الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة

كلية الآداب واللغات
قسم الأدب واللغة العربية

رسالةٌ مقدّمةٌ لنيلِ درجةِ دُكتوراه العُلومِ في الآدابِ واللّغةِ العَربيّة

شعرية القصيدة العربية المعاصرة في الجزائر

﴿ تجربةُ يوسف وَ غليسي أُنموذجًا ﴾

تخصص أدب جزائري

إعداد الطالب:
محمد فيصل معامير

إشراف الأستاذ الدكتور:
علي بخوش

الاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسا
علي بخوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
رحيم عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مناقشا
العيد حنكة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مناقشا
علي كرباع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مناقشا
مصطفى بوجملين	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مناقشا

الموسم الجامعي
1443 - 1444 هـ / 2022 – 2023

بسم الله الرحمن الرحيم

قُدّم هذا البحثُ إلى قسم الآدابِ واللّغةِ العربيّة بجامعةِ محمّد خيضر- بسكرة، ونوقش أمامَ الجمهورِ في جلسةٍ علنيةٍ بتاريخ 15 حُزَيران (يونيه) سنة 2023 ، ونال به الباحثُ إجازةَ دكتوراه العلوم في الآدابِ واللّغة العربية ، بدرجةِ مشرّف جدًّا مع تهنئة اللّجنةِ والتّوصية بالطبع .

إهداء

إلى روحِ والدي العارفِ بالله الحافظِ لكتابِهِ المجيد، كريمِ الدّارِيْن عبدِ الرّحمان بَنْ لَزْهاري رضيَ اللهُ عنْه.

- أرفعُ على استحْياءٍ شديدٍ هذا المجهودَ الهَيوبَ الذي قد طّالما انتظرَ رؤيتَه وقد تنفَّسَ صبحُه. ولكنَّ الأيامَ التي كانت تَفيضُ بأوديةِ الشواغلَ والخطوبَ على صورةٍ تُنْبِتُ الشّجْوَ في القلوبِ القاسيَة قد حالَ دونَ ذلك، حتّى جاءتْ سَكْرةُ المَوْتِ بالحقْ. فلقد كنتُ كَمَنْ يُصافي الأَماني والزّمانُ يُعانِدْ، ويَنهضُ بالآمالِ والجَدُّ قاعِدْ؛ واللهُ فعّالٌ لما يُريد. فأَقِلْ عَثْرتي ياأبي العزيزْ، واقْبلْ منّي وارْضَ عني، واعْتَبْ حتّى تَرضى، فتلك غايةُ المُنى، لِأشعرَ بلذّةِ الحياةِ مِن بعدِ فراقِكَ المَرير، وعسى ذلك أن يُزيلَ العُبوسَ من وجهِ الزّمان، ويُخفّفَ عن نّفسي المُلتاعةِ نصيباً من مَضاضةِ الشّوقِ إليك وقد بَرَّحَتْ بها أطيافٌ من كرائمِ الذّكرياتِ قلبي بها ضَنين.

- إن مَثَلَكَ ياأبي في الرّجال كَمَثَلِ ماءِ زمْزمٍ عن سائرِ الأمْواه.

- لقد كنتَ المِظلّةَ التي تَقيني وَهجَ الشّرور، وكنتَ المُرَجّى لتضميدِ الجروحْ، فما كنتُ أخْشى الزّمانَ ولو تلاقتْ يداهُ من وَرائي أو أمامي. وها أنا الآنَ ياأبتِ من بعدِ ماعانقْتَ الثّرى وحيداً يتيمٌ في مواجهةِ مَكارهِ الحياة. فَوالهْفي على تلكَ العهودِ الرَّخِيّةِ الخَوالي التي قضيْتُها في أَكْنافِكَ أن لاّ أرى لها من بعدِكَ مَثيلاً أو بَديلاَ. ما بعْدَ فقْدِكَ مايَسْلُو بهِ السّالي *** ومثلُ فقْدِكَ لم يَخطُرْ على بالي

- عفوًا أبي الغالي ومعذرةً إليك إنْ أنا أسْرَجْتُ حَبلَ الذّكرياتْ، فهي التي تُدني إلى الأجْيادِ صورةَ من نأى عنهمْ وماتْ.

- أبَتِ العزيزْ: ياذا القلبِ الكبيرْ، وصاحبَ الوجهِ النّضيرْ، يامن كنتَ لمّاحًا بصيرًا، جليدًا صبورًا،مهيبَ الجِدِّ مأمونَ المِزاحْ. عِشتَ تَستدرِكُ علينا خَطَلَنا وتُبَصِّرُنا بخَطايانا. أنتَ الآن بغيابِكْ أبلغُ تعبيرًا منكَ بحضورِكْ... فلِلّهِ دَرُّكَ ياأبتِ وأنتَ هناكَ في دوحةِ العلياءْ... أَإِنّكَ لذو حظٍّ عظيمْ .

- أماتَ أبوكَ ؟

ضلالٌ.. أنا لايموتُ أبي

ففي البيْتِ منهُ..

روائحُ ربٍّ، وذِكرى نَبي

هنا رُكنُهُ .. تلك أشياؤُهُ

تَفَتَّقُ عن ألْفِ غُصْنٍ صَبِي.

- والدي الحبيبْ، أمَا إنّ أنفاسي عليكَ لَحِرارْ، وإنّ ظمَئي إليك لايَرويهِ ماءُ دَجلةَ ولا ماءُ النّيلْ، وإنّ مرارةَ فقْدِك لا تُذهِبُها كلُّ حلاواتِ الحياة، وأمّا دمعُ عيْني عليكَ فما يُعَدُّ ولايُحَدّْ حتّى يأذنَ اللهُ عزّ شأنُه باللقاءِ هُنالِكْ في جنّاتٍ ونَهَرْ، في مَقعَدِ صِدقٍ عند مَليكٍ مُقتدِرْ.

- وسلامٌ عليكَ في رُفقةِ النّبيّ الأعظمْ مَعَ المُصْطفَيْنَ الأخيارْ من أقطابِ الرّجالْ.

مُقَدِّمَة

الشِّعريةُ مَهيدُ الشّعرِ ومِهادُه، نَضْرُهُ ونُضارُه، رُوحُه ورَوْحُهُ ورَيحانُه، هي سِرُّه ومَحْضُه، بل مُهجتُه وخِلاصُه، إنها مُزْدَرَعَهُ البِكْرُ الخَصيب، وثَمَرُه المونِعُ الرّطيب. وأمّا الشِّعرُ فَمعدِنُ الشّعريّة وفِلِزُّها، هو سُلافُ العربيّةِ ورحيقُها المختومُ، سيّدُ فنونِ القولِ، كلامُ البِداياتِ وفنُّ الرّسمِ بالكلماتِ، هو مَجْلى أسرارِ اللّغةِ ومِخيالُها وبِنيتُها الأُنطولوجيّةُ، هو مفاتيحُ المعرفةِ الأولى، اِسْتقْصاءٌ للكائنِ وطاقاتِهِ وكشفٌ عنها، هو ترميزٌ للتاريخِ واختراقٌ للحدثْ. إنّه المَوْرِدُ الذي يَفزَعُ إليه الظّمآنُ في عالمِ القُلوبِ والعُقولِ والأذواقْ.

لا دورَ للشّعرِ إلاّ في شعريّتِه ذاتِها، في كونِه خرقًا مُستمِرًّا للمُعطى السّائدِ، وانحيازًا إلى الحريّةِ في إبداعِ هذا الخَرْق. وهنا تكْمنُ اختلاقيةُ الشّاعرِ، أي تميّزُهُ وفَرادتُه، وهنا تنْهَدُ فاعليّتُه وما يَجْترِحُهُ من فنّ القوْل، ليَجعلَ اللّغةَ تقولُ أكثرَ مما تقولُ في العادة ؛ فتَتَخلّقُ علاقاتٌ جديدةٌ بين اللّغةِ والعالَمِ، وبين الإنسانِ والعالَم.

لقد أضْحى النصُّ الأدبيُّ المُعاصرُ مُتحرّرًا من الآصادِ التي كان يَرْزَحُ تحتها، طارِحًا عنهُ ثوبَ القيودِ التي أثقلتْهُ دهْرًا، جاهدًا أبداً في التّمرُّد على كلّ أنواعِ الانحباسِ، وخصوصًا النصُّ الشّعريُّ المُتميّزُ بلغتِه الإيحائيّةِ، ناضحًا بِمُزْنِ الغُموض الشّهيّ يُغري بِحرافَة التّأويلِ، بحيثُ صارتِ المُفردةُ فيه حُبلى بالدّلالاتِ المتعدّدةِ. وبذلك انزاحتْ عن المألوف المُباشرِ إلى الصّادِمِ المُتجدّدِ، لِتنْفتحَ قُدّامَها عوالمُ لا نهائيةٌ تَتَشظّى فيها الدّلالةُ، ويكونُ تَوصّلُ القارئِ إلى فصْلِ الخِطابِ في شَأنِها أمرًا مُعتاصًا عَصِيّا.

وتحتَ الإلحاحِ المُستمِرّ الدّائمِ، وفي خِضَمّ بَوادرِ التّجريبِ الشّعريّ المُتواصلِ، تحوّلَ النصّ الشّعريّ المُعاصرُ من شعريّةِ القولِ والإلقاءِ وانفعاليّةِ الصّورِ الشّعريةِ، إلى تشكيلاتٍ إبداعيّةٍ متعدّدةٍ تتجلّى مظاهرُها في النّصّ / الكتابةِ، بحيثُ باتَ كلُّ عُنصرٍ فيه ذا أهميةٍ قُصوى في استقطابِ قارئٍ جديدٍ يَهتمّ بكلّ مُكوّناتِ النّصّ. وفي أثناءِ هذه التّحوّلاتِ لم يكنِ الشّاعرُ الجزائريّ المُعاصرُ مُنْتبِذًا مكانًا قَصِيّا عنها،

وعلى وجهِ الخصوصِ في العُشريّتينِ الأخيرتيْنِ من القرنِ المُنصرمِ؛ الأمرُ الذي أثمَرَ العديدَ من الأشكالِ التّجريبيّةِ الإبداعيّة.

إن فكرةَ الشّعريّةِ هي مُبتدأُ هذا البحْثِ وهي مُنتهَى خَبَرِه . فهي – من هذا المُنطلقِ – قطْبُ الرّحَى الذي تَدورُ في مدارِه سائرُ الأفلاكِ الأُخْراةِ من الفُصولِ، وما تتأبّطُهُ من مَباحثَ ومَطالبَ في حركةٍ تَزعمُ لنفسِها بَذلَ الوُسعِ، في سَيرورةٍ تَدعَمُ ذلك المَدارَ وتُفعِّلُ أدوارَهُ الوظيفيّةَ . والحقيقةُ أنّ تلك الأفلاكَ ليستْ سِوى مجموعةِ الظّواهرِ الفنيّةِ مُعبّرةً عن الإنسانِ وأشجانِه حيثما كان . هذه الظّواهرُ التي تظلّ تتراكبُ وتتَواشجُ ضِمن نسيجِ النصِّ العامّ، لِتُثمرَ في النّهايةِ تركيبةً من الأمْشاجِ والشّبكاتِ العَلائقيّةِ، أو لِنقلْ – بلغةِ النّقدِ المُعاصرِ - التّجربةَ الشّعرية . هذه التّجربةُ التي يَستحيلُ بحالٍ كمالُ مِعمارِها من دون الامتثالِ لخَطاطةٍ تُصالحُ نوعيّا وتُماهي كلياً بين الجماليّةِ والواقعيّةِ . وهو ما يَعضُدُ على تحقيقِ شروطِ التّوازنِ المنشودِ بين مكوّناتِ المعادلةِ الإبداعيّة.

إنّ الإيمانَ بالشّخصيّةِ الجزائريّةِ عقيدةٌ يَخفقُ بهَا ولَهَا قلبُ الجزائريّ الحُرّ، كلمّا تدافعتْ مياهُ النّهرِ المقدّسِ مُنسابةً من مجراهُ الأزليّ. هذا الإيمانُ هو رُوحُ الحياةِ ورَوْحُها يتنفّسُهُ الجزائريّ في همَسِ الرّمالِ بأُذْنِ نَخيلِ الزّيبانِ الباسقاتْ، تُنافِحُهُ من طَلْعِها النّسماتُ العِذابُ وهُنَّ يُوقِّعْنَ نَجْوى الأصائلِ سَجْعَ الهَديلِ، وما كان ثَراها الغالي إلاّ نَثائرَ أكبادٍ وقلوبٍ مُطيفةً بمعالمِ المجدِ الأدبيّ في جَنباتِه، حاملةً من أعطافِ تلكَ الشّخصيّةِ الجزائريّةِ عَبيرَ الخُلود الذي أخْضعَ الدّهرَ وقهَرَ الزّمانَ فيما سلَفَ من عُهودِ التّاريخ.

إنّ إيمانَ الحَيِّ بنفسِهِ فيهِ رَغبةٌ للحياةِ، بلْ هو الحياةُ التي تُمسكُ عليه كِيانَهُ، وتَحفظُ وُجودَه . والحيُّ بغيرِ هذا الإيمانِ لَقىً[*] مُضَيَّعٌ وحيٌّ ميّتٌ وجمادٌ مَهينٌ .

[*] هوَ ما طُرِحَ، ثُمّ تُرِكَ لِهَوانه.

ولوْ كان درسُ الأدبِ الجزائريّ سُلوكاً يَنهَضُ من هذه العقيدةِ، وحاجةً تَدفعُ إليها الحياةُ الشّاعرةُ بنفسِها؛ لكان هذا الأدبُ وحدَهُ هو مادّةَ الدّرسِ الأدبيّ في الجزائرِ المُعتدّةِ بشخصيّتِها، الجزائرِ التي لم يَخلُقِ اللهُ مثلَها في البلادْ، فهي لا تُؤثِرُ عليهِ غيرَهُ، بل لا تَعرِفُ فيهِ سِواهْ.

ولو كان درسُ الأدبِ الجزائريّ وفاءً بحقّ الوطنِ، وأداءً لواجبِ قِسْمِ الأدبِ ؛ لكان هذا الأدبُ وحدَهُ هو أوّلَ ما تعرفُه قاعاتُ الدّرسِ في ذلك القِسمِ، لا يَرتفِعُ فيها لغيرِهِ صوتٌ، ولا يُسمَعُ لسواه رِكْزٌ، سِوى أنّه نوعٌ من الترّفِ الدّراسيّ، والتّوسّعِ المعرفيّ الجامعيّ يَجيءُ بعدَ أداءِ الواجبِ الأوّلِ والوفاءِ بالحقّ الأقْدسِ... ليتَ ثُمّ ليتْ، وهل تَنفعُ شيئًا ليتْ ...؟!

لقد كان العَقدُ الأخيرُ من القرنِ المُنسلِخِ بسنواتِهِ المُقْحِطةِ فترةَ تحوّلاتٍ في حياةِ الجزائرِ السّياسيّةِ تخصيصًا، لِما أورثتْهُ المأساةُ الوطنيّةُ من أخاديدَ حَفرتْ عميقًا في وُجدانِ المواطنِ البسيطِ. وهنا طفِقَ الشاعرُ الجزائريّ وَهْوَ في أوْجِ موتِهِ وانكسارِهِ مُراقبًا طورًا وشاهدًا على العصرِ طورًا آخرَ، بما للإبداعِ من رُوحِ المقاومةِ والتّحدّي، وبما هُو فعلٌ مُضادٌ للموتِ والفناءِ، تحقيقا للذّاتِ وتعبيرًا عن وِجهةِ نظرٍ، بتفكيكِ الموروثِ من اللّغةِ الشّعريةِ وتشييدًا لمعجمٍ جديدٍ يَحملُ صفاتِ الوجودِ المتجدّدِ، واستجابةً لبواعثِ التّغييرِ في واقعِ الإنسانْ.

هكذا صَنَعتْ كوكبةٌ من الشعراءِ الجزائريّينَ المُعاصرينَ لنفسِها قاموسًا خاصّا بها، ومَوقفاً شعريًّا جديدًا يُعلنُ عن مشهدٍ طارفٍ يُجسّدُ التزامَ الشّاعرِ براهنِ الواقعِ وإكْراهاتِه، وماشْتَجَرَ في صدرِهِ من آمالٍ وآلامٍ، مُحاولاً خلْقَ مِصَدّاتٍ تَحفظُ له حريّتَه وحقّهُ في البقاءِ. وهو ما أثْمَرَ في النهايةِ حساسيةً شعريةً جديدةً تطعّمتْ نصوصُها بقبْضة من بهَارِ الغُموضِ اللّذيذِ من وِجهةٍ، كما انفتحتْ على متاهاتِ جيلٍ تَجَرَّعَ يُتْمَ النّصِّ الفاقدِ لأبٍ يَستنِدُ إليهِ من وجهةٍ أُخراة.

وهكذا لم يكنِ الشّاعرُ الجزائريُّ بمنأًى عن مُستجداتِ العطاءاتِ الشّعريةِ، بحيثُ شهِدَ النّصُّ الشعريُّ الجزائريُّ المعاصرُ، وخصوصًا في نهاياتِ القرنِ المنصرمِ تحولاتٍ جذريةً قامتْ على مبدإِ الإختلافِ والتّجاوزِ مُستهدفةً التأصيلَ والتفرّدْ.

من هنا كان المتنُ الشعريُّ الجزائريُّ حَقيقاً بفعلِ القراءةِ، خَليقاً بالبحثِ والتّنقيبْ. ولمَّا لمْ يكنْ ذلك المتنُ الشعريُّ بِدعاً من سائرِ المتونِ الشّعريةِ على تباينِ أبنيتِها وتشكيلاتِها ودلالاتِها؛ فإن هذا هو الشّأنُ الذي ازْدَجاني إلى الخوضِ في أَضابيرِه والوقوفِ عند أحدِ وجوهِه الإبداعيّةِ، ابْتِغاءَ اسْتجْلاءِ أوْجُهِ الطّرافةِ الشّعريةِ، وبَيانِ مافيهِ من المُبتَكَرِ والمَنْقول، عن قناعةٍ تَنهضُ على مُواشَجةٍ وتمرّسٍ يزعُمانِ أنهما كفيلانِ بإسعافي في الكتابةِ عنهُ والبحثِ فيه.

أما الشّاعرُ فهو يوسُف وَغليسي، وأما العنوانُ الذي صحَّ العزمُ على اختيارِه وسْمًا لهذا البحثِ فهو: شعريّةُ القصيدةِ العربيّةِ المعاصرةِ في الجزائر: تجربةُ يوسُف وَغليسي نموذجاً. وأمّا المصادرُ التي كانَ عليها التّعوالُ فهي مُدونّتانِ شعريتانِ مطبوعتانِ للشّاعرِ هما: " أوجاعُ صفصافةٍ في مواسمِ الإعْصار"، وصِنوتُها " تغريبةُ جعفرٍ الطيّار".

وطبيعيٌّ جدًّا أن اصْطفائي هذا الموضوعَ لم يأتِ من مَساربِ العدمِ، بل وإنّما هو يَأوي إلى رُكنٍ شديدٍ من البواعثِ نوجزُها فيما يأتي:

- قلةُ الدّراساتِ الأكاديميّةِ التي أوْلَتْ عنايةً خاصّةً لشعراءِ ما بعدَ الإستقلالِ، وعلى الخصوصِ مَنْ يُسمّيهم أحمد يوسف " شُعراءُ المابَيْن".

- بقاءُ المتنِ الشّعريّ الجزائريّ شِبهَ مجهولٍ لدى شريحةٍ واسعةٍ من المهتمّينَ بالشّأنِ الشعريّ العربيّ.

-عزوفُ الطّلبةِ الجامعيّينَ عن التَّوْلِيَةِ شطرَ ذلك المتنِ الشّعريّ زُهدًا فيه، وانْزِوِارُهم عنهُ لأسبابٍ عديدةٍ لعلَّ أهمُّها عدمَ اطّلاعِهم على ما يُنتجُه المبدعُ الجزائريّ، وتلك حقيقةٌ مُرّةٌ نُؤثرُ الجَهْرَ بها كارِهينَ على أن نُغفِلَها مَرْضاةً للباطلِ المعسولْ.

-إيماني بأنّ إفرادَ بحثٍ برمّتِه لشاعرٍ واحدٍ يُعَيَّنُ تعيينًا، يُعطي الفرصةَ لمساحةٍ أكبَر كيما يتمَّ التركيزُ على جوانبَ مديدةٍ، يتعمّقُ فيها البحثُ جُهدَه، ويتدرّجُ مع قارئِه إلى أن يوقِفَه على إضاءاتٍ نقديّةٍ أكثرَ إحاطةً وشُمولاً. بخلافِ الدّراساتِ والبحوثِ التي تتناولُ شعراءَ عديدينَ لِتَخْلُصَ إلى نتائجَ أقلَّ وضوحًا ودقةً، وأقربَ إلى التّعميمِ والابتسارْ.

-جاذبيةُ الشاعرِ الأدبيّةُ الناشئةُ عن ثقافتِه الواسعةِ، واطّلاعُه المُستفِزُّ إلى مستوىً يجعلُ القارئَ يَغبِطُهُ عليهِ، ولا سيّما في حقلِ التّراثِ العربيّ الإسلاميّ، بحيثُ يَشعُر المتلقّي بأنهُ يكتبُ بوحْيٍ منهُ، واستلْهامٍ إيّاهْ، وعلى وجهٍ أخصَّ القرآنُ الكريمُ، إذ يتعمَّدُ النسْجَ على مِنوالِهِ احتذاءً لنسقِه في بناءِ التراكيبْ؛ وقد لانَعْدوا الحقَّ القريبَ إذا قضيْنا بأنّ بلاغةَ القرآنِ تَجري على سِنانِ قلمِه.

وهذه – ولا ريبَ – ظاهرةٌ شعريّةٌ تستوقفُ الدّارسَ لمتنِ يوسف وغليسي الشّعريّ وتجبرُهُ على تمَلّيها عميقًا طَوعًا أوْ كَرهًا لِما لها من كبيرِ الأثرِ على مسيرتِه الشّعرية.

وقد تَجدرُ الإشارةُ ههُنا بالذّاتِ إلى المجهودِ المشكورِ جدّا من لَدُنِ الباحثَيْنِ الجادَّيْنِ: محمّد العَربي الأسد وهاجَر بوعُكّاز اللذيْن اشْتغلا على النّصِّ الشعريّ الوغليسيّ، ومَحَضاهُ رصْدًا ودرْسًا لظواهرَ أسلوبيّةٍ وتشكيلاتٍ لغويّةٍ ؛ فكان صنيعُهما أُنْسًا لنا بما ائْتَسَيْنا به، وأنيسًا بما اسْتَهْدَيْناهُ، شَدَدْنا به أزْرَ هذا البحثِ، وأشْرَكْناهُ في أمرِهِ حتى اسْتوى على سُوقِه . إضافةً إلى مجهودٍ يُذكَر ولا يُنكَرُ يُعزى إلى الباحثةِ فوزيّةَ دندوقة وإيثارِها الاقتصارَ على الجملةِ في شعرِ وغليسي، على الرّغمِ من إيغالِها في مسارِبِ الدّرسِ النّحويّ.

كلُّ هاتيكَ البواعثِ مجتمعةً قد وافقتْ رغبةً مُلحَّةً عندي في طرقِ موضوعٍ يَربطُنا بشخصيتِنا الجزائريّةِ عن طريقِ وجهٍ من الوجوهِ الإبداعيّةِ فيها. وهو ما رغّبني في تقديمِ هذا البحثِ الذي يَزعُم شيئاً من التّخصصِ، إذْ إنه يَنْصبُّ على شاعر واحدٍ لا يَعدوهُ إلى سواهُ، بِقصْدِ الإحاطةِ بالموضوعِ ولَمْلمةِ شتيتِهِ من وجوهٍ عديدةٍ، في محاولةٍ للكشفِ عن بعضِ خصائصِهِ بوصفِه أحدَ المتونِ الشعريّةِ الجزائريّةِ التي ما تزالُ تُغري بالدّرسِ المتخصّصِ، بما يُقرِّبُها إلى القارئِ الجزائريّ ويُريّنُها في قلبِه فَيَتَقَصَّدُها حُبًّا فيها؛ ولو أنّ هِممَ الباحثينَ من الطّلبةِ تخصيصًا، تَوجّهَتْ إلى تَعقُّبِ ما في تِلك المتونِ الشّعريةِ وقصائدِها الجِيادِ من باهِراتِ الرُّؤى والمَعاني البَواكرِ، وما يَتلبَّسُها من بدائعِ التّشكيلاتِ الأسلوبيةِ؛ لَأَتَوْا بالعَجبِ العُجابْ. فإنّ رُقيَّ الأدبِ رهينٌ بِحُبِّ النّاسِ لهُ وإقبالِهِمْ عليه.

عُنينا في هذا البحثِ بدَرْسِ الشّعرية، وسيكونُ منِ اهْتمامِه تِبيانُ ماهيةِ الشّعريّة والكشفُ عن أهميّتِها، بل وخطورتِها في مقاربةِ النّصِّ الشّعريّ والإبداعِ على التّعميمْ. كما سيجتهدُ في استكشافِ مواطنِها عند شاعرِنا وغليسي واستنطاقِها دلاليّاً، دون أن يَزعُم لنفسِه الإحاطةَ بكلّ ما سطّرهُ لنفسِه أو خطَّهُ لسبيلِه. فلقد كان ذلك مُتعذِّراً، بل ومُتعسِّرًا جَزَعًا من التّطويلِ وخشيةَ الخروجِ عن تُخومِ الموضوعِ ومَحاذيرِ المنهجِ التي كادتْ تَزِلُّ عندها الأقدامْ.

كان على هذا البحثِ أن يجُيبَ على أسئلةٍ عديدةٍ نظيَر: ما الشعريةُ مفهومًا وتصورًا؟ وما حدودُها؟ وما هي خصائصُها؟ وهل هي عربيّةُ المنْبتِ أم غربيّتُه؟ وإلى أيّ مدىً استطاعت نظريةُ الشّعريةِ الحديثةِ مقاربةَ النّصِّ الشّعريّ العربيّ في نُسختِه الجزائريّة؟ وما مدى استجابةِ هذا النّصِّ لمفاهيمِها وأدواتِها الإجرائيّة؟ ثم لِنسألَ من بعد ذلك : هل كان إبداعُ الشّاعرِ وغليسي عن وعيٍ مُتبصّرٍ بجماليّةِ النظريّةِ الشّعريةِ المُزاوِجةِ بين التّراثِ والنظريّاتِ الأدبيّةِ المعاصرةِ بما يُعمّقُ تجربتَهُ الشّعرية؟ وكيف كانت تمظهراتُها من خلالِ نصوصِه الشعريّة؟ وهل يُعَدُّ من المُبدعينَ الذين يؤسّسونَ للنظريّةِ الشّعريةِ تصورًا وممارسةً إبداعيّةً كشاعرٍ متميّزٍ من بين سائرِ الشّعراء؟ إذْ إنّ من المُقرَّرِ في الدّرسِ النقديّ العربيّ

المعاصرِ أنّ من الشّروطِ الواجبِ على النّصِ تحقيقُها لكي يكونَ شعرًا هو الخروجُ على الكلامِ الشّائعِ التقليديّ، ثُمّ الخروجُ على الكلامِ الشّائعِ السّائدْ . وطبيعيٌّ أن هذا الخروجَ – بما هو سلوكٌ فنيٌّ – لا يتحقّقُ على مستوى النّظريةِ (الفكرةِ / المضمونِ)، بل وإنّما هو يتحقّقُ على مستوى شكلِ التّعبيرِ أيْ بمعنى بِنيةِ الكلامْ .

ولكي يُجيبَ هذا البحثُ على تيكمُ الأسئلةِ، فهو لم يتقيّدْ بمنهجٍ واحدٍ عيّنهُ تعيينًا، التزمَ بهِ من مُبتدئِهِ إلى مُنتهاهْ . ولقد يَعني ذلك أن المنهجَ المِعياريَّ الصّارمَ الثّابتَ الذي يَبحثُ عنه النّاقدُ أو الباحثُ قَدْ لمَّا يوجدْ، ولقد يَعني ذلك أن النّصَّ الواحدَ قد يكونُ مُصْطَرَعاً لأشْتاتٍ مُجتمِعاتٍ من المناهجِ كما تَنطِقُ بذلك شواهدُ حالِ البحوثِ الجامعيّة، وإنْ كُنّا نرى طبيعةَ البحثِ تَقضي بتقفّي آثارِ منهجٍ فنيٍّ جماليٍّ تحليلّي. غير أنّ هذا لم يمنعْني من تطعيمِ البحثِ ببعضِ الإجراءاتِ اللّسانيةِ والإحصائيةِ التي قد يكونُ لها دورٌ في إضاءةِ النصِّ الشعريّ من بعضِ زواياهُ الخفيّة . على ألا يتجاوزَ استثمارُ تلك الإجراءاتِ – ضمن السّياقاتِ الداخليّةِ للنّصوصِ – قدرَ الملحِ في الطّعامْ . فهو – والحالُ هذه – منهجٌ جماليّ فنيّ تحليلّي، منفتحٌ على كلّ ما تسمحُ به طبيعةُ النّصوصِ ذاتُها دونمَا افتئاتٍ أو تمحّلْ .

من هنا، فالبحثُ لا يَدّعي صرامةً منهجيّةً في قراءتِه لنصوصِ الشّاعرِ، كما يأْبى أن يتحدَّرَ إلى التّناولِ المدرسيّ للقصائدِ ولوْ على هَوْنٍ مَّا. فهو إذاً يصْطَنِعُ نموذجاً شخصيًّا في المقاربةِ، يقومُ على تركيبٍ منهجيّ يتعانَقُ فيه الدّرسُ النقديُّ المَرِنُ مع الذّوق الشّخصيّ لِقارئٍ يرومُ - جاهِداً في مسعاهُ على مستوى التّجربةِ الشّخصيةِ - التّعمقَ في مقاربةِ الشّعرِ وقراءتِه.

وقد تجدرُ الإشارةُ – وأنا أتحدّثُ عن المنهجِ - إلى أنني كنتُ أقدّم لكلّ فصلٍ بتمهيدٍ يُلقي الضوءَ عليهِ، وكذلك صَنَعْتُ مع سائرِ عناصرِ الفصولِ الداخليةِ وبخاصةٍ التطبيقيّة . وذلك بطرحِ جملةٍ من المعارفِ التّمهيديةِ لما له علاقةٌ بمضامينِ الفصولِ؛ لأشرعَ في العرضِ والمناقشةِ للنّصوصِ الشّعريةِ بما

تيسَّر. ثم أُنهي تلك العناصرَ باستنتاجٍ يَطوي بين جنبيهِ أهمَّ ما توصلتُ إليه في أثناءِ الدّراسةِ تكون خاتمةً بعدُ لفصولِ البحثْ.

وحرِيٌّ بنا التّنبيهُ أيضًا إلى أنني اختصرْتُ عنوانَيْ المدونتينِ المعْنيتينِ بالدّرسِ من" أوجاع صفصافةٍ في مواسم الإعصار" إلى لفظة " الإعصار". ومن" تغريبة جعفرٍ الطيّار" إلى " التّغريبة"، وفي أحايينَ كثيرةٍ قد أوثرُ مفردةَ (الديوان) من سياقاتِ البحث أُسوةً بمن سبقونا من الباحثين. ولعلّ ذلك مردودٌ أوّلا إلى كثرةِ دوَرانِ هذينِ العُنوانينِ في إضْباراتِ هذا البحثِ، وإلى صنيعِ الشّاعرِ نفسِه حين حديثِه عنهُما تالياً.

واجتهادًا منّي في تَسْويرِ الموضوعِ والإحاطةِ بهِ ما استطعْتُ إلى ذلك سبيلًا، فقد هيَّأتُ لهذا البحثِ خطاطةً تنْهَض على أربعةِ فصولٍ مسبوقةٍ بمقدمةٍ يُدرَجُ منها إلى غُرُفات البحثِ، ومُقفّاةٍ بخاتمةٍ تُحصي أهمَّ النّتائجِ التي ظفِرنا بها في سياحتِنا العلميّةِ ونحن نجوسُ خلالَ النّصوصِ الشّعريّة.

-أما الفصلُ الأولُ فقد وَقَفْتُهُ على دراسةِ مقولةِ الشّعريةِ بما هي إشكاليةٌ مصطلحيّة، من حيث ماهيتُها ومعاييرُها وآلياتُها وخصائصُها وعلاقتُها بالشّعرِ وبالنّصوصِ الشّعريّة . في حينٍ مَحَضْتُ الفصولَ الثلاثةَ الأخراةَ للدّراسةِ التّطبيقيّة، حيث رهَنْتُ الفصلَ الثاني لشعريّة التّشكيلِ الإيقاعيّ، وقد وزَّعْتُهُ على عناصرَ ثلاثةٍ بدأتُها بمصطلحِ التّشكيلِ، مشفوعًا بالإيقاعِ، ليُختمَ بالبنيةِ الخارجيّةِ وصنوتِها الداخليّة . وبيَّنتُ كيف كان الإيقاعُ رافدًا من أهمّ الرّوافدِ التي تَشُدَّ عَضُدَ النصِّ الشّعريّ، وتمنحُه التأثيرَ والسّيرورةَ والنّفاذْ . ليأتيَ في رَدْفِهِ الفصلُ الثالثُ الذي آثرتُ أن يكونَ منقّبا عن شعريةِ التّشكيلِ اللغويّ، حيث قسّمتُه إلى مستوياتٍ ثلاثةٍ، بدأتُها بالمستوى الصّرفيّ الذي أوْكلْتُ إليه التكفّلَ بالبحثِ في بِنية الأسماءِ وشقيقتِها الأفعالْ . ثم ثنّيْتُها بالمستوى التّركيبيّ الذي رَصَدَ الجملةَ الشعريةَ الوغليسيّةَ وتمظهراتِها اللغويةَ من خبرِها وإنشائِها وانزياحِها بما يَزيدُ الشعرَ بهاءً وإشراقًا. لِنَختمَ الجانبَ التطبيقيَّ بالفصلِ الرّابعِ الذي تهجَّى شعريةَ التشكيلِ الخياليّ مُتقصّيًا إياها من زاويةِ الحدودِ والمفاهيمْ، ثمّ من زاويةْ المبدعْ وما تنْشَطِرُ

إليه من صورةٍ حسيّةٍ مفردةٍ وأخرى مُركّبة، لِتَنْتَهِيَ إلى الصّورةِ من زاويةِ المتلقيّ وما تتفرّعُ إليهِ من صورةٍ انزياحيّةٍ وثانيةٍ بلاغيّة، ومدى أهميّةِ ذالك في اصْطناعِ المعنى وإنتاجِ دلالتِه.

ثم أنْهيتُ هذا البحثَ في أعقابِ ذلك بخاتمةٍ أجْملتُ فيها أهمَّ النتائجِ التي خَلُصْتُ إليها . وهي تؤكّدُ في جملتِها على حضورِ ظاهرةِ الشعريّةِ في نصوصِ الشاعرِ بما هي تفكيرٌ وممارسةٌ واعيانِ على اختلافِ طرائقِها رؤيةً وتشكيلًا.

هذا، وقد أَعْتدْنا لإنجازِ هذا البحثِ مُتَّكَئاً من المصادرِ والمراجعِ رَبَتْ على المِئتينِ عددًا، ويُمكنُ تصنيفُها على النّحوِ الآتي :

-المَدوّنتانِ الشّعريتانِ للشاعرِ يوسف وَغليسي.

-مؤلفاتٌ نقديّةٌ عربيّةٌ قديمةٌ، أفادَ منها البحثُ في الاِسترشادِ إلى بعضِ المفاهيم.

-المتونُ النّقديةُ الحديثةُ (كُتُبْ)، التي تناولتْ قضايا أدبيةً أساسيّةً وأخرى عامّةً لها وشاجةٌ بالموضوعِ، كربَتْ أن تكونَ القسمَ الأكبرَ من مكتبةِ البحث.

-بحوثٌ ومقالاتٌ اشتغلتْ على موضوعِ الشّعريةِ ومسَّتْهُ بنحوٍ أو بآخرَ.

-بعضُ المراجعِ الأجنبيّةِ والمترجمةِ التي اسْتأنَسَ بها البحثُ بما رآه مفيدا.

