

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور -خنشلة-



قسم: اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

شعبة: دراسات أدبية

هندسة الشعر العربي المعاصر

دراسة تداولية في أعمال محمد الفيتوري

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث "L M D"

إشراف:

إعداد الطالبة:

أ.د. شمس الدين شرفي

نور الهدى حمداوي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
الوردي غنيمي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	رئيسا
شمس الدين شرفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
سميرة قروي	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	مساعد مشرف
عبد القادر لباشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا ممتحنا
محمد الصديق بغورة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	عضوا ممتحنا
هند بوعود	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا ممتحنا
سهام أوصيف	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2025 / 2024

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

﴿فَتَعَالَى اللَّهُ الْمَلِكُ الْحَقُّ وَلَا تَعْجَلْ

بِالْقُرْآنِ مِنْ قَبْلِ أَنْ

يُنْزِلَ عَلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ نَزْلًا مُبِينًا﴾

إهداء

إليكما يا من كنتما دفئاً وحناناً في الطفولة، وعونا وسندا في الشباب، وشعلة عطاء لا

تتضب أبدا لتزرع في الفؤاد أن العلم قرين الدين، وأن العمل المتقن ثماره طيبة بإذن الله، أهدي

إليكما هذا الجهد المتواضع... والديّ الغاليين.

إلى كل من كان شمسا مشرقة أنارت سماء كل طالب علم بالمعرفة وساهم في دحض

ظلام الجهل ونشر نور الحقيقة، إلى أساتذتي الأفاضل في جامعة عباس لغرور...

إلى جميع المهتمين بالبيان العربيّ وإلى كلّ الذين ساهموا في انجاز هذا البحث العلميّ.

إلى جميع طلبة العلم الذين يكابدون في حياتهم المتاعب والمشاق في سبيل طلب العلم

والمزيد من المعرفة.

أهدي لهؤلاء جميعاً ثمرة جهدي المتواضع هذا.

شكر وعرّفان

يقول الله سبحانه وتعالى:

((وَإِذْ تَأْتِن رِبْكُمْ لئن شكرتم لأزيدنكم ولئن كفرتم إن عذابي لشديد))

وقال النبيّ الله صلّى الله عليه وسلم لما سمع السيّدة عائشة رضي الله عنها تتشّد شعزّ زهير بن جناب:

ارفع ضعيّفك لا يحز بك ضعّفه *** يوماً فتدركه عواقب ما جنى

يجزيك أو يتيّ عليك فإنّ من *** أثنى عليك بما فعلت كمن جزي

وعلّق رسول الله صلى الله عليه وسلم على هذه الأبيات وقال: ((صدق يا عائشة، لا يشكر الله من لا يشكر الناس)).

فالشكر والحمد أوّلاً وأخيراً للمولى عزّ وجلّ، الذي أنعم علي بالتوفيق والصّحة والعافية ومكّني من إنجاز هذا البحث المتواضع وإتمامه على هذا القدر.

كما أود أن أتوجه بالشكر إلى مشرفي الأستاذ -أ.د. شمس الدين شرفي - ومساعد المشرف -أ.د. سميرة قروي - اللذين منحاني من علمهما ووقتتهما الكثير، وأوليا رسالتي المتواضعة هذه توجيهاتهما وارشاداتهما فكانا على خلق العلماء الأجلاء في متابعتهما بدءا بمساعدتي في اختيار موضوع الأطروحة إلى أن أضحت على ما هي عليه الآن، فجزاهما الله الخير كله على ما بذلاه من جهد ودعم لي، كما لا ننسى شكر أعضاء اللجنة كل باسمه على قبولهم تقييم هذا العمل المتواضع.

تميز الشعر العربي المعاصر عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى بطرقه لأبواب التجريب الشعري، من خلال خلق أبنية جديدة، لا تعند بالإحالة النصية التي تقتصر على المعنى المعجمي، بل تتوجه إلى أبنية خارج نصية تؤسس للمعنى الحوارى التداولى الذى يقوم عليه الخطاب الشعري المعاصر من خلال التفاعل القائم بين عناصر التواصل المختلفة: المتكلم والنص والمخاطب والظروف الخارجية المساهمة فى إنتاج الخطاب، إذ يتوجب التسلح بوسائل منهجية وكفاءة تداولية تمكن المتلقى من التعمق فى دلالات الخطاب الشعري المعاصر وتمكنه من الوصول إلى مقاصده.

واستطاعت آليات ومبادئ المقاربة التداولية التكيف مع الخطاب الشعري المعاصر من خلال اعتمادها على السياقات المقالية والمقامية فى صياغة معانيه ومقاصده، وتوجيهها معانيه لخدمة العملية التواصلية التى تتم عبر تفاعل المتحاورين مع النص الشعري وظروف إنتاجه، إذ يتم توظيف اللغة فى الخطاب الشعري المعاصر بوصفها ممارسة إنجازية وليس بوصفها نظاما جامدا من العلامات اللسانية، فتتعلق اللغة مع الواقع وتحوّل بفعله إل فعل إنجازى له تأثيره على المتلقى.

وإشكالية بحثنا تدور حول: فحص كيفية اتساق الخطاب الشعري معجميا وتركيبيا مع مقاصد المتكلم البلاغية، وكشف مدى التوافق بين اختيارات الشاعر الخطابية واستراتيجياته الإبداعية على المستوى اللغوى مع السياقات المقامية التى يفترض أن تضبط الوظيفة البلاغية للخطاب، فضلا عن الوظيفة الشعرية والانتباهية والمرجعية.

وقد حاولنا معالجة هذه الاشكالية من خلال خطة بحث توزعت كالآتي:

مدخل: تم فيه رصد التعالق القائم بين المقاربة التداولية وبين الخطاب الشعري ببحثها القوى المحورية المؤسسة للفعل الشعري في النص وخارج النص، كما تم التركيز على تداولية الخطاب الشعري العربي المعاصر وخصصنا البحث لبداولية الخطاب الشعري السوداني المعاصر، وخطاب الأزمة في هذا النوع من الشعر.

فصل أول، تم فيه التطرق لنظرية الأفعال الكلامية في خطابه الشعري، وبيان أهم أنواعها كما حددها أعلام النظرية التداولية؛ وهي عند أوستين: الحكميات، التنفيذيات، الوعديات، السلوكيات، العرضيات، وعند سيرل: الإخباريات، الطلبيات، الوعديات، الإفصاحيات، التصريحيات، إذ تم بحثها في خطابه واستخراج الأفعال المهيمنة عليه.

فصل ثاني، تم فيه التطرق إلى نظرية الاستلزام الحواري، ومبادئ الاستلزام الحواري، وبيان الأسس النظرية التي يقوم عليها، وسعى العنصر الثاني إلى تطبيق الأسس والمبادئ النظرية للاستلزام الحواري على الخطاب الشعري لمحمد الفيتوري، والكشف عن فعالية هذه المبادئ في استنباط المعاني التي تخفيها اللغة الشعرية، إضافة إلى إبراز مدى تناسبها مع الخطاب الشعري عبر تحليل النماذج الشعرية في دواوينه.

فصل ثالث، تم فيه بحث الإشارات في الخطاب الشعري وبيان أهم أنواعها وهي: الإشارات الشخصية، الإشارات الزمانية، الإشارات الخطابية، الإشارات الاجتماعية، لهذا تم بناء هذا الفصل على عنصرين، العنصر الأول يتطرق إلى مفهوم الإشارات بغية التعريف بها وبيان دورها في المقاربة التداولية، ويتطرق العنصر الثاني إلى أنواعها بغية معرفة كيفية اشتغالها في خطاب محمد الفيتوري الشعري.

فالبحث يهدف عبر محاولة تكييف مبادئ المقاربة التداولية وآلياتها الاجرائية مع الخطاب الشعري العربي المعاصر إلى رصد المقاصد التواصلية والمعاني التداولية التي يضمها خطاب محمد الفيتوري الشعري.

واختيار هذا الموضوع بالتحديد كان له عدة أسباب ودوافع هي:

القيمة الفنية لقصائد محمد الفيتوري التي حظيت بدراسات مكثفة ومن زوايا متعددة، نظرا للمكانة التي احتلتها في المشهد الثقافي العربي المعاصر بعد معالجته لقضايا حيوية ومهمة وشائكة في حياة الإنسان المعاصر، وبخاصة تشريحه لمعاناة الإنسان الأسود، لكن جلّ تلك الدراسات لم نرها قد إنتفت إلى البعد التداولي الحاضر بقوة في خطابه ولا لهندسة اختياراته الخطابية واستراتيجياته الإبداعية على المستوى اللغوي مع السياقات المقامية، لذلك ارتأينا تركيز البحث على هذه الزاوية بالتحديد.

ولعل أهم الصعوبات التي اعترضت البحث تمثلت في:

- انفتاح المقاربة التداولية على العديد من المصطلحات والنظريات مما صعب من مهمة اسقاطها على الخطاب الشعري الفيتوري.

- خصوصية خطاب محمد الفيتوري الشعري من خلال لغته الشعرية التي تعتمد على التلميح لا التصريح إضافة إلى اعتمادها على الانغلاق على المعنى والتكثيف الدلالي مما صعب أمر مقارنته وبخاصة تداوليا.

ومن الدراسات السابقة التي اعتمدنا عليها في البحث:

دراسة عبد الهادي بن ظافر الشهري، في كتابه "استراتيجية الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)"، والتي تضمنت توضيحا لأهم معالم التداولية وأعلامها ونظرياتها. كما أفدنا من كتاب جواد ختام، المعنون بـ "التداولية أصولها واتجاهاتها" الذي تطرق لأهم أصول التداولية واتجاهاتها، وتضمن شرحا لأهم مبادئها. وكانت الدراسة التطبيقية التي أجراها عبد الله البيرم، في كتابه "التداولية والشعر قراءة في شعر المديح في العصر العباسي" قد أضاءت لنا الكثير من المعالم فضلا عن كتاب العياشي أدراوي المعنون بـ "الاستلزام الحواري في التداول اللساني من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها".

وفي ختام هذا البحث لا يسعنا إلا أن نتوجه بالشكر العميم للأستاذ المشرف أ.د. شمس الدين شرفي والأستاذة مساعد المشرف أ.د. سميرة قروي، كما نرفع شكرا خاصا لجامعة خنشلة مديرا وعميدا وأساتذة واداريين وعمال، والشكر موصول للجنة التي تجشمت عناء تقييم وتقويم هذا العمل المتواضع.

مدخل: تداولية الخطاب الشعري المعاصر

1- التداولية وعلاقتها بالخطاب الشعري المعاصر

2- تداولية الخطاب الشعري العربي المعاصر

3- تداولية الخطاب الشعري السوداني المعاصر

4- الشعر العربي وخطاب الأزمة

تمهيد:

اعتمد الدرس التداولي في تحليله للخطابات على دراسة الألفاظ اللغوية في نطاق الاستعمال الواسع من قبل المتحاورين ومستعملي اللغة، هذا ما أهّل المقاربة التداولية لدراسة الخطاب الشعري المعاصر، لتناسبها مع خصوصياته، وبناءه المعقد القائم على الانغلاق على المعنى، من خلال لغة شعرية تخفي المقاصد الحقيقية التي لا تظهر على سطح النص، بل تشمل الخطاب، وتتعدى سياقه اللغوي المباشر، لتتحرر بذلك من القواعد اللسانية الصارمة، لهذا تم التركيز في هذا المدخل على بيان العلاقة القائمة بين التداولية بوصفها مقارنة نقدية للدراسة، وبين الخطاب الشعري بوصفه أساس الدراسة، وتوضيح بعض المباحث الدخيلة على الدراسة التداولية، ودراسة مدى انعكاس إجراءات ومبادئ الدراسة التداولية على الخطاب الشعري المعاصر وصولاً إلى خصوصية الخطاب الشعري السوداني محل الدراسة.

1- التداولية والخطاب الشعري المعاصر:

تعرف التداولية على أنها رؤية خاصة للغة، مما جعلها مدعاة للالتباس، هذا ما أقر به دومينيك مانغينو (Dominique Maingueneau)¹، مما جعلها تتأى عن بقية الدراسات النقدية المعاصرة التي تعتبر اللغة نظاماً لسانياً مغلقاً، إذ تفتتح على المناهج والدراسات النقدية القديمة والحديثة، وتستقي منها ما يتناسب مع مبادئها القائمة على تقصي معاني الألفاظ وفقاً لاستعمالها في السياقات المختلفة من طرف المتحاورين، إذ تولي عناية كبيرة للتواصل والتفاعل، مما يؤدي إلى تعدد القراءات، بوصفها لا تركز على السياق اللغوي المقالي وحده بل تتعداه إلى سياق مقامي تواصلية يتفاعل فيه اللساني وغير اللساني إذ

¹ ينظر: دومينيك مانغينو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،

تتحول اللغة وفقا للمقاربة التداولية إلى نشاط تواصلية تتفاعل فيه البنى النصية مع السياقات الخارجية.

تحتل اللغة في ظل المقاربة التداولية معان حوارية لا حصر لها، إذ بدأت دراساتها بالخطابات النثرية، نظرا لاعتمادها على اللغة العادية المباشرة التي تتيح الانتقال السلس لمعاني الألفاظ من المتكلم للمخاطب في إطار العملية التواصلية، إذ يكون الحوار مباشرا بين طرفي الخطاب، هذا ما جعلها تتناسب مع الخطابات النثرية والخطابات الشعرية القديمة التي تميل لغتها الشعرية للأسلوب النثري لا الشعري المغرق في المجاز واخفاء المعنى، هذا ما يتم ملاحظته على الخطاب الشعري المعاصر، إلا أن المقاربة التداولية نجحت في تكييف إجراءاتها مع هذا النوع من الخطاب، فلو تمت العودة للأصول الأولى للتداولية مع الباحث السيميائي شارل بيرس (Charles Peirce) الذي تعد جهوده في التحليل السيميائي القائمة على دراسة العلامة ضمن ظروف إنتاجها لبنة أولى انطلق منها الدرس التداولي، إضافة إلى تقسيم شارل موريس (Charles Morris) من بعده تحليله إلى ثلاث فروع¹:

. التركيب: دراسة العلاقة بين الألفاظ اللغوية ضمن ترابطها ببعضها البعض.

. الدلالة: دراسة الرموز وعلاقاتها بما تشير إليه.

. التداولية: دراسة المعنى داخل الألفاظ اللغوية عند مستخدميها ومفسريها.

فقد انطلقت المقاربة التداولية من حدود الدراسة السيميائية، إلا أنها استقلت عنها عندما أولت عناية كبرى للعملية التواصلية وسياقاتها المختلفة التي تخرج عن النطاق اللساني الضيق، هذا ما جعلها صالحة لدراسة الخطاب الشعري المعاصر، لاعتمادها على الترميز والتلميح بالمعنى وتجاوز التصريح المباشر به، هذه الخاصية تشترك فيها التداولية والسيميائية، أما

¹ينظر: عبد الله البيرم، التداولية والشعر قراء في شعر المديح في العصر العباسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،

الأردن، ط1، 2014، ص17.

الجديد التي أضافته التداولية، فيكمن في تعمقها في دراسة معاني الخطاب ومقاصده على المستوى اللغوي وربطه بالسياق المقامي الذي يخرج عن البنية النصية ويتجاوزها إلى الظروف الخارجية.

تلتقي المقاربة التداولية مع الخطاب الشعري المعاصر في التفاعل والانفتاح، هذا ما يجعلها المقاربة المناسبة لدراسة الخطابات الشعرية المعاصرة، إذ تسعى للبحث عن القوى المحورية المؤسسة للفعل الشعري في النص وخارج النص، لأن أي معالجة حرفية للظاهرة الشعرية¹، تنتهي إلى إغفال أمرين من صميم الفعل الشعري، يتميز بهما عن القص هما²:

. نزعة التبادل والتراخي الوظيفي: إذ يعتمد الشاعر إلى عدم إظهار مقاصده الحقيقية في النص، شذرات من المعنى تدل عليها قرائن لغوية مساعدة على فك شفرات النص، حتى يدفع المتلقي إلى التفاعل مع البنى النصية وربطها بظروف إنتاجها، بغية التعرف عليها.

. الطبيعة المرنة للعبارة الشعرية: هي نتاج لما سبق، ويفعلها في الخطاب حركية الضمائر النحوية، الأفعال، المجاز، مما يؤدي إلى تدرج في المعنى، إذ يتقصد الشاعر الإمعان في الغموض لتحفيز المتلقي على أعمال تقنية الفهم والتفسير، حتى يتسنى له بناء الصورة الشعرية الكاملة للخطاب التي تتوضح له تبعا لمستوى القول المؤسس لمفوضات جديدة، واستثارة فواعل أخرى، تعتمد على التبادل والتراخي دون أن تنتقض بتمثيل قوى مضادة أخرى. هذا ما يساعد على فك الشفرة الشعرية والتعرف على مستويات الترميز الأدبي. إذ تعتمد القصيدة المعاصرة حجب المعنى والسكوت عنه، ولا تقف عند هذا الحد بل تقوم بتوليد ملفوظات جديدة مجهولة الدلالة على مستوى البنية النصية نفسها، مما يجعل هندستها شديدة التعقيد، إذ لا تعدد القصيدة المعاصرة بالمعاني الظاهرية المألوفة الدلالة، وتتبنى بناء محكما

¹-ينظر: صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط2، 1995، ص7-8.

²-المرجع نفسه، ص8.

يفضي إلى متاهة دلالية، إذ لا يستطيع المتلقي فيه الإمساك بمعنى الألفاظ¹، فهي بذلك تتمتع عن المتلقي، هذا ما يتطلب منه قدرة هائلة على التأويل، وزادا معرفيا يؤسس لما يعرف بالكفاءة التداولية.

وتعدّ النظرية الحجاجية من المباحث التداولية الغامضة، نظرا لتعدد روافدها المعرفية، وبوصفها دخيلا على درس التداولي، هذا إضافة الى استقلالها عن التداولية، لأنها تستقيم مع علم الدلالة ولا تتوافق كثيرا مع الأولى، فهي تعتمد على التدرج المنطقي للحجج وعلى القواعد اللسانية الصارمة، هذا ما يتعارض مع البحث التداولي الذي يولي عناية كبرى للسياق المقامي وللظروف الخارجية في صناعة المعنى.

يستعصي الخطاب الشعري المعاصر على النظرية الحجاجية، لأنه يتقلت من التسلسل المنطقي للأفكار والحجج، الذي يعد صميم الحجاج في إطار ما يعرف بتقنية السلم الحجاجي²، هذا ما أقر به ديكرو (Decro)، فمن الصعوبة التسليم بمسلمة نظرية الحجاج التداولي في ظل الدلالة، لأن التداولية تدرس المعنى خارج النص، وتركز على معطيات خارج لسانية³، عكس الدلالة التي تركز على دراسة المعنى داخل البنية اللسانية للنص، بمعزل عن السياق، فالتداولية ذات طبيعة تكهنية، لا تعدد بالقواعد اللسانية الصارمة⁴، هذا

¹-ينظر: عبد السلام المساوي، والمتلقي واسع التأويل قراءات في الشعر المغربي المعاصر، منشورات بيت الشعر في المغرب، الرباط-المغرب، ط1، ص3.

²-السلم الحجاجي: يعني التدرج في الحجج من القوية إلى الضعيفة تصاعديا، ومؤدي ذلك الوصول إلى نتيجة مضمرة أو ضمنية داخل البنية النصية، ينظر: عمر بلخير، مقامات في الحجاج والنص، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، تيزي وزو- الجزائر، 2011، ص27.

³-ينظر: جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2016، ص164.

⁴- ينظر: روبين مارتان، في سبيل منطق للمعنى، تر: الطيب بكوش، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2006، ص345.

ما يثبت أن التداولية مكون لساني يتعارض مع الدلالة والتركيب، فالحجاج يعتمد التدرج المنطقي للحجة وهذا يعارض مع الشعري المعاصر الذي يعتمد على اللاتجانس¹.

يمتاز الحجاج بطبيعة معقدة، تتجاوز معها حدود البلاغة التقليدية، إذ تحشد حجج غير قابلة للتجزئة، وترفض الأقوال التقديرية القابلة للتلميح والمؤدية إلى إغواء فكر المتلقي من أجل استثارة فهمه، إذ يعتمد التفكير الجدلي الصارم الذي يقتل فاعلية الابداع الأدبي، هذا ما لا يتناسب مع هندسة المعنى في الخطاب الشعري المعاصر التي تركز على تضافر مقاصد المتكلم بما يؤدي إلى تكثيف في الدلالة داخل النص وخارجه².

رفض ستيفن تولمين (Stephen Toulmin)، دراسة الشعر حجاجيا، لأنه يتعارض مع الرؤية الفردية للشاعر، فالحجاج هو نوع من الابتذال الذي يعتمد المعرفة الشائعة والحقائق الواضحة³، ويتعارض مع نظرية الاستلزام الحوارية التي توظف المعنى المضمر، ولا تعتمد المعاني المألوفة التي توفرها التراكم النحوية والبنية النصية، فقد صار الشعر المعاصر جنسا مغرقا في الغموض، وصار فيه القصد يختفي خلف طبقات لغوية، ودلالات نحوية تقتضي حفرا طبوغرافيا في أعماق النص، وتجاوزه إلى الظروف المنتجة له⁴.

والخطاب الشعري المعاصر يهندس نفسه خارج التحليل الحجاجي نظرا لجملة من

الأسباب منها:

¹-اللاتجانس: تمثله أشكال مسومة لغوية تتطلب عملا تأويليا مثل الخطابات غير المباشرة الحرة، التلميحات، الاستشهادات المخفية، التي يعتمد تحليلها على السياق الداخلي وثقافة المتلقي، ينظر: دومينيك مانغينو، تر: محمد يحياتن، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص42-43.

²-Regard, Philippe Breton, L'argumentation dans la communication, édition la découverte, Paris, 1996, p7-8-9.

³-ينظر: أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت-لبنان، ط1، 2010، ص36.

⁴-ينظر: محمد مراح، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر محمود درويش نموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، 2013، ص7.

. اتساع المعنى وتشظي الدلالة اللذان يتميز بهما الخطاب الشعري المعاصر عن غيره من الخطابات، مما يصعب الكشف عن الحجج في النص الشعري، وتؤهله هذه الخاصية للارتقاء إلى مصاف الخطاب.

. عجز الحجاج عن استكناه المعاني المضمرّة التي تسرها المقاربة التداولية، وتنعكس على الخطاب الشعري المعاصر، مما يجعله ينأى بعيدا عن حدود التداوليات المعاصرة.

2- تداولية الخطاب الشعري العربي المعاصر:

يستجيب الخطاب الشعري المعاصر للمقاربة التداولية من خلال اللفيظ بوصفه فعلا إنجازيا، والمتمثل في النتيجة المترتبة عن الحدث الكلامي أو ما ينجر عن اتحاد عنصرا اللفظ والتلفظ، فهو جملة من الأحداث اللغوية المنجزة في أرض الواقع عن طريق اتحاد اللفظ متمثلا في المركبة النحوية والتلفظ متمثلا في الكلام أو ما يعرف تداوليا بسياق القولة أو القول¹، هذا ما يجعل المقاربة التداولية الاسقاط النظري المناسب الذي يستجلي المعاني المغيبة في النص الشعري، والمضمرّة في عمق الخطاب بوصفه جملة من التفاعلات القولية واللاقولية التي يفرض الخطاب الوصول لدلالاتها الحقيقية، من خلال توليد المعاني الذي ينجر عنه تعدد في القراءات التي تختص بالخطاب الشعري المعاصر دون غيره من الخطابات.

وقد ارتقى الشعر العربي المعاصر ليصبح لغة مختصة في الذات والتاريخ²، وهذا تعززه التداوليات المعاصرة من خلال انفتاحها على علم النفس وعلم الاجتماع، أو ما يصطلح عليه تداوليا بالسياقات الخارجية، فقد أصبحت لغة الخطاب الشعري المعاصر لغة

¹-ينظر، روبيين مارتان، في سبيل منطق للمعنى، تر: الطيب بكوش، ص325.

²-ينظر: يوسف ناوري، شعرية الغامض اشتغال النص الشعري المعاصر، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1،

متفردة يهندس فيها الشاعر جملة من الأيديولوجيات الغامضة التي تتعسر على فهم المتلقي دون اللجوء إلى عملية التأويل، من أجل توسيع المدارك الذهنية التي يتعزز معها فهم ما يسره الخطاب.

ويثير الخطاب الشعري المعاصر عديد التوجسات التي ترتبط بالمشهد الثقافي العربي، وما ينجر عنه من تجارب شعرية متفردة تساير هذا المشهد، عن طريق مشهد شعري تغذيه اختيارات الشعراء المعاصرين، التي تتعكس في تجاربهم الشعرية التي تسخر اللغة، من أجل الكشف عن جماليات اللغة بفعل التفاعل الذي يتم بين بنى النص والبنى الخارج لسانية¹

وقد شهدت الساحة العربية المعاصرة عديد التجارب المميزة، نذكر منها قصيدة: "هذا هو اسمي" من نهاية الستينات و"كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة"، وقصيدة "لماذا تركت الحصان وحيدا" .. إلا أن المشهد الثقافي السائد لا يلتفت لقيمتها وجماليتها، ربما يرجع هذا لانحصار مستويات التحليل والى القراءة السطحية التي يستحيل معها التغلغل في الخطاب الشعري.²

وأهم ما يميّز خطابات الشعراء المعاصرين القلق المعرفي، من خلال قصائدهم التي تعمل على محاكاة الواقع، إذ يتم ذلك عن طريق المضمرة في التسمية والبدال فيها، في أن، وهو ما يبرز وعيا شعريا حيويا، ومن المؤسف أن هذا الوعي قوبل بتفاهة قراءة الواقع من بعض المفكرين والنقاد اللذين لا يحسنون تحليل الخطابات الشعرية المعاصرة تداوليا، خاصة التحليلات الصادرة في الآونة الأخيرة، حين تم الخلط بين مفهوم النظرية الحجاجية المعاصرة المعتمدة في تحليل النصوص الشعرية، وبين المقاربة التداولية المعاصرة التي تعتمد ردها من المصطلحات العلمية الدقيقة التي تطلب وفقها قراءة دقيقة للخطاب الأدبي باعتباره

¹- ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

²- المرجع السابق، ص 6.

تفاعلا بين البنى النصية وبنية الواقع، لا باعتباره بنية لسانية تبقى أسيرة لسياق التلفظ وحده حسب ما تقره المقاربة التداولية، فالكثير من الدارسين اللذين اعتمدوا ترجمات غير دقيقة للكتب الأجنبية المختصة بالحجاج أدى بهم ذلك إلى الخلط في المصطلحات، إذ أصبح الحجاج تداوليا حسب الدراسات الغربية المعاصرة في النقد نظرية مستقلة بذاتها عن المقاربة التداولية، نظرا لعدم أهليتها في تحليل الخطابات التي تعتمد تكثيفا دلاليا عاليا تسوقه من خلال الدلالات المضمرة المستكينة في المعنى السطحي.

3- تداولية الخطاب الشعري السوداني المعاصر:

صنف الخطاب الشعري السوداني في خانة المنسي بالنسبة للإبداع الأدبي المعاصر على المستوى العربي، إذ لم يشفع له أسلوبه الفذ، ومواضيعه المميزة غير المطروقة في نيل المكانة التي يستحقها على ساحة النقد الأدبي المعاصر، وربما يرجع ذلك إلى العديد من الاعتبارات والأسباب التي تقف وراء ذلك في مقدمتها، صعوبة العيش في البيئة السودانية لتأزم أوضاعها، مما يؤدي بالضرورة إلى حالة من اللاتبات واللا استقرار، هذا ما ينعكس على الإبداع الأدبي بالسلب، إذ تولد عن هذه البيئة نوع من الفوضى الشعرية، كما ساد نوع من الغموض المبالغ فيه على الإبداعات الشعرية السودانية خوفا من التصفية وهروبا من الواقع المزري.¹

وتتميز البيئة الحاضنة للإبداع الأدبي السوداني خاصة الشعري منه بالحركية والغموض، مما يجعل الخطاب الناتج من رحمها خطابا معقدا موغلا في الغموض، وانعكاسا لخصوصيتها، فلا يمكن لأي قارئ وفقا لهذا الإمساك بتلايف الخطاب والوصول إلى ايديولوجياته الخفية، هذا فضلا عن عوامل سياسية وتاريخية أخرى جد معقدة، فغدت بذلك

¹ -ينظر: عبد اللطيف الوزاري، شعرنا المعاصر إلى أين؟ (19) الشعر السوداني بوجهيه الإفريقي والعربي مازال في طور المنسي، القدس العربي، 2021، الساعة: 10:37، تاريخ الاطلاع: 2024/07/08، الموقع الالكتروني:

مواضيع الشعر السوداني مربكة للقارئ من الناحية الدلالية، فلا يستطيع فك شفراتها بسهولة، إذ يحس أنه أمام متاهة دلالية يصعب الخروج منها.

وقد قوبل الشعر السوداني بالإحجام نفسه من الأوساط الأدبية الإفريقية، وقد يعود ذلك إلى عقدة الدونية والنقص التي يعاني منها الإنسان الأسود منذ القدم ولا يستطيع بأي حال من الأحوال التملص منها، إذ عانى الشاعر العربي الأسود من هذه العقدة منذ العصر الجاهلية. فعرف بجلد الذات في شعره أحيانا، إذ كان يعتبر نفسه عبدا خادما لا قيمة له قياسا على لون بشرته، إذ يحكى أن أحد الملوك امتدح شاعره الأسود، فقال له اختر ما تريده من النساء زوجا لك، نظرا لفصاحته وشجاعته، فرد عليه بالقول: وما يصنعن بي؟ يرين جلدة سوداء، وشعرا أبيضاً...¹، إذ حصر قيمته في قيمة بشرته، وهذا ما يعرف عند عبده بدوي بالأرومة الشعرية، وتعرف بعقدة الشعراء السود، فهم يرون أنفسهم يعيشون كضيوف في الحياة أو كفائض عليها، لا كأناس لديهم حقوق وواجبات مثلهم مثل البشر الآخرين².

ينطبق ما سبق قوله على الشعراء السودانيين المعاصرين، بخلاف الشاعر السوداني محمد الفيتوري، فقد عاش تغربا روحيا وفكريا منذ الصغر، بسبب قسوة المجتمع والواقع المعاش الذي لم يرحم هذا الشاعر الفذ على الرغم من منتوجه الأدبي المثير لاهتمام القارئ، فقد عاش الفيتوري كل ألوان الظلم وقاساها من واقعه، وانعكس ذلك في شعره، ورغم ذلك ظل معتزا بأرومته.

و نظرا لتفرد تجربته الشعرية، فقد طغى نجم الفيتوري على الشعراء السودانيين الآخرين، إذ أظهر مقدرة شعرية رهيبة كسرت كل الطابوهات والحواجز المفروضة من قبل

¹-عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1977، ص5.

²-المرجع نفسه، ص2.

المجتمع، إذ لم يتوان على انتقاد الحكام وانتقاد الواقع نفسه، ولم يخجل يوماً من لونه الأسود عكس الشعراء الآخرين، بل كان دافعاً له للارتقاء بتجربته الشعرية، لهذا تميز عن بقية الشعراء لأن شعره يمتاز بالجرأة على معالجة أي موضوع بلغة كثيفة الدلالة، إذ تعد كل نصوصه فخاخاً دلالية يصعب النفاذ إليها إذا افتقر القارئ لحس نقدي حصيف.

زخر الخطاب الشعري السوداني المعاصر على الرغم من ذلك بالعديد من الأسماء البارزة في الساحة الأدبية نذكر منها: روضة الحاج، فهي شاعرة سودانية برز شعرها في فترة التسعينات وعرف عن شعرها استعمال اللغة الفصحى الرصينة والأسلوب الملفت للانتباه، فقد كسرت نمط القصيدة العربية التقليدي، وتمتعت قصائدها بالصدق العاطفي والفني اللذين يغيبان عن جل القصائد الحديثة، مما أهلها للحصول على العديد من التكريمات، بسبب شهرة دواوينها، إذ كانت تفضل كتابة الشعر الموزون المقفى على عكس الفيتوري وغيره من الشعراء.¹

انتعشت حركة الشعر في السودان في خمسينيات القرن العشرين، إذ ظهرت العديد من الأسماء الشعرية، منها: محي الدين فارس، صلاح أحمد إبراهيم، النور عثمان أبكر، ومحمد منصور، تاج السر الحسن، عبد الله شابو، محمد المهدي مجذوب، وغيرهم الكثير لكن من حظي بالشهرة من بينهم هو الشاعر محمد الفيتوري، فقد كانت تجربته الشعرية سابقة من نوعها عندما استطاع الكتابة في أدب الزنوجة والغوص في عالم التصوف، وتجربته على طرق مواضيع سياسية لم يسبقها إليه أي شاعر.²

وامتاز خطابه الشعري بتخطي الواقع إلى عوالم أخرى صنعها من خلال لغته الشعرية هذا ما يشبه نظرية الخلق الشعري عند إليوت، إذ استطاع الفيتوري ابتداع عوالم خاصة به

¹ - عبد اللطيف الوراري، شعرنا المعاصر إلى أين؟ (19): الشعر السوداني بوجهيه الإفريقي والعربي، القدس العربي،

الساعة: 12:34، تاريخ الاطلاع: 2024/07/11، الموقع الإلكتروني: www.alquds.co.uk

² - المرجع نفسه.

في شعره لا يستطيع الوصول إليها إلا القارئ الحصيف والمطلع على أعمال الفيتوري اطلاقاً جيداً والمحيط بالسياقات الخارجية التي أنتجت هذا الخطاب، إذ يسعى هذا الخطاب إلى تفكيك العلاقة التقليدية بين القارئ والنص بوصفه مستهلكاً فقط للمعاني السطحية التي يوفرها سياق التلفظ¹ ويسعى إلى خلق عنصر التفاعل بين القارئ نفسه والخطاب، حتى تتحول اللغة من مجرد نظام لغوي جامد إلى ممارسة فعلية على أرض الواقع، وتتأى عن التراكيب النحوية إلى التفاعل بين بنيات الخطاب النصية وبنياته الخارجية المنتجة له.²

وخطاب محمد الفيتوري الشعري يستجيب أكثر ما يستجيب للمقاربة التداولية من خلال تفكيكه للمعنى، إذ يتشظى عن المعنى دلالات غير ثابتة تنتشر وتتعدد وتستحوذ على الفضاء النصي، بل وتتجاوز إلى المحيط الخارجي، هذا ما تتشده التداولية من خلال دراسة استعمال اللغة ودراسة الظروف المصاحبة لإنتاج اللغة عبر تعزيز قدرات التلقي لدى القارئ حتى يستجيب بدوره للوسائط اللغوية التي تتيح له التوصل للمعاني الحقيقية التي لا ينوي المبدع الكشف عنها اعتماداً على سياق التلفظ وحده بل عن طريق سياق تواصله يعتمد على تفاعل عناصر التواصل: المتكلم (الشاعر)، الرسالة (النص)، المخاطب (القارئ).

4- الشعر العربي وخطاب الأزمة:

يتأسس الشعر العربي المعاصر انطلاقاً من الواقع المتأزم الذي يبني أحداثه ويصوغ موضوعاته، هذا ما يهتم به الدرس التداولي باعتباره مقاربة تنطلق من الواقع وتنتهي إليه، هذا الواقع الذي يغذيه الشعراء باختيارات فنية متنوعة، اعتماداً على لغة شعرية تمزج بين الواقع والخيال، لتؤسس لمعمارية النص الشعري من خلال أبنية نصية تفوق الإدراك العادي

¹ - ينظر : يوسف ناوري، شعرية الغامض اشتغال النص الشعري المعاصر، ص7.

² - Voir: Leo Heek, La marque de titre: Dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle (approches to semiotics), La Haye, Mouton, Netherlands, p244.

للقارئ.¹ فالشعر العربي المعاصر يشغل ضمن أبنية نصية تعتمد على العلاقة القائمة بين بنى النص، لكنه يتجاوز هذه العلاقة السطحية بين التراكيب النحوية إلى علاقة أشد عمقا تقوم على التفاعل القائم بين الأبنية النصية وبين الأبنية الخارجية أو السياقات المقامية المؤسسة للخطاب، هذا ما يؤدي إلى تحول المعنى من معنى لغوي سطحي مألوف إلى معنى خارج نصي/ معنى حوارى قائم على تفاعل عناصر التواصل المحيطة بالخطاب والمنتجة له حسب ما تقره المقاربة التداولية.

وتكمن صعوبة تحليل الشعر العربي المعاصر في عنايته بالمدال لا المدلول، فالمدال الواحد تتعدد مدلولاته وتتفرع عنها العديد من الدلالات الأخرى، مما يجعل مهمة تحليله مهمة معقدة للغاية بالنسبة للباحث المقبل على تحليله، إذ يجد صعوبة كبرى في تكييف آليات منهج الدراسة مع موضوع الدراسة، خاصة إذا كان المنهج له قواعده الصارمة، إذ يأبى الخطاب الشعري المعاصر الانصياع لمثل هذه المناهج الجافة بطبيعتها، وما لوحظ أنه يستجيب للمبادئ النظرية للمقاربة التداولية، ويرجع هذا لانفتاحها على كل مجالات المعرفة، وعدم تقيدها بمنهج واحد يقيد الخطاب الشعري المعاصر، ويحد من إمكاناته، إذ يجد الباحث سلاسة كبيرة في قراءة الخطاب الشعري المعاصر من منظور تداولي.²

وتجدر الإشارة إلى تميّز التجربة الشعرية السودانية في مجال الإبداع الأدبي العربي، إذ استطاعت هذه التجربة أن تتجاوز حدود المؤلف بكسر المتوقع وإثارة عنصر الدهشة لدى المتلقي من خلال طرق مواضيع جديدة لم تطرق من قبل، واعتماد لغة شعرية معقدة لا تشبه اللغة الشعرية المعتمدة في الخطابات الأخرى، إضافة إلى انفتاحه على العديد من الأفكار والأيدولوجيات التي تعبر عن أنساق ثقافية تشكل وتهندس لمعمارها مثل: ثقافة الزوج

¹-ينظر: يوسف ناوري، شعرية الغامض اشتغال النص الشعري المعاصر، ص7.

²-ينظر: أحمد بلداوي، من شجون الشعر ومزالقه مقارنة في الإيقاع والمعنى والتأويل، منشورات بيت الشعر في المغرب،

الرباط- المغرب، 2016، ص7.

ومعاناتهم المريرة مع العبودية وعدم تقبل الآخر لهم، وثقافة إفريقيا البلد الأم بالنسبة للزوج. هذا ما يجعل من هذا الخطاب أحجية غير ظاهرة المعالم يصعب حل ألغازها والتوصل إلى كنهها.

وهذا ما لوحظ على التجربة الشعرية لمحمد الفيتوري، فقد طرق موضوع الزنوجة والتصوف وعالج عقدة العرق واللون في قصائده بكل وضوح، وتجراً على انتقاد الطبقة الحاكمة في البلاد العربية في قصائده بشيء من التلميح المتعدد الدلالات، وقد ساعده على ذلك ميوله لكتابة الشعر الحر أيضاً، هذا ما أعطاه الحرية الكاملة في التعبير عن آرائه الظاهرة والخفية في خطابه الشعري، كل هذا جعل من تجربته الشعرية تجربة متفردة بذاتها ومتميزة عن بقية التجارب الشعرية الأخرى في الوطن العربي.

يمكن القول في الأخير إن الخطاب الشعري العربي المعاصر خطاب متفرد بذاته، لأنه تمادى في ابتكار واستحداث طرق جديدة للتجديد الشعري تقوم على التجريب والانفتاح، وهذه الطرق هي دوماً تحتاج لمن يسبر غورها ويتفحص دلالاتها المضمره وشعريتها التي تتجدد كل آن وحين.

الفصل الأول: الأفعال الكلامية في دواوين محمد الفيتوري

1- الأفعال الكلامية عند أوستين:

1.1- الحكميات (الإقراريات).

2.1- التنفيذيات.

3.1- الوعديات (أفعال التكليف والتوعد).

4.1- السلوكيات.

5.1- العرضيات.

2- الأفعال الكلامية عند سيرل:

1.2- الإخباريات.

2.2- التوجيهيات.

3.2- الالتزامات.

4.2- التعبيريات.

5.2- التصريحيات.

تمهيد:

يركز هذا الفصل على رصد الأفعال الكلامية في النصوص الشعرية لمحمد الفيتوري، وبيان دلالتها وتأثيرها على المتلقين، استنادا على دراسات أوستين وسيرل التي تعد المنطلق التأسيسي لهذه النظرية التداولية، وبناء على هذا تم تقسيم هذا الفصل إلى مبحثين الأول موسوم بالأفعال الكلامية عند أوستين والثاني بالأفعال الكلامية عند سيرل وهذا يرجع إلى اختلاف التقسيمات التي اعتمدها الباحثان أثناء دراستهما لهذه النظرية التداولية ويعتمد هذا الفصل بشكل كبير على تطبيق الآليات الإجرائية المصاحبة لهذه النظرية على الخطاب الشعري لمحمد الفيتوري حتى تتجلى أهميتها في صناعة الخطاب، وعليه يجب التطرق إلى المفهوم الاصطلاحي للفعل الكلامي قبل اللجوء إلى المبحث الأول، إذ تعرف الأفعال الكلامية بـ " الأفعال المنجزة من خلال الألفاظ وتعطى في الإنجليزية والعربية غالبا أوصافا أكثر تحديدا مثل: الاعتذار، الشكوى، الإطراء، أو الوعد، أو الطلب... وترتبط بنية (قصد) المتكلم التواصلية في إنشاء اللفظ إذ يتوقع المتكلم عادة من المستمع أن يتعرف على النية التواصلية في هذه العملية"¹ فالفعل الكلامي فعل إنجازي يرتبط بمقام الكلام الذي يحوله من كونه مجرد لفظ لغوي إلى سلوك، وبتعبير آخر فهناك مجموعة من الظروف التي تعين المتلقي على فهم الفعل الكلامي وتأويله. فقد أصبح مفهوم الفعل الكلامي "نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية وفحواه أنه كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري وفضلا عن ذلك، يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية لتحقيق أغراض إنجازية (كالطلب والأمر والوعد والوعيد...) وغايات تأثيرية تخص ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول)"²، ويقنضي فهم نظرية الأفعال الكلامية إسقاط مفاهيمها على المنجز الشعري لمحمد الفيتوري حتى تتبين القوة الإنجازية للأفعال في سياقها التواصلية.

¹ - جورج يول، التداولية، تر: قصي العتايبي، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2010، ص81، 82.

² - مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب (دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2005، ص40.

1. الأفعال الكلامية عند أوستين:

قسم جون أوستين (Jhon Austin) "الفعل الكلامي" إلى ثلاثة أفعال فرعية¹:

أ- فعل القول أو (الفعل اللغوي): ويراد به إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم. ويتعلق هذا الفعل بالمتكلم ودراسة الفعل ضمن المستويات اللسانية المعهودة: الصوتية والتركيبية والدلالية.

ب- الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازي للقول والمقصود من النظرية كلها، ويتعلق بالوظائف الثاوية خلف الأفعال: القوى الإنجازية، سؤال، إجابة سؤال.

ج- الفعل الناتج عن القول: وهو الفعل التأثيري للقول ويتمثل في ردود أفعال المتلقين والمشاعر الناتجة عن القول، ومن أمثلة الآثار: الإقناع، الإرشاد، التضليل.

صنف أوستين هذا التقسيم إلى خمسة أنواع من الأفعال الكلامية وهي: الحكميات، التنفيذيات، الوعديات، السلوكيات، العرضيات.

1.1- الحكميات:

تعد أولى التصنيفات التي وضعها أوستين وتعرف أيضا بالإقرارات وتتعلق بالإعلان عن حكم يتعلق بحادثة معينة مثل: حكم القاضي في المحكمة أو حكم على مباراة في الملعب، ولكن هذه الأحكام تكون تقديرية وليست نهائية تفيد التبليغ فقط² "وتتمثل في الحكم: نحو: التبرئة، الإدانة، الفهم، إصدار أمر، الإحصاء، التوقع، التقويم، التصنيف، التشخيص، الوصف، التحليل"³ وهي أفعال تهدف إلى إقناع المتلقي عن طريق مجموعة من الأحكام التي

¹-ينظر: المرجع السابق، ص41،42،43.

²-ينظر: مرتضى جبار كاظم، اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني (قراءة استكشافية للتفكير التداولي عند القانونيين)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص40.

³- فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر حباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص62.

تصدر عن المتكلم ولكن تكون الغاية منها لفت الانتباه لأهمية الحدث أو الواقعة إذ لا يتعلق الأمر بالحكم في حد ذاته بل بتبليغ الرسالة.

يوجد في ديوان محمد الفيتوري "يأتي العاشقون إليك" شواهد عن الحكميات متمثلة في قصيدة "الرياح" التي يقول فيها:

غير أنك تجهل أنك شاهد عصر عتيق

وأن نيازك من بشر تتحدى السماء

وأن مدار النجوم تغير¹

توفر في السطرين الشعريين الأول والثاني قصد الإبلاغ كما تحقق الغرض الإنجازي المتمثل في نقل الوقائع، فالشاعر يتوقع حدوث تغيير جذري يقلب موازين القوى بين الشعب والسلطة ويظهر هذا في استعماله للأفعال المضارعة التي تدل على الحركة والاستمرارية وهي (تجهل وتتحدى)، ويوجه الشاعر في هذين السطرين الشعريين خطاباً ضمناً للسلطة الحاكمة في السودان قبل ثلاثين عام، والهدف من ذلك هو لفت انتباه المتلقي للأحداث القادمة ونقل مشهد مستقبلي يتمثل في قيام ثورة شعبية قادرة على تحرير السودان من الاضطهاد والظلم، فغض الطرف عن اللحظة الراهنة من طرف الحاكم وتجاهل مطالب الشعب ينبأ بهبوب رياح التغيير وهناك إشارة لذلك في السطر الشعري الأخير من خلال استعمال الفعل الماضي (تغير) وكأن الشاعر هنا يؤكد على وجود الرغبة القوية في التغيير التي لم تكتمل بعد في صورتها الفعلية.

