الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵏⴰⵡⴰⵙ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵏ ⴰⵏⴰⵎⵓⵔⴰⵏ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵏ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⴻⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⴻⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

جامعة مولود معمري؛ تيزي –وزو
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et Littérature Arabes

رقم:...../...../2020/2019

رقم الترتيب:

الرقم التسلسلي:

مذكرة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي

الفرع: دراسات أدبية

التخصص: أدب جزائري

عنوان المذكرة

شعرية الوّمضة في ديوان "أقرأ للرّيح... أكتب لي..." نـهلة كابري

إعداد الطّالبة:
فاظمة سوداني.

إشراف الأستاذة:
راوية يحياوي.

أعضاء لجنة المناقشة:

-د.شامة مكلي أستاذة محاضرة (أ) جامعة مولود معمري تيزي وزو.....رئيسا

-أ.د.راوية يحياوي أستاذة التعليم العالي جامعة مولود معمري تيزي وزو....مشرفة ومقررة

-د.تسديث قوراري أستاذة محاضرة (ب) جامعة مولود معمري تيزي وزو.....ممتحنة

السّنة الجامعية: 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بعد حمد الله وشكره، على فضله في منحي التوفيق والإرادة في إتمام هذا العمل.

أتقدم بأسمى عبارات الشكر إلى الأستاذة التي رعت البحث منذ أن كان فكرة إلى أن إستوى على هذه الصيغة الأستاذة الدكتورة "**راوية يحياوي**"، التي لم تبخل عليَّ بمراجع مكتبتها ولا بنصائحها المعرفية جزاها المولى عنّا خير الجزاء.

وإلى كلِّ أساتذتي عبر كلّ مراحل دراستي وإلى أساتذة الجامعة خاصّة الذين درسوني في مرحلة الماستر.

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى:

روح جدّتي "تسعديث" رحمها الله، التي رحلت وتركت في القلب غصصا وشجرة من الحنين.

وإلى:

اللّذين منحاني كلّ مقومات الحياة: أمّي وأبي.

وإلى اللّذين شاركاني الرحم نفسه: أخي وأختي.

وإلى خالي حميد وخالي مراد وعائلتهما.

وإلى خالتيَّ: رشيدة وويزة اللّتين ساعدتا أمّي على تربيتي.

وإلى عمّي وعائلته وعمّاتي.

وإلى كل عائلة سوداني صغيرها وكبيرها.

وإلى من احتواه القلب وأصبح نبضه.

وإلى رفيقات العمر والدّرب، كل واحدة باسمها.

رفيقات السكن الجامعي كل وسمها.

فاظمة

مقدمة

عرف الشعر العربي، في الألفية الثالثة تحولا رهيبا، داخل تجربية التحول، والاختلاف، مقارنة بالقصيدة التي ظلت وَفِيّة لعمود الشّعر، لقرون من الزمن، وكأن الضّمنية في الشكل الشعري انفجرت، وولّدت أشكالا كثيرة منها شعر التفعيلة، وشعر الهايكو، والشعر الرقمي وشعر الومضة. ورأينا أنّ شعر الومضة من الأشكال الجديدة التي تحتاج إلى وقفة بحثية خاصّة في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، لذا وقع إختيارنا على العنوان الموسوم ب:"**شعرية الومضة في ديوان " أقرأ للرّيح..أكتب لي.." لنهلة كابري.**

لعل من أبرز الدوافع التي قادتنا إلى اختيار هذا الموضوع هو ندرة المراجع العربية التي تناولت شعرية الومضة كوننا لا نعثر سوى على دراسات مقتضبة، وفي الغالب نجدها على شكل مقالات، على سبيل المثال لا الحصر: سمير الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، جامعة البعث–كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، سوريا.

أما السبب الآخر الذي دفعنا لإختيار هذا الموضوع فهو كون الديوان لنهلة كابري، وأخذنا الفضول للغوص في شعريته، خاصة وأنه أول إصدار لها، لذا لم يحض بدراسات كثيرة عدا واحدة تحت عنوان"**الكتابة المقطعية في أقرأ للريح..أكتب لي لنهلة كبري دراسة سميائية**"، وشدنا الفضول إلى الإيجاز وهل يمكن أن يكون ميزة الشعر النسائي، مع أن المرأة عرفت بالثرثرة.

ورأينا– ونحن نفكر في تفاصيل بحثنا– أن تكون الإشكالية متمركزة في السؤال الآتي: هل تتمتع الومضة بشعرية خاصة أم هي مجرد إبداع فرضه هذا العصر؟ وتتفرع منها أسئلة جزئية هي: إن كانت للومضة شعريتها الخاصة فيم تكمن في الشعر النسائي الجزائري؟ أم هي مجرد تقليد لما هو كائن عند الغرب"هايكو والأبيجرام"؟.

وارتأينا تقسيم البحث إلى مدخل تمهيدي خاص بتحديد الجهاز المفاهيمي ، وفصلين وخاتمة. أما المدخل فعنوناه ب"**التحديد المفاهيمي**" فقد تناولنا فيه مصطلح "**الشعرية**" عند الفلاسفة والشعراء، والفصل الأول المعنون ب"**إشتغال اللغة وتعدد الدلالات**" الذي ينقسم بدوره

إلى مبحثين أساسيين؛ وقد خصصنا المبحث الأول لمعالجة التكثيف الدّلالي والإقتصاد اللغوي من خلال دراسة كل من الإيجاز والثنائيات الضدية والرمز، وفي المبحث الثاني فقد تعرضنا إلى دراسة الإشتغال الإستعاري وكيفية تحقق التكثيف.

أما الفصل الثاني الموسوم ب"**إشتغال المتخيل الشعري**" الذي هو بدوره أيضا ينقسم إلى مبحثين عالجنا فيهما كل من مصطلح التخييل و تشكيل المتخيل الشعري، في المبحث الأول أما في المبحث الثاني فقد تناولنا فيه كل من مرجعية المتخيل ومتصورات المتخيل الشعري بإعطاء نماذج من الديوان حاولنا أن ننصت إليها. أما الخاتمة فقد جاءت لسرد أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث.

واعتمدنا في تحليل هذه المباحث على بعض مفاهيم نظريات الشعرية بتحليل أقرب إلى البنيوية خاصة في تحليلنا للتكثيف الدلالي والإقتصاد اللغوي، كما إستعنّا ببعض مفاهيم البلاغة الجديدة كمفهوم الإستعارة، وقد عملنا توليفة منهجية يتطلبها تحليل الشعر الذي يفلت من أحادية المنهج، ومن الرّؤية الأحادية.

وقف البحث على عدة مصادر ومراجع تمثل مكتبة البحث بمرجعياته منها:

- تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987.
- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988.
- عائشة فراق: قصيدة الومضة في الشعر الجزائري المعاصر دراسة تطبيقية لديوان" لكأن المجاز المجاز" لناصر الدين باكرية، مذكرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011/2010...إلخ.

وهي مراجع تثري الخلفية النظرية لبحثنا في بعضها وتوجّهنا إلى طريقة التطبيق في بعضها الآخر.

ومن الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز هذا البحث، يمكننا التركيز على عقبة رئيسية واحدة وهي فيروس كورونا الذي منعنا من الإلتحاق بالمكتبة للإستفادة من المراجع التي تخدم بحثنا، مع تسجيل نقص تدفق النيت حتى نطّلِع على الكتب الإليكترونية، إلى جانب ندرة المراجع التي تناولت شعر الومضة بالدّرس النقدي، خاصة الومضة النسائية.

وفي الأخير نرجو أن يساهم بحثنا هذا في إثراء وسد بعض الفجوات المتعلقة بشعرية الومضة التي لم تتطرق إليها بحوث التخرج الأخرى، ونأمل أن يكون هذا البحث بابا نلج من خلاله لدراسات جديدة مستقبلا إن شاء الله.

ولا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر للأستاذة المشرفة الدكتورة"**راوية يحياوي**" التي إحتضنت البحث منذ أن كان فكرة إلى أن استوى دراسة في شكله الأخير، والتي لم تبخل علينا بإرشاداتها وتوجيهاتها القيمة وكتبها الخاصة، دون أن ننسى عبارات الشكر والإمتنان للللجنة التي ستقرأ هذه المذكرة في ظروف جائحة كورونا الإستثنائية، فلها منّا كل التقدير، وجزاها المولى خير جزاء.

فاظمة سوداني

تيزي-وزو 22-11-2020.

مدخل

يقوم كل بحث على مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي هي معالم كما قال محمد مفتاح، والتي تعتبر المنفذ والطريق الذي يحد البحث عن الشذوذ، ليحافظ بذلك على مساره والبقاء في دائرته الإصطلاحية، التي يجب الوقوف عندها باعتبارها المفتاح الرئيس لكل بحث. نشير إلى أن بحثنا يقوم على مصطلحين أساسيين "الشِّعرية" و"الوَّمضة" فإننا قبل الغوص في أعماق البحث في جانبه التطبيقي علينا أولا إزالة الغموض والإلتباس من جهة هذين المصطلحين.

1-الشّعرية المفهوم والمصطلح:

يعتبر مصطلح الشعرية من أكثر المصطلحات شيوعا في الدراسات الأدبية والنقدية، والتي يعود أصلها إلى الكلمة اليونانية "Poiétikos" التي تعني الإبداع والإبتكار، فقد ورد مصطلح الشعرية لأول مرة عند أرسطو في كتابه "فن الشّعر"، الذي يعد من أهم الكتب التي نظَّرت للشعر من خلال اهتمامها البالغ بها من جانبين أساسيين هما "الشكل والمضمون".

أ- لغة:

ورد في معجم الوسيط مصطلح الشّعرية التي ينحدر جذرها من كلمة شعر في قوله:"**شَعَرَ فلان _ شِعْرًا: قال الشِّعرَ. ويقال: شَعَرَ له: قال له الشِّعر. وبه شُعورًا: أحس به وعَلِمَ. وفلان غلبه في الشعر(...) شَعَرَ فلان شِعْرًا: اكتسب ملكة الشِّعر فأجاده.(...) الشِّعْرُ: كلام موزون مقفى قصدًا... الشِّعرية: فتائل من عجين البُرِّ تجفف وتطبخ**"[1].

نجد أن الشعرية حسب المعجم الوسيط قد إرتبطت بالغذاء الذي يصنف ضمن المعجنات تجفف وتطبخ.

[1]- المعجم الوسيط: ط4، باب الشين، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص510.

ب- اصطلاحا:

باعتبار أنّ أرسطو(Aristote) أول من أشار إلى مصطلح الشعرية، فإن هذا المصطلح قد ولد عند الغرب كل حسب مفهومه الخاص؛ فأرسطو ربطه بالشعر الذي قال عنه أنه محاكاة للواقع بطريقة فنية مستندة لمعايير وقوانين خاصة ومن خلال هذه الأخيرة تبرز الشعرية، إذ كانت تعني عنده:"**نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام، إلى درجة أن النية أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع ليس سرا غامضا غير قابل للتبسيط ولكنه جملة من الإختبارات، من بين العديد من الإحتمالات أو تركيبة كرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج معنى**"[1]؛ مما يعني أن الشعرية هي وليدة جملة من السمات الفنية التي تنعكس على نتاج أدبي ما، ليست بالشيء الغامض المعقد الصعب بيانه إنما هي فقط تتطلب البلاغة التي هي أساس الكلام الذي يتجسد من خلال الكتابة.

يعرف تدوروف(Tzvitan Todorove) الشعرية بقوله:"**جاءت الشّعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم القائم في حقل الدراسات الأدبية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الإجتماع...إلخ، تبحث داخل الأدب ذاته. الشعرية إذن مقاربة للأدب"مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه**"[2]؛ بمعنى أنّ الشعرية عنده لم تقتصر فقد على تأويل المعاني ودراستها، ومحاولة استنباط كنهها، بل تجاوزت ذلك وفق قوانين مجردة تتحكم في كل الأعمال الأدبية، هي التي تميز عمل أدبي عن غيره.

يعرفها ر.ياكوبسون(Roman Jakobson) على أنها:"**ذلك الفرع الذي من اللسانيات الذي يعالج الوّظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، إذ تهتم بالمعنى**

---

[1]- دافيد فونتان: الشعرية، تر: أحمد منورر، الجزائر(مخطوط)،ص09.نقلا عن: مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2011،ص27.

[2]-تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987، ص23.

الواسع للكلمة بالوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية"[1]؛ من هنا نستنتج أن الشّعرية عند ياكوبسون لم تنحصر فقط على الشّعر بقواليبه الجامدة، التي أشار إليه تدوروف في التعريف السابق إنما تجاوزت ذلك وأصبح لها وظائف خارجة عن دائرة الشعر المعروف بها، وقال بأن لهذه الوظيفة أهمية على الوظيفة الشعرية.

كما أن ياكوبسون يرى أن الشعرية:"...**عنصر فريد لا يمكن إختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن إستقلاليته**"[2]؛ مما يعني أن الشعرية عند ياكوبسون في هذا التعريف تتجاوز ساحة الشعر؛ إذ أنها تشمل كل الخطابات الأدبية وهذا ما أطلقوا عليه أدبية الأدب.

يتبين لنا مما سبق أنّ جلَّ التعريفات التي تطرقنا إليها هي تعاريف غربية، لنا الآن أن ننظر لبعض التعاريف التي عنيت بها الشعرية عند العرب القدامى؛ رغم أنهم لم يتفقوا على مصطلح واحد إذ إعتبروا الشعرية هي نفسها الإنشاء رابطين إياها بالبلاغة والفصاحة التى تكون إعتباطية.