أمّا بعد، فقد يُلاحظُ على هذا البحثِ شيءٌ من الاِضطرابِ في توزيعِ العناصرِ وترتيبِ الأفكارِ في تضاعيفِ الفصولِ، وأحيانا تكرارُ البعضِ منها من عدّةِ وجوهٍ؛ أيْ أنّ طريقةَ العرضِ والتّقديمِ تختلفُ بعض الاِختلافِ وَهْنًا وحيويّةً، إضافةً إلى أن بعضَ الأحكامِ النّقديةِ فيه قد تُساقُ على أساسٍ غيرِ متينٍ يعوزُه تحريرُ الحُجّةِ وتَصحيحُ الدّليلِ؛ ولعلّ مَرَدّ ذلك إلى أنّ هذا البحثَ كُتِب في أوقاتٍ عَصفتْ بالذّهنِ عَصْفاً، تحوَّلَ فيها العقلُ والذّوقُ من حالٍ إلى أحوالْ، معطوفاً عليهِ عاملُ العَجَلَةِ الذي صَرَفَنا عن مُراعاةِ منطقِ البحثِ الأكاديميّ ومُقتضياتِ العقلِ النّقديّ؛ ومعنى هذا أنّنا نُلقي بالمَعاذيرِ ونحن نضعُ هذا البحثَ

بين أيدي المهتمّينَ بوجهِهِ الصّريحِ دونَ طِلاءٍ، وملامحِه المعبّرةِ دون اصْطِناعْ . كما قد يُلاحظُ عليه غلبةُ اللّغةِ الأدبيّةِ على خصيمتِها العلميّةِ بشكلٍ فاقِع، وعذرُنا في ذلك من وَجهين: الأوّلَ إيمانُنا بأن الشّعرَ لا تناسبُه إلا لغتُهُ التي تحرصُ على تقديمِ الوجهِ المقاربِ للحقيقةِ بصورةٍ فنيّةٍ مُمتعةٍ وجماليّةٍ رائقةٍ مونِقة . والثاني اعتقادُنا بأنّ العنايةَ بالأسلوبِ عنايةً لا تَكلُّفَ فيها يجبُ أن يكونَ موضعَ اهتمامِنا . فالأفكارُ والأبحاثُ والنتائجُ التي تستنْفدُ قدراً غيرَ يسيرٍ من الجُهدِ، كلُّ أولئكَ كان عنهُ مسؤولاً عند القارئ، فلا يجبُ أن تَبرُزَ لهُ في ثوبٍ رثٍّ مُهلهلْ. وإذا كُنّا في حياتِنا الماديّةِ نعْدوا وراءَ كمالِ الذوقِ ودقّتِه، فما أحرانا أن نكونَ في نطاقِ الحياةِ المعنويّةِ والذّهنيّةِ أكثرَ قُرباً من دائرةِ الكمالِ المنشودْ . ذلك، ونحن نَعلمُ سلفاً بأنّ هذا مسلكٌ غيرُ مأمونِ العواقبِ، وأيًّا مّا يكنِ الشّأنُ، فإنّ القارئَ هو الغانمُ على أيّ حالْ. وما أَظُنّني بذلك ظَلمْتُ هذا البحثَ حين وَجّهْتُهُ على غيرِ ما قد يَنتظِرُ القُرّاءُ، ولكلّ باحثٍ أسلوبْ .

وإذا كان لكلّ بحثٍ عوائقُ وصعوباتٌ تَنْجُمُ قُرونُها في طريقِه فيعثرُ بها، فإنّي لستُ أذكرُ في هذا المقامِ سوى:

-إشكاليةُ المصْطلحِ واضْطرابُه داخلَ الخِطابِ النّقديّ الأدبيّ، واختلافُه جملةً أحياناً من ناقدٍ إلى آخرَ؛ ولعلَّ ذلك أنْ يُعْزى إلى اصْطِخابِ أهْواءِ النّقادِ و تَباينِ مَشاربِهم ومسالكِهم في اجتراحِ المصطلح؛ ؛ فكأيّنْ مِّن باحثٍ وقفَ إزاءَ هذا الوضعِ الشّائكِ مُشرَّدَ اللُّبِّ حيْرانَ، وهْوَ يُواجِهُ بحرًا هائجاً من المصْطلحاتِ المُتلاطِمةِ، تَميدُ لَها الأرضُ تحتَ قدميْه ؛ لِيخرجَ منه منهوكاً مدحورًا.

-جَزَعي من عدمِ تمكُّني من المناهجِ النّصانيةِ النّقديةِ المعاصِرةِ، وتصوُّري للبعضِ منها بطريقةٍ مشوَّشةٍ، بحيث تتداخلُ في ذهني أحيانًا فتَتَشابكُ، فلا أسْطيعُ صبرًا على استيضاحِها أو التّقبُّضِ عليها بشكلٍ مكينٍ أمينْ، وبخاصةٍ إذا تَبصَّرْنا الغموضَ الذي يكْتنِفُ مصطلحاتِها التي لا تبرحُ مَريجةً مَرِجةً في آنٍ معا.

-أسفي على عدمِ الحصولِ على قصائدِ الشّاعرِ المخطوطةِ، وأَخالُها عديدةً مَديدة.

وأخيرًا، فإن هذه الدّراسةَ لا تدّعي كمالاً ولا جمالاً، ولافخرًا أوِ ازْدِهاءً، ولا الإحاطةَ بما لَمْ يُحِطْ غيرُها به، أوِ الإتيانَ بما لم تستطعْهُ الأوائلُ، وإنّما قُصاراها ومُنْيَتُها التّطَلُّعُ إلى أن تكونَ خيطًا وَسَطًا يُعرفُ بِسيماهُ؛ فيُؤخذُ بالتّملّي والقَبولِ في نسيجِ الدّراساتِ المُمَحَّضةِ لراهنِ الشّعرِ الجزائريّ، بما يُقرّبهُ من دائرةِ اهتمامِ طلبتِنا بهِ، ويُحبّبُهم فيهِ، فيُوَلُّونَ وجوهَهم وأقلامَهم شطرهُ، لِئلاّ يأتيَ علينا يومٌ نَغْتدي فيه أمةً حَقَّ عليها القولُ؛ فلسْتَ تَرى لها مِن باقية.

وفي الختامِ، فإنّني أتحسَّسُ في عنقي طوقَ دَيْنٍ ليس أكرمَ من هذه اللحظاتِ لِأنْ أُشيدَ بهِ وأنُصَّ عليه . فأنا لم أنتفعْ بقراءتي المتواضعةِ ولا بجُهدي القاصرِ وحدَهما، ولكنّما أصبْتُ قدرًا عريضًا من النّفعِ جسَّدهُ احتضانُ الأستاذِ المشرفِ الدكتور الصّديق علي بخّوش لشخصي أوّلاً وثانياً وتالياً، ولهذا البحثِ

الهَيوبِ الخَجولِ في غُضونِ ذلك، والذي ما نَزلْتُ دَوحَهُ يوماً إلاّ أعْطاني صفْقَةَ يَدِه، وأمَدّني بجرْعةٍ من الاصْطِبار. فإلى شخصِهِ الأَرْيَحيّ البَسّيمِ، الواسعِ الخُلُقِ النّشيطِ إلى المعروفِ يرتاحُ للنّدى، أُطَيِّرُ أسمى عباراتِ الشّكرِ والامتنانِ، على ما قدّمَ وما أخّرَ مُستجيباً لكلّ نَأَمَةٍ فيهِ من الخيرْ. والشّكرُ موصولٌ من بعد ذلكَ إلى السّادةِ أعضاءِ لجنةِ المناقشةِ الذين تفضّلوا بقراءةِ هذا البحثِ وتقويمِه بكلّ ترفُّقٍ واستبْقاء. فإن رأوْهُ خليقاً بأن يكونَ شفيعًا بين يديْ صاحبِه، فيُحاسَبَ حسابًا يسيرًا وينْقلبَ إلى أهلِه مسرورًا، فَتَقَرَّ بَلابِلُ قلبِه وهو يَخفَقُ بالمُنى، ويُغْمَرَ فؤادُه بشُعاعٍ من نشوةِ الارتياحْ ؛ فذلك غايةُ اللّطفِ منهم، وإن رأوهُ أصغرَ من أن يُوَرِّثَهُ شيئاً من ذلك فلا تَعذالَ عليهم ولا تَثريبْ، ولْيذْكُروا أنه كُتِبَ في أوقاتٍ سودٍ وقد ألحَّتْ فيها النّوائبُ العاتِيَة ، لقِيتُ فيها من مَعاطبِ الدّهرِ وحُتوفِه ما يَقصِمُ الظّهرَ ويَقصِفُ العُمرْ، ولكنَّ اللهَ سَلَّمَ، إذْ منَحَنا الألطافَ، وألْهَمَنا تَرويضَ النّفسِ على الاعتصامِ بحبلِ الصّبرِ الجميلْ، فهو المحمودُ في الأولى والآخِرة، وله الأمرُ من قبلُ ومن بعدْ.

الفصل الأول

الشّعريّة:

مِهادُ المَنشإ / مَسارِبُ التطوّر

الفصل الأول

الشعرية: مهاد المنشإ / مسارب التطور

1- سياق القراءة والتقديم

2- الشعرية : من أمشاج اللغة إلى خمائر التكوين

3- الخصائص الشعرية

4- الشعرية والشاعرية

5- مجال الشعرية

6- موضوع الشعرية

7- حدود النص الشعري

8- الشعرية في الدرس النقدي العربي القديم

9- الشعرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر

10- خصائص النص الشعري عند مرتاض

11- الشعرية بأقلام أعلامها الغربيين

12- الشعرية العربية من النص إلى الكتابة

1- سياقُ التّقديم/ مآلُ القراءة :

إنّ الحديثَ عن مجال معرفيّ معيّن يَستوجب تقصّي أهمّ ظواهرِه وقضاياه، والإحاطةَ بما يطرح من مشاكلَ وتساؤلاتٍ، وبخاصة إذا تعدّدت بشأنه الآراء، واختلفت المواقفُ، وتنوعت القراءاتُ، وتباينتِ التأويلات.

وفي سياق هذا الطّرح النظري، نُسجّل ابتداء أن تحديد المفهوم وضبطَ المصطلح يستمدّان شرعيّتهما من عدّة وجوهٍ، أبرزها:

- إن التّحديد مبدأٌ من المبادئ المنطقية في تناول العلوم والمعارف، وبدونه يستحيل التّواصل بين الباثّ والمتلقي.

- إن لفظة (الشّعرية) تشكّل جزءا من بنية العنوان الذي تمّت صياغته للأطروحة، وما يترتّب عن ذلك من قضايا تمسّ جوهرَ هذا البحث وطبيعتَه.

- إن لفظة (الشّعرية) حديثةُ الاستعمال بدلالتها الاصطلاحية ،وإن كانت من حيث البناءُ اللغوي مصدرا صناعيا مركّبا من لفظة (الشعر) وياء النسبة وتاء التأنيث . فلم تَرِدْ كلمة الشعرية في المعاجم العربية القديمة. ويبدو أنّ أقدم نصّ نقدي عربي وردت فيه هو منهاجُ حازم ؛ وقد ظلّ الاعتقاد إلى عهد قريبٍ بأن التّرجمة العربية لـ poetique هو " الشعر " أو " فن الشعر"[1].

- التّسيّب الواضح في استعمال المصطلح، إذ أصبح التعبير بالشعرية مفردةً ومُسنَدةً مما يَصْدَعُ الرؤوس؛ فتحدّث الدارسون عن شعرية أرسطو، والشعرية البنيويّة، والشعرية السّميائية، وشعرية الأنواع، وشعرية النّثر، وشعرية الرواية، وهلمّ جرًّا.

[1] على سبيل التمثيل، فإن كتاب أرسطو (البويطيقا) / الشعرية، ترجمه شكري عياد بعنوان: "كتاب الشعر"، دار الكتاب العربي القاهرة، ط1- 1967. في حين ترجمه عبد الرحمان بدوي بعنوان: "فن الشعر"، دار الثقافة بيروت، ط2- 1983.

- إنّ مفردة " الشعرية " في ذاتها يكتنفُها كثير من الغموض وُيطرح بصددها أكثرُ من سؤال : أهي مصطلحٌ أو مفهومٌ؟ أم هي علمٌ أو نظريةٌ؟ أهي منهجٌ للدراسة أم خصيصةٌ نصيّة؟

- الِاختلاف الحاصل بين الباحثين العرب في ترجمة مصطلح poetique إلى العربية، فقد اجْتَرَحَ هؤلاء النقاد والمترجمون بعض المقابلات المختلفة نذكر منها:

الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، علم الأدب، الفن الإبداعي، الإبداع، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بويتيك ؛[1] وهو ما عبّر عنه حسن ناظم بقوله : إن لفظ الشعرية يُعدُّ مقابِلا مناسبا لِـ poetics، من دون محاولة خلق جدلٍ يزيد المسألةَ تشابكا وتعقيدا؛ وربّما تكون وجهة النظر هذه مستندةً – فقط وببساطة - إلى أن لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتهَا في كثير من كتب النقد، فضلاً عن الكتب المترجمة إلى العربية، وفي هذا ترسيخٌ لقضية توحيد المصطلح في الوقت الذي يَخبو فيه كثيرٌ من بريق البدائل الأخرى.[2]

- العلاقةُ بين المصطلح والمفهوم لا تَسير دائما في اتجاه واحد؛ إذْ " إننا نواجه – من جهة أولى- مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو هذا الأمرُ بارزا في تراثنا النقدي العربي؛ حيث نواجِه مفاهيم مختلفةً بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثرَ جلاء؛ بوصفه الجهةَ التي يتلخّص عندها مفهومُ الشعرية العام في (البحث عن قوانين الإبداع) . وقد اتَّخذت مصطلحات مختلفة منها : شعرية أرسطو، نظرية النّظم عند الجرجاني، و الأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخيُّل عند حازم القرطاجني. أما الجهة الثانية فتتلخَّص في النظريات التي وُضعت في إطار مصطلحِ

[1] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء.ط 1 /1994 ص14-18.

[2] المرجع نفسه، ص17.

(الشعرية) ذاتِه، مع اختلاف التصور في سرّ الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية التّماثل عند رومان جاكوبسون، ونظرية الانزياح عند جان كوهين، ونظرية الفجوة مسافة التوتر عندكمال أبي ديب .[1]

إن الوعي بالسّياق العام لهذه المشاكل المعرفية هو مصدرُ شرعية الحديث، وإعادة الحديث عن الشعرية؛ وتناولُنا لمفهومها في هذه الأطروحة هو بصورة ما قراءةٌمن القراءات الممكنة لهذا المفهوم.

2- الشّعرية : من أمشاج اللغة إلى خمائر التّكوين

الشعرية كلمةٌ يونانية الأصل، بما هي ترجمة، وهي مفهوم حديثٌ متّصل باللسانيات، يتكوّن من ثلاث وحدات :« poèm » ، وهي وحدة معجمية : « lexeme » : وتعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، واللاحقة ic وهي وحدة مورفولوجية morphème تدلّ على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل، واللاحقة (S) الدالة على الجمع[2]، وهوما يُسلِم إلى نتيجة اشتقاقِها من الشعر.

أولا / مفهوم الشعرية :

اهتمّ النقاد بهذا المصطلح " الشعرية " في العصر الحديث اهتماما خاصا، وإن كانت التّسمية موجودة منذ زمن أرسطو انطلاقاً من عنوان كتابه "فن الشعر أو الشعرية" الذي ورد فيه بأن الإلهام هو مصدرُ الشعر ومَبعثُ الشاعرية، ويتّفق العرب مع اليونان في فهمهم لمصدر الشعر الذي هو القريحةُ والإلهام. وتظلّ التفسيرات أسطوريةً غيبية في العصور الأولى. و قد ظلّ الشعر في القديم ذا صلة وثيقةٍ بالإلهام الإلهي، وكان رمز هذا الإلهام ما تُبين عنه صلةُ الشاعر بآلهة الفنون MESES فيما تَحكيه أساطير اليونان...[3] ، ويوضح غنيمي هلال ما عرف عن العرب في تفسيرهم لمصدر الشعر قديما قائلا: ونظيره

---

[1] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص11

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، 1986، ص365

ما اشتُهِر عن العرب في عهدهم الأسطوري من أنّ لكل شاعر شيطاناً يقول الشعر على لسانه، فمِن ذلك قول الراجز:

إنّي وإن كنتُ صغيرَ السّنِّ وكـانَ في العيْنِ نُبـوٌّ مِـنّي

فإنّ شيطاني أميرُ الجِـنِّ يَذهبُ بي، في الشِّعر كلَّ فنِّ

بل جعلوا الشياطين قبائلَ كقبائل العرب...[1]

ولا يزال عدد من النّقاد المعاصرين يعتقدون بأن الشعر إلهام. ومن كُتّاب العصور الحديثة من لا يزالون يُنادون بجوانبَ مستترةٍ في الشعر لا تفسّرها سوى الموهبةُ أو العبقرية، وكلاهما مما يَعجز الإنسان عن شرحه، فهما من أمور السماء...[2] ؛ ومن ثّمةَ فإن الشعرية ماتزال مجهولةَ الحدود ومستعصيةً على الدرس، بل باتتْ من أشْكلِ المصطلحات وأكثرها زئبقيةً وأشدّها اعتياصا.[3]

وتَرِد كلمة " الشعرية " و " الشاعرية " بمعنًى واحد في العديد من الكتابات النقدية، على الرّغم من أن اللفظتين لا تصلُحان لمعنى واحد ولا هما مترادفتان، فالشعرية تتعلّق بالنص دون المبدع ولها عناصرُ متعددة أو وسائلُ معينة كالرّمز والمجاز والانزياح وغيرِ ذلك من الوسائل التي سوف يتطرّق إليها البحث لاحقا، وتتميّز بالثبات والحَدِيّة والانتهاء. وحسب رأي الناقد أيمن اللبدي.. فإن الشعرية في نهاية الأمر، تتعلق بالنص كما أسلفنا، وتَحْتَكم لهذا النص الثابت المنتهي والمحدَّد، ومعه تصبح حاملةً لذات الثبات، ولو أنها أدخلت المتلقي، فهي قد اشترطت حيادَه المطلق لتبقى موضوعية، وإذا كانت

[1] - غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص365.

[2] - المرجع نفسه ، ص368.

[3] - يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات ، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، (د.ط)، 2006 ص 9.

الشعرية المتعلّقة بالنص على هذا النّحو من الثبات والحديّة والانتهاء، فهي لا تَصلُح إلا لما يتعلّق بها فقط..[1]

ومن وجهة نظر خاصّة، يُمكن اعتبار الشعرية فضاءً غير محدود - خلافا لما ذكره أيمن اللبدي- مهما كانت تنطلق من نصّ محدود وثابت، ولا يمكن أن يكون القارئ حياديّا بأية صفة، لأن علماء الشعرية إلى حدّ الآن لم يتوصّلوا إلى وضع أُسس وقوانينَ للشعرية، علمية تجريبية، يُمكن معها أن يكون المتلقي حياديًّا، بحيث يرى كل المتلقين شعرية برؤية واحدة. والمقولة السابقة لأيمن اللبدي هي رؤية نظريةٌ فحسب، إذْ من ذا الذي يُثبت وجودَ النص إن لم يكن هناك قارئ؟ فالكاتب نفسُه بعد إنهاء كتابة نصّه يكون خارجًا عنه، ويصبح قارئا له كسائر القرّاء الآخرين، فالنص عندما تتم ولادتُه يغدو كَيانا مستقلّا، والمتلقي (المتعدد) وحدَه هو الذي يُبرهن على كينونته، ثم يَمنحه تلك الدَّلالات الذوقية والرؤيوية.

وإذا كانت ملامحُ الشعرية تتجلّى في النص، وكانت الشاعرية هي الطاقة الكامنةَ في المبدع، تلك الطاقةُ التي كوّنتها عواملُ أخرى خارجيةٌ ونفسية، فإن التّواشج بينهما يكون قويا ومتينًا.

أما العوامل الأساسية التي تُسهم في نموّ الشاعرية ، فمنها : البيئة – العوامل الاجتماعية – الجنس والتّوازع النفسية – الثقافة – الفكر والإيديولوجيا – التّجربة والمعاناة – النّقد والتّبادل المعرفي .[2]

وحين تتشكّل الشاعرية، وتكون طاقةً أو ملكةً لدى المبدع، فإنها إمّا أن تكون نمطيّة كالنمطية التي لدى شعراء النص العمودي، أو غيرَ نمطية كشعراء النّص الحرّ.. وكانت الشاعرية في النّظم القديم تتحلّى بجمالاتٍ شكلية وبصورة حسيّة حرفية . أمّا اليوم فالشاعرية هي حالةٌ نفسية منوطةٌ بدرجة الِانفعال واتّساع نطاقه، وأسمى درجاتِ الشاعرية وأفعلُها في النفوس ما كان منها واسعَ الانفتاح

[1]- أيمن اللبدي : الشعرية والشاعرية،دار الشروق،رام الله،ط2006،1 ص 19.
[2]- المرجع نفسه ، ص26

على أعماق الحياة وصادرا عن النّشوة الداخلية واللذة الوجدانية..[1] ، ويُعزى هذا الفرقُ بين الشاعريتين (النمطية وغير النمطية) إلى الثقافة والتّكوين والإيديولوجيا والممارسة الشعرية، وإذا تشكّلت هذه النمطية في ملَكة الشاعر فإنه يصعب إعادةُ بنائها وتشكُيلها من جديد كي تكون غير نمطية لديه ، ليتخلص الشاعر من أُحادية الرؤية والتّصور في صياغة النص الشعري، فالشعرية حين يُبنى نمطُها المعماري بعد لَأْيٍ في كيان الشاعر أو المبدع عبرَ زمن تكويني طويل، وبعد أَيْنٍ ومُثابرة، يصبح من العسير أو من غير الممكن أن تُنتج تلك الشعرية نوعا آخرَ خارجا عن النمطية المعتادة التي بلغت مرحلة التصلّب في كيان المبدع، غير أن قلةً من الشعراء المتميّزين يستطيعون كسرَ الحاجز بشكل ثوري، وهم المجدّدون،

أ- معجميا :

يعود الأصلُ اللغوي العربيّ لهذا المصطلح إلى الجِذر الثلاثي "شعر"، فقد جاء في لسان العرب : شَعَرَ به و شَعُرَ يَشْعُر شِعْراً... ولَيْتَ شِعْرِي أي لَيْتَ عِلْمِي، أو ليتني عَلِمْتُ. والشِّعْر: منظومُ القول، غَلَبَ عليه لشرفِه بالوزن والقافية. وقال الأزهري: الشِّعْرُ القَريضُ المحدودُ بعلامات لا يُجاوزها، والجمعُ أشعارٌ، وقائله شاعرٌ لأنه يَشْعُرُ بمالا يَشْعُرُ غيره به أي يَعلَم، وقيل: شَعَرَ: قال الشِّعر، وشَعُرَ: أجاد الشِّعْرَ (...) وسُمِيَ شاعرا لِفِطْنَتِهِ .[2]

أما في المُنجد الوسيط فشَعَرَ: أدْرك، توصّل إلى معرفة، علم بِـ ،أما لفظة شِعْرِيَّة فهي : صفةُ مايُثير الأحاسيسَ: كشعرية المَنظر.[3]

وركْحًا على ماتقدّم، فالشعر المنثور: هو كلامٌ بليغٌ مسجوع يَجري على منهج الشعر في التّخييل والتأثير دون الوزن، ويقال: ليت شعري ما صَنع فلان؛ أي ليتني أعلمُ ما صَنع [4].

---

[1] - ريمون طحان : الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1972، ص 128

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ش.ع.ر)، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 4، (د.ط)، (د.ت)، ص.ص 409 – 410.

[3] أنطوان نعمة وآخرون : المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، مادة (ش.ع.ر)، دار المشرق، بيروت لبنان ط1، 2003 ص.572-573،يصدر

[4] ابراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط، مادة (ش.ع.ر)، المكتبة الاسلامية للطباعة، اسطنبول، تركيا، ج1، (د.ط)، (د، ت) ص484.

وتأسيسًا على ما سبق نَستنتِج أن مصطلح (الشِّعرية) في دلالته اللغوية يُحيل على: العِلم، والفطنة والإدراك والتّوصّل إلى معرفة من خلال القوانين والقواعد التي تَستند إليها، لكونها متغيّرة أحيانا وثابتةً أحيانا أخراة.

ب- اصطلاحا :

تُعَدُّ (الشِّعرية) من أهمّ عناصر النص، وهي ليست حِكرا على الشِّعر، بل ليست حكرا على النصوص الأدبية، وإنما يَعتمِد النَّص الأدبي لإثبات وجوده على شعريته[1]. فهي هنا بالمعنى المطلق للجمال في سائر المُدرَكات والمعقولات.

وانطلاقا من نقطة الِارتكاز الأولى التي قامت عليها ماهية (الشِّعرية)، وهي "الجمال" الذي يُعرِّفه أفلاطون بأنه : الشيءُ الذي تكون به الأشياء الجميلةُ جميلةً[2]

فقد كان هذا التعريف الأفلاطوني بمثابة الشّمعة المضيئة التي أضاءت ليلَ (الشعريَّة) بمفهومها الحداثي، حتى وإن كان التعريف عامّا ونسبيا لها[3].

لقد كان موقف أفلاطون من الشّعر والشعراء صارماً، حيث شنّ حملةً رأى فيها ضرورةَ ابتعاد الشّعر عن عالم المُثُلِ، وعن المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة، فهو يرى في الشعر إلهاماً غيرَ صادر عن العقل بل هو ذو مَصدر إلهي. وتفسير ذلك أن الإله يَفقد شعوره فيُصبح واسطةً وكأنّه هو الذي يتحدّث، كما أنه يَقرِن الفضيلة بالشعر ويعتبرها إلهاماً، وهذا ما دفعه إلى تصنيف الشعراء في المرتبة السادسة مع الرّسامين [4]. ويضيف أيضاً أن الشعراء يَعكسون خيالاتِ الأشياء لا جوهرَها، والفنّ

---

[1] أحمد محمد عوين : شعرية السرد في نظرات المنفلوطي، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2010، ص16.

[2] جون كوهين : النظرية الشعرية – اللغة العليا -، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ج2، ط4، 2000، ص259.

[3] بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية – دراسة في الأصول والمفاهيم -، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د.ط)، 2010، ص277.

[4] - أحمد الميناوي : جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي ، دمشق ، سوريا ، ط1، 2010 ، ص 174.

في أصله ابتعادٌ عن الحقيقة لأنّه يحاكي العالَمَ المحسوس. وقد فضّل أفلاطون الشّعر الغنائي لأنه يمجّد الأبطالَ ثم يأتي بعده الشّعرُ الملحمي ثم المأساةُ وبعدها الملهاة.

ويَذكر أثناء حديثه أيضاً القصصَ الأسطورية، ويُشير إلى الإلياذة والأوديسية، وهما شكلان مُطوَّلان من أشكال القصيدة الشعرية اليونانية ، فيرى أنهما يُروِّجان لقصص غيرِ حقيقية مما يؤدي إلى إفساد عقولِ الأطفال وإدخال الرّعب إلى قلوبهم .[1]

ويرى أفلاطون أنّ كل واقع محسوسٍ هو ظلٌّ لعالمٍ آخر أسمى وأرفعَ هو عالمُ المُثُل، إذ يقدّم في كتابه "الجمهورية "مثالاً يفسّر فيه علاقة الواقع بعالم المُثل فيشبّه إدراك الناس للأشياء بإدراك أناسٍ سُجنوا داخل كهف منذ ولادتهم لا يَرون النور إلا عبر فتحة تتوهّج أمامها النار ، وعليه فهم لا يَرون إلا ظلال النار على الجدران فيحسّونها حقيقية ، أما حين يغادرون الكهف تتبيّن لهم حقائق الأشياء في العالم المثالي.[2]

وتعقيباً على قصة" أصحاب الكهف"، يَهدف أفلاطون إلى القول بأنّ المحاكاة بعيدةٌ عن الحقيقة، بل هي فنّ يحاكي المظاهر، إضافة إلى تفسير حقائق الوجود، فالشعراء في عالمهم المُحاكي يتصلون بعالمٍ مضلّلٍ لحواسّهم، وهذا ما دفعه لطردهم من جمهوريته هم والفنانين، إذ يَعتبر الفنّان الذي يحاكي ظاهر العالم الحسي أو المُثُل سيضعُ الفنّ في مراتبَ أخيرةٍ أدنى وأقلَّ من الواقع.

وأمّا عن الأخلاق، فقد استنكر أفلاطون على الشعراء إفسادَهم أخلاقَ الناس ونشْرَ الرّذيلة، ووصْفَهم الآلهةَ بما لا يليق بها ، وبناءا على هذا، فقد قام بحذف أبيات كثيرةٍ من الإلياذة والأوديسا ، كما أنه عاتب هوميروس منتقدا إيّاه على ذلك.

[1]- أحمد الميناوي : جمهورية أفلاطون ، ص174.

[2]- عبد الرحمان وهابي : القراءة العربة لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1، 2011، ص 125.

ويضيف أفلاطون في حديثه عن العالم أنّ هناك عالمين: الأوّل عالم حسيٌّ- مشاهَد، وهو دائم التغيير، صعبُ الإدراك لا نسمّيه موجودا، فهو ظلٌّ وخيال للموجود الحقيقي.

والثاني عالم المجرّدات، وهو أصل للعالم الحسّي صيغت على شاكلته الموجودات كلّها، ويسمّى عالم الُمثل، (إنسانية الإنسان، حيوانية الحيوان، لكل شيءٍ مِثال).[1]

وإذاً، يؤكد هذا الأساسُ الاشتقاقي لمصطلح الشعرية في منشئه اليوناني الصلةَ اللغوية بينه وبين الشعر في أول الأمر، لينفصل عنه حديثا مع النظرية البنيوية . وفي هذا الصدد، يُعَد أرسطو الواضع الأول لهذا المصطلح في كتابه الشهير" فن الشعر"، أو" في الشعرية "، إذ هو أول من أرْسى الفرق بين الشعرية بوصفها فن نظم الشعر، والبلاغة بوصفها فن الإقناع . ومع ذلك فإن كثيرا من الدارسين يميل إلى اعتبار كتاب أرسطو (تجوُّزًا) نظريةً في الأدب، إلا أنهم لا يتفقون على أن موضوعه هو الأدبُ، ذلك أنه من وجهة نظر تودوروف، هو كتاب في التمثيل(المحاكاة) عن طريق الكلام، وبالمقابل لا مكان في الكتاب للشعر [2]. وهو مذهب يذهبُه إلى حد ما ميشال آكيان Michelle aquien حين يؤكد أنّ مصطلح الشعرية لم يُستخدم دائما للدلالة على الدراسة التقنية للواقعة الشعرية، ومع ذلك، فإن الشعرية على التّعميم كما يُرِدف ظلّتْ لأمد طويل، تتداخل مع النظم الشعري، بخلاف البلاغة التي جعلت النثر موضوعا لها.

و أيًّا تكنِ القراءةُ المعاصرة للشعرية الأرسطية ، إنْ سِلباً أو إيجاباً ، فقد أُسست تاريخيا للتفكير المنهجي في الأدب ؛إذ جعلت الشعر التمثيلي موضوعا لها لأنه أقدر – في منظورها – على تجسيد المحاكاة بشكل أفضل من الشعر الغنائي الذي يُعنى فيه الشاعر بالتعبير عن ذاتيته ، كما استَبعدت الخطابة من منظومتها الجمالية لأنها نشاط يقوم على الإقناع والتأثير، لا على المحاكاة ، ثم ربطتْ كل ذلك بوظيفة

[1]- عبد الرحمان وهابي : القراءة العربية لكتاب فن الشعر، ص152.

[2]- تزفيتان تودوروف : مقدمة كتاب الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر المغرب، ط2 ، 1990، ص 12.

التّطهير. و هي على هذا النحو شعرية المدلول لا الدّال ، إذ هي مشغولة بإضفاء المعنى على العالم بواسطة الفن . و عليه فغاية الشعر – في نظرها – هي تطهير المتلقي / المشاهِد .

و من هنا اكتَسب هذا الفنُّ منزلة سامية ،لا تُدانيه فيها أشكال النشاط الإنساني الأخرى كالتاريخ و الفلسفة إذ يقول أرسطو في هذا الصدد منوّها بتفوق الشعر : وواضح كذلك مما قلناه أن مَهمَّة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعتْ فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . و الأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضّرورة ، ذلك أن المؤرخ و الشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يَروي الأحداث شعرا و الآخر يرويها نثرا ، و إنما يتميزان من حيث كونُ أحدِهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع . ولهذا كان الشعر أوفرَ حظا من الفلسفة و أسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي.[1]

هذه الفعالية الجمالية والأخلاقية معا ، المستمَدَّة من قوة المحاكاة التي ينطوي عليها جوهر الشعر دون أشكال الجمال الأخرى هي التي جعلتْه يغدو محور الشعرية الأرسطية ،ومعها تحوَّل إلى إشكالية للتأمل الفلسفي حو ماهيته ووظيفته، فارتبط هكذا نسقُ المعرفة الجمالية بالنسق الشعري. ومن هنا جاء مصطلح الشعرية ليُشير إلى موضوعه أي الشعر، بوصفه مادةَ التحليل في كتاب أرسطو، بغضّ النظر عن المنظور السياقي العام لهذا التحليل . لكن هذا المصطلحَ الذي اقترن مفهومه بجنس الشعر، وتحديدا الشعر التمثيلي، سيشهد تحوّلا دَلاليا إبستيميًّا في مساره التاريخي مع نظام المعرفة البنيوي.

إن مصطلح الشعرية قديم حديث[(2)]، حيث تسعى الشعرية إلى أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي (poétique) أو الإنجليزي (poetics)، وكلاهما منحدِر من الكلمة اللاتينية (poetica)، المشتقّة من الكلمة الإغريقية (poiétikos) بالصيغة النّعتيّة التي تداولها الفرنسيون خلال القرن 16 م،

[1]- تودوروف : مقدمة كتاب الشعرية ، ص26

[(2)] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ص11.

بمعنى كّل ماهو مبتَدَع خلّاق (inventif) أو بصيغة الاسم المؤنث (poiétiké) المتداوَلة خلال القرن السابع عشر بالمفهوم الذي خطَّه أرسطو (Aristote) في كتابة "فن الشعر"[1].

لذلك يمكن أن نقرّر أن الشعرية في الغرب ظهرت منذ أرسطو الذي عَمِد إلى السّير خطوة خطوة، واضعا تعريفات وتقسيمات تحدّد شيئا فشيئا موضوعه، بل عَمد أحيانا إلى جعل المعايير تتقاطع لتُشكِّل تركيبا يسمح له بتمييز أوجه الصورة، وهذا النوع من المقاربة التجريبية كان يُنظِّم بشكل دقيق مايعالجه وينجزه تدريجيا بتصنيفٍ صارم للأنواع والعناصر التي تُعين على بناء العمل الفني[2].

و هكذا فالشعرية مصطلح قديم بمفهومه، نابع من الشعر وكامنٌ فيه عبر التاريخ.

والشعرية هي ما يجعل من النص الشعري نصا شعريا، أو هي بتعبير رومان جاكبسون : ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا.[3]

أما في القرن العشرين فقد أُطلِق على مصطلح الشعرية عدّة تسميات، مما يؤكّد أن إبداع الشاعر في التصور اليوناني القديم والغربي الحديث يقوم على فكرة الجهد الإنساني " الثقافي" أكثرَ مما يقوم على فكرة الإلهام عكسَ ما يبدو عليه التصوّرالعربي القديم و المعاصر.[4]

لقد حاولت الشعرية أن تصْطنع لنفسها أنظمة وقوانين، تحدّد على ضوئها الخصائصَ الشعرية في أي نص أدبي، وتبحث عن الآليات التي يَعني تحقّقها امتلاكَ النص للخصائص الشعرية .

كما نَظَر نقاد عصرنا إلى الشعرية (الأدبية) باعتبارها معيارا علميا يمكننا أن نَفصِل بها بين فن وآخر، لأنها عندهم تعني وجود ضوابطَ وقواعدَ يَحتكِم العمل الفني إليها، فإن توفّرت تلك الضوابطُ

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات ، ص67

[2] ينظر: مشري بن خليفة : الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2011، 1، ص27

[3] بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية، ص277.

[4] حسن البنا عز الدين : الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص27.

والقواعد في أي تجربة أُلحِقت بفن محدود دون غيره، ولهذا كان هناك شعرية الشعر، وشعرية الرواية، وشعرية القصة، وشعرية النثر الفني...[1].

وهذا الحديث يجعل الشعرية (الأدبية) أقربَ إلى العلم، مما يجعل بعضَ نقادها يرؤن أن هنالك مجالا كاملا يسمونه "علم الأدب" الذي يهدف إلى تحديد القوانين المجردة التي تَحتكِم إليها الأعمال الأدبية، أو كما قال تودوروف : إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدبَ وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل ذلك النص أدبا، أو كما قال إيخنباوم : إن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسةَ الخصائص النّوعية للموضوعات الأدبية التي تميّزها عن كل مادة أخرى [2].

