الجمهـورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أحمد بن بلة وهران 01

كلية الآداب والفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

بعنـــــوان:

شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة

بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر

إعداد الطالب:
محمد بلعباسي.

إشراف الأستاذ الدكتور:
عز الديـــن بـــــاي.

الموسم الجامعي: 2014م/2015م

الجمهـورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أحمد بن بلة وهران1

كلية الآداب والفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

بعنـــــوان:

شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة

بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر

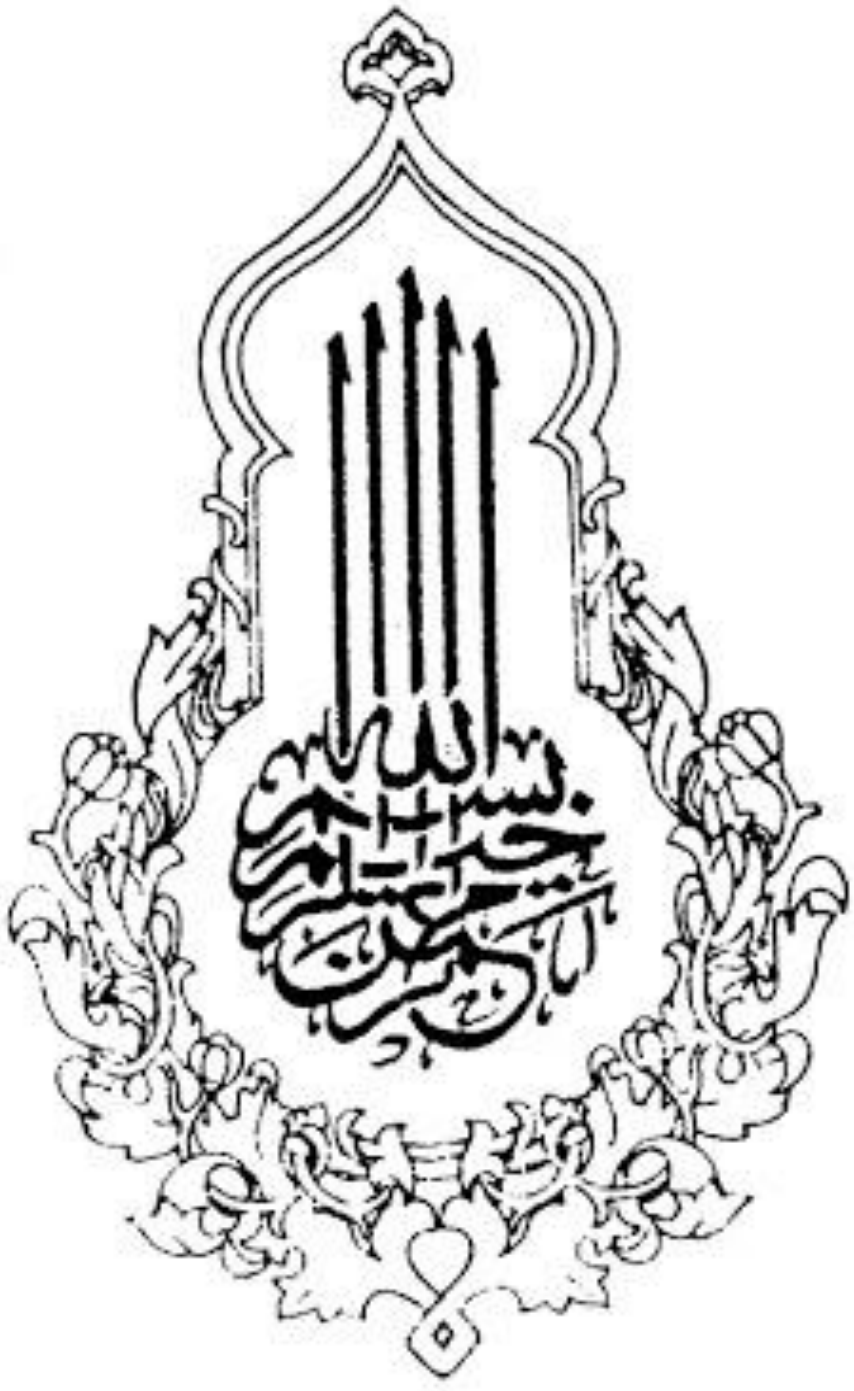
إعداد الطالب.
محمد بلعباسي.

إشراف الأستاذ الدكتور:
عز الديـــن بـــــاي.

أعضاء لجنة المناقشة:

أ/د أحمد مسعود.	جامعة أحمد بن بلة. وهران 01	.....رئيسا
أ/د عز الدين باي.	جامعة أحمد بن بلة وهران 01	.....مشرفا ومقررا
أ/د علي إبراهيم.	جامعة أحمد بن بلة وهران 01	.....عضـوا مناقشا
أ/د مصطفى منصوري	جامعة الجيلالي اليـــــابس بلعباس	.....عضـوا مناقشا
د/ محمد سعيدي.	جامعة عبدالحميد بن باديس مستغانم	.....عضـوا مناقشا
د/ بلمهل عبد الهادي.	جامعة حسيبة بن بوعـــــلي الشلف	.....عضـوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2014م/2015م


بسم الله الرحمن الرحیم
انا فتحنا لک فتحا مبینا

كلمة شكر

أشكر الله شكر الشاكرين على نعمه الظاهرة والباطنة.

لقوله تعالى:

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ).

صدق الله العظيم.

سورة إبراهيم، الآية:07.

إهداء

أهدي ثمرة عملــي:

– إلى أمي ثم أمي ثم أمــي شفاها الله وأطال في عمرها.
– إلى أبي آلاف الرّحمات عليه.
– إلى الزوجة الكريمة وأبنائي الأعزاء.
– إلى كل الأحبة والأصدقاء.
– إلى أوّل من علمني حرفا وآخر أستاذ لا يبخل عليّ بملاحظــاته.

محمد بلعباسي.

مقدمة

يأخذ التركيب اللغوي في حيز البنية الشعرية، الجانب الأوفر من العملية النقدية، وذلك من منظور أن النص الشعري يتحدد وفق المعايير النقدية التي تؤطر الظاهرة الإبداعية، وتشخيص الخصوصية الفنية المضافة إلى سياق التجربة الشعرية الكلية، بمعنى: تشخيص تقنيات تركيب لغة الشعر، بكل ما تستتبعه هذه الدلالة من وزن وإيقاع وبلاغة وأسلوب وتشكيل.

استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يستفيد من التجارب الشعرية المحصلة من تاريخ الشعر العربي على اختلاف عصوره وبيئاته، وذلك الذي قاده إلى أن يتأثر بالمدارس والأساليب التي طبعت التجارب المقروءة، مثلما استطاع السياق الإبداعي أن يوّسع آفاق الرؤية الشعرية العربية المستقبلية بصفة عامة، وبذلك فقد اتسم الشعر الجزائري في معظم تجلياته الإبداعية، بحرارة التجربة بالإضافة إلى صدقها نفسا قوليا أفاده هذا الجانب السري في قوة التفاعل بين الخطاب الشعري وقارئه.

ليس مثل الشعر في جميع الفنون تطورًا وتجذرًا وتحولاً، ففن الشعر في طبيعته، قائمٌ على التجديد، الشكل يغادر الشكل والأسلوب يحفر في مستجدات الأساليب، وكل عبارة في لغة الشعر تنزع إلى طلب المستغرب العجيب، لذلك وانطلاقًا من هذه القناعات الراسخة في تناول النقد الأدبي؛ أنظر إلى الشعر الجزائري المعاصر على أنه واقع في سياق هذه التحولات، ومتغذ من معين جوهر هذه الفلسفة التي تخلص في ثنائية النموذج والبديل.

لقد سعى الشعر الجزائري إلى اكتساب جملة من الخصوصيات الفنية: المعجمية، الإيقاعية والأسلوبية، شأنه في ذلك شأن الشعر العربي، وعلى الرغم من وقوعه في الأزمات والمضايق من مثل؛ أزمة اللسان وازدواجية اللغة، تفكك الواقع وما تلاهما من حداثة التجربة وقصر عمرها، إلا أن التجربة الشعرية الجزائرية ظلت مخلصة للسياق الإبداعي العام الذي يميز هذا الفن، وقد أسلمنا تفصيل الإشكال وبلورته إلى مداخلة ثنائية الشعر والشعرية على اعتبار أن الشعرية قيمة مضافة إلى مبدإ الشعر، ثم إن كل تجربة شعرية سواءً أكانت على مستوى الفرد أو المجتمع رهينة الخلاصات والنتائج، فالذي يسترعي الانتباه معها هو الخلاصة الإبداعية، التي تتجسد دائمًا في شكل امتياز شعري أو خصوصية إبداعية تتجلى في لغة الشعر أو إيقاعه ووزنه أو تشكيله وبلاغته.

ولما كان الشعر بوصفه الفني يصدر عن قيم الشعرية ومفاهيمها، المتصلة بالطاقة الإبداعية المتفردة، صارت الشعرية بوصفها الجمالي تتحقق في النص الشعري الكاشف عنها، متى توفر ذلك النص الشعري على خصائص أداء أسلوبي تميزه من سواه فنياً، ويكتسب من آثارها حساً جمالياً.

وقبلُ؛ كان لابد من تبين المفاهيم الشعرية الراسخة في نظرية الشعر، كما وردت لدى أساطينها، بحيث أدت قراءة مختلف النظريات إلى الإلمام بالمكون الفلسفي والفني لفن الشعر، وعلماء الشعرية يتفقون في ذلك أكثر مما يختلفون، فهم إذا تكلموا عن لغة الشعر انتهوا إلى الجمالية اللائقة بذلك من خصوصية اللفظ وجمالياته ورشاقته وإيقاعه وسحر دلالته، وأناقة معجميته، حتى إذا أتوا على

جانب الوزن من العملية الشعرية أجمعوا على رشاقة الإيقاع وانسجامه وسهولته وتجانسه، وحسن إيقاعه في اللسان وفي الأذن وأن كل سلاسة في تركيبه مستملحة، وإن كل شغف بتركيب لغة الشعر ناتج عن اللذة والاستئناس اللذين يجدهما المنشد أو السامع لدى تلفيظ الخطاب الشعري، فاللذة الحاصلة جراء تلقي الخطاب الشعري هي المعيار المصدور عنه والمنتهى إليه في كل عملية إبداعية.

أحسب أن نقد الشعر والشعرية محتاج دائما إلى جملة من التفاضلات النظرية، ارتأيت أن أستعين بها في دراسة بعض المواضيع البحثية من مثل شعرية الكتابة البصرية والتمثيل الخطي للدلالة، وقد حضر هذا النمط من الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري ردهة من الوقت، حتى كان بمثابة الموجة الدافعة لنزوع إبداعي ما؛ وقد كان كفيلا بي أن أقرأ الظاهرة الشعرية ضمن سياقين سياق إبداعي وسياق تأزمي، اعتقادًا مني أن بعض الإسراف في التركيز على التشكيل يبهرج الشعر ويخرجه عن جمالياته المركوزة في جوهر إبداعه.

لقد عبّر الشعر الجزائري المعاصر في كثير من الأحيان عن الاستجابة الطبيعية لضرورة ترسيخ بعض الظواهر الإبداعية، تجسدت في لغة الكتابة المتقطعة، ولغة الحذف وشعرية لغة اللون والدلالة الصوفية، إلى درجة من الممارسة والتعاطي، صارت القصيدة الجزائرية المعاصرة بفضلها حقلا تجريبيا منح الأصوات الشعرية حرية التنويع والمغايرة، كما استفادت لغة الشعر الجزائري المعاصر من كثير من المؤثرات والثقافات الهامشية، وكيف للقصيدة الجزائرية أن لا تتأثر بالخطاب الشعري المترجم، والساحة فائضة به راشحة بمعطياته.

لقد هدى حب الإبداع والإخلاص إليه لدى الشعراء الجزائريين إلى الإمساس ببعض المظاهر البلاغية الجديدة منها، توظيف الثنائيات الضدية أو البنيات الخلافية، وقد صدّق هذا النزوع أكثر من بلاغي عربي قديم، فالشيء مع نقيضه أظهر والدلالة العكسية الناقضة أنجع من الدلالة المباشرة.

قامت الأطروحة الأساسية في هذا البحث على الشعرية وتطبيقاتها على الشعر الجزائري المعاصر، حيث يتجسد الإشكال الجوهري لهذا البحث في سؤال أساسي، كيف تشتغل آلية اللغة في النص الشعري الجزائري المعاصر؟، وكيف تكتسب شعريتها وشاعريتها؟، هذا البناء الشعري الملتحم، كيف نفكك طلاسيمه السحرية؟ وما تأثير لغته في توقيع موسيقى هذا النظم؟ وإلى غير ذلك من الأسئلة المرتبطة بتحولات القصيدة الجزائرية المعاصرة؟ .

ومن الأسباب التي دفعتني إلى التركيز على شعريّة القصيدة المرتبطة بواقع الشعر الجزائري وواقع المهاد الذي أنتجه كثيرة نذكر منها:

-التحولات المتسارعة في خريطة الإبداع الشعري الجزائري، الذي تسربت إليه الكثير من الطاقات الخلاقة التي لم تكن تجد منفذًا لها عبر القراءة النقدية.

-تحول لغة الشعر الجزائري المعاصر من وسيلة للتعبير إلى أداة للتفكير، فهيأ لي ذلك تعدد مستويات الفهم والتحليل.

-محاولة التنقيب في الشعر الجزائري الذي طالما استهين بها، وتوجهت الأقلام النقدية إلى شعر الأقطار العربية الأخرى.

-قلة الدراسات التطبيقية لهذا الشعر في مقابل التنظيرية التي كثر حضورها في الكتابات النقدية الجزائرية.

تبيان موقع الشعر الجزائري المعاصر في خضم التحولات الشعرية العربية والغربية.

ولقد اتكأ بحثي على دراسات أكاديمية سابقة في هذا الباب أذكر منها: الأخلاق في الشعر الجزائري–محمد العيد آل خيفة انموذجا–؛ جامعة قسنطينة،– التصوف في الشعر الجزائري؛ جامعة عنابة– الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري؛ جامعة سيدي بلعباس، الدلالات الرمزية في الشعر الجزائري المعاصر، جامعة وهران، أدب الأطفال في شعر مصطفى محمد الغماري؛ جامعة باتنة، الانزياح في شعر مفدي زكريا– جامعة ورقلة،...هذه الرسائل وغيرها كثيرة، ظلت تحوم حول النماذج الشعرية المكرسة، ولم تلامس بالدرس الجامعي مرحلة التحولات، إن على مستوى التشكيل اللغوي، أو مستوى الخصوصيات الفنية للكتابة بصفة عامة.

وبحثي هذا امتداد لهذه الدراسات الجامعية في منحاها العام، إلا أنه ركز على مرحلة التحولات، محاولة مقاربة مدونات الشعراء الذين واكبوا هذه المرحلة كتابة على خلاف الدراسات السابقة التي كرست الشعراء معروفين بعينهم في حدود اطلاعي.

لا يمكن بعث الثراء في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة إلاّ باعتماد التنوّع في توثيق الأفكار والآراء المتداولة، لذلك فقد تحتّم علي الاستعانة بدواوين الشعر الجزائري المعاصر، ومجموعة من المصادر والمراجع الأدبية والنقدية، في مقدمتها الكتب التراثية التي انطلقت منها في تأسيس المقولات الشعرية ثمّ أضفت إليها رصيدا معرفيا حداثيا بقدر ما أسعفني الوقت لجمعه وقراءته ثم الاستفادة من معينه، وبعض الدوريات الأدبية المحكمة والتي ساعدتني على إثراء الجانبين النظري والتطبيقي.

وقد استندت في بحثي هذا إلى جملة من المصادر والمراجع المهمة في هذا الباب. ولعلّ أهمها ما كتب في مفهوم الشعر ذاته قديماً وحديثاً. فهناك عناوين كثيرة مثل:(فن الشعر) لآرسطو، (عيار الشعر) لابن طباطبا، (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر،... ومراجع حديثة مثل (في الشعرية) لكمال أبو ديب و(النظرية الشعرية) لجون كوهن، (مفاهيم الشعرية) لحسن ناظم، (الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر) لعبد الحميد جيدة،(الشعر الجزائري الحديث) لمحمد ناصر، (الشّعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية –) لعز الدين إسماعيل–(اتجاهات الشعر العربي المعاصر) و(فن الشعر)لإحسان عباس...الخ، ومدونة الشعر الجزائري المعاصر بداية من 1988 إلى يومنا هذا.

وسعيا مني لضبط مرتكزات التقديم لبحث: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة ـ بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ـ فقد استوجب مني ذلك سرد الكلمات المفتاحية المؤطرة والحاسمة لمجمل التفريعات التي توزع عليها البحث أذكر منها: الشعر. الشعرية. القصيدة ـ التشكيل ـ اللغة الشعرية. البلاغة ـ الصورة الشعرية ـ الرؤيا الإبداعية . الوزن والإيقاع ـ السياق الإبداعي ...

وللإلمام بمتطلبات موضوع: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة ـ بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ـ تطلب مني ذلك اعتماد مقاربات نقدية سياقية، عمدت إلى استثمار المنهج التاريخي والمنهج الوصفي، مضافا إليهما إجراء الإحصاء لبعض الظواهر جمعا وتميزا وموازنة، وذلك بقصد تقفي حفريات الشعرية من جذورها الضاربة في الأزمان، وبالإضافة إلى ما سبق التصريح باعتماده فقد ألجأتني ضرورة الإحاطة بمتفرعات مكوّنات الشعرية إلى الاستعانة بالمنهج النفسي كونه معينا على تشخيص أوسع وأعمق لبعض المظاهر الإبداعية،

ثم إني اتبعت ما سلف ذكره بتوظيف جملة من المقاربات النقدية والقرائية، ألخصها في التناول النسقي لمبدإ السيميائي والتفكيكي والبنيوي، وهي مرجعيات نقدية لا يمكن إغفالها في مثل هذا المقام الدرسي.

نستخلص من كل السياقات الإجرائية المطبقة على دراسة "شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة" أن ثمة مُحرضا ذاتيا وآخر موضوعيا حركني إلى الاضطلاع لمعالجة الموضوع، أحسبه متمثلا في المبررات الموضوعية التالية:

-التعريف بالتجربة الشعرية الجزائرية عن طريق صب الاهتمام وتركيزه على التنوع في الطرح النقدي، والإقلاع عن نمطية الدراسات النقدية المكرسة.

- رصد سمات التحول في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

-إحصاء الظاهرة الجمالية والفنية في الشعر الجزائري المعاصر.

-إثراء الدراسات التطبيقية للمدونات الشعرية الجزائرية المعاصرة.

وحرصا مني لاستعاب المقدمات النقدية والتوضيحية المتقدمة، فإني ارتأيت بعد تفكير وتقدير أن أقسم بحثي إلى أربعة فصول، بالإضافة إلى مقدمّة وخاتمة، ومبررات سير خطة البحث على هذا النحو، فمتصلة بما توفر عليه كل جزء من جزئيات الخطة، على نحو من التسلسل التكميلي الذي يكمل فيه الفصل صورة ما سبقه؛ حيث بدأت بالتنظير ثم الانعكاسات التطبيقية لذلك الوعي في كل فصل.

تناول الفصل الأول تحديد مفهوم الشعرية عند القدامى والمحدثين العرب والغربيين بشقيها الفلسفي والأدبي، وبينت التطور الكرونولوجي لها عبر مسارها التاريخي الطويل، كما حاولت أن أبرز الاختلاف حدودها الاشتغالية، وأطللت على الشعرية العربية والغربية من خلال أقطابها.

عشت في الفصل الثاني مع (شعرية الكتابة ومواصفات التوظيف اللغوي) عند شعراء الجزائر المعاصرين، حيث أن الاهتزاز الكبير الذي تعرضت له اللغة

بعد ثورة الحداثة في الشعر العربي أخضعها إلى مقاييس ومقاربات جديدة ومتجدّدة، تنسجم مع هذه الثورة وقوانينها، لذلك لم تستطع الاحتفاظ بشكلها التقليدي الذي استأنست به القصيدة الجزائرية ردحا من الزمن، ونظرا لتأثيرات – داخلية وخارجية– تعددت أنواع االتوظيفات اللغوية حسب التداعيات واكتنزت بوظائف وخصائص دلالية، تغري بالدرس والتحليل والمعاينة، لذلك فإنّ المقاصد التي يسعى الإلمام بها في هذا الفصل هي الإجراء التطبيقي على لغة الشعر عن طريق استثمار الدوال اللغوية التي لا أزعم أنّني أولّ بادئ بذكرها، وإنما حسبي أن ألم بتلك المسائل النقدية، عاملا على تمحيص كلّ ظاهرة فيها بحسب ما تمدّني به مكونات الخطاب الشّعريّ لدى شعراء الجزائر المعاصرين، ولعلّ من أهم أنواعها مايلي: –اللغة البصرية وأنواعها،–اللغة اللونية،–اللغة الصوفية،–لغة المعنى والنقيض.

أما الفصل الثالث عرجت فيه على شعرية الصورة، بوصفها ركنا ركينا في المعمار الفني في الشعر العربي خصوصا في عصرنا الحالي، حيث انفتحت منافذ المثاقفة صوب أدبنا المعاصر الذي اتسع صدره للتجريب الفني لظواهر الكتابة الأدبية بتراكماتها.

وقد شكلت الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر أساسا مهما تقوم عليه معمارية القصيدة عنده، تشكل مع اللغة والإيقاع بنية فنية محكمة أغرتني بإفراد تلك الصورة بالدراسة على اختلاف أنواعها ومصادرها.

وفي الفصل الرابع عالجت شعرية البنية الإيقاعية، ثم المغذيات والمكملات الإيقاعية، خاصة وأنه انزاح عن المعيار الخليلي بداية بالتكرار وأنواعه الذي لا يمكن حصره نظرا لهلاميته، حيث استثمر كظاهرة شعرية في الأداء التعبيري دلاليا وإيقاعيا، كما اهتدت النزعة التجريبية عند شعراء الجزائر إلى إيجاد تداخل عروضي بين بحرين أو أكثر، وهذا لا يعني الفوضى واعتباطية المزج، بل إن قوانين الانسجام مطلوبة لتحقيق المواءمة بين الدلالة والوزن الشعري؛ ومن الخامات الإيقاعية المستثمرة إيجاد نوع من التداخل الشكلي بين الشكلين–الحر والعمودي–، كما درست القافية بمستوياتها الدلالية والصوتية، وبينت شعريتها الصوتية.

أما الخاتمة حملت سلسلة من النتائج المحصل عليها.

ولعله من الأهمية بمكان أن أشير إلى أنني ركزت في هذه الدراسة على مرحلة التحولات **les Métamorphoses** بدءً 1988 للمدونة الجزائرية، لأنها تعد مرحلة حاسمة من مراحل القصيدة الجزائرية، لما تحمله هذه الفترة من خصوصيات وتحولات على جميع الأصعدة . فقد آليت على نفسي تسليط بعض الضوء على شعرية هذه المرحلة، كما أعتذر للشعراء الذين لم أتحصل على دواوينهم.

واعتورت بحثي صعوبات جمة منها: صعوبة الحصول على المادة الإبداعية المدونة لبعض الشعراء المعاصرين، شكلت أقوى العوائق التي واجهتني في انجاز هذا البحث.

–قلة الدراسات الأكاديمية المهتمة بموضوعات الشعر الجزائري المعاصر وجوانبه الفنية والجمالية، خاصة في مرحلة التحولات.

–صعوبة قراءة النص الشعري وتأويله؛ الأمر الذي أسهم بعض الشيء في جعل هذا البحث لا يصل إلى أقصى مراميه، وكثرة المراجع التي شكلت لي أكبر هاجس، مع عسر ترشيّد الوقت.

هذه فصول حاولت من خلالها أن أبين الشعرية في المدونة الجزائرية المعاصرة في حدود ما توفر لي من جهد ومراجع ومساندة وفهم. ولا أدعي أنني وصلت إلى ما كنت أطمح إليه في هذا البحث، فالمنجز يبقى دائماً أقل من المرجو؛ على أني لم أدخر وسعاً في سبيل النهوض بهذا البحث إلى مستواه اللائق به.

هذه جهودي أقدّمها الآن، وما أخال نفسي بلغت فيها الكمال، وإنّما ينطبق عليّ ما قاله العماد الأصفهاني:

" إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل".

وأخيرا أتقدم بشكري الخالص الجزيل، لكل من أمدني بالعون ونفحني بالتشجيع في إنجاز هذا البحث، بدءً بأستاذي المشرف الذي طوقني بأذرع من الرعاية والدعم والتوجيه والمتابعة الروحيّة، فكان لي نعم المشرف والموجّه، وكذا شكري موصول إلى كل الأساتذة والإداريين، وخاصة أعضاء لجنة المناقشة على تحمّلهم عناء القراءة والسفر، قصد تبليغ رسالتهم التّوجيهيّة لي؛ وأعدهم صادقا

بالعمل بكلّ توجيهاتهم ونصائحهم العلميّة.

والحَمدُ للهِ رَبِّ العَالَمِينَ.

الفصل الأول

الشّعرية بحث في المفهوم

الأصول والآفاق

الفصل الأول:الشّعرية بحث في المفهوم –الأصول والآفاق–

1–توطئة.

2–طروح نظرية.

3–عند اليونان.

4–الشعرية الغربية الحديثة.

1.تزفيطان طودوروف.

2.رومان جاكبسون.

3.جون كوهن.

5–الأصول الفلسفية للشعرية العربية.

1.الفارابي.

2.ابن سينا.

3.ابن رشد.

6–مفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدامى.

1.عند الخليل بن أحمد الفراهيدي.

2.عند الجاحظ.

3.عند حازم القرطاجني.

4.عند قدامة بن جعفر.

5.عند المرزوقي.

7-الشعرية عند العرب الحداثيين.

1.أدونيس(علي أحمد السعيد).

2.كمال أبو ديب.

1- توطئة.

تختص المعرفة الأدبيّة، وخاصة الشعريّة منها دون غيرها من المعارف الإنسانيّة بطبيعة تَميُّزها، تتلخص في التراكم التجريبي الذي يحصل جراء تتبع الإسهامات وتناوب الإبداعات،وقد تحكمها المقاربات النفسية،الفلسفية، الاجتماعية والتاريخية، بعد أن كانت تتنازعها المعرفة الأدبية، في شكل حرية الانطباع، وقد كان يغيب عنها توظيف تمييز الخصوصية الأدبيّة التي يتطلب وعيّها، تفكيك الخطاب وتشريح البنيّة والإلمام بالعلوم الإنسانيّة الأخرى المساعدة على إبراز الجوانب الوظيفيّة في الظاهرة الشعريّة؛ حيث لا تزال الشّعريّة Poétique بشروطها الإبداعيّة المتداخلة المتشابكة من أكثر الموضوعات تعقيدا كونها لا تستقر على حال ولا ترسو على مبدإ، نظرا لأهميّتها في الوعي النقدي عبر العصور الأدبية، لأنّ منافذ الشعريّة « متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة، من حيث زاوية النظر والاشتغال».[1] هذا التعدد والاختلاف مرده إلى طبيعة بناء العمل الأدبي القائم على مبدإ التعادلية[2].

وإذا كانت الشعريّة تبدو اليوم « علما غير واثق من موضوعه إلى حد ما، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية. ومن ثم فإن اعتبار وإعادة اعتبار التحديدات والتقسيمات المتتالية، طوال التاريخ، للحقل الأدبي،

---

[1] الميلود عثماني: شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1990، ص:16.

[2] التعادلية: هي رفع عناصر أدبية أو فنية ليس لها تمام الخاصية لموضوع معين إلى درجة التخصيص أو التدقيق أو التفصيل، وهو ما يحتاج إليه كل عمل أدبي أو فني لتحصين عناصره ضد السقوط أو البعثرة أو النقصان، لأن وصول العمل الفني إلى مستوى الكمال لا يعني نجاحه، إلا بقدر وصوله إلى نقطة التعادلية التي تشمل في الوقت نفسه نجاح استقبال العمل الأدبي أو الفني جماهريا. ينظر: كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978 ، ص:85.

يجعلنا منقادين ثانية إلى التساؤل المثير الذي كان وضعه رومان ياكبسون منذ عهد قريب في صلب كل شعرية، وهو: في أي شيء تتحصر أدبية الأدب؟. ليس هناك بحث عديم الفائدة، فهو يساعدنا على الأقل في ضبط مصطلحاتنا، إن هو لم يساعدنا في الجواب عن هذا التساؤل، وأرجو أن يكون هذا الرأي المتفائل قابلا للانطباق على ما سيلي».[1]

لذلك، فإنّ الشعريّة تتسق من جديد من أجل تجديد الصياغة والطرح، من خلال المراجعة النقديّة الصارمة التي يمارسها الوعيّ النقدي، وبالتساند إلى القناعات المتداولة آنفا، فإن الشعريّة تصبح غير مهتمة بالجوانب الخارجية لنص الأدب، وإنما تأتي « الشعرية من النص لبه وحقيقته، يوظفها النص فيحدث بها ما لا يحدثه النص من الكلام العادي، وينحرف بها النص من الخطاب العادي إلى الوظيفة الشعرية، وبالجملة فإن الشعرية هي السبب والغاية، أو هي العلة والنتيجة».[2]

ومن هنا تغدو كل تجربة إبداعيّة محيلة على خصوصيّة شعريّة ما، تستفاد مكوّناتها من صلب التجربة، ولأنّ النقد الأدبي يسعى أبدا إلى استخلاص النتائج والظواهر المميزة للخطاب، وهو الذي يمثل جانب العقل من العملية الإبداعيّة، فإنّ الشعريّة تنتقل بفضل الوعيّ المعرفي المبذول إلى بنى متحكمة في الخطاب الأدبي أي: البؤر والمرتكزات التي تعتمدها الذات المبدعة في ترسيم الخصوصيّة

---

[1] جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص:10.

[2] قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، 2002، ص:06.

الإبداعيّة، والشعريّة خلال هذا التمحيص والتميّيز تحاول أن تتعالى أو تتجاوز الفروق الجوهريّة بين الأجناس الأدبيّة، حتى كأنّها تتسع وتستفيض لتشمل المساهمات الإبداعيّة المتجاوزة لمفهوم الشعر التقليدي، أي القصيدة، وهو يسلمها إلى مخالطة الإبداع الإنساني قاطبة، لقد أصبح مصطلح الشعريّة متداولا في النقد الأدبي، ولكن «لا يبدو أن المقصود بالشعرية في هذا التداول شعرية الشعر فحسب، وإنما شعرية أي نص أدبي، وعلى هذا تتداخل مفهوماً مع مصطلح "الأدبية" الذي يتضمنها أو يومئ إليها عندما يُذكر، مثلما هي تتضمنه وتومئ إليه عندما تذكر».[1]

تتحدّد الشعريّة أو الأدبيّة على أنّها العلّة المميّزة والفعالّة في تميّيز الأدبي عن اللاأدبي والإبداعي عن اللاإبداعي، وذلك ما أفضى إلى أنّ الشعريّة « تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في الشعر والنثر، بوصفهما ينطويان على خصائص أدبية على حد سواء غير أن نهاية المعالجة ليست تقريرا حتميا، وإنما هي تقرير ضروري، فلكي تبلغ الشعرية تكاملا ما، لابد لها من أن تكون شاملة للأدب».[2] ومن الملاحظ على الفاعليّة الشعريّة والمستخلص أنّها في كثير من الأحيان قد نجحت في جرّ علميّة النقد الأدبي إلى الاتسام بها، بما أثّر في لغة النقد لأنْ تتلبس الكثير من التعابير والنعوت المشاكلة للغة الشّعر ذاته.

الشعريّة إذا؛خصيصة جوهريّة في أيّ نص أدبي « كل ما في الأمر أن الشعري خاصة والأدبي عامة يستأثر الشعرية، مثلما تستأثره الشعرية، فلا يكون

[1] عبد الرحمن بن محمد القعود: شعرية الشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2007 ص:07.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم . المركز الثقافي العربي، ط1، 1994 ص:83.

النص أدبيا إلا بشعريته ولا يتلقاه قارئه بوصفه نصا أدبيا إلا لشعريته، ومن ثم فهي التي تميزه كما تتميز به ».[1]

يترتب على ما سبق تداوله من موضوع الشعريّة، أنّها في أوضح تجلياتها وأصدق مظاهرها تميّز النص الأدبي من غيّره، بتقنيات مختلفة قد تقل أو تكثر، تتقلص أو تتمدد، كما أنّها هي المعيّار في قياس حرارة النص وزئبقيّته عند المتلقي ويكون ذلك وفق نشاط القراءة الشعريّة لمكوّنات الخطاب.

بحصول التجارب ورسوخ القيم وثبات المنهج المستفاد من التجارب النقديّة الأدبيّة « وصفت الشعرية في المدونة النقدية على مر العصور بأنها "انتهاك" أو "خرق" لسنن الكلام العادي، وأنها "عنف منظم" يمارس ضد الكلام العادي وكذا فقد وصفت بأنها "تجاوز" أو "انحراف" أو " انزياح" عن سنن الخطاب العادي، وهو انزياح أو انتهاك ينجم عنه انتقال اللغة أو تحولها من كونها محاكاة مرآوية، أو شبيهة بها».[2]

فلو جمعنا بين هذه التعريفات المختلفة لصياغة تعريف عام وشامل للشعرية، نجدها عبارة عن « مجموعة من المبادئ الجمالية والفكرية تقود الكاتب في عمله الأدبي وتحيط بالمؤتلف والمختلف في أي جنس أدبي موجود أو ممكن الوجود»،[3]والواقع أن الحديث عن الشعرية يعني الحديث عن اللغة في استخداماتها

---

[1] قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، 2002، ص:05.

[2] المصدر نفسه، ص:07.

[3] محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،2011، ص:47.

المتميزة الثرية بوظائفها المتعددة، خاصة وهي تتجاوز منطق الإفهام أو الدلالة المعجمية بل تتعداه، وهي معبأة بالمشاعر الوجدانية العظمى إلى دلالة إيحائية يفرضها السياق اللغوي، لتبلغ درجة الإثارة والإدهاش.

ونظرا لغلبة الجانب التقييم اللغوي على القراءات الشعرية، فقد رأى حسن ناظم أن الشعرية عموما « هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات».[1]

على الرغم من الاختلافات الكبيرة في أنواع الخطابات الأدبية، فإن هذا الاختلاف منظور إليه من جانب الإثراء والإغناء وتفاضل القيم الإبداعية، غير أننا نتحسس الكثير من الفروقات في وجهات النظر بين أعلام الشعرية الغربية والعربية في تصديهم لها، ونحسب أن ذلك الاختلاف في القناعات ناتج عن الخصوصيات اللغوية المائزة لكل لغة شعرية على حده؛ « أقول ذلك وأنا أقرأ "الشعريّة" وأجد بوناً شاسعاً بين ما كتبه الغربيون أمثال (رومان ياكوبسون) في قضايا الشعرية و(تزفيتان تودوروف) في الأدبية وبين ما يطرحه كمال أبوديب، وأدونيس في الشعرية العربية وآخرون من ناحية عرض إشكالية الشعرية مفهومها ومقترحات معالجتها».[2] وهذا من نتائج تأثير الترجمة في الشعريات، وعلى العموم

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية– دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم – المركز الثقافي العربي، ط1، 1994 ص:09.

[2] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص:44.

فإن الشعرية تقوم على تشخيص قوانين الأدب، في أي خطاب لغوي بغض النظر عن اختلاف اللغات، فهي تبحث للعثور على بنية مفهومية هارية دائما وأبدا، هذا التفلت يمنحها ديناميكية، ويضمن لها الاستمرارية. [1]

سأحاول الانتقال من خلال هذه الآراء النقدية المسبقة إلى معابر وجسور نظرية مصوغة ومتداولة في النسق الثقافي، والتي ستساعدني في المقام الأول في في بسط مختلف الآراء والفهوم.

1-طروح نظريّة.

2-الشعريّة عند اليونان.

ارتأيت أن أبدأ بتأصيل مفهوم الشعرية عند النقاد الغربيين اعتباراً أن هذا المصطلح يعزا إليهم على الرغم من أن الشعرية « تعد من النظريات الأدبية الحديثة، فإنها في حقيقة أمرها تعد امتدادا لحلم النقاد القدامى ورغبتهم في إرساء قواعد أدبية ونقدية تضاهي في دقتها القواعد والمعادلات العلمية؛ وهو حلم بدأ منذ عهد أفلاطون الذي أكده في محاورة "أيون" في عام532 قبل الميلاد؛ ثم جاء أرسطو بعده ليقننه في كتابه الرائد"فن الشعر" أو"البويطيقا" التي تعني" الشّعرية" ،أي أن النظرية الشعرية الحديثة اشتقت اسمها من عنوان كتاب أرسطو». [2]

يبدو أن هذا الكلام وإن كان يستفاد منه في تأريخ الشعرية إلا أن فيه الكثير من التجاوز النقدي، والحكم العام الذي يفتقد إلى المبررات المنهجية الممحصة.

---

[1] ينظر: محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، ص:48.

[2] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، د ت، ص:378.

ولقد شغلت مسألة الشعرية الفلاسفة والمفكرين منذ القديم؛ ابتداءً من أفلاطون وأرسطو طاليس Aristote383 . 322 ق.م في كتابه "فن الشعر" الذي يستند في تصوره على ما هو معياري والقائم على مبدإ المحاكاة Mimesie كقاعدة للتمييز بين الأجناس الشعرية وهي: الغنائيIyrique ،الدرامي Dramatique والملحمي épique .[1] وهي المسلمة التي تستفيد منها جل الدراسات الشعرية منها.

تطرق أرسطو إلى نشأة الشعر وأقسامه، وصلته بالمحاكاة ذلك « أنّ الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية . كما أن الناس يجدون لذّة في المحاكاة»[2]، وهذه إشارة نقدية مهمة في المزاوجة بين الشعر ومتلقيه، بين جمالية الصورة ولذّتها؛ إذ أن وظيفة الشعر تقريب الأشياء بالمجاز، علاوة على أن المحاكاة نزعة بشرية وميل فطري للإبداع، لا يخلوان من قصدية وإرادة. وهذه الصورة المنتجة التي تنزع إليها النّفس، « تسرّنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها، أو لألوانها أو ما شاكل كلّ ذلك».[3] فالشّعر إذن صناعة ناتجة عن مهارة وإرادة وإدراك.

نافح أرسطو عن الشعر القائم على مبدإ المحاكاة « حتى لا تبقى العواطف المستثارة حبيسة في مكانها بل إن تفريغها يتم بمشاهدة المأساة، وهذا هو التطهير

---

[1] سمير السالمي: شعرية جبران، المستمر بين الشعري والفني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص:21.

[2] أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق:عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص:12.

[3] المصدر نفسه ، ص12.

الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة فتكون مهمة الشعر في تأثيره عكس الذي وضعه أفلاطون.» [1]

يشير أرسطو في مؤلفه إلى ظاهرة هامة وهي التطهيرcatarcis، تطهير المتلقي من عنصري الخوف والشفقة، مشيرا إلى التذوق والتحسس الجمالي أي: اللذة والمتعة.

امتدت نظرة أرسطو في موضع آخر حين قال: « أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرا أو شعرا والشعر إما مركبا من أنواع أو نوعا واحدا. فليس له اسم حتى يومنا هذا».[2]

لم يعدم النقد الأدبي الإشارة إلى تمييز الشعرية خارج القصيدة، بما أعطى للشعرية بعدا انفعاليا يجانس الذي ارتآه أرسطو، نستوثق في الموضوع بشهادة حسان بن ثابت الأنصري في شعرية مقولة ابنه عبد الرحمن حينما وصف الزمبور الذي لسعه بالطائر"**لَسَعَنِي طَائِرٌ**" وقد زاد على العبارة وصفه الخارق للحادث حين قال عن الزنبور" **كأَنَّهُ ملتفٌ فيِ بُرْدَيْ حَبْرَةٍ**"؛ وكان ذلك لباس يتوشى به أهل اليمن في الزينة. [3]

وبالإضافة إلى ذلك، فإن هناك ملاحظة أخرى تستوقفنا في قوله:« نثرا أو شعرا».[4] حيث أقرن النثر بالشعر وتجمعهما اللغة معا، فهو بذلك يقرب الشعر من

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر . بيروت . 1996، ص:215.

[2] أرسطو: فن الشعر، ص:05.

[3] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، دت،ص:167.

[4] أرسطو: فن الشعر، ص:05.

النثر، ويمحو الفوارق التشكيلية المانعة من تماهي الأجناس الأدبية خاصة منها الشعر والنثر، ذلك أن غاية الشعرية لا تقتصر على الشعر وحده بل تتجاوز الشعر أو تتجاوزهما معا . النثر والشعر. في قوله:« ...فليس له اسم حتى يومنا هذا».[1] تعكس هذه الوقفة النقدية أن هناك نوعا آخر، يقوم على اللّغة ولا ينتمي إلى الصنفين السابقين، فقد تكون قصيدة النثر ربما، أو قصيدة طبيعية بلغة ناطقة أو صامتة صائتة، ونحسب أن الشعرية تتعدى المعايير استجابة لقوة نشاطها المنطوية عليه خاصة وأنها صارت تسبغ على المرآيات والمسموعات والمشمومات.

ويرى تودوروف .Tzvetetan.Todorov في تفهمه لمغزى الشعرية عند أرسطو أن الشعرية لم يكن موضوعها الأدب ولا يعده كتابات لنظرية الأدب بل هو كتاب في المحاكاة إذ يقول:« ليس كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب(أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل(المحاكاة) عن طريق الكلام».[2]

لعل ما ذهب إليه تودوروف، يشير إلى ظاهرة إغفال أرسطو في كتابه للشعر الغنائي، وفي هذا إقرار ضمني باستفاضة القيم الشعرية وتجاوزها لمختلف التجزئات التي يعرض النقد الأدبي لها من حين لآخر.

---

[1] المصدر نفسه، ص:05.

[2] تيزفيتان تودوروف:الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال،المغرب، الدار البيضاء،ط2، 1990، ص:12.

ويبدو أن أرسطو قصد بمفهوم الشعرية المحاكاة Mimesie والتمثيل فشعرية أرسطو تنحصر في (التمثيل) وتتحدد في (المحاكاة) حصرا، وقد جرت قراءة أرسطو زمنا طويلا على هذا الأساس، وقد ربط اليونان الشعر وكل أنواع الإبداع بالمحاكاة Mimesie فشعرية أرسطو شعرية محاكاة، وهذا ينسجم إلى درجة عالية مع ما تمثله الاستعارة من وظيفة شعرية في اللغة العربية، وقد ثبت ذلك في جل النظريات البلاغية العربية، ليس لشيء إلا لكون الاستعارة قيمة روحية ومعنوية قمينة بالاستجابة لمبدإ التمثيل والمحاكاة، عن طريق توظيف اللغة في مشاكلة الواقع.

ولعل أهم ما يميز نظرية أرسطو هو الاهتمام بالجانب النفسي لكل من المبدع والمتلقي حيث « يرجع أرسطو أن الشعر نشأ أصلا عن ميول ونزعات راسخة في الطبيعة البشرية»[1]، مؤكدا أن غريزة المحاكاة مطبوعة في الإنسان وأن ما يجعل من الناس؛ الشاعر وغير الشاعر هو الممارسة والدربة، مما يؤكد لديه أن الشعرية طبع وصناعة، وأنها تتولد باستخدام الشاعر للمادة أو للمعنى استخداما متميزا، كما أنها تتولد لإحساس سابق بالمعنى الذي يشكله الشاعر تشكيلا يرتفع به من مستواه العادي إلى مستوى لا يصل إليه إلا الخاصة؛[2] يصدق هذا ويؤكده حضور الاستجابة الشعرية لدى كل الناس، إبداعا أو قراءة.

[1] سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005 ، ص: 24.

[2] ينظر: قاسم المومني، شعرية الشعر،ص: 25.

يتبين لنا من خلال ما أنجزه أرسطو في كتابه فن الشعر، أنه أول من وضع أسس مفهوم الشعرية، المتداول الآن وبكثرة في الدراسات الحديثة والمعاصرة تحت أسماء ومسميات متعددة.

4-الشعرية الغربية الحديثة.

1-تزفيطان تودوروف.Tzvetetan.Todorov.

ارتكز تودوروف في تحسسه وتعاطيه للشعرية على الخطاب الأدبي، أو العمل الأدبي بكل أنواعه، مدققا النظر في مفهوم الشعرية وقد أفضى به التشبع النظري إلى القول:« نحن نعلم أن معناها تنوع عبر التاريخ، ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سنة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة . وقد سماها فاليري الذي أكد على ضرورة مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلا: يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر».[1] إنها شعرية تهتم بالأدب برمته المنظوم والمنثور؛ وتتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله « سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية».[2]

[1] تزفيطان تودوروف:الشعرية، ص:23.

[2] المصدر نفسه، ص:24.

وبغية ضبط تودوروف لماهية الشعرية بضوابط علمية انطلق من فلسفة الجدل القائم بين التأويل القائم علي النزعة الذاتية والعلم القائم على مبدإ استنباط قوانين الإبداع، وجاءت الشعرية « فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماعي...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب " مجردة" و " باطنية" في الآن نفسه».[1]

أراد تودوروف أن ينفي النزعة الذاتية في التعاطي مع النصوص وتأويلها؛ والتي سادت ردحا من الزمن، إذ يدعو إلى التحلي بالموضوعية في القراءات النصية، بغية الوصول إلى الكشف عن آليات الإبداع عن طريق الاستنطاق اللغوي في خضم التجربة النصية وليس تفسيرها.

كما نجده ينفي الأثر الأدبي عن الشعرية، لأن العمل الأدبي موجود، لكن موضوع الشعرية أو الأدبية هو المحتمل، أي: ذلك العمل الذي ينتج نصوصا غير منتهية « فليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي؛ وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكن. ولكل ذلك فإن هذا العمل لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة

[1] المصدر نفسه، ص:23.

أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية».[1]

ولقد حاول الناقد تحديدها من خلال المنهج البنيوي بقوله:« ونستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي».[2] ويقتضي التقسيم الثلاثي عند الناقد المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للخطاب الأدبي ومكوناته الفنية، واستناده على العمل الأدبي لاستنتاج قوانينه وقواعده.

يذهب تودوروف إلى أنّ حقول المعرفة الإنسانية، تسعى إلى تحويل الشعر إلى أداة ولا تقرّ بأنّ وصف العمل هو العمل نفسه، فهي إذن:« تنفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبره تجلياً لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع أو (الفكر الإنساني) أيضاً... فالعمل الأدبي تعبير عن (شيء ما) وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا (الشيء) عبر القانون الشعري »[3]. والبديل الموضوعي هو في الشعرية التي« لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجرّدة) و(باطنية) في الآن نفسه»[4]. فالشعر في الاتجاهات النفسية والاجتماعية وفي النقد الأكاديمي، أثر دال، وهو عمل قائم

---

[1] المصدر نفسه، ص:23.

[2] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص:31.

[3] المصدر نفسه، ص:22.

[4] المصدر نفسه، ص:23.

بذاته لـه قوانينه الخاصة في مفهوم الشعرية، التي يعدّ المجرّد لديها هو المحتمل لا القائم.

يرتكز ما هو خصوصي في الخطاب الشعري، على النص نفسه، هذا النص الذي يتميّز بالثبات وبالصّلات القائمة بين وحداته اللغوية. ويأخذ فعله من خلال فرض نفسه على المتلقي بصفاته الشكلية. لذلك كان تودوروف صريحاً، وهو يعلن انتصار الشعر على اللاشعر: « إننا إذ نؤسس الشعرية فناً مستقلاً موضوعه الأدب من حيث هو أدب، فإننا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته، فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنّها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية... إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية، إن استقلال الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته»[1]. وبمثل هذه الاستقلالية يصمد الشعر أمام الصيرورة الزمنية، لأنه بذلك يكتسب قيمته الجمالية التي لا بد أن تكون مهيمنة، جاءت الشعرية لتبحث في القوانين اللغوية العلمية التي يحتكم إليها الخطاب الشعري في تشكيل الواقع.

وما نخلص إليه هو أن لب الشعرية عند تودوروف يقوم في المقام الأول على خاصية البحث الأدبية، أي: البحث في أدبية الخطاب الأدبي عن أدبية اللغة في صورتها الإنزياحية، بل البحث عن الشعرية التي لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الانفتاح على أفق المستقبل في تموجه نحو الآتي[2].

---

[1] المصدر نفسه، ص:84.

[2] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، بنية أفق النقد الأدبي، وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، سوريا، ط1، 2008، ص:39.

كما أن مفهوم الشعرية عنده هو التركيز على البيانات الكامنة في الخطاب الأدبي؛ أي شرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية.

2- رومان جاكبسون. Roman Jakobson

يرى جاكبسون أن الشعرية ترتبط ارتباطا وثيقا مع المفاهيم اللسانية، فهي فرع من فروعها؛ لأنها« تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزاءا لا يتجزأ من اللسانيات ».[1] ويذهب إلى التأكيد على منطقية العلاقة الوطيدة بين الشعرية واللسانيات حيث يمكن تحديد الشعرية « باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية».[2]

فقد ربط رومان جاكبسون« مصطلح الشعرية بجهوده اللسانية ارتباطا وثيقا، وخاصة فيما يتعلق بحديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ والتواصل».[3] حاول جاكبسون من خلال ربط الشعرية باللسانيات أن يكسبها علمية ما، حيث

---

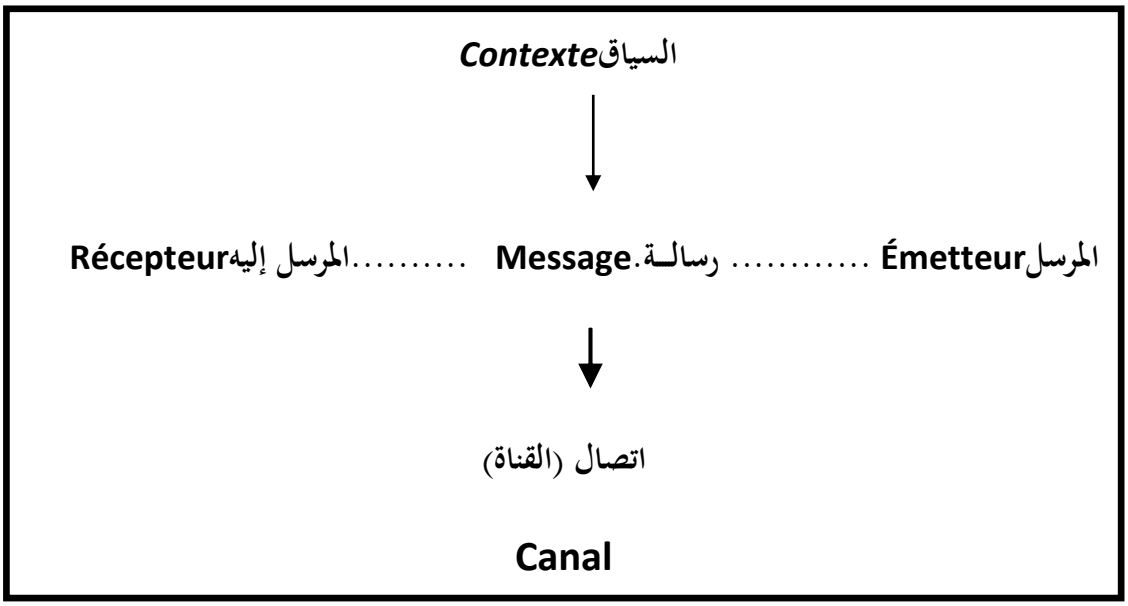
[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص:24.

[2] المصدر نفسه، ص:35.

[3] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط2008،1،ص:275 .

تكون «اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب».[1]

ولقد أورد جاكبسون مخططا توضيحيا شرح فيه عوامل التواصل اللفظي حتى تكون الرسالة من خلال مظاهرها التركيبية ذات فعالية، وعليه فإنّ« المرسل يوجّه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرّسالة فاعلة، فإنّها تقتضي، بادئ ذي بدء سياقاً تحيل إليه... سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إمّا أن يكون لفظياً، أو قابلاً لأن يكون كذلك، وتقتضي الرّسالة، بعد ذلك سنناً مشتركاً، كلياً أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه، اتّصالاً يسمح لها بإقامة التّواصل والحفاظ عليه»[2]. ويمثل لذلك بالخطاطة التالية:



[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم– المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص:90.

[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص:27، 28.

وباستخلاص جماع ما سبق يمكن أن نقول بأنّ الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف، فالشعرية إذن تقوم على الاختيار والتأليف، وهي عملية متولّدة من الممارسة، وعمق التجربة وضلالها التركيبية والدلالية، إذ ليس كل اختيار صنعة، والأمر متعلق بفهم الشّاعر لحساسية المتلقي وذوقه، اختياراً وتأليفاً،لأن« الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوّنة للمتوالية"»[1]. فالاختيار خاضع لأسس القول الجمالية، لا إلى ما يفرضه المقام، فالمتكلم عنده يتطلب عمليتين أساسيتين أولهما: الانتقاء: يختار المتكلم بعض العناصر المجردة الموجودة في مخزونه اللغوي، ثم يأتي دور العنصر الثاني المتمم وهو التنسيق بين هذه الوحدات المجردة والعناصر المختارة لتكون وحدات لسانية معقدة [2]،

لكي نفهم الآلية، التي يعمل وفقها [مبدأ التكافؤ] نستعير المخطط الآتي:[3]

مبدأ المشابهة

↑

محور الاختيار

↑

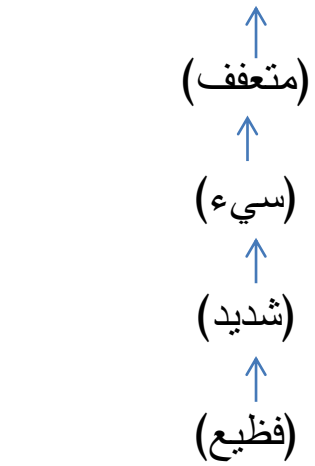
(راهب)

---

[1] المصدر نفسه، ص:33.

1 فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1993 ص: 38.

[3] Rational Posner , Discourse End Poetic Communication,BARLIN ;NEW YORK ;MOUTON ;1982 ; P:132
نقلا عن:يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط2، 2008، ص:63.



.....(راهب).....(رهيب).....النص text مبدأ المجاورة

محور التأليف.

تصاغ المتتالية النصية عن طريق اختيار مجموعة من المكونات المتكافئة (المحور العمودي) واسقاطها على (المحور الأفقي) محددة بعلاقات المجاورة والتأليف. إذ أن كلمة (راهب) تربط إيحائيا بالكلمة «رهيب» إذا تتشابهان في شكلهما الصوتي وبوضعهما في متتالية، «راهب رهيب»، نكون قد طبقنا قانون اللغة الشعرية: التكافؤ وبحسب جاكبسون فإن مبدأ المشابهة ونموذجه الاستعارة يشكل أساس الشعر في حين تسود النثر العلاقات الكنائية القائمة على مبدأ المجاورة وهنالك أنواع عديدة من التكافؤات الشعرية،إذ يمكن أن يتساوى مقطع مع آخر في المتوالية نفسها أو نبران لكلمتين متتابعتين أو الطول التنغيمي المحدد لمقطع مع آخر، وغيرها.[1]

[1] ينظر:يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص:63.

يستلزم مبدأ التكافؤ في النظم، الوظيفة الشعرية، على الرغم من كونه يتجاوز حدود الشعر، ويستعير جاكبسون تعريف هوبكنس للنظم باعتباره «خطابا يكرر كليا أو جزئيا نفس الصورة الصوتية»[1].

اللافت للنظر أن الوظيفة الشعرية« تهيمن على الخطاب الأدبي حين تتركز الرسالة على ذاتها، ومنه يمكن تعريف النص الأدبي بأنه رسالة لغوية تغلب عليها الوظيفة الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما».[2]

يمكننا القول: إن تعريف جاكبسون دال على أنها في جوهرها ووظيفتها الجمالية « لا تقتصر على الشعر فحسب؛ بل هي تعم الخطاب الأدبي، غير أن جاكبسون لم يطبق رؤيته التحديدية– في التعريف –على نظريته في التماثل الذي يجسد الشعر من خلال الوظيفة الشعرية؛ إذ يضع شعريته في نموذج التواصل وتصنيفه الوظائف اللغوية، ومن ثم تشديده على الوظيفة الشعرية المنبثقة عن معالجة الرسالة اللغوية ذاتها، أو حتى بالحاحة إلى شعرية للخطاب الأدبي».[3]

يمكننا أن نستنتج من خلال ما تقدم ما يلي:

– الشعرية عند رومان جاكبسون فرع من فروع اللسانيات.

– الشعرية تدرس الوظيفة الشعرية بالإضافة إلى الوظائف الأخرى نظرا لتماهي الوظائف بعضها ببعض.

---

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية ، ص : 34.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:275 .

[3] حسن ناظم :مفاهيم الشعرية، ص:94.

– عمومية وشمولية الشعرية لمختلف الأجناس الأدبية، وهذا يعني أنها تتعاطى مع جميع الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا يدل على أن الشعرية الجاكبسونية شعرية شمولية .

أ–الوظائـف:

يرى جاكبسون أن الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الأكثر اتصلا بالرسالة، وذلك لأن« استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة ومن جهة أخرى يتطلب التحليل الدقيق للغة أن نأخذ جديا بعين الاعتبار الوظيفة الشعرية».[1] ترتبط الوظيفة الشعرية ارتباطا وثيقا بالرسالة وكلما زاد هذا الارتباط تحققت الوظيفة الشعرية هذا أكثر من جهة، ومن جهة أخرى يؤكد جاكبسون على ضرورة مدارسة اللسانيات للوظيفة الشعرية والاهتمام بها، وذلك عبر دراستها من الجانب اللغوي، كما يرفض فكرة اقتران الوظيفة الشعرية بالشعر فحسب أو العكس؛ وليست الوظيفة الشعرية «هي الوظيفة الوحيدة في اللغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة.إنها الوظيفة الموجودة في كل أنواع الكلام ويبدو من القصور ربطها بفن الشعر فحسب إلا أنها تهيمن في هذا الفن أكثر من غيره، وهي بالنسبة لجاكبسون أحد أهم وظائف اللغة فبدونها تصبح « اللغة ميتة وسكونية تماما. فلوظيفة الشعرية تدخل دينامية في حياة اللغة»[2] لنتصور لغة دون شعرية لغة صارمة تتصف بالجماد إذا ما غابت عنها الوظيفة الشعرية، فقط هذه الأخيرة قادرة على بعث الحياة في اللغة، بعث الفنية

[1] رومان ياكبسون: قضايا شعرية، ص: 24–31.

[2] المصدر نفسه، ص: 31.

والجمالية إنها وظيفة الإبداع وبالتالي فإن حضورها يعني حضور اللغة، ولا يمكن للعلوم اللغوية أن تقصي هذه الوظيفة من دراستها وإلا عدّ ذلك قصورا منها.

ب-آليات تفعيل الشعرية:

أما عن المسار الذي نكشف من خلاله عن الوظيفة الشعرية فيقول جاكبسون:« وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختبار على محور التأليف، ويرفع التمثال إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية».[1] ويتطرق إلى شرح هذه المعادلة اللغوية قائلا:« وسنضرب على ذلك مثلا بكلمة"طفل" ولتكن هي موضوع الرسالة، فالمتكلم يقوم بعملية اختيار من بين مجموعة الأسماء الموجودة والمتشابهة تقريبا، مثل طفل، صغير، وليد، رضيع، وتتعادل هذه الكلمات كلها تقريبا من بعض وجهات النظر، ولكي يعلق فيما بعد على هذا الموضوع، فإنه يقوم بعملية اختيار الفعل من الأفعال الدلالية المناسبة، مثل، نام، نعس، رقد، غفا، وتتآلف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلاسيكية».[2] أن عملية اختيار قائمة على إسقاط الاستبدالات الممكنة والمتقاربة من الناحية الدلالية، ومن ثم المجاورة بينهما، هذه المجاورة التي تخدم بدورها محور التأليف لأن الاختيار« ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة ».[3]

---

[1] فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون، ص: 74.

[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص:33.

[3] المصدر نفسه، ص: 118-119.

ويتحدث جاكبسون عن الصور التي تساهم في الخلق الشعري لأن« الشعر هو التفكير بالصور وليس هناك من قصائد دون صور».[1] ويتسع هذه الصور للتجاوز الاستعارة أو المجاز إلى التكرار والتوازي الصوتي والروي والقافية وهذا ما يعرف بالصور الصوتية إضافة غلى الصور النحوية كالمؤنث والجمع... غير أن الحضور الشعري يثبت هيمنته كلما خيمت عليه الاستعارة والمجاز المرسل. وذلك لان الاستعارة تتواجد بقوة داخل محور الانتقاء، في حين يسهم المجاز في الخلق الشعري عبر محور التنسيق».[2]

والحقيقة أن ياكبسون وبالرغم من انه لم يصرح بحضور الوظيفة الشعرية في جنس الشعر أكثر من غيرها إلا أنه أسقط جل مقارباته على قصائد الشعر المنظوم وقد تحدث ريفاتير عن هذه الفكرة مشيرا إلى أن ياكبسون وبالرغم من تأكده التام بحضور الوظيفة الشعرية في شتى أنواع الفنون فإنه استمر في إنصاف الشعر المنظوم حيث أن القيمة بمقارنة الأعمال الأدبية الأخرى.[3] ولأبلغ دليل على ذلك ما قاله عن الشعر:« إنني على يقين أن اللغة من دون هذا التطبيق وهذا الحدس الشعريين للصوت والمعنى ، لن تكون بالنسبة إلينا أكثر من مومياء، فليس هناك أدنى شك في كون اللغة ظاهرة عالمية، إذ ليس هناك من مجتمعات لا يوجد فيها الشعر وهذا بالغ الأهمية، فما من مجتمع يخلوا من اللغة والشعر».[4] ولعلى هذا الإنصاف للشعر له أسبابه باعتبار أن الوظيفة الشعرية لا تثبت

---

[1] المصدر نفسه، ص: 33.

[2] فاطمة الطبال بركة: النظري الألسنية عند رومان ياكبسون، ص: 80.

[3] ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص: 144.

[4] رومان جاكبسون: قضايا شعرية، ص: 76.

حضورها إلا عبر صورة تطغى في جنس الشعر أكثر من أي نوع آخر، ويؤكد في موضع أخر على هذه الفكرة القائلة مدى أهمية الشعر معتبرا القصيدة خرقت كل كلام عادي وتميزت عنه فهي بالنسبة له"شيء يدوم»[1] إن جاكبسون يدرك تماما كيف تتحقق مبادئ نظريته في الشعر دون غيره من أنواع الخطابات الأخرى فإن محور الاختيار والتأليف يتحقق عبر هذه الصورة الشعرية والتي ظلت تحصر في القصائد دون الأعمال الأخرى.

