الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

حِجاجِيَّةُ الصّورَةِ الشِّعْرِيَّةِ في قَصيدَةِ "خِطابٌ في سوقِ البِطالَة" لِسَميح القاسِم

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: اللسانيات العامة

إعــداد الطــالبتين:
* منال بلجاني
* فضيلة بالتومي

إشراف الأستـاذ الدكتور:
* محمد بن يحي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
محمد العربي خضير	أستاذ محاضر	جامعة الوادي	رئيسا
محمد بن يحي	أستاذ	جامعة الوادي	مشرفا ومقررا
نصر الدين وهابي	أستاذ	جامعة الوادي	مناقشا

السنة الجامعية: 1444-1445هـ / 2023-2024م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

حِجاجِيَّةُ الصّورَةِ الشِّعْرِيَّةِ في قَصيدَةِ "خِطابٌ في سوقِ البِطالَة" لِسَميح القاسِم

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: اللسانيات العامة

إعــداد الطــالبتين:
* منال بلجاني
* فضيلة بالتومي

إشراف الأستـاذ الدكتور:
* محمد بن يحي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
محمد العربي خضير	أستاذ محاضر	جامعة الوادي	رئيسا
محمد بن يحي	أستاذ	جامعة الوادي	مشرفا ومقررا
نصر الدين وهابي	أستاذ	جامعة الوادي	مناقشا

السنة الجامعية: 1444-1445هـ / 2023-2024م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَ قُلْ رَبِّ أَدْخِلْنِـي مُدْخَلَ صِدْقٍ

وَ أَخْرِجْنِـي مُخْرَجَ صِدْقٍ

وَ اجْعَل لِّي مِن لَّدُنكَ سُلْطَاناً نَّصِيرًا

((سـورة الإسراء /80))

شكر وعرفان

لِلّهِ الشّكرُ أوّلا وآخرا على ما أنعَمَ بِهِ وتَكَرَّم...

وكلّ الشّكر، مع خالص الدّعاء لوالدينا، خافضين لهما جناح الذّلّ من الرّحمة...

والشّكر الجزيل لأستاذنا المشرف: أ. د. محمد بن يحي الذي وجّه هذا البحث حتّى استوى على سوقه.

كما نشكر كلّ أفرادِ أسرتينا على دعمهم، ومؤازرتهم لنا طيلة إنجاز هذا البحث.

والشكر موصولٌ لكلّ من قدّم لنا يدَ العون والمساعدة...

منال وفضيلة

مقدّمـــــة

شهد الشّعر الحر – في القرن الماضي– ثورة على ضوابط النظم التقليدية، وانتقالا إلى وسائل فنية جديدة، في ظل حركة التجديد التي فرضتها تراكمات المشهد السياسي، والثقافي، والاجتماعي، والإيديولوجي ... في الوطن العربي. وقد انشغل العديد من الشّعراء بقضايا أوطانهم، وكرّسوا أقلامهم لخدمتها، ووجدوا أنفسهم في حاجة إلى آليات ووسائل جديدة لإيصال أفكارهم، والتّعبير عمّا يختلج في صدورهم، وترجمة حالاتهم النّفسية والاجتماعية.

ومن بين أهم الوسائل التي وظّفوها في شعرهم "**الحجاج**" الذي يهدف إلى الإقناع والتأثير في المتلقي.

وللحجاج علاقة وطيدة بالبلاغة، كما أنه من أهمّ مباحث التداولية التي تعنى بدراسة اللغة في واقع استعمالها، وتهتم بالكشف عن مقاصد المتكلمين؛ إذ لا تقتصر اللغة على إثارة الانفعالات والعواطف في الخطاب الشعري، بل تقدم إضافة لذلك حججا؛ لإقناع المتلقين.

وتعدّ الصورة الشعرية من أهم الوسائل الحجاجية التي وظفها الشعراء؛ بغرض التأثير والإقناع، فاتسمت لغة قصائدهم بالميل إلى الخروج عن المألوف، وتشكيل صور شعرية جمعت بين الوظيفة الجمالية، والوظيفية الحجاجية؛ بهدف إقناع المتلقي والتأثير فيه.

وقد حظيت الصورة الشعرية – بمختلف أشكالها – بحضور كبير في النصوص الشعرية المعاصرة، بوصفها روح الشعر، متجاوزة حدود الزمان والمكان؛ لتشكِّل رؤى جديدة تؤسس لواقع جديد، يستجيب لتطلعات القارئ.

وقد نهل الشعراء من البلاغة القديمة بعض أشكال البيان، ووظفوها في ثوب بلاغي جديد، تغيرت فيه النّظرة إلى الصّور البيانية من نظرة جمالية تزيينية إلى نظرة حجاجية تأثيرية؛ فانفتحت بذلك أبواب جديدة للقراءة، لتأخذ القارئ إلى عوالمها، وفضاءاتها الدلالية الشاسعة؛ فالصّورة الشّعرية – إذاً – أصبحت تضطلع بوظيفة حجاجية تهدف إلى تغيير موقف المتلقي من خلال تأسيس جديد للواقع؛ فتحولت الصّور البيانية إلى صور جزئية تتداخل وتتفاعل فيما بينها؛ لترسم صورا كليّة مؤسِّسَة للواقع، واقع يتخيّله الشّاعر، ويوحي به إلى المتلقي؛ ليعيشه.

وهذه الدراسة تسعى لمعالجة هذا التّوجه الجديد للصورة الشعرية في ظلّ النّظرية الحجاجيّة، على اعتبار أن النّصوص – باختلاف أنواعها – نماذج حجاجية، فضلا عن كونها لوحات فنية.

وقد اخترنا لدراسة هذا الموضوع قصيدة **"خطاب في سوق البطالة" لسميح القاسم** التي تُعَدُّ من عيون شعر المقاومة الفلسطينية.

وجاء بحثنا موسوما بـ **"حجاجية الصّورة الشّعرية في قصيدة خطاب في سوق البطالة" لسميح القاسم.**

ومما **دفعنا لاختيار هذا الموضوع:**

– الوقوف الوظيفة الحجاجية للصورة الشعرية.

– اختبار القوة الحجاجية للصورة الشعرية في النص المدروس.

وقد تأسست دراستنا هذه على **إشكالية رئيسة** تمثلت في السؤال الآتي:

– **هل أدّت الصورة الشعرية وظيفة جمالية، وحسب، في قصيدة "خطاب في سوق البطالة" لسميح القاسم، أم أنها اضطلعت بوظائف حجاجية أيضا؟**

ويتفرّع هذا السؤال إلى أسئلة جزئية، نصوغها على النحو الآتي:

إذا كانت الصورة البيانية من الحجج المؤسسة للواقع، فما أنواعها التي وظّفها الشاعر في هذه القصيدة؟ وما المصادر التي استقاها منها؟ وكيف أسهمت في بناء واقع شعري جديد؟ وما الوظائف الحجاجية التي أدتها في هذا النص؟

ويهدف بحثنا هذا إلى تحقيق مجموعة من **الأهداف،** نوجزها في الآتي:

– إبراز القوّة الحجاجية للصورة الشعرية (الجزئية والكلية) في النص المدروس.

– الربط بين الوظيفة الجمالية، والوظيفة الحجاجية للصورة الشعرية في الخطاب الشعري المعاصر.

– محاولة الكشف عن صدق التجربة الشعرية لدى سميح القاسم، من خلال توظيفه الصورة الشعرية بوصفها آليّة حجاجية، وأداة جمالية في الوقت نفسه.

ومن **الدراسات السابقة** لحجاجية الصورة الشعرية: ما قدّمه عبد الله صولة في كتابه "نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات" الذي تناول فيه قضايا تتعلق بالحجاج. وكتاب "الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه" لسامية الدريدي الذي عالجت فيه مفهوم الحجاج، وروافده، وبنيته، زيادة على دراسات تطبيقية حلّلت فيها البنية الحجاجية في بعض القصائد. وكذلك كتاب محمد طروس "النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية" الذي

ركّز فيه على الوظيفة الحجاجية للخطاب، ورصد سماته الحجاجية. وقد كانت هذه الدراسات المعين لنا في دراستنا لحجاجية الصورة الشعرية في قصيدة "خطاب في سوق البطالة".

وسنعتمد في بحثنا هذا **خطة تتكوّن من: مقدمة، وفصل نظري، وآخر تطبيقي، وخاتمة.** ونذيله بقائمة المصادر والمراجع المعتمدة في إنجازه.

أما **الفصل النّظري، فهو تأسيسي** موسوم بـ: "**الحجاج والصورة الشعرية**"، ونحاول فيه الإحاطة بالمفاهيم الأكثر ثباتا في الدراسات النقدية عند العرب والغربيين؛ نظرا لتشعبها وتداخلها.

ويتضمّن هذا الفصل مبحثين. نتطرق في **المبحث الأول** إلى: "**مفهوم الحجاج**" عند العرب والغربيين، ونبيّن أنواعه، ونختمه بالتعريف بالسّلم الحجاجي من حيث المفهوم، وطريقة عرض الحجج وترتيبها فيه.

أمّا **المبحث الثاني،** فنتناول فيه "**مفهوم الصّورة الشّعرية**" قديما وحديثا، كما نتطرق إلى شكليها (الجزئية والكلية)، ونبيّنُ موقعها في النّظرية الحجاجية.

أما **الفصل الثاني،** فهو تطبيقيّ موسوم بـ: "**حجاجية الصورة الشعرية في قصيدة "خطاب في سوق البِطالة"**". ونقسّمه إلى مبحثين:

ندرس في **المبحث الأول: "حجاجية الصور الجزئية"**، ممثلة في: التشبيه، والاستعارة، والمجاز المرسَل، والكناية، والرّمز، والأسطورة؛ ونحلل نموذجا من كلّ نوع من أنواعها، مبرزين قوتها الحجاجية، ودورها في إقناع المتلقي.

أمّا **المبحث الثاني** الموسوم بـ: "**حجاجية الصورة الكلية (المشهدية)**"، فنقسم فيه القصيدة إلى أربعة (4) مشاهد، وندرس الوظيفة الحجاجية للصورة الكلية:

1- مشهد تقمّص شخصية الشّعب الفلسطيني.

2- مشهد مقاومة القهر المادي الجسدي.

3- مشهد مقاومة القهر المعنوي.

4- مشهد العودة.

ونختم بحثنا بمجموعة من النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

ونعتمد في هذه الدراسة، على **المنهج الوصفي**، مع الاستعانة بالتحليل، باعتباره المنهج الذي يتيح الإجراءات التي تمكننا من رصد وتتبع الصور الشعرية في القصيدة، والوقوف على بنياتها الحجاجية، ووصف قواها الحجاجية، ومدى تأثيرها في المتلقي وإقناعه.

وقد استعنا في إنجاز هذا البحث بعدد من **المصادر والمراجع الرئيسة** التي نهلنا منها أهم المفاهيم، والإجراءات التطبيقية. وأهمها: "**دلائل الإعجاز**"، و"**أسرار البلاغة**" لعبد القاهر الجرجاني، و"**اللّغة والحجاج**" لأبي بكر العزاوي، و"**في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات**" لعبد الله صولة، إضافة إلى "**التّصوير الشّعري**" لعدنان حسين قاسم، و"**الحجاج في الشّعر العربي بنيته وأساليبه**" لسامية الدريدي، و"**الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنّقدي**" لمحمد الولي.

وقد اعترضت سبيل إنجاز البحث مجموعة من **الصعوبات**، ومنها:

– تشعب المفاهيم، وتداخلها فيما يخص الحجاج، والبلاغة، والخطابة، والجدل؛ ممّا يصعب الوقوف على مفهوم اصطلاحي واحد للحجاج.

– قلة الدّراسات التطبيقية التي تتناول حجاجية الصورة الشعرية في الخطاب الشعري المعاصر.

– الحذر من الوقوع في فخ الذاتية، وهو أمر يصعب التخلّص منه حين يتعلق الموضوع بالقضية الفلسطينية.

وفي الختام، لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر، وخالص الامتنان لكل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث، ونخص الأستاذ المشرف "**محمد بن يحي**" الذي كان لنا السند بنصائحه وتوجيهاته، فأدامه الله سندا، ومعينا للطلبة والباحثين.

ونرجو أن نكونَ قد وُفّقنا، وإلاّ، فحسبنا أجرُ الاجتهاد. وما توفيقنا إلاّ بالله، عليه توكّلنا وإليه نُنيب.

منال بلجاني، وفضيلة بالتومي

يوم السبت: 24 ذو القعدة 1445 هـ، الموافق: 01 جوان 2024م.

الفصل الأول

الحِجاج والصّورة الشعرية

المبحث الأول: في مفهوم الحجاج.

المبحث الثاني: في مفهوم الصورة الشعرية.

المبحث الأول
في مفهوم الحجاج

1- الحجاج لغة: جاء في مقاييس اللغة لابن فارس (ت 395 هـ): "حاججت فلانا فحججته أي غلبته بالحجة، وذلك الظَّفَرُ يكون عند الخصومة، والجمع حجج، والمصدر حجاج"[1].

ونصّ ابن سيده (ت: 458 هـ) على أن: "الحجّة ما دوفع به الخصم، وحاجّه محاجّة وحجاجا: نازعه الحجّة. واحتجّ بالشيء: اتّخذه حجّة"[2].

وفي لسان العرب: "الحجّة: البرهان، وقيل الحجّة ما دوفع به الخصم، وقال الأزهري: الحجّة الوجه الذي يكون به الظَّفَرُ عند الخصومة. وهو رجل مِحْجاج أي جَدِل، والتّحاج: التّخاصم، وجمع الحجّة: حُجج وحجاج"[3].

وفي معجم التّعريفات للشريف الجرجاني (ت: 816 هـ) الحجّة هي "ما دلّ به على صحة الدعوى، وقيل الحجة والدليل واحد"[4].

وجاء في المعجم الوسيط: حاجّه محاجّة وحجاجا: جادله، احتجّ عليه أقام الحجّة وعارضه مستنكرا فعله، والحجّة الدّليل والبرهان، والمحجاج الذي يكثر الجدل.

وفي القاموس الشامل لعبد المحسن إسماعيل رمضان، فإن لفظة "argue" تعني يجادل ويناقش، و"argument" تعني مناظرة، ومجادلة، وجدال[5].

---

[1] – ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطّباعة والنشر والتوزيع، ج2، مادة (حج)، 1979، ص 30.

[2]– ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، مادة (ح ج ج)، ط1، 2000، ص 482.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، نشر أدب الحوزة، إيران، مج2، مادة (ح ج ج)، 1984، ص228.

[4]– الشريف الجرجاني، معجم التّعريفات، تح: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2004، باب الحاء مع الألف والجيم، ص 73.

[5]– عبد المحسن إسماعيل رمضان، الشامل، قاموس إنجليزي – عربي، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ط1، 2006، ص51.

ومن خلال التعريفات اللغوية السابقة للحجاج يتبيّن لنا أنها لا تخرج عن مفهوم الإقناع، والدفاع عن الرأي، والتأثير في الطرف الآخر اعتمادا على الحجج والبراهين.

2- الحجاج اصطلاحا: يعدّ الحجاج من القضايا التي طرحها كثير من الباحثين على مرّ العصور، منذ بلاغة القدامى حتى يومنا هذا، ولم تخل مؤلفات وكتب الأولين والمتأخرين منه، فقد شدّ أنظارهم وأسال من الحبر الكثير. والمعنى الاصطلاحي قديما أو حديثا لا يختلف عن المفهوم اللغوي؛ فمن خلال بحثنا وقفنا ما نقله "عبد الله صولة" عن مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" و"تيتيكاه": "فغاية كل حجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها، أو يزيد في درجة ذلك الإذعان. فأنجع الحجاج ما وفق في جعل حدّة الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب إنجازه، أو الإمساك عنه"[1].

فالحجاج هنا يمثل درجة الإذعان، ومدى تقبل الأفكار المطروحة من طرف المرسِل التي نلمسها من خلال ردّة فعل المتلقي بالقبول، أو الرفض، فكلما زادت قوة التأثير والإذعان زادت قوة الحجاج.

أمّا الحجاج في نظر "فيليب بروطون"، فهو ينتمي إلى "مجموع الأفعال الإنسانية التي تسعى للإقناع، فعديد من مقامات التّواصل تسعى في الواقع إلى حمل الفرد، أو المتلقي، أو الجمهور على تبني سلوك ما، أو مشاطرة رأي معين"[2] .

وبالعودة لشاييم بيرلمان، فإنه يرى أنّ "الهدف من الخطاب هو إقناع مستمع ما، فترتيب الحجج سيكون مكيّفا مع هذه الغاية: كل حجّة يجب أن يؤتى بها في الوقت الذي ستمارس فيه أكبر أثر"[3] .

ويقول محمد طروس: "الحجاج فعل يبدأ من جدال، أو خلاف يرغب فيه كلّ مشارك أن يجعل الآخر يقبل وجهة نظر، ويدفع خصمه إلى التنازل دون أن يستسلم"[4].

1- عبد الله صولة، في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط1، 2011، ص13.

2- فيليب بروطون، الحجاج والتواصل، تر: محمد مشبال وعبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013، ص18.

3- الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2014، ص38.

4- محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص42.

ونلاحظ في قول محمد طروس تركيزه على التأثير في الآخر، والتمسك بالرأي وتحصيل الإقناع.

من خلال هذه المفاهيم نرى أنّ الحجاج في تعريفه الاصطلاحي هو عرض الحجج قصد الدّفاع عن رأي ما، وإقناع في الطّرف الآخر، وحمله على الإذعان والقبول لما نطرحه من أفكار، فالجميع يتفق على وجود أطراف متجادلة حول وجهة نظر، وسعي كل طرف لتحقيق التأثير، ودفع المتلقي إلى تغيير فكره أو سلوكه بعد استماعه للحجج.

3- الحجاج عند العرب: أبدع العرب القدامى في التأليف والكتابة في مختلف المجالات، فألّفوا في الفلسفة، والفقه، وأصول الدين، والخطابة، والبلاغة، والبيان وغيرها. وكانت بين ثنايا هذه المؤلفات ما يطرح فكرة الجدل، والمناظرة، والخصومة، والحجة...

فقد ربط **الجاحظ (ت: 255 هـ)**، في كتابه "البيان والتبيين" مفهوم الحجاج بالبيان، في قوله: "والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدليل؛ لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل، والسامع إنّما الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[1].

فالبيان كشف المعنى المضمر الخفي باستعمال الأدلة لتحقيق الإفهام عند المتلقي فغاية الخطاب هي اقتناع المرسل إليه بمقاصد المرسل..

وفي موضع آخر ينقل قول بعضهم في الحجاج والبلاغة: "جماع البلاغة البصر بالحجّة، والمعرفة بمواضع الفرصة"[2].

ويقول **ابن وهب الكاتب** (ت: 272 هـ): "وأما الجدل والمجادلة، فهما قول يقصد به إقامة الحجّة فيما اختلف فيه اعتقاد المتجادلين"[3].

---

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج1، ط7، 1998، ص76.

[2]- المرجع نفسه، ص88.

[3]- ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1967، ص222.

ويضيف في حديثه عن الجدل وآدابه: "أن يجعل المجادل قصده الحقّ وبغيته الصواب، وأن لا تحمله قوة إن وجدها في نفسه، وصحة في تميزه وجودة خاطره وحسن بديهته وبيان عارضته وثبات حجته على أن يشرع في إثبات الشيء ونقيضه ويشرع في الاحتجاج له ولضدّه".[1]

ونجد **أبا الوليد الباجي** (ت: 474 هـ) ممن تطرقوا إلى الحجاج الذي هو في نظره: "تردد الكلام بين اثنين قصد كل واحد منهما تصحيح قوله وإبطال قول صاحبه ... والدليل ما صحّ أن يرشد إلى المطلوب، وهو الحجة والبرهان"[2] .

