وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

شعرية الخطاب الحداثي في ديوان : بلقيس وقصائد لمياه الأحزان "لعبد العزيز المقالح"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص : نقد أدبي

إعداد الطالبة :
خولة بن مبروك

إشراف الأستاذ الدكتور :
بشير تاوريريت

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	بسكرة	رئيسا
أ.د بشير تاوريريت	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
د. محمد عبد الهادي	أستاذ محاضر 'أ'	بسكرة	عضوا مناقشا
أ.د سعيد لراوي	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :
1432-1431
2011-2010

إهداء

إلى معلّمي في الحياة ... إلى الذي نفث في روحي ومضة سحرية، ملأت خلايا الجوارح حبّا وطيبة وصدقا وألفة، فصيّرني نصا جميلا، متألقا في مخيلته ...

أبي الغالي

إلى أمي العزيزة، التي لو حلّ السجود لغير الله لكان لها سجودي، إلى السيمفونية التي تعزف ألحانها الدمعة والابتسامة، لتعانق بعذوبتها وحنانها دموعنا وفجائعنا

إلى أولئك الذين شاركوني الحياة انتصارا وانكسارا إخوتي الأعزّاء.

إليهم جميعا ... أهدي هذه الثمرة المتواضعة.

** خـولـة **

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله على عظيم نعمه وتمام منته شكر لا يوافيه حق

قدره، ولا جلال عظمته على ما منّه علينا من نعم لا تعد ولا تحصى،

وأولها نعمة العقل الذي ميّز الإنسان.

ويسعدنا في مستهلّ هذا العمل أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى

الأستاذ الدكتور المشرف "بشير تاوريريت".

وأنا مدينة بالشكر والتقدير إلى أساتذتي اللذين أخذت عنهم

علما نافعا .

شكـر وعرفـان

أولا قبل كل شيء ننحني سجودا لله عز وجل الذي مكننا من إنجاز هذا العمل، فما كان لشيء يجري في ملكه إلا بمشيئته جل شأنه فإنما أمره إذا أراد

فلا شك أن الزرع لا يستوي على سوقه إلا إذا وجد الرعاية والعناية والبحث مثل ذلك.

وإن عملنا هذا لم يكن يرى النور لو لم تتضافر الجهود، وتتكاثف الجنود يقول كن فيكون، فالحمد لله في الأول والحمد لله في الأخير.الجنود، للوصول وعلى رأسهم: أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور « بشير تاوريريت». الذي أتقدم إليه بأسمى عبارات الشكر والتقدير. الذي أدى واجبه بكل ضمير حي. كانوا لنا عضدا وسندا فمهدوا لنا الطريق.

مقدمة

شهد العصـــر الحديث ثورة شعرية كبـــرى، حطمت قيود التقليد وأغلاله وسمت بالشعر أيما سمو، فنتج عن هذه الثورة بروز العديد من القضايا الشائكة والمـــعقدة على الساحة النقدية ، نذكر منها ***:" قضية الحداثة والشعرية***".

لقد طرحت الشعرية على العديد من المستويات الفكرية والأدبية، مما ســـاهم في اختلاف الآراء من حولها بين مؤيد ومعارض، فأصبح لكل أديب أو مفكر شعرية خاصة به تتجلى من خلال رؤيته للأشياء، ويعود ذلك إلى ضبابية أو استحالة تحديد مفهوم الشعر.

ويأتي الشاعر الحداثي في مقدمة الأسباب الرئيسية لهذا الإشكال، كيف لا وهـــو صاحب هذه الفسيفساء النصية الوارفة الظلال من خلال انصـــهار المتون الكتـــابية فـــي خضمها، حيث نتج عن ذلك نصوص جريئة تستفز القارئ وتحثه على المضي قدمـــا في أغوار النص وكشف عوالمه الغائرة وفك شفراته التي باتت صعبة، مما أدى بالقارئ إلـى التسلح بمنهاج واليات إجرائية نقدية بغية تجريد النص الملفوظ من الروح الجمالية وسلخ المشاعر عنه.

وفي ظل هذا الصراع بين الشعر والنقد خرج إلى الوجود " شعرية حداثية " من لدن شعراء حداثيين وفوا النص الشعري حقه واهتموا بجماله، بل فجروا فيه الشاعـــــرية .

من هنا يأتي موضوع بحثنا هذا لتخفيف حدة التوتر القائم بين أفق الشـــعرية وأفق النـــقد الأدبي باتجاهاته النصية ورغبة منا في التعرف على جماليات القصيدة الحداثية، حاولنا الاقتراب من عالم المدونة الشعرية العربية، حيث انتقيتا واحدا من أهراماتها الإبداعية، انه المفكر والناقد والشاعر اليمني " عبد العزيز المقالح "، المعروف بانجازاته الحداثية تنظيرا وإبداعا ، فجاء بحثنا موسوما ب" شعرية الخطاب الحداثي في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان ".

هذا الشّاعر كان لنا الحظ في أن يكون لنا لمعة حداثيّة متألقة تضيء بها سماوات الشعر الحداثي المعتّم.

وإذا سلّمنا أن الشعريّة هي تلك الخصائص التي تجعل من النص الشعري أو النثري نصّا فنيّا جماليا، فالإشكالة التي يسعى هذا البحث لاستقصائها، تمثّلت في السؤال الجوهري الآتي :

ما هي معالم وفضاءات شعريّة الخطاب الحداثي وتجلياته في النص المقالحي ؟

لتتفرّع إشكالاتنا إلى إشكالات ثانوية لابد من إعطائها حقّها من البحث :

- ما المفاهيم والإجراءات تنظيرا وتطبيقا ؟
- وما هي الضوابط والأهداف ؟
- وكيف تجسّدت تلك الخصائص التي جعلت من شعريّة المقالح شعريّة فنية جمالية ؟

إن قلة اهتمام الباحثين الجزائريين بالشعر اليمني كان سببا آخر في خوض غمار هذا البحث، حيث كان جل اهتمام الباحثين العرب والجزائريين خاصة بالمدونات السورية وعلى رأس القائمة الشاعر " نزار قباني، أدونيس" والمدونات الفلسطينية وعلى رأس القائمة "***الشاعر محمود درويش***"، والمدونات العراقية وعلى رأس القائمة "***الشاعر بدر شاكر السياب، والبياتي***"، وفي الساحة المصرية ترأس قائمة الشعراء أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وغيرهم، هذا فيما يخص إشكالة الموضوع ودوافعه .

أما فيما يخص الإشارة إلى الدراسات السابقة الواردة منها في الكتب العامة والبحوث الأكاديمية والدوريات نقول:

أنه على الرغم من تمرد " عبد العزيز المقالح " في كتاباته الشعرية النظرية إلا أنه ظل بعيد عن حقل أبحاث أكاديمية بالقياس إلى الشعراء المشارقة خاصة في الجزائر، بخلاف دراسة الدكتور " عبد المالك مرتاض "، بعنوان " شعرية القصيدة وقصيدة القراءة " (تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية سنة 1994).

أما فيما يخص الساحة العربية، سأخص بالذكر البحوث التي وقعت بين أيدينا :

* مذكرة الماجستير الأولى بعنوان " استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح "

لـ : خديجة أحمد المغنج سنة 2004.

* والمذكرة الثانية بعنوان: " النزعة الدرامية في شعر عبد العزيز المقالح " لـ :صلاح عبد الحافظ عبد الرب الحوثري، سنة 2006.

هذا فيما يخص مذكرات الماجستير، أما فيما يخص الكتب نذكر :

*كتاب النص المفتوح (قراءة في شعر عبد العزيز المقالح " وهو عبارة عن مجموعة من مقالات نقدية لجملة من النقاد العرب وعلى رأسهم : «د/كمال أبو ديب»، و«د/ يمني العيد»، و«د/ مصطفى ناصف»... وغيرهم، سنة 1991.

* كتاب الحداثة المتوازنة (عبد العزيز المقالح، الذات، الحرف) وهو الآخر جملة من مقالات لنقاد عرب قدمه الدكتور إبراهيم الجرادي، سنة 1995.

هذه الدراسات السابقة لها مكاسب اهتدينا بموجبها إلى نقاط كنا نجهلها عن الشاعر وعن كتاباته، فأخذنا منها الكثير لكن ما يأخذ على هذه الأبحاث، أنها أفاضت في جانب على حساب جوانب أخرى، كما يلحظ عليها عدم تطوير منهج إجرائي واضح المعالم والأسس.

إضافة إلى ذلك اتصاف الدراسات السابقة بالعمومية وعدم الكفاية المنهجية خاصة كتاب " النص المفتوح " وكتاب " الحداثة المتوازنة ".

بفضل إطلاعنا وقراءتنا المتواضعة للمدونة الشعرية، واطلاعنا على بعض الكتب تمكنا من هندسة وتصميم بحثنا في خطة منهجية، قمنا بتقسيمها إلى ثلاثة فصول مصدرة بمدخل ومقفاة بخاتمة.

تحدثنا في المدخل عن مفاهيم واتجاهات الشعرية في كتابات بعض النقاد الغربيين والعرب المعاصرين حيث حاولنا جمع شتات مختلف تلك الماهيات الجزئية، عند كل ناقد بغية الوصول إلى مفهوم عام للشعرية.

وتعرضنا في الفصل الأول الموسوم بـ : "شعرية اللغة الشعرية" وهو فصل مزيج نظري وتطبيقي في الآن نفسه، إذ حاولنا التطرق إلى ماهية اللغة الشعرية في الكتابات النقدية المعاصرة، ثم تطرقنا في هذا الفصل إلى العناصر الآتية :

المستوى التركيبي: وتعرضنا فيه إلى الجملة الفعلية والجملة الاسمية ثم المستوى الصرفي الذي اشتغلنا فيه على بنية الأسماء والأفعال، وفي المستوى الدلالي تطرقنا إلى الحقول الدلالية وتوقفنا عند مختلف الخصائص الجمالية لعالم اللغة الشعرية في الديوان المذكور أعلاه، وتلك الخصائص ضرورية للوقوف على تفصيلات اللغة الشعرية في ديوان الشاعر.

يأتي الفصل الثاني الذي خصصته لـ : " شعرية الصورة الشعرية"، فتطرقنا إلى ماهية الصورة الشعرية، عند النقاد العرب القدامى وعند النقاد العرب المحدثين ثم تكلمنا

عن تجليات الصورة التقليدية في ديوان " ***بلقيس وقصائد لمياه الأحزان*** "، حيث تناولنا التشبيه والاستعارة والكناية، كما عالجنا تجليات الصورة الحداثية في الديوان حيث تناولنا تلك الخصائص المتمثلة في صور التجسيم وصور التشخيص وصور الحواس، دون إسدال ستار النسيان على " الرمز" الذي شغل فضاء واسعا، وهي كلها خصائص تكشف لنا عن لا منطقية الصورة الشعرية وانزياحها عن الصورة الشعرية التقليدية في طابعها التقليدي.

أما الفصل الثالث فأردناه للموسيقى الشعرية إذ تطرقنا فيه إلى الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية والروي والإيقاع الداخلي الذي اشتمل على خصائص الأصوات إضافة إلى عنصر التكرار.

هذه هي الفصول التي اشتمل عليها بحثنا، وقد وردت مقفاة بخاتمة احتوت خلاصة نهائية بمجمل النتائج المتوصل إليها.

من أهم المناهج التي اعتمدنا عليها في دراستنا أمام هذا الكم الهائل لمادة البحث نذكر :

- المنهج التاريخي الذي ساعدنا على سرد مختلف الظواهر النقدية، في مسارها التاريخي، كما استعنا بالنهج الوصفي التحليلي في وصف تلك الآراء النظرية، إذ ساعدنا على القول والتقول على مادة البحث تحليلا وصفيا.

-ويأتي المنهج الأسلوبي والسيميائي في طليعة المناهج النقدية المعاصرة استخداما وتوظيفا وذلك من خلال البحث والتنقيب عن مختلف الدلالات القابعة تحت ستار الكلمات والجمل في فضاء المدونة.

وبخصوص أهم المصادر والمراجع التي اعتمدتاها في انجاز هذه المذكرة، نشير بصورة خاصة إلى أهم المصادر والمراجع التي استفدنا منها كثيرا :

1- ديوان بلقيس وقصائد لمياه الأحزان لعبد العزيز المقالح.
2- النص المفتوح لمجموعة من المؤلفين (قراءة في شعر عبد العزيز المقالح).
3- الحداثة المتوازنة لمجموعة من المؤلفين (عبد العزيز المقالح الذات، الحرف).
4- استلهام التراث في شعر المقالح لـ : " خديجة الحسين احمد المغنج).
5- رحيق الشعرية الحداثية لـ : "بشير تاوريريت".
6- قضايا الشعر المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية لـ:" عز الدين إسماعيل ".
7- شعر ادونيس (البنية والدلالة) لـ :" راوية يحياوي ".

وفي ختام هذه المقدمة نود أن نشير إلى أن تحقيق استكمال هذا البحث في صورته النهائية لم يكن بالأمر الهين.

فقد واجهتنا صعوبات جمة، انقشع ضبابها بفعل مساعدة الآخر ماديا ومعنويا ولا يسعني في هذا المقام سوى أن أتوجه بالشكر الخالص إلى من رافقني لانجاز هذا الجهد من قريب أو بعيد، وأخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور "بشير تاوريريت"، الذي أمدني بقويم النصح وصادق العون، والذي بث في روحي العزم والارادة.

مدخل

مدخل : الشعرية والحداثة مفاهيم أولية

I- الشعرية : "تعدد المصطلح واضطراب المفهوم"

1- الشعرية في التراث النقدي.

2- الشعرية في النقد الحديث والمعاصر :

أ) عند الغرب

ب) عند العرب

II- الحداثة : "بين المفهوم والنقد"

1- مفهوم الحداثة :

أ) لغة

ب) اصطلاحا

2- الحداثة في النقد :

أ) عند الغرب

ب) عند العرب

تعدّ الشعريّة من المصطلحات التي لقيت إقبالا ورواجا كبيرين في الميدان الشّعري والنّقدي، وهذا ما أثبتته أقلام أولئك النقّاد والشّعراء من خلال التّنظير لها في كتاباتهم وأطروحاتهم.

I- الشعريّة :

1- الشعريّة في التّراث النّقدي :

يختلف النقّاد في تحديد مفهوم الشعريّة كل حسب قناعته العلميّة، وإن كانت التسمية متجذرة في القدم القِدم عند "أرسطو" في كتابه "فن الشّعر"، ألا تراه يقول أن الشّعر : « محاكاة تتسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد وهي : الإيقاع، والانسجام، واللغة »[1].

فالشّعر عند أرسطو هو محاكاة، والمحاكاة الأرسطية لا تعني تصوير الواقع بحذافيره تصويرا فوتوغرافيا، ولا تعني أيضا تقيد الشّاعر بالأحداث كما جاءت، ولكن عليه أن يقدّم رؤيا جمالية.

ووردت الشعريّة في كتابات القدامى بتسميات مختلفة كـ "صناعة الشّعر"، وأرسطو هو أوّل من استخدم هذا الاصطلاح، وقد ركّز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي هما الشّكل والمضمون، وجعل « الشّعر صنعة فنيّة وأن فن الشاعر يتجلّى في صياغته وتنظيمه للعمل الشّعري حتى يكسبه الصّفة الشعريّة، مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشّعر »[2].

إنّ الشّاعر الحقيقي في نظر أرسطو هو الذي يتوفّر على آلية التنبؤ بالمستقبل والاستشراف له، متجاوزا ما هو موجود في الواقع إلى ما يمكن أن يوجد في الخيال وذلك ما جسّده قوله : « إنّا متكلّمون الآن في صناعة الشّعر وأنواعها »[3].

(1) أرسطو طاليس : فن الشعر، (ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة)، بيروت، لبنان، طـ2، 1973، ص40.
(2) رمضان الصبّاغ : في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، طـ1، 1998، ص25-26.
(3) أرسطو طاليس : فن الشعر، ص 85.

وورد أيضا مصطلح " الشعرية"، بمعنى نظم الكلام وعمود الشّعر، وهذا ما جسّدته الظّروف التّاريخية والحضارية التي عملت على وضع قوانين وشروط تشلّ في حركة

الإبداع، وهذا ما يسمّى بـ "عمود الشّعر" الذي حدّده المرزوقي في مبادئ سبع، كان قد عدّها الآمدي ووضّحها "القاضي الجرجاني" من قبل وهي :

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التّشبيه.

وزاد عليها :

5- التحام أجزاء النّظم والتآمها على تخيير من لذيذ الوزن.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها[1]، لكن المرزوقي لم يكتف بوضع هذه المبادئ فقط، بل زاد على ذلك معايير متنوعة خاصة بكل مبدأ[2].

المبادئ التي سطّرها "المرزوقي" والمعايير المتنوعة المنسوبة لكلّ مبدأ، هي بمثابة الخطوط الحمراء التي لا يجوز تجاوزها، لأنها تمثّل سقوف سحر وجمال القصيدة العربيّة.

ولقد كان لـ "عبد القاهر الجرجاني" موقفا نقديا معارضا لنظريّة "عمود الشّعر"فالوزن والقافية لا يعتمد عليهما في تحديد شعرية الشعر، لذلك عمل على اسقاطهما : « لقد نقض "عبد القاهر الجرجاني" بنظريته الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشّعر ... »[3].

(1) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص405.
(2) المرجع نفسه، ص406.
(3) مشري بن خليفة : القصيدة الحديثة (في النقد العربي المعاصر)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 62.

فجمالية النّص عند "عبد القاهر الجرجاني" مستترة في نظرية النّظم بوصفه : « توخي معاني النّحو في معاني الكلم »[1]، وهذا يحيلنا إلى خطوة متقدمة "نحو الشّعرية"، والتي تناولها عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" كإشارات لا كعلم قائم بذاته، ليأخذها النقّاد المحدثون بالدّراسة والتّحليل، فالفكرة ليست لمن ابتكرها أول

مرة، بل لمن طوّرها، وبثّ فيها الرّوح من جديد، ليجعل منها علما، وهذا ما يقول به زعيم المسرح العبثي الألماني "بريشت"، حينما قال أن الشيء كيفما كان فكرة أو علما أو أرضا هي ليست لمالكها الأصلي، بل لمن يخدمها ويربيها.

والمتتبّع لمسار "الشّعرية" في تراثنا النقدي يتجلّى أمامه إضافة إلى "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، الذي اهتم فيه صاحبه بالشّعر، فتحدث "أبو الحسن حازم القرطاجني" عن شعريّة الشّعر، والقول الشّعري، ولم يكن المقصود بهما الشّعر ولا النظم، وإنما نلمس في حديثه شيئا من معاني كلمة "الشعريّة" حين ربط بين صفة الشعريّة وبين التخييل[2].

فحديثه لم يختص بقول عن النظم والشعر، وإنما كان عن كافة الأقاويل الأدبية، هذا ما ذهب إليه الفرابي فـ « القول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع، فليس يعد شعرا ولكن هو قول شعري »[3].

ومفهوم الشّعر في تصور "حازم القرطاجني" هو : « إنهاض النّفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلّي عن فعله، أو طلبه أو اعتقاده »[4].

(1) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح وشرح : محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص99.
(2) عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص 21.
(3) المرجع نفسه، ص 21.
(4) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد نجيب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص 26.

هذا ما ذهب إليه "جابر عصفور"، فمن المنطق أن يكون الموضوع الرئيس في صناعة الشّعر هو الأشياء التي لها اتصالا وثيقا بفعل الإنسان. باعتقاده أو طلبه ومنطقيا أيضا أن تكون أداة صناعة الشعر متصلة بغاية أو مؤدية لها، فتضل منتسبة إلى الفعل الإنساني من زاوية الطلب أو الاعتقاد أو الممارسة[1].

وقد ميّز "حازم القرطاجني" بين الشعر والفلسفة، فيما ميّز الشّعر عن الأقاويل العرفانية التصديقيّة والتصويريّة من جانب، ومن جانب آخر مايزه عن أنواع الفن الأخرى ودنا من

مفهوم الشعرية في قوله : « إن الشّعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليه ما قصد تكريهه لتحمل بذلك عن طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقة أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب، فإنّ الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها »[2].

فتعريف "حازم القرطاجي" للشعر يتميّز بالدقّة، التي تكمن في أدائه لوظيفة محددة، يظهر فيها العنصر الشّكلي في الشعر من ناحية وزنه وقافيته، كما تظهر فيها الخاصيّة الإبداعيّة، التي تتمثل في عنصر التأثير في المتلقّي »[3].

لقد ظلّ تعريف "القرطاجني" للشعر محافظا على الخاصيّة الذاتية. « وهي الوزن والقافية والخاصية العامة هي "التّخييل" في الشعر والتي لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية، التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب والدلالة وفاعلية التّخييل الشعري أو المتخيل والمحاكاة قائمة على نوع من التناسب بين الموسوعات والمفهومات »[4].

(1) جابر عصفور، مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي"، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1990، ص 125.
(2) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 77.
(3)-(4) جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص 124.

وقد اقترب "القرطاجني" من مفهوم الشعريّة عندما لمّح إلى إمكانية اشتمال النّثر على عناصر الشعريّة لتوافر عنصري التّخييل والمحاكاة فيه، ولكي يكون خليقا بهذه التسمية، عليه أن يثير إغرابا ويحدث تعجيبا عند السّامع[1].

تقلّبت الشعريّة على أرضيات نقدية كثيرة اكتسبت خصائصها التنظيريّة والنقدية، فمن الشّعر صناعة تسقط سقوطا ممنمطقا على الإبداع الشعري بين أرضية عربية تبني سقوف الشّعر فوق أعمدة "القاضي الجرجاني"، التي اصطلح عليها تسمية "عمود الشعر" ومنها اكتسب الشّعر هويته العربية فلو اختلّ عنصر من هذه العناصر سقط صرح الشّعر العربي ولو كان مكتمل البناء والمعنى.

لقد كان عمود الشّعر هو الأقوى نقديا على حمل سواعد الشّعر العربي، فقد احتضنه من ناحية التخييل والتشكيل البلاغي والإيقاعي، وبالتالي فمفهوم الجرجاني أقرب إلى مصطلح الشعرية لأنه يحافظ على روح الشّعر.

- وفيما يلي جدول يوضّح ورود مصطلح "الشعرية في التراث النقدي" :

(1) نوارة ولد أحمد : شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدسة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2008، ص 23.

التسميـة	القائـل بهـا	المقولـة	المرجـع
- الصناعة	- أرسطو	« إنّا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها ».	- أرسطو طاليس : فن الشعر، ص 85.
- الصناعة	- ابن سلام الجمحي - قدامة بن جعفر - الجاحظ - أبو الهلال العسكري	« وقد أخذ مفهوم الصناعة عندهم مدلولا خاصا تمثل في المهارة وحسن التفنن ».	- نوارة ولد أحمد : شعرية القصيدة الثورية، ص 85. - بشير تاوريريت : رحيق الشعرية، ص 22.
- الصناعة	- ابن سلام الجمحي	« وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ».	- بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء، ص 05.

- عمود الشعر	- القاضي الجرجاني	حددها المرزوقي في سبع مبادئ كان قد عدها الآمدي ووضحها الجرجاني.	- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص : 405.
- النّظم	- عبد القاهر الجرجاني	« توحي معاني النحو في معاني الكلام »	- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح : محمد التويخي، ص 99.
- التخييل	- القرطاجني	والتخييل عنده : « أن نتمثل لمتلقي الشعر صورة أو صور ينفعل لتخيلها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط والانقباض ».	- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

وما يمكننا قوله : إنه على الرّغم من عدم وجود نظريّة متكاملة ناضجة يتحدد من خلالها مفهوم الشعرية العربية إلا أننا لا ننكر وجودها في التراث العربي النقدي بتسميات متعددة كالصناعة، النظم، عمود الشّعر، التخييل ...الخ. كما لا يمكننا أن ننكر جهود النقاد القدامى، التي كانت الأساس في انطلاق النقاد المحدثين في دراساتهم التنظيريّة والتطبيقيّة على السّواء، إذ تتمثل هذه الجهود في الأفكار والآراء النقدية التي تضمنتها مؤلفاتهم.

فكانت مرجعا أساسا للنقاد المحدثين الذين أخذوها بالدراسة والتحليل محاولين استنباط قواعد الشعرية مصنفين إيّاها علما قائما بذاته.

2- الشعريّة في النّقد الحديث والمعاصر :

1.2- في النّقد الغربي :

1.1.2- "تزفيطان تودوروف" (T.Todorov) :

اقترن مصطلح "الشعريّة" بالنّاقد الغربي "تودوروف"، وهو في طليعة النقّاد الذين عنوا بشكل خاص بالتّنظير والتأصيل لها في النّقد الحديث منذ الستّينات وحتّى الوقت الحاضر، إذ لا تجد مؤلّفا من مؤلّفاته إلاّ وقد وظّف فيه "مصطلح الشعريّة"، كما هو الشّأن في كتابه المترجم إلى العربية والموسوم "بالشعريّة"، وفي كتابه "شعريّة النّثر" وسنخصّ الاهتمام بالكتاب الأوّل "الشعريّة" الذي تناول فيه شعريّة أرسطو باعتبارها اللّبنة الأولى، إذ يقول :

« إنّ مؤلف أرسطو في الشعريّة الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة، هو أول كتاب خصّص بكامله لنظريّة الأدب، وقد شبّهها في قوله : "فهي تشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخلّلها المشيب" »[1].

فـ "تودوروف" هنا يشير بتصوّره إلى اكتمال ونضج الشعريّة الأرسطية.

أمّا ما يؤكّد عليه "تودوروف" في كتابه : « أنّ العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعريّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي »[2].

ممّا سبق نقول أن شعريّة "تودوروف" هي بحث في أدبية الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى ذات الطّابع الفلسفي والتّاريخي، ذلك أنّ : « العلاقة بين الشعريّة والعلوم الأخرى التي لها أن تتّخذ العمل الأدبي موضوعا، هي علاقة تنافر »[3].

(1) تزفيطان تودوروف : الشعريّة، (ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة)، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص12.
(2) المرجع نفسه، ص 23.
(3) نوّارة ولد أحمد : شعريّة القصيدة الثوريّة، نقلا عن الميلود عثمان : شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 16.

كما يرى "تودوروف" أنّ الشعريّة لا تهتم ولا تعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن أو المتوقّع، ومجالها عنده « لا يقتصر على ما هو موجود بالفعل وإنّما يتجاوزه ذلك إلى إقامة تصوّر لما يمكن مجيئه »[1].

فالشعريّة لا تختص بتدارس الخطاب الأدبي في حدّ ذاته وإنّما : « تكرّس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليّا لبنية عامّة لا يشكّل فيها هذا الخطاب إلاّ ممكنا من ممكناتها، ولهذا لا نبحث الشعريّة في هذا الممكن فحسب، وإنّما في الممكنات الأخرى كلّها »[2].

ويتّضح ممّا سبق أن "شعريّة تودوروف" « تتحدّد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي »[3].

- لذا نقول إنّ مفهوم الشعريّة كونه « مقاربة للأدب »[4]، فهو « يعنى بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية »[5]، على اعتبارها أنّها تحمل ملامح وخصائص تثبت هويّة الخطاب الأدبي وتميّزه عن غيره.

(1) عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، ص21.
(2) تزفيطان تودوروف : الشعريّة، ص21.
(3) نوّارة ولد أحمد : شعريّة القصيدة الثوريّة، نقلا عن الميلود عثمان : شعرية تودوروف، ص 16.
(4) تزفيطان تودوروف : الشعريّة، ص23.
(5) المرجع نفسه، ص 23.

2.1.2- "رومان جاكبسون" (Roman Jackobson) :

وأوّل ما يطالعنا بشأن "الشعريّة" هو كتابه "قضايا الشعريّة" و "الوظيفة الشعريّة" و "عن مفهوم الشّعر"، أمّا عن محتواه فيقول : « إنّ محتوى مفهوم الشّعر غير ثابت وهو متغيّر مع الزّمن »[1]، كما أشار لفرادة الشّاعرية وميّزها بقوله : « إنّ الوظيفة الشعريّة أي الشّاعريّة هي كما يراها الشكلانيون عنصرا فريدا، عنصرا لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، عنصرا ينبغي تعريته والكشف عن استقلاليته » [2].

فالقضيّة الأساسية في شعرية "رومان جاكبسون" هي قضية الأدبية بمعنى آخر ما لذي يجعل من رسالة كلامية عملا فنيا، وباعتبار الأدب كلاما بمعنى أن مادته الخام هي اللغة واللسانيات على حدّ قوله : « هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيات اللفظية، ولكي

نستوعب مختلف البنيان كان لزاما عليها ألاّ تختزل في الجملة أو تكون مرادفة للنحو، فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول ... »[3].

وقد شخص "رومان جاكبسون" في نظرية الاتصال ستة نقاط محورية تجعل الخطاب تامّا، هي كالآتي :

فالقول يحدث من (مرسل)، يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه)، ولكي يكون ذلك عمليا، فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي :

1- السيّاق : وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكّن من إدراك مادة القول ويكون لفظيا.

2- الشّفرة : وهي الخصوصية الأسلوبية لنصر الرسالة، ولابد لهذه الشفرة أن تكون متفارقة بين المرسل والمرسل إليه.

(1) رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، (ترجمة محمد الولي ومبارك حنون)، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1988، ص19.
(2) المرجع نفسه، ص19.
(3) المرجع نفسه، ص60.

3- وسيلة اتصال : حسيّة أو نفسيّة للرّبط بين الباعث والمتلقّي لتمكنها من الدخول والبقاء في الاتصال، والمخطط الآتي يوضح ذلك[1].

سيــاق

رسالـة

مرسـل ═══مرسـل إليــه

وسيلــة

شفــرة

« ... وهذه النقطة تشكّل في مجملها دارة التّواصل، ولا يمكن استبعاد نقطة منها لأنّها تشبه الدّارة الكهربائية تماما، والخطاب فيها هو التيار، فلو اسقطنا عنصرا في الدّارة انقطع التيّار

أو على الأقل تختل الدّارة، ويشوّه مخططها البياني، وكذلك الأمر بالنسبة للدّارة التواصلية الكلامية ... »[2].

وهذا المخطط هو ما أسماه جاكبسون بـ "الوظائف اللغوية" التي تبلورت عن عوامل الاتصال وهي[3] :

1- الوظيفة التعبيرية : *Expressive* -

2- الوظيفة الافهامية : *Conative* -

3- الوظيفة المرجعية : *Référentiel* -

4- الوظيفة الانتباهية : *Phatique* -

5- الوظيفة الماوراء اللغوية : *Métalinguistique* -

6- الوظيفة الشعرية : *Poétique* -

(1) عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، ص08-09.
(2) الطاهر بومزبر : أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص16.
(3) ينظر : محمد القاضي، تحليل النص السردي (بين النظرية والتطبيق)، دار الجنوب، تونس، د.ط، 1997، ص33.

وبناء علة ما سبق أولى "جاكبسون" عناية خاصة بوظيفة الشعرية كونها تمثل أرقى حساسيات الأدبية، التي يصل إليها الأثر الأدبي الذي يرفع القول الأدبي من مرجعيته العادية إلى سياق جمالي يتجسّد فيه تحول هذا القول اللغوي من رسالة إلى نص، ولا يقتصر هدف نقل الأفكار أو المعاني وحدها من المرسل إلى المرسل إليه، ولكن الرسالة تصبح الغاية نفسها في الخطاب الأدبي.

أما فيما يخص الرّبط بين "الشعريّة" و "اللسانيات" فقد قام "جاكبسون" بمعالجة نصوص الشعراء، حيث قارب بين المظهر الصوتي واللساني، وكان الصوت هو الغالب في شعرية كل من "مايا كوفسكي" و "بوشكين"، وظلّ هذا الأثر يلاحق جاكبسون في تأسيسه للأسلوبية البنيوية [1].

والشعرية في نظر "جاكبسون" علم قائم بذاته في حقل اللسانيات « بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما في الشعر على وجه الخصوص ... »[2].

وما نؤكد عليه هو أن "جاكبسون" قد وقف على ملامح الشعرية التي حصرها في القافية والسجع والجناس، والمقابلة ... إضافة إلى الصورة الشعرية، وعلى ما يبدو أنها تركّز على الجانب الشكلي الذي يترك أثرا محسوسا في ذهنية المتلقّي.

إضافة إلى اهتمامه بالتصوير الشعري الذي جسّده في التشبيهات والرموز والغموض، وكلّها تحتكم إلى جانب موسيقي وصوتي يؤطّرها.

(1) بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص51.
(2) رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ص08.
(*) للاستزادة ينظر : رحيق الشعرية الحداثية، ص52.

2.1.3- شعريّة "جون كوهين" (Jean Cohen) :

عرّف "جون كوهين" الشعرية بقوله : « الشعرية علم موضوعه الشعر »[1]، وقد حدّد بهذا خطوة رئيسية في دراسة الشعرية، تمثلت في استخلاص الخصائص والسّمات التي تحقّق النصر فرادته مثل : الوزن، والقافية، والإسناد اللغوي المخصوص، النظم والاستعارة وغيرها. فالشعرية عنده هي : « ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري »[2].

وتطرّق "كوهين" إلى قضية الانزياح في الشعر الذي عدّه، « علم الانزياحات اللغوية»[3]، فهو يرى بأن الانزياح ذو طابع تعميمي يمسّ كل مكونات القصيدة لتتحوّل بذلك إلى الانحراف عن القاعدة، ويكون هذا الأخير – الانحراف – أكثر ظهورا في اللغة الشعرية، الشيء الذي يضفي على النصر صفة الشّاعرية، مما يجعلها لغة متراحة تتّسم بالغموض وينعتها كوهين "باللغة العليا"[4].

ويرى "كوهين" أن للشعر دور فعّال فهو : « قوّة ثانية للغة وطاقة وسحر وافتنان »[5].

ويتّفق "كوهين" مع "ابن طباطبا" في قوله : « الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطاباتهم بما يخص به من النظم »[6]، فهو يقترح بأن يكون التمييز بين الشعر والنثر لغويا لأن لغة النشر هي لغة الطبيعة ولغة الشعر هي لغة الفن[7].

(1) جون كوهين : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد عبد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص09.
(2) المرجع نفسه، ص17.
(3) بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص 65.
(4) المرجع نفسه، ص66.
(5) جون كوهين : النظرية الشعرية (بنية اللغة الشعرية واللغة العليا)، تر : أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 259.
(6) محمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تحقيق وتع : محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984، ص09.
(7) بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية، ص69.

ممّا سبق نجد أن ما يميّز اللغة الشعرية عند "كوهين" هو عدولها عن المعاني القاموسية، فهي بعدولها ذاك تضفي على القصيدة صفة الشاعريّة، و "اللغة المتزاحة" على حدّ قوله، هي لغة مبهمة ترهق المتلقي قبل الوصول إلى دلالتها، وما يميز لغة النشر عن لغة الشعر هو أنّ لغة النّثر هي لغة الطبيعة، أما لغة الشّعر فهي لغة الفن.

وما نخلص إليه ممّا سبق أن :

- شعرية "تودوروف" تتحدّد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي، فالشعرية لا تهتم ولا تعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن والمتوقّع.
- أما "جاكبسون" فشعريّته قائمة بذاتها في حقل اللسانيات، كما يرى في القافية والسّجع والجناس والمقابلة ... إضافة إلى الصورة الشعرية التي تجسّدها التشبيهات والرّموز والموسيقى أنها أدوات تحقّق الشعريّة.
- ويجعل كوهين "الشعرية" في كونها "إنزياحا"، ويعني بالانزياح العدول عن المعاني القاموسية، ممّا يضفي على القصيدة / النّص صفة الشاعريّة.

2- عند العرب :

يختلف النقّاد العرب في تحديد مصطلح جامع للشعرية، ممّا جعله ينعكس على المفهوم ويرجع "يوسف وغليسي" هذا الاضطراب في المفهوم والاصطلاح إلى عدم التنسيق بين الباحثين الذين واجهوها « بجهود انفرادية تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى الحدود التي تنعكس حتما على مستوى المفاهيم »[1].

وسيوضح الجدول الآتي تعدد المصطلح عند بعض النقاد وزئبقية المفهوم في التصور النقدي الرّاهن :

التسميـة / الاصطلاح	آراء النقــاد	المــرجــع
- الشعريــة[*]	- حسن ناظم : « إن لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية»[**]	- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 16-17.
- الشــاعريّـة	« تأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النشر والشعر ... ويشمل مصطلحي الأدبية	- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص 21-22.

	والأسلوبية»	
- الأدبيـــة	« الأدبية مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه وإلى حد ما في طرائقه... وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع ».	- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 36.

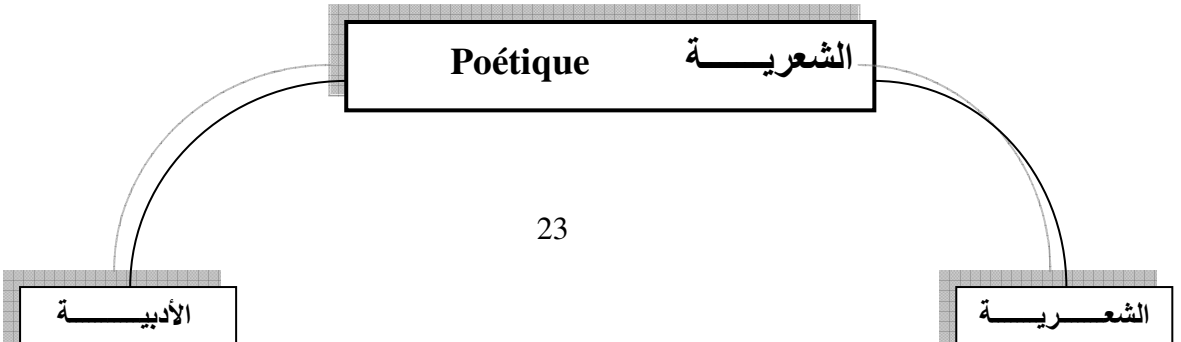
(1) يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، منتوري، قسنطينة، الجزائر، د.ط، 2007، ص34.

(*) تبنى هذه الترجمة : محمد عبد الولي، محمد العامري، جون كوهين، شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، كاظم جهاد، عبد السلام المسدي (الانشائية والشعرية)، أحمد مطلوب.

(**) للاستزادة يراجع كتاب مفاهيم الشعرية لـ : حسن ناظم، رحيق الشعرية لـ : بشير تاوريريت، الشعريات والسرديات لـ : يوسف وغليسي.

- الشعريـــة	« الشعرية ليست قضية شكلية، أو لعبة تمنح جواز السفر لدخول عالم الشعر ».	- نور الدين السد : الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995، ص 09.
- الإنشـائيـــة	أخذ بهذا المصطلح توفيق بكار وعبد السلام المسدي.	- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، مفاهيم الشعرية، ص 27.
- الشعريـــة	« الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر ».	- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 13.
- الشعريـــة	« فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا ».	- كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 35.
- الشعريـــة	« سر الشعرية هو أن تضل دائما كلاما ضد الكلام لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة ».	أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 78.
- الشعريـــة	« هي شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير ».	- بشير تاوريريت : رحيق الشعرية، الحداثية، ص 179.

- بويتيــك	تبنى هذا المصطلح حسين الواد في كتابه « البنية القصصية في رسالة الغفران ».	- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 27.
- بويطيقــا	- تبنى هذا المصطلح د.خلدون الشمعة في كتابه« الشمس والعنقاء».	- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 27.
- نظرية الشعر	- تبنى هذا المصطلح على الشّرع في ترجمة لمقدمة كتاب نور ثروب « تشريح النقد ».	- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، نقلا عن فراي نور ثروب، مقدمة كتاب تشريع النقد، ترد على الشرع في مجلة الأقلام، العدد 9، 1989، ص 66.
- فـن الشعر	- تبنى هذا المصطلح يوسف عزيز بن ترجمة لدراسة ادوارد ستاكينفيبج « عن الشعر النينوي وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث ». - علية عزت عياد في « معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ».	- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، نقلا عن ستاكيفنج ادوارد : فن الشعر البينوي وعلم اللغة، تريوئيل يوسف عزيز، في مجلة أقلام، ع (11،12)، 1989، ص 28.
- فـن النظم	- رومان جاكسون وذلك في كتابه « أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب ».	- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 28.
- الفن الإبداعي / الإبداع	- تبنى هذا المصطلح : جميل نصيف في ترجمته لكتاب ميشال باختين، « شعرية ديستوفسكي ».	- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 28.
- علـم الأدب	تبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمة لكتاب « لاديث كيرزويل » عصر البينوية، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب فرنس هوكز « البينوية وعلم الإشارة ».	- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 29.



الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، علم الشعر،
علم الأدب، الأدبية، فن الإبداع، الجماليات،
فن النظم، نظرية الشعر، بويطيقا، الفن الإبداعي،
البوتيك.

poétisme

وما نخلص إليه ممّا سبق أن مصطلح "الشّعرية" هو المصطلح الأكثر تداولا بالقياس إلى المصطلحات الأخرى كالأدبية، الإنشائية، الشّاعرية وغيرها. وهذا ما أكّده "يوسف وغليسي" حينما قال : « تمتاز الشعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشّيوع التّداولي، جعلها تهيمن على ما سواها »[1].

هذا وقد دعا "حسن ناظم" إلى ضرورة توحيد المصطلح لأن مصطلح الشعرية يقابل "Poétique" وما يؤكد دعوته قوله : « قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية »[2].

وما نصل إليه أن مفهوم الشعريّة واحد والوجوه الاصطلاحية كثيرة، فقد تناسلت منها الأدبية والإنشائية وفن النّظم ...الخ. فكلها تصب في رحيق الشعريّة.

(1) يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح (في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص287.
(2) حسن ناظم : الشعريّة العربية، (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص16-17.

أ) الحداثة :

أصبح مفهوم الحداثة في الوقت الحاضر واحد من أكثر المفاهيم النقديّة المعاصرة إشكالا ولبسا وغموضا.

ترى ما مفهوم "الحداثة" ؟

ظلّ الإنسان ردحا من الزمن يعاني من القيد تحت وطأة الفلسفة والعقلانية والمسيحية والكلاسيكية، حيث همشت هذه الأخيرة الوجود الإنساني ونفت عنه الروح والإحساس، إلا أن ذلك لم يدم طويلا، بل انتفضت الروح وثار الوجدان ضد القوانين العقلية والمنطقية ليلوح بعد فجر الرومانسية التي أعطت للحياة معنى جديدا وأهدت للإنسان الطبيعة رحبا واسعا كلّما ضاق ذرعا بالحياة، إلا أنها لم تدم طويلا – هي الأخرى – وأزاحتها الواقعية التي سنّت قانون الآلة، الذي كبّل الروح من جديد وأضفى عليها لونا رماديا خنق روح الإبداع فزادت الرغبة جامحة من أجل تغيير معالم الواقع وإعطاء البديل الذي حمل على أكتاف الرمزيين الذين اختزلوا المفهوم وراء رموز حمّلوها دلالات من أجل تغيير نمطيّة الوضوح والأسلوب المفضوح بكل ما يحملونه بداخلهم من ثورة على الموروث الذي تحكمه ثنائية الوزن والقافية، وقبل هذا نودّ القبض على مفهوم "الحداثة" الهارب وراء الزمن.

1- مفهوم الحداثة :

أ) الحداثة لغة :

الحداثة في المعجم الأدبي هي : « جدّة، إتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل، ويتحرّر من أسر المحاكاة والاقتباس، والنقل واجترار القديم، وقد تمثّل الحداثة في الأسلوب أو في المضمون أو في الاثنين معا، فيكون صاحبها مبدعا وخالق مذهب جديد، مصوغ بتسميته المتميّزة »[1].

وعرّفها الفيروز أبادي : « حدث حدوثا وحداثه نقيض قدم، وتضم حاله إذا ذكر مع قدم »[2].

وقد جاء تعريفها في "لسان العرب"لابن منظور كما يلي : « حدث، الحديث، نقيض القديم والحدوث نقيض القديمة، حدث الشيء، يحدث حدوثا وحداثة، وأحداثه هو، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه (...) والحدوث كون شيء لم يكن، وأحداثه الله فحدث »[3].

مما سبق نخلص إلى أن الحداثة في المعاجم العربية تعني الخروج عن المألوف ومخالفة للأصول القديمة، كما تعني الإتيان بالجديد والخلق.

ب) اصطلاحا :

الحداثة مصطلح مكثف ومركز يعني الثورة على القديم وعلى الأشكال السالفة، هي سعي دائم لاعتناق الجديد في المضمون[4].

(1) جبور عبد النور : المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت،لبنان، ط2، 1984، مادة "حدث"، ص26.
(2) الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، مادة حدث، ص34-35.
(3) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان.ج2،ط1، 1997،ص37.
(4) أدونيس : زمن الشعر، دار العودة، بيروت،لبنان، ط2، 1978، ص170.

ويختصر "أدونيس" معنى الحداثة في كونها « قيمة داخلية في الشعر »[1]، فهو يؤكد هنا أن الحداثة لا تكمن في الشكل فـ « الحداثة ليست حلية تطرأ على الخطاب الشعري إنها – في الحقيقة – جوهر عملية الإبداع، وذلك أن النص الذي يتّسم بالحداثة هو ذلك النص الذي يظل دائما حديثا، أي يفلت من شرط الزمن »[2]، بمعنى أنها تؤمن باللاّزمنية واللاّمحدودية.

ويرى "غالي شكري" أن مفهوم "الحداثة" عند الشعراء المعاصرين مفهوم حضاري أولا، فهي عندهم تصور جديد للواقع والكون والإنسان والشعر وأداته الرؤيا[*].

والرؤيا : « قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تعبير في نظام الأشياء »[3].

وقد طرح "أدونيس" بهذا الشأن قضايا مبهمة نلخصها في :

1- **الرؤيا :** وأساسها الخلق المستمر للأشياء.

2- **الشكل :** له علاقة بالرؤية الشعرية، والشكل عند "أدونيس" يتجاوز منطق التّركيب اللفظي والوزن والقافية.

3- **اللغة :** فالشاعر – حسب رأيه – هو الشخص الذي يبدع أشياءه بطريقة جديدة.

4- **الغموض :** وهذا العنصر مبثوث داخل القضايا المذكورة (رؤيا، شكل، لغة).

كما لا يمكننا إغفال عنصر التّخييل الذي يعني به :

(1) أدونيس : زمن الشعر، ص170.
(2) محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر المعاصر، سيراس للنشر، تونس، ط2، 1992، ص 33-34.
(*) ينبغي هنا أن نميز بين الرؤية التي ترتبط بالإبصار، والرؤيا التي تتعلق بالخيال والحلم.
(3) أدونيس : زمن الشعر، ص09.

« القوّة الرؤياويّة التي تستشف ما وراء الواقع »[1] ولأن الرؤيا « تعميق لمحة أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسّر الماضي ويشمل المستقبل »[2]، فهي لا تقتصر على الناحية الفنية المجسّدة في اللغة الحالمة، بل تتعدى ذلك إلى الناحية الفكرية، ذلك أن الرؤيا « لا تستغني عن الفكر والفلسفة باعتبارها المنبع الكبير الذي يسهم في تأسيس العديد من حالات النفس من العمق »[3].