ج-الوظيفة الشعرية-التماهي والهيمنة-:

قضية تماهي الوظائف والهيمنة، من أهم القضايا التي طرحها رومان جاكبسون والذي يرى أن الشعرية« هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة ، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"».[2] و يؤكد على أن الشعرية وإن كانت تدارس الوظيفة الشعرية خارج مجال الشعر إلا أنه يؤكد هيمنتها داخل هذا الجنس الأدبي، وتدارس الوظيفة العلاقة بين الوظائف اللغوية والوظيفة الشعرية، حيث تعطي الأولوية لوظيفة على حساب أخرى خاصة إذا لم تكن المدارسة في الشعر« خصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام حرسي

[1] المصدر نفسه، ص:77.

[2] المصدر نفسه، ص:35.

متنوع. إن الشعر الملحمي المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشك قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجع نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية، وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الإفهامية، ويتميز بوصفه التماسيا ووعضيا وفق ما إذا كان الضمير المتكلم فيها تابعا للضمير المخاطب آو وفق ما إذا كان الضمير المخاطب تابعا للضمير المتكلم».[1] إن الفكرة التي أشار إليها جاكبسون هي فكرة تماهي الوظائف في النص الواحد إذ يمكن لنص أن يحتوي على وظيفتين تحضران معا أو حتى عدة وظائف مع هيمنت الوظيفة الشعرية على باقي الوظائف يزيد من غموض الرسالة وذلك لطغيان الشعرية لإن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية « لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة ويناسب الرسالة ذات معنى المزدوج المرسل مزدوج ومتلق مزدوج، وأيضا إحالة مزدوجة».[2] وذلك ما يعرف بالتماهي، ولا يؤثر التماهي على النص وينتج عن التماهي المعاني والإحالة بل إنه يصل حد إزدواجية المرسل والمتلقي.

إن الوظيفة الشعرية هي إحدى الوظائف اللغوية السّت في اللغة والتي تبرز هيمنتها في جنس الشعر بل إنها تجد من القصيدة ذلك الفضاء الرحب الذي تمارس فيها حضورها وتطغى فيه على بقية الوظائف الأخرى، وذلك لأن الصور تسهم في خلق هذه الوظيفة إنما تمارس هيمنتها تلك في جو القصيدة إنها حرية الحضور الاستعاري والمجازي والإيقاعي... وكل الصور الجمالية، غير أن تلك

[1] المصدر نفسه، ص:32.

[2] المصدر نفسه، ص:51.

الهيمنة للوظيفة الشعرية لا تعني عدم تماهيها مع الوظائف الأخرى، إذ تتماهي الوظائف بحيث يصبح الحديث عن الوظيفة المهيمنة ممكنا.

3-جون كوهن: Jean.Cohen

حدد جون كوهن الشعرية من خلال مفهوم الانزياح **D**eviation ، فالشعر عنده انزياح عن معيار قوانين اللغة، فكل ما يخرق قواعد اللغة من صور وغيرها يدعى انزياحا فالشعرية عنه:« علم موضعه الشعر»[1] أي: كيفية تحقيق الخطاب الشعري لوظيفته الشعرية المرتبطة بتحديد الأسلوب وكشف قوانين هذا النظام، مركزا كثيرا على خاصية الانزياح في الشعر لأن الشعر حسب تصوره « هو علم الانزياحات اللغوية »[2] وعليه فدراسة النص الأدبي تنصبّ كلّها على اللغة كنظام.

يبدو جون كوهن موافقا لهذا المفهوم ومشجعا لهذه الفكرة إذ يقول :« ولا نفكر بتاتا في رفض الاستعمالات الحديثة لكلمة " شعر" إذ لا نعتقد أن الظاهرة الشعرية تنحصر في حدود الأدب»[3] إلا أنه وبالرغم مما أورده يبدوا مهتما بالشعر كصنف من أصناف الفنون، وركز جل أبحاثه على هذا النوع باعتباره باحثا لغويا بامتياز، وباعتبار الشعر الصنف الذي تسجل فيه اللغة حضورها مقارنة بغيره من الفنون « ولمقتضيات ذات طبيعة منهجية خالصة اعتقدنا أن من الأفضل حصر حقل الدراسة، وعدم التعرض حاليا لغير الملامح الأدبية الخالصة لهذه الظاهرة

---

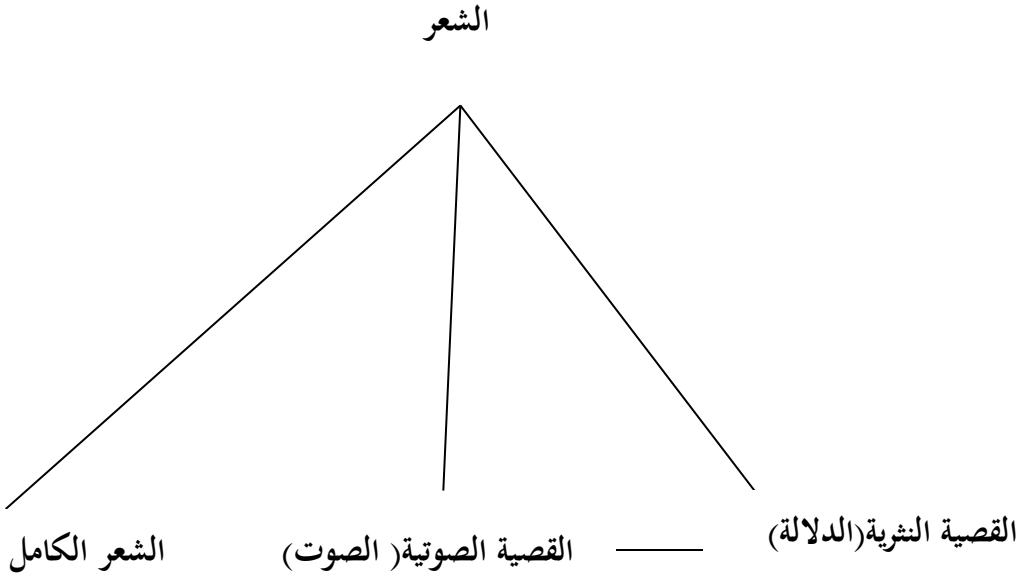
[1] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص:9.

[2] المصدر نفسه، ص:16.

[3] المصدر نفسه، ص:12.

التي تعود في نظرنا إلى تحليل الأشكال الشعرية للغة ...وحينما نحصل على نتائج إيجابية فسيكون من المشروع الخروج بها إلى مجالات أخرى غير الأدب».[1]

ثم إن جون كوهن ومع ظهور ما يسمى بالقصيدة النثرية والتي سلبت المفهوم المتعارف عليه للقصيدة شرعيته، دفعه ذلك إلى التمييز بين ثلاثة أنماط في الشعر:« فالأول المعروف باسم "القصيدة النثرية" يمكن أن يدعى" قصيدة دلالي" إذ لا يعتمد في الواقع إلا على هذا الجانب من اللغة تاركا الجانب الصوتي غير مستقر شعريا؛ أما الصنف الثاني الذي يمكن أن ندعوه " قصائد صوتية" لأنه لا يعتمد في اللغة إلا على عناصرها الصوتية، فكيفما كانت قيمة كل منهما فالثابت أنهما استعملا معا على الدوام في التقليد الشعري الفرنسي، وأنهما عندما يوحدان إمكانياتهما يعطيان هذه الأعمال التي يلتصق بها في أذهاننا اسم الشعر التصاقا مباشرا :"أسطورة القرون أو ازدهار الشر"، فهذه الأشكال التي تكون الفئة الثالثة تستحق أن نعطيها اسم " الشعر الصوتي الدلالي" أو الشعر الكامل».[2]



[2] ينظر: جون كوهن، بنية اللغة الشعريه، ص:12.

ويتضح من خلال هذا التصنيف ميل جون كوهن نحو القصيدة الخاضعة لمعايير النظم أو كما سماها هو الشعر الكامل بجانبيه الصوتي والدلالي فرغم أن القصيدة النثرية قد انطوت تحت لوائها أعمال اتسمت بالجمال إلا أن فقدان القصيدة لإحدى جوانبها اللغويين يفقدها من وجهة نظره الخلود الذي ارتبط بقصائد الشعر الكامل .

هذا التصنيف السابق الذي صنفه جون كوهن في جدول ميز فيه تجلي السمات الشعرية في الجنس الأدبي ومدى طغيان سمة على أخرى في جنس ما [1]:

السمات الشعرية

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	−	+
نثر منظوم.....	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

[1] المصدر نفسه، ص:12.

حدد كوهن معيار الانزياح في اللغة الشعرية فجعله هو النثر بناء على التصنيف الموضح في الرسم، مسميا القصيدة النثرية[قصيدة دلالية] لتركها الجانب الصوتي وغير موظف شعريا، وللدلالة على أن الشبكة الدلالية بعناصرها قمينة لخلق جمالية ما، «على أن قصيدة النثر موجودة شعريا ، على الرغم من أنها تبدوا شعرا أبترا ، لإهمالهما الإمكانيات الصوتية، ويسمى الصنف الثاني "قصيدة صوتية " لتضمنها الوزن والقافية في حين أنها دلاليا لا تعدوا أن تكون نثرا، أما الشعر فيتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص ويسمى هذا "الشعر الصوتي الدلالي" أو "الشعر الكامل" وهو النمط الذي يبني كوهن نظريته عليه ».[1]

انطلق جون كوهن في شعريته من التمييز بين الشعر والنثر أو المقارنة بينهما وفي هذا الإطار جعل من الانزياح (Deviation) معيارا للمقارنة « ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه»[2]. هذا الانزياح الذي اتخذ منه خاصية ميز فيها بين الشعر والنثر عرفه انطلاقا من مفهوم الأسلوب « باعتباره انزياحا ليس أن تقول ما هو، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف. ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب ، يحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى المعيار، أي أنه خطأ. ولكنه كما يقول برونو "خطأ مقصود".إن الانزياح إذن مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علة كون بعض أنواعه جماليا والبعض الآخر ليس كذلك. »[3] وقد

[1] حسن ناظم: مفاهيم شعرية، ص: 168.

[2] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص: 15.

[3] المصدر نفسه، ص: 15.

يكون الانزياح خطأ لغويا ولكنه في الآن ذاته خطأ مقصود من قبل الشاعر الذي تتيح له لغته العدول عن المألوف، ويبقى الإشكال الوحيد الذي يطرح نفسه هل هذا الانزياح يعكس موقفا جماليا أم أنه لا يفعل ذلك ؟.

يرى جون كوهن أن الانزياح (deviation) كسمة محددة للشعرية ، وأن هذه الشعرية اتسمت ملامحها عبر التاريخ :« فإذا ما كان الانزياح في الواقع ، هو الشرط الضروري لكل شعر فالأكيد حينئذ أن الجمالية الكلاسيكية كانت قليلة الاستعداد لاستغلال طريقة من هذا القبيل ...إذ كان المعيار هو القيمة ولم يكن مسموحا بالانزياح إلا في حدود ضيقة »[1]. وعليه يرى أن شعرية الانزياح لم يكن مسموحا بها إلا في حدود ضيقة في حين أن الشعرية قد نمت في تربية الرومانسية التي ظلت تتطلع إلى أفق الحرية لأن« فن الشعر لن يستطيع التفتح حقا إلا في جو الحرية والذي كان للرومانسية فضل إدخاله في مجال الفن، ويمكن أن نضيف إلى ذلك اعتبارا ثانيا، وهو أن كلمة شعر التي تعني في مفهومها الحديث صنفا محددا من الجمال إنما ظهرت بظهور الرومانسية بالضبط ... وقد صار الشعر أكثر شاعرية مع تقدمه في التاريخ، وتبدو هذه الظاهرة قابلة للتعميم وقد تسمح بتعميم الحادثة الجمالية »[2].

نظر جون كوهن للشعرية باعتبارها انزياحا (deviation) وخروجا عن المعيار، هذا الانزياح الذي عده أسلوبا يتميز به كاتب دون سواه، والتي تتيح

[1] المصدر نفسه، ص: 20-21.

[2] المصدر نفسه، ص: 21-22.

للشاعر خرق القواعد اللغوية والعدول بها نحو المباغتة والإبهار، وليس المقصود بخرق اللغة، قوعد النحو والقفز عليها، وإنما ما« يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطاب العلمي، والخطاب النثري، وإذا كانت اللغة تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة [النقطة والفاصلة] فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والتضمينية. وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير»[1].

وهكذا فإن رصد هذا الانزياح، قد شمل جميع مستويات اللغة المعروفة وهي (الصوتية والتركيبية والصرفية والدلالية)، وكذلك شمل كل الصور، لذلك فالانزياح ليس أمرا هينا، لأنه يخضع اللغة لمعايير، حتى يكون هنالك نوع من التنظيم والترتيب وبهذا، فإن نظرية الانزياح هي مركز عمل جون كوهن وأساس شعريته.

5- الأصول الفلسفية للشعرية العربية.

حظي تراثنا الفلسفي والنقدي العربيين باهتمام نقادنا المعاصرين، نظرا لزخمه المعرفي الأصيل وقيمته العلمية، الكامنة في الإبداع والابتكار والتأسيس الفلسفي والنقدي، في إطار العلاقة الجدلية بين الإبداع الشعري والتأسيس النقدي، خاصة وأن الخطاب النقدي يستمد شرعيته وأهميته من واقعه الإبداعي والفلسفي، حيث

[1] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، بنية أفق النقد الأدبي، وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، سوريا، ط1، 2008، ص: 55.

طفق مفهوم الشعرية بعد منتصف القرن الثالث للهجرة في التبلور نظرا لتطور العقل العربي وخصوصيته الثقافية، وفي هذه الأضواء يمكن أن « نفهم هذا الاهتمام المتواصل بالشعرية في نقدنا العربي، ولعل أقدم صورة لهذا الاهتمام المنظم بالشعرية تلك التي نصادفها في كتابات الفلاسفة أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد».[1]

ثلاثة من كبار الفلاسفة المسلمين الذين تدارسوا كتاب "فن الشعر" لأرسطو وقد تجلّت يقظة الفكر الفلسفي العربي الشارح للتفكير الأرسطي، كعلامة فارزة على التخطي التنظيري، لتحيّن باب استقلالية التنظير للشعرية العربية.

1- الفارابي: "أبو نصر محمد بن محمد بن أوزغان بن طرخان"(ت 339هـ).

ضمن الفارابي شرحه لكتاب أرسطو بعضا من آرائه ووجهات نظره في الشعرية، غير أن جل تلك الآراء قد تناولها في مؤلفاته، وقد نهج الفارابي في تعريفه الشعر نهجا يتوخى الدقة الصارمة في التعريف من حيث الماهية، لبيان ما هو خاص بالشعر وحده، بحيث يتبين –جراء ذلك – ما هو جوهري فيه وما هو عارض من العناصر التكوينية ، فالأقاويل الشعرية هي التي« تتركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئاً أفضل أو أخس وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالاً أو هواناً، أو غير ذلك مما يشاكل هذه » .[2]

[1] قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002، ص:07.

[2] الفارابي: إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1968، ص: 83 .

يعول الفارابي – في هذا النص –على التخييل بوصفه عنصرا مهيمنا في بنية الشعر، والتخييل يقصد به التصوير الذي مضمون عملية التخييل، ذلك أن الشعر إما أن يصور الشيء على نحو أفضل مما هو عليه، أو أخس مما هو عليه .

حيث يذكر حدا آخر للشعر يتضمن المحاكاة والوزن لأن قوام الشعر وجوهره عند القدماء « هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها تكون المحاكاة وأصغرها هو الوزن » [1] فالفارابي في هذا النص لا يعبر عن رؤيته للشعر، وإنما ينقل قول القدماء، وربما عنى بذلك أرسطو وغيره من القدماء والناقلين لكتابه.

و كما مر بنا – في الشعرية الأرسطية – أن أرسطو قد عرف الشعر بأنه محاكاة، وفسر الفارابي المحاكاة بأنها (التشبيه) ، وذلك في معرض تمييزه بين المغالطة و القول الشعري« إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء، حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض لكن الشبيه »[2]. ، وفي موضع آخر يذهب الفارابي إلى

[1] الفارابي : جوامع الشعر، في تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ط2، 1979، ص: 171 – 172 .

[2] أرسطو : فن الشعر ،ص: 150.

القول أن المحاكاة هي التمثيل، ذلك أن« التمثيل أكثر ما يستعمل في صناعة الشعر، فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل »[1].

تعزى إلى التمثيل وظيفة التخييل التي تقوم عليها صناعة الشعر وهذا هو المعنى في قوله السابق أن المحاكي يورد شبيه الشيء أو مثله . غير أن ما يلفت النظر في قوله:« أن القول الشعري هو التمثيل »[2] أي: أن الوزن يمكن الاستغناء عنه وكأن المحاكاة وحدها هي جوهر الشعر فحسب، لكنه سرعان ما يورد نصا آخر يجعل موقفه متناقضا ورؤيته مضطربة، حين يؤكد فيه ضرورة الوزن وأهميته في إضفاء صفة الشعرية على القول، وإن لم يكن معتمدا على المحاكاة، ذلك أن الكلام الذي يعتمد المحاكاة وحدها من غير الوزن لا يعد قولا شعريا « إذا وَزنَ مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً »[3].

إن مصدر الاضطراب أو عدم وضوح الرؤية فيما يورده الفارابي من آراء في الشعرية، هو أن أرسطو كان يعول في تعريفاته للشعر على (المحاكاة) بوصفها عنصرا تكوينيا يتعلق بماهية الشعر، وإنا لا نجد تفسيرا لموقف الفارابي السابق إلا لأنه لم يكن إلا ساردا لأقوال قدماء اليونان وآرائهم، ولو أنه أراد تحديد مفهوم نهائي للشعر – من وجهة النظر العربية – لما صعب عليه ذلك، لكنه كان يورد آراء الآخرين وآراءه هو باستخدام مصطلح الشعر على وجه الإطلاق، باستثناء حديثه عن القافية فقد خص بها الشعر العربي في قوله :« إن العرب اعتنوا

---

[1] المصدر نفسه، ص 151.

[2] المصدر نفسه، ص 151.

[3] الفارابي: جوامع الشعر، ص: 171 –172.

بنهايات الأبيات التي في الشعر، أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفها أشعارهم »[1]. و في موضع آخر يشير إلى (الجمهور) و يعني به العرب لأن العرب قد اقترن الشعر عندهم بالوزن وبغيره فلن يكون شعرا ، فيقول :« إن الجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعرا متى كان موزوناً، مقوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية »[2].

لو انطلق الفارابي من واقع الشعر العربي – و إن كان في معرض تلخيص كتاب أرسطو– لكان قد وفر على نفسه عناء التردد بين دلالات المصطلحات والمفاهيم، التي هي من صلب الشعر اليوناني وخصائصه البنائية والفنية، ذلك أن مجرد التأكيد على فكرة المحاكاة، إنما هو جنوح إلى فكرة غائمة لا أساس لها في التفكير العربي، ولا الخطاب الشعري العربي من حيث مضمون المصطلح، فالشعر العربي لا يحاكي أفعالاً إنسانية على نحو مسرحي أو ملحمي؛ وإذا جارينا الفارابي في فهمه المحاكاة، على أنها تمثيل، بمعنى مماثلة الأشياء بغيرها على أساس التشابه، فإن الشعر العربي ليس كله قائما على التشبيه، وإلا اضطررنا إلى إسقاط نصف هذا الشعر.

وعلى أية حال، فإن اتخاذ الفارابي موقف من يعرض آراء غيره في موضوع الشعرية، دون أن يتدخل في توجيه تلك الآراء توجيها مباشراً – و إن كان قد أورد في ثنايا شرحه وتعليقه ما هو خارج عن النص المقروء – قد يفسر من منطق أنه كان يرى ذلك لا يليق بالمقام، على الرغم من أنه كان يتعاطى مع نص ينتمي إلى

[1] المصدر نفسه، ص: 171 .

[2] أرسطو: فن الشعر، ص: 172.

ميدانه المعرفي نفسه، فقد كان هو بصدد شرح مصنفات أرسطو، وتأسيسا على ما تقدم فإن شعريته، شعرية التخييل، وشعرية البنية العروضية.

2- ابن سينا:"أبو علي الحسين بن عبدالله بن الحسن بن علي(ت 428هـ).

يرى ابن سينا أن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان؛ أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حبُّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وُجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا تابعة للطباع وأكثر تولّدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبقا وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته[1].

كما يعني ابن سينا بلفظة الشعرية علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقي بمعناها العام، فيجعل المتعة والتناسب المحفزين عن تأليف الشعر، ولهذا فإن معنى لفظة الشعرية في نص ابن سينا تتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة والتناسب تلك المتعة.[2]

تميز ابن سينا باستقلالية رؤيته الشعرية، ونزعته إلى التوسع والإفاضة في طرح آرائه ووجهات نظره ، لم يكن يتحدد« بمعطيات النص الأرسطي ومنطلقاته الفكرية والجمالية، نظرا لما يتمتع به من فهم نافذ وقدرة على التحليل والاستنباط ،

[1] ينظر: سعد بوفلاقة: الشعرية العربية، المفاهيم والأنواع والأنماط، دائرة الثقافة والأعلام حكومة الشارقة، ط 1، 2008، ص: 14.

[2] ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص: 12.

فضلاً عن استيعابه الأسس النفسية للأثر الشعري، وهذا ما مكنه من رسم نظرية شعرية لها ملامحها النظرية وإطارها الفكري الخاص، بتمييزه بين ما هو مطلق من القوانين الشعرية وما هو نسبي خاص بأشعار اليونانيين»[1].

ذلك أن ابن سينا يرى أن الكلام « المخيل هو الكلام التي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري»[2].

وإذا كان الوزن مما لا تخفى أهميته في شعرية القول لدى جميع الأمم، وكذلك القافية بالنسبة للشعر العربي، فالتخيل هو العنصر الأكثر أصالة في مفهوم « الشعر السينوي، فعلى الرغم من أن الفارابي قد اعتمده في مفهومه للشعر، لكنه ارتبط عنده ببنية الشعر نفسها وبوصفه عنصراً تكوينياً أي مرتبطاً بالماهية وبينما ارتبط – عند ابن سينا – بالجانب الوظيفي الذي يمثل التجلي الجمالي لتفاعل عناصر البنية، ومن ثم فهو ألصق بالشعرية باعتبارها وظيفة الشعر الجمالية لكنه ظل – عند الفارابي عنصراً وصفياً محضاً . ومن هنا فإن نكون التخييل في المفهوم السينوي وظيفة شعرية، فهو يمكن أن يصبح معياراً لتحديد مستويات الشعرية أو انعدامها، فالقول الذي يحدث اهتزازاً في النفس و يولد شعوراً بالأريحية يكون شعراً »[3].

---

[1] مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص:46.

[2] أرسطو: فن الشعر، ص: 161.

[3] مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص:46.

ومن ثم فإن الاستجابة الشعرية هي انفعال النفس لجماليات اللغة ، دون تدخل من العقل هذا ما يؤكده في موضوع آخر في قوله : « إن الكلام لا يتم شعرا إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيرا في النفوس ,لميل النفوس إلى المتزنات و المنتظمات التركيب »[1].

تكشف رؤية ابن سينا هذه عن الأساس النفسي، الذي تقوم عليه نظرية الشعر الحديثة القائلة بأن: مدخل الشعر هو القلب والعاطفة وليس العقل أو الفكر وكما توحي بما له علاقة بحقيقة الشعر وماهيته في نظرية الشعر المعاصرة، القائمة على أساس أن الشعر لا يصف الأشياء وإنما ينقل أثرها في النفس[2].

فالشعر هو استجابة شعورية نفسية لأثر الأشياء في النفس الشاعرة؛ ولذلك يكون الشعر استجابة انفعالية للعالم، وليس وعياً وإدراكاً يحكمه منطق العالم، ولم يقتصر التفسير النفسي عند ابن سينا على الأساس الغريزي للاستجابة الشعرية وإنما تعداه إلى بنية الشعر نفسها انطلاقا من الرؤية النفسية الغريزية ذاتها، ذلك أن « الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها و هرب منها »[3].

أما المحاكاة فلها شيء من« التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له...والقول الصادق إذا حرف عن العادة والحق به شيء

---

[1] ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، القاهرة، 1969، ص:20.

[2] ينظر: محمد مندور: الأدب و مذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص:119.

[3] أرسطو: فن الشعر، ص: 162.

تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به »[1] .

يشير النصان السابقان إلى أن ابن سينا كان ينظر إلى الشعرية، برؤية الناقد المتعمق لا بعقلية الفيلسوف « فالنفس الإنسانية مفطورة على التأثر بالصور، والعلاقات الخيالية المبتدعة، أكثر من تأثرها بالصور والعلاقات الواقعية المألوفة، والتخييل – كما مر بنا – يقابله ابن سينا بعملية (تحريف الواقع) التي يمارسها الشاعر إزاء الأشياء وعلاقاتها، ليضفي عليها طابعاً خيالياً أو متخيلاً ليحدث أثره الجمالي في النفس، وليس التخييل أو التحريف – عند ابن سينا – إلا آلية شعرية تعمل على تصوير الأشياء، على هيئات وصفات مغايرة لهيئاتها وصفاتها الواقعية»[2].

وعليه فإن التخييل والتصديق في حقيقتهما استسلام لتأثير معين، والتخييل هو إذعان النفس للتعجب والالتذاذ، أما التصديق فهو إذعان للعقل ومعطياته المنطقية بقبول الشيء كما هو عليه في الواقع، وبناءً على ذلك يميز ابن سينا تمييزاً بارعاً بين التخييل والتصديق من حيث الوظيفة اللغوية للكلام. [3] فالوظيفة الشعرية المرتبطة بالتخييل تحدثها الصورة الذهنية ولإيضاح هذه العبارة نأخذ مثلاً قول النابغة الذبياني :

---

[1] المصدر نفسه، ص: 162 .

[2] رواية عبد المنعم عباس: فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة 1996، ص: 141.

[3] مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص:48.

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَذِي هُوَ مـدْرِكِي وَإِنْ خِلْتَ أَنَّ الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِـعُ [1]

فالصفة التي يوصف بها الممدوح هي صفة تخييلية، تنفعل لها النفس بغض النظر عن كون هذه الصفة مطابقة للواقع أو غير مطابقة، أما التصديق فإنه يحدثه «القول بما المقول فيه عليه وأي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه»[2]. ومعنى ذلك أن التصديق يعتمد على العقل ولأنه يقوم على أساس النظر إلى حال القائل أهو صادق أم لا، وليس النظر إلى محتوى القول.

إن هذا التمييز النوعي الذي اهتدى إليه ابن سينا – باعتباره معيارا لسانياً للتفريق بين الأقاويل الشعرية وغير الشعرية، هو المعطى النظري ذاته الذي قامت عليه الدراسات اللسانية المعاصرة للشعرية، باعتماد وظائف اللغة لتمييز الخطاب الشعري عن الخطاب النثري ذلك أن الشعري –حسب رأي ابن سينا – هو الذي ينجم عن اضطلاع اللغة بوظيفة التخييل في المقام الأول، مقابل تراجع التصديق بوصفه نسقا عقلياً منطقياً، أما اللاشعري / النثري فيكون حين تتوخى اللغة وظيفة التصديق، إذا يتراجع التخييل أو ينعدم حسب مستويات النثرية[3].

ولم يقتصر فهم ابن سينا لطبيعة الشعر وخصائصه النوعية من حيث هي قوانين كلية وإنما استغرق التمايز النوعي بين الشعر اليوناني والشعر العربي من الناحية الوظيفية أيضاً، فالشعر اليوناني تتمركز وظيفته في الأغراض المدنية أو الوظيفية النفعية العملية ذات الطبيعة الأخلاقية ، التي يعبر عنها بالشعر تارة

---

[1] النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق: شكري فيصل، دار الفكر، ط4، 1990، ص:53.

[2] أرسطو: فن الشعر، ص: 162.

[3] ينظر: سعد بوفلاقة: الشعرية العربية، ص: 57.

والخطابة تارة أخرى[1]، أما الشعر العربي فيتضمن الوظيفة المذكورة « والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال لأغراض المدنية، وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية »[2]، ويوضح ابن سينا ذلك التباين في موضع آخر فيقول :« فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة و على سبيل الشعر »[3].

ما يمكن استخلاصه من استقراء آراء ابن سينا في ثنايا قراءته النص الأرسطي أنه كان بصدد إقامة موازنة بين نظرية الشعر الأرسطية والشعرية العربية، من وجهة نظر واعية تنحو منحا تأسيسياً فيه من الأصالة ما يجعله جديراً بأن يوصف، بأنه المشروع الرائد للشعرية العربية في أصولها الفلسفية وإطارها النقدي، ذلك أنه قد تخطى عبر ذلك المشروع، النص الأرسطي في أبرز مرتكزاته الفلسفية و الفكرية[4].

حيث تعامل معها بعقلية علمية راقية مهدت السبيل لابن رشد الذي تواصل مع ذلك المشروع ووسع معطياته الفكرية لإضاءة جوانب أخرى في الشعرية العربية، وعليه فإن شعريته شعرية التخييل والوزن.

---

[1] ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص:51.

[2] أرسطو: فن الشعر، ص:162.

[3] المصدر نفسه، ص: 170 .

[4] ينظر: سعد بوفلاقة: الشعرية العربية، المفاهيم والأنواع والأنماط، ص: 66.

3- ابن رشد: "أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد"(ت 595هـ).

شعرية التخييل، شعرية الخروج عن المألوف اللغوي، شعرية استنبطها ابن رشد بفعل قدرته التمييزية بين القوانين التي تحكم الشعرية اليونانية والشعرية العربية، إذ أدرك أن ما جاء في كتاب "فن الشعر" لأرسطو يحتوي على أسس معرفية صالحة لكل الأمم، لكن أكثر ما جاء فيه يخص الشعر اليوناني « إذ كثيرا مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم وعاداتهم فيه إما أن تكون نسبا موجودة في كلام العرب، أو موجودة في غيره من الألسنة».[1]

لقد تجلت يقظة العقل الفلسفي العربي الشارح للنص الأرسطي، فيما لاحظناه من مظاهر التخطي التنظيري، لمنطوق ذلك النص كما عند الفارابي وابن سينا، ومنح الاستقلالية في التنظير للشعرية العربية المعتمدة على ضرورة الوزن والقافية؛ وقد تميز ابن رشد بفهمه الدقيق لمصطلح المحاكاة المقترن (بالمثيل)، حينما قرن المحاكاة بالقصص والحكايات التي عدها من العناصر الجوهرية، التي تمثل صلب الشعرية اليونانية في الملحمة والدراما« فالقصاصون والمحدثون بالجملة هم الذين لهم قدرة على محاكاة العادات والاعتقادات »[2] . كما أن ابن رشد قد فهم بنية التراجيديا وعناصرها الستة التي ذكرها أرسطو، وإن سماها هو (صناعة المديح)، وقد أصاب في فهم أربعة عناصر منها هي:(الأقاويل الخرافية) و(الوزن) و(الاعتقادات) و(اللحن) وهي تقابل عند أرسطو (الخرافة) و(الوزن)

---

[1] أرسطو: فن الشعر، ص:201.

[2] المصدر نفسه، ص: 201.

و(الفكر) و(النشيد) و(الموسيقى)؛ وأخطأ في فهم اثنين منها وهما:(العادات) و(النظر)، وهما عند أرسطو (الفعل) و(المنظر المسرحي)[1].

ويشير ابن رشد إلى أن العادات والاعتقادات أعظم أجزاء المديح « لأن صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسون، بل إنما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة و أفعالهم الحسنة، واعتقاداتهم السعيدة تشمل الأفعال و((الخلق)) » [2] فالملاحظة هنا أن ابن رشد كان يحوم حول فكرة أرسطو، التي مؤداها « أن الفكر والخلق هما اللذان يحددان الأفعال (والأفعال هي التي تجعلنا ننجح أو نخفق ... وأعني بـ((الخلق)) مايجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون، إنهم يتصفون بكذا و كذا من الصفات ، وأعني بـ ((الفكر)) كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو التصريح بما يقررون »[3]. إلا أن غيرية النوع الشعري الذي يدور حوله كلام ابن رشد وغرابته قد جعلت كلامه نظرياً خالصاً مجرداً من أية مرجعية نصية إبداعية، وهذا ما جعل (المنظر المسرحي) عند أرسطو، يصبح عند ابن رشد (النظر) الذي هو ((الاستدلال لصواب الاعتقاد)) ، أو أنه « إبانة صواب الاعتقاد وكأنه كان عندهم ضربا من الاحتجاج , لصواب الاعتقاد الممدوح به »[4]، ثم يعلق على ذلك

---

[1] ينظر: المصدر نفسه،: 209.

[2] المصدر نفسه، ص: 19.

[3] المصدر نفسه، ص: 19 .

[4]أرسطو: فن الشعر، ص: 210.

خاتماً كلامه في صناعة المديح بقوله :« و هذا كله ليس يوجد في أشعار العرب»[1] .

لا يكاد يختلف مفهوم الشعر في جوهره عند ابن رشد عن مفهومه عند الفارابي وابن سينا، وإن لم يكن في مستوى الدقة الاصطلاحية التي نجدها عند هذين الفيلسوفين، ذلك أنه يقرن الشعر بالتخييل والتغيير أي: الأقوال المغيرة، كالتشبيه والاستعارة و الكناية والتشخيص –إنطاق الجماد – ، ويعلق على ذلك المفهوم بقوله:« وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة و جدتها بهذه الحال وماعدا هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط »[2] ، ويتوسع ابن رشد كذلك في بيان أنواع المحاكاة ضاربا لها أمثلة من الشعر العربي على سبيل المقارنة ، معتبراً أن المحاكاة الأرسطية هي تشبيه أو تمثيل كما هو عليه الشعر العربي.

وتندرج – عند ابن رشد – ضمن إطار الشعرية مجمل التغييرات التي يسميها (الحيل التركيبية)[3] التي تكون « بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملة : بإخراج القول غير مخرج العادة مثل : القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى

[1] المصدر نفسه، ص: 210.

[2] المصدر نفسه، ص: 243.

[3] إن ابن رشد يقتفي خطى ابن سينا في استعمال هذا المصطلح، وإن كان قد توسع في مدلولاته لتشمل أساليب البلاغة جميعها، في حين اقتصر عند ابن سينا على البديع.

الإيجاب ، وبالجملة : من المقابل إلى المقابل وبالجملة : بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً »[1] .

وكلام العرب المأثور وأشعارهم، وما يعنيه ابن رشد بالشعرية هنا ليس بمفهومه الاصطلاحي لأن ذلك مفروغ منه إذ لا بد من الوزن لكي يكون الكلام شعراً، وإنما يعنى بذلك الجانب الوظيفي أي الأثر الشعري، فالتغييرات التي يتحدث عنها – هنا – و التي يقرن الشعرية بها، إنما هي مرتبطة بالتخييل بوصفه العنصر البنائي المولد للوظيفة الشعرية ، و إلا لما استشهد بآيات من القرآن لبيان مجاز الحذف في قوله تعالى : ﴿**وَسْئَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ**﴾[2] لأنه كغيره من المسلمين يعلم أن القرآن ليس شعراً، ومن هنا فإنه يصف تلك التغييرات الأسلوبية / التركيبية، بأنها نادرة وهي دليل مهارة ، فضلاً عن أن هذا الصنف هو الذي « يجمع إلى جودة الإفهام، فعل الأقاويل الشعرية أعني تحريك النفس »[3] .

وعلى الرغم من أن هذه التغيرات من شأنها أن تدخل القول في فضاء الشعرية لما فيها من طاقة تخييلية فإن« الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن »[4] فما يفهم من هذا النص أن القول لا يكون شعراً إذا خلا من الوزن، لكنه عندما يكون مخيلاً فإنه يكتسب طاقة تأثير عالية شأنه في ذلك شأن الأقاويل الشعرية في قدرتها على تحريك النفس .

---

[1] أرسطو : فن الشعر ، ص: 243.

[2] سورة يوسف: آية 82.

[3] أرسطو: فن الشعر، ص: 244.

[4] المصدر نفسه، ص: 214.

خلاصة ما تقدم نستخلص أن آراء ابن رشد ورؤيته في الشعرية، هي تأسيس نظري يعود الفضل إليه، لأنها جاءت خارج نطاق النص الأرسطي وقد أفاد من آراء ابن سينا، فيما يتعلق بالتغيرات التركيبية والأسلوبية التي جعلها عنصراً إضافياً .

6-مفهوم الشّعريّة عند النقاد العرب القدامى.

لقد أفرزت وجهات نظر النقاد العرب القدامى وآرائهم، تأصيل النظرية النقدية في قضايا الأدب وتأسيسها، وفق ذوقهم الجمالي ومؤشرات لغتهم ومؤطرات فكرهم، ولما كان إنتاجهم الغالب شعريا، فإن نظريتهم نظرية شعرية، وسنحاول في هذا المقام استقراء نظرية فلسفية وجمالية في بناء الشعرية في تراثنا النقدي انطلاقا من مفهوم تباين الرؤى والاتجاهات عند ثلة من أساطين النقد العربي القديم.

2- عند الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت175هـ).

تمثلت الشعرية العربية في تراثنا العربي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يعد أول من وضع علم العروض« وابتكره وشرح أصوله ومقاييسه ومصطلحاته ووضع أسماء بحوره فالعروض علم نظري يتحدث عن قواعد الأوزان قياسا على الشارد والمتدارك في الشعر العربي من قوالب موسيقية.كان الشعراء يعرفونها بالسليقية »[1] وكانت كلمة العروض تطلق في اللغة على أكثر من معنى « ومن معانيها مكة لاعتراضها وسط البلاد وقد كان هذا اسمها وكان الخليل مقيما بها

[1] إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ط1، 2007، ص:07.

حيث ألف كتابه فأطلق عليه اسم العروض تيمنا ببيئته مكة التي فيها ألهم قواعد الوزن الشعري ».[1]

وعلم العروض هو دراسة لأوزان الأبيات « داخل القصيدة لمعرفة النغمة التي تسير عليها أو البحر الذي صيغت على تفعيلاتها ومدى توفيق الشاعر في الوفاء بمستلزمات البحر الشعري وبيان ما يمكن أن يدخل تفعيلات البحر المعني من زيادة أو نقص لاتتأثر بها مسيقاه، وما يمتنع من يخل بالموسيقى» [2] ويقصد من هذا أن البحور الشعرية ميزان للشعر سمي به لتبيان المتزن من الشعر من المنكسر أي بيان لما هو شعر مما ليس شعر. من جهة أن الحكم على بيت شعر بأنه موزون أو غير موزون « محتاج إلى ممارسة علنية تبدأ بتقطيع البيت إلى أصوات بعضها متحرك وبعضها ساكن وإلى رموز كتابية تمثل الأصوات والتفعيلات وأخيرا معرفة الوزن والبحر»[3].

إذا، تعد بحور الشعر القاعدة أو الأساس الذي تبنى عليه القصيدة العربية في نظر الخليل بن أحمد الفراهيدي فهو بهذه البحور يضبط البيت الشعري ضبطا تاما اعتمادا على العروض ومعرفة المحقق بالوزن تجنبا للوقوع في نشاز الإيقاع والغياب في سلالة الموسيقى.

كان العرب في جاهليتهم يقولون الشعر بالسليقة، معتمدين على الذوق والحس والعاطفة لذلك ظل شعرهم سليما. وبعد الإسلام امتزجت الأمة العربية

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط2003،1، ص: 05 .

[2] شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4 2007، ص:11.

[3] إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ص:07.

بالأمم الأخرى ونتيجة هذا الامتزاج حدث تدني في مستوى الشعر العربي فجاء الشعر رديئا في هذه الفترة،مما استدعى من الخليل ضبط هذا التدني بوضعه بحور الشعر « وذلك ليستعين بها من خانه الذوق في نظم أو قول الشعر وكذلك يعرف بها مفارقة القرآن للشعر ومباينته له وأن يعلم بها ما يجوز في الشعر،مما لا يجوز فيه وذلك من خلال دراسته النسق والنظام الذي اعتمده العرب وهم ينظمون الشعر»[1] ومن هنا لا يمكن لأي شاعر أو دارس أن يدعي إمكانية التعلم إلا إذا كان حافظا ومطلعا على الكثير من القوالب الشعرية التي تخص الأوزان العروضية.

عند الجاحظ (ت255هـ).

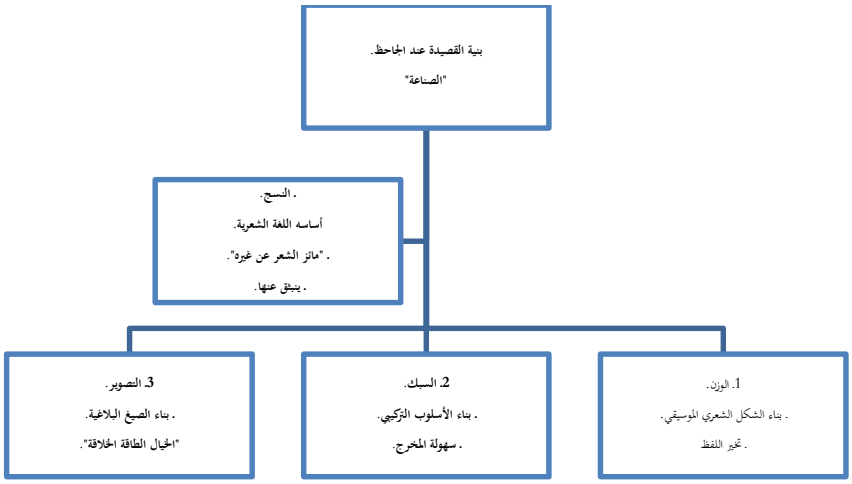
يعد الجاحظ أول من تندى لمحاول تأسيس نظرية للشعرية العربية، لأنه يتمتع بأهمية كبرى في تاريخ نقدنا التراثي، إذ يشهد له عبد المالك مرتاض بقولته المشهورة « كل جملة في كلام الجاحظ التي استشهدنا به يجب أن تمثل نظرية شعرية قائمة بذاتها»[2] فإليه تعزى أول المحاولات الموضوعية في تحديد الشعرية، بوصفها وليدة التمخضات الأسلوبية بالدرجة الأولى أكثر منها انعكاسا للمعاني والأفكار، حيث يقول:« والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة

[1] حميد آدم تويني: علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص:13 .

[2] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة، أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص:05.

المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير».[1]

يمكننا أن نتمثل مقولة الجاحظ في الخطاطة التالية.



ركز الجاحظ في تحديد بنية الشعر على الشكل اللغوي، هذه البنية تنتج وظيفتها الشعرية من خلال "الوزن" و"تخير اللفظ"، ثم خص الشعرية في خصائص أسلوبها على "السبك " و" التصوير".

تتمثل القيمة الحقيقية للشعر في طريقة صياغته، أي: في نظمه، ولهذا انطوت مقولته على شروط جودة النظم والتي تمثلت في ثلاثة عناصر: الوزن واللفظ والتركيب، وكان كلام الجاحظ على الوزن مطلقاً، في حين جاء حديثه عن اللفظ مقيداً بشروط ثلاثة: الاختيار والسهولة والطبع، وأما التركيب فاشترط فيه أن يكون مسبوكاً.

[1] الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى الحلبي، ط2، دت، ج3، ص:131-132.

يقدم الجاحظ الوزن على اللفظ وعلى التركيب، ليكون الوزن الخاصة الشعرية الفارقة وهو من ثم الحد الذي يفصل الشعر من النثر،- فالوزن علامة تبين النوع- ، ثم يأتي اللفظ ليبين القيمة فاللفظ نواة التركيب ونواة الصورة، ومن ثم كان أساس الصناعة الشعرية على أن يكون مختاراً سهلاً مطبوعاً، فالشعر عنده ينهض على أسس الدربة؛ ومعايير المهارة المستمدة من طول الثقاف والنظر في ملاءمة المعاني للألفاظ،إلى جانب التحكم في إخراج الصيغ الجميلة والتراكيب الأنيقة المعبرة، والموحية بمعاني ودلالات مقصودة وفق تصور فني شامل ورؤية شعرية مميزة.

يؤكد الجاحظ من الناحية الفنية أن الشعر« طبع أو موهبة حباها الله القلة من الناس، ولا يقوى على قرض الشعر من حرم هذا الطبع مهما بذل من جهد أو تلقى من علم. إنه يعني بالصناعة الصياغة أو فن تركيب الكلام وسبكه، ومن هنا جاء تشبيهه للشعر بالنسيج، فكما أن الثوب يتألف من خيوط، تصف طولا وعرضا لتشكل لحمته وسداه، هكذا القصيدة هي مجموعة أبيات مؤلفة من رصف ألفاظ تشكل الصنيع الفني الرائع. والشعر ضرب من التصوير، وفي هذا إشارة إلى أهمية عنصر الخيال في الشعر، فالخيال يركب الصور ويخترعها اختراعا».[1]

ولعلنا نجد الجاحظ يستنكر ويعترض على بيتين من الشعر، وقد أعجب بهما أبو عمرو الشيباني وهما:

لا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجالْ

[1] علي أبو ملحم: الجاحظ رائد الجمالية العربية، مجلة الفكر العربي، عدد 46، سنة 1987، ص:234.

كلاهما موت ولكـن ذا أفظع من ذاك لذل السؤالْ

« أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا» .[1]

يعلق الجاحظ على البيتين بنفيه صفة (الشعرية) عن القول وقائله، وهو حكم معياري، لأنه . القول . هيمن عليه الفكر والمنطق ولم يأبه صاحبه إلى الاهتمام بالعنصرين الأساسيين وهما: السبك والتصوير؛ فمعنى ذلك أن الجاحظ يحس في الشعر بمستوى آخر من المعنى له سماته الخاصة التي تميزه. « إن الجاحظ عندما لفت نظر الشيباني إلى أن الشعر صياغة كان على وعي بأن في تلك الصياغة معني خاصة لا يتذوقها المتلقي إلا في بنائها اللغوي الخاص »[2]. ولتحويل القول من النثرية التقريرية إلى الشعرية الجمالية علما أن البيتين لا يعوزهما السبك والنظم . على المستوى التركيبي أو المستوى الصوتي . الإيقاعي .، فلغة البيتين لغة لا تحمل الإدهاش والتصوير، خاصة وأن الجاحظ يؤمن بهما إذ يقول: « الناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ».[3]

يريد الجاحظ في كل هذا القول بأن: البيتين هما شعرا شكلا، لكنهما فارغان من الشعرية، لغياب الوظيفة الجمالية، فهو ميال إلى الوظيفة الجمالية أكثر من الوظيفة الإفهامية والتي تعد فضلة في العملية الشعرية.

---

[1] الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط2، دت، ج3، ص:308.

[2] حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 2 ،1998، ص: 11.

[3] الجاحظ: البيان والتبيين ، دار إحياء التراث العربيّ بيروت لبنان،ج1، 1968، ص:90.

كما أن الوزن والقافية وحدهما عند الجاحظ لا يحددان مفهوم الشعر، لأن البيتين السابقين بوزنهما وقافيتهما لم يقنعا الناقد وحكم عليهما باللاشعرية ،« ولكي يصبح الكلام شعرا ينبغي أن يقصد إليه قصدا ويبلغ مقدارا معينا».[1]

وبناءً على نص الجاحظ السابق والمبيّن في الخطاطة، فإن نقوده لا تمثل إلا الوجه الظاهر من نظرته النقدية، ذلك أن ظاهر القول يبين القول نفسه دون معناه «غير أن ثمة نصوصا أخرى مبثوثة في ثنايا مصنفاته، تشير إلى غير ذلك وإن كان النص السابق، يخص الشعر دون سواه بدلالة قوله:" وإنما الشعر..." فإننا نميل إلى وجهة نظر مغايرة تستند إلى مرجعية نصية للجاحظ، ترى انه لم يجنح إلى الألفاظ جنوحا مطلقا كما يبدو للبعض من ظاهر القول، وإنما يركن إلى الشكل اللغوي من باب الترجيح وليس الإلغاء المذهبي، لأن إغفال المعنى يفرغ اللفظ من قيمته البيانية، بمعنى أن الجاحظ ما يزال يقيم نوعا من التوازن بين الشكل اللفظي ومعناه، عبر مبدأ الوضوح الذي هو جوهر البيان سواء أكان شعرا أم نثرا».[2] ولذلك نجد الجاحظ يقول:« فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا من التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله التوفيق ومنحها من

[1] علي أبو ملحم: الجاحظ رائد الجمالية العربية، مجلة الفكر العربي،ص:235.

[2] مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص:104.

التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة».[1]

من خلال هذه المراوحة النقدية نستنتم أن الجاحظ لم يهمل البيان على أنه ينضوي ضمن منظومة لغوية لأن « البيان اسم جامع لكل شيء، كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا من كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القارئ والسامع إنما الفهم والإفهام، بأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت المعنى فذلك هو البيان».[2]

يمكننا اعتبار هذا الانفتاح النقدي ممارسة نقدية رفيعة، خاصة وأن الجاحظ يشترط بطريقة ضمنية ثنائية الباث والمستقبل وهذا يقتضي حتما غاية إفهامية وهذا ما تتماز به كل الخطابات اللغوية عامة، والشعر خاصة، علما أن الخطاب الشعري يختلف عن الخطابات الأخرى في بنيته اللغوية والشكلية، فتحديد الجاحظ مدار الأمر والغاية بين القائل والسامع بوظيفة الإفهام يقتضي حضور المعنى.

تقوم منهجية الجاحظ في التعامل مع الشعرية على مبدأ التمركز[3] مع تذوق الأثر الجمالي التي تفرزه غدد النص؛ أما الجانب الدلالي فذلك أمر بديهي، فحتى تكون اللغة كلاما ينبغي أن تحتوي على دلالة، ولما كان الأمر بديهي فإن

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيان، ج1،ص:83.

[2] المصدر نفسه، ص:83.

[3] مبدأ التمركز: هو تركيز النظر في العبارة أو القول عبر رؤية أسلوبية. ينظر: كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978، ص:186.

الجاحظ قد سكت عنها، وعليه نجده قد ركز على الشكل اللغوي وحده، إذ استند عليه لتبيان مميزات وخصائص بنية الشعر المتمثلة في سهولة الوزن وتخير اللفظ المنتجة لوظيفتها الشعرية، ثم بيّن خصائص الأسلوب والمتمثل في؛ السبك والتصوير.

ويناقش الجاحظ طريقة تأليف الشعر بالتركيز على هيئته، من حيث الأسلوب الذي يؤثر في المتلقي، دون المعنى في ابتذاله وشيوعه بين النّاس على اختلافهم فالشعرية خاصية للشّعر، والشعر«لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى تحوّل . تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجّب، لا كالكلام المنثور»[1]. إن ترجمة الشعر عند الجاحظ، ليست إخلالاً بشعريته، بل هي قضاء مقضي عليه. وعليه نجده قد سبق جون كوهن[2] الذي تطرّق إلى استحالة ترجمة الشعر في مؤلّفه لما ينطوي عليه من سحر وافتتان في لغته المبنية بناءً مخصوصاً لم يألفه النثر والخطاب المتداول.

4- عند ابن طباطبا العلوي (ت322 هـ) .

يلتقي ابن طباطبا مع الخليل في إبراز الخاصية الأساسية للشعر، وهي عنصر الإيقاع، الذي يفصل بين النظم والنثر في تعريفه له بقوله: « كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي

[1] الجاحظ: الحيوان ج1، ص: 75.

[2] ينظر: جون كوهن: اللغة العليا، ص:414.

إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود,فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه,ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لاتكلف معه».[1]

إنّ هذا التعريف وإن أهمل فيه"ابن طباطبا "عنصر الخيال من حيث مصدره وتأثيره في تشكيل الصورة الشعرية، أو تأسيس المتخيل الشعري، الذي يحفز لاستجماع الصورة في ذهن المتلقي، فإنّه اهتم بالشعر ذاته، باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس الطبع والذوق الفنيين، أو الأذن الموسيقية المكتسبة بالمواظبة على السماع للأوزان الصحيحة، والتي بها يبرز طبع الشاعر وتحكمه في الأوزان دون عناء ولا مشقة.

كما اشترط على الشاعر جملة من المعايير ضبطها في الصنعة المتقنة،التي يستلطفها المتلقي والتي من شأنها أن تصير مدعاة لتأمله في محاسنها، وبدائع تشكلها، كما أضاف عنصر الصدق في العمل الشعري، وكذا الحرص على اختزال المعارف المرجعية المكتسبة من تجارب الشاعر السابقة، يبسط هذا التصور في قوله: « واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجلبة لحبّ السامع له والناظر بعقله إليه...أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى، ويسوي أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءه تأليفا ويحسن صورته إصابة، ويكثر

[1] ابن طباطبة العلوي: عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ،1965، ص:3- 4.

رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا ،ويعلم أنه ثمرة لبّه وصورة علمه والحاكم عليه أوله»[1].

5- عند قدامة بن جعفر(ت 337هـ).

بدوره يختصر تحديده للشعر بضرورة توفر القول الشعري على أربعة عناصر هي: اللفظ، المعنى، الوزن، والقافية، حيث يرى أنّ الشعر هو « قول موزون مقفى دال على معنى».[2]

اتسم تعريفه هذا بالعلمية، وذلك لتركيزه على ضرورة توفر أدوات وآليات الكتابة الشعرية في العمل الشعري، مع إهمال عناصر أخرى لها قيمتها في القول الشعري، كالخيال والتصوير، وغيرهما من العناصر التي تكسب العمل الشعري خصوصيته الإبداعية.

فقد افترض قدامة أنّ الشعرية تتحدّد في أربعة عناصر بسيطة هي: (اللفظ والمعنى والوزن والقافية)، تترتب عنها أربعة تركيبات، يجملها في عبارته النقدية التي تقول إنّ الشعر: « قول موزون مقفى يدل على معنى»[3]. وهذه المقولة المشهورة التي تردّدت في نقد عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، تعدّ إرهاصاً متميّزاً في تصوّر الشعرية ومعياراً لتقويم شعرية النّص، تبعاً للعناصر المركبة.

إنّ الشعرية، هنا ليست مجرد مفردات تنتظم للدلالة على معان قد تكون سابقة ومتعارفاً عليها، إنّما هي نظام تأليفي يختلف عن أنساق الكلام الجاري.

---

[1] المصدر نفسه، ص:203- 204.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، دت، ص: 17.

[3] المصدر نفسه، ص:64.

الشعر لغة لها مكمّلات يضبطها وزن وقافية تفرضها الشعرية، لا الضرورة: «الوزن والقوافي، وإن خصّا بالشّعر وحده فليست الضرورة داعية إليها لسهولة وجودهما في طباع أكثر النّاس من غير تعلّم »[1]. ويمكن وصف ذلك بأنّه رسالة دلالية تكون في اللغة (اللفظ) نتاجاً للقول الشّعري وأداة له. والأسلوب هو الذي يحدّد مواطن الجمال، وهكذا فإنّ الشعرية في تصوّر قدامة تكمن في دراسة عناصر الشعر، التي تعود إلى الأسلوب، مما يتيح للشّاعر طرق أي موضوع يشاء، إذ العمدة في الاختيار والتأليف (الفاعلية اللفظية داخل التركيب)، والشعر يقوم وفق صيغة في تآلفها، وهنا تتجلّى دلالة الصورة في مقولات قدامة النقدية، التي يفهم منها أيضاً أن أي حكم خارج على موضوع الشعر وطبيعته، لا قيمة له في منطق الشعرية، وهو ما تدعو إليه الشعرية الحديثة ذات المرجع الأرسطي، استناداً إلى قول طودوروف: « إن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتّخذ العمل الأدبي موضوعاً، هي علاقة تنافر»[2]. إنّ هذا الانتقال التصاعدي (العمودي) من تعقب الخطأ اللغوي البسيط إلى فعل اللفظ في مجمل بنية الخطاب الشعري، يكشف بأن اللفظ محكوم بعلائق خاصة (داخل الجملة الشعرية)، قد يعسر استيعابها للاختلاف الطبيعي، الذي قد يبرز أمام النّاقد، وهو ينتقل من نص لآخر في أثناء المكاشفة النقدية، وبذلك فقد: « كانت فرضية قدامة... في أن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى، منطلقاً لتصور الشرعية بوصفها تحدّد أركاناً للشعر تتمثل باللفظ والمعنى والوزن والقافية»[3]. إنّ الطريقة المخصوصة

---

[1] المصدر نفسه، ص:61 . 62.

[2] طودوروف: الشعرية، ص:24.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:26.

التي تقوم على خرق العادي لصالح الطريف والغريب والمفاجئ، هي التي تجعل الشعر شعراً. أما إيقاع القصيدة، فلا يضيف شيئاً ذا بال لبنية القصيدة.

6- عند المرزوقي (ت421 هـ) .

كان يهدف جهد المرزوقي النقدي، إلى تحديد بنية الشعر تحديدا موضوعيا دقيقا، وبيان خصائصه البنائية والأسلوبية، ليتسنى التمييز بينه وبين النثر أولا، ثم لتمييز الشعر القديم عن الشعر المحدث، ويأتي ذلك باستقراء الشعر العربي في نماذجه العليا ومستوياته الراقية، التي تتضمن أهم سماته البنائية واللغوية والفنية، التي يقوم عليها ماسماه (عمود الشعر المعروف عند العرب)،ومعرفة ذلك يحقق من الغايات ما سبق ذكره، إلى جانب معرفة معايير النقاد في اختيارهم ما اختاروا من الشعر فيقول: « فإذا كان الأمر على هذا النحو، فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف و قديم نظام القريض عن الحديث، ولتعرف مواطيء أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأبي السمح على الأبي الصعب »[1]

يسعى المرزوق إلى وضع أسس نظرية شعرية، تنطلق من واقع الشعر العربي بخصائصه اللغوية والأسلوبية وظواهره الفنية، واقتفاء المبادئ النقدية التي اعتمدها النقاد والمهتمون بالشعر، في اختيارهم ما اختاروا من الأشعار، مما كانوا

[1] شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون: لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط5 1988، ص:9-8.

يعدونه نماذج رفيعة ينبغي احتذاؤها؛ وهذه هي الخطوة الأولى لوضع الأسس النظرية، لتعقبها مرحلة استنباط المبادئ والقواعد، وتصنيفها بحسب أهميتها وموقعها في النظرية النقدية، وهذا ما فعله المرزوقي لينتهي إلى ما سماه(عمود الشعر) العربي، الذي يمثل الخلاصة النهائية للنظرية النقدية التي هيمنت على النقد حتى القرن الرابع الهجري، كما أشير سابقا، وظلت ظلالها النقدية قائمة في القرون اللاحقة، كما لا حظنا ذلك في آراء ابن رشيق وابن الأثير. [1] وقد تضمن (عمود الشعر) سبعة مبادئ أساسية، تتناول قضايا الشعر العربي من حيث البناء اللغوي والأسلوبي، والصياغة الفنية وآليات التعبير البياني، ممثلة بالصورة الشعرية، وهو ما يهمنا في هذا الموضوع من البحث، اذا يندرج في إطارها (الوصف) والتشبيه والاستعارة، التي ورد ذكرها–جميعا– في المبادئ الأول والرابع والسادس. وقد بين المرزوقي شروط كل واحد من تلك القضايا، في ضوء ما تعارف عليه العرب في أشعارهم، وهي (الإصابة في الوصف) و(المقاربة في التشبيه)، و(مناسبة المستعار منه للمستعار له)[2]. ثم وضع معيارا لكل منها ف«عيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقا في العلوق ممازجا في اللصوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه »[3] .

---

[1] ينظر:شكري المبخوت: شعرية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والأدب والفنون، تونس، 1993، ص: 81 .

[2] شرح ديوان الحماسة ، ص 8 .9.

[3] المصدر نفسه، ص : 9 .

يهدف المرزوقي بوضعه عناصر عمود الشعر ومعاييره إلى الحفاظ على الشعرية العربية، فقد اشترط شروطا للفظ وهي الجزالة والاستقامة والمشاكلة للمعنى واشترط في المعنى الشرف والصحة والإصابة عند الوصف واشترط في البناء العام للقصيدة المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار للمستعار له، وحدد عناصر عمود الشعر في سبعة أبواب وهي:

1. شرف المعنى وصحته.
2. جزالة اللفظ واستقامته.
3. الإصابة في الوصف.
4. المقاربة في التشبيه.
5. التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيير من لذيذ الوزن.
6. مناسبة المستعار منه للمستعار له.
7. مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتصائها للقافية حتى لا منافرة بينهما. [1]

فبالرغم من ضبط المرزوقي لعناصر عمود الشعر ومعاييره وتبيين المنهج النقدي عنده، إلا أنه كان مقلدا لا مجددا، والشيء الذي جعله كذلك هو إتباعه طريقة الشعراء العرب في قول الشعر في العصر الجاهلي.

[1] ينظر: عز الدين المناصرة: علم الشعريات، قراءة منتاجية في أدبية الأدب، دار ماجدولين للنشر والتوزيع، ط1 ،2007، ص: 68.

إن المتعمق في ديباجة المرزوقي السابقة لعمود الشعر العربي، يجد أنه كان حياديا موضوعيا يسعى إلى وضع ما جرى عليه العرب، في تعامله مع النصوص الشعرية، على هيئة أنساق فكرية وجمالية، اتخذت ما يمكن تسميته نظرية شعرية، فقد جمعت كل خصائص الشعر العربي وأساليبه، وأهمها (الوصف) و(التصوير)، في ضوء ما تعارف عليه النقاد وأهل العلم، ومن ثم فقد أصبحت معايير لجودة الشعر أو رداءته، ولعلو منزلة الشاعر أو تدنيها، ولذا يقول « فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم والمحسن المتقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها، يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجة حتى الآن»[1]

ولم يكن (الوصف) و(التصوير) بعيدين عن تلك المعيارية، ذلك أن عيار الوصف الذي أشار إليه المرزوقي، يمثل نموذجا أعلى لما ينبغي أن يكون عليه (الوصف)و(التصوير)، اذا تحدد في ضوئه مستوياتها، التي تتفاوت بين (الصدق) و(الاقتصاد) و(الغلو)، وهي المستويات التي قام عليها اختيار النقاد، لما اختاروا من الأشعار « واعلم أن لهذه الخصال وسائط وأطراف، فيها ظهر صدق الواصف وغلو الغالي واقتصاد المقتصد، وقد اقترفها اختيار الناقدين »[2] . ثم يلخص سمات الشعر الجيد الجدير بالإيثار والاختيار في مجال الوصف والتصوير، فيقول: «فما استوفى أقسام البراعة و التجويد، أو جعلها من غير غلو في القول ولا إحالة في المعنى، ولم يخرج الموصوف إلى أن لا يؤمن لشيء من أوصافه لظهور السرف

[1] المصدر نفسه، ص :10 .