وذهب **إمام الحرمين** (ت: 478 هـ) إلى أنّه: "إظهار المتنازعين مقتضى نظرتهما على التدافع والتنافي بالعبارة، أو ما يقوم مقامها من الإشارة والدلالة"[3].

أمّا **ابن خلدون** (ت: 808 هـ)، فيرى أنّ "الحجاج بمفهومه القديم وجها من وجوه الجدل، حيث يرى أنّ الجدل هو معرفة آداب المناظرة التي تجري بين أهل المذاهب الفقهية وغيرهم فإنّه لما كان باب المناظرة في الرّد والقبول متّسعا، احتاج الأئمة أن يضعوا آدابا وأحكاما يقف المتناظران عند حدودها في الرّد والقبول"[4]. فالجدل يتضمّن المعرفة بقواعد المناظرة، وآدابها وأحوال المتناظرين، والأحكام التي يجب التقيد بها أثناء الاحتجاج.

نستخلص مما سبق أن نظرة القدامى لمفهوم الحجاج، باختلاف العلوم التي كتبوا فيها لا تخرج عن الجدل والمناظرة ودورهما في التأثير، فهو تدافع بالحجج، ومقارعة الخصم؛ لتحقيق الظفر، وغلبة الرأي وإثباته في حدود الآداب. فهو عندهم الحجة والبرهان، والتّنافي والخصومة والبيان، والإفهام والاستدلال.

وفي العصر الحديث يرى **أبو بكر العزاوي** أنّ "الحجاج يتمثل في تقديم مجموعة من الحجج والأدلة التي تخدم النتيجة المقصودة والغاية المتوخاة"[5].

---

[1]– ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ص235.

[2]– أبو الوليد الباجي، كتاب المنهاج في ترتيب الحجاج، تحقيق عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 2001، ص11.

[3]– الجويني، الكافية في الجدل، تح: فوقية حسين محمود، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، 1979، ص30.

[4]– ابن خلدون، المقدمة، تح أ. م. كاترمير، مكتبة لبنان، بيروت، مج3، 1996، ص25.

[5]– أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص9.

ويقول **جميل حمداوي:** "أصبح الحجاج أداة لمناقشة الأفكار مهما كانت طبيعتها ومصداقيتها، وغدا آلية مهمة في محاورة الأطراف المشاركة في عملية التواصل، والغرض من كل ذلك هو التأثير أو الإقناع، أو الحوار أو مناقشة الآراء المطروحة بالتشكيك في صحتها، أو معارضتها"[1].

ويبنى الحجاج عند حمداوي على "طرح الدعوى والدعوى المضادة، واستعراض الحجج والأدلة والأمثلة لإفحام الخصم بغية الوصول إلى نتيجة قد يقتنع بها المتلقي أو لا يقتنع" .

وهذا **طه عبد الرحمن** يجعل أساس الحجاج هو التفاعل حيث يقول: "كلما وقفنا على لفظ الحجاج تسارعت إلى أذهاننا دلا لته على معنى "التفاعل"، حتّى إنّ ماسواه من مظاهر التفاعل، إن تبادلا للتأثير، أو تناقلا للتغيير، أو ترابطا وظيفيا، أو حتى تجاوبا وجدانيا، تبدو لنا موضوعة على قانونه ومفهومة على مقتضاه، أو قل إنّ الحجاج أصل في كل تفاعل كائنا ما كان"[2]، أمّا سامية الدريدي، فترى أن ترابط النّص واستغلاله لوسائل وتقنيات خاصة يقنع المتلقي ويؤثر فيه. وتعرّف النّص الحجاجي بكونه نصّا مترابطا متناغما وضع لإقناع المتلقي بفكرة ما، أو بحقيقة معينة عن طريق تقنيات مخصوصة[3].

من خلال كلّ ما سبق يظهر جليّا أنّ الحجاج يلقي بظلاله على كل المجالات ونجده حاضرا في كلّ العلوم كآلية يستند إليها المرسل لتمرير أطروحاته، وإثباتها وترك الأثر في المرسل إليه.

4- الحجاج عند الغربيين: ربط المؤلفون الغربيون في كتاباتهم بين الحجاج والخطابة، فهذه الأخيرة عندهم هي "القدرة على النّظر في كلّ ما يوصل إلى الإقناع في أيّة مسألة من المسائل"[4]. وفي مجال الخطابة والجدل "كلّ إنسان يحاول ما أمكنه الجهد أن يعارض حجّة من الحجج أو يدعمها، أي إنّه في إمكان كلّ فرد أن يدافع أو يتهم"[5].

---

[1]- جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، مكتبة الأدب العربي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص9.

[2]- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص229.

[3]- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص26.

[4]- أرسطو طاليس، كتاب الخطابة، تح: إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1953، ص84.

[5]- المرجع نفسه، ص75.

في حين يربط **فيليب بروطون** في كتابه الحجاج في التّواصل بين الحجاج والبلاغة فيقول: "ليست البلاغة الأولى سوى حجاج وبرهنة، وبحث عن نظام الخطاب، كما هي تطويع للآراء والأذهان"[1]. ويضيف: "الحجاج معناه البرهان: أي اقتراح الرأي على الآخرين، وتزويدهم بالأدلة الكفيلة بجعلهم يذعنون"[2]

أما **رولان بارث**، فقد جمع بين الحجاج والبلاغة، حيث يرى أنّ "البلاغة بالمعنى الكلاسيكي للّفظة فنّا للإقناع، مجموعة من القواعد؛ حججا يسمح تأليفها بإقناع المستمع للخطاب"[3]، ويضيف: "ترتبط البلاغة بنظرية الإقناع المعبّر عنها بالمحاججة والمخاصمة والمجادلة والمنازعة والمناقشة والمحاورة والمناظرة وغيرها"[4].

والحجاج عند **بيرلمان** يكون من خلال ملاحظة التأثيرات التي تركها الخطاب في ذهن المتلقي، فهو مجموعة من التقنيات والأساليب التي يلجأ إليها المخاطب لإقناع المخاطب؛ فهو "جملة من الأساليب تضطلع في الخطاب بوظيفة؛ هي حمل المتلقي على الإقتناع بما تعرضه عليه، أو الزيادة في حجم الإقتناع، معتبرا أنّ غاية الحجاج الأساسية إنّما هي الفعل في المتلقي على نحو يدفعه إلى العمل أو يهيّئه للقيام بالعمل"[5] .

إنّ ما يمكن استنتاجه من خلال دراسة الحجاج عند الغربيين هو التّنوع بين المنطلقات والأسس، فقد ربطوه بمفاهيم متعددة منها: الخطابة والجدل والبلاغة، وآليات الإقناع والتأثير في المرسل إليه. وتكون الغاية والنّتيجة من خلال ملاحظة سلوك المتلقي، ومدى تأثره بالحجج

5- أنواع الحجاج:

5- 1- الحجاج البلاغي: تعدّ الوظيفة الإقناعية من وظائف البلاغة، حيث تكون عند المرسل الرغبة في تحصيل الإقناع، وقد اهتم العرب والغرب بالجانب الإقناعي للبلاغة، وأقرّوا أنّها آلية للاستمالة والتأثير. فالكثير من الباحثين يتّفقون على الدّور الحجاجي للبلاغة وأنّها وسيلة للوصول إلى التأثير المراد إحداثه عند المتلقي، وبالتالي يختزلون سماتها الفنية

---

[1] – فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ص 32.

[2] – المرجع نفسه، ص33.

[3]– رولان بارث، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1994، ص12.

[4]– المرجع نفسه، ص 5-6.

[5] – سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص21.

والجمالية والإنشائية ويغضون الطّرف عنها. فحسبهم البلاغة ليست تعابير تخاطب عاطفة وحسّ المتلقي بقدر ما هي مجموعة من الأدوات التي توظفها البلاغة للإقناع واستمالة الآخر بعيدا عن الاهتمام بجمالية الصّور الفنيّة، والمحسنات البديعيّة. فقد أصبحت البلاغة وسيلة للتأثير في المستمعين واستمالتهم، وإقناعهم بالرأي "فبلاغة القول تكمن في قدرته على تحويل حياد المتلقي أو معارضته إلى تجاوب باستعماله كل ما تستمال به القلوب وتثنى به الأعناق"[1]."ومن أهمّ الظواهر الدالة على البعد الحجاجي في البلاغة العربية تلك المصطلحات التي يغلب عليها طابع البرهان والحجاج والإقناع، فهذه المصطلحات تركّز على الحجّة والإقناع أكثر من تركيزها على الفنّ والإمتاع"[2].

وتنقل لنا أمينة الدهري نظرة بيرلمان حول البلاغة الحجاجية، فهي عنده "دراسة التقنيات الخطابية التي من شأنها إحداث أو زيادة موافقة الآخرين على الأطروحات المقدمة إليهم بقصد قبولها"[3]

ويرى جميل حمداوي من خلال دراسته للبلاغة عند بيرلمان "أنّ الصّور البلاغية ليست صورا فنية وجمالية وتزيينية وظيفتها الإمتاع فقط كما هو السائد في البلاغة التقليدية، بل هي من طبيعة حجاجية وإقناعية بامتياز... وأكثر من هذا، فقد تصبح الصّور البلاغية والمحسنات البديعيّة من التّقنيات الحجاجيّة التي تستخدم في الخطاب الحجاجي لإقناع الغير أو لاستجلاب موافقته ورضاه"[4].

إن الحجاج البلاغي يتخذ من البلاغة مجالا له وأداة من أدوات الحجاج "إذ يعدّ الحجاج البلاغي فنّا للتّعبير، لحيازته أدوات مؤثرة بقدر تلقيها، كونها إجراءات بلاغية تمنح القيمة البرهانية حصانة من الهدر، كما تمنح الخطاب التّعبير القوي عن نفسه وعن الأشياء، إنّ الحجاج البلاغي ساهم في فتح الأبواب أمام عود الخطاب ورجوع وظيفة الإقناع، والتأثير في صيغة لم تعرفها من قبل، وأصبح الخطاب يعتمد في إنجاز تلك الوظيفة، وإحداث التأثير على

---

[1]– عبد العالي قادا، بلاغة الإقناع دراسة نظرية تطبيقية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص120.

[2]– مسعود بودوخة، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2018، ص131.

[3]– أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص6.

[4]– جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، ص31.

أساليب متنوعة منها ما يقوم على بلاغة الصورة، ومنها ما يقوم على بلاغة الخطاب الفائقة التأثير"[1] .

فالحجاج البلاغي إذاً يستثمر الخطاب والأدوات الموجودة فيه من أساليب وصور جمالية ليحملها وظيفة إقناعية تكون أكثر وقعا على النفس وأقوى تأثيرا، فهي نظرة جديدة بعيدا عن النظرة التقليدية للبلاغة؛ تعنى بتحقيق هدف انقياد المتلقي وتسليمه بالفكرة المطروحة، وهنا تتظافر البلاغة مع الأسلوب وجمال الصورة لتعطي حجاجية الخطاب.

5- 2- الحجاج الفلسفي: "إنّ حجاج الفلسفة هو حجاج الدليل والبرهان لا التعليل. لأنّ الفلسفة خطاب يسعى لإرساء الحقيقة...وارتباط هذا الحجاج بالبرهان نابع من طبيعة الاستدلال البرهاني ذاته، إنّ صلاحية الحجاج الفلسفي تقاس بمعايير خارجية أي بمعايير قوته أو ضعفه، كفايته أو عدم كفايته، نجاحه أو فشله في الإقناع "[2] . وأنّ القيمة الخاصّة للحجاج الفلسفي تتجلّى في "كون عملياته تتوخى إفحام كل عقل مهيّأ للتّفكير العقلاني، ومن ثمّ فالطريقة الفلسفية ليس هدفها التأثير في الأشخاص؛ بل منح الأفكار قوتها الإفحامية "[3] .

ويرى أبو الزهراء أنّ" الحجاج الفلسفي هو فن الإقناع العقلي والعقلاني"[4]، فكل موقف فلسفي له قيمة نابعة جزئيا من الحجج التي يستند إليها هذا الموقف، والفيلسوف يعتمد في بناء أقواله على إستيراتيجية حجاجية لتحقيق هدف الإقناع ".وتتباين هذه الوسائل تبعا للتباين في طبيعة الهدف وأهميته، وتبعا للمنهج الفلسفي المتبع، والشكل الأدبي المستخدم للتعبير والقدرات المتاحة، لكن هذا التباين لا يمنع خضوع الإستيراتيجية الحجاجية الفلسفية لضوابط أساسية. "إنّ الحجج المنطقية (الاستدلالات بأنواعها) هي الوسيلة الأساسية في بناء إستيراتيجية حجاجية فلسفية"[5]. فالخطاب الفلسفي أساسه الاستدلال والبرهان مهما اختلفت الظروف والمعطيات ويخضع للمنطق والعقل.

---

[1]- مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي، كلمة للنشر والتوزيع، أريانة، تونس، ط1، 2015، ص47.

[2]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2008، ص43.

[3]- المرجع نفسه، ص44.

[4]- أبو الزهراء، دروس في الحجاج الفلسفي، الشبكة التربوية الشاملة فيلومرتيل، المغرب، ط1، 2008، ص5.

[5]- المرجع نفسه، ص 15.

5- 3- الحجاج الجدلي: يمكن القول إنّ هذا النّوع من الحجاج هو الأقدم في تاريخ الإنسان حيث نجد أغلب الأنبياء والرسل كانوا يجادلون أقوامهم. فهو وسيلة للإقناع، والتّأثير، وقد اعتمده الفلاسفة، المعتزلة، والأشاعرة وتسابق الأغنياء والسياسيون لتعلمه لإفحام خصومهم. ونجده حاضرا في الثقافة المعاصرة، فلا تخلو منه الخطابات السياسية، والإعلامية والصحفية والمناظرات والحوارات. وهو يقوم على البرهان والاستدلال "فكثيرا ما يستعمل الجدل رديفا لأنواع من المخاطبات من قبيل المناقشة، والمحاورة، والمناظرة، والمساجلة وغيرها من ضروب المصطلحات الدالة على مختلف التفاعلات القولية"[1]

أمّا مجال الحجاج الجدلي، فيقوم على "أمور الإثبات والنفي والتأكد عبر استخدام الوسائل اللغوية البلاغية التي في مقدور المتكلم توظيفها...فالجدل عند أرسطو نمط حجاجي يدور على اختبار الأقاويل، الأقاويل الخلافية بالخصوص، وبالاختبار يقصد الجدلي إلى البحث في القول عما قد يسوغ نفيه"[2] .

ومن خلا ل ما سبق نستنتج أنّ الحجاج الجدلي وسيلة للتأثير والوصول إلى الحقائق مهما اختلفت مجالات ومناسبات استخدامه. وهو لا يخرج من منطلق إثبات الرأي والإقناع به.

5- 4- الحجاج اللّغوي (اللّساني): يهتمّ هذا النّوع من الحجاج على البنية اللّغوية. وظهرت النّظرية الحجاجية اللّسانية التي أسسها ديكرو وأنسكومبر، فهي تركز على اللّغة نفسها دون التركيز على ما هو خارجها، وعلى الطّاقات الحجاجية الموجودة فيها. وفي هذا يقول أبو بكر العزاوي: "اللّغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية، وبعبارة أخرى هناك مؤشرات عديدة لهذه الوظيفة في بنية الأقوال نفسها"[3]، مما يعني أنّ كل استعمال للّغة هو في حدّ ذاته حجاج بغضّ النّظر عن السّياق الخارجي.

---

[1]- عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1 ، 2013، ص138.

[2]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مرجع سابق، ص44.

[3]- أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، المغرب، ط1، 2006، ص14.

ويقول كريستيان بلانتان: "كل كلام حجاجي حتما هو نتيجة للتّلفظ في مقام، وكل ملفوظ يرمي إلى التّأثير في المرسل إليه في الآخر وتبديل نسق فكره"[1]. ففي الحجاج اللّغوي "اللّغة تحمل في طياتها بعدا حجاجيا كامنا في صميم بنيتها الداخلية مسجلا فيها، وليس عنصرا مضافا إليها ومن ثمّ فمعنى الأقوال لا ينفصل عن طابعها الحجاجي"[2].

ويعدّ الحجاج عند ديكرو وأنسكومبر مكوّنا من مكونات البنية اللّغوية ... فالحجاج يتمّ داخل اللّغة، ومن ثمّ هذه النّظرية التي أنشأها هذان الباحثان والموسومة بالحجاج في اللّغة. فالخطاب التّلفظي ينطوي وجوبا على خاصية حجاجية مباطنة له، بتعبير ديكرو: "إنّ الملفوظ ينطوي في ذاته على إشارة للطّابع الحجاجي للمحمولات التي تشكّله"[3].

ويقوم الحجاج اللّغوي على الملفوظات باعتبارها أدوات للحجاج والتأثير؛ فهو مؤسّس على بنية الأقوال، وعلى تسلسلها داخل الخطاب وما تحمله من وظيفة حجاجية داخلية، فالخطاب لا يحتاج إلى آليات ووسائل خارجية لتحقيق غاية التأثير والإقناع، فهو يعتمد على بنيته ومحمولاتها الحجاجيّة.

5- 5- الحجاج الخطابي: "الخطبة هي قول ينشئه الخطيب وحده، والغرض المقصود منه هو في كل الحالات هو الإقناع بحكم (Jugement) وإلى الحكم يستند الفعل(Action). والحكم يمثّل جوابا عن سؤال يكون استثاره الوضع الخلافي المنشيئ للحجاّ "[4]. والمقصود بذلك أنّ الخطيب يعمل على التأثير في المتلقي من خلال إقناعه بأحكام، "فالحجاج الخطابي نظرية خطابية تدرس التقنيات الخطابية في علاقتها بوظيفتها الحجاجية التأثيرية، وشروط بنائها ونموّها وتعتبرها حججا موجّهة للدّفاع عن أطروحات أو دحضها"[5].

فالحجاج الخطابي موجّه للإقناع بغض النّظر عن الأشكال التي يتّخذها ولا فرق بين "كونه شفهيّا أو مكتوبا ولا يقتصر على الخطاب الموجّه إلى جمهور في ساحة أو ميدان فسيح،

---

[1]- كريستيان بلانتان، الحجاج، تر: عبد القادر المهيري، مر: عبد الله صولة، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، ص34.

[2]- المرجع نفسه، ص95.

[3]- عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص97.

[4]- فريق البحث في البلاغة والحجاج، أهمّ نظريات الحجاج في التّقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمّود، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، مجلدxxxix، 1998، ص126.

[5]- محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ص44.

فالغاية واحدة هي الإقناع. والحجاج الخطابي نجده اليوم منتشرا في الوسائل السّمعية البصرية وهي حوامل ثقافة الجماهير"[1].

ويربط محمد الطلبة الحجاج الخطابي بخصائص الجمهور، ليدفعه إلى الأخذ بما جاء به والامتثال لحججه، وهذا قد يحيل إلى ضرورة معرفة احتياجات الجماهير، ومستوياتها الفكرية والثقافية، ليستطيع المرسل تمرير أفكاره، وهو ما يستدعي المهارة لدى الخطيب للوقوف على هذه الخصائص، وبالتالي يحسن اختيار الحجج والاستدلالات عند مخاطبة الجمهور، ويحقق الإقناع وتقبل الرأي، وفي هذا المعنى يقول عن الحجاج الخطابي هو "حجاج يصاغ لجمهور معين يعرف الخطيب مسبقا الخصائص الكبرى لآفاق انتظار أفراده، وبالتالي يتوجه إليهم باستدلالات إقناعية محددة يسعى من ورائها لدفعهم إلى الفعل"[2].

