة الجعدي، وتحية الديار عند الصمة القشيري، وأن هذه الحالات القصديّة شرط الحقيقة على فعل الكلام؛ أي أن الفعل التمريري (عوجا) عند الشعراء الثلاثة، يحمل معه تلقائيّاً فكرتي الملاءمة والقصديّة: أي ملاءمة الكلمة/ الملفوظ للواقع، وفكرة الحالة القصدية اللتين تشكلان شرط الصدق على الفعل الكلامي.

والملاحظ أن الفعل التمريري (عوجا) في الصيغ الثلاث ذو بُعد توجيهي، أي تعبير عن رغبة من قِبل المتكلّم بأن يقوم المتلقي بالفعل الموجه له، بمعنى آخر، جعل المستمع يتصرف بطريقة تجعل سلوكه ملائماً للمحتوى الخبري

(حتى تسلِّما على طلل) عند ذي الرّمة، (لوما على ما أحدث الدهر) عند النابغة الجعدي، (نُحيّ رسوماً بالقُبَيْبَة بلقعا) عند الصمّة القشيري، حيث تتوفر الصيغة الأساسية (خليلي عوجا) على توجيهات بالأوامر بعد النداء الضمني في (خليليّ)، كذلك لا يمكننا إغفال البُعد الإلزامي الذي تتضمنه هذه الصيغة، حين ينخرط المتكلّم والمستمع في موقف الفعل الكلامي، ومن هنا يمكننا الحديث عن كيفية خلق واقع حياتي عن طريق المنطوق الأدائي داخل الصيغة التعبيرية الجاهزة، وبخلق حالة واقعية عن طريق اللغة، وهذا يعني الجمع بين اتجاهي الملاءمة من العالم/ الطلل، إلى الكلمة/ الصيغة، ومن الكلمة إلى العالم.

إن السمات اللغوية والإبستمولوجية السابقة للصيغ الشفوية، تُمثِّل معياراً تداولياً يُدخلها في نطاق سيميولوجي، وهو قدرتها على استيعاب الدلالة؛ لأنها تتكون من وحدات دلاليّة عميقة المعنى، ويمكننا توضيح ذلك من خلال استعراض النظام السيميولوجي وخصائصه عند (إيميل بنفنيست) ومطابقته بنظام هذه الصيغ. يقول (بنفنيست): "إن النظام السيميولوجي يتميّز بالخصائص التالية:

1 - كيفية تأدية الوظيفة.

2 - مجال صلاحيته.

3 - طبيعة علاماته وعدده.

4 - نوعيّة توظيفه.

أما كيفية تأديته للوظيفة، فإنها الطريقة التي يعمل بها النظام، ولا سيما الحاسة (البصر، والسمع..) التي يخاطبها، وأما مجال الصلاحية، فإنه المجال الذي يفرض النظام نفسه فيه بحيث يتحتم التعرّف عليه واتباعه، وأما طبيعة العلامات وعددها، فهي رهن الشروط السالفة الذكر، وفيما يتعلّق بنوعية التوظيف، فإن العلاقة هي التي تربط بين العلامات، وتمنح كل علامة وظيفة فارقة Distinctive أو مستقلة عن الأخريات"[33].

وعند مطابقة هذا النظام على نظام الصيغ الجاهزة في الشعر العربي ذي الطبيعة الشفاهية يمكننا التوصل إلى الحقائق التالية:

1 - كيفية تأدية الوظيفة في هذه الصيغ ذات الطابع الشفاهي، هي كيفية سمعية، من خلال أمر يوجهه المرسل إلى المتلقي في موقف طللي مأسوي يعبّر عن الفقد، فقد الشاعر لمحبوبته.

2 - يتمثّل مجال الصلاحية في هذه الصيغ في التخفيف من مأساة الشاعر بعد فقده محبوبته بفعل الطبيعة (عدم نزول المطر)، وبفعل الثقافة المجتمعية (ثقافة التنقل والترحال في المجتمعات البدوية.

3 - تتجلّى قيمة علامات النظام السيميائي لهذه الصيغ في ما تحمله من أفعال ذات بُعد تمريري، وأفعال ذات بُعد تأثيري، والفعل التمريري يكون غالباً بصيغة الأمر (قفا - عوجا) والفعل التأثيري، يكون غالباً بصيغة المضارع (نبكِ - تسلِّما - تهجّرا - نحيّ) نبكِ: في أبيات امرئ القيس، تسلِّما: عند ذي الرّمة، تهجّرا: عند النابغة الجعدي، نحيّ: عند الصمّة القشيري. فالفعل التمريري في هذه الصيغ، يصبح علامة لغوية على حالة الجدل بين قسوة الطبيعة المتمثِّلة في رحيل المحبوبة، والمعنى، ويتمثّل في الشعور بالانهزام أمام الطبيعة، وما يتبعه هذا الشعور من إحساس بالألم، ويصبح الفعل التأثيري علامة على استجابة الأصدقاء لرغبة المتكلّم ومشاركته همومه.

