Dirasat, Human and Social Sciences, Volume 50, No. 1, 2023

Deanship of Scientific Research

Argumentativeness of Bewildering and Reception Effectiveness in Models of Poetic Heritage

Doha Bilal *

Imam Abdulrahman bin Faisal University, Saudi Arabia.

Received: 28/7/2021
Revised: 24/8/2021
Accepted: 14/11/2021
Published: 30/1/2023

* *Corresponding author:*
dbilal@iau.edu.sa

Citation: Bilal , D. . (2023). Argumentativeness of Bewildering and Reception Effectiveness in Models of Poetic Heritage. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *50*(1), 343–352.
https://doi.org/10.35516/hum.v50i1.4416

© 2023 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

This research laid out an objective represented in pinpointing the lurking places of bewilderment and ways of persuasion in models of the poetic heritage of poets who held the flag of bewilderment and creativity, so they immortalized their poems, which implied deep vision and inclusiveness of the ego, the universe, and things.

The research also concerned itself with the recipient, and the impact poetry has in dazzling him, and then his submission both emotionally and rationally to the poetic say purport. The research concluded that bewilderment has its causes relevant to text-characterizing elements, embodied in shifting, breaking expectation horizon, and functionalization of various forms of allegory.

These reasons do make the poetic text excellently wonderful and argumentative; as they make the recipient partner and effective intellectual discussant, when he preoccupies his thought in reflection and thinking, and this dazzling advanced the recipient up because it is not a transient spiritual agitation; as it allures the recipient through a wonderful argumentative context.

Keywords: Argumentation, bewildering, effectiveness, reception, moderns, legacy, poetic.

حجاجيّة الإدهاشِ وفاعليةُ التّلقّي في نماذجَ من الموروثِ الشّعريّ

ضحى بلال*

جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، المملكة العربية السعودية.

ملخّص

خطَّ هذا البحثُ هدفًا تمثّلَ في إبرازِ مكامنِ الإدهاشِ، وسبلِ الإقناعِ في نماذجَ من الموروثِ الشّعريّ لشعراءَ حملوا رايةَ الإدهاشِ والإبداعِ، فحقّقوا خلودًا لأشعارِهم الّتي انطوتْ على رؤيةٍ عميقةٍ وشموليّةٍ للذّاتِ والكونِ والأشياءِ، واهتمَّ البحثُ بالمتلقّي وأثرِ الشّعرِ في إبهارِهِ، ومن ثمَّ إذعانِهِ عاطفيًّا وعقليًّا لمحتوى القولِ الشّعريّ، واستنتجَ البحثُ أنَّ للدّهشةِ أسبابَها المرتبطةَ بعناصرَ يتميّزُ بها النّصُّ، وتتمثّلُ في الانزياحِ، وكسرِ أفقِ التّوقُّعِ، وتوظيفِ ضروبِ المجازِ المختلفةِ. وهذهِ الأسبابُ تجعلُ النّصَّ الشّعريَّ مدهشًا بامتيازٍ، وحجاجيًّا؛ لأنّها تجعلُ المتلقّي شريكًا ومحاورًا ذهنيًّا فاعلًا، حين يستغرقُ ذهنَه بالتّأمُّلِ والتّفكيرِ، وهذا الإدهاشُ يرقى بالمتلقّي؛ لأنّه ليس انفعالًا نفسيًّا عابرًا؛ فهو يستميلُ المتلقّي عبرَ سياقٍ حِجاجيٍّ مدهشٍ..

الكلمات الدالة: حجاج، إدهاش، فاعليّة، التّلقّي، نماذج، الموروث، الشّعريّ.

المقدمة

بتعبيرٍ فنيّ ذي طبيعةٍ خاصّةٍ, وبلغةٍ تحقّقُ إبهارًا وإدهاشًا بقدرِ ما تُحدثُ هزّةً قرائيّةً تنفذُ إلى العمقِ يتميّزُ الشّعرُ, فالشّاعرُ في لحظةِ بوحِهِ الشّعريّ يكشفُ براعةً فنيّةً تُظهرُ تميُّزَهُ وتفرُّدَهُ في تضمينِ أساليبِهِ الشّعريّةِ مغرياتٍ جماليّةً تثيرُ الدَّهشةَ , ولاشكّ أنَّ الدّهشةَ قد تبدو للوهلةِ الأولى خاليةً من أيّ مسعى حجاجيّ, ولكنّنا لو أنعمنا النّظرَ في المستوى الأعمقِ لصياغتِها لوجدناها تشكّلُ عندَ بعضِ الشّعراءِ قيمةً جماليّةً وفكريّةً في آن معًا؛ لأنّها تعملُ على التّأثيرِ في المتلقّي وامتلاكِهِ, ومن ثمّ تسهمُ في إقناعِهِ وإذعانِهِ حينَ تلفتُ انتباهَهُ إلى عمقِ المدلولاتِ, فينتقلُ بفكرِهِ من حالةِ السّكونِ إلى حالةِ الحركةِ, وتوقّدِ الذّهنِ، ويقظةِ الفكرِ, ومن هنا تأتي أهميّةُ هذه الدّراسةِ بعدِّ الإدهاشِ قوّةً كامنةً في النّصِّ قادرةً على نقلِ الأثرِ إلى المتلقّي, والاستحواذِ على تفكيرِهِ؛ إذ يبدأ المتلقّي يخطو خطواتٍ نحو البحثِ والاستكشافِ لرصدِ ما وراءَ الدّهشةِ، لتعرُّف ما يمسُّ تجربةَ الشّاعرِ الذّاتيّةَ, ومن هنا يقودُ الإدهاشُ إلى الفكرِ عن طريقِ الجذبِ الّذي يخلقُ نوعًا من الإبهارِ لدى المتلقّي.

هدفُ البحث:

تتحدّدُ أهدافُ البحثِ في:

- تسليطِ الضّوءِ على قضيّةٍ ذاتِ بعدٍ خلافيٍّ, وجديدةٍ نوعًا ما, هي الأبعادُ الحجاجيّةُ في المنجزِ الشّعريّ المدهشِ.
- تحليلِ أسبابِ الإدهاشِ في النّماذجِ الشّعريّةِ المختارةِ, وبيانِ آلياتِ تشكُّلِها، وتأويلِها في ضوءِ جماليّةِ الإبداعِ وإبداعيّةِ التّلقّي.
- تأكيدِ أنّ الإدهاشَ المنغلقَ على المتعةِ الجماليّةِ ليسَ إلّا أحدَ التّصوّراتِ الممكنةِ في الشّعرِ, فثمّةَ أبعادٌ وطاقاتٌ إقناعيّةٌ حجاجيّةٌ تتراءى خلفَ الشّعرِ تبدأ بالجذبِ, ولا تنتهي بالمتعةِ.

أسئلةُ البحث:

يسعى البحثُ إلى الإجابةِ عن التّساؤلاتِ الآتية:

- هل يُعدُّ الإدهاشُ بوصفِهِ إثارةً نفسيّةً للمتلقّي بريئًا من أيّ ملمحٍ أو هدفٍ حجاجيّ؟
- ما مثيراتُ الدّهشةِ في النّصوصِ المختارةِ؟ وما دورُ تلكَ المثيراتِ في تحقيقِ الإقناعِ لدى المتلقّي وإذعانِهِ؟
- ما أثرُ القراءةِ الإبداعيةِ في تجليةِ حجاجيّةِ الإدهاشِ؟

منهجُ البحث:

تقومُ هذه الدّراسةُ على تحليلِ نماذجَ شعريّةٍ تراثيّةٍ في ضوء التلقّي؛ للكشفِ عن الانزياحاتِ الأسلوبيّةِ، والتّمثيلاتِ المدهشةِ الّتي تستثيرُ المتلقّي نحوَ عمقِ التّجربةِ الإنسانيّةِ, وبيانِ أبعادِها الحجاجيّةِ.

الدّراساتُ السّابقةُ:

هناك عدّةُ دراساتٍ تناولَتِ الإدهاشَ في الشّعرِ، من ضمنِها دراستان تبدوان للقارئ وثيقتَي الصّلةِ بهذه الدّراسةِ: الأولى مقالة بعنوان: (الدّهشةُ في الشّعرِ), وهي الفصلُ الخامسُ من كتابِ (فهم الشّعرِ) للشّاعرِ والنّاقدِ الإيطاليّ جيمس ريفرز (James Rivers) ترجمة علي جعفر العلاق, والثّانيةُ بحثٌ بعنوان: (جماليّةُ فلسفةِ الدّهشةِ في الشّعرِ المعاصرِ) للدّكتور سلام كاظم الأوسيّ, لكنْ كلتا الدّراستينِ لا تحقّقُ الهدفَ من هذا البحثِ؛ لأنّ الأولى دراسةٌ نظريّةٌ تركّزُ على الإدهاشِ في الشّعرِ الّذي يهزُّ المتلقّي بصدمةٍ جسديّةٍ حقيقيّةٍ تفوقُ التّأثيرَ العقليَّ, أمّا الدّراسةُ الثّانيةُ فتناولَتِ الدّهشةَ وأسبابَها في نماذجَ شعريّةٍ معاصرةٍ, ونظرَتْ إلى العنصرِ الإدهاشيّ نظرةً جماليّةً, الغايةُ منها جذبُ المتلقّي, وقد تصلُ الغايةُ منها إلى استفزازِهِ إلى حدِّ الفهمِ واستيعابِ المعاني لا الإقناعِ, أمّا الإدهاشُ المقصودُ تجليتُهُ في هذا البحثِ فيمثّلُ خطابَ التّأثيرِ والاستمالةِ والإقناعِ, ويحوي تحليلًا لنماذجَ شعريّةٍ مختارةٍ من التّراثِ؛ لبيانِ بواعثِ الدّهشةِ، ومكامنِ الإقناعِ الّتي تتمثّلُ في: تمنّعِ المعنى وشعريّةِ اللّغةِ /التّخييل/ كسر أفقِ التّوقّعِ , وصولًا إلى مكاشفةِ رؤيةِ الذّاتِ الشّاعرةِ في سياقٍ من الفنّ الإدهاشيّ الممتعِ والمقنعِ في آنٍ معًا.

المقاربة النّظرية: حجاجيّةُ الإدهاشِ بينَ جماليّةِ الإبداعِ و إبداعيّةِ التّلقّي:

إن الشعر هو المختص الأعلى في التعبير عن مكنونات النفس ورؤاها؛ وذلك لما يمتلك الشاعر من قدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء عبر الحدس الذاتي، والاستبطان العقلي حيث تتحول معطيات الواقع الحسي إلى أشياء جديدة ذات إيحاءات واسعة , تصدر عن صميم تجربة المبدع؛ لتعبر عن أحلامه ورؤاه , وتجسد أفكاره تجسيدًا فنيًا.