وقد صنف محمد العمري الخطاب حسب المتلقي والرسالة الموجهة إليه، حيث يقول: "... وإما أن يكون عالما مخالفا وجاحدا لوجهة نظر الخطيب وفي هذه الحالة لابد من المحاجة، والبرهنة وتلك الخطابة الحجاجية أو المناظرات"[3].

6- السّلم الحجاجي: تطرقنا في العنصر السّابق إلى أنواع الحجاج الذي تنوّع بتنوّع الخطاب، ممّا يعني أنّ لكلّ خطاب وظيفة حجاجية؛ فالأقوال تأتي ضمن سلم حجاجي ترتيبي، يقوم على منحى تصاعدي في ذكر الحجج، انطلاقا من الأضعف حتى الأقوى بطريقة تساعد في تزايد درجة الحجاج والإقناع. فالسّلم الحجاجي إنّ صحّ التّعبير هو أداة لقياس قوّة الحجج

وهو عند أزفالد ديكرو "علاقة ترتيبية للحجج المنتمية إلى فئة حجاجية واحدة؛ بحسب القوة الحجاجية لكل حجّة، ومعلوم أنّ الحجج اللّغوية متفاوتة في قوّتها الحجاجية. فهناك الحجّة الضعيفة والحجّة الأضعف، وهناك الحجّة القويّة والحجّة الأقوى، أي من الأضعف إلى الأقوى صعودا"[4]. وليس ببعيد عن هذا المفهوم للسّلم الحجاجي، يرى طه عبد الرحمن أنّ السّلم الحجاجي هو عبارة عن "مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية وموفية بالشرطين الآتيين:

---

[1]- محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ص129.

[2]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مرجع سابق، ص53.

[3]- محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002، ص 41.

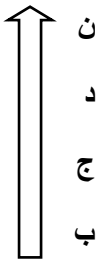
[4]- أزفالد ديكرو، السلميات الحجاجية، تر: أبو بكر العزاوي، مطبعة وراقة بلال، فاس، المغرب، ط1، 2020، ص19.

– كل قول يقع في مرتبة ما من السّلم يلزم عنه ما يقع تحته، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطّرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه.

– كل قول كان في السّلم دليلا على مدلول معين كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى عليه"[1].

وتبقى الغاية دائما هي إقناع المرسل إليه "المرسل في الخطاب الحجاجي يقصد إقناع المرسل إليه بفعل معين أو التأثير فيه، اعتمادا على سلم حجاجي يكون بمنزلة دعامة استدلالية لغرضه الذي من أجله كانت العملية التخاطبية، والحجج التي يوردها لن تكون على درجة بل تختلف وتتفاوت فيما بينها وفق القوّة والضّعف" [2].

وفي هذه العملية الخطابية يلجأ الخطيب إلى استخدام الحجج وترتيبها لبلوغ مقاصد متعددة، وهذا الترتيب للحجج يسمى عرض المقدمات، والمقاصد المراد بلوغها هي النّتيجة. فالمتكلم "قد يستدلّ لنفسه على أمر مخصوص طلبا للعلم بوجه من وجوهه، وقد يطلب التّوصل إلى نتيجة معينة بواسطة مقدمات يصوغها من عنده...وقد يستدلّ النّاطق طلبا لإقناع الغير، فيسلم بصدق المقدمات، ويبني عليه صدق النّتيجة، لاعتقاده أنّ الغير يقبل مقدماته، ولا يحتاج إلّا إلى بيان كيف أنّها تثبت نتيجته"[3]؛ وعليه فإنّ السّلم الحجاجي هو حجج مرتبة هي بمثابة مقدمات تعمل بترابطها وتتابعها على الوصول إلى النتيجة والمقاصد المتوخاة لإقناع المتلقي. وهناك علاقة تربط بين الحجّة والنّتيجة "هي التي تدعى العلاقة الحجاجية، فالسّلم الحجاجي هو علاقة ترتيبية للحجج يمكن أن نوضحها في الشكل الآتي:



حيث إنّ (ب، ج، د) هي حجج وأدلة تخدم النتيجة (ن)[4].

---

[1]– طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص277.

[2]– حمدي منصور جودي، السلالم الحجاجية وقوانين الخطاب مقاربة تداولية، مجلة مقاليد، ورقلة، ع13، ديسمبر2017، ص2.

[3]– طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص139–140.

[4]– حافظ إسماعيلي علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ج1، ص59.

المبحث الثاني
في مفهوم الصّورة الشعريّة

ما إن تذكر الصورة الشعرية حتى تتبادر إلى الذهن بعض التساؤلات حول ماهيتها؛ ذلك أن مفهوم الصورة واسع ومتشعب لكثرة استعماله وتداوله؛ فقد وردت الصورة في كلام العرب "على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، فيقال: "صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[1].

إن الدلالات اللغوية التي تطرحها مادة (صـــور) ثابتة في إطار الشـــكل والهيئة، لكن ارتباط الصورة بمصطلح الشعرية يستوجب فهما لماهية هذا المضاف إليه؛ لذا كان الغرض من هذه التوطئة هو محاولة لملمة المفاهيم وإيجاد التقارب بين المصـــطلحين فلا يختلف اثنان في أن الشـعرية عانت اضـطرابا كبيرا في تحديد مفهوم دقيق لها، حتى بدت تحديداتها غير متناهية، وصـــار الغموض ســمة من ســمات مفهومها نظرا لتكاثف دلالاتها واختلافها باختلاف آراء النقاد والدارسين وما مارسوه من تكديس لتعريفاتها وتحديداتها؛ مما جعلها كلمة زئبقية، وقيمة متغيرة ومتجددة. وإن كانت التســـمية –الشـــعرية– متجذرة في القدم عند **أرسطو(348–422 ق.م)** في كتابه " فن الشعر"[2].

ثمّ إنّ علاقة الشـعرية بعديد من الحقول المعرفية كاللسـانيات، والبلاغة، والأسـلوبية والنقد الأدبي جعل منها مصـــطلحا يكتنفه الكثير من الالتباس، وذلك لتشـــعب مدارس واتّجاهات من تعرّضوا لها بالتّعريف حيث عدّها **رومان جاكبسون (Roman yakobson)** بأنها "ذلك الفرع من اللســـانيات الذي يعالج الوظيفة الشـــعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة"[3]، وأفسح المجال لموضوعها ليشمل كلّ ما يجيب على السؤال "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"، فموضوع الشعرية بحسب قوله، البحث في الخصائص والمميزات

1– ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط6، (د ت) ، مادة (ص و ر) ،ج2 ص492.

2– ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط)، (د ت)، ص 25.

3– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 1988، ص 35.

التي تجعل الخطاب الأدبي فنيا جماليا، وإبقاء سـؤاله دون جواب دليل على أنّ أهم سـمات الشعرية هي التحوّل الدائم الذي يحول دون تحديد أبعاد ثابتة لها.

كما يعرفها **تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)** بأنّها "مقاربة للأدب «مجردة» و«باطنية» في الآن نفسه... وهي علم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصـائص المجرّدة التي تصـنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[1]، ليُدرج بذلك دور المتلقي في الكشـف عن ملامح الشـعرية، فهو وحده من يحدّد فرادة العمل وتميزه عن غيره.

ويذهب **جون كوين (Jean Cohen)** إلى أن "الشـعر قوة ثانية للغة، وطاقة سـحر وافتتان وموضـوع علم الشـعرية هو الكشـف عن أسـرارها"[2]. فهو يشـيد بالطاقة المكتنزة في الشـعر ودور الشـعرية في الكشـف عن أسـراره من خلال الكشـف عن مسـتويات المجاوزة والانزياح فيه.

وتتجسـد الشـعرية عند **كمال أبو ديب** ضـمن نظام من العلاقات بين مكونات النص حيث يشكل النص بؤرة لتقاطعات مختلفة. والشعرية بهذا المعنى "تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلاًّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شـعرياً، لكنه في السـياق الذي تنشـأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشـجة مع مكونات أخرى لها السـمة الأسـاسـية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشـعرية ومؤشر على وجودها"[3].

وهكذا أصـبحت الشـعرية عند كمال أبو ديب تتجاوز النص إلى السـياق الذي يجعلها تتسم بخصائص انزياحية تجعلها مخالفة للمألوف.

أما **حسن ناظم**، فيرى أن الشعرية والأدبية يشتركان معاً في أن لهما غاية واحدة وأنهما يتسمان بالعلمية، غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى، فسرعان ما شـاعت الشـعرية وطغت عليه، ومع ذلك بقيت الأدبية موضـوعها الأكيد "فما دامت الشـعرية

---

[1]– تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2 1990، ص23.

[2]– جون كوين، اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1999، ص9.

3– ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش. م. م، بيروت، ط1، 1987، ص14.

– ومن بين مهامها الأساسية – تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، أي أن الخصائص المجردة هذه هي – اختصاراً – الأدبية ذاتها، فالشعرية – اختصاراً أيضاً – تستنبط الأدبية في الخطاب وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي"[1]. وعلى الرغم مما تحدثه التعريفات المتعددة، وزوايا النظر المختلفة لمصطلح الشعرية من تعتيم وضبابية، إلا أن لها سحرا يمكننا من الشعور بها ومعرفة مقاصدها في ارتباطها الذي لا ينفصم عن الصورة، فمن خلال تأثير الصورة الشعرية في القارئ. ليس على المستوى الجمالي فقط بل على المستوى الإقناعي أيضا، نجد أنها وسيلة من وسائل التأثير والإقناع، وهذا ما ذكره أرسطو عن الخطابة اليونانية، وذكره البلاغيون العرب في كتبهم ومصنفاتهم، وبهذا فقد كانت الصورة الشعرية مجالا رحبا لعمل الحجاج حيث إنها تملك من المكونات الكبرى والعناصر الجزئية ما يستطيع به المحاجج إثبات حجته، أو بيان بطلان دعوى خصمه من غير تعصب أو قلق.

وسنحاول في هذا البحث الوقوف على الصورة الشعرية في قصيدة "خطاب في سوق البطالة " لسميح القاسم، وإبراز قوتها الحجاجية بوصفها استدلالا حجاجيا.

ويمكن القول: إن الصورة الشعرية هي وسيلة الشاعر في الارتقاء على سلم الحجاج بهدف الإقناع.

وتعد الصورة الشعرية من أهم عناصر بناء النص الشعري عامة والشعر الحديث والمعاصر على وجه الخصوص.

إن مفهوم الصورة الشعرية في الشعر الحديث والمعاصر لا يقف عند حدود مفهوم الدرس البلاغي القديم لها، الذي قدمها بعديد المسميات، بل يتجاوزه إلى مفاهيم جديدة جعلتها أكثر تنوعا.

1– مفهوم الصورة الشّعرية في النقد القديم: لقد ربط النقاد منذ القدم بين الشعر والصورة. قال **الجاحظ (ت 225هـ):** "إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من

1– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص36 .

التصوير"[1]. والملاحظ أن اعتبار الشعر نسجا أو تصويرا مفاد ذلك أنه اكتسب صورة مادية يمكن إدراكها بالحواس؛ فتثير في المتلقي الشعور بالقيم الجمالية الكامنة فيها.

أما **قدامة بن جعفر (ت337هـ)** – الذي نجده متأثرا بالفلسفة اليونانية – فيرى أن الصورة ذلك الشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر ليجسد الأفكار المجرّدة التي تدرك بالعقل، إذ اعترف بها عنصرًا من عناصر الشعر، وربطها بغيرها من العناصر الأخرى جاعلا منها المادة الأولية لصناعة الشعر كما في بقية الصناعات. والصورة الشعرية عنده صناعة أو حرفة، فهو يشبه الجاحظ في هذا الرأي؛ لأنه ممن يُؤْثِر اللفظ على المعنى فقدامة أشار إلى هذا المصطلح قائلا: "ومما يجب توطيده، قبل ما أريد أن أتكلم فيه، أنّ المعاني كلها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[2]. وهو بهذا يرى أن الصورة هي المادة الأولية والأساسية للشعر، ومن غيرها لا يسمى الشعر شعرا.

وحقيقة مقصد قدامة من قوله السابق يتعدّى فهم الصورة من كونها شكلاً أو هيئةً إلى كونها نسجًا متحدًا من شتّى عناصرها؛ لفظًا ومعنًى ووزنًا وقافيةً؛ لأنه "لا يمكن تجزئة المادة المصنوعة كقطعة الأثاث التي يصنعها النجار تفاريق من خشب ومسامير وسائر المواد كما لا يمكن أن نتوهم الحلية التي يبدعها الصائغ نثارا من المعدن وما يتقبله خطوطا وأشكالا وحجوما"[3].

وقد أشار **أبو هلال العسكري (395هـ)** إلى وظيفة الصورة الشعرية في إقامة الحجة بوصفها شكلا من أشكال البلاغة في قوله: "البلاغة ما تعطف به القلوب النافرة، ويؤنس القلوب المستوحشة، وتلين به العريكة*الأبية المستعصية ويبلغ به الحاجة، وتقام به الحجة،

1– الجاحظ، الحيوان، تح: يحي الشامي منشورات، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1986 ص131–132.

2– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط) ، (د ت)، ص53.

* العريكة: الطبيعة والنفس، يقال فلان لين العريكة إذا كان سلسا مطاوعا منقادا قليل الخلاف والنفور، وشديد العريكة إذا كان شديد النفس أبيا، ينظر: ابن المنظور، لسان العرب، مج 10، مادة ع ر ك.

3– كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د ط) ، 1987، ص34.

فتخلص نفسك من العيب، ويلزم صاحبك الذنب من غير أن تهيجه وتقلقه، وتستدعي غضبه وتستثير حفيظته"[1].

فالصورة الشعرية عموما فن قولي تستلذه الأسماع، فيستثير القلوب وتلين به النفوس وتهدأ بفعل ذلك التواصل اللساني التداولي بين المبدع والمتلقي وبذلك تتحقق جمالية الصورة الشعرية ووظيفتها الإقناعية.

وأكد **عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)** من جهته ما قاله الجاحظ نفسه فيما يخص قيام الشعر على التصوير وضرورة توافره على صور شعرية يحكم عليها بالجودة أو الرداءة حين قال: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه"[2]. فالحكم بالجودة أو الرداءة لا يكون على المعنى وحده ولا على اللفظ بمفرده، وإنما يكون على الصورة التي أخرج بها هذا المعنى.

وقيمة الصورة لدى عبد القاهر الجرجاني تتأتى من سياقها ضمن القصيدة. وبهذا تفطن إلى أنه لا قيمة للتصوير إذا لم يكن منسجما مع سياق النص، بل إنه تطرّق إلى الجذور النفسية للصورة في نفس قائلها والآثار المتوقعة في نفس سامعها، مع اهتمامه الدائم بالأثر الجمالي الذي تتركه الصورة على النص، سعيا وراء ما يتركه النص بواسطتها من أثر في وجدان المتلقي. ومن خلال هذا يمكن القول إن عبد القاهر الجرجاني يلامس المفهوم المعاصر للصورة الشعرية، "فالشاعر الحاذق هو الذي يستطيع أن يكشف بين المتناقضات أوجه شبه دقيقة تخفى عن أنظار الآخرين"[3]. ودراسة الصورة عنده هي دراسة متميزة ونظرته نظرة تغاير

1- ينظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة، 1952، ص52.

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2000 ص265.

3- ينظر: هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتابة الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010، ص41.

المفاهيم التي سبقت دراساته، فكان أقدر من غيره من النقاد على الإحاطة بمفهوم الصورة الشعرية وتقديمها ضمن نظرة متجانسة.

أما **حازم القرطاجني (684هـ)** الذي استفاد من نظريات الفلاسفة والنقاد الذين خلَفهم، فله نظرة خاصة للصورة؛ فقد استعمل مصطلح "التخييل" وجاء في أبسط تحديداته له قوله: هو "أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض"[1]. فالتخيل يعني عنده "القوة الإدراكية الفاعلة لعملية المزج بين الأشياء، وإدراك العلاقات الظاهرة والكامنة فيها، أي إنه يرتبط بالجانب الإبداعي بالدرجة الأولى، في حين يرتبط التخييل بالجانب التأثيري، وتحريك النفس لمقتضى الكلام وحملها على طلب الشيء أو الهرب منه"[2]. وحسن التصوير يظهر عنده في "الأوصاف الحسنة التناسق والمليحة التفصيل وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليق وفي التشبيهات"[3] فالقرطاجني يحاول أن يقدم مفهوما متلاحما عن الصورة، فنجده يدخل إليها عبر تسميات أخرى كالمحاكاة أو التخييل.

وخلاصة القول إن النقد العربي القديم عرف الدلالة ولم يعرف المصطلح، فقد كان واعيا تماما أنَ الصورة عماد الشعر وقوامه، ولم يكن بحاجة إلى مصطلح (الصورة) ليدل على ذلك، لقد كان في مصطلح (تشبيه) أو (استعارة) أو (كناية) أو (مجاز) ما يكفي للتدليل على أن الشاعر مصور ورسام، "فهو درس (صورية) الشعر أو طبيعته التخييلية من خلال مصطلحات علم البيان على نحو خاص، ومصطلحات علم البديع بوجه عام"[4]، ولا يمكن أن نحكم على جهود النقاد العرب القدماء بالتقصير فهم "عالجوا قضية الصورة معالجة تتناسب والظروف التاريخية والحضارية السائدة في عصرهم"[5].

2- مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث: تطرق إليه النّقاد في أبواب متعدّدة، وتناولوه من وجهات نظر مختلفة باختلاف مذاهبهم الأدبية، ومشاربهم الثقافية فوردت لها

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص89.

[2]- المصدر نفسه، ص90.

[3]- المصدر نفسه، ص95.

[4]- ناصر حلاوى، مفهوم الصورة في الموروث العربي القديم، مجلة الأقلام، العدد7، العراق، يوليو 1990، ص32.

[5]- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1996، ص8.

تعريفات كثيرة ومتمايزة، تتكامل أحيانا وتتناقض أحيانا أخرى، إلّا أنّها تشترك لا محالة في أساسيات لا تتجرّد الصورة منها أبدا، ولا تتحقق بدونها. أهمها: شرط المجاوزة حيث يرى **هربرت ريد (Herbert Read)** "أنها تجاوز لحدود التعابير السائدة"[1] "الأمر الذي يحقق الدّهشة والمباغتة وكسر أفق التوقع عند المتلقي، نتيجة التحليق خارج أنساق اللغة المألوفة والمتداولة وتخطي المعاني الثابتة، فالصورة الشعرية هي أشياء مراوغة، تتجنّب الحصار الممل للغة النقد العلمية ببساطة"[2]. فالجانب الجمالي التخييلي الشعري كان ولا يزال العامل الأساس المهيمن على دراسة الصورة. حيث يرى نعيم اليافي أنّ الصورة "وحدة تركيبية معقدة تتبارى فيها شتّى المكوّنات، الواقع والخيال اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع الداخل والخارج، الأنا والعالم..."[3].

ويرى **محمد الولي** أن الصورة "تجمع بين المتنافرات والمتباعدات لذا ينبغي أن تعرّف باعتبارها جمعا بين شيئين منتميين إلى مجالين متباعدين قليلا أو كثيرا"[4]، ذلك أنّ الصورة المعاصرة تتعدى المجاورة إلى المجاوزة، والخرق الدّلالي والتركيبي، بل هي خرق للإطار الخارجي، ونفاد إلى عمق الأشياء، وكشف لجوهرها، فهي تحس الأشياء إحساسا كشفيًا وفقا لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق، بل يدركهما الخيال والحلم[5].