يقول الشاعر في مقطع شعري في قصيدة " ليس طفلاً وحجارة " من ديوان " يأتي العاشقون إليك":

ليس طفلاً وتمائ

¹ - محمد الفيتوري، ديوان يأتي العاشقون إليك، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1992، ص17.

إنه العدل الذي يكبر في صمت الجرائم

إنه التاريخ مسقوفا بأزهار الجماجم

إنه الأرض التي لم تخن الأرض

وخانتها الطرابيش..

وخانتها العمائم..¹

استخدم الشاعر في هذا المقطع الفعل (يكبر) في عبارة (إنه العدل الذي يكبر في صمت الجرائم) ليبلغ القارئ ويقنعه بأن طفل اليوم سيصبح بطل الغد الذي سينتصر للقضية الفلسطينية، فهو المسؤول عن انتفاضة 1987م التي حطمت الأسطورة الصهيونية وأثبتت جبن المحتل، هذا الطفل الذي تجاوز مرحلة الطفولة من خلال إيمانه القوي بالحق الفلسطيني ووقوفه في وجه الآلية الحربية للاحتلال في المقابل يستخدم الشاعر الفعل (خان) ليدين التخاذل العربي والسكوت عن الجرائم والدماء المراقبة للشعب الفلسطيني.

2.1- التنفيذيات:

هي الأفعال التي تصدر عن قرارات نهائية تتعلق بالتنفيذ وليس بالقول وهي مجموعة أعمال مثل: الطرد، العزل، الاستقالة، التوسل، الفتح، أو الغلق وللتمييز بين هذا الصنف من الأفعال والصنف الأول يجب النظر إلى هذه الأفعال كممارسات تنجز في أرض الواقع، فهي ليست أحكاما في حد ذاتها كما هو الأمر بالنسبة للصنف الأول. وترتبط هذه الأفعال بالطلب الذي يتم بصفة مباشرة بين المتكلم والمخاطب.²

يسوق الشاعر محمد الفيتوري مجموعة من الشواهد التي تدل على الأفعال التنفيذية في

قصيدة " إلى نيلسون مانديلا" يقول في هذا المقطع:

أعرف أنك ضوء على زمني

¹ - الديوان، ص55.

² - ينظر: فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص62.

هكذا أنت

فأمكث كما أنت

كن هكذا خالدا في معانيك

متكئا فوق مجد الثمانين

وابق مكانك

ابق مكانك

ابق مكانك¹

يوجه الشاعر في هذا المقطع خطابه إلى القائد والمناضل نيلسون مانديلا بصفة مباشرة من خلال مجموعة من الأفعال التنفيذية وهي (أمكث وكن وابق)، وقد وردت هذه الأفعال بصيغة الأمر، لكن الغرض الإنجازي منها هو الدعم المعنوي والسياسي الذي يحدده سياق التلطف؛ لأن الشاعر يعتز بشخصية الزعيم نيلسون مانديلا الذي يُعتبر رمزا للكفاح والنضال ضد سياسات الفصل العنصري المعادية للسود وللأقليات والعرقيات المختلفة في العالم خاصة وأن الشاعر أسود البشرة لهذا يحس بالافتخار والاعتزاز الكبير بهذا البطل الذي استطاع أن يقف وحده في وجه العنصرية التي تمارسها الأنظمة الفاسدة في إفريقيا والعالم الغربي ضد السود وينتصر لهم عبر تاريخه الحافل بالنضال السياسي، وقد نظم الشاعر هذه القصيدة سنة 1989، وفي هذه الفترة بالتحديد كان نيلسون مانديلا مسجونا جراء آرائه السياسية ودفاعه عن السودان، وبلغت مدة سجنه 27 سنة، ولهذا يعمد الشاعر محمد الفيتوري في خطابه إلى نيلسون مانديلا إلى التشجيع مواصلة الكفاح والنضال وعدم الاستسلام والثبات أمام الصعوبات، وقد كلل هذا المسار الكفاحي الطويل بإطلاق صراحه سنة 1997 وإقرار قانون يدين سياسة الفصل العنصري، وأصبح مانديلا زعيما قوميا له وزن ثقيل في العالم بسبب مواقفه السياسية ونصرته للقضايا العادلة.

¹ -محمد الفيتوري، ديوان يأتي العاشقون إليك، ص 43، 44.

ويقول الشاعر في مقطع آخر من قصيدة "ليس طفلا وحجارة":

فانتزع نفسك من نفسك

واسكب أيها الزيت الفلسطيني أقمارك

واحضن ذاتك الكبرى وقاوم

وأضئ نافذة البحر، على البحر

وقل للموج:

إن الموج قادم¹

يوجه الشاعر خطابا صريحا إلى الشعب الفلسطيني يدعو فيه إلى الصمود والتصدي للمحتل والانتفاف حول القضية الفلسطينية، ويظهر هذا من خلال الأفعال التنفيذية التي وظفها الشاعر في الأسطر الشعرية الأولى، وهي (انتزع واسكب واحضن وقاوم) أما في الأسطر الشعرية الأخيرة فيطلب الشاعر من الشعب الفلسطيني أن يثور على المحتل وأن يتصدى له لأن ما يؤخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، وقد عبر الشاعر عن ذلك من خلال الفعلين: أضئ وقل.

3.1-الوعديات (أفعال التكليف والتعهد):

هي الأفعال التي يلتزم فيها المتكلم بالقيام بتصرف ما، مثل: الوعد والموافقة والتعاقد والعزم والنية والقسم والإذن والتفضيل. ويتعهد فيها بإنجاز عمل معين من خلال الفعل الإنشائي: سأفعل. الذي يجعله الطرف الرئيسي في الخطاب²

ومن أمثلة الوعديات ما جاء في قصيدة "بيروت" على لسان نجار يقطع وعدا على نفسه بترك بيروت والعودة إلى صيدا مسقط رأسه يقول:

¹-الديوان، ص56.

²-ينظر فيليب بلاشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص62.

* نجار قديم. كان لي بالأمس حانوت وضاع

وقلت يا صيدا الوداع

هناك بيروت التي يحكون عنها..

وانحدرتُ ميمما بيروت..

لكن المدينة أوصدت أبوابها..

بيروت قاسيةٌ على فقرائها..

سأعود يا صيدا إليك..

فقد تعبت من الصراع.¹

يتطلب سياق الملفوظ التزاما من المتكلم (النجار) تجاه المخاطب (صيда) بالوفاء بوعده، وإنجاز عمل مستقبلي يتمثل في قراره النهائي بالرجوع إلى مدينته صيدا بعد معاناته في بيروت، والتزم المتكلم بهذا العمل عن قصد ووعي من خلال الفعل الكلامي الإنجازي: "سأعود"، ويتضمن هذا الوعد الذي يقول فيه المتكلم: (سأعود يا صيدا إليك فقد تعبت من الصراع) معنى الحسرة والندم على مفارقة النجار لصيدا وذهابه إلى بيروت، ؛ لأن المقام التداولي للفعل سأعود لا يحصره في دلالاته اللغوية الظاهرة المتمثلة في الوعد بالرجوع بل يتعدى ذلك إلى الدلالة الضمنية المتمثلة في المعنى الذي يفهمه المتلقي من خلال سياق الخطاب الذي يظهر في عبارة: (بيروت قاسية على فقرائها) التي تبين للمتلقي السبب الرئيس الذي جعل المتكلم يفضل بلدته البسيطة صيدا على بيروت نظرا لقسوة الحياة جراء الحرب التي مستها.

ويقول الشاعر في قصيدة "صلوات للوطن" مخاطبا فلسطين على لسان العرب:

وغام فيها الذهول

فالذي ضمت النعوش

هو المحتل في كبريائه والعميل

¹-محمد الفيتوري، ديوان شرق الشمس غرب القمر، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1992، ص110، 111.

يومها قال قائل

يا فلسطين قتلنا..

والصامدون قليل

غير أن الأطفال تولد في كل

صباح..

وقهرنا مستحيل¹

يلتزم الشاعر في هذا الخطاب الشعري بقضايا الوطن العربي وأهمها القضية الفلسطينية، فهو يوجهه لفلسطين ويظهر فيه عزمه على الدفاع عنها، ويدين الشاعر الصمت العربي عن هذه القضية المركزية من خلال توظيفه للفعل الماضي (قُتلنا) لكنه يتعهد بأنه سيولد جيل جديد سينتصر لها، وانطلق في وعده من الفعل الكلامي (تولد) وهو فعل مضارع مبني للمجهول، وقد استخدم الشاعر هذا الفعل ليبين للمتلقي غفلة الجيل الحاضر وتناسيه للقضية الفلسطينية ويقينه بميلاد جيل مقاوم سيحرر الأراضي الفلسطينية من المحتلين والعملاء. ويبين الفعل الماضي (ضم) حسب السياق اللغوي الذي ورد فيه: (فالذي ضمت النعوش هو المحتل في كبريائه والعميل) أن الميتين هم المتخاذلون والخونة، أما الشهداء فهم أحياء بمواقفهم المشرفة التي تثبت تمسكهم بقضيتهم. ويعتبر النداء في هذا الخطاب فعل تكليف موجه إلى "فلسطين" يروم تهيئة الانسان الفلسطيني الضارب بجذوره في عمق التاريخ لخوض مغامرة تحدي الجراد والمحتل.

ويعد الشاعر في مقطع من قصيدة "هوانا" بأن أمجاد الأمة العربية وانتصاراتها ستعود

إلى سابق عهدا يقول:

عرب.. لا أمضُ الملح، ولا

أكسر السيف بعيني مُهاناً

فأنا أعرفُ أن الرُوح من

¹ -الديوان، ص105.

رُوحِنَا نَحْنُ.. وَأَنَّ الْكَوْنَ كَانَ

وَأَنَا أَعْرَفُ أَنَّ الشَّمْسَ فِي غَيْبَةٍ.. ثُمَّ تَعُودُ

الدَّوْرَانَا

والمخاضات عذاب..

وَلَقَدْ تَلِدُ الأَرْحَامُ وَحَلًّا وَاحْتِقَانًا

وَأَنَا أَعْرَفُ أَنِّي أُمَّةٌ

هِيَ عِنْدَ اللَّهِ أَعْلَى صَوْلَجَانَا

وَأَنَا أَرْكُضُ فِي بُسْتَانِهَا

خِيَلًا وَأُغْنِي المَهْرَجَانَا

وَأَسْأَلُوا التَّارِيخَ عَنْهَا

يَنْتَفِضُ كُلُّ عَرَقٍ عَرَبِيٍّ عُنْفُونَانَا¹

يتعهد الشاعر للمتلقي في خطابه الشعري بأن الأزمات والحروب التي تعاني منها الأمة العربية ستنتهي على الرغم من صعوبتها وطولها، ويعزم الشاعر على عودة مجد الأمة العربية من خلال توظيفه للفعل أعرف وتعود في قوله: (وأنا أعرف أن الشمس في غيبة.. ثم تعود الدورانا) وقوله: (وأنا أعرف أني أمة هي عند الله أعلى صولجانا)، فالخطاب الذي اعتمده الشاعر خطاب مباشر نابع عن التزامه الصريح والصادق بنصرة القضايا العربية ويقينه الناتج عن وعيه الديني والتاريخي بانتصارها مستقبلا، إذ سيتحقق الغرض الإنجازي لخطاب الشاعر من خلال الفعل الكلامي ينتفض الذي يظهر في العبارة الآتية: (واسألوا التاريخ عنها ينتفض كل عرق عربي عنفوانا). فيرى الشاعر أن الالتزام الحقيقي يكون مرتبطا بوعي قائم على

¹ - محمد الفيتوري، ديوان يأتي العاشقون إليك، ص 117.

الإحساس بآلام الآخرين، هذا ما يسهم في خلق هذا الالتزام الذي يعتبر من أهم الصفات التي يتميز بها الشاعر العربي المعاصر¹.

تظهر الوعديات في خطاب أحمد بن طرباي الذي يعد فيه بالدفاع عن الأراضي اللبنانية ويتوعد فيه الغزاة:

الآن موعدنا..

وأرضك لم تزل عطشى..

سيشتعل المساء بهم

ويحتقن الهواء

وتموج أعمدة السماء

الغاصبون..

لظالما اشتعلت عليهم مقلتي

الآن.. لن يتقدموا..²

يلتزم المخاطب (أحمد بن طرباي) في هذا الخطاب بالدفاع عن لبنان وحماية أراضيها، ويتوعد الغزاة من خلال الأفعال الكلامية الآتية: (يشتعل، يحتقن، تموج) ويتضمن توعدده للغاصبين معنى التهديد والانتقام، هذا ما توضحه العبارات الآتية: (الآن موعدنا..)، (الغاصبون لظالما اشتعلت عليهم مقلتي)، (الآن.. لن يتقدموا). ويزداد التزام المتكلم وتتصاعد نبرة التهديد في قوله:

تعالوا كلكم..

وضعوا مدائنكم ورائي

ولأكن درعا لكم..

¹ - ينظر: محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، صص161، 162.

² - الديوان، ج2، ص111.

" لن يفلت الأعداء والمتآمرون "

" عرفتهم، وسيقهرون "

" وسوف تسحقهم خطاي "

حلفت، ها أنذا وحيد..

والرصاص عباءة مثقوبة فوقي..¹

يتعهد أحمد بن طرباي في هذه الأسطر الشعرية لأهالي المدائن بتوفير الحماية وقهر الأعداء، ويظهر هذا من خلال الجملة التي يقول فيها: (ولأكن درعا لكم) والأصح القول: ولأكون درعا لكم لأنها سُبقت بجملة: "وضعوا مدائنكم ورأيي" التي تم تقديمها على الجملة الأولى: و" لأكون درعا لكم" ولو قمنا بحذف واو العطف من الجملتين وأعدناهما لأصلهما لأصبحتا على النحو الآتي: لأكون درعا لكم ضعوا مدائنكم ورأيي. فاللام هنا هي لام التعليل وعلة المتكلم هي حماية أهل المدائن، ونجد أن الفعل في هذا السياق اللغوي جاء مضارعا منصوبا واللام لام تعليل، وينصب الفعل الذي بعدها بأن المضمرة جوازا، لكن الشاعر حذف الواو من الفعل "كان" ليكسب خطابه قوة حجاجية تجعله أكثر بلاغة.

منح المتكلم من خلال خطابه الموجه لأهل المدائن شعورا بالطمأنينة والأمان، هذا ما نجده في الجمل الآتية: (لن يفلت الأعداء والمتآمرون)، (عرفتهم وسيقهرون)، (وسوف تسحقهم خطاي)، ونلاحظ أن الأفعال الكلامية الواردة في هذه العبارات: يفلت، يقهر، تسحق جاءت في صيغة المضارع دالة على الحركة والتغير كما أتت مزيدة على وزن: سأفعل خاصة في الجملة الثانية والثالثة الذي اعتمدت عليه الوعديات من خلال الفعل: سأعود، وتظهر هذه الأفعال الإنجازية التي تم التركيز عليها في هذا المقطع الشعري مدى عزم المتكلم على الوفاء بوعده. وقد أتت في الزمن الحاضر لكنها ترتبط بالمستقبل القريب حسب السياق اللغوي الذي وضعت

¹-الديوان، ج2، ص114.

فيه؛ لأن المتكلم يقطع وعده في الحاضر لكن الحدث المتمثل في الفوز وهزيمة الأعداء سيقع في المستقبل.

يظهر وفاء المتكلم وقوة ارتباطه بأرض لبنان في المقطع الشعري الآتي:

- من أنت

- مكتوب على جدران لبنان القديم

اسمي

أنا طرياي

مكتوب على أحجار هذي الأرض

تسكنني، واسكنها..

فنحن اثنان، متحدان

عبر دمائها ودماي

من أنتم؟

لماذا تصخبون؟

كأن أرضي ارضكم..

لن تعرفوا معنى هواي..

لها..

لن تعرفوا معنى هواي¹

4.1- السلوكيات:

يرتبط هذا الصنف من الأفعال الكلامية بالمجتمع، فهو عبارة عن "مجموعة متنوعة تدور

حول التوجهات والسلوك الاجتماعي. مثل: (يعتذر، ينتقد، يبارك، يتحدى..)¹، إذ تختص هذه

¹-الديوان، ج2، ص112.

الأفعال بالانشطات التي يقوم بها الفرد داخل المجتمع وتركز على التفاعل مع أفعال الغير نحو (الاعتذار والشكر والتهنئة والرافة والنقد والتصفيق والترحيب والكره والتحريض...)²، وينصب اهتمام هذه الأفعال على التواصل الاجتماعي الذي يُعتبر المتكلم والمخاطب أهم عناصره.

تظهر السلوكيات في قصيدة "الرجل الذي ظهره للحائط" من خلال هذا المقطع الشعري:

أمقتكم جميعكم..

لا تتوسل عبثا.. لا تبتسم..

ضحكتك الجرباء..

لا تملأني إلا احتقارا لك

صخرة أنا فلا تتادي

إني أدينكم جميعا أيها المهرجون

لست أستثني..

فباسم مجدكم كسا الحداد أمتي..

وفي غبار خيلكم ضاعت بلادي³

يوجه المتكلم (صاحب الأرض) خطابه المليء بالكره والاحتقار إلى المخاطب (الأعداء المحتلين لأرضه) من خلال الأفعال الآتية: (أمقت، أدين، تملؤ)، فهو لا يعترف بهم ويرفض التعايش معهم؛ لأنهم دخلاء وغرباء يريدون الاستيلاء على أرض هي ليست من حقهم وغايتهم الحقيقية تتمثل في استنزاف ثرواتها وقمع شعبها، فمنذ أن وطأت أقدامهم هذه الأرض لم تعرف الأمان؛ لأن المحتلين يرغبون في صناعة أمجادهم على حساب ألم ومعاناة أصحابها الأصليين، هذا ما توضحه العبارات الآتية: (فباسم مجدكم كسا الحداد أمتي)، (وفي غبار

¹- هشام إ. عبد الله الخليفة، نظرية الفعل الكلامي (بين علم اللغة الحديث والمباحث اللغوية في التراث العربي والإسلامي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2007، ص120.

²- ينظر: فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص62.

³- محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، ج1، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1972، ص623.

خيلكم ضاعت بلادي)، ونجد أن هذا السلوك السلبي الذي تبناه المتكلم ضد المخاطب نابع عن رفضه لسلوكاته البغيضة والظالمة التي يقوم بها ضد شعبه وعدم تقبل تواجده في بلاده.

لا يتوقف المتكلم عند كره المحتل بل يتجاوز ذلك إلى المقت الشديد له واحتقاره، وهذا ما يوضحه أسلوبا النهي والنفي الذي اعتمدهما في خطابه مع الأفعال الآتية: (لا تتوسل، لا تبتسم، لا تملأني، لا تنادي، لست أستثني)، ويدل استخدام أسلوب النهي من قبل المتكلم على معارضته لكل مساومات العدو وامتناعه عنها، فهو يأبى التعامل معه ويعتبر أي صلة تربطه به خيانة لأرضه، فلام النهي تفيد طلب الامتناع والتوقف عن فعل الشيء، ونجدها متواجدة مع أغلبية الأفعال المضارعة التي تم الاعتماد عليها في هذه الأسطر الشعرية، أما أسلوب النفي فنجده حاضرا من خلال أداة النفي "ليس" في عبارة: (لست أستثني) إدانة ورفضاً منه للمحتل.

ينتقد الشاعر الروح الانهزامية التي طغت على الشعب العراقي في هذا المقطع الشعري:

سكان هذي الأرض موتى

الميتون هم الذين تفاخروا يوم السقوط

بأنهم يتساقطون

الميتون هم الهزيمة تحت رايات الهزيمة

الميتون هم الطواويس المتوجة المهانة

الميتون هم الإدانة!

لبسوا براقعهم على ضجر

وبغداد التي صبغت صفائرها بلون النار

تجتاز المخاض وحيدة

وكانما هي في صلاة

بغداد يا جبل البُناة

أو لا تزال الأرض تحبل بالعبيد¹

يرى الشاعر بأن الشعب العراقي وَقَعَ على وثيقة وفاته يوم سلم أرضه للمحتل دون مقاومة، واستغنى عن القلب النابض للعراق المتمثل في عاصمته "بغداد"، ويدين الشاعر سلوك التخاذل والهزيمة في هذه العبارات: (الميتون هم الذين تفاخروا يوم السقوط بأنهم يتساقطون)، (لبسوا براقعهم على ضجر)، (تجتاز المخاض وحيدة)، (لا تزال الأرض تحبل بالعبيد)، فالأفعال الماضية (تفاخر، لبس) هي أفعال إنجازية تدل على انقضاء زمن وقوع الحدث ومروره، وقد استعملها الشاعر للدلالة على رفضه الشديد لصفة الهزيمة التي أصبحت متأصلة في نفوس العراقيين لدرجة أنه شبههم بالنساء في قوله: (لبسوا براقعهم على ضجر)، ويدل الفعل المضارع (يتساقط) على الزمن الماضي؛ لأن فعل السقوط وقع في الماضي لا في الحاضر.

اعتمد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية على الأفعال المضارعة (تجتاز، لا تزال، تحبل) ليؤكد على استمرار سلوك التخاذل والاستسلام فعلى الرغم من تغير الزمن من الماضي إلى الحاضر إلا أنه لم يغير هذه الأفعال لدى الشعب العراقي، فلا تزال بغداد تجتاز الصعوبات وحيدة بعد أن أصبح شعبها عبدا لدى المحتل واستغنى عن حقوقه وتركه يتنعم بخيرات بلاده التي لم تستطع الخروج من ويلات وتبعات هذه الحرب التي لا تنتهي وسبب ذلك موت روح المقاومة والكفاح في نفوس أبنائها، هذا ما نجده واضحا من خلال السياق اللغوي التي وردت فيه هذه الأسطر الشعرية.

يتحدى الشاعر صعوبات الحياة وغطرسة الأعداء في قوله:

قل للموت والفقراء:

_ ثمة في الحياة إله

قل للعقم: تبقى الشمس خالدة

تشق طريقها الأبدية

¹ - محمد الفيتوري، ديوان يأتي العاشقون إليك، ص110.

فوق سواعد الأحياء والموتى
وتبقى موجة زرقاء تلطم صخرة الأباد
تبقى الروح والكلمات والأعياد
تبقى هامة في الجيل
ترفع كبرياء الجيل
فوق تهافت الأمثال والأضداد
تبقى أمة عربية رفعت مصاحفها
على راحتها
وتدفقت موجا من الأمجاد
تبقى رغم ما حشد الصليبي
المعرب تحت رايته¹

يلخص هذا الخطاب الشعري مجموعة من السلوكات الإيجابية الموجودة في الأمة العربية وهي: الإيمان، الكبرياء، المقاومة، النصر، المجد. ويحاول الشاعر في هذه الأسطر الشعرية إحياء هذه السلوكات في نفوس الشعب العربي عبر نبذة مليئة بالإصرار والتحدي، وهذا ما نجده في العبارات الآتية (قل للموت والفقراء: ثمة في الحياة إله)، (قل للعقم: تبقى الشمس خالدة تشق طريقها الأبدية)، (تبقى هامة في الجيل)، (ترفع كبرياء الجيل)، (تبقى الروح والكلمات والأعياد). ويجمل الشاعر كل هذه الصفات في خطابه الشعري من خلال استخدامه للفعل المضارع "تبقى"، فعلى الرغم من الأزمات والجراح وتكالب الأعداء إلا أن الأمة العربية ستظل باقية بإيمانها وكبريائها ومقاومتها وانتصاراتها وأمجادها، ولن تستسلم أو تخضع لكل الإملاءات الغربية التي تحاول طمس هويتها ومسح تاريخها المجيد وإضعاف إيمان شعوبها بعقيدهم الدينية الراسخة في قلوبهم. هذه العقيدة التي يعود لها كل الفضل في صناعة أمجاد

¹ - الديوان، ص 101، 102.

هذه الأمة وفي حماية شعبها من الذل والهوان؛ لأن العربي الحقيقي إنسان قوي وعزيز النفس، وهذه القوة وعزة النفس تكون نابعة من إيمانه المطلق بالله تعالى الذي لا تستطيع زعزعته أي قوة في العالم.

يذكر الشاعر في هذا المقطع الشعري مدينة "باريس" ويرجع لها الفضل في صناعة تاريخ للعالم يقول:

وقفت، طويلاً، تحت هذه السماء

هل تراها باريس أخرى!

لم تعد الأشياء هي الأشياء

تغير كل شيء.. لم يتغير شيء

هي التي تغيرت..

أنا الذي تغيرت..

لم يزل راسين وكورني.. فيكتور هوجو

وجورج صاند.. شارل بودلير وجان كوكتو..

بيكاسو العصبي وجوجان.. سارتر وسيمون..

كل فوق مقعده الحجري

في حديقة المدينة الخالدة

التي صنعت يوماً ما، تاريخ هذا العالم

تلفت حوليك.. بلى تلفت حوليك..¹

تظهر في هذا المقطع الشعري العلاقة القوية التي تربط الشاعر بمدينة "باريس"، إذ يرى أنها منبع الفنون والآداب من خلال الشخصيات التاريخية التي ذكرها وبالأخص الأدبية منها متمثلة في أشهر أعلام الأدب الفرنسي والعالمي وأهمها: راسين وكورني، فيكتور هوجو وجورج

¹-محمد الفيتوري، ديوان قوس الليل قوس النهار، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994، صص55،56.

صانده، شارل بودليير وجان كوكتو، سارتر. ويبدو تأثر الشاعر بهذه الشخصيات الأدبية من خلال حضورها في خطابه الشعري، فقد ساهمت المدة التي قضاها الشاعر في مدينة "باريس" في توطيد علاقته بهذه الشخصيات التي انعكس تأثيرها في منجزه الشعري، ونجد ذلك في العبارة التي يقول فيها: (لم يزل راسين وكورني.. كل فوق مقعده الحجري)، ويتوجه بالشكر إلى مدينة باريس التي أنجبت هؤلاء الأدياء يقول: (في حديقة المدينة الخالدة)، (التي صنعت يوماً ما، تاريخ هذا العالم)، وهذا ما تدل عليه الأفعال الآتية: وقف، تغيرت، صنعت. وقد اعتمد الشاعر على الأفعال الماضية لكي يسترجع ذكريات هذه المدينة.

تظهر السلوكيات في هذا المقطع الشعري من قصيدة "المتفرد بذاته":

وأقول يا مولاي:
إنك فوق ما أدري
وأكبر من خيالاتي
وإن أك قد عرفت
فأنت أعدل من عرفت
وأنت سيدهم وإن كثروا
وأكاد أن أشيد بذكر عصرك
غير أنك أيها البشر المقدس
ذو التفرد والمهابة..
في الحقيقة طاغية!¹

يجمع هذا المقطع الشعري سلوكين متضادين هما: الشكر والإدانة، ونجد أن السلوك الأول يطغى على السلوك الثاني في الأسطر الشعرية الأولى ونذكر منها: (إنك فوق ما أدري)، (أنت أعدل من عرفت)، (وأكاد أشيد بذكر عصرك)، فالشاعر معجب بشخصية هذا الحاكم

¹ - الديوان، ص 67، 68.

الفصل الأول: الأفعال الكلامية في دواوين محمد الفيتوري

التي تتميز بمجموعة من الصفات الحميدة وأهمها صفة العدل، ولم يكتفي الشاعر بالإعجاب ولكنه ارتقى به إلى درجة التقديس، وهذا ما تبينه العبارة الآتية: (أيها البشر المقدس) وتوضحه الأفعال المضارعة: أقول، أدري، أكن، أكاد، أشيد، وتؤكد هذه الأفعال على استحسان الشاعر لسلوكات وصفات هذا الحاكم وتفضيله عن غيره، فقد وظف أسلوب التفضيل في قوله: (أنت أعدل من عرفت).

يتراجع الشاعر عن موقفه ويستبدله بحقيقة نهائية تدل على الإدانة والاثام، ويتجلى ذلك في الأسطر الشعرية الأخيرة التي يقول فيها (غير أنك أيها البشر المقدس)، (ذو التفرد والمهابة)، (في الحقيقة طاغية)، فعلى الرغم من كل عبارات الثناء التي وجهها المتكلم (الشاعر) إلى المخاطب (الحاكم) إلا أنه يعارضها في آخر هذا المقطع الشعري عندما وصف هذا الحاكم بالطاغية، وربما يعود سبب ذلك إلى تغير شخصية هذا الحاكم وعدولها على ما كانت عليه.

يقول الشاعر في قصيدة "عذاب هذا العصر":

وأنسى يا بتول
وأنت، والكلمات عشب الروح
في رثتي
أن سحابة الأيام، لم تمطر
سوى الشكوى
وأن حقائق الأطفال فارغة
من الأعياد والحلوى..
وأن خيانة خانت..
تلطخ بالفجيعة مجد من عاشوا
وتجعل موت من ماتوا

بلا جدوى!¹

استخدم الشاعر الفعلين الماضيين للدلالة على فعل الخيانة في الزمن الماضي وهما: خان، مات، ويدل الفعلان المضارعان: تجعل، تلطخ على استمرار هذه الخيانة في الزمن الحاضر، ونجد أن الشاعر يربط في هذه الأسطر الشعرية القضية الفلسطينية ببعدها الديني عندما وجه خطابه إلى البتول مريم عليها السلام دون غيرها وهذا للمكانة الدينية الكبيرة التي تمثلها في الديانتين المسيحية والإسلامية. ويرأف الشاعر لحال الأطفال اللذين غابت عنهم فرحة الأعياد نتيجة معاناتهم مع الحروب في قوله: (وأن حقائق الأطفال خالية من الأعياد والحلوى).

يرثي الشاعر حال العرب اللذين كتب عليهم العذاب بسبب هذه الحرب الطويلة الأمد عندما قال:

كنا نغني للعذاب

لأن صخرة حزننا

كانت تسد طريق من صنعوا العذاب²

5.1-العرضيات:

هي آخر التصنيفات التي اعتمدها أوستن أثناء تقسيمه للأفعال الكلامية، وتهتم هذه الأفعال بعرض المعلومات والمواقف والأحداث، وتستند في عرض الأخبار على أسلوب النفي والتوكيد كما أنها "توضح مناسبة المقولات للخطاب الجاري، أو توضح كيف تستعمل تلك المقولات. مثل: (يقول ب، يفترض، يؤكد، يسلم ب)"³، إذ تستعمل للتفسير والوصف، "والهدف

¹-محمد الفيتوري، الديوان، ج2، ص451.

²-محمد الفيتوري، الديوان، ج2، ص451.

³- هشام. عبد الله الخليفة، نظرية الفعل الكلامي (بين علم اللغة الحديث والمباحث اللغوية في التراث العربي والإسلامي)، ص120،121.

منها الحجاج والنقاش والتبرير"¹، ترتبط هذه الأفعال بالوقائع التي توجب على المتكلم مراعاة اعتبارات خاصة مثل: الجدل، والعرض، والاقتراح، والزعم، إلخ، ويعتبرها أوستين من أصعب تصنيفات الأفعال الكلامية نظرا لاتساع مجالها ومن هذه الأفعال: ثبت، أيد، أنكر، شدد على، وضح، أجاب، سأل، استفهم، وصف، صنف، شك، حلف، اعترف... إلخ²، فالخطاب الذي يحتوي على أفعال العرض يكون خطابا شاملا؛ لأن هذا التصنيف الأخير يجمع جل التصنيفات السابقة للأفعال الكلامية إلا أنه يتميز على التصنيفات الأخرى ببسط وجهات النظر المختلفة وتوضيحها للمتلقي عن طريق استعراض مجموعة من الحجج التي تساعده في معرفة استعمال الألفاظ والكشف عن السياق المرجعي للإحالة.

يوظف الشاعر العرضيات في هذا المقطع الشعري من قصيدة " أقوال شاهد إثبات":

ثمة شيء

انني أعترف الآن..

لقد رأيتهم..

إنني رأيت القتلة

مرو على عيني

وكانوا يصخبون كالطيور الجارحة

كانوا قضاة يحملون الأسلحة³

يعرض الشاعر للمتلقي من خلال هذا المقطع الشعري حدثا تاريخيا قد عاش تفاصيله باعتباره شاهدا على وقوعه، إذ يعترف برؤية القتلة الذين تسببوا في إزهاق أرواح العديد من

¹ عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2004، ص156.

² ينظر: علي محمود حجي الصراف، في البراجماتية (الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة دراسة دلالية ومعجم سياقي)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010، ص49.

³ محمد الفيتوري، الديوان، ج2، ص64.

الأبرياء في العبارات التي يقول فيها (إنني أعترف الآن)، (إنني رأيت القتلة)، ويستخدم الشاعر أسلوب التوكيد الذي يحضر في خطابه الشعري من خلال أداة التوكيد "إن" ليؤكد للقارئ على صدقه وحتى يثبت له أن هذا الحدث التاريخي حدث حقيقي له ارتباط وثيق بالواقع وليس من صنع خياله، ويصف الشاعر حالة القتلة بدقة في الجمل الآتية: (وكانوا يصخبون كالطيور الجارحة)، (كانوا قضاة يحملون الأسلحة). هذا ما تعبر عنه الأفعال الكلامية: يصخبون، يحملون، فقد شبه الشاعر صخبهم بصخب الطيور الجارحة التي تنقض على الفريسة وشبههم بالقضاة في طريقة حملهم للأسلحة.

يدل الفعل (اعترف) الذي ورد في العبارة التي قال فيها الشاعر: (انني أعترف الآن) على عرض موقف معين من قبل المتكلم (الشاعر) على المتلقي (جمهور القراء)، إذ يسوق مجموعة من الحجج والأدلة حتى يعزز شهادته ويقويها، وتتمثل هذه الحجج في اختيار المتكلم لأوصاف دقيقة تتلاءم مع حالة الموصوف (القتلة)، وهي صفة الصخب والصرامة من أجل إقناع المتلقي بصحة الحجج التي بنى عليها خطابه الشعري، ويشير الفعل (رأى) في العبارتين: (لقد رأيتهم)، (إنني رأيت القتلة) إلى اعتراف المتكلم بفعل الرؤية، ونجد أن الفعل الكلامي (رأى) قد جاء بصيغة الماضي للدلالة على انتهاء وقوع الحدث لكن الفعل المضارع اعترف الذي اعتمد عليه الشاعر في العبارة السابقة هو من يدل على الاعتراف الصريح من قبل المتكلم في الزمن الحاضر بتواجده في موقع الجريمة ومشاهدته للقتلة قبل ارتكاب جرمهم، وقد استخدم الأفعال الماضية مثل: رأى، مر حتى يتمكن من استحضار المعلومات والذكرات المصاحبة لهذا الحدث.

يوظف الشاعر العرضيات في قصيدة " الأرض لم تسقط":

ها آنذا يا أمراء العالم القديم

أصفكم وحدي على مائدة المساء

ألمسكم.. أحفر في عيونكم كما أشاء

أنظر ضاحكا إلى عظامكم

وهي تغوص فرقا وترتعد

أطفأكم وأتقد

أرقب ذلك الأفق الغائم وهو يبتعد

أبحث كالمجنون في أردية الرجال

وفي زوايا الصمت والظلال

عن غائب وهو حاضر للأبد

عن أحد ليس كمثله أحد¹

يشير الشاعر في هذه الأسطر الشعرية إلى أمراء العالم القديم الذين علقوا في ذاكرته، فهو لا يستطيع التوقف عن ذكر صفاتهم، وهذا ما نجده في عبارة: (أصفكم وحدي على مائدة المساء)، ويقر الشاعر للمتلقي من خلال هذا العبارة بأنه الوحيد الذي مازال يستحضر المواقف العظيمة لهؤلاء الملوك في الوقت الحاضر على الرغم من مرور فترة طويلة من الزمن على رحيلهم، ويفتخر بهم في قوله: (أنظر ضاحكا إلى عظامكم)، (أبحث كالمجنون بين أردية الرجال).

يصف الشاعر حالته النفسية المضطربة من خلال مجموعة من الصفات التي استعملها في هذين السطرين الشعريين وهي: الضحك والجنون، إضافة إلى توظيفه مجموعة من الأفعال الكلامية التي تكشف للمتلقي عن حالة القلق واليأس التي يعيشها الشاعر في اللحظة الراهنة بسبب افتقاده لهؤلاء الملوك وهي: أصف، ألمس، أطفأ، أتقد، أرقب، أبحث. وينفي الشاعر وجود من يخلف هؤلاء الملوك في هذا العصر ويساويهم في الرجولة والأنفة، فعلى الرغم من غيابهم إلا أنهم سيبقون حاضرين دائما من خلال بطولاتهم الخالدة.

¹-الديوان، ج2، ص96،97.

تثبت الأسطر الشعرية الآتية: (أبحث كالمجنون في أردية الرجال)، (عن غائب وهو حاضر للأبد)، (عن أحد ليس كمثله أحد)، ويعتمد الشاعر على أسلوب النفي في السطر الشعري الأخير من القصيدة، إضافة إلى تواجده فيعتمد عليه في صياغة عنوان القصيدة "الأرض لم تسقط" حتى ينفي فعل السقوط على الأرض، فعلى الرغم من هوان وضعف شعبها إلا أن الشاعر يرفض تقبل فكرة الاستسلام والخضوع، ويؤمن بقدم من يحررها.

يقول الشاعر في موضع آخر:

كم مرة سألت كل الناس في حزن شديد

أبي بريء!

فلماذا صفدوه في الحديد؟

فأطرقوا..

كانهم جميعا سجناء¹

استعمل الشاعر في هذا المقطع الشعري فعل العرض (سأل) الذي يفيد الاستفسار والتفسير حتى يضع المتلقي في صورة الحدث الذي عاشه في الماضي ويوضح له طبيعة الظروف التي رافقت هذا الحدث، فلكل حادثة سبب ومسبب، لذلك نجد الشاعر يستفسر عن سبب اعتقال أبيه وسجنه على الرغم من براءته، وهو يأمل أن يجد إجابة مقنعة وتفسيرا مناسباً عند الناس لكنه يقابل في كل مرة بالصمت والامتناع عن الإجابة، وهذا ما تبينه العبارات الآتية: (كم مرة سألت الناس في حزن شديد)، (فأطرقوا).

يصعب على المتلقي تحليل الأفعال الكلامية في الخطاب الشعري لمحمد الفيتوري حسب نظرية جون أوستن؛ لأن تصنيف الأفعال وفقا لهذه النظرية لا يعد تصنيفا دقيقا وصارما، ويرجع هذا إلى "طابع الاحتمالية المطردة المفتوحة، في الخطابات الشعرية عموما، والخطاب الشعري الحداثي على وجه التحديد، ويعود انفتاح البنية على ضروب من التوجيه،

¹ -محمد الفيتوري، الديوان، ج1، ص104، 105.

وأشكال من التأويل فيما نحسب، إلى ميزة اللعب باللغة في الخطاب الشعري¹، فتصنيفات أوستين تتناسب مع الخطاب العادي أكثر من الخطاب الشعري؛ لأنه يتعدى المعاني المباشرة والمألوفة ويفتح على سيل من المعاني العميقة التي تخفيها المجازات ويصعب الوصول إليها.

أشار جون أوستين بأن هناك دلالات خفية في الخطاب الشعري، فعلى الرغم من تجاوزه للمعنى النحوي للمفوضات إلى متضمنات القول في تصنيفه للأفعال الكلامية إلا أنه أهمل وجود دلالات غير مباشرة للأفعال الكلامية، قد تخرج عن سياق الخطاب الذي يحدده المتكلم إلى سياقات خارجية، يقول: "الاستعمال الشعري للغة وهو أمر متميز عن استعمال اللغة في الشعر. وكل هذه الإحالات إلى مصطلح (استعمال اللغة) لا تعلق لها أبداً بمقولة قوة فعل الكلام. والدليل على ذلك أننا عندما نقول: اذهب وتلقف نجمة ساقطة... فمن الجائز أن يكون معنى هذه العبارة وقيمتها وقوتها واضحاً إلى حد ما، ولكن ما ليس واضحاً وما يظل لغزاً مغلقاً هو أي نوع من الأفعال يتعين في هذه الحالة أن أقوم به... وهناك استعمالات تكون مخلة باللغة كالمرض الطفيلي على جسمها"²، لا يرفض أوستين الاستعمال الشعري للغة بل يرفض الغموض الذي تمتاز به لغة الشعر؛ لأن الغموض نقيضة للغة خاصة في الاستعمال بوصفه صفة مانعة لحدوث فعل التأثير وبالتالي انتفاء الإقناع.

وقع أوستين أثناء تقسيمه للأفعال الكلامية في الغموض والتناقض الذي كان يتجنب حدوثه في نظريته الخاصة بالأفعال الكلامية، فالمقولات السلوكية مثلاً التي أقرها وجعلها تفترض تعبيراً أدائياً صريحاً، هي في حقيقة الأمر لا تعد تعبيراً أدائياً صريحاً خالصاً؛ لأنها

¹-خديجة بوخشة، أفعال الكلام عند أوستين Austin- في الشعر الجزائري "دراسة حجاجية"، مجلة السوسيولسانيات وتحليل الخطاب، ع1، ص1، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة- (الجزائر)، 01-02-2016، ص241.

²-أوستين، نظرية الأفعال الكلامية العامة كيف ننجز الأفعال بالكلام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 1991، ص124.

تميل أكثر إلى التعبير عن الانفعال والافصاح عن المشاعر، مما يجعلها تدخل في حيز الافتراض الضمني الذي تتميز به لغة الشعر المرفوضة عنده¹.

اكتفى أوستين على الرغم من تعدد تقسيماته للأفعال الكلامية بين أدائي وإنجازي وصریح وأولي بالدلالات الصريحة للأفعال وأغفل الدلالات الضمنية، فلم يتمكن من تحقيق ما "سعى إليه في وضع نظرية متكاملة للأفعال الكلامية، فلم يكن ما قدمه من تصور كافيا ولا قائما على أسس منهجية واضحة ومحددة، فقد خلط بين مفهوم الفعل قسما من أقسام فعل الكلام والفعل حدثا اتصاليا... فتداخلت فئاتها"²، اعتمد أوستين على عدة تقسيمات للأفعال الكلامية، هذا أدى إلى غياب المنهجية في طرحه وتضارب الآراء والأفكار، فغلب على نظريته الغموض؛ لأنه لم يقدم مبادئ وآليات واضحة ودقيقة يستند عليها الباحث في التحليل التداولي. هذا ما جعل تلميذه سيرل يكمل النقائص التي سادت نظرية الأفعال الكلامية من بعده.

تبقى آراء جون أوستين رغم النقائص والانتقادات هي النواة الأولى لنظرية الأفعال الكلامية، إذ "وضع بعض المفهومات المركزية في النظرية، ومن أهمها تمييزه بين محاولة أداء الفعل الإنجازي والنجاح في أداء هذا الفعل، وتمييزه بين ما تعنيه الجملة وما قد يعنيه المتكلم بنطقها، وتمييزه بين الصريح من الأفعال الأدائية والأولى منها، فضلا عن تحديده للفعل الإنجازي الذي يعد مفهوما محوريا في النظرية"³، يؤكد هذا القول على أن المفاهيم التي أتى بها أوستين مفاهيم مهمة خاصة التصنيف النهائي الذي قسم فيه الفعل الكلامي إلى لفظي وإنجازي وتأثيري واهتم فيه بالفعل الإنجازي الذي جعله الباحثون مرجعا أساسيا ومعتمدا في المقاربة التداولية، فقد كانت مهدت دراساته الطريقة للباحثين حتى يقدموا الإضافة في مجال الدراسات التداولية.

¹-ينظر: جون لانغشو أوستين، الفعل بالكلمات، تر: طلال وهبة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة- البحرين، ط1، 2019، ص124-125.

²-محمد أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية- مصر، 2002، ص70.

³- المرجع نفسه، ص71.

2. نظرية الأفعال الكلامية عند سيرل:

لاحظ جون سيرل (Jhon Searle) أن التصنيف أوستين تصنيف محدود؛ لأنه لم يستطع تجاوز المعنى النحوي في تقسيماته للأفعال الكلامية، مما جعلها تنحصر في حقل اللسانيات "غير أن المشكل الأساسي يتمثل في أنه لا يصنف أعمالاً بل يصنف أفعالاً، ولنبق داخل اللسان، إنه يحل الدلالة مع المعنى...دون توفر معيار خارج العلامات ذاتها وتلك ثلاثة الأثافي في التداولية"¹، يحدد هذا القول أن أوستين لم يفرق بين المعنى والدلالة في تحليله، لهذا اتسم بالسطحية، لأنه قصر المعنى على الدلالة أو العلامة اللغوية أثناء التلفظ وأهم الاستعمال المتعلق بالعرف الاجتماعي الذي يشكل محور المقاربة التداولية.