والشّاعرُ وفقَ هذا التّصوُّرِ يعيشُ في شعرِهِ مغامرةَ اكتشافِهِ للوجودِ والطّبيعةِ والكونِ, ويستجلي عبرَ اكتشافاتِهِ العلاقةَ الإشكاليّةَ بينَ الكلماتِ والأشياءِ، بينَ التّفكيرِ والوجودِ، بينَ الجوهرِ والوجودِ، وهذا ما يشكّلُ مثالًا نموذجيًّا لما نسمّيهِ (الدّهشة) بوصفِها حالةً عقليّةً عاطفيّةً (Nobus,2021: 154) يصفُ الشّاعرُ فيها الأشياءَ بغيرِ ما اعتدناهُ عليها, ويخلقُ دوالًّا تعيدُ تكوينَ مدلولاتٍ لمْ تكنْ في ذهنِ القارئ يقرؤها فيندهشُ بها, وممّا لاشكّ فيهِ أنّهُ كلّما كانَتِ العلاقةُ بينَ الدّوالِّ والمدلولاتِ ترتدُّ إلى معطياتِ المغايرةِ واللّاتماثلِ، وابتعدَتْ عن الصّلةِ المنطقيّةِ بينَ الشّعرِ والعالمِ، كانَ هذا أدعى ليأخذَ المتلقّي بما هوَ أبعدُ من ظاهرِ ما يحملُهُ التّركيبُ اللّفظيُّ للنّصِّ (sturroch, 1981, 39)؛ ليقفَ منْ خلالِ الإدهاشِ على المضمَراتِ الفكريّةِ لتساؤلاتِ

الشّاعرِ إزاءَ الذّاتِ والوجودِ والكونِ والحياةِ, إذْ بالدّهشةِ كما في الشّكِّ يحارُ الفكرُ مع نفسِهِ, لكنّ دهشةَ الشّاعرِ دفقةٌ شعوريّةٌ جماليّةٌ مشحونةٌ بالرّؤيا, (الألوسيّ, 2005: 40), ولذلكَ قدْ تكونُ تلكَ الدّهشةُ وبواعثُها منْ أنجعِ الوسائلِ الّتي تتحقّقُ بها غايةُ الإقناعِ بالإدهاشِ الّذي هو وليدُ تجربةٍ جديدةٍ, وبه تزدادُ تجربةُ القارئ على نحو موسّعٍ (ريفرز,1981: 3), فبالدّهشةِ يجدُ المتلقّي نفسَهُ مقبلًا على النّصّ ومتشوّقًا لفكِّ شيفراتِهِ، ومشغوفًا بمعرفةِ ما وراءَهُ من رؤى, وذلك الإقبالُ يمثّلُ وجهًا منْ وجوهِ الرّضى المقصودِ في الإقناع, هذا الرّضى الّذي تمنحُهُ القصيدةُ للقرّاءِ ليس واحدًا, بل يختلفُ باختلافِ الخبرةِ المكتسبةِ من القارئ بعد خوضِ تجربةِ القراءةِ الإبداعيّةِ, فالقصيدةُ حدثٌ مشتركٌ بين الشّاعرِ والقارئ والتّأثيرِ الّذي تتركُهُ, ولعلّ أكثرَ القصائدِ خلودًا أكثرُها عمقًا في التّأثيرِ على أكبرِ عددٍ من القرّاءِ المتباينين, لأطولِ فترةٍ (ريفرز,1981: 4).

والإدهاشُ الخلّاقُ في فلسفةِ الإبداعِ صنيعةُ فكرِ الشّاعرِ إنشاءً, ومآلُهُ فكرُ المتلقّي استجابةً, وفي لحظةِ تخلّي المبدعِ والمتلقّي عن تفسيرِ العالمِ, وتجاوزِ المعتادِ, وفي لحظةِ الشّكّ هذه , وعدمِ اليقينِ يبدأُ تحقّقُ اللّحظةِ الرّئيسةِ للدّهشة (Pesce,2019: 3).

ولعلّ المعنى اللغويَّ للدّهشةِ يقرّبُنا من هذا المنظورِ, إذ وردَتِ الدّهشةُ في اللّغةِ مرتبطةً بحيرةِ الفكرِ وذهابِ العقلِ والذّهولِ, وتعدّدتْ بواعثُها الواردةُ في المعاجم، إذ يقالُ: دَهِشَ كفَرِحَ دَهَشًا فهُو دَهِشٌ: تَحَيَّرَ أَو ذَهَبَ عَقْلُهُ مِنْ ذَهَلٍ أَو وَلَهٍ، وقِيلَ: مِنَ الفَزَعِ ونَحْوِه ودُهِشَ أَيْضًا كعُنِيَ فهو مَدْهُوشٌ كشُدِهَ فهو مَشْدوهٌ (ابن منظور, 1414:مادة دهش) , ولم تخرجِ المعاجمُ المعاصرةُ باللّفظةِ عن معناها اللّغويّ, فاللّفظةُ المفردةُ اسمُ مرّةٍ من دهش، وتعني ما يعتري الإنسانَ من حالةٍ ناشئةٍ عن حدوثِ أمرٍ غيرِ متوقَّعٍ ومفاجئ، "استولَتْ عليه الدَّهشةُ- أَمْرٌ يثير الدَّهْشة". (عمر,2008:ج1/777).

إنَّ نقطةَ الالتقاءِ بينَ الجماليِّ المدهشِ للّغةِ والوظيفيِّ الإقناعيِّ تتمثّلُ في الدّرجةِ الأولى بالتّأثيرِ على المتلقّي؛ ولا شكَّ أنَّ المتلقّي يمثّلُ وجهةً وبؤرةً يقصدُها كلٌّ من الإدهاشِ والإقناعِ؛ فالإقناعُ لا يتأتّى إلا بوسيلةِ اتّصالٍ بينَ المرسلِ والمتلقّي, ويعرّفُ بأنّهُ:" تأثيرُ المصدرِ في المستقبلين بطريقةٍ مناسبةٍ ومساعدةٍ على تحقيقِ الأهدافِ المرغوبِ فيها عن طريقِ عمليةٍ معيّنةٍ, أي أن تكونَ الرّسائلُ محدّدةً لهذا التّأثير" (عامر,2006: 16), والتّأثيرُ هو الحالةُ الّتي يكونُ عليها الفردُ بعدَ التّعرّضِ لعمليّةِ الإقناع, وهو إرادةٌ وفعلٌ لتغييرِ الاتّجاهاتِ والاعتقاداتِ والآراء, أو على الأقلّ تعديلها, أو ترسيخ قيمٍ أو أفكار جديدة. أمّا التّأثرُ فهو النّتيجةُ المحقّقةُ من خلالِ عمليّةِ التّأثيرِ, ويتجسّدُ التّأثيرُ عندما يتوفّرُ الإعجابُ والانبهارُ بالمصدر (المرجع السّابق: 12) , أي بالدّهشة. وممّا لا شكّ فيهِ أنّ الشّعراءَ هم أقدرُ النّاسِ على استغلالِ طاقاتِ اللّغةِ وإمكاناتِها للإقناعِ والإدهاشِ على حدّ سواء, فالشّعراءُ إنْ تكلّموا أفحموا, وإن وزنوا أشعارَهم اتّزنتْ بميزانِ العقلِ والمنطقِ، وتزيّنَتْ بجودةِ العبارةِ، (المرجع السّابق:4) , ولذّةِ التّأثيرِ, وبهما يُستثارُ الإمتاعُ والإقناعُ.

وحسب المفهومِ الشّاملِ للإقناعِ الّذي يتحقّقُ بالحجاجِ, لا يمكنُ الفصلُ بينَ الوظيفةِ التّأثيريّةِ والوظيفةِ الحجاجيّة؛ لأنّ الوظيفةَ التّأثيريّةَ في حدّ ذاتِها تؤدّي وظيفةً حجاجيّةً، وتمثّلُ وجهًا منْ وجوهِ الإقناعِ المطلوبِ، وهو الإقناعُ العاطفيُّ والتّأثيرُ الوجدانيُّ، فالاستمالةُ العاطفيّةُ(الباتوس) تشكّلُ منذُ القدمِ مكوّنًا أساسيًّا، وركنًا من أركانِ الإقناعِ عندَ أرسطو إلى جانبِ الإقناعِ والحجّةِ العقليّةِ(اللّوغوس) (صولة, 2011: 29)، وعليهِ فإنّ إثارةَ الدّهشةِ وأساليبِ الانفعالِ بحدّ ذاتِها حجّةٌ، وحسب " نظريّةِ الحجاجِ اللّغويّ" الّتي أرسى دعائمَها اللّسانيُّ الفرنسيُّ الشّهيرُ أوزفالد ديكرو (**Oswald Ducrot**)، التي يسعى من خلالِها إلى إثباتِ فكرةٍ عامّةٍ مفادُها" أنّ اللّغةَ تحملُ بصفةٍ ذاتيّةٍ وجوهريّةٍ وظيفةً حجاجيّةً،... فاللّغةُ تحملُ في جوهرِها مؤشّراتٍ ذاتيّةً تدلُّ على طبيعتِها الحجاجيّةِ. وهذه النّظريّةُ تزيحُ الفكرةَ الشّائعةَ بأنَّ الوظيفةَ الأساسيّةَ للّغةِ هي الوظيفةُ التّواصليّةُ الإخباريّةُ، وترسي مكانَها فكرةً جديدةً تجعلُ الوظيفةَ الحجاجيّةَ وظيفةً أساسيّةً للّغةِ، ويظهرُ ذلك جليًّا في العبارةِ الشّهيرةِ الّتي مضمونُها: "نحن نتكلّمُ بقصدِ التّأثيرِ(جايلي,2018: 195), وحسب هذا القولِ يكونُ:" كلُّ القولِ = حجاج، وأنْ تتكلّمَ يعني أنْ تُحاججَ، ولا وجودَ لكلامٍ من دون شحنةٍ حجاجيّةٍ" (عبد الرزّاق, د.ت: 33/1), وقد انبثقَتْ نظريّةُ الحجاجِ في اللّغةِ من داخلِ نظريّةِ الأفعالِ؛ إذ أضاف ديكرو (**Ducrot**) فعلين لغويّين هما فعلُ الاقتضاءِ، وفعلُ الحجاجِ.(مجلّة العمد في اللّسانيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق), وفي نظريّةِ الأفعالِ يرتكزُ الفعلُ الكلاميُّ إلى أسسٍ ثلاثةٍ:الأوّل: دلاليٌّ، أو ما يسمّى بفعلِ القولِ، والثّاني، إنجازيٌّ: وهو المقصودُ من نظريّةِ الأفعالِ الكلاميّةِ المعدودةِ إنجازيّةً حجاجيّةً، تدفعُ إلى العملِ، كالأمرِ، والنّهي، والاستفهام, والأساسُ الثّالثُ هو الأساسُ التّأثيريُّ، الّذي يخصُّ ردودَ أفعالِ المتلقّينَ حيال ما يسوقُهُ المخاطِبُ من الدّعاوى والبراهينِ, ويُرادُ به إحداثُ تأثيراتٍ في المخاطَبينَ، مثل: حثّهم على القيامِ بفعلٍ، أو حملِهم على الخوفِ، أو الضّحكِ، أو الحزن (أبو زيد, 2021: 111).