4 - أما نوعيّة توظيف هذه الصيغ، فتتمثّل في علاقة التزامن بين الفعل التمريري والفعل التأثيري، وتعني: قفا/ نبك - عوجا/ تسلما - عوجا/ تهجّرا - عوجا/ نحيّ.

والسؤال الآن: أتمثّل هذه الصيغ عوالم مغلقة ذات علاقة عرضيّة، أم أنها منفتحة على عوالم أخرى؟؛ بمعنى آخر: أتُفسِّر هذه الصيغ نفسها بنفسها، أم أنها تستمد تفسيرها من أنظمة أخرى؟.

يقول (بنفنيست): "إننا نستطيع أن نفسر علامات المجتمع من علامات

اللغة، وليس العكس صحيحاً. فاللغة – إذن – هي مُفسِّر للمجتمع. . . وأن الأنظمة الفرعية داخل المجتمع تُفسَّر أيضاً من خلال اللغة، وهذا يبدو منطقيّاً؛ حيث إن المجتمع يحتويها، كما أن المجتمع نفسه يُفسَّر من خلال اللغة. ونلاحظ أن هذه العلاقة غير قابلة للارتداد، والسبب في ذلك هو أننا لا نستطيع أن نعكس عملية التفسير هذه، فاللغة تحتل مكانة خاصة في عالم أنظمة العلامات"[34]. معنى هذا أن الصيغ الشعرية الجاهزة، تُعبِّر عن أنساق أو طقوس اجتماعية، وأنه من خلال تفسير هذه الصيغ، يمكننا تفسير هذه الأنساق والطقوس، ويتطلّب الأمر منا إعادة اكتشاف ما تحمله من دلالات في كل سياق؛ ومن ثمّة البحث في العلاقة بين هذه الصيغ وشعائر المجتمع. فالصيغ الجاهزة في موتيف الأطلال، تختلف في دلالتها عن سياقها في موتيف الظعائن. . وهكذا في باقي موضوعات القصيدة على الرغم من تشابهها في الصياغة عند الشعراء، وهذا ما يمنحها مرونتها على الرغم من تلقائيتها بما يفرض علينا إعادة اكتشافها في سياقاتها المختلفة، أما دلالة هذه الصيغ فهي تؤسس لإمكانية التواصل، وهو ما يفتح المجال أمام السؤال حول البُعد الحضاري لهذه الصّيغ، ولاسيما إذا ما وضعنا في الاعتبار أن اللغة تعمل بفاعلية داخل المجتمع الذي يحتويها؛ ومن ثمّة تمثّل علامات سيميائية دالة على ممارسات وطقوس المجتمع، وما يؤكد ذلك أننا إذا قارنا بين نظام هذه الصيغ والنظام السيميوطيقي للغة في بنيته الشكلية، وفي تأديته لوظيفته عند (بنفنيست)، وجدنا تشابهاً بين نظام هذه الصيغ والنظام السيميوطيقي عند (بنفنيست).

يقول بنفنيست: "تُعطينا اللغة النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميوطيقي في بنيته الشكلية، وفي تأديته لوظيفته. فاللغة:

1 – تتمثّل في القول الذي يُحيل إلى موقف ما.

2 – تتكون – من حيث الشكل – من وحدات مستقلة تمثّل كل واحدة منها علامة.

3 – تُنتج اللغة وتُستقبل في إطار قِيم إشارية مشتركة بين أعضاء مجتمع واحد.

4 - تُمثِّل اللغة التحقيق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلِّم وذات المخاطب.

وتمثِّل اللغة، لهذه الأسباب مجتمعة، التنظيم السيميوطيقي الأمثل، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلامة، كما تنفرد بتقديم صورتها المتكاملة. ويترتب على هذا أنها - هي دون غيرها - تستطيع أن تُضفي صفة الأنظمة الدالة على مجموعة أخرى من العلامات، وذلك بأن تُعطيها شكلاً خاصاً، هو شكل العلاقة التي تميّز العلامة نفسها" [35].

