وزارة التعليـــم العـــالي والبـــحث العـلـمي
جامعـة مـولـــود معمـــري، تيـــزي وزو
كليـــة الآداب واللغـــــات
قسم اللغة العربية وآدابها

شعريّة القصيدة الجزائرية المعاصرة
دراسة أسلوبية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه علوم

التخصص: أدب جزائري.

إعداد الطالبة: مليكة بورحلة

إشراف الدكتورة: حورية بوشريخة

لجنة المناقشة

- أ.د. راوية يحياوي ..... رئيسا
- أ.د. حورية بوشريخة ..... مشرفا ومقررا
- د. نبيلة زويش ..... ممتحنا
- أ.د. سعيد عبدلي ..... ممتحنا
- د. يسمين قلو ..... عضوا

السنة الجامعية 2018/2017

(سورة إبراهيم الآية: 4)

الإهداء

الحمد لله رب العالمين الهادي إلى صراط مستقيم له الحمد والشكر على ما بلغت وما أبلغ إن شاء الله، وصلّ اللهمّ على سيّدنا محمّد خير الأنام المرسل رحمة للعالمين وبعد:

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

... والدي الكريمين حفظهما الله ورزقهما الجنة بغير حساب.

... زوجي سندي أعانه الله.

.... أبنائي محمد إيهاب، صلاح الدين، ماريا، مريم، وسامي رعاهم الله.

...أخواتي وإخواني.

... خديجة ابنة أختي.

...إلى كل طالب علم أهدي ثمرة جهدي.

مليكة

شكر وتقدير

أقدم جزيل الشكر إلى أستاذتي المشرفة رمز الطيبة والتفاؤل "حورية بوشريخة"

وإلى زميلاتي بثانوية الرائد سي لخضر: رشيدة سعادة، جميلة يخلف، سميرة سعدودي، نصيرة موقاري، رزيقة سعادة.

وإلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث

لكم مني كل التقدير

مقدمة:

الإنسان مجبول على حب الجمال والسعي لتحصيل أسبابه، فأول ما يواجهه في حياته الطبيعية بمظاهرها وسحرها، تلك آيات الخالق عز وجل، والشاعر يتفرد في نظرته إلى الحياة، فهو يسعى دائبا للاغتراف من ذلك الجمال البديع وبتلاحم نفسيته بصورها، يمتثل ذلك الأثر للمحاكاة والمماثلة بشتى أنواع البيان، ولكن سرعان ما يصطدم بواقع متناقض، فتلتحم ذاته بظلامه فيهز قلمه ويبدع ويجيد.

والشاعر الجزائري الذي عاش الرعب والظلم استطاع أن يرتقي بقصيدته من العقم والاسفاف والضحالة الإبداعية التي عرفها شعراء الستينات، حيث لم يمتلكوا الأساليب التعبيرية الفاعلة المعبرة عن الحس الذاتي، وألبس شعرهم ثوب العقم.

ولكن سرعان ما تولد لديهم رغبة جامحة إلى التطلع نحو التجديد والغزارة في الكتابة، وتعدد الرؤى والتجارب فارتقت بذلك القصيدة الجزائرية، وبدت بصورة مختلفة تميزها الأساليب التعبيرية الفاعلة وتحررت من الانغلاق بحس شعوري عاكس لصدق التجربة، إلا أن هذه الحركة الإبداعية سرعان ما توقف سيلها وتقلصت بانتهاج بعض الشعراء نهج التقليد والافتعال، ونظم الشعر المناسباتي مما أفقد القصيدة الجزائرية نبضها وروحها، بيد أنها كانت مهداً لمرحلة أخرى هي مرحلة الثمانينات حيث اكتسبت بعدها آليات التعبير الشعري المتألق معتمدة على الموروث والمتأثرة بالتيار المشرقي (الشام والعراق والحجاز. . .)، حيث تفطن الشعراء الشباب إلى إقامةأرضية شعرية نابعة من التجارب بحس شعوري راق، ومن هنا فإن بحثنا يدور حول الإشكالية التالية:

- ما مظاهر الشعريّة التي حققتها القصيدة الجزائرية المعاصرة؟.
- وهل استطاع الشاعر الجزائري تفجير طاقاته الكامنة من خلال اللغة وتركيبها، وبنيتها الدلالية والإيقاعية؟
- مامصدر الإبداع والإخصاب فيها، وهل حققت الصورة الشعرية الدلالة والإيقاع؟

وقبل أن تتحدّد الإجابة عن الإشكالية نحدّد الأسباب والدّوافع الشّخصية والموضوعية لاختيارنا لهذا الموضوع.

أ. الأسباب الذّاتية:

1. الميل إلى الدّراسات الأدبيّة المعاصرة خاصة في مجال الشعر.

2. الشّغف بالأسلوب والصورة الشّعرية التي أثرت القصيدة الجزائرية المعاصرة وأخصبت دلالتها.

ب. الأسباب الموضوعية:

1. أهمية الموضوع والذي يكمن في استحقاق وجدارة الشّعر الجزائري، للبذل والعطاء، والخوض فيه بالبحث في الصورة الشعرية التي تعتبر مقياسا لبحث المقاربة النّصيّة، وتطبيق المنهج الأسلوبي باعتباره الأنسب للبحث في البنية الإيقاعية والصرفية، والتركيبية، والدلالية.

وقد بعثت هذه الدّوافع في نفسي العزم والإرادة على البحث والجمع والتفكير وبعد ذلك البحث والتقصّي بتتبع الخطة التالية:

1. تمهيد: تضمّن ماهية الخطاب الشعري و الشعرية والصّورة الشعرية وعناصرها المتمثلة في الأسلوب، الخيال والإيقاع.

2. الفصل الأوّل:تناول البنية الإيقاعية ذلك بالبحث في الأوزان والقوافي ومدى جدتها وقدمها إضافة إلى تكرار الأصوات والوحدات اللغوية واللازمة الإيقاعية وكان ذلك باتبَاع المنهج الأسلوبي الإحصائي.

3. الفصل الثاني: فقد وقفت على الجملة وتركيبها وما تميزت به من خلخلة ومنافرة كالتقديم والتأخير، إضافة إلى الحذف والالتفات والإضمار، والصّيغ الصّرفية المختلفة ودورها في البناء العام للنّص وخلق جماليّة الصورة التركيبية، إضافة إلى التجانس بين المفردات والتكرار على مستوى المفردات والأصوات والتراكيب وكذا اللازمة الإيقاعية.

4. الفصل الثالث: تناولنا المستوى الدلالي وما يندرج ضمنه من صور شعرية التي أضفت قيما جمالية وفنية كالإستعارة والكناية والتشبيه والمجاز المرسل إضافة إلى التناص، بالتركيز على المصادر التي استقى منها الشاعر الجزائري المعاصر صوره كالموروث الديني والتاريخي والأسطوري وقد استطاع أن يلامس العقل ويحفز الفكر بدلالاته الخصبة الثرية الناتجة عن عملية الإسقاط.

وأنهيت البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها أما الصعوبات التي اعترضتني فتتمثل في كثرة المراجع التي تناولت التحليل الأسلوبي وبالتالي وقعت في حيرة أمام اختيار الأهم والتي تخدم موضوعي.

أما المنهج المتبع فيتمثل في المنهج الأسلوبي باعتباره الأنسب لتحليل البنية الشعرية

وفي الأخير أشكر الأستاذة المشرفة على مساعدتها وتوجيهاتها في هذا العمل بما قدمته من نصائح وتوجيهات قيمة كما أتقدم بالشكر إلى لجنة المناقشة على تكرمهم بقراءة هذه الرسالة وإبدائهم الملاحظات القيمة لي.

التمهيد

ماهية الخطاب الشعري وعناصره

أ. ماهية الخطاب الشّعري:

عندما ننظر إلى الشّعر، تستقطبنا عدّة مصطلحات قد تدخل ضمن الماهّية الشّعرية، هي الصّورة، الخيال، الشّعرية، الإيقاع، الأسلوب، ذلك لاعتماد النّقاد عليها في مقاربة النص الشعري...،وربّما اقتصر بعضهم في تحديد ماهيّة الشّعر انطلاقا من الموسيقى فرأوا أن الشّعر كلام موزون مقفّى باعتبار الوزن والقافية عنصران ضروريّان لاستقامة القول الشعري.

وجاء في المعجم العربي الأساسي «الشّعر، أشعار، كلام موزون مقفى يعتمد على التّخييل والتّأثير لنظم الشّعر، وشاعريّة مصدر صناعي موهبة قول الشّعر يتمتّع هذا الرّجل بشاعريّة فيّاضة، وشعري منسوب إلى الشّعر»[1]وهذا التّحديد يركّز على الوزن والموسيقى كسابقيه، وهو لا يخرج عن النظرة القديمة.

وفي معجم المصطلحات العربيّة « شعري، منظوم "Poétique" صفة للكلام الموزون المقفّى أو غير المقفّى، الذي يخضع لقواعد عروضيّة مُتَوَاضَع عليها »[2].

تلك القواعد التي اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي حينما وضع تعريفا معياريا اتخذه مقياسا لقراءة الشعر قديمه وحديثه، فالشعر في نظره ما وافق أوزان العرب وكلّ ما تجاوز تلك الأوزان لا يدخل ضمن دائرة الشّعر وبالتالي نقول أنّ الشّعر منذ القديم حُصرَ في الوزن والقافية، نعني بذلك الموسيقى.

فهل يجوز اختزال مفهوم الشعر في الوزن والقافية؟ وما مدى صحّة ما ذهب إليه النّقاد الذين وافقوا الخليل مؤسّس علم العروض، الذي جعل من الأوزان معيارا لاستقامة القول الشّعري؟وهل يمكن القول أنّ الخطاب الشّعري أوسع من ذلك؟ وأنّ الأوزان والقوافي لا تعدُّ معيارا لتأسيسه؟

إنّ الصّلة بين الشّعر والموسيقى لا يمكن إنكارها أو تجاوزهاّ،فالشعر العربي كله موزون مقفى وهو شعر غنائي وجداني.

(1) جماعة من كبار اللّغويين العرب: "المعجم العربي الأساسي"، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم توزيع لاروس 1989.

(2) مجدي وهبة، كامل المهندس: "معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب"، مكتبة لبنان 1979،ص 112.

ومصطلح الشّعر ورد مرادفا للنّظم لدى كثير من النّقاد فقد سما به أبو هلال العسكري حين تحدّث عن مراتب الكلام، وسمّوه الشعري وعزا كل مرتبة عاليّة من القول إلى عمليّة النّظم حيث يقول «هو النّظمُ الذي به زنة الألفاظ وتمام حُسنها»[1].

وهذا يعني أنّ مزيّة القول ورفعته تكمن في عمليّة ترتيب ورصف الألفاظ ليكتسب شعريّة كما أشار إليه ويعدُّ قول الجاحظ المشهور «إنّما الشّعرُ صناعة وضرب من التّصوير»[2]، أوّل خروج عن النّظرة القديمة لأنّه تنبّه إلى عنصر أساسي في الشّعر وهو الصّورة حينما ذكر في قوله مصطلح التّصوير، والمفاهيم الحديثة لا تخرج عن ذلك، وقد حصر الصّورة كمكوّن أساسي في جوهر الشّعر.

يقول رينيه ويلك «R.Wellk» «الشّعر تفكير بالصّور»[3] .

فالشاعر حينما يسعى إلى إخراج فكرة ما، إنّما الصّورة وسيلته في ذلك.

كقول الشاعر مثلا:

لَقَدْ أبْحَرْتُ في العشْق[4]

زَرَعْتُ الفُلَّ من صَدْري

بمَرَج الفَنّ والشعر

وجبت الكون ..من أرض ..إلى أرض...

ومن أفق إلى أفق

مزجت الحلم بالآمال... والآمال بالصدق !

وخضت البحر في عزم وإيمان

من الغرب

إلى الشرق

من السطح

(1) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: "كتاب الصناعتين"، ت:مفيد قميحة، دار الباز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1981، ص155.

(2)أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: "الحيوان"، تح: يحيى الشامي، د.ت، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2،1412هـ/1992م، ص 51.

(3) R. Wellk, historia de la critica moderna, 1950, p 1750.

(4) عمّار بن زايد: "رصاص وزنابق"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 69- 70.

إلى العمق .

ورغم الحيف لم أشق

بما يشقي

لغة الشّعر تبحُرُ بنا إلى عوالم خياليّة عبر التّصوير بتجسيد المعنويات، حيث نغوص من خلالها في عالم الشاعر الخاص، لنحلّل فكرته، وتصوّره.

ولا يخرج النّقاد سواء القدامى منهم والمحدثون في تحديدهم مصطلح الشعر عن ربطه بالصّورة والخيال منذ أرسطو إلى العصر الحديث.

فالتّفكير الفلسفي اهتمّ ببحث القول الشّعري وربط بينه وبين الصّورة والخيال، وقد يمنحه التعريف الشّائع كونه محاكاة للطبيعة غايته التّطهير بإحداث توازن في النّفس يخلّصها من القدر الزّائد عن حاجتها من عواطف الغريزة وعاطفتي الخوف والشفقة. يربط "أرسطو" بين الشّعر والصّورة والخيال،فالفنّ الشّعري لدى أرسطو إبداع للصّور وابتكار لها من المخيّلة، إذ يستوي القول الشّعري في نظام لغوي إيقاعي، ومن هنا نستنتج أنّ الإيقاع والصّورة عنصران أساسيّان في عملية الإبداع الشّعري.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار الرّؤية الأرسطية في حصر مكونات الخطاب الشّعري في الصّورة والخيال واللّغة والإيقاع، فإن نظرته قد تتّجه بشكل أدق إلى الصّورة حيث توغّل في تحليلها، وقد أغفل بذلك الإيقاع والأسلوب، إلى أن ظهر النّاقد اليوناني «ديونيسيوس لونجينوس» الذي كان مهتمًّا بالبلاغة.

فتجاوز بذلك النّظرة المحدودة لدى أرسطو حينما حلّل "الأوديسا" ونَظَرَ إلى بلاغة خطابها ويعني بذلك الأسلوب. ورؤيته تتوافق مع ما جاء به الجاحظ «إنّما الشّعر ضربٌ من النّسج وجنس من التّصوير»[1].

فمصطلح «النّسج» يعني الأسلوب وطريقة رصف الألفاظ في تركيب محكم ودقيق، والتّصوير هو نفسه الصّورة الشّعرية التي يأخذنا الحديث عنها إلى النّظر في أشكالها وألوانها.

(1)عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ: "الحيوان"،ص51.

ب.عناصر الخطاب الشعري:

نجد أنْفُسَنا أمام مصطلحات تُعدُّ محور تأسيس القول الشّعري، هي الصّورة والإيقاع والأسلوب .هذه العناصر تتظافر لتحقيق شعريّة النّص، وهنا يبرز مصطلح الشّعرية،فماذا نعني به، وكيف يتحقّق؟ هل يتمّ استنادًا إلى التّخييل أم إلى حسن النّظم والتّأليف بين عناصر اللّغة؟ أم من ذلك الانحراف والتّجاوز اللّفظي؟ وما العامل الذي يترجم شعريّة اللّغة؟ هل التّأثير وخلق الانفعال لدى المتلقّي والسُّمو به إلى عالم خيالي قد يتفرّد به الفنّان دون غيره من البشر؟

1. الشّعر والشّعريّة:

الشّعرية مشتقّة من الجذر اللّغوي للشّعر، وهي خاصّية مميّزة له تتولّد من عمليّتين أساسيتين هما: المحاكاة وحسن التأليف، فيقول "ابن سينا":«حبّ النّاس للتّأليف صعب ثمّ قد وُجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها النّفوس وأَوْجَدَتْهَا فمن هاتين العلّتين تولّدت الشّعرية»[1].

إذن أرجع "ابن سينا" تحقيق الشّعرية في النّص إلى جودة التأليف والمحاكاة كما ربطها بعضهم بالتّخييل مثل حازم القرطاجني الذي يرى أنّها تتولّد من عمليّة التّخييل وحسن التأليف حتّى أنه جعل من مصطلح الشّعرية مرادفا للتّخييل حيث يقول «لأنّ الإعتبار في الشّعر إنّما هو التّخييل في أيّ مادة اتّفق، ولا يشترط في ذلك صدْقٌ ولا كذبٌ، بل أيّهما إئتلفت الأقاويل المخيّلة منه ... لأن صنعة الشّاعر هي جودة التّأليف وحسن المحاكاة

فإذا كان الشّعْرُ محاكاة، فإنّ الشّعريّة هي إيجادة المحاكاة فهي كما يرى "تودوروف" «مقاربة للأدب و تسعى إلى مقاربة القوانين العامّة التّي تنظّم ولادة كلّ عمل وتبحث عن تلك القوانين داخل الأدب»[2].

فالقوانين التي تبحث فيها الشّعريّة هي العلاقات الداخلية بين الألفاظ وطريقة نظمها وائتلافها، وهو نفس الكلام الذي أتى به "حازم القرطاجني"، وليس بعيدا عن هذا المفهوم نجد "كمال أبو ديب" يقول: «إنّها تجسّد في النّص لشبكة من العلاقات التّي تنمو بين مكوّنات أوّلية سمتها الأساسية أنّ كلاّ منها يمكن أن يقع في سيّاق آخر، دون أن يكون شعْرًا لكنّه في

(1)أبو الحسن حازم القرطاجني:"منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ت: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي،ط3، 1986م، ص117.

(2) تزفيطان تودوروف: "الشعريّة"،ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دارتوبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1987م، ص23.

السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السّمة الأساسيّة ذاتها، يتحوّل إلى فاعليّة خلق الشّعرية ومؤشّر على وجودها»[1].

فالشعريّة من هذا المفهوم تتجسّد بين مكوّنات النّص في حد ذاته، كما أشرنا إليه بشبكة العلاقات الدّاخليّة، فهي تبحث في إشكاليّة البناء اللّغوي وتأثيرها على ذهنيّة المتلقّي ونفسيّته، هذا التأثير ينشأ عن العلاقات اللّغوية أي العلاقة بين عناصر اللّغة وطريقة ائتلافها في أسلوب محكم.

يقول "محمّد كمال المدائني": «إنّ شاعريّة الشيء، هي حدود طاقته الكامنة والممكنة في بث إشعاعات الانفعال والافتتان في ذهنيّة المتلقّي...وشاعريّة اللّغة هي تأثيراتها الشّعورية»[2].

فالشاعريّة انطلاقا من هذا الكلام تتخطّى العمل الأدبي فنقول جوّ شاعري ومكان شاعريّ بمعنى أنّه يحرّك نفسيّة الإنسان ويثير فيه الانفعال الذي قد يولّد شعرًا أي كلاما مشحونا بالجمال والصّور، والمتلقّي يظلّ متفتّح الإحساس متدفّق الشّعور متواصلاً مع النّص الذي أثّر فيه، وكلّما استغرق الشعور وقتا كلّما حقّق النّص شعريته وأدبيّته.

يقول "صلاح فضل": «البنية الشّعريّة التركيبية تقوم على التّماثل والتّوازي والتّساوي، بين عناصرها، وهو ما لا يتحقق في لغة الخطاب العادي، كلّما كان التّوازي عميقا متّصلاً بالبنية الدّلالية كان أحفل بالشّعرية»[3].

والمقطوعة الآتية على سبيل المثال تعكس ما ذهبنا إليه:

وأَنْتَ المتيَّمُ بالماء حتى الجنون[4]

أنا قطرة تشتهي الرقص بين العيون

أنا الماء...والماء أنت

وميلادك اليوم لا يحتفي بالشّموع التي انطفأت

أنت شمعتنا الأبدية

(1)كمال أبو ديب:"في الشعريّة"، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط1، 1987م، ص 14.

(2) محمّد كمال المدائني:"شاعريّة الشّعريّة"، مجلّة الشّعر، تونس،العدد 14، 1987م، ص47.

(3)صلاح فضل:"بلاغة الخطاب وعلم النص"، سلسلة عالم المعرفة،العدد 164، 1992م، ص 215.

(4)عز الدّين ميهوبي:"سلسلة النص العابر، أسفار الملائكة"، منشورات البيت، الجزائر،2008م، ص 79.

إن طريقة رصف الكلمات تجعل من القارئ مشدودًا تثير في نفسيته الدّهشة والانفعال، فالشاعر يجمع بين العناصر اللاّمألوفة في تركيب يربطه خيط نحوي محكم.

بينما الحقول المعجميّة للألفاظ متنافرة متباعدة(المتيم بالماء، إلى درجة الجنون، قطرة تشتهي الرّقص بين العيون...إلخ» كل هذه الألفاظ استطاع الشاعر جمعها وشدّها بخيط نحوي ليحقّق شعريّة نادرة، وهذا يتوافق مع ما ذهب إليه "محمّد عبد المطّلب" «لابدَّ لتحقّق الشعريّة من زرع الدّال في وسط تعبير تترابط عناصره بخيط نحوي...أيّ الشّعرية الحقيقيّة في التّركيب لا في الإفراد»[1].

وأكّد "رومان جاكبسون" على أهميّة الخطّ النّحوي التّركيبي، وما نقصد به طريقة النظم «يشكّل النسيج اللّغوي النّحوي للّغة الشّعرية جزءا كبيرًا من قيمتها الدّاخليّة»[2].

وبالتالي نستنتج أنّ جوهر الشّعر لا نلمسه في الألفاظ إلاّ إذا كانت في صياغة محكمة، إذ يتفرد الشاعر في وضع ألفاظه المتنافرة في تركيب مشدود بخيط نحوي.

يقول "عبد الله الغدامي" «تبحث الشّعرية في إشكاليّات البناء اللّغوي ولكنّها لا تقف عنْدَ حدّ ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النّص الأدبي وإنّما تتجاوزه إلى سَبْر ما هو خَفيّوضمني»[3].

يعني النّاقد أنّ الشّعريّة لا تتحقّق إلاّ إذا حدثت مفارقات وتجاوزات أسلوبيّة، فهي تتجاوز المعاني المألوفة الجاهزة إلى ما هو أعمق، واللّغة تعتمد التصوير والخيال، وهي تنشأ من علاقة إسنادية غير مطابقة للواقع والمنطق فحينما نذكر قول الشاعر «أشكّلُ من أحزان العشب جنائزَ أقوامٍ».

يكون قد جمع ألفاظا من حقول مختلفة وألّفها في تركيب مؤتلف يحمل بين طيّاته مفارقة وتجاوز، إذ نسب الأحزان إلى العشب الذي يتمّ تشكيل جنائز الأقوام منها، هذا ما يدفعنا إلى لمّ أشتات هذه الصّورة والبحث عن حقيقتها في عالم خياليّ.

نرى في تعالق هذه الألفاظ وارتباطها وائتلافها في خط نحوي متجانس عملية خلق لصور شعريّة ترسم عالم الشاعر الخاص، عالما مشحونا بالخيال والانفعال ينتقل إلى المتلقّي وهو الذي

(1) محمّد عبد المطّلب: "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"،ط1، 1990م، ص90.

(2) رومان جاكبسون: "قضايا الشعرية"، ت: محمّد الوليّ ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،ط1، المغرب 1988م، ص82.

(3)عبد الله الغدامي: "الخطيئة والتكفير"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985م، ص46.

أنتج جوّا شاعريًّا انطلاقا من بنية تختلف عن بنية الخطاب العادي المباشر، فهو بتلك الصّور الكثيفة يحفّز القارئ على البحث ويجعله عنصرًا فعّالاً مشاركا في عمليّة الإبداع ويشده بهذه العبارات اللاّمألوفة «فهو يطّل من ثقب الحرف وينصت للعصفور الخارج من كلمات الشّمس».

إذ يترك المتلقّي يجول بخياله ليتصوّر مشهدا قد لا يتحقق على أرض الواقع، رسمه بريشة ألفاظه في ثوب جديد مزركش ليخلق الافتتان والانفعال في ذهنيّة القارئ «لأنّ شاعرية الشيء هي حدود طاقته الكامنة والممكنة في بثّ إشعاعات الانفعال والافتتان في ذهنية المتلقّي، المتفتح الإحساس القادر على استيعاب التيار الشعوري الدّافق وشاعريّة اللّغة هي تأثيراتها الشعورية»[1].

إن الشاعر يأتي لاختيار المفردات أي قاموس معجمي خاص، وإن الخطوة الأوليّة لتحقيق شعريته هي البحث عن كيفية نظمها وتأليفها، يقول الشاعر:[2]

حليمة قالت لنا.

قَمَرٌ يتجوّل بين الشّوارع

بحثا عن الشمس

في حارتي زغردت جارتي

كُنْتُ مثل نساء المدينة

أُحْصي الدّقائق

أسأل عن تاجر من فرح

يبيع فساتين عشقٍ

ويرسم في أعين الفتيات

سماءً وقوسَ قُزَحٍ

فقبل أن ننظر إلى شيء آخر نتمعّن في اللّغة باعتبارها الجوهر ثم إلى العلاقات النّحويّة بينها.

(1) محمد كمال المدائني: شاعرية الشّعرية، مجلّة الشّعر، تونس، العدد14،1987، ص 14.

(2) عز الدين ميهوبي:"كاليغولا يرسم غرنيكا الرّايس"، منشورات أصالة، الجزائر،2000م، ص12.

ممَّ تركّبت الجملة: من مسند ومسند إليه مبتدأ وخبر أو فعل وفاعل ومفعول به:

حليمة / قالت / لنا:

مبتدأ خبر

قَمَرٌ يتجوّل بين الشّوارع

مبتدأ خبر

مفعول به

وهذا يجرّنا إلى النظريّة الشهيرة ل"عبد القاهر الجرجاني" حيث بدا كلامُه في نظرية النظم أكثر وضوحًا، إذ منح العلاقات النحويّة بين الكلمات دورًا مهمًّا، ومفهوم النظم عنده أنّه «توخّي معاني النّحو بين الْكَلِم وأنَّ ذلك يُكسِبُهُ الشّرف والرّفعة، ويُعَدُّ مرادفا صادقا ودقيق المصطلح الشّعريّة فقد جَعَلَ عبد القاهر الجرجاني مزيّة الكلام وفضله تنحصر في الخطّ الأفقي أي محور التّأليف لأنّ التّفاضل بين المتكلّمين لا يكون في اختيار المفردات بل في تأليفها ووضعها في نسق نحوي معيّن»[1]، وحينما ننظر إلى شعريّة اللّغة إنّما ننظر في كيفية نَحْتها وصياغتها، يقول "تودوروف"«فمفاهيم الشعريّة تمّ نحتها حسب متطلّبات التحليل الملموس ولا يستطيع التحليل بدوره أنيتقدّمَ خطوة واحدة إلاّ باستعمال الأدوات التي يصطبغها المذهب»[2].

فالشعرية تقتضي دراسة أدبيّة الأدب دون النظر في أمور خارجة عنه، وهنا نبحث عن مفهوم الأدبيّة التي طلب النّقاد النّظر فيها دون غيرها، ونجد المعنى واضحاً لدى "رومان جاكبسون" «هدف علم الأدب ليس الأدب في حدِّ ذاته وإنّما أدبيّته أي تلك العناصر التي تجعل منه عملاً أدبيا»[3]،والسؤال الذي قد يعترضناهو فيمَ تتمثّل هذه العناصر التي تجعل من العمل الأدبي أدباً؟ والتي من خلالها تتجلّى أدبيّة الأدب، إن العناصر هي اللّغة وكيفية تعالقها وانتظامها والنظر في العلاقات التي تتشابك في نظام محكم، والشّعرية إذن ترتكز على إظهار التشابه والتعارض والتجاور والتّقابل معتمدةعلى استظهار البنية التركيبية القائمة على المستويات الصّوتية والنّحوية والتركيبية ثم الإيقاعية، فاللّغة هي الهدف عند البحث في شعريّة النّص، وهذا

(1) ينظر: محمّد صلاح زكي أبو حميدة: "البلاغة عند السكاكي"،2006م، ص84.

(2) تودوروف: "الشعرية"، ص24.

(3) رومان جاكبسون: "النظرية البنائية"، ت.صلاح فضل، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985، ص 60.

ما يؤكّد الصّلة الوثيقة بين الشعرية والأسلوبية التي سنخصص لها فَصْلاً كاملاً بدراسة نماذج من الشعر الجزائري المعاصر.

ويرى "جاكبسون" «أنّ الشعريّة مجرّد مكوّن من بنية مركّبة إلاّ أنّها مكوّن يحوّل بالضرورة العناصر الأخرى ويحدّد معها سلوك المجموع»[1].

ولننظر في المقطع الآتي:[2]

كُنْتُ أنتظِرُ اليومَ يأتي...

ويأتي الذي لم يكن شيء

زهرةً في الغيابْ..

قطرة في السحاب

مسحة من شفاه نبي

قمر يتدلى من الآتيات إلي..

ندرس المقطوعة مثلا بالنّظر إلى النبر والوقف وإلى طول الجملة وقصرها، (السّطر الشعري، والجملة الشعرية) وإلى الرّوابط من حروف جرّ وعطفٍ وإلى العلاقات النحوية.

نلمس من هذا علاقة بين الشّعرية والأسلوبية، باعتبار اشتراكهما في نفس الأدوات الإجرائية، يقول صلاح فضل «وهنا نرى نقطة التّماس الحقيقيّة بين البحوث الأسلوبيّة والشّعريّة بحيث تصبح إنجازات الأسلوبي التي تستطيع التقاط الخواص اللّغويةالمكوِّنة لأدبيّة النّص والْمُحَدِّدة لمظاهِرِهِ الجماليّة من صميم الشعريّة لأنّها تكشف عن كيفيّة نجاح النّص في تحقيق الوظيفة الشعريّةعبر مجموعة من الإجراءات السّديدة»[3].

إذن نستطيع القول أن الخوض في الشعريّة يجرّنا إلى البحث في الأسلوبية ومستوياتها والبحث في الانحراف اللّغوي الذي يعدّ في حدّ ذاته من مصطلحات الشّعريّة.وبعد عرضنا لآراء النّقاد المختلفة حول الشعريّة يمكننا القول أنّه مصطلحٌ عَصِيٌّ عن التّحديد فهو ترجمة للمصطلح الغربي "Poétique"،وهي لا تقتصر على النّص الشّعري فقطفكلّ ما يُحْدِث انفعالا في النّفس يمكننا أن نلحق به لفظ الشعرية، إضافة إلى أنّهيجتمع في خلقها المحاكاة،

(1)رومان جاكبسون، "قضايا الشّعرية"، ص 19.

(2)عز الدين ميهوبي، "كاليغولا"، ص 16.

(3)صلاح فضل: "شفرات النص"، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتوزيع، ط1، 1990م، ص 93.

النّظم والتّأليف، تجاوز النّظام المألوف لعناصر اللّغة، وفقدان الألفاظ لمعانيها المألوفة داخل التّركيب والسّياق عن طريق العدول والانحراف، وهذا يأخذنا إلى الصّورة التي تمثّل محورًا للشّعريّة وعاملاً لتحقُّقِها.

2. الصّورة الشّعريّة:

إذا كان الشّعر تفكير بالصّور فإنّ هذه الأخيرة عنصر فعّال وخاصّية أساسية له. وهي تستعمل في أكثر من مجال وقد يكون معناها مرادفا للشّكلجاء في "لسان العرب "لابن منظور «الصّورة هي الشّكل والجمع صوّر، وقد صوّره فتصوّرَ، وتصوّرْتُ الشيءَ توهمتصورتهوالتّصاوريريعني التّماثيل»[1].

وقال "ابن الأثير": «الصّورة ترد في لسان العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته وعلى معنى صفته يقال صورة الفعل كذا وكذا، أي صفته»[2].

ومنه التصّور والتصوير، فحينما نتصوّر الشيء تمرّ الفكرة بالصّور المشاهَدَة التي ننفعل بها«التصوّر هو مرور الفكرة بالصّورة الطبيعية التي سبق أن شاهَدَها وانْفَعَلَ بها، ثم اختزنها في مخيّلته »[3].

والتّصوير له علاقة بالأدب والشّعر، يتمثّل في إبراز الصّورة إلى الخارج بشكل فنّي، وهو عقلي يعتمد على المخيّلة لدى الفنّان «إنّ التّصوّر هو العلاقة بين الصّورة والتصوير، وأداته الفكر فقط، وأمّا التصوير فأداته الفكر واللّسان واللّغة»[4].

والتّصوير نجده في القرآن الكريم بشكله الجمالي وبلاغته الرّاقية التّي تفوق الأساليب العربية في جودتها ورقّتها، «والتّصوير في القرآن الكريم ليس تصويرا شكليا، بل هو تصويرٌ شامل، فهو تصوير باللّونوتصويرٌ بالحركة وتصوير بالتّخييل، كما أنه تصوير بالنّغمة التي تقوم مقام اللّون في التّمثيل، وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات،ونَغَم العبارات»[5].

يتضح من هذا القول أن التصوير يتخذ أشكالاً مختلفة تخصّ اللّون، والحركة، والإيقاع، وهذا التصوير تترجمه ذهنية المتلقي ونفسيّته، ذلك التصوير الذي يتخذ من اللّغة والرّمز وسيلة له.

---

(1) ابن المنظور: "لسان العرب"، دار إحياء التراث العربي، بيروت طqwsxc3، د.ت، مادة (ص.و .ر).

(2) المصدر نفسه.

(3) صلاح عبد الفتاح الخالدي:"نظريّة التصوير الفني عند سيد قطب"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988م، ص 74.

(4) مجلّة الرّسالة، المجلّد الثاني، السّنة الثانية، العدد 64، ص 1756.

(5)صلاح عبد الفتاح الخالدي: "نظريّة التصوير الفني عند سيّد قطب"، ص33.

2.1. الصورة الشّعرية عند القدامى:

لا يمكن تقديم تعريفٍ دقيق للصّورة الشّعرية فهي كباقي المصطلحات النّقدية التي استعصى على النقّاد التدقيق في ماهيّتها. ذلك أنّها مرتبطة بالشّعر ذي الطبيعة المتغيّرة وهي منذ القديم ارتبطت بالجانب البلاغي، وكانت الطبيعة هي الصورة الأولى التي انعكست على الشّعر وبالتالي فهي المسرح الذّي انطلق منه الشاعر في إبراز صوّره، معتمدًا على الوصف والتّشبيه (المحاكاة).

فالطبيعة هي صورته الأولى وملهمته المباشرة، وقد ذكرها (الصورة) الجاحظ في مقولته الشهيرة «المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العربي والعجمي...إنّما الشّأن في إقامة الوزن وتمَيُّزِ اللّفظِ وسهولته، وسهولة المخرج...إنّما الشّعر صناعة وضرب من الصّبغ وجنس من التّصوير»[1].

والتصوير الذي ذكره لا يخرج عن الصّورة وعلاقتها بالاستعارة والتشبيه، وهي «طريقة مخصوصة في صيّاغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان»[2].

والصّياغة أنّما تتمثّل في تجسيد المعاني، وإخراجها في شكل محسوس لتقريبه من ذهنيّة المتلقّي، فالجاحظ «يطرح لأوّل مرّة في النّقد العربي فكرة الجانب الحسّي للشّعر، وقدرته على إثارة صورة بصريّة في ذهن المتلقّي»[3].

فالتصوّر القديم للصّورة لا يخرج عن التّشبيه، والاستعارة وغيرها من العلوم البلاغية، وبالتالي يمكننا القول أنّ هذا التّصوّر جزئي إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني كما سبقت الإشارة إليه بنظرية النّظم الشهيرة التي تعمّق فيها مصحّحًا المفاهيم الخاطئة والقاصرة، حيث كان كلامه أكثر وضوحا من سابقيه فمنح العلاقات النّحويّة بين الكلمات دورًا أوّليًّا، وهذا ما أسماه بالنّظم، وهو أوّل من تفطّن إلى تلك العلاقات النّحوية بين أجزاء الكلم والنّظم يتمثّل في توخّي معاني النّحو بين الكلم وأنّ ذلك يكسبه الشّرف والرّفعة، ويُعدُّ مرادِفا صادقا لمصطلح الشّعريّة فقد جعل عبد القاهر الجرجاني مزيّة الكلام وفضله تنحصر في الخطّ الأفقي أي محور

(1)عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ:"الحيوان"، ص408.

(2) حافظ الرّقيق: "شعر التجديد في القرن الثاني الهجري (بشار،أبو نواس، أبو العتاهيّة)"، دار صامد للنّشر والتّوزيع، ط1، 2003، ص17.

(3)جابر عصفور: "الصّورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب"، المركز الثقافي العربي، بيروت ط3، 1992، ص257.

التّأليف لأن التّفاضل بين المتكلّمين لا يكون في اختيار المفردات بل في تأليفها ووضعها في نسق نحوي معيّن إن طريقة النّظم والتأليف هي التّي تشكّل الصّور المتباينة يقول عبد القاهر الجرجاني: « أمَدُّ مَيْدَنا وأَشَدُّ افتنانا وأكثر جريانا وأعجبُ حُسْنًا وإحسانا وأَوْسَعُ سعة وأبْعَدُ غَوْرًا وأذْهَبُ نجْدًا في الصّناعة»[1] يعني بدلك الصورة.

والجذور الأرسطية ذاتها تعود بالصّورة إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى، أي الدّال والمدلول، وهي عنده تعتمد المحاكاة والتّشبيه ويربطها بشكل صريح بالاستعارة حيث يقول: «ولكن أعظم الأساليب حقًّا هو الاستعارة...وهو آية الموهبة»[2].

ويقول في موضع آخر: «وإنّ الصّورة هي أيضا الاستعارة وإذْ إنّها لا تختلف عنها إلاّ قليلا فعندما يقال وثب كالأسَدِ نكون أمام صورة ولكن عندما يقال وثب الأسَدُ نكون أمام الاستعارة».

2.2. الصورة الشّعرية عند المحدثين:

تُعَدُّ الصّورة أهمّ مقوّمات الشّعر، وهي ذات أهمية في مقاربة النّص، ذلك أنّها وسيلة الشّاعر للتعبير عن شعوره وإبراز مكنوناته، وانفعالاته «إنّ الشّعور يظلُّ مبهما في نفس الشّاعر فلا يتّضح له إلاّ بعد أن يتشكّل في صورة، ولا بدّ أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التّصوُّر تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها»[3].

فبواسطة الصّورة تتّضح تجربة الشاعر، وهي الشكل المجسّد للواقع، عن طريق الفن، وقد ورد مصطلح الصّورة مرادفا لمصطلح الشّعر لدى كثير من النّقّاد، باعتبارها عاملا مهما في نقل الانفعال والفكرة، وهي عنوان عبقرية الشاعر إذ يصبّ مواقفه النّفسية والفنّية والاجتماعية.

يعرّفها سي دي لويس (C Day- Lewis) بقوله: «إنّ الصّورة في أبْسَطِ معانيها رسْمٌ قوامه الكلمات »[4].

بدليل أنّها شَكْلٌ فنيٌّ خالص، يشترك الشاعر مع الرّسام في كون هذا الأخير يتّخذ من الريشة والألوان أداةً للتّصوير بينما الشاعر يتّخذ من ألفاظه أداةً لنقل أحاسيسه وتصويرها،

(1)عبد القاهر الجرجاني: "أسرار البلاغة"، تحقيق السيد محمد رشيد رضا والشيخ أسامه صلاح الدين، دار إحياء العلوم بيروت ط1، 1992، ص40.

(2)محمّد شكري عياد:"أرسطو في الشعر"، دار الكتاب العربي القاهرة، 1967، ص 128.

(3)شحاتة محمّد سعد:"العلاقات النّحوية، وتشكيل الصّورة الشعرية عند محمّد عفيفي مطر"، ص 111.

(4)لويس سي دي: "الصورة الشعرية" ترجمة أحمد ناصيف الجناني وآخرون، دار الرّشيد للنّشر،(د،ط) العراق،1912ص21.

وهي التي تميّزه عن غيره «فالصّورة في الشّعر هي الشّكل الفنّي الذّي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظَمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشّعرية الكامنة في القصيدة مستخدما طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتّضاد والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي، والألفاظ والعبارات هما مادّة الشاعر الأوّلية، التي يصوغ منها ذلك الشكل، أو يرسم بها صوّره الفنّية»[1].

نستنتج أنّ الصّورة تتداخل في تشكيلها عدّة مقوّمات كالإيقاع والمجاز والترادف والتّضاد والتّجانس، فهي تركيب لغوي تمتزج فيه الأفكار والعواطف والخيال...،ويعرّفها منير سلطان قائلاً: «هي اللّقْطة التي تسجّل وَضْعًا معيّنا لشيء ما، سواء أكان حيًّا أم جمادًا، أم ظاهرة من ظواهر الطبيعة ولكن الشاعر يمنحها الحركة واللّون والإيقاع فيبثّ الحياة فيها ويبعثها كائنا جديدًا». [2]

فوظيفة الشاعر هي منح النبض والحركة في الصّورة، وهو الذي يمنحها الإيقاع وبذلك قد تتنوّع الصّورة من حركية إلى صورة لونية، فيجعل من الأشياء الجامدة حيّة يبث فيها الحركة والحيوية والإيقاع، ويدخل في إبداع الصّور وخلقها عدّة عوامل متعلّقة بالشاعر ومحيطه كالمحاكاة والمكان، الخَيال، الشعور، اللاّشعور، الموروث الدّيني والثقافي والتاريخي والقدرات الشّخصية في التعبير.

ويرى أندري بروتون «أنّ الصّورة إبداع خالص للذّهن لا يمكن أن تنتج عن مجرّد المقارنة أو التشبيه بل هي نتاج للمقاربة بين واقعتين متباعدتين، وبقدر ما تكون علاقة الواقعتين بعيدة وصادقة، بقدر ما تكون الصّورة قويّة ومحقّقة لهدف الشاعر». [3]

فسمة الصورة المميّزة، هي التجاوز والخرق الدّلالي «إنّ السّمة المميزة للصّورة هي الخرق الدّلالي المنطقي قبل أيّ شيء آخر». [4]

(1) عبد القادر القط: "الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر"، دار النهضة العربية، بيروت 1987م، ص 435.

(2) ينظر: الصورة الشعرية في شعر المتنبي "التشبيه"،ص 148.

(3) ينظر محمّد الولي: "تحديد الصورة، وأهميتها في الخطاب الشّعري"، مجلّة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، العدد9، 1987م، ص200نقلا عن Image et metaphor.

(4) محمّد الولي: "الصّورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنّقدي"، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 1990م، ص27.

نستنتج ممّا سبق أنتميّز المفهوم المتطوّر والمتغيّر للصّورة انطلاقا من المحاكاة، والمجاز (أرسطو) إلى أن أصبحت مرتبطة بالجانب الرّوحي والنّفسي واللّساني فاتّخذت في المفهوم النّقدي العربي منحى الصنّاعة والتّصوير، والحسّية والمعنوية والذّهنية، وفي الجانب المعرفي العام اتّخذت دلالات نفسية ولغويّة وذهنية ورمزيّة إضافة إلى الدّلالات البلاغية والأسلوبيّة.

فهي تركيب لغوي يسعى إلى تصوير معانٍ عاطفيّة أو عقليّة بواسطة روابط أو علاقات تخْييليّة أو واقعيّة وهي جزء لا يتجزّأ من النّص الشّعري، فإنّ من النّقاد المحدثين من خصّها باجتماع الاستعارة والتّشبيه وكلّ أنواع المجاز الذي يُكسِبُ النّص قيمة جماليّة وفنّية.

يقول جون مولينو:«إن الاستعارة والتّشبيه غالبًا ما اجتمعتا تحت تسميّة عامة هي الصورة الشّعرية»[1].

ولا يذهب بعيدا عن هذا التّعريف فرنسوا مورو حينما حدّد ما يدخل ضمن إطار الصّورة «ينبغي أيْضًا أن نحدّد المحسّنات التي يمكن تسميّتها صوّرًا والتي سنكرّس لها هذه الدّراسة: نستطيع أن نميّز تلك التي تقوم على علاقة المشابهة بين الطرفين –التشبيه والاستعارة والتّمثيل والرّمز– وتلك التي تجمع بين الطّرفين علاقة المجاورة– الكناية والمجاز المرسل»[2].

الصّورة إذن هي العدول، والانحراف والتّجاوز ومفارقة الخطاب لمرجعه وهنا يلتقي الأسلوب بالصورة فنتوخى لها مفهومًا أسلوبيًا «حتّى أن فاليري عرّف الأسلوب بأنّه انحراف عن قاعدة ما»[3].

2.3. المفهوم الأسلوبي للصّورة الشّعرية:

خلصنا في البحث عن مفهوم الصّورة الشعرية إلى أنّها تجاوز وانحراف وعدول عن المألوف بعدما كانت نظرة النّقاد القدامى إليها جزئيّة لا تتعدى المفهوم الشّائع للتشبيه والاستعارة، وبالتالي نجدها ذات صلة وطيدة بالأسلوبيّة والأسلوب ذلك أنّ هذا الأخير «في جوهره انحراف عن قاعدة ما»[4]، والانحرافات الأسلوبية لا تخضع لنظام أو قاعدة في النصّ، وإنما تتميّز بالمفاجأة «تستمد الخاصية الأسلوبية أهميتها من كونها تحدث صدمة قرائية أو هزة سماعية غير

(3)المرجع السابق، ص15.

(2) فرنسوا مورو: "المدخل لدراسة الصّور البيانية"، تر. محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق المغرب، ص 19- 20.

(3) موسى ربابعة:"جمالية الأسلوب والتّلقي (دراسة تطبيقية)"، حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ص 47.

(4) فتح الله أحمد سليمان: "الأسلوبيّة (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)"، مكتبة الآداب، مصر، دط، دت ، ص20.

متوقعة عند القارئ أو السّامع»[1]، وبذلك نقول أن الصورة في حدّ ذاتها ظاهرة أسلوبية، والباحث الأسلوبي إنّما يبحث في الدّلالات النّفسية والجمالية أي البحث في ذلك الاضطراب الحاصل على مستوى الجملة سواء في تركيبها ودلالاتها وإيقاعها إذ يدخل الباحث الأسلوبي في حوار مع النّص متوخيا العلمية والموضوعية مستندا إلى الأسس التي تقوم عليها الأسلوبيّة، هذه الأخيرة التي جاءت كبديل للبلاغة القديمة والتي وجدت نفسها قاصرة على تفسير الصّورة الجديدة في الشعر المعاصر «فقد استجدّت علائق جديدة مع نشأة الشّعر الحديث لا تستطيع علاقة المشابهة التّقليدية... أن تفسّرها والمنهج الذي كان بديلا للبلاغة هو المنهج الأسلوبي الذي تولى مقاربة النّص متجاوزا القواعد المعيارية الثابتة التي تخصّ البلاغة فمفهوم الصورة لدى البلاغيين كان محصورا في المشابهة والمجاورة وتطور مع النّقد الحديث والبحث الأسلوبي الذي توخى العلمية والموضوعية في دراسة النّص، باعتبارها أدوات إجرائية خاصة بذلك رغم استحالة تجريد الباحث من ذوقه الشخصي وإحساسه».

والأسلوبية تهتم بطريقة التصوير واستخدام الاستعارة ومختلف الصور التي تجعل من النّص واقعة أسلوبية والتجاوز الذّي تحدثنا عليه من قبل، والانزياح لا يخص الجانب الدّلالي فحسب بل يشمل حتى الجانب التركيبي (التقديم والتأخير، الحذف، الإضمار... وغيرها).

النّص دال أي نظام اشاري دال، وهو شكل مغاير للمألوف الكلامي والمغايرة للمألوف قد تتأتى من عدّة جوانب تركيبية دلالية، إيقاعية، وغيرها. ومن هذا نستنتج أن الصورة لا تنحصر في الاستخدام الاستعاري للغة في شكلها الافرادي البسيط وإنما هي كل انزياح عن المعيار الذي هو قانون اللغة المعروف والمألوف.

«الشّعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة».[2]

والانزياح يتولد عنه دلالات نفسية، وإيحائية وجمالية إيقاعية، يقول صلاح فضل «فهو يستطيع أي الفنّان عبر الظّلال، والايقاعات والألوان والخطوط والصور والايحاءات والرقصات أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه باللغة العادية».[3]

(1) صلاح فضل: "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته"، دار الآفاق، لبنان، ط1، 1985م، ص 52.

(2)جان كوهن: "بنية اللغة الشعرية"، ت محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، مصر 2000، ص 247.

(3)صلاح فضل: "علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته"، ص 52.

3. الأسلوب:

تحدثنا عن الشعر، الشعرية والصورة وهي لا تتحقق إلا ضمن أسلوب، لأن أساس وجود النّص هو الأسلوب الذي يتشكل من دوال ومدلولات، تحكمها علاقات وقوانين محكمة ودقيقة ولكل كاتب طريقته وأسلوبه ومعجمه، وقد ورد في لسان العرب «الأسلوب الطرّيق، والوجه والمذهب... والأسلوب الطريق تأخذ فيه... والأسلوب يعني الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»[1].

والأسلوب يختلف من كاتب لآخر بحسب استعماله للغة فهو تعبير خاص ومميز لصاحبه «وهو يعكس نمط التفكير عند صاحبه وإحساساته وانفعالاته»[2].

فعندما نقرأ إنتاج أديب معيّن نتمكن من تحديد سمات شخصيته، وطريقة تفكيره، ومزاجه العاطفي، «الأسلوب هو الإنسان نفسه... لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغيّر»[3].

فمهما تأثر كاتب معين بآخر فإنه لا يمكنه أن ينتحل شخصيته، وقد نتعرف على شخصية أديب ما انطلاقا من نتاجه الأدبي، فالأسلوب صورة تعكس شخصية صاحبه وهو «حدث يمكن ملاحظته انّه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده»[4].

فحينما تبلغ نفسية المبدع ذروتها من الانفعال يحدث الأثر الأدبي بواسطة اللغة (لساني) كما أنه يحدث نتيجة لعوامل اجتماعية أثرت في المبدع فالأدب وليد بيئته الاجتماعية.

وأساس وجود النص المشحون بالصور والانفعالات والأحاسيس هو الأسلوب المتشكل من عناصر لغوية منتظمة وبالتالي فالدارس بحاجة إلى تحليل نظمه التعبيرية وكشف العلاقات بينها ثم تحليل الشعور النفسي لصاحبه، وبتعبير آخر الكشف عن كيفية تشكيل تلك الأبنية اللّغوية، وبالتالي لا بد من الارتكاز على منهج ينظر في وسائل التعبير المختلفة من نحوية إلى صوتية ودلالية، ذلك هو المنهج الأسلوبي الذي يسعى للوصول إلى دراسة علمية موضوعية.

---

(1)ابن المنظور:"لسان العرب"،مادة (س.ل.ب).

(2)فتح الله أحمد سليمان:"الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية"،ص 34.

(3)صلاح فضل:"علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته"،ص 96.

(4) منذر عياشي:"مقالات في الأسلوبية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990، ص37.

نشأ المنهج الأسلوبي وازدهر في مجال البحث اللغوي قبل أن يهتم به نقاد الأدب «فمعدن الأسلوبية حسب بالي ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية ويرى ريفاتير أيضا أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللّسانيات»[1].

فالأسلوبية فرع من الدراسات اللسانية، مهد لظهورها دي سوسير حينما فرق بين اللغة كنظام وبين مستوى الكلام الذي يقوم به المتحدثّ، وبذلك يقول عبد السلام المسدّى «لسانيات دي سوسير أنجبت أسلوبية بالي»[2].

وهذا لا يعني أن الأسلوبية ظلت فرعا من فروع علم اللغة صحيح أن كليهما يركزان على اللغة ولكن علم اللغة «يدرس بشكل علمي»[3].

بينما العملية الإبداعية من خصائصها أنها علمية فنية وجمالية يدخل الذوق فيها، وبالتالي يبحث علم الأسلوب في الدلالات النفسية والجمالية.

يعتمد "سبتسر" في تحليله الأسلوبي «التذّوق الشخصي ولكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التّي تصل من النّص الى القارئ»[4].

وقد سما "سبتسر" في دراسته للأسلوب إلى تناول «الجانب الروحي والجذر النّفسي المشترك لخواص الأسلوب عند مؤلف معين»[5].

ورغم اتفاق علم اللغة وعلم الأسلوب في موضوع البحث وهو اللغة إلا أنّهما يسيران في خط موازي وهذا ما ذهب إليه ستيفن أولمان[6].

فعلم الأسلوب أصبح علما مستقلا بذاته يأخذ من علم النّفس، وعلم الاجتماع، وعلم الجمال...وعلم البلاغة، فهو يبحث في التجاوزات النّصية المختلفة سواء على مستوى التراكيب كالتقديم والتأخير، والحذف والإضمار والإلتفات، أو على مستوى الدلالة كالمجاز والإستعارة... أو على المستوى الصوتي الإيقاعي، وهنا تتضح نقطة اِلتقاء البلاغة والأسلوبية، حيث كانت البلاغة «بمثابة تمهيد لحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة

(1)عبد السلام المسدي:"الأسلوبية والأسلوب"، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص 47.

(2) المرجع نفسه، ص47.

(3)فتح الله أحمد سليمان:"الأسلوبية مدخل نظري، دراسة تطبيقية"،ص 40.

(4)صلاح فضل:"علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته"، مرجع سابق، ص 59.

(5)المرجع نفسه، ص 58.

(6) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، "الأسلوبية مدخل نظري، دراسة تطبيقية"، ص 41.

الجزئية القديمة وإقامة بناء علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطّي كلّ قيمتّها الجمالية»[1].

إن البلاغة تعتمد على التقعيد أي وضع قواعد ومسلمات وهي موجودة قبل وجود النص لأنها عبارة عن قواعد ومسلمات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة »[2].

بينما الأسلوبية تصف وتحلل الأثر بعد أن يولد وينطلق الباحث الأسلوبي من المفردة باعتبارها الوحدة الأسلوبية الأساسية التي تشكل سلسلة الكلام، يقول جورج مولينيه:«منهجية البحث تقتضي تحديد مادة البحث إنها كلمة أو بيت شعري، أو قصيدة أو كتاب أو مؤلف مسرحي أو أعمال كاملة، هذه تدرك من حيث هي كل مكون من العلاقات الداخلية وعلاقات بين العناصر وارتباطها بالمجموع وبين العناصر فيما بينها وهكذا تدرك البنية التي يلتحم تكوينها الجوهري بالتحليل»[3].

يركز مولينيه على العلاقة القبلية بين المحلّل والأثر الأدبي، فأول خطوة هي تحديد المادة باعتبارها الخطوة الأولى في عملية التحليل كذلك المدلولات الجمالية في النص هي غاية المحلل الأسلوبي، حيث يبحث في التجاوزات والانحرافات داخل النّص، وقد عرّف فاليري الأسلوب بقوله:«الأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما»[4].

وفي هذا المجال تدخل الصور الشعرية، بأنواعها، كما يعني الانحراف الجانب التركيبي، أي الخلخلة التركيبية على مستوى الجملة (تقديم، تأخير، حذف، إضمار) والانحرافات لا تخضع لنظام أو قاعدة في النّص وإنما تتميز بالمفاجأة والعشوائية «تستمد الخاصيّة الأسلوبية أهميتها من كونها تحدث صدمة قرائية أو هزة سماعية غير متوقعة عند القارئ أو السامع»[5].

والكاتب لا يعمد إلى ارتكاب تلك الانزياحات التعبيرية ومثله القارئ فهو عند تناوله للنّص تثيره وتستميله وهو ما عبّر عنه صلاح فضل «بالصدمة القرائية».

(1) محمد عبد المطلب: "البلاغة والأسلوبية"، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ص 258.

(2) فتح الله أحمد سليمان: ا"لأسلوبيةمدخل نظري، دراسة تطبيقية"، ص 27.

(3) جورج مولينيه: "الأسلوبية"، تر. بسام بركة مجد ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط2، 2006م، ص 9.

(4)فتح الله أحمد سليمان:"الأسلوبية مدخل نظري، دراسة تطبيقية"، ص 20.

(5) صلاح فضل: "علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته"، ص 52.

والفنّان الحقيقي هو الذي ينأى عن المعتاد، ويخترق سبلا شخصية جديدة في كتاباته «فهو يستطيع أي الفنان عبر الظلال والإيقاعات والألوان والخطوط والصّور والإيحاءات والرّقصات أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه باللّغة العادية »[1].

4. الإيقاع:

كان اليونان أوّل من بحث في ماهيّة الإيقاع واجتهدوا في تقديم تعريف له، إلاّ أنّهم لم يتمكنّوا من بلورة مفهومه بطريقة موحدّة. وهو كبقيّة المصطلحات الجمالية التي أفرزها الفكر الجمالي (Rythme) ولا يمكن تحديده بطريقة واحدة. لذا قد نتوقّف عند بعض التعريفات المعجمية:

– ورد في لسان العرب «الإيقاع من إيقاع اللّحن في الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها»[2].

وفي المعجم الوسيط يعرّف على أنّه «اِتّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[3].

والإيقاع مرتبط بالشّعر، وملازمٌ له فهو مصطلح موسيقي، والموسيقى عنصر من عناصر الشعر، التي تخلق ذلك النّغم العذب، فهو «مركّب موسيقي يشتمل على أزمان غير متساويّة، وهو جانب الموسيقى في الشّعر»[4].

وفي معجم المصطلحات عرّف كالآتي:

«الإيقاع: الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان، أو التدفق والمقصود به عامّة هو التّواتر المتَتَابع بين حالتي الصّمت والصّوت، أو النّور والظّلام أو الحركة والسّكون أو القوّة والضعف...إلخ فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكلّ الأجزاء الأخرى للأثر الفنّي أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي، وهو صفة مشتركة بين الفنون جميعا، تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفنّي والرّقص... »[5].

والإيقاع ينتجه التكرار والتعاقد فتكرار الوحدات المتشابهة بنفس الكمّ يشكل إيقاعا منتظما، كما هو الحال في الرقص، والمشي... حيث ينشئ تناغما وانسجاما، تماما كما نجده

(1)المرجع السابق، ص52.

(2) ابن منظور: "لسان العرب"، (مادة وقع).

(3)المعجم الوسيط:"مجمع اللغة العربية"، المكتبة العلمية، طهران، د.ت، جزءان (مادة وقع).

(4) ينظر: Le petit larousse illustré, dictionnaire encyclopedique, Paris, 1994. (Rythme)

(5)مجدي وهبة: "معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، عربي، فرنسي)"، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، (مادة وقع).

في الشعر، وربما بنظرنا إلى تعاقب اللّيل والنّهار نلاحظ ذلك الإنسجام والإيقاع، إذن الإيقاع تولّد منذ نشأة الكون والله عزّوجل في خلقه وإبداعه شكّل إيقاعا بتنظيمه للكون وكلّ ما يتعلّق بالإنسان اِنطلاقا من ملاحظتنا لدقّات القلب ونظام تعاقب اللّيل والنّهار، والفصول، والبرودة والحرارة...، كل هذه تنشئ ضربا من الإيقاع، واتفاقا في التوزيع والتنظيم، ومن هذا المنطلق يتّضح توزيع العناصر اللّغوية في النّص الأدبي خاصّة الشّعري، وبذلك يصبح الإيقاع في مدلوله القاعدة التي يرتكز عليها الفنّ الشّعري، فهو خاصية من خصائصه وسمة ملازمة له، وبذلك يدلّ على «الطّريقة التي تتوزّع بها العناصر المتردّدة على طول المعطى اللّغوي وخصوصا منها النبرات، والوقفات في المقام الأوّل، ثمّ الوحدات الصّوتية، والصّيغ الصّرفية والتركيبيّة والمعجميّة التي يمكن لتردُّدها أن يخلُقَ شعورا بوجود إيقاع»[1].

ويقدّم الأخفش أوّل تعريف للإيقاع بقوله: «يعرف به وزن الشّعر واستقامته من اِنكساره». [2]

فالإيقاع من هذا المفهوم يكشف العلاقة بين العروض والوزن، ذلك أنّ الوزن ينشئ تلك الوحدات المتساوية في الكمّ الزماني والمكاني، وبذلك يتشكل الإيقاع المسموع الذي يتبعه إيقاع مرئيٌ. والإيقاع نوعان داخلي وخارجي، كما سيظهر تصنيفه، فالإيقاع الخارجي يتحقق بالأوزان والقوافي. أمّا الإيقاع الدّاخلي فهو إيقاع مرتبط بالمادّة الصّوتية من تكرار للأصوات والوحدات المعجمية، والمقاطع واللاّزمة الإيقاعية...

ومهما اختلفت المعاجم في رصدها لمفهوم الإيقاع إلاّ أنّها اتفقت على أهميّة وجوده في الخطاب الشعري، باعتباره «الخاصيّة الأساسيّة للشّعر»[3]. وهو المنظمة للعمليّة الشّعرية بما يحقّقه من وحدة لفوضى الأصوات المتجانسة»[4].والمقاربة العروضية –الموسيقية– للنّص الشعري تقتضي العودة إلى المسلّمات العروضيّة التي جاء بها الخليل المؤسّس الأوّل لعلم العروض.

---

(1)ينظر: كيربرايت أورشيوني (C'Kerbrat Ohecchioni) عن محمّد الماكري، "الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)"، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 132.

(2)السّيد البحراوي: "دراسة وتحقيق كتاب العروض للأخفش"، مجلة فصول، العدد 2، يناير 1986، ص 123-161.

(3)مصطفى السّعدني: "الملفوظ الشعري (جدلية بين الدّال والمدلول) (قراءة في تراثنا النّقدي والبلاغي)"، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1989، ص 21.

(4)نورثروب فراي: "تشريح النقد، ترجمة وتقديم محي الدّين صبحي"، الدّار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1991، ص 377.

5. الخيال:

إنّ الخيال من عناصر تشكيل الصّورة الشّعرية، وهو مصدر الخَلق والإبداع، لا يبلغه إلاّ حاذِقٌ واع، له قدرة خارقة على الخلق والإبداع، وقد عرّفه الإنجليزي (كولريدج) بقوله: «... فالخيال الأوّلي هو في رأيي القوّة الحيويّة أو الأوّليّة التي تجعل الإدراك الحسّي ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعمليّة الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أمّا الخيال الثانوي فهو في عُرْفي صَدًى للخيال الأوّلي، غير أنّه يوجد مع الإرادة الواعية وهو يشبه الخيال الأوّلي في نوع الوظيفة التي يؤدّيها ولكنّه يختلف عنه في الدّرجة وفي طريقة نشاطه، إنّه يذيب، ويلاشي ويحطّم، لكي يخلق من جديد...»[1].

نفهم من هذا القول أن "**كولريدج**" قسّم الخيال إلى نوعين: أوّلي وثانوي، فالأوّل منه يشترك في عامّة النّاس بينما الثاني أي الثانوي فهو «خيال الشعراء والفنانين أي خيال المبدعين ويتّصف بالإرادة الخاصّة الحرّة وهو متميّز عن الخيال الأوّلي ولكنّه مرتبط به وما يميّزهما هو سمة الخلق والإبداع (الخيال الثانوي) لأنّه يمتاز بالحركة الدّافقة التي يضفيها على جمود المادّة، فتنبعث منها حياة يستوحي منها الشاعر معانيه وأفكاره»[2].

وكلّما ابتعد الشاعر عن الواقع والصّدق كلّما حقق شعريّة وفنيّة لنصّه وبذلك فالخيال لدى الشاعر عامل من عوامل الإبداع والخلق، وما الرّمز والأسطورة والإستعارة إلاّ ضروبا من الخيال الذي يعكس إحساس الشاعر ومكنوناته التي قد يعجز عن سكبها إلاّ في وعاء شعري فرضته حالة نفسيّة غامضة صنعها واقع متناقض ومبهم، وهذا قد يبدع شعرا حالماً في خيال لا متناهي، ذلك الخيال الذي يعدّ عنصرا رئيسيا في الشّعر، وبذلك نستنتج أنّ بنية اللّغة الشّعرية يدخل في تركيبها مصطلحات لا يمكن إغفالها هي الخيال، الإيقاع الموسيقي، الصّورة الشّعرية وهي عناصر لا يمكن الفصل بينها، إذ الخيال يسهم في خلق الصّورة الشعريّة، والإيقاع هو الآخر، فكلّ صورة نفككها ينبعث عنها إيقاع مميّز، وتأخذنا إلى عالم خيالي بعيد من الواقع، وكلّما ابتعد الشاعر عن الواقع كلّما اثبت قدرته على الخلق والإبداع.

---

(1)نقلا عن: مصطفى درواش، "تشكّل الذات واللّغة في مفاهيم النّقد المنهجي"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 166.

(2) المرجع نفسه، ص 166-167.

فالصّورة الشّعرية تنسج أجزاءً في الذهن تبلورها عن طريق التّخيل، وبذلك فهي تختلف عن الصّورة القائمة في الواقع، أو هي إعادة التصوير لما هو في الواقع، مستمدّة مقوّماته من ذات الشاعر ورؤياه الخاصة، كما يتخيلها هو لا كما هي في الواقع، وبذلك تكون قصيدته ولادَةً جديدةً لواقع مرتبط بالجانب النّفسي الذي ينعكس عنه نسيج من الصّور اللّغوية المتآلفة الأجزاء والمتّصلة بالذّهن، ذلك عن طريق التّخيل ونتيجة حالة انفعالية قد ينقلها إلى المتلقي فتؤثر فيه وتجعله متجاوبا معها منفعلا بالتركيب اللّغوي الصّوري الذي تداخلت في تشكيله العناصر السابقة (الإيقاع، الخيال، اللّغة).

الفـــصـــل الأوّل

البـــنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر

يتجلى الإيقاع في النص الشعري من خلال البنيتين الصوتية والعروضية، والتشكيل البديعي.فإيقاعيّة نص ما تتولدّ من الأوزان والقوافي، وتكرار الأصوات وكذا الألفاظ والصيغ الصّرفية والتراكيب وكيفية رصدها وتوزيعها...

والإيقاع باعتباره عنصر أساسي في تشكيل الأسلوب لا يقتصر على النّص الأدبي وحسب إنما هو موجود في الشعر والنثر، والمشي، والرّقص وغيرها، ذلك أن تكرار الوحدات المتماثلة يحدث إيقاعا.

«وقد أخذ مصطلح الإيقاع من الجذر(و.ق.ع)والوقع وهو «وقعة الضّرب بالشيء»[1].

ومنه وقع حوافر الدّابةوهو «الصّوت الذّي يسمع منها»[2].

«والإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقّع الألحان ويبيّنها»[3].

وفي العصر الجاهلي كان الشّاعر العربي يتبع وقع حوافر دابته في نظم قصيدته، ويخلق إيقاعا حسب انسجام حركة مشيها في البطء والسرعة.

ولم تجزم الدّراسات النقدية في تقديم تعريف جامع مانع ودقيق له، لذلك تغيّرت مفاهيمهم بتغير وجهات نظرهم ورؤاهم ومناهجهم.

ومن تلك الآراء «أن الإيقاع لا يكمن في الأصوات دون المعاني بينما توسّعت آراء أخرى في مفهومه لترقى به إلى مستوى أشمل من الإيقاع في المادة الصّوتية»[4].