يعرف الفرابي الشعرية في قوله:"...**والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبة أولا ثم الشعرية قليلا قليلا**"[3]؛ لقد عكس لنا هذا التعريف ما قد أشرنا إليه فيما سبق، إذ أن العرب ربطوا الشعرية بالبيان والإنشاء من حيث ترتيب الأفكار، والألفاظ وحسن صياغتها واستعمالها في الموضع المناسب هو ما يؤسس للشّعرية، كما يتبين لنا أيضا إشارة إلى أنها ما هي إلا خاصية تميز بها الأدب بنوعيه النثر والشعر في مرحلة معية، وذلك لسمات (الطبعة والصنعة والإرتجال...)، وأصبحت سمة أخرى في زماننا هذا إذ إرتبطت بالحداثة.

---

[1]– رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص35.

[2]–مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص30.

[3]–ينظر عبد الله ركاب: شعرية الكتابة الرّوائية النّسائية الجزائرية المعاصرة، ص16.

أخذ مصطلح الشعرية منحى آخر عند إبن سينا، إذ نظر إليها من جهة الأسباب التي تولد الشعر فقال بالمحاكاة تأثرا بما قال به أرسطو، مضيفا حب الناس للتأليف(الطبعة والصنعة والإرتجال) وفق قواعد خاصة بالشعر، وهاتين العلتين هما من تولدا الشعرية وتجعلها تنبعث حسب قوة وذكاء الشاعر والمبدع(الإرتجال والسليقة) في قوله:"**إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الإلتذاذ، المحاكاة(...) والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان المناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفاس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تتولد الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع. وأكثر تولدها من المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غزيرة كل منهم وقريحته في خاصيته بسبب خلقه وعاداته**"[1].

يعرف أحمد مطلوب الشعرية في البحث الذي وضعه تحت عنوان "الشعرية"، في قوله:"**الشّعرية مصدر صناعي للدلالة على اللّفظة الفرنسية(Poetique) أو اللّفظة الإنجليزية(Poetic) وينحصر معناها في إتجاهين:**

أ ـ فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات حضورٍ وتميزٍ.

ب ـ وأنها إسم لكل ما له صلة بإبداع كتب وتأليفها، حيث تكون اللغة في آنٍ واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشّعر"[2]

نستنتج من هنا أن مصطلح الشعرية سواء من من المفهوم الغربي أو العربي هو مقترن لحد قريب بالشعر؛ غير أنهم لم ينفوا وجود هذه السمة أيضا في النثر، لكن كل حسب مفهومه الخاص.

---

[1]– ينظر عبد الله ركاب: شعرية الكتابة الرّوائية النّسائية الجزائرية المعاصرة، ص16.

[2]–د.أمحمد تركي: الشعرية العربية في الموروث النقدي(قراءة في المصطلح والمفهوم)، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، العدد الخامس، أكتوبر 2017، ص232.[15.Pdf].

2-الوّمضة المفهوم والمصطلح:

مرّ الشّعر العربي عامة، والجزائري خاصة بعدة مراحل ليصل لمرحلة النضج التي هو عليها اليوم، ابتداء من القصيدة العمودية التقليدية إلى آخر تجديد له إنطلاقا من الشعر الحر، قصيدة النثر، شعر الهايكو، والومضة التي هي أساس بحثنا هذا؛ منه يستوقفنا مصطلح الومضة لنبين كنهها، عناصرها، سماتها.

ورد في لسان العرب لإبن منظور:"**ومض: وَمَضَ البرق وغيره يَمِضُ وَمْضًا ووَمِيضًا ووَمَضَانًا وتَوْمَاضًا أي لَمَعَ لَمْعًا خفيًّا ولم يعترض في نواحي الغيم؛...يريد لما ومَضَ. الليث: الومض والوميض من لمعان البرق وكل شيئ صافي اللّون، قال: وقد يكون الوميض للنار...فأما إذا لمع إعترض في نواحي الغيم فهو الخَفْو، فإن إستطار في وسط السماء وشق الغيم من غير أن يعترض يمينا وشمالا فهو العقيقة.(...) أومض له بعينه: أومأ... وأومضت المرأة: سارقت النظر. ويقال أومضته فلانة بعينها إذا برقت**"[1].

يتبين من خلال هذا التعريف أنّ الومضة حسب إبن منظور تعني ذلك اللّمعان الخاطف للبرق، أو ما يسمى أيضا بالغمزة إذا صدرت من عين إمرأة أو رجل. وهذا يعني أنها بعيدة عن دائرة الأدب.

ورد أيضا مصطلح ومضة في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي في قوله:"**ومض: الوَمْضُ والوَمِيضُ من لمعان البرق وكل شيء صافي اللّون، ووَمَضَ البرق وأوْمَضَ، أو أوْمَضَت فلانة بعينها إذ برقت له، تومِض إيماضًا فهي مومضَة**"[2].

يعرفها أيضا المعجم الوسيط بالتعاريف نفسها في قوله:"**وَمَضَ البرق _ يَمِضُ ووَمْضًا، ووَمِيضًا، ومَضَانًا: لمع خفيفًا وظهر. فهو وامضٌ، وهي وامضة. أومض البرق: ومض.**

---

[1]-إبن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، حرف الضاد، فصل الواو، مادة وفض، ج7، دار صادر، بيروت، ص252.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق د.عبد الحميد هنداوي، ط1، ج4، باب الواو، منشورات محمد على بيضون دار الكتب العلمية، بيروت، ص401.

وفلان رأى وميض برق أو نار. وأشار إشارة خفية رمزا أو غمزا. والمرأة بعينها: سارقت النظر. وتبسمت"[1]. هذا التعريف لا يختلف عن ما ذهب إليه إبن منظور والفراهيدي؛ أي أنه عبارة عن لحظة خفيفة خفية يمكن أن نطلق عليها خطفة عابرة.

تعرف الومضة في الإصطلاح بعدة مصطلحات من بينها "قصيدة التوقيعة" التي يعرفها عز الدين المناصرة بأنها:" **قصيدة قصيرة مكثفة، تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حد معين، وتكون قصيدة توقيعة، إذ التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنةالمدهشة**"[2]؛ أعط لنا عز الدين المناصرة صورة للومضة من حيث الشكل أولا إذ قال أنها تتميز بقصر حجمها ثم شرع في بيان مضمونها وكيفية تشكيلها إذ أنها تحتوي عنصر الخفة والدهشة ومكثفة كما أنه أشار في نفس الوقت إلى مصطلح آخر عرفت به الومضة وهو قصيدة المفارقة التي تبنى أساسا على التضاد بين الكلمات في جملة شعرية واحدة" **فهي ضرب من الشعر المركز الذي يعتمد على التناقض اللغوي للتعبير عن طرفين متناقضين في آن واحد**"[3].

تعتبر الومضة قصيدة التكثيف والإقتصاد اللغوي لإعتمادها على خاصية التلميح"**الومضة الشعرية لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف يمر في المخيلة أو الذهن يصوغه الشاعر بألفاظ قليلة جدا(الإقتصاد اللغوي) ولكنها محملة بدلالات كثيرة وتكون الصياغة مضغوطة إلى حد الإنفجار**"[4]؛ يظهر من خلال التعريف أن كل من التكثيف والإقتصاد اللغوي سمة من سمات قصيدة الومضة ومن خلالهما تتكون شعريتها.

---

[1]–المعجم الوسيط: باب الواو، ص1084.

[2]– حفناوي بعلي: شعرية التوقيعية في شعر عز الدين المناصرة، منتديات ستار تايمز، 2020/11/23، 20:00.

[3]– فيصل صلاح القيصري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص97.نقلا عن: عائشة فراق: قصيدة الومضة في الشعر الجزائري المعاصر دراسة تطبيقية لديوان" لكأن المجاز المجاز" لناصر الدين باكية، مذكرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011/2010، ص19.

[4]– عباس باني المالكي: شعر الومضة، ص03.

*كلمة أبيجرام Epigram مأخوذة من الكلمة اليونانية Epigrama المركبة من كلمتين: Epo, Graphein، وتعني الكتابة على الشيء، أو النقض على الحجر في المقابر إحياء لذكرى المتوفي...إذ تحولت في القرن السابع عشر إلى فن شعري

تعرف الومضة أيضا بإسم الأبيجراما*، وهو فن يوناني وجد في القرن الخامس قبل الميلاد وهوقصيدة قصيرة تقوم على التركيز الشديد، والتكثيف والإيحاء وتنتهي بلسعة هجائية بارعة[1].

يشكل كل من التكثيف والتلميح أحد أهم عناصر الومضة"**هي قصيدة التكثيف الشديد والتلميح الأشد حيث تكون فيها مساحة المسرح به أقل بكثير من مسرح المسكوت**"[2]؛ مما يعني أن قصيدة الومضة تبنى أساسا على التكثيف مما يسمح للمتلقي بتوظيف كل مكتسباته القبلية لفك شفرات النص المضمرة عن طريق الخاصية الأخرى الإيحاء والتلميح. ويعتبر الحذف والإختزال من عناصر الومضة الشعرية إذ أنهما من أشهر التقنيات البصرية التي عمد إلى توظيفها الشعراء المعاصرون

وتتميز الومضة كبقية الأجناس الأدبية الأخرى بسمات وخصائص خاصة ولعل أبرزها ما يلي:

- التفرد والخصوصية بحيث هي ليست مجرد تكرار لما سبق قوله بطرق مختلفة
- التركيب بحيث تعتمد الومضة على تركيب مكثف ومختزل غامض الدلالة لا يفهم إلى من خلال دراسة مكررة.
- الإيحاء وعدم المباشرة إذ أنها لا تعبر بشكل مباشر عن مضمومن محدد إنما تقدمه في قالب موحي كثيف الدلالة يدفع المتلقي للغوص والبحث فيها.
- قصر حجمها وإعتمادها على عنصر الدهشة...إلخ.

قائم في ذاته له معاييره وركائزه في الآداب الأوروبية على يد كل من جون دين(J.Dean) وأوسكار وايلد(Oscar Wilde). أما بالإنجليزية الحديثة فإنها تعني الحكمة، أما في الإصطلاح فإنها تعني شكل أدبي: شعر/نثر يتميز بالتكثيف، والفكرة الواحدة، ويعتمد على المفارقة والتضاد على مستوى الألفاظ والمعاني وغالبا ما تنتهي بالإدهاش. للتوسيع في الفكرة ينظر: طه حسين: جنة الشوك، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013، ص10.

[1]– ينظر سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، جامعة البعث، سوريا، ص32.

[2]–إبراهيم خليل إبراهيم: قصيدة الومضة في شعر الشاعر الكبير رفعت المرصفى، دراسة، 18–11–2009، شوهد يوم:18–11–2020 على https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2009/11/18/180246.html.15.28

تعتبر كل من هذه السمات في أغلبها تعاريف للومضة إذ أن كل تعريف مما سبق خص بجانب من هذه الجوانب التي سبق ذكرها، منه فالومضة كما يعرفها عباس باني المالكي **لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف يمر في المخيلة أو الذهن يصوغه الشاعر بألفاظ قليلة. وهي وسيلة من وسائل التجديد الشعري، أو شكل من أشكال الحداثة التي تحاول مجاراة العصر الحديث، معبرة عن هموم الشاعر وآلامه، مناسبة في شكلها مع مبدأ الإقتصاد الذي يحكم حياة العصر المعاصر**[1]. ونتفق على أنّ هذا الفن يتسم بالخصوصية التي تفرض علينا أن ندرسه دراسة خاصّة حافة بالحرص والحذر.

[1]–عباس باني المالكي: شعر الومضة، ص1.

الفصل الأول: إشتغال اللغة وإنتاج الدلالات

المبحث الأول: التكثيف الدلالي والإقتصاد اللغوي.

1- الإيجاز.

2-الثنائيات الضدية.

3- الرمز

المبحث الثاني: الإشتغال الإستعاري.

1-الإستعارة التصورية.

2-الإستعارة الانطولوجية.

3-التشخيص.

المبحث الأول: التكثيف الدلالي والاقتصاد اللغوي.

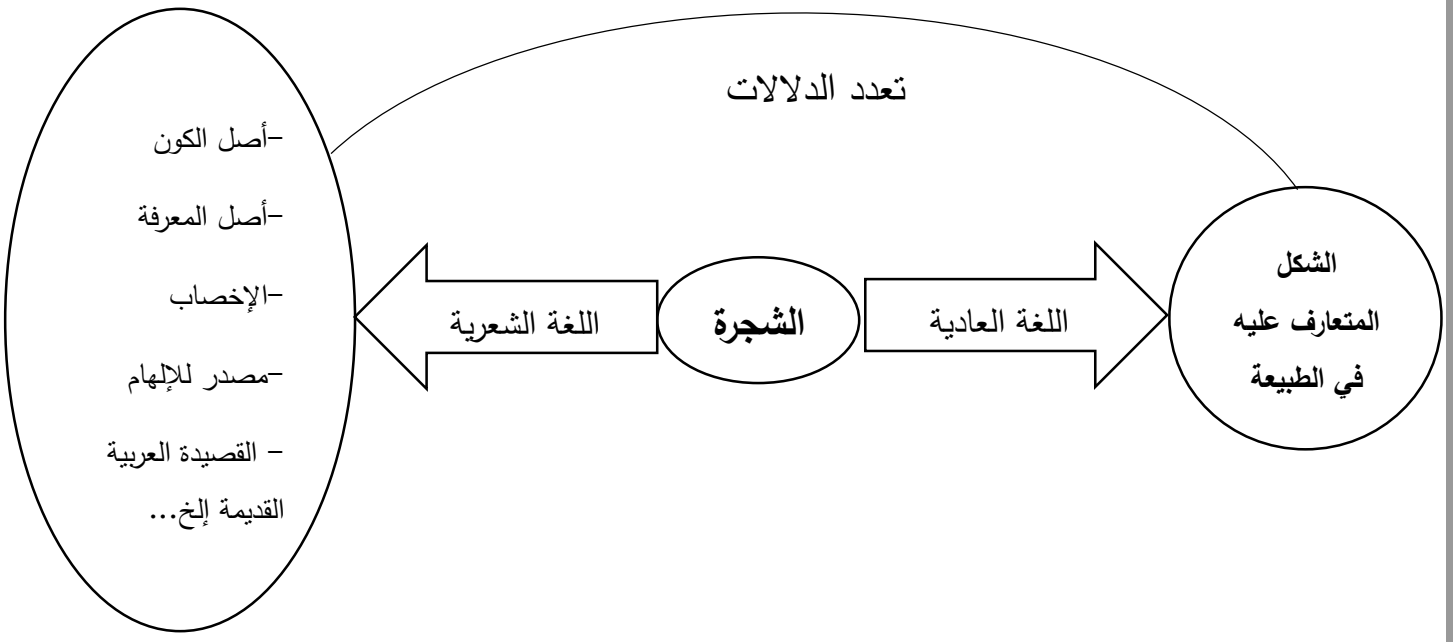
1- الإيجاز.