[2] المصدر نفسه، ص :10 .

في آياته، وشمول التزيد لأقواله، كان بالإيثار والانتخاب أولى »[1]. فما يفهم من هذا النص أن مفهوم (الإصابة في الوصف)، لا يتعارض مع مبدأ (البراعة والتجويد) بل إنه يسانده ويقويه، لأن (الإصابة في الوصف) في مجال الصورة الشعرية، يقابل (صحة المعنى) في مجال وصف المعاني، فهما يمثلان الحدود الدنيا للصور الشعرية والمعاني، فكلاهما ينطلق من أسس عقلية معروفة، فالصفة التي يراد وصفها ينبغي أن تكون موجودة فعلا في الشيء، لأن علاقة الشبه التي تعتمدها الصورة الشعرية تعتمد عليها، أما(البراعة والتجويد) فهو المستوى الأدائي الذي يبلغه الشاعر في دقة التصوير وإجادته، وكل ذلك مما ينبغي أن يراعي في هذا الشأن، فضلا عن اجتناب الغلو في الوصف، الذي يبلغ درجة (الإحالة)، التي عندها يتعذر تصور المعنى أو تخيل علاقات الشبه، الأمر الذي يذهب بشعرية الكلام، ويجعله أقرب إلى التنفير والإنكار منه إلى الاستحسان والقبول .

وعلى الرغم من أن المرزوقي، قد تناول مستويات الوصف والتصوير الثلاثة التي سبق ذكرها، لتكتسب صياغته النظرية قدرا معقولا من المرونة، فإنها في إطارها العام تمثل قواعد واشتراطات على قدر كبير من الدقة والصرامة، لا تضاهيها إلا دقة حازم القرطاجي وصرامته في التنظير النقدي. ومن ناحية أخرى فإن المرزوقي في (عموده) الشعري بدا ناقدا اتباعيا ذا نزعة عقلية منضبطة ومقننة، تتجاهل تغيرات العصر وتحولات الذوق والثقافة، وكأنه قد أغلق على نفسه

[1] المصدر نفسه، ص :12 .

نوافذ القرن الخامس الهجري، بكل ما يعج به من رياح ثقافية وشعرية، ليظل مشدودا إلى ثقافة القرون السابقة.

7-عند حازم القرطاجني(ت 684 هـ).

تتشكل رؤية حازم القرطاجني للشعرية العربية بالموضوعية، وذلك من خلال بنية اللغة وأساليبها التعبيرية، على نحو بدت فيه الشعرية تكاملا فنيا بين المباني والمعاني، ومن ثمة أتى كتابه الموسوم بـ "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" متميزا في آراءه النقدية بل إنه « قمة من قمم النقد الأدبي العربي».[1]

إن نظرية القرطاجني النقدية التي تبنى على المحور الثنائي القائم على تلاحم الجانب اللغوي مع الجانب الدلالي، أو بين الشكل والمضمون، والذي تتكامل فيه بنية الشعر ويتضح هذا المحور في تعريفه لماهية الشعر بقوله:«كلام موزون مقفى».[2] هذه الميزة البنائية تحدد ماهية الشعر العربي من حيث بنيته العروضية عن باقي فنون القول الأخرى، لكن هذا التميز لا يعدم من وجود عناصر بنائية وظيفية . شعرية . مرتبطة بتكامل تلك العناصر، فإلى جانب عنصري الوزن والقافية نجد التخييل والمحاكاة وهما عمدة الشعر الذي« من شأنه **أن** يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك،

[1] يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، 1994، ص:71.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ،بيروت، 1986، ص:71.

وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها ».[1]

نستنتم من خلال ما تقدم أن الوزن والقافية عنصران تكوينيان مهمان، لكنهما غير كافيان في بناء الشعرية، إلا إذا اعتمدا على عنصر المحاكاة الذي يؤدي إلى تحقيق التخييل، الذي يعتبر أهم سمة من سمات المحاكاة بل عنصرها التكويني الأساسي.

ما يجب علينا التوقف عنده في قراءتنا للشعرية عند القرطاجني؛ مفهوم المحاكاة ودلالة هذا المفهوم « التصوير الحسي، الذي يميز الأقوال الشعرية من غيرها، لما لذلك من أثر نفسي وجمالي لا يخفى على متذوقي الشعر ونقاده...والذي يسميه القرطاجني أحيانا "التخييل"، ليس مقتصرا على "المحاكاة" وحدها، بوصفها تصويرا حسيا للأشياء والانفعالات، وإنما تفعل بعض الأساليب البلاغية فعل الشعر من حيث قوة الأثر النفسي».[2]

ولقد استفاد حازم من الفلاسفة (الفارابي،ابن سينا، وابن رشد) وأضف عناصر أخرى للصناعة الشعرية لم تكن معروفة لدى سابقيه من النقاد، كالجاحظ وابن طباطبا،وابن قتيبة وغيرهم. وتتمثل هذه العناصر في الخيال والابتكار، والتأثير في المتلقي.

---

[1] المصدر نفسه، ص:71.

[2] مسام حسب حسين: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع ،العراق، 2013، ص:99.

إن مصطلح " التخيل" قد بدأ يتبلور في القرن الثالث الهجري نتيجة للمعارف الفلسفية التي نقلها العرب عن اليونان[1] وإن كان الجاحظ قد أشار إلى هذا المصطلح في القرن الثاني الهجري عبر اقتراحه مصطلح "التصوير" في تعريفه للشعر,لكن كعنصر أساسي في بلورة مفهوم الشعر قد بدأ فعليا مع بعض آراء الفلاسفة العرب الدين ترجموا, وأفادوا من " فن الشعر" لأرسطو.

إنّ مصطلح " التخيل " وما يشتق منه قد طلع إذن من رحم الفلسفة، وكذا النتائج المستخلصة من دراسة أغوار النفس، والقوى الإدراكية للعقل البشري، ثم انتقل إلى ميدان الإبداع الأدبي، حيث « صار يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر، وخصائصه النوعية، ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر في المتلقي».[2]

استثمر "حازم القرطاجني" إفادته من الفلاسفة بإدخال عنصرين هامين في تحديد مفهوم الشعرية العربية، يتمثلان في: عنصر "التخييل" ، وعنصر "المحاكاة" وذلك في قوله:« الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو مقصورة بحسن هيأة تأليف الكلام ».[3]

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص: 26.

[2] المرجع، نفسه، ص:71.

[3] حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 71.

بهذا التصور استطاع "حازم القرطاجني" تجاوز سابقيه في تخطي حدود الإيقاع، اللفظ والمعنى إلى المسك بشعرية الشعر القادرة على التأثير في المتلقي، وجعله يتجاوب مع القصيدة وفق ما يأمل الشاعر، محمولا على التخيل القادر على استيعاب خاص، لمضمون القصيدة الذي يتحول مع نظامها الخارجي إلى عالم مصغر، لرؤية الشاعر للموضوعات.

7- الشّعريّة عند العرب الحداثيين.

1-أدونيس:(علي أحمد السعيد).

ربط أدونيس الشعرية بالفضاء القرآني، من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة[1]، كما أنه شكل علاقة أخرى بين الشعرية والفكر عند العرب تمثلت «في ثلاثة ظواهر تتصل الأولى بالتقدم الشعري، والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الإسلامية، نحوا وبلاغة، فقها وكلاما، أما الثالثة تتصل بالنقد المعرفي الفلسفي»[2] فمن وجهة نظره يرى أنه لا يمكن فهم «شعرية الحداثة العربية فهما صحيحا؛إلا إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي اجتماعيا وثقافيا وسياسيا»[3].

---

[1] ينظر:أدونيس :الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989 ، ص:51.

[2] المصدر نفسه، ص:56.

[3] المصدر نفسه، ص:79.

يرى أدونيس أن الحداثة الشعرية العربية « تمثل البعد الإنساني الحضاري؛ الذي أخذ يتأسس في بغداد مع بدايات القرن الثامن، تمثل وعي وحساسية في آن . فاستخدام اللغة العربية شعريا، بطرق تحتضن هذا التمثل وتفصح عنه، وقد نشأت بنوع من التعارض مع القديم، أو تجاوز أشكاله، وفي الوقت نفسه بنوع من التفاعل مع روافد من خارج هذا القديم، أي غير عربية »[1].

ولا يجوز أن تقسم الشعرية وتفكّك بخصائصها الأسلوبية والبنائية إلى شعرية جيدة وأخرى ساقطة؛ ويكون السياق مركوزاً في صحة الوزن وكثرة الماء وجودة السبك، وهذا ما دفعه إلى اعتبار أن الشعرية « ليست في المعنى، وإنّما هي في اللفظ، ومن هنا تنبع القيمة الشعرية مما هو مقصور وخاص: اللغة، إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفرّده، إلا بمعرفة الشيء، الذي يفرده عن سواه، وهذا الشيء بالنسبة إلى الشعر العربي، هو في رأي الجاحظ لفظه ووزنه»[2].

يرفض أدونيس لغة الموروث الشعري، و يدعو إلى ضرورة التخلص من اللغة القديمة؛ علما أن اللغة« ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي... اللغة دائماً تخص زماناً، بنية اجتماعية ما، إنها تجيء من الماضي. حين يأخذها الشاعر كما هي، كما تجيئه لا يكتب بل ينسخ... اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عمَّا تكلمته: تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها. فاللغة الشعرية هي دائماً

[1] المصدر نفسه، ص:56.

[2] المصدر نفسه، ص:34.

ابتداءً»[1]. اللغة عند أدونيس علاقة ثقافية واجتماعية، ولا يتحقق الإبداع إلا بإيجاد علاقات جديدة بين مفردات اللغة.

تعبر اللغة الشعرية عن علاقة ذاتية لا علاقة موضوعية بالأشياء، فعلاقة الشاعر باللغة غير علاقة الإنسان العادي بها. فالأول مرتبط بتصور مخيل والثاني مرتبط بالشيء في الواقع أو بصورته في ذهنه، الأول ينطلق من الذات والثاني من الموضوع، لهذا نجده يقول: « إن اللغة الشعرية إذاً لا تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية. وهذه علاقة احتمال وتخييل. والأشياء فيها لا تنفد إلى الوعي وإنما تنفد إليه صورة احتمالية عنها. وهكذا تكون اللغة الشعرية جوهرياً لغة مجاز لا حقيقة»[2]، فالشعرية من هنا صفة لاحقة لا سابقة وهي لا ترتبط بعنصر معين كالموضوع، وإنما هي نتيجة تفاعل العناصر جميعها في تشكيل القصيدة، حيث ينحرف الشاعر باللغة عن المعاني القديمة إلى معانٍ جديدة عن طرائق تأسيس علاقات لغوية جديدة نتيجة رؤية جديدة للحياة وأشيائها. وهو يميز بين شاعر تكتبه اللغة، لأنَّه يتبنى الموروث بمفهوماته وقيمة وطرائق تعبيره، وشاعر يكتب اللغة لأنَّه « يحاول أن يقول شيئاً لم تقله بطرائق لم تألفها، فهو يتساءل دوماً ويبحث... وهو في ذلك يغير الرؤية السائدة للعالم عبر الشعر. وهنا ينحصر الدور التعبيري للشعر. فيما يغير الشاعر أشكال التعبير يغير طرائق الإدراك والرؤية في العلاقة بالأشياء والزمن»[3].

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص: 78.

[2] أدونيس: الثابت والمتحول، ص: 111.

[3] كلام البدايات: أدونيس (ص 166)

لم تعد الشعرية الحديثة مقيدة بنسق نظرية " عمود الشعر " ولم يصبح المنطلق والمرجع، إن جدل التغيير، كان يعبر عن تراكمات مكبوتة داخل الشعرية العربية القديمة، منذ أن جعل النقد العربي حدود مقدسة للمفاهيم المتوارثة تاريخيا، و كل خروج عن تلك السلطة هو خروج عن القبلية أو الأمة، ويمكن أن يحدد الاختلاف ما بين النظرية الشعرية القديمة، والحديثة هو اختلاف في النسق والنظام.

فسر الشعرية عند أدونيس هو أن « تظل دائما كلاما ضد كلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها ملفتة من جديد حروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى أخر»[1] وتأسيسا على ما سبق تناوله، فإن تجربة أدونيس النقدية والشعرية تمثل « لحظة الحداثة الشعرية العربية في قلقها أمام ذاتها واستلابها أمام الأخرين»[2]

فشعريته؛ شعرية الحداثة والرؤيا، والفكر، التي أسس لها من خلال عدة مؤلفات، فالقصيدة الحديثة عنده تتأبى أن « تسكن في أي شكل ، وهي جاهدة أبدا في الهروب من كل أنواع الانحباس ، في أوزان أو إيقاعات محددة ، بحيث يتاح لها أن توحي بشكل أشمل ، الإحساس بجوهر متوهج لا يدرك إدراكا كليا ونهائيا ،جوهر عصرنا الحاضر ،جوهر الإنسان»[3] وبذلك انكسر مفهوم صناعة الشعر،

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص: 36 .

[2] مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،ط1، 1996، ص: 117.

[3] أدونيس: زمن الشعر، ص:14.

من داخله بفعل الرؤيا، التي أصبحت هاجس الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة ومن هذا الانكسار تأسست أشكال جديدة، تنهض بمعرفتها وبلغتها الخاصة.

2-عند كمال أبو ديب.

أسهمت جهود كمال أبو ديب في تأسيس نظرية عربية حديثة « في الشعرية؛ ذلك أن فاعلية الفجوة تنطلق من داخل النص الشعري، ليمنح المتلقي القدرة على المشاركة في إنتاج النص الشعري، وتخصيبه برؤى الحضور والغياب المتعددة »[1]. فتحديد مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر عند كمال أبو ديب، يحيل على تحديد مفهوم الانزياح عند جون كوهن، إلا أن أبا ديب من خلال مفهومه يلغي قانون المعيار الكوهني، ومعه الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر،لأن الشعر والنثر كلهما يقعان تحت مظلة الأدب.

من هنا عرف كمال أبو ديب الشعرية «بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية»[2].

وضمن الشعرية العربية توجد «علاقة بين الإبداع والتراث تفرزها علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة؛ بأصول هذه اللغة وأوضاعها الجماعية، ومن هنا يبدو أن الشاعر والشعري هو استمرار للاستخدام الجماعي للغة المتكونة الثابتة

[1] عماد الضمور: ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، ص:317.

[2] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987، ص:61.

المبنية»[1].

وكان وصف الشعرية «من منطلق تجليها في إطار الفجوة :مسافة التوتر التي تنشأ لا على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط؛ بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى الكلية التي ينبغ منها النص الشعري»[2].

سمح استغلال« مفهوم الفجوة :مسافة التوتر في تحليل الشعرية وتحديدها بإضاءة أطروحات متعددة حول طبيعة الشعر وإعادة صياغتها في إطار معطيات جديدة تقصي عن الشعرية ما حددت به من ملامح عرضية أحيانا، وتلغي ما كان يبدو تضاربا أحيانا أو تفسر ما هو مقبول بداهة تقريبا دون أن يكون ثمة من تعليل نقدي صارم لقبوله»[3].

كما أن العناصر السابقة أساسية في إبراز خلاف الطبع مع الصنعة، بإخراج النص الشعري في صورة بارعة، وبطريقة غير مألوفة، تستند لأن« العالم الشعري لا وجود له، ما هو موجود الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم»[4]. فالأشياء والأفكار والمشاعر ليست شعرية في ذاتها وإنما تكتسب شعريتها من خلال تموضعها في فضاء من العلاقات« أولاً في علاقات تراصفية أو منسقية ثم ثانياً في علاقة تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية مبادلة (أفقياً أو شاقولياً أو ميلانياً) داخل النص الواحد، ثم ثالثاً في علاقات إضائية بين النص والآخر: الآخر بما هو

---

[1] المصدر نفسه، ، ص:38.

[2] المصدر نفسه، ص:61.

[3] المصدر نفسه، ص:84.

[4] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية (ص 128).

مبدع والعالم، والمتلقي، وتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها»[1].

على نحو ما يفصل كمال أبو ديب في نصّه التالي: «... وهذا الميل إلى تغييب الشعرية في الماوراء عريق في الفكر الإنساني، حتى لدى أكثر الدّارسين ولعاً بالتحليل النّصي الدّقيق (وقد يكون راسباً من رواسب الاعتقاد بالأصول السحرية والأسطورية للشعر... إن النّص هو في آن واحد تجسّد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب. أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا في كليته وحسب بل على مستوى مكوّناته اللغوية أيضاً»[2]

فمفهوم الشعرية عند كمال أبو أديب هي مجموع العلاقات المتشابكة، القائمة في النّص، لأن الشعرية « خصيصة علائقية، أي: أنها تجسّد في النصّ لشبكة من العلاقات، التي تنمو بين مُكَوِّنات أولية، سمتها الأساسية أن كلاًّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنّه في السياق التي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشِّر على وجودها» [3].

ويخلص كمال أبو ديب إلى أن« مسافة التوتّر هي منبع الشعرية»[4]، وهو بذلك يؤّكد المسافة أو الفجوة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية. إذ يؤكّد أن التشكيل اللغويّ الخاص بالشعر يجب أن يخلق فجوة / مسافة توتر؛ هذه المسافة أو الفجوة

---

(1) كمال أبو ديب: في الشعرية (ص 58).

2 المصدر نفسه، ص:18، 19.

3 ينظر :ناظم حسن: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص: 123.

4 المصدر نفسه، ص: 136.

وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه الأساس في التجربة الإنسانية بأكملها هذه الفجوة/ مسافة التوتر بأنها الفضاء الذي « ينشأ من اقتحام مكونات للوجود أو للغة ولأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكسبون نظام الترميز code»[1] وبالتالي تميّز التراكيب الشعرية من النثرية.

ما يمكننا أن نستنتمه كنتيجة من خلال ما تقدم من أراء نقدية، هو أن الشعر في « النظرة الحديثة تجربة، وفي النظرة القديمة صناعة، وهو فرق كبير، حيث أن جماليات الصناعة، تختلف اختلافاً كبيراً عن جماليات التجربة الصناعة تعقيد عقلي، استحضار العلاقات المعقولة منطقيا؛ أما التجريبي حسي احتمالي، ضني يفيد نسبة الدلالة وتعدد التأويل»[2].

فالشعرية بهذه المفاهيم تناقض الانسجام والتجانس والتوحد، فهي اللاانسجام واللاتجانس واللاتوحد، ذلك لأن الأطراف الأولى تعني الحركة في مضمار العادي المألوف ونقصد به النثر، أما الأطراف المناقضة فهي الشعرية.

[1] عزالدين حسن البنا: الشعرية والثقافية، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي الكتابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003 ص: 65.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص:395.

الفصل الثاني

شعرية الكتابة ومواصفات التوظيف اللغوي.

الفصل الثاني: شعرية الكتابة ومواصفات التوظيف اللغوي.

1-توطئـــة.

2-مستويات الشعرية في بناء اللغة.

3-شعرية لغة الكتابة البصرية/ الدلالة الخطية.

1- لغة الكتابة المتقطعة.

2- لغة نقاط الحذف.

4-شعرية لغة اللون.

5-شعرية اللغة الصوفية.

6-شعرية لغة المفارقة/البنيات الخلافية.

1- مفارقة العنوان.

2-الثنائيات الضدية.

1-توطئـــة.

تتماز اللغة الشعرية – بوصفها لغة أخرى عكس اللغة الاعتيادية – بقيم تعبيرية عالية، تميّز توقيعات الشاعر الأسلوبية وتعيّن صفته الشعريّة، بالاستنباط والاستكشاف، ومن غاياتها أنها تثير وتحرك وتفاجئ وتدهش وتهز الأعماق، ومن ها هنا وصفت بأنّها أهم سمة « من سمات التكوين الشعري، لأنها أنشأت جدلا قائما على ضروب من التفاعل في تشكّل فضاء القصيدة العام».[1]

لكن هذا لا يعدم من أن اللغة الاعتيّادية ليست مؤهلة للوظيفة الشعريّة، بل تكون كذلك . شعريّة . إذا ما استثمرت بطريقة ما، وحُملت بطاقات شعوريّة تحكي مشاعر الشاعر وشواغل عصره وحساسية ثقافته؛ وعلى هذا يبدو أنه ليست هناك « ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية؛ بمعنى أن الشعرية لا تكمن في"ذات" اللفظة بقدر ما تكتسبها من دقة استعمالها في مكانها الصحيح، وإحساسنا بها قيمة جمالية».[2]

لا تكون اللفظة شعرية إلا عن طريق قانون المجاورة اللفظية الملائمة والمتجاوزة لمحدودية اللغة اليومية العادية، حيث تكسب الكلمة حيويتها ونشاطها مع غيرها عبر السياق الشعري؛ من حيث هي معنى، فالإحساس الجمالي بالمفردة اللغوية، هو الذي« يُحولها إلى مفردة شعرية، وتبقى المفردة، في إطارها القاموسي، مادامت لم تتلقح بالإحساس الجمالي أي: ما دامت مستقلة عن الدفق الجمالي

---

[1] لمياء خليفي باشا: المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية، مجلة عمان، العدد117، 2005،عمان، ص:28.

[2] عبد الرحمن بن محمد القعود: شعرية الشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007 ص:39.

الذي تغذيها به الذات الشعرية».[1] وهكذا تتفاضل مفردة عن مفردة أخرى عن طريق حسن التوظيف، كما أنها تزداد قيمة جمالية عندما تخضع للعدول والإثراء عن ظاهر معناها،« فمدار المزية البلاغية في الأساليب هو ما تقوم عليه من العدول باللفظ عن ظاهر معناه، حيث يؤدي بها المعنى بطريق غير مباشر، مما يكسبه فخامة ونبلا لا يحصل إلا بالعدول؛ ومعنى هذا أن العدول باللفظ عن معناه الأصلي مظهر من مظاهر البلاغة التي تحسب للنص الذي يوظف فيه ذلك العدول ويحسن توظيفه ».[2]

تقوم لغة الشّعر في جوهرها على التجريب والانفعال الحسي، القاضي باستدعاء الكلام الجديد الذي لم يسبق إليه الشعراء من قبل، فتصبح لغة مبتكرة، تلغي تماما نظرية الانعكاس، حيث تنتقل من "التعبير" إلى "الخلق" « ولم تعد اللغة الشعرية واسطة لإيصال المعلوم».[3] فاحترافية الخلق اللغوي تكمن في إفراغ اللغة من معانيها المعبأة بها سابقا، والتي اجترها اللسان منذ ردح من الزمن، إلى لغة جديدة « بإعادة شحنها من جديد، وتفعيل كل عناصرها، وبالتالي اختلافها والاختلاف في هذه الحالة يكمن في درجة الانخراط في الكتابة ودرجة الإفراغ أيضا».[4] أي: أن اللغة قبل توظيفها البنائي لابد ولزاما أن تفرغ من معانيها وصيغها وتراكيبها المعهودة المألوفة.

---

[1] كليب سعد الدين: القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث (1950. 1975)، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص: 304.

[2] حامد صالح الربيعي: القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1418هـ، ص:34.

[3] راوية يحياوي : شعر أدونيس، البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص:17.

[4] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، الجزء3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001، ص:78.

يتم تعبئة اللغة بحمولات دلالية جديدة وطاقات جمالية مشعة بالإحساس والفكر الإنساني بكل أبعاده، ليصبح المدلول واسعا يفوق الدال، أين تتفجر اللغة من الداخل، و« يعني تفجير البنية الشعرية التقليدية أي بنية الرؤيا وأنساقها و"منطقها" ومقارباتها أو بعبارة أكثر إيجاز: تفجير مسار القول وأفقه، أضيف إلى ذلك؛ أن اللغة الشعرية أوسع وأبعد وأعمق من أن تتحدد بالمفردات والعبارات والصيغ»[1]، مما يجعل النص الشعري المعاصر، نصا توالديا لا يبدأ من بداية محددة ولا ينتهي عند نقطة محددة، فهو نص الانفتاح على توالي النصوص الغائبة وعلى نصوص القراءة المتعددة.

لا مندوحة من أن ما يثبت حقيقة بناء لغة الشّعر على الهيئات الخاصة المتميزة، هو تشاكل الوظيفة الشّعرية وتناغمها عبر مختلف التجارب الإنسانية، فالشّعر عبر جميع تجارب الأمم المختلفة المشارب والحضارات ينزع إلى خصوصية في الكتابة والتأليف، وعلى الرغم من أن اللغة « ذات طابع اجتماعي، فإنها تصبح بين يدي الشاعر أداة خاصة، تتسم بالتفرد والخصوصية لأنها تصبح ملكا له، يعجنها وينضجها، فإذا هي ذات علاقات جديدة وإيحاءات واسعة، لأنها تحمل نفحات روحه وحرارة أنفاسه وتصدر عن صميم تجربته».[2]

تخلق اللغة الشعرية في أفقها الخاص بها، وتنطلق من منطلقاتها التركيبية والتكوينية، التي تتأبى القيود والتحديدات السابقة، وفقا لما تمليه عليهم نفوسهم النازعة أبدا إلى التحرر والانعتاق من كل معوق أو قيد، وما تقتضيه تجاربهم

[1] م، ن، ص:78.

[2] ابتسام احمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب ، ط1، 1997، ص:121.

الفنية الجديدة؛ وهكذا نشأت اللغة الشعرية الجديدة، والتي « لا تصف الظاهرَ بذاته، وإنما تكشف عن معناه أو تأويله في النفس. لم تعد الغاية من الكلام، تبعا لذلك، وهي السماع، بل أصبحت الكشف؛ لم تعد الغاية أن ينقل الكلام خبرا يقينيا، أو أن يعلِّم. وإنما أصبحت الغاية أن ينقل الكلام احتمالا، أو أن يخيّل. فاللغة الشعرية تنقل إشارات وتخيلات، فهي لا تهدف إلى أن تطابق بين الاسم والمسمى، وإنما تهدف، على العكس، إلى أن تخلق بينهما بعدا يوحي بالمفارقة لا بالمطابقة».[1]

يمكن تلخيص هذا المؤدّى؛ في كون الخاصية الشّعرية تستجمع أدواتها البنائية انطلاقا من الوظيفة النفسية التي تتأسّس عليها الوظيفة الشّعرية بالخصائص التعبيرية، فما يشدّنا إلى اللغة الشعرية « ليس مضمونها بل لغتها»[2] أي تراكيبها المميزة، التي من خلالها تستمدّ شعريتها، لأن الشعر لا يحطّم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها لأن أولى مميزات « الشعر استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بنائية»[3]، وهو بذلك يخرق القواعد اللغوية من أجل بناء الشعرية، وهي مسألة لغوية في المقام الأولى، لأن ما يميز القصيدة المعاصرة ليس خروجها عن الأوزان القديمة وطريقة الكتابة والبناء فحسب، بل الذي يميزها فعلاً عن القصيدة الكلاسيكية؛ هو لغتها وقاموسها الشعري.

---

[1] إدوارد سابير: اللغة والأدب، تر: سعيد الغانمي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، حلب، 1986، ص:29.

[2] خالد سليكي: من النقد المعياريّ إلى التحليل اللسانيّ، "الشعرية البنيوية أنموذجا"، دار الجيل، بيروت، 1994، ص: 395.

[3] سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث،- مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية-، دار المعرفة الجامعية، 2003، ص: 8.

2- مستويات الشعرية في بناء اللغة.

3- شعرية لغة الكتابة البصرية/ الدلالة الخطيّة.

تسعى لغة الكتابة سعيا حثيثا لإثبات وجودها وتثبيت دوالها، عن طريق التدوين على البياض، وتدخل دراسة « بنية المكان الشعري في صميم قراءة البنية السطحية للنص، وإذا كانت هذه الدراسة لا فائدة منها في مثل حالة القصيدة الكلاسيكية ذات الشكل النموذجي التاريخي المستهلك من قبل، والراسخ في ذاكرة القارئ مهما تكن كفاءته، فإن القصيدة الحديثة بمعماريتها الجديدة تستدعي مثل هذه الدراسة ».[1]

إلا أننا نجد هناك مثاقفة ثرية بين لغة الكتابة ولغة البياض، أي: بين السواد والبياض و لن نتعرف «على هذه الشعرية، أو نتماهى معها- فيها-، إلا إذا حذفنا الجسد القصيدي. حيث تتعرى أمامنا أسرار اللامكتوب، وتفعيلات اللامرئي، أي روح القصيدة التي هي (مرايا الأثر)؛ حيث تتراءى لغة اللالغة، وبذلك نكون قد دخلنا مملكة الجماليات مدركين ما لا يرى بما لا يرى ».[2]

تتطلب اللغة البصرية من المبدع أن يمتلك القدرة على« إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة، لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول الأمور، بحيث تبدو

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص:299.

[2] غالية خوجية: أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص:197-198.

للآخرين وكأنها ترى لأول مرة»[1]، وعلى المتلقي أيضا أن يتمتع بحس ثقافي ونقدي أي: أن يكون قارئا رؤيويا يتفاعل مع ما يقدمه النص من رؤى وفراغات وبياض، فيضيف قراءة جديدة للنص « منبثقة منه(من النص) ومن إمكاناته كقارئ مدرك أن النقد فعل مثقف ومثاقف، علمي، فني، ورؤيوي قادر على أن يكشف عن فراغات النص وأحواله اللامعلومة».[2]

أعتقد أن بالعودة إلى البياض باعتباره فضاءً للممارسة الكتابية أو النصية، يفجر البنية التقليدية للقصيدة إلى أشكال بصرية، وتغير طبيعة العلاقة بين النص والقارئ، فيتبدى لنا التحول الشكلي من خلال « تلك البياضات أو المساحات الفارغة، ونقط الحذف والفواصل التي تتخذ وضع العنصر المحايث للغة، فاللغة لم تعد هي العنصر الوحيد المبين لشعرية النص. ثمة عناصر أخرى تدخلت في الصفحة لتضاعف من شعرية النص، ولتؤكد على منجز الكتابة graphique من جهة ثانية» [3]، فتبيض السواد يفك أقمطته في نظري من كيمياء السواد؛ فتلمع ظلاله وراء اللغة المكتوبة ألغاما، تشعل سرية الكينونة وتنعطف برمادها نحو الجوهري الذي ينكشف ولا ينكشف في اللحظة الواحدة ، فالبياض تجلي واختفاء لغة صامتة صائتة.

أصبحت لغة الكتابة قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية الشعر اليوم، شأنه شأن اللغة،« يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة

[1] كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1998،1، ص:13.

[2] غالية خوجية: أسرار البياض الشعري، ص:198.

[3] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا شرق، دار البيضاء، المغرب، 2012، ص:188-189.

كأشكال سماعية أو بصرية، ومن ثم كانت الترعة الفضائية ترجمة إجرائية لهذا النزوع، فكان الشعر المجسم والميكانيكي والمشهد الصوتي» [1]؛ فالجديد اليوم الذي وقع في التلقي للقصيدة البصرية هو« اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري» [2].

يعود بروز اللغة البصرية في الشعر المعاصر– في اعتقادي – إلى محاولة ملء الفراغ الذي أحدثه الانفصام الكبير والشرخ الأكبر، لغياب أو تغيب الوظيفة الإنشادية بين الشاعر والمتلقي والتي غيبت معه القيم الجمالية لأن « احتفالية النشيد التي كانت تجسدها طريقة الإلقاء الشعري بما يصاحبها من حركات اليد واهتزازات الجسم، وملامح الوجه، حيث الجسد بكامله يصير جزءا من التعبير الشفاهي، هذا الجسد أو الجسم سيعوضه البياض في الكتابة، كما سيعوضه توزيع الحروف والكلمات وتلك الجمل أو الأدوات الناتئة في النص ».[3] مما جعل البصر يطغى على الحياة الثقافية على حساب المشافهة، وإلى تغيير الخلفية الجمالية التي يصدر عنها الخطاب الشعري الحداثي ذو البعد الأيقوني، إذ لم تعد الكلمة أداة الشعر الأولى، بل إن لتمظهراته الشكلية، وكيفية ظهوره على الصفحة كبير الأثر في استقطاب البصر والبصيرة معا، لاستكناه دلالته الأيقونية في علاقتها بالدوال اللسانية.

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1، 1991 ، ص:07.

[2] محمد الصالح خرفي: التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، ص: 541.

[3] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص:198.

ظهرت شعرية اللغة البصرية، كمعادل للوظيفة الإنشادية لتجبر ما تشقق بين الباث والمتلقي، خاصة وهي تحاول أن « تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدإ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصاً بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة تحكمها مقصدية منتج الخطاب».[1]

تعد اللغة البصرية أيقونة مساعدة دالة وفعالة للانزياح الكتابي الجديد أي: كسر لنظام الكتابة المألوفة، بهدف زيادة النص بنى عميقة التي من شأنها أن تمنح النص نسبة فعاليته وحضوره، وهذه التقنية تعتبر من الظواهر الأساسية في الدراسات المعاصرة – خاصة الدراسات الأسلوبية– التي تدرس النص الشعري على أنه أسلوب مخالف للمعهود والخارج عن العادي؛ فالانزياح الكتابي في الشعر المعاصر هو لغة صامتة صائتة في الآن ذاته؛ وقد تجلت مظاهرها في الشعر الجزائري المعاصر في أنماط متباينة نذكر منها ما يلي:

1- لغة الكتابة المتقطعة.

دفعت الهواجس التعبيرية ووساوسها بالشاعر المعاصر، إلى الاستنجاد ببعض التقنيات التعبيرية، كمعادل موضوعي للغة، بتقطيع كلمة واحدة أو عدة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، مما يعد « عدولا بصريا في طريقة الرسم

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص: 213.

الكتابي العادي للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة».[1]

أصبح للدال في الكتابة دورا بارزا، أين تنشرح فيه معاني ذات طاقات دلالية، وتطفح لغة صامتة عن طريق « التفتيت أو التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة».[2]

إن احتفالية شعراء الجزائر المعاصرين بهذه التقنية، هو وعي بشعرية لغة السواد والبياض معا، ووعي بالفراغ أيضا، إذ لا نعدم أن نجد شاعرنا يوسف وغليسي في كتاباته الشعرية يستعين ببعض هذه التقنيات في قوله:

وَفي " جَبَلِ الوَحْشِ " ادْفِنُ هَمّي...

وَرَفْرَفَ فِي " الأَبْيَضِ المُتَوَسِّطِ " ذَاكَ الشِّرَاعُ...

عَسَى أَنْ يُثِيرَ اشْتِيَاقُ الرِّفَاقِ إِلَيَّ...

وَلَكِنَّهُمْ".....

فَأَطْرَقْتُ مَثْنَى...ثُلَاثَ.....رُبَاعَ.....

وَ أَعْلَنْتُ بَدْءَ الوَدَاعْ:

وَدَاعًا ...وَ..دَا..عًا ...وَ...دَ..ا..ع ».[1]

---

[1] أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية،المجلد 2 العدد4، 2005،ص:173.

[2] وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة الفصول، المجلد12، العدد1، 1997، ص: 179.

قام الشاعر بتفتيت وبعثرت كلمة [وداعا] مرتين، وفي الثانية أكثر تبعثرا وتشذيرا، وكأني به يزداد ألما وضياعا وبعدا كتباعد الحروف المكتوبة، زيادة على ذلك، الفراغات المنقوطة التي تركها كلغة بيضاء في حاجة إلى تأويل وقراءة، خاصة فجوات النقاط التي باتت في حاجة ماسة لخبر[لكن] المحذوف، منضاف إليها الفراغات الأخرى، ومن ثمة أشرك القارئ وترك له فسحة الإضافة، وإعادة بناء النص بلغة البياض، حيث لجأ الشاعر إلى تفكيك « وحدة الكلمة الواحدة بحيث تبدو كلّ جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي، فيفتح بذلك تشكيلاً بصرياً موازيا لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي[2].

تتجلى إذا؛ تقنية هذه الكتابة بإدماج اللالغوي في اللغوي كتابة، كاستعمال تقنية البياض والفراغ والنقاط، مسهمة جميعها في خلق بنية فضائية متميزة تتجسد فيها مكبوتات الشاعر المتراوحة بين التعبير والتجريد.

تتكرر كلمات وهج\،وطني\، تنام\، في التجربة زينب الأعوج الشعرية، حيث شكلت قيمة تعبيرية عالية عن تجربة الشاعرة ورؤيتها وتطلعها، إلى حد يمكن القول بأن « داخل كل قصيدة عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة ».[3] خاصة وأن الشاعرة " زينب الأعرج" تمكنت في لغتها المتقطعة بالاستناد إلى تنقيط الحذف وعلامات الوقف من بث ونفث مضامين دلالية عظيمة في قولها:

فَفِي وَهَجٍ

---

[1] يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إصدارات إبداع الجزائر، 1995، ص:79 .

[2] امتنان عثمان الصمادي: شعر سعدي يوسف– دراسة تحليلية–، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص: 45.

[3] أدونيس: ديوان الشعر العربي، دار العودة بيروت، ج1978،2، ص:101.

وَهَجِ العُيُونْ

يَا وَطَنِي

وَيَا.. وَطَنِي...

يُمْكِنُكَ أَنْ تَنَامْ.. ؟؟؟

وَأَنْ تَنَامْ..؟؟؟

وَ..أَ..نْ..تَ..نَ..ا..مْ !!!..؟؟؟.[1]

تمكنت الشاعرة أن تحول حزنها الوطني إلى مادة شعرية شديدة الخصوبة والفاعلية والتأثير، واستطاعت أن توظف طاقة الحزن الماضوي المضني توظيفا شعريا لافتا لعين القراءة، فالوطن بإمكانه اليوم النوم، ولا يتأتى النوم إلى بعد التعب والجهد، ولا يكون إلى ليلا، فهل الوطن لم يكن ينام ليلا بفعل ما حاق به في العشرية السوداء؟، ولكن هل هذه اللغة المتقطعة تنم على النوم المتكرر الطويل أو المتقطع بين الفينة والأخرى؟، وعليه يرى حبيب مونسي أن الكتابة الحديثة « تلوذ بالصمت لأنها لا تجد فيما تنقل من جديد تفرح به وله؛ إنها تترك لفراغها طاقة التعبير بما يشاء نيابة عنها».[2]

تنعكس إشارات الكتابة وعلاماتها في البنية العامة للقصيدة، نيابة عن اللغة المقروءة، معبرة عن جوهر ما أراده الشاعر، ضف على ذلك توظيف العلامات الترقيمية من تعجب وكذا علامات الاستفهام المتتالية والمتجاورة، وعليه فإنّ

[1] زينب الأعوج: راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر الجزائر، ط1، 2002 ، ص:171- 172.

[2] حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2003، ص:123 .

حضور علامات الترقيم في النص السابق يجعل منها مؤولا؛ إذْ تعمل متضافرةً على تحديد العلاقات بين أجزاء الخطاب؛« فعلامة التعجب تثير الانفعال، وتدفع القارئ إلى التشكيك في تقريرية الحدث، أو التهكّم والاستهزاء، والمتواليتان تشيران إلى التواصل، النقاط المتوالية على السطر تشير إلى استمرار الحدث»[1].

نجد بعض الشعراء يتفننون في تقطيع كلماتهم رأسيا وهو« شكل آخر من أشكال التقطيع الكتابي يمتاز بكونه يتساقط عمودياً على الصفحة ».[2]

تعد قصيدة " وساطة " لعز الدين ميهوبي واحدة من القصائد التي وظفت الكتابة الخطية الشاقولية، على الشكل الذي تومض فيه الدوال الأصوات والرؤى لتشكل خصوصية الأنموذج الشعري في التشكيل ، إذ يقول:

« بِبَسَاطَةٍ

فِي بِلَادِي..

كُلَّ شَيْءٍ صَارَ مَحْكُومًا

بِقَانُونِ

الْ.....

الْوَ....

الْوَسَ...

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص:157 .

[2] امتنان عثمان الصمادي: شعر سعدي يوسف– دراسة تحليلية– ص: 46.

الْوَسَاطَ..

الْوَسَاطَةِ ».[1]

ينهض النص هنا على صيغة تكرارية لكلمة[الوساطة] في هذه التجربة، اللصيقة بالمجتمع في واقع الوطن، والذي استغرق القصيدة بأكملها، إنه مرض اجتماعي خطير، لكن ما دلالة لغة هذا التقسيم الرأسي؟. القارئ المتبصر يجد أن الوساطة أتت تحت القانون وكأنها متخفية، ضف إلى ذلك أنها انطلقت من أعلى إلى أسفل، وانطلقت بحرفين فقط " ال...." ثم أضف إليها "الواو" ف "السين" ف "الألف والطاء" لتصير ناضجة كاملة" الوساطة "، وكأن للوساطة وسائط وليس وسيط واحد، وفي زيادة كل حرف تزداد معه فاتورات الضريبة، فالوساطة لا ترضى بوسيط واحد؛ وبقدر ما تكون اللغة ممتلئة إيحاءً ودلالة، وتنطوي في الوقت نفسه على قدرات رمزية هذا ما يؤسس إلى كيفية« التعامل معه تعاملا يطال المصرح والمسكوت عنه؛ لأنّ المسكوت عنه قد يكون ذا دلالة جوهرية» [2] والنص يبقى مفتوحا لقراءات أخرى.

ونفس التقنية الكتابية نلمسها عند الشاعر"رمزي نايلي، في قصيدة – رجاء– في قوله:

«.....

أَشْرَبُكِ إِلَى آخِرِ حَرْفٍ،لِأَصِيحَ بِكُلِّ صَمْتِي

---

[1] عز الدين ميهوبي : ملصقات، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص:144 .

[2] علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2،1995 ، ص:15 .

أَنِّي أُحِبُّكْ

أُحِبُّكْ

أُ

حِ

بُّ

كْ

مِثْلَ الحُرُوفِ المَشْنُوقَةِ

لِيَتَدَلَّى المَعْنَى

وَيَجُوبُ فَمِي كُلُّ تَفَاصِيلِ الرَّجَاءْ» [1].

يقدم الشاعر في هذه القصيدة لغة مشحونة متوترة، إنه يحب مثل الحروف المشنوقة، حيث لم يقتنع بكتابة" أحبك" سطريا فحسب لعدم استيفائها للشحن المشعة بداخله، فرسمها كتابة مبعثرة رأسياً كحبل المشنقة تماماً، فالوضع الشعري هنا قائم على التوتر المفرط في العلاقة بين الخارج المرسوم خطيا المتحفز لاستباحة الداخل، فالمنطق الدافع « داخل القصيدة يتحقق من خلال التشابه بين المعنى وطريقة الكتابة من أعلى إلى أسفل »[2]. وكأن الحب يشنقه من فرطه،

[1] رمزي نايلي: فاعل حبر، فيسرا للنشر، الجزائر،2011، ص:66.

[2] جون كوهن: بناء لغة الشعر،تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة،2000،ص:363.

مؤكدا ذلك بقوله:[مثل الحروف المشنوقة] فمن خلال تفتيت وبعثرة هذه البنية اللغوية تتبدى لنا حالة الشاعر النفسية الممزقة والمتشظية.

2- لغة نقاط الحذف.

لا ريب أن لغة الشاعر غير قابلة للتحديد، لكونها خلاقة ومتحركة وليست مرتبطة ارتباطاً حرفيا قاموسيا،« لأن الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا... فيقرّبون البعيد ويبعدّون القريب»[1]؛ فتوظيف نقاط الحذف في بنية القصيدة لغة لها دلالاتها، تمتص معان من لغة الحروف علّها تقرب ما تباعد، لتبدأ بممارسة فعلها اللغوي عبر اكتسابها هوية، فتصير أيقونة تبليغية.

يحاول الشاعر من خلال هذه الأيقونة اللغوية خلق التواصل مع القارئ الذي يمارس فعل التلقي من خلال تلك الفضاءات النصية للشكل الشعري، بل قد يضيف القارئ أشياءً كثيرة دون أن تكون هناك ضرورة لإضافتها والنص بهذا الشكل يصبح قابلاً لإعادة الإنتاج والصياغة مع كل قراءة جديدة، وعليه فـ« وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة أو أخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري، والتنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنباً للحساسية الدلالية التي يمكن أن

[1] الحصري القيرواني: أبو اسحق إبراهيم بن علي (ت 453هـ): زهر الآداب، وثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة (1372هـ . 1953م)، ج1/ ص: 633. نقلا عن: إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص86.

يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنياً في القصيدة التي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت».[1]

لقد تعامل الشاعر الجزائري المعاصر مع هذه التقنية تعاملا متشعبا، بهدف الإضافة الدلالية، لتثوير فعالية التواصل مع المتلقي لقول الشاعر في قصيدة "براءة:"

« كَفَرُوا بِمُعْجِزَةِ العُصُورِ

بِالمُرْسَلاَتِ/...

العَاصِفَاتِ/...

النَّاشِرَاتِ/.....

الفَارِقَاتِ.....

المُوغِلاَتِ مَعَ الهَجِيرِ

كَفَرُوا بِمُعْجِزَةِ العُصُورِ

عَجَبًا.....[2].

تتجلى لنا بوضوح قدرة الشاعر وتميزه في إنشاء الصلاة اللغوية الناجحة بين المفردات، حيث أكسبها الاقتصاد المكثف،« هذا الاقتصاد جوهري في القصيدة لأنه

---

[1] أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، المجلد02 ، العدد04 ،2005، ص: 172.

[2] مصطفى الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989 ، ص: 67.

يظهر الشعرية فيها، فهي عندما تحذف حروف العطف أو الوصل مثلا تحقق اقتصادها الخاص الذي لابد منه أن يختلف عن النثر كي يتقصد». [1]

يتضح ذلك حين قال: المرسلات\ العاصفات .\ : الناشرات \الفارقات، هذه الألفاظ جاءت متبوعة بنقاط ؛ أي- حذف بعدي- ، ويسمى بالقرينة البعدية عند الأسلوبيين، فتتلاشى هنا حدودها الفاصلة، ليضبط هذا الحذف المعنى وفق المعايير الفنية المستقاة من جوهر الدين وفضائه، مما يتسنى لنا ملاحظ حضور النص القرآني المقدس، بألفاظ تحمل دلالات كل واحدة منها في سطر يتبعها نقاط الحذف لتترك لكل قارئ المجال للإضافة والفهم وإعادة الإنتاج، لأن « المكان النصي ببياضه الصمت متكلماً ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى ».[2] والصور النفسية التي يريد الشاعر تقديمها لنا هي وصف هؤلاء الذين كفروا بكل شيء بكل ماله قيمة في هذه الأمة.

يقودنا هذا التعريج إلى أن الشاعر الجزائري المعاصر، وظف كل قدراته الخاصة تبعا لتجربته، فضلا عن تأثره بالتطورات التقنية للكتابة، أين جمع بين الكتابة اللغوية والظواهر البصيرية في النسيج الشعري، وأراد بهذه الطريقة أن يزيد من دلالات النصّ بصرياً؛ ولكن ما يلفت انتباهنا في هذا الشأن، هو أنَّ توظيف الظواهر البصرية في كثير من الأحيان يضفي أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة، لقول الشاعر.

---

[1] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص:218 .

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، الجزء 3، ص:151.

« رُوَيْدَكَ لَوْنُ الدَيَاجِي..... ..تَمَهَّلْ

نُجُومُ التَأَلُقِ سَوْفَ تُضِيءُ.....

رُوَيْدَكَ ....لاَ تَتَعَجَّلْ

نَوَارِسُ نِيسَانَ سَوْفَ تَجِيءُ» .[1]

يستغل الشاعر في هذه القصيدة أسلوب التنقيط من أجل التعبير عن النصيحة المحذوفة الدال عليها تكرار أسم فعل الآمر [رويدك] مرتين ومرة بمرادفه [تمهل] وأخرى بأسلوب النهي [لا تتعجل]، التي تعطي مساحة لحرية التخيل والتي تبدو أنها تحمل معاني كثيرة، واللافت في هذه المقطوعة أنَّ بلاغة الصمت فيها أقوى من بلاغة الكلام؛ لقد كانت لعبة السواد والبياض والتناوب بين الامتلاء والخواء، وبين منطوق الكلام والمسكوت عنه تمثل شعرية رفيعة، فالفراغات المنقطة أصبحت موحيات تؤثر في المتلقي، ويشارك الشاعر في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل.

4- شعرية لغة اللون.

تتجرد الألفاظ من دلالتها المعجمية أحيانا، لتدخل في عالم جديد من الدلالات، مملوءً بالانزياح والتشظي عن طريق التلميح والتلويح ذلك لأن لغة

[1] حسن دواس: أمواج وشظايا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الوطنية. ط1 ،الجزائر، 1999،ص:93 .

الشعر هي « اللغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح ، فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله »[1].

لم تعد الألفاظ دوال ومدلولات في نقل المشاعر وجر المعاناة الشخصية، بل أصبحت متحدة مع الوجود وفق الرؤى والأحلام بلغة التلويحات والإشارات، حيث تتجاوز اللغة الشعرية عجزها وفق هذا المنظور، بالاعتماد على قانون الابتكار والاستثمار، ولعل من بين استثماراتها اللون.

انزاح اللون من الفن التشكيلي إلى الشعر بفضل المدلولات النفسية التي يحملها ولقد اتفق «علماء النفس على مدلولات نفسية للألوان، فاللون الأبيض لون الطهارة ، والأسود لون الحداد والموت، والأصفر يدل على الضيعة والخداع، ويدل الأحمر على القوة والإثم والخطى، والأزرق يدل على النبل والحكمة والثبات، والبنفسجي لون للطغيان والسلطان والحب، ويدل الأخضر على الأمل والسعادة»[2].

تؤثر الألوان بهذه المدلولات النفسية، في نفسية المتلقي وذلك لأن « الألوان لها قابلية التأثير على عواطفنا الداخلية. فاللون هو مفتاح والعين هي مطرقة واليد تضع الروح في تموجات بواسطة هذا المفتاح أو ذاك»[3].

يتفق النقاد أن ظاهرة اللغة اللونية ليست مستجدة في الشعر العربي، بل هي قديمة قدمه، حيث خطا اللون في مسيرته إلى جنب الشعر شوطا كبيرا، جعل هذا الأخير يغترف من دلالاته وإيحاءاته في بناء تشكيلاته وتصوراته الشعرية المختلفة

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص:125.

[2] عفيف البهنسي : علم الجمال وقراءات النص الفني، دار الشر للنشر، دمشق، ط1، 2004، ص:39.

[3] م، ن، ص:111.

فالمتصفح للشعر العربي القديم يجد الألوان حاضرة في جل تجاربه؛ إذ شكل اللون« مرتكزا قويا في القصيدة العربية القديمة، وفي فضاء الصورة والاستعارة والكناية».[1] حيث ارتشف اللون دواله من الطبيعة، فاستلهمه الشاعر الجاهلي في ترصده للظواهر الكونية، وتتبع مجرياتها، مستشعرا دور اللون في تميز الأشياء عن بعضها البعض، فاستخدمه في تشبيهاته واستعاراته البلاغية، وبذلك كان اللون مشتركا حسيا « لدى الشعراء القدامى، لاحتوائه على دلالات وإيحاءات ضمن الصور التي استحدثوها في أشعارهم، وبذلك يكون النص الشعري قادرا على تسخير مفرداته، وخلق فضاء شعري يحمل صورا وألوانا موحية، ويكون اللون عماد الصورة وأداة فنية تقوم بها القصيدة، وهو يشكل لغة جديدة تحتضن الإيحاء».[2]

اعتبر اللون الأبيض ميزان جمال المرأة، ورمزا لطهرها وعفتها وكثر اللون الأبيض عند قدامى الشعراء العرب، « فتغزل الأعشى، بالبيضاء كالمهى موضونة، ومدح حسان: بيض الوجوه كريمة أحسابهم، كما مدح طرفة سماره: نداماي بيض كالنجوم، وتعشق امرؤ القيس، المهفهفة البيضاء»؛[3] إذ يعد هذا الأخير–امرؤ القيس– نموذجا للشعراء القدماء، الذين تعاملوا مع اللون الأبيض وأحسنوا توظيفه في أبهى حلله، حيث ذكره بلفظه الصريح في لون بشرة حبيبته،

---

[1] يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت ، ص: 13 .

[2] محمد صابر عبيد :مرايا التخيل الشعري، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1 2006، ص: 225 .

[3] كلود عبيد: جمالية الصورة " في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص:136.

خاصة وأن الإنسان بطبعه الغريزي ينجذب نحو الأشياء من خلال ألوان أجسامها، حين يقول في معلقته:

"مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَـةٍ ... تَرَائِبُهَا مَصْقُـولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ"[1]

نجد امرئ القيس وهو يصف فاطمة ابنة عمه–حبيبته – بالبيضاء لكن هذه الصفة لم تخرج من كون اللون الأبيض نظام معياري مغلق على نفسه ، أي: بيضاء يعادل البياض، أين تساوى الدال مع مدلوله دون انزياح شعري يذكر.

ويردف قائلا في السياق ذاته:

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضِ بِصُفْرَةٍ ... غَذَّاهَا نَّمِيرُ المَاءِ غَيْرُ المُحَلَّلِ[2]

توجد ثلاثة أقوال في شرح معنى البياض أما « القول الأول :إنها بيضاء تشوب بياضها صفرة، وقد غذاها نمير عذب صاف، والبياض الذي شابته صفرة أحسن ألوان النساء عند العرب، والقول الثاني: أنه شبهها في صفاء اللون ونقائه بدرة فريدة تضمنتها صفة بيضاء شابت بيضاها صفرة، وكذلك لون الصدفة، والقول الثالث: أنه أراد كبكر البردي الذي شاب بياضها صفرة، وقد غدا البردي ماء نمير لم يكثر حلول الناس عليه».[3]

يستعير الشاعر الجاهلي اللون الأبيض من بيئته الطبيعية، فليس من العجب أن نراها مرصوفة بدقة وبراعة دون أن تشكل تناشزا أو غرابة، على اعتبار أن

---

[1] القرشي(أبو زيد محمد بن أبي الخطاب): جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1984، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص:98.

[3] حسن بن أحمد بن حسين الزوزاني: شرح المعلقات السبع، الشركة الجزائرية اللبنانية، ط1،2007 ، ص: 41. 42.

اللغة مادة طيعة يحور منها الشعر دلالاته اللونية؛ فرغم تعدد التأويلات – البياض بصفرة– ، إلا أن شعرية لغة هذا اللون لا تبهر وإن كانت أبهرت أهل زمانه، لعدم خروجها عن المألوف، فاللون هنا قيمة معيارية للجمال ليس إلا، وهنا ارتبط دور اللون في « الصورة الشعرية عند القدماء بالشكل والهيئة الحاضرة في مجال وصف الأشياء وتجسيم المعنوي، فهو تصوير خارجي» .[1] بيد أن في هذا الوصف تساوى الدال مع المدلول، وكأن الدال الواحد هو بعينه في المدلول عند التلقي؛ مما يخول لنا القول هنا، أن لا شعرية في لغة هذا اللون في عصرنا على الأقل.

من خلال هذه المراوحة النقدية، ثبت لنا استنباط الشاعر القديم مادته اللونية من محيطه الطبيعي، واستغلها في تشكيل تصاويره الشعرية، فكان اللون بذلك متنفسا للشعراء الذين اتخذوا الطبيعة ملهمة ومصدر استيفاء المعاني والإيحاءات الدلالية، واعتبروا الشعر وسيلة التنفيس الوجداني،« وكانت الألوان هنا وهناك ذات إشعاعات عاطفية تتعدى حدود الدلالة الوضعية؛ فعملت مع غيرها من الكلمات داخل السياق على إعادة التوازن النفسي، وبعث السعادة والطمأنينة في صدره، وما الشعر الرفيع إلا ضرب من النشوة»[2].

يعد اللون وتشكيلاته لغة بالرغم من أنه فيزيائيا يعد موجات ضوئية، لأنه بمجرد ما يرتبط بماهية الأشياء يصبح له معاني ورموز، تستدعي فهمها والتنقيب عليها سواء أكان ذلك في العلاقات الإنسانية أو في عالم الكائنات الحية أو غيرهما،

[1] يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ص: 13 .

[2] عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في الشعر ابن المعتز نموذجا، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، العدد،4، جوان 1999، ص:143 .

مما يعني أن اللون رسالة إنسانية تبليغية لها دور فعال في التجارب الإنسانية، كما أن للألوان « القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان، ولديها القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان لما لكل منها من ارتباط بمفهومات معينة، ولما يملكه من دلالات وإيحاءات خاصة»[1].

تعطي ألفاظ الألوان عند ارتباطها بالأشياء رموزا وإضافات جديدة، واكتسبت على مر العصور دلالات تمييزية في حياة الشعوب، واستقرت مفاهيمها في ألفاظ معينة، حيث تميز كل قوم بجانب منها« نظرا لمستواهم الثقافي والحضاري، فمن أمثلة ذلك قولهم :القارة السمراء، والبحر الأسود، والنهر الأسود في أمريكا الجنوبية، والنهر الأصفر في جنوبي الصين، والبحر الأحمر وقصر الحمراء، والبحر الأبيض المتوسط، والدار البيضاء، وعين البيضاء، والوادي الأبيض، والجبل الأخضر، وعين الخضراء، وعين الصفراء، وكان قصر كسرى في فارس يسمى القصر الأبيض، واليوم يقال :البيت الأبيض الأمريكي»[2].

تباين التوظيف الشعري الجزائري المعاصر للون من نص إلى آخر، ويرجع ذلك إلى تباين الذائقة والقدرات الفكرية والإبداعية، والحالات النفسية، التي طربت فرحا مع ألوان زاهية، و حزنا اعتراها حين وظفت ألوانا قاتمة، واعتبروا الشعراء الجزائريين اللون إجراءً جديدا فتربصوا في نصوصهم الإبداعية له، وأولوا عناية كبيرة لاستقصائه في تجاربهم الشعرية ذلك لأن الشاعر الحديث« اتسع مجال رؤيته نوعا

---

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2 1997 ص:228 .

[2] محمد خان: العلم الوطني" دراسة للشكل واللون"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15-16 أفريل، 2002، ص:18 .

من الشمول فلم تعد أشكال الحياة ألوانا مختلفة يستقل بعضها عن بعض، وإنما تتمازج الألوان فيها لكي تصنع الصورة العامة»[1]، فنجاح التعبير الفني والامتياز فيه، منوط بإجادة الشاعر اختيار أدواته اللونية واستغلالها بشكل حسن، فهي لا تؤدي وظيفتها على الوجه الصحيح إلا بتوجيه صائب ؛ مصدره الفكرة أولا وأخيرا.

انزاح الشاعر الجزائري في تعاطه مع الألوان انزياحا غير محدود وِفقا لتفاعلاته الرؤيوية معها؛حيث تشكلت كمحرك لبنية نصه الشعري، فجاء ت كإشارة وتضمين في مرادفات تدل على معانيه في بلورة منطلقاته الفكرية، من خلال محاوراته التشكيلية والدلالية؛ إذ يعتبر الشعر الجزائري المعاصر حقلا شاسعا في توظيف تأثيرات الألوان النفسية، ومفعولها الفني في بناء تجاربه الشعرية؛ بما لها من وسع تعبيري «لا يتوافر في اللغة الإنسانية العادية؛ تلك التي تبدو قاصرة عن ترجمة الأغوار النفسية، واستكناه عنصر الطبيعة في تناسق ألوانها اللامتناهي.» [2]

تشكل اللغة اللونية دورا هاما في تجسيد تجربة الشاعر الرؤيوية، مما يجعلها «أحد المفاتيح الهامة في فهم التجربة الشعرية والوصول إلى المغزى الكامن وراء النصوص، فضلا عما يثيره توظيف اللون من رموز وإيحاءات وتراسل يتجاوز الإطار المعجمي وينتقل بها من المحسوس إلى ما وراء الظاهر والإطار المحدود».[3]

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص:106 .

[2] الأخضر ميدني ابن حويلي: الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، مجلة دمشق، المجلد21، العدد3-4، 2005، ص:111 .

[3] فوزي عيسى: تجليات الشعرية –قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، جلال حرى وشركائه، ص:185.186.

اعتمد الشاعر الجزائري المعاصر في نصوصه الشعرية على السيولة اللونية، التي تتحرك في مراياها العاكسة الدلالات المنفعلة خارج الإيحاءات المألوفة، أين يمثل اللون« بعدا فكريا هاما في النص الشعري، وأحد الدوال اللغوية المنتجة للمعنى حيث يشكل بدلالته الخصبة جزءا من البنية اللغوية والرؤيا الفكرية التي يحملها النص؛ مما جعله يخضع لتعدد الدلالة والتجاوز المألوف».[1]

امتلك الشاعر رمزي نايلي في قصيدته الموسومة بـ: المسلوخ من روحه في مقطعها الخامس حسا عاليا في توظيفه للغة اللون، إذ استطاع ربطه بنصه الشعري في قوله:

وَقَدْ أَكْتَشِفُ أَنَّ المَاءَ

.....

عَدُوّي

يُجَمِّعُنِي فِي كَفِّ المَتَاهِ

فَأَبْصِرْ:

عَالَمًا مُتَّسِخًا بِالبَيَاضِ

تَكُونُ فِيهِ الأَبْوَابُ مُوَارَبَةً عَلَى الطَّهَارَةِ

السَّوْدَاءِ

[1] عماد الضمور: ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، ط1،2005 ، ص:280.

.[1].....

نجد الشاعر في هذا الموضع الشعري يستخدم دلالات الألوان في غير موضعها الأصلي، مقرونا بالمعنى لاقتناص الفكرة التي يريد، وهنا يكون التكثيف الشعري في أعلى مستوياته، ومع تنامي النص، يتعمق الانزياح للغة اللون بين مكوناته،حيث يشكل «الانزياح مقوماً من مقومات الشعرية، حتى إن بعض الدارسين نظر في الشعرية على أنها انزياح، ولما كان الانزياح بنية علائقية صادرة عن كيفية استخدام اللغة مجازياً فإن النظر إلى اللغة بوصفها إنتاجاً فردياً واجتماعياً في آن واحد».[2]

وهذا ما تبدّى في قوله: [عالما متسخا بالبياض][3]، فلو حولنا أن نستنطق هذه اللغة المخبوءة في ظلال الألوان لتبادر إلى أذهننا الأسئلة التالية: ما هو لون الوسخ؟ ، هل البياض وسخ؟ ما علاقة الوسخ بالبياض؟ وهل الطهارة وسخ، أم الوسخ طهارة بيضاء؟،

إن لفظة "البياض" تنافي لفظة "متسخا" على المحور التراصفي "الاختياري"، لأنها تقع خارج حقل الفاعلية وبنية التوقعات، فلو قال الشاعر "عالما متسخا بالسواد" لفقدت اللغة طاقتها الشعرية وإيحاءاتها الفنية ودخلت في مجال اللغة الاعتيادية. وهكذا تعمق لفظة "البياض" الفجوة، مسافة التوتر، لتصل إلى ذروة

---

[1] رمزي نايلي: فاعل الحبر، فيسيرا للنشر، برج البحري، الجزائر،2011، ص:54.