فهو قد يشمل الصّوت والأبعاد الدّلالية والصّوريّة «الإيقاع لا يقتصر على الصّوت إنّه النّظام الذي يتولى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما صوتي أو شكلي أو جو ما حسيّ، فكري، سحري، روحي، وهو كذلك صيغة لعلاقات التناغم، التعارض، التوازي التداخل فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية ذلك أن للصوّرة إيقاعا»[5].

وبالتّالي يمكن القول أنّ الإيقاع يتمظهر من خلال البنى الصّوتية والعروضية والصّرفية والتركيبيّة والدّلالية فهذه العناصر متكاملة أو متفرقة تدخل في تشكيله وهو من زاويّة الرّؤية

(1)أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: "كتاب العين"، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم الشمرائي، مطابع الرسالة،ج2، الكويت 1980، ص 176.

(2)ينظر: أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: "كتاب العين"، و إبن المنظور: "لسان العرب"، ص 4896.

(3)إبن المنظور: "لسان العرب"، ج6،ص4897، فيروز الآبادي، "تاج العروس"، ج5، ص 549.

(4)إبتسام أحمد حمدان: "الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي"، دار القلم العربي، ط 3، 1986، ص 24.

(5)خالدة سعيد: "حركية الإبداع"، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت ط2، 1982م، ص 111.

النّقديّة القائلة بهذا «يشكّل كلّ عناصر الفنّ الشّعري، من أسلوب تركيبي، وخيال تصويري وصوتي ودلالي، إذ تقوم بين هذه الجوانب علاقات متواشجة تربط الدّال بالمدلول والشكل بالمضمون، وفق نظام إيقاعي خاص»[1].

فالإيقاع من هذا المنطق يسهم في خلقه نظام الصّوت والوزن والتركيب والدّلالة حيث لا نقتصر على رصد الجوانب الإيقاعيّة والجمالية للقصيدة الجزائريّة المعاصرة انطلاقا من الأوزان والقوافي والأصوات إنّما جماليّة الإيقاع تتجلى في كلّ مستوياتها الصوتية والصّرفية والتركيبية والدّلالية.

أ. بنية الإيقاع في التشكيل العروضي في الشعر الجزائري المعاصر:

نتناولُ في هذا الفصل خصائص البنيتين العروضيَة والصّوتية، وكذلك التّشكيل البديعي الذي يخلق نغمات وإيقاعات ذات أثر نفسي ودلالي في النّص الإبداعي.

ومن خلال نماذج من الشّعر الجزائري المعاصر نرصد ذلك، وننظر إلى أيّ مدى ظل الشاعر الجزائري المعاصر متمسّكاً بالنّظام العروضي القديم وهل أسهم في الإبداع والتجديد في ضوء البحور الخليلية؟ وهل كانت بحور الخليل هي الأنموذج الذي ساق عليه أوزانه، وما طبيعة التجديد فيها؟

لقد تناولنا نماذج من الشعر الجزائري كعز الدّين ميهوبي، وعمّار بن زايد، وغيرها، وعند دراستنا للأوزان والقوافي حاولنا تحديد المدوّنة باعتبار هذه الأخيرة تساعدنا على الدّقة وضبط التغيّرات الحاصلة والإحصاء ذلك أنّ الدّراسة العروضيَة تقتضي الدّقة والتّحديد، والواضح أن ديوان «في البدء كان الأوراس» كانت منطلقا لبداية دراستنا.

تشّكل الديوان من سبعة وثلاثين قصيدة، ومقطوعة بعنوان «في البدء» كانت في مقدّمة قصائده، نوّع الشاعر في ديوانه بين الشّعر الحرّ والشّعر العمودي وفي أحيان أخرى لجأ إلى المواشجة الشكليّة[*] وقد نوّع في توظيف بحوره. إلاّ أنّ النّسب كانت متفاوتة. وسنعمد إلى الجداول الإحصائية لتوضيح ذلك ومن خلالها يتسنّى لنا استقراء البحور والقوافي، وبالتّالي تبرز العلاقة بين إيقاعيّة البحور والمعاني، والحركات والسّكنات والأثر النّفسي للشاعر.

(1)إبتسام أحمد حمدان، "الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي"،ص 10.

(*) المواشجة الشكليّة: مزج بين القصيدة العمودية والحرّة أي تداخل النوعين في قصيدة واحدة.

يقول أدونيس:«إنّ المعاني المختلفة تفرض بحورا مختلفة، لهذا يجب في صناعة الشّعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب»[1].

إلا أنّ قول أدونيس لا نجزم في صحّته، بصفة مطلقة لأنّ الشاعر تلقائي في التعامل مع بحوره،وذلك حسب انطباعاته النّفسية وانفعالاته ونظرته للأشياء، ذلك أنّ النّص الشّعري ينساب انسيّابا.

والبنية العروضيّة تنتجُ إيقاعاً خارجياً على عكس البنية الصّوتية ينجرُّ عنها إيقاع داخلي، فالإيقاع الخارجي يختصّ بقضايا العروض والقافيّة والوزن بينما الإيقاع الدّاخلي يختصُّ بتشاكل الأصوات وتناغمها وكيفية توزيعها في اللّفظ والتّركيب، «اختص الإيقاع الداخلي للدّلالة على جرس اللّفظ المفرد أو الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من انسجام حروفٍ وبُعْدٍ عن التّنافر وهو ما يدخل عند البلاغيين القدامى في مبحث فصاحة اللّفظ... في حين خُصَّ الإيقاع النّاشئ عن ارتباط الألفاظ وتآلفها وتناسقها بتسميّة الإيقاع الخارجي»[2].

من هذا المنطلق نرصد إيقاعية الأوزان في شعر عز الدّين ميهوبي، كنموذج للشعر الجزائري المعاصر وطبيعة تشكيله للقوافي والرّوي ومدى تنويعه، وخروجه عن الأنماط السّائدة في إطار جمالي وفنّي دون إهمالٍ للجوانب الإبداعية، وحينما نتحدّث عن «الوزن» لابدّ أن نضبط المفهوم، إنه مرتبط بالشّعر «فهو أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها بها خصوصيّة»[3].

وهو جزء من الإيقاع الذي يشّكل ظاهرة أسلوبيّة ذات أبعادٍ جماليّة، ودلالات نفسيّة تجعلنا نلج إلى أعماق الشاعر. ونتوغّل في تحليل الدّلالة النّفسية للنّص.

أما التّفعيلية فهي أساس الوزن باعتبارها الوحدة الإيقاعيّة التي تشكّل العمود الفقري للبحر، وقد اعتدّ النقّادُ بالوزن حتّى جعلوا منه ذا قيمةٍ كبرى في الشّعر أمّا الموسيقى فهي عاملٌ أساسيٌ لخلوده، فهو يستعين بها ليغذيّ الرّوح ويسمو بها. يقول غُنيمي هلال «والشّعرُ في استعانته بالموسيقى الكلامية إنّما يستعين بأقوى الطّرق الإيحائية لأنّ الموسيقى طريق السّمو بالأرواح والتّعبير عما يعجز التّعبير عنه»[4].

(1) أدونيس علي أحمد سعيد: "الشّعرية العربية"، دار الآداب، لبنان، ط2، 1989م، ص 26،28.

(2) بلقاسم بلعرج بن أحمد: "من سمات الأداء في ثقافة العرب الأوّلين (الإيقاع)"، مجلّة التراث العربي، السنة 25، العدد 98، حزيران، 2005م.

(3) ابن رشيق القيرواني: "العمدة في نقد الشّعر"، شرح وضبط عفيف نايف حطّوم، دار صادر، لبنان، ط1، ج2،2000، ص120.

(4)محمد غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث"، دار الثقافة، دار العودة، لبنان، 1973، ص 376.

«والوزنُ جملة التّفعيلات المنتظمة التي تحدّدّ لنا البحر الذي ينتمي إليه النّص الشّعري، والبحور في الشّعر العربي متنوعة منها الصّافية المتكوّنة من تفعيلة واحدة متكرّرة، ومنها البحور الممزوجة من تفعيلتين والأوزان تتشكّل من حركات وسكنات، تشكّلُ النغمات الموسيقيّة، فالنّغمات في الموسيقى تتغير باختلاف حركاتها وسكناتها »[1].

والوزن من منظور القدامى إنّما يتحدّد من تساوي المقادير الكلاميّة في الأزمنة. وتساويها في الحركات والسّكنات يقول السّكاكي:«هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساويّة لا تفارقها في عدد الحركات والسّكنات والتّرتيب »[2].

بينما منحه المحدثون مفهوماً أعمق وأدق، ففي معجم مصطلحات العروض والقافية «هو النغّمة الموسيقية المتكرّرة وفق نظام معيّن الّتي تجعل من الكلامِ شِعْرًا أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكوّن من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معيّن »[3].

أماّ القافيّة فإنّها مقياس جمالي في الشّعر ويعرّفها محمّد مفتاح في قوله:« لقد تناول التّراث العروضي القافية باعتبار الرّوي وباعتبار ما قبله وما بعده»[4].

وهي ظاهرة أسلوبية جديرة بالدّراسة، ذلك أنّها ذات علاقة وثيقة بالإيقاع والأسلوب.

والجدول الآتي يرصد البحور والقوافي لديوان «في البدء كان الأوراس » ومن خلالها يتبيّن لنا ميول الشاعر إلى مجموعة من البحور دون غيرها. وربّما نجد أخرى قد غابت تماماً في ديوانه.

جدول إحصائي يرصد البحور والقوافي لديوان "في البدئ كان الأوراس"

ت	عنوان القصيدة	الوزن	القافية
-1-	في البدء (مقطوعة) 5 أبيات	الكامل	مطلقة
-2-	وتنفس الأوراس (عمودي)	الكامل	مطلقة
-3-	آخر الكلمات (شعر حر)	الكامل	مقيدة، متنوعة
-4-	كان الصّخر وكنت (مواشجة شكلية ووزنية)	الكامل والرمل	مقيدة
-5-	طلقة أخرى (عمودي)	الرمل	مطلقة

(1)محمدأحمد ورّيث: "في إيقاع الشعر العربي"، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ص 185.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.

(3)محمد علي الشوابكة، أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافيّة، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1991م، ص 318.

(4) محمد مفتاح: "تحليل الخطاب الشعري، (استراتجية التناص)"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 43.

-6-	ثلاثيات الأوراس (عمودي)	المتقارب	مقيدة + مطلقة
-7-	شموخ (مواشجة شكلية ووزنية)	الخفيف والمتقارب	مقيدة ومطلقة
-8-	قصيدة الوطن (عمودي)	البسيط	مطلقة
-9-	قافية على قبر النخلة الناسكة (عمودي)	الوافر	مطلقة
-10-	الأميرية (عمودي)	البسيط	مطلقة
-11-	وطن تائه (حر)	الكامل	مقيدة
-12-	الامتداد (حر)	الكامل	مطلقة
-13-	النسر (حر)	الكامل	مقيدة
-14-	قراءة ثانية للفنجان المقلوب (حر)	البسيط	مقيدة
-15-	إلى المدينة الأخرى (حر)	البسيط	مطلقة
-16-	رحيل القمر الحزين مواشجة شكلية	الخفيف	مطلقة
-17-	ترتيل (حر)	الكامل	مقيدة
-18-	حالات (حر)	البسيط	مطلقة
-19-	امتداد أول (حر)	البسيط	مطلقة
-20-	اسر (حر)	البسيط	مطلقة
-21-	السّقوط (حر)	البسيط	مقيدة
-22-	كساد(حر)	الكامل	مقيدة
-23-	النار (حر)	البسيط	مقيدة
-24-	اللّحن (حر)	الوافر	مقيدة
-25-	طقوس (حر)	الرمل	مقيدة
-26-	حب (حر)	الكامل	مقيدة
-27-	نبوءة (حر)	المتقارب	مطلقة
-28-	القدس وكلام آخر	المتقارب	مقيدة
-29-	يا حادي القدس (حر)	الكامل	مطلقة
-30-	وطني القدس على جفني تنمو (عمودي)	الرمل	مقيدة ومطلقة

-31	مرتبة أولى للقدس (عمودي)	الكامل	مطلقة
-32-	الطريق (حر)	الكامل	مطلقة ومقيدة
-33-	توقيعات على خريطة عربية (عمودية)	الكامل	مطلقة
-34-	القدس وكلام آخر (عمودي)	الكامل	مطلقة
-35-	عودة خيول مملكة المساحيق (حر)	المتقارب	مقيدة
-36-	فارس لحلم المدينة (حر)	المتقارب	مطلقة
-37-	العودة (حر)	المقارب	مطلقة
-38-	عشرون عاصمة (عمودي)	مجزوء البسيط	مطلقة

من خلال استقرائنا للقصائد الواردة في الجدول اتضح لنا ما يلي:

– أَرْبَعَ عَشْرة قصيدة وردت على بحر الكامل، منها مقطوعة مشكّلة من خمسة أبيات، وأربع قصائد عموديّة وعشْرُ قصائد حرّة خالصة تتراوح بين الطّول والْقِصر حسْبَ طول نفس الشاعر.

– ستّ قصائد على بحر المتقارب منها قصيدة واحدة عمودية وأربع قصائد حرّة خالصة.

– عشر قصائد على بحر البسيط منها قصيدتين عموديتين على البسيط التّام، وقصيدة واحدة على مجزوء البسيط، وعشر قصائد حرّة خالصة تتراوح بين الطّول والقصر.

– قصيدتان على بحْرِ الوافر واحدة منها عموديّة والأخرى من الشعر الحرّ.

– ثلاث قصائد على بحر الرّمل منها قصيدتان عموديتان وقصيدة واحدة حرّة.

– ثلاث قصائد منها قصيدتان اشتملتا على موّاشحة شكليّة ووزنية، بتداخل الخفيف والمتقارب والثانية اقتصرت على موّاشحة شكلية فقط وردت على بحر الخفيف لقد ارتأينا تحديد المدّونة لرصد النّسب، بينما دراستنا لبقيّة الدّواوين الشّعريّة، تثبت اختلاف الشعّراء الجزائريين في تناولهم وتجديدهم للبحور حسب حاجتهم ورغباتهم النّفسية، ففي «ديوان رصاص وزنابق» لعمّار بن زايد سيطر "الرّمل" بنسبة 80% وفي ديوان رباعيات «لعز الدين ميهوبي» نجد الرّمل. والمتقارب والكامل بنسبٍ متقاربة وقد جمع الشّعراء بين الشّعر العمودي والشّعر الحر، وفي أحيان أخرى نجد تداخل في الأشكال والأوزان وهذا التنويع إنّما يدل على نضج التجربة

الشّعرية في الجزائر، وقدرة الشاعر الجزائري على الخلق والإبداع، إضافة إلى موّاكبة القصيدة الجزائريّة للقصيدة المشرقية، بعدما مرّت بمرحلة التقليد والجفاف لمّا غاب وعي الشّعراء بالتّجربة الشّعرية وضرورة معايشتها.

1. وصف البحور الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر:

1.1. البحر الكامل: هو البحر الذّي هيمن على المجموعة الشّعرية بنسبة 50.1% وهو بحر موحّد التّفعيلة استعمله الشاعِرُ «تاما» في الدّيوان وهو من البحور المهمّة في الشّعر العربي القديم نظرًا لكثرة المنظوم فيه صنّفه إبراهيم أنيس إلى جوار البسيط في بحور المرتبة الثانية من الشيوع[1] بعد الطويل.

تفعيلات البحر الكامل هي «مُتفاعلن» تتكرّر ستّ مرّات وكثيرًا ما يتداخل مع الوافر.

وميل الشاعر إلى البحر الكامل له أبْعادٌ نفسيّة، وقد إختص في المجموعة الشّعرية بالموضوعات التي تبرز القوّة والعزيمة، وتحمل نبرة التّحدّي والبطولة لذلك أحدثت إيقاعاً قوياً دافعًا إلى تفجير العزيمة والمواقف الملحمّية، ولا عجب في ذلك فالشاعر يتغنّى بملاحم وطنه، وبالأوراس الذي كان رمْزًا ملتحمًا بذاته وهو الذي عبر عن معاناة شعبه متحدّيا صامدًا حيث يقول:[2]

فَجَّـرْتُ مِـنْ وَهَـجِ انْفِجـارك آيـة مــازال يــذكرها لِــذكرِي البَلْسَــمُ

/o/o/ /o /// o//o///o/ /o/o/ /o///o//o / o // o/oo//o///o/

مُتْفــــاعلُنْ متَفــــاعِلنْ متَفــــاَعلنْ متفــــاعلُنْ متفــــاعلن متفــــاعلن

إنّــــي بأُقيّــــة الــــذّهولِ تهزّنــــي ذكــرى كمــا هــزّت بــذكرى «مــريم»

أَوْرَاسُ مالــــك لا تبــــوحُ بمــــا رأت عَيْنــــاَك أمْ أنَّ الملاحِــــمَ مَغْــــنَمُ

الله اكبــــر فــــي القلــــوب منــــارة وعلــــى الشــــفاه قصــــيدة تتــــرنم

آمنــــت بالــــدم والشــــهادة جنــــة أخرى..وجســــر الخالــــدين جهــــنم!

النــــار فــــردوس الطهــــارة فــــادخلوا.. ودعــــوا الــــدماء الكوثريــــة تقســــم!

وتركــت فــي الجــرح الكبيــر أحبــه.. مــــا زال يمضــــغهم بكفــــي..العلقم

(1)إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، مكتبة الأنجلو مصرية،ط6، القاهرة 1988م، ص93-191.

(2)عز الدّين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"، منشورات أصالة، الجزائر،1987، ص17.

مـــا عـــدت أملـــك فـــي الحيـــاة ســـوى أوراس يعرفهـــــــا,وقلبي المعـــــــدم

فإيقاعيّة « مُتَفاعلن» توحي بالقوّة والعظمة، وتنبعث منها نبرة التحدّي والصّمود المنبعثة من نفسيّة تتوق إلى العظمة وتخليدها حيث تظهر معاني القصيدة مطعّمة بالتراث والأمجاد والمآثر التاريخية الخالدة والرّموز الدّلالية التي تحمل معاني الأمل والقوّة حيث يواصل من نفس القصيدة[1].

وهناك يغتسِلُ الصّباحُ بنوره وتذوب من فرط الضياء الأنجم

0//0/0/0//0/0/ 0//0/// 0//0// /0//o ///o/ /o///

مَتَفَـــاعَلَن مَتَفَـــاعَلَن مَتَفَـــاعَلن مَتَفَـــاعَلْنَ مَتَفَـــأعَلْنَ

قلبـــي..وقلبـــي ..والجـــوارحُ كلّهـــا نطقـــت ورجـــع الصّـــدى يـــتكلّم

أَوْرَاسُ شـــقَّ مـــع المواجـــع أضـــلعي فنفخـــت مـــن روحـــي و بـــان الموســـم

فتطـــايرت روحـــي وزعزعـــت الـــدّنى وتـــنفّسَ الأوراس وانتصـــب الـــدّم

أوراس شـــق مـــع المواجـــع أضـــلعي.. فنفخـــت منروحي..وبـــان الموســـم!

فتطـــايرت روحي،..وزعـــردت الـــدنى.. وتـــنفس الأوراس وانتصـــب الـــدم!

تلاحمت الدّلالة الإيقاعية في المقطع مع الدّلالة النّفسيّة والمعنويّة، فبحر الكامل الذي وصفه النّقاد بالجزالة «...وتَجِدُ للكامل جزالة وحسن أطّراد...»[2].

انعكس صداه على الأبيات المذكورة، فالشاعر يعظّم الأوراس الرّمز وهو المكان الذي مجّد البطولات وعظمة شعبٍ ناضل وكافح، وكان رمزاً للنّصر والشهادة، ونشوة الأفراح، وتسايل الدّماء.

ورغم المواجع تكلّلت جهودهم بالنّجاح وقد أثبتت الدّراسات القديمة العلاقة المتلاحمة بين البحور والأغراض المختلفة، فالبحور التي تستدعي الرّقص تختلف عن تلك التي تستدعي القوّة والبهاء مثل بحر الطويل، والبسيط والكامل وقد كثرت في أشعار العرب والعربيُّ منذ القديم يعتدُّ بالعظمة والعظماء، والتباهي بالقوة وبذلك فأمرُ طبيعي أن تكثر البحور الملائمة لذلك.

(1) المصدر السابق، ص18.

(2)حازم القرطاجي: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ص 269.

وقد صنّفهم حازم القرطاجني قائلا:«فالعروض الطويل تجد فيه أبدًا بهاءً وقوّة، وتجِدُ في وتجِدُ في البسيط بساطة وطلاوة وتجِدُ للكامل جزالة ورشاقة، وللرّمل ليناً وسهولة، ولِمَا للمديد والرّمل من اللّين كان أليق بالرّثاء.[1]

وهذا يؤكّد الصّلة بين الوزن والتجارب النّفسية والشعورية وقد نظم الشعراء الجزائريون على مختلف البحور طبقا لحالاتهم الشعورية والمواضيع التي خاضوا فيها تلاءمت مع الأوزان المنتقاة.

وعز الدّين ميهوبي غالبا ما كان ينزع إلى القوّة والشموخ معظّمًا البطل والبطولة وبذلك لا نستبعد ذلك الانسجام بين المواضيع والأوزان حيث يقول:[2]

يا شاعرًا

0//0/0/

متفاعلن

وُلدت على أحلامه الخضراء.

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

بعض قصائدي

وسفائن سكري...

وأمواجٌ وآيه

مَازلْتُ أكتب.

والطيور تشدّني نحو البعيد...

وتهرب الكلمات من شفتي

لتختصِرَ البداية !

وطني..وأنت

وهده السحب التي تروي

النخيل !

(1)المرجع السابق، ص269.

(2)عز الدين ميهوبي:"في البدء كان الأوراس"، ص64 ،65.

وطن يموت..

وأنت في دمه البديل !

يأتي الصباح..

ورحلة الغرباء ..

من مدن التراب

وكنت تنتظر الرحيل !

وأنا أخبئ ما تركت من الحروف..

وشمعتين ..

ورعشة الجسد العليل !

ماأكبر الشعراء..حين يسافرون

قصيدة للفجر..

في الوطن القتيل

يجسّد الشاعر بإيقاعيّة الكامل معاني القوة والتّحدّي فهو تخطىّ الجرح والانتكاسة وتلك اللّحظات التي عاشها شعبه المتحدّي الرّافض، وشيء طبيعي أن يتآلف التّشكيل الموسيقي بالمحتوى الشعري، هذه المسألة التي بحث فيها النقاد منذ القديم وأكدوا ذلك التناغم بين الوزن والغرض وكان القرطاجني من الرّواد الذين بحثوا في تلك العلاقة ومثله إبن طباطبا وأبو هلال العسكري، حيث أشاروا إلى تلك العلاقة بين اللفظ والمعنى وما يناسبه من أوزان وقد ورد في سيّاق الحديث عن قضايا الائتلاف مثل «ائتلاف اللّفظ والمعنى، وائتلاف اللّفظ مع الوزن وائتلاف المعنى مع الوزن»[1].

وهذا ما يؤكّده اليونان منذ أرسطو فهم أوّل من ربط بين الوزن والغرض، فجعلوا لكلّ نوع من أنواع الشّعر نوعا من أنواع الوزن[2].

فالموسيقى تحاكي الحالات النّفسيّة المتنوّعة وكلّ انفعال يرتبط بنغمةٍ تدلّ عليه، وآراء القرطاجني تعكس تأثره بالفلسفة اليونانيّة القائلة بذلك.

(1)إسماعيل يوسف:"بنية الإيقاع في الخطاب الشعري"، قراءة تحليلية للقصيدة العربية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004 ص27.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

1.2. البحر المتقارب:

بلغت نسبة المتقارب في الدّيوان 30.8% والمتقارب معدود في المرتبة الثانيّة من حيث الشّيوع عند العرب»[1].

وهو أحادي التّفعيلة حيث تتكرّر فيه «فعولن»أربع مرّات في صدر البيت وأربعاً في عجزه.

ووصفه حازم القرطاجني « بأنّ الكلام فيه حسن الإطّراد»[2].

بلغت القصائد المنظومة على هذا البحر عشر قصائد في المجموعة الشّعرية وهي كلّها من الشّعر الحرّ، والمتقارب وظّفه الشعّراء القدامى في نظم قصائدهم الطّوال دلالة على طول نفسهم، في حين زاوج الشاعر بين الطول والقصر ذلك حسب حاجته النّفسيّة إلى القول وعدمه، وقد افتخروا بشهامتهم على هذا الوزن وخلّدوا مآثرهم وملاحمهم ولا نجد الشاعر قد ابتعد عن هذا الغرض في نصوصه حيث يقول:[3]

تجيء الخيول

0/0// 0/0//

فعولن فعولن

وآخِرُ شَمْسٍ تُهَاجِرُ خَوْفا من الملك الطائفي...

ورائحة الذوبان على مرفإ الموت خلق الحرائق.

وتذبل كلّ العيون..

وكلّ الأصابع..

كلّ الحجارة..

حتى قصائد(ولادة وابن زيدون) كانت كذلك تذبل..

إلا الزوارق

تجيء الخيول لتعلن فتحا من المستحيل..

وتزرع في البحر أن لا رجوع

---

(1)إبراهيم أنيس: "موسيقى الشّعر"،ص86.

(2)حازم القرطاجني: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ص286.

(3)عز الدين ميهوبي:"في البدء كان الأوراس"، ص134.

وأن سيوف تهاجر بحثا

عن الشمس في كف طارق

الشاعر يبدو مطيلا في ملحمته وهذا ما يعكس تأثره بالقدامى وطول النّفس الذي تميّزوا به،ولم يغفل في ملحمته ذكر الشخصيات التاريخية والأمكنة التراثية المخلّدة للتاريخ الحافل بالبطولات (كطارق، الأندلس، ابن عمّار، غرناطة...).

وإيقاعيّة المتقارب تتلائم مع موضوع الملاحم التاريخية والمواقف البطوليّة.

1.3. البحر البسيط:

وهذا البحر من البحور التي بلغت نسبتها 10% في المجموعة الشّعرية«وهو من بحور المرتبة الثالثة في الشيوع، والامتداد على مساحة الشّعر القديم»[1].

وهو بحر مزدوج التّفعيلة (مستفعلن، فاعلن) ورد في الدّيوان تامًّا ومجزوءً كما مزج فيه الشاعر بين الشكلين (العمودي والحر) موّاشجة شكلية.

وهذه الظاهرة تبيّن موّاكبة الشاعر الجزائري المعاصر لمظاهر التجديد حيث أحسن في انتقائه للبحور الخليليّة ثم التجديد والابتكار في خلق إيقاعات جديدة ومتجدّدة وقد أطال الشاعر في بعض المواطن مما يدل على طول نفسه ونضج تجربته، فطول نفس الشاعر في الصّياغة من بحر معيّن «يرتبط بمدى امتداد تجربته، وطول امتزاج انفعالاته بإيحاءات البحر الشّعري الذي يصوغ فيه»[2].

ومما ورد من مجزوء البسيط قوله:[3]

يـــا لعنـــة الـــزّمن	**فـــي عـــالم المِحَـــن !**
0///0//0/0/	**0///0//0/0/**
عشـــرون عاصـــمة	**بيعـــت بـــلا ثمـــن !**
0///0//0/0/	**0///0//0/0/**
مـــن شـــط ناقتنـــا	**حتّـــى ربـــي عـــدن !**
يـــا أمّـــة ولـــدت	**فـــي كفّهـــا النّـــوب !**

(1)إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص98.

(2) شعر عمر ابن الفارض، دراسة أسلوبيه، ص 33.

(3)عز الدين ميهوبي:"في البدء كان الأوراس"، ص157.

تبنـــــي حضـــــارتها والقلـــــبُ يلتهِـــــبُ !
بيـــــروت نائحـــــة والقـــــدسُ تنتحِـــــبُ !
الأرض ضـــــــــائعة والرّمْـــــلُ يضـــــطَرِبُ !
عشـــــرون عاصـــــمة أودى بهـــا الجـــرب !
النـــــار تحكمهـــــا.. مـــن بانـــت العـــرب !
الغـــــرب يخـــــدعها والغـــــدر والكـــــدب !
عشـــــرون عاصـــــمة للعـــــار تنتســـــب !
عشـــــرون عاصـــــمة يلهـــو بهـــا الطـــرب !

يبدي الشاعر استنكاره للغدر والظّلم الذي تعيشه الأمّة العربيّة، فوردت إيقاعات النّص حزينة تنبع من نفسيّةٍ موجعة وقلبٍ يفيض ألماً وحزناً لما وصلت إليه الأوضاع من الضياع والخراب.ووطأة المستعمر الذي استولى على الأوطان يدنّس حضاراتها ويغدر بأهلها.

1.4. البحر الوافر:

وهو من أهمّ البحور وأوفرها استعمالا لدى القدماء بعد الطّويل والبسيط والكامل»[1]وقد بلغت نسبة استعماله في الديوان بـ 0.7 % وهي نسبة ضئيلة بالمقارنة مع بقية البحور.

1.5. بحر الرّمل:

بلغت نسبته في المجموعة الشّعرية بـ 10% وهو بحر قلّ استعماله في الشّعر القديم وهو أحادي التّفعيلة يستعمل تامًّا ومجزوءً.

ونحن الآن أمام بَحْرٍ خفّت تفعيلاته لسرعة النّطق بها، وتلاحقها وتفعيلاته هي «فاعلاتن» تتكرّر ستّ مرّات يقول عنه التبريزي «سُمِيَّ رَمْلاً لأنَّ الرّمْلَ نوع من الغناء يخرج على هذا الوزن فسميَّ بذلك وقيل سُمِيَّ كذلك لدخول الأوتاد بين الأسباب»[2].

(1)إبراهيم أنيس:"موسيقى الشعر"،ص191.

(2) محمد بوزواوي: "الدّروس الوافية في العروض والقافية"، دار هومة، الجزائر، ص 85.

وقد وصفوا الرّمْلَ بالرّقة وجودة النّظم في الأحزان والأفراح يقول البستاني «والرّمْلُ بحر الرّقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات»[1].

فهو ذوا انسيابٍ إيقاعي حتّى إنَّ الموشحات الأندلسيّة مع رقّتها وعذوبتها كانت تعتمد الرّمْلَ وبذلك فأوزان هذا البحر توحي بانفعالات هادئة حينًا ممزوجة بالقوّة والصّمود أحيانا حيث يقول[2]:

يخرج العشّاق.....

0/0/ 0/0 //0/

فاعلاتن فاعـ

من بين الطقوس

0/0//0/ 0/0/

لاتن فَاعلَاتْن

يتراقصون على طبول الموت

0/0/00//000//0//0///

فعلات فاعلاتن

والأجراس تقرع

تحت أشلاء

البسوس

حطّ الغراب..

وسَافَرَ العشّاق

فاحترقت على أجفانهم

سبل المسافة

يتراقصون

يقدّمون ذبيحة العشّاق

(1)المرجع السابق، ص85.

(2)عز الدين ميهوبي:"في البدء كان الأوراس"، ص79.

ياوطنا يذوب الحبّ في دمِ

عاشقيه.....قصيدة..

وخرافة.

تغمر النّص رقة مشاعرٍ، وحزن يأخذنا إلى هدوءٍ وألمٍ عميق، تغرقنا في صمتٍ، ووجع داخلي لما يعيشه الوطن من ألم وقهرٍ وطغيان، وبالتالي تلاحمت الأوزان بالمعاني.

2. إيقاع الزّحافات والعلل في الشعر الجزائري المعاصر:

الزّحافُ والعلّة ضربٌ من العدول عن القاعدة، في الشعر وهي تجوز ما لم تقبَّح الكلام وحافظت على تساوي أجزاء الأوزان بل قد تزيد أحيانا من تنوّع النغمات المتردّدة وسمتُها الفنيّة والجماليّة وهي « تنويع في موسيقى القصيدة، يخفّف من سَطْوة النّغمات التي تتردّدُ في إطار الوزن الواحد من أوّل القصيدة إلى آخرها»(1).

«والزّحاف في الشّعر كالرّخصة في الفقه لا يقدم عليه إلاّ فقيه»(2).

وهو تغير يلحق التّفعيلات في العروض بينما العلّة تغير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها.

يقول محمّد الهاشمي:«أمّا الزّحاف فهو تغييرّ يعتري ثواني الأسباب... وأما العلّة فهي تغييّر يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها»(3).

وهذا العدول لا يُخرِجُ القصيدة عن إيقاعها، وإحداث نغماتها العذبة بل قد تزيده حلاوة وعذوبة ذلك حسب قدرة وبراعة الشاعر في توظيف زحافاته وعلله وهي تنويعٌ في موسيقى القصيدة يخفّف من سطوة النغمات كما ذكرنا من قبل ولها علاقة متلاحمة مع الحالة النّفسيّة للشاعر وبالتالي نجد الدّارسين قد حاولوا تفسيرها من هذه الوجهة.

«والخروج عن نسق الأوزان له وظائف أهمّها أنّه يشعر بمزيدٍ من النّظام، إذْ إنَّ إدراك إطّراد النّسق يكون أقرب إلى الوعي بالخروج الجزئي عنه ثم إنّه يهدف إلى كَسْرِ الرّتابة ومقاومة الخدر النّاشئ عن الالتزام الصارّم بالنّظام، فيكون بذلك عاملاً يساعدُ على الانتباه واليقظة، ويخلق نوعاً من المفاجأة في سيّاق التوقّعُ الملازم للنّظام»(4).

(1)يوسف حسين بكّار: "بناء القصيدة في النّقد العربي القديم"، دار الأندلس، لبنان ط2، ص 172.

(2)إبن رشيق القيرواني: "العمدة في نقد الشّعر"، ص 124.

(3)محمّد الهاشمي:"العروض الواضح وعلم القافية"، دار البشائر الاسلامية، لبنان، ط1، 1998، ص 125.

(4)ينظر: محمد فتوح:"ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري"، مجلة البيان،الكويت، العدد،288، 1990، ص 44-51.

«وقد حاول بعض الباحثين تفسير الزّحاف تفسيرًا نفسيا أي ربط الزّحاف بالحالة النّفسية لدى الشاعر»[1].

ذلك أن هذه الأخيرة هي التي تتحكم في عدد التفعيلات المزاحفة. فكلّما كان الانفعالُ شديدًا ازداد عدد التّفعيلات المزاحفة.

وقد يكون هذا التّفسيرُ نسبيا لا نستطيع تطبيقه على كلّ النّصوص الشّعرية، فالشاعر قد يقلّل من السّواكن في الأوزان فيجعلها أكثر بساطة وليونة وقد أشار القرطاجني إلى ذلك «والكثير السّواكن إذا حذِف بعض سواكنه ولم يبلغ بذلك الحذف الإجحاف فيه اعتدل...ولأن تكون أقل من الثلث أشدّ ملاءمة من أن تكون فوقه»[2].

وبعدما نرصد الجداول الإحصائية للزحافات والعلل لنموذج من الشعر الجزائري، وهو الدّيوان الذي درسنا بحوره «في البدء كان الأوراس» لعز الدين ميهوبي تتبيّن لنا العلاقة بين الزحاف والعلة والدّلالة النّفسية للشاعر.

(1) عز الدّين إسماعيل: "الأسس الجمالية في النقد العربي"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، ص 376.

(2)حازم القرطاجني: "منهاج البلغاء"، ص 267.

الجدول الإحصائي للزحافات والعلل:

عنوان القصيدة أو المقطوعة	الوزن	الزحافات	العلل
-1- في البدء مقطوعة	الكامل	إضمار	/
-2- وتنفّس الأوراس	الكامل	إضمار	/
-3- آخر الكلمات	الكامل	الوقص	
-4- كان الصّخر وكنت	الكامل	الإضمار + الوقص	القطع+ القطع
-5- طلقة أخرى	الرّمل	الجبن	/
-6- ثلاثيات الأوراس	المتقارب	القبض	الحذف
-7- شموخ	الخفيف + المتقارب	العصب + القبض	القطع
-8- قصيدة الوطن	البسيط	الخبن	/
-9- قافية على قبر النخلة النّاسكة.	الوافر	العصب	/
-10- الأميرية	البسيط	الخبن	القطع
-11- قصائد من حصار الجرح	الكامل	الإضمار	القطع
-12- الامتداد	الكامل	الإضمار	القطع
-13- النسّر	الكامل	الإضمار	القطع
-14- قراءة ثانية للفنجان المقلوب	البسيط	الخبن	القطع
-15- إلى المدينة الأخرى	البسيط	الخبَن	/
-16- رحيل القمر الحزين	الوافر	العصب	/
-17- ترتيل	الكامل	إضمار	الحذف
-18- حالات	البسيط	الخبن	القطع
-19- امتداد أول	البسيط	الخبن	القطع
-20- السّقوط	البسيط	الخبن	القطع
-21- أسر	البسيط	الخبن	القطع
-22- كساد	الكامل	اضمار + الوقص	/
-23- النار	المتقارب	القبض	/

-24- اللّحن	الوافر	العصب	القبض
-25- طقوس	الرمل	الخبن	/
-26- حب	الكامل	إضمار + الوقص	/
-27- نبوءة	المتقارب	قبض	قطع
-28- رخامية	المقارب	قبض	قطع
-29- يا حادي القدس	البسيط	الخبن	/
-30- وطني القدس	الرمل	الخبن	/
-31- مرتبة أولى	الكامل	إضمار	/
-32- الطريق	الكامل	إضمار + الوقص	/
-33- توقيعات على خريطة عربية	الكامل	إضمار	قطع
-34- القدس وكلام آخر	الكامل	إضمار	الحدد
-35- عودة خيول	المتقارب	قبض	/
-36- فارس لحلم المدينة	المتقارب	قبض	/
-37- العودة	المتقارب	قبض	/
-38- عشرون عاصمة	مجزوء البسيط	الخبن	/

من خلال استقرائنا للجدل السّابق يتبين ما يلي:

ظهور زحافات متكرّرة كالإضمار والخبن ويليها القبض والعصب، والزحاف يؤدي وظيفة جمالية في النّص الشعري.

– اللجوء إلى زحاف الخبن تقليلٌ من السّواكن ووظيفته إيقاعية بالدّرجة الأولى فالامتداد الحاصل في فاعلاتن يصبح فعلاتن بحذف الثاني السّاكن وبالتّالي يجعل من الكلام أسهل وأبسط، وأكثر اسئناَسًا وعذوبة لدى سماعه.

كذلك بالنسبة لتفعيلة "فاعلن" في البسيط تصبح "فعلن" والعلّة تحقق نفس الغاية مع الزحاف، في وظيفتها الإيقاعية، «فكلّما قلّت السّواكن قلَّ التّقطّع وظَهَرَ التّدفق والاسترسال، وتوالت المتحرّكات في حركة بسيطة يبرزها التّوزيع الحاذف للسّواكن القليلة المتباعدة»[1].

كما للعلّة قيمة جماليّة ذلك أنّها تجعل الأوزان المفردة التّفعيلة مزدوجة وبذلك تخلق تراسلا في بنية الوزن فالتّنوّع في الوحدات الإيقاعية من شأنه أن يوفرّ التناسب في أعلى مستوياته، يقول ميهوبي:[2]

تفجّري لغة التّاريخ في جسدي ومزّقي زمن الإعصار في كبدي

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

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وخضبي بترابِ الأرْضِ مَلْحَمَةً تنمو على شفة التاريخ نور غدي

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

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وبقيّة الأبيات تجري على هذا النّسق في الحذف للسّواكن وهو ما يعرف بالخبن. وبالتالي خلقت إيقاعًا مسترسلا متدفقا، فكان بذلك توالي الحركات والسّكنات ملائماً مع الإيقاع النّفسِي للشاعر الذي انعكس صداه من خلال إيقاع الأوزان والزحافات والعلل.

«والخبن لغةً من خَبَنَ ومنه الخبنة أي ما تحمله في حضنك»[3].

والخبن في العروض هو حذف الثاني السّاكن، ونفسّر كثرته في المجموعة الشّعرية بربطة بنفسيّة الشاعر وحالته الشعورية، وما يحمله من هموم وطنه بل النّزعة تعدّت الوطن إلى نزعة قوميّة وإنسانية.

إضافة إلى فقدان الشاعر للاستقرار والسّكينة وهذا ما يبيّن المماثلة الدّلالية بين دلالة الخبن اللّغوية ونفسيّة الشاعر المثقلة بالمعاناة، حيث نراه قائلا:[4]

وطني جئتُك مكلوماً..وشعري تائه القلب كمن ضَلَّ وضاعا

(1)أبو فراس النطافي: "الحذف في بحر الرّمل"، مجلة ابي ث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد3، العدد1، 1985، ص 164.

(2) عز الدين ميهوبي، "في البدء كان الأوراس"، ص34.

(3) محمّد بن أبي بكر الرّازي:"مختار الصّحاح"، دار الفكر الجديد، الأردن، ط1، 1996، مادّة (خ.ب.ن).

(4)عز الدين ميهوبي: "في البدئ كان الأوراس"، ص91.

0/0// 0/0/0/ //0 /0///	0/0/// 0/0/// 0/0 //0/
فعلاتـــــن فعلاتـــــن فـــــاعلاتن	فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن
وَسَـــقَيْتُ اللّغـــة الحَبْلـــى مـــدادًا	مـن دَمـى المصـلوبِ..أحييـتُ الرّفاعـا
0/0//0/ 0/0///0 /0///	0/0//0/ 0/0/ /0/ 0/0//0/ /0/0//0
فعلاتـــــن فعلاتـــــن فـــــاعلاتن	فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن
وأنـــا أَسْـــأَلُ قيتـــارة عشْـــقي	مزِّقـــي البحـــر ولا تلقـــي قلاعـــا
0/0///0/ 0/0/// 0/ 0///	0/0// 0/0/ 0/// 0/ 0//0/ 0/0//
فعلاتـــــن فعلاتـــــن فعلاتـــــن	فـــــاعلاتن فعلاتـــــن فـــــاعلاتن

فالمقطع يحمل إيقاعاً حزيناً يعكس الجرح الذي أصيب به الشاعر من جرّاء الظلم الذي تعانيه القدس، وبذلك نلمس تلاحم الدّلالة النّفسية بإيقاع الزحاف، فإيقاع الزّحاف يتمثل في فاعلاتنفي معظم الأبيات المخبونة، وهنا تبرز المماثلة بين التفعيلات المخبونة ودلالة الألفاظ التي تعكس الحالة الشعورية لدى الشاعر.

- دخول زحاف الإضمار على تفعيلة الكامل «مُتَفَاعِلُن مُتْفاعِلُن»

نوّعت من تشكيلة الإيقاع المألوف، وتكرّر في مواطن متعدّدة في وزن الكامل.

- أسهمت علّة الحذف في المتقارب في تكوين وحدة إيقاعية تُسَمّى الحذف فتتحوّل "فعولن "إلى"فَعُو" وهذا الحذف أسهم في إثراء القوافي وإيقاعاتها.

فالحذف هو الآخر «يقلّل من تعاقب السّواكن»[1].

وتقليل تعاقب السّواكن يساعد على الاسترسال، والحذف في الرّمل ومثله «الحذف» في الكامل ينقل وزن مفرد التفعيلة إلى وزن مزدوج التفعيلة ويعطيه قوّة وتماوجاً نغمياً واضحًا للغاية»[2].

ومن أمثلة الحذف في البحر الكامل قوله:"1"

/// 0//0 /0/0/ 0// 0/0 ///	/// 0 /0/0 /// 0// 0/0/ 0// 0 ///
أمَـــدِينتي..خلّـــي البكـــاءَ هيامـــا	لأَصُـوغَ مـن شِـعْرِ الحيـاة خيامـا
0/0 /// 0// 0/0/ 0//0 ///	0/ 0/// 0// 0/0/ 0// 0 /// 0/ 0/// 0// 0/0/ 0// 0 ///

(1)حازم القرطاجني: "منهاج البلغاء"، مرجع سابق، ص 260.

(2)أبو فراس النطافي: الحذف في بحر الرّمل، ص155-162.

وأبيـــتُ أمشـــي كـــالمتيَّم عاشـــقا وَطَنـاً يُصـارِعُ فـي الوُجـودِ سـهاما

وأَرُوحُ أُرســـي فـــي الـــبلاد يَراعتِـــي كسـفينةٍ جرحـى....تـتّنُ...فطامـا

وتتواصل القصيدة على هذا النسّق الإيقاعي في الحذف الذي نبعث من خلاله صدًى حزينا.

إن توزيع الزحافات والعلل في المجموعة كان بشكلٍ رتيبٍ كما لا نجد مبالغة في اللّجوء إليها، وإنّما من باب الإبداع والبراعة في التفاعل مع أوزان الخليل والتجديد فيها، ممّا أبعد النّصوص الشعرية عن القبح الذي لا تستأنسُ له الآذان، بل ما وجدناه في المجموعة الشعرية من تجديد على مستوى الأوزان إنّما يعكس نضج التجربة الشعرية في الجزائر، وقدرة الشعراء على تحقيق ذاتٍ شاعرةٍ تميزت بتجربة شعورية ناضجة.

ويمكننا أن نختم القول بأنّ عز الدّين ميهوبي نوّع في أشكال القصيدة من عمودية إلى حرّة إلى التنويع في تداخل الأشكال (مواشجة بين الشعر الحر والعمودي، إلى تنويع في الإيقاع والوزن في القصيدة الواحدة.

و«الحقيقة أن موسيقى الشّعر حينما تجري في أنامل الموهبة الماهرة، فإنّها لا تخضع للقواعد الصّارمة، وربّما تمكّنت من الالتفاف على القاعدة وحرَّفتها تحقيقا لبُغيَةٍ فنيّة»[1].

هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار ديواناً واحداً كنموذج لدراسة الموسيقى الشعريّة، في الشعر الجزائري المعاصر.

3. إيقاع القافية في الشعر الجزائري المعاصر:

إيقاع القافية هو الذي يضفي على القصيدة صبغتها المميّزة، «وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر»[2] وأصلها اللّغوي من «قفا» "يَقْفو" إذا تبع، ومن ذلك القفو، يقال قَفَوْتُ أثره إذا تبعته، وسميّت قافيّة لأنها تقفو سائر الكلام أي تتلوه وتتبعه»[3].

(1)بشرى البستاني: "لاميّة المتنبي، قراءة إيقاعية"، مجلة آداب الرافدين، العدد 31، 1998، ص 159.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر،ص 132.

(3) محمّد بوزواوي، الدروس الوافية في العروض والقافية،ص 123.

وهي من أهم العناصر في الشعر، فهي «اللّازمة النّغميّة للبيت»[1]بدليل أنه لا شِعْر بلا قافية فهي لازمة وضرورة في النّص الشعري، وهي التي تحقق إيقاعه ووظيفتها نفسيّة وجماليّة في ذات الوقت إذ أنّها «تشكّلُ ثابتاً إيقاعيًّا يَشُدُّ مفاصل القصيدة بنهايات موسيقية مريحة».[2]

فهي تشكّل وحدة إيقاعية، خاصّة بالنّص الشعري وقد عرفّها الخليل بقوله:«هي السّاكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأوّل»[3] وتتحقق القافية في أجزاء القصيدة بتكرار الصوت تكرارًا منسجمًا.

3.1. أنواع القافيّة:

– **القافية المترادفة:** وهي التّي لا يفصل بين ساكنيها فاصل مثل[4]:

واقــفٌ كالظّــلّ مصــلوب الشّــفاه	**شّــدني الصّــخْرُ إلــى البــدء البعيــدْ**
00// 0/0/ 0//0/0/ 0//0/	**00// 0/0/0/ //0/ 0//0/**
جئــتُ محمــولا كــأنّ القلــب تــاه	**وارتــوى مــن خمــرة الجَفْــن الحصــيد**
00//0/0 /0//0/0/ 0/ /0/	**00// 0/0/0//0/0/ 0 //0/**

– **القافية المتواترة:** وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرّك واحدٌ.

مثلقوله[5]:

بقايــا الشّــمس أنثُرُهــا	**علــى صَــدري قنــاديلا !**
0///0/ /0/ 0/ 0//	**0/0/0// 0/0/ 0// **
وهــذي الأرض أحملهــا	**علــى كفّــي منــاديلا !**
0///0/ / 0/0/ 0//	**0/0/0// 0/0/ 0// **
شــفاه الكــون أعصــرها	**مــدى عشــقي..مواويلا !**
ومــن شــعري أصــوغ هنــا	**لــك الــدنيا..أكاليلا !**

(1)ماهر مهدي هلال: "جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، ص238.

(2) البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش، ص 67.

(3) محمّد بوزواوي، الدروس الوافية في العروض والقافية، مرجع سابق، ص 123.

(4)عز الدين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"، ص26.

(5) المصدر نفسه، ص 31.

.– قافيّة المتدارك:وهي التّي يفصل بين ساكنيها متحرّكان مثل قول الشاعر[1].

القدسُ تسقط...

والجزيرة نائمة

والنّفط يرقص في المحافل...

والزّوايا القائمة

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

والأثرياء.. يضاجعون عوانس الزّمن الرّخيص..

ويعلنون الخاتمة

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

ياللشّفاهالصّائمة

0//0/0

سُحقاً للخائنين...

من المحيط إلى الخليج..

إلى الكراسي الحاكمة

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

د.قافية المتراكب:هي التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحرّكات مثل قوله:[2]

يـــا لعنـــة الـــزّمن فـــي عـــالم المِحَـــن

/ 0 /0/ / 0///0

عشـــرون عاصـــمة بيعـــت بـــلا ثمـــن

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

مـــن شـــط ناقتنـــا حتّـــى ربـــي عـــدن

يـــا أمّـــة ولـــدت فـــي كفّهـــا النّـــوب

(1) المصدر السابق، ص105.

(2) المصدر نفسه، ص 157.

تبنـــــي حضـــــارتها والقلـــــبُ يلتهِـــــبُ
بيـــــروت نائحـــــة والقـــــدسُ تنتحِـــــبُ
الأرض ضـــــــــائعة والرّمْـــــلُ يضـــــطَرِبُ

– **قافيّة المتكاوس**: وهي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحرّكات ولانجد لها أثرًا في المجموعة الشعرية.

وهدفنا من عرض أنواع القوافي هو إبراز خاصيّة الإيقاع في النّصوص، الشعرية فحروف المد مثلا هي أكبر الأصوات حظّا من الوضوح السّمعي فهي تسهم في إثراء الإيقاع الشعري وخلق نغمة موسيقية عذبة وقد قرر ذلك علماء الأصوات[1].

وللقافية حروف تُعدُّ لوازمها وهي الرّوي والوصل والتأسيس والدّخيل والخروج وهذه الحروف متى ما وقع شيء منها في القافية في القصائد ذوات القوافي الموّحدة وجب التزامه في عموم القصيدة[2].

وبمقدار توفر هذه الحروف في القافية يكون الإيقاع أغنى وأوفر والقصائد تبنى على رويّ موحد ومنذ القديم كان يطلق على القصيدة اسم الرّوي الذي تبنى عليه فنقول مثلا: لاميّة الشنفرى، ونونية ابن زيدون وسينيّة البحتري وغيرها والرّوي هو آخر حرف صحيح في البيت، وهو عماد القافية ومركزها وتنقسم القافية باعتبار حركة الرّوي إلى نوعين:

– **قافية مُطلقة**: وهي ما كانت متحركة الرّوي.

– **قافية مقيّدة**: وهي ما كانت ساكنة الرّوي.

وحركة الرّوي تفسّرُ أحيانا نفسيّة الشاعر وتعلن عن طبيعته ومزاجه في الحياة[3].

فالكسرة مثلا تكثر في مواضيع الرّقة واللّيونة، تأتي بعدها الفتحة والسّكون، أما الضّمة فنجدها في مواقف البسالة والشّجاعة، والقوّة والفخامة، والثورة والشّدة لذلك يميل إليها شعراء الفخامة.[4]

(1) سمير شريف:"الأصوات اللّغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية"، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2003،1م، ص175.

(2)عبد الحميد الراضي: "شرح تحفة الخليل في العروض والقافية"، مطبعة المعاني، بغداد، 1968م، ص 347.

(3)صابر عبد الدايم:"موسيقى الشّعر العربي بين الثبات والتطوّر"، مكتبة خانجي، القاهرة، ط3، 1413هـ،1993م،ص 161.

(4) أبو فراس النطافي: "حركات الرّوي في الشّعر العربي"، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، ص 51.

إن التنويع في القوافي عُدول عن النظام الخليلي الثابت، وضرب من التّجديد في الإيقاع الموسيقي، ودلالة على موهبة الشاعر وقدرته على التّصرف في الموروث القديم والابتكار فيه ونفس الكلام نقوله في تنويع الأوزان في القصيدة الواحدة بمعنى أن ذلك التدّاخل بين البحور الشعرية في نصّ واحدٍ، وتداخل أشكال القصيدة (حر + عمودي) طريقة جديدة لدى الشعراء المحدثين تسهم في تنويع وإثراء الإيقاع وموسيقى الشعر.

جدول يبيّن نسب القصائد التي اعتمدت القوافي المقيدّة والمطلقة.

ت	عنوان القصيدة	الوزن	القافية
-1-	في البدء	مطلقة	الرّاء (الفتح)
-2-	وتنفس الأوراس	مطلقة	الميم (الضّم)
-3-	آخر الكلمات	مقيدة	الدّال+الكاف+الباء
-4-	كان الصّخر وكنت	مقيدة	اللام+ الراء+الدال
-5-	طلقة أخرى	مطلقة	الميم
-6-	ثلاثيات الأوراس	مقيدة+مطلقة	الهمزة+الدال+العين+الميم
-7-	شموخ	مطلقة+مقيدة	اللام+الباء+الراء+الدال+الياء
-8-	قصيدة الوطن	مطلقة	الدال
-9-	قافية على قبر النخلة الناسكة	مطلقة	العين والحاء
-10-	الأميرتية	مطلقة	النّون
-11-	قصائد خارجة من حصار الجرح		
-12-	وطن تائه	مقيدة	متنوع (النون+الراء+الحاء+الميم)
-13-	الامتداد	مطلقة+مقيدة	الكاف+الدال+الهاء+الباء+النون +التاء +الفاء
-14-	النشر	مقيدة	النون+اللام+القاف+الدال+الراء
-15-	قراءة ثانية للفنجان المقلوب	مقيدة	الراء+النون+التاء+الكاف
-16-	قصيدة إلى المدينة الأخرى	مطلقة	النون
-17-	رحيل القمر الحزين	مطلقة+مقيدة	الهمزة+الراء+ اللام+ النون

-18-	ترتيل	مقيدة	الهاء
-19-	حالات	مطلقة	الراء
-20-	امتداد أول	مطلقة	التاء +الراء
-21-	السقوط	مقيدة+ مطلقة	القاف +الدال
-22-	كساد	مطلقة	الدال
-23-	النار	مقيدة	الدال
-24-	اللحن	مقيدة	الدال
-25-	طقوس	مقيدة+مطلقة	السين+الفاء
-26-	حب	مقيدة	القاف
-27-	نبوءة	مطلقة	الفاء
-28-	رخامية	مطلقة+مقيدة	الياء+الميم
-29-	ياحادي القدس	مطلقة+مقيدة	الدال+الباء+الراء+الباء
-30-	وطني القدس على جفني تنمو	مطلقة	العين
31-	مرتبة أولى للقدس	مطلقة	الميم
-32-	الطريق	مطلقة+مقيدة	الفاء+ الطاء+اللام+القاف+الراء+الميم
-33-	توقيعات على خريطة عربية	مطلقة	النون
-34-	القدس وكلام آخر	مطلقة	الراء
-35-	خيول مملكة المساحيق	مقيدة+مطلقة	القاف+السين+الميم+الراء+الحاء +الباء+العين+الفاء+الدال
-36-	فارس لحلم المدينة	مقيدة	اللام+الهمزة+الدال+الميم+الراء
-37-	العودة	مطلقة+مقيدة	الميم+الدال+الباء+النون+الباء+ الميم+ القاف
-38-	عشرون عاصمة	مطلقة	النون+الباء+الميم+القاف

نلاحظ أن حروف الروي التي احتلت المرتبة الأولى تتمثل في "اللام والراء والباء والميم واللام" إضافة إلى بقية الحروف التي نوع فيها ففي بعض القصائد مثل قصيدة "خيول مملكة المساحيق" نوّع في قوافيه وروّيه إذ تعدى في ذلك خمسة حروف بينما نجده التزم في قصائد أخرى حرف حروي موحد خاصة القصائد العمودية مثل قوله[1]:

دع القصـــيدة وإقـــرأ ســـفرك الآنـــا ومـــن جبينـــك صـــغ لـــلأرض قرآنـــا
ومـــن شـــفاهك رتـــل كـــل مكرمـــة فقـــد تضـــوع هـــذا الجمـــع وازدادنـــا
وســـارت الأرض فـــي ركـــب مكـــابرة تلقـــاك خلـــف عقـــود الـــدهر حيـــران
تلفعـــت جنبـــات الأرض صـــامتة ومـــن رؤاهـــا تفـــيض الأرض أزمانـــا
أيـــن الأميـــر؟ وأيـــن الســـفر؟ أيـــن نمـت بصـدري.. فجـد الشـعر قـد حانـا

التزم الشاعر فيها رويا موحدا هو النون وهو من الحروف الذلقية «وهي الأحرف الخمسة الباء والراء والنون والميم واللام»[2].«والذلاقة صفة تلحق بعض الأصوات وهي الخفة والسلاسة على اللسان[3]، والذلاقة هي سهولة النطق بحيث نستأنس الإنصات إليهاوتزيد من روعة الموسيقى ونغمات الإنشاد»[4].

ونضيف إلى الحروف الذلقية السابقة العين والدال فهي تتميز بقوة وضوحها السمعي[5].

الحروف التي احتلت المرتبة الأولى في المجموعة الشعرية (كروي) هي الحروف الذلقية وهي التي أشرنا إليها من قبل إذ تكرر في خمسة وعشرين قصيدة، من بين ثمانية وثلاثين، وقد نوع الشاعر في بعض قصائده ولم يلتزم حرف روي واحد إلا في القصائد الحرة، بينما القصائد العمودية نلاحظ أنه اقتفى خطى الشعراء القدامى في بناء نصه على روي موحد فنجد له النونية والميمية، والدالية، والرائية، وكلها أصوات فخمة تميزت بخصوصية إيقاعية فنراه يقول:[6]

(1) عز الدين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"، ص45.
(2)ينظر: كمال بشر:"علم الأصوات"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000م،ص 361.
(3) إبراهيم أنيس: "الأصوات اللغوية"،ص 278.
(4)ينظر: كمال بشير، علم الأصوات، ص 358.
(5) المرجع نفسه، ص 366.
(6)عز الدين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"، ص73.

بيروت تكبر في أرواحنا وطنا..
وإن تراءت على أجفاننا كفنا!
بيروت.. أنت سافرت في سفن
من الضياع فأنت الجرح أنت أنا!
بيروت..يالغة..ضيعت أحرفها
كما تضيع بدرب التيه أرجلنا
فتشت عنك قرونا دون راحلة
والريح تهزأ بي الكل كان هنا!
بيروت أين؟ سل الأطلال والدمنا!
عيناك تختزنان الحزن في قدح
والخوف والعفن المخمور والزمنا.

اعتمد الشاعر رويا موحدا هو النون «والنون صوت أغن لا تنفك عنه الغنة»[1] وقد صنف كما ذكرنا ضمن الأصوات الذلقية ذات السّلاسة والسّهولة في النطق، وقد ورد في الشّعر العربي في نونية ابن زيدون الشهيرة، وكثر الشعر العربي الذي نظم على هذا الروي، وما يميز قصيدة الشاعر انبعاث نبرة حزن، بمعنى شكّلَ حرف النّون إيقاعًا حزينًا وبذلك فسر الروي نفسية الشاعر الحزينة والمتألمة الحائرة.

كما اعتمد قافية مطلقة ختمها بألف الإطلاق و«حركات الإطلاق تستحيل حروف مد عند الإنشاد وهي أوضح الأصوات اللغوية على الإطلاق»[2].

كما أنها «مؤشر على تمكن الشاعر من القواعد النحوية»[3].

وتكرر النون كروي مع قصيدة «الأميرية» وإذا تطرقنا إلى عرض ملامح القصيدة نجدها لا تختلف كثيرا عن سابقتها في إيقاعها الحزين الممزوج بنشوة الافتخار والتعظيم لأعماله البطولية.

(1) المدخل إلى علم الأصوات العربية، ص 129.
(2) عبد القادر عبد الجليل:الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998، ص 136.
(3) ينظر: جماليات إيقاع الشعر العربي،ص 121.

حيث يقول:[1]

أين الأمير؟ وأين السفر؟ أين خطى نمت بصدري فنجد الشعر قد
هم بايعوك ومن «دردارة» ولدت ملاحم كتبت بالسيف أحيانا
هم بايعوك وباعوا للردى مهجا كم كنت غضا وكان القلب
وكان عرشك ملئ الأرض منتصبا وكان عرسك يوم النصر طوفانا

فالقافية لها دلالات نفسية وأخرى إيقاعية وجمالية، وهذه الدلالات وجدت جذورها لدى القدامى وهي تعد مظهرا دالا على نفسية العربي الذي كان يميل إلى الحداء والغناء...وهذه الدلالة ليست من ابتكارات النقد الحديث ولكن جذورها عند النقاد القدامى مثل حازم القرطاحني، وقدامة بن جعفرفهم تحدثوا عنها تلميحا وتصريحا.

وتنويع القوافي بين مقيدة ومطلقة، وفي حروف الروي يخلق هندسة إيقاعية وينم عن آفاق إبداعية متجددة، وأنفاس متجددة وبهذا فإن هناك علاقة حتمية بين البنية الإيقاعية والحالة النفسية للشاعر باعتبار أن الأوزان والقوافي والأصوات الموظفة تتمحور حول نفسية المبدع وعواطفه، وفي جمع الشاعر بين القافية المطلقة والقافية المقيدة دلالة على إلمامه بقضايا الإيقاع فأكسب النص الواحد أنغاما موسيقية متنوعة وأثرى دلالته الإيقاعية المتلاحمة بمشاعره، والتنويع ميزة في الشعر المعاصر، كما تبرز تلك الدلالة بين القافية المطلقة والأثر النفسي والمقيدة والأثر النفسي والإيقاعي، نلمس من القوافي المطلقة محاولة الشاعر إطلاق معاناته بينما القافية المقيدة توحي بنوع من الكبت والحزن والهدوء الخفي والنص الآتي يبين ذلك:

قالت يا ولدي لا تحزن..[2]
عيناك تلاحق حلما أكبر
من أحلام الكون الناسك
في معبده المنهار
عيناك..
تلاحق آخرة الإعصار

(1) عز الدين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"، ص.45
(2)المرجع السابق، ص69.

الخطوة...أن تطأ الأقدام

قبور الموت

وتنتظر الأمطار

ياولدي...

لن تبلغ هذا الحلم

فهذا الليل يطوق دربك مرات..يتجمع في عينين

يمرغ جفنا..

تسكنه الأقمار.

فالمواضيع التي تميزت بالرّقة واللّيونة والحزن كثرت فيها القوافي المقيدة، بينما المواضيع التي نجد فيها ضربا من الحماسة والبسالة والثورة وظف فيها القوافي المطلقة أما حركة الروي فأغلبها مضمومة مثل قوله:[1]

إني ولدت وفي الشفاه تجذرت حمو الشهادة والمقام الأنْعَمُ

إن التّراب إذا تشقّق وارتوى فمن السّماء...فناؤه والمقدمُ

أوراس يلتحف الشهيد، بصخره وتطير من كفّ الشهيد الأسهُمُ

وهناك يغتسل الصباح بنوره وتذوب من فرط الضياء الأنْجُمُ

والضمة تستعمل رويا في مواقف البسالة والشجاعة.

«حركة الرّوي تفسر أحيانا نفسية الشاعر وتعلن عن طبيعته ومزاجه في الحياة»[2].

ف «الكسرة تكثر في الرّقة واللين، تأتي بعدها الفتحة والسكون، أما الضّمة فتكثر في القوّة والفخامة والثورة والشّدة لذلك يميل إليها شعراء الفخامة»[3] ومن الرّوي السّاكن نجد قوله[4]:

سافرت..

لعلّ الخطوة تحمل شيئا..

(1) المرجع السابق،ص17.

(2) صابر عبد الدايم: "موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور"، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص 161.

(3) أبو فراس النطافي: "حركات الرّوي في الشّعر العربي"،ص 51.

(4) عز الدين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"،ص 71.

ما كان ليعرفه الفنجانْ

ياولدي..

للعمر بقيّة خطط

ترسمه الأقدار

وتحفظه الأكوان

لا حبّ لديك..

فهذا القلب تفتق فيه الحزن

وهذا الوجه تجذر فيه الصّمت..

وهذا الحلم..

تحاصرُه الأكفان

تبدو القوافي متنوعة حيث انتقل الشاعر من الرّاء السّاكنة في المقطع الأوّل، إلى النون وهذا السّكون مرادف للخفوت تنعبث عنه نبرة حزينة أمّا التقييد فنقل حرف الرّوي من جهوري ذلق إلى مخفف يميل إلى الهمس والصّمت.

والنون الساكن التي توالت في «الأكوان، الأكفان، توحي بالحزن الصّامت الذي عشعش بداخل الشاعر وفي المقطع الموالي ينتقل إلى رويّ آخر هو التاء»والتاء مهموس رخو يتميّز بالأصمات وبذلك هو قراءة لنفسية هادئة يغمرها الحزن والأسى رغم أن القافية كانت مطلقة في هذا المقطع ويعود مرّة أخرى إلى تقييدها مع "الكاف" وهذا حرف مهموس، شديد صامت ومنفتح.

في قوله:[1]

لجبينك..أرفع هذا الوشم

وأرسمه صوتا..

صليت وكان الحلم يراودُ عينيك

يعاودُ ثانية

وتواصلت خطوتك المسلكْ

(1) المصدر السابق، ص71.