لذا جاءت الشعرية برأي بعض الباحثين لتستكمل النّقص الذي ظهر في الأسلوبية من حيث إنّ الشعرية لا تقف عند حدّ ماهو حاضرٌ وظاهر من البناء اللغوي في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سَبْرِ ما هو خفيّ وضمني، كما أنها تقيم اعتبارا لما يَنشأ في نفس القارئ من أثر. فالشعرية لا يمكن إلا أن تجعل الأدب موضوعا لها، فأول سؤال يجب على الشّعرية أن تجد له جوابا هو: ما الأدب؟

لذلك فهي كما يقول تودوروف : لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تُنظِّم ولادةَ كل عمل، ولكنها تبحث عن هذه القوانينِ داخل الأدبِ ذاته[3].

3- الخصائص الشعرية :

من المعلوم أن الأعمال الإبداعيةَ العظيمة تحمل بين طيّاتها دعوةَ القارئ لِلانفتاح عليها، أو قد تكون المرفأَ الذي ينتهي إليه القارئُ بعد رحلة بحث طويلة، ونادرا ما يتمّ الالتقاء بالصدفة، وفي جميع الحالات تُعرف الأعمال العظيمةُ بضرب من سيطرتها علينا، وبقوة تأثيرها فينا[4]؛ والنّاقد البصير بميدانه الخبيرُ بمجاله

---

[1] سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية – دراسة نقدية في ديوان أمل نقل-، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، (د.ط)، 1999، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص8.

[3] مسعود بودوخة : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2011، 1، ص10.

[4] أندري ريشارد : النقد الفني.تر. صياح الجهيم. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق.1979.ص114.

هو الذي يسعى إلى تفسير تَذوّقه وانفعاله وإعجابه، واضعا يدَه على مصدر التأثير ومنبع الجاذبية؛ إذ لا بدّ لكل كلام تَستحسِنه – كما يقول عبد القاهر الجرجاني – ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهةٌ معلومة وعلةٌ معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيلٌ، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليلٌ[1].

إن مصدر التأثير الذي عبّر عنه الجرجاني بعلّة الِاستجادة وجهة الِاستحسان، ليس سوى ما اصطُلِح عليه بالخصائص العامة للإبداع الشعري أيّا كان انتماؤه الجغرافي أو التاريخي أو العرقي؛ ولعلّ هذا ما عناه ج . كوهين حين قال: ولا شك أن إنشاء شعرية أدبيّة جديرةٍ بهذا الاسم يقتضي استخلاصَ السمات المشتركةِ بين قصائدَ من عدّة لغاتٍ أو عدة ثقافات[2].

ولقد كانت أغلبُ المدارس الشعرية تتّفق على أن جوهر عملها يتحدّد في البحث عن تلكمُ الخصائص والسّمات، الجائزِ البحثُ فيها وفي طبيعتها.

ومن خلال استقراء نصوصِ التّراث النقدي العربي وكتابات الشعراء المعاصرين، يمكن القولُ إن أهمّ خصائص النصوص الشعرية الإبداعيةِ تتحدّد فيما يلي:

أولا: التّقبّل، فمن المعلوم أن المتلقي هو الذي يُعطي للنص وجوده بالفعل؛ فالقارئُ هو شريك إيجابي في إعادة الخلق الشعري، والأدبية أو الشعرية تُقاس بدرجة تقبُّلِ المتلقي لذلك النص، فأول موقع لرصْد الأدبية هو التقبّل؛ وهذا طبيعي إذا اعتبرنا الأدبَ خاضعا لشبكة التواصل، فتكون الأدبيةُ آنذاك منحصرةً فيما يُحدِثه النص من وقع في المتقبِّل، وهو ما نُعبر عنه بالتلذّذ الأدبي[3]، ومعلومٌ أن درجة التقبل تُقاس بمجموعة من المقاييس، أهمّها حدود تَداول النص، وطبيعة قراءته.

---

[1] عبد القاهرالجرجاني : دلائل الإعجاز، تح : محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط2. 1989. ص41.

[2] جان كوهين : بنية اللغة الشعرية تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2014 ص31.

[3] توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية، منشورات عيون المقالات، دار البيضاء، ط2، 1987.ص10.

ثانيا: الِانسجام، وقد تمّ التعبير عنه في الخطاب النقدي العربي القديم بمصطلحاتٍ من قبيل: السّبك، الرّصف، النّظم، المُشاكلة، الائتلاف، البناء، التّلاحم، التّماسك، وغيرها، وهي كلها تصبّ في اتجاه التّوكيد على أنّ النّص الإبداعي– شعرا كان أم نثرا– يجب أن يكون لحُمةً واحدة مترابطةَ الأجزاء وَفق متطلبات الموضوع ومنطقه الذاتي. يقول الجاحظ : وأجْودُ الشعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاء سهلَ المخارج، فيُعلمُ بذلك أنه أُفرِغ إفراغا جيّدا، وسُبِك سبْكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري على الدّهان[1]. ويقول صاحبا نظرية الأدب :كلّ عمل فني يَفرِض ترتيبا وتنظيما ووحدةً على موادّه... لكنّ هذه الوحدةَ قد تتزايد حتى تصلَ إلى حدود التنظيم المعقَّد والحَبك المحكَم في بعض القصائد حيث يغدو من المستحيل تقريبا تغييرُ كلمة أو وضعُ كلمة دون إفساد تأثيرها في مجموعه[2]. ويُضيفان : ففي الشّعر الجيّد تكون العلاقات بين الكلمات جدّ وثيقة[3].

ثالثا: التّعبير عن الحقائق الانسانية الخالدة والمعاني الشمولية؛ فالشاعر في هذا المستوى يتجاوز مجرّد نقل انفعالات الذات المُفردة في نطاقها الضيّق إلى البوْح بحقيقة الذات الانسانية ككل، وهي حقيقة نابعة من أعماق النفس، حيث الجِذر المشترَك الذي تلتقي فيه المشاعرُ البشرية وأحلامُها وآلامُها وعذاباتُها... هذا الجذر الذي يشكّل المعنى الكلي والجوهري للإنسان، والذي يختلف المبدعون في معناه حسب التّجارب، ويَأتلفون في حقيقته الواحدة، فالإبداع الفني والأدبي والشعري هوكشفٌ لهذا المعنى.[4]

رابعا: الصّدق الفنّي، ونَعني به الأصالة الذاتية التي يُسبِغها المبدع على عمله، فالثابت أنّ المبدع لا يَنقل الواقع ولا يتعالى عليه، وإنما يندمِج فيه ويتوحّد معه، حينئذ يأتي التّعبير عن الواقع أكثرَ صدقا وجمالا في الكشف عن معالم الذات في تفاعلها مع الجزيئات المحيطة بها، فالشّعر هو الوصولُ إلى الكشف

---

[1] الجاحظ : البيان والتبيين، تح : عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت لبنان، د.ت، ج1، ص67.

[2] رينيه ويليك و آوستن وارين : نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985.ص23 – 24.

[3] المرجع نفسه، ص181.

[4] أحمد الطّريسي : التصور المنهجي. شركة بابل للطباعة والنشر. الرباط. 1989. ص31.

عن المعاني الجوهريةِ للأشياء كما تراها التجربة الشعوريةُ، ويَشعر بها القلب[1]؛ وبذلك تصبح عمليةُ إخضاع الإبداع الشعري امتحاناً للحقيقة، أي أنّ سلطةَ الحكم عليه بالصّحة أو الخطإ لا معنى لها، فالشعر إبداع، والإبداعُ تجربة، والتجربة (أنا) .[2]

خامسا: الرؤيا المأساوية ؛ فالشعور بالمأساة من أهمّ الحوافز التي تحرّك الكائن البشري وتدفعه للعمل والتفكير والإبداع من أجل التّغيير، أو على الأقل من أجل خلق التّوازن في الحياة؛ والشاعر كائن غيُر عادي، ولذلك فهو يرحَل باستمرار في الأشياء، وهو في كل رحلة يطرح أسئلة غامضة ومعقّدة، ومن غير أن يَنتظر جوابا على أسئلته، يظلّ ينتقل محموماً من محطة إلى محطّة، ومن مرفإ إلى مرفإ. إن الشاعر إنسان يَنهَش القلق قلبَه، فهو لا يعرف الرّاحة أو المقام في مكان بالذات، يضرب في كل الآفاق، ويَطرُق كلّ الأبواب بحثا عن تحقيق الحُلْمِ الذي يُثقل كاهله... إنه يحلم بميلاد الإنسان الذي يبني المدينة الفاضلةَ على الأرض، ومأساةُ الشاعر تأتي من حيث إنه إنسان يَصطدم في كل رحلة بحث بالأرض اليباب.

والحقدُ في هذه الأرض أكبرُ من الحب، والحرب فيها أوسعُ من السِّلم، والظّلم أفسحُ من العدالة، والموت أشدُّ انتشارا من الحياة.. في هذا العالم المليء بالمفارقات يَبتدئ الشعر، وإليه ينتهي، وفي خضمّ الأشياء التي تتصارع في هذا العالم تُولد الرؤيا المأساوية[3]

إنّ الألم الرّوحي هو الذي يَسمو بالشاعر المُبدع ويرتقي به ويرفعه إلى مقامات القدّيسين وإلى مَصاف أصحاب الرّسالات الكبرى في الحياة؛ فَعَنِ الشعور الحادّ بهذا الألم تتفجّر الإبداعات ذاتُ الرؤيا المأساوية؛ فالشعر لا يولد إلا حيث الألمُ، والشاعر لا يَشعر إلا في خضمّ المفارقات، والشعر الحق يكون فيه الحُلْم أكبرَ من الواقع، والطموحُ أعظمَ وأوسع[4].

---

[1] أحمد الطريسي : الرؤية والفن. المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع الدار البيضاء. ط1، 1987.ص158.

[2] محمد السرغيني : الشعر والتجربة. مجلة الوحدة س7 ع 82 – 83 يوليوز أغسطس 1991.

[3] عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير. النادي الأدبي الثقافي جدة.ط1/1985.ص 291.

[4] أحمد الطريسي : التصور المنهجي. ص49.

سادسا: التّعبير الحالِم عن الحقائق الإنسانية، أي الِانتقال من حالة العقل ومعاييره، ومعها المعاني، إلى حالة الروح والحُلْم والهُيام[1] ؛ وحينئذ لا يَنظر الشاعر الرّائي إلى العالم بعين الحِس، وإنما ينظر إليه بعين الحدْس والبصيرة؛ فالإبداع ليس هو الحُلُم فقط، وإنما هو القدرة على الإمساك بناصية الحُلم؛ وعلى جناح هذه الطاقة التي منحتها الطبيعة للبشر يستطيع المبدع اختراقَ غوامض الكون، والنفاذَ إلى حقائق المعرفة.

وخلاصةُ القول : إن تلكمُ الخصائصَ والسماتِ ليست محدودةً ونهائية، ولن تكون أبدا كذلك، لأنها مستنبطةٌ باستمرار من لبّ القصائد الشعرية الإبداعية، وموضوعةٌ على الدوام نُصْبَ أعين الشعراء المبدعين للسّيْر وفق معالمها، دون أن تَحُدَّ من حريتهم في الإضافة والتّنويع والتّجاوز والتطوير ضمانا لصيرورة الإبداع، وحِفاظا على استمراريته؛ فالقيَم والقواعد الفنيّة ليست سابقةً على الأثر الشعري الفذّ، وإنما تُخلَق معه، ولكنها تخلق وتُطبّق مع ما رآه الشاعر وسمعه وقرأه. هكذا لا يُنكر الشاعر قيمَ الماضي، ولا يعكِسها ولا يَنقُضها، وإنما يتيح لها أن تنفجرَ من الداخل وتَفيض، فتُغني وتُنوّع في أشكال وقيم جديدة، كل قيمة أو قاعدة في الشعر غيرُ كافية ولا يُستغنى عنها في آنٍ، وفي هذا التناقض الفني الرائع تتمُّ حركة التعبير الشعري[2]. فبعض تلك الخصائص ترتبط بما اصطُلِح عليه في الخطاب النقدي القديم بـ " عمودالشعر" ولنا أوبةٌ إليه في الآتي من الصفحات؛ فمَن لَزِمَها بحقّها – كمايقول المرزوقي- وبَنى شعرَه عليها، فهو عندهم المُفْلِقُ المعظَّم، والمُحسِن المقدَّم؛ ومن لم يجمعْها كلَّها، فبقدر سُهْمَتِهِ منها يكون نصيبُه من التقدّم والإحسان، وهذا إجماعٌ مأخوذ به، ومُتَّبع نهجُه إلى الآن[3].

فكلّ تشكيل شعريّ يتبوَّأ مكانةً معيّنة في سُلَّم الإبداع انطلاقا من الوعي بحدود الكائن إلى استشراف آفاقِ المستقبل، فنحن نفترِض دائما أن الشاعر المبدعَ يقف على أرضية صلبةٍ مَهَّدَها له

---

[1] أحمد الطريسي : التصور المنهجي ص49.

[2] أدونيس : سياسة الشعر، دار الآداب ، بيروت لبنان،ط1 ،1985 ، ص45.

[3] المرزوقي : شرح ديوان الحماسة. تح أحمد أمين وعبد السلام هارون. القاهرة ط1967/2.ص 11.

سابقوه ليتجاوزَها عبر رحلة الكشْف إلى عوالمَ أخرى تحمل بصماتِه الخاصة . من هذه الرؤية النقدية تستمدّ الخصائص الشعريةُ ديناميتهَا، وفي هذه الرؤية تَكتسِب الشعرية سمةَ العلميّة، فاستراتيجيتُها تتمثل في مرحلتين: مرحلةِ اكتشاف القوانين ووضع المبادئ، ومرحلةِ استثمار هذه القوانين واستخدامِها مادةً أوليّة وليس نهائيةً في معالجة النصوص[1].

إن جُماع السّمات والخصائص المميّزة لكل طرُق التعبير الشعري، من موضوعات كبرى، وقيم ساميةٍ، ومعان راقيةٍ، وصيغ متينةٍ، وغيرها مما تبوح به القصائدُ، تُعتبر– بالإضافة إلى ما تقدّم– شروطا لا بد منها لإنتاج وتلقي وقراءة وتأويل النّصوص الشعرية ومعرفتها. فالإبداعات الراقيةُ تَضعنا دائما أمام قواعدَ حديثةٍ وضوابطَ جديدةٍ ومتطورة[2].

غير أن السؤالَ الذي يُطرح حول طبيعة الخطاب الذي يُسعف المحلِّل والناقد في رصْد تمظهراتها : أهُوَ الشعرُ أم النثر؟ أم هو الكتابةُ، أم مجموعُ هذه الأجناس؟

والسؤال بهذه الصيغة يَرتبِط أساسا بقضيّة تحديدِ مجال الشّعرية.

4- الشّعرية والشاعرية :

يرى محمد فكري جزّار أن الشعرية سمةُ نصٍّ ونتاجُه . أما سمةُ النص فلكونها تُقيم مسافةَ اختلاف مغايِرةٍ بين لغة النص واللّغة عموما في مُجمل أداءاتها، مسافةٌ تسمح باستثمار إمكاناتِ العلوم والمعارف اللغوية وتحويلها إلى أدوات قراءة . وأما كونها نتاجَ النص فلأنّها إجرائيا مصطلحٌ يُحيل إلى حركة بعض عناصر النص باتّجاه عناصر النص الأخرى كافةً، لتعطيل فاعلية النظام اللغويّ عن إنتاج الدلالة الشعرية، وتحفيز إمكان وجودِ نظام آخرَ ثانوي خاصّ بعملية الإنتاج هذا. ويَخلُص الجزّار إلى حقيقة مُؤداها أنّ

[1] أحمد الطريسي : مفاهيم الشعرية. ص69.

[2] أيمن اللبدي : الشعرية والشاعرية، ، ص26.

الشعرية تُعَد سمةً نصيّة على مستوى التّنظير، وأنّ لكل نصّ شعري استراتيجياتِه الخاصةَ التي تجعل من شعريته نتاجاً غيرَ قابلٍ للتّكرار.[1]

من هو الشّاعر؟

جاء في لسان العرب : قال الأزهريّ : الشّعر القريضُ ... والجمعُ أشعارٌ ، وقائلُه شاعرٌ لأنه يَشعُر بما لا يَشعُر به غيرُه ، أي يَعلَم .[2]

وفي المِصباح المنير: وسُمّيَ شاعرا لفطنته وعلمِه به ، فإذا لم يَقصِده فكأنه لم يَشعرْ به.[3]

وعند ابن رشيق أن النّيّة إحدى المُقوِّمات التي يَرتكِز عليها العملُ الشعري .[4]

والذي يبدو من خلال هذه التّعريفات أن شخصية الشاعر المُبدع الخلاق يُسهِم في تشكيلها عنصران اثنان أساسيان هما :

- الإحاطةُ المعرفية الشاملةُ بحقيقة الأشياء، أي الإدراكُ الشاعري للأشياء والعالم في مستواهما العميق والشّمولي؛ وهي التي يعبَّر عنها في الدرس النّقدي القديم بالعلم والفطنة ، وما جرى مجراهما ؛ ولذلك علاقةٌ بشَحذ القوة الأدائيّة للشاعر حتى يسموَ إلى مستوىً إبداعي راقٍ [5]
- الوعي بضرورة صياغةِ هذا الإدراك في قالب فنيٍّ إبداعي ، وهو وعيٌ يبدأ بالتّهيؤ لمعايشة التجربة وينتهي بإنضاجها ؛ وهو ما تمّ التعبير عنه بالنية والقصد وما جرى مجراهما. فميزةُ الشاعر المبدع النّوعية تتمثّل في أنه أكثر حساسيةً من الآخرين ، وبالتالي هو أكثرُ قابليةً للانفعال والتّوتر...

---

[1] - أيمن اللبدي : الشعرية والشاعرية ، ص 22 -

[2] - ابن منظور: لسان العرب ، مادة شعر،ص409

3 - أحمد الفيومي : المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، دار المعارف،القاهرة ، مصر، ط2 ، دت، ص315

[4] - ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد الهنداوي، ج1، المكتبة العصرية ، بيروت، ط1،2001م ، ص 119.

5- محمد أحمد العزب : قضايا نقد الشعر في التراث العربي، ط1 ، 1984 ،ص15

كما يتميّز بالقدرة على ضبط هذا الِانفعال والسيطرة عليه، ثم يحاول أن يتأمّله غيرَ مستسلِم لردود الفعل المباشرةِ لهذا الِانفعال.[1]

إن الشاعرية تَنبع من اللغة لتصفَها؛ فهي لغةٌ عن اللغة تحوي اللّغة وما وراء اللغة، مما تُحدِثه الإشارات من موجبات لا تَظهر في الكلمات ولكنها تختبئ في مساربها. وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العاديّة وانتهاكٌ لقوانين العادة يَنتُج عنه تحويلٌ للغة من كونها انعكاسا للعالم او تعبيرا عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسُها عالما آخر، وربما بديلًا عن ذلك العالم.

ويحدد تودورف الشاعرية في ثلاثة نُقَطٍ هي:

- تأسيسُ نظرية ضمنية للأدب.

- تحليلُ أساليب النصوص.

- سَعْيُ الشاعرية الى استنباط الشفْرات المعيارية التي ينطلق منها الجنسُ الأدبي.[(2)]

ولذلك فان الشاعرية تُحيل إلى مساحة كبيرة في عالم الأدب، وكي تتحقّق الشاعرية لابد من مقومات تَنهض عليها وتساعد في تشكّلها، وهذه المقوّمات هي:

1- الموهبة.

2- الثّقافة اللّغوية والأدبيّة العامّة.

3- الشّفافيّة والرّفاهيّة.

4- المعاناةُ وخوض التّجربة .[(3)]

[1] عبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، دت ، ص6 -

[(2)] أيمن اللبدي : الشعرية والشاعرية، ص27

[(3)] المرجع نفسه ، ص26.

أمّا عن مراحل الشاعرية، فهي تَندرج بحسب ترتيبها التصاعدي كالآتي :

أ- مرحلة الحافّة والإكتشاف :

هذه المرحلة هي ذاتُ المرحلة التي تبدأ فيها دواخلُ المبدع بالحركة الناتجة عن اختزانِ هذه الموهبة المتوفّرة والتي لا تنفكّ تُلحُّ على صاحبها مؤكّدة له باستمرار أن لديه شيئا مختلفاً عن سائر أقرانه ممن هُم حوله.[1]

ب- مرحلةُ الشّاعرية اللّغوية :

إنّ اهتمام الشاعر في هذه المرحلة يَنصبُّ على متابعة الجانب اللغوي، وبمبالغة كبيرةٍ ظناً من الشاعر أن تكون له لغتُه الخاصّة ، وهذا أوّل اهتماماته في نصوصه، وحرصُه الوحيد في هذه المرحلة اللغوية هو اللغةُ أساسا.

ففي هذه المرحلة تتكوّن لدى الشاعر لغةٌ جمالية وموهبةٌ لغوية ينفرِد بها عن غيره.

ج- مرحلةُ الشّاعرية التّصويرية :

أما المرحلة الشاعرية التصويرية فتقِف مَفصِلا جميلاً في تطوّر الشاعر بعد مرحلة تكون قد نَضجت نتيجة الميزان المكثّف الذي سبق أن خاضه في المرحلة السابقة، فتصبح قصائدُه ذاتَ جرْسٍ موسيقي ناضج مناسبٍ دون الحاجة فيها إلى تركيز أعلى ، وبخاصة من ناحية الموسيقى الخارجيةِ المعتمدة على الوزن والقافية والتشكيل والتّنويع الحرّ للكلمات وتتابعها بين الحروف المناسبة لإنتاج المِظلّة الإيقاعية صائتةً وصامتةً ومقاطعَ قصيرةٍ وطويلة، مغلقةً ومفتوحة. وفي هذه المرحلة تأتي هذه العناصرُ نتيجةً لطبيعة المِران

[1] أيمن اللبدي : الشعرية والشاعرية ، ص35

والخبرة والملاحظةِ الدقيقة دون عناءٍ كبير، ممّا يسهّل تركيزَ الشاعر في مَهَمّته التصويرية واستتباع الصّور في النّسق الذي تأتي عليه القصيدة.[1]

د- مرحلةّ الشّاعرية المنهجيّة فالنقديّة :

هذه المرحلةُ، ونَعني بها مرحلةَ الشاعرية المنهجية لا تتأتّى إلا لعدد من الشعراء دون سواهم نظرا لأسبابٍ متعددة.

وإذاً ففي هذه الشعرية المنهجية يَصبح الشاعر قد استقرّ تمام الِاستقرار ونضجتْ تجربته الشعرية تمام النّضج واكتملت، بحيث أصبح محقّقا لسيطرة شعرية تامّة منضبِطة تمكّنه من إعادة صياغة اللغة، بما هي سيطرةُ التحقّق وهي التي يستطيع من خلال تحصُّلها لديه إلى أن يَسعى على استقبالية منضبِطة تمكّنه من إعادة صياغة اللّغة الخاصّة به مرّة ومرّات...[2]

ونستنتج من خلال تتبّعنا لهذه المراحل ما يلي:

ـــ للشاعرية مراحلُ، حيث تبدأ من مرحلة الكشْف والشاعرية اللغوية وصولاً إلى مرحلة الشاعرية التصورية لتنتهيَ بمرحلة الشاعرية النّقدية.

ـــ الشعرية منغلِقةٌ على الزّمن، لأن لكل نص مرجعيةً خاصةً به.

ـــ الشاعرية منفتحةٌ على النص والزّمن معا.[3]

كانت هذه وقفةً وجيزةً للشعرية تهتمّ بالبحث عن المواصفات والقوانين التي تَحكم الخطابَ الأدبي وماهيته، وقد خلُصنا فيها إلى أن الشعرية ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية الأدب والنقد الأدبي، وهذا ما يجعلها سبيلاً قائما بذاته، له أدواتُه وأساليبُه الإجرائية التي جعلت النقاد والدارسين، الغربيين والعربَ يبحثون عن هذا المصطلح وينقّبون عن كينونته .

---

[1] المرجع نفسه ، ص38

[2] أيمن اللبدي : الشعرية والشاعرية ، ص35.

[3] المرجع نفسه ، ص45.

5- مجالُ الشعرية :

نَعني بالمجال: النّصوص التي يمُكن أن تتأسّس عليها كلّ دراسة شعرية ؛ وانطلاقا من هذا المفهوم العاديّ البسيط نُبادر إلى حصْر مجال البحثِ عن الشعرية – من وجهة نظر شخصية – في القصائد لجملةٍ من الإعتبارات، أهمها:

أوّلا: صِيغ استخدام المصطلح، فقد استُخدم بصيغة الصّفة المحمولة على الموضوع الذي لم يتحدّد أبدا، فقد يكون كلاما، أو منظرا طبيعيا، أو لوحة، أو غيرَها؛ ويبدو جليّا أن هذا الاستعمال يُحيل على المعنى اللغوي والأصلِ الاشتقاقي للكلمة الذي هو "شعر"... وإن لم يُبلوِر هذا الاستخدامُ قيما اصطلاحيةً تخصّص الكلمة . هذه القيمُ والدَّلالات الإصطلاحية المتعدّدة والمختلفة اكتسبتْها لفظةُ (الشعرية) مع صيغة الاسم الذي وُضع كمقابل للفظة الأجنبية poétique دون إهمال دور الاستخدام الأول؛ فالشعرية مصدرٌ صناعي ينحصِر معناه في اتجاهين: يمثّل الأول فنَّ الشعر وأصولَه التي تُتَّبع للوصول إلى شعر يدل على شاعريةٍ ذاتِ تميزٍ وحضور؛ ويمثّل الثاني الطاقة المتفجّرة في الكلام المتميّز بقدرته على الإنزياح والتفرّد وخلقِ حالة من التوتّر [1].

ثانيا: إخفاقُ أغلب النّظريات الشعرية في جعل غير النص الشعري مجالاً للتطبيق؛ فجاكوبسون أكّد أكثر من مرة بأن مجال شعريته يتحدّد في كل خطاب لغوي، حيث ستتمّ معالجة الوظيفةِ الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة؛ وتهتمّ الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشّعر وحسْبُ حيث تُهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتمّ بها أيضا خارجَ الشعر حيث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية [2]؛ ويضيف قائلا : كلّ محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو حتى لقَصْر الشّعر على الوظيفة الشعرية فإنها لا تؤدّي

---

[1] أحمد الطريسي : التصور المنهجي. ص10.

[2] رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1988، ص35.

إلاّ إلى تبسيطٍ مفرِط ومضلِّل[1] . إن مثل هذا الكلامِ يوحي بأن شعرية جاكوبسون تَعمُّ الخطاب الأدبي بصفة عامة، إلا أنه لم يناقشْ هذه الوظيفةَ في غير الشعر.

وقد نعتقد بأن مجالَ الشعرية يتّسع باتساع مفهوم الفجوة / مسافة التوتر الذي هو أساسيّ في التجربة الإنسانية بأكملها، حسب اعتقاد كمال أبو ديب، وقد نعتقد كذلك بأن مجالَ الشعرية قد يتحدّد في الخطاب الأدبي شعرًا ونثرا، بالنظر إلى تأكيد هذا الباحث على ما يَفيض به النثر من شعرية، إذ يقول : إن النثر لا يمتلِك خصيصة النثرية بشكل مطلق، وإنه طاقة قادرة على الفَيْض بالشعر حين يَدخل في بنية كلّية تنشأ فيما بينه وبين مكونات أخرى للبنية علاقاتٌ معينة تسمح بفيض شعريته [2]؛ غير أن هذا الاعتقادَ سَرعانَ ما يتبدّد عندما نّواجه بقول كمال أبو ديب : إن مجال اكتشافها- أي الشعرية- هو في خاتمة المطاف جسَدُ النص اللغوي الذي يتجلّى فيه ما نسمّيه شعرا [3].

وذلك راجعٌ إلى ما يمتاز به الشعر في مقابل النثر، وهو مبدأٌ أرسطو إلى عبد القاهر الجرجاني، وجاكوبسون حتى لوتمان؛ فإن ثمّةَ إصرارا على أن للشعر خصيصةً تميّزه عن النثر، هي قدرتُه على دمْج ما لا يندمج من الأشياء، والجمعُ بين المتنافرات [4]؛ بل إن مشروع كمال أبو ديب الأول كما عرَضَه في " ندوة البحث اللساني والسيميائي"[5] هو مشروع دراسةٍ بنيوية في الشعر، كما يبدو من خلال العنوان الفرعي للعرض.

ثالثا: وتأسيسا على ما تقدّم، يمكن القولُ بأن الشعرية لا تُقصد لذاتها وفي ذاتها إلا في قصائد الشعر، و بهذا لا يُنكر بأن هذا الشعر - بما هو الرّوح و الجوهر- لا يَحِل في جسد القصيدة فحسبْ

---

[1] رومان جاكوبسون : قضايا الشعرية ، ص31 – 32.

[2] كمال أبوديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991. ص68.

[3] المرجع نفسه، ص144.

[4] نفسه، ص125.

[5] انعقدت أيام 7- 8- 9 ماي 1981.

وإنما يمتدّ إلى سائر الأجناس الأدبيّة، إلى درجة يمكن القولُ معها بأن الشعر هو الخاصيةُ المشترَكة بينها، وبذلك يصبح هذا الأخيرُ مفهوما تجريديّا وقيميا لا يرتبط بالشكل، بقدْر ما يرتبط بعناصرَ جوهريةٍ تُعدّ أساسيةً في العملية الإبداعية [1]. إن مثل هذا الرأيِ لايُنكر، بل إن الذين عالجوا شعرية الرواية وشعرية المسرح وهلمّ جرًّا، استندوا إليه؛ ويوجد على رأس المدافعين عنه تودوروف، فهو يرى[2] أن المقابلة بين الأنواع الأدبية يجب أن تزولَ في إطار القراءة الشعرية ؛ بل لقد ألّف كتابا سماه شعرية النثر[3]. وباعتقاده فإن ما تَسعى الشعرية إلى مساءلته واختباره هو خاصياتُ الخطاب الذي هو الخطابُ الأدبي[4] من خلال تحديده في تقاطعه مع أجناس الخطابات الأخرى[5]، وهذا الرأي له وجاهتُه ؛ إلا أن روح الشعر لن تكون مقصودة لذاتها إلا في ذلكمُ الخطابِ المصطلَح عليه في تراثنا العربي – كما في تراث غيرنا – بالشعر الذي قد يكون قصيدة أو موشحا، أو ما إليهما ؛ يقول صاحبا نظرية الأدب : في أي مناقشة متماسكة، لا بدّ أن تكون طبيعة الأدب ووظيفتُه متلازمتين، فاستعمال الشعر يَنتُج من طبيعته، فكلّ موضوع أو صنف من الموضوعات يُستعمل كأحسن ما يكون الاستعمال وأعقلِه حين يُستعمل لما وُضع له أساسا؛ ويكتسِب استعمالا ثانويا حين تُضمر وظيفتُه الرئيسية[6]؛ فالشعر يختلف عن باقي أنواع الخطاب الأدبي في كيفية التعامل مع اللغة كأداة عامّة ومعطىً مشترك، حيث تبتدئ هذه الكيفية في طرائقَ مخصوصةٍ تؤلّف بين الكلمات، وتنظِّمها للوصول إلى أنظمةٍ وأنساق وتراكيبَ وأبنية تفجّر الطاقة الشعرية في الواقع، وتخلُق موازاةً مزرية لهذا الواقع . ومُشكِل الشاعر– تأسيسا على هذا – ليس مشكلَ "توصيل" وإنما هو مُشكلُ "تشكيل"[7]؛ وهذا ما حدا بأدونيس إلى القول بأن شعرية القصيدة أو فَنِيّتُها

---

[1] محمد إقبال عروي : دلالة التجديد في الشعر. عالم الفكر المجلد 17 ع 4 يناير فبراير مارس 1987 ص107.

[2] Dictionnaire. p 193

[3] TZVETAN Todorov. Poétique de la prose. ed du seuil. Paris. 1978.

[4] poétique. p 17.

[5] Dictionnaire. p 107.

[6] رينيه ويليك و آوستن وارين: نظرية الأدب ص29.

[7] عبد المنعم تليمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي ،منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط1987، 2 ،ص71.

في بنيتها لا في وظيفتِها [1]؛ لأن الإبداعَ عموما– باعتقاده – لا وظيفةَ لهُ إلا في ذاته، ودورُ الشعر في شعريته ذاتها [2].

6- موضوع الشعرية :

إنّ موضوع الشعرية يتحدّد عند جاكوبسون في الإجابة على السؤال التالي: ما الذي يجعلُ من رسالة لفظيةٍ أثرا فنيا؟[3]

أما ج. كوهن فيحدّد الشعرية بأنها علمٌ موضوعُه الشعر [4]؛ وهو يَنطلِق من تقسيم اللغة المكتوبة – باعتبارها مادةً خامّا– إلى خانتين هما : الشعر والنثر؛ و هدفُ الشعرية – بعبارة بسيطة- هو البحثُ عن الأساس الموضوعي الذي يستنِد إليه تصنيفُ نصّ في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سماتٌ حاضرةٌ في كل ما صُنّف ضمن "الشعر"، وأخرى غائبةٌ في كل ما صُنّف ضمن "النثر"؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي تلك السمات؟ إنّ ذلك هو السؤالُ الذي يجب أن تجيب عليه كلّ شعرية تسعى لأن تكون علميّة.[5]

وفي " القاموس الموسوعي لعلوم اللغة " يرى تزفيطان تودوروف أن لفظ الشعرية يَعني – كما وصلنا – في استعماله التقليدي: أوّلا، كلّ نظرية داخلية للأدب؛ وثانيا يَنطبق على اختيار يتبنّاه كاتبٌ ما من بين الإمكانات الأدبية (موضوعاتيّة، أسلوبية، تركيبية)، مثل "شعرية هيجو"؛ وثالثا يَرجع إلى القوانين المعيارية التي تَصوغها مدرسةٌ أدبية بمثابة قوانينَ تطبيقيةٍ يكون استعمالها عندئذ إجباريًّا.[6]

---

[1] أدونيس : زمن الشعر. دار الفكر بيروت. ط5/1986. ص71.

[2] أدونيس : سياسة الشعر، ص20.

[3] رومان جاكوسون : قضايا الشعرية، ص24. و: QUESTIONS DE POETIQUE. ed seuil 1973 p. 19.

[4] جون كوهين : بنية اللغة الشعرية ص9.

[5] المرجع نفسه، ص14 – 15.

[6] DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DES SCIENCES DU LANGAGE. ed seuil 1972 p 106.

ويُلغي تودوروف المفهومين الأخيرين مركّزا الاهتمام على المفهوم الأول، إذْ في إطاره تَتَغيّا الشعرية إعدادَ خصائصَ تُسوّغ الإمساكَ في الوقت ذاتِه بالوحدة والتنوّعِ لكل الآثار الأدبية، وهذا ما دفعَه إلى القول بأن الشعرية علم الأدب[1] ؛ وهو يدرك في ذات الوقتِ ما يكتنِف هذا التعريفَ من لَبْس وغموض، مصدرُهما عدمُ وجود علمٍ للأدب وذلك لسببين: الأوّل هو أن الأدب، وقد فُهِم من وجهات نظرٍ مختلفة، يمثّل جزءا من موضوع أيّ علمٍ آخرَ من العلوم الإنسانية... وثانيا لأن السماتِ المميّزةَ للأدب توجد خارجَه، حتى وإن شَكّلتْ توليفاتٍ مختلفة.[2]

إن تودوروف يسعى جاهدا لإبراز الطّموح العلمي لشعريته من جهة، ويتقصَّد تشييدَ صرحِ بنائه النظري على أساس الوضوح والرّؤية التي يقتضيها التفكير العلمي من جهة ثانية؛ حيث يبدو ذلك جليّا فيما يقدمه من تعريفات عامّة وشمولية، كقوله - وهو بصدد ضبط موضوع الشعرية - : ليس موضوعُ علم ما هو الواقعةَ الخاصةَ، ولكنْ القوانينُ التي تميّزه.[3]

وموضوع الشعرية يتحدّد عند تودورف في قوله : ليس العملُ الأدبي في حد ذاته هو موضوعَ الشعرية، فما تستنطقه هو خصائصُ هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي.[4]

أما جيرار جنيت فالشعرية عنده هي : علم غيرُ واثقٍ من موضوعه إلى حدّ بعيد، ومعايير تعريفها إلى حدما غيرُ متجانسة، وأحيانا غيرُ يقينية .[5]

وكلمة (علم) بالنسبة لجنيت ليست إلا أداةً فقط ووسيلةً مؤقّتة سَرعان ما تتحطّم في نهايتها، وقد تكون نهايتُها بدورها وسيلةً جديدة أي علما آخر، فيَحدُث معها ما قد حدث للأولى[6].