[2] عبدالرحمن عركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، ص:35.

[3] رمزي نايلي: فاعل الحبر، ص:54.

الإدهاش بقوله: "بالبياض"، حيث تتسع مسافة التوتر بين لفظتي "المتسخ ، البياض" لتتعمّق بنية الصورة الإيحائية وتزداد فاعليتها ويغيب التوقع،أي أن العمل الإبداعي« لم يعد يفصح عن إيمان بالوحدة والاتساق، ولم يعد موحدا أو مجسدا لرؤية توحيدية بل أصبح متشظيا، متفتتا، يقوم على جماليات التشظي واللاتناغم ».[1] ونفس الظاهرة في قوله: الطهارة السوداء، فالطاهرة لا لون لها في الأصل لكن جرت الأعراف أن يرمز لها بالبياض،لأنها تعاكس تماما الوسخ، فلو قال شاعرنا: الطهارة البيضاء لما انسحبت عنها أية شعرية، ودخلت في اللغة المعيارية العادية المألوفة،– لغة جميع الناس– ؛ حيث تعمقت فكرة علاقة الوسخ بالأبيض، والطهارة بالأسود، وخلقت بينهما لغة متوترة منزاحة، ومن ثمة فمدار المزية البلاغية في الأساليب « هو ما تقوم عليه من العدول باللفظ عن ظاهر معناه، حيث يؤدي بها المعنى بطريق غير مباشر، مما يكسبه فخامة ونبلا لا يحصل إلا بالعدول؛ ومعنى هذا أن العدول باللفظ عن معناه الأصلي مظهر من مظاهر البلاغة التي تحسب للنص الذي يوظف فيه ذلك العدول ويحسن توظيفه».[2]

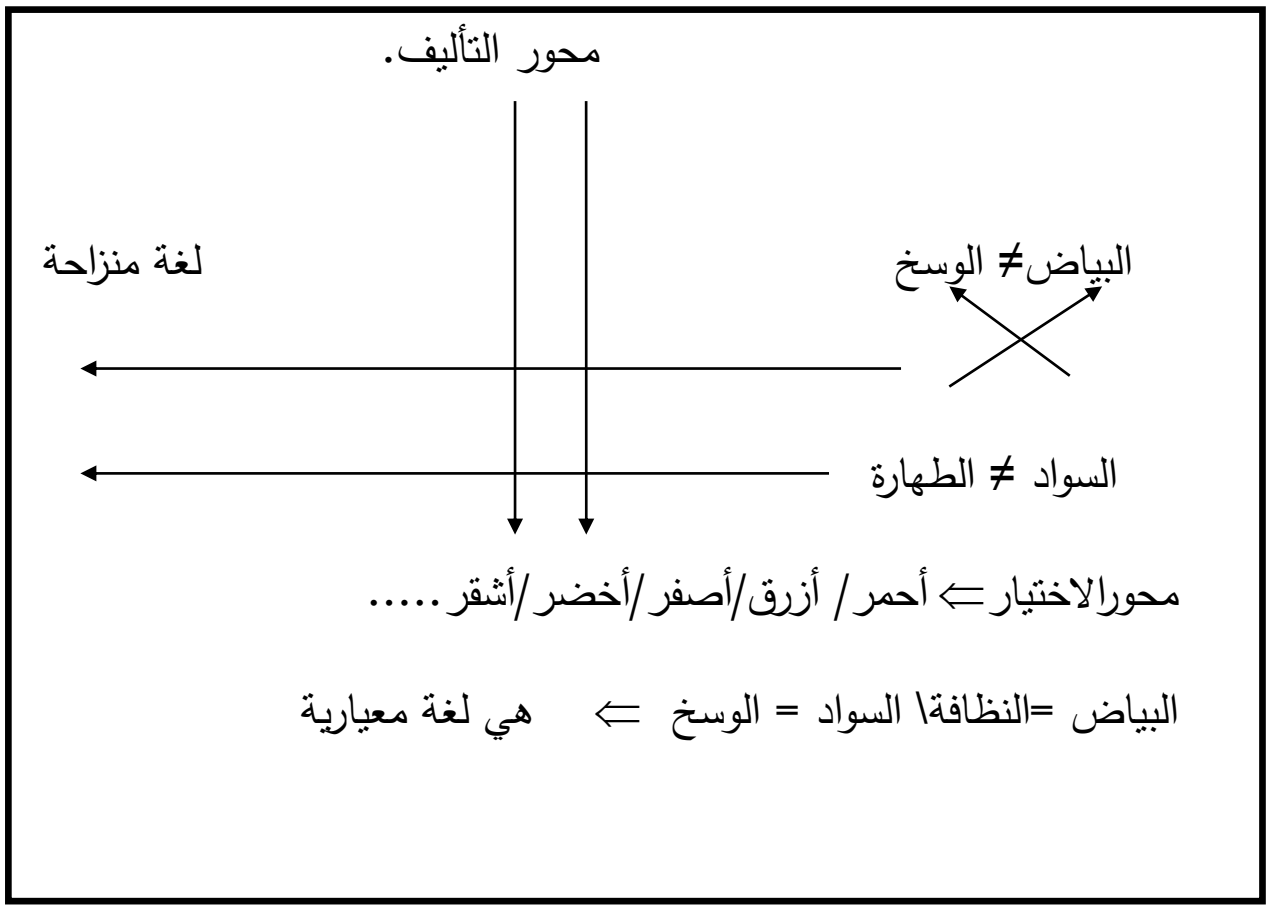
احتوت اللغة اللونية على بؤر متشظية بكل المقاييس؛ بخروجها من ربقة الدلالة المألوفة، وتخطيها للدلالة المعجمية، لتؤسس لرؤية شعرية تتجاذبها تناقضات الواقع والحلم معا، فتتشكل من خلال تلك البنية عوامل القدرة على

[1] كمال أبو ديب: جماليات التجاور، دار العلم للملايين، ط1997،1، ص:21.

[2] حامد صالح الربيعي: القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1418هـ ص:34.

الانفلات من ضغط تناقضات الواقع، وما دامت « القراءة الأدبيّة عموماً كشف»[1] فعلى القارئ أو المتلقي أن يتغور ويغوص في رحابها لاكتشاف شفراتها.

ويمكننا أن نتمثل هذه اللغة المتوترة في الخطاطة التالية:



تستمدّ اللغة الشعرية عند الشاعر رمزي نايلي حيويتها من هذه التشكيلات التي أصبحت « تعدادا مفتوحا على الرؤية الغامضة، لا علاقة منطقية فيها بين الدوال والمدلولات. وإنما هي إبداعية فردية لما يسمى بـ "كيمياء الألوان" التي تخطت الدلالة اللونية المعجمية، لتؤسس دلالة جديدة قابلة للتأويل اللانهائي ».[2] ،

[1] Robert Escarpit, L'ecrit et la communication, (que sais – je) Editions Bouchene, Alger, 1993, p.53.

[2] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص:182.

لأنّها لغة إبداعية، واللغة الإبداعية من طبيعتها الانزياح، لذلك يمكن القول: «إن الشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللّغويّ»[1] حيت تدل استخدامات الشاعر لهذة التقنيات على تطوير كتاباته الفنية وذائقته السليمة، وإلى إعادة بناء جديد لهرم اللغة بتوظيف اللون من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤيا المركبة.

لكن الشاعر" محمد بلقاسم خمار" في ديوانه [تراتيل حلم موجوع...] لا يغلق نوافذ هذا التوظيف، بل جعل له ممرات واصلة إلى الشعرية، موظفا عنوانا مبهرا في قصيدته الموسومة بـ [بيان شعري...إلى أبرهة الأشقر][2]؛ حيث منذ البداية نتحسسه يقوم بتجريد الألفاظ من دللتها المعجمية، ويدخلها في دلالات جديدة مستفزا مشاعر المتلقي « بالتلاعب بكيمياء اللون، والتحرر في استخدام عباراته، في إطار مضاعفة حجم قاموس الشعر، وتجديد ذاكرة لغته»[3].

لقد أضحت مفارقة العنوان ظاهرة أسلوبية في الشعر المعاصر حيث «يتحول النص عبر المفارق، من واقع حقيقي معيش إلى واقع لغوي يفضح ويعري ويغمز ويتهكم، فيصير الواقعي كأنه أسطوري لا معقول، أو يصير اللامعقول الاسطوري واقعا...يتقاطع المعقول واللامعقول» [4].

---

[1] جان كوهن: بناء لغة الشعر، ص:40.

[2] محمد بلقاسم خمار: تراتيل حلم موجوع! ، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003 ، ص: 31.

[3] كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص:138.

[4] بسام قطوس: سيمياء العنوان، دائرة المطبوعات والنشر، عمان، ط1، 2001، ص:83.

يحاول الشاعر من خلال هذا التوظيف اللوني أن يكتشف ويفضح الأشقر أبرهة الجديد؛ عن طريق تحريكه لدواله في ثنايا النص الشعري، ولعل أول سؤال يتبادر إلى الأذهان هو: لماذا تغيرت الكلمة من الحبشي أو الأشرم إلى لون الأشقر؟.

المعروف أن أبرهة[1] الحبشي المغروس في ثنايا التاريخ أشرم الشارب وأسمر كقارته السمراء؛ لكن نجد الشاعر قد خلع اللون الأسمر وصبغه باللون الأشقر[2].

تعبر بصراحة ووضوح هذه الصيغ التعبيرية، عما يتصف به هذا الحاكم الأشقر أبرهة الجديد، بمحاولته تهديم كل ما هو مقدس، على طريقة جده الأسبق أبرهة الحبشي الأسمر، مما يجعلنا أمام شعرية لغة لونية جديدة، لأن الكلمة في الشعر ليست تقديما دقيقا أو « عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد».[3] تفتحت عدة دوال من خلال هذا التوظيف المميز، والذي يثير

---

[1] أبرهة الصباح الحبشي الأشرم: أسوء شخصية تاريخية، النائب العام عن النجاشي على اليمن.....ينظر:ابن هشام، السيرة النبوية، علق عليها وخرج أحاديثها: د.عمر عبد السلام تدمري، دار= الكتاب العربي، بيروت، 1426هـ/2005م ، الجزء الأول، ص43...56. وينظر: ابن كثير أبو الفداء القرشي الدمشقي (700 – 774هـ) ، تحقيق: أبو الفضل الدمياطي أحمد بن علي، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 1428هـ/2007، ص 160...163.

[2] " يقع اللون الأشقر بين الأحمر و الصلصالي: الأحمر الترابي، وهو لون يستحضر النار ويذكرنا باللهب، من هنا جاءت العبارة:أشقر ملتهب، ولكنه عوض أن يقدم النار الصافية للحب السماوي(الأحمر) فهو يشير إلى النار الملوثة، المحترقة تحت الأرض، نار جهنم، إنه لون ظلامي وعند قدماء المصريين، كان إله الشهوات المهدمة – ست تيفون– يلون بالأشقر...وخلاصة القول إن اللون الأشقر يستحضر النار الجهنمية الملتهمة لكل شيء، الهذيان، الشبق، شغف الاشتهاء، لهيب القسم الأسفل للإنسان، أمور تستهلك الكائن البشري روحيا وماديا"، ينظر: كلود عبيد، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) مراجعة وتقديم: د.محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1434هـ–2013، ص125–126.

[3] تزيفيطان تودوروف: الشعرية، ص:24.

جدلا عميقا بطرح تكتلات شعرية على طاولة أبرهة، ويبدأ الأمر في الانعتاق حول الأسئلة التي تحاورنا داخليا حين يقول:

الشِّعْرُ ...بَيَانْ...

وَنُبُوءَةُ إِرْهاَصاَتِ الشّعْرِ

لِهَذَا الزَّمَنِ الأَمْرِيكِي[1]

يخفي هذا الخطاب المعلن في داخله، نسقية مضمرة تشتغل على هيمنة يفترضها الشاعر على المتلقي، من أجل خلق أكوان جديدة متشكلة على الأجواء الأيديولوجية، فالزمن الأمريكي يهمين على جميع الأزمان، إنها نقطة تحول أين بدأت تتلاشى احتمالات وتظهر أخرى؛ ومن ثمة أقرن شاعرنا اللون الأشقر كما هو مألوف معهود بالإنسان الغربي الأجنبي، وأن الزمن الأمريكي يهيمن على جميع الأزمان، ويفرض سلطة أحادية ومن ذلك تتكون دلالة اللغة اللونية" الأشقر " المقرونة بأبرهة، كما تعكس المعايير الفنية التي تتغير انطلاقا من تحول لون البيت الأبيض إلى البيت الأسود، في قوله:

بَأَمْرِ مِنْ حُكَّامِ /البَيْتِ /الأَسْوَدِ

/بَيْـ...تُ /الْـ.....وَكْرِ[2]

[1] محمد بلقاسم خمار: تراتيل حلم موجوع! ، ص:31.

[2] محمد بلقاسم خمار :تراتيل حلم موجوع! ، ص:32 .

تتعالق مرموزات الألوان بالفعلية التي تؤديها، منشئة في الحيز البعدي إيحاءات للمداليل تصارعت بين اللون الأبيض المستتير واللون الأسود المصرح به، وما يختزله من حركة معتمة أضاءتها لغة الغياب عن طريق المفارقة، حيث يتسنى لنا رؤية انفتاح منجزه الشعري على آفاق شعرية جديدة تطرح فيها ذلك التحول في دلالة اللغة اللونية، علما أن لغة البياض تمثل « الفطرة الأولى للأشياء على وجه الأرض؛ فحقيقته تدل على معاني سامية أعلاها الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار ».[1]

نلاحظ بقليل من التبصر أن هناك غموض الدلالة اللونية ما لم نربطها بلازمتها [حكام البيت] حيث اتخذ المقر الحكومي" البيت الأبيض " في واشنطن من الصيغة اللونية الخارجية للجدران ، إلى واقع حسي نفسي، إلى المعنى الحقيقي لمن بداخل البيت الأبيض بقراراتهم السوداء، السواد الذي ران على قلوب حكامه، لارتباطه بالأعمال البشعة التي جلبت الغبن والهلاك للشعوب المغلوبة على أمرها، لذلك يرجئ الشاعر نسل الفساد والشر إلى أبرهة الأشقر في قوله:

يَا ذُرِيَّةَ" أَبْرَهاَ"

وَ "وَاشِنْـطُ...نْ"

وَضَحَايَا فَتَاوَى/أَبْرَهَةَ/الأَشْقَرِ[2]

---

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم– دار الغرب للنشر والتوزيع، أنساب، وهران، ط1، دت، ص:143 .

[2] محمد بلقاسم خمار: تراتيل حلم موجوع! ، ص:32 .

لم يكتف أبرهة الأشقر بضخ أحكامه وفتواه؛ بل راح يعقد عهودا واتفاقات مع الصهاينة ليكتسب غدرهم وحقدهم الدفين \ للإنسان العربي المُستباح أرضاً وعرضاً:

ودعاوى إسرائيل

يا أبطال شظايا الشعب/الأحمر[1]

قوى الشاعر معنى (الأشقر) بلون يدعم الصورة الأليمة لما جره التكالب الصهيوني الأمريكي(الشعب/الأحمر) وأراده رمزا دمويا يتقاطر من حكومتهم، فوقعت الألوان « مقصودة الانتقاء لتدخل بذلك في باب الرمز والانغلاق»[2]، حيث تبدو الدلالة اللونية غير معجمية، مشبعة بوجود فاعلية ورعشة في لغة القصيدة تعبِّر عن انبثاق لغوي حقيقي وولادة لغوية حقيقية، وعلاقات لغوية جديدة فرضها انبثاق حسي عميق لأوضاع الواقع .

وفي ضوء هذا التصور الذي تتحرك من خلاله هذه القراءة وظف الشاعر ألوانا متعددة وهي: أسود/أسمر/أبيض/أحمر/أصفر لتعميق رؤية الشاعر للأشياء ويحدد موقفها منها، رؤية صورة الأشقر الخبيث، وهنا يكمن إلغاء اللون الموروث، كانزياح شامل عن الدلالة القديمة الموروثة التي أصبحت « تعدادا مفتوحا على الرؤية الغامضة، لا علاقة منطقية فيها بين الدوال والمدلولات؛ وإنما هي إبداعية فردية لما يسمى ب "كيمياء الألوان"، التي تخطت الدلالة اللونية المعجمية، لتؤسس دلالة جديدة قابلة للتأويل اللانهائي، تستفيد من مفاهيم الفلسفة "الظواهرية"

---

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص: 33 .

[2] طاهر محمد هزاع: اللون ودلالاته في الشعر الأردني أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1،2008 ، ص:17 .

في توحيد الذات والموضوع، ومعاني الظاهر بالباطن في التفسير الفرويدي. ولا يعني تفجير الحداثة للدلالة اللونية السائدة، عدم استخدام الشعراء لدلالة اللون المعجمية أو البلاغية، لكن هذا الاستخدام يبدو قليلا جدا أمام حضور دلالة الانزياح أو البعد Ecart عن المعلوم والمألوف».[1]

لكن شاعرنا تنبأ للأشقر أبرهة بنهاية مأسوية، كنهاية كل جبار طاغية في قوله:

تَأْتِيكَ ...أَبَابِيلُ ...أَبَابِيلُ...

مِثْلَ جَرَادٍ ...أَسْوَدَ ...أَسْمَرَ...

أَبْيَضَ ...أَحْمَرَ ...أَصْفَرَ ... ![2]

إنّ من شأن الحسّ الواعي لمعطيات الإبداع ومسوّغاته الداخلية والخارجية أن يضع الذات المبدعة موضع تشجّع وإقدام ، يكسبها هذا الحافز خاصية إبداعية تضحى بموجبه قادرة على هضم الواقع ثمّ تجاوزه إلى اقتراح المحتمل المتصوّر الذي لا يمكنه أن يقاطع الراهن مثلما لا يمكنه تكريسه أو تكريره ، فصور" خمار " هذا المشهد بانتقاء هذه الدوال اللونية "أسود/أسمر/أبيض/ أحمر/ أصفر" نسبة إلى الألوان البشرية جمعاء أي: العالم برمته على اختلاف ألوانهم وأشكالهم، لتكون نهايت الأشقر، نهاية مأسوية على أيدهم، أو تكون نهايته، نهاية ربانية مثل جده

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص:182.

[2] محمد بلقاسم خمار: تراتيل حلم موجوع! ، ص:38.

أبرهة الحبشي بطير أبابيل[1]. كما فضل ترك اللون الأصفر آخرها ورود، لغرض السخرية المعنوية لدلالة الأشقر وعليه تشكل اللغة اللونية دورا هاما في تجسيد تجربة الشاعر الرؤيوية، مما يجعلها أحد المفاتيح الهامة في فهم «التجربة الشعرية والوصول إلى المغزى الكامن وراء النصوص، فضلا عما يثيره توظيف اللون من رموز وإيحاءات وتراسل يتجاوز الإطار المعجمي وينتقل بها من المحسوس إلى ما وراء الظاهر والإطار المحدود».[2]

فتوظيف المفردات اللونية – اللغة اللونية– هو اقتراب من استعادة العلاقة بين الفرد والطبيعة، وبين الإنسان والتاريخ، ومن هنا أصبح توظيف اللون لغة للكشف وليس للاستدلال.

ضمن هذه الشبكة الدلالية، وباللغة اللونية تحاول الشاعرة ربيعة جلطي تكثيف الحس الجمالي انطلاقا من الذات الشاعرة إلى الجوهر المطلق، لتعميق دلالة اللون الأبيض في مقطعها الشعري إذ تقول:

قُمْ يَا نُوحُ مِنْ بَيَاضِ المُتَوَسِطِ

غَالِبْ دَمْعَكَ

وَاقْرِنِ اللَّوْحَ بِاللَّوْحِ

لاَ تَبْكِ يَا نُوحُ

صَارِعِ المَرَارَةَ مَا اسْتَطَعْتَ

---

[1] تناص مع القرآن الكريم؛ ينظر: سورة الفيل.

[2] فوزي عيسى: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص:185.186.

وَافْرِشْ شَفَتَيْكَ لِلْحَمَامِ الجَرِيحِ

فَالبَحْرُ أَبْيَضْ "[1]

إن المفردة اللونية" أبيض[2] "عند الشاعرة جاءت في مطلع القصيدة وفي نهايتها، والدوال اللونية لهذه الصورة مأخوذة من ملامح التراث الديني ولأدل عليها قولها:" قم يا نوح... واقرن اللوح باللوح....الخ" وهو ما قد يبرر إلغاء المسافة عند الإدراك الحسي للألوان وتصورها العقلي مما أعطى للغة اللون حساسية شعرية.

تقدم الشاعرة شحنة نفسية تنبئ عن قلقها النفسي من هذا اللون الرامز إلى الهلاك، إذ أن اللون الأبيض في هذه التجربة الشعرية انفلت من ربقة قيود اللغة المعيارية، إلى جملة من الدلالات، حيث جاءت هذه اللغة مثقلة بالرموز، رمز لميلاد يوم جديد، ورمز للأمل لكنه مثقل أيضا برموز « مأتمية لأنه لون الكفن والموت، لغة البياض لغة ترمز للحزن والصمت وأيضا ترمز للنقاء والعفوية؛ وعليه فهي لغة بعيدة عن صفراوية اللغة العدوانية ».[3]

---

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال؟!دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص: 110 .

[2] " إن الغالب على اللون الأبيض أنه رمز الصفاء والعفة، والنظافة، والطهارة والوضوح، قال عنه لوكور بوزييه:إنه الوضوح والنزاهة، ضعوا إلى جانبه ألوانا أو أشياء غير نظيفة، وسنكتشف سريعا عين الحقيقة، وله<ا فقد دخل الأبيض ميدان الأدب من بابه العريض، فالحصان الأبيض وفارسه الوسيم، رمز الأحلام الجميلة للفتيات يمثل منزلة مميزة في عالم الرواية، كما صاغت منه الدراما فنا يحاكي المشاعر واللواعج، كما أن الأدب الشعبي اهتم به اهتماما كبيرا فجعله رمزا للحسن والجمال" ينظر: كلود عبيد، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) مراجعة وتقديم: د.محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1434هـ-2013، ص61.

[3] كلود عبيد: الألوان، ص14.

لم توضع كلمة اللون لمجرد التتمة اللغوية أو التصوير الواقعي لما عايشه "نوح"، بل بغية استغلال تجليات اللون الأبيض في تكشف الدلالة الموحية بحال «الصراع والانفعال، مما هو مترسب في الذهن من خواطر متصلة بالدمع والبحر»[1]

تعبر الشاعرة بلغة جوهرية تطفح بالألم عن واقع مؤلم تبحث من خلاله عن الخلاص حيث رسمت لنا صورة من صور تفاقم الحزن، أمواج حزن يتدفق بعد أن كان حبيساً كأنها روح غرقت.. اختناق، موت.. حالة من حالات التوقف عن الحياة، خطر مداهم- تصور الشاعرة الحزن في أعمق صوره المأساوية- تصور الزبد الذي يغمرنا به بحر الحياة والانتهاكات باللون الأبيض التي عصفت بروح الإنسان المعاصر، والضجيج، لطخته، لطخت روحه وابتلعتها. لكن هذا الموج الأبيض المظهر الأسود الجوهر يتحول إلى فرح أبيض أبيض.

تبقى شعرية لغة اللون تأخذ مصداقيتها من العلاقات القائمة بين الشاعر والتراث والطبيعة وحساسية العصر، مع النظر إليها كمضمون متشابك، لا كحامل مضمون، حتى لا تفقد فعاليتها

5- شعرية اللغة الصوفية.

عبر الشعراء الجزائريون المعاصرون عن رغبتهم في التماهي مع هذا الوجود بلغة صوفية مشحونة بالوحدة والاشراقات الباطنية، حيث أطلقوا « العنان لرغباتهم وغرائزهم الباطنية، وهم في قمة إلهامهم الشعري وواقعهم الحسي بماديتهم

[1] عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2007 ، ص:117 .

وتناقضاتهم إلى الرؤيا الصوفية برحابتها واتساعها»[1] معبرين عن موقفهم من الحياة والموت والوجود والعدم بلغة تتصارح فيها المتناقضات و تتزامل المتضادات لتتماهى في ما بينها.

وجاء العصر الحديث بتعقيداته الحضارية، وبمتغيراته العقيدية والسياسية والثقافية ليضيف إلى التصوف مفاهيم لا حصر لها حين صار معقودا بآراء المفكرين والفلاسفة والدينيين واللادينيين، « فالرومانسية لها معان تصوفية منها أّنها جهد للهروب من الواقع وسوداوية عاطفية وتشوف مبهم، والوجودية لها تصوفها الذي يعني السعي نحو الوجود المطلق، والسريالية لها تصوفها، ذلك أن السريالي يغوص في لاوعيه لمساءلة ذاته مقصيا بذلك آليات العقل ممتلئا بنشوة الفرح الماورائي بعيدا عن عالمه الأرضي، احتفاء بالعالم الفني هناك حيث تنسجم الذات مع عالمها، وتسكن إليه في ألفة، والثوريون الواقعيون لهم صوفيتهم إذ لما كانت الصوفية هدما كليا وتحطيما كاملا لكلّ ما يشمل الواقع الإنساني بوصفه ممارسة يومية تخلو من أي تعبير وجداني».[2]

تهدف اللغة الصوفية إلى وصف ما يتأبى وإلى قول ما لا يقال، أو لا يمكن أن يقال لأن الصوفي في لحظة المكاشفة والمشاهدة يرى ما لا يمكن لغيره أن يراه، وبالتالي تقف اللغة المعيارية عاجزة عن التعبير عن هذه الحالة في تلبسها بالغموض والإبهام ولذلك كان الرمز الصوفي عالما خاصا لا يمكننا الولوج إليه

---

[1] بلمهل عبد الهادي: إشكالية الكتابة في النقد الأدبي المعاصر–أدونيس أنموذجا– أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، إشراف، أ.د: قادة عقاق، سنة 2010–2011، ص:221.

[2] عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)، ص:98.

حتى نتمكن من ذلك يحتضن الأطر المتناقضة[1]، التي تقف على عتبة الكون تحاوره في نبرة شفافة، تترجم حالة الصوفي الداخلية في توجهها ورغبتها في تجاوز الاغتراب عن الذات والواقع واللامرئي ومحاولتها إلغاء الحدود بين الأنا والمطلق إذ يقول عثمان لوصيف:

عَسْعَسَ اللَّيْلُ وَ هَجَعَ الجَمِيعُ

إلاَّ أَنَا المُتَيَّمُ المَخْبُولُ

.....

مَازِلْتُ أَشْرُبُ مِنْ عَسَلِ عَيْنَيْكِ

أَشْرَبُ وَأَقُولُ : آهٍ.... يَا حُبُّ

مَا زِلْتُ أَهْمِسُ في أُذُنَيْكَ:

أُحِبُّكِ .. أُحِبُّكِ..

.....

أُصَلِّي عَلَى رُكْبَتَيْكِ الطَّاهِرَتَيْنِ

ثُمَّ أَغْمِضُ عَيْنَيَّ وَأَنَامُ

.....

أَمُوتُ فِيكِ

[1] ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس،الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000، ص: 231.

آهٍ .. ياَ حَمَامَتِي العَاشِقَةْ.!

.....

هَلْ أَحَدُ قَبْلِي سَكَرْ

قَبْلَ أَنْ يَشْرَبَ مِنْ تِلْكَ الكَأْسِ

الَّتِي لاَ تُشْبِهُ الكُؤُوسَ

هَلْ أَحَدٌ قَبْلِي طَوَقْتُهُ ذِرَاعَاكِ فَصَاحَ:

وَجَدْتُ حُرِيَتِي.. وَجَدْتُ حُرِيَتِي [1].

تتخذ لغة الشعر في التجربة الصوفية طريقة الرمز الإشاري، الذي يرتكز على اصطناع لغة تحمل شحنا دلالية جديدة، حيث تجسّد « الدلالات المحسة شكولا ذات بعد إشاري تجاه ما تومئ إليه مما يكاد يمثل تفسيرا جديدا لم تعد اللفظة أو الكلمة لها نفس الدلالة التي نعرفها بل تصطبغ دلالات أخرى خلف الألفاظ مما يكاد يكون تفريغا لمعنى الكلمة وصب معنى آخر بها حيث تزدوج الدلالة بما يتجاوز الحد الوضعي لها».[2]

تتطور في مثل هذه التجارب الطاقات التعبيرية للغة، وتتداخل في مناخ رؤيوي جديد، من خلال وضوح وتجلي الذات الشعرية، وبهذا فذات الشاعر هي مصدر الإبداع، و أن الظواهر والأشياء تنصهر في ذاته فيتوحد الكون به، هكذا

[1] عثمان لوصيف: ريشة خضراء، عشرون رسالة حب، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1999 ص:51 –52.

[2] رجاء عيد: لغة الشعر،– قراءة في الشعر العربي المعاصر–، منشأة المعرف، الاسكندارية،2003، ص:279.

تظهر المفارقة بين الصوفية كتجربة روحية تفنى الذات، وتغيب أثارها بآثار غيرها، وتستمد الصوفية « مصدر طاقتها من التسامي الروحي عن طريق تلاشي الوجدان البشري في الكينونة الإلهية المطلقة»[1]. وهذا ما يبرره توحد المرأة والله في شعرهم.

تجنح هذه القصيدة إلى استحداث صيغة المحادثة الروحية مع الآخر الذي يتلون ويتعدد، بين الله والحبيب والأرض والإنسان والطبيعة ....بوصفها تجليات لفظية ومعنوية تتردد في لغة المتصوفة، لتفتح لغتها على هذه المعاني الكثيفة، لتستل منها شعريتها.

تنطلق لغة الشاعر بوصف طبيعي [الليل والحبيبة] مستثنيا نفسه متعاليا عنهما، فاتحا أفق الذات على حرارتها ورؤيتها التي تتضمن لغة الخطاب، وهي تخضع لحركة شبكة الأفعال التي تعمل في هذا السياق الصوفي، لتعلن عن بدء الشروع في ولادة جديدة للغة، وهذه الأفعال هي:(عسعس\ هجع\ اشرب\ أقول\ احبك\ أصلي\أغمض\ أنام\ أموت\ يشرب\ طوقته\وجدت.)، إنها مجموعة منتقاة من الأفعال التي تشتغل على صنع شعرية اللغة بالخطاب الصوفي.

تتضح طبيعة اللغة الصوفية وحساسيتها كثيرا عبر معالم هذه القصيدة، ولعل المعجم الصوفي يتضح جاليا من خلال ما يلي(احبك المكررة\ المتيم\ اشرب \الكأس \ )، فالحب هنا، حب صوفي صادر عن صفة الجمال الإلهي وهو من معجم اللغة الصوفية بامتياز إذ « إن التصوف لا يصلح إلا بفضل الحب ولا يفسد

[1] نسيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص:126 .

إلا بسبب الحب».[1] وكذلك حديث الحب عند الصوفية الذي يتخذ « من الحب الأرضي مجرد إطار فني للدلالة على الحب الإلهي»[2].

يبتعد الشاعر المعاصر في تلبسه الحالة الصوفية عن الواقع المرئي في ظاهره ليغرق في الرؤيا والخيال والحلم ويعيش لحظة الإبداع مثلما يعيش الصوفي لحظة الشطح والانخطاف؛ وبما أن « المعاناة الشعرية في اللغة هي مجاهدة صوفية»[3]، يبقى على الشاعر إبداع لغته الخاصة التي يستطيع من خلالها التعبير عن هذا العالم الذي لا يشكل ولا يتحدد بحدود، لطبيعته الغائمة والمائعة الغامضة.

يستحضر الشاعر مصطفى الغماري وبصوفيته المعهودة رمز " قيس وليلى"، رمزية الحب والتغزل بالمحبوب والصبابة والعشق الخالص الذي لا يرضى بقاعدة أخلاقية، ولا يقبل بنصح العاذلين إذا كان من أجل التفرقة بين المحبوبين، ولقد خلص الصوفيون « إلى اعتبار الحب هو غاية ما يطمح إليه الصوفي وان محبة الجمال المخلوق المتمثل في المرأة إنما يمثل منطلقا أولي عن سبيله يسمو منه الصوفي إلى محبة الذات الإلهية التي تمثل الحب الحقيقي و المطمح الأول»[4].

---

[1] زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، الجزء الثاني ، المكتبة العصرية، بيروت ، دت، ص:189.

[2] رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص: 279.

[3] أحمد بوزيان : المنحى الصوفي في الشعر العربي المعاصر، المنحنى الصوفي في الشعر العربي المعاصر من خلال الرواد : السياب – صلاح عبد الصبور – خليل الحاوي – أدونيس – البياني – رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي – جامعة وهران – 1997– 1998 ص: 285.

[4] رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص:285.

يصحح الغماري– لقيس وليلى– بعض سلوكهما غير القويم، ويعطي لهما مفهومه الخاص للحب الذي يؤمن به هو أيضا في قوله:

قيس :بيني وبينك .. ليلى في الهوى نسب

فأنت وجهي .. وأنت الورد و العنب

أنت الخواطر .. إن فكرت .. أغنيتي

إذا ترنمت .. أنت الشعر و الغضب

.....

أنت الهوى أنت ..يا ليلاي ..مزدهر

نهر الضياء على نجواك .. منسكب

ليلى :ماذا يفيد الكلام الحلو .. والغزل

إن راح نبض الهوى بالهجر يكتحل

الحب ليس حكايات .. محنطة

يغيم فيها السراب المر ..والملل

الحب شعلة أشواق مقدسة

تنّفست .. فالمدى المجهول يشتعل[1]

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص:23–24.

تتوافر هذه القصيدة على حشد كبير من الألفاظ الصوفية المندسة وراء الرمز، والتي زودت لغة الشاعر من فضاءات الرؤية الصوفية، التي نقلت لغته من اللغة المعيارية إلى مستوى تعبيري جديد، يستلهم الفضاء اللغوي والتعبير الصوفي، ويبدأ مشروع القصيدة اللغوي من فضاء قصة (قيس وليلى) التي تتسم بالعظة العظمى في فهم درس الحب الأعظم. فرمز [ليلى] رمز المحبوبة الأزلية في عالم المتصوّفة، يستغله شاعرنا في قوله ذاك، للإيحاء بجو يشبه ما يعانيه المتصوّف الحقيقيّ، من شوق وحنين ولهف فشغف، وما الرحلة الشاقّة التي يعانيها المتصوّف إلا دليلا جَليّا على وجده وتوقه للوصول، ونشير إلى أن الصوفية هم أَوَّل من ربطوا بين « التجربة الروحية والرحلة واعتبروا بحثهم عن الحقيقة سفرا مضنيا، قد ينتهي بصاحبه إلى النهاية السعيدة المرجوَّة وهي الوصول»[1].

لن تستطيع الكلمات والسياقات الصوفية أن تنوب عن التجارب الصوفية، لأن النص الصوفي « نص مفتوح على كل السياقات، الاجتماعية والثقافية والإنسانية قد يحيل إلى التراث ولكن لا ليقف عنده فحسب، بل ليستنطقه ويثيره ويتجاوزه ويعرفه . إنّه نص وفي لذاكرته ولثقافات عصره»[2].

إن عبارات: [الحب ليس حكايات .. محنطة\\ يغيم فيها السراب المر ..والملل \\ الحب شعلة أشواق مقدسة.] ارتفعت إلى الأعلى لترى ما لا يُرى، حيث حققت

[1] زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1990، ص: 107.

[2] أحمد عبد الكريم: ملتقى غير صوفي حول الكتابة الصوفية في الجزائر، مجلة القصيدة، ملحق تصدره جمعية التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد10، 2003، ص: 76.

أنموذجها الصوفي في العشق الإلهي بالتواصل السري المقدس والعميق، هذه اللغة التي يبحث عنها شاعرنا الغماري لتعبر عن خصوصية لغته الشعرية الحاملة لكثافة تجربته ، وعليه فاللغة قادرة في يد الشاعر الموهوب «على بث الحرارة والحياة والإثارة في المألوف من كلمات الحياة التي تعيش في نفوسنا والتي تنبش عنها القبور في معاجم اللغة »[1].

يحمل نص الغماري تلويحات تقول أكثر مما تقوله ظاهر كلماته، تتقاطع فيها أبعاد ودلالات تجسدها لغة تفرض التواصل معها ذوقيا أو حسيا نحو المطلق باعثاً فيها نشوةً غيبية.

ويشترك التراث الصوفي فيه ذكر رواد هذا الاتجاه ومقاماته، ومن تبّنوه فلسفة وفكرا أو من أخذوه شعرا قديما، ويضم أيضا القاموس المتوارث الذي يستعمله مرتادو التصوف؛ والبعض من هذا القاموس نستشفه ونحن نحاول الدخول إلى عالم "الأخضر فلوس " أين نجد الرهبة والرغبة معا؛ نجد هجران الواقع ثم العودة سريعا لمعانقة الحاضر في شكل توديع آخر للمضي في شطحات صوفية ميزتها خاصة بعض ومضات الصوفية أو قاموسها اللغوي إذ يقول:

هذا الندى الشوكي يقتلني..

وأمنحه إساري

بادهت نفس وهي تكذب..

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية،2005، ص: 130.

فانسحبت إلى الفجاج أعيد شمل الروح..

أجمعها بصيحات البراري..

.....

أحسست بالنهر الصغير يمدني

وتعبت من حمل الجرار

.....

ليسمع الجسد الممدد فوق طاولة الحوار!!

هذا أنا كالبرق اقتض السحائب.

ثم أوقد شعلتي مترنحا فوق انكسارات المدى

.....

لا تظلموا الغرباء إنّهم

بذور الله في الأرض المريضة والصحاري..

ها أنا كالبرق أومض .. أو أموتْ

كي تخرج العنقاء زاهية

على سطح الكواكب . والبيوتْ

.....

سكت الهدير ولم يكن صبحا

وداهمني القنوتْ

بطلت صلاتي لم يكن صبحا

وغرتني الكتابة والمنابر

فوق أطلال المدينة

فاغتسلت بزنبق الأوجاع ثانية

غمست يدي بشمس مرة

.....

إنشاد السكارى ينتشي من همهمات المحبرة. [1]

ينطلق الشاعر في قصيدته من الكلمات الحُبلى بالشجو والأحزان، لكنه سرعان ما مال إلى توظيف قاموس صوفي للتخفيف من قلقه، تعكس ذلك توظيفاته للمصطلحات الصوفية المتمثلة في : البرق \\أومض .. \\ أموتْ\\\السكرى \\\القنوتْ،\\ ؛ تكمن شعرية الأفعال النابعة من روح الشاعر في هذا الاستحضار للتآزر الإنساني والمصالحة بين الذات الشعرية والعالم؛ لاتسامها بطابع السرية حيث شكلت انفعالات متراكمة للجمال والحقيقة، التي تمتد نحو الأبعد وتنتهي في انفتاح الذات الشاعرة على وجودها المرهون بالذاكرة والحلم أيضا، بلغة متوترة تفاجئ المتلقي في قوله: [إنشاد السكارى ينتشي من همهمات المحبرة] والسكر

[1] الأخضر فلوس: عراجين الحنين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص:81-82-83 .

والوجد والكأس والساقي وغيرهم « دلالات يصطنعونها تباين على زعمهم المعنى الوضعي»[1].

يتربص –الشاعر– خطاه للوصول إلى مرتب الوجد أو يبقى في دائرة الحياة أو الموت في قوله:[ها أنا كالبرق أومض .. أو أموتْ] ليصل إلى المحرق الصوفي منفتحا على سعادة العنقاء ،وعليه « يعتمد إزاحة الدلالة الأمامية المكشوفة للحس النظري واستحضار الدلالة الخلفية التي هي نتاج علاقة وموقع وسياق، لأن الدلالة الصريحة ليست هدفاً للشعر بينما تكون الدلالة الضمنية عماد الشعر وأصله، لقبضها على حرية الانفتاح والتوالد والتلون والتحول والحركة» [2]. وعلى هذا النحو يتم تكريس فعالية صوفية بشعرية عالية عميقة تنتقل فيها اللغة من الظاهر إلى الباطن ومن الحدود إلى المركز، نحو تكريس رؤيا صوفية.

وعليه فالتجربة الصوفية إذن « وهج شعري يأتلق أصلا في لحظة الاعتراف بالفجوة: مسافة التوتر، الاعتراف بأصلية للذات ، انفصمت وانشقت نتيجة لانفصام الذات إلى ذاتين تفصل بينهما فجوة هائلة، وكشف للطبيعة الضدية للعالم والأشياء»[3].

لا مندوحة من أن التجربة الصوفية ليست مجرد تجربة في النظر، وليست مذهبا دينيا فحسب، وإنما هي أيضا تجربة في الكتابة، ولقد استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والإنسان الفن، الشكل، والرمز والمجاز والصورة « والقارئ يتذوق تجاربه ويستكشف أبعادها عبر فنيتها وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها

[1] رجاء عيد: لغة الشعر، ص:285.

[2] أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت ، ط1، 1992، ص:228.

[3] كمال أبو ديب : في الشعرية، ص:103 .

معتمداً على ظاهرها اللفظي أي يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس» [1].

فما يفهم من هذا الكلام أن اللغة الصوفية، لغة شعرية رمزية ،ورمزيتها تكمن في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية فهي بذلك تخلق عالمها الخاص فهذا الميدان خير ميدان « تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته فهو ينفصل عن المجتمع ظاهرياً ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع بوجود مأساوي».[2]

كانت اللغة الصوفية، بالنسبة للشاعر الجزائري المعاصر، وسيلة للتعبير وميدان للتجريب الشعري، بوصفها أحد أهم عناصر البناء الفني في القصيدة المعاصرة، إذ ليس « في الشعر ما هو نهائي، ومادام صنيع الشاعر خاضعا أبدا لتجربة الشاعر الداخلية فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطا ما، أو قوانين ما، أو حتى أسسا شكلية ما، هي شروط وقوانين وأسس خالدة، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال»[3].

ونشير أن لغة التعبير الشعري في النص الصوفي؛ عند شعراء الجزائريين المعاصرين تحيل على تضلعهم وتمكنهم من إكساب اللغة طاقات شعرية، وخلق انزياحات عن طريق التلويح والإشارة، كما أنها لغتهم تماهت مع فعل التغيير والتجاوز، إذ تمكنوا من إنشاء الصلات اللغوية الناجحة بين المفردات، وذلك يعود

---

[1] محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003 ، ص:106 .

[2] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، دار الوصال ،الجزائر، 1994 ، ص:51.

[3] سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988، ص:99.

إلى أنها تلتقي مع الشعر « من حيث انفلاتها من قبضة العقل، مخترقة حدود مملكته»[1]

تعد اللغة الصوفية، لغة متفردة في النسج والدلالة، لغة معتمة كتومة تلفها العفة، لغة عصيّة على البث، لكنها حين تتكشَّف للقراءة المتأنية تشع ضياءً تمتزج فيه المواجد وتسكنها نفحات صوفية وعاطفية وفلسفية تدعونا فيها إلى الخروج من هذه العتمة الثقيلة إلى فلسفة الضياء والجمال والحقيقة المطلقة والصدق، وهن مكمن شعريتها.

1- شعرية لغة المفارقة/البنيات الخلافية.

فلسفة الأضداد سمة وجودية، حيث خلق الله سبحانه وتعالى كل شيء بمبدأ التناقض[الأرض/سماء، الليل/النهار، الرجل/المرأة، الخير/الشر..] « والوجود في مشاقة مع ذاته، التناقض جوهره، والتغيير قانونه، الذي يجري عليه في تحقّقه... وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك».[2]

المفارقة في العرف اللغوي من « الفرق خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقا.... والتفرق والافتراق في الكلام، يقال فرقت بين الكلامين فافترقا، وفرقت بين الرجلين فتفرقا... وفرق الشيء مفارقة وفراقا: باينه والاسم الفرقة، وتفارق القوم: فارق

[1] عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص155.

[2] عبد الرحمن بدوي: الزمن الوجودي، دار النهضة المصرية، ط2، د ت، ص: 24 . 26.

بعضهم بعض... ويقال وقفت فلانا على مفارق الحديث، أي على وجوهه... وفرق لي رأيُ، أي بدا وظهر»[1]

أما اصطلاحا فقد تدرج كباقي المصطلحات عبر مساره الزمني إذ عُرف منذ « عصر أفلاطون باسم (إيرونيئا) ironiea وهذا المصطلح هو ترجمة لمصطلحين اثنين: أولهما paradox ، واللآخر irony، وهي طريقة معنية في المحاورة، وتعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة».[2]

تقوم المفارقة على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها paradox ، هذا التناقض يوهم المتلقي أن ما تلقه فيه خلخلة ، مما يحمله على الإمعان والتنقيب في هذا التناقض أو المفارقة، ليتبدى له بعد ذلك نوع من الانزياح والتوتر في اللغة على مستواها الأفقي والعمودي، حيث تعين « المبدع على الانفلات من دائرة البساطة والمباشرة ومن ثم الدخول في آفاق الشعرية الضبابية والشفافية البعيدة، والجمالية الساحرة »[3].

تظهر المفارقة على أنها وسيلة فلسفية، « تفضح لتكشف، وتهدم لتبني، وتضحك لتبكي، وتهمس لتصرح، وتشكك لتؤكد وتتأكد، وتتبدى المفارقة في مظاهر شتى تتصل بالوجود والمجتمع والفرد وتتمثل في أوجه التناقض والتضارب، والتنافر، والتعارض والاختلاف، والانعكاس والتغاير، والتباين،

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد10، ط6، 1997، ص: 299-300.

[2] سي ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،1993، ص: 27.

[3] سامح رواشدة: فضاءات شعرية – دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل- ،المركز القومي، الأردن، 1999، ص:13.

والتجاوز، والتقابل بين طرفين: بين ما هو ظاهر، وما هو باطن، أو بين ما يحدث، و ما يجب أن يحدث، أو بين الجد في الهزل والمعقول في اللامعقول»[1]

تقوم الأضداد بدور حيوي وفعال في تأسيس شعرية اللغة، في تطريزها وتطريبها، ذلك إذا أحسنا « اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناخ تجليه في الشعر، استطعنا في خاتمة المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو أكثر امتيازا وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها»[2] في الخطاب الشعري، وتعد لغة الأضداد سر من أسرار حالات الكشف عن العلاقات الإنسانية المتافعلة التي تنتجها حركة العلاقات الداخلية المتشابكة في النص الأدبي ذلك لأن « الشعر لا ينمو إلا في نوع من الجدلية الضدية أو التناقضية».[3] هذه الجدلية الضدية هي التي تنشط ميكانيزمات الشعر وتشحذ همم حساسيته باتجاه الانبعاث والتطور، ومن ثمة يثب ويتمدد شعريا.

اغترفت القصيدة الشعرية العربية المعاصرة عموما، والجزائرية على وجه الخصوص من تقنية المعنى ونقيضه، أو ما يعرف بالمفارقة بأنواعها، لامتصاص المعاني المتشضية والهاربة من قبضة الصرامة التعبيرية العادية، حيث تنوعت حسب المواقف الدلالية في الأنواع التالية:

---

[1] يوسف حسن عبد الجليل: المفارقة في شعر عدي بن زيد العيادي، دراسة نظرية وتطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1 ، 2001، ص:11.

[2] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص:45.

[3] أدونيس: تجربتي الشعرية، مجلة الباحث، المجلد05، العدد23، دار الباحث للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص:128.

1- مفارقة العنوان.

تعتبر الثنائيات الضدية منعطفات تثير الانتباه، داخل نسيج نصوص الشعراء الجزائريين المعاصرين، وفي عناوين دواوينهم وقصائدهم بنحو خاص، حيث يتحول النص بموجبها إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وتتمثل هذه الظاهرة في استعمال العبارات الدالة على التغاير والتضاد، أو التي تحمل الشيء ونقيضه في تركيب إضافي موجز؛ وهي تبدأ من اختيارهم لعناوين دواوينهم، بيد أن العناوين هي العتبات الأولى للولوج إلى عوالم النص؛ كما أنها تعبر عن مخاض العبور الذي يمر به أصدق تعبير، فهي ليست « حلية تزيينية يرصع بها أعلى النص بل هو أفق من التعبير واكتناه الدلالة وتساوق تكويني مع النص ومنجزه القيمي والجمالي.» [1]

ولتأكيد هذا المعنى نجد في بناء اللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، هذه التقنية في استعمال العبارات الدالة على التضاد والتقابل والمفارقة، أو التي تحمل الشيء ونقيضه، وقد نلمس هذه التراكيب في بنية النص الصغرى أي: عناوين الدواوين نذكر على سبيل المثال:"محمد بن جلول"[2] و"بوح في موسم الأسرار"[3] و"الشمس والجلاد"[4] و"عولمة الحب عولمة النار"[5]،"...وعلى الرغم أن

[1] علي حدد: قراءات في الشعر اليمني المعاصر، منشورات اتحاد كتب العرب،2002،ص:109.

[2] محمد بن جلول: أوجاع باردة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2010.

[3] مصطفى محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار، لافومك، الجزائر، 1985.

[4] عزالدين ميهوبي: الشمس والجلاد، دار الأصالة، سطيف، الجزائر،1988.

[5] عزالدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، دار الأصالة، سطيف، الجزائر،2002.

هذه الظاهرة ليست جديدة تماما في شعرنا العربي، إذ أننا لا نعدم أن نجد عناوين قصائد لشعراء آخرين[1] غير جزائريين تحمل المعنى ونقيضه.

الورد ≠ النار

بوح ≠ الأسرار

الشمس ≠ الجلاد

الحب ≠ عولمة

تتفتق هذه المتضادات على معان قصية بعيدة تستفز المتلقي وتشد انتباهه، تمتاز العناوين هنا بخاصية غموض اللغة وعتمتها، غموض الكلمة، غموض فلسفي وميتافيزيقي يحف بالعنوان؛ حيث أن الورد دليل على الصفاء والنقاء والروائح الزكية والحياة، في حين أن النار تدل على الويل والغبن والفناء، والشاعر بذلك يطمح إلى لغة تفيض بالضياء والسلام والوفاء، لغة تتجسد فيها لغة الحياة، لغة الحب، لغة الضياء التي ينتصر فيها الخير على الشر، والنور على العتمة، والحياة على الموت؛ وعليه فإن الشعر « عدول عن المواضعة وإيغال في دائرة الاتساع ومن هذا الحدث تتبع الدلالة الإيحائية لعلامات النص» [2].

لا تقتصر هذه التقنية البنائية على عناوين الدواوين فحسب، بل نجدها في عناوين القصائد، إذ يقدم الشاعر "نذير بوصبع" لنا قصيدة موسومة بـ [لقاء البدء

---

[1] مثلا: قصيدة "أغنية النار" و" أنشودة منتحر" لعبد الوهاب البياتي من ديوان: ملائكة وشياطين. – ونازك الملائكة في قصائد: "أنشودة الأموات" و"الزهرة السوداء" و"الراقصة المذبوحة" ، أنظر المجموعة الكاملة،....إلخ.

[2] عبدالله حسين البار: في أسلوبية النص، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ط1 ،2004 ،ص:116.

والنهاية] [1]، هذا العنوان يستفز القارئ بالبحث عن معاني هذه الشفرة بطرح عدة استفهامات، لعل أقربها تبادرا إلى الذهن هو: إذا كان هناك لقاء، فحتما كان هناك فراق، وهنا يتولد تضادا جديدا، اعتمد الشاعر في سبكه على طريقة حذف المعروف أو المسكوت عنه، ثم كيف افترقا ليلتقي [البدء بالنهاية]؟ ولا يلتقيان إلى إذا جرى سباق دائري، ينطلق من لحظة البداية التي هي خط النهاية، لكن اللحظة الزمنية تختلف، كما تختلف الأحوال النفسية والبدنية وحتى المكانية أصلا، وإذا كان الأمر كذلك كان عليه القول: لقاء النهاية بالبداية، ولكن، ما طبيعة هذا اللقاء؟ وهل هي نهاية البداية؟ أم بداية النهاية؟ هذه المناورات الاستفهامية خلقت مسافات التوتر وفجوات عملاقة أعطت للغة التضاد شعرية عالية، وأشركت المتلقي في أنتاج نص جديد من زاوية نظره.

فالشاعر بذلك، لم تسقط من قلمه حالات الحزن أو الخوف أو الفرح أو الطيش أو السكوت إلى غير ذلك من آثار الأحداث النفسانية، إلا وكان لها مرجعيتها في اللاشعوره لأن كلَّ مفردة – في اللغة الشعرية – هي عاملٌ شعريّ، « يتضمّن بالإضافة إلى معناه، قيمة تعبيرية تتجاوزه، بوصفها ناجمة عن العلاقات القائمة بين الألفاظ المفردة، ومظهرها ومعناها وحركتها، وعندما نقول بالاغتصاب الواعي للغة، فنحن نعني المعرفة المركَّبة لقوانينها، بوصفها أداة تعبير خالص، وطاقة مُحَرِّكة للتعبير، تحيل اللغة المفردة فعلاً في نطاق الصورة الشعرية»[2].

---

[1] نذير بوصبع: حصاد الطين والظلمة، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر،2008 ،ص35. هذه القصيدة [نالت جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر] دورة:2001، ينظر نفس الصفحة.

[2] عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص:336.

ولعل أكثر الثنائيات التي نقشت جسد القصيدة هي الثنائيات الضدية، ذات الحركة المركزية في بناء المعاني، والتي ولّدت ذائقة نابعة من تضاريس المعاني، ومتواليات العطاء الثر وتسامقت فيه؛ ومن بين هذه الثنائيات ما يلي:

2- الثنائيات الضدية.

برزت لغة جديدة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، تحت تأثير الصراع بين تمثلات الثنائيات الضدية، وهي لغة التضاد والمتناقضات التي تمثل هذا الصراع المتنوع، فمن قصيدة إلى أخرى يكون هناك تنويع، ذلك لأن الشاعر ينفر من النمطية المكرسة، ويعتبر كل نص إبداعا جديدا، تتوالد من خلاله التقابلات والصيغ، نلمسه في قصيدة: (أول البوح) لعبدالله العشي حين يقول الشاعر:

أوقفتني في البوح يا مولاتي

قبضتني ، بسطتني ،

طويتني ، نشرتني ،

أخفيتني ، أظهرتني ....

و بحث عن غوامض العبارة . [1]

[1] عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007، ص:5.

وظف الشاعر جملة من ثنائيات الأفعال المتناقضة والمتتالية، فيها جماليات جمع المتفارقات، حيث تحول النص بموجب حركة الأفعال إلى مولد للطاقة، التي تمد عناصر النص بدفعات متوالية، « وتشحنها بالقوة الحركية والتوالدية بدءً من الإيقاع، وانتهاء بالتوليد الغنيّ للعلاقات الداخلية في النص»[1]

نشير إلى أن ما كان ليحصل مع الشاعر البوح المطلوب، لولا هذه الدوامة العنيفة التي تعرض لها، وما كان أثرها ليرسخ بعمق في ذهن المتلقي لولا عرضها بطريقة إنسانية متلاحقة إيقاعيا « فالفاعلية التحويلية للتضاد الفعلي، حين يتحول السلبي إلى إيجابي والذاتي إلى كوني في معادلة الهدم والبناء في وقت واحد. فالفعل إذاً، لا يستدعي الأضداد لتكوين سياق للمقطع أو للقصيدة، فحسب بل لتكوين حركة داخلية، تفجِّر الدلالات الضدية، التي ستقوم بنقض الدلالات الصريحة لهذه السياقات في سطح النص بأزمانها المختلفة».[2]

فبناء الخطاب الشعري على هذا التوتر والتعاقب بين الأضداد يدفع المتلقى إلى ملاحقة ذلك التوتر الدلالي والإيقاعي بحثا عن انفراج له، وثمة تكمن الشعرية أو الفجوة ومسافة التوتر، لأن السر فيه هي ائتلاف هذا الخطاب المتشتت في وحدة تجد فيها عناصره المتنوعة معناها في تمسكها بغيرها، وعلى القارئ أن يهتدي إلى المفاتيح الدلالية ليعثر على هذا الائتلاف المتنافر.

[1] أسيمة درويش: مسار التحولات، ص: 239.

[2] درويش أسيمة: مسار التحولات، ص: 278.

نجد أنفسنا بصدد مقطع شعري لا نستطيع التوقف عن الاسترسال في قراءته إلى غاية منتهاه، حيث تجد نفسك تقرأ هذه الأسطر الشعرية بسرعة سريعة، لا تستطيع التوقف، لأن مقاطعها جاءت على هيئة منزلقات شديدة الانحدار، لا تتيح التمهل بل تدفعك دفعا للمقطع اللغوي الموالي، على طريقة امرئ القيس في وصف فرسه الأسطوري في قوله:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا ** كَجَلمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ**[1]

و لعل ذلك ما يعكس سلاسة التعبير اللغوي عند الشاعر، حيث أن العلاقة بين البنية الصوتية والبنية الدلالية لهذه الثنائيات الضدية أوجدت تلاحما مثيلا أدى إلى جودة التعبير، حتى لكأن « اللفظ يسابق المعنى والمعنى يسابق اللفظ»[2].

وهو الأمر الذي جسد الشعرية وفاعليتها في الديوان، وعليه فإن قيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات، الذي يقيمه « بين العنصرين المتقابلين وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداعَ في توال لغوي، وبعبارة أخرى: فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة»[3].

وقد قام هذا المقطع الشعري والذي يليه على مجموعة من المصطلحات الصوفية المتقابلة، فنجد :

– القبض يقابله البسط

---

[1] القرشي(أبو زيد محمد بن أبي الخطاب): جمهرة أشعار العرب،ص:101.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين،ج1، ص:115.

[3] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الأدبي، جدّة، 1988، ص: 256.

- الطي يقابله النشر

- الإخفاء يقابله الإظهار .

إن الشاعر" العشي " يقيم من ملفوظاته جدلية نتجت عنها صياغات دلالية تتشاكل وتتعالق عبر خطابه الشعري، فالمفارقة الحاصلة في هذه الأبيات تصدم وعي القارئ، وتضعه أمام مشهد متوتر في محاولة لجمع شتات النص وتأليف منه معان ومتناقضات، مع بناء معنى جديد يهدم المعنى الظاهر السابق السلبي؛ مما يدل على أن هذه الإستراتجية الضدية لم تعد عملا بسيط التكوين بل « نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني»[1].

وإذا اعتبرنا التضاد سمة من سمات الانحراف الأسلوبي، فإنه في هذه النصوص الشعرية اكتسب إستراتيجيته المؤثرة من خلال طبيعته العلائقية، وليس من خلال المفهوم التقليدي الضيق للطابق والمقابلة، لأنه يتأسس دلاليا على عنصر المفاجأة، والجمع بين المتناقضات ، وعلى القارئ أن يؤلف بينها في قراءة متناسقة.

كما توزعت الثنائيات الضدية إلى أزواج أو مجموعات بحسب الدلالة، فقد تنوعت من حيث طريقة توظيفها، ذلك أن « الرمز اقتصاد لغويّ، يكثّف مجموعة من الدلالات والعلاقات، في بنية دينامية، تسمح لها بالتعدّد والتناقض، مقيما بينها

[1] علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط19971 ، ص: 131.

أقنية تواصل وتفاعل»[1]؛ فلا تكمن براعة التضاد عند الشاعر فقط في وفرة استخدامه في ثنايا القصيدة، وإنما يعود إلى تنوع تجربته وعمقها، إلى جانب براعته اللغوية حيث استطاع أن يستثمر إمكانات التضاد بالطريقة التي تؤثر في الملتقي.

وهكذا يتخلَّى الفعل عن دوره كمؤشّر على التحوّلات الطارئة إلى صانع لهذه التحوّلات، أي إلى « طاقة توليدية لحركة التداعي والاستدعاء، والتحوّل والتفاعل، وما يرافق ذلك من انبثاقات دلالية مفاجئة».[2]

يمثل التقابل اللغوي مظهراً من مظاهر العلاقة بين الألفاظ والمعاني فتوجه إحداهما معنى السياق ووجهة مباينة ومعاكسة عما توجهه إليها الأخرى ، وهو ما نسميه بالتقابل اللغوي أو التضاد وإذا نحن فسرنا « لعبة مبدأ [النقيض] في إطار المعنى النفسي اللغوي على أنها تقدم بدرجة أو بأخرى سهولة كبرى للمتلقي للإنتاج »[3]، فتؤدي لغة التضاد بذلك إلى تشابك الدلالات والإيحاءات، مما يسهم في تفاعلها وتوالدها، ومن خلال تفاعلها وتوالدها ينمو غطاء القصيدة ويتكاثر، وفي تكاثرها تتحقق الشعرية.

---

[1] خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص:191.

[2] م، ن، ص: 145.

[3] جون كوين: اللغة العليا، ص:363.

الفصل الثالث

شعرية الصّورة الشّعرية

الفصل الثالث: شعرية الصّورة الشّعرية.

1-توطئــة.

2-شعريّة الصورة الكلية/المركّبة.

3-شعريّة الصورة الومضة.

4-شعريّة الصّورة الحسيّة.

5-شعريّة الرؤيّا.

6-شعرية الصورة الذهنية.

1-شعرية الصورة الأسطورية.

2-شعرية الصّورة الرّمزية.

3-شعرية صورة الرمز الصوفي.

1- توطئــة.

يعتبر مصطلح الصورة الشعرية من أكثر المصطلحات مؤتاة في دراسة النص الشعري الحديث والمعاصر؛ لأنها الوسيلة الفاعلة، التي تُوصلنا إلى إدراك تجربة الشاعر، والوعاء الذي يستوعب تلك التجربة عن طريق السمو باللغة، وتفتيق طاقات الكلمة، فالصورة تنمو في داخل الشاعر مع النص الشعري ذاته؛ وعليه فإن قوة الشعر تتمثل « في الإيحاء عن طريق الصور الشعرية لا في التصريح بالأفكار المجردة ولا المبالغة في وصفها، تلك التي تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص، ومن ثم كانت للصورة أهمية خاصة».[1]

وللصورة الفنية مفاهيم متعددة ومختلفة باختلاف الأزمنة؛ فمفهومها القديم كان قائما على صلة التشابه بين الشعر والتصوير، والرسم، والتخيل، وعلى الاهتمام بالأشكال البلاغية للصورة :كالتشبيه، والاستعارة، والكناية[2]، وأما الآن فقد تعددت مفاهيمها وتنوعت، ومن ثمة فإن « الصورة هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة، من الخيال والفكر والموسيقى واللغة. هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص البنية لم تتحدد على نحو واضح. إنها الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني والزماني».[3]

---

[1] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة مصر للطبع، القاهرة، . دت، ص: 60

[2] ينظر: الجاحظ: في البيان والتبيين، والحيوان،اوينظر: عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز \ وينظر: حازم: القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء.....وغيرهم.

[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 253.