2-الثنائيات الضدية.

3-الرمز.

عندما يعبر الشعر من الواقع إلى العالم الإبداعي، يمر من اللغة الإبلاغية التي تحقق الجانب النفعي إلى اللغة البلاغية أو اللغة الإبداعية، ويحقق بذلك المتعة والإمتاع الدلالي لذلك ف"**إن اللغة هي هاجس العمل الفني وظاهرته الأولى، منذ البدء؛ ومع الشعر الحديث**"[1].

وتعطي اللغة الشعرية للنص تعدد الدلالات والقراءات والتأويلات؛ حيث تكون كل قراءة هي خلق جديد للنص الأدبي"**ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق ولغة إشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. اللغةالشعرية أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم**"[2]؛ مما يعني أنها ذات وظائف متعددة: إنشائية، وبلاغية، فالكلمة الواحدة تنفتح إلى معنى أوسع من ذاتها ونقصد بذلك اللغة العادية(الكلمة) ومثل ذلك: كلمة الشجرة، كما في هذه الترسيمة:



يظهر لنا من القول أن اللغة الشعرية تتجاوز الغاية الإبلاغية التي تنشأ من مرسل إلى مرسل إليه، وهذا ما يفسر تعرض النص الأدبي إلى عدة قراءات سواء كان بالمناهج القديمة أوالحديثة؛ مما يولّد في كل مرة نصا جديدا وهو ما يسمى بالنص الحي، المتعدّد دلاليا.

[1]– الشعر الحديث مصطلح نستخدمه للدلالة على شعر التجربة الجديدة لا الزمنية(الحديث المرتبط بالحداثة). نقلا: راوية يحياوي:البنية والدلالة في شعر أدونيس، ط2، دار ميم للنشر، الجزائر،2014، ص15.

[2]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص79.

يتمحور هذا الفصل حول الإشتغال اللغوي وإنتاج الدلالات لذا عمدنا إلى التركيز على كل الأدوات التي تبين وتحقق اللغة الشعرية فجاءت المباحث في: التكثيف الدلالي والإقتصاداللغوي، الإشتغال الإستعاري، التي تصب في حوصلة اشتغال اللغة في النص الأدبي.

1. التكثيف الدّلالي والإقتصاد اللغوي:

تتنوع الأدوات الفنية التي يستخدمها الشاعر، وطريقة استخدامه لها، لذا نجد القصيدة المعاصرة تتفرد بخصائصها وسماتها عن القصيدة العربية القديمة؛ مما أعطى القصيدة المعاصرة حرية التعبير بعد أن كانت مقيدة بخصائص أملتها عليها المؤسسة:"عمود الشعر".

وعلينا أن ننتبه إلى أن الشعر عبر إختبار أدوات إبداعية مغايرة لذا يقول يوسف الخال:"**إن الشعر أساسه التكثيف، وهو إذ يعبر عن موضوعه فإنه يحَّملها من المعاني أكثر مما تحمّل في أذهان الناس**"؛[1]مما يعني أن التكثيف الدلالي والإقتصاد اللغوي من بين العناصر المهيمنة على الشعر عامة والومضة الشعرية بشكل خاص؛ إذ يعمل على شحن الكلمات من جهة واختزالها من جهة أخرى، وبذلك يفسح المجال للتأويل وتعدد الرؤى فيها، ويصبح النص ذا مجال مفتوح، يقدم لنا الفكرة بلغة مكثفة من خلال صور موجزة معبرة وهذا ما سنتبينه من خلال ديوان" أقرأ للرّيح..أكتب لي.."، ويتحقق التكثيف عبر آليات منها:

أ- الإيجاز:

يعتبر الإيجاز من صور التكثيف الدلالي في قصيدة الومضة؛ إذ يميل الشاعر إلى الإبتعاد عن التفصيل والإستطراد. وهنا يتبادر إلى الأذهان مثل طالما عمدنا لإستخدامه "**خير الكلام ما قل ودل**" ويقال عن الإيجاز أنه:" **باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك**

[1]- يوسف الخال:(1987)، الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة للنشر، بيروت، ص94. نقلا: مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والإجتماعية، مج13، ع2، ديسمبر2016، ص42.Emad.pdf

أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1]؛ فهذا القول يعكس ما قد تمت الإشارة إليه؛ حيث أن الإيجاز له من الدقة والسهولة ما يجعله شبيه بالسحر، يقف المجاز على ما يجب الوقوف عنده مما يفتح المجال للتأويل للولوج من أوسع أبوابه للكشف عن أبعاد أخرى للدلالة ومنه ولادة نص جديد.

يعتبر عنوان ديوان الشاعرة الجزائرية نهلة كابري" **أقرأ للرّيح..أكتب لي..**" نصا ذا دلالة بحيث أخذ من الإيجاز حقه الوفير لحمله في ثنايا طياته دلالات تجعل منه نصا يقبل التفكيك لتعدد وظائفه الجمالية والترويجية أو نقول الإغرائية الدلالية، ففي المستوى النحوي التركيبي فيمكن أن نقسم العنوان: "**أقرأ للريح..أكتب لي..**"، الذي جاء جملة فعلية مكونة من الوحدات الآتية:

أقرأ + للريح + أكتب + لي

فعل

يتضح في قول الشاعرة "**أقرأ للرّيح..**" وهو العتبة الأولى للولوج إلى العالم الدلالي للديوان، حيث يمثل إشارة لغوية دالة لا حذف فيها مع أن المعنى يحمل أزيد من لفظه، ويبدو أن الشاعرة تعيش حالة من العذاب واللا إستقرار، فهذه الرّيح هي عاصفة داخلية ذاتية تخص عواطف ومشاعر الشاعرة ولذلك هي ريح خاصة ، أفادت ما قد تمت الإشارة إليه سابقا؛ ولو قدرنا القول لكان للفظ إشتغال واسع على حساب المعنى فنقول:" أقرأ رغم ما بي من عذاب وسوء الحالة النفسية التي أعيشها". لكنها أجازت وفضلت شحن الكلمة دلالة أغنتها عن إطالة الكلام.

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ت.محمد عبده، ومحمد الشنقيطي،منشئ مجلة المنار الإسلامي، مصر، ص106/105.pdf.liso1006

ما يهمنا في البنية النحوية للجملة هو أنها من فعل وفاعل. والفاعل يعود على الذات المتكلمة "أنا" وهنا نحدد أن الشاعرة ملكت زمام الفعل"أنا أقرأ" فلم تعد الذات الأنثوية مجرد "مفعول به"، بل هي فاعل مع سبق الإصرار. أما لمن تقرأ؟ فهي تقرأ للريح.

يتبين من العنوان الذي تصدر الفعل المضارع عتبته أن الشاعرة من هواة القراءة والديمومة والإستمرار من خلال هذا الفعل، بينما إستعملت الشاعرة كلمة الريح التي لو تعمقنا في دلالتها نجدها تعني لغة:"**الهواء إذا تحرك والرائحة(مؤنث):(ج) رياح، وأرواح، وأرياح. والرحمة والقوة. يقال ذهبت ريحه. والنصر والغلبة. والدولة. ويقال: الريح لآل فلان...**"[1].

نفهم فيما ورد في معجم الوسيط أن "الريح" تعني الغلبة والضعف، بينما الرياح تعني القوة، والرحمة. أما إذا جاءت مفردة فهي ذلك الهواء الذي لا خير فيه، عكس الرياح. كما يمكن لنا أن نستدل بالنصوص القرآنية حتى يثبت، منه فقوله تعالى: ﴿ **وَأَرْسَلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحَ فَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ وَمَا أَنْتُمْ بِخَازِنِينَ** ﴾ [سورة النمل، آية 22]

أفادت الرياح في هذه الآية النعمة، أما في قوله تعالى: ﴿ **فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَحِسَاتٍ لِنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَعَذَابُ الْآخِرَةِ أَخْزَى وَهُمْ لَا يُنْصَرُونَ** ﴾ [سورة فصلت، آية 16]

في هذه الآية الكريمة نجد كلمة الريح أفادت عكس ما أفادته في الآية الأولى؛ حيث جاءت مفردة إذ أفادت النقمة والعذاب.

يصرح الشعراوي في كتابه "تفسير الشعراوي" إلى أنه:"...**نجد القرآن يستعمل كلمة (الريح) بصيغة الجمع فاعلم أنها للعماروللخير، وساعة تكون مفردة فهي للدمار وللخراب**"[2].

---

[1]– المعجم الوسيط، ص407.

[2]– تفسير الشعراوي، أخبار اليوم قطاع الثقافة والكتب والمكتبات، https://waqfeya.com/book.php?bid=8116، ت.إ 2013/10/23، شوهد في:2020/10/27، ص14021.

ونجد الشاعرة في القسم الثاني من هذا العنوان:"**أكتب لي..**"، كأنها قامت بإجراء تعويضي، ففتحت شهية المتلقي للبحث وإكتشاف صور ودلالات أخرى مستعينة بإيجاز الحذف؛ فتقول:"**أكتب لي..**" ماذا تكتب؟ شعرا؟ أم نثرا؟ أم قصيدة؟ أم رسالة؟...إلخ. أماعلى غرار كل الأجناس الأدبية؛ يمكن للتأويل أن يأخذ مجرى آخر وأعمق، فنقول: أكتب لأنسى، أكتب لكي لا أضيع، أكتب لأخلص نفسي من العذاب...

كما يمكننا الوقوف عند الجانب النحوي"**أكتب لي..**" فهي جملة فعلية، فعلها "أكتب" وفاعلها تقديره "أنا"، وهنا تلح الشاعرة على "الأنا" التي تقرر فعل الكتابة، وكأنها تقول:" أنا أكتب إذا أنا موجودة"، واللافت أن الشاعرة تكتب لنفسها، وهنا تتمركز الذات حول نفسها حتى تستعيد كينونتها.

تصادفنا للوهلة الأولى في هذا الديوان ومضة لها من الإيجاز ما يكفي، فَلِتعبر الشاعرة عن حالة الحزن والأسى التي تعيشهما منذ أن فتحت عينيها للعالم بقولها:

الآن؛

أفتحُ البابَ؛

أيّها العَالم: نتشابه كدمعتين[1].

نجد الشاعرة في فاتحة ديوانها كأنها تأخذ نفس لذا إستخدمت ضرف الزمان"**الآن**"، فهو بمثابة تنهيدة لبداية القيام بشيء؛ الذي هو فتح الباب، وهنا تربطه بولادتها الحقيقية أو ولادتها في الساحة الإبداعية كون هذا أول ديوان لها، لتخاطب العالم من خلال إستخدامها لحرف النداء "**أيها**" لتخلق لنا شبها بينها وبين الحزن والأسى الذي رافقها في حياتها كمرافقة الدموع للعيون، وقربهما من بعضهما البعض.

تقول الشاعرة في توزيع ثان:

[1]– نهلة كابري: أقرأ للرّيح..أكتب لي..، ط1،دار ميم للنشر، الجزائر، 2018، ص11.

مازلت أسقي الريح؛

لينبت لي قلب[1].

ربطت الشاعرة حالتها النفسية وقصة حبها لطبيعة من خلال رمز طبيعي الريح، رابطة إياه بحالة تغير دقات القلب، فالريح هنا أفادت التغيير، وهذه الصورة المشكلة في هذه الومضة نسميها بالتشخيص. تقول الشاعرة من خلال إستعارتين مكنيتين "**أسقي الريح، ينبت لي قلب**" التي حذف منها المشبه به، الذي هو النبات وترك قرينة دالة عليه والتي تجسدت في الفعلين أسقي وينبت، مُشّكلة صورة دالة عن الأمل الذي مازال يسكن قلبها؛ رغم زوابع الحزن والألم التي تنتابها بين الحين والآخر، فهي مازالت تتأمل عسى ولعل هذه الريح التي جاءت في صورة رمز إيجابي، أن تحمل لها أخبار سارة تفرح قلبها وتكون بمثابة ولادة جديدة لها، وخلق ثان لها.

عبّرت الشاعرة عن حالة الأمل التي تعيشها، في ومضة شعرية موجزة دون الحاجة للحذف فهي عمدت إلى شحن الكلمات بدوال جديدة، معبرة عن حالة المزارع الذي يظل يزرع الأرض ويسقيها في وقت الزرع منتظرا، متأملا أن ينبت زرعه يجني غلة في وقت الحصاد. واستخدمت الشاعرة في التوزيع الرابع إسم إشارة "ذلك"، وحرف الجر "الباء"، وضرف المكان "أمام" في قولها:

ذلك الذي تاه، وجد نفسه–

بمحض الصدفة– أمام نفسه[2].

تبني الشاعرة هنا صورة لمغتربة؛ غير أن غربتها من نوع وشكل مختلف عن الغربة التي ألفناها، وفي نفس الوقت تائهة، فأفكارها مبعثرة لذلك وبمحض الصدفة وجدت نفسها في صورة الشاعرة التي نفت عن كونها كذلك، فبه حققت نفسها ووجدت ذاتها المفقودة؛ كما هو

[1]– المصدر السابق ، ص27.

[2]– المصدر السابق، ص73.