إن الخيال الشعري هو الأداة أو الوسيلة التي تعتمدها الصورة في الجمع بين المتنافرات عن طريق خلق روابط منطقية بينها، "فهو نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها، أو نوعا من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع بالمتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدّة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسيّة، وتعميق الوعي"[6].

---

[1]– ينظر: سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت (د ط)، 1982، ص 30.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص39.

[3]– هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص222.

[4]– محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص169.

[5]– ينظر: هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص53.

[6]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص14.

فمن خلال المفهومين السابقين يفهم أن الصورة في الشعر الحديث صارت مع عملية الخرق والتجاوز تولد وتتطور وتنمو لتكشف عن خصائص ووظائف جديدة لها؛ فقد تكون الصورة الحديثة عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة.

ويذهب **عز الدين إسماعيل** إلى أن هذا المصطلح أوسع نطاقا وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة، وإن أفاد منهما، "فليس بين الصورة إذن وبين التشبيه أو الاستعارة فجوة، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق، إلى جانب الأصالة والابتداع حيث تمثل الصورة وتؤدي دورها، غير أنّ الصورة وإن تمثلت أحيانًا في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية، فما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها"[1].

وفي ظل توجه النقاد إلى تفسير وفهم الصورة في الخطابات الشعرية للكشف عن وظائفها الحجاجية كانت لهم وجهات نظر مختلفة في تحديد مفهومها.

ويرى **مصطفى ناصف** أن الصورة الشعرية العربية لم تتجاوز حدود البنية البلاغية التقليدية، من تشبيه وضروب المجاز والاستعارة واعتبرها ذات بعد ذهني منطقي تنتج بفعل القوى النفسية والخيال كما أعطاها رمزية وأسطورية في قوله: "إنها اكتسبت حديثا أبعادا ذهنية مجردة، ومناحي رمزية، ومن ثم أسطورية وأتيح لها أن تتحرر من ضرورة إيراد طرفين للمماثلة أو ربطها بالمشابهة، وبذلك أصبح جمالها فيضا نابعا من كونها صورة فحسب"[2].

ومما سبق يتضح لنا أن الصورة وليدة التجربة والخبرة التي تميز كل مبدع وتجعله متفرّدا عن غيره متميزا له خصوصيته في انتقاء الألفاظ، وتفرده في سبك التراكيب مستخدما طاقات اللغة ودلالاتها البيانية ليخرج نصه في صورة موحية، مفعما بالحياة والحركة، نابضا بالمشاعر الصادقة، ومحركا للنفوس، ومؤثرا في الأفكار لتكون الصورة الشعرية ملمحا بارزا للإبداع الجمالي والتأثير الإقناعي.

3- أشكال الصورة الشعرية: لقد تعددت الاتجاهات والحركات والمدارس النقدية والأدبية التي أولت الصورة مكانة متميزة في الشعر الحديث فجعلتها سمته الأساسية بل مكونه

---

[1]- ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعرفية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3 1966 ص143.

[2]- ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص254.

الجوهري، وأدى هذا التعدد إلى تعدد أنماط الصورة الشعرية وأشكالها، وقد توصل النقاد في التمييز بين أشكالها المختلفة عموما إلى وجود شكلين لها هما: الصورة الجزئية والصورة الكلية.

3- 1- الصورة الجزئية: الصورة الجزئية هي أصغر عنصر داخل الصورة الكلية أو هي النواة التي تنبثق عنها وتعتبر الأهم لأنها تكشف عن الوحدة في الموضوع، فعلاقتها به علاقة الجزء بالكل؛ لأنها تصور جزئياته جزئية جزئية حتى تستوفيه، وتأتي عليه في تلاحم ونمو وحيوية[1]، وجاء في تعريفها: تلك الصورة المحققة بكلمة أو تركيب بياني بلاغي كالتشبيهات والاستعارات والكنايات فهي "كالألوان والخطوط في الرسم، لها ماديتها وكثافتها ووصفها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي، فهي أجزاء في ذاتها، وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التي هي مدلوله الطبيعي، ولا يمكن في أي حال من الأحوال إغفال الصورة الجزئية، فلا يجب النظر إلى قصر طولها وصغر حجمها، ولكن الذي يجب هو النظر إلى مدلولها وكثافتها ودورها داخل النص الشعري، وعلاقتها ببقية العناصر الشعرية الأخرى"[2].

وعلى الرغم من أن مصطلح الصورة الشعرية يعد مصطلحا جديدًا في النقد العربي إلا أن القضايا التي يثيرها موجودة في التراث، وإن اختلفت طرق العرض والتناول، أو تميزت درجات التركيز والاهتمام، يرى محمد الولي في هذا الشأن "أن التشبيهات والاستعارات والرمز أي كل ما كان في التراث الكلاسيكي مجرد محسنات تنفلت من بين البلاغة لكي تصبح صورة"[3].

وفي ظل هذا الاتجاه كانت عملية الفصل بين أنواع الصور، وتحديد درجات اختلافها فالتشبيه، والتمثيل، والاستعارة، والمجاز، والرمز، والأسطورة كلها أنماط تصوير لكنها، تختلف على الرغم من أنها تتداخل فيما بينها. وسنتطرق – في الفصل الثاني– إلى بيان مفهوم بعضها، مما ورد في قصيدة سميح القاسم" خطاب في سوق البطالة" وتحليلها للكشف عن أبعادها الحجاجية.

---

[1]– ينظر: علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط2، 1995، ص103.

[2]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، 1997، ص 416.

[3]– ينظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص17.

ويشترط أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي مر بها الشاعر؛ لإظهار فكرة أو حدث، أو مشهد، أو حالة نفسية أو غير ذلك؛ لكي تشارك الحركة العامة للقصيدة و تؤدي وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية[1].

3- 2- الصورة الكلية: الصورة الكلية هي تشكيل من الصور الجزئية (المشكلة لأجزائها الداخلية) كلمات، جمل تشبيهات استعارات، كنايات...وهي "صورة لا تنحصر في التشابه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز، ولكنها كل صورة توحي بأكثر من معناها الظاهر"[2]، وبذلك نجدها تحتوي على أكثر من مشهد، وأكثر من حالة، وأكثر من مناخ. فيمكن أن تشمل النص كله، أو جزءا كبيرا منه.

يرى مصطفى ناصف أنها "تستعمل عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري"[3] فالصورة ما يستدل بها على التعبير الشاخص الذي يوصلنا إلى إدراك حقيقة الأشياء من جهة، وعلى دلالة الكلمة الاستعارية من جهة أخرى، فالشق الأول من القول يعنى بإيحاء الصورة، أي الصورة الكلية، أما الشق الثاني يعنى بشكلها الخارجي في الدلالات المجازية، أي الصورة الجزئية. ويرى بعض النقاد أن الصورة الكلية من أنسب الوسائل التي تساهم في بناء التصوير الإيحائي، الذي يعتبر أشد تأثيرا في المتلقي من غيره، "فالشاعر يحاول من خلاله التحرر من الواقع الموضوعي والمحاكاة المباشرة والحرفية لمعالمه المادية، فيلجأ إلى اقتناص الصور من العوالم الخيالية والفضاءات الشعورية المذهلة"[4].

ويفهم مما سبق ذكره أن الصورة الشعرية عاطفية، لا عقلية بوصفها تعبيرًا عن الذات الإنسانية بما تحمله من انفعالات، وعواطف أظهرها الخيال في إبداع جلي. ففي ظل هذا الاتجاه جرى توسيع مجال دراسة الصورة الشعرية على نحو آخر فأصبحت تدل على الصور الذهنية والبصرية وغيرها وما تشير إليه من معان متعددة. وأصبحت الصورة الشعرية الجيدة تلك التي تستوفي شروط الكمال، إذ تتحول كل جزئية من جزئياتها إلى خلية حية تحمل في ذاتها وجودها الحقيقي، ولا يتم لها ذلك إلا بعد امتزاجها بالأجزاء الأخرى ويتخذ كل جزء مكانه

---

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص422.

[2]- روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971، ص191.

[3]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص3.

[4]- ينظر: هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص60.

ليبث الحياة في المجردات والمحسات والحالات النفسية والإنسانية والعواطف والنماذج البشرية وغيرها، وتكون الجزئية في كل ما سبق كالخلايا في الإنسان الحي تماماً، والتي هي مصدر وجوده الحقيقى، لأن كل خلية فيه تتفاعل مع بقية الخلايا والأمر كذلك في كل كلمة، فتصير الكلمة في موقعها من الجملة أو البيت كائناً حياً في ذاتها، وروحا تتجاوب مع أخواتها لأن الكلمة لا تظهر حيويتها، إلا في جوها الملائم لطبيعتها في الصورة، حينما تتعلق بثانية وثالثة وهكذا؛ مما يوحى بالحقيقة في تعبير قوي وتصوير رائع، مليء بالأسرار يحث القارئ على اكتشافها.

4- موقع الصورة الشعرية في النظرية الحجاجية: ليس من شك في أن التطور الذي رافق الصورة الشعرية، قد تم تحت تأثير نظريات مختلفة، والتي من أبرزها النظرية الحجاجية التي أعطت للبلاغة إحياء وبعثا جديدا، فشقت للصورة الشعرية أيضا طريقا جديدا، حتى تبوأت مكانة مرموقة في ميدانها، وأصبح كل ما تحمله من تشبيهات واستعارات ورموز وأساطير وغيرها آليات حجاجية" تنضوي تحت لواء الحجج المؤسسة لبناء الواقع وتقوم بإبراز ما خفي من علاقات بين عناصره، أو تجلي ما لم يتوقع أو ينتظر بين عناصره ومكوناته"[1].

وبهذا المعنى يمكن القول إن الاستدلال بالصورة الشعرية في الشعر يتم عن طريق رابط غير مباشر بين عناصر من الواقع وهذا الرابط ليس معطى مسبقا، وإنما يعود إلى الشاعر المجازف بتأسيسه، وتقديمه في علاقة ملائمة.

ويقول الدكتور **محمد مشبال** موضحا العلاقة القائمة بين التصوير والحجاج: "لعل ما سمي في البلاغة العربية بالتمثيل، أن يكون أدل الوجوه البلاغية على تفاعل التصوير والحجاج... فبنيته القائمة على التخييل الذي يجسد جملة من السمات كالتصوير الحسي والمشابهة والسردية والوصف والمبالغة، لا ينفي عنه ما يضطلع به من وظائف تواصلية حجاجية ومعرفية وخلقية". ويقول في موضع آخر: "إن التمثيل شكل تعبيري بلاغي يجمع بين اللذة والفائدة أو بين التخييل والحجاج والمعرفة"[2].

---

[1]– ينظر: سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007 ص242.

[2]– محمد مشبال، البلاغة والسرد جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، (د ط)، 2010، ص16-17.

ونجاح حجاجية الصورة يتوقف على مدى قدرة الشاعر على حسن توظيفها؛ لأن قدرة الشاعر هي ما يوصل المتلقي إلى درجة الانفعال والتوتر، والاندماج مع النص، وهذا ما أكده شوقي ضيف في قوله "قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا"[1].

وتكتسب الصورة الشعرية قيمتها الحجاجية من كونها رموزا للانفعالات العاطفية وبما تثيره من استحسان وانفعال لدى المتلقي، فلو أن المحاجج استطاع أن يضرب على أوتار المتلقين باعتبارها مدخلا من مداخل الإقناع والتأثير، فإنه سيكون قادرا على إقناعهم بأفكاره أو اتباع سلوك بعينه؛ ذلك أن الأدلة العاطفية تقيم رباطا محكما من الثقة بين المتلقين والمحاجج، فالمتلقي الذي يتماهى عاطفيا مع المتحدث يكون أكثر ميلا لقبول دعواه[2].

"وقد اعتبر بيرلمان الغاية النهائية للأدب هي إقناع المتلقي وأن معالجة عالم الشعرية للمقومات الشعرية بغض النظر عن المرامي الحجاجية عمل يجافي واقع هذه المقومات"[3]. فالبحث عن مقومات الصورة الشعرية وجمالياتها دون اهتمام بأبعادها الحجاجية يعد قصورا في نظره.

وميز بيرلمان بين نوعين من الصور، الصور الحجاجية التي تتوخى الإقناع والإقتناع، والصور التحسينية التي تتوخى الزخرفة والتزيين، فقال: "نعتبر صورة التعبير حجاجية إذا استتبعت تغييرا في الأفق، فبدا استعمالها عاديا بالنسبة للمقام الجديد، وعلى العكس من ذلك إذا لم ينتج عن الصورة استمالة المخاطب، فإن الصورة ستظهر كمحسن، أي صورة أسلوبية بوسعها أن تثير الإعجاب، ولكن ذلك يظل في المستوى الجمالي"[4].

ويفهم من هذا القول أن بيرلمان أخرج الصورة الشعرية من مجالها التحسيني إلى مجالها الحجاجي التداولي، والصور المقصودة هي نفسها الصور الجمالية، فهو يريد أن يصل إلى فكرة، أن الصور الجمالية يجب أن تعمل لغاية حجاجية لا لغاية جمالية.

---

[1]– شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط5، 1977، ص140.

[2]– أيمن أبو مصطفى، الحجاج ووسائله البلاغية في النثر العربي القديم، سلسلة الرسائل الجامعية، كليات الفارابي الرياض، (د ط)، (د ت)، ص 32.

[3]– ينظر: محمد الولي، الخطابة والحجاج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2020، ص167.

[4]– محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، ص44.

ومن خلال هذا العرض عن الحجاج والصورة الشعرية عند القدماء والمحدثين، يمكننا أن نختزل النتيجة في جملة واحدة، وهي أن وراء كل صورة شعرية حجاج؛ لأن هدف كل منهما هو الإغراء والاستمالة، قصد الإمتاع والإقناع.

الفصل الثانـي

حجاجية الصورة الشعرية في قصيدة
"خطاب في سوق البطالة"

المبحث الأول: حجاجيّة الصّور الجزئية.

المبحث الثاني: حجاجية الصّورة الكليّة (المشهدية).

المبحث الأول

حجاجيّة الصّور الجزئية

تعد الآليات البلاغة إحدى تقنيات الحجاج؛ فهي من أكثر الوسائل التي تعمد إلى تعديل المواقف عن طريق التأثير في الملتقي وإقناعه. وقد انتبه النقاد إلى نجاعة الصورة الشعرية وإلى أن بلوغها مقصدها من المخاطب لا يتوقف على مجرد الحلية اللغوية والأسلوب المنمق، وما يركبه الشاعر من وجوه بلاغية، وآليات بيانية.

يقول الجاحظ: "البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام"[1]. فالعبرة من البيان بالمعنى والمقام وأحوال السامعين، لا بالألفاظ في ذاتها "فالكلام البليغ هو ما تنفذ معانيه إلى القلب والعقل معا"[2].

ويعد شعر المقاومة الفلسطيني شكلا من أشكال ذلك الكلام؛ إذ يتخذ الشاعر المقاوم من الصور الفنية بنوعيها الجزئية والكلية وسيلة لتفجير انفعالاته تجاه واقعه الذي يصارع فيه قوى الظلم والاستعمار، من أجل تحرير الأرض والإنسان، فيبني بها حججا بلاغية يستطيع بواسطتها بناء عالم رحب يستوعب أفكاره وتطلعاته. وتتلاءم تلك الحجج والسياق الذي يجري فيه النص، "كما يمكن عزلها عن سياقها البلاغي لتؤدي وظيفة لا جمالية إنشائية، بل وظيفة إقناعية استدلالية"[3]. وبذلك يتبين أن الصور الشعرية التي تتوفر عليها قصيدة سميح القاسم من استعارات ورموز طبيعية ورموز أسطورية يمكن أن تكون آليات حجاجية تقوم على علاقة ترتيبية يتم ترتيب الحجج عبرها، انطلاقا من الحجة الأضعف إلى الحجة الأقوى. ومن أجل ذلك نسعى في هذا الفصل إلى تتبع أنماط الصور الجزئية (التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، والرمز، والأسطورة) في "قصيدة خطاب في سوق البطالة"؛ لبيان ما تحمله كل صورة جزئية من قوة حجاجية.

---

[1]– الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة المدني، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص76.

[2]– ينظر: شكري المبخوت، الحجاج في اللغة مقال ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص352.

[3]– صابر الحباشة، التداولية والحجاج مداخل ونصوص، دار صفحات، ط1، دمشق، 2008، ص50.

1- حجاجية التشبيه: نال التشبيه اهتماما كبيرا من قبل دارسي الأدب والنقد، فبحثوا في ضروبه وأدواته وتباينت آراؤهم ووجهات نظرهم فيه. فمفهومه العام، هو اشتراك شيئين في صفة أو أكثر.

وعرفه عبد القاهر الجرجاني قائلا:" وهو أن يثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه كإثباتك للرجل شجاعة الأسد"[1]. فالتشبيه يقوم على عقد ممثالة بين شيئين لأنهما اشتراكهما في صفة ما. وللتشبيه أربعة أركان هي: "المشبه والمشبه به وهما طرفا التشبيه ووجهه وأداته"[2]. فالمشبه والمشبه به، هما الركنان القائمان على تأسيسه بالإضافة إلى الأداة ووجه الشبه.

ويعرفه جابر عصفور بقوله: "التشبيه علاقة مقارنة بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو كثير من الصفات المحسوسة"[3]. فالتشبيه يعنى بالوصف ومحاكاة الواقع المادي وبالتجريد، فتظهر براعة الشاعر وحنكته في عقد مشابهة بين طرفين ما كان لأحد أن يفكر في اشتراكهما.

ويعد الاستدلال بالصور التشبيهية في الشعر من أكثر الظواهر شيوعا في الشعر القديم والحديث؛ "إذ يسعى الشاعر من خلالها إلى تشكيل بنية واقعية تسمح بإيجاد أو إثبات حقيقة عن طريق تشابه العلاقات"[4]، أو الربط بين القضايا المتباينة في الجنس.

وأحسن التشبيه "ما وقع بين شيئين لاشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيه حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[5]. وتكمن بلاغة التشبيه في إيضاح المعنى، وبيان المراد منه بعدّه نوعا من المقايسة، ووسيلة من الوسائل والتقنيات البلاغية التي ينشغل بها المرسل

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988 ص68.

[2]- جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، سلسلة الدراسات، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2011 ص48،49.

[3]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص72.

[4]- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص252.

[5]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص124.

بغرض إقناع المتلقي وإمتاعه والتأثير فيه، فكلما أجاد الشـــاعر في ذلك، أســـهم في إقناع المتلقي، عن طريق التدقيق والتمحيص في وجه الشبه بين المشبهين.

عند اسـتنطاق أبيات قصـيدة "خطاب في سـوق البطالة" نجد الشـاعر قدم جملة من الصـور البيانية التشـبيهية، صـاغها بأسـلوب فني؛ يبرز الدور الحجاجي للتشـبيه البليغ في الإقناع والتأثير ومن ذلك قوله:

" ربما تغنم من ناطور أحزاني غفلة "[1]

من خلال استعمال المشبه (المجرد) والمشبه به (الحسي)، في تركيب إضافي، نلمس فيه المشبه به (ناطور) مضافا إلى المشبه (أحزاني)، حيث يصور الشاعر أحزانه كالناطور، أي حارس المزرعة ليبين أن العدو المحتل ينتظر غفلة الحارس؛ حارس الأرض وصاحبها الذي أثقلته الأحزان ليحقق فوزه. لبيان سطوة العدو الصهيوني على حياة الشعب الفلسطيني المضطهد والاغتنام من أحزانه ومآسيه.