وتوصف الرؤيا بأنها :

- رؤيا شمولية باحتوائها على أبعاد الزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل).
- رؤيا ديناميكية باحتضانها الواقع التاريخي وارتباطها بحفظ الصيرورة والتجاوز كحصيلة صراع جدلي بين متناقضاته.
- رؤيا جمالية بوصفها ذات هوية فنية يتحول فيها الفكر النظري إلى صور وأحداث تجسّد الفكر عن طريق الرمز والإيحاء الجمالي[4].

يبدو ممّا سبق أنه ليس بالهيّن أبدا إعطاء مفهوم للحداثة، فهي أكبر من أن يحتويها تعريف واحد، إلا أن هناك إجماع على أن الحداثة ثورة فكرية عارمة أساسها التحول والجدل، فهي هدم وبناء، وهي ثورة على المضامين والأشكال القديمة، ويراها المسدّي بأنها « ثورة على المدلولات والدّوال »[5].

بمعنى آخر هي خروج عن المألوف والاعتياد، فهي لا تؤمن بحدودية الزمان والمكان فزمانها مفتوح ولا نهائي.

---

(1) أدونيس : مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت،لبنان، ط1، 1971، ص287.

(2) خديجة المغنج : استلهام التراث في شعر المقالح، نقلا عن محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،العراق، ط١، 1987، ص23.
(3) المرجع نفسه، ص228.
(4) المرجع نفسه، ص228-229.
(5) عبد السلام المسدي : النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط١، 1983، ص13.

2- الحداثة في كتاب الشعراء النقاد والغربيين والعرب المعاصرين :

أ) الحداثة عند الغرب :

يعتبر "شارل بودلير" من أولئك الذين فتحوا للشّعر عهدا جديدا لتطرح مسألة اللّغة الشعرية التي تقوم على الغموض، الذي يعد من أكثر العناصر جمالية في الشعر وليخرج بذلك من الذوق السائد والمعروف، ولم يتوقف "بودلير" عند الغموض فقط بل تجاوزه إلى الثورة على الشّكل والنماذج التقليدية، التي لا تتخطّى الموجودات، فالحداثة عنده هروب من الواقع المرئي للبحث عن واقع يعتريه البحث دائما وأبدا.

"فبودلير" أحدث ثورة على القديم والموروث قوامها الشعرية التي تنطلق من مبدأ إنساني، قصيدة تصافح العالم وتتحد معه فالشعرية البودليرية أساسها الغموض، وهو هنا يتفق مع الرمزيين الذين يرون في غموض الشعر قيمة فنية وجمالية لا يرونها في الوضوح هذا ما جسّده قوله : « أتمنى أن أرى مراعي حمراء وأشجار زرقاء »[1].

فبودلير يعتبر الغموض شرطا من شروط الحداثة الشعرية ومرتكزا من مرتكزاتها. فمبدؤها هو الثورة والتمرد والابداع المستمر، الذي يشكل الجمالية البودليرية.

ونلتقي بشاعر نادى هو الآخر بالغموض وعدم الإيضاح، هو الشاعر السريالي "رامبو" حيث حمل على عاتقه مهمة البحث عن المجهول واستشرافه معتمدا في ذلك على الرّموز والدلالات المكثفة، التي تترجم شفرات الخيال والمخيّلة، والتي تعدّ عماد الشّعر عنده.

ويعتبر "رامبو" الأب الروحي للسرياليّة، ذلك لارتكازه على مبدأ اللاّوعي في إنجاز قصيدته، وهو شاعر الرؤيا بامتياز إذ يقول : « يجب أن نكون حداثيين »[2].

---

(1) بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية، ص75-76.
(2) المرجع نفسه، ص79.

وبدت الدعوة للتجديد والخروج عن كل ما هو مألوف واضحة وصريحة في ديوانه "فصل الجحيم"، ومن بين قصائده التي تدعم قوله : "قصيدة الجوع" التي يقول فيها :

« لَوْ كَانَ لِي شَهيَّة

فَلَيْسَ سِوَى للتُّرَابِ وَالحجر

أَفْطرْ دَائمًا بِالرِّيحِ

بِالصَّخْرِ، بِالفَحْمِ، بِالحَدِيدِ ...»[1].

والواضح هنا أن الغموض والخيال الذي أسماه بـ "كيمياء الفعل" يعملان على تحرير الخيال من العقل، فالحداثة لن تأتي إلا إذا ألغينا اتصالنا بالواقع، هذا عن "رامبو"، أما "مالارميه" فقد اهتم بلغة القصيدة الحداثية القائمة على الانزياح، لأن بينهما تفكيكية مبنية على منطق الانزياح والتجاوز، وبهذا يكون لنا الحق في المرور لما بعده[2] فهي شعرية الابتكار والأثر والإيحاء، وهذا ما نلمحه في سياق حديث "جون كوهين" عن حداثة "مالارامية" « إنني أبتكر لغة من شأنها أن تفجّر شعرية الجدّة، أستطيع أن أعرفها بهاتين الكلمتين ترسم أثر الأشياء الذي تحدثه الأشياء ذاتها »[3].

ونادى "مالارامية" بالغموض كسابقيه، فهو يرى أن : « الشعر يبنى على ألغازا التي يلقاها الغموض الذي يشكل بدوره الشعرية، فهو شيء أساس في الشعر، ويذهب في تأكيده على ذلك أن الغموض في الشعر لا يكون للكسالى، بل يجب على القارئ أن يجهد نفسه ليصل إلى الحقيقة ويفكّك الرّموز »[4]. لذلك كانت أشعاره تدفع بالقارئ إلى الدهشة والغرابة، ويضيف لإلى ذلك الموسيقى التي تجعل من القصيدة لغزا كيف لا وهي التي تحمل جراح وآلام العصر، فالشعريّة نابعة من الإحساس الباطن والانفعال المتأجّج، فهي

(1) ينظر : محمد سعدون : الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، مذكرة ماجستير (مخطوط)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009، ص 44.
(2) غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، بيروت،لبنان، ط2، 1978، ص33.
(3) ينظر جون كوهين : النظرية الشعرية، ص387.
(4) ينظر هنري بير : الأدب الرمزي، تر. هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت،لبنان، باريس، ط1، 1981، ص39.

شعريّة تروي قصة أجيال لتلغي بها كل الفواصل التي تضع للماضي حدّا وللحاضر والمستقبل حدّ آخر، لتذوب كل هاته الأزمان في زمن واحد هو اللاّزمن.

وبهذا تتجلّى الشعرية الحداثية بكل أبعادها وجمالياتها عند هؤلاء الروّاد، فتجلّت عند الأول (بودلير) هروبا من الواقع المرئي الذي أذلّ الإنسان، وظهرت عند الثاني (رامبو) عالما مبهما مغلقا يطمح إلى استشراف مجاهله، وبدت عند الثالث (مالارميه) لعبة لغوية تتمظهر بانزياح اللّغة.

وإذا كانت هذه هي أبعاد وجماليات الحداثة الغربية فما هي جماليات الحداثة العربية ؟

ب) الحداثة عند العرب :

امتزج صوت الشاعر العربي بنظيره الغربي ف تألق نجما في سحابات الشعراء الحداثيين، وتجلّى ذلك في كتابات شعرائنا ونقّادنا العرب من أمثال : محمد بنيس، كمال أبو ديب، عبد الوهاب البياتي، نزار قباني، نازك الملائكة، وعبد العزيز المقالح، وأدونيس ... وغيرهم.

لقد تحدث النقاد العرب المعاصرين عن الحداثة، ويتجلّى ذلك في ملاحظات "غالي شكري" الذي لا يؤمن بوجود مفهوم واحد للحداثة، بل يصرّح بتعدّد الحداثات وأن الحداثة مشتّتة بين مختلف العلوم، فهي : « ليست منهجا أدبيًّا، فهي مثل الوضعيّة والماركسية والوجودية، هي تحليل للتّاريخ والاجتماع والسيّاسة »[1].

(1) ينظر : سامية راجح : تجليات الحداثة الشعرية، ص28.

وقد فرّق بين الحداثة والمعاصرة، فالثانية سطحيته تكتفي بالوصف، والأولى تُسقط الوصف كآلية من دائرة الشعر، فالشعر الحق هو الذي يمارس عملية الكشف في عالم يضلّ بحاجة إلى الكشف وأداته الوحيدة هي الرّؤيا.

فالشّعر العظيم هو كشف جديد وتفتح جديد وبعث جديد[1]. يتحرّر فيه الشاعر من القيود الخليلية ويكسّر الأشكال القديمة باحثا عن شكل ولون وراء لون.

ونلتقي في محطة ثانية بالناقدة السورية "خالدة سعيد" التي درست "الحداثة الفكرية" ورأت أنها تبنى على الانقلاب والانتقال من دائرة الضيق والتقليد، إلى فضاء التساؤل والتمرّد من حيّز الجمود إلى حيّز الخلق والإبداع، فالحداثة عند "خالدة سعيد" تقوم على تأسيس علاقة جديدة بين العالم والإنسان[2].

أما "إحسان عباس" فقد قامت الحداثة عنده على عنصر "الثورة" وتجلّى ذلك في طرحه لقضية "الحداثة والتراث"، والشاعر الحداثي عندما يمقت الاجترار والتقليد ويعشق الابتكار والخلق، خلق جديد في الجزئيات والكليات من شعره، « حين يحدث علاقات ودلالات وصور تحمل اسمه وذاتيته »[3].

والثورة التي نادى بها "إحسان عباس" هي : « ثورة الشعر على اللغة »[4]، فمهمّة الشاعر الحداثي تكمن في تطوير اللغة وخلخلتها وتحويلها.

ويقول "عبد السلام المسدي" في كتابه "النقد والحداثة" : إنّ الحداثة هي ثورة على الدوال والمدلولات، فهو يطالب بالشكل الجديد، الذي يتوافق مع الحياة الجديدة، وبما أن العالم المرئي الجديد ممزّق ومشتّت فلا بد أن ترتدي القصيدة الحداثية، هذا الثوب الحداثي الذي يواكب الموضة.

(1) غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين؟ ص219.
(2) بشير تاوريريت : رحيق الحداثة الشعرية، ص105-106.
(3) إحسان عباس : اتجاهات الشعر المعاصر، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1987، ص142.
(4) المرجع نفسه، ص142.

ويربط النّاقد المغربي "محمد بنيس" في كتابه "الشعر العربي الحديث" بين الحداثة والتطور والتجاوز والتعبير، فالحداثة البينيسية تدّعي المصالحة والوداعة مع التراث لكنها لا تكون صورة لكل ما هو تراثي.

ولغة الحداثة عنده هي انتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، الشّاعر خالق للغة، فالشعر في هذه الحالة يصدر « عن الحقيقة، فالقول الشعري هو الحقيقة ويكون التخييل أساسه »[1].

واللّغة الشعريّة سؤال في حدّ ذاتها تتربّع على كرسي الانفتاح وعليه فهي تقرّ بخصوصيّة لا نهائية الدّلالة والممارسة النصّية[2].

أما "نازك الملائكة" فقد كان لها دور كبير في التغيير ويتضح ذلك في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" في قولها : بعجز اللغة عن الإيحاء ودعوة للتحرّر من قيود الشكل ودفاع عن الغموض، وكانت بداية نقطة التعبير عند "أوزان الخليل" بغية ا لبحث عن شكل جديد، فقد أخرجت من البحور القديمة بحورا أخرى بهدف « إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال »[3].

وعرّفت "نازك الملائكة" الشعر الحر بقولها : « ... هو ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير، والزحاف والوتد وغير ذلك، ممّا هو قضايا عروضية بحتة ... »[4].

وهي بهذا أحدثت هزّة عروضية في الإيقاع المنتقى للقصيدة والمتعلق بالتفعيلات والقوافي وأسلوب استعمال التدوير، وثارت "نازك" ضد الوزن والقافية، واعتبرت الشاعر أسيرا للموروث.

(1) محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر (بنياتها وابدالاتها)، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2003، ص39.
(2) المرجع نفسه، ص78.
(3) فاتح علاق مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص101.
(4) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1962، ص51.

إذ تقول : « فنحن عموما أسرى، تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهليّة، ومازلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيدة سلاسل الأوزان القديمة وفرقعة الألفاظ الميّتة ...»[1].

وما يلاحظ هنا أن دعوتها كانت صريحة وجريئة على ما هو قديم ومألوف، واهتمت نازك أيضا بالشكل الشعري الذي أسمته هيكل القصيدة، واشترطت في بنائه أربع صفات هي : « التماسك والصلابة، والكفاءة والتعادل »[2].

كما أشارت "نازك الملائكة" في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" إلى الشاعر المرهف ومدى تأثيره على اللغة فهو : « يمد الألفاظ معاني لم تكن لها (...) هو الذي تتطور على يديه اللغة »[3].

فهنا تكمن وظيفة الأديب، فهو يبثّ الحياة في اللغة ويزيل عنها الصدأ الذي غطّاها من كثرة الاستعمال.

لقد طالبت "نازك الملائكة" أيضا بالتّجديد، فيما يخص الوزن والقافية حيث تصفها "بالآلهة المغرورة"، فهي السبب المباشر في غياب النفس الملحمي من الخارطة الشعرية القديمة، وهي تضفي نوعا من الملل والرتابة على القصيدة[4]، فالقافية الموحدة كما ترى نازك « كانت دائما هي العائق »[5].

وقد أولت نازك هيكل القصيدة أو الشكل أهمية كبيرة، فتقول : « يعد الهيكل أهم عناصر القصيدة »[6].

(1)-(2) بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية، ص133.
(3) نازك الملائكة : مقدمة شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، لبنان، مجلد2، د.ط، د.ت، ص10.
(4)-(5) ينظر : بشير تاوريريت : رحيق الشعرية، ص136.
(6) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص10.

وممّا سبق يبدو جليا تمرّد "نازك الملائكة" على أبجديات الشعر القديمة، وذلك من خلال دعوتها إلى كسر القيود التي كادت تخنق الشعر العربي، فألقت بذلك القافية التي تعيق الشاعر عن التعبير لتؤسس بذلك إيقاعا جديدا من شأنه أن يعبّر عن الذات المبدعة.

ودعت أيضا إلى التجديد في اللغة الشعرية من خلال بث الرّوح فيها من جديد وإنعاشها بدلالات جديدة.

وها هو "صلاح عبد الصبور" الذي لا تقتصر شعريّته الحداثية على التخطي والتجاوز، بل تتعدّاه إلى الغموض والكشف، على اعتبار أن هذه العناصر هي ركيزة الرؤيا الشعرية، التي تمثل في نظره عمود الشعر وأساسه، إذ تقاس عظمة كل شعر بمدى توفره على رؤيا شعرية « فالرؤيا تجاوز للواقع، دون الانسلاخ الشامل منه إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل »[1].

ولكي تتبلور الرؤيا الشعرية لابد من توافر عاملان أساسيان هما : العامل الموضوعي والعامل الذّاتي، فـ : « الشاعر لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، إذ أن وقوفه عند التعبير هو قصور في رؤيته (...)، وإذ كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن، فإنها لا حياة لها بعير الشاعر أو الفنان، وإذا كان الفنان هو القطب الذّاتي (...)، فلابد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه، وبعث الحياة فيه »[2].

كما أن اللغة الشعرية الحديثة في تصور "صلاح عبد الصبور" تقف موقفا معاديا لمصطلح جودة اللفظ وبلاغته التي كانت سائدة قديما والشيء الذي تؤمن به هو صدق اللفظ ووضوح الدّلالة.

(1) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،الجزائر، ط1، 1991، ص108.

(2) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1977، ص66.

فالشعريّة – عند صلاح عبد الصّبور – هي توازن بين العناصر الشعريّة، والتي أساسها الكمال الشكلي من صور وموسيقى ولغة شعرية تبلور العالم إلى عالم شعري.

وتبنى الشعريّة عند "كمال أبو ديب" على الفجوة أي مسافة التوتّر، وهو بذلك يحيل إلى مفهوم الانزياح عن "جون كوهين".

ومفهوم الفجوة « يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر معيارا للشعر، أنهما أصلان متوازيان »[1].

ويستند "أبو ديب" في تأسيسه لمفهوم الشعرية إلى مفهومين نظريين، هما العلائقية والكلية فالشعرية خصيصة علائقية[2].

بمعنى أنها « تجسّد في النصر شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق دون أن يكون شعريا في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة، مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على جودها »[3].

ويقول "أبو ديب" كذلك بضرورة الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية، فالشعرية تتحدد بوصفها كلية وتحديدها لا يكون على ظاهرة مفردة، تنبسط من الوزن والقافية أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النّصر على المستويات كافة[4].

فـ "أبوديب" إذن يركّز على مفهومي العلائقية والكلية ومفهوم التحوّل في تحديده لمفهوم الشعرية التي يرى بأنها وظيفة من وظائف ما يسمّيه الفجوة أو مسافة التوتّر.

(1) بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية، ص116.
(2) المرجع نفسه، ص117.
(3) كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان،ط1، 1991، ص14.
(4) بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية، ص117.

ويأتي "أدونيس" في طليعة الشعراء النقّاد العرب المعاصرين والمنظرين للحداثة الشعرية في عالمنا العربي، إذ وصل إلى مفهوم بالغ الأهميّة فيما يخص الشّعر الحداثي الذي يرفض أن تكون القصيدة الحداثية بمثابة المرآة العاكسة للوضع الوجودي، الذي يعيشه الشاعر الحداثي، فالقصيدة عنده لا تعكس ظروف الشّاعر بقدر ما هي خلق وابتكار جديد[1].

فالشّعر إذ لا يعبّر عن المحيط الخارجي للشاعر، والكلمة في الشّعر تتجاوزه إلى معان أخرى ليطلق العنان للكلمة، لتبدع في فضاء دلالي مكثّف بالإيحاءات والدّلالات اللاّمحدودة، لتصبح بذلك لغة الشعر الحديث لغة خلق[2].

وهو بذلك يرفض لغة الموروث الشعري، فيقول : « اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي ...»[3]. لتحقق الشعرية بذلك نقلة من التعبير إلى الخلق والابتكار، لتبتعد عن وصف الأشياء الخارجية إلى الإشارة إلى معان جديدة.

ولغة "أدونيس" تتجاوز الابتكار والإبداع إلى الصورة الشعرية، فمن شأن تلك الصورة أن تميّز صاحبها عن غيره، وكلما كانت إبداعا وخلقا جديدا زادته تميّزا وتفرّدا[4].

والصورة الشعرية عند "أدونيس" صورة كلية تربط الجزء بالكل[5]، وأساسها التجاوز إذ تتجاوز الحاضر إلى الماضي والحاضر إلى المستقبل، وهذا يعني أن الصورة آنية ومكانية، فهي صورة لا ترتبط بمكان وزمان[6].

فالشعر فعل خلق وإبداع وابتكار، والحداثة ككل هي اللانهائية أو الإيضاح المطلق أو التجاوز اللاّمحود.

(1) بشير تاوريريت : أدونيس في ميزان النقد، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص92.
(2) بشير تاوريريت : استراتيجية الشعرية والرؤيا عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006، ص86.
(3) راوية يحياوي : شعر أدونيس البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2008، ص19.
(4) المرجع نفسه، ص 111.
(5) فاتح علاق : مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحر، ص259.
(6) راوية يحياوي : شعر أدونيس البنية والدلالة، ص266.

فالشّعر يسبّح في "التخييل" و "الرؤيا"، والتّخييل يعني « شيئا أشمل وأعمق من الخيال، فالتّخييل هو الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العربية الحديثة، والمقصود بالتّخييل هو القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع »[1].

ومن ثمة فإن الرؤيا تتجاوب مع التجاوز وعدم الثبات، وترفض الشكل القديم الذي يحد من حيرتها وتمردها.

فالحداثة الأدونيسية هي انتقال نحو رؤيا ما أو حساسية ما وليست لها قيمة في حد ذاتها، إنما القيمة الحقيقية كامنة في الإبداع الشعري الناتج عن هذه الحركة الحداثية من أجل الكشف والتنبؤ لمستقبل الإنسان الخفي، فالإبداع لا عمر له[2].

فالشعر الحداثي أو القصيدة الحداثية تميزها الجدة والغموض الذي بدوره يستدعي الغرابة التي تعني كل شيء جميل تجاوزته اللغة، ووصل إلى الحد الذي تنقطع معه الدلالة هذا الذي يشكّل الفرادة والتميّز، فالشاعر الحداثي « شاعر جديد متفرّد في الخلق »[3].

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياتها وابدالاتها (الشعر المعاصر)، ص81.
(2) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص313.
(3) أدونيس : زمن الشعر، ص10.

وفي ختام هذا المدخل يمكننا القول إن مفهوم الشعرية والحداثة قد تجذرا في القدم ودليل ذلك ورودهما في كتابات القدامى ولكن بتسميات مختلفة.

كما بدا جليّا ما للشاعر الحداثي من تغيير في كل جزء يخص القصيدة، من حيث الشكل والمضمون إلا أن انطلاقته لم تكن نتاج موقف عقلي وفكري واضح وجاهز بل على عكس ذلك فقد كانت بداية التغيير نابعة من مناخ انفعالي تأثري، وهو ما اصطلح عليه بـ "التجزئة والرؤيا" فالشاعر الحداثي انطلق من نظرة تختلف عن نظرة الشاعر القديم، فمارس طرائق وأساليب كتابية جديدة تختلف عن تلك التي كتب بها ممّا أنتج لنا شعرية وحداثة نظرية وإبداعية لا تختلف كثيرا عن تلك الحداثات العالمية.

الفصل الأول

الفصل الأول : شعرية اللّغة الشعريّة

1- في ماهية اللّغة الشعرية

2- شعرية البنى النّحوية

3- شعرية البنى الصرفية

4- شعريّة الحقول المعجمية

يتوق النص الشّعري الحداثي إلى بناء عوالم جديدة، فكان لزاما على الشّاعر الحداثي أن يتزوّد بآليات تضمن له الاستمرار والتّواصل، فكانت اللّغة وسيلته باعتبارها أداة فنية تنقل الأحاسيس والمشاعر، « فاللّغة الشعرية ليست التراكمات اللغوية، ولاهي عرض للألفاظ الغريبة والاستعمالات الشاذّة، وإنّما هي تعبير النّسق الجميل المناسب للشّعور المنسّق عن تجربة شعورية معينة، بل هو التّعبير المستنفذ للطاقات الوجدانية»[1].

ونجاح اللّغة مقرون بالسلامة في البناء والرقي في الذوق، لأن المسألة ليست مسألة اختيار أو تصنيف أو ترصيع، بل مسألة تعبير قضايا ومعاناة تجرّعها الشّاعر المعاصر، الذي خيّم عليه الحزن والاضطهاد والمنفى، وأصبح بذلك يعيش في غربة روحية في عالم سيطرت عليه الماديّات.

واللّغة كما يعرفها "عز الدين إسماعيل" هي : « الظّاهرة الأولى في كل عمل فنّي يستخدم الكلمة أداة للتعبير، وهي أوّل شيء يصادفنا، وهي النافذة التي نطلّ من خلالها ونتنسّم، وهي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب »[2].

وإذا كان الشّعر مغامرة وجودية ولغوية[3]، وتجاوزا للظّواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كلّه، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، وذلك أن المعنى الذي تتّخذه عادة لا يقود إلاّ إلى رؤى أليفة ومشتركة، وأن لغة الشّعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشّعر هو جعل اللغة تقول ما لم تتعلم تقوله[4].

(1) إيليا الحاوي : الكلاسيكية في الشعر العربي، دار العودة للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1980، ص 44.
(2) عز الدين إسماعيل : الشّعر العربي المعاصر، ص173.
(3) محي الدين صبحي : مطارات في فن القول (محاورات مع أدباء العصر)، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا دط، 1978، ص22.
(4) محمد بنيس : الشّعر العربي الحديث، ص87.

والثورة التي تطلّع إليها "أدونيس" في اللغة العربية ليست ثورة شكلية أو جمالية تقصر همّها في الحروف والجرس الخارجي وتآلف الألفاظ، « وإنّما هي تفجير للغة من الدّاخل»[1].

وعلّل ذلك بقوله « إن ثورة اللغة حين تقتصر على الشكل، وعلى الجرس وإيقاعاته النغمية، تتحوّل إلى ترجيع مرضي.

وهكذا تحولت اللّغة الشعريّة من لغة التعبير، التي تعتمد محاكاة مظاهر الأشياء في انعكاس أمين إلى لغة تخلق الأشياء بنظرة فكرية جديدة، فمن لغة تنقل الطبيعة إلى لغة تبدع وتعيد خلق الطبيعة بكلمة تتجاوز مدلولها وتشير أكثر ممّا تعبّر، فالشّاعر لا يخدم اللغة بهذا الشّكل بل يثور عليها ويفجّرها من الداخل، فلا يستعمل كلمة ما إلا لتخلق موضوعا وتتشكل مع كل بنية أو تركيب جديد بحثا عن حقيقة ذاتية »[2].

وقد تحوّلت بذلك اللّغة الشعرية من لغة وصف للعالم الخارجي، إلى لغة وصف للعالم الداخلي للشعر، ليعبّر بذلك عن شجنه النفسي باستخدام لغة مكثّفة الدلالة، فابتعدت اللّغة عن الوصف المادّي الذي يعتمد على لفظ التشابهات والتماثلات، وأدّى ذلك إلى الخروج عن المعجم الشعري التقليدي الذي لم يعد باستطاعته مواكبة متطلبات العصر، إذ لا بدّ من الخلق والابتكار، ابتكار لغة مفعّمة بالحياة، لغة تتغير بتغيرات العصر، لغة إبداع جوهرها تجارب تتجاوز القيم المألوفة والأشكال المكرّسة[3].

أي على الشّاعر أن يتجاوز المعنى القاموسي للفظه ليصل إلى معنى جديد كلّه حياة وحيوية، فيشعر بذلك الشّاعر كما لو أنه يخلق لغة جديدة، لغة تملك القدرة على الكشف عن مكنوناته ومشاعره، فكان لتلك اللّغة قوة سحريّة[4] من شأنها أن تنقل كلاّ من المبدع والمتلقّي إلى عالم جديد مشكّل بلغة جديدة لم يفقدها الاجترار والتّكرار رونقها وجمالها.

(1) أدونيس : زمن الشّعر، ص 131.
(2) راوية يحياوي : شعر أدونيس (البنية والدّلالة)، ص 13-14.
(3) رجاء عيد : لغة الشّعر (قراءة في الشّعر العربي المعاصر)، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص64.
(4) رمضان الصبّاغ : في نقد الشّعر العربي الحديث (دراسة جمالية)، ص135.

وقد رأى روّاد الشّعر العربي الحر أن القاموس الشّعري قد أصبح مجرّد ألفاظ قضى عليها التّكرار وكثرة الاستعمال، ممّا جعل ألفاظ لا تمتّ إلى عصرهم بصلة، هذا ما جعلهم يدعون إلى ضرورة تجديد اللّغة وقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجا جديدا في التّعامل[1].

والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو : كيف نظر الروّاد إلى اللّغة الشعريّة ؟

وما هي الشّروط التي يجب توافرها في اللّغة لتحصل على صفة الشّاعرية ؟

وللإجابة عن كل هذه الأسئلة وغيرها، ارتأينا عرض بعض الآراء الخاصة بتحديد مفهوم اللّغة الشعرية :

1- في ماهية اللّغة الشعرية :

الشّعر الحداثي هو نظام لغوي يتجاوز المعنى المباشر للفظ، فالكلمة لا بدّ في الشّعر من أن تعلو على ذاتها وأن تزخر بأكثر مما تعدّ به وأن تشير إلى أكثر ممّا تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديمها أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد[2].

وترى "نازك الملائكة" أن اللّغة العربية فقدت إيحاءها وقوّتها[3]، وتؤمن بأن الألفاظ تصدأ وتتحوّل وترى في دعوتها التجديديّة أن الشّعراء العرب لم يعتادو استغلال القوة الكامنة في الألفاظ إلا حديثا ولا تثق بالرأي القائل : إن ذاتية العربي تنفر بطبعها من الرّموز[4]، وتعتقد أيضا بأن الإبهام جزء أساسي من حياة النفس البشرية لا مفرّ لنا من مواجهته وقد رغبت نازك أيّما رغبة في التّجديد، وطلبت من الشاعر المعاصر أن يجدّد في قضية اللّغة وأوكلت له مهمّة تطويرها وتجديدها.

(1) عز الدين إسماعيل : الشّعر العربي المعاصر، ص174.
(2) عفاف موقو : الدّلالة الإيحائية في الشّعر العربي الحديث، تقديم شكري المبخوت، دار الجيل، تونس، ط1، 2007، ص 20.
(3) نازك الملائكة : مقدمة شظايا ورماد، مج، ص10.
(4) نسيب نشاوي : المدارس الأدبية في الشّعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984، ص513.

إذ تقول في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" « أن الشّاعر هو الذي تتطوّر على يديه اللّغة »[1] والتغيير ليس بالأمر الهيّن، بل لا بدّ لهذا الشّاعر أن يملك ثقافة عميقة وحسًّا مرهفًا

يمكّنه من ضع معاني جديدة وإدخال تغيير جوهري على القاموس اللّغوي المستعمل في أدب عصره. لذلك كان لزاما على الشاعر أن ينفخ فيها من روح العصر ومن صلابة الشّباب وقوّة الإيحاء[2].

ويفرّق "صلاح عبد الصّبور" بين لغة فنية وأخرى فقيرة محنطة في التابوت القاموسي ويقصد "باللغة الفنيّة" تلك اللّغة التي : « تجد فيها رمزا لكلّ المدركات الحسيّة والوجدانية التي يواجهها الإنسان لا رموزا محنطة في القواميس، ولكن رموزا حسيّة جارية الاستعمال في الحياة اليومية »[3].

فاللّغة الشعرية لكي تكون فنية، يجب لها أن تساير حركة الحياة وتغيّرها المستمر والمفاجئ أحيانا.

يضاف إلى ذلك أن اللّغة الشعرية عند "صلاح عبد الصبور" تقف موقفا معاديا مصطلح جودة اللّفظ وبلاغته التي كانت سائدة قديما، فهو يؤمن بمصطلحي صدق اللّفظ ووضوح الدّلالة.

وتحظى اللغة الشعريّة عند "عبد الله حمادي" أهمية خاصة، « فلغة الشّعر لغة من نوع خاص يبدعها الشّاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر »[4].

والذي يميّز اللّغة الشّعرية أنها : « ممعنة في المجازية، تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ وشذوذها إن جاز لنا وصفه هكذا، هو الذي يكسبها روحنة وأسلوبا من نوع خاص »[5]. هذا ما أكسب اللّغة شعريّة وجمالا ومتعة وتفرّدا.

(1) نازك الملائكة : مقدمة شظايا ورماد، مج2، ص10.
(2) ينظر : بشير تاوريريت : رحيق الشعريّة الحداثية، ص138.
(3) صلاح عبد الصبور : ديوان "حياتي في الشّعر"، مج3، ص170-171.
(4) عبد الله حمّادي : البرزخ والسكّين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2002، ص 05.
(5) المرجع نفسه، ص11.

ودعى "يوسف الخال" في بيانه عن "الحداثة" إلى الابتعاد عن الألفاظ الباهتة والمصابة بفقر الدّم، على حدّ تعبير "نازك"، وسبب مرضها هو كثرة الاستعمال، ويجب علينا استبدالها بمفردات جديدة لم يجهدها ويعيبها التّداول »[1].

فـ "الخـال" يؤكـد علـى التجربـة واسـتنباط مفرداتهـا مـن اللّغـة اليوميـة[2]، ويضـيف أن الألفاظ تكتسب شعريّتها تبعا للسيّاق ذاتـه، فهـي فـي النّثر تحتفظ بـالمعنى الأصـلي المباشـر، لأنها تستعمل لما وضعت له اصطلاحا بينما تخرج في الشعر عن ذلك لتوحي بمعـان جديدة لدخولها في علاقات جديدة، هذا ما يكسب الألفاظ كثافة.

ويستعمل "الخـال" مصـطلح "الكثافـة" ذلـك لأن لغـة الشّـعر مكثّفـة نتيجـة تعـدّد علاقاتهـا بغيرها، فهي تلوّن غيرها وتتلوّن به[3].

ويرفض "المقالح" أن تكون اللّغة معطـاة مـن خـارج الوجدان ومـن خـارج العقل، وعلـى الصّور الحسيّة والخيال التأليفي، والاكتفـاء بالرّصـد والتسـجيل، والوصـف ومحاكـاة النّمـاذج القديمة في تشكيلها الزّماني والمكاني والموسيقي[4].

لذلك سعى "عبد العزيز المقالح" إلى الربط بين الشعريّة وروح العصر شكلا ومضمونا، وإثراء مفرداتها وموسيقاها مهما يطيل في عمرها، ويجعل منهـا لغـة كلّ العصـور[5]، وهـذا ما يضـفي عليهـا صـفة الحداثـة التـي لا تـرتبط بزمـان ولا مكـان فهـي : « النّص الذي يتّسم بالحداثة، هو ذلك النّص الذي يظل دائما حديثا، أي يفلت من شرط الزّمن »[6]. لتتلوّن بـذلك "اللّغة الشعرية" بذات اللّون – الحداثة – ويضلّ الشّاعر في بحث دائم عن لغته الخاصّة فـي اللّغة الشّعرية ساعيا إلى تطوير مفرداته كي يضمن التجدّد في أسلوبه الشعري، فكـان ميـدان اللّغة الأوسع لكي يخوض فيه غمار التجربة الشّعرية »[7].

(1)-(2) بشير تاوريريت : استراتيجية الشعريّة عند أدونيس، ص84.
(3) فاتح علاّق : مفهوم الشعر الحرّ عند روّاد الشعر العربي الحر، ص214.
(4) ينظر ثابت البداري : عبد العزيز المقالح وتأصيل النّقد الأدبي في اليمن، ضمن كتاب (الحداثة المتوازنة)، منشورات الرّائي، دمشق، سوريا،ط1، 1995، ص116.
(5) المرجع نفسه، ص113.
(6) محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشّعر المعاصر، ص34.
(7) خديجة المغنج : استلهام التّراث في شعر عبد العزيز المقالح، ص29.

فاللّغة الشعريّة عند "المقالح" ليست مجرّد وسيلة للتّخاطب عمّا هو كائن أو التعريف بـه، أو امتداحه والدّفاع عنه وتفسير مزاياه، وإنّما هي جهـاز للتغيير والتخطّـي والخلـق والإبداع والرّفض والرؤية المخترقة بلا حدود أو حواجز[1].

فالشّاعر الحداثي يبحث عن لغة خاصة به، ينتقيها من بين اللّغة المألوفة، وعندئذ يسقط كثير ممّن يدعون أنهم شعراء، وأمّا عن لغة الشّاعر الحقيقي، فهي صيغة بين لحظة الإبداع ولحظة الوعي بالعالم الخارجي، كما أنّ الشّاعر يستخدم اللّغة في مستوياتها المختلفة حسب ما يجسّد رؤيته[2].

فاللّغة الشعريّة لا تنفصل عن حياة صاحبها وعن عصره وظلاله لا ظلال أي عصر من العصور، والشّاعر الحق هو الشّاعر نفسه، لا لغته ولا ضخامة ألفاظه وعظمتها، بمعنى آخر إنّ الشّاعر هو ما يريد أن يقول لا كيف وبم قال[3].

ونخلص من خلال ما سبق إلى تأكيد الشّعراء والنقّاد العرب المعاصرون وعيهِم بالاختلاف الجوهري، بين اللغة الشعرية القديمة.

واللّغة الشّعرية الحديثة وما يتطلّبه الشّعر الحداثي من لغة توافق متطلّبات العصر واللّغة الشعريّة، التي يبحث عنها الشّاعر الحداثي، هي لغة تساؤل وتمرّد وقلق، لا لغة يقين وقرار وثبات، وهذا ما سجّله بعض روّاد التّجديد في بدايات القرن العشرين وعلى رأسهم الشّاعر والنّاقد "عبد العزيز المقالح".

(1) ينظر ثابت البداري : عبد العزيز المقالح وتأصيل النّقد الأدبي في اليمن، ص128-129.
(2) المرجع نفسه، ص130.
(3) المرجع نفسه، ص 132.

2- شعرية البنى النّحوية :

النّص الإبداعي هو مجموعة من البنى تتشتّت وتتوزّع وتستجمع في نفس المبدع إلى مستويين، أحدهما نحويا والآخر صرفيا، وفي هذه المحطة سنحاول الوقوف عند هذين المستويين على التّوالي.

في هذا المستوى نودّ التعرّف على السّياق العام للجمل، فالجملة أساس تحديد المعنى، وهي التي يستمدّ منها النّص قيمته، وقد اهتم النّحاة العرب قديما بهذا الموضوع.

والنّحو هو جوهر دراسة "العلوم العربية" وأصل من أصولها، فهو يمثّل تلك الوشيجة التي تربط عناصر النّظام اللّغوي بعضه ببعض ويقوم بضبطها، فبالنّحو تتّضح المعاني.

وقد عرّف "السكاكي" النّحو بأنه « كيفية التّركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها »[1].

وبهذا فالدّرس النّحوي يعنى بكيفية الوصول إلى القواعد المفسّرة لنظام تأليف الكلمات في الجملة.

وقد عرّف "شريف الجرجاني" النّحو في كتابه "التعريفات" بوصفه « علم بقوانين يعرف بها أحوال التّراكيب اللّغوية من الإعراب والبناء وغيرهما »[2].

فـ "النّحو" هو العلم الذي يهتم بدراسة الجملة وأحكامها، وقواعد تراكيبها والعوامل النّحوية الداخلة عليها، وإعرابها وأقسامها ...

وبما أن البنية التركيبية أساسها الجملة / التّركيب، وهي التي تعدّ الوحدة اللّغوية الرئيسية في عملية التّواصل[3].

(1)-(2) فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللّغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،دط، 1998، ص32.
(3) شريف الحرجاني : التّعريفات، دار غريب للطّباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 166.

وتمثّل دراسة الجملة غاية الدّرس اللّغوي، لأن اللّغة الإنسانية لا تكون لغة ذات معنى، إلا إذا كانت كلماتها ضمن جملة ما، فالجملة : « هي كل كلام تقرؤه وتسمعه مكوّن من عدد الوحدات ذات المعنى المفيد »[1].

وحسب تعريف علماء اللغة هي : « ذلك المركّب من كلمتين فأكثر مع توفّر عنصر الإفادة، أي توفّر "المسند" و "المسند إليه"، "الفعل" و "الفاعل"، "المبتدأ" و "الخبر" »[2].

والجملة في نظام التّركيب النّحوي نوعان : جملة فعلية واسمية.

1.2- الجملة الفعلية :

هي الجملة التي تبدأ بفعل وعمدتها الفاعل أو نائب الفاعل، فإذا كان المسند فعلا معلوما فالمسند إليه فاعلا، وإذا كان المسند فعلا مبنيا للمجهول فالمسند إليه هو نائب الفاعل، وماعدا ذلك فهو فضلة مثل : « المفاعيل، المجرورات، التّوابع »[3].

ولقد كانت الجملة الفعلية في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" حاضرة بقوّة في قصائد الدّيوان.

وجاءت كلّها لغرض واحد ألا وهو "تقرير الحقيقة"، حقيقة الحزن والألم الذين يعيشهما الشّاعر.

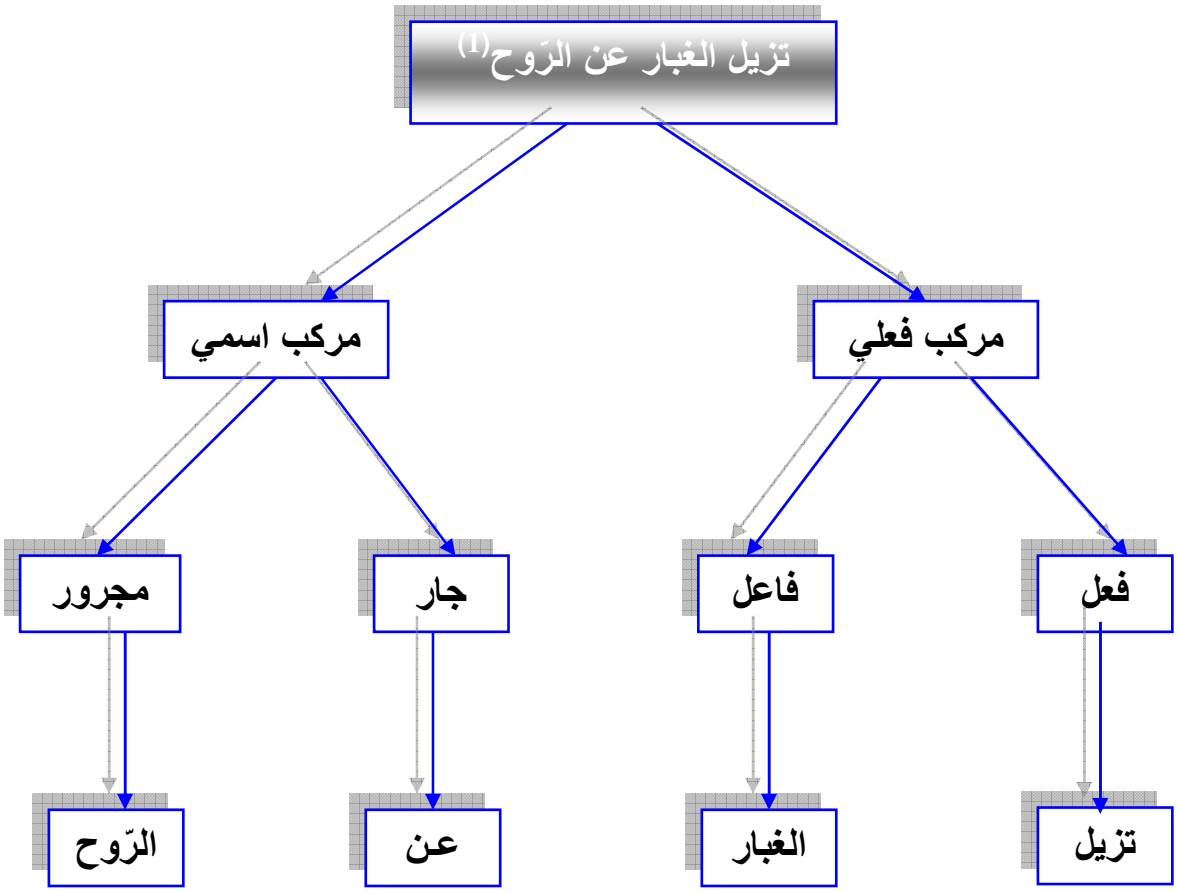
ومن بين الجمل الفعلية الواردة في "الدّيوان" نذكر ما يلي :

(1) محمد كرابي : خصائص الخطاب الشّعري فيد ديوان أبو فراس الحمداني (دراسة صوتية وتركيبية)، دار هومة للطباعة والنشر، ط1، 2003، الجزائر، ص123.
(2) محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون : النّحو الأساسي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص07.
(3) صالح بلعيد : الصّرف والنّحو (دراسة وصفية تطبيقية)، دار هومة للنّشر والتوزيع، الجزائر،الجزائر، ط1، 2000، ص163.

الجملــة	القصيـدة	الجملــة	القصيـدة
- هطلت ذات صبح مع الغيم	"بلقيــس"	- يخرج من عباءة صمته	"رومانتيكيـات"
- تتفتح كالضوء عبر الزمان	"بلقيــس"	- خانت مواعيد الهوى سفني	"ضريح من الكلمات لـ
- أخفت دهشتها	"بلقيــس"	- استرجع شمس غدائرها	(مريم)"
- تساقط ماء العيون	"بلقيــس"	- أحتاج إليك الآن	"ضريح من الكلمات لـ
- يتحسّس جدران الذكرى	"بلقيــس"	- يمشي بين خراف ترعى	(مريم)"
- تغيب عن القصر	"بلقيــس"	- يهطل الحزن رملا على	"ضريح من الكلمات لـ
- يشرب من جمال عيونهن	"رومانتيكيـات"	كبدي	(مريم)"

- يرسم لي طريق الحب	"رومانتيكيات"	- أغمض حزنه ونام	"خمس قصائد للصّيف"
- انسكبت عطور في الحدائق	"رومانتيكيات"	- أغمضت الشمس نهارها	"ثلاث قصائد للشّعر"
- يحاصر أيامنا المقفرات	"شتائية"	ونامت	"معزوفة غرناطية"
- يتحسّس وجه الطريق	"شتائية"	- ينحني القلب للشّعر	"معزوفة غرناطية"
- أطلق في الأرض أشجاره	"خمس لوحات"	- تتنزّل ساخنة	"ما تيسّر من رعشة الخوف"
- تكتب الأرض أبنائها الطيبين	"خمس لوحات"	- جادك الغيث يا شعر	"ما تيسّر من رعشة الخوف"
- تغسل أرواحهم بندى الكلمات	"خمس لوحات"	- أعطيني حجرا لأنام عليه	"ما تيسّر من رعشة الخوف"
- اكتم عن القمع رؤياك	"إيماءة"	- اختزلت زمان الرّماد	"ثلاث قصائد"
- اغتسلوا بدم كاذب	"إيماءة"	- حققت معجزة الخالدين	"الغياب في ملكوت الكلمات"
- أتيت الأرض مورق الدلالات	"في انتظار الذي يأتي"	- اكتملت بالشهادة رؤياك	"الغياب في ملكوت الكلمات"
- انكسر الوقت	"في انتظار الذي يأتي"	- تمسح عن وجوه النّاس	"الغياب في ملكوت الكلمات"
- ضاق صدر الأرض	"في انتظار الذي يأتي"	- تفيض الشوارع بالخوف	"إجهاش"
- يعجز الصوت عن فتح أقفاله	"سبع قصائد للموت"	- تخرج من غرفة الحياة	"إجهاش"
- شاهدت الرّوح	"سبع قصائد للموت"	- يهطل كالمطر الموت	"لؤلؤة"
- حملتني إيماءات يديها	"سبع قصائد للموت"	- تشرب من مائه	"لؤلؤة"
- تعبر الفؤاد	"سبع قصائد للموت"	- بكى صاحبي	"وجه البراءة النّائم"
- هطلت على دمي القصيدة	"القصيدة"	- أجهشت روحه	
- ألقت ماء معناها	"القصيدة"	- تقيلي الصّخور	
- طارت في شراييني	"القصيدة"	- تتّقي اندلاع الضّوء	
- يتواصون بالموت	"خطاب مفتوح "إلى أهل داحس والغبراء"	غافلت أحبابك الطيبين	
- تتشظى الريّاح			
- انسكبي في غيمة شاردة	"خطاب مفتوح "إلى أهل داحس والغبراء"		
	"خمس قصائد لعام 2002"		

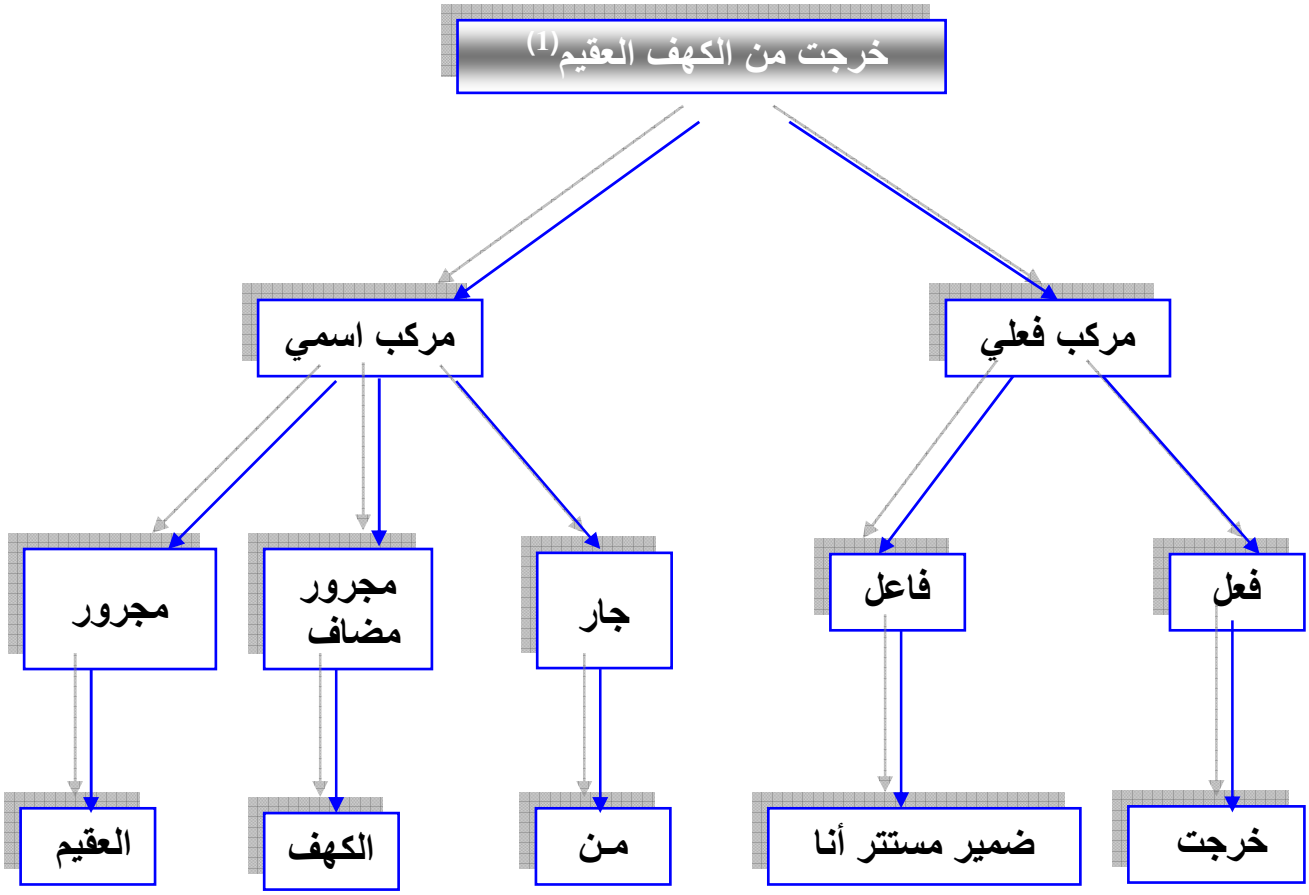
- وسنمثل للجملة الفعلية على سبيل المثال لا الحصر بالجمل الآتية :



فهذه الجملة تتألّف من الفعل المضارع "تزيل" "الغبار"، والمركّب الاسمي تمثّل في الجار (عن) والمجرور (الرّوح).