معروف فإن كل مبدع يحقق نفسه من خلال عمله الإبداعي فالإبداع كينونة الذات في بعدها الفلسفي، كما في حال الشاعرة إذ أنها إستخدمت الشعر لتصل لذاتها وتحقق وجودها وتبينه للعالم. فبدل أن تسرد لنا كل ما خاضته لإكتشاف نفسها، إكتفت فقط بشحن الدوال بمعاني حاملة لأكثر من مدلول فإختصرت القول من خلال بضع كلمات، وبذلك حققت الإقتصاد في عملية الحكي الشعري.

أ- الثنائيات الضدية:

نجد في ديوان نهلة كابري "أقرأ للريح..أكتب لي.." تعدد الثنائيات الضدية التي تتطلب منا الوقوف عندها، ومحاولة إستنطاقها، لما حملته من دلالات تحتاج إلى وقفة قرائية، كأن تقول الشاعرة:

أنا هشة جدا؛

ينكسر لي ألف ضلع-

في خريف واحد-

والموت ينتظر قصة رصينة وكاملة

رغبت أن أبدأ بالحرية-

حين ولدت-

لكن الحياة أخفت عني أول الخيط[1].

[1]- المصدر السابق، ص14.

تظهر لنا في هذا الديوان ثنائية (الموت والحياة) أكثر من مرة، مما يبين لنا يأس ذات الشاعرة وحسرتها، فتجسد الموت في شكل صورة شخص(أ) ينتظر سقوطها، أما الحياة فتجسدت في صورة شخص يدفعها للسقوط لتحقيق أمنية الشخص(أ).

تتجلى في التوزيع الثاني ثنائيات [(تدفعيني وتلاحقينني) و(صراخي وصماء) و(أقرأ وأكتب)] وكذلك ثنائية تفهم من السياق في قولها:

كنت قد أحببتك أيتها الحياة؛

من دون أن تدفعيني لقول شيء.

ترغبين بصراخي-

فيما أنت صماء- وتلاحقينني

حتى عندما لا أفكر بك

...

أقرأ للريح..

أكتب لي.. [1]

يمكن إعتبار كلمة (أحببتك) مع كلمة (لا أفكر بك) ثنائية ضدية، فمن علامات الحب التفكير في المحبوب، ومن لا يفكر فهو لا يحب. وصَوَّرت الشاعرة الحياة على أنها هي من دفعتها للكتابة وإخراج كل مكبوتاتها(الصراخ داخل النص الإبداعي)؛ لكنها لا تحقق لها أمانيها وما ترجوه، لذا سواء تحدثت أم لا، فهو الشيئ نفسه، وهذا ما تجسد في قولها أقرأ للريح فلا أحد سيسمعني سوى الريح، وأكتب لي مما يعني أيضا أن كتاباتها منها وإليها.

[1]- المصدر السابق، ص46.

وتُصّور الشاعرة في توزيع آخر رغبتها في الخروج من بوتقة الأسى من جهة، والطهارة من جهة، وتحقيق حضورها من جهة أخرى، من خلال قولها:

الطفلة التي كنتها انزلقت بعيدا؛ بسبب وعود جيدة ورطبة

قلتها أحيانا ثم نسيت.

لم تأت يوما إلي لتطالبني بشيء.

فجأة وجدتها أمامي؛

نقية على الأطراف وفي عينيها كدر حقيقي وغامض.

بدا لي أنها ستقول:

"أحتاج نهرا لأغتسل"[1].

تبرز لنا هنا ثنائية (الحضور والغياب) وكذلك ثنائية (الطهارة والنجاسة) فالطهارة هي ولادة جديدة بعد الموت الذي تشكل من خلال الفعل انزلقت بعيدا.

تحضر ثنائية أخرى في توزيع آخر، في قولها:

دائما؛

أعود إلى حيث لم أذهب.

———

عندما تموت ثم تستيقظ؛

ينتهي الابتذال.

———

[1]– المصدر السابق، ص59.

رأيت مجنونا؛ تأملته بعيني فقال لي:

"أمسكي الخيط جيدا".

الأمل الغامض؛ لا أحد يفسده[1].

تمثل ثنائية(الذهاب والجلوس في مكان واحد) الإنتقال الروحي لذات الشاعرة، فهي بممارستها للشعر كأنها في جلسة تأمل؛ إذ تسري بها أفكارها لأماكن خارج عن بوتقيتها وهذا ما دفعها للقول أنها تعود إلى حيث لم تذهب؛ وذلك بمجرد توقفها عن الكتابة، كما تحضر ثنائية(الموت والإستيقاظ) وتمثل حدثين مختلفين، فالنائم أشبه بالميت والإستيقاظ أشبه بالعودة للحياة مرة أخرى، وهنا نلاحظ وجود زمنين مختلفين، الموت نهاية للحياة والإستيقاظ بداية جديدة ليوم جديد؛ والشاعرة جمعت بين هذين الزمنين.

علينا أن نشير إلى أن الثنائيات الضدية تحقق اتساع الدلالة وانفتاح التأويل لأن على المتلقي أن يعثر على نقاط التلاقي بين التضاد الحاصل على مستوى بنية الجمل.

ب- الرمز:

يتسم الشعر المعاصر عامة والومضة خاصة بالطبيعة الإحالية، التي تجعل من اللغة كتلة من الدلالات المشحونة المتجاوزة لمعناها، إذ نجد الرمز أحد عناصر هذه الطبيعة الإحائية "**لغة الشعر لغة إحالية، تحاول أن تبتعد قدر المستطاع عن اللغة المعجمية...اللغة تجاوز مستمر،...يأتي الرمز بإعتباره المخرج الوحيد من ورطة الصمت المطبق، ومن هنا فلغة الرمز...تعد المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحدودة، الخيالية، التي تتخطى حدود العقل والحس المباشر**"[2]؛ منه يتبين لنا أن الرمز يتجاوز المعنى الأحادي لمعاني

---

[1]-المصدر السابق، ص77.

[2]- فريد تابتي: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، جامعة بجاية، ص1.pdf.pb-1-2998-828

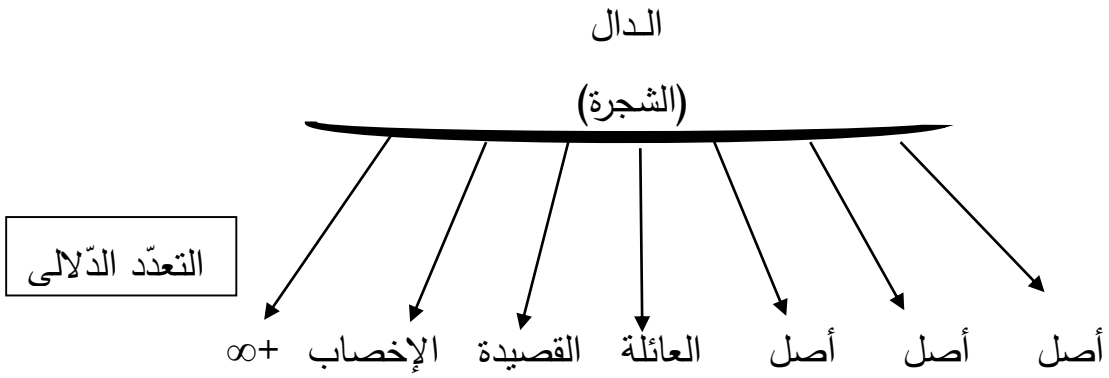
لا محدودة من خلال الإيحاءات، لذا يمكننا إيضاح الفرق بين اللغة المعجمية واللغة الإبداعية كالآتي:

❖ المعنى في اللغة المعجمية:

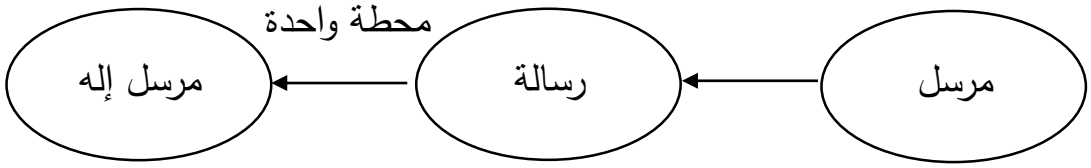
الدال يساوي مدلوله

الشجرة = التجسيد الواقعي(جذع، أغصان، أوراق)

❖ المعنى في اللغة الإبداعية:

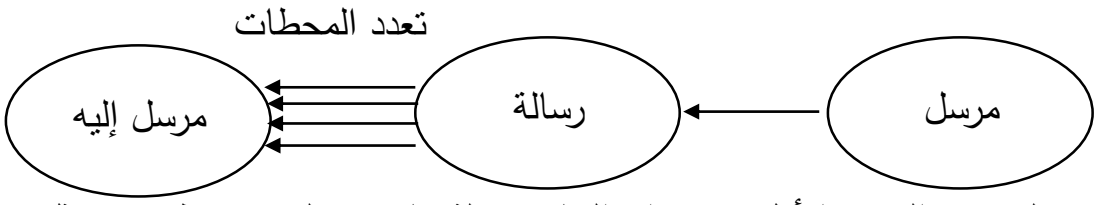


يتضح لنا من خلال المخطط الأول أن الرمز إتخذ المحطة الأولى والتي تتمثل في الوظيفة الإبلاغية.



يمثل المخطط الثاني المحطات الأخرى التي يسعى الرمز إلى تبيينها، حيث تخط المحطة الأولى ليؤسس لدلالات جديدة منه فإن"**الرمز يهدف بطبعه إلى أكثر من التواصل، أو بالأحرى، هو يهدف إلى تواصل من نوع آخر، أعلى، أغنى، يتعاون كل من الذهن والذوق والذاكرة**

لبنائه عند الشاعر أو لإستقباله عن المتلقي"[1]؛ وهذا يعني أن الرمز قد رسم مسارا آخر تجاوز به الغاية الإبلاغية، وأسس لنفسه ملامح خاصة، تنتج من خلال الرؤية المتكونة لدى المتلقي.



نلمح في التوزيع الأول من ديوان الشاعرة نهلة كابري تجلي رمز طبيعي تمثل فيما يلي:

كنت صغيرة جدا؛

حين أخبرتن-ي الشجرة العارية أنها مفتونة بخريف عازف.

تأخرت عن الشعر؛

كنت أرافق النمل وهو يغادر النافذة.

تأخرت عن الشعر؛

لم أدرك إلا شجرة وحيدة أورثتني عصافيرها. [2]

نلاحظ في هذه الومضة تكرار لعبارة"**تأخرت عن الشعر**"[3] كأن الشاعرة تلوم وتؤنب نفسها لتأخرها، كما نلاحظ تكرار لفظة الشجرة، التي قد سبق والتطرق إليها؛ والتي أفادت هنا في هذا لسياق التنظيم على منوال القصيدة العمودية. شكلت لنا الشاعرة صورة متحركة لخطاب دار بينها وبين الشجرة، التي يمكن أن تكون القصيدة الخليلية والتي تحّدِثها عن ولادة جنس

---

[1]- المصدر السابق، ص106.

[2]- نهلة كابري: أقرأ للرّيح..أكتب لي..، ص12.

[3]- المصدر نفسه، ص12.

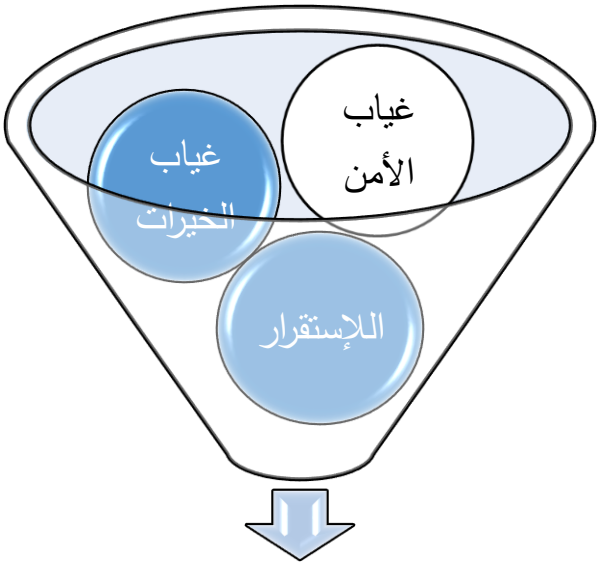
أدبي جديد، وإنسياقها وراءه، وتبين ذلك من خلال إستخدامها للفظة الخريف، الذي هو ولادة جديدة بعد وفاة وهكذا.كذلك قولها أيضا في أخر الومضة" **لم أدرك إلا شجرة وحيدة أورثتني عصافيرها**"[1]؛ بمعنى ميلاد جديد لنوع من الكتابة(الومضة).

بررت الشاعر سبب تأخرها عن الشعر من خلال إستخدامها لرمز ديني تمثل في قصة سيدنا سليمان مع النمل، في قول الشاعرة:" **كنت أرافق النمل وهو يغادر النافذة**"[2]؛ وقول الله تعالى: ﴿ **حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا عَلَىٰ وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ** ﴾[سورة النمل، آية 18]؛ نلاحظ من خلال الآية أن النمل بصدد الدخول لمسكنه خوفا من أن يُقتل لو بقي خارجه، فالخارج يشكل له الخطر لغياب الأمن، على غرار قول الشاعرة فإنه غادر منزلها، وذلك لأسباب يمكن ترجيحها كالآتي: نفاذ الخيرات مع غياب الحركة والتنقل؛ حيث شكل له المنزل الخطر عوض الأمن، كما أن لمغادرته المنزل من النافذة له دلالة على أنه سجين كان يتطلع للحرية من أي ناحية يجدها، وهي الحالة نفسها التي تعاني منها الشاعرة في حالة اللإستقرار المتطلعة دائما لبصيص أمل يخرجها مما هي عليه.