وترتبطُ وسائلُ الإدهاشِ الشّعريةُ بالإقناعِ عند ديكرو(Ducrot), وبيرلمان (Perlman) وبعضِ الباحثين في الحجاجِ؛ إذ يرَونَ أنّ الضروبَ المجازيّةَ ولا سيّما الاستعارةَ تعلو السلّمَ الحجاجيَّ، والاستعارةُ هي الحجّةُ الأقوى، ولا حجّةَ تقوى على حجّةٍ المجازِ والاستعارةِ إلا استعارةٌ مثلُها أو أقوى منها، وهي غيرُ قابلةٍ للإبطال (العزاوي, 2006: 101-108)، ففي المجازِ من الاتّساعِ والقدرةِ على توكيدِ المعاني في نفسِ المتلقّي والتّأثيرِ والأسرِ والإدهاشِ ما ليس للحقيقة، ويظلّ في الحقيقة قصورٌ عن الوفاء بكلّ ما يعتملُ في النّفسِ، أو بكلّ ما يطمحُ إليه الخيالُ، والشّعرُ والشّعراءُ هم أقدرُ النّاسِ على قهرِ هذا القصور، وسبيلُهم في ذلك المجازُ (الدّريديّ, 2008:121)؛ لأنّه يحقّقُ التّوازنَ والانسجامَ بين الشّاعرِ والعالمِ المحيطِ به، وبذلك يشفُّ المجازُ عن حركةِ المعاني الكامنةِ في النّفسِ، والمتفاعلةِ مع الحركةِ الشّعوريّةِ والوجدانيّةِ لروحِ مبدعِها. وتعملُ في الوقتِ نفسِه على توليدِ حالةٍ من الدّهشةِ والتّأمّلِ الوجدانيّ في نفسِ المتلقّي، توحي بها الأشكالُ البلاغيّةُ والعلاقاتُ المتداخلةُ والمتفاعلةُ مع سياقِ التّجربةِ الإبداعيّةِ، وبذلك لا يمكنُ الفصلُ بينَ الجانبِ الإقناعيّ وجانبِ المتعةِ والدّهشةِ الّتي تُحدثُها للمتلقّي؛ لأنّهما يؤسّسانِ معًا لجماليّةِ التّلقّي.

الإدهاشُ والإقناعُ في التّراثِ العربيّ:

إنّ الدّارسَ لتراثِنا النّقديّ يجدُ أنّ مقصدَ البلاغيّينَ كان التّأثيرَ والإقناعَ؛ لذلكَ نجدُ تداخلًا وتقاطعًا بينَ الحجاجِ(الإقناع), والبلاغةِ , "وبما أنّ العربَ أهلُ فصاحةٍ وبلاغةٍ كانَتْ قوّةُ الإقناعِ عندَهم مترتّبةً على مدى بلاغتِهم وفصاحتِهم, وهم بذلك يضاهون في التّأثيرِ المنطقَ عند اليونان" (محمد, 2020: 79), والحجاجُ البلاغيُّ عندهم يشتمل على البعدِ الاستدلاليّ والبعد الإمتاعيّ, وعليه "فإنّه وراءَ كلّ حجاجٍ بلاغةٌ، والعكس صحيح؛ لأنّ مدارَ ذلك هو الإغراءُ والاستغواءُ قصدَ الإمتاعِ والإقناع" (أعراب,2010: 45)

ولو تلمّسنا أهمَّ الإشاراتِ وأعمقَها في تراثِنا العربيّ لوجدناها عند عبد القاهر الجرجانيّ (471ه), وحازم القرطاجنيّ (684ه), فقد أبديا قدرًا ثريًّا من وعي خلّاقٍ ينمُّ على فهمٍ عميقٍ لأساليبِ الإدهاشِ الجماليّ الّذي يضمّنُه الشّعراءُ إبداعاتِهم للتّأثيرِ في المتلقّي وإقناعِه, ولا سيّما عندما يعمدون إلى آفاق غير معهودة من التّخييل والنّظم, فيبدعون صورًا ومعاني وتراكيبَ تجسّدُ اللّغةَ الشّعريّةَ , إذ رأى الجرجانيُّ أنّ براعةَ الشّاعرِ لا تكونُ في الجمع بين الأشياء المشتركةِ، وإنّما الصّنعةُ والحذقُ في تلاقي الأشياء المتباعدةِ وتآلفِها على نحو ملفت وغريب يثيرُ دهشةَ المتلقّي وانبهارَهُ, ومن ثمَّ تعجّبَهُ واستظرافَهُ " (الجرجاني, 2001: 110) , و" كلّما زدتَ إرادتَكَ التّشبيهَ إخفاءً ازدادت الاستعارةُ حسنًا " (الجرجاني, 1992: 450), فالاستعارةُ تولّدُ الدّهشةَ والاستظرافَ كلّما تباعدَ طرفاها , ويزدادُ جمالُها كلّما خفي تشبيهُها، ويرى الجرجانيُّ أنّه كلّما كانَ التّباعدُ أكبرَ كانت لذّتُهُ النّفسيّةُ والعقليّةُ أعظمَ؛ لأنّك تحتاجُ إلى طلبه بالفكر, وتحريك الخاطر له والهمّة في طلبه (الجرجاني, 2001: 113) , وما جاء به عبد القاهر الجرجانيُّ مهمٌّ جدًّا في عصره، ويمثّلُ مرحلةً متقدّمةً من الوعي العربيّ لجمالياتِ الكلامِ الإبداعيّ الّذي ركّز على المقصديّةِ في الإبداع , وحثّ المبدع على جذب المتلقّي, الّذي لم يهملْ دورَهُ في العمليّة الإبداعيّةِ، فهو يكدُّ ويجتهدُ , ويمتلكُ مهاراتٍ عاليةً من الفهمِ والتّأويلِ لبلوغِ المقاصدِ العميقةِ , الّتي وصفها بأنّها" كالجوهر في الصّدف " (المصدر السابق:119), والغوصُ على الأصدافِ وبلوغُها لا يحصّلُ إلّا لأهلِ المعرفةِ والتّأمّلِ والنّظر. أمّا حازم القرطاجنّي فله كلام مهمّ جدًا عن تحقّقِ الاستجابةِ الجماليّةِ عبر(محاكاة المحاكاة) - بعدّها نشاطًا تخييليًّا - إذ يقول: " ويحسن موقعُ التّخييلِ من النّفسِ، أن يترامى بالكلام على أنحاء من التّعجيب، فيقوى بذلك تأثّرُ النفسِ لمقتضى الكلام، والتعجيب يكون باستبداع ما يثيرُه الشّاعرُ من لطائفِ الكلامِ الّتي يقلُّ التّهدّي إلى مثلِها، فورودُها مستندرٌ مستطرفٌ، لذلك؛ كالتهدّي إلى ما يقلّ التهدّي إليه من سببٍ للشّيء تخفى سببيّته، أو غايةٌ له، أو شاهدٌ عليه، أو شبيهٌ له، أو معاندٌ، وكالجمعِ بين مفترقين من جهة لطيفةٍ قد انتسب بها أحدُهما على الآخر، وغير لك من الوجوه الّتي من شأن النّفسِ أن تستغربَها" (القرطاجنيّ, 1981: 90)

ولم تتعارضْ غايةُ الشّعرِ الجماليّةُ وإثارةُ المتلقّي عند القرطاجنيّ مع قدرتِهِ الإقناعيّةِ, إذ يرى أنّ غايةَ الخطابِ البلاغيّ التّأثيرُ والإقناعُ وحملُ النّفوسِ على فعلِ شيءٍ أو اعتقادِهِ، وذلك في معرضِ حديثِه عن مفهومِ الشّعر والنّثر، والفصلِ بينهما بوصفهما طرفين يشكّلان مفهومَ البلاغةِ، ويتمايزان بصفة التّخييلِ والخطابة, وذلك في قوله: "وما كان مبنيًّا على غيرِ الإقناعِ ممّا ليس فيه محاكاةٌ فإنّ ورودَه في الشّعر والخطب عبثٌ وجهالةٌ سواء كان ذلك صادقًا أو مشتهرًا أو واضحَ الكذب " (المصدر السّابق:20)، فقوله يجعلُ غايةَ القول البلاغيّ بشقّيه(الشّعر والنّثر) الإقناعَ، وعليه يبُنى القولُ فيهما، وإلّا فقد قيمتَه، وتحوّلَ إلى ضربٍ من العبث والجهالة.وقد اشترط ألّا يفرطَ الشّاعرُ في الإقناع, أو في التخييل, فكلاهما عمدة الشاعر في إثارة الجمالية والتأثيرية, فالقول التخيلي يذعنُ له المتلقّي، ويقبله، ويزيد من تشويقه حين يكسر أفقَ توقّعه.

ومن هنا نستنتجُ أنّ أكثر ما يعزّزُ ارتباطَ الإقناعِ بالشّعر، هو صفةُ الشّعرِ الجوهريّةُ في العدول عن الحقيقة والكلام المباشر إلى المجاز والخيال، وقد أدرك البلاغيّون الطّابعَ الحجاجيَّ للمجازِ بضروبِهِ الّتي يُعدلُ فيها عن التّصريح إلى التّلميح، إلى جانب التفاتهم إلى ما تثيره هذه الضّروبُ المجازيّةُ من الإدهاشِ وجذبِ المتلقّي, فذكر الجاحظ (255ه) أنّه: "من البصر بالحجّة، والمعرفةِ بمواضع الفرصة أن تدعَ الإفصاحَ بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاحُ أوعرَ طريقةً، وربّما كان الإضرابُ عنها صفحًا أبلغَ في الدّرك، وأحقَّ بالظّفر" (الجاحظ, د.ت:62)، ويتجلّى ذلك في الصّورة البلاغيّةِ لما لها من دورٍ في جذبِ السّامع واستثارة عواطفه، وتحريكِ خيالِه نحو تأمّلِ المعنى وتأويله, وتفكيكِ الرّموزِ لإدراكِ المقاصدِ، وفي هذا تحقّقُ الأمرين معًا الإمتاع والإقناع.