إن طبيعة هذه الصيغ التداولية، ووظيفتها التعبيرية، وقدرتها الثقافية، ودورها في الخطاب الشعري، يجعل منها أنموذجاً سيميائيّاً، وبنية تستقي منها أنظمة لغوية أخرى فاعليتها في الخطاب، وتعمل هذه الصيغ الشفاهية داخل الخطابات بطريقة خاصة، لا تتماثل فيها مع أي نظام آخر؛ لأنها تؤدي دلالة مزدوجة: الدلالة السيميوطيقية، والدلالة السيمنطيقية. أوضحنا في ما سبق الدلالة السيميوطيقية لهذه الصيغ، أما الدلالة السيمنطيقية، فهي الدلالة التي يولّدها القول/ الخطاب في الصيغة نفسها، وأقصد الإشكاليات التي تطرحها الصيغة الجاهزة عندما تُستخدم للتعبير عن موقف محدد، وهذا موضوع آخر جدير بالبحث بمفرده.

إن الصيغ الشعرية الجاهزة، لا تحتاج إلى برهنة أو حجاج على قوتها في التعبير والتأثير على المتلقي؛ لأنها خطاب ذو طبيعة ثقافيّة، خطاب يعتمد الانفعال وسيلة مثاليّة للتأثير في المتلقي وتوجيه انتماءاته، والغريب في هذا الخطاب أنه لا يكشف في ظاهره عن آليات إقناعه؛ لأنه خطاب مُقنّع يتوارى خلف جزئيات لغويّة تُحيل على مرجعيات ثقافية وإيديولوجية تمنحها بُعدها التأثيري والإقناعي، وهذا "طبيعة كل الإيديولوجيات التي عرفها التاريخ الإنساني، إنها لا تحضر في الوجود إلا مجسّدة في وقائع مادية، تماماً كما هو حال المعنى، إنه لا يمكن أن يوجد إلا باعتباره جزئية ثقافية نسبية مرتبطة بنسق مولِّد" [36]. فالطلل/ المكان في الصيغ الشعرية السابقة، يمثِّل الواقع المادي الذي يجسّد المعنى في هذه الصيغ، ويُعد المعنى جزئية ثقافية ترتبط بهذا النسق اللغوي.

المحور الثالث
الصيغ الشعرية: الهوية وسلطة النسق المولّد

تُعبِّر الصيغ الشعرية الجاهزة في الشعر العربي القديم عن نظام الهويّة العربية الصارم؛ حيث تعتمد هذه الصيغ على استراتيجيات الإحالات الثقافية، تُحيل على الماضي المُنتخب ثقافيّاً بما يجعله مؤهلاً لتأكيد هوية الجماعة، وعبر هذه الاستراتيجيات تُمرّرُ حقائق جديدة ترتبط بالواقع المادي المعيش، وتتجسّد هذه الحقائق في مجموعة من الأحكام الإيديولوجية، والتصوّرات الخاصة بالهوية العربية، والعودة إلى الأصول؛ ومن ثمّة رهن الحاضر بالماضي، أي أن الحياة ترتهن بحركة امتداد الماضي فيها، وهذا ما يمنحها بُعدها النسقي وقوّة تأثير الواقع على المتلقّي.

والنسق في اللغة قديماً: "ما كان على طريقة نظام واحد في عالم الأشياء، والنحويون يسمّون حروف العطف؛ حروف النسق؛ لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئاً بعده جرى مجرى واحداً"[37]. والنسق في الفكر المعاصر هو: "ما كان على طريقة نظام واحد، والنسق العطف على الأول، والنسق كواكب مصطفّة خلف الثريّا، فهي كالعناصر الفائضة عن أصل أول"[38].

ويتحقق النسق بوجود نظام ثابت ينغرس في وجدان المجتمع، ويتغلغل داخل ذاكرته ولم يلبث أن يُسيطر عليها؛ لأنه ينبني من تراكم أثر على أثر في العقل الجمعي، ثم الانتشار بفعل قوة الدفع الاجتماعي، وفي هذا السياق يتملّك القدرة على التحكّم في التعبير وردود الأفعال[39].

فالصيغ الشعرية الجاهزة في الشعر العربي القديم، تكتسب سمات الأنساق داخل الخطاب؛ لأنها تعطف على الأول/ الثقافة، وتمتلك القدرة على الانتشار بقوة الدفع الاجتماعي والثقافي؛ ولأنها نمط نموذجي في التعبير؛ لذا تُعد طريقة مثالية في الكشف عن ردّ الفعل الثقافي عن حادثة ثقافيّة أو اجتماعية داخل الخطاب الشعري؛ لأن الثقافة والأفعال الاجتماعية سابقة على جميع اللغات، وسابقة على كل فعل لإنتاج الخطاب، إلا أنها تُعدّ ضرورية لإنتاج هذه

اللغات، ومحرّكاً أساسيّاً لعملها وكيفيّة اشتغالها. فالشاعر في الثقافة الشفوية، ينظم شعره "خلال حدث الأداء الفعلي؛ أي نقول: إنه يرتجل . . . ولكي يُنجز الشاعر الشفوي هذا العمل الفذّ الملحوظ لإنتاج أشعار منتظمة ارتجالاً، ومن غير مساعدة الذاكرة، فإنه لم يكن مفتقراً كليّة إلى موارد العطاء الفنية؛ وذلك لأنه يعتمد على مستودع من القوالب الصياغية"[40]. وعرّف (باري) القوالب الصياغية بأنها "مجموعة كلمات توظّف بانتظام حسب نفس الشروط الوزنية لتعبّر عن فكرة رئيسة مُعطاة"[41].