ظل الاهتمام بالصورة الشعرية قديما وحديثا رغم تغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فوجودها يظل قائما ما وجد الشاعر، لذلك أدركت القصيدة المعاصرة أهميتها ولم تعد في الشعر المعاصر آلية ومجرد وسيلة لنقل وجر المعنى وتوضيحه، بل أصبحت بنائية عضوية لا تطفو على سطح القصيدة، بل تضرب في صميمها لتكون لها القدرة على توليد التجربة ،وإظهارها كاملة غير منقوصة تؤدي بالقارئ إلى الإحساس بها إحساسا عميقا لا سطحيا ؛« والصورة يتلقاها الإنسان من الخارج، أو يكونها من الجمع بين أشتات من عناصر خارجية، تألفت من خلال الكلمات في تركيبة جمالية ذات طاقة انفعالية».[1]

الصورة في مفهومها العام « رسم قوامه الكلمات» [2] وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعد « الصورة هي البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري » [3] ولا يمكن لهذا التشكل أن يأخذ وضعه الشعري الوثيق من دون اكتمال حلقة هذا النسيج على أفضل ما يكون، وبذلك يجب النظر إلى الصورة الشعرية على اختلاف أشكالها وأنماطها وأنواعها على أنها« أخطر أدوات الشاعر بلا منازع»[4]

---

[1] عبد الله الغدامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، ص:144.

[2] دي لويس سيسل :الصورة الشعرية، ترجمة :أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج، 1984م، ص:81.

[3] محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، منشورات دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1999م، ص:44.

[4] علي عباس علوان: تطور الشعر العراقي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975، ص:41.

كما أنها لا تظهر «على أنها تمثل المكان المقيس، بل المكان النفسي»[1]، لأنها في جوهرها تمثل تركيبة عقلية وعاطفية وانفعالية في لحظة من الزمن[2].

ولذا عرفها علي البطل على أنّها« تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها »[3]؛ كما تتمظهر الصورة الشعرية في القصيدة من خلال النظر إلى « أن لها فلسفة جمالية مختلفة وخاصة، فأبرز فيها الحيوية وذلك راجع إلى أنها تتكون تكونا عضويا»[4]، ومن ثم تقوم بنقل الفكرة الشعرية التي انفعل بها الشاعر إلى جمهور القراء عبر هذه الحيوية وهذا التكون العضوي لها[5].

ولعل أهم ما في نظام تكوين الصورة الشعرية أنها تظهر في القصيدة «كنوع من التناسق الدينامي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز » [6]، وهو ما يؤلف التشكيل الشعري الحامل للصورة الشعرية.

إن هذه الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة عادة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل، واستجابة، وتناف

---

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط4،1981، ص:67.

[2] ينظر: م، ن، ص:71.

[3] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص:30.

[4] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1976، ص:143.

[5] ينظر: م، ن، ص:129.

[6] عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984، ص:262.

وتعاطف[1]، بحيث تنجح في التعبير عن هذه الحساسية الإشكالية عبر الدلالات المنبعثة عنها من الداخل والخارج.

على هذا الأساس يمكننا أن نصف الصورة الشعرية في معناها التواصلي الدلالي بأنها «عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني»[2]، ليعمل هذا التفاعل والنشاط في سياق مهم من سياقاته على تحويل الحقائق الخاصة بالشاعر إلى حقائق عامة تهم المتلقي.

تتكون الصورة الشعرية إذا من خلال العمل على« استنفار كينونة الأشياء ليبني الشاعر منها عملا متحد الأجزاء ، تكون فيه الصورة فضاءً ملونا لقوة الخيال الخلاقة »[3] وهي تعبر عن جوهر الصورة، كما أن القصيدة تستفيد في تشكيل صورها من كل الإمكانات الفنية المتاحة، « سواء كان ذلك في مجال الفنون القولية الكتابية أم الفنون الجميلة، بوصفهما مصدرين مركزيين من مصادر الشاعر الثقافية التي تسهم في خلق الصورة»[4].

وبهذا تتحول الصورة إلى « عملية فنية مركبة يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته، من ذهنية ونفسية، وتعبيرية، ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع معين، وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقت » [5]، لتكون بذلك –الصورة الشعرية –عنصرا

---

[1] ينظر: كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين ، بيروت، 1979، ص:56.

[2] مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص:336.

[3] عبد القادر الرباعي: الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، العدد204، السنة 17، دمشق، 1979، ص:27.

[4] محسن أطميش: دير الملاك، دار الرشيد للنشر، بغداد، ص:257.

[5] محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1975م، ص:95.

أساسيا من عناصر التواصل والتمثيل بين القصيدة التي تمثل تجربة الشاعر وهويته الفنية، وبين المتلقي الذي يسعى إلى فهم طبيعة الصورة الشعرية ليدرك مقولة القصيدة ويدخل أجواءها وتفاصيل لوحتها؛ « ولما كان الشاعر إنسانا يمزج في باطنه بين الواقع والمحتمل أصبحت وسيلته الوحيدة للتعبير، هي نقل هذا المحتمل بالكلمات في صور فنية، مادام المنطق والأفكار أعجز من أن يثبتا هذا الشيء المحسوس» .[1]

القصيدة الجزائرية المعاصرة تحاول وتسعى دائما بواسطة تقديم بناء مميز من الصور الشعرية المختلفة، بغية تحقيق الشعرية بالتأثير في القارئ عن طريق التفاعل اللغوي والوجداني، خاصة وأنه أصبح اليوم فاعلا، ولم يعد مجرد منفعل في التعاطي مع النصوص الإبداعية على اختلافها.

وبناءً على ما تقدم نجد داخل بنية العمل الإبداعي، الشعراء الجزائريين المعاصرين قد اهتدوا إلى عناصر متنوعة ومتشابكة في تشكيل وبناء صورهم على اختلاف مسمياتها.

2-شعريّة الصور الكليّة / المركبة.

تتداخل الصور الشعرية فيما بينها، حتى تبدو قراءة القصيدة وكأنها قراءة للتداخل الدائم في حركة الصور الجزئية وتوتراتها، حيث تنحصر قيمتها فيما تحدثه من معاني في طبيعة عرضها كاملة، بيد أنها تفرض على المتلقي نوعا من اليقظة، وذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه والتقاطه للمعنى، وتنحرف به إلى إشارات

[1] محي الدين محمد: محاولات في تحليل التجربة الشعرية، مجلة "شعر" عدد 18 يونيو 85، ص: 32.

فرعية غير مباشرة؛ و« الصور المركبة، هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد، أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة»[1].

والصورة الكلية/ المركبة في هذا السياق وبحكم حضورها اللافت هي التي تتدخل في تحديد ماهية الشعر، حتى غدت القصيدة وفق هذه الرؤية تقرأ صورة صورة، وأصبحت عنصرا رئيسا من عناصر شعرنا عمومًا والمعاصر منه على وجه الخصوص[2].

إن الصورة الكلية أو المركبة لا تتوقف عند حدود صياغة الصور بمعطاها الفني التشكيلي « بل أصبحت تحتوي على بعض الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة، التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموزًا وسيمياء وموسيقى وعاطفة » [3]،تسهم كلها في الانتقال بعنصر الصورة الشعرية إلى مرحلة تكوينية بالغة الأهمية في الكون الشعري للقصيدة؛ وهي أهم الدعامات التي يعتمد عليها المبدع في عملية الخلق والكتابة، ويلجأ إليها في إعادة الترتيب، ذلك « لأن الصورة هي الجزء الأكثر فنية في بنية النص الشعري الحديث الحر، وهي الملمح الرئيس المميز للحداثة الشعرية؛ ولذا فقد نبه النقاد والدارسون على الاهتمام بالجمال

[1] عبد القادر الرباعي: الصورة في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك،1980، ص:177.

[2] ينظر: عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص:374.

[3] م، ن، ص:365.

اللغوي في خصائصه التعبيرية المستوحاة من الإحساس الداخلي لصور البيان، والتي غدت فيما بعد معياراً لجودة نظم القول».[1]

تسهم الصورة الكلية في إثارة العواطف عند المتلقي نحو إدراك لحظة من التجانس الكوني في جوهر القصيدة، على النحو الذي تصبح فيه الصورة الشعرية « سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع، وهو يتطور في أوجه مختلفة، ولكنها صور سحرية وهي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان » .[2]

ولعل قصيدة [القلب يرسم دورته] للشاعر فاتح علاق، تمثل أحسن تمثيل للقصيدة الكلية، حيث يشكل قصيدته وكأنها لوحة تستقبل حشدا من الصور المتابعة المترابطة لا صورة واحدة وهذه الصور « لا تتوالى وفق ترابطيته الزمنية، بل تأتي وفقا للحالة النفسية والشعورية الخاصة وتكون ناتجا لتفاعلاتها، وأن المبدع يعول على التآزر بين الصور للنهوض بتجربته الشعورية وإعطاء العمل الأدبي ملامحه الخاصة التي تميزه وتمنحه قدرة على النمو والاستمرار بتوسيع الأبعاد الدلالية للصورة وتعميقها وخلق امتدادات لها في ما يتولد من صورة وظلال للصور» [3] حيث يقول:

مَيّتٌ أَنْتَ فَاخْتَرْ مَكَانَكَ بَيْنَ الخَشَب!!

---

[1] رائد وليد جرادات: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر، نازك الملائكة أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29 ،العدد1و2، 2013.

[2] سي دي .لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص:90-91.

[3] محمد علي الكندي: الرمز والقناع، في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، لبنان، ط1، ص:49.

جُثَّةٌ لِلطَّرِيقِ هُنَا

جُثَّةٌ لِلشِّعاَبِ هُنَاك

جُثَّةٌ لِلَّشجَرِ

جُثَّةٌ لِلنَّهْرِ

لاَ وَقْتَ لِلرُّوحِ

لاَ وَقْتَ لِلطِّينِ

فَادْخُلْ إِلَى جُثَّةٍ وَاحْتَسِبْ!!

هَذَا زَمَانُ الدَّمِ

قَابِيلُ يَقْتَلُ هَابِيلَ

أُودِيبٌ يَقْتُلُ لاَوُوس

فَاهْرَبْ إِلَى الجَنَةِ واحْتَجِبْ!![1]

فالصورة الكلية هنا تقوم على ثنائية، [الحياة \ الموت] الصراع الأزلي، وهي صورة ترسم واقع القتل والموت في أبشع صوره في المرحلة الماضية من تاريخنا،– العشرية السوداء– فاستهل الصورة الأولى الاستهلالية، بـ [" ميت أنت فاختر مكانك بين الخشب "][2]؛ حيث ومن الوهلة الأولى يبدأ صورته بتقديم وتأخير في

[1] فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2001 ، ص:59.

[2] المصدر نفسه، ص:59.

عناصر الجملة– انزياح– لإثارة انتباهنا مباشرة إلى لغة الموت، حيث لا يستوي التعبيران " فقولك أنت ميت وقولك ميت أنت " تختلف فائدة الكلام و مدى تأثيرها، عندما يقول الشاعر["ميت أنت "] [1] فهذا يعد من براعة الاستهلال التي تشد القارئ لتتبع الصور المتتالية وصولا به إلى الصورة الكلية، خاصة وهو يوظف ضمير المخاطب[أنت] مما يجعل القارئ يحس وكأنه جزء مكوّن لهذه الصورة، لأن الشعر في حقيقة الأمر له القدرة السحرية على « تحويل غير المنظور إلى منظور حي وعلى تحويل الكلمات إلى أضوء باهرة يجدد ألوانها المثيرة كلما تجدد إليها النظر»[2].

واسترسل الشاعر قائلا: فأنت حتى و إن زعمت بأنك حي فأنت في عداد الموتى لأنه لا قيمة لك، قيمتك مع الخشب الذي لا يمثل دورة الحياة لأن بمجرد انفصاله عن الشجرة الأم، هو ميت لا محالة.

الصورة الثانية: تعمل على إيجاد نوع العلاقة الظرفية –الزمكانية– بين الراوي الشعري والشخصية، وتعمق دلالة الفكرة الأولى [قد يكون جثة للطريق]، أو[جثة للشعاب]، أو [جثة للشجر] أو [جثة للنهر] [3]، وهذه كلها كنايات عن ترامي الأموات في كل مكان؛ فاختر مكانك...

الصورة الثالثة: ترسم حركة الشخصية في تطور رمزي هام من تطورات بنيتها داخل الصورة الكلية التي تسير نحو التكامل والصيرورة. [لأنه لا وقت للروح، لا وقت للطين] [4] فالشاعر صاغ هذه الصورة الجزئية في شكل مجاز مرسل فالطين هو العنصر الأول المكون للإنسان لأنه خلق من طين، وهو الآن كالطين لا

---

[1] المصدر نفسه، ص:59.

[2] عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي والثقافي، المملكة العربية السعودية،1985، ص:122.

[3] فاتح علاق : آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2001 ، ص:59.

[4] المصدر نفسه، ص:59.

قيمة له مرمي في كل بقاع الوطن كما يرمى الخشب [فلا وقت للروح] [1] كناية عن فقد الإنسان لعزته [ولا وقت للطين] [2] فقد الإنسان كرامته، حيث أهين حيا وأهين ميتا.

وتكشف الصورة الرابعة عن طاقات أسطورية تستمد رؤيتها من مصادر دينية، رمزية أسطورية، من أجل الارتفاع والارتقاء بحساسية التشكيل الصوري إلى أعلى درجة ممكنة نحو البناء العام للصورة الكلية. [هذا زمان الدم] ،[قابيل يقتل هابيل] ،[أوديب يقتل لاووس] [3]، وفي هذه الصورة الجزئية تزداد الصورة الكلية بروزا واتضاحا، بهذا الموت والقتل ليس من أجل تحرر أو قضية عادلة، إنما يحدث هذا ظلما و جورا لأن استعمال قصة قابيل وهابيل فيها دلالة على الظلم والأنانية، دلالة على الفتن ، دلالة على غياب القيم.

تظهر في الصورة الخامسة ممكنات متفتحة على فضاء أوسع، تجعل من الصورة الكلية مجالاً لاحتواء الأشياء في صيغة درامية، تتعامل مع كل ما هو متاح كنتيجة مادام القوي قد أعلن حربه على الضعيف فإنه لا قدرة للضعيف على المواجهة، فالشاعر يوجه قائلا: [فاهرب إلى جثة واحتجب] فهو يحبذ مقام هابيل على مقام قابيل، لأن في موتك وأنت مظلوم راحة لك تحجبك عن رؤية كثرة القتل، تحجبك عن الوقوع في الظلم.

تساهم هذه الصور في تلاحمها وتآزرها في إرساء معالم الصورة الشعرية الكلية في القصيدة، حيث يتدخل المنطق الشعري في الصور المتلاحقة من خلال حركة رياضية تدور بين السبب والنتيجة.

---

[1] المصدر نفسه، ص:59.

[2] المصدر نفسه، ص:59.

[3] المصدر نفسه، ص:59.

فالصور في هذه القصيدة لا تعطي قيمتها الحقيقة إلا داخل الصورة كاملة وحين تنفرد كل صورة بمفردها، تسقط قيمتها وتنخفض وتيرتها الشعرية؛ وعليه فالشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية، فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء[1].

وعمقت الصورة الشعرية الكلية الصورة الأسطورية، صورة أوديب القاتل لأبيه والمتزوج من أمه، وإذا كانت الآلهة تحكمت بقانون الجبرية في تسيير مصير أوديب، فإن الشاعر أخرجها من هذه النظرة، وأعطها فسحة الإرادة الذاتية؛ حيث « تكشف هذه الصورة بهاجسها الرمزي الأسطوري عن الواقع، فتعريه وتنزع عنه أقنعة الفصول والإنسان والحياة بمختلف صُعدها (السياسية\ الاقتصادية\ الاجتماعية\ ...».[2] فالقصيدة إذا؛ تصنع صورها من تفاعل عناصرها المكونة لها. وهذا يعني أن العناصر لا قيمة لها في ذاتها، وإنما في توظيفها فنياً من خلال اللغة، فالعلاقات اللغوية تحول المادة الأولى وتعيد تشكيلها من جديد.

بلورة هذه الصورة الجزئية الانتقالية صورة شعرية كبرى، لذا فالشاعر يعتمد في هذا الرسم على خياله، الذي يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، مثلما« يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار، بواسطة فكرة واحدة سائدة، أو انفعال واحد مسيطر، في مرحلة واحدة متكاملة لا مراحل متعاقبة منفصلة». [3]

---

[1] ينظر: مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري ـ قراءة في أمالي القالي ـ، دار الوفاء لدنيا الطبعة والنشر، الإسكندرية، 2005، ص:107.

[2] غالية خوجية: أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2009، ص:61.

[3] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1993 ، ص:63

تضافرت في هذه التجربة الشعرية كل الصور الجزئية بنوازعها وتوابعها في رسم خريطة دموية مأسوية، ومن خلالها يعقد الشاعر تقابلات مما يعطي «إحساسا واضحا بهذه الثنائية التي يعتمد عليها الشاعر في صوره الشعرية في القصيدة، ثنائية الحياة والموت»[1] والتي تجر القارئ في صمت رهيب إلى تتبع منعرجاتها ودهاليزها في انبهار شديد، من صورة إلى أخرى، لتحدث توترات ودلالات مكثفة.

وعليه يرى جان كوهن أن وظيفة الصورة هي التكثيف،« فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله .إنها تعبر من الحياد إلى التكثيف، ويكشف التحليل أن للصورة ملمحين اثنين، فهي من الناحية البنيوية شمولية، ومن الناحية الوظيفية تكثيفية، إنها إذن شمولية لكي تتكثف»[2]؛ فإذا كانت الشعرية تكثيفا للغة، فإن الصورة الشعرية تكثيف للشعرية.

تكوّن شبكة الصور المتتالية والمتعددة بمجموعها، التشكيلي والدلالي والرمزي، الصورة الكلية ذات النمط البنائي الكلي، فهي وفق هذه الرؤية كيان تشكيلي كلي مؤلف من شبكة من المكونات والتفاصيل والجزئيات، التي عادة ما تكون مرشحة لبناء المشهد العام في القصيدة.

3-شعريّة؛ الصورة الومضة.

[1] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث-مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية-، دار المعرفة الجامعية، 2003، ص:129.

[2] جون كوهن جون: اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995 ، ص: 145

يمكننا النظر إلى شكل القصيدة المعاصرة في تنوع بنائها، على أنه التركيبة المادية أو البناء الشكلي الذي يحد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه، « في محافظة منه على المحتوى النظري للمضمون، والعلاقة الاندماجية بين المضمون والشكل في الفن».[1]

ولا نعدم الحالة الشعورية ونوازعها التي تتطلب فضاءات وأشكال شعرية جديدة تستجيب لنوازع الشاعر ورؤاه، وهي تعبر في ذلك وقبل كل شيء عن معنى خفي وإيحاء دفين يحتشد في أعماق الصورة ويحتاج إلى وعي جمالي وتشكيلي وشعري كبير، كي يتمكن من فك مغاليقها والوصول إلى مبتغاها.[2]

قصيدة الومضة أو الهاجس أو التوقيعة هي القصيدة القصيرة المختزلة والمكتنزة بالتكثيف الدلالي، وهي« القصيدة البالغة في القصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة».[3]

تتميز الصورة الشعرية الومضة بأنها تقدم فكرة أو انطباعا أو صورة باقتصاد شديد محاولة بذلك أن تحيط بكل القضايا الفنية والموضوعية والدلالية التي تريد الصورة التعبير عنها.

تنهض الصورة الشعرية الومضة في إطار فعلها الشعري المكثف على فعالية التخييل الشعري، إذ هو القانون المركزي الذي يكمن وراء شعرية النص، بل إن

---

[1] عمر الدقاق: ما بعد القراءة الأولى، الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة فصول، المجلد 04 ، العدد04، القاهرة، 1984، ص:123.

[2] ينظر: أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص:160.

[3] محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، الممكن والمستحيل، مجلة الناص، جامعة جيجل، العدد 2-3 أكتوبر- مارس:2004-2005، ص:22.

شعرية الكلام تنحدر أساسا منه وتنتج عنه، إن التخييل هنا هو فعل الشعر الجوهري على مستوى الصورة خصوصا[1].

وهنا تظهر براعة الشاعر في « إعادة تنسيق عناصر الصورة بما يتماشى وذبذبته الشعورية وبشكل مختلف عما لها من بعد في الواقع العياني المرصود، وعما تحمله من دلالة لغوية » [2] فضلا على أنه في السياق ذاته يشتغل برعاية حركة الصور ودورانها التشكيلي في طبقات النص، «عبر انعكاس المرايا على شبكة الوحدات والمنظومات والرؤى والحقول» [3]، بغية خلق فضاء شعري محتشد بالإبداع الجمالي المعبر عن جوهر التجربة، كما أنها تعتمد على أعلى درجات التكثيف والاختزال اللفظي، إذ تستهدف الوصول بالصورة إلى حالة من الاقتصاد اللغوي الذي ينتهي إلى شعرية عالية، مثلما سنلاحظ في هذه الصورة الشعرية التي تحتشد فيها عناصر التشكيل الصوري في نقطة واحدة مصورة للمشهد، في ملصقة [أمنية] التي تنبئ عما وصل إليه التردي السياسي في الوطن:

قَالَ لِي :مَادُمْتَ بَطَّالاً

وَلاَ أَمْلِكُ فِي الدُّنْيَا رَغِيف

مَسْكَنِي اليَوْمِي...أَرْجَاءُ الرَّصِيف

مَا الَّذِي يَمْنَعُنِي لَوْ أَنَّنِي شَكَّلْتُ حِزْبًا

مِثْلَ كُلِّ النَّاسِ

---

[1] ينظر: محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص: 54.

[2] مجيد عبد الحميد ناجي: الصورة الشعرية، مجلة الأقلام، العدد8، السنة9، بغداد، 1984، ص:05.

[3] صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، دار الكتاب الحديث، دار جدارا للكتاب العالمي، إربد، ط1، 2003، ص:03.

مَوْفُورَ العَدَدِ.

رُبَّمَا أَصْبَحْتُ فِي يَوْمٍ زَعِيماً لِلْبَلَدِ[1]!

تتألف الصورة الشعرية للشاعر من فضاء حواري بين الذات الشاعرة والآخر الماثل في جوهر الصورة في قوله[قال لي]، وتعتمد الصورة على أربعة محاور في التشكيل، المحور الأول يتمثل في((البطل \دون رغيف)) الذي يعمل على وصف الموقف الشعري المملوء بالأسى والغبن، والمحور الثاني يتمثل في ((المسكن\ الرصيف)) الذي يعمل على وصف المكان الحالي، والمحور الثالث يتمثل في ((تشكيل حزب)) برغبة صنع الفراغ الموازي لفراغي المحورين السابقين، وصولا إلى المحور الرابع الذي تكتمل به فصول الصورة وينتهي وضعها بـ ((زعيم البلاد))، على النحو الذي تسير فيه المحاور الأربعة للصورة في سياق تعببري ودلالي واحد ينتهي إلى الأوضاع المزرية التي آل إليها الحراك السياسي في الوطن ، ورسم صورة كاريكاتورية لمن يريد الرئاسة، بأسلوب تهكمي ساخر.

وعبر هذه المعادلة التهكمية تتكشف حدود الصورة الشعرية الومضة، من خلال طريقين متوازيين لا يلتقيان، الطريق الأول ((حقيقة الواقع))، والطريق الثاني ((حقيقة الحلم))، والعامل المشترك بينهما " اللعبة السياسية" الفاضحة للواقع الاجتماعي أولا ثم السياسي، فالصورة الشعرية ليست جاهزة سلفا وإن كان بعض عناصرها موجودا في الطبيعة والذات والواقع والماضي والحاضر، بل هي خلق وابتكار يتولد من خلال علاقة المفردات بعضها ببعض.[2]

[1] عز الدين ميهوبي: الملصقات، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1998،1، ص:99.

[2] عمر أزراج: أحاديث في الفكر والأدب، ص:58.

فعناصر هذه الصور تتمركز في ((الزعامة)) وهي تتعالى في فضاء القصيدة لتهيمن على كل شيء فيها، ليصبح الحزن هنا هو بؤرة الصورة ومحرقها الشعري وعنوان حساسيتها ورؤيتها ومصيرها، إذ ينسج خيوط الصورة منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، عن طريق اللغة الحوارية المتمثلة في الفعل[قال]، ثم الاعتماد على اللغة الوصفية، في وصف حالته البائسة اليائسة[ولا أملك في الدنيا رغيف\ مسكني اليومي...أرجاء الرصيف][1] ، وصولا إلى إيجاد مقترح للخروج من غبنه ب[تشكيل حزب][2] والشرط بسيط [موفور العدد][3] مثل كل الناس، حتى تتسنى له الزعامة. والشاعر هنا رسم لنا الأوضاع السياسية بلغة تطفح بألم التردي المتعفن.

تتفاعل دلالة الألم والأمل غير مشروعين في عين المنطق كصورة ومضة شعرية مشتركة عالية التداخل، ونمو« الصورة هنا مصدره عاطفة الشاعر و روحه الحية» [4].

فقيمة الإنسان غاية عالية، لا أن تصل إلى درجة الجوع والسكن في العراء ثم أن الحلم الموجع العالي البسيط المبالغ فيه في الآن نفسه، بغية التسلق لمقاليد السلطة، « فالمبالغة تبلغ بالمعنى أقصى غاياته و أبعد مراميه و من شأنها أن تمنح التعبير شيئا من الطرافة» ،[5] وتأخذ بذلك مجالها الصوري الكامل لتهيمن على

---

[1] المصدر نفسه، ص:99.

[2] المصدر نفسه، ص:99.

[3] المصدر نفسه، ص:99.

[4] محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، ط2، 1979، ص:27.

[5] إبراهيم الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الرياض،1415هـ، ص:21.

فضاء القصيدة هيمنة مطلقة، عبر الحشد الصوري المركز الذي تكشف عنه الصورة.

وفي نفس المقام نجد الشاعر شوقي ريغي في قصيدته الموسومة بـ[عتاب] يختزل صوره بلغة أكثر اقتصادا وأشد كثافة.

أَقُولُ لَكُمْ فِي دَقِيقَة:

.

.

.

وَمَنْ ذَا يُحِبُّ الحَقِيقَة؟[1]

نجد الصورة هنا تتوغل في منطقة الذات الشاعرة بأقصى ذاتيتها وتمركزها حول ذاتها، لتشرع في الشكوى من هجر الذاكرة وعصيان الحلم، على النحو الذي يجد نفسه في ضياع كامل، تختصر فيها رؤية القصيدة الشعرية الومضة إلى أقل مساحة تشكيل ممكنة.

الصورة الأولى هي صورة خاطفة تحمل خطاب حاد النبرة بين الضميرين[أنا/ أنتم]. مع تحديد الزمن بالدقيقة، لكن ما قاله سكت عنه، عوضه بنقاط فارغة أي: بلقطة شعرية تركزت في خواء المكان، أخرجت المتلقي عن المنتظر المحتمل، لتحدث فجوة وتوتر وتشرك المتلقي في ملء الفارغ وهنا تحققت الشعرية، خاصة لما يدرك خطورة السؤال الموالي:[ومن ذا يحبّ الحقيقة؟][2] يتسم هذا المقطع الشعري بدلالة الإحراج، خوفا من جريرة عظيمة، لأن لا وجود للخوف من الحقيقة، إلا إذا كانت هناك فضيحة، حيث يقوم الشاعر بالإثبات بواسطة

[1] شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013، ص:45.

[2] المصدر نفسه، ص:45.

الاستفهام أن لا أحد يقول الحقيقة لأن « الجملة الإنجازية وهي نفي للشيء المنجز أو استفهام حوله »[1].

كما أننا نستشعر من خلال هذه الومضة الشعرية حزنا داخليا وخسوفا خارجيا، حيث أن هذا البوح الشعري الغامض هو سمة من سمات الشعر الذي يرتبط بالنفس وبالكون ومكنوناته العصية على الفهم، وهو أيضا الغموض الذي يغلف العالم السياسي المتخفي في سرير المكيدة والإثم والكذب والخداع والشراهة والجشع والكراهية والفتنة الذي يحكم العالم بهذا التخفي المريب، مما يجعل لوعة الشاعر والإنسان والشعر في اشتعال دائم.

وهنا تظهر براعة الشاعر في إعادة تنسيق «عناصر الصورة بما يتماشى وذبذبته الشعورية وبشكل مختلف عما لها من بعد في الواقع العياني المرصود، وعما تحمله من دلالة لغوية ».[2]

تعتمد الصورة الشعرية الومضة على أعلى درجات التكثيف والاختزال اللفظي والصوري والإيقاعي، إذ تستهدف الوصول بالصورة إلى حالة من الاقتصاد اللغوي الذي ينتهي إلى ضربة شعرية تضع الحالة الشعرية في قلب المشهد الشعري، مثلما نلاحظ في هذه الصورة الشعرية التي تحتشد فيها عناصر التشكيل الصوري في بؤرة واحدة مصوّرة للمشهد لقول الشاعر.

أنا غاضب ...

أنا غاضب جدا

على الزمن المبني على آخره

---

[1] تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، 1996، ص:108.

[2] مجيد عبد الحميد ناجي: الصورة الشعرية، ص:05.

أنا غاضب جدا

غضب الحداد على الحديد.

غاضب على... العراق

رفعوها...

نصبوها.....

كسروها.....

سكّنوها... فسكنوها[1].

بالحركات الإعرابية من .[الرفعة والضمة والكسرة والسكون .]، تمكن الشاعر من رسم صورة كرونولوجية مأسوية لما حاق بالعراق من تدمير وخراب على جميع الأصعدة من قبل الآخر،بلغة تطفح بمشاعر الحس المأسوي، ومعه تتشكل صورة جمالية فيها يتجلى الحزن في أعمق صورة؛ يمتد هذا الغبن مع تطاول غضب الشاعر الذي قدمه في صورة شعرية خرقت المألوف بقوله[غضب الحداد على الحديد] [2] وهذا الإحساس لا يحسه إلا الحديد تجاه الحداد، بالحرق إلى درجة عالية، فالسوط المتتالي بمطرقة في أياد مفتولة، على حين أن الحداد يرى في ذلك قوت عياله، يقوّم ويعدل ويصلح؛ ومن ثمة فإن الشاعر تمكن من تصوير غضبه

[1]محمد لطرش: ديوان سقف وطني، مخطوط، قيد الطبع.

[2] المصدر نفسه،

بصورة تطفح بالكثافة الدلالية، ومعبأة بأسمى مشاعر الإنسانية، إنه يبكي الدمار والقتل والفتك بالإنسان ويبكي الخطر الدائم المحدق به، فقيمة الغضب تأخذ مجالها الصوري الكامل لتهيمن على فضاء القصيدة هيمنة مطلقة، عبر الحشد الصوري المركز الذي تكشف عنه الصورة.

إن غياب الجمال عن العالم يشكل في لغته غيابا وجوديا موجعا لا تجد منه خلاصا إلاّ في حضن القصيدة.ضف إلى ذلك أن العراق عند الشاعر ما هو إلى حلقة رمزية لسلسلة الأوطان العربية المتعرية.

تتجه اللقطة الشعرية إلى خراب المكان الذي يتسم بالحزن والضياع، حيث تموت الحركة ويتوقف الفعل وتنتهي الصورة الشعرية الومضة إلى حزن داخلي وخسوف خارجي، في حالة تماهٍ تام مع الذات الشاعرة.

4-شعريّة الصورة الحسيّة.

تحظى الصورة الشعرية الحسية في المشهد الشعري عل أهمية كبرى، ذلك لأن طبيعة التجربة تنهض في أكثر سياقاتها على مكتنزات صورية، ويعد هذا النوع أكثر أنواع الصورة الشعرية حضورا في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، ونعني بها فنيا « تفكيك الواقع وتشكيله في المخيلة الثانية تشكيلاً لحمته الحواس الخمس.. وتأسيسا على هذا المعنى ثمة الصور البصرية والسمعية والشمية والذوقية واللمسية» [1]، لأن الشاعر في صناعته الفنية الدقيقة للصور الشعرية يطابق بين « الصور المرئية والصور العقلية حين يزول التوتر النفسي، أما إذا لم

[1] عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، دراسات في ذكراه الألفية، دار الشؤون الثقافية العامة، ببغداد، 1985 ص:254.

يحقق هذا التطابق فسوف يظل يعاني من توتر»[1]، وبذلك تأتي الصورة الشعرية لتدخل تجربة القصيدة عموما بوصفها نتيجة تأثير كل الحواس وكل الملكات.

فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية وبشتى أنواعها ،لا يقصد « أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دللته وقيمته الشعورية»[2].

وعليه فالحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام فيعيد تشكيلها بناءً على ما يتصوره من معان ودلالات، غير أن الصور الموحية «لا تتأتى بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية فنحذف منها أشياء ونضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صور مغايرة لكل أشكالها المألوفة.»[3]

من هذا المنطلق نتأكد من أهمية المخيلة في إبداع الصورة الشعرية، حين يعتمد الشاعر إلى تقنين الأشياء وبعثرتها، ومن ثم هضمها وتمثلها؛ ثم يأتي دور المخيلة لإعادة بنائها وتنظيمها، فوظيفة المخيلة لا تعني استذكارا لصورة المحسوسات واستعادة تخيلها ولكنها تتجاوز ذلك إلى وظيفة ابتكارية.

لقد حُملت اللغة الشعرية معاني جديدة لا تقف عند دلالة واحدة، عند جل الشعراء الجزائريين المعاصرين متجاوزين القاموس الشعري المتداول فعبروا عن

---

[1] جمال عبد الملك: مسائل في الإبداع والتصور، دار التأليف والترجمة والنشر والتأليف، ط1، 1972، ص:51.

[2] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص: 130.

[3] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العرب الحديث، ط1 ، 2003، ص:29.

انفعالاتهم بطريقة جديدة ، حيث ربطوا بين الحواس المختلفة عن طريقة « التعبير بالمدركات البصرية والصوتية والذوقية والشمية» [1].

يقول الشاعر عز الدين جوهري في قصيدته الموسومة بـ" رجاء".

لَكَ أَنْ تَشُمَّ

تُرَابَ الأَرْضِ

وَأَنِينَ النَّايَاتِ

لَكَ أَنْ تعلق عدمنا المر

لِتَكْتَشِفَ طَعْمَ الَّذِينَ رَحَلُوا

دُونَمَا أَلَمْ

لِلَّذِينَ عَبَرُوا قُبُورَهُمْ

إِلَى بَرْزَخٍ وَرْدِيّ المَلْمَسِ

لَكَ أَنْ تَسْأَلَ الوَرْدَةَ

حِينَ البُكُور»[2]

تشير آلية الوصف المشتغلة في هذه القصيدة إلى قوة حضور الصورة الشمية وفاعليتها في المشهد الأول من الصورة، وتتنوع الصور الحسية وتتعدد بحسب

[1] ناصر الحاني: المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية بيروت،1968 ، ص:64.

[2] عز الدين جوهري: التراب يلوّح بكلتا يده، فيسيرا للنشر، الجزائر،2010، ص:29.

حدود كل صورة ووظيفتها في المجال الصوري العام للقصيدة، فالصورة الأولى ((لك أن تشم)) يتحول فيه إلى مصدر من مصادر التمييز بحاسة الشم من خلال شم رائحة تراب الأرض.

حتى الصورة اللاحقة التي تبدو وكأنها تابعة لحاسة الشم، إلا أن في الواقع الأنين يسمع لا يشم، وكأن هناك تداخلا للحواس في قوله: ((أنين النايات))، هي تجلّ فن تجليات الصورة السمعية، التي تحشد كل هذه الأدوات التصويرية في سياق تعبيري صوري واحد يستهدف توسيع حدود الصورة ومضاعفة طاقتها الصورية.

ومن ثم ينتقل إلى حاسة الذوق في قوله((لك أن تعلق عدمنا المر/ لتكشف طعم الذين رحلوا)) [1] ، إذ أن حضور هذه الحاسة ليس بالمعنى الحقيق بل بالمعنى المجازي الذي ولد فجوات شكلت حركة الجمال وشفافية الدلالة العميقة، ليس على صعيد إشاعة معنى شعري معين، بل على صعيد جماليات الصورة نفسها.

وينتقل الشاعر إلى نوع آخر من الصورة الحسية متمثلاً؛ في الصورة اللمسية، إذ تعمل أداة اللمس في وصف الحالة الشعرية وتشغيل مفرداتها وتفاصيلها ليصوغ فضاء الصورة ((إلى برزخ وردي الملمس)) [2]، حيث توصف الأنامل بالطاقة السحرية الجذابة التي تتحول في ذلك على ظاهرة ((البرزخ)) ، التي تعيد الحياة إلى الذات الماكثة في الأكفان، وتشحن المشهد الصوري بالحركة والفاعلية((لك أن تسأل الوردة)) [3]، لتحرر الجسد من كمونه وسكونه وتحرّضه على الحركة ومواصلة السير نحو الحياة والمتعة.

---

[1] المصدر نفسه، ص:29.

[2] المصدر نفسه، ص:29.

[3] المصدر نفسه، ص:29.

لم تكن صور الشاعر الشعرية انعكاسا باردا لما تناثر في الكون من صو ، بل آتت صورا مولدة لا متكررة تخفي بداخلها رؤيته للعالم وعلاقته به وموقفه منه بعيدا عن التقليد أو مدد سابق.

5-شعريّة الرؤيا الشعريّة.

تمثل الرؤيا الشعرية في حساسيتها التعبيرية الجوهر الدقيق لتوترات اللغة الشعرية الحاملة لشكل التجربة ومضمونها، وعلى هذا فإنها تمتلك « قدرة تماثل الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن واللاممكن» [1] ومن ثمة يصنع معادلة بين المرئي والمتخيل.

ويراد بمصطلح (الرؤيا) في عرفها الاصطلاحي، « البعد المتجاوز لكل ما هو مادي وواقعي وجزئي، فالرؤيا بهذا المعنى مرتبطة بمنطقة الحلم، تتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة »[2]. أما في مجال الإبداع الشعري، فإن الرؤيا تشكل «موقفا جديدا من العالم والأشياء، وهي بذلك عنصر أساس من العناصر المنتجة لدلالة القصيدة الجديدة، إلى حد أصبح فيه الشعر، عند شعراء الحداثة الشعرية ونقادها المنظرين رؤيا، أي : التقاط شعري وجداني للعالم يتجاوز الظاهر إلى الباطن، ويتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة والحس، ليكشف علاقات جديدة تعيد القصيدة في ضوئها ترتيب الأشياء، وخلق عوالم جديدة تنصهر فيها تجربة

[1] رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر- رؤية نقدية ، منشأة المعارف، الاسكندارية، 1979، ص:26.

[2] أحمد الطريسي أعراب: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة بابل للطباعة والنشر، الرباط، 1989، ص: 23.

الشاعر باعتباره مبدعا، وتجربة المتلقي باعتباره مشاركا الشاعر في تلك التجربة».[1]

لم تعد اللغة في شعر الرؤيا ذات وظيفة تعبيرية أو جمالية، تنقل أو تصف أو تؤثر أو تتخذ أداة خارجية أو ممر لعبور الفكر إلى العالم أو عبور العالم إلى الفكر، بل صارت وسيلة لكشف الحقائق وخلق المعاني والدلالات، وإقامة علاقات جديدة بين مكونات الجملة هذه اللحظة هي لحظة الحضور الكثيف « التي تتكامل فيه طبقات الوعي جميعا يلهم الشاعر بالرؤيا في شكلها الخاص»[2]، ومن ثمة يتم إعادة إنتاج انزياحات تركيبية مع ما يترتب على ذلك من خروج عن المألوف وتطوير للمعجم الشعري، وعليه فقد انبثقت أشكال جديدة من التراكيب والصور والعبارات والمعاني، التي استخرج بها شعر الرؤيا كل الإمكانات والطاقات المتجددة والكامنة في اللغة.

لم يعد يشكل التعبير الذي لحق القواعد المعيارية الجاهزة الأساس الذي ينطق منه الشاعر، في تأسيسه للغة الخاصة بمعنى انه لم يعد هناك معايير وقواعد مسبقة ولا مرجعية ذهنية ثابتة ، وإنما « هناك شاعر وذاتية وتجربة».[3]

تعتبر الرؤيا الشعرية بؤرة توتر في الشعر، لأن الشاعر العربي المعاصر بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة، استفاد بشكل خاص من الإشعاعات الصوفية ومن الكتابة السريالية لتفجير كل كوامنه الداخلية، واللاشعورية، بصورة

---

[1] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر،2000، ص:108.

[2] خالدة سعيد : حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979، ص:97.

[3] عبد العزيز بومسهلي: الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص: 129.

تتجاوز الواقع المرئي وبطريقة (الحلم)، معبرا عن كل رؤاه بحرية مطلقة، فالشعر الجديد باعتباره « كشفا ورؤيا، غامض، لا منطقى بحاجة إلى المزيد من الحرية – مزيد من السر و النبوة –»[1] ولذلك فإن حلم الشاعر المعاصر هو « حلم صوفي سريالي ».[2]

ومن ها هنا فإن الغموض « واللامنطق والتماهي مع المطلق ومحاورة الغيب والدوران المستمر حول المجهول، هي من جملة الخصائص التي تميز شعر الرؤيا...هذا اللون من الكتابة الإبداعية تلقاه يتعالى فوق الأشكال والوظائف من أجل تعرية الباطن المخبوء في عالم الغيب والذي سيظل–على الدوام– في حاجة إلى المزيد من الكشف» [3].

وبناءً على ما تقدم، فإن الرؤيا الشعرية المعاصرة هي تشويش لنظام الظاهر وللحواس وتشويش للكلمة، حيث يحدث التغيير في المعنى والصورة والدلالة ولا يعود الوجود عند الشاعر عقلا، وإنما يتحول إلى ركام من الرموز وفضاء فسيح للخيال، فيصبح الشعر تحولا وتغييرا وبحثا عن نقطة « الاتحاد بين الإنسان والوجود، بين الأنا والمطلق، بحركة أعمق وأغنى وأشمل، إتحاد بين الواقع والممكن الزمني واللازمني بين الشيء والخيال»[4]، ولئن كان شعرنا القديم صورة عن حقيقة واقعية، فإن الخيالي في شعرنا الجديد هو وحده الحقيقي الواقعي، وإذا

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص: 14.

[2] عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 216.

[3] قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي. أطروحة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي إشراف د: حميدي خميسي، جامعة الجزائر، 2006/205، ص: 116.

[4] أدونيس : مقدمة الشعر العربي، ص:139.

كانت رؤيا الشعر تكمن في مدى ثوريتها، كونها انتهاكا، وخرقا دائمين، « فالثورة فعل برؤيا ، والشعر رؤيا بفعل »[1]

تعد شعرية الرؤى الشعرية متميزة تماما، نظرا لأنها تتكامل خارج العادة والذائع المشاع، لأن المعاني التي تطرحها هي- في الغالب الأعم – معاني خلاقة، لا معاني سردية ووصفية وهنا يكمن التحول العميق والإضافة الشعرية الجادة المتبرمة من الماضي من جهة المستقبل، ومن هنا جاءت-الرؤيا – متسمة بالغرابة متفتحة على قراءات كثيرة وتأويلات متنوعة فالشعر العظيم « يتجه إلى المستقبل » [2]، وبتعبير آخر فإن آلية الحدس داخله تعمل على توسيع مجال إدراكه العقلي الذي ينحصر أصلاً في المنطق، فتنمو في داخل هذا المجال وبذلك يكون الحدس هو « منطق العملية الإبداعية وآليتها، التي بها يجرد الفنان من تجربة الشكل الدال». [3]

تكمن أهمية شعرية الرؤيا في كون القصيدة المعاصرة تمتلك « أكبر حيز من الرؤيا المستوعبة لأكبر من العالم واقعا وحلما، والتي تمتلك من الشجاعة ما تنفي به عن نفسها كل ما يثقل شعرنا من خلايا ميتة وأوهام وعادات وقداسة مبدلة، هي نشوتنا السرية في الصعود والهبوط ومواجهتنا لذواتنا، ودهشتنا أمام ما ينكشف فجأة في يقضات أشبه ما تكون بالأحلام »[4].

نستنتج من خلال هذه المراوحة النقدية أن الشعر في النظرة الحديثة تجربة، وفي النظرة القديمة صناعة، وهو فرق كبير حيث أن جماليات الصناعة، تختلف اختلافاً كبيراً عن جماليات التجربة، لأن الصناعة الشعرية تعقيد منطقي عقلي،

---

[1] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق والتوزيع، ط1، 1992ص: 28.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ص: 10.

[3] م، ن، ص:52.

[4] خيرة حمر العين: جدل الحداثة في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص:70.

يتم من خلالها استحضار العلاقات المعقولة منطقيا. أما التجريبي فهو حسي احتمالي، ضني يفيد نسبة الدلالة وتعدد التأويل، ومن ثمة تتحقق الشعرية.

إذا كان عبد القادر فيدوح قد أشار إلى أن نصيب الشعر الجزائري لم يسمو إلى توظيف الأسطورة توظيفًا رؤيويًا في عهد سابق، لأنه « تعامل مع الأسطورة تعاملاً سطحيا وباهتا، لم يلامس العمق الجوهري لكينونتها.... ولعلّه لم يكن في مقدور المخيلة استلهام المغزى الأصيل لمضمونها، الأمر الذي جعل منها مجرد استعارة، دون أن تكون امتدادًا رؤيويًا ومعرفيًا تضيف إلى النص أبعادًا جمالية ودلالية»[1]؛ ففي شعرنا الجزائري المعاصر تغيرت ما ذهب إليه الناقد، وكأن بالشعراء قد استفادوا من رؤيته النقدية، إذ نجد ثلة من الشعراء الذين استلهموا الرموز الأسطورية برؤية محترفة جديدة بعيدة عن النشوز، إذ يقول الشاعر:

مِنْ ثُقْبِ البَابِ يَجِيءُ اللَّيْلْ...
وَتَطْلَعُ شَوْكَةَ صَبَّارٍ سَوْدَاءَ بِحَجَمِ
القَبْرِ المَنْسِيّ بَعِيدًا
لَيْلِي اللَّيلُ يَجِيءُ وَحِيدًا
مِنْ نَافِذَةِ الخَوْفِ المَخْبُوءْ
وَهَذَا اللَّيْلُ فَجِيعَةْ
مِنْ ثُقْبِ البَابْ
يُطلُّ غُرَابْ
عَنْقَاءُ المَوْتِ تَحُطُّ عَلَى شَجَرِ اللَّيْمُونْ....
الصَّمْتُ جُنُونْ

[1] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ـ مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص:122.

فَتَنْكُرُ الأَجْفَانْ

«لاَ غَالِبَ إِلاَّ...المَوْتَ! »

«لاَ شَيْءَ سِوَى الغُفْرانِ!»

«وَصْمُتُ اللَّيْلِ فَجِيعَة» [1]

الليل والقبر والغراب والعنقاء فالموت، كلمات تحمل السواد السرمدي، إن على المستوى الدلالة الظاهرية أو الباطنية، حيث تفتح عدسة كاميرا الشاعر على ثقب الباب المنبعث بالسواد الليلي لينتقل إلى مجال تصوير رمزي يتطلب إدراكًا رمزيًا لاستيعاب حركتها وصولاً إلى [العنقاء] هذا الرمز الأسطوري الرؤيوي يشع حيوية دلالية في ضوء الجو العام للقصيدة، وهو مشهد مختبئ في هذه العتمة السوداء، أين سيطرت نوازع الموت على الشاعر الذي يترصده بأنواع مختلفة، لعل أهمها العنقاء* .فالعنقاء رمز أسطوري « لا يظهر إلا عند الغروب»[2].

استثمره شاعرنا هذا الرمز للتعبير عن الحالة الاجتماعية والنفسية التي آل إليها كل فرد جزائري آنئذ أي: في العشرية السوداء، وكأنه يسرد فيه القصيدة مستلهما منها الخوف والرعب بفعل الحكايات الصباحية على ماحق في الليلة السابقة، فعظمة هول الليل بدأ صغيرًا من ثقب الباب واتسع حجمه حتى صار طائرا خرافيا.

يحيط الرمز هنا بالصورة ويرتفع بدلالاتها الحلمية، وينبثق أساسًا من المشهد الشعري في القصيدة، أين تظافرت الصور الجزئية بوصفها نوعا من التناسق، أو التوافق بين المعنى والرمز، ويمكن حصرها فيما يلي: ما جيء الليل،/ ميزة شوكة

---

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة الجزائر، ط1، 2000، ص:06.

*العنقاء طائر غريب وحجمه كبير وضخم لدرجة أنه يستطيع اختطاف فيل والتحليق به عاليا، وهذا ليس بمستغرب استنادا إلى ما قيل في عدد أجنحته البالغة ثمانية لذا يقال أنه عند طيرانه يسمع لأجنحته دوي كالرعد القاصف" ينظر: هنا رضوان :الميثولوجيا عند العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع88-89 ماي ، جوان 1991، ص:70.

[2] م،ن، ص:70.

الصبار،/ وجيء الليل وحيدًا من نافذة ،/ الخوف،/ غراب يطل من ثقب الباب،/ فالعنقاء تحط على شجر الليمون/...

وبتمعن ندرك التحول الدلالي التالي:

يجيء الليل ⇐ ظلام ⇐الخوف⇐ غراب⇐ العنقاء ⇐ الموت، أي: أن الليل يساوي الموت، ليل الموت.

هذه الدلالات كلها وليدة الخوف، فبحلول الليل، يتحول البياض إلى سواد * والظلام إلى غراب، ولما يشتد الخوف يزداد التوهم فيصير غرابًا ثم عنقاءً تتخطف الأرواح، إنه الهلاك؛ فكأن الليل يساوي الموت والوسيط أو العامل المشترك بينهما العنقاء، وعليه فإن صورة الاقتران اللغوية ليست على الإطلاق « حركات منطقية إنها حلم الشاعر، حيث تتصادم الأشياء، لا لأنها تختلف في ما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية»[1] وبذلك يكون الليل قد ارتفع إلى مرتبة الرمز لأنه مساوٍ للعنقاء، وذلك هو الرمز الأسطوري العميق لتصوير ليل الجزائر وقتئذ، فجاء « الليل طويل فاتر بطيء كالبعير الجاثم الذي لا يريم»[2].

انفرد الشاعر في تجربته بطاقة رؤيوية « تنفذ إلى جوهر الحقائق الأساسية في الوجود بقدرة على التعبير تتخطى اللغة التقريرية إلى لغة مجازية إيحائية،

---

* الأسود لون العقوبة والإدانة...لون الجوهر اللامتشكل، السديم البدئي، الحياة السفلى،...هو الموت والعودة إلى السديم اللامتميز...فالأسود يمتص الضوء ولا يعيده، إنه يستحضر قبل كل شيء، السديم، العدم، السماء الليلية والظلمات الأرضية؛ لليل، السوء، الغم والحزن، عدم الإدراك، اللاشعور والموت. ينظر: كلود عبيد، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) مراجعة وتقديم: د.محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط&، 1434هـ-2013،ص68-69.

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص:134.

[2] مصفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص:250.

وعندما تتعمق رؤيا الأديب وتتضح يبلغ تعبيره أبعادًا رمزية وأسطورية تعيد خلق اللغة والوجود» [1].

فهذه الصورة الرؤيوية التي رسمها الشاعر ليست مجرد صورة حرفية أمينة لليل، لكنها صورة الشاعر لليل بلده، ليل النهار وليل الليل، إن ضخامة الهموم، وضخامة السؤال، لماذا هذا الليل؟ حمل صراع مأساوي ، بين الضياء والعتمة؛ فكان هذا الليل أشد وطأة وأكثر غرابة وظلمة من ليل امرئ القيس القائل:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْـرِ أَرْخَى سُدُولَهُ* عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُـومِ لِيَبْتَلِي**

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمطَّى بصلبـهِ* وَأَرْدَفَ أَعْجَـازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ**

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّـوِيلُ أَلاَ انْجَلِي* بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بَأَمْثَلِ.** [2]

هذا النوع من الشعر في حقيقة الأمر، موجودا بكثرة في تراث شعرنا العربي القديم، لكن طبيعة المشهد الرؤيوي المعاصر تمطى كثيراً بخروجه عن النظرة الأحادية القديمة، إلى الشمولية في التقاط الجزيئات التي تبدو في الوهلة الأولى متشتتة (الليل، القبر، الغراب، العنقاء، الموت)،« لأن الرؤيا تشتت حلم استجمع»[3]، لكن بنظرة متأنية نجد في هذا التشتت توحد ، وفي هذا التوحد توحد آخر بين الشاعر وواقعه المهموم المكلوم، وكأنه حزن مقدس، حزن لا يمكن تجاوزه، حزن لا يُقهر لأنه مُقفل.

فالشاعر تفوق على ذاته وشاهد بالرؤيا ما لا يشاهد، لينمو داخل مناخه جملة من العلاقات والتفاعلات في توتر مستمر وقلق يكاد يكون أبدي، ولهذا كانت رؤيته جزئية متقطعة ومتحدة بهذا الحزن الجوهري.

وتأسيسا على ما تقدم يتبدى لنا في وضوح أن الشاعر عز الدين ميهوبي قد حطم الفهم الماضوي التقليدي لليل، وبنى على حطامه رؤيا جديدة أين تحول«

---

[1] ريتا عوض: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، الغلاف الأخير.

[2] القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1984، ص:100.

[3] دليلة محمد يونس: الشعر رؤيا حلمية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2012، ص:86.

اللون الأسود إلى فعل يضيف غالبا قيما تشكيلية ورؤيوية وتخييلية طريفة ومهمة إلى جوهر النص وبنيته الهيكلية، ويشغل مراياه بكامل طاقاتها»[1].

إن ثنائية الصراع بين الحياة والموت/ الليل والنهار، التي تعني أن كون الشيء « لا يفصح عن ذاته إلاّ في نقيضه، الموت في الحياة والحياة في الموت، النهار في الليل والليل في النهار...هكذا تتلاقى الأطراف في وحدة تامة»[2].

ولذا نجد ابن عربي يقول:

فَلَوْلا ظُلْمَةُ مَا كَانَ نُورٌ فَعَيْنُ النَّقْصِ يظهر بالتحام[3]

تغوص الرؤيا هنا إذن في أعماق« الأسطورة وترتبط بمفهوم الليل في وعي الإنسان الأول الذي تكتنفه الظلمة وتروعه لأحقاب طويلة من الزمن بالحد من حريته وإرباطه وتعطيل نشاطه وإرغامه على لزوم مغارته بفعل قوى سحرية بالنسبة إليه » [4].

الظلام يشعر الإنسان بتضاؤل قيمته، وتعاظم وتطاول قيمة الظلام، فيشل حركته ورعبه، ويستمد الليل هذه الدلالات من خلال الجدلية الكونية المستمرة مع الضياء، ولا نزيغ الحقيقة إذا ما قلنا: إن الشاعر استلهم هذه الدلالات الإنسانية من هذه الجدلية في تصويره برؤيا سوداوية (سيزيفية) اغترابية لواقعه الجاثم على أحلامه، ذلك « لأن هذا الاغتراب هو من مفردات السوداوي العدمي وينطوي تحت هذا التجلي، وهذه صورة من صور العذاب في شعر الحداثة»[5].

---

[1] محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص: 257.

[2] أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص:140-141.

[3] ابن عربي: الفتوحات المكية، ضبطه ووضع فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420هـ،1999، ج6، ص:232.

[4] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) ، منشورات التين الجاحظية، الجزائر 2000، ص:12.

[5] ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999،ص158:-159.

عمل شاعرنا إلى استثمار كل الإمكانيات المتعلقة بالرؤيا، بغية التميز والارتقاء بنصه إلى الإبداع المميز، فالشاعر قد يكوّن الرؤيا عن طريق « توظيف الإمكانات المتاحة كافة، من كلمة وتركيب وصورة وأسطورة ورمز وإيقاع، بمعنى أن القصيدة تسعى إلى بناء عالم يتجه مباشرة إلى الرؤيا، وفي هذه الحالة تعلن الرؤيا عن نفسها»[1]، وإن التجربة الحياتية والتجربة الشعرية والحدس الموضوعي؛ عناصر متنت الرؤيا وجعلتها تتحرك في أكثر من اتجاه، وحققت بذلك شعرية مميزة.

ولا يخالجنا شك أن نجد عثمان لوصيف، في قصيدة [براءة] يسبح في أثير اللغة الكونية التي تخاطب إنسان الجزائر وإنسانية الإنسان، بلغة الجوهر المضغوط التي تعطي للشعر صوته القوي، في قوله:

نَحْلةٌ تُطِنُّ بَيْنَ المَوْتَى

نَحْلَةٌ تَشْتَعِلُ شَغَفًا وِغوَايَة

نَحْلَةُ المَاءِ وَاللَّهَبِ

نَحْلَةُ المَوَاجِعِ وَالمَوَاوِيلِ

نَحْلَةُ الجُنُونْ

الجُنُونْ

[1] عبدالله العساف:الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، تجربة الحداثة في مجلة "شعر" وجيل الستينات في سوريا، دار دجلة، سوريا، ط1، 1996، ص:165.

الجُنُونْ[1].

نلاحظ في هذه التجربة الشعرية أن الكلمة المفتاح هي اسم "النحلة"، فهي الكلمة التي تدور حولها القصيدة، وتشكل شبكة من العلاقات بين المحاور على مستوى البنية الداخلية للقصيدة؛ أي: أنها تخلق النص، وبمعنى أدق « إن النص يتخلق في رحمها، ويتشكل في إطارها، وهكذا فإن الكلمة المفتاح تولد القصيدة، وتجسد الرؤيا الجوهرية للواقع»[2].

النحلة اسم لسورة قرآنية مقدسة [سورة النحل] وهي مخلوق مثابر نبيل، يصنع على صغر حجمه المعجزة، لقوله تعالى:﴿ **يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**﴾[3] ففي قصيدة الشاعر انزاحت وظيفة النحلة، فبدلا من تنقلها بين الزهور لجمع إكسير الحياة "الرحيق"، أصبحت تنتقل بين الموتى، فنحلة لوصيف ليست نحلة عادية، بل هي نحلة تأخذ جانبا كبيرا من الرمزية، ذلك ما تبدى لنا من خلال حركتها الغريبة والعجيبة في الآن ذاته، إنها نحلة الماء تارة، واللهب تارة أخرى، وللمواجع والمواويل طورا، إنها نحلة الجنون، هذه الصفة لصيقة بشخص الشاعر في هذه القصيدة ومن هنا ندرك أن نحلة عثمان لوصيف نحلة الجنون، ما هي إلا القصيدة ،فهي وليدة الكتابة والثورة "الماء واللهب"، سديمية المواجع، تتسربل في رداء الشغف والغواية، ترفع راية الجنون شعارا لها، وما الموتى الذين تطن بينهم سوى تلك القلوب والضمائر الميتة، وأولئك

---

[1] عثمان لوصيف: براءة، دار هومة ،الجزائر،1997 ، ص: 23 .

[2] رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص188.

[3] سورة النحل: الآية: 69.

الذين انعدم فيهم الإحساس؛ لذلك فحلمه هنا لا يتوقف على حدود الانتظار السلبي الساكن، بل يوظف أفعاله التي تمنحه القدرة على التصوير المتحرك والمستمر[تطن ، تشتعل].

ثم يصور لنا ما يلي من النص؛ النحلة/ القصيدة، النحلة /الإبداع وقد أعياها الصد، وأتعبها النكران، فاستسلمت للحلم، وفي رؤاها كشف، واختراق للواقع إلى ما وراءه، إنه إبداع فيه تجل« للغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني، وخارج المكان المحدود وامتداده»[1] .

تطِنُّ النَّحْلَةُ طَوَالَ النَّهَارِ وَطَوَالَ اللَّيْلِ،

وَحِينَ يُنْهِكُهَا الطَّنِينْ تُسْدِلُ شَفَقًا وَرْدِيًّا عَلَى جَبِينِهَا

وَتَسْتَسْلِمُ لِرَجْفَةِ البُرُوقِ،

تَحْلُمُ النَّحْلَةُ،

تَمْزِجُ حُلْمَهَا بِاليَنَابِيعِ...

وَرَأَتْ فِيمَا يَرَى النَبِيُّ

وَفِي اللَّحْظَةِ القُصْوَى،

أَرْضًا تَتَمَزَّقُ أَحْشَاؤُهَا

فَيَطْلَعُ الفِرْدَوْسُ مِنْ أَعْمَاقِ الأَعْمَاقِ،

[1] علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص:167 .

رَأَتْ رَفَارِفَ وَأَنْوَارًا

جَدَاوِلَ وَأَزْهَارًا

وَرَأَتْ مَا رَأَتْ[1]

يؤكد لنا لوصيف مرة أخرى أن هذه النحلة ما هي إلا القصيدة، حين يقول :ورأت فيما يرى النبي .إذ للنبوة خيوطها التي تتشابك مع الرؤى، والرؤى بدورها تتقاطع مع الشعر، حيث يبحث عن اللامحدود، ويرحل نحو المجهول\الغيب، فيما يتجاوز الواقع إلى فضاءات الحلم، فالذات الإنسانية، تسعى دوما إلى إدراك معادلها الروحاني الذي يتجلى في أشياء الحقيقة[2] ومن هنا يلتقي الشعر بالنبوة كونه نوع من الإلهام يصدر عند حالة شعورية معينة، ويحمل هاجسا معينا، وبلغة خاصة ليست كلغة البشر العاديين.

إن نحلة الشاعر/الإبداع رأت في حلمها، أرضا تتقطع أوصالها، وتتمزق أحشاؤها، ومن رحم هذه الأرض الممزقة تنبثق أنهارا وأزهارا وجداولا؛ غير أن الحلم يتحول إلى فاجعة، فتستفيق النحلة /القصيدة على الألم والدمار والمرارة، تستيقظ على الموت، وقد اختار الشاعر للتعبير عن هذا معجما استقاه من واقع مرير تتخبط فيه الأمة، يوحي بالموت والدمار والألم.

إن حلم هذه النحلة/ القصيدة يشوبه نوع من الضبابية والتعتيم، بحيث لا يحيلنا السطحي منه على دلالة عميقة، بيد أن المتمعن في جوهره وأبعاده التي يرسمها

---

[1] عثمان لوصيف: براءة، ص: 23 .

[2] ينظر: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003 ، ص:31 .

سيصل حتما إلى عمق التجربة؛ إذ بقدر ما يحمل هذا المخلوق من روعة في الخلق، يحمل أيضا نوعا من القداسة التي أضفاها عليه القرآن، وهو بخلفياته هذه الممتدة في المجالين المادي والروحي؛ يبحر فيما لا نهاية من الدلالات التي تتعالق في كل مرة مع جانب معين من الحياة، لأن الرؤيا التي « ينطلق منها وعي الشاعر هي حب الكشف، ورهبة من الحجاب الحائل دون جوهر الأشياء. وبتعبير آخر رؤيا اختراق المجاهيل بوعي ينشد اكتشاف الذات عبر اكتشاف الآخر والكون »[1].