طور جون سيرل نظرية الأفعال الكلامية من خلال التركيز على "بعدين من أبعادها الرئيسية هما: المقاصد والمواضع، وبالفعل يمكننا اعتبار الأعمال اللغوية والجمل التي أنجزت بواسطتها وسيلة تواضعية للتعبير عن مقاصد وتحقيقها، وهذا المظهر كان حاضراً مع أوستين ولكنه سيعرف أوج تطوره مع سيرل²، اهتم سيرل بالأعمال اللغوية التي لا تتعلق بمقصد المتكلم وحده بل تمتد إلى العرف الاجتماعي، واستعمل مفهوم العمل بدل الفعل باعتباره مفهوماً شاملاً يرسخ مبادئ التواصل الاجتماعي بين مستخدمي اللغة، وينفرد بقصدية حقيقية مؤسسة على التواضع اللغوي الذي يُفَعِّلُ القوة الإنجازية المتضمنة في القول.

عدل سيرل من التقسيم الذي اعتمده أوستين للأفعال الكلامية، وجعله أربعة أقسام، احتفظ فيها بالقسمين الإنجازي والتأثيري، لكنه قسم القسم الأول وهو **الفعل اللفظي** إلى قسمين³:

¹-فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص 63.

²- آن ريبول وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص 33.

³-محمد أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 71-72.

أحدهما: الفعل النطقي (utterance act): وهو يشمل الجوانب الصوتية والنحوية والمعجمية.

الثاني: الفعل القضوي (propositional act): وهو يشمل المتحدث عنه أو المرجع، والمتحدث به والخبر؛ ونص على أن الفعل الكلامي لا يقع وحده، بل يستخدم دائماً مع فعل إنجازي في إطار كلامي مركب؛ لأنك لا تستطيع أن تتطرق بفعل لغوي دون أن يكون لك مقصد من نقطه، كما نص على أن الفعل الإنجازي هو الوحدة الصغرى للاتصال اللغوي و لإيضاح ذلك نذكر لك الجمل الآتية¹:

1- يقرأ زيد الكتاب

2- أقرأ زيد الكتاب؟

3- يا زيد إقرأ الكتاب

4- أقرأ زيد الكتاب!

ينجز المتكلم عند النطق بأي جملة من الجمل السابقة، ثلاثة أنواع من الأفعال الكلامية في الوقت نفسه، وتتمثل هذه الأفعال في²:

1- الفعل النطقي: يتمثل في النطق الصوتي للألفاظ على نسق نحوي ومعجمي صحيح

2- الفعل القضوي: يتمثل في مرجع هو محور الحديث في جميع الجمل، وهو زيد، وخبر هو فيها جميعاً قراءة الكتاب، والمرجع والخبر يمثلان معاً قضية proposition هي قراءة زيد للكتاب، والقضية هي المحتوى المشترك بينهما جميعاً.

3- الفعل الإنجازي: هو الإخبار في الأولى، والاستفهام في الثانية، والأمر في الثالثة، والتمني في الرابعة.

أما الفعل التأثيري: فهو من الأفعال الكلامية التي لا يحوز على أهمية كبيرة في تقسيم سيرل، فليس من الضروري عنده أن يكون لكل فعل تأثير في السامع يدفعه إلى إنجاز الفعل، إلا أنه لم يهمل الفعل التأثيري، وجعله جزءاً من شرط الإخلاص.

¹- المرجع السابق، ص72.

²-ينظر: محمد أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص72-73.

الفصل الأول: الأفعال الكلامية في دواوين محمد الفيتوري

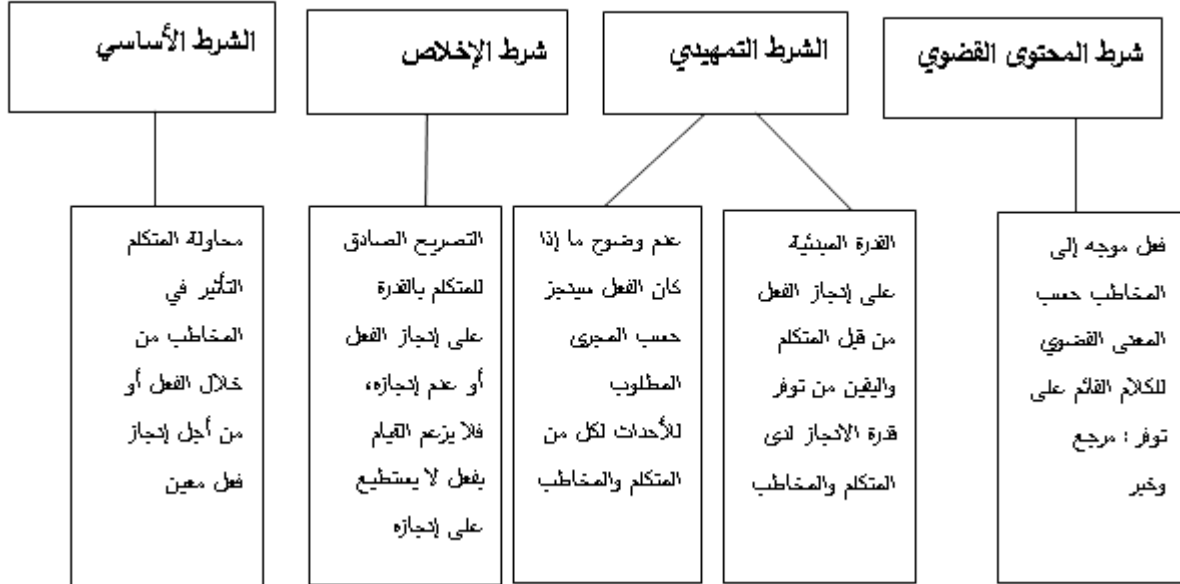
يوضح المثال السابق، التقسيم الذي إعتد عليه سيرل في نظريته الخاصة بالأفعال

الكلامية التي يمكن تلخيصه في الجدول الآتي¹:

الفعل التأثري	فعل القوة المتضمنة في القول (القوة الإنجازية)	الفعل القضوي	الفعل النطقي (فعل القول)
لا يختلف سيرل في هذا النوع عما جاء به أوستين، لكن لا يشترط تأثير الفعل في السامع.	يتمثل في الطاقة الإنجازية التي يتضمنها القول مثل: الوعد، الاخبار، الأمر، التعجب، فكلها قوى إنجازية مختلفة تحملها قضية واحدة.	يقوم على القضية التي تحيل عليها الجملة على نحو مباشر أو الدلالة الإحالية المباشرة للفعل.	يجسده تلفظ المتكلم أو النطق الصوتي الذي يتم وفق وحدة نحوية ومعجمية صحيحة.

وضع سيرل لهذا التقسيم أربعة شروط، وجعل منها مبادئ أساسية ومضبوطة يقوم عليها

كل فعل، وترد بالترتيب وتظهر وظيفتها حسب المخطط الآتي²:



¹-ينظر: عبد الحليم بن عيسى، الفعل الكلامي عند "جون سيرل Searle"، ص 1-2-3، تاريخ الاطلاع: 2023/05/31،

الساعة: 10.00، الرابط: <https://elearn.univ-oran1.dz/pluginfile.php/87511/course/overviewfiles/>

²-ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 48-49-84-85.

توسع سيرل في هذه الشروط التي تبدو شروطا توضيحية لفهم نظرية الفعل الكلامي عنده وقام فيما بعد بالتفصيل فيها عندما جعلها اثني عشر شرطا هي¹:

1- الاختلاف في الغرض الإنجازي للفعل، فالغرض الإنجازي للأمر هو محاولة التأثير في السامع للقيام بفعل ما، أما الغرض الإنجازي للوعد هو إلزام المتكلم نفسه بالقيام بفعل ما اتجاه المخاطب. ويختلف الغرض الإنجازي عن القوة الإنجازية في الوظيفة، فعلى الرغم من أنه جزء منها، فغرض الرجاء والأمر يبقى نفسه، لكن تختلف قوة الإنجاز لكل منهما، هذا بوصفها نتاجا لعناصر عديدة لا يعد الغرض الإنجازي إلا واحدا منها.

2- الاختلاف في اتجاه المطابقة، فاتجاه المطابقة يختلف من نوع إلى آخر من الأفعال، ففي الإخباريات يكون اتجاه المطابقة من الكلمات إلى العالم، وفي بعضها يكون من العالم إلى الكلمات مثل: الوعد والرجاء.

3- الاختلاف في الموقف النفسي الذي يعبر عنه المتكلم، فالذي يعد أو يتوعد يعبر عن مقصدية الإنجاز، والذي يأمر أو يطلب يعبر الرغبة في إنجاز الفعل من قبل السامع.

4- الاختلاف في القوة أو الدرجة التي يعرض بها الغرض الإنجازي، فاقترح الذهاب أو الإصرار على الذهاب، يتفقان في الغرض الإنجازي، لكن القوة الإنجازية تختلف بين الملفوظ الأول والثاني، فهي في الثاني أشد من الأول.

5- الاختلاف في المنزلة بين المتكلم والسامع، فإذا طلب القائد من الجندي إنجاز فعل ما كان أمرا، أما إذا طلب الجندي من القائد كان اقتراحا أو ترجيا، ومن المستحيل أن يكون أمرا.

6- الاختلاف في طريقة ارتباط القول باهتمامات كل من السامع والمتكلم، كالاختلاف بين المدح والثناء والتهنئة والتعزية التي تعد نمطا من أنماط الشرط التمهيدي.

¹ينظر: المرجع نفسه ص75-76.

- 7- الاختلاف في العلاقة بين جميع عناصر الخطاب والسياق الذي يقع فيه، فقول: أجب أو أستدل يربط الأقوال ببعضها ويحدد طبيعة السياق الذي وردت فيه.
- 8- الاختلاف في المحتوى القضوي الذي تحدده القوة الإخبارية والرسائل الدالة، كالاختلاف بين الاخبار والتوقع، فالإخبار يتعلق بحدث مضى، والتوقع يتعلق بحدث مستقبلي.
- 9- الاختلاف أن يكون القول فعلا كلاميا أو إمكانية ألا يكون كلاميا ويصبح إنجازيا، فتصنيف شيء معين قد يتم دون التلفظ به من خلال فعل الكلام ويكتفي فيه المتكلم بالإنجاز.
- 10- الاختلاف في أن يقتضي الفعل عرفا غير لغوي أو لا يقتضي، فبعض الأفعال لا تتم إلا من خلال عرف غير لغوي، مثل: الزواج والحرب، وأخرى لا تتم إلا بعرف لغوي مثل: الوعد.
- 11- الاختلاف في أن تكون الأفعال الإنجازية قابلة للأداء أو لا، فمعظمها قابلة للأداء، لكن بعضها لا تؤدي قولا، مثل: أفتع وأفزع، فهي تحتاج إلى سياقات أخرى تنجز فيها.¹
- 12- الاختلاف في أسلوب أداء الفعل، كالاختلاف بين الإعلان والاسرار، فلا يوجد فرق في المحتوى القضوي أو الغرض الإنجازي بين الفعلين، ولكن تختلف طريقة الأداء فحسب.²
- تطور سيرل نظرية الأفعال الكلامية ودفع بها إلى أقصى حدودها الممكنة، فقد استفاد من نظرية الاستلزام الحواري عند جرايس³، وقسم الأفعال اعتمادا على ذلك إلى قسمين:

1- الأفعال المباشرة:

تتمثل في الأفعال التي تتم بصفة مباشرة، إذ "تطابق قوتها الإنجازية مراد المتكلم؛ أي يكون ما يقوله مطابقا لما يعنيه"⁴، ويفترض في الفعل المباشر ألا يكون بحاجة إلى تبين أي

¹- محمد أحمد نحلة، آفاق في البحث اللغوي المعاصر، ص76-77.

²- المرجع نفسه، ص77.

³- ينظر: المرجع نفسه، ص51.

⁴- المرجع نفسه، ص50.

معنى إضافي، فهو يقدم منطوقا محدودا واضحا لا يحتمل التأويل"¹، وهذا ما يؤكد على أن الأفعال الكلامية المباشرة عند سيرل تقتصر على القوة الإنجازية الحرفية للقول.

2- الأفعال الكلامية غير المباشرة:

تتمثل في الأفعال الكلامية التي تتعدى القوة الإنجازية الحرفية إلى قوة إنجازية مستلزمة، إذ تنبه سيرل إلى وجود خطابات تخيلية تتجاوز المعاني الحرفية للأفعال إلى معانٍ ضمنية مضمرة، وتبين له أنها تتدرج في "نوع من الخطاب الجدي الخيالي الذي يسعى فيه المتكلم بطريقة واعية مقصودة إلى التعبير عن نواياه غير المباشرة"²، ويعد الخطاب الشعري نوعا من أنواع الخطاب التخيلي التي توظف فيها الأفعال الكلامية غير المباشرة من أجل تحقيق غرض إنجازي لا يتم الإعلان عنه، بل يفهم من خلال عرف غير لغوي يتعدى الدلالة الحرفية للأفعال.

توصل سيرل من خلال دراسته المعمقة للأفعال الكلامية إلى تصنيف نهائي، انطلق فيه من جهود أوستين في تصنيفه الأخير الذي عدله على النحو الآتي:

1.2- الإخباريات:

يعتمد هذا الصنف من الأفعال عند سيرل على التقرير الصريح والمباشر، الذي تتجه فيه العبارات إلى الوصف والإجمال، مثل: إطلاق التسمية، النطق بالحكم³، "والغرض الإنجازي فيها هو نقل المتكلم واقعة ما (بدرجات متفاوتة) من خلال قضية يعبر بها عن هذه الواقعة، وأفعال هذا الصنف كلها تحتمل الصدق والكذب. واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم، ويتضمن هذا الصنف معظم أفعال الإيضاح عند أوستين وكثيرا من أفعال الأحكام"⁴، وتهدف

¹- علي محمود حجي الصراف، في البراغمية الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة دراسة دلالية في معجم سياقي، ص 98.

²- جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2016، ص 95.

³- ينظر: جيوفري ليتش، مبادئ التداولية، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013، ص 235.

⁴- محمود محمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 28-29.

هذه الأفعال في مجملها إلى التبليغ من خلال نقل الخبر إلى المتلقي من طرف المتكلم بصفة مباشرة.

تتفرد الإخباريات بوظيفة إخطار المخاطب بواقعة معينة عن طريق استعمال جمل مثبتة تفيد التأكيد، وتتوفر الإخباريات بكثرة في الخطاب الشعري الفيتوري، نذكر منها:

وبلادي أرض إفريقيا البعيدة

هذه الأرض التي أحملها ملء دمائي

والتي أنشقتها ملء الهواء

والتي أعبدها في كبرياء

هذه الأرض التي يعتنق العطر عليها والخمول

والخرافات وأعشاب الحقول¹

يقر محمد الفيتوري في خطابه الشعري بحقيقة واضحة ومباشرة، تتمثل في اعتزازه بالانتماء إلى القارة الإفريقية، نظرا للعلاقة القوية التي تربطه بها، إذ يصف لنا مدى تعلقه وحببه الشديد للقارة الأم إفريقيا بحكم تنقله الدائم من وطن إفريقي إلى آخر وأصوله الزنجية التي ورثها عن هذه القارة، ويتضمن هذا الخطاب محتوى قضويا يحققه الوصف التقريري المباشر النابع من عديد التجارب التي عاشها الشاعر مع القارة الإفريقية ورسخت حبه لها، وتظهر الدلالة الإحالية المباشرة لهذا الوصف من خلال عرض قضية تتخذ فيها القارة الإفريقية محور القول أو المرجع الأساسي في الخطاب.

تختلف شدة القوة الإنجازية للأفعال الإخبارية من ملفوظ (فعل نطقي) إلى آخر، هذا ما نجده في العبارات الآتية: (هذه الأرض التي أحملها ملء دمائي)، (والتي أنشقتها ملء الهواء)، (والتي أعبدها في كبرياء)، فالأفعال الإنجازية: **أحمل وأنشق وأعبد**، ترتبط بقضية واحدة هي الاعتزاز بأرض إفريقيا وتتفق على غرض إنجازي واحد هو نقل الخبر إلى المتلقي، لكن القوة

¹ - الديوان، ج1، ص108-109.

الفصل الأول: الأفعال الكلامية في دواوين محمد الفيتوري

الإنجازية للأفعال الكلامية ليست ثابتة، لأن الشاعر يبالي في نقل أحاسيسه اتجاه الإفريقية للمتلقى، ويتوضح هذا عبر السياق اللغوي التي وظفت فيه.

توفر الخطاب الشعري الفيتوري على جميع شروط الأفعال الكلامية، شرط المحتوى القضوي الذي حققه وجود معنى قضوي يقوم على مرجع هو: القارة الإفريقية وخبر هو: الاعتزاز بالانتماء وحب الوطن، وتحقق الشرط التمهيدي من خلال توفر الرغبة في الإنجاز من قبل الشاعر والمتمثلة في: الإخبار ونقل الواقعة إلى المتلقي ومدحه لإفريقيا عن طريق اللغة الشعرية التي يطابق معناها ظاهر القول، فالتأمل للغة القصيدة يجدها سهلة مباشرة، فرغم توفر المجاز إلا أنه يظهر بصورة مألوفة لا توحى بزيادة في المعنى أو تشكل دورا أساسيا في تحديد الشروط اللازمة للفعل الكلامي¹، ويتجلى شرط الإخلاص في صدق أحاسيس الشاعر أثناء نقل الحدث الذي عاشه، ويتمثل الشرط الأساسي في رغبة الشاعر في التأثير في المتلقي.

يتضمن الخطاب الفيتوري معنى الإخبار الذي تنجزه أفعال غير مباشرة لها مقصد خفي يكشفه عرف غير لغوي ومرجعيات تخرج عن المنطوق، نجد هذا في قوله:

قد مرّ طاغية من هنا ذات ليل

أتى فوق دبابة

وتسلق مجدا

وحاصر شعبا

غاص في جسمه

ثم هام بعيدا

ونصّب نفسه للفجيعة ربا²

¹-ينظر، عبد الله بيرم، التداولية والشعر قراءة في شعر المديح في العصر العباسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-

الأردن، ط1، 2013-2014، ص125.

²- محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص32.

يتحدث محمد الفيتوري بطريقة غير مباشرة عن الظلم والاضطهاد الذي تعرض له شعبه، إذ أشار إلى الوضع المزري الذي عاشه عن طريق جملة من الأفعال الإخبارية غير المباشرة: (أتى، تسلق، حاصر، غاص، هام، نصب) التي تعبر بصفة عامة عن نموذج الطاغية المتسلط على الشعب والمحتكر لحقوقه، لكنها لا تكتفي بالمعنى الظاهري المألوف بل تنفذ إلى معنى مسكوت عنه يعمق القوة الإنجازية للأفعال الماضية، فهي تفيد تقرير حقيقة مضمرة لها خصوصية اجتماعية تتعلق بمقصد الشاعر ونواياه التي لم يرغب في الكشف عنها.

أثر الشاعر عدم الإفصاح عن هوية الطاغية، نظرا لحساسية الوضع السياسي المتدهور في بلده آنذاك، إلا أن هذا لم يمنعه من نقل الواقع المعيش ومتابعة سير الأحداث فيه، فقد تجسد شرط الإخلاص عبر التوصيف العميق والمبسط للأحداث المأخوذة من قلب الحياة الاجتماعية التي يحيها شعبه، ويعود هذا إلى حرصه الشديد على أن يكون شعره ملامسا للحقيقة وناقلا لمعاناة الشعب الذي يحضر دائما في قصائده.

حرص محمد الفيتوري على نقل مآسي الزوج بوصفه واحدا منهم، وذلك من أجل توثيق الانتهاكات التي ارتكبت في حقهم من قبل المحتل الأبيض، يقول في قصيدة "ثورة قارة":

وقال شيخ مقعد..

شقت جبهته السوداء فأس الزمن..

كنت صغيرا..

عندما أبصرت عيناى وجه الأبيض المحتقن

ولم أزل أنكر لي إخوة

مشوا عبيدا.. تحت ثقل القيود

والسيد الأبيض من خلفهم

وسوطه ملتصق بالجلود..¹

¹-الديوان، ج1، ص68-69.

يلخص هذا المقطع الشعري سنوات العبودية والظلم التي طالت الشعوب الإفريقية السوداء وحرمتها حريتها، وفي خطاب جرى على لسان شيخ مقعد، أكد الشاعر على مبتغاه الذي يكمن في رغبته الملحة على جعل المتلقي ينفعل مع الحادثة المتمثلة في استعباد السكان السود من قبل الغزاة والمحتلين البيض عبر توصيف إخباري دقيق يختزل مأساة شعب بأكمله ويرويها أحد أفراده حتى تتسم بالواقعية، ويعزز هذا المقام الذي استعملت فيه الأفعال الإنجازية (شققت، أبصرت، مشوا) من قوة الإخبار؛ لأن المتكلم الناقل للخبر هو (الشيخ) وليس الشاعر، هذا من أجل إبراز صحة الحدث للمتلقي والتأثير فيه.

ينقل الشاعر للمتلقي من خلال قصيدة "السفر" فترة مهمة من حياته أنهكه فيها السفر والتنقل، إذ لم يعرف الاستقرار يوماً وقضى عمره يحلم بالرجوع إلى بلده والمكوث فيه لكن الظروف السياسية المتأزمة حالت دون ذلك، وفي مشهد من مشاهد الحياة اليومية التي يعتبرها الآخرون مألوفة، يرسل الشاعر رسالة مفعمة بألم وأسى عميق يقول:

والناس كلما مضت مدخنة القطار
تصرخ في وجوههم بغربة الديار
تهدمت من فوقهم جوانب النهار
وزلقت أرجلهم على بساط نار
وجرت الأعين في الوجوه كالأكر
وأثقلت كل يد حقيبة السفر¹

توحي الأفعال الإخبارية التي وظفها الشاعر في خطابه الشعري: (مضت، تصرخ، تهدمت، زلقت، أثقلت)، بأن السفر من الاختيارات الصعبة التي يقف الناس عندها كرها لا طوعاً، هذا ما تلخصه عبارة: (وأثقلت كل يد حقيبة السفر)، فلا ألم يضاهي ألم فراق الأهل والأرض ولوعة الغربة، فقد اختار الشاعر أفعاله الكلامية اختياراً مقصوداً يحيل على المعنى

¹ -الديوان، ج1، ص203.

السلبى للسفر بصفة مباشرة تدل على مطابقة الكلام للعالم، فالتجربة الشعرية لمحمد الفيتوري مستقاة من الواقع المرير للسفر والترحال، ومن معاناة الناس في أرض الغربة التي جعلته شاهداً على قساوتها، إذ يتحقق شرط الإخلاص من خلال النقل الأمين للحدث وتمثيل حالة موجودة في العالم تمثيلاً صادقاً عن طريق اللغة الشعرية.

2.2- التوجيهيات:

تتمثل في الأفعال الإنجازية التي تتضمن "محاولة حمل المستمع على أن يسلك طريقة تجعل سلوكه يضاهي المحتوى القضوي للتوجيه. وأمثلة التوجيهيات هي: الأوامر والمطالب والالتماسات. واتجاه المطابقة هو دائماً من العالم إلى الكلمة، وشرط الإخلاص السيكولوجي المعبر عنه هو الرغبة. فكل توجيه هو تعبير عن رغبة في أن يفعل المستمع الفعل الموجه"¹، فكل فعل توجيهي يتصل بالمخاطب بغرض التأثير فيه من أجل إنجاز الفعل الموجه له.

تظهر التوجيهيات في القصائد الشعرية لمحمد الفيتوري من خلال أساليب: الاستفهام والأمر والنهي والنداء التي تنوعت أغراضها بين النصح والإرشاد والالتماس، ومن أمثلتها ما نجده في قول الشاعر:

وأقول لكم:

- نسيت هذه الأرض وقع محاريتكم

أيها الزارعون

فاستردوا محاريتكم

تستردوا القضية

واذكروا أنكم عرب العصر، لا عرب الجاهلية²

¹-جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، تر: صلاح إسماعيل، القاهرة-مصر، المركز القومي للترجمة، ط1، 2011، ص183.

²-محمد الفيتوري، ديوان شرق الشمس غرب القمر، ص32.

يوجه الشاعر خطابه إلى طبقة الشعب الكادحة التي تكسب قوت يومها من محاصيل أرضها، ويدل على ذلك أسلوب النداء الذي يفيد التخصيص في قول الشاعر (أيها الزارعون)، فقد وُجِّه الكلام إلى فئة المزارعين والفلاحين، إذ يحدد النداء بوصفه فعلا لغويا جهة الجملة ويُسهّم في توجيه الخطاب الوجهة التي يريدها المتكلم، ويخدم رغبته في إقبال المخاطب على إنجاز الطلب من خلال استعمال أداة النداء (أيها) أما المنادى (الزارعون) فيختص بوظيفة تداولية تتمثل في تحديد المخاطب المقصود من الكلام دون غيره وإسناد الفعل له¹.

يظهر الأمر باعتباره فعلا إنجازيا غير مباشر، ويفهم ذلك من المقام الكلامي الذي استعملها لشاعر، فغرضه الإنجازي غير ظاهر؛ لأنه لا يتجه مباشرة إلى إلزام المخاطب بإنجاز الفعل بل يهدف إلى الترغيب في إنجازه عن طريق النصح والإرشاد، ويتوضح مقصد الحدث الكلامي من خلال العبارات الآتية: (فاستردوا محاربتكم، تستردوا القضية)، (واذكروا أنكم عرب العصر، لا عرب الجاهلية).

يتحول الأمر في معرض الكلام الذي اختاره الشاعر إلى دعوة ضمنية منه إلى التمسك بالأرض وخدمتها بجد وإخلاص حتى يتعمق الإحساس بقيمتها في نفوس أبنائها إضافة إلى نبذ التعصب والخلافات، فقد تخلف الكثير من العرب عن خدمة الأرض ودمروا أراضيهم عن طريق تمسكهم بالنعرات الطائفية وانسياقهم للفتن الداخلية، هذا ما أسهم في تأجيج الانقسامات وتمكن الأعداء، وعودة العرب إلى عصور الجاهلية والاقنتال، وخير دليل على ذلك الحرب الأهلية اللبنانية التي خصها الشاعر بالذكر في قصيدته "حريق في رداء الأميرة" التي تتضمن المقطع الشعري السابق.

يقول الشاعر في مقطع شعري آخر:

وقال طفل أسود:

¹-ينظر: أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1985، ص161.

يا أبي، إنني أخاف الرجل الأحمر
فهو إذا أبصرني سائراً يبصق فوق الأرض مستكبراً
فلا تدعه يا أبي بيننا
فهو غريب فوق هذا الثرى
اقتله.. اقتله..

فيا طالما مزق أعماقي مستهترا¹

يمثل هذا المقطع الشعري حالة طفل إفريقي مرعوب وخائف من الرجل الغريب الذي سلب أرضه واحتقر إنسانيته، إذ يلجأ إلى أبيه طالبا للحماية، وتدل على ذلك الأفعال الكلامية (لا تدع، اقتل)، ونلاحظ أن الخطاب يتجه من الطفل إلى الأب، وهذا ما يؤثر على وظيفة التوجيهيات في هذا المقطع الشعري؛ لأن منزلة السامع أكبر من منزلة المتكلم، فمثلا الطالب في قول الطفل (أقتله.. اقتله) لا يعد أمراً بل التماساً وترجياً، فالطفل يلتمس من أبيه أن يخلصه من ظلم المحتل وخطورته، ويرى في أبيه الملجأ والسند الذي يوفر له الأمان والطمأنينة.

اتخذ الطفل موقفاً سلبياً من المحتل تبعاً للتجربة التي عاشها في الواقع، فالمحتل ينظر إليه نظرة دونية تتم على الاحتقار، ويظهر هذا في قوله: (فهو إذا أبصرني سائراً يبصق فوق الأرض مستكبراً)، مما يجعل اتجاه المطابقة يتجه من العالم إلى الكلمات، فالنهي في عبارة (فلا تدعه يا أبي بيننا) يبين عمق الكره الذي يكنه الطفل المحتل، ويكمن شرط الإخلاص هنا في رغبة الطفل في أن يطرد أبوه هذا المحتل ويخلصه منه.

يقول الشاعر أيضاً في قصيدة "أغاني إفريقيا":

كيف يستعبد أرضي أبيض
كيف يستعبد أمسي وغدي؟
كيف يخبو عمري في سجنه

¹-الديوان، ج1، ص68.

وجدار السجن من صنع يدي؟¹

نلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري استعمال الشاعر للاستفهام استعمالاً غير مباشر، فغالبا ما يستخدم الاستفهام في الخطاب الشعري في غير موضعه الحقيقي ويخرج إلى العديد من الأغراض التي تستخلص من سياق القول وتعرف من خلال الموقف النفسي المسيطر على الحدث الكلامي، فالغرض الإنجازي هو التأثير في المخاطب بإعلان الشاعر موقف الإنكار والرفض وعدم الاستسلام للغازي الأبيض المحتل.

استعمل الشاعر أداة الاستفهام (كيف)، وهي أداة استفهام عن الحال، فحسب السياق النفسي الذي يوحي به الخطاب يتحول الاستفهام من مجرد أسلوب طلبي يهدف إلى إثارة وعي المتلقي للإجابة عن السؤال إلى استفهام استنكاري يتضمن قلقاً إنسانياً عميقاً يرفض خنوع الإنسان الأسود، ويتحول إلى احتجاج على واقع فرضته عليه القوة الاستعمارية التي نهبت ثورات القارة الإفريقية، وحولتها إلى سجن كبير، بينما يقف الإنسان الأسود عاجزاً أمامها.²

تحقق شرط الإخلاص عن طريق الرغبة المتضمنة في الاستفهام، إذ تتمثل في الدعوة الصادقة والموجهة من طرف الشاعر إلى الإنسان الأسود من أجل رفض التواجد الأجنبي في الأراضي الإفريقية وتغيير واقعه اللإنساني بالانتفاضة والثورة، واستنكار حالة الضعف التي تحول بينه وبين استرجاعه لأرضه، فكيف له أن يعيش تحت وطأة المستعمر.

يقول الشاعر في قصيدة "وقال مسعود الحكيم":

اسمع ولا تغضب

أو اغضب كيف شئت

أصابع الفقراء، مثل حرائق التاريخ

¹-الديوان، ج1، ص77.

²-ينظر: يسن إبراهيم بشير علي، شعرية الانزياح في قصيدة (أغاني إفريقيا) للشاعر محمد الفيتوري، مجلة علوم اللغات وآدابها، ع28، جامعة أم القرى، السعودية، 2021/08/09، ص318.

تشعل نارها أبدا

وتسكن جانبيك¹

يبين السياق اللغوي الذي ورد فيه الأمر والنهي في عبارة (اسمع ولا تغضب)، أن فعل الأمر والنهي يحملان أبعادا تلميحية تداولية تجعل معناهما يخرج إلى سياق الاستعمال بوصفهما فعلين طلبيين غير مباشرين²، إذ يتجه الغرض الإنجازي لكليهما إلى إبراز نبرة التحدي التي يواجه بها الشاعر على لسان مسعود الحكيم المخاطب الضمني الذي أشار إليه تلميحا ولم يذكره في خطابه بالمعنى الحرفي، فالمعنى بالخطاب هو كل طاغية يضطهد شعبه والخطاب هنا توجيهه إلى ما يغفل عنه المخاطب وهو الغضب الشعبي الناجم عن تجويع الشعب وتفقيره في قوله: (أصابع الفقراء، مثل حرائق التاريخ، تشعل نارها أبدا وتسكن جانبيك).

يتضح شرط الإخلاص عبر تذكير الشاعر لكل طاغية ومستبد بواقع مستقبلي يعود عليه بالهلاك، فهذا الخطاب هو دعوة إلى العدل بين الناس ونبذ الظلم، فغاية الشاعر هي التنبيه الذي يمتضمن تحذيرا للحاكم مما قد تؤول إليه عواقب تجويع الشعب، من أجل تجنب مشهد مستقبلي مأساوي يتسبب في معاناة الطبقات الشعبية وإحداث الفوضى في البلاد.

2.3-الالتزامات:

يقصد بالالتزامات أفعال الكلام التي تخص المتكلم دون المخاطب، إذ يلتزم فيها المتكلم بإنجاز فعل ما في المستقبل، وبأن "يتعهد بسلوك الفعل الممثل في المضمون القضوي. وأمثلة الأفعال الإلزامية هي: الوعود، والنذور، والتعهدات، والتعاقدات، والضمانات، والتهديد إلزامي، ولكنه على خلاف الأمثلة السابقة، يأتي مضادا لاهتمامات السامع وليس لمنفعة السامع، واتجاه مطابقة الأفعال الإلزامية تكون دائما من العالم إلى الكلمة، وشرط الإخلاص المعبر عنه هو

¹-محمد الفيتوري، ديوان يأتي العاشقون إليك، ص 67.

²-ينظر: يوسف محمد كوفحي، نظرات في الخطاب القرآني دراسة تداولية في سورة المائدة، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2023، ص 55.

الفصل الأول: الأفعال الكلامية في دواوين محمد الفيتوري

القصد"¹، هذا يؤكد على ارتباط الأفعال الالزامية بإرادة المتكلم ونواياه القصدية التي تخوله لإنجاز الفعل دون التأثير في السامع؛ لأنها أفعال تخص المتكلم وحده.

يتضمن الخطاب الفيتوري، جملة من الأفعال الكلامية المعبرة عن الالتزام اتجاه العديد من القضايا الإنسانية والوطنية، ونجد هذا في المقطع الشعري الآتي:

كنت أعرف

وأنا أحتضن الراية من

منفى إلى منفى

أنهم إن قتلوني

مرة واحدة

أولد في عينيك ألفاً²

يبرز هذا المقطع التزام محمد الفيتوري بالدفاع عن الوطن ونصرة القضايا العادلة في الوطن العربي، وفي بلده؛ فالنفي بعيداً والترحيل لن يمنعه من مواصلة النضال عبر خطابه الشعري الذي كرسه لخدمة القضايا العربية وفضح الواقع المتأزم الذي تعيشه الشعوب العربية، هذا ما تؤكد عليه أفعال الالتزام: (أعرف، أحتضن، أولد)، فالمضمون القضوي الذي تركز عليه هذه الأفعال هو خدمة الوطن والإخلاص لقضاياها، ويتحقق شرط الإخلاص عبر إصرار الشاعر على موقفه والثبات على مبادئه النابعة عن وعي قصدي بالقضايا والأحداث الحاصلة في وطنه. إضافة إلى يقينه المستقبلي بميلاد الآلاف مثله حتى وإن قتل.

تظهر الالتزامات في قصيدة "إلى عبد الخالق محجوب ورفقائه" في المقطع الشعري

الآتي:

لا تحفروا لي قبراً

¹-جون سيرل، اللغة والعقل والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، ص183-184.

²-الديوان، ج2، ص430.

سأرقد في كل شبر من الأرض

أرقد كالماء في جسد النيل

أرقد كالشمس فوق حقول بلادي

مثلي أنا ليس يسكن قبراً

لقد وقفوا..

ووقفت..

لماذا يظن الطغاة الصغار

-وتشحب ألوانهم-

أن موت المناضل موت القضية¹

يظهر الشاعر في هذا المقطع الشعري عبر شخصية المناضل السوداني عبد الخالق محجوب الذي أعدم من طرف الانقلابيين بعد محاكمة ظالمة²، أن الموت لا يوقف النضال ولا يقتل القضية، فالمتكلم الظاهري في هذا المقطع الشعري هو "عبد الخالق محجوب"، أما المتكلم الخفي هو محمد الفيتوري، فقد استعمل صوت المناضل، حتى يوجه رسالة ضمنية يتعهد فيها بمواصلة النضال من بعده.

يؤكد الفعل الإلزامي أرقد الوارد في العبارات الآتية: (سأرقد في كل شبر من الأرض)، (أرقد كالماء في جسد النيل)، (أرقد كالشمس فوق حقول بلادي)، على قصد الشاعر الذي يفهم من سياق الكلام، فتكرار الفعل أكثر من مرة يحيل على غرضه الإنجازي المتمثل في: إحياء ذكرى المناضل عبد الخالق محجوب، وفي الوقت نفسه التزامه باتباع المسار النضالي الذي سلكه هذا المناضل عن طريق الشعر والكلمة. فهو يعقد وعداً على نفسه باستمرار الكفاح والوقوف في وجه الظلم.

¹-الديوان، ج2، ص84-85.

²-ينظر: مسعود مقداد، الفيتوري وعبد الخالق محجوب.. نص وقراءة، تاريخ النشر: 27 ديسمبر 2020، تاريخ الاطلاع:

2023/06/21، الساعة: 8:30، الرابط الإلكتروني: <https://alantologia.com/blogs/39005/>

يقول محمد الفيتوري في قصيدة "عصفورة الدم":

الجريمة والعدل وجهان ..

والشمس ترحل في البحر

لكننا سوف نبني توابعهم ذات يوم

وسنرسم فوق شواهدنا ..

شارة الثورة العربية

والنصر¹

يتوعد الشاعر عبر هذا الخطاب الشعري كل محتل غاشم بأن لا يرتاح لطول مدة بقائه في الأراضي العربية، فهناك ثورة قادمة ستنتهي معها عصور الظلم والطغيان، إذ يلتزم الشاعر بنزعة ثورية يفصح عنها في هذا المقطع الشعري عبر الضمير الجمعي "نحن"، فقد أصبح لزاماً على كل مواطن عربي أصيل أن يتحلى بروح ثورية تؤكد على عقيدته الراضية للمحتل، ويظهر وفاء الشاعر للثورة ويقينه بتحققها في المستقبل عبر أفعال الالتزام: سوف نبني، سنرسم التي صرح الشاعر من خلالها بالتزامه بفعل إنجازي في المستقبل، وهو تحقيق الثورة والنصر.

يوصل الشاعر في مقطع شعري آخر من القصيدة، وبتعبير مفعم بلغة التهديد قائلاً:

يعلم كل الغزاة الذين هم الآن ..

مضطجعون هنا

تحت أقدامنا

أن آخر ساعاتهم

حين تكمل عصفورة الدم

في هذه الأرض دورتها

حول دائرة الجرح¹

¹-محمد الفيتوري، ديوان شرق الشمس.. غرب القمر، ص 130.

يحتوي هذا المقطع الشعري على قوة إنجازية كامنة خلف لغة الوعيد التي استعملها الشاعر عن قصد بغية تنبيه الغزاة والمحتلين بأن أيامهم أصبحت معدودة، وأن نهايتهم مرتبطة بقيام الثورة واكتمالها، وهذا ما تبينه العبارات الآتية: (يعلم الغزاة الذين هم الآن)، (أن آخر ساعتهم حين تكمل عصفورة الدم في هذه الأرض دورتها حول الجرح)، فالفعل النطقي متعلق باللحظة الراهنة في العبارة الأولى من خلال ظرف الزمن (الآن)، لكن الفعل الإنجازي في العبارة الثانية) سيتحقق مستقبلاً من خلال الفعل الإلزامي: تكمل.

تتعلق وجهة الإنجاز في هذه المنطوقات بالتزام الشاعر حيال مخاطبه بالتهديد والوعيد، وهو يعبر عن شعور يمتلك المجموع نفسه، وهو النيل من الغزاة الغاصبين، إضافة إلى علم الغزاة أنفسهم بأن نهايتهم هي مسألة وقت فقط. وتجدر الإشارة إلى أن القوة الإنجازية الظاهرية للأفعال الكلامية: يعلم، وتكمل هي الإخبار، لكنها تتجه حسب المعنى الضمني الذي يحمله سياق القول من الإخبار إلى الوعيد²، فالاستعمال وحده هو الكفيل بتحديد الوظيفة التداولية للفعل عبر المقام اللغوي الذي يختار المتكلم من أجل إيضاح مقصده الكلامي.

4.2-التعبيريات:

هي الأفعال التي تفصح عن الموقف النفسي للمتكلم "وتعد وجهة الإنجاز فيها التعبير عن الحالة السيكولوجية المخصصة ضمن شروط الإخلاص، وتتعلق بحالة أشياء معينة في المضمون القضوي، ولا وجود لأثر المطابقة بين العالم والكلمات، وشرط الحالة النفسية عقد النية والصدق في محتوى الخطاب، ومن أمثلتها: الاعتذار والشكر والتهنئة والنقد والتعزية والتأسف، والترحيب"³، فلا يوجد اتجاه مطابقة لأفعال التعبير، لأنها تتصل بالحالات النفسية

¹-ديوان شرق الشمس.. غرب القمر، ص131.

²-ينظر: عمار شلواي، تلقي الخطاب الشعري من منظور تداولي في قصيدة "منشورات فدائية"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة-الجزائر، 2014-2015، ص118.

³-سيف الدين طه الفقراء، الصرف العربي (رؤى تداولية)، دار اليازوري العلمية، عمان-الأردن، ط1، 2022، ص53.

المتغيرة، وينصب الاهتمام في هذا النوع من الأفعال على شرط الإخلاص متمثلاً في صدق شعور المتكلم ونيته . ولا تتوقف هذه الأفعال عند المتكلم بل تمتد إلى المشاركين في الفعل.

وظف محمد الفيتوري العديد من أفعال التعبير التي تجسد مشاعره وأحاسيسه في خطابه الشعري، يقول في قصيدة "ريح تمر":

ينمو.. يتمدد.. يتسلق روعي

حزني الزنجي العاري، ذو الجسد المقرور

وكأمطار الغابة

يتصبب من أجلك حزني¹

اعتمد الشاعر على التكتيف الدلالي في هذا المقطع الشعري، حتى يجعل المتلقي يحس بعمق حالته النفسية، فقد شحن خطابه بطاقة شعورية عبر توظيفه لعناصر الطبيعة التي تشخص حزنه المعنوي، وتولد في المتلقي معاني تتسجم مع الدفقة الشعورية التي نقلها له بطريقة مجازية، تظهر من خلالها جمالية استعمال اللغة الشعرية خاصة في العبارة الآتية: (وكأمطار الغابة يتصبب من أجلك حزني)، ونجد أن أفعال التعبير التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع الشعري تحيل على حالة نفسية معقدة لا يمكن التوصل إليها اعتماداً على التركيب اللغوي بل يجب تتبع الظروف المصاحبة للحدث الكلامي من أجل التعرف على الموقف النفسي الذي يبتغي الشاعر نقله للمتلقي.

يوصل الشاعر نقل موقف النفسي في قوله:

وكأصوات الغابة

يتعرى من أجلك حزني

يتشقق أجراسا، وطبولا وثنية

¹-الديوان، ج1، ص438-439.

ومرايا تعكس روح الأرض الزنجية¹

تفصح الأفعال التعبيرية (يتعري، يتشقق) عن حزن كبير يسيطر على محمد الفيتوري، وتبين مدى تماهي روحه مع أحزان القارة الإفريقية وعاداتها وتقاليدها وإيقاعاتها الموسيقية المغروسة في ذاته، فحزنه جزء من أحزان الزوج الذين حمل قضيتهم في قلبه، ودافع عنها في شعره، إذ يتحقق شرط الإخلاص عن طريق المشاعر الصادقة التي تبرز حرص الشاعر على التعبير عن هموم القارة السمراء.

يقول الشاعر في قصيدة "تنويغات في التبغ والبرتقال":

وتمشين أبهى من اللحم

في شجر التبغ والبرتقال

انهضي من رفاتك عذراء

تلوي ضفيرتها الريح

يا وردة المستحيل الجنوبي

لا شيء عبر المدى.. لا صدى

شتلة التبغ، ما فتئت في الجنوب

معانقة جرحها

والرصاصه مرتدة من جبينك يا يوسف

انهض_ لقد عبت ثورة الشهداء

ويا فاطمة إن الذروة قادمة

يا عروس انهضي

إن أقنعة تتساقط في العتمة الآن²

¹-الديوان، ج1، ص439.

²-ديوان شرق الشمس. غرب القمر، ص50-51.

يهدي الشاعر هذه القصيدة إلى روح المناضلة وردة بطرس إبراهيم التي سقطت شهيدة رميا بالرصاص في الجنوب اللبناني أثناء إضراب عمالي تدافع فيه عن حقوق العمال سنة 1947م، وإلى أفراد الحركة النقابية العمالية اللبنانية فاطمة خواجه ويوسف العطار وحسين العطار الذين شاركوا زميلتهم وردة المسار النضالي وسقطوا جميعا شهداء بعدها أثناء المظاهرات التي أقيمت للتضامن مع القضية الفلسطينية واستنكارا للاحتلال الصهيوني للأراضي الفلسطينية إضافة إلى الدفاع عن مطالب العمال¹.

يهنئ الشاعر هؤلاء المناضلين بالشهادة ويفتخر بتضحياتهم من أجل العيش الكريم وإعلاء شأن الكرامة الإنسانية ونصرة القضية الفلسطينية، فهذه القصيدة تكريم من قبل الشاعر لأرواحهم، والملاحظ من المقطع الشعري انتقائه لمجموعة من الأفعال التعبيرية وعبارات المدح التي تتناسب مع مقام المخاطب للتعبير عن حبه واعتزازه، إذ تبرز القوة الإنجازية للأفعال التعبيرية التي استعملها الشاعر من خلال السياق الكلامي في قوله: (وتمشين أبهى من الحلم)، (انهضي من رفاتك عذراء)، (يا شتلة التبغ، ما فتئت من الجنوب)، (يا عروس، انهضي)، فقد وردت الأفعال منسجمة مع الأوصاف التي أفردتها الشاعر لمدح الشهيدين مما عزز من أدائها الإنجازي الموافق لمنزلة المخاطب، وأدى شرط الإخلاص المترتب عن هذه الأفعال متمثلا في مشاعر الافتخار والاعتزاز التي يكنها المتكلم للمخاطب.

يقول الشاعر في قصيدة "أغنية موت قصيرة":

وتهادت الغربية العمياء

تبكيني وتضحكني

وتريق ألواني.. وتغزلني

ليلا خريفيا بلا لون

ليلا عجوزا طاعنا في السن

¹ينظر، الديوان، 49.