كل هذه السمات التي تستوعبها الصيغ الشعرية الجاهزة تجعل منها نظاماً تعبيريّاً ثقافيّاً يرتبط بنسق موّلّد، والنسق الموّلّد " هو سلسة الإكراهات التي ننتج بتأثير منها، مجموعة من الممارسات السلوكيّة، نتداولها ونستهلكها"[42]. فهذه الصيغ لا تحتاج إلى حجاج أو منطق لإقناع المتلقي بالمعنى؛ لأنها تحتوي وضعيات ثقافية وإيديولوجية مألوفة ومُختبرة ثقافيّاً، لها حجمها من المصداقية، وامتدادها الإيديولوجي، وغايتها في التواصل. ويمكن توضيح ذلك من خلال التطبيقات التالية:

❖ صيغة: (وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِيْ وُكُنَاتِهَا)

يقول امرؤ القيس:[43]

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِيْ وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

ويقول علقمة الفحل[44]:

وقد أغتَدي والطَّيرُ في وُكُناتِها وماءُ النَّدى يجري على كلِّ مِذنَبِ
بِمُنجَرِدٍ قَيدِ الأوابِدِ لاحَهُ طِرادُ الهَوادي كلَّ شأوٍ مُغرِّبِ

إن تكرار صيغة (وقد أغتدي والطير في وكناتها) عند الشاعرين تُحيل ثقافيّاً على نظام الحياة اليومي العربي؛ أي الاستيقاظ مبكراً لتحقيق هدفه في السعي إلى الرزق، وإحالة كلا الشاعرين قوة فرسه على عناصر الطبيعة؛ حيث أحال

امرؤ القيس على الصخرة وقوتها في الاندفاع بفعل السيل، وأحال علقمة على ماء الندى في سرعة انتشاره، والماء - الذي يمثّل رمزاً للحياة في الطبيعة الصحراوية - هو العنصر المشترك بين الشاعرين في التعبير عن قوة الفرس، ففعل الماء واضح الأثر في صورة الشاعرين، وهذا يوضح فكرة الإحالة الثقافيّة التي تحملها هذه الصيغ، إحالة الواقع/ الفرس في هذا السياق على الماء بمعناها الثقافي الرمزي؛ ومن ثمّة يمكننا التعامل مع الفرس هنا بوصفه علامة تُحيل على رمز/ الماء، ولكن ما العلاقة بين العلامة والرمز في هذا السياق؟ إن قوة الدفع يمكن أن تكشف لنا عن طبيعة هذه العلاقة، فالماء يُمثّل قوة دفع بالنسبة إلى الحياة بأسرها، ومن دونه لن يعيش الإنسان؛ ومن ثمة يبدو صالحاً لأي قوة دفع في الحياة. فامرؤ القيس شبّه سرعة فرسه - في حالتي الإقبال والإدبار - بصورة الصخرة الصلبة المتدحرجة من مكان مرتفع بفعل السيل (تشبيه تمثيل)، وجعل الصخر جلموداً يوحي بصلابة الفرس، وجعل علقمة فرسه يجاري الخيل التي معه، ويتقدمها في مشهد جمالي. وصيغة (بمنجرد قيد الأوابد) كناية عن السرعة عند كلا الشاعرين؛ حيث يلحق كل فرس بالوحوش، حتى يصبح لها بمثابة القيد. "إن الجمل المتعاقبة على امتداد خطاب ما ليست قِطعاً من الأفكار المتصلِّبة التي ترصفها جنباً إلى جنب، بل إن كل جملة جديدة تنضاف إلى سابقاتها وتستعيد المعنى كله بأن تُضيفَ إليه تلوينة جديدة، إنها في حدّ ذاتها المعى كله"[45]؛ ولهذا فإن هذه الصيغ الشعرية تُعطي معنى جديداً في كل سياق جديد توضع فيه؛ لأنها تنضاف إلى جمل جديدة في سياق جديد.