يا ولدي

لا حلم.. إذا ذبلت في الدرب رؤوف جفنكْ

الحرف	صفات الحروف حسب الترتيب الأبجدي	الحرف	الحروف المتشابهة في الصفات
الهمز	الجهر، الشدة، الاستفحال، الانفتاح، الأصمات.	**اللام**	الجهر، التوسط، الاستفحال، الانفتاح، الإذلاق، الانحراف.
الباء	الجهر، الشدة، الاستفال، الانفتاح، الاذلاق، القلقلة.	**الميم**	الجهر، التوسط، الاستفال، الانفتاح، الإذلاق.
التاء	الهمس ، الشدة، الاستفحال، الانفتاح، الإصمات.	**النون**	الجهر، التوسط، الاستفحال، الانفتاح، الإذلاق.
الثاء	الهمس ، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.	**العين**	الجهر، التوسط، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.
الجيم	الجهر، الشدة، الاستفال، الانفتاح، الاصمات، القلقلة.	**الراء**	الجهر، التوسط ، الاستفال، الانفتاح، الاذلاق، الانحراف، التكرير.
الحاء	الهمس، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الاصمات.	**الشين**	الجهر، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.
الخاء	الهمس، الرخاوة، الاستعلاء، الانفتاح، الإصمات.	**الثاء**	الجهر، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.
الدال	الجهر، الشدة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات، القلقلة.	**الحاء**	الجهر، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.
الذال	الجهر، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.	**السين**	الجهر، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.
الراء	الجهر، التوسط، الاستفال،	**الفاء**	الجهر، الرخاوة، الاستفال،

	الانفتاح، الاذلاق، الإنحراف، التكرير.		الانفتاح، الإصمات، الصفير.
الزاي	الجهر، الرخاوة ، الاستفال، الانفتاح، الإصمات، الصفير.	**الهاء**	الجهر، الرخاوة، الاستعلاء، الانفتاح، الإصمات.
السين	الهمس، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الاصمات، الصفير.	**الظاء**	الجهر، الرخاوة، الاستعلاء، الإطباق، الإصمات.
الشين	الهمس، الرخاوة، الاستفال، الإطباق، الاصمات، التفشي.	**الضاد**	الجهر، الرخاوة، الاستعلاء، الإطباق، الإصمات، الإستطالة.
الصاد	الهمس، الرخاوة، الاستعلاء، الاطباق، الإصمات، الصفير.	**الهمز**	الجهر، الشدة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.
الضاد	الجهر، الرخاوة، الاستعلاء، الإطباق، الإصمات، الإستطالة.	**الباء**	الجهر، الشدة، الاستفال، الانفتاح، الاذلاق، القلقلة.
الطاء	الجهر، الشدة، الاستعلاء، الإطباق، الإصمات، القلقلة.	**الجيم**	الجهر، الشدة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات القلقلة.
الظاء	الجهر، الرخاوة، الاستعلاء، الإطباق، الإصمات.	**الدال**	الجهر، الشدة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات، القلقلة.
العين	الجهر، التوسط، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.	**الطاء**	الجهر، الشدة، الاستعلاء، الإطباق، الإصمات، القلقلة.
الغين	الجهر، الرخاوة، الإستعلاء، الإنفتاح، الإصمات.	**القاف**	الجهر، الشدة، الاستعلاء، الانفتاح، الإصمات، القلقل.
الفاء	الهمس، الرخاوة، الإستفال، الإنفتاح، الإصمات	**الشين**	الهمس، الرخاوة، الاستفال، الإطباق، الإصمات، التفشي.
القاف	الجهر، الشدة، الاستعلاء، الانفتاح، الاصمات، القلقلة.	**الثاء**	الهمس، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.

الكاف	الهمس، الشدة، الاستفال، الانفتاح، الاصمات.	**الحاء**	الهمس، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.
اللام	الجهر، التوسط، الاستفال، الانفتاح، الإذلاق، الانحراف	**السين**	الهمس، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات، الصفير.
الميم	الجهر، التوسط، الاستفال، الانفتاح، الاذلاق.	**الفاء**	الهمس، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.
النون	الجهر، التوسط، الاستفال، الانفتاح، الاذلاق.	**الهاء**	الهمس، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.
الهاء	الهمس، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الاصمات.	**الصاد**	الهمس، الرخاوة، الاستعلاء، الإطباق، الإصمات، الاستطالة.
الواو	الجهر، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الاصمات.	**الخاء**	الهمس، الرخاوة، الاستعلاء، الانفتاح، الإصمات.
الياء	الجهر، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.	**الكاف**	الهمس، الشدة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.
حروف المد	الجهر، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.	**التاء**	الهمس، الشدة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.

ب. بنية الإيقاع في التشكيل الصّوتي في الشعر الجزائري المعاصر:

لا شك أن العناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر لا تقتصر على الأوزان والقوافي والروي بل هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العروضية وما يعتريها من زحافات وعلل ولكن هذه العناصر تدخل في تشكيل الألفاظ اللغوية إلى جانب توفر الذّوق الذي يميّز كلّ من

كان ذا حس موسيقي نام«وتمرس بالإيقاعات المنسجمة والترنيمات المعبرة والأنغام الأصيلة»[1].

ولا نعتدّ بالدّراسات التي تحفل بالدّراسة العروضية لأنها ناقصة «فالدراسة التي تكتفي بمقارنة جماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة»[2].

ونخرج بالقول من هذه الأراء أن الأصوات اللّغوية بمميزاتها الإيقاعية وتآلفها وانسجامها تولد إيقاعا خاصا للنص الشعري، ذلك الإيقاع ذو دلالة نفسية بالدرجة الأولى وانتبه النقاد منذ القديم إلى السلاسة وسهولة المخارج للأصوات المشكلة للألفاظ لما لها من أهمية في خلق نغم جذّاب لدى المتلقي حيث تثير انتباهه وتجعله يبحث في معانيها بتدبر وتمعن يقول الجاحظ:«...وأجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[3].

وقد استحسن هذا الكلام كثير من النقاد منهم ابن رشيق القيرواني فقال:«وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذّي ذكره الجاحظ لذّ سماعه، وخفّ محتمله، وقرب فهمه وعذب النطق به وحلي في فم سامعه، فإذا كان متباينا عسر حفظه وثقل على اللّسان النطق به، ومجّته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء»[4].

هذا ما يعكس اهتمام البلاغيين منذ القديم بالكلام الذي يحقق المتعة الإيقاعية كذلك أبو هلال العسكري يؤكد على الكلام الجميل العذب الرقيق فيقول:«خير الكلام ما كان سلسا في النّظام، جاريّا على اللّسان، لا يتنافى ولا يتنافر كأنّه سبيكة مفرغة، أو شيء منمنم، أو عقدٌ منظّم من جوهر مُشَاكلٌ».[5]

(1) ينظر:أحمد رجائي، "أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض"، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر دمشق سوريا، ط1، 1999، ص 14.

(2) ابتسام أحمد حمدان: "الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي"، دار القلم العربي،ط3، 1986، ص14.

(3) أبو عثمان عمرو بن حجر الجاحظ، "البيان والتبيين" ، ص 67.

(4)ابن رشيق القيرواني، "العمدة في نقد الشعر"، ص 257.

(5) أبو هلال الحسن: "كتاب الصناعتين" ، ص 382.

فهذه العبارة النّقدية لا تخل هي الأخرى من العذوبة والرقة والسلاسة وما يحقق هذه الأوصاف في الكلام الخيّر والجميل ذي الإيقاع العذب الرّنان هو الصّوت وكيفية تشكيله في الألفاظ ثم طريقة النّظم والتأليف في أسلوب منظّم ومنمنم حتى يشاكل ويشابه العقد الجميل. والملامح الصوتية من خلال آراء النقاد المختلفة، ودراستنا للشعر هي التي تسهم في بناء طبقة جمالية مستقلة[1].

والصوت له قدرة على خلق أبعاد نفسية وأخرى دلالية ويجعل من المتلقي يعيش الجو العام للنص ينفعل ويتفاعل معه. «ومعنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان وذلك التكثيف الذي نشعر به في أية قصيدة... إنما هو حصيلة لبناء الأصوات»[2].

وبناء الأصوات قد يتعدى الكلمة المفردة فنلمس التشاكل في الحروف والكلمات المركبة وتكرارها، وجميع فنون البديع «والتشاكل قد يتعدى المفردة إلى الكلمة جميعها مثلما نجد في تكرار الكلمات بصفة عامة وفي بعض أنواع الجناس بصفة خاصة»[3].

1- إيقاع التكرار في الشعر الجزائري المعاصر:

إن النغمات الإيقاعية تنبعث عن التكرار، سواء على مستوى الأصوات أو الوحدات اللّغوية والتراكيب «والتكرار بشتى أنواعه يحدث نوعا خاصا من الإيقاع، تستلزمه العبارة لأغراض فنية ونفسية واجتماعية»[4].

وهناك تأثيرات طبيعية لنوعية الأصوات وبنية المفردات ومجال دراستها يتصل بالصوتيات والصّرف...

«والتكرار شكل من أشكال التنظيم في بناء القصيدة، وعلامة بارزة في التشكيل الصّوتي لها».[5]

(1)ينظر: تمام حسان، "اللغة العليا"،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص 116.

(2)أرشيبالد مكليش: "الشعر والتجربة"، تح: سلمى الخضراء الجيوشي، مراجعة توفيق صايغ،مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت نيويورك،1963، ص 23.

(3)محمد مفتاح: "تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)"،ص 26.

(4) محمد حسن شرشر: "البناء الصّوتي في البيان القرآني"، دار الطباعة، المحمدية، القاهرة، ط1، 1988م، ص 88.

(5) سيد البحراوي:"نحو علم للعروض المقارن"، مجلة المعرفة،العدد 295 ،السنة 25 ،1986م، ص 124.

ويعدُّ ظاهرة لغوية عرفت منذ القديم وصلتنا عبر النصوص الجاهليّة وفي القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ,وهي ظاهرة جمالية أوردها الزمخشري بمعنى الإعادة والترديد ومن ذلك «ناقة مكررة وهي التي تحلب في اليوم مرّتين...» .[1]

وقد عرفه ابن الأثير قائلا «هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا»[2].

وقد ربطه جلال الدّين السّيوطي بمحاسن الفصاحة وهو ذو علاقة وطيدة بالأسلوب وجمالياته حيث يقول:«هو أبلغ من التوكيد وهو من محاسن الفصاحة»[3].

ودل في مواطن أخرى على الإثبات حسب ما ذهب إليه الجرجاني «عبارة عن الإثبات بشيء مرّة بعد أخرى»[4].

نفهم من مختلف آراء النّقاد أن التكرار ظاهرة جمالية بالدرجة الأولى لا تخرج في معناها الإصلاحي عن التوكيد والتقرير والإثبات والإلحاح على الشيء وإبراز أهميته وقيمته وهو مرتبط بالشعر والنثر كليهما ووجد في القرآن الكريم. لذلك فهو يسمو عن الإطناب والمبالغة دون هدف من القول وعادة ما يكون الإطناب مرادفا للتطويل وهو التكرار دون فائدة بينما التكرار كظاهرة فنية تحقق جماليات وايقاعات وجاذبية في النّص.

وقد يلجأ الشاعر إلى التكرار لدوافع فنيّة ونفسيّة، كما يكون على مستوى الأصوات (الفونيمات) والحروف كحروف الجرّ، والعطف والنّفي، والألفاظ كالأسماء والأفعال، ومختلف الصّيغ الصّرفية والتراكيب والضمائر.

فالشاعر «يخترق القواعد المعيارية لاستعمال يتجاوز المعدّل الطّبيعي لما في الكلام وتصدم بذلك انتباه القارئ على نحو غيرمعهود»[5].

والقصيدة الجزائرية المعاصرة بلغت مبلغا في ثرائها الإيقاعي والدّلالي والنفسي، ذلك أنها جمعت الموروث القديم في حلة جديدة حيث فجرت طاقات جمالية أسلوبية فعالة واخترقت القواعد المعيارية للغة بشكل غير مألوف وإذا نظرنا إلى ظاهرة التكرار بمختلف أنماطه تنكشف

(1) الزمخشري:"الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، الدار العالمية للطباعة والنشر"، ص 726.

(2)إبن الأثير: "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط1990،1، ص146.

(3) السّيوطي جلال الدين:"الإتقان في علوم القرآن" ج3، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية،(د.ط)، 1988م لبنان، ص199.

(4)القاضي الجرجاني: "التعريف"، ت. نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط1، 2007، ص113.

(5)إبراهيم السيّد: "قراءة الشّعر بين النظرية الشكلية، وآفاق الاتجاهات الأسلوبية"، مجلة علامات في النقد،(مج 10ج 39)، النادي الثقافي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، 142هـ، 2001م، ص 55.

لنا موهبة الشاعر الجزائري المعاصر في دقة اختياره وانتقائه للأساليب والألفاظ والأصوات المكررة «فالشاعر ينتقي الألفاظ التي تحقق تكرارا في الأصوات، وتكرارا في المقاطع وتكرارا في الوحدات الصّرفية وتكرارا للتراكيب النّحوية»[1].

فظاهرة التكرار تدعّم الحركة الدّلالية والإيقاعية وتكشف عن الحالات النفسية للشاعر وكلّ العناصر المكرّرة هي عناصر دالة داخل البنية النّصية حيث يقول عبد القادر بوزيدة «عندما نعتبر النّص نصّا فنّيا، فإنّ كلّ العناصر المكوّنة له وطريقة انتظامها داخله تصبح دالّة ويجب افتراض المعنوية فيها تأسيسا على هذا فإن التكرار...لا يمكن أن يكون شيئا زائدا أو عارضا بالنّسبة للبنية، لذا فإنّ تصنيف مختلف أنواع التّكرار وانتظامها داخل النّص يصبح أمرا ضرورياً لإدراك الخصائص الأساسية التي تميّز بنية ذلك النّص»[2].

سنرصد فيمايلي مستويات التكرار في القصيدة الجزائرية المعاصرة مبرزين الأثر التكراري، وأبعاده الدّلالية والنّفسية ومدى ارتباطه بالمضامين ويرى جاكبسون أنه –يعني التكرار– «أهم ملمح على الإطلاق للّغة الشّعرية في كثير من اللّغات وقد يكون على مستوى الصّوت، والتّركيب النّحوي والكلمة كذلك... وكثيرا ما ينظر إليه في ضوء مسألة الانحراف(Deviation) فهو يخترق القواعد المعيارية للاستعمال الطبيعي لها في الكلام»[3].

1.1. تكرار الأصوات في الشعر الجزائري المعاصر:

«يمكن أن يتمثل البناء الفونيمي بما سّمي بالرّمزية الصّوتية أو المحاكاة الصّوتية»[4].

والتكرار على مستوى الأصوات يزيد من فاعليّة الحركة الإيقاعية في النّص وبذلك فهناك علاقة حتمية بين الصّوت والدّلالة كذلك يتعلّق بالحالة النّفسية للشاعر « فإذا تكرّر صوت الحرف كان كأنّه نقرة تتبع أخرى على وتر واحد، فيتميز الرّنين ويقوي باعث الإيقاظ والتأثير وقل ضعف ذلك إذا تكرّر حرفان»[5].

والأصوات المتكررة هي التي تحدد جو القصيدة، فإذا أخذنا بعين الاعتبار صفات الأصوات من مهموسة إلى مجهورة كما سبقت الإشارة إليها نلاحظ أن الشعراء بصفة عامة

(1) السيد عز الدين علي: "التكرير بين المثير والتأثير"،ص 294.

(2)عبد القادر بوزيدة: "دراسة ظاهرة أسلوبية (التكرار) في قصيدة الشباب (رحل النهار")، مجلة اللغة، العدد 14، ديسمبر 1999،ص51.

(3)ينظر: إبراهيم السّيد:"قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية"،ص55.

(4) حسن ناظم: "البنى الأسلوبية"، ص 98.

(5)محمد حسين شرشر: "البناء الصّوتي في القرآن الكريم"، ص 91.

يكثرون من توظيف الأصوات المهموسة في مواقف الحزن والمعاناة وفي حالات الانكسار النّفسي، بينما يوظفون الأصوات المجهورة في مواضيع الحماسة والفخر والمواقف العظيمة وانطلاقا من مجموعة من المدونات لعز الدّين ميهوبي وجدنا نسبة الأصوات المهموسة بلغت 75 % والشواهد كثيرة حيث نجد أصوات الصّفير وهي السّين والصّاد والشين قد سيطرت على شعره ومن ذلك قوله:[1]

حتىّ النّساء...

يا ويحهم قتلوا النّساء

ذبحوا الأجنّة في البطون

خانوا السّماءْ

سرقُوا من الشّمسِ الضّياءْ

خطفوا الصّفاء من العيون

زرعوُا الدّمارْ

ياويحهم ذبحوا الصّغار

نلاحظ تشاكل الأصوات المهموسة: الحاء، التاء، السين والزّاي والشين التي أضفت جوّا ساكنا يسوده الحزن مما شكل تناغما حزينا.ومن الأصوات التي كررها نجد حرف الرّاء والسين في قوله[2]:

يَـا قُـدْسُ هـلْ لـي أن أرَى عُمـرًا يومًـــا بإيليـــا يَرْفَـــعُ الْحَجْـــرَا

يَاقُـــدْسُ هَـــلْ لـــي أن أســـائله غيـــرِ الـــرّداء الـــرِّثّ منشـــطرَا

كـم مـن وسـام...جئـت تحملـه كـــم مـــن خيـــول واكبتـــه عمَـــرَا

صـلّيت فـي الأقصـى بـلا حـرسٍ تـــدعو ابتهـــالا ترقـــب البشـــرا

نلاحظ أنه كرّر حرف الرّاء في البيت الأول أربع مرّات، والرّاء من الأصوات الموصوفة بالذّلاقة أي السّلاسة، وبذلك فإن هذا يعكس قدرة الشاعر على الانطلاق.

(1)عز الدين ميهوبي:"كاليغولا يرسم غرنيكا الرّايس"، ص15.

(2)عز الدين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"،ص125.

«ويبدو أن كلمة الذّلاقة هنا لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف وهو القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثّر أو تلعثم، فذلاقة اللّسان كما نعلم، جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام»[1].

وقد بنى قصيدته كلها على هذا الحرف بالتالي قد نستوحي من تكراره أبعادا دلالية تتمثل في الانطلاق الذي يوحي بالأمل والتطلع إلى غد مشرق وعودة حافلة بنشوة النّصر حيث يوّاصل قوله[2]:

صلّيْتُ في الأقصى بلا حرس تدعو ابتهالاً..ترقب البشرا
لله درُّ العدلِ..يا رجلا.. يأتي فلا يبغي له الجزرَا
يأتي وفي عينيه ملحمة عَدْلاً وإيمانا.. وليت شرى!
إيه بلال.. هاك مئذنة واشفِ الغليل اليوم والفكرا

فالجوّ الإيقاعي الذي يخلقه هذا الصّوت لا يمكننا فصله عن الدّلالة النفسية للشاعر ونظرة التطلع إلى آفاق مستقبلية عظيمة تبشّر بالنّصر والسيادة بالقدس وبلوغ مبلغا هو حلم كل عربي وكل مسلم.

فالتكرار شكل من أشكال التنظيم في بناء القصيدة، وعلامة بارزة في التشكيل الصّوتي لها»[3].

وقد ورد تكرار الأصوات المهموسة في النّص الشعري الآتي 25 مرّة وهذا ما يعكس ارتباط دلالة النّص بالأصوات المكرّرة حيث يقول[4]:

سَأَلَ العصفورُ الشّمس
الضّوء تكسّر في الغربال..
أجنحة الغربان توزّع حلوى للأطفال
الظّل تمدّد في الأحراش
ودواليّة الأوجاع تقطر دَمْعَا
في الأوحال

(1)أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 109.
(2) عز الدين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"،ص125.
(3) نحو علم العروض المقارن، ص 124.
(4) عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة، ص 41.

واللّيْلُ يراجع هندسة الأشكال

سأل العصفورُ..

فغطىّ الشمْسَ سؤال

حينما ننظر إلى التوزيع الصّوتي نلاحظ أن الأصوات المهموسة تعكس نفسية الشاعر المنكسرة الموجعة وهي (السين، الشين، الصاد، الفاء، الحاء، الهاء) وهي التي سيطرت على النّص ورغم بروز بعض الأصوات المجهورة إلا أن تأثيرها كان ضئيلا، والأصوات المهموسة تعطي نفساً ينم عن الحزن والألم الدّاخلي الذي يبرز في شكل رموز تحمل إيحاءات تدلّ على النزعة التشاؤمية والنّفسية المنكسرة، وهذا التراكم للأصوات المهموسة خلق إيقاعا داخليا حزينا.. يقول ابن جني في هذا الصّدد:«كلّما تشابهت الأبنية اللّغوية فإنّها تمثل بنية نفسية متشابهة تهدف إلى تبليغ الرّسالة عن طريق التكرار والإعادة..»[1].

وفي المقطع الآتي تتآلف الأصوات المهموسة، التاء والسين والشين والحاء لتخلق إيقاعا داخليا هادئا مخلفة نبرة حزينة، «... وهذه الخاصية الأسلوبية السّكونية نجدها متناقضة لشعرية السّبعينات التي تنحو بصوّر شبه كاملة إلى المحتوى الدّلالي الإيقاعي الصّاخب»[2].

حيث يقول:[3]

تختفي الغيمة حين الشمس تأتي.

يختفي طير الكناري

تختفي البسمة حين الحزن يأتي

مثلما عشب البراري

يختفي العشّاق في ضوء القمر

عندما تخرج ليلى

ويغنّي سامر الحيّ لزخّات المطر

وأنا شمسي تغنيّ في السّواد

مريم أميّ

(1)ابن جنّي: "الخصائص"،تح: محمد علي النجار، دار الكتاب المصرية، القاهرة ،ص 145.

(2)علي ملاّحي:"شعرية السبعينات في الجزائر"، القارئ دور المقروء، دار التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات والأبحاث، ص 41.

(3)عز الدين ميهوبي، أسفار الملائكة، منشورات البيت، الجزائر، ص 66.

ولا أملك قلبا مثلكم

ورغم اعتماد الشاعر على الأصوات المجهورة إلا أن تأثيرها لم يكن قوياً بل نبرة الانفعال أحيانا سرعان ما يعقبها انكسار والتعبير عن الأحزان التي ما فتئت تؤلم الشاعر وهو الذي قال في مقدّمته لديوان في البدء:«هذه الباكورة... طفل عشق الأرض، وكان يلملم أحزانه الملقاة في جنبات الأرض الممتدة من أقصى الجرح إلى الأقصى ومن بيروت إلى نهايات الحرف الذي يرحل بين مواجع اللغة والتّراب»[1].

إن التكرار يمنح القصيدة شكلا هندسيا مميّزا وجاذبية ينتجها ذلك الإيقاع المشكل حيث يقول كمال أبو ديب:«...عن طريق التكرار يمكن تشكيل إيقاعات جديدة»[2].

والتكرار يعد مفتاحا لمقاربة النّص إضافة إلى التوزيع المنتظم والمنسجم للأصوات هذه التي تولد الإيقاع.

«والإيقاع هو المعنى لأن اللّغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدّلالي»[3].

والجدول الآتي يرصد الأصوات المكرّرة في ديوان رباعيّات:

(1) عز الدين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"، ص 08.

(2)كمال أبو ديب: "في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق، ط3، 1987م، ص 60.

(3)أحمد سليمان: "الإيقاع ودلالته في الشعر"، مجلة المنهل، العدد 183،السعودية، 1955م، ص 72.

جدول يبين الأصوات المكررة في ديوان رباعيات.

القصيدة أو المقطوعة	الأصوات المكررة	التجانس اللّفظي والمعنوي
1. أسى	الهاء 14 مرة	فتاها، فأتاها، شفتاها، سواها، أساها
2. شراك	تشاكل السّني والسين والصّاد..	رآك، ورؤاك
3. عشق	تشاكل أصوات الصفير (السين، الشين، الصاد، إضافة إلى النون)	/
4. رحيل	أصوات الصفير والهاء	يدي، الغدي
5. جواب	الباء، الراء، الصاد، الحاء	/
6. غربة	أصوات الصفير	همومي، سموم، نجوم، يوم
7. حوار	الباء، الهاء، والنون	غيابي، عذابي، بابي، جوابي
8. حصار	أصوات الصفير	حصاري بحاري، ناري، دياري، شعاري
9. هيروشيما	الطاء، العين، الصاد	يعود الصعود، رعود، شهود
10. بيروت	التاء	توت، البيوت، السّكوت، تموت
11. رما	أصوات الصفير +الراء	الغاز، نضار، نار العار
12. ندم1. لاهبة	أصوات الصفير	الأنوار، ماء
2. نار	الهاء والحاء	لاهبة، هاربة صاخبة، شاحبة
3.نسيان	النون 16 مرة وأصوات الصفير	هوت، انمحت
4. ضدّ الصّمت	التاء (11 مرة) وأصوات الصفير	السماء والمساء
5. مذنب		/
6. راهبة	التاء، الهاء، الحاء	غيهب، متعب، ملهب، مذنب
7. وداع	أصوات الصفير والباء الهاء 13 مرة	عابدة، واحدة، (معنوي) صاعدة، وشاهدة
8. دهاء	الميم (9) مرات والحاء وأصوات	/
9. فرح	الصفير	

	أصوات الصفير+الهاء	قاضية، داهية
10. حصار	التاء 10 مرات	الأوان والأمان
	النون 07 مرات	
11. ذاكرة	الهاء (11 مرة)الراء (10مرات)	/
12. حب	وأصوات الصفير	
13. فراق	الراء 10 مرات	الآخرة الساحرة فاترة، ذاكرة
14.قسم	أصوات الصفير +الراء 11 مرة	ناظري+ناضر، خاطري، شاعري
15. المدينة	أصوات الصفير	لاهبة، صاخبة، شاحبة، راهبة
16. انفجار	أصوات الصفير	الفما، القسما
17. احتراق	أصوات الصفير	صباحه، جناحه
18.حنين	الرّاء 14 مرة +النون	انفجاري + انكساري
19. رماد	أصوات الصفير	ذابا، بابا
20. ضياع	الراء 08 مرات +أصوات	اليدين، اللّجين
21. موعد	الصفير	الطريق، الحريق، طليق، يفيق
22. بوح	الراء 10 مرات	فتاها، تاها، شفتاها، آها، خطاها
23. عيون	الهاء 12 مرة	/
24. مداعبة	أصوات الصفير	المرايا، والمطايا، الخطايا، الثنايا
25. رفض	الراء 08 مرات	الهوى، النوى، ثوى، اكتوى
26. هجرة	الهاء، الواو، وأصوات الصفير	المنى، والدّنى
27. إرادة	الميم والنون	ذابلة، راحلة، ماثلة، آفلة، آهي
1. قدس	الرّاء 6 مرات، الهاء 08 مرات	والدّواهي
	الهاء والحاء	العندليب، المغيب، رهيب
2. موت	أصوات الصفير + الرّاء	حائرة، ساحرة، ساهرة، آسره، كافره
3.دنيا	الهاء 10 مرات +الراء 05	سفينة ودفينة
4. صحو	مرات وأصوات الصفير	

5. آذان	أصوات الصفير	غاب، باب، العذاب، الغياب
6.عبادة	الدال والفاء	حصيد، قيد
7.توبة	أصوات الصفير	/
8. نور	أصوات الصفير+الدّال	المدى، الهدى
9. ليله	الهاء وأصوات الصفير	المها، النّهى المنتهى
10. بوح	أصوات الصفير+التوت	/
11. سكرة	الرّاء 19 مرة وأصوات الصفير	/
12. افتضاح	الرّاء 11 مرة +العين 5 مرات	/
13.حزن	الحاء والجيم والسين والميم	/
14. إرادة	متشاكلة	قبره، جمره، مره، عمره
15. منفى	الحاء والميم وأصوات الصفير	البيوت، التوت، سكوت، عنكبوت
16. جرح	أصوات الصفير والتاء	/
17. حلاّج	الدال، الراء، الحاء	مرايا، مطايا، حنايا، نايا
18. انكسار	الراء+ أصوات الصفير	الفيامي، السوافي، انكماش، لحاف
19. ضاع	الفاء وأصوات الصفير	/
20. قراءة	الحاء، الراء، التاء،	/
21.كينونة	الحاء، الباء	/
	الراء والسين	دمعة، شمعة، ركعة، نبعه
	الراء، العين	/
	الهاء	/
	السين، الحاء	

1.2.تكرار المفردات في الشعر الجزائري المعاصر:

حينما يعمد الشاعر إلى التكرار فإنه يسعى إلى تأكيد حقيقة ما ويجعلها بارزة أكثر من سواها، وهو ينتج إيقاعا وتناغما بالدّرجة الأولى لينتقل بعد ذلك إلى المتلقي، إذن يحدث التكرار حسب الأحوال النفسية ومن أمثلته نجده يكرّر لفظة الليل أربع مرّات في قوله[1]:

من ثقب الباب يجيء اللّيل
وتطلع شوكة صبّار سوداء بحجم
القبر المنسي بعيداً
اللّيلُ يجيء وحيداً
من نافذة الخوف المخبوء
يأتي الفرح الموبوء
وهذا الليل فجيعة

فتكرار لفظ الليل، نجده متناسبا مع الجو العام والموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر فالمفردات الأخرى تحمل حقلا دلاليا وايحائيا مشتركا مع هذا اللّفظ مثل (القبر، فجيعة، الخوف المخبوء، الفرح الموبوء) فالتكرار لا بد أن يرتبط بالمعنى ارتباطا حتميا «فهو يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر فيضيئه أو لنقل إنه كجزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا من نوع ما »[2].

والليل هنا يمنح النّص دلالة حزينة، ونظيراتها من الألفاظ تصّب في نفس الموضوع، مثل «الموت، الفجيعة، الصّمت» وفي قصيدة الحلم كرّر اسم العلم «يوسف» خمس مرّات ولفظ يوسف هو رمز للرّجل المضحي الرّجل المظلوم المقهور الذي يحمل معاناته بداخله حيث يقول[3]:

يتوسّدُ يوسف ضحكته المنسية
في الشارع
الشارع يبحث عن ضحكة يوسف

(1) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص5.
(2) نازك الملائكة:"قضايا الشعر المعاصر"، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت، ط 5، ص 277.
(3) عز الدين ميهوبي:"كاليغولا"،ص 6.

في المقهى
النّادل يكسر أزرار التّلفاز
ويبصق في وجه الحامل تعزية
وبقايا دار مهجورة
تتكسر أشتات الصّوره..
يحملها النادل
تتشكل صورة يوسف
يطلع يوسف من ورق النّعناع
قمر الأشياء الحلوة في السّوق يباع
مئذنة تتهجّى سورة يوسف

فلفظ يوسف المكرّر وقع في موضع متميّز من موضوع النّص حيث يجعل من المتلقي يهتم بالمكرّر ويحاول استجلاء قيمته في النّص، والعامل النفسي من أهمّ دوافع التكرار لدى الشاعر وهو الذي يشكل إيقاعات جديدة ذات صبغة خاصة تمنح النّص تشكيلا هندسيا.

إضافة إلى وعي الشاعر بالشيء المكرّر وإبراز قيمته الدّلالية والتكرار يعدُّ مفتاحا لمقاربة القصيدة.

ونجد التكرار مكثّفا في ديوان أسفار الملائكة ففي قوله:[1]

هُوَ لاَ يقتفي أثر الدّهشة المشتهاة
هُوَ لا يتقي لغة من شفاه النّجاة
هو لا يكتفِي بالقصائد حين تلامس عينيه
سيّدة الكلمات
هو طفل الشوارع
لماّ تضيق بأحلامه جمرة الماء

(1) عز الدين ميهوبي: "أسفار الملائكة"، ص15.

وهو تكرار عمودي منظم تتابع من خلاله الألفاظ المكررة تلفت انتباه المتلقي، بخلق ذلك الانسجام والتناغم كما يسهم التكرار في ربط المعاني واتساقها وانسجامها من خلال خلق إيقاع متوازنٍ.

والتكرار كما ذكرنا لا بدّ أن يرتبط بالمعنى العام ارتباطا حتميا، فالمفردة المكررة هي محور الفكرة المتداولة «فهو يضع أمامنا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر فيضيئها...»[1].

حيث يقول:[2]

وكان اسمه كاليغولا...

من الدّم يقتات.....

من بطن سيّدة بقرت..

من بقايا صبي

كاليغولا..

يخاف العصافير

والشّمس والياسمين

ويعشق هذا الذي يحمل الحزن

في كل حين

ويؤجل طفل المدينة فرحته

كاليغولا اللّعين يخبيء سوأته.

الشاعر يلجأ إلى تنظيم كلماته انطلاقا من الفكرة "فكاليغولا" اللّفظ الذي تنشق عنه دلالات الموت، الخوف والحزن والدّم هو الطاّغية النّاشر للرّعب فقوته دماء وهو الذي يخشى السّلم، يخشى النور وكل شيء جميل يخيفه ويخشاه، إن الهندسة اللّفظية تعكس الهندسة العاطفية، بذلك يلجأ إلى تكرار لفظ "كاليغولا" الذي يرفض الحرية والسلام وهدفه نشر الرعب، وهو انتقاد دقيق وتنظيم واعٍ للفكرة المسيطرة على النّص وحتى على الدّيوان بصفة عامة حيث لا يمكن فصل التركيب عن الدلالة يقول رومان جاكسون «إننا حين نتكلم شعرا

(1)نازك الملائكة: "قضايا الشعر المعاصر"، ص 277.

(2) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"،ص32.

فإنّنا نوزّع على امتداد السّلسلة الكلاميّة وحدات لغوية متشابهة إمّا صوتيا، أو تركيبا أو دلاليا»[1].

والمفردات المكرّرة تَنتج إيقاعاً متلوناً بحالة الشاعر الدّاخلية ثم ينتقل تيار الشعور إلى المتلقي من خلال تناغم الألفاظ المكرّرة كما يسهم في ربط المعاني واتساقها «ويخلق نوعاً من التواشج بين الأبيات في إطارها البنائي»[2].

1.3. تكرار التّراكيب في الشعر الجزائري المعاصر:

هذا النوع من التكرار يزيد من حركيّة الإيقاع فكلّما كانت العبارة مكرّرة كلّما أكسبت النّص حركية أوسع وهو يزيد من تكثيف الدّلالة وتوسيع رقعتها أماّ مدلولاته فهي عاطفية بالدّرجة الأولى حيث تزيد من شدّة الانفعال ومن درجة الإيقاع حتى أن هذا الأخير ينتقل إلى نفسية المتلقي وكلّما كانت مسافة التكرار متقاربة كلّما تزيد من كثافة الإيقاع والعكس.

والشّعر الجزائري اشتمل على هذا النوع من التكرار وأمامنا نماذج من شعر عز الدّين ميهوبي حيث اكتست قصائده جمالا إيقاعياً بتكرار التراكيب حيث نجده قائلا:[3]

أريدُ جريدة

لماذا؟.

أفتّش عن قبر أمّي

وأنت؟

أفتّش عن قبر عمّي

وأنْتَ؟

أفتّش عن جثّة دون اسم

وأنت؟

أريد مساحة حبّ بحجم الوطن؟..!

ورد تكرار العبارة «أفتّش عن قبر» على مسافات متقاربة ذات مقاييس محددة إذ لم يجعل الشاعر فاصلا حتى يبعث الملل والسّأم في نفس المتلقّي إنّما جعله مهتما متشبّعا بالأحداث

(1)رومان جاكبسون: "قضايا الشعرية"، تر محمّد الولي، ص08.

(2)ينظر: موسى ربابعة، "التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية"، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات مجلد 5، عدد1، 1990، ص 173.

(3) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"،ص 20.

وذلك لتصوير الشاعر لمأساة شعبه حتّى غدا القبر والتّفتيش عنه هدفاً لكلّ إنسان وممّا لا شكّ فيه أن نفسية الشاعر المتألمة المنكسرة كانت من وراء هذا التكرار وقد أسهم في الوضوح والإبانة وخلق إيقاعاً حزيناً وهذا النّوع من التكرار «يلوّن مستويات النّص ويربط بين علاقاته، ويؤلفّ مفاصل إيقاعيّة بين بناه وأجزائه تساعد على النمو العضوي المتماسك»[1].

وقد زاد التكرار من حركة النّص الدّاخلية، وأوضح الجوّ النّفسي للشاعر المتأثر بالوسط الذي يعيش فيه ومن أمثلة التكرار أيضا قوله:[2]

غدا فرحي..

فأعدّو لقلبي الذي تشتهيه النّساء

رقصة أو كساء

غداً فرحي..

هل يجيء غداً؟

وأراكم جميعاً تحيطون بي..

وأقبّلُ رأس أبي..

هل يجيء غدا؟..

الشاعر ركّز على تكرار "غدا فرحي" لتحقيق رغبة نفسية فهو يسعى إلى تجسيد الأمل المرغوب فيه فالغد يدّل على المستقبل الذي يحمل الأفراح والأمل عوض الحزن والأسى الذي تعيشه كلّ فتاة جزائرية وكلّ جزائري ثم بعدها تكرار عبارات الاستفهام «هل يجئ غدا!» هذه التي تحمل الشوق إلى الغد حيث الفرح والأمل المنتظر إلاّ أنّ هذا الغد طال انتظاره، لذا نجد الشاعر شديد الإلحاح عليه وتكرار صيغة الاستفهام «هل يجيء غدا ؟» لدلالة على شوقه وتوقه لذلك الغد الذي يحمل السّلم، والفرح والأمل وتكرار العبارة يتمثل في أشكال مختلفة:

- **تكرار هندسي:**

وهو تكرار الكلمة أو العبارة حيث تخضع هذه الأخيرة لنوع من الهندسة الدّقيقة حيث يهدف الشاعر من خلالها إلى ضبط القصيدة في اتجاه معيّن «العبارة المكرّرة تؤدّي إلى رفع

(1) علي الهاشمي: "السّكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب"، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ط1،1992م ، ص 357.

(2) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص 17.

مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عاديّة، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده»[1].

والتكرار الهندسي هو تكرار منظّم مثل قول عز الدين ميهوبي[2]:

قراراتنا واضحة..

قمّة طارئة..

قمّة غاديّة

قمّة رائحة

ثم ما أشبه اليوم بالبارحة

نلاحظ أن التكرار كان على مستوى المعاني في (طارئة، غاديّة رائحة) فحينما نقول (قمة طارئة وقمة غاديّة وقمّة رائحة لا تخرج في معانيها الزوال والاندثار وبهذا التكرار أكسب الشاعر قصيدته جانبا من السّخرية من ذلك النظام المرفوض المكبّل بالانحلال والاستبداد.

- **تكرار اللاّزمة:**

اللازمة هي التي تضبط الإيقاع العام للنصّ، وهي تكرار عبارة في بداية كلّ مقطع من القصيدة.

«وتعني بالإنجليزية "REFREINDRE" أو ما يسمّى بالألمانيّة "REHRRIER" ومعناها بالفرنسيّة الصّدى وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة "REFREINDRE" ومن اللاتينية "REFIRGER" وتعني يكرّر ثانية وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعادُ في الفقرات أو المقاطع الشّعرية بصورة منتظمة»[3]، وتعدّ اللازمة بمثابة الرّوي الفعلي للقصيدة، «يعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق مما يجعل القارئ يحس بأنها وحدة بنائية واحدة».[4]

(1)عز الدّين علي السيّد: "التكرير بين المثير والتّأثير"، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص 298.

(2)عز الدين ميهوبي: "ملصقات"، منشورات أصالة، الجزائر، 1987، ص 20.

(3) زهير أحمد منصور:"ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية"،ص 09.

(4)المرجع نفسه، ص09.

واللازمة ذات بعد إيقاعي بالدرجة الأولى ولها وظائف متعددة في النص الشعري نقول النص الشعري «لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية»[1]، وتُمكّن القصيدة من العودة إلى البداية بمعنى أنّها تقوم بوظيفة تجديديّة «إنّها تمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء، أي لحظة الولادة، وتحمل الحركة عندما تصيرُ بحكم تراكم الأفعال الصاخبة إلى نوع من السّكون يرفدها نبرة حالمة تبرز جانبها الرّؤيوي»[2].

والشعر الجزائري يشتمل على زخم من القصائد الحافلة بمثل هذه اللاّزمة، يقول عمار بن زايد[3]:

يخفق الموج كقلبٍ هائمٍ بين الضياع والرّجاء
يرتمي فوق الصخور ارتماء التعساء..!
ثم يخبو
في استياء
سافحاً حبيشا كثيفا من جنود العبرات
عجبا كيف يضيق البَحْرُ درعاً بالحياة!!.
كيف يبكي
رغم أن القلب فيه الأفق في هذا المساء

****

يخفق الموج كقلب هائم بين الضياع والرّجاء.
تعبر الأفق طيور نحو الأرض
ربّما فيها السّعادة!
ربّما فيها الهناء
ربّما فيها التعاسة
والعذاب..

(1) يوري لوتمان:"تحليل النّص الشّعري، بنية القصيدة"،ص 63.
(2) شفيع السّيد:"النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية"، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط1، 1996،ص 148.
(3)عمار بن زايد: "رصاص وزنابق"، ص 71-72.

والشقاء...!!

فاللاّزمة الإيقاعية هنا واضحة « يخفق الموج كقلب هائم بين الضياع والرّجاء».

الشاعر يفصل بين كل مقطع من مقاطع قصيدته بهذه اللاّزمة حيث حقّقت نغمات إيقاعية جعلت من المتلقي ينسجم مع تلك الإيقاعات والأحاسيس التي تنبعث منها « فهي نسق من أنساق التكرار المنتظم ترتبط ارتباطا متجدّداً بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها»[1].

إنّ الشاعر يسكب إحساسه واهتمامه في العبارة المتكرّرة ومن قصيدة أخرى لعز الدين ميهوبي نجد:[2]

تجيء الخيول..
ولا شيء تحمل هذه الخيول
سوى دمعتين لطارق
وآخر شمسٍ تهاجر خوفا من الملك الطّائفي..
ورائحة الذوبان على مرفأ الموت خلف الحرائق
وتذبل كلّ العيون..
وكلّ الأصابع..
كلّ الحجارة..
حتّى قصائد ولاّدة وابن زيدون كانت كذلك تذبل
إلاّ الزوارق.
تجيء الخيول
لتلعن فتحاً من المستحيل..
وتزرع في البحر أن لا رجوع
وأن لا سيوف تهاجر بحثاً
عن الشّمس في كفِّ طارق.

(1) ينظر: زهير أحمد منصور:"ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية"، ص 09.
(2)عز الدين ميهوبي:"في البدء كان الأوراس"، ص 134.

تجئ الخيول.

محمّلة بالسيوف التي أورق الحزن فيها..

وصارت بقايا مآتم

ولا غِمْدَ يحملها الآن...

تكرّرت في القصيدة اللّازمة الإيقاعية «تجيء الخيول» وكما سبق القول أن اللّازمة المكرّرة تشكل رسماً هندسياً دقيقا يضبط مقاطع القصيدة كما تكثف من الذروة العاطفية للشاعر وينتقل ذلك الشعور إلى المتلقيّ، حيث تثير بداخله جوّاً حماسياً مشحونا بالبطولة والنّصر فتجول عبر شخصيات تاريخية ذات شهرة، وذات صيتٍ بطولي، مثل «طارق بن زياد» والأمكنة التي انبعثت منها تلك البطولات كالأندلس وقرطبة، فبالإضافة إلى اللّازمة التي توحي بالعزيمة والقوّة والنصر نجد لفظ "طارق" قد تكرّر في النّص الشعري خمس مرّات كما تكرّرت الألفاظ ذات الدّلالة المعجمية الخاصة بالبطولة والنصر والكفاح مثل الخيول، عقبة، بنو الأحمر، وهم المنهزمون، غرناطة، القراصنة، ابن عمّار، الدروع السفائن وغيرها، حيث تشاكلت الألفاظ ذات الدّلالة الثوريّة واللاّزمة الإيقاعيّة المكرّرة الدّالة على الثورة، والنّصر لترسم هندسة إيقاعية على مستوى اللّغة ومن حيث الصّدى النّفسي والعاطفي لتجعل القارئ يتجاوب مع ذلك الإيقاع..وينفعل بذلك الإحساس الثوري، ونشوة الفرح النابعة من عاطفة الشاعر.

فمن خلال التشكيل اللّغوي للشاعر الجزائري المعاصر استطاع رسم غيمة من الأحزان تعانقه من خلالها الأشواق، إلى لحظات هاربة من الزّمان، واضطرابات نفسية أجبرته على الانسلاخ من واقعه ومن زمن ظالم ومظلم وواقع استحضره بقوة ليرسم عوالم مثالية بعيدا عن الدّم ! عن الأوجاع! وخارجة عن نطاق حياةٍ مدنّسة بأدْرَان الحياة لا يمتلك خلالها منفذًا للرّاحة أو شعور بحق الحريّة للأبرياء راحوا يغنّوا أغنيتهم المأساوية في ظل وطن جريح وعالم يعاني الظلم ويحاول الخروج من بوتقة اليأس، ويعزف على مزمارٍ ألحان عذبة، تنبعث منه نغمات الأمل وإشراقة الحريّة.

يوّاصل الشاعر في دواوينه في خلق إيقاعاته الناتجة عن التكرار حيث اجتمعت في القصيدة الآتية الأصوات المكرّرة والمفردات إضافة إلى اللاّزمة الإيقاعية والضمائر وحروف الجرّ حيث يقول:[1]

وَطَنٌ يفتّشُ عن وَطَن

--------- وعيون فاتنة من – الدّامور–

--------- تحتضن المقابر والكفن..

وطنٌ يُصَدّرُ من مدامعه الرّجولة والأنوثة

--------- والسّياسة والزّعامة والفنن

وطَنٌ يباعُ صراحةً..

--------- ما بَيْنَ أرْوقة الكنائس والمساجد والمخامر

--------- والمزابل واحتمالات الزّمن

وَطَنٌ يُفتّشُ بين أوردة المواجع...

--------- عن بقية اسمه المنقوش في شفة الصّغار

وَطَنٌ تكسّرت المسالك في محاجره الحزينة

--------- قام يبحث عن خطّي..

--------- مابين أندية المقالب والقمار

وَطَنٌ يُفتّشُ عن وطن

--------- والحلّ يعرفه الكبَار.

وَطَنٌ يصدّر في أنابيب العروبة..

--------- كان يَحْلُمُ أَنْ يُصدِّر في عيون القادمين

--------- بلا جناح..!.

وَطَنٌ تقاسمه الذّين توضّأوا بدمائه.

--------- وتدثّروا بلحافه

--------- وتجرَّعوا من كأسه

(1)عز الدين ميهوبي: "فيالبدء"، ص52.

---------الملأى جراح

وطَنٌ يفتّش عن وطن

---------والحلّ أنّكَ واقفٌ كاللّيل

---------تنتظر الصباح

وطن الجميع.

لقد بنى الشاعر قصيدته بناءً هندسيّاً يمثله تكرار المفردات والتراكيب واللاّزمة وبذلك خضعت لنوع من الهندسة الدّقيقة من حيث البناء والتركيب، يهدف الشاعر من خلالها إلى ضبط قصيدته في اتجاه خاص أدّى إلى تكثيف العاطفة المشبعة بحبّ الوطن وحمل همومه وآلامه فعبارة «وطن يفتّش عن وطن» والتي كرّرها عند نهاية كلّ مقطع كانت بمثابة اللاّزمة والرّوي الحقيقي الذي حكم النّص وطعّمهُ بإيقاعات ونغمات مثيرة ومؤثرة ذلك أن «العبارة المكرّرة تؤدّي إلى رفع مستوى الشّعور في القصيدة إلى درجة غير عاديّة تغْني الشاعر عن الإفصاح المباشر وتصل القاري، بمدى كثافة الذّروة العاطفية عنده»[1].

والتكرار المنتظم هو التكرار الهندسي في حدّ ذاته، أما لفظ "موطن" المكرّر في بداية السّطر الشعري والذي تكرّر في القصيدة حوالي ستة عشر 16 مرّة فإنه أوضح نسقا من التكرار المنظّم وقد جسّدَ الفكرة ورسّخها في ذهنية المتلقي، وحقق وحدة عضوية وموضوعية إضافة إلى الحركية والنّبض التي أضفاها على القصيدة جعلت من تلك الإيقاعات العذبة تنفذ إلى أعماق المتلقي وعن طريق التكرار يمكن تشكيل إيقاعات جديدة ذات حركة موحّدة لأجزاء النص.

جدول إحصائي لظاهرة التكرار على مستوى المفردات والتراكيب في ديوان أسفار الملائكة:

ت	عنوان القصيدة	اللفظ أو العبارة المكررة	نوعها	عدد تواترها	التجانس اللفظي والمعنوي
-1- -2-	الطفل الايطالي الطفل المصري	الكاف عندما سألته	ضمير متصل (جملة)	6 مرات 4 مرات	الندية، هدية، السماء، النساء

(1) عز الدّين علي السيّد: "التكرير بين المثير والتّأثير"، ص 298.

-3-	سؤال النادل	ربما	حرف جر	6 مرات	-
-4-	الغيمة	"الواو"	حرف عطف	8 مرات	الشتاء، تاء
-5-	الدهشة	"هو"	ضمير	4 مرات	-
-6-	النخلة	"هل"	اسم استفهام	3 مرات	-
-7-	مدريد	الصباح الذي	جملة	4 مرات	فراق، فلاة
-8-	البابلي	ترى	فعل	4 مرات	يده، عنده، دمهم،
-9-	جنة	أنا المنتمي، أنا	ضمير	7 مرات	فمهم،
-10-	امرأة الشعر	المحتمي، أنا	جملة	3 مرات	شمسه، أمسه
-11-	مارغريتا .1.	وتمضي السنون	فعل	مرتين	الشعراء، العراء،
-12-	مارغريتا .2.	يأتي	حرف تمني	6 مرات	مطر، قمر
-13-	السجن	ليت	حرف جر	مرتين	-
-14-	بونياتو	كأنه	فعل	مرتين	-
-15-	الجدران	تسألني	فعل	مرتين	-
-16-	الزنزانة	أنا	فعل+اسم	مرتين	السجان، السجن
-17-	هافانا	نأتي، الفرح	حرف نفي	5 مرات	-
-18-	تماهي	"لا"	جملة	مرتين	-
-19-	احتراف آخر	كما كان	جملة	3 مرات	-
-20-	رماد	لم تكن حرا	فعل	4 مرات	-
-21-	صلاة	تختفي	حرف نفي	4 مرات	-
-22-	الجسر	"ما"	جملة	4 مرات	-
-23-	تحيات	لم أكن	عبارة (جملة)	4 مرات	الغيمة، البسمة
-24-	كوبوري	لا أرى	جملة	مرتين	القمر، المطر،
-25-	نيهون	سأمنحك	حرف جر	5 مرات	الرحيل، المستحيل
-26-	نوسة	في	فعل	7 مرات	عاشقة، حارقة،
		كنت	شبه جملة	6 مرات	المساء، النساء

		لك	حرفان	4 مرات	نسائم، حمائم،
		ما في	اسم شرط	3 مرات	عمائم
		اذا	فعل+فاعل	8 مرات	نائمة، حالمة
-27-	أسوار	كنت	فعل	4 مرات	-
		كانت	اسم	4 مرات	منك، عنك،
-28-	هارون	الناس	حرف جر	6 مرات	السمر، والقمر
		ربما	حرف جر	6 مرات	
-29-	للملائكة	ربما	شبه جملة	5 مرات	
-30-	تنبؤات	فيه	اسم	18 مرة	
	غنائية شهراد	شهراد			-
					-
					سنة وسوسة
					صاح بي، صباح،
					المقاهي، الملاهي

ج. التّشكيل البديعي في الشعر الجزائري المعاصر:

كان الترديد الصّوتي ذا أهميّة في خلق الإيقاع الدّاخلي ذلك أنه بقدر تشاكل وتكرار الأصوات المتشابهة بقدر ما ينتج إيقاعا موسيقيا وتناغمًا صوتيًّا، وكذلك بالنّسبة للمفردات والتّراكيب بحيث تخلق كثافة إيقاعية فإن أشكال البديع هي الأخرى وتواجُدِها يؤدّي إلى ارتفاع المستوى الإيقاعي في اللّغة الشّعرية فهو يعتمد على البنية التكرارية على مسافات معينة في الكلام، وهو يحدث على مسافات متساوية قد يكون في القصائد المصرّعة، أو في التجانس أو بتكرار أوزان صرفية وهو ما يعرف بالترصيع ومن أشكال البديع التي خلقت إيقاعاً.

1.التصريع:

وهو«في حقيقته ليس إلاّ ضرباً من الموازنة والتّعادل بين العروض والضّرب يتولّدُ منها جرس موسيقي رخيم»[1].ونجده خاصّة في مقدّمات القصائد فالمجيدون والفحول من الشعراء القدامى طرقوا التصريع وحسّنوا مطالع قصائدهم حيث كان «تحسين الاستهلالات والمطالع من أهمّ شيء في هذه الصناعة إذ هي الطّليعة الدّالة على ما بعدها المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة تزيد النّفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها»[2]، والنّقاد رَأَوْا أنَّ «المصرَّع أدْخل في الشّعر وأقوى من غيره»[3]، ومن أمثلة التصريع الوارد في شعر عز الدّين ميهوبي نجد:[4]

تفجّري لغة التّاريخ في جسدي ومزّقي زمن الإعصار في كبدي

فالتصريع نجده في "جسدي وكبدي" حيث توافقت قافيتهما، كما كان حرف الدّال في الرّوي مسيطراً على كامل أجزاء النّص على مستوى القافية مثل (عند، معتقدي، يدي، عضدي، الجردِ، الزّبَدِ، الثّمَدِ...).

ممّا خلق تناغما على مستوى القوافي، وفي أحيان أخرى نجد تجانسا لفظيا مثل (الْبَلَدِ، اللَّبَدِ..)، ومن قصيدة أخرى:[5]

وَطَنٌ..
يصلّي في العراء
وَطَنٌ.. للعزاء
يغنّي

إن لفظي"العراء" و"العزاء" مصرّعتان كما أنّهما متجانستان وبالتالي فهما تلفتان انتباه المتلقي من جرّاء تشابههما في تشكيل الأصوات وإسهامهما في خلق نغم موسيقي جذّاب.

ومن نص آخر[6]:

ياقُـدْسُ هـل لـي أن يـرى عُمَـرًا يومًـــا بإيليـــا يرفـــع الحجـــرا

(1) علي الجندي: "الشعراء وإنشاد الشّعر"، دار المعارف، مصر 1969، ص 134.
(2) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص 309.
(3)إبن رشيق القيرواني: "العمدة"،ص 86.
(4)عز الدين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"، ص 78.
(5)عز الدين ميهوبي: "في البدء كان الأوراس"، المرجع السابق، ص 125.
(6)المرجع نفسه، ص 125.

ياقـــدسُ هـــل لـــي أن أســـأله يـا مـن دَخَلْـتَ القـدسَ منتصـرا

نجد التصريع في مطلع القصيدة "عُمَرَا، الحجرا".

والرّوي الذي أنهى به قصيدته وكرّره أحدث نوعاً من الانطلاق في الشكل والدّلالة، والرّاء صوت «لَذِقٌ» وله أبعاد دلاليّة وإيحاءٌ بالانطلاق وهنا تكمن علاقة الصّوت بالدّلالة يقول جان كوهن «ليست القافية هي التي تحدّد نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تحدد القافية...»[1]. بدليل أنّ طبيعة الصّوت يمكنها أن توحي بعدم استقلال الدّلالة عندما ينتهي السّطر بالقافية وقد تؤدّي طبيعة التقفية إلى القرابة الدلالية مما يخلق ضربا من التجانس على مستوى اللّفظ أو على مستوى اللّفظ والمعنى معا.

2.**التجانس (الجناس)**: للجناس دورٌ بالغٌ في التشكيل الإيقاعي حيث يتم ترديد صوتي وتناغم إيقاعي سواء من الناحيّة النّفسية للشاعر والمتلقّي ممّا يوفّر جانبا فنيا جماليا وإثارة مميّزة، وهذا ما يزيد الفكرة عمقا.

والجناس ذو قيمة سمعيّة وأخرى إيقاعيّة يقول ابن الأثير:«اِعلم أنّ التّجنيس عزّة شادخة في وجه الكلام»[2].

وعرّفه ابن جنّي بقوله: «هو أن يتفق اللّفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان»[3].

والشّعر الجزائري المعاصر لا يخل من ذلك الجمال الفتي في التشكيل البديعي، من خلال التجانس اللّفظي والمعنوي، حيث ينْتُجُ تناغمٌ و إيقاع من التجانس في اللّفظ والتعارض التآم في الدّلالة إذ «تصبح الكلمات المتجانسة والمترتبة ترتيبا خاصّاً في الشّعر تشكّل قاعدة إيقاعيّة مهمّة في تصوير التجربة الشعرية أو المعنى الأعمق للشّعر ولا يمكن أن يكون مجرّد بنية خارجيّة يمكن للشّعر أن يستغني عنها[4].

وقد يكون الجناس على مستوى النّص كما قد يرد على مستوى القافية ومن الأمثلة التي زادت النّصوص جمالا وعذوبةً واكتست رونقا وإيقاعاً قول الشاعر:[5]

(1) جان كوهن:"بنية اللغة الشعرية"، ص 74.

(2)أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير: "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1ط، ص379.

(3)إبن جنّي:"الخصائص"، ص 48.

(4)"في تشكيل الخطاب النقدي"،ص 61.

(5) عز الدين ميهوبي:"رباعيّات"، منشورات أصالة، الجزائر، 1997، ص 08.

نادت فَتَاهَا للهوى فأَتَاها

وشكت إليه بلوعتين فتاها

وَسَقَتْهُ من فيضِ الصّبابة مرّةً

فبكت وغنّت للهوى شفتاهاَ

وَرَأَتْهُ يدنو من مواجعِ قلبها

قالت: تمهّل، قال هاتِ سِوَاهَا

قالت: عيوني بالسهادِ تكحّلت

قال: احمليني كَيْ أُذِيبَ سِوَاهَا.

تبرز النبرة الإيقاعية والتّناغم الصّوتي من تجانس الألفاظ (فأتاها، فتاها، شفتاها، سواها، أساها) حيث حققت إمكانات إيقاعية مضاعفة للتصريع في حرف الهاء ذي الإيقاع المهموس حيث بلغت الرّباعية درجة عالية من التناغم الإيقاعي إذ تجانست الألفاظ وتشاكلت الأصوات المهموسة (الهاء، التاء، السّين والشين،) لتخلق جوّاً إيقاعيا هادئًا وحزينا يسيطر على القصيدة وأكسبها إيحاءات متعددة ومن رباعية أخرى نجد:[1]

قرأت بعينكِ أوجاع قلبي

ولَمْلَمَها في عيون الّطريق

فطوّقني الصّبر حين احترفنا

وَصِرْنا رمادًا بكف الحريق

تُقاذِفنا موجة من ظنون

ويعبرنا طيف روحٍ طليق

لناقارب ضاع مجذافه

فأضحى يتيه الهوى لا يفيق

يبدوا التجانس على مستوى الألفاظ (الطّريق، الحريق، طليق، يفيق).

فالجناس هو ضرب من التكرار ولكنه وإن تكرّر اللّفظ، أو بعض الأصوات من نفس اللّفظ، فإن الدّلالة تختلف بطبيعة الحال فالمبدع يستغل عددًا محدودا من الأصوات للتعبير عن

(1) المصدر السابق، ص72.

معانٍ متعددة غير محدودة، «وبنية التجانس ليست ذات قيمة إيقاعية فحسب، وإنّما بنية تعمل على المستوى الدّلالي وتدفعه إلى النّضج والكمال من حيث حقّقت التوحّد والتخالف على صعيد واحدٍ»[1].

وفي التجانس تكثيف للأصوات المتماثلة حتّى أنّها تثير انتباه المتلقي، كما تخلق ضرباً من التماثل في المسافة الزمنية التي تفصل بين المفردات وهذا يستدعي بالضرورة تكثيفا في التناغم الإيقاعي في البيت الشعري.

3.التّرصيع:

إن تكرار الصيغة الصّرفيّة، ونهايتها الصّوتية يشّكل نوعا موازٍ ومتساوٍ للألفاظ في الوزن، وهذا يشكل ظاهرة أسلوبية لا فتة للانتباه وقد حدّده السّكاكي بأن « تكون الألفاظ مستوية الأوزان، متّفقة الأعجاز أو متقاربتها»[2]، وقد تتوافق الدّلالة بالإضافة إلى التّماثل الإيقاعي كقول الشاعر:[3]

أيّها النّاسِكُ في محرابِ روحي
تجْدلُ النّورَ من الْوَجْهِ الصَّبُوحِ
تمْلَأُ الدّنيا صلاةً وتناجي
في مجاهيل المدى فَجْرَ الْفَتُوحِ
تفتح الكونَ وتجلُو ألْفَ سِرٍّ
وعلى عينك اشتمال الْمَسُوحِ.

فقد اشتملت الأبيات على «الصّبوحِ، الفتوحِ، الْمَسُوح،»

والتي تساوت في صياغتها وايقاعها باشتراكها في نفس الصيغة الصّرفية وهذا التماثل لا شك أنّه اخترق المعيار المألوف وأحدث صدمة قرائية لفتت انتباه القارئ وجعلته ينسجم مع إيقاعاتها ونغماتها العذبة، والترصيع قد يتعدى الصّيغ الصرفية إلى تماثل الأفعال والتراكيب وغير ذلك من الظواهر الأسلوبية ذات النّسق التركيبي، والتي تعّمق البنية وتزيد الحقل الدّلالي ثراءً.

(1) محمد عبد المطلب:"بناء الأسلوب في شعر الحداثة" ،ص 339.

(2) الإمام أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي:"مفتاح العلوم"، تحنعيم زرزور،دار الكتب العلمية، بيروت، ط2،1987م، ص431.

(3)عز الدين ميهوبي: "رباعيات" ، ص112.

الفصل الثاني

البنية الصرّفية والتركيبيّة في الشعر الجزائري المعاصر

أ. البنية الصّرفيّة في الشعر الجزائري المعاصر:

دراسة البنية الصّرفيّة كشفٌ لما تحمله من دلالات وما تؤدّيه من وظائف جماليّة وإيقاعية في النّص الشّعري وتعني «الهيئة التي رُكبّت فيها حروف الكلمة الأصليّة والزّائدة، والبناء الذي جُمعت فيه، أو القالب الذي صبّت فيه هذه الحروف وهو الذي يعطي للكلمة صورتها وشكلها ويجعل لها جرسًا معيّنا»[1].

وتشمل البنية الصرّفية الصيّغ والمشتقات، والأفعال في صيآغاتها المختلفة وكذا الأسماء والصّفات والحروف، ذلك أن وفرتها وندرتها في النّص له دلالته الجمالية والنّفسية والتأثيرية. «والباعث الصّرفي يتمثّل في وجود صيّغ ومشتقات صرفيّة شفافة ذات أثر أسلوبي خاصّة تلك التي تتصّل بالمجال العاطفي مثل صيّغ التّصغير والتّحقير والهزل والسّخرية وغيرها مما يكسب دلالة أسلوبية جديدة»[2].

وعلى سبيل التوضيح الفعل له «دور الثابت الإيقاعي الذي يضمّ القصيدة في تفاصيلها ضمن وحدة إيقاعيّة»[3] وتغيّر بنية الفعل وصيغته من ماض إلى مضارع وأمر يُحدث صدًى على النّص، فهو يعكس ويلخّص اللّحظات الشعورية لدى الشاعر زمن الكتابة، كما يحرّك وجدان القصيدة حين يمنحها تلك الحركيّة وذلك النبض «فالأساسي في النّص ليس بنيته...بل حركته. الجدل الدّاخلي الذي يحمل التّناقضات ويقدّمها بشكل متحرك »[4].

والبني الصّرفية كما أشرنا تخرج إلى مدلولات إيقاعيّة، جماليّة ونفسيّة، كما لا تخل أهميتها من الانسجام، وشدّ أواصر النّص بطريقة مُحكمة تعكس الحالات النّفسية والشعورية لدى المبدع، ذلك«إن البني الصّرفية لا تظلُّ خاليّة من مدلولات نفسيّة وإيقاعيّة، وإنما هي بنيً متّصلة بنفس المبدع، ومحرّكة لنوازع السّامع ومشاعره »[5].

(1) محمد مبارك: "فقه اللّغة وخصائص العربية"، دار الفكر الحديث، لبنان ،ط2، 1964، ص 112.

(2) صلاح فضيل: "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته"، ص 161.

(3) الياس خوري: "دراسات في نقد الشعر"، دار ابن رشد، ص 98.

(4) المرجع نفسه، ص 99.

(5) موسى ربابعة: "قراءة النّص الشعري الجاهلي"، دار الكندي، الأردن 1998، ص 135.

1. الفعل:

«الفعل كلمة مفردة سواء أكان هذا الفعْلُ ماضيًّا أو مضارعًا أو أمرًا...، والبنية الشكليّة لصيغة الفعل لها دلالتها التّمييزيّة ضمن المقولات النّحويّة...»[1].

والفِعْلُ أساسُ وجود النّص، وهو الذّي يقيّم العلاقة بين الأشيّاء، بل الفعل أساس الوجود ككل، ولولا وجود فعل الخلق لما وُجِدَ الإنسان منذ نشأته الأولى.

ثم أن هذا الفعل دليلُ الاستمرارية والحركيّة والتحوّلات ويرى ابن جنّي أن الفعل «يُعَدُ القطب الرئيسي في العمليّة الإبلاغيّة، إذ أنه النّواة الدّافعة للحركة المتجددة المتوخّاة من الأحداث المحقّقة في الواقع اللّغوي »[2].

إنّه الدّافِعُ لتحويل الأشياء، وتشكيل علاقاته المتجددة باستمرار، وهو الذي يبيّن خاصيّة الفاعل المسند بمعنى يحدّد جنس الفاعل، وعدده وحاله...، فالفعل يستلزم وجود فاعل يحمل سمات معيّنة.

«إن الفِعلَ يحدِّدُ سمات فاعله الذّاتية والانتقاليّة، الأساسيّة والعرضيّة، وذلك من جهة دلالته...فيتحدّدُ جنس الفاعل، وعدده، وحاله، ليس من الصّيغة الفونولوجيّة للفعل، بل من مؤشّرات خارجة عن الفعل»[3].

وهذا القول يعني أنّ كلَّ فِعْل يُوَضِّحُ الصّفات التي تخصُّ فاعله، إذ يعيّن جِنْسَهُ مذكّرًا كان أم مؤنّثًا كما يبرز العدد، والحالة التي يكون عليها الفاعل.

وهو «يستدعي سمات انتقالية لفاعله يمكن إبرازها في مفرد + جمع + حركة + لازم + عارضة»[4]، وبما أن الفعل ينقسم إلى ماضي، ومضارع وأمر فانّ لكلّ دلالات تفريعيّة تستنتج من السيّاق.

ينقسم الفعل حسب أزمنته إلى ماضي ومضارع وأمر، ولكل دلالات تفريعيّة هذا من وجهة نظر النّحاة، ثم إن تلك الدّلالات تحمل أصداءً نفسيّة وإيقاعية تحدّد الجو العام للنّص

(1) منقور عبد الجليل: "علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي"، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق2001، ص 201.

(2) أحمد حساني: "المكون الدلالي للفعل في اللسان العربي"، ص 33.

(3) منقور عبد الجليل:"علم الدلالة"، ص 133.

(4)منقور عبد الجليل:"علم الدلالة"، المرجع السابق،ص 203.