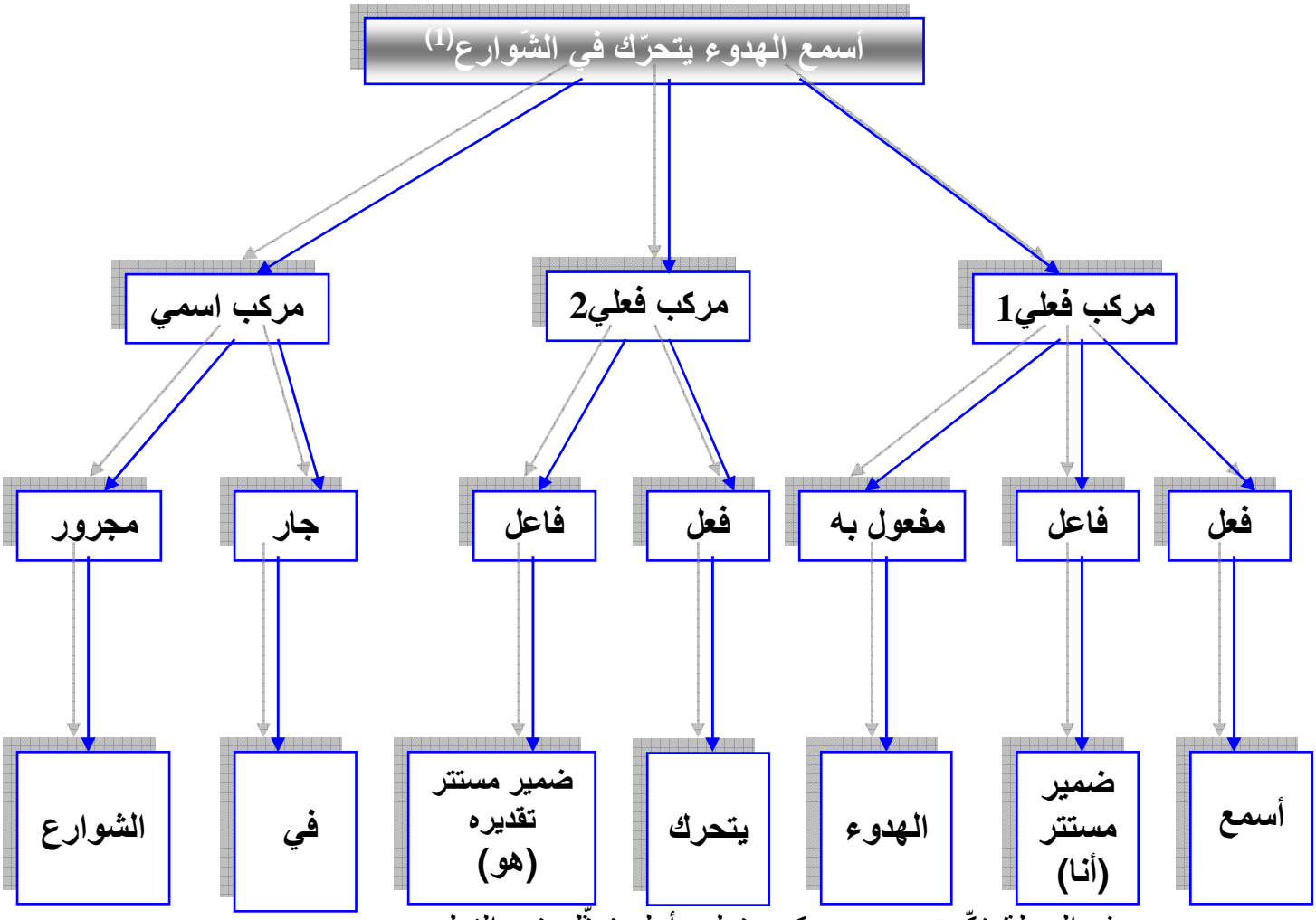
- ونمثل بجملة ثانية من قصيدة "تراتيل ومرايا" :

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، مصر، 2005، ص10.



فهذه الجملة تكوّنت من الفعل الماضي (خرجت) والفاعل ضمير متّصل مبني على الضمّ في محل رفع فاعل، ثمّ مركب اسمي مكّون من جار "من" ومجرور "الكهف"، وهو مضاف والمضاف إليه "العقيم"، ونمثّل كذلك بالجملة التالية من قصيدة "مرتبة تليق بالوطن"."

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص309.



هذه الجملة تكّونت من مركب فعلي أول تمثّل في الفعل المضارع "أسمع"، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنا، والمفعول به "الهدوء" ومركّب فعلي ثان تمثّل في الفعل "يتحرّك" والفاعل ضمير مستتر تقديره "هو" ومركّب اسمي تمثل في الجار والمجرور "الشّوارع".

وفيما يأتي تمثيل ببعض المقاطع الشعريّة التي وردت فيها الجملة الفعلية في الدّيوان.

حيث يقول الشّاعر في قصيدة بعنوان "الحرب".

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص375.

هِيَ الحَرْبُ،
تَفْتحُ طَقسَ النِّهايَةِ
تطحنُ عَظْمًا
وَتخبزُ دَمْعا[1]

- إلى أن يقول في نفس القصيدة :

تحَدقُ الوُجُوهُ فِي بعْضِهَا ولاَ تتَكلَّم
يَبِسَت الأَلْفَاظ عَلى الشِّفَاهِ
مَالَت الأعْنَاق
وتقَوَّسَت الظُّهُور
واغْتسَلت الأَجْسادُ بِعرْقِ الخَوْفِ
الحَرْبُ دائرَة والمَوتُ علَى الأبْوابِ
ووجْهُ المَدِينَة يعلُوهُ شحُوبّ صَامِت
وتَسقطُ من فتْحتَيهِ الحزينتَينِ
دمعَة فِي حجْمِ رَصَاصة[2]

والملاحظ على هذا المقطع استخدام الشّاعر للجملة الفعلية بأنماطها المختلفة. وما جسّد ذلك مزاوجته بين الأفعال المضارعة تارة والماضية تارة أخرى، بما كان مناسبا للدّلالات التي عبّر عنها، ذلك أن الجملة « وحدة لغوية رئيسية في عملية التّواصل لارتباطها بالأبعاد الصوتية والتّركيبة والعوامل النفسية »[3]، فبواسطة "الجملة" عبّر "المقالح" عمّا رسمته الحرب في نفسه، وقد ابتدأ مقطعه بجملة اسمية دلالة على عدم تجدّد المفهوم وثباته قائلا (هي الحرب) محاولا بذلك تثبيت مدلولها، فنتيجة الحرب واحدة وهذا ما أكّدته

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص 341.
(2) المصدر نفسه، ص 343-344.
(3) نوّارة ولد أحمد : شعريّة القصيدة الثّورية في اللّهب المقدّسة، ص64.

سلسة الجمل الفعلية المتوالية في قول الشاعر : (هي الحرب تفتح طقس النّهاية، تطحن عظما وتخبر دمعا)، فعجلة الحرب متسارعة بطحن البشر وتغيير معالم الأرض. لهذا عمد الشاعر إلى توظيف الأفعال لما تملكه من حركيّة وديناميكيّة بما يتواءم ودلالة الحرب، فهي وباء الشّعوب.

يَتفجَّرُ منْهَا الصَّباحُ بألوَانهِ

نـهْدهَا رَاقِص فِي الفَضاءِ الفَسِيحِ

وأقْدَامهَا تنقُشُ الأرْض ورْدَا

(فَارِعَة)[1]

ووردت الجملة الفعلية أيضا في قصيدة "رومانتيكيات" ثمانية وستون مرّة (68)، وذلك في قول الشّاعر :

كَانَ العِشقُ - منْذُ المَهدِ -

يَصْحبُنِي،

يُهدْهدُ نَار أشْواقِي

ويَرْسم لِي طَريقَ الحبّ بالألْوانِ

بالكَلِماتِ[2]

كما وردت في قصيدة "ضريح من الكلمات لمريم" اثنان وأربعون مرة (42)، ونمثّل ذلك بقول الشّاعر :

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص15-16.
(2) المصدر نفسه، ص 26.

تَرَكَتْ كفِّي بينَ يديْهَا

وتَسلَّلَ صَوتُ المِزمَار طَرِيًّا

ونَديِّـًا

ذَابَت رُوحَانَا فِي النَّشوةِ

حتَّى جَاءَ اللَّيلُ[1]

- إلى أن يقول في نفس القصيدة :

يـهْطِلُ الحُزنُ رملاً علَى كَبِدي

والقَصَائِد

ينْـهَدمُ الشَّرقُ لاَ شَمْس فِي الأفُقِ

ينْـهَدمُ الغَرب لا قَمَر

لاَ نُجومُ

يُوجهّنِي الحُزن – بِالألمِ المُتألِّق –

حَيثُ يرِيدُ

ومَرّت عَلى شَاشَةِ العُمرِ

(أفْلام) أذْكُر أنِّي رَأيْتُ ....

وشَارَكْتُ فِي بعْضِ أدْوارِهَا[2]

وما يلاحظ في هذه المقاطع التي أردنا التّمثيل بها لاستخدام الشّاعر للجملة الفعلية. أن الشّاعر اختار جملة واسعة ومتنوّعة من الأفعال منحت الدّيوان كثيرا من الحيويّة والحركة. وهذا ما يوضحه المقطع الأخير من قصيدة "ضريح من الكلمات لمريم".

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص45.
(2) المصدر نفسه، ص47-48.

فقد ضمّ هذا المقطع ثلاثة عشر (13) فعلا : (تركت، تسلّل، ذابت، جاء، يهطل، ينهدم، يوجهني، يريد، مرّت، أذكر، رأيت، شاركت)، إذ تكرّر في هذا المقطع الفعل المضارع

تسع مرّات فكان بمثابة وسيلة استعان بها الشّاعر ليرسم مشهدا لحزنه النّفسي في شكل شعري، كما نلحظ أيضا أن الشّاعر قد وظّف الفعل الماضي ليحمل دلالة الحاضر المعيش، ممّا يوحي بالألم المتألّق على حدّ قوله.

فقد جعل من نفسه صاحب دور فعّال في هذا المشهد الشّعري، فقد كان شاهد عيان وهذا يدلّل عليه (رأيت، شاركت) لما فيهما من قصدية وحريّة القرار.

وما يمكن أن نقوله عن الجملة الفعلية في "ديوان بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" أنّها متعدّدة ومركّزة، وهذا ما جسّدته جملة الأفعال التي تضمنتها هذه الجمل، حيث تنوّعت حسب زمنها بين ماض ومضارع وأمر، ليحاول الشّاعر من خلالها أن يرسّخ رؤيته الشعريّة الحزينة وقد ساعده في ذلك انتقاؤه لأفعال تعكس وقوع هذه الأحداث المتنوّعة التي يتشارك فيها تارة مع نفسه وتارة أخرى مع الإنسانية جمعاء.

وهناك مفارقة عجيبة، فالعنوان جملة اسمية متفرّعة تعكس هيمنة الجمل الفعليّة على حساب الاسمية.

وربّما سبب ذلك أن "بلقيس" هي الرّمز الذي يحمل سيرورته في داخله دلالة على الثّبوت والاستمرارية، وهي سمات الجمل الاسمية.

2.2- الجملة الاسمية :

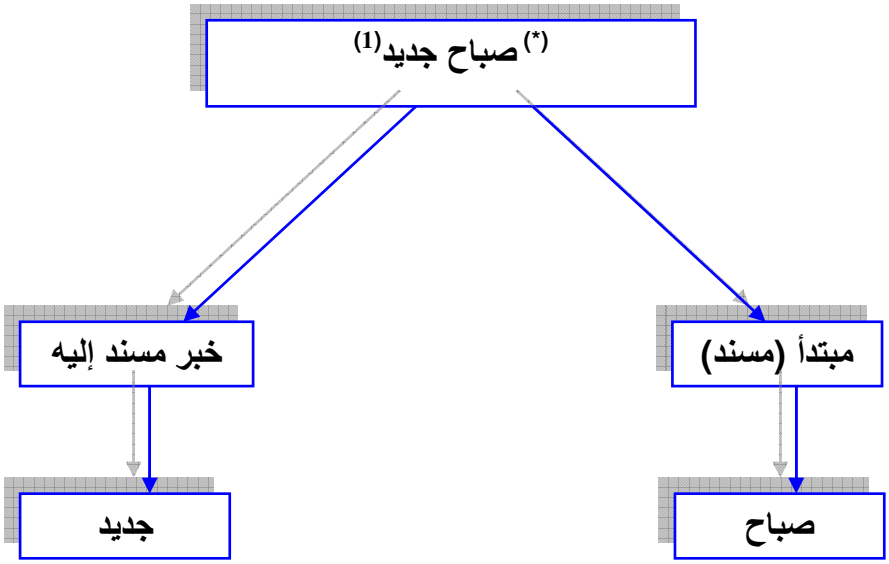
هي كل جملة يتصدّرها اسم، تتألّف من ركنين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما أو عن أحدهما، وهما المبتدأ والخبر ويكون كلاهما مرفوع[1].

- وسنمثل في الجدول التالي للجمل الاسمية التي وظّفها الشّاعر في ديوانه :

الجملة	عنوان القصيدة	الجملة	عنوان القصيدة
- لؤلؤة هذا اسمها الصّاعد	"لـؤلـؤة"	- لا صوت في جسد اللّيل	"وجـه البـراءة النـائـم"
- صامتة عيون النّاس	"لـؤلـؤة"	- وحدة الحزن مستيقظ	"وجـه البـراءة النـائـم"
- سيّدة الوقت سلاما	"لـؤلـؤة"	- فالكفن اللّيل	"نزيـف الـرّوح"
- كانت الأيّام غفلا	"ميراث مبتل بالدّم والهذيان"	- وأوجاع الظّنون	"نزيـف الـرّوح"
- الأسابيع بلا أسماء	"ميراث مبتل بالدّم والهذيان"	- أيّها الرّاحل في فجر من العمر	"نزيـف الـرّوح"
- الفضاء كان كالطّيور	"ميراث مبتل بالدّم والهذيان"	- وفي صحو من الأيّام	"نزيـف الـرّوح"
- هفيف أجنحة وأوجاع مخاض	"صعـود القصيـدة"	- يا أخي في الحزن والأحلام	"نزيـف الـرّوح"
- صوت ارتطام العين بالكلمات	"صعـود القصيـدة"	- وعصر طالع من عالم الحبّ	"نزيـف الـرّوح"
- شامخا كنت	"وجـه البـراءة النـائـم"	- والأجنحة الغرقى على جبهته	"نزيـف الـرّوح"
- قامة روحك لا تعرف الانحناء	"وجـه البـراءة النـائـم"	- أيّتها القصائد الشّاحبة اللّون	"ثـلاث رسـائـل"
- عطرك يملأها	"وجـه البـراءة النـائـم"	- الحزينة الحروف	"ثـلاث رسـائـل"
- روحي فدى وطني	"وجـه البـراءة النـائـم"	- أمواج القصيدة في الظّهيرة	"قصـائـد الظّهيـرة"
- بين نوم ونوم على مرفأ الرّوح	"منـامـات الضعـانـي"	- يا فضاء الله	"قصـائـد الظّهيـرة"
- لزمان مضى	"منـامـات الضعـانـي"	- يا أرض كوني دوحة للعشق	"قصـائـد الظّهيـرة"
- لحدائق كانت	"منـامـات الضعـانـي"	- صوتها وأنا	"صبـاحيّـة"
- قصائد من ذهب الكلمات	"منـامـات الضعـانـي"	- يا صديقي اللّذيذ الخطى	"صبـاحيّـة"
- رائحة لدم الكلمات	"منـامـات الضعـانـي"	أنت يا صوتها	"صبـاحيّـة"
- بكاء عميقا لأوردة الياسمين	"منـامـات الضعـانـي"	- أيّتها الشّمس رفقا بهم	"قصـائـد لزمـن الطّفولـة"
- بعطر من الأغنيات	"منـامـات الضعـانـي"	- كن مشفقا	"قصـائـد لزمـن الطّفولـة"
- وطنا للعصافير	"منـامـات الضعـانـي"	- واحة من عصافير	"قصـائـد لزمـن الطّفولـة"
- كل الجبال زجاجية	"منـامـات الضعـانـي"	- كان صدى لي	"ينـابيـع أولـي"
- لكن الرّحلة مضنية	"بقـايـا حبـر مضـيء"	- عيناه للرّبيع	"ينـابيـع أولـي"
- صوت مؤتلق	"بقـايـا حبـر مضـيء"	- قلبه للشّمس	"ينـابيـع أولـي"
- خلجانا راجفة	"بقـايـا حبـر مضـيء"	- كفّه للأرض	"ينـابيـع أولـي"
- هذا آخر العام	"ثـلاث رسـائـل"	- سيّد هذه الدّنيا	"بكـائيّـة"
- وهذا شجر الميلاد الذّابل	"ثـلاث رسـائـل"	- صباح جديد	"بطاقـة للقرن الجديـد"
- نازفة أحلامه	"ثـلاث رسـائـل"		

- شعرك الأبيض - ثلج الزّمن اليابس - تعويذة من الحسد - رصاصة حاقدة عطش - هدية الشّاعر للشّاعر	"ثـلاث رسـائـل" "ثـلاث رسـائـل" "ثـلاث رسـائـل" "ثـلاث رسـائـل" "ثـلاث رسـائـل"		

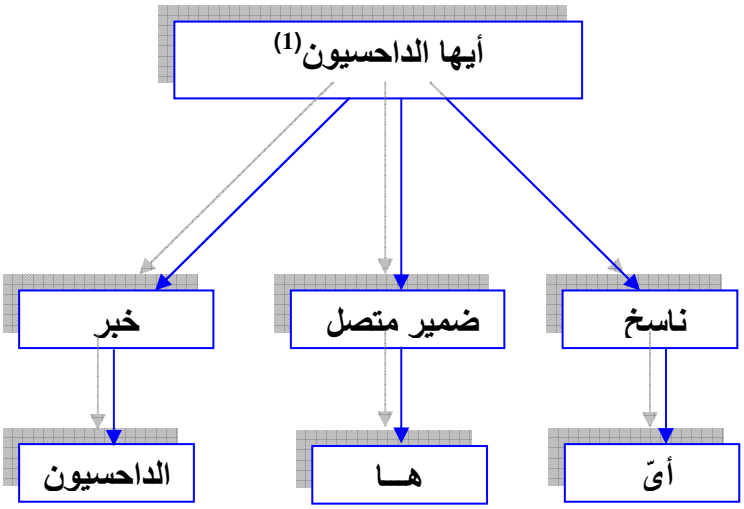
من المعلوم أن الاسم يدلّ على الثّبات، وذلك لخلوه من الزّمن، فكذلك الجملة الاسمية التي كان لها فضاء لا بأس به في ديوان الشّاعر بمقارنتها مع الجملة الفعلية، ومن بين الجمل الاسمية الواردة في الديوان، نذكر على سبيل المثال :



(*) وهي من قصيدة "بطاقة للقرن الجديد".
(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص301.

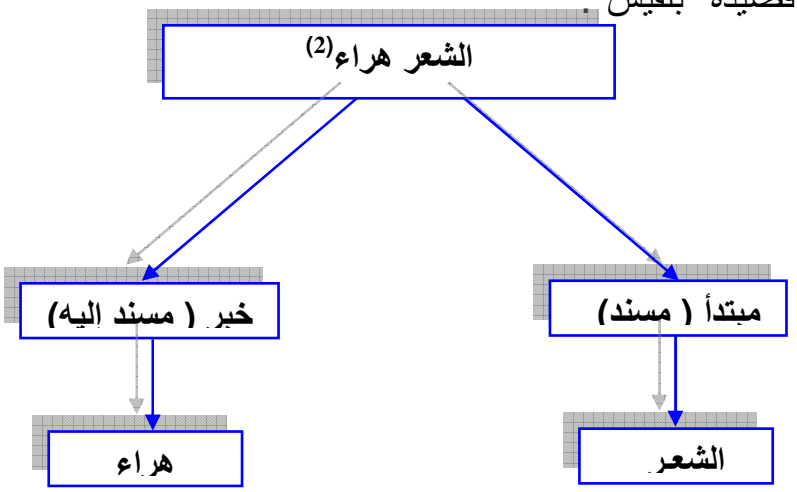
فهذه الجملة صدّرت بمبتدأ "صباح" وهو مرفوع، والخبر متمثّل في كلمة "جديد" وهي جملة ضمنها الشّاعر هذه القصيدة لتدلّ على دخوله صباحا جديدا، ممّا يحيلنا إلى أنّ هناك توالد وتوارد لصباحات أخرى تحدث وسيتحدّث عنها الشّاعر.

أضف إلى ذلك الجملة الآتية من قصيدة "خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء".



والملاحظ على هذه الجملة أنها صدّرت بـ النّاسخ "أي" اتصل بها ضمير ليحلّ محلّ اسمها، وهو "الهاء" ليأتي بعدها خبر متمثّل في "الداحسيون".

- وإليك الجملة الآتية من قصيدة "بلقيس".



(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص105.
(2) المصدر نفسه، ص14.

ومن الأمثلة الشّعرية التي كان لها نصيب وافر في توظيف الجملة الاسمية قول الشّـاعر، وذلك في قصيدة "سبع قصائد للموت".

وفي هذا إستنصاص لحادثة تاريخية تجذرت في مخيّلة الشّاعر العربي والتي أصبحت رمزا للشّقاق وانقسام الصفوف، وهي من سمات العرب في كل العصور.

فإنَّ البِلاد هِي المَوْتُ

إنَّ الرِّفاق هُم المَوْتُ

إنَّ المكَانَ هُوَ المَوْتُ[1]

والملاحظ على هذا "المقطع" أن جملة جاءت متقاربة، فقد ابتدأت جميعها بـ "إنّ" وهي أداة توكيد واختتمت جميعها بالموت، وكأنّ الشّاعر بذلك يحاول تأكيد حقيقة الموت وثباتها في كلّ من الرّفاق والبلاد والمكان ليصوّر بذلك اكتساح شبح الموت وزحفه على جميع الأشياء الخاصة به. كيف لا وللشّاعر قصة مع الموت والحزن، فالحزن « جريرة الوقت وهبته »[2]، وهو عند المقالح : « شكل من أشكال استجابة الذات بشفافية عالية لعذابات ومصائر الآخر المثقّل كالشّاعر بوطأة الوقت، إنّه الحالة القصوى لانفعال الذّات بخسارات جماعتها البشريّة وانكسار حلمها المشروع، وهو على العموم ليس إطلاق يد اليأس في الحواس، وليس تعطيلا للأمل، وهو واضح في لغة "المقالح" كما ليس تسويدا لوجه التفاؤل المشروع[3]، فواقعنا العربي مليء بما يمنح للإنسان أسبابا للحزن والجزع، وخصوصا لشعراء مثقلين بالأحزان كـ "المقالح".

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص86.
(2) إبراهيم الجرادي : إشارات أولى، ضمن كتاب الحداثة المتوازنة، ص17.
(3) المرجع نفسه، ص17.

- ويقول في مقطع آخر من قصيدة "بلقيس" :

الحُبّ هُرَاءْ

الشِّعرُ هُرَاءْ

والحِكمَةُ بَاب سَمَاواتِ الشَّرقِ

وَمخْزن كلّ يواقيت العَالَم

فَأطرد بِالحكْمَة كلّ ذُبَاب الوَهْمِ

وإعْصَار الرَّغبَاتِ[1]

يحاول الشّاعر في هذا المقطع أن يبرز لنا حقيقتين :

الحقيقة الأولى أن الحبّ والشّعر مجرّد هراء، والحقيقة الثانية أن الحكمة هي الحقيقة الوحيدة في هذا الوجود، فهي القنديل الذي ينير درب الحقيقة ويطرد ذباب الوهم وإعصار الرّغبات، واستخدام الشّاعر في مقطعه الجملة الاسميّة الدالّة على الثّبات ليؤكّد بذلك صفة "الهراء" للحبّ والشّعر.

من خلال ما سبق نلاحظ أن "الجملة الاسمية" شغلت فضاء لا بأس به في "ديوان الشّاعر"، وقد وردت الجملة الاسمية بأنماط مختلفة ومتنوّعة، كتقديم للخبر وتأخير للمبتدأ أو فصل بينهما، وجمل معترضة أو معطوفة ... أو غيرها من الحالات الأخرى.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص14.

3.2- الجملة الإنشائية :

تضمّ الجملة الإنشائية الاستفهام، الأمر، النّهي، النّفي، النّداء، وفي محطّتنا هذه آثرنا تسليط الأضواء على الجمل الإنشائية من استفهام وأمر ونداء، لأنّها كانت الأكثر ورودا في الدّيوان.

أ) الاستفهام :

الاستفهام هو طلب الفهم، ويتعلّق إمّا بالمسند أو المسند إليه، وسواء تعلّق بهذا أو بذاك فإنّه يكون دائما بأحد أدوات الاستفهام[1].

فهي أدوات كلها مبنيّة وهي : (هل، من، ما، متى، كيف، الهمزة ...).

- وسنوضّح في الجدول الآتي ورود الجملة الاستفهامية في ديوان الشّاعر :

(1) رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البويصري، ص158.

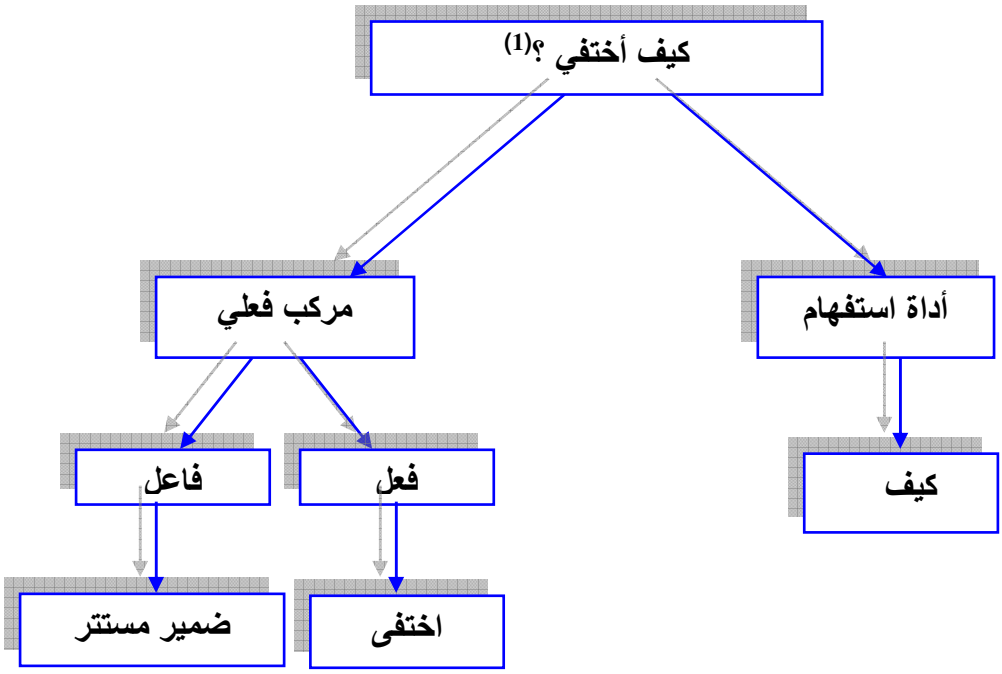
الجملــة	عنـوان القصيـدة	الجملــة	عنـوان القصيـدة

- هل ينجو البحر وينجو من ضمأ الأيّام؟	"بلقيـــس"	- هل تشتكي	"خمس قصائد لعام 2002"
- هل الكأس من عينيك أسئلة؟	"بلقيـــس"	- هل تكره الحرب أم تستطيب	"خمس قصائد لعام 2002"
- هل أفاضت وردة عن حبّنا الذّاوي؟	"رومـانتيكيـات"	غوابتها القاتلة؟	"معزوفـة غرنـاطيـة"
- هل أخطأت طريق حين اخترت الحرف فضاء وجناحا؟	"رومـانتيكيـات"	- كيف تنسي القناديل رجع أحاديثنا؟	"معزوفـة غرنـاطيـة"
	"رومـانتيكيـات"	- هل يتغيّر خط الزّوال وخط	"معزوفـة غرنـاطيـة"
	"رومـانتيكيـات"	الحضارات؟	"معزوفـة غرنـاطيـة"
	"أسئلــة ومـرايــا"	- أين تختبئ الآن؟	"معزوفـة غرنـاطيـة"
	"أسئلــة ومـرايــا"	- أم كان منفي؟	"معزوفـة غرنـاطيـة"
- لماذا يجيء الشّتاء؟	"شتــائيـــة"	- وماذا تقول القناديل؟	"ما تيسّر من رعشة
- أيّ تراب سأدفن فيه؟	"شتــائيـــة"	- أين نحن من النّهر؟	الخوف"
- أي مكان سيعلن موتي؟	"سبـع قصـائـد للمـوت"	- من ترى قتل الورد ...؟	"الغياب في ملكوت
- أين ترحل الرّوح؟	"سبـع قصـائـد للمـوت"	- هل هو الحزن ... أم هو العشق؟	الكلمات"
- كيف تصعد الأجساد في معراج نورها؟	"سبـع قصـائـد للمـوت"	- من يصغي لحزن الأرض؟	"الغياب في ملكوت
	"سبـع قصـائـد للمـوت"	- زمن ينبئّه أنّي حزين؟	الكلمات"
- هل تموت الكلمات مثلما نموت؟	"سبـع قصـائـد للمـوت"	- أيّ ملاك كان؟	"الغياب في ملكوت
- هل تشكّلت القصيدة؟	"سبـع قصـائـد للمـوت"	- أيّ عشب كان؟	الكلمات"
- إلى أين يمضي بهم حقدهم؟	"القصيـــدة"	- هل .....؟	"لـــؤلـــؤة"
- والرّأي هاوية هم مسرعون بأوزارهم؟	"خطـاب مفتـوح إلى أهل	- من أين جاءت؟	"لـــؤلـــؤة"
	داحس والغبـراء"	- من أيّ أفق في فضاء إليه؟	"لـــؤلـــؤة"
	"خطـاب مفتـوح إلى أهل	- من آيّ موج يخرج الإيقاع	"صعـود القصيـدة"
- ماذا تخاف؟	داحس والغبـراء"	- من يوزّع بين تلاميذك البركات؟	"صعـود القصيـدة"
	"تسـع قصـائـد لإنسـان آخـر		"صعـود القصيـدة"
- من يعصم الورد من شرّ عينيك؟	القـرن"		"وجـه البـراءة النّـائـم"
	"تسـع قصـائـد لإنسـان آخـر		
	القـرن"		

والملاحظ على الجمل الاستفهامية الواردة في الديوان - الجمل التي حواها الجدول – أنها أسئلة نفس حائرة تائهة لا تعرف الاستقرار، بغية الكشف عن الحقيقة وإماطة لثام المخبوء، علّها تجد ما يشفي غليلها ويشعرها بطمأنينة.

هكذا هي أسئلة الشعراء الحداثيين، أسئلة لا تحتاج إلى إجابة، فأسئلة الشاعر كانت موجهة إلى عالم آخر علّه يجد ما ينسيه ألمه وحزنه ويبعث فيه روح الاستقرار من جديد.

ونمثل للجمل الاستفهامية بهذه الجمل التي ساقها الشّاعر في ديوانه، وستكون البداية من قصيدة "مرثيّة تليق بالوطن".



(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص367.

- وقد وردت هذه الجملة في المقطع الموالي :

بَيْتنَا السَّاحِلِّي توَارِي

يُحَاصِره الرَّملُ

هَذِيَ نوَافِذ انْطَفَأَت

وَالنَّدَى جنَّ

والبَحْرُ غَادَرَهُ مُشْفِقاً

وَحَزِيناً ...

عَجِبَتْ لَهُ حجَرَ الرُّوح ...

كَيْفَ تَكسَّر ؟

كَيفَ اخْتفَى ؟

كَانَ قَلبِي يَهْبطُ

وَالخَوفُ يَصعَدُ

أيْنَ اخْتفَى بَيتنَا السَّاحِلِي ؟

وأيْنَ يُغَادرنَا البَحرُ ؟

هَلْ خَافَ من طَلقَات الرَّصَاص

وصَوتُ القَبِيلَة[1].

إن هذا المقطع يعكس جليّا حيرة الشّاعر ودهشته، ممّا جعله يقحم سلسلة من الجمل الاستفهامية للدّلالة عمّا يجول في خاطره وما يعتريه من مشاعر، حيث بدا ذلك واضحا في قوله :

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص 366-367.

بَيْتنَا السَّاحِلِّي توَارِي

يُحَاصِره الرَّملُ

هَذِيَ نوَافِذ انْطَفَأَت

وَالنَّدَى جنَّ

والبَحْرُ غَادَرَهُ مُشْفِقاً

وَحَزِيناً ...[1]

فالشّاعر هنا يصوّر مشهدا لما آل إليه بيته بسبب الحرب التي شهدتها منطقته (قبيلته) ثم تجده بضع احتمالات لسبب الاختفاء، ممّ جسّد لنا رؤية شعرية توضّح جدلا روحيّا بين السؤال والجواب في حلّة استفهامية تشعّ دلالة وإيحاءً.

ومن المقاطع التي ورد فيها "الاستفهام" في ديوان الشاعر نذكر قصيدة "تسع قصائد لإنسان آخر القرن".

مَاذَا تخَاف ؟

مِنَ النَّاسِ يَعْصِمكَ الله

لكِنْ ... مَن يَعصِمُ النَّاسَ مِنكَ

وَمِن شَرِّ نَفْسكَ

مَن يعْصِم الوَرْد من شَرِّ عَيْنَيكَ

وَالضَّوء من ظُلُمَات يَديْك

آه لَهفِي عَلَى النَّاسِ منْك

ولَهفِي عَليكَ[2]**.**

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص 366-367.
(2) المصدر نفسه، ص 109-110.

يخاطب الشّاعر في هذا المقطع "إنسان آخر القرن" وهو يتساءل عن سبب خوفه من أخيه الإنسان وهو يشبهه (أنت تشبهني، وأنا أشبه الآخرين، كلّنا من تراب وماء، أتينا من الأرض)[1]، ويذكره أن الله هو العاصم من النّاس لكن من يعصم النّاس من شرّك، وهي كما

سبق وأن ذكرنا تساؤلات لا تستجوب الإجابة عنها، بل هي تساؤلات النفس البشرية التي أتعبتها الصّراعات وأثقلها المصير المحتوم "الموت".

وما يمكننا قوله : أن الشّاعر قد وظّف الجملة الاستفهامية في ديوانه بشكل لافت للنّظر، تكاد لا تخلو أي قصيدة منه.

ب) الأمـر :

تكون جملة الأمر بصيغة فعل الأمر أو باسم فعل الأمر أي طلب الشيء، وأحيانا تكون صيغة الأمر بغرض الدّعاء أو الطّلب من الأسفل إلى الأعلى، كدعاء الإنسان عزّ وجلّ، أو طلب ممّن هو أعلى مستوى[2].

فالأمر هو أسلوب يراد به الأمر من المأمور بفعل شيء ويكون بلفظ الأمر بالصّيغة، أو بالأمر باللاّم[3].

- وسيتّضح ورود جملة الأمر في الجدول التالي :

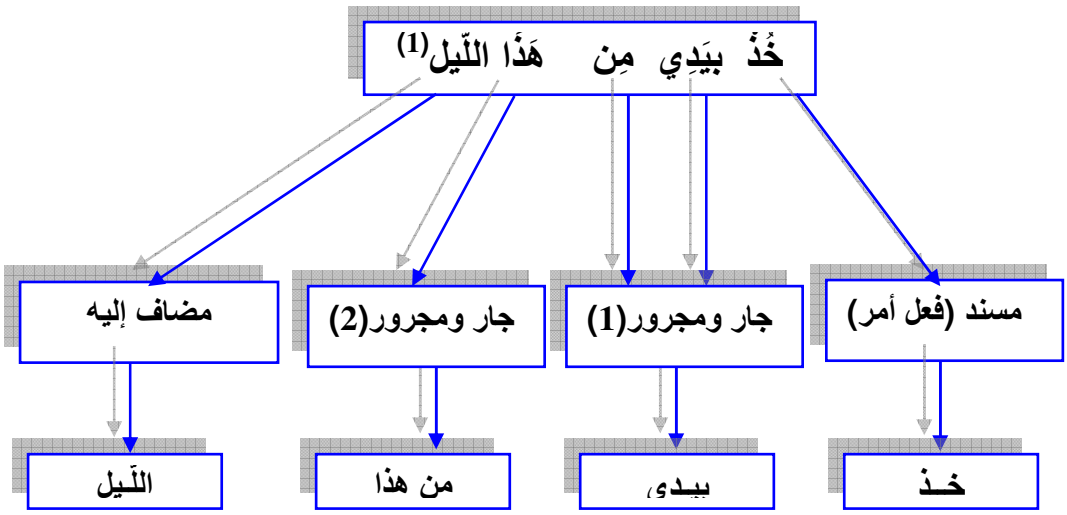
(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص 111.
(2) عبده الرّاجحي : التطبيق النّحوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1977، ص31.
(3) رابح بوحوش : البنية اللغوية، ص 153.

الجملـة	عنـوان القصيـدة	الجملـة	عنـوان القصيـدة

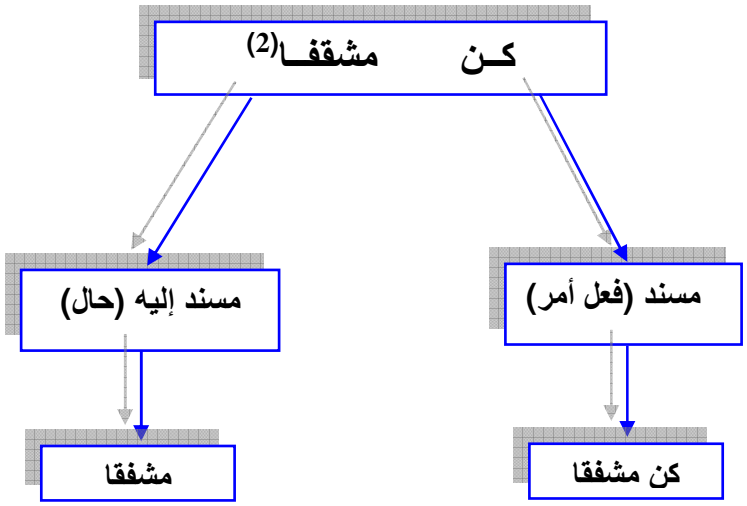
- أخرجي من قلبي المخزون - أخرجي من ماء أجفاني - فلتخرجي من نار أغنيتي - لا تقل ما ترى ... - إيّاك أن تتكلّم - أدخل السّجن - قطّع يديك - واقترف من ذنوب البراءة ما شئت - فأكتم عن القمع رؤياك. - أخرجي صافية من جلدك - انسكبي في غيمة شاردة - وانسكبي في عش عصفور - تساءلي - فانزع قناع الطّين من عينيك - واقرأ ما وراء الطّين من كنز - سيّدي نم - فاخرج يا صديق الرّوح غادر مسرعا	"رومانتيكيات" رومانتيكيات رومانتيكيات "إيمـــاء" "إيمـــاء" "إيمـــاء" "إيمـــاء" "إيمـــاء" "إيمـــاء" "خمس قصائد لعام 2002" "خمس قصائد لعام 2002" "خمس قصائد لعام 2002" "خمس قصائد لعام 2002" "خمس قصائد لعام 2002" "خمس قصائد لعام 2002" "وجـه البـراءة النّـائم" "نزيـف الـرّوح"	- وقل لا أرى ... - يا هذا اقتربه - ضع قدميك فوق شوك الأرض - أهبط يا حبيب الأرض - أخرج إلينا من أعالي الرّوح - فلتكن لنا - فاخلع جلابيب عينيك - واهبط دهاليز قلبك - ساعدني على أن أقهر المحنة - دثّرني بعباءة أهل العشق الأكبر - خذ بيدي من هذا اللّيل - أطلقي الرّماء الظهيرات - اقترب منّي - ودع كفى تلامس جسم هذا الغيم - كوني ساحة لغناء أسراب الحمام - قف قليلا - خذيني إليهم – يقول الحمام - خفّف من الظلمات - فأبناؤنا يقرأون كتاب المساء	"إيمـــاء" "في انتظار الذي يأتي" "في انتظار الذي يأتي" "في انتظار الذي يأتي" "في انتظار الذي يأتي" "في انتظار الذي يأتي" "تسع قصائد لإنسان آخر القرن" "وجـه البـراءة النّـائم" "بقـايـا حبـر مضـيء" "بقـايـا حبـر مضـيء" "قصـائـد الظهيـرة" "قصـائـد الظهيـرة" "قصـائـد الظهيـرة" "قصـائـد الظهيـرة"

وسنمثّل بجملة الأمر بجملة اقتطفناها من قصيدة "بقايا حبر مضيء".

يقول الشّاعر :



- ونمثّل بجملة أخرى من قصيدة "قصائد لزمن الطفولة".



(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان الديوان، ص249.
(2) المصدر نفسه، ص249.

وهي جملة مكونة من فعل الأمر (كن) والمسند إليه مشفقا وهو "حال"، ومن أمثلة هذه الجملة (جمل الأمر) في شعره.

- يقول الشّاعر : "إيماء"

أدْخُل السِّجْنَ

قَطِّع يَدَيْكَ

وَرِجْلَيْكَ فِي رَصد أيَّامِه

واقْتَرِف مِن ذُنُوبِ البَرَاءَةِ مَا شِئتَ

لَن يذْكرُوكَ

الصَّدِيق الذِّي حَمَلتْهُ جُفُونَكَ

أكْثَر مِمَّا اسْتطَاعَت زَنَازِنهُم

لَم يَعُد يتَذكَّر

كَم كَانَ مُمْتلئًا بِالكلاَمِ

وَممتَلئًا بِالخِصَامِ فلاَ تَنتَظِر

وَالقَمِيص الذِّي تتَرَقّبه

لِيُعِيدَ لِعَينيْكَ إبْصَارهَا

لَن يَجِيءَ

لمْ يَكُن قَدْ رَأَى

حِينَ قَادُوهُ إلَى الذِّئبِ

واغتَسَلُوا بِدَمٍ كَاذِبٍ ...

حِينَ قَادُوهُ لِلجُبِّ

واعْتمَرُوا بِالدَّرَاهِمِ ...

وامْرَأة الدَّارِ كَانَت تُسَاوِمُ

نِسْوتَهَا الطَّائشَات عَلَى الإثْمِ

نِصفُ الحَقِيقةِ

لاَ يَضَعُ الحُلْمَ

فَاكتُمْ عَنِ القَمْحِ رُؤْياكَ

عنْ سَنوَاتِ الشعير

وَقُلْ : لاَ أرَى ...

قَبلَ أن يلْمَع الشّيب

فِي رَأْسِ (عيبان)(*)

فِي مفْرقِ السَّنَوَاتِ العِجَافِ(1)

واللاّفت للانتباه في المقطع المأخوذ من قصيدة "إيماء" إدراج الشّاعر الإنشاء الطّلبي الذي جسّده (الأمر والنّهي)، وسبب ذلك موقف الشاعر الذي يحرص بعدم قول نصف الحقيقة لأن ذلك لا يصنع الحلم، وبالتالي فهو يدعو إلى الصّمت لأن البوح في زماننا اعتراف بجرم الحقيقة التي تتحول إلى سيف يقطع أوردة الحياة لقائلها.

وابتداء الشّاعر بالأمر ثم النّهي دلالة على رغبته في التخلّص من قانون اللامبالاة برجالات الوطن المخلصين، ذاك ما عبّر عنه في قوله :

واقْتَرِفْ مِن ذُنوبِ البرَاءَةِ مَا شِئتَ

لَنْ يَذْكُرُوكَ

- ويواصل الشّاعر رؤيته في قوله :

فَاكتُمْ عَنِ القَمْحِ رُؤْياكَ

وَقُلْ : لاَ أرَى ...