ومن التشبيه البليغ الإضافي نجد أيضا قول الشاعر:

" إنها عودة يوليسّيز

من بحر الضياع.."[2]

فالصورة "بحر الضياع" تشبيه بليغ، من باب إضافة المشبه به إلى المشبه، فأصل التشبيه "الضياع كالبحر"، حذفت منه الأداة، فصار التشبيه "الضياع بحر" ثم أضيف المشبه به (البحر) إلى المشبه (الضياع)، ويفهم ضمنيا أن الشاعر طابق بين طول مدة الضياع (الغياب) وامتداد البحر.

واستخدام الشاعر التشبيه البليغ، يقوي الادعاء، والطاقة الحجاجية؛ لأن "مراتب قوة التشبيه تتجلى من خلال إضمار أداة الشبه ووجه الشبه؛ لأنه يكاد يصل إلى حد المطابقة بين المشبه والمشبه به"[3].

ومن الصور التشبيهية التي نهضت بوظيفة الحجاج نجد كذلك التشبيه البليغ، في قول الشاعر:

---

[1]– سميح القاسم، الديوان، دار العودة، بيروت، 1987، ص448.

[2]– المصدر نفسه، ص449.

[3]– ينظر: عبد الهادي خضير، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، (د ت)، المجلد 86، ج2، ص440.

"والأناشيد الحماسية وهج في الحناجر"[1]

يشبه الشاعر في هذا الشطر من المقطع الأخير من القصيدة (الأناشيد الحماسية) في الحناجر بـ(الوهج) تعبيرا عن تفاؤله بالعودة إلى وطنه المسلوب، فلسطين، بعد سنوات التهجير والضياع ليشهد انتصار شعبه، فالأناشيد الحماسية التي تصدح بها الحناجر، مظهر من مظاهر فرحة الشعب الفلسطيني بالانتصار على العدو، كالوهج أو النور الساطع الذي لاح في الأفق فأزال الظلام. ويمكن تمثيل هذه الصورة على النحو الآتي:

إن دقة هذا التصوير وجودته يخلق فضاءً واسعًا من الخيال يوجه فكر المتلقي إلى تأمل الظلم والسواد وما آلت إلية الأحوال من تغير، وهو الانتصار والنور. إذ "إنه إيجاز يجعل بنية التشبيه أبلغ في إثارة وعي المتلقي"[2].

وتتجلى قوة هذه الصورة في إيهام المتلقي بأن المشبه هو المشبه به متحدان، فيبدوان كأن لا حدود بينهما، وفي ذلك مبالغة في الادعاء.

لقد اتخذ سميح القاسم من آلية التشبيه طريقه الأوفر في الاستدلال "بوصفه حاجة فنية تبنى عليها ضرورة الصياغة والتركيب، فهو وإن كان عنصرًا أساسيًا يكسب النص روعة

[1]– سميح القاسم، الديوان، ص449.

[2]– رحمن غركان العربي خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي (تنظير وتطبيق)، دار الرائي، دمشق، ط1، 2008، ص228.

واستقامة وتقريب فهم، إلا أنه يبدو عنصرًا ضروريًا لأداء المعنى المراد من جميع الوجوه؛ لأن في التشبيه تمثيلا للصورة، وإثباتًا للخواطر، وتلبية لحاجات النفس"[1].

ومجمل قولنا: إن حجة التشبيه، هي إحدى مرتكزات الإقناع التي ينبني عليها خيال الشاعر، فالتشبيه البليغ، والتشبيه البليغ الإضافي الذي اعتمده سميح القاسم في قصيدته قلب قاعدة التشبيه، فكان الأصل أن يوضح المشبه به المشبه، ويقربه إلى الأذهان. صار المشبه وسيلة تعريف المشبه به، بعد أن أضيف إليه. فصار الأصل (المشبه به) جزءا والفرع (المشبه) كلاّ، وهو ما عمل على تقوية المعنى ودعم حمولته الحجاجية وجذب المتلقي، وحمله على التخيل والاقتناع.

2- حجاجية الاستعارة: تعد الاستعارة فنا من الفنون البلاغية وشكلا من أشكال المجاز اللغوي، وقد حظيت باهتمام البلاغيين، والشعراء، والنقاد قديما وحديثا لما لها من قيم بارزة في العمل الأدبي عامة والشعر بصفة خاصة.

والاستعارة في حقيقتها انتقال في الدلالة، فهي عند **جاكبسون** "أن نسند إلى الدال مدلولا ثانويا تربطه بالمدلول الأول المشابهة"[2]. والكلمة المستعملة استعمالا استعاريا على حد رأي **ريتشارد(Richard)** "تفقد جزءا من دلالتها القديمة وتكتسب دلالة جديدة نتيجة تفاعلها مع الطرف الآخر من التركيب الاستعاري>>[3] فالاستعارة- حسب ريتشارد- تحصل نتيجة التفاعل بين الأفكار داخل الجملة أو الخطاب، أي عن طريق المقارنة، وهو ما يتولد عنه معنى جديد لا يمت بصلة إلى المعاني الجاهزة المرتبطة بالسياقات القديمة، وهي لا تؤدي المعنى نفسه الذي تؤديه العبارة الحرفية، ولا تعتبر المعنى الجديد مجرد طريقة في التقديم، أو وجها من وجوه الدلالة، وإنما هي تخلق لمعنى جديد ناتج عن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين.

---

[1]- محمد حسين علي الصغير، أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، دار المؤرخ العربي، بيروت، ط1، 1999 ص80.

[2]- عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015 ص92.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص173.

وقد رأى **لايكوف (Lakoff)** و**جونسن (Johnson)** "أن الاستعارة تتجاوز من حيث أهميتها تلك الأسلوبية الجمالية إلى وظيفة فهم العالم وفهم أنفسنا... فهي تتحكم في سلوكاتنا اليومية البسيطة بكل تفاصيلها"[1].

لم تقف الأبعاد النفسية للاستعارة عند حدود الادعاء وما يستتبعه من إيهام ومبالغة، وإنما اتخذت وسيلة للاستدلال وما ينطوي عليه من إثبات؛ لإقرار المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي، وقد كان لعبد القاهر الجرجاني الفضل الكبير في الكشف عن حقيقة الاستعارة؛ إذ يرى أن "الاستعارة ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس والقياس يجرى فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان"[2]، فالاستعارة سبيلها سبيل التشبيه، فهي قائمة على القياس؛ ليتمكن المتلقي من خلاله الاستدلال والوصول إلى المعنى المنشود في الوقت ذاته. يكون ذلك بالبصر بالأشياء وقدرة المبدع، والمتلقي على السواء في الوقوف على حقائق الأشياء والمشابهة بينها؛ ليستطيع العقل الربط بين الأشياء ليصل إلى المعنى. وقد قسمها على أساس الإفادة إلى قسمين: "استعارة مفيدة، واستعارة غير مفيدة. ويريد بالمفيدة تلك التي تفيد معنى ما كان ليحصل لولاها"[3]. وهي ما نعنى به.

ويرى **لوغرين (Legurn)** أن "كل استعارة تضيف إلى الانطباع المتأتى من الانطباع السابق شحنة عاطفية جديدة، كما تشد المستمع والقارئ بواسطة مجموعة من الحجج بحيث يصعب على التحليل المنطقي أن يقوم بمراقبتها"[4]، فالاستعارة تستهدف الإقناع وتستثير الانفعال العاطفي المطلوب.

وقد سبق أن قسم أرسطو الاستعارة إلى ثلاثة أقسام: الاستعارة الجمهورية والاستعارة الشعرية والاستعارة الحجاجية يقول: "وقد أقمنا هذا التمييز انطلاقا من مقام التواصل اليومي للخطاب. فإذا كان الخطاب يهدف إلى الإقناع يكون حجاجيا وحين يهف إلى المتعة يكون شعريا. وحين يهدف إلى الإبلاغ يكون عاديا(متداولا). ومن هنا فإن الاستعارة الجمهورية تهدف إلى الإبلاغ والاستعارة الحجاجية تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف العاطفي، أو الفكري

---

[1]– ينظر: أيمن أبو مصطفى، الحجاج ووسائله البلاغية في النثر العربي القديم، ص150.

[2]– الجرجاني، أسرار البلاغة، ص15.

[3]– المصدر نفسه، ص23.

[4]– ينظر: أيمن أبو مصطفى، الحجاج ووسائله البلاغية في النثر العربي القديم، ص120.

للمتلقي، في حين أن الاستعارة الشعرية لا تهدف إلا لذاتها"[1]. فبالاستعارة يتم توجيه المتلقي إلى الوجهة التي يريدها المتكلم.

ولقد أفاد بيرلمان من آراء أرسطو، فأخرج الاستعارة من البلاغة التقليدية إلى البلاغة الجديدة وجلعها ذات وظيفة حجاجية في المقام الأول[2]. وألح الفلاسفة المسلمون على كون الاستعارة استدلالا يناط بها إثبات المعنى وإقراره في نفس المتلقي، فقد رأوا أن الاستعارة هي القياس الشعري الذي يناظر القياس في البرهان والضمير في الخطابة، فارتبطت الاستعارة أيما ارتباط بما يشبه الحدود المنطقية والقياس[3]. "فالقياس الصحيح مكون من مقدمتين، تكون إحداهما هي المقدمة الصغرى، والأخرى هي المقدمة الكبرى، وإحداهما هي التي تكسب القياس ضرورية لزوم النتيجة عنه، والأخرى واصلة بين النتيجة وبين التي بها ضرورية لزومها"[4].

ومن ثم فالاستعارة تعد من حيث التركيب "قياسا مختصرا حذفت مقدمتاه، واكتفي فيه بالنتيجة" التي تعد الاستعارة. وبتعبير آخر هي محصلة استدلال ذهني يقوم به المتلقي فالوصول إلى شجاعة زيد –على سبيل التمثيل– من خلال استعارة "رأيت أسدا" هي محصلة عملية ذهنية انتقل فيها ذهن المتلقي من مقدمتين يتمثلان في "زيد قوي" مقدمة أولى و"الأسد قوي" مقدمة ثانية وعن طريق المقدمتين تكون النتيجة "زيد أسد" استدلالا على شجاعته وإقدامه[5].

ومن الاستعارات التي نهضت بوظيفة الحجاج في "خطاب" سميح القاسم قوله:

"**يا عدو الشمس**"[6]

جاءت الصورة على سبيل الاستعارة التصريحية؛ حيث شبه الشاعر الحرية بالشمس "بجامع الإضاءة والمنفعة التي تعم الكون"[7]، فحذف المشبه (الحرية) وصرح بلفظ المشبه به (الشمس) والقرينة الضمنية الدالة على ذلك، هي الجلاء والوضوح، فالإحساس بالحرية حافز

---

[1]– ينظر: عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، ص28.

[2]– المرجع نفسه، ص243.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص154.

[4]– أيمن أبو مصطفى، الحجاج ووسائله البلاغية، ص155.

[5]– ينظر: المرجع السابق، ص156.

[6]– سميح القاسم، الديوان، ص447.

[7]– نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص242.

للتقدم والإنتاج والإبداع والعطاء، وكذلك الشمس تبعث نورها وحرارتها لتنتج الأرض وتثمر. كما أن الحرية مطلب الشعب الفلسطيني الذي يسعى لنيله، بل حقه المشروع، لكي يزول المحتل عن أرضه، كما تأتي الشمس لتزيل الظلام من الكون. ويمكن تمثيل هذه الصورة في سلم حجاجي على النحو الآتي:

والمتمعن في هذه الصورة، يجد أن الشاعر نجح في تجسيد المعنى المجرد وبرع في نعت المحتل بعدو الشمس، لما يحمله التركيب من قوة إيحائية، تنفذ بسلاسة إلى ذهن المتلقي لتجسد مدى تطاول اليهود على حق الإنسان في العيش حرا مكرما بالإنسانية في وطنه؛ وتفضح ممارساتهم الشنيعة لحجب نور الشمس أي نور الحرية بوصفها سبيلا للحياة.

ومن الاستعارة نجد أيضا قوله:

"**ربما تطعم للسجن شبابي**"[1]

يشبه الشاعر السجن بحيوان مفترس، والشباب بالفريسة على سبيل الاستعارة المكنية ليقرب للقارئ حجم دناءة العدو وجبنه في الآن ذاته، حين يستهدف بأسلحته وآلياته الشباب الفلسطيني البريء بالاعتقال والزج بهم في سجونه لسنين طويلة تحت التعذيب والتعنيف الجسدي والمعنوي بكل أشكالهما، وربما ينقل سميح في هذه الصورة تجربة عاشها، أو عايش من عاشها، كونه أديبا وشاعرا، وصوت فلسطين المحتلة وشعبها المقاوم. وتظهر القوة الحجاجية في الصورة من خلال علاقة المشابهة بين (السجن الذي يسلب الشباب قوته وطاقاته) و(الحيوان الذي ينهش فريسته) وما زاد المعنى قربا ووضوحا تشخيص (السجن) وتجسيد (الطعام). ويمكن تمثيل الحجج على السلم الآتي:

[1]– سميح القاسم، الديوان، ص448.

ونستخلص مما سبق أن الأقوال الاستعارية أعلى حجاجيا من الأقوال العادية، لما لها من خاصية الإثارة الشعورية، والاقتياد الذهني الذي يكتنف المتلقي، فهي "أبلغ من التشبيه وأفضل منه، وأوجز تركيبا لأنها مبنية على المبالغة في المعنى، لحذف أحد الطرفين"[1]، ومن خلال تجسيد المعنى، تتجلى جمالية الخرق الدلالي والانزياح الشعري، وتتكشف منطلقات الشاعر في مساره نحو تأسيس الواقع. وبما أن القصيدة من شعر المقاومة الذي يسعى للوصول إلى جميع بني الإنسان، للتأثير فيهم وإقناعهم بالحقيقة واستثارتهم للفعل. فإن الشاعر عمد إلى تجسيد المعنى لتقريبه للمتلقي.

3- حجاجية المجاز المرسل: يُصنّف المجاز بوصفه واحدًا من أهم أبواب البيان؛ لما له من صلة وطيدة بأنماط الصورة وعلاقات التعبير الفني، وبقدرته على ترسيخ المعاني وتوسيعها، وبشحن الكلام بطاقة تعبيرية من خلال تكثيف معانيه، وتوليد طاقة كبيرة قادرة على التأثير في المتلقي، بما له من كم دلالي يفوق الحقيقة في تبليغ معاني المبالغة والتهويل وغيرها. "فهو الكلمة المستعملة قصدا في غير ما وضعت له في اصطلاح التخاطب، على وجه يصح، مع قرينة عدم إرادته"[2]، لعلاقة غير المشابهة. والقرينة هي الأمر الذي يحمله المتكلم دليلا على أنه أراد باللفظ غير ما وضع له. فهي تصرف الذهن عن المعنى الوضعي إلى المعنى المجازي.

فالمجاز ضرب من التوسع في اللغة؛ إذ نرى اللفظ ينتقل من معناه الحقيقي إلى معنى مجازي جديد، يوسع في الذهن دائرة الخيال عن طريق شحنه للألفاظ بدلالات ومعان أخرى تزيد من قوة المعنى، وروعة الصورة، وجمالية التعبير، وقوة الإقناع. ولا يمكن حدوث ذلك إلا

---

[1]- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص167.

[2]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص204.

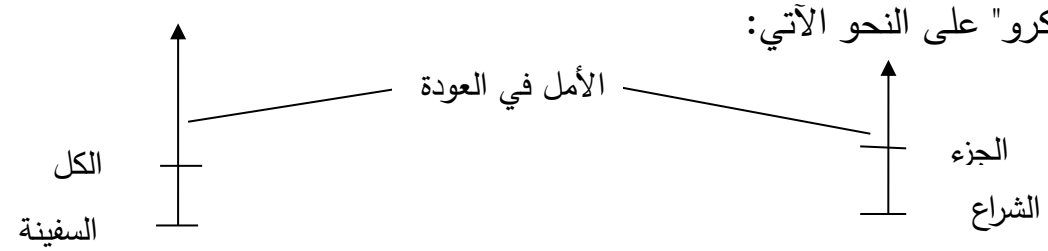
بالخروج باللفظة من الأداء الجامد المباشر الضيق إلى توسيع اللغة وإيراد الدلالة الواحدة بصور متعددة[1].

ويهدف المجاز إلى أقصى إمكانات التأثير والاستمالة، بوصفه آلية بلاغية حجاجية، وقد برز بشكل جلي في القصيدة في قول الشاعر:

"وعلى الأفق شراع"[2]

قد يتساءل القارئ عن سبب استبدال الشاعر كلمة (سفينة) بكلمة (شراع)، أي ذكر الجزء بدل الكل، نقول لأن الشراع أول جزء من السفينة يظهر في الأفق، وهي الصورة التي تظهر للشعب الفلسطيني، الذي يقف على الميناء، يردد أناشيد النصر، ويترقب بلهفة بزوغ الأمل، أمل عودة كل مهاجر إلى أرض وطنه بعد طول الغياب ووحشة الضياع.

وتتبني الحجة في هذه الصورة وفق مبدأ المجاورة. ويعني ذلك: العدول عن (أ) "في الأفق سفينة" إلى (ب) "في الأفق شراع"؛ تطبيقا لقانون الأجدى حجاجيا، فإن لفظ (سفينة)، وإن كان يمكن أن يوجه نحو(ن) وهي غاية الخطاب "التفاؤل والتشبث بأمل العودة" إلا أن لفظ (شراع) أقوى منه في التوجيه إلى الغاية وما تحمله من دلالة عميقة، وهي مدى حاجة الشعب الفلسطيني إلى رؤية أمله المنشود يتحقق[3]، ولو جزء قليل منه. ويمكن تمثيل هذه الصورة على سلم "ديكرو" على النحو الآتي:



ومنه يمكن القول: إن المجاز المرسل يدفع المتلقي إلى تحديد العلاقة التي تجمع بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي المعدول إليه. وإن تحديد هذه العلاقة هو الذي يقنع المتلقي للخطاب ويجعله مذعنا له. كما تظهر فعاليته الحجاجية في أنه يمثل درجة أعلى في الإقناع من درجة المعنى الحقيقي الذي جاء ليسد مسده.

1- علي أحمد عمران، حجاجية المجاز المرسل في مقامات بديع الزمان الهمداني، مج:6 ، عدد خاص، 2011، 274.

2- سميح القاسم، الديوان، ص449.

3- ينظر: عبد الله صولة، في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط1، 2011 ص96.

4- حجاجية الكناية: تعد الصورة الكنائية من أهم الأشكال البلاغية، التي تتضح فيها الحجاجية بصورة جلية وواضحة، فهي توظف ليكون التعبير بها حجة على صدق المعنى، ودليلا من أدلة إثباته للمتلقي؛ مما يزيده تأثيرا في النفس، وترسيخا في الذهن.

والكناية عند عبد القاهر الجرجاني "كلمة أريد بها غير معناها، كقولك فلان كثير رماد القدر، فليس الغرض الأصلي منه معناه، بل ما يلزمه من الكرم وإطعام الخلق وإن كان المعنى مرادا بالغرض"[1].

إنها أسلوب يقوم على العدول عن الصراحة، والجنوح إلى الخفاء والستر، وهو ما يحقق الميزة الفنية التي لا تتحقق إلا من وراء الأسلوب غير المباشر.