يعدو بخيمته ويحملني¹

يعبر الشاعر في هذا المقطع الشعري عن الغربة الروحية التي يعيشها بعيدا عن وطنه وأهله، فهي بمثابة الموت القصير والحمل الذي أصبح يتقل ذاته حسب ما ورد في عنوان القصيدة، وتبرز الغربة كمعادل موضوعي لمعاناة الشاعر النفسية من خلال الأفعال الكلامية الآتية: تهادت، تبكيني، تضحكني، تريق، تغزلني، يحملني، فأحساس الغربة يعادل إحساس الفقد لدى الشاعر، والمقصود هنا هو فقدان الشاعر لذاته بعيدا عن وطنه مما خلف عنده جرح نفسي عميق، ويؤكد على هذا من خلال إخلاصه في نقل مشاعر الضياع النفسي الذي خلفتها الغربة.

5.2- التصريحيات (الإدلاءات):

تستعمل أفعال التصريح لتمثيل حالة في الواقع عن طريق المقاربة والمحاكاة، فهي من الأفعال التي تقوم على تحقيق التقارب المطلوب بين المضمون القضوي والواقع، فإذا أنجزت فعل إعلان الحرب كما ينبغي ذلك، وفي كما ينبغي شروط كثيرة، فإن الحرب تكون معلنة بشكل جيد²، "فبمجرد القيام بها يحدث تغيير في الخارج مثل: أعلن، زوج.."³، تقابل التصريحيات عند سيرل أفعال العرض التي وضعها أوستن، ويتحقق شرط الإخلاص فيها من خلال مطابقة المحتوى القضوي للواقع؛ ويظهر هذا في نجاح المتكلم في تحويل الفعل الكلامي إلى فعل منجز في الواقع.

تظهر التصريحيات في قصيدة "اعترافات" التي عرض الشاعر فيها مجموعة من الحقائق الخاصة به يقول:

¹-الديوان، ج1، ص476.

²-سيف الدين طه الفقراء، الصرف العربي (رؤى تداولية)، ص53.

³-مختار درقاوي، التصور الأصولي للمعنى (مقاربة دلالية لآليات فقه الخطاب)، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2016، ص45.

يا إخواني

إني أحمل كل خطيئة عصري

فأنا شاعر

أظلم عينيه بريق العصر¹

يستمر الشاعر في اعترافه قائلاً:

وأنا شاعر

أعلم أن فلانا يرحمه الله

مات كما عاش بغير ثمن

يحلم بالجنة، وهي وطن

دميت فوق الأشواك خطاه

لو كان يطهرني النسيان

لو أني أحمل في صدري حجرا

لو أن الشيء الخافق في صدري قطعت فولاذ

لنسي²

يصرح الشاعر في هذين المقطعين الشعريين بسمو الرسالة التي يقدمها الشعر عندما يكون مكرسا لخدمة المثل العليا وكشف الحقائق الغائبة عن عقول العامة، ويعترف في الآن نفسه بعبء هذه الرسالة التي جعلت منه كيانا مثقلا بالهموم التي لا يحس بها غيره، فكل الآلام التي تتخر روح شعبه، تلقى على عاتقه أضعافا، إذ يحز في نفسه حلم الشعب بوطن يسوده الأمن والعدل لسنوات طوال، وهذا ما نجده في العبارات الآتية: (إني أحمل كل خطيئة عصري)، (فأنا شاعر أظلمت عينيه بريق العصر)، (لو أني أحمل في صدري حجرا).

¹-الديوان، ج1، ص382.

²-الديوان، ج1، ص282-383.

يسعى الشاعر من خلال التصريح بالمضمون القضوي الذي جسده أفعال التصريح الآتية: أعلم، يحلم، دميت إلى تحفيز المخاطبين وتوعية عقولهم وتحسيسهم بضرورة إحداث تغيير لهذا الواقع السائد وعدم الرضى بقساوته، فقد تحقق شرط الإخلاص من خلال محاولة تجسيد هذا الحلم الشعبي على أرض الواقع بطريقة غير مباشرة متضمنة في المحتوى القضوي الوارد في العبارات الآتية: (أعلم أن فلانا يرحمه الله)، (مات كما عاش بلا ثمن)، (يحلم بالجنة، وهي وطن).

يقول الشاعر في قصيدة "ملك أو كتابة"

وأشهد أن
التراب الذي عجنته الهزيمة
كان جميلاً..
وأضحى قبيحاً
وأقبح من لونه في العيون
تألق تاج المهانة
فوق رؤوس العبيد¹

يصرح الشاعر في هذا المقطع بحالة الانكسار والهوان التي سادت الشعوب العربية بعد نكسة حزيران 1967، فقد تحولت الهزيمة في نظرهم إلى انتصار عن طريقة آلة إعلامية موجهة غسلت عقولهم وكرست تقديسهم للأشخاص، ويؤكد ذلك فعل التصريح أشهد الوارد في عبارة: (وأشهد أن التراب الذي عجنته الهزيمة كان جميلاً وأضحى قبيحاً)، فقد ضمن الشاعر خطابه العديد من الحقائق التي تظهر بلغة مقتضبة وغير مباشرة، تصرح للمتلقى بالمحتوى القضوي العام لكنها تمتنع عن التصريح بالحقائق الجزئية في سياق الكلام، ونجد أن الشاعر

¹-ديوان شرق الشمس.. غرب القمر، ص143.

يشير إلى الشخصية المهزوزة التي ظهر بها الفرد العربي بعد هزيمة مذلة جعلته يتقبل دور المهزوم والمسير في قوله: (وأقبح من لونه في العيون تألق تاج المهانة فوق رؤوس العبيد).

يقول الشاعر في قصيدة "كتابة منسية":

أعلم أن الموت حق، والحياة باطلة
والمرء لا يعيش مهما عاش إلا ليموت
وكل صرخة مصب نهرها السكوت¹

يبرز هذا المقطع الشعري قدرة اللغة الشعرية الفيتورية على عرض الحقائق التي أضحت مغيبة لدى الكثير، وأول ما يوحي بذلك هو عنوانه "كتابة منسية"، إضافة إلى الفعل الكلامي أعلم في عبارة: (أعلم أن الموت حق، والحياة باطلة)، إذ يصرح بحقيقة الموت المنسية، وبوهم الحياة الباطلة، ونجد أن الشاعر نجح في مطابقة المضمون القضوي للأفعال مع الواقع، فنهاية المرء، واستعمل النهي لعرض هذه الحقيقة في قوله: (والمرء لا يعيش مهما عاش إلا ليموت).

نصل إلى استنتاج مفاده أن الخطاب الشعري يستعصي على المقاربة التداولية وفقا لنظرية الأفعال الكلامية التي أقرها كل من أوستن وسيرل؛ لأن اللغة الشعرية تتفقت من الدراسة اللسانية، فعلى الرغم من الحلول التي اقترحها سيرل إلا أنه لم ينجح في ضبط تصنيف الأفعال الكلامية، فهناك مجموعة من الأفعال الهجينة التي تسقط من تصنيفه المقيد لفعالية الخطاب، مما يحد من حركية الأفعال داخله، فالإخبار مثلا يتواجد في أغلب التصنيفات التي اقترحها إضافة إلى الطلب خاصة أسلوب النهي الذي نجده يفيد العرض حسب الموضع الكلامي الذي أستعمل له، هذا ما يعرض هذه النظرية للمساءلة نتيجة الغموض الذي يعتريها أثناء تحليل الخطاب الشعري.

¹-الديوان، ج1، ص541.

الفصل الثاني: الاستلزام الحواري في دواوين محمد الفيتوري

1. الاستلزام الحواري (إضاءات مفاهيمية ونظرية)

1.1- المفهوم الاصطلاحي للاستلزام الحواري

2.1 - الأسس النظرية للاستلزام الحواري

2. نظرية الاستلزام الحواري في الخطاب الشعري

1.2- مبادئ الاستلزام الحواري

2.2- خرق مبادئ الاستلزام الحواري

تمهيد:

تعتمد المقاربة التداولية على نظرية الاستلزام الحواري من أجل ضبط عملية التواصل بين مستعملي اللغة والمتحاورين أثناء التخاطب، إذ لا يستوفي الخطاب شروط التواصل بالاكتمال بالمعاني السطحية، وهنا تكمن أهمية الاستلزام الحواري الذي يتيح للمتلقي فرصة الانتقال من المعاني الظاهرية إلى المعاني الضمنية عند تعسر فهم مقاصد المتكلم وصعوبة الكشف عن دلالات الخطاب، لذلك تم تقسيم هذا الفصل إلى عنصرين، الأول يركز على التعريف بمفهوم الاستلزام الحواري، وبيان الأسس النظرية التي يقوم عليها، ويسعى العنصر الثاني إلى تطبيق الأسس والمبادئ النظرية للاستلزام الحواري على الخطاب الشعري لمحمد الفيتوري، والكشف عن فعالية هذه المبادئ في استنباط المعاني التي تخفيها اللغة الشعرية، إضافة إلى إبراز مدى تناسبها مع الخطاب الشعري عبر تحليل النماذج الشعرية في دواوينه.

1- الاستلزام الحواري (إضاءات مفاهيمية ونظرية):

أدى تنوع الدراسات التي تخص نظرية الاستلزام الحواري إلى اختلاف الآراء بين الباحثين والمفكرين، هذا ما أسهم في تعدد تعريفات مصطلح الاستلزام الحواري، فهو لا يستقر على تعريف موحد يقره الباحثون بالاتفاق بينهم، ويرجع ذلك إلى خصوصية النظرية التي تمت أصولها إلى مدارس نقدية قديمة وحديثة، مما يستدعي الوقوف بتمعن عند التعريفات الاصطلاحية لمصطلح الاستلزام الحواري من أجل فهم حدود النظرية التي قام عليها هذا المصطلح.

1.1- المفهوم الاصطلاحي للاستلزام الحواري:

ظهر الاهتمام بمعنى الاستلزام الحواري في الدرس البلاغي القديم، فقد عرفه عبد القادر الجرجاني بقوله: إن "اللفظة الواحدة...تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ"¹،

¹- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988، ص33.

إذ يسعى الدرس البلاغي إلى الوقوف على المعنى غير المدرك من الملفوظ اللغوي من خلال ما توفره الأساليب البلاغية كالاستعارات والتشبيهات والكنائيات من انزياحات تسمح بالوصول إلى المعنى الكامن، هذا ما ينطبق على الدرس التداولي الحديث، خاصة فيما يتعلق بما جاء به غرايس بوصفه المؤسس الأول لنظرية الاستلزام الحواري.

كما يرى السكاكي أن دلالة الكلام تخرج من المعنى الأصلي إلى المعنى المتضمن مما يستدعي التدرج في الفهم من البسيط الظاهر من الكلام إلى المعقد الخفي، ويوضح هذا بقوله "أن الكلمة لا تفيد البتة إلا بالوضع، أو الاستلزام بواسطة الوضع، وإذا استعملت فإما أن يراد: معناها وحده، أو غير معناها وحده، أو معناها وغير معناها معاً؛ فالأول هو: الحقيقة في المفرد، وهي تستغني في الإفادة بالنفس عن الغير؛ والثاني: هو المجاز في المفرد، وأنه مفترق إلى نصب دلالة مانعة عن إرادة معنى الكلمة. والثالث: هو الكناية، ولا بد من دلالة الحال"¹، فقد تتطلب إصابة المعاني وتقصي الحقيقية المبنوثة في الخطاب والتوصل إلى المقاصد المرجوة منه اشتغال المتلقي على الدلالة الحرفية التي تفيد التبليغ ولا تحتاج إلى تفكير من قبله، والدلالة المستلزمة عن طريق المجاز التي تفيد إعلامه بحقيقة غير ظاهرة تخفى عن الذهن، وتحتاج إلى إعمال الفكر، إضافة إلى الجمع بين الدالتين عند استحالة الفهم، مما يستوجب اللجوء إلى عملية التأويل لفك شفرات الخطاب والوصول إلى عمق الدلالة.

وقد تطورت نظرية الاستلزام الحواري مع الدراسات التداولية الحديثة، وأصبح الاستلزام الحواري مصطلحاً قائماً بذاته بفضل جهود الفيلسوف البريطاني بول غرايس (Paul Grice)، الذي كان له السبق في تعريفه في مقالات عنونها ب (المنطق والمحادثة) (Logic and Conversation)، بقوله أنه "نقل المعنى الضمني من خلال المعنى التقليدي للكلمات مثل: لكن، هكذا، وما في ذلك من تضمينات تقليدية للتعبير عن جزء من دلالاته، ومن

¹ -يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987، ص414.

ناحية أخرى تعتمد مضامين المحادثة على سمات المحادثة أو السياق وليس فقط على المعاني التقليدية¹، والمقصود بذلك هو الاستناد على المعنى الظاهري للمفوضات اللغوية من أجل الوصول إلى المعنى المضمرة مع التركيز أكثر على مراعاة ظروف إنتاج مضامين الخطاب والسياقات المحيطة بها.

ويتوضح هذا التعريف أكثر من خلال المثال الآتي:

يقول المتكلم: "أعزني القلم من فضلك"، هذا القول يتطلب من المخاطب استيعاب المعنى الخفي عن طريق الأثر الظاهر الذي تركه المتكلم، فالغرض من هذا التركيب الكلامي ليس الطلب الذي يبدو واضحا للمخاطب في البداية، ولكن غرضه الحقيقي هو الالتماس الذي يظهر من خلال القرينة اللغوية "من فضلك"، فالمتكلم يترك للمخاطب مجموعة من الوسائل والآليات التي تعينه في الوصول إلى المعاني الخفية من الكلام كالقرائن اللغوية والاستعارات التي تظهر أهميتها من خلال السياق.

ويعد الحوار عنصرا أساسيا يعتمد عليه الاستلزام الحوارى؛ لأن اللغة لا تنجز وظائفها إلا في سياق تواصلى قائم على الحوار بين المتخاطبين، وبما أن الاستلزام الحوارى ظاهرة تداولية فقد ورد مفهوم الحوار تداوليا بصيغة التفاعل، ويرجع ذلك إلى اعتبار اللغة "ممارسة تخاطبية (تفاعلية) تقوم بين نوات متكلمة وأخرى مستمعة، محكومة بالانتماء إلى المجموعة اللغوية نفسها"²، إذ لا تكتسب معاني اللغة تميزها إلا من خلال الاستعمال الذي يتم بين المتحاورين، مما يمدها بدلالات لم تكن متاحة لها بعيدا عن "التفاعل الاجتماعى بين المتخاطبين. وبهذا يغدو الخطاب شكلا من التخاطب الحى الذى يدرس بمختلف العناصر

¹-Marc cohen, Grice: "Logic and Conversation", University of Washington, 11/13/2008, p2-3, view date: 12/08 /2023, hour: 8.00PM, the electronic link: <https://faculty.washington.edu/smcohen/453/Grice Logic Display.pdf>.

²-ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: يمنى العيد ومحمد البكري، إفريقيا الشرق، 1986، ص47.

المكونة له من قبيل المظهر اللغوى، والمقام، وعلاقة المخاطبين ببعضهم"¹، وبهذا يصبح الحوار أحد أهم مقومات الإبداع الإنسانى الذى يتيح التعامل مع تراكيب لغوية كثيفة الدلالة وفهمها فى إطار عملية التواصل، خاصة الإبداع المكتوب الذى يقوم فى حد ذاته على معانى حوارية مباشرة وخفية يفهمها المخاطب انطلاقاً من السياق اللغوى داخل النص.

وقد ورد تعريف الاستلزام الحوارى فى قاموس التداولية على أنه ما "لا يختزل دائماً... فى الدلالة اللسانية الموضوعية للجملة المقابلة؛ لذلك هناك فرق بين ما يقال (الدلالة الموضوعية للجملة) وبين ما يجرى نقله وإيصاله (تفسير الملفوظ)، فإذا كانت الدلالة هى ما يقال، فإن الاستلزام هو ما يوصل، بحيث إن نسبة ما يتم نقله تختلف عما يقال"²، يبين هذا التعريف أن الاستلزام الحوارى هو ما يتم إيصاله للمتلقى عبر الدلالة الظاهرية للقول، إذ يمثل الثقل الدلالى الذى يحمله القول نفسه، المعنى الخفى الذى يتعمد المتكلم إيصاله للمتلقى.

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح (الاستلزام Implicature) طاله اضطراب كبير فى الدراسات العربية أثناء نقله من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، هذا ما أدى إلى تعدد التسميات التى أطلقت عليه، ويعرف هذا أيضاً بفوضى المصطلح، فهناك عدد لا يحصى من الترجمات غير المتفق عليها، نذكر منها: الاقتضاء، التضمين، الاضمار، المعنى المرسل، المعنى الضمنى، الافتراض المسبق، وغيرها من التسميات التى تسببت فى إشكالية تحديد المصطلح وخلق كبير بين مصطلحات أخرى³، فىمثل الافتراض مثلاً المعنى المعلوم

¹ -محمد الحيرش، تداولية التخاطب عند ميخائيل باختين، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع9، المغرب، 1990، ص7.

² -جوليان لونجى وجورج إيليا سرفاتي، قاموس التداولية، تر: لطفي السيد منصور، دار الرافدين، لبنان، ط1، 2020، ص133.

³ -ينظر: لىلى كادة، المكون التداولى فى النظرية اللسانية العربية ظاهرة الاستلزام التخاطبى أنموذجاً، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم فى علوم اللسان العربى، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة-الجزائر، 2012، ص109.

الذي يفترض أن يكون واضحاً في عقل المتلقي، ويشكّل جزءاً بسيطاً من الاستلزام الحواري الذي يعتمد على المعاني المألوفة لدى المتلقي من أجل الوصول إلى المعاني المضمرة في الخطاب.

وقد تم الاعتماد على مصطلح (الاستلزام) كمقابل عربي للمصطلح الأجنبي *implicature* "لأنه المسلك الذي اشتدت عنايته بضروب القول جميعها على اختلاف وظائفها وتعدد أغراضها وتباين أشكالها، فرفضوا أن يظلوا أسارى للجانب المنطقي للغة"¹، يفسر هذا القول أن تفضيل مصطلح الاستلزام على غيره من المصطلحات الأخرى يعود إلى قدرته على استيعاب محتوى القول ودراسة اللغة بوصفها ممارسة تواصلية شاملة تخرج عن الجوانب اللسانية التي تجعل منها نظاماً من العلامات الخالية من المعنى عبر ربطها بظروف إنتاجها وسياقاتها المختلفة، هذا ما خوله ليكون مقابلاً للمصطلح الأجنبي لأنه يهدف بالأساس إلى الارتقاء باللغة إلى أعلى مستوياتها ويفتح أمامها آفاق التنوع الكلامي من خلال المعنى الحواري القائم على مجموع الاحتمالات اللغوية التي يطرحها الاستعمال اعتماداً على السياقات المنتجة للكلام.

نستج من خلال ما سبق قوله أن الاستلزام الحواري ظاهرة لغوية تداولية تهتم بتأويل الجمل وتحليلها وفهمها من خلال استعمالها في سياق معين يتيح فرصة التحوار والتواصل بين منتج الخطاب ومتلقيه، خاصة إذا كان لصاحب الخطاب رسالة يبتغي إيصالها للمتلقي لا يقتصر فيها على المعاني السطحية للملفوظات اللغوية بل يتعداها إلى معاني عميقة يستوجب الوصول إليها الفهم الصحيح لفحوى الخطاب.

2.1- الأسس النظرية للاستلزام الحواري:

بدأ غرايس بوضع أصول نظرية الاستلزام الحواري من خلال تقسيم المعاني إلى قسمين: معاني صريحة ومعان ضمنية، إذ تركز المعاني الصريحة على تأويل دلالي

¹-المرجع نفسه، ص112.

سطحى يظهر من خلال الجملة وتدل عليه مؤشرات وقرائن لغوية، وتتصرف المعانى الضمنية إلى تأويل دلالى عميق لا تظهره الجملة، ولا توجد قرائن لغوية تدل عليه، وأطلق غرايس على كل من المعنى الصريح والمعنى الضمنى تسميات أخرى، إذ يقابل المعنى السطحى القوة الإنجازية الحرفية المدركة عن طريق القول، وتدل عليها صيغ الفعل المختلفة: كالأمر والنداء، ويقابل المعنى الضمنى القوة الإنجازية المستلزمة المدركة من المقامات، التى تستلزم فهم الجملة فى سياقاتها المقامية¹.

وقد التفت غرايس إلى ضرورة إيجاد طريقة تضمن للمتلقى الانتقال من المعنى المباشر الصريح إلى المعنى غير المباشر الضمنى، ويرجع هذا إلى التعقيد التى تتسم به نظرية الاستلزام الحوارى، فالمعانى الضمنية نفسها تنقسم إلى معانى عرفية ترتبط بالنص وتتلاءم مع سياقاته العامة التى تبدو معانيها مألوفة للمتلقى، ومعانى حوارية تابعة للمقامات التى ينجز فيها النص وتنتج عن سياقات خاصة تستوجب دراسة عميقة من قبل المتلقى لفهم معانيها²، وعليه ابتدع غرايس (مبدأ التعاون) بقواعده من أجل تسهيل فهم المعانى الحوارية على المتلقى.

ويقصد بمبدأ التعاون Cooperative principle الذى أقره غرايس "الطريقة التى تستعمل فيها اللغة بأعلى قدر من الكفاءة والفعالية لتحقيق التفاعل التعاونى والعقلانى فى التواصل. وبواسطة هذا الدليل يتوقع من المشاركين عادة أن يتعاونوا بعضهم مع بعضهم الآخر فى عملية التواصل"³، إذ يتمحور حول التفاعل الذى يتم بين المتحاورين من أجل نجاح

¹-ينظر: العياشى أدراوى، الاستلزام الحوارى فى التداول اللسانى من الوعى بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2011، ص96.

²-ينظر: بشرى البستاني، التداولية فى البحث اللغوى والنقدى، مؤسسة السياب، بغداد-العراق، ط1، 2012، ص266.

³-يان هوانغ، معجم أوكسفورد للتداولية، تر: هشام إبراهيم عبد الله الخليفة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2020، ص196-197.

التواصل، ويتم هذا عن طريق التحلى بكفاءة تواصلية تخولهم للوصول إلى الهدف المرجو من التواصل.

يتفرع عن مبدأ التعاون مجموعة من القواعد السلوكية التي جعلها غرايس من الشروط الأساسية لنجاح التماور، وهي:

1- قاعدة الكم (Maxim of quantity): تعتبر هذه القاعدة "حدا دلاليا القصد منه الحيلولة دون أن يزيد أو ينقص المتماورون من مقدار الفائدة المطلوبة، إذ تكون الإفادة على قدر الحاجة ولا تتجاوز الحد المطلوب"¹ حسب ما يراه غرايس فمثلا أن تقول الأم لابنها: هل كتبت دروسك وأنجزت واجباتك؟ فيرد عليها الابن: كتبت دروسي وأنجزت واجباتي، هكذا يكون قد التزم بهذه القاعدة؛ لأن الجواب كان جوابا كاملا على قدر السؤال، ولم تعتريه زيادة أو نقصان.

2- قاعدة الكيف (Maxim of quality): والقصد منها "أن يكون الكلام صادقا وأن يخلو من الكذب وتقول هذه القاعدة بأن لا يقول المتكلم ما يعلم خطأه وألا يقول ما ليس عليه دليل"²، فلو أن الأم نصحت ابنها بعد كذبه عليها فيما يخص نتائجها بأن هذا التصرف خاطئ، تكون قد التزمت بهذه القاعدة؛ لأن كلامها صحيح.

3- قاعدة العلاقة أو الملاءمة (Maxim of relevance): وهي بمثابة "حد مقصدي، الهدف منه منع المتكلم من أن ينزلق إلى مقاصد أخرى تتنافى مع تلك التي استهدفها فى الخطاب؛ أي تناسب الخبر مع ما يرمى إليه الخطاب وتقول هذه القاعدة: ليناسب مقالك

¹-العياشي أدرابي، الاستلزام الحوارى فى التماول اللسانى من الوعى بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، ص 99.

²-المرجع نفسه، ص ن.

مقامك"¹، فمثلا لو أجاب المعلم تلميذه بقوله: أن المدرسة مكان للتعلم وليس للعب. يكون قوله هنا متناسبا مع المقام المكاني الذي هو فيه.

4- قاعدة الجهة أو الكيفية (Maxim of manner): تختلف هذه القاعدة عن القواعد السابقة فهي "لا ترتبط بما قيل، بل بما يراد قوله، والطريقة التي يجب أن يقال بها. والهدف منها تجنب الملل والاضطراب، وقد قسمها غرايس إلى أربع نقاط هي: أ- لتحترز من الالتباس، ب- لتحترز من الإجمال، ج- لتتكلم بإيجاز، د- لترتب كلامك"²، ويعني هذا التركيز على أسلوب الكلام الواضح بعيدا عن الاطناب الملل.

فمبدأ التعاون هذا يهدف إلى ضبط عملية التحوار عبر جملة قواعد تشترط على المتخاطبين احترامها حتى لا يختل الحوار، ولا ينتج خرق لهذه القواعد، إلا أن خرق قواعد الحوار هو ما يجعل المخاطب ينتقل من المعنى الحرفي إلى المعنى الخفي للكلام، وهذا ما أشار له سابقا بـ(المعنى المستلزم)، فعدم الالتزام بهذه القواعد لا يعني فشل العملية التواصلية، فبعض الحوارات تلتزم فهما ضمينا يخرج عن المألوف، وهذا ما عرض نموذج غرايس الحوارى للانتقاد لأنه ركّز فيه على الجانب التبليغى وأهمل الجانب التهذيبي³، فنقض بذلك مفهوم الاستلزام الحوارى، بإغفاله لأنواع الحوار ببسطه لهذا النموذج الذي يحصر الحوار فى الجانب التبليغى فقط.

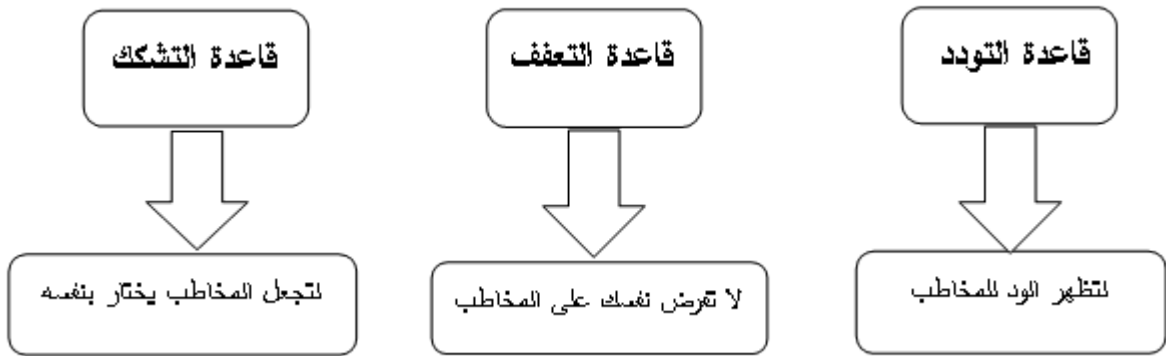
وقد أدى فشل غرايس إلى ابتداء مبادئ حوار جديدة من قبل الباحثين أهمها المبدأ الذي أقرته روبين لاکوف (Robin Lakoff) وهو مبدأ التأدب التي جاءت صياغته على النحو الآتى: "لتكن مؤدبا"، ويستوجب هذا المبدأ التزام كل من المتكلم والمخاطب بتحقيق الغاية المرجوة التي دخلا من أجلها فى الخطاب، من خلال تعاونهما الذي يدخل ضمن

¹-المرجع نفسه، ص99-100.

²-المرجع نفسه، ص100.

³-ينظر: طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص240.

ضوابط التهذيب التى لا تقل عما يلتزمان به من ضوابط التبليغ¹، وتتفرع عن هذا المبدأ جملة من القواعد يوضحها المخطط الآتى²:



يوضح هذا المخطط القواعد التهذيبية التى يقوم عليها مبدأ التأدب، المتمثلة فى (قاعدة التعفف) التى تشترط احترام المتكلم للمخاطب، وذلك بالحفاظ على المسافة بينهما وتجنب العاطفة فى الخطاب، بعدم إخضاع المخاطب لإرادة المتكلم، وتشترط قاعدة التشكك ترك الحرية للمخاطب فى اتخاذ قرارات قد تؤثر على الخطاب، وتهدف (قاعدة التودد) إلى أن يساوى المتكلم بينه وبين المخاطب فى الخطاب، وذلك بتقوية علاقة الصداقة بينهما، فلا استعلاء للمتكلم على المخاطب. وتهدف هذه القواعد إلى جعل المتلقى حراً فى تأويل الخطاب بعيداً عن سلطة المتكلم، بما يفرض عليه احترامه وإفساح المجال أمامه من أجل اتخاذ قرار التأويل. ووفقاً لما جاء به (مبدأ التأدب) يجب عدم قصر الحوار على مقاصد المتكلم وإهمال المخاطب لأن الحوار عملية تبادلية تقوم على تشارك الأفكار بين المتحاورين.

وقد تعرض (مبدأ التأدب) للنقد بسبب تفاوت درجة القوة بين قواعده، فقاعدة التشكك أقوى من قاعدة التعفف، هذا ما يؤدي إلى إسقاطها بعضها للبعض الآخر فى العمل الواحد نتيجة

¹-ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

²-ينظر: المرجع نفسه، ص 240-241.

الفصل الثاني: الاستلزام الحوارى فى دواوين محمد الفيتورى

عدم توافقها فقد تصلح قاعدة التودد فيما يعارض قاعدة التعارض، وتفيد قاعدة التعفف فيما لا تفيد فيه قاعدة التشكك، وتفيد قاعدة التشكك ما يعارض قاعدة التشكك، فلا تتناسب بذلك مع بعضها ومع قواعد التعاون التى أقرها غرابيس، لذلك جاء بعدها (براون وليفنسن) (Brown and Levenson) بمبدأ التواجه، وهو مبدأ تداولى ثالث يضبط التخاطب، وسمى بمبدأ التواجه بين مستعملى اللغة نظرا لمعناه اللغوى الذى يفيد مقابلة الوجه للوجه كما ورد فى دراستهما المشتركة (الكليات فى الاستعمال اللغوى)¹.

ويقوم (مبدأ التواجه) على شرط أساسى هو: "لتصن وجه غيرك"، وينبنى على مفهومين أساسيين هما مفهوم (الوجه) و(التهديد) الذى هو نقيض الصيانة²، ويمكن شرحهما حسب الجدول الآتى³:

مفهوم التهديد	مفهوم الوجه
يتمثل فى تهديد الوجه تهديدا ذاتيا، ويظهر فى الأقوال التى تعوق إرادة كل من المستمع والمتكلم فى دفع الاعتراض أو جلب الاعتراف، فهو تهديد لكل من الوجه الدافع والجانب مثل: الوعيد، الإنذار والتحذير أو أى قول يهدد المستمع ويلزمه قبوله من قبل المتكلم أو أى قول يحمل المتكلم على دعوة المستمع إلى حفظه كالتهنئة والإعجاب.	يقصد به الذات التى يدعيها المرء على نفسه، وبها تحدد قيمته الاجتماعية، وتنقسم إلى: أ- الوجه الدافع: ويريد به المرء ألا يعترض الغير سبيل أفعاله، ويسمى أيضا بإرادة دفع الاعتراض. ب- الوجه الجالب: ويريد به المرء أن يعترف الغير بأفعاله أو قل هو إرادة جلب الاعتراف.

قصر (مبدأ التواجه) تحليله للخطاب على مفهوم التهديد، إذ حصر وظيفته على الأقوال التى تؤدى معنى التهديد، جاعلا منه سمة أساسية للخطاب حتى وإن كانت أقواله غير موجهة للتهديد هذا ما يؤدى إلى إسقاط الجانب التهذيبي المطلوب فى المحادثة، بفرض سلطة المتكلم فى الحوار والحد من دور المخاطب فى عملية التأويل، معارضا بذلك ما جاء

¹-ينظر: عبد الرحمن طه، اللسان والميزان والتكوير العقلي، ص241-242-243.

²-ينظر: المرجع نفسه، ص243.

³-ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

به مبدأ التأديب، إذ لا يمكن قصر الحوار على مقاصد المتكلم وإهمال المخاطب، لأن الحوار عملية معقدة تقوم على تفاعل المتحاورين من أجل تجاوز الظاهر من الكلام إلى الضمنى منه.

وقد أضافت مبادئ الحوار قواعد جديدة تعطي الأهمية للمخاطب وتتصفه فى تحليل الخطاب، لكنها لم تصل إلى المستوى المطلوب الذى يعبر عن عمق ظاهرة الاستلزام الحوارى، فقد بقيت مقتصرة على المعنى المألوف، ويظهر هنا دور الجانب البلاغى الذى رأى أن الاستلزام الحوارى يتعدى كونه مجرد مفهوم سطحى إلى أعماق من ذلك بكثير، فهو نظرية دلالية تتطلب وعياً بلاغياً يتلاءم مع الدلالات الضمنية المعقدة للخطاب، لهذا يتوجب فهمها فى نطاق الاستعمال وملاحظتها والتمثيل لها. ويعد السكاكى من البلاغيين العرب القدامى الذين التفتوا لذلك من خلال اهتمامه بالكشف عن الإمكانيات المتباينة لاستعمال اللغة ضمن المستوى التداولى، من منطلق أنه يتشكل من علم المعانى والبيان¹.

انطلق السكاكى من علم المعانى، لأنه يدرس المعنى فى علاقته بقائله وبسياق القول حتى يتم التمييز بين المعنى الصريح والمضمر، ولذلك وضع مبدأ الخروج عن الأصل الذى تعتمد عليه نظرية الاستلزام الحوارى بشكل أساسى، وجعله يقوم على ثلاث ركائز²:

1- المقام الذى يؤدى فيه الكلام، وهو ليس قاراً على كل حال.
2- الدقة المتجلية فى تصديه لنمط الجمل الطلبية، فلكل واحد معنى بعينه من معان الطلب الخمسة.

3- القدرة التنبؤية المتمثلة فى كون التحليل المقترح يمكن من الجزم بحصول الانتقال القطعى من المعنى الأصلي إلى معنى آخر ملائم للمقام.

¹-ينظر: العياشى أدراوى، الاستلزام الحوارى فى التداول اللسانى من الوعى بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، ص 27.

²-المرجع نفسه، ص 37-38.

واستطاع السكاكي أثناء دراسته للاستلزام الحواري أن يضع قواعد دقيقة ومنهجية تراعي أهمية المقام الذي يخرج الكلام من معناه الحقيقي إلى معناه الخفي من خلال الخصوصية التي يمنحها له، إضافة إلى الاهتمام بمعالجة الجمل الطلبية التي تتعدد معانيها، فقد تخرج عن معناها الأصلي إلى: التهديد والانكار والتوبيخ والتحقير، وبهذا لا تركز على الطلب فقط، زد على ذلك العناية بقدرة المتكلم على إيصال المعنى، إذ ينطلق من المعنى الصريح إلى المعنى الضمني حتى يؤدي الخطاب وظيفته عن طريق توظيفه للاستعارات والتشبيهات وغيرها من الأساليب التي تركز على المضمرة من المعاني مع ضمان الاعتماد على المعنى الحرفي كبداية أساسية لفهم الخطاب. فقد ألم هذا المبدأ الذي اعتمده السكاكي بكل شروط الحوار ومعانيه المستلزمة على عكس النماذج الحديثة في مقدمتها نموذج غرايس الذي اكتفى بالوظيفة الإخبارية للجمل وأهمل بقية الوظائف الأخرى التي تؤديها تبعاً للمقامات الذي وظفت فيها.

الفصل الثاني: الاستلزام الحواري في دواوين محمد الفيتوري

ويتميز الاستلزام الحواري بجملة من الخصائص التي تم اجمالها في الجدول الآتي¹:

عدم الوضعية	استلزام ممكن تقديره	استلزام متغير	استلزام عدم الانفكاك	استلزام قابل للإلغاء
تعني هذه الخاصية ضرورة الجمع بين المعنى الحرفي والضمني والمظاهر الصادقة والكاذبة بغية الوصول إلى معالجة سليمة للخطاب	تعني إمكانية الوصول إلى المعنى المستلزم عن طريق الخيال والمجازات اللغوية وهنا يعتمد المتكلم عن التأويل الذي يؤدي إلى كشف المعنى بسهولة.	تعني أن المعنى الواحد يستوجب استلزمات مختلفة تبعا للسياقات التي وظف فيها.	يتمثل في اتصال المعنى المستلزم بالمعنى الدلالي لما يقال. أي عدم انفصال المعنى عن القول، إذ يمكن للمتلقي التوصل للمعنى المستلزم من خلال القول نفسه دون اللجوء إلى سياقات غير لغوية.	يتمثل في إضافة المتكلم لقول يسد طريق المخاطب عن إيراد المعنى المستلزم أو يحول دونه. كأن يورد المتكلم معنى لكنه يتراجع عنه إلى معنى آخر يلغيه ويستبدله. هذا ما يطلق عليه خاصية الإلغاء التي تتيح إمكانية إنكار المعنى المستلزم من للكلام.

اختلفت الأسس النظرية التي قامت عليها ظاهرة الاستلزام الحواري تبعا لآراء المفكرين والباحثين التي تبين أن هذه الأسس ليست وليدة العصر الحديث، بل هي ممتدة إلى أبعد من ذلك، هذا ما يفسر الغموض المحيط بها، فعلى الرغم من أنها نظرية تداولية ظهرت حديثا مع غرايس والمفكرين الذين لحقوه، إلا أنها تتصل اتصالا وثيقا بجهود البلاغيين العرب القدامى أهمهم السكاكي نظرا إلى اهتمامه الكبير بما عرف حديثا بـ (نظرية الاستلزام الحواري) واحاطته بجوانب مهمة أهملها المفكرون المحدثون.

¹-ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص38-

2- نظرية الاستلزام الحوارى فى الخطاب محمد الفيتورى الشعرى:

يتميز الخطاب الشعرى لمحمد الفيتورى باتصاله بالواقع المعاش الذى يتم نقله للمخاطب عن طريق لغة شعرية تستلزم من المخاطب الانتقال من المعنى الحرفى إلى المعنى الضمنى بغية التعرف على ماهية هذا الخطاب الذى لا يفصح عن مقاصده، فهو يتطلب جهدا مضاعفا يتأسس على الانتقال من الصريح إلى المضمحل حتى يكتمل الفهم، نظرا إلى العمق الذى يتسم به هذا الخطاب.

1.2- مبادئ الاستلزام الحوارى فى قصائد محمد الفيتورى:

تنتقل اللغة الشعرية فى قصائد محمد الفيتورى من طبيعتها الإبلاغية المباشرة إلى طبيعتها الإيحائية، لكن هذا لا يعنى مغالطة الشاعر للمتلقى عبر خطاب كاذب ينفصل عن الحقيقة فأهم ما يميز قصيدته يكمن فى أنها انعكاس طبيعى لواقع الشاعر ولوقائع حقيقية بطريقة غير مباشرة، لهذا نجده يلتزم ب(مبدأ التعاون) وقواعده التى أقرها غرايس فى قصائده. فالمعنى فى قصائد محمد الفيتورى ينتقل من الحقيقة إلى المجاز؛ إذ نجد الحقيقة ممثلة فى المعنى الحرفى الظاهر من الكلام، أما المجاز فيمثل المعنى الضمنى الذى يخفيه السياق اللغوى عن المخاطب، وقد تطرق محمد الفيتورى لهذا عبر أسلوبه الشعرى الذى يعرض على المخاطب انتقالا سلسا من ظاهر الكلام إلى الخفى منه، كما فى قوله:

افريقيا استيقظى..

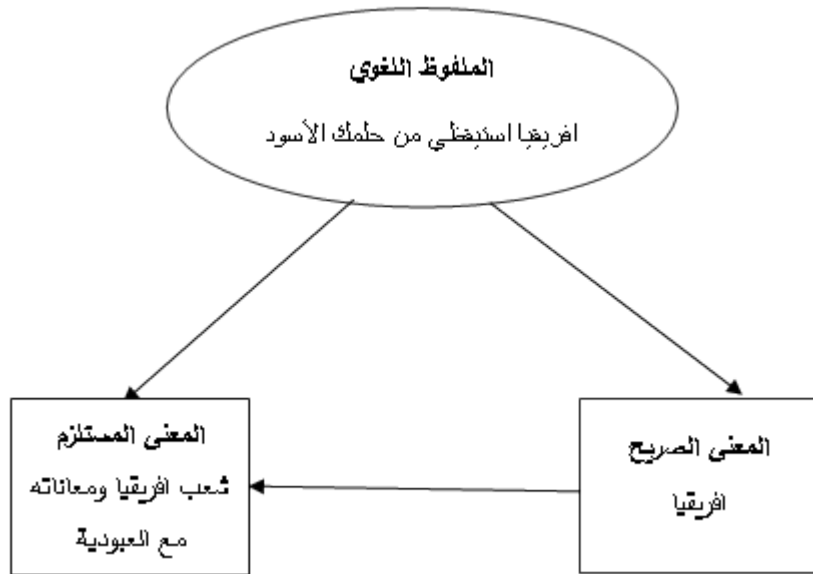
استيقظى من حلمك الأسود..¹

نلاحظ من خلال الشطرين الشعرين خاصة الأول أن الملفوظ اللغوى المتمثل فى (افريقيا استيقظى من حلمك الأسود) يحتمل معنيين ظاهري مألوف يمكن الكشف عنه عبر السياق اللغوى، وضمنى يحتاج إلى تأويل للمعنى الظاهري من أجل الوصول إليه، فيعنى

¹-محمد الفيتورى، ديوان محمد الفيتورى، ج1، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1982، ص63.

الفصل الثاني: الاستلزام الحواري في دواوين محمد الفيتوري

الشاعر ظاهريا أرض إفريقيا لكن ضمنيا فهو لا يعني إفريقيا في حد ذاتها بل يقصد به استحضار تاريخ معاناة شعبها، معاناة الزوج من العبودية والقهر لسنوات طويلة بسبب لونهم الأسود، إذ يمكن تمثيل الاستلزام الحواري في الشطرين السابقين من خلال المخطط الآتي:



يظهر من خلال المخطط أن هناك معنى صريح يدركه المتلقي من سياق الكلام ومعنى مستلزم يستوجب فهم المعنى الصريح من أجل الوصول إليه، إذ يتمحور المعنى المألوف من الكلام حول أرض إفريقيا لكنه يتجه ضمنيا نحو الكشف عن معاناة الشعب الإفريقي من العبودية والتهميش من قبل المحتل الرجل الأبيض للعديد من الأسباب وأهمها لون بشرتهم الأسود الذي يسعى الأبيض من خلاله إلى تحسيسهم بالنقص والدونية، لهذا أمرهم الشاعر بالاستيقاظ من هذا الاستسلام الذي بثه الأبيض في عقولهم والثورة ضده، فإفريقيا الأرض لا تستيقظ لأن هذا تعبير مجازي قصد الشاعر به الشعب، لكنه ترك قرينة لغوية دالة على ذلك هي الفعل استيقظ.

ويستدعى فهم الخطاب الشعري تقسيم الملفوظ إلى مستوى مألوف مبني على صريح المعنى ومستوى مبني على الاتساع فى المعنى حسب التفكير النقدي الغربي¹، لهذا وجب بحث (مبدأ التعاون) وقواعده فى قصائد محمد الفيتورى، إذ نجد الشاعر حريصا على اعتماد أسلوب يسهل للمتلقى عملية التواصل الأدبي عبر اتباع القواعد الحوارية فى قصائده.

1- قاعدة الكم:

تظهر قاعدة الكم عبر لغة بسيطة يعتمدها الشاعر فى بعض قصائده الشعرية التي يسعى إلى أن يكون فيها المعنى واضحا دون زيادة أو نقصان، هذا ما نجده فى قصيدة "أغاني إفريقيا" التي يقول فيها:

يا أخى فى الشرق فى، فى كل سكن
يا أخى فى الأرض، فى كل وطن
أنا أدعوك..
فهل تعرفنى؟
يا أبا عرفه رغم كل المحن²

التزم الشاعر فى هذا المقطع بقاعدة الكم، إذ يتوجه بالكلام إلى أخيه الإنسان من خلال خطاب مباشر يستهدف القيم الإنسانية المشتركة التي تجمع البشرية، ويظهر ذلك عبر استفهام حقيقي، كانت إجابة الشاعر عليه على قدر السؤال الذي يطرحه، فهو يقدم إجابة واضحة وتامة تعبر عن المعنى الظاهري للكلام. فلا يخرج فى إجابته عن فحوى السؤال إلى إجابة أخرى لا تنطبق معه إضافة إلى أنه لا يكتفى بإجابة ناقصة لا يفهمها المتلقى من السياق اللغوي.

¹-ينظر: فتحة كلوش، الخطاب الشعري العربي المعاصر وسلطة المرجعيات، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان - الأردن، 2019، ص68.

²-الديوان، ج1، ص72.

2- قاعدة الكيف:

تظهر قاعدة الكيف فى قصيدة "لو ماتت فى شفتى الكلمات" التى يقول فيها:

أعلم أنى لا شىء... سوى ظلمات
لا شىء... سوى روح مظلم
لو ماتت فى شفتى الكلمات
ولو أطبقتُ عليها الفم¹

فقد التزم الشاعر هنا بإيصال الحقيقة للمتلقى عن طريق مجموعة من المشاعر الصادقة، إذ يلاحظ من خلال الأبيات الشعرية التى اعتمدها أن هذه الحقيقة تتعلق بذاته الشاعرة التى لا يمكنها إثبات وجودها إلا من خلال الشعر، فالكلمات هى متنفسها الذى يسمح لها بالتعبير عن شعورها، ووسيلتها الوحيدة للدفاع عن قضايا الأمة ومعتقداتها، فقد لا يمتلك الشاعر القدرة على التغيير الفعلى، إلا أنه يستطيع التأثير فى المتلقى بخطابه الشعري، هذا ما يحقق قاعدة الكيف التى تمثلها حقيقة محمد الفيتورى باعتباره شاعرا لا يستطيع العيش دون كلمة يوصلها للمتلقى، فهو لا يجيد التعبير إلا بها.