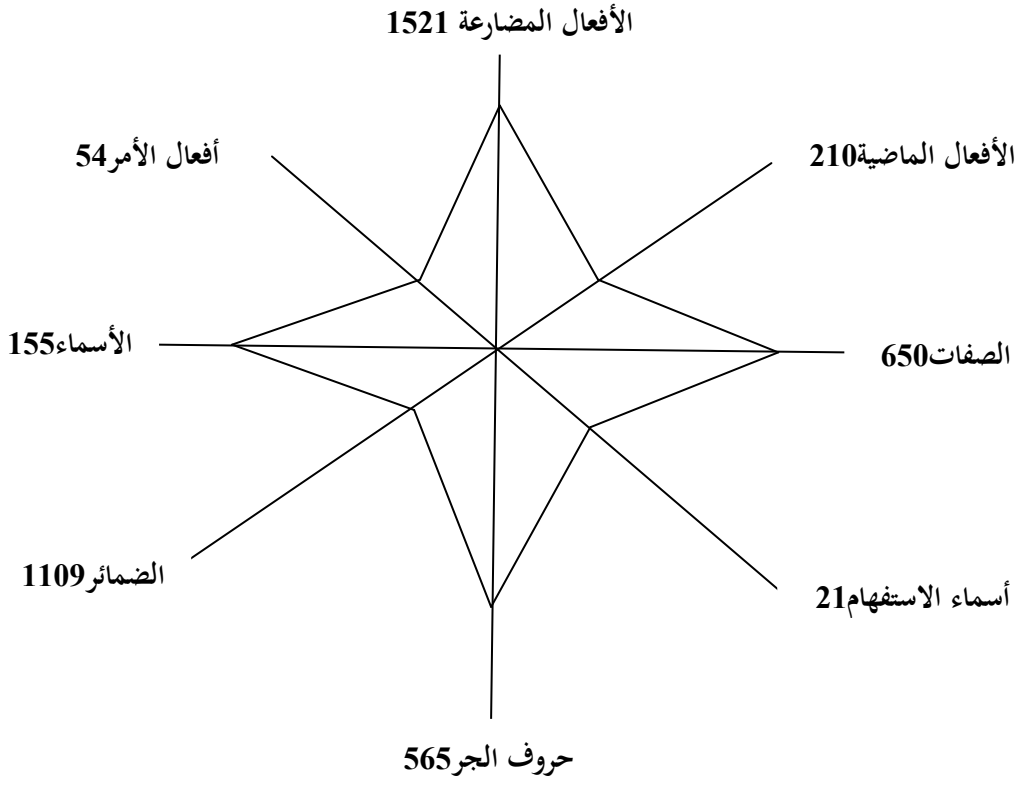
وبروز شخصيّة المبدع بأحاسيسه وانفعالاته، ذلك حسب البنية التي تنعكس في النّص وسنسلّط الضوء على ذلك الاختلاف لبنية النّص ودلالتها في الشعر الجزائري المعاصر.

بالتركيز على ديوانين مختلفين لعز الدّين ميهوبي هما "رباعيات" و"أسفار الملائكة"، نرصد خصائص البنية لكل منهما وإبراز الاختلاف والائتلاف فيهما، وكيف تشكّلت الدّلالات الإيقاعية والنّفسية، من خلال البنية الصّرفية والتركيبية.

1.1. الفعل المضارع:

يدلّ على الحدث وعلى الزمن وله فاعل معين، وهو يدّل على حدث وقع في الزّمن الحاضر أو المستقبل»[1].

وما يهمّنا هو البحث عن دلالة المضارع في نماذج من الشعر الجزائري، فمن خلال استقرائنا لأعماله لاحظنا أنّ الفعل المضارع قد احتلّ الصّدارة من بين الصّيغ الأخرى وسلّطنا الضوء على ديوان "أسفار الملائكة" ليتسنّى لنا الإحصاء وللتوضيح أكثر نبرزه في شكل مخطّط.



مخطط زامب

(1) المرجع السابق، ص 202.

بلغت الأفعال المضارعة "1521" واحد وعشرون وخمسمائة وألف، بينما الأفعال الماضيّة بلغت "210" عشرة ومائتان، وصيغة الأمر "54" أربعة وخمسون فعلا، وبالتالي يمكن القول أنّ البنيّة الزّمنيّة المسيطرة هي بنية المضارع الدّال على الحركة والاستمرارية، وبثّ النّبض في أحشاء النّصوص الشعّرية كما أنّها تثير نفسيّة المتلقّي فتجعل منه منفعلا مع أجواء النّص، مقتبسا من الحالة العاطفيّة للشاعر حيث نراه قائلا:[1]

ليتكَلّم مثلي
تعودون كَطَيْر ضاعَ منه العيش
لا يملك بيتًا في قلوب الناس
لا يملك غير الصمّت
لا يملك شيئًا.
يستحي أن يمنح المرأة وردة.

إن تكرار المضارع يحمل دلالة مستقبلية مشحونة بالأمل والتطلع، يتوق الشاعر إلى أمر لم يتحقق وربما ابتكار مخيّلته هي التي ترسم معالمه إنها أحلام الشاعر التي تحوّل الأشياء وترسمها كما يجب أن تكون على أرض الواقع.

ويقول أيضا:[2]

ستلقيني واقفا
ربّما لم يعد لي بريق الشّباب
ولكن قلبي الذي تعرفين
كما كان قبل سقوط الجدار
وبعد ارتفاع الجدار
كما كان لم يتبدّل
ستأتي معتّقة بالبياض ملائكة الحبّ
تأتي لتلقاك يوم الأحد

(1) عز الدين ميهوبي:"أسفار الملائكة"، ص 55.
(2) المرجع نفسه، ص 59.

ستأتيك حاملة في الجناحين

أجمل ما في الشفاه من الكلمات

وما في العيون من النّظرات

فالفعل هنا يحقق التراكم «يحوّل الأشياء، يتحوّل بها ثم يرسمها مشكّلا المفصل الأساسي الذي تتحلّق حَوْلَهُ العلاقة والحركة»[1].

كرر الشاعر فعل "ستأتي" مقترنا بحرف السّين الدّال على المستقبل القريب، تلك الدّلالة المستقبلية زادها التكرار تأكيدا فالحدث القريب يبدو مؤكدّ الحصول في الزمن المستقبل وربمّا فعل الإتيان تعقبه حالة نفسية مشحونة بالارتياح والاطمئنان والأمل، أمّا الفاعل فيتعين من خلال الكلام وهو ما يراه الآمدي حين يبيّن دلالة الفعل المضارع التّفريعية فيقول «أمّا الفعل المضارع فأجزاؤه حروف المضارعة كضمير الغائب، وضمير المتكلم فإنها تدل على صاحب الحدث فضلا عن دلالة الفعل على الحدث المقترن بزمن الحال أو المستقبل... »[2].

فالأفعال تحمل ثلاث دلالات، الدّلالة اللّفظية وهي الّدلالة المعجميّة للأفعال، كما في الفعل "ستأتيك" من الائتيان والمجيء بمعنى آخر دلالة البنية المرفولوجية على الحدث «وهي دلالة أساسيّة تعدّ جَوْهر المادّة اللّغوية، المشترك في كلِّ ما يستعمل من اشتقاقاتها وأبنيتها الصّرفية »[3].

والدّلالة الصّناعية وهي الدّلالة الزمنية للفعل وهنا بنية المضارع كما نعلمه.. «والدّلالة الصّناعية صورة تلازم الفعل فأيّن كان هو مشاهد معلوما كان الزّمن المقترن به معلوما بالمشاهدة أيضا»[4].

وتتحدد سمات الفاعل وهذا ما يعرف بالدّلالة المعنويّة فبالإضافة إلى أن تلك الأفعال تحمل دلالات مستقبلية مشحونة بالحركية والانفعال والاستمرارية فإنها تتسع في سياقها اللّغوي

(1) الياس خوري: "دراسات في نقد الشعر"، ص 90

(2) الآمدي سيف الدين محمد بن علي: "الاحتكام في أصول الأحكام"، تح عبد الرزاق عفيفي، المكتب الإسلامي بيروت، ط01، ج1،1981، ص 60.

(3) فايز الداية:"علم الدلالة العربي"، دار الفكر،دمشق، ط1، 1985، ص 20.

(4) منقور عبد الجليل:"علم الدلالة"، ص 132.

لتشمل دلالات مستقبلية محددّة لصفات فاعلها، ويرى ابن جنيّ أنّ «الفِعْلَ يلزم فاعل، الذّي يشتمل على مكونات ذاتيّة انتقالية تدلّ على حاله، وجنسه وعدده وتعيينه»[1].

يقول الشاعر[2]:

تختفي الغيمة حين الشمس تأتي

يختفي طير الكناري،..

تختفي البسمة حين الحزن يأتي

مثلما عشب البراري

يختفي العشّاق في ضوء القمر

عندما تخرج ليلي

ويغنّي سامر الحيّ لزخاّت المطر

وأنا شمسي تغني في السّواد

فالأفعال التي وردت في المقطع هي تكرار فعل "يختفي" ويغنّي، فبالإضافة إلى دلالاتها اللّفظية والمعجميّة فإنّها توحي من الناحيّة المعنوية بالتوّاصل والكثرة وهي تبرز سمات فاعلها من مذكر ومؤنث تارة "تختفي" التاء الدالة على التأنيث ثم تليه "الشمس" باعتبارها فاعل مؤنث، وفي السّطر الموالي تحددت سمات الفاعل كالآتي:

"يختفي" قبل أن يذكر "طير الكناري" باعتباره فاعلا مذكرا يتسنى لنا معرفة نوعه من "ياء" المضارعة التي تدلّ على المذكّر.

تتحدّد معالم النّص من خلال الأفعال حسب ورودها وحسب تصوّرات القارئ، الذي يحاول رصد الأحداث من خلال زمن الفعل وتواتره والتكرار يُظهر شكلا متماسكا، شكلا عضويًّا يشد أواصر المقاطع الشعرية ووحدة موضوعها، كما يحقّق الإيّقاع والنفسي، ويضفي طابع الحيوية والتشويق الذي يميّز القصيدة ويستحضرنا مقطع آخر[3]:

فأرسُمْ نوسة باسمة تلك عادتها

وأقول لها:

(1) أبو الفتح عثمان ابن جني: "الخصائص"، ص 101.

(2) عز الدين ميهوبي: "أسفار الملائكة"، ص 65.

(3) المصدرالسابق، ص 100.

تمرّ العصافير

أسأل عنك....

تقرأ في شفتي الذي لا يقال

وحين تغيب يكرّر قلبي السّؤال

تجيء الشموس

التي ترتدي غيمةً من فرح

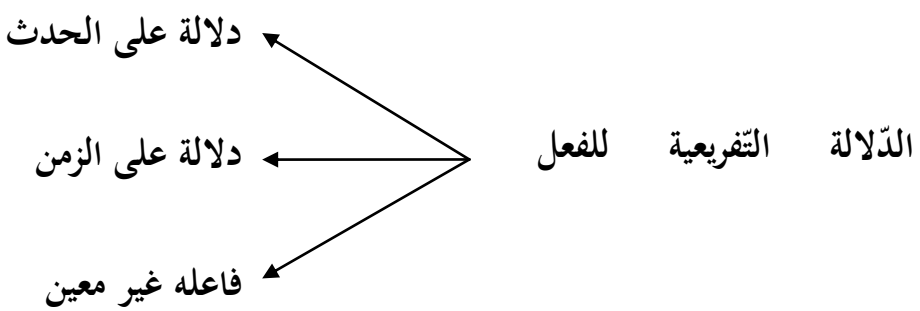
وأسألها عنك

تضحك مني

يبدو الشاعر سابحا في خيالاته اللاّمتناهية باحثا عن المجهول، متطلعا إلى حقيقة يرغب في اكتشافها إن الأفعال مرتبطة بشيء ما داخلي يطمح إلى استكشافه، فنتوخّى نفسيّة مضطربة تخاطب العصافير المحلقة، ولكن ما من جواب ثم يعود ليسأل الشمس، ولا يلاقي منها سوى سخرية فتظلّ تساؤلاته مستمرة تنتظر الجواب المجهول.

1.2. الفعل الماضي:

ما دلّ على حدث مضى وقد يفيد معان أخرى تدلّ على المستقبل وهو عند الآمدي «كلمة مفردة باعتبارها لا جزء لها...»[1] بمعنى أن الماضي يخلو من حروف المضارعة وله دلالات تفريعية، إذ يدل على الحدث وعلى الزّمن وفاعله غير معيّن خارج تركيب الجملة.



لم يحظ الفعل الماضي بما حظيّ به المضارع، الذي شكل انزياحات دلالية على مستوى القصيدة من خلال الأنماط التعبيرية المتجدّدة، ولكن هذا لا يحمّل الجمود للفعل الماضي، وكما

(1) منقور عبد الجليل: "علم الدلالة"، ص 202.

أوضحنا أنّه يدل على حدث وعلى زمن معين، بغضّ النّظر عن سمات فاعله المجهول الذي يحيل القارئ إلى دلالات مجازية فيقول[1]:

جئتها

ليس معي غير بقايا أبجديّة

وخطى عشق نديّة

وتخاريف صبي

طرّزتها يد أوراس هديّة

فاقبَليها يا دِمشقُ

وانثريها في ذرى "قاسيون"

قد تنبت من بعدي وصيّة

حضور الماضي في هذا المقطع شكّل إيقاعا يحمل حزنا دالاً على نفسية مفعمة بالأسى، فالماضي يدل على حدث قد تمّ وحينها لا يجد الشاعر ملاذاً سوى الاستسلام للواقع، والماضي لم يكن مسيطرا فسرعان ما أعقبه فعل أمر وبعده مضارع يحمل أملا وتفاؤلا بمستقبل أفضل.

1.3. الفعل الأمر:

«الأمرما دل على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب»[2].

وقد يكون الأمر صريحا كما قد يأخذ صيّغا مختلفة كالاستفهام والدعاء والأمر «بناء مشتق من المضارع وزمانه الاستقبال، لأنه المضارع نفسه، وهو في ماهيّته بناء ما لم يقع»[3].

ويأخذ الأمر أشكالا مختلفة فقد يرد على هيئة الأمر المضارعة الدالة على كيان المضارع، كما يقترن بلام الأمر وغيرها.

ودلالات الأمر مختلفة حيث تقسم إلى «دلالة الوجوب ودلالة النّدب ودلالة الإباحة»[4].

(1) عز الدين ميهوبي: "أسفار الملائكة"، ص18

(2)المرجع نفسه ص 26.

(3)عبد القادر عبد الجليل: "الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية"، ص 185.

(4) محي الدين محسب: "علم الدّلالة عند العرب"، ص 238.

والأمر في ديوان "أسفار الملائكة" لم يرد بشكل مكثف إذ بلغ عدده أربعة وخمسين فعلا (54) وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بالأفعال المضارعة والماضية، ونفسّر قلتها كون الشاعر لا يتسّم بسمات التعالي، وإلزام الآخرين بالفعل، بل كانت نفسية متميّزة بالهدوء والرّزانة وما ورد من الأمر نجده في قوله[1]:

امنعوا الأحلام عنّي
واقطفوا ورد الأماني
صَادِروا نبض الأغاني
أبْعِدوا الشمس فانّي
من دمي دوما أغنّي
وطني قطعة سكرّ
وأنا طفل صغير
وطني مسك وعنبر
ودوالي من حرير
شهرزاد
امنحيني الذي يتبقّى من الحكي
قبل مجيء النهار.

نلاحظ أن الشاعر لا يَأمْرُ أمْراً واجب الحدوث، إنّه يبيح ولا يفرض، يبدو ليّناً حالماً وهو أمر يوصف بالإباحة ممزوجة بالتّمنّي والترّجي وقد دلّ الفعل على الاستمرارية «امنعوا» و«أقطفوا» ، «صابروا»، «صادروا».

ففعل الأمر دلّ على الاستمرارية من النآحية النّحوية وعلى الحركية من النّاحية الجماليّة والفنية.

(1) عز الدين ميهوبي: "أسفار الملائكة"، ص 149.

2. الاسم:

«الاسم هو الذّي يصلح لبناء الجمل الخبريّة من جنسه خلاف الفعل الذي لا يصحّ منه ذلك»[1].

فالاسم عنصر لغويّ أساسي في بناء الجمل «وقد أُخْرِجَ من دائرة الأسماء، الأسماء النّاقصة والمضمرة التي لا تدلّ على معيّن معلوم في علم الدّلالة بحيث يتعذّر بناء قضيّة خبريّة ذات محتوى دلالي من أسماء مبهمة وناقصة »[2].

وردت الأسماء في الدّيوان بدلالات معجميّة متنوّعة كالمعجم العاطفي والثوري والسيّاسي والطبيعي، وقد التحمت هذه الدّلالات المتنوّعة لتُفْصِحَ عن ذات الشاعر واهتماماته ورؤاه المستقبلية وأهدافه.

والجداول الآتية ترصد مختلف الدّلالات المعجميّة التي تناولها الشاعر، فالمعجم الشعري هو الذي يحدّد نمط تفكير الشاعر، ويرسم شخصيّته وأبعادها.

تنوع المعجم في دواوين ميهوبي، ذلك حسب حالاته الشعوريّة والموضوعات التي طرقها، ففي ديوان «في البدء كان الأوراس» سيطر المعجم الثوري والسياسي والوطني ثم يليه الطبيعي والعاطفي حيث يقول[3]:

أوراسُ مالـــك لا تبـــوح بمـــا رأت	**عينـــاك أم أن الملاحـــم مغـــنم**
الله أكبـــر فـــي القلـــوب منـــارة	**وعلـــى الشـــفاه قصـــيدة تتـــرنّم**
آمَنْـــتُ بالـــدّم والشّـــهادة جنّـــة	**أخرى..وجســـر الخالـــدين جهـــنّم**
النـــآر فـــردَوْسُ الطّهـــارة فـــادخلوا	**وَدَعُـــوا الـــدّماء الكوثريّـــة تقســـم**
مَـا عُـدْتُ أملـك فـي الحيـاة سـوى رؤًى	**أوراسُ يعرفهـــا قلبـــي المعـــدم**
إنـــي وُلِـــدْتُ... وفـــي الشّـــفاه تجـــذّرت	**حمّـــى الشـــهادة والمقـــام الأنْعَـــمُ**
إنّ التّـــراب إذا تشـــقّق واكتـــوى	**فمـــن السّـــماء فنـــاؤه والمقـــدم**
أوراس يلتحـــف الشـــهيد بصـــخره	**وتطيـــر مـــن كـــفّ الشـــهيد الأســـهم**

(1) منقور عبد الجليل: "علم الدّلالة"، ص 204.

(2) المرجع السابق، ص 204.

(3)عز الدين ميهوبي، "في البدء"، ص 17.

فعن طريق المعجم الشعري يرتسم فضاء القصيدة وتتحدد أبعادها الدّلالية وطاقتها الإيحائية، وما هذا إلا لتجاور الكلمات وتحاورها مع بعضها البعض مما يمكنّها من اكتساب علاقات جديدة.

وأهمّ ما نكتشفه من هذه الأبيات –أو قل –القصيدة وحتى المجموعة الشّعرية بكاملها باعتبارها تصب في نفس البحر هو اكتشاف وحدات النّص والمعجم من خلال دراسته «يكون منتقى من كلمات يرى الدّارسُ أنّها مفاتيح النّص، أو محورها الذي يدور حولها»[1].

فمفاتيح النّص في هذه القصيدة بارزة الملامح، محدّدة دلالاتها، وها هو ذا "الأوراس" رمز الشموخ، رمز الوطنية، يتكرّر وكذا الدّم والشهادة والشهيد، والتّراب الذي في سبيله استبيحت تلك الدّماء والأرواح، والانفجار والموت والولادة من جديد كلها أسماء ذات دلالة معجميّة مشتركة لا تخرج عن نطاق الثورة والوطن والتاريخ، كما أنّها تحدّد ملامح شخصية ثائرة مفعمة بالحماسة والوطنية وعواطف ينصهر فيها الأمل والألم، أما معجم الطبيعة فهو من دواعي الرمز والإيحاء، مما زاد النصوص الشعرية ثراءً وعمقا.

ويقول في قصيدة أخرى[2]:

لا تقـــل جـــت لأجتـــر الكـــلام دونـــك الأوراس فـــاقرأه السّـــلاما
طلقــة أولى..تهــاوى اللّيــل عنــدي فــارتوى الخفاق..واســتّل الحســاما
طلقـــة للفجـــر أعلنـــت انتمـــائي فليمـت يـا نـار مـن يهـوى الظلامـا
أيّهــا العمــلاق.. يــا مجــداً تــراءى يحمـــل الـــدّنيا ويجتـــث السّـــناما

تضمنت القصيدة معجما ثوريا، مثل «طلقة، الحساما، استّل، انتمائي، السّناما، المجد، العملاق».

أبرزت هذه الألفاظ مواقف الشاعر وحماسة شعبه فالشاعر ذو دراية وخبرة بهوية الأشياء، وهو ذو نفسية واضحة المعالم من خلال لغته التي حدّدت مواقفه وبذلك لا بدّ أن تتحدد دلالات الألفاظ بتلك المواقف.

(1)محمد مفتاح:"تحليل الخطاب الشعري"، ص 58.
(2) عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص27.

رغم طغيان المعجم الثوري الوطني والسياسي إلاّ أن الشاعر طعّمه بالمعجم الطبيعي والعاطفي، والمعجم الطبيعي كان بمثابة الرّمز للعاطفة والثورة.

مزج الشاعر في ديوانه "أسفار الملائكة" بين معاجم متنوعة ويمكن تمثيل ذلك في جدول بأخذ عينة من كل نوع.

جدول يوضح تنوع المعاجم في ديوان أسفار الملائكة:

المعجم الثوري	المعجم الطبيعي	المعجم العاطفي	المعجم الاجتماعي
هيئة الأمم، الفيتو، ساحة الشهداء، أمّة، أوراس، ساسة، التاريخ، وطن، ذبح الصوّامع، الصّحف، حنبعل، قلعة، السّجين، الرّماد، ابن زيّاد، الحرب، بابل، الأوروبي، تمشيط، قنابل، العائدون، أبطال، أسطورة، أعداء، قنابل، شهيد، الشهادة، المصلوب.	السماء، الصّباح، البحر، العصافير، الليل، نبتة، نهار، قمر، نجمة، الرّياح، الشتاء، نخل، باقة ورد، الضوء، غيمة، الأرض، الرّمل، العصفورة، الضوء، جنّة، الشمس، صفصافة، السّحاب، تمطر، شاطئ، البحر، نورس، الموج، قوس قزح، أرض عطشي، رذاذا، سنبلة، ريح	القلب، الخفقان، العاشقان، الجراحات، سمفونية الحب، الحرقة، بحر عينيك، قلبين صلبا، تحب، عيناك شاطئنا، شعرها، القلب، المذبوح، الأحلام، المواجع، العويل، أحلامي الحزينة، أعشق.	جماجم الموتى، الأخطاء، مواسم، مجنون، الذكريات، الشوارع، الطفل، المقهى، المرأة، النساء، الموعد، نادل المقهى، المدينة، الأبواب، البرابرة، اللّغة، الرعاة، المقابر، تدفن، الناس، العويل، الأمكنة، الحكايات، هارون، ألقاك، الرّافضين، سلالة الطين، السندباد، أمير القبيلة.

3. الصّفة:

الصّفة اسم مشتق يدّل على ذات وصفة والأسماء المشتقة هي الصّفات عَينُها، والبحث في عملية الاشتقاق كما يؤكّد أبو بكر الرّازي: «لا يعمد إلاّ إلى الكشف عن العلاقات

الدّلالية بين أطرافها فنحن في عملية الاشتقاق لسنا أمام طرفين فقط هما: المشتق منه والمشتق والمشتق له وهذه الأطراف الثلاثة تدخل في علاقات دلالية مختلفة»[1].

بمعنى المشتقات تحمل في ذاتها دلالات تدخل ضمن الدّلالات النّفسية وانعكاساتها وهي قد تنتج دلالات جديدة بابتعاد الشاعر عن الوصف المعجمي المألوف «والصّفات هي المشتقات ما عدا اسم الآلة وهي اسم الفاعل، اسم المفعول، الصّفة المشبّهة، اسم التّفضيل، صيّغ المبالغة، اسم الزمان والمكان»[2].

ولكل صيغة من الصّيغ دلالتها الخاصّة، فالصّفات تتغير دلالتها بتغيّر أوزانها «ودراسة الصيغة هي كشف لما تنطوي عليه من دلالات وما تؤدّيه من وظائف فنّية تنّم عنها نغمتها الموسيقية مسموعة وتناظرها التّزييني مكتوبة »[3].

ونركز في دراستنا على الصفات التي وردت على وزن "فاعل" ووزن "مفعول" ثم نبحث في دلالتها.

3.1. الصّفات على وزن فاعل:

وردت الصّفات متفرقة في الدّيوان وصيغة الفاعل تدلّ على ما وقع منه الفعل، أي تدلّ على معنى الفاعليّة «وهي ما أشتقّ من فعل لمن قام به على معنى الحدوث كضارب، ومُكْرَم»[4].

وهي كما سبقت الإشارة وردت متفرّقة في ديوان أسفار الملائكة، وحضورها لم يكن قويًّا.أما في ديوان "رباعيّات" فتكرّر ذكرها مما أحدث إيقاعا مميّزا وهذه الصيغة إنّما تدل على الفاعلية حيث تبرز فاعليتها في المعنى، فتكسب دور الفاعل المحرّك للأحداث والمحوّل لها مثل قوله[5]:

تسافر في صَمتِها حائره
وتنطلق في لحظة ساحرة
أريدُك يا عاشقي جنّة
تهيم بها الأنجم السّاهرة

(1)محي الدين محسب:"علم الدّلالة"، ص 155.

(2) صالح بلعيد:"الصّرف والنّحو (دراسة وصفية تطبيقية)"، دار هومة، الجزائر، ص 96.

(3)بكاي احذاري: "تحليل قصيدة قذى بعينيك للخنساء، دراسة أسلوبية"، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2005، ص47.

(4) ابن هشام الأنصاري:"شرح شدور الذهب"، دار الفكر، لبنان، ط02، 1998، ص 507.

(5)عز الدّين ميهوبي:"رباعيات"، ص 90.

ونهرا من المسك تأتي العذارى

تجمّلن في فتنة آسرة

أريدك شمسا فانّ عيوني

–أما تشتهي–زرقة كافره

فالصفات المتكرّرة على وزن "فاعلة" أضفت فاعليتها وبروزها في المقطوعة معلنةً إيقاعاً قويًّا يلائم دلالة الفاعلية والمتمثلة في «حائره، ساحره، ساهره، آسره، كافره» وقد كثرت أوزان الفاعل في ديوان رباعيات.

3.2. الصّفات على وزن المفعول:

وهي تدل على معنى المفعولية أي تدلّ على ما وقع عليه ونفسر ندرتها في دواوين الشاعر كونه طموحا يتوق دائما للفعل لا للانكسار والضعف والشاعر تحرّر من التأليف المألوف للنعوت بل حمّلها بنىً استعارية أثرت النّص بإيقاعات جميلة وكشفت عن إيحاءات متنوعة.

4. الضمائر:

الضّمير بمعزل عن سيّاقه التّركيبي مبهم، فهو لا يدلّ على شيء معين إلاّ إذا وُضِعَ في السيّاق «لا تخلو الضمائر في ذاتها من إبهام وغموض في دلالتها»[1].

فلا تتضح دلالة الضّمير خارج السّياق «لأن معنى الضّمير وظيفي وهو الحاضر أو الغائب على إطلاقها فلا يدلّ دلالة معجميّة إلاّ بضمنيّة المرجع وتقدّم هذا المرجع لفظاً أو رتبة أو هما معاً ضروري للوصول إلى هذه الدّلالة»[2].

وقد يتخلّص الضّمير من دلالاته المعجميّة بالاستعمالات السيّاقية، لأنّ ما يوحي ويشير يُكسِبُ النّص الشعري شعريته ويرى السّكاكي أنّ «إحالة الضّمير إلى متعدّد أو إلى مجهول تساهم في إثراء الدّلالة واتّساعها، بحيث تغطيّ مساحة كبيرة من الفضاء الذي يحيط بالنّص، لأن إحالة الضّمير إلى معيّن تُعَدُّ من الاحتمالات الدّلالية التّي من شأنها أن تبتعد بالقول من المباشرة إلى الإيحاء والتّكثيف»[3].

(1) محمد صلاح زكي أبو حميدة:"البلاغة عند السكاكي"، ص 101.

(2) تمّام حسان:"اللّغة العربية، معناها ومبناها"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1979، ص 11.

(3) ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة، "البلاغة عند السّكاكي"، ص 98-99.

يفهم من هذا القول أنّه كلّما ابتعدنا عن تحديد وتخصيص الضمير كلّما اتّسعت دائرة مدلولاته ودخل ضمن التعدد والانزياح وبذلك يؤدّي وظائفه الجمالية في النّص، إذا كانت لديه قابليّة الإحالة إلى أكثر من مرجع، وله آثار نفسية على المتلقّي فكلما لجأ الشاعر إلى استخدام الضمائر بطرق تؤدّي إلى غموضها كلما كان المتلقّي مجبرا على إكمال فكره أثناء القراءة نظرا لعمق المعنى في الأفكار، كما يجعل من الأسلوب محلّى بصيغة جمالية فـ «قد يساهم الضمير في تكوين الفضاء النّصي من خلال عمليّة الإضمار أو الحذف التي يتعرّض لها بحيث يصبح غيّابه عن الصّياغة وسيلة من وسائل اتّساع فضائها الشعري»[1].

والضّمير إذا تكرّر في مقطع أو نصٍّ ما فإنه يسهم في شد أواصر النّص، وإضفاء وحدة عضوية وموضوعية عليه، وقد بلغت الضمائر في ديوان "أسفار الملائكة" تسعة ومائة وألف ضميرا (1109) ومن النماذج التي كثر فيها توظيف الضمائر نجد قوله[2]:

لغتي من بقايا أبي

وأبي من سلالة طين تعطر بالصبر والصّلوات....

أبي بعضه مسحة من نبي...

وأنا بعضه من ملائكة طيّبين

وبعض الذي لم أكنه حديث البراءة للمذنب

صاحبي مصطفى

عندما صاح بي واختفى

رحت أسأل عنه الشوارع

لاشيء غير بقيّة ظلّ تثاءب ثم انطلقا

هو مثلي أنا

فيه شيء من النّرجسيّة

فيه كثير من الصّمت حين يكلّمه النّاس

فيه الوفا

(1) عز الدين ميهوبي: "أسفار الملائكة"، ص 101.

(2) المصدر نفسه، ص 117.

وفيه انزياّح الأماني

انحيّاز المعاني

وفيه الحقيقة تَخْرُج بيضاء من ثوبها

مثل طفل رأى أمّه

فهاء الضّمير المتكرّرة تتعدّد إحالتها إلاّ إذا تدقّق القارئ وتعمّق فيها، فهي قد تعود على "أبي" و"نبي" وقد تعود على الشاعر ذاته وعلى صاحبه أيضا، ولكن في النهاية بتتبع تواتره وتلاحقه يتضح أنّ إحالته تعود على صاحب الشاعر، وحركة الضمير تحدّد ملامح العزيمة، والحركية كما تبرز الطاقات الشعورية لدى الشاعر وهذا ما يؤكد نجاح تجربته الشعّرية.

تكرار الضمير أسهم في شدِّ أواصر النّص، كما أكسبه إيقاعا مميزا ملفتا لانتباه القارئ.

5. حروف الجرّ:

«الحرف ما دلّ على معنى في غيره، وهو على أصناف»[1]وهو يختلف عن الاسم والفعل، لأنهما يدلان على معنى مستقل بذاتهما، بينما للحرف معنى سياقي وظيفي ويفسّر ذلك سيبويه بقوله: «أن معنى الحرف هو معنى وظيفي سياقي، وليس معنى معرفيا مرتبطا بواقع خارج اللّغة»[2].

والحروف تتعلق بالاسم الظّاهر ومنها ما يدخل على الظاهر والمضمر معا، ولهذه الحروف معان متعددة حسب ورودها في السياق، كما أنها تسهم في الاتساق والانسجام بين المعاني والأفكار، وربط أجزاء النص.

بلغت حروف الجر على سبيل المثال في ديوان "أسفار الملائكة" حوالي "1109" تسعة ومائة وألف ضميرا وهي نسبة متقاربة في مختلف دواوين الشاعر، وتنوعت دلالاتها بتنوع التراكيب الموظفة فيها، وقد أشار إلى ذلك "أبو بكر الآمدي" الذي خصص لها بابا في كتابه "الإحكام في أصول الأحكام" فعلى سبيل المثال "على" تفيد الإلزام كقوله تعالى:﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَكُمْ تَتَّقُونَ﴾[3]فالصيام ملزم على الإنسان الذي تتوفر فيه الشروط، وبذلك "على" أفادت اللّزوم الذي يتضح من سياق الجملة

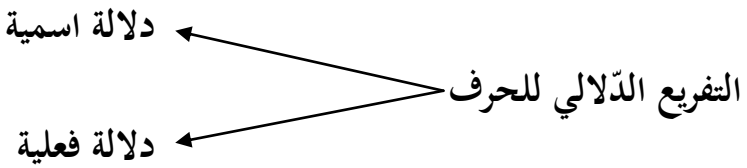
(1) أبو بكر الآمدي: "الأحكام في أصول الأحكام"، ص 94.

(2) ينظر: محي الدين محسب، "علم الدلالة عند العرب"، ص 193.

(3) سورة البقرة، الآية: 183.

«واللاّم تفيد الاختصاص... والباء الذّي يسّميه البصريون باء الإلصاق... والكوفيون يسّمونه باء الآلة»[1].

أما الآمدي فيرى أنّ للحرف دلالات تفريعية.



«فمن الحروف ما لا يكون إلاّ حرفا "كمن" الذي يؤديّ دلالة التبعيض، ومن الحروف ما يكون حرفا وفعلا ك (خلا، حشا) ...»[2].

وسنتناول مثالا نرصد من خلاله معاني الحروف الواردة فيه واختلافها حسب سياق النّص.

شهرزاد[3]

امنحيني الذّي يتبقّى من الحكي

قبل مجيء النّهار

أنّا عاشقُ

فامْنَحيني ولو ليلية بعد أن يختفي شهريار

شهرزاد

احملي بعض عطرك لي

وخذي من يدي الجلنار

واسكبي من عيونك ما يشتهي النّاس

من فرح في الدّيار

وارقصي كالأميرات في عيدهن

وفي لحظة الانتصار

شهرزاد

(1)محي الدّين محسب:"علم الدّلالة عند العرب"، ص 199.

(2)منقور عبد الجليل:"علم الدّلالة"، ص 199.

(3) عز الدين ميهوبي: "أسفار الملائكة"، ص 131، 132، 133.

ادخلي بيمينك هذي البلاد

وارفعي للسّماء يديك

وقولي:

ليحفظك الرّب من كلّ إثم

ومن كلّ شيء يضّر العباد

وغنّي لها ولهم شهرزاد

فأنت الجميلة في كلّ أرض....

وأنت التي تسكنين الأساطير

تأتين كالحلم

كالشمس تخرج منها الجيّاد

لأنّك أنت التّي يعشق النّاس

ياشهرزاد

شهرزاد

أنا عاشق من بلاد تسمى الجزائر شمس النّهار

ألا تعرفين مواسمها؟

هل تناعى إليك حديث البحار.

جدول يرصد معاني عينة الحروف حسب ورودها في ديوان أسفار الملائكة:

العبارات	حروف الجرّ	معانيها
1. الذي تبقى من الحكي	"من"	يفيد البعضية
2. احملي بعض عطرك لي	"لي"	تقيد الملكية
3. خذي من يدي الجلنار	"من"	الظرفية
4. اسكبي من عيونك	"من"	الظرفية
5. من فرح	"من"	البعضية والجزء
6. في الدّيار	في	تفيد الظرفية
7. ارقصي كالأميرات	"الكاف"	تفيد التشبيه

8. في لحظة	"في"	تفيد الظرفية
9. ادخلي بيمينك	"الباء"	تقيد الاستعانة والالتصاق
10. ارفعي للسّماء يديك	"اللاّم"	الاستعانة
11. عنّ لها	اللاّم	الملكية
12. كالشمس تخرج منها الجياد	الكاف	التشبيه
13. منها، من البلاد	من	الظرفية المكانية
14. هل تناعى إليك حديث البحار	إلى	تقيد بلوغ العناية

نلاحظ تغير الدّلالة حسب تغير السياق الذي وردت فيه.

وما توصّلنا إليه في البنية الصّرفية من خلال إحصائنا ودراستنا للأفعال والحروف، والصّفات والضمائر أنّ زمن الفعل تضّمن انزياحات دلالية في أنسجة تراكيبه فالزمن يتميز بالدقة وهو خاضع للقياس، يقول عبد القادر عبد الجليل: «...أمّا الزمن النّحوي فهو الذي تقدمه التراكيب داخل دائرة النّصوص، وسيّاقاتها التي تضم الأفعال والأدوات والأسماء، وكل القرائن السّياقية المنتجة للتّراكيب، وهذا الزمن لا يوصف إلا داخل السياق وهو جزء من معنى الفعل»[1].

والأزمنة المتمثلة في الماضي والمضارع والأمر تجاوزت دلالاتها الأصلية إلى دلالات أخرى كما رصدت حركات الفعل في الوقوع، وهذه الحركة هي التي تزيد النّص نبضا وحيوية إضافة إلى الانزياح على مستوى الحروف، الذي أدى إلى تجاوز النّمط التعبيري المألوف، ولهذا دلالته المعنويّة والوظيفية، كما تنوّعت الحقول المعجميّة للأسماء والصّفات وأثرت دلالاتها الطبيعية والعاطفية والثوريّة، مما زاد من اتّساع دائرة المعجم اللّغوي في شعر عز الدّين ميهوبي.

فالقيم الدّلالية التي خلقتها الحروف، والأفعال والضمائر حرّرت النصوص من الجمود، والاستعمال المألوف للّغة والتراكيب كما زادت من شدّ أواصر المقاطع وترابطها وتماسكها مما أنتج وحدة عضويّة وشعوريّة.

ولا نقتصر على ديوان واحد في عرض الحقول المعجميّة إنما الشعر الجزائري المعاصر أثرى وأخصب في هذا المجال.

(1) عبد القادر عبد الجليل:"الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية"، ص 180.

جدول إحصائي للأسماء والصّفات ذات الدّلالات المختلفة من ديوان "رصاص وزنابق":

معجم ذو دلالة عاطفية	معجم ذو دلالة وطنية وسياسية وثورية	معجم ذو دلالة اجتماعية	معجم ذو دلالة طبيعيّة
الحزن، الدّموع، الألم، الحلم، العيون، الأحقاد، الحبّ، الجراح، القلب، الصمّت، المأساة، الأشواق، الوريد، الذّعر، الذهول، السّكاكين، البسمّة، القبلة، الهوى، الحبيب، فتاتي، ذكريات، الإيمان، الكفر، البشرى، الذّل، الزّيف، الغدر، الدّفء، الحركات، الضحك، الابتسامة، الآهات، الأنّات، الرّوح، الفؤاد، الألحان، العشق، للسرور، الهموم	خطبة، حرب، الجيش، العالم، الأوراس، إيران، القدس، كوبا، الظلم، السّيف، المنفى، التّتار، السّجن، القيد، الحبر، الوسام، الذّبيح، الزّعماء، النصر، الرّشاش، المدفع، الدّولة، الدّم، العسكر، الثوار، الضّفة، الشرق، الرّاية، المجد، لبنان، الأردن، الجزائر، الشعب، نوفمبر، البطولة، الرّجولة، النشد، البلاد، الشهيد، التراب، البقاع	البشر، الظلم، السادة، القافلة، الشوارع، الأطفال، الموتى، الهمجية، السعادة، الزورق، العشيرة، أميرة، العروس، الهلاك	اللّيل، الفجر، الحيّة، الحجر، الشمس، القمر، الرّمال، السماء، أوراس، الصّباح، المساء، الزلزال، النهار، الجبال، الجدول، الغابات، أوراق الخريف، الثلج، النّور، الزيتون، الصّفصافة، المرجان، القمح، الغربان، البوم، الشوك، الدّرك، النبع، النّجمة، الصّخرة، الحمام، الورد، الطائر، الزهور، الفراشة، البلبل، أخضر، البدر، الريحان، الذئاب، الأسد، الصّقر.

المعجم الشعري هو الذّي يبرز طريقة تفكير الشاعر، ويرسم معالم شخصيته وأهدافه كما يرتسم فضاء القصيدة وتتحدد أبعادها الدّلالية وطاقتها الإيحائية كما أنها تكتسب دلالات جديدة تنأى عن القاموس الأصلي، والأهم في البحث في الحقل المعجمي هو اكتشاف وحدات النّص بتفكيكها ثم إعادة تجميعها وتصنيفها، والمعجم في دراسته «يكون منتقى من كلمات يرى الدّارس أنّها مفاتيح النّص أو محوره الذي يدور حولها »[1].

(1)محمد مفتاح:"تحليل الخطاب الشعري"، ص 58.

ومن خلال المعجم الشعري لديوان "رصاص وزنابق" استطعنا أن نحدّد ملامح شخصيّة الشاعر الذي بدا مرهف الإحساس انصهرت عواطفه في بوتقة الأمل والألم وتشبعه بالقيم الوطنية وتدفق عواطفه ورومنسيته الهادئة البعيدة عن الصّخب، أمّا معجم الطبيعة فهو من دواعي الرّمز والإيحاء.

إن الدّلالات الجديدة التي اكتسبتها اللّغة في سيّاقاتها المختلفة والمتعّددة زادت النّص الشّعري ثراء وعمقا مثل « الحزن الذي صار قدر»[1].

فلفظُ الحزن أدخله الشاعر في استعمال غير مألوف بإضافة صفة الحزن، وبالتالي اكتسبت العبارة بنية استعارية من خلال تجسيد المعنوي، وإبرازه في شكل متحرّك، محسوس ويستحضرنا كذلك قوله[2]:

شيّدي ما شئت من دور على صدر الرّمال

قدّمي البارود للنّار ونامي في الزّهور

أبداً لست لئيمة

فالحقل المعجمي للفظ الرّمال هو الطبيعة إلاّ أنّ الشاعر وظفه في سياق غير عادي وذلك حين ألحق به صفة من صفات الإنسان وهي الصّدر، فالشاعر من خلال إسناده للألفاظ حقّق دلالات جديدة غير محدودة، من قاموسه المحدود، الذّي اتّسم بإيحاءات ودلالات متعّددة وثرية بتشخيص الجماد، وتجسيد المعنوي.

ب.البنية التركيبية في الشعر الجزائري المعاصر:

تهتم البنية التّركيبية بقضايا الجملة وما يطرأ عليها من تغيير، بمعنى آخر تهتم بقوانين وضوابط تحكم نظام التّراكيب وما يطرأ عليها من تغيير في سيّاقاتها المتغيّرة والمتعدّدة «وإنما تركيب الكلمات هو الذّي يعطي لكلّ جزئية أهميّتها في السيّاق»[3]، لأن العناصر اللّغوية لا تتحدد دلالاتها إلاّ من خلال الوحدات المجاورة لها، على حد قول دي سوسير، القائم على التجاور والتقابل، وبالتالي توزيع الوحدات لا بد من خضوعها لأنظمة وتقنيات وقد تتجاوز التركيب المعياري للسّياق ممّا يؤدي إلى إحداث خلخلة واضطراب في البنية التركيبية يعقبها

(1) عمار بن زايد: "رصاص وزنابق"، ص 5.

(2)المصدر نفسه، ص 29.

(3)محمد عبد المطلب:"البلاغة والأسلوبية"، ص 321.

انزياح في البنية الدّلالية والإيقاعية، والبنية النحوية أساس التأليف والنظم وبذلك فالجملة مهما اختلفت تراكيبها فإنها لا بد أن تظلّ محافظة على النظام النحوي، «والبنية النّحوية هي الطّريقة المميّزة لترتيب الألفاظ، في الجملة والنّبر والتّنغيم، والنّهايات كلها تشكل الإطار العام لهذه الجملة»[1].

لأن للّغة نظامها الخاص، وللأديب طريقته في كيفية تشكيل العناصر اللّغوية وتركيبها، وأهم مميّزات العمل الأدبي ظاهرة الانحراف، وبقدر لجوء الشاعر إلى الانحراف بقدر ما يحقق العمل الأدبي شعريته والتركيب له علاقة وطيدة بالمعجم لأن التغيّرات التركيبية تحدث بالضرورة تغيّرات دلاليّة بحيث أنّ «التّركيب والمعجم غير منفصلين، وعلاقتهما التّكوينية ضامنة لأشغال اللّغة »[2].

فالسيّاق هو الذّي يعطي المدلولات وهو الذّي يخلق للعبارة ضربا من الإيقاع لتلك العناصر، وبذلك يتبين أنّ الدّلالة والتّركيب والإيقاع لا يمكن الفصل بينها، وعند دراسة الجانب التّركيبي لنّص ما ننطلق من الكل لنحلّل الجزء، «فالسيّاق هو نقطة البدء بحيث لا يمكن وجود كيان للتعبير إلا من خلاله، وحينئذ من الواجب رصد السيّاق، ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه ثانيا»[3]. ذلك أنّ الوحدات اللّغوية تؤدي وظيفة في تركيب ما تختلف عنه في تركيب آخر، وفي كلّ مرة تؤدّي وظيفة نحويّة جديدة غير مألوفة فمثلا «الجملة العربيّة تبتدئ بفعل ولذلك فإنّ "جاء محمّد" تعتبر تركيبا ورد على أصله، أي أنّه محايد لا يتضمّن أي إيحاء دلالي، ولكنّنا إذا قلنا "محمّد جاء" فإن التركيز وقع على محمد دون سواه من الأسماء»[4].

«ويرى السّكاكي أنّه لا يمكن أن تتحقق الميزة الفنيّة أو القيمة البلاغية للكلام إلاّ من خلال الخروج عن المألوف وإجراء الكلام على خلاف مقتضى الظاهر»[5].

ومن أنواع الاضطراب في التّركيب ظاهرة التقديم والتّأخير والحذف والإضمار، والالتفات، وبذلك من خلال اطّلاعنا على دواوين عز الدّين ميهوبي لاحظنا أن نسبة الجمل الفعلية أكبر

(1)فتح الله أحمد سليمان:"الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، مصر، دت، ص 37.

(2)محمّد مفتاح:"تحليل الخطاب الشعري"، ص 57.

(3)صلاح فضل:"علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته"، ص 51.

(4)محمد مفتاح:"تحليل الخطاب الشعري"، ص 69-70

(5) محمد صلاح زكي أبو حميدة: "البلاغة عند السّكاكي"، ص 137.

من نسبة الجمل الاسمية، وبإجراء عملية إحصائية لديوان أسفار الملائكة وجدنا أن الجمل الفعلية بلغت حوالي1785(تراوحت بين الأمر والمضارع والماضي) بينما الاسمية بلغت 671.

«والإخبار بالاسم يقتضي الثبوت والاستمرار على نحو ما بينما يقتضي الإخبار بالفعل التّجدد والحدوث آنًا بعد آن»[1]وبذلك يمكننا تحديد خصوصية الخطاب في الدّيوان الذّي يعد نموذجا لبقية الأعمال الشعرية.

لا نكتفي بديوان واحد في تقديم الأمثلة التي برهنت على أن أسلوب الشاعر تميّز بالتّجدد أكثر من الثبوت على حال واحد وهذا ما يبرز أيضا تطلّع الشاعر وثورته الدّاخلية التي تقتضي التغيير.

وقد عبّر عن هذا العالم الألماني "بو زيمان A.Busemann" «أن الإنسان الشديد الانفعال يتميّز بزيادة عدد كلمات الحدوث على عدد كلمات الوصف»[2]:

يقول الشاعر[3]:

قرأت بعينيك أوجاع قلبي

ولملمها في عيون الطريق

فطوقني الصبر حين احترقنا

وصرنا رمادا بكف الطريق

تقاذفنا موجة من ظنون

ويعبرنا طيف روح طليق. . .

فلا نجد جملة اسمية في هذه المقطوعة، فالشاعر يبحث دوما عن التّغيير، يبحث عن الأمل، يتطلّع إلى المستقبل بنظرة ثاقبة فكانت مشاعره متجدّدة، نابضة بالحب والأمل، الذي لا يعرف الخمول والجمود.

ومن قصيدة الوطن نسجّل:[4]

تفجـرّي لغــة التــاريخ فــي جســدي ومزّقــي زمــن الإعصــار فــي كبــدي

(1)أحمد خليل:"المدخل إلى دراسة البلاغة العربية"، دار النهضة العربية، بيروت، 1968، ص 182.

(2)سعد مصلوح:"الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، ص 74.

(3) عز الدين ميهوبي: "رباعيات"، ص8.

(4) عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص 34.

وخضّـــبي بتـــراب الأرض ملحمـــة تنمـــو علـــى شـــفة التـــاريخ نُـــور غـــد
تفجّرِي..ســـيذوب الشّـــعر واحترقـــي كمـــا الشـــموع فـــان الشّـــعر معتقـــدي
وســـافري فرؤيـــا لأيّـــام أحملهـــا بِمـــلْءِ كـــفٍّ، كوشْـــم ذاب فـــوق يـــدي
تفجـــرّي ارتســـمي حلمـــا بـــذاكرتي فالشـــعر أينـــع فـــي صـــدري وعَضُـــدي

يدعو الشاعر إلى التّحرر وفكّ القيود، التي فرضها المستعمر وبذلك فالدّعوة إلى تحقيق الهدف، والنّصر تقتضي بالضرورة استخدام الفعل عوض الاسم، وبذلك فلغة الشاعر نابضة بالحركة والتجّدد النابع من نفسيّة تطمح إلى التغيير أيضا، يغمرها الحماس، وبذلك نجد علاقة بين اللّفظ ودلالته ونفسية الشاعر الثورية الداعية إلى التغيير للوصول إلى الغاية المنشودة، وأفعال الأمر المتكرّرة تدل على الإلزام والوجوب، "تفجرّي، خضّبي، سافري، تفجرّي"...الخ، وتكاد تختفي تماما الجمل الاسمية.

1. بنية الجملة:

الجملة هي أساس وجود النص وبها «يتمّ التّواصل والتّفاهم، وليس هناك خطاب بما دون الجملة»[1]،وهي إماّ بسيطة أو مركبة، ومن حيث تركيبها إماّ اسميّة أو فعلية، ومن حيث دلالتها تنقسم إلى خبريّة سواء أكانت مثبتة أو منفية أو مؤكدّة، أو إنشائية إما طلبية أو انفعالية.

ودراسة البنية النّحوية يعتمد على كيفية صيّاغة الجانب النّحوي، والعدول الذي يطرأ عليها، والبنيّة الدّلالية تخصّ الصدّى المعنوي والتّأثيري للجملة والعلاقة بين الدّلالة والمعجم الموظف...،انطلاقا من هذا يمكننا تحديد خصوصية الخطاب في مدوّنات عز الدّين ميهوبي وإبراز التفاوت والتقارب في توظيف الجملة الفعلية والاسمية.

1.1. الجملة من حيث الخبر والإنشاء:

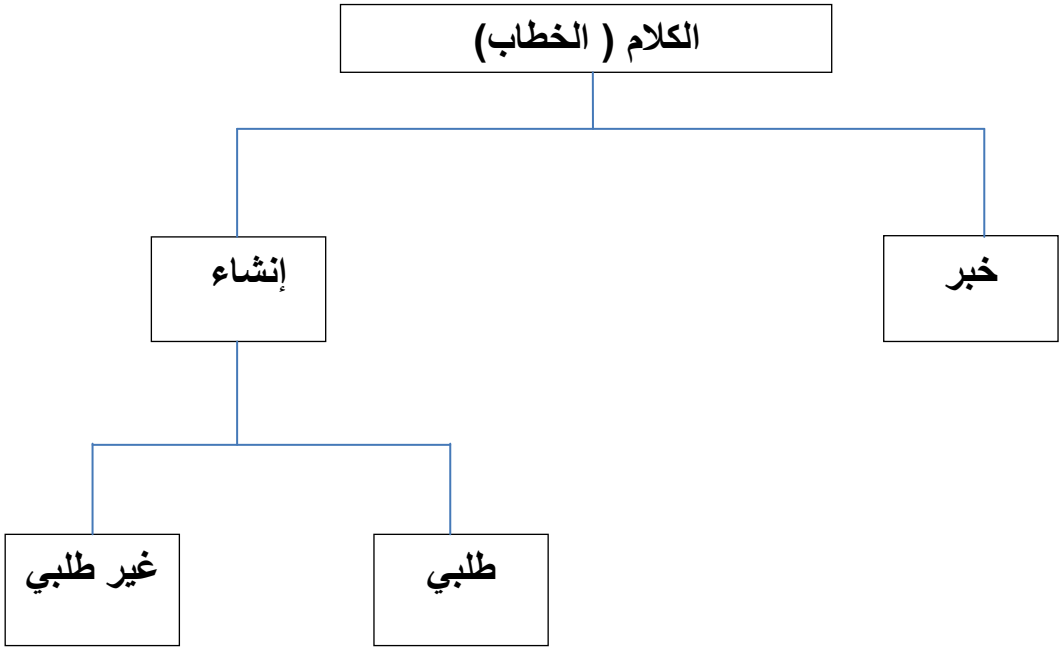
قسم العلماء العبارات الكلامية الصادرة عن الإنسان إلى قسمين هما «عبارات القول، وعبارات الفعل ».[2]

(1)أحمد شامية:"في اللّغة"،دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص 36.

(2)مسعود صحراوي:"التداولية عند العلماء العرب ،دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللسانيالعربي"،دار الطليعة، بيروت،ص

ويصرح الفرابي قائلا : «والقول يقتضي به شيء ما، فهو يقتضى به إما قول ما،وإما فعل شيء ما والذي يقتضى به فعل شيء ما فمنه نداء ،ومنه تضرع وطلب وإذن ومنع ،ومنه حث وكف وأمر ونهي »[1]،

أما "**ابن سينا**" فميز بين الخبر والإنشاء مستندا إلى معيار الصدق والكذب ،إلا أنه «يركز في تحليله على البعد التداولي الذي يربط بين قصدية المتكلم ومراده من المخاطب من جهة وبين استجابة المخاطب وردة فعله من جهة أخرى »[2] ويفهم من كلام "ابن سينا أن تقسيم الكلام لا يخرج عن الخبر والإنشاء .



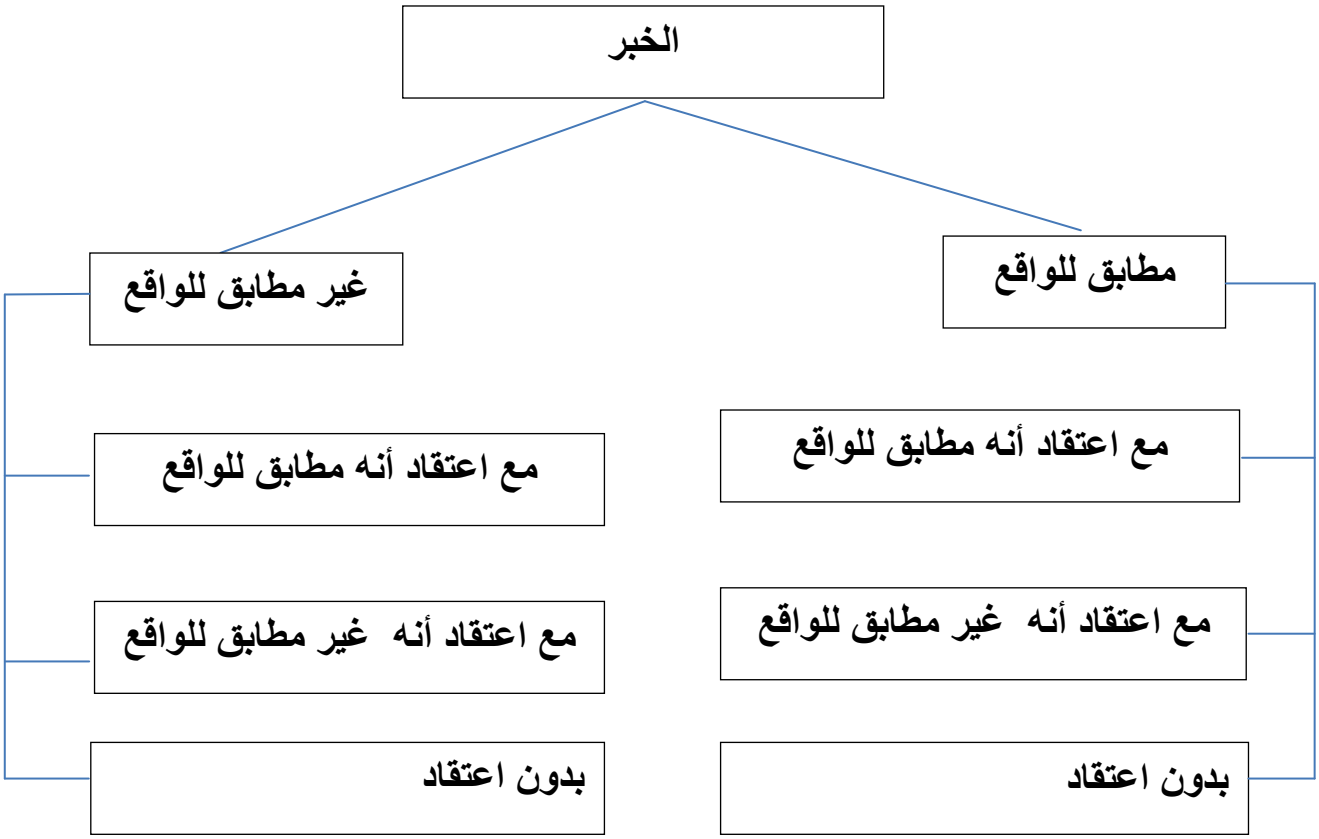
(1) أبو نصر الفرابي: "كتاب الحروف" ،تحق وتق محسن المهدي،دار المشرق، بيروت،ط2،1999،ص162.

(2) مسعود صحراوي: التداولية عند علماء العرب ،ص 88.

- **الخبر:**

والخبر كما عرفه البلاغيون «أنّه ما يحتمل الصّدق والكذب»[1]، وما نراه لدى تقسيم "**الفرابي**" و"**ابن سينا**" اعتمادهم على الاعتبارات التداولية أي مراعاة قصد المتكلم ومراده من المخاطب .

وهناك تقسيم آخر منسوب إلى "**الجاحظ**" يلخصه المخطط التالي :[2]



والخبر الصادق ما كان مطابقا للواقع مع اعتقاد المتكلم أنه مطابق، والكاذب ما كان غير مطابق للواقع مع اعتقاد أنه غير مطابق .

وللخبر أضرب ثلاثة، الابتدائي والطّلبي، والإنكاري وهو «أن يكون الكلام في النّوع الأول أو التعبير الابتدائي خاليا من التّأكيد...، وفي هذا النّوع الثاني يلقي المتفنن الخبر للمتلقي

(1) شفيع السيّد:"النّظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية"، ص 254.

(2) مسعود صحراوي: "التداولية عند علماء العرب"،ص93.

طالبا تصديق الخبر بمؤكد...، وفي التعبير الثالث عندما يكون المتلقي منكرا على المتفنّنين الخبر فعلى المتفنن أن يخالف في التّعبير عن النّمطين الأوّلين، أي يجب أن يؤكد بأكثر من مؤكدّ»[1].

يمكن اختصار القول فيما يلي:

الخبر الابتدائي لا يشتمل على أدوات التوّكيد، والخبر الطّلبي يتضمن أداة واحدة بينما الانكاري فيشتمل على مؤكدين فأكثر، والخبر كما هو شائع قد يفيد المتكلم المخاطب بمضمون خبره، فهو مرتبط بالجانب النّفعي للّغة.

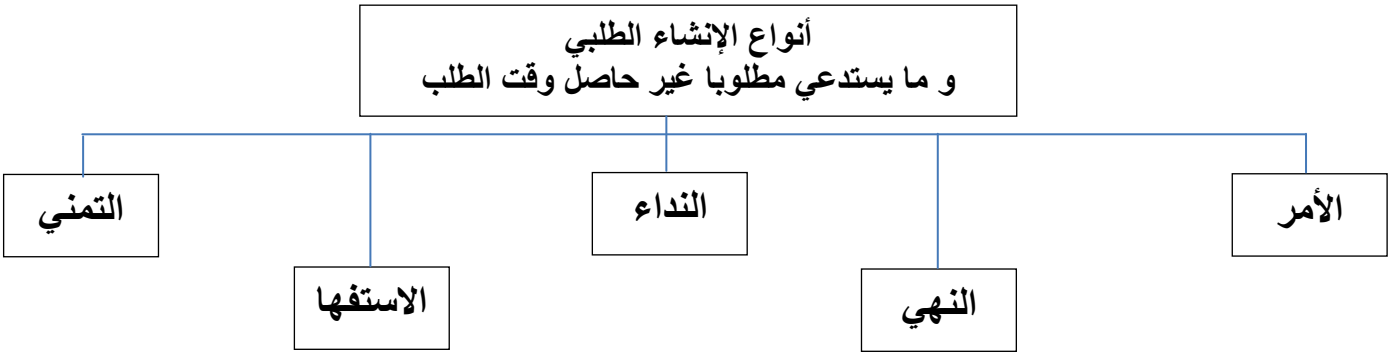
- **الإنشاء :**

قسم العلماء العرب الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي. فقد ورد في مفتاح العلوم أن «الطلب أسلوب لغوي ذو مفهوم عام فحواه ما يستدعي مطلوبا»[2].

ويرى **"القزويني"** أن الإنشاء ضربان طلب وغير طلب ، وهذان الضربان ينقسمان إلى فروع جزئية .

- **الإنشاء الطلبي :**

أساليب الإنشاء الطلبية عند جمهور العلماء تتلخص فيما يلي :[3]



أولا: الإستفهام

«وهو ما يقتضي به قول ما »[4].

فإن كان المطلوب قول شيء ما كان الطلب استفهاما وإن كان المطلوب فعل شيء ما كان الطلب أمرا أو غيره .

(1)محمد بركات حمدي أبو علي:"البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق"،دار وائل للنشر،ط1، 2003، ص68.

(2)مسعود صحراوي: "التداولية عند علماء العرب"، ص104.

(3)المرجعنفسه،ص117.

(4) المرجع السابق،ص112.

ويرى السكاكي أنه «في الاستفهام تطلب ما هو خارج ليحصل في ذهنك نقش له مطابق ....»[1].

وهو متعلق بحاجة المتكلم الذهنية، فقد يطلب المتكلم التصور تارة ،والتصديق مرة أخرى.

ومن الشواهد الواردة نجد : [2]

أريد جريدة ...

لماذا ؟

أفتش عن قبر أمي.

وأنت؟

أفتش عن قبر عمي.

وأنت ؟

أريد مساحة حب بحجم الوطن ؟

وأنت ؟

أريد سكن ...

وأنت .

أفتش عن كلب سيدتي ..

ضاع أمس ..

وأنت ؟

أمقبرة هذه. أم جريدة؟

يهدف الشاعر من وراء هذه التّساؤلات إلى إثارة مشهد درامي، مصوّرا إياه عن طريق بنائه للجمل المتضمنّة استفهامات متتابعة، وهو من هذا البناء يبني الوضع السّائد والمشاهد المأساوية التي يعيشها شعبه من جراء الموت والخراب والخوف.

(1) مسعود صحراوي: "التداولية عند علماء العرب"، المرجع السابق،ص113

(2) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص 284.

ثانيا: الأمر والنهي

و«الأمر طلب الفعل »[1].

أما النهي فمعناه «طلب الكف »[2].

ذلك على سبيل الاستعلاء كما اشترط "السكاكي" ويفيد أن الوجوب وجوب فعل الشيء أو تركه.«ففي حالة الأمر يكون المخاطب غير قائم بالفعل المراد منه ، فيطلب القيام به، أما في حالة النهي فالمخاطب يكون متلبسا ب(فعل) فيطلب منه تركه»[3].

أما "السكاكي" فقد فرق بينهما بقوله : «أن الأمر طلب ليحصل ثبوت متصور، والنهي طلب لحصول انتفاء متصور »[4].

الأمر من منطلق المنظرين والعلماء هو طلب حصول الفعل وهذا هو الأصل بينما استخدامه في سياقات أخرى تتولد عنه قرائن أخرى كالدعاء والالتماس ،الندب والإباحة والتهديد .

ومن أمثلة الأمر نستحضر مايلي [5].

يـا ابـن الوليـد الشّـهم هَـبْ إلـى قبـــــرا يبيـــــت منتظـــــرا
مــزّق بنــوداً أصــبحت ورمًــا وأحــرق فــراش الفــرو والــوبرا
واكــو الجبــاه الخائنــات..ففي تلــك الحيــاة الــذّل قــد ظهــرا
يـا ابـن الوليد..القـدس قـد نتنـت هــلاّ مَسَــحْتَ الــدّاء والخَطــرَا
هــاتِ الرّمــاح اليــوم معلنــة يرمــوك القــدس، وأعلــن الخبــرا
يــا قــوم.. إن القــدس زائحــه هــل مــن صــلاح يمنــع السّــفرا
إيــه صــلاح الــدّين..يا وطنــي جــدّد يمينــي القــدس مــدّكرا

(1)أبو نصر الفرابي: "كتاب الحروف"، تح. محسن المهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص172.

(2)ينظر:مسعود صحراوي: "التداولية عند علماء العرب"،ص108.

(3)المرجع نفسه، ص108.

(4)أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي:"مفتاح العلوم"،ص302.

(5)عز الدين ميهوبي: "في البدء"،ص125.

أساليب الأمر في النّص تلفت انتباه المتلقي حيث وظّفت على سبيل إثارة الحماس وبث روح النّضال والثورة لتحقيق النّصر، ويحمل هذا التواتر لأفعال الأمر أحاسيس المعاناة والأسف لضياع الشخصيات التاريخية أمثال صلاح الدين.

ومن أمثلة الأمر أيضا قوله[1]:

تفجّري..سـيذوب الشّـعر كمـا الشّـموع فـإن الشـعر معتقـدي

وسـافري فـرؤى الأيـام أحملهـا بمـلء كـفٍّ كوشـم ذاب فـوق يـدي

الأمر في الأفعال "تفجّري، خضبّي، سافري" غرضه الإلزام والوجوب ذلك أن الشاعر يسعى إلى تحطيم القيود والثورة على الواقع.

ومن قصيدة أخرى ينتقل من الإلزام إلى الإباحة ذلك أن الكلام وقرض الشعر طلب فيه نوع من الرقة في قوله[2]:

تكلّـم فـالقريض طـوى الجناحـا وضـوء الحـرف فـي الكفـن اسـتراحا

تكلّـم... واحـة الشـعراء تنـأى ممزّقـة الجبـين... صـدى مباحـا

تكلّم..فـالرّؤى كبـرت بجفنـي وصـار الأفـق يزرعنـي جراحـا

تغيّرت لهجة الشاعر بتغيّر انفعالاته فنجد تخفيفا في نبرة الأمر إلى نوع من الليّونة ذلك بتغير الانطباع وكأن لغة الشّعر قد تنجب بالضرورة واقعا متحرّرا من الجراح والنّواح، والألم، فاللغة هي الأنيس المؤاسي. وتكرار شخصية "صلاح الدّين" حسب الشاعر يحقق نوعا من الإصرار في تحقيق النّصر، فتواترت أفعال الأمر التي تحمل نوعا من التحدّي (مزّق، أحرق، أكو، أعلن، جدّد،...) بينما نجد الأمر الذي يحمل العرض والتخصيص في قوله "هلاّ مَسَحْتَ الدّاءَ والخطرا".