لتشكل بذلك مجالا دلاليا يسمح للشاعر والقارئ معا بالإنتاج المستمر للنصوص، وتصبح القصيدة صالحة لكل زمان ومكان ، لأن الشعر الجديد هو بشكل ما، « كشف عن حياتنا المعاصرة وعبثيتها وخللها »[2] فهو ينقل لنا في حقيقة الأمر، ذلك الجفاف الروحي، الناتج عن تكريس المادية المطلقة حتى أصبحت المادية أساس كل انطلاق في الحياة.

حاولت التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة صهر الواقع والمحسوس في الحلم و الرؤيا والخيال، لتدع المشاعر تعيش في عالم خاص يمتزج فيه الرمز بالأسطورة وبغيرهما.

6- شعريّة الصورة الذهنيّة.

[1] أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص:177.

[2] أدونيس : زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط3، 1983، ص: 19.

تتعدد وجوه التعبير الأدبي، ولكن لكل وجه من هذه الوجوه خصوصيته وموضعه الذي لا يقوم غيره مقامه، والصورة الذهنية أحد هذه الوجوه، فهي ليست إلا الصورة الشعرية العقلية التي تكون عناصرها مستمدة من الموضوعات العقلية المجردة فهي نتيجة « لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له»[1]لأنها تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء فتكشف عما تعجز عنه الحواس ، وهي كذلك نتيجة خيال واسع لأن له القدرة على « تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس»[2].

سأتناول الصورة الذهنية من خلال تكوينها التقني المهتم بالصورة الرمزية والصورة الأسطورية، لأن الصورة الشعرية في الشعر الحديث والمعاصر «حققت طبيعتها عن طريق شكلين من أشكالها هما الرمز والأسطورة، ونتيجة لهذا ارتبطت أنماط الصورة في الشعر الحر بهذين الشكلين الفنيين في الغالب»[3]، ذلك أن الخطاب الشعري الحديث والمعاصر « أصبح مثقلا بالرموز والأساطير ومشحونا بالإسقاطات»[4]، يبدو أنهما قد اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة والمعاصرة « وأصبحا عنصرين فنيين متميزين من عناصرها، على الرغم مما يقتضيه استخدامهما أو تشكيلهما الموفق من براعة فنية في خلق الدلالة المبتكرة

[1] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2، 1981 ، ص: 28.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص:13.

[3] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1994، ص:128.

[4] محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995، ص:14.

والمتميزة لهما وابتكار السياق الملائم لطبيعتهما»[1] لذلك سأحاول الوقوف على مدى توفيق الشعراء الجزائريين المعاصرين في استخدامهم هذين النمطين من الصورة الشعرية بانشاءهم علاقات لغوية مبتكرة كما سنرى.

1-شعريّة الصورة الأسطوريّة.

تتراءى اللغة الشّعرية المؤسلبة في التجارب الشعرية السامية أو النماذج العليا (Archetypes)[2]، توكئها على الإيماء والتلويح في التقاط تلك اللحظات المتفتتة الهاربة وانتشالها من عتمة الغياب في أقاصيها وأصقاعها؛ مما يجبر الشاعر الاحتماء بالأسطورة واحتواء رموزها المتحجبة؛ والتي تعدّ – الأسطورة – سليلة الشعر أو« ضرب من الشعر» [3]، لأن منابتهما واحدة إذ أن « الأسطورة توأم الشعر، فعودة الشعر إليها إنما هو حنين الشعر لتراب طفولته، والأسطورة إذ تحتضنها القصيدة فلكي تتحول في بنيتها طاقة خالقة للأداء الشعري؛ حيث يتمثل فيها التراث الشعبي والعقل الجمعي بصورة عضوية، تؤطر موقف وقيم الإنسان تجاه الكون وتجاه تساؤلاته المتعددة والإنسان بالمعنى العام امتداد في الزمن الذاهب والآتي مضافا إليه بالضرورة حاضره أيضا» [4] .

---

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص: 75.

[2] حول هذا المصطلح ينظر: جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998، ص:388.

[3] هـ. فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط2، 1980، ص:19.

[4] رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص:369.

علاقة الأسطورة بالشعر علاقة قديمة ومتينة « فقد أجمع مؤرخو الصين على أن معتقداتهم الأسطورية كانت المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الشعري عندهم[1]».

أدرك الشاعر حينئذ، أن للأسطورة أهمية بالغة في تعميق تجربته الشعرية ومدّ الجسور المعرفية والدلالية بين الحقب الإنسانية جمعاء، لانتزاع جادة القول وتقنية فنية « تسعف الشاعر على الربط بين الماضي والحاضر والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الاجتماعية وتنقل القصيدة من الغنائية المحضة، وتفتح آفاقا لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة في أشكال التركيب والبناء»[2] .

تطويع الأسطورة بمرجعيتها ومناهلها مع المواقف الشعرية، أبانت على رحابة آفاقها في استيعاب قوانين مجاراة الأحاسيس والمشاعر الراهنة بكل شحنها المتنافرة، لما تحتويه من خامات المعتقدات الإنسانية التي في مقدورها أن تفسر وتمتص تعقيدات وانفصامات فلسفة الحضارة الإنسانية الجديدة والمعقدة بكل حساسيتها.

وعلى أكمل تفهم، تعد الأسطورة في استبهامها واستجلائها أكثر مفاجأة واستغرابا إنها « الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية، فالأديان والفلسفات والفنون والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائي والإنسان التاريخي، والاكتشافات الكبرى في العالم والصناعة

[1] بلحاج كاملي: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، 2004، ص:32.

[2] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم المعرفة، ع:1978، ص:165.

وحتى في الأحلام التي تتناثر في النوم كلها تتبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة »[1].

فهي بحق منجم ثرّ بخامات المعتقدات الفكرية الإنسانية اللامتناهية، فلسفات، خرافات... وهي أكثر حضورا من غيرها من المرجعيات المعنوية التي عانقتها الحداثة الشعرية؛ وعليه فإن استعمال الأسطورة في الشعر العربي الحديث « هو أجرأ المواقف الثورية فيه وأبعدها آثارا اليوم، لأن في ذلك استعادة للرموز الوثنية واستخدام لها، في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر»[2].

النباهة الشعرية في حبك وتشغيل الرموز الأسطورية بقيمها الدلالية، جعلت اللغة تتجاوز كل ما هو منمط مكرس، وجعل من التجارب الشعرية أكثر تفتحا وانزياحا؛ ولقد « تفطن الشعراء الجزائريون منذ وقت مبكر أيضا إلى ما في الأسطورة من قيم فكرية، فنظموا قصائد يستلهمون فيها الأساطير العربية واليونانية»[3]،حيث وظف مصطفى محمد الغماري في قصيدة [صلاة في محراب الزّمن الأخضر]، إحدى الأساطير التّفسيرية التي نسجتها الأخيلة المبهورة بعظمة الشّعر، إذ يقول:

وَقَدِيمًا...تعشَّقَتْ ربَّـةُ الشِّعْرِ

بِـلَادِي..فَبَرْعَمَت أَوْزَانُ

---

[1] – Campell Joseph:¨the hero with a thousand faces. Meridan Bouks .New York.1956.p:03.

[2] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم المعرفة، ع:1978، ص:165.

[3] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1 ،1985، ص:57.

الرِّمَالِ السَّمْراءُ تَعْشَوْشِبُ

الأَسْمَارُ فِيهَا ..تشْرئِبُّ الحِسَانُ

يُورِقُ اللَّيْلُ حينَ ازْرَعُ شِعْرِي

مَلْءَ أَعْمَاقِهِ... وَيَخْضَلُّ بَانُ

أَنَا مَا جِئْتُ جَائِعًا ..يُلْهِبُ الجُوعُ

خُطَاهُ..فجَنَّتِي أفْنَانُ

بيْنَنَا السَّيفُ يا جَبنُ ..إذَا مَا

شرَّشَتْ فِي ضَمِيرِكَ الأَوْثَانُ[1]

إنّ توليد الأشكال الأدبية أو الأساليب التعبيرية، متّصل بمدى وفرة النشاط الحسي لدى المبدع، وتجدّد طاقاته الروحية التي تصير من شدّة تفاعلها مع الواقع ميالة أبدا إلى اقتراح السياق اللّغوي الإنشائي، الذي يرتكز في مساراته التركيبية على اقتراح الأوضاع والأنساق التأليفية الطريفة الجديدة أي: تلك التي لم يسبق للحسّ الإنساني أن جرّبها أو صارت قاعدة نموذجية في تجاربه الأدبية .

فالأوزان والرّمال والسّمرة والحسان والرّكبان؛ كلّها مستلزمات البيئة البدوية العربية، وعنوان أصالتها، إذ يعود الشّاعر إلى هذه البيئة؛ إنّما يصوّر حنينه إلى

[1] مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص:31-32.

زمن عاشت فيه القصيدة العربية مرحلة النضج الفني شكلا ومضمونا، مرتبطة بحياة العرب، وبمعتقداتهم الأصيلة.

وباستبدال السياق (شيطان الشّعر)[1] الذي اعتقد به العرب قديما، بـ (ربّة الشّعر)[2]، التي ألهمت شاعر الملاحم العظيم هوميروس، واعتقد بها الإغريق واليونان يحدث الشّاعر المفارقة.

يكشف لن الشاعر من خلالها انقلاب الموازين في القصيدة العربيّة واختلال النّظرة إلى بنيتها شكلا ومضمونا، نتيجة تأثّر بعقائد أجنبية عن بيئتها، وهو يقصد بشكل خاصّ تلك المضامين الاشتراكيّة التي فصلت الدين عن الفن، واهتمت بالجانب المادي، بينما أغفلت الجانب الروحي العميق الذي يصنع أصالة الأمة واقعا وفنا.

يقول في ذلك « إنّ النظرة الماديّة وحدها غير جديرة بأن تصنع للفنّ تعريفا، أو يحقّ لها أن تقدّره قدره(...) وهذه النظرة المريبة للفنّ التي تعمّق العداء والجفاء

---

[1] نسب عرب الجاهلية كل أمر غريب عجيب إلى الجن، وتخيلوا أن عبقر وأدبهم ومقامهم(...) لا عجب بهد هذا أن صلوا الشعر بالجن(...) ولا عجب أن يتخيلوا أن لكل شاعر شيطانا يلهمه قول الشعر، وقالوا : للشعر شياطين ؛ احدهما مجيد وهو الهوبر، والآخر مفسد واسمه الهوجل ، وكانت عقيدتهم هذه حتى عصر الإسلام. ينظر: حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ، 1988، ص84:.

[2] أما ربة الشعر فهي ملهمة هوميروس شاعر الملاحم منذ ما يزيد من ثمان وعشرين قرنا من الزمن الذي استهل الإلياذة بقوله:" غني أيتها الربة غضبة أخيليليوس من بليوس المدمرة"، أما الأوديسا فقد استهلها هوميروس بقوله: "غني لي يا ربة الشعر عن الرجل الرحالة الذي هام يجوب الآفاق ، بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة"، والإغريق عرفوا ربات الفنون، وكان الشاعر يناجي أو يستلهم ربة الشعر، وهي لفظة معممة قد تعني أية ربة من ربات الشعر ، أو قد تعنيهن جميعا..ولم يختلف أرسطو عن أفلاطون في تقديس الشعر بل ربات الفنون على تنوعها، وقد أشارت الأساطير إلى أن هؤلاء الربات هن بنات زوس كبير الآلهة مينموزينا Mnemosyn أو memory أو الذاكرة". ينظر: محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت، ص:53.

بينهما بدعوى تباين مصدريهما إلى حدّ التناقض هي التي تملّكت ذهنية (اليونان) فذهبوا يخصّون–الشّعر– بإله(...) وهذه النّظرة نفسها هي التي تملّكت (العرب) القدامى، فجعلوا لكلّ شاعر شيطانا، لا تقلّ شاعريّته بأيّة حال عن شاعرية إله الشّعر اليوناني » [1]. ومن هنا كانت إشارته إلى الأسطورة سعيا إلى تأكيد رفضه المطلق، بل ثورته على كلّ طرح يتعارض مع توجّهه كشاعر إسلامي ينطلق من شريعة جوهرها الرّوحي مبدأ التّوحيد، ليطرح من خلالها رسالته.

ينطلق الشاعر عبد الحق مواقي بنا إلى الماضي السحيق، لنلاقي معه رموزا أسطورية من تلك الحقبة، إذ يقول:

سَجِلْ عَلَى صَفَحَاتِ القَمَر

لَحْظَةُ البِدَايَات ،

وَلِعِشْتَار سَرْدُ النِهَايَات

ولا نِهَايَات

حِينَ وَدَعَتْ عِشْتَارُ زَمَانَهَا

وَنَامَتْ سَاعَتَيْنِ وَصَارَتْ حُلْما

.....

سِيزِيفُ يَا سَيِّدَ زماننا

بكت عشتار اليوم أكثر من الأمس

.....

في هذا المدى المفتوح

[1] مصطفى محمد الغماري: في النقد والتحقيق، دار مدني،الجزائر، 2003، ص:09.

أمام الموت والنسيان

عشتار يا سيدتي

حين التقينا

كان العناق بيننا وجعا قاتلا

ونسينا مع الدمع

ترتيب المواسم

.....

عشتار سيدتي

تعبت من الرؤى البعيدة

تعبت من حمل هذا النشيد

فأنا المنفي داخل شراييني

بين أبراج الغربة والمدائن البعيدة[1]

فسيزيف هو سيد زمان الشاعر وعشتار[2] سيدته ومعبودته التي كرر ذكرها أكثر من مرة، يطلب منها الغيث كما طلبه منها القدامى، ويستجديها خصبا وعطاءً حتى تدوم هي الأم ويدوم العناق، فكانت « عشتار"و"أفروديت"و"عشتروت"،"رمز الحب

[1] عبد الحق مواقي: أقبية الروح، دار الهدى، الجزائر، 2000، ص:39 ،41،40.

[2] أسطورة عشتار هي تجسيد لتعاقب العقم والعطاء ، والجدب والخصب، والموت والولادة ، والذبول والأزهار ، و"عشتار " أو" أفروديت "هي آلهة الخصب والنماء، ورمز لانبعاث الأرض وعودة اليخضور. ينظر: عبد القادر فيدوح :الرؤيا والتأويل ،ص:119 .

والخصب والجمال»[1] ليعطي بذلك صدى لمعانيه، حيث أن الشاعر حاول إعادة توظيفها ومنحها دلالات جديدة، بتصوير واقع الوطن آنئذ، وعن غربته الغريبة في وطنه .

ومن ذلك قول نور الدين درويش:

ولكني صرت عنقاء

.....

أولد من رحم الموت

فأقرأ على جسدي آية الخلْد

وأقرع على نخب الانبعاث الطبول

تهيأت للموت

اسكب جحيمك وإنّي تهيأت للموت[2]

اتجه الشاعر إلى توظيف العنقاء ، التي حيكت حولها القصص والأساطير، ولعلّ طائر« العنقاء الرمز الأسطوري الخالد الذي أدعى بعضهم أنّه يغرد أحسن ألحانه لحظة موته ،أو لحظة يحس بأنّه سيموت والذي صورته أساطير العرب في هيأة طائر خرافي مهول ذي أجنحة مضاعفة يترصد المعزولين في الصحراء ويتخطف الصبية فيطير بهم في جو السماء ليفترسهم»[3] ولعلّ هذا الطائر الذي أفاد

---

[1] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر،2002 ، ص:107.

[2] نور الدين درويش : مسافات، إصدارات إبداع، الجزائر،2002 ، ص:48.

[3] فوزي عيسى: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشاة المعارف، الإسكندرية، 1997، ص:29.

الشعراء من أسطورته من أكثر الرموز التي امتطاها المبدعون، وقد « ارتبط في الذاكرة بأّنه حيوان خالد متجدد لا يموت، وإذا مات فإّنه يبعث من رماده».[1]

وهذا الرأي الأخير نطمئن إليه رغم تقاطعه مع المعنى الذي تؤديه أسطورة الفينيق لأن جلّ الشعراء اتجهوا لتوظيفه في هذا المعنى، ومع الزمن والتوظيف أصبح « العنقاء رمزا للثورة الخالدة أو الوطن الخالد»[2].

أخذ الشاعر من معنى الأسطورة الأول المرتبط بالموت والولادة من الرماد بعد الموت، وبذلك فقد استغل الماضي ولكن أضاف له التمرد على الواقع والثورة عليه، فعنقاؤه الذي غدا هو، سيولد من رحم الموت "أولد" وسيكتب له الخلود "آية الخلد"، فهو لم يعد يهاب الموت "واسكب جحيمك إّني تهيأت للموت"، لأّنه مؤمن بالانبعاث والعودة، تماما كالعنقاء التي تولد من رحم الموت والمأساة!

يسهم التّفكير الأسطوري التفسيري، عندما يعجز العقل عن استيعاب مأساة الذّات بشأن تلك القوى التي لم توجد إلاّ من أجل إيذاء الإنسان وإفساد حياته، يسهم في إضاءة زوايا مظلمة من اللاّشعور، حين تفشل اللغة العاديّة في حملها، وعليه فإن « فضل الأساطير على الشعر أنها لا تعظ بل تجسّد، والتجسيد تجربة حيّة ترفض النظر والكلام المبين».[3]

تمكن الشاعر بحق في تضمينه للأسطورة من إصابة جمع المتناقضات، من أزمنة متداخلة ونصوص متفاعلة بانسجام مبهر وتناسخ في أمشاج تأتّيها، حيث

---

[1] المصدر نفسه،ص29.

[2] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي ، ص:111 .

[3] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص:358.

يتّخذ الشعر من الأسطورة أداة يجسد بها المجرد، لأنه يرفض التجريد ويبث الحياة في الكلمات والأشياء والأفكار ليحقق ذاته، وبالتالي شعريته.

2- شعريّة الصورة الرمزيّة.

يلجأ الشاعر إلى وسائط عدة لكي يعبر عن تجربته الشعرية وتزداد هذه الوسائط تأكيدا في الشعر المعاصر خاصة، ومن هذه الوسائط الرموز التي وجد فيها الشعراء ضالتهم باعتبارها من أفضل أشكال الإسقاط بالعودة إلى التاريخ والموروث الديني وغيرهما، فعودة الشعراء إلى توظيف الرموز لا يعني حشد جملة من الرموز في القصيدة، بل يعني أن يكون الرمز نتيجة احتكاك الذات بالموضوع والغوص إلى أعماق الواقع؛ فالرمز « ليس معطى سلفاً... لأنَّه عبارة عن شكل لا ينهض في الفراغ بل يتشكل تبعاً لمتطلبات ثقافة ما، ومن خلال واقع معيش ما»[1] فهو يوحي ويومئ ولا يحدد أو يصف.

تستند بنية الصورة الرمزية في النص الشعري المعاصر إلى تداعي الرؤى والمدركات البصرية في ذهن المتلقي ونفسه، غير أن هذا التداعي مقصود من الشاعر للإيحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقصر عنها الصور المنطقية أو الواقعية.

إن توظيف الرموز في الخطاب الشعري يعطي للنص دلالات خصبة، وتحيله على موروث حضاري زاخر، واستدعاؤها في اللحظة الراهنة يمثل التمسك بالماضي المليء بالصور المشرقة لأمتنا، من أجل معالجة الحاضر وانكساراته، ومحاولة

[1] محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص:103.

إقناع المتلقي بدلالة هذه الرموز سواءً كانت شخصيات أنبياء ورسل، أم صحابة ، أم شخصيات دينية عرفت بمواقفها عبر الحقب الزمانية المتعاقبة.

وجد الشاعر الجزائري المعاصر في الرمز متنفسا شعريا، يجمع الحلم الذاتي بالأمل في الخلاص كما خلق له مجالا حيويا تلتحم فيه الأبعاد الفكرية بخصوصية التجربة الشعرية، وفي تدبرنا للرمز الشعري ينبغي أن« يدخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري، هي التي تستدعي الرمز القديم، لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية».[1]

وفي خضم هذا التيار الزاخر بالتوجهات الرمزية المختلفة نجد الشاعر نور الدين درويش يستعين بالرمز في جر معانيه في قوله:

وَلَدِي رَأَيْتُكَ فِي الَمنَامِ مُسَافِرًا مِنْ غَيْرِ زَادِ

وَلَدِي رَأَيْتُكَ فِي الَمنَامِ بِلاَ جَوَادِ

وَلَدِي رَأَيْتُ النَّارَ تَلْتَهِمُ القُبُورَ... وَكُنْتَ أَشْبَهَ بِالرَّمَادِ

وَلَدِي رَأَيْتُكَ كُنْتَ عِيسَى فِي المَنَامِ

وَكُنْتَ مَرْيَمَ

وَامْتَدَّ بِي الحُلْمُ الغَرِيب

[1]عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص:199.

رَأَيْتُ امْرَأَةَ يُطَارِدُهَا غَرِيب

نَادَيْتُ بِاسْمِكَ .. كُنْتُ أَصْرُخُ فِي الشِّعَابِ

وَكُنْتَ تَسْمَعُنِي ولَكِنْ لاَ تُجِيب

مَنْ ذَا يُخَلِصُّهَا سِوَاكَ

.....

وَرَأَيْتَنِي مُمْتَدَّةٌ بَيْنَ الفَضِيحَةِ وَالفَجِيعَةِ

كَانْتْ الأَقْدَارُ تَرْكُلُنِي وَتَعْبُرْ

.....

سَأَلَتْنِي العَذْرَاءُ فَانْشَقَّ الزُّجَاُج

وَأَبْدَتْ المِرْآةُ بَعْضًا مِنْ جِرَاحِي

عَذْرَاءُ كُفِّي

أَخْرِجِي السِّكِينَ مِنْ صَدْرِي[1]

يستحضر الشاعر شخصية" مريم العذراء "، وما تعنيه من نقاوة وطهر وعذرية، وربما تعني له أيضا ما عنته له مريم الأولى، لذلك داوم على عشقها وعلى عبادتها، قد تكون معبودته الجزائر المعطاءة التي تستحق منه كل ذلك التقديس؛

[1]نور الدين درويش: مسافات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،2000 ص:58-59-60.

الجزائر التي بقيت صامدة نقية طاهرة رغم تعاقب الأحقاد والأعداء عليها لأّنها استمدت بعض نقاوتها وعذريتها من مريم فغدت الجزائر عند شاعرنا مريم البتول.

تستمر دراما الأم ووليدها في الحلم، وكانوا في كلّ مرة على وشك الهلاك، وبقيت الأم تنادي ابنها العنيد، والابن لا يجيب، وصارا معا في البحر الغريق والنفق السحيق..... بعد طول عناء وانتظار يجيب:

أُمَاهُ هَلْ يُجْدِي فِرَارِي

لا بِأْسَ نِامِي..

حِينَ تَذْبُلُ هَذِي الأَمْوَاجُ .. أَصْحُو

ثُمَّ أَرْسُمُ بَيْنَ عَيْنَيْكِ انْتِصَارِي

.....

سَأُقَاتِلُ الأَشْبَاحَ وَحْدِي

سَأُعِيدُ تَرْتِيبَ الفُصُولِ كَمَا أَشَاءُ

وَأُعِيدُ لِي وَطَنِي المُهَشَّم

وَعُيُونُ أُمِّي فِي الفُؤَادِي[1]

يصور الشاعر في قصيدته الطويلة، وفي حلمه المفجع، بعض جزئيات مريم العذراء وابنها عيسى عليه السلام، الذي رفعه الله إليه ليبعثه في آخر الزمان .وفي

[1] المصدر نفسه، ص:69-71.

اختياره لهذين الرمزين الدينيين يهيئ « المناخ الشعري والتجربة الشعرية للتواصل مع روح الأمة، ويهيئ البناء الشعري والتجربة الشعرية لاستيعاب القديم واستلهامه ضمن نسيج القصيدة الحديثة التي تصور زخم صراع الإنسان العربي من أجل الحرية والكرامة والوحدة».[1]

في هذه النماذج الشعرية استطاع الشاعر الجزائري أن يصنع الآصرة والرابطة بينه وبين تاريخه، واستطاع أن يحاكي بعض الحقب ويستنطق بعض الأماكن ويحيي كثيرا من الأشخاص والرموز، وهناك من حاول دمج ذاته مع هاته الشخصيات وخرج بها عن دلالاتها الأولى وشكل بها صورا جميلة، ولكن البعض اتجه للتأريخ والتقرير والسرد وجعلوا من أشعارهم « في بعض الأحيان تجميعا لموضوعات غير منسجمة وتفتقر إلى الزخم الدرامي ، حيث نلقى القصيدة تستسلم إلى ضرب من الهذيان الشعري لا تبرره بلاغة الانزياح».[2] فالقارئ حينما يجد صورة ثرية في المدلول، يقول عادة أننا بصدد رمز ويجب أن نتذكر « أن الحد الفاصل بين الرمز وأية صورة أخرى لا وجود له، وأن المهمة الدقيقة هي كشف قدرة الصورة على تنوير العمل الأدبي من حيث هو كل من خلال ثرائها في المدلول، وترابط هذا المدلول بسائر الجوانب»[3]، فاستغلال الشاعر الجزائري المعاصر للموروث الرمزي في العملية الشعرية يترجم موقفه من واقعه الفكري والحضاري وحتى السياسي والاجتماعي.

---

[1] خالد الكركي : الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجبل بيروت ، مكتبة الرائد العلمية، عمان،ط1، 1989، ص:146.

[2] أحمد يوسف: يتم النص (الجينالوجيا الضائعة)، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، ص:245 .

[3] مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، 65، ص: 88.

3-شعريّة صورة الرمز الصوفي.

يعَدُ استحضار الشعر المعاصر للموروث الصوفي وتوظيفيه في العملية الشعرية لتجسيد تجربة الشاعر تحقيقا « لتواصل فني بجزء من تراثنا الأدبي الروحي الذي صار له امتداد في الحاضر من ناحية.»[1]

أراد الشاعر العربي المعاصر من خلال خطابه الشعري الصوفي « أن يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معان السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطتها وأن يخلص الأنا من سجنه و يخرجه من هشاشة الواقع ويحلق به في سموات المطلق اللامتناهي بغية تجديد النبض الروح و ارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي.»[2]

والصلة بين الشعر والصوفية ليست حديثة فقد استخدم كبار الصوفية أمثال (ابن الفارض) و(ابن عربي) و(الحلاج) و(رابعة العدوية) وغيرهم، أما في العصر الحديث فقد اكتشف الشاعر المعاصر أن الصلة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية في صورتها الحديثة جد وثيقة « وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث و الصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به»[3].

---

[1] عثمان حشلاف: الرمز و الدلالة في شعر المغرب العرب المعاصر ، ص:45 .

[2] عبد القادر فيدوح: الرؤيا و التأويل ، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ،ط1 ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية ، 1994 م ، ص : 56 .

[3] علي زايد عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الغريب القاهرة، 2005 م ، ص : 105 .

حظيت التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر باهتمام الشعراء الجزائريين، لما فيها من ثراء فني يعطي لتجربتهم الشعرية وجها تعبيريا متميزا ويحدد معالم رؤيتهم الذاتية والجماعية، تجاه ما يعيشونه في واقعهم المتغير وغير الثابت، لعدم استقرار نظام الحياة فيه التي تتماوجها رياح الآخر، الذي يحاول الهيمنة عليها بأفكاره وأخلاقه وإيديولوجيته؛ وانعكس عدم الاستقرار هذا على ذاتية الشاعر بارتداداته الدائمة وما خلفه من تصدعات في باطنه وانشقاقات مؤلمة في نفسيته، ولذلك وجد الشعر الجزائري المعاصر في التصوف «خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا، ليعيش آلامه – التي هي في نفسها آلام المجتمع – بوجد مأساوي»[1].

أراد الشاعر الجزائري المعاصر من خلال اعتماد توظيف الرمز الصوفي بكل أبعاده الظاهرة والباطنة في شعره، تحديد معالم رؤيته الفكرية والفلسفية، التي أصبح البعد الصوفي فيما بعد جزء منها، يكشف عن جوانب من بواطن التجربة الشعرية ومن ثمة يمكن اعتبار «الرؤية الصوفية في الشعر الجزائري الحديث هي بحث عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى و محاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهريته بوصفه امتداد روحيا لأصالة الذات نشدانها للمتعالي والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم على التأمل والعيان والاستبصار.»[2]

أدى انجذاب الشاعر الجزائري لتوظيف الرمز الصوفي في متنه الشعري إلى التحول الجديد في الخطاب الشعري الجزائري، حتى غدا الشعر يمثل «عالما

[1] عباس إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص: 159.

[2] فيدوح عبد القادر: الرؤيا والتأويل، ص: 52.

سحريا يموج بالحركة والألوان، عالما لا يعترف بالأبعاد والحدود، إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق، كما أنه لم يعد خطابا قائما على التأثر والانفعال، إنه في حقيقته خطاب التساؤل المعرفي والتعدد الدلالي والتنوع الرؤيوي وهو تبعا لذلك خطاب التأويل، والتعدد الدلالي، خطاب القراءة المفتوح والآفاق المتعددة الأبعاد»[1].

إذا تتبعنا مسار التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، فإننا نجد شعرا صوفيا، وشعرا امتزج فيه الصوفي بالديني، وشعرا اتخذ من الصوفية ومصطلحاتها دلالات رمزية للتعبير عن تجاربهم، إلا أن الموجود من الشعر الصوفي يعاني من خفوت في سلالته، ويتما في واقعه إذا ما حددنا حقيقة التجربة الصوفية وماهيتها المعروفة تراثيا والتي هي في حقيقتها « مجموعة التجليات الوجدانية مؤيدة بأطوار روحانية يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تتدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين »[2].

تتجلى لنا توظيف الدلالات الرمزية في الشعر الصوفي عند الشاعر الجزائري ياسين بن عبيد، أنها لا تشذ ولا تختلف عن الصور الدلالية الرمزية، فقد كرس في شعره رؤيته للواقع الذي يعيشه من خلال العباءة الصوفية التي ألبسها له، فسما بها روحيا على المعاناة والهموم، معوضا بذلك المادي بما هو روحي، راسما أمام

---

[1] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوف وآليات التحويل، ص: 163 .

[2] عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2004، ص: 97.

القارئ « خريطة هجرات النفس باتجاه المصادر والينابيع اتجاه الفيض الإلهي، حيث تتراءى المستترات، وتنتش الروح بمعانقة المطلق والرحيل إلى الداخل »[1].

يعد اسم "ليلى" في شعر ياسين بن عبيد، اسم غير عادي، فهو إما وطن مسلوب، أو حرية مأسورة، أو قناعة عقدية أو فكرية محاصرة، تحظى عنده بحب مقدس؛ سعى الشاعر "ياسين بن عبيد" من خلال حب ليلاه المقدس «إلى طرح قيم روحية جديدة ، تعتمد مبدأ المواءمة بين واقع الذات الإنسانية ورؤاها الروحية من أجل خلق عالم جديد منسجم»[2]، فالشاعر يتمثل قضيته في «ليلى» المعشوقة؛ يبوح لها بحبه ويعمل على الاتحاد بها والفناء فيها كما يفنى الصوفي بالذات الإلهية ويتحد بها في أسمى مواقف المتعة الروحية :

لليلى شعار في الهوى أم تردد ونار ليلى في الرؤى أم تنهد

عيوني أرانيها الهوى جزارا نات و لكنــها ليلى بما تتسهد

على الموج جاءت من نواد أحبها لها الجرح ممشى والشراع ممدد

و بيني و بين النور ليلى محيلة على شجر يدنى إليه التوحد

أنا في هواها جملة غير واحد أنا في هواها واحد يتعدد[3]

فليلى عند الشاعر هي المحبوب وهي المعشوق الذي ملك روحه ووجدانه ولا يشغله في التفكير فيه والتواصل الروحي معه أي شاغل ،فـ«ليلى» هي البعيدة

---

[1] عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 57 .

[2] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التحويل، ص: 216 .

[3] ياسين بن عبيد : معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتاب، الجزائر، 2003، ص: 24 .

القريبة، والمشتتة الجامعة، فهي ملازمة للذات الفردية والجماعية (أنا في هواها جملة غير واحد) وهي بالنسبة للشاعر تمثل استحواذا على الضمير الجماعي حتى غدت روحه الذي تغذيه، فخصومها أبعدوها مجبرة عن أحبتها ولكنها استطاعت أن تجمعهم بها في حبهم لها وتعلقاتهم بها .

تتجلى لنا هذه الصورة الرمزية في تمسك الشاعر بقضيته والتعلق بها وما يلاقيه من معاناة في بعدها عنه، وما يصيبه من أرق في دوام تذكرها:

تغتـالني بتثنيها إذا ابتعدت تغتالني بالتثني حيـن تبتعد

وطاولت كل نخل الأرض ضاوية منها الجوانب والأفلاك والشهب

ليلى .. و يجرحني عطر على أثر منها يدل عليها حين يحتجب

..كيف التسلي ومن حولي مواقفها على الدوام وفي سري لها سبب[1]

فالشاعر متعلق بليلاه القضية فهي توجه ومقصده الذي لا يحيد عنه ولا يسأل في السعي للوصول إليه، وهواه الذي لا يزول لأن فيه القرار وفيه الطمأنينة والمتعة والأمان :

أنا في عيونك ذبت أسيرا..أسيرا..ولا زلت ســائر

نشرت ظلالي هناك كطفل على شفتيه .. إليك يسافر

و لملمت شملي بلا موعد إلى قبلتيك بحبي أهاجر[1]

[1] المصدر نفسه ، ص : 33 .

تبرز لنا في هذه الأبيات رؤية الشاعر في ثورته على الواقع وتجاوزه إلى عالم الأحلام والرؤى من خلال توظيف رمزية المرأة التي تكون في مقام العلوية الجاذبة والمستهوية، مقام القداسة الذي جلب قلوب المريدين وعقولهم، وبهذا يصل الشاعر في صوره الصوفية إلى رفع المظهر الأنثوي إلى مستوى عال من الروحانية الصوفية الدالة على قضيته التي تحل هذا المقام السامق.

لا يكتفي الشاعر بذكر مواجيده والبوح بأشعاره العذرية العفيفة تجاه محبوبته بل يتجاوز هذا الواقع الحافل بمشاعر الحب والعشق وحرقتهما، إلى واقع الرغبة الأكيدة في الوصال والرحلة فهو وسيلتهم « إلى الاتصال بالذات الإلهة، وفي ظل هذه الرحلة تنتعش روح المريد، وتتعزز الصلة بين العبد و خالقه .»[2]

يكشف لنا الشاعر في هذه الصور، عن رغبته الجامحة في الوصول إلى عالم الطهر حيث يعانق الثورة ويتصل بها، فمحبوبته هنا هي (الثورة) التي لا تكون الحياة إلا بها، والوصول إليها غاية رغم ما يكتنف سبيلها من وعورة وأهوال ومخاطر:

أعيدي حديث الأمس إنك موئلي ودلي احتياري في متاهته أردى

إليك سبيلي و المسالك وعرة ودولتي الآهات تفدي ولا تفدي

تعالي تعالي في اشتهائي تخضبي بفجر بطهر من كواكبي أندا [3]

---

[1] ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1995، ص: 31.

[2] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التحويل ، ص : 321 .

[3] ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص: 14.

وتبرز لنا هذه الدلالة في استحضار الشاعر لما كانت عليه هذه الحبيبة في ماضيها المشرق بالبطولات والملاحم والمفاخر التي يفتقدها واقعها الحاضر والتي تغدو ذكرياتها فيه بلسم لأسقامه ومسكن لأوجاعه، وأنس من وحشة اغترابه، وإسعاد دائم لروحه وتخط لأحزانه :

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدي

أعيدي بقاياها سأقرأها وردا

أعيدي ولا تأني .. حديثك بلسم

من المعضل المزري بروعتنا أردى

على صدرك الأحنى زرعت توجعي

و في سره كأسي ، و دفئي بلا بردا [1]

يرسم لنا الشاعر من خلال هذه الصور، وبالمواجيد الصوفية الغزلية واقع الشاعر السياسي والاجتماعي، الذي غيبت فيه أهداف الثورة التي التف الوصوليون عليها، فحبسوها إن لم نقل أجهضوها فلم تصل ثمارها إلى الشعب، ولم يحدث ذلك التغيير الذي كانت قلوب الناس تهفو إليه والمتمثل في واقع الحرية والسيادة، والعدالة والمساواة، واقع الطهر والنقاء والتحول، والشعور بنمطية جديدة في الحياة. ولذلك نرى الشاعر غير راض تماما على هذا الواقع الذي يعيشه

[1] المصدر نفسه ، ص : 12 .

ورافض لهذه المعاناة، وساخط على من حالوا دونه ودون (ثورته) المعشوقة فلم يصل إليها ولم تصل إليه:

طفل أنا أفترع الكبار موائدي وغزا الصغار مجـرتي بنزاق

وتوسدوا صدري المعلب ويلهم بالغصة الحمــراء بالإخفاق [1]

يجد الشاعر في الخلاص من أحزانه وعذاباته المؤرقة له بالتوجه إلى مخاطبة المرأة الحبيبة، رمز الحب الإلهي والجمال الحق « يبثها الشاعر أحزانه وآلامه، والمتألم لا يبث أحزانه إلا لمن يملك القدرة على تغييرها وتحويلها إلى أفراح و مسرات .»[2] والذي يستطيع أن يفجر السعادة في واقع الشاعر الذات والجماعة هو (الثورة) المبادئ والقيم والهوية لأن « الفرح الذي يصل إليه الصوفي بالوصول إلى السعادة الروحية والإمساك طرف الحقيقة، إنما هو مقابل لحقيقة الألم والإحباط الذي كتب على الإنسان أن يواجهه »[3] و هكذا هو حال الشاعر الملتزم بقضايا وطنه وأمته الساعي إلى تغييرها ونقلها من عالم الشر والرذيلة إلى عالم الخير والفضيلة :

يا صباها تنهدت نظرتــاها بكـلام كواحة في فلاة

عن قالت وما عليك عتـاب وقف العمر شادي المأساة

عن ..غن فأنت شهـودي يا ذهولا على مشارف ذاتي

---

[1] بن عبيد ياسين: الوهج العذري، ص: 35.

[21] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي و آليات التحويل، ص: 217.

[3] منصور إبراهيم محمد: الشعر والتصوف، دار الأمين، القاهرة، 1999، ص:146.

قلت للرمش و البقايا شهود أنت منفاي أنت كل جهاتي

وانسحبنا إلى ضفاف التلاشي ثم قلنا ..هنا بقايا الحياة!!

رب منها جلالة و شظايا وزعتني فما التقت أشتاتي

هو (أدنى من الضمير إلى الوهم وأخفى من لائح الخطرات)

ربة النور ، قل لها كيف أنسى كيف أخفي الهوى بحزن سمات

كيف أنسى و كنت آنست نارا واصطلينا ونحن واحد ذات

لا حلول ... ولا اتحاد ... ولكن للهوى شرعة... ولي سكراتي [1]

يصل الشاعر في أخر هذه القصيدة إلى قمة التوهج والانفعال الداخلي ليدل «على امتلاء قلبه بالحب الإلهي، وهنا يتوحد الشاعر مع عمق المرأة فيحيا فيها ،بل يولد من خلالها ولادة جديدة، وهذه الولادة تعني تحقيق الوصال وتحقيق السمو إلى الآفاق»[2]، والشاعر من خلال هذا السمو الروحي والتعالي الوجداني يحيا في قضيته بحبها والوفاء لمبادئها، فتجدد له حياته لأنه يعيش بها ولها فهو في وصال سرمدي معها وإن غيبوها في واقعه وواقع الناس الذي تتعرض مبادئه وقيمه للاهتزاز، لكنها حاضرة في واقعه الباطن يحتضنها و يعانقها.

يغدو النص الصوفي بتوظيف معالمه ورموزه عند الشعراء الجزائريين المعاصرين لرسم صورهم « حلا فرديا لتعاسة الواقع ومواجهة مظاهر الظلم

[1] ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1998، ص: 13.

[2] هيمة عبد الحميد: الخطاب الصوفي و آليات التحويل، ص: 219 .

والعزلة التي سيطرت على الواقع العربي في القرن العشرين وعلى هذا النحو يصبح التصوف بشكل عام رمزا للسمو الروحي على الآلام والهموم وكذا الثورة على العبودية والاضطهاد .[1] للتعبير عن ذواتهم بالنقد الثائر للواقع العربي الضرير، وتغدوا رمزية المرأة فيه هي الجمال المطلق، والعلو المقدس، فهي العقيدة والوطن والأمة والثورة والحرية، هي المبادئ والقيم والهوية غاية الوجود وجوهره وسبب الصراع ومقصده بين عالم الخير وعالم الشر .

تبرز لنا هذه المحطات الشعرية مدى معاناة الشاعر في رحلة البحث عن الذات لتحقيق الحلم الضائع والمغيب ، رحلة حبلى بالإحساس بالاغتراب والحيرة ، وانسداد الآفاق، واليأس والإحباط ليحط به الرحال في مرابع .

فالرمز الذي لا ينقل ذهن القارئ إلى صور خارج حدود القصيدة، أي: إلى معاني ودلالات جديدة، لا يعد رمزا على الإطلاق، فالتعرف على النص السابق يحتاج إلى تبصر ودقة نظر ورؤيا والرمز يدعوه أصحاب نظرية التناص بالتناص غير المباشر.

فالشعر إذا، ليس مجرد صور رمزية أو أسطورية أو مجازية صوفية، بل هو نظام لغوي خاص يقوم على رؤية خاصة للحياة والوجود، والأسطورة أو الرمز أو غيرهما، ما هم إلا مكون من مكونات الشعر، التي يتم تحويلها وتوظيفها لخدمة النص الشعري، ليسمو بصوره إلى مستويات عالية من التعابير السامقة، لتحقيق ماء شعريته.

[1] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التحويل، ص: 199 .

الفصل الرابع

شعريّة البنية الإيقاعية

الفصل الرابع: شعريّة البنيّة الإيقاعيّة

1-توطئـــة.

2-شعريّة البنيّة الإيقاعيّة للتكرار.

1-بنيّة التكرار.

2-أنواع التكرار.

3-تكرار الألفاظ.

4-التكرار الاستهلالي.

5-التكرار الدائري المغلق.

6-التكرار الحلزوني.

3-شعريّة التداخل العروضيّ(المزج بين البحور).

1-المزج بين بحرين.

4-شعريّة إيقاع التّدوير.

5-شعريّة مكملات البنى الإيقاعيّة.

1-إيقاع الأفكار(الرموز).

2-إيقاع السّرد والحوار.

3-التداخل الشّكلي.

6-شعريّة القافية.

1-القافيّة؛ المستويات الدلاليّة والصوتيّة.

2-شعريّة البنيّة الصوتيّة للقافيّة.

1-توطئـــة.

يستمدّ الإيقاع سلطته المعرفية من كونه المادّة اللّغوية الحاسمة التي تتجسّد في حيّزي اللّسان والسّمع، فعبر هاتين الآلتين يتمّ اختبار مختلف التلازمات أو الانسجامات اللّغوية، فالشعر يعمل « من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجـام والتـوافق في القصيـدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الأساس العام بالانسجام » [1].

فمصدر النّزوع البنائي أو التشكيلي يرتكز في جوهره على مدى تمتّع الذّات المبدعة بالحسّ الصافي للمرجعيات الانفعالية التي تتسرب عبرها التجارب الشّعرية، نعني بها اللّغة والصورة والإيقاع مع إثبات صدق المقولة القاضية بكون« المعنى وظيفة السياق».[2] ويتبين لنا من خلال تفهم هذا الكامل الوظيفي أن« الإيقاع أو الوزن ليس في حقيقة أمره شيئا مستقلا عن القوة نفسها، وإنما هو وسيلة تعمد إليها القوة لتصون ذاتها إلى أبعد حد ممكن تجاه المقاومات التي تلاقيها، فالنظام والترتيب اقتصاد في القوّة .» [3]

لذلك وانطلاقا من هذه النظرة الممتزجة بالتفكير الفلسفي الجمالي أن الكتابة إجمالا « والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من "الاختيار"، يقوم به الشاعر على مستوى كل

---

[1] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص:86.

[2] . R. H. Robins: A Short history of Linguistics. Longman's Linguistics Library،- Green and Co LTD. Second impression 1989. P. 213.

[3] جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنّشر، ط2، 1965، ص:53.

بيت من أبيات قصيدته، وهي ثمرة نحته للمادة الصوتية، ليعبّر عن ذوقه وميوله وأحاسيسه»[1].

لا تعدو مهارة الشاعر أن تعمد إلى العناصر الأدبية في توظيف المألوف وغير المألوف، من صورة تركيبية أو بالأحرى، إيقاعية متجددة ،لا في مادتها بل في طريقة توزيع عناصر تلك المادة الأدبية، ونعني بها الأصوات والمقاطع والألفاظ والعبارات والأساليب والأنساق التشكيلية التي ترسم شعرية الإيقاع، وعليه فإن« الشعرية دون إيقاع لا وجود لها في تصنيفات الشعر الحق »[2].

استثمر معظم شعراء الجزائر المعاصرين كلّ مقوّمات الانفعال باللّغة الشّعرية من خلال توظيفهم للمثيرات الإيقاعية، مما أعطى –هذا الاستثمار– للقول الشّعري أبعاده الشعرية المستمدّة من الواقعين الاجتماعي والنفسي.

2–شعرية البنية الإيقاعية للتّكــرار.

يقصد بالتكرار في أبسط تعريفاته أن يعمد الشاعر إلى إعادة الحرف أو الكلمة أو العبارة لغرض يرمي إليه، وبذلك يركز على ما كرره ليسترعي انتباه السامع إليه، بعد أن حوّله إلى بؤرة دلالية تنماز بالكثافة الصوتية والإيحائية، وبهذا الوصف يكون التكرار ظاهرة لغوية أسلوبية وخاصية من خصائص الخطاب، تؤسس على الحضور الملح لمادة لغوية بعينها داخل نسيج الخطاب، بغية الاستئثار بالمتلقي وتوجيهه إلى فكرة أو

---

[1] شريم جوزيف: الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج 23، ع"3+4" يناير/ مارس/ إبريل . يونيو،1994 ، ص: 117.

[2] عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، بلقايد وهران،2009، ص:306.

معنى أو قذف انطباع ما في روعه بواسطة ذلك الإلحاح على ما كرر.

التكرار في العرف اللغوي من مادة –كرّر– وكرّر الشّيء وكرّره: أعاده مرة بعد أخرى، والكرّة: المرّة، والجمع الكرّات، ويقال «كرّرت عليه الحديث وكرّكرته إذا ردّدته عليه» [1].

أخذ التكرار باعتباره نهجا من الكلام فصيحا، مشروعية وجوده من النصوص الإسلامية المقدسة؛ إذ يحضر في القرآن الكريم حضورا ملحوظا لا يمكن إلا أن نعتبره حضور تزكية، و من أيسر أمثلة ذلك تكرار، آية " **فبأي آلاء ربكما تكذبان**" [2] في [سورة الرحمن]، و كلمة الناس في [سورة الناس] خمس مرات في حين لا يتعدى حجم تلك السورة الكريمة ثلاثة أسطر، وأن من يتلوها لا يكاد يلحظ ذلك، فإذا هو تكرار جميل لا ثقل فيه ولا استهجان .

التكرار ظاهرة أصيلة من ظواهر اللغة العربية، ففي النصوص الجاهلية المتقدمة نجده حاضرا، إذ عرفه العرب منذ القدم من خلال «إعادة تراكيب أو مقاطع شعرية، مثلما في قصيدة (الحارث بن عبادة) المطولة التي كرر فيها عبارة: [قَرِبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي] أكثر من ثلاثين مرة، ومثلما كرر (مهلهل بن ربيعة) عبارة: [عَلَى أَنَّ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كُلَيْبٍ] أكثر من عشرين مرة في قصيدة لـه من المطول»[3]

لم يتخذ التكرار شكله الواضح إلا في عصرنا الحديث، وبشكل خاص في نماذج

---

[1] ابن منظور جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، مادة كرر، ج 13، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005، ص:46.

[2] تكررت هذه الآية أكثر من ثلاثين مرة .

[3] ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980 ص:239.

الشعر الحر؛ ولعل الذي يشغلنا في التكرار كونه بنية لغوية تحيل إلى بنية موسيقية، وتكرار المكوّن اللغوي يفضي إلى التكرار الموسيقي، فإذا ما يعنينا هو الدلالات المترتبة عن الموسيقى المكررة لا ما دل عليه المكرر في ذاته، فحين تكرر كلمة قد تدل بذاتها وبموسيقاها.

لا يخرج التكرار إذا عن تلازم الوظيفتين الدلالية والإيقاعية، وهما الوظيفتان اللتان ظهرتا بجلاء في توظيف التكرار في القصيدة الحديثة والمعاصرة لأنّ« قيمة كل عنصر (مكرّر) بنائيا، تكمن على وجه التحديد، في كيفية اندماجه، وتصاعده إلى ما يليه، لذلك تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة، من خلال تكرارها، إذ يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع رتيب، بل هو إمعان في تكوين التّشكيل التّصويري للقصيدة، وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب».[1]

يكسب التكرار فن القول طاقة جديدة في الأداء، يمنحها نوعا من التلاحم العضوي، والتناسق التصويري والإيقاعي، يتوالى ويتنامى في كل مقطع مع البنية الدلالية والإيقاعية.

لا مندوحة من أن الظاهرة التكرارية تعد من أهم التقنيات الكاشفة للغايات الجمالية داخل البنية الإيقاعية، فهي من أهم المغذّيات والمقويات المكملة للتشكيل الموسيقي في القصيدة الحديثة والمعاصرة بما تحمل من سمة صوتية تناغمية، تسحر الألباب بجمالياتها وانسجامها بالعناصر اللسانية الأخرى، خاصة داخل السياق الشعري .

1-بنيــة التّكـرار.

[1] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص:275.

تنهض البنية التّكرارية على أسس نابعة من صميم التّجربة، ومستوى عمقها وثرائها، إذ أن معمارية هذه البنية تستند كليا على الموقف الشّعوري، الذي يبرز على نحو ما في النّتاج الأدبيّ، إذ يعتبر أهم مسرب روحي« تتماهى عبره العناصر اللسانية المكونة لخصوصية الإيقاع الشعري، وإن أهم اعتبار عامل على تحقيق تلك الغايات الجمالية متأتّ من جهة ما يتمتع به الإيقاع »[1] مما يولّد انسجاما قد يتجاوز البعد الإيقاعي في التّأثير، من خلال فعاليته التي تخترق حدود الإمكانيات النّحوية واللّغوية الصّرفة، لتصبح أداة موسيّقية ودلالية معا، حيث يشكل التّكرار نسقا تعبيريّا في بنية الشّعر التي تقوم على« تكرير السّمات الشّعرية ومعاودتها في النّص بشكل تأنس إليه النّفس التي تتلهّف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة» .[2]

يمكن القول: أنّ البنية التّكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكّل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة، الذي يوفر لبنية التّكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التّأثير انطلاقا من أساس كونها متمّما موسيقيا في التّشكيل العامّ للقصيدة، لأنه يمثّل في حقيقته « نقطة توقّف تهدّد طغيان الإيقاع، إذ تنتفخ الكلمة ويتسمّر الانتباه ممّا يبعث على الخشية من سيطرة التّكرار الآلي الذي يعطل الوعي، إذ يعطي الكلمة وزنا في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنّها لم تكن، لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقي للقصيدة».[3] فالتّكرار سلاح ذو حدين يمكن أن يدخل من باب التّزكية بانتشاراته الموسيقية والدّلالية، ويتوقّف نجاحه على مدى الوعي الشّعري الذي يتحكّم في توظيفه، كما يمكن أن يأتي عقيما باردا خانقا

[1] العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1،2005، ص:157.

[2] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا شرق، بيروت،2001، ص:81.

[3] ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص:93.

لطقوس التّجربة الشّعرية، يوهم الشّاعر بأنّه مؤسّس جماليا بمجرد استخدامه، في الوقت الذي « خرج فيه التّكرار في القصيدة الحديثة من هذا الفهم الخارجي الضّيق، والانتقال به إلى مستوى إبداعيّ خلّاق.» [1]

يخضع التكرار في هذه التّجربة المعقّدة في معادلاتها للقوانين الخفيّة والمميزة التي تتحكّم في قانون التّوازن، لأن في كلّ عبارة « نوع من التّوازن الدّقيق الخفيّ الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشّاعر في الحالات كلّها. إن للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللّفظية الدّقيقة التي لابد للشّاعر أن يعيها وهو يدخل التّكرار على بعض مناطقها.» [2] عناصر متشابكة متداخلة يخضع لها النّظام التّكراري، لأنه لا يظهر بمعزل عن العناصر التّكوينية في العملية الإنشائية للقصيدة لواقع التّجربة وخصوصيتها المعقّدة.

2-أنوع التّكـرار.

يقوم التّكرار كظاهرة إيقاعية، على تحقيق الشعرية وذلك بالمجاذبة النّفسية بالتّركيز على مرمى اللّحظات البانية للتجربة الشعرية، لأن لكلّ نزوع إبداعي في حيّز الممارسة الشّعرية قصد بنائيّ تشكيليّ يتضمّن طموحا جامحا عارما يصبو من خلاله الشّاعر إلى حيازة أكبر قدر من الشّعرية[3].

فشعراؤنا المعاصرون ينظرون إليه برؤية جديدة، تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب المنطقي الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظّاهرة؛ ولعلّ ظهور التّكرار

---

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، 1974 ، ط4، بغداد، ص:257.

[2] ن، م، ص:257.

[3] ينظر: سمير أبو حمدان : الإبلاغية في البلاغة العربية ، منشورات عويدات، بيروت، ط:1 ،1991، ص: 67.

في أساليب الشّعراء المعاصرين من الأمور التي نبهت إليها بعض النّقاد منذ بداية حركة الشّعر الحرّ وعلى ضوء هذه الحقيقة نستطيع « أن نتبيّن الفارق المعماري بين بنية القصيدة الغنائية والقصيدة التقليدية»[1] ممّا جعلهم يقفون عليها مؤكّدين على دور التّكرار في النّهوض بالقيم الشعرية لكل عمل إبداعي.

تجيء صور هيكل التّكرار على مستويات عديدة، لا يمكن حصرها حصراً كاملاً، نتيجة لارتباطها بقدرات الشّعراء المستمرة على الابتكار والتّجديد والتّجريب بما يناسب طبيعة التّجربة الشّعرية ووحدتها، حيث يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة الفنية، ذلك، إن تمكن الشّاعر من أن يسيطر عليه سيطرة تامّة وعليه فإنّ أشكال التّكرار« متنوّعة جداً، منها عودة لازمة على فترات منتظمة، واستعادة مقطع البداية في الخاتمة، ممّا يسمح للفكرة الشّعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدّد على انطباع الـ (حلقة) والـ (دائرة المغلقة)»[2].

يؤدّي هذا التّغير والتّنوع التكراري إلى إضاءة المفردات والعبارات الجديدة داخل المقطع، ويضاف إلى ذلك ما يُحدثه التّغيير من دهشة شعورية لدى القارئ الذي اعتقد أنّه يقرأ شيئا مكرّرا، وإذا به أمام شيء جديد، والتّفسير السّيكولوجي لجمال هذا التّغير يتحسسه « القارئ وقد مرّ به هذا المقطع، يتذكره حين يعود إليه مكرّرا في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقّع توقّعا غير واع أن يجده كما مرّ به تماما»[3] ،فيخيب توقعه ويحسّ بالرّعشة الإيقاعية المدهشة التي يحقّقها هذا التّكرار.

---

1 عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص:251.

[2] سوزان بيرانار: جمالية قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون. بغداد ، ص:31.

[3] محمد كنوني، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1997، ص:186.

3-تكرار الألفاظ.

تثير ظاهرة التكرار في قصيدة [نجمى] [1] لعبد الله بن حلي الانتباه، خصوصا للاسم "نجمى" هذا الاسم الذي كرره الشاعر واحد وثمانين مرة في هذه القصيدة، ومع تنوع مسار القصيدة لم تختف كلمة "نجمى"، بل كانت توحي دائما باختيار المجال الدلالي المتجدد، فتكرار لفظة بعينها أو سطر أو جزء من سطر في الشعر« يفسر لنا أهمية هذه اللفظة المكررة ضمن السياق العام لتجربة الشاعر، وقد تكون الكلمة المكررة هي جوهر الموقف ومفتاح الرؤية».[2]

فالتكرار هنا تعددت أغراضه، من مناجاة، فمحبة، إلى شوق،...الخ، حيث حققت الشعرية داخل كل مفردة مكررة ، والتي تظهر أصيلة، وليست طارئة في فضاء البناء الكلي، ويعكس ظاهرة إبداعية كامنة في المعنى مما ولد جمالية عالية في تجربته الشعرية.

أما فيما يخص باقي التكرارات فنذكر منها قول الشاعر:

هَيهَاتَ لن تَجِدَ البَديلاَ

هَيهَاتَ لن تَجِدَ البَديلاَ[3]

---

[1] عبد الله بن حلي: نجمى والشاعر، ص:6.

[2] آمنة بلعلى: أثر الرمزية في بنية القصيدة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995، ص:104 .

[3]عبد الله بن حلي: نجمى والشاعر، ص:6.

التكرار هنا جاء تأكيدا على أن "نجمي" لن تجد لها البديل مهما حاولت، من أجل ذلك كرر الشاعر المقطع مرتين تأكيدا للمعنى، وخادما للإيقاع الموسيقي العام في القصيدة، ومن ثمة تحققت الشعرية .

تكرار آخر جاء في هذا المقطع الشعري :

نَجْمَى احْذَرِي ...

نَجْمَى احْذَرِي[1]

جاء التكرار بغرض لفت الانتباه بغية توخي الحذر، بما يوحي بأن الخطر قريب من نجمى يتهددها، كما تندرج هنا وظيفة أخرى وهي الوظيفة "الإفهامية " لاحتوائه على فعل الأمر احذري.

ومن أمثلة التكرار الرائعة في القصيدة ذلك المقطع الشعري الذي يكرر أكثر من مرتين في قول الشاعر:

يا نِعْمَةَ الرَّبِّ

صُبي عَلَى القَلْبِ

يا نِعْمَةَ الدَّرْبِ

صُبِّي عَلَى الشَّعْبِ

صُبِّي عَلَى الحَرْبِ

[1]المصدر نفسه، ص:17.

يا نِعْمَةَ الرَّبِ

صُبِّي عَلَى الحُبِ

يا نِعْمَةَ الرَّبِ

صُبِّي عَلَى...[1]

تكرر المقطع أربع مرات في القصيدة، تأكيدا على مدى أهمية نعمة المطر، إنها مناجاة ، مما أعطى للقصيدة في المقابل، إيقاعا خارجيا، فهذه الكلمات قد تأتي كقواف، كما في كلمة "الربِّ"، بشكل شبه دائم، لكنها تتكرر أيضا، داخل الجملة، فيصبح الإيقاع في نهاية الجملة الشعرية وداخلها في آن معا، ويسمح هذا للإيقاع الخارجي، بأن يلف القصيدة بأسرها، من هنا لا يعود الروي ضروريا،لأن القصيدة كلها تنبض بإيقاع خارجي هائل.

ثم إن تكرار فعل الأمر "صبي" في المقاطع يبدو خلقا رائعا للشعرية خصوصا إذا وضع كل مقطع في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى ، وقد بدا فعل الأمر "صبي" كمناجاة الله، جاءت هذه المقاطع المكررة متوازية نحويا، هذه الصور النحوية أحدثت ذلك الوقع الشعري، كما أحدث الإيحاء أثرا أسهم في الخلق الشعري .

4-التّكرار الاستهلالي.

يرتكز هذا النوع، على ترديد حرف واحد أو كلمة واحدة أو جملة واحدة في مطلع كل قصيدة، فيتحوّل إلى صوت مهيمن على البنية الصّوتية وينتج عن ذلك التّجانس

[1] المصدر نفسه، ص: 50- 51.

الصّوتي دلالة أو إحساس يفرضان نفسيهما على المتلقي إذ يستهدف "التّكرار الاستهلاليّ في المقام الأوّل الضّغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرّات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعريّ معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي."[1]

ومن وظائفه المضافة إلى الجانب الإيقاعي والدّلالي "التّأكيد والتّنبيه وإثارة التّوقع لدى السّامع للموقف الجديد، لمشاركة الشّاعر إحساسه ونبضه الشّعري." [2]

ولعلنا نلمس تلاحم كلّ هذه العناصر التّكوينية للهيكل العامّ لهذا النّمط التّكراري الوارد في قصيدة" انسكبي" في قوله:

انْسَكِبِي انْسَكِبِي

يَا كُلَّ دُمُوعِي انْسَكِبِي

وَالْتَهِبِي يَا كُلَّ ضُلُوعِي

ثُمَّ تَلاَشَيْ وَانْسَحِبِي.[3]

وظّف الشاعر الفعل (انسكب) في المرّة الأولى كعنوان للقصيدة (انسكبي) خاصّة ونحن نعلم أن العنوان هو وجه القصيدة بملامحه الحسّية والعقلية، ثم راح يكرّر ويرتكز على نفس الكلمة في مطلع الأسطر الابتدائية، ففي السّطر الشعري الأوّل تكررت

---

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص:195.

[2] ابن الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط 1، 1996، ص:95.

[3] عبد الملك بو منجل: لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل، 2000 ، ص:42 .

مرتين متتاليتين، ولكن في السّطر الموالي تكررت متأخرة مفصولة بالمقطع [يا كل دموعي] مما قضى على مبدإ التكرار، وصولا إلى لحظة المكاشفة؛ وهذا التّكرار بكلمة في مقدمة القصيدة توكيد دلالي يستند إلى مناخ الاستذكار والتأمل والاسترجاع، من تكرار صوتي في (انسكبي). كما نلمس إيقاعا جديدا منضافا من بلاغة الأمر والنداء ومدلوليهما في عملية إتحاف وإغناء النّص الشّعري عبر تموّجات الكتابة.

فالفعل [انسكبي] ترجمة فعلية وسلوكية لصورة المختنق بالأحزان، فيها طلب النّجدة والإغاثة مما حاق به، وفي تكرار الفعل "انسكبي" الدال على كثرة غيوم أغواره النفسية وتراكماتها، فإذا كان التكرار التراثي يهدف "إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي."[1]

هذا الفعل المكرر لم يرد من باب الاعتباطية بل هو صدى للترسّبات المتسرّبة من دهاليزه النّفسية، فاستطاع بذلك أن يولّد من الفعل " انسكبي" صوراً شعرية ذات أبعاد نفسية مختلفة ودلالات متنوعة معتمداً في ذلك على الترديد، ومعلوم أنّ "العنصر الّذي يتردد أقوى من العنصر المفرد"[2]، فالشاعر عندما يشكل كلماته، يستغل الخصائص اللسانية والدلالية والتشكيلة إلى جانب الخصائص الإشارية، فهو يولي قدرة تلك الكلمات على التناسق اهتماما ليخلق جملا إيقاعية وإيحاءات سمعية في ارتباطها بكلمات أخرى.