فخصوصية المعنى عند كل من امرئ القيس وعلقمة يمكن العثور عليها عبر التأمّل الهرمنيوطيقي للصيغ المتكررة عند كل من الشاعرين (وقد أغتدي والطير في وكناتها) و (بمنجرد قيد الأوابد) لأن هاتين الصيغتين تقومان بإعادة صياغة المشهد الموصوف وفق غايات خطابية جديدة، أضيفت إلى جمل جديدة ومختلفة عند كل شاعر، فتُعطي معنى جديداً في كل سياق؛ حيث يتم الربط فيها بين تجربة سابقة، وواقع معيش، وتتمثّل مهارة كل شاعر في بلوغه المعنى المقصود في قدرته على تحميل صياغاته اللغوية إحالات ثقافية تميّزه عن غيره،

وربما يكون حكم زوجة امرئ القيس لصالح علقمة نتاجاً طبيعيّاً لقوة إحالات صيغ علقمة.

❖ صيغة: (تَبَصَّر خَليلي هَل تَرى مِن ظَعائِنٍ)

يقول زهير بن أبي سلمى[46]:

تَبَصَّر خَليلي هَل تَرى مِن ظَعائِنٍ تَحَمَّلنَ بِالعَلياءِ مِن فَوقِ جُرثُمِ
عَلَونَ بِأَنماطٍ عِتاقٍ وَكِلَّةٍ وِرادٍ حَواشيها مُشاكِهَةِ الدَمِ
وَفيهِنَّ مَلهىً لِلصَّديقِ وَمَنظَرٌ أَنيقٌ لِعَينِ الناظِرِ المُتَوَسِّمِ

ويقول امرؤ القيس: [47]

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن سوالك نقباً بين حزمي شعبعب

ويقول عبيد بن الأبرص: [48]

تَبَصَّر خَليلي هَل تَرى مِن ظَعائِنٍ سَلَكنَ غُمَيراً دونَهُنَّ غُموضُ
وَفَوقَ الجِمالِ الناعِجاتِ كَواعِبٌ مَخاميصُ أَبكارٌ أَوانِسُ بيضُ

ويقول الراعي النميري: [49]

تبصّرْ خليلي هلْ ترى منْ ظعائنٍ تَحَمَّلْنَ مِنْ وَادي الْعَنَاقِ وَثَهْمَدِ
تَحَمَّلْنَ حَتَّى قُلْتُ لَسْنَ بَوَارِحاً ولا تاركاتِ الدّارِ حتّى ضحى الغدِ

ويقول الأسود بن يعفر النهشلي: [50]

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن غدونَ لبينٍ من نوى الحي أبينِ
تـردّيـن أنـطـاكـيـة ذات حُـجـةٍ على شرعبي من يمان مُدهنِ

تنبع عناية الشعراء بهذه الصيغة من عنايتهم بوظيفية الخطاب ونجاعته؛ حيث الاهتمام بالغايات والمقاصد التي يرسمها المتكلّم في خطابه، وهو فهم يسلّمنا إلى أن حرص الشعراء على هذه الصيغ الشفويّة، يرتهن بالوظيفة العملية والإنجازية المرتبطة بالعملية البيانية ككل، حيث ينهض المتكلم في هذه الصيغ بوظيفة بيانية تكشف قناع المعنى وتوضّحه للمتلقي في الثقافة الشفاهية، ومن

أجل تحقيق هذه الوظيفة البيانيّة يُحيلُ الشاعر المتلقي إلى وظيفة (التبيّن/ الفهم) الذي تقتضيه عملية تأمل المعنى بهدف تفهمه، وهو جهد يجعل المتلقي شريكاً للمتكلّم في إحراز المعنى؛ إذ من دونه – أي المتلقي في الثقافة الشفاهية – لا تتحقق «المقاصد» التي يهفو إليها الشاعر.

إن البيان في هذه الصيغ يُنظر إليه من زاوية وظيفته الكلامية، حيث يمثّل (سلطة) تُمكّن «المتكلّم/ الشاعر» من التأثير على المتلقي لإيقاع التصديق وتحقيق المقاصد.

من أشهر الصيغ الشعرية الجاهزة التي استخدمها الشعراء القدماء لتصوير مشهد الظعائن/ رحيل المحبوبة صيغة (**تَبَصَّر خَليلي هَل تَرى مِن ظَعائِنٍ**) والمتأمل في البنية الأسلوبية لهذه الصيغة يكتشف اعتماد الصيغة على الفعل التمريري (تبصّر خليلي) يعقبه استفهام ربما يكشف في بعض سياقاته عن تأثّر الشاعر، وهذا يعني اختلاف البنية الأسلوبية لهذه الصيغة عن البنية الأسلوبية للصيغ الشهيرة في الموقف الطللي (**قفا نبك**. . .) حيث اعتمدت على الأفعال التمريرية يعقبها الأفعال التأثيرية، ولكن لماذا اعتمد الشعراء على الفعل التمريري (تبصّر) وليس (انظر)؟