ثالثا: النداء

من الإنشاء الطلبي .

يرى **"الفارابي"**«أن النداء يقتضي به أولا من الذي نودي الإقبال بسمعه وذهنه على الذي ناداه منتظرا لما يخاطبه به بعد النداء »[3] ويتفق معه في ذلك "السكاكي".

(1) عز الدين ميهوبي: "في البدء"، المرجع السابق، ص 34.

(2) االمصدر نفسه،ص 41.

(3)أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي:"مفتاح العلوم"،ص 301.

وهناك من عده من التنبيهات «لأنه لا يدل على الطلب دلالة أولية »[1].

وهي كما يرى "الفارابي" «لفظة مفردة قرن بها حرف النداء »[2].

هو طلب إقبال المدعو إلى الدّاعي حسّا أو معنى بأحد حروف مخصوصة حصرها "السّكاكي" في ستّة«يا، أيا، وهيا، وأي، أ، وا »[3].

وفي استعمالاتها معان مختلفة فقد تستخدم لوجه الحقيقة، كما قد نجد مفارقات في توظيفها وقد تخرج استعمالاتها إلى أسلوب الاختصاص والنّدبة وغيرها، وتتولدّ عنها دلالات متنوعة انطلاقا من السيّاق الذي ترد فيه وهي دلالات مجازية تنضوي ضمن التّمني والتعجب، والنّهي ولفت الانتباه والتوبيخ، وبالتالي فانحراف معناها دلالي لا لغوي، بمعني أنّ الأثر الذّي يخلفه الكلام هو الذّي يسفر عن تلك الدّلالات المجازية. لنرى دلالة النّداء في المثال الآتي[4]:

أيّهـا العمـلاق.. يَـا مَجْـداً تـراءى يحمل الدّنيا ويجتث السّناما!

أيها النبض الإلهي .. شفاهي سافرت في الصخر تمتص الكلام!

كنت كالمعتوه ...خلف النار أجري لم أزل أجري ..ولم أبلغ مراما!

طلقته أخرى ..فغنيت قصيدي واحتضنت النار ـ يا شليا ـ سلاما!

إن تصاغ النار موالا..فإني أنقش الأوراس ..في صدري وساما!

أقرأ اليوم على كفيك عمرا دمعة سالت ..على صدري رخاما!

النداء هنا يحمل نبرة التّعظيم فالعملاق بعيدا بعدا حسيًّا وبعيدا في أفعاله الجبّارة التي لا يبلغها أيًّا كان، وبذلك وظّفها الشاعر لإبراز الفارق والهوّة بينه وبين بطولة هذا الثوريّ العملاق.

وينتقل إلى الاستفهام والتعجب والنّداء حيث يقول:[5]

أميـر الشـعر! مالـك لا تغنّـي وقـــد مـــلّ الغنـــاء

ـ ترقي الشعر ـ أغلق ألف باب تدثر بالحداد ..مدى وراحا!

(1)مسعود صحراوي "التداولية عند علماء العرب"،ص115.

(2)أبو نصر الفارابي: "كتاب الحروف"،ص172.

(3) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي:"مفتاح العلوم"،ص 101.

(4) عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص27.

(5) عز الدين ميهوبي: "في البدء"، المرجع السابق، ص41

تكلم ..فالشفاه بغير شعر .. دمى خرساء ..تحسبها رماحا!

وجوه ..لست تعرفها تنامت هنا كالطحلب النتن ..اكتساحا!

وجوه ..كنت تعرفها توارت وخيل الشعر ..غادرت البطاحا!

فأداة النّداء محذوفة مقدّرة الغرض منها لفت الانتباه، يليه الاستفهام مالك لا تغنّي؟! وغرضه التعجب من سكوت الشعراء والواقع الحزين لا يبشر بالخير... يواصل الشاعر من نفس القصيدة التي حملت نبرة انفعالية مما جعله يوظف مختلف الأساليب الإنشائية، حيث ينتقل إلى النّهي:

أميـــر الشّـــعر لا تحـــزن فانّـــا ملكنا الحرف مزّقنا الرّياحا»[1].

وأرحام القصائد أنبأتنا بأن الوحم أزهر ..بل وفاحا !

خليلي المخاض ..يجيء طهرا كتابوت الملائكة اصطباحا!

تشق الدرب قافلة القوافي وهل تخشى قوافلنا ..النباحا؟!

والنّهي الغرض منه الالتماس والمؤاساة، والقصيدة تنّوعت فيها الأساليب الإنشائية حسب الحالات النّفسية التي عاشها الشاعر، ويبدو أنّه في جوّ ملؤه الحزن والأسى والذكريات الأليمة.

وفي موضع آخر[2]:

أأوراس. يـا قبلـــــة للفـــــدا يـطوف بها الدهر والشهداء

أغار عليك من الدهر ..لكن أغار ـ أنا ـ منك عند المساء

أأوراس..لو كان للعشق تاج لعانق مجدك ..فلك السماء

غدا تخرج الشمس من كل كف لتعلن للكون عن مولدي..

غدا يحمل العائدون رؤاهم على كل جفن ..وملء اليد

غدا يزرع الله في كل شبر شهيدا ....تهيأ للموعد

(1)المصدر نفسه، ص 42.

(2) عز الدين ميهوبي: "في البدء"، المرجع السابق، ص 29.

وظّف الهمزة، والهمزة تستخدم لنداء القريب قرابة حسيّة أو معنوية وهنا تبرز الهمزة المكانة التي بلغها الأوراس في قلب الشاعر فهو منطلق البطولة وموطن الشهداء، وهو الرّمز الذي اعتنقته ذات الشاعر.

إن الانحراف اللغوي لاستخدام صيغ الأساليب الإنشائية يزول توتره وتخفُّ حدّته بما يتناسب مع مقتضى الكلام، والانحراف في أساليب الكلام يشكل فجوة بين الأسلوب وما يخلّفه من أثر.

وكثيرا ما تكون وظيفة الأساليب الإنشائية وظيفة انفعاليّة، قد يظهر صداها من تأثير اللّغة النّابعة من ذات المبدع فتنبعث منها آثارا نفسية تبعث على الارتياح والسّرور وأخرى على التّعجب والتعظيم، وأحيانا أخرى على التباهي والتّحسر، وغيرها من هذه الانبعاثات.

رابعا: التمني

حسب ما ذهب إليه "السكاكي"«هو طلب المتكلم ما هو ممتنع الوقوع . أن تطلب كون غير الواقع فيما مضى واقعا فيه مع حكم العقل بامتناعه »[1]،ويجوز أن يكون ممكنا .

وهناك من درج أسلوب التمني ضمن الخبر،«وقد ذكر الفارابي وابن سينا أن التمني والترجي من الأخبار أما علماء المعاني كالسكاكي فقد جعلوا التمني من الإنشاء الطلبي .فما جعله الكاتبي والبيضاوي وبعض النحاة الأصوليين من التنبيه وهو عندهم تابع للإنشاء»[2].

وعدّه "القزويني" «من الإنشاء الطلبي»[3].

«وهذه الصيغ الأسلوبية تخرج عن مقتضى دلالاتها الظاهرة إلى أغراض وإفادات تواصلية بحسبما يقتضيه المقام .....فالأمر يخرج إلى الدعاء أو الالتماس أو التهديد،أو التعجيز أو الإرشاد ...وكذلك الشأن مع غير الأمر من أساليب الإنشاء الطلبي».[4]

التمني هو طلب أمر صعب التّحقق أو مستحيل في الواقع ومن أمثلته في قول الشاعر:[5]

(1) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي: "مفتاح العلوم"،ص303.

(2) ينظر: مسعود صحراوي:"التداولية عند العلماء العرب"،ص115

(3) جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني: "الإيضاح"، شرح علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991م، ص107 .

(4) ينظر: مسعود صحراوي،"التداولية عند العلماء العرب"،ص118.

(5) عز الدين ميهوبي: "أسفار الملائكة"، ص 50.

ليتكم كنتم معي

ليتني أحملكم في القلب

أمشي كأمير من أساطير الزمان المنتشي

بالثورة الحبلى

بأبطال يموتون بعيدا

يموتون ويأتون مع الموج الأخير

يبدو الشاعر طموحا إلى تحقيق هدف يتمنى الوصول إليه فهو يجسد رؤيته طمعا في حصوله على شيء وبلوغه إنه يطمح ليكون أسطوريًّا خياليا في تصوّره لذلك لجأ إلى توظيف أسلوب التّمني الذي ينأى عن الواقع.

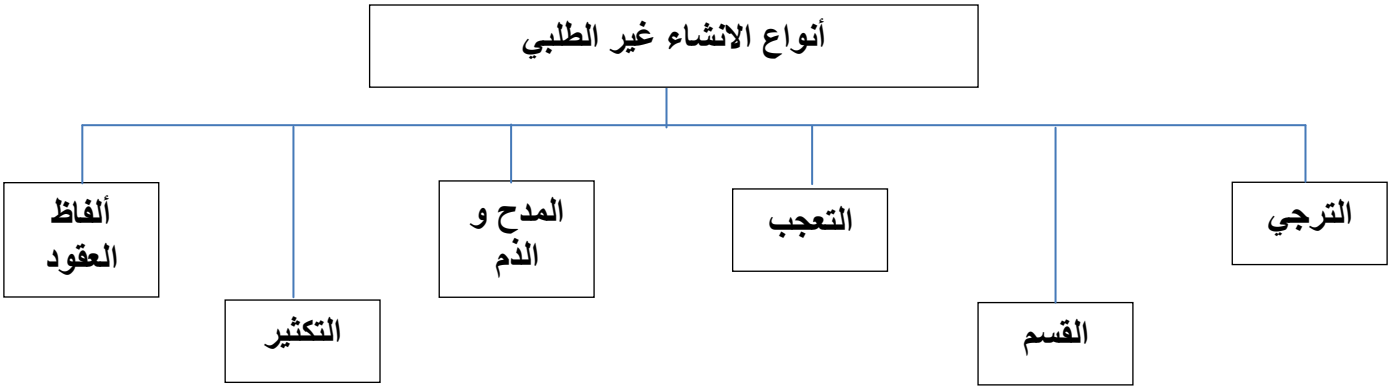
- **الإنشاء غير الطلبي:**

هو القسم الثاني من الأسلوب الإنشائي لا طلب فيه «فلا يستلزم مطلوبا غير حاصل وقت الطلب وأنواعه عن جمهور العلماء هي الترجي ،والقسم ،والتعجب والمدح والدم وصيغ المقاربة والرجا وألفاظ العقود».[1]

وقد كانت الأساليب الطلبية هي أكثرها ورودا في الدواوين لذا كان اهتمامنا منصبا عليها أكثر من الصنف الآخر غير الطلبي ، ولا عجب في ذلك فالشاعر الجزائري ذو نفسية أبية شجاعة مفعمة بالنخوة والمروءة وبذلك فحاجته للطلب والطموح تفوق حاجته للتمني والترجي ،لذلك رأينا أن الدواوين معظمها كثرت فيها الأساليب الطلبية من نداء واستفهام وأمر ونهي ،وللفعل دلالته ووقعه في النفوس ،والطلب له غايات وآفاق لذا نتوخى سمة الطموح الذي وسم الجزائري ورسم نزعته الوطنية القومية والإنسانية.[2]

(1)مسعود صحراوي، "التداولية عند العلماء العرب"،ص118.

(2)المرجع نفسه،ص128.



2. التقديم والتأخير:

ظاهرة التقديم والتأخير من أكثر الظواهر اللّغوية التي بحث فيها النّقاد والبلاغيّون، فهذه الظاهرة تنجر عنها قيم دلالية وتأثيرية وإيقاعية، فهي لا تتمّ بطرق عشوائية بل وفق نظام جمالي فنّي.

«وباب التّقديم والتأخير، باب طويل عريض يشتمل على أسرار دقيقة»[1]، «وهو تغيير لبنية التراكيب الأساسية، أو هو عدول عن الأصل يكسبها حرية ودقة ولكن هذه الحرية غير مطلقة».[2]

والجملة تكون معيارا حينما تستوفي جميع عناصرها، وقد يلحق نظام الجملة تغيير فيتقدّم بعض أجزائها على البعض الآخر ذلك بخرق النظام المألوف للجملة ،والأصل في الجملة الفعلية أن يتقدم المسند على المسند إليه، وفي الجملة الاسمية يتقدم المسند إليه على المسند، فالفعل مسند والفاعل مسند إليه، والخبر مسند والمبتدأ مسند إليه.

«ومن الرتب المحفوظة في التّركيب العربي أن يتقّدم الموصول على الصّلة، والموصوف على الصّفة، ويتأخر البيان على المبيّن، والمعطوف بالنّسق على المعطوف عليه، والتوكيد على المؤكد، والبدل على المبدل منه...، ورتبة الفاعل والمفعول به، ورتبة الفاعل والتّميز ورتبة المفعول به والفعل...».[3]

(1) ضياء الدّين ابن الأثير:"المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، ص 210.

(2)أحمد مطلوب:"بحوث لغوية"، دار الفكر، عمان، ط1،1987، ص 41.

(3)تمام حسان: "اللّغة العربية معناها ومبناها"، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2001 ص 207.

وأي اضطراب أو زعزعة في التركيب يشكل منافرة استبدالية، «والمنافرة تعتبر خرقا لقانون الكلام، إنها تتحقق على المستوى السّياقي، والاستعارة خرق لقانون اللغة إنّها تتحقق على المستوى الاستبدالي»[1].

ويتم الاستبدال على مستوى التركيب والدّلالة.

تقديم ما حقّه التّأخير ← انزياح تركيبي

منافرة إسنادية ← انزياح دلالي

«وهذا الترتيب اللّغوي يخلق علاقات جديدة وبالتّالي ينتج دلالات مغايرة لترتيب العناصر وفق المعيار النّحوي»[2].

« ويبدو أن السكاكي والعلوي والزمخشري وغيرهم من أهل البلاغة والنحاة متفقون أن ثمة ظواهر في الكون لابد فيها من الامتثال إلى الجانب التنظيمي وعدم الانزياح عنه لأن ذلك يعتبر من البديهيات المنطقية التي يسلم بها العقل الإنساني وإن أي خروج عن سلوكياتها وأنظمتها ويؤدي إلى غموض في النواتج وعدم الإدراك....مثل .

التقدم بالذات

التقدم بالمقام

التقدم بالمكان

التقدم بالزمان

التقدم بالرتبة

والانزياح خارج هذا الإطار يمثل قبولا في الميدان البلاغي ....»[3].

فالانزياح في ميدان اللغة ظاهرة جمالية تحقق ثراء في الجانب الدلالي ،بحيث يؤدي أغراضا مختلفة متعلقة بنفسية المبدع «بما يمتلكه من طاقة تعبيرية تؤدي أغراضا متعددة مما يثري النص، ويجدد في ألوان فضاءاته»[4].

(1) جان كوهن: "بنية اللّغة الشعرية"، ص 109.

(2)حسين حضري وآخرون: "سلطة النّص في ديوان البرزخ والسّكين، لعبد الله حمادي"، منشورات إتحاد الكتاب، ط1، 2002، ص298.

(3)عبد القادر عبد الجليل: "الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية"،دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1،2002،ص77،78.

(4) المرجع نفسه، ص78.

وارتباط الأسلوب بظاهرة الإنحراف والعدول جعلت من الباحثين يلجأون إلى تحديد درجة الانحراف في العمل الأدبي ،وبقدر ارتفاع نسبتها بقدر ما تحقق شعرية النص التي تنشأ «عما توقعه في نظام اللغة من اضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا فالسمة الإنشائية هي إذن حصيلة المفاراقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنماط اللغوية »[1].

والبلاغيون يردون القيمة الفنية والجمالية للأسلوب من خلال خروجه عن المألوف وتجاوزه وانحراف سياقاته التي تولد طاقات دلالية ثرية «فلا يمكن أن يكون هناك إبداع إلا حينما يوجد خلق جديد لهده التركيبة للغة ،وإلا حينما يوجد خلق جديد لهذه التركيبات وتمثل الحركة الأفقية للصياغة محورا من محاور الخلق اللغوي يعمل بشكل أساسي على تحطيم الإطار الثابت للأسلوب ولقوانين اللغة وقواعد الكلام »[2].

ولا تكون الخلخلة التركيبية بطريقة عشوائية ،وإنما تتم وفق أسس جمالية تتطلبها لغة العمل الأدبي ويتم ذلك في مناطق نحوية محددة:

- تقديم مركب غير إسنادي على مركب إسنادي .
- تقديم المسند على المسند إليه في مركب إسمي .
- تقديم المسند إليه على المسند في مركب فعلي .

كما نعلم أن المركب غير الإسنادي يرد بعد المسند والمسند إليه ، والمسند في المركب الإسمي يرد بعد المسند إليه وعكس ذلك في المركب الفعلي ،وإن تقديم ما حقه التأخير له دلالات وأغراض بلاغية وجمالية وأسلوبية ،قد يكون اهتمام المتكلم بالأمر المقدم وارتباطه بنفسيته وقلبه سببا في ذلك ،كما يلجأ الشاعر إلى التقديم لأغراض أخرى كمراعاة نظم الكلام وموسيقاه ،أو لتخصيص المسند أو المسند إليه دون سواه ،أو لتقوية حكم ما .ويرجع الجرجاني تقديم المسند إليه لأمر نفسي ذلك أنه يهيء الذهن لقبول ما أسند إليه ،فإذا جيء بالمسند

(1) عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث منشورات ضمن أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية، تونس، سلسلة اللسانيات(4)، ص211.

(2) محمد عبد المطلب: "جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم"، مكتبة الحرية الحديثة،1984،ص142.

علم المخاطب ما جئت به وقبله قبول المتهيء له المطمئن إليه ، وذلك لا محالة أشد لثبوته وأنفى للشبه وأمنع للشك وأدخل في التحقيق [1]

2.1. تقديم مركب غير اسنادي على مركب اسنادي:

نتأمل قول الشاعر:[2]

من ثقب الباب يجيء اللّيل
وتطلع شوكة صبّار سوداء بحجم
القبر المنسي بعيدًا
اللّيلُ يجيءُ وحيدا
من نافذة الخوف الموبوء
يأتي الفرح الموبوء
وهذا اللّيل فجيعة
من ثقب الباب
يطلّ غراب

تقدمت شبه الجملة

من	ثقب	الباب	يجي	اللّيل
↓	↓	↓	↓	
حرف جر	اسم مجرور	مضاف إليه	فعل	فاعل

من ثقب الباب يجيء الليل

من ثقب الباب يطلّ غراب

السّطر الأوّل: شبه جملة (جار ومجرور) + مضاف إليه + فعل + فاعل

السطر الذي يليه: شبه جملة (جار ومجرور) + مضاف إليه + فعل + فاعل

شبه الجملة التي استهلّ بها الشاعر نصّه تعتبر مركب غير إسنادي (الجار والمجرور) ثم ينقلنا إلى مركب إسنادي هو (يجيء اللّيل) تشكل من فعل وفاعل وهنا تحدث منافرة تركيبية وأخرى دلالية، المنافرة الاسنادية التركيبية تشكلت من تقديم شبه الجملة على المركب الاسنادي

(1) ينظر: عبد القاهر الجرجاني،"دلائل الإعجاز"،ص132.

(2) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص5.

(الفعل والفاعل) بينما المنافرة الدّلالية فتشكلت على مستوى السّياق "حيث يجيء اللّيل من ثقب الباب " استعارة .

وفيمايلي مثال آخر :[1].

لم يكن مثلنا

عاشقا للورد

فاضحا للصباح الذي لا يعود

لم يدب فرحة في العيون التي التحفت حزنها

كان شيئا من الموت ...

والميتون شهود

نسي الناس من خوفهم اسمه

لم يكن صالحا أو علي

لم يكن مثلما يزعمون يصلي عليه النبي

وكان اسمه كاليغولا ..

من الدم يقتات

من بطن سيدة بقرت

من بقايا صبي

كاليغولا.

يخاف العصافير..

أفرزت القصيدة انزياحات تركيبية متعددة بحيث اخترقت المعيار والقاعدة ووردت خارج ما اقتضاه القياس في اللغة من تقديم المركب غير الإسنادي ،فشبه الجملة مكانها بعد المسند والمسند إليه إلا أننا نجد في الأسطر :

على فرس من خراب

يجيء ...

على رأسه بومة

(1) جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني: "الإيضاح"،ص107.

وعلى جفنه خنجر وغراب

السطر الأول:(شبه جملة)جار ومجرور +شبه جملة (جار ومجرور).

السطر الثاني :(فعل مضارع).

السطر الثالث :شبه جملة (خبر)+مبتدأ مؤخر .

السطر الرابع :جملة معطوفة ،تركبت من شبه جملة جار ومجرور +واو العطف +اسم معطوف.

لقد أحدثت الأسطر الشعرية المذكورة انزياحا على المحور الاستبدالي ،مما أنتج اختراقا في الدلالة فتحقق بذلك التجاوز على مستوى السياق محققا بذلك صورة شعرية أخرى ،إذن لم يقتصر الانزياح على المستوى التركيبي باستبدال عناصر الجملة وإنما تعدى ذلك الاستبدال على مستوى المفردات مما حقق منافرة إسنادية متمثلة في الاستعارة "على فرس من خراب "إذ يترأى لنا تنافر العلاقة بين الفرس والخراب .

وبذلك حققت العبارة انزياحا تركيبيا وآخر دلاليا، وهي التي أبرزت الحالة التي يجيء عليها صاحب الحال الذي ورد ضميرا مستترا، وإذا أخدنا بعين الاعتبار العبارة على النحو الآتي :

"يجيء على فرس من خراب"

نجد أن الفاعل مضمرا يفسح المجال لمخيلة القارئ أن تحدده، فقد يكون هذا الفاعل المضمر ـ الحامل على رأسه النحس كما صوره الشاعر " على رأسه بومه " "وعلى جفنه خنجر "وهي عبارات تحققت فيها منافرة اسنادية وأخرى تركيبية ،فتولدت إيحاءات تحمل دلالة الخوف والرعب والموت ،تتنافى والسعادة والصباح الذي يمثل النور والبياض والإشراقة، وسرعان ما يزيل الغموض بذكر ذلك الشبح الذي يزرع الرعب فيقول : "كان اسمه كاليغولا " هذا الشبح **"من الدم يقتات "**

"من بطن سيدة بقرت "

" من بقايا صبي "

يواصل الشاعر عبر الأسطر الشعرية السابقة بتقديمه مركب غير إسنادي على المسند والمسند إليه لكن المسند هذه المرة اتضحت معالمه وهو الشبح كاليغولا .

من الدم يقتات

شبه جملة مسند إليه+مسند .

وهو بذلك يسعى لبلوغ الغاية لكسر القاعدة ليؤدي معنىً هو تصوير الرعب والموت الذي يسعى الفاعل إلى نشره، وهذا ما يدل على هدف الشاعر وهو تقوية الحكم وتأكيد تلك الحقائق والصور من خلال زعزعة الإسناد النحوي ، وحاجة المتكلم إلى ذلك هي التي خلقت تلك الزعزعة التركيبية وتخطي القواعد الصارمة التي يمتنع الخروج عنها في مقام آخر ، كما قد يكون هذا التقديم لشبه الجملة من باب تخصيص الأعمال البشعة لفاعلها الحقيقي وهذا يؤدي قيمة جمالية في الأسلوب تزيد من قوة التصوير والوصف في التراكيب الشعرية وتكثف الدلالات وتنمي الذوق لدى المتلقي وتجنح به إلى التحليق في الخيال، ومثل ذلك قول الشاعر : :[1].

كطير أغني

جريحا أغني لأني

لأني أفتش عن وطن

ضاع مني ..

أفتش عن فرج أبعدته

المسافات عني ..

كطير أغني

شبه جملة فعل +فاعل

جار ومجرور

جريحا أغني

حال فعل +فاعل

جريحا ⟵ الحزن

كطير ⟵ الفرح

(1) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص296 .

فالمشبه به الذي هو "الطير " يرمز للحرية. والسعادة ميزة يتمنى الشاعر أن يحصل عليها إلا أنه سرعان ما يبين حالته الحقيقية وهي الحزن، ورغم ذلك يغني باحثا عن الفرح والسعادة متشبها بالعصافير عله يجد وطنه الضائع ويحقق الحرية التي يطمح إليها «إن هذه المظاهر الشكلية التركيبية تنطلق من أس دلالي ، وأن كل هذه المستويات النحوية والصوتية والدلالية تتراكب لتكون نسيجاً واحداً .... »[1]

2.2. تقديم المسند على المسند إليه في مركب اسمي :

نتأمل قول الشاعر :

للعصافير التي تأتي من الشرق[2]

عطور ونسائم

وأنا في هذه الصحراء وحدي

مربّي سرب حمائم

نلاحظ خروج الجملة في بنائها عن القاعدة النّحوية بتقديم ما حقّه التّأخير وتمثل في تأخر المبتدأ على الخبر.

للعصافير ⟵ جار ومجرور

التي تأتي ⟵ اسم موصول (نعت) وصلته

من الشرق ⟵ جار ومجرور

عطور ⟵ مبتدأ مؤخر

ربمّا الأديب يتخطّى القاعدة لأغراض نفسية أو إيقاعية، فقد عمد الشاعر إلى تقديم عناصر من الجملة وتأخير عناصر أخرى فتجلى بذلك الانزياح التّركيبي من تقديم الخبر والذي هو شبه جملة وتأخير المبتدأ فتغيرت رتب الكلمات ودرجتها في الأهمية داخل تركيب الجملة، وهذا التأخير للمبتدأ كانت وظيفته إيقاعية على نحو ما نرى في السطرين الشعريين الموّاليين.

وأنا في هذه الصحراء وحدي
مر بّي سرب حمائم

(1) توفيق الزبيدي:"أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث"، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984،ص76.

(2) عز الدين ميهوبي: "أسفار الملائكة"، ص 72.

فلفظ (حمائم) في القافية تناسق مع القافية السابقة نسائم نشأ هذا التوافق والانسجام من خلال عملية التقديم والتأخير في السطر الأول.

ويقول في موضع آخر[1]:

موحش هذا الطريق

ومسافات اغترابي دالية

عندما أفتح للنّاس طريقا ثالثا

يفتح الموت طريق "العالية"

التقديم يبرز في قوله موحش هذا الطريق.

موحش ⟵ خبر مقدم

هذا ⟵ اسم إشارة مبتدأ مؤخر

الطريق ⟵ بدل مرفوع

تركيز الشاعر على لفظ "موحش" وبروزها في مقدمة الكلام جعلها تؤدي وظيفة دلالية ونفسية، فتقديم الخبر لم يكن بطريقة عشوائية بل أنتج «دلالات مغايرة لترتيب العناصر وفق المعيار النّحوي »[2]، وهذا ما أدى إلى تغيير في الدّلالة وبالإضافة إلى المنافرة التركيبية كما سبقت الإشارة نجد منافرة إسنادية، فمن النّاحية المنطقية لا نتصور أن الطريق موحشة وبالنسبة للغرض الانفعالي النّفسي أفاد هذا التقديم القوة والتركيز والتأكيد على المقدم وهو الخبر "موحشة".

2.3. تقديم المسند على المسند إليه في مركب فعلي :

ومن أمثلة التقديم والتأخير نجد قوله[3]:

يسأل النّاسَ...الرغيف

صاحبي قابَلْتهُ من ساعتين

قلت ما الأمر؟

فقال: الأمر أنّي تهت بين الجبهتين

(1) عز الدّين ميهوبي:"اللّعنة والغفران"، ص 38.

(2) حسين حضري وآخرون: " سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، ص 298.

(3)عز الدين ميهوبي: "ملصّقات"، ص 4.

السّطر الأول:فعل + فاعل + مفعول به (ترتيب عادي)

السّطر الثاني: مفعول به + فعل + فاعل + ضمير يعود على المفعول به + جار ومجرور

نجد انزياحا تركيبيا لا إسناديا فمن الناحية المعنوية يبدو الأمر منطقيا، أما من الناحية التركيبية حيث تقدم المفعول به نجد لهذا التقديم دلالة نفسية تمثلت في اهتمامه بأمر المقدم.

نلاحظ أن المقارنة التركيبية تتداخل في شعر "ميهوبي" بالمفارقة الاسنادية لتشكل انزياحا ومنافرة تحدث مفاجأة «وعنصر المفاجأة ينشأ عن الانتهاك الصّارخ لحدود المنطق والمعيار الذي تركن إليه الذائقة الفنية التقليدية »[1].

«والكلمة مهما كانت تحمل ذاتيا من خصائص، فإن التركيب هو الذّي يزيد في تلك الخصائص أو يقلل منها، فالعلاقات تنتج عن التركيب »[2].

وهذا الأخير يخص براعة المبدع في كيفية تشكيله لنّصه ذلك أن الانزياح ليس عشوائيا.

3. الحذف:

الأصل في الكلام أن يرد تام العناصر، وقد يعمد المتكلم أحيانا إلى ترك بعض العناصر مما يجعل المتلقّي يجنح إلى التخيّل لاستتمام المحذوف بحيث يترك المجال للمتلقّي لكي يشارك في عملية الإبداع، وقد تناول البلاغيون ظاهرة الحذف من منطلق «الحاجة الفنيّة للمعبّر في استخدام هذا النّسق من الأداء بحيث يكون العدول عنه إفسادا له »[3].

وفي كثير من الأحيان «المعنى هو الذّي يقتضي الذّكر أو الحذف أو الإظهار والإضمار»[4].

والحذف كظاهرة جمالية يوسع دلالة الألفاظ، ويثريها وهو ضرب من العدول والانحراف اللّغوي الذّي ينتج عن إسقاط بعض العناصر من الجملة، قد يكون حرفا، اسما، أو تركيبا كاملا، وله تأثيرات دلالية وانفعالية على المتلقي، فحذف بعض العناصر من الصّياغة يثري النصوص الأدبية .

(1)حبيب مونسي:"شعرية المشهد"، دار الغرب الإسلامي،ط1، 2003.

(2) محمد مفتاح:"في سيماء الشعر القديم"،دار الثقافة، المغرب،ط1، 1982، ص 45.

(3) محمد عبد المطلب: "البلاغة والأسلوبية"، ص 313.

(4)تمام إحسان: "الأصول، دراسة استيمولوجية لأصول الفكر اللّغوي"، دار الثقافة، المغرب،ط1، 1981، ص 244.

فالحذف إذن إسقاط عنصر من عناصر البناء على مستوى الكلمة المفردة أو الجملة البسيطة أو الجملة المركبة »[1].

ذلك حسب حاجة الشاعر للذكر أو عدمه، وتعد من أبرز عوارض التركيب في الكلام فلا تكاد تخلو منه جملة من الجمل »[2].

والحذف كظاهرة جمالية فنية وجد في القرآن الكريم وفي كلام العرب.

ويذكر "الجرجاني" أهميته بقوله : «وهو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[3].

والحذف ضرب من تحطيم القاعدة المألوفة في بناء التراكيب ذلك أن «الشعرية الجديدة في وجهتها الدلالية قد أخذت منحى جديدا في تقنياتها الأدائية المتداولة من خلال خلق أبنية منحرفة في القصيدة وذلك بوضع حفر ومطبات، لا يقرها عالم اللغة مثل تقطيع الجمل، وتقطيع الكلمات وكسر الجمل»[4].

ويعمل على تنشيط العقل، يقول "السكاكي" في الحذف أنه راجع إلى «التخييل أن في تركه تعويلا على شهادة العقل، وفي ذكره تعويلا على شهادة اللفظ من حيث الظاهر»[5].

بمعنى ترك المجال لمخيلة القارئ لتسبح عبر فضاءات خيالها ومن ثمة تتم مشاركة المتلقي في تكوين الصياغة بالنظر والتفكير ،لسد ثغرات النص هذا الذي يتوزع بناءا على حد النص وكيانه إلى متلقب عادي وآخر مثالي»[6].

ونحن نركز هنا على المتلقي الثاني باعتباره طرف مهم في عملية الإبداع بإنتاج دلالاته وإبراز قدرته الامتاعية والجمالية انطلاقا من وقوفه على جوانب التحليل السياقي context"بالنظر إلى الوحدات اللغوية وكيفية توزيعها في السياق وتجاوزها حدودها المعيارية ـ بمعنى الانزياح القاعدي ـ الذي ينفي بنائها المتوازن .

(1)محمد كريم الكواز: "علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات"،ص42،43.

(2) محمد الهادي الطرابلسي:"خصائص الأسلوب في الشوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981،ص 302.

(3 عبد القاهر الجرجاني:"دلائل الإعجاز"،ص177.

(4) علي ملاحي ، "المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري المعاصر"، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007م، ص76.

(5)تمام حسان: "الأصول، دراسة ابيستمولجية لأصول الفكر اللغوي"، ص244.

(6)عبد القادر عبد الجليل: "الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية"،ص 201.

3.1.الحذف بتقطيع كلمة:

كقول الشاعر:[1]

جئت عراف المدينة

شارع يعبرني ..

عاشقة تلقي بظل ذابل من خلف شباك ..

وأم فطمت طفلا بأهدابي.. حزينة

هده أرصفة تقرأ يومي

جبت أعراف المدينة

حاملا رؤيا ابنتي ... قالت «أبي شفتك بنومي ..قلت حقا ..ما الدي شفت احك (ي) لي ..قالت "وكم تدفع لأحكي " ؟

قلت هل تكفيك بوسة

أم تريدين من السوق عروسة».[2]

حينما نواجه اللغة نسعى إلى فك الإشارات والرموز التي تحمل مواقف الشاعر ورؤاه والفجوات التي يتركها، تاركا للمتلقي حرية التصرف في خلق معانيها وابتكار ما يلائم قراءته للنص.

والقصيدة تحمل نقدا للواقع ، ويظهر المؤشر الأسلوبي في قوله "احك" (ي)لي، وهي لفظة مقسمة، فصل الشاعر بين حروفها استجابة لحالة نفسية تستدعي ذكر أشياءيخفيها الراوي، تلك التي تتعلق بوصف واقع خلف المآسي والآلام.

وفي مقطع آخر يقول:[3]

كنت من غير لسان

نائبا في البرلمان

ربما كنت كما قالوا

ج.....ان

(1) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص 13.

(2) عز الدين ميهوبي: "اللغة والغفران"، منشورات أصالة، الجزائر، 1997م،ص 96.

(3) عز الدين ميهوبي: " ملصقات، ص65.

يتمثل الحذف بتقطيع لفظ "ج.....ان" والتي تترك المجال لمخيلة المتلقي أن يستحضر اللفظ المناسب يحل محل "خبر كان"

"كنت كما قالوا "

يتشكل السطر الشعري من:

فعل ماض ناقص+مسند إليه +جار ومجرور+فعل.وتبقى الوحدة المعجمية " ج....ان "تحل محل الرمز الذي يبحث القارئ عن دلالته، ووظيفته في الجملة.

وهنا يستلزم قراءة ما سبق من وجدات معجمية في تركيبها الإسنادي لتحدد دلالة اللفظ المقطع الذي يحتمل أن يكون له لسان صارم لا يخشى الحديث وهي وحدة معجمية لا تلائم وضع نائب في البرلمان الذي يفترض أن تسقط عنه صفة الجبن والخوف ويكون ذا لسان صارم فصيح.

ونجد في قصيدة أخرى تقطيع الوحدة المعجمية ولكن بطريقة مغايرة، وهو أمر يشحن النص بدلالات إيحائية لا حصر لها تستدعي جهدا في القراءة، يقول "علي ملاحي":«...إننا نحبذ كل إجراء من شأنه أن يكون نابعا من خصوصية الشعر في قدرته على تفجير اللغة وإعطائها تعبيرية دلالية أوسع...والنص قادر على إثارة المتلقي بأشكال تعبيرية لا حدود لها طالما أن ذلك يتوافق مع قيم النص وحاجات المتلقي»[1] وهنا يقف ها الأخير بمثابة الباحث المبدع المفجر لطاقات اللغة ودلالاتها اللامحدودة. يعمد الشاعر إلى الحذف وتقطيع الوحدة المعجمية "الصمت" التي فككها إلى خمس وحدات معجمية موزعة على خمس أسطر شعرية، ذلك الصمت الرهيب الذي أحدثه الرعب من واقع مليء بالموت والخوف والظلام.

الفانوس الذابل [2]

قطرة ضوء في الظلمة

الباب الخشبي يخبئ أصواتا..

وبقايا كاليغولا.

الصمت

يفتش عن كلمة

(1)علي ملاحي: "المجرى الأسلوبي"،ص216.

(2) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"،ص269.

ا

ال

ص

صم

الصمت ..

الباب يخبئ نعشا

النعش الموت

وكأن الشاعر بتقطيعه للوحدة المعجمية "الصمت" وتوزيعها على خمس أسطر ذلك لأنه متردد في النطق بها ويفصل السكوت على التلفظ. فهذا يحمل دلالات إيحائية غير محدودة متعلقة بحالته النفسية التي ترفض الحديث عن واقع مظلم مليء بالموت والخوف وهو موقف يستدعي الصمت لا الذكر، وبذلك ورد الحذف لغاية نفسية.

3.2.الحذف بتقطيع جملة:

ليتني عندليبا[1]

إذن افتح الباب حتّى أرى قمر الصّحو...

أسأله أمنية

أخاف عليك حبيبي...

وممّ تخاف؟

من الصّحو...

من لحظة الاعتراف

نم حبيبي

غدا أجلب الكعك لك

سأملأ حيناً يديك...

وحيناً فمك

(1) عز الدين ميهوبي:"كاليغولا"، ص 13.

سأحمل كلّ الهدايا...

.....

.....

ونام على فرح لن يجيء غداً

.....

فالجانب الدّلالي يضاعف من إحساس المتلقي بالفكرة. والجزء المحذوف قد تضيفه مخيّلة القارئ، فتتسع بذلك المدلولات حينما تطلع على ذلك الفراغ الصّياغي، والنّظام النّحوي هو أساس الاطلاع على الجزء المحذوف والباعث على الحذف هي حاجة المتكلم النفسيّة فيعمد إلى التخفيف من ذكر المفردات والتراكيب، وهو ضرب من الاقتصاد اللّغوي، وكثيرا ما يكون الانفعال السّريع دافعا إلى الحذف أو قد يرتبط بغاية صوتية إيقاعيّة، وغاية بيانية والشعر المعاصر يعمد إلى هذه الظاهرة الجمالية بكثرة فهو يسعى إلى تحطيم القاعدة وتجاوزها سواء من حيث القوانين المتعلقة بعلم النّحو أو حتى التّراكيب العادية.

والأمثلة الآتية من شعر "عز الدّين ميهوبي" تبيّن مواطن الجمال لظاهرة الحذف حيث يقول[1]:

أبي ... احك لي أحجيّة

نم حبيبي...

إذن غنّي لي أغنّية

.....

أفاق الصّبي على دمعة

عُلِقّت في الزّناد

وبقايا أب ...

من رماد

وراح يفتّش عن أي شيء...

(1) المصدر السابق، ص 14.

القصيدة حافلة بالمؤشرات الأسلوبية، والفراغات التي تشكل جملا محذوفة، ووحدات معجمية تلك الفجوات التي تركها الشاعر هي عبارة عن أحداث جرت ليْلاً، وهي بطبيعة الحال الأحداث المأساوية التي عاشها الشعب الجزائري في سنوات الرّعب، فالحوار الذي جرى بين الأب وابنه وفي خضم ذلك الحوار يتخلل الجمل نقاطا فحينما قال الأب:

أخاف عليك حبيبي..

فعل جار جار ومجرور ومنادى

من المؤكد أنّ الشيء الذي يخشاه الأب على ابنه هو أمر مهول هو أمر مخيف، ما هو هذا الأمر الذي جعل الأب يخاف منه على ولده، أكيد أنه أمر أضمره في نفسه وخشي أن يبوح به، حيث ترك الشاعر نقاطا كفواصل تجعل من المتلقي يتصّور الرّعب الذي يخبئه الوالد، ويخبئه الغد والمستقبل القاتم والدّماء التي ألفها الشعب الجزائري يوميا، يواصل الشاعر في سرد الحوار الذي جرى بين الأب والابن بترك ثغرات بين المقاطع، وآخر ما قاله هو:

سأحمل كلّ الهدايا....

.....

.....

ونام على فرح لن يجيء غداً

.....

والحذف الذي وقع على مستوى التركيب هي أحداث مأسوية وقعت ليلا حيث أفاق الولد على بقايا أبٍ، ذلك من جرّاء الخراب والدّمار الذي كانت تعيشه الجزائر، فحينما أفاق الولد وجد أباه محترقا، لا أثر له، ففي هذه القصيدة حذف على مستوى اللّفظ والتّركيب... بدليل أن الشّاعر اكتفى بوضع نقاط عوض أن يتحدث عن بشاعة المجازر والدّمار الذي كان يحدث فيقتل الأبرياء، ويفرّق بين الأطفال وآبائهم، والحوار أخفى أحداثا كان الأب يخشى إظهارها لابنه وكان يتوقعها أيضا « والنص ليس سوى تعبير يشكل جزء من عملية اجتماعية معقدة ، مما يجعل من الضروري استحضار الملابسات الشخصية والاجتماعية واللغوية والأدبية والأيدولوجية التي كتب فيها النص».[1]

(1)صلاح فضل: "علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته"، ص250.

ويدخل في مضمار الملابسات عملية التخيل والإبداع للصور التي تشكل فراغا في النص واستحضار العناصر الغائبة « والحذف غياب لعنصر داخل الجملة »[1]

هدا العنصر ذو قيمة لغوية ودلالية في التركيب الإسنادي .

والأصل أن يستكمل التعبير اللغوي بناءه الأساسي، لكي تتم دلالته على المعنى إلا بذكر المسند والمسند إليه، والحذف لا يكون بطريقة اعتباطية «وكثيرا ما يكون اختيار الشاعر لهذه الطرق استجابة لا واعية أملتها عليه قريحته الشعرية الناضجة وخبرته العميقة المرهفة بطاقات اللغة وإمكاناتها التعبيرية».[2]

والنص الآتي حافل بالمؤشرات الأسلوبية:[3]

الصمت تأكله الخطى..

ومحمد يمشي على الجمر الندي

أبتاه مرت ساعتان..

متى نعود لبيتنا؟

مهلا بني..

صوت الرصاص من الجنوب

إلى الشمال

من الجهات الأربعة

من أين ندهب يا أبي

مهلا بني

سيارة الإسعاف مرت بسرعة

ودرب الشهادة مسترعة

في الانتفاضة.. يا أبي..

ما كنت أقصد..

يا أبي.. بل كنت تقصد

(1)جان كوهن:"بنية اللغة الشعرية"،ص149.

(2)شفيع السيد:"النظم وبناء الأساوب في البلاغة العربية"،ص61.

(3) عز الدين ميهوبي: "فراشة بيضاء لربيع أسود"، منشورات أصالة، الجزائر، 1997،ص164.

لست أقصد

فليكن خذني إدن نحو الشوارع كي أرى الأطفال..

من قراءة النص يتبين الحذف على مستوى الجمل والمفردات ، تلك المحذوفات تكشف عن إخفاء الشاعر لكلام كثير يصور المأساة التي يعيشها الأطفال في واقع متدهور صوره الشاعر بأداء فني تاركا التخيلات والتصورات للقارئ المقدر للكلام المحذوف الذي عجز عن التصوير الدقيق لمشاهد الموت، وربما توحي المحذوفات بيأس الشاعر من الوضع أو إحساس داخلي عجزت السياقات أن تصوره مما جعله يترك المجال مفتوحا بوضع نقاط متقطعة تبرز الاستمرار، وفي كثير من الأحيان الصمت أبلغ من الكلام..

ففي المقطع "ما كنت أقصد ..." نلاحظ أن الفعل "قصد" متعدي لكن المفعول به محذوف وغيابه يجعل المتلقي في موقف استحضار للعناصر اللغوية التي يمكن تصورها.

4- الإضمار:

قد يعمد الشاعر إلى ذكر الضمير دون أن يذكر ما يدّل عليه، وإنما قد يفهمه القارئ من سيّاق الكلام فإنّ ذلك ضرب من التّعمية والإلباس وبذلك نجد المتلقي يبحث عن القصد فيعمل فكره ويجتهد، فيشارك المبدع في عملية الإبداع.

نتأمل المقطع الآتي[1]:

أفاق على قطرة من دم

وعلى جثّة نسيت اسمها

أفاق على ورقة

رَسَمَ الطّفل في صدرها مشنقة

يموتون كلّ صباح

وكلّ مساء تعود المخازي

يموتون...

والطّفل يسأل عن دفتر الرّسم...

صار سجلاً لتدوين كلّ التّعازي

(1) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص12.

نأتي إلى تحليل الأسطر الشعرية:

أفاق فعل ←—— ماض (والفاعل مُضْمَر)

(على قطرة) جار ومجرور

أفاق على ورقة

أفاق: فعل ماض والفاعل مضمر

كما نعلم «الفعل لا يستقل بالفهم دون فاعله»[1]والفاعل كما قدّرناه ضمير ولكن قد تتعدّد مدلولات الفاعل (الضمير) والعائد المبهم يحيلنا إلى مدلولات متعدّدة فمن ذا الذي أفاق على قطرة من دم، وأفاق على ورقة ليرسم في صدرها مشنقه إن القرينة تتضح بمواصلتنا للقراءة، قد يكون ذلك الطّفل الذي غدا يفتش عن دفتر للرّسم، لتدوين التعازي...،هنا نقف عند مفارقات تركيبية.

فعوض أن يفيق الطّفل وهو رمز للبراءة والطّهر على ابتسامة ورفق، يفيق على الدّماء، والجثث المتناثرة لنصبح أمام تركيبتين متناقضتين ومن مقطع آخر[2]:

رأسه في العراء

دمه شهوة في المسافات والأقحوان

يده في العراء

ظلّه في المكان

وزّرع الآثمون بقايا الذي لم يزل منه

في ساحة الشهداء

سألته الكراسي التي أورق الحزن فيها

وأتعبها الانتظار الطويل....

لعلّ السّماء

رأس من هذه؟

يد من هذه؟

(1)ينظر: ابن جني، "الخصائص"،ص101.

(2) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص 29.

لم يُجِبْ.....

واكتفى بالبكاء

تتوزّع الأسطر الشّعرية حسب إعراب مفرداتها كالآتي:

مبتدأ + ضمير مستتر (مضاف إليه) + جار ومجرور

مبتدأ + ضمير مستتر (مضاف إليه) + جار ومجرور + معطوف عليه.

مبتدأ + ضمير مستتر (مضاف إليه) + جار ومجرور

مبتدأ + ضمير مستتر (مضاف إليه) + جار ومجرور

فعل + فاعل (مبهم) + مفعول به + اسم موصول + صلته

إذن كما نلاحظ تعدّدت المضمرات في النّص دون أن نعرف هويّة هذا المبهم "رأس من الذي عثر عليه في العراء، و "دَمُ" من الذي يتحدّث عليه الشاعر ويد من؟ أيضا. إنّ هذا المجهول الذي عثر عليه ووزّع الآثمون بقاياه هي ظاهرة تعوّد عليها المواطن الجزائري هي ظاهرة مألوفة حيث كان النّاس يوميّا يستفيقون على جثث مبتورة، وتتكرّر نفس الأسئلة يوميا "رأس من" "يد من" أكيد هي لشهداء هذا الوطن الجريح.

مما لاحظناه من خلال دراستنا لظاهرة الحذف في الشّعر الجزائري المعاصر خاصّة شعر التّفعيلة، ظهور أنماط جديدة للحذف حيث تجاوز الشاعر الجزائري المعاصر حذف مفردة بعينها إلى حذف جملة بل إلى حذف أسطر شعرية بكاملها وترك فراغات تفسح المجال لمخيّلة القارئ الذي يشاركه في الإبداع ويثري دلالة النّص من مخيّلته الذاتية وبذلك يعمل فكره ويتعمق في استحضار الأحداث والوقائع المجهولة الغائبة عن الذكر، «وقد يخفى أمر الحذف في التعبير الشعري المعاصر لأنّ الجمل المذكورة استوفت أركانها وقيودها، لكن الدّارس المتأمل ما يلبث أن يتبيّن له أن الكلام على الحذف أو الإضمار، ولذا يلجأ بعض الشعراء إلى وسائل مطبعية مثل وضع بعض النّقط رامزا بها إلى ذلك المحذوف»[1].

وقد مرّت نماذج من شعر عز الدين ميهوبي كثرت فيها الفراغات والنقاط التي تفسح المجال لمخيّلة المتلقي.

(1)شفيع السيد: "النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية"، ص 106.

5- الالتفات:

ظاهرة الالتفات ضرب من العدول اللّغوي، وهي تعني التحوّل أو الانحراف عن الوضع القائم سواء أكان ذلك في نطاق اللّغة أو في نطاق السّلوك الإنساني بصفة عامة...، وهو الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب متّصلا بمعناه اللّغوي، وهو ما أوضحه ابن الأثير بقوله: «وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله فهو يقبل بوجه تارة كذا وتارة كذا كذلك في الكلام ينتقل المتكلّم من صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر أو من فعل ماض إلى مستقبل أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك»[1]وقد تصوّره الزّمخشري بكونه يقتصر على الضّمائر كالانتقال من ضمير الغائب إلى المخاطب[2].

ولا يختلف عنه السّكاكي في الرّأي في حين أن ابن الأثير يتوّسع في دلالته فبالإضافة إلى تبادل الضمائر تبادل أزمنة الأفعال كالرّجوع من فعل المستقبل إلى الأمر وغير ذلك[3].

5.1. الالتفات من الغائب إلى المخاطب:

ويتمثل في قول الشاعر[4]:

جئْتُهَا

ليس معي غير بقايا أبجدية

وخطى عشق نديّة

وتخاويف صبيّ

طرّزتـــها يد أوراس هديّة

فاقبليـــها يا دمشقُ

وانثريها في ذرى قاسيون

قد تنبت من بعدي وصيّة

(1)إبن الأثير: "المثل السائر"، ج2، ص 03.

(2) ينظر: الزمخشري، "الكشاف"، ص 62.

(3) ينظر: ابن الأثير، "المثل السائر"، ج2، ص 11، 12، 16.

(4) عز الدين ميهوبي:"أسفار الملائكة"، ص 18.

نلاحظ أن الشاعر انتقل من الحديث عن دمشق في صيغة الغائب ثم انتقل إلى مخاطبتها في أسلوب مباشر في قوله "فاقْبَليها يا دِمشقُ" فهذا النّسق التعبيري الذي يتضمّن الانتقال من نسق تركيبي إلى آخر له علاقة وطيدة بحالة المتلقّي الشعوريّة، ثم إن التلوين في الأداء اللّغوي وفي مثل هذا التركيب حيث تمّ الانتقال من صيغة الغائب إلى المخاطب يدّل على القرابة والمكانة التي تحتلها دمشق في قلب الشاعر واندماجه في حالة انفعاليّة ذات صلة وطيدة بمخاطبه وهذا دليل على علاقة النّص بمبدعه، إذ يرى السّكاكي أنّ «الفحول البزل لا يعترفون بالبلاغة لامرئ ولا يقيمون لكلامه وزنا، ما لم يعثروا من مطاوي إفتناناته على لطائف اعتبارات والتّفاضل بين الكلاميين قلّما يقَعُ إلا بأشباهها»[1].

والمتلقي حينما يتلقى الكلام يندمج هو الآخر مع النّص وانفعالات الكاتب فيتحوّل من حالة شعورية إلى حالة أخرى وتزداد العبارات وضوحا في دلالتها، وقرابةً من نفسيته وبالتالي لا يلازم حالة شعورية مطرّدة فيتجاوب مع النص.

5.2. الالتفات من المتكلّم إلى الغائب:

ويمكن تمثيله بما يلي:[2]

شوارعُ روما
تجرِّدُني من غبار الخريف
ومن أدعيّاء السّياسة
والخوض في كلّ شيء
ومن صحف تتغدّي على ثرثرات الرّصيف
سأنسى قليلا
وأترك خلفي الذّي ليس يتركني
وأجْلِسُ في أيّ مقهى
معي دفتر لحساب الكلام الذي لم أقُلْهُ هناك
مثل طير يروح بعيدًا

(1) السكاكي: "مفتاح العلوم"، ص 204.
(2) عز الدين ميهوبي: "أسفار الملائكة"، ص 20.

ويعرف أنّ نهايته في الشباك
سأشرب قهوة روما
يسّمونها "كابوتشينو"
وأقرأ كلّ الوجوه التّي
ليتها عرفت أنّني شاعر عربيّ الملامح
في ضوء عينيه يصحو ملاك
هنا حنبعل يتابع أخبار بورصة قرطاج
يسأل عن طقس روما.

انتقل الشاعر في القصيدة من الحديث عن أناه إلى الحديث عن الغائب ذلك أنّ التّحوّل على مستوى الضّمير أعقبه الحديث تحوّل دلالي وحركة دلاليّة حقّقت انسجاما على مستوى التراكيب، فالأنا دائما يكون في المقام الأوّل ثم تليه الضمائر الأخرى، كما أنّ الضمير المنسوب له دلالته لأنا الشاعر لم يكن ظاهر الاسم (ذكرا) بينما الغائب اسم ظاهر هو "حنبعل" ويفسّر هذا الدكتور حسن طبل إلى ما «ينفرد به الإظهار من الدّلالة على الوصف المائل للذّات أو الذّوات الغائبة فإذا كان ضمير الغيبة يدل كما يذكر علماء اللّغة على عموم الغائب دون تخصيص أو تحديد، فإنّ الاسم الظاهر يدّل على غائب مخصوص محدّد بإبراز أوصافه أو ما يصدر عنه من أحداث»[1]، وهذا ينطبق على المقطع المذكور حيث نجهل هويّة المتكلم وهي هويّة مميّزة غير محدّدة بينما الاسم الظاهر "حنبعل" يدّل على غائب مخصوص ومحدّد.

5.3. الانتقال من الغائب إلى المتكلم:

ويظهر في المقطع الآتي:[2]

يحمل مائة وردة ويكتُب كلمة أحبّك ويرميها من الشباك...
فتردّ عليه بشيء من العطر
ويسمع موسيقى... ويبدأ في الرّقص
كان وحده

(1) حسن طبل: "أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية"، 1990،ص 154.
(2) عز الدين ميهوبي:"أسفار الملائكة"، ص 41.

وكانت وحدها في أعلى الشرفة

وبينهما طائر الحبّ بغير جناح

نحن العاشقان الوحيدان

نحن من يصنع الفرح من الصّمت

تتجلّى ظاهرة العدول هنا من خلال الأفعال "يعمل، تردّ عليه، يسمع موسيقي، يبدأ، كان"، ثم سرعان ما يظهر ضمير المتكلّم "نحن" ليعمّق الشاعر دلالة الأسطر الشعريّة السّابقة وربّما أراد ضمّ نفسه إلى الضمير الغائب ليتحدّث بصيغة الجمع "نحن" فبعدما كان فعل العشق مسند للغائب انتقل إلى المتكلم ليستدرك القصور اللّغوي ويلجأ إلى الوضوح بعد الإبهام الذي خُصّ به الكلام في الأسطر الأولى حيث بدا غامضا غير محدّد ثم سرعان ما اتضحت هويّة المتكلم عن طريق التّحوّل في توظيف الضمائر.

والالتفات بصفة عامّة ظاهرة فنية تربط بين المبدع والمتلقي، كما تعمّق دلالات النّص وتزيدها ثراءً.

الفصل الثالث

البنية الدّلالية في الشعر الجزائري المعاصر

أ. الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر:

يهتم المستوى الدلالي بدراسات الدلالات الناجمة عن مختلف التجاوزات التعبيرية «ويدخل في هذا المجال من أشكال البلاغة العربية أنواع المجاز ...مثل الإستعارة والمجاز المرسل لدى من يعتمد بهما كمجرد تغيرات دلالية على مستوى الوحدة الجزئية في الكلمة وكذلك التشبيه المفرد وأنواع التحسين المعنوي .... »[1].

والبحث في الدلالة إنما هو بحث في فنون القول الذي يتخذ من الألفاظ والعبارات المتموضعة في سياق ما أداةً للدخول إلى عالم النص ومحاولة تأويله لا تخضع لقواعد معيارية ،لذا فكل ناقد ومحلل له اجتهاداته الخاصة في كيفية تفكيك نصوصه وهذا ما أكده الدكتور علي ملاحي في قوله:« عمليّة التأويل تخضع لاجتهاد المتلقي ودرجة وعيه بالحياة والفن»[2]. وبذلك يلجأ الناقد إلى المقاربة النصية فلا نقول أننا استطعنا القبض على تلك الدلالة « فالدّلالة الشعرية الجديدة لا تسمح للقارئ بأن يصل إلى مرحلة التنضيد النّهائي للمعنى »[3].

ذلك أن لغة الشعر متغيرة ،وقد اتفقت الدراسات الحديثة على «أن لغة الشعر حسب المفهوم اللساني لغة انزياح ،وانزياح الكلمة عن معناها المعجمي إلى معناها الحاف من شأنه أن يولد الغموض الذي يؤدي أصلا إلى غموض الصورة التي تعتمد في تشكلها اعتماداً كليا على اللغة ،فالغموض إذن مقوم من مقومات الشعر »[4].

والصورة تطلق العنان لمخيلة الشاعر ليختلق دلالات أخرى للنص ومفارقات لا حصر لها، فهي جوهر الشعر وهي عند فئة أخرى من النقاد «أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفاً يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره ».[5]

ذلك أن اللغة تتجدد بخلق معاني متعددة من مجموعة محددة من الكلمات ويتم ذلك بتجديد العلاقات فيما بينها وإخراجها من استعمالها المألوف إلى استخدامات جديدة غير

(1) صلاح فضل:"بلاغة الخطاب وعلم النص"،ص 253.

(2)علّي ملاحي: "من مقال مفاتيح تلقّي النّص من الوجهة الأسلوبية"، مجلّة اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 11، 1977، ص174.

(3)علي ملاحي، "المجرى الأسلوبي"،ص284.

(4)ماهر دربال: "الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر ،بدر شاكر السياب"،ص09.

(5) بشرى موسى صالح: "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث"، ص87.

متوقعة ،« فاللغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة وتداعيات أخرى لمعانٍ قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى التي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات فبدلا من كلمة "أ" نجد في النص الأدبي كلمة "ب" تحل محلها وتقوم هذه الكلمة الثانية بإثارة معنى الكلمة التي تربطها بها علاقة دلالية»[1].

والصورة تخضع لطابع الاستبدال كذلك ما نجده في التشبيه والاستعارة والمجاز وربما يبدو مصطلح "صورة""**image**"مبهماً ،فهناك من قصد به الاستعارة وهناك «من يشير باسم صورة إلى محسن بعينه».[2]

وبما أن الصورة تعد أهم مقومات الشعر فإنها جديرة بالدراسة والبحث وبذلك ينبغي أن نحدد ما يدخل ضمن إطار الصورة لدراسة دلالات النص ،يقول فرانسوا مورو :«ينبغي أيضا أن نعدد المحسنات التي يمكن تسميتها صورا ،والتي سنكرس لها هذه الدراسة نستطيع أن نميز تلك التي تقوم على علاقة المشابهة بين طرفين —التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز —وتلك التي تجمع بين الطرفين العلاقة المجاورة – الكناية والمجاز المرسل ... »[3].

وهذه هي التي تحدد لنا مقدار العدول والانحراف في الخطاب ،بتشكيل لغة نابضة بالحركية والجمال وتبرز قدرة الأديب على ابتكار السياق الملائم للنص ،إنها مصطلح عام تتضمن حسب أقوال الباحثين والنقاد التشبيه والاستعارة، والكناية والمجاز ،والرمز، وكل ما من شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة يتقراها بذوقه فيهتز لها ،ذلك أن الصورة عدول عن صورة الحياة الواقعية وهي جوهر الشعر.وهذا يبرز ما للصورة من أثر في نفس المتلقي ،وما تحدث من حركة وجمال أسلوبي فني.

ومن هذا المنطلق ننظر في الصورة ومدى اهتمام الشاعر الجزائري بتوظيفها ومقدار تجديده في استعمالاتها وهل كان حظ التشبيه أوفر أم الاستعارة ؟ فإذا كان اهتمام القدامى بالتشبيه كونه الأبلغ في نظرهم لتصوير الواقع ،فإنه بدون شك للمحدثين وجهة نظر مغايرة تماما . وبعدما كانت نظرتهم للصورة بصفة عامة من زاوية اللفظ حينما ركزوا على قوة السبك

(1) صلاح فضل:"بلاغة الخطاب وعلم النص"،ص281.

(2)فرنسوا مورو:"المدخل لدراسة الصور البيانية"،ص17.

(3)المرجع نفسه،ص19-20.

وجودة العبارات والأساليب ،فإن المحدثين أولوا الخيال وقوة التصوير أهميةً وتجاوزوا تلك النزعة التقريرية للمعاني .

1.التشـبيـه:

لقد حصر القدامى التشبيه في الوصف الحسي أو وصف شيء بما يقاربه وقد «جعله القدماء رابطاً بين أمرين أو مفرقا بينهما »[1] وجعلوا مهمته لا تتعدى التوضيح والتأكيد للمعنى « فهو يوضح المعنى المقصود مع الإيجاز والإختصار ويخرج المعاني من الخفي إلى الجلي »[2].

وقد أخرجه السكاكي من علم البيان كما أشار إليه الدكتور أحمد مطلوب بقوله :«أما التشبيه فقد أخرجه في هذا الحصر من علم البيان لأن دلالته وضعية والدلالة الوضعية لا يمكن إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ».[3]

ويعرفه قدامة بن جعفر قائلا :« إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات ،إذا كان الشيئان يتشابهان من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغايرا البته اتحدا فصار الإثنان واحدا فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان يوصفان بها ....».[4]

ويعرفه ابن رشيق بقوله :«التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة ، لا من جميع الجهات لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه »[5].

ونحن نرى أن هذه التعريفات مع أصالتها قاصرة كون هؤلاء أغفلوا الأثر والوقع النفسي الدي يخلفه التشبيه ،ودوره في إثراء الجانب الدلالي وإذا دققنا النظر فيها وجدناها سطحية فقد أبرز "ميشال لوكرين"في كتابه "دلالة الاستعارة والكناية" غموض كلمة التشبيه "**comparaison**" .تعوض كلمة تشبيه في مصطلحات النحو كلمتين لاتينيتين مختلفتين وتدل كل واحدة منهما على معنى جد مختلف عن المعنى الذي تدل عليه الأخرى ،وهاتان

(1) بكري شيخ أمين:"التعبير الفني في القرآن الكريم"، دار الشروق،ط4،1980،ص193.

(2)أحمد مصطفىالمراغي: "علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع"،المكتبة المحمودية التجارية، القاهرة،ط6،1972،ص219 .

(3) أنظر: رجاء عيد،"فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور"، منشأة المعارف، الأسكندرية، ط2، 1988،ص284.

(4)قدامة بن جعفر: "نقد الشعر"، تح.محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات، الأزهرية،ط1،1978،ص124.

(5)أبو علي حسن بن رشيق القيرواني: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، ص286 .

الكلمتان هما" **comparation**" المقارنة و"**simitudo**" التشبيه «..فالمقارنة تتسم بكونها تعتمد على مراعاة عنصر تقدير كمي ،والتشبيه يستخدم عكس ذلك للتعبير عن تقويم نوعي ،وذلك بأن يقحم خلال بسط القول الكيان أو شيء أو فعل أو الحالة التي تتضمن بقدر مرتفع أو بقدر ملحوظ على الأقل الصفة **Qualité**أو الخاصية التي يقصد إلى إبرازها».[1]

فالتشبيه بهذا المفهوم يهدف لتحقيق المقارنة بين شيئين جمعت بينهما خاصية معينة وهو لا مفارقة في الخطاب « فالكلمة لا تدل في التشبيه على شيء آخر مختلف عما تدل عليه في العادة»[2] .

وقد نال التشبيه حظا وافرا من اهتمام اللغويين والبلاغيين فهو النقطة الفاصلة التي تحدد شاعرية الشاعر ويعود ذلك لكثرته في الشعر العربي فهو لديهم جوهر العمل الشعري و"قدامة بن جعفر" نفسه« جعله غرضا من أغراض الشعر»[3].

يقول "الآمدي" في هذا «...وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرأ القيس لأن في شعره من دقيق المعاني

وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة، فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام».[4]

نفهم من هذا أن من مميزات الشاعر البارع قدرته على الإبتكار في التشبيه ، ومعيار شاعريته الإصابة في الوصف والتشبيه فهو ظل مقدما لدى القدامى كمثل الوزن والقافية .

في حين أن المتكلمين كابن قتيبة ألحوا على المجاز « ...وهو يشمل الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير، والحذف والتكرار والإخفاء والإظهار والتعريض والإفصاح والكناية والإيضاح ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، ومخاطبة الجميع مخاطبة الواحد».[5]

(1)فرانسوا مورو :"المدخل لدراسة الصورة البيانية"،ص 29.

(2)المرجع نفسه،ص28.

(3)قدامة بن جعفر:"نقد الشعر"،ص23.

(4) الآمدي:"الموازنة بين أبي تمام والبحتري"،ت.أحمد صقر ، دار المعارف القاهرة،1965،ص398.

(5) ابن قتيبة:"تأويل مشكل القرآن"،ص15.

1.1.أغراض التشبيه :

– الإيضاح والتصوير: أوضح القدامى أغراضا للتشبيه بدليل « أن التشبيه لا يصار إليه إلا لغرض»[1] .

وإن إيراده لا يخلو من فائدة وغرض وإنتاج دلالات تختص بكل صورة في سياقها وشكلها اللغوي وموقفها الشعوري.

وقد أبرز السكاكي أغراض التشبيه مسندا إياها إلى المشبه لبيان حاله وتقوية شأنه في نفسية المتلقي كتزيينه أو تقبيحه.

كقول الشاعر :[2]

الليلة نرقص كالأطفال

ألست أريك العاشق للدم ..

والشفة الحمراء

لم أعشق أنثى قبلك ياليلى ..

لم أعرف بعدك طعم الحب ورائحة الأشياء

لم أعشق أنثى قبلك يا ليلى

لم يعرف آدم حين الخلق سوى حواء

اليلة أشرب من شفتيك غدير العمر

وأفتح ألبوم الذكرى ...

لا شيء سوى الخوذات

ودبابات في سيناء.