(*) عيبان : هو جبل يطلّ على مدينة صنعاء.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص 70-71-72.

ممّا سبق نستطيع القول إن جملة الأمر كان لها نصيب من الذكر في ديوان "المقالح"، إلاّ أنه لم يكن بقدر ما سبقته من اعتراف بجزم الحقيقة التي تتحول إلى سيف يقطع أوردة الحياة لقائلها .... جمل كالاستفهام، والجمل الفعلية ....

ج) النّــداء :

جملة النّداء هي جملة تتكوّن من "حرف نداء" و "منادى"، وهو اسم تناديه بأحرف النّداء[1].

والمنادى نوع من أنواع المفعول به كما يرى النّحاة، لأنهم يجعلونه منصوبا بفعل محذوف تقديره أنادي وأدعو[2].

وأحرف النّداء كثيرة أشهرها (يا) ومنها "أي، أيّها، أيا"، أمّا فيما يخص ورود "النّداء" في مدونتنا، إليك الجدول الآتي ليوضح ورود هذه الجملة :

جملـة النّـداء	عنوان القصيدة	جملـة النّـداء	عنوان القصيدة
- يا سيّد الصّدق	"خمـس لوحـات"	- يا صاحبي خشبا صار قلبك	"تسع قصائد لإنسان آخر
- يا ثاني اثنين في الغار	"خمـس لوحـات"	- يا أنا	القرن"
- يا هذا اقترب	"في انتظار الذي يأتي"	- يا صاحبي	"تسع قصائد لإنسان آخر
- يا حلم العصر	"في انتظار الذي يأتي"	- يا نفسي .. تساءلي :	القرن"
- ويا ضمير الصّوت	"في انتظار الذي يأتي"	- أيّها العام	"خمس قصائد لعام 2002"
- يا صاحب الزّمان	"في انتظار الذي يأتي"	- يا قمر العشيّة البعيد	"خمـس قصائد للصّيف"
- يا صاحب قلب ...	"في انتظار الذي يأتي"	- يا بقايا الضوء في الدّماء ويا نجوم	"خمـس قصائد للصّيف"
- يا سيّد الحرف فاكتب هواك	"سبع قصائد للموت"	الشّاردين في أقاصي الأرض	"خمـس قصائد للصّيف"
- يا سيّدي ... أسئلة ساذجة	"خطاب مفتوح إلى أهل	- يا بشرا لا قلوب لهم ..	"خمـس قصائد للصّيف"
خضراء	داحس" والغراء	- يا شعر لي منك ما يشتهي الطّفل	"ثلاث قصائد للشعر"
- أيّها اللّيل لا تنجل		- يا أيها العائدون أفيقوا	"معزوفـة غرناطيـة"
- أيّها الداحسيون.			"معزوفـة غرناطيـة"

(1) محمود مطرجي : في النّحو وتطبيقاته، ص407.
(2) عبده الرّاجحي : التطبيق النّحوي، ص278.

- وسنمثّل لجملة النّداء بجملة من قصيدة "في انتظار الذي يأتي" :

~~يَا صَاحِبُ الزَّمَانِ~~

انْكَسَر الوَقْتُ

وضَاقَ صَدرُ الأرْضِ

لاَ مكَانَ للْعدْلِ

وَلاَ لِلحُبِّ

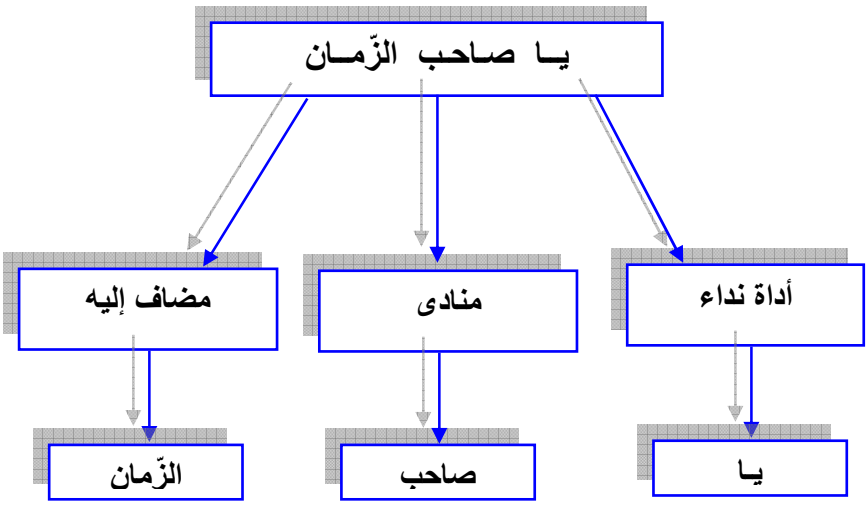
لاَ مَكَانَ لِلإنْسَانُ

أخْرُجْ إلَيْنَا مِن أعَالِي الرُّوحِ

إنَّ الأرْضَ غَابَة لِلقتْلِ

غَابَة للزَّمنِ الوَحْشِيُّ(1)

- فجملة :



- وهي جملة مكوّنة من أداة النّداء "يا"، ومنادى منصوب بالفتحة وهو مضاف المتمثّل في : "صاحب" و "الزّمان" مضاف إليه.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص77.

فالشّاعر ومن خلال هذه الجملة "يا صاحب الزّمان" يحاول الهروب من واقعه الذي لم يعد يسعه، فعندما تضيق الأرض ويختنق الصوت يصبح الزمان بوتقة تضمّ مشاعر وأحاسيس الشّاعر، إذ يصبح كل شيء عنده عدم، فالوقت هو اللاّوقت والزّمان هو اللازمان، والإنسان هو اللاإنسان، وبالتّالي تصبح الغربة النفسية ملاذا يستنجد به الشّاعر لينقل تلك الأرواح الوحشية التي تعيش في زمان وحشي.

وما يمكننا قوله بعد هذه الجولة في ثنايا البنى التركيبية هو أن الشّاعر وظّف جميع أنواع الجمل، إلاّ أنّها وردت بنسب متفاوتة بين الفعلية والاسمية والإنشائية، وقد جاءت مليئة بالدّلالات والإيحاءات التي ثمّنت قصائده، وقد كان للجملة الفعلية النّصيب الأكبر في الدّيوان وهذا ليس بالأمر الغريب، ذلك أن الشاعر في حاله سرد وتقرير لحقائق عاشها ويعيشها فكانت "الجملة الفعلية" الوسيلة الأبرع للإفصاح عمّا يجول بخاطره ووجدانه من مشاعر غلب عليها الحزن، فالحزن عند "المقالح" « رفيق دائم وصديق حميم، ومهماز لابد منه لكي نواصل الحياة بقدر من النّقاء »[1]، هذا ما يؤكّد لنا أن حزن الشّاعر مصدر إلهام وإبداع لا علاقة بينها وبين اليأس والتشاؤم.

(1) إبراهيم الجرادي : إشارات أولى ضمن كتاب الحداثة، ص24.

3- شعريّة البنى الصرفية :

في هذا المستوى نودّ التعرّض إلى مجمل البنى الصرفية المكونة للنصوص الشعرية "في الدّيوان"، التي شكّلت ظاهرة جمالية متميّزة.

يعتبر "علم الصّرف" من العلوم الهامّة في تحديد معنى الكلمة، وذلك من خلال الضّبط الدّقيق في القالب الوزني للكلمة هذا من جهة، ولتطابقها مع الصوت والمعنى من جهة أخرى[1].

- فالصّرف أو التّصريف لغة : ردّ الشيء عن وجهه، وصرّف الشيء أعمله في غير وجهه وكأنه يصرفه على وجهه.

- والصّرف اصطلاحا : علم بأصول تعرف بها الأحوال أبنية الكلام التي ليست بإعراب[2].

وهو العلم الذي تعرف به الأبنية المختلفة للكلام، وما يشتقّ منها كأبواب الفعل وأصل المشتقات والمصادر بأنواعها والتّصغير والنّسب، ويتمثّل في القواعد والقوانين التي تعرف بها أحوال أبنية الكلمة، ممّا ليس بإعراب ولا بناء.

إذن فالصّرف هو العلم الذي ينظر في الكلمات مستقلّة عن الجملة ويعالج مختلف التغيرات المختلفة التي تلحق هذه الكلمات حسب قواعد متعارف عليها من تذكير وتأنيث، وإفراد وتثنية، وجمع مختلف أحوالها العارضة لها من صحّة وإعلال ونحوهما، كما يبحث في صنع الكلمة وتحويلها إلى صور مختلفة بحسب المعنى المقصود[3].

(1) رابح بوحوش : البنية اللغوية، ص97.
(2) فارس محمد عيسى : علم الصّرف "منهج في التعليم الذّاتي"، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 20.
(3) صالح بلعيد : الصّرف والنحو، ص163.

ولذلك سنتطرّق إلى ما احتواه "الديوان الشّعري" من بنية أفعال اعتمادا على الأوزان الفعلية، بداية بالصّيغ البسيطة والصّيغ المركّبة.

1.3- بنية الأفعال :

الفعل هو الذي يحدثه الفاعل من قيامه أو قعوده أو نحوهما هذا في اللغة، وفي الاصطلاح هو كلمة تدل على معنى في نفسها مقترنة بأحد الأزمنة الثلاثة : الماضي المضارع، الأمر.

- كقولنا : - سافر على أمس ← ماضي

- أنا أسافر اليوم ← مضارع

- سأسافر غدا مستقبل[1]

هذا من ناحية الزّمن، أما من ناحية الوزن فكالتالي :

- أوزان **الفعل الثلاثي المجرّد :** (فَعَّل، فَعْلَ، فعلْ، فَعُلَ ...).

- المزيد بحرف واحد : أَفعَل، فَعَّل، فَاعِل.

- المزيد بحرفين : انْفَعَلَ، افْتَعَلَ، تفَاعَلَ.

- المزيد بثلاثة أحرف : استَفْعَل، افْعَال، افْعُول، افْعَوْعَل.

الرّباعي : فَيْعَلَ، فَعُولُ.

- الرّباعي المزيد بحرفين : افْعلَّلَّ، افعلْلَلَ.

- أوزان الخماسي : فعلَّلْ، فَعْلَلْلَ ...

ولكنّنا أردنا استنباط الفعل الثلاثي من "ديوان الشّاعر"، لأنه يمثل ظاهرة بارزة فيه.

(1) ينظر : إياد عبد المجيد إبراهيم : في النحو العربي (دروس وتطبيقات)، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص 14.

ويمكن لنا استخراج بعض الأوزان أو الصيغ من "ديوان بلقيس وقصائد لمياه الأحزان"، وذلك في الجدول الآتي :

- الفعل الثلاثي : "فَعَلَ"

الفعـل	مـاضـي الفعل	وزنـه	عنـوان القصيـدة
هطلت	هطل	فعـل	بلقيـــس[1]
تزيل	زال	فعـل	بلقيـــس
وهب	وهب	فعـل	بلقيـــس
عاد	عاد	فعـل	بلقيـــس
كانت	كان	فعـل	بلقيـــس

بكت	بكى	فعـل	بلقيـــس
راح	راح	فعـل	بلقيـــس
أرى	أرى	فعـل	بلقيـــس
قال	قال	فعـل	بلقيـــس
عش	عاش	فعـل	بلقيـــس
حار	حار	فعـل	بلقيـــس
باعوا	باع	فعـل	بلقيـــس
شابت	شاب	فعـل	بلقيـــس
سكبت	سكب	فعـل	بلقيـــس
رسمتها	رسم	فعـل	بلقيـــس
شاخت	شاخ	فعـل	بلقيـــس

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص09-21.

- الفعل الثلاثي المزيد بحرف :

الفعل	وزنـه	عنوان القصيدة	الفعـل	وزنـه	عنوان القصيدة

أقفل	أفعل	"بلقيـــس"	يهطل	يفعل	"ضريح من الكلمات لمريم"
تعبث	تفعل	"بلقيـــس"	يغلق	يفعل	"خمس لوحات"
تخرج	تفعل	"بلقيـــس"	أوصل	أفعل	"خمس لوحات"
أطرد	أفعل	"بلقيـــس"	أوصد	أفعل	"خمس لوحات"
يلعق	يفعل	"بلقيـــس"	أطلق	أفعل	"خمس لوحات"
تنقش	تفعل	"بلقيـــس"	تغسل	تفعل	"إيمـــاء"
يرسم	يفعل	"بلقيـــس"	يصنع	يفعل	""إيمـــاء"
يسند	يفعل	"بلقيـــس"	يلمع	يفعل	"إيمـــاء"
يشرب	يفعل	"رومانتيكيات"	يخرج	يفعل	"إيمـــاء"
يخرج	يفعل	"رومانتيكيات"	أرجع	أفعل	"سبع قصائد للموت"
أطلق	أفعل	"أسئلة ومرايا"	يعجز	يفعل	"سبع قصائد للموت"
أبحث	أفعل	"أسئلة ومرايا"	يثقل	يفعل	"سبع قصائد للموت"
تفتح	تفعل	"ضريح من الكلمات لمريم"	أصعد	أفعل	"سبع قصائد للموت"
أهدأ	أفعل	"تسع قصائد لإنسان آخر القرن"	ترحل	تفعل	"خمس قصائد لعام 2002"
يعصم	يفعل	"تسع قصائد لإنسان آخر القرن"	تقرآ	تفعل	"خمس قصائد لعام 2002"
يكتب	يفعل	"خمس قصائد لعام 2002"	تسقط	تفعل	"خمس قصائد لعام 2002"
يلهث	يفعل	"خمس قصائد لعام 2002"	تمشي	تفعل	
يجرح	يفعل		أغمض	أفعل	
تنهش	تفعل		ينقر	أفعل	
تفتح	تفعل		يغدق	يفعل	

- الفعل الثلاثي المزيد بحرفين :

الفعـل	وزنـه	عنوان القصيدة

تساقط	تفاعل	"بلقيـــس"
يتكئ	ينفعل	"بلقيـــس"
ينهدم	ينفعل	"ضريح من الكلمات لمريم"
اغتسل	انفعل	"في انتظـار الـذي يـأتـي"
ينسكب	ينفعل	"خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء"
ينكشف	ينفعل	"تسع قصائد لإنسان آخر القرن"
يجسّ	يفعل	"خمـس قصائـد للضّيـف"
تساقط	تفاعل	"إلى أصدقائي الذين رحلوا عام 1997"
احتشد	انفعل	"ميـراث مبتّل بالـدّم والهذيـان"
انكسر	انفعل	"نـزيـف الـرّوح"
يطارد	يفاعل	"منـامـات الضعـانـى"
تنشرح	تنفعل	"منـامـات الضعـانـى"

- الفعل الثلاثي المزيد بثلاث أحرف :

الفعـل	وزنـه	عنوان القصيدة
انسكبت	انفعلت	"خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء"
يتساقط	يتفاعل	"إلى أصدقائي الذين رحلوا عام 1997"
انكسرت	انفعلت	"نـزيـف الـرّوح"
يتحسّس	يتفعّل	"نـزيـف الـرّوح"

يلاحظ من خلال الجداول السابقة ، الفعل الثلاثي المجرّد على وزن "فعل"، والفعل الثلاثي المزيد بحرف قد جاء في الطليعة، ثم يأتي بعدهما الفعل الثلاثي المزيد بحرفين و

الفعل المزيد بثلاثة أحرف بمعنى آخر، وجدنا أن الشاعر مزج بين صيغ مختلفة ويرجع ذلك لموقفه الذي يفرض عليه استخدام أوزان وعلى رأسها صيغة "فعل"، وذلك للدّلالة اللّغوية التي اقتضت تشكيل جمل للتعبير عمّا يجول بخاطر الشّاعر لغويّا وصوتيّا ممّا جعل تراكيب الشّاعر وأفعاله على وجه الخصوص تمارس تأثيرا خاصّا على مشاعر المتلقّي.

صيغة فعل هي حصاد لتجارب الشّاعر الماضية، فهو يستحضرها وينشرها على أجساد قصائده ليعلقها على حبل الزّمن الماضي أو المضارع، أو هو نوع من البكاء على زمن وعالم مثالي ناشده الشّاعر في الماضي واستحضره في الحاضر جاهزا بصيغته الماضوية.

وبعد دراسة الفعل من ناحية الوزن ننتقل إلى دراسة الفعل من ناحية الزّمن في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان"، وسنعمل على إحصاء الأفعال الواردة في صورتها الماضوية والمضارع والأمر، وذلك في الجدول الآتي :

	الماضي	المضارع	الأمر	عنوان القصيدة

هطلت	تنحدر	انكسري	"بلقيــس"
ألقى	تتفتّح	أطرد	"بلقيــس"
جاء	تزيل	عش	"بلقيــس"
وهب	تخبّئ		"بلقيــس"
أعاد	تعبث		"بلقيــس"
قالت	تقذف		"بلقيــس"
اخفت	يتحسّس		"بلقيــس"
عاد	يغفو		"بلقيــس"
خبأت	ترفل		"بلقيــس"
تساقط	تعشق		"بلقيــس"
أضاع	تراوغ		"بلقيــس"
أقفل	تغيب		"بلقيــس"
قال	يخرج		
باحت	يرمّم		
شعشع	يورق		
أسلم	نتعلّم		
اكتحلت	تمنحك		
هطلت	يشتاق		
أعادوك	يلوك		
باعوا	تنتقي		
هرمت	ترفع		
شابت	تبعثر		
احتدمت	تخاف		
سكبت	يلعق		
غسل	يتّكئ		
امتدّت	تقول		
أيقظ	ترتعش		
أحيا	تتلألأ		
أثمر	تخرج		
أغلق	يتفجّر	ألمحت	"رومـانتيكيــات"
قالت	تنقش	أخرجي	"رومـانتيكيــات"
انسكبت	تنشق		"رومـانتيكيــات"

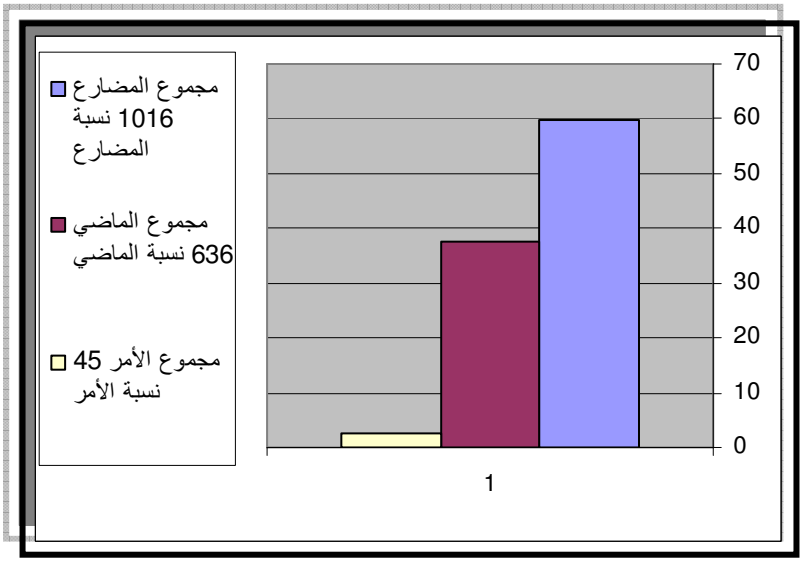
خبأت	يورق		"رومانتيكيات"
أفاضت	يكتب		"رومانتيكيات"
سمعت	يرسم		"رومانتيكيات"
خانت	تتعرّى		"رومانتيكيات"
	يدنو		"رومانتيكيات"
	يرتدي		"رومانتيكيات"
	يستحمّ		"رومانتيكيات"
	يشرب		"رومانتيكيات"
	تقتات		"رومانتيكيات"
	تمدّ		"رومانتيكيات"
	ترتعش		"رومانتيكيات"
	أشتاق		"رومانتيكيات"
	يهدهد		"رومانتيكيات"
	يرسم		"رومانتيكيات"
	تنكسر		"رومانتيكيات"
أخطأت	أطلق		"أسئلة ومرايا"
اخترت	أبحث		"أسئلة ومرايا"
تخلّى	يرسم		"أسئلة ومرايا"
دثّرني	انسكب		"أسئلة ومرايا"
أخفى	تحملّني		"أسئلة ومرايا"
عانقت	يوارني		"أسئلة ومرايا"
أيقضت	يتسوّل		"أسئلة ومرايا"
أطلقت	أتعثّر		"أسئلة ومرايا"
	أغفو		"أسئلة ومرايا"
	أشكو		"أسئلة ومرايا"
	ينام		"أسئلة ومرايا"

من خلال هذه الجداول يتّضح لنا أن "عبد العزيز المقالح" وظف الأفعال بمختلف

أزمنتها، إلاّ أن وجودها كان بنسب متفاوتة حيث كانت الصّدارة للفعل المضارع الدّال على الاستمرارية والتجدّد على الرّغم من المعاناة والألم، وجاء الماضي في مرتبة ثانية إلا أن استخدامه كان دالاّ على الاستمرارية وأتى الأمر في المرتبة الثالثة، ذلك أن الشّاعر ليس في موقف يسمح له بالتأمّر بل على عكس ذلك إذ هو في موقف وصف لمعاناته.

- والجدول التالي يوضح لنا نسبة ورود الأفعال وتواترها في الدّيوان :

مجموع المضارع	مجموع الماضي	مجموع الأمر
1016	636	45
نسبة المضارع	نسبة الماضي	نسبة الأمر
% 59.87	% 37.47	% 2.65



انطلاقا من هذه النّسب نلاحظ "هيمنة" الفعل المضارع على الماضي والأمر، وقد جاء ذلك تعبيرا عن تحدّي الشاعر لواقعه وماضيه رغم ألمه، فهو يصرّ على الاستمرارية ومواجهة الواقع المر ورفع كل التحديّات ومن أجل البقاء.

2.3- بنية الأسماء :

بعد أن تعرّفنا على بنية الأفعال نتنقّل للحديث أو الكشف عن بنية الأسماء الواردة في "الديوان" من مشتقات كاسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة وصيغة المبالغة.

والمشتق هو ما أخذ عن غيره أو مصوغ الكلمة المأخوذة من كلمة أو أكثر.

1.2.3- اسم الفاعل : وهو « اسم مشتق من مصدر الفعل المبني للمعلوم دال على الحدث ومن قام به مثل شرب : شارب، صعد، ضرب، ضارب »[1].

وهو اسم مصوغ للدلالة على الحدث ومن وقع عليه أو تعلّق به على جهة الحدوث والطروء[2].

وأما صيغته فهي من الفعل الثلاثي وتكون على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر.

(1) محمد منال عبد اللطيف : المدخل إلى علم الصّرف، دار المسيرة، عمان، ط1، 2000، ص 48.
(2) خير الدين هنّي : المفيد في النحو والصرف والإعراب، دار الحضارة، الجزائر، ط2، 1995، ص 211.

اسم الفاعل	وزنه	عنوان القصيدة
دائم	فاعل	"بلقيـــس"
فاتنة	فاعلة	"بلقيـــس"
ساكنة	فاعلة	"ضريـح من الكلمـات لمريـم"
حاضرة	فاعلة	"ضريـح من الكلمـات لمريـم"
باردة	فاعلة	"شتـائيـــة"
باحثا	فاعلا	"شتـائيـــة"
حاكم	فاعل	"خمـس لـوحـات"
هاطل	فاعل	"فـي انتظـار الـذي يـأتـي"
حاملا	فاعلا	"فـي انتظـار الـذي يـأتـي"
حاصدا	فاعلا	"فـي انتظـار الـذي يـأتـي"
صاعدة	فاعلة	"فـي انتظـار الـذي يـأتـي"
خالصا	فاعلا	"فـي انتظـار الـذي يـأتـي"
صافية	فاعلة	"سبـع قصـائـد للمـوت"
صافيا	فاعلا	"سبـع قصـائـد للمـوت"
عاصم	فاعل	"تسع قصائد لإنسان آخر القرن"
ناصعة	فاعلة	"تسع قصائد لإنسان آخر القرن"
باحثا	فاعلا	"خمـس قصـائـد للصّـيف"
عاشقا	فاعلا	"خمـس قصـائـد للصّـيف"
باحثة	فاعلة	"معـزوفـة غـرنـاطيـة"

من خلال الجدول السابق نلاحظ تواترا "اسم الفاعل" الذي كان بنسبة قليلة ومتواضعة.

وقد استعمل الشّاعر أوزانا تتراوح بين وزن "فاعل" و "فاعلة" ويشير إلى تنوّع الفاعلين في قصائده، ونجد استخدامه لاسم الفاعل جاء دالا على اضطراب نفسيته في بعض الأحيان.

ومن أمثلته الشعرية التي استخدم فيها الشاعر "اسم الفاعل" قوله في قصيدة "أشجان مائية".

كَانَ يمْطى فَوقَ هِضَاب التَذكُّرِ

هَا هُو ذَا هَاطِلُ

مثل حُلْمٍ خَفِيفٍ

أمُدُّ يَدِي نَحْوَهُ

أتَحَسَّسُ مَاءٍ بَرَاءتَهُ فَيَغِيبُ[1]

فاسم الفاعل "هاطل" قرين بالمطر الذي يغسل وجه العبوس على المدينة ويغرقها في أشجان مائية تحمل البراءة والخصب والنّماء فهي الحياة التي ينصبُها المطر على خيمة الأرض.

أما في قصائد لزمن الطفولة "باحثة" على وزن "فاعلة" مقرونة بتاء التأنيث دلالة على ضعف الطّفولة وحاجة إلى قنديل ينير سير دربها.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص325.

- ويقول في قصيدة أخرى "قصائد لزمن الطّفولة" :

تَرْحَلُ أَيَّامنَا غَيرَ آسِفَةٍ

نَحْوَ عُشْبِ الطُّفُولَةِ

بَاحِثَةً عَنْ قَنَاديلِ فضَّةٍ[1]

2.2.3- اسم المفعول :

وهو « اسم مشتق يصاغ من مصدر الفعل المبني للمجهول للدّلالة على الحدث وعلى من وقع عليه الفعل مثل مسموع »[2].

ويدل « على ما وقع عليه الفعل وعلى الذي وقع عليه المعنى، يصاغ من الفعل والمصدر الثلاثي المبني للمجهول على وزن مفعول »[3].

وهو كذلك اسم مشتق من الفعل المضارع المتعدّي المبني للمجهول ويدل على ما يقع عليه الفعل »[4].

- والجدول الآتي يوضّح ورود اسم المفعول في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" :

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص275.
(2) محمد منال عبد اللطيف : مدخل إلى علم الصرف، ص50.
(3) صالح بلعيد : علم الصرف منهج في التعليم الذاتي، ص100.
(4) عبده الرّاجحي : التطبيق الصّرفي، ص72.

الفعـل	وزنـه	عنوان القصيدة

مسكونا	مفعولا	"القصيـــــدة"
مشحونا	مفعولا	"القصيـــــدة"
مكسورا	مفعول	"القصيـــــدة"
معصوبة	مفعولة	"خمس قصائد لعام 2002"
مثلوم	مفعول	"خمس قصائد للصيف"
مرسوم	مفعول	"خمس قصائد للصيف"
مفتونا	مفعولا	"الغياب في ملكوت الكلمات"
مغمودا	مفعولا	"الغياب في ملكوت الكلمات"
مشتاقا	مفعولا	"الغياب في ملكوت الكلمات"
معشوقة	مفعولة	"الغياب في ملكوت الكلمات"
موصولا	مفعولا	"ميراث مبتّل بالدّم والهذيان"
مغسولة	مفعولة	"وجه البراءة النّائم"
موعود	مفعول	"تراتيل ومرايا"
مغمورة	مفعولة	"بياض اليقين"
مقذوفة	مفعولة	"قصيدة الحرب"

نلاحظ من خلال الجدول أن "اسم المفعول" كان حاضرا في بعض قصائد الدّيوان وغائبا في قصائد أخرى، وكانت نسبة وجوده معادلة أو موازية تقريبا "لاسم الفاعل"، وتنوعت صياغته بين وزن "مفعول" و "مفعولا" وهذا دلالة على حالة الشاعر النفسيّة التي جعلته في موقف كشف عن جراحه وحزنه الداخلي، ومن الأمثلة الشّعرية التي وظّف فيمه "اسم المفعول" قول الشّاعر في قصيدة "الغياب في ملكوت الكلمات".

لاَ تَقْتَرِبُوا مَا زَالَ ضَمْآن

إلَى صُبْحٍ بَرِيء الضَّوءِ

عَذْبُ الشَّمْس

فِي حَفْلٍ مِن الأَمْلاكِ

فـِي فَيضٍ مِن الدَّهْشَةِ والنَّشْوَةِ

مَهْلاً ...

إنَّهُ مَا زَالَ مَغْمُورًا بِوَهْجِ الحُلْمِ

مُشْتَاقًا إلَى الخُلْدِ المُقِيمِ[1]

و "الغياب في ملكوت الكلمات" هي عربون محبة لساحر "الكلمة" نزار قباني، فقد وظّف الشّاعر "اسم المفعول" مغمورا ومشتاقا لوقوعه في دائرة المفعولية فهو الذي غادر بجسده لكن وصاله بوهج الحلم لا زال مغمورا ومشتاقا.

إلى الخلد المقيم بعد أن خانته إرادة الحياة وتوقعت دقّات عمره فسقط القلم وارتعشت الكلمات وأبّنهُ "المقالح" في هذه القصيدة فجعله "مفعولا به"، بعد أن كان فاعلا في الكلمة.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص 181-182.

3.3.3- الصفة المشبّهة :

وهي اسم يصاغ من الفعل اللاّزم للدلالة على معنى اسم الفاعل، ومن ثمة سمّوه الصّفة المشبهة، أي التي تشبه اسم الفاعل في المعنى لكن الصرفيين يقولون : « إنّ الصفة المشبهة

تختلف عن اسم الفاعل في كونها تدل على صفة ثابتة »[1]، وعادة ما تبني « من بات فعل بكسر العين ومن باب فعل بضمّ العين »[2].

والجدول الآتي يوضّح ورود الصفة المشبّهة في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" :

الفعـل	وزنـه	عنوان القصيدة
جمال	فعال	"بلقيـــس"
سحيق	فعيل	"بلقيـــس"
غريبا	فعيلا	"بلقيـــس"
وحيدا	فعيلا	"بلقيـــس"
سوداء	فعلاء	"بلقيـــس"
حنينا	فعيلا	"بلقيـــس"
الأخضر	أفعل	"أسئلـة ومـرايا"
جميل	فعيل	"في انتظار الذي يأتي"
كئيب	فعيل	"في انتظار الذي يأتي"
لئيم	فعّال	"ينـابيـع أولـى"

(1) عبده الرّاجحي : التطبيق الصّرفي، ص70.
(2) محمد منال عبد اللطيف : مدخل إلى علم الصرف، ص52.

ما نلحظه في الجدول هو تنوّع أوزان أو صيغ الصفة المشبهة في ديوان الشّاعر، فتنوّعت ما بين وزن "فعيل" الذي ورد بشكل بارز (جميل، قديم، فسيح، كسب ...إلخ) وفعّال، وفعلاء وغيرها من الأوزان الأخرى، يقول الشاعر في قصيدة "بكائية" :

لَمْ يَبقَ إلاَّ المَوتُ يُنْقِذُنَا

يُحَرِّرُنَا مِن الزَّمَنِ الكَئِيبِ ← فَعِيلٌ

وَمِن مُخَاتَلَةِ اللِّئَامِ[1] ← فَعَّالٌ

4.3.3- الصّيغ المركّبة : إلى جانب الصّيغ البسيطة نجد ذلك الصّيغ المركبة التي وردت في ديوان الشّاعر بنسبة لا بأس بها وإذا ما قورنت بالصّيغ البسيطة نجدها أقل.

ونعني بالصّيغ المركبة الصيغ المكونة من أداة الجزم أو نهي أو نفي زائد فعل مضارع، نحو : "لن يفعل، لا تفعل، لا أفعل، قد أفعل، قد فعل، قد يفعل ..." إلى غير ذلك من الصّيغ تبعا لموقف الشّاعر أو الحالة التي يعيشها.

أ) صيغة "لا يفعل" : (لا النفي) + (فعل مضارع) ينام، ورود ذلك في قصيدة "منامات الصنعاني".

تُورِقُ أَشْجَارهَا كَمدًا غَامِقًا

وَأسَى لاَ يَنَامُ[2]

فصفة النّفي تحمل دلالتها لتشيع في أوصال النّص الشعري، فـ "الصّنعاني" لا ينام ولا يعرف الاستقرار والسّكينة فهو دائما في مد وجزر بين الحلم الموجود والواقع المر.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص 298.
(2) المصدر نفسه، ص239.

يُحَرِّرُنَا مِن الزَّمنِ الكَئِيب

وَمِن مُخَاتَلَةِ اللِّئَامِ

الملاحظ على "اللئيم والكئيب" أن من سماتها الثّبوت وقد جعلهما الشّاعر في هذا المقطع ثنائية تضع معادلة المجتمع بينهما الاثنين.

فالكآبة صفة العصر الرّاهن الذي يعاني تضخّما في الحزن واللئام صفة البشر وما آل إليه تحت ضل هذا العصر.

ب) صيغة قد فعلو : أداة تحقيق + فعل ماضي.

- ورد ذلك في قصيدة "وجه البراءة النّائم" قول الشّاعر :

يَجْلِسُ الشُّعَرَاء إلَيهِ

وَقَد حَمَلُوا صَمْتِهِم فِي نَزِيفٍ طَوِيل[1]

إضافة إلى صيغة : قد + فعل المضارع

- وقد ورد هذا في "قصيدة الحرب" في قوله :

وَتَتَلفَّتُ المَآذِنُ مَذْعُورَةً

وَقَد تَجَمَّد الآذانُ فَوقَ الحِجَارَة العَتِيقَة[2]

ج) صيغة لم أفعل : أداة النفي والجزم + الفعل

- وجاء مثل ذلك في قصيدة "أسئلة ومرايا" حيث يقول "عبد العزيز المقالح" :

وَأُخْفِي رَأْسِي تَحْتَ سَحَابَتِه

لَمْ أنْدَم ،

عَانَقت الصَّمْت[3]

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص225.
(2) المصدر نفسه، ص 345.
(3) المصدر نفسه، ص35.

- وجاء كذلك في قصيدة "بلقيس" صيغة : لم + الفعل المضارع وذلك بقول الشاعر :

وَمِن كِبْرِيَّاءِ الجِبَال

ولَم تَنْحَدِر مِن سَماءِ الحرافَاتِ

د) صيغة ماذا تفعل : ماذا + فعل المضارع

- وهذا نجده في قصيدة "صباحية" حيث يقول الشاعر :

وَيَحْتَسِيَان غُيُوم الصَّبَاح الشَّفِيفَة

مَاذَا تَكُونُ[1]

يحاول الشّاعر باستخدامه الصّيغ المركبة إثبات ذاته رغم ما أصابه من ألم وحزن فهذا الاستخدام يعكس تركيبة نفسيته الحزينة، لكنه يحاول في النّهاية أن يثبتها رغم الصعوبات التي تعرض إليها إلاّ أنّه سيضلّ واقفا صامدا إلى نهاية طريقه.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص270.

بناءً عل ما تقدّم نستطيع القول إنّ الشّاعر زاوجَ بين الأفعال والأسماء في بسطه لهذه المعادلة الشعرية الجديدة، حيث استطاع الشّاعر وعن طريق هذه المزاوجة أن يمنح ديوانه نفسا حيويا ودفقا شعوريا أثرى بناءه وأخصب في نسج معانيه، وما استخدامه لتلك الأفعال إلاّ من باب التعبير هن الحركة لا الثّبات، حركة نفسية الشّاعر في تذبذبها بين الماضي والحاضر، وما هذه الحركة أيضا إلاّ تعبيرا عن حركة نفسية المجتمع العربي بصفة عامة واليمن بصفة خاصة وتوترها وتمزّقها.

وتأتي بنية الأسماء لتعطي للقصيدة نفسا حيويا آخر تزرعه في ملفوظاتها.

وقد وفق الشّاعر في هندسة نص خاص به وذلك من خلال إقحامه للفعل المضارع، الذي تربّع على عرش الأزمنة الأخرى من ماض وأمر وكأن الشّاعر يريد أن يستمرّ ويصارع الحياة رغم كآبتها وحزنها وآلامها، وكذلك الأمر بالنسبة لبنية الأسماء، فقد تعادل اسم الفاعل واسم المفعول في الورود، أضف إلى ذلك أن الصفة المشبهة جاءت على صيغ مختلفة، أمّا فيما يخص الصّيغ المركّبة فقد تراوحت بين النّهي والنّفي والتحقيق حسب نفسية وموقف الشّاعر الذي يراوده في كل مرّة.

4- الحقول الدّلاليّـة :

اللّغة مؤسسة اجتماعية لأنها تعتبر من أهم وسائل الاتّصال والتواصل بين الفرد والمجتمع، ولا تتجسد أهميتها عندما من حيث هي مفردات مستقلّة عن بعضها البعض فلا بد لتلك المفردات من رابط دلالي يجمعها.

لقد عرّف "جورج مونان G.Mounin" الحقل الدلالي على انه : « مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عامي حدّد بالحقل »[1].

ويعرف "جون ليونز" الحقل قائلا : « إنّ الحقل الدلالي هو مجموعة جزئية لمفردات اللغة »[2]. وهذا يعني أن الحقل يتضمّن مجموعة كثيرة أو قليلة من الكلمات تتعلّق بموضوع معيّن وتعبّر عنه.

تعتبر نظرية الحقول الدلالية من أهم النظريات الدلالية في دراسة المعنى وتطورت هذه الدراسات وأغدقت الجهود في مضمارها وحضيت بالتنقيب والاهتمام من قبل العلماء، ويعد البحث في الحقول الدلالية مثمرا وخصبا وبخاصة في الميدان الأدبي الذي يتميّز بالمعاني الإيحائية والنّادرة، كدراسات الحقل الدلالي بمفردات عند كانت أو في جنس أدبي فيبحث عن مجموع المعاني[3].

(1) صالح بلعيد : قضايا الفقه واللغة العربية، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر،الجزائر، ط1، 1978، ص 419.
(2) أحمد مختار عمر : علم الدلالة، ص 79.
(3) صالح بلعيد : قضايا الفقه واللغة العربية، ص419.

ولنظرية الحقول الدلالية جملة من المبادئ أهمها :

1- لا تشترك الوحدة المعجمية في أكثر من حقل، فمثلا كلمة (رجل) نجدها ضمن الحقل الدلالي الخاص بالإنسان، ولا نجدها ضمن أي حقل دلالي آخر.

2- لا توجد وحدة معجمية ليس لها حقل معيّن مثلا كلمة (بنت) تنتمي إلى الحقل الدلالي الخاص بالإنسان، وكلمة (أرض)، تنتمي إلى حقل دلالي خاص بالطبيعة، وكلمة (خيل) تنتمي إلى الحقل الدلالي الخاص بالحيوان وهكذا.

3- يجب مراعاة السياق الذي ترد فيه الكلمات.

4- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النّحوي، فإذا أخذنا على سبيل المثال الجملة التالية : شرح الأستاذ الدّرس، فكلمة الأستاذ ندرسها على أنها فاعل ولا يمكن دراستها مستقلة عن تركيبها النحوي[1].

إنّ علم الدلالة في متابعته دلالة الألفاظ يقوم بدراسة الحقل الدلالي وذلك باعتبار أن النص عبارة عن حقول دلالية في بؤرة الدلالة وتتجلّى تلك الحقول من خلال التكرارات والمترادفات[2].

ومن خلال قراءتنا للديوان تبيّن لنا منذ الوهلة الأولى، أنه غاص بحقول دلالية شتّى والجدول التّالي يوضّح ذلك :

(1) أحمد مختار عمر : علم الدلالة، ص70.
(2) راوية يحياوي : شعر أدونيس البنية والدلالة، ص84.

أولا- حقل الحزن :

القصيدة	الكلمة	تواترها
بلقيس ————————	أحزانها، المكسور، الصمت، بكت، يبكي، مرارته، الحزن، الموت، القبر، الحروب، وحيدا، غريبا، دمها، مذبوحا.	14 مرّة
رومنتكيات	صمته، تدفنوا، يصطادنا، مصرعه، خانت، المحزون، ثورات، نار.	08 مرّات
أسئلة ومرايا	مسجون، أشكو، صمتي، دثرني، أندم، الصمت، الحزن، الحسرات، تخلّى، مكسورا، تسرق، يصطاد،	16 مرّة

	تنهل، يتخلّى، يهجرني، معتمة.	
ضريح من الكلمات لمريم	الذاوي، جمر، ماتت، الجوع، الحزن، الموت، ضريحا، صمت، ينهدم، الألم، دم، حزني، خيبته، ضريح.	15 مـرّة
شتائية	داكن، تخاف، يكسر، عزلتها، المفقرات، أحزانه، كآبته.	07 مـرّات
خمس لوحات	الظلمة، دم، العزلة، اليتامى.	04 مـرّات
إيماء	دم، الدّم، السوء، السجن، ذنوب، زنازنهم.	06 مـرّات
في انتظار الذي يأتي	شوك، تخش، رماد، احترقت، حزنا، شابت، اضمحلّ، انكسر، ضاق، القتل، الوحشي، الغريب، الظلام.	13 مـرّة
سبع قصائد للموت	القبر، المخاوف، الحقد، الموت، مظلمة، الرعب، أدفن، موتي، ترحل، أحزاننا، تموت، تموت.	12 مـرّة

القصيدة	دمى، صمتها، يحزن، مكسور، الخوف، الحزن، أحزاني، اصطدمت، يجوع.	09 مـرّات
خطاب مفتوح لأهل داحس والغبراء	الموت، حزن، خنقهم، هاوية، ارتحلي، ذبحت، حزنا.	07 مـرّات
~~تسع قصائد لإنسان آخر القرن~~	تخاف، شرّ، ظلمات، الحزن، الخوف، نار.	06 مـرّات
خمس قصائد لعام 2002	جامد، الخائف، شاردة، مضى، القبر، النعوش، رفضا، بكت، احترقت، تنكسر، الذابلات، تتعرّى، تنهش، الموت، الذبول، اختفى، احترقت، الغامضة، الشيب، تشتكي، تسقط، التجاعيد، الصّمت، تخشى، تبكي،	36 مـرّة

	الحرب، تكره، القاتلة، عتمة، الجوع، القتلى، اليتامى، الحرب، نارها، اشتعال، تحاصر.	
خمس قصائد للصيف	حزنه، صمتها، الذئاب، الفراغ، قبورهم، خائفون، نفيت، الدم، تحوم الدموع، الخائف، بكى، الشاحنة، قبورنا، القحط.	15 مـرّة
ثلاثة قصائد للشعر	أوجاعنا، أحزاننا، شارد، الصّمت، الجمر، اشعالاتها، منكسر، خالية، خيبته، ميّت	10 مـرّات
معزوفة غرناطية	قبر، ينأى، الحزن، الزّوال، الفناءات، الدّموع رماد، تطارد، ، تصطاد، تهجرنا، الحزينات، خنجرا، بكاء، أنين، رجل، الحقد.	16 مـرّة
ما تيسّر من رعشة الخوف	وداعك، الدّمع، مشتعلا، البكاء، الموت، الرّماد الرّصاص، الميتة، أعدائك، دمك، انكسرت، الحاقدين، القتل، الحزين، رحلت، الفراغ، الخوف، دمعي، نموت، نغور، يخنق، اكتوى، المغرقين، قتل، أزهق، الظلمات، الوساوس، الصّمت، الدّم، أرهب، أعدائك.	31 مـرّة
ثلاث قصائد	الكآبة، يبكي، الحقد، الموت، الخوف، البرد، الحزن، القتلى، صمت، للموتى، باكية، صمت.	12 مـرّة
الغياب في ملكوت الكلمات	الموت، الوفاة، تغادرنا، ننكسر، النّعش، الباذخات، القتنة، تموت، مثواه، حزنه، الحزن، نار، يمضي، الحزن، قتلناك، الخوف، تقتل، يموتون، غربة، كفن، قاتم، أحزان، أوجاع، القبر، الأكفان.	25 مـرّة
إجهاش	بكى، أجهشت، أخاف.	03 مـرّات
إلى أصدقائي الذين رحلوا عام 1997	يرحلون، أحزانهم، يذوب، النّفاذ، يئن، يصرع، النّزيف، الموت، المر، ينقض، جراحه.	11 مـرّة
لؤلؤة	يرحلون، صامتة، البكاء.	03 مـرّات
ميراث مبتل بالدّم والهذيان	حزنه، أحزانه، الخوف، الأفاعي.	04 مـرّات
صعود القصيدة	دم، نازفا، تشابكت، أوجاع، أنّات، ارتطام، ميّتة، منهكة، الشرّيرة.	09 مـرّات

وجه البراءة النّائم	الدّموع، الجثث، الظلمات، حزنهم، الحزن، صمتهم، نزيف، تلهث، دم، تهشّم.	10 مـرّات
نزيف الرّوح	انكسرت، الكفن، أوجاع، الرّاحل، أقهر، المحنة، أرثي، الباكي، أدمت، مات، نعشك، قبرك، موتك، حزن، وداع، النّزيف، مثواك، الغرقي، شجون، اليأس، المر.	21 مـرّة
منامات الصنعاني	خوف، فراغي، الذئاب، احتراق، الدّم، خوفي، الفقراء، زنازن، يطارد، تصرخ، أحزانهم، الفجيعة، م.....، أدفن، بكاء، الموت، الحزن، الخوف، الجنون، نشرّد، يرتمي، أحزانها.	22 مـرّة
بقايا حبر مضيئ	دثرني، النّار، عطش، الحيرة، الرّهبة، استوحشت، رحلت، تناحر، مشتعل، فجائع، خاسرة، العتمة.	12 مـرّة
ثلاث رسائل	تصرخ، ذابل، نازفة، أشتكى، خسروا، نأت، شوكا، الرّذيلة، الحزين، الشّاحبة، الحزينة، ترحلين.	12 مـرّة
قصائد الظهيرة	المكسور، يبكي.	مرّتــان
صباحية	الدّموع، نيرانها، أهرق.	03 مـرّات
قصائد لزمن الطفولة	الخوف، ترحل، مبعثرة، غارقة، الحزن، الصّامتة، شاحب، تودّعهم، الظلمات، أشواكه، الحزن، قلق، صرخة.	13 مـرّة
ينابيع أولى	بكيت، يبكي، النّار، الظّلمات، الأحزان، دمي، المجروح، الغريبة.	08 مـرّات
بكائية	الموت، رماد، تحزن، الأيتام، المقابر، خانت.	06 مـرّات
بطاقة للقرن الجديد	نشتكي، جنون، الحقد.	03 مـرّات
تراتيل ومرايا	أفرّ، شكوت، بكى، أحزاني، عطش، دم، انكسرت، ذبلت، النّسيان، عتمة.	10 مـرّات
بياض اليقين	موتها، تنوح، تشكو، الرّعب، الخوف، شاردة، أوجعتني، الحزن، الذّبول، تقتل، الذّابلة، ساقطة، غريبا، الوحيد، الموت، دموع، يكسر، الظلمة، القاتلة.	19 مـرّة
أشجان مائية	يعذب، عتمة، دمي، شجن، تبدد، منسية، شاحب، المغيب.	08 مـرّات

خمس قصائد لمياه الأحزان	ظلمتي، خانت، الفجيعة، يكسر، تنزف، دفنت، أحزانها، خدعتني، دمي، الخوف، الحروب، وداعا، حزني، قبرا، ارتحل، وحيدا، هجرتني، القبور.	18 مـرّة
قصيدة الحرب	الحرب، تسلبني، وحدتها، الموت، الجراح، الحقد، مات، قبورا، الكآبة، الظّلام، الخراب، صامت، دمعه، الحزينتين، المرارات، الحقد، متخنة، حزنه، مذعورة، الرّعب، القتلة، الدّم، ماتت، شاحب، دمع، الحزن، أوجاعنا، نموت.	28 مـرّة
مرثية تليق بالوطن	يطفئ، المتعبين، الإثم، تخون، متناثرة، شاحبة، الخناجر، قتيلة، المحنة، الظّلمات، تبكي، يغرق، قاتلة، السّكين، المسموم، مقابرنا، حزنا، الإعصار، الدّم، تلاشت، موت، الذّابل، مات، يغفلون، قتلوا، المطعونة، الخوف، الكذاب، الظلمة، القتل، يختصمون، يذبحني، صرخت.	33 مـرّة

يتصدّر هذا الحقل قائمة الحقول الدلالية، إذ بلغ تردّد مفرداته خمسمائة وأربع مرّات (504) بنسبة 46.06%، وقد وردت مفرداته الحقل على النحو الآتي : (الحزن، الموت، القبر، الدّموع، النّعش، الدّفن، مخاوف، ظلم، قتل ...الخ).