---

(1) تزفيطان تودوروف : الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دارتوبقال الدار البيضاء ط1 / 1987. ص84.

(2) المرجع نفسه، ص85 – 86.

(3) DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DES SCIENCES DU LANGAGE. ed seuil 1972،p106 .

(4) تودوروف، الشعرية : ص23 ، وينظر كذلك ص22.

(5) جيرار جينيت : مدخل جامع النص.تر. عبد الرحمن أيوب دار توبقال الدار البيضاء. ط2 / 1986. ص11.

(6) المرجع نفسه، ص11.

هذه الرؤية النّقدية المؤسَّسةُ على رغبة في إقامة شعريةٍ تتجدّد باستمرار ويُعاد تشكيلُها وصياغتها على الدّوام ، هي التي حَدَت بجينيت إلى وصف الشعرية بأنها علمٌ عجوزٌ وحديثُ السِّن.[1] ويتّفق جيرار جنيت مع جاكوبسون في أن موضوع الشعرية يتحدّد في الإجابة عن السؤال: في أيّ شيء تنحصِر أدبيةُ الأدب؟ ليسجِّل أن موضوعَ الشعرية ليس هو النصَّ، بل هو جامعُ النص أي مجموعُ الخصائص العامة أو المُتعالية التي ينتمي إليها كلُّ نص على حِدة، ونَذْكُر من بين هذه الأنواع : أصنافَ الخطابات، وصيغَ التعبير، والأجناسَ الأدبية [2].

ويُعرِّف هُنري ميشونيك الشّعرية بأنها ايبستمولوجيا الكتابة بالمعنى العامّ للإيبستمولوجيا من حيث هي نقدُ مبادئَ وفرضياتٍ ونتائجِ النظرة الهادفةِ إلى معرفةٍ من المعارف، كمعرفة الكتابةِ والأدب باعتبارها تندرِج في علاقة حتميةٍ مع الممارسة.[3]

فالشعرية علمٌ موضوعُه الشعر، وكلمة الشعر كان لها في العصر الكلاسيكي معنىً لا غموضَ فيه، إذ كان يعني جنسًا أدبيا هو " القصيدة" التي تتميّز بدورها باستخدامها للأدبيّات، ولكنْ اليومَ وعلى الأقل عند جمهور المثقّفين، أخذت الكلمةُ معنىً أكثرَ اتّساعا على إثْر تطوّر يبدو أنّه بدأ مع الرومانتيكيّة.[4]

7- حدود النص الشعري :

يَرتبِط مصطلحُ الشعر بمفهوم الشّاعر، إذ هما كالوجهين لعملةٍ واحدة، فلا يُمكن تعريفُ أحدهما بمعزلٍ عن الآخر، وإن كان النّقاد والدارسون – قديمًا وحديثاً – يتحاشَوْن في الغالب التّفريق بينهما؛ وقد آثرْنا تحديدَ كلّ واحد منهما على حِدةٍ لضرورة منهجيّة أوّلا، وقصْدَ التّغلّب على الصعوبات التي

---

[1] جيرار جينات : مدخل إلى جامع النص ، ص80.

[2] المرجع نفسه، ص5 وأيضا ص94.

[3] H.MESCHONIC.Pour la poetique Π.ed.Gallimard. paris 1973 p 25.

[4] ينظر: جون كوهين : النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000، ج1، ص29.

تطرحُها شموليةُ التّحديد ثانيا ؛ لأن وُكْدَنا وغايةَ مطمحِنا هو الاقترابُ من فهم طبيعةِ النص الشّعري، واستكناهُ أبعادهِ العميقة.

جاء في لسان العرب كما أسلفنا : الشّعر منظومُ القول، غَلب عليه لشرفِه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشّعرُ القريضُ المحدَّدُ بعلاماتٍ لا يُجاوِزها.[1]

وفي المصباح المنير: والشّعر العربي هو النّظم الموزون وحدَه، ماتَركَّب تركيباً مُتعاضدا وكان مقفىً موزونا... فما خلا من هذه القيود أو من بعضِها فلا يُسمى شعرًا ولا يسمّى قائلُه شاعرا....[2]

وعرّفه قدامةُ بن جعفر بأنه قولٌ موزونٌ مقفّى يدلّ على معنى.[3]

وعند الجاحظ: الشعر صياغةٌ وضربٌ من النسج وجنسٌ من التصوير.[4]

ويعرّفه ابن طُباطُبا العلوي بما نصّه : الشعر – أسْعدَكَ الله – كلامٌ منظوم، بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطبتهم بما خُصَّ من النّظْم الذي إن عُدِل عن جهته مجَّتْه الأسماعُ، وفَسُد على الذّوق، ونظْمُه معلومٌ محدود .[5]

والشعر عند حازِم القرطاجنّي: كلامٌ موزون مقفّى من شأنه أن يحبِّب إلى النفس ما قُصِد تحبيبُه إليها، ويُكرِّهَ إليها ما قُصد تكريهُه، لتُحمَل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يَتضمّن من حُسن تخييلٍ له، ومحاكاةٍ مستقلة بنفسها أو متصوَّرةٍ بحسن هيئةِ تأليفِ الكلام، أو قوّة صدقه، أو قوة شُهرته،

---

[1] لسان العرب، مادة شعر.

[2] أحمد الفيومي: المصباح المنير ، ص 315 .

[3] قدامة بن جعفر: نقد الشعر.تح. محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية بيروت.د.ت.ص 64.

[4] الجاحظ : الحيوان.تح. عبد السلام هارون. مكتبة البابي الحلبي. ج 3 ص132.

[5] ابن طباطبا : عيار الشعر.تح عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية بيروت. ط1 / 1982. ص3-4.

أو بمجموعِ ذلك، وكلّ ذلك يتأكد بما يَقترن به من إغراب، فإنّ الاستغرابَ والتعجّب حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قَوِي انفعالُها وتأثّرها.[1]

ويبدو من خلال النّصوص السّابقة – وهي ليست سوى غيضٍ من فيضٍ – أن النّسيج اللغوي/ الإيقاعي الذي يبدو في شكل قصيدة لا يُمكن اعتبارُه نصّا شعريا إبداعيا إلا إذا جاء مُشكَّلا وَفق ضوابطَ وشروطٍ تمَّ الاصطلاحُ عليها تارةً بالعلامات، وتارة أخرى بالقيود، وهذه الحدودُ يُمكن تصنيفُها إلى نوعين: حدودٍ آلية وحدودٍ معرفية.

* الحدود الآلية :

وقدِ اخْتيرَ لها هذا المصطلحُ لارتباطها بعلوم الآلة، وهي النّحو والصّرف والبلاغةُ والعروض، وهذه الحدود قد تمّ التعبير عنها تارةً بصريح العبارة، فذكروا الوزنَ والقافية وما إليهما من العناصر الآلية البانيةِ لجسد النّص الشعري، أو التّلميح إليها تارة أخرى بما يدلّ عليها مستعمِلين مفرداتٍ ذاتِ حمولة نحويةٍ وبلاغية من قبيل: النّظم، والنّسج، والصّياغة، والتّركيب وما إليها.

غير أنّ امتلاكَ هذه الأدواتِ والتمكّن منها لا يكفي وحده لإيجاد قصيدةٍ شعريةٍ على درجة من الإبداع وهذا ما عناه ابن طُباطُبا بقوله: فمن صحَّ طبعُه وذوقُه لم يَحتجْ إلى الاستعانة على نظْم الشعر بالعروض[2]. فالحدودُ الآلية للكتابة الشّعرية هي وسيلةٌ للتّمييز فقط بين ألوان القولِ وضروب الفنّ، ولعل هذا ما عبّر عنه المرزَباني بقوله : ليس كلُّ من عَقَد وزناً بقافية فقد قال شعرًا، الشعر أبعدُ من ذلك مرامًا وأعزُّ انتظامًا [3]،

[1] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح. محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي بيروت.ط3 / 1986.ص 71.
[2] ابن طباطبا : عيار الشعر ص3-4.
[3] أبو عبد الله المرزباني : الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح علي محمد البجاوي. دار النهضة المصرية.ط1/1969.ص547.

فالوزنُ والقافية قد يُستخدمان لأغراض غيرُ إبداعية، كمنظومات العلومُ مثلا . والبلاغةُ قد توظَّف في نظم الألغازُ والمُعمَّيات، وهما ليسا إبداعا شعريًّا بالمعنى الحقيقي للكلمة، بمعنى أنّ القصيدةَ الشعرية يجب أن تكون حُبلى بأشياء، أيْ أن القصيدةَ الشعريةَ يجب أن تكون حُبلى بأشياءٍ أخرى تتجاوز أبْنيةَ الكلمات، وصِيغ تركيبها، وموازينَ نظمها إلى استشراف المعنى الشّعري، وهو ما اصطلحْنا عليه بالحدود المعرفيّة . فالعناصرُ الأوّلية تنزِل منزلةَ الهَيولى التي لا تعدو أن تكون قابلةً للصورة التي يقوم عليها التركيبُ، وهي المعوَّل عليه... وبها يتعلّق بحثُ الشعر.[1]

* الحدود المعرفية :

يُعتبر نصُّ الجاحِظ السّالفُ الذكر الجِسْرَ الذي يَربط بين الحدود الآليّة والحدود المعرفيّة، وبخاصة عند توكيدِه على أن الشعر "جنسٌ من التّصوير"، وليس التّصوير سوى إعادةِ خلْق العالم من منظور فنيّ خاصّ بالشاعر، وعمليةُ الخلق هاتهِ لن تتمّ إلا في حدود مجموعةٍ من الضّوابط المرتبطةِ بالمعرفة الشعرية. ففي عملية تفاعلِها مع العالم الخارجي تنحو الذّات الشاعرةُ منحى الِانصهار والتوحّد، وفي هذا المستوى تقفُ على حقيقة الأشياء وعمقِها وشموليتها. في هذا المستوى تَكتسِب الذاتّ إدراكَها الشاعري الذي تتمّ صياغتُه في شكل قصيدةٍ لها بناؤها الخاصّ، ومنطقُها المتميّز، وهو ما يُمكن الِاصطلاح عليه بالمعرفة الشعريّة، وهي معرفةٌ تتميّز عن سائر المعارفِ الإنسانية الأخرى لأنها ثمرةٌ لِتعرُّفٍ خاصّ على الواقع، أي يَنفعلُ بها ويتفاعل معها. ولهذا فالمعرفة الشّعرية انفعاليةٌ في جوهرها، ومعنى ذلك أنها رؤياوية [2]، مصدرُها الخيال الخلّاق الذي يطهّر اللغةَ من ضحالة الواقع الجزئيّ الرّتيب ومنطق مشاهدِه وقسماتها،

[1] لطفي عبد البديع : الشعر واللغة، مكتبة لبنان ناشرون،الشركة المصرية العامة للنشر،1997 القاهرة ص110.

[2] أحمد الطّريسي : الظواهر البلاغية ومستويات الإدراك في العمل الشعري المناظرة ع 4 س 2 ماي 1991 ص39.

ويُضفي عليها مِسحة إشاريةً تسمو بها إلى مستوى المعنى الإنساني، فالرّؤيا هي أصلُ المحاولات التي يَبذلُها الخيال ابتغاءَ البلوغ إلى الحِصن، حتى لكأنّها هي غوصٌ في نواة النفس.[1]

فالمعرفةُ الشعرية لا تقوم على تقديم الأشياءِ كما هي في عالَم الواقع، ولا على تبريرها تبريرًا منطقيا، ولكنها تقومُ على تفجير غموضِ العالم وغرابتِه انطلاقا من طبيعة الرّؤيا، لتأتي في شكل صِيغِ أسئلة لا تَحمل معنًى لأجوبة قارّة وثابتة.[2]

إن هذه المعرفةَ ناشئةٌ بالأساس على نوعٍ من الصّراع بين الأنا والآخر داخل النّص، والآخرُ في النص يجسّد الكائـنَ الواقعـي الذي استفزّ الشاعر ودفَعَه إلى رحلـة البحثِ عن العـالم المنشود، أو إلى نُشدان عالمٍ يَستمدّ قسماتِه ومعالمَه من طبيعة الحُلْم الذي ظلّ يلازمه بدءاً من لحظة الصّدام الأولى مع الظاهرة الواقعيّة، وربما سيظلّ ملازما له إلى حين كتابةِ القصيدة / الحلْم. فالهَمّ الذي يؤرّق الشاعر دائما هو تحطيمُ الحقيقة الواقعية، وإقامةُ بديلا عنها هو حقيقةٌ شعريةٌ حالِمة[3]، وهي حقيقة لا تتأتّى للشاعر صياغتُها إلا عندما يَنظر إلى الأشياء والعالم بعين الحدْس والبصيرة، حينئذٍ يصبح الحُلم كَشْفا، أي رؤيا، وهي التي عرّفها خلدون بقوله : مطالعةُ النفس لمحةً من صُور الواقعات، فتَقْتبِس بها علمَ ما تتشوّفُ إليه من الأمور المستقبليّة [4]. وأما أدونيس فيقول : الطّريقة التي يترسّمها الإبداعُ حدسيّة، إشراقية، رؤياوية، وهي تبحثُ عن الحلول في فيْض الحياة وغِناها في تفجير ممكناتِها وتنوّعها..[5]

---

[1] يوسف سامي اليوسف : تمهيد لنظرية الشعر. مجلة الوحدة س 7 ع 82 – 83 يوليوز أغسطس 1991 ص168.

[2] أحمد الطريسي: الشعرية المشابهة الرمزية. شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع الرباط. ط1 /1991.ص 13.

[3] لطفي عبد البديع : الشعر واللغة، مكتبة لبنان ناشرون،الشركة المصرية العامة للنشر،القاهرة،1997، ص133.

[4] ابن خلدون : المقدمة. دار القلم بيروت. ط4 / 1983.ص 102.

[5] أدونيس : مقدمة للشعر العربي.دار العودة بيروت ط4 /1983.ص118.

8- الشّعريةُ في الدّرس النّقدي العربيّ القديم :

تمهيد :

أتَتِ الشعريةُ العربيةُ المعاصرةُ إلى الوجود متأثّرةً بالثقافة الغربيّة فكرا ونقدًا، إذ نُقل هذاالمصطلحُ إلينا بمفهوم واحدٍ غالبًا، وعَرف مصطلحاتٍ متعددةً رَغم المحاولات المكرورة التي قام بها النّقاد العربُ، رغبةً منهم في الظّفر بمعادل عربيّ قديمٍ لهذا المفهوم الغربيّ الحديث، قد يحقّق اكتفاءً نقديّا ذاتيا. وعلى الرّغم من صعوبة هذا الصنيعِ منطقيّا، فإن أجدادَنا القُدامى لم يكونوا مطالبين بالإجابة المتقدّمة على الأسئلة التي يطرحُها عصرُنا.

لقد عالج المُنجَزُ العربيّ القديمُ الشعريةَ، وإن كان في مُسمَّيات أخرى، فأوردَها محمد بن وهب في كتابه نقد الشعر بمسمّى وَصْفِ الصّناعة وتحدّث عنها ابنُ سلام الجُمحي في كتابه الطبقات تحت مسمّى صناعة الشعر واعتَمَد الجاحظُ ثم أبو هلالٍ العسكريّ المصطلحَ ذاتَه في مؤلّفاتهم، وأطلق عليها ابنُ طُباطُبا عيارَ الشعر وعالجَها الجُرجاني تحت مُسمى النّظم وهكذا.[1]

ويعدُّ ابنُ سلّام الجمحي من أوائل النّقاد الذين عالجوا الشعريةَ تحت مسمى صناعةِ الشعر في كتابه طبقات فحول الشعراء .فأصبح الشعر عنده صناعةً وثقافةً يعرفها أهلُ العلم كسائر أصنافِ العلم. والصّناعاتُ منها ما تَثْقَفُه العينُ ومنها ماتَثقَفُه الأذنُ ومنها يَثقَفُه اللسانُ.. فمن ذلك اللؤلؤُ والياقوتُ لايُعرف بصفة ولا وزنٍ دون المُعايَنة ممّن يُبصِره ويَعرِفه الناقد عند المُعاينة فيَعرِفُ بهرجَها وزائفَها[2]. ثم تَبلورَ مفهوم صناعة الشعر عند الجاحظ الذي وصفَ الشعر بالصّناعة في معرض حديثِه عن قضية اللفظِ والمعنى فقال: ... إن الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النّسج، وجنسٌ من التّصوير.[3]

---

[1] ينظر: محمود الضبع : غواية التجريب،حركة الشعرية العربية في مطلع الالفية الثالثة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2014 ،ص19 ..

[2] محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء قرأهوشرحه محمود شاكر، دار المدني، دط، دت، جدة. ص5.

[3] الجاحظ : البيان والتبيين ، تح عبدالسلام هارون، دار الفكر، بيروت،دط، 1969، ص، 76

وكانت هذه الآراءُ النقدية المبثوثةُ في ثنايا الكتب، بمثابة الخَطوةِ التأسيسيةِ للخطاب النظريّ للشعرية العربيّة، إذ مَهّدت الطريقَ لنقاد آخرين كانت لَهُمُ الرّيادةُ في ميدان النقدِ والشعرية العربية.

❖ عند ابنِ طُباطُبا العلوي :

لقد كان ابن طُباطُبا العلوي أولَ من حاول وضعَ كتابٍ في النقد النظريّ في ميدان النقد والشعرية من خلال كتابِه عِيارُ الشعر، محاولا تقديمَ مفهومٍ للشعر، يؤسّس عيارا لهذا الفن يحدّد الأسبابَ الموصِلة إلى نظْمه، كما يحدّد القيمةَ التي ينطوي عليها النّظمُ لو التزمَ الشاعر بقواعد الصنعة ِفيقول: الشعر كلام منظوم بائِنٌ عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النّظم الذي إن عُدِل من جهة، مجَّتْهُ الأسماعُ ...فَمَن صحَّ طبعُه و ذوقُه لم يحتجْ إلى الاستعانة على نظْم الشعر بالعروض التي هي ميزانُه.[1]

هَهُنا يَصفُ ابن طُباطُبا الشعرَ بالنظم دون تحديدٍ لمعناه . ويعتمِد في نقده للشعر على الذّوق وهو الحِسُّ الموسيقي. ويمكن القولُ أن كلمة نظْمٍ لاتعني دائمًا إقامةَ الوزن الشعري، بل كثيرا ماتَرِد بمعنى حُسْنِ التأليف[2]، ويَكمُن تصوّر ابنِ طُباطُبا للشعرية العربية، حيث يراها قائمةً على جملة من العناصر الأساسيّة التي يُعيّن مقدارُ توفرها مقدارَ الجمالية أو الحُسْن الذي تحظى به الأعمالُ أو القصائدُ المعيَّنة .وتتمثّل هذه العناصرُ في الوزن والمعنى واللفظ . وإلى جانب هذه العناصرِ الثلاثةِ يضيف ابنُ طباطبا عناصرَ أخرى لاتَقِلُّ أهميةً عن سابقتها وهي: البيانُ التامّ أو الوضوحُ الكامل في التّعبير، وانتظامُ التأليف أو تنسيقُ الأبيات وتلاؤمُها أوتشاكلُها أو الترابطُ فيما بينها[3].

لقد وُفِّق ابن طباطبا في تقديم المحاولةِ الأولى لإقامة مفهومٍ للشعر والشعريةِ العربية، حيث يسَّر الأمرَ على من جاء بعده للتّأصيل لمفهوم الشعرِ، وأهمُّهم في القرن الرّابعِ قدامةُ بن جعفر.

---

(1) ابن طباطبا : عيار الشعر تح/ محمد زعلول سلام ، منشأة المعارف الإسكندرية، ط3، ص41

(2) مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة بيروت، 1981، ص197

(3) سامي سويدان : أسئلة النقد والشعرية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت ط1، 2013، ص101 -.....103.

❖ عند قُدامةُ بن جعفر:

يُعتبر قدامةُ بن جعفر من أوائل النّقاد الذين قدَّموا مساهمةً نظرية متكاملةً للأعمال الإبداعية في اللغة العربيّة . ويُمكن الرّجوع إليها لاستخلاص التطوّر الخاصّ بالشعرية العربية .

فهو أولُ محطةٍ في تاريخ النظريةِ الشعريةِ عند العرب القُدامى، وأولُ من قيّد الشعرَ بالوزن والقافية، فالشعر عنده قولٌ أو لفظٌ موزونٌ مقفًّى يدلّ على معنىً.[1]

وكان من آثار هذا التعريفِ أن جُعِلتْ للشعر حدودٌ يُعرف بها وهي اللفظ والوزنُ والقافية والمعنى . وقد يُلاحَظ بعضُ الغموض في هذا التّعريف، لاسِيما وأنّ كلمة معنىً قد يندرِج تحتها مضمونُ المنظومات العلميّة. لكنَّ الذي يُبعِد هذا الاحتمالَ هو أن تلك المنظوماتِ العلميةَ لم تكنْ معروفةً في زمن الناقدِ، ثمَّ إن قدامة حدَّد المعانيَ التي يدلّ عليها الشعر وهي المديحُ والهجاءُ والمراثي والتشبيهُ والوصفُ والغزل، وإن كان تقسيمُه غيرَ دقيق، ففيهِ خلْطٌ بين ما هو مضمونٌ وما هو أسلوبٌ، دون الميل إلى التّوحيد بينهما.

وشيءٌ آخرُ هو أن قدامةَ أوْجَب التجويدَ في صناعة الشعر كأجودِ ما تكون الغايةُ، وإلا كان الشعر في رأيه رديئًا، وهذا التجويد لا يشمَل الوزنَ والقافية و المعنى فحسبْ، بل ما يُمكن أن نُسمِّيَه البلاغةَ والفصاحة والبديع أيضا، فالعناصرُ الثلاثةُ: الوزنُ والقافية والمعنى هي حَدُّ الشعر، ولكنْ ضمن هذا الحدِّ أمورٌ أخرى لايجوز إغفالُها، لأنه لايكون الشعرُ بمعزل عنها. وهي أمورٌ تتعلّق بالبلاغة والفصاحة والبديع.[2]

وعلى هذاالأساسِ فإن حدَّ الشعر عند قدامةَ، هو اللفظُ الفصيحُ الصحيحُ المُبينُ، السّليمُ الترتيبِ الموزونُ السهلُ العَروضِ، المقفّى الفصيحُ القافيةِ الدّالُّ على معنًى واضحٍ من معاني الشعر المخصوصةِ ، وهي المديحُ والهجاءُ والمراثي والتشبيه والوصفُ والغزل . فقدامةُ لم يكتفِ بمراعاة موسيقى العَروض وحدها، بل اهتمّ كذلك بموسيقى الكلمةِ بحدّ ذاتها وعُنِيَ بالجانب اللغوي فيها، كما اهتمّ لترتيب الجملة،

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص64.

[2] ينظر مصطفى الجوزو: نظريات الشعرعند العرب ص198.

أي أنه عُنِيَ بالعروض واللفظِ والنظمِ معا. وهذا دليلٌ خِرّيتٌ على تطوّر الرؤية للشعر والشعرية عند قدامة. ومع ذلك فقد أشار كثيرٌ من الباحثين إلى تأثّر قدامة بالمنطق الأرِسطي حيث حاول إخضاعَ الشعر للمفاهيم المنطقيةِ، ووضَعَ الحدودَ والمصطلحاتِ، فجاء بعيدا عن الذوق وقريباً من المنطق لما فيه من حدودٍ ورسوم . فنظر إلى الشعر نظرةً شكليةً خارجية، وظل قدامةُ في رأي النقاد يَحمل وِزْر هذا التعريف البعيد عن جوهر الشّعر.[1]

وعلى الرّغم من الانتقادات التي وُجِّهت لقدامةَ، فإن عمله يُعَد انجازا متقدّما ورائدا في ميدان النّقد والشعريةِ العربية، ولم تكنْ لريادته أن تأتيَ بإنجازه كاملا على أن يُفيدَ لاحقوهُ من تجربته ويتابعوا ما أمكنهُ بناؤُه . لقد قَدَّم ابنُ طُباطُبا وقدامةُ محاولتَهما في الثّلُث الأول من القرن الرابعِ للهجرة، ومن المؤكّد أن ازدواج المحاولة عند هذين الناقدين يُشير إلى مجهود مشكورٍ عام، كما يشير إلى محاولاتٍ أخرى لتأصيل مفهومٍ نظري للشعر. صحيحٌ أنه لم يصلْ إلينا سوى كتابَيْ ابن طباطبا وقدامة، ولكنّ كتبَ التراجم والفهارسَ تُشير إلى كتابات مفقودةٍ تؤكّد ازدهارَ محاولات التّأصيل النظريّ في القرن الرابع واستمرارَها طيلة قرونٍ مما يَعني أن الكتاباتِ النظريةَ عن الشعر ليست بالقِليلة.....واستمرّت القضيةُ مطروحةً تسير في تناسبٍ مع ازدهار الشّعر العربي.[2]

و لقد سلك هذا النهجَ طائفةٌ من اللغويين والنقادِ والعروضيين. فاللغويون كابن فارس وابن منظور والفيروزآبادي عدُّوا الشعرَ بأنه الكلام المنظومُ المقفى والمؤسسُ على هذين الثابتين قصْدًا..أما النقاد العربُ القُدامى الذين تأثروا بالمدرسة القدامية فنذكر منهم: الحاتمي والآمدي والعسكري، والمرزوقي، وابنُ رشيق، وابنُ الأثير وغيرُهم مع اختلاف بسيطٍ بين هؤلاء وقدامةَ. ولكنَّ هذه التعاريفَ مع مابين أصحابها

[1] مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص198 – 199.

[2] ينظر جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ط3، 1983، ص127.

من تفـاوت واختلافٍ، فإنهم يُجمِعون على أن الوزن والقافيةَ عنصران أساسيانِ في الشعر ورُكنان من أهمّ أركانه[1].

والحقيقة أن نقاد العربِ أراحُوا أنفسَهم من عناء البحثِ في مفهوم الشعر واكتفَوْا بما قدّمه قدامةُ، وربما هـذا هو ما أكْسَبَ القصيدةَ الخليليةَ هذه القداسةَ التي استمرّت طيلة قرون، بالإضافة إلى اعتماد علماءِ اللغة هذا النوعَ من الشعر والاستشهادَ به في مختلِف القضايا النحويةِ والصرفية والبلاغيّة والعروضية . وكلُّ من حاول الخروجَ عن هذا الشكل العموديّ للقصيدة لم يُقبَل شعرُه، والأدلةُ على ذلك كثيرةٌ في تراثنا الأدبي وأبرزُها الموشحاتُ الأندلسيةُ بالرّغم من إعجاب النقادِ والدارسين بها، إلا أنهم اعتبروها خارجةً عن أوزان العربِ؛ وهذا الخروجُ لايَسمح بتدوينها في الكتب المجلَّدة المخلَّدة، وظلّت تُروى شفويا طيلةَ قرون إلى أن جاء من أَوْلاها العنايةَ التي تَستحِق . وكذلك الأمرُ بالنسبة لشعر التّفعيلة الذي لم تَسْتسغْه الأذنُ العربيةُ في بداية القرن التاسعَ عشرَ إلى أن أَثْبتَ وجودَه.

إننا نحاولُ في هذه الوقفةِ مساءلةَ المُنجَزِ النقديّ العربي القديمِ في موضوع الشعريةِ من خلال الوقوفِ عند أبرزالمحطاتِ النقدية التي تناولتْها عبر العصورِالأدبية، لمعرفة ملامحِها واستجلاء قواعدِها ومعايير البناءِ الفني التي تُحقِّق للقصيدة أدبيتَها ورؤيتَها الجمالية ، ومحاولةَ الإجابة عن هذه الإشكالات .

هل عَرف النقدُ العربي الشعريةَ بمفهومها المعاصرِ أم تناولَها بمفاهيمَ أخرى؟وهل تمكَّن النقادُ العرب من الرّقي بها إلى مستوى النظرية؟وهل مفاهيمُها ثابتةٌ أم متغيرةٌ تتجدّدُ بتجدّدِ التجاربِ الشعرية؟

إننا إذا بحثْنا عن الشعرية في التراث النقديّ العربي، فإن تعريفَ قدامةَ ابنِ جعفرٍ للشعر يمثّل منطلَقَ الدراسة الشعرية، فقد حدّد أركانَ الشعر وخصائصَه، التي تمثّلت في اللفظ والمعنى والوزن والقافية. ثمّ بدأت الشعريةُ تتبلور عندما ظهرت قضيةُ عمود الشعر، وكان أولُ من أثارها أبو تمّام الذي خرج عن الشعر القديمِ وجاء بكل مستبَدَع طريفٍ، كما أثارها البحتريُّ الذي تمسَّك بتقاليد العربِ في شعرهم، ممّا دفع بالآمدي إلى تأليف كتاب " الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري"، مُحدِّدا خصائصَ

[1] سعد بوفلاقة : الشعريات العربية إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2008، ص34-35-36.

الشعر الجيّدِ عنده، وهي عمودُ الشعر، ولكنها لم تبلغْ صياغتَها النهائية إلا مع المرزوقي الذي استفاد من آراء الآمدي وكذا القاضي الجرجاني في كتابة " الوساطة بين المتنبي وخصومه". وعمودُ الشعر عنده شرفُ المعنى وصحتُه، وجزالةُ اللفظ واستقامتُه، والإصابةُ في الوصف؛ ومن اجتماع هذه الأساليبِ الثلاثةِ كثُرت سوائرُ الأمثال وشواردُ الأبيات ، والمقارنةُ في التشبيه، والتحامُ أجزاء النظم والتئامُها على تخيّرٍ من لذيذ الوزنِ ومناسبة المستعارِ منه للمستعار له، ومُشاكلةِ اللفظ للمعنى، وشدةِ اقتضائها للقافية حتى لا منافرةَ بينهما.

❖ عند عبد القاهر الجرجاني :

غير أن الشعرية لم تتضحْ كنظرية عامةٍ للأدب إلا مع عبد القاهر الجرجانيّ من خلال نظرية النّظم، التي فسَّر من خلالها إعجازَ القرآن. فكان ذلك هو الأساسَ عنده، ثم أدبيةُ الكلام الفني. فالنظم عنده مرتبطٌ بالشعر وغيرِ الشعر، فهو يعني نظامَ الكتابة والتأليفَ والصياغةَ والنسيجَ والبناء، مُرتكِزًا على مفاهيم العلاقاتِ والتناسقِ والأنساقِ منها والترتيب، حيث تذوب الأجزاءُ لتُنجِز دلالاتٍ متعددةً، ولذا فالّنظم هو استعمال خاصٌّ للغة وهو أساسُ الشعرية عنده. ومن هنا فهو يُميّز بين اللغة المعيارية التي تَمنَح المعنى، واللغةِ الشعرية التي تمنحُ معنى المعنى، والتي تقومُ على الانحراف أو الاستعمالِ الخاصّ للغة.[1]

غير أنّ الجرجانيَّ عارضَ نظريةَ عمودِ الشعر، لأنه يرى أن الوزنَ والقافية لا يُعتمد عليها في تحديد شعرية الشعرِ فقد نَقَض بنظريته « النّظم » الكثيرَ من الأسس التي قام عليها عمودُ الشعر وحرَّر الشعرية العربيةَ من قيده. ولذا يمكنُنا القولُ إن الجرجاني لا يقف عند حدود النظم، وإنما ميّز بين نظْمٍ ونظم، [2] أي لم يعتبرِ النصَّ مجردَ بنية قائمةٍ بذاتها لا قيمةَ لها، بل اهتمّ بالعلاقات الموجودةِ داخلها، وهي المَنبَعُ الحقيقيُّ للشعرية، وهو ما يُعرفُ عنده بنظرية المعنى أومعنى المعنى.

---

[1] مشري بن خليفة : الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص23.

[2] طراد الكبيسي: في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004.ص 70.

إنّ مفهومَ الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني هي في الاستعمال الخاصّ للغة الذي يُسمّيه النّظم ، وإذا كانت مَهَمَّة (النّظم) هو التّثبت من صحّة الكلام فإن سِرّ النّظم هو في الشعرية، أيْ في المجاز الذي كلُّ محاسن الكلام مُتفرّعة عنه وراجعةٌ إليه.[1]

وإذًا، فمدارُ الشعرية عند الجرجاني هي في احتواء النّص على المجاز الذي تحقّقه الاستعارةُ والتشبيه وغيرُهما، وهي التي تُحدَّد من خلالها قوةُ شعرية النّص وضعفُه .

ومن أهمّ ما في نظرية الجرجاني أن شعريتَه هي شعريةُ النظم والكتابة .[2] أي أنّه من خلال كتابيه " أسرار البلاغة "، "ودلائل الإعجاز" قد بَثَّ الخُطوة الأولى لنظرية شعريةٍ، لتَكونَ موضوعَ دراسة وتحليلٍ من قِبَل النقاد المُحدَثين.

يُعرِّف الجرجاني الشعريةَ بقوله : فإذا استَقْرَيْت التشبيهاتِ وجدْتَ التباعدَ بين الشيئين كلما كان أشدَّ، كانت إلى النّفوس أعجبَ، وكانت النفوسُ لها أطربَ، وكان مكانهُا إلى أن تَحدُث الأريحيةُ أقربَ، وذلك أنّ موضوعَ الاستحسان، ومكانَ الاستطرافِ، والمثيرَ للدّفين من الارتياح، والمتآلَف لنا فرْضُ المَسرَّة، والمُؤلِفَ لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشيئين مِثْلين مُتباينين، ومُؤتلفين.[3]

يتّضح لنا من كلام عبد القاهر الجرجاني، أن الشعرية عنده قائمةٌ على التّباين والاِختلاف بين الكلمات التي تُحدِث في نفس القارئ غرابةً وإعجاباً وارتياحاً، وبخاصة عند من يَفهمها ويَفهم غموضَها الشّفافَ بعد إعمال العقل وإنعامِ النّظر.

1- طراد الكبيسي : في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة ،ص71

[2] مشري بن خليفة : الشعرية العربية، ص25

[3] عبد الواسع الحميري : شعرية الخطاب في النقد والبلاغة، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1 . 2005ص.126

وإذا، قد جاء عبدُ القاهر بما يُعرف بنظريّة النظم، كما أشار إلى علاقة اللّفظ بالمعنى بقوله : إعلمْ أنك إذا رجعتَ إلى نفسك علمْتَ عِلْما لا يعترضُه الشكّ أن لانظمَ في الكلِمِ ولاترتيبَ حتى يَعلُقَ بعضُها ببعض ويُبنى بعضُها على بعض، وتَجعلَ هذه بسببٍ من تلك [1]

إن السّرَّ ههنا يكْمن في العلاقة بين اللّفظ والمعنى، وهذا مايحقّق شعريةَ الكلام من خلال ترتيبِ الألفاظ حسْب معانيها مع ما قبلَها وما بعدَها. وذلك باختلاف كلّ لفظ عن غيره من معناهُ الخاصّ به والسّياق الذي وُضع فيه.

ويُضيف قائلا حول نظرية النّظم وعلاقتِها بالشعرية : النّظمُ هو الأساسُ في الكشف عن شعرية الكتابةِ أو النص ..لكن هذا لايعني ضمَّ الشيء إلى الشّيء كيفما جاء واتّفَق، إنما يعني ترتيبَ الكلمات على حسْب ترتيب المعاني في النّفس، بحيث تتناسقُ دلالتُها وتتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاهُ العقلُ...، والميزةُ ليست في اللفظ بذاته، ولافي المعنى بذاته [2]، فالنّظم عند عبد القاهر جامعٌ بين اللفظ والمعنى فلايكون اللفظُ وحدَه، وإنما يجب النظرُ إلى النّص بعين القلب وتَجِبُ الاستعانةُ بالفكر كما يجب إعمالُ الرّويَّة، ومراجعةُ العقل والاستنجادُ بالفهم .[3]

ويرى كذلك أن النظم سرُّ الشعرية، وسرَّ النظم المجازُ...، واللغةَ المجازية سحرٌ. إنها تُبرِز الكلامَ أبدا في صورة مستجَدّة، وتعطيك الكثيرَ من المعاني باليسير من اللّفظ، وبمحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصورةٍ بحُسن هيأة تأليفِ الكلام أو قوةِ صدقِه أو قوةِ شهرتِه، أو بمجموع ذلك، وكلُّ ذلك يتأكّد بما يقترب به الأغرابُ، فإن الاستغراب والتعجبَ حركةٌ للنفس إذا اقتربتْ بحركتها الخيالية قَوِيَ انفعالُها وتأثُّرها.[4]

ولعلّ من بين أهمّ الاستنتاجات التي يقدّمها الجرجاني هي التي قالها حول (نظرية النّظم) والتي رآها موجودةً في" التأليف والتركيب "، والدّلالة النحويةُ تكون في النّص، أي أن بناءَه يتمّ وَفق

---

[1] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تعليق: رشيد رضا، دارالفكر، دمشق، ط1، 2007، ص 101.