الشاعر صور نفسه طفلا في طهره وبراءته ،طفلا راقصا في القدس ،عاشقا للأرض للدم ،فقصة حبه لهذا الوطن الجريح شبيهة بقصة قيس وليلى ، فهي غدت ليلاه التي لا يصبر عن بعدها. وسرعان ما يتضح في المقطوعة تشبيها ضمنيا من خلال قوله "لم يعرف آدم حين الخلق سوى

(1) رجاء عيد: "فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور"،ص305.

(2)عز الدين ميهوبي: "غوايات أريك في رام الله"،ص178.

حواء " فالأرض التي عرفها واحدة ووحيدة متفردة لم يعرف غيرها ،كآدم الذي لم يعرف أنثى سوى حواء ،فهي المرأة الوحيدة في حياتهة وبذلك يسعى الشاعر إلى تجسيد درجة عشقه متحليا في ثوب نزعته الإنسانية متألما راسما رؤية شعرية من هذا الموقف . وهو لم يكتف بالتشبيه في شكل سطحي إنما ألبس ثوب المشبه صورة أخرى حية مشخصة بل مؤنسنة هي المرأة التي تعشق، مستقيا قصة من التراث وهي قصة مجنون ليلى ،وبذلك نلمس التجديد الذي أضفاه الشاعر المعاصر على التشبيه إذ لم يكتف بتصوير ساذج على الطريقة التقليدية .وعلى الرغم من أن الغرض هو واحد يتمثل في التوضيح والتصوير إلا أن ما أورده الشاعر من صور التخييل وبعد التصور جعله يرتقي عن أساليب التشبيه المألوفة " كتشبيه الورد الأحمر بالخد "مثلا.

إن الشاعر لا يقف عند حد تشبيه المحسوس بالمحسوس بل يستمر في تطعيمه لصورته فيضيف رموزا وإسقاطات من التراث ليزيد من قوة فكرته وإيضاحها. وترك المجال لمخيلة القارئ لتأويل معاني أخرى جديدة

وقوله:[1]

أمك لا تعرف سر الموت الكامن في عينيك
أتجهل سر الطفلة أم مفجوعة ؟
وأبوك الصامت مثل جدار في القدس ..
لم يقرأ في شفتيك الحرقة والأحلام ..
وعاشقك البدوي يلم جنائن ورد مزروعة
وحدك في المرآة
لا شيء سوى ، ضيعت الموعد يا آيات
أتحسس وجهي ..
قلت لوجهك في المرآة
الساعة تأكل وقتا مهزوما
يسألني العطار..

(1)المرجع السابق، ص185-186.

ويسألني الجيران عن الفستان

لا شيء يزين واجهة البستان

الساعة تجرح أعصابي

وأنا المذبوحة مثل السيف

كم هو بعيد هذا الصيف

أمشي في الشارع أبحث عن أريك

وقناص في الشرفة..

إن الشاعر يعيد تصوير حقيقة الواقع حسب رؤياه وانطلاقا من مخيلته وأحاسيسه الممزوجة بأحاسيس شعب مفجوع. والتحام ذاته بذات امرأة تنتظر صيف الفرح الذي بدا بعيدا ،هي التي صورها طفلة بريئة تعاني ولا أحد يفهم معاناتها. هذا الأب الصامت المتصلب كجدار لم يعد يفهم أحاسيس ابنته ولا حرقتها وآلامها في هذا الواقع المتأزم .هذه التشبيهات التي ذكرها الشاعر لا تقف عند تصوير المحسوسات بطريقة آلية تلقائية ،إنما أفضى عليها صورا من واقع مليء بالأحداث التي تزيد المتلقي تخيلا من هذا الثراء الصوري، وهذا طبعا يعكس قوة حسه، كما يرى أرسطو« أن يكون تصور الشيء فيه إدراكا منه له ، فكانت صورته اللازمة هي بناؤها ولا يقبل غيرها .. فإن قوة الحس له صورة أو هو مخالط لصورة ويقبل من الخارج صورا أخرى »[1] .

إن التشبيهات التي أوردها الشاعر نابعة عن الإحساس بواقع متناقض مليء بالأحداث فهي صور مفعمة بالحركة والإحساس لتتشكل عن هذه الصورة مثلا "أنا المذبوحة مثل السيف" صورا أخرى تخييلية تتداخل مع بناء استعاري آخر يشخص الجامد من خلاله وهو السيف الذي يجعله في صورة إنسان مذبوح ،والسيف هو وسيلة الطعن والقتل يجعل القارئ يتخيله إنسانا مبوحا، والذبح يوحي ببشاعة القتل والجريمة ،وهنا تكتسب الصورة قيمتها الإيحائية والجمالية الفنية من خلال هذا التصوير الذي يوحي بدلالات نفسية وشعورية ،انطلاقا من البناء اللغوي في المقطع الشعري إذ اندماج عواطف الشاعر بواقع كله ألم وجراح وخيبات أمل

(1)عبد الرحمن بدوي: "أرسطو عند العرب"، دراسة نصوص غير منشورة"،ص99.

متتالية للأطفال والنساء، إنها صورة تربط الخيال بالإدراك ، إدراك واعي للواقع، تتلاحم خلاله نفسية الشاعر بتناقضاته وأحداثه الرهيبة ،وهذا التصوير هو جوهر العملية الشعرية.

ونجد في قصيدة أخرى:[1] .

أقرأ في كفك ..

حب الله..

وحب الشعر ..

وحب الحب لهذا الكون الذابل

في عين لا تحمل غير عيون أثقلها الترحال

لا أقرأ غير وجوه تشبه أرضا ..

تنتظر الأمطار ..

فلا يأتي الموسم

تختزن الغيمة أشياء

وينتفض الصلصال

لن أعلن توبة هذا الكون

قبل الفجر

وعودة راحلة الدجال

من يقرأ كفك يا هذا ..

لن يعرف غير الموت

وخاتمة الأهوال.

إن قراءتنا للصورة التشبيهية " لا أقرأ غير وجوه تشبه أرضا " تتضح أكثر بالأسطر الشعرية التي تليها، فالوجوه الشبيهة بالأرض لا تتحدد ماهيتها أي صفتها إلا بإضافة السطر " تنتظر الأمطار" وهنا دلالة على الصورة الحقيقية للوجوه الشبيهة بأرض جرداء قاحلة تنتظر سقوط الأمطار لتغمرها خضرة وخصوبة فلا يجيء هذا الموسم ،فتتضح الدلالات التخييلية للقارئ بكون الوجوه قلقة ، حزينة ،عبوسة مضطربة ،لا نلتمس فيها الحياة والحيوية ، ولا الفرح

(1)عز الدين ميهوبي:"النخلة والمحداف"،ص60.

والمرح، إنها وجوه مغرقة في الحزن، والموت والخوف، وإن المتلقي توحي له تلك الصور بدلالات متعددة .

فالتصوير هو الذي يزيد الفكرة وضوحا، والعواطف بروزا ،والمعاني خصوبة وثراءً ،فتخرج من الخفي إلى الجلي .

- التأكيد والمبالغة :

وأعظم مقاصد التشبيه المبالغة، وكلما جمع بين حدين متباعدين كلما كان التشبيه أحسن فالإغراق في المبالغة ينتج حينما نبعد بين المشبه والمشبه به، وكلما كان التشبيه أبين كلما كان أضعف.

يقول أبو هلال العسكري « والتشبيه يزيد المعنى تأكيدا ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ولم يستغن أحد منهم عنه ...»[1] .

ولكي يتحقق هذا الغرض لابد أن يكون أقدر على إحداث الإستجابة لدى المتلقي ،وجاء في الطراز «...أن يكون المشبه به أعلى حالا من المشبه لتحصل المبالغة هناك»[2] .

ونتأمل قول الشاعر :[3]

الكواكب تطلع من سدفات المجرة

تنثر أنوارها في العيون التي اكتحلت بالضباب

وأن الذي يقرأ الحظ..

يستنبت العمر من عشب أبراجه في الغياب

وإن الأكاذيب في لحظة الصحو

أشبه بالسندباد الذي لا يموت ..

وبالسندريلا التي نسيت في سؤال المحبين

شكل الجواب

يظهر طرفي التشبيه :" وإن من الأكاذيب في لحظة الصحو أشبه بالسندباد "

(1)أبو هلال العسكري: "كتاب الصناعتين"،ص216.

(2) "الطراز"، ج1،ص206.

(3) عز الدين ميهوبي: "فراشة بيضاء لربيع أسود"،ص142.

الأكاذيب	السندباد

فالطرف الأول من مقوماته الجوهرية (كلام) (معنوي) بينما الطرف الثاني المشبه به، طائر، محلق، مغامر وكلاهما يشتركان في مقومات عرضية هي التحليق في الخيال. فالأكاذيب ضرب من الوهم والخيال، وشخصية السندباد هي شخصية أسطورية خيالية وهمية، وبالتالي تكمن قوة التشبيه هنا في مبالغته وتأكيده بحيث ألحق شيئا معنويا بشيء محسوس.

تباعدت المقومات الجوهرية لكل منهما وبالتالي كان مغرقا في الخيال، متعذر الحصول والوقوع إنطلاقا من القراءة السطحية، لذلك فإنه حقق أبعادا نفسية وجمال فني في الكلام .

يقول أبو هلال العسكري: «يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا...»[1] .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر:[2]

لم الانتظار الذي يقتل الحلم في مهده
ويكبر كاليأس من بعده
وأنت الأمل
سيأتي الذي لن يدق الشبابيك سرا ..
ويرميك بالورد
بالحجر المشتعل
لم الانتظار

جعل الشاعر من الانتظار شخصا يكبر ثم شبه إياه باليأس ،وبذلك تداخلت صورتان الأولى في تركيب استعاري حينما شخص المعنوي ،ثم ألحقه بشيء معنوي هو اليأس . فإذا أحصينا المقومات الجوهرية للانتظار وجدناه شيئاً غير ملموس يصعب القبض عليه. أما الانسان فهو كائن حي ، عاقل ، له مواصفات أخرى يحيا ويكبر ويموت . وبذلك فالمقومات العرضية التي من شأنها أن تجمع الحدين ،فقد يكون الملل والضجر ، وقتل العزيمة والإرادة التي يولدها طول الانتظار . فقد شبه الشاعر شيئا معنويا بعد تشخيصه بشيء معنوي آخر ،

(1) عبد القاهر الجرجاني: " أسرار البلاغة"،ص184.

(2) عز الدين ميهوبي: "فراشة بيضاء لربيع أسود"،ص153.

وبذلك فوجه الشبه منتزع من صفات متعددة هي التي بثت النبض والحياة في التركيب . والحدان أي طرفا التشبيه يختلفان جنسا وشكلا . يقول الجرجاني «فالتشبيه هو التماس شبه للشيء في غير جنسه ولا شكله ، لأنه لا يكون له موقع من المتلقي ولا يهز ولا يحرك حتى يكون الشبه مقررا بين شيئين مختلفين في الجنس كتشبيه العين بالنرجس ، وتشبيه الثريا بما شبهت به من عنقود الكرم المنور»[1] .

ويقول «وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ...».[2]

التشبيه عند الجرجاني صورة ساحرة تجمع أشتات المتباعدين، ويخرج الصورة الميتة حية متحركة نابضة.

- الطرافة والندرة والجدة:

إن من دواعي الإعجاب والتذوق لصورة التشبيه هو أن يأتي المبدع بما يروق النفس ويستهويها ويستميل القلب حتى ليطير فرحا عند سماعها .

وإن من البيان لسحرا. ذلك من روعة الابتكار والابتداع في القول حتى تؤثر في المتلقي ، كما يرتفع عن التشبيهات الشائعة، كتشبيه "الخد بالورد "، فهذا يغدو في عداد الكلام العادي . فالنفس تشعر باللذة اتجاه الأمور الجديدة النادرة التي تجعل الخيال محلقا لإدراكها ولم شتاتها . يقول ميهوبي :[3]

عيناك العالم ..

والهدن المنسية فيك ..

دم مهرق ..

يا كل وجوه الأرض ..

لماذا الحزن

وهذا العالم يعشق من يعشق ..

(1) ينظر: عبد القاهر الجرجاني،"دلائل الإعجاز"، ص 180-181-372.

(2)عبد القاهر الجرجاني: "أسرار البلاغة"،ص110.

(3) عز الدين ميهوبي:"النخلة والمجداف"، ص30.

ما أطول دربك يا هذا ...

نلاحظ دقة الربط والتشبيه بين الحدين في شكل يبعث على المتعة والطرافة ، حينما احتوت العينان العالم وبلغت مبلغه . إذا استحضرنا المقومات الجوهرية بين العينين (المشبه) والعالم (المشبه به) ألفينا ذلك التباين والاختلاف ، فالعالم بشساعته، ببعد أطرافه ، تماثله وتتطابق معه العينان اللتان مهما اتسعتا على وجه الحقيقة لا تبلغ مبلغه ، إنما الشاعر يسعى إلى التوضيح والتأكيد بشكل طريف نادر ممتع ، ليبين مقدار حبه، وجمال العينين اللتين اتسعتا للعالم .

- الاستدارة
- تحيط بها أهداب
- لون
- جمال
- اتساع
- البصر

- رقعة شاسعة
- اتساع
- جمال

المقومات الجوهرية متباعدة، أما المقومات العرضية فتتضح مثلا في الاتساع ، الجمال .. حقق التشبيه أيضا إيجازا وإيحاءً، ولا نستغرب هذا فالبلاغة إصابة في المعنى ، وإيجاز في القول وحسن سياق، وبراعة في التركيب لذا فالقرآن الكريم سما بأساليبه البلاغية ، فكان مصدر اقتباس للبيان والأساليب الراقية.

2.الاستعارة :

لا يخفى أن الإستعارة نالت حظا وافرا في الدراسات القديمة والحديثة ، حيث اختلفت وجهات نظر اللسانين والفلاسفة والمناطقة حولها ، حتى خضعت لتأويلات لا حصر لها ، والمتفق عليه منذ أرسطو أنها انزياح دلالي في تشكيله اللغوي ، تقوم على المشابهة ، إنها علامة

على نباهة الشاعر وبروزه «وهي الوسيلة التي يستطيع الشاعر أن يعبر بها بدقة ووضوح أكثر مما يمكن لو لجأ إلى التنسيق المنطقي »[1] .

وبذلك فإن الشعر يستمد قيمته انطلاقا من الاستخدام الاستعاري ، وبراعة التركيب فيه ، وأشهر التعريفات القديمة تعريف السكاكي بقوله: «الإستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به»[2] ، وهو تعريف ما زال متماشيا مع ما وصل إليه البلاغيون المحدثون . وحذف أحد الطرفين هو الذي يزيد المعاني عمقا ومبالغة وإثباتا ويرى فرانسوا مورو «إن كلمة استعارة **métaphore** الفرنسية قد تم قصرها على مجال محسنات الأسلوب واستعمالها أقل غموضا من كلمة تشبيه...وهي أن نطلق الشيء الدال على الشيء الاستعاري»[3] .

ويبين ديمارسيه بشكل جلي «أن الدال الاستعاري يفقد جزءً من عناصره المكونة لدلالته الشاملة أي يفقد جزءً من معانمه "**semes**"»[4] .

بحيث ينتقل المعنى من المدلول الأول إلى المدلول الثاني للفظ المستعار ، وهذا الانتقال ضرب من التعارض الدلالي بين أحدهما المذكور على مستوى التركيب، والآخر المعنى المؤول ،إنها «تشكيل جمالي متفرد يصعب تعيين ماهيته أو مهمته أو عناصره وأنماطه».[5]

وهي بشكلها الجمالي تستميل القلب والنفس وتهتز لسماعها الأذن لما لها من براعة في التركيب وروعة في الخيال ، ونبض الحركة في الأشياء الجامدة الساكنة كما يقول الجرجاني: «فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس حية والمعاني الخفية بادية جلية »[6] ، ورغم أنها تقوم على التشبيه فإنهاتتفوق عليه .

والدراسات التي وصل إليها البلاغيون منذ الفكر الأرسطي تعد قاصرة إلى حد ما ، حيث وقعت في مزالق كشفت عليها النظريات الحديثة التي قدمت مجهودات جبارة لتأويل الاستعارة والارتقاء بها من مستوى الخطاب (الشعري والخطابي) ومن مجرد الزخرفة والخيال

(1) صبحي حسن عباس: "الصورة في الشعر السوداني"، الهيئة المصرية العامة ، 1982، ص 55.

(2) السكاكي: "مفتاح العلوم"، ص36.

(3)فرانسوا مورو: "البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية"،ص31.

(4)المرجع نفسه،ص32.

(5) بشرى موسى صالح: "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث"،ص 105.

(6)عبد القاهر الجرجاني: "أسرار البلاغة"،ص33.

السطحي إلى المعالجة اللسانية العميقة ذات الأبعاد الفلسفية خاصة دراسات "لاكوف " و"جونسون" و"شومسكي" و"جاكبسون" وغيرهم.

ورغم اختلاف النظريات إلا أننا نعثر على خصائص مشتركة جمعت بينها تتضح من خلال عرضنا لها .

2.1. النظرية الإبدالية:[1]

اعتمدت هذه النظرية على مبدأ المشابهة والاستبدال للوحدات المعجمية ،وهي ترتكز على ما يلي:

- ✓ الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه .
- ✓ إن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان معنىً حقيقي وآخر مجازي.
- ✓ تحصل الاستعارة باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية ،وهذا الاستبدال قائم على علاقات المشابهة الحقيقية أو الوهمية .

نرى أن هذه النظرية ترتكز على مفهوم الاستعارة الأرسطية الذي ركز على الاستبدال في الوحدات المعجمية في كتابه فن الشعر «المجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر ...»[2].

وقد اقتصر أنصار هذه النظرية على الوحدات المعجمية بدليل استبدالها لوحدة معجمية ذات مدلول حقيقي بوحدة أخرى ذات مدلول مجازي ، وهذا إغفال لتركيبها في السياق.

ويؤكد ذلك ريتشارد«حينما تحدث عن الكلمة المفردة التي لا تتوفر على معنى بذاته خارج سياقها ، إنما تستمد معناها مما يجاورها من الكلمات داخل تركيبها ...وهي لا تكتسب لا حجما ولا مساحة إلا بعد وضعها في إطار معين»[3].ومن هذا نستنتج أن السياق هو أساس وجود الوحدة المعجمية.

(1) ينظر: محمد مفتاح، "تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)"،ص82.

(2) أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ترجمة عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط ، د.ت، ص58.

(3) أنظر أيفور أرمسترونع ريتشارد: "فلسفة البلاغة" ص05.

إن اعتماد هذه النظرية على المشابهة والاستبدال يوقعها في الابهام والغموض، حيث تقع في خلط مع المجاز المرسل. وأرسطو في حديثه عن الاستبدال درج في ذلك المجاز دون أن يحدد الاستعارة في ذاتها. ويمكن أن نمثل لهذا النوع من قول الشاعر:[1]

أتوضأ – حين الليل – بضوء النجم القطبي
وأرقص في أعراس الطين
وأشكل من أحزان العشب جنائز أقوام وقبائل في المنفى
وأجيء لأقرأ فاتحة التأبين
يا راهبة العينين
أنا الرجل الأبهى
ومقامك في الملأ الأشهى
من ثقب الحرف أطل
وأنصت للعصفور الخارج من كلمات الشمس
هل يكفي العاشق حين يحب
رحيق الهمس
اليوم حديث الأمس .

نحاول أن نسوق أمثلة من هذا المقطع لنطبق عليه مبادئ هذه النظرية، القائلة بالاستبدال في الكلمات التي تجمعها علاقة المشابهة، بغض النظر عن سياقها.

"أنصت للعصفور الخارج من كلمات الشمس "

لفظ العصفور الذي استبدله الشاعر من لفظ الرجل العاشق، والذي صرح به، وهو لفظ المشبه به الدال على الجنس ، يتضح أنه أدى وظيفة استعارية هي الاستعارة التصريحية بحيث إن طبقنا عليها هذه النظرية وجدنا توقفنا عند حد اللفظ المستبدل قاصر عن تأدية وظيفته ، إنما تتبعنا للأسطر الشعرية هو الذي يبرز أن دلالة العصفور هو الرجل، وهذا ما يؤكد قصور النظرية الإبدالية عن تأدية المعاني المتوخاة ، وإذا أخدنا بعين الاعتبار التركيب الاستعاري " من ثقب الحرف أطل "نجد أن الاستعارة مكنية وانطبق عليها هدا المدلول بحيث استبدلنا " الباب "

(1) عز الدين ميهوبي:"فراشة بيضاء لربيع أسود"، ص71.

بالحرف ، ذلك أن الثقب يخص الباب. ومثلها " رحيق الهمس " استبدلنا الزهرة بالهمس ، و أبقينا على الصفة الدالة وهي الهمس ، وهذا يفتح المجال للخيال ..

وبذلك فإن عملية الاستبدال التي تقتصر على الوحدات المعجمية لا يمكن تطبيقها على القصيدة المعاصرة التي لا تتوقف عند حدود الجملة البسيطة المفككة إنما تظهر القصيدة صورة متشابكة لا يمكن تفكيك وحداتها المعجمية، لأن المعنى لا يكتمل عند حدود السطر الشعري، إنما المعنى يتشكل من بداية النص ولا يكتمل إلا في نهايته، وبالتالي فالصورة مركبة متشابكة لا يمكننا فصلها عن السياق الواردة فيه.

2.2. النظرية التفاعلية :

اعتمدها المحدثون، وتناولها العديد من العلماء الغربيين مدركين أهميتها في التحليل اللغوي، وهذه النظرية تتجاوز الطرح الذي اقترحته النظرية الإبدالية في اعتمادها على كلمة واحدة، ورأت أن الإستعارة تتجاوز الاقتصار على الوحدة المعجمية منفردة ، وأن هذه الأخيرة تكتسب معناها في سياقها ، فهذا الذي ينتجه.

وأن الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي والقصد « التشخيصي ولكنها ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية والمشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الإستعارة فقد تكون علاقات أخرى غيرها ».[1]

هده المسلمات تخالف ما جاء به أنصار النظرية الإبدالية وتراعي في ذلك بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، فالبؤرة هي الوحدة المعجمية بينما الإطار هي الجملة أي السياق فالكلمة البؤرة تتخلى عن خصائصهاوتكتسب خصائص أخرى داخل السياق ذلك من جراء التفاعل الحاصل بين البؤرة والإطار (**max blach**)[2].

ذلك كقول الشاعر :[3]

الخيمة تتلو سورتها ..

والرمل تشبث بالنخلة خلف الليل الناسك

ينتظر الآذان

(1)ينظر محمد مفتاح:"تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)"،ص84.

(2) محمد مفتاح: "مجهول البيان"، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1980م، ص26.

(3)عز الدين ميهوبي: "النخلة والمجداف"، ص 36.

يصلي الرمل صلاة الغائب ..

أين الغائب ؟

يا رملاً أوفى مني ..

ومن زبد البحر المفتون بموج

يختزن الأسماك الموسومة

والحيتان

هذا المقطع حافل بالمؤشرات الأسلوبية والبناء الإستعاري المتواتر، ولنقف عند " النخلة تتلو سورتها " فالسطر الشعري يمثل الإطار (السياق) بينما النخلة هي الوحدة المعجمية (الكلمة) البؤرة ، بحيث أن الخيمة التي تخلت عن خصائصها داخل الإطار (السياق) اكتسبت سمات جديدة هي سمة الإنسان المتعبد ، الناسك ، المتضرع ، وبذلك حققت هذه الاستعارة قيما مختلفة فقد أضفت الحركة والحياة في قلب السياق ، وشحنته بقيم عاطفية ووصفية جعلت من المتلقي يتخيلها إنسانا مشخصا يتلو ويتعبد .وتتلوها صور استعارية لها علاقة بالسياق السابق ويجرفنا إلى سياقات لاحقة هي : "الرمل يتشبث بالنخلة خلف الليل الناسك " بحيث تشابكت البنى التركيبية والنحوية والدلالية ذلك بظهور إطار (جملة)وبؤرة هي الرمل الذي اكتسى سمة الإنسان الذي يتشبث بالشيء ، ولم لا فهي نخلة متعبدة في ليل هو الآخر ناسك متعبد، فتظهر كلمة بؤرة في إطار جديد له علاقة بالسياقات السابقة هي " يصلي الرمل صلاة الغائب "، بحيث نجد الرمل الكلمة البؤرة تكتسي صفات أخرى داخل سياقها هي صفة الإنسان أيضا .

وإذا نظرنا إلى الدراسات البلاغية العربية القديمة نستحضر السكاكي الذي انطلق من مفهوم الإدعاء متسايرا مع عناصر النظرية التفاعلية الحديثة حينما اشترط القرينة في الاستعارة المكنية ، وفي نظرته إلى التركيب (السياق) اهتدى إلى تقسيم الإستعارة إلى مرشحة ومجردة ومطلقة ، مقدما ثلاثة أمور أساسية لا تخرج أية صورة استعارية عن مراعاتها وهي :[1].

- ✓ ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به .

(1) ينظر: السكاكي،"مفتاح العلوم"،ص369.

- ✓ وجود قرينة تدل على ذلك الإدعاء وهو ما ذكره أنصار النظرية التفاعلية باكتساب الكلمة البؤرة بعض خصائصها داخل السياق.
- ✓ دلالة أحد الطرفين على الآخر لبلوغهما مستوى التطابق مجازا ،ذلك التطابق الذي يسمح بحذف أحدهما وبقاء الآخر.

كقول الشاعر :[1]

توضأ القلب بالأحزان واحترقت
بمقلتيه صلاة الصبر فازدانا
لكل قلب وإن طالت مواجعه
مواسم وفم بالحب يغشانا
فهل تضيق بطير الحب عاشقة
وهل تنوء بنور الشمس عينانا
أينكر النبع بعد الهجر صخرته
وتنكر العين رغم الكحل إنسانا
فالبحر يجدل مرساة لزورقه
وإن تمردت الأمواج أزمانا
والحر يسمو على الدنيا بعزته
وإن تحولت البازات غربانا

إن الاستعارات الموظفة تتطابق مع ما ذهب إليه أنصار النظرية التفاعلية بحيث ينتج لنا السياق معاني جديدة انطلاقا من الاستعمالات اللا مألوفة مثل:" **توضأ القلب بالأحزان ""فالقلب يتوضأ" و"للصبر صلاة** "،وهذه الصفات من صفات الإنسان على سبيل الإدعاء ، بحيث يدخل المشبه في جنس المشبه به، والقرينة هي الصفة التي ألحقها بالقلب المتمثلة في الوضوء والمواجع وإذا أخدنا بعين الاعتبار بقية المفارقات الإسنادية كقول الشاعر: "**أينكر النبع بعد الهجر صخرته" و"تنكر العين رغم الكحل إنسانا"، "البحر يجدل مرساة لزورقه**"، نلتمس أنها ذات قيمة جمالية وتشخيصية ، كما زادت النص تدفقا من حيث العواطف ومن

(1) عز الدين ميهوبي: "منافي الروح"، منشورات أصالة، الجزائر، 1997، ص114-115.

حيث الثراء المعرفي ، من دخول المفردات في سياق تركيبي جديد. وهذه الاستعارات تدرج ضمن الاستعارة المكنية وبالتحديد الاستعارة التبعية باعتبار أن اللفظ المستعار الذي جرت فيه الاستعارة هو فعل وسميت كذلك لأنها تابعة لاستعارة أخرى في المصدر ويعرفها السكاكي قائلا «هي ما تقع في غير أسماء الأجناس كالأفعال والصفات المشتقة منها بناء على دعوى أن الاستعارة تعتمد التشبيه والتشبيه يعتمد كون المشبه موصوفا والأفعال والصفات المشتقة منها ...».[1]

وإذا كانت النظرية التفاعلية قد ركزت على الإطار والبؤرة (السياق والكلمة داخله) فإن ما لاحظناه من خلال دراسة الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر أنها لم تعد تقتصر على سياق واحد، إنما تتسق عدة إطارات تتشكل ضمنه سياقات متعددة لتخلق صورة مكثفة، انطلاقا من السطر الأول ، ولا تكتمل دلالة الصورة إلا بالتحامها مع بقية الصور إلى نهاية النص باعتبار هذا الأخير يصور الحزن والعذاب ، والمواجع وهذه كلها نابعة من القلب الذي اكتسب بخاصية الماء ، وبدلا من تطهره ازداد درناً ، مما كثف دلالة السواد التي نسبها الشاعر وبقية الصور تزيد المعنى اتساعا ومدلولات الصورة ثراءً ،من دخول وحدات معجمية وتركيبية في السياق ،"**احترقت بمقلتية صلاة الصبر**".

وتشابك الصور الاستعارية بصور أخرى كالتشبيه الضمني ،والكناية تلك الصور بأبعادها العاطفية والاجتماعية ، زادت من حركية النص ونبضه وجعلت القارئ يحلق في فضاءات لامتناهية ليتخيل المعنى والوضع الذي أراد الشاعر رسمه.

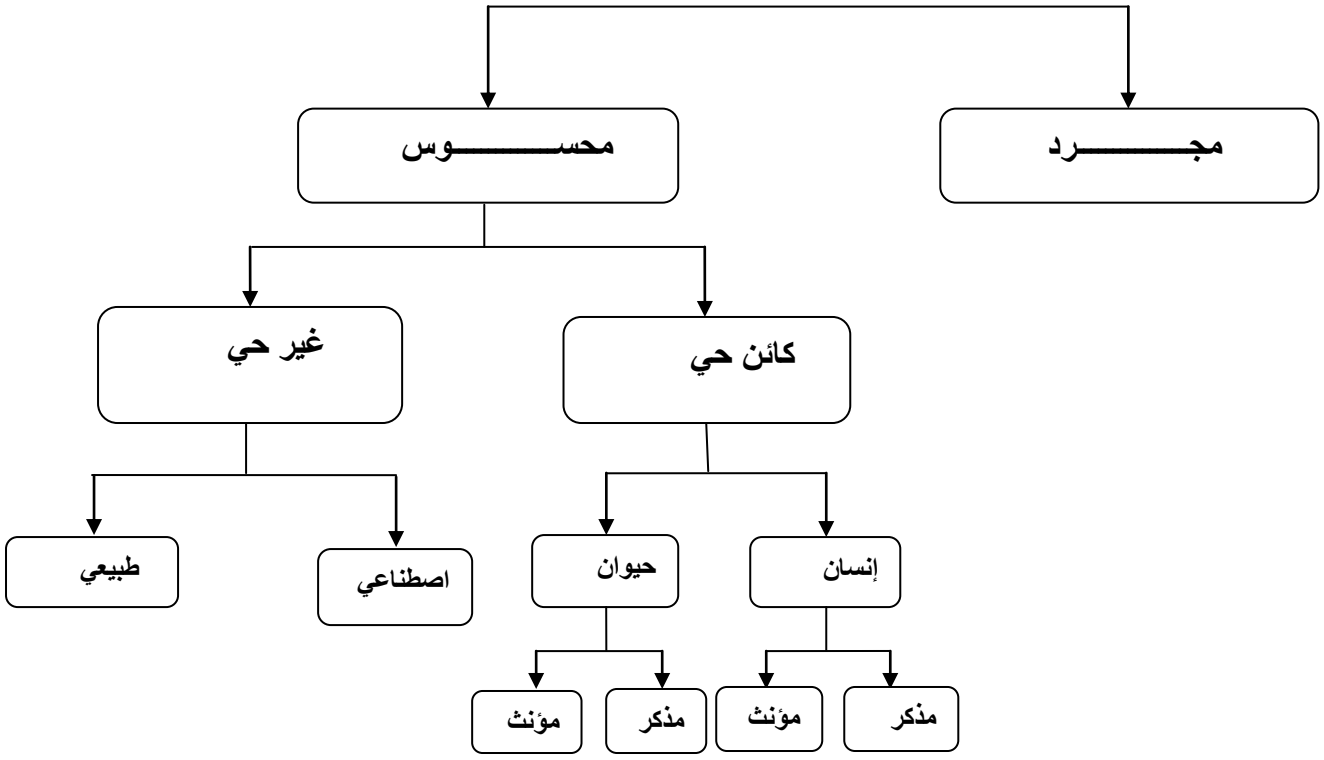
2.3.الاستعارة والتحليل بالمقومات:

تقوم هذه النظرية على ما يعرف بالمقوم أي المحدد النحوي، أي المؤشر الدلالي، وينقسم إلى :

- **مقوم ذاتي** مثل : حي ، إنسان ، ذكر .
- **مقوم سياقي** مثل : الرجل يأكل ، وبالتالي :يصبح التركيب كالآتي : "مسند إليه+مسند".

(1) السكاكي: "مفتاح العلوم"،ص380.

إذ يحتوي التركيب على مقوم " انسان + فعل مضارع ".وهذه الطريقة في التحليل تبنتها البنيوية الأوروبية وهي مستقاة من علم وظائف الأصوات. وترى أن كل ظاهرة في الطبيعة تنقسم إلى:[1]



ونحن ننظر إلى هذه النظرية من باب علاقاتها بالاستعارة .

إن الدراسة المعاصرة لها تقوم على هذا الأساس من التحليل بحيث نعمد إلى التركيب ونحلله إلى مقوماته وننظر في مدى توافقها واختلافها ،وكلما كثر التوافق صارت الاستعارة أقرب إلى الواقع، وإذا كثر الاختلاف زادت المسافة توترا وتباينا بين المشبه والمشبه به وبالتالي كانت أغرق في الخيال ، وعلى هذا النحو نسوق المثال الآتي :[2]

(1)ينظر:محمد مفتاح، "تحليل الخطاب الشعري" (استراتجية التناص)،ص90.

(2)Daniel delas –jean Thomas "poétique generative" in langage, 1978, p51.

هذا الرجل	ذئب
ـ معروف	ـ نكرة
ـ معدود	ـ معدود
ـ حي	ـ حي
ـ من الثديات	ـ من الثديات
ـ إنسان	ـ كلي
ـ بالغ	ـ ذو قوائم (خبيث، محتال، مخيف ..)

إن نظرية التحليل بالمقومات ذات بعد فلسفي تغوص في المعاني القاموسية الفلسفية متعلقة بالفكر الأرسطي وبثنائية الظواهر الطبيعية كما ورد في المخطط السابق (مجرد، محسوس) ، وقد اقتصرت على تحليل المعجم وإهمال السياق وإيحائية الدلالات ، وبالتالي فإن المفردة خارج سياقها تفقد حركيتها ونبضها وتتسم بالجمود . انطلاقا من هذه المسلمات نلاحظ المقطع الآتي:[1]

عذراء يا لغة القرآن .. معذرة

تفسخ الحرف .. وانهارت ذرى أدبي

أيكتب الشعر عفو الشعر ، محترق

وينظم الدر .. محمول على عطب

أنا المعنى بحب الشعر محترق.

روحي .. فيفلت مني الشعر واعجبي.

ألود بالقلب محمولا بقافيتي

وأغمس الحرف في الأضلاع والهدب

مثال:

الاستعارة 1:

"عذراء يا لغة القرآن"

"اللغة عذراء"

(1)عز الدين ميهوبي:"منافي الروح"،ص115-116.

اللغة : [+مجموع حروف وكلمات] **عذراء:** [إنسان]

[+الحركية]. [التواصل] [+فتاة]

[+الجمال] [+الجمال]

[+الصوت] [الانفراد]

[+الكلام]

[+مقدس]

[+ثمين بعيد عن الدنس]

[+رمز الخلود]

نلاحظ أنه لم يكثر التوافق بين صفاتها وبذلك حققت الاستعارة التوتر والتنافر .فليس هناك مقوم جوهري يجمع بين العذراء واللغة.

وكلما كانت المقومات الجوهرية بعيدة كلما كانت الاستعارة حية محققة للنبض والجمال.

الاستعارة2:

"**دمهم شجرة**"

الدم:[+سائل] الشجرة: [+نبات]

[+أحمر اللون] [+أخضر]

[+يبث الحياة] [+جذورها في الأرض]

[+ينزع الحياة] [+الحياة]

[+الخطر]

[الموت]

[الخلود]

إذن المقومات الجوهرية اختلفت وتباعدت إلا أن المقوم العرضي الذي يجمع بين الدم والشجرة فقد يكون الخلود والتمسك بالأرض فدم الشهيد لا يزول فهو بمثابة الشجرة الخالدة المظللة للأرض.

2.4.النظرية العلائقية (التركيبية):

يرى أنصار هذه النظرية ضرورة الاهتمام بمعنى الاستعارة وتركيبها ولا تغفل وجود جذورها لدى البلاغيين العرب القدامى ، ذلك أنها تتوافق بما أسماه السكاكي بالاستعارة التبعية ،والتي يراعى فيه المستعار بحيث يكون (فعلا ، اسما مشتقا أو حرفا).

«فالمهتمون بتركيب الاستعارة من الغربيين مثل "بروك روس" الذي نظم كتابه بحسب انتماء الاستعارة إلى أقسام الخطاب المختلفة (الفعل ، والوصف ، والظرف ، والاسم والنداء وفعل الكون والجمل والإضافة)».[1]

كما درس "لاكوف "و"جونسون " الاستعارة حسب مكونها التركيبي ، ويمكننا البحث في الجهود التي قام بها العرب أولا.

لقد وضع الجرجاني مفهومين إجرائيين هما:

- الاشتراك في جنس الصفة.
- الاشتراك في الحكم والمقتضى.

وضرب مثالا "الخد وردة"، فصفة الحمرة جنس يشمل الخد والوردة ، فالحمرة مقوم عرضي لا جوهري بين الخد والوردة.

وبذلك يمكننا القول أنه تم إلحاق مقوم عرضي بالدائم على وجه المبالغة.

أما الاشتراك في الحكم والمقتضى فهو أن يكون الحدان محسوسين (الخد) محسوس، (الوردة) محسوس.

ووضع الجرجاني شروطا ضرورية للبحث عن المقوم أو العرض المشترك وهي :

- إيجاد شبه صحيح معقول .
- انتقاء الشبه من أقوام متعددة من أوجه الشبه .
- وأن يكون لهذا الشبه أصل في العقل .[2]

ولقد حاول سورل وضع مبادئ تبين آليات الإرتباط بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي ، موضحا أن كل عملية استعارية مرتبطة بطرفين مستمع ومتكلم ، فالمستمع هو المتلقي، أما

(1)ينظر: محمد مفتاح، "تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)"،ص98.

(2) عبد القاهر الجرجاني: "أسرار البلاغة"، ص78.

المتكلم فهو المبدع والمنتج لتلك الاستعارة الذي يقول كلاما تدل عليه تلك الكلمات التي يتلفظ بها. وللجملة معنيان ، معنى حقيقي وآخر مجازي ،منتقدا في ذلك النظرية التفاعلية التي تسلم بوجود طرفين تعقد بينهما مشابهة « ذلك أن المحمول قد لا يدل على شيء في الواقع بدليل أن التكميم لا يصحح معنى الجملة مثل "أحمد غول " فهذه الأمثلة لا تتضمن حرفيا (غول) والنفي لا يزيل مجازية التركيب فليس كل أحمد غولا ... فالمشابهة تقوم بدور أساسي في فهم التركيب الاستعاري .... ».[1]

وهو يرى أن النظريتين السابقتين (الإبدالية والتفاعلية)غير ملائمتين لضبط آليات الاستعارة . إلا أن انتقاداته لم تكن مؤسسة تأسيسا سليما باعتبار أن المشابهة صفة ملازمة للاستعارة ، وإلا فلا وجود لها على وجه الإطلاق ، وأن نظريته لا تزال قائمة على ما أتى به القدامى أمثال السكاكي.

ولتأويل الاستعارة فإن المتلقي يمر بمراحل:[2]

- أن تكون له استراتجية تسمح له بتحديد مسبق للبحث عن تأويل استعاري.
- وإذا ما قرر هناك استعارة فعلية أن تكون له مباديء تسمح له بحساب القيم الممكنة للإنسان.
- أن تكون له مباديء تسمح له بتحديد ميدان " إنسان " لمعرفة المقوم أو العرض الذي يريد أن يظهره دون غيره.

أما الإستعارة عند لاكوف وجونسون فتقوم على مبدأ المشابهة بين حدين وكل حد نبحث في خصائصه أي ما يعرف بالمقومات الجوهرية ، بمعنى البحث في الحقول الدلالية فإن لم نعثر على مقوم جامع بين حدين أو عدة حدود .فإن التركيب ليس فيه انسجام لتباعد الحقول.

وتقوم على مبدأ التفرقة بين المعنى الحرفي والمعنى المؤول وقبل التفصيل في المسلمات التي جاء بها كل من لاكوف وجنسون فإننا لا نتفق معه في التقييد الذي فرضه على التركيب الاستعاري ، هذا الأخير الذي لا يخرج حسبهم عن:

(1) ينظر محمد مفتاح:"تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)"، ص100.

(2) المرجع السابق، ص101.

- استعارة موجهة مبنية على أساس التوجيه المكاني: (فوق ، تحت ، داخل، خارج ، أمام، خلف ، عميق ، سطحي ، مركزي ، هامشي)

هذه المعاني التي تخرج بها كل استعارة. وهذا النمط من الاستعارة «ينظم نسقا كاملا من التصورات المتعالقة »[1] .

فهي تمنح كل تصور استعاري توجها فضائيا ،وهي استعارة قائمة على تجارب الانسان الطبيعية والثقافية ، وعلى سبيل المثال:

قول الشاعر:[2]

" يا أزمنة تنبض بالموت "

وعري الأيام

يا أزمنة تجتر بقايا أسطورة

هذا العالم ..

من قرن الثور.

فالتركيب الاستعاري "يا أزمنة تنبض بالموت" يعكس اتجاها فضائيا هو (تحت)، فالموت توحي بالهزيمة والشقاء، وبالتالي موجودة (تحت) أي هي في مستوى منحط .

2.5. استعارة انطولوجية: وهي استعارة تهدف إلى تشخيص المعاني المجردة بالإحالة عليها وتكميمها وتعيينها.

مثل :[3]

من أنت؟

الباحث عن عمر آخر .

اخرس ..

والله!

خسئت ..أتبحث عن عمر آخر داخل مملكة الرمل المنبوذ.

(1)لايكوف جورج جونسون مارك:"الاستعارات التي نحيا بها"،ص33.

(2) عز الدين ميهوبي: "فراشة بيضاء لربيع أسود"،ص24.

(3)المصدرنفسه،ص37.

فالتركيب الاستعاري " الباحث عن عمر آخر "
تهدف إلى تشخيص معنىً مجرد هو "العمر " جعل منه الشاعر شيئاً مشخصا يبحث عنه.

2.6. استعارة بنيوية :وهي استعارة تستند على البناء و«هي فهم نوع من الأشياء وتجربته في تعابير أشياء أخرى»[1] ،بحيث تبنى الاستعارة على مبدأ الانسجام المتعلق بثقافة معينة، وفيها نجد القيم الثقافية منسجمة مع البنية الاستعارية.

3. الكناية :

ارتبطت مباحث البلاغة بالبيان ، ذلك أن اللغويين نظروا في الشعر ومهمته ، ورأوا أن المجاز محور لغته ، وإذا كانت الاستعارة قد استحوذت على الدراسات قديمها وحديثها، مجسدة بذلك وجود اللغة الشعرية القائمة على الاستبدال والتجاوز والمفارقة .. وخضعت في تأويلها للفكر الفلسفي واللساني حديثا مع النظرية التفاعلية والعلائقية خاصة ،حينما استهوت البحث في الحقول الدلالية انطلاقا من الكلمة البؤرة في السياق.

فإن الكناية لدى البلاغيين قد نالت حظا في دراستهم ، فقدامة بن جعفر يتحدث عنها تحت عنوان "اللحن" ويعرفه : «هو التعريف بالشيء من غير تصريح أو الكناية عنه بغيره »[2].
فالشاعر لا يأتي باللفظ الدال على الكلام بل يأتي بلفظ يدل على معنىً تابع له .
وهو يعرفها بالأرداف أي التوابع، ومثله أبو هلال العسكري الذي قال في ذلك: «أ ن يريد المتكلم الدلالة على معنىً فيترك اللفظ الدال عليه، الخاص به، ويأتي بلفظ ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده»[3].

ويتفق معه ابن رشيق في كتابه العمدة الذي جعلها « مرادفة للتفخيم والإيماء...والتعريض والتمثيل والتلويح ..»[4] .

(1) نقلا عن:محمد مفتاح:"تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)"، ص104.
(2) قدامة بن جعفر: "نقد الشعر"، ص187.
(3) أبو هلال الحسن: "كتاب الصناعتين"، ص360.
(4) ينظر: ابن رشيق القبرواني،"العمدة في نقد الشعر، ص302-303.

أما ابن الأثير فيقول «كل لفظ دل على معنىً يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بينهما »[1].

وعرفها السكاكي قائلا «الكناية ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول : فلان طويل النجاد لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو طول القامة».[2]

إذن اتفقت الدراسات على كون الكناية هي التعبير بلفظ على لفظ آخر،أي الكناية «تحيل ب(س) على (س) للعلاقة الموجودة بين الطرفين»[3].فنجد بذلك تداخلا بين الكناية والاستعارة، فكلاهما تعبير غير مباشر، أي تعبير ب(س)على (س)، بحيث تكون بينهما علاقة. فالحد الأول تربطه علاقة بالثاني بدليل أن "طول النجاد" الذي ذكره السكاكي له علاقة بقامة حامله مما يستدعي ويحيلنا على المعني الملمح له وهو طول القامة وفيها إعمال للفكر حتى نستطلع على المعنى المراد وهي تصبح لدى المتلقي أحاجي وألغاز وتستغلق في رموزها ومعانيها إلى أن تصبح ذات دلالات في الصفات أو الموصوفين.[4]

والكناية تتوفر على معنيين معنى حرفي ،غير مراد ومعنى آخر ملمح له .ويمكننا في تحليلنا لها تطبيق المقومات الجوهرية والعرضية.

يقول الشاعر :[5]

"رأيت الملاك الذي كان يسكنني"

وأشكله كيفما تشتهي العين والقلب والأمنيات وأمنحه من فمي أغنيات .

الملاك[مقومات الانسان] **السكن**[+بيت][+محسوس]

[+كائن][+مكان]

[+حي][+عقل][+الملازمة]

[+إنسان][+حماية]

(1) إبن الأثير: "المثل السائر"،ج2،ص182.

(2) السكاكي: "مفتاح العلوم"،ص170.

(3) محمد مفتاح:"تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)"،ص112.

(4)ينظر محمد بركات حمدي أبو علي:"البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق"، دار وائل للنشر،ط1،ص135.

(5) عز الدين ميهوبي: "فراشة بيضاء لربيع أسود"،ص243.

[+الجمال][+تعلق]

[+الطهر]

[+التميز]

[+الحب]

[+وجه]

حينما نبحث في المقومات الجوهرية والعرضية لكل من الملاك و السكن ، نجد أن الشاعر يقصد بالملاك امرأة جميلة تسكن فؤاده وهي تلازمه ولا تغادره وهذا يستلزم حبه العميق لها.

والكناية تزيد المعاني عمقا مما يجعل المتلقي يعمل فكره، ليصل إلى الهدف المطلوب وبذلك يحس بحلاوة الأسلوب ويستمتع بجماله.

يقول الجرجاني في هذا الصدد «وبما أن الصفة لم تأتك مصرحا بذكرها ،مكشوفا عن وجهها ولكن مدلولا عليها بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها ، كذلك إثبات الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليلة ، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه»[1].

ويقول الشاعر في المقطع الآتي:[2]

فجأة لاحت بدربي نجمة

تغزل مناديل الضياء

وجهها كان حزينا..جميلا..!

أبصرتني،

كلمتني..

أفرغت أحزانها بين يدي

لاح لي في ثغرها وجه حريق دموي

(1)عبد القاهر الجرجاني: "دلائل الإعجاز"،ص236.

(2) عمار بن زايد: "رصاص وزنابق"،ص25.

كانت المأساة كبرى فاحترقت

جاءها النوم فنامت

ومررت

نلاحظ الكناية في قوله" لاح لي في ثغرها وجه حريق دموي". وهي كناية عن صفة الحزن،..بينما "الاحتراق" فهو كناية عن شدة تعاسة الشاعر حيث احترق هما وغما وقد ابتعد في تحديد دلالته في العبارة لينأى بذهنية المتلقي عن المعنى القريب الحقيقي إلى معنى مجازي تمثلفي الأسى العميق الذي يعيشه، وسرعان ما يغذي نفسه بالأمل حينما يتمثل محبوبته وهي تزرع طريقة بالورود والأحلام فيصفها قائلا:[1]

صادقتني..

رافقتني

زرعت وردا وحلما في طريقي

أقسمت قائلة: أنت رفيقي!

ومضت تحلم حبلا حول جيدي

رقصت فوق وريدي

تمثلت الكناية في "زرعت وردا وحلما في طريقي" كناية عن الأمل الذي ملأ نفسية الشاعر ثم سرعان ما يظهر التعبير الكنائي عن صفة الخداع والمكر حينما يقول "ومضت تحكم حبلا حول جيدي" وقوله أيضا "رقصت فوق وريدي" فهذه العبارة تحيلنا إلى مدلولات متناقضة، فالرقص يوحي بالفرح والسعادة وبإضافته" فوق وريدي" تنتقل الدلالة إلى نظيرتها المتناقضة، حيث يتسبب الأذى والألم ويصف صمودها وقوتها ومكانتها في قلبه فيما يلي:[2]

لا تحزني صفصافتي!

هذي ضلوعي... فاسكنيها رغم هوج العاصفة

هذي دمائي يا حزيران تموج... في العروق الراعفة

صفصافتي!

(1) المصدر نفسه، ص27.

(2)المصدر السابق، ص101-102.

لا أشتهي أن تستفيقي من نعاس خائفة

هذي عيوني .. فلتعيشي في عيوني عاشقة

الشاعر يخاطب محبوبته قائلا "صفصافتي" وهي كناية عن صفة الصمود والقوة والرفعة، مما زاد الدلالة عمقا وقوة، وأبرز أهمية المخاطب في قلبه، وعبارة **"فلتعيشي في عيوني عاشقة"** كناية عن شدة تعلقه بها فهي تحيا بعيونه لا تفارقه أبدا وقد هيمنت الكناية عن الصفة أكثر من الكناية عن النسبة، والكناية عن الموصوف ويمكننا أن نفسر ذلك بما يلي: الديوان كان حافلا بالصفات، فالشاعر في كثير من الأحيان كان يصف مشاعره ومعاناته سواء أكان الوصف مباشرا أو غير مباشر(والكناية هي تضمن الشيء المدلول في الشيء الدّال).

ذكر الشاعر صفة كلية (الصفصافة) وأراء الصفات الجزئية المتضمنة فيها ومن قصيدة أخرى يقول:

أي شمس هذه الشمس بقلبي

أي أرض هذه الأرض القشيبة؟

أي سحر يحمل الحلم لربي:

فيعود الحلم أوراقا عجيبة؟

تمثلت الكناية في قوله: "أي شمس هذه الشمس بقلبي" وهي تحمل دلالات متعددة فالشمس كناية عن جمال المرأة التي أحبها، وهي حينما تشرق على قلبه تعذبه، وتزيده دفئا ونورا، فإشراقة الشمس على القلب تضفي الأمل والسعادة مما يبرهن على صدق حبّه، ووفائه للمحبوب وبتكرار لفظ الشمس نلتمس أهمية " حبيبته والإلحاح على وصفها بصفة الشمس والتي أثرت دلالات متعددة كما أشرنا.

4. المجاز المرسل:

يتداخل المجاز المرسل مع الكناية والاستعارة ، إلا أن هذه الأخيرة قائمة على المشابهة كما ترد في تركيب بكامله ، لا في لفظ واحد مفرد .

«والمجاز المرسل كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي »[1] .

(1)علي الجارم: "البلاغة الواضحة"،ص110.

وقد عبر عنه **شارل بالي** ب «ذكر الجزء وإرادة الكل ، أو ذكر الكل وإرادة الجزء»[1]

ويتم ذلك بالبحث عن العلاقة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي. هذه العلاقة تحددها القرينة أي ما يصرف الذهن عن المعنى الأصلي كقولنا "يد الله"، فالباحث عن مقومات جوهرية لليد نجد القوة والبطش ، وبذلك فاليد سبب للقوة ، وبالتالي نستنتج أن العلاقة بين اليد المذكورة والمعنى المراد "القوة" هي علاقة سببية.

رغم الجهود التي بدلها البلاغيون المحدثون في تأويلهم للاستعارة إلا أنها لا تنسلخ عن الأساس الذي ترتكز عليه وهو المشابهة ،ودخول المشبه في جنس المشبه به.

والتحليل استنادا إلى المقومات الجوهرية والعرضية منحها بعدا أكثر دقة وعلمية .

إن الاستعارة والكناية والمجاز المرسل صور متداخلة ، وكلها توحي بدلالات أكثر عمقا وثراءً.

ويمكن تطبيق نظرية التحليل بالمقومات في كل منها على أن في الكناية يمكن أن نتوقف عند المعنى الحرفي دون البحث على تأويلها والمعنى البعيد المقصود ،ورغم تقديم البلاغيين نظريات مختلفة محاولين إيجاد طريقة لتأويل الخطاب إلا أنه يستحيل الوقوف عند طريقة علمية باعتبار أن الخطاب الأدبي لا يخضع لقوانين محددة، دلك أن الشعراء تجاوزوا الوقوف عند "زيد أسد" وما شابه، إنما عملية الخلق والإبداع لا تتوقف عند مرحلة معينة.

ومن النماذج التي تضمنت المجاز المرسل ما يلي:[2]

وبدت أخرى على الدرب فراشة

ضمّها صدري إليه

لعبت بين يديه

فالصدر جزء من الإنسان لا يمكنه من الناحية المنطقية أن يضم دون بقية أعضاء الجسم وبذلك فالعلاقة هنا جزئية حيث ذكر الشاعر الجزء وأراد به الكل. وقد حققت هذه الصورة الإيجاز والمبالغة باعتبار أن فعل الضمّ أسند إلى الصدر مكان تواجد القلب، ومن قوله أيضا:[3]

واستوى الزورق يجري قاصدا شط الوصول

(1)فرانسوا مورو: "البلاغة المدخل لدراسة الصورة البلاغية"،ص60.

(2)المصدر انفسه،ص27.

(3)المصدرالسابق، ص28.

بينما كنت أغني

والدّنا ترقص حولي

فالمجاز يتمثل في "الدّنا ترقص حولي" حيث ذكر الشاعر المحل وأراد الحال وهم البشر، وبذلك فالعلاقة محلية، وهذه العبارة تحيل القارئ إلى دلالات متنوعة منها امتلاء الكون بالبهجة والسعادة والأمل، والغناء المذكور في السّطر قبله يدل على روح التفاؤل الذي ملأ قلب الشاعر.

جدول إحصائي لبعض العينات من المجاز المرسل:

المجاز المرسل	علاقته
-أيها الكون أجبني.	علاقته مكانية.
2-يعاني القلب.	علاقته جزئية .
3-يصحو الكون.	علاقته مكانية.
4-صرخة الأوراس.	علاقته مكانية.
5-الدنا ترقص حولي.	علاقته مكانية.
6-أيد خانت الرايا.	علاقته جزئية .
7-و إذا القلب ينادي.	علاقته جزئية .
8-ضمها صدري إليه.	علاقته جزئية .
9- قالت الدنيا.	علاقته مكانية.
10-ألا فلتستمع الدنيا.	علاقته مكانية.
11-فلسطين الكئيبة.	علاقته مكانية.
12-يا فؤادي لا تلمها.	علاقته جزئية .
13-التقينا يا فؤادي.	علاقته جزئية .
14-فؤادي ينتظر.	علاقته جزئية .

5.الرمز:

الرّمز إيحاء خصب، قابل للتأويل والتفجير المستمر ومن سمات النّص الأدبي أن تتلاحم فيه الصّور وتتراكم «لأن التجربة الشعورية لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرّمزية»[1]ويلجأ الشاعر إلى التعبير بالرّمز لأنه يعيش حالات نفسية معقدّة، حيث تكون نفسيّة المبدعين «عرضة لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد لا يمكن ـ أحيانا ـتبسيطها أو تحليلها ولا يتأتى التعبير عنها بالأسلوب المألوف فلا يعود أمام المبدع عندها إلاّ سبيل الصّورة الرمزية، التي تثير في المتلقي حالات متشابهة عند تفاعله مع تلك الصّورة بشكل مناسب»[2].

والرّمز خارج السّياق لا قيمة له، إنما يستمد أهميته وفاعليته وجماليته بإدخاله في سياق معيّن ويكون ذا ارتباط وثيق بنفسية المبدع «فقيمة الرّمز نابعة من سيّاقه، وبغيره يفقد طاقاته الخلاّقة... »[3].

والرّمز يهدف إلى الإيحاء النّفسي، والتصوير البلاغي الرّاقي، حيث يسهم في نقل الحالات الشعورية المعقدّة لدى المبدع، فهو يوحي ولا يصّرح يغمض ولا يوّضح».[4]

ويكتسب دلالته من ذاته، بمعنى أنّه «لا يمكن استبداله»[5]والخاصيّة الحقيقية للتعبير بالرّمز ليست هي الغموض أو السّرية ولكنّها الالتباس وتنّوع التفسيرات الممكنة حتى نجد معنى الرّمز يتغيّر تغيرا مستمرا».[6]

وقد كثرت الصّورة الرّمزية في الشعر الجزائري ومن أمثلتها: الأوراس الذي ذكره في مقدمة قصائده "في البدء" ودواوينه حافلة بهذا الرّمز حيث يقول:[7]

أوراس فجّرنـــي هواك..ومـــا درت ... هـذه الضـلّوع بـأن جمـرك ملهـم
فجّـرت مـن وَهَـج انفجـارك آيـة ... مـا زال يـذكرها لـذكري البلسـم
إنـــيّ بأقبيـــة الـــذّهول تهزّنـــي ... ذكـرى كمـا هـزّت بجـذع مـريَم

(1) ينظر: محمد على كندي، "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث"، ص 31.
(2)ينظر: المرجع نفسه، ص 32.
(3) بشرى موسى صالح: "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث"، ص 101.
(4)إبراهيم رماني: "الغموض في الشعر العربي"، ص 273.
(5)المرجعنفسه، ص 274.
(6)فتوح أحمد:"، "الرّمز والرّمزية"، دار المعارف، القاهرة، ط3،1984، ص 112.
(7)عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص 8.

أوراس مالــك لا تبــوح بمــا رأت عينـــاك أم أنّ الملامـــح مغـــنم

لجأ الشاعر إلى الأوراس لرسم صوّره، وتشكيلها حينما اتخذه رمزا للوطن والثورة، التحمت به ذاته ليجعل منه وسيلة لتجسيد بقايا حلمه في وطنه الجريح، فهو منبع هواه ومنبع للثورة ورمز نبعت منه رائحة التراب، هو مكان يمثل البطولة والملامح التاريخية المعبّرة عن انتصار الشعب، فالأوراس هو الرّمز الذي يعبر عن أحاسيس الشاعر المعقدّة والمكثفة، وتنطوي ضمنه إيقاعات متعدّدة ذات وقع حزين يوحي بالعظمة والمجد التي صنعها شعب مكافح.

ومن نص آخر يقول:[1]

أوراس..

جئتك مرّتين..

وما عشقت سوى شموخك

أوراس..

جئتك والعنادل في فمي

وقصائدي سكنت عيونك

إنيّ سأرحل

كي أراك محاصرا

بمواكب الحب الكبير..

وكي أراك مسافرا في المجد

إنّه الأوراس رمز الشموخ الدّائم، رغم الأشجان ورغم الحصار والمعاناة إلاّ أن الأمل يبقى دوما مكبّلا للألم والمعاناة والأوجاع...

وفي النّص الآتي تلتحم الرّموز لتشكل صوّرا متتالية ذات إيحاءات وإيقاعات معقدّة مصوّرة نفسيّة مثقلة بالأسى والهموم والحزن والمعاناة حيث يقول:[2]

من ثقب الباب يحي اللّيل..

وتطلع شوكة صبّار سوداء بحجم

(1)المصدر السابق، ص17.

(2)عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص5.

القبر المنسيّ بعيدا

اللّيل يجيء وحيدا

من نافذة الخوف المخبوء

يأتي الفرح الموبوء

وهذا اللّيل فجيعه

فصور اللّيل والقبر، والسّواد كلها توحي وترمز للحزن وبالحالة النفسية المظلمة للشاعر، «فالليل يجيء وحيدًا، صورة الليل هنا شكّلت منافرة إسنادية إذ جعل الشاعر الليل في صورة إنسان يعاني الوحدة فتجربة الشاعر الجزائري لم تخرج عن نطاق الثورة والعذاب، والموت والحياة. والهزيمة والإنتصار لذلك وردت رموزه تصبّ في حقل دلالي متعلق بمشاعره ومعاناته، وتقلبات نفسيته كما نجد الرّمز التاريخي والدّيني في نصوصه كما في قوله:[1]

أنا عاشق الأرض

يا شاعري!

ولي قلب أيوب

ياليت لي قلب أيّوب

فأيوب النبي الذي ارتبط اسمه بالصّبر الطويل والمعاناة اتخذ منه الشاعر كرَمزٍ لتعلّقه وعشقه للأرض صابرًا صَبْرَ أيوب، وهو بصورة الصّبر يؤكّد بقائه على العهد وفيا لوطنه، ومحبّا له.. مكافحاً ومناضلاً لتحقيق الحريّة والأمل.

لم يقتصر ميهوبي على الطبيعة فقط لاستلهام رموزه إنما مزج بين الطبيعة والتراث الدّيني والتاريخي وسنعرض لها في دراستنا لمصادر الصورة الشعرية في المبحث الموالي.

6.الأسطورة:

لا تخرج مفاهيم الأسطورة عن الشّعائر الدّينية، والطقوس البدائية، وهي نتيجة اللاّوعي واللاّشعور، وكما ذهب رينيه ويلك و وارين «أنّها قصّة مجهولة المؤلفّ، تتحدّث عن المنشأ والمصير ويفسّر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان في صورة تربوية»[2].

(1)عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص 120.

(2) ينظر: ويلك ووارين، "نظرية الأدب"، ص 146.

وقد وظّف الشعراء رموزاً أسطورية، مثل «سِيزيف»، «برومثيوس» الخيام، أُوَليس، الحلاّج... وغيرها...

كما عدّ الكثير من الفلاسفة الأسطورة مصطلحاً مرادفاً للشعر، ودلك يبيّن لنا أنّ الشّعر لا يستغني عن الرّموز الأسطوريّة باعتبارها «رؤية فنّية رمزيّة».[1]

وتهدف الأسطورة إلى الإيحاء والكثافة الصّورية وقد استفاد الشّعر الحديث منها رمْزاً وبنْيَةً ورؤْيَةً، وهي ذَاتَ طاَبِع دَلاَلِي وَجَمَالِي وإيحائي وهي بهذا المفهوم تتفق مع مفهوم الشعر «إن الشّعر عدول عن المواضعة وإيغال في دائرة الاتّساع ومن هذا الحدث تنبع الدّلالة الإيحائية لعلامات النّص».[2]

والصورة الأسطورية بَعْثٌ لِدَلاَلاَت جديدة في النّص وعودة إلى الموروث التاريخي والشعبي، «هو الملمح على الإحساس الجديد بالماضي إحساسا طاغيا، يفسّر أزمة الإنسان الحديث في ظل الحضارة العلمية الصّاخبة».[3]

والأسطورة ضرب من الرّمز في الشعر، «وتؤدّي وظيفتها في القصيدة باعتبارها صورة شعريّة».[4]

ومما ورد في شعر ميهوبي قوله:[5]

من ثقب الباب

يطلّ غراب

عنقاء الموت تحطّ على شجر اللّيمون..

الصمتُ جنون

فتنكسر الأجفان

لا غالبَ إلاّ ... الموت؟

لا شيء سوى الغفران

(1)إبراهيم رماني:"الغموض في الشعر العربي"، ص 289.

(2) عبد اللّه حسين البار: "في أسلوبية النّص"، ط1، 1425هـ، 2004، ص 116.

(3) غالي شكري: "شعرنا الحديث إلى أين ؟"، دار الآفاق الجديدة، ط2، 1978، ص 132.

(4) أحمد محمد فتوح:"الرّمز والرّمزية"، ص 297.

(5) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص 6.

وصَمْتُ اللّيْلُ فجيعة

المقطع متنوّع الإنزياحات حيث بدأه الشاعر بانزيآح تركيبي في قوله: «من ثقب الباب يطلّ غراب...».

إن الخلخلة التركيبية تثير انتباه المتلقي منذ البداية، حيث حطّم الشاعر الرّتابة المألوفة متجاوزًا اللّغة المعيارية.

وبتتبع بقية الأسطر نجد النّص مشحونًا بمعاني الخوف والرّهبة والموت الذي غداَ يشكّل هاجسًا أمامه وبذلك فالوحدات المعجميّة ذات حقل دلالي واحِدٍ أمّا الصّورة الأسطورية فتظهر في السطر «عنقاء الموت تحطُّ على شجر اللّيمون» فطائر العنقاء « الذي هو طائر غريب وجهه كوجه الإنسان وحجمه كبير وضخم لدرجة أنّه يستطيع اختطاف فيل والتحليق به عاليا، وهذا ليس بمستغرب استنادًا إلى مَا قيلَ في عَدَدِ أجنحته البالغة ثمانية، لذاَ يُقَالُ أنّه عِنْدَ طيرانه يسمع لأجنحته دويٌّ كالرّعْدِ القاصِفِ»[1].

ومن ميزة العنقاء « أنه لا يظهر إلاّ عِنْدَ الغروب»[2]، وهُوَ ما يُناسِبُ الوعاء الزماني للنّص حيث أن المظاهر التي تحدّث عنها الشاعر لم تكن تحدث إلاّ في اللّيل، وتبدأ مع الغروب وهو واقِعٌ أليم عاشه كلّ جزائري في حقبة مظلمه غمرته بسواد مظاهره، وسواد العواقب.

ومن الصّور الأسطوريّة نجد قوله:[3]

بكى الحفّار

ألْقَبْرُ تعرّى..

وحَطَّ البُومُ على الصّبار

تسّاقَطُ من عينيهِ جماجِمُ عشرين عاما..

وتنطفئ الأنوار

يبكي الحفّار

لا زالت صورة الموت تلاحق الشاعر وتلاحق شعبه حيث صوّر مظاهره معتمداً حقلاً معجميًّا تمثل في الحفّار، البكاء، القبر، الجماجِم المتساقطة «والبوم الذي يحطّ على الصّبآر»

(1) هنا رضوان: "الميثولوجيا عند العرب"، مجلّة الفكر العربي المعاصر، العدد 88.89، 1991م، ص 70.

(2) المرجع السابق، ص 70.

(3) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص 22.

والبومة طائر يكثر ظهوره في اللّيل هو الآخر وهو رمز للتّشاؤم والحزن منذ القديم، وهذا المعنى لا يزالُ متداولاً في الأوساط الشعبيّة يفسّرون بها بعض المواقف المفجعة التي تواجههم «ولم تَنجُ الطيورُ من التشاؤم والنّحس ولعلّ أَشْهَرُهَا البوم والغراب»[1].