5-التّكرار الدّائري المغلق.

يقوم التّكرار الدّائري على تكرار جملة شعرية أو أكثر، في المقدّمة والخاتمة ممّا

[1] رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، مشاة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص:60.

[2] موسى ربابعة :التكرار في الشعر الجاهلي،مجلة فصول،الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة، مج /5 ع1 ، شتاء 1984 ، ص:65.

يجعل القصيدة " كأنّها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ"[1] مع الحفاظ على روح التّكرار ومناخه، فإنّ شئنا الآن أن نلخّص "هذا الشّكل المعماري للقصيدة في عبارة واحدة قلنا أنّه الشّكل الدّائري المغلق ...على أنّه ينبغي أن نلتفت هنا إلى هذه النّهاية التي تأتي مطابقة في هذا الشّكل للبداية."[2]

يصل شوقي ريغي إلى المنطقة التي بدأ منها في قصيدة [إجهاض] حيث ينحلّ في نفوسنا كلّ توتّر شعوريّ أحدثته هذه البداية التي كانت في الوقت نفسه هي النهاية.

أوَ تَقْبَلِينَ

أَنْ يُدَنِسَ؟ البِتْرُولُ أَقْدَسَ مَا مَلَكْتِ، وَتَحْبَلِينَ؟

وَتُوَرِثِينَ خُطُوطَ هَذَا الوَجْهِ مَفْقُوءَ العُيُونَ

...

أَرْجُوكِ كُونِي أَرْضَ بُورٍ

لاَ تُغِلُّ سِوَى الجُنُونْ

لاَ تَحْمِلِيه، فَلَنْ تَزِيدِينَا سِوَى مَسْخٍ حَزِينْ

مَسْخٍ سَيُولَدُ ثُمَّ يَمْشِي فِي الدُّرُوبِ بِلاَ جَبِينْ

الصَّمْتُ يَتْعَبُهُ، وَمَوْعِدُهُ نَبِيُّ الصَّامِتِينْ

---

[1] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، ط3، 1981، بيروت، ص252:.

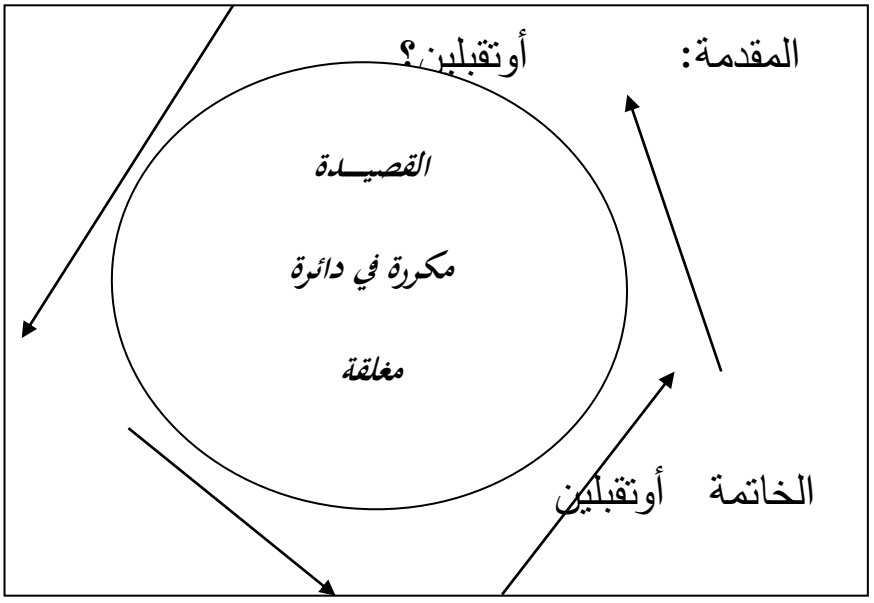
[2] ن، م، ص:255.

...

أَوَ تَقْبَلِينْ. ؟[1]

هذه القصيدة هي النّموذج الحيّ للقصيدة الدرامية المعاصرة، التي استوفت جميع أركان الحداثة في بنائها اللّغوي والإيقاعي، فالمّقدمة التي استهل بها الشّاعر قصيدته بالاستفهام الإنكاري" أوتقبلين.؟" بحثا عن الخلاص تتناسل عبرها مشاعر الشاعر، تكرّرت في الخاتمة بنفس صّورة البداية، معززة بالحفاظ على أشكالها الصّوتية وأبعادها الدّلالية.

ويمكن تقديم بيان بسيط يشكّل مقارنة بين المقدمة والخاتمة.



يكشف هذا المخطط البياني التّكرار المتوازن بين المقدّمة والخاتمة، بما يؤكّد دائريّة التّكرار وما ينتج عنه من قيم إيقاعية نابعة من التّردّد للأصوات المتجانسة؛هذا

[1] شوقي ريغي،الشمس والشمعدان،منشورات فاصلة،قسنطينة،الجزائر،ط2013،1، ص: 92.

نموذج مثالي في بناء القصيدة المعاصرة، العامل على إيجاد تجانس إيقاعي مكتنز بين المقدّمة والخاتمة وعند ذلك تتحرّك " القصيدة في الظّاهر الموضوعيّ إلى الأمام في الوقت الذي يكون الشّاعر فيه قد أخذ يتحرّك نفسيا إلى الخلف، ويظلّ الشّاعر يتحرّك إلى الخلف، مستكشفا لنفسه، ولنا، أبعاد ذلك الشّعور حتّى يستنفدها، وعند ذاك يكون قد أتمّ الدّورة وعاد إلى حيث بدأ، على أن الشّاعر لا يمتدّ في دورته هذه مقتفيا اثر شعوره في مناطقه النّفسية المجهولة، وإنّما يكتفي بلحظة رؤية واحدة، أي بمعاينة منطقة واحدة يجد فيها مصدر الإثارة." [1] تشكل هذه الصّورة الدّائرية للتّكرار مستوى إيقاعي أكثر جمالية، بحكم نفس الظّواهر العروضية المكرّرة " التّفعيلة والقافية"، وبذلك يكون قد حقّق تنوّعا إيقاعيا نابعا من بنية التّكرار نفسها.

6-التكرار الحلزوني.

ينتشر هذا الشّكل كثيرا في شعرنا العربي المعاصر، حيث أن كلّ دفقة شعورية تسلمنا إلى الأخرى في هندسة حلزونية "فكلّ دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشّاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشّعوري الذي يتراءى له، لكن هذه الدّورة وإن صنعت دائرة شعورية كاملة تظلّ مع ذلك غير مغلقة على ذاتها،إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتّى يعود الشاّعر مرّة أخرى إلى نقطة البداية"[2]

هذه التّقنية نجدها واضحة في قصيدة [اشرب] للشاعر فاتح علاق التي يقول فيها:

اشْرَبْ !اشْرَبْ!

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص:257.

[2] م، ن، ص:261.

اشْرَبْهَا مُعَتَّقَةً اشْرَبْ

الفَأْرُ بِسَاحَتِنَا يَلْعَبْ

القِطُّ هُنَا أَضْحَى أَرْنَبْ

كَمْ غَضَّ طَرْفَهُ عَنْ أَشْعَبْ

اِشْرَبْ !اِشْرَبْ!

لاَ تَرْفَعْ إِصْبَعَكَ اليُمْنَى

فِي وَجْهِ الظُّلْمِ إِذَا غَنَّى

لاَ تَشْكُ الهَمَّ إِذَا أَدْنَى

فَالصَّبْرُ هُوَ الحُبُّ الأَصْعَبْ

اشْرَبْ !اشْرَبْ!

إِنَا لأَعْطَيْنَاكَ الكَوْثَرْ

وَكِبَاشَ حَارَتِنَا فَانْحَرْ

وَمَالَ خَزَائِنَنَا فَانْخَرْ

وَاصْعَدْ فَوْقَ المِنْبَرْ وَاخْطُبْ

اشْرَبْ !اشْرَبْ!

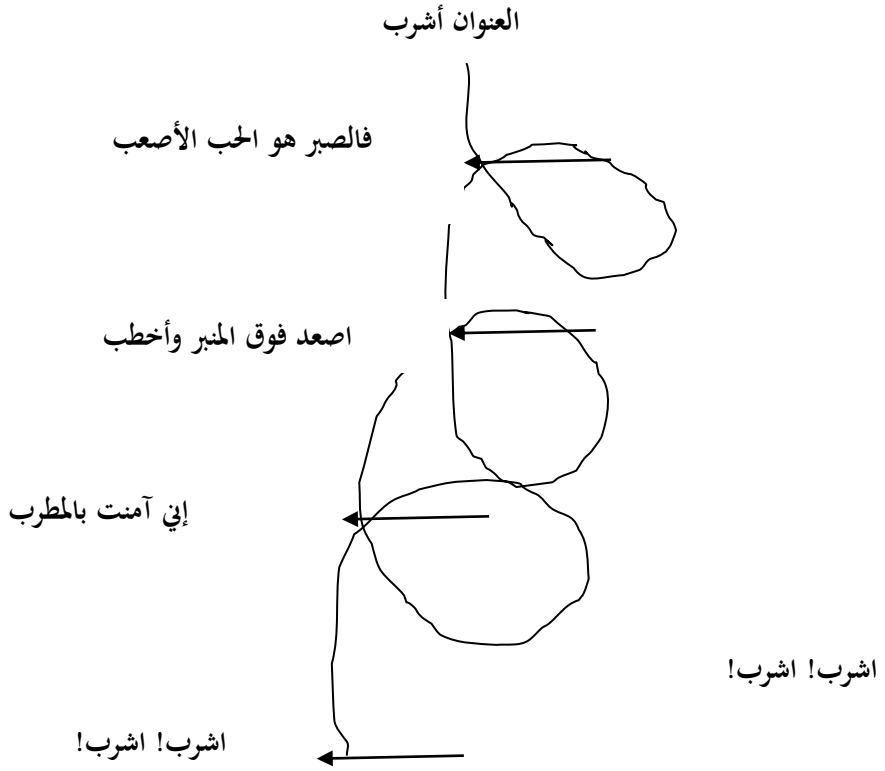
ذَا عَصْرُ القَرَدَةِ يَا لَيْلَى...

وَلِنَيْلِ الزُّمْرَة وَالطَّبْلَا

إِنّي آَمَنْتُ بِالمُطْرِبْ

اشْرَبْ !اشْرَبْ[1]!

تمثّل هذه الظّاهرة التّكرارية الحلزونية ذهنيا على الشّاكلة التّالية



ما نستنمه من هذه الملاحظة العينية، أنّ هذه الظّاهرة التّكرارية فرضت حضورها بكثافة، حيث تبدو للوهلة الأولى كأنّها دوائر مغلقة، في حين هي ليست إلّا دوائر متتالية تسلمنا الواحدة إلى الأخرى على هيئة حلزونية، يربط اتّساقها الموقف الشّعوري المكثّف الواحد.

[1] فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، دار هومة، الجزائر ،2001، ص:103 -104 .

وكأنّ الشّاعر يعيش في جوف هذه القوقعة عندما أمر بالشرب، سواء أكان حقيقيا أو مجازيا – وإن كان الرأي الثّاني أقرب–، كبلته ظروفه الحياتية بحبال المرارة بشكل حلزونيّ في طقوس الأحزان الحياتية والروحية، فالفعل شرب وإن تكرّر فقد تكرّر معه عدّة معانٍ ، بداية بانقلاب الموازين بفعل ما حاق من تدهور في الحياة الاجتماعية والسياسية ... فكأنما يصور لنا الشاعر بهذه الاحتراقات والاشتعال والتقرحات رثاءً ذاتياً يعبر عن الاغتراب الروحي العميق في جوهره، العميق في حزنه، لكن الشاعر عبّر عن كل هذا بلغة رمزية تنفتح على سمات الحلم والأمل والتحليق، فتكرار الفعل"اشرب" على وزن "افعل" ومعناه "انس" لأن فعالية الشرب هي النسيان، نسيان الألم ومرارة الشعور.

وعليه فقد " تمّ تكرار حفنة من الإيقاعات والأفكار بشكل مكثّف على نحو يتمخّض عنه شحن الرّوح الغنائية في القصيدة بدلالات معيّنة، والتّأثير عليها، من شأنه أن يحدث في المتلقّي التّأثير المطلوب عن طريق التّشابه الحميم بين الصّوت و المعنى»[1] هذه التّكرارات في خضم هذه التّجربة الشّعرية لها ثوابت إيقاعية تشدّ مفاصلها، وتتوحّد عند تكرار الفعل اشرب، ثم تعود هذه الوحدة لتصبّ في الثّابت المتكرّر، مثقلة بحمولات دلاليّة وموسيقيّة.

3–شعرية التداخل العروضي: (المزج بين البحور).

إن تقاصر بنية لغة الشعر واتساق أساليبه التعبيرية دال على مطلب نفسي انفعالي قوامه أن يقوى الحس خلال الانفعال بالموقف التعبيري على السيطرة على الأدوات

[1]حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا شرق، بيروت،2001، ص:88.

الفنية البنائية، باعتبار أن التشكيل ضرب من البناء الذي يستدعي قياسات تركيبة محسوبة بدقة، لذلك كان الوزن الشعري واردا من جهة هذه الاعتبارات البنائية .

إذا كان لكل قصيدة شخصيتها الخاصة، وتجربتها الإنسانية العميقة، ومادتها المحسوسة المحسوبة الرامزة، وإيقاعها الخاص المقرون بكثرة العناصر المتشابكة، المحمولة على البحور الشعرية، فإن هذا في أحد أبعاده،" يظل نوعا من الاستجابة لطبيعة البحور الشعرية ذاتها، ولبناء الوزن في القصيدة العربية، التي يمكن لإيقاعها أن يتسرب من بحر لآخر، وأن يلجه بسهولة كبيرة»[1]، مما يولد شبكة دلالية وإيقاعية ثرية ومعقدة في الآن ذاته، خاصة في تجارب شعراء الحداثة، الذين حاولوا التمرد عن مائدة الخليل بن أحمد الفراهيدي بإحداث ثقوب في جداره العروضي.

حيث أن " عناصر التنوع في الشكل الجديد، تتميز بتفاوت الأبيات في الطول، تنوع الأضرب،–التحرر من القافية الموّحدة–، مزج الأوزان المختلفة»[2]، وعليه يجب التنويه إلى أن القراءات النقدية الجديدة كشفت عن هذا التحول العميق الذي مس النص الشعري المعاصر، الذي لم يعد "معنى جاهزا وكاملا أو خطابا منطقيا، بل أصبح يمثل بنية حداثية بما هي بنية متعددة العلاقات المتواصلة باطنيا في مناخ إيقاعي معقد، أصبح النص باحثا عن إيقاع اللغة بنواميسه الخاصة، تمتزج فيه إيقاعات الذات بإيقاعات واقع متحرك ومتغير»[3].

---

[1]صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر،إفريقيا شرق، الدار البيضاء،المغرب،2012، ص:129.

[2]علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الكتب المصرية، القاهرة،1978،ص: 303 ـ 302.

[3]عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،2007 ، ص:25

وبتعرض القصيدة الحديثة إلى اهتزازات مهمة في تشكيلها الموسيقي باستثمار كل الطاقات الموسيقية الممكنة، التي من شأنها أن تغذي القصيدة المعاصرة، ومع الاستناد الكلي على البحور الصافية – أحادية التفعيلة أو الممزوجة–، فإن القصيدة الجديدة قد " حافظت حتى اليوم على الوزن والوزن الخليلي بالذات، وإن كانت قد تخلت من فترة قصيرة عن القافية، فإنها لا تستطيع أن تتخلى عن الوزن باعتباره القاسم المشترك في الشّعر العربي، والرّابط السّري بين الحداثة والموروث»[1].

ارتداد اهتزازات الحداثة دفعت الشاعر المعاصر إلى التجريب بتوظيف بعض التقنيات الأسلوبية التي تتصل بمنطقة الإبلاغية، التي أصبحت بمثابة المعادل الموضوعي لبعض الإيقاعات الموسيقيّة المسقطة واستبدلت بـ– نظام السّطر والتنويع التقفوي...– وتمحورت هذه الاستثمارات في التحرك في نطاق الصورة التقليدية للوزن العروضي بالمزاوجة بين البحور الشعرية في الأسطر أو الجمل الشعرية، إنه نظام جديد مؤسس على تنسيق الكلام وإثراء الموسيقية، مما ساهم في هندسة معمارية النص الشعري الحديثة في توزين فن القول، وما لبثت النزعة التجريبية عند شعراء القصيدة الحديثة أن " اهتدت في ضوء الحس الموسيقيّ الذي يمتلكه الشعراء للبناء المركب في القصيدة العمودية، إلى محاولة إيجاد تداخل عروضي بين بحرين أو أكثر، من أجل إيجاد مبررات إيقاعية تتجاوب مع تعقيد التجربة الشعرية الحديثة»[2].

هذا المزج لم يرد من باب الاعتباطية والعشوائية العمياء، بل جاء من باب

---

[1] عبد العزيز المقالح: أصوات من الزمن الجديد، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار العودة بيروت،ط1 ، 1980، ص:95.

[2] مارك شودر وآخرون: أساس النقد الأدبي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي،1966، دمشق، ص:69–70.

التوثب مع تنوع الإنجازات الشكلية للعملية الشعرية المترجمة للحالات النفسية المعقدة، فالقصيدة الجديدة على حد تعبير أدونيس تتأبى " تسكن في أي شكل، بل هي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة"[1]. وبهذا يدعو أدونيس إلى الخروج عن الأوزان المعهودة والإيقاعات المحدودة؛ فشعرية الإيقاع، هي ثورة على الأشكال المسبقة والأوزان المعروفة وبحث عن أوزان جديدة وإيقاعات متجددة.

1-المزج بين بحرين.

احتاج الشاعر المعاصر إلى استغلال طاقات جديدة، ليتغلب على القيود العروضية المقننة، بغية إيجاد مواءمة وانسجام في تخريج التراكيب الإيقاعية عن النمطية المعهودة لتحقيق التميز والتفرد في شعريته عن طريق التنويع، "ومن وسائل التنويع في الشكل الجديد استخدام أكثر من وزن في القصيدة الواحدة».[2]

إن الطريقة التي يؤثرها الشاعر المعاصر هي تلك التي تراعي التوافق والتناسب في توظيف بحر أو عدة بحور شعرية أو" الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى.» [3] بإمكانه أن يعطي جمالا إيقاعيا وإيحاءات سمعية، ففي قصيدة (خيبات الماء/مسرات الغربان) لعبد الحميد شكيل أنموذج على استثمارات المزاوجة الموسيقية بين البحور الشعرية.

---

[1] أدونيس: زمن الشعر ، دار العودة، بيروت، ط2، 1978 ، ص: 14.

2 علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة، ص:58.

3 عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت ط3، 1981، ص:102.

نَرْتَدِي عُرْيَنَا،

/ Ollol/Ollol

فاعلن– فاعلن.....المتدارك

بهاء اللَّيَالِي اللَّوَاتِي انْصَرَمْنَ شَتَاتَا،

ololl / loll / ololl / ololl / ololl

فعولن- فعولن-فعولن-فعول-فعولن.....المتقارب

فَضَاءُ الأَغَانِي اللاَّئِي انْخَرَمْنَ ضَبَابَا،

ol oll / ololl / olol / ololl / ololl

فعولن-فعولن-فعلن-فعولن– فعولن.....المتقارب

رِيَاحُ الصَّبَاحِ الَّذِي قَدَّ مِنْ فَضَاءِ الحِجْرِ،

oll / ololl / oll / ololl / ololl / ololl

فعولن- فعولن-فعولن-فعل- فعولن-فعو.....المتقارب

مَا تَبَقَّى مِنْ غَضِيضِ الكَلاَمِ المُجَلْجَلِ،

ol/ ollol / ollol / ollol / ololl / ol

لن- فعولن- فاعلن- فاعلن-فاعلن– فا.....المتقارب.

مِيَاهُ الرَّبِيعِ، شِتَاءُ الفُصوُلِ الّتِي أَوْلَجَتْ فَجْرَهَا فِي خَفِيضِ

l/ ollol / ollol / ollol / ollol / ollol / olll / ollol / oll

علن- فاعلن-فعلن-فاعلن- فاعلن- فاعلن- فاعلن-فاعلن- ف.....المتقارب

المِيَاَهِ الكَظِيمِ...[1]

Ol/ollol /ollo

علن-فاعل فا.....المتدارك.

وظف الشاعر في تجربته بداية، بحر المتدارك[فاعلن] تماشيا مع تفاعلاته النفسية، ليركب بعده عباب بحر المتقارب؛ القائم على تكرار التفعيلة الواحدة " فعولن / ololl"أي: " وتد المجموع– oll – مع السبب الخفيف – ol –، عكس المتدارك القائم في وحداته العروضية على"فاعل" المركب من السبب الخفيف – ol –، مع وتد المجموع– oll –.

ليعود إلى المتدارك مرة أخرى ، ومن ثمة نوّع الشاعر وراوح بين بحرين لهما نفس القياس الزمني" مقطع طويل منضاف إليه مقطع قصير" والعكس في البنية العروضية الأخرى. ومن ثمة أعطى إيقاعا جديدا في هذه التوأمة التي ولدت عند المتلقي شعرية إيقاعية متميزة.

تحقق عمليا التداخل العروضي في هذه القصيدة الشعرية، إذ أن السطر الأول يعلن عن هذه الظاهرة بتوظيف بحرين شعريين في المقطع الشعري الواحد ؛ الراجعة إلى مطلب إيقاعي وزني، وهذا الذي يستأنس به الحس قبل الانتظام في الأوزان

[1]عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002 ص:79 –80.

الخليلية وهذا ما أشار إليه علي يونس قائلا:"أما في الشعر الجديد فالانتقال من وزن إلى وزن يفترض أن يكون مصحوبا بالانتقال المعنوي أو الشّعوري».[1]

وعليه فإن الوزن كالحركات الانفعالية يؤكدها جْوِيُو في قوله"والقوانين الفزيولوجية تعلمنا أنه ليس من الطبيعي كثيرا أن يوقع الإنسان مقاطعه في الكلام العادي، وأن يغني حين لا يكون في حالة انفعال"[2] فالذي يتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي هو الحالة الشعورية والنفسية، فالشاعر لا يتحكم في الاختيار، بل يَخضع لإملاءات الموقف النفسي الشعوري الرؤيوي الذي يقود الكلمات ويسوقها سوقا إلى مكانها الإيقاعي داخل الوزن ، هذه الظواهر الانفعالية هي التي تمنح الشعراء حرية التحرر من طغيان الإيقاع كوحدة موسيقيّة ثابتة –الوزن الواحد– واكتساب تنوع في الإيقاعات (تنوع البحور) يتلقف الرتابة التي تنجم عن تكرار تفعيلات البحر الواحد ذي الأبعاد المتساوية، مما يثري الوحدة الإيقاعية العامة للقصيدة ويخضع تراكيبها للمتطلبات النفسية والفنية المعاصرة، وبالتالي تتحقق الشعرية.

بعد معالجة آفاق التفرد والتميز التوظيفي المنسجم والمتزن يطربنا شاعر آخر "عز الدين ميهوبي " بتوليد طاقات صوتية جديدة، حيث أن كل وزن يستقل بمفرده في مقطع واحد، يناسب فيه الموقف الفكري أو البعد النفسي المروم التعبير عنه لأن أولى موجبات هذا التعدد هو "الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو البنية الدرامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن

[1] علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد،ص:59.

[2] جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر ،ترجمة و تقديم، د سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة و النشر،ط2 ،1965،ص:170–171.

طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر»[1] فالمعاني والعواطف الجديدة احتاجت إلى شكل أكثر ديناميكية ومرونة وغنى ، وإن لم تخرج عن المبادئ الثابتة للشعر وقد وُلد هذا التداخل العروضي فعلا تحت ضغط الضرورة العصرية، وكان ميلاده بمثابة ترجمة حرفية للمعاناة الروحية والاجتماعية والسياسية، وكل ضرب من ضروب التغيير يصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الموسيقي بتقنيات موسيقية درامية عالية نستشعرها في قصيدة لميهوبي الموسومة بـ (أمي).

مَالّذِي يَصْنَعُ الـشُّهَدَاءْ

olll / ollol / ollol

فاعلن – فاعلن – فعلن..... المتدارك

إِذاَ أَدْرَكُوا أَنَّ أَسْــمَاءَهُمْ حُرِّفَتْ؟

ollol / ollol / ollol /ollol/ oll

فعل – فاعلن– فاعلن – فاعلن – فاعلن..... المتدارك

وَإِذَا أَبْصَرُوا أَنَّ أَفْعَالَهُمْ صُرِّفَتْ

ollol / ollol/olol/ ollol / olll

فعلن – فاعلن– فاعل – فاعلن – فاعلن..... المتدارك

وَإِذاَ أَدْرَكُوا أَنَّ أَشْكَالَهُمْ صُنِّفَتْ

ollol / ollol/ olol/ ollol / olll

[1] علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص:62.

فعلن – فاعلن– فاعل – فاعلن – فاعلن..... المتدارك

وَإِذَا أَدْرَكُوا أَنَّ أَحْلَامَهُمْ زُيِّفَتْ

ollol / ollol/olol/ollol / olll

فعلن – فاعلن– فاعل – فاعلن – فاعلن..... المتدارك

وَإِذَا أَدْرَكُوا أَنَّ آمَالَهُمْ غُلِّفَتْ

ollol/ollol/llol/ollol / olll

فعلن – فاعلن– فاعل – فاعلن – فاعلن..... المتدارك

وَ إِذَا الجَمَاجِمُ فِي المَقْبَرَةْ

oll/ol oll/l oll/olll

فعلن – فعول –فعولن –فعو.....المتقارب

لاَ تُساوِي لَدَى بَعْضِهِمْ مَخْمَرة

oll / ololl / ololl / ololl / ol

لن – فعولن – فعولن – فعولن – فعو.....المتقارب

مَالّذِي يَصْنَعُ الشُّهَدَاء إِذاَ أَدْرَكُوا

oll / ololl / ololl / ololl / ol

لن – فعولن – فعولن– فعولن – فعو.....المتقارب

أَنَّهُمْ سِلْعَةٌ

oll / ololl / ol

لن – فعولن – فعو.....المتقارب

تَتَدَاوَلُهَا السَّمْسَرَةُ

ololl /o loll/l oll/l

ل– فعول – فعولن– فعولن.....المتقارب

يَعُودُونَ طَبْعًا إِلَى ظُلْمَةِ المَقْبَرَهْ[1]

oll / ololl / ololl / ololl / ololl

فعولن – فعولن – فعولن – فعولن – فعل.....المتقارب

ففي الأسطر الستة الأولى وظف الشاعر بحر المتدارك القائم على صيغة [فاعلن ollol] أما في الأسطر الستة الباقية فقد انتقل الشاعر من فاعلن إلى فعولن وهي تفعيلة بحر المتقارب، فرغم التغيير العروضي إلا أن النص لم يخرج عن دلالته الأصلية وبقي محافظا عليها.

حاول الشاعر استبدال رتابة البحور الشعرية بالتنويع فيها، والتعايش فيما بينها، داخل الحيز الإبداعي الواحد، هذا النموذج الشعري جاء لإثراء شعرية إيقاع القصيدة، لتدخل بذلك نهرا من الموسيقى أكثر سعة وغنى وتنوعا، فهي بحق صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها ، وأخيرا لا عهد للقصيدة بها.

يستهل الشاعر المقطع الأول من القصيدة بديباجة استفهامية " ماالذي " حيث

[1] عز الدين ميهوبي : ملصقات، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر،ط1998،1 ص: 109.

كرّر كلمة " وإذا " حيث جانست – فعلن عروضيا–" olll "مع المشاكلة في الوزن الصّرفي لبنية اللّفظة وكأنّ الألفاظ تستخرج أثقالها من رحم تموّجات البحر المتدارك (فاعلن مكرّرة حسب الدّفقة الشّعورية) في المقطع الأوّل، بتمثّل الخاصّية الدرامية، وإن كانت تبدو للوهلة الأولى جزافية، إلّا أنّ الدّراما تعني الصّراع وفيه حركة، والحركة تصير مشحونة شعوريا بصرعات نفسيّة مغذية لقانون الانتشار والتّناسل الموسيقي داخل التّجربة، استنادا إلى نظرية الخفّة والثّقل، فلا غروة أن نتمثّل الخاصّية الدرامية في كلّ جزئية من جزيئات هذا البناء في مفردات حياة القصيدة ، إذ نجده مرتبطا بالحالة التي آلت إليها الجزائر ارتباطا دراميا حميما يسكنها وتسكنه .

امتازت مقاطع القصيدة بسرعة عظيمة مدهشة، خاصة وأنّه وظّف البحرين– المتدارك [0||0] فاعل والمتقارب[||0|0] فعولن– ومن خصائصهما المقاطع القصيرة التي تقوم على تنشيط الصّيغ الإيقاعية والوقفات الشعورية، "فكلما قل عدد الكلمات بدا الشاعر بطيء الحركة، وكّلما زاد عددها بدا سريع الحركة، كما أنه كلما استعمل مقاطع قصيرة كان أكثر حركة، وكلما زاد من المقاطع الطويلة كان أكثر بطئا.» [1]

و عليه سأشرح هذا الشاهد في الخطاطة التالية:

1.كلام كثير ← يقابله ← حركة سريعة

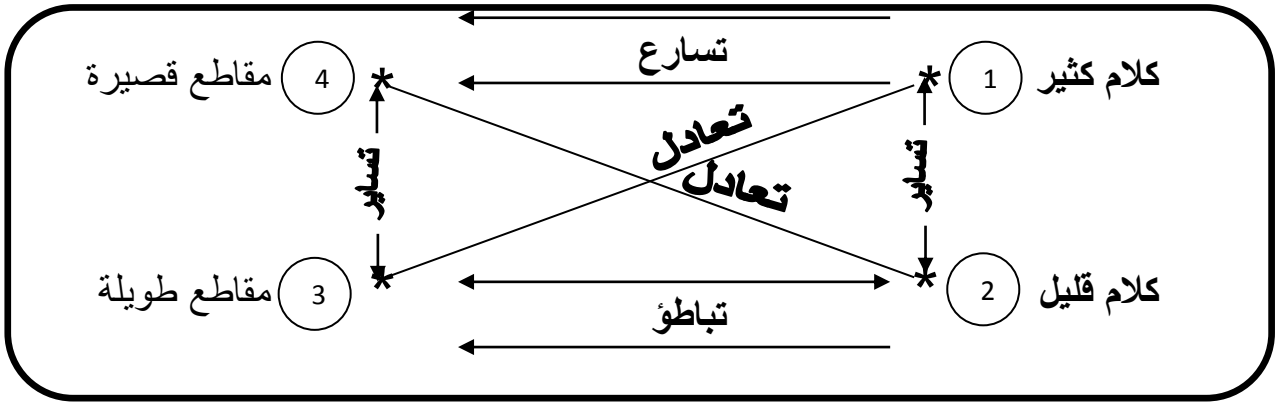
2.كلام قليل ← يقابله ← حركة بطيئة

3.مقاطع طويلة ← يقابلها ← حركة بطيئة

[1] عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار–ط1– 1985 الزرقاء، ص:59.

4.مقاطع قصيرة ←——— يقابلها ←——— حركة سريعة

و يمكننا أن نستخرج العلائق التركيبية الفنية فيما يلي :



أ – كلام كثير + كلام قليل ⇐ مسايرة حتى وعكسهما.

ب . مقطع قصير + مقطع طويل ⇐ في اجتماع المعدلتين

هذه المقاطع لا تحتفظ بشكلها الثّابت القارّ في حضرة الترخيصات العروضية، من زحافات وعلل" ما ينجم عن التفعيلة من زحافات أو علل تمتلك فاعلية التنويع الإيقاعي إما بين الحركة و السكون أو بين البطء والسرعة»[1] وعليه تفوقت التفعيلات الزاحفة زحاف القبض "فعول" في المقطع الأول ،وتفوقت تفعيلات العلّة بالنّقصان وتدعى "القصر" – حذف ثاني السّبب الخفيف وإسكان المتحرك – "فَعُولْ – –" في المقطع الأوّل ، مما يسمح لإيقاعات المقطع الثّاني توليد فضاء إيقاعيّ وحركيّ أكثر سرعة ومرونة عما هو الحال في المقطع الأوّل. وعليه يمكننا اعتبار فن المزاحفة " تنويعاً في

[1]حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا شرق، بيروت،2001، ص:94.

موسيقى القصيدة يخفّف من سطوة النّغمات ذاتها التي تتردّد في إطار الوزن الواحد من أوّل القصيدة إلى أخرها"[1]

وعليه فإن الجمع بين "فعلن" و"فعولن" و"فعولْ" في الأسطر أو الجمل الشّعرية، لم يحدث عن سوء تقدير وجهل بالأساس العروضي وموسيقىّ الشّعر، بل على دراية ودربة.

وإذا أعطينا لـ"فعولن" حرف أ و"فعلن" حرف ب و"فعول" حرف ج، فإنّ صورة هذا التّداخل تأخذ التّشكيلة التالية: أ ب ب ب أ أ ج ب أ. وهو ما يحدث نوعا من التّشاكل الإيقاعي المقبول والمؤثّر، والذي ابتعد فيه الشّاعر عن الرّتابة التي كانت تميّز إيقاع الشّعر التّقليدي، بل وميّزت كثيرا من نماذج الشّعر المعاصر. ولا نظنّ أنّ تشكيلة موسيقيّة من مثل "أ أ أ أ أ أ" و "ب ب ب ب ب ب " أو "ج ج ج ج ج ج" .ستكون أكثر دينامية في خلق إيقاع جميل ومؤثر.

فلا شكّ إذن أنّ الشاعر اختار سبيلا يعتمد على مبدإ المفاجأة ومباغتة القارئ في إطار نوّع من الانتظام الذي ينأى عن النّشاز؛ وبذلك تجاوز الشّاعر حاجز التّوقع الإيقاعي السّاذج، وأحلّ بدلا من ذلك بنية إيقاعية قوامها التّوتر واللّاتوقّع داخل سلاسل من التّمثلات الصّوتية، "وهذا يعني أنّ التّرخيصات العروضية هي "ترمومتر" القصيدة، وهي التي تستوعب موسيقيا كلّ إشكالات التّجربة الشّعرية ومداخلاتها، وتسهم في

[1]يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط2-1983- بيروت، ص: 172.

إحداث تغيّرات إيقاعية في القصيدة تعمل على حفظ الموازنة العامّة بين تعقيد التّجربة من جهة، وسهولة تغيّر الإيقاع بما يناسب ذلك من جهة أخرى.» [1]

أحدثت التّرخيصات العروضية التّوازن والتّشابه والتّماثل في اتساع الطّاقة النّظمية التي ترخصها القاعدة العروضية، في إجراءات توزيع العناصر الصّوتية الإيقاعية بطابع الاعتدال والتّوازن.

المرواحة بين البحور، تنمّ عن وعي كبير في استثمار كلّ الطّاقات العروضية الممكنة والمتاحة، التي انسجمت مع الموقف الشّخصي الذي أدى إلى استدعاء أسلوب الخطاب واستثمار أسلوب التّوازي، المانح للقصيدة أكبر قدر من المظاهر الموسيقية والقيم الجمالية المغّذية للإيقاع العامّ، ممّا أهّلها على نحو أكبر لاستيعاب تجربة العصر الإنسانية بإشكالاتها وتعقيداتها.

4-شعرية إيقاع التدوير.

لعل من أبرز المقومات البنائية للقصيدة المعاصرة تمتع الشاعر المعاصر بثقافة واسعة في التنويع الموسيقي لتسعفه في تقدير الآليات الفنية واللغوية التي تقترح بديلا عن البنية الشعرية القديمة، في إثارة المحسوسات الجمالية للتفعيلة باستثمار الترخيصات العروضية وكذا التدوير، وغيرهما من المغذيات الإيقاعية، والتدوير لازم العروض الخليلي سواء من خلال الدوائر العروضية في استنباط البحور الشعرية وتبنيه للأوزان إذ " ينفك الرمل والرجز من الهزج، وينفك المتقارب من المتدارك، ويلحق هذه

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص:41.

الظاهرة حركة إيقاعية منتظمة ومتزنة"[1] أو من خلال التفعيلة الموحدة، لأن "الوحدة الإيقاعية في الوزن العروضي هي التفعيلة الواحدة"[2] وفلسفة التدوير ظاهرة مألوفة في الفكر العربي منذ القدم كالطواف على الكعبة وحلقات الذكر...وغيرهما ، والبيت المدور عرفه التقصيد العربي في اشتراك شطراه في كلمة واحدة، أما في الشعر الحر يتأسس على جريان وتوالي التفعيلات في عدة أسطر متتاليات دون مكبلات، لأنّ من خصائص التدوير "أن يقضي على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض»[3] مما يؤهل الشاعر لمسايرة دفقاته الشعورية في تقصيد قصيدته .

حيث شغلت تجربة التدوير حيزا واضحا من الفاعلية الشعرية لدى البعض من شعراء الحداثة، وقد كان ذلك " تعبيرا عن إحساسهم بمعضلة الوزن، وضيق المجال الموسيقي للقصيدة الحديثة من جهة، وتلمسا لما يمكن أن يقدمه التدوير من عون في إثراء القصيدة إيقاعا ورؤيا من جهة أخرى »[4] ويقابل مصطلح التدوير مصطلح التضمين في الشعر العمودي أين تتعلق "القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها»[5].

تندغم بعض قصائد شعراء الجزائر وتنتفخ موسيقيا وتنفتح على التدوير في لِمِّ أشلاء هذا الخرق التدفقي الموسيقي الذي أصبح طقسا في قصيدة [الشعب]لعز الدين ميهوبي في قوله:

---

[1] محمد ناصر توفيق: القصيدة و اللاوزن، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد،1993، ص:38.

[2] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب،دار العودة بيروت، ط4، 1981، ص:77.

[3]صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات و التطور،مكتبة الآداب القاهرة، ط3، 1993،ص:223.

[4]علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للتوزيع و النشر،ط1، 2003، ص:87.

[5]ابن رشيق: العمدة، في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط:5 ، دار الجيل بيروت لبنان، ج: 2 ،1981، ص:270.

جَبْهَةٌ..

جَبْهَتَانْ..

ثَلاَثُ جِبَاْه..

وَخَمْسُونَ حِزْبًا تُنَافِسُ مِنْ أَجْلِ

نَيْلِ الكَرَاسِي

وَتَبْحَثُ عَنْ سُلْطَةِ بِالمَقَاسِ

وَتَعْلَمُ أَنَّ المُرُورَ إِلَيْهَا يَمُرُّ مِنَ الشَّعْبِ

وَالشَّعْبُ مُلْتَحِفٌ بِالمَآسِي

وَمِنْ أَجْلِ تَأْمِينِ قُوتِ العِيَالِ يُقَاسِي!

فَذِي جَبْهَةٍ قِيلَ عَنْهَا كَثِيرْ..

وَآخِرَهَا تُهْمَةٌ ... بِاخْتِلاَسْ!

وَأُخْرَى أَقَامَتْ مِنَصَّتَهَا ذَاتَ يَوْمْ..

عَلَى بُعْدِ شِبْرٍ مِنَ الهَيْلَمَانِ الرِّئَاسِي..

وَثَالِثَةٌ تَتَوَحَّدُ فِي خُطَبٍ لِلزَّعِيمِ السِّيَاسِي

ثَلاَثُ جِبَاهٍ وَسِتُّونَ حِزْبًا

وَلاَ شَيْءَ يَجْمَعُهَا غَيْرُ حُبِّ الكَرَاسِي

فَيَا أَيُّهَا الشَّعْبُ وَحْدَكَ تَمْلِكُ حَقَّ القِيَاسْ

وَوَحْدَكَ تَمْلِكُ أَمْرَ المَقَادِيرْ..

فِي دَوْلَةٍ يَتَلَهَّفُ سَاسَتُهَا لِلْكَرَاسِي.[1]

Ollol

فاعلن

ollol

فاعلن – ف

0l olll oll

علن - فعلن - فا

lol olll ollol ollol oll

علن -فاعلن - فاعلن - فعلن فاع

Ol ollol ol

لن - فاعلن – فا

l ollol ollol olll oll

علن - فعلن -فاعلن -فاعلن – ف

0II olll ollol olll ollol olll oll

علن - فعلن - فاعلن -فعلن -فاعلن - فعلن – فاعِ

Ol ollol olll ollol ol

لن - فاعلن - فعلن - فاعلن – فا

[1] عز الدين ميهوبي :ملصقات، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر،ط1، 1998، ص: 141-142.

Ol olll ollol ollol ollol oll

علن -فاعلن -فاعلن - فاعلن - فعلن – فا

Ol ollol ollol ollol oll

علن - فاعلن -فاعلن - فاعلن -فا

l ollol ollol olll oll

علن - فعلن -فاعلن - فاعلن -ف

Ol ollol olll ollol ollol oll

علن -فاعلن -فاعلن - فعلن - فاعلن – فا

Ol ollol ollol ollol ollol oll

علن -فاعلن -فاعلن - فاعلن - فاعلن – فا

Ol ollol ollol ollol olll olll olll oll

علن - فعلن - فعلن -فعلن -فاعلن - فاعلن - فاعلن – فا

ol ollol ollol olll oll

علن - فعلن -فاعلن - فاعلن -فا

Ol ollol olol olll ollol oll

علن -فاعلن -فعلن -فعلن -فاعلن – فا

I olloI olll olll ollol ollol oll

علن -فاعلن -فاعلن - فعلن - فعلن - فاعلن – ف

Iol ollloll ololl olll oll

علن -فعلن - فعلن - فاعلن – فاع

.ollol olll olll olll ollol ol

لن - فاعلن - فعلن -فعلن -فعلن – فاعتن.

بدأ حدوث التدوير في نهاية تفعيلة السطر الشعري الخطي الثاني مع بداية تفعيلة البيت الخطي الموالي، حيث تكررت الظاهرة في كل القصيدة الشعرية، والكلام إذا اتبع فيه التدوير والتكرار انقاد إلى جهة إشاعة التنميق الصوتي. »[1] خضع هذا التدوير لعامل النسق النحوي، والنسق العروضي في بناء الأيقونة الصوتية حيث يخضع الأول « لعدم اكتمال المعنى أو الدلالة أو التركيب النحوي، والثاني لضرورة الوزن»[2].

الحالة الشعورية التي عانها الشاعر استدعت توظيف هذا الوزن الملائم مع عملية السرد واستمرارية الحدث، حيث تمكن الشاعر أن يتصيد بعض التضمينات الإيقاعية التي فكت عقدة الرتابة السامجة.

ومن باب العدل الموضوعي التأكيد على أن هناك افتقار في بعض التدويرات إلى الجماليات الموسيقية، حين نجده يلهث في كتابته إلى هذه التقنية لوصل نهاية جملة أو سطر ببداية أخرى في قوله مثلا:[وَخَمْسُونَ حِزْبًا تُنَافِسُ مِنْ أَجْلِ]،[نَيْلِ الكَرَاسِي]، فيمكن وصل السطر الشعري الأول بالتالي دون أحداث انقطاع دلالي أو إيقاعي، كأن يكتب؛[وَخَمْسُونَ حِزْبًا تُنَافِسُ مِنْ أَجْلِ نَيْلِ الكَرَاسِي]، لكن تبقى هذه الظاهرة العروضية من الحلول الناجعة في نفث الثراء التنوّعي للإيقاع العام للقصيدة.

---

[1] ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،1994 ، ص:107.

[2] عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي،دار الفجر للنشر والتوزيع،القاهرة، ط1، 2003. ص:97.

5-شعرية مكمّلات البنى الإيقاعيّة.

1-إيقاع الأفكار (الرموز).

المرموزات سليلة العقل الباطن، ولما كان الشعر في لحظة ولادته أشبه من التداعيات في علم النفس، حين تنمو القصيدة وتتشكل "عبر مجموعات من التداعيات، الرمز يتداعى، يتحول، التفاصيل تبرز، وصوت الشاعر يقودنا من مقطع إلى آخر، قراءة التداعي تعني قراءة التطور في القصيدة"[1] فالسبيل إلى ملامسة هذه التداعيات النفسية بات من المؤكدات، في عصابيته يترجم الشاعر أحواله وأبداله عن طريق الرموز والصور والرؤى، في شكل باقات أو حزم لفظية حتى يقوى الحس على وزنها وبث الانسجام فيها، فاللّغة بتشكيلات إيقاعية " ترمز للأحاسيس معتمدة على تراكيب القول على وجه الدقّة بأن ذلك يحدث، لأن التركيب إيقاع لكن دون صوت »[2]، فلا أحد يماري أن الرمز في حد ذاته دال على مرموزه القابل للتحاور ومكاشفة المكبوتات الرامزة وفاعليتها التي تحويها المفردات المكوّنة لنسيج القصيدة، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، " تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاما محببا يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف» [3] من خلال الاستغراق والاستقصاء في كوامن النص الشعري ومكاشفته يروعنا ما تقدمه القصيدة الجزائرية المعاصرة من مدلولات جمالية رامزة، محاولين تفتيت بعض المواقف الإشارية منها.

---

[1] إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار بن رشد، ط2، 1981،ص:40.

[2] حسن الغرفي: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989 بغداد، ص:65.

[3] جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر ، دراسة في المفهوم النقدي، المركز العربي للثقافة و العلوم،1982، ص:73.

ومن بين الرموز الخاصة التي وظفها الشاعر الجزائري، رموز الطبيعة ويعتبر اللون أهم أنواعها في الشعر المعاصر، وتحديدا اللون " الأخضر"، الذي يحضر بكثافة عند الغماري، "مشكلا سمة التميز في شعره، حيث ارتبطت سيميائية الاخضرار في خطابه الشعري، برؤيته للعالم في تعالق بالعرفانية من خلال تعبيره»[1]، إضافة إلى رموز أخرى شكلت حضورا في الشعر العربي إجمالا، كرمز" الريح" "الذي يمكن اعتباره ثاني رمز يستقطب الشعر الجزائري بعد" اللون"، والريح عامل طبيعي مهم، ارتبط بالإنسان منذ القدم، فحمله دلالات متعددة، ترتبط كلها بالريح كمؤثر طبيعي، من شأنه أن يغير ويهدم؛ ذلك أن عملية الهدم تعد إحدى مصاحبات التغيير .وشعراؤنا في توظيفهم للريح لم يخرجوا عن هذا المفهوم والدلالة»[2]؛ حيث يقرن يوسف وغليسي في نصوصه بين الريح والصفصاف راميا إلى تجسيد نوع من الحركية الدالة على صراع ما، هذا الصراع لا يلبث أن يضطرم حتى يخبو، ليعد في النص الذي سنقف عنده، وهو حديث الريح والصفصاف الذي يوحد فيه الشاعر بين الصفصافة والمرأة، فيقول:

عَبَسَتْ تَوَلَّتْ وَالـهَوَى يَجْتَاحُهَا..... شَفَقاً وَقَالَتْ كَمْ أُحِبُّكَ مُشْفِقًا

فَهَوَاكَ فِي قَلْبي يَنَـامُ مُكَرَّمًا..... كَالطَّيْفِ يَبْقَى فِي ظَلاَمِي خَافِقًا

لَكِنَّمَا رِيــحُ الزَّمَانِ تَصُدُنِّي..... فَإِلَى اللِّقَاءِ إِلَى اللِّقَاءِ إِلَى اللِّقَاءِ[3]

هذا المعارض – الريح– هو الذي يذكي جذوة الصراع، ويحول العلاقة بين الذات والموضوع إلى طور الانفصال .والريح عند عز الدين ميهوبي غدت ثقلا، ففي قصيدته

---

[1]أحمد يوسف: يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002 ، ص:231.

[2]عمر أزراج: حضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989،ص:104.

[3] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، ص:15.

نجد أن" ريح السموم "أحاطت بروح الشاعر، فأحالتها قفرا، خرابا يعيش فيه البوم وكأنه يومئ إلى أن الرياح إحدى مفعلات الإبادة الروحية.هي مدعاة للتشاؤم والنفور، كما البوم مدعاة للتشاؤم في المخيال الجماعي للعرب:

النّـاسُ حَوْلِي كَالحِجارَةِ آنَسَتْ ... حَيْرَانَ وَحْدِي مُثْقَلاً بِهُمُومِي

حَتَّى القَصِيدَةُ سَافَرَتْ فِي صَمْتِهَا... وَالرُّوحُ تَاهَتْ فِي رِيَاحٍ سُمومِ

حَتَّى السَّمَـاءُ تَعَلَّقَتْ بِبُرُوجِهَا... وَمَضَتْ تُولْوِلُ دَعْكَ تِلْكَ نُجُومِي

صِرْتُ الغَرِيبَ تَوَحَّدَتْ أَحْـزَانُهُ... يَبْكِي وَتسْكُنُـهُ خَرَائِبُ بُومٍ[1]

ونشير إلى أن حضور الريح في الشعر الجزائري المعاصر، لم يرد محوريا لنصوصه، بل رمزا ثانويا لكنه مهم في إثراء دلالة النص، ونذكر هنا أن الرمز عموما، ينطوي في جوفه على دلالة التغيير، الذي لا يتم إلا بالحركة، والتي لا تنجح بدورها إلا بفعل عملية هدم كلي، أو جزئي، بشكل من الأشكال؛ وكثيرا ما تتشابك الرموز الطبيعية مع الرموز الدينية في تركيب مزجي جميل، يزيد من ثراء الرمز وقوته في النص الشعري، ومن ذلك التقاء رمز" الريح "برمز" الصليب "في شعر الغماري، حيث نقف في قصيدته[بين قيس وليلى] على حوار يبوح فيه بعشقه" لليلاه "العقيدة، ويرثي لحالها وهي تعاني الأمرين:

أَسْرُ الآَخِرِ، وَعَجْزُ الأَنَا، يَقُولُ:

لَيْلَى الأَسِيرَةُ..يَا أَحْبَابُ تُنْشِدُكُمْ

هُنَاكَ..حَيْثُ تَوَارَى ضَوْءُ كَلِمَاتِي

[1] عز الدين ميهوبي: الرباعيات، مصدر سابق، ص:20

الله الله فِّي لَيْلَى..أَتَصْلُبُهَا

رِيحُ الصَّلِيبِ..وَمَا تَصْحُو بُطُولاَتِي

هُنَاكَ لَوْ كُنْتُ يَا لَيْلَى..جَعَلْتُ فَمْي

هَدْبِي..لِجُرْحِكَ بَعْضًا مِنْ ضَمَّادَاتِي[1]

إن الشاعر يرثي هوان الأمة الإسلامية على أهلها، إزاء التكالب الصليبي عليها.فإن كانت الريح رمزا للتخريب والهلاك، تحمل معها سمات التطهير، فإنها تعدو مقتصرة على الإبادة والتدمير، لحظة انتسابها للصليب، الذي يحيل على العدو الأبدي للعقيدة الإسلامية.

ومن بين الرموز التي استدعاها الشاعر المعاصر رمز" المطر"، الذي ضمنه شعراؤنا دلالة الارتواء من ظمأ الحياة، والمطر يمد الكائن الحي بالحياة والرزق، ويبعث فيه الأمل والتفاؤل؛ فتوظيف "المطر" كرمز في الواقع، تعبير عن أمل الإنسان الذي لا يتحقق إلا بالعمل؛ أيضا هو التغني بالمبادئ التي يؤمن بها الفرد ويريد أن يلتزم بها، وهو مصدر الراحة النفسية؛ لأن فيه تنفيسا عما علق بالقلب من جراحات ومتاعب،ولفظة "مطر" تنتمي إلى حقلها الدلالي دلالات كثيرة، وهذا يدل على قدرة التصرف عند الشعراء، وتجاوز الدلالات الجاهزة في اللغة .كما فعل بدر شاكر السياب في قصيدته [أنشودة مطر][2]، إذ كان موّفقا في توظيفها، وشحنها بدلالات عدة، والمطر يكثر وروده في الشعر، واستعماله فيه يحقق رونقا وجمالا.

[1] محمد مصطفى الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص:27-28.

[2] بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ط1، 1971، ص:163.

وحاول بعض الشعراء الانزياح عن دلالة المطر، المتمثلة في الإرواء قصد الخصب والنماء إلى دلالة الطوفان الذي يعصف بالأشياء وبالألوان وتضيع معه كل الاتجاهات، يقول ناصر لوحيشي:

أَيُّهَا النَّغَمُ المُسْتَدِيرُ

يُحَاصِرُنِي الشَّوْقُ وَالشَّوْكُ والعَبَرَاتْ

أَرَى دَمْعَنَا الآَن مُتّحِدًا يَتَنَزَّلُ وَالمَاءُ

مَطَرًا قَانِيًا مُسْتَطِيرًا

قَطْرَةً..قَطْرَةً

قَطَرَاتْ

وَيَخْتَلِطُ اللَّوْن

يَرْتَبِكُ اللَّوْن

يَرْتَبِكُ الأَيْن

تَرْتَعِشُ النَّسَمَاتْ[1]

هذا البناء التقابلي للصورتين يجعل النص « يتحرك ضمن ثنائية ضدية محورها المطر/الرمز الذي يحمل التغيير بل يفل بين ما ينبغي أن يكون، وما هو كائن وتنمو

[1] ناصر لوحيشي : لحظة وشعاع، منشورات إبداع، 2000، ص:9-10.

الصورة وتتطور لتبلغ قمة التعارض بين الموت والحياة".[1] فيمكن لمتتبع الرمز أن يقف على كثير من الرموز الخاصة، التي تأخذ دلالة الخصوصية أحيانا، ودلالة العمومية مرة أخرى هذه التقاطعات الرمزية، ترجع أساسا إلى التقاطع في طبيعة نفسية الشاعر، مما يجعلها تتوالد وتتناسل بجمل من الانزياحات الدلالية والتشكيلات الإيقاعات، التي تعبر عن جوهر الفعل الشعري.

2-إيقاع السرد و الحوار.

استغلت القصيدة المعاصرة حنين الفروع الأدبية إلى بعضها البعض، ووظفتها كتقنية جمالية، متخذة منها أساليب تعبيرية لتسخير منجزاتها في تشييد صرحها الشاعري، لأن القصيدة عموما، لا تعثر على شكلها الأمثل بعيدا عن السرد، نظرا لأنه يعزز طاقتها الإبداعية والإبلاغية، لأن الرواية هي« **قصيدة القصائد»**[2]، فانتظام الكلام وتجسّد فاعليته البنائية في توزيع أشكال المسرودات اللغوية سواء في القصيدة العربية العمودية أم في القصيدة العربية الحرّة أي: قصيدة التفعيلة تتأثّر بالفعاليات الضمنية التي ينبعث عنها النزوع الشعري، وقد يتناوب السرد والحوار أحيانا في تشكيل القصيدة مما ينوع الإيقاع ويغني شعريته، فالقصيدة التي لها بداية سردية كما هو الحال في قصيدة [طليعة العرب] لعبد الله "بن حلي" يعتريها إيقاع بطيء بعض الشيء إذ يتجه الخطاب نحو التجربة الوجدانية الخاصة، الغالب عليها طابع الإهداء، الذي يتخذ شكل

[1] عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1989، ص86.

[2] تزفيتان تودوروف، ميخائير باختين: المبدأ الحواري: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1996،2، ص:231.

التهكم والسخرية، بها مونولوج داخلي، فيه بطء وهدوء واستكانة، ينسجم تماما مع الأسلوب الحكائي الذي جاء عليه السرد:

هَذَا الكَلاَمُ أُهْدِيهِ إِلَى كُلِّ البَشَرْ،

إِلَى الحَيَوانَاتِ وَالحَجَرْ،

وَأُهْدِيهِ إِلَى الدُودِ وَالبَرْغُوثِ وَالسِّيدَا

وَإِلَى كُلِّ النَّبَاتِ أَحْرَارًا وَعَبِيدًا

وَأُهْدِيهِ أَيْضًا إِلَى الطَّاعُونِ وَالجَرَبِ

وَلَكِنِّي لاَ أُهْدِيهِ إِلَى العَرَبِ

عَرَبِ هَذَا العَصْرْ

عَرَبِ الفُتُوحَاتِ وَالنَّصْرْ

وَأَنَا وَاحِدٌ مِنْهُمْ وَلاَ فَخْرْ

عِوَجًا عَلَى طَلَلِ العُرْبَانِ وَالعَرَبِ

نَسْكُبُ وَلَوْ دَمْعَةً فِي رَبْعِهِ الخَرِبِ

نَبْكِ الأَحِبَّةَ مِنْ فَاسَ إِلَى قَطَرِ

وَمِنْ عُمانٍ فعَمّانٍ إِلَى حَلَبِ

وَلاَ نَمُرُّ عَلَى بَغْدَادَ فِي عَجَلٍ

هُنَاكَ نَبْكِي كَثِيرًا عَصْرَنَا الذَّهَبِي

وَنَقْبِضُ الرُّوحَ كَاللَّيْمُونِ نَعْصِرُها

ياَ رُوحَ هَذِي قُبُورُ الأَهْلِ فَانْسَكِبِي

وَعِنْدَهَا سَوْفَ تَحْكِي شَهْرَزَادَ لَنَا

عَنْ آخِرِ العُرْب وَالأَعْرَابِ وَالعَرَبِ

وَكَيْفَ عَاشُوا بِلاَ عَيْشٍ وَلاَ غَرَضٍ

وَكَيْفَ مَاتُوا بِلاَ ذِكْرٍ وَلاَ حَسَبِ

ولَسَوْفَ تَحْكِي لَنَا أَيْضًا حِكَايَتَهَا

عَنْ نَمْلَةٍ سَحَبَتْ فِيلاً مِنَ الذَّنْبِ

أَتَتْ بِه قَوْمَهَا تَمْشِي عَلَى عَجَلٍ

وَمَا جَرَى بَيْنَهُمْ مِنْ أَعْجَبِ العَجبِ

نَلْقَى عَلَى مَدْخَلِ الفَلُّوجَةِ امْرَأَةً

تَلُوحُ كَالشَّمْسِ وَسَطَ الغَمّ وَالسُّحُبِ

لمَّا رَأْتنَا رَمَتْ مَا كَانَ فِي يَدِهَا

وَأَقْبَلَتْ نَحْوَنَا تَمْشِي عَلَى غَضَبِ[1]

[1] عبد الله بن حلي: نجمى والشاعر، ص:56-57-58.

لكنّ هذا البطء الإيقاعي ما يلبث أن يتحرك بسرعة أكبر حين ينتقل السرد في القصيدة إلى تقديم بنية حوارية تقليدية تمثلت في الفعل [قال] تتوزع بعدها جمل حوارية أخرى تخضع للأسلوب البنائي المعروف في تشكيل بنية الحوار الجاري على صوتين، صوت واحد منشق عن ذاته متصدع، إنهما صوت الرجاء واليأس، الداء والدواء، والحياة والموت.

قَالَتْ:أَهْلاً بِإِخْوَتِنَا هَبُّوا لِنَجْدَتِنَا

بِاسْمِ العُرُوبَةِ وَالإِسْلاَمِ وَالنّسَبِ

أَنَا التِي سَأُرِيكُمْ عُرْيَ عَوْرَتِكُمْ

تَفَضَّلُوا سَادَتِي سِيرُوا عَقِبِي

تَقَيَّؤُوا أَوّلاً مَا فِي بُطُونِكُمُ

وَثَانِيًا شَمِّرُوا السِّرْوَالَ لِلرُكّبِ

خُذُوُا الكَمَائِمَ حُطُّوهَا عَلَى فَمِكُمْ

وَلْتَحْذَرُوا كَثْرَةَ الأَلْغَامِ فِي الرحَبِ

وَإِنْ تَصَاعَدَتِ الغَارَاتُ فَاخْتَبِئُوا

مَعَ العَجَائِزِ وَالأَطْفَالِ فِي الخِرَبِ.....[1]

[1] المصدر نفسه، ص:56-57-58.

وإذا تفحصنا المعجم اللغوي للشاعر المؤلف للغة هذه القصيدة ، نتبيّن احتفاءه بالمفردات المعاصرة الدالة على تجربة الشاعر واتحادها مع الذاكرة العربية (عرب الفتوحات والنصرْ ، عوجا على طلل العربان والعربِ، وعندها سوف تحكي شهرزاد لنا أتت به قومها تمشي على عجَلٍ...)، والوضع الراهن المتأزم والمتردي (عربِ هذا العصرْ نسكب ولو دمعة في ربعه الخربِ، هناك نبكي كثيرا عصرنا الذّهبي، أهلا بإخوتنا هبّوا لنجدتنا، ولتحذروا كثرةَ الألغام في الرحَبِ...)

عتبة استهلال قصيدة الشاعر تبدأ مشروعها اللغوي باسم " الإهداء"، وهو اسم اعتيادي شائع يوميا، إذ أن الشاعر خضبه بطاقة اللغة الشعرية في توالي سلسلة من الألفاظ العادية المألوفة وهي:[الإهداء، الكلام، البشر، الحيوانات، الحجر، الدود والبرغوث والسيدا...]، في تجاور هذه الأسماء تجاوز لمستوى المعاني السطحية إلى مستويات تأويلية قصيّة بعيدة لا يقوى حسّ أو عقل على إدراكها دون أن يكون متوافرا هو ذاته على درجة من الفطنة الشعرية.

وللشاعر في ذلك أسلوبه اللغوي الخاص، ونافذته المدهشة الخاصة التي يطل منها ليعبر عن الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر؛ لأن الموقفَ هو الذي « يفرضُ على المرء أن يختار الأسلوب، والأسلوب بحدِّ ذاته قادر على أن يبلور الموقف».[1]

نجد الشاعر"عز الدين ميهوبي" في حواره مع ابنه، يصعد في إيقاعه بسرعة عالية في قوله:

[1] ربابعة موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10 . 13 تموز1988، ص: 31.

-أَبِي احْكِ لِي أُحْجِيَة

-نَمْ حَبِيبِي..

-إِذَنْ غَنِّ لِي أُغْنِيَةْ

-لَيْتَنِي عَنْدَلِيبًا..

-إِذَنْ افْتَحْ البَابَ حَتَّى أَرَى قَمَرَ الصَّحْوَ..

أَسْأَلُهُ أُمْنِيَةْ

-أَخَافُ عَلَيْكَ حَبِيبِي..

-وَمِمَّ تَخَافْ ؟

-مِنَ الصَّحْوِ..

-مِنْ لَحْظَةِ الاعْتِرَافِ.[1]

ليست اللغة الحوارية ظاهرة غريبة عن الحوار الشعري، فقد كان الشاعر القديم يحكي ما جرى بينه وبين خليلته منذ عهد [امرؤ القيس] بتوظيف الفعل [قال] ومشتقاته، وكان في ذلك قريبا من تقنية السرد القصصي في القصيدة الغنائية، وتدريجا اختفت طريقة حكاية القول، واحتفت باسناد الحوار إلى قائله عبر التناوب، وكأن القارئ أمام نص درامي حواري مسرحي.