وهذا يعني أن المتلقي يحتاج في إدراكه للمعنى الكنائي إلى عملية عقلية استدلالية توجّهه إلى المعنى المقصود، ولذلك نفى أن تكون دلالة الكناية من جهة اللفظ، وجعلها من طريق المعقول. يقول في ذلك: " وإذا نظرت إليها – الكناية – وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ؛ "فالمعنى لا يذكر باللفظ الموضوع له في أصل اللغة، ولكن بمعنى آخر من شأنه أن يردفه ويتبعه مثلما قال عبد القاهر أي يقتضيه ويلزمه"[2].

وقد أجمع البلاغيون على "أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح... وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة"[3].

فالكناية بهذا الاعتبار طريقة من طرق إثبات المعنى، ودليل من أدلته.

والعلاقة التي تقوم عليها الكناية التي تربط المعنى الأول، (أي معنى اللفظ الظاهر الصريح غير المقصود) بالمعنى الثاني، (أي المعنى الخفي المقصود من التعبير) هي علاقة التلازم ويعني أن المعنى الظاهري يستلزم المعنى البعيد المكنى عنه، ويستدعي تحقيقه بصفته

---

[1]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ط)، 1983 ص66.

[2]- المصدر نفسه، ص60

[3]- المصدر نفسه، ص70.

لازما له أو المجاورة، وتعني التعبير عن الشيء بتركه إلى ما جاوره، بخلاف علاقة المشابهة التي تقوم عليها الاستعارة[1].

ومن التصوير الكنائي الذي نهض بوظيفة الحجاج في القصيدة قول الشاعر:

"ربما تخدع أصحابي بوجه مستعار"[2]

بوقوفنا عند معنى (خداع الأصحاب) وعلاقته بمجريات الصراع الفلسطيني- الصهيوني ندرك دون تكلف أن سميح القاسم الذي يتقمص شخصية الشعب الفلسطيني لا يقصد الأصحاب على الصعيد الشخصي الخاص، بل الدول القريبة والبعيدة، التي تحتل مكانة في قائمة الدول الشقيقة والصديقة لفلسطين، والتي كثيرا ما تشهر صداقتها في المحافل السياسية والمنابر الإعلامية، ثم أشار إلى وسيلة الخداع بقوله (وجه مستعار) وهو لفظ يوحي بالإخفاء والتستر على الحقيقة، بل تزييفها، عن طريق أساليب التضليل الإعلامي التي يستخدمها العدو الصهيوني سلاحا، للتأثير في الصورة العامة والرأي العام، إما بتبرير جرائمه الشنيعة في حق الأرض والشعب، أو بتصوير فصائل المقاومة الفلسطينية كتنظيمات إرهابية، أو غير ذلك، لإعاقة الاستجابة العالمية لنداء الإغاثة والنصرة[3].

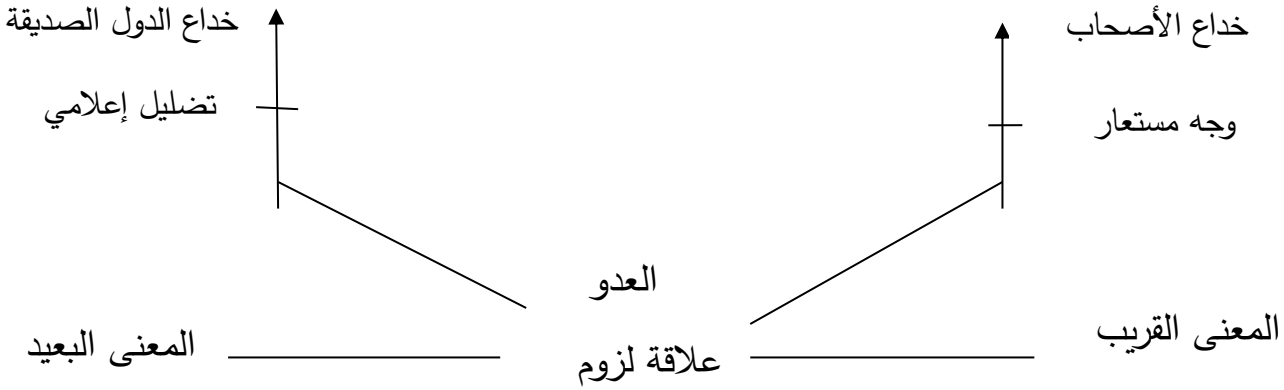
إن هذا الإيحاء القوي الذي ربط فيه القاسم بين النتيجة (خداع الأصحاب) والسبب (الوجه المستعار)، وهو كناية عن صفة الخداع المتأصلة في العدو، قرب قصدية الشاعر في الكشف عن الوجه الحقيقي للمحتل الصهيوني من جهة، ووجّه المتلقي إلى المعنى البعيد وهو الوعي بتلك الحقيقة، وفهم القضية الفلسطينية، وتلبية نداء الاستغاثة وخروج الشعوب في مظاهرات للضغط على حكامها لوقف الحرب. ويمكن تمثيل هذه الكناية على سلم حجاجي، كما يلي:

---

[1]- عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية النظرية والتطبيق، (د ب)، (د ط)، (د ت)، ص161.

[2]- سميح القاسم، الديوان، ص449.

[3]- موقع الشبكة، طارق كيني- الشوا، ماكينة التضليل الإعلامي: سلاح أساسي في ترسانة إسرائيل، النشر:2024/03/12 الاطلاع: 2024/05/22.



والإيحاء يمنح الكناية بصفة خاصة، والصور الشعرية بصفة عامة حيوية، وقوة حجاجية "لأن الحيوية في الصورة الأدبية لا تتحقق إلا بالإيحاء فيها بمعان متعددة، تسمح للقارىء بالتجول والمغالبة، وتدفعه إلى تنشيط عقله وخياله؛ ليرجح معنى على آخر، حتى يقع على المعنى الملائم للغرض وفي هذه المحاورة النفسية والتجوال الفكري، والتنقل في ساحات الخيال ما يؤكد مغزى الصورة في النفس..."[1].

ومن الكناية أيضا نجد قوله:

"**ربما ترفع من حولي جدارا وجدارا وجدار**"[2]

استعمل الشاعر كلمة (جدار) في هذه الصورة، رمزا للحصار وسدّ جميع منافذ الحياة، وهو معنى مجرد يحمل في أبعاده كل الممارسات القمعية للمحتل الصهيوني التي أدت إلى قهر الفلسطينيين، وحرمانهم من كل ما تتطلبه حياة البشر من الماديات كالغذاء، والماء، والدواء والوقود، والكهرباء... وغيرها. وما تتطلبه النفس الإنسانية من المعنويات كلقاء الأهل والأقارب والأصدقاء، وقد أراد القاسم أن يقرب للقارئ كل هذه المعاني من خلال كلمة (جدار) ويثبت في أذهاننا أن هذا الحصار الخانق، بالرغم من أنه شديد القسوة، إلا أنه لن يقف أمام صمود الشعب الفلسطيني وتحديه للمحتل، إلا أن الشعب الفلسطيني سيقاوم ولن يساوم.

وقد وظّف الشاعر نوعا من التكرار، وهو "التكرار اللفظي"؛ لما له من وقع في القلوب وأثر في تأكيد المعنى وتثبيته في الأذهان، مما جعله رافدا مهما للحجاج، يتوسل به للتأثير والإقناع. فالشاعر قد اختزل في كلمة "جدار" حقيقة أكيدة، لا تخفى على العيون والأسماع

[1]– علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص180.

[2]– سميح القاسم، الديوان، ص449.

وهي أن الحصار المشدد وغير القانوني الذي يقيمه العدو الصهيوني على فلسطين ليس حصارا عاديا؛ يرتبط بسبب ويزول بزواله، ولا محددا بمدة زمنية يرتقب انقضاؤها، بل حصار بمثابة سجن كبير يمنع عن الفسطيني أرضه، وهواءه، وبحره. وربما قصد الشاعر هذه العناصر الثلاثة في ذكره "الجدار" أولا، وثانيا، وثالثا. وهذا ما زاد الكناية قوة حجاجية وبعدا وظيفيا يعمق أثر معاناة الشعب الفلسطيني في النفس والذهن معا.

5- حجاجية الرمز: للرمز حضورٌ واضح في القصيدة العربيَّة الحديثة عامةً، وفي الشعر الفلسطيني على وجه الخصوص، وقد شغل الرمز على تعدد أنواعه حيزا كبيرا في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، بوصفه وسيلة مهمة من الوسائل المفتعلة في بناء الصورة الشعرية، التي أغنت النصّ الشعريّ فكرياً وجمالياً، وأضفت على القصيدة عمقاً وكثافة من خلال الوظيفة الحجاجية التي تنهض بها الرموز في النص الشعري.

وإذا كان الأدباء والفلاسفة قد اتفقوا على تعريف الرمز بأنه "شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجوه مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز"[1].

إن المشابهة بين الأشياء المادية ونظائرها المعنوية ليست قائمة – كما هو الحال في الرموز الشائعة والمستهلكة – على ما تواضع عليه الناس واصطلحوا عليه، أو على الربط الساذج. وإنما تقوم على قدرة الشاعر على الاكتشاف الذاتي المتفرد المرتكز على قوانينها الداخلية، لئلا تفقد الرموز فاعليتها وقدرتها على الإيحاء بمدلولاتها.

لقد جلا شعراء العصر الحديث الصدأ عن الرموز الشائعة، وأكسبوها بكتاباتهم أبعادا مستحدثة، من خلال وضعها في سياقات جديدة، تدعو القارئ إلى الارتقاء فوق الواقع المحسوس إلى العالم المثالي المنشود، واتخاذ الرمز أداة للربط بين هذين الأفقين. "فالرمز حركة فاعلة ترفض الجمود والموات، وتبث الحياة الأثيرية التي تعصى على الحد والحصر"[2].

وتكمن القوة الحجاجية للرمز في طاقته الإيحائية، التي تحمل المتلقي على استكشاف التشابه النفسي بين الأشياء. وهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية، وما يختبئ وراءها من أسراره.

---

[1]- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص167.

[2]- المرجع نفسه، ص174.

والواقع أن مؤسس الخطاب الحجاجي يعي عادة الخطاب الذي يتحرك فيه، ويعرف ضرورة الرموز المعبرة عن انتماء متلقيه الثقافي والاجتماعي، فيوظفها بطريقة ذكية، تمكن من الإقناع، والحمل على الإذعان[1].

عند تتبعنا لحضور الرمز في القصيدة، نلمح استلهام الشاعر رموزا عديدة من الطبيعة جاءت مشحونة بقيم دلالية، ذات أبعاد حجاجية، يسعى من خلالها الشاعر إلى بناء صرح واقعي جديد، يطل على أنوار الحرية لأرض عاثت فيها أيادي المفسدين، ولشعب أنهكه الضعف والضياع، معلنا التحدي والصمود والمقاومة إلى آخر نبض في عروقه. ومن هذه الرموز نذكر ما يأتي:

5- 1- الشمس: لازمة حُفِرَتْ في ذاكرة جيل من المؤمنين بحقِّ الإنسان الفلسطيني. يخاطب سميح القاسم عدوَّه قائلا:

" يا عدوَّ الشمسِ.. لكنْ.. لن أساوِمْ

وإلى آخرِ نبضٍ في عروقي.. سأقاوِمْ "[2]

اتخذ الشاعر من الطبيعة –على غرار شعراء عصره– الأنيس الذي يغذي خيال الذات الشاعرة، فكانت "الشمس" في هذه اللازمة، رمزا لحرية الشعب الفلسطيني، التي يقف المحتل دونها، فيحجب نورها، ذلك النور الذي يبعث في الأرض الخصب والنماء، وفي النفس الانبعاث والتجدد للحياة. والشمس هي شعاع الأمل البعيد، الذي يشد قلوب الشعب الفلسطيني، ويشحنها بإرادة الحياة والبقاء على أرضه صامدا ومقاوما حتى الاستشهاد، كما ترمز الشمس إلى الحق الواضح؛ أي "حق الحرية لفلسطين"، التي لابد أن تعود حرة يوما ما وهذا ما يشير إليه في قوله:

"**عودة الشمس، وإنساني المهاجر**"[3]

فالإيحاء بكلمة "الشمس" كشف للقارئ رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود، وإقناعه بعداوة المحتل الصهيوني للحرية والحق والحياة... للشعب الفلسطيني.

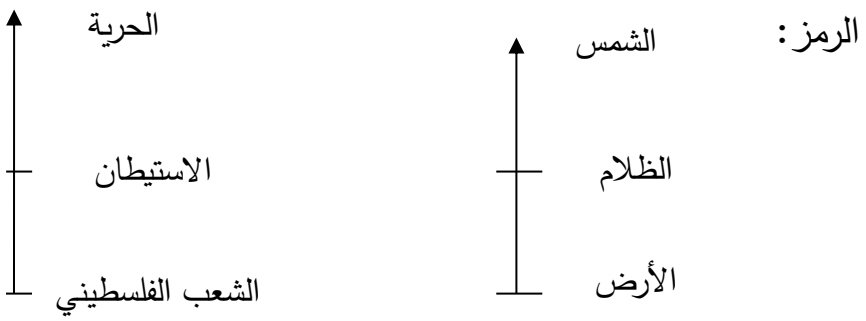
ويمكن رصد الارتقاء على سلم الحجاج في فهم الصورة الرمزية السابقة، على النحو الآتي:

---

[1]– سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي: بنيته وأساليبه، ص237.

[2]– سميح القاسم، الديوان، ص447.

[3]– المصدر نفسه، ص 449.



5- 2- الكابوس: ورد في قول الشاعر:

"ربما تبقى على قريتنا كابوس رعب"[1]

استوحى الشاعر كلمة " كابوس" من واقع الإنسان وعلاقته به؛ فهو الحلم المزعج الذي يفزع الإنسان، ولا يستطيع الفرار منه أثناء نومه العميق إلا بالاستيقاظ الذي يصاحبه دوما الخوف، والرعب، والفزع والبكاء، وعدم القدرة على الحركة، والذي كثيرا ما يجعل الإنسان في حالة ترقب لخطر وشيك يهدده، أو يهدد أحباءه.

وقد وظف الشاعر هذا الرمز لما يحمله من معان عميقة إيحائية، استطاعت نقل التجربة الشعورية للشاعر المليئة بالخوف والفزع والرعب التي ستبقى ملازمة الشعب الفلسطيني ببقاء المحتل الصهيوني على أرضه، فالإشارة إلى المحتل بكلمة "كابوس" يدفع القارئ إلى الاقتناع إلى درجة التسليم بحقيقة الطغيان الدموي الصهيوني، فإذا كان حدوث الكوابيس – في علم النفس– يرجع إلى تعرض الإنسان إلى حوادث خطيرة ومفزعة في حياته، فإن المشاهد الدائمة للجثث والأشلاء، ومشاهد إطلاق النار، وتفجير المنازل على رؤوس ساكنيها، وقتل النساء والأطفال... لجديرة بأن توصف بـ "أقوى فيلم رعب" يفزع القارئ في منامه، كما يفزع الشعب الفلسطيني.

5- 3- الميناء: رمز الشاعر إلى "العودة" بكلمة "الميناء"، وهو يخاطب العدو، في إشارة منه إلى الوصول بعد الترحال، والنجاة بعد رحلة الحياة المليئة بالمخاطر، وتفاؤل الشاعر برسو تجربته الشعورية التي تعاني القلق والاضطراب على ميناء ينبض بالبهجة والسرور، والاطمئنان والحرية، بعد زمن طويل خاض فيه الشعب الباسل أقوى المخاطرات، ويراهن فيه على العودة إلى أرضه، واستعادة حقه المسلوب بالتحدي والمقاومة.

[1]– سميح القاسم، الديوان، ص448.

فيقول:

"يا عدو الشمس..

في الميناء زينات، وتلويح بشائر.."[1]

5- 4- الرّيح / اللّجّ / البحر: اتخذ مفهوم الريح رموزا متعددة في الشعر العربي الحديث، عبر القراءات النقدية مقارنة بما كان عليه قديما، وقد احتفى الشاعر برمزية الرّيح واللّجّ والبحر معا، في الأساطير اليونانية وعوّل على حمولاتها الدلالية، وصورها الوظيفية الحجاجية، فأشار إلى القوة بكلمة "الريح". وأشار إلى الحركة والتقلب بكلمة "اللّجّ" التي تزيد من هموم المهاجر الفلسطيني؛ نتيجة صراعه النفسي مع شعور الغربة، حتى غدا كتائه في البحر. يقول:

"وعلى الأفق شراع

يتحدى الريح.. واللُّجَّ.. ويجتاز المخاطر..

إنها عودة يوليسّيز

من بحر الضياع.."[2]

لقد بدت قوة الاستدلال بهذه الرموز في التعبير عن قوة تحدي المهاجر الفلسطيني، الذي تحمله سفينة العودة إلى أرضه الحبيبة. وفي هذا الطريق تواجهه قوى قاسية؛ داخلية (الهموم وشعور الغربة) وأخرى خارجية (العدو الصهيوني)، فيتحدي هذا الإنسان بمفرده تلك القوى في صراع أشبه بمصارعة أهوال الطبيعة، التي تتحكم في تقلباتها قوى إلهية خارقة. متفائلا متمسكا بأمل العودة.

5- 5- الليل/ الشعلة:

وظف الشاعر الثنائية المتقابلة (الليل/ الشعلة) في قوله:

"ربما تطفئ في ليلي شعلة"[3]

وإذا بحثنا عن الأسباب النفسية التي تقف وراء توسل القاسم برمزية هذه الثنائية، نجد الدافع لذلك؛ أنها ذات قوة دلالية، قابلة لإقناع القارئ بعمق التوتر الحاد والحالة النفسية

---

[1]- سميح القاسم، الديوان، ص449.

[2]- المصدر نفسه، ص449.

[3]- المصدر نفسه، ص448.

المتأزمة للشعب الفلسطيني عن طريق صورة الذات التي تعاني من هيمنة الليل على نفس الشاعر ووطنه، إذ يرمز إلى طول الصراع واتساع مداه، بطول الليل زمنيا ومعنويا؛ صراع المهاجر مع مخاوفه وهواجسه من جهة، وصراعه مع العدو الذي يستوطن أرضه من جهة أخرى؛ ففي الليل الظلام الموحش، والسواد المحزن، والنفوس المتألمة التي ترتقب ظهور النور الذي أشار إليه القاسم بكلمة "شعلة"، والتي يطفئها العدو دوما، ليجعل حياة الشعب الصامد واقعا مظلما، يطغى فيه الموت على الحياة، والحزن على الفرح، والباطل على الحق. لكن صموده مستمر في وجه كل ذلك.

وما نستنتجه بعد تتبعنا لحجاجية الرمز في "خطاب القاسم"، أن الشاعر استطاع أن يبني من ثمرات تجربته الشعورية التي تلخص صراع الأنا والآخر، رؤيته الجديدة للواقع، من خلال التوسل بجملة من الظواهر المادية المتناثرة، كصور رمزية مقنعة للقارئ.

6- حجاجية الأسطورة: تعد الأسطورة من المظاهر الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، إذ إنها تشكل نظاما خاصا داخل بنية الخطاب الشعري العربي، يتجلى في استحضار الماضي وعناصره التراثية التي تضفي نوعا من الخصوبة والثراء على الرؤية الشعرية، فالمزج بين العناصر الأسطورية والواقع ما هو إلا محاولة لتعميق الوعي بالواقع وظواهره الاجتماعية والسياسية والفكرية.

ولم يكن توظيف سميح القاسم للأسطورة تجميليا أو استعراضيا لثقافة، أو حتى توظيفا مباشرا للأسطورة برمزيتها المعروفة؛ فقد باتت عند كثير من الشعراء المحدثين توظيفا للتراث، أو عنصرا رمزيا يضفي دلالات معينة متعارفا عليها. والأمر عند الشعراء الفلسطينيين يتعدى ذلك إلى روح القصيدة نفسها، حيث يتقمصها الشاعر كليا، ويعيد تشكيل أنسجتها غازلا منها وقائع جديدة ورؤية جديدة ورمزيات يضع هو أسسها ولا يتوارثها عن غيره من الشعراء[1].