بناءً على ما تقدّم يمكن القولُ: إنّ ما أثير في نقدنا العربيّ من أهميّة التّأثير في المتلقّي، واستمالتِه استغرابًا وتعجّبًا وتخييلًا يشكّلُ مترادفاتٍ دلاليّةً تقتربُ من الإدهاش عبرَ مخالفةِ التوقّعِ، والإتيانِ بغير المتوقّع، والارتباطِ بالجدّة، والخروجِ عن المألوف, ولو انتقلنا إلى الدّراساتِ المعاصرةِ لوجدنا بعضَ المدارس الغربيّةِ المعاصرة عدّت الإدهاشَ قيمةً جماليّةً تُطلبُ بحدّ ذاتها, فالدّراساتُ الأسلوبيّة عدّت المفاجأةَ وظيفةَ الانزياحِ الرّئيسةَ (الويس, 1996:297) , والشّكلانيّة الرّوسيّة ردّت أصالةَ الأدبِ إلى معيارِ الجدّة والمفاجأة , فنحن لا ننتبه للكلام إلّا إذا وُضعَ في سياقٍ مدهش (روبي, 1992, ص100), أمّا السّرياليّون فقد أعطوا المفاجأة أبعادًا كثيرة في عالم الإبداع؛ إذ جعلوها مبدأ ومنطلقًا للخلق، ومقصدًا له. (الويس, 1996: 298), على أنّ ثمّة نظريةً مهمّةً في التّلقّي تبلورت على يد "هانز روبرت ياوس وفولفغانغ أيزر(Hans Robert Jaus, Wolfgang Iser) قدّما من خلال فلسفتهما, ومقولاتِهما وآلياتهما الإجرائيّةِ تصوّرًا عن إبداعيّة التّلقّي؛ إذ جعلا القارئ يعيدُ إنتاجَ ما أنتج , وعدّا القراءة عمليّةَ تبادلٍ بين القارئ والنّصّ والمؤلّف الّذي يحاولُ استثارةَ المتلقّي بأساليبَ مبتكرةٍ وطرائقَ جديدةٍ ومدهشةٍ على الدّوام , وارتبطت النّظريّة بمصطلحات عدّةٍ ينتجُ عنها الإدهاشُ، من هذه المصطلحات: صدمة المتلقّي, وأفق النّصّ, وأفق المتلقّي, وكسر أفق التّوقّع, وخيبة الانتظار , والمسافة الجماليّة , الّتي تتأتّى كلّما اتّسعت الفجوة بين أفق النّصّ وأفق القارئ, ومن ثم أخذته إلى حالة من التصادم بين الأفقي؛ مما يستدعي تأسيس أفق انتظار جديد عبر إقامةِ حوار تفاعليٍّ مع النّصّ, يعيدُ به

ومن خلاله تأسيسَ أفقِ توقّعٍ جديد يتّسق ورؤيته, ووفقَ هذا التّصوّرِ فإنّ سلطةَ المبدعِ ليست إقناعيّةً بالدّرجةِ الأولى, بل تأثيرية , ومحفزة لقناعاتٍ يمكن اكشتافُها عند تفاعلِ القارئ مع النّصّ، وإعادةِ التّجربةِ من قبله, وفي هذه المرحلةِ ليس على القصيدةِ أن تعني, وإنّما يكفي أن تكون(Abrams,1953: 283) , وكأنّ الكينونةَ نفسَها المنفتحةَ على دلالاتٍ غيرِ محدّدةٍ تولّدُ الدّهشةَ لدى القارئ الّذي يعيدُ تمثّلَها بإعمالِ فكرِهِ , ممّا يهيّئ الفرصةَ لتكونَ الدّهشةُ عند تلقّي النّصّ في حدّ مقاصد محدّدة، بل يسهمُ في تشكيلِ اقتناعٍ محتمل بعوالمَ ممكنةٍ في ذهنِ القارئ لحظةَ التّفاعلِ مع النّصّ, وليست هذه العوالمُ سوى الخيالِ، وما يلتبسُ به من متعةٍ ودلالاتٍ خاصّةٍ يعيشُها القارئ تمامًا كما عاشَها المبدعُ على طريقته" (لحمداني, 2000: 57) , وبجعلُ المعنى في متناولِ القارئ بعدّه نشاطًا ذهنيًّا منطلقًا من المتكلّمِ, أو جعلِه مقبولًا ومأخوذًا به من قبلِ المتلقّي, تتحقّقُ غايةُ الإقناع (المرجع السّابق:55) , فمثيراتُ الدّهشةِ تستفزُّ عقلَ المتلقّي ومشاعرَهُ, فيتّخذُ منها موقفًا, بغضّ النّظرِ عن طبيعةِ هذا الموقفِ, لذلك فالحجاجُ محفزه الإدهاش, وغايته الإقناع.

المقاربة التّطبيقيّة: النّماذجُ الشّعريّةُ المختارةُ بين مثيراتِ الدّهشةِ والأبعاد الحجاجيّةِ

لعلّ مثيراتِ الدّهشةِ الأساسيّةَ في النّصّ الشّعريّ تتأتّى بمقوّمين اثنين، يصعبُ الفصلُ بينها في إطار تحليلِ النّصّ الشّعريّ؛ أوّلها ما يملكه النّصّ الشّعريُّ من طاقاتٍ وقدرةٍ فنيّةٍ عاليةٍ توظّفُ فيها أساليبُ بلاغيّةٌ لا غنى عنها كالاستعارات والصّور, بل بتلك المكوّناتِ تكمنُ شعريّةُ الشّعرِ، ويقوى عنصرُ التّخييلِ الذي يعدُّ من أعمدة القولِ الشّعري, وثانيها تمنّعُ الدّلالة, والحقيقةُ الأولى الّتي انطلق منها هذا المبحث أنّ تمنّعَ الدّلالة ومراوغتَها لذهنِ المتلقّي يعدّ من محفّزاتِ الإحساس الجماليّ في النّصّ الشّعريّ؛ نظرًا لما تضمرُهُ اللّغةُ الشّعريّةُ من كثافةٍ دلاليّةٍ وانزياحاتٍ حافلةٍ بتشكيلاتٍ أسلوبيّةٍ، تتجاوزُ معنى النّصّ الأحاديّ إلى ظلالٍ من المعاني والدلالاتِ المتمنّعةِ وراء فضاءٍ خصبٍ من الرّؤيةِ النّفسيّةِ والرّؤيةِ الكونيّةِ , وكلاهما يتكاملان في سياقٍ حجاجيّ مدهشٍ؛ فاالشّاعرُ يعتمدُ على قدرتِهِ الفنيّةِ وثقافتِهِ العميقةِ لإثباتِ الحقيقةِ النّفسيّةِ بالحقائقِ الشّعريّةِ, الّتي جسّدَها داخلَ علاقاتٍ لغويّةٍ غريبةٍ وجديدةٍ، لتحاكي ما يشعرُ به داخليًّا على مستويين: معرفيّ متعلّق بالرّؤية, وجماليّ متعلّق بالتّشكيل التّصويريّ, وقدرةِ الشّاعرِ على تحويلِ النّبضةِ الفكريّةِ إلى نبضةٍ جماليّةٍ، تبعثُ في النّفسِ الطّرافةَ والجدّةَ والإثارةَ عبر التّأمّلِ والتّفكيرِ العميقِ لما أبدع, و" لما يتمتع به من تأملات وتجارب إنسانية , ورؤى فنية مدهشة هي محور حركة الذات في اتصالها مع الموضوع المتمثل في الإنسان والطبيعة والعالم والغايات " (الألوسي, 2005: 43), وهنا فقط يغدو الإدهاشُ لمحاتٍ بارقةً من الغموضِ الموحي الشّفّافِ في ثنايا النّصّ الأدبيّ , تتسلّلُ إلى ذهنِ المتلقّي؛ ليستجلي من خلالها رؤيتَهُ الكونيّةَ وسط إضاءاتٍ من الأحاسيسِ والأفكارِ متسلّحًا بوعيٍ فكريّ، حيث يبرقُ الفكرُ في ثنايا الدّهشةِ حافزًا حجاجيًّا بين جماليّةِ الإبداعِ وتلقّيه, وإذا اعتمدنا اتّصافَ النّصّ الحجاجيّ بالالتباسِ، والغموضِ، والرّمزيّةِ، وقيامَهُ على التّأويلِ والضّمنيّ لا الشّرحِ والتّفسيرِ، فهذا ممّا يثبتُ رحابةَ الحجاجِ في النّصّ الشّعريّ، واتّساعَهُ، ويخلّصُ الحجاجَ كما يقول عبد الله صولة – من تهمة المغالطة والمناورةِ والتّلاعبِ بعواطفِ الجمهور(صولة, 1998 , 298)، فيغدو ما وُصفَ بالمغالطةِ والسّفسطةِ (كالاستدراجِ والالتباسِ والغموضِ، والسّخريةِ، والتّحايلِ، وإثارةِ العواطفِ)، حجاجًا خالصًا عند "بيرلمان (Perlman) .

وما دامت صفةُ االنص الحجاجي -حسب بيرلمان (Perlman) هي "اللبسَ والغموضَ" الّذي يتحقّقُ بالانزياحِ عن الكلام المباشرِ إلى الكلام غير المباشر من خلال المجاز واالتخييل والغموض وغييرها،، فهذا يؤكّدُ سعةَ ميدانِ الحجاج ورحابةَ حضورِهِ في النّصّ الشّعريّ؛ إذ إنّ الغموضَ في النّصّ الأدبيّ كمكوّنٍ دلاليّ , يستدعي تعدّدَ القراءاتِ لما يخفي وراءَ انزياحاتِه ورموزِه من مشاكلةٍ واختلافٍ وتناقضاتٍ تهيّئ فرصةً مناسبةً ليعيدَ المتلقّي إنتاجَ النّصّ، فملء الفراغاتِ والمساحاتِ البيضاء يحتاج إلى إبداع, وبملء تلك الفراغاتِ يتجلّى البعدُ الإقناعيُّ والحجاجيُّ للنّصّ, وتتّضحُ رؤيا الشّاعرِ بتأويلِ مواطنِ الدّهشةِ، وما تنطوي عليه من تضميناتٍ ورسائلَ إقناعيّة, وهذا ما سنحاولُ إنجازه في ما يلي من الصّفحات.