أوضحت لنا الشاعرة ذلك من خلال ترقبها للنمل وهو يغادر النافذة. لذا رجحت سبب تأخرها عن ممارسة الشعر للحالة والأسلوب اللذين تعيشهما، وللشرح أكثر وضعنا هذا المخطط لنتبين الوضع:

[1]– المصدر السابق، ص12.

[2]– المصدر نفسه، ص12.



مغادرة المنزل

يتبين لنا في موضع آخر من الديوان ضرب من الرمز، الذي تشكل بتحويل الصورة المجردة إلى صورة ملموسة وهي التجسيد المعنوي في قول الشاعرة:

لا أتعب منك أيتها العزلة؛

أنت طاولة وأنا أكثر من كائن.

كنت وحدي، ثم-

في مكانٍ لم تتخيله الوحدةُ-

فتحتُ-أيضا- نافذة ونظرتُ

في العلية؛

فئران قضمت قلبي وأغرقت كل الإنطباعات[1].

[1]- المصدر السابق، ص45.

تكررت في هذه الومضة كلمة العزلة من خلال الإتيان بمفردة الوحدة، صورت لنا الشاعرة العزلة على أنها إنتماء، حيث صورتها على أساس أنها فعل وجودي "طاولة" تحوي كل ما يوضع عليها؛ حيث جسدت العزلة التي هي معنوية بالطاولة التي هي شيء ملموس، وهذا ما يسمى بالتشيؤ. أما هي مجرد كائن إندمج فيها؛ يحوي أكثر من كائن، حيث يمكن لنا أن نجد أكثر من شخص فيها وهو يتكيف مع جميع الأوضاع. هذا الوصف للعزلة يظاهي وصف الصوفيين لعزلتهم رغم إختلاف الغاية المراد تحقيقها.

نستنتج من الجزء الثاني من الومضة أن عزلة الشاعرة ليست عزلة إختيارية، إنما هي عزلة مفروضة عليها والدليل قولها:

"في مكان لم تتخلله الوحدة–

فتحت–أيضا–نافذة ونظرت"[1]

يمكن إعتبار المكان الذي تحدثت عنه الشاعرة "الكتابة الإبداعية(الشعر الذي تمارسه)"، هو النافذة التي أطلت منها للعالم، كونه المتنفس والملاذ الأوحد الذي عرفت به عن نفسها من جهة، وهو الشيء الذي إستفادت منه من العزلة التي إحتضنتها.

عبر الفيلسوف اللاهوتي "**بول تليش**"(**Paul Tilich**) عن العزلة والوحدة بقوله:" **لقد استشعرت لغتنا بحكمة هذين الجانبين من وجود الإنسان وحده. لقد خلقت كلمة الشعور بالوحدة للتعبير عن الألم في الوحدة. ولقد أوجدت كلمة "العزلة" للتعبير عن مجد أن تكون بمفردك...**"[2]؛ هذا ما صورته الشاعرة في المقطعين، فالعزلة كأنها وطن يحتضنها ولذلك نجدها مقدسة عندها، أما الوحدة فهي مصدر حزن وألم.

ووضفت الشاعرة كلمة الفئران لدلالة على حقيقة دون التصريح المباشر لها؛ فكما هو معروف الفأر نذر شؤم وسوء طالع، وهو مشكلة في حد ذاتها، كونا يسبب الفساد. الشاعرة

---

[1]–المصدر السابق، ص45.

[2]– Paul Tilich: the eternal now, publié par Charles Scribner's sons, chapitre1:Loneiness and Solitude, New York, 1963, page 05.

هنا عبرت عن حالتها التي تعيشها في عزلتها(العلية=الغرفة) والفساد الذي قد تسبب به كلّ واحد كان سببا في عزلتها، فشبهتهم بالفئران التي تفتك بقلبها. هنا الفأر يرمز للعدو الذي قد عزلها وتركها وحيدة.

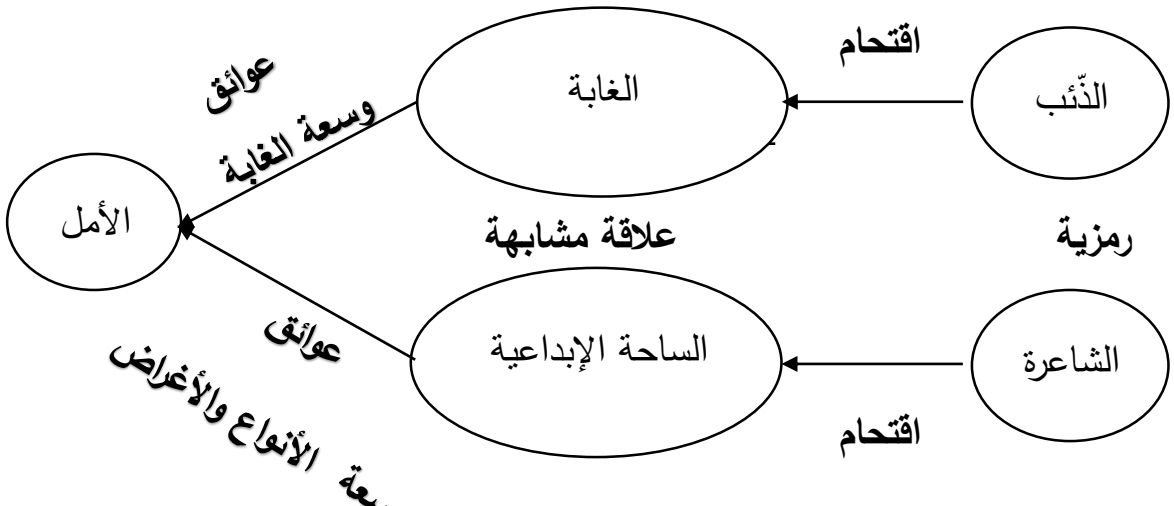
تواصل الشاعرة في شحن ديوانها بالرموز الطبيعية ذات الدلالات الموحية، فنجدها في هذه المرة وفي توزيع آخر تستعمل رمزا دالا على المكر والخداع في قولها:

أنا مثلك أيها الذّئب؛

جئت إلى هذه الغابة البكر-

التى يحاصرها الضباب

من أجل هذا الأمل الغامض أيضا[1].



شبهت الشاعرة نفسها بالذئب الذي يبكر لاصطياد فريسته، رغم العوائق(ضباب، وسعة الغابة، مصارعته مع الفريسة...)، التي سيصادفها في طريقه ويواجهها للإستلاء عليها. كذلك الشاعرة زاحمت الساحة الإبداعية، متخبطة بين سعة الأنواع من جهة، وتعدد الأغراض من جهة أخرى، حتى تحقق هدف الإبداع في هذا المجال.

[1]-نهلة كابري، أقرأ للريح..أكتب لي...، ص63.

نجد نزعة الأمل بين الذئب والشاعرة مشبعة، رغم غموض الهدف الذي يهدفون إليه فالذئب لا يدري ما سيصادفه لكنه خاض أهوال الغابة. كذلك الشاعرة لا تدري ما سيواجهها من نقد من قبل المتخصصين في هذا المجال، لأنها كما قالت في ديوانها"**تأخرت عن الشعر**؛..."[1]، وهل سيلقى رواجا من قبل المتلقين، لكنها خاضت هذا المجال.

[1]–المصدر السابق، ص12.

المبحث الثاني: الإشتغال الإستعاري.

1- الإستعارة التصورية.

2- الإستعارة الأنطولوجية.

3- التشخيص

2. الإشتغال الإستعاري:

تحتل الإستعارة مكانة بارزة في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة؛ ذاك لارتباطها الوثيق بعلوم القرآن من جهة، واللغة المتداولة والمبنية أساسا على الإستعارة من جهة أخرى؛ وتعتبر الإستعارة في الدّراسات البلاغية الجديدة من بين الوسائل التي نوصل بها أفكارنا وأحاسيسنا فهي"**حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية.إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي كل أعمالنا التي نقوم بها**"[1]؛ منه فإن الإستعارة قد تجاوزت المفهوم السوسيري الذي ينص فقط على الرابط القائم بين الدال والمدلول، وإنما تخطت أسوار ذلك المفهوم ونشير هنا إلى الفتح الذي حققه كل من جورج لايكوف (George Lykoff) ومارك جونسون(Mark Johnson).

أ- الإستعارة التصورية:

تختلف لغة الشاعر عن اللغة المتداولة بين الناس العاديين؛ كون أن لغته الإبداعية تتسم بالشذوذ الذي يكسبها أسلوبَا مختلفاَ عما ألفناه، رغم أنهم يتقاسمون القدرات الذهنية نفسها؛ إلا أن الشاعر يسمو بلغته إلى أفق أبعد من المألوف، مثل قول الشاعرة:

لم أنم؛

الريح تقطع أرجل الليل

وأنا أحلم..

ماذا لو كنت قاسية أكثر؛

لا أهز الأعماق الملتبسة بي

[1]-جورج لاكيوف ومارك جونسن: الإستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب 996، ص21.

أدعها تسيل–

كنبع محاصر–وأمضي[1].

يتضح من خلال الومضة، أن الشاعرة عمدت إلى إستخدام عدة صور، تمثلت في(الريح تقطع أرجل الليل، لا أهز الأعماق، كنبع محاصر)، التي تعكس وجود جدال لغوي لا مادي؛ بحيث أن كل من الفعل قطع وهز وحصر من الأفعال الدالة على القوة والعنف، وبذلك لو صنفناها لوضعناها في معجم الحرب، وبذلك تكون هذه الإستعارات إستعارات تصورية "**جدال الحرب**"؛التي هي"**لغة ليست شعرية أو تخييلية أو بلاغية، إنها حرفية. فنحن نتحدث بهذا الشكل عن الجدالات لأننا نتصورها كذلك، ونتصرف باعتبار الطريقة التي نتصور بها الأشياء**"[2].

كما نجد الشاعرة في توزيع آخر، تعتمد الإستعارة نفسها "إستعارة جدال الحرب" المتداولة في حياتنا اليومية، والتي تعكس بشكل عفوي تصوراتنا، في قولها:

ستمطر؛

قلبُ من هذا الذي يبرق في السماء

أرغب بالسير معك–

حالما تعودين–

أيتها الريح الباردة التي أحب؛

تقطعين أنفاسي

وتلثمينني بالشعر.

[1]– نهلة كابري: أقرأ للريح..أكتب لي...، ص33.

[2]–جورج لايكوف ومارك جونسن: الإستعارات التي نحيا بها، ص23.

لا تأخذ كل شيء أيها الضوء؛

اترك ما مرّ بي من شعر وعتمة..[1]

صورت الشاعرة حالة السماء الممطرة، كأنها قلب ينبض في السماء، أثناء الرعد والبرق ثم تواصل في شحن العبارات بدلالات إستعارية، اسستها بينها وبين الريح التي تقول عنها أنها قطعت أنفاسها أثناء سيرها معها؛ وفي طريقها لثمت من طرف الشعر، تبني الشاعرة في هذه الومضة صورة لصراعها مع الريح، وهذا الصراع، صراع لا مادي الذي لا يعني قيام حرب بينها وبين الريح.

ب-الإستعارة الأنطولوجية:

عمدت الشاعرة على الإشتغال الإستعاري المرتبط بلغتنا، ومتصوراتنا، وسلوكاتنا اليومية في تقديرنا للوقت وكيفية التعامل معه، فتقول:

كل صباح أستيقظ ضبابية بعض الشيء-

بعمر العاشرة تماما-

بنفس الأعراض المصاحبة لبصيص الأمل؛

تعاسة خفيفة

ومتعالية.

كل يوم أستيقظ وأنام،

[1]-نهلة كابري: أقرأ للريح..أكتب لي..، ص52.

بعينين فارغتين-

تماما-

لولا حميمية الشّك.[1]

يعتبر الزمن عند الشاعرة إنسان ذو عمر له عشر سنوات(10)، فالوقت مرتبط بعمر الإنسان إلى آخر لحظة؛ فتعبر الشاعرة عن تأخرها في النوم وحالتها، إستخدمت كلمة العمر لدلالة على ذلك.

تظهر لنا الشاعرة في توزيع آخر، بنوع آخر من الإستعارات المتداولة في حياتنا اليومية، حين ننظر إلى الأحداث، والأنشطة، والإحساسات، والأفكار...إلخ؛ على أنها كيانات ومواد تسمى استعارات انطولوجية "استعارات الكيان والمادة"، "**ربما تكون الإستعارات الأطولوجية الأبده هي تلك الإستعارات التي نخصص فيها الشيء الفزيائي كما لو كان شخصا. وهذه الإستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية**"[2]؛ ومثال على ذلك تصوير الشاعرة للذهن على أنه آلة هشة:

الذات آنية تتكسر

أنا هشة جدا؛

ينكسر لي ألف ضلع-

في خريف واحد-

والموت ينتظر قصة رصينة وكاملة.

---

[1]-المصدر السابق، ص13.

[2]-جورج لايكوف ومارك جونسن: الإستعارات التي نحيا بها، ص53.

رغبت أن أبدأ بالحرية-

حين ولدت-

لكن الحياة أخفت عني أول خيط.[1]

صورت الشاعرة نفسها كأنها آلة تعرضت للتلف، وتوقفت عن الإشتغال، وذلك لهشاشتها قبل أن يحدث لها ما حدث، مما أدى بتكسر كل أضلاعها كما قالت (في خريف واحد)؛ إذ نجدها تعبر عما آلت إليه؛ كحال الشجرة في فصل الخريف إذ تفقد أغصانها واحدا تلوى الآخر في كل خريف، إلا أن الشاعرة لا تفقد غصناَ واحدا، إنما عدة أغصان في خريف واحد. فالإستعارة الأنطولوجية هنا "**طبيعية ودائمة الحضور في فكرنا لدرجة أننا نتخذها عادة بديهيات، كما نعتبرها أوصاف مباشرة للظواهر ذهنية...**"[2].