وهذه تفسيرات خرافيّة أسطوريّة لازمت الإنسان منذ القِدَم وكلّ طائر من هذا القبيل يمثّل الشؤم والنّحس إلاّ أنّ الشاعر انطلق من الواقع الذي رأى فيه صورة الموت والدّم وربطه بتلك الصّور الأسطوريّة محمّلا صوّره دلالات جديدة في تركيب رمزي، استعاري حيث تتَساقط من عينيه الجماجم ليستدلّ على طريقة ونوعيّة الموت الذيلم يكن مألوفاً ,إنّما الدّماء وقطع الرّؤوس الذي يحدث ويتزايد يوميًّا هو الذّي شكّل هاجِسًا مروّعًا.

والشعر الجزائري حافل بمثل هذه الصّور الأسطورية وكذلك اشتهرت دواوين عز الدين ميهوبي، بغزارة أساطيرها ورموزها ولم يتوقف عند الإشارة فقط حينما ذكر «كاليغولا»، «البوم»، «عنقاء الموت» الغربان وغيرها إنّما توسع في ذلك حتى أنه نظم ديوانا بكامله في شكل أسطورة على منوال الإغريق وميثولوجياتهم فقصيدة «طاسيليا» قبسة من أساطير اليونان القديمة أبدع فيها الشاعر ليخرجها في حلّة جديدة ولغة راقية، وفي عالمٍ مميّزٍ «طاسيليا» التي تشمل القصيدة الدّيوان، قصيدة شعرية تشكّلها أصوات مسرحيّة أسطورية في نزعة وثوبٍ ميثولوجي تأخذ عناوين وأسماء أبطالها من الطبيعة، شخصياتها مزيج من الآلهة والبشر، أخذت شكل المسرح في مضمونه وشكله، والأسطورة عادة ما تشكّل صراعًا بين الحبّ والكراهية، الحرب والسّلم، الحياة والموت...الخ.

تبرز شخصيّة «طاسيليا» التي تمثّل المرأة التي يتصارع من أجلها الرّجال و «غيلاس» و«يونيسا» العرافة وشخصيّة «أنزار» والعراق أمّا مسرح الأحداث فهو أرض «نوميديا» يفتتح المشهد: حيث يبرز الرّاهب على ربوة بعصاه ينشد شيئاً عن البرق والبحر والماء...، يليه غيلاس الذي يظهر أنّه الرّاعي العاشق الذي لا يملك سوى الناي كَمَهْرٍ «لطاسيليا» محبوبته، وهي لا تظهر على المسرح إلا بعد صوت «يونيسا» العرّافة التي تبشّرهم بمجيء أنزار سيّد الماء والرّياح والأمطار والموت وهو المنافس لغيلاس في الحصول على «طاسيليا» وَوُضعت هذه الأخيرة أمام الأمر الواقع إمّا أنّها تبقى مع عشيقها «غيلاس» فتهلك «نُوميديا» أو أنّها

(1) هنا رضوان: "الميثولوجيا عند العرب"، ص 72.

تضحّي بحبّها فتنقذ نوميديا من العطش وبالتالي تقدّم نفسها كقربان «لأنزار» وهو بدوره يتكرّم على الأرض بالماء ولكن في النهاية ينتصر الحب وهذه الفكرة أقرّها أنزار نفسه.

وفيما يلي مقطع من القصيدة:

الرّاهب على ربوة بعصاه[1]

عينان من البلّور الأبيض

يا للبرقِ يخبئني نجمه

هذي الطفله

وألواح النار

يطلع من شفة الأشياء

إله..

ومن البحر المنسي شفاه

ومن النّسيان يعود الملح

وتكبر في اللّغة الأسوار

هل يأتي اليوم إله الماء

ويخرج من دمه أنزار

غيلاس:

يا قمري السّهران

هل تسمع صوتي؟

أنا غيلاس الرّاعي

أعرف أنّك تلمحني وتشح بوجهه عنّي

كي تلمح عاشقة من نار.

القصيدة الأسطورة في حدّ ذاتها تشكّل صورة شعرية أو رمز أسطوري، وهي مسرحية شخصياتها أسطوريّون «فأنزار» هو رمز أسطوري، له قوّة المنع والبطش بيده قرار الموت والحياة، يمتلك سلطة التحكم في الطبيعة يهدف الشاعر من خلال أسطورته إلى إظهار قيمة الحبّ في

(1) عز الدين ميهوبي: "طاسيليا"، منشورات دار النهضة العربية، الجزائر، ص 5-6.

حياة الإنسان، فهو لا يختلف عن أهميّة الماء ذلك أنّ الصّراع في الحياة تحكمه سلطة الحبّ والماء، وبالتالي تحكّمت في بناء القصيدة ثنائية الصراع بين الموت والحياة فكان المتلقي المتتبع لمسيرة أحداثها يعيشها بوجدانه، فيخيّل إليه أنّ الأشخاص حقيقيون لا أسطوريون وبذلك يتفاعل معها فتتمّلكه نشوة الفرح والمتعة والاهتزاز العاطفي.

وقد تداخلت أنماط مختلفة في بناء أحداث النّص أهمها السّردي، والوصفي والحواري، وتبرز رموز القصيدة جملة وتفصيلاً في شكل أحداث وشخصيات وهنا تكمن جمالّية القصيدة وفنّيتها وقمّة إبداعها فالتعبير عن الحالة النّفسيّة «لا يتأتّى بالأسلوب المألوف فلا يعودُ أمام المبدع – عندها- إلاّ سبيل الصّورة الرّمزية التي تثير في نفس المتلقي حالة مشابهة عند تفاعله مع تلك الصّورة بشكل مناسب»[1].

والأسطورة لا تختلف عن الرّمز في التعبير فهي قناع يتخذه المبدع كوسيلة للتعبير عن الأشياء فحديث العشق الذي أسنده الشاعر إلى شخصيات ميثولوجيّة تحطيم للّغة العادية المعياريّة وتجاوز عن المألوف الذي إعتاده الناس فالمشاهد كانت مشحونة بالرّهبة والقلق والصّراع والخوف، والموت والتوتر وهنا تكمن جمالية الإبداع الفني للصّورة الأسطورية التي تؤدّي وظيفتها في النصّ الأدبي حيث تمنحه إحساسًا بالماضي هذا الذي يتخذ منه المبدع جسرًا لربطه بالحديث الحضاري.

و«قد ارتبطت أنماط الصّورة في الشعر الحرّ بالرّمز والأسطورة»[2] بل يُعدّ الرّمز والأسطورة ميزة له وهذا يدل على أن توظيف الأسطورة ضرب من التجديد في الشّعر الحديث حيث أصبح «الخطاب الشّعري الحديث مثقلا بالرّموز والأساطير ومشحوناً بالإسقاطات»[3]، وهذه طبيعة الشعر لأنه تحطيم للّغة المعيارية كما سبقت الإشارة والصّورة الشّعريّة هي السّمة المميّزة للفنّ الشعري وهي عملٌ فنّيٌ خالِصٌ ليس غريبا عن اللّوحات التي يبدعُهَا الرّسام، وقد عَثَرْنا على مظاهر الجمال في الشّعر الجزائري المعاصر حيث تضمن صوَراً فنّية مَشْحُونَةٌ بالإيحاء والرّمز فاستطاع الشاعر الجزائري بحقٍّ أن يحتلّ مكانة راقيّة في مجال الإبداع الشعري...

(1)محمد علي كندي:"الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث"، ص 32.

(2) ينظر: بشرى موسى صالح:"الصورة الشّعرية في النقد العربي الحديث"، ص 128.

(3) محمّد عبد المطّلب:"قراءة أسلوبية في الشّعر الحديث"، ص 14.

ب.خصائص الصّورة الشّعرية في الشعر الجزائري المعاصر:

الصّورة الشّعريّة ليست حَشْدًا للرّموز والاستعارات والتّشبيهات وإنما تهدف إلى الغوص في كنه الأشياء وتشريحها وتحليلها تحليلا دقيقا، وكثيرًا ما تكون مشحونةً بالألوان والحركات والأصوات لإضفاء الحيّوية و الحركة في النّص الذي يعكس انفعالات المبدع المجسّدة في تلك الصورة وما لاحظناه في الشعر الجزائري المعاصر أنه مفعمٌ بالحركة والألوان والرّموز التي تجسّدت في شكل أمكنة وأزمنة لها دلالاتها الفنية والجمالية والنفسية وهنا نماذج من شعر عز الدين ميهوبي وغيره من الشعراء تحققت معهم هذه الظاهرة.

1. توظيف الحركة:

لا بدّ أن يرتقي الشاعر بصوّره من الجمود والنّمطية فيبعث فيها النّبض والحركة ذلك لإثارة المتلقي، وجعله متَذَوِّقًا لِعُذُوبَة الصّورة والشاعِرُ بقدر انفعاله بالشيء، بقدر إثارته للحركة دونما نقله نقلا جامدًا.

« ويُعَدُّ التّصوير بالحركة طريقا من طُرُقِ الإبانة والتعبير عن المعنى فهو يدخل في صميم التّصوير البياني لقدرته على تشخيص المعاني المجّردة في صوّر محسوسة بارزة للعيان»[1]وكلّما كانت الصّورة مشحونة بالحركة كلّما حرّكت النّفوس والانفعالات وقرّبت المشهد.

«والتقاط الشاعر للحركة دليل على مقدرته ووعيه وقوّة ملاحظته، كما أنّها في الوقْتِ نَفْسِهِ تنفي الملل والجمود عن الصورة»[2].

أمّا ما يولّد الحركة في النّص هو تداخل عناصر مختلفة كالتكرار، وتوظيف الأفعال، والصّور المتنافرة الإسناد قد تفجّر نبضاً وحيويّة، وإيقاعاً خاصًّا مشكّلة لوحةً فنيّة ناطقة ومن أمثلتها نجد قول الشاعر[3]:

تفجّري لغة التّاريخ في جسدي ... ومزّقي زمن الإعصار في كبدي
وخضّبي بتراب الأرضِ ملحمة ... تنمو على شفة التاريخ نور غد
وسافري فرؤى الأيام أحملها ... بملء كفٍّ كوشم ذاب فوق يدي
تفجّري..ارتسمي حُلْمًا بذاكرتي ... فالشعر أينع في صدري وفي عَضُدِي

(1) الزبيدي حسام عبد الكريم:"الصورة الشّعرية عند إبن زيدون"، ص 205.

2() إبراهيم الوصيف هلال:"التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان"، ص 52.

3() عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص 34.

فكـم تجرّعـت الأمـواج خمرتهـا و كـم تنهّـد صـدر البحـر بالزَّبَـدِ
وَمَجْـدُ سـيّدة عـذراء تحملـه صـحائف الـوطن العطشـى إلـى الثّمَـدِ
حسـناءُ تلثمهـا الشـيطان ناكسـة أفـي ابتهـال ثراهـا الـوحي لـم يَعُـدِ؟
فـالموج يَسْـجُدُ للرّبـان مُنْكَسِـرًا والبحـر يـذبل فـي كفّيـه كالرّنـد
والمخلـب الـوثنيّ امـتصَّ لعنتـه مرصَّـعًا بفعـالِ.. الإثـم والنّكَـدِ

تتكرر الأفعال الباعثة على الحركية مما أضفى نبضاً في النّص وأخرجه من السّكون والجمود، فالأفعال: (سافري، ارتسمي، تجرّعْتُ، تحمل، تلثم، يَسْجُدُ، يذبل...

كلها تحمل دلالات الاستمراريّة والحركية فتجعل القاريء يحسّ بالتّجدّد والتّواصل مع النّص.

وقد وجدنا من الشّعر الجزائري المعاصر ما بثّ الحياة فيها ومنحها مَشَاهِدَ ناطقة والتجربة الشعورية هي المنطلق في عملية الإبداع.

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر:[1]

نجومُ اللّيلِ أقمار... بِسِحْرِ الكَوْنِ تكسوني
لوجْهِ الكون تَجْلُوني..
تخطّ السّطْرَ مَسْنُودًا إلى السّطر
يمّر الفجر أرتالاً من الحزن
بكأس السُّمِ يسقيني
ولكنّي أظلّ النّجْمَ
في الأفق

إنّ الدّلالة المستقبلية للفعل المضارع حققت التّراكم فهو «يحوّل الأشياء، يتحوّل بها ثمّ يرسمها، مشكّلاً المفصل الأساسي الذي تتحلّق حَوْلَهُ العلاقة والحركة»[2].

(1)عمار بن زايد: "رصاص وزنابق"، ص 84.

(2) إلياس خوري: "دراسات في نقد الشعر"، ص 90.

فالأفعال «تخطّ، يمرُّ، يسقيني، أظلُّ...» ذات دلالة مستقبلية وهذا ما يراه الآمدي «أمّا الفعل المضارع فأجزاؤه حروف المضارعة... فإنّها تدلّ عل صاحب الحدث فضلاً عن دلالة الفعل عن الحدث» والحدث يعني الحركة والتحوّل.

إن القصيدة الجزائرية المعاصرة، عكست الواقع الذي يعيشه الشاعر، فهو واقع بعيد عن الثبات والسّكون إنّما عمّه الاضطراب وعدم الاستقرار والمقطع الآتي يعكس ذلك:

أريد جريدة..

لماذا؟

أفتِّش عن قبر أمّي

وأنْتَ؟

أفتّش عن قَبْرِ عمّي

وأنت؟

أفتّش عن جثّة دون اسم...

إنّ الحركية في النّص أحدثها تكرار الفعل "أفتّش" الدّال على الاستمراريّة مما زاد من تقريب الصّورة إلى ذهن المتلقّي فنراه يستحضر ذلك المشهد المرعب المغرق في الموت المتتالي، حيث أضفى الشاعر على الصورة صبغة فنّية حيّة من ذلك المشهد الدّرامي المسيطر على النّص ذلك من ازدحام الأفعال الدّالة على الحركة .

2. توظيف اللّون:

حينما نتحدّث عن الصّورة تستحضرنا الأشكال والألوان ذلك أنّ اللّون جزء من الصّورة ومكوّن رئيسي لها، إذْ لاَ يُمكن الفصل بين الصّوتِ واللّونِ والحركة وهو من العناصر الأساسيّة للرّسم، يخاطب الشّعور والعاطفة «وهو بهذا يتحوّل إلى مؤشّر دال، حين يوضع ضمن سياق لغوي، وهذا يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية»[1].

ودلالات الألوان عميقة، فهي تتوغّل في النّفس لتضّم الأبعاد الانفعالية للشاعر، وما يوحي به من تلك الزركشة اللّونية التي لا تتوقّف عند مجرّد الرّؤية والحشد للألوان «فاللّون ليس مجرّد زركشة أو زينة أو زخرفة وحسب، وإنّما يعكس ما بعد الرّؤية البصرية ليشمل البعد

(1) ربابعة موسى:"جماليات اللّون في شعر زهير بن أبي سلمى"، جرش للبحوث والدراسات ع2، م2، 1997، ص 11.

الانفعالي، والعاطفي الذي يمكن أن يكون مرتبطاً بشكْلٍ جِذري مع دلالات اللّون المختزنة في الذّاكرة»[1].

فهناك ألوان تثير الهدوء والارتياح في النّفس، وعند رؤيتها ترتسم على صفحات المخيّا نوعًا من الغبطة والسّرور وكلّما وظّف الشاعر الألوان وجمعها في نصٍّ واحِدٍ كلّما أبرزت انفعالاته أكثر وأضفت عليه إيحاءات مختلفة ويرى عز الدين اسماعيل أنَّ «ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسّية التي تُحْدِثُ توتُّرًا في الأعصاب وحركة في المشاعر»[2].

حتّى ليتخيّل القاريء أنّه يرى تلك الصّورة على أرض الواقع ويتابع حركتها وسكونها، ومن منّا لا تستحضره صورة معركة أنطاكية التي وصفها البحتري موظّفا للألوان والأشكال والحركة حتى أن القاريء يتتبع جزئيات الصورة وحركيتها، كذلك عز الدين ميهوبي شعره مشحونا بالألوان والحركة التي نقلت انفعالاته إلى المبدع «ودوال اللّون في الخطاب الشعري... تتآلَفُ مع هذا الخطاب تآلُفًا غير متوقع وتتحرّر نتيجة التّراخي في أواصر التّركيب وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب المتطلّبات الشّعرية ذلك أنّ لهذه الدّوال رمْزًا ومعاني ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرّموز وتلك المعاني ليعيد تشكيل اللّغة، ويخلق لها ذاكرة جديدة حدسيّة تتمكّن من استيفائها وتفجير أعماقها»[3].

ويكتسب اللّون دلالته من السّياق والحالة النّفسية هي التي تستلزم اللّون الذي يوظّفه، «فالمبدع يلتقط اللّون ويصوغه في قالب شعري، شعوري، خاص، أمّا المتلقّي فيتلقّى هذا اللّون ويحاول أن يجد له تفسيراً ويردّه إلى سيّاقه الذي بُعِثَ منه»[4].

وبالتّالي يترجم القاريء دلالة الألوان في النّص حسب قراءته وتأويله للمعنى الذي يحمله ذلك السياق الذي تموضع فيه.

ومن أمثلة الألوان التي وظّفها الشاعر:

اللّون الأبيض غرنيكا.

والطّفل النّائم لا يسهر.

(1) ينظر: "جماليات اللّون في مخيّلة بشار بن برد الشعرية" مجلة مجمع اللّغة العربية بدمشق ج2، م2، ص 336.

(2) عز الدّين إسماعيل:"التفسير النّفسي للأدب"، ص 97.

(3) دياب محمّد حافظ:"جماليات اللون في القصيدة العربية"، مجلّة فصول، ع2، م5، 1985م، ص 44.

(4) ينظر: ربابعة موسى، ج"ماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى"، ع2، م2، 1997، ص 39.

أحلام العاشق داليه.

تتماهى من ألق المرمر

اللّون الأخضر غرنيكا..

والعشب الطالع لا يكبر

الوردةُ لا تختار العطر..

وتنكر رائحة العنبر

اللّون الأزرق غرنيكا..

وسَمَاءُ الرّايس لا تُمْطِرْ

ولا تنبتُ شيئًا في المنفى..

اللّون الأصفر غرنيكا..

والصّمْتُ أقاحٌ في الْمَجْمَر

اللّون الأسود غرنيكا..

وملاءة سيّدة تُقبر

اللّون الأحْمَر غرنيكا

غرنيكا الرّايس بالأحمر

طِفْلٌ يتأبَّطُ كراسا..

ودمًا مزروعًا في الأجفان

من يعرف منكم بيكاسو؟

غرنيكا

يعلّقها كاليغولا على الجدران

غرنيكا

الموتُ بلا ألوان..

إنّ الجمع بين الألوان في القصيدة يجعل منها لوحة فنيّة نابضة بالحياة، أو صورة ناطقة من الصّور المحاكية لألوان الطبيعة، كما تجسّد الألوان انفعالات الشاعر، وتتغيّر بتغيّر أحاسيسه،

فتبرز الألوان كرموز دالّة والشاعر خبير باستخدام هذه الرّموز لتشكيل اللغة وإعادة ترتيبها، واللّون «يخلق لها ذاكرة جديدة حدسيّة، تتمكن من تفجير أعماقها»[1].

والألوان هي سمة الوجود به يتزيّن المرء، وبه يشعر بالحياة وجمالها، وقد اكتسبت قيمتها في النّص من ذلك الانزياح والمفاجأة الذي أحدثها السطر الشعري «غرنيكا الرّايس بالأحمر»، واللّون الأحمر يحمل دلالات متعدّدة، فالأحمر رمز للحبّ، وهو رمز للخطر، والموت، والدّماء... وورَد في قوله «غرنيكا الموت بلا ألوان».

فجميع الألوان التي ذكرها الشاعر نسخها بهذه الصّورة فشبح الموت غدا يهّدد دون أن نرمز له باللّون وتنطفئ كلّ الألوان المذكورة بالموت، والألوان قد تعكس الجمال والفرح كما تعكس أشباح الخوف والخطر ولعلّ اللّون الأحمر كان خاتمة لكلّ الألوان التي من شأنِهَا أن تثير في نفس المتلقي السّعادة ونشوة الفرح والبهاء ليرمز به للخطر، والدّماء بعد ذلك.

3.صورة المكان:

المكانُ في النّص الشّعري له دلالته الفنيّة، فهو لا يقتصر على كونه مجرّد شكل هندسي، وبالتالي فهو ذو دلالة رمزية ونفسيّة تستنبط من السياق حتى أنه «ليبدو ذا طبيعة متحركة تتجاوز الواقع المكاني الملموس»[2].

وتوظيف المكان يعني المكان النّفسي كما يرى عز الدين اسماعيل، « أن الصّورة الشّعرية لا تمثّل المكان المقتبس وإنّما تمثل المكان النّفسي وأنّ الصّفات الموضوعية للمكان ليست إلاّ وسيلة من وسائل التعريف بالمكان للمتلقيّ وليست خصائص كامنة فنيه[3].

ورمزيّة المكان تولّد دلالات جديدة ومكثفة، وهو ذو وقعة على نفسية الشاعر كما يرى باشلار أنه «مركز اجتذاب دائم»[4].

وحين يشكّل الفنّان صورته فإنّه يجمع بين نسقين من المكان:

*الأول منتزع من الطبيعة.

(1) دياب محمّد حافظ:"جماليات اللّون في القصيدة العربية " مجلّة فصول، ع2، م5، 1985، ص 44.

(2) ينظر: جريكوس، تيسير سليمان، "العلم وشعوبة الصّورة عند البياتي"، أربد للبحوث والدّراسات، جامعة أربد الأهلية، م1، 1981م، ص 31.

(3) ينظر: عز الدين إسماعيل: التفسير النّفسي للأدب، ص 67.

(4) باشلار:"جماليات المكان"، ص 179.

*الثاني منتزع من الشعور .

ويتخذ " الأوراس" من شعر عز الدين ميهوبي مكانة خاصة حيث يقول:[1]

أوراسُ..

------ جئتك مرّتين

------ وما عشقْتُ سوى شموخك

أوراسٌ..

------ جئتُك والعنادِلُ في فمي

------ وقصائدي سكنت في عيونك

إنّي سأرحل..

------ كي أراك محاصرًا

------ بمواكب الحّب الكبير..

------ وكي أراك مسافراً.

------ في المجد

------ والألوان دونك.

ذكر الشاعر للمكان يزيد من واقعيّة العمل الشعري، ولا يخفى ما للأوراس من دلالة فهو يرمز للوطن بأكمله، يرمز للبطولة والقوة، ومنطلق الشهادة وموطن الشهداء، هو رمز الشموخ، والدّماء وهو أسطورة التاريخ.

فالشاعر كما يرى عز الدّين إسماعيل « كثيرًا ما يفتّت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كلّ تماسكها البنائي ولا يبقي منها إلاّ على صفاتها أو بعض صفاتها سواء الأصلية منها والمضافة إليها، فليس المهمّ أن تكون الصّورة المكانية مكتملة التكوين، أمام العين المبصرة...».[2]

وتكمن براعة الشاعر في توظيف المكان حينما يخرجه من النّمطية والجمود والتّصوير الفتوغرافي ويضفي عليه دلالات إيحائية جديدة.

(1)عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص21.

(2) عز الدّين إسماعيل:"الشعر العربي المعاصر"، ص 153.

لم يقتصر الشاعر على ذكر الأوراس فحسب، إنَّما تعدّدت الأمكنة ودلالاتها في نصوصه الشعرية.

والأوراس تردّد بكثرة لدى الشعراء الجزائريين فجعلوا منه إنسانًا ناطقًا يدعو إلى الثورة فيستجيب الشّعب له، ومحمّد صالح باوية، نظر إلى هذا المكان وكأنّه أحسّ بوطأة المستعمر أكثر من الإنسان ومن ثمّ راح هذا الأخير يقدِّمُ قربَانًا وفداءً له. فنراه يقول[1]:

مدفعي يا خَلْجَة الشّعب

دعاني جبل الأوراس للثّأرِ دعاني

جبلي، يا جبلي، هاهي أشلائي

ألغام حواليك حوام

فالجبل هو منطلق الثّوار، والتّضحيّة وهناك وقعت الأحداث لذلك تغنّى به الشعراء والتحم بذاتهم، وسَرَى في عروقهم وكان في كثير من الأحيان محدِّثَهم ومُحاوِرهم والمجيب عن تساؤلاتهم والباعث للأمل فيهم حينما يعجز كلّ البشر عن الإتيان بالإجابة وهنا شاعر آخر في حواره يقول:[2]

أين أمّي؟ أبي، أجبني إلهي.

أيُّ صَوْتٍ يجيب هذا السّؤال..؟

فأجابت جبال الأطلس عنه

برصَاصٍ يُحَطِّمُ الأنذالا

وسَتَبْقَى تُجيب حتّى نراها

في اعتزاز سهولها والتلالا

فالشاعر كإنسان، يستنطق الجبل ويحاوره، علّه يجد المكان مستجيبا له ولتساؤلاته فلما يأمل في الثورة لا يجد سوى صورة الجبل يستمد منها القوّة والصّمود، وفوق ذلك فالجبال الشامخات الشاهقات هي التي تشهد على الأعمال العظيمة التي حقّقها الشعب الجزائري يقول مفدي زكرياء:[3].

(1) محمّد صالح:"باوية أغنيات نضالية"، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1971، ص 32.

(2) صالح خرفي:"أطلس المعجزات"، ط2، ش و ن ت، ص 80.

(3) مفدي زكريا:"اللهب المقدس"، س.و.ن.ت، الجزائر، .1971م، ص 65.

هذي الجبال الشاهقات شواهد

سَخِرَت بِمَن مَسَخَ الحقائق وادّعى

وقد تنقلب الدّلالة لدى بعض الشعراء فيصبح الإنسان هو الجبل والمكان هو الإنسان. الجبل إنسان بحيث يتألّم ويحسُّ بجروح الوطن والشعب فتغدو صورته مشخّصه نابضة بالحياة، أمّا الإنسان فصوّره الشاعر صامداً شامخًا لا يتزعزع وبذلك يستمد الصلابة والقوّة منه ,فالثورة مقدّسة لدى الجزائري، وكذا مكان الثورة، فطبيعي أن يكون مقدَّسًا كما يشترك هذا الأخير مع الإنسان في المصير والقدر. يقول باوية:

قصّة الأوراس.. جرحي ..

جرحنا الخلاّق، ياصَحبي، وجود وحقيقة

قصّة الشاعر والزّند المدمّى والهدايا

والمناديل الأنيقة

قصّة العملاق، يمناه دماء،

ويسراه عصافر رقيقة

وقد كثر ذكر المكان في الشعر الثوري فَخَلُدَ ذِكره، تعظيمًا وتقديسًا حينا، وفي أحيانٍ أخرى صورته تكون مرعبة بالنسبة للمستعمر، الذي يراه صورة مقلقة ومخيفة، بينما بالنسبة للشّعب يعتبر مكانًا للأنس والألفة والرّاحة، وهو منطلق العزّة الذي به تتطهّر النّفوس.

يقول صالح خرفي:[1]

تسلّقنا الجبال فهل ترانا نفارقها ونرضى العيش ذلاّ

نعيش بعزّة فيها وَلَسْنَا لعيشِ الذّل في الجنات أهلا

وتأنس نفسنا بالوحشِ فيها ولا نرضى بوحش الأنْسِ خلاّ

فالمكان يستمدّ قيمته من قيمة الفعل الذي يُمَارَسُ فيه وإن حقق الشعب بطولته في مكانٍ فهو يتقاسم الثناء والتعظيم معه والجبل الذي كان منطلقا لتلك الأعمال قد بث الحماس والقوة في النفوس.

(1) صالح خرفي:"أطلس المعجزات"، ص27.

لم يَكْتَفِ الشاعر بذكر الجبل الذّي خلّد مآثر الثورة إنّما عدّد في ذكر الأماكن فالمدينة مثلا كان حضورها سلبيّ، فهي المكان الذّي تكثر فيه المأساة، وتحدث فيه المجازر، فإذا كان الجبل قد استمدّ قيمته من الأفعال والأعمال البطوليّة الجبآرة فإنّ المدينة مجرّدة مكان تمارس فيه الأعمال الفدائية أو أنها عبارة عن مكان سلبي تحتضن أناسًا رابضين غير فعّالين.

يقول أبو القاسم سعد اللّه[1]:

ذات يومٍ كنت أمشي بين أحضان المدينة
وإذَا بالشّعب أكوام وأشلاء مهينة
وبقايا جثث خرساء، والدّنيا الحزينة
ضِقتُ بالهمِّ الذي أرّقني طول اللّيالي
فخرجْتُ لَسْتُ أدري هائما عبر التّلال
إذْ رَأَت عيناي نَسْرًا حائمًا فوق الجبال.
كان ذلك النّسْرُ من طين، ولكن في الأعالي
وأنا، بل نحن، يا شَعْبُ، بقايا الرّمالِ!
يا أخي الرّابض في تلك البطاح
إنّك الْيَوْمَ سَفيرٌ للفلاح
حَوْلك الشّعبُ وآمالٌ فِسَاح...

فالإنسان الرّابض في المدينة كما صوّره الشاعر، إنسان سلبي، بينما الثوري هو النّسر المحلّق في أعالي الجبال.

ويصّورها ميهوبي مكانا للمجازر، وإثارة الحزن والكمد حيث يقول:[2]

حتّى النّساء..
يا وَيْحهم قتلوا النّساء
ذَبَحوا الأجنّةَ في البطون
خانوا السّماء

(1)أبو القاسم سعد الله:"الزمن الأخضر"، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1985، ص 210-211.

(2) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص 15.

سَرَقوا من الشّمْسِ الضيّاء

خَطفوا الصّفاء من العيون

زرعوا الدّمار

يا وَيْحَهم ذَبَحوا الصّغار

لافرق.. بين دَمٍ وماء

هم يقتلون

وَلَيْسَ ببنيهم أحد..

تركوا المدينة في كَمَدْ

يا ويحهم ذبحوا النّساء.

فالمدينة سلبيّة لأنّها مكان يجد فيه المستعمر ضالّته حين يعجز عن مكافحة الأبطال في الجبال فيلجأ حينها إلى قتل النساء، والأطفال، والأجنّة في البطون.

وقد ورد ذكر السّجن في كثير من الأحيان لدى الشعراء وكان مفدي زكرياء أكثر الشعراء ترديدًا له.

وهو عنده قناعة بحتميّة الانتصار على الظلم والطغيان وهذا المكان «السّجن» لم يكن سلبيا لديه، إنما كَانَ باعثا على شدّة إيمانه بالثورة، والإصرار على تحدّي الاستعمار حيث يقول:[1]

يا مصنع المَجدِ، ورمز الفدا

يا مَهبَطَ الْوَحيِ، لِشِعْرِ البقا

يا معقل الأبطال والشّهداء

يا منتدى الأحرار والملتقى

أصْبَحْتَ يا سِجْنُ لنا مَعْبَدَا

عليك نتلو الْعَهْدَ والموثِقا

فالسّجن في نظره ليس مكاناً للمأساة، والعذاب إنّما مصدر للأمل، والانبعاث من جديد، هو رمز خالِدٌ لطموح الإنسان الجزائري، وأن ميثاق الأحرار يتمّ عبر السّجون كما ذكر

(1)مفدي زكريا: "اللّهب المقدّس"، ص 91.

الشاعر وحينما يعاني الشاعر من السّجن لا يكون ذاتيا وإنما وضعيّة جماعيّة تجسّد مصيرًا مشتركاً، ومأساة مشتركة بين أفراد الشّعب وبذلك فهو منطلق لتحقيق غدٍ أفضل وما وسائل القهر والتعذيب إلاّ استجابة للتّحدّي والإصرار، فالحريّة يعيشها ويصبو إليها بداخله بأعماقه، فلا يهمّه إن كان البابُ مُوصَدًا أم لا، حيث يقول:[1]

سيّان عندي مفتوحٌ ومنغلق

يا سِجْنُ بابك، أم شدّت به الحلق.

أم السّياط بها الجلاّد يلهبني

أم خازنُ النارِ يكوبني فَأَصْطَفِقُ

يا سِجْنُ ما أنْتَ أخشاك تعرفني

من يحذق البحر، لا يحدّق به الغرق

إن السّجن عند زكريا، غدَا مألوفًا يحمل الهموم الجمّاعية لا الفرديّة، وهو يحاوره دون أن يهابه ويخشاه، فإذا كان المستعمر يرى من السّجن وسيلة للتعذيب فهو لدى المساجين منطلق ذو دلالات متعدّدة للتعبير، فالسّجنُ يثير إحساسًا إيجابيا، لا يثني العزائم، بل يُشْحِذُ الهمم. انطلاقا مما ذكرنا فإن الأماكن الإيجابية لها قداستها، والجبل استمدّ قداسته من الثورة، ومن الأعمال الجّبارة التي حقّقها الجزائري، وهو الذي ثار على الظلم والطغيان، وكأنّه هو الذي مارس الثورة، وبذلك فَقَدَ مَكَانَته العاديّة الطبيعيّة، واستمدّ دلالة وقيمة جماليّة ملتحمة بنفسيّة الشاعر وشعوره.

يقول عز الدّين ميهوبي متحدّثا عن الأوراس: «لماذا الأوراس؟ لأنه الرّمز الذي يسافر مع الدّم.. والحرف.. والرّوح.. لأنّه الرّمز الذي لا بديل له إلاّ .. أوراس...لماذا الأوراس؟.. لأنّي أرفض الزمن الفرعوني والإغريقي وأزمنة الألوان الموبوءة التي لا تنبعث منها رائحة التراب! لأنّي أرفض كلّ الطقوس التي يمارسها العالم.. ما عدَا طقوس الوطن والشّهداء.. وأولئك الذين يحملون الكلمة الصّادقة بين ضلوع وأفئدة تنبض أصالة.. وأصالة!. أرفض كلّ ذلك.. لا لِشيءٍ، إلاّ لأنّني أمتلك رَمْزًا أكبر وأعمق.. هو الأوراس!

(1)المصدر السابق، ص 20.

وما أجْمَلَ القصيدة حين يكون الرّمز فيها وطنا.. وبقايا حلم أوراسي! الشّعْرُ كلمة.. والكلمةُ روح...! »[1].

هكذا مثّل المكان الذي جعله معظم الشعراء الجزائريين، رمزًا للتضحيّة، رَمْزًا ملتحمًا بنفسٍ طموحَة، مضحيّة، اتخذت من الجبل منطلقا لبعث العزيمة والقوّة.

4. توظيف الزّمان:

إن وجود الإنسان مرتبط بالزّمان، وما فتئ الشعراء منذ العصور القديمة يذكرونه في أشعارهم مبهمًا ومحدّدًا، وهو شيء غير مادّي، وكلّ موجود متمركز في الزّمان، «فلا وُجُودَ إلاّ بالزمان، وإنّ كلّ موجودٍ يُتَصوّرُ خارج الزّمان هو وجودٌ وَهمي».[2]

والزمان متقلّب ومتغير باستمرار وكثيرا ما يعيب الإنسان زمانه ويلصق به ضُعْفَهُ وتعثّراتِه ونوائب دهره، وقد ورد ذكر الأزمنة كرموز لإبراز الحالات النّفسية وكلّ زمان يرتبط بحالة معينة من الفرح والحزن والسّعادة والتّفاؤل، والتشاؤم...

وهو قد «يرسم لنا هيئة لا يلبث أن يَمْحُها ليبدعَ لنا صورة بدلها إنّهُ يفتح كوّةً في قَلْبنا سرعان ما يغلقُها.[3]

وحينما نتحدث عن الزمان تتحدد لنا أصنافه ذلك أنّ هناك زمان مرتبط بالإنسان ذاته وهو ما يعرف بالزّمان الذاتي، «وهو زمان هادمٌ بان وزمانٌ كيفي نسبي، ويمكن وصفه بأنه زمان مسترجع ومستشرف معًا».[4]

إنه مرتبط بإحساس الشّاعر وتقلبات نفسيته وتجاربه بينما الزمان الموضوعي هو نتاج حركات الكواكب ويشترك فيه جميع الأفراد، والإنسان غالبا ما يشعر بفقدان الزمن الموضوعي وضياعه وعدم قدرته على استرجاعه مرة أخرى إلا عن طريق الذاكرة وكما يعيش ماضيه يُمْكِنُهُ أن يستشرف مستقبله.

وما يثبت تغير حالة الإنسان ونفسيته بتغير الزمان وتقلباته ما وصلنا من الشعر الجاهلي خاصة ظاهرة الوقوف على الأطلال هذا ما يدفعنا إلى التمعن في نفسية الشاعر والإنسان

(1)عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص 6-8.

(2)ينظر: حسام الدّين كريم زكي، "الزّمن الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزّمان وألفاظه في الثقافة العربية"، ص 25.

(3)شاهين سمير الحاج:"اللّحظة الأبدية، دراسة الزمان في ق 20"، ص 51.

(4)ينظر: حسام الدين كريم زكي: "الزمن الدّلالي دراسة لغوية لمفهوم الزّمان وألفاظه في الثقافة العربية، ص 25-26.

بصفة عامة الذي شغلته ظاهرة الزمان حين يربط بين الماضي والحاضر فيتوق ويحن إلى ذلك الماضي الذي جمع، والحاضر الذي شتت وفرق، فيظل الحنين يشده بخيط متين إلى ذكريات الماضي وبذلك ينطلق لسانه بما يختلج بذاته من حوادث الزمان كما ارتبط الحديث باستمرار بذكر الليل حيث الهدوء والسكينة، وفي الليل تراكم للهموم فيطول سهرهم ويجافيهم النوم مناجين النجوم والكواكب ويلفت نظرهم ثقل وطأته عليهم التي تزيد من وطأة أوجاعهم، هكذا تخيل امرؤ القيس الليل الذي أرخى ستائره على الكون بحرا حين يغمر السابحين وأن نجومه المتلألئة كأنها مشدودة بأمراس شديدة الفتل إلى رأس «جبل يذبل» فلا تريم عنه ولا تتحرّك وهي ثقيلة الوطء على الساهر المحزون وكأن في الليل بلاء للقوة والشجاعة.

4.1.الليل: يعتبر الليل ملهم الشعراء، فيه تستحضر أرزاءهم وسط روحانية وسكون عميق فتبلغ مشاعرهم ذروة الانفعال والوحشة، بينما تتراكم الهموم فتزداد ذواتهم توترا من خلال التأمل.

وقد أبدع الشاعر الجزائري حين صوّر مأساته التي تتلاحق في الليل حيث يقول[1]:

من ثقب الباب يجيئ الليل..

وتطلع شوكة الصبار سوداء بحجم

القبر المنسي بعيدا

الليل يجيئ وحيدا

من نافذة الخوف

يأتي الفرح الموجود

ربط الشاعر بين الليل والوحدة والخوف والموت والسواد ونبات الصبار الشائك المتحمل للصبر، وقساوة الحياة، فالليل هو الزمان التي تتلاحق فيه المأساة وهو حقبة زمنية زرع فيها الرعب وتساقطت الجماجم وسالت الدماء وتشتتت الأحبة فالإنسان يختفي وتبقى مظاهر الخوف والتشاؤم تلاحقه من ثقب الباب.

(1) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص 5-6.

يستمر الشاعر الجزائري في تصوير مختلف مظاهر التشاؤم حينما يخيم الظلام والصمت حيث يقول[1]:

وهذا الليل فجيعه

من ثقب الباب

يطل الغراب

عنقاء الموت تحط على شجر الليمون

الصمت جنون

فتنكسر الأجفان

لا غالب إلا الموت

المقطع الشعري مثقل بالرّموز الدّالة على التشاؤم والرّعب فثمة خيط يربط دلالة اللّيل وظلامه المخيف بتلاحق الأحداث المفزعة والتي عبّر عنها الشاعر بذكره "للغراب" وهو الذي يرمز للسواد والتشاؤم منذ العصور السّالفة، "وعنقاء الموت" وهو الطائر المخيف المرعب الذي يوحي بوضع عصيب ومفجع عاشه الشعب الجزائري في وقت أريقت الدّماء وأهدرت الأرواح وانتهكت كرامة الإنسان.

ومن صورة اللّيل أيضا قوله[2]:

إنّه اللّيلُ يأتي...

يجيئون أولا يجيئون

لافرق، هو يعرفون

وأنتظر الموت تحت الجدار

سألوني غداً

ربَّما كُنْتُ حيًّا، وقد لا أكون

وحدهم يعرفون

هو الإثم يعرفه الجهل

(1)المصدر السابق، ص 5.

(2)المصدر نفسه، ص 28.

ونام....

بقايا سجائره تقتفي

أثر القتلة.

ربط الشاعر الجزائري الليل بالمأساة وبالموت، فحينما يأتي اللّيل ينقطع الأمل وتحل المأساة وفي انتظار اللّيل انتظار للنهاية، للموت والدّمار، فصورة الليل سلبية لدى الشاعر الجزائري.

فهو زمان القتل والعذاب الجسدي والرّوحي وزمان الغدر بأرواح البشر، وبصفة عامة احتوى دلالات سلبية توحي بالتشاؤم والنفور.

4.2.الصّباح: ربط الشاعر الصّباح بالطهر، والبراءة، والتفاؤل، ولم يرد ذكره بكثرة إذا ما قورن بالليل وهذا ما يدل على أن الشاعر صوّر واقعه بصدق وأمر طبيعي أن المعاناة والحزن لا بد أن تطعم بشيء من التفاؤل حتى تستمر حياة الإنسان ويبشّر بغدٍ أجمل حيث يقول[1]:

وهناك يغتسلُ الصّباحُ بنوره

وتذوب من فرط الضّياء الأنجم

قال الصّبيّ وقد تخضّبَ بالهوى

وَدَنا من العرش العلي المبتسم

ربط الشاعر الصّباح بالنور والضّياء، والصّبى والبراءة والطّهر النّفسي، والهوى وهذه صوّر من صور التفاؤل في الشّعر الجزائري المعاصر، ولولا التفاؤل لما استمرت حياة الإنسان، ولولاه لما تطعّمت النّفوس بشذى أريج الحياة، وبالتطلع إلى المستقبل والانسلاخ عن ظلمة المصائب والأرزاء، فالصباح يحمل دلالات إيجابية فهو مشرق، مبتسم يرسم نفسا تحمل شحنات الأمل والنّقاء والطّهر.

وهو مغاير تماما لدلالات اللّيل الذي احتوى دلالات سلبية، فهو زمن القتل، والعذاب والخوف.

(1) عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص 18.

4.3. الفجر: لقد كانت دلالة الفجر وصورتها توحي بالتفاؤل والنّصر وهو الذي سرعان ما يبزغ ليمحوّ صورة الليل حيث يقول:[1]

لا تقــل جئــت لأجتــر الكلامــا دونــك الأوراس فــاقرأه السّــلاما

طلقـة أولـى تهـاوى اللّيـل عنـدي فـارتوى الخفّـاق واسـتلّ الحسـاما

طَلْقَــةٌ للفجــر أعلنــت انتمــائي فليمــت يانــارُ مــن يهــوى الظلامــا

الشاعر لا يزال مستنكرا من الظلام واللّيل، الذي يراه يمثّل السواد الكالح للحياة، وللظّلم، منتظرا بزوغ الفجر، وهذه اللّفظة توحي بالنّصر، بالحرية والأمل وإشراقة الحياة والفجر يأتي بعد ظلمةٍ، وسوادٍ لذلك فكثيرا ما ينتظر الإنسان ظهوره في شتّى التعابير عن همومه وأحزانه التي يأمل في زوالها.

4.4. الفصول:

– الشتاء: عادة ما يرتبط بالثلوج والبرد والأمطار وقساوة الحياة، فتختفي كلّ الموجودات هروبا من حزن الطبيعة، فتبرز صورة الحزن والخراب والاضطراب وهذا يرتبط، باضطراب النّفس ومعاناتها، فتطول حالة الجنون، ويلتحق الضرّر بالكائنات فترحل باحثة عن الدّفء والأمان حيث يقول الشاعر:[2]

يجيء الشتاء

فتهفو العصافير

للرّحلة المشتهاة

وتطْلُعُ من كلّ قَبْرٍ حياة...

إن الشتاء بقساوته يهيئ العصافير للرّحيل، وهي التي اعتادت أن تبث الحياة، والدّفء والطرب، بخروجها مغرّدة، فرحة بجمال الحياة، أمّا اختفاؤها فيرمز للسكون والحزن، واختفاء الأجواء التي تعمّها الحركة والحياة.

(1)عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص 27.

(2) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"، ص 26.

– **الرّبيع**: يعدُّ الربيع منذ القديم مُلْهمَ الشعراء بجمال مناظره الخلاّبة، ومروجه الخضراء، وخمائله الملتفة، فهو رمز للحياة والجمال والسعادة بألوانه وأشكاله، وقد صوّره الشاعر رمْزاً للانبعاث من جديد بعد الرّكود وبعد الموت الذي خيّم في الشتاء حيث يقول[1]

يجيء الربيع

فيحمل أشياءَهُ المَوْتُ

والصيّفُ آت

فالربيع يبشّر بالخير سيّما وأنه فصْلُ الحياة والانبعاث الذي ينتظر زمنا آخر هو الصّيف حيثُ تطلّ فيه السنابل، وتنضج مختلف الحبوب فيصوّره قائلاً[2]:

كلّ صيفٍ تطلّ علينا السّنابل

وتحضننا الدّالية

السنابل هي رمز للتفاؤل، الذّي طالما انتظره الجزائري وربطه بانشغالاته، شاعرٌ كان أو مواطنٌ بسيط، إنه يبحث دوماً عن الرمز الذي يبشّر بالحرّية، بالخير وبالأمل، وهنا تتجلىّ عناصر الشخصية الأصيلة أصالة السّنابل، وهذا وعي كامل بالحاضر الذي لا يمكنه الانفلات عن الماضي.

– **الخريف**: يحمل الخريف إيحاءات مثله مثل بقية الفصول، اشترك الشّعراء في ربطه بفتور الإحساس، والإشراف على الموت والنّهاية والحزن حيث يقول[3]:

يجيء الخريف

فيورقُ في قمقم الدّار

حزنٌ طويل

يقول أبى للذي يزرع الدّمع في الخدّ

صبر جميل

(1)المصدر السابق، ص 26.

(2)المصدر نفسه، ص 26.

(3)المصدر نفسه، ص26.

ربط الشاعر الخريف بالنّهاية والحزن، حيث تتساقط الأوراق، وتتناثر الدّموع، والعَبَرات، ومع ذلك يختم الشاعر بعبارات الصّبر الجميل الذي يرمز للقوّة والتفاؤل، رغم كلّ شيء، وهنا تبرز النهاية المشرقة المبشرة بمستقبل أفضل بعد الحزن الطويل.

4.5. الدّهر أو الزّمن: إنّ الإنسان بطبعه دائمُ السّخط على زمانه فيعيبه، وينسى أنّ العَيْبَ قد يكون فيه، والزّمانُ في نظره هو الذي يلحق به المصائب والأرزاء يقول الشاعر:[1]

وقاتلنا الزّمان البغل... قاتلناهُ عَبْرَ اللّيلِ والمتقي وما خُنّا دماً منّا بهذي الأرض
فجرناه أنهارا عرفنا فيه موّالاً لعُرسِ الشّمس
والأطفال والزّيتون في الأوراس
في إيران في كوبا.... وفي القُدسِ
وقاتلنا الزّمان البغل في أرض النّبوءات
وكان القحط في الميدان يلقانا
فصار الجُرْحُ مثل الكهف في القلبِ

يصوّر الشاعر الصّراع القائم بين الإنسان والزّمان هذا الذي سرعان ما يلقي مصائبه، عليه فمن شيّمه الغَدْرُ، والخيانة والحرمان إلا أنّ الشاعر أَعْلَنَ انتصاره على الزمان البغل الذي حمل الجراح والقحط، والمصائب إلى الشعب الذي تصدى له بالثورة، والقتل، فشحن نصّه برموز موحية بالانتصار مثل «فجّرنا، عرس الشمس، الأطفال، الزيتون، الأوراس...الخ.

إنّ الزمان خدم الصّورة الشّعرية لدى الشاعر الجزائري وربطه بانفعالاته، وتجاربه، وتقلبات أحواله التي عاشها فأبرزه ملوّنا بحبر جمال تعابيره، ولغته، المتغيرة بتغير نفسيته، وهذا ما أشرنا إليه باسم الزّمان الذّاتي الذي هو نتاج حركات وتجارب الأفراد « والزّمان الذّاتي زمان هَادِمٌ بانٍ، وزمانٌ كيفيٌّ نسبيٌّ، ويمكن وصْفَهُ بأنَّهُ زمان مسترجع ومستشرف معًا»[2].

على عكس الزمان الموضوعي الذي سبقت الإشارة إليه حيث أنه حين يفلت من يد الإنسان لا يمكنه استرجاعه مرّة أخرى إلاّ عن طريق الذّاكرة.

(1) عمار بن زايد: "رصاص وزنابق"، ص17 .

(2)ينظر: كونستيتيش نويكا: الزمن بين الواقع والفكر، نقلا عن الزمن الدّلالي، ص 62.

وبه يعلن يوم الميلاد، ويسّجل الرّحيل، وبينهما تتحدد مراحل الحياة فالزّمان الموضوعي هو الوجود ذاته وهو الحياة، وهو التغّير والحركة والاستمرارية.

ج. التنـاص:

البحث في التناص يحيلنا إلى النظر في النص ،والوقوف عند مفهومه الذي اختلف من ناقد إلى آخر عبر العصور ، ولم يصلوا إلى تعريف دقيق ثابت له ، « فالنص **text**في اللغات الأجنبية مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل **textere**الذي يعني يحوك أو ينسج»[1].

ويمكننا تحديد ماهيته انطلاقا من تعريفات متقاربة للنص، أنه حدث كلامي مرتبط بزمان ومكان من سيماته الانغلاق يتولد من أحداث متشابكة سواء أكانت نفسية أو لغوية أوتاريخية،وهو لا يخلق من ذاته إنما من صفاته التفاعلية والتداخل مع نصوص سابقة ، ومن ثمة جاء مصطلح التناص.

التناص **intertextuality**مصطلح نقدي مرادف للتفاعل النصي والمتعاليات النصية **trastextvagty**،ولد هذا المصطلح ولد مع "**جوليا كريستيفا**" سنة 1969 مستنبطة إياه من "**باختين**" في دراسته ل"**دوستويفسكي**"حيث وضع تعددية الأصوات البوليفوية والحوارية، وبعدها احتضنته البنيوية الفرنسية وبقية الاتجاهات في ما بعد، كالسيمائية والتفكيكية في مختلف الكتابات لكريستيفا وبارت وتودوروف وغيرهم[2].

وقد كثرت مفاهيمه كالتفاعل النصي، البنيات النصية ،التعالق النصي ، المتناص ، المتعاليات النصية .والتناص انطلاقا من آراء الرواد البنيويين هو الحوار بين النصوص ، تقول "**كريستيفا**"«يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد وكل نص هو امتداد لنص آخر ، أو تحويل عنه وبدلا من استخدام مفهوم الحوار بين شخصين أو أكثر يترسخ مفهوم التناصية وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة».[3]

(1)محمد عزام: "النص الغائب"،ص11.

(2)المرجع السابق،ص26.

(3)جوليا كريستيفا:"مدخل إلى السيميولوجيا" –سوي-باريس1978، ص85.

أو كما تعرفه أيضا «تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها ويرادفه مصطلح التفاعل النصي، والمتعاليات النصية ».[1]

وهو باختصار تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة ، وبذلك يغدو النص الجديد المشكل خلاصة لعدد من النصوص أعيدت صياغتها بشكل آخر ، والتناص موجود منذ وجود النص وعرف لدى العرب قديما بأوصاف مختلفة ، كالإقتباس والاستشهاد والتضمين والتلميح والحل والعقد والإشارة والإلمام .

وكل نص هو تناص سواء قصد الأديب ذلك أم لم يقصد ،فالنصوص تتقاطع فيما بينها بشكل عفوي أو لا شعوري . ذلك أن الأديب يعيد بناء النصوص السابقة في نص جديد له سماته ، لكنه لا ينفصل شكله ومضمونه عن إنتاج سابقيه.

ومن مظاهر التناص نذكر مايلي :

1. **النص الغائب**:«وهوالمصدر الذي يستقي منه النص الجديد المادة الأولية الإنتاجية ويتضمن الرموز والإشارات التاريخية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النصوص الجديدة ».[2]

2. **السياق**: «معرفة السياق شرط مهم للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها التناص للقارئ».[3]

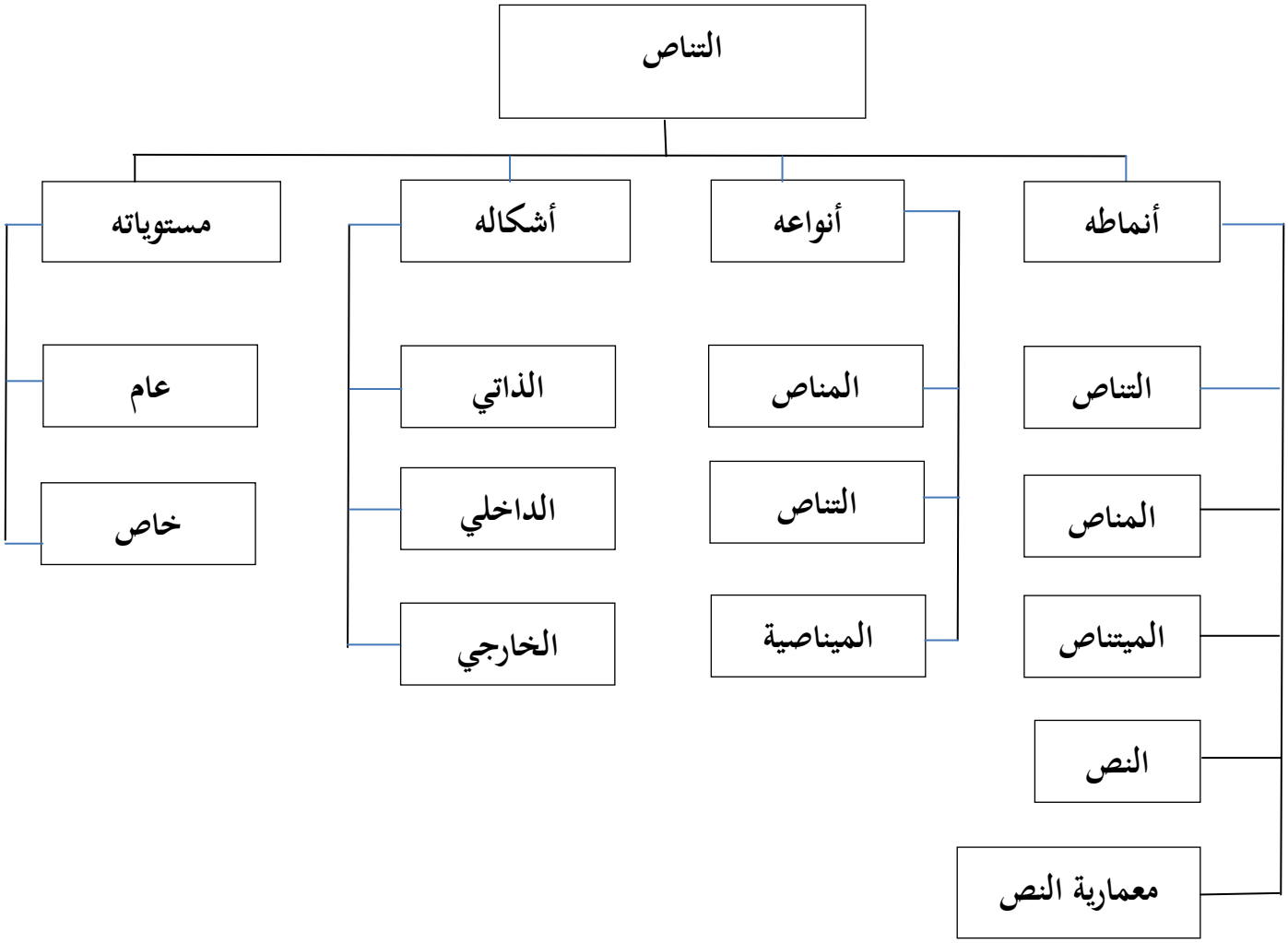
3. **المتلقي**:وهو القارئ الذي يمتلك مرجعية ثقافية ومقروئية واسعة حتى يتسنى له أن يقتحم عالم النصوص وبذلك يكتشف هذه الظاهرة الجمالية في النصوص الأخرى.

(1)جمال مباركي:"التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر"،إصدارات رابطة الإبداع،2005،ص38.

(2)حسين العربي:"التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري"، جامعة الجزائر، 2008/2007،ص11.

(3)سعيد يقطين:"انفتاح النص الروائي (النص والسياق)"،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1989،ص34.

مخطط يوضح آليات التناص:



د. أشكال التناص:

1. **التفاعل النصي الذاتي**:ونعني به تداخل نصوص الكاتب في تفاعل مع بعضها، بحيث يمتص الشاعر من آثاره السابقة أو يحاورها.
2. **التفاعل النصي الداخلي**:ويتمثل في تفاعل نصوص كاتب معين مع النصوص الأخرى.
3. **التفاعل النصي الخارجي**: ويتمثل في تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة .

والمتفاعلات النصية مصادرها متنوعة ، فقد تكون من التراث العصر الإسلامي أو التاريخ الحديث والأساطير...أو دينية (آيات قرآنية وقصص قرآني) ،وأدبية (الشعر القديم)،وشعبية (كحكايات ألف ليلة وليلة ، والسندباد وشهرزاد....إلخ)،و قد تكون المصادر التي استقى منها انتاجه حديثة.

والباحث في التناص يستمد ذلك من ذاكرته وخلفياته وتراثه، ذلك أن النص محل الدراسة متداخل مع نصوص أخرى.

هـ. قوانين التناص:

تتحدد قوانين التناص فيما يلي:

1.**الاجترار**: وفيه يستمد الأديب من نصوص سابقة ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني ذلك أن عناصر الإبداع السابقة واللاحقة تبدو منفصلة، ويصنع من السابقة قيمة جمالية حتى ولو لم تكن ترق لذلك.

2.**الامتصاص**: وهو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب وضرورة امتصاصه ضمن النص الماثل كاستمرار متجدد.

3.**الحوار**: وهو أعلى المستويات ويعتمد على القراءة الواعية المتعمقة التي ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة معاصرة أو تراثية ، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي.[1]

ويتحدد التناص على مستوى الشكل والمضمون كليهما.

امتلك الإنسان منذ القديم تراثا حضاريا من موروث ديني وأدبي وأسطوري استطاع بواسطته صقل موهبته الشعرية ليعبر عن جمال الكون ويصنع جسرا بين ماضيه وحاضره، معتمدا عملية الإسقاط والإدراك الشعوري الحافل بالتجارب المختلفة وقد تم ذلك بضبط قدراته وإعادة توازن صوره في إطار يجمع ويوحد عالمين مختلفين بل متناقضين بجمع شتات الأشياء في صور متآلفة ، ناسجه ذلك النشوز والتنافر، فيبرزها بكل أصالة وحداثة ، وفيها تتجلى عبقريته وإبداعه وتنعكس ثقافته والمصادر التي استقى منها تلك الصور كالمورو الديني الذي يعد ثورة خصبة ومصدر إلهام الشاعر، والقرآن الكريم هو المنهل الأول الذي تأثر به الشعراء منذ القديم،

(1) محمد عزام: "النص الغائب"، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص53.

فهو أصل الثقافة العربية وبالتالي كان مصدرا ثريا يستقي منه الشاعر صوره ويشكل لغته على منواله. إضافة إلى الأدب العربي وجودته وأناقته ، والمثولوجيا والشخصيات التي صنعت التاريخ والأمجاد منذ القدم ، وكذا الأمكنة التي كانت مسرحا لأحداث هامة . ومن هذا المنطلق نبحث في جمالية التناص الذاتي والداخلي في نماذج من الشعر الجزائري المعاصر.

و. أنواع التناص:

1.التناص الذاتي:

إذا حاولنا استقراء النصوص الشعرية لمدونات الشاعر عز الدين ميهوبي، ألفيناها حافلة بالانفتاح على ذاتها ، فهو يعيد في كل مرة تصوير الموت وفجيعة الوطن ببنية يحكمها الوعي واللاوعي عن طريق الامتصاص حينا والاجترار أحيانا.

وبذلك يثير الذاكرة ويلح على الأحداث في كل مرة بالتفاعل بين نصوصه وتكرار ذاته، مشكلا ظاهرة جمالية هي التناص ، ومن ذلك نعثر على قوله:[1]

وهذي الكف
سيقرأها العراف
وسيقرأها المحكوم عليه
بموت آخر
ما بين معانقة الصحراء

تتقاطع مع قوله [2]

أين عراف المدينة ؟
أتعبتني هذه الرؤيا
فألفيت عصاي
لم أجد غير بقايا الباب
والريح وترنيمة ناي
قلت:"يا عراف جئتك"

(1) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف،ص21.
(2)المصدر نفسه،ص97/76.

قال:هل أعياك موتك؟

يعيد الشاعر تصوير الموت وطلاسم وطن مجهول المستقبل ، محاولا التطلع إليه برؤيا العراف الذي عن طريقه يستقصي الوصول إلى ما يخبئه القدر .

ويتكرر في انتاجه ألفاظ وعبارات الموت والدم والقبر وخيبات الأمل ، وانكسار الحلم، والسعي خلف الخرافات والعذاب الذي تعانيه النساء والأطفال وكل الضعفاء.

وتتقاطع أيضا مع قصيدة أخرى :[1]

ضحك النجم من طفلة الحي..

قالت لعرافها:

أين الحقيقة؟

أجاب :

وكم وردة بقيت في الحديقة؟

فقراءة الكف والطالع والعراف توحي بالتطلع إلى المستقبل والأحلام التي قتلتها الدماء والموت، والآمال المندثرة من جراء الخوف والدمار والفجيعة والدموع المتجددة يوميا ، فلم لا تتجدد إذن هذه المعاني في قصيدة الشاعر؟.

ويظهر تكرار كاليغولا والمقبرة بين المقطعين الآتيين:[2] .

الفانوس الذابل

قطرة ضوء في الظلمة

الباب الخشبي يخبئ أصواتا..

وبقايا كاليغولا.

الصمت

يفتش عن كلمة

ا

ال

(1) عز الدين ميهوبي: "كاليغولا"،ص274.

(2) المصدر نفسه، ص269.

ص

صم

الصمت ..

الباب يخبئ نعشا

النعش الموت

يتقاطع مع المقطع:[1].

الصمت أقاح في المجمر

اللون الأسود غرنيكا

وملاءة سيدة تقبر

اللون الأحمر ..غرنيكا

غرنيكا الرايس بالأحمر

طفل يتأبط كراسا..

ودما مزروعا في الأحفان

من يعرف منكم بيكاسو؟

غرنيكا.

يعلقها كاليغولا على الجدران

غرنيكا

الموت بلا ألوان

يعيد الشاعر رسم الظلام ومشاهد الخوف والصمت والحزن ،فيتعالق المقطعين في تصويرهما لتلك المشاهد الناطقة بالموت والدمار والصور المؤلمة المخيفة، متخذا من الشبح كاليغولا قاسما مشتركا بينهما وكذا النعش والموت والصمت والسواد ،كلها أشباح مخيفة للإنسان الذي يطمح للسلم والأمن والاستقرار والحياة.

(1) المصدر السابق، ص300_301.

فالعلاقة بين المقطعين قائمة على المحاورة من الناحية المعنوية،وإعادة التراكيب من الناحية الشكلية ويبدو أن الشاعر محافظا على الاتصال مع ذاته وذاكرته وبذلك يولد نصوصه من بعضها ليعلن انشغالاته بمأساته التي تمثل مأساة وطنه ومأساة الإنسان.

ويعرف **"جرار جنيت"** تداخل النص بقوله «هو التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر»[1] .

ولا نغفل شاعرا جزائريا آخر ظل متصلا مع ذاته يحاورها ويمتص من نصوصه التي أثرت وأخصبت معانيه ولغته بذلك الاستحضار المتكرر .

يقول عمار بن زايد في المقطع الأول:[2]

يا صديق الشمس في كل البقاع العالمية

ضع يدك في يدي

ثم هيا لنغامر

في سبيل الشمس والزيتون

والقمح لكل الطيبين

والدمار يا صديقي.

بحيث يتقاطع معه المقطع الآتي:[3]

والأطفال والزيتون

في الأوراس

في كوبا وفي القدس

فالشمس والزيتون يرمزان للحرية والسلام التي يتوق إليهما كل إنسان في مختلف بقاع الأرض وبذلك أعاد الشاعر بناء نصه الأول في شكل جديد محافظا على التواجد اللغوي بشكل نسبي، كما أشار "جرار جنيت"، ولا نجد الامتصاص قائما لغويا فحسب بل المعنى فيه محاورة وتفاعل ، وفيه من النزعة الإنسانية ومساندة الإنسان لأخيه في كل بقاع العالم لرسم السلم والحرية وإعادة النور إلى كل الطيبين، وهذا يحمل دلالات نفسية من تأثر بمأساة الشعوب

(1)جرار جنيت: "مدخل لجامع النص"، تر، عبد الرحمان أيوب، ط2، دار طوبقال، الدار البضاء، المغرب1986،ص90.

(2) عمار بن زايد: "رصاص وزنابق"،ص121.

(3) المصدر نفسه، ص17.

المقهورة ، فأبرزت ظاهرة التناص هدفا منشوداً يسعى إلى تحقيقه ويلح عليه الشاعر الجزائري المعاصر الثوري المناضل، الذي نسج من شعره حسا مأساويا يتقاسمه الإنسان في مختلف البقاع.

2.التناص القرآني :

عجز العرب على الإتيان بمثل القرآن الكريم رغم محاكاتهم له في أساليبه ومعانيه منذ القديم «وهو النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع تطمئن إليه الأسماع والأفئدة في سهولة ويسر»[1] .

وبذلك كان القرآن مصدر خلق وإبداع الشعراء في كل العصور وهو «أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة وللإنسان»[2] .

نرى نصوص الشعر الجزائري المعاصر معظمه تتفاعل مع ما جاء في النص القرآني، سواء عن طريق الاقتباس أو بطريقة فنية أخرى على شكل امتصاص يمكننا التوقف عند نماذج منه مما يعكس تشبع الشعراء بالثقافة الدينية الأصيلة وتأثرهم بها. ومن هؤلاء الشعراء الذين وجد في شعرهم تفاعل مع النص القرآني ـ سواء في شكل اقتباس أو امتصاص ـ﴿عثمان لوصيف، وعمار بن زايد، وعز الدين ميهوبي وغيرهم...﴾

والمقطع الآتي يتقاطع مع النص القرآني في شكله ومضمونه:[3] .