[2] أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص45

[4] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص31.

روابطَ وعلاقاتٍ؛ فالنظمُ عنده هو وضعُ الكلام وَفق مايقتضيه النحوُ، وأيضاً العملُ على قوانينه و أصوله لقوله: ليس النظمُ شيئاً إلا تَوَخّي معاني النّحو وأحكامِه وجوهرِه وفروقِه فيما بين معاني الكلِم .[1]

وهناك دَلالةُ المقام أو التراتبيّةُ للكلمة وارتباطُها بالكلمات الأخرى ومايُحدثه هذاالارتباطُ من تصورات لقوله : واعلمْ أنك إذارجعتَ إلى نفسك علمْتَ علماً لايعترضُه الشكُّ أن لانظمَ في الكلِم ولاترتيبَ حتى يَعلَقَ بعضُها ببعض، ويُبنى بعضُها على بعض وتجعلَ هذه بسبب من تلك [2]. أما الدلالة البنائيّة : أي وَحدة التأليف بين المعنى واللفظ، فهو يصرّ على ترتيب الألفاظِ وتواليها، فالألفاظُ أوعيةٌ للمعاني وتَبَعٌ لها في النّظم . كما أنّ الجرجاني يَعيبُ على دعاة اللفظ والمعنى انتصارَ كل منهم لقضية على أخرى، فهو يرى وجوبَ التّكامل بين اللفظ والمعنى ولايَنتصرلأي قضيةٍ على أخرى. بل يُنبّه على قضية ثالثةٍ تكون نتاجَ تفاعلِ اللفظ والمعنى وهي (الصورة)، والتي يربطُها بالمادة، فلا يحصُرُها في المجاز والكناية، أي صورةُ العقل في الكلام، وهذا لا يكون إلا بالتّفكير في العلاقات الخفيّة في بناء النّص.

❖ عند حازِم القَرطاجنّي :

تناول حازمٌ موضوع الشعريةِ من خلال اعتباره أن حقيقةَ الشعر وجوهرَه تقوم على التّخييل؛ فهذا المصطلحُ يعود أصلا إلى الفلاسفة المسلمين الذين تناولوا أصولَ النظرية لموضوع الشعرية التي تقوم على التخييل بشكل خاصّ. فالتخييل هو موضوعُ الصناعة الشعريةِ عند الفلاسفة المسلمين، فقد جاءت الإشارة إلى جوهر الشعر المرتبطِ بالتخييل، وهو الطاقةُ المركزيةُ المولِّدة للشعر، وقد تناولوا هذا المصطلحَ من خلال ارتباطِه بالمتلقي وما يَترتّب على ذلك من تغيير في السلوك.[3]

---

[1] الجرجاني : دلائل الإعجاز، ، ص296

[2] - الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص297 -

[3] أالفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ب ط.القاهرة. 1984.ص 123.

يرى حازمٌ القرطاجني أن المُعتَبرَ في حقيقة الشعر إنما هو التّخييلُ والمحاكاة . ولذا فقد عُدّ التخييلُ أساسَ المعاني الشعرية.

ويقول إنّ التخييل هو قَوامُ المعاني الشعرية والإقناعُ هو قوامُ المعاني الخطابية .[1] ولذا فإن القرطاجنيّ قد قصد بالمحاكاة التشبيهَ المرئي، وهو أساسُ الشعر وجوهرُه وقد تكون ظاهرةً أو مُضمَّنة، ولكنها قوامُ الشعر، ولا سيما إذا اقترنتْ بالإعراب.

فغايةُ الشعر عنده إحداثُ الأثر المرغوبِ في نفس المتلقي بواسطة التّخييل، الذي هو وسيلةٌ إلى غرض معينٍ هو الفعل.

وهذا الفعلُ قد لا يكون مطابقاً للحقيقة دائما، فالمحاكاة هي تخييلُ المعنى، وهذا التخييل موجّهٌ إلى نفس المتلقّي لا إلى عقله.

ولتحقيق دورٍ تخييلي في المتلقي- بوصفه طرفاً أساسيا في العملية الشعرية- ، فقد رأى القرطاجنيّ أن المعانيَ الشعريةَ التي لها هذا الدورُ تتمثل في المعاني الثواني التي تشكلُ المستوى الفنيّ في اللغة.

واضحٌ هنا تداخلُ المحاكاة مع التخييل للدلالة على التّشكيل الجمالي للعمل الشعري. فهذا العملُ يتحقق من خلال المستوى الفني للغة، ويتمثلُ في المجاز والاستعارةِ والتشبيهِ والتمثيلِ والرمز، مما يُضفي الجمالَ والغموضَ الفني على العملية الشعرية . ولهذا فإن القرطاجاني قد بيَّن أن الشعريةَ ليست كلاماً عاديّا، أو نظما بأي شكل من الألفاظ بل هي حقيقة الشعر وجوهره، وهي السّر الكامن في جوهر الشعر. بحيث يَمنحُه الفنيّةَ، ويجعله عملا جماليا وصناعةً متميزةً بقوله : وكذلك ظُنَّ هذا، أن الشعريةَ في الشعر إنما هي نظمٌ، أي لفظٌ اتّفق نظمُه وتضمينُه على أي غرض أو صفةٍ، لا يُعتبَر عنده في ذلك قانوناً ولا رسْماً موضوعا، وإنما المُعتبرُ عنده أجزاءُ الكلام على الوزن والنفاذُ به إلى القافية، فلا يَزيد بما يصنعُه من ذلك على أن يُبدِي عن عَوراه، ويُعربَ عن قبح مذاهبِه في الكلام وسوءِ اختياره؛ وإنما احتجْتَ إلى الفرق بين المواد المُستحسَنة في الشعر والمستقبَحة، وترديدِ القول في إيضاح الجهاتِ التي تَقبُحُ،

[1] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ب ط.1981. ص361.

وإلى ذكـر غَلَط أكثر الناس في هذه الصّناعة .[1] وتقوم دراسـةُ الـنص الشـعري عنـد حـازمٍ القرطـاجني على ثلاثة عناصرَ أساسية :

- الألفاظُ التي تُشكِّل في مجموعها العملَ الأدبي، تقوم بالكشف عن الأبعاد الإدراكيةِ للعمل على مستوى علاقةِ المبدع بالعالم، وعن الأبعاد التشكيليةِ على مستوى علاقة المبدعِ بالعمل، وعن أبعاد التأثير على مستوى علاقة العملِ بالمتلقي.
- المعاني أو الصّور الذهنيّة التي تنقلُها الألفاظُ للمتلقي.
- العالمُ الخارجي الذي هو أصلُ الصورة الذهنيةِ التي يتشكّل منها العمل الأدبي.[2]

نجد الشعرية هنا عند حازمٍ ليست طبعا ولا وزناً ولا قافية، وإنما هي قوانينُ يتأسّس عليها علمُ الشع

9- الشّعرية في الخطاب النّقدي العربيّ المعاصر:

تمهيد :

انتقل مصطلحُ الشعرية إلى ساحة النّقدِ العربي بصيغة المصدرِ الصّناعي وهو يحمل دلالةَ النظرية، وبدأتْ أعمال الدارسين والنقاد العربِ تَجْلو هذه النظريةَ، وتَفحَص مقوّماتِها، وتُخلِّصها من عوالقها المتّصلةِ ببيئتها الثقافيةِ التي أنجبتْها، وبِلُغتِها الأمِّ التي أَنتجت مفهوماتِها ومصطلحاتِها الأساسيةَ التي كانت متّكأً للمحلّلين الذين أرسَوْا أسسَها، وتحركتِ الجهود النقديةُ إزاء هذه النظريةِ في اتجاهاتٍ متنوعةٍ، بعضُها يَمتَحمن الروافد الثقافيةَ التي حملتْ نظرية الشعرية كما بلورتهْا البنيوية الأدبيةُ على أيدي الشكلانيين الرّوس، واتجه بعضُها الآخرُ إلى الأصول النقدية والبلاغيةِ في تراثنا العربي لتأسيس مشروعيةِ هذه الأصولِ في النقد الحديث، ولفحص قابليتِها للتّطوير إلى نظرية عربيةٍ أصيلة ومتكاملةٍ، ولتأسيس

[1] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص.23.28.

[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر. ط3 .دار التنوير.بيروت.1983. ص132.

مشروعية هذه النظريةِ، ومرونتِها وقدرتِها على الاستجابة لآداب اللغاتِ المختلفةِ وبخاصة الأدبَ الذي أفْرزتْه الثقافة العربيةُ عبر عصورها الطويلة.

وقد أثيرتْ الشعريةُ في النقد العربي الحديثِ من ناحية التّسمية والمفهومِ تأثّرا بنظريات الشعريةِ في العالم.

ولم تَعُدِ الشعرية العربية مقيدةً بنسق نظرية "عمود الشعر"، لأن الحداثة انتهتْ إلى إسقاط النمّوذج، وإعادة قراءة التجربة الشعرية المعاصرةِ في ضوء إعادة النظرِ في معنى الشعرية نفسِها..[1]

فالتغيُّرُ الذي حدث يعبّر عن تراكمات مكتوبةٍ داخل الشعرية العربية، لتأسيس أشكالٍ جديدة، تنهضُ بمعرفتها ولغتِها الخاصة.

ومن ثَمّ فالاختلافُ ما بين نظرية العرب في (الشّعريات) وما بين نظريات الشعرية العربيّة الحديثة هو اختلافٌ بنيوي، اختلافٌ في النّسق، في النظام...[2]

ولقد شَغَل مصطلحُ الشعرية (الأدبية) الأوساطَ الأدبية والنقديةَ منذ أن طرحه جاكوبسون بقوة في بدايات القرن العشرين، وانتقل هذا المصطلحُ إلى النقد العربي عبر نقادٍ كبارٍ أمثالِ عبدِ الملك مرتاض وصلاح فضل وغيرِهما، إلا أن البيئةَ العربية المستقبِلةَ لهذا المصطلحِ كانت مُزوَّدةً بمصطلحات مشابهةٍ له: كالديباجة، والماءِ الشعري، وحُسنِ النظم، والرَّواءِ الشعري؛ الأمرُ الذي أدخل مصطلحَ الشعرية في معركة مع هذه المصطلحاتِ النقدية القديمة.

ومن أجل مناقشةِ مسائل الشعريةِ والحداثة العربية نستعرِض بعضَ المؤلفات لنقادٍ عربٍ مُحدَثين شاعت دراساتهُم بين الأكاديميين وربمّا بين العامة أيضا، وننتخبُ منهم (أدونيس / كمال أبو ديب / صلاح فضل / محمد مفتاح / سامي سويدان)، وبخاصة وهم ينتمون إلى مرحلة زمنيةٍ واحدة، وبيئات عربيةٍ مختلفة (الشام / مصر / المغرب)، إضافة إلى أنهم يُتقِنون اللغاتِ الأجنبية، وهم كذلك متخصّصون

---

[1] مشري بن خليفة : الشعرية العربية مرجعياتها وإبدلاتها النصية، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص31.

في النقد المعاصر. فقد قدّموا أطروحاتِهم حول الشعرية باعتماد المزاوجةِ بين الفكر الكلاسيكي والفلسفة الحديثةِ، كما أنهم يقدّمون مجموعةَ أفكار غيرِ متكافئة، تُترجم ذلك التّنوعَ الثقافي والاختلافَ المرجعيّ لكل واحد منهم.

○ عند كمال أبو ديب :

لم تُعرف الشعريةُ العربية كمصطلح، وإنما كانت حاضرةً من جهة المفهوم فقط، ولا شكّ أن ثمّةَ أبحاثا كثيرةً كُتبت من أجلها. ولكنّ قليلاً منها فحسب تركّز على اكتشاف شعريةِ الموضوع من داخل الشعر. وكثيرٌ منها حام حولها من خارجه، وقد ظلّ مفهوم الثقافةِ العربية مرتبطا بالشعر، وكان أبرزَ مظهر من مظاهرها، حيث وصل الشعرُ إلينا روايةً، ثم دُوّن بعد ذلك.

وإذاً فثمّة أبحاثٌ كثيرةٌ حول مفاهيم الشعريةِ العربية الحداثية، في نموذجها الاحترافيّ ما تزال في بداية الطريق، إنه بحثٌ محفوفٌ بالأشواك، بل إن النقدَ الاحترافيّ لم يتجهْ بعدُ الوجهة الصحيحةَ صوب النصّ الشعري لاستخراج مكامنِ الشعرية فيه. ونحن هنا نَحتفي بتلك المحاولاتِ التأسيسيةَ للشعرية في منظورها الحداثي، وفي تعدّد سياقاتها على يد نخبةٍ من النقاد المحترفين كـ غالي شكري، و خالدة سعيد و عبد السّلام المسدي ، وعزّ الدين إسماعيل و عبد الله محمد الغذّامي، و كمال أبو ديب الذي اهتمّ بالقضايا النظرية الشعرية وحاول الإسهامَ في حل إشكالياتها عبر تحليلِ نماذجَ من الشعر العربيّ القديم والحديثِ وبعض الشعر الغربي.

ولعل الشيء المهمَّ في عمله هو أنه يتناول الشعريةَ من منظور النقد الغربيّ الحديث، وخصوصاً عند جاكبسون و آيزِر وغيرهما، ولكنه على وعيٍ بالتراث العربي، ومن ثمَّ يُعَدُّ عملُه امتداداً لأعمال أخرى عبر سنواتٍ عديدة.[1]

[1] حسن البنا عزالدين : الشعرية والثقافة، ص61.

ويرى أبو ديب أن الشعرية من حيث تبلورُها في بنية كليةٍ، هي ذاتُ خصيصة علائقيةٍ أي أنها تجسُّدٌ في النص لشبكةٍ من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوليةٍ سِمَتُها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخرَ دون أن يكون شعريا. لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقاتُ، وفي حركته المتواشِجة مع مكوناتٍ أخرى لها السّمة الأساسية ذاتُها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشّرٍ على وجودها. لذا نشير إلى أن أبو ديب في تأسيسه لمفهوم الشعريةِ، الفجوة أو مسافةِ التوتر، يستند في ذلك إلى مفهومين نظريين هما العلائقيّةُ والكليّةُ، ويوصف الارتباطُ بينهما بأنه أمر ضروريّ. فالشعريـة تحدَّد بوصفها بنيةً كليـة، ولا تحدَّد على أساس ظاهـرةٍ مفردة، تُستنبَط من الوزن أو القافية أو التركيب.[1] إن الشعرية في مفهوم أبو ديب التي يحدّدها بأنها... الفضاءُ الذي ينشأ من إقحام مكوناتِ وجودٍ أو للغة أو لأيّ عناصرَ تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون "نظام الترميز" (code)، في سياقٍ تقوم فيه بينها علاقاتٌ ذات بُعدين مميّزين.[2]

1) علاقات تقدُّم باعتبارها طبيعيةً نابعةً من الخصائص والوظائِف العادية للمكونات المذكورةِ، ومنظمةً في بيئة لغويةٍ تمتلك الصفةَ الطبيعيةَ والألفة.

2) علاقاتٌ تمتلك خصيصةَ اللاتجانس واللاطبيعية؛ أي أن العلاقاتِ هي تحديدا غيرُ متجانسة، لكنها في السّياق الذي تقدَّم فيه تُطرَح في صيغة المتجانِس.

وقد أشار إلى أن شعريتَه هي شعريةٌ لسانيّة، فهي تعتمد على لغة النّص أي مادتَه الصوتية والدَّلالية، مثلما هو الشأنُ في الحكم على الشعرية عند جون كوهين. والواقعُ أنه لم يكتفِ في تحديد الشعريةِ على البنيات اللغوية فحسب، بل تجاوزها إلى مواقفَ فكريةٍ أو شعوريةٍ أو تصويريةٍ مرتبطةٍ باللغة أو التجربةِ أو البنية العقائديّةِ الإيدولوجية أو برؤيا العالمِ بشكلٍ عام[3]

---

[1] كمال أبوديب : في الشعرية، ص14.

[2] مشري بن خليفة : الشعرية العربية ،ص32.

[3] بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية، ص345.

وإذا أمْعَنّا النظرَ في شعريته، فإننا نلْحظ تشابها كبيرًا بينه وبين رومان جاكبسون و جان كوهين في قولهما بالانحرافِ أو الانزياح . فالانزياحُ في أطروحات أبو ديب هو وسيلةٌ من وسائل خلْق الفجوة. بمعنى آخر: مسافة التوتر، ذلك أن استخدامَ الكلمات بأوضاعها القاموسيةِ الجامدة لا تُنتج الشعريةَ، بل يُنتجُها الخروجُ بالكلمات عن طبيعتها الراسخةِ إلى طبيعة جديدة.

ورَغم تأثّره بالنّقاد الغربيين في تأسيسه لشعرية مفتوحةٍ، فإن هذا التأثرَ لم يكن بعيدا عن تلك المُساهماتِ القيمةِ لعبد القاهر الجرجاني في حديثِه عن نظرية النظم . فشعريةُ أبو ديب هي مزيجٌ بين المفاهيمِ الغربية والعربيةِ الأصيلة، لذا يَظَلُّ التأثّر شيئاً مشروعاً.

○ عند أدونيس :

تناولَ أدونيس الشعريةَ من خلال اللغة المجازيةِ التي تتجّسد في النَص الأدبي، يقول : فالجماليةُ الشعرية تكمُن بالأحرى في النَص الغامضِ المتشابه، أي الذي يحتمِل تأويلاتٍ مختلفةً و معانيَ متعددة .[1] ومفاهيم الشعريةِ لدى أدونيس تتمحْور في :

أ- انفتاح النَص الشعري و تناسُل المعنى:

أي أن القصيدةَ لا تَخضع للقواعد والمقاييسِ ،وانَما تُفسِح المجالَ لخرقها، وهذه من ميزة الشعرِ الأولى؛ ذلك أن النقد الجديدَ هو كتابةُ نصّ ثانٍ على النَص الأصلي الأول[2] ؛ أي تنْمحي صورةُ النَص الأوَل باعتباره بؤرةً من المدلولات تولّدتْ من كلمات جديدةٍ و تُفسِح المجالَ للانفتاح على القراءات المتعدّدة.

ويُعتبر أدونيسُ من بين النّقاد الذين اهتمّوا بالدرا سات الشعريةِ، حيث دعى إلى ضرورةِ انفتاح النص الشعريّ وأكد ذلك بمجموعةٍ من الأدلة والبراهينِ التي استوحاها من تجربته الإبداعيةِ، ويرى أدونيس

[1] - أدونيس : الشعرية العربية ص46.
[2] - بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية، ص415.

أنَ الشعر خرقٌ للقواعد والمقاييس [1]. أي أن الشعرَ يفسح المجالَ للنَص بالتسامح مع تأويلاتٍ عديدةٍ وهذه من طبيعتِه الأساسية .

إن القارئ الحقيقيّ للشعر هو الذي يُحس به ويتفاعلُ معه ويتمكّن من الغوص في أعماق النَصِّ والتّنقيب في أسراره، وهذا ما يوصِله إلى ما يهَدف ويرمي إليه النَّص.لأن الشعرلا يوصَف ولا يُحدَّد، ومَن لا يعرف الشعرَ أو يحسَّه مباشرة يستحيل عليه أن يكونَ له أدنى معرفةٍ عنه [2] .

وانفتاح النَص الشعري لدى أدونيس، هو تأسيسٌ لنقد جديدٍ، يتناول النَص بآليات جديدةٍ. إنَ النقد الجديدَ لا يعُرّي النتاجَ الذي يَنقدُه، وانَما على العكس، يُغطّيه بلغته الخاصّة [3]. أي أن النقد الجديدَ يؤكّد على فكرةِ استقلالية النصّ وانفتاحِه، وانَما يكون استقراءُ النَص بآليات جديدةٍ، وبهذا تَحوُّله إلى معاني ودلالاتٍ لا نهائيةٍ، فهي تنفي وجودَ المعنى الكاملِ في النَص، وانَما تنظرُ إليه كأفقٍ من العلاقات الجديدةِ ، وهذا ما تقوم عليه شعريةُ أدونيسَ.

ب-الغموض :

الغموض هو عمليةٌ ابداعيةٌ تَوسَّلَها الشعراءُ الحداثيون، فقد سعَوْا إليه من أجل خلق لغةٍ بطريقة جديدةٍ تختلف عن لغة الشعرِ القديم . وهذا ما بيَّنه أدونيسُ عند مقارنته بين لغة الشعرِ القديم و الشعرِ الحديث في قوله: اللَغةُ في الشعر العربي القديم لغةُ تعبير، ويَجْهَدُ الشعر الحديثُ في أن يستبدلَ لغةَ التعبيرِ بلغة الخَلْق، فليس الشاعرُ الشّخصَ الذي لديه شيءٌ ليعبر عنه، بل الشخصُ الذي يخلق أشياءَه بطريقة جديدة.[4] ،وهذا يعني انَ اللَغة في الشعر العربيّ القديم تكتفي بالتعبير عن أحوال الشعراءِ ومكبوتاتهم، فهي لغةٌ قاموسيةٌ واضحةٌ يستطيع القارئُ أن يفهمَ ويميّز بين ما هو شعرٌ عاطفيّ أو وصفيّ... إلخ، و بهذا

[1]- بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية ص 416.
[2]- المرجع نفسه ، ص 416.
[3]- أدونيس : زمن الشعر ، ص278.
[4]- أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص 125.

يدرِك ما يرمي إليه الشاعر، بينما لغةُ الشعرِ الحديث هي لغةٌ غامضة و مُشَفَّرة ،فهي تبتعدُ عن كلَ ما هو مألوفٌ و هذا ما يستدعي التساؤلَ و الدهشة.

ويعترف أدونيسُ بشعرية الغموضِ في الشعر في قوله : إنني ضدَ الوضوحِ الذَي يجعل من القصيدة سطحاً لا عمقاً، إني كذلك ضدَ الإبهامِ الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً. [1] أي أنه ضدُّ الوضوح السّطحي في القصيدة وكذلك ضدُّ الإبهام الذي يجعل من القصيدة متاهةً لا مَخرَج منها .

ويُعتبر الغموضُ خاصيةً من خصائص الحداثةِ الشعرية، وهذا ما صرّح به أدونيس في قوله: فَمِنَ الطبيعي أن يتجلّى الشعرُ غريبًا مفاجئا، غامضًا [2]. فالغموض ظاهرةٌ جماليةٌ وفنية في الشّعر الحداثي، يتوسّلها الشاعرُ في تجاربه وأعمالِه الشعرية وهذا ما يؤدّي إلى إغراء القارئ ، و يُحفِّز لديه عمليةَ الإبداع، وهذا ما لَمَّحَ إليه أدونيسُ في قوله : في الغموض يتجلى سحرُ الفن وإغراؤُه وخصوبةُ الفن وثراؤُه الذي يحفِّز القرائحَ ويؤجّجها للإبداع أو التذوّق أو النقد والتّقويم [3] .

وهو ما أدى إلى قطع الصّلة بين ظاهرة الغموضِ وبين القارئِ والشاعر، بحيث نجد القارئَ ضائعا فيما آلتْ إليه الحداثةُ ، فهو في موقف مُشَتَّتٍ وضائعٍ في بحثه عن معاني النَّص.

يقول أدونيس : على القارئ أن يَرقى إلى مستوى الشّاعر وليس على الشاعر أن يُقدّم للقارئ أفكارا بأسلوب يعرفّه الجميع ، أي أن أدونيسَ يَأمَلُ في أن يصلَ القارئُ إلى مستوى الشاعرِ من خلال تنميةِ قدراته ، وأن يكون لديه مخزونٌ معرفيٌّ واسع يؤهّله لفهم وإدراكِ كلَ ما يهدفّ إليه الشاعر؛ و لذلك فليس على الشّاعر أن يقدّم ويصرّح بأسلوبٍ يدركه الجميع.[4]

---

[1] - أدونيس : زمن الشعر، ص197.

[2] - أدونيس : الشعرية العربية ، ص 27.

3- زمن الشعر: المرجع السابق، ص125

[4] - أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص 43

ج- الفُجاءَةُ أو الدهشة :

الحداثةُ تقوم على كل ما هو مثيرٌ للدّهشة والغموض وغيرِ المألوف؛ وهذا ما يجعل القصيدةَ تخرج عن كلّ ما هو واضحٌ، فتَتَمَيّزُ بالغرابة والغموضِ وإثارةِ الدهشة .

ولقد أعطى أدونيسُ أهميةً لعنصر الفُجاءَةِ باعتبارها خاصيةً فنيّةً في النص الشعري، وحضورُها في النص يستدعي تفاعلا وإثارةً القارئ لإدراك كلِّ ما يثير دهشتَه وفضولَه، وهذا ما سمّاه أدونيس بالإثارة . وقد تخلّى الشاعر في التجربة الشعريةِ الجديدةِ عن كل ماهو منطقيٌّ ومتسلسل، إضافة إلى أدوات التّشبيه، قاصدًا بذلك كلَّ ما يثير الفضولَ والدهشةَ والغرابةَ في نفس المتلقي.

د- الاختلاف :

الاختلافُ هو أساسُ الحداثة الشعريةِ عند الحداثيين، وهذا ما ذهب إليه أدونيسُ، فهو ضدُّ كل ماهو ثابتٌ وجامدٌ، فجوهرُ القصيدةِ في اختلافها لا في ائتلافِها[1] .

فأدونيسُ يرفض كل ما هو ثابتٌ، ولا يريد الخضوعَ لأي قيدٍ أو نظام؛ لأن جوهرَ القصيدة يكْمُن في اختلافها، وهذا ما يجعلُها تختلف عن غيرها ، وقد يكون الاختلافُ في التكيُّف و التفاعل وَفقًا للتغيرت الحضاريةِ وأساليب التقدّم . وهذا ما يجعل الحداثةَ اختلافًا في الائتلاف . فمفهومُ الشعرية لدى أدونيس مبنٌي على جمالية التّباينِ والاختلاف.

هـ- الرّؤية و التّخييل:

ترتبط الرّؤيةُ بعنصر التّخييل، وهي مبدأٌ أساسي في الشعرية العربيةِ الجديدة، والتخييلُ بالنسبة لأدونيسَ هو القوة الرّؤياويةُ التي تَستشِفّ ما وراء الواقعِ فيما تحتضنُ الواقعَ [2]، أي أن التّخييلَ هو ظاهرة عميقةٌ وهي أعمق من الخيال، فهي تبحثُ فيما وراء الطبيعةِ تشييدا لجسرٍ بين الواقعِ وما وراء الواقع، وهذا ما يوطّد العلاقةَ بين الإنسان والوجود . وهذا الالتحامُ و التّوطيد بين الواقع واللاواقع

[1] - أدونيس : الثابت والمتحول،(بحث في الإتباع والإبتداع عند العرب) ،صدمة الحداثة،دار العودة بيروت،ج3،ط1987،1، ص313.
[2] - أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص138

والوجودِ، هو ما يمنحُ رؤيةً شعرية ذاتَ قيمة جماليةٍ للقصيدة الشعرية، وغيابُها يؤدّي إلى فُقدان جماليةِ النص الشعري.

وقد أَوْلى الشعراءُ الحداثيون، ومن بينهم أدونيسُ أهميةً خاصّة لظاهرة الميتافيزقا في الشّعر وربْطِه بالفلسفة، إذ يقول : فالشّعر بمعنىً آخرَ هو فلسفةٌ من حيث إنه محاولةُ اكتشافِ أو معرفةِ الجانب اللآخرِ من العالم[1] . فالشعرُ في المنظور الفلسفيّ هو محاولة التنقيبِ عن الجانب الميتافيزيقيّ في الشعر، والنّبْش في كلَ ما هو غَيبٌ، فرؤية القصيدةِ في المفهوم الحداثيّ بمثابة انطلاقةٍ وقفزةٍ للتّحرر والخروجِ عن كلَ المفاهيمِ المعروفة.

و - حركيّة الزّمن الشّعري :

باعتبار الحداثةِ صراعاً مع الزمن وتجاوزًا للواقع، فهي لا تَعترفُ بالتّوقف، وزمنُ الماضي في منظور الحداثة ليس له قيمةٌ، بل هو عبارةٌ عن ذكريات، يمْكن للشاعر أن يعتبره منطلَقاً نحو مستقبلٍ مجهول لا نهايةَ له. فمفهومُ الزّمن الشعري لدى أدونيسَ يقوم على نقد الثابتِ في التجربة الشّعرية القديمة ، فالزمنُ في هذه التجربة هو زمنٌ قَدَرِيّ، وهو ليس بُعدا داخليّا في الأشياء يخلُقها، بل هو قدَرٌ خارجيّ يُفسد الحياة [2]. الزمن الشعري عند أدونيسَ مرتبطٌ بالقضاء و القدر.

ولقد قسّم أدونيسُ الزّمن الشعري إلى زمنين، زمنٍ داخليّ وهو يدخل في إطار حداثيّ، مُعبّرا عن التجربة الشّعرية لدى الشاعر التي يتغنّى بها، وهذا الزمن يدعو إلى التّحرّر من كلَ القيود. وأمَا الزّمن الخارجي فهو زمن تقليديٌّ أعمى،إذْ يعمَل على التقيّد أو الخضوع والتّشبّث بالقوانين القديمةِ السّائدة .

[1]- أدونيس : زمن الشعر، ص147

[2]- بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية، ص451

○ عند عبد الله الغذّامي :

تحدّث الناقد عبدُ الله الغذامي هو الآخر عُن الشاعرية في سياق حديثِهِ عن الحداثة، وقد جاء حديثُه عن الشاعرية مرتبطا بشعرية القراءةِ أو التلقيّ، مؤكّدا في الوقت نفسِه على انفتاح النصّ الشعري، وعلى انفتاحِ القراءة.

ولم يحصُرِ الغذامي مصطلحَ الشعرية في دائرة الشعرِ فحسبْ، بل أطلقها وعمَّمها على العمل الأدبيّ بنوعيه الشعرِ والنثر؛ حيث اقترح ترجمةَ كلمة poetics الغربية إلى كلمة الشّاعرية التي تجمع اللغة الأدبية سواءً أكان شعرا أو نثرا. وقد انتقدَ الغذامي ترجمة مصطلحِ poetics إلى كلمة الشّعرية بالنّظر إلى أن هذا اللفظ يتميّز بحركة زئبقيةٍ نافذةٍ نحو الشعر، إذ إنّ الشاعرية كلمةٌ مشتقةٌ من الشاعر، وبالتالي فهي إلى الشعر أقربُ من النثر.[1]

وإذن فالشاعرية عند الغذامي قيمةٌ متشبّعة بروح التمرّد، حيث تَنتهك القوانينَ وتَهْوَى كسرَ السائد والمألوف، لتُحوّل اللغةَ من تعبيرٍ عن الواقع السائدِ إلى رسم واقعٍ جديد وتجسيده ، حيث يقول: إنها لغةٌ يمْكنُها إحداثَ أثرِ انعكاسٍ يؤسّس للنص بِنيةً داخليةً تمتلك مقوّمات التفاعلِ الدائم، من حيث إنها بنيةٌ ذاتُ سِمةٍ شمولية، قادرةٍ على التّحكم الذاتي بالنّفس، ومؤهَّلةٌ للتحوّل فيما بينها قصدَ توليد عددٍ لا يُعدُّ ولا يُحصى من الأنظمة الشاعريةِ وهذا بحسْب قدرة القارئِ على التلقي، وبذا تكون الشاعريةُ متموجةً زئبقية.[2]

ومعنى هذا أنها وبدونها لا يَمتلك النص سمعتَه الأدبيةَ، لأنها تعمل على تفجير الإشاراتِ لتُخرج مخزونَها . ولهذا فقد وصفَها الغذاميّ بالشاعرية، وهي تعني فنياتِ التحولِ الأسلوبي، إذ إن النّص ومن خلال بنيته القائمةِ على المجاز والاستعارةِ والرّمز يصبح نصّا شعريًّا، ولذا تصبح وظيفةُ الشعرية ومميزاتُها عند الغذامي هي الانحرافَ عن اللغة العاديةِ إلى اللغة الفنيةِ حيث يقول: والشاعرية هي فنياتُ

---

[1] عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، ص19

[2] المرجع نفسه ، ص25 - 24.

التحولِ الأسلوبي، وهي استعارةُ النص كتطورٍ لاستعارة الجملة، حيث ينحرفُ النصُّ من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي.[1]

ويزداد الحديثُ وضوحًا عندما خَصَّ الغذامي هذه المسألةَ بمبحث عميقٍ من مباحث كتابه (الخطيئة والتكفير)، رأى فيه أن الإنشائيةَ تحمل جفافَ التعبير المدرسي[2] مثلما رأى أن مصطلحَ الشعرية يتوجّه بحركة زئبقيةٍ نافرةٍ نحو الشعر ولا نستطيع كبحَ جُماح هذه الحركةِ لصعوبة مطاردتِها في مسارب الذّهن [3] مقترحاً بديلاً اصطلاحيّا أخرَ هو " الشاعرية " التي تبتغي أن تكون مصطلحاً جامعًا يَصِفُ اللغة الأدبيةَ في النثر والشعر، أو يقومُ في نفس العربيّ مقامَ (petics) في نفس الغربي.[4]

إن الشعرياتِ مهما تعدّدتْ وتنوّعتْ فإن مرجعَها كلِّها هو الخطابُ الأدبي نفسُه، فتنوعُ المفاهيم في ضوء وحدةِ المرجع أمرٌ مفيدٌ للأدب والفن. وفي حديثه عن فاعلية القراءةِ وسلطتِها على النص يقول :

الشعراءُ يسرقون لغتَنا ومشاعرَنا وأحاسيسَنا ليصُوغوها شعرا بيانيّا يسرقون به ما تبقّى منا وأخيلتِنا، وليس لنا إلا أن نستردّ حقّنا من سارقه، فنُحوّل النصّ إلينا عن طريق القراءة (....) وكلُّ قراءةٍ بذلك تصبح قراءةً صحيحةً، لأنها ليست سوى أثرِ دعوةٍ إلى أَمِّهِ[5]. ولعل هذه القراءةَ الحرّةَ التي أسّسها الغذامي لا تتقيّد بالسّياق، وإنما تكْمن الحريةُ في تفسير تلك الشّيفرة، وكأن القراءةَ هي محاولةٌ للبحث عما يُحدِثه ذلك النصّ المقروءُ من أثر في نفسيةِ المتلقي. وبهذا المعنى فلا وجودَ إطلاقا لشيء اسمُه القراءةُ (الصحيحة) والقراءةُ (المُخطِئة) . وقارئُ الغذامي في التصوّر لا يستهلك النصَّ فحسبْ وإنما يشارك بقُواه العقليةِ في إعادة إنتاج النصّ من جديد، والقراءةُ هي كتابةٌ أُولى؛ ونعني وجودا شكليًّا للنص وكتابةٌ ثانيةٌ؛ أي وجودٌ فنيّ لعالم النصّ الأدبي.

---

[1] عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] ا نفسه، ص19.

[4] ن، ص19 – 20.

[5] ينظر بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية، ص351.

فشعرية الغذامي هي شعريةٌ اتّسمت بالانفتاح والتّساؤل . انفتاحٌ مَسَّ النصّ الإبداعيّ من حيث الدّلالات المتعددة، والقراءة من حيث الطرائق المتنوعة. وتختفي الحداثة وراء هذا التنوع والتعدد في قيامها على الدهشة ونَبْذ العادة والانفتاح والتساؤل والحرية والتمرد . وقد تحولت هذه الخصائص إلى طَعم جديد قدّم خلاله الغذامي صياغة جديدة لنسيج الشاعرية تنظيرا وممارسة.[1]

وبهذا نستطيع القولَ إن جوهرَ الشعريةِ عند الغذامي هو الانفتاحُ والإبداع.