- النّموذج الأوّل: يقول امرؤ القيس في بائيّته: (امرؤ القيس, 2004:78)

أرانا مـوضِعينَ لأمرِ غيبٍ ... وَنُسْحَرُ بالطَّعامِ، وَبالشَّرابِ
عَصـافيـرٌ، وَذِبّـانٌ، وَدودٌ، ... وأجْرأُ مِنْ مُجَلّحَةِ الذِّئـابِ
فبعضَ اللّومِ عاذلتـي فإنّـي ... ستكفيني التّجاربُ وانتِسابي
إلى عرقِ الثّرى وَشَجَتْ عُروقي ... وهـذا الموتُ يسلِبُني شبابي
ونفسي سَوفَ يَسْلُبُها، وجِرْمي، ... فيلحِقني وشيكـا بالتراب

يفاجيء امرؤ القيس المتلقّي بانزياحٍ مفاهيميّ، لم يحدث نتيجةَ خرقٍ لغويّ على المستوى التّركيبيّ أو الدّلاليّ فقط , وإنّما انزياحٌ مفاهيميّ على نحو يكسرُ أفقَ التّوقّع, وقد أغرقَ بعيدًا في الرّؤى المفلسفةِ للوجود, فأجرى مشاكلةً بين الوجودِ الإنسانيّ وغير الإنسانيّ من خلال تضمينه الأبيات لمثيراتٍ رمزيّةٍ مستمدّةٍ من الطّبيعة، فـ(العصافيرُ والذّبابُ والدّودُ) رمزَ بها إلى الضّعفِ الإنسانيّ، و(الذّئبُ) رمزَ به إلى لجرأةِ والخداعِ والتّصميمِ على المضيّ فيهما , و(عرقُ الثّرى) رمزَ به إلى النّشأةِ الأولى , ومزجَ بين هذه الرّموزِ كأروع ما يكون المزج؛ ليعمّقَ إحساسَنا بالواقعِ المأزومِ الّذي يحيطُ بالشّاعرِ. ولزيادةِ الإمعانِ في الإدهاشِ استحضرَ خطابَ العاذلة، وهي رمزٌ للّذةِ والشّرابِ والحياةِ الصّاخبةِ في سياق الموت, واتّسمَ خطابُه بمنطقٍ حجاجيّ استدلاليّ معتمدًا مسلّماتٍ كونيةً، ومستسلمًا للحقيقةِ الّتي لا مفرَّ منها في حتميّةِ الفناء, معتمدًا المشتركَ وحجّةَ الاشتمالِ؛ لأنّ الفناءَ والموتَ قاسمٌ مشتركٌ لبني البشر, "والمشتركُ يخاطبُ الجانبَ الضّعيفَ من الإنسان، فيسلّمُ ويذعنُ لما لا سلطةَ له عليه إلّا الخضوع" (إبراهيم , 2015: 138), وتمثّلت حجّتُه المنطقيّةُ في اعتماد

الاستدلالِ الّذي يثبتُ صدقَ القضايا قياسًا على العلاقاتِ المنطقيّةِ الّتي تربطها بقضايا سبق ثبوتُ صدقِها (كلاتمة, 2012: 188) ودلائلُه المقدَّمةُ دلائلُ ماديّةٌ تمثّلت في حجّةِ "التّجربة" (ستكفيني التجاربُ), تجاربُ غيره وما آلوا إليه من الموت والفناء, وكذلك الهرمُ، وتقدّمُ العمرِ (سيسلبني شبابي).

ولعلّ الشّاعرَ نفذَ بالمتلقّي من خلال إدهاشه إلى عبثيّةِ الوجود, وحتميّةِ الموت، فالمفارقةُ المتجلّيةُ عبر استحضارِ العاذلةِ في خطابِ الموتِ يؤسّسُ لرؤيةٍ وجوديّةٍ، بثّها امرؤ القيس في مضمراتِ خطابِهِ ليشيرَ إلى أنّ عبثيّةَ الوجودِ تتجلّى في تخطّفِ الموتِ للبشر, وهم في قمّةِ اللّذةِ حيث الحياةُ الصّارخةُ، وأنّ مشهدَ الموتِ قائمٌ في حدثٍ من أحداثِ الحياةِ المتعدّدة, فهو الجوهرُ والأصلُ المشدودُ إلى عرقِ الثّرى , وهي العرض المتعدّد بتعدّد الدّورات , وهذه فلسفةٌ وجوديّةٌ، لا تتهدّى إليها إلا رؤيةٌ عميقةٌ، الإدهاش فيها ليس مجرّدَ استمالةٍ نفسيّةٍ, وإنّما هي خلاصة الفكر، و" تعبيرٌ يجسّمُ لنا ارتدادَ الشّاعرِ إلى نفسِهِ, وخلّوه إليها" (الدّرابسة,2006:173), فالاندهاش والإدهاش شكّلا مسافةً جماليّةً في الأبيات، وهي بؤرةُ مثيراتِ القلقِ الوجوديّ الصّادرِ عن رؤيةٍ عميقةٍ, فخطابُ الموتِ عند امرئ القيس خطابٌ حجاجيّ يرتدّ فيه إلى أعماقِ أناه وفقَ تجلّياتِ القلقِ واليأسِ والضّعفِ والفناء، (مروك,2010:12) ليتلمّسَ فيه حتميّةَ موتِهِ من آثارِ موتِ الآخرين؛ حيث يؤسّسُ الوعيُ الشّعريّ المدهشُ جلالًا للذّات , والواقع إنّ جلالَ الذّاتِ انبثقَ من خلالِ الشّعورِ العميقِ بالفناء, وينبغي أن نفهم الجلالَ بوصفه مواجهةً مأساويّةً لهذا الشّعور, وحرصًا على الوجودِ للحياةِ في أقصى انفتاح" (الجهاد, 2007: 304), وهكذا نجدُ أنّ الشّاعرَ أبدعَ وأدهشَ عندما أحال الحدثَ – الموت- إلى رمزٍ مضمّنًا إيّاه رؤيتَهُ وأحاسيسَهُ في أفقٍ جماليّ تخييليّ غيرِ برئ من مساعٍ حجاجيّةٍ.

النّموذج الثّاني: يقول الشّنفرى في لاميّته :(الشّنفرى, 1996: 58)

أَقِيمُوا بَنِي أُمّي صُدُورَ مَطِيّكُمْ فَإِنّي إلى قَـوْمٍ سِوَاكُـــمْ لَأَمْيَـلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الحَـاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِـرٌ وَشُـدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَـــايَا وَأَرْحُـلُ
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون: سِيدٌ عَمـلَّسٌ وَأَرْقَـطُ زُهْلُـولٌ وَعَـرْفَـاءُ جَيْـــأَلُ
هُـمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِـعٌ لَدَيْهِـمْ وَلاَ الجَانِي بِمَـا جَـرَّ يُخْـذَلُ

بالنّظرِ إلى هذا المقطعِ المحوريّ والرئيس في لاميّة الشّنفرى، وتحديدًا التّركيز في الاختيارات الدّلاليّة , نجد أنّ الأمرَ الأوّلَ الّذي يفاجئ المتلقّي، ويسهمُ في خلقِ دلالةٍ كليّةٍ مركزيّةٍ تفرضُ ظلالَ غموضِها على أفقِ المتلقّي وتصدمُه، هو أنّ الشّاعرَ يمارسُ الإقناعَ، ويحاججُ بالقوّةِ معتمدًا الخطابَ التّوجيهيّ، فيأمرُ قومَهُ بالتّهيّؤ للرّحيل، على الرّغمِ من أنّه هو الرّاحل , إذ يخلّصُ الخطابَ لغيره، وهو يريد نفسه ! فضلًا عن أنّ هذا الطّلبَ جاء بصيغة سلطويّةٍ، وهذا أمرٌ غيرُ منطقيّ؛ لأنّ الشّنفرى صعلوكٌ منبوذٌ في قومه، والأمر الثّاني الّذي يكسرُ أفقَ التّوقّعِ عند المتلقّي اختيارُهُ المعجميّ للفظةِ (مقمر)، فقد جاءت متراكبةً مع كلماتٍ تحملُ دلالاتِ القسوةِ والبعدِ والقطيعةِ مع الأهل , فلماذا جاء ليلُ الشّنفرى مقمرًا مع كلّ هذا الألمِ الّذي يختزنُهُ في نفسه؟! ولزيادةِ الإمعانِ في الغرابةِ والغموضِ يخرجُ الشّنفرى على مجتمعِهِ، ويؤسّسُ لذاته مجتمعًا جديدًا، أفرادُهُ السّباعُ والوحوشُ الضّاريةُ، وهذه الألفةُ الّتي افترضها بينه وبين هذه الوحوشِ تقلبُ المسلّماتِ رأسًا على عقب في ذهنِ المتلقّي , وتحفّزه على الحفر في أنساقِ اللّغة وسياقاتِها الذّهنيّةِ.