فرعون من أربابهم

فرعون يبني صرحه ليبلغ الأسباب

يذبح الأبناء

ويستغل الحرث والنساء

عاشوا بلا ضمير

يصادرون القمح والعبير

ويشربون دم الجياع

كأنهم ضباع.

(1)جمال مباركي:"التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر"،ص167.

(2)مصطفى السعدني: "البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث"، دار المعارف، القاهرة، ص237_238.

(3)عثمان لوصيف: "الإرهاصات"، دار هومة، الجزائر، 1997،ص21_22.

استطاع الشاعر تصوير الظلم القائم في كل زمان ومكان، حيث اتخذ من شخصية "فرعون" مثلا في الظلم والطغيان وهو الذي تأصلت فيه هذه الصفة فربطه بالواقع الذي ساد فيه التعنت والاستبداد بوجود شخصيات تشترك مع فرعون في ذلك.

إن صورة فرعون من الجانب الفني أضافت أبعادا جمالية للصورة ومن الناحية الواقعية استطاع تصوير الإنسان الذي يتمادى في ظلمه، فيذبح الأبناء ، ويستغل الحرث والنساء، ويجوّع البشر، وهي صورة فيها مماثلة لما كان يحدث في عهد فرعون وتماثل الثقافات عبر العصور «فالأدب من أمتن القنوات التي تربط بين الثقافات وتؤسس لمشروع حوار الحضارات»[1].

والمقطع يتقاطع مع قوله تعالى «**وقال فرعون ياهامان ابن لي صرحا لعلي أبلغ الأسباب**»[2]،وقوله أيضا في آية أخرى «**وإذ نجيناكم من آل فرعون يسومونكم سوء العذاب يذبحون أبناءكم ويستحيون نساءكم وفي ذلكم بلاء من ربكم عظيم** »[3]

وقد استطاع الشاعر "عز الدين ميهوبي" أن يصور مظاهر الحقد عند الإنسان الذي تجَدر فيه منذ القدم متخذا من قصة مريم أم المسيح ، وقصة سيدنا يوسف عليهما السلام ، وظاهرة الظلم من أقرب الناس يعايشها الإنسان في كل زمان ومكان.

ولنلاحظ المقطع الآتي:[4]

ناديت مريم .لم تجب

ورأيت يوسف يرتوي من حقد إخوته

وكان قميصه المذبوح

يسكب دمعتين بقصر حب.

وهي تتقاطع مع قوله تعالى «**وجاءو على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ماتصفون** ».[5]

(1)عبد السلام المسدي: "النقد وبعض وظائفه"، مجلة المنهل، ع530،فبراير مارس1996م،السعودية،ص12.

(2)سورة غافر، الآية36.

(3)سورة البقرة ،الآية 49.

(4) عز الدين ميهوبي: "في البدء"،ص88.

(5) سورة يوسف، الآية 18.

وتظهر براعة التصوير من خلال عملية الإسقاط للنص الحاضر على النص الغائب وربط القديم بالحديث، لتأكيد الامتداد الذي يربط الماضي بالحاضر معتمدين الصور المتقاربة والأحداث المثيرة المقتبسة من القصص القرآني، التي صورت التسلط والاعتداء في أبشع صوره لإثارة إحساس المتلقي، وبث الجمال الفني على النص، يقول "المسدي": «...لا فضل لأدب على أدب إلا بمدى إحساس أهله به، ثم بمدى ارتقائه إلى الإنسان العام من خلال الإنسان الخاص».[1]

والإنسان الخاص هو الأديب البارع في نقل الصور مصطبغة بمادة القرآن الملتحمة بذاته وذات الشعب ومعاناته، وفي النهاية يتصدى للقهر فينتصر محققا المعجزة، ومثلها ما تحقق مع الأنبياء في العصور الماضية.

والتناص الذي تضمنه الشعر الجزائري أضفى الخصوبة والثراء في المعاني، كما زاد من عنصر الجمال والتشويق.

ومن أمثلته أيضا قول عثمان لوصيف:[2]

سبع ليال في متاهات الخضم
في مهب الموت .بين صولة الإحسان
وحسك المرجان
سبع ليال ولا الشموس شعشعت
ولا الطيور رفرفت
ولا الفضاء ربع الألحان

إن الحالة النفسية للشاعر هي التي تجعله يلاحق تلك الأهوال التي ذكرها الله تعالى، يذكرها ويذكِر بها هؤلاء الطغاة الظالمين، من هذا المنطلق تأتى ذلك الاقتباس والتقاطع مع النص القرآني، وهي صور تعكس لا محدودية الخيال والحس الشعوري الذي ميزه وهو مأخوذ من قوله تعالى:«...**سَخرها عليهم سبع ليالٍ وثمانية أيام حسوما فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية**».[3]

(1)عبد السلام المسدي:"النقد وبعض وظائفه"،ص42.
(2)عثمان لوصيف:"نمش وهديل"،ص42.
(3)سورة الحاقة، الآية 7.

ويرسم ميهوبي ميله إلى الأحداث المرتبطة بالمرأة مبتكرا دلالات ومواقف، والمقطع الآتي يصور ذلك:[1]

فجرت من وهج انفجارك آية

ما زال يذكرها لذكرى البلسم

إني بأبقية الذهول تهزني

ذكرى كما هزت بجذع مريم

يظهر التقاطع مع قوله تعالى: «**وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رُطبا جنيا**»[2].

وغالبا ما ورد التناص في صور جزئية ومركبة، ذلك حسب براعة الشاعر وقدرته على الامتصاص والتوظيف وإعادة البناء ، وقد كان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة وللإنسان[3] .

3. التناص مع الأدب العربي القديم:

يلجأ الشعراء إلى توظيف الأدب القديم، بحيث تشترك الرؤى والمعاني، فيرسم صورا متأثرة بالدلالات التراثية حينما يحدث التداخل والتمازج النفسي مع القديم حينها ينفطر القلب حزنا وتذرف الدموع ، تتفجر تلك الثروة الخصبة من ذلك المصدر المتدفق بالإلهام.

إن تداخل النصوص القديمة دلالة على اتساع المدارك وصدق المشاعر.

ومن ذلك قول ميهوبي:[4]

أيصير عشق بثينة بخيامنا

كدم الحسين يصيح فوق ربانا

أنا إن وشمتك في الجبين قصد

فلكي أراك في الجبين جمانا

تلك المشاعر الصادقة تظل دوما خالدة عبر التاريخ نعظمها ونجلها ونقف أمامها بكل تواضع، ذلك الحب المثالي، الصادق ،العذري الذي يتجرع صاحبه حرارة الشوق في عفة

(1) عز الدين ميهوبي: "في البدء"،ص30.

(2)سورة مريم،الآية25.

(3)مصطفى السعدني: "البنيات الأسلوبية"،ص238/237.

(4) عز الدين ميهوبي: "في البدء"، ص109.

واحتشام صوره الشاعر مجترا من قصائد جميل بن معمر، مشبها إياه بدم الحسين في طهره فصوره العاشق المتألم، لاشك منحها وزناً ليلحق بها صورة شعبه العاشق لأرضه المتألم لمصائبها هذا هو الأمر الذي جعل الشاعر يوظف القاموس العاطفي بكثافة حتى يبرز مشاعر الإرتباط والفقدان لشيء عزيز وهو وطنه.

وهنا مقطع آخر:[1] .

والنار تنفخها البسوس عشية

والموت يزرع خلفنا الأحزان

وتعود نقمة جاهليتنا التي

زرعت على وجه التراب طعانا

ونظل نبتهل القرون كناسك

أو يسمع في الخلاء دعانا

رجعت أميمة والمهلهل والخنا

فمجالس القدح العتيق منانا

إذا نظرت إلى الجزيرة أجهشت

عيناي بحرا وانفجرت بيانا

إن حروب الجاهلية التي عرفت بالتواصل من جراء العصبية القبلية رصع بها الشاعر نصه بذكره لحرب "البسوس" التي وقعت بين قبيلتي "بكر وتغلب" في أواخر القرن الخامس الميلادي، وكان سببها اعتداء "كليب" سيد تغلب على ناقة البسوس خالة "جساس بن مرة "سيد بني بكر، بحيث رمى ضرعها بسهم فلما علم "جساس" بما حدث قصد "كليب" فقتله، ودارت على إثر ذلك حربا دامت أربعين سنة وقد برز في هذه الحرب "المهلهل" أخو "كليب" الذي عرف ب"الزير سالم أبو ليلى المهلهل"، وكان يسعى للأخذ بثأر أخيه . وهذه الأحداث الجاهلية صورت لنا قصصا رائعة عن العصبية القبلية والأخذ بالثأر ، هذه الصفة التي تلازم الإنسان على مر العصور ، وقد استحضر الشاعر هذه القصة مسقطا إياها على حاضره حتى يؤكد أن الوقائع الجاهلية الشبيهة بالأساطير لا تزال قائمة ، وأن تحدي الإنسان واستمرارية

(1) المصدر نفسه، ص108.

حروبه التي تخلق الدمار شبيهة بالعصر الجاهلي،وإن مظاهر العصر الجاهلي لا تزال قائمة من نقمة، وعصبية ، وبطش، ومجالس خمر ولهو.

إن هذا ما يثبت الوعي الناضج للتجربة الشعرية الجزائرية وتحقيق الروح الكلية كما يقول "**رينوانrenun. a**":«إن الشعر العظيم هو كالسنفونية تضم أكثر من صوت واتجاه وتتعارض، وتتداخل ، وتتآلف بفعل وعي عبقري تمتلكه روح كلية أو نهج شمولي في تفسير الإحساس والإدراك ، هذه الروح الكلية أو النهج الشمولي هي روح الفلسفة»[1] .

4.التناص الأسطوري والشعبي:

يعتبر التراث الشعبي والأساطير منبعا خصبا لاستقاء الصّورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر ونجد أنّ التوظيف الجمالي للأسطورة لدى شعراء السّبعينات « أدّى بالقصيدة الجديدة إلى مساحات رحبة كثيفة بالدّرامية والدّلالات الغامضة، والإيحاء الدّلائي الأكثر تاريخية على مستوى الذّاتي النّفسي، وعلى المستوى القومي الإنساني»[2] والأسطورة الرّمز الذي يزيد النّصوص ثراء وابداعا هي « بمثابة مناجاة للأداء اللّغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التّشكيلات الرّمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللّغة نفسها»[3].

وما لاحظناه لدى الشعراء الجزائريين استحضارهم لقصص ألف ليلة وليلة، وأسطور «سيزيف(*) وبروميثيوس(*)» " والسندباد" البحري"، وقصّة حيزية في الأدب الشعبي التي كان لها حظٌّ وافر عند النقاد والباحثين، إضافة إلى توظيف الأمثال الشعبية، وغير ذلك مما يزخر به التّراث الشعبي الأصيل.

وما ورد من ذلك قول ميهوبي:[4]

(1)نسيمة بوصلاح: "تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر"،ص138.

(2)إبراهيم رمّاني:"الغموض في الشعر العربي الحديث"، ص 29.

(3)رجاء عيد:"لغة الشّعر (قراء في الشعر العربي الحديث)"، ص 295.

(*)سيزيف: sisypheملك خرافي في الأساطير اليونانية، مؤسس مدينة كورنتس، اشتهر بالمكر والدّهاء حكم عليه في الجحيم بعذاب أبدي قائم على دفع صخر من أسفل جبل إلى أعلاه حتّى إذا بلغ القمّة تدحرجت الصّخرة إلى أسفل وكان عليه معاودة العمل من جديد.

(*)بروميثيوس "prométhée" إله النار في الميثولوجيا اليونانية مؤسس الحضارة الإنسانية اختطف النار المقدسة من السّماء ونقلها إلى البشر فعاقبه رفس وقيّده على جبل القوقاس حيث كان ينهش كبده المتجدد باستمرار عقاب كاسر وخلصه هيراكس.

(4) عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة ، ص131-132.

شهرزاد

امنحيني الذي يتبقى من الحكي

قبل مجيء النّهار

أنا عاشق

فامنحيني ولو ليلة قبل أن يختفي شهريار

شهرزاد

احملي بعض عطرك لي

وخذي من يدي الجلنار

واسكبي من عيونك ما يشتهي الناس

من فرح في الدّيار

وارقصي كالأميرات في عيدهن

وفي لحظة الانتصار

قصة شهرزاد الأسطورة الشّهيرة التي تناولها الأدباء عبر مختلف البقاع توحي بدلالات لا حصر لها في عالم العقل البشري، والصّراع الوجودي والنّفسي، فهي تجسّد لفكرة فلسفية، صاغ منها الأدباء فكرة خاصة في تصوير شخصية المرأة بين الذّكاء الخارق والخداع والمكر، والخيانة كلّ هذا الاقتباس من النبع الأصيل للتراث الأسطوري هو لا محالة تجسيد "لفكرة كثيرا ما تراود الإنسان، هي كشف صورة الأنانية في تأصلها وتجذرها في شخص الرّجل وتجذّر التّحايل في شخصية المرأة هذه التي تبدو حاذقة تفوق الرّجل في دهائه وجبروته فطنة وذكاءً.

أما شخصية السندباد فقد تناولها الشعراء بكثرة، إنه ذلك البّحار الأسطوري الذي عثرنا عليه في كتاب «ألف ليلة وليلة» وهو الذي أعجب بمغامراته الكبار والصّغار لأنّه يتحدى الصعّاب ويخترق البحار والمحيطات ولا يرهب الأماكن المحظورة وبذلك عمد الشعراء إلى توظيف هذه الشخصية الأسطورية للأخذ منها وتحدي المخاطر التي ما فتئ الشعب يعاني من وطأتها ولربما الشاعر يسعى لخلق عوالم خيّالية لا تخلو من القيم الجمالية، ليتخطى واقعه يقول عثمان لوصيف:[1]

(1)عثمان لوصيف:"أعراس الملح"، ص 27.

خَلّه يَلْبَسُ مَوج البحر والرّيح قناع

خَلّه يطْوي المسافات

ويمضي في مداها

إنه كالسندباد

يعشق البحر ويغويه الضياع

فالسندباد المغامر الذي يعشق البحر نعثر على أكثر من شاعر أعجب به ، لأنه يسعى لاختراق الواقع وتحقيق المعجزات، إنه صورة رمزية تحفز كل قاعد مستسلم إلى التحرك والتحدي لرسم مستقبل أفضل، وميل الإنسان إلى الرموز يوحي بالعظمة والانبهار بالأحداث الخارقة والشخصيات التي تمارس الأعمال الشاقة والمشوقة.

5.تناص الشخصيات:

استحضار الشعراء للشّخصيات التاريخية التي صنعت الأمجاد أمر ملفت لانتباه القارئ ، وإلحاحهم على ترديدها دليل على أن هذه الشّخصيات « تحملُ تداعيّات معقّدة تربطها بقصص تاريخيّة»[1].

ومن تلك الشخصيات التي كانت قاسما مشتركا بين الشعراء فلا يكاد يمر بنا شاعر جزائري إلا وذكر شخصية "صلاح الدين" و"طارق" و"علي" و"عمر" وغيرهم كثر. وقد منحت هذه الشخصيات بعدا فنّيا واكتسبت من خلال النّص الواحد دلالات ثرية كما يظهر إلمام الشاعر بالتّراث باعتباره جزءً من الواقع « إنه خلاصة الماضي وروحه اللّتان تشكلان عنصر الاستمرار والوجود المتجدّدة لأي أمّة»[2].

ومن النماذج التي تضمّنت تلك الشخصيات نجد توظيف شخصية "عمر بن العاص" فاتح مصر .

يقول بن زايد:[3]

هل يستطيع يا ترى

أن يغرس التّظليل قرنا من الرؤوس الصّامتة

(1)محمد مفتاح:"تحليل الخطاب الشعري"، ص 27.

(2)طه وادي:"جماليات القصيدة المعاصرة"، دار المعارف، 1982، ص 8.

(3) عمار بن زايد: "رصاص وزنابق"، ص 8.

أن يذبح

عُمَراَ ويأتي بالهجّانة للصعيد الباسل

إن توظيف الشخصية أسهم في إثراء دلالة النّص وساعد المتلقي على إدراك أهمية أعلام التاريخ الذين صنعوا البطولات ليحتفظ بها في الذاكرة، وتبقى قدوة لغيرها.

ونجده موظّفا شخصيتي " عليي" "وصلاح الدّين" في قصيدة أخرى فيقول:[1]

علي لم يكن حاضرا

صلاح لم يكن حاضرا

وقاتلنا بأيدينا جيوش الظّلم الغادر

هؤلاء الأبطال الذين وظّفهم الشاعر صنعوا التاريخ وكانوا مثلا يحتذى به، ورغم غيابهم فحضورهم ظلّ قويّا حينما شحنت العزائم وشحذت الهمم مستمدة من شجاعتهم وقوّتهم، فالشعب الجزائري يمثل تلك الشخصيات التاريخية ويجسدها وهي خالدة لا تموت يستحضرها الشاعر ويمنحها بعدا دلاليا مرتبطا بحاضره.

إنّ الشخصيات التاريخية هي بمثابة المصدر والمنبع الذي يستمد منه الشعب قوّته، وما دام خالد موجودٌ، وعلّي يشعّ كالبدر، فهذا دليل على تجدّد ولادتهم مع العصور وحضورهم مستمر لإشعاع الحضارات.

ويقول ميهوبي[2] :

وتحَسّسْتُ جراحي..

فَسَمِعْتُ،

طارقًا يخطب في الجُنْدِ... ويوصي

بالجهاد والثبات

وتذكرتُ عليّا كيف مات

(1)المصدر السابق، ص 18.

(2)المصدر نفسه،ص75.

إن الشخصيات المستحضرة هي التي ترصد معجزات وبطولة الشعوب كما أنها رسم لواقع ذي امتداد عميق وأصيل بالماضي لما تشترك معهم من رؤى ومعان فالتراث يزيد النّص غنى وفنية وهو المعين لتطعيم الحاضر وبعث الأمل واقتفاء أثر الأبطال ومواقفهم.

والشاعر المعاصر يحاول استحضار المواقف التاريخية لأجل الإيحاء والرّمز للمواقف العظيمة الحاضرة راسماً أبعاداً حضاريّة وفكرية، وبذلك يصنع للماضي قُدُسيته ولأبطاله أمجادهم عن طريق عملية الإسقاط، وهو مجبر على العودة إلى التراث لا محالة، فهو مرتبط به ارتباطا وثيقا يقول الأستاذ "حجاب عبد اللّطيف":« أن علاقة الشعر العربي الحديث أو المعاصر بالتراث قوية جدا إلى حد أنها تشكل ظاهرة بارزة ومهمة»[1] ،والشعر الجزائري جزء لا يتجزأ من الشعر العربي الذي اتّخذ من التراث مصدرا له.

6.تناص الأمكنة:

الأمكنة التي وظفها الشعراء الجزائريون مثلت وقائع تاريخية وثورية صنعت من ربوعها البطولات وقد يكون الانكسار الذي عاشته الجزائر وخيبات الأمل دافعا لاستحضار مثل تلك الأماكن التي حقق فيها الشعب انتصاراته، حتى ينبعث الأمل من جديد ، لأن دلالة البطولة في مكان ما يدل على النصر في كسب المعركة، ولاشك أن هناك أمكنة تتجاوز واقعها الملموس، فهي ذات أبعاد نفسية، هي رمز تتولد خلاله الدلالات ، ولا يخفى أن الأوراس في الشعر كان قاسما لكل الشعراء العرب ، لما له من دلالة للوطن بأكمله، وهو رمز للبطولة والقوة ، فلا نكاد نجد شاعرا معاصرا إلا وذكر الأوراس، حتى أصبح هذا الأخير ملازما لا للشعر الجزائري فحسب بل في الشعر العربي ككل.

وقد ذكره "عز الدين ميهوبي" في قصائده مخرجا إياه من النمطية والجمود، ذلك أنه استمد قيمته من البطولات التي خاضها شهدائنا على أرضه الطيبة.

ومن ذلك قوله:[2]

أأوراس يـــاقبـــلة الفـــدا يطوف بها الدهر والشهداء

أغار عليك من الدهر ..ولكن أغارـ أنا ـ منك عند المساء

(1)حجّاب عبد اللّطيف:"مقال (تقنية توظيف التراث الدّيني في شعر مفدي زكرياء)"، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية،(عدد خاص) أصدرها مجموعة من الأساتذة إحياء يوم العلم 16 أفريل 2006.

(2) عز الدين ميهوبي: "في البدء"،ص29.

أأوراس لو كان للعشق تـــاج لعانق مجدك..فلك السماء

« دلالة الأوراس متعددة بها ترسم العظمة ، والصمود ويجسد الأمل والأصالة والتفاؤل والحرية ، وميهوبي الذي قال عنه أنه الرمز الذي يسافر مع الدم والحرف والروح، هو الأوراس قصيدة الأزمنة التي تمتد من الذرة الأولى إلى شموخ الجبل الناسك في معبد هذه الأرض الطيبة .

وما أجمل القصيدة حين يكون الرمز فيها وطنا »[1] .

فالأمكان التي ذكرها (سيناء ، الجولان ، لبنان ، الأردن)احتضنت أغلى ذكرى للعرب وأريقت فيها دماء زكية ، والشاعر بهذا التناص يصنع التحدي ويبعث روح المواجهة والنخوة في نفوس العرب ، لإعلاء راية المجد والقضاء على الذل والضعف والتراجع...

ويتخذ الشاعر في بعض الأحيان من المعالم التاريخية رمزاً للخلود والقوة التي بضياعها يضيع تاريخ الشعب ، مستدلا بالأهرام المصرية في قوله:[2]

ضربنا في الشرايين ..

بأيد خانت الراية

وقامت تشرب "الويسكي "مع الطاعون في الليل

وباعت في الثواني الحر قتلانا

بدولار من الويل

وباعت أكبر الأهرام في مصر

فالأهرام المصرية مع شهرتها وعظمتها لها حضور في صنع تاريخ الشعب المصري، وبضياعها تطمس الشخصية المصرية، وبذلك فالشاعر يعبر عن المأساة العربية والانهزام الذي سادها ، وهو بهذا يوجه عتابه للشعوب التي رضخت للذل واستهانت بأهم الآثار المخلدة لعظمتها ووجودها.

وإذا ركزنا على الأوراس في الشعر ، فهذا لأن أهميته فاقت الرموز الأخرى .

ولا نغفل أمكنة أخرى جسدت العظمة والبطولة في مختلف البلدان والمثال الآتي يبين ذلك:[3]

(1) المصدر السابق: ص08/07.

(2) عمار بن زايد: "رصاص وزنابق"، ص21/20.

(3) المصدر نفسه، ص37/36.

سنمحو العار والذل

بإعصار من النيران والثورة

ونعلي راية المجد

على بحر من الدم

نعري وجه كافور

أمام الله..والتاريخ والشعب

أمام الدم في سيناء، في الجولان ، في لبنان في الأردن

إلى أن يسقط التمثال في الوحل.

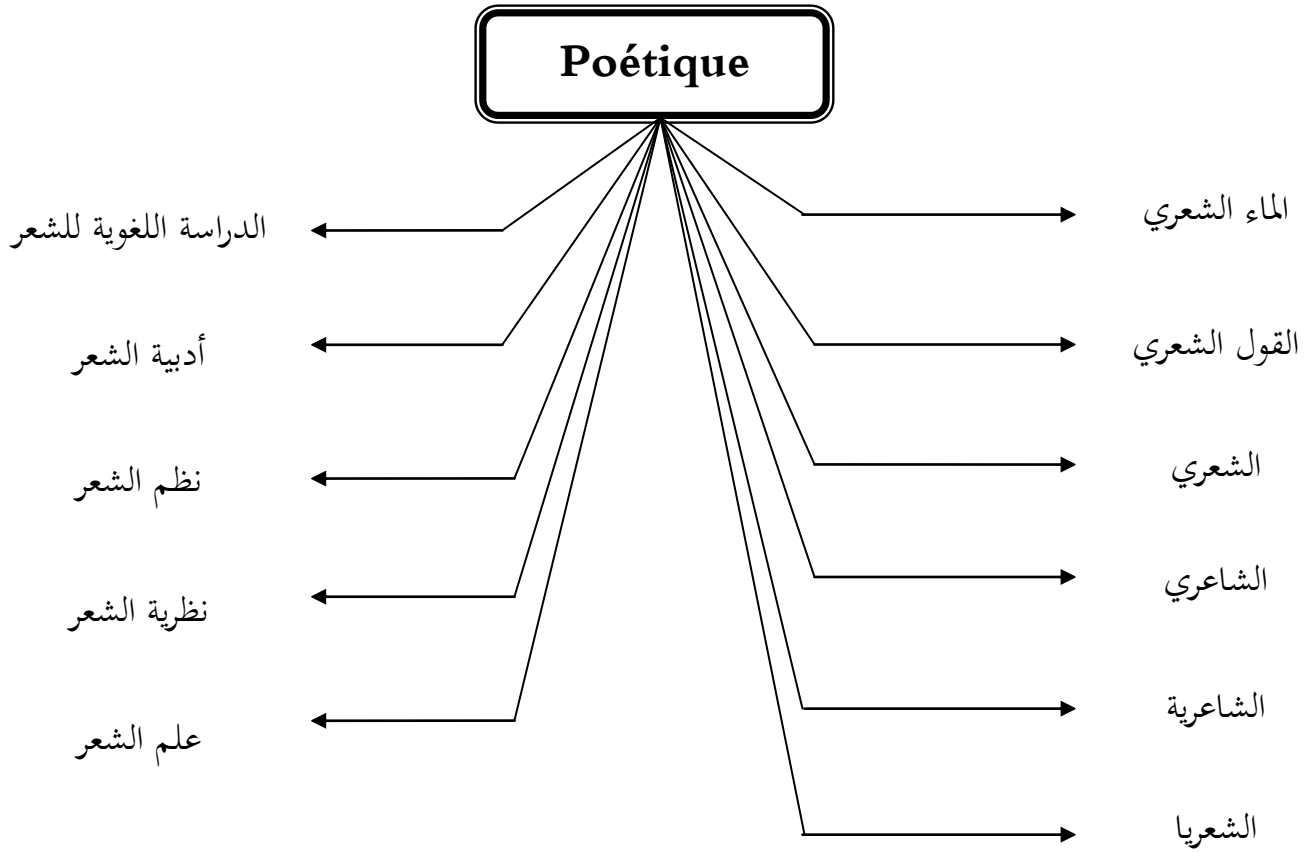
ثبت المصطلحات:

Analyse	تحليل
Anestrophe	تقديم وتأخير
Coherence	إنسجام
Cohesion	إتّساق
Connotation	إيحاء
Contexte	سياق
Deviation	إنحراف
Ecart	إنزياح
Iqueesthét	جمالية
Style	أسلوب
Stylistique	أسلوبية
Image	صورة
Image poétique	صورة شعرية
Interprétation	تأويل
Langage	لغة
Lecteure	قارئ

Rythme	إيقاع
Littérarite	أدبية
Message	رسالة
Mot	كلمة
Niveau gramatique	مستوى تركيبي
Niveau semantique	مستوى دلالي
Poétique	الشعرية
Polysémie	تعدد المعنى
Relation paradigmatique	علاقات استبدالية
Rolation syntagmatique	علاقات تركيبية
Romantisme	رومانسية
Sense	معنى
Signification	دلالة
Structure	بنية
Style	أسلوب
Symbole	رمز
Myths	أساطير
Syntaxe	تركيب
Texte	نص
Viosion	رؤية
Historique	تاريخي
Poème	شعر
Poète	شاعر
Poétique	شعرية
Poétique	العروض

الوظيفة الشعرية.	Poétique fonction

وقد استقصى يوسف وغليسي للمصطلحات التي ترجمت كمقابل لهذه الكلمة [1].



(1)يوسف وغليسي إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.

الخاتمة:

إذا تحدثنا عن الشّعر الجزائري المعاصر فهو بحر يصعب استخراج كنوزه، وإنّ ما تناولناه من صفحات لا توافيه حقّه، والخوض في الصورة الشّعرية يجعلنا نتوه بين مفاهيمها المتعددة بتعدد وجهات نظر كلّ ناقد ولكن اتّفقت الدّراسات على أنّ الصورة ملازمة للخطاب الشّعري لا تحيد عنه، وهي إحدى دعائمه وخصائصه، وهي جوهر الشّعر، بها تتحقّق شعريّة النص التي تعتمد على التخيل لتبثّ إشعاعات الانفعال والافتتان في ذهنيّة المتلقّي. فهي ذات وظيفة وجدانية شعورية.

وباعتبار أنّ الصورة الشّعرية ظاهرة أسلوبية رأينا أنّ المنهج الأسلوبي هو الأنسب لمقاربتها، وأنّ الشعر المعاصر ارتقى من الصورة الجزئية، البسيطة المفككة والسّطحية إلى صور عميقة عمق وعيه بواقعه، وتجربته الشعورية.

وانطلاقا من المدوّنة الجزائرية، والتي كانت بحرا زاخرا تستدعي الوقوف عندها، جعلتنا نقف حائرين أمام الدّواوين التي نستشهد بها على أقوالنا. وقد جعلنا ذلك ننحاز في كثير من الأحيان للذّوق الشّخصي وبالتالي فقد احتلّت دواوين «عز الدّين ميهوبي» الصّدارة، إذا ما قورنت ببقية دواوين الشعراء الجزائريّين. أما النتائج التي أسفرت عليها دراستنا فتتمثل فيما يلي:

- الصورة تشكلت انطلاقا من لغة معبّرة عن صفاء وطهر نفسي أقرب ما يكون إلى البراءة والطّفولة.
- إنّ الصورة صنعتها أحداثا عصيبة عاشها الشعب الجزائري فكانت حصيلة صراع نفسي داخلي، ممزوج بتحدّ مطعّم بالأمل وبالتالي فمن الصور ما كان يثير انفعالات أليمة، ومنها ما كان يبشّر بالسّرور.
- حقّقت القصيدة الجزائرية في السّبعينيات شعرية نادرة، حيث مثلت قمّة النّضج الفنّي، إذ توفرت فيها القيمة الجمالية والتعبيرية من خلال بنيتها الإيقاعية، وقدرة الشاعر على التّجديد في الأوزان والقوافي، والتّنويع في أشكال القصيدة، وفي بعض الأحيان اللّجوء إلى الموّاشجة الوزنية أو الشكلية أو هما معا، إضافة إلى الإيقاع الدّاخلي الذي خلقه تكرار الأصوات والمفردات والتراكيب والصور الشعرية الكثيفة.
- اللّغة كانت أداة للتلاعب في بنية النّص، إذ اعتمد الشاعر الجزائري مختلف أنواع الخلخلة التركيبية كالتقديم والتأخير، والالتفات، والحذف...والتكرار.
- كثرة الرّموز بأنواعها التاريخية والدّينية والأسطورية، مما زاد الصورة عمقا. لا تدرك إلاّ بأعمال فكر وتمعن، إضافة إلى إسقاط الماضي على الحاضر، فوردت مشحونة بدلالات نفسية متسّمة بالضياع والاضطراب. وهي تحمل بين طياتها مؤشّرات اجتماعية، تاريخية وأيديولوجيّة بلورت فكر الشاعر، وصقلت موهبته، وعلّلت نضج تجربته.

- الفضاء الهندسي للنّص ساعد المتلقّي على تحديد ملامح الدّلالة، من خلال توزيع الكلمات في الأسطر الشعرية. كما تحدّدت الأبعاد النفسية للشاعر من خلال البناء العام للقصيدة المعاصرة.
- اعتماد الشعراء الجزائريين الموضوعات العاطفية والسياسية وهذا ما يعكس البعد الإنساني الذي يميزهم، إذ تجاوزوا الذاتية إلى النزعة الوطنية فالقومية فالإنسانية.
- انسجام الإيقاع مع الحالات النفسية للشاعر الجزائري حيث خيم الهدوء على الموضوعات العاطفية، وذلك بانسجام الأصوات المهموسة ذات الإيقاع الهادئ. بينما موضوعات الحماسة فسيطرت فيها الأصوات المجهورة ذات الوقع القوي الصاخب وهذا ما يعكس التوافق بين الحالة النفسية للشاعر وأسلوبه.
- عبّرت الزحافات على الدلالات الكامنة في نفسية الشاعر، فغلب الخبن على بقية الزحافات مما يؤكد الاضطراب النفسي وفقدان الطمأنينة والسكن.
- بروز دلالات خصبة وثرية للقاموس اللّغوي من خلال العلاقات الجديدة بين الألفاظ والتراكيب (الزخم الاستعاري).
- عمق الفكرة التي انتجتها الصورة الشعرية الكثيفة (استعارة، تشبيه ضمني، كناية، مجاز.....الخ)

هذا باختصار ما توصلت إليه من خلال دراستي لنماذج من الشعر الجزائري المعاصر، وهي تغطي المستويات المختلفة من صوتية وتركيبية وصرفية ودلالية. وأتمنى أن أكون قد وفقت ولو بشيء قليل إلى إضاءة هذه الجوانب أسلوبيا وأرجو من الله أن تشكل لبنة جديدة في الدراسات الأسلوبية في النقد الجزائري المعاصر.

والله الموفق

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم، برواية ورش.

أ.المصادر:

1.أبو القاسم سعد الله:

- "الزمن الأخضر" المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م.

2.عثمان لوصيف:

ـ "أعراس الملح"،دار البعث، قسنطينة، 1988م.

ـ "الإرهاصات"، دار هومة، الجزائر، 1997م.

ـ "نمش وهديل"،دار هومة، الجزائر، 1997م

3.عز الدين ميهوبي:

ـ "أسفار الملائكة"، منشورات البيت، الجزائر، 2008م.

ـ "اللعنة والغفران"، منشورات أصالة، الجزائر، 1997م.

ـ "النخلة والمجداف"، منشورات أصالة، الجزائر، 1997م

ـ "رباعيات"، منشورات أصالة، 1997م

ـ "فراشة بيضاء لربيع أسود"، منشورات أصالة، الجزائر،1997م

. "في البدء كان الأوراس"، منشورات الشهاب، باتنة، الجزائر، 1985م.

ـ "كاليغولا يرسم غرينكا الرّايس"، منشورات أصالة، الجزائر، 2000م.

ـ "منافي الروح"، منشورات أصالة، الجزائر، 1997م.

ـ "ملصقات"، منشورات أصالة، الجزائر، 1997م.

ـ "طاسيليا"، منشورات دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2007م.

4.عمّار بن زايد:

ـ "صاص وزنابق"، المؤسسة الوطنية للكتاب،1983م.

5.مفدي زكريا:

ـ "اللهب المقدس"، س.و.ن.ت، الجزائر1971.

6.محمد الغماري:

ـ "حديث الشمس والذاكرة"، المؤسسة الوطنية، للكتاب، الجزائر، 1986م.

7.صالح خرفي:
ـ "أطلس المعجزات"، ط2، ش.و.ن.ت.
8.محمد الصالح باوية:
ـ "أغنيات نضالية"، ش.و.ن.ت.الجزائر1971.

ب.المراجع:

I. الكتب العربية:

9. ابتسام أحمد حمدان: "الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي"، دار القلم العربي ،ط3،1986م.
10. إبراهيم لوصيف هلال: "التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان"، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، 2012م.
11. إبراهيم أنيس:
ـ "موسيقى الشعر"، مكتبة الأنجلو مصرية، ط6، القاهرة،1988م
ـ "الأصوات اللغوية"، دار القلم، بيروت، مكتبة الأنجلو مصرية،ط5،1969م.
12. ابراهيم روماني: "الغموض في الشعر العربي الحديث"، وزارة الثقافة ، الجزائر،2007م.
13. إبن الأثير: "المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر"،
14. ابن رشيق القيرواني: "العمدة في نقد الشعر"، شرح وضبط :عفيف نايف حطوم، دار صادر ط1، لبنان ، 2000م.
15. ابن قتيبة: "تأويل مشكل القرآن"، ت.أحمد صقر، مكتبة دار التراث، ط3،1973.
16. إبن هشام الأنصاري: "شرح شدور الذهب"، دار الفكر،ط2، لبنان،1998م.
17. أبو الفتح عثمان ابن جني:"الخصائص"،تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، 1955م.
18. أبو الحسن حازم القرطاجني:"منهاج البلغاء وسراج الأدباء"،تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي،ط3، 1986م.
19.أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: "الحيوان"، ت:يحي الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت،1412هـ/1992م.

20. أبو علي حسن بن رشيق القيرواني: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"،تح: محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل،ط5،بيروت،1985م.
21. أبو نصر الفرابي: "كتاب الحروف"، حققه وقدمه: محسن المهدي، دار المشرق،ط2، بيروت،1999م.
22. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، ت: مفيد قميحة، دار الباز للطباعة والنشر، ط1،1981م.
23. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي: "مفتاح العلوم"،تح: نعيم زرزور،دار الكتب العلمية،ط2، بيروت،1987م.
24. أحمد حساني: "المكون الدلالي للفعل في اللسان العربي"،(.....)
25. أحمد خليل: "المدخل إلى دراسة البلاغة العربية"، دار النهضة العربية، بيروت،1968م.
26. أحمد شامية: "في اللغة"، دار البلاغ للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2002م.
27. أحمد محمد فتوح: "الرمز والرمزية"، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1984م.
28. أحمد مطلوب: "بحوث لغوية"، دار الفكر، ط1، عمان، 1987م.
29. أحمد رجائي: "أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض"، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر،ط1،دمشق،سوريا،1999م.
30. أدونيس علي أحمد سعيد: "الشعرية العربية"، دار الآداب، ط2، لبنان، 1989م.
31. اسماعيل يوسف: "بنية الإيقاع في الخطاب الشعري"، قراءة تحليلية للقصيدة العربية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا،2004م.
32. الآمدي سيف الدين محمد بن علي:
ـ الاحتكام في أصول الأحكام، تح: عبد الرزاق عفيفي، المكتب الإسلامي،ط1،ج1،بيروت،1881م
ـ الموازنة بين أبي تمام والبحتري: ت:أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة،1965م.
33. الزبيدي حسام عبد الكريم: "الصورة الشعرية عند ابن زيدون"، دت.
34. الزمخشري: "الكشاف، عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل"، الدار العالمية للطباعة والنشر، الدار العالمية للطباعة والنشر، دت.
35. المراغي أحمد مصطفى: "علوم البلاغة" المكتبة المحمدية التجارية، القاهرة، ط6،1972م.

36. الياس خوري:"دراسات في نقد الشعر"، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط2، 1981م.
37. بشرى موسى صالح: "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث"، ط4،1980م.
38. بكري شيخ أمين:"التعبير الفني في القرآن الكريم"، دار الشروق، ط4، 1980م.
39. تمام حسان:
ـ "اللغة العليا"، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيصاء ، 2001م.
ـ "اللغة العربية معناها ومبناها"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1979م.
ـ "الأصول دراسة ابستيمولوجية لأصول الفكر اللغوي"، دار الثقافة ،ط1،المغرب، 1981م.
40. توفيق الزّيدي:"أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث"، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م.
41. تيسير سليمان: "العلم وشعرية الصورة عند البياتي"، أربد للبحوث والدراسات، جامعة أربد الأهلية، م1، 1981م.
42. جابر عصفور: "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992م.
43. جلال الدين السيوطي:"الاتقان في علوم القرآن"، ج3، ت: محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، لبنان، (د.ط)، 1988م.
44. جلال الدين الخطيب القزويني:"الايضاح في علوم البلاغة"، ت و ش د، علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2،1991م.
45. جمال مباركي:"التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر"، اصدارات رابطة الابداع، 2005م.
46. حافظ الرفيق: "شعر التجديد في القرن الثاني للهجري (بشار، أبو نواس، أبو العتاهية)"،دار صامد للنشر والتوزيع،ط1،2003م.
47. حبيب مونسي:"شعرية المشهد"، دار الغرب الإسلامي،ط1، 2003م.
48. حسام الدين كريم زكي:"الزمن الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية"، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، مصر، 1991م.
49. حسين حضري وآخرون:"سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي"، منشورات اتحاد الكتاب،2002م.

50. خالدة سعيد:"حركية الابداع دراسات في الأدب العربي الحديث"،دار العودة،ط2، بيروت، 1982م.
51. رجاء عيد:
- "لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)"، مجلد2، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003م.
- "فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور"، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 1988م.
52. زهير أحمد منصور:"ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي"، دراسة أسلوبية
53. سعد مصلوح:"الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، عالم الكتب، ط3، مصر، 1992م.
54. سعيد يقطين:"انفتاح النص الروائي(النص والسياق)"، المركز الثقافي، الدار البيضاء،ط1، المغرب،1989م.
55. سمير شريف: "الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفزيائية"، دار وائل للنشر والتوزيع،ط1، عمان الأردن، 1989م.
56. شاهين سمير الحاج:"اللحظة الأبدية، دراسة الزمان في ق20"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت،1980م.
57. شحاتة محمد سعيد:"العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر"، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، 2003م.
58. شفيع السيد:"النظم والبناء الأسلوب في البلاغة العربية"، دار الغريب للطباعة، مكتبة الخانجي، ط3، مصر، 1993م.
59. صابر عبد الدايم: "موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور"، مكتبة خانجي،ط3، القاهرة،1413هـ/1993م.
60. صالح بلعيد:"الصرف والنحو (دراسة وصفية تطبيقية)"، دار هومة، الجزائر.
61. صبحي حسن عباس:"الصورة في الشعر السوداني"، الهيئة المصرية العامة، 1982م.
62. صلاح فضل:
- "بلاغة الخطاب وعلم النص"، عالم المعرفة، الكويت، 1992م.
- "علم الأسلوب مبادئه واجراءاته"، دار الآفاق،ط1، لبنان، 1985م.
- "شفرات النص"، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، 1990م.

63. صلاح عبد الفتاح الخالدي:"نظرية التصوير الفني عند السيد قطب"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988م.
64. ضياء الدين ابن الأثير:"المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"،تح:محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية،ط1، بيروت، 1990م.
65. طه وادي:"جماليات القصيدة المعاصرة"، دار المعارف، 1982م.
66. عبد الحميد الراضي:"شرح تحفة الخليل في العروض والقافية"، مطبعة المعاني، بغداد،1968م.
67. عبد الرحمان بدوي:"أرسطو عند العرب، دراسة نصوص غير منشورة".
68. عبد السلام المسدي:
ـ "الأسلوبية والأسلوب"، الدار العربية للكتاب،ط2، 1982م.
ـ "مدخل إلى النقد الحديث"، منشورات ضمن أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية، تونس، سلسلة اللسانيات.
69. عبد القادر عبد الجليل: "الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية"، دار الصفاء للنشر والتوزيع،ط 1، 2002م.
70. عبد القادر القط:"الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، دار النهضة العربية،بيروت، 1987م.
71. عبد القاهر الجرجاني:
ـ "التعريف"، ت:نصر الدين تونسي، شركة القدسللتصوير،ط1، القاهرة، 2007م
ـ "أسرار البلاغة"،ت.السيد محمد رشيد رضا والشيخ أسامة صلاح الدين،دار إحياء العلوم،ط1،بيروت،1992م.
ـ "دلائل الإعجاز"، موفم للنشر، الجزائر، 1991م.
72. عبد الله الغدامي: "الخطيئة والتكفير"، النادي الثقافي الأدبي، ط1، جدة، 1985م.
73. عبد الله حسين البار:"في أسلوبية النص"، ط1، 1425هـ/2004م.
74. عز الدين اسماعيل :
ـ الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكرالعربي، ط2، القاهرة.
ـ "التفسير النفسي في الأدب"، مكتبة غريب، ط4، مصر، د.ت.
ـ "الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة،ط2، بيروت، 1972م.

75. عز الدين علي السيد:"التكرير بين المثير والتأثير"، عالم الكتب، ط2، بيروت، 1986م.
76. علي الجارم:"البلاغة الواضحة"، دار المعارف، مصر،ط6، 1966م.
77. علي الجندي:"الشعراء وإنشاد الشعر"، دار المعارف، مصر، 1969م.
78. علي الهاشيمي: "السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب"، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات،ط1، 1992م.
79. علي ملاحي :
ـ "المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري المعاصر"، دار الأبحاث، ط1،الجزائر،2007م.
ـ "شعرية السبعينيات في الجزائر"،القارئ والمقروء، دار التبيين لجاحظية،سلسلة الأبحاث والدراسات.
80. غالي شكري:"شعرنا الحديث إلى أين؟"، دار الأفاق الجديدة، ط2، 1987م.
81. فايز الداية:"علم الدلالة العربي"، دار الفكر،ط1، دمشق، 1985م.
82. فتح الله أحمد سليمان:"الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)"،مكتبة الآداب مصر،د.ت.
83. قدامة بن جعفر:"نقد "الشعر، تح: محمدعبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1،1987م.
84. كمال أبو ديب:
ـ "في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، دار الشؤون العامة،ط1، بغداد العراق، 1987م.
ـ "في الشعرية"،مؤسسة الأبحاث العلمية، ط1، بيروت، 1987م.
85. كمال بشر: "علم الأصوات"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.
86. ماهر دربال: "الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"،
87. محمد أبو موسى:"التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان"، مكتبة وهبة، 1989م.
88. محمد أحمد وريث:"في ايقاع الشعر العربي"، دار الجماهرية للنشر والتوزيع والإعلان
89. محمد الهادي الطرابلسي: "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، منشورات الجامعة التونسية،تونس، 1981م.
90. محمد الهاشيمي:"العروض الواضح وعلم القافية"، دار البشائر الإسلامية،ط1، لبنان، 1998م.
91. محمد الولي:"الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي"، المركز الثقافي في المغرب،ط1،1990م.

92. محمد بركات حمدي أبو علي:"البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق"، دار وائل للنشر،ط1، 2003م.
93. محمد بن أبي بكر الرازي:"مختار الصحاح"، دار الفكر الجديدة،ط1، الأردن، 1996م.
94. محمد بوزواوي:"الدروس الوافية في العروض والقافية"، دار هومة.الجزائر.
95. محمد شكري عياد:"أرسطو في الشعر"، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.
96. محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة عند السكاكي،2006م.
97. محمد عبد المطلب :
ـ "البلاغة والأسلوبية"، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،ط1،1994م.
ـ "بناء الأسلوب في شعر الحداثة"، 1988 م.
ـ "جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي"، مكتبة الحرية الحديثة، 1984م.
ـ "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1995م.
ـ "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، ط1، 1990م.
98. محمد عزام:"النص الغائب"، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
99. محمد علي الكندي:"الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث"،دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، مجلد1، 2003م.
100. محمد غنيمي هلال:"النقد الأدبي الحديث"، دار الثقافة دار العودة، لبنان، 1973م.
101. محمد الكريم الكواز:"علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات"، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا،ط1، 1426م.
102. محمد مفتاح :
ـ "تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)"، المركز الثقافي العربي.
ـ "في سيمياء الشعر القديم"، دار الثقافة، ط1، المغرب، 1980م.
ـ "مجهول البيان"، دار توبقال للنشر،ط1، المغرب، 1990م.
103. محمد مبارك:"فقه اللغة وخصائص العربية"، دار الفكر الحديث، ط2، لبنان، 1964م.
104. محمد حسن شرشار:"البناء الصوتي في البيان القرآني"، دار الطباعة المحمدية، ط1، القاهرة، 1988م.
105. محي الدين محسب: "علم الدلالة عند العرب"، دار الهدى للنشر والتوزيع.

106. مسعود صحراوي: "التداولية عند العلماء العرب"، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت.
107. مصطفى السعدني:
ـ "البنيات الأسلوبية في لغة الشعرالعربي الحديث"، دار المعارف، القاهرة.
ـ "الملفوظ الشعري(جدلية بين الدال والمدلول)(قراءة في تراثنا النقدي والبلاغي)، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1989م.
108. مصطفى درواش:"تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي"، منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2008م.
109. منذر عياشي: "مقالات في الأسلوبية"، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، دمشق، 1990م.
110. منقور عبد الجليل:"علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي"، منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق، 2001م.
111. موسى ربابعة:
ـ "جمالية الأسلوب والتلقي(دراسة تطبيقية)"، حمادة للدراسات الجامعيةوالنشر والتوزيع.
ـ "قراءة النص الشعري الجاهلي"، دار الكندي، الأردن، 1998م.
ـ "جماليات الون في شعر زهير بن أبي سلمى"، جرش للبحوثوالدراسات، ع2.م2، 1997م.
112. نازك الملائكة:"قضايا الشعر المعاصر"، دار العلم للملايين، بيروت، ط5،د.ت.
113. نسيمة بوصلاح:"تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر"، رابطة إبداع الجزائر 2003م.
114. يحي بن حمزة العلوي:"مراجعة وضبط جماعة من العلماء"، دار الكتب العلمية ،بيروت، 1980م.
1.يوسف حسين بكار:"بناء القصيدة في النقد العربي القديم"، دار الأندلس،ط2، بيروت، 1983م.
115.

II. الكتب المترجمة:

1- أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ترجمة عبد الرحمن بدوي، د.ط، دارالثقافة، بيروت، لبنان، د.ت.
2- " أرشيبالد ماكليش:"الشعر والتجربة"، تح: سلمى الخضراء الجيوشي،مراجعة توفيق صايغ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر،بيروت، نيويورك، 1963م.

1.أيفور أرمسترونغ ريتشارد:"فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور"، ط1،1988م.
2.باشلار غاستون: "جماليات المكان"، ت.غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1984م.
3.تزيفطان تودوروف: "الشعرية"، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،المغرب، ط1، 1987م.
4.جان كوهن: "بنية اللغة الشعرية"، تر.محمد الولي، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 2000م.
5.جورج مولينيه: "الأسلوبية"، ترجمة بسام بركة مجد، المؤسسة الجامعية للنشروالتوزيع،ط2،2006م.
6.جوليا كريستيفا: "مدخل إلى السيميولوجيا"ـ سوي ـ باريس، 1978م.
7.جيرار جنيت: "مدخل لجامع النص"، تر: عبد الرحمن أيوب، دارتوبقال، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.
8.رومان جاكبسون:
- النظرية البنائية، تر: صلاح فضل، دار الأفاق الجديدة،ط1، بيروت، 1985م.
- "قضايا الشعرية"،تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر ط1، المغرب، 1988م
9.رينيه ويلك، أوستن وارين: "نظرية الأدب"، تر. محي الدين صبحي،م.حسام الخطيب،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق،1972م.
10. فرانسوا مورو: "البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية"، تر: محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، المغرب.
11. كونستيتيش نويكا: "الزمن بين الواقع والفكر، نقلا عن الزمن الدلالي".
12. كيربرايت أورشيوني: "الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)"، عن محمد الماكري، المركز الثقافي المغربي، ط1، الدار البيضاء،1991م.
13. لايكوف جورج جونسن مارك: "الاستعارات التي نحيا بها"،
14. لويس سي: "الصورة الشعرية"،تر.أحمد ناصيف الجناني وآخرون، دار الرشيد للنشر،(د.ط.)، العراق، 1912م.
15. نورثروب فراي: "تشريح النقد"، تر وتقديم محي الدين ضبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، 1991م.
16. يوري لوتمان: "تحليل النص الشعري، بنية القصيدة"،

3- **الكتب الأجنبة:**

1. Daniel delas –jean Thomas "poétique generative" in langage;sep 1978.
2. Le petit larousse illustré, dictionnaire encyclopedique, Paris, 1994. (Rythme).
3. R. Wellk, historia de la critica moderna, 1950.

4. المعاجم :

1. إبن منظور: "لسان العرب"، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، دت، مادة (ص، و، ر).
2. أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي : "كتاب العين"، تح: د.مهدي المخزومي وابراهيم الشمرائي، مطابع الرسالة،ج2، الكويت، 1980م.
3. جماعة من كبار اللغويين العرب: "المعجم العربي الأساسي" المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989م.
4. فيروز الآبادي: "تاج العروس"، ج5،
5. مجدي وهبة: "معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، عربي، فرنسي)"، مكتبة لبنان بيروت، 1974م، مادة (وقع).
6. مجدي وهبة، كامل المهندس: "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، 1979م.
7. مجمع اللغة العربية: "المعجم الوسيط"، المكتبة العلمية، طهران، د.ت.
8. محمد علي الشوابكة، أبو سويلم: "معجم مصطلحات العروض والقافية"، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1991م.
9. معجم مصطلحات العروض والقافية،

VI. الرسائل الجامعية:

1. بكاي أخذاري: قصيدة قذى بعينيك للخنساء _دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2005_2006م.
2. حسين العربي: "التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري"، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007_2008.

4- **المجلات:**

1. إبراهيم السيد: "قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية"، مجلة علامات في النقد،(مج10 ج39)،النادي الثقافي الأدبي بجدة السعودية، ذو الحجة،142مارس2001م.
2. أبو فراس النطافي: "الحذف في بحر الرمل"، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، العدد1، مجلد3، 1985م.
3. أبو فراس النطافي: "حركات الروي في الشعر العربي"، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات.
4. أحمد سليمان: "الإيقاع ودلالته في الشعر"، مجلة المنهل،عدد183، سنة 1955، السعودية.
5. بلقاسم بلعرج بن أحمد: م"ن سمات الأداء في ثقافة العرب الأوليين(الإيقاع)"،مجلة التراث العربي، السنة 25، العدد 98،حزيران 2005م.
6. حجاب عبد اللطيف: "مقال (تقنية التراث الديني في شعر مفدي زكرياء)،مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية (عدد خاص) أصدرها مجموعة من الأساتذةإحياء يوم العلم 16أفريل 2006م.
7. دياب محمد حافظ: "جماليات اللون في القصيدة العربية"، مجلة فصول، ع2.م5.. 1985م.
8. سيد البحراوي:"دراسة وتحقيق كتاب العروض للأخفش"،مجلة فصول، عدد 2،يناير 1986م.
ـ نحو علم للعروض المقارن، مجلة المعرفة، العدد 295،السنة 1986م.
9. عبد السلام المسدي:"النقد وبعد وظائفه، مجلة المنهل، ع530، فبراير مارس، 1996م، السعودية.
10. عبد القادر بوزيدة: "دراسة ظاهرة أسلوبية(التكرار) في قصيدةالشباب (رحل النهار)"، مجلة اللغة، العدد14،ديسمبر1999م.
11. علي ملاحي: "من مقال مفاتيح النص من الوجهة الأسلوبية"،مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد11،1977م.
12. محمد الولي:"تحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري"،مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس،العدد9،1987م.
13. محمد كمال المدائني:"شاعرية الشعرية"، مجلة الشعر، عدد14،تونس،1987م.
14. موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد 5، عدد1،1990م.

15. هنا رضوان: "الميثولوجيا عند العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر"،ع88.89، ماي،جوان، 1991م.
16. مجلة الرسالة، المجلد الثاني، السنةالثانية، العدد64.
17. محمد الولي: "تحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، العدد9، 1987م.
18. محمد فتوح: "ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري"، مجلة البيان، العدد288، الكويت، 1990م.

5. المواقع الإلكترونية:

1. أحمد حساني: "المكون الدلالي للفعل في اللسان العربي"
Maktaba.lagh.univ.dz.pmb.

2. زهير أحمد منصور: "ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية"
http//vqv.edu.sa/majalat shariarmag/mag21MGO19.

3. عبد الرحمان بدوي: "أرسطو عند العرب، دراسة نصوص غير منشورة"
http//www.alkutub caf.com.book.

4. ماهر دربال: "الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"
www.awc.org.web-aul.search.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	**04**
الشكر والتقدير	**05**
مقدمة	**06**
التمهيد: ماهية الخطاب الشعري وعناصره	**09**
أ. ماهية الخطاب الشعري	10
ب. عناصر الخطاب الشعري	13
1- الشعر والشعرية	13
2- الصورة الشعرية	19
3- لأسلوب	11
4- الإيقاع	16
5- الخيال	19
الفصل الأول: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر	**32**
أ. بنية الإيقاع في التشكيل العروضي في الشعر الجزائري المعاصر	34
1- وصف البحور الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر	39
2- إيقاع الزحافات والعلل في الشعر الجزائري المعاصر	47
3- إيقاع القافية في الشعر الجزائري المعاصر	53
ب. بنية الإيقاع في التشكيل الصوتي في الشعر الجزائري المعاصر	66
1- إيقاع التكرار في الشعر الجزائري المعاصر	68
ج. التشكيل البديعي في الشعر الجزائري المعاصر	90
1- التصريع	91
2- التجانس (الجناس)	92
3- الترصيع	94
الفصل الثاني: البنية الصرفية والتركيبية في الشعر الجزائري المعاصر	**95**
أ. البنية الصرفية في الشعر الجزائري المعاصر	96

1- الفعل	97
2- الاسم	105
3- الصفة	107
4- الضمائر	109
5- حروف الجر	132
ب.البنية التركيبية في الشعر الجزائري المعاصر	116
1- بنية الجملة	119
2- التقديم والتأخير	130
3- الحذف	139
4- الإضمار	147
5- الالتفات	150
الفصل الثالث: البنية الدلالية في الشعر الجزائري المعاصر	**154**
أ. الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر	155
1- التشبيه	157
2- الإستعارة	166
3- الكناية	180
4- المجاز المرسل	184
5- الرمز	187
6- الأسطورة	189
ب.خصائص الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر	195
1- توظيف الحركة	195
2- توظيف اللون	197
3- توظيف المكان	200
4- توظيف الزمان	207
ج. التناص	214
1- النص الغائب	215

2- السياق	215
3- المتلقي	215
د. أشكال التناص	216
1- التفاعل النصي الذاتي	216
2- التفاعل النصي الداخلي	216
3- التفاعل النصي الخارجي	216
هـ. قوانين التناص	217
1- الاجترار	217
2- الامتصاص	217
3- الحوار	217
و. أنواع التناص	218
1- التناص الذاتي	218
2- التناص القرآني	222
3- التناص مع الأدب العربي القديم	225
4- التناص الأسطوري الشعبي	227
5- تناص الشخصيات	229
6- تناص الأمكنة	231
الخاتمة	**237**
قائمة المراجع والمصادر	**239**
فهرس المحتويات	**253**
الملخص	**256**
قائمة الملاحق	**258**

الملخص:

Love of beauty is innate and human beings will look for it all their existence. The first thing they meet when they come to this world is nature with its wonderful and amazing scenery. This is among the mysteries of our universe created by our God " Allah".

Poets are also in constant seek of beauty through narration the use of similes and metaphors with their different pictures and ways of expression to build the poetic image of a peace of literary work. Thus my research is based on the following issue. Has the Algerian poem achieve its poetic image at its phonetic, grammatical, syntactic, and significant levels?

I divided my study into a preface and 3 chapters.

The preface focuses on the definition of the notion of the poetic speech, the poetic image starting from its traditional style to the new modern one. I noticed that any poem is hard/ difficult to have one simple meaning but its sense is the picture and its beauty.

In the first part, I dealt with the phonetic image or rhythm, through the study of the last sound in each verse (rhyme) and compare its convenience with " EL KHALIL" poetic measurements and the extent of creativity and innovation in it.

The second part is based on the structural notion and the study of the formation of certain sentences, idiomatic expressions and the movement of the word speech categories : how words are placed; why one is put after or before others; why some words are

omitted. We also focus on noun phrases, verb clauses, lexical, semantic field and look for their different significations.

I devoted the last chapter of my study to the poetic image and its different forms (similes, metaphors, comparison , symbols and myths); their sources and characteristics through the use of movement; setting, time, colour and look for their significations. The Algerian poets have used various sources to picture with colours, ancient myths and symbols. Thus, the Algerian history and religion have greatly affected their poetic image and inspiration.

The Algerian poet has succeeded in expressing honestly his suffering during certain historical periods, and has contributed to create a feeling of hope and optimism for a better future.

قائمة الملاحق

عز الدين جمال الدين ميهوبي:

ولد عام 1959 بعين الخضراء ولاية المسيلة، بعد إنهائه دراسته في الكتاب، ودراسته الإعدادية عام 1975، وحصوله على البكالوريا عام 1979، درس الفنون الجميلة والآداب، وتخرج من المدرسة الوطنية للإدارة عام 1984.

اشتغل بالصحافة منذ عام 1986، ورأس تحرير جريدة الشعب حتى عام1992، ثم أنشأ مؤسسة إعلامية، وأدار الإعلام والبرامج المتخصصة في التلفزيون الجزائري.

عضو منتخب البرلمان الجزائري 1997 ممثلا لحزب التجمع الوطني الديمقراطي، وانتخب رئيسا لاتحاد الكتاب الجزائريين عام 1998.

دواوينه الشعرية:

- 1985في البدئ كان الأوراس.
- 1996اللعنة والغفران، النخلة والمجداف، خيرية.
- 1997 شيء كالشعر.
- 1998 الرباعيات، الشمس والجلاد.[1]

([1]) http://www.albabtainprize.org/encyclopedia/poet/1090.htm.

عمار بن بشير بن زايد:

ولد عام 1952 بالعوانة , ولاية جيجل .

حاصل على درجة الماجستير في النقد الأدبي الجزائري الحديث بتقدير مشرف جدّاً, ويقوم حاليّاً بإعداد دكتوراه الدولة في النقد المنهجي في الأدب الجزائري المعاصر.

شغل منصب نائب رئيس التحرير لمجلة (ألوان) بضعة أعوام , ويعمل الآن أستاذاً مكلفاً بالمحاضرات في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر, ويرأس كذلك تحرير مجلة اللغة والأدب التابعة للمعهد المذكور.

شارك شاعراً ومحاضراً في نشاطات ثقافية عديدة داخل الوطن وخارجه , ونشر إنتاجه الشعري والأدبي في الصحف والمجلات الجزائرية والعربية .

دواوينه الشعرية, رصاص وزنابق 1983.

مؤلفاته:

النقد الأدبي الجزائري الحديث.

كتب عنه وعن شعره العديد من المقالات في الصحف والمجلات الوطنية والعربية, كما عولج شعره في بعض الكتب والرسائل الجامعية.[1]

(1) http://www.albabtainprize.org/encyclopedia/poet/1190.htm.

عثمان لوصيف:

عثمان لوصيف، من مواليد العام 1951 في مدينة طولقة/بسكرة، أصدر أكثر من 18 مجموعة شعرية، منها: «الكتابة بالنار» 1982، «شبق الياسمين» 1986، «أعراس الملح» 1988، «الإرهاصات»، «نوش وهديل» 1994، «التغابي» 1999، «كِتاب الإشارات»، «زنجبيل»، «غرداية»، «قراءة في ديوان الطبيعة».

هو الآن كما قال أحد أصدقائه المقربين الكاتب والإعلامي بلقاسم مسروق: «يعاني من عزلتين، عزلة المرض من جهة وعزلة التهميش من جهة أخرى».[1]

([1]) http://www.annasronline.com/index.php.

الملخص باللغة العربية:

إن الانسان مجبول على حب الجمال والسعي دوما لتحصيل أسبابه، وأول ما يواجهه في حياته الطبيعية بمظاهرها وسحرها، تلك آيات الخاق عز وجل، والشاعر لا يختلف عن غيره في سعيه الدؤوب للاعتراف من ذلك الجمال البديع، في صوره التي تمثل أعظم الأثر للمحاكاة والمماثلة بشتى أنواع البيان، ليحقق شعرية العمل الأدبي، لذا بحثت في جماليات الصُورة والإيقاع والتركيب، تلك التي من شأنها أن تحقق شعرية النص وفنيته، وكانت المدونة الجزائرية في الشعر منطلقا لدراستي، فوجدتها حقلا خصبا أثرت الأساليب بنبضها وحيويتها، وعمق صورها التي تمتد إلى عمق معاناة الشعب الجزائري منذ أمد بعيد.

وقد قسمت دراستي إلى تمهيد وثلاثة فصول

أما التمهيد فشمل: ماهية الخطاب الشعري، والشعرية والصورة من مفهومها البلاغي التقليدي، إلى المفهوم الأسلوبي الحديث، ورأيت أن الشعر بطبيعته الزَئبقية مصطلحا مستعص عن التحدد الدقيق، أما الصورة فهي جوهر وجوده.

تناولت في الفصل الأول: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، بالبحث في الأوزان والقوافي، ونظرت في مدى موافقتها وخروجها عن أوزان الخليل وطبيعة التجديد فيها.

وكان الفصل الثاني حول البنية الصرفية والتركيبية في الشعر الجزائري المعاصر، وذلك بدراسة الجمل والتراكيب وما يحدث فيها من خلخلة ومنافرة تركيبية، من تقديم وتأخير وحذف والتفات، إضافة إلى إحصاء الجمل الاسمية والفعلية، والحقول المعجمية والبحث في دلالاتها.

وأخيرا تناولت في الفصل الثالث: البنية الدلالية في الشعر الجزائري المعاصر، الاستعارة، الكناية، التشبيه، الرمز والأسطورة، وكذا مصادرها وخصائصها المتمثلة في توظيف الحركة والمكان والزمان واللون والبحث في دلالتها، وقد نوَع الشاعر الجزائري في التصوير بالألوان والأساطير والرمز، فتنوعت بذلك المصادر التي استقى منها تلك الصور، من موروث ديني وتاريخي، وبذلك استطاع ان يلامس العقل ويحفز الفكر بنباهته وعمق معاناته واستيائه لواقعه المظلم ورغم ذلك فالآلام المتولدة تطعمت بالأمل لرسم مستقبل أفضل مشحونا بالتفاؤل.

الملخص باللغة الأجنبية:

Love of beauty is innate and human beings will look for it all their existence. The first thing they meet when they come to this world is nature with its wonderful and amazing scenery. This is among the mysteries of our universe created by our God “Allah”

Poets are also in constant seek of beauty through narration the use of similes and metaphors with their different pictures and ways of expression to build the poetic image of a peace of literary work. Thus my research is based on the following issue. Has the Algerian poem achieve its poetic image at its phonetic, grammatical, syntactic, and significant levels?

I divided my study into a preface and 3 chapters.

The preface focuses on the definition of the notion of the poetic speech, the poetic image starting from its traditional style to the new modern one. I noticed that any poem is hard/ difficult to have one simple meaning but its sense is the picture and its beauty.

In the first part, I dealt with the phonetic image or rhythm, through the study of the last sound in each verse (rhyme) and compare its convenience with “EL KHALIL” poetic measurements and the extent of creativity and innovation in it.

The second part is based on the structural notion and the study of the formation of certain sentences, idiomatic expressions and the movement of the word speech categories : how words are placed; why one is put after or before others; why some words are omitted. We also focus on noun phrases, verb clauses, lexical, semantic field and look for their different significations.

I devoted the last chapter of my study to the poetic image and its different forms (similes, metaphors, comparison , symbols and myths); their sources and characteristics through the use of movement; setting, time, colour and look for their significations.

The Algerian poets have used various sources to picture with colours, ancient myths and symbols. Thus, the Algerian history and religion have greatly affected their poetic image and inspiration.

The Algerian poet has succeeded in expressing honestly his suffering during certain historical periods, and has contributed to create a feeling of hope and optimism for a better future.