○ **عند عبد المَلِك مُرتاض :** للنّاقد الجزائريّ عبدِ الملك مرتاض إسهاماتٌ كبيرةٌ وإضافاتٌ مُتقدِّمةٌ ثَريّة في السّاحةِ النّقديّةِ العَربيّة؛ لذا كانت الشعريةُ من بين القضايا التي حاول ضبطَها وإثراءَها حتى إنه أفْرَدَ لها كتابا كاملاً عنوانه " قضايا الشعريات ". ولذلك فقد آثرنا في هذه المساحةِ من البحث معالجةَ إشكاليتين أساسيتين هما: ما الشعريةُ لدى عبد الملك مرتاض؟ وما خصائصُها التي ينبغي توفُّرها لتتجسّد فعلا في النّظم الأدبي؟

إن الشعريةَ لدى عبد الملك مرتاض شعرياتٌ ؛ فهي عنده الهيئةُ الفنيةُ أو الحالةُ الجمالية التي تَمْثُلُ في نسْج النص لتجعلَه مُشتمِلا على خصائصَ فنيةٍ تُميّزه عن النّص النثري[2]، وبهذا المفهوم لمصطلح الشعريةِ لدى عبد الملك مرتاض، يتوافقُ فهمُه مع فهم جون كوهين jean cohen الذي يقول: إن الشعريةَ هي ما يجعل من نصّ ما نصا شعريا [3]. وبهذا المفهوم أيضا تقتربُ (الشعرية) في معناها من معنى (الأدبية، littérarité التي حدّدها رومان جاكبسون Roman Jakobson بقوله الشهير: ليس موضوعُ العلمِ الأدبي هو الأدبَ، وإنما الأدبيّةُ ؛ أي ما يجعلُ من عمل معينٍ عملاً أدبيا[4]، إلا أن الأدبية تَشمَل النثر والشّعر معا، بينما تَقتصِر الشعريةُ على الشعر.

---

[1] بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية، ص350.

[2] عبد الملك مرتاض : قضايا الشعريات. دار القدس العربي، وهران، ط 1، 2009. ص19.

[3] جون كوهين : اللغة العليا. النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة مصر، ط 2. 2000. ص10.

[4] تزيفتان تودروف : الشعرية،ص 84

يُنْكر عبدُ الملك مرتاض في قوله السّابق على القُدامى حصرَهم لمفهوم الشّعر في الوزن والقافية والمعنى واللفظ والقصديّة فقط، ويرى بأنها غيُر كافيةٍ للحكم على الكلام بأنه شعرٌ، فلا بدّ – حسْب رأيه – مِن توفّر خصائصِ الشعرية التي تكمُن غالبا في النّسج اللغوي، وفي براعة اصطناعِ هذا النسج والابتعادِ بهما ما أمكن عن الابتذال، بالإضافة إلى مقدارِ البراعة في التّصوير[1]، ويؤكّد ذلك بقوله عن الشعر إنه: ليسَ مجردِ وزنٍ وتقطيعٍ عروضي، ولكنه شعرٌ لأنه لغةٌ جميلة، وتصويرٌ آسِرٌ، وتلوينٌ ساحرٌ، وتعبيرٌ دقيقٌ عن ضمير النفسِ بلغة لاتكون إلاّ فيه، وإيقاع فاتنٍ لايكون إلاّ له.[2]

10- خصائـــصّ النّص الشّعري عند عبد الملك مُرتاض :

- عدمُ الإنحصارِ في الميزان العَروضي :

في نقده لتعريف الشّعر عند قدامةَ بنِ جعفرٍ، والذي جاء فيه بأنه : قولٌ موزون مقفىً يدلّ على معنىً[3]، رأى عبدُ الملك مرتاض شيئا من الدّقة، ولكنّه ليس جامعاً مانعا، وذلك بالنّظر إلى إمكانية إدخالِ بعض الكلامِ المنثورِ الموزون والمقفّى ضمنَه، ومن بين الملاحظات التي قدّمها حول هذا التعريفِ، معاتبتُه لقدامةَ على استعمال لفظ (قول) في التّعريف لأن قُدامة اشترط الدلالةَ على معنىً، والقولُ يمْكن أن يكون كلاماً بدون معنىً وغيَر دالّ.

- اللغةُ الجميلة :

يقول عبدُ الملك مُرتاض عن اللغة : إنها هذا اللغزُ الصوتيّ العجيبُ، سمفونيةٌ من الأصوات المتداخلةِ... أداةٌ للإرسال والاستقبالِ، وترجمانُ التصورِ والإدراك... حين تُذكر يُذكر معها اللفظُ، ويُذكر معها المعنى... ويُذكر معها وجودُ مجتمعٍ من المتعاملين بها[4]، هي لغزٌ عجيبٌ لأنها آيةٌ من آيات الله،

---

[1] عبدالملك مرتاض : قضايا الشعريات. ص51.

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص64.

[4] ينظر: عبدالملك مرتاض : قضايا الشعريات، ص51.

قال تعالى: ﴿ وَمِنَ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلَاف أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَلآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ ﴾[1] ، وهي سمفونيةٌ لأنها تشكيلٌ موسيقيٌّ متكاملٌ تشترك فيه مجموعةٌ من أعضاء الجهازِ الصوتيّ البشري، ويتكوّنُ من عدة حركاتٍ، تصوِّر صوتيًّا حالةً أو معنًى أو موضوعاً أو حكاية، وهي أداةٌ للإرسال والإستقبال، وبذلك اتُّخِذت بالضّرورة وسيلةَ التواصلِ الأولى التي لا تُنازعها مكانتهَا في التواصلِ باعتباره نشاطاً حيويّا، وهي ترجمانُ التصورِ والإدراكِ لأنها تعبيرٌ عن مّا في الذّات بجانبها النّفسي والعقلي من انفعالات حسيةٍ وأفكارٍ مجردةٍ عقلية، وبذلك تُعتبر قناةً بين أطراف التّواصل، وهي تأتي دومًا مقترنةً باللّفظ والمعنى، لأنهما وجهاها اللذان لا ينفصِلان إذِ الكلامُ كائنٌ حيٌّ روحُه المعنى وجسمُه اللفظ، فإذا فَصَلْتَ بينهما أصبح الروحُ نفْسًا لا يُتمثَّل، والجسمُ جمادا لا يُحِس[2]

- التّصوير الفني:

الخصيصة الثالثةُ التي اشترطَها عبدُ الملك مرتاض للشعرية هي التّصويرُ الفني الذي يأسِر المتلقّي، ويُقصَد به أثرُ الشاعر المُفْلق الذي يَصِف المرئياتِ وصفا يجعل قارئّ شعرِه مايَدري أيقرأُ قصيدةً مسطورةً، أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود والذي يصفُ الوجدانياتِ وصفا يُخيّل إلى القارئ أنه يُناجي نفسَه، ويحاور ضميرَه لأنه يقرأ قطعةً مختارةً لشاعر مُجيدٍ [3]، وقد جاء التصويرُ الفنّي ضمن الخصائص التي نَصَّ عليها عبدُ الملك مرتاض نظرا لما لها من وظائفَ مُهمةٍ، ومن بين أهم وظائِف الصورة الفنيةِ الإبانةُ والوضوح؛ لأن الأصلَ فيها هوأن يَمْثُل الغائب الخفيّ الذي لا يَعتدُّ بالظاهر المحسوسِ المعتاد، فيكون حُسْنُ هذا لأجل إيضاحِ المعنى وبيانِ المراد[4]، وبما أن الهدفَ الذي يسعى إليه أيّ فنانٍ من وراء نقل تجاربِه إلى المتلقين هو بلوغُ عمله نفوسَهم، فيؤثّر فيها ويجعلها تُحسّ بما يختلِج في نفس الفنان، فيُقنِعُها بما

---

[1] سورة الروم، الآية 21.

[2] أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة ط 2. 1967 ص74.

[3] زكي مبارك : الموازنة بين الشعراء، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر ، القاهرة، ط 2، 1936،ص65.

[4] ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982. ص246.

يريد، فإن عملَه لابد أن يَجْنَحَ إلى الوضوح؛ لأن أُنْس النّفوس موقوفٌ على أن تُخرِجها من خَفِي إلى جَلِيّ، وتأتيها بصريح بعد مَكْنِيٍّ، وأن تَرُدَّها في الشيء تُعْلِمُها إيّاه إلى شيء آخرَ هي بشأنه أعلمُ.

- التّعبير الدّقيق عن ضمير النّفس ووجدانها :

الخصيصةُ الرابعةُ للّغة الشّعرية في الفكر المُرتاضي هي التعبيرُ الدقيقُ عن ضمير النّفسِ ووجدانِها، إذ يقول مؤكّدا: إن وظيفة اللغةِ الشعريةِ هي تصويرُ الوجدان[1]، إذْ كان الأدبُ بشعره ونثره فناً، والفنون من حيث هي كلُّها لا تُعلِّم العقولَ، ولكنها تُهذِّب الطّباعَ، وتصْقُل الأذواقَ، وتُنْبِع القلوبَ، فإذا كان التّعليم قصدُه العقلُ، فالفن قصدُه الوجدانُ[2]، فالذات البشريةُ لها جانبٌ ماديّ وجدانيّ معنويّ، وإن كان الجانبُ الأولُ يحتاج مثلا إلى علومِ الاقتصاد وعلومِ التكنولوجيا لتُسهِّل على الإنسان حياتَه ومعيشتَه، فإن الثاني يحتاج إلى الآداب والفنونِ لتُغذّيَ روحَه باعتبارها تَستهْدف الوجدانَ البشريّ بما تَحْمله من مشاعرَ وأحاسيسَ وقيمٍ نفسيةٍ، لذا وَجَب على من يَبتغي اللغةَ الشعريةَ التي هي قالَبُ لتلك الوجدانياتِ أن يَحرِص على انتقاء الألفاظِ والتراكيب والمعاني التي تُقارِب ما يَختلج في نفسِه من انفعالات نفسيةٍ إن لم نَقُلْ تُطابِقها.

- الإيقاعُ الفاتن :

أما الخصيصةُ الخامسةُ التي ذَكَرها عبدُ الملك مرتاض فهي الإيقاعُ الفاتنُ على حدّ وصفه[3]، فَلِكي تؤديَ اللغة الشعريةُ وظيفتَها على أكمل وجه، فلا بدّ أن يُراعى عند تشكيلها " الإيقاعُ "، هذا الأمر الجليلُ الذي وَجَب التنبيهُ عليه، سواءٌ الإيقاعُ الخارجي من وزن وقافيةٍ أو الإيقاعُ الداخلي الذي يُقصَد به جَرْسُ الكلمات مفردةً أو مركبةً، فللإيقاع أهميةٌ كبرى، وربما يمكن القولُ عنه إنه يَلِد الإحساسَ أحيانا؛ أي أنه يُسهِم في إنتاج الاستجابةِ الوجدانيةِ لدى المتلقي، بل إن البعضَ ذهب إلى أبعدَ من ذلك حينَ

---

[1] عبدالملك مرتاض : قضايا الشعريات، ص113.

[2] المرجع نفسه، ص116.

[3] عبد الله مختاري : الشعرية في التصور النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة "موازين"، مج3، عدد01 ،2021 ، ص14

رأوْا أن الدافعَ الأساسيّ للشعر يَرجع إلى علّتين: أولاهما غريزةُ المحاكاة أو التقليد، والثانيةُ غريزةُ الموسيقى أو الإحساسُ بالنغم[1]

- الفَردانيّة :

الخصيصةُ السادسةُ التي تُستَشَفُّ من حديث عبدِ الملك مرتاض عن اللغة الشعريةِ هي الفردانيةُ أو التفرّدُ وهو ما يوحي به قولُه: بلغةٍ لا تَكون إلا فيه، وإيقاعٍ فاتنٍ لا يكون إلا له. فلفظةُ إلاّ الحصريةُ هذه دالةٌ على ذلك، ويُقصد بها التّفردُ في أسلوب الكتابة، بل يجعلُها مرةً شرطا لا غِنًى للكاتب عنه إذ يقول عن هذا الكاتبِ إنه : حين يَكتُب يجب أن تَتميَّز طريقةُ كتابتِه بلغة خاصةٍ به[2]، ومرةً أخرى يجعلها شرطًا ليس للكتابة وإنما لِجَودة الكتابةِ بقوله: إن الكتابةَ لا تكون أدبًا رفيعا إلا بأسلوب مُحكَمٍ، ونظامٍ للكتابة فيه جِدّة وتفرّد[3]، والحديثُ هنا عن الكتابة نثرا وشعرا. أما الخصوصيةُ التي يَقصدها فلعلّها تكون في معجم ألفاظِ الكاتب وتراكيبِه ومعانيه التي يَحمِلها، فاللغةُ العربية غنيّةٌ بألفاظها، وإنما الشّأن في الجمع بين ألفاظٍ دون ألفاظٍ أخرى، وفي طريقة نظمِها وضمّ بعضها إلى بعض حتى تكونَ الألفاظ المستعمَلةُ مسبوكةً سبْكا غريبا، يَظُن السامع أنها غيرُ ما في أيدي النّاس، وهي مما في أيدي الناس[4].

وخلاصةُ ما تَقدَّمَ من كلام حول الشعرية وخصائصِها عند عبدِ الملك مرتاض هو أن اللغةَ الشعرية المائِزةَ للشعر عن النثر لا تُحصرُ في الشكل والعَروض وحسبْ، بل وإنما هي مستوًى عالٍ من الكتابة تَمَسُّ كلَّ جوانب اللغةِ وزواياها التي تتوافر فيها هاتيكَ الخصائصُ المذكورةُ آنفا، والتي لولاها تَنتفي معها الشعريةُ ومعناها، بينما تَبْتدي في أسمى صُورها لتوافُرِها جميعًا.

---

[1] ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1952، ص12.

[2] عبد الملك مرتاض : الكتابة من موقع العدم، دار الغرب، وهران، د ط، 2003، ص50.

[3] المرجع نفسه، ص91.

[4] ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تح: محمد محي الدين عبد الحميد،ج1 ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، دط- دت، ص73.

11- الشّعرية بأقلام أعلامها الغربيّين :

تمهيد :

لم تكن نشأةُ المدارسِ والاتجاهات النقديةِ التي عرفها العالم الغربيُّ في مطلع القرن العشرينَ وليدةَ ظروف ومناخاتٍ سياسيةٍ واجتماعيةٍ وحسبْ، بل كانت أيضاً إفرازاً مباشراً للاتجاهات والمذاهبِ الفلسفيّةِ التي انشغلت بقضايا شديدةِ المساسِ بمسائلِ النقدِ والإبداع، وبخاصةٍ قضايا اللغةِ والفكر، والعقلِ والمعرفة . وقد أدّتِ التساؤلاتُ حول هذه القضايا وصِلتِها بالذات الإنسانيةِ وبالوجود إلى تَنوُّع غزيرٍ في المواقف النقديةِ قد يَصِل حداً من التّباين والاختلافِ ضمن المدرسة النّقديةِ الواحدةِ، حتى صار بإمكاننا القولُ إنه ما مِن مذهب نقديٍّ نشأ بمعزِل عن التفكير الفلسفيِّ والقضايا التي يعالجُها.

إن أيَّ تحديدٍ للنظرية الشعريةِ لابدّ أن يبدأ بالمؤلَّفات الأُولى التي ظهرت وهي تحملُ بذورَ هذه النظريةِ، ولما كان المجال لا يتّسعُ لتتبّع جميعِ الكتبِ التي ظهرت في فترة نشوءِ الشعريةِ الحديثة، فسنقفُ عند ثلاثة مؤلفاتٍ منها، شكلّت النّواةَ التي دارت حولها أبحاثُ الشعريةِ في تطوراتها اللاحقة.

♣ عند رومان جاكبسون / Raman Jakobson

تَبرُز أهميةُ الوقوفِ عند الأوّل منها، وهو كتابُ (قضايا الشعرية) لرومان جاكبسون، من أهمية الموقعِ النقديّ الذي يَشغَله المؤلّفُ، بوصفه ألسُنياً طوَّر النظريةَ اللسانية، ونقَلَ مجالَ اشتغالِها إلى الأدب. ولا يمكن لأيّ بحثٍ في الشعرية تطبيقياً كان أم تنظيرياً أن يتخطاهُ؛ فالشعرية عنده فرعٌ من فروع اللسانياتِ لأنها تهتمّ بقضايا البِنيةِ اللسانية؛ وبما أنّ اللسانياتِ هي العِلمُ الشاملُ للبنيات اللسانيةِ، فإنه يمُكن اعتبارُ الشعريةِ جزءا لا يتجزّأُ من اللسانيّات.

وقد ربطَ جاكبسون مصطلحَ الشعريةِ بجهوده اللسانيّةِ ربْطا وثيقاً، وبخاصةٍ ما تعلّق منها بحديثِه عن وظائف اللغةِ في نطاق نظريةِ التبليغِ أو " التّواصل"[1].

[1] رومان جاكبسون : قضايا الشعرية. ص27.

وتقوم هذه الأخيرةُ عنده على ستّة عناصرَ، تُمثّل الأطرافَ الأساسيةَ في كل عمليةٍ تواصليةٍ: (المرسِل، والمرسَل إليه، والرّسالة، والسّياق، والشّيفرة، وقناةُ الِاتصال)، حيث : إنّ المرسِل يُوجّه رسالةً إلى المرسَل إليه، ولكي تكون الرّسالةُ فاعلةً، فإنها تقتضي سياقاً تُحيل عليه وهو مايُدعى أيضا " المرجع "، بوصفه سياقاً قابلا لأن يُدركه المرسَل إليه، وهو إمّا أن يكون لفظيًّا أو قابلا لأن يكونَ كذلك؛ وتقتضي الرسالةُ بعد ذلك سَنَناً مشترَكا كليّا أو جزئيا، بين المرسِل والمرسَل إليه، أو بعبارة أخرى بين المُسنِّن ومُفكِّك سَنَنِ الرسالة، وتقتضي الرسالةُ أخيرا اتّصالا، يَسمح لهما بإقامة التّواصلِ والحفاظِ عليه.[1]

سياق

Contexte

مرسل.....رسالة..... مرسل إليه

Destinatair Message Destinateur

اتصال

Contact

سَنَن

Code

(1).المرسِل : وهو الطّرف الأول (الباعث).

(2). المرسَل إليه : وهو الطّرف الثاني (المتلقي).

(3).الرسالة : أَلحّ بعضُ اللسانيين على أنها تُشكّل كلاماً قبل كلّ شيء.

(4). المرجع : وهو المحتوى الذي تُشير إليه الرّسالة.

(5). القناة : وهي ما يَسمح بنَقْل الرّسالة من المرسِل إلى المرسَل إليه.

[1] رومان جاكوبسون : قضايا الشعرية، ص 27

(6). السَّنَن: هو مجموعُ العلاماتِ التي تتشّكل منها الرّسالةُ، وكذلك نظامُ تأليفِها التركيبي، وشرطُها أن تكون مشتركةً، ليفهمَها طرفا الرّسالة.[1]

الوظائفُ اللغوية :

يولّد كلُّ عنصرٍ من هذه العناصرِ وظيفةً لغويةً مختلفة :[2]

مرجعيّة

Référentiel

انفعاليّة شعريّة إفهاميّة

Conative Poétique Emotive

انتباهيّة

Phatique

ميتالسانيّة

Métalinguistique

1- الوظيفةُ الِانفعاليةُ أو التّعبيرية : (La fonction émotive / expressive)

المركِّزة على المرسِل إلى أن تُعبِّر بصفة مباشرةٍ عن موقفِ المتكلمِ تِجاهَ ما يتحدّث عنه.[3]

2- الوظيفةُ الإفهاميّة : (La fonction conative)

مُوجَّهةٌ إلى المرسَل إليه، وتجد تعبيرَها النّحوي الخالص في النداءِ والأمر.

3- الوظيفةُ المرجعيّة : (La fonction référentiel)

وتتَّصلُ بالسياق أيْ بالعالم.

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1. 2004 ص12.

[2] رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص28.

4-الوظيفةُ الِانتباهية : (La fonction phatique)

مهمَّتهُا الأساسيةُ إقامةُ التواصلِ أو مواصلتُه أو قطعُه.

5-الوظيفةُ الميتالسانيّة " الماوراء لغويّة ": (La fonction métalinguistique)

ماوراءَ اللغة هي اللغةُ التي تتكلّم عن اللغة، ويلجأُ إليها المرسلُ أو المرسلُ إليه ليتأكدا من أنهما يَستعملان مصطلحًا واحدا.[1]

6-الوظيفةُ الشعرية / الإنشائيّة :(La fonction poétique)

إن استهدافَ الرسالةِ والتركيزَ عليها لحسابها الخاصّ هو ما يَطبعُ الوظيفةَ الشعريةَ للغة، وليست هي الوظيفةَ الوحيدةَ لفنّ اللغة، بل هي الوظيفةُ المهيمنةُ والمحدِّدة.[2]

وبالتالي فإنّ " الوظيفة الشعرية " تُهيمن على الخطاب الأدبيّ حين تتركّز الرّسالةُ على ذاتها، ومنه يُمكِن تعريفُ النص الأدبيّ بأنه رسالةٌ لغوية تَغلبُ عليها " الوظيفةُ الشعرية ". فكأن الشعريةَ إذاً دراسةٌ للخصائص الأدبيةِ التي يختصّ بها خطابٌ لغوي ما.[3]

❖ رأي حسن ناظم في رومان جاكبسون:

يرى حسن ناظم أن الشعريةَ لا تَقتصرُ على الشعرِ فحسب؛ بل هي تعُمُّ الخطابَ الأدبي، غير أنّ جاكبسون – حسبَه – لم يطبِّقْ رؤيتَه التحديديةَ في التعريف على نظريتِه في التمثّل الذي يجسّد الشعرَ من خلال الوظيفةِ الشعرية؛ إذ يضع شعريتَه في نموذج التواصلِ وتصنيفِه للوظائف اللغوية، ومن ثَمَّ تشديدُه على" الوظيفة الشعرية " المنبثِقةِ عن معالجة الرسالةِ اللغوية ذاتِها، أو حتى بالحاجة إلى شعريةٍ للخطاب الأدبيّ.[4]

---

[1] رومان جاكوبسون : قضايا الشعرية، ص28.

[2] المرجع نفسه ص31.

[3] يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،1429هـ – 2008م ص275.

[4] ينظر حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص94.

- الشّكلانيّون الرّوس والشّعرية :

نادى الشكلانيونَ الرّوسُ بضرورة ميلاد علمٍ جديدٍ للأدب هو "الشعرية". وموضوعُ هذا العلم ليس الأدبَ كمفهوم عائمٍ، ولكنها أدبيةُ الأدب[1] . يقول رومان جاكبسون في ذلك: إن موضوعَ العلم الأدبيّ ليس هو الأدبَ، وإنما الأدبيةُ، أي ما يجعلُ من عمل ما عملاً أدبيا[2] .

ولهذا كان تركيزُ (الشكلانيين) على الشعرية يهدِفُ إلى تجاوز مختلِف التصوراتِ القديمة للأدب، والتي لم تهتمَّ بأدبية الأدبِ، وإنما اهتمتْ ببعض الظواهرِ فيه، ولذلك حدّد الشكلانيونَ مفهومَ الشعرية على أنها النظريةُ العامةُ للخطابات الأدبيّة، وبها يتمّ التوصّلُ إلى الخصائص النوعيةِ للأدب، أو ما يجعل من العمل خطابًا أدبيا.[3]

فالأدبيةُ لصيقةٌ إذن بمفهوم الشعريةِ، وبخاصة في الأهدافِ وكيفيّات المعالجةِ، فهما يشتركان معا في أنّ لهما غايةً واحدة[4]، وأنهما يتّسمان بالعِلمية، غير أن مصطلحَ الأدبيةِ لم يجدِ الرّواجَ الكافيَ لينتشِرَ ويُتبنّى؛ فسَرعانَ ما شاعت الشعريةُ وطغتْ عليه.[5]

♣ عند جان كوهين / jhon cohen

تتمثّل أهميةُ المؤلَّفِ الثاني بنية اللغةِ الشعريةِ لصاحبه جان كوهن، في كونه يمثّلُ الشعريةَ الفرنسية في أوْج نضوجِها ووضوحِها، وفي اهتمامِه بمسألة الصّورِ في الشعر بعد أن غلبتْ على دراسة الصورةِ الأنماطُ البلاغيةُ التقليديةُ زمناً طويلاً.

ولقد أسّس جون كوهن نظريتَه الشعريةَ على مفهوم الانزياحِ Déviation، أو الإنحراف Départure، وينطلق في ذلك من مفهوم البلاغةِ القديمةِ التي كانت تُعَد أصنافَ عواملَ مستقلةٍ تعملُ

---

[1] نورالدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، سطيف، الجزائر، ط1، 2000. ص11.

[2] رومان جاكوسون : قضايا الشعرية، ، ص22.

[3] الأسلوبية وتحليل الخطاب : المرجع السابق، ص12.

[4] عبد القادر عميش : شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1. 2011. ص9.

[5] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ص36.

لحسابها، ويقرُّ كوهن بأن لغةَ الشعرِ تمثّل الانزياحَ، وأن القيمة الجماليةَ للشعر تتعلّقُ بخرْق القواعد. ويتناول كوهن مجموعةً من الصور البلاغيةِ ويدرسُها في ضوء اللسانياتِ الحديثةِ ويصرّحُ بأن دراسته تدخلُ ضمن مشروعِ تجديد البلاغةِ القديمة، إضافةً إلى الانزياح، فهو ينطلق من مقولةٍ مفادُها: أن الشعر ليس نثرا يضاف إليه شيءٌ آخر، بل هو نقيضُ النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالبًا تماما، في حين أن الشعرَ لا يحطّم اللغةَ العاديةَ إلا ليُعيدَ بناءَها، وهذه مرحلةٌ ثانية[1]. فالمعرفةُ بالشعر تتحدّدُ من خلال مقارنتِه بالنثر، وهذا ما دفعهُ إلى إبراز الفرقِ بين الشعرِ والنثر، حيث اعتبر أن الشعريةَ يجب أن تهتمّ بالشعر فقط إذ يعرّفُها بأنها علمٌ موضوعُه الشعرُ[2].

وهكذا حدّدَ جان كوهن خطوةً رئيسةً في دراسة الشعريةِ، تمثّلت في استخلاص الخصائصِ والسّماتِ التي تحققُ للنص فرادتَه مثل: الوزنِ، والقافيةِ، والإسنادِ اللغوي المخصوصِ، كالنظم والاستعارةِ وغيرِها، فالشعريةُ عنده هي ما يُبحثُ عن خصائصه في علمِ الأسلوبِ الشعري.[3]

وإذاً فقد تطرّق كوهين إلى قضية الانزياحِ في الشعر الذي عدَّه علمَ الانزيحاتِ اللغوية، أي أن الانزياحَ له طابعٌ تعميميٌّ يمَسُّ كلَّ مكوناتِ القصيدةِ؛ لتتحولَ بذلك إلى الانحراف عن القاعدة، ويكونُ هذا الأخيرُ أي الانحرافُ أكثرَ ظهورا في اللغة الشعريةِ، مما يجعلها تتّسم بالغموض ويَنعتهُا كوهين باللغة العليا[4].

وتُحددُ الشعرية عند كوهين باعتبارها علاقةً فارقةً بين ما هو شعريٌّ وما هو غيرُ شعريّ انطلاقا من ارتكازها على الانزياحِ الذي يتحدّد بدوره من خلال مجموعةٍ من الخصائص والسّماتِ التي تَصنعُ

---

(1) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر، المغرب،ط2، 2014 ص.10.

(2) المرجع نفسه، ص 9.

(3) نفسه، ص17.

(4) بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي الجزائر، ط1، 2001، ص66

شعريةَ الكلامِ الفنّي، فالشاعرُ يتّخذُ من الانزياح وسيلةً في الكتابة الفرديةِ بخرْقه للمعيار المألوفِ، وإحداثِ قوةٍ جماليةٍ ذاتِ خصوصياتٍ فنية عاليةٍ تمكنّنا من تمييز الشعريّ من اللّاشعري.

إن الفرقَ بين الشعرِ والنثر حسبَ كوهين يكْمُنُ في التّماثل الذي يكونُ ذا حضورٍ واسعٍ في الشعر من دونِ النثر. ويبدو أن مرجعَ التّصويب الذي أدخله كوهين في معالجة قضيةِ الفرقِ بين الشعر والنثر نابعٌ من طبيعة شعريةٍ[1] . ويتفق كوهين مع ابنِ طُباطُبا في قوله: الشعرُ كلامٌ منظوم بائنٌ عن المنثور الذي يُستعملُ في مخاطباتهم بما يُخَصُّ به النظمُ [2]، فهو يقترح أن يكونَ التمييز بين الشعرِ والنثر لغويًّا لأن لغة النثرِ هي لغةُ الطبيعة ولغةَ الشعر هي لغةُ الفن.[3]

كما تحدّث جان كوهين عن الشعر الذي يَستحقّ أن نُعطيَه صفةَ الشعرِ الكامل، فهو الشعرُ الصّوتيّ الدلالي ، ويُمكنُ تشخيصُ هذا التّصنيفِ في الجدول التالي :[4]

	الجنس	الصوتية	الدلالية
1	قصيدة نثر	-	+
2	نثر منظوم	+	-
3	شعر كامل	+	+
4	نثر كامل	-	-

ويرى كوهين أن للشّعر دورًا فعّالا فهو قوةٌ ثابتةٌ للغة وطاقةٌ وسحرٌ وافتتانْ. [5]

---

[1] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ص121.

[2] ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، ص 9

[3] بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية ص69.

[4] عز الدين المناصرة : علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب) دار مجدلاوي عمان الأردن، ط1، 2007.ص487

[5] جون كوهين : النظرية الشعرية- اللغة العليا ، ص259.

فمن خلال هذا الحديثِ نرى كوهين يُقارِب معنى الشعريةِ بأسلوب شعريٍّ، فهي انزياحٌ، ويَعني بالانزياح العُدولَ والانحرافَ عن المعاني القاموسيّة.

✓ إستنْتاج :

وتأسيساً على ما سبقَ، يجوز لنا أن نَعُدَّ كتابَ جان كوهن(بنية اللغة الشعرية) نموذجاً فرنسياً، كما أنه امْتدادٌ لأكثر النظرياتِ انتشاراً وهي نظريةُ الشعرية التي تعودُ على الأقل إلى التحليل الشّكلانيّ . كما أنه امتدادٌ لأكثر النظرياتِ انتشارا وهي نظرية البُعد التي تجدُ في الصورة خرقاً لقاعدةٍ من القواعد اللسانيّة . وقد تَحقّق هذا لكوهين حين نظرَ إلى الاستعارة بوصفها منافرةً دَلاليةً . من هنا عُدَّ كتابُ كوهن واحداً من أهمّ المصادرِ التي أرستْ أُسسَ نظريةِ الشعريةِ في القرن العشرين.

♣ عند تزفيتان تودورف/ Todorov Tzvetan

أما المؤلَّف الثالثُ فهو كتابُ (الشعرية) لِتزفيتان تودوروف، وتعود أهميةُ هذا الكتابِ إلى الموقع الذي يَشْغَلُه تودوروف في السّاحة النقديةِ العالمية، وإلى كونه أسْهَم بوضعِه لذلك الكتابِ في نقْل النقدِ الأدبي في فرنسا من شعرية الشكلانيينَ الروسِ إلى مداخل النّقدِ الجديد ، وتعود أهميتُه أخيراً إلى دراسته نفْسِها التي وقَفَ فيها على قضايا الخطابِ السّردي في صِلته بأشكال الخطابِ الأخرى متناولاً إياها تناولاً إشكالياً يتّسمُ بالدقةِ والعمق.

والحديثُ عن الشعرية يقودُنا مباشرة إلى الناقد الغربيّ تودوروف؛ فمصطلحُ الشعرية لصيقٌ به، بالنظر إلى ما قدّمهُ هذا الناقدُ من دراسة وتنظيرٍ وتأصيلٍ في هذا المجال.

فقد أصبحَ مصطلحُ الشعرية لا يُفارقُ مؤلَّفاً من مؤلفاته العديدةِ، إذْ تحدّث تودوروف عن الإرهاصات الأولى للشعرية بدءا بشعرية أرسطو؛ بوصفِها تمثّلُ الوجودَ التاريخيّ في الأدب، وكذا اكتمالَ الشعريةِ الأرسطيّةِ ونضوجَها . ويؤكِد هذا الحديثَ رأيُ عثمانَ الميلود عن شعرية تودوروف، حيث

قال: إن كتابَ شعريةِ أرسطو لعب دورا مماثلًا للكتاب المقدّس، وستصبحُ كتبُ الشعرية مجرّدَ تعليقاتٍ على كتاب تودوروف في الشعرية .[1]

إذاً فالشعرية الأرسطية مخلوقٌ مُكتمِل النّضوجِ، بل يتعدّى ذلك إلى المعجزة الإلهيةِ، فهو لا يقبل التعريفَ أو الزّيادة، كما عَدَّ تودوروف الشعريةَ بأنها مجموعةُ الخصائصِ التي تجعلُ من العمل الأدبي عملاً أدبيّا جماليّا، وتُعطيه الفرادةَ والتميّز، حيث يقول: ليس العملُ الأدبي في حدّ ذاتِه هو موضوعَ الشعريةِ، فما تستنطقُه هو خصائصُ هذا الخطابِ النوعيّ الذي هو خطابٌ أدبيّ، وكل عملٍ عندئذٍ لا يُعتبرُ إلا تجلّياً لبنية محددّةٍ وعامةٍ، وليس العلمُ إلا انجازاً من انجازاتها المُمكنة.

ولذلك فإنّ هذا العلمَ لا يُعني بالأدب الحقيقيّ بل بالأدب الممكنِ، وبعبارة أخرى فهو يُعنى بتلك الخصائصِ المجردةِ التي تصنعُ فرادةَ الحدثِ الأدبيّ، أيْ الأدبيّة .[2]

ومن هنا يتراءى لنا أن تودوروفَ يتّفقُ مع أرسطو في أن الشعريةَ لا تُولي إهتماماً للأدب الحقيقيّ، بل تُسلّطُ اهتمامَها على الأدب المُمكنِ أو المتوقَّع، وبهذا نَصِل إلى الأدبية . وقد عَدَّ تودوروفُ الشعريةَ قاسِما مشتركًا بين النصوص الشعريةِ والنّصوص النثريةِ، باعتبار الشعريةِ عنده تستفيدُ وتَستثمرُ كلّ العلومِ المتعلقةِ بالأدب، بما أن اللغةَ جزءٌ من موضوعها . وأمّا بخصوص مجالِها فهي اللغةُ الأدبيّةُ الفنية التي تجعلُ من الأدب أدبًا جماليّا يتميّز عن الكلام العاديّ.

لقد وضع تزفيتان تودوروفُ كتابَه (الشعرية) مستنِداً إلى تصوراته حول ماهيةِ الخطابِ والطريقة التي ينبثِقُ منها معناه، وكانت غايتَه اقتراحُ نظريةٍ لبنية الخطابِ الأدبي وآلياتِ اشتغالِه، إذ تقدّمُ هذه البنيةُ جدولاً للإمكانات الأدبية. وهو إذ يُميّز بين خطابين حول الأدبِ، فهو يضعُ الشعريةَ ضمن الخطابِ الذي يهدف إلى الكشف عن مقولاتٍ عامةٍ لموضوعات مُعطاةٍ، وضبطِ الخصائصِ التي يتهدّدها الاعتباطُ، وهذا الخطابُ إنما هو النظريةُ، أما الخطاب الآخرُ فهو التفسيرُ الذي يهدفُ إلى توضيحْ.

---

[1] عثمان الميلود : شعرية تودوروف، ط1، الدار البيضاء المغرب. 1990. ص40

[2] تزودوروف : الشعرية، ص23

وقد اتّخذ تودوروفُ موقفاً من الشعرية التقليديةِ التي لم تَعْدُ مضامينَ الأعمالِ الأدبية وتأويلَها بوصفها بَعْثاً لشعرية أرسطو من خلال الشروحِ والتعليقاتِ على كتاب أرسطو نفسِه . ومن هنا تَبرُز أهميةُ العمل من حيث تَرَكهُ أرسطو. وقد تُحقِّق بهذا أهميةَ عملِ الشكلانيّين الروسِ، ذلك أنهم صنعوا تركيباً ناجحاً لمختلِف الاتجاهاتِ التي كانت تطغى على النظرية الأدبيةِ حتى ذلك الحين، ونَحَوْا إلى تأسيس النظريةِ الحديثة .غير أن أهمَّ تحديدٍ قدّمه تودوروف يَكْمن في تعريفه للشعرية، وتحديدِه لموضوعها، وحقلِ اشتغالها، فالشعريةُ لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين المنظّمةِ لولادة كلّ عملٍ فرديّ، وهي تختلفُ عن علم النفسِ والاجتماعِ في أنها تبحث عن هذه القوانينِ في الأدب ذاتِه، وعلى هذا فهي مقارَبةٌ للأدب باطنيّةً ومُجرَّدة . وموضوعُها ليس الأدبَ، بل خصائصُ الخطابِ النوعيّ ، وهذه الخصائصُ التي نعني ليس العملُ إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنةِ، ويُعدُّ تجلّياً لبنيةٍ مجردة. وقد نَظر إلى الشعرية - بالكشف عنها- على أنها هي التي تحققُ فرادةَ الحدثِ الأدبي، وهو ما دعاه بالأدبيّة. من هنا يرى تودوروفُ الشعريةَ جزءاً من المشروع الدلائليّ العامّ الموحِّد بين كلّ الاتجاهات ، وهو بهذا لم يَبْعُد عن جاكبسونَ الذي جعل الشعريةَ فرعاً من فروع اللسانيّات، و نقطةَ انطلاقِها. وبالتالي فقد حاول تودوروفُ في إطار الشعريةِ أن يقدِّم تصوّرًا متكاملا للنصّ الأدبي، بوصْف الشعريةِ عنده تهتمُّ بالبحث في خصائص الأدبِ العامّة .