لاشكَّ أنّ الباطنَ الدّلاليَّ للأبياتِ اتّصفَ بالغموضِ الشّفّافِ، وراودَ المتلقّي عن أفقِهِ بدلالاتٍ متمنّعةٍ خلفَ فجواتٍ صادمةٍ غيرِ مرئيّة , ممّا حوّل اللّاميّةَ إلى متعاليةٍ دلاليّةٍ، تشاكلُ تعالي نفسِ الشّنفرى الّتي جعلها قوّةً إيجابيّةً، وعاملَ خصبٍ ونماء , فإن رحلَ عن القبيلةِ وجبَ عليها الرّحيلُ بحثًا عن الخصبِ، ومسبّباتِ الحياةِ الّتي ستُفقدُ برحيله , ولأنّه يرى قرارَهُ صائبًا في قطيعةِ قومِه وصفَ ليلَ رحيلِهِ بأنّه مقمر، كما ذكر د. وهب روميّة (روميّة, 1996: 263), في تعليقه على هذا الانزياح المعجميّ؛ فالليل المقمرُ ليس إلّا نورَ العقلِ الّذي يضيء للشّنفرى طريقَه في عتمةِ المجتمعِ الظّالمِ والمتهالكِ في سلوكاته، التي لم ترقَ إلى سلوكات أشدِّ العوالمِ الحيوانيّةِ إيذاءً وما تخبُّرُهُ لمجتمعِ الحيواناتِ المتوحّشةِ بديلًا نفسيًّا عن بني الأم إلّا ردًّا على نبذِهِ، ومحاولةً للّنيلِ من قومِهِ، وتأكيدًا على رفضِهِ كلَّ ما هو بشريٌّ متجرّدٌ من إنسانيّتِهِ ورأفتِهِ، فلاميّةُ الشّنفرى تتمركزُ حول ما أطلقَ عليه "أدونيس " شعريّة الرّفض" (أدونيس, 1992: 7), واعتمدَ الشّنفرى في أبياته على الخطابِ التّلميحيّ متّخذًا الذّئبَ ووحوشَ الصّحراء (الذّئب, سيد عملّس,أرقط,) معادلًا موضوعيًّا له ولرفاقِهِ الصّعاليك, فجسّدَ من خلالها رسائلَ تلميحيّةً وحججًا، تصوّرُ معاناتَهُ، وتحتشدُ بالانفعالاتِ والهمومِ والمآسي الّتي يتعرّضُ لها الشّنفرى ومجتمعُ الصّعاليك, فيعرضُ واقعَهُ البائسَ حين يجعلُ الذّئبَ شريكًا له في محنته وجوعه وتشرّده , كما جعل الصّحراءَ ومكوّناتِها وطنًا ومستقرًّا، يمارسُ فيها حريّتَهُ المطلقةَ، حيث لا سلطةَ لأحدٍ عليه، ولا رقابةَ تسلبُهُ إرادتَهُ, وسردَ سلسلةً من الحججِ والمسوّغاتِ لاعتزالِ أهلِهِ وقبيلتِهِ، لافتًا الأنظارَ إلى أنّ أزمتَهُ مع القومِ ليست أزمةَ جوعٍ أو فقرٍ بقدرِ ما هي أزمةُ أخلاقٍ وكرامةٍ وسوءِ معاملة, لذا كرّرَ لفظةَ (أهلون, أهل) إشارةً إلى تعزيزِ انتمائِهِ وطمأنينتِهِ بين مجتمعِ الوحوشِ(الصّعاليك)، وتخلّيهِ عن الأهل. وفي حجاجِهِ يتّكئ على المشتركِ المتمثّلِ في القيمِ؛ ليقنعَ متلقّيه أنّ القيمَ والأخلاقَ واحترامَ الآخرِ يتعلّقُ بإنسانيّتِهِ، لا بجنسِهِ ولا لونِهِ، وإن نصّت حجّةُ الوصلِ التّواجدي على أنّ عظمةَ الإنسانِ من عظمةِ أصلِهِ وأهلِهِ, فإنّ الشّنفرى يستمدُّ عظمتَهُ من عالمٍ آخرَ, عالمِ الوحوشِ, ما يجسّدُ عزلتَهُ النّفسيّةَ واغترابَهُ وحقدَهُ العميقَ على مجتمعِ البشرِ , فرغم وحشيّةِ تلك الحيواناتِ وشراستِها, فإنّها في نظرِهِ أكثرُ لطفًا, وأسمى خلقًا من الإنس. وفي اعتمادِهِ الرّمزَ والمعادلَ الموضوعيَّ والتّلميحَ بدَتْ رسائلُهُ أكثرَ إقناعًا، وأدعى للإعجاب والانبهارِ، بما يقدّمُ من حججٍ، فيما لو اعتمدَ الكلامَ المباشرَ والهجاءَ المقذع.

-النّموذج الثّالث: يقولُ أبو العلاء المعرّيّ: (المعري, 1957: 94)

ليلتي هذه عروسٌ من الزّنجِ عليها قلائِدٌ من جُمانِ
هربَ النّومُ عن جفونيَ فيها هربَ الأمنِ عن فؤادِ الجبانِ
قدْ ركضْنا فيهِ إلى اللّـهو لما وقفَ النّجمُ وِقفةَ الحيرانِ

شكّلتْ سلسةُ الصّورِ التّشخيصيّةِ الّتي قدّمها المعرّيُّ في الأبيات حججًا مدهشةً لوصفِ قلقِهِ النّفسيّ, لأنّ "الصّورة الشّعريّة تركيبة عقليّة وعاطفيّة معقّدة تعبّرُ عن نفسيّةِ الشّاعرِ، وتسترعي أحاسيسَهُ، وتعينُ على كشفِ معنى أعمقَ من المعنى الظّاهريّ للقصيدة, عن طريقِ ميزةِ الإيحاءِ والرّمزِ فيها" (دهمان, 1986: 367) , والصّورةُ هي حجّةُ الشّعراءِ لتجسيدِ فكرتهم الّتي يتوقّفُ عندها وعيُ المتلقّي وتدهشُهُ , فثمّة متتالياتٌ من المفارقاتِ الأسلوبيّةِ قطعت النّسقَ المتوقَّعَ لأفقِ المتلقّي بعناصرَ غيرِ متوقّعةٍ (عروس زنجيّة-اللّهو مع الرّغبة في النّوم-الأرق والجبن) ,فالسّائدُ ارتباطُ صورة العروس باللّونِ الأبيضِ, واللّهو والرّكض في النّهار, أمّا المعرّيّ فحاولَ أن يقدّمَ لوحةً يتداخلُ فيها البياضُ بالسّوادِ, ويتنازعُ فيها اللّهو والرّغبةُ في الخلودِ إلى النّوم, إنّها لوحةٌ تشفُّ أنساقُها التّصويريّةُ عن الشّعورِ بالقلقِ الفكريّ والنّفسيّ معًا, إنّها ذاتُ المعرّيّ-رهين المحبسين- الّذي فقدَ الأمانَ والطّمأنينةَ بفقدِ البصر, فجاءت تشكيلاتُهُ اللّغويّةُ محمّلةً بأبعادَ إيحائيّةً تسهمُ في تأكيدِ فلسفتِهِ الفكريّةِ في الحياةِ والكون، التيتجلّت بوصفها حقيقةً نفسيّةً في شعره عن طريقِ الغموضِ الشّفّافِ, إذ كان المستوى العميقُ للصّياغةِ عاكسًا للحركةِ الذّهنيّةِ الدّاخليةِ عند الشّاعر, فنحن نعرف أنّ المعرّيّ كان كفيفًا وعاجزًا عن إدراك الألوانِ، واستكشافِ الحقائقِ إلّا ببصيرتِهِ، فهو يعرفُ أنّ اللّيلةَ المظلمةَ سوداءُ, فتداعى إلى ذهنه ما كمن من وعي سابق, وهو صورةُ امرأةٍ زنجيّةٍ, واستحضرَ صورةَ النّجومِ ذاتِ البريقِ واللّمعانِ، فعقدَ مقارنةً بينهما, ولكنّ الصّورةَ المتحصّلةَ صدمت المتلقّي؛ لأنّ اللّونَ الأسودَ رمزٌ للحزنِ والجهلِ والضّبابيّةِ, واللّون الأبيض رمزُ الفرحِ والبشرِ والضّوءِ، وزادَ من مسافةِ التّوتّرِ والإدهاشِ عقدُ مشاكلةٍ بين شعورِ الجبانِ وشعورِ اللّاهي, وبينَ حيرةِ النّجم, وكأنّ المعرّيّ في لحظةِ بوحِهِ استدعى خفايا لاشعوره للتّعبير عمّا يؤرّقُهُ ويهمّه، وبدت المضمراتُ النّسقيّةُ مثيراتٍ جماليّةً محمّلةً بمراوغةٍ دلاليّةٍ، انحرفَ المعرّيّ فيها عن المألوفِ فكريًّا وتعبيريًّا؛ ليحدثَ هزّةً غيرَ متوقّعةٍ عند المتلقّي، ما يجعلُ المتلقّي يكدُّ ذهنَهُ ليفكَّ غموضَها، ويقفَ على منبعِها في خفايا فكرِ المعرّيّ، وخبايا نفسِه وأحاسيسه, ولأنّ المتلقّي للشّعرِ التّراثيّ لا يعدُّ منتجًا للمعنى، أو شريكًا فيه, فإنّه يكفيه استجلاءُ التّناقضِ في المستوى السّطحيّ للصّياغة، المتمثّلِ بين الصّورةِ المتفائلةِ (العروس)، والصّورةِ القلقةِ الّتي رسمها لنفسِهِ (الجبان), فهاتان الصّورتان المتناقضتان ترتدّانِ إلى موقفِ المعرّيّ من الزّواجِ، فهو يراه جنايةً لم يرتكبْها, فهو القائل:

هذا ماجناهُ عليَّ أبي وما جنيتُ على أحد

فإن كان الزّواجُ جريمةً فالعروسُ هي الأداةُ, ولذلك هي سوداءُ, وهو نافرٌ منها مهما تزيّنت, ولذلك تطاولت ليلتُهُ, وغشّاها القلقُ، والتردّدُ بين الإقبالِ على الحياةِ وملذّاتِها والعزوفِ عن ذلك، والنفورِ منها لشدّةِ ما آلمته، وكأنّ أبياتَ المعرّيّ صُورةٌ شعوريّةٌ لفكرِهِ المدهشِ, يرى عبد الله صولة أنّ الصّورةَ بمختلف تشكيلاتها تتركُ محلًّا شاغرًا في الكلامِ، وهذا المحلُّ يجعلُ الكلامَ نصفين؛ منطوقًا ومصرّحًا به, ومفهومًا يأتي لسدّ المحلّ الشّاغرِ, كما أنّ وظيفةَ الصّورةِ الفنيّةِ تجعلُ الغائبَ مشاهدًا، وتُظهرُ المجرّدَ في شكلٍ محسوسٍ، وتقوّي الشّعورَ لدى المتلقّي بحضور الأشياءِ من أجل حملِهِ على الاقتناع وللتّأثير فيه" (صولة, 2007: 561)

-النّموذج الرّابع: يقول المتنبّي مفتخرًا بنفسه (المتنبي, 1936: ج1/ 322-323)

لا بقَوْمي شَرُفْتُ بل شَـرُفُوا بي وَبنَفْسي فَخَـرْتُ لا بجـُدودِي
وبهمْ فَخْـرُ كلّ مَنْ نَطَقَ الضـّا دَ وَعَوْذُ الجاني وَغَوْثُ الطّريدِ
إنْ أكُـنْ مُعجَبـاً فعُجبُ عَجيبٍ لـمْ يَجدْ فَوقَ نَفْسِهِ من مَزيدِ
أنَا تِـرْبُ النـّدَى وَرَبُّ القَوَافي وَسِـمَامُ العِـدَى وغَيظُ الحَسودِ
أنَا في أُمّـةٍ تَـدارَكَهَا اللّـهُ غَـريبٌ كصَالِـحٍ في ثَمـودِ