ج-التشخيص:

تنتقل الشاعرة بعد أن صورت ذهنها على شكل آلة؛ لتجسد الموت على أنه شخص ينتظرها ويترقبها إلى حين أن ينتهي دورها في هذه الحياة، التي قالت أنها أخفت عنها كل سبل النجاة؛ في حين أنها رغبت بالعيش فيها حرة طليقة دون قيود؛ نجد أن الشاعرة هنا عمدت إلى نوع آخر من الإستعارات والتي تدعى "بالتشخيص" الذي هو**إسناد خصائص بشرية إلى أشياء غير بشرية كالنظريات والأمراض والتضخم...إلخ. وفي هذه الحالات لا نحيل على كائنات بشرية واقعية...**"[3]، وهذا ما تمثل في جزء من هذه الومضة وومضات ستسلط الدراسة ضوء عليها أمثلة:

أفكر بالخريف الذي أنجبني؛

[1]-نهلة كابري: أقرأ للريح..أكتب لي...، ص14.

[2]-جورج لايكوف ومارك جونسن: الإستعارات التي نحيا بها، ص48.

[3]-المصدر نفسه، ص55.

هل كان بصحة جيدة؟

لو عاد الآن لأعطيته غصنه المرشوق بقلبي ولأنتهينا.

_____

بي شحوب الموت

وبي ريح ممطرة.

نظرتي استحوذت على كل شيء؛

عبء لا وعذب..

عبء لا قرار له.

أصابعي لا تشير إلى أحد..

وما أنا عليه هزيل وضائعلا ومبتسم؛

لماذا ينتظرني العالم إذا؟

لماذا وقته بهذه المخلصة..ويصر بأسنانه إلى النهاية؟[1]

عبرت الشاعرة عن حالة خاصة بمرحلة من مراحل حياة الأنثى، والتي هي الولادة؛ حيث أسندت هذه العملية الفريدة لفصل الخريف؛ فالشاعرة تتساءل عن وضعه لحظة ولادتها نظرا لصعوبة العملية وحساسيتها، فكما هو معروف، فإن الأشجار في فصل الخريف تتساقط أوراقها وكل الاغصان الهشة؛ منه لتتجدد وتنبت أخرى في فصل الربيع، فالخريف هو ميلاد لحياة أخرى جديدة.

[1]–نهلة كابري: أقرأ للريح..أكتب لي..، ص22.

تواصل الشاعرة في تشخيص حالتها النفسية، بإستعارات أخرى في قولها "**بي شحوب الموت**"؛ حيث أن حالتها تحتضر كحال الذي هو على فراش الموت؛ بحيث يصبح شاحب اللون تسوقه الريح أينما شاءت، فيظل يترقب بعينه ما يدور حوله دون أن يحرك ساكن إلى أن يختفي من الوجود كإختفاء النغم، عند إنقطاع الموسيقى.

يعد التشخيص، سمة بارزة في الشعر المعاصر، إذ يحول ما هو جماد إلى متحرك فهو "**إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له، كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحية**"[1]، نفهم من التشخيص أنه يبث الحياة في أشياء جامدة، ومثال على ذلك قول الشاعرة:

لا أتعب منك أيتها العزلة؛

أنت طاولة وأنا أكثر من كائن.

كنت وحدي، ثم-

في مكان لم تتخلله الوحدة-

فتحت-أيضا- نافذة ونظرت.

في العلية؛

فئران قضمت قلبي وأغرقت كل الإنطباعات.[2]

[1]-عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ط1و2، دار العلم للملايين، بيروت، 1979 و1984، ص67.

[2]-نهلة كابري: أقرأ للريح..أكتب لي..، ص45.

جسدت الشاعرة العزلة؛ التي هي معنوية في شيء ملموس، والتي هي الطاولة؛ فالطاولة تحوي كل شيء، عدا من يجلس عليها. حالها كحال العزلة تحتوى ولا تحوى؛ المعنى أن العزلة إما أن نختارها أو تختارنا لكن لا ننتمي إليها، كون الشاعرة ليست كائن واحد كما قالت"**أنا أكثر من كائن**"؛ إستدلت على ذلك في قولها أنها كانت وحيدة إلا أنها تمكنت من التحرر من عزلتها من مكان لم تبلغها العزلة" **في مكان لم تتخلله الوحدة؛ فتحت-أيضا نافذة ونظرت**".

ويمكننا متابعة الشاعرة في توزيع آخر، تعتمد على التشخيص في التعبير عن حالة طبيعية للإنسان (الحزن والفرح)؛ إذ تقول:

حدث قلبه عن رأسه التي تعرف ثم تعرف ولا تدور،

عن حياته التي تجلس-

وراء نافذة عمياء-

وتبتسم أحيانا.

حدث قلبه، ثم نام عن نفسه

ونسي كل شيء..

لكنه

من وطأة الشعر، بكى.[1]

يتحول الإنسان في أغلب حالاته ويتحدث إلى نفسه عما يجوب بخاطره، كذلك الشاعرة تشخص حالتها على لسان الحياة في البداية، ثم لتعبر عن فقدانها للأمل. تشخص ذلك عن طريق نافذة تصفها بالعمياء، لكن رغم إعاقتها تبتسم وتواصل في حديثها مع نفسها

[1]- المصدر السابق، ص54.

إلى أن تغفو وتنسى كل شيء؛ لكن الشعر يذكّرها، من خلال تدوينه لكل ما حدث معها في تلك الأمسية. لقد بعثت الشاعرة الحياة في كل من النافذة والحياة، للتعبير عن ما تعيشه في نهارها، وكيف أن للشعر تأثيرا بالغًا عليها في تذكيرها بكل ما تحاول نسيانه.

تواصل الشاعرة سرد أحداثها لحظة بلحظة مستعينة بالتشخيص للدّلالة على قوة إحساسها، ونظرتها للحياة فتقول في توزيع آخر:

بلعت لساني-

في لحظة توجس

وأنا الآن أتظاهر بالحزن عليه.

———

أبكي؛

مثل شجرة لن تجد الخريف..

———

الحياة مركب خسارة؛

أثقبها وأغرق.

الحياة، سوء فهم متواصل.

الحياة، لعبة مكشوفة بأهداف غير واضحة.

الحياة، لا تكفي..

لا تكفي حتى لإجابة واحدة.[1]

[1]-المصدر السابق، ص86.

إقترنت الحياة بالفوز والخسارة، فإن كان الحظ معنا فزنا، وإن حدث العكس فنحن في خسارة؛ لكن الشاعرة تصرح بشكل مباشر، بأن الإنسان هو من يسير هذه الحالة؛ كونه دائما ما يقع في أخطاء بسبب سوء الفهم الذي أسندته أيضا للحياة، التي صورتها على شكل لعبة مكشوفة، بأهداف غير واضحة؛ مما يعني أن الحياة تسلمك كل مفاتيحها؛ لكن تعجز عن تسييرها، مما يجعلك لا تجد في بعض الأحيان اجابات لما يجوب خاطرك.

وعلينا هنا أن نشير كيف أن تلك الإستعارات كلها دون استثناء حققت المتعة الجمالية من جهة، والإقتصاد اللغوي من جهة أخرى، لأن كلّ استعارة هي دلالات لا متناهية وكلّ قارئ يستقبلها بذخيرته التّأويلية.

الفصل الثاني: إشتغال المتخيل الشعري

المبحث الأول: المتخيل وتشكله.

1- مفهوم التخييل.

2-تشكيل المتخيل.

المبحث الثاني: متصورات المتخيل ومرجعيته.

1-متصورات المتخييل الشعري.

2-مرجعيات المتخييل الشعري.

المبحث الأول: المتخيِّل وتشكله.

1- مفهوم التخييل.

2-تشكيل المتخيل.

يعتبر نص المبدع مجموعة من المتخيلات الشعرية التي تنعكس في إطار موحد لا نتمكن من كشف ضوابطه، كونه كلام صامت لا يتحرك إلا من خلال ذهنية القارئ المهيأ سابقا، بفضل حصيلته المعرفية المكتسبة سابقا أو من خلال عدم تعامله مع الدوال تعاملا أحاديا وفق ما ينصه التعريف المعجمي؛ بحيث ينظر للكلمة إنطلاقا من جذرها اللغوي إلى مشتقاتها.

يعالج هذا الفصل اشتغال المتخيل الشعري من خلال أربعة عناصر مفهوم التخييل وكيفية تشكله، مرجعية المتخيل من ثما ننطلق في دراسة متصوراته إلى أن نخرج إلى المرجع الذي أستمد المتخيل الشعري تصوراته.

1-تعريف التخييل:

يمكن تعريف التخييل على أنه مجموعة من التخيلات والمتصورات التي تتكون في ذهن المبدع بشكل عام في الغالب تكون غير حقيقية إلا أنه يحاول تحقيقها على أرض الواقع وإن لم يستطع ذلك فيتخيل أنها قد تحققت.

جاء في لسان العرب أن التخييل هو إسم عمليته الخيال الذي يعني الوهم والخيال:" **خال الشيء يَخالُ خيلاً وخِيلة وخَيْلة وخَالا وخِيلا وخَيلانا ومخالة ومَخِيلة وخَيلُولة: ظنه...ويخِل مشتق من تخَيَّل إلى...** "[1]؛ أي ما يتكون على شكل صورة وهمية في مخيلة الإنسان يسمى خيال والتخييل هي تلك العملية الذهنية، أما صاحب العملية فيطلق عليه متخّيل(بكسر الياء).

يفيد التخيل فيما جاء في قاموس المحيط:"...**الظن والتوهم... وتخيل الشيء له: تشبه...والخيال والخيالة ما تشبه لك في اليقضة والحلم في صورة...والخيال كساء أسود**

[1]-إبن منظور : لسان العرب، مج11، حرف اللام، فصل الخاء المعجمية، ص231.

ينصب على عود، يخيل به للبهائم والطير، فتظنه إنسانا..."[1]، نجد في هذا التعريف أنه ربط التخيل بأحلام اليقضة التي تظن أنها حقيقة والتي غالبا ما تتحقق.

يعد التخييل ذو بعد فلسفي إستقى من فلسفة أرسطو قبل أن يكون مصطلحا بلاغيا أو أدبيا من خلال مفهوم المحاكاة:"**والتخيل في الشعر يقع في أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن. وهو نوعان: تخييل ظروري وتخييل ليس بظروري، ولكنه أكيد ومستحب...**"[2]؛ نجد التخيل عند الفلاسفة يقع في أربعة مواقع أساسية في الشعر كما ورد في التعريف، أحيانا يكون ضرورياَ وأحيانا أخرى لا ولكنه مستحب.

يرتبط التخيل بقدرات الشاعر المؤلف من جهة وقدرات المتلقى من جهة ثانية بعد تلقيه للنص الإبداعي وذلك من خلال إستحضاره للأشياء المغيبة عنه ومحاولة صياغة النسيج عليها "**والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر ها إنفعالا من غير رؤية إلى جهة من الإنبساط أو الإنقباض**"[3].

يمكن تقسيم التخيل إلى قسمين آخرين أيضا، تخييل إسترجاعي وذلك من خلال إسترجاع صور مدركة سابقا، وتخييل إبداعي والذي يتشكل من خلال تجاوز الشاعر لواقعه فيؤسس صورة جديدة :"...**يمكن أن يقسم الخيال على هروبي وإجمالي وإبداعي وتوقعي ودفاعي وإنشائي وتكييفي وإسترجاعي ولوثاقة علاقة الإبداع بالخيال، فلقد يتخذ الإبداع إحدى الصور التالية وهو أن يكون فعلا: إبداعيا(creative): عندما يكون ذاتي التنظيم والإستهلال، تقليديا(imitative): عندما يقلد بناء سابقه إليه أخرون إستهلالا وتنظيما،**

---

[1]– مجد الدين الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، مج1، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص517/518.

[2]– حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص89.

[3]– المرجع نفسه، ص89.

متخيلا(imaginary): عندما يكون من وحي الخيال وغير واقعي..."[1]؛ يظم هذا التعريف أنواع متعددة من الخيال، ومن بينها النوعين اللذين أشرنا إليهما آنفا.

يعتبر أدونيس التخييل:"**شيئا أشمل وأعمق من الخيال، فالتخيل هو رؤية الغيب، ومعنى التخيل، نجده عند معظم الصوفيين ونجده كذلك عند إبن سينا فلي كلامه على الإشراف**"[2]؛ مما يعني أن التخييل عنده هو"**الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العربية الجديدة، وأعني بالتخيل القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تختص الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب تعانقه فيما تنغرس في الحضور. تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع...**"[3]؛ إن التخييل عند أدونيس هو تجاوز لما هو سائد في الواقع، مما يجعل القصيدة حية لا تموت، بحيث تربط بين ماهو كائن وما سيكون.

يضفي الخيال للومضة الشعرية إقتصادا لغويا وتكثيفا دلاليا غير واقعي مما يجعلها تتأرجح بين كفتي الصدق والكذب، فالتخييل هو ما يجعل:"**الأقاويل الشعرية إقتصادية كانت أو إستدلالية غير واقعية أبدا في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب، ولكن تقع تارة صادقة وتارة كاذبة، إذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية وهو التخيل غير مناقض لواحد من الطرفين، فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته يمكن أن تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل حيث هو كلام مخيل**"[4]؛ إن الشعر لا يعد شعرا إن لم يكن كلامه مخيلا خارج عن المألوف، فلذلك فإن التخييل هو عنصر أساسي في قيام العمل الإبداعي.

---

[1]– رحيم الساعدي: فلسفة الخيال(قراءة في محرك الإبداع والتغيير والمستقبل)، ط1، بغداد، 2015، ص116.

[2]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط1، دار العودة، لبنان، بيروت، 1979، ص132.

[3]– المرجع نفسه، ص139.

[4]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، ص127.نقلا عن: مرجوق حسينة: شعرية القصيدة في "أعلنت عليك الحب" لغادة السمان، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في الأدب، إشراف: راوية يحياوي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2005/2004، ص71.