ولم يكن الشعر المعاصر في منأى عن التأثر باستعمال الأسطورة...وذلك لما توفره من مجال خصب وواسع دلالة وإيحاء[2].

---

[1]- مروى فتحي منصور، التناص الأسطوري في شعر سميح القاسم، http://www.diwanaalarab.com، النشر: 17 يناير 2021، الاطلاع: 25 أفريل 2024.

[2]- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 186.

فالشاعر عندما يستدعي الأسطورة ضمن نصه فهو يستدعي تجربة إنسانية لها بنيتها النفسية والفكرية، وأبعادها التاريخية والثقافية، هذه التجربة التي وجد فيها صيغة تعبيرية وفنية استدلالية، تناسب تجربته الشعورية.

ومن خلال وقوفنا في المدونة على توظيف الشاعر للأسطورة، نجد ذلك في قوله:

"إنها عودةُ يوليسّيزَ

من بحر الضياعْ..

عودةُ الشمسِ، وإنساني المُهاجِر"[1]

وظَّف الشاعر في هذا المقطع، أسطورة أوديسيوس أو يوليسيز، وهو أحد أبطال اليونان في حرب طروادة، فنهل من الملحمة الإغريقية "الأوديسَّة" لهوميروس، التي تروي قصة عودة يوليسيز إلى مملكته "إيتاكا" بعد رحلةٍ طويلة عبر البحر، تحدى فيها أقوى العقبات(الغياب/ الزمن/ الريح/ اللج/ مؤامرة الملوك/ السجن)، فكانت رحلة محفوفة بالمخاطر، استغرقت عشر سنوات، خاض خلالها يوليسيز مغامرات كثيرة، وصعبة هدّدت حياته. لكنه لم يستسلم، وظل صامدا ومقاوما لقوى الشر، إلى أن نجح في تحقيق حلم العودة، وعاد إلى وطنه وزوجته، وانكشفت له الحقيقة، فانتقم ونجح في تطهير أرضه من الأعداء[2].

وقد توسل القاسم بأسطورة يوليسيز؛ لما تضمنته من معان عميقة، ومغاز نبيلة، ومبادئ إنسانية ذات بعد عالمي (الصمود والثبات، الشجاعة، التحدي، المقاومة وعدم الاستسلام التفاؤل والتمسك بالأمل). يقول عزالدين إسماعيل في هذا الشأن: "... فهذه الشخوص والمواقف، إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة، لكي تضفي عليها أهمية خاصة فالتجربة إنما تتعامل مع الشخوص والمواقف تعاملا شعريا، فتستغل ما فيها من الامتلاء بالمغزى، أو بأكثر من مغزى"[3].

إن استحضار الشاعر للبطل يوليسيز كان على سبيل المحاكاة، فواقع الشعب الفلسطيني يحاكي قصة يوليسز؛ في جملة من الأحداث؛ تبدأ بالضياع والتشريد، وستنتهي بالعودة

---

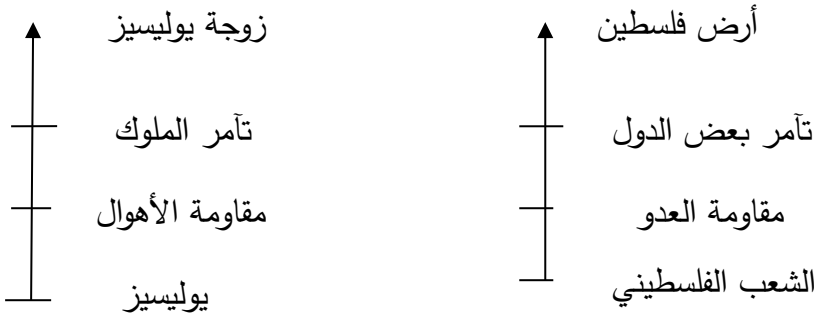
[1]– سميح القاسم، الديوان، ص 449.

[2]– ينظر: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، قصة الأدب في العالم، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د ط) 1943، ج1، ص156.

[3]– عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، ص203.

والانتصار. وقد شكلت هذه الصورة، محورا استدلاليا في خطاب القاسم، وهو ما يوضحه السلم الآتي:

الأسطورة:



ففكرة العودة تحتل موقعاً مركزياً في القصيدة الفلسطينية بشكل عام. وما نلاحظه أن القاسم يتخذها مبدأ راسخا، وحلما لابد أن يبقى حيا دوما يراود مخيلة كل فرد فلسطيني ويشعل في نفوسهم روح الثورة والمقاومة، من أجل بلوغ الغاية الأسمى، وهذا ما يثبت القوة الحجاجية لهذه الأسطورة، من خلال الإفادة من مغزاها، في ترسيخ هذا المبدأ في أذهان الأجيال اللاحقة، وفي التأسيس لواقع الشاعر نفسه، الذي يأمل أن تتحقق فيه عودة كل مهاجر فلسطيني، وتنعم فيه فلسطين بالحرية.

المبحث الثـاني

حجاجية الصورة الكلية (المشهدية)

يعد التصوير المشهدي أو التعبير بالصورة الكلية (المشهدية)، رافدا من روافد الفن التي قصدها الشعراء العرب في العصر الحديث، واستقوا منها بعض الوسائل والسمات الجوهرية التي ترتقي بنصوصهم إلى أعلى مراتب، والكمال الفني.

وقد اتسمت قصيدة "خطاب في سوق البطالة" بهذه السمات، بوصفها من شعر المقاومة الفلسطيني، الذي يأخذ واقعا خاصا، لصلته الوثيقة بالشعب الفلسطيني وقضيته، فقد جاءت القصيدة مقسمة إلى أربعة مقاطع في نسق دلالي منتظم، تتعالق وتتكامل داخل كل مقطع منها الصور الجزئية لتشكل تجربة شعرية خاصة ومتكاملة، تنقل للقارئ التجارب والتطلعات والمواقف والرؤى التي تدعوه إلى التأمل في واقعه، وتعمّق وعيه تجاه قضاياه. فتجاوزت الصور المشهدية في هذه القصيدة الوظيفة الفنية الجمالية، لتحمل طاقة حجاجية أقوى، وأكثر نفوذا في الذهن.

ولأن القضية تعنى بالوطن المسلوب، كان لزاما على الشاعر الملتزم، أن يبدع في إقناع القارئ بالصورة الحقيقة للمحتل الصهيوني من جهة، وصورة شعبه المقهور من جهة أخرى. وهذا ما سنقف عنده في استنطاقنا للصور المشهدية، ووظائفها الحجاجية في القصيدة.

1- مشهد تقمص شخصية الشعب الفلسطيني: ارتكز بناء المشهد الدرامي في المقطع الأول من قصيدة "خطاب في سوق البطالة" على وصف الأوضاع المزرية للشعب الفلسطيني، وما تؤول إليها حياته اليومية من الفقر والحرمان جراء طغيان المحتل الغاشم، الذي يفقده عمله ومصدر قوته اليومي مما يدفعه إلى بيع ثيابه وفراشه، أو يجد نفسه مجبرا على أن يعمل حجارا، وعتالا، وكناس شوارع. وقد تدفعه غريزة الجوع إلى البحث في روث المواشي عن بعض الحبوب، حفاظا على حياته، ولكن أمله يخيب، فيخمد عريانا وجائعا. ليبين في نهاية المقطع عزمه على تحدي، ومقاومة كل هذه الأوضاع، في قوله:

"ربما أفقد- ما شئتَ- معاشي
ربما أعرض للبيع ثيابي وفراشي
ربما أعمل حجّارا.. وعتّالا.. وكنّاس شوارع..

ربما أبحث، في روث المواشي، عن حبوب
ربما أخمد .. عريانا.. وجائع.
ياعدو الشمس..لكن.. لن أساوم..
وإلى آخر نبض في عروقي.. سأقاوم !!.."[1]

ونلمح القوة الحجاجية في هذه الصورة، من خلال تعداد الشاعر أساليب المحتل الساعية عبثا إلى استئصال حق الشعب الفلسطيني من خلال سياسة التجويع؛ لكن أنّى له ذلك؟ فيعبر عنها بالضمير (أنا) وبصيغة الزمن الحاضر، وهو ما يدل على دوران التجربة في فلك اللحظة الراهنة وأن هذا المشهد يتكرر كل يوم، مخاطبا عدو الحرية والحياة بصيغة الاحتمال (ربما) حتى لا يدع مجالا لليقين في نفس عدوه، متقمصا شخصية الشعب الفلسطيني؛ إذ جاء خطابه مرتفعا عن الأنا الضيقة ليعبر عن واقع الجموع الصامدة، التي تقاوم لنيل حريتها واسترجاع أرضها. بنبرة التحدي، فكلما ازداد القمع اشتد لهيب الروح الوطنية، وتنامت آمال العودة بعد التغريبة، فهذا التأجج العاطفي الذي شكلته الصورة ببنائها التركيبي والدلالي المتناسق، يعد ملمحا من ملامح الإقناع، من خلال توجيه موقف المتلقين بشحذ الهمم الثائرة، وإيقاظ النفوس النائمة حتى تهب لرد الاعتبار، واسترجاع الحق[2].

2- مشهد مقاومة القهر المادي الجسدي: يغلب على المقطع الثاني مشهد سطوة العدو على ممتلكات الشعب الفلسطيني فجاءت الأفعال المضارعة ذات الدلالة السلبية بصيغة المخاطب، لتنقل أساليب التثبيط والتعجيز التي يمارسها المحتل، لإطفاء جذوة الثورة في النفوس. في قول الشاعر:

"**ربما تسلبني آخر شبر من ترابي**
ربما تطعم للسجن شبابي
ربما تسطو على ميراث جدي
من أثاث وأوان وخـــــواب
ربما تحرق أشعاري وكتـــبي

[1]- سميح القاسم، الديوان، ص447.

[2]- ينظر: نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، ص236.

ربما تطعم لحـــــمي للكلاب

ربما تبقى على قريتنا كابوس رعب

ياعدو الشمس.. لكن .. لن أساوم.."

وإلى آخر نبض في عروقي.. سأقاوم!!.."[1]

ابتدأ الشاعر بجريمة سلب الأرض، التي ترمز للهوية، وفقدان الأرض يعني فقدان الذات والهوية. والأرض دليل الوجود، وهي ما يجعل الشعب مصرا على البقاء، ثم جريمة افتراس قوة الشباب التي تكون في أوج اشتعالها للنضال والمقاومة، بتعذيبهم ونهش أجسادهم والتنكيل بهم. ثم بيّن سطو العدو على ميراث الأجداد من الأثاث، والأواني، والخوابي، ليس لكونها مستلزمات منزلية، بل لما تحمله من رمزية للتراث الثقافي والذاكرة الشعبية، التي يسعى خلفها العدو لطمسها، ثم يدمج الشاعر في هذا المشهد واقع الشعر والكتابة الذي يعاني فيه الأدباء والشعراء، وما تتعرض له إبداعاتهم من إفساد، وحرق، ثم يؤكد بأسلوب مباشر وصريح على جرائم التعذيب والتقتيل. فكل هذه الانتهاكات الصارخة، كفيلة بأن تجعل العدو كابوسا مرعبا يلازم مخيلة الشعب؛ لأن هناك قوة مقاومة ترفض مطلقا المساومة، تقف في وجهه، وتتحداه بكل ما أوتيت من قوة.

فالشاعر يؤكد على عزم وإصرار الشعب، على مقاومة أشكال القهر المادي الجسدي الذي يبدأ بالأرض وينتهي بالجسد، والتصدي للعدو في مساعيه الرامية إلى طمس هوية الشعب الفلسطيني، من خلال مشهد التحدي، الذي ينقله للقارئ تكرار اللازمة. وهذا ما أضفى على المشهد سمة الحجاجية.

3- مشهد مقاومة القهر المعنوي: لم يضع القاسم حدا لصور القهر الذي يعانيه الشعب الفلسطيني، مما يعكس شعور الانقهار المضمر الذي تمتلئ به نفسه، إذ لم يقتصر القهر على الجانب المادي فقط، بل يمتد أيضا إلى الجانب المعنوي، في قوله:

"ربما تطفئ في ليلي شعله

ربما أحرم من أمي قبله

ربما يشتم شعبي وأبي، طفل، وطفله

1- سميح القاسم، الديوان، ص448.

ربما تغنم من ناطور أحزاني غفله
ربما زيّف تاريخي جبان، وخرافي مؤله
ربما تحرم أطفالي يوم العيد بدله
ربما تخدع أصحابي بوجه مستعار
ربما ترفع من حولي جدارا وجدارا وجدار
ربما تصلب أيامي على رؤيا مذله!
يا عدو الشمس، لكن، لن أساوم
وإلى آخر نبض في عروقي.. سأقاوم"[1]

يواصل الشاعر وصف القهر الممتد إلى أعماق النفس الإنسانية، فجاء المشهد على نسق سابقه، تتصدره أفعال توحي بالاستمرارية، وتمادي العدو في أعماله الوحشية التي طالت معنويات الشعب الفلسطيني، معبرا عن ذلك بجملة من الرموز والإيحاءات الدلالية التي وظفها توظيفا فنيا، حقق حرارة التجربة، وعمق المعاناة، وبسالة المقاومة[2]، وهي مقاصد الشاعر التي ينشد من خلالها الارتقاء بالوعي القومي، وهذا ما جعل المشهد رافدا حجاجيا فاعلا على غرار سابقيه، إذ ينطلق الشاعر من وصف عام لتجربته الزمنية، التي يخيم عليها الصراع الداخلي وظلام الغربة، رامزا إلى ذلك بالليل، ثم يعدد الأسباب والمتمثلة في الحرمان من الأم وهي رمز للأرض، وتزييف التاريخ والسعي إلى محو التراث الديني والثقافي، والذي رمز إليه بـ(أبي)، وحرمان الأطفال من سعادتهم في الأعياد، ومع تصاعد أشكال القهر المعنوي، يلجأ العدو إلى تلميع صورته مستعيرا وجها آخر، لتظليل الرأي العام عبر وسائل الإعلام، لأخذ شرعية مخترقة في إقامة الفصل العنصري بـ(الجدار)، وهو ما يتنافى مع الطبيعة البشرية التي تنزع إلى التعارف والتقارب الاجتماعي، سعيا إلى تفكيك وحدة الشعب وتمييع مطالبه. ثم يختم الشاعر المشهد برفع المعنويات بالتحدي والمقاومة، وتخفيف عناء المسير وملء النفوس بالأمل في طريق العودة بتكرار اللازمة، فهي "المتنفس الذي يبث من خلاله الشاعر زفراته ونفثاته الشعورية المغرقة في العمق والاستبطان الدّاخلي"[3].

---

[1]– سميح القاسم، الديوان، ص449،448.

[2]– نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، ص239.

[3]– عصام شترح، القباني وثقافة الصورة ومونتاجها الشعري، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2017، ص150.

إنه أسلوب يحاول من خلاله الشاعر التعبير الجزئي عن فكرة معينة، أو تصور ذهني يؤرقه؛ فأثناء تتبعنا مسار القصيدة، وجدنا في المشاهد السابقة تكرار كلمة (ربما) الأمر الذي يسبب الاحتقان والامتلاء في نفس القارئ، وهذا ما تطلب وجود اللازمة في نهاية كل مقطع من أجل التنفيس، وتجديد جاذبية القارئ نحو النص.

4- مشهد العودة: يصور "القاسم" مشهد العودة بشكل جديد يختلف عن المشاهد السابقة، باستدعاء أسطورة "يوليسّيز". مشهد الفلسطيني المهاجر أو اللاجئ المتمسك بأمل العودة فيخاطب العدو قائلا:

" ياعدّو الشمس..
في الميناء زينات، وتلويح بشائر..
وزغـــــــاريد، وبهـــــــجه
وهتـــافـــــات، وضـــــجـــه
والأناشيد الحـــماسية وهج في الحنـاجر
وعـــلى الأفق شراع..
يتحدى الرّيـــح.. واللّج.. ويجتاز المـــخاطر..
إنّها عودة يوليسّيز
من بحر الضياع..
عودة الشّمس، وإنساني المهاجر..
ولعينيها، وعينيه.. يمينا.. لن أساوم ..
وعينـــيه- يمينا- لن أساوم
وإلى آخر نبض في عروقي..
سأقاوم..
سأقاوم..
سأقاوم !!.."[1]

[1]- سميح القاسم، الديوان، ص449-450.

وقد شكلت الأسطورة نظاما خاصا داخل بنية الخطاب، يتجلى في استحضار شخصيات من عوالم خارجية، لتضفي نوعا من الخصوبة والثراء على التجربة الشعرية، فالمزج بين العناصر الأسطورية والواقع، ما هو إلا محاولة لتعميق الوعي بالواقع وظواهره الاجتماعية والسياسية والفكرية. فلم يكن تجميليا أو استعراضيا لثقافة أو مباشرا للأسطورة برمزيتها المعروفة، فالغاية عند سميح القاسم تتعدى ذلك إلى روح القصيدة نفسها، حيث يتقمصها كليا ويعيد تشكيل أنسجتها، غازلا منها وقائع جديدة، ورؤية جديدة ورمزيات، يضع هو أسسها محاولا تقديم رؤيته الخاصة المؤسسة للواقع.

وعندما نتعمق في استنطاق هذا المشهد يتضح لنا جليا، الدور المحوري الذي يلعبه الشاعر الفلسطيني، فهو العصا التي يتوكأ عليها شعبه، مما يجعله جديرا بتصوير نفسه بطلا أسطوريا، وقائدا ملحميا مغوارا مستعص على الأعداء.

في هذا المشهد تمتزج ذات الشاعر المتفائلة بالعودة، بذات يوليسيز الذي استطاع أن يظفر بالعودة، متخطيا كل العقبات، فبين التفاؤل بالنصر وتحقيقه درب طويل من الأهوال المخاط، لكن الانتصار فيه يقترب، كاقتراب سفينة عائدة، وهي تحمل المهجّرين المثقلين بآلام النكبة، ثم الغربة فالضياع، إلى وطنهم الأم، لترسو على ميناء اللقاء. لقاء العائلة الكبرى، التي انتظرت طويلا بزوغ الشراع في الأفق، وهي تهتف وتنشد وتلوّح من بعيد يكسوها الجمال، والبشر والسرور بعودة الشمس والابن المهّجر كما عاد يوليسيز إلى أرضه وزوجته بعد مصارعة الرياح الهوجاء والأمواج العاتية، ومكائد الأمراء.

وفي نهاية المقطع يكرر الشاعر مشهد العزم والإصرار على المقاومة، والتحدي لجعل الصورة المتخيلة التي رسمها حقيقة. وبهذا تتأجج النفس الجمعية والفردية، بروح التفاؤل والمقاومة، للعودة إلى الوطن.

وتكمن حجاجية المشهد في تنامي التجربة الشعورية للشاعر، تلك التجربة المتسلحة بحلم العودة وروح المقاومة، ومرورها التصاعدي عبر نقاط تأزم الصراع بين الخير والشر، وصولا إلى الانتصار. ويفهم من ذلك أن الشاعر استطاع أن يقنع القارئ من خلال التقاطعات بين الرحلتين (رحلة الشاعر، ورحلة يوليسيز) في هذه الصورة الكلية التي أعطت للقضية الفلسطينية معاني خالدة، وللشعب الثائر واقعا جديدا يقوم على مبادئ الثبات، والصمود، والوحدة الوطنية، والمقاومة في سبيل العودة.