3- قاعدة العلاقة والملاءمة:

حرص الشاعر على أن يكون الملفوظ اللغوى فى خطابه الشعري متناسبا مع المقام الذى قيل فيه، هذا ما نجده فى قصيدة "إلى فتحي سعيد":

ملىء بأفاق البكاء
قصائدي عليك سجينات

يطوقننى حزنا

تمنيت أن ألقاك حيا..
وبى هوى لمصر، التى

¹ -الديوان، ج1، ص381.

ما غادرت قط لى جفنا

ولكنها الأقدار تلهو

وربما مضى المرء فى أيامه يحصد الغبنا¹

فالشاعر يستعمل فى هذا المقطع ألفاظا ثلاثم مقام الرثاء فى خطاب تغلب عليه الكآبة التى يوحى بها حقل (البكاء، الحزن، الغبن)، فقد توجه بمرثيته لصديقه الشاعر المصرى "فتحي سعيد" مفصحا عن شدة حزنه لفقدانه، إذ اعتمد الشاعر مقامين هما مقام المناسبة متمثلة فى الرثاء الموجه لصديق عزيز، ومقام مكاني متمثل فى بلد المرثى "مصر"، موضحا بذلك افتقاده لصديقه واشتياقه لمصر فى الآن ذاته.

4- قاعدة الجهة أو الكيفية:

تظهر قاعدة الجهة والكيفية فى قصيدة "إلى عبد الخالق محجوب ورفاقه" من خلال

الأسطر الشعرية الآتية:

وأنا من؟

سوى رجل واقف خارج الزمن

كلما زيفوا بطلا

قلت: قلبى على وطنى²

استعمل الشاعر فى خطابه الشعرى استقهما صريحا كانت الإجابة عنه بطريقة واضحة تجنبنا للغموض والالتباس فى قوله: (أنا من؟ سوى رجل واقف خارج الزمن)، فقد أتت إجابة الشاعر متوافقة مع السؤال، إذ اعتمد على التدرج والترتيب حتى يتقادى الإجمال فى الحديث، لهذا حرص الشاعر على أن يفصل فى إجابته فى قوله: (كلما زيفوا بطلا، قلت: قلبى على وطنى).

¹-محمد الفيتورى، يأتي العاشقون إليك، ص84.

²-محمد الفيتورى، ديوان محمد الفيتورى، ج2، دار العودة، بيروت-لبنان، 1979، ص77.

فالشاعر يطبق مبدأ التأذب فى قصائده الشعرية من خلال اتباع قواعد الحوارية المكلمة لمبدأ التعاون القائمة على احترام المخاطب، هذا ما يتم انتهاجه فى الخطاب عن طريق الالتزام بالقواعد الحوارية الآتية:

1- قاعدة التعفف:

تهدف هذه القاعدة إلى عدم فرض رأى المتكلم على المخاطب، وترك حرية الاختيار له فى التعبير عن رأيه دون تقييد أو توجيه، ويظهر التزام الشاعر بقاعدة التعفف فى قوله:

متى أجد المال؟

كى أشترى حذاء، وكلبا، وثوبا جديد

وأمضى إلى أرض افريقيا

لأصطاد قافلة من عبيد

فإنى أمرؤ أبيض كالثلوج¹

يعرض الشاعر فى هذا المقطع الشعري من قصيدة " الطوفان الأسود " رأى المخاطب دون تدخل منه، إذ ينقل الشاعر للمتلقى عن طريق هذا الرأى نظرة الإنسان الأبيض لسكان إفريقيا من دون أن يكون له أى سلطة على رأى المخاطب، هذا ما يبين اعتماد الشاعر على قاعدة التعفف فى خطابه الذى يورد فيه وجهة نظر المخاطب بمنأى عنه حتى يبين للمتلقى حقيقة ما يشعر به الانسان الأبيض تجاه السود، فهو يفضحه بلسانه، ويفضح نواياه والتعالى الذى حكم كل سلوكاته فى تعامله مع غيره وبخاصة مع السود.

كما تظهر قاعدة التعفف بوضوح فى المقطع الشعري الآتي:

*أنا محمد بطرس العربي من لبنان

_ حسبك لا تزدد حرفا

¹-محمد الفيتورى، الديوان، ج1، ص 91.

*وأعمل بائعا للياناصيب، أبيع أوراق الحظوظ.
لمن يشاء. وربما بعت القليل ولم أجد إلا القليل.
_ وأنت؟

*نجار قديم. كان لى بالأمس حانوت وضاع
وقلت يا صيدا الوداع¹

يترك الشاعر فى هذا الحوار حرية الإجابة على سؤال المتكلم للمخاطب، حتى يكسب حواراه واقعية وسلاسة، من خلال جعل الكلام يسير على لسان المتخاطبين بشكل جلي واضح، إذ يمنح للمخاطب فرصة الإجابة دون تدخل منه فى توجيه الخطاب وتسيير الحوار، فكل من المتكلم والمخاطب لهما الحق فى الكلام وابداء رأيهما بعيدا عن رأى الشاعر.

فيظهر رأى المخاطب بوضوح متجسدا فى إجابة النجار التى تخدم قاعدة التعفف فى هذا المقطع، فلا حضور للذات الشاعرة فى الحوار الذى يجرى بين المتحاورين، هذا ما يساهم فى تحقق قاعدة التعفف بالنسبة للمخاطب، ويكمن هذا فى عدم فرض الشاعر لرأيه على إجابة المخاطب والتحكم فيما يقوله. ليمنحه مساحة أوسع للتعبير عن الغبن الاجتماعى الذى يعيشه جراء الآخر الذى سلبه حق الحياة الكريمة.

2- قاعدة التشكك:

تتحقق قاعدة التشكك من خلال الحرية الكاملة التى يتحلى بها المخاطب فى إصدار الحكم والتأثير فى حيثيات الخطاب، يظهر هذا فى قصيدة "قوس الليل.. قوس النهار" التى يترك فيها الشاعر حرية إدارة الحوار وتوجيهه لزوجته فى المقطع الشعري الآتى:

هل تعرفين ثمنا للحب يا سيدتى؟
قالت: وهل غير اكتماله بالحب؟
-والإيمان؟

¹-محمد الفيتورى، شرق الشمس.. غرب القمر، دار الشروق، القاهرة- مصر، ط1، 1992، ص110.

قالت: عقب الروح¹

يظهر فى هذا المقطع سيطرة المخاطب المتمثلة فى زوج الشاعر على الخطاب، فالشاعر هنا يظهر بمظهر الطالب للنصيحة والباحث عن الإجابة، مما يجعل المخاطب يحوز على مكانة تفوق مكانة الشاعر فى هذا الخطاب، إذ يبحث الشاعر عن إجابة ترضى فضوله وتجبى عن تساؤلاته عند زوجه من خلال قوله: هل تعرفين ثنا للحب يا سيدتى؟ ثم يسوق بعده تساؤلا آخره فى قوله: والإيمان؟، إذ تدل مخاطبة الشاعر لزوجه بسيدتى على معرفتها ودرايتها بإجابة هذه التساؤلات أكثر من الشاعر، لذا يترك لها كامل الحرية فى اختيار الإجابة واتخاذ القرار، ويظهر هذا فى الإجابات التى تقدمها فى قولها: وهل غير اكتماله بالحب؟ وقولها: عقب الروح.

3- قاعدة التودد:

تتحقق قاعدة التودد من خلال إظهار الود للمخاطب من قبل المتكلم فى الخطاب، هذا ما يتم ملاحظته فى المقطع الشعري الذى يقول فيه الشاعر:

أخي.. يا أخ الماضى

كأنك لم تكن

وأنت الذى كنت فىنا

وقد كنا²

يظهر الشاعر محمد الفيتورى الود للمخاطب، ذلك للمكانة التى يحوزها فى قلبه، ملقبا إياه بأخ الماضى فى قوله: أخي.. يا أخ الماضى، موجهها كلامه لصديقه الشاعر (فتحي سعيد) الذى غيبه عنه الموت مشيرا من خلال هذا اللقب وبأسلوب غير مباشر إلى سنوات الود والألفة والصدقة التى جمعتهما معا فهو يعتبره أكثر من صديق له، إذ حقق الشاعر

¹-محمد الفيتورى، قوس الليل.. قوس النهار، ص121.

²-محمد الفيتورى، يأتي العاشقون إليك، ص84-85.

قاعدة التودد فى خطابه بقوله: أخى.. يا أخ الماضى كأنك لم تكن، وأنت الذى كنت فىنا، معبرا بذلك عن الصداقة القوية التى ربطته بالشاعر، إذ أنه يعتبر بمثابة الأخ وليس الصديق فقط. فقد أنصف الشاعر صديقه وأعتز بصداقته من خلال الخطاب الذى وجهه إليه مفصحا عن حزنه الشديد لفقدانه.

يوظف الشاعر مبدأ التواجه فى خطابه الشعري من خلال مفهوم التهديد الذى ينقسم إلى ضربين:

1- ضرب خاص بالمستمع:

ينقسم هذا الضرب إلى قسمين يفرضهما مفهوم التهديد وهما:

أ- أقوال تهدد الوجه الدافع للمستمع:

يتجلى من خلال الأقوال التى تحمل المستمع على القيام بفعل معين من قبل المتكلم وتصحبها إرادته فى دفع الاعتراض عن كلامه من قبل المستمع، إذ يظهر التهديد فى هذا المقطع الشعري من قصيدة "إلى وجه أبيض":

إن أخوك فلا تعق أخوتى..

فتزيد بركانيى وقدا

إياك.. لا تبذر بذور عدواتى

فتعود تحصد شوكلها حصدا

إياك لا تزرع حقولك عوسجا

إنى زرعت حقولى.. الوردا¹

¹-محمد الفيتورى، الديوان، ج1، ص88.

يظهر استعمال أسلوب التحذير الذى يجسد تهديد المتكلم للمخاطب الذى يرمى من خلاله إلى إخضاعه، فلا مجال لمعارضة إرادة المتكلم فى هذا السياق اللغوى، إذ يتدرج المتكلم فى تهديده باعتماده فى البداية على أسلوب النهى فى قول الشاعر: "إني أخوك فلا تعق أخوتي"، ثم يزيد من نبرة التهديد عبر أسلوب التحذير الذى تبينه الأداة "إياك" فى قوله: "إياك.. لا تبذر بذور عداوتي"، ويلاحظ فى هذه العبارة اعتماد أسلوب التحذير والنهى معا لأن نتيجة القيام بهذا الفعل المتمثل فى إظهار العداوة للمتكلم ستكون سلبية على السامع، هذا يظهر فى قوله: فتعود تحصد شوكتها حصدا، إضافة إلى أن تكرار التحذير فى السطر الشعري: إياك.. لا تزرع حقولك عوسجا، يفصح للمتلقى عن إرادة المتكلم فى حمل المخاطب على الإذعان.

ب- أقوال تهدد الوجه الجالب للمستمع/المخاطب:

تتمثل فى الأقوال التى تحمل إرادة المتكلم فى جلب الاعتراف من السامع أو المخاطب، وتحوز هذه الأفعال على جانب إيجابى يرصده المتلقى من خلال إعادة قراءة وفهم الملفوظ اللغوى، فعلى الرغم مما تحمله هذه الأقوال من معنى سلبى ظاهريا إلا أنها تؤدي وظيفة توجيهية تعود بالإيجاب على المخاطب، كالذم الذى يسعى من خلاله الشاعر إلى تقويم رأى المخاطب فى قصيدة "من أجل عيون الحرية" قائلا:

طين... ودم

ذهب... وحجر

عبد، حر، لا يستويان

كذب.. زيف

وهم... بهتان

ليس على الأرض سوى الإنسان

الطاغية... العبد الأكبر¹

تتوضح من خلال هذا المقطع الشعري إرادة المتكلم فى جلب اعتراف المخاطب، إذ ركز الشاعر على استهلال مقطعه الشعري بتضاد لفظي يبين للمخاطب سوء تصرفه فى العبارات التالية: طين.. ودم، ذهب.. وحجر، عبد، وحر لا يستويان، يستحضر الشاعر بعد إيراده للتضاد مجموعة من الصفات المذمومة فى قوله: كذب.. زيف، وهم.. بهتان، ويتوجه بعد ذلك إلى ذم المستمع/المخاطب بصفة مباشرة فى قوله: ليس على الأرض سوى الإنسان، الطاغية العبد الأكبر، إذ خص الشاعر الإنسان بهذه الصفات من كذب وزيف وبهتان حتى يبين له جانبه السلبي، فلا يظلم الإنسان ويظغى على حقوقه إلا إنسان آخر مثله، هذا ما يؤكد على رغبة الشاعر فى إقناع المستمع/المخاطب والتأثير فى رأيه عبر أسلوب جلب الاعتراف.

2- ضرب خاص بالمتكلم:

يتجلى هذا الضرب من الكلام فى إفصاح المتكلم عن رأيه اتجاه ذاته بالإيجاب أو السلب، وينقسم إلى:

أ- أقوال تهدد الوجه الدافع للمتكلم:

تتمثل فى الأقوال التى تختص برد الاعتبار للمتكلم، مثل: الشكر وقبول الشكر، ويتبين ذلك جليا فى هذا المقطع الشعري من قصيدة "نكروما"، الذى يمتدح فيه شعره ويفتخر فيه بدعم شعب إفريقيا ودعم ثورتها ضد الظلم والطغيان، معبرا عن امتنانه له وعن وقوفه الدائم إلى جانبه من خلال شعره يقول:

كلماتي أصوات حياة

¹-الديوان، ج1، ص366.

لا تعرف موت الكلمات

ففىها من ثورة إفريقيا

شعب زنجى القسمات

نفض الظلمة عن عينيه

وتوهج ملء الظلمات¹

يؤكد هذا المقطع الشعرى افتخار الشاعر بشعره الذى يتميز بالدفاع عن قضية الزوج، ويبين اقتناعه التام بهذه القضية التى لن يتوقف عن الحديث عنها فى شعره، باعتبارها جزءا من كيانه وانتمائه إضافة إلى فضلها الكبير فى تميزه الشعرى وإثباته لذاته، ويظهر هذا من خلال قوله: (كلماتى أصوات حياة، لا تعرف موت الكلمات) ويرجع الفضل فى ذلك إلى شعب إفريقيا بقوله: (فىها من ثورة إفريقيا، شعب زنجى القسمات، نفض الظلمة عن عينه، وتوهج ملء الظلمات)، ويظهر الوجه الدافع للمتكلم فى رفضه السكوت عن قضايا الزوج واستمراره فى الحديث عنها.

ب- أقوال تهدد الوجه الجالب للمتكلم:

يتبين الوجه الجالب للمتكلم من خلال الأقوال التى تجلب اعترافه لذاته، مثل: ندمه على شىء ما أو اعترافه بحقيقة معينة أو الاعتذار، هذا ما يؤكد هذا المقطع من قصيدة "اعترافات":

لو كان يطهرنى النسيان

لو أنى أحمل فى صدرى حجرا

لو أن الشىء الخافق فى صدرى قطعة فولاذ

لنسىت

¹-الديوان، ج1، ص354-355.

لمزقت الصفحات السود

لو كان يطهرنى الغفران

لبكيت

ولكنى شاعر

أظلم عينيه بريق العصر¹

يبرز هذا المقطع ثقل المسؤولية التي يحملها الشاعر على عاتقه، فلو يعود به الزمن لمزق صفحات من شعره وكأنه نادم على تحمله هذه المسؤولية ونام على كونه شاعراً، يظهر هذا فى اعترافه: (لو كان يطهرنى الغفران لبكيت ولكنى شاعر أظلم عينيه بريق العصر)، إذ ساق الشاعر عديد الاعترافات التي تظهره ذا عقل نير يشقى بعقله.

2.2- خرق مبادئ الاستلزام الحوارى:

يعتمد الخطاب الشعري لغة غير مباشرة تتزاح عن صريح المعنى إلى المضمرة منه، هذا ما يستدعي التحول من القوة المدركة من السياق اللغوي مقالياً إلى قوة مستلزمة مقامياً من أجل تحري مقاصده الخفية، إذ تعمل لغة الشعر على حجب المعنى عن المتلقى عن طريق استعمال التعابير المجازية، هذا ما يؤدي إلى انتهاك قواعد الحوار فى القصيدة من قبل الشاعر فى مقدمتها قواعد مبدأ التعاون، إذ تعدد الأقوال التي يتم فيها تجاوز قواعد الحوار بالابتعاد عن البعد المعجمي للغة إلى بعد إحصالي يحمل معنى استعاري²، يقول الشاعر تجسيدا لذلك فى هذا المقطع الشعري:

-المأساة هى الأقدار

¹-الديوان، ج1، ص383-384.

²-ينظر: أبو اليزيد الشراوى، آليات الفهم والدلالة فى المدونة النقدية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-

مصر، ط1، 2017، ص35-36.

كيف أراها.. تلك الأقدار

تلك الأشباح القدسية

قلق الإنسان يعذبني..

يملاً بالأعشاب يديه¹

يتجاوز الشاعر فى هذا المقطع كل مبادئ الحوار بقواعدها المعروفة، إذ يطرح سؤالاً يستلزم الكثير من المعانى الضمنية، ولا يحتاج إلى إجابة ظاهرة، فىنحرف بذلك عن قواعد مبدأ التعاون خاصة قاعدة الكم والكيف، فهو لا يقدم إجابة على قدر السؤال المطروح بل يعتمد التعتم علىها مما يجعل المعنى ناقصاً وغير معلى فى السياق اللغوى، فتسقط بذلك قاعدة الكم التى تستوجب جواباً واضحاً صريحاً غير خاضع للزيادة والنقصان، ويخرج بها عن الحقيقة إلى المجاز فى قوله: (تلك الأشباح القدسية)، مما يجعل إجابته لا تنطبق مع الواقع، فىسقط بذلك معيار الصدق الذى تركز علىه قاعدة الكيف، إضافة إلى غموض الإجابة، فى فتفتح على احتمالات وسياقات تجعل المتلقى فى حيرة من أمره، فلا يوجد سياق معين يحتضن الإجابة، إذ لا تناسق بين القول والسياق، هذا ما يعطل قاعدة العلاقة وقاعدة الجهة.

يتجاوز الشاعر فى المقطع الشعرى السابق كل قواعد مبدأ التأذب التى تفرض فى مجملها احترام المخاطب، هذا يرجع لغياب المخاطب فى الحوار الذى أجراه الشاعر؛ لأن الحدث اللغوى فى هذا المقطع الشعرى يركز على المتكلم المتمثل فى الذات الشاعرة التى تطرح السؤال، فالحوار عبارة عن مونولوج داخلى يجرى بين الشاعر ونفسه دون حاجة إلى المخاطب، بالتالى يسقط مبدأ التأذب بقواعده فى هذا المقطع الشعرى، إضافة إلى غياب مبدأ التواجه؛ لأن الأقوال فى هذا المقطع الشعرى لا تتضمن معنى التهديد.

¹-الديوان، ج1، ص415.

يتحقق الاستلزام الحواري عن طريق الجمل الطلبية الإنشائية فيما يخص المستوى اللغوي في الخطاب الشعري الفيتوري، هذا ما يؤدي إلى الانتقال من معنى ظاهري إلى معنى خفي ينتج عن خرق قواعد الحوار، خاصة قواعد مبدأ التعاون، بناء على هذا تم التطرق إلى الاستلزام الحواري في بعده اللغوي عبر تتبع المعنى الخفي في الجمل الإنشائية التي قسمت كالآتي:

1- استلزام حواري متحقق عن طريق الاستفهام:

يؤدي الاستفهام على مستوى الخطاب معنيين مباشر وغير مباشر؛ إذ تصنف الأسئلة الاستفهامية ضمن الآليات اللغوية التي توجه المرسل إليه إلى خيار واحد، هو ضرورة الإجابة عليها، لذلك يستعملها المرسل للسيطرة على مجريات الأحداث والسيطرة على ذهن المتلقي بغية تسيير الخطاب وفقا لما يريده، لا وفقا لما يريده الخطاب في سياق محدد، إذ يقتضي السؤال دلالة صريحة في البداية تؤسس لفعل لغوي مستند على حقيقة فعلية، هذا لا يعني أن تكون طبيعة الإجابة بنعم أو لا¹، هذا ما يتوفر في الخطاب الشعري الذي يرتكز على المعنى الصريح من أجل إيراد المعنى الخفي، إذ يقول الشاعر في هذا المقطع الشعري:

يا ابني..

ترى أين مضى الجنود بوجهك الحبيب

فحرموني شمة الثوب.. ونشقة الطيوب²

استعان الشاعر في هذا المقطع بالمعنى الصريح الذي يقدمه التساؤل الذي طرحه المرسل، ويتضح من سياق القول أنه أب يتساءل عن حال ابنه بعدما اعتقله الجند، إلا أنه يتجاوز إلى معنى مضمّر، يعضده أسلوب التعجب الذي استهل به الأب سؤاله لكي ينقلنا

¹-ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص352.

²-الديوان، ج1، ص103.

الفصل الثاني: الاستلزام الحوارى فى دواوين محمد الفيتورى

من صريح القول إلى الخفى منه، متمثلاً فى لوعة الفراق والحالة المأساوية التى يعيشها فى الأسر، إذ يوجه المعنى الصريح ذهن المتلقى إلى المعنى المضمّر للاستفهام، ويخرق المرسل قاعدة الكم من خلال استرساله فى الحديث عن ابنه يقول:

الله.. ما أجمله ابني.. فى شبابه القشيب

كأنما يمشى على كل عواطف القلوب

إبني؟

وأوصد السجان باب سجنه الكبير

وزحفت سلسلة راح يجرها الخفير

وأنهار كرباج الليل يلفه النحيب¹

استعمل الأب كما لا متناه من الكلمات متجاوزاً القدر المطلوب فى الخطاب، فتفصيله فى الحديث عن حالته يتعارض مع مبدأ التعاون بمخالفة قاعدة الكم، فقد كان بإمكانه احترام قاعدة الكم معتمداً عدداً محدداً من الكلمات، لكن المحتوى القضوي للخطاب يستلزم انتهاك القاعدة الحوارية، وجاء الاستلزام الحوارى عندما خرج السؤال عن غرضه الحقيقى من الاستفهام إلى الإخبار، هذا ما يخدم مقصد الأب عن طريق الزيادة من وتيرة الإخبار والتفصيل فيه، إذ ينقل المتلقى من حال إلى حال، من الشوق إلى ابنه إلى الإخبار عن حالته المزرىة فى السجن، لأن هذا هو الهدف الأول والمقصود والذي التمس له الاستفهام وسيلة غايتها الإخبار الذى أعقبه.

فخصوصية الخطاب الشعري الفيتورى، تقتضى انصراف الاستفهام عن الدلالة اللغوية إلى الدلالة البلاغية، إذ يحتمل الاستفهام الواحد عديد الأغراض البلاغية التى تخرجه عن سياقه

¹-الديوان، ج1، ص130.

الفصل الثاني: الاستلزام الحوارى فى دواوين محمد الفيتورى

اللغوى، وبتحول بفعالها إلى استفهام مجازى يتعسر معه تأويل المعنى¹، إذ يعتمد الشاعر على المجاز فى بناء الحدث الكلامى، مما يقوض عملية فهم المنطوقات اللغوية فى سياق النص.

يستطيع الشاعر نقل أغراض ومقاصد مختلفة من خلال أسلوب الاستفهام الواحد، هذا ما يحيل عليه المقطع الشعري الذى يستحيل معه التعرف على مقصد الشاعر بالاعتماد على السياق اللغوى وحده، يقول:

يا وطنا حاصرته هزائمه

ما الذى يصنع الشعر

قل لى وحقك يا وطنى

ما الذى يصنع الشعر؟

والموج يرقد فى الرمل، والريح مثقلة بالرماد²

فالاستفهام يتحول فى هذا المقطع الشعري إلى استفهام بلاغى يتجاوز المعنى الحقيقى إلى معنى ضمنى يختفى وراء المجاز، إذ عمد الشاعر إلى التعتميم على المعنى عن طريق جملة من التعبير المجازية التى أضفت نوع من الجمالية على النص الشعري، فغرض الشاعر من تكرار أسلوب الاستفهام هو التأكيد على المعنى الغائب عن السياق اللغوى، فاللغة الشعرية تطغى على أسلوب الاستفهام وتتأى به عن المعنى المألوف إلى معنى مضمر يتحول بفعله إلى استفهام مجازى يعتمد على التلميح فى قوله: ما الذى يصنع الشعر؟

فالشاعر اعتمد على الإيحاء بالمعنى عبر أسلوب استفهام مؤسس على المجاز، فالسؤال المطروح من قبل الشاعر ينزاح عن الصيغة المعجمية المباشرة إلى استحداث دلالات

¹-ينظر، حنان على محسن، بلاغة الاقناع فى شعر الإصلاح، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2022، ص107.

²-محمد الفيتورى، قوس الليل.. قوس النهار، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1994، ص100.

مقصودة وغير مباشرة، فيتساءل عن صناعة الشعر بأسلوب غير مباشر يفتح على العديد من المعانى التى لا تتوفر على مستوى الملفوظات اللغوية، وحتى المخاطب غير حقيقى، فالشاعر يخاطب الوطن لكن فى حقيقة الأمر يقصد الشعب، واعتمد عليه كقرينة مانعة عن إرادة المعنى الحقيقى، ويؤكد ذلك بإعادة طرح السؤال على المخاطب نفسه، ويدعمه بتعابير مجازية تزيد من الغموض والتباس الفهم بقوله: والموج يرقد فى الرمل، والريح مثقلة بالرماد، فالتركيب تحيل بلاغتها إلى دلالة شعب مهزوم أنهكته الحروب والأحزان، فالواقع المتأزم والمحبط أفقد الشعر شهوته وكان الشعر لا تصنعه إلا الأفراح فيما تحول الأحزان دون ذلك.

يفتح الاستفهام فى المقطع الشعري السابق على العديد من الأغراض البلاغية، منها اللوم والتحسر، التنبيه، هذه الأغراض غير ظاهرة، مما يؤدي إلى غموض المعنى والتباسه عن المتلقى ويخالف قاعدة الكيفية، إذ يستلزم الوصول إلى المعنى المقصود تجاوز قاعدة الكيفية من مبدأ التعاون وقاعدة الكم بالسكوت عن الإجابة إضافة إلى تجاوز قاعدة الكيف بإيراد المعانى المجازية.

2- استلزام حوارى متحقق عن طريق الأمر:

يعد الأمر من الأفعال التوجيهية التى تخرج عن مقاصدها الحقيقية إلى مقاصد أخرى فى الخطاب، إذ لا يرتبط بالمسألة اللغوية البحتة بل يتجه إلى المسألة التداولية التى ليس الوضع اللغوي هو المعيار الأوحد لها، بل لابد أن تعضده مرتبة المرسل¹ الذى يكون دوره فى الحدث الكلامي أعلى من دور المخاطب، هذا ما يؤدي بالضرورة إلى خرق مبدأ التأدب على مستوى خطاب الأمر، لأنه يركز على احترام المخاطب لكن الأمر ينفي دوره فى الحوار.

¹ ينظر عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص 340-342.

يتحقق الاستلزام الحواري من خلال خروج الأمر عن معناه الأصلي إلى معان أخرى، إضافة إلى الخروج عن قواعد مبدأ التعاون ومبدأ التأدب، هذا ما يبينه المقطع الشعري الآتي:

يا أخي في كل أرض وجمت شفتها

واكفهرت مقلتها

قم.. تحرر من توابيت الأسي

لست أعجوبتها.. أو موميها

انطلق فوق ضحاها ومساها¹

خرج الأمر عن معناه الحقيقي إلى معنى مستلزم يقتضيه سياق القول هو النصح والتوجيه، إذ يتجه الغرض الإنجازي من الخطاب إلى النصح من أجل استنهاض همة أخيه الانسان وحثه على التحرر والانعقاد، لهذا استعمل عدد من الملفوظات اللغوية وتجاوز قاعدة الكم من أجل تحقيق الغرض الإنجازي المطلوب.

كما يستعين الشاعر بأسلوب الأمر ذاته في هذا المقطع الشعري بغية إيصال مقصده للمتلقي، معتمدا على معناه المباشر الذي يختفي وراءه المعنى الحقيقي المراد من الكلام، يقول:

انظر.. انظر

لقد صبغوا وجهك العربي..

غدوت المهرج في حفلة القابضين على النصر

انظر.. انظر

والقادريين على الكبرياء

¹-الديوان، ج1، ص86.

لقد صلبوك على صخرة الانحاء¹

فالأمر هاهنا يخرج عن غرضه الانجازي إلى أغراض أخرى هي الاستهزاء والتحقير، هذا ما يمكن ملاحظته من سياق القول، فالملفوظات التي استعملها الشاعر تخدم هذه الأغراض في قوله: (انظر.. لقد صبغوا وجهك العربي، غدوت المهرج في حفلة القابضين على النصر، لقد صلبوك على صخرة الانحاء)، إذ يتخير الشاعر ألفاظ تناسب مقام الكلام القائم على محاولة تحفيز واستنهاض همة المخاطب بذكر بعض عبارات السخرية والتحقير (المهرج، الانحاء) لبيان مقصده الخفي المتضمن والمتمثل في عدم تقبله لاستكانة وذل الشعوب العربية وخضوعها وخنوعها وسكوتها عن الظلم والطغيان، فقد خسروا كبرياءهم راضيين بالهزيمة.

كما يعتمد الشاعر على أسلوب الأمر أيضا في مقطع شعري آخر من قصيدة "قليبق وجهك مشتعلا بالجمال" مغيرا لهجة الخطاب، مغريا بنوع من التغيير، يقول:

يا صنوبرة بين عيني غصنها مختبئ

غربة أنا تحت العواصف والثلج

فاخضوضري وطنا في دمي

واسكني قمرا في جبيني²

فالمجاز الذي يمكن لمسه في الجمل الآتية (يا صنوبرة بين عيني غصنها مختبئ، غربة أنا تحت العواصف والثلج، فاخضوضري وطنا في دمائي، واسكني قمرا في جبيني) تعين على تحقيق أغراض الأمر من خلال الإغراء بالمعنى والحمل على الإذعان.

¹-الديوان، ج2، ص105.

²-الديوان، ج2، ص133-134.

3- استلزام حوارى متحقق عن طريق النهى:

تتجاوز صيغة النهى المكونة من لا الناهية مقرونة بالفعل المضارع معنى النهى فى الخطاب، إذ لا يمكن تحليلها على أنها فعل نهى، إنما يتوجب تحليلها اعتماداً على آلية الاستلزام الحوارى، مما يجعل منها جملة تخرج عن مقامها الحقيقى إلى مقام النصح والإرشاد، انطلاقاً من تجاوز قاعدة الكيف التى يقوم معناها على الإرشاد، فلو طابقت الجملة مقامها الحقيقى يكون معناها مقتصرًا على النهى لكن تجاوز قاعدة الكيف يجعلها تؤدي معنى مستلزماً يخرج عن النهى¹، هذا ما ينطبق على الخطاب الشعري الفيتورى الذى تؤدي فيه الجملة الطلبية القائمة على أسلوب النهى معان مستلزمة، ويتم ملاحظة ذلك فى المقطع الشعري الآتى:

لا تجيئوا مع الملك الخوف

واختبئوا فى كوابيسكم

إنكم تسكنون فى كوابيسكم

والذى تحلمون به يتجسد فيكم²

استعمل الشاعر أسلوب النهى فى قوله: لا تجيئوا مع الملك الخوف من أجل الإحالة على معنى مستلزم لا يظهر على مستوى الملفوظ اللغوى، فيلاحظ على هذه الجملة الطلبية عدم خدمتها لمعنى النهى على الرغم من ورودها بصيغته، فالمعنى غير مكتمل فى الجملة بل يتطلب فهمه التمعن فى الملفوظات اللغوية اللاحقة بعد أسلوب النهى، واصابة معانى خفية أخرى يكتمل معها فهم معنى الجملة والمقصد الذى يريده الشاعر، فقد تعمد الاخلال بقاعدة الكيف من خلال سكوته عن المعنى واعتماد المجاز، فقوله: لا تجيئوا مع الملك

¹-ينظر، العياشى أدروى، الاستلزام الحوارى فى التداول اللسانى من الوعى بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، ص129.

²-محمد الفيتورى، شرق الشمس.. غرب القمر، ص37.

الخوف، يتضمن معنيين الأول، ظاهري: يتمثل في نهى المخاطب عن المجيء لا يقصده المتكلم، والثاني خفي مستلزم، يتوزع على بقية الملفوظات اللغوية ويمثل مقصده من الخطاب.

يتنبأ الشاعر بمستقبل أسود للأمة العربية، في العبارات الآتية: لا تحيئوا مع الملك الخوف واختبئوا في كوابيسكم، إنكم تسكنون في كوابيسكم، وما تحلمون به يتجسد، إذ يدعو المخاطب الشعب العربي على سبيل المجاز إلى عدم الخوف من المستقبل إذ أنه لا يختلف عن حاضر هذه الأمة بل هو أشد سوءاً منه تمهد له كوابيس الحاضر متمثلة في واقع أليم ملؤه الحروب والنزاعات، وتجسده أحلام قائمة على عتبات الحاضر وكذلك الماضي الأليم.

يستمر الشاعر في الاستشراق لمستقبل الأمة العربية في قوله:

وأنتم تدقون أجراسكم..

وتميلون صوب انحدار الزمان

بعضكم قدر يسبق الليل

أو يسبق الضوء حيث مشى¹

يحدد الشاعر مقصده من النهي في هذه الأسطر الشعرية، إذ يتمثل المعنى المستلزم منه في إعلام المخاطب بحقيقة المستقبل الذي ينتظره والتحذير منه في قوله: وأنتم تدقون أجراسكم فقد اعتمد المجاز للتأكيد على مخاوف المخاطب، فمستقبل في انحدار وتردي، ويتوضح هذا في العبارات الآتية: وتميلون صوب انحدار الزمن، بعضكم قدر يسبق الليل.

فالشاعر خرقها هنا قاعدة الكيف باعتماده على المجاز في نقل المعنى وعدم تقيده بمعيار الصدق، فقد ركز على المجاز في بيان المعنى المستلزم من النهي، هذا ما تمت ملاحظته في قوله:

¹ -الديوان، ص ن.

"لا تجيئوا مع القمر الميت

يغتالكم في مقاعدكم"

فالنهى يخرج عن المعنى الظاهر لخدمة المعنى المستلزم عن طريق المجاز، فغرض الشاعر يتعدى النهي إلى التحذير والنصح، فعقوبة القوم مع القمر الميت هي الموت، هذا ما تبينه العبارة الآتية، يغتالكم في مقاعدكم، إذ يبتغي الوصول إلى المعنى المضمر عبر مخالفة قاعدة الكيف، فحضور المجاز في قول الشاعر يفرض على المتلقي تجاوز المعنى الظاهر إلى معنى خفي يعينه على فهم المقصود من الخطاب.

على أن الاستلزام الحواري لا يقتصر على الانشاء الطلبي في نقل المعاني المستلزمة، بل يتعدى ذلك إلى البلاغة خاصة بما تحمله من مجازات وصور بيانية، نظرا لما تمثله من أهمية في التأسيس لخصوصية قصيدة الفيتوري الذي يتفنن في صياغة صورها وتركيبها بغية إيصال رسائله المضمره للمتلقى وبيان المضمر من معانيها، ومن أهم الآليات البلاغية المعتمدة في قصائده، المجاز بنوعيه المرسل والعقلي، ومن أمثله ما يوضحه قول الشاعر:

افريقيا..

افريقيا استيقظي..

استيقظي من نفسك القابعه¹

فالشاعر يعتمد المجاز المرسل بعلاقته المحلية، فالحديث موجه لشعب افريقيا لكنه ذكر محلهم للدلالة عليهم، وترك الشاعر قرينة أخرى هي الفعل "استيقظ"، إذ يحيل من خلاله على المعنى المستلزم المتمثل في دعوة الشعب الافريقي إلى التخلص من معيشة القبوع والخنوع تحت ظل المستعمر والثورة عليه.

¹ - الديوان، ج1، ص63.

الفصل الثاني: الاستلزام الحواري في دواوين محمد الفيتوري

كما يستعين الشاعر بالمجاز كما يستعين بالحقيقة في جل قصائده من أجل إخفاء المعنى الحقيقي عن المتلقي وإيهامه بمعنى سطحي مغاير للدلالة الحقيقية التي يستهدفها في خطابه الشعري، هذا ما يبينه المقطع الشعري الآتي:

أمس جئت غريبا

وأمس مضيت غريبا

وها أنت ذا حيثما أنت

تأتي غريبا

وتمضي غريبا

تحقق فيك وجوه الدخان¹

اعتمد الشاعر على نقل بعض الحقائق لكنها تعتم المعنى، إذ لا يوجد مؤشر لغوي يعين المتلقي على فهمها، فالمعنى الظاهري الذي يتوفر على مستوى الملفوظ اللغوي غير كاف للوصول إلى المضمرة من الخطاب، فمقصد الشاعر غامض ومبهم وغير متاح للمتلقي، ولفهم مقصده من هذا المجاز تم اعتماد الجدول الآتي:

السطر	المعنى المستلزم
أمس جئت غريبا	اعتقال الرئيس السوداني في تلك الفترة سنة 1974.
وأمس مضيت غريبا	سفره بعد الاعتقال إلى بريطانيا وفرنسا.
تأتي غريبا	- عودته إلى السودان سنة 1983 ومعارضته للنظام الحاكم بسبب تشويبه لصورة الإسلام. - اسقاطه لنظام الحكم بعد معارضة شديدة وانتخابه رئيسا للسودان سنة 1986.
وتمضي غريبا	الانقلاب ضده سنة 1989 مما أدى إلى اعتقاله وابعاده عن الحكم مرة أخرى.

¹-محمد الفيتوري، يأتي العشاقون إليك، ص34.

يوضح الجدول مجموعة من المعانى المستلزمة التى كانت تختفى وراء التعبير البسيطة التى وظفها الشاعر فى خطابه الشعري، إذ تتضافر هذه المعانى لخدمة مقصده المتمثل فى نقل مجموعة من الأحداث السياسية التى صنعت تاريخ السودان وتعلقت بحياة المخاطب المعنى، فالغريب المقصود هو الرئيس السودانى الصادق المهدي، إذ استطاع الشاعر أن يكثف المعنى ويعبر عنه بالقليل من القول، هذا ما أدى إلى كسر قاعدة الكيفية نظراً للغموض الذى يحيط بالخطاب.

ويظهر المجاز فى قصيدة "الليل والحديقة المهجورة" من خلال قول الشاعر:

هذى العيون المصعوقة المصدومة

هذى الشفاه الغلاظ

المصبوغة.. المحمومة..¹

يظهر المجاز المرسل فى هذه الأسطر الشعرية بعلاقته الجزئية، إذ استعان بالجزء بغية التعبير عن الكل، فالمقصود هنا هم شعب إفريقيا الزوج، والعيون والشفاه جزء منهم، ويتمثل المعنى المستلزم فى رغبة الشاعر فى التعريف بشعب إفريقيا عن طريق صفاتهم الفيزيولوجية المائزة مبتعداً بذلك عن التعبير المباشر من أجل لفت انتباه المتلقى وإثارة فضوله للتعرف على قصة هذا الشعب وآلامه.

اعتمد الشاعر على المجاز فى هذا المقطع الشعري:

وفيه صوت خانق

سمعته ينسلُّ فى بطء شديد

كأنه ينفذ بين السدود

كأنه يصعد من غور بعيد

¹-الديوان، ج1، ص115.

من جثث خلف الحدود

وأمم من العبيد¹

يتجلى في هذه الأسطر الشعرية المجاز العقلي بعلاقته المفعولية، فالصوت يفترض أن يكون مخنوقا وليس خانقا؛ لأنه صادر عن العبيد مثلما جاء في سياق القول، إذ تم استعمال اسم الفاعل خانق لإشغال المتلقي عن المقصد الحقيقي من الخطاب، فيجب أن يفهم المعنى على أساس المفعولية لا الفاعلية، لأن المتكلم قصد اسم المفعول مخنوق من خلال استعماله لاسم الفاعل خانق.

يظهر المجاز العقلي بعلاقته الفاعلية في قول الشاعر:

جثث الأحياء، وأقبية الموتى

ورؤوس المهزومين الغضبي المحزونة

تتدحرج في الطرقات

تتسلق أشجار الغابات

تسترجع حلم الأرض المطعونة

أرض المأساة²

اعتمد الشاعر في هذا المقطع الشعري على المجاز العقلي بعلاقته الفاعلية، ويظهر هذا في قوله: ورؤوس المهزومين الغضبي المحزونة، إذ استعمل اسم المفعول محزون بدل اسم الفاعل حازن بغية لفت انتباه المتلقي إلى المعنى الحقيقي والمستلزم من الخطاب، فقد استعمل المفعولية للتعبير عن الفاعلية من أجل تقوية المعنى وإضفاء جمالية يحدثها في هذا السياق استعمال اسم المفعول لا اسم الفاعل، فلو قال الشاعر: ورؤوس المهزومين الغضبي

¹-الديوان، ج1، ص376.

²-الديوان، ج1، ص325.

الحازنة لأخل بجمالية هذا المقطع الشعري مما يؤدي إلى اختلال الجرس الموسيقى فى أذن السامع.

كما اعتمد الشاعر على آلية بلاغية مهمة، لا تقل أهمية عن المجاز هي الاستعارة بنوعها التصريحية والمكنية، إذ جعل خطابه الشعري خطاباً استعارياً بامتياز، هذا ما تمت ملاحظته فى قصائده التى لا يؤدي فيها المعنى بصورة مباشرة بل يقوم على التلميح، فالمعنى الاستعارى يظهر نوعاً من التكثيف.

تظهر الاستعارة فى هذا المقطع الشعري بطريقة لا يمكن للمتلقى من خلالها التعرف على المعنى المقصود إلا من خلال التمعن فى القول ومحاولة فهم مقاصده الخفية، يقول الشاعر:

قد سرقوا فمي

لم يتركوا لي غير قافية على وتر خجول

سرقوا فمي

لم يتركوا لي ما أقول¹

وظف الشاعر فى هذا المقطع الاستعارة المكنية للتعبير عن المعنى المستلزم فى العبارة الآتية: قد سرقوا فمي، فالشاعر وظف الفعل سرق لغير معناه الحقيقى وأسند لغير فاعله الحقيقى، فالفم لا يسرق لكن تسرق الأشياء المادية الثمينة، إذ استعمل الشاعر الفعل سرق للإحالة على معنى مستلزم غير متوفر فى سياق القول فالمقصود من القول أبعد بكثير مما تحيل عليه الكلمات، ويتمثل فى سلب الشاعر قدرة التعبير بالكلمات التى كان يحوزها من خلال الشعر وتقويضها وإسكاته وإخراص صوته، وهذا ما يعادل سرقة شيء ثمين لا يمكن الاستغناء عنه. ويؤكد على هذا مرة أخرى فى قوله: لم يتركوا لي إلا قافية على وتر

¹ -محمد الفيتورى، يأتي العشاقون إليك، ص 138-139.

الفصل الثاني: الاستلزام الحواري في دواوين محمد الفيتوري

خجول، ويقصد بهذا القول إنه لا يستطيع أن يعبر بشعره عما يختلج صدره بحرية بسبب التضييق الذي يطاله. يقول الشاعر في مقطع آخر:

أنا الدم القلق الحزون
أنا النقوش البابلية
ليس تحجبها سحبات القرون
وأنا انفجارات العذاب المحض
في زمن الفجيعة والجنون
وأنا الإرادة لا تهون¹

اذ اعتمد الشاعر على مجموعة من التشبيهات المتتالية لإظهار شخصيته الثائرة والمتمردة، فيلاحظ تعدد المشبه به في: الدم الحرون، النقوش البابلية، انفجارات العذاب، الإرادة، حتى يثبت الشاعر من خلالها بأنه شاعر ثوري ومتمرد لا يرضى بالظلم، هذا هو المعنى المستلزم الذي أراد إيصاله للمتلقي عن طريق تعديد المشبه به.

كما تعددت الاستعارات في شعر محمد الفيتوري حسب المعنى الخفي الذي يريد أصابته في الخطاب، وعليه تم اختيار بعض الاستعارات مثلما يوضحها الجدول الآتي:

الاستعارة	نوعها	المعنى المستلزم	الديوان	ص
الأرض تعرف أبناءها	مكنية	المقصود الأم وليس الأرض وترك قرينة للدلالة على المشبه به هي الفعل تعرف.	شرق الشمس.. غرب القمر	31.
وتهادت الغربية	مكنية	المقصود الإنسان وليست الغربية وترك الفعل تهادى للدلالة عليه.	الديوان، ج1	476.
وتسكب المجاعة في	مكنية	شبهت المجاعة بالسائل المنسكب، وقصد	يأتي العاشقون	124.

¹-الديوان، ص109.