[1]عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، ط1، 2000، ص:31.

يسهم هذا الحوار في بث الحركة في نسيج القصيدة عن طريق تصويره للحركات في قوله:[إذَنْ افْتَحْ البَابَ حَتَّى أَرَى قَمَرَ الصَّحْوَ...]، وهكذا يتنامى النص بتناوب الحوار بين الشخصيتين، التي تسهم في تناسل النص وإنتاج الدلالة، التي تتوضح أكثر كلما نما النص، فالذات الشاعرة تدرك تماما أنها أمام ذات أخرى، لذا تجعل من القصيدة متنفسا لسماع أصوات الآخرين بنبرات صوتية مختلفة، يصاحبها تنوع الإيقاع ، كالذي ابتدأت به، بعد أن تأفل الحكاية.

3- التداخل الشكلي.

ازدادت القصيدة الحديثة والمعاصرة تعقيدا وتشابكا بفعل بنائها الدرامي فتعددت وسائلها للتعبير عن هذه التجارب، فكثيرا ما يميل الشاعر إلى الجمع بين الأشكال الشعرية في قصيدة واحدة، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا، هذا ما يعكس غنى التجربة وتعدد الرؤى، والتمكن اللغوي لدى الشاعر، حيث بشّرت بنشوء مكمّلات إيقاعية جديدة، رؤية منفتحة على المزاوجة بين شكّل القصيدة القديم [نظام الشطرين] ونظام الأسطر الجديد، لإنشاء وعاء أكثر شساعة في حيّاكة حيثيات الكتابة الجديدة لذلك فإنّ هذا التداخل الشّكلي أو التناوب « ينهض أساساً على محاولة تصعيد غنائية القصيدة الحديثة، لأنّ الانتقال من الشّكل الحر إلى الشّكل العمودي يصاحبه نقل كامل في طريقة معالجة الحالة الشّعرية إيقاعياً، بما يدفع بالمتلقي إلى استحضار ذائقته وخبرته التقليدية في الاستجابة لهذا التحوّل الشّكلي في القصيدة، ومن ثمّ التقليل من حدة المسار الإيقاعي الموّحد الضاغط على فضاء القصيدة الموسيقية»[1]

[1]محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص:299.

تقاطع الأشكال الشعرية واحد من الأساليب التي سخرها الشاعر لتشكيل هندسة قصيدته، مما نلمح تصعيدا كبيرا لفطنة الشاعر الإيقاعية، في مراوحته بين شكلين متباينين، من حيث فلسفتهما التكوّينية البنائية، في إجراءات مناقلة الكلام وتفصيل مبادئه ومقاطعه اللاّقطة لأيقونة الخّطاب، ما تجعل القارئ يترنح بين هذا وذاك كمّا فعل ناصر لوحيشي:

أيها النغم المستدير

يُحَاصِرُنِي الشَّوْقُ وَالشَّـوْكُ وَالعَبَرَاتْ

أَرَى دَمْعَنَا الآَنَ مُتَّحِدًا وَالمَاءَ

مَطَرًا قَانِيًا مُسْتَطِيرًا

قَطْرَةً..قَطْرَةْ

قَطَرَاتْ

وَيَخْتَلِطُ اللَّوْنُ

يَرْتَبِكُ اللَّوْنُ

وَحْدِي عَلَى شَفَةِ الظَّلاَمِ غَرِيب... أَرْدَى الصَلِيبُ تَعِنَّة الخَصْمَاءُ

عَافَ الوُجُودُ شِعَارَهُ وَ دِثَارَهُ ... وَ تَبَرَّأَتْ مِنْ ضَيْمِهِ العذْرَاءُ[1]

زاوج الشاعر بين شكلين مختلفين إيقاعيا، في الحركة الأولى للقصيدة وظّف شكل

[1] ناصر لوحيشي : لحظة وشعاع، منشورات إبداع، د.ت، ص: 9 .

الكتابة السطريّة، أي نظام التفعيلة، ثم نظام الشطرين، هذه الفسحة الإيقاعية التي تختزنها الأشكال تنبعث من أغوار الذّات في غلواء هواجسها للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيّتين مختلفتين، رسّمها إزميل مشاعر الشّاعر حيث وفرت حرية التنقلات التناوبية بين الشّكلين، والتي أفرزت تكوّنا إيقاعيا ثرّا متواشجا، سواء على مستوى التفعيلات أو الشّكل، ضف إلى ذلك التنوّعات التقفوية؛ القفز بين الأشكال والبحور يمنح حرارة ومؤثرات موسيقية طريفة سحرية ملولبة، فالملتقط لذبذباتها يستحسن قيّمها الجمالية بأريحية وانبساط.

6- شعرية القافية.

لعلّ إدراج مقال القول حول القافية في هذا الموضوع، للبحث عن شعريتها يستمدّ مصداقيّته من كونها، أي القافية، عنصرا فاعلا في بنية القصيدة العربية، لذلك فإنّ هذا الصّوت المركزي المستحوذ على دلالة غنائية غالبة على الخطاب الشّعريّ يجعله قائما على الأبعاد الفنّية الجمالية الخاصّة لذلك.

استأنست العرب بالوزن واستملحت القافية، التي هي في العرف اللغوي عند ابن منظور في مادة " قفا" : « قفاه واقتفاه، وتقفّاه: تبعه واقتفى أثره»[1] وسمّيت القافية قافية لأنّ الشّاعر يقفوها، أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوّة، كما قالوا«عيشة راضية بمعنى مرضيّة، أو تكون على بابها كأنّها تقفو ما قبلها».[2]

[1]ابن منظور جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، مادة "قفا" دار صادر بيروت، ط4، المجلد 12، ص167. 2005.

[2] م، ن، ص:167.

تتعدّى حدود معالم القافية حدود هذه الصّناعة، لذلك تعدّدت الآراء في ذلك[1]، ولعل أقربها إلى الصّواب رأي الخليل بن أحمد الذي يقول: « القافية عبارة عن السّاكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من المتحرّك حرفا كان أو أكثر ، ومع الحركة التي قبل السّاكن الأوّل .» [2]

وبالرّغم من اضطراب النّقاد العرب في تعريف الشّعر وتقييم آثاره البنائية ،إلاّ أنّهم ظلّوا يلحّون على اشتراط القافية؛ سواء أكانت في صورتها التّقليدية أم في صورتها الحداثية، وذلك لأنّ غنائية الشّعر تتطلب اعتماد العناصر التلحينية التّنغيمية، والتي تعتبر القافية إحدى أبرز وجوهها وسماتها. فقد عقدوا لهذا الموضوع بابا تكلموا فيه على أهمّ العناصر البنائية الخاصة بالقصيدة العربية العمودية .

والقافية في العروض الخليليّ،« علامة الإيقاع؛ وهي صوت متميّز يدلّ على مكان التّوقّف لكي نتابع من ثمّ انطلاقنا. وقد أصبح وجودها أكثر أهمّية ممّا تعني. صارت شكلا لا بدّ من الحفاظ عليه.» [3] هذا القول هو العلامة والشّاهد الذي يحدّد شعرية القافية في بنية الشّعر العربي، كونها تعدّ أحد مقومات هذه الشّعرية، فهي ركن في القصيدة، ولا نجد ناقداً عربياً قديماً نفى أهمّيتها في الشّعر، بل أنّ الوزن عند العرب أعظم أركان الشّعر فمنحوه خصوصيّة وتميّزا، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة التّبدل والتّمكن والتّلوّن؛ فهي وسيلة لإبراز الإيقاع.

أمّا تعريفها عند الغربيّين فمرتبط بأفراحهم و أتراحهم فعلى قدر ما يبدو الإيقاع

---

[1] مجانبة للوقوع في مطبة الإحصاء واجترار للأقوال المستهلكة.

[2] جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر ، دراسة في المفهوم النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم،1982، ص:408.

[3] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 114.

« تعبيرا طبيعيا عن الانفعال يبدو غريبا لأوّل وهلة أن يعمد المرء إلى تقفية فرحه وآلامه. والحقّ أنّ من الضّروريّ، حتّى نفهم القافية، أن لا نرى فيها مجرّد تكرار لصوت بعينه. إنّ القافية وسيلة لإبراز الإيقاع، إنّها الوزن وقد أصبح اهتزازه واضحا للأذن. إذا نظرنا إلى القافية من هذه النّاحية وجدنا أنّها تستخرج بسهولة من القوانين الفزيولوجية والنّفسية التي يخضع لها تكوّن البيت؛ وكلمة القافية LA RIME مشتقة من كلمة الوزن أو الإيقاع LE RYTHME حتى أن يواشيم دي بللي قد استعمل في القرن السادس عشر كلمةLA RYTHME للدّلالة عل القافية»[1].

ليست القافية في منظورهم وسيلة تطريبيّة فحسب، بل هي عملية معقّدة لارتباطها بالإيقاع، وفسّروها على أنّها هي الوزن لأنّها مخضّبة بالجانبين الفزيولوجي والنّفسي في العملية التّكوينيّة للبيت الشّعري؛ فالقافية وحدة موسيّقية لها « أشكال مختلفة، أي أنّها تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسّكنات، وأنّها لذلك لها طابع التّجريد للأوزان، أمّا الروي فلابدّ أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقيّ إلا من حيث صفاته الصّوتية وماله من جرس".[2]

القافية إذا؛ نوع موسيقيّ غير مستقرّ في وظائفه الأدائية في التّعبير الشّعري حيث تتشكّل بزئبقيّة لا يمكننا القبض عليها، إذ تتشكّل تارة وفق نظام المتحرّك والسّاكن وتارة وفق قانون التّجريد الوزني، منضافا إليه صوت حرف الروي .

القافية في تشكّلاتها سواء أكانت موحّدة أو متعدّدة متنوّعة، تكون بنتا شرعية

---

[1] جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر ،ترجمة و تقديم، د سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة و النشر،ط2 ،1965، ص:176.

[2] عز الدين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص:113.

للهواجس والوساوس الانفعالية، حيث تخضع شأنها شأن كلّ أدوات الشّاعر« لمقتضيات التّعبير وضروراته والتي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النّظر إليها بمعناها الواسع على أنّها لا يمكن أن تكون موحّدة كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت"[1].

لا أجانب الصّواب – في اعتقادي– أنّ القافية هي الأداة التّلفّظية الخاصّة ،المتميّزة بالعناصر الصّوتية المشحونة بالوحدات الزّمنية الجرسية، التي تجعل الحرف الواحد إيقاعا مستقطبا لتفاعل العناصر الشّعرية الأخرى، هذا ما يؤهّلها إلى التّشكّل بطريقة أحادية أو ثنائية أو ثلاثية وحتّى الرّباعية والخماسية.

1- القافية؛ المستويات الدّلالية والصّوتية.

القافية حوافر الشّعر، فسّرت هذه العبارة تفسيرات متعدّدة ، « فمن قائل أنها تعني –القافية– أشرف ما في البيت، لأنّ حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده، ومن قائل أنّ ذلك يعني أنّ القافية عليها جريان الشّعر وأطراده، أي مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهايته" [2]

من هذا المعطى نستشعر الفلسفة التّقفوية القائمة على النّظرة الجمالية التي تميط اللّثام عن غوامض وقع حوافر الشّعر وموقعها وتوقعاتها المتوهّجة بتذبذبات المستويات الصّوتية المتنوّعة، في إحداث نوّع من المكاشفة الدّلالية والقيم الإيقاعية ؛ ويردف

[1] علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة، ص: 147، 140.

[2] مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و العصور الإسلامية)،دار الطليعة للطباعة و النشر –بيروت–ط1 ،1981، ص:38.

الجوزو قائلا:« لكنّ كلمة الحافر لا توحي الموقع وحسب، بل هي، في رأينا توحي الإيقاع أيضا..توحيه أكثر، فهي ذات أبعاد موسيقيّة تصوّر وقع حوافر الفرس منتظما على الأرض، ذلك الوقع المحبّب إلى نفس العربيّ، والذي يشعر السّرعة أحيانا، والبطء أحيانا أخرى. فكأنّ القافية سبب إيقاع البيت الشعري، مثلما أنّ الحافر سبب إيقاع السّير.وممّا يؤيّد ذلك أنّهم أسموا بعض أوزان الشّعر أسماء تشبه أسماء العدو، فهناك عدو التّقريب، والوزن المتّقارب، وهناك العدو السّريع والوزن السّريع وعدو الخبب ووزن الخبب، والخفوف سرعة السّير من المنزل والخفيف وزن، وسمّي وزن المنسرح هذا الاسم لخفته، كما يزعمون» [1]

يشحن الانضباط التّقفوي الوظائف البنائية في العملية الأدائية للتّشكل الإيقاعي بحزم صوتية متجانسة المأخذ حيث تمنح كلّ المسوّغات التي تنهض عليها الفاعلية الشّعرية فتنتج بذلك بعدا من التّناسق " والتّماثل يضفي عليه طابع الانتظام النّفسي والموسيقيّ والزّمنيّ"[2] ولا يتوقّف فتوقها في حدود هذا النّجد بل تتدخّل في صلب هندسة البنية الدّاخلية للإبداع الشّعريّ، فهي بحقّ ركن مكين في التقاط النّبرة الصّوتية وتمكّن المتلقّي من التّذوق والاستجابة معه.

القافية بهذا المفهوم مشاركة بقدر وافر في بناء العملية الشعرية، إذ تغذيها بأصوات رزينة شريفة. فليست القافية موجودة فحسب، وليست موحّدة فقط، « بل إنها معربة، فإلى جانب التّماثل الصّامتي الذي يعدّ إلزاميا بسبب المتطلّب القاضي بتكرار

[1] جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص:38..

[2] أدونيس ، الشعرية العربية، ص:13.

حرف من حروف الأصول، وأحيانا بتكرار حرفين منها، يضاف تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة–القافية– موقعا في التّنظيم التّركيبيّ للبيت»[1].

من المسلّم به أنّ استعمالات القافية تماثل صوتيّ نغميّ، يشعّ بثراءات إيقاعية ودلالية، فاللّطافة فيها تكمن في حملها للمبدلات الدّلالية والإيقاعية، ممّا يجعلها خاضعة لقانون إيقاعيّ منتظم، وبهذا فإنّها « تحدّد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحدّدها».[2]

تتميّز حوافر الشّعر–القافية– بالسّمة الختامية المنخرطة في نظام البيت الشّعري أو السّطر الشّعري أو الجملة الشعرية، فلا يمكن وصفها على أنّها الضّابط الموسيقيّ الختاميّ وحسب، بل تساهم بطريقة أو أخرى وبشكل فعّال في تقوية وتشكيل البنية الشعرية للإيقاع، ومن ثمّة فهي «ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقلّ، صورة تضاف إلى غيرها؛ وهي كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها الحقيقيّة إلاّ في علاقتها بالمعنى».[3]

فالشّاعر عليه أن يسلك مسار المعنى و القافية معا، ولا مفرّ للشّاعر من هذا القدر وهو يقفز قفزات متتابعة مهموما ومنشغلا بجر معناه إلى القافية؛ وعليه فإنّها تفرض نفسها وترسخ من تلقاء ذاتها وفي ذاتها لا على حساب المعنى، بل تتخضب معه فتصير ناضجة غير متشظّية، والحقّ أن القافية والمعنى «يتفاعلان في ذهن

---

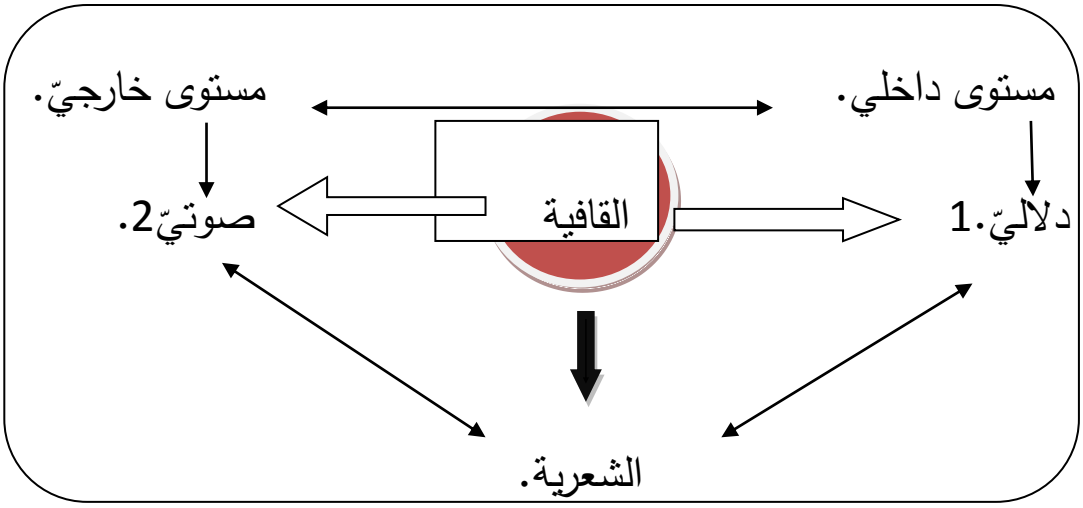
[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية–تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي–ترجمة، مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر ،المغرب، ط1، 1996،ص:212.

[2] جون كوهان، بنية اللغة الشعرية، ، ص:74.

[3] المصدر نفسه، ص:74.

الشّاعر: يتجاذبان ويدور كلّ منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبدا ودون أن يتصادما.يجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنبا إلى جنب.» .[1] التجاذب واللّاتخالط واللّاتصادم وانحلال الصّوت في المعنى والمعنى في الصّوت، حيث كلّ واحد منهما يستجيب للآخر على أجمل صورة، فهما يتساوقان تساوقا كاملا في التّجربة الشّعرية في آن واحد « فإذا هو يودع في كلّ منهما من الجمال ما لم يكن يستطيعه لو تخيّل كلا منهما على انفراد» .[2]

و يمكن تلمس شعرية القافية من خلال الخطاطة التّوضيحية التّالية:



من ها هنا نستنتج المعادلة التّالية:

شعرية القافية = مستوى دلاليّ + مستوى صوتيّ.

[1] جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص:219.

[2] م، ن، ص:219.

تحتاج شعرية القافية إلى تعاضد الحقول الدّلالية بالنّوتات الموسيقية أفقيا وعموديا، حيث تضفي على القصيدة نوعا من التّناسق الصّوتيّ والانفعالي والتناسب الدلالي، فالقافية « تقتضي بالضّرورة علاقة دلاليّة بين الوحدات التي تربط بينها»[1].

2- شعرية البنية الصّوتية للقافية.

سنقف عند استقراء مقوّمات القافية كخاصّية بنائية على الرّأي القائل: إن الصّوت لا ينظر إليه على أنّه « خاصّية صوتية منعزلة عن المقوّمات الصّوتية الأخرى إذ ليس الصّوت نفسه كشيء منعزل بالتّفاصيل العضويّة لنطقه ولفظه، وإنّما هو الصّوت من حيث تميّزه عن مجموعة الأصوات الأخرى. ودخوله في تشكيل أنظمتها، ومن هنا، يمكن وضع خصائص لغة ما، لا على أساس الدّور الذي تقوم به الحبال الصّوتية وسقف الحلق، وإنّما على أساس التّقابلات الصّوتية التي تميّز بعض الكلمات عن بعضها الآخر، فكلّ صوت في لغة ما، يدرس على أنّه مجموعة الملامح التي تميّزه عن بقيّة أصوات اللّغة نفسها، وتضعه في مكان من جداول القيّم الخلاقة في علاقاته بها، وبهذا تصبح بنية الأصوات هي محور الدّراسة لا طريقة إنتاجها»[2]. الصّوت بهذا المفهوم هو سلاسل من التمثلات الصّوتية تنثال على التّجربة الشّعرية، بتخيّر شريف اللّفظ في بنيته الدّلالة ومكوناته الصّوتية، مع إيجاد علاقة مميّزة بين هذه الألفاظ ، ومن ثمّة تصبح الأصوات سليلة المعاني، والمعاني سليلة الأصوات.

- دراسة تطبيقيّة للقافية.

[1] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص: 209.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، 1987، ص: 115 –116.

يمكننا تطبيقيا التّعويل على مقطع شعري للغماري في قوله:

آَتِيكَ مِنْ بَوَّابَةِ الجُسُورِ

جُسُورَ نَا المُمْتَدَّة العَرِيقَه

بِحَجْمِ قِصَّةٍ مِنْ الفَتْحِ المُطِلّ بِالحَقِيقَه

آَتِيكَ مِنْ كِتَابِ

أَسْرَارِهِ الخَضْرَاءِ فِي أَسْفَارِنَا انْقِلاَبْ

آَتِيكَ مِنْ بَوَّابَةِ الشّرُوقِ

وَجْهًا مِنَ الأَصَالَةِ مُمْتَدَّة العُرُوقِ

سَيْفٌ عَلِيّ فِي يَدِي وَدُرَّة الفَارُوقِ

آَتِيكَ فِي قَصَائِدِي الرُّعُودِ وَالبُرُوقِ[1]!

أهم القوافي التي طرّز الشاعر قريحة شعره بها نستشعر إيقاعاتها في المواطن التّالية:

01- ريقه - قيقه =.....0l0l سببين خفيفين؛ مكررة مرتين.

02- تابن- لابن =.....0l0l سببين خفيفين. مكررة مرتين.

03- روقي- روقي-روقي-روقي...0l0l سببين خفيفين. مكررة أربع مرات

[1] مصطفى الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، ص:21.

تسمى هذه القافية المتكونة من – 0I0I – بالقافية المتواترة: وهي كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين، وسمي متواتران لأن المتحرك يليه الساكن، وليس هناك من تتابع الحركات ما في المتدارك وما فوقه. [1]

إذا كانت القافية وحدة موسيّقية لها « أشكال مختلفة، أي أنّها تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسّكنات، وأنّها لذلك لها طابع التّجريد للأوزان، أمّا الرّوي فلابدّ أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقيّ إلا من حيث صفاته الصّوتية وماله من جرس».[2]

جاءت حروف الرّوي تبعا للتّقفية على هذا الشّكل.

أ–القاف: صوت مجهور، شديد، يساعد على الوقف ويضغط عند مواضعه.

ب–الرّاء: صوت مجهور،شديد. اشبع الاعتماد في موضعه، ويمنع النّفس أن يجري معه حتّى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصّوت.[3] « فانقسامها في الجهر والهمس وهي على ضربين: مجهورة ومهموسة فالمهموسة عشرة أحرف، يجمعها في اللّفظ قولك: (ستشحثك خصفه) وباقي الحروف، وهي تسعة عشر حرفا مجهورة. وللحرف انقسام آخر إلى الشدّة والرخاوة وما بينهما، فالشديدة ثمانية أحرف، يجمعها في اللّفظ (أجدك قطبت) والحروف التّي بين الشدّة والرّخاوة ثمانية أيضا، يجمعها في اللّفظ (لم يروعنا) على اختلاف في الأداء .هذه مجمل تقسيمات الصّوامت العربيّة عند ابن

[1] هاشم صالح: الشافي في العروض و القوافي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندارية،1994، ص: 274.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص:113.

[3] أوردت هذا النّص على طوله لتوضيح القضية كشاهد.

جنّي من أساسية وثانوية ويلاحظ أنّه أضاف الصّوتين المفقودين عند المبرّد،وهما صوتا (اللام والميم) إلى صفات المتوسّط ليرتفع العدد إلى ثمانية».[1]

- تحليل هذه البنية التقفوية:

فاسم " البروق" يحتوي على وحدة صوتية هي [القاف] فيها حركة ضوئية متموجة شديدة، لكننا نلمس أن الشاعر سبّق الرعد على البرق، لكن الظاهرة الطبيعية عكس ذلك تماما أي: البرق قبل الرعد مما يخول لنا القول أن الشاعر كان يسعى حثيثا وراء القافية، إذ يمكننا التوقف عند الرعود، لأن الرعد يستلزم وجود البرق قبله، وفي العرف البلاغي نجد تقنية حذف المعروف؛ يمكننا الجزم إذا، أنّ فرضية إلغاء هذه القافية ممكنة دون أن يتعثّر المقوّم الدّلالي لنسيج النّص، لأنّ في غيابها نعثر على ما ينوب عنها وهي لفظة" الرعود"، لكن هذه التّجربة التقفوية أظهرت رواسب المعاني التي قصدها وتقصّدها الشاعر فلم تأت على حساب المعنى، باستثناء ما ذكر.

وما يمكن أن نستنيم كنتيجة لما ذكر عن شعرية القافية هي السّمة الدّلالية والصّوتية التي اكتسبتها بفعل مشاكلتها للألفاظ والمعاني دون منافرة بينها وهذا بفعل خبرة الشّاعر ودربته ،بحيث تميّزت بالتّجانس والتّناسب في مواقعها باختلاف صيغها.

فالقافية أداة إيقاعية تبعث الإيقاع الأصلي للوزن، ذلك الإيقاع الذي يعتبر جزء من العملية الشّعرية؛ وقد أولاها النّقاد والبلاغيّون اهتماماً واشترطوا فيها شروطاً منها « التّمكن وصحّة الوضع والتّمام. ممّا يجعل موقعها في النّفس مؤثّراً، بشروط: أن تكون حروف الرّوي في كلّ قافية من الشّعر حرفاً واحداً بعينه، غير متسامح في إيراد ما

[1] مكي درار: المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، دار الأديب للنشر والتوزيع، 2004، ص:56- 57 .

يقاربه معه» [1].

ينظر علم الأصوات، في أسلوبيّة الكلام الشّعري في سياق دلالات الأصوات على أن ليس هناك« معان جوهرية للأصوات، ولكن المرسل هو الذي يمنحها إياها بناء على التّراكم، وعلى السّياق العامّ والخاصّ».[2]

وللنّقاد القدماء الفضل الكبير في دراسة وتحليل الظّواهر الصّوتية، بفعل الفطنة والدّربة للإيقاع الشّعريّ العربيّ، مع تبيان مستوياتها، فقد أدركوا أنّ الشّعراء كانوا « يحاولون تحقيق التحام أجزاء النّظم والتئامها، على التّخير من لذيذ الوزن وتنبهوا إلى حرصهم على أن تكون القوافي عذبة الحروف، سلسة المخرج، غير مستكرهة ولا قلقة»[3].

ألفاظ القافية في الشّعر، لا يقع بعضها مستكرها من حيث المجاورة الصّوتية ببعض، لأن في اقتران الحروف « فإنّ الجيم لا تقارن الظّاء ولا القاف ولا الطّاء ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير. والزّاي لا تقارن الظّاء ولا السّين ولا الضّاد ولا الذّال، بتقديم ولا بتأخير. وهذا باب كبير. وقد يكتفي بذكر القليل حتى يستدل به إلى الغاية التي إليها يجري.» [4] أي: أنّ المكوّن الصّوتي المتمثّل في التئام أجزاء النّظم، يعتمد على مشاكلة اللّفظ للمعنى وحسن المجاورة الصّوتية في خلق تناسب صوتي متوافق.

القافية على اعتبارها ترديد جامح لفواصل صوتيّة تتكرّر على نحو متناسج في

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، دت ، ص: 271 –272.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص الشعري، تنظير وإنجاز ، المركز الثقافي العربي ط1 ،1987 ، ص: 63.

[3] أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، دار الفكر لمعاصر بيروت، ط1، ص:289–290

[4] الجاحظ: البيان والتبيين،ج 1، ص:145.

أواخر الأبيات، أين« يتوقّع السّامع ترديدها، والمتلقّي يستمتع بهذا التّرديد الذي يطرق الآذن في مدّة زمنيّة منتظمة، وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى الوزن»[1].

يبدو أن هدف التحوّل الصوتي هو زيادة حركة التوتّر بين الوحدات الإيقاعية، لتبدو مثيرة في دفع الشحنات العاطفية وفق حركة التموّج والتنويع الموسيقيّ في حركة القافية، لتصبح القافيّة أكثر مرونة وانفتاحاً في التعبير عن انفعالات الشاعر النفسية والحالة الشعورية التي يخضع لها، وهنا تتحقق شعريتها.

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 273.

خاتمة

إذا كان لي من حق في ادعاء بعض النتائج التي كانت مرجوة، وهي التي أحسب أنّني أثبتها خلال تداول الأفكار والمواضيع المسطّرة في فصول بحث: [شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة]، قد بلغت بعض الأسباب التي خوّلت لي حوصلتها في النقاط التالية:

-إنّ من شأن بحث يتناول شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، أن يفضي آثاره الدراسية إلى طموح عارم في تأسيس مقومات الدرس الجامعي التطبيقي أي: ذلك الدّرس الذي يستفيد من الوسائل المخبرية التطبيقية، وهو المناط الذي صارت إليه منهجية البحث الإنساني المعاصر.

-إن الشعرية عنصر لصيق بالأدب -شعره ونثره- لأنها مرتبطة بوظيفة اللغة، التي تنتظم في سياقات وأنساق معينة فتحدث أثرا جماليا، تستجيب له النفس بالأريحية والمتعة، ولذا فإنني لا أجانب الحقيقة حين أزعم أن وعي الشعرية، ظهر في شعرنا منذ العصر الجاهلي، وإن كان مفتقرا إلى التنظيم، فالشعرية من حيث كونها الأثر الجمالي لتفاعل عناصر البنية اللغوية بكل مكوناتها الأسلوبية، إنما هي تجربة شعورية مرتبطة بالبنية النفسية، وهي بنية ثابتة ومشتركة بين البشر في كل الأمكنة والعصور، ومن ثم فهي ظاهرة جمالية تحكمها شروط حضارية معينة.

-إن القراءة الموضوعية المتعمقة لنصوص الخطاب النقدي العربي المتعلقة بالشعرية، تكشف-بجلاء- إمكانية الركون إلى معطياتها واستلهام مضامينها الفكرية والجمالية، لتأسيس نظرية شعرية عربية معاصرة، قابلة لاستيعاب ظواهر شعرنا المعاصر وقضاياه المعنوية والفنية، لاسيما أن خطابنا النقدي، شأنه شأن الخطاب النقدي العربي، تتنازعه اتجاهات فكرية وجمالية متباينة، يمكن توظيف بعضها وإنضاج البعض الآخر، بالإفادة من الفكر النقدي المعاصر.

لا يختلفون علماء الشعرية الإنسانية على جماليات الشعر، وإن اختلفت الألسن وتباينت التقاليد، فإن الاحتفالية واحدة مرجعها إلى ما يحرك الطباع ويؤنس النفوس ويطمئن القلوب.

– لقد عرفت اللغة الشعرية تطورا واضحا، مع الإقرار بتلك الفوارق الموجودة بين الشعراء، فمنهم من تعامل مع اللغة تعاملا مباشرا فجاءت قصائده تميل إلى الأسلوب التقريري المباشر، ومنهم من تعامل معها من جانبها الإيحائي.

– لقد حاول الشعراء التأسيس للغة جديدة لصيقة بالواقع والحياة اليومية، فكانت لغتهم تجمع بين آلام النفس و آلام الوطن .

– شاعت في المتن الشعري الجزائري المعاصر اللغة البصرية التي تؤدي صورة الفضاء النصي بأشكالها وعناصرها المختلفة ؛وظيفة تأكيدية للدلالة المراد إيصالها.

– إنّ الفراغات التي يتركها الشاعر لم تأت اعتباطا، إنما لتوحي بالتمايز، وتدفع المتلقي إلى التوقّف بما لها من دلالة، وهي محاولة لسبر أغوار الذات المبدعة، وإشراك المتلقي.

– إنّ الفراغ المنقط في القصيدة يعبر عن المسكوت عنه، و معرفة المتلقي بذلك تمكنه من المشاركة في العملية الإبداعية، وبالتالي يسهم في خلق النص، بملء الفراغات.

– الاعتماد على المناورة وعدم البوح بالفكرة من خلل الحذف وأشكاله، مستفزا ذائقة المتلقي من أجل إعطاء القارئ حق المشاركة في إنتاج النص الأدبي.

– تباين التوظيف الشعري الجزائري المعاصر للون من نص إلى آخر، ويرجع ذلك إلى تباين الذائقة.

– ينم اللون في النص الشعري الجزائري المعاصر على ارتباطات فردية محضة سواء بذكريات أو أحداث أو مواقف خاصة.

– جمالية لغة التصوف تنبع من أبعادها الرمزية للألفاظ والتراكيب والصور الشعرية، حيث حاولوا الدمج بين العوالم الملموسة والعوالم الباطنية موظيفين قاموسا لغويا مستقى من التجارب الصوفية الماضية الممعنة في التصوف.

– شكلت الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر أساسا مهما تقوم على بنية فنية محكمة تغري الدارس بإفراد تلك الصورة بالدراسة على حدة؛ حيث تتحقق الصورة عندهم من خلال البناء الكلي للسطر الشعرية أو الجملة الشعرية وأحيانا القصيدة ككل.

– تعددت ثقافة الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، وتآزرت مرجعياته الفكرية والفنية وانفتاحه على الرصيد الرمزي المحلي والعالمي الضخم، وتفنن المبدعون في توظيفاتهم له إما بالمقاربة أو المجاورة .

– إن توظيف المتن الشعري الجزائري للأسطورة والرموز، تراوح بين الذكر ودمج الذات مع الحدث أو الشخصية التاريخية وغيرهما.

– تعد الأسطورة من المصادر الهامة في شعر الجزائري المعاصر، لأنها وسيلة فعالة في توسيع إطار خيال الشاعر، تساعده للتعبير عن الأحاسيس، والعواطف الاجتماعية، والسياسية، ولتبيان المشاكل الإنسانية العالقة بالعالم الجديد.

– استطاع الخطاب الشعري الجزائري المعاصر أن يجسد الرمز بأنواعه وأشكاله محاكاة وإبداعا في العملية الشعرية لتجسيد واقعه والتعبير عن الصراع الذي يعيشه الشاعر الجزائري بين أمله في تحقيق واقع الحرية والسعادة والأمان.

– الإيقاع لم يعد وسيلة تفلسف أو طريقة لاستعراض المعارضة الفكرية من خلال تعدد الآراء النظرية بل نراه أضحى وسيلة لتفتيق المكونات الكامنة في معادن أفكار الخطاب الشعري، وإعادة استثمار جوهر الفطرة الإنسانية في تحريك وتفعيل آليات الإبداع الأدبي.

– إنّ التكرار وسيلة تعبيرية لها صلة بالناحية النفسية للشاعر، إضافة إلى خلق حركة إيقاعية داخل القصيدة تكسبها صفة جمالية مرتكزة على لذّة التوقّع لما نستبق حدوثه، فالتكرار بمختلف أشكاله يشيع في القصيدة جوا من الحركة والحيوية.

– أظهر الكثير من الشعراء تحكما في أدواتهم الفنية، فمرة نجدهم يمزجون بين البحور الشعرية، ومرة تكتسي قصائدهم الحرة حلة عمودية، مع عدم الإخلال بالمعنى المراد تأديته.

– أبان ارتباط إيقاع القصيدة مع معناها عن قدرة بعض الشعراء في جعل الإيقاع ملائما لحالتهم الشعورية، وأن يضفوا عليه الصبغة التي يريدون بما يصبون فيه من عبرات وكلمات ذات طابع خاص.

– شعرية الإيقاع؛ هي ثورة على الأشكال المسبقة والأوزان المعروفة وبحث عن أوزان جديدة وإيقاعات متجددة.

ويبقى موضوع البحث حيزا متسعا لا يضيق لآراء أخرى، والخاتمة لا تعني أبدا نهاية لفكرة البحث.

– ستظل الشعرية لغزا متواصلا متكاملا بين مختلف الأجيال الشعرية العربية أو لعلّي لا أبالغ إذا قلت الأجيال الشعرية الإنسانية.

واللهَ أسال التوفيقَ.

قائمة

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

1-المصـادر:

1-الدواوين:

1. **الأخضر فلوس** : عراجين الحنين ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر2002 .
2. **ربيعة جلطي** : كيف الحال؟!دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996 .
3. **رمزي نايلي:** فاعل الحبر، فيسيرا للنشر، برج البحري، الجزائر،2011.
4. **زينب الأعوج** : راقصة المعبد ،منشورات الفضاء الحر الجزائر، ط1، 2002.
5. **شوقي ريغي:** الشمس والشمعدان، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013 .
6. **عبد الحق مواقي** : أقبية الروح، دار الهدى، الجزائر،2000.
7. **عبد الحميد شكيل:** تحولات فاجعة الماء،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر،ط1، 2002 .
8. **عبد الله العشي:** مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007.
9. **عبد الله بن حلي** : نجمى والشاعر،منشورات دار القدس العربي، وهران،ط1، 2009.

10. **عبد الملك بومنجل:** لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل، ط1، 2001.

11. **عثمان لوصيف** : ريشة خضراء، عشرون رسالة حب، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1999.

12. **عثمان لوصيف:** براءة، دار هومة ،الجزائر، 1997 .

13. **عز الدين جوهري:** التراب يلوّح بكلتا يده، فيسيرا للنشر، الجزائر،2010.

14. **عز الدين ميهوبي:** ملصقات، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1998.

15. **عز الدين ميهوبي:** كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، ط1، 2000.

16. **عز الدين ميهوبي:** الشمس والجلاد، دار الأصالة، سطيف، الجزائر،1988.

17. **عز الدين ميهوبي:** عولمة الحب عولمة النار، دار الأصالة، سطيف، الجزائر، 2002.

18. **فاتح علاق:** آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2001.

19. **محمد بلقاسم خمار:** تراتيل حلم موجوع! ...، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003 .

20. **محمد بن جلول:** أوجاع باردة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2010.

21. **محمد مصطفى الغماري:** أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1988.

22. **مصطفى محمد الغماري:** قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

23. **مصطفى محمد الغماري** :مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989 .

24. **مصطفى محمد الغماري:** نقش على ذاكرة الزمن، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

25. **مصطفى محمد الغماري،** بوح في موسم الأسرار، لافومك، الجزائر، 1988.

26. **نذير بوصبع:** حصاد الطين والظلمة، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008 .

27. **ناصر لوحيشي :** لحظة وشعاع، منشورات إبداع، الجزائر، 2000.

28. **نور الدين درويش:** مسافات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2000 .

29. **ياسين بن عبيد:** أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1998.

30. **ياسين بن عبيد:** الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1995.

31. **يوسف وغليسي:** أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إصدارات إبداع الجزائر، 1995.
32. **بدر شاكر السياب:** الديوان،المجلد الأول، دار العودة،بيروت،ط1، 1971.
33. **المرزوقي:** شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون: لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط5 1988.
34. **النابغة الذبياني:** الديوان، تحقيق: شكري فيصل، دار الفكر، ط4، 1990.

2-المصادر العربية:

35. **أحمد يوسف:** يتم النص -الجينالوجيا الضائعة-، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002 .
36. **أدونيس:** الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت 1989.
37. **بشير تاوريريت:** الشعرية والحداثة، بنية أفق النقد الأدبي، وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، سوريا، ط1، 2008.
38. **حبيب مونسي:** شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2003، ص:123 .

39. **حسن البنا عزالدين:** الشعرية والثقافية مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 2003.

40. **حسن ناظم:** مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم . المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

41. **سامح رواشدة:** فضاءات شعرية – دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل– ،المركز القومي، الأردن، 1999.

42. **سحر سامي:** شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005 .

43. **سعد بوفلاقة:** الشعرية العربية، المفاهيم والأنواع والأنماط، دائرة الثقافة والأعلام، حكومة الشارقة، ط $_1$ 2008.

44. **سمير السالمي:** شعرية جبران . المستمر بين الشعري والفني . دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.

45. **شكري المبخوت:** شعرية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآدب والفنون، تونس، 1993.

46. **صلاح فضل:** أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

47. **عبد القادر فيدوح:** الرؤيا والتأويل(مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ط1، دار الوصال الجزائر، 1994.

48. **عبد الحميد هيمة:** علامات في الإبداع الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

49. **عبد الرحمن بن محمد القعود:** شعرية الشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007.

50. **عبد العزيز إبراهيم:** شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

51. **عبدالمالك مرتاض:** قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، بلقايد وهران،2009.

52. **عمر أحمد بوقرورة:** دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2004

53. **عزالدين المناصرة:** علم الشعريات، قراءة منتاجية في أدبية الأدب، دار مجدولين للنشر والتوزيع، ط2007،1 .

54. **فوزي عيسى:** تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشاة المعارف، الإسكندرية ،1997.

55. **قاسم المومني:** شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002.

56. **كمال أبو ديب:** في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987.

57. **محمد كعوان:** شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1،2003 .

58. **محمد ناصر**:الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1 ،1985.

59. **مسلم حسب حسين:** الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

60. **مصطفى خضر**: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،ط1، 1996.

61. **الميلود عثماني:** شعرية تودوروف، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1990.

3-المصادر المترجمة:

62. **ابن الشيخ جمال الدين:** الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط 1، 1996.

63. **أرسطو**: فن الشعر، ترجمة وتحقيق:عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

64. **تزفيطان طودوروف:** الشعرية، ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال،المغرب، الدار البيضاء،ط2، 1990.

65. **جان كوهن:** بنية اللغة الشعرية، تر : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1986.
66. **جون كوهن جون:** اللغة العليا/النظرية الشعرية، ترجمة:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995 .
67. **جون كوهن:** بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة،2000.
68. **رومان ياكبسون:** قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1988.

4-المراجع العربية:

69. **ابتسام احمد حمدان:** الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي،حلب ط1 ،1997.
70. **إبراهيم الغنيم:** الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الرياض، 1415هـ.
71. **إبراهيم أنيس:** موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، دت .
72. **إبراهيم خليل:** عروض الشعر العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ط1، 2007.
73. **إبراهيم رماني:** الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991.

74. **إبراهيم محمد منصور**: الشعر والتصوف، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

75. **ابن رشد** : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في فن الشعر . ت. عبد الرحمان بدوي ، ضمن مجلد الشعر لأرسطو. القاهرة،دت.

76. **ابن رشيق** : العمدة ، في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، تحقيق: محي الدين عبد الحميد ، ط:5 دار الجيل بيروت لبنان، ج: 2 ،1981.

77. **ابن سينا** : الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء. تر: عبد الرحمان بدوي، القاهرة. دت.

78. **ابن سينا**:المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، القاهرة، 1969.

79. **ابن طباطبة العلوي** " أبو الحسن محمد بن أحمد " : عيار الشعر . تح: طه الحاجري ومحمد سلام . المكتبة التجارية الكبرى . القاهرة 1965.

80. **ابن عربي**: الفتوحات المكية ،ضبطه ووضع فهارسه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420هـ،1999، ج6.

81. **ابن قتيبة** : الشعر والشعراء ، مكتبة الثقافة ، بيروت ، ط1، 1980 .

82. **ابن كثير أبو الفداء القرشي الدمشقي** (700 – 774هـ) : تحقيق: أبو الفضل الدمياطي أحمد بن علي، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 1428هـ/2007.

83. **ابن منظور جمال الدين أبو الفضل:** لسان العرب، دار صادر بيروت، ط4، المجلد 10، 12، 13، 2005.

84. **ابن هشام:** السيرة النبوية، علق عليها وخرج أحاديثها: د.عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1426هـ/2005م ، الجزء الأول.

85. **إحسان عباس:** بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة ، بيروت، 1969.

86. **إحسان عباس:** اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق و التوزيع، ط1، 1992.

87. **أحمد الطريسي أعراب:** التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة بابل للطباعة والنشر، الرباط، 1989م.

88. **أحمد محمود خليل:** في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، دار الفكر لمعاصر بيروت، ط1.

89. **أحمد مختار عمر**: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2 1997 .

90. **أدونيس** : زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط3، 1983.

91. **أدونيس** :كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، دت .

92. **أدونيس:** الثابت والمتحول، صدمة الحداثة. دار العودة. بيروت. لبنان. ط4. 1983.

93. **أدونيس:** الصوفية والسريالية ، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

94. **أدونيس:** ديوان الشعر العربي،ج2، دار العودة بيروت،1978.

95. **أدونيس:** مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

96. أرشيبالد مكليش:الشعر والتجربة، تر:سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.

97. **أسيمة درويش :** مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط،1 1992، ص:228 .

98. **ألفت الرويبي** : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين . دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية،1994.

99. **إلياس خوري:** دراسات في نقد الشعر، دار بن رشد، ط2، 1981.

100. **امتنان عثمان الصمادي:** شعر سعدي يوسف– دراسة تحليلية–، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2006 ،1426هـ.

101. **آمنة بلعلى:** أثر الرمزية في بنية القصيدة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995.

102. **بسام قطوس:** سيمياء العنوان، دائرة المطبوعات والنشر، عمان، ط1، 2001.

103. **بشرى موسى صالح:** الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

104. **بلحاج كاملي:** أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

105. **تزفيطان طودوروف:** الأدب والدلالة، ترجمة: محمد ندم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، 1996.

106. **جابر أحمد عصفور:** مفهوم الشعر، دراسة في المفهوم النقدي، المركز العربي للثقافة و العلوم،1982.

107. **جابر عصفور:** الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

108. **الجاحظ (أبو الفتح عثمان)** ،البيان والتبيين ، دار إحياء التراث العربيّ بيروت لبنان، 1968.

109. **الجاحظ:** الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى الحلبي،ط2، دت ج3.

110. **جلال الدين القزويني:** الإيضاح في علوم البلاغة ، قدم له وشرحه الدكتور علي بو ملحم ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، 2000 .

111. **جلال الدين سعيد:** معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس 1998.

112. **جمال عبد الملك:** مسائل في الإبداع والتصور، دار التأليف والترجمة والنشر والتأليف، ط1، 1972.

113. **حازم القرطاجني:** منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

114. **حامد صالح الربيعي:** القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1418هـ .

115. **حسن الغرفي:** حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا شرق، بيروت، 2001.

116. **حسن الغرفي:** البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989 بغداد.

117. **حسن بن أحمد بن حسين الزوزني:** شرح المعلقات السبع، الشركة الجزائرية اللبنانية، ط 1،2007 .

118. **حسن دواس:** أمواج وشظايا،إصدارات رابطة إبداع الثقافية الوطنية ط 1، 1999.

119. **حسن طبل:** المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة ط2، 1998.

120. **حسين الحاج حسن:** الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ، بيروت، لبنان ط1، 1988.

121. الحصري القيرواني: أبو اسحق إبراهيم بن علي (ت 453هـ): زهر الآداب، وثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة (1372هـ . 1953م).

122. **حميد آدم تويني:** علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

123. **خالد سليكي:** من النقد المعياريّ إلى التحليل اللسانيّ، الشعرية البنيوية أنموذجا، دار الجيل، بيروت،1994.

124. **خالد الكركي** : الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجبل بيروت ، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1، 1989.

125. **خالدة سعيد:** حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1 1979 .

126. **خيرة حمر العين:** جدل الحداثة في الشعر العربي . منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996.

127. **دليلة محمد يونس:** الشعر رؤيا حلمية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2012.

128. **راوية يحياوي** : شعر أدونيس، البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

129. **رجاء عيد:** لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003.

130. **رجاء عيد:** دراسة في لغة الشعر(رؤية نقدية)، منشأة المعارف،الإسكندرية، 1979.

131. **رحمن عركان:** مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004.

132. **ريتا عوض:** أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979.

133. **زايد علي عشري:** استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1990.

134. **زكي مبارك** : التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، الجزء الثاني ، المكتبة العصرية، بيروت ،(د،ت).

135. **سامي مهدي:** أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988.

136. **سمير أبو حمدان:** الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1 ،1991.

137. **سعيد الورقي:** لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية-، دار المعرفة الجامعية،2003.

138. **شعبان صلاح:** موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ط4، 2007.

139. **صابر عبد الدايم:** موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، مكتبة الآداب القاهرة، ط3، 1993.

140. **صابر عبيد:** مرايا التخييل الشعري، دار الكتاب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2003.

141. **صبحي التميمي:** الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986.

142. **صلاح بوسريف:** حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2012.

143. **صلاح فضل:** إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 .

144. **صلاح فضل:** علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الأدبي، جدّة، 1988.

145. **صلاح فضل:** نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1987،3.

146. **طاهر محمد هزاع:** اللون ودلالاته في الشعر-الشعر الأردني أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008 .

147. **عاطف نصر جودة:** الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984.

148. **عبد الإله الصائغ:** الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، دراسات في ذكراه الألفية، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، 1985.

149. **عبد الحميد جيدة:** الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.

150. **عبد الرحمن تبرماسين:** البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2001.

151. **عبد الرحمن تبرماسين:** العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

152. **عبد الرحمن بدوي:** الزمن الوجودي، دار النهضة المصرية، ط2، د ت.

153. عبد العزيز المقالح: أصوات من الزمن الجديد، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار العودة بيروت،ط1980،1.

154. **عبد العزيز بومسهلي:** الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

155. **عبد الفتاح صالح نافع:** عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الزرقاء، ط1، 1985.

156. **عبد القادر الرباعي:** الصورة في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، 1980.

157. **عبد القادر عبو:** فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2007 .

158. **عبدالله العساف:** الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، تجربة الحداثة في مجلة "شعر"وجيل الستينات في سوريا، دار دجلة، سوريا، ط1، 1996.

159. **عبدالله الغدامي:** تشريح النص،المركز الثقافي العربي، ط2، 2006.

160. **عبدالله حسين البار:** في أسلوبية النص، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ط2004،1 .

161. **عبدالمالك مرتاض:** بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة،أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

162. **عثمان حشلاف:** الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، فترة الاستقلال، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، 2000م.

163. **عدنان بن ذريل:** النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1989.

164. **عدنان حسين قاسم:** الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع ،2000.

165. **العربي عميش:** خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2005.

166. **عزالدين إسماعيل:** الأسس الجمالية، في النقد العربي، (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، ط2، 1986.

167. **عزالدين إسماعيل:** الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1976م.

168. **عزالدين إسماعيل:** التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط4 ،1981.

169. **عزالدين إسماعيل:** الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ط3، 1981.

170. **عفيف البهنسي** : علم الجمال وقراءات النص الفني، دار للنشر ، دمشق، ط1، 2004.

171. **علي البطل:** الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري دراسة في أصولها، وتطورها، دار الأندلس، بيروت، 1981.

172. **علي جعفر العلاق:** الشعر والتلق، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1997 .

173. **علي جعفر العلاق:** في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للتوزيع والنشر، ط1، 2003 .

174. **علي حداد:** قراءات في الشعر اليمني المعاصر، منشورات اتحاد كتب العرب،2002.

175. **علي حرب:** نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2،1995 .

176. **علي عباس علوان:** تطور الشعر العراقي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975م.

177. **علي عشري زايد:** عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الكتاب المصرية، القاهرة، 1978.

178. **علي يونس:** النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

179. **عماد الضمور:** ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، ط1،2005 ، ص:280.

180. **عمر أزراج:** حضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989.

181. **غالية خوجية:** أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2009.

182. **الفارابي:** إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، مكتبة الانجلو القاهرة ، 1968 .

183. **الفارابي:** جوامع الشعر، في تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر ، تح: محمد سليم سالم .

184. **فاطمة الطبال بركة:** النظرية الألسنية عند رومان جاكويسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1993 .

185. **قدامة بن جعفر:** نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، دت .

186. **قدور عبد الله ثاني:** سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم– دار الغرب للنشر والتوزيع،أنساب،وهران، ط1، دت.

187. **القرشي**(أبو زيد محمد بن أبي الخطاب)**:** جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1984.

188. **كلود عبيد:** جمالية الصورة " في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.

189. **كلود عبيد:** الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) مراجعة وتقديم: د.محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1434هـ-2013.

190. **كليب سعد الدين:** القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث (1950. 1975) ،دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،دت.

191. **كمال أبو ديب:** جدلية الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين ، بيروت، 1979.

192. **كمال أبو ديب:** جماليات التجاور، دار العلم للملايين، ،ط1 ،1997.

193. **كمال أحمد غنيم:** عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ، مكتبة مدبولي، ط1 ،1998 .

194. **كمال عيد:** فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978 .

195. **ماجد قاروط:** المعذب في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999.

196. **ماهر مهدي هلال:** جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي، دار الرشيد للنشر، بغداد،1980.

197. **محسن أطميش:** دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي، دار الرشيد للنشر، بغداد،2000.

198. **محمد الماكري:** الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.

199. **محمد بنيس:**الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر،الجزء3–4،دار توبقال للنشر، المغرب، ط3 ،2001.

200. **محمد حسن عبد الله:** الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت.

201. **محمد زايد:** أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

202. **محمد زكي العشماوي** : دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية،2005.

203. **محمد صابر عبيد:** القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى،جيل الرواد والستينات، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،2001.

204. **محمد صابر عبيد:** قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، منشورات دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1999م.

205. **محمد صابر عبيد:** مرايا التخيل الشعري، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2006 .

206. **محمد عبد المطلب:** قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995.

207. **محمد علي الكندي:** الرمز والقناع، في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة–لبنان، ط1، 2003.

208. **محمد غنيمي هلال:** دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة مصر للطبع، القاهرة، . د.ت.

209. **محمد كنوني:** اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1997.

210. **محمد لطفي اليوسفي:** المتاهات والتلاشي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

211. **محمد لطفي اليوسفي:** في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، د.ط، 1979 .

212. **محمد مصطفى بدوي:** دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، ط2، 1979.

213. **محمد مفتاح:** دينامية النص الشعري، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي ط1 ،1987 .

214. **محمد ناصر توفيق:** القصيدة واللاوزن، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط1، بغداد، 1993.

215. **محمود الربيعي:** في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1975م.

216. **مصطفى أبو شوارب:** جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطبعة والنشر، الإسكندرية، 2005.

217. **مصطفى الجوزو:** نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1 ،1981.

218. **مصطفى محمد الغماري:** في النقد والتحقيق، دار مدني، الجزائر، 2003.

219. **مصطفى ناصف:** دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

220. **مصطفى ناصف:** مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، دت.

221. **مصفى ناصف:** دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، 1983م.

222. **مكي درار:** المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، دار الأديب للنشر والتوزيع،2004 .

223. **ممدوح عبد الرحمن:** المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994.

224. **نازك الملائكة:** قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، ط4، بغداد،1974.

225. **ناصر الحاني** : المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية بيروت، 1968 .

226. **نبيل راغب:** موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان . د ت.

227. **هاشم صالح:** الشافي في العروض والقوافي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994.

228. **يوسف الخال** :الحداثة في الشعر،دار الطليعة،بيروت ،ط1، 1978.

229. **يوسف بكار**: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط1983،2.

230. **يوسف حسن عبد الجليل:** المفارقة في شعر عدي بن زيد العيادي، دراسة نظرية وتطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1 ، 2001.

231. **يوسف حسن نوفل:** الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1 ، دت .

232. **يوسف وغليسي:** إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1، 2008.

5-المراجع المترجمة:

233. **إدوارد سابير**:اللغة والأدب، تر:سعيد الغانمي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، حلب ،1986.

234. **جان ماري جويو**: مسائل فلسفة الفن المعاصر ،ترجمة و تقديم، د سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة و النشر،ط2 ،1965.

235. **جيرار جنيط** :مدخل لجامع النص، ترجمة:عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1985.

236. **دي لويس سيسل:** الصورة الشعرية، ترجمة :أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج،1984 .

237. **رينيه ويليك واوستين وارين،** نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط 2، 1981م.

238. **سوزان بيرانار:** جمالية قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون. بغداد،1996.

239. **سي ميويك:** المصطلح النقدي، المفارقة ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،1993.

240. **سي.دي .لويس:** الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.

241. **مارك شودر وآخرون:** أساس النقد الأدبي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق ،1966.

242. **هـ. فرانكفورت وآخرون:** ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2، 1980 .

6-المجلات والدوريات:

243. **إحسان عباس:** اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم المعرفة، ع:1978.

244. **أحمد جارالله ياسين:** شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية،المجلد 2 العدد4، 2005.

245. **أحمد عبد الكريم:** ملتقى غير صوفي حول الكتابة الصوفية في الجزائر . ، مجلة القصيدة"ملحق تصدره جمعية التبيين، الجاحظية"، الجزائر، العدد10، 2003.

246. **أحمد عثمان:** على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، ع4، يوليو/سبتمبر، 1983، ص:39.

247. **الأخضر ميدني ابن حويلي:** الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، مجلة دمشق، المجلد21،العدد3–4، 2005.

248. **أدونيس:** تجربتي الشعرية، مجلة الباحث، المجلد 05، العدد23،دار للباحث للطباعة والنشر، بيروت،1982 .

249. **رائد وليد جرادات:** بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر:(نازك الملائكة أنموذجا) مجلة جامعة دمشق–المجلد – 29 العدد 1و2 ،2013.

250. **ربابعة موسى:** التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10 . 13 تموز1988.

251. **شريم جوزيف:** الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج 23، ع"3+4" يناير/ مارس/ إبريل . يونيو،1994 .

252. **صالح أبو إصبع:** مجلة الثقافة العربية ، ليبيا، العدد7، 5، السنة 1978م.

253. **عبد الفتاح نافع** :جماليات اللون في الشعر ابن المعتز نموذجا، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، العدد،4، جوان 1999 .

254. **عبد القادر الرباعي:** الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، العدد204، السنة 17، دمشق، 1979م.

255. **علي أبو ملحم:** الجاحظ رائد الجمالية العربية، مجلة الفكر العربي،عدد 46، سنة 1987.

256. **لمياء خليفي باشا**:المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية، مجلة عمان، العدد117، 2005،عمان.

257. **مجيد عبد الحميد ناجي:** الصورة الشعرية، مجلة الأقلام، العدد8، السنة9، بغداد، 1984.

258. **محمد الصالح خرفي:** التلقي البصري للشعر :نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي.

259. **محمد الصالح خرفي:** التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل) مجلة الناص، جامعة جيجل العدد 2-3 أكتوبر- مارس:2004-2005.

260. **محمد خان:** العلم الوطني" دراسة للشكل واللون"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15-16 أفريل 2002.

261. **محي الدين محمد:** (محاولات في تحليل التجربة الشعرية) مجلة "شعر" عدد 18 يونيو 85.

262. **منصور إبراهيم محمد:** الشعر والتصوف، دار الأمين، القاهرة، 1999.

263. **موسى ربابعة** :التكرار في الشعر الجاهلي،مجلة فصول،الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة، مج /5 ع1 ، شتاء 1984.

264. **وليد منير:** التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة الفصول، المجلد12، العدد1، 1997.

265. **هنا رضوان:** الميثولوجيا عند العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع88–89 ماي ، جوان 1991.

7-المخطوطات:

266. **أحمد بوزيان** : المنحى الصوفي في الشعر العربي المعاصر، المنحنى الصوفي في الشعر العربي المعاصر من خلال الرواد : السياب – صلاح عبد الصبور – خليل الحاوي – أدونيس – البياني – رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي – جامعة وهران – 1997– 1998 .

267. **بلمهل عبد الهادي:** إشكالية الكتابة في النقد الأدبي المعاصر– أدونيس أنموذجا– أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، إشراف، أ.د:قادة عقاق، سنة 2010–2011.

268. **قدور رحماني:** بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي إشراف أ/د: حميدي خميسي، جامعة الجزائر، 2006/2005.

269. **الوكال زرارقة:** الدلالات الرمزية في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي إشراف أ/د: ناصر سطمبول، جامعة السانيا، وهران، 2011 /2012.

8-المراجع باللغة الأجنبية:

270. **R. H. Robins**: A Short history of Linguistics. Longman's Linguistics Library،- Green and Co LTD. Second impression 1989. P. 213.

271. **Campell Joseph**:¨the hero with a thousand faces. Meridan Bouks .New York.1956.

272. **Robert Escarpit**, L'ecrit et la communication, (que sais - je) Editions Bouchene, Alger, 1993.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ–ك
الفصل الأول: الشعرية/بحث في المفهوم الأصول والآفاق	14
1–توطئة.	15
2–طروح نظرية.	20
3–عند اليونان.	20
4–الشعرية الغربية الحديثة.	25
1–تزفيطان تودوروف.	25
2–رومان جاكبسون.	29
3–جون كوهن.	39
5–الأصول الفلسفية للشعرية العربية.	44
1–الفارابي.	45
2–ابن سينا.	49
3–ابن رشد.	55
6–مفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدامى.	59
1–عند الخليل بن أحمد الفراهيدي.	59
2–عند الجاحظ.	61
3–عند بن طباطبا العلوي.	67
4– عند قدامة بن جعفر.	69
5– عند المرزوقي.	71

6-عند حازم القرطاجني.	75
7-الشعرية عند العرب الحداثيين.	79
1-عند أدونيس.	79
2-عند كمال أبوديب.	82
الفصل الثاني :شعرية الكتابة ومواصفات التوظيف اللغوي.	88
1-توطئة.	89
2-مستويات الشعرية في بناء اللغة.	93
3-شعرية لغة الكتابة البصرية.	93
1-لغة الكتابة المتقطعة.	96
2-لغة نقاط الحذف.	103
4-شعرية لغة اللون.	106
5-شعرية اللغة الصوفية.	125
6-شعرية لغة المفارقة/البنيات الخلافية.	138
1-مفارقة العنوان.	141
2-الثنائيات الضدية	144
الفصل الثالث: شعرية الصّورة الشّعرية	150
1-توطئة.	151
2-شعرية الصورة الكلية/المركّبة.	155
3-شعرية الصورة الومضة.	163
4-شعرية الصّورة الحسية.	170
5-شعرية الرؤيا.	174

6–شعرية الصورة الذهنية.	187
1–شعرية الصورة الأسطورية.	189
2– شعرية الصّورة الرّمزية.	198
3– شعرية صورة الرمز الصوفي.	203
الفصل الرابع: شعريّة البنية الإيقاعية	214
1–توطئة.	215
2–شعرية البنية الإيقاعية للتكرار.	216
1–بنية التكرار.	219
2–أنواع التكرار.	220
3–تكرار الألفاظ.	222
4–التكرار الاستهلالي.	225
5–التكرار الدائري المغلق.	227
6–التكرار الحلزوني.	229
3–شعرية التداخل العروضي(المزج بين البحور).	232
1–المزج بين بحرين.	235
4–شعرية إيقاع التّدوير.	245
5–شعرية مكملات البنى الإيقاعية.	251
1–إيقاع الأفكار(الرموز).	251
2–إيقاع السّرد والحوار.	256
3–التداخل الشّكلي.	262
6–شعرية القافية.	264
1–القافية، المستويات الدلالية والصوتية.	267

2-شعرية البنية الصوتية للقافية.	271
خاتمة	277
قائمة المصادر والمراجع	283
الفهرس	314