2-تشكيل المتخيل:

يعمل الشاعر أثناء تأسيسه للمتخيل على إستحضار نصوص أخرى ذات الدلالات البارزة أو المضمرة لبناء نص شعري مشحون بالتخيلات، وهذه العملية تسمى التناص فيكون بذلك النص الشعري نسقا جامعا لمواد فنية متنوعة المصادر والأشكال (تداخل النص النثري بالنص الشعري)"**عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النّصوص، وذلك على أساس مبدإ مؤدّاه أنّ كلّ نص يتضمّن وفرة من النصوص المغايرة فيتمثلها ويحوّلها بقدر ما يتحوّل ويتعدّد بها على مستويات مختلفة.**[1]"

يحاول الشاعر دائما البحث عن تقنيات جديدة لبناء مخيلته لذا نجده دائما يغوص في اللغة لإيجاد بدائل تعبيرية جديدة، لتجسد حالته النفسية التي يسعى إلى تشخيصها:"**أصبحت الصورة الشعرية مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن رؤياه الخاصة، وذلك لعجز اللغة العادية المبنية على التجريد والتعميم**"[2]؛ مما يعني أنه يعيد إحياء كلمات من خلال شحنها بمدلولات أخرى غير المألوفة، كون أنّ الشاعر البارع، هو من يضفي إلى عمله الإبداعي لمسته الإبداعية الخاصة، التي تحرك الأشياء من قالبها الثابت، فتبث الحياة فيها من جديد لذا هو سيسعى على أن **يصوير الأشياء كما هي، أو كما تكون لو فرض أنه غير موجود ، أما التخيلي فيقول: أريد أن تلقي روحي ضوءً على الأشياء؛ وأن أعكس هذا الضوء على الأرواح الأخرى**[3].

يتحقق نجاح بناء صورة متخيلة بالإستناد إلى آليات الإسترجاع، وذلك بالوقوف على صور مدركة سابقة، مثلا في الجاهلية عندما يريد شخص أن يصبح شاعرا يطلب منه من

---

[1]-خمري حسين: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص101. نقلا عن: أمينة مستار: بنيةُ الصّوفي في رواية "كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة" لجمال الغيطاني. قراءة تناصية، 2020/10/10. https://doi.org/10.4000/insaniyat.5126

[2]- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص27. نقلا عن: أحمد قيطون: الرمز والتحديد المستحيل، مجلة مقاليد، العدد1، جوان 2011، ص121.pdf.M0113

[3]-ينظر عصام شرتح: الفكر الجمالي في قصائد أولئك أصحابي للشاعر حميد سعيد، دار الخليج، 2017، ص154.

طرف النابغة حفظ عدد كبير من الأشعار ثم نسيانها بعد فترة ومحاولة الكتابة بعدها وذلك بتأسيس ملكة فكرية .

يتحقق نجاح بناء صورة متخيلة بالإستناد إلى آليات الإسترجاع، وذلك بالوقوف على صور مدركة سابقة، مثلا في الجاهلية عندما يريد شخص أن يصبح شاعرا يطلب منه من طرف النابغة حفظ عدد كبير من الأشعار ثم نسيانها بعد فترة ومحاولة الكتابة بعدها وذلك بتأسيس ملكة فكرية .

يتشكل المتخيل الشعري عند الشاعرة بشكل تدريجي إلى ان يستوي على هيأته الكاملة في قولها:

كنت أسرع من الظلال؛

وصلت إلى الغرفة الباردة باكرا.

أنا هنا، أطرافي ورأسي وكل شيء..

لم نتأخر مطلقا..

حتى أن قلبي ظل في كأسٍ من الصقيع الاحمر

ومع ذلك، أفقد ما لا أعرف.[1]

نلاحظ أن المتخيل عندها قد تشكل إبتداء من تصويرها لنفسها على أنها ذات سرعة خارقة بحيث تتجاوز الظل، لتصل إلى غرفتها الذي مثل حدث ثاني، من ثم تنبه بفعل وصولها بواسطة الضميران المنفصلان "أنا" و"هنا"، ثم "أطرافها"، بعدها "رأسها"، والشاعرة هنا تصور لنا كيفية الإستلقاء على السرير، الذي يبدأ بالوجود أولا في غرفة النوم، من ثم الجلوس على

[1]– نهلة كابري: أقرأ للرّيح..، أكتب لي..، ص37.

السرير، بعدها وضع الأطراف عليه، ثم وضع الرأس على المخدة، لتصور لنا في نهاية الومضة حالة قلبها المتجمد كالصقيع، لكن رغم سرعتها وفطنتها يضيع منها ما لا تعرفه.

تواصل الشاعرة تشكيل متخيلاتها بشكل متسلسل، كما هو الشأن في الومضة السابقة، إذ نجدها تصور حالة الإنسان وهو في حالة ندم يومية؛ حيث شبهته بالقوس الذي لا يستقيم يظل يسير بنفس الخطى ولا يغير منها شيء في قولها:

بالندم ذاته؛ كل يوم..

بالسّر المشدود مثل قوس

نحو قلبه، يظل العاشق سعيدا

ومنتبها..

إلى النهاية..

مددَ الجذر رجله المتألمة،

لفها في ضباب الصباح؛

لم تلتفت إليه الأشجار

ولم يذعن.

طاب يومك أيها الحزن.[1]

[1]– المرجع السابق، ص55.

تتابع الشاعرة قولها، واصفة حالة جذر الشجرة الذي يتعرض لخدش بفعل خشاب مبكر، ولم تعره باقي الأشجار إعتبار لما حدث له، لكنه بقي صامدا ورضى بمصيبته، وهي حال الشاعرة في مطلع الومضة التي تظل تلتف في نفس الدائرة كالسهم، فلا تحاول تصويب أخطائها ولا تجنبها؛ وبذلك يكون الندم حاضر دائم في حياتها.

تستخدم الشاعرة الأسلوب السردي، الذي يبنى على تسلسل وترابط الأحداث في تشكيل متخيلاتها وقد برز ذلك من خلال إستخدامها لأدوات الربط وأفعال الشروع وظروف الزمان والمكان...إلخ.

المبحث الثاني: متصورات المتخيل ومرجعيته.

1- متصورات المتخيل الشعري.

2- مرجعيات المتخيل الشعري.

1-مرجعية المتخيل:

تتعدد مرجعيات المتخيل الشعري في ديوان الشاعرة نهلة كابري إذ نجدها تستوحي متخيلاتها من الواقع في قولها:

في السماء التي على وشك البكاء،

بعينين ضيقتين من القسوة؛

عليّ أن أحرس نجمة وجرسا.

بين تلك الغيوم؛

تخفي الحياة مأزقها الرمادي.[1]

تستمد الشاعرة هنا مخيلتها من خلال ظاهرة طبيعية(حالة السماء الممطرة)، مشبهة إياها بحالة طبيعية أخرى للإنسان(البكاء)، مُشّكلة بذلك صورة متخيَّلَة فالسماء التي بها غيوم كثيفة على وشك الإمطار شبيهة بإنسان وهو يجهش بالبكاء.

شخصت الشاعرة حالتها وذلك من خلال إستخدامها للضمير "**عليّ**"، بحيث أنها تكون كحالة السماء الغائمة في عتمة الليل، وهنا السؤال يفرض نفسه كيف يمكن أن نتبين نجما في وسط السماء الغائمة؟ ولقد تمكنت الشاعرة من خلال مخيلتها من الإجابة عليه في المقطع الثاني من الومضة لنتبين أن الشاعرة رغم قسوة ما تخفيه الحياة بين تلك الغمام لا زالت تتأمل في دهر أفضل، يطرق بابها، ويحدث في حياتها ضجة كما يحدثها الجرس تنبيها لما هو آتٍ.

تأسست مرجعية الشاعرة من الحدث نفسه، وكثافة الرؤى التي تتمتع بها أثناء مشاهدتها للسماء وقت الإمطار، ومشاهدتها لنفسها وقت البكاء، منه تمكنت من توليد صورة للمتخيل.

---

[1]- نهلة كابري: أقرأ للريح..أكتب لي...، ص29.

تمكنت الشاعرة أيضا من أن تغرف من الجانب الديني أيضا، وذلك بالعودة إلى كيفية خروج حواء من ضلع آدم عليهما السلام، فتقول:

أفكر بالخريف الذي أنجبني؛

هل كان بصحة جيدة؟

لو عاد الآن لأعطيته غصنه المرشوق بقلبي ولانتهينا.

وبي شحوب الموتِ

وبي ريح ممطرة.

نظرتي استحوذت على كل شيء؛

عبء ضئيل وعذاب..

عبء لا قرار له.

أصابعي لا تشير إلى أحد..

وما أنا عليه هزيل وضائع ومبتسم؛

لماذا ينتظرني العالم إذا؟

لماذا يضيِّع وقته بهذه الموسيقى المخلصة.. ويصر بأسنانه إلى النهاية؟[1]

سنحاول أن نتيبن قول الشاعرة من خلال مخطط توضيحي يوضح مرجعية الشاعرة وكيفية تأسيسها:

[1]– المصدر السابق، ص44.

الخـــــريف ←———— أنجبني ←———لو عاد الآن لأعطيته غصنه المرشوق بقلبي وإنتهينا.

آدم عليه السلام ←———كيفية خروج حواء منه ←———— الضلع الأيسر لآدم عليه السلام.

لقد إستعانة الشاعرة بالمرجع الديني لبناء متخيل شعري؛ بحيث عمدت على أخذ قصة خلق حواء من أدم عبر ضلع منه، لتؤسس لولادتها أيضا من خريف، قد إستحوذت هي الأخرى على غصن من أغصان تلك الشجرة المعراة في فصل الخريف.

تُبرز الشاعرة مرجعا آخر، عمدت للاستعماله في تكوين متخيلها الشعري وذلك عن طريق توظيفها لشخصية تاريخية، برزت في سلسلة أفلام سنمائية، ضمنت أربعة (04) أجزاء بطلها "**رامبو**"؛ إذ قدم شخصية أسطورية صانعة للمعجزات، ولا تدرك الهزيمة، ولا يعرف الوهن والضعف، في قولها:

لا بأس

لا مواساة؛

مات"رامبو" إحدى قدميه قرب قلبه.

إذا لم يكن الكلام "اعترافا" فهو لا شيء..

صدّقْ كل مالا يقال عن الحب.

.....

هيا نعدْ؛

فقد صار قلبي بذاكرة طفل حر.[1]

تتمركز مرجعية المتخيل في اسم شخصية رامبو، والحدث الذي وقع له، لتبين من خلاله أنّه بلرغم من أن تلك الشخصية التي كانت مقترنة بالمعجزات ومواكبتها لكل المخاطر ماتت بطريقة شنيعة والدليل قولها:"**مات رامبو وإحدى قدميه قرب قلبه**"؛ لذا فلا داعي لمواساتها فمصيرها كمصير رامبو كونها خطت خطوت الكلام (الشعر) الذي لا يدقنه كل الناس، خاصة النساء فبممارستها للشعر كأنها تنتحر بسبب هذا الفعل ونَظرة المجتمع للشاعرة.

تعود الشاعرة لتغرف من الوقع بستخدامها ظواهر طبيعية تتلخص في قولها:

ماذا تفعلين بالكتابة؟

أروض وحوشا. وأسعى لتأنيثها أيضا.

البتلات تنفصل عن أمهاتها لتتفتح أو تموت، وأنا أكتب جملا لانهائية..

القلب ذاكرة حية:

مد وجزر..

قنافذ تدرك الضوء-

بأرجلها-

ثم تموت..

---

[1]-المصدر السابق، ص95.

وعينان رطبتان تولدان كل يوم.[1]

تخاطب الشاعرة نفسها متسائلة **ماذا تفعلين بالكتابة؟** لتجيب بتشبيه بليغ "**أروض وحوشا**" وفي نفس الوقت تسعى لتأنيثها؛ مما يعني أن فعل الكتابة هو بمثابة مدرسة، تعيد تربية من لا ثقافة له ويعيش كالوحوش، كما يمكن إعتبار هذا دفاعا عن حق المرأة في ممارسة هذا الفعل، الذي ينظر إليه المجتمع بنظرة سلبية، والذي يجعل حياتها إما متفتحة أو معرضة للموت.

تبني الشاعرة متخيلا آخر في نفس الومضة بنفس المرجع في وصفها للقلب؛ فتقول عنه أنه **ذاكرة حية: مد وجزر** مما يعني أنّ أحوال القلب قابلة للتغيير كحال البحر فأحيانا مد وأحيانا أخرى جزر، غير أنها متحكمة فيه وهي نفسها من دفعت بنفسها لهذه الساحة التي جعلتها في كل يوم تجد عيناها رطبتان.

[1]–المرجع السابق، ص106.

2-متصورات المتخيل:

يظهر من خلال دراستنا لديوان الشاعرة نهلة كابري أنها تبني مُتَصوّرات متعددة من كل ما يحيط بها، فنجدها في التوزيع الأول تقول:

أكتب خلف نافذة مغلقة؛

أكتب وأنام.

لكن اللغة تفتح الباب وتفسد كل شيء.

الأوراق متغضنة..

النبيذ مر..

والأشجار ليست لي.[1]

خلال قراءتنا للومضة الشعرية نجد أن الشاعرة تتخيل نفسها منزوية في غرفتها تكتب لنفسها فقط غير أن لغتها تتجاوز ما كانت تصب إليه لتؤسس لولادة جديدة لها، فتخرجها للعالم من باب واسع غير الباب الضيق الذي دخلت منه؛ وذلك في قولها:"**أكتب خلف نافذة مغلقة**" و قولها:"**لكن اللغة تفتح الباب...**"؛ ولنا أن نتصور كيف أن اللغة تفتح الباب، حتى نستوعب الانفتاح الدّلالي الذي في هذه الجملة، وتحيلنا إلى كلّ ما تحققه اللغة عندما تفتح بابها.