✓ استنتاج :

وهكذا تتباينُ مفاهيمُ الشعريةِ عند النّقّادُ الغربيين المحدَثينَ أمثالَ جاكوبسونَ وتودوروفَ وجان كوهينَ ، فهي تختلفُ عن النّماذج الشّعريّةِ القديمَةِ والكلاسيكية . فشعريةُ جاكبسونَ تتجلّى في الدراسة اللسانيةِ لوظيفة الشعرِ من بين وظائفَ كثيرةٍ، لأن الشعريّة فرعٌ من فروع اللسانياتِ وجزءٌ منها، واللغة تُبْرِز وظيفَة الشّعر بطريقةٍ تختلِف عن طرقِ التّعبير الفنّي الأخرى. هذا عَطْفاً على أن ميدانَ الشّعرِ عند

جاكبسونَ هو الميدانُ الأرجَحُ لتجلّي الوظيفةِ الشّعريّة بحظّ وافرٍ من الميادين الجماليةِ الأخرى، والوظيفةُ الشعرية غايةٌ من الغاياتِ التواصليّةِ في الرّسالَة اللغويةِ؛ لأنها هي المقصودةُ بالدّراسَة.

12- الشّعريةُ العربيّة المعاصرةُ من النّص إلى الكتابة :

①. شعرية النص :

تُقيم الشعريةُ العربيةُ حدّا فاصلاً بين الشعرِ والنثر، وهذا العنصرُ يرتكز على مفهوم الشعريةِ الشّفويةِ التي ظلّت لصيقةً بالوزن والإنشاءِ والسّماعِ كمعيار مطلقٍ يفرّق بين الشعرِ والنثر.

لذلك كان تعريفُ الشعرِ في الثقافة العربيةِ متّسما بالصرامة والحدود . فهو عند قدامةَ بنِ جعفر قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلّ على معنى.[1]

أما ابنُ رشيقٍ فيرى من جهته أن الشعرَ يقوم على أربعة أشياءٍ وهي: اللفظُ والوزنُ، والمعنى والقافية[2]. هذه العناصرُ أصبحت فيما بعدُ مقياسَ الشعريةِ وتفرّعت عنها شعريتان: إحداهما مع إثبات الوزنِ والمعنى، والأخرى تشترِك مع الأولى في تعريف الشعرِ بالوزن والقافية، إلا أنّها تضيف إليها التخيّل.

كما نجد مفهوما مُغايرا للشعر، يراه في الأصل نثرا أضيفت إليه عناصرُ أخرى، وهذا ما عبّر عنه ابنُ طُباطُبا بقوله: فإذا أراد الشاعرُ بناءَ قصيدة مخّضَ المعنى الذي يريدُ بناءَ الشعر عليه في فِكره نثرا، وأعدَّ له ما يُلبسُه إيّاه من الألفاظ التي تُطابقُه والقوافي التي توافقُه والوزنِ الذي يُسلْسِلُهُ القولَ عليه..[3]

ومن ثَمّ كانت المفاضلةُ بين الشعر والنثر على أساس الإضافةِ، لا على أساس التّمايزِ الجوهريّ انطلاقا من البناء ككلّ، وهذا التفاضلُ السطحيّ بدأ في التّراجع بعد تكريسِ الكتابة.

وقد ترتّب عن قراءة النصِّ القرآنيّ نقْلَ النصّ الشعريّ في صياغة نظريةِ النّظمِ، التي مهّدتْ للنّقلة من الشفوية إلى الكتابة . واتّجهتْ الدراساتُ العربيةُ بشكل أو بآخرَ إلى المقارنة بين النصّ القرآني والنصّ

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ، ص15.

[2] ابن رشيق : العمدة، ص119.

[3] ابن طباطبا : عيار الشعر، ص170.

الشعريّ التي كانت تَهدِفُ أساسا إلى إقامة الفرقِ بين النصّين مُؤكّدةً على تفوّق النصّ القرآني. ولكنْ في الوقت ذاتِه وبفعل المقارنة نفسِها كانت – وربّما دون أن تقصدَ – تجعل من النصّ القرآني نموذجًا أدبيّا جديدا يقابلُ النّموذجَ الجاهليّ ويتخطّاه.[1]

وإذًا، فالثقافةُ العربيةُ الحديثة تستوعِبُ هذه التّحولاتِ، وتستبعد المفهومَ التقليديّ الذي يَفصِل بين الشعر والنثر على أساس الوزنِ، كما تَستبعد المفهومُ التّقليدي الذي يفصِل بين الشعرِ والنثر على أساس الوزنِ حيث يرى أدونيسُ تحديدَ الشعر بالوزن تحديدا خارجيّا سطحيّا، قد يُناقضُ الشعرَ، إنه تحديدُ النّظم لا للشّعر، فليس كلّ كلام موزونٍ شعرا بالضّرورة، وليس كلّ نثر خاليًا بالضّرورة من الشّعر...[2]

ويَطرحُ لنا أدونيسُ استخدامَ اللغة مقياساً أساسيا في التّميز بين الشعرِ والنثر، وبذلك يحدِّد الفروقَ الجوهريةَ في خصائص بناءِ النثر والشعرِ فيما يلي:[3]

1- إن النثر اطّرادٌ وتتابعٌ لأفكارٍ ما، في حين أنّ هذا الاطّرادَ ليس ضروريّا في الشعر.

2- إن النثر ينقلُ فكرةً محدودة، ولذلك يَطمَحُ في أن يكون واضحا، أما الشعرُ فيَنقُل حالةً شعوريةً أو تجربة، ولذلك فإن أسلوبَه غامضٌ بطبيعته.

3- إن النثرَ وصْفيّ تقريريّ، ذو غايةٍ خارجيةٍ معينةٍ ومحدودة، بينما غاية الشّعرُ هي في نفسه، فمعناه يتجدّد دائما بحسبِ السِّحْر الذي فيه، وبحسْب قارئه.

هذا يعني أن الفرقَ الجوهريّ بين الشعر والنثرِ ليس الوزنُ وإنما طريقةُ التّعبير، أي كيفيةُ استخدام اللغةِ من الأسلوب الوصفيّ التقريريّ، إلى الأسلوب الغامضِ الذي يعبّرُ عن موقف شعوريّ. لذلك يؤكد أدونيسُ أن قصيدةَ النّثر هي اليومَ قصيدةٌ عربية، بكامل دّلالةِ البنيةِ والطريقة، مع أنها في الأساس مفهومٌ

---

[1] أدونيس : الشعرية العربية ، ص36.

[2] أدونيس : زمن الشعر، ص16.

[3] أدونيس : الشعرية العربية، مرجع سابق، ص174.

غربيّ، وقد أَخذت بُعدَها العربيّ خصوصا بعد تعرُّف كُتّابِها على الصوفية العربيةِ، فاكتَشفوا في كتابات النِّفَّري خاصةً والتّوحيدي والبَسْطامي وابنِ عربي، أن الشعر لا يَنحصِر في الوزن، وأن طرقَ التعبير وطرقَ استخدامِ اللغة ،هي جوهريّا شعريةٌ وإن كانت غيرَ موزونة.[1]

كما نَجده يُعرِّفُ الشعرَ الحديثَ بأنه رُؤيا. هذا التصوّر أتاح له اعتبارَ التّصوفِ تجربةً شعرية. وانتهى إلى أنّ هناك علاقةً بين الكتابة الصوفيةِ والشعرِ الحديث، وبخاصة قصيدةُ النّثر التي أسّست لممارسة كتابيةٍ أدّت إلى إبدالٍ نصيٍّ من مرحلة القصيدةِ إلى مرحلة النّص.

إن هذه التحوّلاتِ هي في الصّيرورة الداخليةِ للنّص من الجزئيّ إلى الكليّ، ومن المحسوس إلى التخيّلي، ومن المعلومِ إلى المجهول، ومن الواقع إلى الرّؤيا في أفقٍ لامتناهٍ من جدلية الهدْمِ والبناءِ، والموتِ والحياةِ، الخلودِ والفناء...[2]

وضمنَ هذه الرّؤيةِ يَرفض أدونيسُ أن يُسكِنَ النصَّ الحديثَ في أيّ شكلٍ من الأشكال. فهو جاهدٌ دوماً في التّمرد على كلّ أنواعِ الانحباس، ويرى بأنّ قصيدة النثرِ خَطِرةٌ لأنها حرّةٌ، وما على الشاعرِ إلا البحثُ عن قوانينَ جديدةٍ ملائمةٍ لنصِه الشعريّ.

②. شعريةُ الكتابة :

شَغَل موضوعُ الكتابةِ في الشعر والنثر كثيرا من كتب التّراثِ العربي، وإن نَدُرَتْ فيه الأبحاثُ الحديثة. ففي القديم كثُرتِ الكتبُ التي تتكلمُ عن الكتابة والكتابِ مثل البيان والتّبيين للجاحظ وكتاب الصّناعتين لأبي هلالٍ العسكري على سبيل التّمثيل. وأما بخصوص الكتبُ الحديثة فقد نَعثُر على عملِ

[1] أدونيس : الشعرية العربية، ، ص181.

[2] المرجع نفسه، ص182.

الناقد عبدِ الحميد جيدة بعنوان صناعةُ الكتابة عند العرب . وفيه فصلٌ عن أثرِ الكتابة في الأدب، يقول فيه مؤلِّفُه : إن موضوعَ الكتابة في الأدب العربيّ موضوعٌ جديد لم يَعرِفْهُ الأدبُ في تاريخه القديم .[1]

وهنا تَبرُق فيي أذهاننا عِدّة تساؤلاتٍ من بينها : هل فِعلُ الكتابة هو في العمق منهُ فعلٌ أزليّ، أم هو فِعل تحرّري أم تسلطيّ؟ هل هو فعلُ الضّيرورة والارتحال الدائم؟ أم هو وسيلةُ تدوينِ الألفاظِ على رأي أبي الحَسَن الأشْعري وغيرِه من علماء التّراثِ الفكريّ الإسلاميّ الأجِلّاء؟

ومجملُ القولِ : فإنّ سؤالَ الكتابةِ هو في جذوره سؤالُ الفكرِ الحديثِ في مغامرته المعرفيّة؛ ولذلك ينبغي أن نُحدّدَ مالذي نعنيهِ هنا بمفهوم الكتابة [2]

وبإيجازٍ نقول : لقد ظلّ المفهومُ تاريخيا في تراثنا الفكريّ حبيسَ ثُنائية (اللّفظ/ المعنى) .

فالأوّل يتّسِمُ بالخلود والثاني يتّصفُ بالزّوال، وفي هذا الصّددِ يقول عبدُ الله إبراهيم : إن الفكرَ العربيّ بمظاهره الفلسفيةِ والكلاميةِ واللّغوية، قد تعامل مع طرفَيْ تلك الثّنائيةِ ، ومهما اختلفت حقولُ ذلك الفكرِ فانّ المعنى قد اكتسبَ فيها سِمةَ الأصل، وامتُهِن اللفظُ ولم تَلْقَ الكتابةُ في ذلك أيّما عنايةٍ...[3]

إن خلاصةَ ما نَرمي إليه من وراء هذه اللّمحةِ الموجزةِ هو التسلّحُ بهذا المفهومِ في مدلولاته الحديثةِ عند مُقاربة السّاحة ثقافيا وأدبيا، وهذا ما يجعلُنا نطرح السؤالَ التالي:

ما هي دَلالةُ الكتابة داخلَ خطابنا الثّقافيّ والأدبي؟ وماهي أسرارُ الكتابةِ الشعرية؟

وفي هذا المقام بالذّات، نجد الشاعرَ يتّجه في سياق معينٍ من سياقات كتابتِه الشعريةِ إلى منطقة الأسرار، وهي تُمثِّل المِخبَر الذي يُنتِج فيه الشاعرُ تفاصيلَ عمله، والبؤرةَ التي تَحتضِن فيها خصوصيتَه الإبداعية .

---

[1] حسن البنا عز الدين : الشعرية والثقافة، ص20

[2] محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2015. ص50

[3] المرجع نفسه، ص56

وهنا يكون سعيُ الشاعرِ إلى الكشف عن الأدوات والرّؤى والفضاءاتِ بطرائقَ مختلفةٍ، طبيعيا إلى التُّخوم القصوى التي تَضمنُ التّصريحَ بالحدود والآفاقِ والمساحاتِ التي يُعملُ ضمن إطارها.[1]

من هنا تُعدُّ الكتابةُ الشعرية – بهذا المعنى – أكثرَ تجذّرا في الأصالة التي لا تؤصِّل إلا لنفسِها، والتي تَخرجُ بدورها عن كل ما هو موروثٍ، مُتجاوزةً في ذلك الأصالةَ التي تحتِّم على الشاعر أن يكتب على غِرار ما كتبه أسلافُه القدامى، يقول أدونيس: حينما أصفُ قصيدةً فأنا لا أَعني بأنها صادرةٌ عن أصل قديمٍ، أو جاريةٌ مجراه، أو أنها تكتسب أصالتَها من تشبهها بهذا الأصل. وإنما أعني على العكس أنها فذّةٌ مغايرةٌ للقديم وإنها تتّجه نحو المستقبل، لا نحو الماضي، وأنها أصلُ ذاتِها طبعا، وأن لها بنيتَها الفنيةَ الخاصةَ بها ورؤياها الخاصةَ بها وعالمَها الخاصَّ بها.[2]

لقد كان تحوّلُ الشعر العربيّ من الغرض إلى الرّؤيا أبرزَ سماتِ الحداثةِ العربية، من هنا فإن كلَّ تغييرٍ يُبرزُ لنا لغته الخاصةَّ، وشكلَه الخاصّ، لأن الرؤيا في منظور الحداثةِ ليس هروباً من الواقع، بل هي عمليةُ فناءٍ فيه.

لذا يَختصِر أدونيسُ الفروقَ السالفةَ في عبارات موجزةٍ فيقول : كان الإبداعَ لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعاتٍ في حدود الوعيِ الإنسانيّ العام ، غير أن موضوعَ الإبداع اليوم بالنسبة إليّ على الأقلّ، ليس أليفاً لدى النّاس بل إن جوهرَه قد يبدو غريبًا عنهم أو عن معظمِهم، كأنه يأتيهم من أعماق العصورِ، أو من كوكب مجهولٍ يَطرحُ أمامهم تجربةً تَصدُّهم وتُزعزع معطياتِ فهمِهم وحساسيتِهم.[3]

---

[1] بشير تاوريريت : آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، عالم الكتب القاهرة- مصر،2009 ،ص20.

[2] أدونيس : الثابت والمتحول، (صدمة الحداثة)، ص164.

[3] بشير تاوريريت : آليات الشعرية الحداثية، مرجع سابق ، ص20.

ومن هنا ابتدأت الفوارقُ تَظهَرُ على مستوى الممارسةِ بين الخطابةِ/ الشعر والكتابةِ، لأن الخطابة تقتضي في صميم بِنيتِها، جمهورا تخاطبُه وتعمل على ترفيهه وإقناعِه، الذي يتطلّب الوضوحَ، والبرهانَ والدليلَ، والتأثيرُ يقتضي الصوتَ وجمالَه عند الخطيبِ/ الشاعر، وكذلك الهيئةُ والإلقاء.

إن هذا التحولَ نحو الكتابةِ، أدّى إلى الخروج على قواعدِ الخطابة، وتأسيسِ قواعدَ جديدةٍ منها :[1]

1- أن السّامع لم يَعُدْ عنصرا أساسيا في القوْل.

2- أن الشاعر يُحدِّث في شعره الخاص، دون اللّجوءِ إلى المعيار الخارجي.

3- أن الشاعر يُحدِّد جوهرَه الإبداعيّ العميقَ في ذاته، لا في الخارج، حيث حلَّ القارئُ محلَّ السامع.

4- أن الكتابةَ لا تخاطِب السامعَ، وإنما تَطرح نصّا للقارئ يشاهدُه ويتأمّل فيه، ليَعرفَ ما لا يَعرف.

وباعتبار الكتابةِ حريّة، فإن اختيار كتابةٍ ما، وتحمُّل مسؤوليتِها يجعل من الكاتب عندما يختارُ ما يكتبُ، فهو في حالة اختيارِ الوعيِ، وليس اختيارَ الفعاليةِ، وكتابتُه هي طريقةٌ في التّفكير في الأدب وليست طريقةً لنشره. فالكاتبُ بالنسبة لرولان بارت مثلا هو من يعملُ على امتلاك اللغةِ في العمق، على اعتبار أن اللغةَ بالنسبة للكاتب ما هي إلا أفقٌ إنسانيٌّ يُقيم على البعد في القمّة، وإن كانت كلُّها سلبية[2].. وإذا كان قد ميّز بين الكلامِ والكتابة، فإنه ميّز أيضا بين الأسلوبِ والكتابة، حيث عرّف الأسلوبَ قائلا: إن الأسلوب ماهو إلا استعارةٌ، أي معادلةٌ ما، (...) والأسلوبُ دائما سِرٌّ، وسرّه هو ذكرى مُغلقةٌ داخل جسدِ الكاتب، ومعجزةُ هذا التّحويل تجعلُ من الأسلوب نوعاً من العملية فوقَ أدبيةٍ تحمِل الإنسانَ

[1] بشير تاوريريت : آليات الشعرية الحداثية، ص310.

[2] مشري بن خليفة : الشعرية العربية، ص201.

إلى القوّة والسّحْر.[1] وعلى الرّغمِ من أن الشّعر العربيَّ في مساره، لم يتخلّصْ نهائيًّا من كل خصائصِ الشّفوية، فقد ظلّت لصيقةً بالشّعر المعاصرِ، وما المحاولاتُ لتأسيس تجربةِ الكتابة إلا مغامرةً تريد أن تُدمّرَ الذاكرةَ وتّعيدَ تشكيلَ المكانِ على أساسِ تصويرٍ مغايرٍ للإنسانِ والعالمِ والوجودْ.

[1] مشري بن خليفة : الشعرية العربية، 202.

الفصل الثاني

شِعريةُ

التّشكيل الإيقاعي

الفصل الثاني : شعرية التشكيل الإيقاعي

1- في التشكيل والنص الشعري

أ- التشكيل مفهوما

ب-وسائط التشكيل

ج- التشكيل معجميا

د- معنى التشكيل في الفن والإصطلاح

2- في الإيقاع والنص الشعري

أ-الإيقاع مفهوما وتصورا

ب-مفهوم الإيقاع عند القدماء

3- موسيقى الإطار (الإيقاع الخارجي) / مدونة الأوجاع

أ-البحر الشعري / الوزن

ب-القافية

ج-الإيقاع الصوتي

4- الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار) / مدونة التغريبة

أ-البحر الشعري

ب-نسيج القافية

ج-الروي

5- الإيقاع الداخلي (موسيقى الحشو)

أ-الطباق

ب-السجع

ج-التكرار

د-التصريع

ه-الترصيع

و-التدوير

1- في التّشكيل والنّص الشّعري :

أ- التّشكيل مفهومًا :

لقد كان الشعرُ قديما هو سيدَ فنونِ القول ، فقد طّالما تربّع على اهتمامات الإنسانِ العربي منذ العصرِ الجاهلي، وهذا ما جعل المُدوّنة الشعريةَ العربيةَ تتّسم بالتعدديّة في المفاهيم المتعلقةِ بالشعر. وقد حيّرتْ عمليةُ الإبداع الأدباءَ والشعراءَ والمهتمين بالحركة الشعرية وشغلتْهم، وخصوصا في العصر الحديث. والشعر منذ أقدم عصوره قائمٌ على كيفية التشكيل والتّصوير، فهما الجوهرُ الدائم الثابتُ في الشعر، مهما تعدّدت مدارسُه واختلفت نظرةُ النقاد إليه، وكل قصيدةٍ هي بحد ذاتها تشكيلٌ وتصوير وإبداع.

والبحث في مستويات التشكيل الإبداعيّ للنص الشعريّ هو عمليةٌ دقيقة إلى حدّ بعيد ،تهدف إلى الإلمام بسمات هذا المؤلفِ اللغوي المتشابكِ في خصوصيته، والتأملِ في بنيات إبداعِه المكونة لجماليته. والتشكيلُ مصطلح يُحيل ذكره إلى فنون عريقةٍ مجاورةٍ للشعر، كالرسم والموسيقى والنّحت، وكلّ له شرعتُه الخاصة في صُنع الظاهرة الإبداعية، وفي استنطاق عوالمِ هذا الكون، بدءا من آفاق المبدع أوّلاً، وهو مفهوم لصيقٌ بهذه الفنون أكثرَ من الشعر. فالفنون التشكيليةُ ببساطة تَستخدم الأخشابَ والأقمشة واللوحاتِ والألوانَ والأحجار والمعادنَ المختلفةَ، وكلّ ما يخطر على بالنا من موادّ متباينةٍ وتُشكلُ من كلّ هذه المواد الغُفلِ أعمالا فنيةً ذات قيمة معينةٍ ومعنى خاص[1]. تُقرّ جلُّ الدراسات أن الشعر عملٌ تشكيلي في الأساس، تتشكّلُ فيه القصيدةُ من ذات الشاعر أوّلاً، تَبزُغ وتظهر عبر مستويات اللغة (الصرفي، والنحوي، والصوتي والدلالي) . ولأنّ للغة الأدبية نظاما معقدا تتعدّد فيه المدلولاتُ والدال واحدٌ، وتتحدّد

[1]-كلود عبيد: الفن التشكيلي، نقد الإبداع و إبداع النقد ،دار الفكر اللبناني ،لبنان،ط2005،،1،ص46 -

في مستوياتها عملياتٌ بنائية، بدءا من البنية العميقةِ وصولا إلى البنية السطحيةِ، وفيها تتمظهر اللغةُ في شكلها النهائيّ.

ب - وسائطُ التّشكيل :

وقد يجوز أن نتساءلَ عن حقيقة التشكيلِ الشعري، هل يقعُ في الصياغة أم البناءِ أم التصويرِ أم التأليف، أم هو تفاعلٌ واتحادٌ بين هذه العناصر.[1]

وما نريد أن نقفَ عنده من خلال هذه الفرضياتِ هو أنّ التشكيل الشعريّ، عملٌ يَمَسُّ مستوياتِ اللغة، ويرتكزُ على مفاهيمَ معقدةٍ مختزلة قبل الوصول إلى الصيغة النهائيةِ للمدلول الواحد، حيث تحمل الاحتمالاتُ السابقة المعانيَ الآتية:

- الصياغة :

وهي الربطُ والجمعُ بين اللفظ والمعنى من الجملة إلى النّص، أو الشكلُ والمضمونُ في هيئة لغوية يُراعى فيها الترتيبُ والتنظيم.

- البناء :

يتطلّب إحكامَ عناصر البنى اللسانيةِ فيما بينها، وذلك في نسق تركيبيّ بداية من وضعية الحروفِ إلى الكلمة فالمقطعِ فالفقرةِ إلى النص، أيْ في عمل معماريّ.

- التصوير: ويأخذُ بعدا حسيّا وآخر تخييليّا، فهو عمليّة تنطلق من الواقع، ثم يعيد المبدعُ صياغةَ ما تقع عليه عيناه بأساليبَ وتعابيرَ يتجاوز فيها المرئيّ، وفي شكل شحناتٍ دَلاليةٍ تصف الواقعَ وتتجاوزه.

[1] - بلقسم دكوك : مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي،(مخطوط أطروحة دكتوراه)،الجزائر،2008-2009،ص10

●التأليف :

يجمع هذا العنصرُ بين الصياغةِ والتصويرِ والبناء، إذ هو مفهومٌ يحيل إلى القوْلبة النهائية للكلام، فالنص الشعريّ هو تأليفٌ لغوي، فيقال ألَّفَ الشاعرُ قصيدةً.

ج- معنى التّشكيل مُعجميًّا :

إذا عُدْنا إلى الجذر اللغوي للفظ (التشكيل)، فسنجد أنه مأخوذٌ من مادة شكل: الشكلُ: المَثَلُ، فنقول: هذا على شكل هذا أي مِثاله، أي أشبَهُهُ، وتشكل الشيء: تصوّره وشكلُه [1]. والملاحظ أيضا من الناحية اللغوية أن معنى الفعل (شكّل) مُتصلٌ بالجانب التصويري والتمثيلي.

وقد لعِب التقسيمُ الدراسي للأعمال الأدبيةِ إلى شكل ومضمونٍ ومحتوىً دورا غيرَ محدود في تشويش التصورِ وتعميق مظاهرِ الاختلاف.

د- معنى التّشكيل في الفنّ والاِصطلاح :

أما في الاصطلاح فيعرّف بأنه الصيرورة التي تؤولُ إليها الأشياءُ والمكوّنات، لتحققّ وَحدة متماسكةً مترابطة، ووجودا جديدا تُحقق فيه مبادئُ المزج والتوليف، والتنظيم والتنوّع والتوازنِ والتناغم والإيقاعِ والانسجام، فعلها الفنّي يمثّل نزوعا جماليا لتحقيق التّشكل، ويمثل هذه المبادئَ قيمُ السلوك الفنّي، وتقاليدُه الهادفةُ لتكوين التشكيل وتحقيق وجوده[2] أنّ التشكيل الشّعريّ يُراعى فيه الجمعُ بين عناصر التوليفِ والتنظيم والتوازنِ والتناغم والإيقاع والانسجامِ، فينتقي الشاعرُ ما ينتقي من مفردات اللغةِ، ويخضعها لسلطتِه في تشكيل القصيدة.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3. 1993 م، مج 11، مادة (شكل)، ص357.

[2] – نواف قوقزة : نظرية التشكيل الاستعاري في اللغة والنقد، وزارة الثقافة الأردن ، ط1 ، 2000، ص 26

ويَعنينا أن نذكر أن مسألةَ التشكيل اللغوي والجمالي أَخذت في الموروث النقدي والبلاغي أهميةً كبيرة، وأن عبد القادر الجرجاني أفادَ في تكوين مفاهيمه المتميزةِ من هذا الموروث كما أفاد من الموروث اليوناني السابقِ عليه.

ولو تأمّلنا في عملية التشكيل عند عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة لوجدنا أنها تتجلّى في إقبال المبدعِ على توحيد أجزاء عبارته وتناسقِ دلالتها، وبناء بعضِها على بعض، مما يجعله يشبه الرّسامَ الذي يشكل رسمَه. ويؤكد على هذه الفكرة في قوله وإنّما سبيلُ هذه المعاني، سبيلُ الأصباغ التي نعمل منها الصورَ والنقوش (...) كذلك حالُ الشاعر، والشاعر في توخيه معانيَ النحو ووجوهَه التي علمتَ أنها محصول النّظم، وهذه الإشارة لها قيمةٌ في بيان الإحساس بجمال التشكيلِ في الشعر والرسم وغيره من الفنون الأخرى.

ومع ذلك فإن أولئك النقادَ والبلاغيين المتقدمين – ومنهم عبد القاهر الجرجاني – لم يستطيعوا أن يفرقوا بين لونين اثنين من إدراك التشكيلِ اللغوي أو البلاغي، أو يَلمَحوا التيار الكامنَ في قلب هذا التشكيل.[1]

فهم يُخضعون التشكيل لأفكار مسْبقة، دون أن يقدّروا أن هناك إمكاناتٍ كثيرةً يمكن أن يطلعنا عليها هذا التشكيل، ودون أن يتصوروا أن التشكيل طاقةٌ واسعة يستحيل أن تجمُد في بعد واحد، أو تقوم على مستوى تعبيرٍ موجه، أو تُدرَك منفصلة عن حدة المعنى وقوته وثرائه، ونشاط السياق وكثافتِه وتعقيده.

كما نجد في الكتابات النقديةِ العربية المعاصرةِ استعمال مصطلحي (الشّكل) و (التشكيل)، خصوصا في تلك الكتابات التي واكبتْ حركة الشعرِ الحديث منذ ظهورِه في أواخر الأربعينيات.

[1] نواف قوقزة : نظرية التشكيل الاستعاري، ص27.

لقد خَصّص صلاح عبدُ الصبور على سبيل التمثيل الفصلَ الثانيَ من كتابه (حياتي في الشعر) لبحث فكرة التشكيل في الشعر اتساقا مع موقفِه المنطلق من كون القصيدةِ تشكيلا. والقصيدةُ التي تفتقد التشكيلَ، تفتقد الكثيرَ من شروط ماهيتها.

يلخّص صلاح عبد الصبور قيمةَ التشكيل الشعري بإقراره أن القصيدةَ التي لا تتضمّن تشكيلا فقدتِ الكثيرَ من مبررات وجودِها، وهو عمل لغويّ يقوم على البناء المتكاملِ المتضافر بين ألفاظِ اللغة، خاضعةً لمبدأ التنظيم الصارم والمحكم، وحسْبَه فإن البناء واجبٌ تتطلبه هويةُ القصيدة المشكلةِ من مجموعة من الأبيات، في شكل متدرّج أصغرُه الشطرُ، وصولا إلى القصيدة، وتخترق هذه العمليةَ عمليّةٌ أخرى هي ما يجعل القصيدة َقصيدةً في كامل حسنها وكمالِها، وهو التنظيمُ إذ يجعلها متسقةً فيما بينها.[1]

ومن استعراضنا لرأي عبدِ الصبور لفكرة التشكيلِ الشعري، يتبيّن أن لكل شاعرٍ تصورا خاصا على الأقل في التفاصيل . يقول عبد الصبور: شُغلتُ في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيلِ في القصيدة، حتى لقد بِتّ أؤمن أن القصيدة التي تفقد التشكيلَ، تفتقد الكثير من مبرراتها وجودها. ولعل إدراكي لفكرة التشكيل يَنبعُ من قراءتي للشعر، ومحاولتي لتذوّق فن التصوير وهي محاولةٌ جاهدة أعانتْني عليها أراءُ المهتمين بالشأن الشعري من المبدعين والمتابعين لمسارات القراءاتِ النقدية بالخصوص. [2]

ومن الواضح أن التشكيلَ في الشعر يَسهُل تلمُّسه في الشعر الحديث أكثرَ مما يُستطاعُ تلمُّسه في الشعر القديم، سواءٌ عندنا أو عند غيرنا بدرجات متفاوتةٍ بالطبع .[3]

بمعنى أن للتشكيل الأهميةَ البالغةَ في تحديد البعد الجماليّ للقصيدة في كلّ مستوياتها الإيقاعية أو الدَّلالية، والقصيدة التي تفتقد التشكيل هي قصيدةٌ صمّاء لا يستطيع القارئُ استنطاقَها.

---

[1] صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، 1992، ص19.

[2] - المرجع نفسه، ص20

[3] ينظر: محمد صابر عبيد التشكيل النصي: عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط 01)، 2018م، ص23.

ولكي يصلَ العملُ الأدبي إلى مقام التأثير في المتلقي يقتضي عملا واعيا ومدروسا يمرّ بعدة مراحلَ يحددها بعضُهم في التجريب والتشكل والتشكيل، ويمكننا تلخيصُها كالتالي:

●التجريب : وهو أوّل هذه المراحل، والباعثُ للوصول إلى المرحل الثانية. وينصبّ العملُ في هذه المنطقة باستغلال جميعِ المراحل التجريبية الكامنةِ في المبدع، إذ هو قرينُ الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائقَ وأساليبَ جديدةٍ في أنماط التعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع، وحقيقتُه عندما يتجاوز المألوفَ ويغامر في قلب المستقبل .[1] ما يعني أنّ التجريب خاصٌّ بالمبدع، يُنتج من خلاله نصا له هوية مستحدثةٌ، تمرّ بعمليات معقدةٍ له آلياتُه وتقنياته المبتكرةُ التي تسمح بتجاوز السائد.

●التشكُّل: مرحلة تاليةٌ للتجريب، شبيهةٌ بالخارطة الصّماء، حيث ينقصها التحديدُ الكامل لعناصرها، ويَنتج هذا حين يبدأ المبدع في كتابة نص ما . ثم يَعمَد حينًا إل الحذف وحينا آخر إلى الزيادة أو إلى التكرار أو يقدّم ويؤخّر. ثم إنّ التشكل يفتقر إلى الترابط العضوي الكاملِ، فالنص الأدبيّ يبقى لُحمةً متراصّة من بدايتها إلى نهايتها، وعندما نصل إلى النهاية، نَدخل في المرحلة التالية من الصّنعة الأدبية.

• التشكيل: وهي مرحلةُ البناء المُكتملة، أين يكتمِل فيها نظم الصّوغ الفنّي للنص. فإن كان التشكل هو الترابطَ بين المفردات والجمل بما يضمن لها ناصيتَها الشعرية، فإن التشكيل هو قدْرٌ عالٍ من التماسك والتعاشقِ والتفاعل.

يلخِّص صلاح عبد الصبور كما سَلَفَ قيمةَ التشكيل الشعري بإقراره بأن القصيدة التي لا تتضمّن تشكيلا تفقِد الكثيرَ من مبررات وجودها، وهو عمل لغويّ يقوم على البناء المتكاملِ المتضافر بين ألفاظ اللغة، خاضعة لمبدأ التنظيم الصّارم المحكم. وبحسبه فان البناء واجب تتطلبه هويةُ القصيدة المشكّلة من مجموعة من الأبيات الشعرية، في شكل متدرّجٍ أصغرُه الشطر وصولا إلى القصيدة، وتخترق هذه

[1] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، (ط 01)، (د، ت)، ص03.

العمليةَ عمليّةٌ أخرى هي ما يجعل القصيدةَ قصيدةً في كامل حسنِها وكمالها، وهو التنظيمُ، إذ يجعلها متسقةً فيما بينها.[1]

2- في الإيقاع والنّص الشعري :

- توطئة: الشعر حدثٌ احتفاليّ، ميتالغويّ، متافيزيقيّ: يتحرّر فيه الإنسانُ من قيود المكان، وتتقاطع في استقباله متعةُ الِاندهاش عبر القراءة، ونشدانِ الجمال في ضوء الموسيقى ووقعِ الإيقاع. ورَكْحاً على ذلك فهو يُحيلنا على تراثنا الحافلِ كحدثٍ متحقّق في زمان تاريخيّ معلوم، فيه ترعرعتْ هويتُنا بذاتها، ومنه استمرّت وتواترت بآثارها وامتداداتها، كشرط من شروط تاريخيتِنا الثقافية وتجدّدنا الإبداعي؛ حيث لا بناءَ إلا على أصل، ولا إبداعَ إلا بوصل. ولو تأملنا غيرَ بعيدٍ لألفيْنا أصواتَ الكلام تحيط بنا من كل جهة، فالإنسان يتّصل بغيره حينما يّغني أو يَنظم شعراً مستعينا بالأصوات. فالصوت إذًا ضروري في الحياة كالهواء والماءِ والطعام، وضرورتُه تأتي من كونه يمثّل جانبَ اللغة المسموع، إضافة إلى تقديمه طريقةَ الِاتصال المشترك بين الإنسان وأخيه الإنسانِ مهما قلَّ علمُه في العلم والثقافةِ أو زادْ.

أ- الإيقاعُ مفهومًا وتصورًا :

الإيقاع مصطلحٌ موسيقي بالمفهوم الشائع، وهو ظاهرةٌ قديمة، عرفها الإنسانُ في حركة الكون المنتظمة، أو المتعاقبةِ المتكررة، أو المتآلفة المنسجمة، بما فيه من كائنات ومظاهرِ الطبيعية وغير ذلك. فأدرك أن ظاهرة الإيقاع هي الأساسُ الذي يقوم عليه البناءُ الكوني. وتشير بعض المراجع إلى أن الإيقاع لا يقتصرُ على مجال معين، فهناك إيقاعٍ للطبيعة (الشمس والقمر، الفصول الأربعة،)... وإيقاعٌ للفنون

[1] ينظر: صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ، ص31 – 32.