التبصّر يعني التأمّل والتفكّر والتخيّل، وفي هذا التوجّه دعوة لعملية الترابط بين أحداث التاريخ المؤلمة (ظعن/ رحيل المحبوبة) والوضع الراهن للشاعر كما يجسّده موقف الظعن عموماً، وكأن الصيغ الشعرية الجاهزة – في هذا السياق – لا تستعير من التاريخ سوى الإطار المرجعي العام المتعارف عليه؛ لتتعامل معه بوصفه مجالاً ثقافيّاً للإحالات الإيحائية للذاكرة الحاضرة في الخطاب. فقصة الظعن، تجربة مؤلمة عاشها الإنسان البدوي وعبّر عنها الشعراء في خطابهم الشعري، وتمثّلت في رحيل المحبوبة إما بفعل الطبيعة (جفاف المطر) وإما بفعل الثقافة (الحروب والصراعات القبليّة)؛ فهي تجربة لا قيمة لها خارج سياقها اللغوي التداولي داخل الخطاب الشعري، ولكن هذه الصيغ الجاهزة منحتها بُعداً تداوليّاً جعلها عابرة لأحقاب التاريخ، ومتجاوزة الواقع إلى أفق الخيال الواسع، وهنا يبدو الفرق واضحاً بين أثر التاريخ والإيديولوجيا في

الواقع، والتاريخ والإيديولوجيا في الخطاب الإبداعي، فهذه الصيغ الجاهزة تحوِّل الأحداث التاريخية والإيديولوجية إلى مضمون لهوية تتطوّر خارج التاريخ، فالتاريخ في هذه الصيغ ليس زمناً بقدر ما هو حالة حضارية تتغيّر من سياق إلى سياق، فالتطوّر في هذه الصيغ يعني التحرّك إلى الأمام بقدر اقترابه من نقطة البداية "فكل نسق يملك نقطته الأصلية ولا وجود لنقطة أخرى سوى ما يُحدده النسق القيمي"[51].

تهدف الصيغ الشعرية الجاهزة داخل الخطابات إلى المحافظة على مقتضيات التاريخ والإيديولوجيا عبر الاحتفاظ بـ (القيمة)؛ ومن ثمّة اختصار المسافة التاريخية بين الأحقاب من أجل تداخل الأحداث وتقاربها، بما يعني بناء الهويّة على مستويين: التخيّل (تبصّر)، ومعطيات الواقع المباشر (هل ترى من ظعائن)، فهذه الصيغة لها قدرتها الخاصة على استدعاء قضايا التاريخ التي مر بها الشاعر البدوي؛ لبناء عوالم جديدة داخل الخطابات تستمد هويتها من الماضي المعروف والمألوف؛ لذا سيكون من العبث البحث عن المعنى في هذه الصيغ عبر الواقعة التاريخية بمعزل عن الواقع المعيش؛ لأن الواقع المعيش هو الذي يضفي على المعنى تحوّلاته وتغيّراته، أما البحث عن المعنى في الواقعة التاريخية بمفردها، فهذا يحدّ كثيراً من حركيّة المعنى عبر التاريخ في الخطاب الإبداعي؛ ليظل ثابتاً وغير متحرِّك تحرّك العقل الإنساني.

إن الهوية هنا لا تتمثّل في استحضار الماضي فحسب، بل في تداخل الواقع بالماضي، فحرص زهير، وامرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، والراعي النميري، والأسود النهشلي، وغيرهم على الوصف المفصّل للمكان، يُعدّ علامة على هذا التداخل، فالهوية عبارة عن حاضر بمضمون قيمي ممتدّ نحو الماضي؛ لأن استعارة الماضي لم تتم عبر إحياء المفاهيم التي تثير الهموم فحسب، بل يمرّ عبر الواقع/ المكان؛ ومن ثمّة فالهوية في هذه الصيغ تُبنى على أساس المُتخيّل والواقع معاً.

تقع الصيغ الشعرية في الخطاب الشعري تحت سلطة الثقافة؛ لأن الشاعر اعتمدها كحيلة لتمرير وجهة نظره لتجربته الخاصة التي تخضع للسلوك

الجمعي؛ ويسعى الشاعر إلى التحايل على الثقافة والنسق؛ لتمرير وجهة نظره، فيتعامل معها بطريقة مُلْتفّة؛ حيث يعمد إلى سرد تجربته الشخصية عقب هذه الصيغ مباشرة مُخفياً مقاصده في الكلام وراء هذه التجربة المألوفة جمعيّاً؛ ولذلك تُقدَّم هذه الصيغ باعتبارها فعل ولاء للجماعة، وهذا ما يمنحها بُعدها النسقي. وتُقدَّم أيضاً باعتبارها علامة على الانفتاح على سياقات حياتية ولغوية مختلفة، وهذا ما يمنحها بُعدها في التواصل. وتستحضر العهود السابقة، وهو ما يمنحها بُعدها الإيديولوجي. وتعمل في سياق التباري والمنافسة بين الشعراء مُعتبرة العبور من سياق إلى سياق بما يمنحها خاصيتها التعبيرية في كل خطاب.