تقول في ومضة أخرى:

كنت تلميذة قديمة للصمت؛

وها أنا-

بيد لا تلمس شيئا-

طالبة إلى الأبد

[1]- المصدر السابق، ص17.

أسوأ ما حدث لي، حدث كل يوم.

اليوم أيضا؛

إستقر بداخلي هدوء باهض الثمن-

كما يليق- وكما ندفع دائما

في محطة فاخرة.[1]

صورت الشاعرة نفسها على أنها تلميذة مبتدئة عند الصمت الذي إعتبرته كمعلم؛ غير أنها أصبحت طالبة للأبد بحيث إستقر بها فأصبح هو من يبرز كينونتها في هذا العالم؛ فالصمت والكتابة عند الشاعرة عبارة عن فعلين متزامنين يمكن إعتبارهما وجهين لعملة واحدة. صمت الشاعرة لم يحدث مرة واحدة، بل هو صمت متكرر ودائم، حيث صورته بمثابة محطة فاخرة تظل تنتظر وتتشوق لبلوغها.

وتقول أيضا:

ما ينقصني لأرى؛

هو ما ينقصني لأموت.

وحتى عندما أموت قليلا؛

تستمر الإشارات في تضليلي..

ذلك الموت الضليع؛

لم يكن بداخله شيء غير قصيدة مضطربة ولا نهائية.

[1]- المصدر السابق، ص19.

داخل صمتي؛ تتنابز ذنوب اللغة.[1]

أسست الشاعرة في هذه الومضة صورة للمستقبل من خلال قولها "**ما ينقصني لأرى**"، رابطة إياه بفعل الموت؛ أي أن المسافة التي تفصل بينها وبين الموت هي نفسها المسافة التي تفصلها للمعرفة، لتواصل مسيرة مخيلتها بعد الموت لتؤسس له على هيئة مضلل لها. لتعود وتصور الموت على أنه شخص قوي إستمد قوته هذه من الشعر.

تتصور الشاعرة اللغة كيان ذو ذنوب، وهذه الأخيرة في مواجهة فيما بينهما، وكل هذا يحدث في صمت الشاعرة، فقد صورت صمتها على شكل ساحة خصام، تتنابز عيوب اللغة داخلها.

تقول أيضا مصورة الصمت في صورة تخييلية لافتة:

جئت من صمت ضالع وإليه أعود

كل شيئ حقيقي يبدأ بالتماعة غريزية

ثم يترك هشاشة-

بداخلي-

ويموت

يموت جميلا؛

كزهرة فتية..

---

[1]- المصدر السابق، ص32.

فيما أظل أنا سيئة.[1]

تؤسس الشاعرة لتصور مفاده أنها جاءت من رحم الصمت ومصيرها العودة إليه فالصمت هنا يجسد الحنين ويوسس للغياب؛ فلو تمعنّا في هيكلة بناء الومضة نجد أن لعنفوية البوح سلطة في مطلعها للتخفى في ضجيج الصمت تدريجيا، لتعود مرة أخرى لعنفوية الكتابة، والبوح بشكل متدرج.

تزخر ومضات الشاعرة نهلة كابري بالصمت كلمة ودلالة، فمرة نجدها تتخذ من الصمت كلمة مفتاحية لومضة من الومضات أو نجدها اتخذتها فعلا وجوديا حسيا ولد من رحم الكلمة نفسها ليأخذ بعدها أشكالا متعددة تبني للمتصورات الشاعرة في هذه الحياة.

كنت أنا–

مرة واحدة–

وأنا الآن أهرب.

———

أزحف بلا جدوى بين الكلمات؛

تراكم فوقيَ الماضي

والمستقبلُ..

أكتب وأكتب كمن يعيد بناء قبر.

صورت الشاعرة نفسها وهي تحاول التهرب منها، في كتاباتها وذلك في قولها أزحف بلا جدوى بين الكلمات، فالذات واقعة بين الكبت وعنفوية التصريح وبين ما هو كائن وما

[1]– المصدر السابق، ص43.

سوف يكون بعد ما خاضت هذه التجربة الشعرية إذ أن المصير مجهول فنجدها شبهت ما تصب إليه وتؤسس له بإعادة بناء قبر كائن (عدم التجديد).

نخلص إلى أنّ احتفاء الشاعرة بالغياب هو احتفاء بسرّ الشعر وكتمانه لدلالاته، فهو صمت اللغة وصمت الذات وصمت الشعر. ونعتقد أنّ الصمت هو نتيجة متخيل شعري كثيف في دلالته.

خاتمة

سعينا في هذا البحث إلى دراسة شعرية الومضة في ديوان "أقرأ للريح..أكتب لي.." لنهلة كابري، من خلال إبراز مواطن اشتغال اللغة، ونستعرض بعض النتائج التي استخلصناها، إذ عالجنا في المدخل مصطلح الشعرية والومضة، فلاحظنا أنها تعتمد على الإيجاز.

تعرضنا أيضا في دراستنا هذه إلى بيان اشتغال الجانب البلاغي في الومضة" الاشتغال الاستعاري" البلاغة الجديدة، ورأينا أن الومضة تعتمد على أسلوب يستعمل في الحياة اليومية للإنسان بطريقة تسمو قليلا عن المألوف إذ عمدت إلى:

- ✓ خلق التكثيف الدلالي لمساحات من الصور الإيقاعية، فتمثل بذلك مرجعية أساسية للومضة الشعرية بها تواجه النصوص المضادة لها.
- ✓ إنّ الاقتصاد اللغوي في الومضة الشعرية لا يعني خلوها من أدوات ووسائل تعبيرية دالة.
- ✓ إيجاز الومضة الشعرية يحمل في باطنه دلالات مكثفة تثير القارئ وتدهشه، وهذا ما يفتح باب التأويل اللّانهائي.
- ✓ توظفت الشاعرة للرمز بشكل محكم، لأهداف يمكن ترجيحها إلى رغبتها في إغراء المتلقي وإثارته من جهة، ودفعه إلى إعمال فكره ومحاولة فك شفراته من جهة أخرى؛ وهذا ما يسمى خلق نشوة البحث لديه، أو تماهيا، غير أن كل صورة فيها حكمة وموعظة وإرشاد.
- ✓ تحتوي الومضات الشعرية على بنيتين: داخلية وخارجية وللوصول إلى بعض الدلالة علينا بالقفز من البنية الخارجية إلى البنية الداخلية.

كما عالجنا أيضا جانب آخر في الومضة ومرجعياتها الذي هو إشتغال المتخيل الشعري في ديوان الشاعرة الذي عكس لنا متصورات الشاعرة ومرجعيتها بحيث تمكننا من معرفة ودراسة طريقة تشكيله الأمر الذي جعلنا نخلص إلى:

- ✓ توظيف الشاعرة للمعارف الدينية، وللخلفية المخزونة في المشترك الجمعي.

- ✓ الاعتماد على عنصر الطبيعة لتشخيص حالتها وتصويرها.
- ✓ تبني الشاعرة للمذهب الوجودي في تقديرها للحياة من خلال فلسفتها الوجودية.

وفي الختام نرجو أن نكون قد قدمنا دراسة متكاملة في جوانبها، وقد بذلنا فيها ما أوتينا من قدرات، وهذا لا يعني أننا قد غلقنا مجال البحث في هذا الموضوع في النقاط التي لم نقف عندها لسعة الموضوع وصعوبة الإلمام بكل أغواره، وفي الأخير نقول "لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان".

قائمة المصادر والمراجع

مصادر ومراجع البحث:

- القرآن الكريم.
- المعاجم والقواميس:

1-إبن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، حرف الضاد، فصل الواو، مادة وفض، ج7، دار صادر، بيروت.

2-الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق د.عبد الحميد هنداوي، ط1، منشورات محمد على بيضون دار الكتب العلمية، بيروت.

3-عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ط1و2، دار العلم للملايين، بيروت، 1979 و1984.

4-مجد الدين الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، مج1، دار الحديث، القاهرة، 2008.

5-المعجم الوسيط: ط4، باب الشين، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004.

- الكتب:

1-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979.

2-تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987.

3-جورج لاكيوف ومارك جونسن: الإستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996.

4-حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

5-خمري حسين: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص101. نقلا عن: أمينة مستار: بنيةُ الصّوفي في رواية "كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة" لجمال الغيطاني. قراءة تناصية، 2020/10/10.

6-دافيد فونتان: الشعرية، تر: أحمد منورر، الجزائر(مخطوط)،ص09.نقلا عن: مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2011.

7-رحيم الساعدي: فلسفة الخيال(قراءة في محرك الإبداع والتغيير والمستقبل)، ط1، بغداد، 2015.

8-رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988.

9-الشعر الحديث مصطلح نستخدمه للدلالة على شعر التجربة الجديدة لا الزمنية(الحديث المرتبط بالحداثة). نقلا: راوية يحياوي:البنية والدلالة في شعر أدونيس، ط2، دار ميم للنشر، الجزائر،2014.

10- طه حسين: جنة الشوك، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013.

11- عصام شرتح: الفكر الجمالي في قصائد أولئك أصحابي للشاعر حميد سعيد، دار الخليج، 2017.

12- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية.

13- نهلة كابري: أقرأ للرّيح..أكتب لي...، ط1،دار ميم للنشر، الجزائر، 2018.

- المجلات:

1-د.أمحمد تركي: الشعرية العربية في الموروث النقدي(قراءة في المصطلح والمفهوم)، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، العدد الخامس، أكتوبر.

2-يوسف الخال:(1987)، الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة للنشر، بيروت، ص94. نقلا: مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والإجتماعية، مج13، ع2، ديسمبر2016.

- الرسائل الجامعية:

1-سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، جامعة البعث، سوريا، نقلا عن: دواة مجلة فصيلة محكمة تعتني بالبحوث والدرسات اللغوية والتربوية، 2019/11/24، 13.53.

2-عبد الله ركاب: شعرية الكتابة الرّوائية النّسائية الجزائرية المعاصرة مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، 2017/2016م.

3-فيصل صلاح القيصري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة،نقلا عن: عائشة فراق: قصيدة الومضة في الشعر الجزائري المعاصر دراسة تطبيقية لديوان" لكأن المجاز المجاز" لناصر الدين باكرية، مذكرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011/2010.

4-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2،نقلا عن: مرجوق حسينة: شعرية القصيدة في "أعلنت عليك الحب" لغادة السمان، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في الأدب، إشراف: راوية يحياوي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2005/2004.

- مواقع إلكترونية:

1-إبراهيم خليل إبراهيم: قصيدة الومضة في شعر الشاعر الكبير رفعت المرصفى، دراسة، 18-11-2009، شوهد يوم:18-11-2020 على 15.28.

2-تفسير الشعراوي، أخبار اليوم قطاع الثقافة والكتب والمكتبات، https://waqfeya.com/book.php?bid=8116، ت.إ 2013/10/23، شوهد في:2020/10/27.

3-حفناوي بعلي: شعرية التوقيعية في شعر عز الدين المناصرة، منتديات ستار تايمز، 2020/11/23.

4-عباس باني المالكي: شعر الومضة.

5- فريد تابتي: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، جامعة بجاية،
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16227، شوهد في:
2020/04/1، 15.27.

- كتب باللغة الأجنبية:

1- Paul Tilich: the eternal now, publié par Charles Scribner's sons, chapitre1:Loneiness and Solitude, New York, 1963.

الفهرس

فهرس المحتويات

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....06

مدخل: التحديد المفاهيمي:.....10

1-الشعرية المفهوم والمصطلح.....10

2-الومضة المفهوم والمصطلح.....14

الفصل الأول: اشتغال اللغة وإنتاج الدلالات.....20

1-المبحث الأول: التكثيف الدّلالي والاقتصاد اللغوي.

أ-الإيجاز.....21

ب-الثنائيات الضدية.....26

ج-الرمز.....29

2-المبحث الثاني: الاشتغال الاستعاري.

أ-الاستعارة التصورية.....38

ب-الاستعارة الأنطولوجية.....40

ج-التشخيص.....42

الفصل الثاني: اشتغال المتخيل الشعري

المبحث الأول: التخييل وتشكله

أ-مفهوم التخييل.....50

ب-تشكيل المتخيل.....53
1-المبحث الثاني: متصورات المتخيل الشعري ومرجعيته.
أ-متصورات المتخيل الشعري.....58
ب-مرجعيات المتخيل الشعري.....63
خاتمة.....69
قائمة المصادر والمراجع.....72
الفهرس.....77

الملخص باللغة العربية:

تقف الدراسة، على دراسة شعرية الومضة في ديوان "أقرأ للريح..أكتب لي.." للشاعرة نهلة كابري؛ إذ عالجنا فيه مفهوم الشعرية عند كل من الغرب والعرب، ومفهوم الومضة، لننتقل بعدها إلى دراسة شعرية اللغة، التي تجلت في التكثيف الدلالي والاقتصاد اللغوي اللذين يعتبران سمة من سمات الومضة الشعرية، من ثم نعرج إلى الجانب البلاغي الذي شمل الاستعارات التي نحيا بها. اشتغلت الشاعرة على شحن ديوانها بمتخيلات شعرية عمدت الدراسة الوقوف عندها لاستظهارها وتبيينها، لنختتم بأبرز النتائج التي توصلنا إليها والتي عكست كل مواطن الشعرية في الديوان والإجابة على إشكالية البحث.

The summary in English:

The studies is based on a study of the poetry of Al-Wamda in the collection of "Read to the Wind ... Write to Me ... by the poet Nahla Capri; As we dealt with the concept of poetry in both the West and the Arabs, and the concept of flash, let us move to the study of the poetry of language, which was manifested in the condensation of semantics and linguistic economics ayne is considered a feature of the poetic flash, so we refer to the rhetorical side that included metaphors we that live by. The poet worked on charging her poetry with widespread poetic tendencies the study is to stand by to memorize and clarify it, to conclude with the most prominent results that we have reached every citizen reflected poetry in the Divan and the answer to the research problem.