إن جوَّ القصيدة الحافل بالمشهدية المؤثرة التي رسمها الشاعر في المقاطع السابقة، وأبدع في صياغتها في قوالب وصفية وسردية أسفرت عن براعته في وضع لبنات الصور الجزئية؛ لبناء مشهد متكامل يكشف عن رؤيته الشعرية المتميزة التي ابتدأت بوصف الانفعالات والنوازع النفسية بأسلوب هادئ يبتعد عن صرخات الغضب وآهات اليأس، والتي اتسمت الحركية الدائمة، المسايرة لديمومة الصراع الفلسطيني- الصهيوني، وشحذ النفوس بروح الصمود والمقاومة التي تغذيها فطرة التمسك بالأرض. فهذه الحجج كانت كافية لأن تجعل القارئ يذعن -وبثقة كبيرة- لرؤية الشاعر، ويقينه بقدرة شعبه على افتكاك حريته، وتحقيق الانتصار، والعودة إلى وطنه المسلوب.

خاتمـــة

لقد وصل البحث إلى محطته الأخيرة، وآن لنا أن نلخص ما انتهينا إليه من نتائج، كشفها لنا شعر المقاومة الفلسطينية من خلال دراستنا لحجاجية الصورة الشعرية في قصيدة "خطاب في سوق البطالة" لسميح القاسم. ونجمل تلك النتائج في النقاط الآتية:

1- إن توسل الشاعر بالصورة الشعرية في العملية الاستدلالية والإقناعية، لهو إثبات لقدرة العاطفة على تشكيل الآراء، والمواقف، والرؤى؛ فقد يستعصى على العقل التسليم بفكرة، أو رأي إذا حُمِل في قالب منطقي صوري جاف، وبذلك تصبح العلاقة تكاملية بين العقل الذي يذعن للحجة المنطقية، والعاطفة التي تتماهى مع الجمال. وقد جمعت الصور الشعرية بطاقاتها الحجاجية –في هذه القصيدة– بين استمالة القلب، وإذعان العقل.

2- لقد حطّم سميح القاسم الحواجز النّمطية المُقامة بين الصور البيانية في الموروث البلاغي القديم، وتشكيلات الصورة الشعرية الحديثة من خلال المزج اللولبي بين التشبيه، والاستعارة، والمجاز المرسل، والكناية، والرمز، والأسطورة؛ لتشكيل لوحات فنية ذات إيحاءات دلالية قوية، مخضعا لغة خطابه إلى صوت نفسه الهادئ الطاغي على غضبه المتأجج، موحيا بالفكرة، والموقف المُحمَّل بأكثرَ من حجة ودليل؛ فتوظيفه الصورة الشعرية حُجَةً لم يُفْقِد قصيدته شعريتها، وجمالياتها التي تأسر قلب القارئ.

3- رحابة فضاءات الصورة الشعرية في هذه القصيدة ممّا يدعو النفوس للعزم، والعقول للإذعان؛ إذ تفتح أبوابا واسعة نحو قراءات متعددة للصور الفنية، ودلالات عميقة تستفرد بها الصور الشعرية التي تلتزم بالقضية الفلسطينية بشكل خاص؛ إذ تعتبر وسيلة الشاعر لنقل تجربته وتجسيدها، فقد أسهم كلّ ذلك في إبداع صور شعرية متمايزة ومتفردة، لكل منها طاقتها الحجاجية الخاصة.

4- للصور البيانية التقليدية فعالية في تجلية الدلالات العميقة عن طريق الخرق والانزياح الدلالي الذي أحدثه كل من التشبيه، والاستعارة، والمجاز المرسل؛ مما جعلها ذات طاقة حجاجية وتحفيزية تدفع القارئ إلى تبنّي وعي الشاعر بالقضايا المصيرية المتعلقة بالوطن والأمة، والتأهب لبناء الواقع الجديد الذي أسسته التجربة الشعرية.

5- أسهمت الطبيعة الخطابية للقصيدة بشكل واضح في تقريب الصورة الشعرية، مما يعين على فك تشابكها، خاصة في فهم إيحاءات الرموز التي استقى سميح القاسم مدلولاتها

من الأساطير الإغريقية القديمة، ومن رموز الطبيعة التي اختزلت كَمّا لغويا هائلا، وتكرارات كان من الممكن أن تكون مملة. وبهذا يمكننا القول: إن القصيدة حققت فعالية الصورة الرمزية الجزئية في الحجاج، وجنبت القارئ التيه في الغموض، والكم اللغوي الغزير.

6- حملت الصور الكليّة (المشهدية) طاقة حجاجية لا يستهان بها، من خلال التمفصلات التي شكلتها الصور الجزئية في مسرحها. كما أسهم بناؤها الفني المنتظم في تتبع تحولات التجربة الشعورية، وفهم مقاصدها؛ فقد كانت المشاهد المتنوعة بين الوصف، والسرد، واستدعاء الرمز، والأسطورة آليات حجاجية ناجعة في تحقيق غاية الحجاج.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نقول: لقد اجتهدنا ما وسعنا الجهد في الإحاطة بجوانب عناصر بحثنا، ولا ندّعي بأننا قد وفينا الموضوع حقّه من الدراسة؛ فموضوع حجاجية الصورة الشعرية متشعب المفاهيم، مترامي الأطراف، متداخل مع مجالات أخرى، متجاذب ومتنافر الآراء بين النقاد؛ مما يصعّب على الدارس لملمة شتاته.

وتبقى للتجربة الشعرية في قصيدة "خطاب في سوق البطالة"، طاقات متجددة، وآفق ممتدة، ولعلّها تكشف للدارسين بعدنا أسرارا جديدة ظلّت مختفية خلف صورها الشعرية، وخاصة بإسقاطها على الأحداث الراهنة، وتحولات القضية الفلسطينية؛ لذا نوصي الباحثين بمواصلة دراستها وتحليلها؛ فهي تجربة ثرية تحتاج إلى أقلام رائدة تميط اللثام عن جوانب أخرى كثيرة قَصُر جهدُنا في الكشف عنها.

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى إبراز الوظيفة الحجاجية للصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث من خلال قصيدة "خطاب في سوق البطالة لسميح القاسم"؛ إذ لم تعد الصورة مجرد وسيلة تجميلية لإبراز فنيّة المبدع، واستثارة القارئ، فقد انتقلت من حقل البلاغة التقليدية التي قصرت من عملها كحجة قابلة لمضاعفة الطاقة الاستدلالية للخطاب الشعري، وقدرة الشاعر على نقل تجربته، وتحقيق مراميه ومقاصده التداولية لتلتحق بحقل البلاغة الجديدة بفضل "بيرلمان" و"تيتيكا" لتتبوأ مكانة رفيعة في النظرية الحجاجية.

وقد أسفر الحضور المتنوع للصورة الشعرية في القصيدة –من صور جزئية وكلية– عن إفادة الشاعر من الدرس البلاغي القديم والتفكير الغربي الحديث، محققا وحدة الهدف المنشود من خلال الجمع بين التشبيه، والاستعارة، والمجاز المرسل، والكناية، والرمز، والأسطورة من جهة، والمزج بينها لتشكيل مشاهد، أي: صور كلية من جهة أخرى، متجاوزا الدلالة المباشرة إلى الإيحاء؛ لتحقق فاعليتها في التأثير والإقناع، والإسهام في توجيه فكر المتلقي، وتعديل سلوكه، وتوليد اقتناع لديه.

الكلمات المفتاحية: الحجاج؛ الصورة الشعرية؛ الشعر العربي المعاصر؛ سميح القاسم.

Résumé:

Cette recherche vise à mettre en évidence la fonction argumentative de l'image poétique dans la poésie arabe contemporaine à travers le poème "Khitab fi souk elbitala" (Discours dans le marché du chômage) de Samih Al-Qasim ".

L'image n'est plus un simple moyen esthétique pour mettre en valeur l'art du créateur et provoquer le lecteur. Elle est sortie du champ de la rhétorique traditionnelle qui limitait son travail d'argumentation ; elle peut doubler le pouvoir inférentiel du discours poétique et la capacité du poète à transmettre son expérience et à atteindre ses buts et objectifs, pour rejoindre le champ de la nouvelle rhétorique grâce à C. Perelman and O. Tytica. Elle occupe une place de choix dans la théorie de l'argumentation.

La présence variée de l'image poétique dans le poème, entre partielle et totale, a permis au poète de bénéficier de la leçon rhétorique antique et de la pensée occidentale moderne, en réalisant l'unité de l'objectif souhaité en combinant la simulation, la métaphore, la

métaphore, la métonymie, le symbole et le mythe, d'une part, et en les mélangeant pour former des scènes ou des images totales, d'autre part. Certaines d'entre elles vont au-delà de la connotation directe pour devenir suggestives et atteindre leur efficacité en matière d'influence et de persuasion, et contribuent à orienter la pensée du destinataire, à modifier son comportement et à susciter la conviction.

Mots-clés: Argumentation; image poétique; la poésie arabe contemporaine ; Samih Al-Qasim.

Summary:

This research aims to highlight the argumentative function of the poetic image in Contemporay Arabic poetry through the poem "Khitab fi souk elbitala" (Discourse in the Unemployment Market) by Samih Al-Qasim".

The image is no longer a mere aesthetic means to highlight the creator's artistry and provoke the reader. It has moved from the field of traditional rhetoric, which limited its work as an argument; it can double the inferential power of the poetic discourse and the poet's ability to convey his experience and achieve his goals and objectives, to join the field of new rhetoric thanks to Perlman and Titicca, to join the field of new rhetoric thanks to C. Perelman and O. Tytica. It has a high place in argumentative theory.

The varied presence of the poetic image in the poem between partial and total, resulted in the poet benefiting from the ancient rhetorical lesson and modern Western thinking, achieving the unity of the desired goal by combining simile, metaphor, metaphor, metaphor, metonymy, symbol and myth on the one hand, and mixing them to form scenes or total images on the other hand. Some of them go beyond the direct connotation to suggestiveness to achieve their effectiveness in influencing and persuading, and contribute to directing the recipient's thought, modifying his behaviour, and generating conviction.

Keywords: Argumentation ; poetic image ; Contemporay Arabic poetry; Samih Al-Qasim.

قائمة المصادر والمراجع:

* **المدونة:** سميح القاسم، الديوان، دار العودة، بيروت، 1987.

أولا- المصادر العربية القديمة:

- الباجي (أبو الوليد. ت: 474 هـ)، المنهاج في ترتيب الحجاج، تح: عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 2001.

- الجاحظ (عمرو بن بحر. ت: 255 هـ)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج1، ط7، 1998.

- ــــــــــــــ، الحيوان، تح: يحي الشامي منشورات، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1 1986.

- الجرجاني (عبد القاهر الجرجاني. ت: 471 هـ)، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.

- ــــــــــــــــــــــــــــ، أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

- ــــــــــــــــــــــــــــ، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2000.

- ــــــــــــــــــــــــــــ، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانقي، القاهرة، (د ط)، 1983.

- ــــــــــــــــــــــــــــ، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

- الجرجاني (علي بن محمد بن علي الشريف. ت: 816 هـ)، معجم التّعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر، القاهرة، 2004.

- الجويني (إمام الحرمين أبو المعالي عبد الملك. ت: 478 هـ)، الكافية في الجدل، تح: فوقية حسين محمود، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، 1979.

– ابن خلدون (عبد الرحمن. ت: 808 هـ)، المقدمة، تح: أ. م كاترمي، مكتبة لبنان، بيروت، مج3، 1996.

– ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل. ت: 458 هـ)، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط1، 2000.

– ابن فارس (أبو الحسين أحمد. ت 395 هـ)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج2، 1979.

– قدامة بن جعفر (أبو الفرج. ت 327 هـ)، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت).

– القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد. ت 684 هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

– الخطيب القزويني (محمد بن عبد الرحمن جلال الدين. ت: 739 هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم. ت: 711 هـ)، لسان العرب، نشر أدب الحوزة، إيران، م 2، 1984.

– ابن وهب الكاتب (سليمان بن وهب. ت: 272 هـ)، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة المعاني، بغداد، العراق، ط1، 1967.

ثانيا– <u>المراجع العربية الحديثة</u>:

– أحمد أمين وزكي نجيب محمود، قصــة الأدب في العالم، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د ط) 1943، ج1.

– أيمن أبو مصطفى، الحجاج ووسائله البلاغية في النثر العربي القديم، سلسلة الرسائل الجامعية، كليات الفارابي، الرياض، السعودية (د ط)، (د ت).

– أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، 2011.

- البصيري (كامل حسن)، بناء الصورة في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د ط)، 1987.

- بهلول (عبد الله)، الحجاج الجدلي، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2013.

- البيطار (هدية جمعة)، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتابة الوطنية، ط1، 2010.

- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1996.

- جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، سلسلة الدراسات، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2011.

- الحباشة (صابر)، التداولية والحجاج مداخل ونصوص، دار صفحات، دمشق، ط1، 2008.

- حمداوي (جميل)، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2014.

- الخطيب (عماد علي)، الأسطورة معيارا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006.

- الدريدي (سامية)، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط2، 2011.

- الدهري (أمينة)، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.

- بو دوخة (مسعود)، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2018.

- أبو ديب (كمال)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش. م. م، بيروت، ط1، 1987.

- أبو الزهراء، دروس في الحجاج الفلسفي، الشبكة التربوية الشاملة فيلومرتيل، المغرب، ط1، 2008.

- السعدني (مصطفى)، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2007.

- شرتح (عصام)، القباني وثقافة الصورة ومونتاجها الشعري، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2017.

- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط5، (د ت).

- صولة (عبد الله)، في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط1، 2011.

- طروس (محمد)، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005.

- الطلبة (محمد سالم)، الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2008.

- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.

- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

- عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.

- عبد المحسن إسماعيل رمضان، الشامل، قاموس إنجليزي عربي، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعرفية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966.

- العزاوي (أبو بكر)، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، المغرب، ط1، 2006.

– ـــــــــــــــ، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2010.

– علوي (حافظ إسماعيلي)، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

– علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط2 ، 1996.

– العمري (محمد)، في بلاغة الخطاب الإقناعي، افريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002.

– ـــــــــــــــ، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2.

– غركان (رحمن) نظرية البيان العربي خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي (تنظير وتطبيق)، دار الرائي، دمشق، ط1، 2008.

– غريب (روز)، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971.

– فريق البحث في البلاغة والحجاج، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، 1998.

– قادا (عبد العالي)، بلاغة الإقناع دراسة نظرية تطبيقية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

– قاوي (عبد الحميد)، الصورة الشعرية النظرية والتطبيق، (د ب)، (د ط)، (د ت).

– بو قرة (نعمان)، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

– لحويدق (عبد العزيز)، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

– المبخوت (شكري)، الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمّود، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس،1998.

- مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي، كلمة للنشر والتوزيع، أريانة، تونس، ط1، 2015.

- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، مصر، ط2، 1972.

- محمد حسين علي الصغير، أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، دار المؤرخ العربي، بيروت، ط1، 1999.

- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، 1997.

- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

- مشبال (محمد)، البلاغة والسرد جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، المغرب، (د ط)، 2010.

- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

- بنو هاشم (الحسين)، نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2014.

- الولي (محمد)، الخطابة والحجاج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2020.

- ————، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

ثالثا- <u>المراجع المترجمة إلى العربية</u>:

- أرسطو طاليس، الخطابة، تح: إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1953.

- بارث (رولان)، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1994.

– بروطون (فيليب)، الحجاج في التواصل، تر: محمد مشبال وعبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2013.

– بلانتان (كريستيان)، الحجاج، تر: عبد القادر المهيري، مراجعة عبد الله صولة، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2008.

– تودوروف (تزفيتان)، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1990.

– دوران (جيلبير)، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1994.

– دي لويس (سيسيل)، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، (د ط)، 1982.

– ديكرو (أزفالد)، السلميات الحجاجية، تر: أبو بكر العزاوي، مطبعة وراقة بلال، فاس، المغرب، ط1، 2020.

– كوين (جون)، اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1999.

– لوسيف (أليكسي)، فلسفة الأسطورة، ترجمة منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2000.

– ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1988.

رابعا– <u>المجلات والدوريات</u>:

– تركي (أمحمد مصطفى)، حجاجية التشبيه عند النقاد العرب القدامى، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، مج:32، ع: 132–133، مارس 2014.

– جودي (حمدي منصور)، السلالم الحجاجية وقوانين الخطاب مقاربة تداولية، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، الجزائر، ع: 13، ديسمبر 2017.

- حلاوى (ناصر)، مفهوم الصورة في الموروث العربي القديم، مجلة الأقلام، ع7، العراق، يوليو 1990.

- علي أحمد عمران، حجاجية المجاز المرسل في مقامات بديع الزمان الهمداني، مجلة Ex professo، جامعة الوادي، الجزائر، مج:06 عدد خاص، 2021.

خامسا- <u>الملتقيات العلمية</u>:

- بن يحي (محمد)، حجاجية الصورة البلاغية ودورها في الكشف عن شخصية المبدع، دراسة في اعتذاريات النابغة، الملتقى الدولي الثالث: الحجاج والهرمينوطيقا في الخطاب، أنطولوجيا الهوية والرسالة، الوادي، الجزائر، 21-11/22/ 2018.

سادسا- المواقع الإلكترونية:

- طارق كيني-الشوا، ماكنة التضليل الإعلامي: سلاح في ترسانة إسرائيل، النشر:2024/03/12 الاطلاع: 2024/05/22..http://al-shabaka.org

- مروى فتحي منصور، التناص الأسطوري في شعر سميح القاسم، النشر: 17 /01/ 2021، الاطلاع: 25/04/ 2024. http://www.diwanaalarab.com

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
تصدير:	أ
شكر وعرفان:	ب
مقدمة:	ج
الفصل الأول: الحجاج والصورة الشعرية:	8
المبحث الأول: في مفهوم الحجاج:	9
1- الحجاج لغة:	9
2- الحجاج اصطلاحا:	10
3- الحجاج عند العرب:	11
4- الحجاج عند الغربيين:	13
5- أنواع الحجاج:	14
5- 1- الحجاج البلاغي:	14
5- 2- الحجاج الفلسفي:	16
5- 3- الحجاج الجدلي:	17
5- 4- الحجاج اللساني:	17
5- 5- الحجاج الخطابي:	18
6- السّلّم الحجاجي:	19
المبحث الثاني: في مفهوم الصورة الشعرية:	21
1- مفهوم الصورة الشعرية في النقد القديم:	23
2- مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث:	27
3- أشكال الصورة الشعرية:	29
3-1 الصورة الجزئية:	29
3- 2- الصورة الكلية:	30
4- موقع الصورة الشعرية في النظرية الحجاجية:	31
- **الفصل الثاني: حجاجية الصورة الشعرية:**	34
المبحث الأول: حجاجية الصورة الجزئية:	35

1- حجاجية التشبيه: 36
2- حجاجية الاستعارة: 39
3- حجاجية المجاز المرسل: 43
4- حجاجية الكناية: 45
5- حجاجية الرمز: 48
6- حجاجية الأسطورة: 52
- **المبحث الثاني: حجاجية الصورة الكلية (المشهدية):** 55
1- مشهد تقمص شخصية الشعب الفلسطيني: 55
2- مشهد مقاومة القهر المادي الجسدي: 56
3- مشهد مقاومة القهر المعنوي: 57
4- مشهد العودة: 59
- **خاتمــة:** 62
- **ملخص:** عربي – فرنسي – إنجليزي: 64
- **قائمة المصادر والمراجع:** 66
- **فهرس المحتويات:** 74