بنى المتنبّي خطابَهُ الشّعريَّ على انزياحاتٍ تركيبيّةٍ، قطعت النّسقَ المتوقّعَ لأفقِ المتلقّي بعناصرَ غيرِ متوقّعةٍ (يفخر بنفسه لا بجدوده- لم يجد فوق نفسه من مزيد – غربتُه كغربةِ النّبيّ صالح في قومه)، هذه المتتالياتُ من المفارقاتِ الأسلوبيّةِ والانزياحاتِ التّركيبيّةِ استفزّت المتلقّي لتجليةِ المسالكِ الخفيّةِ , وفضّ مغاليقها الّتي تتمنّعُ عن العرف المألوف, فالسّائدُ أنّ ذاتَ الشّاعرِ الجاهليّ تتضاءلُ أمام القبيلةِ؛ لأنّها مصدرُ فخرِهم ومنعتِهم , أمّا المتنبّي فقد حاول في هذه الأبياتِ أن يرسمَ صورةً لذاته الفرديّةِ، يكون الشّبقُ أهمَّ مكوناتها، فجاءتْ تشكيلاتُهُ اللّغويّةُ محمّلةً بأبعادَ إيحائيّةٍ تسهمُ في تأكيدِ فلسفتِهِ الفكريّةِ في الحياةِ والكون , وقد بلغَ المتنبّي من خلالها الذّروةَ في تفخيمِهِ لأناه, والتّسامي بذاته, وتعظيمِها، حتّى وصل بها أعلى درجاتِ القوّةِ والإدهاش, وفي هذا الجوّ من الدّهشةِ تتبدّى لنا نرجسيّةُ المتنبّي , ففي البيت الأول شكّل الإثباتُ والنفي خيطًا للدّهشةِ، ينبعثُ من خلخلةِ المألوفِ والوضعيّاتِ الافتراضيّةِ المعهودةِ للفخر, مستمرًّا في إعلاءِ ذاته من خلال ضميرِ المتكلّمِ الّذي يحيطُ بالذّاتِ المبدعةِ تعاظمًا في كبرها وعلوّ شأنها، فـ/أنا / المتنبّي تعلو متكرّرةً لمواجهةِ فكرِ المتلقّي، وإلغاءِ ما قد يعتريه من شكّ، وقد وظّفَ الطّاقاتِ الشّعريّةَ للّغةِ لخلقِ معانٍ جديدةٍ ليست معهودةً , وصياغتها

لتلجَ ساحةَ الانزياحِ الّتي اكتسبت صفةَ الدّهشة. إنّ استخدامَ الإثبات (بنفسي) مع النفي(لا بجدودي) يشكّلُ مفاجأةً للمتلقّي, الأمرُ الّذي يثيرُ لدى المتلقّي تساؤلًا ودهشة, تزدادُ حدّةً عندما نعلمُ أنّ جدودَه فخرٌ لكلّ من نطقَ بالضّاد, وبتأسيسِ أفقٍ جديدٍ للتوقّعِ نبحثُ عن سببِ جنوحِ المتنبيّ إلى هذه المفارقة. ولزيادةِ الإدهاشِ استخدم أسلوبَ الشّرطِ المرتبط بثلاث صيغ، وهي / عجب – معجب – عجيب /, وقد أسهمَ التّكرارُ بطاقاتٍ تأثيريّةٍ في توسيعِ فضاءِ الوعي الشّعريّ , لتزدادَ مسافةُ التّوتّرِ والإدهاشِ في عقدِ مشاكلةٍ بين غربةِ الشّاعرِ في قومِهِ وغربةِ النّبيّ صالح، فأدهشَ المتنبيّ حين مارس حجاجَهُ مستحضرًا رمزًا دينيًّا- النّبيّ صالح- ومتّكئًا على سلطةِ ذلك الرّمزِ أو النّموذجِ ليقنعَ المتلقّي بوجهة نظره, ولعلّ هذا الاستحضارَ تحديدًا يشفُّ عن أزمته مع الواقع , فشخصيّتُهُ تبدو في أدبه شخصيّةً اصطداميّةً (المسديّ, 1993: 70) مع الواقع, ومحاولةً التّمرّدَ والتعالي عليه, إنّه يحاولُ الانفكاكَ عن عالمه الّذي يراه عالمَ الخطيئةِ، فيعلنُ اغترابَهُ إلى عالمِ السّموّ, إنّ الانزياحَ اللّغويَّ للشّاعرِ يوحي بعالمِهِ الواقعيّ , وبالارتباطاتِ النّفسيّةِ، إنّه إحساسٌ يتجاوزُ الوحدةَ ليصيرَ معنى للاغترابِ، إنّ استحضارَ الشّاعرِ هنا لقصّةِ النّبيّ صالح - عليه السلام- مع قومه، يحملُ في طيّاته بعدًا جماليًّا وحجاجيًّا، يجسّدُ جدليّةَ العلاقةِ بين الذّاتِ المتميّزةِ والآخرِ الجاهلِ الحاسد. فالنّبيّ صالح عليه السّلام كان صاحبَ دعوةٍ إلهيّةٍ ساميةٍ، ولكنّه قوبلَ بالرّفضِ، وعدمِ التّجاوبِ من قومه، فكان الاختلافُ، وكانت غربتُهُ كذلك. ومهمّةُ الشّاعرِ تشبهُ إلى حدّ ما مهمّةَ الرّسلِ، فالمتنبيّ تجاوزَ الآخرين بالاستشرافِ والرّؤيا، فجابهه القومُ بالرّفض والمعاداةِ حسدًا، لقد كانت حياةُ المتنبيّ مزيجًا من الغربةِ والاغتراب، وكثرةِ العواذلِ والحسّادِ والأعداء , ما جعله ينحرفُ عن المألوفِ فكريًّا وتعبيريًا , ليُحدثَ هزّةً غيرَ متوقّعةٍ عند المتلقي من شاعرٍ شفَّ بشعره عمّا شفّت له الحياةُ من غموضها , فجاء شعرُهُ بصمةً شعوريّةً لتفكيره, ولأناه المتضخّمةِ , فشعره أدهشَ قرّاءَه وناقديه وما يزال, بما تحقّقُ لغتُهُ من إبهارٍ وإدهاشٍ، ينفذُ إلى عمقِ التّجربةِ الفعليةِ الخاصّةِ بصاحبها، التيتفتح آفاقًا واسعةً للقراءاتِ، بفضلِ خروجه عن النّسقِ الشّعريّ المألوفِ لدى العددِ الأكبرِ من المتلقّين، وهو حضورُ الآخرِ وغيابُ الأنا, وتشكيل صورةِ الأنا المتواترةِ بكثافةٍ في فضاء حضورِ الأنا وغيابِ الآخر. ومن هنا كان المتنبيّ مثالًا يحتذى في نظرِ حازم القرطاجنّيّ لمن استعمل المعاني الّتي تهدفُ إلى الإقناع؛ لأنه اعتمدَ المراوحةَ بين المعاني، فكان يضعُ المقنعات في أحسن مواضع المخيلات, فيتمّم الفصول بها أحسن تتمّة, ويقسم الكلام أحسنَ قسمة" (القرطاجنّيّ, 1981: 326-327) , ولربّما هذا ما جعلَ شعرَ المتنبيّ من أكثرِ ما تداولَهُ النّاسُ في المواقفِ والحوادثِ بقصدِ التّأثيرِ والإقناع , وهذا إن دلّ على أمرٍ فإنّه يدلّ على أنّ البعدَ الحجاجيّ في شعرهِ لم يتعارضْ مع بعدِهِ الجماليّ التّخييليّ المشهودِ له في العصورِ المتعاقبةِ, وهو في الوقتِ نفسِهِ يعدّ أحدَ شعراءِ المعاني الكبارِ الّذين يحضرُ المرتكزُ الفكريّ في شعرِهم حضورًا واضحًا(الخطيب,1996: 282)

-النّموذج الخامس: يقول أبو تمّام في الدّعوة إلى التجدد: (الطائي,2004: ج1/488)

وَطُولُ مُقَامِ الْمَرءِ في الْحَيِّ مُخْلِقٌ		لـديباجتَيْـهِ، فَاغتـرِبْ تَتَجــدّدِ

فإنّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زيدَتْ مَحَبَّةً		إلى النّاسِ أنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِم بِسَرْمَدِ

أوّل ما يفجؤنا به الشّاعرُ, ويصيبنا بالدّهشة كسرُ التّوقّعِ القرائيّ, عبر اقتحامِ عالمِ الإلفةِ الّذي شكّل نسقًا شعريًّا سائدًا لدى الشّعراءِ, هذا النّصّ المختلفُ يحفّزُ القارئ لاكتناه بواعثِ الجمالِ والشّاعريّة فيه؛ نظرًا لما أضمرته اللّغةُ الشّعريّةُ من مفاجأة في العدولِ عن المألوف، مما أبرزَ رؤيةَ الشّاعر للوجودِ والطّبيعةِ, إنّها تشفُّ عن إحساسه تجاه ما يودُّ التّعبيرَ عنه، هناك إذن تمثيلاتٌ للإدهاشِ تجلّت في صورتين متباعدتين: الرّؤية النّفسيّة والرّؤية الكونيّة , اتسقتا في ذات الشاعرّ , وثمّة خصوصيّةٌ إبداعيّةٌ في صياغتهما تتحرّرُ من الرّؤيةِ المنطقيّةِ للعالمِ، وتنظرُ إلى الشّعرِ على أنّه اكتشافٌ مدهشٌ للذّاتِ عبر أنساقٍ من التّأمّلِ والجدّةِ وتعميقِ الوعي, فالمتأمّلُ في التّشكيلِ التّصويريّ لبيتَي أبي تمّام يلحظ أنّهما يتناغمُان مع رؤيته الفنيّةِ وحالةِ الاغترابِ الفنيّ الّتي عاشها أبو تمّام بسبب لواءِ التّجديدِ الّذي رفعه في وجه الفئة المحافظة, فغدا شعره في نظر معاصريه نوعًا من العبث بالأبعاد الموضوعيّةِ للأشياءِ والأشخاص (الحربي, 1983: 145)

والآن ألا يحقُّ لنا القول: إنّ أبا تمّام جعل من نفسه شمسًا لرفعه لواءَ التّجديد , إنّه- ومن خلال مشاهداتٍ وملاحظاتٍ رصدت الواقع، وتبيّنت العلاقات بين الأسباب والمسبّبات- ابتدعَ صورةً كليّةً لامست الحقيقةَ النّفسيّةَ للشّاعرِ الّتي ساقها في عباءة الحقيقةِ الكونيّةِ , لتشفَّ عن التّفكيرِ الشّعوريّ الّذي يرى في التّجدّد حياةً , فالشّاعرُ يفرّغ فلسفتَه الفنيّةَ في لحظةِ بوحٍ شعريٍّ, ما يستدعي من المتلقّي أن يعملَ على تجميعِ مداركه ومعارفه , كي يعيدَ جمعَ المتنافرِ في ذهنه إلى جدليّة التّفكير والتّعبير , فتشرقُ في نفسه غوامضُ المعنى الّذي يبسطه الشّاعرُ في صورة جماليّة , على شكل حكمة, تقوم على الحجّة والاستدلال العقليّ متّكئًا على التّشبيه الضّمنيّ, ليمثّلَ التّشبيهُ مرّةً أخرى وسيلةً للدّهشة والإقناع, ومتضمّنًا برهانًا على أنّ الحكمَ الّذي أسنده إلى المشبّه (تجدّد المحبّة بالاغتراب والبعد), ممكن , والدّليلُ على ذلك أنّ الشّمسَ تكسبُ محبّةَ النّاس لها وشوقَهم؛ لأنّها ليست دائمة الحضور), فأتى بجملة ضمّنها المعنى المرادَ في صورة برهان ودليل.