الفصل الثاني: الاستلزام الحوارى فى دواوين محمد الفيتورى

	إليك	به هنا الجهل، وشبه العقل بالكوب الذى يحوى هذا السائل للدلالة على عقول فارغة تبحث عن القوت فقط، وترك لازما من لوازمها هو الفعل تتسكب.		العقول
146.	قوس الليل.. قوس النهار	المقصود هنا هو تضليل الأمة وقيادتها عن طريق الوهم الذى شبه بالحبل الملتف حول الرقاب.	مكنية	أترى الوهم، كيف يلتف حبلا على الرقاب
484.	الديوان، ج2.	شبهت الكلمة بالمرأة التى تلد، والمقصود هنا هو أن الكلمة كفيلة بإحالة الانسان على حبل المشنقة.	مكنية	يحدث أن تلد الكلمات المشانق.

استعان الشاعر بتقنية بلاغية أخرى تعادل فى أهميتها المجاز والاستعارة هي الكناية بأنواعها، بغية تحقيق نوع من الشعرية عبر التماضى والإيغال فى إخفاء المعنى عن المتلقى بأقل قدر ممكن من الكلمات، هذا ما يتطلب انتقال المتلقى إلى مستوى آخر من الفهم والتحليل يؤهله لإصابة المعاني التى شحن به ملفوظ لغوي واحد، وهذا ما يجليه المقطع الشعري الذى يقول فيه:

مرت مذهبة الخناجر

والأظافر

والحوافر

والنعال

مرّت وأنت فراشة عمياء

تحترف التآكل والزوال¹

¹ -محمد الفيتورى، يأتي العاشقون إليك، ص131.

يحرص الشاعر العديد من المعاني في ملفوظ لغوي واحد في السطر الأول من المقطع الشعري هو "مذهبة الخناجر" الذي يمثل كناية عن موصوف يتمثل في جيوش العدو، ووصفها الشاعر بمذهبة الخناجر والأظافر والنعال حتى يحيل على جملة من المعاني المضمره هي أسلحة العدو التي اختصرها في لفظة الخناجر، وخيولهم التي دلت عليها لفظة الحوافر، وجنودهم التي استعملت لفظة النعال للإحالة عليهم، أما الفراشة العمياء فهي كناية عن موصوف يقصد بها بغداد عاصمة العراق التي اجتاحتها جيوش العدو، ووصفها الشاعر بالعمى للدلالة على الغفلة وعدم مقاومة العدو، إضافة إلى أن الفراشة تدل على الضعف والهوان، هذا حال بغداد التي سيطر عليها المد الشيعي آنذاك، ويؤكد هذا قول الشاعر في المقطع الآتي:

سلمت يا ياقوتة المنصور

لكن المجوس الآخرين

في تلمودهم يتقلبون

يلونون جلودهم فوق الرمال¹

تظهر الكناية في السطر الأول "ياقوتة المنصور"، وهي كناية عن موصوف قصد الشاعر بها العاصمة بغداد التي لقبها بياقوتة المنصور نسبة إلى أبي جعفر المنصور باني بغداد وخليفته في العهد العباسي التي عرفت فترة خلافته ازدهارا لا مثيل له في مختلف المجالات خاصة العلمية منها حتى عرف بالمؤسس الحقيقي للخلافة العباسية، وعقد الشاعر مقارنة بين بغداد في الفترة العباسية وبغداد في العصر الحديث التي تحول ازدهارها إلى تخلف بسبب المجوس وأفعالهم، فقد عصف التشيع ببغداد وغزتها الطائفية والشعبوية التي

¹-الديوان، ص140-141.

أنهكتها بالحروب، وقضت على كل أسباب التطور، فعمّها الضعف والتخلف بعد أن كانت إماراة للعلم.

كما تحضر الكناية فى المقطع الذى يقول فيه:

وقد تصلبك النازية السوداء

فى أقبية العصر الجدى

وعلى من غرسوا القضبان فى

عينيه

أن لا يتألم

وعلى من شهد المأساة

أن لا يتكلم¹

يمثل الملفوظ اللغوى فى البيت الأول النازية السوداء كناية عن صفة هى اضطهاد واحتقار الأقليات فى العالم من قبل العنصر الأبيض، ويقصد الشاعر النازية السوداء بمفهومها الحديث الذى يعدم الأقليات ويلغى وجودها وحققها فى التعبير بطريقة غير مباشرة، تهدف إلى إحياء أيديولوجية نازية جديدة فى العصر الحديث عن طريق نهج مغاير يقوم على بث الكراهية وتأجيج الأحقاد اتجاه الآخر المخالف لفكر الإنسان الأبيض وحرمانه من الدفاع عن أفكاره ومعتقداته وحقه فى الحياة، مثال ذلك ما يعانىة السود والمسلمين من تضيق واحتقار وتقتيل من طرف النازيين الجدد بالمفهوم الحديث بمجرد مخالفتهم لهم فى الأفكار والمعتقدات. هذا ما أشار إليه الشاعر فى الأسطر الشعرية الأخيرة.

ركّز الشاعر المعنى وكثّف الدلالة من خلال الملفوظ اللغوى الواحد فى المقطع

الشعري الذى يقول فيه:

¹-محمد الفيتورى، يأتي العاشقون إليك، ص 59-60.

يا أبوس الخريف الجنوبى

كيف يكون جلال الشهادة

إن لم تكن أنت¹

يقصد الشاعر فى قوله: يا أبوس الخريف الجنوبى المناضل الإفريقى نيلسون مانديلا، وقد لقبه الشاعر بالأبنوس نظرا للتشابه القائم بينهما، ف(الأبنوس) خشب أسود صلب مقاوم للظروف المناخية الصعبة، ينتج عن شجرة الأبنوس التى تنمو فى إفريقيا، إضافة إلى أنه خشب قيم يستخدم لصناعة الأثاث الفاخر، ووظفه الشاعر فى كنيته حتى يعادل مكانة الموصوف مانديلا نظرا للتضحيات التى قدمها حتى يسترجع الإنسان الأسود حقوقه ومقاومته لنظام الفصل العنصرى مما جعله أيقونة للنضال فى العالم.

ويقول فى مقطع آخر:

والمخاضات عذاب

ولقد تلد الأرحام وحلا واحتقانا

وأنا أعرف أنى أمة

هى عند الله أعلى صولجانا²

يحيل قول الشاعر (والمخاضات عذاب) على الصعوبات التى تواجه الأمة الإسلامية، إضافة إلى العبارة (ولقد تلد الأرحام وحلا واحتقانا) التى تخدم المقصد نفسه؛ محيلة على كثرة الأزمات والمحن التى تمر بها الأمة الإسلامية وإن كان يستشرف لانتصاراتها التى لا ريب فيها وهو ما يؤكد عبر قوله (وأنا أعرف أنى أمة هى عند الله أعلى صولجان)، فهى المنتصرة فى النهاية لا محالة.

¹-الديوان، ص38.

²-الديوان، ص120

يختفى سيل من المعانى المستلزمة خلف الكناية التى اعتمدها الشاعر فى المقطع الشعري الآتى الذى يبرز جمالية خطابه الشعري ويظهر شاعريته، يقول:

يأتى الشعر والشعراء

فى زمن انشطار الضوء، يأتى الشعر والشعراء

شاخصة نواظرهم، إلى بغداد

كعبتنا التى سجدت على عتباتها

شمس المجوس¹

فالمقطع الشعري يدل على المكانة التى كانت تشغلها بغداد فى المجال العلمى، فقد أشار إلى غزارة الإنتاج الشعري فى العاصمة بغداد على مر العصور مما جعلها قبلة الشعراء من كل الأقطار العربية، فقد جعلها تعادل فى مكانتها العلمية المكانة الدينية للكعبة التى يقصدها الحجاج من كل بقاع العالم من أجل أداء فريضة الحج.

يقول الشاعر فى مقطع شعري آخر:

ها هو ذا الطوفان الأسود..

يعدو عبر السد الصخري..

ها هي ذى إفريقيا الكبرى..

تتألق فى ضوء الفجر..²

يكنى الشاعر على انتفاضة الشعب الإفريقي ضد الظلم والعبودية بالطوفان الأسود، هذا الطوفان البشرى الذى كسر حاجز الخوف حتى يحرر إفريقيا من تسلط واستغلال الإنسان الأبيض، بعد ثورة قادها ضد الاحتلال الغربى تخلص على إثرها من السيطرة

¹-محمد الفيتورى، يأتى العاشقون إليك، ص140.

²-الديوان، ج1، ص83.

والتبعية الممارسة عليه، إذ يحيل الطوفان على حشود الشعب الإفريقى، أما الأسود فىقصد به الشاعر اللون الأسود الذى استغله الإنسان الأبيض من أجل استعباد شعب إفريقيا ونهب ثرواتها واستنزافها، بحجة أنه أعلى منزلة وأكثر ذكاء من شعبها.

يخفى الشاعر المعنى المستلزم عن المتلقى فى هذا المقطع الشعرى بطريقة يجوز للمتلقى معها فهمه من الملفوظ اللغوى، إذ يتيح له فهم مقصد الخطاب عبر تتبع المعنى الظاهر من الكناية التى استعملها، يقول:

أيها السائق

رفقا بالخيول المتعبة

قف..

فقد أدمى حديد السرج لحم الرقبة

قف..

فإن الدرب فى ناظرة الخيل اشتبه¹

يقارب الشاعر بين مشهدين مشهد مادي يظهر من خلال السياق اللغوى متمثلاً فى المعاملة السيئة التى يعامل بها السائق خيوله، فالمعنى هنا واضح ومتاح للمتلقى على مستوى الخطاب فى بعده اللغوى، أما المشهد الثانى فهو مشهد معنوى يستقى من خلال فهم المعنى الظاهرى للمشهد الأول، وتتبعه بغية الوصول إلى المعنى المضمرة الذى يمثل مقصد الخطاب، فالسائق كناية عن الحاكم، أما الخيول المتعبة كناية عن الشعوب المضطهدة، وتمثل العبارة التى يقول فيها الشاعر: قف فقد أدمى حديد السرج لحم الرقبة، كناية عن صفة الظلم وتحمله ما لا طاقة له به، إذ ينتقل المعنى من المستوى العقلى إلى المستوى الحسى من خلال تصويره تصويراً مادياً يؤثر فى نفس المتلقى.

¹-الديوان، ج1، 193.

يقول الشاعر فى مقطع شعرى من قصيدة "رقصة على ذراع الغربة":

فهى على دنياى يا أميرتى أميرة

تجيينى لابسة إكليلها الشوكى

أو حاملة شمعتها الضريرة

تجعلنى حكاية على الشفاه¹

تحتمل لفظتا "الأميرة" فى السطر الشعرى الأول الذى يقول فيه الشاعر: فهى على دنياى يا أميرتى أميرة، معنيين مختلفين، فالأميرة الأولى كناية عن صفة الغربة، أما الأميرة الثانية كناية عن صفة الكآبة، إذ يصف الشاعر كآبته للغربة، ويشخص المعنوى فى صورة المادى، فرغم معاناة الشاعر من الكآبة إلا أنه ينظر إليها من الناحية الإيجابية، ويلقبها بالأميرة على دنياه، إذ يرى فيها مؤنسا ومعينا على الغربة. فالكآبة مؤنسته أما الغربة فمعذبتة.

يقول الشاعر فى مقطع شعرى آخر

حصاد طويل من الثمر المرّ يا أورشليم

وتمشين مختالة فوق التراب المقدس

والخائن العربى يخبئ رعثته فى ثيابك²

يمثل السطر الشعرى الأول: (حصاد طويل من الثمر المرّ يا أورشليم) يعبر عن السنوات الطويلة والأليمة للاحتلال الصهيونى للأراضى الفلسطينية وخص بالذكر أورشليم وهى كناية عن موصوف يقصد به القدس عاصمة فلسطين، أما السطر الثانى: وتمشين مختالة فوق التراب المقدس، فيحيل على المقاومة الشعبية التى تصدت لهذا الاحتلال على

¹-الديوان، ج1، ص484.

²-محمد الفيتورى، شرق الشمس.. غرب القمر، ص44.

مر هذه السنوات منذ سنة 1948 إلى غاية يوما هذا دفاعا عن الأرض المقدسة، أما قوله: والخائن العربى يخبئ رعثته فى ثيابه، فيدل على الدول العربية العميلة وخياناتها المتكررة للقدس وللشعب الفلسطينى.

يضيف الشاعر قائلا فى قصيدة أخرى:

على أشجار تلك الحرب

أنت الرقم المفقود، قبل الفقد، هل تسمع؟

مت ثمة أنى شئت

إن المجد أن تمضى إثر الريح

مقتولا... ولا ترجع¹

فى عبارة (أنت الرقم المفقود، قبل الفقد، هل تسمع) يشير الرقم المفقود إلى أعداد الضحايا التى ستضاف إلى صفوف شهداء الشعب الفلسطينى، فالعبرة تكمن فى أن (المجد أن تمضى إثر الريح مقتولا... فلا ترجع)، فالموت هو وحده طريق للمجد، والمجد هو الشهادة التى سيحظى بها أبناء الشعب الفلسطينى مقابل التضحية بحياتهم فى سبيل الدفاع عن المقدسات وعن الأرض، فلا سبيل للرجوع إلى الوراء.

كما يحضر التشبيه بأنواعه بكثرة، بغية تقريب المعنى للمتلقى عن طريق عقد مشابهة

بين شيئين يشتركان فى الصفة نفسها، من ذلك قوله:

ما أشبه الكبرياء الوضيعة بالطحلب المتحجر

فى صخرة الغاب²

¹-محمد الفيتورى، قوس الليل.. قوس النهار، ص135.

²-الديوان، ص129.

يمكن للمتلقي الوصول إلى الدلالة المضمرّة في خطاب الشاعر عبر عقد علاقة بين طرفي التشبيه المتوفرين في السياق اللغوي، إذ شبه الكبرياء الوضيعة بالطحلب، واستعمل أداة التشبيه المتمثلة في أسلوب التفضيل "ما أشبه"، مشيراً بذلك إلى شدة الشبه بينهما، إذ يقصد الشاعر بالكبرياء الوضيعة التدني الأخلاقي الذي قد تصل له النفس البشرية، هذا التدني الذي تحسبه جزءاً من الكبرياء والعزة بمجرد اعتلاء مكانة معينة تظن من خلالها أن لها الحق في استعباد الآخرين الأقل منها شأنًا، فقد ماثل الشاعر بين هذه الصفة وبين الطحلب الذي يتطفل على النباتات الأخرى من أجل ضمان غذائه، وتمثل صفة المشابهة النذالة والحقارة التي يتقاسمها طرفا التشبيه.

كما يحضر التشبيه في قصيدة "يأتي العاشقون إليك يا بغداد"، التي يقول فيها:

لم يتركوا لك ما تقول

والشعر صوتك

حين يغدو الصمت مائدة

وتتسكب المجاعة في العقول

لن يعرفوك، وأنت توغل عارياً في الكون¹

يتجلى التشبيه في العبارة الآتية: والشعر صوتك، والمعنى المقصود هو أن الشعر وسيلة يعتمدها الشاعر لإيصال انشغالات الشعب ومعاناته، والصوت هو وسيلة يعتمدها المرء للتعبير عن رأيه، لذلك شبه الشاعر الشعر بالصوت، ويكمن وجه الشبه في التبليغ والإخبار، أما الصمت فيغدو في عرف الشاعر مائدة يلتف حوله المخرسون الذين نهبت ألسنتهم كمت أفواههم.

كما يضيف الشاعر قائلاً في قصيدة أخرى:

¹ -محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص124.

لست طفلا قط، فى هذا العذاب

صدئت نجمة هذ الوطن المحتل

فى مسراك، من باب لباب

مثل شحاذ تقوّست طويلا

فى أقاليم الضباب¹

يظهر هذا المقطع عمق التشبيه الذى وظفه الشاعر، إذ شبه معاناة الطفل الفلسطينى فى ظل الاحتلال الصهيونى بمعاناة الشحاذ، هذه المعاناة التى طالت و طال معها عذاب هذا الطفل التى فقد على إثرها طفولته، مثل معاناة الشحاذ الذى أفقدته قساوة البشر وقساوة الظروف إنسانيته، فقد استطاع الشاعر أن يجمع بين مشهدين مختلفين، ويعقد مشابهة بين صورة الطفل وصورة الشحاذ فكلاهما يشتركان فى الهم نفسه، وعلى إثر ذلك سمي هذا النوع من التشبيه بالتشبيه التمثيلى أو تشبيه صورة بصورة. فالطفل الفلسطينى يشحذ تعاطف العالم الذى يتجاهل ألمه ومعاناته مثل الشحاذ الذى يشحذ تعاطف المارة الذين يشيحون بأوجههم عنه فيقوّس ظهره ويحنيه ذلّ المسألة.

تستلهم لغة الخطاب الشعري الفيتورى تعابيرها المجازية وصورها البيانية من الواقع المعيش، هذا الخطاب الذى لا انفصال له عن الواقع، ومثال ذلك التشبيه الذى ساقه الشاعر فى المقطع الشعري الآتى:

ومصطفى كان يبيع الفستق الأخضر

كان قلبه فستقة

كان فستقة

تأرجحت عشرين صيفا

¹-الديوان ، ص57.

ثم لما جاء صيف المطر الأسود
والمعاطف الحمراء
والحرائق المعلقة
تراكضت فى طرقات الريح مثل ورقه
وابتسمت محترقة¹

كثف الشاعر المعنى فى هذا المقطع الشعري، وعبر عن حدث واقعي باستعمال المجاز، إذ يرمز مصطفى الكردي للإنسان اللبناني البسيط الذي قتل فى أحداث الحرب الأهلية فى لبنان، أما الفستق الأخضر هو رمز للنماء والخير بوصفه من أهم المنتجات الزراعية التي يعتمد عليها الفلاح اللبناني البسيط فى تحصيل قوت يومه، اعتماداً على ذلك تمت صياغة التشبيه الذي شبه فيه الشاعر قلب الإنسان اللبناني البسيط بالفستقة التي أحرقتها أحداث الحرب الأهلية الدامية فى بيروت، فقد ركز الشاعر فى بناء هذه الصورة الشعرية على شخصية خيالية هي شخصية مصطفى الكردي التي ضمنها أحزان وآلام الإنسان اللبناني فى تلك الفترة محيلاً بذلك على حدث واقعي هو الحرب الأهلية اللبنانية التي لم يذكرها الشاعر ذكراً صريحاً فى خطابه الشعري بل اعتمد على تعبير مجازي هو المطر الأسود، هنا تكمن بلاغة التشبيه بوصفه من الأساليب المعتمدة لتقريب المعنى إلى عقل المتلقي.

كما يبرز التشبيه فى قصيدة "الطفل والعاصفة" الحزن الدفين الذي يعتري الشاعر حين يتطلع إلى المستقبل، يقول:

حزني المتوهج، فى الليل
والعنمة، تتمطى سأمًا

¹ -محمد الفيتورى، شرق الشمس.. غرب القمر، ص123.

تتلوى أرقا من حولى
وأنا أتطلع مبهورا
كالطفل الراقء فى الظل
أحلم بعيون مشمسة
تعدو فى الأفق المبئل¹

يبين التشبيه المائل فى هذا المقطع الشعرى حزن الشاعر على الحاضر وأمله فى المستقبل، قد شبه نفسه بالطفل الراقء فى الظل، فهو مثل الطفل الحالم الذى لا يعكر صفو سعادته شىء، إذ يتطلع الشاعر إلى الأفق بأعين مشمسة، ليعبر عن الأمل الذى يحذوه حىال المستقبل، ويكمن وجه الشبه بين الشاعر والطفل فى الأمل والتفاؤل.

وعن الأحزان يقول فى قصيدة "أقوال شاهد إنبات":

كان دمي مئذنة، وجسدى مدينة
غنيت للجنون كيفما أشاء
أصيغت مثلما أشاء
كنت كمن ليس ببالى
أنا والتارىخ..
والنار تخرج من جمجمتى..
صاعدة إلى السماء²

يتعذر فهم المعنى المستلزم من التشبيه الذى ساقه الشاعر فى هذا المقطع الشعرى، دون العودة إلى السياق غير اللغوى الذى يؤسس للقصيدة، إذ شبه الشاعر دمه بالمئذنة دلالة على انتمائه للأمة الإسلامية، وشبه جسده بالمدينة دلالة منه على أن كل مدينة عربية

¹-الديوان، ج1، ص428-429.

²-الديوان، ج2، ص64.

تعيش فى ذاته بأحداثها مآسيها، إلا أنه يجلد ذاته فى قوله: كنت كمن ليس ببالي، فقد شبه نفسه باللامبالي وغير المهتم بما يحدث فى هذه الأمة ولا يآبه لها، هذا ما يؤكده فى المقطع الشعري الآتى:

ثمة شيء
إننى أعترف الآن..
لقد رأيتهم
إنى رأيت القتلة
مرّوا على عيني
وكانوا يصخبون كالطيور الجارحة
كانوا قضاة يحملون الأسلحة
ويمضغون الكتب المنزلة
وكدت لا أفهم ما يحدث
ما أبشع أن لا يفهم الإنسان ما يحدث¹

يعترف الشاعر فى هذا المقطع الشعري أنه كان شاهداً على الجريمة التى حدثت فى مدينته: هذا ما يثبتته التشبيه فى قوله: إنى رأيت القتلة مرّوا على عيني، وكانوا يصخبون كالطيور الجارحة، فقد شبه القتلة بالطيور الجارحة التى يعلو ضجيجها عند التقاتل على الفريسة، ووجه الشبه بينهما يكمن فى الصخب والضجيج عند الانتهاء من القتل، ويحيل هذا التشبيه على معنى مضمّر يصعب فهمه دون تحليل الأحداث الواردة فى القصيدة، ويساعد فى التعرف على مقصد الخطاب، والمتمثل فى الجريمة النكراء التى حدثت فى مدينة

¹ -الديوان، ج1، ص65.

الشاعر، إذ كان شاهداً على القتل الذي طال شعبه، وطال المقدسات، إلا أنه وقف عاجزاً عن نصرته، لأنه لم يكن يستوعب ما يحدث من هول الصدمة.

يقول الشاعر في قصيدة "رحلة في عيون بلادي":

فجأة، تحت سقف الظهيرة

كامرأة خائفة

تطفئ الشمس قنديلها

ثم ترحل في العاصفة

راحل في عذابي أنا

مثلما ترحل الشمس في رحم العاصفة

راحل في عيون بلادي

المليئة بالدمع¹

نجح الشاعر في توصيف ألمه ونقله عبر لغة شعرية تعبر عنها التشبيهات التي اعتمدها في القصيدة، ففي التشبيه الأول شبه الشمس بمرأة خائفة تطفئ قنديلها تحت سقف الظهيرة ثم ترحل في العاصفة، إذ جعل من المرأة معادلاً لموضوعياً للشمس بغية إكسابها بعداً واقعياً يرسخ المعنى في عقل المتلقي، وانطلاقاً من التشبيه الأول يصوغ تشبيهه الثاني إذ شبه رحلة عذابه برحلة الشمس في العاصفة، فقد عادل بين مشهد خيالي يمثله التشبيه الأول ومشهد واقعي يمثله التشبيه الثاني من أجل إيصال مقصده للمتلقي، فساعده بذلك على استيعاب وفهم هذه الصورة الشعرية التي تشخص حزن وألم الشاعر، وتأثره بالآزمات والمآسي التي تحدث في وطنه.

كما لستمر استثمار التشبيه في المقطع الشعري الآتي:

¹ - الديوان، ج2، ص87.

إن صوتى مشنقة للطغاة جميعا

ولا نادما

إن روى مثقلة بالغضب

كل طاغية صنم.. دمية من خشب¹

يوجه الشاعر خطابه فى هذا المقطع الى الطغاة، إذ شبه صوته بالمشنقة ويتمثل وجه الشبه بينهما فى ايقاف الطغاة عند حدهم، ويدل هذا التشبيه على تسخير الشاعر شعره لخدمة المظلوم وانتقاد الطغاة، هذا ما يوضحه التشبيه الثانى الذى شبه فيه الشاعر الطاغية بالصنم للدلالة على اضطهاده للرعىة لدرجة العبودية يقول:

كاد يُفُضُّ سر عذابه للآخرين.. ولم يكد

وكأنما انطبقت توابيت الكلام على الشفاه

هى كلمة نبوية

لو قالها، يا ويلتاه

لتصدع التاريخ بين يديه

وارتطمت على قدميه تيجان الطغاة²

اعتمد الشاعر فى هذا المقطع الشعري على التشبيه التمثيلى من أجل توضيح مقصده للمتلقى، إذ يرى أن محاولة الدفاع عن الحقوق والافصاح عن سر المعاناة والعذاب من قبل الشعب تكاد تكون مستحيلة فى هذا الزمن، ويوضح ذلك فى قوله: كاد يفض سر عذابه.. ولم يكد، فقد شبه هذا الموقف المتمثل فى إسكات الشعب وقمع صوته، بالتوابيت التى تنطبق على الشفاه، للدلالة على انعدام حرية التعبير، فقد تؤدي الكلمة بصاحبها إلى الموت.

يضيف الشاعر قائلا فى مقطع شعري آخر:

¹-الديوان، ج2، ص75.

²-محمد الفيتورى، يأتي العاشقون إليك، ص62.

لكنهم مثل الذئاب الجائعات أتوا

ولن تبقى الذئاب غدا

ولن يبقى العواء¹

فالشاعر يشبه كل عدوان دخيل وغير معترف به بالذئاب الجائعات، ويكمن وجه الشبه بينهما فى القتل واحداث الخراب، إذ لا يجلب الاحتلال معه إلا القتل والنهب والخراب للوطن الذى يحتله تماما مثل الذئاب الجائعات، إلا أن الشاعر يترك فسحة للأمل فى قوله: ولن تبقى الذئاب غدا، ولن يبقى العواء، هذا من أجل الدلالة على المعنى المستلزم من هذا التشبيه والمتمثل فى يقينه من تحرر كل الأوطان من الاحتلال فى المستقبل القريب.

ويستثمر المطر فى علاقة تشبيهية فى قصيدة "ريح تمر" يقول:

وكأطار الغابة..

يتصيب من أجلك حزنى

سحبا.. سحبا فوق جدار الزمن المهجور²

فحزنه على القارة الإفريقية شبيهه بأطار الغابة للدلالة على شدته وعمقه، فعادة ما تكون أطار الغابة غزيرة مثل حزن الشاعر التى يتحول على إثرها إلى سحب (يتصيب من أجلك حزنى سحبا.. سحبا فوق جدار الزمن المهجور)، فحزنه هذه المرة شبيهه بالسحب للدلالة على استمرار هذا الحزن الذى لا تكتمل دورته مثل دورة الأمطار المستمرة.

إن الاستلزام الحوارى يكتسب خصوصيته فى الخطاب الشعري، نظرا لاعتماده على لغة شعرية تتميز عن لغة الحوار العادية باختزالها للمعنى، مما يفرض على الباحث أثناء تحليله التداولى للخطاب الشعري عدم الاكتفاء بالقواعد التى توفرها مبادئ الاستلزام الحوارى؛

¹-الديوان، ص114-115.

²-الديوان، ج1، ص439.

الفصل الثاني: الاستلزام الحوارى فى دواوين محمد الفيتورى

لأنها عاجزة وحدها عن الوصول إلى مقاصد الخطاب الشعرى ومعانيه المضمره، لذلك يتوجب اللجوء إلى التقنيات البلاغية التي تمكنه من الوصول إلى المقاصد الحقيقية التي يؤديها الخطاب الشعرى، هذا ما تم التوصل إليه من خلال تحليل الخطاب الشعرى لمحمد الفيتورى، فهناك معاني مضمره لا يمكن الوصول إليها من خلال المعاني السطحية التي تتواجد على مستوى الخطاب، إذ تتخلى هذه المعاني عن سياق القول الذي يسهل على المتلقى فهم المقصد من الخطاب.

الفصل الثالث: الإشارات في دواوين محمد الفيتوري

1- مفهوم الإشارات

1.1- لغة

2.1- اصطلاحا

2- أنواع الإشارات

1.2- الإشارات الشخصية

2.2- الإشارات الزمانية

3.2- الإشارات المكانية

4.2- الإشارات الخطابية

5.2- الإشارات الاجتماعية

تمهيد:

تعتمد الإشارات على البعد اللغوي اللساني في دراسة الخطاب الشعري من خلال الضمائر وأسماء الإشارة، وعلى البعد غير اللساني متمثلاً في ما يحمله عنصراً الزمن والمكان من دلالات تخرج عن السياق اللغوي، والأحوال الاجتماعية التي تحدد نوع الحوار الذي يدور بين المتحاورين، هذا ما جعلها من المرتكزات المهمة التي يقوم عليها التحليل التداولي نظراً لتوظيفها للغة في إطار تواصل لا يقتصر على بنية الخطاب اللسانية فقط بل يتجاوزها إلى عناصر لغوية تضمن للمتحاورين التفاعل فيما بينهم، لهذا تم بناء هذا الفصل على عنصرين، العنصر الأول يتطرق إلى مفهوم الإشارات بغية التعريف بها وبيان دورها في المقاربة التداولية، ويتطرق العنصر الثاني إلى أنواعها بغية معرفة كيفية اشتغالها في خطاب محمد الفيتوري.

1- مفهوم الإشارات:

1.1- لغة:

تعددت المفاهيم اللغوية للإشارات في المعاجم اللغوية، فقد جاء لفظ الإشارة في لسان العرب بمعان متعددة أهمها: "أشار عليه بأمر كذا: أمر به بمعنى طلب فعل الشيء، وأشار الرجل يشير إشارة إذا أوماً بيديه، ويقال: شورت إليه بيدي، وأشرت إليه أي لوحته له وألحنت أيضاً. وأشار إليه باليد: أوماً، وأشار عليه بالرأي. وأشار يشير إذا ما وجه الرأي، بمعنى لفت انتباه المخاطب، وساهم في توجيه الرأي. والمشورة مشتقة من الإشارة: أي طلب النصيح، وأشار النار وأشار بها: رفعها ولوح بها."¹

¹-ابن منظور، لسان العرب مادة (شور)، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.ت)، ص2358.

2.1- اصطلاحا:

تنوعت مفاهيم الباحثين للإشارات، إذ أطلق عليها جورج يول (George Yule) في مؤلفه التداولية (Pragmatics) التأشير بوصفه "مصطلح تقني يستعمل لوصف إحدى أهم الأشياء التي نقوم بها أثناء الكلام. والتأشير يعني الإشارة من خلال اللغة، ويطلق على أية صيغة لغوية تستعمل للقيام بهذه الإشارة مصطلح التعبير التأشير... للإشارة إلى شيء ما في السياق المباشر. تسمى التعبيرات التأشيرية أيضا بالإشارات، وهي أولى الصيغ التي ينطق بها...، وتستعمل للإشارة إلى الأشخاص... أو إلى المكان... أو إلى الزمان"¹، اعتمد هذا التعريف جملة من المصطلحات المعبرة عن الإشارات هي: التأشير والتعبير الإشارية، وربط وظيفة الإشارات بالسياق المباشر الذي يظهر من خلال التلفظ، إذ حصر هذه الوظيفة في سياق القول، هذا ما يجعلها مجرد مؤشرات لغوية تكتفي بالمعنى السطحي الذي يوفره السياق اللغوي.

وورد في قاموس التداولية تعريف الإشارات على أنها "أسلوب للعلاقة المرجعية التي تتجلى من خلال العلامات اللغوية التي تعبر عنها ولا يمكن تفسيرها بشكل مستقل عن الأحداثيات الشخصية والمكانية الزمانية المحددة داخل التلفظ. كلمات مثل: أنا، أنت، هنا، الآن، وهما جزًا. يقال إنها عناصر إشارية، ومن ثم من المرجح أن تفسر بشكل مختلف حسب السياقات. النماذج الأكثر شيوعا من الإشارات هي الإشارات الشخصية، والمكانية، والزمانية"²، يسلم هذا التعريف بإمكانية اللجوء إلى الخلفيات غير اللسانية المؤسسة للإشارات انطلاقا مما تحدده شخصيا وزمانيا ومكانيا داخل سياق التلفظ، إذ تتحد المرجعية

¹-جورج يول، التداولية، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2010، ص27.

²-جوليان لونجي وجورج إيليا سرفاتي، قاموس التداولية، تر: لطفي السيد منصور، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط1،

2020، ص79.

اللسانية المتعلقة بسياق التلفظ والمرجعية غير اللسانية المتعلقة بالسياق المقامي لمعرفة الأغراض التواصلية التي تقف خلفها.

وقد تطرق القاموس الموسوعي للتداولية إلى مصطلح الإشارات من خلال العنصر الإشاري والعائد الذي يمثل "شكليين مختلفين لما يمكن أن تتخذه الإحالة: الإحالة المباشرة والإحالة غير المباشرة والإحالة الإيمائية والإحالة الإشارية والإحالة العادية"¹، فالعنصر الإشاري قد يتخذ شكليين مختلفين؛ شكل تمثله الدلالة المعجمية الصرفة التي تعتمد على التلفظ وشكل تمثله الدلالة الخفية التي تخرج عن نطاق التلفظ، ويندرج تحت الشكل الأول الإحالة المباشرة ومثال ذلك أسماء الأعلام التي يرد تعريفها مباشرة في سياق القول. أما الشكل الثاني، فتندرج تحته الإحالة غير المباشرة وتتبعها الإحالة الإيمائية والإشارية والعادية، ومثال ذلك الضمائر التي تستخدم للإحالة على معان غير مباشرة لا ترتبط بالمقام، وتبتعد عن المعنى المألوف.

وتعرف الإشارات في معجم أوكسفورد للتداولية بـ"الظاهرة التي يتم بموجبها التعبير عن سياق القولة أو الحدث الكلامي بواسطة الوسائل المعجمية أو القواعدية في اللغة. وهذه تشمل تشخيص متكلم ومخاطب وزمان ومكان معين للقولة. وثمة ثلاث فئات من الإشارية: إشارية شخصية، ومكانية، وزمانية. وثمة فئتان فرعيتان هما: الإشارية الاجتماعية والخطابية"²، يربط هذا التعريف عمل الإشارات بسياق القول، إذ تدرس الإشارات ضمن الحدث الكلامي اعتماداً على العناصر المعجمية التي يوفرها.

¹ -جاك موشر وأن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص373.

² -يان هوانغ، معجم أوكسفورد للتداولية، ص217-218.

وتعني الإشارات في "كل اللغات كلمات وتعبيرات تعتمد اعتمادا تاما على السياق الذي تستخدم فيه ولا يستطيع إنتاجها أو تفسيرها بمعزل عنه"¹، ففهم ما تحيل عليه الإشارات يعتمد اعتمادا كليا على العودة للسياق اللغوي الذي قيلت فيه والسياق المادي المؤسس لدلالاتها.

ويرى ستيفن ليفنسون (Stephen Levinson) أن "التعبيرات الإشارية تذكر دائما للباحثين النظريين في علم اللغة بأن اللغة الطبيعية وضعت أساسا للتواصل المباشر بين الناس وجها لوجه وتظهر أهميتها البالغة حين يغيب عنا ما تشير إليه فيسود الغموض ويستغلق الفهم. من هنا كانت النظريات الدلالية الشكلية عاجزة عن معالجة هذه الإشارات"²، يلفت هذا التعريف النظر إلى دراسة التعبيرات الإشارية وفقا للعملية التواصلية التي تقوم على التفاعل الذي يتم بين المتحاورين، إذ لا يمكن الاكتفاء بالجانب الشكلي للغة في دراستها، لأنها غير منوطة بالمعاني السطحية بل بالمعاني والمقاصد التواصلية التي تكون مهمة دراستها أكثر تعقيدا.

ويذهب فرانسواز أرمينكو (Françoise Armingud) إلى أن أول من أشار إلى مصطلح الإشارات هو بيرس من خلال تعبيره (الإشارة) أو (العلامة الإشارية)³، أما هو فيطلق عليها مصطلح (الرموز الإشارية)، ويعرفها بقوله "تعبير إشارية تختلف إحالتها بالضرورة، بحسب ظروف استعمالها، أي وفقا لملفوظها في السياق، فهي تشير في البداية إلى التمهيد اللساني، الذي تتبثق عنه، قبل إحالتها على فرد (متكلم)، وعلى مكان، وعلى فترة زمنية"⁴، فدراسة الإشارات ضمن الظروف التي أنتجتها يعدّ ضرورة، لكن في البداية وجب الانطلاق

¹-محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص15.

²-المرجع السابق، ص16-17.

³- ينظر: فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط-المغرب، 1986، ص41.

⁴-المصدر نفسه، ص ن.

من التركيب اللساني الذي تقوم عليه، بهذا يتوافق مع ما جاء به بيرس الذي يلح على دراسة العلامة الإشارية وفقا لظروف إنتاجها.

وهكذا تختلف المفاهيم السابقة لمصطلح الإشارات في وجهات النظر؛ فمنها ما يتم فيه التركيز على الجانب اللساني وحده في الدراسة، مثلما ذهب إليه جورج يول، ومنها ما يجمع بين الجانب اللساني وغير اللساني، مثلما ذهب إليه كل من ستيفن لفسون وفرانسواز أرمينكو، هذا التوجه الأخير هو ما يظهر من خلاله البعد التداولي في تحليل الخطاب.

2- أنواع الإشارات:

تنقسم الإشارات إلى ثلاثة أنواع رئيسة هي: الإشارات الشخصية، والزمانية، والمكانية، وهناك نوعان ثانويان هما الإشارات الخطابية والاجتماعية، إلا أنه اختلف في الإشارات الخطابية بين الباحثين فمنهم من يجمعها في نوع واحد مع الإشارات الشخصية، ومنهم من يسقطها من الإشارات، لذا تم التركيز في دراسة الخطاب الشعري لمحمد الفيتوري على ثلاثة أنواع متعارف عليها، إضافة إلى العناصر الاجتماعية بوصفها عنصرا مهما في تحليل الخطاب.

1.2- الإشارات الشخصية:

تتمثل الإشارات الشخصية في الضمائر وأسماء الإشارة وأسماء الأعلام التي تتواجد على مستوى الخطاب، إذ "تعكس الفئة النحوية للشخص بشكل مباشر الأدوار المختلفة التي يقوم بها الأفراد في الحدث الكلامي: المتكلم، المخاطب، وغيرهم، وتتغير هذه الأدوار في سياق تبادل الأدوار في المحادثة"¹، يخص هذا التعريف الضمائر الإسمية والفئة النحوية

¹-Stephen Levinson, Pragmatics, Cambridge University Press, New York- USA, 1983, p112.

التي تشغلها في الخطاب مثل: ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، فكل منها يشغل وظيفة نحوية خاصة به في الخطاب، وقد تتغير هذه الوظيفة النحوية حسب سياق التلفظ، إذ يفرض السياق الكلامي تحول ضمائر المتكلم إلى المخاطب والمخاطب إلى الغائب، وهكذا دواليك.

تختص الإشارات الشخصية بالدلالة على الشخص، والمقصود هنا ضمائر الحاضر أي الضمائر الشخصية التي تدل على المتكلم، والضمائر الدالة على المخاطب: مفردا أو مثني أو جمعا، مذكرا أو مؤنثا، وتعتمد ضمائر المخاطب اعتمادا كلياً على السياق الذي استخدمت فيه، فلا شك أن دلالة الضمير (أنا وأنت) تختص في ذاتها بالمتكلم أو المخاطب لكن السياق هو من يحدد وظيفتهما، أما ضمير الغائب فلا يعرف مرجعه من السياق اللغوي¹.

وقد وجب دراسة العناصر الشخصية ضمن الخطاب الشعري لمحمد الفيتوري بغية توضيح وظيفتها التي تتحدد وفقا للسياق اللغوي التي ترد فيه والمعطيات التي يوفرها السياق الخارجي؛ لأنها تساهم في تشكيل مادة الخطاب وهندسته²، وتعدّ قصيدة "أنا زنجي" من القصائد التي ترد فيها الإشارات الشخصية بشكل ملفت، يقول الشاعر:

أنا زنجي..

وأبي زنجي الجد..

وأمي زنجية..

أنا أسود..

¹ - ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص18-19.

² - ينظر: ضيف عبد المنعم فرجاني، تداولية الإشارة عند نزار قباني (قصيدة منشورات فدائية على جدران إسرائيل أنموذجا)، مجلة الدراسات العربية، مج38، ع4، جامعة المنيا، مصر، 2018، ص136-137.

أسود لكني حر أمتك الحرية¹

يتقمص الشاعر شخصية الإنسان الزنجي الثائر من خلال ضمير المتكلم أنا، إذ يعمل ضمير الأنا على إثبات ذاتية المتكلم للآخر، تظهر هنا ثنائية الأنا والآخر التي تغيب عن السياق اللغوي، وتتكشف عبر فهم الملفوظ اللغوي وفقا للمعطيات التي تتيحها الظروف الخارجية المساهمة في إنتاج الخطاب، لأن الخطاب موجه لضمير المخاطب أنت الذي يحيل عليه السياق اللغوي، هذا الضمير الذي تمثله شخصية الأبيض، هذا ما يمكن استنتاجه من سياق الجملة: أسود لكني أمتك الحرية.

وقد أراد الشاعر اختزال المسكوت عنه من الخطاب في ملفوظ لغوي يبرز من خلاله نبذة التحدي ورفض العبودية التي يمارسها الأبيض على الأسود، إذ يبين البعد التداولي للخطاب نوعية العلاقة التي تجمع بين المتكلم والمخاطب من خلال التفاعل الذي يجري بين مكونات السياق اللغوي والخارجي.

ويأتي استعمال الضميران (أنتم ونحن) بسبب النزاع القائم بين الزنوج أصحاب الأرض والمحتل الأبيض، هذا النزاع الذي أنتجته عوامل سياسية، تاريخية، هذا ما تمت ملاحظته في هذا المقطع:

فوق الموت.. وراء الأرض

تدوي صرخة أجدادي

لستم بينينا إن لم تذر الريح رماد الجلال

لستم بينينا إن لم يجل الغاصب عنها مدحورا

إن لم تخلع أكفان الظلمة

¹-الديوان، ج1، ص80.

إن لم يرتفع العلم الأسود

فوق رباها منصوراً¹

يوضح سياق التلغظ أن الضمير (نحن) يمثل الأجداد أما ضمير (أنتم) يمثل الأحفاد، إذ يوجه الأجداد رسالة إلى الأحفاد من أجل الحفاظ على الأرض وعدم التفريط فيها إلى غاية النصر وطرده المحتل الغاصب، والمقصود بالأرض في هذا المقطع الشعري القارة الإفريقية التي نهبها المحتل الأبيض واستعبد شعبها لسنوات، وتبين هذه الرسالة حرص الشاعر على عدم التفاوض مع المحتل الأبيض والخضوع له، لذلك ينقل للأحفاد رسالة الأجداد في قوله: فوق الموت.. وراء الأرض تدوي صرخة أجدادي، هذه الصرخة التي تدعو إلى ضرورة تحرير هذه الأرض كل الأرض.

كما يلاحظ طغيان ضمير (الأنا) في الدواوين الأولى التي تتطرق إلى قضايا قومية ووطنية وأهمها قضية الزنوجة التي يتحدث عنها في أغلب قصائده، يقول:

أنا لا أملك شيئاً غير إيماني بشعبي..

وبتاريخ بلادي

وبلادي إفريقيا البعيدة

هذه الأرض التي أحملها ملء الهواء

والتي أعبدها في كبرياء²

وهذا يؤكد حرصه وتأكيديه على الانتماء للقارة الإفريقية، معتزاً بأصوله الإفريقية، التي يتردد ذكرها في أغلب قصائده، مفتخراً بشعوبها وبتاريخ هذه الأرض التي تتغلغل لتعيش في ثنايا شعره، يقول ملحاً: أنا لا أملك شيئاً غير إيماني بشعبي وبتاريخ بلادي، وبلادي إفريقيا

¹-الديوان، ص 81-82.

²-الديوان، ج 1، ص 108.

البعيدة، هذه الأرض التي أحملها ملء الهواء، فقد استعمل الشاعر ضمير الأنا بصفة مباشرة في السطر الشعري الأول بغية إظهار حبه وامتنانه للقارة الإفريقية ولشعبها، واستعمل ضمير الأنا بصفة غير مباشرة في صورة ياء النسبة من خلال الألفاظ الآتية: شعبي، بلادي من أجل الافتخار بنسبه الإفريقي.

ويظهر استعمال الشاعر لضمير (الأنا) مذ بداية تجربته الشعرية في دواوينه الأولى التي تعكس ألمه النفسي الدفين ويأسه من واقعه، من ذلك ما ورد في قصيدة "قطرة ضوء" التي يقول فيها:

يا جفني الساهد.. نم
قد رقدت حتى الظلم
حتى حقول الحنطة
المتشحات بالسقم¹

يعبر استخدام ضمير (الأنا) في هذا المقطع الشعري عن نظرة الشاعر اليائسة للحياة، إذ يهيمن الحزن على جل القصيدة، ويلاحظ استحضار ضمير الأنا من خلال النداء وياء النسبة اللذان استعملهما الشاعر في العبارة الآتية: يا جفني الساهد.. نم، فالنداء من عناصر الإشارة التي تحيل على الشخصية، وتشير إلى المخاطب لتبنيه وتوجيهه أو استدعائه. فلا يفهم النداء إلا إذا اتضح المرجع الذي يشير إليه²، فقد استعمله الشاعر بطريقة مجازية للإفصاح عن حالته النفسية وتشخيصها في صورة المادي بغية التأثير في المتلقي، إذ لا يمكن للمتلقي فهم وظيفة النداء من خلال سياق التلفظ وحده بل وجب الرجوع إلى المرجع

¹-الديوان، ج1، ص173.

²-ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص19.

الذي يحيل إليه استناد على المؤثرات الخارجية المؤثرة في بنية الخطاب والمساهمة في تأسيسه.