وهذه الألفاظ رغم ورودها في حقل واحد وهو "حقل الحزن"، إلا أنّها تتميّز بالتنوّع فمنها ما جاء متعلقا بالحزن في حدّ ذاته نحو قول الشّاعر :

يَهْطِلُ الحُزْن رَملاً على كَبِدِي

وَالقصَائِد

يَنْهَدِمُ الشَّرْق لاَ شَمْس فِي الأفُقِ[1]

- ومنها جاء على هيئة صفات أو نعوت نحو قول الشّاعر في قصيدة "ثلاث رسائل" :

وَهذا شَجَر المِيلاَدِ ذَابِلٌ

نَازِفَةٌ أحْلاَمهُ[2]

- ومنها ما جاء مرتبطا بأماكن تدلّ على الحزن نحو قول الشّاعر :

وَشَعْشَع وَجْهكَ بَعدَ المَوتِ

وَبعْد القَبرِ[3].

- وأكثر ألفاظ الحقل شيوعا "الحزن" و "الخوف" وهاتان المفردتان لعبتا ومثلتا دورا وسببا في حزن الشّاعر، وما يؤكّد ذلك قول الشّاعر في قصيدة "ميراث مبتل بالدّم والهذيان"، حين يختلي لحزنه :

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص27.
(2) المصدر نفسه، ص255.
(3) المصدر نفسه، ص 10.

وَيَخْلَع الضُّلُوع خَارِجًا مِن جِلدِهِ

وَشَكلِهِ

سَاعَة يَرْتَدِي أَحْزَانَهُ

يَفِرُّ مِن أعْضَائِهِ

مُسْتَنْجِدًا بِمَا فِي الحَرفِ

مِن ظَلَّ وَمِن ضِيَّاءِ[1]

- فالشّاعر في هذا المقطع يصف مشهدا جديدا للحزن، فعند الاختلاء للحزن لا يجد الشّاعر ملاذا آمنا سوى حرفه ليستنجد بما فيه من ظلّ وضياء.

ممّا سبق يتّضح لنا أنّ "حقل الحزن" كان طاغيا على مدونة الشّاعر، فـ "المقالح" يحترف بقوّة "الحزن" فيقول : « الحزن قد يداهمني وأنا ماش في الطّريق، وقد يتسلّل إليّ ليلا، قد يحاصرني وأنا أرى أطفالا يسيرون بالملابس الممزّقة ويضعون أقدامهم الحافية على الطّريق في وقدة الشّمس ... »[2]، وهذا ما أكّدته مفردات حقل الحزن التي عبّرت عمّا

يختلج الشّاعر من أحاسيس اتجاه وطنه الذي عانى ويعاني من ويلات الفقر والتخلّف والحروب.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس .. وقصائد لمياه الأحزان، ص210.
(2) إبراهيم الجرادي : إشارات أولى ضمن كتاب الحداثة المتوازنة، ص 16.

ثانيا- حقل الطبيعة :

القصيـــدة	الكلمـــــــة	عدد تـواترها
بلقيس	الأرض، السهول، الجبال، السماء، الشمس، النهر، الأكوان، طيف، إعصار، الصحراء، التراب، الوادي، الرمل، النجوم، مطرا، الحجارة، صخور، التّلال، البحر.	20 مرّة
رومانتيكيات	الأفق، الغيم، النهر، الحجارة	04 مرّات
أسئلة ومرايا	ضلال، الشمس	مرتان
ضريح من الكلمات لمريم	شمس، نجوم، واد، الأفق، الفضاء، غيمة، شواطئ، الأحجار، الأرض، قمر، نجوم، التراب.	12 مرّة
~~شتائية~~	~~أمطار، غيوم~~	~~مرّتان~~
خمس لوحات	الشمس، الأرض، ضلّها، السّماوات، فضاء، جبال، نهر، الحجارة، الأفق، النجوم، أحجار، صحراء، نجمة، نجوم	14 مرّة
إيماء	/	/
في انتظار الذي يأتي	المطر، السماء، طقس، الأرض، الجبال، نجمة، أرضنا، الأنهار	08 مرّات

سبع قصائد للموت	التراب، الرّمال، تراب، نهر، الشّاطئ، البحر، شمس، فضاء، الغيم، الأفق، ضلال.	11 مرّة
القصيدة	الغيم، الأفق، الأرض.	03 مرّات
خطاب مفتوح إلى أهل داحس و الغبراء	نجوم، الشمس، الرياح.	03 مرّات
تسع قصائد لإنسان آخر القرن	الأرض، الضوء، أحجارها، البحر، النهر، تراب، ماء، الطين، جبل، حجر، الفضاء	12 مرّة
خمس قصائد لعام 2002	جليدها، غيمة، الأرض، الأفق، سماؤنا، البحر، الصحراء، الفضاء، النجوم، أمطارها، بحر، الوديان، الخلجان، ريح.	14 مرّة
خمس قصائد للصيف	الشمس، نجومه، الجبال، البحر، ماءه، الأرض، ضلال، الرمل، الرياح، قمر، نجوم، الغيم، المطر.	13 مرّة
ثلاث قصائد للشعر	البحر، تمطر، ضلال، الماء، الفضاء، الشمس، الندى، الحصى.	08 مرّات
معزوفة غرناطية	الغيث، الأفق، غيمة، حجرا، الماء، وادي، تراب، الندى، غيمة، الرّمل، واد، الحجارة، الغبار، الرّيح، البحر.	15 مرّة
ما تيسر من رعشة الخوف	موجة، الرّياح، النّدى، الجبال، الشمس، الأرض، جبالا، سماء، فضاء، سحاباته، نهر، ماءه.	12 مرّة
ثلاث قصائد	الشمس، حجارته، سماء، فضاء، الأرض، البرد، الغيوم، التراب، الفضاء	09 مرّات
الغياب في ملكوت الكلمات	المطر، ماءه، النجوم، الشمس، الماء، الطبيعة، الأرض، الغيوم.	08 مرّات
إجهاش	//	//
إلى أصدقائي الذين رحلوا 1997	فضاء، تلوح، النّدى	03 مرّات
لؤلؤة	أحجارها، الغيم، الصخور، الكوكب، الأرض، الهواء، الشمس، النبع، الماء، النّدى، الأحجار، الرّمل.	12 مرّة
ميراث مبتل بالدم والهذيان	ضلّ، الأرض، البحر، الفضاء، السّماء، صخر، الشمس، النجوم، السماء، الفضاء.	10 مرّات
صعود القصيدة	شمس، الشمس، أفق، السّماوات، الغيم، الندى، الطين.	07 مرّات
وجه البراءة النائم	العواصف، حجرة، الندى، النجوم	04 مرّات

نزيف الروح	النجوم، الأفق، الأرض، نجما، النهر	05 مرّات
منامات الصنعاني	أرض، النجوم، الفض، ماء، حجارته، البحر، أمواجه، بحرا، الأرض، المحيطات، البحيرات، غيمة، الجبال، الحجارة، السماء، شمس، خلجانها، فضاء.	18 مرّة
بقايا حبر مضيء	شمس، نجوم، نجوما، ندى، الرّيح، الصّحراء.	06 مرّات
ثلاث رسائل	الشمس، واد، ندى، المطر، التراب، الحجر، غيمة، القمر.	08 مرّات
قصائد الظهيرة	الطبيعة، غبار، فضاء، الغيم، السحاب، الوادي، المطر.	07 مرّات
صباحية	ماء، الندى، شمس، الفضاء، الأفق، الطبيعة، السحابة.	07 مرّات
قصائد الزمن الطفولة	شاطئ، الضلال، أودية، ماء، نهر، شاطئ، النهر، التلال، الشمس، الظل، الرّيح، العاصفة، الأرض، غيوم، الأفق، النجوم، الرّياح، نهرا.	18 مرّة
ينابيع أولى	غيمة، السحابة، النجوم، الشمس، الأرض	05 مرّات
بكائية	الأرض	مرّة واحدة
بطاقة للقرن الجديد	غيمة، سحابة، سماء، ثلوج، شمس، النّدى	06 مرّات
تراتيل ومرايا	وديانه، شطآنه، برق، السماء، ماء، الحجر، نجوم، شمسا.	08 مرّات
بياض اليقين	التراب، ضلال، ظل، الأرض، الفضاء.	05 مرّات
أشجان مائية	الماء، شمس، الظل، السّحابة، الأرض.	05 مرّات
خمس قصائد لمياه الأحزان	الجبال، الرياح، الشمس، سماء، الغيم، سمائي، الفضاء، الأرض.	08 مرّات
قصيدة الحرب	النجم، الأرض، الهواء، الحجارة، الجبال، الوديان، الشواطئ، الشمس، السّماء.	09 مرّات
مرثية تليق بالوطن	البحار، الصحاري، غبار، ماء، فضاء، الأفق، الصّخر، صخرا، الإعصار، أمواج، جبال، الأرض، البحر، الصحراء، رمال، الشمس، الكون، الرياح.	18 مرّة

يأتي "حقل الطبيعة" في المرتبة الثانية، إذ تكرّرت مفرداته 309 مرّة، بنسبة (28.24 %)، وتمثلت مفردات هذا الحقل في : (الأرض، السهول، الجبال، الشمس، النجوم، الحجارة، البحر، الأفق، الغيم، الرّمال، الظلال، الإعصار، الصحراء، التراب، الأودية إلى أخره.

بمعنى آخر نالت مفردات الطّبيعة حظا وافرا في مفردات "المدونة الشعرية"، وقد يعود هذا إلى أن الشاعر يحاول أن يتجاهل الواقع الذي يعيش فيه محاولا أن يجسّد عالمنا خاصّا به في حضن الطّبيعة علّه ينسى همّا وحزنا عالقين في ذهنه، وفي نفسه وبالتالي يلجأ إلى الطّبيعة التي كانت ملاذا ورحبا واسعا لا يضيق.

ثالثا- حقل المكان :

القصيـــدة	الكلمـــــــة	عدد تواترها
بلقيس	القصر، القرية، القبيلة، القصر.	04 مرّات
رومانتيكيات	الشام، الشارع، الطرقات.	03 مرّات
أسئلة ومرايا	طريقي، بلاد.	مرّتان
ضريح من الكلمات	القرية، المكان، البلاد، قصر، الحقول، شارع.	06 مرّات
شتائية	المدينة، المنازل، المقاهي.	03 مرّات
خمس لوحات	مملكة، الشّام، النّيل، حدائق، القصور، المملكة، العراق، حدائق، مكّة.	09 مرّات
إيماء	//	//
في انتظار الذي يأتي	حقول، مكان، غابة.	03 مرّات
سبع قصائد للموت	المكان، غرفة، مكان، بلاد، بستان، مدائن، حدائق، الظريف.	08 مرّات
القصيدة	البلاد، داحس.	مرّتان
تسع قصائد لإنسان آخر القرن	الحقول، الشوارع، الحديقة، مدن، المكان.	05 مرّات

خمس قصائد لعام 2002م	عش، سقف، مدن، قرى، الوطن، رصيف، مخيّمات، الوديان، الخلجان.	09 مرّات
خمس قصائد للصيف	الحقل، المدينة، المعتقلات، المعسكرات، أعشاشا، بيوتنا.	06 مرّات
ثلاث قصائد للشعر	البراري، الشوارع، الحدائق	03 مرّات
معزوفة غرناطة	غرناطة، وادي، العريف، صنعاء، البراري، منزل.	06 مرّات
ما تيسّر من رعشة الخوف	البلاد، حقولا، الحدائق.	03 مرّات
ثلاث قصائد	مكان، الشّوارع.	مرّتان
الغياب في ملكوت الكلمات	غرفة، المكان.	مرّتان
إجهاش	البلاد، السّور.	مرّتان
إلى أصدقائي الذين رحلوا عام 1997	حدائق.	مرّة واحدة
لؤلؤة	قرية، حدائق، البيوت، مدينة، سقف، الحقول، القرية، حديقة.	مرّة واحدة
ميراث مثل بالدّم والهذيان	المكان.	مرّة واحدة
صعود القصيدة	الطريق.	04 مرّات
وجه البراءة النائم	المدينة، الحديقة، الطريق، الأزقة.	//
نزيف الرّوح	//	//
منامات الصنعاني	الحدائق، المساجد، المعابد، صنعاء، الشوارع، المدينة.	06 مرّات
بقايا حبر مضيء	خلجانا.	مرّة واحدة
ثلاث رسائل	غابة، حمّلونا، القبيلة.	03 مرّات
قصائد الظهيرة	القرى، حديقة.	مرّتان
صباحيّة	البيوت.	مرّة واحدة
قصائد الزّمن الطفولة	بيت، قرى، المدارس، المنازل، الطّرقات، مكان، الحدائق.	07 مرّات
ينابيع أولى	غرفته.	مرّة واحدة
بكائية	المدينة.	مرّة واحدة
بطاقة للقرن الجديد	//	//
تراتيل ومرايا	الكهف، طريقي.	مرّتان
بياض اليقين	المدينة، كهوف، خندق، بلد، وطني، بيت، سقف.	07 مرّات
أشجان مائية	//	//
خمس قصائد لمياه الأحزان	بيت، مملكته، قصور، مكان.	04 مرّات

قصيدة الحرب	البلاد، الوطن.	مرّتان
مرثية تليق بالوطن	موطنه، الواحة، الوطن، البيوت، القرى، شوارع، البلاد، وطن، البلد، بلاد، المكان.	11 مرّة

جاء حقل "المكان" في المرتبة الثالثة، إذ تكرّرت مفرداته مئة وواحد وأربعون مرّة (141) بنسبة 12.88 %، وهو من أكثر الحقول شيوعا في هذا الدّيوان، وتمثلت مفرداته في : (الحدائق، الشوارع، البيوت، القرى، المدارس، المنازل، الطرقات، المدن، المساجد، الحقول، القبيلة، البساتين، السّجون، الواحات، البلدان، الكهوف...).

وما نلاحظه ممّا سبق اتّساع حيّز المكان الذي تعامل معه الشّاعر، كيف لا وهو أحد أهم أسباب الحزن الذي اعتراه الشاعر، ودليل ذلك مفرداته التي عبّرت عن ضيق المكان، هذا الأخير الذي كان فضاء رحبا للحروب والصّراعات الدّاخلية بين الشّعب الواحد ممّا دفعت بالشاعر إلى خلق أمكنة جديدة داخل الرّوح.

رابعا- حقل الزّمن :

القصيـــدة	الكلمـــــــة	عدد تواترها
بلقيس	صبح، الزّمان، يوما، الزّمان، القديم، مواقيت، الصباح، الماضي، وقتا، الأيام، زمن.	11 مرّات
رومانتيكيات	مواعيد.	مرّة واحدة
أسئلة ومرايا	مساء، صباح، مسائي، غدي.	04 مرّات
ضريح من كلمات لـ (مريم)	الذاوي، زمان، القديمة، صبحا، ظهيرة، يوم، يوم آخر، الغرب، مساءٍ، قديم.	10 مرّات
شتائية	أيامنا المقفرات، الخريف، الرّبيع، الصّيف.	05 مرّات
خمس لوحات	لحظة، العصور، مواقيتها.	03 مرّات
إيماء	أيّامه، سنوات.	مرّتان
في انتظار الذي يأتي	العصر، الانتظار، ومضة، الزمان، الوقت، الزّمن، ألف عام.	07 مرّات
سبع قصائد للموت	الصّباح، غمضة، تمضي، فضاء.	04 مرّات
القصيدة	صبح، اليوم، الصبح، زمن، صباح، صبح، وقتها، النهار، المساء.	09 مرّات
خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء	//	//
تسع قصائد لإنسان آخر القرن	النّهار، العصر، المواقيت، الزّمان، الغيّاب.	05 مرّات

خمس قصائد لعام 2002م	كانون، للعامِ، الشّتاء، الرّبيع، عامّ مضى، وآخر أتى، العمر، عمرّ آخرّ، لحظة، عامّ يجيء، وآخر يطوي، يمضي، السنوات، عامّ، العمر، الزّمان، للعام.	17 مرّة
خمس قصائد للصيف	الأيّام، الوقت، العشيّة، أوقاته.	04 مرّات
ثلاث قصائد للشعر	مواقيت، صباح، ساعة، الوقت، زمنا.	05 مرّات
معزوفة غرناطيّة	الأمس، لحظة، عصر، زمان قديم، القديمة، اليوم، بالأمس، الصّباحات، عهد، عصور.	10 مرّات
ما يسرّ من رعشة الخوف	زمان، فصول، الصّباح، اليوم.	04 مرّات
ثلاث قصائد	الصّبح، اليوم، الزّمان، الفجر، غدُنا.	05 مرّات
الغياب في ملكوت الكلمات	عام، الزّمان، السّنين، اليوم، أيّامنا.	05 مرّات
إجهاش	العمر، قديم.	مرّتان
إلى أصدقائي الذين رحلوا عام 1997م	الغروب، العمر، وقت.	03 مرّات
لؤلؤة	الوقت، الزّمان.	مرّتان
ميراث مبتل بالدّم الهذيان	الزّمان، الأيّام، الأسابيع، القديم، فصول، الوقت، الصّبح.	07 مرّات
صعود القصيدة	//	//
وجه البراءة النّائم	الأمس، عصرك، الصبح، المساء.	04 مرّات
نزيف الرّوح	فجر، العمر، الأيّام، الوقت، يوم.	05 مرّات
منامات الضعائي	زمان مضى.	مرّة واحدة
بقايا حبر مضيء	تعرب، الصّبح، الغرب.	03 مرّات
ثلاث رسائل	العام، الزّمن، الزّمن الحاضر، زمان.	04 مرّات
قصائد الظهيرة	الظهيرة، ساعة.	مرّتان
صباحيّة	الصّباح.	مرّة واحدة
قصائد الزّمن الطفولة	ليالي، أيّامنا، الزّمان القديم، السّنين، عمرا، لأيّامنا، الأمس، زمن، ساعة، الصّباح، الوقت، اليوم، المساء، الصّبح، زمنا.	16 مرّة
ينابيع أولى	الصّباح، اللّيالي، الزّمن.	03 مرّات
بكائية	زمن، العمر.	مرّتان
بطاقة للقرن الجديد	صباح، الزّمان، أيّامه.	03 مرّات
تراتيل ومرايا	زمني، دهرا، أيّامي، ظهر.	04 مرّات

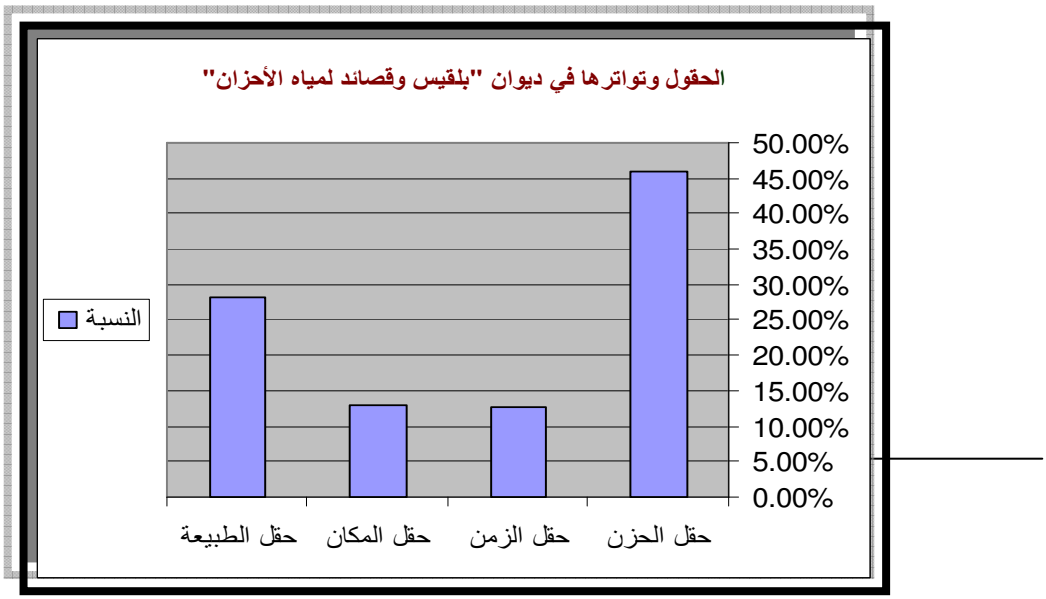
بياض اليقين	زمن، الزّمان، قرون.	03 مرّات
أشجان مائية	زمانٍ، وقت، الصّباح، العمر، فصلٍ، الظّهيرة.	06 مرّات
خمس قصائد لمياه الأحزان	الوقت، زمان، الفصول.	03 مرّات
قصيدة الحرب	فصل، العام، الزّمان، المساء، يوما، زمن.	06 مرّات
مرثية تليق بالوطن	العُمر، زمان، قرون الصّباح، المساء.	05 مرّات

جاء "حقل الزّمن" في المرتبة الرّابعة، إذ تكرّرت مفرداته 140 مرّة، نسبة (12.79%) من نسب أكثر الحقول الدلالية تكرارا.

وقد تمثّل هذا الحقل في مجموعة من الدوال أهمها : صباح، دهر، قرون، عمر، مساء ... كذلك لم يعبّر عن الزّمن بمعناه الحقيقي وإنما كان يعبّر عن مدى حزن الشّاعر.

فالزّمن هو عدوُّ الشّاعر وعدوُّ الحياة، فيه تختزل تجارب وتطوي في غياهب الذكريات ويبقى المستقبل هو الزّمن المجهول الذي يبثّ الرّهبة في الإنسان، الأمر الذي يعمّق عداءه للموت باعتباره زمنا مرجوّا.

- والمنحنى التّالي يوضح لنا نسبه ورود الحقول وتواترها في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" :



ختاما لهذا الفصل والموسوم بـ "شعريّة اللّغة الشعريّة"، يمكننا القول إنّ شعريّة اللّغة في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان"، هي شعريّة تتخطّى الواقع المرئي إلى واقع لا مرئي يجسّده الواقع الشّعري، وكذا الانفتاح الدّلالي، ممّا جعله يقبل عددا لا نهائيا من الإيحاءات والتّأويلات، وكان هذا عن طريق تخلّص الألفاظ من قيد المعجم والانحراف والحياد عن المعنى الواحد.

وقد جاءت لغة المدونة الشعرية "لعبد العزيز المقالح"، مشحونة بكم من الدّلالات اللانهائية، تمّ التعبير عنها بأسماء وأفعال وصيغ متعدّدة، وجمل تنّوعت بين الطلبيّة والوظائفية وأخرى إفصاحية، أضف إلى ذلك الحقول الدّلالية التي شكّلت لغة المقالح وهي لغة مفعمة بسؤال يبحث عن الآتي الذي لا يأتي.

نلاحظ أيضا مزاوجة الشّاعر بين الأفعال والأسماء في بسطه لهذه المعادلة الشعريّة الجديدة، حيث أعطى لهذه المزاوجة في الأبنية لديوانه نفسا حيويّ ودفقا شعوريّا. وما استخدامه لتلك الأفعال إلاّ من باب التّعبير عن الحركة لا الثّبات حركة نفسيّة الشّاعر في تذبذبها بين الماضي والحاضر وما هذه الحركة أيضا إلاّ تعبيرا عن حركة نفسيّة المجتمع العربي بصفة عامة واليمن بصفة خاصة، وتأتي أبنية الأسماء لتعطي للقصيدة نفسا حيويا آخر تزرعه في ملفوظاتها.

وقد وفّق الشّاعر في هندسة نص خاص به وذلك من خلال إقحامه للفعل المضارع الذي تربّع على عرش الأزمنة الأخرى من ماض وأمر وكأن الشّاعر يريد أن يستمرّ ويصارع الحياة رغم كآبتها وحزنها وآلامها، وكذلك الأمر بالنسبة لبنية الأسماء، فقد تعادل اسم الفاعل واسم المفعول في الورود، أضف إلى ذلك أنّ الصّفة المشبّهة جاءت على صيغ مختلفة.

أمّا فيما يخص الصّيغ المركّبة فقد تراوحت بين النّهي والنّفي والتّحقيق حسب نفسيّة وموقف الشّاعر الذي يراوده في كلّ مرّة.

وقد وظّف الشّاعر معجما دلاليّا كان للحزن فيه هيمنة واضحة طغت على بساط الطبيعة وفضاء الزّمان والمكان.

الفصل الثاني : شعرية الصّورة الشعريّة

1- مفهوم الصّورة الشعرية.

2- شعرية الصور التقليدية :

1.2- التشبيـــه

2.2- الاستعــارة

3.2- الكنايـــة

3- شعرية الصّورة الحداثية :

1.3- الصورة التجسيـم

2.3- الصورة التشخيـص

3.3- الصورة الحــواس

4- الرمــز :

1.4- مفهوم الرمز

2.4- تجليات الرمز

1.2.4- الرمز التاريخي

2.2.4- الرمز الدينـي

1- مفهوم الصّورة الشعريّة :

يكتسي الأسلوب أهمية بالغة في الشّعر، باعتباره المحور الأساسي الذي يستقطب اهتمام المبدع والمتلقّي على السّواء، فالشّاعر باستطاعته أن يعبّر عن مكوناته وأحاسيسه وعذابات واقعه وآلامه، ويتجسّد ذلك في كثير من الأحيان في شكل لوحات تيسّر للقارئ تصويرها في مخيلته.

ويكون ذلك عن طريق توظيف آليات فنية كاللّغة الشعريّة والموسيقى الشعريّة والصّورة الشعريّة، هذه الأخيرة التي أثارت جدلا كبيرا في أوساط النقّاد والدّارسين لاستحالة مفهومها، إذ « أن أيّ محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقي إذ لم يكن ضربا من المحال »[1].

وللصّور الشعريّة أهمية كبرى في العمل الشعري كونها تجمع بين فنيين : فن الكلام وفن الرّسم، فالصورة « رسم قوامه الكلمات »[2]، فهي : فن مرئي والشّعر فن كلامي وهي الأداة المثلى التي تمكن الشّاعر من التّأثير في المتلقي إيحاءا ورمزا، كيف لا والصّور الشعريّة النّاجحة تمتاز عن غيرها « بكونها تعطي للقارئ انطباعا قويّا كأنه لا يقرأ قصيدة وإنّما يشاهد لوحة لها »[3].

لقد اهتمت الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية بالصور أيّما اهتمام، فالصّورة الشعريّة عند القدامى تطلق على الأساليب البلاغية والبيانية، ويمثل التشبيه والاستعارة عمادها، إذ يشترط فيها مراعاة التّناسب المنطقي بين طرفي التشبيه.

(1) بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1994، ص 19.

(2) وجدان الصائغ : الصورة الاستعارة في الشعر العربي الحديث، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص27.

(3) محمد مصايف : النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص332.

وهذا ما عبّر عنه "الجاحظ" (ت.255هـ)، في قوله : « إنّ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع وجودة السبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التّصوير »[1] [*].

ويقوم فهم الصورة عند "الجاحظ" على مبدأ « إتقان صنعة المعاني التي يعرفها جميع الناس واعتماده قوة التخيل في التصوير »[2].

فهو يرى أن الإبداع يجب أن يكون مقترنا بالحس الرائع والمحاسن الدقيقة التي تذهل القلوب قبل العقول، فهي كالطرب الذي تعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد طول تمعّن ودوام تفكير.

وجعل "الجاحظ" مبادئ ثلاث لتصوير الشّعر وهي :

أ) مبدأ الصياغة المؤثرة التي تستميل القارئ.

ب) مبدأ التجسيم أو التقديم الحسّي.

ج) مبدأ الاستمالة أو التأثير[3].

وقد أفاد "الجاحظ" البلاغيين والنقّاد العرب الذين جاءوا من بعده، وذلك من خلال أفكاره في جانب التّصوير وإدراك المعنى وتمثّله.

ووضع "ابن رشيق" (ت.456هـ) الصورة الشعريّة حدّا لوصف الحسن وقال :

« أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يمثّله عينا للسامع أو هو ذكر الشّيء بما فيه من الأحوال والهيئات »[4].

(1) الجاحظ : "الحيوان"، تح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، ج4، بيروت، لبنان، ط3، (دت)، ص 132.

(*) وهي أقدم مقولة وردت فيها لفظة "التصوير" واستخدمت استخداما أدبيا في مجال الشعر، وتصدّرت هذه المقولة أبحاث دراسي الصورة عند القدماء، وتعددت وجهات نظرهم في تفسيرها، ينظر : عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمه، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م، ص20-21.

(2) نوارة ولد أحمد : شعرية القصيدة الثورية، ص89.

(3) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، دار التنوير للطباعة، بيروت، لبنان، ط2، د.ت، ص257.

(4) ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ونقده، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص293.

فالصّورة عنده هي مزيج بين عنصري اللّفظ والمعنى، واللّفظ عنده بمثابة الجسد وجهه المعنى، وهذا الأمر يتوقف على المهارة وإصابة المعنى، ولعلّ هذا ما وضّحه "الخالدي" حينما حدّد مفهوما للصّورة في قوله : « للصّورة الفنيّة مفهومان : قديم يقف عند حدود الصّورة البلاغية في التّشبيه والمجاز، وحديث يضمّ إلى الصّورة البلاغيّة نوعين آخرين، هما الصّورة الذهنيّة والصّورة باعتبارها رمزا »[1].

وهذا ما ذهب إليه "البطل" قائلا : « إذا كان المفهوم القديم قصر المفهوم على التشبيه والاستعارة فإن المفهوم الجديد يوسّع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل تخلوا الصورة – بالمعنى الحديث – من المجاز أصلا فلا تكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكّل صورة دالّة على خيال خصب »[2].

والملاحظ أن "الصّورة الشعريّة"[*] القديمة أساسها عمود الشّعر وركيزتها الاستعارة والتّشبيه ذلك أنّ « التّشبيه عمود الصّورة في النظرية الشعريّة القديمة كلّها، ذلك لأنه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عموما، إنّها فلسفة تقوم على حبّ الجمال السّهل والواضح، والتشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال بإبرازه حدّين متناظرين يعمل كلّ منهما باتّجاه يلتقي فيه الآخر »[3].

الصّورة "الشعريّة القديمة" « تُبنى على أساس المشابهة الشّكلية أو المقاربة بين طرفيها، سواء أكان ذلك في التّشبيه أو في الاستعارة، أم في أي شكل آخر من أشكال الصّورة »[4].

من خلال ما سبق نخلص إلى أنّ النقّاد العرب القدامى اهتمّوا بموضوع "الصّورة"، إلاّ أن ذلك الاهتمام لا يتجاوز الإطار البلاغي مع تمييز أنواعه وأنماطه المجازية.

(1) صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، د.ط، 1982، ص 77.
(2) علي البطل : الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص25.
(3) عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ-2009م، ص50.

(*) أورد ابن طباطبا (ت.322هـ) لفظ الصورة عند حديثه عن التشبيهات، وتكلّم عنها أبو هلال العسكري (ت.395هـ) عند حديثه عن أقسام التشبيه، كما عرفها عبد القاهر الجرجاني (ت.471هـ) وفسّرها تفسيرا خاصا، وتناولها ابن الأثير(ت.637هـ) عند حديثه عن أقسام التشبيه، والملاحظ أنها جاءت كلها متشابهة، تقتصر على التشبيه، إلا ما جاء به القرطاجني الذي أفصح عن رأيه من خلال فهمه للتخييل والمحاكاة التشبيهية، ينظر : عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمه، ص21-22.

(4) عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري، ص60.

أمّا الصّورة عند المحدثين فقد أخذت منحى آخر، هذا ما عبّر عنه الغذامي حينما قال : « أخذت الصّورة في الشّعر الحديث دورا رئيسيا في بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التّركيب الشّعري، وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التّشبيه، يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذّهن، إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعريّة تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشّاعر والمتخيّلة من القارئ ...»[1].

إنّ المتتبّع لمفهوم الصّورة بدقّة يصعب عليه تحديد تصوّر واحد محدّد، وهذا التّمايز والتعدّد في المفاهيم راجع بلا شك لكونها "تركيبة غريبة معقّدة"[2]. ذلك « أنّها تتركّب من الخيال والفكر والموسيقى واللّغة، كما أنّها ذات معالم ما تزال تغشاها الضبابية والغموض»[3].

ويرى "فرويد" « أنّ الصّورة رمز مصدره اللاّشعور، والرّمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة »[4]، لذلك تجد الشّاعر يلجأ إلى استعمال الرّمز ليعبّر عن فكرة أو حالة شعوريّة أو « انطباع واسترجاع أو تذكر لخبره حسيّة أو إدراكية ليست بالضرورة بصريّة »[5].

ويربط "غنيمي هلال" بين مفهوم الصّورة والحواس، ويعدّها أساسا في تكوين روح الشّعر، فالشّاعر ينقذ بصيرته ليرى من خلالها ما يبدو تافها في بادئ الأمر، إذ ينم عن مسألة نفسية أو مشكلة اجتماعية يرى فيها مجالا رائعا للتّصوير، يفصح فيه عن مشاعره أو عواطفه فيظهر شعره أعمق من مجرّد حواس ظاهرة وطلاء مصطنع، فنلمح وراء الحواس « شعورا حيّا ووجدانا تعود إليه المحسّات، كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزّهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهريّة »[6].

(1) عبد الله الغذامي : تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص147-148.
(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص140.
(3) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، ص254.
(4) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 138.
(5) نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د.ط، 1982، ص 44.
(6) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص389.

غير أنّ الصّورة لا تقتصر على الحواس، من حيث هي أداة للتصوير بل نضيف إليها القلب باعتباره أقوى من البصر الظّاهر.

وهناك من يقول بانتقال الصّورة من المحسوس إلى عالم العقل المجرّد، فالرّمزيّون يرون أنّ « الصّورة تبدأ من الأشياء الماديّة على أن يتجاوزها الشّاعر ليعبّر عن أثرها العميق في النّفس »[1].

والصّورة الرمزيّة صورة تعشق معانقة الخيال وتعمل جاهدة على الرّفع من شأن الشّعر إلى درجات الصّفاء والإشراق، حيث تتجرّد الكلمات من صفاتها الخطابية وتصبح طاقة حيّة متفجّرة باستمرار، ذلك أنّ القصيدة بأجمعها تعتبر « رمزا حسيّا واحد يكشف عن أشياء كثيرة جوهريّة في حياة الفنّان وشخصيّته، وطبيعة ذهنه، إنّه خلق يعادل به الشّاعر حسّه أو يقدم رؤيته »[2].

وتختلف المقاييس وتختلّ الموازين، حيث يقوم الشّاعر باختراق جدار اللاّمعقول هذا ما تعبّر عنه الصّورة السرياليّة التي تعتبر صورة غيبيّة « تربط الحلم بالوعي المرئي باللاّمرئي توحد بين المتناقضات ... »[3]، ذلك أنّها صورة « تنضج بالمفاجأة والتلقائيّة والانسيابيّة الآليّة المعبّر عنها بالأوتوماتيكية، التي تفد دون سابق تحضير أو تخطيط لبلوغ هدف معيّن »[4].

فالصّورة عند السرياليين هي صورة المفاجأة والغموض والفوضى. ومهما اختلفت الآراء حول إعطاء مفهوم محدّد للصّورة، فالثّابت لا المتحوّل أنّه لا يمكن أن يخلو منها أيّ عمل أدبي مهما كان جنسه إضافة إلى أن مفهومها يتغيّر حسب الزّمن « ما دام هناك شعراء يبدعون ونقّاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه »[5].

(1) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص 418.
(2) نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص45.
(3) عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في خطاب الشعر الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 2005، ص 82.
(4) المرجع نفسه، ص82.
(5) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص 08.

وخلاصة قولنا إنّ الصورة الشعريّة عبارة عن رسم موحي ومثير للانفعال والوجدان، وهي مزيج بين الحسّي والمعنوي، إذ تتفاعل التشبيهات لتنتج دلالات جديدة و « تصوّرا ذهنيّا معيّنا له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسيّة في ذاته من قيمة »[1].

وبالرّغم من هذا الاختلاف والتّباين إلا أنّ الصورة الشعريّة، هي تجسيم لفظي للفكر والشّعور، وينطبق هذا التّعريف على جميع أنواع الصّورة وأساس جمالها وتفرّدها الدّائمين.

(1) محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 91.

2- شعريّة الصور التقليدية :

1.2- التشبيه :

التشبيه وجه من وجوه البيان وفن من فنون البلاغة، يوضّح المعاني ويؤكدها ويقرّبها من الأذهان.

ويعرّفه "القزويني" على انّه : « مشاركة أمر للآخر في المعنى »[1]. والتشبيه من أبرز أنواع التّصوير إطرادا في كلام البشر عامّة، فعن طريقه تتّسع المعارف وتسهّل على الذّاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدا لما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدّالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير[2].

ويقوم التشبيه على أربعة عناصر : المشبّه والمشبّه به، وأداة التّشبيه ووجه الشّبه، وإذا كان العنصران الأوّلان من الأربعة أساسين فإنّ الثالث والرابع ثانويّان.

فتقوم الأداة بدور الرّابط اللفظي ووجه الشّبه بدور الرّابط المعنوي، ويمكن الاستغناء عن أحدهما أو عنهما معا بدون أن يختلّ التّشبيه لا بل يقوى ويزداد عمقا[3].

التشبيه أنواع :

1.1.2- التشبيه المرسل : هو التشبيه الذي توفرت فيه العناصر الأربعة (أي أركان التشبيه كلها)، وبناؤه لا يتطلّب صنعة كبيرة ولا تفنّنا خاصّا، ولذلك شاع في الكلام أكثر من غيره، وهو أحسن إطار ينتظر أن تجد فيه الصّور في أوضح مظهر مشبّعة بأبين دلالة وإن خلت من العمق أحيانا[4].

(1) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ-1988م، ص228.
(2) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د.ط، 1983، ص142.
(3) المرجع نفسه، ص143.
(4) المرجع نفسه، ص 145.

2.1.2- التشبيه البليغ :

وهو التشبيه المجرّد من الأداة ووجه الشّبه معا، وقام على العنصرين الأساسيين فحسب، فهذا الأسلوب يخلو من أداة لأنه يتميّز بالمطابقة التامّة بين المشبّه والمشبّه به، ويتميّز

بإجمال التقريب بينهما، ممّا يسمح باعتبار التّشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصّريح، من حيث هو يشبه بين المشبّه والمشبّه به تامة، والمقصود هنا بالتّجريد هو الحذف أي حذف وجه الشّبه منه، كما يمكن ظهور المحذوف فيها بدون تأويل[1].

3.1.2- التشبيه المقلوب : هو عملية من التّصوير أهم مظاهرها تبادل المشبّه والمشبّه به ومرتبتهما، وكثيرا ما يتّبع ذلك حذف لأداة ووجه الشّبه.

فالتشبيه المقلوب قوامه التّغيير النّهائي في مرتبتي عنصريه الجوهريين، والحذف الغالب على العنصريين الثانويين[2].

4.1.2- التشبيه الضّمني : وهو من أبرز مظاهر التفنّن في التّشبيه، فهو لا يتقيّد بعناصر معيّنة ولا بترتيب خاص ولا بروابط محدودة، ومن ثمّ فهو لا يحدّد الصّلة بين الطرفين.

ومن التشبيهات الواردة، نذكر ما جاء في قصيدة "بلقيس".

- يقول الشّاعر : **وَأصْدَاء ضحْكتهَا**

كَسَلاسِلَ مِن ذَهَبٍ

تَتفَتَّحُ كَالضَّوءِ عَبرَ الزَّمَان

تَرِنُّ

تَزيلُ الغُبَارَ عَن الرُّوحِ

واللّغَة المُتّبَعة[3]

(1) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص150.
(2) المرجع نفسه، ص 152.
(3) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص16.
(*) للتشبيه أنواع عديدة نذكر منها، التشبيه المجمل، التشبيه المؤكد، التشبيه التمثيل، وقد تناولها الطرابلسي في كتابه "خصائص الأسلوب في الشوقيات" بكثير من التفصيل.

يندرج هذا "التشبيه" ضمن التشبيه العادي "المرسل/المجمل"، حيث حذف فيه وجه الشبه وذكر فيه المشبه والمشبه به والأداة، ويتمثل "وجه الشبه" في اللّمعان والبريق والرنين، وكذلك الأمر بالنسبة للتشبيه الثاني "تتفتح كالضوء"، حيث حذف وجه الشبه وهو النور والضيّاء، وتؤكد هذه المقاطع تأثير الذوق القديم في شعر "المقالح" حيث بدى جليّا

وصفه "لبلقيس" مستخدما الأداة "ك" وهي صورة تجمع المعنوي بالحسي "فأصداء ضحكتها" موجات أثيرية تتغلغل في أعماق الشّاعر مقيّدة لوصاله سلاسل ذهب أو أن أسنانها عند انفراج شفتيها كسلاسل معقودة في انتظامها ولمعانها وكأن شعاعها الأصفر هو انعكاس لبريق الشَّمْسِ وهي الشَّمسُ.

وفي عمومها هي صورة بسيطة لا تحتاج إلى أعمال الفكر أو النظر في الإبانة عن دلالتها.

وإضافة إلى أداة التشبيه "الكاف" استعمل الشّاعر أداة التشبيه "مثل" عدة مرّات في الديوان، وهي أداة قديمة الاستعمال الشعري إلاّ أنه أضفى عليها شيئا من روحه وذلك في قوله :

أَشْتَاقُ مثلَ الغِيمِ
مثْلَ النَّهرِ
لِلدِّفءِ الذِي يَأتِي كَمُوسِيقَى
من اللاَّئِي يُرَاوِدُهُنَّ
صَيفٌ دَائِم كَالعِطرِ[1]

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص26.

والملاحظ أيضا على هذه التشبيهات البسيطة مزج الشّاعر بين الأداتين "الكاف ومثل"، ممّا يوضّح تأثر الشّاعر بالموروث الشّعري التقليدي الذي كان مرجعا للشّاعر في رسم صورة المباشرة والتقريريّة.

وتتوالى التشبيهات في "ديوان الشّاعر" فيقول في قصيدة "أشجان مائيّة" :

شَجنٌ كَالكِرسْتَالِ فِي فضَّةِ اللَّيلِ

يُومِضُ

يُورِقُ كَالمَاءِ

لاَ تَتَوانَى مَواعِيدهُ الغَامِضَات

وَيعْذبُ كَالحُلْمُ إيمَاؤُه[1]

ويتجلّى التشبيه واضحا في هذا المقطع، فالمشبّه هو الشّجن والأداة هي الكاف والمشبّه به هو الكريستال، حيث شبّه الشّاعر "الشجن" بالكريستال في شفافيته وبريقه وكأنه يمدح هذا الشجن وهذا الحزن الضّارب فيه على أنه قوة إيحائية يستحضرها في حضرة الليل وهو "حزن المبدع"، بمعنى آخر هو الطاقة التي تمدّ الشّاعر بوهج من الإبداع فهو يتنصّت إلى دقات ذاته في صمت الليل فيومض الإبداع ويترقرق كالماء وتحلّ مواعيده الغامضة.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 323.

وزيادة على التشبيه العادي/المرسل، وظّف الشّاعر أنواعا أخرى من التّشبيه "كالتشبيه المقلوب"، وكان ذلك على سبيل المثال لا الحصر قصيدة "تسع قصائد لإنسان آخر القرن".

- يقول الشّاعر :

قَلِيلٌ منَ الحُزنِ يَكْفِي

لِيَرتَعِشَ القَلْبُ

بَعضٌ مِن العِشْقِ يَكْفِي

لِتَرتَعِشَ العَينُ

شَيءٌ منَ الخَوفِ يَكْفِي

لِتَرْتَعِشَ السَّاقُ

يَا صَاحِبِي خَشَبًا صَارَ قَلْبُكَ

عَيْنَاكَ مِن صَدفٍ لاَ يَرَى

قَدمَــاكَ ...

إذَا شِئْتَ قُلْ : حَجَرٌ

وَإذَا شِئتَ قُلْ : مِنْهمَا يَستَعِيذَ الحَجَر[1]

ولـم يكتـف الشّـاعر بتوظيـف التشـبيه المقلـوب فقـط، بـل تعـدّاه إلـى المـزج بـين الضّـمني والمقلوب يقول الشّاعر :

"خشبا صار قلبك" تشبيه مقلوب، حيث قدم المشبه به "الخشب" بادعاء أنه أقوى وأظهر على المشبّه وهو القلب والأصل في الجملة "صار قلبك كالخشب" وهذه الصورة تعكس قدرة الشّاعر على التّلاعب باللّغة وتمكّنه من ناصيتها، فتكتمل ملامح الصورة الشعرية

(3) عبد العزيز المقالح : بلقيس وقصائد لمياه الأحزان، ص112.

التي حاول الشّاعر أن يلملم شتاتها ويجعل ملامحها من خلال هذه البعضية والقناعة اللّتان تظافرتا لنسج صورة الانفعال لهذا الهجر والحرمان، فالقلب يرتعش للفتة وصل والعين لترفّ للمح الحبيب والساق ترتعش تأهبا للاندفاع والملاقاة، لكن هذه المؤشرات تلاشت وصار القلب خشبا فارغا من الدفء والعواطف والعين تحولت إلى صدف لم تكتحل حدقتها برؤية الحبيب والقدم فقدت إرادة التأهب وأصبحت حجرا دلالة على الثبوت والركون.

وما يمكننا قوله عن توظيف الشّاعر للتشبيه أنّه كان بارزا، ذلك لإيضاح معنى ترسّخ في ذهنه أو حالة شعورية انتابته، ولم يكن أمامه سوى التشبيه ليقارب به أفكاره إلى ذهن المتلقّي.

2.2- الاستعارة :

للاستعارة في الشعر الحديث موقع متميّز لما لها من قدرة على توليد الصّورة وإثارة الخيال، واعتبرها "أرسطو" : « الاستعارة علامة العبقرية، إنها لا يمكن أن تعلّم إنها لا تمنح للآخرين »[1]. وهو هنا يستقرّ بالبعد الجمالي الذي تلعبه الاستعارة في بناء النص الشعري.

وتطغى الاستعارة / الصورة الاستعارية على الشعر لأنّها « تمكّن الشّاعر من التعبير عن تجربته الداخليّة وأحاسيسه الوجدانية بواسطة لغة المشهد المتطوّر والقائمة على علاقة مشابهة بين ذات الشّاعر والعالم الخارجي الحسّي »[2].

ومؤدّي ذلك قول "جاكبسون" أنّ الشعر استعارة ثابتة تجسّد العالم في فكر الشّاعر ليحولها إلى صور كلامية وموسيقية وتصويرية في ذهن المتلقّي، الذي يأسره الخيال وتذهله الصّورة.

ويعرفها "محمد الهادي الطرابلسي" أنها : « أسلوب في الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، فهي لا تزيد على التشبيه إلا بحذف المستعار له، فهي ضرب من التشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين، والعلاقة فيما بين الموصوف وصورته في التشابه دائما، غير أن التشابه كالالتحام والتقارب والانسجام ولذلك كانت الاستعارة عند العرب من فصيلة المجاز »[3].

(1) مصطفى ناصيف : الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1981، ص124.
(2) عبد العزيز الحويذق : الاستعارة عند رومان جاكبسون، مجلة علامات، جزء54، م14، ديسمبر، 2004، ص238.
(3) ينظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص162.

والاستعارة تملأ وجودنا اليومي بكل تفاصيله، ولا تختص بالخطاب واللغة فقط، وهذا ما عبّر عنه "عمر أوكان" في قوله : « حيث الفكر استعارة، والحلم استعارة، واللعب استعارة، والصورة استعارة، واللون استعارة، فالإنسان موجود في الاستعارة وبالاستعارة يوجد الإنسان »[1].

(1) عمرأوكان : اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق/المغرب، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 123.

اهـتمّ النقّـاد القـدامى بالاسـتعارة أيّمـا اهتمـام، وأجمـع البلاغيـون علـى أن الغايـة مـن الاستعارة هي المبالغة في التشبيه، وللاستعارة شروط تتحقّق بها وهي كالآتي :

أ) أن يتناسى التشبيه ويجعل كأنه لم يكن، ويدّعي حين إذن، أن المشبّه فرد من أفراد المشبه به مبالغة هي اتّصاف المشبّه بوجه الشّبه.

ب) أن لا يذكر وجه الشّبه ولا أداته لا لفظا ولا تقديرا، فإن ذكر أحدهما كان الكلام تشبيها لا استعارة.

ج) أن لا يجمع فيها بين الطرفين أصلا.

د) أن يكون المشبّه به كليّا حقيقة أو تأويلا، حتى يتأتّى إدعاء دخول المشبه في جنس المشبّه به، واعتباره فردا من أفراده[1].

ولهذا عدّت الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصّورة الشعريّة لامتلاكها القدرة على تصوير الأحاسيس وتجسيدها، فتكون أداة توصيل تعمل على رسم وتصوير ما يدور في صدر الشّاعر، ونقله للمتلقّي في شكل فنّي وجميل ومؤثر[2].

وإذا ما أردنا تعريف الاستعارة تعريفا عاما فإنّنا نقول أنها تشبيه حذف أحد طرفيه إمّا المشبّه أو المشبّه به.

والصّورة الاستعارية في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" تتجلّى بشكل لا فت للانتباه، وما ذاك إلاّ دليل على تحكّم "المقالح" وتمكّنه من ناصية اللّغة.

فإذا ما نظرنا في قصيدته الموسومة بـ "القصيدة" تتجلّى أمامنا سلسلة من الاستعارات.

(1) فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص11.

(2) ينظر عدنان حسين قاسم : التصوير الشعري لرؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 11.

- يقول الشّاعر :

دَنَتْ منِّي القَصِيدَة
فِي ثِيَّابِ الصُّبْحِ
أَلقَتْ صَمْتهَا فِي مَاءِ وَجْهِي
فَاغْتَسَلْتُ بِعِطرِهَا

وَمَشَيتُ مَزْهوًّا
كَأَنَّنِي أَرْتقِي مِعْرَاج
هَذَا الشِّعْرُ وَحْدِي
لاَ يُنَازِعنِي فِيهِ أَحَدٌ[1]

- ويسترسل الشّاعر في جملة استعاراته فيقول :

لَكنَّهَا اقْتَرَبَتْ

وَألقَتْ مَاءَ مَعْنَاهَا

عَلَى جُرْحِي العِبَارَة

فَأسْتَعَادَ الحَائِطُ المَكْسُورُ

وِحْدَتَــهُ

وَطَارَت فِي شَرَاييِنِي

وَطَابَ لَهَا العُرُوجُ

وأدْرَكَتْ زَمَن الخُرُوجِ[2]

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 95-96.
(2) المصدر نفسه، ص96.

فقد شبّه الشّاعر القصيدة بالإنسان الذي لـه القدرة علـى الدّنو والابتعـاد، وارتـداء الثيّـاب وحذف المشبّه به (الإنسان)، وترك قرينة تدلّ عليه (ألقت، اقتربت ...) ولمّا كـان المشبّه بـه في هذه الاستعارة غير ظاهر سمّيت بالاستعـارة المكنيّة، وهي صـورة تدلّ علـى أن الشّـاعر قـد بـثّ الـرّوح فـي القصـيدة وجعـل لهـا كيانـا وحواسـا، فتمثلهـا تـدنو وتبتعـد تحـزن وتفرح، ليرسم في ذهن المتلقّي صورة ألحّ الشّاعر فيها على جعل المجرّد إنسانا.

الأمر الذي يحيلنا إلى تعميق الإحساس بإحدى مجرّدات العالم الرّوحي، لتصبح مجسّدة أمـام الأعين.

- ويقول الشّاعر في قصيدة "خمس قصائد لعام 2002" :

يَا نَفْسِي تَسَاءلِـي :

عَامٌ مَضَى

وَآخَرٌ أتَى

لِمَاذَا يَذْهَبُ العُمْرُ

وَلاَ يَجِيءَ فِـي ثِيَّابِ الضَّوء

عُمْرٌ آخَرٌ،

يَسْتَكمِلُ الرِّحْلَة فِي مَخاضِ الأرْضِ

لاَ هُنَاكَ تَحتَ سَقْف القَبرِ

فَوقَ رَفْرَفِ النُّعُوشِ الخَالِدَة ؟![1]

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص122.

جاءت الاستعارة في هذا المقطع لتعبّر عن كنه الحياة وحقيقتها حقيقة الموت وعمر الإنسان الذي تتساقط أوراقه على صفحة الزمن، فهاجس الموت ظاهرة ميتافيزيقية وفنية فرضت نفسها على الفنان والشّاعر الذي هو أقرب على حقائق الوجود لأنه يمتلك ميكانيزمات الإبداع والحدس الذي ينزع عنه حجب الحياة الزائفة، التي تُفضح رحلة الإنسان على النعوش الخالدة.

ويسترسل الشّاعر في رسم صوره الاستعارية منها ما قاله الشّاعر في قصيدة :

"ما تيسّر من رعشة الخوف" :

صَاحِبِي

لَمْ أجِيءَ لِودَاعِكَ

مَا جِئْتُ – وَالدَّمْعُ فِي العَينِ مُشْتَعِلاَ –

لِلبُكَاءِ عَلَيْكَ

وَلكِنَنِّي جِئْتُ يَا صَاحبِي

لأُهَنِّيكَ ... إِذْ أنْتَ بِالمَوتِ عِشْتَ

اخْتَزَلتَ زَمَان الرَّمَادِ

وَحَقَّقْتَ مُعْجِزَةَ الخَالِدينَ[1]

في هذا المقطع تتجسّد المفارقة، فالشّاعر جمع بين صوتين متناقضتين، كيف لا وهو في موقف العزاء يقدّم التّهاني، وقد أجاد "المقالح" في تلاعبه بالكلمات ليجعل منها جسرا لنقل مشاعره التي زيّنتها المكابرة على الحزن، والثّقة بأنّ الأوفياء والمخلصين للوطن لا يموتون بل هم يحقّقون معجزة الخلود.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 159.

وها هو "المقالح" يواصل بثّ روحه في الطبيعة الصّامتة ورموزها، فيضفي عليها صفات إنسانية فيقول :

هَلْ رَأَيتُمْ جِبَالاً تَمُوتُ

سَمَاءً تَغُورُ إِلَى قَاعِهَا

وَفَضَاءٌ يَضيقُ بِـألْوَانِهِ

وَسَحَابَاتِهِ

وَقَنَادِيلِهِ

وَحُقولاً تُغَادِرُ وِدْيَانَهَا

وَفرَاشَاتِهَا[1]

- والشّاعر في هذا المقطع يجعل من الخوف سارقا يسلب الإحساس بالجمال والحياة فيقول :

وَحْدَهُ الخَوفُ

يَسْلِبُ إحْسَاسُنَا بِالجَمَالِ

وَإحْسَاسُنَا بِالحَيَاةِ

يُصَادِرُ أحْلاَمَنَا وَفَضَائِلَنَا

وَيُكَوّر فِي كَفَنٍ قَاتِمٍ

كُلَّ مَعنَى عَظِيمٍ[1]

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص163.

الملاحـظ علـى هـذا المقطـع أن الشّـاعر شـخّص الخـوف وجعلـه إنسـانا سـالبا يسـرق الإحسـاس بالجمـال والحيـاة، يصـادر الأحـلام ويـدنّس الفضـائل لأن الخـوف ببسـاطة يشـلّ حركيـة الحيـاة فـي دواخـل الإنسـان، فيجعلـه يرتـدّ إلـى ذاتـه يتقوقـع علـى نفسـه يجتـرّ إرادتـه السلبية، فيستفحل الخـوف ويتضـخّم ويصـبح جثـة خامـدة تكـوّر فـي كفـن قـاتم تنتظـر سـاعة التشييع.

- وننتقل إلى مقطع آخر يقول فيه الشّاعر :

يَرَى القَلْبُ عَلَى حَوائِط البُيُوتِ

مُوسِيقَى وَأُغْنيَّات

جَرَّحَ الزَّمَانُ صَوتَهَا

المَائِلُ للبُكَاءِ[1]

"الاسـتعارة" جليّـة فـي هـذا المقطـع، ففـي هـذه الصـورة يصـبح القلـب عـاقلا، وهـو قـوة وجدانية تستَكْنِه جرح الزمن الذي يذبح أوردة الأغنيات ويبحّ صوتها المائل للنّحيب.

- وفي مشهد شعري آخر يقول :

يَحْلُمُ النَّاسُ

تَحْلُمُ الجِبَالُ وَالوِدْيَان

تَحْلُمُ الشَّوَاطِئ»

يَحْلُمُ المُقِيمُ وَالمُهَاجِر

الزَّائِرُ وَالعَابِرُ

أَنْ تَعُودَ لِجَسَدِ الوَطَن المَرِيض عَافِيَتَهُ[2].

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس وقصائد لمياه الأحزان، ص185.
(2) المصدر نفسه، ص 205.

وظّف الشّاعر في هذا المقطع جملة من الاستعارات شبّه من خلالها الجبال والوديان وهي عناصر مكونة للطبيعة بالإنسان، فجعلها "تحلم" فالحلم قوّة بديلة خلاّقة تجسد عالما غائبا يرتئيه الشّاعر فيسبغه على الناس والجبال والوديان والشواطئ والمقيم والمهاجر الزائر والعابر، وكأن الحلم ملك مشاع للجميع، يعود فيه الناس فخورين بصمودهم كأصابع في قبضة واحدة، هي أصابع الحلم الممتد لعقد الوصال بين البديل والواقع.

وتفنّن الشّاعر في مشهد "الحرب" من خلال بثّه في الألفاظ صفات لم توضع لها وخروجه عن المألوف، فها هو يقول :

هِيَ الحَرْبُ

تَفْتَحُ طَقْسَ النِّهَايَة

تَطْحَنُ عَظْمَا

وَتُخْبِزُ دَمْعَا

وَمِن لَزَجِ الكَلِمَات تَسُوقُ التَّرَاتِيلَ

مِن رَغْوَة الحِقْدِ تَصْنَعُ أيْقُونَه ...

وَنَياشِين ...[1]

نلحظ في هذا المقطع خيال متوقّد وبإحسان شديد، فقد بـاح بأسراره وعبّر عن عواطفه مستخدما في ذلك الإيحـاء والتّشخيص فـأمطر قصـائده بالاستعارات وبـثّ الحيـاة فـي الجمـاد ليؤكّد ويوضّح معان طالما رسخت في ذهنه، وهذا ما تجسّد في العديد من قصائد الديوان.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص349.

3.2- الكناية :

لقـد لقيـت الكنايـة اهتمامـا بالغـا فـي كتابـات البلاغيـين والنقّـاد القـدامى علـى رأسـهم "الجاحظ"، الذي خصّ الكناية بباب مستقلّ فـي كتابـه "الحيوان"، حيث قـال : « قد يستعمل النّاس الكناية وربّما وضعوا الكلمة بدل الكلمة بحيث يريدون أن يظهروا المعنـى بـألين اللّفظ وأحسنه، إمّا تنزّها أو تفضيلا »[2].

وأمّا المبرّد فقد وقف عند المفهوم اللّغوي للكنايـة ولـم يعرّفهـا تعريفـا اصـطلاحيا، وأتـى بأمثلة عديدة من القرآن الكريم والشّعر لتوضيحها.

ورأى أنهـا ضـرب مـن ضـروب الكـلام، الـذي يقصـد بـه معنـى ألفاضـه، وإن يكـنّ بـه غيـره وقسّمها إلى ثلاثة أضرب هي :

الأول : التّعمية والتغطية، وفي هذه الحالة تكون الكناية قائمة على السّتر وعدم التّصريح.

الثاني : الرّغبة عن اللّفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره، وكذا أحسنها.

الثالث : التّفخيم والتعظيم، ومنه اشتقت الكنية، وهو أن يعظّم الرجل أو يدعى باسمه[1].

ومن الكنايات الواردة في ديوان الشّـاعر، نـذكر مـا ورد فـي قصـيدة "خطـاب مفتـوح إلـى أهل داحس والغبراء".

- يقول الشّاعر :

يَتَوَاصُونَ بِالمَوتِ

وَلاَ يَتوَاصُونَ بِالحُبِّ

حُزْنِي عَلَيهِم وَهُمْ حُزْنَ هَذِهِ البِلاَد[2]

(1) عبد العزيز المقالح، بلقيس وقصائد لمياه الأحزان، ص341.
(2) فضل حسن عباس : البلاغة وفنونها « علم البيان البديع»، دار الفرقان للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1421هـ-2000 م، ص 247.

وهـي كنايـة عن القسـوة والقتـل الـذي شـبّ بـين الإخـوة، فهـم لا يتقنـون سـوى الحقد ولا يتواصون إلاّ بالموت والكره.

وتقابلنا كناية أخرى في قصيدة "الغياب في ملكوت الكلمات".

- يقول الشّاعر :

يَتَحَدَّى الشَّمْسَ بِالشَّمْسِ

وَيُغْرَى النَّـارَ بِالنَّـارِ

وَيَمْضِي فِي دُرُوبِ العِشْقِ

مُخْتَـالاً

وَلاَ أثْوَابٌ إلاَّ الكَلِمَاتَ الخُضْرِ

لاَ سُلْطَانٌ إلاَّ صَوْلَجَانَ الحُبِّ

مَنْ يَقْطِفُ أَلْحَانَ الهَوَى

بَعْد غِيَّابِ الفَارِسِ المَفْتُونِ

بِالدُّنْيَـا

وَبِالتِّرْحَـالِ[1]

وهي كناية عن تمكّن هذا "الفارس المفتون بالدّنيا"، الذي يباريها بكل ما يملك من سحر وقوّة وفتنة، كيف لا وهو فارس الكلمات بلا منازع فـ "نزار قبّاني" كان ولا يزال متحدّيا حتى بعد موته وعبير كلماته لا تزال فوّاحة ومنبعثة من بين الدّفاتر.

- ويقول الشّاعر :

لاَ أحْلاَمٌ بَعْدَ اليَومِ

لاَ أسْفَارٌ بَعْدَ اليَومِ

لاَ أشْعَارٌ تُغْرِي الرُّوحَ ... يَا خُضُرَ الغُيُومِ[2]

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص183-184.
(2) المرجع نفسه، ص 184.

وهي كناية عن معاني الفقد والرثاء والتأبين، والاعتراف بشاعر لا طالما تحدّ الشمس بالشمس، وكتب بالنّار وهج الحب وحطّم أسوار المحضور.

- وفي قصيدة "وجه البراءة النّائم" يقول الشّاعر :

نَامَ وَجْهُ البَرَاءَةِ عَذْبَا

نَقِيَّـا

غُدَاةٌ رَحَلَتْ

وَشَاخَ القُرُنْفُلُ فِي شَارِعِ الذِّكْرَياتِ

تَهَشَّمَ "وأَحَرَّ قَلْبَاهُ"

مَاذَا تَبَقَّى مِنَ الوَرْدِ فِي الكَلِمَاتِ

مِن الضَّوْءِ فِي الحَدقَاتِ

وَمَن يَمْنَحَ الصُّبْحُ بَسْمَتَهُ

وَالمَسَاءُ تَحيَّتَهُ

مَنْ يُوَزِّعُ عَلَى تَلامِيذِكَ البَرَكَاتُ[1]

وفي هذا المقطع تبدو الكناية جليّة وهي كنايـة عن المرارة والكآبـة والحزن الذي يخلّقه الفراق، فالشّاعر تمثّل عالما غير العالم المعتاد فبعد الفـراق لا شيء يبقـى على حالـه فعبارة (شاخ القرنفل ويحتلّ العبوس وجه الصّباحات والمساءات ...)، وكلها تلوينات نفسية تفنّن الشّـاعر من خلالها في استخدام الكنايـة، التـي كانـت فـي مجملها ترسم حزنـه وحـزن البلاد علـى فقد الأحبّـة وعلـى فقد الأمن والسلام والأحلام ...، وكلّهـا تلوينـات نفسية تفنّن الشّاعر من خلالها في استخدام الكناية.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 184.

كما وردت "الكناية" في قصيدة "بلقيس" لتدلّ على الحياة، حيث يقول الشّاعر :

هِيَ مِن هَذِهِ الأرْضُ
مَعْجُونَةٌ بِأسَاطِيرِهَا
وَبِأحْزَانـهَا
وَلـهَا منْ جَمَالِ السُّهُولِ
ومِن كِبرِيَّاءِ الجِبَالِ
وَلَم تَنْحَدِر مِن سَمَاءِ الخُرُافَاتِ
أوْ هَطَلَتْ ذَاتَ صُبْحٍ مَعَ الغِيمِ
مَازَالَ شبَّاكُ مَنْزِلِهَا مُورِقًا
بِالأَحَـادِيـثِ
واللّفَتَـاتِ
وَأصْدَاءَ ضَحْكَتِهَا
كَسَلاَسِلَ مِنْ ذَهَبٍ
تَتَفتَّحُ كَالضَّوءِ عَبرَ الزَّمَانِ

تَـرِنُّ

تُزِيلُ الغُبَارَ عَنِ الرُّوحِ

واللُّغَة المُتْعَبَة[1]

فالشّاعر هنا "وظّف الكناية" وهي كناية عن صفة فقوله : « ما زال شبّاك منزلها مورقا » جاء ليدلّ على استمرارية الحياة ومظاهرها التي ما زالت تدبّ على شبّاكها فوصفها بالمورقة لما للكلمة من عمق وإيحاء.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 09-10.

وكذلك قوله : « اللّغة المتعبة » فهي أيضا كناية عن صفة، حيث كنّى الشّاعر الإرهاصات والضّغوطات التي تتعرّض لها اللّغة بكلمة التّعب فكانت بمثابة العبء الملقي على عاتقها.

- ويقول في نفس القصيدة :

قَالَتْ بَلقِيسُ ...

وَأخْفَتْ دَهْشَتَهَا

فِي ثَوبٍ مَغْسُولٍ بِالضَّوءِ

وَبِالعِطْرِ

وَعَادَ الجَفنَانُ إلَى النَّومِ

وَقلْبِي عَادَ إلَى الصَّمْتِ

المَكْسُورِ[1]

فقد كنّى الشّاعر عن حسرته وألمه الدّائم بالانكسار والصّمت، وذلك للدّلالة عن عجزه أمام ذكرياته التي أعادتها بلقيس – بسحرها وجمالها – إلى الحياة من جديد، فألقت على شفتيه طوق ..... الكلمات ووهبت الماء لذكرياته وأعادت الشّمس لدورتها والنّهر إلى مجراه .. وفي لحظة اختفت ليعود الشّاعر إلى صمته وانكساره.

ويسترسل الشّاعر في بعث أفكاره وذكرياته وكناياته فيقول :

وَيظِلَّ القَلبُ قَرِيبًا مِنهَا

مَقْتُولاً بِهَواهَا

يَتحَسَّسُ جُدرَانَ الذِّكْرَى

يَغْفُو عِنْدَ نَوَافِذَ كَانَت يَومًا

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 11.

تُرفِلُ خَلْفَ سَتَائرِهَا

كَمْ مِفتَاحٌ حَمَلَ القَلْب إِليهَا

لَكِن الكَفَّ الأَعْمَى لَيْسَ يَرَى

فَأَضَاعَ تَضَارِيسَ البَرْقُ

وَأَقْفَلَ بَابُ الأَكْوَانِ

وَرَاحَ يُغَنِّي

يَبْكِي أَسْمَاءَ الأَسْلاَفِ[1]

يكنّي الشّاعر من خلال هذا المقطع جفاء وتمنّع محبوبته عن وصاله فضاع مفتاح قلبه وهو قريب منها يتخبّط خبط عشواء بين جدران ذكراها، وقد ظلّ الشّاعر يجرّد مفاتيحها للولوج إلى قلبها، لكن كفها الأعمى ليس يرى، وهنا جمع الشّاعر بين الكفّ دلالة اللمس والود والطمأنينة والانبساط وبين العمى الذي يرمي به إلى اللاّمبالاة واللاّتفاعل مع هذا المحب، فكأنها لا تراه بعين الرأفة والاستجابة لهذا الحب الجارف، فضاعت تضاريسه وحملته الطريق لطريق التباكي على الذكرى.

وما يمكننا قوله عن "الكناية" أنها جاءت في مجملها لترسم ما انعكس في ذهن الشّاعر من أحاسيس وتجارب وأفكار، ترسّبت عبر مراحل عمره الذي أخذ اليمن مساحة شاسعة

فيها بالدرجة الأولى لما عاناه ويعانيه ولأصدقائه بالدرجة الثانية، مما جعلها – الكناية – تعمّق المعنى.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص12-13.

3- شعريّة الصّورة الحداثية :

1.3- صورة التّجسيم :

التجسيم نقل فنّي للأفكار والمعاني والمفاهيم من عالم صفته التّجريد إلى عالم يمتلك صفة المحسوس، وكثيرا ما يلجأ الشّاعر إلى تجسيم بعض المحسوسات.

فالجسم عام لكلّ المحسوسات والجسد خاص بالإنسان، فبالتّجسيم يتحوّل الشيء المعنوي المجرّد إلى شيء حسّي يرى ويسمع ويلمس ويشمّ (...)، والتجسيم فضلا عن كونه عنصرا من عناصر تزيين الصّورة، فإنّه وسيلة مهمّة لتوضيح المعنى وجلائه، فالشّاعر يريد تجسيد ما يتخيّله في الواقع من خلال صياغته صياغة حسيّة. تحوّل ما هو معنوي إلى محسوس وهو ما يعرف كذلك بالتجسيد الذي يمثّل شكلا من أشكال التّصوير[1].

« والتجسيم هو إضفاء الطّابع الحسّي على المعنويات بدرجة أساس »[2]، وقد ركّزت معظم الدراسات التي تعرّضت للتجسيم على قدرته وفاعليته في استيعاب المعنويات والمجرّدات، فالتجسيم هو تجسيم المعنويات وإبرازها أجساما أو محسوسات، فهو من شأنه أن يخلق الاستجابة بين المادة والرّوح فتهبّ المادّة للرّوح أجساما تظهر بها وتتطوّر من واقع الخفاء إلى مثالية الظهور المادّي[3].

ويتّسع التجسيم لأكثر من حلول المعنويات في إيهاب المحسوسات من الكائنات الحيّة غير العاقلة والجمادات، إذ أنه يمكن أن يشمل نقل المحسوس من دائرته محسوس آخر يغنيه ويوضّحه ويوسّع دلالته[4].

(1) عبد الإله الصائغ : الصورة الفنية معيارا نقديا (الاغشى أنموذجا)، دار القائدي للطباعة والنشر، بغداد، (د.ط)، 1979، ص309.
(2) وجدان الصائغ : الصورة الاستعارة في الشعر العربي الحديث، ص79.
(3) ينظر : المرجع نفسه، ص79.
(4) المرجع نفسه، ص 81.

لقد وظّف ديوان الشّاعر غاصا بالتصوير الحسّي إذ جعل لأفكاره أجساما مستمدّة من عالم المحسوسات، فنجده يقول في قصيدة "أسئلة ومرايا" :

دَثَّرَنِي صَمْتِي بِلِحَافٍ مِن مَاءِ الكَلِمَاتِ
وَأُخْفِي رَأْسِي تَحْتَ سحَابَتِهِ
لَمْ أَنْدَمْ
عَانَقْتُ الصَّمْتَ
وَأَيْقَضْتُ حُرُوفِي
وَطُقُوسَ شُجُونِي فِيهِ
وَأَطْلَقْتُ لأَجْفَانِي مَاءَ الحُزْنِ
وَغِيمَ الحَسَرَاتِ[1]

فالشّاعر - في هذا المقطع – بثّ من روحه في "الصّمت" وهو شيء معنوي، فجعل له يدان ومشاعر، فتتمثل الصّمت في هذه الصّورة يعانق الشّاعر وهو في حالة من الخيبة ليجسّد بذلك دور الصّديق الوفي والرفيق الدائم. ويقابلنا شكل جديد في مقام آخر، ذلك في قصيدة "شتائية".

- يقول الشّاعر :

دَاكِنٌ وَجْهُ هَذِي المَدِينَة

بَارِدُ القَدَمَيـنِ

وَلاَ ضَوءٌ يُومِضُ

خَلْفَ شَبَابِيكِهَا الخَشَبيَّة

تَأْوِي المَنَازِلَ فِيهَا إلَى بَعْضِهَا

وَالمَقَاهِي تَخَافُ منَ اللّيْلِ[2]

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص35.
(2) المصدر نفسه، ص53.

فالشّـاعر فـي هـذا المقطـع جعـل للمدينـة وجهـا وأقدام وهـي صـورة تجسّـد مـا قيـل عـن التجسيم، الذي أضفى طابعا حسيّا عما هو معنوي بالدّرجة الأولى.

حيث جعل للمدينة وجها وقدمين وقرّبها بتجسيد إلـى ملامـح الإنسـانية، فاختـار الوجـه وهـو الذي يثبت الهويّة والقدمين دلالة على الحركيّة، وهي سمات المدينـة التـي تحمل خصائصـها الجغرافية والحضارية والتاريخية وبنيتها الاقتصادية، فالمدينة وجه الإنسان.

وإذا ما عرّجنا إلى قصيدة "وجـه البـراءة النّـائم" نجـد صـورا وأشكالا جديـدة تتضـح فيهـا ملامح التّجسيم.

- يقول الشّاعر :

فَإنَّ المَدِينَةَ نَائِمَةٌ وَالحَدِيقَة

لأَصْوَاتٍ فِي جَسَدِ اللَّيْلِ

كُلُّ النَّوَافِذ نَائِمَةٌ

وَحْدَهُ الحُزْنَ مُسْتَيْقِظٌ

يَجْلِسُ الشُّعَرَاءَ إلَيهِ

وَقَدْ حَمَلُوا صَمْتِهِمْ فِي نَزِيفٍ طَوِيلٍ

تَشَظَّتْ قَصَائِدَهُم[1]

يصوّر الشّاعر في هذا المقطع نوم المدينـة واستيقاظ الحـزن فجعل منهمـا إنسـانا، فنسب صفة النّوم للمدينة وصفة الاستيقاظ للحزن، وفي حقيقة الأمر هما صفتان تخصّـان الكائنـات الحيّة، والمتأمّل في هذا المقطـع يرى سيطرة الحـزن الواضـحة عليـه وعلـى فضـاء المدونـة ككل، ويعود ذلك إلى الثورة والتمرّد الذي يبعثه في نفسه، فهو يقول :

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 225.

« إذا صحّ أنّني شاعر، فقد أصبحت كذلك بفضل الحزن، هذا النّهر الشّاحب الأصفر الذي رأيته واغتسلت في ميّاهه الرّاكدة منذ طفولتي، رأيته في عيني أمّـي وفـي عيون إخوتي، ثمّ قرأتـه علـى وجوه زملائـي فـي المدرسـة، والشّـارع والسّجن .. فـي وجـه هذا الحـزن، وفـي طريقه الكابي اللّون حاولت أن أتمرّد .. أن أثور »[1]

هذا ما بدى جليّا من خلال القصائد، وإليك هذا المقطع ليوضّح أكثر ما ذهبنا إليه.

- يقول الشّاعر في قصيدة "خمس قصائد للصيف" :

يَمشِي عَلَى سَمَاءِ الرُّوح ذَاهِلاً
يَجُسُّ ثَدْي الأَرْضِ
يَنْقُرُ الأَبْوابَ
يَنْحَنِي تَحْتَ لِهَاثِ الكَلِمَات
خَلْفَ سِدْرَة المَعْنَى ...
وكَالشَّهيدِ لاَ يُطِيقُهُ النَّوم
وهَل يَنَامُ الضَّوءُ
والذِّئَابُ صَاحِيةٌ؟![2]

يخصّب "المقالح" في هذا المقطع – صورته التجسيمية – بهذه الرّوح التي جسّمها وجعلها سماءً، وهو مادة عضوية تنمّي صورته الشعرية، كما أعطى للأرض صفة الأمومة من خلال تجسيمه لها في قوله (يجسّ ثدي الأرض)، وتنحني صوره تحت لهاث الكلمات وهو تجسيم أسبغ على القيمة التعبيرية صفة التجسيم (اللهاث).

(1) عناية أبو طالب : تجربة الحزن في شعر المقالح، نقلا عن إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح : مجموعة من الكتاب، دار العودة، بيروت، ط1، 1987، ص 257.
(2) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 132.

ممّا سبق يمكننا القول إنّ الشّاعر قد أجاد في انتقاء صوره باستعارته صفات مألوفة لأشياء غير مألوفة، وبنى بذلك عالما جديدا من الصّور، ممّا وضّح لنا دقّة الشّاعر ودوره في انتقاء صوره وتجسيمها.

2.3- صورة التشخيص :

التشخيص ظاهرة بلاغية مهمّتها « إنزال الأفكار والمعاني منزلة الأشخاص، كما تنسب إلى الجماد صفات بشريّة »[1]

ويتجلّى "جوهر التشخيص" « في إضفاء السّمات البشريّة وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات، وبقدر تفنّن الشّاعر في الحياة الإنسانيــة وإلحــاق الأعضـاء والأفكــار والأفعال والصّفات، الجمادات أو الكائنات الحيّة غير العاقلة، تكمن فنيّة التشخيص ونجاحه وحركيّته »[2]

لقد عمد الشّاعر في ديوانه إلى "التشخيص" وذلك في العديد من القصائد، نذكر منها ما جاء في قصيدة "بلقيس" :

شَاهَدتْهَا الجِبَالُ

وَشَاهَدهَا الضَّوءُ

وَهِيَ تُخَبَّئُ فِي غَيمَةِ سِرِّهَا

وَطُفُولَتِهَـا

وَهِيَ تَعْبَثُ بِالتَّـاجِ

تَقْذِفُهُ يَدَهَا النَّاعِمَة[3]

فالشاعر في هذا المقطع ألبس المعاني المجردة (الجبال، الضوء) صفات محسوسة، حيث جعل للجبال والضوء وهما عنصران من الطبيعة صفات تخص الإنسان وهي (الرؤية)، فجعل من الجبال إنسانا يرى ويشاهد وهو بهذا أخرج هذين العنصرين من عالم تجريدي إلى عالم محسوس ظاهر، وقد اختارهما الشّاعر ليعقد على قمة الجبال وهي

(1) حفيظة بن مزغنة : الصورة الشعرية في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير (مخطوط)، بسكرة، الجزائر، 2004-2005، ص 76.
(2) وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 37.
(3) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 11-12.

أعلى التضاريس لتدل على الشموخ والثبات والسموّ، والضوء وهو يرتبط بالشمس وهي أيضا رمز للانفتاح وللدفء وللطمأنينة.

وورد "التشخيص"(*) أيضا في قصيدة "ضريح من الكلمات لمريم".

يَا ذَاكِرَتِي رِفْقًا

أَحْتَاجُ إِلَيْكِ الآنَ

لأَخْرُجَ مِنْ كَمَدِي

فِي وَادٍ مَغْمُورٌ بِالسَّلْوَى(1)

والشّاعر في هذا المقطع يستخدم الخلاء ويحاور ذاكرته بلهجة إنسانية واعية تنمّ عن الحزن والحاجة إلى سند ليواسيه ويخرجه من كمده إلى بر الأمان والطمأنينة.

وها هو الشّاعر في مقطع آخر يصوّر لنا "قوة الموت" فتراه ينادي الموت "يا أيّها الموت" فيقول :

يَا أَيُّهَا المَوْتُ

الذِي يَأتِي وَلاَ يَأْتِي

إِلَى حَدِيقَةِ العمْرِ

فَيَنْقَضُّ عَلَى الوَرْدِ

وَلَيْتَهُ يَأتِي إِذَا مَا اسْتَنْجَدْتُ

حَدَائِقَ الشِّتَاءِ مِن شَيْخُوخَةَ اللَّيلِ

وَمِن ثُلُوجِ العُمْرِ

مِن رُطُوبَةَ الرُّخَامِ

يَا أَيُّهَا المَوْتُ

(*) يعرّف التشخيص في الدراسات الحديثة المعاصرة (Personnification)، والكلمة هذه تعود إلى أصول لاتينية، ومعناها اللغوي مأخوذ من كلمة (Persona)، وتعني شكلا واضحا معيّنا، وأما المدلول الاصطلاحي للتشخيص فيعني باللاتينية منح الأشياء المعنوية أو الحامدة، صفات ذات طابع إنساني، مثل إضفاء الصفات الإنسانية على الحيوان والجماد والنبات، ينظر محمود دراسة : مفهوم الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1431 هـ، 2010 م، ص95.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص42.

الذِي يَأتِي إذَا تَسَاقَطَ النَّدَى

وَلاَ يَأتِي إذَا تَسَاقَطَ المِلْحُ عَلَى صَدْرٍ

تَهَشَّمَتَ جُدْرَانَهُ

وَاتَّسَعَتْ جِرَاحَهُ

وَظَلَّ فِ الرُّخَامِ[1]

والملاحظ على هذا المقطع أن الشاعر ينادي الموت "يا أيها الموت" وكأن الموت يعي ويتنبّه ويكنه خطاب الإنسان في الرهبة والخوف منه، فهو هاجسه الذي يقضّ مضجعه وهو ينتظر ملك الموت ليقطف آخر أوراقه في حديقة العمر، هذا الزّائر الذي ينتظره الإنسان كلّ لحظة وهو زائر ثقيل الظلّ أحيانا مرغوبا به أحيانا أخرى، وذلك عندما تشيخ حدائق العمر وتثلج دروبه ويفتقد الإنسان الرغبة في الحياة.

ممّا سبق يمكننا القول : إنّ "التشخيص" عند الشّاعر جاء ليوضّح ما يجول بخاطره من أفكار ورؤى، كان منبعها "اليمن" بالدرجة الأولى، وما تجرّعه من أحداث في طفولته بالدرجة الثانية، وهو ما جعله يعمد إلى تشخيص تلك الأحداث ليبعث فيها الحياة، وينشرها على جسد قصائده وغطاء مدونته ككل لتزيدها عمقا وإيحاءً ودلالة.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص197.

3.3- صورة الحواس :

أولى النقّاد المحدثون الصورة الحسيّة أهمية كبيرة وصفها الأوضح والأكثر ثباتا لأنه بإمكاننا أبصارها وتلمّسها وسماعها وتذوّقها وشمّها[2].

إلا أن إدراك القدامى لم يتطوّر إلى ما ندعوه اليوم الصورة الحسيّة، لأن هذا النّمط من الصورة نما في ظلّ الدراسات التي ربطت بين الخيال ودوره في استحضار الصورة الحسيّة[3].

إن الدائرة التي تمتد فيها الصورة الحسيّة هي دائرة في غاية السّعة، إذ تشمل كل الصور التي « موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية والحياة اليومية، والطبيعية والحيوان »[4].

ودوائر الحواس ليست مغلقة، بل إن بعضها ينفتح على بعضها الآخر ويكتسب منها معطياته ولوازمه[5].

وهذا ما نراه مع الصور الحسيّة بأنواعها في ديوان الشّاعر.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 197.
(2) ينظر عهود عبد الواحد العكيلي : الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص164.
(3) ينظر وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص113.
(4) وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص114، نقلا عن عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمّام، نشر بدعم جامعة اليرموك، أربد الأردن، (د.ط)، 1980، ص 147.
(5) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص117.

1.3.3- الصورة البصريّة :

وُصفت حاسّة البصر بأنها « أدقّ الحواس وأكملها وأمتعها، فالبصر يمد العقل بأكبر قدر من الأفكار وأكثرها تنوّعا »[1].

وقد رتّب العلماء الحواس ترتيبا طبقيّا ينتهي إلى أن « حاسة البصر هي أشرف الحواس وهي نظرة نجدها بوضوح عند الكندي والفرابي، كما نجدها عند إخوان الصفاء الذين يوردون في رسائلهم بعض الأقوال التي تلحّ على شرف الحاسيّة البصريّة »[2].

والصورة موجودة في ثنايا قصائد الشّاعر متّخذة سياقا نفسيّا وتلمح بالبصر والبصيرة، بالعقل والقلب، ولنوضّح ذلك أكثر إليك المقطع الشعري التالي من قصيدة "لؤلؤة"، يقول الشّاعر :

لَمْ تَعُد المَرَايَا فِي مَدِينةِ اللَّيلِ
تَرَانِــي ...
أيْن يَا سَيِّدَتِي أَرَى وَجْهِي
أَرَى رُوحِي
تُشِيرُ لِي سَيِّدَةَ الوَقْتِ :
هُنَاكَ خَلْفَ هَذَا الجَبَلَ المُقِيمِ
فِي ظِلاَلِ مَنْزِلٍ تَكَوَّرَ الزَّمَانُ حَوْلَهُ[3]

- ويقول في مقطع آخر :

أَقَرْيَةٌ هَذِي التِّي أَرَى
أَمْ إنَّهَا قَصِيدَة تَهْبِطُ لِلتَوِّ

عَلَى أَنَـامِلَ الإِلَـه

(1) وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 114، نقلا عن عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمّام، نشر بدعم جامعة اليرموك، أربد الأردن، (د.ط)، 1980، ص116.
(2) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ص342.
(3) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 201-202.

أَحْجَارُهَا نَقيَّةَ الضَّوْءِ

نَوَافِذَ البُيوتِ أَمْ شِفَاهٍ ؟[1]

وهنا نلمس "الصّورة البصريّة" في ثنايا المقطع الشّعري ليبيّن لنا المشهد البصري الذي ارتسم في خيال الشّاعر، وهي في حقيقتها لوحة حوارية بينه وبين سيدة (لؤلؤة) وهي قرية صغيرة بالقرب من صنعاء تشرف على واد أخضر أخفته الجبال عن العيون وجعلت منه حديقة معلّقة بين السماء والأرض.

وما يجسد شعرية هذه الصورة البصرية هو الجمع بين طرفين متباعدين، هما وجه المدينة ووجه المرأة الحسناء، ونلمس ذلك في قوله (نوافذ البيوت أم شفاه) للدلالة على جمال وسحر هذه القرية، ويواصل الشّاعر نقل صورته في قوله :

يَرَى القَلْبُ عَلَى حَوَائِطِ البُيُوتِ

مُوسِيقَى وَأغَنِيَّاتٍ

جَرَّحَ الزَّمَانُ صَوْتَهَا

المَائِلُ لِلبُكَـاءِ[2]

وهو في هذه الصّورة ينسب الفعل (يرى) إلى القلب فيجسّده هيكلا وضّاءً يشعّ دلالة وإيحاء.

والملاحظ على مدونة الشّاعر أنها مليئة بصور بصريّة لا تكاد تخلو أي قصيدة منها هذا ما يحيلنا إلى أن الشّاعر قد برز في مجال الجمع بين المحسوس والمجرّد، وكان البصر هو الوسيلة الأبلغ في إيصال معطيات العالم الخارجي الذي ترك أثرا في ذهن الشّاعر وآثر إلاّ أن يوصله للمتلقّي.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 204.
(2) المصدر نفسه، ص 205.

2.3.3- الصّورة السمعيّة :

تعتمد هذه الصورة على تصوير الأصوات وفعلها في النفس فضلا عن الإيقاع، وإذا كانت الصّورة الشعريّة عبارة عن موسيقى وأفكار، فإن المبالغة في الإيقاعات تأتي على حساب واقع الصّورة، لأن الكلمة مفردة في كثير من حالاتها ترقى لمقام الصورة، فهي صورة تحاكي كل المرئيات وهي نغمة تحاكي الأصوات المسموعة، وقد قيل أنّ :

« الكلمة تحاكي في إيقاعها، معناها كما يحاكي الهديل صوت الحمام والخرير صوت الماء »[1].

والصّوت يَردُ على الأذن فيتحوّل إلى فكرة، وربما « سمعت الأذن بلا صوت كحديث النّفس وهاتف القلب والوحي المثير، فالضّمير له أذن والعين قد تسمع بالنّظر والأنف يشمّ بالصّوت ويحيله إلى مدركه الأصيل »[2].

وقراءتنا للدّيوان جعلتنا نرى في الشّعر صورا سمعيّة، تشكّلها بعض الألفاظ الدّالة على الصّوت، وهذا ما سنراه من خلال هذه الصور المستقطبة من الديوان.

- يقول الشّاعر في قصيدة "بلقيس" :

مَازَالَ شبَّاكُ مَنْزِلِهَا مُورِقًا
بِالأَحَادِيثِ
واللّفَتَاتِ
وَأَصْدَاءِ ضَحْكَتِهَا
كَسَلاَسِلَ مِنْ ذَهَبٍ
تَتَفَتَّحُ كَالضَّوءِ عَبرَ الزَّمَانِ
تَرِنُّ

(1) عبد الإله الصائغ : الصورة الفنية معيارا نقديا، ص 409.
(2) علي شلق : السماع في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 05.

تُزِيلُ الغُبَارَ عَنِ الرُّوحِ
واللُّغَة المُتْعَبَـة
مَنْ أَلْبَسَنْنَي هَذَا الصَّوتُ
وَأَطْعَمَنَ هَذَا الإِيقَاعُ[1]

وهـي صـورة تشـير إلـى "صـدى لضـحكة بلقـيس"، والـذي وصـل إلـى مسـامع الشّـاعر، والواضح أن لها من السّحر ما لم يكن لغيرها هذا ما يؤكده المقطع من ذكر لصفات هذه الضحكة التي لها صدى الذّهب، وتتفتّح كالضّوء وأصداء كسلاسل الذهب وإيقاعات ..الخ. وجاءت كلها للدّلالة على تميّزها – بلقيس – عن غيرها من النّساء.

ويقابلنا صوت آخر لكنه ليس لبلقيس بل هو للقيود ليشكّل الشّاعر بذلك مفارقة فيقول :

لَكِن صَوْتَ رَنِينَ القُيودِ
يَدُقُّ يُطَارِدُ رُوحِي
فَتَصْرُخُ : لاَ ...
لاَ أُرِيدُ الرُّجُوعَ إِلَى الأَرْضِ
أَكْرَهُ أَحْزَانَهَا
وَغُبَارَ الفَجِيعَةِ[2].

نلاحظ أن الشّاعر في هذا المقطع استعمل كلمة (تصرخ) لتدل دلالـة عميقـة عن المعانـاة التي طالما أسرت الرّوح بقيود من حديد، فهي ترفض الانقياد والرّجوع إلى الأرض التـي لا ينبعث منهـا سوى رائحـة الدّم واحتـراق الحـدائق، وبكـاء الـورد والياسمين لتتواصـل الحيـاة وتتّسع على ما يليها من مقاطع لنجد الشّاعر فيقول :

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص09-10.
(2) المرجع نفسه، ص 237.

إلَى مَتَى تَصْرُخُ البَلَدُ وَلاَ أَحَدٌ
فِي غَابَةِ الأسْمَنْتِ
فِي شَوَارِعِ الكَلاَم حَيثُ لاَ أَحَدٌ ؟
إلَى مَتَى أيُّهَا الجَمِيلُ
هَذَا آخِرِ العَامِ
وَهَذَا شَجَرُ المِيلاَدِ ذَابِلٌ
نَازِفَةٌ أَحْلاَمُـهُ
بَادِي الشَّجَـا[1].

ويجسّد هذا المقطع الشعري انغماس تباشير الميلاد بصوت الصّراخ والأنين الذي غطّى فضاء القصيدة وهيمن عليه طابع من الحزن والأنين.

- ويقول الشّاعر في موقف آخر :

قَبْلَ أَن يَخرجَ النَّاسُ
مِنْ مَاءِ أحْلاَمِهِمْ
وَيَجِفَّ النَّدَى فَوْقَ شَمْسُ النَّوَافِذِ
كَانَتْ هُنَاكَ تُغَنِّي
تُدَاعِبُ وَجْهَ الصَّبَاحِ
وَتَغْسِلُ لَوْنٌ
مِنَ الغَبَشِ المُتَبَقِّـي فِي الأُفُقِ[2]

---

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص255.
(2) المصدر نفسه، ص 269.

فيستعير الشّاعر هنا مرّة أخرى صفات إنسانية للصّوت، وهو ربط للمألوف باللاّمألوف، وهذا ما يجعل للصّورة خاصة رسمها ذلك الصّوت وهو يتسلّل إلـى المدينـة وهـي نائمـة من أجل إزالة الغبش الذي طالما لوّن الأفق ليستبدّ لـه بمـا هو أجمل، وهـي صـورة ينبعث منهـا الأمل بالرّغم ممّا يعانيه الشّاعر.

ومـا يمكن أن نقولـه عن الصـورة السـمعية أنهـا تنوعت وتمازجت فيهـا أصـوات الأنـين والفرح معا، وهـي بـذلك تعكس صـورة الـنفس البشـرية التـي لا يمكنهـا أن تستقرّ علـى حـال فجاءت الصورة لتعكس الحالة التي تتلبّس الشّاعر في كل مرّة.

3.3.3- الصّورة الشميّة :

يقول علي شلق : « إن حاسة الشمّ وسيلتها الأنف إلى الرئة، فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية التقرير فيحكم على كل نوع من أنواع المشموم مشتركا من الحواس الأخرى، التي هي بمجموعها وسائل إدراك »[1].

وتقترن الصّورة الشميّة ولوازمها بأجواء الفرح والبهجة والرّضا، فإذا أحسّ الشّاعر بالابتهاج فإنّ الأجواء التي رسمت وجسّدت الصّورة معالمها تتضوّع بالأريج وتفوح بالعطر.

وبتعدّد الحواس تتعدّد الصّورة، فلا تقف عند حدود النّظر والسّماع بل تتعدّاها إلى صور أخرى كالصّورة الشميّة، التي لها حظّ لا بأس به من فضاء المدونة الشعريّة.

- يقول الشّاعر :

هَذَا عِطْرُ مَنَادِيلك مِلْءُ الوَادِي

يَتَّكِئ عَلَيْهِ ...

هَذَا الأَخْضَرَ يُورِقُ مَطَرَا

وَالأَبْيَضَ يَكْتُبُ شَمْسًا

والأَصْفَرَ يَرْسِمُ ذَهَبَا

وَهُنَا سِحْرُ النَّشْوَى بِعُطُورِ المَاضِي[3].

والملاحظ هنا أن الشّاعر يبثّ الطيب والشّذى والعبق، فيكسب المفاهيم أبعادا حسيّة جديدة لتكتسي بذلك المحسوسات بدلالات جديدة تنبعث من العطر.

---

(1) علي شلق : السماع في الشعر العربي، ص05.
(2) ينظر وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص138.
(3) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 10-11.

- ويقول الشّاعر في موضع آخر :

أَشُمُّ احْتِرَاقَ الحَدَائِق

رَائِحَة لِدَم الكَلِمَاتِ

بُكَاءً عَمِيقًا لأَورِدَة اليَاسَمِين[1].

والملاحظ على هذا المقطع أن حاسة الشم عند الشّاعر قد ارتبطت بالحدائق وهي دلالة عن زوال معاني الحياة، فالحديقة مضمنة بالاخضرار والتجدّد والحياة، كما ارتبطت الحاسة الشّمية برائحة دم الكلمات، وهنا تتعمّق هاته الحاسة لتتغلغل في حيوية الكلمة التي ارتبطت بوظيفة تعبيرية تجرح كحد السنام وتنبض بقلب يتغذّى على الدم.

تنوعت صور "المقالح" الشمّية بتنوع مصدرها، فتارة تراها ارتبطت برائحة الياسمين وتعطّرت بشذاه، وتارة برائحة الدم والقتل، فرسمت بذلك فسيفساء شمّية عميقة الدلالة.

---

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 236.

4.3.3- الصّورة الذوقيّة :

إن الصّورة الشعريّة عند "المقالح" لم تقتصر على الصّورة السمعيّة والبصريّة والشّمية فقط بل تعدّتها إلى صور مختلفة بحسب حالة الشّاعر، فمنها ما حمل ألفاظا عبّرت عن المأساة والحزن لما لها من قدرة خاصة على تقريب المفاهيم والمعاني المجرّدة بحيث تسحبها من معجمها العادي إلى معجم يقطر دلالة وإيحاء بغية تقريب المفاهيم والمعاني المجرّدة، ولتوضيح "الصّورة الذوقيّة" أكثر، إليك قول الشّاعر من قصيدة "أشجان مائيّة".

حِينَ يَخْلَعُ عَتْمَتَهُ
وَيُسَارِعُ للنَّبْشِ عَنْ مُدُنٍ
غَمَرَتهَا مِيَّاهُ زَمَانٍ تَبَدَّدَ
سَرْبُ يَمَامٍ يُشَاغِبُ جُدْرَانَهَا
وَدِمَى أَوْهَمَتْ رُوحَهُ
أنَّ لاَ وَقْت يُغْرِي
سَكِينَتَــهُ
حُلْوَةٌ
مُرَّةٌ هِيَ فضَّةُ هَذَا الشَّجَنُ[1]

اكتسبت الصورة في - هذا المقطع – خصوصيتها من التمييع الذي حدث في الصورة فهي لا حلوة ولا مرّة، وهي مفارقة تعكس تقلّب أحوال الشّاعر وتعلّقه بالحزن، فهو يرى فيها لذّة حلوة ومرارة لاذعة.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 324.

4- الرّمز :

يعدّ الرمز من السّمات البارزة، التي تزيّن النص الأدبي الحداثي، فقد نهل الشعراء من هذا المخزون بكل أشكاله المختلفة ممّا أضفى على النص الحداثي دلالات وإيحاءات جديدة.

فالشّاعر الحداثي اتّخذ لغة الإشارة والرمز(*) فضاء للّجوء وكبديل عن اللغة الواضحة/التقريرية، التي تخلّى عنها الشعر، « لأن الشعر في العصر الحديث هو لغة التجربة اللامحدودة والكثافة والتعقيد والغموض والرمز، ومن ثم ندرك الفارق الجوهري بين الشعر القديم الذي يتحرّك في حدود الاستعارة والتشبيه والشعر الحديث، الذي يتحرّك في التجربة المغايرة والمتعددة من حيث تشكل اللغة والصورة الشعرية، والعلاقة بين الرمز والصورة هي أقرب إلى علاقة الجزء بالكل »(1).

لكن السؤال الذي يتبادر في الذهن هو : هل يمكننا إعطاء مفهوم دقيق للرّمز ؟ وكيف كان توظيف "المقالح" لهذه السّمة ؟

وسنحاول فيما يلي إزاحة الغشاوة عن هذا المصطلح "الرمز" الذي يتملّص من التعريف وذلك من خلال إطالة على هذا المفهوم من جانب اللغة والاصطلاح.

(*) "عرف الأدب العربي الظاهرة الرمزية منذ قرون طويلة، عندما كتب عبد الله بن المقفع رائعة "كليلة ودمنة" في العصر العباسي الأول، ومحاكاتها شعرا كما فعل علي ابن أحمد بن الحسين المعروف بابن الهاربة (ت.104هـ) وكان قد سبقه إليها "ابان اللاحقي" ولكن لم يصل إلينا من منظومته إلا قليل، ونجد الأسلوب الرمزي في وسائل – إخوان الصفا – وكذلك في كتاب – سلوان المطاع في عدوان الطباع – لمحمد بن أبي القاسم القرشي المعروف بابن ظفر (ت.598هـ) وما روي عن كتاب – القائف لأبي العلاء المعري – وكذلك كتاب "فاكهة الخلفاء ومناظرة الظرفاء" لابن عريشاه وغيرها" ينظر : عمر يوسف قادري : التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ص : 123-124، نقلا عن : حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص 127-128.

(1) مثري بن خليفة : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 181.

1.4- مفهوم الرمز :

أ) لغة :

يعود أصل كلمة رمز "Symbol" في اللغة اليونانية إلى "Symbolien" التي تعني الحرز والتقدير.

وهي مؤلفة من "Sym" بمعنى "مع" و "Bolien" بمعنى حرز[1]، ويلجأ الشّاعر عادة لاستخدام الرّمز، حيث تعجز اللغة العادية عن الإيحاء والدلالة، فاللغة العادية بقواعدها العقلانية الصارمة تعجز عن ذلك، فيكون من الضروري إذن : اختيار أسلوب خيالي غير مباشر يتخطّى اللغة المعيارية، ويخترق قواعدها الثابتة، بحيث يمكن صياغة هذه الدلالات الشعريّة في تعقيدها وشموليتها، وندعو هذا الأسلوب الخيالي الجمالي الخاص "باللغة الرمزية"[2].

- وجاء في "لسان العرب" :

رمز، الرّمز : تصويت خفيّ باللّسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت، وإنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز : إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم.

والرّمز في اللغة كل ما أشرت إليه ممّا يبان بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمزَ، يرمزُ، يَرْمِزُ، رمْزًا.

وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام : « **أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أيَّامٍ إلاَّ رَمْزًا** ».

الرّميز : العاقل الثخين الرزين الرأي، بين الرمّازة وقد رمزه، والرّاموز : البحر[3].

(1) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1978، ص35.
(2) ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، م3، ط1، 1997، [رمز]، ص 119.
(3) ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص273.

وورد الرمز في قصة "سيدنا زكريا عليه السلام" في قوله تعالى : « **أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أيَّامٍ إلاَّ رَمْزًا** ».

والكلمات رموز للمعاني كما أشار لذلك "أرسطو" في كتابه "فن الشّعر" الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة »[1].

فمفهوم "الرمز" لغويا مرتبط بالإشارة.

ب) اصطلاحا :

يقول "أرسطو" : « إنّ الرّمز شيء حسّي يشير إلى شيء آخر »[2]. والرّمز في العموم يستعمل من قبل المتكلّم قصد تورية شيء ما عن كافة الناس وكشفه لبعض آخر فالرّمز صلة بين الذات والأشياء »[3].

فالرّمز – حسب الدراسات الحديثة – يُستمد من الشعور واللاّشعور ويختلف عن الإشارة بمعنى آخر، فاستخدام الشّاعر للإشارات والإيحاءات ما هو إلا انعكاس بمشاعره وانفعالاته، فهو الوسيلة لأداء المعنى بطريقة مختلفة ومميّزة في الآن نفسه.

فالرّمز ليس أداة تقرير ومقابلة وانتخاب، فهو لا يقابل واقعا بواقع آخر - بل على العكس تماما – إذ ينفذ الرمز في الضمير وفي النّوايا ويطلع من قلب المادة الصمّاء أرواح الحقائق الكامنة[4].

- سورة آل عمران، الآية 41.
(1) أرسطو طاليس : فن الشعر، ص132.
(2) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 35.
(3) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٥، (د.ت)، ص 398.
(4) ينظر : ايلياء الحاوي : الرمزية والسريالية في الشعر العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، 1983، ص 12.

ويذهب "كارل يونغ" إلى أن الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن الإفضاء عنه[1]، في حين يذهب "سيغموند فرويد" مذهبا آخر إذ يرى بأن الرمز نتاج الخيال الشعوري، وأنه أوّلي (Primtive) يشبه صور التراث والأساطير »[2].

ويعرف "أدونيس" الرمز « أنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة أو هو القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يسمح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك فهو إضاءة للوجود المعتّم واندفاع صوب الجوهر »[3].

فالرمز إيحاء ينقل القارئ إلى ما ورائيات القصيدة، فلطالما اعتبره المحدثون وسيلة من وسائل التعبير الفنية، وهذه الوسيلة تكاد تطغى على سواها من الصور الأخرى.

يمكننا القول – ممّا سبق – أن الرّمز الفني لا يقصد به التستّر على المقصود بقدر ما هو إغراء للمتلقي من أجل الكشف بنفسه عن كلّ إيحاءات الرّمز على اختلافها وتنوعها بين قارئ مثقف وقارئ عادي إضافة إلى أذواقهم ومدى قوة مشاعرهم عمقا. كما لا يمكننا إغفال الوظيفة التي تؤديها الصورة الرمزية في كشف أحاسيس الشّاعر وخبراته ورؤاه الخاصة وهذا ما سنحاول إبرازه فيما يلي :

(1) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36.
(2) المرجع نفسه، ص 36.
(3) أدونيس : زمن الشعر، ص160.

2.4- تجلّيات الرّمز :

لقد فتح اكتشاف الشّاعر المعاصر لعالم الرّمز أبوابا لم تكن له من قبل، أو كانت له ولكن في نطاق ضيّق، ليس في مجال المعنى والتركيب البنائي فحسب، بل في عالم اللغة

والتعبير، فقد تطوّر الأداء اللغوي واكتسب اللغة دلالات جديدة، نفسية وحسيّة، تفجّرت معها عوالم غير محدودة من الرمز والصورة الرّامزة، وتكونت بذلك خصوصية شعرية تكاد تكون أهم الخصائص الفنيّة التي يمتاز بها الشّاعر المعاصر[1].

واستدعاء الشّاعر المعاصر للرّمز « أعطاه حق التجول في البعد التاريخي للزمن والبعد النفسي للفكر الضّارب الجذور في تاريخ الإنسان، كما أعطاه القدرة تعبيرية وتأثيرية ورؤية أوسع شمولا وأبعد عمقا »[2].

1.2.4- الرموز التاريخية :

تنوعت شخصيات[*] "المقالح" بتنوّع الإطار الفني الذي يبعث الحياة في الشخصية ويرسم ملامحها ويضفي عليها معنى خاصّا وأهمية بالغة.

- يقول "المقالح" في قصيدة "بلقيس" :

هِيَ مِن هَذِهِ الأَرْضُ

مَعْجُونَةٌ بِأَسَاطِيرِهَا

وَبِأَحْزَانِهَا

وَلَهَا مِنْ جَمَالِ السُّهُولِ

ومِن كِبرِيَّاءِ الجِبَالِ

وَلَم تَنْحَدِر مِن سَمَاءِ الخُرَافَاتِ

أَوْ هَطَلَتْ ذَاتَ صُبْحٍ مَعَ الغِيمِ

(1) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص201.
(2) المرجع نفسه، ص150.
(*) من أبرز رموز المقالح : وضاح اليمن، وسيف بن ذي يزن، وعلي بن الفضل، ومالك بن الريب، وابن زريق البغدادي وعمار اليمني، وغيلان الدمشقي، وسفيان الصنعاني، والأبناء (نوح، أيوب، ويوسف والمسيح عيسى).. هذا بصفة عامة، أما الرموز التي أوردها في مدونة "بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان فهي بلقيس ومأرب، سليمان، النبي محمد "صلى الله عليه وسلم"، الفاروق، الصديق أبو بكر ...الخ.

مَازَالَ شُبَّاكُ مَنْزِلِهَا مُورِقًا

بِالأَحَادِيثِ

واللّفَتَاتِ

وَأَصْدَاءَ ضَحْكَتِهَا

كَسَلاَسِلَ مِنْ ذَهَبٍ

تَتَفَتَّحُ كَالضَّوءِ عَبرَ الزَّمَانِ

تَـرِنُّ

تُزِيلُ الغُبَارَ عَنِ الرُّوحِ

واللُّغَة المُتْعَبَة[1]

- إلى أن يقول :

إنَّهُ طَيفَهَا ... طَيفَ بَلقِيس

يَخْرُجُ مِن صَفَحَاتِ الزَّمَانِ القَدِيمِ

وَفِي شَبَقٍ مُبهَمٍ يَحْتَوِينَا

يُرَمِّمُ أَوقَاتنَا بِالأَحَادِيثِ

وَيُورِقُ فِ شَطَحَاتِ الخَيالِ

قَالَ سُلَيمَان : انْكَسرِي يَا شَهْوَى أحْلاَمِي

هَذِي المَرْأة فَاتِنَةً

وَأنُوثَتهَا فِي حِكْمتَهَا

لاَ الخَمْرَة بَاحَتْ بِالأسْرَارِ

وَلاَ السَاقَانِ ...

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص09-10.

- إلى أن يقول :

سُلَيمَان أنْ يَتَمنَّى

وَيشْتَاقَ

لِلقلْبِ فِي مأْرَبٍ

أنْ يَلُوكَ مَرَارَتَهُ

وَلِبَلقِيسَ فِي عَرْشِهَا

المُتَألِّقِ فِي وَلَهٍ

تَنتَقِي فِي مَوَاقِيتِهَا

وَمَوَاقِيتِهَا مَا تَشَاءُ

تَرتَفِعُ عَنَ كَاهِلِ الأرْضِ

عِبْءَ الحُرُوبِ[1]

والملاحظ لهذا المقطع يرى أن "بلقيس" ليست شخصية تاريخية فقط بل هي الشخصية التي جعلت الشّاعر يسترجع تاريخ بلقيس إثر زيارته لقرية "سحر" ممّا تداعت أفكاره وجعلته يستحضر التاريخ برؤية شعريّة جعلت "بلقيس تنصهر في لحمة النص، ويدخل في تشكيلها ويعطيها – الشخصية – أبعادا جمالية لم تكن لتأتي لولا هذا الانصهار الذي كان بين النص والمكان والشّاعر.

فالشّاعر حاول توظيف بعض الرموز ليجسد لنا ما مرّت به "سحر" من خلال شخصية بلقيس، التي خلق لها الشّاعر سياقا خاصا يناسبها، ذلك أن قوة الرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بقدر ما تعتمد على السيّاق[2].

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص10-11.
(2) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص199.

2.2.4- الرموز الدينية :

لقد أكثر الشعراء المعاصرون من التوظيف الرمزي للشخصيات الدينية في قصائدهم، من هذه الشخصيات "شخصية عيسى، سليمان، محمد "صلى الله عليه وسلم"، فشخصية الأنبياء غنيّة بدلالات الفداء والاستبسال والمثالية، كما أنها تحمل قدرا كبيرا من التراجيديا الدرامية، التي أغرت الشعراء بتتبعها فنيا واستثمار ما بها من طاقات دالّة على دراما الحياة الإنسانية، فهي مثال للعطاء والبذل وحمل الرسالة[1].

ويجسّد ما ذهبنا إليه قول الشّاعر في قصيدة "خمس لوحات" و "النبي" :

هُوَ الشَّمْسُ

مِنْ ضَوئِهِ تَستَمِدُّ الخَلِيقَة حِكْمتَهَا

وَاسْتِنـــارَتِهَـا

هُوَ مَنْ أوْصَلَ الأرْضَ بِالله

فِي لَحْظَة لاَ مَثِيل لَهَا

بِأصَابِعَهُ المُطْمئنَّة

أوْصَدَ أبْوَابَ مَمْلكَةَ اللَّيل

وَالظُّلْمة الأبَدِيَّة

أَطْلَق فِي الأرْض أشْجَارَهُ

وَقَنادِيلَهُ

فَاسْتَوى ظِلَّهَا

وَاسْتَقَامَ لهَا الضّوء

مَاذَا جَرى يَا ابن آمِنَة

(1) ينظر : كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2007، ص548.

المُصْطَفَى ؟

كَيْفَ أغْمَدْتَ سَيفَ المَحَبَّة

فِي كبد الحقْدِ

أعْلَنْتَ أنَّ العِبَادَ سَوَاسِيَة ؟

كَيفَ عَادُوا إلَى أبْيض يَتبَاهَى

بِمَا شَمّع اللَّيل مِن لَونِهِ

وَشرِيد يُبَاهِي بِأحَاسِيسهِ

وَغَنـي يُوَارِيِ فَوَاحِشَهُ

يَشرُب الخُمُورَ مَعصُورَةً

مِن دَمِ الفُقرَاءِ[1]

في هذا المقطع يستحضر الشّاعر شخصية "النبي محمد صلى الله عليه وسلم" ورمز له "بالشمس" التي تستمد منها الخليقة حكمتها واستنارتها فـ "هو من أوصل الأرض بالله"، فهو رسول الله إلى خلقه، وهو الواصل بين الأرض والسماء، وذلك لما جاء به من حكمة وعلم أوصد بهما باب الظلام والجهل وقد ورد ذلك في القرآن الكريم في سورة "محمد".

قال الله تعالى : ♥ **إنَّهُ لَقَولُ رَسُول كَرِيمٍ# وَمَا هُوَ بِقَولِ شَاعِرٍ قَليلاً مَا تُؤمِنُونْ # وَلاَ بِقَولِ كَاهِنٍ قَليلاً مَا تَذْكُرُونْ # تَنْزِيلٌ مِنْ ربِّ العَالَمِينْ .**

وفي هذه الآية تأكيد بأن قول الرسول قول حقّ منزّل من الله سبحانه وتعالى إلى رسوله الكريم "صلى الله عليه وسلّم".

- سورة الحاقة، الآية 40-41-42-43.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص59-60.

وإضافة إلى استدعاء الشّاعر لشخصية "النبي محمد صلى الله عليه وسلم" استدعى شخصية "أبي بكر الصديق"، حيث يقول الشّاعر :

يَا سَيِّدَ الصِّدْقِ

يَا ثَانِي اثْنَينِ فِي الغَارِ

كَيفَ تَرَى أمّةً لاَ صَدِيقَ

وَلاَ صِدْقَ فِي أهْلِهَا

تَتَقلَّب جُثَّتَها فَوقَ نَارِ الأكَاذِيب

أَحْلاَمهَا شَجَرٌ طَاعِنٌ

وَمَواقِيتَهَا لُغَةٌ تَالفَةً ؟![1].

استحضر الشّاعر شخصية "الصديق أبي بكر" وهي رمز للصدق والأمانة، ليعبّر عن زمن غاب فيه الصّدق والأصدقاء.

والملاحظ على مدونة الشّاعر أن الرّمز الديني مسّ جوانب كثيرة، ممّا يكشف عن ثقافته الدينيّة.

ويكرّر الشّاعر صورة الرمز في نصوصه ولكن بمعان مختلفة تتناسب وموقفه في كل مرّة، وإليك المقطع التالي من قصيدة "خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء" "

- يقول الشّاعر :

إنَّهُمْ قَومٌ (دَاحِسْ)

أجْفَانهم كَالمفازَات غبراء

لاَ يُشْبهُونَ البِلادَ التِي خَرَجُوا

مِن مَحَاجِرِهَا ...

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص61-62.

يَتَواصُونَ بِالمَوتِ

لاَ يتوَاصُونَ بِالحُبِّ

حُزْنِي عَليهِم وَهُمْ حزنُ هَذِي البِلادِ

إلَى أيْنَ يَمْضِي بِهِم حِقْدهِمْ ؟

وَإلَى أَيُّ هَاوِيَة يُسْرِعُونْ

بِأوزَارِهِمْ ؟

أيُّهَا اللَّيلُ لاَ تَنْجَلْ،

ارْتَحِلِي يَا نُجُومْ

فَإنَّ البِلادَ التِي ذَبَحَت أَجْمَلَ الثَّائِرين

وَأشْجَعِهِمْ

لَنْ تَرَى الشَّمْسَ ...

أبْنَاؤُهَا فَقَأوا بِغَوَايتِهِم عَن حِكْمَتِهَا

وَمَضُوا يَعْبدُونَ الظَّلاَم

حِينَ أذْكُرُهُمْ

تَتَشَظَّى الرِيَّاحُ

وَينْسَكِبُ القَلْبُ حُزْنًا

وَيأكُلْنِي خَجَلٌ لاَ قَرَارَ لَهُ ...

أيُّها (الدَّاحِسِيُّون)

حِينَ أرَى الأرضَ أعْشَقُهَا

تَبتَلينِي بِحبٍّ عَظِيم[1]

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص103-104.

وَتغْمُرُنِي بِالمَسَرَّة

تَمْلأنِي نَشْوَةً وَحَنَانًا

وَحِينَ أرَاكُم أَخَافُ

وَيسْقُط عَن كَلمَاتِي الكَلاَمْ[1]

يستحضر الشّاعر في هذه القصيدة الموسومة بـ "خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء" وهي رمز للشقاق، للتعبير عن معاني ومزجها بمعان أخرى تعتمد الإيحاء بتضمين النص إشارات تحيل القارئ إلى فك الغموض وفهم العبارات الغائبة.

يوحي نص الشّاعر إلى الشقاق بين الإخوة العرب بصفة عامة وإلى الشقاق بين الإخوة اليمنيين بصفة خاصة.

تداخلت وتضاربت رموز الشّاعر في مدونته وتنوعت بتنوّع حالته النفسية التي لا تستقرّ على حال. ممّا جعل النصوص تزخر بكثافة هائلة للرموز التاريخية والدينية والطبيعية لتحقّق شعريّة مقالحية خاصة تشعّ إيحاء ودلالة، فشكّلت مفارقة من نوع خاص أضفت جمالية خاصة على النص.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 104-105.

ممّا سبق يمكننا القول أن الصّورة الشعريّة لها مكانة خاصّة في النّقد القديم والحديث وذلك لأهميتها في إبراز شعريّة وجماليّة الشّعر والخطاب الأدبي.

إضافة إلى ذلك فهي تمثّل دعامة أساسية، يبنى عليها الكون الشّعري مما يكسبه تمييزا وخصوصيّة.

والملاحظ أن مفهوم الصّورة في القديم كان يقتصر على التشبيه والاستعارة والكناية، باعتبارهم محور الصّورة التقليدية وعمودها.

كما يبدو جليّا مزج الشّاعر في ديوانه بين الصّور التقليدية، التي يشكّلها كل من التشبيه والاستعارة، والكناية من جهة، والصّورة الحديثة من جهة أخرى، والتي اتّسعت دائرة مفهومها لتشمل التّجسيم والتشخيص وتراسل الحواس، هذه الأخيرة تحتلّ مكانة بالغة الأثر والأهميّة لأنهما وسيلة نقل للتجربة الشعوريّة بين المبدع والمتلقّي، لذلك كان لزاما على

الشّاعر أن يعتمدها في عمليـة الإبـداع من أجل بـثّ الرّوح فيهـا، وهذا مـا يجعل منهـا لغزا مليئا بالإيحاءات اللانهائية.

كما يتّضح تفنّن "المقالح" في نشر صوره وتوزيعها على جسد النصـوص وتنوعهـا، ممّـا يساهم في تقريب المفاهيم والمعاني المجرّدة إلى ذهن القارئ، ويشركه فـي تجربتـه الشـعريّة بشتّى مراحلها الحلوة منها والمرّة، ويجعله يحلّق في فضاء التأويلات.

كمـا تـداخلت وتضـاربت رمـوز الشّـاعر فـي مدونتـه وتنوعـت بتنـوّع حالتـه النفسـية المتذبذبـة، ممّـا جعل نصوصـه تزخـر بكثافـة هائلـة مـن الرمـوز لتحقيـق بـذلك شـعرية تشـعّ إيحاءا ودلالة.

الفصل الثالث

الفصل الثالث : شعرية الموسيقى الشعريّة

1- الإيقـاع الخـارجـي :

1.1- الـــوزن

2.1- القافيـــة

3.1- الـــرّوي

2- الإيقـــاع الداخلـــي :

1- الأصـــوات :

1.1- الأصوات المجهورة

2.1- الأصوات المهموسة

3.1- الأصوات الاحتكاكية

4.1- الأصوات الانفجارية

2- التكـــرار :

1- شعريّة الموسيقى :

يعدّ الإيقاع عنصرا أساسيا في النص الشّعري، وهو في ذلك كالمجاز الذي لا تخلو منه الفنون الأدبيّة، وهو يعمل بقدر كبير على تكثيف وتركيز اللّغة الشعريّة[1].

لقد حاز موضوع "الموسيقى الشعريّة" اهتماما خاصا، ذلك ما أثبتته القواعد والضّوابط التي عرفت بالأوزان الخليليّة، إلا أن هذه القواعد لم تسلم من محاولات الإلغاء، وسبب ذلك « زخم الأفكار والرّؤى والصّور الحداثيّة »[2]، ممّا جعلت الشّاعر الحداثي يثور ضدها نتيجة نمو طبيعي في الذوق واستجابة حقيقية لمطامح شعوريّة، فكانت نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات "نقطة تحوّل حاسمة"[*][3]. غيّرت مسار الإيقاع الذي يحدث انسجام القصيدة بتوافق الكلمات وتناسق المعاني، والإيقاع « ليس مجرّد الوزن بالمعنى الخليلي »[4].

فهو يتكون من كلمات تنتظم بطريقة معينة وفقا لتتابع الحركة والسكون، وهذا ما يجعل للشعر إيقاعا خاصا معتمدا على علاقة الأحرف في الكلمات فيما بينها وتناسب أصوات الكلمات في توافق زمني، والتركيز الزمني في الشعر هو الذي يبرز الكيفية التي يتعدد بها الوزن[5].

(1) ياسر الذيب أبو شعيرة : شعر عبد المنعم الرفاعي "دراسة فنية"، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، 2010، ص129.
(2) ينظر محمد سعدون : الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، ص202.
(*) صنع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة : حدثا تاريخيا بإخراج الشعر العربي من طقوس الخليل الرويتية ليدخل بذلك مرحلة جديدة أكثر تنوعا وتمردا وقد أرجع النقاد بدايات الموسيقى الجديدة والشعر الحر إلى "السياب" في قصيدته "هل كان حبا" والتي نشرت في ديوانه "أزهار ذابلة" سنة 1947 وإلى نازك في قصيدتها "الكوليرا".
(3) ينظر : عثمان حشلاف : التراث والتجديد في شعر السياب "دراسة تحليلية جمالية في مواده وصوره وموسيقاه ولغته"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1984، ص 139.
(4) خالدة سعيد : حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، 1979، ص111.
(5) ينظر : رمضان الصباغ : الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، ص 159.

وتتكوّن القصيدة عادة من ضربين من الإيقاع، الخارجي متمثّلا في الوزن والقافية والدّاخلي الذي يتشكّل من خلال الأصوات[1]، والتي تساهم « مساهمة فعّالة في مقاربة الخطاب الأدبي وتصيّد مواطن الجمال فيه، ذلك لأن العناصر الصوتيّة كثيرا ما تناط بدور مساعدة على تشكيل الدّلالة »[2].

وسيجرى التركيز في هذا البحث على جانبين أساسيين في تشكيل البنية الإيقاعية، هما الإيقاع الدّاخلي والخارجي، الذي سيكون نقطة البداية للولوج إلى حيثيات موسيقى الشعر.

(1) ينظر ياسر الذيب أبو شعيرة : شعر عبد المنعم الرفاعي : "دراسة فنية"، ص 129.
(2) سامية راجح : تجليات الحداثة الشعرية في "ديوان البرزخ والسكين"، ص 180.

1- الإيقاع الخارجي :

اعتبر النقّاد القدامى الوزن هو الفارق الأساسي بين الشّعر والنّثر، وأنّ سر جمالية الشّعر القديم تكمن في الوزن والقافية اللّذان يمثلان العمود الأساسي من النّاحية الصوتيّة للقصيدة القديمة.

إلا أن الأوزان الخليلية تلاشت قداستها على أيدي الشّعراء الحداثيين، الذين أعلنوا الثورة ضدّها والتمرّد عليها وأبطلوا المقولة التي تعتبر أن الفاصل بين كل من الشّعر والنّثر هو الوزن.

وقد اهتم النقّاد بالبنية الإيقاعية لما لها من أهميّة خاصة في تمييع القصيدة، على اعتبار أن الشّعر فن قولي يعتمد الوزن والإيقاع كعنصرين أساسيين ومهمّين من عناصره إضافة إلى التراكيب اللغويّة والصّورة، غير أن النص « وإن تحكمت فيه بنيات أساسية لغويّة وتشكيليّة وإيقاعيّة، فإن البنية الإيقاعية تكمن فيها شعريّة النص »[1].

و"المقالح" واحد من الشّعراء الحداثيين الذين اهتموا بالبنية الإيقاعية الجديدة، التي أدخلت النص الشعري الحداثي في شكل موسيقى جديد بعيد عن التشكيل الموسيقي القديم، الذي ألغي نفسية الشّاعر وهذا ما يسمى بالإيقاع الذي هو « انسجام بين الذّات الشّاعرة وإيقاع اللّغة العميق »[2].

وقد تمرّد "عبد العزيز المقالح" كغيره من الشعراء الحداثيين على قالب القصيدة القديمة – الذي قام كما سبق أن ذكرنا في البداية – عن نظام الشّطرين المتساويين، معتمدا على وحدة السطر الشعري القائم على وحدة التفعيلة مع ظهور حركة الحداثة.

وفي هذا يقول "عز الدين إسماعيل" « فالسطر الشعري في القصيدة الجديدة سواء طال أم قصر ما زال خاضعا للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات المتمثلة في التفعيلة »[3].

(1) صلاح الحوثري : النزعة الدرامية في شعر المقالح، رسالة مقدمة لنيل الماجستير، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، كلية التربية، قسم اللغة العربية 2006، ص 105.
(2) جوزيف شريم : الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج، 23، ع3، 1994، ص 99.
(3) عز الدين إسماعيل : قضايا الشعر المعاصر، ص66.

والإيقاع الخارجي هو الذي تمثله الحركة الصوتية، كما يدخل ضمنه كل ما يوفر الجانب الصوتي من وزن ومحسنات بديعية، أما الدّاخلي هو الذي يتسلّط على الصيّاغة

الداخليّة لسطح النص الشعري فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليّا وهذا التلاؤم ينسجم مع الإيقاع الخارجي وبالتالي يحقّق بناء القصيدة »[1].

- وهذا ما سنراه من خلال تعرّضنا لأهم هذه العناصر وهي على التّوالي :

1.1- الوزن :

إنّ الوزن إحساس وشعور بالأثر الموسيقي وهو حلّة يتزيّن بها الشّعر دون سائر الفنون، « وقد حضي الوزن في الشّعر العربي مكانة خاصة، ودليل على هذا ما جاء في نظريّة عمود الشّعر التي استقامت واكتملت عند "المرزوقي" »[2].

وقد عرّفه "ابن رشيق القيرواني" في كتابه "العمدة" بقوله : « إنّ الوزن أعظم أركان حد الشّعر وأولاها به خصوصية »[3].

وقد ميّز الشعراء المعاصرون باختلاف اتجاهاتهم بين الوزن والإيقاع، حيث أصبحت الأوزان وفق رؤاهم التجديديّة رافدا من روافد الإيقاع، فالوزن كمي والإيقاع كيفي فالوزن نتعرّف عليه بواسطة التقطيع[4].

و"أدونيس" واحد من الشعراء الحداثيين الذين اهتمّوا بالبنية الإيقاعية الجديدة التي جعلت جوهر النص الشعري الحداثي، يدق بدقّات إيقاعية متناغمة حداثيا في شكل موسيقي جديد بعيد عن التشكيل الموسيقي القديم الذي ألغى نفسية الشّاعر »[5].

فالمقصود "بالإيقاع" هو : « وحدة النغمة التي تتكرّر على نحو معيّن في الكلام أو في بيت الشعر، أي توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات

(1) عبد الرحمان تبرماسين وعائشة جباري : البنية الإيقاعية في المزدوجة، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد2، 2005، ص 243.
(2) أماني سليمان داوود : الأسلوب والصوفية، "دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج"، ص36.
(3) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 143.
(4) رمضان الصباغ : الشعر العربي المعاصر، ص 171.
(5) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة، ص23.

الكلام أو أبيات القصيدة، أمّا الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية »[1].

فالوزن هو « صورة الكلام الذي نسميه شعرا، أي تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت، وبه يتميّز الخطأ من الصّواب في مجال الشّعر »[2].

وشاعرنا تخلّى عن القالب التقليدي للقصيدة الذي يقوم على الشطرين، وقد اعتمد القصيدة الحرّة قصيدة السطر فتعدّدت أوزان الدّيوان، واختلفت باختلاف أبعاده النفسية والبحور الواردة تعكس مشاعر الشّاعر التي تراوحت بين الهدوء والانفعال.

وإذا تأمّلنا القصائد الواردة في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" نجد الشّاعر "عبد العزيز المقالح" قد استخدم بحورا عدّة نوضحها في الجدول التالي :

القصيـــدة	البحـــر
بلقيس	المتقارب
رومانتيكيات	المتقارب + الرجز
أسئلة ومرايا	الرجز + المتقارب + المتدارك
ضريح من الكلمات لمريم	الرجز
شتائية	المتقارب
خمس لوحات	المتدارك
إيماء	المتدارك
في انتظار الذي يأتي	الرجز
سبع قصائد للموت	الرجز + المتقارب + المتدارك
القصيدة	الكامل

(1) رمضان الصباغ : الشعر العربي المعاصر، ص 171.
(2) عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص05.

خطاب مفتوح لأهل داحس والغبراء	المتقارب
تسع قصائد لإنسان آخر القرن	المتقارب

خمس قصائد لعام 2002	المتقارب + المتدارك + الرجز
خمس قصائد للصّيف	المتقارب + المتدارك + الرجز
ثلاث قصائد للشّعر	المتدارك
معزوفة غرناطية	المتقارب + المتدارك
ما تيسّر من رعشة الخوف	المتقارب + المتدارك + الرجز
ثلاث قصائد	المتقارب + المتدارك + الرجز
إلى نزار قباني	المتقارب + المتدارك + الرجز
إجهاش	المتقارب + المتدارك
إلى أصدقائي الذين رحلوا عام 1997	المتقارب + المتدارك + الرجز
الغياب في ملكوت الكلمات	المتقارب + الرجز + المتدارك
لؤلؤة	المتقارب + الرجز + المتدارك
ميراث مبتل بالدّم والهذيان	الرجز + الكامل
صعود القصيدة	المتدارك + الرجز
وجه البراءة النائم	الرمل + الجز + المتقارب + المتدارك
نزيف الرّوح	المتدارك
منامات الصنعائي	الرجز
بقايا حبر مضيء	الرجز + المتدارك
ثلاث رسائل	الرجز + المتقارب + المتدارك
قصائد الظهيرة	المتدارك
صباحية	الرجز + المتدارك + المتقارب
صائد لزمن الطفولة	الرجز + المتدارك
ينابيع أولى	الرجز + المتدارك + المتقارب
بكائية	الرجز + المتدارك + المتقارب

- جدول رقم 01 يوضّح البحور التي إشتغل عليها الشّاعر :

بطاقة للقرن الجديد	المتقارب + الرجز
تراتيل ومرايا	المتقارب + المتدارك + الرجز
بياض اليقين	المتقارب + الرجز + المتدارك
أشجان مائية	المتدارك
خمس قصائد لمياه الأحزان	المتقارب + المتدارك
قصيدة الحرب	المتقارب + المتدارك
مرثية تليق بالوطن	الرجز + المتدارك

- جدول رقم 02 يوضّح عدد تواتر البحور :

البحـــر	عـدد تواتـره	النسبـة المئويـة
الرمل + الرجز + المتقارب +	01	% 2.38
المتدارك	05	% 11.90
المتقارب	03	% 07.14
الرجز + المتقارب + المتدارك	15	% 35.71
الرجز	03	% 07.14
الرجز + المتدارك	04	% 09.52
المتدارك	05	% 11.90
الكامل	01	% 02.38
المتقارب + المتدارك	04	% 09.52
الرجز + الكامل	01	% 02.38

من خلال هذا الجدول نلحظ أن البحر الذي احتلّ الصدارة هو البحر المتمازج بين الرجز + المتقارب + المتدارك، وصور كل بحر منهم هي كالتالي :

- الرّجز ← مستفعلن مستفعلن مستفعلن
- المتقارب ← فعولن فعولن فعولن فعولن
- المتدارك ← فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن(*)

ولعلّ الشّاعر مزج بين البحور لأنها تخدمه في نظمه، وهي تسعى لتخفّف عنه وعن نفسه الآلام والأحزان التي تراوده من كل جهة.

نلحظ أن البحر الذي ورد بنسبة أقل هو : "الكامل" وكذلك "الرجز + الكامل" إضافة على "الرمل + الرجز + المتقارب + المتدارك"، وقد وردوا مرّة واحدة فقط وجاءت نسبتهم 2.38 % لدلالتها على الفرح والأمل اللذان غابا كليهما ظاهريا عن نفسية الشّاعر في ديوانه "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان".

كما أن "المقالح" لم يلتزم ببحر واحد في كل قصيدة، فأبيات القصيدة لم تأت كلها على وزن واحد بل جاءت الأوزان متمازجة مع بعضها البعض، إلا أن هناك بعض القصائد التي جاءت على وزن واحد منها بلقيس من المتقارب وشتائية من المتقارب، وثلاث قصائد للشعر من المتدارك وغيرها...

- ومن أمثلة بحر المتقارب نجد قصيدة "شتائية"، يقول الشّاعر :

"داكن وجه هذه المدينة"

// 0//0 / 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فع

(*) أضاف الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة البصري، ت.215 هـ) بحرا آخر إلى بحور أساتذة الخليل بن أحمد سمّاه "المتدارك".

"باردة القدمين"
/0 ///0 ///0 /
لن فعلن فعلن ف

"ولا ضوء يومض خلف شبابيكها"

// 0/ 0/// 0/// 0//0/ 0//
علن فاعلن فعلن فعلن فاعل

"الخشبيــة"
0 ///0 //
ن فعلن فع

"تأوي المنازل فيها إلى بعضها[1]
0// 0// 0/ 0// 0/// 0//0/ 0/
لن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

ومن خلال هذا التقطيع يبدو جليّا أن الشّاعر لم يلتزم بالعروض الخليليّة وما يدل على هذا هو خروجه إلى زحافات وعلل كثيرة، والزحاف هو « تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا »[2].

ومن الزحافات التي وردت في ديواننا "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" نذكر الخبن وهو « حذف ثاني الجزء الساكن »[3] فندخل "الخبن" على تفعيلة فاعلن بحذف ثاني الجزء ساكنا أصبحت "فعلن" وهي كالتالي :

- **فاعلن : /0//0**
- **فعلن : ///0 (حذف ثاني الجزء الساكن = خبن).**

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 39.
(2) عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 24.
(3) المرجع نفسه، ص 19.

أما فيما يخص العلل وهي « تغيير يخص الأسباب والأوتاد أو كليهما معا، ويدخل على العروض والضرب وتضم إلى علل النقص والزيادة »[1].

ونجد علّة القصر وهي : « حذف ساكن السبب من آخر التفعيلة وإسكان متحركة »[2] من مثل فاعلاتن التي أصبحت فاعلان في قصيدة "معزوفة غرناطية".

"جلس اليـأس في عرشه"

0/// 0//0/ //0/

فعلن فاعلن فاعل

"واستوى"

0//0/

فاعلن

"آه لا غالب اليوم"

/0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاع

"إلا الكلام"[3]

00//0/ 0/

لن فاعلان

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 24.
(2) المصدر نفسه، ص 24.
(3) المصدر نفسه، ص152.

إضافة إلى هذا نجد بعض "الزحافات والعلل" الأخرى والتي وردت في نفس القصيدة الموسومة بـ "معزوفة غرناطية"، يقول الشّاعر :

"يا أيها العائدون أفيقوا

0/0/ 0/0// /0// 0/0//

عولن فعولن عول فعولن

"فقد طال عهد الحنين لغرناطة الحلم"

// /0// 0/0// /0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعول فعولن فعول فع

"مرت دهور من الزفرات"

/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0/

لن فاعلن فاعلن فعلن ف

"عصور من الانتظار الطويل"[1]

0 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//

علن فاعلن فاعلن فاعلن ن

ومن خلال هذا التقطيع أيضا تبين لنا زحاف القبض والذي هو « حذف خامس الجزء الساكن »[2].

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 155.
(2) عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشّعر العربي، ص19.

- فهذا الزحاف دخل على تفعيلة فعولن فأصبحت فعول.

فعولن : //0/0

فعول : //0/ (حذف خامس الجزء الساكن)

وردت "الزحافات والعلل" بشكل لافت للانتباه في مدونة الشّاعر وجاء تماشيا مع نفسية الشّاعر، فزحاف "الخبن" يعمل على تقليص الزمن داخل بنية البحر الكلية إذ تبدو الأبيات التي دخلها أكثر سرعة من الأخرى.

ذلك أن له علاقة بالانفعالات والمواقف التي لها صلة بالتجربة الإنسانية، لأن الشّاعر غلبت عليه مظاهر للحزن والأسى اللذان انعكسا على نفسيته من خلال ما مرّ عليه من تجارب مؤلمة في طفولته ورافقته في شبابه لتكمل معه هذا المشوار كرفيق دائم ووفي.

2.1- القافية :

تعد القافية من أهم الركائز التي يبنى عليها الشّعر العربي التقليدي، فنظم الشّاعر على منوالها حتى اعتبروها أساسا للشّعر، إذ قال "قدامة بن جعفر" : « الشّعر كلام موزون مقفى، فلا شعر بدون قافية ».

والقافية مظهر من مظاهر الشّعر القديمة، وهي « ذات قيمة صوتية ودلالية تستشفّ **من** تكرارها وحسن اختيارها »[1].

- تعريفها لغة :

« من قفا يقفوا (تبع الأثر) إذا تبع، لأنها تتبع ما بعدها من البيت، وينتظم بها وقافية كل شيء أخره »[2].

- تعريفها اصطلاحا :

اختلف العروضيون في تحديد ماهيتها فهناك تضارب واختلاف في الآراء، إلا أن هناك شبه اتفاق على المفهوم الذي يرى بأنها حرف الرّوي أي : « الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة »[3].

وقال عنها "ابن رشيق" بأنها : « شريكة الوزن بالاختصاص بالشّعر ولا يسمى الشّعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشّعر ما جاوز بيت وما اتفقت أوزانه وقوافيه »[4].

وأمّا بالمفهوم المعاصر « فالقافية مجموع الحروف والحركات الصوتيّة، أو المقاطع التي يلتزم بها الشّاعر في كل أبيات القصيدة »[5].

(1) محمد كرابي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط، 2003، ص 63.
(2) ابن منظور : لسان العرب، المجلد 15، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص 105.
(3) شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي، دار المقرعة، القاهرة، ط2، 1978، ص99.
(4) ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر، ص129.
(5) صلاح يوسف عبد القادر : في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط1، 1996، ص 131.

إلاّ أن هناك من القصائد من تحرّرت من القافية أو خلت منها تماما، وهناك أخرى تعدّدت بها القوافي، ممّا يضفي على كل حالة طابعا خاصا على القصيدة، وتوافق القوافي يعطي القصيدة إحساسا بالتماسك ويضفي عليها أبعادا جديدة يمتزج فيها الانطلاق بالتقييد والفرح بالأسى.

فالقافية لم تسلم هي الأخرى من عاصفة الحداثة، فقد كسر الشّاعر المعاصر القافية الموحدة وجعلها متحرّرة بغيرها كلّما كان ذلك ملائما للحالة الشعوريّة، « فما عاد الشّاعر ملزما على جر سلاسل قيود القافية الثقيلة التي أرهقته طوال القرون الماضية »[1].

ولم تعد بذلك القوافي – في الدراسات الحديثة – بحثا مستقلا كما كانت في العروض التقليدي، فقد اعتبرت القوافي المتنوعة في القصيدة الواحدة « كونها من التناسق والانسجام النغمي بين الأصوات وبعضها التي تنتهي بها أسطر القصيدة الحرّة »[2].

وقد وضع العرب خمسة ألقاب للقافية، وهي كالآتي :

- **المترادفة : (00/)**
- **المتواترة : (0/0/)**
- **المتداركة : (0//0/)**
- **المتراكبة : (0///0/)**
- **المتكاوسة : (0////0/)**[3].

ونجد القافية في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" متنوعة فمرّة متواترة وأخرى متراكبة، ومترادفة، وفي بعض القصائد نجدها مزدوجة بين نوعين من القوافي وهذا ما سنراه في قصيدة "بلقيس" والتي جاءت قوافيها متنوعة :

(1) رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 180.
(2) سامية راجح : تجليات الحداثة الشعرية، ص 187.
(3) أمال منصور : بنية القصيدة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، مذكرة ماجستير في النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2003-2004، ص 123.

- يقول الشّاعر :

"جاء إلى الأرض غريبا"

//0/

ووحيدا

0/0/

ففي هذا المقطع جاءت "القافية" متواترة (0/0/) ونجدها في مقطع آخر من القصيدة متراكبة (0///0/) وذلك في قول الشّاعر :

"هذا بحر لا ماء به"

/0///0/[1]

- ومتراكبة كذلك في قوله :

"لكن الكف الأعمى ليس يرى"

/0///0/[2]

فالقافية في هذه القصيدة تنوعت بين المتواترة والمتراكبة، وإذا ما عرجنا نحو قصيدة "رومانتيكيات" نجدها هي الأخرى قد تنوعت وذلك في قول الشّاعر :

"للدفء الذي يأتي كموسيقى"

0/0/0//

"من اللائي يراودهن"

//0////0/[3]

ففي المقطع جاءت القافية في البيت الأول متواترة وفي الثاني متكاوسة، وجاءت "متراكبة" في نفس القصيدة في :

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 20.
(2) المصدر نفسه، ص 12.
(3) المصدر نفسه، ص26.

"حيث تئن أسئلتي"

/0///0/[1]

ويتواصل هذا التمازج بين أنواع القوافي مع الشّاعر إذ يقول في قصيدة "قصائد لزمن الطفولة" :

"باحثة عن قناديل من فضة"

//0/

"وأباريق من ذهب"

0/ //0/

"عن بقايا أغان مبعثرة"

//0///0[2]

فهنا جاءت القافية في البيت الأول، وفي الثاني متراكبة وفي الثالث متراكبة أيضا.

- وفي مقطع آخر من نفس القصيدة يقول :

"في ثياب مهلهلة"

0///0//

"وأساري ضاحكة"

/0///0[3]

ويتواصل التنوّع ويتوزّع على قوافي القصيدة، إذ نجد الشّاعر يقول في "مرثية تليق بالوطن" :

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 27.
(2) المصدر نفسه، ص275.
(3) المصدر نفسه، ص 277.

"ومشاعرنا تتعلم ... كيف تخون الوطن (0//0/)

0//0/

"كيف تغدو البيوت قرى متناثرة" (0///0/)

0///0/

"وشوارع شاحبة" (0///0/)[1]

0///0/

وكما سبق وأن أشرنا عن تنوّع في القوافي، فها هو المقطع يؤكد ذلك إذ جاءت القافية في الشطر الأول (متداركة) وفي الثاني، وفي الثالث (متراكبة).

وإذا ما توجهنا لقصيدة "ضريح من الكلمات لمريم" نجد الشّاعر يقول :

"لأفرج عن كمدي"

0///0/

"لأطير بأشرعة الذكرى"

0//0/

"في واد مغمور بالسلوى"

0//0/

"حين تفتح أبواب ذاكرتي"

0///0/[2]

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص357.
(2) المصدر نفسه، ص42.

وفي هذا المقطع أيضا جاءت القوافي متنوعة، فقد مزج الشّاعر بين المتراكبة والمتداركة، فالمتراكبة في السطر الأول والرابع، والمتداركة في السطر الثاني والثالث.

وهذا التنوّع في القوافي، يترك في النفس متعة ولذّة، كما أنّ تكرار القوافي في عدد من المرّات هو بمثابة الفواصل الموسيقية.

وهو كذلك يحمل – التنوّع – دلالة عميقة وذلك لتماشيه وحالة الشّاعر النفسيّة، فهي عبّرت عن خزنه وعن رغبة في الهرب منه بحثا وتمسكا بالأمل وهو بذلك (التنوّع في القوافي) يهرب من صوت التشاؤم والأسى، ولعلّ هذا أبرز ما يفسّر تنوّع القوافي في قصائد الشّاعر.

3.1- الرّوي :

الرّوي هو « الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه فيقال قصيدة "رائي" أو "لامية"، وهذا الحرف الذي تسمى به يلتزم به الشّاعر في آخر كل بيت منها »[1].

وتعرف القصائد التراثية كذلك بنسبها للرّوي، فقيل لامية العرب، دالية النابغة، ميمنة زهير ... إلى غير ذلك وحركة الرّوي قد تكون ضمّة أو كسرة أو فتحة، وقد « اعتبرت هذه الحركات في الوزن بمثابة صائت قصير، ومن هنا يأتي حرف الرّوي في الشعر العربي متحركا أو ساكنا، وإلى سكونه أو حركته تنتسب القافية، تكون مقيدة أو مطلقة »[2].

ومن الوهلة الأولى نلاحظ أن الروي في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" لم يأت موحد بل لكل بيت رويه الخاص به إلا في بعض الأحيان يعاد ذلك الحرف في القصيدة نفسها عدة مرّات متتاليا أو متواترا.

والملاحظ كذلك أن "حروف الرّوي" في هذا الديون تنوعت بين الحروف الانفجارية والمهموسة وغيرها من أنواع الحروف وسنوضح توظيف "المقالح" للرّوي في بعض القصائد من ديوانه هذا، يقول "المقالح" في قصيدة "صباحية" :

- قبل أن يخرج النّاس ← **السّين.**
- من ماء أحلامهم ← **الميم.**
- وجف النّدى فوق شمس النّوافذ ← **الذّال.**
- كانت هناك تغنّي ← **الياء.**
- تداعب وجه الصبّاح ← **الحاء.**
- وتغسل لون الفضاء ← **الهمزة.**

(1) عبد الرحمان تبرماسين :مجلة المخبر، محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000-2001، ص 30.

(2) عبد الرحمان تبرماسين وجباري عائشة : البنية الإيقاعية المزدوجة، جامعة محمد خيضر، العدد2، 2005، ص 251.

- من الغش المتبقي على الأفق ← **القاف.**
- سيّدتي ← **الياء.**
- من تكونين ← **النّون.**
- هل أنت صوت الطبيعة ← **التّاء.**
- أم حلم شارد بتلاوينه ← **الهاء.**
- يتحوّل فوق البيوت ← **التّاء.**
- يسير الهوينا ← **النّون.**
- ~~على شكل صفصافته~~ ← **التّاء.**
- أو سحابة ← **التّاء.**(1)

والملاحظ على هذا المقطع الشعري تنوع حرف الرّوي في كل بيت فقد تراوح عدد حروف الرّوي في قصيدة "صباحية" أكثر من خمسة عشر حروف، ومن أهمها النون،

الهاء، الميم، الحاء، الدّال، اللاّم، التاء ...، وهذا التنوع راجع إلى رغبة الشّاعر في مخاطبة القارئ دون ملل وسأم وتكرار للحرف في آخر كل شطر، فالقصد إلى التنوّع والتغيير صار من ميزات الحداثة أو من ميزات الشّاعر الحداثي في حد ذاته.

ونواصل ملاحظة تنوّع "حرف الرّوي" في قصيدة أخرى بعنوان "معزوفة غرناطية" يقول الشّاعر :

- جادك الغيث يا شعر ← **الرّاء.**
- تحت الثرى غيمه ← **التّاء.**
- وعلى الأفق قبر ← **الرّاء.**
- وغرناطة الحلم ← **الميم.**

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 269-270.

- تنادى ← **الألف المقصورة.**
- وتومئ لي أن تعال ← **اللاّم.**
- تعال ← **اللاّم.**
- أعطني حجرا لأنام عليه ← **الهاء.**
- أعطني نسخة من مفاتيح خدّي ← **الياء.**
- ودع حلمي يتلذّذ ← **الذال**[1]

ففي هذه القصيدة أيضا هناك تنوع في حروف الرّوي بين حروف عديدة فمنها "الرّاء التّاء، الميم، اللاّم ...

وهذا التنوّع يدل عن حب الشّاعر للإفصاح عن مشاعره وحزنه للقارئ الذي اعتبره من أحد الأفراد المحببين لديه، وعلى الرغم من كونه في حالة حزن إلا أنه لم يمل من هذه الفضفضة، وبقي على طول قصائده بنفس الحماسة التي بدا بها إلى أن انتهى.

ويتجلّى ذلك في قصيدة "الحرب"، يقول الشّاعر :

- هي الحرب ← **الباء.**
- تسلبني هامتي ← **الياء.**
- وحذائي ← **الياء.**
- تسلبني نغمة الانتماء إلى الله ← **الهاء.**
- لا شيء يبقى إذا أتت ← **التّاء.**
- لا جدران وراء البلاد ← **الدّال.**
- ولا خلفها ← **الهاء.**
- لا مكان ← **النّون**

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 147-148.

- تخبئ فيه جواهر وحدتها ← **الهاء.**
- وثياب مبادئها ← **الهاء.**
- الوجوه الأشد من النجم ← **الميم.**[1]

ويلاحظ في هذا المقطع تنوّع في حروفه الرّوي فقد وجد حرف "الدّال، اللّام، الياء الهاء..."، وكما أشرنا سابقا أن هذا التنوّع والتغيير راجع لرغبة الشّاعر الملحّة في مخاطبة القرّاء وإيصال حالة شعورية تتلبسّه، وحروف الرّوي في هذه القصائد تفاوتت نسبة ورودها مؤدية بذلك أغراض تخدم منحى الشّاعر فمن خصائص هذه الحروف نجد :

- **النّون :** حرف ذلقي، يتوسط بين الشدة والرخاوة، الاستعلاء والانفتاح.
- **الهاء :** حرف حلقي، يمتاز بالجهر والشدّة، والاصمات والانفتاح.
- **الميم :** حرف شفهي، يمتاز بالجهر والشدّة.
- **الدّال :** حرف نطقي، يمتاز بالجهر والانحراف، والتوسط بين الشدّة والرخاوة[2].

وما نستخلصه من هذا كلّه أن حرف الرّوي قد تنوّع بين الحروف الانفجارية والاحتكاكية والمجهورة والمهموسة، فنجدها كلها تختلف حسب نسب تواترها وهذا إن دلّ

على شيء فإنما يدل على الطابع الحركي المستمر والمتنوّع لحركة الرّوي، فهي حركة تعبّر عن نفسيّة الشّاعر التي تتأرجح بين الحزن والألم والأمل والحياة.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص339-340.
(2) ينظر : سامية راجح : تجليات الحداثة، ص 190.

2- الإيقاع الداخلي :

1.2- شعريّة الأصوات :

الأصوات هي التي تساعدنا على وضع الكلمة في موضعها المحدّد مع سلامة النّطق والمخرج هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ « اللّغة هي مجموعة من الأصوات تتألّق في نسق منتظم تعبّر عن قيم الإنسانية وترمز إلى محسوسات الوجود الذي يعيش الفرد في وسطه »[1].

وتراوحت الأصوات الواردة في ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" لعبد العزيز المقالح" بين الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة، وكذلك الانفجارية وأخيرا الاحتكاكية فلكل صوت خصائصه وصفاته المعبئة بدلالات معيّنة تدل على تلون حالة الشّاعر النفسية التي تنعكس في صورة هذه الحروف والأصوات.

1.1.2- الأصوات المجهورة :

هي التي تهتزّ معها الأوتار الصوتية وهي (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ص، ظ، ع، غ، ل، م، ن، ي)، وهي أيضا « صوت شدده الضغط معه في الحجاب الحاجز، ولم يسمح للهواء المهموس أن يحوي معه حتى ينتهي الضغط عليه ولكن يجري بالصّوت أثناء نطقه »[2].

- والجدول التالي يوضح عدد تواتر الأصوات المجهورة في مجموعة من القصائد :

(1) عبد القادر عبد الجليل : التنوعات اللغوية : دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص147.
(2) مراد عبد الرحمان مبروك : من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص 48.

الصـوت	القصيـدة	عـدد تواتـره
ب	أسئلة ومرايا	27
د	صريح من الكلمات لمريم	36
غ	شتائية	05
م	خمس لوحات	47
ز	إيماء	01
ن	في انتظار الذي يأتي	31
ر	سبع قصائد للموت	61
ج	القصيدة	09
ق	خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء	07
ع	تسع قصائد لإنسان آخر القرن	34
ذ	ما تيسّر من رعشة الخوف	02
ل	رومانتيكيات	78
ي	خمس قصائد لمياه الأحزان	89
ض	قصيدة الحرب	20

من خلال هذا الجدول نلحظ أن الحرف الذي كان له الحظ الأوفر في التّواتر من الأصوات المجهورة هو "الياء"، وهو من حروف الجهر الصامتة والخفاء، واللّين الرّخاوة الاستنفال، الانفتاح، فكأنّ الشّاعر من خلال هذه الحروف يبحث عن الليونة من شدة القساوة والألم والحزن الذي يعيشه.

2.2.1- الأصوات المهموسة :

هي « الأصوات التي تكون فيها الحبال الصوتية غير المتركة وهي (ث، ت، خ، ح، س، ش، ص، ف، ك) »[1]، وهي أيضا « الصوت الذي يهتزّ معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع بهما رنين حال النّطق بها »[2].

- والجدول التالي يوضح الأصوات المهموسة الواردة في الديوان :

الصوت	القصيدة	عدد تواتره
ح	قصائد الظهيرة	11
ث	بلقيس	05
هـ	قصيدة الحرب	30
ش	ما تيسّر من رعشة الخوف	80
خ	معزوفة غرناطية	11
ص	ثلاث قصائد للشعر	11
ف	أسئلة ومرايا	17
س	إيماء	10
ك	مرثية تليق بالوطن	49

ت	بياض اليقين	52

فالجدول يوضّح لنا أن الحرف الأكثر تواترا هو حرف "التاء"، وهذا الحرف مشحون بآلام الشّاعر فهو يتألّم ويحزن وهو كذلك يعبّر عن ضعف الشّاعر أمام الأحزان والآلام التي يشعر بها.

(1) مراد عبد الرحمان مبروك : من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص 54.
(2) عبد الحميد محمد أوسكين : دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، مطبعة الأمانة للنشر، مصر، ص 47.

3.1.2- الأصوات الاحتكاكية :

وتحدث هذه الأصوات « بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في مواضع النّطق، بحيث الهواء عند خروجه احتكاكا مسموعا »[1].

ويدعى هذا الصّوت الناتج عن هذه العملية "بالصّوت الاحتكاكي"، وهي ضربين مهموسة وتتمثل في: (س، ف، ح، ث، خ، ش، ص، ط) ومجهورة في (ذ، ز، ط، ع غ) والأصوات الاحتكاكية في اللّغة العربية تبلغ ثلاثة عشر صوتا هي (ص، س، ي، ش، ح خ، ع، غ، هـ، ث، ف، ذ، ط)[2].

- والجدول الآتي يوضّح مدى تواتر بعض الحروف الاحتكاكية في مجموعة من القصائد :

الصوت	القصيدة	عدد تواتره
ف	بلقيس	32
ث	بياض اليقين	00
ذ	ضريح من الكلمات	18
ط	قصيدة الحرب	10
س	رومانتيكيات	15
ز	أشجان مائية	02

ص	خمس قصائد لمياه الأحزان	02
ش	أسئلة ومرايا	10
هـ	سبع قصائد للموت	34
ح	ثلاث قصائد	19

(1) رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، ص 05.
(2) أنور عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص114.

من خلال الجدول نلاحظ أن الحروف "الفاء" و "الحاء" و "الهاء"، كانت أكثر تواترا فحرف "الحاء" من صفاته الهمس والرّخاوة وهو صوت ورد ليدلّ على حساب غيرهما على التكتّم والخفاء، فكأنّ الشّاعر يخفي من وراءه أسرارا ربما كانت أسرار آلامه وحزنه التي لم يبح بها.

وحرف "الهاء" هو صوت حنجري احتكاكي (رخوي) مهموس مرقق، واستعمل الشّاعر حرف الهاء ليدل على الاضطراب والانفعال النفسي لدى الشّاعر.

4.1.2- الأصوات الانفجارية :

الحروف الانفجاريّة هي حروف شديدة تحبس معها النّفس عند مخرجها وذلك بالضّغط على الأعضاء التي تحدثها مع بعضها حتى إذا انفصلت فجأة حدث الصّوت كأنّه انفجار[1].

وتسمى بالأصوات الوقفية "STOP"، باعتبار التوقّف أو الانحباس لكمية الهواء التي يصنع منها الصّوت وتسمى أيضا "POLISIVE"، باعتبار الانفجار المصاحب لعملية الإطلاق، وهذا ما يجعل الهواء يندفع إلى الخارج محدثا صوتا انفجاريّا[2]، وتتكون هذه الأصوات بحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تامّا في موضع من المواضع، « وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريّا »[3].

- والجدول الآتي يوضّح تواتر بعض الأصوات الانفجاريّة في بعض قصائد ديوان "عبد العزيز المقالح" "

(1) إحسان عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1998، ص11.
(2) كمال بشر : فن الكلام، دار غريب للطباعة والنشر، (د.ط)، 2003، ص205.
(3) المرجع نفسه، ص 99.

الصـوت	القصيــدة	عـدد تواتـره
أ	بكائية	71
د	تراتيل ومرايا	15
ك	أسئلة ومرايا	23
ب	بطاقة للقرن الجديد	19
ظ	خمس قصائد لمياه الأحزان	02

يبدو جليّا من خلال الجدول أن حرف "الألف" هو الذي احتلّ الصّدارة بين الحروف الانفجاريّة وكثرة تواتره هذه توحي بعمق الوضع الذي يعانيه الشّاعر.

كما طغت الأصوات المهموسة على القصائد لتليها الأصوات المجهورة ثم الاحتكاكية، وإذا فسّرنا هذا التفاوت علّه يعود إلى طبيعة الحروف المهموسة التي تعكس نفسية الشّاعر المتألمة والحزينة، وهذا ما تبيّنه الأصوات الانفجاريّة التي جاءت أقل.

وما نستخلصه من الجداول السالفة الذكر هو أن الأصوات في مدونة الشّاعر قد شهدت تنوّعا بين الجهر والهمس والاحتكاك والانفجار، فقد اختلفت بحسب تواترها.

وإن دلّ هذا على شيء فإنّه يدل على الطّابع الحركي المستمر والمتنوّع للحروف، فهي متنوّعة ومختلفة باختلاف نفسيّة الشّاعر الحائرة والهائمة بين التوتّر والتّفاعل والسّكون.

4- التّكرار :

- التكرار لغة هو :

مصدر "كرّر"، إذا ردّد وأعاد، يقال كرّر الشيء تكرارا أعاده مرّة بعد أخرى.

- أما اصطلاحا هو :

عند علماء البلاغة « هو دلالة على المعنى مردّدا واللّفظ واحد »[1].

لقد عالجت "نازك الملائكة" التّكرار في "قضايا الشّعر المعاصر"، حيث خصّصت له الفصلان "الثاني" و "الثالث" من الباب الأول في القسم الثاني له.

وظاهرة "التّكرار" في تصورها لم تتّخذ شكلها واضحا إلاّ في عصرنا هذا، فقد عدّها شعراء هذا العصر لونا من التّجديد في الشّعر، علينا أن نقف منه موقف اليقظ لأنه أسلوب سهل بإمكانه أن يرمي بالشّعر الجديد للهاوية[2]، وللتكرار شروط.

فاللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام كما « لابد أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشّعر عموما من قواعد ذوقيّة وجمالية وبيانيّة »[3]. والتكرار ثلاثة أقسام :

1- **تكرار بياني :** مثل « "فبأيّ آلاء ربّكما تكذبان" وهو أبسط أصناف التكرار، غرضه هو التأكيد على الكلمة المكرّرة »[4].

2- **تكرار التقسيم :** وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة[5].

3- **تكرار لا شعوري :** يشترط فيه أن يجيء في سياق شعوري كثيف[6]، وهذا العنصر يتوقف على مستويات ثلاثة هي :

- مستوى الحرف.
- مستوى الكلمة.
- مستوى الاسم (وهذا ما سنحاول تسليط الضوء عليه).

(1) ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج5، ط3، 1994، ص 135.
(2) محمد السيد شيخون : أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكتاب الأزهرية، القاهرة، ط1، 1983، ص10.
(3) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 263.
(4) ينظر : المرجع نفسه، ص 264.
(5) المرجع نفسه، ص 280.
(6) المرجع نفسه، ص280.

- وللتكرار مهام منها : « التأكيد ولفت النظر والمساعدة على الاسترجاع والتذكّر »[1].

(1) ينظر عبد الرحمان تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 194-195.

وإذا كان التّكرار في النّثر عملية حشو لا طائل منها فهو في الشّعر ليس كذلك فالصّورة المكرّرة لا تحمل الدّلالة نفسها بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرّد خضوعها للتّكرار، فنقرأ في الصّورة المكرّرة شيئا آخر، وهذا التّكرار يسهم في عملية الإيحاء وتعميق أثر الصّورة في ذهن القارئ[1].

ونجد "المقالح" قد وظّف في ديوانه "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان" الإمكانيّة اللغويّة التقليدية توظيفا ناجحا، فالتّكرار ميزة استمرّ بها الشّعر القديم والحديث.

- والجدول التالي يوضّح مدى توظيف "المقالح" للتّكرار، المتمثل في تكرار الحرف والكلمة والجملة.

الحـــرف	الكلمـــة		الجملـــة
	الاســـم	الفعـــل	
(و) أكثر من 600 مرّة (في) أكثر من 200 مرّة (من) أكثر من 300 مرّة (يا) أكثر من 150 مرّة (لم) أكثر من 50 مرّة (لا) أكثر من 70 مرّة (عن) أكثر من 85 مرّة	الأرض 78 مرّة الشّمس 22 مرّة الحزن 37 مرّة اللّيل 34 مرّة الموت 35 مرّة النّوم 42 مرّة السّماء 61 مرّة القلب 28 مرّة الجبال 17 مرّة الصّيف 12 مرّة	هطلت 17 مرّة عاد 15 مرّة نام 15 مرّة كان 27 مرّة أغمض 07 مرّات	في جوف 03 مرّات بين نوم ونوم 07 مرّات صباح جديد 05 مرّات هي الحرب 03 مرّات أخرجي 04 مرّات سبعون يوما 03 مرّات

	السّهول 07 مرّات		

(1) عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجا، دار هومة للنشر، ط1، 2003، ص 35.

يتجلّى لنا من خلال هذا الجدول أن التّكرار ورد بشكل متنوّع، ولعلّ هذا التنوّع يعكس اضطراب نفسيّة الشّاعر.

فهو – التّكرار – لم يضفى طابع الملل للقارئ بل على العكس، إذ نجد "المقالح" التزم بشروطه ونجح في توظيفه فزاد من جمال القصائد وإيقاعها ومعناها، كما زاد كذلك من لحن الجملة والكلمة، والملاحظ أن تكرار الجملة لم يرد بشكل كبير وواضح، والجملة هي "بين نوم ونوم" حيث وردت سبع (07) مرّات، وعلّ هذا يفسّر حالة الشّاعر المتألمة والتي يتلبسها شيء من الحزن والكآبة والرّتابة.

أمّا بالنسبة للحروف فقد استعمل الشّاعر حرف العطف "الواو" بشكل جليّ وواضح، إذ تكرّر أكثر من 600 مرّة وهو حرف يفيد الجمع فتكاثرت هموم الشّاعر فهو في موقف سرد لها، كما استعمل لحروف الجزم والجر، وحرف النّداء "يا" الذي ورد أكثر من "150 مرّة" وفي أغلبه كان نداء غير حقيقي.

ومن نماذج تكرار الحرف ما نجده في قصيدة "ضريح من الكلمات لمريم".

- يقول الشّاعر :

سَوْفَ تَبْقَي مَعِي
فِي ضَرِيحٍ تَلاَشَتْ مَعَالِمَهُ
فِي القَصَائِدِ
فِي شَارِعٍ مُقْفِرٍ لاَ أَنِيسَ لَهُ
فِي اشْتِعَالِ التَذَكُّرِ
فِي دِفءِ حُلْمٍ قَدِيمٍ
وَفِي كُلِّ وَجْهٍ جَمِيلٍ مَلاَمِحَهُ[1].

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص50.

في هذا المقطع نلاحظ تكرار الحرف "في" عدة مرّات، وهذا من باب توضيح المعنى فالتّكرار هنا يحمل دلالة فنيّة تساعد الشّاعر على توظيف الأسلوب الذي يضفي على النص والأبيات قدر أكبر من التأثير على المتلقّي.

- وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة "رومانتيكيات" نجد الشّاعر يقول :

جَسَدِي يَقُولُ لَهَا
أُخْرُجِي مِن قَلْبِي
مِن شَعْرِي
وَمِنْ رِئَتي
يَقُولُ لَهَا : اخْرُجِي مِن مَاءِ أجْفَانِي
وَمِنْ ثَورَات أشْجَانِي
أَلاَ فَلْتَخْرُجِي مِنْ نَارِ أُغْنِيَتِي
وْمِنْ جَسَدِ الكَلاَمِ[1]

في هذا المقطع أيضا نلاحظ تكرار الحرف "من" أكثر من سبع مرّات وهذا جاء من باب التأكيد والتأثير في المتلقّي.

أما من جهة الأسماء فنجدها تكرّرت في الدّيوان بشكل لافت النظر، فكلمات كثيرة تكرّرت في أغلبها من حقل الطبيعة والحزن، ونجد من الكلمات التي نالت الحظ الأوفر كلمة "الأرض" فتكرّرت 37 مرّة، وكذلك كلمة "النّوم" تكرّرت 42 مرّة، وهذا ربّما يعود إلى نفسيّة الشّاعر المتألّمة والحزينة، فجل قصائده يغلب عليها طابع الحزن وكذلك مظاهر الطبيعة، وهي من نزعات الرومانسيين.

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 361-362.

ومن أمثلة تكرار "الأسماء" في قصيدة "مرثية تليق بالوطن".

- يقول الشّاعر :

اللَّيْلَةَ لاَ نَوْمٌ

الشَّجَرُ الذَّابِلُ يشْتَاقُ إلَى النَّومِ

جِبَالٌ سَاهِرَة تَشتَاقُ إلَى النَّومِ

حُقُولَ البُنِّ الظَّامِئِ عَطْشَى للنَّومِ

هَلْ مَاتَ النَّومُ ؟

هَلْ يَعْتَقِلُونَ النَّوْمَ ؟

هَلْ قَتَلُوا النَّوْمَ ؟[1]

فتكرار هذه اللّفظة يفسّر لنا أهميّة اسم "النّوم" ضمن السيّاق العام لتجربة الشّاعر، وقد يكون جوهر الموقف ومفتاح الرؤية الشعريّة لدى الشّاعر نفسه، ودلالة تكرارها هو نوم الأمّة العربيّة، وجاء هذا لتنبيه القارئ ولفت نظره بطريقة غير مباشرة.

وما نخلص إليه في نهاية هذا الفصل هو أن الشّاعر "عبد العزيز المقالح"، لم ينهج نهج الشعراء الحداثيون في رفضهم مطلقا القالب التقليدي في بناء القصيدة العربية، وإن كان ديوانه ينتمي جملة وتفصيلا إلى الشّعر الحر، وقد مزج بين البحور في كثير من الأحيان، والبحر المهيمن هو "بحر المتدارك"، فالرجز فالمتقارب، والتفعيلات لم تخلو من الزحافات والعلل، أمّا القافية فجاءت متنوعة بين المتواترة والمتداركة والمترادفة، وهي تعكس نفسية الشّاعر المتألمة ولكن أضفت جمالا على شعره، أمّا فيما يخص الرّوي فقد

(1) عبد العزيز المقالح : بلقيس ... وقصائد لمياه الأحزان، ص 28.

تـراوح بـين حـروف انفجاريّـة ومهموسـة ومجهـورة كـ "الـرّاء" و "النّـون" و "البـاء" و "الألف"، وكل حرف لـه دلالتـه حسب حالـة وموقف الشّـاعر، أمّـا من زاويـة التّكرار فنجد تكرار الجملة وتكرار الاسم والفعل والحرف، قد جاء متنوّعا ولم يضف طابع الملل على الدّيوان.

خاتمة

بعد هذه المغـــامرة المغرية لمقاربة النصـــوص الأدبية والسفر الممتـع في رحاب المدونة الشـــعرية لـ : "***عبـد العزيـز المقالـــح*** "، كان ثمــرة كل ذلك مجمـــوعة من النتائـــــج الموضوعية آثرنا إدراجها على النحو التـــــالي :

- هذه الدراســـــة أمــاطت اللثـــام وفكــت شفــرات عوالــم الشعريـــة الحداثيــة برؤاها الشعـــــرية المتنوعــة وفرادتها، فعمقت معرفتنا بمختلـف مناهجـــها .
- تجــذّر مفهــوم الشعــرية والحــداثة غفي كتابات النقـــــــاد العـــرب القدامـــى ولكـــــن بتسمــيات متباينـــة .
- إن التـــــغيير الذي مس جسـد القصيدة العــربية كـــان انفعالـــيا فتأثريا فالشـــــاعر الحداثـــــي انطـــلق من نظرة الشـــاعر القديـــم وهو ما جعلـــه يمـارس طرائق إبداعيـــة جديدة تختلـــف عـــن الكتابـة السائدة في صورتــها التقليديــة ، ممـــا أنتج لنا شعرية وفصائل حداثية جديدة، لاتعدوا أن تكون نسخة ثانية عن الحداثة في صورتها الغربية.
- شعرية اللغة هي شعرية تتخطى الواقع المرئي إلى واقع لامرئي يجسده الواقع الشعري وكذا الانفتاح الدلالي مما جعلـــــه يقبل عددا لانهائيا من الإيحاءات والتأويلات عن طريق تخلص الألفاظ من قيد المعـــجم والانحراف والحياد عـــن المعنى الواحـــد .
- جاءت لـــغة " ***عبد العـزيز المقالـــــــح*** " مشحونـــــة بكم من الدلالات اللانهائية تم التعبير عنها بأسماء وأفعـــــال وصيغ متعددة وجمل متنوعة بين الطلبية والافصاحية ، أضف إلى ذلك تنوع الحـــقول الدلالية في مدونـــــــة الشـــــاعر ، وهي حقول جعلت لغة شاعرنا مفعمة بأسئلة تبحث عن الآتي الذي لايأتـــــي .
- تقوم المعـــادلة الشعرية عند " ***عبـــــد العـــزيز المقـــالح*** " على المزاوجة ، حيث زاوج بين زمرة الأفعـــال والأسمـــــاء، مما أضفت على الديوان مسحة

- جمالية، حيث ارتسمت نفسية شاعرنا المتذبذبة بين الماضي والحاضر، وما هذه الحركة إلا تعبير عن نفسية الشعوب العربية عامة والشعب اليمني خاصة.
- لقد شهد "***الفعل المضارع***" تواترا كبيرا في مدونة الشاعر جعلته يتربع على عرش الأزمنة الأخرى ، وما ذلك سوى دلالة واضحة على رغبة الشاعر في الاستمرارية.
- كما وضحت الدراسة أن "***الصورة الشعرية***" لها شكل ومكانة بالغة الأثر والأهمية إذ جعلت الشعر يكتسب من خلالها تميزا وتفردا وخصوصية.
- مزج المقالح بين الصورة التقليدية التي تقوم على أساس بلاغي والصورة الحداثية ، ليغير من غايتها في تحقيق الواقع الجمالي لدى المتلقي والتأثير فيه.
- لقد وظف الشاعر كما هائلا من صور الحواس ليثبت في قصيدته روحا دينامكية جعلت جل صوره الشعرية تحلق في فضاء من الدلالات والتأويلات.
- نوع الشاعر في إيقاعه الخارجي من وزن وقافية وروي، وما ذلك إلا دلالة واضحة على اضطراب نفسية الشاعر وتذبذبها.
- شعرية " ***عبد العزيز المقالح*** " شعرية حداثية جعلته يخلق رؤية جديدة للشعر، لفهم الحاضر انطلاقا من الماضي، وهو في كل ذلك يهدف لتأسيس شعرية مستقبلية.

تلكم أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال الخوض في عوالم المدونة الشعرية " ***بلقيس وقصائد لمياه الأحزان*** "، ونحن لاندعي لمحاولتنا هذه الكمال بل إن النقصان حتمية طبيعية لأي بحث علمي، لان النص الإبداعي هو نص منفتح على كم هائل من الدلالات اللانهائية، ونحن نعتقد أن القبض على أرواحه الجمالية المتمردة بقواعد واليات نقدية يظل أمرا مستحيلا.

"***ومن اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله اجر واحد***".

ملخص

يقف القارئ في هذا البحث عند منعطف ثقافي شهده العصر الحديث ، من خلال ثورة شعرية كبرى حطمت أغلال التقاليد وسمت بالشعر أيما سمو وأخرجته من حالة الروتين والملل .

حيث تناول هذا البحث بالشرح والتحليل مفهوم الشعرية والحداثة في التراث النقدي وفي النقد الحديث والمعاصر إضافة إلى أبرز السمات التي شكلتها كل منهما في النص الحداثي عامة وفي النص المقالحي خاصة ، لينتهي في الأخير إلى إزاحة الغشاوة التي تكتنف العالم الشعري وتخفيف التوتر القائم بين أفق الشعرية وافق النقد الأدبي باتجاهاته النصانية ليكشف عن تميزه وفرادته وسموه على ما سواه من مظاهر القول وتشكلات الكلام كل ذلك جاء مدعما بنماذج تخدم الغرض المطلوب.

Rusumé

Le lecteur p'arrête dans cette recherche dans un tournant culturel dans l'époque moderne à traver une grande révolution poétique qui a écrasée tous les entraves de coutumes , qui a donnée une grande importance à la poésie et qui la fait sortir de la routine et de l'ennui .

Cette recherche traite avec explication et analyse la notion de la poésie et de la modernité dans l'héritage critique et dans la critique moderne, Elle essaie aussi de faire apparaître les plus importantes spécificités formées dans le texte moderne d'une façon générale et dans le texte « makal eheim »en particulier.

En conclusion cette recherche éclairait le mode poétique et allège la tension entre l'horison poétique et l'horison de la critique littéraire avec ses courans textuels .Elle fait de couvrir sa spéaficité et sa indu dualité et sa supériorité par rapport aux autres formes de propos tout ce la est soutenu par des exemples qui servent l'objectif demandé.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

*القران الكريم برواية ورش عن نافع

أ- المصادر:

* عبد العزيز (المقالح):

1- بلقيس وقصائد لمياه الأحزان، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، مصر، دط، 2005.

2- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

ب- المراجع باللغة العربية:

* إبراهيم(الجرادي):

3- الحداثة المتوازنة(عبد العزيز المقالح، الحرف، الذات، الحياة)،منشورات الرائي، دمشق، سوريا، ط1، 1995.

* إبراهيم(رماني):

4- الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991.

* إحسان(عباس):

5- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة للنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

6- خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1998.

* أحمد عمر(المختار):

7- علم الدلالة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1985.

* أماني(سليمان داود):

8- الأسلوبية والصوفية في شعر المنصور بن الحلاج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

الأردن، ط1، 2002.

أنور (عبد القادر):

9- الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.

إياد (عبد المجيد إبراهيم):

10- في النحو العربي،دروس وتطبيقات،الدار العملية الدولية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.

إيليا (الحاوي):

11- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي،دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

12- الكلاسيكية في الشعر العربي،دار العودة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1980.

الطاهر (بومزبر):

13- أصول الشعرية العربية،(نظرية حازم القرطجني في تأصيل الخطاب الشعري)، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

بشرى (موسى صالح):

14- الصورة الشعرية في النقد الحديث،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان، دط، 1994.

بشير (تاوريريت):

15- رحيق الشعرية الحداثة،مطبعة مزوار،الوادي،الجزائر، ط1، 2006.

16- ادونيس في ميزان النقد ،مطبعة مزوار، الوادي الجزائر، ط1، 2006.

17- إستراتجية الشعرية والرؤيا عند ادونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006.

* ***جابر(عصفور):***

18- مفهوم الشعر:دراسة في التراث النقدي،مؤسسة فرح للصحافة والطباعة والنشر ط4، 1990.

19- الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، دار التنوير للطباعة، بيروت،لبنان،ط2،دت.

* ***جبور(عبد النور):***

20- المعجم الأدبي،دار العلم للملايين، بيروت،ط2، 1984.

* ***حازم(القرطجني):***

21- منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح:محمد نجيب، دار الغرب الإسلامي،بيروت، لبنان، ط3،1686.

* ***الحسين(ابن رشيق القيرواني):***

22- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج9،تج محي الدين عبد المجيد، دار الجيل ،لبنان ،بيروت،ط5، 1981.

* ***حسن(ناظم):***

23- الشعرية العربية،دراسة" مقارنة في الأصول والمنهج"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط3،2003.

* ***خالدة(سعيد):***

24- حركية الإبداع ،دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة للنشر، بيروت، ط1، 1979.

* ***خديجة (حسين المغنج):***

25- استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة،

صنعاء، اليمن، دط، 2004.

* الخطيب(القزويني):

26- الإيضاح في علوم البلاغة،دار إحياء العلوم للنشر،بيروت، لبنان،ط1، 1408،1988.

* خير الدين(هني):

27- المفيد في النحو والصرف والإعراب، دار الحضارة، الجزائر، ط2، 1995.

* رابح(بوحوش):

28- البنية اللغوية لبردة البصيري،ديوان المطبوعات الجامعية،الساحة المركزية، بن عكنون،الجزائر، دط، 1993.

* راوية(يحياوي):

29- شعر ادونيس البنية و الدلالة،اتحاد الكتاب العرب ،ط1،2008.

* رجاء(عيد):

30- لغة الشعر ،قراءة في الشعر العربي المعاصر:منشاة المعارف،الإسكندرية ، دط،دت.

* رمضان(الصباغ):

31- في نقد الشعر العربي المعاصر"دراسة جمالية"دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية ،مصر،ط1،1998.

* شريفا(الجرجاني) :

32- التعريفات ،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،مصر،ط1، 2005.

* شكري(محمد عياد):

33- موسيقى الشعر العربي،دار المقرعة ،القاهرة،ط2،1978.

*صالح(بلعيد):

34- الصرف والنحو،دراسة وصفية تطبيقية ،دار هومة للنشر والتوزيع،الجزائر، ط1 ،2000.

35- قضايا الفقه واللغة العربية، ديوان المطبوعات الجزائرية للنشر، الجزائر، ط1، 1978.

***صالح(عبد الفتاح الخالدي) :.**

36- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب،دار الشهاب، باتنة، الجزائر،دط،1982.

***صلاح(عبد الصبور):.**

37- حياتي في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت، دط، 1977.

***صلاح(يوسف عبد القادر):.**

38- في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط1، 1996.

***عبد الإله(الصائغ):.**

39- الصورة الفنية معيارا نقديا(الأعشى نموذجا)،مصر،دط، دت.

***عبد الحميد(أوسكين):.**

40- دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، مطبعة الأمانة للنشر، القاهرة، دط، دت.

***عبد الحميد(هيمه):.**

41- البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري،شعر الشباب أنموذجا، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، دط،2003 .

42- الصورة الفنية في خطاب الشعر الجزائري، دارهومه للطباعة والنشر،دط، 2005.

***عبد الرحمان(تبرماسين):.**

43- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع،

القاهرة، ط1،2003،

44- محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000،2001.

* عبد السلام(المسدي):

45- النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

* عبد(القادر الرباعي):

46- الصورة الفنية في النقد الشعري،دراسة في النظرية والتطبيق، دار حربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

* عبد القادر(عبد الجليل):

47- التنوعات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

* عبد القاهر(الجرجاني):

48- دلائل الإعجاز، تح :محمد التونجي،دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999.

* عبد الله(الغذامي):

49- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

* عبد الله(حمادي):

50- البرزخ والسكين، منشورات جامعة متنوري،قسنطينة، الجزائر،دط، 2002.

* عبده(الراجحي):

51- التطبيق النحوي،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1977.

* عثمان(حشلاف):

52- التراث والتجسيد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في موارده ومصدره وموسيقاه الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984.

* ***عدنان(حسين قاسم):***

53- التصوير الشعري لرؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

* ***عز الدين (إسماعيل):***

54- الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة للنشر بيروت، لبنان، ط2، 1972.

* ***عفاف(موقر):***

55- الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، تقديم شكري المسخوت، دار الجيل تونس، ط1، 2007.

***علي أحمد سعيد (أدونيس):**

56- مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

57- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1978.

58- فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

* *علي(البطل):*

59- الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

* ***علي(شلق):***

60- السماع في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان،ط1، 1983.

* ***عمر(اوكان):***

61- اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

* ***عمرو بن بحر(الجاحظ):***

62- الحيوان،تحقيق وشرح محمد عبد السلام و محمد هارون، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ج2، ط2، 1965.

* عهود عبد الواحد (العكيلي):

63- الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2010.

* غالي (شكري):

61- شعرنا الحديث إلى أين،دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978.

* فاتح(علاق):

62- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

* فاتح (محمد عيسى):

63- علم الصرف"منهج في التعليم الذاتي"، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط1، 2000.

* فتح الله(احمد سليمان):

64- الأسلوبية"مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

* أبوا الفضل(جمال الدين ابن منظور):

65- لسان العرب ،م15، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط3، 1994.

* فضل(حسن عباس):

66- البلاغة وفنونها"علم البيان والبديع"، دار الفرقان للطباعة والنشر، عمان ، الأردن، ط1،1421، 2000.

* فهمي(حجازي):

67- مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1998.

كاميليا(عبد الفتاح):

68- القصيدة المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية،ط1، 2007.

كمال(أبو ديب):

69- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

كمال(بشير):

70- فن الكلام، دار غريب للطباعة والنشر، دط، 2003.

محمد(ابن طباطبا العلوي):

71- عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشاة المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984.

محمد(السيد شيحون):

72- أسرار التكرار في القران الكريم، مكتبة الكتاب الأزهرية، القاهرة، ط1، 1983.

محمد (القاضي):

73- تحليل النص السردي"بين النظرية والتطبيق"، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، دط، 1997.

محمد(الهادي الطرابلسي):

74- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، دط، 1983.

محمد(بنيس):

75- الشعر العربي المعاصر"بناياتها وإبداعاتها"، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2003.

***محمد(حماسة):**

76- النحو الأساسي، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

***محمد(فتوح احمد):**

77- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1978.

***محمد(غنيمي هلال):**

78- النقد الأدبي الحديث، دار العودة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1973.

79- الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط5، 1982.

***محمد (كراكبي):**

80- خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبو فراس الحمداني"دراسة صوتية وتركيبية"، دار هومه للطباعة والنشر، ط1، 2003.

***محمد (لطفي اليوسفي):**

81- في بنية الشعر المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط2، 1992.

***محمد(مصايف):**

82- النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط2،1984.

***محمد منال(عبد اللطيف):**

83- المدخل إلى علم الصرف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000.

***محمد(ناصيف):**

84- الصورة الأدبية، دار الأندلس للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

***محمود(درايسة):**

85- مفاهيم في الشعرية"دراسات في النقد العربي القديم"، دار جرير للنشر والتوزيع أربد، الأردن، ط1، 2010.

***محمود(مطرجي):**

86- النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 2000.

***محي(الدين صبحي):**

87- مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1978.

***مراد (عبد الرحمان مبروك):**

88- من الصوت إلى النص نحو تنسيق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة ، مصر، ط1، 2002.

***نسيب(نشاوي):**

89- المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984.

***نعيم(اليافي):**

90- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق سوريا، دط، 1982.

***نوارة(ولد أحمد):**

91- شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008.

***وجدان(الصائغ):**

92- الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2003.

ياسر(ذيب أبو شعيرة):

93- شعر عبد المنعم الرفاعي، "دراسة فنية"، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2010.

يوسف(أبو العدوس):

94- المجاز المرسل والكناية"الأبعاد المعرفية والجمالية"، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 1998.

يوسف (وغليسي):

95- الشعريات والسرديات"قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم"، منشورات مخبر السرد العربي، منتوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2007.

96- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي والعبي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،ط1، 2008.

ج- الكتب المترجمة:

أرسطو (طاليس):

97-فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1973.

تزفيطان(تودوروف):

98- الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

جون (كوهين):

100- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

101- النظرية الشعرية"بنية اللغة الشعرية واللغة العليا"،ترجمة أحمد درويش،

دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

***رومان(جاكوبسون):**

102- قضايا الشعرية، ترجمة محمد علي ومبارك حنون، دار توبقال ، المغرب، ط1، 1988.

***هنري(بيير):**

103- الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات ، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

د- الرسائل الجامعية:

***آمال (منصور):**

104- بنية القصيدة في أغاني مهيار الدمشقي لادونيس"مذكرة ماجستير"، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005/2004.

***حفيظة (بن مزغنة):**

105- الصورة الفنية في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير"مخطوط"، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2005/2004

***سامية(راجح):**

106- تجليات الشعرية الحداثية عند عبد الله حمادي، رسالة ماجستير"مخطوط"، جامعة محمد خيضر، بسكرة،الجزائر، 2007/2006.

***صلاح (عبد الرب الحوثري):**

107- النزعة الدرامية في شعر المقالح، رسالة ماجستير"مخطوط"، جامعة حضر موت للعلوم والتكنولوجيا،كلية التربية، قسم اللغة العربية، اليمن، 2006.

***محمد (سعدون):**

108- الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير" مخطوط"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010.

الدوريـــــات:

**** جوزيف (شريم):***

109- الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 23،ع 3، 1994.

**** عبد الرحمان (تبرماسين) وعائشة (جباري):***

110- البنية الإيقاعية في المزدوجة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 2 2005.

111- التوازنات الصوتية، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر، العدد3، 2006.

مقدمة.....أ-ه

I)مدخل:الشعرية والحداثة مفاهيم أولية.....7-38

-الشعرية:"تعدد المصطلح واضطراب المفهوم".....7-24

1- الشعرية في التراث النقدي.....7-13

2- الشعرية في النقد الحديث والمعاصر.....14-24

أ)عند الغرب.....14-20

ب)عند العرب.....21-24

II)-الحداثة:"بين المفهوم والنقد".....25-38

1-مفهوم الحداثة.....25-28

أ)لغة.....25-26

ب)اصطلاحا.....26-28

2-الحداثة في النقد.....29-38

أ)عند الغرب.....29-31

ب)عند العرب.....31-38

الفصل الأول"شعرية اللغة الشعرية.....40-111

1-في ماهية اللغة الشعرية.....42-45

2-شعرية البنى النحوية.....46-73

2. 1-الجملة الفعلية.....46-55

2.2-الجملة الاسمية.....56-60

2. 3-الجملة الإنشائية.....61-73

3-شعرية البنى الصرفية.....94-74

3. 1-بنية الأفعال.....83-75

3. 2-بنية الأسماء.....93-83

4-شعرية الحقول المعجمية.....111-94

أولا-حقل الحزن.....101-96

ثانيا-حقل الطبيعة.....104-102

ثالثا-حقل المكان.....107-105

رابعا-حقل الزمن.....111-108

الفصل الثاني"شعرية الصورة الشعرية.....138-113

1-مفهوم الصورة الشعرية.....118-113

2-شعرية الصور التقليدية.....138-119

2. 1-التشبيه.....124-119

2.2-الاستعارة.....132-125

2. 3-الكناية.....138-133

3-شعرية الصورة الحداثية.....143-139

3. 1-الصورة التجسيم.....143-139

3. 2-الصورة التشخيص.....145-143

3.3-الصورة الحواس.....155-149

4-الرمز.....168-157

4. 1-مفهوم الرمز.....157-159

4. 2-تجليات الرمز.....159-168

الفصل الثالث:شعرية الموسيقى.....170-203

1-الإيقاع الخارجي.....172-191

1.1-الوزن.....173-181

1. 2-القافية.....182-187

1. 3-الروي.....188-191

2- الإيقاع الداخلي.....192-197

1-الأصوات.....192-197

1.1-الأصوات المجهورة.....192-193

1. 2-الأصوات المهموسة.....194-194

1. 3-الأصوات الاحتكاكية.....195-196

1. 4-الأصوات الانفجارية.....196-197

2-التكرار.....198-203

خاتمة.....204-205

ملحق.....207-220

ملخص.....222-222

قائمة المصادر والمراجع.....224-237

فهرس الموضوعات.....239-241