الهوامش والمراجع

(1) بارت، رولان: **هسهسة اللغة**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، بيروت: مركز الإنماء الحضاري، 1999م، ص185، ويمكن في هذا السياق مراجعة الجزء الخاص بـ (حرب اللغات) ص159 – 164.

(2) كليطو، عبد الفتاح: **من شرفة ابن رشد**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، المغرب: دار توبقال للنشر، 2009، ص5.

(3) يوسف، عبد الفتاح أحمد: **قراءة النص وسؤال الثقافة (استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى)**، ط1، الأردن: عالم الكتب الحديث، 2009م، الباب الثاني وعنوانه: التحليل الثقافي والوعي بارتحالات المعنى من ص75 – 130.

(4) من شرفة ابن رشد، ص6.

(5) حيزم، أحمد ناجي: **من شعريّة اللغة إلى شعريّة الذات**، ط1، تونس: دار صامد للنشر والتوزيع، 2010م، العبارة لزمطور ص24.

(6) من شعريّة اللغة إلى شعريّة الذات، ص26.

(7) من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، ص30.

(8) دالاش، الجيلالي: **مدخل إلى اللسانيات التداوليّة**، ترجمة: محمد يحياتن، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعيّة، 1996م، ص1.

(9) أرمينكو، فرانسواز: **المقاربة التداوليّة**، ترجمة: سعيد علّوش، بيروت – لبنان: مركز الإنماء القومي، (1986م)، ص10.

(10) المقاربة التداوليّة، ص 13.

(11) عبد المطلب، محمد: **ذاكرة النقد الأدبي**، ط2، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، (2008م)، ص106.

(12) فوج، أجنر: **الانتخاب الثقافي**، ترجمة: شوقي جلال، القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة: العدد (609) ،2005م، ص78.

(13) بغورة، الزواوي: "العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة"، **مجلة عالم الفكر**، الكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: العدد (3) المجلد (35)، يناير/ مارس 2007م، ص121.

(14) "العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة"، ص123.

(15) الزاودي، محمود: "في مخاطر فقدان العلاقة بين المجتمعات العربيّة ولغتها"، ضمن كتاب: **اللسان العربي وإشكاليّة التلقي**، ط1، مجموعة من المؤلفين، بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2007م، ص42.

(16) بلانشيه، فيليب: **التداوليّة: من أوستين إلى غوفمان**، ترجمة: صابر الحباشة، ط1، اللاذقيّة – سوريا: دار الحوار، 2007م، ص84.

(17) سيرل، جون: "من سوسير إلى فلسفة اللغة"، **مجلة العرب والفكر العالمي**، إشراف ومراجعة: مطاع صفدي، بيروت: مكز الإنماء القومي، (العددان 13، 14)، ربيع 1991م، ص95.

(18) سيرل، جون: **العقل واللغة والمجتمع**، ترجمة: سعيد الغانمي، ط2، منشورات الاحتلاف والمركز الثقافي العربي (الجزائر والدار البيضاء)، 1427هـ ت 2006م، ص205.

(19) لوتمان، يوري، وأوسبنسكي، وبوريس: "حول الآليّة السيميوطيقية للثقافة"، ترجمة: عبدالمنعم تليمة، ضمن كتاب **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، إشراف: سيزا قاسم ونصر أبو زيد، ترجمة: سيزا قاسم، ص308.

(20) ريكور، بول: **نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى**، ترجمة: سعيد الغانمي، ط2، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2006م، ص42.

(21) نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ص42.

(22) نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ص47.

(23) سيرفوني، جان، **الملفوظيّة**، ترجمة: قاسم المقداد، دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص100.

(24) امرؤ القيس: **ديوان امرئ القيس**، شرح: أبي سعيد السكّري، تحقيق: أنور عليان أبو سويلم، ومحمد علي الشوابكة، ط1، الإمارات العربية المتحدة: مركز زايد للتراث والتاريخ، (1421هـ/ 2000م)، القصيدة رقم (1)، ص 164

(25) ديوان امرئ القيس، القصيدة رقم (9)، ص 487.

(26) التداولية من أوستن إلى غوفمان، ص139.

(27) العقل واللغة والمجتمع، ص 207.

(28) العقل واللغة والمجتمع، ص157.