كما يستعمل الشاعر ضمير الغائب (هو)، من أجل لفت الانتباه إلى التأشير الشخصي الذي يلتبس تحديده دون الرجوع إلى سياق التلفظ، هذا ما يظهر في قصيدة "هذا الشعب":

مشى على الشوك أزمانا وأزمانا
وعانق الأرض جوعانا وعرياننا
وخر تحت أنين الفأس مقبرة
ودب خلف زوايا الكوخ جردانا
وذاب بين سواقي الليل أغنية.. حزينة
وذوى في الدوح أغصانا
وعاش يسقي تراب الأرض من دمه
ويحصد الحقل أشواكا ونيراننا
حتى إذا قيل ماتت آدميته
وهو الذي هون الأرض وما هان¹

يتعسر على المتلقي معرفة المعنى الذي يحيل عليه ضمير الغائب (هو) من خلال السياق اللغوي، فلا يمكن تفسيره إلا من خلال اللجوء إلى السياق الخارجي، فضمير الغائب يحيل على شخصية تخرج عن السياق اللغوي حتى ولو تم استعماله استعمالا مباشرا، هذا ما تؤكد عليه العبارة: وهو ما هون الأرض وما هان، إذ يلاحظ حضور ضمير الغائب لكن لا

¹-الديوان، ج1، ص158-159.

يعرف ما يدل عليه، لأن صاحبه لا يتواجد في سياق التلفظ¹، فلا يمكن للمتلقي تحديد الشخصية دون الرجوع إلى السياق الخارجي، إضافة إلى فهم المعطيات اللغوية التي ساقها الشاعر في بداية المقطع الشعري متمثلة في الصفات المميزة للشعب الإفريقي.

كما يظهر استعمال ضمير (نحن) في المقطع الشعري الآتي:

ونحن.. نحن البشر الفنانين في هذا المدار

نجيء مغلولي اليدين

نذهب مغلولي اليدين

وقد نموت مطبقي الشفاه²

استعمل الشاعر ضمير (نحن) استعمالاً صريحاً، هذا ما يوضحه سياق التلفظ، إذ لم يكتف الشاعر بإيراد ضمير نحن بل حدد الفئة التي اختصت بالحديث في سياق التلفظ في قوله: (نحن.. نحن البشر الفنانين في هذا المدار)، فقد عبر عن رأيه عبر ضمير الجماعة (نحن)، ونقل حالته الشعورية ومعاناته للمتلقي من خلال تعميمها على جميع البشر، فقد يمثل هذا الضمير فئة من البشر الذين يمرون بالتجربة نفسها التي يمر بها الشاعر، إذ ينوب الشاعر عن الجماعة حتى يوصل صوتهم للمتلقي بوصفه واحداً منهم.

كما يأتي استعماله لأسماء الإشارة بما يتوافق وشعوره النفسي الذي يخفيه خلف سيل من التعبيرات المجازية التي يتطلب فهمها اللجوء إلى السياق الخارجي، فقد وضح موقفه من الحياة من خلال المقطع الشعري الذي يقول فيه:

هذا الجفاف الضخم.. في جامها

¹-ينظر: سعيد حسن البحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، 2006، ص98.

²-محمد الفيتوري، قوس الليل.. قوس النهار، ص122.

ولو تدرت بموتي، ولم تلفني خضرة أيامها

ولم أباركها بصوفيتي

ولم تطهرني بآثامها

لسوف أحيأ في الوري ثائرا

على معانيها.. وأحكامها¹

فاستعمال اسم الإشارة (هذا) الوارد في السطر الشعري الأول يترجم سخط الشاعر على الحياة التي لم تقابله سوى بالجفاء، إذ يظهر التعبير المجازي: (هذا الجفاف الضخم في جامها) نظرتة للحياة وفقا لتجربته الخاصة التي تختلف عن باقي البشر، إذ يؤكد قوله: هذا الجفاف الضخم على صعوبة الحياة التي يعيشها الشاعر، إذ تدلّ لفظة (الجفاف) على تعنتها وتمنعها أمامه، فهي أشبه بالنهر الجاف في نظره بسبب معاكساتها الدائمة لطموحاته وأحلامه، لهذا يقرر الثورة في وجهها قائلاً: لسوف أحيأ في الوري ثائرا على معانيها وأحكامها.

كما يستعمل محمد الفيتوري أسماء الأعلام بكثرة في خطابه الشعري للتعريف بمجموعة من الشخصيات المؤثرة في حياته أو في مسار البشرية بشكل عام، هذا ما تبينه قصيدة "إلى نيلسون مانديلا" التي يقول فيها:

مانديلا

أيها البطل الشيخ²

فيرتبط اسم العلم بالسياق الخارجي، إذ لا يمكن التعرف عليه من خلال سياق القول وحده، فقد استحضر الشاعر شخصية نيلسون مانديلا، واختزل نضاله الطويل ضد العنصرية

¹-الديوان، ج1، ص

²-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص43.

وكفاحه لاسترجاع حقوق السود في خطابه الشعري الذي يحفز المتلقي ويدفعه إلى التعرف على شخصية هذا البطل عبر اللجوء إلى الظروف الخارجية المحيطة بها، إذ لقبه الشاعر بالبطل الشيخ حتى يشير إلى اعتزازه وتأثره به يقول:

أنهكني سفري فيك

أعرف أنك ضوء على زمني

هكذا أنت

فامكت كما أنت

كن هكذا خالدا في معانيك

متكئا فوق مجد الثمانين¹

يعتمد هذا الخطاب على ضمير المتكلم الذي يحيل على الشاعر، وضمير المخاطب أنت ممثلا في شخصية نيلسون مانديلا، إذ يوجه الشاعر خطابه إلى نيلسون مانديلا، وتجدر الإشارة إلى أن هناك تبادل للأدوار بين الضمائر، فمن المفترض أن يخاطب المتكلم نيلسون مانديلا بصيغة الغائب، لأنه غير حاضر على مستوى الخطاب، إلا أن الشاعر استحضر شخصيته عبر ضمير المخاطب (أنت) من أجل ابتكار حوار يستحضر فيه أهمية هذه الشخصية وكأنها حاضرة في الحدث الكلامي.

وتحضر شخصية المتتبي على مستوى خطابه الشعري، نظرا لتأثيرها العميق في مساره الشعري، إذ يلاحظ مدحه المبالغ فيه لهذه الشخصية التي خصص لها قصيدة باسمها، يقول فيها:

يمر غيرك فيها وهو محتضر

¹-الديوان، ص 43-44.

لا برق يخطف عينيه ولا مطر
وأنت.. لا أسأل التاريخ عن هرم
في ظله قمم التاريخ تنتظر¹

استعمل الشاعر ضمير الغائب (هو) وضمير المخاطب (أنت) من أجل عقد مقارنة بين المتنبّي وغيره من البشر، إذ يشير الضمير هو إلى الناس اللذين يعيشون موتى في هذه الحياة دون ترك بصمة أو أثر، فلا فرق بين وجودهم أو غيابهم على عكس المتنبّي الذي استطاع أن يخلد اسمه في التاريخ من خلال شعره حسب رأي الشاعر الذي يبالغ في مدحه لدرجة أنه يرى أنه ليس بحاجة للتاريخ من أجل التعرف على شخصية المتنبّي التي تتجاوز التاريخ نفسه، هذا ما يرد في قوله: وأنت.. لا أسأل التاريخ عن هرم في ظله قمم التاريخ تنتظر.

يستمر الشاعر في مدح المتنبّي في قوله:

إن شعرك لو لم يلق ضوءا
على أيامهم غبروا
كانوا ملوكا على أرض ممزقة
يجوع فوق ثراها النبات والبشر²

يتبين من خلال هذا المقطع الشعري هدف الشاعر من استعمال ضمير المخاطب أنت، إذ يحاول من خلاله إبراز فضل المتنبّي على بقية البشر، وتطرق في هذا السياق اللغوي إلى شعره الذي لولا وجوده لما تم التعرف على بعض البشر اللذين كانوا في الحقيقة

¹-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص75.

²-المصدر نفسه، ص75-76.

أعلى منزلة وشأنا منه، ويشير هنا إلى الملوك والخلفاء الذين كان يمتدحهم المتنبّي في قصائده أثناء العصر العباسي، ويرى أنهم ظلمة ومضطهدون للرعية، إذ لا يستحقون المدح.

يستحضر الشاعر اسم الإشارة (هذه) في قوله:

سألوني

وها أنا أشهد

أن الزمان عجيب

وأعجبه

أن هذي الجموع

تغني وترقص في قفص من حديد¹

يحتوي هذا المقطع الشعري على ضميري الغائب والمتكلم، إذ أشار الشاعر لضمير الغائب هم من خلال واو الجماعة، أما ضمير المتكلم فيحضر مباشرة في السياق اللغوي متمثلاً في الضمير أنا الذي يحيل على الشاعر، إذ يرمي من خلاله إلى الاعتراف بغرابة هذا الزمن الذي يعيش فيه، لذلك يستعمل اسم الإشارة هذه حتى يلفت انتباه المتلقي إلى الشيء الذي يثير الغرابة ويدعوه إلى التعجب، مشيراً بذلك إلى الجموع التي ترضى بالذل والظلم.

كما يستعمل الشاعر اسم الإشارة في قوله:

أو هذي طقوسك أنت

يموت المحب على درج الشوق

دون الصعود إليك¹

¹-محمد الفيتوري، شرق الشمس.. غرب القمر، ص142.

يلاحظ في أغلب القصائد أن استعمال الشاعر لأسماء الإشارة يكون استعمالاً مجازياً بما يتلاءم مع اللغة الشعرية، ففي هذا المقطع الشعري يأتي اسم الإشارة (هذه) للدلالة على شيء معنوي هو الثورة، إذ تمكنه اللغة الشعرية من تشخيص المعنوي في صورة المادي.

2.2- الإشارات الزمانية:

تختص الإشارات الزمانية بالدلالة على زمان يحدده السياق بالقياس إلى زمن المتكلم، فإذا "لم يعرف زمان التكلم التبس الأمر على السامع أو القارئ"²، هذا يدل على أن إشارات الزمن مبهمات بالغة التعقيد، لأنها تحول الزمن وفقاً للمقاربة التداولية من بنية مستقلة بذاتها إلى نشاط تواصلية يتفاعل مع المرجع الذي ذكر فيه.

وتحليل الإشارات الزمانية على (نقطة الصفر)، والمقصود بذلك اللحظة الزمنية التي يصدر فيها الكلام عن المتكلم، وقياساً على ذلك يمكن تحديد الترميز الزمني للكلام وفقاً للوحدات التقويمية المتمثلة في التعابير الآتية: الأمس، قبل ثلاث سنوات، في شهر مارس المقبل.. لكن قد تتجاوز اللغة الوحدات التقويمية المتعارف عليها لتحديد الوقت، إذ لا يكون الزمن مقتصرًا على وحدات التقويم الخاصة بالسنة أو الشهر أو اليوم، فمعظم اللغات تظهر تفاعلاً معقداً بين سياقات التلفظ وأنظمة قياس الوقت³. وقد استطاع محمد الفيتوري أن يستغل عنصر الزمن في خطابه الشعري من أجل خدمة مقاصده التداولية، فهناك العديد من التعابير الزمانية التي ترتبط بمعان خفية تغيب عن سياق التلفظ، وتشرط معرفتها الاطلاع على السياق الخارجي الذي قيلت فيه، هذا ما يظهر في قصيدة "ذات يوم" التي يقول فيها:

كلهم ذات يوم..

¹-الديوان، ص126.

²-محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص17.

³- see, Stephen Levinson, Pragmatics, p114.

تغيب سمواتهم

ثم لا يمطرون¹

يدل التعبير الزمني الذي استخدمه الشاعر (يوم)، على "المدى النهاري الذي يقع فيه حدث الكلام"²، إذ يحيل في هذا المقطع الشعري على حيز زمني مفتوح، هذا ما يشير إليه سياق التلفظ، إذ لم يحدد المتكلم (الشاعر) اليوم الذي وقع فيه الحدث الكلامي بل اكتفى بلفظة يوم حتى يفتح للمتلقي مجالاً للتأويلات المتعددة، إضافة إلى مساهمة السياق غير اللغوي في تحديد التعبير الزمني الذي يقصده المتكلم، فالشاعر يجهل اليوم الذي سيزول فيه الطغاة والمحتلون، لهذا اقتصر في كلامه على التعبير الزمني (اليوم) حتى يتناسب مع قصده من الكلام، فهو على يقين بزوالهم ذات يوم. واستعمل اسم الإشارة للإحالة على الزمن.

كما استعمل الشاعر الإشارات الزمانية في قصيدة "تجاعيد هذا المساء" التي يقول

فيها:

ليس ثمة من حلم في تجاعيد هذا المساء

أنتما اثنان: عصر وعاصفة

فلماذا تقلب وجهك في أوجه الناس

يأساً من الأرض

أو خشية من سقوط السماء³

¹-محمد الفيتوري، يأتي العشاقون إليك، ص154.

²-Stephen Levinson, Pragmatics, p114.

³-محمد الفيتوري، قوس الليل.. قوس النهار، ص111.

إذ يرتبط التعبير الزمني (المساء) بدلالة نفسية يحددها سياق التلفظ، هذا ما نلاحظه من قول الشاعر: (ليس ثمة من حلم في تجاعيد هذا المساء)، إذ يدل المساء حسب سياق التلفظ على حالة الحزن التي يعيشها الشاعر، فهو يمثل بالنسبة له فترة زمنية تدل على القنوط واليأس، فالشاعر ينتمي إلى التيار الرومانسي الذي يتحول فيه الشعر لمتنفس للآلام. يستحضر الشاعر حدثاً دينياً من خلال التعبير الزمني الذي استعمله في قصيدة "ترنيمه رأس السنة" يقول:

كأنك لم تجئ بعد يا سيدي يا يسوع
جعلوك كنائس من ذهب، وقداديس وحشية
وبنوا في ظلال العشاء السماوي
حائط أحقادهم
وتغالوا فأضحى صعودك سقطة إيمانهم
وارتعاشات وجدك، رقصة رعب وجوع
ونسوك، فأية أغنية يوم عيدك¹

يظهر استعمال الشاعر للتعبير الزمني (السنة) على مستوى عنوان القصيدة، لكن لا يتضح المقصد الذي يشير إليه إلا من خلال اتصاله بسياق التلفظ المتواجد على مستوى القصيدة، إذ يبين سياق التلفظ الحدث الكلامي الذي يصاحب هذا التعبير الزمني، إذ لا يمكن للمتلقي الوصول إلى دلالة هذا التعبير الزمني دون اللجوء إلى سياق التلفظ والظروف المحيطة بالحدث الكلامي الذي يشير إليه.

¹ - محمد الفيتوري، قوس الليل.. قوس النهار، ص 116-117.

ويشير التركيب النحوي "ترنيمة رأس السنة" إلى ميلاد المسيح عليه السلام، إضافة إلى التقويم الميلادي الذي يرتبط به، هذا على المستوى اللغوي، بينما يشير على المستوى غير اللغوي إلى ما آل إليه أتباع المسيحية في العصر الحالي، فقد حصروا قيمة المسيح في الكنائس والقداس والأعياد المزيفة، وجعلوا من المسيحية غطاء دينيا لأحقادهم ومكاسبهم وأفعالهم الوحشية، هنا يتبين المعنى التداولي لهذا التأشير الزمني متمثلا في الإفصاح عن الانحدار الأخلاقي لرجال الدين المسيحيين، إضافة إلى تحريفهم للعديد من الحقائق الدينية.

ويستعمل الشاعر في قصيدة "قوس الليل.. قوس النهار" تعبيرين زمنيين متضادين ، للدلالة على مجموعة من المشاعر المتضاربة التي تجتاحه، ويتضح ذلك من خلال سياق القول:

-والرغبة؟ والقسوة؟ والحنين؟

والغسق الليلي؟ والتآكل الحزين

قالت: وماذا بعد؟

-في أيامنا، وأنت في أيامنا

يسقط قوس الليل، معكوسا على قوس النهار

ونحن.. نحن البشر الفانين في هذا المدار

نجيء مغلولي اليدين

نذهب مغلولي اليدين

وقد نموت مطبقي الشفاه

عاجزين..

مثلما ترين

مثما ترين..¹

يشير التركيب النحوي "قوس الليل.. قوس النهار" إلى زمنين متتابعين الليل والنهار؛ الليل الذي يمثل السكون القاتل والاحترق النفسي العميق بالنسبة للشاعر، أما النهار فيمثل بالنسبة له انعكاسا آخر لليل، إذ لا فرق بينهما في نظره، على الرغم من أنه كان يرى فيه متنفسا لأحاسيسه الثورية التي تخترق سكون الليل، إلا أنه أصبح يحس في هذه الأيام بالعجز والضعف، إذ يرى أن أيامه بليلها ونهارها تمر بالوتيرة نفسها، إذ يحس بقسوة هذا الزمن الذي جعل منه كائنا بلا روح، فقد أصبح شعره بلا صدى، وتم اسكات صوته، فأضحى يتجرع مرارة الليل في وضح النهار.

أما عن التأشير الزمني(الآن)، فيستعمله في المقطع الذي يقول فيه:

الآن في أقصى جبال النجم

يطبع وجهه في النجم إنسان جديد

الآن في مثل انفجار الرعد

تهدر خارج الإيقاع

مضطرب التشييد

وتكاد تجهل ما تريد²

يستعمل الشاعر التأشير الزمني (الآن)، للدلالة على اللحظة الراهنة التي يعيشها الإنسان العربي، فمنذ دخول الاستعمار للوطن العربي، تبدل واقعه واختلت موازينه، فأصبح يسير نحو المجهول، واعتل نفسيا وفكريا، وتحول بفعل العوامل المختلفة التي فرضها عليه هذا الاستعمار إلى إنسان مضطرب وخائف، لا يعرف ما يريد، فقد اهتزت كل مبادئه

¹-الديوان، ص122-123.

²-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص130.

واستبدلت، وغدا حببسا لهذه اللحظة الراهنة والواقع الأليم الذي يعجز عن تغييره، ومن ثم فإن التأشير الزمني (الآن) يعني فترة من الزمن تشمل لحظة النطق¹، إذ تشير إلى بداية زمن التلفظ.

يرتبط التأشير الزمني (المساء) عند الشاعر بالمأساة، يقول الشاعر:

هذا المساء

كأن ثمة من يرفع غيمة مثقوبة

هذا المساء

كأن أجنحة فلسطينية الألوان

تزلق في الهواء²

تتصل لفظة (المساء) في الخطاب الشعري الفيتوري بالواقع المتأزم، سواء تعلق الأمر بالتجربة الشعورية لمحمد الفيتوري أو بالأحداث التي يعايشها، فأغلب المواضع التي ذكرت فيها توحى بذلك، ففي هذا المقطع الشعري يشير المساء إلى الواقع الفلسطيني وما يحمله من بؤس ومعاناة للشعب الفلسطيني وللشعوب العربية، ومدى انعكاسه على نفسية الشاعر، يقول في موضع آخر:

ذات مساء كنت أصغي في ندم

لصوت تمثال أصم

لثورة بلا ألم

لصرخة بغير فم³

¹-see: Stephen Levinson, Pragmatics, p114.

²-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص134.

³-الديوان، ج1، 377.

يشير المساء في هذا المقطع الشعري إلى الثورة الشعرية التي يعلنها الشاعر من خلال شعره على كل القيود، إلا أن الشاعر يعلن في الوقت نفسه عن ندمه، لأن ثورته الشعرية لم تقابل بثورة فعلية على أرض الواقع، يتضح هذا في قوله: ذات مساء كنت أصغي في ندم لصوت تمثال أصم، فحلم الثورة لم يتجسد على الواقع مثلما أراد له الشاعر أن يكون.

يستعمل الشاعر ظرف الزمان (بعد) في المقطع الشعري الآتي:

بعد قليل

تتدلى وردة الشمس

على حوائط النهار

ويسقط المجنون شهريار

فوق سرير شهرزاد جسدا

وينتهي الحوار¹

يساعد ظرف الزمان (بعد) في هذا المقطع الشعري على ترتيب الأحداث، مما يساهم في تعاقبية الزمن وتراتبته، إذ تتسلسل الأحداث ضمن مسار تصاعدي من الأقل أهمية إلى الأهم حسب ما يبينه سياق التلفظ، فقد تمثل الحدث الأول في طلوع الشمس الذي يعلن انتهاء القصة، فعادة ما تقوم شهرزاد بسرد أحداث القصة لشهريار في الليل، أما الحدث الثاني يتمثل في نوم شهريار مع طلوع شمس النهار، ويتمثل الحدث الثالث في انتهاء الحوار بين شهريار وشهرزاد بمجرد انتهاء زمن القصة.

يستعمل الشاعر الإشارات الزمانية في قصيدة "إلى بن بيللا ورفاقه"، يقول:

يا بن بيللا...

¹-الديوان، ج2، ص126.

لكن العار، وخيبة سبع سنين

العار (لديغول) وباريس

العار لأعداء الثورة

فالثورة، مازالت تكسو

قمة أوراس، وتسقيها

والثورة ما زالت تمشي

فوق جماجم جلاديتها¹

يقصد الشاعر بالتعبير الإشاري (سبع سنوات)، الفترة الزمنية التي استغرقتها الثورة الجزائرية المجيدة في سبيل نيل الاستقلال، إذ ما زالت الثورة الجزائرية تلقي بظلال أمجادها على الجزائر، وتقرق المستعمر الفرنسي الذي خرج من هذه البلاد يجر أنيال الخيبة والهزيمة، هذا ما يوضحه سياق القول: لكن العار، وخيبة سبع سنين، العار لديغول وباريس، العار لأعداء الثورة.

يستعمل الشاعر الإشارات الزمانية في قوله:

أتذكرون؟

كان حزيان.. وكانت أعين الموتى

أتذكرون؟

كان المرابون، يعلقون الأوسمة

فوق صدورهم

وكان الهمجيون

¹-الديوان، ج1، ص360-361.

وحفارو القبور

وانظمرت مصاحف العزة

تحت الدم والوحل..¹

يستحضر الشاعر في هذا المقطع الشعري نكبة حزيران 1967م التي كان لها أثر وخيم على العالم العربي، إذ خسر العرب على إثرها العديد من الأراضي العربية التي أخذتها إسرائيل أهمها: سيناء والجولان، ويعود هذا إلى حرب خاسرة خاضها العرب ضد إسرائيل، وكانت كفيلة بإضافهم وتكبيدهم العديد من الخسائر، هذه الحرب التي ألحقت بالإنسان العربي وصنفت تبعاته

تتدخل الأفعال في بناء زمن الخطاب الشعري الفيتوري، إذ تدل الأفعال المضارعة على الزمن الحاضر للخطاب والأفعال الماضية على الزمن الماضي، أما زمن المستقبل فيقتضي تحديده فهم حيثيات الخطاب، لذا وجب دراسة الخطاب الشعري الفيتوري تبعاً لهذه الأزمنة الثلاثة وفقاً للأفعال الدالة عليها، لأنها تدخل ضمن الإشارات الزمانية.

يستعمل الشاعر الأفعال المضارعة للدلالة على المستقبل في هذا المقطع الشعري، هذا ما يوضحه سياق التلطف:

أترين؟

أبصرت كيف يصير الزمن..

قطارا بطيئاً..

مدارا بلا غاية

والكبار.. الكبار صغارا

¹-الديوان، ج2، ص435.

وزهور الخيانة

فوق الرؤوس الحليقة غارا¹

استعمل الشاعر الأفعال المضارعة: ترين، أبصرت، يصير، للإشارة إلى مجموعة من الأحداث التي ستقع في المستقبل، ويكمن الغرض من استعمال هذه الأفعال في دفع المتلقي إلى التيقن من وقوع هذه الأحداث مستقبلا انطلاقا من الأحداث التي يعرضها في الحاضر، فيدل الملفوظ اللغوي: أبصرت كيف يصير الزمن، على حدث كلامي يقع في الحاضر لكنه يحيل على المستقبل، لأن المتكلم يتنبأ بحدوث مجموعة من الأفعال انطلاقا من الزمن الحاضر.

يحيل الملفوظ اللغوي: يصير الزمن قطارا بطيئا، مدارا بلا غاية، على دلالة مستقبلية باعتبارية الزمن، إذ سيصير الزمن عبثا في المستقبل، وبناء على ذلك ساق المتكلم جملة من الوقائع التي ستنج عن هذه العبثية هي: تحول أعزاء القوم وكبارهم إلى أدلة القوم في المستقبل، هذا ما توضحه العبارة التالية: الكبار.. الكبار صغارا، وتحول الأدلة والخونة من القوم إلى ملوك، هذا ما تحيل عليه العبارة الآتية: وزهور الخيانة فوق الرؤوس الحليقة غارا.

يوظف الشاعر الأفعال الماضية في المقطع الشعري الآتي:

زحفت مواكبنا.. فقل لصحائف المجد استعدي

هذا الذي غرسته كف الشعب، في الأشد

هذا حصاد القادرين، على الإرادة والتحدي

ولقد قدرنا، رغم بطش الأجنبي، المستبد

وهدمنا، كل ما في الأمس من سجن وقيود

¹-الديوان، ج2، ص441.

ولقد هزمتنا، كل ما في الأرض، من ضعف وحقد

ولقد عقدنا في طريق نضالنا أكاليل الورد¹

جاء استعمال الأفعال الماضية في هذا المقطع الشعري للدلالة على تحقق مجموعة من الأحداث التي تم وقوعها قبل زمن التكلم، إذ تقتصر مهمة المتكلم على سردها من خلال سياق التلفظ، فقد وظفت الأفعال الماضية: زحف، غرس، قدر، هدم، هزم، عقد، من أجل الإعلان عن تمام الإنجاز وحدث الأمر في الزمن الماضي، وانتهاء الحدث الكلامي. وتتضمن هذه الأفعال دلالة التقرير والإثبات، فالشاعر يؤكد على تحقق الأمجاد والانتصارات وزوال الاستبداد.

تم استعمال الأفعال المضارعة في المقطع الشعري الآتي:

ببطء يموت

ببطء يجرجر ظله

إلى أين.. والليل، والريح حوله

ولم يبق في العمر إلا أقله

إلى أين يمضي بهذا العذاب²

تشير الأفعال المضارعة إلى التجدد والاستمرارية، هذا ما تمت ملاحظته في هذا المقطع الشعري، إذ يصف الشاعر حالة جندي جريح يشارف على الموت، وتدل الأفعال المضارعة: يموت، يجرجر، يبق، يمضي، على تطور الأحداث وتغيرها، هذا ما يسهم في صيرورة الزمن، إذ لا تتوقف الأحداث عند نقطة معينة، لأن الشاعر لم يعلن عن مصير

¹-الديوان، ج1، 444.

²-الديوان، ج1، ص398.

هذا الجندي إذا كان سيموت أو سيعيش، هذا ما يزيد التشويق لدى المتلقي ويحفزه على تتبع الأحداث.

3.2- الإشارات المكانية:

تعد الإشارات المكانية من بين العناصر الإشارية التي يقتضي الإمام بها في الخطاب، بوصفها مرجعا غير ثابت وغير محدد، إذ "يستلزم معرفة مكان التلفظ واتجاه المتكلم، لأنه قد يقود استعمال إشارات التلفظ عند غياب الدقة في التحديد إلى اللبس"¹، فالمكان له دلالات معينة، ينبغي على المتكلم أن يحددها بدقة حتى يستطيع المتلقي أن يصل إليها بسهولة في الخطاب.

ورد استعمال الإشارات المكانية بشكل كثيف في الخطاب الشعري الفيتوري تبعا للتجربة الشعرية لمحمد الفيتوري، هذه التجربة التي ارتبطت بالعديد من الأماكن التي ساهمت في نضوجها وتطورها، من بين هذه الأماكن التي أثرت في مسيرته الشعرية، ما ورد في قوله:

هل تراها باريس أخرى
لم تعد الأشياء هي الأشياء
تغير كل شيء.. لم يتغير شيء
هي التي تغيرت..
أنا الذي تغيرت..²

¹- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص85.

²- محمد الفيتوري، قوس الليل.. قوس النهار، ص55.

يوضح هذا المقطع الشعري المكانة المميزة التي تحتلها باريس في قلب الشاعر، إذ يبين سياق التلفظ أنه عاد لهذه المدينة بعد غياب طويل مفصحا بذلك عن الذكريات التي تربطه بها، والعلاقة الوطيدة التي تجمعها بها، إذ يؤكد على ذلك في هذا المقطع الشعري:

لم يزل راسين وكورني.. فيكتور هوجو
وجورج صاند.. شارل بودلير وجان كوكتو..
بيكاسو العصبي وجوجان.. ساريترو سيمون..
كل فوق مقعده الحجري

في حديقة المدينة الخالدة¹

يظهر سياق التلفظ مدى مساهمة باريس في صناعة الذائقة الأدبية للشاعر من خلال الأعلام المذكورين في المقطع الشعري، هذا ما يبين تأثير السياق المكاني في توجيه الكلام، إذ تمثل باريس بالنسبة للشاعر وجهة أدبية وفنية مهمة، هذا ما تم التعرف عليه من خلال السياق الكلامي الذي يقول فيه: كل فوق مقعده الحجري في حديقة المدينة الخالدة، ويظهر التأثير الكبير لهذه المدينة في المسار الشعري لمحمد الفيتوري في قوله:

قلب الدنيا يتنفس من رئتي باريس

أحلى أشعاري

ما غنيت به باريس²

يؤكد سياق القول على إقرار الشاعر بفضل باريس عليه وعلى العالم، فهي المدينة التي احتضنته وأثرت تجربته الشعرية، هذا ما توضحه العبارات الآتية: قلب الدنيا يتنفس من

¹-المصدر السابق، ص55-56.

²- الديوان، ج1، ص251.

رثتي باريس، أحلى أشعاري ما غنيت به باريس، إذ يعتبر أن أفضل أشعاره ما نظمه لباريس التي تتعدى وجودها المكاني لتصبح بمثابة الأم الثانية بالنسبة للشاعر.

تختلف نظرة الشاعر لمدينة نيويورك، إذ يظهر كرهه لها على عكس باريس، ويرجع هذا للعديد من العوامل أهمها العنصرية الممارسة على السود، هذا ما يحضر في قوله:

نيويورك.. ملئ عروقي كآبة

وعيناي فوق ثراك سحابه

ولست بلادي

ولا قلبك المتحجر قلبي

ولا أنت في وهج الشعر دربي

فإفريقيا موطني والزواج المساكين شعبي

الزواج الذين أقاموا هياكلهم أمس جسرا

تمر عليه إليك الحضارة¹

يظهر الحدث الكلامي الموجود على مستوى سياق التلغظ سبب كره الشاعر لنيويورك، إذ يستحضر معاناة الزواج الأفارقة والإرث الدموي الذي بنته هذه المدينة على حساب أرواحهم، ويستصغر حضارتها الزائفة باعتباره واحدا من أبناء الشعب الإفريقي، لأنه إفريقي أسود عانى من ظلم هذه المدينة، هذا ما يبرر احساسه بالألم العميق كغيره من الزواج ومقتته للحضارة الأمريكية في شعره، إذ يقوم بانتقادها في قوله:

ويحلق فوق الليل الثلجي الممتد

ليل نيويورك.. غناؤك

¹-الديوان، ج1، ص441.

يا شاهد فجر الشعب الأسود

يا أروع من غنى للعالم، أحزان العالم

يا شاعر أمريكا الفقراء¹

يبرز هذا المقطع الشعري الموقف السلبي للشاعر من مدينة نيويورك التي تمثل منبع أحزان الشعب الإفريقي، والمتسبب المباشر في مأساتهم، فكلما ذكر الشاعر نيويورك ذكر معها الشعب الإفريقي حتى يذكر المتلقي بجرائمها ضد هذا الشعب، إذ استعمل الشاعر هذا التأشير المكاني ليقنع المتلقي بمجموعة من الحقائق المتعلقة به، ويبرز عمق التأثير السلبي الذي مارسه هذا المكان على نفسيته من خلال شعره.

لا يقتصر الخطاب الشعري الفيتوري على ذكر الأماكن في التأشير المكاني، بل يتعدى ذلك إلى استعمال الأدوات والظروف الدالة على المكان، هذا ما يظهره المقطع الآتي:
لغرابة وحشية في الكون ..

تتحدر النجوم هناك مائلة..

ويتكئ الرجال المتعبون على أرائكهم هنا²

استعمل الشاعر التأشير المكاني (هناك)، للدلالة على البعد، إذ يشير سياق الكلام إلى (الكون) بوصفه فضاء واسع لا يقع ضمن حدود مكان المتكلم، فقد استعمل التعبير الإشاري: تتحدر النجوم هناك للدلالة عليه، واستعمل (هنا) للدلالة على القرب، إذ تفسر ضمن حدود مكان المتكلم ومركز الإشارة³، وتشير في هذا السياق إلى (الوطن العربي)، فالشاعر لم يذكر الوطن العربي في سياق التلطف، لكنه اعتمد التعبير الإشاري: ويتكئ الرجال

¹ - الديوان، ج1، ص325.

² - محمد الفيتوري، قوس الليل.. قوس النهار، ص137.

³ - محمد العبد، البحث عن المغزى تجارب في قراءة النص، ص71.

المتعبون على أرائكهم هنا للإحالة عليه، واعتمد على التأشير (هنا) من أجل زيادة التحديد المكاني، ويدل السياق الكلامي على وضع الشاعر التأشيرين (هناك، هنا) في مقابلة نصية¹ حتى ينتقل من فضاء واسع إلى فضاء ضيق، وتظهر هنا خصوصية الخطاب الشعري في اعتماده المجاز من أجل إخفاء المعنى، إذ يقصد الشاعر إلى لفت الانتباه إلى المكان الذي يعيش فيه.

اعتمد الشاعر على التأشير المكاني (وراء) في المقطع الشعري الآتي:

-سترتحل النجوم وراءنا

وتظل تمطرنا سماء الله

وكان السهل أخضر

والسما هي السماء²

تحدد وظيفة التأشير المكاني (وراء) وفقا للسياق الكلامي الذي ورد فيه، إذ يأخذ معنى (فوق) حسب الحدث الكلامي، فموقع النجوم هو السماء، وقد قصد المتكلم (الشاعر) بقوله: سترتحل النجوم وراءنا وتظل تمطرنا سماء الله، أن يلفت المتلقي إلى موقعه الحقيقي بالنسبة إلى النجوم، إذ يظهر المعنى الخفي من الكلام في القول الآتي: سترتحل النجوم فوقنا وتظل تمطرنا سماء الله، هذا هو المعنى الذي توظيف ظرف المكان (وراء) لخدمته، فلا يمكن الوصول إلى دلالاته الخفية دون الرجوع إلى سياق القول.

يعيد الشاعر توظيف ظرف المكان (وراء) في المقطع الشعري الآتي:

كانت وراء حديقة الزيتون

¹-المرجع نفسه، ص 71-72.

²-الديوان، ج 2، ص 491-492.

رأس مثل رأس الطفل

ملقاة وراء حديقة الزيتون¹

يأتي ظرف المكان (وراء) في هذا السياق الكلامي بمعنى (خلف)، إذ تم استعمال هذا التأشير المكاني لزيادة التحديد المكاني بدقة، هذا ما تدل عليه العبارة الآتية: كانت وراء حديقة الزيتون رأس مثل رأس الطفل، فقد تم تحديد المكان بوضوح في سياق الكلام، وقصد الشاعر من خلال هذا التأشير المكاني لفت النظر إلى جرائم الكيان الصهيوني في حق الطفولة، واستعمل حديقة الزيتون كترميز مكاني يدل من خلاله على ما يقع في فلسطين.

يستعمل التأشير (في) لخدمة الظرفية المكانية والزمانية في الخطاب الشعري الفيتوري ومن المواضع التي استخدم فيها للدلالة على المكان، ما يبينه هذا المقطع الشعري:

في الرصيف المقابل

كان الغريب يمر بطيئاً ومشتعلاً

كان يخلط ألوانه، ثم يبصقها كارها

في عيون المدينة²

يدل الظرف (في) على المكان حسب ما يشير إليه السياق الموظف فيه، ويأتي بمعنى (على) في بداية المقطع الشعري، فالمقصود هو: على الرصيف المقابل كان الغريب يمر بطيئاً ومشتعلاً، إذ تم استعماله استعمالاً حقيقياً، أما في السطرين الأخيرين تم استعماله استعمالاً مجازياً، هذا ما يبينه السياق الكلامي: كان يخلط ألوانه، ثم يبصقها كارها في عيون المدينة، فقد جاء الظرف (في) للدلالة على عمق الهوة بين المدينة وقاطنيها.

يستعمل الشاعر الظرف (إلى) للدلالة على المكان في قوله:

¹ -محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص137.

² -محمد الفيتوري، قوس الليل.. قوس النهار، ص100.

وتظلين خائفة

فالضحايا تسير صفوفا إلى ساحة الذبح¹

استعمل التأشير (إلى) في هذا الملفوظ اللغوي للدلالة على انتهاء الغاية المكانية² فالضحايا يساقون إلى ساحة الذبح، أي أنهم يقادون إلى حتفهم، إذ تأتي (إلى) للدلالة على انتهاء مسيرة هؤلاء الضحايا تبعا للمكان الذي تم تحديده في السياق والمتمثل في ساحة الذبح فأمر الضحايا مكفول بما سيحدث لهم في هذا المكان.

استعمل الشاعر ظرف المكان (أين) في قوله:

يا ابني..

ترى أين مضى الجند بوجهك الحبيب³

استعمل الظرف (أين) في هذا السياق الكلامي كأداة استفهام يستفسر بها المتكلم عن المكان، هذا ما يدل عليه الحدث الكلامي، إذ يستفسر الأب عن المكان الذي يتواجد فيه ابنه بعد أن فرقهم الجند، فقد توضح مقصد المتكلم عبر السياق اللغوي، وهو رغبته في معرفة المكان الذي يتساءل عنه من خلال استعماله للتأشير المكاني (أين).

تم استعمال الأفعال في الخطاب الشعري الفيتوري للدلالة على المكان، هذا ما يلاحظ في قوله:

تدمغ أعناق من دمغوك

وتسجن في العصر من سجنوك

¹-محمد الفيتوري، شرق الشمس.. غرب القمر، ص131.

²- ينظر: الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1992، ص385.

³-الديوان، ج1، ص103.

وأنت سجين هنالك¹

يلاحظ من خلال السياق الكلامي أن الفعل (تسجن) استعمل للتأشير المكاني حتى وإن كان هذا الاستعمال مجازياً من قبل المتكلم، فالفعل تسجن مشتق من مصدر مكاني هو السجن، هذا ما يجعله دالاً عن المكان، ويستعمل الشاعر الفعل (سكن) كمؤشر مكاني في الأسطر الشعرية الآتية:

وأضاء الصهيل، وجوه الخيول

التي سكنت في حظائرها

فأضاءت قليلاً²

استحضر الشاعر الفعل (سكن) للدلالة على المكان، هذا ما تبينه العبارة الآتية: وأضاء الصهيل وجوه الخيول التي سكنت في حظائرها، إضافة إلى أن الفعل (سكن) مشتق من المصدر المكاني (السكن)، ومكان سكن الخيول هو الحظائر كما هو موضح في سياق القول إذ تم الاستعانة بالفعل (سكن) للإحالة على المكان من قبل المتكلم.

يرد ذكر الأماكن بكثرة في الخطاب الشعري الفيتوري، فقد خصص الشاعر العديد من قصائده للحديث عن المكان، ويرجع هذا لانعكاساتها النفسية والتاريخية على التجربة الشعرية لمحمد الفيتوري، ومن بين القصائد قصيدة "مقام في مقام العراق" التي يتغنى فيها الشاعر بالعراق وبتاريخها يقول:

العراق

الصفائح مذهبة النقش

¹-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص39.

²-الديوان، ج1، ص507.

في زمن العجز والانسحاق

العراق

الملاحم لا تنتهي..

والرؤى ثورة

والحضور انئلاق¹

يفتخر الشاعر في هذا المقطع الشعري بالعراق وبمكانتها المهمة وبأمجادها، فقد اعتمد على ذكرها بشكل مباشر في خطابه الشعري ليبرز للمتلقي العمق التاريخي والحضاري للعراق في العالم عامة وفي الوطن العربي بشكل خاص، هذا ما يدل عليه سياق التلغظ: العراق الصفائح مذهبة النقش في زمن العجز والانسحاق، العراق الملاحم لا تنتهي، فموقعها الاستراتيجي المهم جعل منها منبعاً للثروات ومهداً للحضارة، هذا ما أثار مطامع الأعداء اتجاهها، وجعل تاريخها حافلاً بالثورات على مر العصور.

تحضر فلسطين في القصيدة نفسها، كترميز مكاني للقضية الفلسطينية وأهميتها الكبرى في العالم العربي دينياً وقومياً، وقد استحضرها الشاعر ليبين للمتلقي مدى التفكك العربي في المشرق خاصة بعد سقوط العراق وغياب سلطتها الحكيمة بسبب الفتن وتكالب أعداء الداخل والخارج، هذا ما أدى إلى سقوط الدول العربية بعدها وخذلان القضية الفلسطينية وتناسيها في المشرق العربي بسبب غياب الحكم الرشيد، يقول الشاعر على إثر ذلك:

وفلسطين أرض وشعب

وليست حارة وزقاق

ويسائلك الميت الحي

¹ -محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص 90.

والدم يختال منتصرا أو يراق¹

يستحضر الشاعر فلسطين في هذا المقطع الشعري ليعيد التذكير بأهمية القضية الفلسطينية بوصفها قضية مركزية لا يمكن تتاسيها، إذ ينصب الخطاب الشعري الفيتوري على الدفاع على فلسطين وعن حق شعبها الشرعي في هذه الأرض وضرورة تحريرها من الاحتلال الصهيوني.

لا يكتفي الشاعر بفلسطين والعراق في خطابه بل حاول ذكر جميع دول الوطن العربي التي لا يتسع المقام لذكرها كلها، هذا تأكيدا منه على ضرورة الوحدة العربية واهتمامه بالقضايا القومية. ويركز على انتمائه للقارة الإفريقية، يقول في قصيدة "حدث في أرضي":

ولأن الخوف سجن

ولأن الماضي المظلم سجن

بقيت افريقيا مستعبدة

تتقب السجن إلى سجن جديد²

تمثل إفريقيا بالنسبة لمحمد الفيتوري الوطن الأم، نظرا لانتمائه للسودان وتشعبه بالعادات الإفريقية، إذ ترتبط إفريقيا عنده بقضية الزنوجة التي تمثل أحد المحاور الكبرى في دواوينه بسبب غزارة انتاجه الشعري الموجه لها، فقد كرس شعره لنصرة الشعب الإفريقي الذين عانوا معاناة مريرة بسبب لونهم الأسود باعتباره واحدا منهم، هذا ما يظهره هذا المقطع الشعري الذي يشير إلى ماضي العبودية الذي عانى منه الانسان الإفريقي، وتبعاته على إفريقيا الذي مازالت تبعاته تلاحق شعبها في الحاضر لقوله: بقيت إفريقيا مستعبدة تتقب السجن إلى سجن جديد.

¹-الديوان، ص95-96.

²-الديوان، ج1، ص 112.

تعد بلد الشاعر "السودان" مثالا عن عذاب القارة الأفريقية، هذا ما يفسر تأثره الشديد بالقضايا الأفريقية على الرغم من أنه ثنائي الانتماء بين ليبيا والسودان، إلا أنه يميل للسودان وقضاياه، لأنها البلد التي ولد فيها وحرّم من العيش فيها بسبب الفتن والحروب، فقد حرّم من جنسيته السودانية بسبب دفاعه المستميت عنها ورفضه لنهب ثرواتها واستغلال شعبها، يقول الشاعر في قصيدة "أغنية إلى السودان" يقول:

تحركت ذات يوم افريقيا الموعودة

وفي قلبها السودان يعلن عيده

باسم جميع الشعوب

المسجونة المصفودة¹

يلاحظ وفاء الشاعر لبلده "السودان" في هذا المقطع الشعري من خلال تنصيبها لتتوب عن كل الشعوب الأفريقية، في قوله: وفي قلبها السودان يعلن عيده، فالسودان هي قلب القارة الأفريقية في نظر الشاعر، خاصة بالنسبة للسود في جنوب افريقيا، فهي خليط الافارقة المسلمين في الشمال والمسيحيين في الجنوب، وقد خص الشاعر بالذكر العديد من البلدان الافريقية من بينها الصومال الذي ذكرها في قصيدته المشهورة "رتوش في لوحة صومالية".

يتخذ المكان مسارين وفقا للمقاربة التداولية، مسار سياقي لغوي، ومسار سياقي غير لغوي، ويبنى المكان وفقا لذلك على:

أ. أساليب نحوية للتأشير المكاني المتضمن في سياق التلفظ:

تدخل فيها كل الأدوات التي تستعمل للدلالة المكانية ضمن التركيب النحوي في سياق التلفظ: مثل: الأدوات اللغوية وظروف المكان المتحقق استعمالها عبر سياق الكلام، وتعد

¹-الديوان، ج1، ص353.

أداة الاستفهام (أين) من بين أهم الأدوات الاستفهامية التي تستعمل للاستعلام عن المكان في سياق التلفظ استعلاما مباشرا¹، ومن النماذج الشعرية التي وردت فيها، ما لوحظ في المقطع الآتي:

لا تدرك كيف اختلطت أقنعة الموتى

وفي أية رؤيا اغتسل العاشق

وأين؟²

يبين سياق التلفظ في المقطع الشعري الآتي دلالة أداة الاستفهام (أين)، إذ تحيل على الاتساع المكاني لعدم توفر جواب للسؤال أو مرجع يحدد المكان بوضوح في سياق القول، مما يؤكد على ضرورة الرجوع إلى السياق اللغوي للتعرف على دلالة (أين)، لأن السؤال مفتوح وغير مقيد بجواب، فقد يقع في جواب (أين) أسماء الإشارة الدالة على المكان مثل (هنا، هناك)³.