ففي التّشبيه التمثيلي نزوعٌ إلى الابتكار، وإقامةٌ للدّليلِ على الحكم الّذي أسنده إلى المشبّه, ورغبةٌ في إخفاءِ التّشبيه؛ لأنّ التّشبيهَ كلّما دقّ وخفي كان أبلغَ وأفعلَ في النّفس. وتتمثّلُ بلاغةُ التّشبيه الإقناعيّةُ في أنّه دعوة (اغتربْ تتجدّد) مع البيّنة والبرهان (فإنّي وجدت الشّمس..), وفي الآن نفسِهِ أبدعَ الشّاعرُ صورةً مدهشةً لغربتِهِ وأحاسيسِهِ مراوحًا بين التّخيُّلِ والتّخييلِ، فجمعَ بين أمرين متباعدين, وجنسين غير متقاربين, واحتجّ لرؤيتِهِ الفنيّةِ والحياتيّةِ بالتّلميحِ لا بالتّصريحِ, وذلك أدعى لجذبِ المتلقّي واستمالتِهِ وإقناعِهِ.

النّتائج

نستنتج ممّا سبق أنّ للشّعرِ قدرةً على الإقناع والإدهاش في آن , ولا تعارضَ بين قدرة الشّعر الإقناعيّةِ وتفوّقِه الجماليّ، وأنّ ما يحدثه النّصّ الشّعريّ من دهشة لدى المتلقّي يكون سببًا أكبر وأدعى لاستمالته وإقناعه برؤية الشّاعر، دون أن تُستلب منه خاصيّة التّخييل؛ لأنّ حجاجيّةَ الإدهاش في الشّعر لها خصوصيّةٌ ليست في النّثر؛ إذ إنّها لا تعني إرغامَ القارئ على الانصياع لمقاصد الشّاعر؛ فالذّاتُ الشّاعرةُ لا تقول في القصيدة معاني محدّدةً , ولا تفصحُ عن خطابٍ حجاجيّ مباشر, بل توظّفُ البناءَ الشّعريَّ، والتّركيبَ الجماليّ, والغموضَ الموحي الشّفّافَ لتدهشَ بإبداعها، وابتكارها لدلالاتٍ محتملةٍ في فضاءات من خرق للّغة , ولأفقِ المتلقّي, فالشعر لا يدهشُ باللّغةِ وحدَها بل بالوعي والإدراكِ والحساسيّةِ؛ ليؤسّسَ مبادراتٍ لقناعاتٍ محتملةٍ على مشارفِ ذات المتلقي الذي يسايرُ عمليّةَ الخلقِ والخرقِ في ضوءِ قراءةٍ إبداعيّةٍ يتجلّى فيها الإدهاشُ بوصفه رافدًا من روافدِ الإقناعِ القائمِ على طاقاتِ اللّغةِ، وإمكاناتها الإيحائيّةِ في سياقٍ بيانيّ مدهشٍ، ويبقي فكرَ المتلقّي في حالةٍ من الجذبِ والاستمالةِ لحجاجيّةٍ لا تُختزلُ بأفكارٍ محدّدةٍ , وإنّما تروم أن تُحدثَ ردّةَ فعلٍ بعيدةَ الأثرِ عبر إبداعيّةِ التّلقّي الّتي تبدأ بالدّهشةِ، ولا تنتهي بالمتعةِ النّفسيّةِ بل تنفتحُ على توالدِ دلالاتٍ , وتوالي أفكارٍ, تفضي إلى تجربةٍ قرائيّةٍ عظيمةِ الجدوى للإنسان نفسيًّا وعقليًّا.

وختامًا نؤكّدُ أنّ الحجاجَ بدا في النّماذجِ الشّعريّةِ المختارةِ متسرّبٌ في الإدهاشِ بصورةٍ ممتدّةٍ وعميقة , وهو إبداعٌ لا يستطيعُهُ إلّا أصحابُ الرّؤى العميقةِ, وإن كان للبحثِ أن يخرجَ بتوصيةٍ، فهي الالتفاتُ إلى الطّاقاتِ الحجاجيّةِ في الإدهاشِ القائمِ على الانسجامِ لا المغايرةِ , وتتبّعُهُ في قصائدَ كاملةٍ لشعراءَ أبدعوا فأدهشوا, وسواء كان الإبداعُ بالمغايرة أو بالمماثلة تبقى القراءةُ الإبداعيّةُ من أهمّ السبلِ المفضيةِ إلى حجاجيّةِ الإدهاشِ، فبالقراءةِ نستردّ ذواتَنا, وتتكشّفُ قناعاتُنا, وقد نعدّل من سلوكنا, وكما قال الناقد الدكتورالغذاميّ: " إنّ الشّعراءَ يسرقونَ منّا لغتَنا, ومشاعرَنا وأحاسيسَنا؛ ليصوغوها سحرًا بيانيًّا, يسرقون به ما تبقّى من أخيلتنا, وليس لنا إلّا أن نستردَّ حقَّنا من سارقِهِ، فنحوّلُ النّصّ إلينا عن طريقِ القراءة" (الغذاميّ, 199: 288).

المصادروالمراجع

ابن منظور، م. (1414)، لسان العرب، ط3، بيروت: دار صادر.

أبو زيد، ن. (2021) ، الخاصية الحجاجية للفعل الكلامي مقاربة لسانية تداولية في نماذج نصية من كتاب البخلاء للجاحظ، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ع (1).

أدونيس، ع. (1992)، كلام البدايات ، بيروت: دار الآداب.

أعراب، ح. (2010)، الحجاج والاستدلال الحجاجي" عناصر استقصاء نظري ، ضمن كتاب (الحجاج مفهوماته ومجالاته)، إعداد وتقديم: حافظ إسماعيل علوي، ج3، الأردن: عالم الكتب الحديث.

الألوسي، س.(2005)، جماليات فلسفة الدهشة الشعر العربي المعاصر، العراق: مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، ع (1-2)

بنور، ع. (2010)، الأطر الإيديولوجية لبعض نظريات الحجاج، الحجاج: مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، الأردن: عالم الكتاب الحديث.

الجاحظ، ع.(د.ت)، البيان والتبيين، بيروت: دار الكتب العلمية.

جايلي، ع. جايلي، ع. (2018)، نظرية الحجاج اللغوي عند أورزفالد ديكرو وانسكومبر، جامعة الأغواط، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع (3).

الجرجاني، ع. (2001)، أسرار البلاغة، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

الجرجاني، ع. (1992)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، ط3، القاهرة: مطبعة المدني ، جدة: دار المدني.

الجهاد، هـ.(2007)، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ط1، رسالة دكتوراه، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

الحربي ، س. (1983)، شعر أبي تمام بين النقد القديم، ورؤية النقد الجديد، ط1،السعودية: النادي الأدبي الثقافي.

الخطيب، ح.(1996)، الأدب والفكر وما بينهما، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ع (4).

الدرابسة، ع. (2006)، قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، ط1، عمان: جدار للكتاب العالمي، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.

الدريدي، س.(2008)، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه، عمان: عالم الكتب الحديث.

دهمان، أ. (1986)، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، دمشق: دار طلاس.

روبي، د ، وآخرون.(1992)، النظرية الأدبية، تر: سمير مسعود، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

رومية ، و. (1996)،.شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع (207).

ريفرز، ج. (1981)، الدهشة في الشعر، ترجمة: العلاق، جعفر علي، بغداد: مجلة الأقلام، ع (10-11)

الشنفرى، ث. (1996)، الديوان ، جمع وتحقيق وشرح: اميل بديع يعقوب ،ط2، بيروت: دار الكتاب العربي.

صولة، ع. (1998)، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف في الحجاج، الخطابة الجديدة، في: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو

إلى اليوم، مجموعة مؤلفين، كلية الآداب والفنون، والعلوم الإنسانية، تونس: منوبة.
صولة، ع ، وآخرون. (2011)، البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة أو (الحجاج)، في الحجاج مفهومه ومجالاته، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث.
صولة، ع.(2007)، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط2، بيروت: دار الفارابي.
الطائي، ح. (2004)، ، شرح ديوان أبي تمام للأعلم الشنتمري، تحقيق: إبراهيم نادن، الرباط: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.
عامر، م. (2006)، الإقناع الاجتماعي خلفية النظرية وآلياته الاجتماعية، ط2، الجزائر: دار المطبوعات الجامعية.
العزاوي، أ.(2006)، اللغة والحجاج ، ط1، الدار البيضاء: العمدة في الطبع.
عمر، أ. (2008)، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، القاهرة: عالم الكتب.
الغذامي، ع. (1998)، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر،ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
القيس ، إ. (2004)، ديوان امرئ القيس ، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، ط1، بيروت: دار المعرفة.
كلاتمة، خ. (2012)، آليات الاستدلال الحجاجي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ، الجزائر: جامعة محمد خيضر، مجلة المخبر ، ع(8).
لحمداني، ح. (2000)، الإقناع بواسطة التخييل، السعودية، مجلة جذور النادي الأدبي الثقافي، ع (4).
المتنبي، أ.(1936)، ديوان المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي.
محمد ، ب. (2020)، حجاجية الصورة من منظور التلقي، الجزائر: مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع (64).
مروك، د. (2010)، استراتيجية القارئ في شعر المعلقات " معلقة امرئ القيس" نموذجًا، رسالة ماجستير، الجزائر: جامعة منتوري، قسنطينة.
المسدي، ع. (1993)، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ط4، الكويت: دار سعاد الصباح.
الويس، أ. (2002)، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

References

Abrams, M. H. (1953). The Mirror and the lamp, Oxford University Press, Oxford, New York.

Nobus, D. (2012). When Words Fail. A review of Wittgenstein and Lacan at the Limit: Meaning and Astonishment Maria Balaska (Palgrave Macmillan, 2019) Continental Thought & Theory: A Journal of Intellectual.

Pesce, S. (2019).The actuality of the schizoanalytical perspective: astonishment, enunciation, subjectification, Educação em Perspectiva/ Education in Perspective DOI: 10.22294/eduper/ppge/ufv.v10i0.7141.

Sturrock, J.(1981). (ed): structuralism and science, Oxford University Press, Oxford, New York.