(29) العقل واللغة والمجتمع، ص 156.

(30) ذو الرّمة: **ديوان ذي الرمة**، شرح: أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية ثعلب، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، ط1، بيروت – لبنان: مؤسسة الإيمان، (1402هـ/ 1982م)، ص 187.

(31) الجعدي، النابغة: **ديوان النابغة الجعدي**، جمع وتحقيق: عبد العزيز رباح، ط1، المكتب الإسلامي، (1384هـ/ 1964م) القصيدة، ص35 – 59.

(32) القشيري، الصمة بن عبد الله: **ديوان الصمة بن عبدالله القشيري**، جمعه: د. عبد العزيز الفيصل، الرياض: النادي الأدبي (1401هـ/ 1981م) ص 89.

(33) بنفنيست، إيميل، "سيمولوجيا اللغة"، ضمن كتاب: **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، ص 178، 179.

(34) أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص 181.

(35) أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص187.

(36) بنكراد، سعيد: **مسالك المعنى**، (دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية)، ط1، سوريا: دار الحوار، 2006م، ص131.

(37) ابن منظور: لسان العرب، راجع مادة نسق.

(38) حيزم، أحمد: **التعبير الاستعاري (دراسة في ضوء علم الخطاب)**، ط1، تونس: دار صامد للنشر والتوزيع، 2012م، ص76.

(39) قراءة النص وسؤال الثقافة، ص79.

(40) مونرو، جيمس: **النظم الشفوي في الشعر الجاهلي**، ترجمة: فضل العماري، الرياض – المملكة العربية السعودية: دار الصالة للثقافة والنشر والإعلان، 1407هـ/ 1987م، ص27.

(41) النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص27.

(42) مسالك المعنى، ص131.

(43) امرؤ القيس: **الديوان**، الأبيات ص 245، 246.

(44) الفحل، علقمة بن عبدة: **ديوان علقمة بن عبده التميمي** المشهور بعلقمة الفحل، للأعلم الشنتمري، تصحيح: الشيخ أبي شنب، الجزائر: مطبعة جول كربونل، باريس: إدوارد شابمان، 1925م القصيدة رقم (3) ص83، البيتان ص 95.

(45) البحري، خالد البحري: "منزلة اللغة وعلاقتها بالديمومة الخلاقة لدى برغسون"، **الفكر العربي المعاصر**، بيروت وباريس، مركز الإنماء القومي: العددان (148/ 149)، خريف 2009م، ص36.

(46) زهير بن أبي سلمى: **ديوان زهير بن أبي سلمى**، شرح: حمدو طمّاس، ط2، بيروت – لبنان: دار المعرفة، 1426هـ/ 2005م، الأبيات ص65.

(47) ديوان امرئ القيس، الأبيات ص 365.

(48) الأبرص، عبيد: **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق: حسين نصّار، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، 1957م، ص79.

(49) النميري، الراعي: **ديوان الراعي النميري**، جمع وتحقيق: رانهرت فايبرت، بيروت، لبنان: منشورات فرانس شتاينر، 1401هـ/ 1980م، القصيدة رقم (23)، ص81.

(50) النهشلي، الأسود بن يعفر: **ديوان الأسود بن يعفر النهشلي**، صنعه: نوري حمودي القيسي، بغداد، العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1970م، القصيدة رقم (68)، ص63.

(51) راجع، سعيد بنكراد، مسالك المعنى، ص137.

Linguistic Selection and Discourse Functions

AbdelFatah Yousef

This research introduces a new linguistic term to modern critical thought which is linguistic selection. This term refers to a new applied linguistic approach towards discourse analysis that could benefit from the pragmatic, semiotic, and stylistic approaches towards discourse. This paves the way to interpreting the spread of some of idiomatic structures and analyzing them in creative discourse. Each cultural pattern develops its own model of oral and written structures as the process of converting a series of cultural facts into linguistic texts in a given discourse is a procedure taken by linguistic selection in which the poet tries to reproduce culture through these idiomatic structures in an epistemological domain that could be described as linguistic selection. This linguistic selection is a lingual oratorical practice that seeks to select linguistic structures acknowledged by poets.

In its applied part, the research studies and analyzes some linguistic structures in ancient Arabic poetry in the light of the cognitive orientations of the concept of linguistic selection.

The research answers questions that reveal the significance of this approach:

*** Why do certain structures appear in the poetic discourse of an era and disappear in another?**

*** What are the criteria of linguistic selection? Are these criteria subject to cultural or oratorical requirements?**

*** Why are structures such as 'kifa nabky - khalelaya oudja - amin omi awfa' considered some of the most popular structures in ancient poetry? And why did they disappear in the Abbasid era while other alternative structures came into being?**