تدخل الأداة (لكن) الدالة على الاستدراك ضمن الإشارات المكانية عندما تحيل دلالتها على مكان يظهر جليا في سياق التلفظ، إذ تتميز الأداة (لكن) بمرونتها وانفتاحها على عديد الدلالات حسب توظيفها في سياق التلفظ، هذا يدل على تحرر الأدوات النحوية من القواعد اللسانية الصارمة واكتسابها وظائف مختلفة في ظل المقاربة التداولية.

تشير الأداة (لكن) إلى المكان في المقطع الشعري الآتي:

ولكن ثمة في بوخارست بلادي أنا

¹-ينظر: عبد المجيد الغيلي، المعاني النحوية أساليبها وألفاظها عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2021، ص315-316.

²-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص47.

³-ينظر: عبد المجيد الغيلي، المعاني النحوية أساليبها وألفاظها عند العرب، ص316.

لا تزول الطواغيت¹

استعمل الشاعر الأداة (لكن) لاستدراك المكان حسب ما يوضحه سياق التلطف، لكن هذا الاستدراك لم يكن عبثيا بل هو استدراك مقصود يوجه ذهن المتلقي للمعنى الذي يريده الشاعر من توظيف هذه الأداة النحوية الذي يكمن الغرض الإنجازي من توظيفها في إشارة الشاعر إلى بلده من خلال استعمال اسم عاصمة بلد آخر، وتدخّل ضمن إشارات المكان الأساليب النحوية الدالة على المكان المختص، أي الأدوات وأسماء المكان التي تحدد المكان بدقة في سياق القول مثل: (إلى، في)، وأسماء المكان مثل: (الشام، العراق، السودان)².

ب. أساليب نحوية للتأشير المكاني الخارج عن سياق التلطف:

يقصد بها الأساليب النحوية التي يتعسر فهم معناها داخل سياق التلطف، ويرجع هذا لاتصالها بالسياق المادي، إذ يتسع نطاق دلالاتها ليتسبب في تكثيف المعنى لهذا صنفت ضمن المبهمات التي يلتبس معناها اعتمادا على سياق الكلام، مثل جهات المكان النسبية: (فوق، تحت)، والأصلية مثل: (شرق، غرب)³، ويظهر هذا في المقطع الشعري:

وَسَدَّ الْآنَ رَأْسُكَ

فَوْقَ التَّرَابِ الْمَقْدَسِ

وَارْكَعَ طَوِيلًا لَدَى حَافَةِ النَّهْرِ

ثَمَّةَ مَنْ سَكَنْتَ رُوحَهُ شَجَرَ النَّيْلِ⁴

¹-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص20-21.

²- ينظر، عبد المجيد الغيلي، المعاني النحوية أساليبها وألفاظها عند العرب، ص316

³-ينظر، المرجع نفسه، ص315.

⁴-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص28.

لا يحيل التأشير المكاني (فوق) على المكان مباشرة، بل يستعمل للدلالة المكانية، هذا ما يدل عليه الملفوظ اللغوي الذي يتواجد على مستوى سياق التلفظ: فوق التراب المقدس، فالتراب المقدس لا يدل على مكان بعينه، لأنه تعبير مجازي تتخفى وراءه دلالة المكان الحقيقية، هذا ما يثبت خروج التأشير المكاني (فوق) عن دلالاته الحقيقية إلى دلالة مجازية تنصرف عن تحديد الجهة، فقد قصد الشاعر من خلالها إخفاء المعنى، فالمكان الذي قصده لا يحضر في سياق التلفظ، لكن الشاعر ترك قرينة لغوية تدل عليه تتمثل في التعبير المجازي: ثمة من سكنت روحه شجر النيل، هذا التعبير بمثابة مرجع يحيل على المكان المقصود، فشجر النيل يحيل على مصر. مما يدل على أن المكان يتواجد في السياق المادي وغائب في سياق التلفظ.

تدل (فوق) على ارتفاع الشيء عن غيره، هذا فيما يخص الدلالة السطحية، والدلالة على الفوقية سواء كانت حقيقية أو مجازية، ومباشرة أو غير مباشرة، فقد يأتي الوقوع الفوقي مجازيا مثل ما تم ملاحظته في المقطع الشعري السابق، هذا ما تدل عليه كل جهات المكان النسبية، فمثلا: . (أمام) تدل مبدئيا أن شيئا يقع أمام الآخر حسا ومعنى¹، لكن دلالاتها الحقيقية تخرج عن سياق التلفظ، هذا ما يرد في هذا النموذج الشعري:

ماذا أمامك؟

في كتب الغيم

إلا الشموس التي هبطت في المحيطات

والكائنات التي انحدرت في الظلام

وامتلاؤك بالدمع

¹-ينظر: عبد المجيد الغيلي، المعاني النحوية أساليبها وألفاظها عند العرب، ص 319.

حتى تراكمت تحت التراب¹

يتعذر الوصول إلى دلالة التأشير المكاني (أمام) بالاعتماد على سياق التلفظ وحده، فقد يدل سياق التلفظ على وقوع حدث يرتبط بمكان معين للمخاطب، هذا ما يدل عليه قول الشاعر(المتكلم): إلا الشموس التي وقعت في المحيطات، إلا أن هذا التعبير المجازي الحاضر في سياق القول غير كاف لتحديد المكان الذي يحيل عليه التعبير المكاني (أمام)، وفي هذه الحالة يلتبس المعنى على المتلقي لغياب قرينة لغوية تحيل على المكان، لهذا لا يجب الكتفاء بالدلالة السطحية واحها، لأن دلالة (أمام) تخرج من الدلالة المكانية إلى الدلالة الزمانية، هذا ما يوضحه الملفوظ اللغوي: ماذا أمامك؟ في كتب الغيم، فكتب الغيب تعبير مجازي يخدم الزمان لا المكان، هذا هو المعنى المقصود، لأن الشاعر يستشرف المستقبل ويتنبأ به من خلال استعمال الظرف المكاني (أمام)، استخدم أيضا الظرف (تحت) التي لا تتأتى دلالاته من سياق التلفظ.

يستخدم الشاعر الجهات الأصلية (شرق، غرب، شمال، جنوب)، بكثرة في خطابه الشعري، هذا ما يرد في المقطع الشعر الآتي:

يا وردة المستحيل الجنوبي

لا شيء عبر المدى.. لا صدى

شئلة التبغ، ما فتئت في الجنوب

معانقة جرحها²

تتعلق دلالة الجنوب في هذا المقطع الشعري بالسياق المادي الغير لغوي، لأنها تشير

إلى أحداث الحرب الأهلية التي وقعت جنوب لبنان، ويقول الشاعر في موضع آخر:

¹-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص30.

²-محمد الفيتوري، شرق الشمس.. غرب القمر، ص50.

كأنك لم تأت إلا لكي تشعل النار

في حطب الشرق وحدك¹

استعمل الشاعر تعبير الجهة (الشرق) بغية الإحالة على منطقة معينة، هي المشرق العربي وما يواجهه من فتن واحتقان على الساحة الاجتماعية والسياسية، إذ ربط الجهة (الشرق) بالسياق المادي؛ لأن دلالة الجهة ترتبط مباشرة بالسياق الغير لساني، لما له من خصوصية تتعلق بالظروف المحيطة بسياق التلفظ، فلا يمكن الوصول إلى المعنى التداولي المقصود دون فهم ظروف السياق المادي والتفاعل معها. اعتمد الشاعر أيضا على الجهات النسبية مثل (داخل، خارج)² التي تعد من المبهمات المكانية نظرا لتعدد معانيها وتكثيف دلالتها، هذا ما يلاحظ على عنوان قصيدة "خارج الموت" في ديوان "شرق الشمس.. غرب القمر"، وعنوان قصيدة "داخل السرير الملكي" من المجلد الثاني، إذ يلتبس فهم معناها لغياب المرجع الذي تحيل عليه، فقد لا تدل أصلا على المكان أو تدل على اتساع مكاني غير مفهوم من سياق التلفظ وحده. وقد تدل على معنى مجازي معنوي يغفله المتلقي.

استعمل الشاعر أسماء الإشارة للدلالة على المكان، هذا ما تم ملاحظته في قصيدة

"الكرنفال" التي يقول فيها:

ويبقى العذاب ورائي

ويأتي الذين سيأتون من بعدي

هذي المدينة من جسدي

فهي أزهار صيفي الحزين الجميل³

¹-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص23.

²-ينظر: عبد المجيد الغيلي، المعاني النحوية أساليبها وألفاظها عند العرب، ص315.

³-محمد الفيتوري، قوس الليل.. قوس النهار، ص82.

تأتي دلالة اسم الإشارة (هذي) خارج سياق التلفظ، لاكتفاء الشاعر بذكر المدينة دون الإحالة على اسمها، هذا ما يفتح المجال للعديد من التأويلات، فربما يقصد مدينة دارفور مسقط رأسه، لقوله: هذي المدينة من جسدي، فهي المدينة التي عانت من ويلات الحروب الأهلية في السودان، إذ كان لهذه الأحداث وقع كبير على الشاعر.

4.2- الإشارات الخطابية:

اختلف الباحثون في إشارات الخطاب، نظرا لإحاطتها بجميع عناصر الخطاب من متكلم ومخاطب، رسالة، ومرجع مكاني وزماني يحدث فيه الخطاب، إضافة إلى تقاطعها مع الإشارات الشخصية، مما جعلها من المبهمات لصعوبة تحديدها، هذا ما أدى ببعض الباحثين إلى إسقاطها من الإشارات¹، لكن هناك علامات فارقة تسهل التعرف عليها هي:

1. اعتمادها الكبير على أسماء الإشارة، بسبب اتساع دلالاتها ونجاعتها في الكشف عن حيثيات الخطاب، مما يجعلها تكتسب علامة مائزة تفصلها عن الإشارات الشخصية.

2. تعبيرها بشكل مباشر عن موقف خاص بالمتكلم.²

تركز إشارات الخطاب على أسماء الإشارة من أجل نقل موقف المتكلم، وهناك العديد من النماذج الشعرية التي تثبت ذلك في الخطاب الفيتوري:

الذي قتل الأرض

ما زال يمسح رؤيا الجموع

ويهطل في مطر الكلمات

يزهر أفيونه في الطقوس

¹-ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص24.

²-ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

وفي كتب الموت والصلوات
وأرغفة الخبز والملصقات
وطقطوقة الباشوات القدامى
ومعزوفة الباشوات الطغاة¹

يعبر اسم الإشارة (الذي) عن موقف المتكلم الخاص اتجاه المُخاطَب، إذ يظهر استعمال اسم الإشارة مدى احتقار المتكلم لمخاطبه، ويبرز موقفه السلبي منه في قوله: الذي قتل الأرض، مازال يمسح رؤيا الجموع، ويهطل في زهر الكلمات، فالتكلم هو محمد الفيتوري والمخاطب هو الطاغية المستبد، إذ لا يبني محمد الفيتوري موقفه من فراغ؛ لأنه ترعرع في الإسكندرية، وعاصر الباشوات في مصر، لهذا ينقل موقفه منه للمتلقي في قوله: وطقطوقة الباشوات القدامى ومعزوفة الباشوات الطغاة. لذا بنى موقفه من المخاطب على ما شاهده أمامه من تصرفات وأفعال، إذ تشمل إشارات الخطاب في هذا المقطع كل عناصر الخطاب.

يتميز الخطاب الفيتوري بشموليته وبنائه المحكم، هذا ما نلاحظه في المقطع الشعري:

وتدري أنت أن الزمن الميت في الإنسان

إنسان يموت

زمن الدهشة، والصحو الضبابي

زمن يسكت فينا

ثم نمتد على الأرض²

¹ -محمد الفيتوري، شرق الشمس.. غرب القمر، ص149.

² -محمد الفيتوري، شرق الشمس.. غرب القمر، ص87.

اعتمد الشاعر على اللغة الشعرية للتعبير عن فلسفته في الحياة ونقلها إلى المخاطب، ويتجسد هذا من خلال توفر خطابه على جميع عناصر التواصل، فالمتكلم هو الشاعر نفسه أما المخاطب يمثل الضمير (أنت)، وموضوع القول: فلسفة الشاعر في الحياة أما الزمن فهو زمن معنوي يرتبط بنفسية الشاعر، فقد حكم عليه بالموت، والمكان هو الأرض.

يعتمد الشاعر على الإحالة الخارجية التي لا ترتبط بسياق التلفظ، بوصفها عناصر لغوية ذات دلالات نفسية وجسدية مبهمة¹، هذا ما يميز الهندسة المعتمدة في الخطاب الشعري في ظل المقاربة التداولية، إذ ينبنى من خلال لغة التلميح، هذا ما يلاحظ في قوله.

أنا هذا الذي يتغشاه طوفانه الآن

فوق سطوح الرخام الملون

تلمسني فأضير هواء

وتبصرني فأغيب

وتتلج في شفتي عصور التلكؤ

ثمة سفن مدارية في تلكؤ ذاتي²

تتميز الإشارات التداولية عن غيرها من الإشارات. باعتمادها على الإحالة المقامية بدرجة أولى والإحالة النصية بدرجة ثانية، إذ تركز الإحالة المقامية على خارج النص، وربط اللغة بسياق المقام، بينما تعتمد الإحالة النصية على النص وحده³، هذا ما يجعلها إحالة قاصرة لا ترتقي إلى مقاصد الخطاب الشعري، لأن الخطاب أشمل من النص، ويتوضح هذا

¹-ينظر: مهدي رمضان شعبان، الإحالة في شعر شاذل طاقة، مجلة الأدباء، ع31، (د.ب)، 2022، ص42.

²-محمد الفيتوري، شرق الشمس.. غرب القمر، ص35-36.

³-ينظر: مهدي رمضان شعبان، الإحالة الإشارية في شعر شاذل طاقة، ص42-43.

من خلال قول الشاعر، إذ تتضافر المعاني الحوارية داخل النص، للتأسيس لمقاصد الخطاب الحقيقية، فقد جمع الشاعر كل عناصر الخطاب لفرض موقفه الغير ظاهر.

تفنن الشاعر في إخفائه عن طريق المجاز، ففي قوله: أنا الذي يتغشاه طوفانه فوق السطوح يعتمد إحالة ظاهر المعنى، أي إحالة نصية عن طريق المجاز، فالمعنى ظاهر مبدئياً، هو التعبير عن مشاعره، لكن أي مشاعر يقصدها الشاعر، هذا لا يتوضح إلا من خلال الإحالة المقامية التي تكشف عن باطن المعنى في الخطاب، هذا ما يوضحه مرجع الإحالة في قول الشاعر: وتبصرني فأغيب وتتلج في شفتي عصور التلكؤ، ثمة سفن مدارية تلكؤ ذاتي، فقد سخر محمد الفيتوري كل العناصر الإشارية لخدمة موقفه في الخطاب من مكان وزمان وسياق تلفظ وضمان وأسماء إشارية، هذا من أجل فرض سلطته في الخطاب، ويتقاطع هذا مع مبدأ التواجه لبراون ولفنسين الذي يقر بالأمر ذاته.

تحضر أداة الاستدراك (لكن) بوصفها عنصراً من إشارات الخطاب¹، حسب ما يتيح سياق التلفظ:

لكنك لم تأت ولم تذهب

سلام لانكفاء الأرجل المثقلة التعبى

على أحجارها المثقلة التعبى²

استعمل الشاعر الأداة (لكن) ليستدرك موقفه في الخطاب، إذ يوجه خطابه لأهالي، إذ يعتبرهم أهله بسبب عيشه مدة لا يستهان بها في مصر، إذ درس في الإسكندرية وترعرع بين أهلها، هذا ما يدل عليه قوله: لكنك لم تأت ولم تذهب، فعلى الرغم من تغربه، وسكنه في

¹-ينظر محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص24.

²-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص50.

بلدان عربية وغربية لكن تبقى مصر تحتل مكانة مميزة في قلبه. فمقصود الشاعر يظهر من خلال السياق المقامي الذي يحيل عليه.

5.2- الإشارات الاجتماعية:

تركز الإشارات الاجتماعية على نوع العلاقة الاجتماعية القائمة بين المتكلم والمخاطب، إذا ما كانت علاقة رسمية ترتبط بعبارات التبجيل مثل: سيدي الرئيس، مولاي، شيخي، وعلاقة ألفة ترتبط بعبارات مثل: أخي، أبي، وهناك ما يحدده سياق التلفظ، إذ يتوضح من خلاله نوع العلاقة التي تربط المتكلم بالمخاطب. فإذا كانت المسافة الاجتماعية بين المتكلم والمخاطب متباعدة في سياق التلفظ، ويظهر فيها المتكلم أقل درجة من المخاطب، فهي علاقة رسمية، وإذا كانت متقاربة¹، فهي علاقة ألفة. وهناك العديد من النماذج الشعرية التي تظهر ذلك، منها ما يظهر في قصيدة "المتفرد بذاته" التي تظهر العلاقة الاجتماعية القائمة بين المتكلم والمخاطب، يقول فيها:

وأقول يا مولاي:

إنك فوق ما أدري

وأكبر من خيالاتي

وإن أك قد عرفت

فأنت أعدل من عرفت

وأنت سيدهم وإن كثروا

وأوشك أن أشيد بذكر عصرك²

¹-ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص25.

²- محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص67-68.

يبين سياق التلغظ مدى رسمية العلاقة بين المتكلم والمخاطب، ويظهر ذلك من خلال صيغ التبجيل (مولاي، سيدهم) والاستعمال الملفت لصيغ التفضيل: أكبر، أعدل، هذا ما يثبت استعماله للإحالة المقامية بدل النصية، فالتكلم هنا هو الشاعر، أما المخاطب الذي يقصده هو الرئيس الليبي معمر القذافي، فقد استقبل محمد الفيتوري في موطنه الثاني ليبيا، موطن أبيه، وقدم له المساعدة بعد نفيه من السودان، هذا يثبت ارتباط الخطاب الفيتوري بخلفيات سياسية يحددها السياق المقامي دون النصي.

يكن محمد الفيتوري احتراماً كبيراً لمشايخ الصوفية ورجالها، فقد كان لهم أثر كبير على شعره، ويعود هذا إلى تنشئته الأولى على أيديهم منذ الطفولة، هذا ما يفسر تبجيله الكبير لهم في شعره، يقول في قصيدة "الله يا شيخي أنا":

الله يا شيخي أنا

لبيرق يشهق في عينيك مصفرا

وإبريق نحاسي قديم

تنبض في صفحته الآيات والرسوم¹

يتدرج الشاعر في توسيع المسافة الاجتماعية بينه وبين المخاطب، فقد اختص شعره بمدح الرؤساء والحكام وشيوخ الصوفية، لكن يصغر شخصه في حضرة النبي الكريم محمد ﷺ، فالعلاقة علاقة تبجيل، فهي علاقة رسمية قائمة على الاحترام، لكنها لا تخلو من مشاعر الألفة والمودة، يقول في قصيدة "يوميات حاج إلى بيت الله الحرام":

يا سيدي عليك أفضل السلام

من أمة مضاعة

¹ -محمد الفيتوري، الديوان، ج1، ص578.

خاسرة البضاعة

تقذفها حضارة الخراب والظلام

إليك كل عام

لعلها أن تجد الشفاعة

لشمسها العمياء في الزحام¹

يستمر الشاعر في شكواه، فقد تقمص شخصية الحاج الذي يستسلم ويشكو حال أمته:

يا سيدي

منذ ردمنا البحر بالسدود

وانتصبت بيننا وبينك الحدود

متنا وداست فوقنا ماشية اليهود²

تتجلى علاقة مميزة بين المتكلم والمخاطب، فالشاعر حاج يتكلم على لسان الأمة الإسلامية، ويشكو ما آلت إليها حالها، كأنه تتبأ بما سيقع لها في المستقبل من تفكك واختلاف ولا مبالاة، إضافة إلى التغافل والسكوت التام عن المجازر المرتكبة في حق الشعب الفلسطيني، فالشاعر يعلن قلة حيلته، ويلتجأ إلى رسولنا الكريم، معتذراً أسفا عن تضييع الأمانة.

يقول الشاعر تعبيراً عن حسرته على حال هذه الأمة للرسول الكريم ﷺ:

يا سيدي تعلم أن لنا مجد وضيعناه

بنيته أنت، وهدمناه

¹-الديوان، ج1، ص488.

²-الديوان، ج1، ص489.

واليوم ها نحن

أجل يا سيدي

نزفل في سقطتنا العظيمة

كأننا شواهد قديمة

تعيش عمرها

كي تؤرخ الهزيمة¹

استعمل الشاعر عبارة: "سيدي عليك أفضل السلام"، وكرر لفظة سيدي مرات عديدة، بما يثبت جدية القضية المطروحة في سياق التلطف، ورفعة مقام المخاطب، هذا ما يتوافق مع مبدأ التأدب عند لاکوف الذي يفرض احترام المخاطب، إذ استعمل إضافة إلى ذلك صيغة التفضيل أفضل ليس تتمقا، بل تذلا وتوسلا منه لعلو مكانة المخاطب، وعظم خطأ المتكلم هذا من جهة، ومن جهة أخرى توددا من المتكلم للمخاطب ورغبة منه في التخلص من هذا الوهن.

يعرب الشاعر عن علاقة الألفة والمحبة التي تربط بينه وبين زوجه وابنته في على مستوى الإهداء في ديوان "قوس الليل.. قوس النهار" يقول:

.. ولقد آثرت أن لا أبوح باسمها..

ذلك لأنها تعينني وحدي

وإذا لم أستطع التطلع إليها في شيء من قصائدي، فذلك لأنها

تتواجد في مكان ما من كتاباتي²

¹-الديوان، ج1، ص489-490.

²-محمد الفيتوري، قوس الليل.. قوس النهار، ص5.

يستمر محمد الفيتوري في بث مجموعة من التراكيب والتأثيرات الاجتماعية على مستوى الإهداء يقول:

إن R - A هي ذاتها قوس الليل. قوس النهار
فإلى تلك الصنوبرة الأطلسية التي أخذت بأغصانها فوقي، بعض
ما أشعلت روحي من أحاسيس الغضب والفرح، والجمال
والعاطفة، والقلق والانبهار¹

استعمل الشاعر اللغة الشعرية في هذا الإهداء، إذ لم يصفح عن اسم زوجه وابنته، واكتفى بالترميز لهما بحروف لاتينية، فحرف R يرمز الحرف الأول من اسم زوجه رجات الفيتوري، وحرف A يرمز إلى الحرف الأول من اسم ابنته أشرقت بنور ربها الفيتوري، ويستعمل المجاز للدلالة على انتماء زوجه في عبارة: إلى تلك الصنوبرة الأطلسية، إضافة إلى استعماله تعبيرات تدل على الألفة والمودة بينهما في قوله: أخذت بأغصانها فوقي، بغض ما أشعلت روحي، أحاسيس الغضب والفرح، والجمال، والعاطفة، والقلق والانبهار.

لا يكتفي الشاعر بهذا القدر بل يخصص قصيدة لزوجه من هذا الديوان تحمل الاسم نفسه، إذ يقول في قصيدة "قوس الليل.. قوس النهار":

هل تعرفين ثمنا للحب يا سيدتي
قالت: وهل غير اكتماله بالحب
-والإيمان

قالت: عبق الروح

-والرغبة؟ والقسوة؟ والحنين؟

¹-الديوان، ص5.

والغسق الليلي؟ والتآكل الحزين¹

يخاطب الشاعر زوجه بلفظ (سيدتي)، تقديرا واحتراما لها، إذ يشاركها مشاعر الود والمحبة، في قوله: هل تعرفين ثمنا للحب يا سيدتي، قالت: وهل غير اكتماله بالحب، هذا ما يثبت أن العلاقة بينهما علاقة ألفة في إطار ما تقره الإشارات الاجتماعية التداولية، ويخص محمد الفيتوري أقاربه بالذكر، إذ يبدي اعتزازه بجده الأفرقية في الإهداء الخاصة بها في ديوان "يأتي العاشقون إليك" يقول:

إلى الزهرة الإفريقية.. جدتي المسكينة..

القائمة في ذاتي.. رغم شواهد النسيان²

يخاطب الشاعر جدته السودانية التي ربت فيه حب القارة الإفريقية وحب الانتماء لها من خلال حب بلده السودان، فقد استعمل عنوان "يأتي العاشقون إليك" كترميز لبلده السودان خاصة وللقارة الإفريقية عامة، ولا يقصد الشاعر في هذا السياق المكان بعينه بل يقصد الذكريات التي عاشها فيها خاصة العلاقة الاجتماعية القوية التي كانت تجمعها بجده، فقد كان يرى فيها معادلا موضوعيا للقارة الإفريقية، لأنها عانت من ظلم الحرب وبيع كسبية للمليشيات، وعانت الاضطهاد والعبودية كغيرها من أبناء الشعب الإفريقي الزوج. هذا ما يدل عليه قوله: إلى الزهرة الإفريقية.. جدتي المسكينة، القائمة في ذاتي رغم شواهد النسيان.

يعبر الشاعر عن حبه واخلاصه لصديق عمره الشاعر المصري فتحي سعيد، فلم يكن مجرد صديق له بل كان بمثابة الأخ العزيز، إذ يرثيه بألم في قوله:

ما غادرت قط لي جفنا

¹-محمد الفيتوري، قوس الليل.. قوس النهار، ص121-122.

²-محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص5.

لكنه الأقدار تلهو..

وربما مضى المرء في أيامه يحصد الغبنا

أخي.. يا أبا الماضي¹

يبين سياق التلفظ حميمية العلاقة بين الشاعر محمد الفيتوري وصديقه فتحي سعيد، هذا ما تدل عليه عبارة: أخي.. يا أبا الماضي، فقد كانت تربطه صداقة قوية معه، مما يثبت أن نوع العلاقة القائمة هي علاقة ألفة من خلال استعمال التعبير الإشاري الاجتماعي (أخي)، ويختلف مقام الرثاء حين يرثي شخصية الأخطل الصغير في قصيدة "إلى الأخطل الصغير" في قوله:

يا أمير الشعر..

والشعر رؤى نبويات عليهن لثام

واقف منك أنا في حضرة

هي كالبحر اصطخاب وارتظام

كلما جنّت كستني رهبة

فأنا صمت خجول.. واحتشام²

يكشف سياق التلفظ على رسمية العلاقة بين المتكلم والمخاطب، فهو يرثي قامة من قامات الشعر العربي الحديث، وهو الشاعر اللبناني بشارة الخوري الملقب بأمرير الشعراء، إذ يظهر احتراما كبيرا لشخصه في قوله: كلما جنّت كستني رهبة، فأنا صمت خجول.. واحتشام، هذا ما يتوافق مع قاعدة التودد والتشكك ضمن مبدأ التأدب عند لاكوف.

¹ -محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص 84.

² -محمد الفيتوري، الديوان، ج 2، ص، 619.

تسمح الإشارات التداولية باستعمال اللغة على نطاق واسع، يخرجها من حدود القواعد اللسانية الضيقة والصارمة، إذ ترتقي اللغة من خلاله من مجرد نظام لغوي مغلق إلى نشاط تفاعلي غير ثابت يخضع لسياق التلفظ وللسياق المادي، هذا ما يزيد من تعقيد مهمة الباحث في تقصي المعاني الحوارية التي يبتغيها الخطاب الشعري، ويرجع هذا إلى خصوصية الخطاب الشعري وحجبه للمعنى، وتعددية الوظائف التي تحملها الإشارات، فهي ليست مجرد تراكيب لغوية جامدة، إذ يتغير غرضها الإنجازي بتغير مرجعها المرتبط بسياق المقام.

خاتمة

خاتمة:

من خلال ما قدمناه من دراسة حول هندسة الشعر العربي المعاصر "دراسة تداولية في أعمال محمد الفيتوري"، توصلنا إلى العديد من النتائج نجملها في الآتي:

1- ينظر إلى الخطاب الشعري العربي المعاصر بأنه خطاب متفرد بذاته، لأنه تهادى في ابتكار واستحداث طرق جديدة تقوم على التجريب والانفتاح، هذا ما جعله يخرج عن حيز الدراسة التقليدية إلى المقاربة النقدية المعاصرة، وهو ما يفسر عدم التحكم به في إطار مقارنة أو نظرية معينة، إذ تتضافر المعاني في القوائد المعاصرة وتتعدد المقاصد.

2- التداولية علم يعنى بدراسة استعمال اللغة وفهم المقاصد الخفية المبنوثة في الخطابات، واستخراج المعاني الضمنية أثناء عملية قراءة النصوص، ودراسة انعكاسها على عملية التواصل بين مستعملي اللغة.

3- تكمن العلاقة القائمة بين التداولية والخطاب الأدبي في أنها علاقة تكاملية تسمح بالوصول إلى معاني الخطاب الغائبة عن ذهن المتلقي، والوصول إلى دلالات جديدة تطرحها النصوص الشعرية وتوليد معان جديدة لم يعرفها النص الشعري من قبل.

4- على الرغم من استعصاء الخطاب الشعري على المقاربة التداولية وفقاً لنظرية الأفعال الكلامية التي أقرها كل من أوستن وسيرل؛ لأن اللغة الشعرية تتفقت من الدراسة اللسانية.

إلا أن الحلول التي اقترحها سيرل نجحت نسبياً في ضبط تصنيف الأفعال الكلامية، فهناك مجموعة من الأفعال الهجينة التي تسقط من تصنيفه المقيد لفعالية الخطاب، مما يحد من حركية الأفعال داخله، فالإخبار مثلاً يتواجد في أغلب التصنيفات التي اقترحها إضافة إلى الطلب خاصة أسلوب النهي.

5- طغت الأفعال الإخبارية والوعديات على الخطاب الشعري الفيتوري لما فيه من اخبار عن حوادث سياسية، تاريخية واجتماعية ولما فيه من التزام بقضايا الأمة العربية.

6- يكتسب الاستلزام الحوارى خصوصية فى الخطاب الشعرى، نظرا لاعتماده على لغة شعرية تتميز عن لغة الحوار العادية باختزالها للمعنى، مما يفرض على الباحث أثناء تحليله التداولى للخطاب الشعري عدم الاكتفاء بالقواعد التي توفرها مبادئ الاستلزام الحوارى؛ لأنها عاجزة وحدها عن الوصول إلى مقاصد الخطاب الشعري ومعانيه المضمرة. لذلك يتوجب اللجوء إلى التقنيات البلاغية التي تمكنه من الوصول إلى المقاصد الحقيقية التي يؤديها الخطاب الشعري.

7- ينتقل المعنى في قصائد محمد الفيتوري من الحقيقة إلى المجاز، إذ نجد الحقيقة ممثلة في المعنى الحرفي الظاهر من الكلام أما المجاز فيمثل المعنى الضمني الذي يخفيه السياق اللغوي عن المخاطب، وقد تطرق محمد الفيتوري لهذا عبر أسلوبه الشعري الذي يعرض على المخاطب انتقالا سلسا من ظاهر الكلام إلى الخفي منه، إذ تحفل نصوصه بالاستعارات والكنائيات والمعاني الخفية.

8- تسمح الإشارات التداولية باستعمال اللغة على نطاق واسع، يخرجها من حدود القواعد اللسانية الضيقة والصارمة، إذ ترتقي اللغة من خلاله من مجرد نظام لغوي مغلق إلى نشاط تفاعلي غير ثابت يخضع لسياق التلفظ وللسياق المادي، هذا ما يزيد من تعقيد مهمة الباحث في تقصي المعاني الحوارية التي يبتغيها الخطاب الشعري، ويرجع هذا إلى خصوصية الخطاب الشعري وحجبه للمعنى، وتعددية الوظائف التي تحملها الإشارات، فهي ليست مجرد تراكيب لغوية جامدة، إذ يتغير غرضها الإنجازي بتغير مرجعها المرتبط بسياق المقام

9- طغت الإشارات الشخصية والاجتماعية على شعر الفيتوري، إذ يحفل شعره بضمائر الإشارة الدالة على المخاطب والمتكلم، إضافة إلى التعبيرات الرسمية التي تبرز من خلالها

المسافة الاجتماعية بين المتكلم والمخاطب، إضافة إلى التعبيرات الدالة على المكان والزمان.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم بقرأة ورش عن نافع

أولاً: المصادر:

1. محمد الفيتوري، قوس الليل.. قوس النهار، دار الشروق، القاهرة- مصر، ط1، 1994.
2. محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1992.
3. محمد الفيتوري، شرق الشمس غرب القمر، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1992.
4. محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
5. محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، ج1، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1972.

ثانياً: المراجع العربية:

1. أحمد بلبداوي، من شجون الشعر ومزلقه مقارنة في الإيقاع والمعنى والتأويل، منشورات بيت الشعر في المغرب، الرباط- المغرب، 2016.
2. أحمد مداس، قضايا في تحليل الخطاب، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان-الأردن، ط1، 2019.
3. بشرى البستاني، التداولية في البحث اللغوي والنقدي، مؤسسة السياح، بغداد-العراق، ط1، 2012.
4. أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت-لبنان، ط1، 2010.

5. جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2016.
6. الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1992.
7. صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط2، 1995.
8. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.
9. عبد السلام المساوي، والمتلقي واسع التأويل قراءات في الشعر المغربي المعاصر، منشورات بيت الشعر في المغرب، الرباط-المغرب، ط1.
10. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988.
11. عبد المجيد الغيلي، المعاني النحوية أساليبها وألفاظها عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2021.
12. عبد الله البيرم، التداولية والشعر قراءة في شعر المديح في العصر العباسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.
13. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2004.
14. عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1977.
15. علي محمود حجي الصراف، في البراجماتية (الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة دراسة دلالية ومعجم سياقي)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010.

16. عمر بلخير، مقامات في الحجاج والنص، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، تيزي وزو- الجزائر، 2011.
17. العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2011.
18. فاطمة شيدي، المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للنشر، دمشق-سوريا، 2011.
19. فتحة كحلوش، الخطاب الشعري العربي المعاصر وسلطة المرجعيات، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان-الأردن.
20. محمد العبد، المغزى من النص (تجارب في قراءة النص)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة-مصر، 2012.
21. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.
22. مرتضى جبار كاظم، اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني (قراءة استكشافية للتفكير التداولي عند القانونيين)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.
23. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب (دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2005.
24. نادر كاظم، تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2004.

25. هشام إ. عبد الله الخليفة، نظرية الفعل الكلامي (بين علم اللغة الحديث والمباحث اللغوية في التراث العربي والإسلامي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2007.

26. يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987.

27. يوسف ناوري، شعرية الغامض اشتغال النص الشعري المعاصر، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، 2016.

28. أبو اليزيد الشرقاوي، آليات الفهم والدلالة في المدونة النقدية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، ط1، 2017.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

1. Leo Heok, La marque de titre: Dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle (approches to semiotics), La Haye, Mouton, Netherlands.
2. Regard, Philippe Breton, L'argumentation dans la communication, édition la découverte, Paris, 1996.
3. Stephen Levinson, Pragmatics, Cambridge University Press, New York-USA, 1983.

رابعاً: المراجع المترجمة:

1. إلفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2018.

2. أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سوريا، ط2، 2011.

3. جورج يول، التداولية، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2010.

4. بول ريكور، الزمن والسرد الحكمة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2006.

5. جورج يول، التداولية، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2010.
6. جون سيرل، رؤية الأشياء كما هي نظرية الإدراك، تر: إيهاب عبد الرحيم علي، عالم المعرفة، الكويت، 2018.
7. دومينيك مانغينو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
8. روبين مارتان، في سبيل منطق للمعنى، تر: الطيب بكوش، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2006.
9. فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط-المغرب، 1986.
10. فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر حباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007.
11. لودفيغ فتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، تر: عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2007.
12. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: يمنى العيد ومحمد البكري، إفريقيا الشرق، 1986.

خامسا: الموسوعات والمعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ط1.
2. جاك موشر وأن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الباحثين والأساتذة بإشراف عز الدين المجدوب، دار سيناترا، تونس، 2010.
3. جوليان لونجي وجورج إيليا سرفاتي، قاموس التداولية، تر: لطفي السيد منصور، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط1، 2020.
4. سعد رفعت، الموسوعة العالمية للأساطير الشعبية، دار اليقين للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2011.

5. ماكس شابيرو وروندا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، دمشق-سوريا، ط3، 2008.

6. يان هوانغ، معجم أوكسفورد للتداولية، تر: هشام إبراهيم عبد الله الخليفة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2020.

سادسا: المجلات والدوريات:

1. ضيف عبد المنعم فرجاني، تداولية الإشارة عند نزار قباني (قصيدة منشورات فدائية على جدران إسرائيل أنموذجا)، مجلة الدراسات العربية، مج38، ع4، جامعة المنيا، مصر، 2018.

2. عبد الرحمان أحمد إسماعيل، السرد في شعر الفيتوري "قصيدة مقتل السلطان تاج الدين" نموذجا، ع25، مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، 1433هـ / 2012م.

3. محمد الحيرش، تداولية التخاطب عند ميخائيل باختين، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع9، المغرب، 1990.

4. مهدي رمضان شعبان، الإحالة في شعر شاذل طاقة، مجلة الأدباء، ع31، (د.ب)، 2022.

سابعا: الرسائل الجامعية:

1. ليلي كادة، المكون التداولي في النظرية اللسانية العربية ظاهرة الاستلزام التخاطبي أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم اللسان العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة-الجزائر، 2012.

2. محمد مراح، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر محمود درويش نموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، 2013.

ثامنا: المواقع الإلكترونية:

1. عبد اللطيف الوراري، شعرنا المعاصر إلى أين؟ (19) الشعر السوداني بوجهيه

الإفريقي والعربي مازال في طور المنسي، القدس العربي، 2021، الساعة: 10:37،

تاريخ الاطلاع: 2024/07/08، الموقع الالكتروني: www.alquds.co.uk

2. عز الدين المناصرة، حوار مع الشاعر السوداني محمد الفيتوري، القاهرة، 1965،

تاريخ الاطلاع: 2023/03/10، الساعة: 9.00، الرابط الإلكتروني:

<https://www.knooznet.com/?=article.show.29652>

3. Marc cohen, Grice: "Logic and Conversation", University of Washington, 11/13/2008, p2-3, view date: 12/08 /2023, hour: 8.00PM, the electronic link: <https://faculty.washington.edu/smcohen/453/Grice Logic Display.pdf>.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر وعرهان

مقدمة.....أ

المدخل: تداولية الخطاب الشعري المعاصر

تمهيد:.....6

1- التداولية والخطاب الشعري المعاصر:.....6

2- تداولية الخطاب الشعري العربي المعاصر:.....11

3- تداولية الخطاب الشعري السوداني المعاصر:.....13

4- الشعر العربي وخطاب الأزمة:.....16

الفصل الأول: الأفعال الكلامية في دواوين محمد الفيتوري

تمهيد:.....20

1. الأفعال الكلامية عند أوستين:.....21

1.1- الحكميات:.....21

2.1- التنفيذيات:.....23

3.1- الوعديات (أفعال التكليف والتعهد):.....25

4.1- السلوكيات:.....31

5.1- العرضيات:.....39

2. نظرية الأفعال الكلامية عند سيرل:.....46

1- الأفعال المباشرة:.....50

51	2- الأفعال الكلامية غير المباشرة:
51	1.2-الإخباريات:
56	2.2-التوجيهيات:
60	2.3-الالتزامات:
64	4.2-التعابيريات:
68	5.2-التصريحيات (الإدلاءات):

الفصل الثاني: الاستلزام الحواري في دواوين محمد الفيتوري

73	تمهيد:
73	1- الاستلزام الحواري (إضاءات مفاهيمية ونظرية):
73	1.1- المفهوم الاصطلاحي للاستلزام الحواري:
77	2.1- الأسس النظرية للاستلزام الحواري:
79	1- قاعدة الكم (Maxim of quantity):
79	2- قاعدة الكيف (Maxim of quality):
79	3- قاعدة العلاقة أو الملاءمة (Maxim of relevance):
80	4- قاعدة الجهة أو الكيفية (Maxim of manner):
86	2- نظرية الاستلزام الحواري في الخطاب الشعري لمحمد الفيتوري:
86	1.2- مبادئ الاستلزام الحواري في قصائد محمد الفيتوري:
98	2.2- خرق مبادئ الاستلزام الحواري:
100	1- استلزام حواري متحقق عن طريق الاستفهام:
103	2- استلزام حواري متحقق عن طريق الأمر:
106	3- استلزام حواري متحقق عن طريق النهي:

الفصل الثالث: الإشارات في دواوين محمد الفيتوري

تمهيد:	132
1- مفهوم الإشارات:	132
1.1- لغة:	132
1.2- اصطلاحا:	133
2- أنواع الإشارات:	136
2.1- الإشارات الشخصية:	136
2.2- الإشارات الزمانية:	147
2.3- الإشارات المكانية:	158
2.4- الإشارات الخطابية:	174
2.5- الإشارات الاجتماعية:	178
خاتمة	186
قائمة المصادر والمراجع	190

فهرس الموضوعات

ملخص

ملخص

ملخص:

جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ: هندسة الشعر العربي المعاصر دراسة تداولية في أعمال محمد الفيتوري من أجل الكشف عن الإيديولوجيات المضمرة في الخطاب الشعري الذي يطغى عليه حضور الذات الشاعرة، والتركيز على دور المخاطب في صناعة الخطاب الشعري، هذا ما تبتغي التداولية الوصول إليه، إذ تركز على التفاعل القائم بين عناصر الخطاب.

توقف هذا البحث أولاً عند محاولة إبراز العلاقة الكامنة بين التداولية والخطاب الشعري المعاصر، والتطرق إلى أهم الإجراءات المنبثقة عنها ومحاولة دراسة الخطاب الشعري بوصفه خطاب يعتمد على الدلالات الضمنية لا الصريحة ودراسة المجازات والمعاني الغامضة التي يختص بها الخطاب الشعري دون غيره من الخطابات من خلال اسقاط المبادئ التداولية على النصوص الشعرية.

كما سعى البحث إلى إبراز استجابة الشعر العربي المعاصر للمقاربة التداولية التي تتعدى الأدبية إلى علاقاتها بالعلوم الأخرى كعلم الاجتماع، علم البلاغة، وعلم النفس، هذا ما يزيد من مكانة الشعر المعاصر وإمكانية تطبيق النظريات المعاصرة على نصوصه وقدرته على استيعاب قوانينها، إذ تتفتح المقاربة التداولية على العديد من المناهج، هذا ما يكسب الباحث تقنيات جديدة تعينه على قراءة النصوص وتحليل الخطابات الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الشعر، التداولية، الخطاب، الأفعال الكلامية، المقاصد، الاستلزام الحواري، الإشارات.

Résumé :

Cette étude, intitulée : L'architecture de la poésie arabe contemporaine : une étude pragmatique dans les œuvres de Muhammad al-Fitouri afin de révéler les idéologies implicites dans le discours poétique, dominé par la présence du soi poétique, et de se concentrer sur Le rôle du destinataire dans la création du discours poétique. C'est ce que la pragmatique cherche à réaliser, car elle se concentre sur l'interaction entre les éléments du discours. Cette recherche s'est d'abord arrêtée à essayer de mettre en évidence la relation latente entre la pragmatique et le discours poétique contemporain, et à aborder les procédures les plus importantes qui en émanent et à essayer d'étudier le discours poétique comme un discours qui se rapporte à des connotations implicites plutôt qu'explicites et à étudier les métaphores et les significations ambiguës qui sont propres au discours poétique et non aux autres discours en projetant des principes pragmatiques sur les textes poétiques. La recherche a également cherché à mettre en évidence la réponse de la poésie arabe contemporaine à l'approche discursive qui va au-delà de la littérature vers ses relations avec d'autres sciences telles que la sociologie, la rhétorique et la psychologie. Cela augmente le statut de la poésie contemporaine et la possibilité d'appliquer des théories contemporaines à ses textes et sa capacité à absorber leurs lois, car l'approche discursive s'ouvre à de nombreuses approches. C'est ce qui donne au chercheur de nouvelles techniques qui l'aident à lire des textes et à analyser des discours poétiques.

Mots-clés : poésie, pragmatique, discours, actes de parole, finalités, impératif dialogique, déictique.

Abstract :

This study, titled: The Architecture of Contemporary Arabic Poetry: A pragmatic study in the works of Muhammad al-Fitouri in order to reveal the ideologies implicit in the poetic discourse, which is dominated by the presence of the poetic self, and to focus on the role of the addressee in creating poetic discourse. This is what pragmatics seeks to achieve, as it focuses On the interaction between the elements of discourse. This research first stopped at trying to highlight the latent relationship between pragmatics and contemporary poetic discourse, and to address the most important procedures emanating from it and to try to study poetic discourse as a discourse that relies on implicit connotations rather than explicit ones and to study the metaphors and ambiguous meanings that are specific to poetic discourse and not other discourses by projecting pragmatic principles onto poetic texts. The research also sought to highlight the response of contemporary Arabic poetry to the discourse approach that goes beyond literature to its relations with other sciences such as sociology, rhetoric, and psychology. This increases the status of contemporary poetry and the possibility of applying contemporary theories to its texts and its ability to absorb their laws, as the discourse approach opens up to many approaches. This is what gives the researcher new techniques that help him read texts and analyze poetic discourses.

Keywords: poetry, pragmatics, discourse, speech acts, purposes, dialogical imperative, deictic.

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات