وزارة التعليم العـــــالي والبحث العلـــمي
جامعة الجـزائر2 " أبو القاسم سعد الله "
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية القصيدة عند عــز الدين ميهوبي
- دراسة أسلوبية -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل م د

تخصص: تحليل الخطاب

إعـــداد الطالب:
عمــر بن يحـــي

إشـــراف الأستاذة:
د.مليكـــة بن بوزة

السنة الجامعية 2015-2016 م
1436-1437هـ

وزارة التعليم العالـــي والبحث العلمـــــي
جامعة الجـزائر2 " أبو القاسم سعد الله "
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية القصيدة عند عـز الدين ميهوبي
- دراسة أسلوبية -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل م د

تخصص: تحليل الخطاب

إعـــداد الطالب:
عمـر بن يحـــي

إشـــراف الأستاذة:
د.مليكـــة بن بوزة

السنة الجامعية 2015-2016

1436-1437هـ

وزارة التعليـــــم العـــــالي والبحث العلمـــي

جامعة الجـزائر2 " أبو القاسم سعد الله "

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية القصيدة عند عـز الدين ميهوبي
- دراسة أسلوبية -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل م د

تخصص: تحليل الخطاب

لجنة المناقشة:

أ.د علي ملاحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيساً
د. مليكة بن بوزة	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
أ.د فاتح علاق	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضواً
أ.د عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضواً
د.سنقوقة علال	أستاذ محاضر أ	جامعة الجزائر 2	عضواً
د.عمر عاشور	أستاذ محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة	عضواً

إعـــداد الطالب: إشـــراف الأستاذة:

عمـر بن يحـــي د.مليكـــة بن بوزة

السنة الجامعية 2015-2016

1436-1437هـ

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى كل عالم وإلى كل سائر في طريق العلم

عمر

شكـــر وعــرفان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي المشرفة

الـدكتورة مليكـة بـن بـوزة علـى قبولهـا الإشـراف علـى هـذا العمـل وحرصـها علـى تقديمـه بـأبهى حلـة علميـة ومنـهجية،وصبرها الـدؤوب علـى متابعتـها إيـاه، فـو الله لست أرى مكافئـا يـوفي لـها حقـها بحق سوى رب العالمين، فيا ربـي اجعلها من الذين قلت فيهم "إِنَّ الَّذِينَ سَبَقَتْ لَهُمْ مِنَّا الْحُسْنَى أُولَئِكَ عَنْهَا مُبْعَدُونَ لَا يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا وَهُمْ فِي مَا اشْتَهَتْ أَنْفُسُهُمْ خَالِدُونَ لَا يَحْزُنُهُمُ الْفَزَعُ الْأَكْبَرُ وَتَتَلَقَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ هَذَا يَوْمُكُمُ الَّذِي كُنْتُمْ تُوعَدُونَ".فنعم الورد هذا ونعم الوارد أنتِ، فجزاك الله خير الجزاء.

والشكر موصول كذلك إلى الأستاذ الدكتور رشيد كوراد رئيس الشعبة، فقد قدم لنا الكثير طيلة مرحلة التكوين.

كمـا أتقـدم بالشـكر إلـى أسـاتذة قسـم اللغـة العربيـة وآدابهـا علـى مجهوداتهم التي بذلوها من أجلنا، وأخص بالذكر الأساتذة:

د. شريف مريبعي،و د.علي ملاحي، و د. فاتح علاق، و د.لخضر جمعـي،و د.عثمـان بـدري ،و الشـكر موصـول كـذلك إلـى الـدكتور رمضان حينوني على توجيهاته القيمة.

كما نشكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين تكبدوا عناء قراءة هذا البحث وتقويمه وتسديده لإعطائه روحا جديدة.

فجزاهم الله جميعا خير الجزاء، ولهم منا بالغ التقدير والاحترام.

عمـــــــر

مقـــدمـــة

مـــقدمـــة:

لا يزال الاهتمام بديوان العرب يستقطب الدراسات النقدية المعاصرة، التي راحت تبحث في هذا البحر الذي لا ينضب، رغبة في ترويضه وكشف أغواره الدفينة، فمهمة النقد صعبة ومعقدة، وهذا التعقيد راجع بالدرجة الأولى إلى طبيعة النص ومراحل إبداعه بدءا من ولادته، وصولا إلى تشريحه وسفره إلى بقاع أدبية أخرى. إن النص حينما يولد يبشر بقراء عدة ونقاد شتى، ولكل من هؤلاء وهؤلاء دور في إنتاجه بل حتى في إبداعه، فالقارئ مبدع ، كما أن الناقد مبدع آخر برؤيته النقدية التي يفتح بها أغلفة النص وأربطته المختلفة، التي ينسجها المبدع كلٌ حسب طريقته الخاصة.

فما دام النص كذلك كان لزاما على الناقد معرفة الحمى التي يطوف فيها النص والمجرى الذي يسير فيه، فلكل نص حمى وحمى المبدع قراؤه ونقاده، فكلما كان النص أكثر استهلاكا كان نجاحه بينا ومبينا، وكلما أستهلك النص زادت إنتاجيته وتأثيره كونه أكثر عرضة للتأويل والدراسة، وهو ما يجعله أكثر نضجا من بقية النصوص الأقل استهلاكا.

ولقد أنتجت الآلة النقدية نظريات عدة لمقاربة الأعمال الأدبية في كل العصور، وكانت ذات تأثير واضح وحضور قوي، فكان لزاما على الناقد الالتزام بحدود نظرية معينة مع مراعاة طبيعة النص، لأن الباحث يظل مشدودا بسياق النص وحدود النظرية بعينها، مع مراعاة الضوابط والقوانين التي تحكم النص، لأن هذا الأخير ينقد نفسه بنفسه، فلكل نص أسلوب، ولكل أسلوب نمط وخصائص فنية محددة، فتغدو مهمة الباحث كشف هذه الخصائص والأساليب حسب ما يطرحها النص، وبذلك تكون العملية النقدية أكثر قربا من المنتوج الأدبي، فالهوة بينه وبين

النقد لا يهدمها سوى مقاربة النص بأساليبه وقوانينه التي يفرضها، هاته الأساليب والقوانين التي تقيم جسرا متينا يعبر به النص أولا نحو الناقد، ويعبر به الناقد ثانيا نحو النص ليكشف دلالاته ومعانيه.

إن الناقد لا يختار أي نص يتناوله بالدراسة، بل يختار نصا يرى فيه من الوهلة الأولى أنه محمل بروافد عدة ومشارب متعددة تثقل موازينه يوم النقد، لأن النصوص تختلف في شكلها ومحتواها، كما تختلف السنابل الممتلئة عن الفارغة في الشكل والوزن، ومن هنا وقع اختيارنا على نصوص الشاعر الجزائري **عز الدين ميهوبي**، ممثلة في خمسة دواوين هي **في البدء كان أوراسي، رباعيات، عولمة الحب عولمة النار، اللعنة والغفران، فراشة بيضاء لربيع أسود.**

فلعز الدين ميهوبي باعٌ طويل مع الشعر، وله أعمال أخرى غير هذه التي وقع عليها اختيارنا في هذا البحث، ومن ذلك ارتأينا أن نأخذ من كل عقد ديوانا، أملا في استكشاف وتقصي فلسفة **عز الدين ميهوبي** الشعرية عبر مختلف العقود التي نظم فيها الشعر، فهو شاعر غزير الإنتاج ومُكثِر، لانت له لغة الضاد وسارت به وسار بها في نصوص إبداعية عديدة، فعبر عن الكلمة بالجمال وعبر عن الجمال بالكلمة في قوالب أسلوبية متفردة في البناء والدلالة، ليكون شعره موضوعا لبحثنا الموسوم بـ **شعرية القصيدة عند عز الدين ميهوبي (دراسة أسلوبية)** والذي سنحاول فيه كشف المحددات الأسلوبية المهيمنة في نتاجه الشعري. كما سنحاول كشف قوانين اللعبة الشعرية عند هذا الشاعر لنستخلص من هذه وتلك أساليب النص وشعريته.

وبالإضافة إلى السبب المعلل لاختيارنا لنصوص **ميهوبي** كموضوع للدراسة في هذا البحث، هناك أسباب أخرى سنذكرها كالتالي:

ـ قلة الدراسات النقدية التي تناولت نصوص **عز الدين ميهوبي** بالدراسة مع أنه شاعر غزير الإنتاج، ومشهود له بعلو كعبه في الإبداع الأدبي رواية كان أو شعرا.

ـ رغبتي في إثراء المكتبة الجزائرية بعمل نقدي يفيد الطلبة والدارسين ليكون مرجعا، ومُعينا لهم في دراساتهم وبحوثهم.

ـ إن علاقتي بالشعر– تلك العلاقة التي تطبعها المغامرة، حب الاكتشاف، حب الموسيقى، والسفر بين الكلمات، والسكن في بيوت الشعر التي لا يسكنها سوى الغموض والدفء دفعتني لاختيار فن الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

لقد كانت الدراسات السابقة التي تناولت نتاج **عز الدين ميهوبي** الشعري قليلة جدا– مقارنة بغزارة نتاجه ووفرة المادة الشعرية– و لم نجد سوى بحثين –حسب اطلاعنا– اهتما بدراسة شعره ، استفدنا منها في سفرنا في هذا البحث وهما: مذكرة ماجستير موسومة بـ **الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي للسحمدي بركاتي** قدمها في جامعة باتنة سنة 2009، تطرق فيها إلى دراسة الرمز في تجربة **عز الدين ميهوبي** باستقصائه للرموز التاريخية بهدف تبيان طبيعة هذه الرموز ودلالتها، كما درس الرمز الديني والطبيعي والصوفي، وقدم أرقاما إحصائية، وقراءات دلالية متنوعة.

إلا أن الباحث استهلك هذه الرموز من منظور خارجي، ولم يعن بالتركيب اللغوي الداخلي ، فالرمز في حد ذاته يبقى مجرد معطى خارج السياق العام للنص – إن لم نقل التجربة عموما– فكان الأجدر به تناول الرمز من الناحية الدلالية وتقصي تشكلاته في الخطاب، فالرموز مهما تنوعت واختلفت طبيعتها لابد من رابط يجمع بينها في التجربة الشعرية عند كل شاعر، فهذا الرابط الدلالي هو بمثابة بؤرة

مركزية في التجربة، فالرموز تتشابك جمعيها لبناء مقصد أسلوبي معين، يجسد فلسفة الشاعر ورؤيته الذاتية، وهو ما حاولنا استدراكه في هذه الدراسة.

أما البحث الثاني فحمل عنوان **الصورة الشعرية في تجربة عز الدين ميهوبي دراسة أسلوبية** وهو مذكرة ماجستير قدمها الباحث **عبد الرزاق بلغيث** في جامعة الجزائر 2، سنة 2010 وتناول فيها الأساليب البلاغية والنحوية ودورها في صناعة الصورة االشعرية ، كما درس أيضا أنماط الصورة الشعرية، وخلص فيها إلى نتائج استقاها من هاته الدراسة.

إلا أن الباحث في تناوله للصورة الشعرية في تجربة **عز الدين ميهوبي،** أهمل شقا أساسيا في دراسة الصورة، ألا وهو الصورة البيانية، فالشاعر كلما دعم شعره بالصور كانت شعريته أكثر توهجا، كما أن التقسيم النمطي للصورة (حسية، لمسية، شمية...) يُفقد المعنى جزءا من جماليته المبثوثة في الخطاب، فالشعر لا تصنعه الحواس، بل يصنعه الأسلوب من خلال التأثير والانفعال، ويبقى استقراء الدلالية سيد العمل الأسلوبي، وهو ما سرنا عليه في تناولنا للصورة الشعرية في تجربة **عز الدين ميهوبي.**

كما وجدنا عددا قليلا من المقالات للناقد **عثمان بدري** و **جمال غلاب** و **كمال عمران،** وهي منشورة في مجلات عديدة ومتفرقة، حيث اهتموا جميعا بدراسة نصوص **عز الدين ميهوبي** من نواحي عديدة وزوايا مختلفة.

وقد لاحظنا في قراءتنا لبعض الرسائل الجامعية إهمال الكثير من الباحثين للنقاد الجزائريين وجهودهم في الحقل النقدي، واعتمادهم على النقاد المغاربة والمصريين، بل حتى الغربيين، ففي النقد الجزائري أسماء لها حق الصدارة، وباع واسع في الدراسات الأدبية أمثال **رشيد بن مالك، عبد المالك مرتاض، عبد الحميد**

بورايو، علي ملاحي، عبد الله العشي، فاتح علاق، عبد الحميد هيمة، نور الدين السد، آمنة بلعلى، عثمان بدري، مشري بن خليفة... وأسماء كثيرة وعديدة لا يمكننا حصرها، لها فضل كبير على النقد بشكل عام، نظرا لقيمة الأبحاث، والطروحات النقدية المقدمة من طرفهم. وقد اعتمدنا على الكثير من هؤلاء النقاد لسببين، الأول ثمينا للنقد الجزائري وردا للاعتبار لنقدنا المُهمش من لدن باحثينا ، والثاني إحقاق حق لأهله، ومن أهم الجهود التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة، جهود الناقد **عبد الله العشي** في كتابه **أسئلة الشعرية**، وكذا الناقد **فاتح علاق** في كتابيه: **مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحر**، و **في تحليل الخطاب الشعري**، وكذا الناقد **على ملاحي** في كتابه **الجملة الشعرية في القصيد الجديد** وكذا مقالاته النقدية المختلفة، كما اعتمدنا أيضا على دراسات الناقد **عبد الحميد هيمة** في كتابيه **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر** و **الصورة الفنية في الشعر الجزائري**، وكذا إسهامات الناقد **عثمان بدري** في كتابه دراسات تطبيقية في الشعر العربي.

أما النقاد العرب فنذكر منهم إسهامات الناقد **صلاح فضل** في كتابه **أساليب الشعرية العربية**، وكذا دراسة **محمد الهادي الطرابلسي** لشعر **أحمد شوقي** في كتابه **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، كما أفدنا أيضا من جهود **حسن ناظم** في كتابه **مفاهيم الشعرية**، وأبحاث أخرى لا يسعنا ذكرها في هذا المقام.

ولما كان المنهج ضروريا في التحليل النقدي، ووسيلة لبلوغ غاية، كان اختيارنا منصبا على الأسلوبية، فاتخذناها مطية للترحال عبر إجراءاتها وآلياتها التي نراها تتسم بالسلاسة، إذ تتعدد في الشعر الوسائل والأدوات التي تحقق البناء الفني للقصيدة، ومع صعوبة الإحاطة بمجمل هذه الوسائل التي تميز جنس الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية، فإن الوقوف عند المفردات الرئيسية التي تشكل وسائل هذا

الجنس الأدبي قد تعطي صورة تساعد على التفريق بين الأدوات ووالوسائل من جهة، وبين نظام البنية في حد ذاته من جهة أخرى، وهو ما تقدمه الأسلوبية للباحث، لأنها لا تقف عند كل الظواهر اللغوية والبلاغية، بل تقف عند الظواهر المهيمنة في الخطاب ، كما تساعد على اكتشاف قوانين الشعرية وطرق تشكلها في البناء.

إضافة إلى ذلك يبقى استنطاق الدلالة وكشف تشكلاتها هو جوهر العمل الأسلوبي، فالوقوف عند المحددات الأسلوبية ووصفها وتحليلها لا يرقى إلى معرفة خصائص الأسلوب وقوانينه فالباحث الأسلوبي الحق هو من يكتشف المعنى وروح المعنى وظلاله وإيحاءاته المتسترة خلف الأسلوب وطريقة البناء، وهذا ما دفعنا إلى تبني المنهج الأسلوبي لمعالجة موضوع البحث وإشكالياته المتمثلة في طبيعة المحددات الأسلوبية المهيمنة في تجربة **عز الدين ميهوبي** وكيف ساهمت في بناء شعرية النص؟

وتهدف هذه الدراسة إلى مقاربة نصوص الشاعر **عز الدين ميهوبي** وفق المنهج الأسلوبي لكشف دلالة الأساليب وطريقة بناء النص الشعري من خلال رصد الظواهر المرتبطة ببنيات النص المختلفة (إيقاعية، تركيبية، صرفية، دلالية). فالظواهر الأسلوبية لها أهمية بالغة في بناء النص وصناعة المعنى وفق نظم محددة وبذلك تتحقق شعرية القصيدة ودرجة تأثيرها وقيمها الجمالية .

كما تهدف دراستنا إلى اكتشاف المثيرات الأسلوبية، التي حققت تفرد الشاعر **عز الدين ميهوبي** في البناء الشعري للقصيدة.

وللإجابة عن تلك الإشكاليات وبلوغ الهدف المنشود، كان لزاما علينا السير وفق خطة منهجية في هذه الدراسة بدأناها بتمهيد تعرضنا من خلاله إلى مفهوم الشعرية و الأسلوبية، فكان هذا التمهيد بمثابة الكشاف الذي نرى من خلاله

حدود النص والمجال الذي نخوض فيه، فمعرفة المصطلح والمنهج يعين الباحث على تقفي الحقائق وبلوغ الهدف في أقرب وقت، وبطريقة سلسة تمكنه من ممارسة النقد وفق نظم علمية محددة، صادرة من مدى معرفته بالمنهج المتبع بالدراسة، فالمنهج هو نتيجة تراكمات فكرية ومعرفية متعددة الزوايا والرؤى، وعلى الناقد الإحاطة قدر الإمكان بهذه المعطيات فهي التي تساعده على المقاربة النقدية وتحقيق الغاية المناطة من الدراسة.

ثم أتبعناه بثلاثة فصول تطبيقية هي كالتالي:

حمل الفصل الأول عنوان **شعرية الإيقاع ودلالاتها في النص** و قسمناه إلى ثلاثة مباحث، فالمبحث الأول تناولنا فيه البناء الشعري للإيقاع بدراسة القوالب الشعرية: القالب العمودي، والقالب الحر، والقالب المزدوج، أما المبحث الثاني فعرضنا من خلاله إلى دراسة الموسيقى الخارجية متوقفين عند الوزن لاكتشاف البحور الشعرية المتواترة في النصوص المشكلة لمدونتنا المدروسة ثم انتقلنا إلى دراسة القوافي والروي وختم هذا الفصل بمبحث ثالث توقفنا من خلاله عند الموسيقى الداخلية فتناولنا فيها البديع وأثره الموسيقي وهذا عبر بنيتي التوافق والتضاد، وهذا كله لاستنباط المحددات الأسلوبية المبثوثة في البنية الإيقاعية لمعرفة دورها في بناء شعرية القصيدة عند **عز الدين ميهوبي**.

ثم انتقلنا إلى الفصل الثاني الموسوم **بـ البنية الصرفية والتركيبية ودلالاتها الشعرية** فتناولنا في مبحثه الأول بنية الأسماء فعرجنا على صيغ المبالغة والصفة المشبهة واسم الفاعل واسم المفعول، أما في المبحث الثاني فتطرقنا إلى دراسة الضمائر المهيمنة في النتاج الشعري المشكل للمدونة المدروسة، ثم توجهنا بعدها إلى دراسة البنية التركيبية فأفردنا فيها الدارسة للجملة من حيث الأساليب

الخبرية والإنشائية، وختمناه بدراسة بنية التناص وهذا من أجل اكتشاف المثيرات الأسلوبية الصرفية والتركيبية وكيف ساهمت في بناء شعرية النص وإنتاج المعنى.

أما الفصل الأخير الموسوم بـ **البنية الدلالية وأدواتها** فخصصناه لدراسة الصورة بنوعيها قديمة وحديثة، كما تناولنا فيها الرموز المبثوثة في الخطاب وختمناه بالتصوير القصصي.

وفي نهاية البحث أفردنا خاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة. وقد صادفتنا مجموعة من العوائق والصعوبات تجاوزناها –بعون الله عز وجل– حتى بلغ البحث منتهاه و نذكر منها:

ـ ضيق الوقت، فالزمن عدو الباحث يلاحقه أينما كان، فكان لزاما علينا المضي قدما لانجاز هذه المهمة في وقت نراه وجيزا جدا مقارنة مع حجم المدونة المدروسة.

ـ كثرة الدراسات التي تناولت موضوع الأسلوبية والشعرية من الناحية النظرية مع قلتها من الناحية التطبيقية، فالنظريات لا قيمة لها إن لم تلامس النص الأدبي، وتدخله في الفرن النقدي، وبذلك تقاس مدى قدرتها على فهمه وتحليله وترويضه.

ـ كبر حجم المدونة، فقد تناولنا خمسة دواوين بالدراسة، مما تطلب منا جهدا قويا ونظرية شمولية لمقاربة هذه النصوص المحملة بدلالات كثيرة تغذت من مشارب مختلفة، فكان لزاما علينا التعامل مع الموضوع بجدية وحزم حتى ننال المطلب ونحقق الهدف المرجو من هذه الدراسة.

و بعون الله – تعالى – وقدرته وتوفيقه استطعنا تجاوز هذه الصعوبات وتذليلها حتى خرج بهذه الحلة التي هو عليها.

وفي الأخير ما يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي الفاضلة **مليكة بن بوزة** على قبولها الإشراف على هذا العمل وصبرها الدؤوب، فقد كانت وما زالت الدافع لي نحو البحث والعمل والقراءة، فجزاها الله عنا خير الجزاء وأثقل موازينها يوم القيامة، فلها منا الشكر والتقدير ما دامت السموات والأرض.

تمهيـــــد
الشعرية والأسلوبية

مقدمة

أولا: مفهوم الشعرية.

1 . الشعرية في المفهوم الأرسطي.

2. الشعرية عند الفلاسفة المسلمين.

ثانيا: الشعرية في النقد الأدبي الحديث.

1. الشعرية عند الشكلانيين الروس.

2. الشعرية عند جاكبسون.

3. الجهود العربية في تأسيس منهج أسلوبي.

أ. الأسلوب عند النقاد العرب القدامى.

ب . مفهوم الأسلوب في النقد الحديث.

ثالثا: الأسلوبية.

مـقدمـة:

أخذ النص الأدبي رؤى متعددة باعتبار الزاوية التي نظر النقاد من خلالها لهذا الكائن ، ولازالت الآلة النقدية تنتج مناهج عدة، ونظريات مختلفة من شأنها فهم النص وترويضه ضمن مقاييس علمية محكمة، ومعايير نقدية بعض قائم علـى أنقـاض الآخـر. وقـد لعبـت الثـورة اللغويـة التـي أحـدثها فردنانـد دي سوسير **Ferdinand De Saussure** في علم اللغة دورا مهما وحاسما في تغيير الخارطة النقدية، مما ساهم بقسط كبير في تحديد مفاهيم عديدة اتسمت بالعلمية والدقة ولعبت دورا مهما وبارزا في تأسيس النقد الجديد.

لقد أنتجت المضخة النقدية مناهج متعددة، وذلك لفهم النص الأدبي وترويضه، ولعل أهم هاته المناهج هو المنهج الأسلوبي الذي يعتبر من أهم المناهج النقدية التي لاقت رواجا كبيرا بدءا من ستينيات القرن المنصرم وصولا إلى وقتنا الراهن، وهذا لما يتسم به من دقة أكسبته علمية متميزة في آلياته الإجرائية في الكشف عن النص ومكنوناته الداخلية. فيا ترى ما هي الأسلوبية؟ وما هي إجراءاتها التحليلية؟

لقد عجزت البلاغة أن تحمل على عاتقها تفسير النص الأدبي بحِمله الدلالي الثقيل، ولم تكن البلاغة لتَفي بغايات الدراسات الأدبية والتي شهدت تطورا كبيرا بوتيرة متسارعة إثر الأطروحات اللغوية التي حركت المروحة النقدية مع التغير الذي شهده علم اللغة على يد العالم **فردناند دي سوسير**، ومن هنا كانت الحاجة لتهيئة قاعدة صالحة وثابتة لمعالجة النصوص الأدبية معالجة علمية نقدية مؤسسة على مبادئ ثابتة، ومتينة للعمل على بناء صرح نقدي بإمكانه تفسير النص، وفهم غايته وأبعاده الدلالية.

ورغم هذا القِصر الذي تميزت به البلاغة في فهمها للنتاج الأدبي إلا أنها قدمت شروحات نقدية كان لها الفضل الكبير في تشكيل الوعي النقدي الحديث، ولعلنا نقف موقف المؤيد الرافض لهذه الأطروحات النقدية ومواقفها . لأن الشعر كما يقول **عبد الله العشي***" ليس شكلا محددا باللغة والصور والموسيقى فقط، بل هو قبل ذلك نوع من المعرفة المتميزة ، التي تبدع وتجسد ما تبدعه في هذا الشكل. إنه نوع من الوعي الذي يدرك الوجود الطبيعي والإنساني إدراكا خاصا، يختلف فيه عن أشكال الوعي الأخرى" [1]. وهو ما يستلزم التعامل مع هذا الكائن الأدبي بوعي شديد لمعرفة غايته وأبعاده الدلالية المتعددة.

أولا: مفهوم الشعرية:

1ـ الشعرية في المفهوم الأرسطي:

يعتبر الشعر إبداعا عرفته كل الأمم، فهو ليس حكرا على العرب وحدهم وإن كانوا الأكثر إبداعا فيه، وتمسكا به فهو استلهام لروح العقل الجمعي الذي يعكس الارتقاء والوعي في سلم الحضارة مما جعله شكلا من أشكال المحاكاة المتجردة في الماضي –والمبنية في الحاضر– والممتدة في المستقبل. وعلى هذا يجب أن ننطلق من رؤية نظرية وآليات منهجية واحدة لنبحث في حقيقة الشعر، ومدى أصالته وقيمته، وذلك من خلال تتبع المنجز النقدي على صعيد الإبداع والابتكار والتأسيس النظري، ومن هنا كان لزاما علينا مساءلة العقل اليوناني المتجسد في الفكر الأرسطي للأب الأول للفكر والنقد والفلسفة.

* شاعر وناقد وأكاديمي جزائري، وأستاذ بجامعة العقيد الحاج لخضر بباتنة، تحصل على الدكتوراه في النقد الأدبي ونظرية الأدب سنة 1992، من مؤلفاته النقدية: أسئلة الشعرية، زحام الخطابات، بلاغة النص الجديد، ومن إبداعاته: مقام البوح، يطوف بالأسماء.

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص115.

لذا يتفق الكثير من النقاد على أن الازدهار الثقافي والحضاري الذي عرفته بلاد اليونان كان له تأثير بارز في ازدهار الشعر في أثينا ازدهارا بارزا، وهو ما قاد أرسطو إلى الاهتمام بقضية الشعرية وبسط آرائه الشعرية لاستنباط قوانينها " ولعل هناك شواهد عديدة تشير إلى هذه القضية منها ما يتعلق بملحمتي الإلياذة والأوديسة اللتان تمثلان أقدم الآثار الأدبية اليونانية" [1]. ولذلك فقد عدت بدايات النقد اليوناني.

إن " السائد في الدراسات النقدية أن **أرسطو** قد وضع مفهوما للشعر، فعد قضية الوزن أساسا في الشعر وهي الفارق بين أنماط التعبير الشعري"[2]. والوزن عند **أرسطو** يمثل معيارا وصفيا وموضوعيا، إذ يقول " أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها نثرا أو شعرا، والشعر إما مركب من أنواع أو نوع واحد فليس له اسم حتى يومنا هذا مشترك يمكن أن ينطبق بالتواطؤ على تشبيهات **سوفرون*** ، وعلى المحاورات السقراطية أو على المحاكيات المنظومة على أوزان إيخيلية أو أشباههما"[3]. فقد وصف أرسطو الأشكال التعبيرية الموزونة بأنها شعرية، وما عدا هذا فهو فن ويخضع للمحاكاة.

ولم يهمل **أرسطو** لغة الشعر، أو لغة القول، حيث يرى" أنها ينبغي أن تكون ضامنة للوضوح مع تحاشي الابتذال، ولكي يتحقق الوضوح ينبغي استخدام الألفاظ الدارجة المألوفة، غير أن اقتصار العبارة على تلك الألفاظ يجعلها أقرب إلى الابتذال وبغية تحاشي ذلك الشاعر أن يستخدم ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج وكل ما هو مخالف للاستعمال الدارج"[4]، ويفهم من هذا أن **أرسطو** عني عناية بالغة بلغة

---

[1] مسلم حسب حسين، الشعرية العربية (أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها) دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013 ص23

[2] المرجع نفسه ،ص 25.

* كاتب مسرحي إغريقي عاش في مدينة سرقسطة في جزيرة صقلية ومات فيها نحو 410 ق م.

[3] أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الله بدوي، دار الثقافة بيروت، ص73.

[4] المرجع نفسه، ص26.

الشعر باستعمالاتها المختلفة(ملاحم، تراجيديا، مأساة...) فلغة الشعر الغنائي تختلف في ألفاظها ومعانيها وأساليبها عن باقي الأشكال التعبيرية الأخرى، كما أعطى أرسطو اهتماما كبيرا للبيان خصوصا المجاز والذي يعرفه بأنه " نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر"[1]، وكذا التشبيه الذي يعرف عنده بالتمثيل وهو نمط من أنماط الاستخدام الشعري للغة ويكون بإبدال علاقة التشبيه بين شيئين، وعد **أرسطو** أن مثل هذه الاستعمالات تدخل في باب المجاز وليس مقصورا على الشعر وحده بل حتى على باقي أشكال الخطاب النثري.

وقد اعتبر **أرسطو** أن الشعر في جميع أنواعه " محاكاة، غير أنها تختلف في محاكاتها من حيث حيثيات ثلاث هي (الوسائل، الموضوعات، الأسلوب) من حيث الوسائل هناك من الفنون ما يحاكي بالألوان والرسوم، وبعضها يحاكي بالصوت كما الحال في صناعة العزف، وتتم المحاكاة فيه بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة أو متفرقة"[2]، فهو بهذا يولي اهتماما كبيرا للإيقاع.

والواضح أن **أرسطو** قد عَدَّ المحاكاة هي العتبة الفارقة بين الشعر والنثر لذا خصها باهتمام كبير، ولها وسائل تستخدم في صناعة الشعر وهي الإيقاع واللحن والوزن، وكلها تحاكي أفعال تنقسم إلى خيرة وشريرة، وهي متباينة إلى ثلاث مستويات، فإما أن تحاكي من هم أفضل منك " وهذا ما يفعله الشعراء والرسامون الذين يصور بعضهم الناس أفضل مما هم عليه"[3]، وبعضهم يصورهم أسوأ مما هم عليه، والبعض الآخر يصورهم كما هم عليه في الواقع، والمحاكاة هي الفارق المميز بين أشكال الشعر عموما (ملهاة، مأساة، تراجيديا، ملحمة) وصفة الأفعال تحدد أنماط النصوص.

---

[1] أرسطو، فن الشعر ، ص26.
[2] المرجع نفسه ، ص4.
[3] المرجع نفسه ، ص8.

إن ما تقدم يمثل أهم النقاط التي ارتكز عليها الفكر الأرسطي في دراسة الشعر من حيث المفهوم، والحقيقة، والخصائص اللغوية والبنائية، فشعرية **أرسطو** تمثل البدايات الأولى للنقد الشعري في كتابه **فن الشعر** والملاحظ هو اهتمام **أرسطو** بالشعر الملحمي والدرامي، والذي يختلف اختلافا كليا عن شعرنا العربي في بنيته اللغوية والتركيبية، فالنظرة اليونانية للشعر تختلف اختلافا جذريا على نظرة العرب من جهة ومن جهة أخرى هو إهمال **أرسطو** لباقي الأنواع الشعرية، فشعريته محصورة في الشعر الملحمي والدرامي، فهذين النوعين لم يكونا معروفان عند العرب وهو ما نراه غير كاف لإضاءة جوانب الشعرية البالغة التعقيد والتشابك في البنى والأشكال.

2.الشعرية عند الفلاسفة المسلمين:

لقد تعددت القراءات العربية لكتاب **فن الشعر لأرسطو** من لدن النقاد المسلمين وأبرزهم **الفارابي** الذي عني بشرح هذا الكتاب، فضمنه آراءه النقدية فيما يخص الشعرية. وقد عرف الشعر قائلا" إن الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما وشيئا أفضل أو أخص، وذلك إما جمالا أو قبحا، أو جلالا أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذا[1] .

والظاهر من كلام **الفارابي** أن التخيل هو المهيمن على بنية الشعر حيث يعرفه " بأنه التصوير الذي يمثل مضمون عملية التخيل"[2] ففي شعرية **أرسطو** القائمة على التمثيل(المحاكاة) نرى أن هذا المفهوم يتجلى لنوع معين من الشعر اليوناني وهو التراجيديا.

إن الآراء النقدية الشعرية عند **الفارابي** اقتصرت على نوع واحد من أنواع الشعر وكأن به قدم في نقده ماهية التراجيديا وليس ماهية الشعر، لذلك لم يلبث

[1] الفرابي، إحصاء العلوم، تح عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1968، ص83
[2] المرجع نفسه، ص122.

الفارابي حتى أضاف معيارا آخر محددا لبنية الشعر وهو الوزن عند دراسته للشعر العربي، إذ يقول" لقد أولى العرب عناية لنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم، وإن الكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعرا متى كان موزونا، مقوم بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية[1].

فقد لاحظ **الفارابي** اختلافا بين الشعر اليوناني والشعر العربي من خلال الوزن وتحديداته، فمن غير الوزن لا يكون القول شعرا، فهو لم يأت بجديد يذكر عما أتى به أرسطو سوى الاختلاف الذي لاحظه بين الشعر العربي واليوناني.

أما **ابن سينا** فقد استفاد كثيرا من أطروحات **أرسطو** النقدية وملاحظات **الفارابي** في الشعر وراح يصوغ نظرية شعرية مستقلة تتسم بالتوسع والإفاضة، فلم يتقيد بمعطيات النص الأرسطي وقيوده الجمالية، لكنه أضفى على الشعر لمسة نفسية وجمالية ذوقية نابعة من ثقافته المعرفية لأشعار الأمم. ويظهر هذا جليا في مفهومه للشعر" فالشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"[2]. ومن خلال هذا التعريف نرى أن **ابن سينا** لاحظ اختلافا يميز الشعر العربي عن غيره، وهو الالتزام بالقافية، أما مفهوم الخيال عند **ابن سينا** فيختلف اختلافا كبيرا عنه عند **الفارابي**" فالمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقص عن أمور من غير رؤية، وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا"[3]. فالمتخيل عند **ابن سينا** هو ما يحدث انفعالا في النفس، والانفعال هو الأكثر أصالة في مفهوم الشعر عنده، وبذلك يكون **ابن سينا** قد أضفى على الشعر بعدا وظيفيا وجماليا مع عدم إغفاله السمة الجوهرية للشعر وهي الوزن.

---

[1] مسلم حسب حسين، الشعرية العربية ص45.
[2] أرسطو، فن الشعر، ص160.
[3] مسلم حسب حسين، الشعرية العربية ، ص46.

كما يرى **ابن سينا** أن الشعر هو " الكلام الذي ينجم عن اضطلاع اللغة بوظيفة التخيل في المقام الأول، مقابل تراجع التصديق بوصفه شقا عقليا منطقيا، أما اللاشعري/النثري، فيكون عندما تتوخى اللغة وظيفة التصديق إذ يتراجع التخيل أو ينعدم حسب مستويات النثرية"[1].

لقد أثار **ابن سينا** قضيتي التخيل والتصديق وماهية كل منهما " فحقيقتهما إذعان أو استلام لتأثير معين، فإن التخيل هو إذعان النفس للتعجب والالتذاذ، أما التصديق فهو إذعان للعقل ومعطياته المنطقية بقبول الشيء كما هو عليه في الواقع"[2] .

وبناء على هذا التمييز والترجيح للخيال، يجعل **ابن سينا** أن مدخل الشعر هو القلب وليس العقل، فالشعر يثير العجب، وعلى هذا المعيار اهتدى إلى الاختلاف الجوهري بين الشعر العربي واليوناني " فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليُؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال والثاني للعجب، فكانت تشبه كل شيء للتعجب بحسن التشبيه، فأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحسوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وعلى سبيل الشعر"[3].

والملاحظ أن **ابن سينا** لم يكتف بتحديد مفهوم الشعر وماهيته، بل اهتدى إلى وظيفة الشعر والتي تكمن أساسا في البعد التأثيري الجمالي غير أنه في حديثه عن قضيتي الخيال والصدق نراه قد أغفل عنصر الصدق الذي يعتبر شقا شعريا مُهما، فالشعر ليس كله خيال فقط، بل للصدق قيمة شعرية مميزة من شأنها أن تبث الحياة في الشعر، لذا يرى الناقد **عبد الله العشي** أن " أكثر أشكال الفن صدقا، إما

---

[1] مسلم حسب حسين، الشعرية العربية، ص48.
[2] المرجع نفسه، ص49.
[3] المرجع نفسه ، ص50.

أبيات الشعر المنافقة، فليست إلا مولودا ميتا، فالبهجة الحقيقية، أو الألم الحقيقي وحده الذي يستطيع أن ينفث الحياة في القصيدة"[1].

لذلك يرى الكثير من النقاد المعاصرين أن صدق القصيدة هو ما يصنع شعريتها وتفردها، كما يقول **عبد العزيز المقالح***" فأكثر القصائد التي تعد نموذجا للشعر العربي، هي التي قيل أن الشاعر قد كتبها بدم قلبه، فقد توفر لها من الصدق، ومن سيطرة العنصر الوجداني ما جعلها جديرة بأن تكتب بدم القلب لا بمياه البحر"[2].

إن نظرة **ابن سينا** إلى الشعرية تتسم بالشمولية كونه عارف بأشعار الأمم الأخرى، وهو ما جعل دراسته الشعرية تنبثق من الشعر العربي في حد ذاته في بنيته وتركيبته، وجعل للشعر وظيفة. ولقد استفاد النقاد المعاصرون من طرح **ابن سينا** لوظيفة الشعر وأبعاده.

ولم يكن **ابن رشد** بعيدا عن **الفارابي وابن سينا** في دراسته للشعرية ويبدو جليا في مفهومه للشعر حيث قابله بالتخيل والتغير في الأقاويل الشعرية كالتشبيه والاستعارة والكناية... إذ يقول: " وأنت إذا تأملت الأشعار المحكومة وجدتها بهذه الحال، وما عدا من هذه التغيرات، فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط"[3].

أما المحاكاة فتندرج عنده ضمن إطار الشعرية بالحيل التركيبية(التقديم والتأخير، الحذف...) فلم يهتم **ابن رشد** بالمفهوم الاصطلاحي للشعر، بل اهتم بوظيفة الشعر أي ما يحدثه في النفس من تأثير وتحريك للعواطف والمشاعر،

---

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية ، ص 159.

* عبد العزيز صالح المقالح(-1937) ، أديب وشاعر وناقد يمني، ولد عام 1937، من أشهر دواوينه: وراق الجسد العائد من الموت، عودة وضاح اليمن، الكتابة بسيف الثائر.، لابد من صنعاء.

[2] المرجع نفسه، ص159.

[3] مسلم حسب حسين، الشعرية العربية ، ص،55.

ونظرته للشعرية هي نظرة أصيلة مخصوصة بالنص العربي فقط ومتفردة عن شعرية **أرسطو**.

ثانيا: الشعرية في النقد الأدبي الحديث:

إن التطور الذي لحق علم اللغة على يد العالم **فردناند دي سوسير**، كان له الأثر البارز في تطور النقد، وهذا باتساع المفاهيم النقدية التي انبنت على مبادئ علم اللسان. وفي خضم هاته الوثبة العلمية تبلورت مفاهيم كلية تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية مع **الشكلانيين الروس**، فعرفت مفاهيم الأدب اتساعا فشملت السينما والرسم والموسيقى... وتطور مفهوم الشعر " فلم يعد الشعر شكلا محددا باللغة والصور والموسيقى فقط، بل هو قبل ذلك نوع من المعرفة المتميزة التي تبدع وتجسد ما تبدعه في هذا الشكل، فالشعر نوع من الوعي الذي يدرك الوجود الطبيعي والإنساني إدراكا خاصا"[1]. وكانت حلقة موسكو تطمح لتوسيع مجالات الألسنية لتشمل الشعرية، فالأدب بنية مغلقة محددة بنظام خاص ومعين، ومن هنا بدأت المبادرات النقدية تتوالى تلوى الأخرى، وهو ما أثر في مفهوم الشعر وماهيته، وقد كانت الشعرية أولى اهتماماتها نظرا لاعتباطية المصطلح وانغلاق مفهومه[2].

ويكاد يتفق معظم النقاد المعاصرين على أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، و يقول **أدونيس** " إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الظاهرة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما تتعلم أن تقوله"[3]. لقد أكد **أدونيس** بكلامه هذا أن لغة الشعر هي الخروج عن

---

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص15.

[2] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الاسونية إلى الألسنية، الجزائر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، 2002 ص270.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي،لبنان: دار العودة ، دط، 1979، ص125،126.

المألوف، أما القول الذي لم يخرج عن المألوف فهو ليس شعرا بل كلاما عاديا. أما الناقد **جون كوهين jean Cohen** فيرى أن " أن لغة الشعر هي انزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف أنها لغة الصفر في الكتابة"[1].

إن الشعر ينطلق من لا شيء ليخترق حدود الأشياء فتصبح اللغة تجري في مجرى لا يبوح عن سترها، بل يفتح البوح عن دلالاتها المتشعبة عنها، فشعرية الشعر هي تمرد عن لغة النثر الواضحة المألوفة.

أما مفهوم الشعرية فقد اختلف فيه النقاد ويمكن حصر مفاهيم الشعرية فيما يلي:

1ـ الشعرية عند الشكلانيين الروس:

يعد الشكلانيون الروس هم أول من حاول تأسيس شعرية حديثة، وهذا من خلال رغبتهم في تأسيس علم للأدب، بوضع مبادئ خاصة مستمدة من الأدب في حد ذاته، واستنادا على هذا عالج الشكلانيون الروس عدة قضايا أدبية منها قضية الشعر " فقد شددوا على الوزن ومن ثمة كان للإيقاع الدور المركزي في وضع اللبنات الأساسية لنظرية في الشعرية، بينما أصبح للوزن الدور الثانوي" [2]. فقد وسعوا مفهوم الإيقاع في الشعر باكتشافهم للأنساق الإيقاعية المحددة له في خلق الانطباع الجمالي. "فهذا النسق أو ذاك يهيمن في أعمال مختلفة، وهذه الوسيلة أو تلك يمكن أن نسند إليها مهمة الظاهرة المهيمنة"[3]. ويعرف **رومان جاكبسون** الظاهرة المهيمنة بأنها بؤرة الأثر الأدبي، فهي التي تحكم في كل عناصر البنية[4].

---

[1] جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مصر، مكتبة الزهراء، دط، ص35.
[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، لبنان، المركز الثقافي العربي، ، ط1، 1994، ص80.
[3] المرجع نفسه ، ص80.
[4] المرجع نفسه ،ص80.

وتعد الهيمنة من أهم المفاهيم التي توصل إليها الشكلانيون في تحديد العمل الأدبي وأساليبه.

ومن هنا فقد انصب جهد الشكلانيين الروس على إشكالية كبرى تبحث في الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر، أي بحثوا فيما يجعل الشعر شعرا، ومن ثمة ظهرت نظريات عديدة انبنت على أفكار المدرسة الشكلانية، وأطروحاتها النقدية.

2ـ مفهوم الشعرية عند رومان جاكبسون:

لقد عني **رومان جاكبسون** بالتركيز على وظيفة الشعر لا ماهيته، فاعتبر الشعرية بأنها فرع من فروع شجرة اللسانيات، فصب جهده على وظيفة الشعرية، فيعرفها بقوله:" الشعرية ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وإنها تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظائف أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية[1].

إن الوظيفة تهيمن على الخطاب الأدبي حين ترتكز الرسالة على ذاتها، فيغدو النص الأدبي " رسالة لغوية يغلب عليها الوظيفة الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما، فجاكبسون لم يطبق رؤيته التجديدية في حدود التعريف في نظريته للتماثل الذي يجسد الشعر من خلال الوظيفة الشعرية المنبثقة عن معالجة الرسالة اللغوية ذاتها، أو حتى بالحاجة إلى شعرية للخطاب الأدبي"[2].

ويؤكد **جاكبسون** أن الدراسة اللسانية والوظيفية للشعر " ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر ولا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية وخصوصية الأجناس المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع"[3].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، ص 90.
[2] المرجع نفسه ، ص94 .
[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعر، تر محمد الوالي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر،ط1، 1988، ص28.

وهذه المبادئ قد ساعدت جاكبسون على تحديد الوظيفة الشعرية عنده والقائمة على العلاقة بين المحورين الأساسيين في الخطاب وهما محورا الاختيار والتركيب[1].

ومن هنا نرى أن النقد الأدبي الحديث عمق من مفهوم الشعرية من خلال تتبع اللغة في عمقها، ودلالتها، ومدلولها. فاللغة كائن يولد، وينمو، ويهرم، ويموت ليخلق من رميمه كائن آخر يعيش كباقي سلفه. ومن هنا أخذ الشعر هاته الخاصية من اللغة فعاش كما تعيش، ومات كما تموت وهو ما جعل قوانينه متغيرة باستمرار وديناميكية، فهي لا تحكمها قواعد ثابتة ولا مؤشرات مستقرة ولكن يحكمها فلسفة اللغة وتفردها من شاعر إلى آخر.

3ـ الجهود العربية في تأسيس منهج أسلوبي:

لقد تميز النقد الأدبي القديم بالانطباعية وخضوعه لمعايير ذوقية بعيدة عن الموضوعية في أحكامها وتصنيفاتها، ولم تكن البلاغة العربية عقيمة إلا أنها لم ترق إلى مستوى العلمية في ممارستها النقدية ونظريتها، ورغم هذا فقد شكلت بدايات النقد ومهدت الطريق لظهور نقد جديد قام أغلبه على أنقاضها، فمن منا ينكر دور **الجاحظ** في كتابه **البيان والتبيين وعبد القاهر الجرجاني** في كتابيه **دلائل الإعجاز** و**أسرار البلاغة**، و**الخليل بن أحمد الفراهيدي** في إنتاج أطروحات نقدية مازالت الكثير من مبادئها وقوانينها سارية المفعول إلى حد الآن، واستطاعت تقديم جهد كبير للنقاد المحدثين.

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجما، ط1، 1996، ص83.

أـ الأسلوب عند النقاد العرب القدامى:

إن الباحث في النقد العربي القديم يجد جذورا للأسلوبية، وهذا عند حديث النقاد عن الأسلوب، وقد عرفه **ابن منظور** بأنه "يعني السطر من النخيل وكل طريق ممتد ، والأسلوب هو الطريق والمذهب ، والجمع أساليب"[1].

وفي **المعجم الوسيط:** الأسلوب: الطريق. ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقته ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة. والأسلوب: الصف من النخيل، ونحوه والجمع أساليب" [2].

أما **عبد القاهر الجرجاني** فيرى أن الأسلوب:"هو الضرب من النظم والطريق فيه " [3]. كما قدم **نظرية النظم**، وهذا ما عمق النظرة للأسلوب في تراثنا البلاغي العربي"إذ نجده يساوي بين الأسلوب والنظم، لأن الأسلوب عنده لا ينفصل عن رؤيته للنظم، بل نجده يماثل بينهما من حيث أنهما يشكلان تنوعاً لغوياً خاصاً بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار"[4].

لقد جعل **الجرجاني** النحو ضابطا في تحديد النظم، ومعيارا يلتزم به، في العملية الإبداعية التي تتطلب وعيا بأساليب استعمال اللغة في الصياغة والتخاطب.

أما **ابن قتيبة** فقد ربط الأسلوب بطرق أداء المعنى، إذ بين أن تعدد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف ثم إلى طبيعة الموضوع، و مقدرة

---

(1) ابن منظور،لسان العرب، لبنان: دار صادر، ط1 ، 2000 ، ص225.
(2) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، تركيا : دار العودة، ،1989،ص152.
(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مصر:مكتبة الخانجي، ص469.
(4) ليلي هادي، الأسلوب في النقد القديم، مجلة التراث العربي، العدد،95، دمشق،2004، ص4.

المـتكلم.[1] وإن طبيعـة الأسـلوب عنـده "تشـمل الـنص الأدبـي، ومـا يتخللـه مـن خصائص بلاغية، من حيث الإيجاز والإطناب، ومن حيث الإيضاح والإبهام، ومن حيث التصريح والتضمين"[2] .

والظـاهر أن النقـاد القـدامى لـم يسـتخدموا مصـطلح "الأسـلوب" بـالمعنى المتعـارف عليـه حاليـا، وإنمـا كـانوا يعنـون بـه الطريقـة الخاصـة فـي الـنظم، والسـمة المميزة لكـلام عن كـلام آخـر خاصـة أنهم كـانوا أهل لغـة وبلاغـة. فقد جـاء القرآن الكريم بأسلوبه وإحكام آياته متحديا اللسان العربي الفصيح، بأن يصوغ مثله، كما قال تعـالى: **(وَإِنْ كُنْـتُمْ فِـي رَيْـبٍ مِمَّـا نَزَّلْنَـا عَلَـى عَبْـدِنَا فَـأْتُوا بِسُـورَةٍ مِـنْ مِثْـلِـهِ وَادْعُـوا شُـهَدَاءَكُمْ مِـنْ دُونِ اللَّـهِ إِنْ كُنْـتُمْ صَـادِقِينَ فَـإِنْ لَـمْ تَفْعَلُـوا وَلَـنْ تَفْعَلُـوا فَـاتَّقُوا النَّـارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ).**[3]

و كذلك في قولـه تعالى: **(أَمْ يَقُولُـونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَـأْتُوا بِسُـورَةٍ مِثْـلِـهِ وَادْعُـوا مَـنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّـهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِين).**[4]

وأخيرا نقول أن للدراسات الأسلوبية الحديثة أثر بارز فـي البلاغة العربيـة القديمـة، وأن النقـاد العـرب وظفـوا بعـض المفـاهيم الأسـلوبية، فـي دراسـة الـنص، خصوصا ما تعلق بالخطاب القرآني.

---

[1] هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ،تر:محمد العمري، المغرب: إفريقيا الشرق، 1999،ص12

[2] المرجع نفسه،ص11.

[3] سورة البقرة، الآية 24،23.

[4] سورة يونس، الآية 37.

ب ـ مفهوم الأسلوب في النقد الأدبي الحديث:

ظهرت اللسانيات كعلم يدرس اللغة والكلام، على يد العالم السويسري **دي سوسير** في مطلع القرن العشرين، واثر ميلاد هذا المولود العلمي الجديد، أخذت المناهج النقدية والنظريات تظهر الواحدة تلوى الأخرى، حتى شملت جميع ميادين اللغة، ولعل من أبرز هذه المناهج: المنهج الأسلوبي.

لقد تعددت تعاريف الأسلوب بحسب الزوايا التي نظر منها النقاد لهذا المصطلح، ولا يسعني التفصيل في هذا الاختلاف لأنه لا يعنيني الخوض في هذا الطرح، لتعدد المذاهب اللغوية التي تناولت المصطلح حسب وجهات النظر التي بنت عليها قواعدها النقدية. لذا ارتأيت التركيز على الشائع منها:" فالأسلوب من stilus، أي مثقب يستخدم في الكتابة. هو طريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها"[1]. والأسلوب تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، تخرجها من عالمها الافتراضي، إلى حيز الوجود اللغوي،أي الأسلوب هو الاستعمال ذاته[2].

أما عند الناقد **بوفون Buffon** " فالأسلوب هو الرجل"[3] ذلك أن الأسلوب وثيقة نفسية عن صاحبه، فيعزو الأسلوب إلى الفردية، "فكل رجل يكتب بأسلوب خاص به، مختلف عن رجل آخر، ولا مجال أن يشابه كاتبين في أسلوب واحد. وهكذا يعتبر الأسلوب تعبيرا عن شخصية شعرية"[4] .

---

[1] محمد عبد الله حير، الأسلوبية والنحو، دراسة تطبيقية، مصر:دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع،ط1،1988، ص8.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص85.

[3] Pierre Guiraud ,La Stylistique, Presses Universitaires de France –Paris, 1967 , p32.

[4] هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية ، ص52.

كما يتفق معه في هذا التعريف **ماكس جاكوب Max Jacob** حينما قال " الإنسان هو لغته وحساسيته"[1] .

وقد سلك **ميشال ريفاتير Michel Riffatere** مسلكا مغايرا لهما عندما عد الأسلوب" هو النص"[2] ، فيما يرى **شارل بالي Charles Bally** بأنه " مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا، على المستمع أو القارئ"[3].

ويشارك **بيير جيرو Pierre Guiroud** رأيه في أن الأسلوب "طريق للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة" [4]. وذلك لإيصال الرسالة إلى المتلقي. هذه الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة وإنما في مستوى إطار أوسع منها كالنص والكلام[5].

أما الناقد العربي **أحمد الشايب*** فاختصر مفهوم الأسلوب " بأنه فن من الكلام، سواء أكان هذا الفن قصصا أو حوارا، أو تشبيها أو مجازا أو كناية، تقريرا أو حكما أو أمثالا "[6].

فيما يرى الناقد **علي ملاحي**** أن الأسلوب هو " جملة من التقنيات المتعددة من قبل صانع النص من أجل وضع لبنة مكوناتها فهي الوحدات اللغوية التي تتحول من عناصر فارغة إلى رموز أو شفرات معبأة بمعاني تفرض نفسها على

---

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب،سوريا: مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص33.

[2] La production du texte, Michel Riffatere, Seuil-paris-1979,p8

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998،ص 97.

[4] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، الجزائر: دار التنوير، ط2،2008.ص35.

[5] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية،ص91.

* أستاذ وباحث أكاديمي مصري، ولد بمقاطعة شبرا، من أهم أعماله: الأسلوب، دراسة بلاغية وتحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أصول النقد الأدبي، تاريخ النقائص في الشعر العربي.

[6] أحمد الشايب، الأسلوب، مصر: مكتبة النهضة المصرية ،ط6،1966،ص41.

** ناقد وشاعر وأكاديمي جزائري، وأستاذ بجامعة الجزائر 2، وجامعة البليدة بقسم اللغة العربية وآدابها، من مواليد 1961 بعين الدفلى، تحصل على شهادة الليسانس من جامعة وهران، ثم انتقل إلى مصر، وتتلمذ على يد الناقد المصري صلاح فضل، ثم عاد إلى الجزائر واشتغل أستاذا بجامعة وهران، ثم انتقل إلى الجزائر العاصمة، من أشهر مؤلفاته : الجملة الشعرية في القصيد الجديد، ومن أشهر دواوينه، أشواق مزمنة، صفاء الأزمنة الخانقة. نشر العديد من المقالات في مجلات مختلفة داخل الوطن وخارجه.

المتلقي بأشكال مختلفة تتحقق في ردود أفعال تصدر عن القارئ حالما يفرغ من قراءة النص"[1].

ومن خلال هذه التعاريف المختلفة، يتضح لنا تعدد الزوايا التي نظر منها إلى الأسلوب من طرف الدارسين، وكلها تبقى تعاريف نسبية لم تستطع تقديم مفهوم جامع للأسلوب نظرا للتراكمات اللغوية، والفكرية، والأدبية، والتواصلية التي تشكله. فكل ما يمكننا قوله عن الأسلوب هو أنه فعل لغوي، وإبداعي يكتسي أهميته من جمالية مضمونه وشكله[2].

ثالثا : الأسلوبية:

يرى الكثير من النقاد والدارسين أن كلمة **الأسلوبية** لا يمكن أن تعرف بشكل دقيق ومحدد ، وهذا راجع لتعدد الميادين والمجالات التي أصبحت تطلق عليها، وما يمكننا قوله بخصوصها سوى أنها منهج نقدي حديث يتناول النصوص من الناحية اللغوية، والجمالية، والتأثيرية. ويرى **عبد السلام المسدي*** أن مصطلح الأسلوبية " يتراءى حاملا لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني، وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقرت ترجمته في اللغة العربية، وفقنا إلى دال مركب جذره "أسلوب" <style> ولاحقته "بية" <ique> ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص فيما تختص به بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي موضوعي"[3]. ويضيف قائلا بأنه " يمكننا في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي، إلى مدلوليه، بما يطابق عبارة **science du style**

---

[1] علي ملاحي، مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والآداب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع4، ديسمبر، 1999، ص8.

[2] مقابلة مع الناقد لخضر جمعي، جامعة الجزائر2، بوزريعة، بتاريخ 2 ديسمبر،على الساعة 15.

* عبد السلام المسدّي من مواليد تونس عام 1945 أكاديمي وكاتب ودبلوماسي ووزير التعليم العالي في تونس. من أهم الباحثين في مجال اللسانيات واللغة، من أشهر مؤلفاته: الأسلوبية والأسلوب، النقد والحداثة، التفكير اللساني في الحضارة العربية. (https://ar.wikipedia.org/wiki/) 15-2-2014 على الساعة: 11.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص33،34.

لـذلك تعـرف الأسـلوبية بداهـة بالبحـث فـي الأسـس الموضـوعية لإرسـاء علـم الأسلوب"[1].

ويرى **شارل بالي** بأنها " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي، من ناحية مضامينه الوجدانية، أي تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبرة عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية" فهو يجعل الجانب العاطفي والوجداني أساسا للخطاب، ويمكن من خلاله رصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة.

أما الناقد **بيير جيرو** فيعرف الأسلوبية من منظور لساني، حين يقول " إنـا أسـلوبيتنا دراسـة للمتغيـرات اللسـانية إزاء المعيـار القاعـدي، وذلـك لأن القواعـد مجموعـة مـن القوانين، أي مجموعـة مـن الالتزامـات التـي يعرضـها النظـام، والمعيـار على مستعمل اللغة"[2].

كما يرى **رومان جاكبسون** أن الأسلوبية " بحث عما يتميز به الكلام الفني، عـن بقيـة مسـتويات الخطـاب أولا، وعـن سـائر أصـناف الفنـون الإنسـانية ثانيـا"[3]. ويعتبرها " فن من أفنان شجرة اللسانيات"[4]، فهو يتفق مع الكثير من الباحثين في هذا الطرح.

ومن خلال هذه المفاهيم التي حاولت تعريف الأسلوبية، نلاحظ اختلافا واضحا في تحديد مجال العمل الأسلوبي، من طرف الدارسين، فتبين هذا الاختلاف من منظور الزاوية التي انطلق منها الباحثون، فعدها بعضهم فرعا من اللسانيات، فيما عدها البعض الآخر فرعا من علم النفس...وهكذا نستخلص أن "الأسلوبية"هي مزيج بين اللسانيات وعلم النفس والبلاغة، تكمن أهميتها في البحث عن جمالية

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية،ص34.
[2] منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص35.
[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية ،ص 47.
[4] المرجع نفسه ص47.

الأسلوب من خلال التعبير، والتلقي، والصياغة، والتركيب، فهي تتعدي اللسانيات كون اللغة أداة للتعبير، وتتعدى علم النفس كون التأثير جزء من العملية التواصلية، وتتجاوز البلاغة بالنظرة العلمية الموضوعية والإجراءات التحليلية.

إن الأسلوبية لا تعرف الأحكام القيمية المسبقة والساذجة في تصنيف العمل الأدبي، كما في بعض المقاييس البلاغية، ولعل الناقد **فاتح علاق*** هو خير من أعطى تعريفا جامعا ومانعا لمصطلح الأسلوبية، كونه جمع فيه بين النظرة الجمالية، والحدود الأسلوبية التي تحدد مجال العمل الإبداعي، لأن" الأسلوبية تهتم بالخصائص الأسلوبية على المستوى الصوتي والإيقاعي، وعلى المستوى الصرفي، وعلى المستويين التركيبي والدلالي"[1]. كما أنها "تركز على السمات والملامح التعبيرية التي تجعل من النص أسلوبا مخصوصا، ولا تقف عند كل الوقائع اللغوية أو التركيبية أو الدلالية"[2]..ويضيف **فاتح علاق** سمات أخرى للأسلوبية، إذ يرى أنها: " لا تقتصر على ألوان البيان أو البديع كما تفعل البلاغة، بل تتجاوز ذلك إلى جملة من التراكيب الأسلوبية خارج المعايير البلاغية، وتتجاوز الجملة إلى أسلوبية الوحدات الكبرى كالبنية السردية والوصفية. فالأسلوبية تتجاوز لغة الجملة إلى لغة النص"[3]. وبهذا نخرج الأسلوبية وإجراءاتها التحليلية من مفهومها الضيق، إلى مجال أوسع وأشمل يكفل لنا تعمقا أكثر في الأسلوب، وإحاطة بجميع خصائص العمل الأدبي، على جميع المستويات اللغوية.

* شاعر وناقد و أكاديمي جزائري وأستاذ بجامعة الجزائر 2، تلقى تعليمه العالي بسوريا، من أشهر مؤلفاته النقدية: في تحليل الخطاب الشعري، مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر الحر، ومن أشهر دواوينه: الجرح والكلمات، الكتابة على الشجر، قدم مجموعة من المقالات النقدية نشرت داخل الوطن وخارج.

(1) فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري ، ص 80.

(2) المرجع نفسه، ص80.

(3) المرجع نفسه،ص81.

وقد أخذت الدراسات الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث تنتشر بشكل واسع في بداية الثمانينيات وتتسع رقعتها في التسعينيات من القرن المنصرم، وقد كانت أهم هذه الدراسات:

خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي إذ حاول دراسة شعر **أحمد شوقي** معتمدا على الأسلوبية الإحصائية وهي التي تستعمل الإحصاء كإجراء تحليلي لاكتشاف الخصائص اللغوية عند شاعر ما أو أكثر أو قصيدة محددة، منتهجا مسلك الألماني **بويزمان**، إلا أن **الطرابلسي** تجاوز هذا الطرح إلى حدود ما يسمح به النص، إذ قال: " أما اختيارنا المنهجية فيميزها أننا كنا نقف عند كل استعمال بدت عليه الطرافة في شعر الشاعر من وجه من الوجوه"[1] حيث أن **الطرابلسي** لم يخضع جميع الأجزاء اللغوية للإحصاء بل اعتمد أكثر على الاستعمال اللغوي البارز في شعر **أحمد شوقي**، وقد قسم دراسته إلى أجزاء بدء من مستويات الكلام وأساليبه حيث حاول دراسة الموسيقى بنوعيها الداخلية والخارجية إذ أحصى البحور المتداولة والأكثر استعمالا في شعر **شوقي** كما تطرق لدراسة الترديد والجناس والتكرار، وخلص لعدة نتائج أهمها شيوع استعمال البحر الكامل في شعر **أحمد شوقي**، إلا أن **الطرابلسي** وقف هنا ولم يعلل هذا الاستعمال الأسلوبي، إذ أن البحر يلعب دورا بارزا في المسار الأسلوبي عبر توزع تفعيلاته في النص، وتوافقها مع المعني يقتضي انسجام الإيقاع والمعنى وهو الشيء الذي لم ينتبه له **محمد الهادي الطرابلسي**، لأن " توزيع التفعيلات في النص إنما يخضع لمقاصد تعبيرية وجمالية، فالإيقاع له دلالته ووظيفته البنائية في النص "[2].

وما لاحظناه عن البحر لاحظناه كذلك في دراسته للقوافي المستعملة في شعر **شوقي**، حيث قسمها بين المطلقة والمقيدة وأعطى نسبة لكل منها، كما درس

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص11.
[2] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص121.

الروي وحروفه وأعطى نسبة لكل حرف وعرج على مخارج هذه الحروف، ولاحظ أن المميز الأكبر لقوافي **شوقي** هو تقدم نسبة استخدام المجرى المفتوح وتقهقر نسبة المجرى المضموم، إلا أنه لم يعط تفسيرا لهذا التوظيف الأسلوبي الذي ميز شعر **أحمد شوقي**.

كما تعرض **محمد الهادي الطرابلسي** إلى التكرار و والجناس واكتشف أثرها الموسيقي في السياق.أما في المستوى التركيبي فاكتفي بدراية المقابلة بنوعيها اللغوية والسياقية، كما درس أيضا التشبيه، والمجاز المرسل وكذا التورية، والتنكير، والتعريف.

إن أهم ما يقال عن تجربة **محمد الهادي الطرابلسي** في دراسته الأسلوبية لشعر **أحمد شوقي** أنها كانت دراسة أسلوبية وصفية لم تستطع استنطاق الدلالة الأسلوبية للاختيارات اللغوية في شعر **أحمد شوقي**، وربما هذا بسبب اتساع المدونة المدروسة التي اختارها **الطرابلسي** متنا للدراسة.

وإن كان **محمد الهادي الطرابلسي** قد آثر دراسة إنتاج شعري لشاعر واحد، فإن **سعد مصلوح*** في دراساته الأسلوبية قد عمد إلى دراسة عدة أدباء دراسة أسلوبية إحصائية وهم **العقاد** و**الرافعي** و**طه حسين** في كتابه **في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية** ولم يكن **سعد مصلوح*** بعيدا عن الجدال السائد حول المصطلح ومنعرجاته النقدية " والحق أن هذا الاعتراض القديم الجديد يعاضد أيضا بظهور عدد وافر من الإشكالات المعرفية والمنهجية التي آثرتها الظاهرة الأسلوبية نفسها وما تزال

* ناقد وأكاديمي مصري، من مواليد 1943، اشتغل بعدة جامعات منها مصر والسعودية والكويت، ومن أشهر مؤلفاته: في النص الأدبي دراسة أسلوبية، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية.(https://ar.wikipedia.org/wiki/) بتاريخ 23-2-2014، على الساعة: 23

تتردد في أدبيات هذا العلم ودونما جواب حاسم، وحسبنا هنا أن نشير إلى رؤوس من هذه المسائل: فما حد الأسلوب؟ وهل يعرف بالإضافة إلى المنشئ بوصفه اختيارا؟ أم إلى ذات الرسالة بوصفها شفرة لغوية؟ أم إلى المتلقي بوصفه مجموعة من المثيرات والمنبهات التي تستدعي انفعالات ومواقف وأحكاما معينة"[1] إلا أنه يحسم موقفه قائلا " وموجز القول أن الدرس الأسلوبي يهتم بدراسة مظهر ذو خطر من مظاهر التنوع في السلوك اللغوي.....فما دام التنوع هو موضوع الدراسة فلا بد من رواة لغويين يتم اختيارهم من الجماعة اللغوية ويتحقق سلوكهم التنوع [2].

وقد عمد **سعد مصلوح** اللجوء إلى معالجة الإحصائية ليضبط طرق اختيار الرواة والعينات ضبطا علميا، ويُحوّل البيانات الرقمية إلى بيانات لغوية ويختبر الصدق والثبات في النتائج ويستنكه الدلالات الإحصائية للأرقام، فبعد اختيار المجتمع اللغوي والذي هو مكون من مجموعة من الأدباء يحكمهم التنوع أساسا على مبدأ التنوع ثم يخضعهم لإحصاء لغوي دقيق.

ويقول مدافعا عن منهجه وإجرائه التحليلي " ولا شك أن هذا المسلك هو الحل العلمي المنهجي لدراسة ظاهرة التنوع اللغوي على نحو علمي منضبط، بل إن أهمية الإحصاء قد ثبتت لكثير من العلوم اللسانية التقريرية، أما في الأسلوبيات اللسانية فالحاجة إليه أشد إلحاحا لأنها لا تقارب السلوك اللغوي بما هو ظاهرة متنوعة فحسب، بل تقاربه أيضا بما هو استعمال لغوي متميز بالقياس إلى غيره"[3] .

---

[1] سعد مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، مصر: عين للدراسات الاجتماعية والإنسانية،ط1، 1992، ص13، 14.

[2] المرجع نفسه ،ص20.

[3] المرجع نفسه، ص21.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو كيف يتم اختيار جماعة الأدباء كي تتم دراستهم وتكوين المجتمع اللغوي الذي نخضعه للإحصاء الأسلوبي؟

وإن كان **سعد مصلوح** قد استند على مبدأ التنوع كأساس للاختيار، فهذا سيجعلنا يقينا أمام إشكالية مستعصاة رموزها، إذ أن التنوع أساسا هو ظاهرة لغوية يحكمها الاستعمال اللغوي للأسلوب قبل كل شيء وتحددها طريقة التركيب والتوظيف اللغوي الداخلي، لكل نص على حدة، فنحن نجد تنوعا لغويا عند شاعر واحد في قصيدتين مختلفين، فما بالك في عدة قصائد عند شعراء مختلفين.

وانطلق **سعد مصلوح** في دراساته الأسلوبية للأدباء السالفين الذكر بقياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب **عند العقاد** و**الرافعي وطه حسين**، معتمدا على المعجم اللغوي الذي استعمله الكاتب أو الشاعر والذي هو من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه، والمبينة على سر صناعة الإنسان. " فخاصية استخدام معجم متميز هي أمر لا ينفرد به الشاعر، حتى فيما يتعلق بالدلالات المباشرة والإيحائية للمفرد، ومن ثم لا معنى لاختصاص الشعر بذلك دون النثر في مبحث الأسلوب، فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها، وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق فيه للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص، وللمنشئ تفرده بين المنشئين"[1] ، ومن ثمة انطلق **سعد مصلوح** في تحليله فاختار كتاب **عبقرية محمد للعقاد** درس منها ثلاثة آلاف من الكلمات الأولى ، ثم وقع اختياره على كتاب **الفتنة الكبرى** " **عثمان** " **لطه حسين** فاختار منه نفس العدد من الكلمات، وبهذا بلغ مجموع العينات الثلاثة تسعة آلاف كلمة أخضعها لدراسة تنوع المفردات، معتمدا على القياس، وحصر نسب قياس التنوع في جداول، وتوصل إلى عدة نتائج كان أهمها:

[1] سعد مصلوح في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية) ص 85.

ـ إن أكثر الأساليب الثلاثة تنوعا هو أسلوب العقاد، وأقلها هو أسلوب طه حسين، بينما يتوسط أسلوب الرافعي بينهما.

ـ أن أسلوب **العقاد** يتميز بنسبة تراكم أقل نوعا ما من أسلوب العقاد، كما أن نسبة التناقض في التنوع عنده هي أعلى من سابقيه، ويتناقض التنوع عنده بشكل حاد بعدد الكلمات الخمسة الأولى.

ـ أن أسلوب **طه حسين** يتميز بأنه أقل الأساليب الثلاثة في نسبة التراكم، وأنه أعلاها جميعا في نسبة التناقض.

ـ أن الفارق بين نسبة التنوع عند **العقاد** و**الرافعي** ليس كبيرا، على حين يفصل بين الكاتبين من جهة وطه حسين من جهة أخرى فارق ملحوظ.

وبالرغم من وصول **سعد مصلوح** إلى نتائج علمية محكمة في دراسته الأسلوبية، إلا أننا نأخذ عليه عدم تحليل النتائج المتوصل إليها، إذ أن كل اختيار لغوي له دلالته الأسلوبية التي تحدده، فالأدباء الثلاثة تختلف أساليبهم باختلاف طريقتهم في الكتابة فهذا شيء بديهي، والأمر جليا في النتائج التي استخلصها سعد مصلوح في دراسته، ضف إلى هذا أن اختيار العينة كان عشوائيا لم يرتكز على معايير علمية تحكمها بدقة وصرامة. فالناقد أخذ جزءا من الكل، وعمم النتائج المتوصل إليها على الكل، ما يدفعنا للقول بمحدودية الدراسة والتحليل، وإن سلمنا بصحة الطرح والمنطلق الذي انتهجه **سعد مصلوح** في هذه المقارنة الأسلوبية.

ولقد كانت قراءتنا لجهود **سعد مصلوح** في كتابه **في النص الأدبي** و**محمد الهادي الطرابلسي** في كتابه **خصائص الأسلوب في الشوقيات** بالتحديد كونها من أول النقاد العرب في المقاربة الأسلوبية من حيث التنظير والتطبيق.

رابعا: علاقة الشعرية بالأسلوبية:

إن ميدان بحث الشعرية ومجالها الواسع جعلها في تماس مع مناهج نقدية كثيرة كالسيميولوجيا وعلم الدلالة لدرجة أنها احتوت هذه المناهج وتشكلت منها. فللشعرية مشارب عدة، حتى أني أخالها شجرة النقد، وإن كانت الأسلوبية تهتم بجمالية الأسلوب من خلال التعبير والتلقي والصياغة والتركيب، لتصنف ما هو أسلوبي وغير أسلوبي، و لتكشف تفرد النص عن نص آخر، أو أديب عن آخر فإن الشعرية تهتم في البحث عن قوانين الإبداع ومكامن الجمال الذي يميز النصوص الأدبية، وهذا ما خلق تداخلا عميقا وتشابكا محكما بين الأسلوبية والشعرية.

ويرى الكثير من النقاد أن الأسلوبية والشعرية هما وجهان لعملة واحدة ، ومنهم من يرى أن الشعرية أعم من الأسلوبية، ومازال هذا الاختلاف قائما بين النقاد، وهو ما جعلنا نطرح تساؤلا عن علاقة الأسلوبية بالشعرية وما هي الحدود الفاصلة بينهما، وهذا من خلال استعراض أطروحات النقاد في المجال وإسهاماتهم في الميدان النقدي.

يرى الناقد **حسن ناظم*** أن علاقة الأسلوبية بالشعرية سببت جدلا كبيرا وواسعا في الساحة النقدية وسبب هذا هو المخاض الذي شهدته دراسة الأسلوب ما أدى الى تفجر الشعرية الحديثة(1). فالجدل الذي أحدثه علم الأسلوب كان بسبب تعدد زوايا النظر لهذا العلم ومكوناته ومدلولاته أدى إلى ظهور نظرية انبنت رؤى نقدية أساسها الأسلوبية " فبوسع المدقق في بعض الشعريات أن يكشف وجها من وجوه العلاقة بين الأسلوبية والشعرية، فشعرية **جاكبسون** مثلا تدرس ضمن نطاق منحى أسلوبي معين

* ناقد ومترجم وأستاذ جامعي عراقي، من أبرز مؤلفاته: الشعرية المفقودة، النص والحياة، البنى الأسلوبية.

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص37

يتمثل هذا المنحى بالأسلوبية التي تقرر أن ماهية الأسلوب تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين في الخطاب الأدبي، طاقة الإخبار وطاقة التضمين"[1] .

إن مفهوم الأسلوبية عند **جاكبسون** يقوم على تحديد الوظيفة على محوري التأليف والاختيار، ذلك أن **جاكبسون** لم يكتف بالبحث عن الهيمنة في العمل الأدبي والشعري خصوصا بل تجاوز ذلك إلى البحث في مفهوم اللغة الشعرية ، وهو ما يجلي علاقة الأسلوبية بالشعرية، **فجاكبسون** استبدل كلمة أسلوب بوظيفة وهذا عبر نظريته للوظائف اللغوية التي تستند على التمييز بين العلاقة السياقية والإيحائية "وقد طرح جاكبسون مفهومه اللغة للشعرية عبر ربط علاقة المشابهة بالاستعارة وعلاقات المجاوزة بالكناية والمجاز المرسل"[2]، وهي أساسا مكونات الأسلوب وخصوصية العمل الأدبي وتفرده. وهذا ما يظهر أن علاقة الأسلوبية والشعرية عند **جاكبسون** ليست علاقة مضمرة بل ما هي إلا تغير مصطلح مع الحفاظ على نفس المدلول والمحتوى.

كما يؤكد **جاكبسون** أن الشعرية ما هي إلا دراسة لسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص، ذلك أن كل رسالة تكون محملة بالوظيفة الشعرية، فكل عمل تهيمن عليه الوظيفة الشعرية وتتجلى فيه أبنية الخطاب الفني الذي يتضمن عنده مجموعة من الأدوات الشعرية، مثل الجناس والقافية والتصريع والسجع والمقابلة والتنغيم...

إن مكونات الشعرية عند هذا الناقد ما هي إلا مكونات أسلوبية في الأساس لكنها ركزت على بعد واحد من أبعاد الأسلوب المتعددة والمتمثلة في

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، ص37 .
[2] المرجع نفسه ،ص72.

الوظيفـة، والبعـد التـأثيري وغفلـت عـن مكونـات أخـرى مثـل (الخطـاب، المخاطـب، السياق، التأثير...)

و يلتقـي هـذا المفهـوم مـع اتجـاه مـن اتجاهـات الأسـلوبية وهـو الأسـلوبية البنيويـة والتـي " تـرى أن أسـاس الظـاهرة الأسـلوبية لـيس فـي اللغـة فحسـب وإنمـا فـي علاقاتها ووظائفها، وأنـه يمكن توظيف الأسلوب خارج عن الخطاب اللغوي كرسالة أو كـنص بوظـائف إبلاغيـة وأهـم الـذين مثلـوا هـذا الاتجـاه **جاكبسـون** و**ميخائيـل ريفاتير**"[1].

إن تركيز كل من **جاكبسون** و **ريفاتير** على وظيفية الشعر ورسالته جعل من مفهوم الشعرية أسلوبيا ومن مفهوم الأسلوبية شعريا ما يعكس التداخل القوي بين المفهومين، وفي هذا السياق يقول الناقد **فاتح علاق**" فالشعر ليس مجرد لغة شعرية أو إيقاع شعري وصور فحسب بل بناء بالدرجة الأولى، ذلك أن هذه المكونات لا تؤدي وظيفتها خارج علاقتها ببعضها البعض، ولا تتحقق وظيفتها الجمالية والدلالية إذا لم يكن بينها تكامل ونمو. والقصيدة تنمو لتبلغ هرميتها أكثر تأثيرها من تلك التي تؤثر جزئيا ببعض مكوناتها"[2].

إن شعرية **جاكبسون** كالأسلوبية تكشف عن النص الأدبي، فهو مجرد مكـون فـي بنيـة مركبـة تهيمن عليهـا الوظيفـة الشـعرية فـي الأثـر الأدبـي " وتتجلـى الشعرية في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست بديل عن الشيء المسمى،و لا كانبثـاق لانفعـال وتتجلـى فـي كـون الكلمـات وتركيبهـا ودلالتهـا وشـكلها الخـارجي

[1] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي،الجزائر: دار هومة للنشر والطباعة، دط، 2001 ، ص27.
[2] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص43 .

والـداخلي ليسـت مجـرد أمـارات مختلفـة عـن الواقـع بـل لهـا وزنهـا الخـاص وقيمتهـا الخاصة"[1] .

وقد لاحظ **ريفـاتير** أن " هيمنـة الوظيفـة الشـعرية فـي مجـال الدراسـات الإبداعيـة جعل مفهوم الأسلوب يتركز علـى هذه الوظيفـة بالـذات لـذلك كـان الشـعر المنظوم دائما في مقدمة الأنواع الأدبية من حيث الأسلوب، وقد أشار أن **جاكبسون** رغم إدراكه هاته الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية "[2].

وخلاصـة القول إن شـعرية **جاكبسـون** الوظيفيـة تعتمد علـى الأسـلوب الـذي يسـتمد مفهومـه مـن الخطـاب الشـعري وجمالياتـه، فالوظـائف اللغويـة أيـا كانـت تمتلك مميزاتهـا المستمدة من الخطـاب اللغوي نفسـه. كمـا يعتمـد فـي تحديـد الشـعرية علـى معيـارين أسـلوبيين همـا الاختيـار والتـأليف" فالاختيـار نـاتج علـى أسـاس قاعـدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة وتسقط الوظيفـة الشـعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيـار علـى محـور التـأليف ويرفع التماثل إلـى مرتبـة الوسيلة المكونـة للتوالية"[3]. وهذا ما يؤكد منحـى **جاكبسون** فـي دراسـات الشـعرية فهـو منحـى أسـلوبي بنيـوي ذلـك أن الأسـلوبية البنيويـة تحـدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية من خلال وظائفها في الخطاب الأدبي[4] .

لقـد تعـرض **جاكبســون** و **ريفــاتير** إلــى نقـد لاذع عبـر نظريتهمـا الوظيفية الشعرية للأسلوب، إذ يعلق الناقد **فاتح علاق** قائلا" إذا كان طغيان الوظيفية الشـعرية يميـز نصـا أدبيـا مـن نـص تـاريخي أو فلسـفي أو دينـي فهـو لا يميـز بـين أساليب الأجناس الأدبية في ذاتها، فالقصيدة والقصة القصيرة والرواية والمقامة تطغى

---

[1] حسم ناظم،مفاهيم الشعرية ص98.
[2] المرجع نفسه، ص 95.
[3] جاكبسون، قضايا الشعرية، ص19.
[4] محمد بن منوفي ، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص37، 38.

فيها الوظيفة الجمالية على القيمة الفكرية، فكيف نميز بين أسلوب وآخر؟ بل كيف نميز بين نصين شعريين قد كثر فيهما الانزياح اللغوي والصور والإيحاء"[1].

كما يرى **فاتح علاق** أن توظيف الوسائل الفنية بشكل مخصوص هو ما يمز نصا عن آخر "فالوسائل البلاغية أو غيرها ليست ذات قيمة أسلوبية في ذاتها وإنما في طريقة توظيفها لتجسد رؤية شعرية معينة"[2]. وبهذا تخرج الشعرية من الوظيفة الأسلوبية إلي المفهوم الجمالي الذي تصنعه الانزياحات عن المعيار اللغوي والخروج عن المألوف، ويبدو أن **جان كوهين** قد وضع معادلة شعرية أسلوبية متعلقة بماهية الشعريات، بحيث يقصي كل العناصر الثانوية التي تتلون بالوظيفة الشعرية بشكل باهت يطغى عليه لون الوظائف اللغوية الأخرى، ويقصر بذلك مجال الشعريات على فن الشعر وحده فيعرفها باعتبارها " العلم الذي يكون موضوعه الشعر أو علم الأسلوب الشعري"[3].

ومنه يظهر جليا تلاحم الأسلوب بشعرية النص، فالمؤلف يسلك منحى معينا يبني من خلاله النص، فتترابط مكوناته النحوية والصرفية والتركيبية والدلالية من أجل توليد طاقة ذات تأثير محدد، وهيكل معين هي ما نسميه **الشعرية**.

---

[1] فاتح علاق،في تحليل الخطاب الشعري، ص 88.
[2] المرجع نفسه،ص 85.
[3] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص15.

الفصل الأول

شعرية الإيقاع ودلالتها في النص

ـ مقدمة

أولاً: البناء الشعري للإيقاع

ثانيا: الموسيقى الخارجية

1. الوزن

2. القافية:

أ. القافية من حيث الوزن

ب ـ القافية من حيث الإطلاق والتقييد

3. الروي:

أ. الروي في القصيدة العمودية

ب ـ الروي في القصيدة الحرة

ثانيا:الموسيقى الداخلية:

1. التصريع.

2. البديع

أ. بنية التضاد: الطباق والمقابلة

ب ـ بنية التوافق:

1ـ التجانس

– 2: التكرار:

- **التكرار الحرفي**
- **تكرار الجذر**
- **التكرار الكلمي**
- **تكرار الجملة**
- **التكرار التدويري**

مقدمـــة:

إن ظاهرة الإيقاع هي أول ما يميز الشعر ويصنع شعريته من خلال مجموعة من الأدوات الموسيقية، التي من شأنها المساهمة في بناء النص عن طريق التناسق الصوتي والصورة الشعرية المنبنية من تظافر العناصر البنائية المتعددة. فالشعر ما هو إلا "كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[1].

لقد تفطن شعراؤنا العرب القدامى إلى دور الإيقاع في العملية الشعرية التواصلية وأعطوه اهتماما بالغا، حيث جاءنا موزونا مقفى فقننوه بضوابط صارمة للحفاظ على هذا المُكون الشعري من خلال سنن الشعر المعروفة في الشعر العربي القديم. فبدأت الثورة بتكسير مقدساته، ولعل أهمها الإيقاع الذي تمثل في الوزن وهذا للدور الكبير الذي يحدثه في صناعة شعرية النص، ودلالته، وبنيته الصوتية التي تُعتبر " أول المظاهر المادية والحسية للنسيج الشعري التي يُمكن التعرف من خلالها على الوحدات الصوتية وما فيها من التوازيات والبدائل ومن التآلفات والمتنافرات وغير ذلك"[2]. من هنا كان واضحا وجليا في الدراسات النقدية القديمة والحديثة دور الإيقاع في العملية التواصلية والبنائية، فالوظيفة الشعرية مرتبطة بالإيقاع، لأن أول ما يستقبل به المتلقي الشعر هو الأذن، فكل ما تطرب إليه تستحسنه و تستصيغه، وكل ما تنفر منه تستهجنه.

وينقسم النظام الإيقاعي الذي تبنى عليه موسيقى الشعر إلى مستويين:

1- **خارجي** :ويقصد به ذلك التناغم المنتظم في الوزن العروضي، متمثلا في مستويين إيقاعيين هما الأوزان والقوافي[3] .

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص17.

[2] صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، ص28.

[3] راشد بن حمد بن هاشم الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري،دار الحكمة، لندن، ط1،2004، ص29.

2. **داخلي:** يقصد به المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا يحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس، وتوازن الجمل وتوازيها بما يتلاءم مع المعاني [1] . لذا يمكننا القول أن الإيقاع يساهم في صناعة المعنى وهو الرابط بين النص والمتلقي.

وقد ميز النقاد بين وظيفتين مركزيتين للإيقاع هما:

الوظيفة البنائية: الإيقاع يتحكم في نسق الخطاب فهو اللبنة الأساسية التي نبنى عليها مكونات الخطاب[2].

الوظيفة الدلالية: " فهي ملازمة لسابقتها ومترتبة عليها، إذ بناء الإيقاع لنسق الخطابات هو بناء لدلالته ولطريقة إنتاج معناه، فليس للمفردات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنه ليس للغة إيقاع ينتج عن المعنى خارج الخطاب، فالإيقاع هو المعنى"[3]. وهو الذي يعطي للشعر نكهة خاصة يجعلنا نتتبع القصيدة من أولها إلى آخرها . فللإيقاع دورا هاما في تجسيد المعنى ورفع عماده، لذلك يرى الناقد **فاتح علاق** أن الايقاع هو " حركة المعنى داخل النص"[4]. فيفهم من قوله أن المعنى يسبق الايقاع وهو الذي ينتجه، لذلك يقع التناسب الدلالي بين المعاني الشعرية للنص والإيقاع المشكل لها، فيجري الإيقاع حسب المعنى، فطابع الحزن له إيقاع معين وطابع العتاب واللوم له إيقاع محدد، ويختلف هذا عن ذاك في الأساليب والمعاني.

وسنحاول في هذا المحور التركيز على الجوانب الموسيقية في شعر **عز الدين ميهوبي**، رغم أننا نُحس بصعوبة تحديد ضابط معين لشعر **ميهوبي** نظرا

---

[1] راشد بن حمد بن هاشم الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري ،ص29.
[2] المرجع نفسه ،ص29.
[3] المرجع نفسه ص30.
[4] مقابلة مع الناقد فاتح علاق، بتاريخ 14-02-2015 بجامعة الجزائر2.

للتنوع الذي ميز قصائده، هذا لتشابك البنية الإيقاعية وصعوبة حصرها في مجال معين. لذا يؤكد الباحث **رمضان صادق** أن" الإيقاع الذي ينبع من بحور الشعر ليس من البساطة إلى حد نستطيع معه أن نحدد طابعا معينا، أو نربطه بغرض دون آخر، إذ أن الإيقاع رغم ما يبدو عليه من ثبات وتناغم خارجي، يحوي بداخله تناقضات كثيرة، وتعارضات شكلية هائلة يصعب الإمساك بها وربطها بإحساس أو انفعال دون غيره[1]. فالإيقاع يرمي بأوتاره في القصيدة فيبعث فيها روحا تتلاءم والمعنى المراد نقله إلى المتلقي، ومن ثمة يحدث الانفعال والتأثير فتحقق القصيدة الغاية المرجوة منها، وبهذا يتم التواصل بين المُرسل والمُستقبِل.

أولا: البناء الشعري للإيقاع:

لقد عرفت الحركة الإبداعية في الشعر تطورا بارزا في بنيتها وقالبها، فبنية القصيدة الحديثة تختلف كثيرا عن بنية القصيدة القديمة، وما يفسر هذا التطور هو حركة الفكر والحياة، والتي تتطلب أشياء تتماشى مع عقلية التفكير وطبيعة الحياة.

إن البناء الشعري ما هو في الحقيقة إلا قالب موسيقي تُصب فيه الكلمات، و كل كلمة توضع فوق وتر فتحدث نغما معينا مؤثرا يعكس عمق التجربة النفسية للشاعر، وما يعيشه من تقلبات الحياة مثله مثل العصفور الذي يغرد فتغريداته ، تعبر عن الألم والحزن والسعادة والرغبة وهذا حسب القالب الذي توضع فيه، فصوت الحمامة إن كان طويلا ومتواصلا فهو يعبر عن الفرح والشدو، وإن كان قصيرا ومتقطعا فهو يعبر عن الألم والحزن، لذا كان الشعر كذلك. فمن خلال قراءتنا لشعر **عز الدين ميهوبي** لمسنا من خلاله اختلافا في القوالب الشعرية التي نظم فيها

[1] رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية،مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، 1998، ص 136.

شعره، وتمثلت في ثلاثة قوالب وهي: القصيدة العمودية، والقصيدة الحرة، والقصيدة المزدوجة* .

والجدول التالي يرصد لنا الإحصائيات التي تضمنها إبداع هذا الشاعر من خلال المدونة المدروسة:

الديوان الشعري	عدد القصائد	العمودية	الحرة	المزدوجة
في البدء كان أوراسي	41	10	25	07
منافي الروح	28	28	00	00
الرباعيات	62	62	00	00
عولمة الحب عولمة النار	35	12	23	00
اللغة والغفران	14	03	08	02
فراشة بيضاء لربيع أسود	51	00	45	06
المجموع	231	115	101	15
النسبة المؤوية		%49.78	%43.72	%6.49

إن أول ما يلاحظ على البيانات التي يحملها الجدول هو تنوع القوالب الشعرية عند **عز الدين ميهوبي**، بين البناء العمودي والحر والمزدوج واختلاف النسب بينها، حيث مثلت القصيدة العمودية حضورا قويا في المرتبة الأولى، وجاءت

* هي القصيدة التي تجمع بين القالب العمودي والحر، وهذا المصطلح ليس موجودا عند جمهور النقاد – حسب علمنا-، لكننا وضعناه للتمييز بين القوالب الشعرية التي وجدناها في تجربة عز الدين ميهوبي.

القصيدة الحرة في المرتبة الثانية، واحتلت القصيدة المزدوجة المرتبة الأخيرة، حيث سجلت نسبة محتشمة مقارنة بالحضور الذي سجلته القصيدة العمودية والحرة، وهذا ما دفعنا لنتساءل عن سر هذا التوظيف؟ وكيف أثر في صناعة الإيقاع الشعري عند **عز الدين ميهوبي** عموما؟ وهل ساهم في بناء شعرية القصيدة؟.

إن تعدد القوالب الموسيقية يساعد على تكسير رتابة الإيقاع " فالتلوين الموسيقي يستطيع أن يلاءم بين المواقف، أو يجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها، بالإضافة إلى أن النغمة الموسيقية في الشعر لديها القدرة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبسا ببنائه الموسيقي"[1].

إن الكتابة الشعرية العمودية تفرض ضوابطا صارمة على الشاعر وتلزمه بضرورة إتباعها ولعل أبرزها نظام الشطرين، فالبيت في القصيدة العمودية يتكون من صدر وعجز وهو ما يجعل القصيدة خاضعة لإيقاعين متناسقين ومنسجمين ومتقابلين يتكرران عبر كل أجزاء القصيدة. ولقد جاءت تجربة **عز الدين ميهوبي** الأولى عمودية من خلال ، ديوانه **في البدء كان أوراسي** حيث شكلت القوانين المضبوطة لحركة الكلمات والقوافي في عمود الشعر شكلا إيقاعا يتغير بوتيرة ثابتة في البيت الواحد، ويكرر نفسه، وينقل إيقاع موسيقى هاته التفعيلات إلى عموم هيكل القصيدة، وهو ما يهيئ المتلقي للنص، فكان أهم ما يميز القصيدة العمودية عند **عز الدين ميهوبي** من الناحية البنائية هو مقطوعاتها الصغيرة المكونة لبنية النص، يقول مثلا:

عمري تساقط أحـــــــــرفا صخرية بين الذرى

[1] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور- مصر: مطبعة الخانجي، دط، 1992،ص 20.

كنت الصنوبر في الشموخ وكنت أوردة الورى

إني اعتصرت مواجـــــعي وكنت ملحمة الثرى

أوراس يا لغة الزمـــــان ويـــا فمـــا متفجرا[1]

إن إيقاع القصيدة العمودية بهذا البناء يكون أقرب إلى الغناء والإنشاد، لذلك يقول **خلف الأحمر**" إذا كان الشعر مستكرها وكانت ألفاظ البيت لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها لجانب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، وهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[2]. وهذا ما يعني أن قالب الشعر العمودي أكثر قدرة على الاستجابة لحاجات النفس والأكثر قابلية للغناء والإنشاد، وهذا ما يفسر تحول الكثير من قصائد **عز الدين ميهوبي** إلى أغاني و أناشيد وطنية ، تغنى بها الكثير من الفنانين داخل وخارج الجزائر، نظرا لما اكتسبه قالبها الشعري من صرامة موسيقية وإحكام في المبنى.

إن المقاطع الشعرية متعددة وتمثل ظاهرة أكثر بروزا في شعر **عز الدين ميهوبي**، بحيث أن كل مقطع شعري خاضع لنظام بنائي متناغم ومتجانس يتم بناء القصيدة فيه عبر تراكم حركي سريع يكون أكثر قدرة على التعبير عن المواقف الوجدانية والحسرة والألم أكثر منه عن الفرحة والسرور، لأن النغم الموسيقي ما هو إلا انعكاس لحالة الشاعر النفسية لذلك وجدنا أن أغلب مواضيع القصائد العمودية هي قصائد وجدانية تعبر عن حالة نفسية أو موقف إنساني. وقد مثل هذا البناء كل

[1] قصيدة: في البدء، في البدء كان أوراسي، ص 12.
[2] مسلم حسب حسين،الشعرية العربية، ص 227.

من ديواني **رباعيات** و **منافي الروح** كقوله في قصيدة: **وطني القدس على جفني تنمو:**

وطني ماذا أرى ماذا تداعـى أي شيء حـــال للأرض قناعا

وطني جئتك مكلومـا وشعري تائه القلب كمن ضلَّ وضاعـــا

وسقيت اللغة الحبلى مـدادا من دمي المصبوب أحييت الرقاعا

ومضت أشرعتي تمخر بحرا مزبدا والمـــوج يمتص الشراعـــا[1]

إن الموجة الإيقاعية في هذا النحو تنتهج وزنا ثابتا وعموديا تقابليا، وهو ما يعطي الحركة الإيقاعية نغما متزنا وثنائيا، حسب ما تقتضيه الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، والمنبعثة مع الحماس والاندفاع الصاعد المتأجج والملتهب. إن القالب العمودي يكسر هذا الالتهاب ويطفئه من خلال المسافة الصغيرة التي تكون بين صدر البيت وعجزه، وهي المساحة التي تتيح للشاعر التقاط أنفاسه. وإعادة شحنها من جديد عبر مسار تنغيمي ينقطع في نهاية الصدر ويتواصل في بداية العجز إلى آخره، وهو ما جعل قصيدته العمودية ذات إيقاع منتظم، وإنشاد مُوقّع تراعي الأبعاد الزمنية، وتحقق توافقا في المقاطع إلى حد ما.

وفي تجربة ثانية **لعز الدين ميهوبي** في القصيدة العمودية وجدنا قالبا شعريا آخر له ضوابطه وقوانينه، وهو ما يعرف بـ **الرباعيات** فقد ألف ديوانا كاملا في هذا الشكل يضم 62 قصيدة، و تتكون **الرباعيات** من أربعة أبيات موحدة القافية والوزن. وقد عرف هذا الفن في الأدب الفارسي منذ أواخر القرن الثالث الهجري،

[1] قصيدة: وطني القدس على جفني تنمو، في البدء كان أوراسي، ص 102.

وبرع فيه الشاعر **عمر الخيام***. وتختلف **الرباعيات** في القصائد العمودية في مضمونها القائم على تكرار الكثير من الأفكار مع الاهتمام الكبير بالجانب الموسيقي، وقد اختلف شكل الرباعيات من شاعر إلى آخر، **فعمر الخيام** مثلا اعتمد نظام الأشطر بدل الأبيات، فيقول مثلا:

وكم توالى الليل بعد النهار وطال بالأنجم هذا المدار

الشطر الأول الشطر الثاني

فامشي الهوينا إن هذا الثرى من أعين ساحرة الاحورار[1]

الشطر الثالث الشطر الرابع

أما الشاعر المصري **صلاح جاهين**** فقد اعتمد بنية مغايرة في رباعياته تقوم على تقفية الأبيات الأربعة بقافية موحدة عدا البيت الثالث، ليكون الايقاع أكثر تحررا لذا يقول في مقدمة ديوانه" الرباعيات هي أحب قوالب الشعر عندي لأنها تعين على نفي الفضول وعلى التحرر من أسر القافية، فتجيء كل رباعية بمثابة الومضة المتألقة أو بمثابة الحجر الكريم، قيمته في اختصاره إلى قلبه، لا في كبر حجمه"[2]، وكمثال على ذلك ما يلي:

ينبوع وفي الحوادث أنا سمعت عنه ← مقفى

إنه عجيب وفي وسط لهاليب لكنه ← مقفى

* هو أبو الفتح عمرو بن إبراهيم الخيام النيسابوري، رياضي وفلكي وهندسي وشاعر وموسيقي، اشتهر في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، ولد في نيسابور، وكان في صغره يشتغل في حرفة صنع الخيام وبيعها لذلك لقب بالخيام، ثم انتقل في طلب العلم إلى أن استقر في بغداد عام 466هـ/1074م..(https://ar.wikipedia.org/wiki/) بتاريخ 16-3-2014 على الساعة11

[1] عمر الخيام، رباعيات، ت: أحمد رامي،دار الشروق، ط1، 2000، ص 38.

** محمد صلاح الدين بهجت حلمي، شاعر ورسام كاريكاتير وممثل مصري، له مجموعة من الأعمال السينمائية أبرزها: اللص والكلاب، لا وقت للحب، وأهم أعماله الأدبية: رباعيات سميت باسمه.(ينظر رباعيات صلاح جاهين، ص11)

[2] صلاح جاهين، رباعيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت، ص 5.

شقيت كما الفرسان طـريقي لقيت ← غير مقفى

حتى الخنازير والكلاب شربوا منه[1] ← مقفى

أما شاعرنا **عز الدين ميهوبي** فقد صب رباعياته في قالب شعري يقوم على نظام البيت الموحد التفعيلة والقافية والروي في الأبيات الأربعة المشكلة للقصيدة الواحدة ومن هذا يقول:

نادت فتاهـــا للهوى فأتاهـــا وشكت إليه بلوعتين فتاهـــا

وسقته من فيض الصبابة مـرة فبكت وغنت للهوى شفتـاهـا

ورأته يدنو من مواجـع قلبهـا قالت تمهل قال هات سـواهـا

قالت عيوني بالسهاد تكـحلت قال احمليني كي أذيب أسـاها[2]

إن هذا النمط البنائي الذي انتهجه **عز الدين ميهوبي** من شأنه أن يعطي إيقاعا قصيرا منتظما يلائم القصائد القصيرة، وهذا من خلال التناغم الذي تحدثه وحدة القافية والروي والبحر في القصيدة، فتتلاحم فيها المعاني والأفكار مع إيقاع يتحرك في مسار منتظم، وهو ما يعكس حالة شعورية قصيرة وعابرة يمر بها الشاعر في فترة ما تجعله يبدع في هذا القالب الشعري الفريد، لذلك أجمع النقاد أن **الرباعيات** ما هي إلا ترجمة لحالة نفسية عابرة.

ولو تأملنا بنية الرباعية من حيث عدد أبياتها لاكتشفنا أنها الحد الأدنى الذي يمكن للشاعر أن يعبر من خلاله عن موقف ما في قصيدة، إضافة إلى أن مساحة الرباعية ضيقة مقارنة بالقوالب الشعرية الأخرى، ولا تعطي الحرية للشاعر أن يوظف أجراسا موسيقية كالجناس والطباق والتكرار والسجع، لذا فالحفاظ على وحدة

(1) صلاح جاهين، رباعيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت، ص 5.
(2) قصيدة: أسى، رباعيات، ص 8.

الروي والقافية والبحر يكفل للنص التناغم الموسيقي الذي يصاحب الحالة الشعورية، لذا فالشاعر **عز الدين ميهوبي** أنتج نصوص **الرباعيات** جميعها بهذا الشكل والبناء، وهذا ما يعكس حرصه على الجانب الموسيقي الذي يكفل للنص تناغما يتلاحم فيه الشكل والمضمون معا لصناعة شعرية القصيدة.

أما القصيدة الحرة فقد مثلت حضورا قويا في شعر **عز الدين ميهوبي** خصوصا في ديوان **عولمة الحب عولمة النار، و فراشة بيضاء لربيع أسود**، ولعل بنية القصيدة الحرة تختلف بكثير عن القصيدة العمودية من حيث الشكل، فقد تمتعت بحظ وافر من حرية التصرف في تفعيلات قريبة صوتا من بعضها البعض، بل التقيد الصارم بتفعيلة واحدة بعينها ثم الحرية في طول وقصر الأبيات والمقاطع وتنويع القافية والروي، وهو ما يعطيها إيقاعا موسيقيا خاصا ذو شكل بسيط وثابت خالي من الأركان والزوايا، فالتفعيلة الواحدة غير قادرة على استيعاب مضامين القصيدة الجديدة والمتميز بالتعقيد والغموض، وترى **نازك الملائكة*** "أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في السطر، ويُعنى بترتيب الأسطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية"[1].

وقد حاول **عز الدين ميهوبي** أن يستثمر الطاقة الكامنة في خصائص القصيدة الحرة من خلال منح التفعيلة حرية الانتشار على مساحة القصيدة، ولنقرأ مثلا هذا المقطع:

يأتي العصفور

* شاعرة عراقية وناقدة من مواليد 1923، اشتغلت أستاذة جامعية في العديد من الجامعات في العراق ومصر والكويت، من أشهر مؤلفاتها النقدية: قضايا الشعر الحديث، سيكولوجية الشعر، ومن أشهر دواوينها: شظايا ورماد، عاشقة الليل، الصلاة والثورة. (https://ar.wikipedia.org/wiki/) بتاريخ، 11-04-2014 على الساعة 2.

[1] زين الدين ثائر: في جماليات البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة، مجلة الموقف الأدبي ع410،2005، ص 18.

فيهرب منه النهر بعيدا

يسأل زهرة رمان عارية الساقين

لماذا؟

تمضي الزهرة

تساقط أجنحة العصفور زدادا

والنهر بعيد

يا قافلتي هل قطرة ما تغسلني إن مت

هل قطرة حبر أترك للناس وصية؟

هل قطرة دم؟

لاشيء[1]

نلاحظ في هذا المقطع – بل في القصيدة كلها – مدى الحرية التامة التي أعطاها الشاعر للتفعيلة وكيف وزعها في القصيدة، وكذا كان للتنوع في القافية والروي دورا بارزا في صناعة الإيقاع، فقد عدد الشاعر بين الراء والدال والنون والتاء... ما جعل حركة الإيقاع تتأرجح بين الصعود الناجم عن طول الجملة وقصرها.

ويقول في قصيدة أخرى:

وحيدا تسامره شجرة

[1] قصيدة: النهر، عولمة الحب عولمة النار، ص9، 10.

يتوسد قبرا

يخيط ملابسه بمسلة

يعد الحصى

ويداعب أشياءه بمظلة

ينام

يخبئ بين مدامعه مجمرة[1]

اعتمد **عز الدين ميهوبي** في هذا المقطع على القافية الموحدة، حيث وزعها توزيعا منتظما عبر أجزاء النص وهو ما أنتج إيقاعا متميزا عن الإيقاعات السابقة، وهذا كله خاضع للقالب الشعري الذي تصب فيه الكلمات. وقد وجدنا سيطرة كبيرة لهذا القالب في أشعاره خاصة في ديوان **فراشة بيضاء لربيع أسود** فهذا الديوان لا يحمل بين دفتيه قصيدة عمودية بتاتا، وهو آخر دواوين الشاعر، ما يوحي بالثورة الموسيقية التي أحدثها **ميهوبي** في شعره، والتي سنتعمق فيها أكثر فيما يلي من محطات هذا البحث.

وكما لاحظنا أيضا اعتماد الشاعر على معمار ذو شكل مميز في القصيدة الحرة، فلنقرأ المقطع التالي:

أنا لا أملك شيئا غيركم

وبقايا أحرف تورق في صمت الدم المر حكايا محزنة

ربما أخطأني الموت.....فطارت من شفاهي لعنة البوم

(1) قصيدة: الحفار، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص. 266.

وطارت أحصنة

لست وحدي

افتحوا صدري وقولوا مثلما قال "علي بابا" لسمسم

افتح الباب "سأفتح"

وطني المعقود بالجنة سيذبح

ربما أخطأت حين اخترت للشمس مدارا في عيوني

ربما أخطأت حين اخترت للأرض طيورا وفراشات

وظل الزيزفون[1]

إن الملاحظ لتوزيع الكلمات بهذا الشكل في هذه المقطوعة الشعرية، يرى أن الشاعر قد صب كلماته في قالب يتميز بالطول تارة وبالقصر تارة أخرى، فمن المعلوم أن الجمل الطويلة تتطلب النفس الطويل مما يجعل الإيقاع متعاليا مرتفعا بنغماته، ثم تنخفض حدة الإيقاع في الشطر الموالي الذي يتميز بقصر العبارة ثم يعود الشاعر مرة أخرى للسطر الطويل، وهو ما يعطي النص موسيقى متزنة تتشكل مابين النفس الطويل والخافت الذي يعكس الحالة النفسية لشاعرنا.

فهذا البناء يحدث سيمفونية تتأرجح فيها الكلمات وتتوزع في النص حسبما تقتضيه الحالة النفسية وحدود المعمار الذي هندسه الشاعر ليكون قالب القصيدة وقاربها الذي يسبح فيه النص في بحر المعاني والكلمات،" ذلك أن الجملة في دلالتها بنية مكثفة بذاتها وقد تتكون من سطر أو عدة سطور شعرية واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب

[1] قصيدة: اللعنة والغفران، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص94.

في طول موجتها مع الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى لذلك قد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة"[1]. و قد شكل هذا النمط حضورا قويا في تجربة **عز الدين ميهوبي** خصوصا في ديوانيه: **فراشة بيضاء لربيع أسود** و**اللعنة والغفران**.

أما فيما يخص القصيدة المزدوجة لقصيدة **ميهوبي** فقد سجل هذا النمط البنائي حضورا معتبرا في تجربة الشاعر وهذا مقارنة بنسبة القصيدة العمودية والحرة، إن هذا التوظيف يحمل معاني عديدة: فإذا كانت القصيدة القديمة محكومة بقيود الوزن والقافية والروي ونظام يتكرر دونما تغيير فإن قصيدة الشعر الحر قد نفضت بعض هذه القيود، فمارس الشعراء قدرا غير مسبوق من الحرية؛ في طول البيت وتسكين أواخر مفرداته والإكثار من استخدام النقاط.

وتسقط قطعة فخار

الصخر يذوب

وكنت أمرر هذا القلب

ليأخذ من رحم الأحجار رؤى النار

يا راحلا في الرحلة الأولى انتظر إني اكتحلت بجذوة من نار

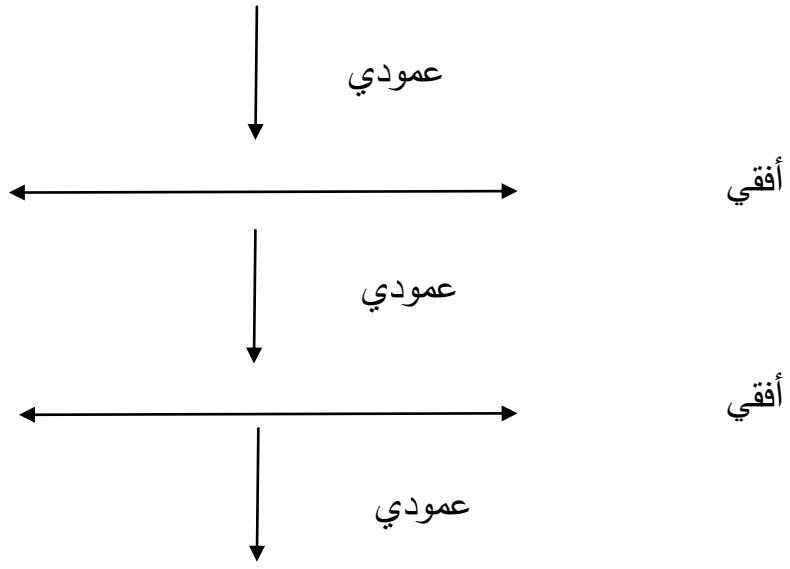
يا راحلا في البدء قد كان القـــدر ما زلت أرحل في دم الأقدار

كنت صغيرا[2]

[1] ثائر زين الدين، في جماليات البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة، ص21.
[2] قصيدة: كان الصخر وكنت، في البدء كان أوراسي، ص22.

إن موجة الإيقاع في مطلع هذا المقطع تتميز بالرتابة والسكون والهدوء ، وهذا ما أحدثته الجمل القصيرة، والتي أشرنا سابقا أنها مناسبة للنفس القصير الخافت، ونرى أن الشاعر اعتمد الراء كحرف روي يتكرر عبر أجزاء هذا المقطع، وهو حرف تكراري للدلالة على تكرار حالة الشاعر الحزينة، كما أن هذا الحرف يحدث نغمة متكررة منفجرة من الطبيعة الصوتية لهذا الحرف، ثم ينتقل **ميهوبي** بقصيدته إلى الطابع العمودي، والذي من خصائصه التزام الوزن الواحد والقافية الموحدة والروي، وقد أبقى كذلك على حرف الراء كروي ليربط به حركة الإيقاع بنغمة متواصلة بين قالبي القصيدة، وبهذا الانتقال ينفتح النفس محدثا موسيقى متزنة الحركة من خلال توازي الشطرين في القالب العمودي، وتكون بهذا هندسة القصيدة المزدوجة بالشكل التالي:

الشكل الهندسي للقصيدة المزدوجة



يتولد عن هذا الشكل الهندسي حركة إيقاعية عمودية ثم أفقية ثم عمودية ثم أفقية، وهذا ما يحدث بالضرورة علو النفس وانخفاضه في القصيدة الواحدة من خلال المزاوجة بين القالب الحر والعمودي. ولقد اختار الكثير من الشعراء العرب

هذا التوظيف الذي يمثل " ظاهرة عامة نلمسها في مختلف القصائد العربية الحديثة، وهذا الجمع نابع من الحاجة إلى تعدد الإيقاعات في القصيدة الواحدة"(1)، وهو ما عمد إليه شاعرنا هو الآخر في بعض قصائده الشعرية، وهذا يعتبر من أهم خصائص القصيدة عنده. فالمزاوجة بين القالب العمودي والحر يعطي النص نكهة خاصة تجعلنا نتبع القصيدة من أول بيت لآخر بيت فيها ومنه يكون هذا التوظيف البنائي عنصرا هاما في التشكيل الشعري و في البناء العام للنص في تجربة **عز الدين ميهوبي** الشعرية.

وفي السياق نفسه نجد أن الشاعر قد عمد إلى مزاوجة النمط العمودي والحر في القصيدة الواحدة في خصوصية موحدة عمد إليها من خلال البدء بالمقطع العمودي ثم الحر، وهذا لتنظيم إيقاع القصيدة منذ البداية نظرا لصرامة القالب العمودي في النظم، فلا شك أن مستوى الإيقاع يتميز عما هو عليه إن ابتدأنا بالمقطع الحر، فبناء النص متفاوت من قصيدة إلى أخرى، وأهميته تكمن في الحركة الإيقاعية التي تتفاعل فيها العناصر الموسيقية مع معنى القصيدة، وكلها تخضع للحالة النفسية المصاحبة للإبداع، فيقول في قصيدة **شموخ:**

بقــايا الشمس أنشرها على صـدري قناديلا

وهذي الأرض أحملــها علـــى كفي مناديلا

شفاه الكون أعصرهــا مدى عشقي مواويلا

ومن شعري أصوغ هنا لك الدنيا أكالـــيلا

وجهان...

(1) محمد الصالح خرفي: الشعرية الجزائرية والتشكيل الموسيقي، مجلة اللغة والأدب،ع19، الجزائر، نوفمبر 2009، ص 86.

دم...

والكف تشد على الصخر...

وتلاحق وجها آخر يكبر في الأعماق

ويأتي مع الفجر

رأيت الصنوبر يمتد نحوي وينحت من هدأة القلب قلبا

يمرر أفنانه الخضر سحرا ويرسم في راحة الكف دربا[1]

لقد ضمن المقطع العمودي في بداية القصيدة حركة إيقاعية منتظمة أحدثها حرف المد في آخر كل صدر وعجز في البيت، وهو ما جعل النفس الطويل ممتد في أجزاء القصيدة لتنخفض حدة هذا النفس في بداية المقطع الحر: وجهان...دم، كأن الشاعر في مرحلة انهيار نفسي لا يقوى على الكلام ثم يسترجع نفسه الممتد عندما يعود للنظم في القالب العمودي في بقية أجزاء النص.

إن هذه العملية البنائية لا شك أن تصاحبها حركة إيقاعية تترجم موقف شعوري من حالة نفسية وجدانية إلى ما سواها، ومن خلال هذه البنائية الغنائية العالية يمكن أن يكون هذا التوظيف عند **عز الدين ميهوبي** أداة موسيقية تساعد في بناء نصه الشعري القائم على الموسيقى المركبة المشكلة لهذا النوع من النصوص.

وصفوة القول أن الشعر العربي سار وفق مسار زمني متطور بدءا من العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، فهذا التطور الزمني الذي شهدته حركة الشعر العربي كان له الأثر البارز في صقل الملكة الشعرية للشعراء المعاصرين، ذلك أنهم استفادوا من تجارب الشعراء السابقين (القالب العمودي) ومن تجارب الذين جاؤوا

[1] قصيدة: شموخ، في البدء كان أوراسي، ص 28.

من بعدهم (القالب الحر) ومن هذا وذاك صنعوا بصمتهم في الشعر من خلال الإبداع البنائي الجديد ونعني بهذا قصيدة النثر والقصيدة المزدوجة، إن شاعرنا **عز الدين ميهوبي** اغترف من كل بحر وأبدع فيه، وما ترك قالبا من قوالب الشعر إلا ركبه وجال به في حروف لغة الضاد، وأنتج نصوصا صنعت شعرية عربية هجينة ومتنوعة تعكس المسار التكويني للقصيدة العربية، من ولادتها إلى هرمها، ومن هرمها إلى موتها، ومن موتها إلى أن بعثت حية من جديد، ومن بعثها إلى تمردها، لتعبر في هذا المسار عن الثقافة الشعرية واللغوية التي كوّن بها الشاعر **عز الدين ميهوبي** فلسفته الشعرية والأسلوبية قبل كل شيء.

ثانيا : الموسيقى الخارجية:

إن الوقوف على جماليات الخطاب في الجانب الإيقاعي يستدعي من الباحث التطرق لعلم العروض من أجل دراسة الوزن والقافية. فهما الخاصيتان اللتان تميزان الشعر عن النثر "والوزن والقافية شيئان لازمان في تعريف الشعر العربي، لأنهما تمام الموسيقى التي هي أهم عناصر الإيحاء والإلهام في الشعر العربي"[1]، فالانسجام الموسيقي في الشعر يكون في توالي مقاطع الكلام وخضوعه لترتيب خاص، والذي يعنينا في هذا المقام معنى الجرس الموسيقي ودلالته في اللفظ الشعري. وفي هذا يقول **ابن رشيق القيرواني** " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[2]، فلا يخفى الدور الذي يلعبه الوزن والقافية في تحديد معنى النص وصناعة شعريته والمنبنية أساسا على إيقاع مميز ذو خصوصية شكلية متفردة تخص الشعر، وتميزه عن باقي الأنواع الأدبية.

[1] آمال دهنون، تحولات القصيدة العربية، مجلة المخبر-أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-جامعة بسكرة،ع5، مارس 2009، ص343.

[2] عبد المجيد دقياني، القافية في شعر أبو القاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، بسكرة، ع11، ماي 2007،ص152.

1. الوزن:

يعرف الناقد **إبراهيم أنيس*** الشعر بقوله " الكلام الموزون المقفى ذو النغم الموسيقي الذي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من تموقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعا ويشير إلى تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها على مقاييس أخرى، ولا تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية"[1].

ويرتبط الإيقاع بالوزن ذلك أنه " الوسيلة التي تمكن الكلمات من الترابط بعضها في البعض على أكبر نطاق ممكن ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى، بحيث أنه يصبح في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا، وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما كنا نتوقع حدوثه" [2].

ولقد أعطى الشعراء العرب أهمية خاصة للوزن ومكانة مرموقة في أشعارهم لأن الوزن يعمق الإيقاع ويقيه من التلاشي، فهو الحد الفاصل بين الشعر وما ليس بشعر[3] . وقد حاول **الخليل بن أحمد** رصد أبنية الشعر في عدد من البحور، تشكل البنية الصوتية الخلفية لكل الشعر العربي أو لمعظمه، وقد حاول بعض النقاد تبرير اختيار الشاعر لإيقاع بحر دون غيره من البحور محاولين الربط بين طبيعة موضوعات القصائد وبعض الخصال الإيقاعية والموضوعية التي ارتأوها لبحور الشعر، وسنحاول نحن في هذا المقام إحصاء البحور الشعرية التي تواترت في شعر **عز الدين ميهوبي** من خلال مجموعة الدواوين التي تناولناها بالبحث لنكتشف

* إبراهيم أنيس رائد الدراسات اللغوية العربية، باحث لغوي، ولد بالقاهرة1930، اشتغل أستاذا بجامعة الإسكندرية، له أبحاث حول الأصوات اللغوية، واللهجات العربية، ودلالات الألفاظ، وموسيقى الشعر، إلى جانب العديد من القضايا النحوية والصرفية.

[1] إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، لبنان: دار القلم، ط4، 1972، ص 18.

[2] رشيد شعلال، الإيقاع الشعري من المفهمة إلى الإجراء، مجلة اللغة والأدب، ع19، نوفمبر 2009، ص41.

[3] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ليبيا: الدار العربية للكتاب، دط، 1992، ص57.

الاستعمال الشائع منها وكيف ساهمت في بناء شعرية النص وبنيته الإيقاعية، والجدول التالي يرصد ذلك:

أ. أوزان الشعر العمودي:

الديوان	عدد القصائد	البسيط	المتقارب	الوافر	الطويل	الخفيف	السريع	الكامل	الرمل	الخبب	الرجز
منافي الروح	28	07	04	03	04	/	01	04	01	01	03
الرباعيات	62	01	28	/	/	/	/	12	21	/	/
عولمة الحب عولمة النار	12	07	/	01	01	01	/	02	/	/	/
في البدء كان أوراسي	10	01	01	01	/	/	01	05	/	/	01
اللعنة والغفران	03	/	/	01	02	/	/	/	/	/	/
فراشة بيضاء لربيع أسود	00	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
المجموع	16	33	06	07	01	02	21	22	01	04	
النسبة المئوية	**%18.8**	**%37.29**	**%6.78**	**%7.91**	**%1.13**	**%2.26**	**%23.37**	**%24.86**	**%1.13**	**%4.25**	

من خلال هذا الجدول الإحصائي لبحور الشعر التي استعملها الشاعر **عز الدين ميهوبي** يتبين لنا أن أربعة بحور استحوذت على اهتماماته، حيث نظم أشعاره وفقها وهي: المتقارب، والرمل، والكامل ،والبسيط، إذ يمثل المتقارب نسبة

37.29 ،% ثم يأتي الرمل بعده بنسبة 24.86% ،ويليه الكامل بنسبة 23.37%، وبعده البسيط بنسبة 18.08% .ويتبين لنا من خلال هذا أن البحر المتقارب هو الأكثر استعمالا في مدونتنا، فقد مثلت **الرباعيات** أكثر نسبة حيث سجل فيها حضوره في 28 قصيدة من أصل 62، والمتقارب هو بحر أحادي التفعيلة "فعولن" تتكرر أربع مرات في الشطر وفي البيت ثماني مرات، وهو ما يصنع نغمة موحدة تتكرر في سائر أجزاء القصيدة، ما يعكس حالة شعورية تسطير على الشاعر وتتملكه. وهذا التكرار الشعوري يترجمه تكرار تفعيلة البحر الوافر، وربما هذا سبب شيوعه في قصائد **الرباعيات،** والتي أشرنا سابقا أنها عبارة عن حالة شعورية عابرة يمر بها الشاعر. و إذا تعمقنا أكثر في هذا البحر، وفككنا مكوناته فسنجد ما يلي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

حيث يتكون هذا البحر من 40 حركة منها 24 متحركة و 16 ساكنة، فمن خلال هذا التقارب بين عدد السواكن في المتحركات ينجم التوازن الإيقاعي والتناغم الموسيقي، بحيث تكون الموجة الإيقاعية في هذا البحر تسير في نسق متزن عبر الحركات والسواكن المشكلة لهذا البحر، وبالتالي يكون مناسبا للتغني والإنشاد، فلنلاحظ . مثلا- هاته القصيدة:

لك السلـــم والحب والياسمين جزائر يـــا كعبة الثائرين

فأنت التي خضبتها الدمـــــا وعطر الشهادة في كل حين

عروس المفاخـــر أنت المنى بنتها سواعـــد ليست تلـــين

لك السلـــــم والأمنيات الســـنا لك العز يكسو بهـاء الجبين

لك السلم من فيض أرواحنـــا ومـــن دم أبنائك العاشقيـــن

جـــــــزائر أنت انتصار الدنا لك المجد يكبر في كـل حين[1]

تغنى **عز الدين ميهوبي** في هذه القصيدة بالجزائر وأمجادها الخالدة، مستعملا البحر المتقارب، حيث تناسب هذا التوظيف مع هذا النوع من القصائد، لذلك يرى **ابن طباطبا** أن " كل شاعر أراد بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[2].

ونظرا لطبيعة الموضوعات التي شكلت النص ومضمونه عند الشاعر **عز الدين ميهوبي** الغنائية كان انتشار هذا البحر مبررا في شعره، والذي تغنى معظمه بالجزائر تاريخا وأرضا رجالا ونساء، ومن هنا تشكلت اللحمة بين موضوع القصيدة وإيقاعها والذي خضع في حد ذاته للموضوع، لأن " لكل عاطفة أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى والغناء، وهي أليق به وأقدر على تعبيره، لأنها صوتها الطبيعي وصورته الحسية الدقيقة"[3].

فالتلوين الموسيقي يستطيع أن يلائم بين المواقف، فيجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها، بالإضافة إلى أن " الموسيقى في الشعر لديها القدرة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبسا ببنائه الموسيقي" [4] .

وفي قصيدة "**جزائر الكبرياء**" أيضا ركب الشاعر **عز الدين ميهوبي** البحر المتقارب أيضا، متغنيا بجلالة الجزائر قدرا وتاريخا وأرضا، واصفا أشجانه ولوعة حبه

---

[1] قصيدة: حدائق السلم، منافي الروح، ص 102-103.
[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، لبنان : دار الكتب العلمية، ،ط1،1982 ، ص48.
[3] سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي حازم دراسة أسلوبية، ص 218 . .
[4] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، ص 20.

لها في سمفونية غنائية عبر تفعيلات هذا البحر، فتنفتح النبرة الصوتية لتخرج من جوفه كلمات الحب والإعجاب التي أحدثت إيقاعا متزنا يعكس الحالة الشعورية المنبهرة، ليشدو بحب الجزائر، معترفا بهذا ومقرا به حين يقول:

أغنيــك لا لســـت أدري إذا أغنيك يحمل قلبـــي الندا

دعي القلب يفعل ما يشتهي فقد شاد في نبضــه معبدا[1]

فيجعل من البحر المتقارب مرتعا رحيبا يتنفس ويجسد فيه أحاسيسه المستكنة في طبيعة عمله الشعري لتتناسق الدفقة الموسيقية مع الأحاسيس والمشاعر التي تختلج في نفسه ، والتي تصور نظرة الإعجاب والانبهار مما يحيط بهذا الشاعر.

كما لاحظنا أن البحر المتقارب جاء مخبونا في الكثير من القصائد، وهو ما يحدث تغيرا في الحركة الإيقاعية لهذا البحر، فيقول مثلا في قصيدة **لاهبة:**

دموع الهوى جمـرة لاهبـه وطيف الحبيب رؤى هاربـــــه

وروحي معلقة فـــي الليالي تناجي دروب الهوى الصاخبه

طيور الهوى هاجرت مرتين وعــادت بأجنحـــة شاحبـــه

حبيبتك امـــــرأة من خيال حبيبتك امـــرأة لاهبـــــه[2]

0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

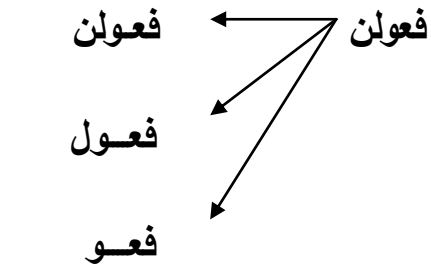
فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو فعولن/ فعول / فعولن/ فعو

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

[1] قصيدة: جزائر الكبرياء، المصدر نفسه، ص110.
[2] قصيدة: لاهبة، الرباعيات، ص36.

فعولن/فعول فعولن/فعولن	فعولن/فعولن/فعول / فعو
0///0/0///0/0///0/0//	//0/0/// /0/// 0/0// 0///0/0///
فعولن/فعولن/فعولن/فعو	فعولن/ فعول/فعولن/فعو
0// 0/0// /0// /0//	//0/ //0// //0// 0//
فعول/فعول/ فعولن/فعو	فعول/فعول/ فعولن/فعو

فنرى من خلال هذا أن تفعيلة المتقارب أخذت ثلاثة أشكال هي:



إن زحاف الخبن يعطي للقصيدة تنوعا إيقاعيا، فهو مرتبط بتحويل مقاطع طويلة إلى قصيرة، مما يؤثر على الأقطار الموجودة في القصيدة، فهو يقلل من عددها انطلاقا من أن كل ساكن يعتبر نهاية لقطر،فهي توحي بقدرة الشاعر على التلاعب بالإيقاع كيفما يشاء وفق ما اقتضاه الحال، ودون الخروج عن وزن البحر الذي استعمله، وهذه سمة جمالية في أسلوبه، لا كما يرى الكثير من النقاد الذين يعتبرون أن كثرة الزحافات تدل على عدم قدرة الشاعر على التحكم في اللغة والوزن، وقد صدق **الأصمعي** (740-831م) حين قال" إن الزحاف في الخبن كالرخصة في الفقه لا يأتيها إلا فقيه"[1].

[1] عبد الرحمان الوجي،الإيقاع في الشعر العربي،ط1، دار الحصاد، 1979، ص68.

أما عن البحر الثاني الذي مثل حضورا قويا في مدونتنا ونعني بهذا بحر "الرمل"، فنجده بكثرة في قصائد **الرباعيات** حيث بلغ استعماله فيها 21 مرة من أصل 62 قصيدة، وهو بحر أحادي التفعيلة" فاعلاتن" تتكرر في البيت 6 مرات، ويتكون من 42 حركة منها 24 متحركة و18 ساكنة، وهو ما يعطي للنفس انفتاحا وتعاليا حيت يطغى التصاعد على الانخفاض في الموجة الإيقاعية.

ولقد استعمل الشعراء هذا البحر في الموضوعات الحماسية المنفجرة من خلال النغمة الصاخبة المصاحبة لإيقاع هذا البحر، ولنا مثال مع شاعر الثورة الجزائرية **مفدي زكريا*** الذي نظم فيه ألف بيت من **إلياذة الجزائر** التي تعالت فيها الزفرة الصاعدة لما يحدثه هذا البحر من اندفاع وانفجار في الإيقاع، ويقول عز الدين ميهوبي في قصيدة **قدس:**

شاعر قدّ من الجــرح مدينة وجهها بحـر وعيناها سفينة

تهــزم الليل بعينيها وتحني هامة المجـــد لآيات حزينة

تحبل الطهـــــر نبيا قلبـه آهة الأقصى وأحــلام دفينة

يحمل الوحـــي لطين ويغني لصلاة حوصرت حرى سخينة[1]

يتضح من خلال هذه القصيدة التواصل الذي يميز الإيقاع من خلال التتابع المقطعي الذي أحدثه تكرار التفعيلة الواحدة "فاعلاتن" فهذا الترادف أعطى البيت اتساقا في إيقاعه الصوتي من خلال اندفاع النغمة نتيجة لتكرار التفعيلة، وهذا ما انعكس على دلالة النص إذ نرى في هذه القصيدة التتابع المتواصل لحالة الشاعر

* شاعر الثورة الجزائرية ومؤلف النشيد الوطني، من مواليد غرداية 1908، توفي 1977 من أهم إبداعاته: اللهب المقدس، إلياذة الجزائر.(https://ar.wikipedia.org/wiki/) بتاريخ 22-5-2014 على الساعة 11.

[1] قصيدة: قدس، رباعيات،ص94.

التي قدت من جرح، وهزمت الليل بعينيها، وحملت من الطهر نبيا يحمل الوحي ويغني، وهذا ما سيجعلنا نقول أن الشاعر **عز الدين ميهوبي** يتخير الوزن المناسب الذي يحمل المعنى الذي يريده في لحمة يتلاحم فيها الوزن والمعنى حيث يتحركان معا وفق ما تقتضيه الموجة الإيقاعية ودلالة النص.

أما البحر الثالث ونعني به **الكامل**، فمثل أكثر حضورا له في **الرباعيات** في 12 قصيدة من أصل 62 بنسبة 23.37، وهو بحر أحادي التفعيلة، " وله مقياس واحد هو "متفاعلن" ولا يرد هذا المقياس إلا في هذا البحر على ثلاثة مقاييس: متفاعلن+ متفاعلن+ متفاعلن"[1] .

يقول **عز الدين ميهوبي** في قصيدة **حجر لمجد الشمس:**

تأبى الحجارة أن تبوح وتحتمي جرح تمرد يا لطفل بالدم

الأرض تخلع صبرها وأجنة الآتي انتصار الشمس ملء الموسم

طفل وطفل ألف طفل ثورة طلعت من الكف البريئة من فمي

تنمو الحجارة نبتة قمرا رؤى للراحلين مع المدى من ينتمي

للجرح يكبر مثلما عنب الخليل وباحة الأقصى وبوح الأنجم[2]

يبث الشاعر في هذا المقطع لوعته وحرقته على بلد الطهارة والنقاء، وطفل الحلم والكبرياء **فلسطين**، راكبا أمواج البحر الكامل المتوازية والمستقيمة توازي الألم في أعماقه الملتهبة لمرارة القهر وجور الطغيان.

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص63.

[2] قصيدة: حجر لمجد الشمس، عولمة الحب عولمة النار،ص 84.

لقد ساعد هذا التوظيف الموسيقي الشاعر في هذا المقام على خلق إيقاع يصاحب المعنى والدلالة، وهذا من بنية البحر الكامل من خلال تفعيلاته التامة إذ تحتوى على خمس حركات وساكنين، أي أن البيت الواحد من الكامل يضم (30 حركة + 12 ساكن) وهي ما يعطي الإيقاع رتابة وسكونا من خلال غلبة المتحركات على السواكن، مما ينعكس على دلالة النص. ففي هذه القصيدة يعكس توظيف وزن **الكامل** حالة اليأس والسكون المخيمة على محيا الشاعر والمنبعثة من حالة الشعب الفلسطيني الأبي وسيطرة الكيان الصهيوني عليه، لذلك تناغمت أجزاء هذا البحر مع معنى النص في نسيج القصيدة.

وعن توظيف البحر **الكامل** في شعر **عز الدين ميهوبي** وجدنا أنه يحمل داخل أبنيته إيحاءات ودلالات وجدانية متعددة ومركبة في نسيج القصيدة تُكون لديه طاقة من الأحاسيس والانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويلتحم معها، وهو ما تكفل به هذا البحر، فنرى مثلا في قصيدة **أسد الزبربر**:

لك أن تسافر في الخلود منعما يا من جعلت من البطولة سلما

من طينة الشرفاء أنت وهذه أرض تحفك بالورود مكرما

يا سيدا ملأ " الزبربر" صوته حين استراح المتعبون تقدما

نافحت عن شرف الجزائر واقفا هذا "توفمبر" في ضلوعك قد نما[1]

ففي هذا المقطع يتغنى الشاعر بالجبل الرمز **الزبربر** الذي واكب الثورة، وكان امتدادا لها، فانفجر مدويا ومعلنا عن شمس الحرية للشعب الجزائري الأبي، واضعا حدا للظلم والقهر والاستبداد، موظفا البحر الكامل، فلو قطعنا كلمة **نوفمبر** لوجدناها على وزن تفعيلة هذا البحر كما يلي:

[1] قصيدة: أسد الزبربر: عولمة الحب عولمة النار، ص 146، 147.

نُـوْفَـمْبَـرُ

0//0/0/

مُـتْفَاْعِلُنْ

فقد جاءت مخبونة، فكأن الشاعر بهذا التوظيف قابل **الزبربر بنوفمبر**، وقابل **نوفمبر** بالبحر **الكامل** الذي انفجرت منه تفعيلة **متفاعلن** وهو ما يعكس الترابط الدلالي بين الوزن و اللفظ والمعنى في شعر **عز الدين ميهوبي**.

أما عن البحر **البسيط** فقد تواجد في القصيدة العمودية عند **ميهوبي** في 16 قصيدة، 7 منها في ديوان **منافي الروح**، و7 في ديوان **عولمة الحب عولمة النار**، وقصيدة واحدة في كل من ديوان **الرباعيات** و**في البدء كان أوراسي**، ومثل حضوره بنسبة 18.08%، وهو بحر ثنائي التفعيلة (مستفعلن / فاعلن) تتكرر كل واحدة أربع مرات في البيت، وهو أحد البحور الشعرية التي تتميز بثقل الايقاع من خلال كثرة الحركات المشكلة لموسيقاه، والتي بلغ تعدادها 48 حركة، عشرون منها ساكنة و ثمانية وعشرون متحركة، ما يضفي على إيقاعه نوعا من الطول والثقل.

كما يمكن القول كذلك عن إيقاع البسيط أنه يأخذ أشكالا عدة منها مخلع البسيط وهو ما يعطي هذا البحر تشكلات إيقاعية متعددة، ومن بين قصائد هذا البحر قصيدة: **شيء من الوجد** والتي يقول فيها:

شيء من الوجـــد لا روح ولا راح والصحب من صحوهم ناديتهم راحوا

فتحت قبرا تراءت زهـــــــرة ودنت عصفـــورة وبقايا الصحب أشبـــاح

أحنيت رأسي رماد الصمـت يلبسني فالعمر باب وصبر المـــــرء مفتاح[1]

[1] قصيدة: شيء من المجد، عولمة الحب عولمة النار، ص74.

إن القارئ لهذا المقطع يجد نوعا من الثقل في توالي الكلمات في نسيج النص، وهذا راجع لعدد الحركات المشكلة للبحر البسيط وهذا الثقل في الحركة ينعكس على الموجة الإيقاعية حيث يضفي عليها نغما موسيقيا يتميز بالانخفاض والتكاثف والامتداد، مما يؤثر على تشكل المعنى، فتكون البنية اللغوية الشعرية ممتدة امتداد هذا الكم الهائل من الحركات بين تعالي النفس في السواكن وانخفاضه في المتحركات، ولنلاحظ مثلا امتداد حركة المعنى في هذا المقطع في كل بيت. ففي البيت الأول تنفس الشاعر من وجده ثم نادى أصحابه وراحوا عنه، أما في البيت الثاني، فقد فتح قبرا ورأى زهرة ودنت منه عصفورة ، وفي البيت الثالث يقول أن أصحابه كانوا ورودا تسلي قلبه ويده، وبعدها راحوا مع طيور المدى وساحوا، وفي البيت الرابع حنى رأسه والصمت يلبسه لأن العمر باب ومفتاحه الصبر. فهذه الحركة وتتابع المعنى وامتداده في أجزاء القصيدة صاحبته حركة إيقاعية ممتدة ومنتظمة تربط بوشائجها المبنى والمعني لتشكلا معا نسيج النص عبر إيقاع البحر البسيط. ومن ثَمَ تجسدت انفعالات الشاعر إيقاعيا من خلال البحر البسيط الذي يوائم هذه التجربة الوجدانية العميقة التي يمتد فيها المعنى في قالب ممدود امتداد الدفقة الشعورية عند هذا الشاعر.

وأخيرا إن التجربة الشعرية في القصيدة العمودية عند **عز الدين ميهوبي** تميزت بالتنوع في الأوزان، رغم تركيزه على أربعة بحور فقط هي: **المتقارب، والرمل، والكامل، والبسيط** ذلك أن "التلوين الموسيقي يستطيع أن يلائم بين المواقف أو يجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها، بالإضافة إلى أن الموسيقى في الشعر لديها القدرة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبسا ببنائه

الموسيقي"[1]. ومن هنا راح صاحب **الرباعيات** يسبح في بحور الشعر الخليلي ليعزف على أمواجها سيمفونية من القصائد مشكلا نصوصا ذات بناء شعري منتظم، ذلك أن" الأوزان الخليلية بتفعيلاتها العروضية تشكل النوتة الموسيقية والأبجدية الفنية في الشعر العربي، إنها نسيج بدئي في يد الشاعر يخيط منها ثوبا جديدا لروحه المتجددة"[2]. كما يلاحظ أيضا اعتماد الشاعر على البحور الشعرية الصافية **المتقارب، الرمل، الكامل** في بناء شعرية إيقاع القصيدة العمودية، وهذا لما تحدثه هاته البحور من إيقاع منتظم ومنسجم في نسيج النص، نتيجة لتكرار التفعيلة الواحدة في البيت، وهو ما يعكس الحالة النفسية التي يتدفق منها الشعر عند هذا المُبدع.

2 ـ القـــافيــة:

لقد اهتم الشعراء القدامى بالقافية، وأولوها اهتماما بالغا في أشعارهم، نظرا للدور الذي تلعبه في تنظيم الإيقاع الشعري،و "سميت القافية كذلك لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم: لأنها تقفو أخواتها" [3] ،أما من الناحية الاصطلاحية، فقد اختلف العروضيون في تحديد الأصوات التي تكون القافية، فذهب **الأخفش**(ت.793م) إلى أن القافية:هي آخر كلمة في البيت، وكان رأي **قطرب**(ت.821م) أنها حرف الروي، في حين عدها آخرون البيت المفرد، مع أن بعضا آخر جعلها القصيدة برمتها[4]، وقد حدد **الخليل** إطارها في أنها " ليست القافية حرف الروي، ولا الكلمة الأخيرة من البيت ولا البيت نفسه، بل القافية هي الجزء الأخير من البيت، محصورة بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما "[5].

---

[1] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، ص20.

[2] عبد اللطيف محرز: وظيفية القصيدة العمودية المعاصرة، مجلة الموقف، ع410، 2005، سوريا، ص12.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، لبنان: دار الجيل، ط5، 1981،ج1، ص154.

[4] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، ، العراق: دار الكتب، ط1، 1989 ،ص 169.

[5] عبد الرحمان الوجي، الايقاع في الشعر العربي ص70.

لقد جاء تعريف **الخليل** شاملا فأصبح عمدة الدارسين للقافية إلى اليوم، ولهذا أخذنا به في هذه الدراسة وهذا لعدة أسباب، فإن اعتبرنا أن القافية هي البيت فإنا بذلك نخفي البيت في القافية، وإن اعتبرنا القافية هي الروي فإننا بذلك نقصي الروي من العروض، ومن جهة أخري وجدنا أن تحديد الخليل للقافية كان تحديدا علميا دقيقا ومفصلا، فخير ما تبنى عليه الأحكام النقدية هو المقياس العلمي لا الأحكام القيمية ولا الشمولية.

والقافية رغم أنها لا تعدو أن تكون أصواتا تتكرر إلا أن لها دورا وظيفيا جماليا كبيرا، إذ أن تكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، "فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان، في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات انتظام خاص يسمى الوزن"[1].

1. ومما لا شك فيه أن القافية في القصيدة العمودية تساهم بجانب مهم من النغم الموسيقي " فللقافية أثر في اكتساب خواتيم القصيدة مما يشكل ملحما موسيقيا موحدا يتظافر وما يحققه لها البحر في تأليف شكل القصيدة الموسيقي العام، أو ما يسمونه الموسيقى الخارجية"[2].

ونحن في هذا المقام سنحط برحال البحث في محطة القافية من حيث الوزن، والقافية من حيث الإطلاق والتقييد.

---

[1] بوديسة بولنوار، الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب أنموذج الزمان في شعر القيروان، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009، ص122.

[2] سامي حماد الهمص،شعر بشر أبي حازم دراسة أسلوبية، ص 234.

أ. **القافية من حيث الوزن:**

من خلال تتبعنا لتواتر أوزان القوافي الواردة في شعر **عز الدين ميهوبي** وبطبيعة الحال في القصيدة العمودية، وجدنا أن هناك ثلاثة أوزان للقوافي في شعره، وهي: **'فَاْعِلْ' ' فَاْعِلُنْ' 'مُتْفَعِلُنْ'** وقد قمنا بإحصاء لتواترها في الجدول التالي:

الديوان / القافية	رباعيات	منافي الروح	في البدء كان أوراسي	عولمة الحب عولمة النار	اللعنة والغفران	العدد الإجمالي	النسبة المؤوية
فَاْعِلْ	30	14	06	06	01	57	50%
فَاْعِلُنْ	31	09	02	04	01	47	%41.22
مُتْفَعِلُنْ	01	05	01	02	01	10	%8.78

فمن خلال هذا الجدول الإحصائي نجد أن وزن قافية **فَاْعِلْ** و **فَاْعِلُنْ** هما الأكثر تواترا في شعر **عز الدين ميهوبي**، إذ بلغ تواتر وزن فَاْعِلْ 57 مرة قصيدة وسجل حضوره بنسبة 50%، بينما قافية وزن **فَاْعِلُنْ** فقد بلغت 47 مرة بنسبة 41.22%، فيما سجل وزن **مُتْفَعِلُنْ** نسبة محتشمة مقارنة بسابقيه، حيث بلغ عشر قصائد فقط بنسبة 8.77% وهو ما دفعنا لنتساءل عن سر دلالة هذا التوظيف، وعن علاقته بالمعنى العام للقصيدة.

إن هيمنة وزن **فاعل** في قصائد الشاعر **عز الدين ميهوبي** تأخذ دلالات مختلفة في المعنى، فالمتأمل لهذا الوزن يجده متألفا من أربع حركات، متحرك وساكن متحرك وساكن، وهو ما يعكس التوازن الإيقاعي في القصيدة، المتشكل من نغم مرتفع، ثم منخفض، ثم مرتفع، ثم منخفض، فلنقرأ هذا المقطع:

أحتفي كالملح في صحو المعاني متعبا أنسال من عبء المكان

كاني

0/0/

يرتخي ظلي وشمس القلب تنأى أحتسي حمأة صبري والثواني

واني

0/0/

قل للآتي غداة الفجر صمتا هل دمي يكفي لتغيير الزمان

ماني

0/0/

أشتهي في بؤبؤ العينين حلما فمراياك اشتهت كي لا تراني

راني

0/0/

يكبر الحلم بعينيك وتصـــحو أغنيات الضوء في صمت الأواني[1]

واني

0/0/

إن التتابع المقطعي لتواتر وزن قافية **فاعل** في هذا المقطع خلق نغما موسيقيا منسجما يتكرر في أواخر القصيدة، وهذا ما حرص الشاعر على توظيفه من خلال ختم أواخر الأبيات بكلمات مركبة تركيبا لغويا موحدا، هذا التركيب اللغوي

[1] قصيدة: أبجدية الغياب: عولمة الحب عولمة النار، ص 40.

الموحد ساهم في بناء الايقاع العام للقصيدة ومنه تشكل وزن القافية **فاعل**. ولو لاحظنا الكلمات التي وردت فيها القافية **المكان، الثواني، الزمان، تراني، الأواني** لوجدنا أن الشاعر اختار كلمات كلها انتهت بنفس الحرفين، هما الألف والنون، فالنون توظيفها مبرر لأنه الروي، أما توظيف الألف فيوحي بأن الشاعر أراد أن يسير بقصيدته في إيقاع منتظم ومتناغم، لذلك حرص كل الحرص على هذا الألف الساكن في مجمل أبيات القصيدة، ليصير وزن القافية حتما مقضيا في كل بيت منها، وهذا ما سيؤثر على متلقي النص، ذلك أن القافية " بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد"[1]. ولا يخفى أن القافية ما هي إلا جزء من البيت، وللبيت وزن، فلنقطع أحد أبيات المقطع:

يكبر الحلم بعينيك وتصحو أغنيات الضوء في صمت الأواني

0/0//0/ 0/0/// 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فهذا البيت من البحر الخفيف الذي مقياسه **فاعلاتن** تتكرر 6 مرات في البيت، فوزن قافية **فاعل** هو جزء من **فاعلاتن** لا ينقصه سوى الألف والتاء والنون، وهو ما يحدث نغما موسيقيا موازيا بين وزن البحر والقافية، فتتشكل نغمة إيقاع متشابكة ناجمة عن تواتر تفعيلة **فاعلاتن** في البيت أفقيا ووزن **فاعل** في البيت عموديا، فيعلو النغم عن طريق الترابط الأفقي والعمودي الناتج عن مثل هذا التوظيف في النص، مما يؤثر على تشكل المعنى في النص أولا وفي ذهن المتلقي ثانيا .

[1] محمد الصالح خرفي، الشعرية الجزائرية والتشكيل الموسيقي،ص95.

كما نلاحظ أن **عز الدين ميهوبي** لم يستعمل القافية لبعدها الإيقاعي فقط، بل وظفها أيضا للدلالة على حالة نفسية يعيشها، أو موقف معين تجاه شيء ما، فلنقرأ هذا المقطع من قصيدة **قافية للفارس:**

سلوت القلب فانكشفت بتول ومن وقع الخطى طلعت خيول

طريق المجد أولها احتـــراق وآخرها انطلاق مستـــــــحيل

وسأل طالع الأيـــــــام قلبي أيبلغ داره المجد الخجـــــول

فيأتي الحرف بين يدي طوعا وتخضل المسافة والـــوصول

وتحتار القصيدة حين أشكـــو ويرتد تعبي لهـــــا والقفول[1]

يبدو أن **عز الدين ميهوبي** اختار عنوانا مميزا لهاته القصيدة، إذ من خلاله يعترف باختيار قافية محددة لهذه القصيدة وهي قافية للفارس، فجاء وزن القافية في هذه القصيدة هو **فاعل** فلو قطعنا كلمة فارس لوجدناها على وزن القافية أي **فاعل** وهذا للتعبير على حالة السلوى التي يعيشها الشاعر وموقفه من الأيام وشقائها، ولكننا نجد في سياق الخطاب ما يعبر عن دور القصيدة والقوافي عنده، حين يقول في هذا البيت:

وتحتار القصيدة حين أشكو ويرتد تعبي لها والقفول

إذ تمثل القفول مرد التعب ، ذلك التعب الذي يعيشه الشاعر فيسقطه على آخر جزء في قصيدته هو القافية، ما يوحي أن القافية عند **عز الدين ميهوبي** هي المتنفس الرحيب الذي يستكن إليه ليضع فيه أوزار معاناته وتعبه.

[1] قصيدة: قافية للفارس، منافي الروح ص54.

كما يمثل وزن **فاعل** في قوافي **عز الدين ميهوبي**، ذلك الوزن الذي لا يكبح جماحه لتعالي النفس الممتد في آخر كل بيت من القصيدة، والظاهر أن هذا التوظيف الأسلوبي متعمد من قبل الشاعر، فهو يدرك تمام الإدراك أن هذا الوزن له نبر موسيقي هائل لما يحدثه من نغم في الإيقاع، لذلك نجده يصرح بهذا في عناوين بعض القصائد، وهذا نابع من وعيه الداخلي العميق بمقاييس الايقاع وما يترتب عنه من دلالة في المعنى، وهو ما يظهر مثلا في قصيدته التي تحمل عنوان: **قافية للنخلة الناسكة:**

وتحصدني القصائد بعد جدب وكف الليل تملأني احتراقا

وأحتضن اليراعة وهي حبلـى وأمضي نورسا فقد الجناحا

أمشط دمعتي ودمي وصدري أفجر من أصابعي الصباحا

وأدت الصمت من شفتي عمرا ولم أكبح لقافيتي الجماحا[1]

إن وزن القافية في هذا المقطع أعطى للشاعر متنفسا ليفجر من خلاله الدفقة الشعورية الممتدة امتداد الألف في أواخر القصيدة إلى درجة أنه لم يستطع كبح جماح قافيته، فصار لا يتحكم في نفسه لقوة هذا الوزن، وهو ما يوحي أن **عز الدين ميهوبي** يتخير القوافي التي تتناسب ومعنى القصيدة. ومن هنا يأخذ النص خصوصيته الشعرية عن طريق تكاتف الوزن والمعنى في تجربته الشعرية.

كما وجدنا في ثنايا شعره توظيفا أسلوبيا آخر يحمل دلالة أعمق لهذا الوزن من أوزان القافية، فقد وظفه الشاعر توظيفا أسلوبيا معبرا عن الحنين واللوعة، وهذا أيضا نابع من اختياره الذاتي لهذا الوزن إذ استعمله مؤشرا أسلوبيا في العنوان أولا كإقرار منه لهذا التوظيف، فأخذ النص بهذا التوظيف منحا دلاليا معبرا عن

[1] قصيدة: قافية على قبر النخلة الناسكة، في البدء كان أوراسي ص38.

موقف ذاتي يتجسد في البنية اللغوية في النص لهذه القصيدة التي تحمل عنوان **قافية لطينة الرفض** والتي يقول فيها:

مواسم الصحو أعيتني المسافات وتوهتني الخطى والعمر ساعات

تعقبتني الليالي فاكتحلت بهـــا وصرت من صدأ الأيـــام أقتات

ألملم العمر كل العمـــر مهترئا وبوح ذاكرتي إن بحـــت أشتات

تمنع الحـــرف مأخـــوذا بقافية من الحنين ونبض الحرف آيات[1]

لقد أخذت القافية في هذه القصيدة وزن **فاعل** معبرة عن أشجان الشاعر ولوعته التي اكتوت بضيم الأيام والليالي السوداء ، حيث لملم جراحه الدامية في قافية مأخوذة من حروف الحنين والصبابة ليسري بها هذا الوزن في أركان كل بيت مما يشكل لحمة بين الوزن والمعنى ساهمت بشكل كبير في صناعة شعرية النص عند **عز الدين ميهوبي**.

أما قافية وزن **فَاْعِلُنْ** والتي بلغت 47 مرة، بنسبة 41.22% فحازت على اهتمام هذا الشاعر لما تتمتع به من مكونات إيقاعية. فهذا الوزن يتشكل من خمس حركات ثلاث منها متحركة واثنتين ساكنة ما يعني غلبة النبرة الموسيقية المنخفضة على المرتفعة، لذلك جسد هذا الوزن أبعادا دلالية تحمل المعنى وروح المعني، في منحى شعري فريد معبر عن الفلسفة الشعرية لهذا الرجل، من خلال رمزية القوافي التي شكلها ، والتي تتجسد من خلال المقطع التالي:

تأبى الحجارة أن تبوح ويحتمـــي جرح تمرد يا لطفـــــــل بالـدم

الأرض تخلع صبرها وأجنة الآتي انتصار الشمس ملء الموســـم

[1] قصيدة: قافية لطينة الرفض، منافي الروح، ص120.

طفل وطفل ألف طفـــل ثـــورة طلعت من الكف البريئة من فمي

تنمو الحجـــارة نبتة قمـــرا روؤى للراحلين مع المدى مـــــن ينتمي

للجرح يكبر مثلمـا عنب الخليل وباحة الأقصى وبـــوح الأنجم[1]

لقد شكل تواتر وزن قافية **فاعلن** في هذه القصيدة نبرا موسيقيا يتميز بالرتابة وهذه الرتابة نابعة من البنية المشكلة لهذا الوزن من خلال غلبة المتحركات على السواكن، وهو ما يعكس الحالة المنكسرة التي سيطرت على الشاعر. والملاحظ في هذا المقطع أن وزن **فاعلن** شكل موسيقى عمودية منسجمة في أواخر كل بيت من القصيدة والتي تلاحمت مع تفعيلات الوزن أفقيا، فالمقطع من البحر الكامل الذي مقياسه **متفاعلن** أي أن وزن القافية زائد حرفين هما الميم والتاء، وهو ما شكل إيقاعا متناغما في القصيدة عن طريق تفعيلات البحر أفقيا وتكرار وزن القافية في أواخر كل بيت في القصيدة.

فيما يأخذ وزن **فاعلن** في قوافي **عز الدين ميهوبي** بعدا دلاليا آخر، و المقطع التالي أحسن مثال على ذلك:

لجـــرحك سعال تهتز روحي وتخضل فيك روؤى ألف عـــيد

أنا شـــــــاعر ألهبته الليالي فصاع من الجمر أحلى قصيد

أنا شاعر ألهمته الجـــــراح فكانت قوافيه نبض الحـــديد

مواويله من الدم الأرض كانت وأحلامه الخضر طهـر الوليد[2]

[1] قصيدة:حجر لمجد الشمس، عولمة الحب عولمة النار، ص86.
[2] قصيدة: كتابة بالدم، منافي الروح، ص 179.

في هذه القصيدة ترمز قافية **فاعلن** للقوة والصلابة، قوة في المعنى وصلابة في الوزن، فالحروف صاغها من الجمر الملتهب، والقوافي صاغها من صلب الحديد ليصنع إيقاعا متميزا يتسم بالقوة والاندفاع. فهذا الوزن عند شاعرنا هو وزن القوة والاندفاع الذي يميز كلماته وشعره عندما يركب هذا الوزن، لتكون التجربة الشعرية ذات منحى رمزي في الإيقاع وهو مؤشر أسلوبي، يكشف عن الأدوات اللغوية التي تصنع شعرية **عز الدين ميهوبي** المتجسدة في النسيج الشعري عنده.

أما عن قافية **متفعلن** فلم يولها الشاعر اهتماما كبيرا حيث سجلت حضورها في عشر قصائد فقط، وهي تعبر عن الضياع، ضياع الشعر والكلمات، كأنها وزن لا يحبذه الشاعر، وهو ما يقر به في هذا المقطع الذي تواترت فيه هذه القافية، حين يقول:

يا واحة الشعر تاه الشعر فاقتربي وزيني القلب بالأفراح وانسكبي

إني التحفت رداء الصبر واكتحلت عيناي بالرمـــد الليلي والعشب

أين اليراعة يا أحبـــاب أين يدي وأين قافية النعمـــى ومنتصبي

أين البحور أرى الأمواج تمضغني والشعر في سفن قدت من التعب

فأوغل الليل في روحـــــي كراهبة وأوقد الليل مصباحا من الشهب[1]

فهنا ينادي الشاعر واحة الشعر مستغيثا بها لتزين القلب والأفراح والأيام بالزهور، صابرا لدائه الذي كحل عيناه بالرمد، متسائلا عن فرحة الأحباب وخيرة الخلان، وعن القوافي قوافي القوة والصلابة التي ميزت شعره وأبدع فيها أغاني الحب والصفاء. كما يسائل أيضا بحور الشعر التي ركب أمواجها بقارب يسري في

[1] قصيدة: شعر لهذا الجيل، المصدر نفسه، ص128.

دجى الكلمات ووحي العبارات وأشرعة المعاني، فكان بحارا في سفينة الشعر والقوافي. فالمتأمل في سياق هذا الخطاب –بنظرة أعمق– يدرك تمام الإدراك أن سؤال الشاعر عن القوافي المنتصبة والبحور يحمل في طياته دلالة تتمثل في أن الشاعر **عز الدين ميهوبي** يعرف بحور الشعر والقوافي التي تحمل المعنى في جبة دلالية متفردة، فنظم هاته القصيدة في قافية غير معهودة في شعره كما رأينا، فهو يضع الدفقة الشعرية في منحى قوة البحر والقافية، لأنه يدرك ما تحدثه القافية والبحر في القصيد، فتجلى المعنى في هذه القصيدة في منحى غير معهود في نظمه، وفي قافية لم يكن وزنها محببا عند هذا الشاعر، ليكون هذا الوزن معادلا موضوعيا يعبر عن الضياع والتيه في واحة الشعر، وهذا الضياع يرمي بظلاله على حالة الشاعر النفسية التي تاهت في رحاب الحياة وتقلب الأيام والسنين.

كما وجدنا نفس الدلالة في سياق آخر في قصيدة **كلمات أخرى** حين استعمل الشاعر هذا الوزن، إذ صرح في قوله:

قولوا لمية ضاع الشعر والزجل والمنبر القدسي امتصه الوجل

وصار دمعي هنا شلال مرثية حُزنا يفيض على خذيَّ ينهمل

والبحر أزبد في أحضان قافية تعفنت فنما من حولها الخجل[1]

تعكس هذه القصيدة ضياع الشاعر لما يملك، وأي شيء يملك أغلى من الشعر، ذلك الشعر الذي أبدع في أبحره واغترف من أمواجه الكلمات والعبارات، ومن قوافيه أجمل مجداف يدفع قارب الشعر في هاته البحور، فهو يرثي نفسه وشعره يوم ضاع البحر وضاعت القوافي وتعفنت وراح بريقها وخفق وميضها، وهو ما عبر عنه الشاعر مستعملا قافية الضياع في هاته القصيدة **فاعلن**.

[1] قصيدة: كلمات أخرى، منافي الروح، ص221.

وجملة الملاحظات التي يمكن استقراؤها من توظيف **عز الدين ميهوبي** لأوزان القوافي في شعره تكمن في أنه اختار وزنين محددين هما **فاعل** و **فاعلن** وقد رأينا دلالة هذا التوظيف الأسلوبي في شعره، وكيف ساهم في بناء شعرية النص. ويمكن القول كذلك أن هذا المبدع من أولئك الشعراء الذين يميلون إلى المحافظة على وحدة القافية في القصيدة العمودية، فهو لم يعمد للتنويع في أوزان القوافي في القصيدة الواحدة، وهذا يعكس وعيه التام لما تحدثه وحدة القوافي وتواترها بوزن واحد في القصيدة، وما تحدثه من إيقاع يساهم بقسط وافر في صناعة شعرية النص والقصيدة. ونستثني من ذلك قصيدة واحدة فقط لجأ فيها **ميهوبي** لتنويع وزن القافية، وهي قصيدة تحمل عنوان **ثلاثيات أوراس** والتي يقول في مقطع منها:

غدا تخرج الشمس من كل كف لتعلن للكون عن مولدي
غدا يحمـــــل العائدون رؤاهم على كل جفن وملء اليد } **فاعلن**
غـــــدا يزرع الله في كل شبر شهـــــيدا تهيأ للموعد

☆ ☆ ☆ ☆ ☆

شهيدا يغازل غصنا تداعى يلملم أحـــــــزانه والضياعا
يرتل للروح ذكـــــرا جميلا ويكتم في صدره ما استطاعا } **فاعل**
يسافر في صمته دون زاد ويرحل محو الشموس التياعا[1]

لقد زاوج الشاعر بين وزني **فاعل** و**فاعلن** في قوافي هاته القصيدة، وهذا راجع لقالبها الذي يتطلب هذا التوظيف الإيقاعي، الذي يعتمد على التنويع في القافية والروي، فالثلاثيات في جوهرها بنية شعرية ترتكز على الشكل قبل المعنى، لذلك كان

[1] قصيدة: ثلاثيات أوراس، في البدء كان أوراسي، ص26.

لزاما على الشاعر الانصياع خلف رغبة هذا القالب الشعري، وتنويعه لأوزان القوافي و لم يخرج على وزنيه الشائعين هما **فاعل** و**فاعلن**.

ب: القافية من حيث الإطلاق والتقييد:

الديوان	القافية المطلقة	القافية المقيدة
الرباعيات	38	24
منافي الروح	25	03
في البدء كان أوراسي	12	00
عولمة الحب عولمة النار	12	00
اللعنة والغفران	02	01
المجموع	89	28
النسبـــة	%76.08	%23.93

يظهر من خلال هذا الجدول أن الشاعر مال لاستعمال القوافي المطلقة على حساب المقيدة، فقد بلغ استعمال المطلقة منها 89 قصيدة بنسبة 76.08% بينما بلغت المقيدة 28 قصيدة فقط أي بنسبة 23.93%.

ونعني بالقافية المطلقة ما كان رويها متحركا[1] سواء بالفتحة أو الضمة أو الكسرة، ويميز إبراهيم أنيس بين الحركات التي تسبق الروي إذ يرى أنها قد تكون:

ـ طويلة (أي ألف مد أو واو مد أو يا مد)

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص258.

ـ قصيرة (أي الفتحة والكسرة والضمة)[1]

ولقد وجدنا النوعين في شعر **ميهوبي**. ومن أمثلة الحركات الطويلة قصيدة **طلقة أخرى** التي يقول فيها:

لا تقل جئت لأجتر الكلامـــــا دونك الأوراس فأقرأه السلامـــــا

طلقة أولى تهاوى الليل عندي فارتوى الخفاق واستل الحسامـــا

طلقة للفجر أعلنت انتمائـــي فليمت يا نار من يهـوى الظلاما

طلقة ذابت وذاب الكون فيها لن يذوب الطود يزداد التحامـــــا

أيها العملاق يا مجــدا تراءى يحمل الدنيا ويجتث السنامـــــا[2]

فهاته القافية المطلقة جاءت طويلة أي ختمت بالألف الممدودة مع أن رويها ميمي، فهذا الطول يتيح خروج النفس الممتد امتداد ألف المد وهو ما يتيح للشاعر متنفسا لآهاته وآلامه فلا يلجأ لمثل هذا التوظيف إلا في المواضع التي تتلاءم مع طبيعته. ففي هذا المقطع كان الروي مفتوحا وما قبله ساكنا وهو ما أعطى مساحة للفتحة أن تأخذ امتدادا أبعد من ذلك فاقترنت بألف المد بعد الروي. فالفتحة غالبا ما تطلب ألف مد، ليصير الروي إذا بين ألفي مد الأول قبله والثاني، بعده، وهو ما يجعل الإيقاع في هذا النمط، يتعالى (في المد الأول) ثم ينخفض (في الفتحة) ثم يتعالى في المد الثاني، وهكذا يكون في سائر أجزاء القصيدة، لذلك يرى إبراهيم أنيس " أن إلزام حركة بعينها قبل الروي يكسب القافية نغما موسيقيا"[3]. وقد وجدنا قصائد كثيرة في شعر **عز الدين ميهوبي** سار فيها على هذا النهج، ونذكر

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي ، ص263.
[2] قصيدة: طلقة أخرى،في البدء كان أوراسي، ص 24.
[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 263.

منها على سبيل المثال: **فارس للسلم، فتى الخضراء، شيء من الطفولة، فاجعة، ذكرى ووفاء.**

وأما بالنسبة للحركات القصيرة، نذكر المقطع التالي:

ناءٍ بضمنك معقـــود بك الأرق تقلب الطرف والأهـــداب تصطفق

تصخى لهمسك في المرآة مكتحلا بملح صبـرك والساعـــات تأتلق

تقـــول قلبي مسافات محنطـة بين الضلوع وتدري سرك الطرق

تقول وحدي سوى الجدران تعرفني والصبر بيني وبيم الناس يعتنق[1]

و نرى هنا أن الروي قد سبقته حركات قصيرة، فكانت الكسرة في البيت الأول والثاني والرابع، أما في البيت الثالث، فقد سبقته الضمة، وهو ما أعطى الحركة الإيقاعية تموجات منبعثة أساسا من طبيعة الحركات التي سبقت الروي المضموم.

والظاهر أن القافية المطلقة التي هيمنت على **شعر عز الدين ميهوبي،** كانت بمثابة قناة موسيقية ينطلق فيها النَفس إلى الأعلى ليخرج الدفقة الشعرية من صدر الشاعر المكبوت، فكانت بمثابة المتنفس العميق الذي يمتد النبر من خلاله ليخرج متفجرا لهذا العالم، كما رأينا أن الشاعر لم يعن بإلزام الحركة القصيرة قبل الروي، فقد نوّع كثيرا في هذا المقام ولكنه فرّق بين القافية المطلقة والمقيدة، فكانت هناك بعض القصائد لها قافية مقيدة ،نذكر هذا المقطع:

لك المجد والحب والياسمين جزائـــــر يا كعبة الثائرين

فأنت التي خضبتها الدماء وعطر الشهادة في كل حين

[1] قصيدة: تهويمات عاشق أوراسي، عولمة الحب عولمة النار، ص88.

عروس المفاخر أنت المنى بنتها سواعـــد ليست تلين

لك السلم والأمنيات السـنا لك العز يكسي بهاء السنين

لك السلم من فيض أرواحنا ومن دم أبنائك العــاشقين[1]

جاء حرف الروي في هذا المقطع ساكنا، فجاءت بذلك القافية مقيدة ، فهذا السكون يعبر عن أشياء كثيرة، فالتقييد يعني تقييد النفس وانحباسه وهو ما يعكس حالة الشاعر المتلهفة وحالته الشعورية الغزيرة والمتأججة والتي تسعى لقطع نفس البيت بسرعة للذهاب للبيت الموالي لقول المزيد وإخراج الشعر المتدفق والملتهب تارة، وتعكس أيضا حالة الشاعر المنكسرة والتي تصطدم بجدار عنيف يكبح جماحها ويقيد أسرها ليبقي الشاعر على نفس الحالة الشعورية الساكنة، كما يظهر من خلال هذا المقطع:

يطوقه عاصف من دمــاء وتسكنه الجذوة الثائـــــره

تجوب خطاه الشوارع بحثا عن الأرض في لحظة فاتره

فتلقاه كل الجمــوع حزينا يلوك مواجعـــــه الحائــره

وترتج أشواقه حين تأتـي براكين ثورته الهـــــــادره

وتكبر مقبرة النور يومـا ويكبر سعال في الذاكـــره[2]

يصور صاحب القصيدة في هذا المقطع حالة نفسية شديدة لرجل يبحث عن أشياء ضائعة في شتات الذاكرة، وفي نفسه المنكسرة المتحسرة والتي طوقها

[1] قصيدة: حدائق السلم، منافي الروح، ص102،103.
[2] قصيدة: كتابة بالدم، المصدر نفسه، ص 178.

عاصف من الدماء أثناء رحلة البحث عن السعادة، والتي انتهت بدفن أمانيه في مقبرة النور تحت التراب.

إن القافية المقيدة في هذا المقطع تعكس حالة هذا الرجل في رحلته، والتي ما سلك فيها طريقا إلا ووجده مسدودا، إلى أن انتهت رحلته في حفرة عميقة مظلمة تحت التراب، فالسكون هنا يرمز لسكون الأمل ونهاية الأمنيات وموت الطموح، لذلك كانت القصيدة تسيطر عليها نظرة تشاؤمية حزينة انبثقت دلالتها من قافيتها المقيدة.

ومن جملة الملاحظات التي سجلناها على استعمال القافية المقيدة عند **عز الدين ميهوبي**، نرى أنه من أولئك الشعراء الذين يلزمون أنفسهم التزام الحركة القصيرة الموحدة قبل الروي في القافية المطلقة، وهاته قصيدة وجدناها تمييز عن كل قصائده العمودية ذات القافية المقيدة، كما في المقطع التالي:

تأتي لتكبر في مدى الجرح الصمـوت لتمد قامتها وتنكـــــرها البيوت

كل الأحبة يلـــعقون دمـــــــاءها ويضمدون جراحـــها والعمـر توت

كتبوا بنار الحـــقد ســــــر فنائها ثم استباحوا عزها مـــلء السكوت

كل المدائن أعلنت أحـــــــــــزانها وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت[1]

فنرى أن الحركات القصيرة التي سبقت الروي كانت موحدة بالضمة، وهو ما يعطي الإيقاع طلاوة وانسجاما موسيقيا جميلا ناجم عن وحدة الحركات التي تسبق الروي في القصيدة، وصولا لتناغم السواكن الممتدة في سائر أجزاء النص، لذلك يرى أهل العروض " أن إلزام الحركة القصيرة قبل الروي في القافية المقيدة

[1] قصيدة: بيروت، رباعيات، ص 28.

حسن جميل وعابوا على ما لم يراع هذا من الشعراء"[1]. لذلك نرى أن شاعرنا كان على دراية تامة بخصائص هذا التوظيف، وما يحدثه من نغم يحوم بظلاله على المعنى ودلالته المعنى، لذلك ألزم نفسه –وبكل صرامة– نهج هذا النمط في بناء قصيدته العمودية ذات القافية المقيدة.

3- الــروي:

يعتبر الروي أحد حروف القافية وأهم عنصر فيها، فكثيرا ما تلقب القصائد برويها فيقال **سينية البحتري** (820–897م)، و**لامية العرب للشنفرى** (ت 525)، و**همزية شوقي**، و نونية **ابن زيدون**(1003–1071م) ويكتسب الروي أهمية بارزة عند الشعراء نظرا لأهميته عند المتلقي " فقد حرص العديد من الشعراء على حسن اختيار قوافيهم وفضلوا بعضها على بعض كما أولوا عناية بحروف الروي الجذابة والعذبة"[2]. ولذلك " لم يؤلفوا بين حروف الحلق كالحاء والخاء والعين ولم يؤلفوا بين الجيم والقاف ولا بين اللام والراء ولا بين الزاي والسين، وكل هذا دليل على عنايتهم بتأليف المتباعد المازح دون المتقارب"[3].

وتخضع موسيقى الروي لطبيعة الحروف ومخارجها وصفاتها وعدد تكرارها في القصيدة. فتفضيل الشعراء لحرف دون آخر يرجع لما تتسم به هذه الحروف من خصائص صوتية معينة تحقق مطالب فنية، "فحروف القافية بعامة وحرف الروي بخاصة تعد خاتمة صوتية ودلالية للبيت الشعري، وقد اكتسبت تلك الخاصية الإيقاعية أهمية كبرى لأسباب متعددة أهمها أن الشعر العربي كان في كثير من مراحله شعر إنشاد وترنم وجهر، ولم يكن شعر إيحاء وهمس، ولعل ذلك ما

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 256.
[2] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 197.
[3] عبد الكريم الموصلي، المثل السائر في أدب الكاتب، مصر: مطبعة حجازي، دط، 1935، ص 60.

يبرر لنا أن تنتهي القافية بصائت طويل أو قصير لما يتيحه هذا الصائت من إمكانات التغني والترجيع"[1].

ونظرا لتنوع تجربة **عز الدين ميهوبي** الشعرية من حيث الشكل، كان لزاما علينا أن نقسم دراستنا للروي إلى قسمين لنفرق بهذا بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة، نظرا لذلك التمايز الذي يميز البنيتين من الناحية الشكلية والإبداعية.

عنوان الجدول: الروي مخارجه وصفاته ونسبته.

الصوت	مخرجه	صفته	عدد تكراره	النسبة المئوية
النون	لثوي	مجهور	328	% 18.92
الدال	أسناني لثوي	انفجاري مجهور	293	%16.90
الباء	شفوي	انفجاري مجهور	160	%6.23
الراء	لثوي	مكرر مجهور	106	%6.11
الميم	شفوي	مجهور	104	%6
الياء	غاري	مجهور	102	%5.88
العين	حلقي	احتكاكي مجهور	96	%5.53
الحاء	حلقي	احتكاكي مهموس	96	%5.53
الام	لثوي	مجهور	93	%5.36
الهاء	حنجري	احتكاكي مهموس	68	%3.97
التاء	أسناني لثوي	انفجاري مهموس	65	%3.92
القاف	لهوي	انفجاري مجهور	63	%3.68
الفاء	شفوي	احتكاكي مهموس	56	%3.63

[1] بوديسة بولنوار، الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب أنموذج الزمان في شعر القيروان، ص122.

الواو	شفوي	مجهور	27	%1.55
الطاء	أسناني لثوي	انفجاري مهموس	25	%1.44
الكاف	لهوي	انفجاري مهموس	24	1.38
الهمزة	حنجري	انفجاري	13	%0.75
الشين	غاري	احتكاكي مهموس	7	%0.40
السين	أسناني لثوي	احتكاكي مهموس	7	%0.40
عـدد الأبيات في القصـائد العمــودية			1733	% 100

يَظهر من خلال رصدنا لتواتر حروف الروي في القصيدة العمودية عند شاعرنا أنه نوّع في حروف الروي في تجربته الشعرية، حيث وظف تسعة عشر (19) حرفا كَروي، وجاءت أغلبها معتادة ومستعملة غير شاذة، وهو ما يعكس حرصه الشديد على بنيته الشعرية القائمة على حسن الاختيار الأسلوبي للإيقاع في النظم الشعري .

وإن عدنا إلى الجدول الموضح أعلاه لاكتشاف طبيعة هاته الحروف من حيث الصفة لوجدناها متنوعة الصفات بين الانفجاري، والمهموس، والاحتكاكي، والمهموس، والانفجاري المهموس، والاحتكاكي المهموس، والانفجاري المهموس والمكرر المجهور، وهو ما يحدث بالضرورة تنوعا إيقاعيا رنانا نابعا من طبيعة هاته الحروف وشكل توظيفها أساسا في القصيدة، وهو ما سنعمد لتحليله لاكتشاف الأبعاد الدلالية لمثل هذا التوظيف الأسلوبي لنستنطق ظلالها في المعنى وفي أبعادها الشعرية.

و باعتبار صفات الحروف نجد أن النسبة متساوية من ناحية العدد، فالحروف المجهورة بلغ عددها تسعة وهي: **النون، الدال، الباء، الراء، الميم، الياء، اللام، القاف، الواو، الهمزة** والمهموسة تسعة وهي: **السين، الشين، الكاف، الطاء،**

الفاء، التاء، الحاء، الهاء أما من ناحية التواتر فيظهر لنا التباين جليا، حيث بلغ عدد تواتر الحروف المجهورة 1385 مرة بينما بلغت الحروف المهموسة 348 مرة، وهو فرق شاسع جدا ، وكان أكثر حروف الروي المجهور تواترا هو حرف النون، إذ بلغ كما هو موضح في الجدول أعلاه 328 مرة وهو ما يعادل تواتر عدد الحروف المهموسة جميعها زائد 20.

ويعد حرف النون من الحروف الصامتة المُستَفلة المرققة، الحركات في النطق، وينطلق باعتماد اللسان على صوت الثنايا العليا مع اللثة، ويخفض معه الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف ويشبه صوت النون الحركات في أهم خواصها وهي قوة الوضوح السمعي، فالهواء مع صوت النون يخرج حرا طليقا مثل الحركات تماما غير أن الهواء مع الحركات يخرج من وسط الفم ومع النون يخرج من الأنف ولهذا يسمى صوت النون شبه حركة[1].

ومن قصائده النونية نذكر هذا المقطع:

لك السلم والحب والياسمين جزائر يا قبلـــــــة الثائرين

فأنت التي خضبتها الدمـــا وعطر الشهادة في كل حيـن

عروس المفاخر أنت المنى بنتها ســـــواعد ليست تلين

لك السلم والأمنيات السنـا لك العز يكسو بهاء الجبين

لك السلم من فيض أرواحنا ومـــن دم أبنائك العاشقين[2]

إن صوت النون في هذا المقطع مثل تمام الموسيقى ونهايتها وقد جاء ساكنا معبرا عن السكون الذي لبس الشاعر في هذه القصيدة سكون الحرب، وسكون

[1] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، السعودية: دار المريخ للنشر،دط، 1998، ص 110.
[2] قصيدة: حدائق السلم، منافي الروح، ص 102،103 .

الضجر والحزن ليعبر عن بداية الأفراح بالسلم بعد طلوع شمس الحرية في بلاد المليون ونصف شهيد. إن صوت النون في هذا المقطع يمثل نهاية شيء وبداية شيء آخر كما يمثل أيضا الروح الجماعية التي يعبر عنها الشاعر في نون الجمع **الثائرين، العاشقين** ليصنع دلالة توحي أن السلم والحرية التي تغنى بها الشاعر هي من صنع ملحمة الجزائريين جميعا نساء ورجالا وأطفالا وشيوخا. كما نرى أن حرف النون في هذا المقطع جاء لينا بسبب التموجات التي يخضع لها الهواء عند عملية النطق بهذا الحرف.

وكثيرا ما وجدنا في شعره أن حرف النون يأتي مقترنا بألف المد الطويلة، ومن ذلك قوله:

الله بارك والأسياف ناطقـــــــة يوم النزال تصوغ الطعن ألحـــانا

وراية الأرض في الآفاق شامخة تدك جحفل من قد رام عـــــدوانا

تجر خلفك أفـــــــراسا مجنحة كالبرق كانت تصب الموت ألحانا

هنا تجحفل هامـــــات فتحسبها دمى تنز دما يا ويح مـــــن بانا

هوت فرنسا تهاوت هاهنا مـــزقا وعـــــــاد عسكرها يجتر خسرانا[1]

يُطلق الشاعر في هذا المقطع صرخة الحماسة والانبهار ببطل من أبطال الجزائر وفارس من خيرة فرسانها ألا وهو **الأمير عبد القادر** ممجدا انجازاته البطولية الخالدة في مقاومة الطغيان الفرنسي الغاشم. فحرف النون مقترنا بألف المد يُحدث صوتا يخرج من أعماق الشاعر ذلك أن حرف النون" ينطق باعتماد اللسان على أصول الثنايا العليا مع اللثة، ويخفض معه الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من

[1] قصيدة: الأميرية ، في البدء كان أوراسي، ص42 .

الرئتين المرور عن طريق الأنف، فصوت النون يخرج حرا طليقا"[1]. وهو بهذا يتيح للشاعر إخراج زفرته المتصاعدة إلى الخارج، ويواصل ألف المد المقترن بالنون هذا الامتداد ليواصل تصاعده نحو الأعلى، لذلك نرى أن هذا الحرف يحمل خصائص صوتية معبرة وهو يلائم جدا للمواضيع الحماسية وقد استعمله الكثير من الشعراء لهذا الغرض أمثال **عمرو بن كلثوم** في معلقته.

وكي يستطيع الشاعر أن يكبح من انفجار هذا الحرف المدوي نجده يلجأ للجر كي يخفف من وطأة هذا الاندفاع ليعبر برويه المحبوب عنده وصوته الرنان عن أوجاعه وآهاته وأحزانه، كأن هذا الحرف عند **عز الدين ميهوبي** هو المستقر والحضن الدافئ والملاذ الآمن الذي يرمي إليه أثقال تعبه وهمومه ويشكى إليه ما به، فلنقرأ هذا المقطع:

أعيت فؤادي واحـــــــــة الأحزان فاخترت من صمت الضلوع مكاني

وجلست انسج من عيوني أحبتي صبري ولكن الزمـــــــــان رماني

ساءلت قلبي لحظة فتمـــــــددت كفي لتغسل في التراب لســـاني

وبكيت عمري فانكسرت على فمي وانتابني عشـق لزهرة بـــــــان[2]

نلاحظ أن الشاعر يسكب في هذا المقطع آهاته وانكساراته على رويته المحبوب يشكي إليه حزنه وحالته الجريحة، فقد شكل توظيف النون كروي في هذه القصيدة تناسبا إيقاعيا وتناغما رزنا ناتج عن كسرة تواتر هذا الحرف في القصيدة، فلنتأمل هاته الكلمات **الأحزان، مكاني، أنسج، من، عيوني، لكن، الزمان، رماني، لساني، انتابني، بان** فكلها تتناسب مع الروي، وهذا بسبب التواتر الشديد

[1] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص104 .
[2] قصيدة: عشق، رباعيات، ص 12.

لهذا الصوت في حشو كل بيت من أبيات القصيدة. والسر في هذا راجع لطبيعة هذا الصائت وأثره على الشاعر فزيولوجيا ونفسيا، لأن الحبال الصوتية في عملية النطق تهتز، واهتزازها خاضع لطبيعة الصوت ومخرجه ، فهنا تأتي تلك العلاقة المتبادلة بين الشاعر والصوائت، لذلك نجد أن بعض الحروف لا تصلح أن تكون رويا على الإطلاق، وحرف النون كان رويا مميزا عند شاعرنا **عز الدين ميهوبي** كما كان حرف السين رويا محببا عند **الخنساء.** ويرجع هذا في نظري إلى الجانب النفسي الذي يكون عليه الشاعر أثناء تدفق الشعر من جوفه، فإن عبر الشاعر فإنما يعبر بكلمات وهاته الكلمات قبل أن تكون كلمات هي حروف ، فأول من يستسيغ إيقاع الشعر ونغمته هو الشاعر فتطرب نفسه و أذنه ثم حالته النفسية .

ولو استعرضنا هاته القصيدة نجد أن كلماتها تتناسب مع رويها، وهذا بسبب التواتر الشديد في هذا الحرف في فحو كل بيت:

الألم الحزن والفرح الموشى بأحـــــــلام المدينة يعتريـنا

سحبنا للزمان خطى هـوان لنرحل في الدم المكبوت فينـا

ولم يكتب وصيتنا لجيـــل بنى أحلامـــــــــه أملا حزينا

أمن زمــن الهزيمة لم نغن ولم نكـبر ولـــــم نرفــع جبينـا

رأينا في المحافل جعجعات ولكــنا نسائلـــــــها طحينـا

مضى زمــن ولكن الليالي تحمل فجـــــرها الخبر اليقينا

صلاح الدين كان هنا يغني مـــــواويل الـهزيمة والأنينا[1]

[1] قصيدة: طنين، منافي الروح، ص212،213..

إن الحضور الذي شكله تواتر حرف النون في هذا المقطع في الكلمات التالية: **الحزن، المدينة، يعترينا، سحبنا، الزمان، هوان، لنرحل، فينا، وصيتنا، لنرحل، فينا، وصيتنا، بنى، حزينا، أمن، زمن، نغن، نكبر، نرفع، جبينا، رأينا، ولكنا، نسائلها، طحينا، زمن، ولكن، اليقينا، الدين، كان، هنا، يغني، الأنينا** جعل إيقاع القصيدة خاضعا لسيطرة النغم الناجم من صوت النون، فقد شكل هذا الصوت موسيقى داخلية مهيمنة في حشو البيت، وموسيقى خارجية منسجمة شكلها تواتر حرف النون في نهاية كل بيت، لذلك نرى أن شاعرنا **عز الدين ميهوبي** قد وجد فسحة صوتية في هذا الحرف قبل أن يجدها في الروي، وهو ما دل عليه تكراره في بعض الأبيات أكثر من سبع مرات، ففي هذا البيت:

أمن زمــن الهزيمة لم نغن؟ ولم نكـبر ولم نرفــع جبينا

قد تكرر حرف النون 7 مرات باحتساب الروي.

وفي هذا البيت:

صلاح الدين كان هنا يغني مــواويل الــهزيمة والأنينا

فتلاحم صوت النون وتقاربه في الكلمات المشكلة لكل بيت مع الروي جعل النص وإيقاعه ينبعثان بين طبيعة هذا الصوت وخاضعة لخصائصه، فكأنما هو مزمار في فم الشاعر، وهذا يدل على أن الروي المحبوب عند **عز الدين ميهوبي** يحمل دلالة أعمق من كونه مجرد حرف، بل يتعداه ليصنع من خلاله دلالة القصيدة ومعناها المتولد من الاختيار الأسلوبي لحرف دون حرف آخر.

أما الحرف الثاني الذي شكل حضورا قويا في روي القصيدة عند صاحب الرباعيات هو حرف الدال فقد تكرر هذا الروي في 293 بيت مشكلا نسبة تواتر قدرت بـ 16.90% " وحرف الدال من الحروف الصامتة، المستفلة، المرققة الحركات

في النطق، وهو صوت لثوي، انفجاري، مجهور، وفي نطقه يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة ويضغط الهواء عند نطقه مدة من الزمن، ثم ينفصل فجأة تاركا نقطة الالتقاء، فيحدث صوتا انفجاريا مجهورا، وهو النظير المجهور لحرف التاء المهموس"[1] .

ومن قصائده في هذا الروي نذكر:

جئتها والفجـــر ميلاد جديـد في يدي حلـم وفي قلبي نشيد

ألف باب في عيوني أشرعت وتراءى العمـــر آت من بعتـيد

أيها الطـــارق بابا موصدا إن خلف الباب إن تدري حصيد

إنما الـــــدهر نبات ملهـب كان يذروه مدى الدهـــر وقيد[2]

إن المتفحص لدواوين مدونتنا الشعرية يلاحظ أن روي الدال في أغلب القصائد جاء مقترنا بألف المد، فقد أدرك **عز الدين ميهوبي** وظيفة هذا الاختيار، الذي من شأنه أن يضفي على النص دلالة منبعثة من أعماق الشاعر الداخلية. وعلى سبيل المثال نذكر قصيدة **الفرح الكبير** والتي يقول فيها:

واهتز شعب عـاش يمضغ حزنـــه ورأى انتصار الأرض حين تـــمردا

صاغ الجحيم من الجماجم وابتنى جسرا الى الفردوس يبغي العســجدا

وأتى نوفمبر كالـــــجواد وزغردت في العالميـــن توهجـــــا وتهجدا

نطقت جبال النار في أوراس مـذ سكـــن الجبـــال الثائرون تعبدا[3]

---

[1] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص53.
[2] قصيدة: دنيا، رباعيات، ص98.
[3] قصيدة: الفرح الكبير، منافي الروح، ص208 .

أخذ صوت الدال في هذه القصيدة بعدا دلاليا وجماليا في النص، حيث يتغنى الشاعر بروح الشعب الجزائري الثائر في وجه الاستعمار الفرنسي الغاشم، ومن خلال هذا الصوت الانفجاري المجهور والذي يعكس انفجار الشعب الجزائري في وجه الظلم والطغيان، جاهرا إرادته للعالم ورغبته في الحرية من قيود القهر والاستعباد، وما زاد من جمالية هذا التوظيف هو اقتران هذا الحرف بالألف الممدود، والذي يتيح للشاعر امتداد نفسه في الأفق البعيد ليشدو بالنصر والبطولة ليوصل من خلاله صداه إلى أبعد الحدود، فيقف الشاعر هنا صوت الداعي والمغني، ليكون من خلال هذا قناة تحمل الزفرة الشعرية لمداها البعيد لتُسمع الناس والطير والجبال بما أحدثه الشعب الجزائري في أرضه من أجل كرامته ولذلك يقول:

للأرض للفـــرح البعيد لنسمة هبت لطفل حالـــــــــم قد أنشدا

لجزائر الأمل الكبير لشاعـــر غنى وأطرب حين مـــاج به الندى

فالفرح البعيد الذي يشدو به الشاعر قد هبت رياحه العاصفة من أرض الجزائر طربا ولوعة لذلك الأمل الكبير، فقد وظف الشاعر صوت الدال في هذه القصيدة نظرا لطبيعته الصوتية والإيقاعية التي تناسب هذا النمط من النصوص الثائرة والمنفجرة المدوية، لذلك وجد الشاعر **عز الدين ميهوبي** ملاذا رحبا ومتنفسا رحيبا في هذا الحرف، فشكل منه رويا لقصائده لما يتميز به من خصائص إيقاعية تصنع المعنى وروح المعنى في قارب فريد ومميز تتجسد من خلاله تجربة **عز الدين ميهوبي** في حلة شعرية خاضعة لنظام إيقاعي منتظم ومتميز.

وجملة القول إن الشاعر **عز الدين ميهوبي** أعطى الروي عناية موسيقية عالية وهذا للدور الذي يلعبه في بناء القصيدة من حيث المعنى والشكل. فإن هيمنة الأصوات المجهورة على المهموسة في شعره يرجع الى أن " الشعر العربي في أصله

إنشاد وترنيم، عكس الأصوات المهموسة فالوتران لا يهتزان مما يجعلها أقل وضوحا في السمع من الأصوات المجهورة"[1]، وهذا ما يفسر هيمنة الصوائت المجهورة على المهموسة في شعره، وقد لاحظنا أن الشاعر **ميهوبي** تعامل مع الروي في القصيدة العمودية معاملة خاصة، حيث استعمله موحدا في كل قصائد **الرباعيات**، و**عولمة الحب عولمة النار**، و**اللعنة والغفران**، أما في ديواني **منافي الروح** و **في البدء كان أوراسي** فعمد إلى تنويع الروي في القصيدة العمودية في الكثير من القصائد، وهو ما يفسر تلك الغنائية التي تطبع شعره ، ولنقرأ مثلا هذا المقطع:

سلام من ضيا الشمس أيا عطـــر الرياحينا

سلام من هوى الشمس أيا صحـــو البساتين

سلام من شذى القدس أيا نبض المـــلايين

سلامات سلامـــــات علـــى نبع السلامات

سلام مـــــن جزائركم ومن دفء المسـافات

هي الأفـــراح تجمعنا فيزهو الموسـم الآتي

هو الأوراس يجمعكم علـــى كفيه منشرحـا

وينثر عطره ألقـــــا علـــــى هاماتكم فرحا

فتحنا للهـــوى قلبـا وقمنا نحضن العـــربا[2]

إن تنوع حروف الروي أضفى على هذه القصيدة نغما موسيقيا متنوعا، فكل قطعة شعرية لها روي موحد، وهذا الروي يختلف في القطعة الشعرية الموالية،

---

[1] بوديسة بولنوار، الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب: أنموذج الزمان في شعر القيروان، ص123.

[2] قصيدة: أمجاد، منافي الروح،ص95،96 .

وذلك ما صبغ النص بصبغة غنائية رنانة. فهذه القصيدة لحنها الموسيقار المصري **حلمي بكر**، وغنتها الفنانة الجزائرية **زكية محمد**، لذلك نرى أن الكثير من قصائد **عز الدين ميهوبي** تناولتها حناجر الفنانين والمطربين داخل الوطن وخارجه، نظرا لطبيعتها الشعرية المتفردة في بنيتها وشكلها. وقد ساهم تنوع الروي في القصيدة العمودية الواحدة بقسط كبير في هذا البناء، وزاد من شعرية النص لمسة فنية في شكلها ومضمونها معا.

ب ـ الروي في القصيدة الحرة:

تُعتبر القصيدة الحرة ذات مبنى مختلف تماما عن القصيدة العمودية، إذ هي قائمة على ضوابط متمردة على البناء الشعري العمودي، ولعل أهم هذه الضوابط هو تنويع الوزن والروي والقافية في القصيدة الواحدة، فقد "جاء الشعر الحر ليحطم هذه الوحدة والرتابة ليحدث التنوع في الصوت وفي النغم" [1]. ولقد سار **عز الدين ميهوبي** على هذا النهج لما وجد فيه من مساحة كبيرة في التعبير توفر له متنفسا واسعا ورحبا للتعبير عن أحاسيسه وعواطفه المتأججة المتنوعة في القصيدة، وبهذا يكون الروي لازمة إيقاعية تعتمد على تكرار أصوات مختلفة تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر وما يصاحبها من أحاسيس عميقة ومتأرجحة، وبذلك يلتحم الروي مع الانفعال النفسي والشعوري الذي يظهر ترابطه في عمق التجربة الشعرية للشاعر، ويقول في قصيدة **حديث النخلة** :

لماذا؟

وتبتل كفايَ..

أكتب شيئا..

[1] عبد المجيد دقياني، القافية في شعر بلقاسم خمار، ص13.

وأشياء أكبر مما كتبتُ..

ومما اعتصرت من الحرف.

يا خيمةً..

لست من جاء بحثا عن الماء والعشب

والاغترابْ

ولكن توضأت بالحزن منذ الولادة..

أيقنت أن الولادة حزن

وحزن الولادة نبع القصيدهْ[1]

لقد شكل تعدد حروف الروي في هذا المقطع، سمفونية موسيقية رنانة نابعة، فالأصوات المهيمنة في حروف الروي، جاءت مختلفة المخارج والصفات، وهذا الاختلاف عكس رغبة الشاعر في تأجيج القصيدة وكسر رتابة الايقاع عبر هذا التوظيف، وهو ما أنجزت علية تعدد دلالة النص، إذ جاءت الأصوات المجهورة المشكلة للروي خاضعة لتعالي نفس الشاعر، والذي هو خاضع بدوره لرغبته في الإفصاح عن مكنوناته الداخلية ومكبوتاته النفسية، بينما دلت الحروف المهموسة على الانكسار والألم الذي يعيشه الشاعر ويخرجه من خلالها أنينا وهمسا خفيفا كأنه يناجي نفسه بما في نفسه، فالتاء والفاء والهاء والنون والياء كلها حروف ذات أصوات مختلفة، نسج الشاعر بها نصه معبرا عن حالات شعورية مختلفة، فالنص صراع بين الأصوات، هذا الصراع أضفى على دلالة النص صراعا دلاليا نابعا من طبيعة الحياة ومشاقها من خلال رحلته فيها واغترابه، فالمسافر أينما كان فإنه يكابد مشاقا جمة،

[1] قصيدة: حديث النخلة، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص44.

وأتعابا كثيرة، وحالات نفسية مختلفة فإن رأى في رحلته ما يعجبه ويسره، بات سعيدا ومسرورا، وإن رأى فيها ما يمقته ويخيفه شعر بالحزن والضيق والألم، خصوصا أن الشاعر مسافر في الصحراء أين الوحوش، والقفر، والعطش... ، ورغم ذلك لم يبحث عن الماء والعشب، لكنه بحث عن السعادة ولم يجدها موقنا أن الولادة ليست سهلة وأنها حزن وألم، لذلك خرجت قصيدته من هذا الألم حينما قال:

ولكن توضأت بالحزن منذ الولادة..

أيقنت أن الولادة حزن

وحزن الولادة نبع القصيدهْ

والمتأمل في دلالة هذا المقطع بنظرة أعمق يدرك تمام الإدراك أن هذا الحزن الذي يشعر به الشاعر، ما هو في الحقيقة إلا فرحا ، فالولادة بألمها وآهاتها وأناتها تحمل فرحا كبيرا وخيرا عميما عندما تنتهي بمولود يأتي للوجود فينسيه كل آلامه التي عاشها طويلا في نظرة واحدة، ومن هنا تكون ولادة القصيدة عند شاعرنا مؤلمة، وهذا الألم نابع من ولادة الأصوات المشكلة لها ولمخارجها وصفاتها وسارة وهذا السرور من طبيعة الأصوات الأخرى المشكلة للنص، وكلها في آخر المطاف سعادة، سعادة بميلاد نص جديد إما شقي أو سعيد، ومن هنا تكون الأصوات المتعددة في حروف الروي ذات دلالة عميقة جدا وخاضعة لمشارب متعددة وهي بهذا تصنع إيقاع القصيدة في قالب موسيقي يغلب عليه صراع النغم قبل المعنى، لذلك كانت " الأصوات عناصر هامة في بنية النصوص الأدبية، وتكتسي أهميتها من خلال إسهامها في بناء المعنى العام للنص، وفي تحديد معاني الكلمات التي تحتويها، والصوت يكتسب معناه وقيمته التعبيرية داخل السياق"[1].

[1] فريدة مولى، شعرية الايقاع في خطاب النفري، مجلة الخطاب الصوفي، ع5، 2013، جامعة الجزائر، ص296 .

فالشعر الحر لا ينبني على السماع فقط بل حتى على البصر وبهما يتم إدراك الإيقاع [1].

وكما نلاحظ أن توظيف حروف الروي في شعر **عز الدين ميهوبي،** خاضع لنظام صوتي منتظم وإيقاعي محكم نابع عن تكرار صوت روي موحد في عدة أسطر مرات متفاوتة ومكررة، إذ يقول:

مدينة أحمد تأتي

كنيسة مريم تأتي

وكل المدينة عارية الصدر دون كساء

وتأتي

لتحشد عند المساء

من ولدوا للثراء

وكل الكلام بغاء

وكل العيون بغاء

وكل الشفاه بغاء

وتصرخ كل المدينة عند المساء

سأبقى أناجي السماء

أحاور في شارعي الأنبياء

[1] عبد المجيد دقيلني،القافية في شعر بلقاسم خمار ، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، ع11، ماي 2007، ص159.

سأبقى وإن باعني اللقطاء

سأبقى قرونا هنا أنتظر

سيأتي هنا فارسي المنتظر

مع الريح يأتي كسيل مطر[1]

فنرى أن الشاعر اعتمد صوت التاء في روي السطرين الأول والثاني أما في السطر الثالث فاستعمل الهمزة ثم عاد للثاء وبعدها للهمزة في الأسطر من 5 إلى 11 أما في بقية الأسطر فاستعمل صوت الراء، فتعددت أصوات الروي في القصيدة. إن الشاعر بهذه الأنماط الصوتية يكون قد صنع إيقاعا مميزا بواسطة تكراره لكلمة **يأتي** ليضمن بذلك وحدة الروي في هذه الأسطر، فيحدث هذا التكرار نغما موسيقيا يعكس رغبة الشاعر في عودة الحق واليقين والصفاء، والتاء من حيث الصفة حرف مهموس، فهو يناسب تلك الرغبة الخافتة وذلك الأمل المنشود في عودة الزمن المفقود، ثم يعمد الشاعر لاستعمال الهمزة كروي في الأسطر الموالية، ولكي يضمن وحدة الروي عمد لتكرار كلمتي **بغاء** ثلاث مرات، دلالة على موقفه الراسخ ويقينه القوي في تحقق ما يرمي إليه، أما في بقية الكلمات **السماء، والمساء،** حيث توحي كلمة مساء بالعذاب والسخط، بينما كلمة سماء في القصيدة توحي بالفرج والخير، أما كلمتي الأنبياء واللقطاء، فإن اشتركتا في نفس الروي فقد اختلفتا في الدلالة وتضادتا في المعنى، فكلمة **الأنبياء** توحي بالإخلاص والأمانة والحب والأمان، أما كلمة اللقطاء فتوحي بالغدر والبغض، والخوف ثم يعود الشاعر لاستعمال صوت آخر هو الراء في الأسطر الأخيرة **أنتظر، المنتظر، مطر** فيوحي هذا الصوت بالأمل والخير والفرج في سياق النص، **فعز الدين ميهوبي** عدد أصوات

[1] قصيدة: فارس لحلم المدينة، في البدء كان أوراسي، ص148.

الروي في القصيدة، وهذا عائد لاستجابة هذا التوظيف لمختلف الحاجات النفسية للشاعر، فمثول الذهن الشعري وراء هذه الأنماط الصوتية يخدم دلالة النص ومعناه العام ليصبغ على شعريته إيقاعا تتشابك فيه الكلمات والحروف والدلالة في بنية شعرية متفردة ومحكمة الإبداع.

ثالثا: الموسيقى الداخلية:

يعرفها **شوقي ضيف** بأنها " الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر المطلق لكلماته، ومن بين تلك الكلمات وحروفها وحركتها من تلازم وكأن للشاعر أذنا داخلية تستمع لكل شكلة وكل حرف وكل حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء"[1] .كما أن الموسيقى الداخلية هي " ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمات نتيجة لما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج[2].ويندرج ضمن الموسيقى الداخلية التصريع والتكرار والبديع، فهاته الأدوات الإيقاعية يستعملها الشعراء لإضفاء نغم على النص، وتكوين دلالة محددة تنبث في سياق الخطاب الشعري وينجم عنه صورة كاملة تمثل حصيلة تناغم بين الوحدات الصوتية ناهيك عن تفاعل الصوت والدلالة وما ينجر عن ذلك من تناسق وتكامل في دورة الخطاب المنبنية على الوظيفة الشعرية .

1ـ التصريع:

يعتبر التصريع أحد أهم الأجراس الموسيقية ولا يظهر إلا في القصيدة العمودية، فقد كان سنة مؤكدة عند الشعراء منذ العصر الجاهلي فلا توجد أية قصيدة غاب عنها التصريع، فاستحسنه الشعراء من بعدهم وساروا عليه في قصائدهم.

---

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، 1981، ص67 .
[2] عبد الله الوجي، الايقاع في الشعر العربي، ص74.

"والتصريع هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته، وبالإضافة إلى ذلك فهو مظهر من مظاهر الإيقاع على مستوى الأصوات وينبع إيقاعه من أصله فهو حرف، وللحروف إيقاعها والتصريع أيضا خرق للرتابة والثبات لقوانين المنع"[1] ، وهو من الظواهر الصوتية التي تبنى على التماثل في الإيقاع في نهاية المصراعين للبيت الشعري.

ولئن كانت القافية تشكل تماثلا إيقاعيا على مستوى عمودي، فإن التصريع يشكل المستوى الأفقي ضمن كل بيت ولهذا التشابه الأفقي أثر كبير يخلق تناغما داخليا يساهم في تعضيد الإيقاع الكلي للنص الشعري.

والدارس لشعر **ميهوبي** يدرك تماما أن التصريع يمثل ظاهرة شعرية مميزة، فهو من أخص خصائصه الأسلوبية، إذ وجدنا أن كل قصائده جاءت مصرعة ما عدا ستة قصائد، منها: قصيدة **أمجاد** في ديوانه **منافي الروح**، وقصيدة **في البدء** في ديوانه **في البدء كان أوراسي** ومن أمثلة التصريع نذكر:

قل أي شيء صديقي لا تقف وسطا واختر مكانك صحا كان أو غلطا[2]

فمصراع البيت انبنى على حرف الطاء في كلمتي **وسطا، غلطا** فالشاعر استعمل التصريع للقبض على موسيقى القصيدة كي لا تنفلت من يده، وضبط النظام الإيقاعي من بداية القصيدة يعطى للشاعر قدرة كبيرة على التحكم في النغم المشكل للنص، وكأن التصريع هو لجام القصيدة بالنسبة للشاعر.

كما لا يخفى علينا تناغم الوحدات الصوتية بشكل منتظم في فترة زمنية محددة فصوت الطاء جاء في آخر صدر البيت وفي آخر عجزه، وهو ما ينجم عنه

[1] الحسن أبو جاسم، الشعرية في تجربة ابن المعتز العباسي، سوريا: دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، ،ط1، ص128 .

[2] قصيدة: اختيار، اللعنة والغفران، ص13.

تناسق متكامل يشمل ما يتعلق ببنية الكلمة، والتي تتحكم في الشاعر ليختار الروي المناسب والمشابه لآخر حرف لهذه الكلمة، ومن هنا يتجسد الإيقاع في المصراع، لينجز وظيفة شعرية إيقاعية من الدرجة الأولى، ودلالية في الدرجة الثانية، تتمثل في ذلك الانفعال النفسي الذي يصيب الشاعر في بداية القصيدة فتضطرب نفسه وتتأجج عواطفه فتصوت صوتا مثيرا يطبع تلك النوازع التي اختلجت في ذات الشاعر، وبذلك يتكرر الصوت نفسه في آخر القصيدة، وينتهي هذا الصوت متواترا في القصيدة على شكل روي.

كما يلاحظ أن **عز الدين ميهوبي** في توظيفه للتصريع كان رابطا لدلالة النص في المعنى بين الشطرين وهذا ما يظهر في سياق الخطاب من خلال الكلمتين اللتين ضمنتا حرفي التصريع، فمثل ذلك في قوله:

ضاقت حروفك فاتسعت قصائدا وجدلت من لغة الضياء قلائدا[1]

فحرف الدال هو حرف التصريع في كلمتي **قصائدا، قلائدا** فقد وظفه **عز الدين ميهوبي** اعتمادا على المعنى المشكل للنص، فكلمة **قصائدا** في آخر شطر البيت تتشابه دلاليا مع كلمة **قلائدا** في آخر عجز البيت.

إن القصيدة تنظم من أبيات والأبيات تنظم من عقد، فإن ضاقت الحروف المشكلة للبيت ضاقت القصيدة، وإن ضاقت العقد الناظمة للقلائد ضاقت القلائد، فإن كانت القصائد عند **عز الدين ميهوبي** تنظم من الحروف، فالقلائد عنده تنظم من اللغة فتزين بها الرقاب، فمثل هذا التوظيف الذي اعتمده الشاعر، يجعل أسلوب التصريع يخرج من حلقة الإيقاع ليصنع دلالة المعنى المنبث في الخطاب، ليصنع شعرية النص المتأصلة في الايقاع والدلالة معا.

[1] قصيدة: طفل القصيد، منافي الروح، ص 231.

ونجد ذلك أيضا في قوله:

أوراس يا قبلة الفداء يطوف بها الدهر والشهداء[1]

لقد جاء التصريع بين الكلمتين في حرف الهمزة، وأحدث إيقاعا متوازيا منتظما في مصراع القصيدة، هذا التوازي الإيقاعي انجر عنه توازيا دلاليا، فالفداء هو الذود عن الوطن بالروح والحياة، والشهداء هم من قدموا أرواحهم وحياتهم في سبيل الوطن، ومن هنا كانت قوة التصريع الناظمة للبيت تمثل دلالة متميزة منبثقة أساسا من بنية الكلمتين المصرعتين، وما تحمله من شعور عميق يعكس الانفعال العاطفي كما تفعل الموسيقى، وهذا يعني أن التصريع يلعب دورا تبليغيا تواصليا يتجاوز طاقته التعبيرية بواسطة صوتين متشابهين إيقاعيا ودلاليا في القصيدة.

وما زاد من حلاوة التصريع وطلاوة الإيقاع ذلك التشابه الصوتي لحرف ما قبل التصريع إذ عمد الشاعر إلى مثل هذا التوظيف لتجميل الايقاع بنغم يصاحب نغم التصريع كقوله:

يا زهرة الروض هل وعد فألقاك من ذا سيمنحني قلبا فأهواك[2]

فالتصريع جاء في حرف الكاف في كلمتي **ألقاك، أهواك** وما قبل هذين الحرفين هو الألف، فالشاعر لم يقنع بتماثل حرفين في البيت، بل تعداهما ليماثل الحرف الذي قبلهما، وهذا نابع من البنية الدلالية التي أعطت فسحة إيقاعية للشاعر أكبر من التصريع، فكلمة **ألقاك** توحي بالحب، فالإنسان لا يرغب إلا في لقاء من يحب، ويهوى أن يلتقي بمن يحب، هاته الصلة الدلالية بين الكلمتين، صنعت إيقاعا متكاملا يتجسد في صورة كاملة حصيلة تناغم الوحدات الصوتية في

[1] قصيدة: يا زهرة الروض، عولمة الحب عولمة النار، ص69.
[2] قصيدة: يا زهرة الروض، المصدر نفسه، ص69.

نص **عز الدين ميهوبي**، فكان إيقاع التصريع عنده مثيرا أسلوبيا يسوق فيه الوحدات الصوتية والنفسية والدلالية في القصيدة.

وما زاد من جمالية المطالع في قصائد شاعرنا ذلك التوظيف الأسلوبي الذي عمد إليه في الكثير من قصائده بحيث كرر كلمتين الأولى في آخر الشطر والثانية في آخر العجز وبذلك أضفى على المطلع إيقاعا قويا ورصينا ناجم عن تكرار عدة حروف كما في هاته القصيدة التي يقول في مطلعها:

كما شئتني وطنا شئته تقولين شيء شئت ما شئته[1]

إن تكرر كلمة شئته في مصراع القصيدة، كان له أثرا إيقاعيا بارزا في المعنى، فهذا المؤشر الإيقاعي الناجم عن التكرار يعكس الرغبة ونوازع الشاعر، فما يشاء الإنسان إلا شيء يرغبه ويحبه، من هنا بُني المصراع على كلمة كاملة ليحدث دلالة منفجرة من ذات الشاعر صاحبتها نغمة موسيقية متزنة لاحت بظلالها في النص تبعا لانفعالات الشاعر الداخلية.

ومن هذا يعتبر التصريع آلة موسيقية طيعة في يد الشاعر نظرا لدوره في تكوين النص من ناحيته الإيقاعية والدلالية، وكثيرة هي القصائد التي لجأ الشاعر فيها لتصريع أشباه المطالع، بحيث يرد كل بيت مصرعا، كما لو كان أول بيت في القصيدة، ومثل هذا في قوله:

فالقدس تنسج من أحزاننا زمنا من الفضيحة صار العهد تقوانا

نموت ذلا علـــى أنقاض عزتنا لن يبق عز يباهي اليوم قحطانا

نشق بحـــرا ولا مجداف ينقذنـــا والبحر ضيع رغـــــم الآه شطآنا

[1] قصيدة: شيئية، عولمة الحب عولمة النار ، ص72.

نروم شمسا على أشواك وحدتنا متى اتحدنا يصير الكـل سلطانا[1]

فنرى أن كل بيت في هذا المقطع ورد مصرعا كما لو كان أول بيت في القصيدة، فمثل هذه الظاهرة تصبغ على النص نغمة موسيقية موحدة ذات إيقاع معين يقبض القصيدة في أواخر الشطر والعجز من كل بيت، فيكون الإيقاع العام للنص منبنيا على صوت واحد، فيصنع دلالة محددة، ففي هذا المقطع قابل الشاعر حرف النون في بداية القصيدة ليكون تصريعا حقيقيا وقابله في بقية الأبيات ليكون شبه تصريع داخلي، (أي داخل النص) فنرى أن **عز الدين ميهوبي**، جعل حرف النون في كل الأشطر نونا للجماعة **عزتنا، ينقذنا، وحدتنا** ليكون معادلا موضوعيا استعمله الشاعر دلالة على وحدة الذنب، ووحدة المصير مصير الأمة العربية المشترك، أما في العجز فاستخدمه الشاعر بطبيعة الحال كروي موحد في القصيدة، فهذا التقابل الإيقاعي ما هو في الحقيقة إلا تقابلا دلاليا استعمله الشاعر لبناء شعرية النص ومعناه وفق نظام بنائي مميز.

2ـ الـبديع:

لقد كان البديع منذ القديم محل اهتمام الشعراء، فتهافتوا عليه " لكن بعضهم نظر إليه كتزيين أو تحسين للمعنى والجملة معا، من غير أن يكون له أثر في تشكيل المعنى وتعميق دلالته أو تعدد وظائفه"[2]، ويشترط **عبد القاهر الجرجاني** في البديع "أن يكون له وراء ذلك نكتة تطلب وعائدة على المعنى ترفع من شأنه وتضخم من قدره، ويقترن حظه من الفصل بحظها ويجيء حسنه من حسنها، وإلا كان حمل اللفظ على البديع منقصة وشينا..."[3].

---

[1] قصيدة: الأميرية، في البدء كان أوراسي، ص46،47.
[2] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص201 .
[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص34.

ويؤكد **إبراهيم أنيس** أن هذا الأسلوب لا يتمكن منه إلا الشاعر الفحل صاحب الأحاسيس المرهفة ، حيث يقول " إن العناية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام وما يتبع ذلك من إيقاع موسيقى تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع، ولاشك أن مثل هذا الأسلوب في تضمين الكلام يتطلب المهارة والبراعة وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وُهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية"[1].

و سندرس في هذه المرحلة مظاهر "الموسيقى المتولدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات، أو بعضها، أو أكثر من لفظين[2] وهذا عبر بنيتين هما بنية التوافق وبنية التضاد، وكلاهما تدخلان ضمن علم البديع، محاولين أن ندرك قيمة فنون البديع وجماليتها في مدونتنا، "فنحن بحاجة إلى الوقوف على أبنية أساسية تتجمع حولها تلك التشعيبات البديعية الهائلة وتتمحور حولها"[3] واضعين نصب أعيننا أن البديع ليس زينة تضاف إلى الكلام بل هو "أبنية يترتب منها الكلام ذاته"[4].

أ. بنية التضاد:

تتمظهر بنية التضاد في النص من خلال الطباق والمقابلة، وهما يتأسسان على اختلاف الدلالة واختلاف البنية الصوتية، اختلافا يجعلهما على طرفي النقيض.

1- الطباق والمقابلة:

الطباق كبقية أشكال البديع ليس مجرد زينة لفظية تضاف إلى الكلام، أو محسن بلاغي لا غير " فهو بوصفه بنية تخالف بين اللفظين داخل في صميم

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص45.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص60.
[3] صادق، رمضان، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية ،مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، 1998 ،ص53.
[4] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ، الكويت:سلسلة عالم المعرفة،ع 164،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،دط، ص 98.

الصورة الشعرية[1] " وبذلك يمكننا أن نعده من أسس بناء السياق الجمالي في القصيدة العربية ويتولد من الطباق نوع من المباغتة عند الجمع بين متنافرين " فالطباق من الأدوات الطيعة التي يقيم بها المبدع علاقات جديدة بين مفردات اللغة تعكس المفارقات القائمة في الكون، وأصغر صورة في التضاد تسمى طباقا، وإذا امتدت الصورة إلى عدة عناصر تسمى مقابلة"[2].

والطباق مصطلح بلاغي ينتسب إلى البديع، وقد صنف ضمن المحسنات المعنوية التي تهتم بناحية المعنى، ومن ثم لم يُنظر في أهميته الموسيقية وقيمته الصوتية والإيقاعية الحاصلة من تضاد الألفاظ وتقابلها، "فالطباق يعني المطابقة بين كلمة وأخرى مضادة لها في المعنى، وبذلك تتولد ضدية وفجوة نفسية بين هذين المتضادين، ومن التسمية نلاحظ شيئا من المعنى الموسيقى، إذ عبر عن الطباق بالتطابق"[3]. وهذا التضاد الحاصل بين المعنيين يخلق جرسا موسيقيا متنوعا "والطباق بالإضافة إلى كونه من المحسنات البديعية التي تسهم في إبراز المعنى وترسيخه، يُعد أيضا من المحسنات الصوتية في إيقاع الشعر له علاقة وطيدة بإحساس الشاعر وحالته النفسية التي تدفعه إلى استخدام مثل هذه المطابقات أو الثنائيات الضدية، كما يسميها النقد الحديث"[4].

ويعتمد الشاعر **عز الدين ميهوبي** على مثل هذه الثنائيات الضدية اعتمادا كبيرا في تشكيل موسيقى قصائده مثلما اعتمد عليها في تشكيل اللغة، حتى غدت ظاهرة أسلوبية ودلالية ملفتة للنظر في تجربته، وسنورد العديد من أمثلة هذه الثنائيات لنكتشف أهميتها الموسيقية، فمن ذلك قوله:

---

[1] بوديسة بولنوار: دراسة الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب أنموذج الزمان في شعر القيروان، ص 135.

[2] المرجع نفسه، ص136.

[3] فتيحة دخموش، تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004- 2005.

[4] الحسين أحمد جاسم، الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي،سوريا: الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، ط1، 2000، ص133.

قل أي شيء صديقي لا تقف وسطا واختر مكانك صحا كان أو غلطا[1]

إن الفجوة الحاصلة بين اختلاف كلمتي **صحا، غلطا** يتولد عنها إيقاعا نفسيا أخاذا يمتد إلى المعاني ولا يكتفي بالألفاظ، إنه موسيقى نفسية تزيد من إثراء الإيقاع العام للقصيدة ومعناه، والشاعر هنا بتوظيفه للطباق يرمي لإيصال المعنى إلى ذروة الدلالة، فالمتضادان لا يلتقيان لبعد الفجوة بينهما، وهذا ظاهريا، وعند الشعراء يراد به عكس ذلك، فبضدها تعرف الأشياء.

إن **عز الدين ميهوبي** يدعو صديقه في هذا البيت ليختار مكانه صحا أو غلطا، فالمهم هو إبداء الرأي وتجنب الصمت، ومن هنا يُنجز إيقاع الطباق نغما موسيقيا يعكس بظلاله على تكوين دلالة في النص تقام بنيتها على التضاد اللفظي.

وما زاد من حلاوة الطباق وطلاوة المعنى ذلك التقارب للمتضادين في بنية النص في قوله:

لوهران ترقص حتى الصباح

بلادي التي تتنامى بأعينكم سنبلة

تنام وتصحو على قنبلة[2]

فهذا التقارب بين كلمتي تنام وتصحو في شطر البيت ، نجم عنه إيقاع متميز ذو أثر عذب لا يقوم على المشاكلة بل على الاختلاف، حيث نرى أن الشاعر وضع للشيء ضده بقربه مباشرة، وهذا ما يوحي حرص الشاعر على بنيته الإيقاعية لإخراجها في قالب فريد، كما يعكس تقارب عمق الدلالة المميزة للنص بهذا التوظيف إذ نرى من خلال سياق الخطاب أن كلمتي تنام وتصحو توحي بسرعة

(1) قصيدة: اختيار، اللعنة والغفران ص13.
(2) قصيدة: بكائية وطن لم يمت، المصدر نفسه،ص55.

الزمن في مدار الخراب الذي هدم المدينة، فحالتها تبدو على أنها تعيش في ديمومة مطلقة من الخراب والدمار فتحوا عليه وتنام عليه، والظاهر أن شاعرنا عندما جعل الكلمتين متقاربتين في السياق يريد الوصول بالمعنى لتجسيد صورة متحركة وسريعة تعكس تقارب الزمن وتشابهه. إن الضدين لفظين مختلفين ولكنهما متفقان في المعنى، لأن النوم عكس الصحو، والمدينة تنام وتصحو على الخراب وهو ما يدل على وحدة الحالة وتشابه الأيام والأزمنة، وكل هذا يسير في نغم إيقاعي متجاور تجاور الكلمتين في سياق الخطاب.

ومن أمثلة الطباق في شعر **عز الدين ميهوبي**، ما وظفه الشاعر من تضاد للأمكنة، وهذا ما نجده في قوله:

الأرض تجدب والسماء شحيحة والصبر يزهو في العيون معابدا

تتجلى روعة الطباق في هذا البيت من خلال العلاقة التي تجمع بين المتضادين فالسماء ضد الأرض، لكن المصير واحد، إن جادت السماء بالغيث جادت الأرض بالثمار، وإن أمسكت السماء أصاب الأرض قحطا وجفافا، فتلك الفجوة بين السماء والأرض واضحة لفظيا ، ولكنها منعدمة دلاليا. إن **فميهوبي** كثيرا ما يلجأ للطباق لا لأثره الصوتي في القصيدة، ولكن لبعده الدلالي الذي يبعثه في النص، والذي يظهر في سياق الخطاب الشعري في القصيدة.

وقد لجأ **عز الدين ميهوبي** لتوظيف طباق السلب في قصائده، والذي نعني به الإيتاء بالشيء ونفيه باستعمال أحد حروف النفي، كقوله:

دموع لا دموع لغير صبر فتموت الأرض فانتظروا الصراعا[1]

إن إيقاع طباق السلب أكثر اتساقا وتناغما وهذا نتيجة للتماثل الصوتي للكلمتين المتضادتين، فعاد الشاعر لطباق السلب للتأثير على ذهن المتلقي، فالقاري

[1] قصيدة: فتى الخضراء، منافي الروح، ص81.

للبيت أول ما يسمع كلمة **دموع** ما يلبث حتى يسمع بنفيها، فيقف متأملا متحيرا لأن مسار الرسالة سار عكس أفق الانتظار، ما يحدث توترا في ذهن المتلقي، فشاعرنا يضع متلقيه في مسافة قريبة من النص وفق مسار الخطاب عند توظيفه لطباق السلب في النص.

ونظرا لتلاعب الشاعر بهذه الأداة الأسلوبية الطيعة في يده، تعددت أشكال الطباق بين السلب والإيجاب، فكما تعددت أشكالا تعددت من حيث الصياغة، ومن هذا قوله:

ما أجمل حزن القدس

وما أقبح هذا الكون الساخر[1]

والطباق هنا بين **ما أجمل** وهي صيغة مدح، و**ما أقبح** وهي صيغة ذم، فعمد الشاعر هنا للطباق ليبين ذلك الاختلاف الشاسع بين جمال حزن القدس، وقبح الكون، لأن حزن القدس من قبح الكون، وفرح القدس من جمال الكون، وما زاد من حلاوة الطباق ذلك النغم الموسيقي الرنان الناتج عن وزن الصيغتين، فكلاهما جاءا على وزن **ما أفعل** ما أضفى على النص إيقاعا متوافقا وزنا ومعنى ليصنع الشاعر بهذا الأسلوب شعرية النص المنبنية على التضاد اللفظي، والتوافق الإيقاعي والدلالي.

أما المقابلة فلم يكن لها حظ في شعر **ميهوبي**، وبالنظر لبنيتها التركيبية، فما هي إلا طباق مكبر، لهذا كان حضورها شبه منعدم، فالثنائيات الضدية عنده انبنت على الطباق، فقد كان أداة طيعة في يد الشاعر يعزف بها موسيقى الإيقاع، ويرسم بها عمق الدلالة والمعنى في نسيج القصيد.

[1] قصيدة: قراءة ثانية للسفر، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص65 .

ب – بنية التوافق: تقوم على مماثلة صوتية ظاهرة بين عناصر ضمن الخطاب وتتضمن: التجانس،والتكرار.

1. **التجانس:** يتأسس إيقاع التشكيل بالتجانس على أساس التشابه والتماثل، الحاصل بين لفظين في الإيقاع الصوتي، مع اختلافهما في المدلول " فإن اتفق اللفظان في نوع الأصوات وعددها وترتيبها، وهيأتها الحاصلة من الحركات والسكنات كان التجانس تاما، والإيقاع متطابقا، فإن اختلف اللفظان في واحد من الأمور السابقة كان التجانس ناقصا"[1].

ويعتبر الجناس أو التجانس واحد من المحسنات اللفظية الوثيقة الصلة بموسيقى الألفاظ " إذ يضطلع بدور بارز في إثراء الايقاع وتنويعه، وتنهض موسيقاه على أساس التشابه بين لفظين في الإيقاع مع اختلافهما في المدلول، فهو أشبه بالتكرار"[2]، فإما أن تتكرر حروفا كلها فيعد تاما، وإما تتكرر بعضها فيعد ناقصا،وهو يقام على عنصر المشابهة والتضاد، وقد جمع بذلك بين المشاكلة والاختلاف، وهذا ما يتهيأ لغيره، وبجمعه لهذه المتضادات يكون قد حمل طاقة إبداعية ثرية لما يجمع فيه قوى التأثير المختلفة عبر الوزن والجرس، وتشابه الحروف، ورسم الكلمات، وأيضا إيهامه للعقل بتشابه الحروف والمخالفة التي تتبع هذه التشابهات"[3].

وقد توسل الشاعر **عز الدين ميهوبي** هذا المحسن اللفظي والصوتي في تشكيل موسيقى قصائده، ومن ذلك قوله:

---

[1] بوديسة بولنوار: دراسة الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب أنموذج الزمان في شعر القيروان، ص128.

[2] المرجع نفسه، ص212.

[3] الحسين أحمد جاسم، الشعرية: قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، ص136.

من طينة الخلد صغنا كل ملحمة والوجد والمجد في ساحاتها اختلطا[1]

ففي هذا البيت جانس الشاعر بين **المجد** و **الوجد** وهو جناس ناقص أثرى به الشاعر موسيقى البيت، وأعلى به النغم الشعري من خلال التماثل الإيقاعي بين اللفظين المجنسين.

ومن أمثلة الجناس أيضا قوله:

وطني نغمة ناي

عزفتها أطفال بـ "ماي"[2]

إن الإيقاع الذي أحدثته كلمتي **ناي** و **ماي** في النص، طبع عليه نغما موسيقيا رنانا من خلال التماثل الصوتي بين اللفظين، وهو ما يعكس حرص الشاعر على ضبط إيقاع النص، إلى درجه التغني، ويظهر هذا من خلال السياق العام للقصيدة، فكلمة **ناي** هي آلة للعزف والموسيقى، وكلمة **ماي** كأنها طلعت أصواتها من هذه الآلة، فشاعرنا يتلاعب بالأصوات كيفما يشاء، فالجناس لعبة أسلوبية، ولكل لعبة قوانينها، وهذا القانون نابع عن اختيار الشاعر لبنية النص التي تحكمه وتُكون شعرية خاصة للقصيدة الميهوبية.

ومن أمثلة الجناس أيضا نذكر ما جاء في قوله:

موحش قلبي كدمعة

ما الذي يجمع بين الصبر والصبار[3]

---

[1] قصيدة:في حب الجزائر، منافي الروح، ص10 .
[2] قصيدة: وطني، اللعنة والغفران، ص20.
[3] قصيدة: اللعنة والغفران، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص103 .

فقد جمع شاعرنا في هذين الشطرين بين **الصبر والصبار** وهو ما أحدث إيقاعا متماثل النغم ناجم عن تشابه الحروف، و ما زاد من الايقاع النغمي ذلك التقارب بين اللفظين المتجانسين في الشطر، فعمد الشاعر لمثل هذا التوظيف ليبين تلك الفجوة الدلالية بين لفظتي الصبر والصبار، هاته الفجوة التي شكلت تقاربا إيقاعيا له دور مميز في العملية الشعرية من خلال وحدة الأصوات مما يترتب عليه تماثلا إيقاعيا يحمل النص في مجرى إيقاعي مميزا لخدمة الدلالة والمعنى العام للقصيدة .

وهو ما نجده أيضا في قوله:

وكنت تعلم أن الروح نازفة وان في الناس مفقودا ومفتقدا[1]

وتبرز القيمة الإيقاعية الكبيرة للجناس عندما يتحد مع الطباق، وهو ما يزيد الثراء النغمي للبيت، من خلال تطابق الألفاظ وتجانسها في الوقت نفسه.

2ـ التكـــرار:

يلعب التكرار دورا بارزا في موسيقى الشعر عامة، وهو أساس الموسيقى الداخلية ودعامتها " والتكرار أداة لغوية وظاهرة أسلوبية، وهو يعني تكرار الكلمة أو الحرف أو الصيغة أو العبارة، أو الأداة، وتكرار هذه الأنماط كلها يرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى الشعرية "[2].

وقد اهتمت الدراسات الحديثة بظاهرة التكرار لأنه يشكل ظاهرة لغوية ذات قيمة أسلوبية متنوعة وعلى اعتبار وظيفة الكلمة المكررة التي لا تتوقف عند حدود المعنى الأول، لأن" العنصر الذي يتردد يكون هو ذاته في المنزلتين، ويكون في

[1] قصيدة: فارس السلم، منافي الروح، ص17.
[2] فتيخة دخموش، تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص198.

المنزلة الثانية غيره في المنزلة الأولى في الوقت نفسه، فليس الفرق بين الاستعمالين فرقا مفهوميا وإنما هو تأثيري، و يعود إلى مسألة الحدة، فالتكرار يضمن تضاعف الحدة والعنصر المكرر أقوى من العنصر المفرد"[1].

وللتكرار دوافع نفسية وأخرى فنية، فالنفسية تجمع الشاعر بالمتلقي، فيظهر معنى شعري بين عناصر الموقف الشعري، أما الفنية فتحقق النغمية والرمز لأسلوبه، فتشع القصيدة بلمسات عاطفية ووجدانية تصحبها الدهشة والمفاجأة [2].

أ. التكرار الحرفي:

وفيه تتوالى بعض الكلمات لتعطي نسقا موسيقيا خفيفا ، ينسجم مع سياق المعنى والدلالة، " قد يتكرر حرف بعينه، أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، وقد يتعدد أثر هذا الأمر، فهو إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده التكرار، وإما أن يكون لشد الانتباه الى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق التآلف الأصوات بينها، وإما أن تكون لتأكيد أمرا اقتضاه القصد، فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه"[3]، ومنه حرف الحاء في قوله:

شيء من الوجد لا روح ولا راح والصحب من صحوهم ناديتهم راحوا[4]

لقد تكرر حرف الحاء في هذا البيت خمس مرات، ليحدث إيقاعا متسقا نابعا من الخصائص الصوتية والإيقاعية لهذا الصوت، فيظهر هيمنة إيقاع ذو نغم محدد ناتج عن تكرار حرف الحاء في البيت أكثر من بقية الحروف.

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، النص الأدبي وقضاياه عند جون كوهين، مجلة فصول، ع1، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص128.

[2] المرجع نفسه، ص173.

[3] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد العرب،دط، 1990، ص82.

[4] قصيدة: شيء من الوجد، عولمة الحب عولمة النار،ص75 .

ومثل ذلك في قوله:

طلعت من الرفات ومن رفاتي أعدت بناء مملكتي وذاتي[1]

في هذا البيت تكرر حرف التاء ست مرات، ثلاث في صدر البيت، وثلاث في عجزه، ومن خلال هذه الهيمنة الصوتية والمتوازية في البيت، نلاحظ أن التكرار نتج عنه صدى إيقاعيا، عمق الإحساس بالموسيقى ولفت انتباه القارئ إلى أهميتها ورغبة الشاعر في التأكيد عليها، وهذا نظرا للفسحة النفسية التي وجدها في مثل هذا البناء الأسلوبي.

يقول في هذه القصيدة:

هي الريح مالت مع الريح

تعبث بالبحر والمركبة

هي الريح تحمل ما لا نحب

وما يعتري الروح من مسغبة[2]

يكتسب التكرار الحرفي خصوبته الدلالية من خلال هوية المعنى الشعري المنبث في سياق القصيدة عن طريق الترابط الدلالي بين الكلمات والأصوات المكررة. ففي هذه المقطوعة الشعرية نرى أن الحرف الطاغي هو حرف الحاء بحيث تردد سبع مرات ثلاث مرات في كلمة ترددت بدورها ثلاث مرات هي **الريح** وأربع مرات في كلمات مختلفة هي **البحر**، **نحب**، **تحمل**، **الروح** وهذه الهيمنة الصوتية شكلت إيقاعا مؤتلفا ومنسجما من خلال التجاوب والتناغم والترابط الدلالي.

فلو تأملنا في علاقة الكلمات التي توارد فيها حرف الحاء لوجدنا بينها علاقة مترابطة ومتداخلة فالريح تحمل المركبة في البحر، والربان **الروح** يحب هذا

[1] قصيدة: صلاة للدم، عولمة الحب عولمة النار ،ص95.
[2] قصيدة: الريح، المصدر نفسه ، ص102.

لأنه يدفع به نحو اليابسة، لذلك نرى أن التناغم الإيقاعي للتكرار ينجم عنه تلاحما دلاليا في المعنى، ومن هنا تأخذ شعرية النص خاصية انصهار صوتي ودلالي معا، زادت الخطاب الشعري حوافز ورؤى ومقاصد جمالية وأسلوبية متفردة.

ب ــ تكرار الجذر:

ونقصد بذلك جذر الكلمة الأساسي، ومنه قوله عن القداسة:

أعدنا القادسية دون قدس وقدسنا من الزمن الخداعا[1]

ومن أشكال التوازي الصوتي التي يلجأ إليها الشاعر، " بروز صوت يعينه أو ما يمكن تسميته ببذرة الإخصاب الصوتي في كلمة ما، يضغط على ذاكرته، ويجعله يستدعي كلمة أخرى تحتوي لا صوت أو أكثر من الأصوات المولدة لحركة التوازي"[2]. حيث تتوازى الحركة في البيت السابق بين كل من **القادسية** و **قدس قدسنا** فستوفي المعنى المراد الوصول إليه، وقد تكرر الجذر **قدس** ثلاث مرات وقد أظهر هذا التكرار صوت **القاف** و**الدال** و**السين** البارز في الكلمات الثلاثة ليتلاءم مع الاحتكاك والصفير، وهو ما جعل حركة الهواء خاضعة لتموجات مختلفة نتيجة لاختلاف تلك الأصوات وصفاتها.

إن **عز الدين ميهوبي** يريد بهذا الإبداع الصوتي شق دلالة ليصبغها على معنى البيت، فالدلالة تكمن في القدسية فبلاد المقدس هي المقدسة أصلا، ولكنه أراد أن تشارك القادسية بلاد المقدس في هذه الصفة الروحية، أما كلمة قدسنا فيريد بها الشاعر القداسة الكاذبة، أي تقديس ما لا يستحق التقديس وهو الزمن الخادع، لأن العرب بعد سقوط القدس في يد الكيان الصهيوني، اتكلوا على الزمن، وقالوا سيأتي الزمن الذي تحرر فيه القدس، ونسوا أن القدس تحرر بسواعد الرجال لا

---

[1] قصيدة: فتى الخضراء، منافي الروح، ص85.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، سلسلة إبداعات فلسطينية، ط18، 2006، ص71.

بالاتكال على زمن مقدس يكون فيه الحق شريعة العالم ، ومن هنا نرى أن التوازي الصوتي في تكرار الجذر عند **عز الدين ميهوبي**، ما هو في الحقيقة إلا توازي دلالي يحكم الكلمات في بنية متوازية صوتا، فتصنع المعنى وروح المعني في سياق الخطاب وفقا لأنظمة بنائية نابعة أساسا من الاختيار الأسلوبي لكلمات محددة تركب في القصيدة لغرضين، الغرض الأول إيقاعي و الثاني دلالي.

وهو ما نلمسه أيضا في قوله:

أحبك حبين حب التي نحب وحب التي ليتها[1]

فجذر كلمة **حب** تكرر في هذا البيت خمس مرات في الكلمات التالية **نحبك، حبين، حب، نحب، حب** وهو يترتب عليه توازي صوتي من خلال تكرار صوتي الحاء والباء في تلك الكلمات، وهو ما نتج عنه بالضرورة إيقاعا موسيقيا مشكلا وموزعا لانتظام في أجزاء البيت، فالشاعر بهذا يريد تأكيد الأصل من خلال الجذر وهو الحب، ذلك الحب الذي يكنه للجزائر أرض الشهداء والكفاح والتحرر لذلك عمد لهذا النمط التكراري.

ج ـ التكرار الكلمي:

وهو ما تطلق عليه الناقدة **نازك الملائكة** اسم التكرار البسيط[2] وتكرار الكلمة ليس لملء حشو وإنما غاية دلالية، "لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[3]. ويعتبر التكرار الكلمي أهم نمط تكراري عند **عز الدين ميهوبي** وهو من أخص خصائصه الإيقاعية في هذا المجال، حيث مثل حضورا قويا ومميزا في

[1] قصيدة: جزائر الكبرياء، منافي الروح، ص112.
[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،لبنان: دار العلم للملايين، ط7، 1973، ص264.
[3] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ، ص83.

كامل دواوينه الشعرية، لما يحمله من طاقات فنية وأسلوبية مما يصنع بنية الإيقاع وأرضية المعنى، كما يقول **ميهوبي:**

حزب وحزب كل حزب نكتة مألوفة تجري على الشفاه شواردا[1]

إن تكرار كلمة **حزب** في هذا البيت أضفى نغما موسيقيا ممتدا أفقيا، بحيث حقق التوازي الإيقاعي، من خلال تقارب الكلمات المكررة، و جاء هذا النمط ليؤكد الشاعر واقع السياسة والساسة، من خلال تكرار وعودهم في كل مرة، فلا يتحقق أي منها، فتبقى كلام على الشفاه، كلام أجوف، فكان هذا النمط التكراري في هذا البيت للدلالة على التكرار الأجوف والعقيم الذي ميز كل الأحزاب السياسية تجاه الواقع والمجتمع.

ومثل ذلك نجده في قوله:

هنا مشينا هنا كنا هنا ضحكت منا السنون فتبا للذي جحدا[2]

إن هذا التكرار للفظة **هنا** في هذا البيت تجسد حالة شعرية، غايتها تكثيف الحالة النفسية، بحيث تصبح العبارة المكررة معادلة للحدث الذي دار في مكان محدد بقي مخلدا في ذاكرة الشاعر وله علاقة بتجربته في الحياة، وكل هذا وذاك ساهم في بناء إيقاع عام للنص.

كما عمد **عز الدين ميهوبي** إلى توظيف النمط التكرار الكلمي العمودي، وقد كان له مساحة كبيرة في تجربته الشعرية، إذ لا تخلو قصيدة تقريبا منه، ومن ذلك قوله:

اليوم الأول طفل من حناء

---

[1] قصيدة:جزائر الكبرياء،منافي الروح، ص60.
[2] قصيدة: ذكرى ووفاء، المصدر نفسه، ص68.

اليوم الثاني حجر من طين العمر

اليوم الثالث تأتي الدهشة والنسيان وتغتسل الأشياء

اليوم الرابع أقرأ الإنجيل في وطني

اليوم الخامس أخرج للشارع وحدي

اليوم السادس تخرج من لغتي الأسماء

اليوم السابع ينتفض الموسم كان ربيعا أسود

اليوم التاسع لست وحيدا

اليوم العاشر يوم أفقت رأيت الشارع يحمل أسئلة[1]

إن تكرار كلمة **يوم** في القصيدة شكل نغما موسيقيا منتظما في مطلع كل شطر منها وهو ما أعطى نكهة خاصة تجعلنا نتتبع القصيدة من أولها لآخرها، ويتجلى لنا من خلال هذا النمط التكراري أن الإيقاع نابع من حركة المعاني الكامنة في النفس والمتفاعلة مع النغمة التعبيرية التي يكسبها نموا حيا ومترابطا في نظام محكم في العلاقات اللغوية والسياقية والدلالية، فالتكرار ما هو إلا تكرار للكلمة، ولكن لكل كلمة دلالتها في المعنى.

إن كلمة **يوم** تكررت عشر مرات في القصيدة، ولكن الشاعر كان له في كل يوم شأن، وفي كل يوم دور، من هنا تأخذ هذه الكلمة أبعادا دلالية مختلفة في السياق، وينجر وراء هذا الاختلاف معنى محكوم بسياق الكلمة المكررة في النص.

[1] قصيدة: فراشة بيضاء لربيع أسود ، فراشة بيضاء لربيع أسود،ص 78،79.

وهو ما جعل الناقد **عثمان بدري*** يرى " أن السلوك اللغوي يتناسل من بعضه ويتغذى من بعضه، لكنه في الآن نفسه يناهض ويطرح بعضه بعضا، فإن تكرر العلامات في سياقات أخرى، وعبر خطابات أخرى معناه في الواقع أن نفارق ما نتوهم أنه مرجعها لتكتسب بذلك حياة جديدة، وربما حياة جديدة مختلفة وإن أوهمتنا بالماثلة الصورية"[1].

ومن مظاهر النضج التكراري الكلمي عند الشاعر تلك المزاوجة بين التكرار الكلمي الأفقي والعمودي في القصيدة الواحدة، فمثل هذا النمط ذروة الخصوبة الدلالية الإيقاعية، فقد التمس الشاعر الحوار لبناء هذا النمط الايقاعي في **حديث المنفى** التي يقول فيها:

وأعرض الشعر عن تبليغ صرختـه قال انتظرني فقلت الصبـر أعيانا

قال الأصالة قلت الأصـل متهم قال الحداثة قلت العصـــر أغوانا

قال الحقيقة قلت الله يعلمهـــا قال الكرامة قلت المـــرء قد هانا

قال الديانة قلت الناس ناسكـــة والدين أصبـــــح باسم الله أديانـا

قال الحضارة قلت الكون منقسم والبحر يأكـــل فيه الحوت حيتانـا

قال العروبة قلت النار تحكمـها قال المروءة قلت العـــار يرعانا

قال الشهادة قلت الخيل متعبـــة وأين وحدتنا في القلـــــب تنعانـا

قال انتصرنا فقلت النصر أحجية وهل تصـدق يا ابن الأرض صبيانـــا[2]

* ناقد و أكاديمي جزائري،وأستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر2 ، تابع دراسته العليا بمصر، حيث اهتم بأعمال الأديب نجيب محفوظ، ثم عاد إلى الجزائر واشتغل أستاذا للنقد الحديث، تخرج من جامعة الجزائر (ليسانس) أما دراسته العليا فكانت بمصر حول أعمال نجيب محفوظ، بإشراف الناقد محمود الربيعي،ومن أهم أعماله النقدية، دراسات تطبيقية في الشعر العربي.

[1] عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، الجزائر: دار ثالة، 2009، دط، ص75.

[2] قصيدة: حديث المنفى، منافي الروح، ص164،165.

إن التقابل الأفقي والعمودي لكل من كلمتي **قال** و**قلت** في هذا المقطع أحدث إثارة إيقاعية وصخبا موسيقيا في أجزاء القصيدة أفقيا وعموديا، كأن الشاعر يريد إلباس القصيدة إيقاعا يطوقها من كل جانب، فلم يجد الشاعر لهذا سبيلا سوى تكرار الكلمة لأن التكرار " يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ويثري العاطفة، ويرفع درجة تأثيرها، ويركز تأثيرها، ويركز الإيقاع، ويكثف حركة التردد الصوتي في القصيدة"[1]. إن **عز الدين ميهوبي** يدرك تماما القيمة الأسلوبية والفنية لهذا النمط التكرار، لذلك تعامل معه بصرامة بنائية ، ويظهر هذا جليا من خلال مسافة التكرار الكلمي التي أجبر شاعرنا نفسه التقيد بهذا مثلما يظهر في المقطع التالي:

الكلمة + كلمة+ الكلمة المكررة

قال + الأصالة + قلت

قال+ الحقيقة + قلت

وقد اتبع الشاعر هذا القانون الشعري في كل أجزاء القصيدة، وهذا نابع عن وعي فني وجمالي، يتمتع به الشاعر **ميهوبي**، وهو ما أضفى على النص زينة أسلوبية وإيقاعية زادت المعنى وضوحا وعمقا وساهمت في بناء شعريته المتفردة.

د ــ تكرار الجملة:

استعمل الشاعر تكرار الجملة أو العبارة في مواقع عديدة من القصيدة، في بدايتها ووسطها أو نهايتها، وهو ما يضيف بعدا إيقاعيا ملفتا ويثري الإحساس بالدلالة كقوله في هذا المقطع:

[1] سامي حماد الهمس، شعر بشر بن أبي حازم دراسة أسلوبية، ص384 .

كأنك لم تكن من طين يافا ولا اعتصرت أعناب الخـــليل

كأنك لم تكن طفلا تماهى بأعناب النبوة فـــــي الجليل

كأنك لم تكن طيرا بحيفا جناحـــاه ارتياد المستحيـــل

كأنك لم تكن فيها جـوادا يفتش فيه عن بعض الصهيل

كأنك لم تكن وطنا وظـلا لهذي الأرض والحلم الجمـيل

كأنك لم تكن جبلا وريحا ومـــوالا يرف علـــــى النخيل

كأنك لم تكن أيوب يومـا ولم تصبر على الموت الثقـيل[1]

إن تكرار عبارة **كأنك لم تكن** في هذا المقطع أضفى على القصيدة تشكلا إيقاعيا وجرسا موسيقيا عذبا يموج في مدار إيقاعي ودلالي ناتج عن تردد لازمة **كأنك لم تكن** في النص في فترة زمنية منتظمة في النص.

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله:

قل أي شيء صديقي لا تقف وسطا واختر مكانك صحا كان أو غلطـا

قل أي شيء فإني لا أرى وطنـــــا للمرء غير الذي في قلبه ارتبطـا

قل أي شيء فإن الصمت أتعبـــنا والصمت موت إذا ما زدته شططا

قل أي شيء فإن الصمت أتعبنـــا ورحلة النصر نبداها ببضع خطى

قل أي شيء فإن الصمت أتعبنـــا والصمت أصبح للمأساة خير غطا[2]

---

[1] قصيدة:عرفات، منافي الروح، ص39.

[2] قصيدة:اختيار، المصدر نفسه، ص 9.

لقد أخذ تكرار العبارة في هذا النص هندسة إيقاعية فريدة تتجلى من خلال تكرار الشاعر لثلاث كلمات في البيتين الأولين ثم عمد في الأبيات الموالية لتكرار نفس الكلمات إضافة لتكرار ثلاث كلمات أخرى، فنرى أن الدفقة الشعرية لم تستوعب النفس المتعالي للشاعر وحالته النفسية المتأزمة لذلك نراه عمد لتوسيع مدار الخطاب من خلال زيادة الكلمات المكررة في الأبيات الأخرى، ودلالة هذا تكرار حالة الشاعر، تلك الحالة النفسية المكبوتة التي أتعبها الصمت، فلم يجد الشاعر لهذا سبيلا غير التكرار والإلحاح، فهو المتنفس الوحيد لإخراج هاته المشاعر الدفينة من أعماق الشاعر، وهو الملاذ الآمن الذي استكن الشاعر إليه، فمثل هذا الأسلوب من شأنه تقوية المعاني وتعميق الدلالة، فيرفع من القيمة الفنية للنصوص بما يضيفه من أبعاد دلالية، وموسيقية متميزة " ذلك أن التكرار واحد من الأساليب التعبيرية المتميزة القادرة على كشف ما غمض، إنه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا عند الذات المبدعة، يتمتع في بؤرة واحدة ليؤدي أغراضا جديدة"[1].

لقد أخذ تكرار العبارة في شعر **عز الدين ميهوبي** أنماطا مختلفة، فمنه ما جاء في بداية البيت أو الشطر ومنه ما جاء في وسطه، ومنه ما جاء في آخره، فمن أمثلة تكرار العبارة في آخر الشطر، نذكر قوله:

ويأتي على الناس يوم

يموتون مثل الجراد

المقابر <u>ليست لهم</u>

والمآتم <u>ليست لهم</u>

[1] فوزية دندوقة ، جماليات التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر-أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع5، مارس، 2009، ص69.

والتراتيل ليست لهم[1]

إن هذا النمط من أنماط الإيقاع هو بمثابة قفل إيقاعي يحكم به الشاعر أواخر كل شطر، فبذلك يكون المتلقي مستصحبا نغما موسيقيا ينتهي في أذنه وذهنه، ويسعى الشاعر من خلال هذا لتوكيد الدلالة المراد إيصالها في النص لذهن المتلقي، فتتشكل صورة دلالية نمطية متكررة ترسخ في ذهنه، وهذا النوع من الأساليب يؤدي لرسوخ المعنى لديه في صورة شعرية متفردة.

هـ ــ التكرار التدويري:

يضفي التكرار التدويري قيمة فنية كبيرة على البناء اللغوي للشعر بحيث يتلاعب الشاعر بمواقع الكلمات المكررة في النص تلاعبا أسلوبيا مميزا يعطى للنص إيقاعا تدويريا نابعا أساسا من البنية اللغوية والتركيبية التي تشكله:

ولا تسألوا الحزن عن وجعي..

ربما طلعت وردة من يدي

ربما وردة طلعت من يدي

ربما وردة من يدي طلعت

ربما من يدي وردة طلعت

ربما من يدي طلعت وردة

ربما طلعت من يدي وردة[2]

[1] قصيدة: للملائكة النبوات وللمدائن القيامة، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص147.
[2] قصيدة: صهيل الوردة، عولمة الحب عولمة النار، ص24.

يلاحظ أن الشاعر **عز الدين ميهوبي** تلاعب بالكلمات في هذا المقطع عن طريق تدوير مواقعها تدويرا منتظما في النص، وفق هيكل تكراري بديع كالآتي:

- ✓ تكرار نفس الكلمة في بداية الشطر
- ✓ تكرار الكلمة الثانية مرتين في شطرين
- ✓ تكرار الكلمة الثالثة مرتين في شطرين
- ✓ تكرار الكلمة الثانية في الموقع الثالث من كل شطر
- ✓ تكرار كل كلمة أخيرة في الشطر مرتين.

وبهذه الفلسفة الأسلوبية يحقق الشاعر **عز الدين ميهوبي** بنية إيقاعية تقوم لبنتها الإيقاعية على التكرار المنظم من جهة وعلى مواقع الكلمات وترتيبها في الجملة، ولعلنا نجزم كل الجزم أن شاعرنا ما سلك هذا المنحى الأسلوبي عبثا، ولكن لحاجة دلالية نلمسها في هذا التوظيف، حيث يلعب موقع الكلمة دورا هاما في المعنى، فالتقديم والتأخير له قوة بلاغية كبيرة في الخطاب، لذلك تلمس الشاعر هذا التوظيف لاستغلال قوته البلاغية ليصبغها على هذا المقطع، ضف إلى ذلك ذاك التناغم الحاصل عن التكرار المتماثل للكلمات وتوزعها في النص لدى الشاعر **عز الدين ميهوبي**.

الفصل الثاني
البنية الصرفية والتركيبية ودلالاتهـــا الشعريـــة

أولا: البنية الصرفية:

أـ بنية الاسم:

1ـ صيغة المبالغة

2ـ الصفة المشبهة

3ـ اسم الفاعل

4ـ اسم المفعول

ب ـ بنية الضمائر:

1ـ ضمير المفرد المتكلم

2ـ ضمير المفرد المخاطب

3ـ التفاف الضمائر

ثانيا: البنية التركيبية:

أـ الأساليب الخبرية: أسلوب التوكيد

ب . الأساليب الإنشائية:

1ـ أسلوب النفي

2ـ أسلوب الاستفهام

3 ـ أسلوب النداء

ج . بنية التناص

أولا: البنية الصرفية:

إن دراسة البنية الصرفية تستدعي منا الوقوف عند مصطلح (علم الصرف أو علم التصريف) على اختلاف المصطلح بين علماء البلاغة والباحثين، فقد تعددت تعريفاته وتمايزت بينهم،وسنبين ذلك فيما يلي:

جاء في معجم لسان العرب، **لابن منظور**،صرف: الصرف: رد الشيء عن وجهه ، صرفه يصرفه صرفا فانصرف . وصارف نفسه عن الشيء: صرفها عنه. وقوله تعالى : ثم انصرفوا ؛ أي رجعوا عن المكان الذي استمعوا فيه، وقيل: انصرفوا عن العمل بشيء مما سمعوا . صرف الله قلوبهم ،أي أضلهم الله مجازاة على فعلهم، وصرفت الرجل عني فانصرف ، والمنصرف: قد يكون مكانا ، وقد يكون مصدرا"(1)

أما التعريف الاصطلاحي لدى علماء اللغة القدامى، فيعرفه **ابن جني** بقوله: "التصريف هو بأن تجيء للكلمة الواحدة فتصرفها على وجوه عدة وشتى"(2)، بينما يعرفه **ابن عصفور**بقوله: " هو معرفة ذوات الكلم في أنفسها من غير تركيب"(3)، وجاء عند **ابن عقيل** في شرحه لألفية ابن مالك بقوله:" هو عبارة عن علم يبحث في أحكام بنية الكلمة العربية، وما لحروفها من أصالة وزيادة أو صحة وإعلال، ونسبة ذلك لا تعرف إلا بالأسماء المتمكنة والأفعال"(4).

أما علم الصرف عند علماء اللغة المعاصرين فيرى **رابح بوحوش** بأنه " علم يدرس بنية الكلمات وأشكالها لغرض دلالي لخدمة الجمل والعبارات"(5)، بينما يعتبره عبد **الهادي الفضلي** بأنه "علم يبحث فيه عن قواعد أبنية الكلمة العربية، وأحوالها وأحكامها غير الإعرابية"(6).

---

(1) ابن منظور، تح عبد الله علي الكبير،محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة،دط، ص 2435.
(2) إبراهيم مصطفى، وعبد الله أمين، المنصف في شرح كتاب التعريف،مصر: 1954ج1،ص3.
(3) ابن عصفور الاشبيلي، الممتع في التعريف، ، تحقيق فجر الدين قباءة ، ج1، لبنان:دار الفكر،ص30.
(4) محمد محي الدين عبد الحميد، شرح على ألفية بن مالك، ابن عقيل، لبنان:دار الفكر، ج4، ص191.
(5) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية، 1993دط، ص 83.
(6) عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، ، السعودية:دار الشروق،ط3، 1988، ص7.

أما **بهاء الدين بو خدود** فيعرفه بأنه "تغيير في بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي، ويراد ببنية الكلمة هيئتها وصورتها الملحوظة من حيث حركتها وسكونها، وعدد حروفها وترتيب هذه الحروف"(1).

ولعل تعريف الباحث **رابح بوحوش** هو الأقرب لدراستنا هاته كوننا نبحث في هذا الصدد عن جماليات التركيب الصرفي في القصيدة، ولا بد لنا من ربط دلالي لهذه العناصر الصرفية كي تظهر السمات الأسلوبية المميزة لكشف الخصائص التي تفردت بها قصائد الشاعر **عز الدين ميهوبي** عن غيرها.

أ ـ بنية الاسم:

أول الأبنية الصرفية الاسم كما يقول ابن مالك في الألفية:

كلامنا لفظ مفيد كاستقم اسم وفعل ثم حرف الكلم(2)

و الاسم هو "ما دل على معنى في نفسه، ولم يقترن بزمان"(3)، وتختلف الأسماء في اللغة من حيث وضعها اللغوي وأشكال أبنيتها إلى مجموعات. سنحاول أن نرصد أهمها من خلال هذا الفصل بدراستنا للمشتقات، حيث ركزنا على البارزة منها في مدونتنا الشعرية وقد تمثلت في (صيغة المبالغة، والصفة المشبهة، واسم الفاعل، واسم المفعول) وقد راعينا في دراستنا لها مختلف الأبنية لهذه المشتقات، مع إبراز الدلالات المتنوعة المبثوثة في ثنايا القصيدة.

(1) بهاء الدين بوخدود، المدخل الصرفي، لبنان: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، 1988، ص7.

(2) صبيح التميمي، هداية السالك إلى ألفية بن مالك، الجزائر: دار الهداية للنشر، ط2، 1990، ص9.

(3) المرجع نفسه ،ص11.

1 ـ صيغة المبالغة:

تبنى صيغ المبالغة كما ذكر **ابن خالويه** على إثنى عشر بناء فعال كفساق، وفعل: كغدر، فعال كغدار، فعول كغدور، ومفعيل كمغطير، ومفعال كمغطار، وفعلة كهمزة لمزة، وفعولة كملولة، وفعالة كعلامة، وفعّالة كروّاية وخائنة، وفعّالة كبقّاقة لكثرة الكلام، ومفعالة كمجرامة[1] .

وليس في كلام **ابن خالويه** (314-370م) ما يدل على أن صيغ المبالغة سماعية أو قياسية.

ويرى الناقد **كمال إبراهيم** أن صيغة **فاعل** تحول إلى خمسة أوزان إذا أريد بها الكثرة والمبالغة في الصفة وهي: **فعّال، مفعال، فعول، فعيل، فعل** وذكر صيغا أخرى سمعت هي: **فعيل، مفعيل، فعلة، وفعال، فاعول**[2] .

ومن المعاني التي تتحقق بها المبالغة والكثرة استعمال صيغة التفضيل التي تستخدم أصلا للمفاضلة، ولكنها إذا زادت عن ذلك دلت على المبالغة و الكثرة.

فكل هذه الصيغ التي تستخدمها اللغة العربية قصد المبالغة في المعاني والأفعال والصفات نجدها موظفة في شعر **ميهوبي** بصور تختلف باختلاف المعاني، وتنوع الوقائع والأحداث في السياق العام للخطاب، والأمر الذي يجب الإشارة إليه أننا سنقتصر على أهم الصيغ المستعملة في مدونتنا، وأكثرها تأثيرا في المعاني والصور دون التطرق إلى حالات التعدي واللزوم، أو إلى تصنيف الصيغ القياسية والسماعية ، فهدفنا يتمثل في إبراز دلالات الصيغ الصرفية التي مثلت وقائع أسلوبية ، وأثرها في السياق الشعري.

---

[1] السيوطي، المزهر، ج2، ص243.

[2] عبد الهادي الفضلي، مختصر علم الصرف،ص184.

أ- صيغة "أفعل":

من الصيغ التي دلت على معاني المبالغة في شعر صاحب **الرباعيات**، وهي صيغة وُضعت في الأساس للمفاضلة، ولكنها قد تخرج في بعض الأحيان عن معناها الحقيقي إلى إفادة معنى المبالغة والتعظيم، واستخدمت هذه الصيغة في حالات ووقائع متعددة، كما يقول الشاعر:

الجرح أكبر من فمي

لكنني أختاه

أعشق هذه الأرض الندية للأبد[1]

فهنا استعمل شاعرنا كلمة **أكبر** والتي جاءت على وزن صيغة المبالغة **أفعل** ليصور عمق جرحه وكبره، ففمه لم يستطع وصف هذا الجرح واتساعه ليحمل دلالة المعنى في صورة أعمق وأدق، فجاء وزن صيغة المبالغة ليبين حجم الجرح ويحقق بواسطته المقارنة بين الفم والجرح، فم الشاعر الذي يعبر ويصف ويتكلم، وجرحه الذي يؤلم، لكن هذا الجرح أعمق وأكبر، فأنين الشاعر وآهاته وآلامه عزفت على وزن صيغة المبالغة **أفعل** أحاسيس الشاعر المرهفة مصورة حالة شعورية لازمت صاحب النص، فكانت المبالغة في الشيء ليست لغويا فحسب بل دلاليا، لأن الإنسان لا يئن إلا إذا تألم، ولا ينبهر إلا إذا تعجب. وبهذا التوظيف يكون الشاعر قد وضع نفسه في صورة حية متحركة في منحى أسلوبي وصوري في آن واحد أمام المتلقي من خلال المقارنة التي جسدتها صيغة المبالغة **أفعل** بين الفم والجرح، ومن خلال هذا يكون الوزن معيارا فاصلا ومرجحا وراجحا نحو الجرح ليبين الفرق الواسع

[1] قصيدة: مناجاة الملاك الغائب، عولمة الحب، عولمة النار، ص29.

الذي أراد الشاعر رسمه لجراحه وأحاسيسه للمتلقي، فتخرج مكنوناته النفسية والعاطفية عبر هذا المسار الأسلوبي المحكم.

وكما عمد الشاعر لمثل هذا التوظيف اللغوي والبناء الأسلوبي في قوله:

وطني الموشوم في قلبي عبادة

وطني أكبر من أخطاء قلبي

وزيادة[1]

فنجده عمد للمقارنة بين وطنه وأخطاء قلبه، موظفا صيغة المبالغة **أفعل** فمثل هذا التوظيف الأسلوبي يجعل المعنى في صورة مجسدة للحجم. إن الشاعر **ميهوبي** وضع **الوطن** في كفة وأخطاء قلبه في كفة أخرى، وجعل صيغة المبالغة معيارا لغويا مرجحا. لتأخذ صورة المعنى هنا تكاثفا دلاليا تكمن شعريته في التوازي القائم بين اللفظين **وطن**، و**قلب** وهاته المقارنة تمت ضمن محور من محاور هذه المقارنة، هو الوطن، فالوطن موشوم في قلب الشاعر والوطن أكبر من قلب الشاعر، فكيف يحتوي الشيء شيئا أكبر منه؟

وبالطريقة نفسها وكذا الوسيلة، وفي معنى متناقض صنعته صيغة المبالغة **أفعل** في قول الشاعر:

ليقرأ سفرك الهارب من مدن

بعيدا بحرا أصغر من صحراء الزبدة[2]

---

[1] قصيدة:اللعنة والغفران، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص106.
[2] قصيدة: حديث البحر، المصدر نفسه، ص31.

نجده يوازن بين **البحر والصحراء**، فالبحر أصغر من الصحراء قياسا على قول الشاعر، فاللفظين المقارنيين من حيث الحجم يشتركان في الدلالة، فكلاهما غامض وواسع الأرجاء و به الحياة، مائيات في البحر وبريات في الصحراء ولكن معيار المفاضلة مال نحو البحر لغويا وأسلوبيا ودلاليا، نظرا لكثافة المعنى التي تحملها لفظة **البحر** والتي توحي في سياق النص بالحزن والكآبة، كما يظهر هذا أيضا في قوله:

لن أبحر في عينيك

وأجعل هذا البحر مرايا صامتة كالحزن

وأعكس أيام القحط المشدودة كاللغة الموءودة تحت مواجع هذا القرن

لتكون المفاضلة بين اللفظين لغويا **البحر**، **الصحراء** ما هي إلا مؤشرا دلاليا يعكس المفاضلة بين حالتين شعوريتين يعيشهما الشاعر، متجسدان في الحزن والفرح مستعملا صيغة صرفية ذات أبعاد دلالية عميقة في النص، تشكل أمامنا حالة نفسية تلعب فيها صيغة المبالغة نقطة محورية في النص وبؤرة مركزية للمعنى ذات دلالة محددة تظهر في تموجات الخطاب .

وفي بناء لغوي آخر يعمد شاعرنا لتوظيف صيغة **أفعل** للتعبير عن المسافة، مسافة الحزن الطويل الممتد امتداد الصحراء الواسعة، حزن يخيم عليه السكون وتنتهي عنده الحياة، وهذا في قوله:

لا ذنب لكف تبحث عمن يقرأ خطا

أطول من مقبرة تمتد من الصحراء

إلى الصحراء[1]

فالصحراء ما هي إلا مؤشر لغوي دال، يرمز للجفاف وانعدام الحياة والقحط، فأخذ الشاعر هذه الدلالة وصبغها على لفظ **مقبرة** والذي بدوره رمز دال على انعدام الحياة والحركة، جاعلا بينهما مسافة تشترك في نفس الصفات والدلالة، فجاءت صيغة **أفعل** لتحدد هذه المسافة مسافة **المقبرة** التي تمتد من الصحراء إلى الصحراء، إن هذا التوظيف الأسلوبي ما هو سوى تكاثفا دلاليا يبين حالة الجفاء واليأس التي لازمت الشاعر، وحاصرته في الخلاء الرحب والممتد امتداد هذا الكون.

وفي نص آخر يقول:

وتفتح أبوابها للسماء الجديدة

فأصبح أصغر منك ومني

لأنك أكبر من شهقة الكلمات

وأكبر مما تحوز رؤاك البعيدة[2]

فهذا المقطع يشتمل على ثلاث صيغ وهي على التوالي **أصغر**، **أكبر**، **أكبر** فالملاحظ جيدا لمعاني هذه الصيغ يجدها جاءت متدرجة، حيث أن صاحب الرباعيات وصف الأمل منذ كان بصيصا صغيرا إلى أن كبر حتى أضحى عاجزا عن وصفه بكلماته وعباراته، ولم يكتف الشاعر بهذا الإكثار والمغالاة، بل عمد إلى تضعيف المبالغة والكثرة بصيغة أخرى مكررة هي **أكبر** فجاءت لتصور حجم الأمل حين فاق رؤيا الشاعر وبصره، فهذه الصورة الشعرية الدالة والمعبرة انبثقت من توالي الوزن الصرفي وتكراره، لتصبح بهذا صيغة **أفعل** وسيلة أسلوبية طيعة في يد الشاعر

[1] قصيدة: حديث البحر، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص38.
[2] قصيدة: نوسة، المصدر نفسه، ص241.

ينقل بها الصورة والمعنى، محققا كثافة دلالية تصنع شعرية متفردة لنص **ميهوبي** ذات حيوية وعمق في المضمون والمعنى العام المبثوث في سياق الخطاب.

ومن خلال تتبعنا لصيغة المبالغة **أفعل** وتواترها في شعر **عز الدين ميهوبي**، قادتنا الدراسة ، لنستنتج أن هذه الصيغة جاءت أكثر حضورا عنده للتعبير عن معنى **الكِبَر**. فهذا المعنى وظفت فيه هذه الصيغة الصرفية بشكل لافت ومميز عن باقي المعاني الأخرى كالطول والكثرة، فهذا الاختيار الأسلوبي المهيمن مرتبط أساسا بنظرة الشاعر للأشياء من منظور فاق الواقع الذي هو عليه، ليتعداه أكثر لرؤيا تتجاوز الواقع مع أنها تنبثق منه، وتنغرس فيه.

2ـ الصفة المشبهة:

ونعني بها " تلك الألفاظ التي تحقق دلالة اتصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت والدوام، شرط أن يكون الثبوت والدوام عاملين يشملان الماضي والحاضر والمستقبل" [1].

وأما عن بنائها فيرى الصرفيون أنها تقاس من غير الثلاثي على وزنة اسم الفاعل، لكن بشرط أن يكون المعنى على جهة الدوام، للفرق بينها وبينه، نحو: "معتدل القامة" و" مستقيم الرأي"[2].

فلفظة **معتدل** صفة مشبهة من المزيد على وزن **مُفتَعل** وهي في الأصل اسم فاعل، فلما أريد به الثبوت صار صفة مشبهة، و **مستقيم** صفة مشبهة، وهو بناء اسم الفاعل من غير الثلاثي، فلما قصد به الصفة اللازمة اعتبر صفة مشبهة.

فكان حضور الصفة المشبهة وافرا في شعر **عز الدين ميهوبي**، ومنه نذكر:

---

[1] عبد الستار عبد اللطيف، أحمد سعيد أساسيات علم الصرف، مصر: 1991، دط،ج2، ص64.
[2] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، لبنان: دار الجيل، دت، دط، ج1، 100.

يا لعنة القحط المرير تمنعي من ذا يناطح ألف جامدا[1]

فهنا يصف الشاعر أيام القحط والجفاء واصفا إياها بالمرارة، فجاءت الصفة على وزن **فعيل** دالة على استمرار الفعل، وامتداد هذا الشعور باليأس والألم. إن شاعرنا متعطش لحلاوة الأيام وجمالها، ولكنة دائما يصطدم بمرارتها وجفائها، وهو ما يعكس حالة الشاعر النفسية، المتشائمة التي جسدتها لفظة **مرير** في سياق الخطاب.

ويقول أيضا :

وترضع أبناءها من رحيق الكلام المعتق بالصبوات

وبالرفض فوق المنايا

وفي الانتظار الطويل[2]

ففي هذا المقطع يصور شاعرنا امرأة عاشت على الأمل في مدينة لا تترك للأمل بصيصا حتي يعود، فبقيت تنتظر وتنتظر، لكن انتظارها طال، هذا الطول المعبر عنه بصيغة **فعيل** يصور المدة والفترة التي سكنت عليها حالة المرأة، في انتظار الأمل المفقود تحت أسوار المدينة الصامتة.

ويستعمل شاعرنا هذه الصيغة معرفة ونكرة، مذكرة ومؤنثة، واصفا الرئيس الفلسطيني **ياسر عرفات** وأرضه المقدسة فلسطين، في قوله:

عظيما كنت يا رجلا وكانت فلسطين العزيزة نبض جيل[3]

---

(1) قصيدة: شيء من الطفولة، منافي الروح، ص32.
(2) قصيدة: للملائكة النبوات، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص145.
(3) قصيدة: عرفات، منافي الروح، ص39.

فلفظة **عظيما** جاءت نكرة ، لموصوفها **عرفات*** والتي تدل على الفخر والكبرياء والوقار لهذا الزعيم العربي ،الذي مثل العروبة والأنفة واقفا في وجه الطغيان الإسرائيلي الغاشم، بينما جاءت لفظة **العزيزة** معرفة لتدل على ثبوت ودوام الصفة لصاحبها **فلسطين** فالتعريف دال على لزوم العز لفلسطين وهي شيء جامد، فأراد الشاعر من خلال هذا التوظيف إلصاق صفة بموصوف لا يفن ولا يزول إلا بقيام الساعة، في حين عمد إلى تنكير الصفة في لفظة **عظيم** لأن موصوفها زائل ولا يبق. إن الشاعر بهذا التركيب الصرفي يرسل رسالة لأعدائه مفادها أن فلسطين لا تفن بفناء الرجال، ولا تفقد عزها برحيلهم وفنائهم.

وينقل لنا شاعرنا **ميهوبي** ، صورة معبرة عن المواجهة المتكافئة التي لا تنتهي، في حالة تتداخل فيها الأشياء في فوضى قائمة يطرحها الشاعر في هذا المقطع:

ليس عليك أن تشقى

فالعصفور لن يبقى كل العمر محلقا في الآفاق البعيدة

إنه يختار شجرة البرتقال[1]

طال تحليق الطائر فلا بد أن يتوقف، لذلك جعل الشاعر شجرة البرتقال بداية الرحلة ونهايتها تارة، ونهاية الرحلة وبدايتها تارة أخرى، ووضع مقصود الطائر في نقطة لا يستطيع إدراكها لأنها بعيدة، مصورا بذلك فوضى الأشياء عندما تجتمع

* **ياسر عرفات** : سياسي فلسطيني وأحد رموز حركة النضال الفلسطيني من أجل الاستقلال.ولد سنة 1929 اسمه الحقيقي محمد عبد الرؤوف عرفات القدوة الحسيني، عرفه الناس مبكرا باسم محمد القدوة، واسمه الحركي "أبو عمار" ويُكنى به أيضاً وهو رئيس السلطة الوطنية الفلسطينية المنتخب في عام 1996 وقد ترأس منظمة التحرير الفلسطينية سنة 1969 كثالث شخص يتقلد هذا المنصب منذ تأسيسها على يد أحمد الشقيري عام1964 ، وهو القائد العام لحركة فتح أكبر الحركات داخل المنظمة التي أسسها مع رفاقه في عام، 1959 عارض منذ البداية الوجود الإسرائيلي ولكنه عاد وقبِل بقرار مجلس الأمن الدولي رقم 242 في أعقاب هزيمة يونيو 1967، وموافقة منظمة التحرير الفلسطينية على قرار حل الدولتين والدخول في مفاوضات سرية مع الحكومة الإسرائيلية .كرس معظم حياته لقيادة النضال الوطني الفلسطيني مطالباً بحق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره. توفي 11 نوفمبر 2004 (https://ar.wikipedia.org/wiki) بتاريخ 12-7-2014، على الساعة:11

[1] قصيدة: إنبجاس، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص221.

الحركـة والسـكون فـي إدراك الغايـة التـي لا تُـدرك، فكانـت صـيغة **فَعيـل** معبـرة عـن المستحيل، فغاية الأشياء في إدراكها ولا في البقاء دونها.

ومما ورد كذلك بصيغة **فَعيل** قول الشاعر:

واقف كالظل مصلوب الشفاه شدني الصخر للبدء البعيد[1]

فهنا تذكر عاشق الأوراس ذلك الصخر المجيد، صخر تفجرت منه الثورة المباركة، وكتبت عليه تاريخها المجيد، وسجلت أمجاد شعبها وبطولاته الخالدة، فكان بدء الحرية، فاستحضر الشاعر ذلك الزمن الجميل، الذي بَعُد عنه، وأفل نوره، فشتان بين زمن النضال وزمن الشاعر الساكن لا حركة فيه ولا حياة، فجاءت صيغة **فَعيل** تحمل دلالة الشوق والحسرة والألم.

ويقول أيضا واصفا الجزائر:

عميقة هي جذور هذه الأرض الخالدة

كبيرة هي جراح هذا الوطن المعشوق

جميلة هي رحلة هذا التاريخ الذهبي

كثيرة هي الأسوار السوداء

في شرايين الوطن المعشوق

والجزائر الكبيرة[2]

[1] قصيدة: كان الصخر وكنت، في البدء كان أوراسي، ص23.
[2] قصيدة: الوطن، المصدر نفسه، ص30.

يشتمل هذا المقطع على خمسة صيغ، هي على التوالي: **عميقة، كبيرة، جميلة، كثيرة، الكبيرة فالعمق** نسبه الشاعر لتاريخ الجزائر للدلالة على الأصالة والقدم والمجد، أما صفة **الكبر** فنسبها لجراح الوطن ليصف المحن التي مرت على هذه الأرض، محن تفنن فيها المستعمر الفرنسي، فبقيت في ذاكرة الشاعر للدلالة على الألم الذي يشعر به حين تذكرها. أما صفة **الجمال** فأدرجها لتاريخ الجزائر الذهبي، تاريخ الثورة والأبطال والفداء والتضحية، أما صفة **الكثرة** فنسبها لتلك الأسوار السوداء التي شكلت حاجزا للحرية والتعبير، فحملت دلالة العدد والمبالغة والتعدد، وختم الشاعر هذه الصيغ الصرفية بتعريف الصيغة الثانية **كبيرة** للدلالة على ثبوت ودوام الصفة للموصوف **الجزائر** قصد تزينها وتبيان علو مقامها وترفعها عما ينقص من قدرها وهيبتها.

ومن هذا نقول أن وزن الصفة المشبهة شكل مؤشرا أسلوبيا كان للشاعر أداة لغوية طيعة، ليرسم لوحة فنية ذات شعرية كثيفة الدلالة والمعنى.

3ـ اسم الفاعل:

اسم الفاعل من المشتقات، وهو "صفة مشتقة، تدل على معنى حادث وعلى فاعله، كشارب ومخترع، ومستعد،والمراد بالمعنى الحادث المعنى المتجدد بتجدد الأزمنة، و به تخرج الصفة المشبهة، لأنها تدل على معنى ثابت ودائم"[1].

ويعرف أيضا على أنه" اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل "[2]. وهو أيضا " اسم مصوغ من المصدر للدلالة على الحدث والذات"[3].

---

[1] محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، لبنان: دار صيدا، ط2، 2002، ص73.
[2] عبد الرحمان الوجي، التطبيق النحوي، ص73.
[3] خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، لبنان: دار صيدا، ، ط1، 2003، ص179.

أما عن بنائه وصياغته فقد اختلف الصرفيون في هذه المسألة، وتعددت آراؤهم ووجهات نظرهم، وسنأخذ بالقول الشائع في هذه القضية، والذي يقضي بأن اسم الفاعل يشتق ويصاغ من الثلاثي على وزن **فاعل** ومن غير الثلاثي بإبدال ياء المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر.

واستخدام اسم الفاعل في شعر **ميهوبي** كثير ووافر، وبصورة مختلفة المعاني، ومتنوعة الوقائع ، ومما ينبغي التنبيه إليه أننا سنقتصر على أبرز النماذج التي وردت على بناء اسم الفاعل، وأكثرها تأثيرا في صناعة المعاني والصور، ومن أمثلة ذلك، قوله:

آت من الأوراس أحمل قنبلة للقبلتين وفي الجنوب أجول[1]

فقد جاء الشاعر بصيغة اسم الفاعل **'آت'** للدلالة على فعل المجيء، فهو منطلق من الأوراس منبع التضحية والنضال والحرية ليسير نحو فلسطين، فدلالة مجيء الشاعر بهذا السياق جاءت دالة على قدوم النصر من بلاد النصر الجزائر لنصرة فلسطين، فالشاعر استخدم اسم الفاعل لنقل معنى من مكان لآخر، معبرا عن حالة شعورية تصور أنفة الجزائري وغيرته على أرضه، فأينما كان الجزائري موجودا كان النصر حليفه، وبهذا التوظيف يكون **عز الدين ميهوبي** قد استعمل رابطا صرفيا ولغويا ذا دلالة قوية في السياق المشكل للخطاب.

ويقول أيضا معبرا عن حالة المجاهد، بعد النصر الجليل، يوم يأتي حاملا شمس الحرية بين يديه الطاهرتين، ليبدد غيمة الظلام والظلم، وتنبض الحياة من جديد، كما جاء على لسانه في قوله :

[1] قصيدة: فرح جنوني، عولمة الحب عولمة النار، ص80.

كحامل الشمس والآيات في يده يأتي وفي غده من نبضها رهطا[1]

ومما جاء أيضا من صيغ اسم الفاعل في شعر **عز الدين ميهوبي**، ما أورده الشاعر مناديا لمن يطرق بابا مقفولا وموصدا،ليلهب النار بعد خمودها، فجاءت الصيغة الصرفية لتقطع الشك باليقين لمن يحاول فتح الجراح التي التأمت، لأن خلف هاته الجراح باب قد أوصد ولن يفتح، وهذا في قوله:

أيها الطارق بابا موصدا إن خلف الباب لو تدري حصيد[2]

فصيغة اسم الفاعل هنا دلت على الاستمرارية لتوحي بذلك عن كثرة المحاولات الداعية للتشويش على الشاعر، من جهة، وتوحي من جهة أخرى بالصمود رغم كثرة المحاولات، فتجسد من خلالها موقف الرفض، الذي قطع به الشاعر حبائل المتسلطين والحاقدين على هاته الأرض الطاهرة.

ويتموقع الشاعر داخل نصه، من خلال صيغة اسم الفاعل، في قوله في هذا البيت:

راحت تقلبني يداك على يدي وأنا الموزع بين آيات الغد[3]

فلفظة **الموزع** دلت على قيام الشاعر بفعل التوزيع، توزيع الأماني والأحلام، فأصبح من خلال هذا البناء ذاتا فاعلة في الخطاب، من خلال وصف الشاعر لنفسه بنفسه، وهو أضفى على معنى القصيدة ديناميكية وحركة متجددة ومستمرة.

---

(1) قصيدة: شيء من الطفولة، منافي الروح، ص91.
(2) قصيدة: دنيا، رباعيات، ص98 .
(3) قصيدة: رحيل،المصدر نفسه، ص16.

وفي سياق آخر عمد صاحب الرباعيات إلى إلصاق صيغ أسماء الفاعل ببعضها البعض، واصفا ماضيه الجميل الذي رحل عنه، وهذا في قوله:

وأقمت في جفن الزمان هنيهة لأعيد رسم الراحل المتوقد[1]

فالراحل دلت على الذهاب والمضي، بينما **المتوقد** فتدلت على الثبوت، ثبات نور الماضي الذي ترك من ورائه ضوءا لامعا يضيء ثناه عبر الأيام والسنين.

4 ـ اسم المفعول:

بعد التعريج عن اسم الفاعل، سنحاول دراسة صيغة صرفية من المشتقات التي كثر استعمالها في مدونتنا المدروسة، ألا وهي اسم المفعول وهو " اسم مشتق للدلالة على من وقع عليه الحدث، مع التجدد والحدوث في معناه"[2]، وهو كذلك صفة مشتقة تدل على معنى حادث، وعلى مفعوله، كمفتوح ومرسل ومسترجع"[3].

و يمكن القول أن اسم المفعول من المشتقات التي تؤخذ من غيرها، والدالة على صفة من وقع عليه الحدث أو الفعل، فهو من حيث الدلالة كاسم الفاعل في التجدد والحدوث، فاختلافهما واضح من حيث البناء **الوزن**، وكذلك اسم الفاعل يدل على صفة من قام بالفعل، غير أن اسم المفعول دال على صفة من وقع عليه الفعل.

ولا يسعنا أن ندخل في الخلافات الصرفية، حول الاشتقاق الحاصل بين الصرفيين، أو كيفية صياغة اسم المفعول، لأن عملنا تطبيقي من الدرجة الأولى،

---

[1] قصيدة: رحيل، منافي الروح، ص16.
[2] عبد الهادي الفضلي، مختصر علم الصرف، ص60.
[3] النادري، نحو اللغة العربية، ص11.

يهتم بإبراز مختلف الدلالات المبثوثة في شعر **عز الدين ميهوبي**، والتي تؤثر في المعاني والصور.

ومن ذلك ما جاء في قصيدة **الوطن** في قوله:

سفائن الزمن البحري أذكرها وأذكر الغضب المحموم كالحرد[1]

جاءت لفظة **محموم** جاءت واصفة للغضب الذي يحمله الشاعر على زمن الحقد والدماء، الذي عصف بالبلاد، فألهب كل شيء، وأحرق الأخضر واليابس، فالمحموم ما اشتد لهيبه و حره، فجاءت صفة دالة على شدة الغضب الذي حمله الزمن اليائس وقسوته وصلابته، فجسد الشاعر من خلال هذه الصيغة الصرفية، دلالة قوية في السياق تجلت في رسم صورة الغضب بألسنة ملتهبة. وهذا ما يعكس الحرارة التي تمتد ألسنتها الحارقة من الزمن البعيد، المخزون في ذاكرة الشاعر التي لم تزل تذكر وتتألم وتحترق وتحاصره بألسنتها الملتهبة، فبقيت وشما خالدا في ذاكرة شاعر مرهف وحزين.

وفي سياق آخر يصف شاعرنا أوجاع الوطن، وآهاته على شفاه بريئة وصافية القلب والسريرة، كما نجد هذا في قوله:

وطن يفتش بين أوردة المواجع

عن بقية اسمه <u>المنقوش</u> في شفة الصغار[2]

فقد صور الشاعر الوطن تائها، يبحث عن اسمه بين أوردة المواجع والآلام، فوجده منقوشا على شفاه الصغار، فاسم المفعول هنا يحمل دلالة البروز والرسوخ، فالشيء إذا نُقش لا يزول ولا يمحى مهما تعاقبت عليه الأيام والسنون، فهذه

[1] قصيدة: الوطن، في البدء كان أوراسي، ص32.
[2] قصيدة: وطن تائه، المصدر نفسه، ص48.

الصورة التي انبثقت من الوزن الصرفي لاسم المفعول، أرادها الشاعر أن تجسد معنى البقاء والرسوخ للوطن الذي مهما تاه وتألم سيبقى في كنف الطهر والبراءة والنقاء .

ومما وجدنا أيضا من صيغ اسم المفعول ما ورد في قوله:

رحلت في جرحك المفتوح ملتحفا شوك الحقيقة لكن عدت خذلانا[1]

فهنا دلت صيغة **اسم المفعول** على الاستمرار والتجدد، استمرار الألم والمرض والأنين، ذلك أن الجرح إن بقي مفتوحا ولم يلتئم بقيت حالة صاحبه على ما هي عليه، فهذه الصورة تعكس تعطش الشاعر للشفاء وطول مرضه، وشدة الألم الذي ينتابه جراء استمرار هذه الحالة وامتدادها.

ويعبر **عز الدين ميهوبي** عن حالة نفسية قاسية تترجم معاناته الواسعة التي بلغت حد النزيف، فكانت دماؤه وادا يسيل بين الحروف والكلمات، مستعملا صيغة "اسم المفعول" في قوله:

يدي حروف موشاة بأوردة تضخ من دمي المذبوح وديانا[2]

وفي مناسبة أخرى يستعمل **ميهوبي** صيغة **اسم المفعول** للدلالة على الانتظار، انتظار الأمل والحياة، وهذا ما في قوله:

لن يبلغ السؤدد المنشود منهزم يرى المعارف نبع غير منهزم[3]

فالإنسان لا يطمح للسيادة، إلا إذا قهرته العبودية، والسيادة غاية، ووسائلها متعددة، فجاء الشاعر بصيغة اسم الفاعل للدلالة على الرغبة والأمل والطموح.

---

(1) قصيدة: مدخل، منافي الروح،ص 162

(2) قصيدة: مدخل، المصدر نفسه، ص167.

(3) قصيدة: شعر لهذا الجيل، المصدر نفسه،ص 132.

كما يعمد الشاعر للإكثار من صيغ **اسم المفعول** وهذا لما يجده في هذا الوزن من تناغم إيقاعي ودلالة قوية في التعبير، فهذا الوزن الصرفي هو بمثابة المتنفس الشعري والنفسي عنده، كما جاء في هذا المقطع:

وأنت النافخ في مزمار

يمتد من الشفة المكسورة ليلا

أنت التابع والمتبوع

وأنا بقية طيري المذبوح[1]

فتوالي صيغ **اسم المفعول المكسورة، المتبوع، المذبوح** دلَّ على حالة شعورية موحدة تعاقبت وترجمت الخوف والحزن، فالمكسور تشوهت صورته، وفقد طبيعته فجاءت دالة على الحزن، أما المتبوع، فدلت على الخوف، فهو ملاحق من التابع الذي يسعى لإدراكه والإمساك به، بينما المذبوح فبدلت على القهر والانهزام والسكون والفناء، فنرى من خلال هذا أن هذه الصيغ الصرفية ما هي إلا حالات شعورية تصور موقف نفسي يترجم الأحاسيس والعواطف التي تنتاب الشاعر، فتشكل نصا شعريا ذا دلالة قوية وكثيفة في السياق من الناحية النفسية والتأثيرية.

ويعمد كذلك لنفس البناء في هذا المقطع، الذي يقول فيه:

واقف كالظل مصلوب الشفاه شدني الصخـــــر للبدء البعيـــد

جئت محمولا كأن القلب تاه وارتوى من خمرة الجفن الحصيد

جئت كالقادم موشوم الجباه وعلى كفيه مـــــا ضخ الـــوريد[2]

---

[1] قصيدة: قراءة ثانية للسفر، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص66.

[2] قصيدة: كان الصخر وكنت، في البدء كان أوراسي، ص11.

فصيغ اسم المفعول تواترت في هذا المقطع مشكلة إيقاعا متجانسا نتج عن وحدة الوزن الصرفي، وكلها تعبر عن الحالة النفسية للذات الشاعرة، التي تغذي وتتغذى من التجربة الشعرية، فتشكل صورة موازية للشاعر، يكون النص من خلالها ظلا للشاعر في لحمة شعرية تجمع بين المعاناة والإبداع.

ب : بنية الضمائر:

تتعدد الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء النص الشعري، ورفع عماده وقوامه، ومن بينها الوسائل اللغوية. فلها القدرة على رسم الصورة وحمل المعنى عبر قناة تمتد من وحي الشاعر إلى محيطه الخارجي، فهو على وعي تام بالعلاقات اللغوية والسياقية، فهو الذي "يتحكم بالدلالات المفردة ويوجهها نحو أداء الدلالة الكلية للعبارة، لتؤدي وظيفتها في الخطاب الذي انتظمت في سياقه"[1]. ومن هذه الوسائل **الضمائر** التي تلعب دورا مهما في تحقيق الانسجام النصي، والترابط بين أجزائه وأضلاعه" وقد تميز شعر **عز الدين ميهوبي** بمجموعة من الخصائص الأسلوبية المميزة في الصياغة والتركيب في استعماله للضمائر في القصيدة الشعرية"[2]، وهذا بطبيعة الحال يخدم النص، إذ أن استعمال الضمائر يكون وفق آلية تركيبية محددة يكشفها السياق العام للنص، ومن ذلك تتلاحم العناصر اللغوية مع المعنى الدلالي لتحقيق الشعرية، ويمكننا إجمال هذه الخصائص في غلبة ضمير المتكلم **أنا** والمخاطب **أنت** في نصوص **عز الدين ميهوبي**، وكذا ترادف الضمائر في القصيدة الشعرية، والتفافها في المقطع الواحد.

---

[1] مسلم حسب حسين، الشعرية العربية، ص210.

[2] مقابلة مع الناقد علي ملاحي بالجامعة المركزية، بتاريخ 2ديسمبر، 2014، على الساعة 12.

- **ضمير المفرد المتكلم:**

قبل الولوج إلى دلالات وإيحاءات هذا الضمير في السياق، علينا الوقوف عند تركيبته ودلالته خارج السياق. فقد قام **عبد القادر الغزالي** بتحليل هذا الضمير وتفكيكه فوجد أن " ألف المد الذي ينتهي بها الضمير **أنـ(أ)** يترافق نطقها مع رفع الرأس المصاحب لحس الشموخ، الذي يملأ وجدان الإنسان العربي الأول الذي أنتج اللغة ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر، الذي ينتهي ضميره المخاطب بالتاء المكتومة التي لابد من تحريكها، ليظهر صوتها فاستتبعت بالفتحة التي تساوي نصف ألف في **أنـت** مما يعني إبقاء الآخر في حالة أدنى من حالة **الأنا**[1]، ويضيف قائلا " فالأنا الذي يستعمل اللغة التي أنتجها يستكثر على الآخر **الأنـت** مدا صوتيا كاملا فيجود عليه بمجرد فتحه أو بنصف صوت الألف، وربما ربعها فيبلغ الاستعلاء أضعافه عند مخاطبة الأخرى، التي تتضاعف آخريتها لأنها آخر ومن جنس آخر، فينتهي ضميرها أنت بتاء مكتومة"[2]. ويفهم من قول **عبد القادر الغزالي** أن هذا الضمير يحمل في طياته معاني الاستعلاء والرفعة، وقد ورث هذه المعاني من الخصائص التركيبية والصوتية المشكلة له. وسنتتبع السمات الدلالية لضمير المتكلم **أنا** في بعض النماذج الشعرية، ومنها قوله:

أتنفس من رئة الكلام

وتخنقني هدأة الصمت

أقتات مني

ومني يكون الفتات

---

[1] عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، المغرب: دار الثقافة مؤسسة النشر والتوزيع، ط1، 2004،ص159.

[2] المرجع نفسه ،ص159.

أنا طائر من ألق

ولي بينكم وطن من ورق

شارع من نزيف المسافات

يأخذني لحدود الغسق

أنا طائر المتعبين بأحلامهم

ليس لي أجنحة

وطني ساحات للجنازات والأضرحة

أنا طائر أتعبته النجوم فمات.

أتنفس من رئة الصمت والكلمات

فتلبسني المقبرة

وتحرق أشرعتي المجمرة

هل أنا وردة من رحيق المساء

أم الوردة انكسرت في نهايات صمتي

ولم تحترق؟[1]

يتحرك الخطاب في هذا المقطع وفق آلية محددة يحركها ضمير المتكلم **أنا** وجاء مستترا في الجمل الفعلية **أتنفس، أقتات، أتنفس** وظاهرا في الجمل الاسمية **أنا طائر من ألق، أنا طائر المتعبين بأحلامهم، أنا طائر أتعبته النجوم**

[1] قصيدة: عولمة الحب عولمة النار، عولمة الحب عولمة النار، ص41،42.

فمات، أنـا وردة من رحيق المساء و كذا ياء المتكلم في الحروف **منـي، منـي، لـي** وياء الملكية في الأسماء **وطنـي، أشـرعتي، صـمتي** فنرى أن الشاعر استجمع مجموعة من الوسائل اللغوية، والتي تشترك في خاصية واحدة هي الالتفاف حول الذات، فكأنه رمى بحباله في النص معبرا عن ذاته، ومحاصرا نصه من كل جانب فضمير المتكلم **أنـا** عائد عليه، وياء المتكلم وياء الملكية كذلك، ومنه يتبين أن الشاعر **عز الدين ميهوبي** يتموقع داخل النص، بما أوتي من قدرة بلاغية وطاقة إبداعية ما استطاع لذلك سبيلا " فهو يسعى في هذا السياق لتشكيل الأنا المنكسرة لينقل صورة المعاناة الداخلية، والأحاسيس الدفينة في ذاته **المتوجعة أنا طائر من ألق، أنا طائر المتعبين، أنا طائر أتعبته النجوم** وبالعودة لتراكيب النص، نجد أن كل نص يتكون قَطعا من جمل فعلية، وجمل اسمية وأسماء وحروف، **فعز الدين ميهوبي** فجر كل هذه الخلايا النصية لكشف الذات الشاعر المسيطرة على النص لتتشطر جميعا مكونة **الأنـا** الشاعر ليغدو النص شعاعا يصور الأبعاد النفسية للشاعر، وبذلك تحقق شعرية النص بالتحامه مع الذات الشاعرة، فالشاعر الحقيقي والجدير بهذا الاسم كما يقول **شارل بودلير** "يجب أن يكون لديه ما هو جوهري في ذات نفسه، وبفضله يكون هو نفسه وليس إنسانا آخر"[1] .

ونجد هذا البناء الأسلوبي في معظم قصائده الشعرية، **فعز الدين ميهوبي** لا يوظف ضمير المتكلم **أنـا** إلا ووظف معه ياء المتكلم وياء الملكية، لأنه يسعى دائما لتفجير خلايا النص معبرا عن ذاته وأحوالها، إذ يقول كذلك في هذا المقطع:

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 135.

لست وحدي

افتحوا صدري وقولوا مثلما قال علي بابا لسمسم

افتح الباب سأفتح

وطني المعقود بالجنة يذبح

ربما أخطأت حين اخترت للشمس مدارا في عيوني

ربما أخطأت حين اخترت للأرض طيورا وفراشات

وظل الزيزفون

ربما أخطأت حين اخترت للأحرف نبضا من جفوني

ربما أخطأت لكن

هل رأيتم وطنا يكبر دوني؟

ربما أخطأني الموت فجئت

لست وحدي

أنا ما أذنبت في حق جنوني

وأنا ما قلت يوما .."ودعوا الطوفان بعدي"

لست وحدي

أنا ما كنت نبيا

يطلع الوحي بكفيه جراحا مثخنة

لا ولا كنت كما قالوا لكل الأزمنة

أنا لا أملك غيري

ربما أخطأني الموت سنة

ربما نصف سنة

أنا ما أذنبت لكن

ربما يغفر لي صمتي[1].

يكشف الشاعر من حضور الذات في هذا المقطع، باستعماله لضمير المتكلم **أنا** وتاء المتكلم وياء الملكية وياء المتكلم، وهذا خدمة لرسم أبعاد الذات في مختلف تراكيب القصيدة، فالشاعر يسعى هنا لترتيب فوضى الحقائق وفوضى الاختيار، فهو بين الوعي واللاوعي يقبل أشياء ويرفض أخرى، لذلك يرى محمد بنيس* " أن ذات الشاعر ليست عاقلة وواعية دوما إنها اللاوعي المندفع بالوعي، الجنون الذي يسالمه العقل الفوضى التي ينظمها الانضباط"[2].

وبالعودة لنسق ضمير المتكلم **أنا** في هذا المقطع نجد أن هناك وجود متباين لهذا الضمير بين البروز والاستتار، ونلاحظ أن بروز الضمير جاء في الجمل الاسمية المقترنة بالنفي **أنا ما أذنبت، أنا ما قلت، أنا ما كنت، أنا لا أملك غيري** فاتخذ **ميهوبي** بتوظيفه لهذا السياق موقف الدفاع عن الذات، من أجل كشف الذات، ليتولد الإحساس الجارف المختزل في الصراع، صراع الشاعر مع العالم، و صراع الشاعر مع الذات. تلك الذات التي لا يعرفها إلا الشاعر فيجهد نفسه في نقلها

---

[1] قصيدة: اللعنة والغفران، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص94،95.

* شاعر وناقد مغربي، ولد سنة 1948 في مدينة فاس، وأحد أهم شعراء الحداثة في العالم العربي، من أعماله: الحداثة المعطوبة، حداثة السؤال، ومن أشهر دواوينه: شطحات لمنتصف النهار، العبور إلى ضفاف زرقاء، كلام الجسد.
(https://ar.wikipedia.org/wiki) بتاريخ 12-8-2014، على الساعة12

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، المغرب: المركز العربي، ط1، 1985، ص38 .

للآخر، وتلك حقيقة الشعر كما يرى **صلاح عبد الصبور** " فالشاعر ليس مجرد شخص يعيش كالآخرين، ويرى العالم مثلهم، ويلتقي مثيرات الحياة كما يلتقونها، ومن حين إلى حين ينزوي فيصوغ بطريقة آلية نصا يسميه قصيدة، فهو لا يأتي بالشعر من عالم آخر، إن لديه عالما واحدا يعيش فيه، يولد فيه ويموت فيه، وهو حين يكتب قصيدة فإنه يكتبها كجزء من سلوكه اليومي"[1]. هكذا نرى أن **ميهوبي** حمّل مسؤولية حمل الذات لهذا الضمير، فكان أداة أسلوبية يطل بها على العالم، ويراه غيره من خلالها.

وقياسا على هذا التركيب اللغوي وما نتج عنه من دلالة نجد أن الشاعر يفصل ضمير المتكلم عن الذات في بعض القصائد كقوله في هذا المقطع:

أنا المنتمي لي

أنا المحتمي بي

أنا المستحيل الذي لا يختفي

في وعود الغمام

وفي شهوة الأغنيات

التي يتعطل فيها الكلام

أنا..

والنهاية ليست كما يشتهي الشعراء

أنا نبتة في العراء

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص139.

أنا ما تبقى من الحلم في سفن الموت

أو ما تبقى من الغرباء

كأن الشوارع تبحث

عن أنبياء المطر

فتلمحهم في بقايا قمر

لك الجنة المشتهاة

وللآثمين الدمار

أنا المنتمي

المحتمي

المرتمي في عيون الكلام

إذا لم أنم في القصيد

أفتش في لغتي عن معاجم

لا تكتفي بعبور الغمام[1].

تنشطر ذات الشاعر، وتنفصل عن كيانها لتغدو آخرا يراه ذاتا في ذاته **أنا المنتمي لي، أنا المحتمي بي، أنا المستحيل** فبهذا الاستحضار يحاول **عز الدين ميهوبي** نسج صورة بخيوط الأنا، يرتديها الآخر الذي يريده والذي هو جزء منه، فالانتماء يرخص القبول والاحتماء كذلك، أما المستحيل فهو انتهاء الذات وفناء

[1] قصيدة: جنة من الشعر، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص112،113 .

الشاعر **أنا المستحيل الذي لا يختفي**. كما أن هذا الضمير في المقطع يجسد سمة ترتبط بالفاعلية، بمعنى أن يكون هذا الضمير هو المحرك الأساسي للمعاني والدلالات بحيث يغدو خيطا تنتظم من خلاله الدلالات والتراكيب، لتولد شعرية القصيدة والتي تظهر في مدى استجابة النص لحجم الشاعر وما يحيط به.

إن اللغة تحمل الكلام والكلام يحمل المعنى، وليس كل إنسان قادر على إجبار اللغة حمل ما يريد، فمن استطاع ذلك ولانت له اللغة كان أكثر حظا من غيره في الإبداع والبيان والتبيين، وهنا تظهر شعرية النص " فالحضور البارز للذات في ضمير المتكلم **أنا** بوصفها ذاتا فاعلة منتجة للفعل ومهيمنة على الآخر، ظاهرة في الصيغة الشكلية لهذا الضمير المصاحب للحركة والحركة هي ماهية حضور الشخص بوصفه كائنا مؤثرا وفاعلا ومنفعلا بالمحيط "[1]. فالذات الفاعلة تعد بؤرة بين الذوات الأخرى، ليكون النص صورة تتحرك وفق إرادة المنتج كونه النواة الرئيسية في الخطاب.

- **ضمير المفرد المخاطب:**

يشكل ضمير المخاطب المذكر حضورا قويا وبارزا في قصائد **عز الدين ميهوبي**، فمثل هذا الحضور يشكل سمة أسلوبية مهيمنة، ساهمت بقسط وافر في صناعة شعرية النص نظرا لبنائها التركيبي، وثرائها الدلالي. إن القارئ لقصائد **ميهوبي** يدرك من الوهلة الأولى تفرده في استعمال الضمائر بتقنية خاصة تلفت النظر، ومن ثمة لا بد لنا من إناخة المطايا ،والتوقف عند هذه الوسيلة اللغوية ومقصدها الدلالي والأسلوبي، فلا غر أن الشعر رسالة موجهة من منتج نحو متلقي، والنص الشعري يبحث عن صاحبه ليكشف أسرار منتجه، فهذه الحلقة تدور حتما في

[1] عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص25.

دائرة خطابية محكمة ينسج الشاعر خيوطها بإحكام، فهو على وعي تام بمحيطه الخارجي، وهذا ما يحدد المسار الذي تسلكه الدفقة الشعرية، والمرسى الذي تتوقف عنده.

إن أولى السمات التي نلحظها في استعمال الشاعر **عز الدين ميهوبي** لضمير المخاطب **أنت** هو التكرار فكثيرا ما يعمد إلى تكراره في مطلع الجملة، تكرارا مكثفا، فللفظ معنى ولموقعه معنى ، لذلك يرى **الجرجاني** أن " الألفاظ أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها"[1]. ويظهر هذا في قوله مثلا:

فيا صاحبي كيف يحيا الوطن

إذا لم تمت مثل الأحبة يا صاحبي

كيف يكبر هذا الوطن

فأنت التراب

وأنت الشموخ

وأنت العذاب

وأنت الجزاء

وأنت العقاب

وأنت الحضور

وأنت الغياب

[1] لخضر بن السايح، سيميائية الضمير "أنا" في الدلالات وبناء التأويل، ص135.

وأنت انتصار الحقيقة

في زمن الاغتراب

وأنت الوطن لا تيأس[1]

يتوالى ضمير المفرد المخاطب **أنتَ** في المقطع، فالشاعر يخاطب صاحبه بغرض التبيين والإيضاح، فهو يكشف له عن معاني عديدة تتعلق بالوطن تارة، وبالحياة تارة أخرى، كما يكشف من خلال هذا على علاقة الإنسان بالوطن من منظور الشاعر المختزلة في الفناء والتضحية، من أجل الحرية والتراب، فالوطن عند **عز الدين ميهوبي** هو الإنسان الشامخ الذي يبحث عن الحقيقة، ويضحي من أجلها، وإن كان التركيب يكشف أن المخاطب في النص هو الإنسان **الصاحب**. إن الدلالة توحي أن الخطاب موجه للزمن، فالشاعر يعاتب الزمن ويسعى من خلال هذا العتاب لرسم صورة سوداء قاتمة عن زمن المحنة، ذلك الزمن الذي اغتصب التراب والشموخ والأرواح كما اغتصب الوطن وأفنى الحياة، فالضمير **أنت** في شعر **ميهوبي** مُحمّل بمتاعب الزمن وآلامه وآهاته، فقد وجد الشاعر في تركيبته اللغوية متنفسا شعريا يخرج الزفرة من حنايا الشاعر، فضمير المخاطب **أنت** مختوم بتاء وهي من حروف الهمس، ليجعل المخاطب ضعيفا وهشا أمامه بشموخه وعلوه: امتداد الألف في ضمير المتكلم **أنا** ما يوحي بالصمود والرفعة أمام الآخر المختزل في زمن الضعف زمن الانكسار والألم.

كما نجد نفس البناء والدلالة في قوله:

[1] قصيدة: شمعة لوطني، اللعنة والغفران ص72، 73.

تكلم لسانك أنت وأنت الحقيقة

من قال هذا

أنا قارئ الكف عند الصباح

وأنت؟

وأنت قارئ الكف عند المساء

وأنت؟

متى جاء ليلك تعرف الحقيقة[1]

تتوالى حركة الضمير في المقطع عموديا باتجاه التماهي مع المخاطب فيتحول المخاطب إلى ذات فاعلة ستقوم بالحدث **متى جاء ليلك تعرف الحقيقة؟** إن الزمن هو المعادل الصانع للأحداث كما هو بؤرة التغيير، ولكن **عز الدين ميهوبي** لم يصرح بهذا إلا رمزا تحت حجاب ظرف الزمن **الصباح، المساء، الليل** وبالنظر لبنية ومسار هذه الظروف نجدها تسير وفق مسار زمني مرتب **الصباح ثم المساء ثم الليل** ما يوحي بالتغير الذي لحق المخاطب **أنت** بفعل الزمن فكان هذا التغير يسير وفق مسار تدريجي من النور نحو الظلام، فالصورة التي يريد الشاعر رسمها تتجسد في تغير الحال عبر قناة الزمن المتقلب، فحمل الأوجاع والآهات والأنين، ولكي يحكم الشاعر قبضته على أطراف الصورة عمد لتجميع صور المخاطب في أشكال عدة **أنت الحقيقة، أنت لسانك، أنت قارئ الكف عند الصباح، أنت قارئ الكف عند المساء** عبر تعدد أنساق الضمير ليشكل كل نسق قطعة من الزمن فيعيد تركيبها مجتمعة في صورة واحدة معتمدا على حرف العطف **الواو** ليربط

[1] قصيدة: حديث النخلة، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص55

أنساق المخاطب مع بعضها البعض، ليتسنى له حمل المعنى على متن زمن تجري فيه الحركة في دائرة خطابية محكمة، تقوم على العلاقات المترابطة والمتشابكة لتتشكل الدلالة والمقصد الشعري المتمثل في كشف الزمن وإظهار الحقيقة.

وغير بعيد عن هذا الأنموذج يطالعنا الشاعر بنفس البناء، والصياغة في وصفه لزمن الغبن القاتم في قوله:

أريد جريدة

لماذا؟

أفتش عن قبر أمي

وأنت؟

أفتش عن قبر عمي.

وأنت؟

أفتش عن جثة دون اسم

وأنت؟

أريد مساحة حب بحجم الوطن.

وأنت

أريد سكن

وأنت أفتش عن كلب سيدتي

ضاع أمس

وأنت؟

أمقبرة هذه أم جريدة؟[1]

يتحد ضمير المخاطب **أنت** مع الأفعال في هذا المقطع لرسم قطعة من زمن المحنة، ذلك الزمن الذي كان الدم فيه سيلا جارفا، ومدادا لكلمات الجرائد والصحف، فاعتمد **عز الدين ميهوبي** على عنصر الحوار لتحريك أطراف الخطاب، فبالنظر لطبيعة هذه الأفعال **أريد، أفتش** نجد الأول دالا على الرغبة، والثاني دالا على الكشف والبحث، فأخذت البنية التركيبية تتفاعل بمكوناتها اللغوية **الضمير+أداة الربط** والوسائل الأسلوبية **الحوار+الاستفهام** لرسم صورة الضياع ومتاهة المحنة، في وطن يفتش فيه الإنسان عن الحقيقة تحت ركام الجثث، فلا يجد سوى الموت يحاصره من كل جانب، حتى أضحت الجرائد مقابر جماعية تصور القتلى وتذكر أسماءهم وتؤبنهم.

يصور **عز الدين ميهوبي** في هذه المقطوعة الشعرية تقلبات ضمير المخاطب **أنت** في القصيدة فيصطبغ النص بحلة إيحائية معقدة ذلك أن " العمل الأدبي تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات"[2].

ومن نماذج توظيف **عز الدين ميهوبي** لهذا الضمير نورد قوله:

من أنت؟

والأسماء تكبر في المحاجر

والتراب

---

[1] قصيدة: جريدة، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص265.

[2] أوستن وارين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، تر: محمد صبحي، سوريا: المجلس الأعلى لرعاية الفنون الآداب، 1972، ص29.

هذا الشهيد عرفته

وعرفت عاصمة السحاب

سافرت نحو نهاية السنوات

أسأل عنك

من؟

كل المدائن أنت.

والأطيار أنت

وآخر الشهداء يختزن الجواب

النار والدم والتراب

قصيدتي

أوراس يقرأ

آخر الكلمات[1]

يخاطب **الشاعر** جبل **الأوراس** الأشم، يحاوره ويسائله عن معارك نشبت، وأرواح أزهقت، وقصائد كتبت، وانمحت كلماتها أمام هذه الصخرة المباركة التي غيرت مسار الزمن وواقع الوطن، يوم تأذن الله بالنصر من فوق السماوات السبع على هذه القطعة الطيبة من أرض الجزائر. إن عملية التخاطب في هذا النص تضعنا أمام طرفين ومعطيين، فالطرفين هما **الشاعر والأوراس** أما المعطيين

[1] قصيدة: آخر الكلمات، في البدء كان أوراسي، ص19.

فيتمثلان في المكان **جبل الأوراس** والزمن **زمن الثورة المجيد** وكلاهما خاطبهما الشاعر باستعمال ضمير المخاطب **أنت** ويظهر اختلاف هذا النموذج عن سابقيه من حيث البناء، في غياب عنصر الحوار، فالشاعر يسأل ويجيب، أما الجبل فكان صامتا أصما لأنه لم ينطق بشيء غير الثورة، لذلك مال انحرف الشاعر بدلالة المعنى صوب الزمن **سافرت نحو نهاية السنوات** لأن ما صنعه **الأوراس** ستذكره الأجيال ما دامت السماوات والأرض **أوراس يقرأ آخر الكلمات** ومن هذا وذاك يظهر الشاعر عقليته في ترويض النص من خلال استعمال الضمير استعمالا دلاليا عميقا يخاطب به الزمن، فيغدو محركا أساسيا في توجيه المعنى والدلالة وفق رؤية الشاعر وفلسفته الذاتية.

- **التفاف الضمائر:**

إن الشاعر المتميز هو من يخترق مجرة اللغة، ليسبح بكلماته ومعانية في مجرات عدة، فيتكسر مدار الدلالة ليتشكل من جديد مولدا حلة شعرية جديدة متفردة في البناء والأسلوب، فالحروف المشكلة للكلمات معروفة والألفاظ مألوفة لكن يبقى التركيب هو سيد المعنى وروح الدلالة، ومنه يتخذ الأدب طابع التجديد والزئبقية من عصر إلى آخر ومن شاعر إلى آخر.

إن التحول من ضمير إلى آخر هو في الحقيقة تحول من صورة إلى أخرى وهذا التحول مرتبط بوثاق أسلوبي متين، يجري في النص مجرى الدلالة الكلية لينجم عن ذلك شكلا لصورة كبرى، اجتمعت الصور الجزئية عل خلقها وبنائها " فالضمير خط فاعل تشد إليه الدلالات وحركة نامية في النص، بالرغم من وجود ضمائر أخرى في إطار جزئية الفعل والانفعال أو الصراع الموجود في النص

الشـعري، أمـا السـمة الثانيـة فهـي تـرتبط بالتمـدد التركيبـي الـذي يعلـن عـن تواجـده واستمراره حتى لو قطع التمدد بخروج جزئي"[1] .

وفـي إطـار هذه الفاعليـة بين الضـمائر الملتفـة مـع بعضـها البعض ينـتج النص ضـميرا تجتمـع كـل الضـمائر وتتحـد مـن أجـل اظهـاره فـي الصـورة التـي يريـد الشـاعر تقـديمها، وهـذا الضـمير يمكـن ادراكـه فـي النـص عـن طريـق تقصـي حركـة الدلالـة، فهـي الوحيـدة القـادرة علـى كشـف هويـة الضـمير المسـتتر خلـف مجموعـة مـن الضمائر.

إن الشاعر يسعى للتأثير في المتلقي وهذا لا يتم حتما إلا بمجموعة من الكلمـات تأخـذ شـكلا محـددا فـي ترتيبهـا، وفـي إطـار هـذا التوجـه يقـول **بـاختين** " لا يسـتطيع الشـاعر أن ينقـل عاطفتـه، ولكـن يسـتطيع فقـط أن يرتـب كلمـات بشـكل محسوب لكـي يخلـق تـأثيرا فـي القـارئ، فالقصـيدة أداة اتصـال وليسـت أداة نقـل، فهـي تنتج ما يقدمه شكلها"[2]، وقد وجد الشاعر **عز الدين ميهوبي** في حشد الضمائر في القصيدة الشعرية الواحدة متنفسا شعوريا يخرج من خلاله الدفقة الشعرية في مجاري عدة، تصنعها الضمائر المتعددة، فقد لجأ لمثل هذا البناء في العديد من القصائد، حتـى عـد سـمة أسـلوبية مهيمنـة سـاهمت فـي صـناعة شـعرية الـنص، ورفـع عمـاد القصيدة، ومن نماذج ذلك نورد قوله:

من طينة الخلد خضنا ألف ملحمة الوجد والمجد في ساحاتها اختلطا

إن الجزائر أنتم هم وهن وهمـــــا أنا وأنت ألسنـــا أمة البســـطا

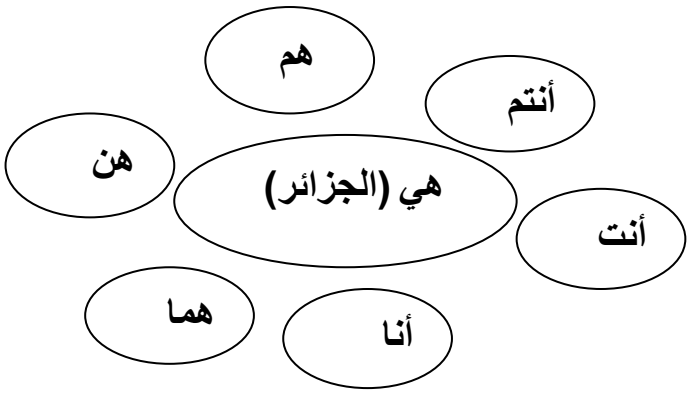
إن الجزائر من دمي ومن دمـــكم وألـــف ألف شهيد باسم سقـطا

---

[1] عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، لبنان: الدار العربية للعلوم، ط1، 2009، ص86.
[2] فاضل تامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، العراق: وزارة الإعلام، 1975، ص437.

الشعب قال فهل من بعد قولتـــه قول يقال وهل ما قال كان خطـا[1]

يطالعنا الشاعر في هذا المقطع بروح وطنية صادقة، يمجد تاريخ الجزائر والوطن، فقد استعمل في هذا المقطع ستة ضمائر هي **أنتم،هم، هن، هما، أنا، أنت** من أجل رسم صورة معبرة عن الوحدة والتوافق والانسجام، فقد جعل الشاعر هذه الضمائر تُحتوى في وعاء واحد يحضنها هو الجزائر، لذلك عمد لحشد ضمائر متتالية في البيت. وباستقراء الدلالة الكلية للنص يتضح أن الضمير الذي التفت حوله الضمائر الموظفة في النص هو: ضمير المفرد المؤنث الغائب **هـي** يعود على الجزائر فكان الالتفاف كالشكل التالي:



إن المقصد الدلالي من هذا الأسلوب، يتمثل في تجسيد الروح الوطنية، تلك الروح التي لا تقصي أحدا، بل تجمع كل أطراف الجزائر من أجل الجزائر، فهي قطعة من قلب الشاعر، رسمها بلغة مطرزة بتوهيمات الخيال الجامح، فتبوأت شكلا أسطوريا مثيرا في تجربته الشعرية، فهي نواة الفضاء الشعري الذي تسبح فيه الكلمات والأحاسيس والمشاعر في فضاء هيأ له نصوصا شعرية مرصعة بنزعة وطنية قوية، فاستغل ميهوبي كل الطاقات الكامنة في اللغة، ليبعث الجزائر من جديد من منظور جمعوي لم يبق ولم يذر، فحشد الضمائر في المقطع الشعري، ما

[1] قصيدة: في حب الجزائر، منافي الروح ص11.

يوحي برغبته المتعطشة لجمع أجزاء الجزائر ولِمِ شملها حتى تُبعث من جديد فكانت القصيدة هي أرض المحشر التي أتاحت له الجمع، أما البعث فكان من حنايا شاعر أوراسي ذو نزعة وطنية هيمنت على نتاجه الشعري.

ويطالعنا الشاعر في مقطع آخر يصف من خلاله الوطن، منتهجا أسلوبا بنائيا محكم الدلالة والمعنى من خلال طريقة تركيبه للضمائر في النص الشعري، ونلمس هذا في قوله:

إذا كسروا كبرياء الشموس

وخانوا السماء

فإن لم تمت أنت

هو

أنا

هي

هم

هن

نحن جميعا

فيا صاحبي

كيف يحيا الوطن

إذا لم نمت مثل كل الأحبة

يا صاحبي

كيف يكبر هذا الوطن؟[1]

لقد أورد الشاعر في النص ستة ضمائر هي **أنت، هو، أنا، هي، هم،هن** وتكمن بلاغة التركيب في حذف الرابط اللغوي وهو **الواو** فقد قام الشاعر بهذا الأداء لتكسير الحواجز بين مكونات الوطن وشعبه، ليُبقي على حاجز واحد يجمع بينها هو الوطن، لأنه الوعاء الذي يحتوي الجميع بغض النظر عن الفوارق السياسية والعرقية والاجتماعية التي هتكت المجتمعات، وفرقت الجماعات والدول.

تظهر شعرية **عز الدين ميهوبي** في ذلك التوافق بين التركيب الأسلوبي والرؤية الذاتية للأشياء والمعتقدات، فهو يبني النص فوق قاعدة فلسفية متفردة نابعة أساسا من ضمير وطني حي مُفعَم بالغيرة على وطنه وشعبه. إن موضوع الوطن شغل حيزا كبيرا في إبداعاته الشعرية ،فقد لاحظ أحد النقاد أنه " لا توجد قصيدة واحدة في دواوين **عز الدين ميهوبي** تخلو من الألفاظ التالية **الوطن، الدم، الشهيد، الأرض الشجر، النجم**، ولفظة الوطن بحروفها تمثل موضوعا صلدا في تجربة **عز الدين ميهوبي**"[2]. أما الضمير الذي تلتف حوله الضمائر الستة الموظفة في المقطع هو الضمير **هو** العائد على الوطن بصفته الحوض الذي يسبح فيه الشعب، ويتغذى منه ويحيا فيه ومن أجله.

ومن خلال هذه المسحة الأسلوبية للضمائر الموظفة في شعر **عز الدين ميهوبي** يتضح أن الشاعر استعملها استعمالا خاصا لخدمة الدلالة والمعنى فتموجات الضمائر في القصيدة تسير وفق فلسفة لغوية محددة خاضعة لاختياره الواعي ورؤيته الفنية المهيمنة في جل قصائده الشعرية، **إن عز الدين ميهوبي** واحد

---

[1] قصيدة: شمعة لوطني، اللعنة والغفران، ص73.

[2] يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص13.

من الشعراء الذين يجعلون الآليات اللغوية وسيلة دلالية تعبر عن ذاتها في حد ذاتها، كما تعبر عن نفس شاعرنا وما يرى في الوجود.

إن الضمائر ما هي إلا وسائل لغوية وأدوات أسلوبية، أما عند شاعرنا فهي أوعية كبرى وشرايين ينتقل عبرها المعنى ليسقي أجزاء النص جميعا فتبنى النص كما يريد، فهو المهندس والمصمم للقصيدة وهو الذي يبني ويهدم كيفما يشاء، فإذا بلغ البناء تمامه نضج النص، والتفت الوسائل اللغوية والوشائج الدلالية ببعضها البعض، لتصنع شعرية النص وفق أسلوب فني فردي.

ثانيا: البنية التركيبية:

تعد البنية التركيبية من أهم العناصر التي تساهم في تفسير وتحليل العمل الأدبي، ولذلك أهمية كبيرة، فبناء الجملة في القصيدة الشعرية يكشف لنا معانيها على وجهها الصحيح، وفي ذلك يقول **محمد حماسة عبد اللطيف** " إن الشعر فن لغوي قبل كل شيء وبعده أن كل شيء لن يكون على الصورة الصحيحة المفيدة، إلا إذا كان هذا الفهم قائما في أول أمره على فهم بنائه، وبناء الشعر لا يقوم إلا على بناء الجملة المسلوكة في وزنه وقوافيه أو موسيقاه"[1].

الجملة في الفكر اللغوي العربي القديم والحديث:

لقد كان اهتمامنا منصبا في هذا التوجه المنهجي على دراسة الجملة لأنها الوحدة اللغوية الرئيسة في عملية التواصل ، فلم يكن مفهوم الجملة ميدان بحث النحويين فقط، وإنما بحث علوم عدة، كل حسب تخصصه وموضوعه وغايته، ولكن في المحصلة يشار إلى وظيفتها وهي إيصال المعنى إلى المتلقي بشكل يحقق الغاية.

سنشير في هذا المقام إلى ما استنبطه النحاة العرب القدامى، وبعض اللسانيين المحدثين في تعريف الجملة، ونظامها ووظيفتها، وأقسامها ودلالاتها.

يرى بعض النحاة أن الجملة مرادفة للكلام، وشرطها الإفادة، فهذا **ابن جني** يرى أن الجملة قاعدة الحديث، وسماها الكلام الذي هو" لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحاة الجمل"[2].

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص418.

[2] ابن جني، الخصائص، تح عبد الحميد هنداوي، لبنان: دار الكتب العلمية، ج1،دط،دت، ص82

ويشير **ابن يعيش** (1159-1245م) إلى الكلام قائلا" الكلام عند النحويين ، عبارة عن لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، ويسمى جملة، وهو الذي يسميه النحاة الجمل"[1].

أما **ابن هشام** (1309 - 1360م) فقد فرق بين الكلام والجملة فهو يرى" أن الجملة عبارة عن الفعل وفاعله، كقام زيد، والمبتدأ والخبر كزيد قائم، وما كان بمنزلة أحدهما نحو: ضُرِب اللص و أقام الزيدان، و كان زيد قائما، وظننته قائما"[2].

وقد ذهب **ابن هشام** في سياق حديثه عن الجملة والكلام، إلى أن الجملة أعم من الكلام، إذ شرطه الإفادة بخلافها، موضحا ذلك في قوله" وسمعتهم يقولون جملة الشرط، وجواب الشرط، وكل ذلك ليس مفيدا فليس بكلام"[3].

فالجرجاني يرى أن الجملة، أشمل من الكلام، لأنها توضع فيما يفيد، وفيما لا تفيد، لكن الكلام يوضع في الإفادة فقط، فبالتالي لا يمكن حصر الجملة في تعريف واحد متفق عليه، فقد اختلف اللغويون والنحويون من قبلهم في تحديد مفهومها باختلاف وجهات نظرهم، وأيا كان الاختلاف، "فالجملة مجموعة العلاقات النحوية الرابطة بين أجزاء الكلام، ربطا وظيفيا"[4].

والجدير بالذكر هنا هو طبيعة الجملة ونظامها، ولفهم ذلك لابد أن نتعدى نطاق تركيب الجملة من مفردات وكلمات، إلى الغوص في قيمة هذه الجمل، من خلال دلالتها في التركيب، لأن النظر إلى اللفظ في الجملة، يجب أن يكون من خلال السياق العام الذي وردت فيه، لا من حيث اللفظة في حد ذاتها، وفي ذلك يقول **عبد القاهر الجرجاني**" وهل نجد أحدا يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر

---

[1] نبيل قواس، سجينات أبو فراس الحمداني،دراسة أسلوبية، ص89 .
[2] جمال الدين بن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، تح مازن المبارك، ومحمد على حمد الله، ص490.
[3] المرجع نفسه، ص 490.
[4] نبيل قواس، سجينات أبو فراس الحمداني،دراسة أسلوبية، ص90.

مكانها من النظم، وحسب ملاءمة معناها لمعنى جارتها، وفضل مؤنستها لإخوتها، وهل قالوا لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه قلقة ونابية ومستكرهة، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكين عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك، ومن جهة معناها، وبالقلق والتبوّ عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتالية في مؤداها[1]. ويضيف في خضم حديثه عن قضية النظم والتأليف" أن لا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها بعض"[2].

إن **الجرجاني** من خلال كلامه يؤكد أن تركيب الجملة ونظامها لابد أن يكون متينا وقويا، بحيث تؤدي كل كلمة دورها، ومعناها بحسب مقتضى الحال والسياق، وهذا راجع إلى أن الكلمة في اللغة العربية تؤدي دلالات كثيرة ومتنوعة، فالمبدع هو الذي يختار الكلمات المناسبة، ويضعها في المكان المناسب، وهو ما يتطلبه الشعر أكثر من النثر.

والجملة من حيث الأساليب تنقسم إلى قسمين، أساليب خبرية، وأساليب إنشائية، وهو ما يتطلب منا التركيز على العناصر الأسلوبية المهيمنة، لأن الأسلوب عند الكثير من الأسلوبيين تكثيف باستخدام صيغة نحوية بعينها، ولهذا الاعتبار مزاياه، فكل نمط من أساليب الجملة يعبر عن معنى ذا دلالة في السياق" فإذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القار، فإن الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك، فالأساليب الإنشائية الطلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء، أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها"[3].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص52،53 .
[2] المرجع نفسه، ص59.
[3] راشد بن حمد بن هاشم الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص214 .

أولا: الأساليب الخبرية:

الأسلوب الخبري هو الكلام الذي يحتمل الصدق أو الكذب " والصدق هو الخبر عن الشيء على ما هو به، أما الكذب فهو الخبر عن الشيء لا على ما هو، فالصدق أن يطابق الحكم الذي يتضمنه الكلام واقعا خارجه، والكذب أن لا يطابق الحكم واقعا خارجه"[1]. إن الشاعر لا يختار الأسلوب، الذي يريده، ولكن الدفقة الشعرية هي التي تختار المسار الذي تجري فيه وتسلكه، سواء أكان المسار إنشائيا أو خبريا، لذلك يرى الناقد **يوسف الخال** أن عملية الخلق الشعري تتحدد بتحديدين، الأول حدزد اللغة وضوابطها، والثاني أساليب التعبير الشعري، فالخروج عنها يؤدي إلى افراغ القصيدة وضعفها[2] .ويضيف الناقد **عبد الله العشي** في هذا السياق " إن من العوائق التي تحدث عنها الشعراء، عائق الشكل، بمعنى التجربة تبحث عن شكلها المناسب الذي تجسدت فيه، مثلما يبحث السيل المندفع عن المجرى الذي يحتويه"[3].

ومن الأساليب الشعرية المهيمنة في شعر **عز الدين ميهوبي** نذكر:

1ـ أسلوب التوكيد:

إن أسلوب التوكيد يعطي للقصيدة دفقا شعريا متوهجا، ويزيد الخطاب تأثيرا وبلاغة " والتوكيد في الجمل الشعرية لا يسعى للإصرار على صحة الخبر، بقدر ما يهدف إلى إبراز اللغة الشخصية لكل شاعر"[4]. وقد أخذ أسلوب التوكيد أنماطا عدة في شعر **عز الدين ميهوبي**، وهي:

---

[1] الأزهر زناد، دروس في البلاغة العربية، لبنان:المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط1، 1992، ص99،100.
[2] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص108.
[3] المرجع نفسه، ص109.
[4] قرفي سعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إليا أبو ماضي، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009،2010 30، ص141 .

أ- التوكيد بـ "إنَّ، أنَّ":

وهو الأسلوب الأكثر انتشارا من أنماط التوكيد في شعره، و**إن** و**أن** أحرف مشبهة بالفعل "إذ الأصل فيها التوكيد"[1]. وقد استعملهما الشاعر في مواطن عدة في قصائده، منها:

وإن جمرة في شفاهي خبت فإن جحيمك صداً أتى[2]

فالملاحظ أن الشاعر استعمل التوكيد ليعبر عن مدى حسرته وألمه، فالكلمات خبت، وبقيت في صدره تلهب الأحشاء بنارها، لتنقل المعاناة الداخلية للشاعر وتوصلها إلى القارئ، فقد لعبت أداة التوكيد في هذا السياق قناة ناقلة للمعنى ومترجمة للمشاعر والعواطف، التي حاصرت الشاعر وكبتت أناته وأوجاعه.

ويأتي الشاعر بمتتاليات كلامية، كلها تحمل معنى التوكيد، ليجعل من المعنى المقصود واقعا محتوما، وحقيقة مطلقة لا تقبل الجدال، فتتجلى فيها صفات الرفعة والعلو، وهذا كما في قوله:

وكنت تعلم أن الـــــــــروح نازفة وأن في الناس مفقـودا ومفتقـــدا

وأن في الناس من ظلت جوانحـــه تستعطف الله أن تلقى الأمان غدا

وأن في الناس من ضاق المكان به فاستوطن الدمع من مأساته بلدا[3]

إن شاعرنا في هذا المقطع يمدح الرئيس الجزائري **عبد العزيز بوتفليقة**، ناقلا بهذا حالة الشعب والوطن قبل مجيء هذا الرئيس. فهذا تصوير من أجل تأكيد حالة شعورية لازمت الجزائر في فترة من تاريخها تسمى بالعشرية السوداء،

---

(1) صالح فاضل السمرائي، معاني النحو، ص261.
(2) قصيدة: ضد الصمت، رباعيات، ص 42.
(3) قصيدة: فارس السلم، منافي الروح، ص17.

ليؤكد بهذا الأسلوب دور الرئيس في حفظ الوطن والشعب في كنف الأمان والرقي. إن تصوريه نابع من واقع حقيقي، يعبر عن البأس والحرمان، وهذا الواقع لم يدم طويلا بفضل الفتح المبين الذي أرسله الله إلى الجزائر متمثلا في الرئيس **عبد العزيز بوتفليقة.**

كما ينقل أحاسيسه المرهفة والملتهبة بالشوق والحنين لزمن ولى فاشتاق إلى عوتدته، حين يقول:

إني احترقت بثورة زمنا وها حجر بأضلاعي تفجر ملهمي[1]

ويجري أسلوب التوكيد في نصوص **عز الدين ميهوبي** مجرى الحكمة، ومن هذا قوله:

العلم يبعث من بعد الفنا أمما إن المعارف تبني دولة العجب

وهل ستبلغ للعلياء متكأ إن الجهالة مفتاح من الكذب

يا فتية الحق هذا العصر مكرمة إن الحضارة أجيال من التعب

أيحسب الناس أن الدين نافلة وقبض كف وقص الشعر والشنب

إن المساجد للأجيال مدرسة شرع الفصيلة فيها خص بالخصب[2]

إن **عز الدين ميهوبي** يقرر حقائق واقعة نابعة من تجربته الشخصية، ومن ثقافته الدينية، فهو في مقام الوعظ والإرشاد، لذا استعمل أداة التوكيد **إن** لإثبات هذه الحقائق، ونقلها للمتلقي، فهذا التكثيف الدلالي للتوكيد، يجعل المعنى حقيقيا ومركزا وراسخا في ذهن السامع.

---

[1] قصيدة: حجر لمجد الشمس، عولمة الحب عولمة النار، ص86.

[2] قصيدة: شعر لهذا الجيل، منافي الروح، ص134، 135.

2- (قد) التحقيقية:

تدخل على الفعل الماضي، وتفيد تحقق حصوله، والتوكيد بـ **قد** كثير في شعر **عز الدين ميهوبي**، فهو كثير ما يلجأ لهذا الأسلوب في التراكيب الشعرية، ولهذا الاختيار دلالة تظهر في سياق الخطاب الشعري، لتحقق الكيان الفني للقصيدة والمعنى المرجو منها، ومن ذلك قوله:

لقد أخلف الحزن وعدي

وما زلت أبحث عن وطني[1]

ففي هذا السياق ينقل الشاعر حالة شعورية يطبعها اليأس، وتخييم عليها الحسرة والكآبة، فتقرير الحقيقة هنا جاء عكس ما يقضيه الحال، فالحزن عندما يأتي يعد بمجي الفرح من بعده، لأن بعد العسر يسرا، لكن حزن الشاعر أخلف وعده، فأضله عن غايته ومبتغاه المتجسد في العثور على الوطن، وبهذا كان التوكيد يصور حالة لازمت الشاعر، وحالت بينه وبين مرغوبه، فأخذ المعنى بهذا بعدا دلاليا قويا تجسد في البعد النفسي للأنا الشاعرة، التي تبحث عن مفقود، وتنتظر عودته، فكان التوكيد بـ **قد** مترجما نفسيا، قبل أن يكون أداة تركيبية.

كما يعمد **عز الدين ميهوبي** لهذا التركيب الأسلوبي في قوله:

عمري قرون

ولم أبلغ الحلم بعد

وقد مر مليون عام[2]

---

[1] قصيدة: أولاً، اللعنة والغفران، ص8.

[2] قصيدة: رخامية، في البدء كان أوراسي، ص97 .

فهذا التوكيد ليس حقيقيا، جاء للدالة على سرعة الزمن المتعاقب على الشاعر، مع استقرار حالته النفسية، كما يجسد حالة اللاوعي المخيمة على الشاعر التي تجاوزت حدود الزمن وكسرت واقعيته، فجاء التوكيد في السياق توكيدا لشيئين: الأول: ثبوت الحالة النفسية والذهنية، فالواقع لم يصرح بالتجديد رغم مرور مليون سنة، أما الدلالة الثانية، فهو انقطاع حبل الأمل والرجاء. لذلك نرى أن الشاعر سكن واستكان أمام هذا الواقع المفروض، الذي مارسه الزمن، ومنطق الحياة المتأرجح بين البحث عن الغاية (بلوغ الحلم) وإدراكها. لذلك سارت لغة القصيدة وفق منطق الكتابة الشعرية، كما يقول **سامي مهدي** " إن الشعر عندي مزيج بين الرؤية والرؤيا، بمعنى الواقعية والعقلانية والحسية، والرؤيا بمعنى النظرة التجاوزية التي تدرك ما خلف الواقع... والذاكرة والحلم وكتابة القصيدة وقفات متواصلة من الوعي واللاوعي، وأعتقد أن هذا واقع كل كتابة شعرية جادة، تستحق هذه التسمية"[1]. **إن** شاعرنا أعطى الزمن حركة سريعة جدا بلغت مليون سنة، وهذا رغبة منه في تجاوز الواقع لإدراك الغاية وتحقيق الأمل المنشود، والمراد من هذه السرعة.

وينقل صاحب الرباعيات مشاعره الصادقة، وأحاسيسه المرهفة، متغزلا بصاحبة الحسن والجمال، بلاد الشهداء وأرض الأخيار قائلا:

لعينك أشدو فيحلو غنائي فقلبي بحبك قد أقسم

لقد حمل التوكيد في هذا البيت المعنى في دلالة قوية نابعة من التحقيق والقسم، ذلك أن التعبير بالحب في لغة الغزل يحتاج فيه المتغزل للتوكيد ، فتوكيد الأحاسيس والمشاعر بأداة التحقيق **قد**، كسى لغة الشاعر بالصدق، أما القسم فقد قطع الشك باليقين في صدق هذا التعبير وصاحبه، صدق جمع فيه الشاعر أحاسيسه

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص76.

الملتهبة تجاه الجزائر، فأقسم قلبه على هذا الحب، وهو ما أكسب المعنى شاعرية شعرية قوية نابعة من بنية التركيب الشعري واللغوي في القصيدة.

3. التوكيد بأسلوب القصر:

القصر هو "الإستثناء المفرغ، وهو استثناء لم يذكر فيه المستثنى منه، وهو يفيد القصر"[1]. والقصر توكيد لأنه نفي للفعل أو الصفة، عن المستثنى غير مذكور، وغالبا ما يكون القصر بالنفي أو الاستثناء، وقد وجدنا هذا النمط بكثرة في شعر **ميهوبي**، ومنه قوله:

لا قدس غير القدس يا ووطنا كسى درب القداسة حسرة وكلاما[2]

استعمل الشاعر حرف الاستثناء "غير" ليؤكد أصالة القدس النقية والشريفة التي لا تقبل الدنس ولا التشويه، هذه هي قدس الشاعر التي يريد، لا كما جعلها اليهود، مقسمة ومشوهة وفاقدة لقداستها وأصالتها، لذلك جاء بأسلوب القصر عن طريق النفي ليؤكد معنى يريد إيصاله للكيان الصهيوني المغتصب.

ونجد أسلوب القصر في قوله:

وتمر أيام الفصول فلا أرى إلا بقايا طائر وشراك[3]

فقد تجسد المعنى في هذا البيت، في محدودية رؤية الشاعر لما يحيط به، فاقتصرت رؤياه في بقايا طائر وشراك، للدلالة على حالة الصراع الذي ميز عالم الشاعر الذي يحيط به، عالم مبني على الصيد والافتراس والغدر، فاستعمل أداة

---

[1] فاضل صالح السمرائي، معاني النحو، ص213، 212.
[2] قصيدة: مرثية أولى للقدس، في البدء كان أوراسي، ص54.
[3] قصيدة: شراك، رباعيات، ص10.

الاستثناء "إلا" لنقل صورة جزئية صغيرة من عالم كبير وشاسع، للدلالة على الكثرة، كثرة الغدر والصراع والقتال.

ويقول كذلك واصفا حالة من الحزن والألم:

تجيء الخيول

ولاشيء تحمل هذه الخيول

سوى دمعتين لطارق[1]

ويعمد الشاعر **ميهوبي** للإكثار من حروف الاستثناء في القصيدة، مصورا حالته النفسية، بأسلوب بديع يجمع بين النفي والقصر بأكثر من أداة، ونجد هذا التركيب في قوله:

رأسي مثقلة

لم أعد أذكر غير البسملة

أيها العراف قل لي من أنا

أنا لا أملك شيئا

أنا لا أملك غير الأسئلة[2]

ويصوغ الشاعر نفس التركيب في الأسلوب، معتمدا على أدواتي الاستثناء **سوى، غير** وأداتي النفي **لا، لم** وهو ما يجعل البناء اللغوي للجملة قائم على النفي والإثبات،ونجد هذا في قوله:

---

[1] قصيدة: مدخل، في البدء كان أوراسي، ص67.

[2] قصيدة: اللعنة والغفران، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص110.

لم أجد وطنا يحتويني

سوى دمعة من عيون الوطن

لم أجد غير أغنية من رحيق الصباح

الذي لا يعود

لم أجد غير هذا المسافر دون حدود

لم أجد غير هذا التراب الذي ينهش الحزن

أطرافه والفتن[1]

استعمل شاعرنا أداتي الاستثناء **غير**، **سوى** ليقصر أحزانه وأوجاعه في دمعة سكبت على تراب وطن أحبه، ليجعل حياته كالمسافر الذي ترك وطنه وأهله وهدَّ الشوق قلبه، ولم يجد إلا البكاء متنفسا له، وزاد من دلالة القصر وقوته في المعنى أسلوب النفي، الذي أتبعه الشاعر للقصر، للزيادة من قوة المعنى، وتضييق الصورة المجسدة لنفسية الشاعر في زاوية شعورية واحدة لم تخرج عن دائرة الحزن والألم.

ويقول الشاعر معبرا عن إعجابه وتقديره لجبل **الأوراس** المجيد:

ما عدت أملك في الحياة سوى رؤى أوراس يعرفها وقلبي المعدم[2]

لقد حصر **عز الدين ميهوبي** ملكه في الحياة متجسدا في تاريخ ماض ومجيد تاريخ حضنه الأبطال واحتضنته **الأوراس**، وكتب عليه النصر **للجزائر**، فهذا

---

[1] قصيدة: بكائية وطن لم يمت، اللعنة والغفران، ص52، 53.

[2] قصيدة: وتنفس الأوراس، في البدء كان أوراسي، ص14.

القصـر جـاء دالا علـى التقـدير والإعجـاب بـالبطولات الخالـدة، ورابطـا الحاضـر بالماضـي، فأخذت شعرية النص تتمحور في رؤية دلالية مترابطة المعنى والأسلوب في التراكيب الشعرية في القصيدة عند الشاعر **عز الدين ميهوبي**.

4-أدوات أخرى للتوكيد:

استعمل الشاعر **عز الدين ميهوبي** ألفاظا أخرى معبرا عن دلالة التوكيد، كنون التوكيد، ولام التوكيد، ونجد هذا في قوله:

إني لأقرأ في العيون ملامة واللوم أبلغ في العيون مقاصدا[1]

وبغرض التوكيد وإلباس المعنى نوعا من القوة والحزم، أسند الشاعر لام التوكيد للفعل أقرأ، دلالة على الثقة، ثقة الشاعر وصدق أحاسيسه تجاه من يحب، فلغة العيون لا تكذب ولا تخفي الحزن، مهما حاول القلب التمثيل والمراوغة، وزاد من قوة هذا التوكيد، أداة التوكيد **إن** التي سبقت لام التوكيد، فهذا التوظيف الأسلوبي يعطي المعنى قوة وثباتا في تركيبة النص والأسلوب.

وهو ما نجده أيضا في قوله:

إني لأعجب هذا الغرب غربلنا نحن نلجأ للتنديد والشجب[2]

لقد جاء الشاعر هنا بأسلوب إنشائي وهو التعجب بصيغة سماعية، ويؤكد هذا الانفعال النفسي بالتوكيد مستعملا أداتي التوكيد **أن** و**لام التوكيد** لحمل المعنى على دلالة انفعالية صادقة، تكشف عن غيرة الشاعر على عروبته وكرامته ومعبرة عن موقفه الرافض لواقع العرب تجاه الغرب.

---

[1] قصيدة: شيء من الطفولة، منافي الروح، ص25.

[2] قصيدة: شعر لهذا الجيل، المصدر نفسه، ص142.

ونجد صيغة أخرى تفيد المبالغة والتكثير، وهي "كم الخبرية" وتكون " بمعنى كثير، ويستعملها من يريد الافتخار والتكثير"[1] وقد وظفها الشاعر **عز الدين ميهوبي** بكثرة في نصوصه الشعرية، ومنها قوله:

رؤى الأوراس ذاكرتي وذكرى فكم غنى الهزار بها ابتداعا[2]

إذ يخبر الشاعر في هذا السياق عن نشوة الفرح والغبطة، التي تختزنها ذاكرته عن **الأوراس** رمز النصر والكفاح، فالغناء ما هو سوى مؤشر عن السعادة في نظر الشاعر، فبهذا أفادت **كم** الكثرة والمبالغة، وأعطت المعنى روحا دلالية قوية نابعة من عمق الأوراس وأعماق الشاعر المتعطشة للفرح والسرور، وهذا ما يترجم الانفعال النفسي للأنا الشاعرة، المرهفة الأحاسيس والمشاعر.

ويصر الشاعر على المعنى المراد بتكثيفه دلاليا، عن طريق تكثيفه أسلوبيا لـ **كم** الخبرية في النص، ونلمس هذا في المقطع التالي:

كم وحـــــدة باتت تلاحقنا ذاعت وضاعت أصبحت شرارا

كم قمـــــــة راحت تراوغنا بالمجلس الأمني مؤتـمـــــرا

بالشتم والتنديد معركـــــة كم من قـــرار قموي صـــدرا

كم من كلام ظل مـــــروحة كـــم من نـداء هيج الـــوترا

كم زارنا الخلان وانتخبـــوا راح العـــزاء المـــــر والخدرا

كم دغدغوا كم ساوموا وطني فـــي حبـــــــه يا ليته نفـــرا

كم من وعود بلفـرت وطني فانهار بالعفيون منكســـــرا

---

[1] فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج2، ص293.
[2] قصيدة: فتى الخضراء، منافي الروح،ص82.

كم سيكسو بالرافدين وكـــم أحيوا زمانا كـــــــان محتقرا[1]

فالشـاعر ينقـل لنـا صـورة اصـطدام العـرب بجـدار الفشـل و القهـر والانهـزام، مُعـددا، مسـاعي الغـرب لتحطـيم وحـدة العـرب، واسـتمرارهم عبـر التـاريخ لطمـس العروبـة والهويـة والكيـان، فحمـل صـورة الصـراع الـذي سـجله التـاريخ فـي معاهدات ومؤتمرات واتفاقيات ووعود. إن تواتر **كم** الخبرية في النص، دليل على الاستمرارية والعداوة، وبغض الآخر للأنا، وهذا لتوكيد المعنى واثبات الحقيقة التي تصور الصراع القائم بين الأمم، وتعدد مظاهر هذا الصراع ووسائله.

ثانيا: الأساليب الإنشائية:

1ـ أسلوب النفي:

النفي أحد الأساليب الإنشائية اللغوية، يتحدد وفق مناسبات القول، وهو " أسلوب نقض وإنكار، يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب، وهو خلاف الإثبات، وأدواته تحول معنى الجملة من الإثبات إلى السلب، كما يحول بعضها الفعل إلى الاستقبال، وبعضها ينصب المبتدأ ويرفع الخبر"[2] .

إن سياق الكلام يقتضي مجرى الأسلوب وقالب البنية، فالمعاني تأخذ دلالتها من تركيبها اللغوي أساسا، فالأدوات اللغوية وسيلة تمكن من التعبير عن الحاجات النفسية والفكرية، وأكثر أدوات النفي استعمالا **لا، ما، لم**، فقد شكل النفي الدال على الحال ظاهرة متميزة في شعر **عز الدين ميهوبي**، لأن الإنسان يتأمل الحاضر كونه نقطة انطلاق للمستقل ونقطة رجوع للماضي، ويتطلع للمستقبل لأنه الغاية المرجوة من ذلك، ومن أهم صور النفي نذكر قوله:

---

[1] قصيدة: القدس وكلام آخر،في البدء كان أوراسي.ص 63.

[2] قرفي سعيد، البنيات الأسلوبة ف شعر إيبا أبو ماضي،ص143.

وكاتم الحق لا تصفو سريرته وذاكر الفضل مجبول على الوصب[1]

يستعمل الشاعر في هذا المقام أسلوب النفي ليجري الكلام في السياق مجرى الحكمة، بغرض النصح، فنفى الشاعر صفاء سريرة كاتم الحق. إن أسلوب النفي في هذا المقام دل على الإثبات، أي تأكيد حالة كاتم الحق، فتسري الدلالة في معنى هذا البيت عكس الأسلوب" النفي" فتزيد المعنى شعرية ذات خصوبة قائمة على التضاد، تضاد الغرض مع الأسلوب، في خصوصية لغوية متميزة.

ومن صور النفي أيضا ما وجدناه في قوله:

فلا الشعر الطهور يفوح عطرا ولا الفصحى يطرزها الفحول[2]

ويقول أيضا:

وفي صدر يتنهد ليلا موبوءا

لا حلم أضم الآن سواك

ولا حلم سيخرج من جفن يتورم كالطحلب

في الأحشاء[3]

لقد أخذ التعبير نمطا وصفيا تماشى مع حالة الشاعر النفسية، فكانت **لام النافية للجنس**. أداة لغوية طيعة في يد الشاعر لرسم لوحة توافق حالته النفسية المتألمة التي نفت وجود الأشياء، فلم تترك سوى ليلة سوداء يضمها فتبادله همومه وأوجاعه.

---

[1] قصيدة: شعر لهذا الجيل، منافي الروح، ص137.

[2] قصيدة: قافية للفارس ، المصدر نفسه ، ص55.

[3] قصيدة: حديث البحر، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص 14.

إن أسلوب النفي عند **عز الدين ميهوبي** بهذ السياق يمثل متنفسا نفسيا يحمل دلالة الضياع والحرمان الذي سيطر عليه، فكان دافعا شعوريا قبل أن يكون وسيلة لغوية وأسلوبية في الصياغة الشعرية.

وبهدف تكثيف المعنى والدلالة، لجأ الشاعر لتكثيف أسلوب النفي في القصيدة الشعرية الواحدة، كما نرى في هذا المقطع عند قوله، واصفا الرئيس الفلسطيني الراحل **ياسرعرفات** –رحمه الله–:

كأنك لم تكن من طين يافا ولا اعتصرتك أعناب الخليـــل

كأنك لم تكن طفلا تماهى بأعنـــاب النبوة في الخليـــــل

كأنك لم تكن طيـرا بحيفا جناحـــاه ارتياد المستحـــــــيل

كأنك لم تكن فيها جـــوادا يفتش فيها عن بعض الصهيـل

كأنك لم تكن مطرا وظـــلا لهاذي الأرض والوطن الجميـــل

كأنك لم تكن جبلا وريحـا وموالا يرف علـــــــى النخيـــل

كأنك لم تكن أيوب يومـــا ولم تصبر علـى الموت الثقـيل

كأنك لم تقل يوما سأمضي شهيدا واسترحت علـى السبيل[1]

كرر الشاعر **عز الدين ميهوبي** أسلوب النفي في هذا المقطع عشر مرات مزاوجا بين أداتي النفي **لم** و **لا**، وهذا بغرض تقريب صورة الممدوح وتنزيهه عما ينقص من قدره وعلو منزلته، ولجأ الشاعر لهذا التوظيف الأسلوبي بكثافة عالية في النص، لما يحمل المعنى في مجرى سياقي مبني وفق دلالة متميزة، منطلقة

[1] قصيدة: عرفات، منافي الروح، ص40.

أساسا من رغبة الشاعر العارمة في عرض ممدوحه ووصفه في صورة محمولة كليا على العلو والرفعة وسعة القدر وعلو الكعب. ولقد انبثق من أساليب النفي حالة شعورية تتمثل في التقديرفي الاحترام لأحد قادة المقاومة الفلسطينية المباركة، ورمز من رموز الأنفة، والتحدي، وهو ما أخرج الدفقة الشعرية لتسير وفق هذا المنحى الأسلوبي المكثف" فالشاعر لا يستطيع أن يقرر ما يجب أن يفعله، لأن القصيدة لا تخضع لتصميم مسبق ، فعليه أن يدع التجربة تُكون شكلها بذاتها ليكون الشكل عضويا"[1] .

وهذا ما نلمسه أيضا عند قوله:

لم تقل أي شيء

وقالت بلادي الفرح

لم أجد وطنا يحتويني

سوى دمعة من عيون الوطن

لم أجد غير أغنية من رحيق الصباح

الذي لا يعود

لم أجد غير هذا المسافر دون حدود

لم أجد غير هذا التراب الذي ينهش الحزن

أطرافه والفتن[2]

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص78.
[2] قصيدة: بكائية وطن لم يمت، اللعنة والغفران،ص 51، 52.

إن تكثيف الشاعر لأسلوب النفي في هذا المقطع يعبر عن بلوغ الشاعر منتهي الضياع والجفاء ، فهو يتكلم بوجدانه وأعماقه، فتتناغم الكلمات وفق مجرى لغويا يسير مسارا إنشائيا قائما على النفي، وهو ما يترجم الغياب، غياب الرغبة والأمل الذي يبحث عنه الشاعر **ميهوبي**، في عالم داخلي يدفع بقوة باحثا عما يريد، وعالم خارجي، يخفي رغبة العالم الداخلي ، ليقف حائلا بين الشاعر ومبتغاه، ليكون أسلوب النفي بهذا السياق مؤشرا دالا على حالة نفسية، وصراع قائم بين المرغوب ولا موجود، قبل أن يكون أداة لغوية وأسلوبية في التركيب الشعري.

ومن صور النفي في شعر **ميهوبي**، التكثيف المضاعف للأداة النافية في الجملة الواحدة، فلم يكتف الشاعر بأداة واحدة، بل تجاوز ذلك لأداة أخرى، بتنويع أدوات النفي في المقطع الشعري الواحد، مثلما ورد في قوله:

لا ولا كنت كما قالوا لكل الأزمنة

أنا لا أملك غيري

ربما أخطأني الموت سنة

أنا ما أذنبت في حق جنوني

أنا ما قلت يوما دعوا الطوفان بعدي

لست وحدي

أنا ما كنت نبيا

يطلع الوحي بكفيه جراحا مثخنة

لا ولا كنت كما قالوا لكل الأزمنة

أنا لا أملك غيري[1]

فهنا يظهر الإلحاح المنقطع في التوكيد، بصيغة النفي، فأورد الشاعر **لام النافية** ولم يكتف بهذا البناء فألحقها بلام ثانية نافيا نفيا قاطعا ما اتهم به في شخصه، فوقف وقفة المدافع عن نفسه، آخذا من أدوات النفي مطية ووسيلة لغوية للدفاع، فلم يلبث حتى أتبع اللامين النافيتين بالميم النافية، وأوردها في ثلاث مناسبات، وأتبعها بـ "ليس" ثم عاد من جديد مستعملا أداة النفي **لا** مرتين. إن مثل هذا التوظيف يعكس الرغبة الماسة للشاعر في إظهار الحقيقة، ورد الاتهامات والبهتان عن نفسه، فكلما تعددت التهم لجأ الشاعر لأدوات النفي فاستعملها درعا لردها، وكثف من توظيفها في النص، بل الإسراف منها. فمن الطبيعي أن يقوم أسلوب النفي بهذه الغاية، كونه قائما أساسا على الرد، والرفض، وهو ما فتح شهية الشاعر أكثر لاستنزاف هذا الأسلوب وأدواته اللغوية في موقف شعري يدافع فيه **عز الدين ميهوبي** عن نفسه ومبادئه، فكان أداة طيعة في يد الشاعر ووسيلة دفاع عن الذات من أجل إعادة رسم صورة حقيقية تكذب حدود الصورة الكاذبة والمصطنعة والمنسوبة إليه.

وفي مناسبة أخرى، صور فيها الشاعر انقطاع الحياة وحبائل الأمل، في سياق شعري، يجرى مجرى الحكمة، ويلخص من خلاله الشاعر حقيقة واقعة، وواقع حقيقي، معتمدا على النفي من أجل الإثبات والتوكيد، حين يقول:

وعساكرهم في الشرفة يفترشون الأوسمة المحشوة

بالتاريخ المثقل بالأعراب

[1] قصيدة: اللعنة والغفران فراشة بيضاء لربيع أسود، ص 95، 96.

ما الفرحة..ما الأنخاب..وما الألقاب

لاشيء يفيدك حين تموت..

وليست تنفعك الأنساب[1]

فقد لعبت أدوات النفي الواردة في المقطع **الميم، اللام، ليس** دورا بارزا في توكيد المعنى، فجاءت دالة على الزوال والفناء، فالمرء يوم يموت لا ينفعلة شيء سوى عمله، فما عدا ذلك فليس في الحسبان، لقد شكل المعنى هنا على شكل وعظي قائم على النفي من أجل الإثبات.

2 أسلوب الاستفهام:

يعتبر الاستفهام من البنى اللغوية الهامة التي تصنع طاقة تأثيرية هائلة، لما ينطوي عليه من حيرة وذهول، فيضفي على اللغة حيرة شعرية وارتعاش يحررها من الجفاف التقريري والثبات، ويعرف الاستفهام بأنه" السؤال والاستفسار لغرض الفهم والتوضيح، باستخدام ألفاظ مخصصة، والاستفهام طلب معرفة شيء، لم يكن معلوما لدى السائل من قبل"[2].

والاستفهام أحد الأساليب الإنشائية التي تظهر في الجملة الفعلية، أكثر من الجملة الاسمية، لأن الجملة الفعلية لها خصوصيات تميزها كتحقيق الأحداث وتقرير الحقائق، بفضل الحركية والديناميكية التي تهيمن على بنيتها اللغوية. إن الاستفهام ظاهرة أسلوبية مهمة، وتظهر أهميته في المساحة الواسعة التي احتلها في دواوين الشاعر المختلفة، فكان مظهرا أسلوبيا واضحا توسل إليه الشاعر **عز الدين ميهوبي**

[1] قصيدة: فراشة بيضاء لربيع أسود، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص73.

[2] نبيل قواس، سجينات أبو فراس الحمداني دراسة أسلوبية، ص133.

للتعبير عن أفكاره ومشاعره، لإيصال رسالته الشعرية، بقدر عال من التأثير والدقة للمتلقي.

ومن أمثلة ذلك نورد قوله مخاطبا جبل **الأوراس**:

أوراس مالك لا تبوح بما رأت عيناك أم إن الملاحم مغنم[1]

فقد جعل **عز الدين ميهوبي** جبل **الأوراس** إنسانا فخاطبه مستعملا أسلوب الاستفهام، فيجعل بهذا الخطاب حوارا بين إنسان وجماد، فبث فيه الروح. فهنا لا ينتظر الشاعر جوابا من الجبل، بل أراد من خلال ذلك تبيان الأحداث والمعارك التي دارت على هذا الجبل، فأذهلته وتركته أصما أبكم لا يستطيع النطق ببنت شفة، فأخذ أسلوب الاستفهام بهذا السياق منحى توضيحيا وصفيا قوي الدلالة في المعنى .

ومنه كذلك قوله:

متى سأبحر في عينيك يا وطني؟ وأمتطي في ثناك المجد في الصعد

متى سأرسم عشقا أنت منبعـه؟ فأنت أعظـــم بعد الله يا بلـــــدي

إذا ذكرتك كنت الحلم يا وطني؟ وكنت تسبح في روحي وفي جسدي

كنت رحلة عمر بت أسألـــــه؟ أفي التراب يذوب العـــــــمر للأبد[2]

لقد كان أسلوب الاستفهام في هذا المقطع قناة ناقلة للأحاسيس والمشاعر المتعطشة، أحاسيس عاشق لمعشوق طال غيابه، **فمتى** يستفهم بها عن الزمن، ولهذا دلالته في السياق، إن شاعرنا ينتظر لحظة الوصال بوطنه، فلوعة

---

[1] قصيدة: وتنفس الأوراس، في البدء كان أوراسي، ص7.

[2] قصيدة: قصيدة الوطن، المصدر نفسه، ص32.

الفراق ووحشته دفعت الشاعر ليستفهم عن زمن هذه اللحظة متى تكون، فهذا دليل على نفاذ صبره، وجاء الاستفهام هنا مصورا للذات الشاعرة الباحثة عن السعادة والحقيقة والمتألمة من واقع مر وحزين، مجسدا للمعاناة التي يعيشها مازجا ذلك بتصوير لزمنين، زمن حاضر مر ومؤلم، وزمن غائب والمأمول يكون نهاية الحزن وبداية لعهد جديد.

ويتواصل هذا البحث، ويستمر الإبهام لدى الشاعر، فهو في حيرة من أمره، وليس لديه من يسأل غير وطنه، قائلا:

وطني ماذا أرى؟ ماذا تداعى؟ أي شيء حال للأرض قناعا؟[1]

في هذا البيت اعتمد الشاعر على عدة أدوات استفهامية جاءت متلاحقة ، لتصور حيرته، ومشاعر الإنكار التي يحملها في أعماقه، فهذا الاستفهام لا يوحي بجهل السائل، بل يشير إلى حالة الكآبة والحزن، التي استبدت بذات الشاعر، واستمرت وتلاحقت وتنوعت، إن الوسيلة اللغوية الاستفهامية كانت محركا دفع هذه المشاعر من الأعماق للخارج، باحثة عن ملجأ وطريق وتفسير لما هو واقع، في عالم غريب على هذا الشاعر.

ونجد مثل هذا التوظيف الأسلوبي في قوله:

ويسألونك هل؟ من؟ كيف؟ ماذ؟ا إذ ا وأين؟ لكن فلان خـــــاب أو فسدا

أمـــا زلت لم تسمع؟ أمـــــــا فعلوا؟ وذاك دعك عشاء الأمس صار غدا[2]

---

[1] قصيدة: وطني القدس على جفني تنمو، في البدء كان أوراسي، ص100.

[2] قصيدة: ذكرى ووفاء، منافي الروح،ص 69.

إن البنية الاستفهامية للأسلوب في هذا المقطع أخذت بنائية مميزة ذات حركة إيقاعية عالية في المعني، وأعطت بعدا دلاليا مكثفا، حيث صدر الشاعر هذا البيت بحرف العطف **واو** ليربط أجزاء الكلام ببعضه البعض، وألحقه بفعل مضارع، **يسألونك** دالا على معنى الاستفهام ومتضمنا لتساؤل مبهم، ثم توالت أدوات استفهام أخرى، جاءت متتابعة ومترابطة، وهي على التوالي: **هل، من، كيف، أين، أما** فأضحى الأسلوب بذلك قائما على منحى تصاعدي استفهامي. وجاءت لغة الشاعر في هذا المبنى باحثة عن أشياء غامضة ومبهمة، ذلك أن الشاعر اعتمد على أدوات الاستفهام فقط مع غياب المستفهم منه، فعكس هذا النمط الأسلوبي ، حالة لا شعورية سيطرت على ذهن الذات الشاعرة، فتجاوزت الطرح البلاغي والأسلوبي المحدد لأسلوب الاستفهام وهو طلب الحصول على شيء.

إن هذا النمط، أنتج معنى جديدا يتحدد من لا شعور الشاعر، إلى بنية اللغة الشعرية في حد ذاتها فقد تجاوزت أسوار الأسلوب قافزة إلى أسوار خارج الحدود والنظام المعمول به في البناء اللغوي، إذ أن ترادف عدة أدوات في جملة لا يفيد معنى محدد، لكن عند الشاعر **عز الدين ميهوبي** يفيد معنى ودلالة مكثفة تعكس حالة الإبهام والاستغراب التي سيطرت على ذهنه وعاطفته، فحملت التجربة الشعرية في مسار شعري غير مألوف لغويا، وشكل إبداعي جرب فيه الشاعر صيغا تعبيرية متفردة باحثا على التوافق الشعري والدلالي في أركان القصيدة الشعرية.

ويعمد الشاعر **عز الدين ميهوبي** إلى أسلوب الاستفهام المتلاحق في بنية القصيدة الواحدة، في الكثير من قصائده الشعرية، ومن صور ذلك نذكر قوله في قصيدة **ذكرى ووفاء:**

هل تذكرون ليال كلهـــا حطـــب ؟ فلم ينم بعدهـا إلا مـــن اجتهد

هل تذكرون من الأحباب من رحلوا؟ ولم يعودوا أما كنا هنـــا جسدا

كنا كعائلـــــة لاشيء يجمعهـــــا؟ غير المحبة فازددنا بها عـــددا

هل تذكرون وجـــوها لم تمت أبدا؟ وترفع اليوم من هـــاماتنـــا بلدا

هل تذكرون من الأعـــوام أربعـة وزينب العـــرش عنوان لها أبدا؟

هل تذكرون حكايات الدخيل؟ وهل ما زال يزرع فينا بعض ما حصدا؟

هل تذكرون طوافا حـــول كعبتنا؟ ومن لـــه تحت عشر نام مرتـــعدا؟

ومن لـه فوق عشر قيل فهي ربا إن النقاط غدت في الـــدار معتقدا

هل تذكرون الذي ما عدت أذكره؟ فربما أسعف الإنسان من شهـــدا

كم تذكرون هي الأيام تذكرنـــا؟ وقد بلغنا أيا أحبابنا رشـــــــدا[1]

إن هذه الاستفهامات المتلاحقة في القصيدة تصور فترة الدم الأحمر الذي شهده الشاعر ،وحفر في ذاكره ووشم في أحاسيسه، فتصاعد البنى الاستفهامية في السياق باعتماد الشاعر على حرفي الاستفهام **هل** و**كم** يزيد من المعاناة الداخلية واستمرارها في أحشاء الذاكرة، فهو بصدد نقل صورة من الماضي إلى الحاضر. لقد جاء التتابع الاستفهامي بمثابة مؤثر انفعالي للذات المتلقية، الموضوعة أمام هذه الصورة المرسومة من طرف الشاعر، والتي تجسد المعاناة التي صنعها غرور الإنسان بنفسه، وبعزته، فتلك المعاناة ربطت بين زمنين، زمن ماضي كان مسرحا لها وشاهدا عليها، وزمن حاضر أسعف فيه الجارح المجروح، ودفن فيه القاتل المقتول. ولقد أيقظ عز الدين ميهوبي هذه الصورة النائمة في ذاكرته والخالدة في أحاسيسه

[1] قصيدة: ذكرى ووفاء، منافي الروح، ص79.

وقدمها للمتلقي معتمدا على البنى الاستفهامية المتلاحقة، والتي قامت بدور البعث من الذاكرة إلى المخيلة، ضمن بنية شعرية قائمة على التأثير والانفعال في عملية التخاطب ضمن هذا المقطع.

ومن أمثلة ذلك أيضا نورد قوله:

ما الذي يجعل زوريخ تغني بلسان بابلي؟

ما الذي يجعلها تختال في ظل علي؟

ما الذي يجعل من صوت أبي الطيب سيمفونية أخرى

يغنيها الغريب العربي ؟

ما الذي يجعل من دجلة

عطرا في بلاد الغرباء؟

من سوى؟

ما يحمل البر الأوروبي من الحرقة والموت بعيدا؟

من على وبقايا الشعراء[1]

.إن تتابع البنى الاستفهامية في القصيدة يعكس حالة التوتر والانفعال التي سيطرت على الذات الشاعرة، وهو بسبب ارتفاع حيرة **عز الدين ميهوبي** جراء ما يحدث من حوله، وللأحداث المحيطة به، فكلما تصاعدت حدة التوتر في نفسه، زادت الأدوات الاستفهامية تواترا في النص، لتكون باعثا للحيرة والقلق، وليصور حالة

[1] قصيدة: البابلي، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص209.

من الضياع ، والصراع ، وليكشف عن واقع إنساني، ومفارقات نفسية، يكرسها السلوك الإنساني، مما يضفي على الحياة طابع المعاناة، والضياع والغموض، الذي تحاول الذات كشفه وتفسيره، من خلال تصور ذهني، وأدوات لغوية ذات قيمة دلالية وأسلوبية في نصوصه الشعرية.

3ـ أسلوب النداء:

يعتبر أسلوب النداء أحد الأساليب الإنشائية الطلبية وأحد الوسائل البلاغية المهمة في تشكيل النص الشعري، و"للنداء وقائع في بناء القصيدة من حيث إضفاء نوع من الحيوية والحركية على المعاني المشكلة للخطاب، فهو يعيّن مراحلها أو يفصل فيها موضوعا عن موضوع، لذلك كثيرا ما يتردد في أشباه المطالع" [1].

ويقصد بالنداء " رفع الصوت ومده لغرض تنبيه المخاطب ليصغي إلى ما يجيء بعده من الكلام المنادى به"[2].

وتنقسم إلى قسمين ومنعا ما يستعمل لنداء القريب، ومنها ما يستعمل لنداء البعيد، وقد ينزل البعيد منزلة القريب، فيستعملان فيه تنبيها على أنه حاضر في القلب لا يغيب عنه أصلا حلى صار كالمشهود الحاضر[3]. وقد يخرج النداء إلى أغراض بلاغية متنوعة كالاستغاثة والندبة.

ولاستجلاء معاني النداء وقيمته البلاغية والأسلوبية وعلاقة ذلك بالحالة النفسية والشعورية للشاعر نستشهد ببعض النماذج .

---

[1] قصيدة: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص230.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص367.

[3] المرجع نفسه، ص394.

يقول **عز الدين ميهوبي** في قصيدى **يا زهرة الروض:**

يا زهرة الروض هل وعد فألقاك؟ من ذا سيمنحني قلبا فأهواك[1]

لقد استخدم الشاعر حرف النداء الياء، فأفاد التصاقه بأمنيته والمراد الذي يأمل أن يلقاه، من خلال ندائه المجازي لزهرة الروض. فأسلوب النداء في هذا السياق دال على البعد، فاستخدام حرف الياء مؤشر ذو إيحاء على المسافة الفاصلة بين الشاعر وأمنيته،هذه المسافة يمثلها الشوق والانتظار الذي يعيشه **عز الدين ميهوبي** لإدراك غايته ومراده المتجسد في اللقاء.

ويقول مناديا جبل **الأوراس:**

أيها العملاق يا مجدا تراءى يحمل الدنيا ويجتث السنـــــــاما

أيها النبض الإلهي شفاهـي سافرت في الصخر تمتص الكلاما[2]

فقد نادى الشاعر مناديه بصفة من صفاته الدالة على العظمة والبروز، فالنداء هنا دال على التقدير والإعجاب بالمنادى الذي كان صرحا للحرية ومبعثا للنصر والحق. إن جمالية الأسلوب في هذا السياق تكمن في توظيف الصفة وإسنادها للموصوف، غير العاقل، فالمشاعر تتأجج وتنبعث من قلب مرهف نحو صخرة صماء لا تجيب الدعاء، ولكنها عند الشاعر شيء آخر له مسامع يسمع بها، وكيف لا وهو من أجاب نداء الثورة فاحتضنها في صدره ولبى نداء الشعب والحرية. لقد اتخذ شاعرنا من الجماد محركا دلاليا وأسلوبيا لنصه، كما اتخذ من التاريخ متكأ لبناء شعرية نص متفردة في الدلالة والأسلوب.

---

[1] قصيدة: يا زهرة الروض، عولمة الحب عولمة النار، ص69.

[2] قصيدة: طلقة أخرى، في البدء كان أوراسي، ص24.

وهو ما يعمد إليه في قوله مصرحا بمناداه:

أأوراس يا قبلة للفـــــداء يطوف بها الدهر والشهداء

أغار عليك من الدهـر لكن أغـار أنا منك عند المسـاء

أأوراس لو كان للعشق تاج لعــانق مجدك فلك السماء[1]

يُصـرح الشـاعر بالمنـادى حـين ينـادى جبـل **الأوراس**، مسـتعملا أداة النداء، الهمزة، وتستعمل لنداء القريب، للدلالـة علـى قرب الشـاعر من هذا الجبل، ولكنه يتبع هذا النداء بنداء آخر، وهو **للأوراس** مستعملا أداة النداء **الياء**، فكنى عنه بقبلة للفداء، فكأن جبل **الأوراس** لم يسمع نداء الشاعر في الأول، أو سمع ولم يجب، فأخذ الخطاب منحى تصاعدي في النبر والدلالة، من تدرج النداء بين أداتيه **الهمزة** للقريب و**الياء** للبعيد فلما أجاب الجبل نداء الشاعر حمل إليه من خلال الأسلوب رسالة غزلية، ولما استكان وتنهد عاد الشاعر لاستعمال أداة النداء **الهمزة** فانخفض الصوت ووتيرة النداء لأن الجبل خضع وخفض جوانحه للشاعر وأضحى تحت سيطرة خطابه، فتظهر شعرية الأسلوب من خلال البناء اللغوي المحكم لاستعمال الأدوات اللغوية للنداء لمخاطبة شيء جامد، فوضع الشاعر المخاطب **جبل الأوراس** ضمن شبكة لغوية قائمة على دلالة الأدوات اللغوية في حد ذاتها، وطبيعة المخاطب المستقبل للرسالة الشعرية، فكان **عز الدين ميهوبي** من خلال هذا التوظيف البنائي يريد الدخول في عمق الكيان المُشكل لجبل **الأوراس** لاستنطاقه والكشف عن أسراره وعظمته، فلم يجد سبيلا لذلك سوى أسلوب النداء بهذا التركيب الشعري المحكم.

---

[1] قصيدة: ثلاثيات أوراس، المصدر نفسه، ص23.

ومن نماذج النداء أيضا في شعر **عز الدين ميهوبي**، نذكر قوله مخاطبا القدس الشريف:

يا قدس قل لي أن أرى عمرا يوما بإيليا يحمل الحـــــجرا

يا قدس هــل لي أن أسآئله يا من دخلت القدس منتصرا[1]

يُخاطب شاعرنا **القدس** ويسأله عن أناس سكنوا به يوما، فتركوا بصمة فوق أرضه الطاهرة، والظاهر أن الشاعر، سار بهذا الأسلوب مسار الشعراء القدامى في افتتاح قصائدهم الشعرية، "فكثيرا ما كانوا يقفون ويستوقفون على مخاطبة الأشياء الخارجية، من بيئتهم الطبيعية، خروجا عن النمطية الصارمة، والمنطقية الجامدة إلى مخاطبة المحسوسات، ومخاطبة أشياء وموضوعات لا تسمع ولا تجيب، ولكنهم يخاطبونها، وينظرون منها أن تفهم خطابهم، وهذا يعني أنهم يحولون هذه الموضوعات غير العاقلة إلى ذوات عاقلة فيؤنسونها بقدرة الالتفات"[2].

إن نداء القدس تعدى مستوى الدلالة من لفت الانتباه والطلب، إلى المساءلة والاستنطاق، فالجماد لا يتكلم، ولكنه يتكلم إن كان المسؤول عنه عظيما عند **عز الدين ميهوبي**، فيخرج النداء في هذا الأسلوب عن النمطية إلى مدى جديد غير مألوف يحمل دلالة تاريخية تُبيين أن قيمة الأشياء تكون في أثرها التاريخي والبطولي، لذلك قام الشاعر بربط **عمر** – الشخصية التاريخية العظيمة – بالقدس وذلك ليؤكد الشاعر أن هذا المكان المقدس بحاجة – في الوقت الحالي– بحاجة إلى أمثال هذه الشخصية التاريخية، فتجسد هذا من خلال النداء وأسلوب الاستفهام، وهو ما زاد من عمق الدلالة المبثوثة للنص الشعري.

---

[1] قصيدة: القدس وكلام آخر، في البدء كان أوراسي، ص62.

[2] عدوية عبد الجبار كريم، الظواهر الأسلوبية في شعر حمادي بن نوح ، ص4 .

ويلتمس **عز الدين ميهوبي** أسلوب النداء بكثرة في هذا المقطع، معبرا عن حزنه المرير وشوقه لزمن القوة والأبطال، ومن قوله:

القدس ضـــــاعت يا جزيرتـنا القدس تنأى لاترى مضرا

يا درة الأرض لا تبكي فإن هنا ربا قديرا ينصـــــر الـدررا

يا رب إن القدس فـــــي زمنـــي عذراء حبلى تكـره السمـرا

كـــــم من لقيط راح يعبدهـــــا يوما وكـم قد قـــــدم النذرا

عد يا صلاح الدين فالبلاء أتى والقدس ليل ظل معتكـــــرا

حطين تأنى أن يلاحقـــــــــها عار أخس الناس من صغرا

ايه صلاح...كيف مرجعهـــــا والقوم في لهو لهم وكـرى

والأرض أبنـــاء بلا مهـــــج كانوا جميعا أصبحوا زمـرا

يا عفة القدس التي فطـرت ويا ذل من أحنوا لهم دبرا

يا طهـــر أرض الأنبياء هنا عرض يموت اليوم منحدرا

دكت ثرايا الأرض قاطـــبة يا ويح أرض تحبل القذرا

يا قـــوم هل لي أن أحدثكم إن الحديث اليوم قد قتـرا

يا قوم إن الدهر نملكـــــه هبوا فإن الدهـــــر قد ثأرا[1]

[1] قصيدة: القدس وكلام آخر، في البدء كان أوراسي،ص126.

لقد أخرج الشاعر في هذا المقطع الشعري عملية النداء من نمطها الاعتيادي، لتدخل نمطا آخر ومدى جديدا، حيث وجه الخطاب إلى غير العاقل **الجمادات** وحولها إلى ذوات عاقلة تعي ما تسمع. ففي البيت الأول يوجه نداءه للقدس ملتمسا نداءه **للجزائر**، فغاية الأسلوب هنا تكمن في نقل الحس الثوري والبطولي من أرض **الجزائر** منبع القوة والجهاد إلى **فلسطين** المغصوبة، فكان دور الشاعر في هذا السياق نقل الشكوى من أرض إلى أخرى بدافع النصرة ومقاومة الظلم، لأن **عز الدين ميهوبي** وضع الجزائر (المنادى الثاني) مغيثا للمنادى الأول **القدس**، فأخرج بهذا التوظيف الأسلوبي لأسلوب النداء من نمطه المعهود إلى انحراف أسلوبي يستنطق من خلاله الجماد فيجعله كائنا يُجيب النداء، ثم يواصل الشاعر خطابه لأرض **القدس** المجيدة ليحمل لها أحاسيسه وألمه، وهذا بسبب رفع الهمم وتصبير النفس مذكرا إياها بأن للكون رب قادر على نصرها.

واستعمل الشاعر في البيت الثاني أسلوب النداء متضرعا للمولى –عز وجل–، فأخذ هنا منحى عموديا، من الذات الشاعرة نحو الله –عز وجل–، بعد أن كان أفقيا من الشاعر نحو الجماد، فتمحور الخطاب الشعري في صورة تعكس المعاناة الصادقة والقومية العربية المنتصرة لنفسها، وقد ظهر هذا جليا في قوله:

يا قوم هل لي أن أحدثكم إن الحديث اليوم قد فترا

يا قوم إن الدهـر نملكـه هبوا فإن الدهــر قد ثأرا

فنداء الشاعر لبَني قومه جاء دالا على نزعته القومية، وغيرته على عروبته وأرضه ودينه، فهو لا يأبى الذل ولا الهوان، فشكل شعرية تتداخل فيها الذات الشاعرة بنوازعها الخيرة، مع واقع أليم متعطشة لماضيها البطولي وتاريخها المجيد، وهذا عند قوله:

عد يا صلاح الدين فالبلاء أتى والقدس ليل ظل معتكرا

إن ظاهر النداء هنا نداء للعاقل قياسا على القاعدة البلاغية، لكن معنى النص يرفض هذا القياس، فالعاقل من يجيب النداء أو يسمعه، ولكن المنادى في هذا السياق ميت **صلاح الدين** فأخذت شعرية النص بنية عميقة في المعنى، تنبثق من طبيعة المنادى، فإن كان الشاعر حقا نادى **صلاح الدين**، فهو منادى غير مقصود بعينه بل المقصود هنا هو الزمن **زمن صلاح الدين الأيوبي** يوم قهر الطغيان وحرر **بيت المقدس**، فلم يعد للظلم وجود على تراب العرب.

لقد كان النداء مندفعا من أعماق الشاعر، وممتدا عبر التاريخ، فحققت أسلوبية النص بهذا البناء شعرية الشعر في أسمى معانيها، ذلك أن "الشعر يحمل مهمة كبرى هي الحفاظ على الإنسان، لأن الشعر قادر على منح الإنسان ذاكرة جديدة، وقدرة على الصبر والانتظار ومواصلة المسيرة التي ستحقق أهدافها مستقبلا "[1]. فجاءت شعرية **عز الدين ميهوبي** حاملة لطابع اجتماعي وقومي بأسلوب لغوي ذو مبنى متفرد في البناء.

ومن أمثلة النداء كذلك في شعر **عز الدين ميهوبي**،ما ورد في قوله:

سلام من ضيا الشمس أيا عطر الرياحين

سلام من هدى الأمــس أيا صحو البساتين

سلام من شذى الشمس أيا نبض الملايين[2]

يتغنى الشاعر في هذا المقطع بالجزائر مستعملا أداة النداء **أيا** ثلاث مرات، فكثف المعنى الدلالي لهذا الأسلوب من خلال حضوره المتتالي في

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص180.
[2] قصيدة: أمجاد، منافي الروح، ص94.

النص، لأن الشاعر يصف ويتغنى، فقد ساعده أسلوب النداء على نقل أوصافه وأحاسيسه لصاحبها، لربط القناة الناقلة للصوت والمعنى والمشاعر بين الشاعر والمنادى **الجزائر** في جو من الحماس، تتصهر فيه المشاعر والأحاسيس في بنية لغوية إنشائية اختارها **عز الدين ميهوبي** ليسير بنفسه ونصه في مسار أسلوبي قوي الدلالة والمعنى .

كما عمد الشاعر إلى توظيف النداء بنمط مغاير، إذ كثيرا ما يلجأ إلى حذف أداة النداء، ولهذا الاختيار الأسلوبي دلالاته في النص، ومن أمثلة ذلك قوله:

أوراس مالك لا تبوح بما رأت عيناك أم إن الملاحم مغنم[1]

فحذف أداة النداء يوحي بقرب المنادى من الشاعر، فالخطاب موجه للأوراس، فهذا القرب معنوي، يعكس حب **عز الدين ميهوبي** لهذا الجبل، فكان جل شعره يستجوب **الأوراس**، ويستنطقه للكشف عن عظمته والبوح عن أسراره الصامتة.

ومنه ما ورد في قوله:

وطني ماذا أرى ماذا تداعي أي شيء حال في الأرض قناعا

وطني جئتك مكلوما وشعري تائه القلب كمن ضـــــلَّ وضاعا[2]

لقد خص شاعرنا نداءه لوطنه **الجزائر**، حاذفا أداة النداء، فهو يستفسر عن حال وطنه كيف أصبحت واصفا نفسه وحالته النفسية المتوترة والجريحة، فهذا ما لم يسعف الشاعر لمناداة وطنه مستعملا أداة النداء، وهو ما يعكس اللهفة والتوتر

[1] قصيدة: وتنفس الأوراس، في البدء كان أوراسي، ص14.

[2] قصيدة: وطني القدس على جفني تنمو، المصدر نفسه، ص100.

والقلق الذي انتابه جراء التغيرات التي اعترت **الجزائر**، فكان صوته معبرا بصدق عن معاناة داخلية وعميقة نابعة من غيرته على أرضه ووطنه بهذا الأسلوب الشعري المتفرد البناء والقوي الدلالة و المعنى.

وما نلاحظه كذلك عن أسلوب النداء في شعر **عز الدين ميهوبي** أنه جاء من الأساليب الاستهلالية للقصيدة بشكل لافت، إذ كثيرا ما وجدناه يستفتح به قصائده، فالنداء كان أول الأساليب في بعض القصائد، فهو بهذا البناء يبرز أزمة الشاعر الباحث عن من يصغي إليه ويسمع ما يقول، ويرد عنه، إن هذه الحالة الشعرية تبين دور الشعر عند شاعرنا والقائم على التواصل والحامل لرسالة معينة. فقد لعب أسلوب النداء دور القناة الرابطة بين المرسل والمرسل إليه في العملية التواصلية، ومن ذلك نذكر قوله:

يا حادي القدس لا تعتب على أحد

إني وهبتك هذا العمر فاتئد[1]

وقوله أيضا مستفتحا إحدى رباعياته الشعرية:

أيها الناسك في محراب روحي تجدل النور في الوجه الصبوح[2]

ويستفتح أيضا إحدى قصائده الوصفية بأسلوب النداء الاستهلالي قائلا:

يا وجهها المصلوب

في عتبات برج

---

[1] قصيدة: يا حادي القدس، في البدء كان أوراسي، ص 48.

[2] قصيدة: بوح، رباعيات، ص112.

لا يبوح بسره إلا دما[1]

ومن أساليب النداء الاستهلالي أيضا قوله:

يا زهرة الروض هل وعد فألقاك من ذا سيمنحني قلبا فأهواك[2]

لعب النداء الاستهلالي دورا كبيرا في بناء القصيدة عند **عز الدين ميهوبي**، وذلك لما له من كثافة دلالية في المعنى. ولقد تفطن الشعراء القدامى إلى قيمة هذا النمط الأسلوبي فجعلوه سنة من سنن الشعر، و ساروا على أثرها في النظم، كذلك اقتفى شاعرنا أثرهم في الكثير من قصائده.

بنية التناص:

يُعد التناص* **Intertextuality** من المصطلحات الوافدة عن الغرب والتي بدأت تنتشر في الأدب العربي الحديث، قد أفرد لها النقاد العرب مؤلفات جمة ودراسات متعددة، وإن كنا قد وجدنا اختلافا وتباينا فيها بدءا من المصطلح و وصولا إلى الآليات والاجراءات. والظاهر عندي أن هذا الاختلاف يرجع بالدرجة الأولى إلى اختلاف النصوص الأدبية في حد ذاتها من حيث البنية والمضمون.

إن التعالق النصي بين قصيدة شعرية وأخرى يختلف عن التعالق النصي بين قصيدة و مَثَلْ، فالثاني أكثر انفتاحا من الأول فيقع التناص في ثلاثة نصوص، النص الأول المثل في حد ذاته، والنص الثاني هو مورد المثل أما النص

---

(1) قصيدة: رحيل، عولمة الحب عولمة النار،ص 106.

(2) قصيدة: يا زهرة الروض، عولمة الحب عولمة النار،ص 69.

* ظهر هذا المصطلح لأول مرة على يد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) سنة 1967/1966 م في دراستها التي نُشرت في مجلتي "تيل كيل" "Tel Quel" و "كرتيك" "Critique" في فرنسا وأُعيد نشرها في كتابيها "سيميوتيك" و"نص الرواية" وفي مقدمتها لكتاب "شعرية ديستوفيسكي" الذي ألفه الشكلاني الروسي ميخائيل باختين.

الثالث فهو مضرب المثل، ومن هنا يعد التناص مع الأمثال هو أقوى أنواع التناص انفتاحا. أما من حيث المضمون فتلعب الدلالة والأسلوب الفارق والمعيار في جودة العمل الأدبي وقوته، ومن هذا نرى أن مصطلح التعالق النصي هو الأقرب لكننا سنأخذ بمصطلح التناص من باب الانتشار والشيوع لا غير.

ويُقصد بهذا المصطلح تولد نص واحد من نصوص متعددة ، وقد تحدثت عنه البلغارية **جوليا كريستيفا*** في كتابها (نص الرواية: مقاربة سيميائية لبنية خطابية متحولة) عام 1970م وتقصد به "ذلك التداخل النصي الذي يُنتج داخل النص الواحد بالنسبة للذات العارفة، فالتناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي يقرأ بها نص التاريخ ويتداخل معه"[1].

وكان معنى التناص مقصوراً في أول الأمر على تعدد الأصوات (Poliy phony) في الشعر بأبسط معنى اشتقاقي له ، وهو الازدواج في النظم بين الإيقاع المُجرد وبين أصوات الحروف نفسها، ثم تطور معناه ليدل على تشابك المعاني الداخلية للكلمات مع معانيها أو نظائرها في نصوص أخرى خارج القصيدة، ثم تطور هذا الأمر حتى وصل إلى المعنى المصطلح عليه.

وهذا يدل على أن التناص عبارة عن عدد من النصوص في نص واحد دون حدود لزمن أو مكان [2].

فالنص تتداخل فيه عدة نصوص أُخر، يقوم خلالها باستيعابها وتمثلها وتحويرها ومناقضتها أحيانا ، وكما يقول **دريدا*** : "نسيج لقيمات أي تداخلات ، لعبة

* ناقدة بلغارية وفيلسوفة من مواليد 1941، اهتمت بالتناص والسيمياء واللسانيات والأدب.
[1] أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص1987.
[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الكويت: دار سعاد الصباح، ط3، 1993، ص45.

منفتحة ومنغلقة في آن واحد ، مما يجعل من المستحيل لديه القيام **بجينا لوجيا Genealogie** بسيطة لنص ما توضح مولده. فالنص لا يملك أباً واحداً ولا جذراً واحداً ، بل هو نسق من الجذور، وهو ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهوم النسق والجذر "[1].

وبما أن التناص آلية إجرائية يشتغل عليها كل من السيميائي و التداولي والأسلوبي كان لزاما علينا الوقوف عند هذه التقنية لنكشف تجلياتها في الخطاب الشعري، وكيف ساهمت في بناء شعرية القصيدة عند **عز الدين ميهوبي**، ولن نقف عند كل أشكال التناص الموظفة في القصيدة، بل سنقف عند الشكل الأكثر انتشارا في دواوين الشاعر. إن المنهج الذي نسير وفقه في هذا العمل هو المنهج الأسلوبي، ذلك أن الأسلوبية تهتم بدراسة الظواهر المهيمنة في النص، لذلك سنقف عند التناص القرآني بصفته الأكثر حضورا في النتاج الشعري **لعز الدين ميهوبي** مقارنة بأشكال التناص الأخرى.

وقد أكسب **القرآن الكريم** شعر **عز الدين ميهوبي** –وغيره من الشعراء– رونقا جماليا وفنيا، وذلك عن طريق التناص القرآني فتلاحقت الأفكار داخل القصيدة الواحدة ، مما ساعد على آليات التجديد حيث التحول من المعنى ثم الارتداد إليه مرة ثانية، إذ وظف التناص لتكوين عنصر المفارقة وإثارة دهشة المتلقي، وجلب انتباهه من خلال الصورة المغايرة التي يفاجئه بها الشاعر، فيجعل المتلقي يستحضر الصورة القرآنية، وصورة الشاعر التي صنعها بأسلوبه فتنشأ الصورة عن تلاقح الصورتين أو تناقضهما وهو أمر يجعلنا أمام طريقة متفردة في توظيف النص القرآني كأداة فاعلة

---

* فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر سنة 1930، صاحب نظرية التفكيك، توفي 2004 بفرنسا،من أشهر مؤلفاته: الحق في الفلسفة، أحاديث الآخر اللغوية، التصوف والتفكيك. .(https://ar.wikipedia.org/wiki) بتاريخ 22-8-2014 على الساعة11

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت:1992، دط، ص238.

فـي الخطـاب ومـؤثرة فـي المتلقـي. " فـالنص القرآنـي يُعد مصـدرا هامـا مـن مصـادر التعبير الشعري وتكثيف الدلالـة واثرائها بـالرموز الخصبة، فقد تأثر الشعراء بأسلوب القـرآن الكـريم، فاسـتثمروا ثقـافتهم الدينيـة بشـتى الطـرق التـي تناسـب تجـاربهم ورؤيـتهم"[1]. كمـا أن" استحضـار النص القرآنـي والتنـاص معـه فـي الخطـاب الشـعري يعنـي إعطـاء مصـداقية وتميـز لـدلالات النصـوص الشـعرية انطلاقـا مـن مصـداقية الخطـاب القرآنـي وقداسته وإعجازه، فأكثر المبدعين أصـالة من كـان تركيبـه الفنـي ذا طبيعة تراكمية"[2].

إن النصـوص القرآنيـة قـادرة –بـلا شـك–علـى إلهـام الشـاعر وصـقل قريحته لما تحويه من معان وصور ، فكان استدعاء الشاعر لأيات القرآن الكريم أو ألفاظـه أو قصصـه أو أحداثه أو شخصياته أحد السبل التي جعلته يرتقي بشعره من حيث المعنـى والدلالـة ، ومن هنـا يلبس النص ثوبـا جديدا تحـاك معانيـه من ظـلال القرءان الكريم ومن حوضـه الذي لا ينضب ، لذلك فالتنـاص القرآنـي فـي الشعر يعد مـن أنجـح الوسـائل لبنـاء التراكيـب والصـور، وأكثرهـا تـأثيرا فـي ذهن المتلقـي وهـو مـا يساعد على إنجاح العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي.

ولمـا كـان التنـاص وتوظيفـه أساسـه التفاعـل والتشـارك بـين النصـوص لوصفه ظاهرة لغوية يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، "فهذا يقتضـي الحفظ والمعرفة السابقة بالنصـوص القديمـة لأن النص يعتمد على النصوص السابقة وتمثيلها بنص موحد يجمع بينها ويُنسج بطريقة تتناسب وكل قارئ مبدع"[3]. ومن هنا يمكن القول أن "أساس إنتاج أي نص يجب أن تكون معرفة

---

[1] نبيل أبو علي، في النقد الفلسطيني، فلسطين: دار المقداد للطباعة والنشر، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 2001، ص116.

[2] محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص162.

[3] مصطفى السعدي، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات،مصر: منشأة المعارف، دط، 1991، ص7.

صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي"[4]، وقيمة النص الحقيقية تتمثل في مدى استيعاب القارئ له، وفهمه، والتفاعل معه، والتأثر به، وبذلك تقاس الطاقة التعبيرية وقوة منشئها.

ولكشف تجليات التناص الديني في شعر **عز الدين ميهوبي** يمكن أن نمثل لذلك ببعض النماذج، ومنه قوله:

دار الفلك

كنا صغارا

لا تراب ولا دوالي

نلهو كيوسف بين إخوته

تدغدغنا الليالي

كنا صغارا

دار دورته الفلك وطني أموت بحسرتي

وحدي معك[1]

يستحضر الشاعر في المقطع قصة سيدنا **يوسف** عليه السلام مع إخوته، ويتقاطع هذا النص مع قوله تعالى "**قَالُوا يَا أَبَانَا مَا لَكَ لَا تَأْمَنَّا عَلَى يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُ لَنَاصِحُونَ أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ**"[2]. فنرى أن شاعرنا إمتص من النص القرآني جزءا من قصة سيدنا **يوسف** والتي هي قصة كبيرة مفصلة

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المغرب: المركز الثقافي، ط2، 1986 ص123.

[1] قصيدة: فلك، اللعنة والغفران، ص83.

[2] سورة يوسف، الآية 11، 12.

أوردها الله سبحانه وتعالى كاملة في سورة باسمه، وهذا الجزء المتعالق مع المقطع الشعري يبين فيه الله عز وجل المكيدة والغدر والخداع.

إمتص **عز الدين ميهوبي** هذه الدلالة كما عمد لامتصاص التركيب الأسلوبي من الآية، فالله تعالى بين حجة إخوة **يوسف** من طلبهم من أبيهم أخذ يوسف معهم وهي اللعب **يلعب ويرتع** أما الشاعر فأورد فعلا مرادفا لهذين الفعلين وهو **يلهو** وبالعودة لسياق النص نرى أن المقصد الشعري من هذا المقطع يتجلى في رسم صورة الغدر والقسوة والتي ضاع جراءها الوطن، فأُلقي في غياهيب الجب بعد أن كان مسرحا للأحلام، والأمن، والسلام، أما التعالق الدلالي فسنتتبعه من خلال المقارنة بين النصين واستحضار العلاقات الجامعة بين أطراف الخطاب في كل نص، فنجد ما يلي:

النص القرءآني:سيدنا يوسف + إخوته = علاقة أخوية حميمية

النص القرءآني:سيدنا يوسف + إخوته = علاقة ظلم واحتيال*

النص الشعري : الشعب + الوطن = علاقة حب وأمن وسلام

النص الشعري:الشعب + الوطن= علاقة خوف ورعب

إن العلاقتين اللتين يعكسهما المقطع نتجتا عن التحول التاريخي للزمن في حقبة محددة من تاريخ الجزائر عاشها الشاعر بكل معطياتها وتفاصيلها وأيامها فتحول الزمن من الأمن إلى اللاأمن، وتحول الفرح إلى حزن وألم، وتحولت الحياة إلى موت وفناء. إن هذه التفاصيل الدلالية والتحولات التي بثها الشاعر في الخطاب الشعري وجدها جاهزة ومكثفة بدلالات قوية وموحية في قصة سيدنا **يوسف** عليه

* إن تحول المسار الخطابي ناتج عن تحول في أحداث ومضامين قصة سيدنا يوسف كما وردت في القرآن الكريم.

السلام مع إخوته ومنه نرى أن **ميهوبي** استعمل النص القرآني في حيز دلالاته وإيحاءاته القرآنية نفسها، ويكون الهدف مد المعنى واستكمال أبعاد الصورة، وبذلك تَمكن من الإفادة من النص القرآني وأدخله في النسيج الشعري، ومنه تحققت شعرية النص في طريقة الامتصاص والتعالق، ومدى الاستفادة من المعنى والأسلوب والتركيب والصور.

وفي مقطع آخر يُطل علينا الشاعر من بوابة التناص القرآني في جز آخر من قصة سيدنا **يوسف** عليه السلام وهذا في قوله:

أنت القصيدة يا زليخة

لست يوسف

لا ولا حتى العزيز

ولست أكثر من فتى

في صدره دفء الحروف

ومن توجهه أتى

لا تسألي ماذا يخبئ

لا تقولي له متى[1]

يستحضر الشاعر في هذا المقطع ثلاث شخصيات من قصة سيدنا **يوسف** عليه السلام، هي **زليخة، العزيز، النبي يوسف.** وبالنظر للتفاعلات المبثوثة في الخطاب نجد أن **ميهوبي** يخاطب القصيدة مشبها إياها **بزليخة**، فالقصيدة عنده

[1] قصيدة: مناجاة الملاك الغائب، عولمة الحب، عولمة النار، ص31.

هـي **زليخـة**، وبـالعودة إلـى تفاصيل هذه الشخصية نـرى أن **زليخـة** هـي زوجـة الملك **العزيز** التي فُتنت بجمال سيدنا **يوسف** عليه السلام وراودته عن نفسه فلامتها نساء المدينة على ذلك، فلم يسلمن مما لُمنها عليه وفُتنَّ مثلها بجماله عليه السلام.

مـن هنـا نـرى أن هـذه الشخصـية هـي رمـز للمـرأة المفتونـة بالجمـال الـذكوري، ومـن خـلال هـذه المعطيـات نجـد أن الشـاعر إمـتص هـذه الـدلالات والايحـاءات المحيطـة بالشخصية ليسكبها علـى النص من خـلال المشابهة والمُماثلـة بين القصيدة و **زليخـة** لتغدو القصيدة امرأة عند الشاعر تُخبئ وراءها أسرارا عدة ، فإن كانت زليخة فتنت بجمال سيدنا **يوسف** فإن القصيدة فتنت بجمال الكلمة وعذوبة الحرف وسحر القول، فاستسلمت وضعفت أمام هذا الشاعر المبدع، الذي حمل في صدره نبوة الشعر ورسالته. ويظهر لنا التركيب أن التناص شكل بؤرة شعورية فاعلة بتعالق النص الشعري مع النص القرآني لتعميق الترابط الدلالي في هذه القصيدة، فاتكأ الشاعر على شخصيات من القصص القرآني على نحو مباشر ووظفها توظيفا أسلوبيا، لامتصاص الدلالات والمعاني لخدمة المقصد الشعري.

ومن نماذج التناص القرآني في شعر **عز الدين ميهوبي**، نذكر قوله مناديا سيدنا **موسى** عليه السلام قائلا:

يا هازم الطاغوت معذرة يا من فقلت البحر والسحرا

إني رأيت اليوم مهزلـــة هات العصا فالقدس قد أُسر

إن النجاة اليوم يا وطني بالله والصمصـــام إن شهـرا[1]

[1] قصيدة: القدس وكلام آخر، في البدء كان أوراسي، ص 128.

يتعالق هذا المقطع الشعري مع قصة سيدنا **موسى** عليه السلام مع فرعون وجنوده، وسحرته، فالألفاظ المستوحاة من القرآن الكريم هي **البحر، السحر، العصا** أما النص القرآني فهو قوله تعالى" **فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ**"[1] وقوله أيضا " **وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ**"[2]. فنرى أن النص حُمّل بمعاني دينية ترابطت مع بعضها البعض لانتاج المعنى الشعري المراد نقله وتصويره، فيلوح النص القرآني بظلاله على النص الشعري، فتُبنى شعرية القصيدة على قاعدتين الأولى مبنية على المعاني المستوحاة من النص القرآني المتعالق مع قصة سيدنا **موسى** القائمة على انتصار الحق على الباطل والخير على الشر، والثانية منبعثة من رؤية الشاعر للحقائق والواقائع، فهو يتحدث عن فلسطين والظلم اليهودي للمسلمين، فاستحضر شخصية **موسى** عليه السلام لتجسيد الفكرة والمعنى، وهذا لسببين الأول: لارتباط سيدنا **موسى** باليهود وانتصاره عليهم ورد كيدهم، والثاني ارتباط فلسطين اليوم باليهود المغتصبين، وقياسا على هذه المعطيات كان استحضار النص القرآني بصورة متوازنة لتسجل الموقف الشعوري الذي أراده الشاعر لنفسه، لنجد التناص ملائما للحالة النفسية للشاعر، المُصطدمة بتعنت اليهود المغتصبين للأرض.

لقد أراد **ميهوبي** تصوير التعنت اليهودي فأفاد من قصة سيدنا **موسى** كونه " واحد من الرسل الذين بشروا بقيم سماوية نبيلة فتحملوا في سبيل دعوتهم الكثير من العنت والتضحيات"[3]، وهو الذي بيده عصَا يبطل بها مفعول اليهود وبذلك يتحقق النصر وتعود فلسطين لأحضان العروبة والسلام من جديد.

---

[1] سورة الشعراء، الآية:63.

[2] سورة الأعراف، الآية: 117.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مصر: دار غريب للطباعة،2006، ص87.

وفي تركيب أسلوبي آخر عمد شاعرنا إلى استحضار النص القرآني بدلالة مغايرة، ليُحدث المفارقة في المعنى بين النص الشعري والنص القرءآني، فيضع المتلقي في حيرة من أمره، فيغير النص زاوية التلقي وتتكسر أفق الدلالة المسبقة لتنتج دلالة أخرى يريد الشاعر بناءها في القصيدة، وبذلك ينحرف المعنى جراء انحراف معنى النص اللاحق عن النص السابق، ويظهر هذا في قوله في هذا المقطع:

لا خالق إلا خالق هذا الأصل

وصورة آدم يقتلع الأرض الخرساء

يا آدم اهبط

حواء تمد يديها

تقتلع الإثم الأول

يمناك تعاود ثانية

يسراك تراود هذا العالق بالطين

لماذا الطين ..أيا حواء؟

يا آدم لا تهبط

فالأرض ستصبح عاصمة الغربان

وذبح الوحي

وشيء آخر يكبر بين رموش العين

وقرن ينتحل الأسماء[1]

يتعالق هذا النص مع قوله تعالى" **وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ**"[2]. لقد استحضر الشاعر قصة سيدنا **آدم** عليه السلام في الجنة، يوم أمره الله سبحانه وتعالى أن يهبط إلى الأرض، فالخطاب موجه **لآدم** وإبليس و**حواء** مقترنا بفعل الأمر **اهبطوا** أما في النص الشعري فهو موجه لآدم على ضربين: الأول فعل الأمر **اهبط** والثاني بصيغة النهي **لا تهبط** فهنا حدثت المفارقة في المعنى بين النصين.

ولكي نستبين دلالة هذا الاسلوب لا بد حتما من المقارنة بين الصيغتين من الناحية الدلالية ففي صيغة الأمر **اهبط** نجد أن **آدم** عليه السلام كان في الجنة وهي اللذة الدائمة، ثم هبط إلى الأرض ليشقى فيها، فقد خرج بذلك من النعيم، أما صيغة النهي **يا آدم لا تهبط** فنجد أن **آدم** سيبقى في الجنة كي لا يشقى، فالتحول الدلالي ناتج عن التحول المكاني. لقد أراد الشاعر وصف الأرض وبشاعتها وشقائها وتصوير الواقع المر الذي تغير من نعيم إلى نقمة وعذاب، لأن الأرض –حسبه– عمرتها الغربان، والتي هي رمز للحزن والشأم والوضاعة، فنرى أن التحاور بين النص القرآني والنص الشعري أحدث مفارقة في المعنى أرادها الشاعر لنقل صورة تعبر عن الواقع بأبشع أشكاله وفصوله فما أَمرَّ أن تخرج من نعيم الجنة التي لا تفنى، وتجد نفسك فوق صخرة تجوع فيها وتظمأ وتشقى.

---

[1] قصيدة: فراشة بيضاء قراءة أولى للسفر ص 61.

[2] سورة البقرة، الآية: 35،36.

ومن خلال الوقوف عند بعض النماذج التي وظف فيها **عز الدين ميهوبي** التناص القرآني، وجدنا أن توظيفه لهذه التقنية كان مؤثرا من خلال طاقة الشحن التي يدفعها في النص الشعري، ويبدو أيضا من خلال الطريقة التي وظف بها النص القرآني، أنها كانت تصدر من رؤيته الخاصة للموقف، ويعبر عن فلسفته الخاصة بالموضوع ومعاناته وتجربته.

لقد جاء توظيفه للنصوص القرآنية متفردا وبارزا مما أكسبها مزيدا من التأثير والقابلية على إثارة الانفعال وتحريك مشاعر المتلقي، فالتناص يجعل المتلقي يستحضر النص القرآني والصورة التي صنعها الشاعر بأسلوبه وبذلك يكون التفاعل والتلاحم بين المبدع والمتلقي، فكلما كان النص متشبعا بروافد عدة زادت درجة التأثير والانفعال ونجحت العملية التواصلية لتحقق القصيدة مغزاها التي انبنت من أجله.

كما يظهر أيضا أن جل أساليب التناص القرآني كانت مع قصص الأنبياء والرسل عليهم السلام، فقد لا حظ الباحث **السحمدي بركاتي** – من قبلنا – في دراسة خص بها الرمز في شعر **عز الدين ميهوبي** أنه "نوع في توظيفه للشخصيات ذات البعد الديني وذلك تبعا للمعنى الشعري الذي يريد أن يبلغه، وكانت مصدرا ثريا من المصادر الهامة، ومفتاحا من مفاتيح عالمه الشعري، فنجد شخصيات الأنبياء عليهم السلام قد وظفها ميهوبي في السياق والموقف "[1]. وبذلك تكون القصيدة منفتحة على عالم تستقي منه المعاني والصور فتكتسي حلة جمالية ونضرة أسلوبية متفردة في البناء والمعنى.

[1] السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي في شعر عز الدين ميهوبي، ص59.

الفصل الثالث

البنية الدلالية وأدواتها

مقدمة

ـ مفهوم الصورة في النقد الأدبي القديم.

ـ مفهوم الصورة في النقد الغربي الحديث.

ـ مفهوم الصورة في النقد العربي المعاصر.

أ ـ الصورة القديمة:

1ـ الصورة التشبيهية.

2ـ الصورة الاستعارية.

ب : الصورة الحديثة.

1ـ التصوير الرمزي.

مفهوم الرمز.

أولا: الرمز المحوري.

ثانيا: الرموز الفرعية:

أـ الرموز التاريخية:

1. **شخصية الأمير عبد القادر.**
2. **شخصية صلاح الدين الأيوبي.**

3. شخصية طارق بن زياد.
4. شخصية عقبة بن نافع.
5. شخصية خالد بن الوليد.

ب ـ الرموز الدينية:

1. شخصيات أنبياء الله –عليهم السلام–.
2. شخصية مريم –عليها السلام–.
3. شخصية –الحسين بن علي رضي الله عنهما–.

ج ـ رموز ثورية:

1. نوفمبر.
2. جميلة بوحيرد.

دـ الرمز الأسطوري:

1. السندباد.
2. العنقاء.

ثالثا: التصوير القصصي.

مقدمة:

تسهم الشعرية في المشروع الأسلوبي المجسد للتجربة الشعرية، وأبعادها وأساليبها وهذا لخصوصية النظرة البنائية للشعر، والتي تختلف من شاعر لآخر، وإن اتفقت في الأدوات اللغوية والوسائل التي تحيك صياغة النص الدلالية، فتصنع الشكل والمضمون.

ولا غرو أن الشعراء هم فنانون لهم وسائل عدة ومتعددة في رسم لوحاتهم التي تشع بالمشاعر والأحاسيس، ذلك أن الشعر "تصوير عقلي وخيالي، وهذا ما يدل دلالة واضحة على وحدة البنية العقلية فيما يتعلق بالميل إلى التصوير العقلي"[1].

يعتبر مفهوم الصورة من أعتى المفاهيم التي استعصت على النقاد فصعب حصرها في تعريف جامع ومانع، ذلك أن التجربة الشعرية متشابكة الأبعاد والدلالات، ومن هنا أخذت الصورة الشعرية تعقيدها، فسعت المعايير النقدية تحاول فتح شفراتها وكشف أغوارها، رغم أنها لا تعدو أن تكون وسيلة للإيضاح والتجسيد والتأكيد، فشغلت حيزا واسعا من الدراسات قديما وحديثا، فمن أهمها نذكر منها: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور، التصوير الشعري لعدنان قاسم، الصورة الأدبية لمصطفى ناصيف، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث لبشرى موسى صالح، الصورة والبناء الشعري لمحمد حسين عبد الله.**

[1] مسلم حسب حسين، الشعرية العربية، ص77.

مفهوم الصورة في النقد الأدبي القديم:

لقد أدرك نقادنا القدامى، مكانة الصورة في الإبداع الأدبي وتحليله، فأفردوا لها أبوابا ومباحث في دراساتهم، فالعمل الأدبي يبنى أساسا على تقديم المعاني في صور جمالية، من أجل التأثير في المتلقي "فالشعر ليس عالما مسطحا، يتمكن القارئ منه دون عناء، إنه عالم سحري جميل يموج بالحركة والألوان...الشعر عالم لا يعترف بالحدود، والأبعاد المنطقية...وتجسيده في التجربة الشعرية بواسطة الكلمة والإيقاع والرمز والصورة" [1].

إن الشاعر يبلور أفكاره ويبثها في صورة تعكسها، فهي بمثابة رؤية تختصر تجربته الشعرية، كما أنها مقياس الطاقة الشعرية، ومدى تأثيراتها الجمالية. ولقد أشار **الجاحظ** في قوله" إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[2]. لقيمة الصورة في صناعة الشعر واستجلاء المعاني، فعدها وسيلة من وسائل الشعر، لأنه يأخذ جمالياته من حسن التصوير، فكانت ضابطا أساسيا من ضوابط البناء الشعري، وفي قوله أيضا "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة، وجنس من التصوير"[3].

إن الصياغة الجمالية ترتكز على التصوير، ومنه تحدد قيمة العمل الأدبي ومبادئه التي استنبطها **جابر عصفور** من قول **الجاحظ** " أول هذه المبادئ أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني، فهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، وثاني هذه المبادئ هو أن

---

[1] عبد الحميد هيمة،الصورة الفنية في الشعر الجزائري،الجزائر: دار هومه،دط، 2005،ص55.
[2] عمرو بن عثمان الجاحظ، الحيوان، تح يحي الشامي، لبنان:دار مكتبة الهلال ، ط2،1990،ج3،ص131.
[3] المرجع نفسه، ص408.

أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم، وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم... "[1].

ويقصد **الجاحظ** أن الشعر قائم أساسا على التصوير والخيال، لأن الشاعر يخلق جوا بديعا، بواسطة اللغة التي تحمل معنى عميقا، وترسم لوحة فنية، تجسد أفكاره من خلال شعره.

ولما جاء **عبد القاهر الجرجاني**، حدد معالم الصورة في آرائه النقدية، والتي مثلت أرقى ما وصلت إليه البلاغة العربية من العلمية والدقة، فعدها الوعاء الذي تصب فيه المعاني، فتشكل منها صورة حقيقية أو خيالية، وهو ما يظهر في قوله" الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه في عقولنا على الذي نراه في أبصارنا ... وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكأن تبين خاتم بخاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين، وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذه الصورة غير صورته في ذلك"[2].

وأرجع **عبد القاهر الجرجاني** الجودة في الشعر، إلى حسن النظم وتماسك المعنى والمبنى، فالفروق الظاهرة بين صورة وصورة راجعة لاختلاف المعنى، لأن الصورة عنده ليست الشيء نفسه، وإنما هي ميزاته المفرقة له عن غيره، ويحدد هذا في قوله" فإنك تجد الصورة المعمول بها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،لبنان: المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص257.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص466.

في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب"[1].

وبهذا قرب **الجرجاني** الصورة لمفهومها، التي هي عليه في النقد المعاصر، لأن التمايز بين الشيء والشيء راجع لشكله وهيئته التي هو عليها، وعلى إثرها كان التفاضل بين الشعراء وأعمالهم الأدبية.

وفي معرض حديثه عن الأسلوب، أشار **ابن خلدون** (1332-1406م) في **مقدمته** إلى القيمة الفنية التي تلعبها الصورة في البناء اللغوي، والأسلوبي للنص الشعري بقوله" إنه عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يفرغ فيه الكلام باعتباره إفادة كمال المعنى، من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله الوزن فيه، الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية لاعتبار انطباقها على تركيب خاص... وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، وبعدها في الخيال كالقالب والمنوال، فيقع على الصورة الصحيحة"[2]، فيفهم من كلامه، أن الأسلوب يتجسد في الصورة الذهنية والخيالية للتراكيب، وهو ما أكده النقد الأدبي الحديث.

إن الصورة في النقد القديم، ليست قائمة على المعنى، لأنه لا يخفى على العربي ولا العجمي، وإنما في الطريقة التي يتبعها الشاعر في تصوير ذلك المعنى تصويرا دقيقا، يؤثر في النفوس بواسطة اللفظ المناسب والكلمة الملائمة له، وحسن النظم والتركيب، لكي يكون الكلام فصيحا وبليغا ومؤثرا. ونلمس في أقوالهم وآرائهم أن الصورة البلاغية لم تتعد حدود البيان (التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز) بينما

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص122.
[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص94.

للصورة أنماط عدة، ووسائل متعددة، وظفها الشعراء في إبداعاتهم، وإن كانت في مجملها لا تخرج عن الواقع والخيال، في التصوير والصياغة الفنية للشعر، لذلك وسع النقاد المحدثون من مفهوم الصورة، وأعطوه أبعادا دلالية أوسع وأشمل من النظرة البلاغية المحدودة، فتعددت في ذلك الأطروحات النقدية والنظريات الحديثة وإن اختلفت وافترقت في الكثير من الزوايا المنظور للصورة الأدبية أو الشعرية عموما.

- **مفهوم الصورة في النقد الغربي الحديث:**

لقد أرسى **دي سوسير** قواعد علم اللغة، واقتفى آثارها النقد الأدبي المعاصر، في كل أطروحاته النقدية، التي سعت جاهدة لفهم النص الأدبي، ولم تكن الدراسات الشعرية في منأى عن ذلك، فخاضت تجربة جديدة، كانت قريبة جدا من العلمية في نظرياتها ومقارباتها، هذا ما أدى بالضرورة لتغير مجموعة من المفاهيم، فأخذت الصورة أبعادا دلالية، ووظيفية وجمالية، حين ذهب **بروست Bruste** إلى القول" بأن الصورة وحدها يمكن أن تعطي للأسلوب لونا من الخلود"[1]. وقد تجاوز **جاكبسون** في نظريته التي تجاوزت الطرح الأسلوبي للصورة إلى جوانب أخرى كالجانب النفسي، والاجتماعي لأن " الصورة عنده تحمل إلينا رؤية الكاتب إلى العالم وهي واسطة للتعبير عن المعنى، فتخرج باللغة من مستوى لآخر وتصب فيها مواقفه النفسية والفنية والاجتماعية، لذلك كانت دراسة هذه الصورة أمرا هاما في التحليل البنيوي للنص"[2].

ويشترط **بيير ريفدري Pierre Riverdy** الانفعال في تكوين الصورة، لأنه هو البعد الجمالي الذي من أجله تقوم، ويعرفها بأنها " خلق ذهني خالص، لا تتولد من مقارنة، وإنما من تقارب حقيقتين متباعدتين – بعض الشيء– وكلما كانت الصلة

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب و مبادئه، ص323 .
[2] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص106.

بـين الحقيقتـين المتقـاربتين بعيـدة وصـحيحة، كانـت الصـورة قويـة شـعريا وقـدرتها الانفعالية أكثر"[1].

ويفهم من قولـه، أن العلاقات التي يبنيها الشاعر من أشياء متباعدة، هي التي تصنع الصورة، فالعناصر المتقاربة لا تحتاج من الشاعر تقريبها، فهو في غنى عن ذلك، فهذا ما نختصره بالقول أن مفهوم الصورة عند **ريفدري** يكمن في تماثل الامتماثلات، وهذا الطرح مخالف للنظرة العربية للصورة الشعرية، التي تعتمد الأشكال البلاغية **التشبيه، الاستعارة** لتجسيد الصورة وتجسيمها.

وفـي الموضـوع ذاتـه ألـف **س، داي، لـويس** C Day Lewis كتابـا بعنوان **The poétic image** أشـار فيـه إلـى أهميـة الصـورة، وذلـك فـي قولـه" إن الغرابة والجرأة والخصب في الصورة، هي نقطة القوة والشيطان المسيطر في الشعر المعاصر، مثل كل الشياطين.....ومع ذلك فالصورة هي الشيء الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة، إنما هي في ذاتها صورة"[2].

أمـا **كليـردج Coléridge** فيـرى أن " الخيـال هـو القـوة التـي بواسـطتها تستطيع صورة معينـة، أو إحساس واحد أن يهيمن علـى عدة صور، وأحاسيس فـي القصـيدة، فيحقق الوحدة فيمـا بينهـا بطريقـة أشـبه بالصـهر"[3]. فخصوصـية الشـاعر تظهر من خـلال تلاعبـه بعنصـر الخيـال، الـذي بواسطته يرسم رؤيتـه الخاصـة لمـا يحيط به، فهو عند **كليردج** أساس الصورة وكيانها.

ومن هنا يمكننا القول أن الصورة هي مزيج بين الواقع والخيال، فالشاعر يأخذ صوره من الواقع، ويعيد تشكيلها في عالم بديع من خياله الرحب، فتؤدي ما عليها في العملية الشعرية.

---

(1) Pierre caminade ;Image et métaphore ;Bordas,mancy,1970, p10,

(2) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مصر:دار المعارف، دط، 1981، ص12.

(3) فايز الداية، جماليات الأسلوب، (الصورة الفنية في الشعر العربي) لبنان:دار الفكر، 1996، ص40،41.

- **مفهوم الصورة في النقد الأدبي المعاصر:**

يتفق أغلب النقاد المعاصرين أن عنصر التصوير من العناصر الجوهرية المولدة للصورة الشعرية، وركنا بنائيا من أركان نظرية الشعر[1]، فهو ما يسبب هذا التدفق النقدي للنظريات، والأطروحات التي تناولت موضوع الصورة الشعرية، مسايرة لثقافة العصر والذوق الجمالي للأدب والفن عموما، ما ساعد في إخراج مفهوم الصورة من الحدود البلاغية الضيقة، إلى عالم النقد الجديد المتطور والمتجدد، الذي غير ماهية الشعر ووظيفته واستحدث طرفا جديدا في العملية الإبداعية، وهو المتلقي الذي يعتبر الرقم الأساسي في مركز الإبداع. هذا ما يعني ارتقاء النص الأدبي في بنيته وأسلوبه، بفضل النظرة النقدية الحديثة، التي حققت وظائف جديدة للشعر، وقد انعكست هذه الرؤية على الصورة الشعرية في مفهومها ودلالاتها وأبعادها وعلاقاتها.

وقد تعددت مفاهيم الصورة، فيراها **عز الدين إسماعيل** أنها " تمثل تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[2].

كما يرى **جابر عصفور**، أنها الجوهر الثابت والدائم في الشعر، فقد تغيرت مفاهيم الشعر ونظرياته، وبالتالي تتغير مفاهيم الصورة الفنية ونظرياته، ولكن يظل الاهتمام بها قائم دوما"[3].

بالإضافة إلى ذلك، فالصورة تسهم في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع، فتصور مشاعره وأفكاره، وتحمل أصالته، ويرى **محمد غنيمي هلال** أن دراسة الصورة "يجب أن تنصب على معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا

[1] مقابلة مع الناقد الجزائري فاتح علاق، جامعة الجزائر2، ابن عكنون، بتاريخ: 18 أفريل 2014، على الساعة:13

[2] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مصر:مكتبة غريب ، ط4، دت، ص58.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي، ص228.

يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال في مصدره أصالة الكاتب في تجربته، وتعمقه في تصويرها ومظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي، والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"[1] . فوظيفة الصورة الشعرية عنده تكمن في إبراز الملامح الجمالية، ونسج ثوب فني رفيع يعكس التجربة الشعرية وأصالتها.

بينما يعتبر **عبد الخالق محمود** أن الصورة "أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فعاليته ونشاطه"[2]. فمهمة الصورة لدى الشاعر تتمثل في نقل صورة شيء، وإضفائها على شيء آخر " ويظهر أن الشاعر كان يحاول بواسطة الصورة أن يؤلف بين الكائنات الحية من جهة، وبين الطبيعة من جهة أخرى، فيحدث بذلك نوعا من الانسجام بين الأشياء، وهو بهذا يرى الوجود كله حيا إذا اهتز منه جزء اهتزت له سائر الأجزاء، وصورة تنشأ حين يحدث هذا الانسجام، وحين يتسع خيال الشاعر فيشمل كافة الموجودات"[3].

فعليه تعد الصورة عمدة الشعر فهي البدء والمنتهى، وبها يأخذ الشعر قوته و يحصل التأثير في المتلقي، وسنرى فيما يلي مفهوم الصورة في النقد الغربي الحديث.

ولقد كانت الصورة في شعر **عز الدين ميهوبي**، محل دراسة من لدن الباحث "عبد **الرزاق بلغيث**" في رسالة ماجستير قدمها سنة 2010، حيث تناول السمات الأسلوبية التي استعملها الشاعر في الصياغة والتركيب، كأسلوب الحذف والإضمار والتقديم والتأخير، وكذا الأساليب الإنشائية، فقد انطلق الباحث من فرضية

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مصر:دار النهضة المصرية، دت، دط، ص387.
[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي، ص6.
[3] محمد مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مصر: دار مصر للطباعة، ط1، 1958، ص6-7.

محوريـة مفادهـا أن الأسـلوب هـو قـوام الصـورة الشـعرية، وراح يحلـل أنمـاط الصـورة وأشكالها، والتي حصرها في أنماط خمس هي **البصرية، اللمسية، الذوقية، الشمية، تراسل الحواس** ثم أعقبها كذلك بدراسة **الصورة الرمزيـة والأسطورية**. وكان الباحث **عبـد الـرزاق بلغيـث** في دراسته لشعر **عز الـدين ميهـوبي**، قد أهمل دراسة الصورة البلاغيـة،أو مـا يعـرف بالبيانيـة، كالتشـبيه والاسـتعارة، اللـذان يُعـدان دعامـة الصـورة الشعرية وقوامها، كما يقول **ريتشارد**" إن مصطلح الصورة يوصي بالحسية، ولابد من بديل عنه وهو الاستعارة، لأن الصورة نفسها مظللة ، إذا أننا لو لم نحذر لانتهينا إلى أن الصـورة تقـدم إدراكـا حرفيـا لشـيء موجـود بالفعـل"[1]. فالشـاعر كلمـا دعـم شـعره بالصور البيانية، كانت الطاقة الشعرية أكثر توهجا وإثارة في النفس، وهذا ما يظهر عبقرية الشاعر وتفرده.

وفي دراسته لبعض نماذج من الشعر العربي القديم، وجد الناقد **عثمـان بـدري**" أن أكثر الوسائل البلاغية دورا في بناء القصيدة هما التشبيه والاستعارة"[2]، لـذلك لـم يهمـل نقادنـا القدامى دور الصـور البيانيـة فـي العمليـة الإبداعيـة، فأعـدوها دعامة الشعر ومقياسا لقياس الفحولة وجودة الشعر.

كما يؤخذ كذلك على الباحث **عبد الرزاق بلغيث**، إهماله للعلاقات الدلالية بين الصور والقائمة على طريقة معينة في البناء الأسلوبي للقصيدة، لأن "الصورة في الشعر لا تكمن في استعراض المعاني والأفكار والإعراب عن المشاعر والأحاسيس كيفما شاء المتكلم، وإنما تكمن في الطريقة الفنية والأسلوب الفردي الخاص الذي يتم بواسطة التعبير عن تلك المضامين"[3].

---

[1] محمد بن منوفي،ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص106.
[2] عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر القديم، الجزائر: دار ثالة، دط، 2009، ص12.
[3] حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري،ص67.

نروم في هذا القسم، البحث في طبيعة العلاقات التي يربطها الشاعر بين الموصوفات والصور،لنتحسس الاتجاه الغالب في عملية التصوير عنده، والدور الذي تؤديه الصورة مكتملة في بناء شعره.و علينا أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعتها ومدى تأثيرها في المتلقي، على أن نتطرق إلى الموضوعات التي تدور حولها مجموعة الصور في نصنا المدروس. ولقد قسمت دراستي للصورة، حسب طبيعتها إلى قديمة وحديثة " ويمكن تَبين طبيعة الصورة القديمة، من خلال التعرض إلى نوعين بلاغيين، شكلا على نحو أساس هذه الصورة، هما التشبيه والاستعارة"[1]، أما الحديثة فسنتعرض من خلالها إلى الصورة الرمزية، والتصوير القصصي.

الصورة القديمة:

أ. الصورة التشبيهية:

إن الشاعر يبحث عن الجمال، أنى وجده اقتفى أثره، سواء أكان في الطبيعة،أو في كل ما يحيط به في عالم حسي أو معنوي، ليلتمس من المشبه خاصية وصفية جمالية، فيبدع بهذا لوحة فنية تتحاور عناصرها فيما بينها، ومن الأساليب التي تكفل للشاعر هذا أسلوب التشبيه، ويعرف بأنه" مشاركة أمر لأمر في المعنى بأدوات معلومة" [2] ، وله أربعة أركان "المشبه والمشبه به، ويسميان طرفي التشبيه، ووجه الشبه والأداة" [3] ، و "التشبيه إما مفرد وهو تشبيه أمر مفرد بأمر مفرد آخر، وإما مركب وهو تشبيه صورة بصورة أخرى" [4]. ويعرفه **إبراهيم رماني** بقوله"التشبيه علاقة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في الهيئة، أو المعنى

[1] حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري ،ص315.
[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ،مصر: دار ابن خلدون، دط،ص200.
[3] المرجع نفسه، ص200.
[4] المرجع نفسه،ص203.

أو الصفة، على أساس الحس أو العقل" [1] ، فالتشبيه صورة بيانية تزيد المعنى وضوحا، وتقربه من المتلقي.

إن الصورة الشعرية في جوهرها معنى يدركه الذهن بواسطة لفظ يقوم الشاعر بتركيبه في شكل منظم، يتأثر بطريقة البناء الشعري وفنياته، وغالبا ما يلجأ إلى الخيال، لما يجد فيه من شساعة رحبة، تتيح له التعامل أكثر وبحرية فائقة مع ما يدور في نفسه، والدارس لشعر **عز الدين ميهوبي**، يُدرك من الوهلة الأولى أن عملية التصوير عنده، ترتكز أكثر على عنصر التشبيه القائم على وظيفتين، فالوظيفة الأولى تمثيلية، وتتعلق بتجسيد الصفات والنعوت، أما الثانية فتعبيرية تعبر عن الصورة الموصوفة، والتي غالبا ما تعبر عن صورة الشاعر، فكان عنصر التشبيه مؤشرا أسلوبيا ودلاليا ونفسيا في آن واحد، ومن أمثلة ذلك قوله:

تجيئين مثل حمامة

تجيئين حاملة ألق الشرق والسنديان

تجيئين عيناك تختزنان غمامة

ومن الفرح تمطران

تجيئين كالشمس

من سدرة المنتهى

وللعاشقين الأمان[2]

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،الجزائر: دار هومه،2003،ص 315.
[2] قصيدة: ماجدة، عولمة الحب، عولمة النار، ص 11.

يرسم الشاعر في هذا المقطع، صورة المرأة مشبها إياها بالحمامة، فكانت المشبه به، ولم يكتف بهذا فأتبع المشبه به بمواصفات تدل على حالته، فتفاصيل الموصوف تكشف عن حالة الانبهار، التي طُبعت في نفسه إزاء هذا المرئي المتجسد أمامه، **فعز الدين ميهوبي** يحاول في هذا السياق، نقل صورة يراها أمامه **مرئية** إلى عالم آخر نفسي ووجداني، آخذا من الزمن محركا لهذه الصورة، فأخذت أبعادا حركية ودرامية، لأن المجيء دال على الحركة، حركة اختزلها في المشبه به **المرأة** ونقل هذه الحركية للمشبه به **الحمامة** والتي بدورها مارست حركية الطيران للوصول إليه، فاختزل شاعرنا زمنين حركيين **زمن المرأة +زمن الحمامة** ليتعايشان في مكان واحد أمام الشاعر، فانتقى له صفة الرقة والتفاؤل والحزن، الذي ترسمه لفظة **غمامة** وكلها قائمة على دلالة الفعل **تجيئين** المكرر ثلاث مرات في بداية المقطع.

إن هيمنة السرعة في التصوير انبثقت من تواتر الفعل وتوزيعه في بداية كل جملة، وبالعودة إلى طبيعة المشبه والمشبه به، نرى أن كلا منهما يشتركان في خصائص متقاربة، وإن كانت الأنوثة والرقة، هي الجامع بينهما لندرك من هذا أن الشاعر تجاوز من خلال هذه الصورة، تقريب المعنى والأوصاف لرسم صورة ذات بعد دلالي عميق، قائم على تصوير الزمن في فترتين متفارقتين، الفترة الأولى تتمثل في صورة ما قبل المجيء، والثانية بعده، فأشكال الصورة الوصفية الأولى أخذت أبعادها و أوصافها من المشبه به **المرأة** والتي رسمت الحزن والخوف والتعب والقلق، أما أشكال الصورة الثانية فأخذت أوصافها أيضا من المشبه فرسمت حالة الفرح والسعادة والأمل، فكان التشبيه فارقا زمنيا ونفسيا في القصيدة، وهو ما حمل المعنى محمل الانفعال في المتلقي، ناتج عن وعي الشاعر بالمؤثرات الأسلوبية واللغوية

"فالباث يتخير من الرصيد اللغوي دوال معينة يقحمها في ملفوظه عن قصد، فالخطاب الأدبي هو عمل يمارس عن وعي ويؤدي وظيفة قصدها الباث"[1].

ويواصل الشاعر تجسيد الصورة من خلال التشبيه في المقطع نفسه، مغيرا المشبه به، من الحمامة إلى الشمس، ومحافظا على نفس الحركية الزمنية للفعل ذاته **تجيئين** وهو ما اختزل الوظيفة الدلالية للمشبه، فأصبحت العلاقة بين طرفي التشبيه **المشبه المرأة، المشبه به الشمس** علاقة آلية متناوبة، لها أبعاد دلالية عميقة قائمة أساسا على الزمن والحركة، فالشمس تشرق وتغرب، تجيء وتروح، أما المرأة فتجيء وتروح أيضا كالشمس، فأخذ المشبه صفات المشبه به، من حيث الخصائص **النور=المجيء، الظلام= الغياب** وكلها فوارق زمنية نفسية يعيشها الشاعر في حضور هذه المرأة وغيابها.

ويواصل **عز الدين ميهوبي** رسم حدود الزمن وسرعته وجمال المكان وسحره، جاعلا من عنصر التشبيه ريشة أسلوبية، يرسم من خلالها ما عجز الرسام عن فعله، عندما يقول:

نأتي

كأننا طيور هاربة من أقفاص من فضة

إلى غابات يهرب منها اليأس

نأتي

ونحمل ما تبقى من النهار

لنمسح به سحاب الليل

[1] توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، تونس: الدار العربية للكتاب، 1984، ص83.

ونرفض لأننا لا نملك شيئا آخر سوى الفرح

ماذا لو عرف الناس أن في السجن يوجد فرح

وأناس يرون قصص الحب

لن تخيفهم الزنزانات

ابحثوا عن اسم آخر للسجن

لأن الذين يعرفون أن الجدران

يمكنها أن تتحول إلى أسوار من فضة

ويصير المحكوم عليه نبيا بين رفقائه

ولا يعنيه أن كانوا يؤمنون بإنجيله

لأنهم سيكونون أنبياء مثله[1]

تلعب المفارقة الزمنية دورا بارزا في رسم الصورة الشعرية، المهينة على هذا المقطع، ففعل **نأتي** يضع المتلقي أمام صورة بصرية متحركة مقترنة بالثبات، الذي سبق المجيء، وهذه الحركة البصرية، شبهها الشاعر بالطيور الهاربة من الأقفاص، لذلك كان هروب الطائر من القفص، مؤشرا دالا على الثبات والبحث عن الحركة في إطار أوسع من ضيق القفص **سجن الطائر** فأراد **عز الدين ميهوبي** من خلال هذا التشبيه، التعبير عن حالة نفسية ثابتة، تبحث عن الحياة خلف أسوار ضيقة، فجسد هذا المطلب النفسي في رغبة الطيور في الفرار من القفص للبحث عن غابات شاسعة، وحرية لا متناهية.

[1] قصيدة: الزنزانة، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص227.

وكان الفعل **نـأتي** محركا زمنيا لهذه الرحلة، فالصور المهيمنة على هذا المقطع، قائمة على وظيفتين دلاليتين هما: التعبير عن الحالة النفسية، ووصف الرحلة عبر زمنين أساسيين هما زمن اليأس وزمن الحياة، فعمد الشاعر للتقابل المتناقض للأشياء، فوضع الصورة أمام صورة تناقضها في الشكل والمعنى، لتتحدا معا من أجل تكسير بعضها البعض، لتشكيل الصورة الحقيقية التي يراها الشاعر. لقد قابل جدران السجن بأسوار الفضة، والمحكوم عليه بالموت بالنبي، وجعل من النبوة معادلا يشترك فيه من في السجن، ومن هو خارجه، فساعدت التشبيهات المتواترة في المقطع على بناء رؤية فنية، تتمثل في التعبير عن الزمن ، زمن يرى فيه الشاعر أن السجن مرتع الحب، وملتقى العشاق وأن المحرم نبي يؤمن الناس برسالته، لتتلاشى حدود الصورة، وتتنافى في واقع غريب انقلبت فيه الأشياء عن خصوصياتها المعروفة، لتجسيد صورة الزمن، فعمد كذلك لتصوير المكان، الذي عده فارقا زمنيا للفصل بين الحقيقة والواقع، لتكسير الصورة المسبقة في الذهن، فأخذت أوصاف القفص والسجن دورا مهما يكمن في طمس الصورة الذهنية القبلية، لبناء صورة فنية جديدة انطلقت من جدود الواقع المرئي، لتعبر عن رؤية الشاعر لهذا العالم الذي بدأ منه، وعاد إليه.

ولتصوير حقيقة الأشياء، لجأ الشاعر للتوازي الصوري، حينما قابل صورتين تتجسدان في رؤية الناس للأشياء، ورؤيته الخاصة التي تمثل الشعور بميلاد جديد مخالف للعالم الخارجي، فمخليته تخضع لمنطقه، ويظهر هذا البناء الأسلوبي في قوله:

بعض الناس ينظرون إلى السجان

كأنه ليل لا ينتهي

وبعض الناس ينظرون إلى السجان

كأنه القيامة

وأنا واحد

لست منهم

أرى السجن حديقة

الورود كلامك سيدي الوزير[1]

أخذ التشبيه في هذا المقطع، دورا يكمن في المقاربة بين رؤيتين، الأولى رؤية الناس للسجان، فهذه الصورة قائمة على العتمة والسواد والخوف، فخصائص الليل معبرة عن الظلم والتسلط والغموض، ومن هنا أخذت صورة السجان دلالتها القاتمة السوداء، فكان المشبه به قريبا من المشبه، ويزيد الشاعر من تقريب هذه الصورة من خلال جملة **لا تنتهي** الدالة على السرمدية والاستمرار.

ويكشف **عز الدين ميهوبي** من هذه الدلالة، من خلال تشبيه السجان بالقيامة ، فقد أراد من هذا التعبير عن طول مدة هذا التصور والمتخيل، في أذهان الناس ورؤيتهم، لما في القيامة من أهوال وشدة وغموض وخوف، فجاء بهذا القالب الصوري الجاهز وأسنده لموصوفه، كي يضفي عليه تلك الخصائص الوصفية، مشكلا من ذلك صورة مُكوَنة من عدة صور، معبرة عن رؤية معينة، اختزلها **ميهوبي** في صورة السجان في مرأى الناس.

ولكن شاعرنا لم يلبث حتى غير من هذه الصورة، بخلقه لصورة موازية تعبر عن رؤيته للسجان، حينما شبه السجن بالحديقة، وكلام الوزير بالورود،

[1] قصيدة: السجن، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص222.

فهذا التركيب المرئي، قائم على تعدد الألوان(**ألوان الأزهار**) والروائح والعطور **الورود** فهذين الملفوظين (**الحديقة، الورود**) مدلولان معبران عن حالة السرور والبهجة، ليُخرج بذلك الصورة عن حقيقتها وخصوصيتها، فكانت البنية الأسلوبية في هذا المقطع مشكلة من صورة قائمة على عدة صور، متبوعة بصورة تهدم البناء القبلي للصورة السابقة، فهي تختزل موقف شخصي، معبر عن رؤية **عز الدين ميهوبي** للحياة التعيسة، والتحدي الذي يعتصر من الحنظل سكرا، ومن النار بردا، فهذا التلاعب الصوري بواسطة التشبيه خلق تكاثفا دلاليا وتراكما في المعنى قائم على الانزياح الأسلوبي في البناء الشعري.

ومن الأساليب التصويرية، التي لجأ إليها **عز الدين ميهوبي** في تجربته الشعرية ما عمد إليه في هذا المقطع قائلا:

يكبر النعش بظلي كسؤال أبدي الكلام

كجواد أبيض السحنة محمولا على أجنحة العنقاء

يأتي مثل حفار قبور

إنها الدنيا تدور[1]

فكان حضور المشبه به متواترا، ومتعددا فيما اكتفى الشاعر بمشبه واحد مثلما يوضح الشكل التالي:

المشبه (ظل الشاعر) ← سؤال أبدي الكلام

جواد أبيض السحنة محمولا على أجنحة العنقاء (مشبه به)

حفار القبور

[1] قصيدة: اللعنة والغفران، فراش بيضاء لربيع أسود،ص100.

يعكس هذا الأسلوب في التصوير، نوعا من التراكم الدلالي للموصوف، حيث لعبت الحركة دورا محوريا في تحريك هذه الصورة، ورسم أبعادها المتعددة، وحدودها اللامتناهية، فالمشبه به الأول يحمل صفة الاستمرارية والتواصل، ليمتد بذلك ظل الشاعر امتداد كلمات هذا السؤال اللامنتهي، أما المشبه به الثاني، فأخذ صفة السرعة من الحصان والطيران والخفة من العنقاء، لأن **عز الدين ميهوبي** يريد لنعشه أن يسير بظله، محلقا في الأفق وسريعا في السير والحركة، ليقوده نحو قبره في الأخير، فاختار لهذا المشبه مشبها به دالا على الاحتواء والنهاية، نهاية هذه الرحلة الأبدية السريعة والمحلقة في الأفق.

لقد جاءت الصورة ثلاثية الأبعاد، فالمشبه أرضي **الظل** والمشبه به الأول سؤال أبد **فوقي** والمشبه به الثاني علوي، والمشبه به الثالث **سفلي** فتحركت صورة الظل آخذة النعش من الأفواه إلى التحليق نحو الأعلى، ثم نزلت به نحو الأسفل لتضعه في القبر.

إن الشاعر **عز الدين ميهوبي** في تركيبه للصورة الشعرية التشبيهية، يلجأ لتعديد المشبه به، بينما يكتفي بمشبه واحد في الصورة، فيخلق من الصدفة الواحدة عدة درر، و يجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر ، ما يعطي المعنى أبعادا دلالية، تشع طاقتها على الصورة الشعرية قبل سطوعها في ذهن المتلقي.

ومن بين السمات الفنية البارزة، في توظيف التشبيه لدى الشاعر **عز الدين ميهوبي**، ما نجده في أغلب تشبيهاته، حينما يضع نفسه جزءا من التشبيه وركنا من أركانه، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمشبه والمشبه به، إن جمالية الصورة التشبيهية تكمن في أن يكون الشاعر جزءا من هذه الصورة، فتحتويه في أشكالها ومعانيها وظلالها، فتنطلق الصورة من المصور فتعود إليه، شأنها شأن التصوير في حد ذاته، فهذا الاختيار الأسلوبي يجعل من القصيدة، كيانا ينصهر فيه الشاعر،

ليصور بالشعر نفسه، وبنفسه يصور الشعر، ما يجعل العملية الإبداعية في حركية فنية عاكسة، للذات المبدعة، وحضورها الفعلي في القصيدة، ومن بين النماذج الأسلوبية، ما أورده شاعرنا في قوله:

أهيم كالليل كالذؤبان مغتربا ألوك ذاكرتي حينا وأتسق

أراود الشعر أياما فتفضحني عيون قافية خرساء لا تثق[1]

وضع الشاعر نفسه مشبها في هذا المقطع، وأسند هذا المشبه لمشبهين هما **الليل والذؤبان** فتشبيهه لنفسه بالليل، يدل على معنى الهموم والحزن والألم، ومن خلال هذه الصورة القاتمة كان معنى القصيدة عاكسا للغربة والتيه والضياع، الذي أصابه جراء تصدع الذاكرة، التي جفت من كل معنى، وعجزت عن بلوغ الغاية والمراد، الذي يبحث عنه **عز الدين ميهوبي** في ركامها الهش، ما دفع الشاعر إلى الاستنجاد بالخيال الخصب الواسع،لرسم معالم الحزن والضياع والأسى، من خلال حركته في الليل الدامس، الذي يحتاج الشجاعة والفراسة. وهذا ما اختزله **ميهوبي** في مشبهه الثاني **الذئاب** فتحركت الصورة في مشهد يعكس احتفال الشاعر بعلاقات التوحد بينه وبين الطبيعة ليقاوم الشعور بالتلاشي والفناء عند انفصاله عن ذاكرته المتصدعة الجدباء، كي يجعل من الطبيعة معادلا بديلا لها لرسم صورة المعاناة النفسية التي تعتصر الذات الشاعرة.

ومن ذلك قوله:

الناس حـــولي كالحجارة آنســـت حيران وحدي مثقلا بهمومـــي

حتى القصيدة سافرت في صمتها والروح تاهت في الرياح سمـــوم

[1] قصيدة: تهويمات عاشق أوراسي، عولمة الحب عولمة النار،ص89.

حتى السمـــاء تعلقت ببروجهـــا ومضت تولول دعك تلك نجومي

صرت الغريب توحدت أحزانـــه يبكي وتسكنـــــه خرائب بـوم[1]

يتموقع الشاعر في هذه الرباعية، في جزء صغير جدا من المشبه به، فصاحب الرباعية شبه الناس من حوله، وهو جزء من محيطهم، فجعل نفسه جزءا من الكل، المهيمن على الصورة" فالشاعر الموجود في بؤرة الفعل تتدافع إليه توجهات عديدة للامساك بها والدخول من خلالها إلى توجه فاعل"[2] .

إن هذا الحضور قابله جزء صامت ومستقر، لا حركة فيه ولا حياة، من خلال صورة الحجارة، فأخذ منها خصائصها ومميزاتها لموصوفه، لرسم صورة يخيم عليها السكون والعتمة والبروز والقسوة، لطمس الحركة والحيوية، فيكون الشاعر قد رسم صورة الموجود و اللاموجود، متمركزا هو بذاته وسط هذا السكون، كابحا للحركة، فتنعدم بذلك الحياة وكل أشكالها في هذا العالم الجامد والموحش، الذي يعكس نظرة الشاعر لما يحيط به، واندهاشه من هذا المنظر الغريب، الذي سافرت معه السماء بنجومها، وأخذت الريح إيقاع القصيدة، فرسم الشاعر لنفسه صورة الغريب، في عالم انمحت آثاره، وتبددت فيه كل أشكال الحياة و معالم الوجود.

ويحاول **عز الدين ميهوبي**، رسم نفسه في لوحة فنية تصور رحلة البحث عن الأمل، جاعلا من نفسه طفلا صغيرا لا يعي ولا يدري ما يفعل، فكثف من أسلوب التشبيه في هذا المقطع، محافظا عل نفس المشبه والمشبه به، وعمد لتنويع وجه الشبه وهو جعل هذه الصورة تتحرك وفق أنغام إيقاعية منظمة صاحبت عملية التصوير بفضل التكرار المقطعي للجملة التشبيهية، وهذا في قوله:

<u>كطفل</u> أجيئ أنا جئتـــه أنام وأصحو على صوتـــه

---

[1] قصيدة: غربة، رباعيات، ص20.

[2] عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، لبنان: الدار العربية للعلوم، ط1، 2009، ص28.

وألمحني في العراء فتى يفتش في الصحو عن بيته

كطفل أجيء أما جئتني لعينيك كل الذي شفتـــــه

كطفل شقي فلملمتني وهذا الذي شفت ما لمتـه

كطفل توزع في غربـة فصب المجامـر في زيته[1]

لقد تفنن **ميهوبي** في رسم أجزاء هذه الصورة ومكوناتها الداخلية، بكل براعة ودقة، وتكمن جمالية هذه الصورة في كون الشاعر جزء منها، فهو يصور نفسه شيئا ليجد نفسه شيئا آخر، فكان أسلوب التشبيه متواترا في هذا المقطع، إذ وضع نفسه مشبها، والطفل مشبها به، وأضفى على هذا حركية من خلال المجيء والنوم والصحو، إذ تعكس ملامح الصورة، نوعا من البراءة والسذاجة الغالبة على شخصية هذا الفنان المصور، وما زاد من جمالية هذا الإبداع هو مرأى الشاعر لنفسه طفلا، فأضحى فتى في العراء يفتش عن بيته.

لقد انبثقت من صورة المشبه به الأول صورة أخرى أرادها الفنان متقاربة مع الأولى وأكبر منها قليلا في الحجم وأكثر ديناميكية، لكن هذا الفتى لم يلبث حتى عاد لحجمه الأول وصورته المعهودة، فعاد لزمن الغربة طفلا حائرا ومرتبكا، فظهرت براعة هذا الفنان في التصوير من خلال التلاعب بالصور، بتصغيرها وتكبيرها وتكسيرها، فجعل من نفسه جزءا مهيمنا على الصورة، وهو صاحبها وراسمها، فتموقع بذلك في موقعين، موقع المُصوِر، وموقع المُصوَر.

إن هذا يعني أن **ميهوبي** جعل من التصوير استجابة لمشاعره ووجدانه ووعيه للمشهد الواقعي " فالصورة تحتاج فضلا عن الحس الظاهر، إلى نشاط داخلي يساعد الشاعر على إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها، لتحويلها إلى صورة واعية،

[1] قصيدة: شيئية، عولمة الحب عولمة النار، ص72،73.

تحمل في ثنايا حسيتها أفكارا وخواطر، وتعكس في الوقت نفسه حالة نفسية وجدانية وإدراكا ذهنيا لأن التصوير في الشعر هو عملية ضبط للوجود الظاهر والوجود الباطن"[1].

ومن نماذج التشبيه نذكر قوله:

الغيمة لا تحمل شيئا

والريح العاتية استرخاء فصول

يا ليتك مثلي تتوسد بعض الشعري

وتشرب قهوتك المرة

وتكسر في الوادي الجرة

وتسكن صدرك عنقاء وبتول[2]

تتجسد الصورة الشعرية في هذا المقطع من خلال التشبيه، حيث جعل **ميهوبي** نفسه جزءا من هذه الصورة، فكان في ركن المشبه به هذه المرة، لينقل صورة تعبر عن نفسه للمخاطب، الذي هو المشبه به، فالعملية التصويرية تُظهر تموقع الفنان وسط الصورة وهو راسمها وملتقطها، فهذه الحركة الفنية التي تجمع بين الذات الشاعرة، والعمل الفني التصويري، توحي بأن عملية التصوير البياني عند **عز الدين ميهوبي**، رسم عميق لما يعتصر النفس الشاعرة من معاناة وألم وجراح، لذلك أراد حمل معنى مماثل أراده الشاعر عن طريق التشبيه التمثيلي.

[1] كبلوتي قندوز، أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، م7، ع4، 2014، ص23.
[2] قصيدة: الأخضر فلوس، عولمة الحب عولمة النار، ص6.

إن ملامح هذه الصورة تعكس مدى الصبر على مرارة الظلم والألم، الذي يُصوره في ثنايا هذه القصيدة. فجعل نفسه يتوسد الشعر ويشرب قهوة مرة وجسمه لا يقوى على حمل الجرة في الوادي، فهذه الصفات شكلت نسيجا بديعا من التداخلات الدلالية والتركيبية، محملة بدفقات شعرية، تصور عمق المعاناة النفسية التي يعيشها ويصارعها، فأراد نقلها للسامع عبر قناة أسلوبية هي التشبيه، لأن " التشبيه في حقيقته التأثيرية، ما هو إلا لمح الصلة بين أمرين، من حيث وقعها النفسي، وبه يوضح الفنان شعوره نحو شيء ما توضيحا وجدانيا حتى يحس السامع بما أحس به المتكلم فهو ليس دلالة مجردة ولكنه دلالة فنية"[1].

ومن الأساليب التصويرية التي يلجأ إليها الشاعر **عز الدين ميهوبي** في رسم الصورة البيانية التشبيهية ما نلمسه في قوله:

تجيئين مثل زداد المطر

بقايا قمر

تجيئين مثلي

أنا المستحيل الذي لا يجيء

أنا الشمعة

الريح تصفعها فتضيء

تجيئين...[2]

[1] صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص 44.
[2] قصيدة: صهيل الوردة، عولمة الحب عولمة الحب، ص23.

هنا يربط التشبيه في هذه الصورة بالمطر، الذي يحتل مكانة كبيرة في حياة الإنسان، فإن كانت المرأة تجيء كالمطر. فلهذا المجيء قيمة كبيرة في نفسه تعادل قيمة الماء في حياته ، لذلك ساوى بين مجيئها ومجيء المطر، الذي يجلب الخير والعطاء والحياة، فشكل الشاعر لوحة فنية متحركة من الأعلى **حركة المطر** ومن الأسفل **سقوط المطر من الأرض** وأتبع هذا التشبيه تشبيها آخر إذ شبه المجيء ببقايا القمر، ليُظهر **ميهوبي** براعته ودقته في التصوير.

إن شاعرنا لم يقل القمر ولكن بقايا القمر، فالقمر عندما يجئ لا يكون مكتملا، بل يظهر جزءا منه على شكل هلال، وهي الصورة التي أراد الفنان رسمها، ليعبر عن مدى تعطشه لهذا الغائب المرتقب، فالناس تنتظر بشوق هذه القطعة الصغيرة من القمر، لتعلم بها عدد الأيام والحساب. ويواصل **ميهوبي** رسم الصورة الشعرية بواسطة التشبيه، جاعلا نفسه مشبها به، ليختزل حركة المرأة والمطر والقمر بمجيئه، فهو المستحيل المنظر الذي يدرك ولا ينال، فتتوالد صورة تحتوي ما قبلها فحملت وجها أكثر إشعاعا وبروزا معبرة عن موقف الرفض لمعنى الصورة الأولى المجسدة للحياة والأمل، فالمستحيل لا يجيء لأنه لا يدرك ولا ينال، فجاء بأداة أسلوبية هي **ليت** التي تفيد التمني، ليظهر معنى المستحيل لأنه قائم على التمني، فهذا أقصى ما يدرك به.

إن ما زاد من غرابة الصورة وغموضها صورة الشمعة التي وضعها الشاعر لنفسه، فتصفعها الريح فتضيء، فمعلوم أن نار الشمعة لا تقوى على مقاومة الريح فلا تلبث أن تنطفئ بسرعة، فكان المستحيل الذي يريده **ميهوبي** متجسد في ميلاد صورة ينتظر أن تتشكل وهي صورة تكون فيها الشمعة صامدة في وجه الريح العاتية فلا تقوى على إطفاء نورها وإخمادها، فعمد **ميهوبي** لتشكيل عدة صور فنية

عن طريق بناء عدد من التشبيهات في المقطع من أجل خلق صورة ضبابية مستترة خلف ظلال الصور السابقة.

ب ـ الصورة الاستعارية:

تعتبر الاستعارة عمدة المجاز، وسنام التصوير " فهي من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة، وانتشالها وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها، بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بما تنضوي عليه"[1] لذا يرى كثير من الباحثين، أن الاستعارة من أهم الوسائل للحكم على شاعرية النص الأدبي، فهي مبدأ جوهري وثابت لا يتغير، فقد تتغير ألفاظ الشعر وأوزانه واتجاهاته الفكرية، لكنها تبقى برهانا جليا على نبوغ الشاعر وعبقريته وتوهج أدبه، فكلما كانت استعارات الشاعر قوية أصيلة حكم الناقد بأنه أشعر "والاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة"[2].

إن الانحراف مجرى أسلوبي، تجري فيه الاستعارة في بنائها ودلالتها، فيخالف الشيء ما وضع لينحصر المعروف والمتعارف في نسق مخالف للعرف فتتجاوز الانحراف" فهي تقيم تخلخلا في مظاهر الواقع الراقدة الظاهرة، ليفتح على أنقاضها عالما جديدا، معادلا على مستوى الجملة، فنرى الفعل يستند إلى ما صلة له في الحقيقة، فتوصف الأسماء بما لا يأتي لها أن توصف به في الواقع، ويضاف الاسم إلى ما صلة له في الطبيعة"[3]. فتكون بذلك ثوب المعنى ورداءه، الذي يضفي

---

[1] عدنان قاسم، التصوير الشعري،مصر: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ط1، 1980، ص81.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص 20 .

[3] علي أحمد،شعر عمرو بن الفارض دراسة أسلوبية، ص180.

عليه جمالية خاصة ونظرة دلالية تنبثق من أسلوبية البناء الاستعاري للغة الشعرية في النص، لأن الشاعر يدمر من خلالها بناء لغويا، ليقيم بناء آخر.

إن هذا التدمير يكون وفق آلية محددة، قائمة على التناسب لا المماثلة كما هو الحال في التشبيه، فتكون شعرية اللغة متأرجحة بين طرفين أو مستويين ، المستوى اللغوي والمستوى الدلالي، فالتصوير الاستعاري في جوهرة رسم لشيء في غير موضعه، فهذا الرسم المتحرك ينتج بعدا دلاليا، معبرا وذا وظيفة شعرية، تكشف لنا علائق وآفاق متصورة ومترابطة ومتشابكة في الإبداع الشعري، فينمو المعنى نموا مرحليا من مضغة لغوية، إلى علقة شعرية، إلى أن يصبح مخلوقا صوريا كاملا، تشكلت كل أجزائه. أما روحه فتنفخ في سياق النص من رحم الدلالة والتأويل في ذهن المتلقي .

ولعل معظم الدراسات النقدية، التي تناولت مسألة الاستعارة، ترى أن دورها يكمن في تحويل المحسوس إلى غير محسوس،والعكس، عن طريق العلاقة بين طرفي الاستعارة **المستعار، والمستعار له.** ويقول **محمد الهادي الطرابلسي** معلقا على قول السلف في هذا السياق " كانت الاستعارة عندهم تنقسم إلى جانب تقسيمها باعتماد المستعار، أو المتعلقات بمراعاة نوع اللفظ الذي جرت فيه، فإذا كان جامدا جاءت أصلية، وإذا كانت فعلا أو مشتقا كانت تبعية، وجوزوا في التبعية اعتبار الاستعارة في الاسم الذي تعلق به الفعل أو المشتق، ومن ثم جوزوا إخراجها من التبعية إلى باب المكنية"[1].

إن هذا القياس اللغوي الذي سارت عليه الدراسات النقدية جعل من النقد الأدبي آلة جافة، لا تقوى على امتصاص ليونة النص وسبر أغواره، فالإحاطة بالمعنى من كل جوانبه شيء صعب المنال، لكن الحوم حول حماه أمر سهل إدراكه

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب، ص162.

إن اعتبرنا أن الآلة اللغوية في جوهرها، أداة دلالية قبل أن تكون لغوية ، ومن ثمة يُنظر لدور هذه الآلة من تشكلات الدلالة في بنية اللغة، فمن هنا تُسن قوانين العمل الأدبي، ومفاهيمه الاصطلاحية.

ويظهر من ذلك أن الاستعارة ما هي إلا هدم وبناء وتحريك، ويكمن دور الشاعر أو الأديب أولا في البناء، أي تشكيل صورة عادية لا انحراف فيها ولا انزياح، ثم يعمد بعدها لتدمير هذه الصورة ومحو حدودها، مبقيا على حدودها خافتة،، ومن ثمة يعمد لبناء صورة جديدة، يضعها على ركام البناء المهدم سابقا، فتنشأ صورة جديدة ومركبة تستجيب للتحركات والتجاوزات الصورية في السياق، فبذلك لا تعدو الاستعارة سوى أداة من أدوات التصوير الأدبي، نتلمس جماليتها من خلال البناء، فلا بد للدارس لها من استحضار الصورتين، الصورة القبلية، والصورة البعدية، ليكتشف العلائق والتشكلات الرابطة بينها،وبذلك يتجاوز الطرح البلاغي والأسلوبي، الذي اكتفى بدراسة طرفي الاستعارة، والعلاقة بينهما.

ومن خلال هذا الطرح المعمق سنحاول الوقوف عند بعض الأشكال الاستعارية، في شعر **عز الدين ميهوبي** لنكتشف طريقة التصوير بهذه الآلة محاولين استنباط طرائق تشكل الخطاب والمعنى، ودور الشاعر في صناعة شعرية النص، من الباب البياني الاستعاري.

فمن نماذج التصوير الاستعاري الواردة في شعر **عز الدين ميهوبي** نذكر قوله:

لن أبحر في عينيك

وأجعل هذا البحر مرايا صامتة كالحزن

واعكس أيام القحط المشدودة كاللغة الموءودة تحت

مواجع هذا القرن

لن اكتب في عينيك

فأنت بداية حرف موروث عن ألف نبي[1]

يصور لنا الشاعر في هذا المقطع رحلة وجدانية تفيض بالمشاعر والحب والحنين مشخصا المعنى، ومجسدا إياه عن طريق الاستعارة، فلنفكك الصور المبثوثة في الخطاب، من خلال استحضار الصور القبلية (الأصلية) والصور البعدية، لنرى تشكلات المعنى في هذا المجرى البياني التصويري سنجد ما يلي:

الصورة البعدية (المركبة)	الصورة القبلية (الأصلية)
لن أبحر في عينيك	لن أبحر في البحـــر
مواجع القــرن	مـــواجع الجسـد
لن أكتب فــي عينيك	لن أكتـب في الدفتـر

لقد ضمن **عز الدين ميهوبي** هذا المقطع ثلاث استعارات مكنية، وما يهمنا هنا هو طريقة البناء والتدمير، التي تشكل من خلالها المعني، ففي التوظيف الاستعاري الأول في قوله: لن أبحر في عينيك، شبه العينين بالبحر وشبه نفسه بالبحار، وجاء بصيغة النفي، لتغيير المسار الدلالي عكس الإثبات، فالإبحار يكون في البحر، ومن يبحر هو البحار، فعمد من خلال هذا المجرى لمحو هذه الصورة الأصلية المعتادة، ليشكل صورة كالتالي: جعل من العينين بحرا متسع الأطراف

[1] قصيدة: حديث البحر،فراشة بيضاء لربيع أسود، ص27.

وركب سفينة يجوب بها عباب الماء، وإذا ما دققنا في حيثيات هذه الصورة نجد أن خصائص الصورة الأولى هي من ساعدت على رسم الصورة الثانية، وهذا كالتالي:

فلنصغر حجم البحر ولنجعل مساحته حجم العينين، ثم نضع الشاعر أمام هاذين العينين سنجيد صورة الشاعر فيهما، فلم يبق لاكتمال الصورة سوى الماء، فحتما ستكون الدموع مياه العينين، هي المحرك للصورة ،وحدود العينين هي حدود البحر. لقد أراد **عز الدين ميهوبي** من خلال هذا البناء المصغر، رسم حالة من الضياع في عالم كبير وغامض، إلا أنه ضيق جدا وصغير يحيط به الحزن من كل جانب وفي كل زاوية. فالدموع قبل أن تخرج من العينين حتما ستملؤهما ولا تقوى على إخراج ما فيهما فوضع الشاعر نفسه تمثالا راسخا في لجة متحركة بأمواجها ومياهها معتمدا على التصوير الاستعاري.

أما في التوظيف الاستعاري الثاني، فنقل الشاعر صورة مرضية من الجسد ونسبها للقرن، وهو شيء معنوي، فهذه الصورة التي أعاد بناءها دمر من خلالها صورة سابقة، هي الجسم والذي دمر بقوة الأمراض والمواجع، التي تنخر أجزاءه، فالمقصد الدلالي لهذا البناء الأسلوبي، يكمن في نقل المحسوس إلى مجرد، من خلال عرض **المحسوس الإنسان** في شكل بائس ومنهار، ويبث هذا العرض في شيء مجرد **القرن** لنقل حالة الضياع والضعف وانعدام الحركة، وهذا كله من أجل رسم لوحة تعكس الحزن والألم عن طريق التشخيص.

وفي التوظيف الثالث، يعود الشاعر إلى نفس البناء الأسلوبي الأول في قوله **لن أكتب في عينيك** فالصورة المهدمة هي **لن أكتب في الدفتر** لأن أصل الكتابة تكون على الأوراق، لكنه اختار سجلا آخر، ومن نوع مخالف، ليبني صورة جديدة جعل من العينين متنا لها، واختار من الدموع مدادا لكلماته، فهذه الأنثى حروف وكلمات، وحبرها ماء العينين، ومتنها العينين، فلننظر إلى هذه الصورة من الأعلى

سنرى أن الشاعر وضع نفسه في محتوى يحتويه، كي يقوم بفعل ما ألا وهو الكتابة والتي عد لها صفحاتها وحبرها من عيني هذه المرأة.

وإن نظرنا إلى هذه الصورة عن قرب لوجدنا أن الشاعر خرج من المحتوى السابق **العينين** وبقي دونه ليمارس الكتابة منه لا فيه، لأن الحروف استمدها من العينين **فأنت بداية حرف موروث عن ألف نبي** لتصبح الصورة في حد ذاتها مصدرا لصورة أخرى، وهي صورة شاعر يمارس الكتابة، ومن هذا البناء الممتد يحاول تجسيد لغة، تتكلم عن نفسها وتعبر بحروف الموجودات، لا بحروف اللغة المألوفة في حد ذاتها، لنتوصل إلى شيء مهم، مفاده أن الشاعر **عز الدين ميهوبي** يرسم بالموجودات والأشياء لغة تعبر عن الموجودات والأشياء.

وفي بناء أسلوبي آخر، يصور الشاعر موقفا استدعاه باستعمال الاستعارة، حيث تشابكت دلالاته اللغوية والرمزية، لتصور صورتين حيتين في القصيدة تجسدتا في الحوار بين الشاعر، وبين بعض مكونات الطبيعة، لتعكس رحلة البحث عن الحقيقة في عالم الطبيعة والأشياء الجامدة، فقد لعب التشخيص دورا مهما في عملية التصوير، ونلمس هذا في قوله:

نادبت البحر

لماذا يخافك قحط الأرض

وقافلة الأسماك

تشد إليك زعانف تحمل روح الماء

نادبت البحر

لماذا الرمل يمتد عبر الشاطئ

ينتظر العودة نحو البدء

ويغمض جفنيك

مسكونا بالصبر[1]

يحاول **عز الدين ميهوبي**، استنطاق البحر من خلال بث الروح فيما هو جامد، ليشخصه في صورة إنسان يسمع ويعي. ولقد أخذ المعنى في هذا البناء عدة مفارقات لغوية ودلالية، أولها يتجسد في نداء الشاعر للبحر، فجعله إنسانا، إذ نرى من خلال هذا أن **ميهوبي** امتلك القدرة عن تكليم الجماد ومخاطبته، وهذا حتما بالتماس الاستعارة، والتي جعلت منه جزءا من البناء الشعري للقصيدة من خلال عملية التخاطب داخل النص الشعري.

وتكمن جمالية الصورة في تلك النظرة الرومانسية، "فالرومانسيون يعتبرون أن القدرات البلاغية للاستعارة أهلتها لأن تغدو جوهرا في الصورة الفنية، ذلك أنها طغت بوصفها أداة تصويرية على إبداعهم الشعري، لما فيها من تكثيف عاطفي، وما يقتضيه من خيال بغية التمثل الجمالي لأغراضهم النفسية"[2]و الظاهر من السياق أن الشاعر يسعى لاكتشاف العلاقات الخفية بين الأشياء والظواهر والأحداث، التي تمنحه قدرة فائقة على الرؤية التي يهتدي بها لتوسيع عالم المدركات وبسطها وتجليتها من خلال بناء لغوي خاص. فنراه يحاول اكتشاف العلاقة بين البحر والرمال، التي تمتد على شاطئه، والماء الذي يروح ويموج بين البحر والرمال، هذه العلاقة الثلاثية تساءل عنها المبدع فلم يجد جوابا لسؤاله لأن البحر ظل صامتا ولم يجبه عن سؤاله، فإلحاح الشاعر في اكتشاف العلاقات، أدى به إلى تكثيف

[1] قصيدة: فراشة بيضاء لربيع أسود، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص110.

[2] نور الدين حمداني، الوظيفة الجمالية للصورة الفنية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة-، ع22، جوان 2015، ص 14.

الاستعارات في البناء الشعري للقصيدة. ويعمد الشاعر لنفس البناء والتصوير في قوله:

لماذا اغترابك يا نخلة

كنت علقت يا ويلتي كنت علقت

عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي

انتهاء البداية

لماذا؟

وكنت تمرين عبر امتداد الشرايين

والريح

كنت أزرع فيها الحدائق

أجمع موج المحيطات

أحمل أقمار ليلي البعيدة[1]

صور شاعرنا النخلة في صورة إنسان، يسمع ويتكلم، ليرسم لنا رحلة البحث عن الحقيقة بين أرجاء الطبيعة الفسيحة، **النخلة، الريح، الموج، الأقمار** فجماليه التصوير تكمن في حدود الرحلة، رحلة الاستكشاف والاستنطاق، فالمبدع جعل نفسه باحثا في الأرض **النخلة، الريح، المحيطات** وفي السماء **الأقمار البعيدة.**

وإذا تأملنا هذه القطع المركبة للصورة سنجدها ذات تكاثف دلالي ورمزي، تفنن الشاعر في الصياغة اللغوية بنقل الأشياء من مكانها الطبيعي

[1] قصيدة: حديث النخلة، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص.45.

والمألوف إلى مكان آخر غير مألوف ليرسم صورة الدهشة والانفعال. فالقطعة الأولى تمثلت في صورة النخلة مغتربة في موضع آخر **بين الشرايين**، أما القطعة الثانية **زرع الحدائق فوق الريح**، أما الثالثة **جمع أمواج البحر**، والرابعة **حمل الأقمار البعيدة**.

إن كل هذه الاستعارات ما هي في الحقيقة إلا علاقات متنافرة ظاهريا ومترابطة دلاليا، فالتنافر تجسد في الأفعال **ناديت، تمرين، أزرع، أجمع، أحمل** باعتبار أن القائم بالفعل لا يستطيع القيام بهذه الأفعال، لأن المستعار متناقض مع المستعار منه **عاقل- غير عاقل** أما التداخل والتكامل فتمثل في كون أجزاء الصور مجتمعة تمثل أجزاء الطبيعة مجتمعة برا **النخلة، الريح** ، جوا **الأقمار البعيدة** بحرا **الأمواج** ليصور الشاعر بهذه العلاقات الدلالية حاجز الصمت الذي لازمه في رحلة البحث عن حقائق الأشياء والموجودات، التي تحيط به من كل جانب.

إن التلاعب باللغة والصياغة هو فن الاستعارة وبراعة التصوير، الذي يصنع شعرية النص في حدود أكبر من حدود القصيدة والكون، لتشمل شعرية المعنى حركة الموجودات في الكون بينما تظل القصيدة قطعة صغيرة هي أصل هذه الحركة وسر وجودها. إن البذرة أصل الشجرة، فهي غير مسؤولة عن حركة الشجرة وثمارها وخشبها، بينما الشاعر هو الإنسان الذي يجعل من البذرة والشجرة معا كل شيء.

ومن خلال تتبعنا للمسار الخطابي للتصوير الاستعاري وتشكلاته الدلالية وجدنا تباينا في أنماط الخطاب بين طرفي الاستعارة **المستعار، المستعار منه** ففي النماذج السابقة، جعل الشاعر نفسه مرسلا والطبيعة مرسلا إليه، مثلما يحدده الشكل التالي:

الشكل (1)

المرسل ← المرسَل إليه

الشاعر ← البحر

الشكل (2)

المرسل ← (إنسان) الشاعر

المرسل إليه ← الطبيعة (البحر)

وتظهر جمالية التصوير الاستعاري، في تحول المسار الخطابي من الشاعر نحو الطبيعة إلى مسار خطابي آخر، من الطبيعة نحو الطبيعة مثلما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (3)

المرسل ← الطبيعة (العصافير، الشوارع، الرياح)

المرسل إليه ← (إنسان)

وهذا التغير يتمثل في المقطع الموالي:

عندما سألته العصافير عن سر أشعاره

قال بسكن قلب الكناري

عندما سألته الشوارع

عن صمت أقدامه حين يمشي

أجب دمي نبته في البراري

عندما سألته الرياح عن الفرح المتناثر في شفتيه

فقال إذا لم أكن نجمة

اكتفي باكتشاف المدار[1]

صور هنا **عز الدين ميهوبي** القصيدة الشعرية بذاتها، فهو يرسم الشعر بالشعر، مستعينا بالاستعارة، فأخذ أجزاء من الطبيعة الحية **الكناري**، **الرياح** والصامتة **الشوارع** ولكي يزعزع الخطاب، اختار من الحوار وسيلة أسلوبية لتحريك أطراف الصورة، حيث جعل الشاعر كائنا مستقلا، وركب أجزاءه ومكوناته تركيبا ذا خصوصية، ليجسد لنا معنى القصيدة ومعنى الشعر، في منظومة بنائية ذات خصوصية متفردة.

لقد جعل الشاعر العصافير إنسانا يسأل ويستغرب ،ويبحث عن سر الجمال الشعري والصوت الموسيقي، المنبعث من حنجرة الشاعر الموصوف فالعلاقة بين طرفي الاستعارة تشع إشعاعا موسيقيا، ونغما صوتيا. فالشاعر الموصوف يسكن قلبه الكناري، والذي هو طائر شدي حسن الصوت، في حين اختار من العصافير الطرف المحرك للخطاب، لأنها هي من قامت بالفعل **سألته** وفي إجابته جعل جزءا من المستعار يرد على السائل، لأن الكناري هو جزء من عالم الطيور.

إن هذا الترابط الدقيق بين أطراف الاستعارة، شكل انسجاما تاما بين مكونات الصورة المعبرة عن كيان الشعر وطبيعته، والتي تفوق في جماليتها وعذوبة ألفاظها وإيقاعها أصوات العصافير، ولكي يوصل الشاعر هذا المعنى أسكن الكناري في قلب الشاعر الموصوف، كي يعبر بصوته عن المعنى المراد في السياق الشعري

[1] قصيدة: الطفل المصري، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص192.

وما وراءه من إيحاء ودلالة، ثم عاد لمواصلة التصوير متوسلا بالاستعارة، حيث جعل الشوارع جزءا من العملية الخطابية –كمرسل إليه– فأخذت خصائص الإنسان متسائلة عن صمت أقدام الشاعر الموصوف عند المشي، فالشوارع طبيعة صامتة لكنها متحركة بفعل الإنسان والحركة، فبما أن الموصوف جزء من هذه الحركة، استغربت الشوارع عن هذه الحركة الصامتة. فأجابها بأن البراري هي محرك الحركة، بينما الشوارع مبعث للصمت والهدوء، فبين هذا وذاك تتحرك قصيدته معبرة عن أحوال الإنسان، بين الهدوء والسكون والحركة.

ولعل الخصائص المشتركة لهذه المكونات الصورية في بنيتها العميقة، تعكس العلاقات المتشابكة بين مكونات الطبيعة، ومكونات النفس الشاعرة، التي تحاول استقراء الأشياء وكشف الحقائق والعلائق. **فعز الدين ميهوبي** يستعمل الاستعارة والتصوير الاستعاري الفني، لتصوير البعد الفلسفي والوجودي العميق الذي يربط الأفكار بالموجودات وعلائق بالمسببات، لتصبح القصيدة عنده – بهذا البناء – سؤالا وجوابا في آن واحد، بينما يكمن دوره في اختزال الرؤية الجمالية، بوصفها بحث في العلاقات والروابط الوجودية، لتغدو الاستعارة في هذا المجرى " صورة فنية تتكون من أطراف حسية مشحونة بمشاعر إنسانية، تتجلى فيها عبقرية الشاعر الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء من خلال رؤية خاصة"[1].

ويتواصل البحث والاستغراب في طبيعة القصيدة، ومفهوم الشعر عند الشاعر الموصوف، ففي التركيب الاستعاري الأخير، كون الشاعر **عز الدين ميهوبي** علاقة صورية وصوتية، عندما شبه الرياح بالإنسان الذي يسأل، ففي هذا البناء يتلاحم المستعار والمستعار منه في الخصائص والتشكلات، فلنتأمل المقطع:

[1] نور الدين دحماني، الوظيفة الجمالية للصورة الفنية، ص14.

عندما سألته الرياح عن الفرح المتناثر في شفتيه

فقال إذا لم أكن نجمة

اكتفي باكتشاف المدار

إن الرياح تسأل الشاعر عن سر فرحه، الظاهر فوق شفتيه ومحياه، ونحن نتساءل لماذا اختار **ميهوبي** الرياح بالضبط؟ ولماذا كان الفرح ظاهرا فوق الشفتين دون غيرها من أعضاء الجسم؟ فحتما هناك علاقة خفية وباطنة بين هذه القطع اللغوية المشكلة للاستعارة، تكمن في أن للرياح صوت ذو إيقاع نغمي متذبذب يحتضن كل الأصوات الموجودة في الطبيعة عند هبوب الرياح، فلا صوت يعلو عليه بما فيه صوت الشاعر، ومن المعروف أن القصيدة تخرجها الشفتين لتنتظم في إيقاع محدد، ومع اتحاد صوت الرياح بصوت القصيدة، حصل تباين واختلاف فهنا وجدت المفارقة والغرابة، عندما استغربت الرياح من صوت القصيدة التي يعمها الفرح والسرور البارز على شفتي الشاعر الموصوف، فحدث التوقف توقف الرياح للسؤال لأن طبيعة الرياح ذات حركة مستمرة ومتواصلة.

ولقد اختار **عز الدين ميهوبي** الحوار كأداة أسلوبية لتحرك أطراف الخطاب والاستعارة، وهذا كله حتما من أجل رسم لوحة فنية مصاحبة لحركة إيقاعية معبرة عن صورة الشاعر الموصوف و القصيدة وعلاقاتها بالموجودات، لإحداث التفاعل والتلاحم الدلالي لهذه المكونات الطبيعية والشعرية، مما يجعل التصوير الاستعاري عند **عز الدين ميهوبي** فن البحث والاكتشاف، ووسيلة غايتها إظهار الحقيقة في بعد وجداني وعاطفي، يهتدي من خلالها لتكوين رؤية فنية خاصة، ويلتقي فيها الرمز والصوت في التصوير، وهو ما يؤثر على ذهن المتلقي في الاستقبال لأن " الصورة الاستعارية متى غدت رمزا أو تواشجت معه، امتلكت طاقة

إيحائية حيوية، ولا يخفى ما للوحدات الصوتية والإيقاعية الموسيقية ونحوها من أثر في تهيئة المتلقين وجدانيا، للتجاوب مع إيحاءات تلك الصورة واستقبالها، بما ييسر لمداركم احتواء ظلال المعاني الثانية"[1].

ومع كل صورة استعارية، يضع المبدع في تناولنا شيئا جديدا يتطابق مع طبيعة تجربته، ويعمل دوما إلى تحديد الصلة بين الأشياء عبر رؤيته الخاصة التي تمتزج بانفعالاته، وهنا يتأصل البعد الدلالي للصورة الاستعارية. ففي هذا المقطع يجعل **عز الدين ميهوبي**، الوطن إنسانا يبحث عن ذاته وعن وطنيته، في رحلة الدمار والموت والضياع، ليجسد معنى الغياب والتيه، الذي أصاب الجزائر في فترة من فترات تاريخها الأسود، هناك حيث المأساة والمحنة الوطنية، فكانت الاستعارة وسيلة فنية لتقريب الأفكار والصورة إلى الذهن، إذ تفنن المبدع في رسم لوحة فنية مكسرة، أعاد ترتيب أجزائها محافظا على خصوصية الزمن الأسود والأسى، فالقطع الصورية الاستعارية، لعبت دور المحرك لأحداث المرحلة، بينما كان التمثيل الجمالي نابعا من نفسية محتارة في هذا الواقع المؤلم بنظرة سوداوية متوجعة، ونجد هذا في قول شاعرنا:

وطن يفتش عن وطن

وعيون فاتنة من الدامور

تحتضن المقابر من الدامور

تحتضن المقابر والكفن

وطن يصدر من مدامعة

[1] نور الدين دحماني، الوظيفة الجمالية للصورة الفنية، ص14.

الرجولة والأنوثة

والسياسة والزعامة والفتن

وطن يباع صراحة

ما بين أروقة المساجد والكنائس الكنائس والمساجد والمخامر

والمزابل واحتمالات الزمن

وطن يفتش بين أوردة المواجع

عن بقية اسمه المنقوش في شفة الصغار

وكن تكسرت المسالك في محاجره الحزينة

قام يبحث عن خطى

ما بين أندية المقالب والقمار

وطن يفتش عن وطن

والحل يعرفه الصغار

وطن تائه في البدء

وتبقى المدينة تبكي

تنادي الذين يموتون مثل الجراد[1]

[1] قصيدة: وطن تائه، في البدء في البدء كان أوراسي، ص 48.

لقد ضمن شاعرنا هذا المقطع 12 قطعة استعارية، وطن يفتش عن **وطن، تحتضن المقابر، تحتضن المقابر والكفن، وطن يصدر من مدامعه، وطن يباع صراحة، وطن يفتش بين أوردة المواجع، وكن تكسرت المسالك في محاجره الحزينة، قام يبحث عن حضن، وطن يفتش عن وطن، وطن تائه في البدء ، وتبقى المدينة تبكي، تنادي الذين يموتون** في صورة الإنسان الذي يتوجع ويتألم ويبحث بوجه الإنسان الضائع في متاهة المقابر والموت، وهذا في ظاهره رسم للوطن، وفي باطنه رسم للزمن الأسود، فكل الصور الاستعارية تعبر على دلالة واحدة، هي الحزن والألم، لذلك كان المستعار منه هو الإنسان الذي يشعر ويحس، وعلى هذه الصورة الجاهزة أطبق المبدع صوره الاستعارية لتصوير وتجسيد المحنة والمرض.

فتكمن جمالية هذا التركيب البياني في التحام المشاعر بالشعرية، لأن الشاعر ذاق طعم الضياع في هذه الفترة، وجعل من نسيج النص خيوطا هشة بألفاظ لغوية معبره عن هذه **المشاعر المقابر، المدامع، الكفن، ، الحزينة، المواجع، يموتون...** فأخذت الصورة الشعرية بعدا وجداني وعاطفي يعبر عن الإحساس الوطني والحسي، المهيمن على نفسية المبدع وتوجهاته الفكرية، فقد لعب المفردات اللغوية دورا أساسيا وبارزا في رسم الصورة الفنية، بينما لعب الاستعارة دور التجسيد والتشخيص للمعنى، وتعدته للتأثير في ذهن المتلقي وخلخلة عواطفه وأحاسيسه."ذلك أن الآليات الشعرية ليست مجرد انزياح عن الاستخدام النحوي للغة أو عدول عن اللغة المعيارية، وإنما هي تقنية بالغة الأهمية في تعميق المعاني وتشكيلها في هيئات وصور"[1].

[1] مسلم حسب حسين،الشعرية العربية ،ص 215.

وغالبا ما نجد المبدع يستدعي الاستعارة بكثرة في القصيدة، عندما يتناول موضوع الحزن والألم، فهو من المواضيع التي ترسم نفسها بنفسها، دون تعبير ولا كلام، فملامح الحزن تظهر على الوجه دون إفصاح، وأعراض الألم تبدوا دون إيضاح ولكي يُؤجج الشاعر هذه السمة يعمد بكثرة لتكثيف التصوير البياني الاستعاري في القصيدة، ومن نماذجه في ذلك قوله مصورا المأساة الفلسطينية ومعانات الشعب جراء القهر والسلب في قوله:

مليـــــار قلب جحيم الحرب تأكلـه وتأكل النار إخوانا كما الحطب

يا نكبـــة الدين في تـــاريخ أمتـــــا هذي الجراحات تنعى أمة العرب

يشكو لهـا المسجد الأقصى مـواجعه وتفتح القدس أبوابا من الغضب

تفتق الصـــــبر في أيامنـــــا زمنـا من التمزق.. يا أحداقنا اعتصبي

تقوض الشرق وانهارت ركـــــــــائزه وسافر النيل في دوامـــة اللعـــب

القدس ضاعت ولبنان الهوى انتصرت فيه الطوائف والباقون في طـــرب

وتنفث الأرض آلامـــــا وادخلـــــه ويورق الجرح في الجولان والنقب[1]

ومما لا شك فيه فإن الصورة الشعرية هي عماد الشعر، والرابط بين الشاعر وما يحيط به والمؤثر بينه وبين المتلقى" فالشعر هو تعبير بالصورة، والقصيدة الجيدة هي بدورها صوره"[2]. فهي لا تعدو أن تكون قناة لغوية ودلالية تترجم الشعور والعواطف والأفكار وتسري بها في مسار أسلوبي ذا خصوصية محددة، فمهما يكن من أمر القصيدة في شكلها ومضمونها، لا تزيد على حد ولا

[1] قصيدة: شعر لهذا الجيل، منافي الروح ص141.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مصر: دار المعارف، ط1، 1981، ص8.

تنقص منه، إلا بفعل التشكيل الأسلوبي للنص والصياغة اللغوية، ذلك أن كل قصيدة تختلف عن الأخرى، حتى إذا اتفقت في الموضوع والمبدع، هذا باعتبار التلقي والاستقبال وظروف الإنتاج المصاحبة للعمل الأدبي، فالدراسات السابقة التي تناولت الاستعارة عكفت جميعها على كشف العلاقة بين طرفيها والقرائن، فقد اعتبرنا نحن هذا العمل النقدي إجحاف في حق المبدع وما أبدع، لأن المعايير النقدية ليست ثابتة، ولا يمكن قياسها بهذا الطرح النمطي، فحاولنا قراءة القصيدة بما ينتجه التأويل والمعنى وروح المعنى، وظلاله المنبعثة من طريقة البناء الفني للقصيدة، وعددنا قراءتنا لهذا التركيب الأسلوبي، باعتبار التأثير والتأويل والصياغة والانزياح، وجدنا أن الاستعارة أداة ووسيلة وفن في آن واحد، أما دورها في القصيدة فيكمن في كشف الحقائق والعلاقات الموجودة بين الأشياء، فهي " تمكن من اكتشاف العلاقات الخفية الجديدة بين الأشياء والظواهر والأحداث، التي يتنبه إليها الشاعر وتمنحه قدرة فائقة على الرؤية البكر، وتحيله تلقائيا إلى الزوايا الخاصة التي ينظر منها إلى الموضوع، فيظهر لنا الشاعر ما لم نتفطن له، على الرغم من كونه ماثلا أمامنا، كما قد تكون المفردات اللغوية التي يبني منها الشاعر استعاراته معروفة مألوفة لدينا، بيد أن مقتضيات الصياغة الفنية تجعل منها أمرا غريبا وجديدا، وكأننا لم نشهده قبلا"[1].

لذلك كشف **عز الدين ميهوبي** من التوظيف الاستعاري في القصيدة، حتى ليغدو المقطع الواحد لوحات استعارية متلاحقة أحيانا ومتسلسلة أحيانا أخرى فوجد في هذه الأداة البيانية ريشة فنية طيعة لرسم التجربة والمعاناة في قالب فني بديع يجعل من الأسلوب والصياغة فن تنتظم فيه القصيدة وتلتحم فيه البنى والتراكيب في منظومة شعرية متفردة.

[1] نور الدين دحماني، الوظيفة الجمالية للصورة الفنية، ص15.

الصورة الحديثة

1ـ التصوير الرمزي:

لقد تطورت الصورة، وأخذت منحا جديدا وأعمق، مستفيدة من الحداثة التي" حطمت قاعدة الصورة الكلاسيكية، وتجاوزت حدود الصورة الرومانسية، لتؤسس لصورة حديثة، تعكس صورتها الفلسفية والجمالية"[1].

لقد غيرت الصورة الحديثة وجه القصيدة ، في كيفية صناعة صورها، والتي أصبحت " تصنع من تفاعل عناصرها المكونة لها، وهذا يعني أن العناصر لا قيمة لها في ذاتها، وإنما في توظيفها فنيا، من خلال اللغة"[2]. فقد عرف النقد العربي الحديث ظهور تكتلات نقدية من مدارس ومذاهب وتيارات، وراح الشعراء يتأثرون بهذا التنظيم النقدي المهيكل، فظلت القصائد الشعرية تتلون وتتبلور لتنتج في شكل فني يعبر عن إيديولوجيات وتوجه نقدي، فظهرت تصانيف تحكم العمل الأدبي والمبدع لتضعه في الرف المناسب لفلسفته وتوجهاته داخل الخزانة النقدية الحديثة.

ـ مفهوم الرمز:

رمز إليه، ويرمز أشار، أو هو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين، أو اليد أو اللسان[3] وقد ورد هذا اللفظ في القرآن الكريم في قوله تعالى" وآيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا"[4]، أي إشارة لا تستطيع النطق مع أنك سوي صحيح[5].

وتعني كلمة رمز في اللغة اليونانية" قطعة من فخار أو خزف تقدم الى الزائر دليلا على حسن الضيافة والكرم وللتعارف، وقبل أن تأخذ هذا المعنى

---

[1] ، إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص320.

[2] فاتح علاق، مفهوم الشعر الحر، عند رواد الشعر العربي الحر،سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005،ص265.

[3] نسيمة بو صلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، الجزائر: رابطة الإبداع الثقافية، ط1، 2003، ص70.

[4] آل عمران، الآية 41.

[5] ابن كثير، تفسير القرآن، مصر: دار ابن الهيثم، ط1، 2005، ج1، ص 530.

الاجتماعي انشقت من الفعل اليوناني jeterensembel الذي يعني الرمي المشترك أو ألقي في الوقت نفسه، أي اشتراك شيئين في مجرى واحد بين الرامز والمرموز أو الإشارة والمشار إليه"[1].

أما اصطلاحا فقد تعددت تعاريف الرمز وتباينت واختلفت، ومن أشهرها ما ذهب إليه بعض الدارسين بأن الرمز" شيء حسي يعتبر كإشارة لشيء معنوي لا يقع تحت الحواس"[2]. ومنهم من اعتبر الرمز" علامة تدل على موضوعها المجرد الواضح دون أن تكون هناك علاقة شبه أو مجاورة كما هي مع قسيمه الأيقونة والشاهد، أي أنه يتحدد بعلاقات التواضع والاتفاق"[3].

ويعرفه **يونغ** بأنه " وسيلة إدراك لا يستطاع التعبير عنه لغيره فهو أكبر طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو يدل على شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"[4].

فالرمز بهذا المعنى لغة، لكنها تؤدي معناها ودورها التواصلي بطريقة ذات خصوصية معينة في الأداء والتبليغ . ويلجأ الكثير من الشعراء إلى توظيف الرمز في قصائدهم وإبداعاتهم، ولكل منهم شأن ومغزى. وما لا يخفى على الدارسين للخطاب الشعري، جمالية الرمز المنبثقة من فنيات توظيفه، والدلالات التي تصنع معنى بعيد المنال في الفهم، يتصف بالغموض والغرابة، "فيلعب الرمز دورا بارزا في صناعة الصورة، ورسم أبعادها الدلالية لما يحمله من طاقة إيحائية تشع داخل النص فتساهم بقسط وفير في صناعة جمالياته و شعريته"[5].

---

(1) السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص7.
(2) المرجع نفسه، ص8.
(3) نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص71.
(4) السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص8.
(5) رمضان حينوني، دور الرمز في صناعة الشعرية، مكالمة هاتفية، 16-06-2015 الساعة 23:02

ويعزي الناقد **محمد ناصر*** شيوع الرمز في الشعر المعاصر واعتماد الشعراء عليه في صورهم وتعابيرهم " لقناعتهم بأن لغة الشعر يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتحديد، والرمز وحده هو الذي يضفي على لغته مسحة من العمق والشفافية والإيحاء، ويعين الصورة لئلا تكون تشابها بين شيئين"[1]. لذلك كان الرمز وسيلة مهمة من وسائل التصوير الشعري، تفنن الشعراء في توظيفها، فأخذت أنماطا متعددة وأبعادا متشعبة، فكل توظيف رمزي يأخذ جماليته من السياق المركب فيه، والطريقة المنتهجة من طرف الشاعر في استحضاره وفق ما يقتضيه المعنى والدلالة.

إن الطاقة الجاهزة المحتوية في الكلمة من شأنها اختصار معنى ودلالة قوية، يستغني بها الرامز عن أشياء كثيرة، وبهذا يخلق المبدع معنيين، معنى ظاهرا ومعنى خفيا ومظلل مستتر تحت إيحاءات الرمز، فيكون التصوير بهذا الطرح شبه تجسيم للمعاني والأفكار بشكل مظلل، ويحتاج لطاقة فكرية وثقافية كبيرة لتفكيكه وفهمه وتأويله.

ولقد كان الرمز في شعر **عز الدين ميهوبي** محل دراسة من طرف الباحث **بركاتي السحمدي**، في مذكرة ماجستير بعنوان " **الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي**"، وقد حاول الباحث كشف الرموز التي وظفها الشاعر **عز الدين ميهوبي** في القصيدة، وهذا من حيث طبيعتها ومادتها، معتبرا أن الرمز هو جوهر التجربة الفنية والصنعة الشعرية. فبدأ بتعريف الرمز والرمزية، وأعطى عدة آراء نقدية حول الشعر الجزائري في مرحلة السبعينيات والثمانينيات، ليكشف الجانب الموضوعاتي والمادة الشعرية المحتواة في القصيدة آنذاك، كما أحصى الرموز التي

*شاعر ناقد جزائري، وأستاذ جامعي، من مواليد 1938، من مؤلفاته: الشعر الجزائري المعاصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، الشعر الجزائر من الرومانسية إلى الثورية.(https://ar.wikipedia.org/wiki) بتاريخ 2-12-2015 على الساعة15

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، لبنان: دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006، ص549.

وظفها الشعراء في تلك الحقبة، وقدم قراءات تحليلية لجملة من نصوص المرحلة، ثم تلاها بتناول واستقصاء الرموز التاريخية في شعر **ميهوبي**، وقسمها لرموز أماكن تاريخية وشخصيات تاريخية، وفي كل قسم منها حاولت الدراسة تبيان طبيعة الرمز والوقوف على دلالاته، كما عرج **السحمدي** في دراسته للمدونة على الرمز الديني و الطبيعي، و الأسطوري، ليبيين كيفية تعاطي الشاعر مع هذه الرموز ومكوناتها الدلالية.

ولعل أهم ما يؤخذ على **السحمدي** في تناوله للرمز التاريخي في شعر **عز الدين ميهوبي**، هو تفكيكه للرموز في سياق النص ودراستها على حدى، فهذا ما يجعل النص جزئيات مترامية الأطراف والمعاني، بل كثيرا ما تتعدى هذه المعاني الجزئية للاختلاف والتضاد في البناء الفني والفكر الفلسفي المهيمن على المعنى العام للنص. فمهما تعددت الرموز فالرامز شخص واحد والمنتج واحد هو المخيلة والتجربة الشعرية، فنحن نرى أن لكل شاعر رمز محوري تنضوي تحته مجموعة من الرموز لتصنع كلها دلالة شعرية تكثف إيحاءات وظلال الرمز المحوري، الذي يترجم التجربة الشعرية لكل شاعر.

أولا: الرمز المحوري:

إن القارئ لشعر **عز الدين ميهوبي** يدرك أن **الأوراس** تربع على مساحة كبيرة من شعره، فأغلب قصائده جاءت تمجيدا لهذه الصخرة المباركة التي فُتن بها الكثير من الشعراء، لذلك نجده يسائل في مقدمة ديوانه الأول في البدء كان أوراسي عن سر هذا الرمز الذي سكن روحه وعقله " لماذا **الأوراس؟** لأنه الرمز الذي يسافر مع الدم...والحروف...والروح، لأنه الرمز الذي لا بديل له إلا **الأوراس**...لا أعرف كيف أصبحت مسكونا بهذا الرمز المتحفز نحو كل كلمة أريد أن أرسمها على ورقة خرساء....وكل كلمة أريد أن أجعل منها مادة لإعادة تركيب أكسجين اللغة التي توجع

الفؤاد ، لا أعرف ...ولكن ما فائدة ذلك؟ **فالأوراس** قصيدة الأزمنة التي تمتد من الذرة الأولى ...إلى شموخ الجبل الناسك في معبد هذه الأرض الطيبة ..الرموز تتشابه ولكن الروح أصيلة. لماذا **الأوراس؟** لماذا أنطلق من **الأوراس؟** لأني أرفض رموز الزمن الفرعوني والإغريقي وأزمنة الألوان الموبوءة التي لا تبعث منها رائحة التراب.ما أجمل القصيدة حين يكون الرمز فيها وطنا وبقايا حلم أوراسي ..الشعر كلمة ...والكلمة روح."[1]

هكذا تساءل شاعرنا عن سر هذا الرمز المحفور في الذاكرة، عن هذا الرمز الذي جرت فيه كلمات الشعر وروح القصيدة. ولعلنا نتساءل نحن عن طبيعة هذا الرمز، وكيف وظفه الشاعر في تجربته الشعرية؟ وكيف جعل **ميهوبي** من الصخرة الصماء روحا تمتد في جسد القصيدة وتسري في شراييها ونسيجها لترسم لوحة فنية تتحدث باسم الزمن والتاريخ في قلب نابض، قلب شاعر أوراسي مجنون بصخرة صماء؟

لقد استخدم **عز الدين ميهوبي الأوراس** كمعادل موضوعي للوطن فعبر من خلاله على القوة، والانتصار، والرفض، والعز. يقول في قصيدة **ثلاثيات أوراس** :

أأوراس يا قبلة للفـــــــداء يطوف بها الدهر والشهداء

أغار عليك من الدهـر لكن أغار أنا منك عند المسـاء

أأوراس لو كان للعشق تاج لعانق مجدك فلك السمـاء[2]

فالرمز المحوري في هذا المقطع يوظفه الشاعر توظيفا تاريخيا، فهو دال على الزمن. زمن اندلاع الثورة مع أنه في الحقيقة دال على المكان، **فالأوراس** قطعة

[1] في البدء كان أوراسي، ص6.
[2] قصيدة: ثلاثيات أوراس، في البدء كان أوراسي، ص26.

من الجزائر لكنها صنعت ملحمة الجزائر، وتاريخها المجيد، فأعطت تأشيرة الشهادة لمن ضحى من أجل الجزائر، ومنحت تأشيرة الجهاد لمن دافع عن الحق.

إن التوظيف الدلالي للرمز المحوري في شعر **ميهوبي** نابع من خصوصية تاريخية مثلت منعطفا حاسما في تاريخ الجزائر، فكانت نقطة تحول بين زمنين، زمن الضعف والقهر و زمن القوة والانتصار. وبين هاذين المعطيين وظف **ميهوبي** الرمز المحوري في شعره معبرا عن أحداث تاريخية، ومحطات ثورية، وألبس هذا الرمز عاطفة يحفها الحنين والإعجاب بهذه الصخرة المباركة كما يقول:

يتوسد الفرح الكبير فتزدهـــي لغتي ويرحل في العيون ترنمـي

يا راحلين الى الشموس توزعوا عشقي ألستم يا أحبـــة توأمـــي

إني احترقت بثورة زمنا وهـــا حجر بأضلاعي تفجر ملهمتـــي

مطر بلون النار رائحة التراب وصوت جمجمة يدغدغ مبسمـي[1]

ولم يكتف **عز الدين ميهوبي** بالتعبير بهذا الرمز عن الإعجاب والقوة، بل تعداه ليكون حرفا من حروف القصيدة، ولغة تتحدث باسم الزمن الصخري، كما يتجلى في هذا المقطع:

عمري تساقط أحـــــــرفا صخرية بين الذرى

كنت الصنوبر في الشموخ وكنت أوردة الورى

إني اعتصرت مواجـــــعي وكتبت ملحة الثرى

[1] قصيدة: حجر لمجد الشمس، عولمة الحب عولمة النار، ص86.

أوراس يا لغة الزمـــــان ويا فما متفجـــرا

في البدء كنت قصيدتـــي والبدء فيك تجــدرا[1]

كما يستدعي شاعرنا هذا الرمز، للتعبير عن الحب والعشق لهذا الجبل الخالد في روحه، إذ يجعله دواء لكل داء. فقد استنطق الشاعر هذا الجبل وبث فيه الروح وجعله إنسانا يسمع، فأفصح له عن حبه وإعجابه، فنراه وظف معجما شعريا يتماشى وطبيعة الرمز وخصوصيته التاريخية والدلالية **فجرنـي، جمـرك، فجرت، انفجارك، تهزني، هزت، الملاحم** فكلها ألفاظ دالة على القوة والجبروت، التي بثها الأوراس في روح الجزائر وشعبها، فأيقظ الهمم في النفوس لمقاومة الطغيان، فكان الأوراس مسرحا للثورة والجهاد، ومبعثا للحرية والتحرر.

إن إيحاءات الرمز تتشعب لترسم ظلال الصورة في جو صاخب متمرد فهذا الدافع جعل الشاعر منبهرا أمام هذا الجبل الصامت الذي أزاح الظلم عن شعب بأكمله. وكل هذه الدلالات المنبثقة عن الرمز شكلت منطلقا لتحديدات صورية ربط الشاعر بأطراف معاني كثيرة صنعت شعرية متحركة للنص نابعة من رمز جامد وصخرة صماء أرادها بؤرة دلالية تنسجم فيها الأفكار والأحداث وفق مسار أسلوبي محكم المجرى والصياغة، وهذا كما في قوله:

أوراس فجرني هواك وما درت هذي الضلوع بان جمرك ملهم

فجرت من وجه انفجــارك آية ما زال يذكرها لذكري البلســم

إني لأقبية الـــــذهول تهزنـي ذكرى كما هزت بجـذع مريـم

أوراس مالك لا تبوح بما رأت عيناك أم أن الملاحـــــم مغنم[2]

---

[1] قصيدة: في البدء، في البدء كان أوراسي، ص12.

[2] قصيدة: وتنفس الأوراس، المصدر نفسه، ص14.

ويواصل الشاعر حواره مع جبل الأوراس الأشم، حيث يربط الشاعر هذا الرمز بالوطن، معبرا عن الوطنية جاعلا إياه كيانا محتوى في صورة أكبر من الجبل هي الجزائر، ليصور جزءا من الكل، ويجعل هذا الجزء هو الكل في الكل، فالأوراس عند **عز الدين ميهوبي** هو **الجزائر** من قبل ومن بعد، ليعبر عن امتداد الحب والإعجاب ذاك الحب الذي لا تمحوه السنون و لا الأيام، فزاد من حجم الرمز ليتسع حجم كل الوطن. إن هذه التعبئة نابعة من مدى إيمان الشاعر بقداسة **الأوراس** فهو الرمز المقدس من أرض الجزائر الطيبة، حيث خاطبه قائلا:

أتيتك ملتحفـــا هـــــامتي ... وممتشقا في المدى قـامتي

أتيتك أوراس محـــــترقـــــا ... ودمع الأحبة في راحتـــــي

تمر السنون ولـــــم يـــــزل ... صهيلك أوراس في راحــتي

وتحملني زهرة في ربـــــــاك ... وعصفورة غـــــــردت آيتي

وتسألني قطرة من دمـــــــاك ... لماذا؟ فأشكو لها حـــــالتي

بلادي التي علمتني الشموخ ... سأغرز في صـــــدرها رايتي

وأمشي على جمـــرها حافيـا ... وأمضـــي إليها إلـــى غايتي

وانقش في خـــــدها كلمـــة ... من العنفوان..أيا ســادتي

أحب بلادي وإن أنكرتنـــــي ... فحب الجزائر من عـاداتي[1]

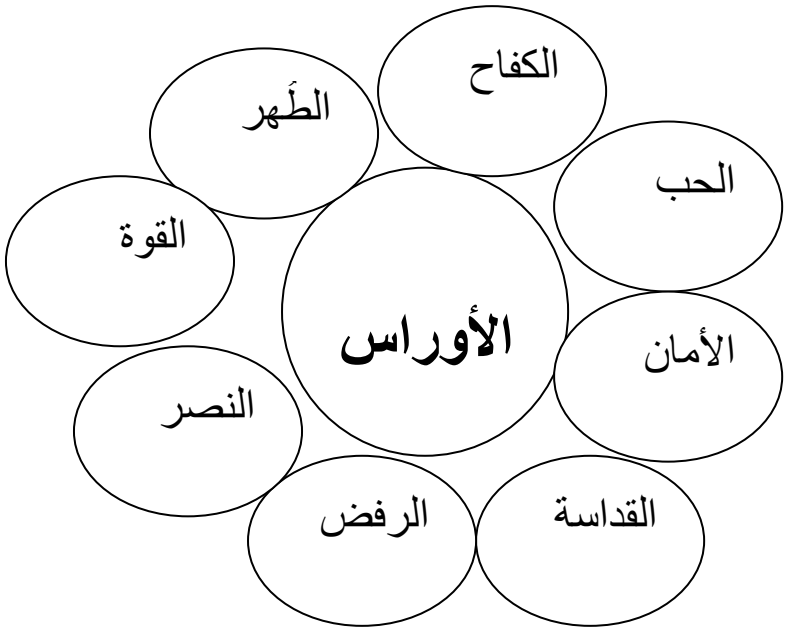
يخاطب شاعرنا الأوراس، ويشكوه ألم الفراق ويبث شكواه من غدر الزمان، فتحول الدلالة نابع من التحول الزمني والتاريخي، لأن الشاعر أراد أن يعبر

[1] قصيدة: اختيار، اللعنة والغفران، ص10،11.

عن زمن المحنة والعشرية السوداء التي فارق فيها المبدع أحبته، فلم يجد غير الدموع والشكوى لرسم صورة الحزن.

إن استدعاء **ميهوبي** للرمز المحوري في هذا السياق، يحمل معنى دلاليا عميقا، يتمثل في التغيير الذي عرفته الجزائر في مرحلة من مراحل تاريخها، فمن قبل هذا كان **الأوراس** شاهدا على النضال والثورة، ومن بعده أراده الشاعر شاهدا على الغدر والظلم. فهذا الجبل الشامخ يمثل عند **ميهوبي** الزمن الجميل وأيام الحياة النقية، فهو شاهد على النصر، ومشهود عند الشاعر فمهما تعاقبت الأيام والأحداث سيبقى ذاكرة حية وشامخة ورمز للأمان يستدعيه الشاعر ليؤمنه من فزعه وخوفه.

ومن هنا نستخلص الدلالات المبثوثة في هذا الرمز، الذي جعله **عز الدين ميهوبي** محور الدلالة، وبؤرة التصوير الرمزي والإيحائي للصورة مثلما يوضحه الشكل التالي:



ومن خلال هذه الدلالات الإيحائية، التي بثها الشاعر في مدلول رمزه المحوري سنتطرق من خلالها لاستقصاء الرموز الفرعية لنكشف مدى التفافها مع المحور لتشكيل شعرية الرمز المبثوثة في القصيدة، وكيفية تراكمها لتقوية إيحاءات الرمز المحوري **الأوراس** في البنية الدلالية العميقة للنص.

ثانيا ـ الرموز الفرعية:

لا يخفى على القارئ لشعر **عز الدين ميهوبي**، سعة ثقافة هذا المبدع الذي يغرف من كل حوض ويقطف من كل حديقة زهرة، مما جعل المعنى الشعري للقصيدة عنده متوجها ومشعا إشعاعا فكريا بارزا، وهذا ما جعل التجربة الشعرية أكثر ثراء لانفتاحها على نصوص أخرى وقضايا فكرية وفلسفية متشعبة. وما بين الخيال والإبداع والتأمل أنتج شاعرنا نصوصا ذات قيمة تاريخية وحضارية، ربطت الحاضر بالماضي .

إن الماضي عند **عز الدين ميهوبي** زمن جميل والحاضر واقع جميل بتفاصيله ومرعب بأحداثه، أما المستقبل فهو شعور يختزل نظرة جديدة لهذا العالم القائم على التطور العلمي والإبداع المعرفي، فقصيدة **عز الدين ميهوبي** غالبا ما تمثل تساؤل وتأمل، فهو يرهق نفسه في معرفة الأشياء لردها إلى مسارها الصحيح المرتبط بواقع تاريخي تارة، أو بنظرة فلسفية تارة أخرى، وتشكلت من تراكمات ثقافية ومعرفية تصنع القيمة الفنية لكل موجود في دائرة واسعة جدا ومتحركة لا سكون فيها حتى للجماد.

إن حركية النص الميهوبي تسير وفق أسلوب يتماشى وحركة الموجودات والأحداث في العالم السريع، فيسعى دائما لخلخلة معادلة الحياة واستنطاق مكوناتها. من هنا تحركت الرموز الفرعية، لتسبح في النص الشعري محاولة استقراء الحقيقة بكل تفاصيلها الحلوة والمرة، وسنقف عند أهم الرموز التي استدعاها الشاعر ووظفها لرسم الصورة الشعرية المتكئة على الأوراس كرمز محوري في التجربة الشعرية.

أ. الرموز التاريخية:

تعتبر الرموز التاريخية الأكثر حضورا في شعر **عز الدين ميهوبي**، فقد وظفها توظيفا زمنيا وفكريا فتحركت في النص خدمة لمدلول وطني وقومي. ومن أبرز الشخصيات التاريخية التي استدعاها ميهوبي نذكر:

1. **شخصية الأمير عبد القادر***:

ارتبط اسم **الأمير عبد القادر** بالمقاومة والكفاح والبطولة، فقد قاد المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، وكبده هزائم عديدة كادت تقذف به خارج الوطن، لولا منطق القوة والموازين العسكرية، فاستحضره الشاعر رغبة منه في استحضار الزمن والقوة، ووظفه في نصوصه لاستنهاض الهمم في النفوس، وتذكير أيام القوة والعز التي كانت عليها الجزائر في عهد إمارته. ومن نماذج هذه النصوص نورد قوله متسائلا عن الأمير، ومنبهرا بعزه ومقاومته:

أين الأمير؟ وأين السفر؟ أين خطى نمت بصدري فجد الشعر قد حانا

هم بايعوك..ومن دردارة ولـــــدت ملاحم كتبت بالسيف أحيانـــــا

هم بايعوك وباعوا للـــــردى مهجا كم كنت غضا وكان القلب بركانا

وكان عرشك ملئ الأرض منتصبـا وكان عرسك يوم النصر طـــوفانا

الله بـــــارك والأسياف ناطقـــــة يوم النزال تصوغ الطعن ألحـانا[1]

* الأمير عبد القادر بن محي الدين المعروف بـ عبد القادر الجزائري ولد قرب مدينة معسكر بالغرب الجزائري 1808 الموافق لـ 15 رجب 1223 هـ، وهو رائد سياسي وعسكري مقاوم و هو أيضا كاتب وشاعر وفيلسوف. نفته فرنسا إلى فرنسا ثم إلى سوريا، وتوفي عام1883. .(https://ar.wikipedia.org/wiki) بتاريخ 22-12-2015 على الساعة11

[1] قصيدة: الأميرية، في البدء كان أوراسي، ص42.

لقد تحرك هذا الرمز في النص، ليرسم لوحة فنية عن زمن المقاومة الشعبية الجزائرية، وأورد الشاعر في هذا السياق حادثة مبايعة **الأمير عبد القادر**. إن جمالية التوظيف هنا تكمن في الوشائج الدلالية التي تربط الرمز الفرعي **الأمير** بالرمز المحوري **الأوراس** فتوظيف **ميهوبي** للأمير عبد القادر كرمز للمقاومة والالتفاف حول الجهاد، يمثل امتدادا زمنيا وفكريا للثورة الجزائر المندلعة من جبل الأوراس، ليحصر الشاعر المقاومة في مسار تاريخي مستمر ومتواصل فكلا الرمزين علمين لغاية واحدة تكمن في استعادة الحرية ومحو الاستعمار الفرنسي، فنرى أن الشاعر يحاول استجماع كل القطع الثورية، ويعيد تركيبها واحدة قرب الأخرى لينتج نصا ثوريا مفعما بظلال الرمز التاريخي الممتد من **الأمير عبد القادر** وصولا إلى **الأوراس**، أو بتعبير آخر من المقاومة الشعبية إلى الثورة التحريرية، معتمدا على الذاكرة الحية المدخرة في نفسيته المتأججة بعواطف الإعجاب والتقدير لكل من صنع المقاومة وروح النضال، فحرك الرمز هنا في مسار وطني ثوري.

2. شخصية:(صلاح الدين الأيوبي)*:

ارتبط اسم **صلاح الدين الأيوبي** بالقدس، فهو الذي فتح بيت المقدس وطهرها من كل ظلم وعدوان، ورفع على أرضها راية الإسلام ترفرف للعدل والسلام، وكثيرا ما وظف **عز الدين ميهوبي** هذا الرمز في قصائده للتعبير عن العظمة والحق والجهاد، ومن النماذج الشعرية نورد قوله مناديا **صلاح الدين** ومستنجدا به قائلا:

عد يا صلاح الدين فالبلاء أتى والقدس ليل ظل معتكـــرا

* الملك الناصر أبو المظفر صلاح الدين 589 – 532 هـ 1193 - 1138 م)، المشهور بلقب صلاح الدين الأيوبي قائد عسكري أسس الدولة الأيوبية التي وحدت مصر والشام والحجاز وتهامة واليمن في ظل الراية العباسية، بعد أن قضى على الخلافة الفاطمية التي استمرت 262 سنة، قاد صلاح الدين عدّة حملات ومعارك ضد الفرنجة وغيرهم من الصليبيين الأوروبيين في سبيل استعادة الأراضي المقدسة التي كان الصليبيون قد استولوا عليها في أواخر القرن الحادي عشر، وقد تمكن في نهاية المطاف من استعادة معظم أراضي فلسطين ولبنان بما فيها مدينة القدس، بعد أن هزم جيش بيت المقدس هزيمة منكرة في معركة حطين. .
(https://ar.wikipedia.org/wiki) بتاريخ 22-12-2015 على الساعة12.

حطين تأبى أن يلاحقهـــــــــا عار أخس الناس من صغرا

إيه صلاح كيف مـــــــــرجعها والقوم في لهو لهم ذكــرى[1]

إن دلالـة الفعـل **عـد** تنبـئ أن الشـاعر مـتعطش لـزمن **صـلاح الـدين الأيـوبي**، كمـا أن **القـدس** نالـت حريتهـا بسـواعد **صـلاح الـدين** وجنـوده، فشـاعرنا إذن يحاول ربط علاقة زمنية بين زمن الضعف، الذي يعيش فيه وزمن القوة والعز الذي صنعه **صلاح الدين** بسيفه وعزيمته، فوضعنا بين معطيين تاريخيين: المعطى الأول يمثل روح المقاومة، والمعطى الثاني يجسد حالة الضعف والضياع، أما القوة فلم تبق سوى في الاستنجاد بالماضي، الذي صنعه الأجداد ونام عليه الأحفاد.

إن الدلالة المعبر عنها مختزلة في التجاوز الزمني والنفسي المهيمن على نفسية المبدع، التي تستلهم قوتها من ماضيها لا من حاضرها المؤلم ولا من مستقبلها الغامض، ليصبح الرمز في شعر **عز الدين ميهوبي** علاقة بين فضاء تاريخي، وواقع يستنجد بالماضي كمعادل موضوعي للقوة. أما عن علاقة هذا الرمز بالرمز المحوري **الأوراس** فهما يلتقيان في الغاية. **فصلاح الدين** يمثل روح المقاومة والكفاح من أجل الحرية والأرض، بينما يمثل **الأوراس** كذلك روح النضال والحرية.

إن استحضـار هـذا الرمـز أدى إلـى تكثيـف البعـد الثـوري للقصـيدة مـن الوطنية إلى القومية، فظهرت القصيدة بحلة ذات خصوصية منفتحة على حدود أكبر من حدود الوطن والزمن والتاريخ.

[1] قصيدة: القدس وكلام آخر، في البدء كان أوراسي، ص 63.

3. شخصية (طارق بن زياد)*:

لقد نجح عز الدين ميهوبي في توظيف شخصية **طارق بن زياد،** توظيفا دالا على الإلحاح في القصد والطلب، فقد صور الشاعر ملامح الحزن والأسى المتلاحقة في بنى النص، واعتمد على السرد لاستجلاء خصائص الرمز في التصوير الشعري. " فإذا سبحنا في أمواج السياق بحيث تبدو صوره أمامنا، وقد اجتمعت لها أسباب القيمة الشعرية، وأصبحت بؤرة علاقات مكثفة لا نسب بينها وبين فكرة معلومة أو خيال ذي إطار محدد يجسم أو يشخص فذلك هو الرمز الذي يستمد من السياق إشعاعه"[1]. إن المدلول يحكم وشائجه الدلالية على معنى النص المتكئ على رمز بؤري، ذا خصائص تاريخية ثورية، ومن نماذج هذا التوظيف نورد قوله في قصيدة **عودة خيول مملكة العصافير :**

تلاحق في الليل سرب حمائم

تجيء ..

وطارق يقرأ خطبته مرة...مرتين...وثالثة.

يتفرس كل الوجوه

وهذي الوجوه غمائم

* طارق بن زياد قائد عسكري مسلم، قاد الفتح الإسلامي لشبة الجزيرة الأيبيرية خلال الفترة الممتدة بين عاميّ 711 و718م بأمر من موسى بن نصير والي أفريقية في عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك .يُنسب إلى طارق بن زياد إنهاء حكم القوط الغربيين لاسبانيا .وإليه أيضًا يُنسب" جبل طارق "وهو الموضع الذي وطأه جيشه في بداية فتحه للأندلس. يُعتبرُ طارق بن زياد أحد أشهر القادة العسكريين في التاريخين الأيبيري والإسلامي على حدٍ سواء، وتُعدّ سيرته العسكريَّة من أنجح السير التاريخيَّة. وقد اختلف المؤرخون حول أصول طارق بن زياد، فمنهم من قال أنَّه عربي كابن خلكان، ومنهم من قال أنَّه بربري أمازيغي كابن عذاري، وآخرون قالوا أنَّه فارسي، لكن يغلب الظن أنه أمازيغي، وهو الشائع بين الناس. كذلك اختلف المؤرخون حول نهاية هذا الرجل وكيف كانت، ومن المعروف أنَّه عاد إلى دمشق بصحبة موسى بن نصير بعد أن استدعاهما الخليفة الوليد بن عبد الملك، وقيل أنَّ سبب ذلك هو خلافٌ وقع بينهما واحتدّ، وفي جميع الأحوال فقد عُزل كلٌ منهما عن منصبه، وأمضى طارق بن زياد أواخر أيّامه في دمشق إلى أن وافته المنيَّة سنة 720م. .(https://ar.wikipedia.org/wiki) بتاريخ 24-12-2015 على الساعة11.

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر،دط، دت، ص157.

تجلد أيا طارق بن زياد[1]

اعتمد **عز الدين ميهوبي** على حركية الفعل المضارع، لتحريك النص **تلاحق، يجئ، يقرأ، يتفرس** وفق سير أحداث الحكاية، فهو يسعى لوضع المتلقي أمام موقف تاريخي يكون الشاعر جزءا منه ومحركا له، ويظهر هذا في توظيفه لفعل الأمر **تجلد** الصادر من الشاعر والموجه لطارق بن زياد.

استخدم الشاعر الاستعداء الرمزي هنا لتقريب الزمن **زمن فتح الأندلس** ولعب الحوار دورا مهما في رسم الصورة الشعرية القائمة على شخصية تاريخية، وحادثة تاريخية معبرا بعواطفه الملتهبة لعودة الزمن الأندلسي، والعز الإسلامي " فقد تخلى الشاعر عن البناء المنطقي ليواجه تتابعا انفعاليا ذا منطق خاص يعتمد على ارتباط عاطفة ذات مغزى بالرموز المستخدمة. ذلك أن ألوانا وأشياء وإشارات الى أحداث ذا قيمة عاطفية يمكن الاعتماد عليها"[2].

إن خطبة **طارق بن زياد** تمثل حادثة تاريخية لها دلالة الفناء من أجل الغاية وتحقيق المرام، وهو ما كان حقا بعد اكتساح جيوش **طارق بن زياد** للأندلس، أما **طارق بن زياد** فعدّ رمزا تاريخيا متفردا في تاريخ الفتح الإسلامي باعتباره أول قائد فتح ما بعد البحار **أوروبا** إن هذا التجديد أدى بالشاعر إلى استلهام هذه الخصوصية بكل تفاصيلها وأحداثها المعروفة، فكانت علاقة هذا الرمز الفرعي بالرمز المحوري **الأوراس** علاقة امتداد زمني ذا طبيعة ثورية قومية تستلهم روح النضال والجهاد، وتستجمع مكوناتها الدلالية من التاريخ الإسلامي وانجازاته الحضارية لتعبر عن حاضره وتجربته المنبعثة من واقع يتسم بالضعف والهزيمة ". فمهما تكن الرموز الذي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ، فإنها حين

---

[1] قصيدة: عودة خيول مملكة العصافير، في البدء كان أوراسي،ص68.
[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 167.

يستخدمها الشاعر المعاصر، لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر وبالتجربة وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها فالقيمة كامنة لحظة التجربة ذاتها وليس راجعة لا لصفة الديمقراطية التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها[1].

4. شخصية عقبة بن نافع*:

ومن بين الشخصيات التاريخية التي أخذت حيزا معتبرا في قصائد **عز الدين ميهوبي، عقبة بن نافع** ، الذي وظفه في سياقات عدة محافظا على دلالته الرمزية كرجل ثوري وفاتح. إن اعتماد الشاعر على الطاقة الإيحائية الكامنة في هذا الرمز، قد ساعدت على رسم لوحة فنية مكتنزة بمعاني القداسة، والسمو، والرفعة وفي ذلك يقول :

ونهر من الدم يكتب فاتحتين لخطبة

يخضب أيدي الجنود الذين ارتدوا

نعشهم وتواروا بعيدا

فيغتسل الثوب

يصبح أطهر من سيف عقبة[2]

يظهر من سياق هذا النص أن الشاعر لم يستحضر **عقبة بن نافع** بذاته، بل استحضر سيفه للدلالة على الطهر والقداسة، فهنا إيحاء جزئي للصورة ولكنه كلي في المعنى والدلالة "، فمن مميزات لغة الخلق الفني..أن تعتمد على الطاقات

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص200.

* هو عقبة بن نافع بن عبد القيس الفهرى، ولد قبل الهجرة بسنة، وكان أبوه قد أسلم قديماً، لذلك فقد ولد عقبة ونشأ في بيئة إسلامية خالصة، وهو صحابي بالمولد، لأنه ولد على عهد النبي صلى الله عليه وسلم وهو يمت بصلة قرابة للصحابي الجليل 'عمرو بن العاص' من ناحية الأم، وقيل أنهما ابني خالة . قاد عقبة بن نافع الفتح شمال إفريقيا وأسس مدينة القيروان بتونس، استشهد سنة 63 هـ . https://ar.wikipedia.org/wiki) بتاريخ 12-1-2016 على الساعة11.

[2] قصيدة: عودة خيول مملكة العصافير، ي البدء كان أوراسي، ص68.

الإيحائية في الظاهرة اللغوية أكثر من اقتصارها على طاقاتها التصريحية"[1]. ومادام السيف طاهر ومقدس فصاحبه أطهر وأقدس، وبالتدقيق أكثر في الصورة نجد أن الرمز هنا انشطر بين قسمين هما **السيف** و **عقبة** فباتحاد المسند والمسند إليه يتشكل المعنى العام للنص، وتلتحم أجزاءه معبرة عن صفة القوة والعظمة والشجاعة المرسومة في قداسة الشخصية التاريخية. كما تعبر كذلك عن نفسية الشاعر المعجبة بهذا الرمز ومكوناته، فتحركت مشاعره التي سارت في نسيج النص منبعثة من روح الشاعر، فلم تجد مجرى يحملها سوى الرمز " لأن الرمز أداة جيدة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية"[2]. أما عن علاقة هذا الرمز الفرعي بالرمز المحوري فنجد الترابط من حيث القداسة والطهر، فكل من الأوراس و**عقبة بن نافع** اكتسبا صفة الطهر من طهارة الجهاد في سبيل إعلاء كلمة الله ونصرة الحق، ولقد كان **عز الدين ميهوبي** يستمد إبداعه من روح النضال والمقاومة أينما وجدها في الصخور أو في الحديد ومنه يصنع شعرية النص عن طريق بناء العلاقات الرمزية في بنية القصيدة الشعرية.

5ـ شخصية (خالد بن الوليد)*:

[1] مسعود بودوخة.البلاغة العربية والمقولات الأسلوبية ،الجزائر: بيت الحكمة، ط1، 2015، ص86.

[2] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب،ص199.

* خالد بن الوليد بن المغيرة المخزومي القرشي توفي سنة 21 هـ642 م (صحابي وقائد عسكري مسلم، لقّبه الرسول بسيف الله المسلول، اشتهر بحسن تخطيطه العسكري وبراعته في قيادة جيوش المسلمين في حروب الردة وفتح العراق والشام، في عهد خليفتي الرسول أبي بكر وعمر في غضون عدة سنوات من عام 632 حتى عام 636، و يعد أحد قادة الجيوش القلائل في التاريخ الذين لم يهزموا في معركة طوال حياتهم،فهو لم يهزم في أكثر من مائة معركة أمام قوات متفوقة عدديًا من الإمبراطورية الرومية البيزنطية والإمبراطورية الساسانية الفارسية وحلفائهم، بالإضافة إلى العديد من القبائل العربية الأخرى. اشتهر خالد بانتصاراته الحاسمة في معارك اليمامة وأُليسوالفراض، وتكتيكاته التي استخدمها في معركتي الولجة واليرموك. اعتنق خالد الدين الإسلامي بعد صلح الحديبية، وشارك في حملات مختلفة في عهد الرسول، أهمها غزوة مؤتة وفتح مكة .وفي عام 638، وهو في أوج انتصاراته العسكرية، عزله الخليفة عمر بن الخطاب من قيادة الجيوش لأنه خاف أن يفتتن الناس به ، فصار خالد بن الوليد في جيش الصحابي أبو عبيدة عامر بن الجراح وأحد مقدميه ، ثم انتقل إلى حمص حيث عاش لأقل من أربع سنوات حتى وفاته ودفنه بها. .(https://ar.wikipedia.org/wiki) بتاريخ 23-12-2015 على الساعة11)

لقد كان لحضور شخصية **خالد بن الوليد** دورا بارزا في رسم معالم الشعرية المتوهجة من منبع الطهارة المعين، منبع حمل سيف الله المسلول وكان رمزا للفتح، وسيفا على رقاب الطغاة، فما خاض **خالد بن الوليد** حربا إلا انتصر فيها، فارتبط اسمه بالنصر والقوة. ومن هذه الدلالة الرمزية استدعى الشاعر هذه الشخصية لحل الأزمة الفلسطينية واسترجاع القدس الأبية، فالحل عند **عز الدين ميهوبي** يكمن في عودة القائد الفاتح **خالد بن الوليد** لدحض الكيان الصهيوني من الأرض المقدسة، ونلمس هذا في قوله:

يا ابن الوليد الشهم هب إلى قبرا يبيت الليل منتظـــرا

مزق بنودا أصبحت ورمـــا واحرق لقراش الفرو والوبر

واكف الجباه الخائنـــات ففي تلك الجباه الذل قد ظـــهرا

يا ابن الوليد القدس قد نتنت هلا مسحت الداء والخطــرا[1]

ويظهر من سياق الخطاب أن الشاعر استدعى شخصية **خالد بن الوليد** للقيام بمهمة تتمثل في تحرير القدس، وهذا من خلال تواتر أفعال الأمر **هب، مزق، واحرق، واكف، هلا مسحت...** إن المقصد الدلالي يعبر عن الضعف الذي يعيشه الشاعر والمستمد أساسا من واقعه المصطدم من نكسات وخيبات أطالت بقاء الكيان الإسرائيلي في القدس، فلا يجد الشاعر بدا إلا الاستنجاد بسيف الله المسلول كرمز للنصر والقوة.

إن المعطى الشعري الذي يريد الشاعر تبليغه من خلال هذا التوظيف الأسلوبي، يكمن في الاستبدال الزمني أي تغيير زمن الشاعر بزمن الرمز **(زمن خالد بن الوليد)** لتحقيق غاية النصر الذي لا يتأتي إلا بالجهاد بسيف مسلول لا يغمد إلا

[1] قصيدة: القدس وكلام آخر،في البدء كان أوراسي، ص62.

بعد استعادة القدس. فتحرك الرمز هاهنا يعبر عن القومية العربية الإسلامية ، التي يسعى المبدع لتجميعها، وشحنها لتكسير الواقع الأصم.

لقد سار الشاعر كبقية الشعراء الجزائريين في فترة السبعينيات " حيث كانوا يعبرون دوما عن تجاربهم إزاء الواقع الذي يعيشونه، وكانوا يحاولون أن يجسدوا هذا الواقع من خلال رموز فنية مستمدة من التاريخ القريب أو البعيد، أو من واقع البيئة المحلية والعالمية، أو انطلاقا من ثقافتهم التي حصلوها ومن التجربة الشخصية التي لونت نظرتهم للأشياء، وقد تكون هذه المحصلة محددة بدائرة التراث العربي الإسلامي ورموزه"[1]. أما عن علاقة هذا الرمز بالرمز المحوري، فهي علاقة امتداد تاريخي مفعمة بالإعجاب بزمن الفتوحات الإسلامية والثورة الجزائرية المنفجرة من **الأوراس، فعز الدين ميهوبي** يسعى إلى ربط الأزمنة ببعضها البعض عبر إقامة علاقات تاريخية بين الرموز المعبرة عن الزمن الذهبي للحضارة العربية والإسلامية .

ب ـ الرموز الدينية:

تمثل الرموز الدينية حيزا كبيرا في النتاج الشعري **لعز الدين ميهوبي** فكثيرا ما نجده يستدعي شخصيات الأنبياء، وقصصهم فيستلهم منها القداسة والطهر "فقد نوع **عز الدين ميهوبي** في توظيفه للشخصيات ذات البعد الديني، وذلك تبعا للمعنى الشعري الذي يريد أن يبلغه، وكانت مصدرا ثريا من مصادر إلهامه ومفتاحا من مفاتيح عالمه الشعري"[2]. فقد سعى لاستدعائها وتوظيفها لما فيها من طاقة روحية قوية ومؤثرة "فالتوظيف الجيد للرمز الديني يجعل القصيدة في بون واسع عن التقريرية والخطابية وهو حين يتماهى ويذوب في ثنايا القصيدة يرتفع بها إلى جو

[1] عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) الجزائر: منشورات التبيين، الجاحظية، 200، ص20،21.
[2] السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي ص70.

روحي بما يمنحه لها من جمالية ورحابة وانفتاح[1]، ذلك أن الرموز الدينية تحمل جاهزية دلالية كامنة في الخصائص الروحية المقدسة، المنبعثة أساسا من المادة النقية والطاهرة ومن سيرها وقصصها.

إن الشعراء في توظيفهم للرمز الديني يجدون فسحة روحية مشعة، وإشعاعا متوهجا يعطي الصورة الشعرية لونا خاصا ومعنى دلاليا عميقا من خلال إيحاءاتها وظلالها داخل سياق النص، فمن هنا راح **عز الدين ميهوبي** يغترف من معين الرموز الدينية، ويعيد تشكيلها في الخطاب وفقا للموقف الشعري والتجربة، وسنقف عند أهم هذه الرموز لنكتشف دلالاتها في القصيدة، وكيف ساهمت في إنتاج شعرية النص وجمالياته .

1. شخصيات أنبياء الله – عليهم السلام–:

أورد شاعرنا مجموعة من أنبياء الله في شعره، فمنهم من خصهم بأسمائهم أو بقصصهم أو أحال على حادثة تاريخية ارتبطت بهم كالإسراء والمعراج ، وميلاد **عيسى** عليه السلام، ومرض **أيوب**... وما إلى ذلك، فشربت القصيدة من منابع النبوات الطاهرة، وقصصهم المباركة وأيامهم مع قومهم. ففي هذا التوظيف انفتاح للنص على عالم أسمى وأطهر، تسرب في القصيدة عن طريق الرمز الديني الذي لعب دورا مهما في رسم الصورة الشعرية عند **عز الدين ميهوبي**، ومن ذالك قوله:

وضممت أحمد والخليل ومن مضى رسالة يدعو إليه أنامـــــــا

فحباك طهرا إذ فطـــرت قداســـــة وإليك يممت الوجوه قيامـــــا

ويجـــــيء ليلك يستخف جـــــدائلا باتت تغازل في السماء سناما

[1] لخضر سنوسي، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة أبوبكر بلقايد، 2010،2011،ص60.

وملائك العرش العلـــي حزينـــــة حيرى تلاحق في البروج غماما

وجراح عيسى في الصليب نديـة سكرى تسامـــر ليلها تتنامـى

ودموع موسى في التراب سوابـح ورياح مكة تستشف مقامـــا[1]

يمجد الشاعر في هذا المقطع القدس الشريف، منزل النبوات وقبلة الأنبياء، وبه قبلة المسلمين الثانية **المسجد الأقصى**، ولرسم صورة روحية طاهرة استدعى الشاعر جملة من أنبياء الله، أولهم الرسول **محمد** عليه الصلاة والسلام ليبين قيمة القدس وما تحمله من معاني سامية لكل الأديان والأمم، ثم استدعى بعدها خليل الله **إبراهيم** عليه السلام صاحب الحنفية السمحاء، التي شقت غبار الأوثان ودعت لتوحيد الله –عز وجل– وإفراده بالعبادة. فهو رمز للحق والصمود فكانت النار بردا وسلاما عليه، لأنه نصر الله فنصره.

كما أن القدس الشريف احتضن الرسول صلى الله عليه وسلم ليلة الإسراء ، أما الخليل فارتبط اسمه بالقدس من قبل، فأورد الشاعر هذا الترتيب دلالة على الترابط الديني بين ملة سيدنا **إبراهيم**، والإسلام كما قال تعالى" **إن أولى الناس بإبراهيم للذين اتبعوه وهذا النبي والذين آمنوا والله ولي المؤمنين**"[2]. ثم عمد الشاعر بعدها لاستدعاء شخصية **عيسى بن مريم** عليه السلام، ووظفها توظيفا رمزيا دالا على ظلم قومه له، وهو نبي مرسل للحق، فأخذت الصورة تتشكل لرسم ضبابية ظلم الإنسان وعدوانيته التي لم يسلم منها حتى المرسلين، فكيف بالقدس الأقصى؟، ثم ختم رموزه بكليم الله **موسى** الذي ارتبط اسمه باليهود، فهو رمز المعجزات ومع ذلك كذبه بني إسرائيل، فنصره الله عليهم، فهذه الرموز الدينية ركبها الشاعر في

[1] قصيدة: مرثية أولى للقدس،في البدء كان أوراسي، ص108.
[2] سورة آل عمران، الآية :68.

نصه لتعبر عن الطهر الذي أفرده الله –عز وجل– للقدس، كما تعبر كذلك عن الظلم الذي لحقه بأيدي اليهود – قتلة الأنبياء ومدنسي المقدسات.

إن المعطى الشعري لهذا التوظيف يبين قدسية المكان و قيمته الروحية والدينية تمجيدا له، وردا للظلم والعدوان. أما عن العلاقة الدلالية بين هذه الرموز والرمز المحوري فتتجلى في الغاية التي بعث من أجلها الرسل والمتمثلة في توحيد الله، وإعلاء كلمته وهي الغاية نفسها التي بعث منها الأوراس ثورته. أما الفرق بينهما فيكمن في كون رسالات الرسل سماوية، ورسالة الأوراس أرضية آمن بها الشعب الجزائري فنصرهم ربهم على عدوهم، فأراد المبدع ربط الدلالات المنبثقة من رموز الطهر وزمنه الذي انكسر وضاع مجده التليد وقبلته، "فتوظيف الرموز الدينية في الخطاب الشعري يعطي للنص دلالات خصبة، وتحيله على موروث حضاري زاخر، واستدعاؤه في اللحظة الراهنة يمثل التمسك بالماضي المليء بالصور المشرقة لأمتنا من أجل معالجة الحاضر وانكساراته"[1]. ولذلك فقد اعتاد شعراؤنا المعاصرون على استعارة شخصيات الرسل ليعبروا من خلالها على بعض أبعاد تجربتهم المعاصرة"[2].

ومن الأنبياء الذين ورد اسمهم في شعر **عز الدين ميهوبي** نبي الله **يوسف** عليه السلام، وهذا في قوله:

يوسف الطالع من بئر الكلام

يحتفي بالشعر مثلي

وينام

المساءات مسافة

[1] السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص102.
[2] المرجع نفسه، ص70.

والمساءات مسافة وخرافة[1]

فيوسف عليه السلام هو رمز الجمال، وحسن التدبير ومنه استلهم الشاعر جمال الكلمة الشعرية، فإن اشتهر سيدنا **يوسف** بالجمال، فإن **ميهوبي** اغترف من جمالية اسمه، فراح يصور الصديق وهو يطلع من البئر الذي ألقاه فيه إخوته للخلاص منه، ولكن الله تعالى أراده نبيا وحكيما فخرج من غياهيب البئر إلى شمس النبوة ونور الحق والتوحيد. وأما عن علاقة هذا الرمز بالرمز المحوري فيلتقيان في القداسة والطهر والجمال، ذلك أن الأوراس ألقته الجزائر في وجه المستعمر فبشرها بالنصر والحرية بعد سنين القحط العجاف.وبشر بالاستقلال بعد سبع سنين دأبا ونضالا.

2ـ شخصية مريم عليها السلام:

تعد **مريم** العذراء عليها السلام رمز الطهر والعفاف. فقد ارتبط اسمها بثلاثة من أنبياء الله هم ابنها المسيح **عيسى** عليه السلام، و **زكرياء** الذي كفلها وابنه **يحي** عليهما السلام. إن هذه المرأة المباركة التي اصطفاها الله، ونفخ فيها من روحه استدعاها شاعرنا في العديد من قصائده، ومن ذلك نذكر قوله:

ومدينتي ترث الخلود شمائلا وتصوغ من درب الإله سناما

وتظل تسمو مثل –مريم– عزة وتظل تحبل بالعفاف حماما

وتروح تنبت في العيون براءة وعلى الشفاه منابر تتسامى[2]

[1] قصيدة: الزنزانة،فراشة بيضاء لربيع أسود، ص243.

[2] قصيدة: مرثية أولى للقدس،في البدء كان أوراسي، ص110.

يمجد الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية، مدينة القدس التي استلت طهرها وعفافها من **مريم البتول**، فحبلت بحمامات السلام والحب، فأراد **عز الدين ميهوبي** رسم صورة السلام، فاختار رموزا مناسبة لذلك كالبتول والحمام، فحمل المعنى إلى عالم الطهر والسمو، للدلالة على قداسة غزة رغم طيش اليهود، ومحاولة تعفينهم لهذا الرمز الطاهر، وهذا المعنى نجده كذلك في قوله:

هي البتول جلال الطهر كللها فصار مـن نورها المحراب مزدانا

فمن مناقبها البيضاء طـــــــرزها قصيدة ويد غضبى وإنسانا[1]

يُظهر التوظيف الأسلوبي للرمز في هذين البيتين روحانية المعنى المنبثقة من لفظ الطهر **البتول** ومكان تعبده **المحراب** كما يظهر أيضا الصفاء الوجداني **بيضاء** الذي يرسم أجواء التعبد والنسك، فهذه المواصفات فإن كانت لموصوف ظاهر هو **مريم** العذراء، فالشاعر اختارها صفات للقدس الشريفة فاستقى لها دلالتها من أطهر امرأة وأجل شخصية قدرا بين نساء العالمين، لتكون أنثى الشاعر **غزة** تحمل نفس القيمة الدلالية للرمز المستدعى في السياق، ما يجعل الأسلوب ملتف في شرنقة روحانية تلف المكان **غزة** لتعبر عن الشرف والعفة.

من هذا التوظيف تنعكس ظلال الصورة الطاهرة على المكان الذي يمجده الشاعر، فيصبح الرمز هاهنا محركا صوريا يصنع المعنى من رحم الطهر والقداسة التي ألقاها الشاعر من روحه، معبرة عن عاطفته تجاه هذه القطعة المباركة من فلسطين، فيتحد الرمز بالمكان، وتترابط بينها العلاقات الدلالية التي يسعى الشاعر لحملها عن متن القصيدة اللغوي، أما عن علاقة هذا الرمز الديني بالرمز المحوري، فهي علاقة امتداد روحاني نابع من معين الطهر والصفاء، ذلك أن

[1] قصيدة: مدخل، منافي الروح، ص 156.

الأوراس رمز للقداسة والطهر –كما أشرنا سابقا– فأراده الشاعر أن يلتف ويتحد مع كل مقدس في هذا العالم، فكانت الأنثى التي اختارها الشاعر لتكون بجنب الأوراس هي أطهر أنثى اصطفاها الله بين نساء العالمين.

3ـ شخصية الحسين بن علي –رضي الله عنها–:

تعد شخصية **الحسين** رضي الله عنه، من إحدى رموز الطهر. إذ نشأ في بيت النبوة وقتل في عهد الفتنة السياسية التي شهدها عصر بني أمية، فقد استل **عز الدين ميهوبي** من وحي هذا الرمز، مدادا يصور به المأساة الفلسطينية وحال العرب اتجاه القضية المسكوت عنها، فكثيرة هي المناسبات التي وظف فيها الشاعر هذا الرمز في القصيدة، لما فيه من دلالات موحية بالقومية والتثبت بالأرض والدين والحق، فكان الرمز الديني أداة من أدواته الشعرية التي عمق من خلالها رؤياه الإنسانية عموما وكثفها في أشعاره.

إن القضايا الوطنية والقومية والإنسانية تزيد من توهج الشعر حسب الموقف والنظرة الخاصة للشاعر اتجاهها، فتتموقع القصيدة في هذا المجرى داخل فلسفة معينة تختصرها التجربة والواقع من ثمة تتمحور الشعرية في نسق مستمر بين طرفي الزمن **الماضي والحاضر** فتتشكل الرؤية الفنية للأشياء والموجودات متدفقة في أرجاء النص الشعري. ومن نماذج استدعاء الشاعر لشخصية الحسين نذكر قوله متحسرا على واقع الأرض المقدسة والعرب قائلا:

صلبوا على صدر الجزيرة أمسنا فغدا التـــــــراب مذلة وهوانا

يا ويح أرملة العـــــروبة إنهـا جعلت من العرب الكرام قيـــاما

أيصير عشق بثينة بخيامنـــا كدم الحسين يصيح فوق ربانا[1]

لقد عبر الشاعر بعيون عصره عن المعاناة العربية، والانسلاخ في هذا المقطع المتعدد الأصوات، والذي تداخلت فيه الحياة بمعطياتها المتعددة **الشاعر، العروبة، العرب، الأرض، المرأة، الإنسان، المأساة، الحلم** فاستدعى **الحسين** رضي الله عنه، كمعادل موضوعي للشرف المغتصب فعمد لتشبيهه **ببثينـة** رمز العشق والجمال دلالة على عدم الوصال، فالحب لا يعني التلاقي بين الأحبة، ولا معنى للحب من غير تلاقي عند **عز الدين ميهوبي**، ليضع القارئ أمام صورة معبرة عن حالة متناقضة تعكس واقع العرب في حب الأرض.

إن الرؤية الفنية هنا تصنع موقفا شعريا ودافعا شعوريا نحو الحرية، والحركة المختزلة في تغيير الفكر لتغيير الواقع ومن ثمة ينال المطلب والرجاء المتمثل في استرجاع القطعة المقدسة من أرض العروبة والإسلام، فالروابط الدلالية بين الرموز تسعي لخلق رؤية فلسفية منطلقة من الواقع لتعود إليه قصد التغيير والتصحيح، **فعز الدين ميهوبي** يستعمل الرمز الديني بمعطياته الدلالية الروحية دون عدول ولا انزياح لأن خصوصية الرمز الديني متشبعة بخصائص روحية ذات بعد تركيبي جاهز يوظفها الشعراء في القصيدة حسب الحاجة النفسية والفكرية، ومن هنا تبدو القصيدة كأنها كوكب دري يوقد من منبع الإيحاء وظلال القداسة الرمزية، فتخلق شعرية النص القائمة على الاستنساخ الدلالي المكتنز في بنية الرمز المستدعى في السياق، "وبهذا يكون الرمز ما يريد الرمزيون أن يكونه ألا وهو التركيب"[2].

---

[1] قصيدة: توقيعات على خريطة عربية،في البدء كان أوراسي، ص60.

[2] نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص83.

ومن هنا يسبح الرمز داخل زمرة محددة تعتبرها بؤرة الإشعاع الدلالي في القصيدة، أما عن علاقة هذا الرمز بالرمز المحوري في شعر **ميهوبي**، فيلتقيان في المصير ذلك أن **الحسين** –رضي الله عنه– أهدر دمه من أجل غاية فنال الشهادة، بينما الأوراس أذن للشهادة فسالت الدماء الطاهرة مبشرة بالنصر، والحرية فوق أرض الجزائر الطاهرة.

ج - رموز ثورية:

لقد كانت علاقة الشعر بالتاريخ علاقة متوازية ومتقاطعة أحيانا أخرى إذ كثيرا ما يؤرخ التاريخ للأدب ويؤرخ الأدب للتاريخ، ومن هذا أصبحت القصيدة الشعرية المعاصرة وثيقة تاريخية، تتحدث بلغة الزمن والأحداث، فتتعدد بهذا مشارب النص الأدبي ومجاريه الدلالية، مما يضفى عليه نوعا من الثراء فتتشكل بهذا رؤية فنية تترجم التجربة الشعرية عبر أبعاد الزمن والتاريخ، فتأخذ الصورة الشعرية جمالياتها من آليات الاستدعاء الرمزي لبعض مكونات التاريخ في النص.

ولما كان للثورة الجزائرية حضور قوي في الشعر الجزائري والعربي ، أضحى لزاما على دارس الشعر أن يتشبع بثقافة معرفية تمكنه من تفكيك القصيدة ومعرفة خلفياتها وأبعادها الدلالية، ذلك أن للثورة أحداث وأزمنة وشخصيات وشهور عدت رموزا صنعت الحدث، ورسمت مسارا تاريخيا محددا على أرض الواقع، ومن هنا عكف الشعراء على استلهام هاته الرموز، وتوظيفها في القصيدة حسب ما يتماشى مع الموقف الشعوري والنفسي، فتتحاور مع السياق لإنتاج صورة شعرية.

وتكمن جماليتها في طريقة الشاعر في البناء الفني للنص، لذلك ترى الناقدة **آمنة بلعلى*** أن الرمز "طريقة في البناء لا يمكننا التوقف عندها ما لم نتجاوزها إلى غيرها، وبه يتحدد السياق في القصيدة، وهو يبقى ابن السياق وأباه"[1] .

ولقد وجدنا في مدونتنا الشعرية ثراء كبيرا في توظيف الرموز الثورية عند **عز الدين ميهوبي**،"فالشاعر المعاصر يحاول استيعاب التاريخ كله من منظار عصره"[2]، ولهذا الاختيار دلالات عدة سنحاول الوقوف عندها في سياق النص، من خلال الوقوف على ثلاثة رموز ثورية مهيمنة في التجربة، وساهمت بقسط وافر في إنتاج النص ورسم الصورة الشعرية لدى المبدع، وهي:

1- نوفمبر:

إن العلاقات الرمزية تأخذ مجراها من العلاقات التاريخية في حد ذاتها قياسا على الأحداث والتواريخ والوقائع، فشهر نوفمبر يمثل ذاكرة الثورة الجزائرية، باعتباره نقطة تحول في مسار النضال الجزائري بين المقاومة الشعبية والثورة المنظمة، فهو رمز الرفض والنصر باعتباره زمنا حاسما في تغيير الواقع السياسي والثوري للجزائر، فنال هذا الشهر شرف القداسة والعز، كونه الفيصل بين حدود الزمن والغاية، لذلك أخذ حيزا معتبرا في الشعر الجزائري، محتفظا بكل خصائصه الرمزية والدلالية، لما يحمله من طاقات تأثيرية وإيحائية، كرمز متحفر في الذاكرة الثورية والشعبية.

ومن هنا أخذ **عز الدين ميهوبي** يستلهم الطاقات الكامنة في هذا الرمز، ويحاول بثها في القصيدة، ما أضفى عليها توهجا شعريا مشع من الخصوصية

* آمنة بلعلى: ناقدة وأستاذة جامعية بجامعة مولود معمري بتيزي وزو، ولها مجموعة من الأعمال النقدية، منها أثر الرمز في القصيدة العربية المعاصرة.

(1) آمنة بلعلى، أثر الرمز في القصيدة العربية المعاصرة، ص29.

(2) فاروق مغربي، الأسس النقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية،-مجلة دراسات في اللغة العربية، ع7، 2011، ص5.

التاريخية للزمن "فقوة الحدث تصنع الأدب الخالد وتمنحه الطاقة على البقاء والعيش"[1]. وكل هذه الخصائص دفعت بالشاعر إلى توظيف الرموز الثورية في نصوصه الشعرية، ومنها قوله:

ضاع الجحيم من الجماجم وابتنى جسرا من الفردوس يبغي العسجدا

وأتى نوفمبر كالجواد وزغـــردت في العالمين توهجـــا وتهـــجدا

نطقت جبال النار في أوراس مذ سكن الجبـــال الثائرون تعبـــدا[2]

يستجلي الشاعر **نــوفمبر** للتعبير عن الفرحة، متخذا إياه معادلا موضوعيا دالا على الغبطة والفرج، فكان الرمز أداة شعرية لرسم لوحة فنية معبرة عن المشاعر والأحاسيس تجاه كل الموجودات **العالمين** .

إن هذا التوظيف يعطي الأسلوب شاعرية خاصة نابعة من طبيعة الرمز الثوري وعلاقته بالرمز المحوري، وهي علاقة التحام وتوافق كون **نوفمبر** يمثل بداية زمن الثورة، بينما يمثل **الأوراس** مكان الثورة، لذلك نجد الشاعر يعمد لاستدعاء الرمز المحوري في البيت الموالي رغبة منه في توضيح علاقة الزمن بالمكان، فكلاهما يمثلان الثورة التي افتتن بها الشاعر فكانت موضوعا شعريا مهيمنا في تجربة. هذا ما يبين أن الرموز الشعرية تتفاعل فيما بينها لإنتاج دلالة تجسد روح تجربته الشعرية والإبداع الأدبي.

---

[1] فاطمة بوقاسة، ص30.

[2] قصيدة: الفرح الكبير، منافي الروح، ص207.

إن هوية الرمز في شعر **ميهوبي** تغلب عليها النزعة الثورية في بنيتها العميقة، فالشاعر يعيش في كيان خارج ذاته لذلك عبر بلغة الرمز والترميز في السياق اللغوي، لتكون اللغة كما يقول **جان بول سارتر** "كيان خارج الذات "[1].

ما يلاحظ على تواتر هذا الرمز في مدونتنا، هو تلك الحيوية في التوظيف، ما يضفي عليه نوعا من التجديد الدلالي والصوري "فقد وجد الشاعر المعاصر نفسه ملزما بتفجير اللغة، وإعطائها دلالات جديدة، بحيث تكون لبنة أساسية من لبنات الدلالة في النص حتى لا تنحصر قيمتها في الإخبار بقدر ما تكون في الإيحاء"[2]. وقد اعتمد الشاعر على الترميز والإيحاء في تصوير الزمن الثوري وعلاقته بالمكان، **فنـوفمبر** يمثل البدء البعيد، فاستحضار الزمن يعني استنطاق الحاضر بكل معطياته المعبرة عن الخصوصية التاريخية للحدث، ويبدو هذا التوظيف جليا في قوله:

واقف كالظل مصلوب الشفاه شدني الصـــخر إلى البدء البعيد

جئت محمـولا كأن القلب تاه وارتوى من خمرة الجفن الحصيد

جئت كالقادم مـوشوم الجباه وعلى كفيه مـــا ضخ الـــوريد[3]

يصور الشاعر هنا حالة نفسية وشعورية، تترجم الموقف الشعري في جو من الغبطة والسرور، ومن ذلك تكون حركة الرمز تسير وفق نسق محدد في السياق، ينطلق من الشاعر نحو المكان **الصـخر** ليصل لنقطة البدء **نـوفمبر** فتترابط العلاقات بين الأشياء والمكونات الشعرية لتتلاقح المعاني في ظلال الصورة الإيحائية.

---

[1] فرحان اليحي، اللغة الوظيفية والدلالة، مجلة الموقف الأدبي، ع446،2008،ص44.
[2] سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص30.
[3] قصيدة: كان الصخر وكنت، في البدء كان أوراسي، ص23.

إن المبدع عبّر عن الأوراس بالصخر لما يحمله من قسوة وسكون وصمت وعن **نوفمبر** بالبدء البعيد لتتجلى جمالية الأسلوب في ماهية الترميز المترابط والمعقد، ذلك أن "العمل الأدبي الفني ليس موضوعا بسيطا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات"[1]، ليظل الإيحاء أداة أسلوبية فعالة في تصوير المعنى بطريقة غير مباشرة تُحدث انفعالا وتشويقا ولذة وامتناعا، ما يضفي على النص جمالية متفردة قائمة على طريقة توظيف الأدوات اللغوية والأسلوبية في النص.

كما نجد أيضا الإيحاء الرمزي في تصوير الزمن الثوري عند **عز الدين ميهوبي**، في قوله مناديا الصخر الأصم ومعبرا عن ذاته مثلما يبدو في سياق هذا المقطع :

لا تقل جئت لأجتر الكلامـــا دونك الأوراس فاقرأه السلامـــا

طلقة أولى تهاوى الليل عندي فارتوى الخفاق واستل الحساما

طلقة للفجر أعلنت انتمائـــي فليمت يا نار من يهوى الظلاما

طلقة ذابت فذاب الكون فيها لن يذوب الطود يزداد التحامـــا

أيها العملاق يا م،جدا تراءى يحمل الدنيا..ويجتث السنامـــا[2]

لقد استعمل الشاعر في هذا المقطع الشعري الإيحاء للتعبير عن الرمز، فلفظة **طلقة** تعني ذلك الزمن. الذي انفجرت فيه الثورة في الفاتح من نوفمبر 1954 حيث اتكأ المبدع هنا على السرد لنقل الأحداث والتعبير عن المواقف

[1] مسعود بودوخة، البلاغة العربية والمقولات الأسلوبية، ص85.
[2] قصيدة: طلقة أولى، في البدء كان أوراسي، ص24.

المصاحبة للزمن الثوري في اللحظة الموصوفة لخلق شعرية النص في مسار سردي تتحد فيه الدلالات والعلاقات لتصوير حالة شعورية، تمثل البدء الثوري والشعري.

ويظهر من سياق هذا النص أن الشاعر استعمل الإيحاء مخاطبا الرمز المحوري **الأوراس** ليبين العلاقة بين الزمن والمكان، فكل هذه المكونات صنعت ملحمة الجزائر الثورية، فتسربت الدلالات في نسيج النص لتضفي على المعنى مفاهيم جديدة قصد التأثير والانفعال في المتلقي، لذا يعد "الإيحاء أهم خاصية يتميز بها الرمز"[1]، كما أن قدرة الشاعر وبراعته في اختيار اللفظ وطريقة توظيفه تظهر سمات التجربة وخصائصها الفنية.

ويظهر من توظيفات الشاعر لرمز **نوفمبر** في السياق، أن هذا الرمز يمثل الخلود والبقاء، وهو ما يوحي بالامتداد الثوري للنصر والفرح، **فنوفمبر** لم ينته، ولن ينتهي لأن شاعرنا متشبث بالنشوة. فهذا الرمز يجسد حالة الأمل الممتد من نقطة البدء إلي ما لا نهاية. حيث أراد **ميهوبي** من خلالها تمديد الزمن الثوري ليصب في وعاء الحاضر ليكون زفرة تنعش النفوس كما أنعشت الصخور من قبل. ونجد هذا التوظيف ظاهرا في قوله:

جزائر هذي شفاهي التي تغنيك لا تسألي صمتهـــا

نوفمبر أزهر في روحنـــا فسحقا لمن قال عنه انتهى

نوفمبر باق ولمـــا يزل كبرق على سدرة المنتهـى[2]

تتجلي الصورة الشعرية في هذا المقطع في رؤية فنية تجسد الشعور بالانتماء للحدث المقدس، كما ترسم حالة انفعالية في نفس الشاعر، إذ يمثل **نوفمبر**

[1] سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص60.
[2] قصيدة: جزائر الكبرياء، منافي الروح، ص112.

موقف وقضية يدافع عنها الشاعر، لأنها كيانه وذاته، فهذا الرمز جزء لا يتجزأ من القلب النابض بروح المقاومة والرفض المتجلية في طبيعته الثورية فهو يسعى لخلق التوازن التاريخي بين جذور الماضي، وفروع الحاضر، محاولا إعادة الروح الجمالية للعصر والمتمثلة في المقاومة والرفض القاطع لكل أشكال الضعف والظلم، ليغدو الرمز الثوري في تجربة **ميهوبي** الشعرية، أداة فعالة للتعبير عن القوة والزمن المجيد، الذي يمثل القطعة التاريخية الملتفة حول جسد الشاعر. فهي البدء والمنتهى لتتفاعل الرموز في رحم الصورة، فتكون القصيدة كيانا يعبر عن حالات النفس وانفعالات العاطفة والشعور.

2- جميلة بوحيرد*:

لقد كانت **جميلة بوحيرد**، مصدر إلهام للعديد من الشعراء العرب لما تحمله من خصائص وسمات إنسانية فذة، طُبعت في مسارها الثوري في مقاومة الظلم والاستعمار ومظاهر القهر والاستعباد، فكان حضورها في الشعر العربي المعاصر قويا واحتلت مساحة كبيرة في إبداعات الشعراء، فأضحت شخصية عالمية تعدت حدود الأوراس والزمن الثوري الجزائري. فهي المرأة الرافضة المتمردة التي كسرت جبروت الاستعمار الفرنسي، وحطمت قيود القهر والاستعباد، فكان التاريخ شاهدا على كفاحها ومشهودا على عظمتها، فراحت النصوص الأدبية تغازل هذا الرمز الناعم وتحاول امتصاص طاقاته الإيحائية وطبيعته الثورية، لتقديمها كمعطى شعريا يتحدث بلغة القوة وعزيمة المنطق، لنيل الرغبة وتحقيق الأمل.

* جميلة بوحيرد من مواليد 1935 بالعاصمة من عائلة ثورية، وكان انضمامها إلى جبهة التحرير الوطني صعبا وتم عن طريق إحدى الصديقات، ويعد تاريخ 1956 نقطة تحول كبرى في مسار حياتها حيث قررت ترك معهد الخياطة لالتحاق بالثورة وكان عمرها عشرون عاما، قامت بمجموعة من العمليات الفدائية، أولها تلك التي استهدفت ملهى ميلك بار يوم 26 جانفي 1957، وهي العملية التي جعلتها من المطلوبين من قبل السلطات الاستعمارية، ليتم القبض عليها يوم 9 أفريل 1957 بعدما أصابتها رصاصة في رجلها بشوارع القصبة، ومن ذلك التاريخ تبدأ مأساة جميلة بوحيرد، فقد تعرضت لأبشع أنواع التعذيب والاستفزاز وصدر حكم الإعدام في حقها ولقد أثارت قضية إعدامها عاصفة دولية ما دفع فرنسا إلى إلغاء القرار، فأضحت جميلة بوحيرد رمزا للبطولة والفداء، (ينظر جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر،ص57)

ولقد بدت تجليات هذا الرمز واضحة في الخطاب الشعري عند **عز الدين ميهوبي**، إذ وجد في هذه الشخصية رحابة دلالية تتماشى ونظرته للحقائق والأشياء، وما يحيط بها، فكان هذا الرمز بؤرة دلالية انفجرت اللغة الشعرية من حناياها، وامتصت القصيدة من معينها النابض بالحياة والحرية ومعاني عدة نتلمسها في توظيفها داخل النص كأداة لرسم الصورة الشعرية النابضة من قلب **الأوراس** وزفرة المقاومة.

اختارها الشاعر واصطفاها من بين نساء العالمين لتذوب في أحضان القصيدة معبرة عن العواطف والأحاسيس، رغبة منه في ربط الماضي بالحاضر كما يؤكد أدونيس في قوله " إن الشاعر العربي يأخذ من أصوات الماضي بتلك التي تعانق المستقبل فيما تعانق حاضرها وتعبر عنه، فمثل هذه الأصوات مفتوحة أبدا للحوار والنمو والفعل، بحيث أننا لا نقدر في تفكيرنا اليوم إلا أن تلاقى بها ونفيد منها ونتفاعل معها"[1]. ومن النماذج الشعرية الموظفة **لجميلة بوحيدر** كرمز ثوري في تجربة **عز الدين ميهوبي** نورد قوله:

أنا من بلاد تحبونها أيها الشعراء..

أيها الأصدقاء..

وتحترقون بأهدابها المثقلة

بلادي التي ألفت مثل عصفورة شدوكم

وتراتيلكم لعيون "جميلة" والمقصلة

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص77.

لأوراس يطلع من كبرياء المسافات والأسئلة[1]

يخاطب الشاعر في هذا القطع الشعراء مفتخرا ببلاده التي أنجبت **جميلة بوحيدر**، فتغنى بها الشعراء كما تُغني العصافير على أغصان الشجر، **فالجزائر** عظيمة بأبنائها وقوية بنسائها، فعد الشاعر هذه الشخصية تراتيل شدو على كل لسان وفي كل قصيدة. إن الإلهام الشعري والافتتان بهذا الرمز لا يخص الشاعر **عز الدين ميهوبي** فقط بل العديد من الشعراء، فقد كانت جميلة قبلة أسلم لوجهها الشعر وخر أمام عظمتها ليستقي من سيرتها العطرة معاني تعطر القصيدة بروح المقاومة والرفض. فإن استحضارها في النص يومئ بوجود علاقة بين المعنى والصورة، ومن ذلك تمتص القصيدة كل الشحنات الدلالية الكامنة في هذا الرمز.

ويحاول الشاعر تقريبها من الرمز المحوري في تجربته الشعرية **الأوراس** لقد طلعت **جميلة** من صلب **الأوراس**، وآمنت به وصدقت وكانت من السامعين لصرخته المدوية في وجه المستعمر، ثم تأخذ المعاني المنبثقة من توظيف هذا الرمز في السياق نوعا من التشابك والتداخل، وهذا يظهر من خلال العلاقات التي يسعى الشاعر لتركيبها بين مكونات الرموز، فهو لم يكتف باستدعاء الرمز بل تعدى لاستدعاء ما صاحبه من تأجيج وصخب وترتيل كي يبن قيمته، ومكانته التي تعدت حدود الوطن لتسمو إلي مرتبة إنسانية عظيمة تمثلت في وحدة القضية العربية والمصير، لذلك آثر الشعراء استخدام الرموز الثورية "لما فيها من جوانب مشرقة ومواقف هادفة تخدم حقيقة قضايا الإنسان العربي و ترتبط بحبل متين مع روح العصر الذي ينتمي إليه في وقت عجزت فيه مكونات وثقافات هذا العصر على إمداد الكاتب بوسائل تعبيرية تساير الموقف الراهن"[2].

---

[1] قصيدة: بكائية وطن لم يمت، اللعنة والغفران، ص55.
[2] فاطمة بوقاسة، ص141.

إن حقيقة توظيف مثل هذه الرموز في القصيدة المعاصرة تكمن في افتقار القصيدة لما يقويها في وقتنا الراهن، لذلك سار الشعراء متلمسين من سير الأخيار معانيهم وأفكارهم، وبثوها في نصوصهم الشعرية لما فيها من طاقة إيحائية وقوة دلالية، لها القدرة في استحضار الماضي، وتغليبه على الحاضر المؤلم وهنا تكمن شعرية توظيف الرموز الثورية في الشعر العربي المعاصر.

ويحاول **عز الدين ميهوبي** الغوص في الزمن الثوري مكابدا عباب البحر وأمواجه المتلاطمة، متخذا من "**جميلة بوحيدر**" شراعا يسبح به داخل الزمن الجميل، معبرا عن رحلة سيدة من سيدات الجزائر في شطآن الوطن الحبلى بمجد أنجب ثورة خالدة على صخرة **الأوراس** الصماء. ويظهر لنا المقطع الموالي قداسة هذا الرمز عند الشاعر، لما وجد فيه من رحابة وسمو، كانت دافعا حقيقا في خلق رؤية فنية تتلمس المعاني وتمتصها لتحولها لمعطى شعري فريد في الأسلوب والبناء، وهذا في قوله:

سفائن الزمن البحري أذكرهـــا وأذكر الزمن المحمـــــــوم كالحرد

فكم تجرعت الأمواج خمـــرتها وكم تنهد صدر البحـــــــــر بالزبد

ومجد سيدة عـــــذراء تحمــله صحائف الوطن العطشى إلى الثمد

حسناء تلثمها الشطآن ناسكـــة أفي ابتهال ثراها الوحي لـــــم يعد[1]

إن جمالية الأسلوب تظهر في تلك النظرة الفنية، التي تحاور الطبيعة وتستجلي مكوناتها، للدفع بالمعنى الدلالي للرمز داخل كينونة طبيعية، معبرة عن الحركة، **فميهوبي** جعل الزمن يسبح في البحر مخترقا المسافات والحدود، وجعل من رمزه **جميلـة** محتوى في هذه الرحلة، وهذا ظاهر القول، أما باطنه فيُنبئ بعالمية

[1] قصيدة: قصيدة الوطن،في البدء كان أوراسي، ص16.

الرمز الذي تجاوز حدود الأرض، وسافر بصيته مخترقا الحدود، ليبين بذلك طبيعة الحق الذي قامت من أجله الثورة، ذلك أن الحق لا يعرف مكانا محددا ولا وطنا بعينه، فأينما وجد الظلم وجد الحق ليُدحضه.

ولقد سعى الشاعر لإبراز هذه الحقيقة عن طريق الإيحاء "فالرمز الفني يتأسس من معنى أن للعالم وجهين أو مظهرين، أحدهما ظاهر للعيان محسوس تدركه الرؤيا والحاسة، والآخر خفي غير ظاهر، وهذا الوجه الخفي للكون هو ما يسعى الشاعر إلى معرفته أو الوصول إليه لإبرازه من خلال الشعر عن طريق الإيحاء بالكلمات والأصوات والتراكيب"[1]، فضلا عن ذلك فإن فلسفة الشاعر في كشف الحقائق ورؤية الأشياء تبقى محركا أساسيا في صياغة العمل الفني، ضمن بناء محدد ومسار أسلوبي خاضع للرؤية الشعرية المُكتنَزة في رحاب التجربة في حد ذاتها.

د- الرمز الأسطوري:

لقد تعددت الوسائل الأسلوبية التي استخدمها الشعراء المعاصرون في رسم الصورة، ونقل أحاسيسهم ومشاعرهم، ومنها الأسطورة والتي كانت أهم الأدوات التي وجد فيها الشعراء ضالتهم، باعتبارها من أفضل وسائل التصوير والتعبير لما تحمله من دلالات وإيحاءات مشعة تعمل على إيقاظ المعني واستحضاره وإسقاطه، وبهذا الانعكاس يتم التحاور بين المعاني والأفكار والعواطف لتغدو القصيدة كيانا متحركا، يسير وفق معطيات وخصائص محددة، تساعد في فهم التجربة الشعرية وأبعادها الدلالية.

[1] طاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال ،الجزائر: دار الأوطان للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 240.

إن الأسطورة "قصة مركبة من عناصر خالصة، ومن دون أساس تاريخي، غير أنها اتخذت في المفاهيم المعاصرة في النقد العربي على الأقل معنى يقوم وسطا بين الأسطورة والقصة الشعبية ذات الأصول التاريخية"[1]، إلا أننا نعتقد وجود حدود فارقة بين القصة الشعبية والأسطورة، تكمن في اختلاف الخصائص والمكونات. فالقصة الشعبية مرتبطة بحدود ذاكرة معينة وثقافة محددة، بينما الأسطورة لا تعترف بالحدود فهي نتاج مشترك وجمعي ناشئ عن تصور خارق وخارج عن المألوف، إضافة الى أن الأسطورة تنمو بفعل خصائص وسلوكات معينة، تُطبع في إطار محدد يتطور وينمو نتيجة للسير الأحداث والزمن، ليبقى التداخل بين القصة الشعبية والأسطورة يكمن في وظيفة الإخبار لا أكثر.

كما نجد كذلك كثرة الأساطير داخل القصة الشعبية، لأنها تتجاوز الواقع من منظوره الخرافي، لتغدو الأسطورة في نظرنا رمزا ذو طبيعة سردية خارجة عن المألوف، تسعى لتفسير ما يصعب فهمه على الإنسان، كظواهر كونية ومفاهيم روحية وغيبية ونفسية، وتكمن وظيفتها "في تفسير مشكلة التواجد بين الإنسان والكون، والنظرة الحدسية الشاملة والمحيطة بجوهر الوجود"[2]. أما عن سبب توظيفها في الشعر فيرى **عبد الحميد هيمة*** " أنه راجع إلى عجز اللغة التقليدية على أداء الوظيفة التوصيلية"[3] .والحقيقة أن وظيفة الأسطورة تختلف من مبدع إلى آخر، و يبقى السياق هو المحدد الوحيد لوظيفتها في التجربة الشعرية.

ولقد احتفى الشاعر **عز الدين ميهوبي** كباقي الشعراء المعاصرين بتوظيف الأسطورة في تجاربهم الشعرية" فالرمز الأسطوري يُعد الأكثر شيوعا في

---

[1] نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص113.

* أستاذ وأكاديمي جزائري بجامعة ورقلة، من أهم مؤلفاته: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، الصورة الفنية في الشعر الجزائري.

[3] عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا، الجزائر: دار هومه، ط1، 1998، ص112.

الأدب العربي الحديث والمعاصر، إذ يحيل على دلالات متنوعة، اقتبسها الشاعر العربي من أكثر من نبع، فبعضها من الحضارة، وبعضها من الحضارة البابلية، وأخرى من التراث العربي القديم"[1]. وهو ما يغذي العمل الأدبي بروح تدفع به في غمار الحياة الجديدة، لمسايرة تناقضاتها و معطياتها المتجددة، لتغدو القصيدة الشعرية مرآة تنعكس فيها مظاهر الحياة عبر امتداد الزمن. فهي تلخص جهود الإنسان في تجاوز الواقع بكل تفاصيله وخباياه، وسنركز على دراسة رمزين أسطوريين، كان حضورهما مهيمنا في تجربة **عز الدين ميهوبي** الشعرية، وكان لهما الأثر البارز في رسم شعرية متفردة، نابعة من فلسفة الشاعر في البناء الشعري، و نظرته لما يحيط به في العالم المفتوح أمامه، وهي:

1- السندباد*:

لقد وظف الشاعر **عز الدين ميهوبي** رمز **السندباد**، توظيفا حقيقيا محتفظا بجميع الخصائص الأسطورية المبثوثة في الشخصية الرمزية، التي تحدت الأخطار وخاضت مغامرات عدة، وحافظت على حياتها رغم الصعاب والأهوال.

---

[1] السحمدي بركاتي، التاريخ ودلالته الرمزية في شعر عز الدين ميهوبي، ص42.

* السندباد بطل وابن تاجر اسمه هيثم أحد التجار المشهورين في مدينة بغداد. للسندباد بالعراق صديق اسمه حسن، وهو فتى صغير يوزع جرار الماء، يتسلل السندباد مع صديقه حسن، إلى الحفل المقام في قصر والي بغداد، وهناك يرى عروضا سحرية وبهلوانية مبهرة من عارضين عدة من أنحاء العالم، ومن هنا يقرر السندباد أن يرحل ليرى العالم الواسع مع عمه الكثير الترحال علي، الذي أحضر له طائرا يتكلم، هذا الطائر اسمه ياسمينة، التي تشارك السندباد في كل الحلقات، يهرب السندباد ويبحر مع عمه علي، وفي النهاية يعثران على حوت عملاق قد هبطا عليه اعتقادا منهما أنه جزيرة، ينفصل السندباد عن عمه، ويبدأ مغامراته مع طائره المتكلم ياسمينة، يتعرض السندباد لعدة مواقف منها المثير والمخيف، ويواجه مخلوقات غريبة مثل العنقاء، والمارد العملاق، ذا اللون الأخضر الذي يأكل البشر، كما يتعرف السندباد على علي بابا، وهو شاب يعمل لدى اللصوص، ويجيد استعمال الخنجر والحبل، فيقرر ترك اللصوص، والانضمام إلى السندباد حبا في المغامرات، والعم علاء الدين وهو شيخ كبير السن، لكنه يهوى المغامرات ويلتحق بالسندباد ويصبحون ثلاثة من المغامرين ويواجهون بعض المصاعب مع المشعوذين، لكن في كل مرة يتمكن الخير من الانتصار على الشر، بذكاء السندباد وحكمة علاء الدين وإقدام علي بابا، ويتمكنون من التغلب على المشعوذين ومن ثم التغلب على الجني الأزرق وتابعته الشريرة التي لها ظل بقرة (زعل)، ويفك السحر ويعود والدا ياسمينة إلى شكلهما الطبيعي، وتعود ياسمينة إلى شكلها الطبيعي، ووالدا ياسمينة هما ملك وملكة في بلد آخر، وياسمينة ابنتهما أميرة، وينقذ السندباد الناس الذين حولهم الزعيم الأزرق إلى حجارة، ومن بينهم والداه وعمه علي، وبعد هذا النصر يعود السندباد وعلي بابا وعلاء الدين إلى السفر من جديد يبحثان عن المغامرات.(حميد ولي زاده، ظاهرة تجميد الرمز في الشعر العراقي المعاصر السندباد نموذجا، ص5)

إن شخصية **السندباد** في الأسطورة هي شخصية خرافية، استخدمها الشاعر حسب هذه الخصوصية، فكانت معادلا موضوعيا يعبر عن البقاء والصمود مهما كانت الظروف والأحداث، يقول في هذا المقطع:

الكواكب تطلع من صدفات المجرة

تنثر أنوارها في العيون التي اكتحلت بالضباب

وأن الذي يقرأ الحظ ...

يستنبت العمر من عشب أبراحه في الغياب

وأن الأكاذيب في لحظة الصحو

أشبه بالسندباد الذي لا يموت[1]

اتخذ الشاعر من رمز **السندباد** أداة للتعبير عن الواقع المعاش والذي يراه أكذوبة كمغامرات **السندباد** في سفرياته ورحلاته الخرافية، فالمعنى المبثوث في السياق منبثق من خصوصية الرمز في حد ذاتها "**فالسندباد** كما تصوره ألف ليلة وليلة هو ذلك البطل الأسطوري المغامر الذي لا يهدأ له بال، ولا يكاد ينتهي من رحلة حتى يشرع في أخرى، لذا فهو يمتاز عن غيره من الأبطال برحلاته الطويلة عبر البحار والجزر... وعلى الرغم من تلك الأخطار والمخاوف المهلكة التي كانت تسد طريقه وتدفع به إلى الموت بالغرق أو الاختطاف والأسر في الجزر النائية، فإنه كان يعود دائما من رحلاته ظافرا منتصرا محملا بالأموال والكنوز العجيبة"[2].

وبمقاربة هذه المعطيات الخاصة بحكاية هذا البحار ، نجد أن **عز الدين ميهوبي** شبه الواقع **بالسندباد**، لأنه واقع تطبعه الخرافات والأكاذيب، فلا يكاد ينتهي

[1] قصيدة: للملائك النبوءات للمدائن القيامة، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص142.
[2] حميد ولي زاده، ظاهرة تجميد الرمز في الشعر العراقي المعاصر، ص6.

من مغامرة حتى يدخل في أخرى، ودائما ما ينتصر في مراوغاته، ويحصد آمال النفوس البائسة وطموحاتها البريئة.

إن التصوير الأسطوري هاهنا تصوير للحقائق ولعتمة الحياة، وقلق الإنسان من تقلباتها وما يحيط بها، وبالعودة إلى دوافع **السندباد** من رحلاته، والمتمثلة في التجارة والمغامرة، نجد أن الشاعر اتكأ على نفس الدوافع التي حملت من يقود واقعه ويسيره نحو الشقاء والبؤس ، لينقل حقيقة تكمن في المتاجرة بالنفوس من أجل غاية شخصية، ورغبة تطبعها الأنانية والتهميش. فهذه الصورة المبثوثة في سياق النص استنسخها الشاعر من عقلية **السندباد** استنساخا كليا، لينقل لنا حالة واقعية يحسها ويتلمسها من أحوال عصره الذي جعل من الأكاذيب والمغامرات سبيلا أمثل لنيل المراد وتحقيق الغاية، وهذا كله لنقل حالة نفسية قلقة سيطرت على الشاعر ووضعته أمام معطيات متشابكة العلاقات يحكمها الصراع من أجل البقاء.

وتبقى الغاية مبررا للوسيلة في زمن الشاعر، لذلك وجد في شخصية **السندباد** رحابة دلالية للتعبير عن حالة القلق والرفض والألم " لأن دلالة **السندباد** من الناحية الرمزية ذات بعدين، بعد فردي يتجلى من خلال فرديته الشخصية، وبعد جماعي تتفرع قيمته في حقل التجربة الإنسانية التي تتمثل في رحابة حضورها عبر الزمان والمكان"[1].

وتجسد سفريات **السندباد** روح المغامرة والتحدي بينما تمثل الأحداث بشاعة العالم المتمرد وفظاعته، ذلك العالم القائم على السحر والشعوذة، أما زمن **السندباد** فهو الزمن المجهول، الذي سيطرت عليه روح الطمع والجشع وحب المال، لذلك نرى أن شاعرنا في توظيفه **للسندباد** كرمز أسطوري لم يعن **السندباد** بعينه. فالمقصود الدلالي يوحي بزمن **السندباد**، ذلك الزمن الخرافي والكاذب والذي سيطرت

[1] حميد ولي زاده، ظاهرة تجميد الرمز في الشعر العراقي المعاصر ، ص6.

فيه روح المادة، فغلبت على الإنسانية وغلبتها، فالحكاية تصور صعوبة العيش، كما تجسد رغبة الإنسان في البقاء، في ذلك العالم الغريب المحفوف بالمخاطر والصعاب، ليبدو الإنسان فريسة بين الوحوش الضارية والأشباح الغريبة التي تلاحقه أينما حل وارتحل.

كما تسعى الحكاية إلى تأكيد موقف محدد من الحياة في فلسفة تجسد انتصار الحق على الباطل وغلبة قوى الخير على الشر، وهي الفكرة الذي بثها الشاعر في الخطاب الشعري من خلال الصورة الرمزية لهذه الأسطورة، فكانت معالم الرمز في السياق، تحدد موقفا شعوريا يكمن في رغبة الشاعر في تغيير الواقع وتكسير حالة اليأس والاستسلام واستبدالها بروح التحدي والعزيمة، فكانت شخصية **السندباد** مطية الشاعر للترحال في عصره المهزوم، فحمل الصورة الشعرية محملا أسطوريا لمحادثة الزمن وتفكيكه.

وفي مقطع آخر يتخذ **عز الدين ميهوبي** من أسطورة **السندباد**، وسيلة لرسم الصورة الشعرية، فكان للرمز الأسطوري دورا بارزا في تجسيد المعاناة النفسية التي يكابدها في رحلة البحث عن الذات. فالمعاناة تجعل الإنسان يستشعر أسباب اللذة ويحاول الوصول إليها لتحقيق الغاية المرجوة، فنجد أن الشاعر وضع **السندباد** بداخله، فهذا التماهي بالرمز والتشبث به، يؤكد العلاقة القائمة بينه وبين هذه الشخصية الأسطورية والتي تمثل دفقة شعورية، تترجم حالة الضياع والأمل المتحدة بالإصرار والطموح، وهو ما يتجسد في قوله:

أنت المدينة فاشهدي رغم المسافة جئتها

أيقظتِ فيَّ مواجعي وفواجعي أعلنتها

هل تعرفين حكايتي للعاشقات رويتها

السندباد بداخلـــــي أرض القداسة رمتها[1]

وظف شاعرنا الرمز الأسطوري **السندباد** ليعبر عن موقف إنساني في لحظات التواصل بين الذات والمدينة، فهنا تلتف معالم الحزن والأسى ومواجع الدهر بالحالة النفسية المهيمنة على الشاعر، في لحظة الوجدان العاطفي، فيحاول تقديم نظرته في صورة متجانسة مع الأحاسيس والعواطف الصادقة تجاه المدينة، والتي سافر في أرجائها ومواجها وآهاتها جاعلا من **السندباد** محتوى داخليا في ذاته.

إن هذا التوظيف الأسلوبي قائم على إعادة هيكلة الرمز الأسطوري، **فالسندباد** رمز للحرية والتجوال والحركة، لكن شاعرنا عمد في هذا المقطع إلى تجريده من هذه الخصائص، فأخرجه من العالم الفسيح المترامي الأطراف، والذي كان محل تجوال **السندباد** في البر والبحر، وأدخله في عالمه الخاص وفي ذاته، فكان **السندباد** رحالة في نفسية الشاعر المتوجعة والمقهورة، ليبدأ رحلة الاستمرار والعيش متجاوزا غرابة الواقع وأكذوبة الدهر.

نلمس هنا ثورة فنية في توظيف شاعرنا لهذا الرمز الأسطوري، لأن الشعر كما يقول **أدونيس**" ثورة دائمة التجدد والتحول لأنه إعادة نظر دائمة وتفجر وامتداد فيما وراء الحدود والأنظمة والقوالب"[2]. ويظهر أن **ميهوبي** اتخذ من أسطورة **السندباد** متكأ للتعبير عن المعاناة الداخلية، وأداة لاكتشاف العالم وأرجائه الفسيحة، "فهي رمز الاكتشاف والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة، قد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لاشراقات رؤيوية رؤيا البعث المنتظر لواقع هش متآكل"[3].

---

[1] قصيدة: فاجعة ،منافي الروح، ص43.

[2] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص220.

[3] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية ط1، 1994،ص 113.

وإن كان **السندباد** قد عبر عن غرابة الواقع وظروف الحياة القاسية والصراع من أجل البقاء، فإن شاعرنا قد حاول عصرنة هذا الرمز منطلقا من واقعه المُر، ونظرته الذاتية للحياة.

وفي مقطع آخر يستحضر الشاعر رمز **السندباد** في صورة قصصية معبرة في قوله:

أطل النهار..

رأيت البنفسج يذبل في شفة امرأة نازفة

قال لي ظلها:

إنها منذ عشرين عاما هنا واقفة..

قلت هل عادة هي أم نزوة راجفة؟

قال لي: سل إذا شئت راحلة السندباد؟

لم تجئ ..

ومضى كل شيء إلى حاله..[1]

إن النسق الفاعل في هذه اللوحة هو نسق الإخبار، الذي تكفل بتقديم صورة بسيطة لتلك المرأة، ويتمثل الإخبار في الحضور الواضح للفعل في كل سطر شعري **رأيت، يذبل، قلت، قال، تجئ، مضى** وهذا الحضور الواضح للفعل وثيق الصلة بنسق الإخبار المرتبط بالشخصية.

[1] قصيدة: أبجدية الغياب، عولمة الحب عولمة النار، ص50.

إن اعتماد الشاعر على السرد والحوار، جعل النص يتحرك وفق سير زمني محدد يُشابه البناء الحكائي للأساطير القديمة. إذ أقحم الشاعر هنا **السندباد** كمحرك للأحداث والحوار. ويبدو من خلال هذا التوظيف أن الاستدعاء الرمزي شكل ملامح الصورة الشعرية، إذ ركب الرمز هنا تركيبا إشاريا غير مباشر ودالا على الحركة، والمتمثلة في **الراحلة** التي جاب بها **السندباد** الفيافي والبحار، "فليس شرطا أن يستعين الشاعر بالأسطورة على نحو مباشر ، بل من الأفضل أن يستلهم روحها أو تتسرب هذه الروح إلى كيان القصيدة فيصدر عن وعي أو غير وعي عن الرؤية التي تتركز عليها أو أن تكون مثيرة للأفكار والرؤى التي تقف على خط مقابل تماما لما تحمله من مضامين ودلالات[1].

فالشاعر خلق للرمز ما ليس له **راحلة** فحمل التركيب خصوصية أدت إلى تكييف الأسطورة مع النظرة الشعرية الخاصة بالمبدع، وهنا نلاحظ تشكل البعد الأسطوري في هذا المقطع من صورة المرأة التي جعلها الشاعر واقفة في مكانها عشرون سنة وصور ظلها يتكلم معبرا عن حالتها، ثم عمد لاستحضار **السندباد** شاهدا على هذه الحالة، وهو ما جعل القصيدة تتشبع بالروح الأسطورية، وتسري في كل مفاصلها وأجزائها، وما زاد من جمالية التوظيف اعتماد الشاعر على الأسلوب السردي في تصوير الأحداث والتعبير عن المواقف، فتلاحمت الأسطورة مع الحكي فشكلت المعنى الشعري المراد نقله إلى المتلقي.

وعن علاقة أسطورة **السندباد** بالرمز المحوري في شعر **عز الدين ميهوبي**، تُحيلنا الدلالات المتوصل إليها إلى وجود روابط دلالية بين هذه الأسطورة و**الأوراس** وهذا من خلال طبيعة أسطورة **السندباد** القائمة على السفر والتجوال والمغامرات. فقد سافر الشاعر برمزه **الأوراس** في كل الأزمنة، "لأنه الرمز الذي

[1] عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي ، دم: الدار العربية للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2006 ، ص333.

يسافر مع الدم والحرف والروح"[1]. فكان مطية الترحال في المجد التليد والتاريخ المجيد. ولقد حمل الشاعر **الأوراس** في نصوصه مَحملا أسطوريا تداخلت فيه الرغبة والإصرار مع الحقيقة و الخيال، لتغدو نصوص **ميهوبي** الشعرية ذات قدرة فعالة على استنطاق الزمن بكل معطياته التاريخية.

إن المعطى الشعري للرمز الأسطوري عنده يبين مدى تواصل الشاعر مع رمزه المحوري **الأوراس،** لذلك عمد لتحريكه واستنطاقه، ليمحو صورة الثبات والسكون على هذه الصخرة الصامتة المتحركة في جسده قبل أن تسافر في الزمن البعيد، كما يفصح الشاعر في هذا المقطع:

أوراس..

جئتك مرتين..

وما عشقت سوى شموخك

أوراس..

جئتك والعنادل في فمي

وقصائدي سكنت عيونك

إني سأرحل..

كي أراك محاصرا

بمواكب الحب الكبير..

وكي أراك مسافرا

[1] في البدء كان أوراسي، ص3.

في المجد

والأكوان دونك..

سافرت نحو نهاية السنوات أسأل عنك[1] .

ولم تكن هذه النظرة الشعرية **لعز الدين ميهوبي** بمنأى عن نظيراتها في التجارب الشعرية الجزائرية التي تناولت الأوراس، وحملته محملا يتحاور فيه الزمن و المكان. إن الأوراس عند الشاعر الجزائري " هو رائحة التراب، أصالة الوطن، تضاريس الواقع الثوري، يمتد من أعماق الجرح إلى آهات القصيدة، يتحرك الأوراس في المكان من خلال وعي الشاعر له، ويتحرك في الزمان من خلال وعي الشاعر لذاته"[2]. وهنا تكمن جمالية هذا الرمز في القصيدة كونه رمزا مكانيا أدى لتغيير حركة الزمن بكل معطياته فنزع الجبة السوداء وكسى الجزائر برداء الحرية الأبيض المُخضَب بدماء الطهر والشهادة.

2ـ العنقاء*:

تعتبر **العنقاء** من إحدى الأساطير التي أخذت حيزا معتبرا في الشعر العربي المعاصر، لما يحمله هذا الرمز من دلالات وجد فيها الشعراء متنفسا شعريا ونفسيا لتفجير مشاعرهم وعواطفهم تجاه تقلبات العصر والأحداث. "فقد رافقت الشعراء منذ الخمسينيات إلى يومنا هذا رأوا فيها اللغة المعبرة عن همهم الحضاري

---

[1] قصيدة: آخر الكلمات، في البدء كان أوراسي، ص16.

[2] السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص57.

* العنقاء أوالفينيق طائر خرافي يحترق وينبعث من رماده بعد احتراقه مثله مثل طائر الفينيق، ويصارع طائر العنقاء طائر السيمرغ عند الفرس، وأصل الاسم عربي ويطلق على هذا الطائر في التراث العربي اسم (عنقاء مغرب) ولعل وصف العنقاء بالطائر غير دقيق، فهو حيوان نصفه نسر ونصفه الآخر أسد، وقد حملت العنقاء في الشعر العربي صورتين اثنين، أولهما المستحيل في قولهم: المستحيلات ثلاثة"الغول والعنقاء والخل الوفي" والأخرى الدلالة على الإهلاك والهلاك، وإذا أخبروا عن بطلان أمر و هلاكه قالوا:حلقت به في الجو عنقاء مُغرب" (خالد عبد الرءوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية، ع9، 2012، ص1143.

والقومي، وما ساد واقعهم من أفول وتخلف، ونتيجة رفضهم لذلك أحسوا بحاجة ماسة إلى التغيير والبحث عن جديد، فوجدوا في أسطورة **الفينيق** القدرة على إفراغ شحنات أفكارهم وتحريك مكبوتاتهم، وخلق جو من الهدوء للصراع بين متناقضين **(الموت والبعث)**[1].

والظاهر أن ثقافة الشاعر ومعرفته الذاتية بما يحيط بالأسطورة من تفاصيل وأحداث هو المساعد في استجلاب الرؤية الشعرية وتصويرها في قالب أسطوري تتوحد فيه النظرة الذاتية مع الدفقة الشعرية، " فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري، هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية "[2]. وقد حاول **عز الدين ميهوبي** إعادة بعث هذه الأسطورة وإحيائها من جديد، فساهمت بقسط وافر في بناء معمارية القصيدة، ومن النماذج الشعرية التي استدعى فيها هذا الرمز نذكر قوله :

الغيمة لا تحمل شيئا

والريح العاتية استرخاء فصول

يا ليتك مثلي تتوسد بعض الشعر

وتشرب قهوتك المرة

وتكسر في الوادي الجرة

وتسكن صدرك عنقاء وبتول[3]

---

[1] لخضر سنوسي، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر،ص181.
[2] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، لبنان: دار العودة، ط1،1982،ص179.
[3] قصيدة: الأخضر فلوس، اللعنة والغفران،ص6.

يُصور الشاعر نفسه منبعثا من جديد، إذ جعل العنقاء في صدره، دلالة على التجديد والتغيير، فصدر الشاعر هو مخزن الأحاسيس والمشاعر، فتتحد مع القصيدة، التي يتوسدها الشاعر، لأن الشعر هو من يجدد وينبعث من جديد، والشاعر هو المجدد والمنبعث، لذلك استدعى هذا الرمز الأسطوري ليصور علاقة الشعر بالشاعر، وماهية الانبعاث الشعري للنص.

وفي نص آخر يستدعي الشاعر هذه المرة **الفينيق** ليعبر عن بلاده التي انبعثت من رماد، فدائما ما يسعى الشاعر لخلخة نظام الكون، فالبناء الأسطوري يصور حالة التجدد من خلال البعث بعد الموت، فكأنه يحاول بناء عالم آخر على أنقاض العالم المحترق، فتظل آلية البناء الأسطوري أكثر فعالية في النص باعتبار أن المعنى المرام تصويره هو موت الوطن الذي أعاد الشاعر إحياءه، فبعثه من جديد لزعزعة النظام من خلال التلاعب بالكلمات. إن هذا التوظيف هو بمثابة " الخاصية الدلالية التي تشكل دينامية الأداء الشعري، المكان ينخطف، الزمان يتكور، الشاعر في بؤرة الحدث يمزق العالم المتجرد على أوراقه"[1]. وهذا في قوله:

أنا من بلاد..

أبصرت اسم الأحبة فاكتوت في صمتها

واحتمت بالصبر لم تترك زوايا بيتها

رام الأحبة موتها

لكنها انبعثت كما الفينيق..

تسأل من يسر بموتها؟

[1] صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة،لبنان: دار الآداب،ط1، 1995، ص176.

أنا من بلاد ..

أينما وليت وجهي..

أختفي في صوتها[1]

وما زاد من جمالية هذا البناء الوظيفي، هو التقاطع الدلالي بين البعث الحقيقي **مرحلة ما بعد الموت** والبعث الأسطوري **انبعاث الوطن.** إن البعث الحقيقي يصوره الله في قوله:"**ونفخ في الصور فإذا هم من الأجداث إلى ربهم ينسلون قالوا يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا هذا ما وعد الرحمان وصدق المرسلون**"[2] ويؤكد معنى هذه الآية تساؤل الناس عن موتهم يوم البعث وعن حياتهم، فكذلك عمد **عز الدين ميهوبي** إلى هذا البناء الأسلوبي عندما أعاد بعث الوطن من جديد فتساءل الوطن عمن سُر بموته؟ وبهذا التصوير يقارب الشاعر الصورة الأسطورية بالصورة الحقيقية للبعث، فرمز **الفينيق** كفيل بنقل هذا التحول بين الحياة والموت. ولقد وجد فيه الشاعر القدرة على تحميل الصورة الأبعاد الدلالية المراد إيصالها للمتلقي ، فكان الرمز الأسطوري أداة فعالة في رسم الصورة الشعرية وبناء المعنى.

ويجد الشاعر في رمز **العنقاء** فسحة نفسية ومتنفسا لنقل أحاسيسه ومشاعره وآلامه المتجددة فبين النعش والقبر تعيش أمانيه، ومنها نسج الكلمة لتبدأ رحلة البحث اللامنتهية. فيقول في المقطع الموالي:

يا دما يقتات مني

من شفاه لا تغني

يكبر النعش بظلي..كسؤال أبدي الكلمات

---

[1] قصيدة: مناجاة الملاك الغائب، عولمة الحب عولمة النار، ص26.

[2] سورة يسين، الآية 51.

كجواد أبيض السحنة محمولا

على أجنحة العنقاء يأتي

مثل حفار القبور[1]

يحاول الشاعر رسم صورة الموت والروح في الجسد، فاختار ألفاظا دالة على الفناء **الدم، النعش، القبور** فالاستمرار في الفعل دلالة على استمرار الحالة النفسية، والمعاناة الداخلية، وهو ما يجسد ديمومة الشعور بالفناء وانقضاء الأمل " فالعنقاء لا تحرق نفسها إلا إذا شعرت أنها هرمت واقتربت من النهاية فهي عند ذلك تحرق نفسها لينبعث رمادها عنقاء جديدة شابة، وإذا هرمت هذه العنقاء بعد خمس مئة سنة أخرى تجدد إحراق نفسها وبعثها مرة أخرى، وبذلك تظل العنقاء شابة إلى الأبد"[2]. ولقد أخذ الشاعر هذه الديمومة وطبقها على حالته النفسية المتجددة والمنبعثة من واقع غريب لا يفنى حتى تنبعث مواجعه من جديد.

لقد وجد شاعرنا في أسطورة **العنقاء** روحا دلالية قوية، ساهمت بخصائصها في تشكيل المعنى المبثوث في النص. إن تجربته في تقديم **الأوراس** كتجربة الفنان" ينفخ الروح فيما لا روح فيه من المعاني والظواهر الطبيعية والأشياء، فإذا اكتسب المعنى هذه الروح تحول إلى كائن حي، يتنفس ويتحرك ويتكلم، ويصير له كينونة، تعطي له من الحقوق والصلاحيات ما لم تكن له"[3]. وانبعاث **العنقاء** من الرماد وعودتها إلى الحياة من جديد، دلالة على الخلود وعدم الفناء، لذلك امتص الشاعر هذه الدلالة والتحم بهذا الرمز في الكثير من قصائده المعبرة عن افتتانه بالجبل الخالد، كقوله مثلا:

---

(1) قصيدة: اللعنة والغفران،اللعنة والغفران، ص36.

(2) تهاني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني (لا تعتذر عما فعلت، وكزهر أو أبعد لمحمود درويش) مجلة جامعة دمشق، م26، ع1+2، 2010،

(3) حسين تروش، النص الشعري العربي القديم في ضوء المنهج الأسلوبي، الجزائر: بيت الحكمة، ط1، 2015، ص127.

آت من الأوراس يتبعني هوى وهواك يا ابن الأكرمين فضول

وحدي كما العنقاء أبعث ماردا يشق ذاكرة الرمـــــاد حلول[1]

إن التحام الشاعر برمز **العنقاء** دلالة على التحام الرموز ببعضها البعض في شعر **عز الدين ميهوبي**، وهو ما يبين طبيعة العمل الأدبي " فالأدب ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات"[2]، ليغدو النص بناء متماسكا ملتفا حول أسوار من المعاني تعكس عمق التجربة وبؤر التأثير والتأثر بين الشاعر ومنابع الإبداع التي يغترف منها المعنى، لرسم الصورة الشعرية حسب النظرة والتفكير.

ومن خلال وقفاتنا مع تجليات الرمز في شعر **عز الدين ميهوبي** نلاحظ التحام الرموز مع بعضها في البني العميقة التي تشكل دعامة النص، وبؤرة التصوير الشعري. فشاعرنا انطلق من صخرة صماء جعل منها مركزا لإبداعه، ولفلسفته الشعرية، فجاءت رؤيته الفنية مختزلة في البعد الثوري أساسا، وفي الزمن الممتد من نقطة البدء، إلى ما وراء البدء، فحمل المعنى في مسار كلي ليصور موقفا خاصا ورؤية ذات أبعاد وعلاقات متشابكة، كان للتاريخ فيها الحظ الأوفر.

وأخيرا فإن الرمز جاء في شعر **عز الدين ميهوبي** فلسفة، وحوارا مع الواقع والزمن والأحداث، فكان عمدة التصوير وعماد الصورة الشعرية.

---

[1] قصيدة: عولمة الحب عولمة النار ، عولمة الحب عولمة النار ،ص78.

[2] مسعود بودوخة، البلاغة العربية والمقولات الأسلوبية ص85.

ثالثا: التصوير القصصي:

لقد عرفت القصيدة الشعرية المعاصرة تحولات جذرية في بنيتها الخطابية، فاستفادت من بعض تقنيات السرد ، محافظة على بنيتها الشعرية وخصائصها "فالسرد ليس سمة في القصة فقط، إنما هو سمة في الخطاب اللغوي بشكل عام، ونظام في الأداء اللغوي يمكن أن نلمحه في أكثر من جنس أدبي،بيد أن استثمار تقنيات السرد في النص الشعري يأتي عبر أشكال تختلف عن السرد الحكائي، لأن القصيدة تحافظ على مقوماتها في الايقاع والتصوير والتخيل"[1].

إن هذا التحول في بنية القصيدة، أعطى النص فسحة دلالية أكثر انفتاحا، فأخذت العلاقات تتشابك بين نسيج النص الشعري والبنية السردية، وهذا ما وسع من حجم القصيدة المعاصرة وأعطاها دلالات متفرعة، تشكلت من ذلك التحول العميق في المتن والمضمون.

إن تلمس القصيدة المعاصرة للسرد القصصي أعطى النص أبعادا دلالية وجمالية ساهمت بقسط وافر في صناعة شعرية النص، وبناء أسلوبية جديدة يلتقي فيها الشعر والسرد في حلة جديدة يتنامى فيها المعنى والمبنى، وهو ما يزيد من توهج التجربة الشعرية فيبدو الشاعر أكثر حرية وتحررا. " فإفادة الشعر الحديث من السرد القصصي والروائي، قد أضفت عليه سمة الحداثة والتحرر من الصيغة التقليدية كما أنها قد كشفت عن العلاقات الدفينة بين الإنسان ومحيطه، وأكسبت الكلمة الشعرية أبعادا دلالية غنية"[2].

ومن بين السمات الأسلوبية البارزة والمهيمنة في شعر **عز الدين ميهوبي**، استخدام السرد القصصي في القصيدة الشعرية،إذ نجد الشاعر كثيرا ما

[1] هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري، قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، مجلد29، ع(1+2) 2013، ص387.

[2] صدام علاوي، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2007،ص11.

يعمد لهذا التوظيف في العديد من القصائد، ونظرا لقيمة هذه التقنية في الخطاب، كان لزاما علينا أن نتوقف عندها، وهذا لكشف الدلالات الشعرية المشكلة للنص الشعري، ومدى إسهامها في بناء معمارية القصيدة في تجربة **عز الدين ميهوبي**. وسنقدم بعضها إجمالا لا تفصيلا.

يقول في قصيدة **اللعنة والغفران:**

مر يوم..

مر بي نعش

سألت "من؟"

قالوا: فلان..

وجدوا جثته في آخر الشارع

والمهنة عراف بهذا الحي كان.

مر شهر..

مر بي نعش..

سألت الناس "من؟"

قالوا: فلانة..

خرجت تسأل عن علبة كبريت

فعادت في خزانة.."

مر عام.

مر بي نعش

سألت الناس "من"

قالوا "وطن"..

قلت مهلا..

وطني أكبر من هذا الزمن.."[1]

تتنامى البنية السردية معتمدة على مثيرات عدة، أكثرها تركيزا ووضوحا هو الاستفهام، والتكرار. ففي سرده للقصة إتكأ الشاعر على تكرار لازمة، وهي **مر بي نعش** للدلالة على توالي الحدث، حدث الموت المتكرر والمتجدد، وتوالي الاستفهام دلالة على الكثرة والحيرة التي صُدم بها الشاعر جراء الأحداث الطاغية على المشهد.

إن توالي البني السردية في المقطع يصور حالة الفناء كما يعكس أيضا موقفا شعوريا من الحدث **الموت** فقد رتب المقاطع وفق الزمن الصاعد ليقف السرد عند موت الوطن، فالدلالات توحي بغلبة الحدث وشموله، ما يضفي على النص نوعا من التأزم بفعل تكرار فعل **مر** " ومن سمات الحدث الصاعد أن له سمة وظيفية. فيؤدي كل حدث دورا مهما في اتجاه النص إلى الأمام ، فيبدو واضحا ألا يكون تتالي الفعل اعتباطيا في سرد ما، إنما يخضع لمنطق معين، كما أن الحدث الصاعد لا يحوي تعقيدا عميقا، كما يضفي طابعا تلقائيا لا يتميز بالاصطناع والتكلف ولا يجلب الملل إلى المتلقي"[2].

[1] قصيدة: اللعنة والغفران، فراشة بيضاء لربيع أسود، ص107،108.
[2] صدام علاوي، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان ، ص20.

وما زاد من حدة التوتر، تلاحق أسلوب الاستفهام في المقطع الشعري، فنرى أن الشاعر تموقع خارج الحدث، للدلالة على الدهشة والاستغراب، مما يحدث أمامه، فهذا الاستفهام يحمل نوعا من الأسف على هذا الموقف غير المتوقع.

وفي مقطع آخر يعمد **عز الدين ميهوبي** إلى نفس البناء السردي معتمدا على تكرار الفعل الواحد، والحدث الصاعد، وهذا كما في قوله:

دار الفلك

فخرجت لك

جرحا يعانق جرحه

وطني أموت هنا معك

دار الفلك

كنا صغارا

لا تراب ولا دوالي

نلهو كيوسف بين إخوته

تدغدغنا الليالي

دار دورته الفلك

وطني أموت بحسرتي

وحدي معك.[1]

[1] قصيدة: فلك، اللعنة والغفران، ص80،81.

اعتمد الشاعر في سرد الأحداث على توالي الفعل **دار** في أجزاء المقطع، وهذا الفعل مؤشر للحركة، فاللحظة الشعورية هنا يطغى عليها عنصر التفكير والتأمل لأن الشاعر يسترجع أحداثا قد مضت، ويحاول نقل الصورة من زمن إلى آخر، فقد لعب السرد دورا محوريا في تقل الأحداث، بينما لعب الوصف دور القناة الناقلة للأحاسيس والمشاعر، فحشد الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقعه النفسي، ليؤلف بينها ذلك الخلق الفني، فتخرج القصيدة بين ركام الذاكرة وأجزائها تتلمس واقعا مؤلما وحاضرا مرعبا **وطني أموت بحسرتي** مبثوثا في أحشاء القصيدة لتبدو ذات قوة تعبيرية وتأثيرية عالية.

ومن أساليب السرد القصصي في شعر **عز الدين ميهوبي** أسلوب "الحدث النازل" "ففيه يبدأ السارد من آخر حدث في الحبكة، أي ما حدث زمنيا في آخر الحكاية، ثم يرد بعد ذلك في السرد الحدث الذي سبقه زمنيا، وهكذا حتى ينتهي، وقد عاد إلى أول حدث مر به من حيث الزمن"[1].

وهناك من يسمي هذا النمط السردي، بالنمط اللولبي، وفيه يبدأ السارد من النهاية، وهذا ما أشار إليه جرار جونيت في قوله" لذلك يتفق لتلك الحكاية أن تعيد إنتاجها استثناء على سبيل التغيير"[2]. ومما يمثل هذا المنحى الفني قوله:

تموت الخيول..

على عتبات الجنائز

أو لحظة خالدة

وكانت تراود أحلام عاشقة زاهدة

[1] صدام علاوي، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان،ص25.
[2] جرار جنيت،خطاب الحكاية (بحث في المنهج) تر: محمد معتصم، عمر حلمي،مصر: المجلس الأعلى للثقافة،ط2،ص80

تموت الخيول التي لا تموت

سوى مرة واحدة

وغرناطة الزمن العربي تعود ممزقة الوشم..

طارق يظهر في الشارع العربي حزينا..

يعانق أفراسه العائدة

فتحترف الكف والسيف والخطبة الواعدة

تموت الخيول

ويبقى الغبار يحاصر "غرناطة "الزمن العربي[1]

إن تشبع قصائد **عز الدين ميهوبي** بالسرد، وتعدد تقنياته في القصيدة ينبئ بثقل شعرية النص في الميزان الأسلوبي، فقد عُدَّ السرد أسلوبا من أساليب التصوير الشعري، فمن خلاله حملت القصيدة العربية القديمة حياة العرب وأيامهم وسيرهم، كما حملت في العصر الحديث أشياء أخرى وسعت من بنيتها وقدرتها الشعرية، فاستثمر ميهوبي هذه التقنية وأردفها في قصائده.

إن تحكم شاعرنا في تقنيات السرد في القصيدة فتح أمامه الطريق للانتقال إلى السرد الروائي في محاولات إبداعية سائرة في طريق النضج.

[1] قصيدة: عودة خيول مملكة العصافير، في البدء كان أوراسي، ص142.

خـــــاتمـــة

خـــاتمـــة:

درسنا في هذا البحث شعرية القصيدة في نصوص **عز الدين ميهوبي** الشعرية، تناولنا تطبيقيا بالمقاربة الأسلوبية، باستقراء دلالة البناء والتوظيف اللغوي للأدوات والوسائل التعبيرية المستخدمة في النتاج الشعري، وتوصلنا إلى جملة من النتائج نلخصها فيما يلي:

ـ نظم **عز الدين ميهوبي** القصيدة في قوالب شعرية مختلفة، وهذا ما أعطى التجربة نوعا من الثراء والتنوع.

ـ إن إحصاءنا لبحور الشعر التي استعملها الشاعر، بين لنا أن هناك أربعة بحور استحوذت على اهتماماته حيث نظم أشعاره وفقها، وهي: المتقارب والرمل والكامل والبسيط، فولدت تلوينا موسيقيا يلائم بين المواقف و يجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها. إن الموسيقى في الشعر لديها القدرة على تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري وهو ما استثمره **ميهوبي** في بناء القصيدة. فراح يسبح في هذه البحور الخليلية، فكانت هذه الأوزان بمثابة النوتة الموسيقية والأبجدية الفنية في شعره.

ـ لقد أعطى **عز الدين ميهوبي** عناية عالية للروي نظرا للدور الذي يلعبه في بناء القصيدة من حيث المعنى والشكل، فإن هيمنة الأصوات المجهورة على المهموسة في شعره يرجع إلى طبيعة الشعر العربي في حد ذاته فأصله إنشاد وترنيم وهذا ما يفسر هيمنة الصوائت المجهورة على المهموسة في شعره. وقد لاحظنا أن الشاعر **ميهوبي** تعامل مع الروي في القصيدة العمودية معاملة خاصة، حيث استعمله موحدا في كل قصائد الرباعيات، وعولمة الحب عولمة النار، واللعنة والغفران، أما في ديواني **منافي الروح، وفي البدء كان أوراسي** فقد عمد الى تنويع الروي في القصيدة العمودية

في الكثير من القصائد وهو ما يفسر تلك الغنائية التي تطبع شعره، خصوصا أن معظم أشعار **عز الدين ميهوبي** تتغنى بالوطن و تاريخه وأمجاده. مما حقق الترابط بين البنية الإيقاعية والدلالية في قصائده الشعرية.

ـ لقد كان للبديع حضور قوي و أثر كبير في بناء شعرية النص وتشكيل المعنى، فهو من أبرز الأدوات الإيقاعية التي استعملها الشاعر لإضفاء نغم موسيقي في القصيدة كان بمثابة قناة تعبر من خلالها الدلالة لترمي بوشائجها المختلفة على بنية النص فتخلق تكاملا عضويا متينا ساهمت في صناعة شعرية القصيدة وأساليبها.

ـ يعتبر الاستفهام من البنى اللغوية الهامة التي صنعت طاقة تأثيرية ، أضفي على اللغة حيرة شعرية، وارتعاشا يحررها من الجفاف التقريري، فكان وسيلة طيعة في يد الشاعر لعبت دورا بارزا في إحداث الانفعال، كما أنه مظهر أسلوبي واضح توسل إليه الشاعر **عز الدين ميهوبي** للتعبير عن أفكاره ومشاعره، لإيصال رسالته الشعرية، بقدر عال من التأثير والدقة.

ـ شكل الضمير خطا فاعلا تشد إليه الدلالات، وحركة نامية في النص، فقد كان توظيفه متباينا في النصوص، فاستعمال الشاعر للضمائر جاء وفق أسلوب متفرد وبتقنية خاصة تلفت النظر، فوجدنا هيمنة ضمير المفرد المتكلم "أنا" للتعبير عن الذات الفاعلة وما يختلجها من عواطف وأحاسيس تجاه الواقع بمعطياته وتقلباته، وكذا ضمير المفرد المخاطب عبر به الشاعر عن الوطن في أغلب القصائد. و مثلت تقنية التفاف الضمائر ظاهرة أسلوبية خصبة غذت التجربة الشعرية بأبعاد دلالية أكسبت النص جمالية خاصة ونضجا فنيا، كما وجد الشاعر **عز الدين ميهوبي** في حشد الضمائر في القصيدة الشعرية الواحدة متنفسا شعوريا يخرج من خلاله الدفقة الشعرية في مجاري عدة تصنعها الضمائر المتعددة، فقد لجأ لمثل هذا البناء في العديد من القصائد، حتى عد سمة أسلوبية مهيمنة ساهمت في صناعة شعرية نصوصه.

ـ إن تموجات الضمائر في القصيدة تسير وفق فلسفة لغوية محددة خاضعة لاختيار الشاعر الواعي ورؤيته الفنية في بناء القصيدة الشعرية، **فعز الدين ميهوبي** واحد من الشعراء الذين يجعلون الوسائل اللغوية وسائل دلالية تعبر عن ذاتها في حد ذاتها كما تعبر عن نفس الشاعر وما يرى في الوجود، فالضمائر ما هي إلا وسائل لغوية وأدوات أسلوبية لكنها عنده أوعية كبرى وشرايين ينتقل عبرها المعنى ليسقي أجزاء النص جميعا فتبنى النص كما يريد، فهو المهندس والمصمم للقصيدة وهو الذي يبني ويهدم كيفما يشاء، فإذا بلغ البناء تمامه نضج النص والتفت الوسائل اللغوية والوشائج الدلالية ببعضها البعض، لتصنع شعرية النص وفق أسلوب فني فردي.

ـ لقد شكل التناص القرآني حضورا قويا في قصائد **عز الدين ميهوبي** الشعرية، فأكسب القرآن الكريم شعر **عز الدين ميهوبي** – رونقا جماليا وفنيا فتلاحقت الأفكار داخل القصيدة الواحدة ، مما ساعد على آليات التجديد حيث التحول من المعنى ثم الارتداد إليه مرة ثانية، إذ وظف التناص لتكوين عنصر المفارقة، وإثارة دهشة المتلقي، وجلب انتباهه من خلال الصورة المغايرة التي يفاجئه بها الشاعر فيجعل المتلقي يستحضر الصورة القرآنية، وصورة الشاعر التي صنعها بأسلوبه فتنشأ الصورة عن تلاقح الصورتين أو تناقضهما وهو أمر يجعلنا أمام طريقة متفردة في توظيف النص القرآني كأداة فاعلة في الخطاب ومؤثرة في المتلقي. لقد استثمر ثقافته الدينية بشتى الطرق التي تناسب تجربته ورؤيته. فكان استدعاء الشاعر لآيات القرآن الكريم وألفاظه أو قصصه أو أحداثه أو شخصياته أحد السبل التي جعلته يرتقي بشعره من حيث المعنى والدلالة. وهو ما ساعد على إنجاح العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي.

ـ من بين السمات الفنية البارزة، في توظيف التشبيه لدى الشاعر **عز الدين ميهوبي**، ما نجده في أغلب تشبيهاته، حينما يضع نفسه جزءا من التشبيه وركنا

من أركانه، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمشبه والمشبه به، فجمالية الصورة التشبيهية تكمن في أن يكون الشاعر جزءا من هذه الصورة، فتحتويه في أشكالها ومعانيها وظلالها، فتنطلق الصورة من المصور فتعود إليه، شأنها شأن التصوير في حد ذاته، فهذا الاختيار الأسلوبي يجعل من القصيدة، كيانا ينصهر فيه الشاعر، ليصور بالشعر نفسه، وبنفسه يصور الشعر، ما يجعل العملية الإبداعية في حركية فنية عاكسة، للذات المبدعة، وحضورها الفعلي في القصيدة.

ـ كان الرمز وسيلة مهمة من وسائل التصوير الشعري، فأخذت أنماطا متعددة وأبعادا متشعبة، فكل توظيف رمزي يأخذ جماليته من السياق المركب فيه، والطريقة المنتهجة من طرف الشاعر في استحضاره وفق ما يقتضيه المعنى والدلالة، فالطاقة الجاهزة المحتوية في الكلمة من شأنها اختصار معنى ودلالة قوية، يستغني بها الرامز عن أشياء كثيرة، وبهذا يخلق المبدع معنيين، معنى ظاهرا ومعنى خفيا ومظللا مستترا تحت إيحاءات الرمز، فيكون التصوير بهذا الطرح شبه تجسيم للمعاني والأفكار بشكل مظلل، ويحتاج لطاقة فكرية وثقافية كبيرة لتفكيكه وفهمه.

ـ تدور تجربة عز الدين ميهوبي حول رمز محوري هو **الأوراس** الذي يسافر عبر الزمن كما يسافر في كل قصيدة يغذيها بمعان عديدة فهو الرمز النابض، وعماد التجربة الشعرية، كما أنه الرمز الذي تلتف حوله كل الرموز الموظفة في النتاج الشعري، فجرت فيه كلمات الشعر وروح القصيدة، وهذه السمة من فرائد الإبداع الشعري.

ـ إن تجربة **عز الدين ميهوبي** الشعرية غنية بالرموز فتنوعت طبيعتها وأشكالها (وطنية، تاريخية، أسطورية، دينية) فكلها ساهمت في رسم معالم الصورة وأبعادها الدلالية فكانت وسائل طيعة في يد الشاعر أبانت عن ثقافته الواسعة المتعددة المشارب والأركان. مما جعل المعنى الشعري للقصيدة متوهجا ومشعا إشعاعا فكريا بارزا، فلذلك

كانت التجربة الشعرية أكثر ثراء لانفتاحها على نصوص أخرى وقضايا فكرية وفلسفية متشعبة، وما بين الخيال والإبداع والتأمل أنتج شاعرنا نصوصا ذات قيمة تاريخية وحضارية، وإنسانية.

ـ إن التحول في بنية القصيدة، أعطاها فسحة دلالية أكثر انفتاحا، فأخذت العلاقات تتشابك بين نسيج النص الشعري والبنية السردية، وهذا ما وسع من حجم القصيدة المعاصرة وأعطاها دلالات متفرعة، تشكلت من ذلك التحول العميق في المتن والمضمون، فكان التصوير القصصي سمة بارزة في نصوص **ميهوبي**، وكان له أثر كبير في رسم معالم الشعرية باعتبار أن المتن الحكائي قاعدة أساسية،بنى عليها الشاعر نصه، واستمد منها أفكاره وآراءه .

ـ أسهمت البنى السردية في انجاز النص الشعري، من خلال تلمس القصيدة للسرد القصصي الذي أعطاها أبعادا دلالية وجمالية ساهمت بقسط وافر في صناعة شعرية النص وبناء أسلوبية جديدة يلتقي فيها الشعر والسرد في حلة جديدة يتنامي فيها المعنى والمبنى، وهو ما يزيد من توهج التجربة الشعرية فيبدو الشاعر أكثر حرية وتحررا في بناء النص و صقل المعنى.

وفي الأخير ما يسعنا سوى الاعتراف بخطورة هذه المغامرة التي خضنا عبابها في بحر شاعر مُجيد، وقامة مثل **عز الدين ميهوبي**، فنحن لا ندعي الكمال و لا الإحاطة، ولكن حسبنا من ذلك المحاولة والاجتهاد، فكنا كمن طاف حول الحمى، ذلك أن الشعر انتاج مفتوح متشعب الأركان والزوايا، صعب الترويض والفهم أحيانا، ورغم ذلك فقد استمتعنا ونحن ندرس قريحة شاعر جزائري أبدع وصاغ من الجمر أحلى القصيد، فشعره مشبع برؤى فلسفية عميقة، ومعطيات عدة، تفتح أبوابا كثيرة للبحث والدراسة، فمن شأن الباحثين استثمارها والولوج إليها. فالدراسات التي قدمت حول إبداعات **ميهوبي** –الشعرية والنثرية– لم ترق بعد لإعطاء التجربة حقها

ومستحقها، فخزانة الأدب الجزائري امتلأت بفيض وافر حمل اسم هذا المبدع. فنرجو أن يقتفي النقد والنقاد أثر كل حرف كتبته يا **ميهوبي**.

الـــــملاحـــــق

ـ الملحق رقم1:

سيرة الشاعر عز الدين ميهوبي*:

عز الدين ميهوبي من مواليد1959 بالعين الخضراء (ولاية المسيلة).جده محمد الدراجي أحد معيني الشيخ عبد الحميد بن باديس في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين كان قاضيا خلال الثورة التحريرية. أما والده فهو جمال الدين أحد أعيان الحضنة، مجاهد وإطار متقاعد.

التدرج الدراسي والمؤهلات العلمية:

- درس في الكتّاب بمسقط رأسه، والتحق بالمدرسة النظامية في 1967 بمدرسة عين اليقين (تازغت– باتنة) في السنة الرابعة ابتدائي، ثم انتقل إلى مدرسة السعادة ببريكة، ومنها انتقل إلى مدرسة لسان الفتى (تازولت– باتنة) ومتوسطة عبد الحميد بن باديس (باتنة)، ودرس بثلاث ثانويات هي الشهداء (عباس لغرور بباتنة، ومحمد قيرواني بسطيف، وعبد العالي بن بعطوش ببريكة) حيث حصل على شهادة الباكالوريا آداب.
- 1979: المدرسة الوطنية للفنون الجميلة (الجزائر) ثم معهد اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة (دراسة متقطعة).
- 1980– 1984 : المدرسة الوطنية للإدارة بالجزائر (ديبلوم تخصص الإدارة العامة).
- 2006– 2007: جامعة الجزائر (ديبلوم في الدراسات العليا المتخصصة– فرع الاستراتيجيا).

الوظائف المتقلدة:

- 1986– 1990: رئيس المكتب الجهوي لصحيفة الشعب الجزائرية بسطيف.

* الموقع الرسمي للشاعر عز الدين ميهوبي: azzedinemihoubi.com بتاريخ 22–1–2016

- 1990- 1992: رئيس تحرير صحيفة الشعب (أول صحيفة يومية بالعربية بعد استقلال الجزائر).
- 1992- 1996: إدارة مؤسسة إعلامية خاصة (أصالة للانتاج الاعلامي والفني) مقرها بسطيف، أصدرت صحيفة "الملاعب" وبعض الكتب الرياضية.
- 1996- 1997: مدير الأخبار والحصص المتخصصة بالتلفزيون الجزائري.
- 1997- 2002: نائب بالبرلمان الجزائري (المجلس الشعبي الوطني) عن حزب التجمع الوطني الديمقراطي.
- 2006- 2008: مدير عام مؤسسة الإذاعة الجزائرية.
- 2008 2010 -: كاتب دولة للاتصال بالحكومة الجزائرية.
- 2010- 2013: مدير عام المكتبة الوطنية الجزائرية
- 2013- 2015: رئيس المجلس الأعلى للغة العربية
- 2015- : وزير الثقافة

مواقع أخرى:

- رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين منتخب منذ مارس 1998 (أعيد انتخابه في ديسمبر 2001إلى 2005).
- عضو مجلس الأمناء لمؤسسة البابطين من 2000 -2007.
- نائب الأمين العام للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب منذ 1998 حتى 2003..
- رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب (ديسمبر 2003- أكتوبر 2006)

المؤلفات والإصدارات:

- **في البدء كان أوراسي** (ديوان شعر) عام 1985. منشورات الشهاب، باتنة.
- **الرباعيات** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **الشمس والجلاد** (نص أوبيرت) 1997، منشورات أصالة سطيف.

- **اللعنة والغفران** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **النخلة والمجداف** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **ملصقات** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **خالدات** (نصوص تمثيلية) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **سيتيفيس** (نص أوبيريت) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **حيزية** (نص أوبيريت) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **A Candle for my Country** مترجم إلى الأنكليزية عام 1998، منشورات أصالة سطيف.
- **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس** (شعر) مترجم إلى الفرنسية والإنكليزية 2000 ، منشورات أصالة سطيف.
- **عولمة الحب عولمة النار** (شعر) 2002 . (طبعتان) ومترجمة إلى الفرنسية ، منشورات أصالة سطيف.
- **Mondialisation de l'amour, Mondialisation du feu** (عولمة الحب، عولمة النار) ترجمة نصيف العابد إلى اللغة الفرنسية، عام 2002، منشورات أصالة.
- **التوابيت** "رواية" 2003 ، منشورات أصالة سطيف.
- **قرابين لميلاد الفجر** (شعر) 2003، منشورات أصالة سطيف.
- **ومع ذلك فإنها تدور** (مقالات) 2006 ، منشورات المحقق الجزائر.
- **طاسيليا** (شعر) 2007 ، منشورات دار النهضة العربية، بيروت.
- **منافي الروح** (شعر) 2007، منشورات تالة، الجزائر.
- **اعترافات تام سيتي** (رواية من جزئين) 2007، ، منشورات تالة، الجزائر.
- **لا إكراه في الحرية** (مقالات) 2007، ، منشورات تالة، الجزائر.

- **أسفار الملائكة** (شعر) 2008، ، منشورات البيت، الجزائر.
- **اعترافات أسكرام** (رواية) 2009 ، منشورات البيت، الجزائر.
- **confessions d'assekrem** (اعترافات أسكرام) ترجمة مهنا حمادوش إلى اللغة الفرنسية. منشورات القصبة، الجزائر.
- **Tora Bora** (فصل من اعترافات أسكرام) ترجمة عمر زياني إلى اللغة الانكليزية. لم يطبع.
- **الرباعيات quatrains(ديوان شعر باللغتين العربية والفرنسية ترجمة جيلالي عطاطفة) 2011، منشورات حبر، الجزائر.**
- **ما لم يعشه السندباد** (رحلات) 2011، منشورات الشروق، الجزائر.
- **الإنتاج الفني:**
- أوبيريت "مواويل الوطن" إنتاج التلفزة الجزائرية عام 1984.
- أوبيريت "قال الشهيد" إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1993.
- أوبيريت "ملحمة الجزائر" عمل مشترك إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام1994.
- أوبيريت "حيزية" إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1995.
- أوبيرت "ملحمة سيتيفيس" إنتاج دار الثقافة بسطيف عام 1995.
- أوبيريت "شمس لسراييفو" بدمشق إنتاج دار أصالة سطيفعام 1995.
- إنجاز نشيد "أوفياء" الخاص بالذكرى الخمسين لمجزرة 8 ماي 1945.
- أوبيريت "الشمس والجلاد" حول الشهيد العربي بن مهيدي مسرح عنابة 1996
- مسرحية "8 ماي 1945" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1996.
- أوبيريت "غنائية الأرز الحزين" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1996.
- مسرحية "زبانا" تكريما للشهيد أحمد زهانه المسرح الجهوي بوهران 1997.

- أوبيريت "المسيرة" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1997.
- مسرحية "الدالية" إنتاج مسرح باتنة الجهوي 1998.
- إنجاز نشيد "الآفاق" خاص بالمؤتمر السابع للكشافة الجزائرية 1998.
- مسرحية "ماسينيسا" إنتاج مسرح قسنطينة الجهوي 1999.
- أوبيريت "اللعنة والغفران" إنتاج فرقة مرايا بوادي سوف 1999.
- مسرحية "الفوارة" إنتاج فرقة القلعة سطيف 1999.
- أوبيريت "غنائية إفريقيا" إنتاج مؤسسة فن وثقافة 1999.
- مسرحية "حمة الفايق" إنتاج مسرح المدينة بوهران 2003
- أوبيريت "صفصاف الحنة" إنتاج مؤسسة فن وثقافة 2003
- تأليف المسلسل التلفزيوني التاريخي "عذراء الجبل" الذي يروي حياة البطلة لالا فاطمة نسومر، بالتعاون بين التلفزيون الجزائري وشركة المتوسط للانتاج الفني السورية.
- أغنية "أمجاد" الخاصة بالقمة العربية في الجزائر 2005.
- مسرحية "عيسى تسونامي" إنتاج مسرح قسنطينة 2006
- مسرحية "حمة الكوردوني" إنتاج مسرج المدينة بوهران 2007
- سيناريو فيلم " زبانا" إخراج سعيد ولد خليفة 2012.

الجوائز والتكريمات:

- الجائزة الوطنية الأولى للشعر "قصيدة الوطن" الجزائر عام 1982.
- الجائزة الوطنية الأولى للأوبيرت "قال الشهيد" الجزائر عام 1987.
- الجائزة الأولى للشعر "8 مايو 1945" سطيف عام 1986.
- الجائزة الأولى للشعر "5 يوليو 1962" سطيف عام 1987.
- شهادة تشجيعية من رئيس الجمهورية الجزائرية السابق الشاذلي بن جديد عام 1987.
- وسام مدينة بيتشيليا الإيطالية (مهرجان البحر الأبيض المتوسط) أوت 1999

- تكريم مركب الشعر بمدينة صيادة تونس 2000 .
- تم نحت قصيدته "وطني" على لوحة رخامية على خط غرينيتش (أنكلترا) بمناسبة الألفية الجديدة 2000 إلى جانب 21 شاعرا عالميا.
- ميدالية ذهبية باسم الجزائر 2006 ((Gold medal
- جائزة الأدب الرفيع 2010 التي يقدمها منتدى المثقفين والاعلاميين بسطيف.
- رجل العام الثقافي (الأيام الأدبية بالعلمة) 1998.
- تكريم رابطة إبداع الوطنية، الجزائر ماي 1997.
- تكريم إتحاد الكتاب الجزائريين والمكتبة الوطنية الجزائرية أفريل 1998.
- تكريم رابطة كتاب الإختلاف الجزائرية فيفري 1998.
- تكريم ولاية عنابة مارس 1998.
- تكريم ولاية باتنة يوليو 2000.
- تكريم ولاية قسنطينة جوان 2001.
- رجل العام الثقافي في استفتاء جريدة المساء 2004
- اختير من بين أفضل 60 شخصية جزائرية لعامي 2003 و2004 في استفتاء جريدة"جزائر نيوز"، وكذلك من بين أفضل 100 شخصية بنفس الصحيفة.
- اختير من بين أفضل 500 شخصية عالمية في موسوعة "هوز هو" الأمريكية للعام2004.
- تكريم مدينة سيدي بوزيد بتونس 2005
- ميدالية ذهبية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا 2006
- تكريم "الهرم الذهبي" في استفتاء الأهرام العربي 2012.
- رئاسة عدد من لجان التحكيم الأدبية والمسرحية في الجزائر وعضوية بعضها.

- رئيس لجنة مسابقة الدورة السادسة من نجمة الإعلام التي تنظمها مؤسسة نجمة للهاتف النقال 2012.

الإنتساب الشرفي والمهني:

- عضو في المرصد الجزائري لحقوق الإنسان (ممثلا للمجلس الدستوري) 2006.
- عضو اللجنة الجزائرية لإصلاح العدالة 2001.
- عضو مجلس أمناء مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 2007-2007.
- عضو مجلس أمناء جائزة صالح كامل للإبداع الإعلامي الرياضي العربي 2005.
- عضو المجمع العلمي لجامعة فرحات عباس 1996 سطيف.
- عضو مؤسس لجمعية الصحافيين الرياضيين الجزائريين 1993.
- عضو مؤسس في مؤسسة الشاعر مفدي زكريا 1999.
- ممثل المكتب الإقليمي لرابطة الفكر والأدب بالجزائر.
- نائب رئيس مؤسسة (الفنك الذهبي) بالجزائر.
- خبير في المحكمة الرياضية العربية 2008.
- عضو المجلس العربي للتنمية الإعلامية 2010.
- عضو الهيئة الاستشارية لمجلة "العلم والعصر" بأبوظبي 2011

ورد إسمه في:

- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (مؤسسة البابطين)
- أنطولوجيا الشعر العربي للكاتب عبد القادر الجبالي (بالفرنسية)
- الذاكرة الجزائرية للكاتب عاشور شرفي (بالفرنسية)
- الأنطولوجيا الجزائرية للكاتب عاشور شرفي (بالفرنسية)
- موسوعة الشعر العربي (القاهرة).

- كتاب طبقات الشعراء العرب للكاتب زكي إدريس.

التمثيل الوطني:

- الأسبوع الثقافي الجزائري بالمملكة العربية السعودية 1987.
- مهرجان الربد الشعري التاسع ببغداد 1988.
- مهرجان الشعر العربي بطرابلس 1988.
- إحياء الذكرى الأربعين للثورة الجزائرية بتونس 1994.
- الأسبوع الثقافي الجزائري بدمشق 1995.
- مهرجان الشعر العربي بالقاهرة 1994.
- مهرجان الشعر العربي العشرون بدمشق 1997.
- مهرجان القرين الثقافي بالكويت 1999.
- مهرجان المتوسط بإيطاليا 1999
- المهرجان العالمي للشعر (المتنبي) بزيوريخ (سويسرا) 2000 .
- مهرجان المحبة باللاذقية "سوريا" 1999 و2001
- دورات مؤسسات جائزة عبد العزيز سعود البابطين ببيروت 1998، الجزائر 2000، البحرين 2002، قرطبة 2004، باريس 2006، سراييفو 2010، دورة استثنائية بطهران وشيراز 1999.
- مؤتمرات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بدمشق 1997، بغداد 2001، الجزائر 2003.
- ندوات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ببيروت 2000، بنغازي 2001، القاهرة 2003، الشارقة 2004، الخرطوم 2005، عمّان 2004.
- مؤتمر الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) وشارك بمحاضرة حول العرب والمونديال، 2005.
- عضو لحنة التحكيم بمهرجان تايكي للسينما والدراما بالأردن 2012.

- فضلا عن المشاركة في عدد من المؤتمرات والملتقيات الدولية في روما، وبروكسل، وفيلنيوس، وباريس، والرباط، وبيروت، والكويت، وطهران، والخرطوم، وقرطبة، وفرانكفورت، وموسكو، ومدريد، ودبلن، وبغداد، ودبي، وأبوظبي، ومراكش، والدار البيضاء، وماكون، وسراييفو، وطرابلس، وبنغازي، وزيوريخ، والرياض، والمنامة، واللاذقية، وأصيلة...
- وكذلك مختلف الملتقيات والمهرجانات والندوات بالجزائر.

كتب في:

كتب في عدد من الصحف والمجلات الوطنية والعربية منها:

- مقال أسبوعي بعنوان "أقولها ولا أمشي" في مجلة سوبر الرياضية (أبوظبي)
- مقال أسبوعي بعنوان "لا إكراه في الحرية" في مجلة المرأة اليوم (أبوظبي)
- مقال أسبوعي بعنوان "ومع ذلك فإنها تدور" في صحيفة الحياة (لندن)
- مقال أسبوعي بعنوان "قول على فعل" بصحيفة الخبر (الجزائر)
- عامود يومي بعنوان "ألبوم عز الدين ميهوبي" بصحيفة الجزائر (الجزائر)
- مقال أسبوعي بعنوان "ميركاتو" بصحيفة الخبر (الجزائر)
- مقال أسبوعي بعنوان "خطأ أن تكتب.. خطيئة أن تنسى" بصحيفة الشروق اليومي(الجزائر)
- مقال أسبوعي بعنوان "ضد التيار" في "الشرق" القطرية.
- مقال نصف شهري بعنوان "على التماس" في "الأهرام العربي" المصرية.
- مقال أسبوعي في يومية "الوطن" القطرية كل أربعاء.

المساهمات:

العمل على تنظيم وتأسيس عدد من الملتقيات والندوات منها:

- لقاء أبوليوس السنوي بمداوروش سوق أهراس
- لقاء الشعراء الأطفال بالعاصمة الجزائر.
- ملتقى الأحمدي للدراسات اللغوية بالمسيلة.
- تنظيم ندوة المثقف والعنف بالتنسيق مع الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بالجزائر 1998 .
- تنظيم الأيام العربية للأدب والشعر مع اليونيسكو بالجزائر سبتمبر 1999 .
- – تنظيم يوم تكريمي للشاعر الإيراني سعدي الشيرازي 2002.
- تأسيس أسبوعية رياضية "صدى الملاعب" وتحويلها إلى "الملاعب" في 1995.
- تأسيس جائزة "الحذاء الذهبي" لهداف الكرة الجزائرية في 1993.
- تأسيس جائزة "الميكروفون الذهبي" بالإذاعة الجزائرية 2007.
- تأسيس مجلة "أمواج" بالإذاعة الجزائرية 2007 (بالعربية والفرنسية).

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

أـ المصادر:

ـ الدواوين:

1. رباعيات، الجزائر دار الأصالة، ط1، 1998.

2. عولمة الحب عولمة النار، الجزائر: منشورات أصالة، الجزائر، 2002.

3. فراشة بيضاء لربيع أسود، الجزائر: دار المعرفة، دط، 2013،.

4. في البدء كان أوراسي،الجزائر: دار الشهاب،دط، 1985.

5. اللعنة والغفران، منشورات دار ثالة، الجزائر:ط1، 1997.

ـ الندوات:

الندوة الأدبية الموسومة " عز الدين ميهوبي وتجربته الشعرية" لقاء مع الشاعر **عز الدين ميهوبي**،إشراف: مليكة بن بوزة، تنشيط: عثمان بدري، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2، الجامعة المركزية، يوم 16 مارس 2014.

ـ المقابلات:

1. مقابلات مع الشاعر الجزائري **عز الدين ميهوبي**، بمقر المجمع الأعلى للغة العربية، الجزائر:

1. 12 جوان 2013 على الساعة:13

2. 17 أكتوبر 2013 على الساعة: 13

3. 1 أفريل 2014 على الساعة: 14

2. . مقابلة مع الناقد الجزائري **رمضان حينوني**، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، بن عكنون، : 22 مارس 2015 على الساعة:15

3. مقابلات مع الناقد الجزائري **علي ملاحي**، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، الجزائر:

1. 3 جوان 2013 على الساعة: 12
2. 2 ديسمبر 2013 على الساعة: 13
3. 10 مارس 2014 على الساعة: 12
4. 2 ديسمبر 2015 على الساعة: 12

4. مقابلات مع الناقد الجزائري **فاتح علاق** قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، الجزائر:

1. ديسمبر 2013 على الساعة: 14
2. 18 أفريل 2014 على الساعة: 13
3. 12 مارس 2015 على الساعة: 11

5. مقابلة مع الناقد الجزائري **لخضر جمعي** قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، بوزريعة: 22 مارس 2015 على الساعة:15

المواقع الالكترونية: الموقع الرسمي لعز الدين ميهوبي:azzedinemihoubi.com بتاريخ 22-1-2016 على الساعة16

ب ـ مراجع باللغة العربية:

1.إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت ، ط4، 1972.

2.إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،الجزائر: دار هومه،2003.

3.إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ، دار العودة، تركيا،1989.

4.ابن جني، الخصائص، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ج1،دط،دت.

5.ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،ط5، لبنان: دار الجيل، 1981،ج1.

6.ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ، دار الكتب العلمية، لبنان،ط،1982.

7.ابن منظور،لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط1 ، 2000.

8.أحمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، نهضة مصر القاهرة، 1962.

9.أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط1،1966.

10. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، دط، 1979.

11. الأزهر زناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، لبنان، ط1، 1992.

12. التغتازاني، شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابلي الحلبي،مصر، دط، دت، ج2.

13. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، تونس: الدار العربية للكتاب، 1984.

14. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 1992.

15. جمال الدين بن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، تح مازن المبارك، ومحمد على حمد الله، بيروت، دار الفكر، ط،1985.

16. الحسن أبو جاسم، الشعرية في تجربة ابن المعتز العباسي، سورية: دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، ط1.

17. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط1.

18. الحسين أحمد جاسم، الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي،سوريا: الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، ط1، 2000 .

19. حسين تروش، النص الشعري العربي القديم في ضوء المنهج الأسلوبي، الجزائر: بيت الحكمة، ط1، 2015.

20. راشد بن حمد بن هاشم الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري،دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.

21. رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، 1998.

22. سعد مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)مصر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،ط1، 1992.

23. سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، السعودية: دار المريخ للنشر، ، دط، 1998.

24. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،لبنان: المكتبة العصرية، 1999.

25. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مصر: دار المعارف، ط6، 1981.

26. صادق، رمضان، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية ، ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،1998 .

27. صلاح جاهين، رباعيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت.

28. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجما، ط1، 1996.

29. :الأساليب الشعرية المعاصرة،لبنان: دار الآداب،ط1، 1995.

30. :علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998.

31. طاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال ،الجزائر: دار الأوطان للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

32. عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، لبنان: الدار العربية للعلوم، ط1، 2009.

33. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا، الجزائر: دار هومه، ط1، 1998.

34. :الصورة الفنية في الشعر الجزائري، دار هومه،دط،2005.

35. عبد الرحمان الوجي،الإيقاع في الشعر العربي،ط1، دار الحصاد، 1979.

36. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، تونس، الدار العربية للكتاب، دط، 1977.

37. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1994.

38. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، لبنان: ط1، 2003.

39. عبد الكريم الموصلي، المثل السائر في أدب الكاتب، مطبعة حجازي القاهرة، مصر 1935.

40. عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982.

41. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، د ط، 2009 .

42. عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، دار ثالة، الجزائر 2009، دط.

43. عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) الجزائر: منشورات التبيين، الجاحظية، 2000.

44. عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي ، دب: الدار العربية للنشر والتوزيع ، ط1 2006.

45. التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ط1، 1980.

46. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية)، دار العودة، لبنان، ط3.

47. :التفسير النفسي للأدب، لبنان، دار العودة، ط1، 1982.

48. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة، مصر، 2006.

49. عمرو بن عثمان الجاحظ، الحيوان، تح يحي الشامي، دار مكتبة الهلال،بيروت، ط1990،2،ج3.

50. فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008.

51. : مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحر،سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005.

52. فاضل تامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، العرق: وزارة الإعلام، 1975.

53. فايز الداية، جماليات الأسلوب، (الصورة الفنية في الشعر العربي) لبنان:دار الفكر، 1996.

54. فتيحة دخموش، تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004-2005.

55. محمد الصالح خرفي، الشعرية الجزائرية والتشكيل الموسيقي، اللغة والأدب،

56. محمد الفتوح، الرمز والرمزية، مصر: دار المعارف، ط3، 1984.

57. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،1981، دط.

58. محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، الجزائر: دار هومه، دط، 2011.

59. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مصر: دار المعارف، ط1، 1981.

60. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي،مصر: مكتبة الخانجي، ط1، 1990.

61. محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، سلسلة إبداعات فلسطينية، ط18، 2006.

62. محمد عبد الله حير، الأسلوبية والنحو، دراسة تطبيقية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1،1988 .

63. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، لبنان: دار الفارابي، ط1، 1994.

64. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة المصرية، مصر، دت، دط.

65. محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، دط، 1992.

66. محمد مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، ط1، 1958.

67. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المغرب: المركز الثقافي، ط2، 1986.

68. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية،لبنان: دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006.

69. مسعود بودوخة.البلاغة العربية والمقولات الأسلوبية ،الجزائر: بيت الحكمة، ط1، 2015.

70. مسلم حسب حسين، الشعرية العربية، (أصولها، ومفاهيمها، واتجاهاتها) مصر: منشورات ضفاف، ط1، 2013.

71. مصطفى السعدني، اللبنات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، الإسكندرية، منشأة المعارف،دط، دت.

72. مصطفى السعدي، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات،مصر: منشأة المعارف، دط، 1991.

73. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد العرب، 1990.

74. موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور . مطبعة الخانجى بالقاهرة 1992م

75. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، 1973.

76. نسيمة بو صلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، الجزائر: رابطة الإبداع الثقافية، ط1، 2003.

77. يسرى عبد الغني، ديوان مجنون ليلى، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1999،

78. يمنى العيد ،في معرفة النص، ، لبنان:دار الآفاق الجديدة،ط3،دت.

79. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، الجزائر: إبداع، دط، 1995.

ج ـ مراجع مترجمة:

1. أوستن وارين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، تر: محمد صبحي، سوريا: المجلس الأعلى لرعاية الفنون الآداب، 1972.

2.جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي، محمد العمري، دار طوبقال، ط1، 1986.

3. رومان جاكبسون، قضايا الشعر، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر،ط1، 1988.

4.عمر الخيام، رباعيات، تر: أحمد رامي،دار الشروق، ط1، 2000.

5.هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ،تر:محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

هـ ــ رسائل جامعية:

1. السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، 2008-2009.

2.بوديسة بولنوار، الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب أنموذج الزمان في شعر القيروان –دراسة أسلوبية– مذكرة ماجستير، جامعة الحاج الأخضر، 2008،2009.

3.تحسين، حسان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين،2011.

4.حمدان، أحمد عبد الله محمود: دلالة الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير،جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين ،2008.

5.رابح فارس، التأسيس والترسيخ عند أدونيس، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر2، 2014-2015.

6.سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي حازم (دراسة أسلوبية) جامعة الأزهر غزة، 2007.

7.سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة أبوبكر بلقايد، 2010-2011.

8. صدام علاوي، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة،2007 .

9. عبد الرزاق بلغيث، الصورة الشعرية في تجربة عز الدين ميهوبي (دراسة أسلوبية) رسالة ماجستير. جامعة الجزائر 2، 2009-2010.

10. علية خوني، الأبعاد الدلالية للحوار الشعري في ديوان عباس بن الأحنف، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012-2013.

11. قرفي سعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009-2010.

و- مجلات و دوريات:

1. آمال دهنون، تحولات القصيدة العربية، مجلة المخبر-أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-جامعة بسكرة،ع5، مارس 2009.

2. تهاني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني (لا تعتذر عما فعلت، وكزهر أو أبعد لمحمود درويش) مجلة جامعة دمشق، م26، ع1+2، 2010.

3. رشيد شعلال، الإيقاع الشعري من المفهمة إلى الإجراء، مجلة اللغة والأدب، ع19، نوفمبر 2009.

4. زين الدين ثائر: في جماليات البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة، مجلة الموقف الأدبي ع410-2005.

5. سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة الأثر، ع13، مارس 2012، جامعة بسكرة.

6. عبد اللطيف محرز: وظيفية القصيدة العمودية المعاصرة، مجلة الموقف، ع410، 2005، سوريا.

7. عبد المجيد دقيلني،القافية في شعر بلقاسم خمار ، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، ع11، ماي 2007.

8. علي ملاحي، مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والآداب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع4، ديسمبر، 1999، ص8.

9. فاروق مغربي، الأسس النقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر–قضاياه وظواهره الفنية،–مجلة دراسات في اللغة العربية، ع7، 2011.

10. فرحان اليحي، اللغة الوظيفية والدلالة، مجلة الموقف الأدبي،ع 446،2008.

11. فريدة مولى، شعرية الايقاع في خطاب النفري، مجلة الخطاب الصوفي، ع5، 2013، جامعة الجزائر.

12. فوزية دندوقة ، جماليات التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر–أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع5، مارس، 2009.

13. كبلوتي قندوز، أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، م7، ع4، 2014.

14. محمد الصالح خرفي: الشعرية الجزائرية والتشكيل الموسيقي، مجلة اللغة والأدب،ع19، الجزائر، نوفمبر 2009.

15. محمد الهادي الطرابلسي، النص الأدبي وقضاياه عند جون كوهين، مجلة فصول، ع1، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

16. نور الدين دحماني، الوظيفة الجمالية للصورة الفنية، مجلة الأثر، جامعة مستغانم، ع22، جوان 2015.

17. هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري، قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، مجلد29، ع(1+2) 2013، ص387.

18. يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، الملتقى الدولي الخامس (السيمياء والنص الأدبي) 15 نوفمبر 2008.

د- مراجع باللغة الأجنبية:

1. Pierre caminade ,Image et métaphore ,Bordas,mancy,1970.
2. Pierre Guiraud ,la Stylistique, Presses Universitaires de France, Paris 1967.
3. Michel Riffatere , La production du texte, Seuil-paris-1979.

و- مواقع إلكترونية:

1. .(https://ar.wikipedia.org/wiki) بتاريخ 15-2-2014 على الساعة12
بتاريخ 23-2-2014 على الساعة23
بتاريخ 16-3-2014 على الساعة14
بتاريخ 11-4-2014 على الساعة2
بتاريخ 22-8-2014 على الساعة22
بتاريخ 22-8-2014 على الساعة23
بتاريخ 22-1-2015 على الساعة11
بتاريخ 18-3-2015 على الساعة13
بتاريخ 28-8-2015 على الساعة11
بتاريخ 12-1-20116 على الساعة 00
2. lisaanularab.blogspot.com بتاريخ 5-3-2014

الفهرس

ـ مقدمة.....7-15

تمهيد: الشعرية والأسلوبية..... 19-47

مقدمة.....**19**

أولا: مفهوم الشعرية.....**20**

1 . الشعرية في المفهوم الأرسطي.....**20**

2. الشعرية عند الفلاسفة المسلمين.....**23**

ثانيا: الشعرية في النقد الأدبي الحديث.....**27**

1. الشعرية عند الشكلانيين الروس.....**28**

2. الشعرية عند جاكبسون.....**29**

3. الجهود العربية في تأسيس منهج أسلوبي.....**30**

أ. الأسلوب عند النقاد العرب القدامى.....**31**

ب . مفهوم الأسلوب في النقد الحديث.....**33**

ثالثا: الأسلوبية.....**35**

رابعا: علاقة الشعرية بالأسلوبية.....**43**

ـ الفصل الأول: البنية الإيقاعية ودلالاتها الشعرية..... 51-138

أولا- البناء الشعري للإيقاع.....**53**

ثانيا ـ الموسيقى الخارجية.....**68**

1- الوزن.....69

2- القافية.....80

أ- القافية من حيث الوزن.....82

ب - القافية من حيث الإطلاق والتقييد.....92

1- الروي.....97

أ- الروي في القصيدة العمودية.....97

ب - الروي في القصيدة الحرة.....108

ثالثا - الموسيقى الداخلية.....113

1- التصريع.....118

2- البديع.....113

أ- بنية التضاد.....113

الطباق والمقابلة.....119

ب بنية التوافق..... 119

1- التجانس.....124

2- التكرار.....124

أ- التكرار الحرفي.....126

ب - تكرار الجذر.....127

ج - التكرار الكلمي.....130

د- تكرار الجملة.....134

هـ ـ التكرار التدويري.....137

ـ الفصل الثاني: البنية التركيبية والصرفية ودلالاتها الشعرية.....141-225

أولا: البنية الصرفية:.....**141**

. أ: بنية الاسم:.....**142**

1ـ صيغة المبالغة.....**143**

2ـ الصفة المشبهة.....**148**

3ـ اسم الفاعل.....**152**

4ـ اسم المفعول.....**155**

. ب ـ بنية الضمائر.....**159**

1ـ ضمير المفرد المتكلم.....**160**

2ـ ضمير المفرد المخاطب.....**167**

3ـ التفاف الضمائر.....**174**

ثانيا: البنية التركيبية:.....**180**

. أ الأساليب الخبرية:.....**183**

1 ـ أسلوب التوكيد.....**183**

ب . الأساليب الإنشائية:.....**193**

1ـ أسلوب النفي.....**193**

2ـ أسلوب الاستفهام.....**199**

3ـ أسلوب النداء.....**205**

ج . بنية التناص.....**214**

ـ الفصـــــل الثالث: البنية الدلاليـــة وأدواتـــها.....229 –328

مقدمة.....**229**

دراسة الصورة.....**229**

ـ مفهوم الصورة في النقد الأدبي القديم.....**230**

مفهوم الصورة في النقد الغربي الحديث.....**233**

ـ مفهوم الصورة في النقد العربي المعاصر.....**235**

أ ـ الصورة القديمة:.....**238**

1ـ الصورة التشبيهية.....**238**

2ـ الصورة الاستعارية.....**253**

ب : الصورة الحديثة.....**271**

1ـ التصوير الرمزي.....**271**

مفهوم الرمز.....**271**

أولا: الرمز المحوري.....**274**

ثانيا: الرموز الفرعية.....**280**

أ- الرموز التاريخية:.....281

1. شخصية الأمير عبد القادر.....281
2. شخصية صلاح الدين الأيوبي.....282
3. شخصية طارق بن زياد.....,.....284
4. شخصية عقبة بن نافع.....286
5. شخصية خالد بن الوليد.....287

ب - الرموز الدينية:.....289

1. شخصيات أنبياء الله عليهم السلام.....290
2. شخصية مريم عليها السلام.....293
3. شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما.....295

ج - رموز ثورية:.....297

1. نوفمبر.....298
2. جميلة بوحيرد.....303

د- الرمز الأسطوري:.....307

1. السندباد.....309
2. العنقاء.....317

ثالثا: التصوير القصصي.....323

- خاتمة.....330

- الملاحق 336-353

ملحق رقم1: السيرة الذاتية لعز الدين ميهوبي.....337

ملحق رقم2: ملخص البحث باللغة العربية.....347

ملحق رقم2: ملخص البحث باللغة الفرنسية.....351

قائمة المصادر والمراجع.....355

المصادر.....355

مراجع باللغة العربية.....**356**

مراجع مترجمة.....**362**

رسائل جامعية..... 363

مجلات ودوريات.....**364**

مراجع باللغة الأجنبية.....**366**

مواقع الكترونية..... 366

الفهرس..... 368-373