التشكيلية (الرسم، النحت، المعمار، التصوير...) وإيقاعٌ للحياة، وإيقاعٌ للرقص، وإيقاعٌ للموسيقى، وإيقاعٌ للشعر...الخ[1]، مما يعني أن الإيقاع سمةٌ مشتركةٌ بين الفنون جميعِا[2]

إن الظواهر التي تعتري الفعلَ الشعري تتضافر متآزرةً في إنتاج وتشكيل البناءِ الهندسي والهيكل التنغيميّ الخاصّ به، فهذه الظواهر تُكسِب القصيدةَ درجة عاليةً من الكثافة اللغوية التي تَنتج من خلال الاستعانة بالعلاقات التركيبية التي توفّرها بطبيعة الحال اللغةُ، التي يتم من خلالها صياغةُ التجربة الشعرية في ثوب دَلالي محمولٍ على إيقاع مؤثر؛ يعمل على الصعيد الدَّلالي الذي يَبثّ بدوره إيحاءاتِه الإيقاعيةَ في النص الشعري.

فمنذ القديم عُرف بأن القصيدةَ تتحققُ في منظومة متآلفةٍ بين المعنى و الإيقاع الذي يُعدّ ركيزةً هامة و خاصية جوهريةً في الشعر ناتجةً عن طبيعة التجربةِ الشعرية للشاعر [3]، فعملية انتقاءِ الألفاظ الدالة والمعبرةِ عن الحالة النفسيةِ للشاعر تَشهد كذلك انتقاءَ الأصوات التي تمثّل الوحدة الأساسيةَ للتشكيل الشعري كونَها قادرةً على القيام بتصوير الِانفعالات الإنسانية بصورة إيحائيةٍ، فتتدفّق جميعُ هذه الانفعالات لتبعث الحياةَ في جسد العمل الشعري، وما يُرام من خلالها من معاني فيكون بذلك الإيقاعِ صدىً صوتيا لها؛ فتتماهى كل هذه العناصرِ ليغدوَ الإيقاعُ هو المعنى[4]. ومعنى هذا أن الإيقاع في القصيدة له دلالتُه ،يستطيع المتلقي من خلاله أن يكتشفَ المعنى الموضوعَ للقصيدة. وكذلك من جانب آخرَ فإن الإيقاع يؤثّر في متلقي النص، وذلك من خلال شكلِ القصيدة دون الولوج لعتباتها النسقيةِ وهذا ما عرَفه التجديدُ الشعري الحداثي لشكل القصيدة التي اتخذت نظامَ السطر الواحد وشكلا إيقاعيا مختلفا عن القديم من تفعيلاته إلى البحر والقافية والرويّ وحتى الأصواتِ ودلالاتِ الحروف.

---

[1] ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، دار القلم ا لعربي حلب 1418 ه 1997م، ط.1 ص17

[2] المرجع نفسه، ص17

[3] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 1993م، ص109.

[4] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، ط1، 2001م، ص174.

وتمتدّ هيمنةُ الإيقاع الموسيقي إلينا كمتلقين لتثيرَ فينا انتباهاً عجيبا ، وذلك لما فيه من توقع لمقاطعَ خاصةٍ تنسجم مع ما نسمع من مقاطعَ، لتتكون منها جميعا تلك السلسلةُ المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعدد من المقاطع بأصوات تُسمى بالقافية و الروّي، و بما فيها من الحروف المهموسة و الحروف المجهورة التي تضيف حسّا ونغما عند قراءة القصيدة؛ مما يدل على أن الشاعر يهدف بذلك إلى إيصال فكرة لها دلالةٌ معينة ترتبط ارتباطا موثّقا بموضوع القصيدة، ناهيك عن حروف المدّ و التنوين و التّنغيم والتناسب التي تعدّ من أشكال الإيقاع في النّص الشعري لا تُغنى أي دراسة عن تجاوزها. وهذا ما يؤكّد على أن القصيدة بنية إيقاعيةٌ ترتبط بحالة شعوريةٍ معينة للشاعر ذاته[1] لهذا فهي تنعكس في قالب لغويّ متماسكٍ ذي تشكيل موسيقيّ يُعدّ ضربا من الأسلوب.

وإذاً فقد عُرف الإيقاع كمصطلح منذ القديم وليس وليدَ الحداثة، وقد اتُّفق في تعريفه على أنه نظام أمواجٍ صوتية ومعنويةٍ وشكلية وهو الفاعليةُ التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور[2]؛ فباعتبار الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية أداةٌ من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعرُ في بناء قصيدته ليست حِلية خارجية تضاف، وإنما وسيلةٌ من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرِها على التعبير بما في ذلك التأثيرُ على متلقي النص.

إن الموسيقى مثلُ الصورة واللغة، ترتبط بالحالة النفسيةِ للشاعر، وبتجربته الواقعيةِ المعيشة، وتضطلعُ بدور كبيرٍ في الإيحاء بهذه التجربة، وإثارةِ حالة عند المتلقي، شبيهةٍ بتلك التي يعانيها الشاعر.

ويقوم الأساس الجماليّ لفكرة التشكيل الموسيقيّ في القصيدة ،على اعتبار أن القصيدة بنيةٌ إيقاعية ترتبط بحالة شعوريةٍ معينة لشاعر بذاته، فتنعكس هذه الحالةُ لا في صورتها المشوّهة التي كانت عليها

---

[1] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1996م، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص65.

من قبلُ في نفس الشاعر، بل في صورة جديدةٍ منسقة تنسيقا خاصّا بها، من شأنها أن تساعدَ الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيقِ مشاعرهم المشوّهة وَفقا لتنسيقها.[1]

فالتشكيل الموسيقي إذاً، هو ضربٌ من الأسلوب، والأسلوب بدوره يقوم على كيفية التعبير عن الحالة الشعورية، أو هو كيفيةُ إعادة تشكيل الحالةِ الشعورية والفكرية من حالتها المشوّهة الغامضة إلى منظمة منسّقة.

فالموسيقى تضطلعُ بدور وظيفيّ، تماما كما الأسلوب، تتمثل في تصوير المضمونِ وإشباع المعنى بالبعد الصوتيّ للغة أو الحروف [2] ومن ثَمّ خلْقُ حالة عند المتلقي شبيهةٍ بالتي يعانيها الشاعر.

وعلى ذلك فإننا نؤكّد بأن الموسيقى في الشعر تستطيع أن تقيمَ بناء متكاملا يجمع بين التأليف القائم في أعماق الفنان الغائرِ في نفسه، وبين غيره من المتلقين، في قدرة فنيةٍ على جعل إيقاعات النفسِ تجذِب الآخرين بواسطة النغَم الشعري الذي تُعطي مذاقَه موسيقى الشعر [3].

ويشكّل الإيحاء عصَبَ الموسيقى وجوهرَها، فالموسيقى لا تقرّر ولا تقترِح، ولكنها توحي وتثير وتستثير قبل أن تُفهم أو تُعلم، تثير فينا حالةً قبل أن نُدرك كنهها، لكننا ننفعل بها ونقع تحت تأثيرها الاستهوائي، وهذه غايةُ الشعر والفنّ على التعميم.

كما يُعدّ الإيقاع من أصعب الآليات المتحكمةِ في النَّص الشعري، فما كان الشعر ليكون لولا الإيقاعُ الذي يجعل منه خطابا ذا خصائصَ صوتيةٍ تميزه عن النثر. إلى جانب ما يحمله من جمالياتٍ تتحدد في رحابة الخيالِ وكثافة الدلالة ودفء العاطفةِ وحسن توظيفِ اللغة.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص64.

[2] يوسف سامي اليوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، عمان الأهلية، للنشر والتوزيع، ط1، 1997. ص265.

[3] رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف ، الاسكندرية مصر، 1985،ص52

ولئن عُرف الإيقاعُ من إيقاع اللحن والغناء، وهو من أن يوقّع الألحان ويبيّنها، فالمرادُ به أن في علم الموسيقى هو النَّقْرُ على النغم في أزمنة محدودةِ المقادير والنِّسَب [1]وقد تنبّه الأقدمون إلى ما في الكون من إيقاع ، فقال الجاحظ : ما أودعَ صدورَ صنوفِ الحيوانِ من ضروب المعارفِ وفَطرَها عليه من غريب الهدايا وسحْرِ حناجرها له من ضروب النّغم الموزونةِ والأصوات الملحّنةِ، والمخارج السجيّةِ والأغاني المُطرِبة، فقد يقال إن جميع أصواتها معدّلةٌ وموزونةٌ موقعة .[2]

في حين يُعرّفه عبدُ الملك مرتاض بقوله: هو هذه الجماليةُ التي تَنْدَسُّ داخل التفعيلة التي تُقيم عناصرَ الإيقاع، فتحمِل السامع على المتابعة والتلذّذ والتذوّق والتمتّع "[3].

وإذن فالإيقاع في الشعر ميزةٌ عن سائر الفنون، فهو منبع سحره وسر جماله تجدُه في المتلقي، فيأخذ بسمعه، ويتأثّر قلبه، فيأنسُ له، ويتفاعل معه.

- الوزن قديما :

إن ما يتميّز به الشعرُ العربي عن غيره من الفنون الأدبيةِ هو الوزنُ بإجماع العلماء العربِ القدماء، ففي كتاب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني وَرَدَ مفهومُ الوزن عنده في قوله: هو أن تكون المقاديرُ المقفاةُ تتساوى في أزمنة متساويةٍ لاتفاقها في عدد الحركاتِ والسكنات والترتيب[4]حيث اعتُبِر الوزنُ بتكرار المقاطع الصوتيةِ بطريقة كميةٍ ونبرية أي مناسبةُ عدد التفاعيلِ والمقاطع الصوتيةِ على نسق زمنيّ معين.

---

[1] محمد سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة و ورفعت سلامة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط 1، الإسكندرية، 2008م، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص127.

[3] عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، ، ص191.

[4] منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط2000، 1م، ص121.

وفي السياق نفسِه أيضا يرى قدامةُ بن جعفر أن الوزن هو الفاصلُ بين ما هو شعري وما هو غير شعري، وفي تعريفه للشعر فهو عنده الكلامُ الموزون المقفى الدال على معنىً، حيث جعل الوزنَ مقدّما على القافية وعلى دلالة الشعر ذاتِه، فلا يمكن أن يُسمى إلا بخضوعه لقوالب الوزنِ التي اصطَلح عليها العروضيون[1]الشعر شعرا، حيث اعتُبر الوزن عنصرا أساسيا في الشعر، وفُضِّل على القافية، فلا يُسمى الشعر شعرا إلا لخضوعه لقوانين الوزنِ التي وضعها علماءُ العروض.

والوزنُ عند ابن سنانٍ الخفاجي هو التأليفُ الذي يشهد الذوقُ بصحّته أو العروض. أما الذوق فالأمر يرجِع إلى الحس، وأما العروضُ فلأنه قد حَصَر فيه جميعَ ما عملتِ العربُ عليه من الأوزان[2].

وفي هذا التعريف يُقصَد بالحس الناتجِ عن الذوق والإيقاع والوزن الذي يتكوّن من تجانسِ التفاعيل في البيت الواحد، وهي عروضُ الشعر التي وضع أسسَها الخليل.

وأما ابنُ رشيق القيرواني فيرى الوزنَ بأنه أحدُ أهم عناصر الشعرِ وأولاها خصوصيةً، المشتملُ على القافية باختلاف أشكالِها وتنوعِها والمتكررةِ من خلال التناغمِ الصوتي . حيث يقول أنه أعظمُ أركان الشعرِ وأولاها به، وهو مشتملٌ على القافية وجالبٌ لها ضرورة، إلا أنه حينما تختلف القوافي يكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو المخمسات وماشاكلَها [3].

- الوزن حديثا : يرى معظم النقادِ المعاصرون أن الوزن هو النغمة الموسيقيةُ المتكررة وَفق نظامٍ معينٍ، التي تجعل الكلام شعرا. أو هو انسجامُ الوحدات الموسيقية التي تتكوّن من توالي مقاطع الكلام، وخضوعِها إلى ترتيب معينٍ ،وتكون وظيفتُه تحقيق تأثيرٍ جمالي ونفسيّ ممتع[4] .

---

[1] محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1425، 1هـ، 2005م، ص29.

[2] عبد الرحمان تبرماسين: البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط2003، 1م، ص.86

[3] ابن رشيق: العمدة ، ص121.

[4] مقداد محمد شكر قاسم : البيئة الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط2010، 1م، ص48.

أي أن الوزن هو نظامٌ من النغمات الموسيقية المتكرّرة . ويميّز الوزنُ الكلامَ إما شعرا أو نثرا، ويكون الوزنُ وَفق ترتيب معينٍ لمقاطع الكلام، حسْب انسجام الوحداتِ الموسيقية أو وترتيبها، مُحقّقاً تأثيرا جمالياً. ويعتبر الوزنُ عند المحدثين متعددَ الدلالات فهو عمليةٌ تأتي لاختبار الثّقل وبيان مقدارِه هذا في اللغة، وأما في الإصطلاح فالأمر يدعو إلى التريّث والتبصّر لأننا لا نعلم ما الذي يدعونه وزناً[1].

وفي هذا المفهوم ارتباطٌ بالمقادير والكميات التي تجعل المتلقي أو المُبْصرَ يميّز إيقاعا ما بين الثقيل والخفيف، والمقادير من خلال اختبارِ الوزن، كما نقول إيقاعٌ خفيف أو ثقيل.

وعند كمال أبو ديب مثلا لا يَقتصر مفهومُه للوزن على مبدإ "التفعيلة"، وإنما على وحْدات ثنائيةٍ أو ثلاثية وهي: (فا – علن) أو (علن - فا) التي تتكوّن من سبب خفيفٍ ووتدٍ مجموع. ويتمثل الوزن عنده في أنه : التّتابع الذي تكوّنه العناصر الأوليةُ المكوّنة للكلمات الذي يتشكّل عنه وَحدة التفعيلة ولها حَدّان بداية ونهاية.[2]

وهو تتابع المقاطع الصوتيةِ القصيرة والطويلةِ والممدودة، وفي المقطع القصيرِ تبدأ التفعيلة (علن- فا) وفي المقطع الطويل (فاعلن) الممدودِ، يكون في نهاية التفعيلة في نهاية البيت العمودي باستقرار القافية وتوفّر العلّة.

والوزن عند المحدثين أيضا هو فضاءٌ محدود مغلق [3]، وهو صورةٌ مجردة تحمل غموضاً ،ويُترك للكلمات بعد ذلك تحديدُ هذه الدّلالة كما يرى عِزُّ الدين إسماعيل.

---

[1] عبد الرحمان تيبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص88.

[2] كمال أبوديب : في الشعرية، ص88

[3] البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، المرجع السابق، ص88

وقد تطرّق محمد مندور إلى مفهوم الوزنِ فقال أما الكَمُّ (الوزنُ) فيُقصد به كمُّ التفاعيل التي يَستغرق نطقُها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لابدّ أن يكون البيت فيها مقسّما إلى تلك الوحدات، وهي بعدُ قد تكون متساوية كالرّجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبةً كالطويل[1].

ومن خلال هذا المفهوم، فقد نَظر محمد مندور إلى الوزن الشعريّ على أنه قالب يحدّده كمُّ التفاعيل ،أي أنّ الوزن هنا خاضع لعدد التفعيلاتِ ،وبميزان الحركات والمقاطعِ الصوتيةِ الموجودة في القصيدة.

وفي تعبير آخرَ، يعدّ الوزن بمثابة تجزئةِ البيت بمقدارٍ من التفعيلات لمعرفة البحرِ الذي وُزن عليه البيتُ ويُسمىّ أيضا بالتقطيع.[2]

ومن خلال هذا يمكن اعتبارُ الوزن صورةَ الكلام الذي نسميه شعرا . وقد خُص بالمقارنة هنا أن الوزن في الشعر يماثل الميزانَ في الكيْل، وهذا ما نجده في الذكر الحكيم لقوله عز وجل: ﴿ وَأَوْفُوا الْكَيْلَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ﴾[3]. والوزن يعتبر أساسا في الشعر حيث يحقّق الوظيفة الأسلوبيةَ والجمالية بما يتعامل معه القارئُ لأنه لا ينظر إليه كبنية مجردةٍ، وإنما يتعامل معه القارئُ حسْب ائتلافه مع مجموعة الوحداتِ اللغويّة المكوّنةِ للنّص الشعريّ.[4]

---

[1] محمد علوان سلمان : الإيقاع في شعر الحداثة، "دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة-إبراهيم أبو سنة-حسن طلب-رفعت سلام": العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2010م، ص22.

[2] عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص05.

[3] القرآن الكريم- سورة لأنعام، آية: 152.

[4] رابح بن خوية : في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013م، ص118.

ب - مفهومُ الإيقاعِ عند القدماء :

لقد ورد مصطلحُ الإيقاع في لسان العربِ وهو من إيقاع اللحنِ والغناء وهو أن يوقّع الألحان ويُبنيّها[1]. وكأنه مرتبطٌ هنا بالغناء وبالموسيقى . وإن من أوائل من استعمل مفهوم هذا المصطلحِ الإيقاع من العرب هو ابنُ طباطبا في كتابه عيار الشعر حيث قال : الشعر الموزون إيقاعٌ يَطرَبُ الفهمُ لصوابه ويَرِدُ عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع الفهمُ مع صحة وزن الشعر كانت صحةُ المعنى وعذوبة اللفظ، وإن نَقُصَ جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدالُ الوزن والإيقاع لم يكن كذلك.[2]

فقد جعل ابن طباطبا من هذا المفهوم تعلُّقَ الشعر بالإيقاع بأن يكون موزوناً معتدلاً، صافيا من الشوائب عذبَ اللفظ، مع اعتدال إيقاع الصوتِ والمعنى، فمن ناحية إيقاعِ الصوت، فذلك اللفظُ مع انسجام التفاعيل وتوافقِ الحروف واتساع أصواتِ الكلمات.

وعليه، فان الإيقاع متغيّر والوزن هو الثابتُ، لأنه نمطٌ مجردٌ يتعرَّف عليه من خلال التقطيع وله نظامُه الخاص به. فهذا الإيقاع أوسعُ من العروض وبذلك يكون نسقا للخطاب الشعري وبنيتِه ودلالته، لأنّ العروض ارتبطَ ببنية اللّغة ومقاطعِها، لكنَّ الإيقاعَ يتجسد في الخطاب الشعريّ بعامة.[3]

والإيقاع يحوي الوزنَ، لذا يعرفه اللّسانيون بأنه الإعادة المنتظمةُ داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعيةٍ متماثلة تكوّن مختلف العناصر النغمية [4]

والوحدة الأساسيةُ في الإيقاع ليست التفعيلةَ وإنما هي البيتُ كلّه. والتفعيلات ليس لها وجودٌ مستقل ولا توجد إلاّ في علاقتها بكامل القصيدةِ . مَثَلُها مَثَلُ البيت الذي لا يوجد خارج الصلّة مع أبيات

---

[1] ابن منظور: لسان العرب: دار صادر، بيروت، لبنان، مج8، مادة وقع 1997م، ص408.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص53.

[3] مشري بن خليفة: النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2013، ص168

[4] المرجع نفسه، ص16

أخرى [1] . والتفعيلة هي الوحدة الأساسيةُ لموسيقى الشعر الحر أو المعاصرِ. وبواسطة الإيقاع ومعناه تمرّ الذات الشاعرة في اللغة بغاية تغييرِ مسارها.

وقد كان اهتمام العربِ منذ القديم بالوزن دون الإيقاع ،لأن الاختلافَ بينهما شاسع وواسعٌ ، فالإيقاع غيرُ الوزن وكثيرا ما يتعارض الإيقاعُ والوزن ،بحيث يضطر الوزنُ إلى كثير من التغييرات .[2]

والشاعر القديم كان مقيدا بالوزن إيمانا منه أن البحورَ الشعرية أو الضوابطَ الوزنية هي القوالب التي يُفرِغ فيها آراءه وأحاسيسَه. ويكمن الاختلافُ في كون الأوزان هي أساليبُ ظهور القصائدِ جماليا ومعرفيا [3]، أما الإيقاع فهو خيطٌ روحي نُحِسه يربط بين أجزاء القصيدةِ كخيط يربط بين أحجار كريمةٍ في قلادةٍ واحدة.

ولجوء الشاعر المعاصرِ للإيقاع يرجع إلى رفضه القيدَ الوزني القديمَ الذي يضبط حريتَه وانطلاقته، وهو شاعر باحثٌ عن ذاته ووجوده، فكيف لوزن أن يقيده؟

لهذا عُدَّ الإيقاع حركة صوتيةً داخلية نحسها في النص الشعري دون اعتمادٍ لا على تقطيع ولا بحور وتفعيلات. من هنا يظهر لنا أن الإيقاع هو التشكيلُ الداخلي. أما الوزن فيمثل التشكيلَ الخارجي للقصيدة مما يجعل الإيقاعَ أشملَ من الوزن لأنه يَحويه . هذا الوزن الذي يُعتبر سمةً فيه باعتبار أن الإيقاع ظاهرةٌ موسيقية.

---

[1] مشري بن خليفة: النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص169

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية والنقدية للشعر العربي، (عرض) وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1992م. ص305.

[3] هلال الجهاد : جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الوحي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، جوان 2007م، ص17.

3- موسيقى الإطار/ (الإيقاع الخارجي) :

توطئة: العروض هو ميزانُ الشعر، أو هو علمُ موسيقى الشعر، لما له من صلةٍ بالموسيقى بعامة؛ إذ إنّ هذه الصلة تتمثّل في الجانب الصوتّي، حيث إذا كان العروض يقوم على أساس تقسيمِ البيت الشعري إلى وحداتٍ إيقاعية، يسمّيها العروضيون " تفعيلات"وهي مقاطع صوتيةٌ مخصوصة، فإن الموسيقى كذلك تقوم على تقسيم الجملِ إلى مقاطعَ تختلف طولاً وقصراً وَفق وحدات صوتيةٍ على نسق معين. ودراسةُ التشكيل الإيقاعي، تعني دراسةَ الموسيقى بنوعيها، الداخليّ والخارجيّ، أوكما يُسميها البعض، موسيقى الإطار أوموسيقى الحشو، وما يتّصل بهما من بُنىً مكمّلة للتشكيل الموسيقي؛ كبنية التّدوير والتكرار والمُزاوجة الموسيقية...

ورَكْحًا على ماتقدّم فسنحاول أن نتناولَ في هذا الفصل المباحثَ الآتية :

أ- البحرُ الشّعري أو الوزن :

تمهيد: هو ذلك التشكيل الزمانيّ للنص الشعري. والمقصودُ بالتشكيل[1] الزماني في الشعر هو كل ما يتّصل بالإطار الموسيقي للقصيدة من وزن وإيقاعٍ وصورة موسيقية. ولما كان البحر الشعريّ عبارة عن قوالبَ ناجزةٍ، سارت في إطارها القصيدةُ التقليدية، حيث عرف الشعر العربي القديمُ الأوزان ولم يَحفِل بالإيقاع.[2] فإنّ القصيدة الجديدةَ التي تتأسّس على الإيقاع الذي هو أحدُ أهم مكوناتها، قد تجاوزت هذا الإطارَ المُلزم للصورة الكاملة للبحر، في الشعر العموديّ من وزن وقافيةٍ وروي إلى فضاءٍ أرحبَ؛ فتعدّدت التفعيلاتُ ونُوّعت القوافي بما أن الدافع الحقيقيّ هو الذي جعل التشكيلَ الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعاً مباشراً للحالة النفسيةِ أو الشعورية التي يَصدُر عنها الشاعر.

---

[1] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر،ص46

[2] المرجع نفسه، ص46.

فالقصيدة بهذا الاعتبار صورةٌ موسيقية متكاملةٌ، تتلاقى فيها الأنغام المختلفةُ وتفترق، مُحدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعرِ و الأحاسيس المشتتة .[1]

والشاعر حين يعبّر عن نفسه، يختار من الوحدات الإيقاعيةِ مايراه مناسباً لحالاته الشعورية؛ وهذا ما لاتفي به القصيدُ القديمة؛ لأنها وحدة موسيقيةٌ متكررة، حيث إنَّ الوزن في شكله الأساسي المجرّد هو الوعاء أو المحيطُ الإيقاعي الذي يخلق المناخَ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعيةِ في النص[2]، في كل مستوياتها الصوتيةِ والدلالية والتركيبية . وبهذا يمكن القولُ: إنَّ الإيقاع يتدخّل في العمل الشعري تدخّلا مباشرا وتفصيلياً ليُسهم مع العناصر المكمّلة الأخرى في منح هذا العمل هويّته وماهيته الإبداعيّة.[3]

إن التجربة الشعريةَ هي كتابة بعين أخرى مفتوحةٍ على الآتي لمجموعة متشابكةٍ من العدسات المبكرة التي تشتغل بآليات المخيلةِ والذاكرة معا.[4]

وتأسيسا على ما تقدّم فالتجربة الشعريةُ عند يوسف وغليسي هي تجربة شخصيةٌ ذاتية تعكس ما يَكِنُّ في دخيلته من أمشاج شعوريةٍ من حرقة الذات وأنينِ الغربة ولواعجِ الغرام.

وهذا ما يَلوح جليّا في باكورته الشعرية " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" التي آثرنا أن نُصدِّر بها هذا الفصلَ الإيقاعيّ ونُقدّمها على صنوتها اللاحقةِ لسبْقها إياها في الزمان والمكان معا.

هذه المدونةُ الشعريةُ الأولى مغامرةٌ إبداعية شيقةٌ، يَكثُر فيها التّطريبُ الشّعري والتّغريدُ الإنشادي، تضمّ نصوصَ الشاعرِ البواكير، وتتناول موضوعاتٍ مختلفةً كما يَمثُل ذلك من عناوين القصائد.

---

[1] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص55 -56.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري. عالم الكتب الحديث، ط1 الأردن 2006. ص12.

تَرجِع كتابة هاتيك النصوصِ إلى بداية التسعينيات، ما بين 1989 و 1994، وقد كانت أمكنة هذه النصوصِ مختلفةً تَبعا لاختلاف محور تحرّك الشاعر، ما بين تاغراس بسكيكدةَ مكانِ الولادة والسكنِ العائلي، وقسنطينةَ مكانِ الدراسة، ثلاثةَ عشرَ نصّا شعريا في كل مكان من مجموع ثلاثينَ نصا شعريا. أما النصوص الأربعةُ الباقية، فقد كُتب الأولُ "صقيع" في سكيكدة، والثاني "على عتابات الباهية "في وهران، وأما الثالث "فجيعة اللقاء" ما بين قسنطينة وسكيكدة. فمحور نصوصِ الشاعر هو محور حياتِه الشخصية في يومياتها العاديةِ، ولم يكن الاستثناءُ سوى مع مدينة وهرانَ. وأما النص الرابع " أنا وزليخةُ... وموسم الهجرة إلى بَسْكَرة " فقد كُتِبَ بما يوحي به العنوان.

وأما بخصوص صورة غلافِ الديوان الأماميةِ، فهي وحدها قصيدةٌ شعرية من الطّراز الأول إن جاز تقسيمُ الشعر إلى أطْرزة . وقد قام بتشكيل هذه اللّوحة الفنية وهندستّها خيالُ الفنان (معاش قُرور)؛ فإنّ لوحةَ الغلاف على الديوان – برأينا على الأقل – هي مما ينطقُ به الخيالُ المبدع أو مما يُسرَد فيه تداعي الخواطرِ والأفكار، فإذا انتقل القارئُ إلى اللوحات التشكيليةِ التي بداخل الديوانِ ألفاها قد بلغتْ حدا من الإتقان لذيذًا، وإذا أمعن القارئ فكرَه جيدا وأنعم نظرَه مليا فإنه – لا جرمَ – يعثر على الدلائل النفسيةِ الناطقة بروعةِ التصوير.

وأما ثاني ما يَخطف بصرَ قارئ هذا الديوانِ، فهي رسوماتٌ تفصِح وتُبين عن أناملِ صاحبتِها الفنانة الروائية (فضيلة الفاروق). فهي رسوماتٌ من طراز (القابليّات) ونعني بها الفنّ الذي يجعل متأملَه يتمثّلها بحسب المقامِ النفسي والحياتي الذي يحياه. فليس في الرسومات حالةٌ عُنِيت بها الفنانة الفاروقُ دون سواها، ولكنْ ما من حالة تطرأُ على النفس وينظر المرءُ إلى رسوماتها إلا رآها قابلةً لأن تكون الصورة النفسيةَ التي توافق الأحوالَ والمقاماتِ التي تتوزّع في تضاعيف النص الشعري.

وأما ثالثةُ الأثافي فهي روعةُ الخطوط التي اشترك في الكتابة بها كلّ من صاحب الديوانِ والفنانُ معاش. روعةٌ لا يَسع متأملَها إلا السَّرَحانُ في جمالها ومعانيها بحسن تَملّيها بإمعان النظر فيها؛ فهي ليست خطوطا وحسب، ولكنها تكاد تكون نصوصا تَزيد في لذة القراءةِ وشهوة التذوقِ وسحر الموضوع.

تتألف مجموعةُ " الأوجاع " - وهذا هو التّوصيف الذي سنَعتمدُه اختصارا- للشاعر يوسف وغليسي من ثلاثينَ نصا شعريا مع احتساب نص " فاتحة الأوجاع " (ص14) . وتتشطّى إلى ثلاثةَ عشرَ قصيدةً عمودية، وإحدى عشرةَ قصيدةً حرّة، ونصوصٍ خمسةٍ تتناوب بين الشكل العمودي والشكل الحرّ. وقد تراوحت تلك النصوصُ بين الطويلة كقصيدة " العشق والموت في الزمن الحسيني" وبين القصيرة كقصيدة " آهٍ يا وطنَ الأوطان".

ولغرض استنطاقِ حلقات تشكيلِ العروض الناتجِ عن البحور الشعريةِ المستثمرةِ في هذه المجموعة " الأوجاع "، والإشارة إلى أهمّ التغيّرات التي طرأت على تلك البحورِ وتفعيلاتها، آثرْنا أن نميّزها على النحو الآتي :

- القصائدُ العموديّة : (نماذجُ مختارةٌ)

وقد نوّع الشاعر بحورَه الشعرية في هذه القصائد:

القصيدة	تفعيلتها	بحرها
بطاقة حزن	مفاعلتن	الوافر
سراديب الاغتراب	متفاعلن	الكامل
وقفة على دمنة الحب الموؤود	فعول / مفاعيل	الطويل

قراءة في عينين عسليتين	مستفعلن/ فاعلن	البسيط
إسراء إلى معارج الله	مستفعلن/ فاعلن	البسيط
انتظار على مرفإ العشق	مستفعلن/ فاعلن	البسيط

- تعليق نقدي على أهم البحور المستخدمة ولماذا.

يلاحظ أن البحر البسيط هو الغالب على النماذج الشعرية المختارة الآنفة، وهو من الأوزان التقليدية التي لا تُهادن وكأنه يريد التعبير بها عن ثورة في نفسه، فكانت الموسيقى ترجمة عن مشاعره، والبحر البسيط يتميز بالإيقاع المتأني والنفس الطويل، إضافة إلى ما توحى به موسيقاه من بساطة وطلاوة للتعبير عن المعاناة، كما يصلح للموضوعات الجدية لدقة إيقاعه، لذلك يكثر في شعر المولدين.[1]

تقطيع النماذج المختارة:

- التقطيع العروضي للقصيدة العمودية "بطاقة حزن"

1. أَحَبِّيني... أَحِبِّيْني وَهَاتي الشِّعْرَ فَارْوِيني.

أَحِبْبِيْني... أَحِبْبِيْنِيْ وَهَا تشْشِعْ رَ، فَرْوِيْنِيْ.

0/0/0// 0/0/0//... .0/0/0// ...0/0/0//

مُفَاْعَلْتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ

2 1 2 1

[1] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في العروض القافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط1. 1991. ص74.

2. مُرُوجُ الحُبِ تَرْفُضُنِي		وَصَفْصَافٌ يُنَادِينِي	
مُرُوْجُلْحُبْ	بِ تَرْفُضُنِيْ	وَصَفْصَافُنْ	يُنَادِيْنِيْ.
0/0/0//	0///0//	0/0/0//	0/0/0//
مُفَاْعَلْـــتُن	مـفَاْعَلَـتُنْ	مُفَاْعَلْتُنْ	مُفَاْعَلْتُنْ
1	2	1	2

3. بِحَارُ الشَّوْقِ تُغْرِقُنِي		وَلاَ مِينَاءَ	يُنْجِينِي [1]
بِحَاْرُ شْشَوْ	قِ تُغْرِقُنِيْ.	وَلَاْ مِيْنَاْ	ءَ يُنْجِيْنِيْ
0/0/0//	0///0//	0/0/0//	0/0/0//
مُفَاْ عَلْـتُن	مُـفَاْعَلْتُنْ	مُفَاْعَلـــتُن	مُفَاْعَـــلْـتُنْ
1	2	1	2

البحر: هو بحر الوافر

التغييرات التي تطرأ على بحر الوافر: من المعروف أن البحور الشعرية قد تطرأ عليها واحدة أو عدة من التغيرات. ومن خلال تقطيعنا لهذه القصيدة نجدها من أشكال الوافر المجزوء من الضرب الثاني، ونحن نعلم أن التفعيلة الصحيحة لهذا البحر هي (مُفَاْعَلَتُنْ) ولكن جاز لها هنا أن تتعرض للعصب لتصبح (مُفَاْعَلْتُنْ) وهو ما يسمى بزحاف العصب ، وهو زحاف حذف وهو تسكين الخامس المتحرك.

[1] يوسف وغليسي: ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، ط1، 1995، ص17.

مُفَـاْعَلْتُـــنْ	مُفَـاْعَلْـــتُنْ
0/0/0//	0/0/0//

وهذا ظاهر في تفعيلات البيت الأول.

- القصيدة العمودية " سراديب الاغتراب"

يَا قَلْعَةَ الأَحْزَانِ فَوْقَ جَزِيرَتِي

يَاْ قَلْعَتَلْ	أَحْزَانِ فَوْ	قَ جَزِيْرَتِيْ
0//0/0/	0//0/0/	0//0///
مُتْفَـاْعِلُـنْ	مُتْفَـاْعِلُـنْ	مُتَفَاْعِـلُـنْ
1	2	3

مَاذَا أَقُولُ وَقَدْ دَنَتْ مَأْسَاتِي

مَاْ ذَاْ أَقُوْ	لُ وَقَدْ دَنَت	مَأْسَاْتِيْ(1)
0//0/ 0/	0//0/ 0/	0/0/0/
مُتْـفَـاْعِلُـنْ	مُتْـفَـاْعِلُن	مُتْـفَـاْعِلْ
1	2	3

(1) الديوان، ص20.

البحر: هو بحر الكامل

-التفعيلة الصحيحة مُتَفَاْعِلُنْ، ضرْبُها مقطوع في هذا البيت، وهذا ما يَظهر في التفعيلة الثالثة من عجُز البيت.

مُتْفَــاْعِلُــنْ ـــــــــــ مُتْفَاْعِـلْ

0/0/ 0/_____0//0/ 0/

ففي هذه التفعيلة نجد علة القطع، وهو حذف ساكن الوتد المجموع مع إسكان ما قبله كحذف النون وإسكان اللام. فيجوز في مُتْفَاْعِلُنْ الإضمار وذلك بتسكين الثاني المتحرك فتصبح مُتْفَاْعِلُنْ

مُتْفَاْعِلُنْ ـــــــــــ مُتْفَاْعِلُنْ

0//0/ 0/ _____0//0/ 0/

وهذا ما يظهر في التفعيلة الأولى والثانية من صدر البيت والتفعيلة الأولى من عجزه.

- القصيدة العمودية "وقفة على دمنة الحب الموؤود"

عَلَى شَاطِئْ الذِّكْرى جَلَسْتُ مُحَيَّرًا

عَلَىْ شَاْ	طِءذْ ذِكْرىْ	جَلَسْتُ	مُحَيْرَا
0/0//	0/0/ 0//	/0//	0//0//
فَعُوْ لُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مُفَـاْعِلُـنْ
1	2	3	4

وَذِكْرَاكَ أَمْسَتْ فِي فُؤَادِيَ خِنْجَرا[1]

وَذِكْـــرَاْ	كِ أَمْسَتْ فِي	فُؤَاْدِ	يَخِنْجَرَا
0/0//	0/0/0//	/0//	0//0//
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
1	2	1	2

البحر: هو بحر الطويل

- التغييرات التي تطرأ على بحر الطويل: لديه نظام التفعيلتين بمعنى أنه مزدوجٌ التفعيلة فعولن / مفاعيلن.

- زحاف القبض: فقد حُذفت نون (فَعُوْلُنْ) في بحر الطويل سواء في صدر البيت أو عجزه لتصبح (فَعُوْلُ)، وهذا واضح أثناء تقطيعنا لهذا البيت. وقد تجلّى ذلك في التفعيلة الثالثة من صدر وعجز البيت، أي حذف الخامس الساكن، كذلك هو الشّأن في تفعيلة مفاعيلن فقد دخل زحاف القبض عليها.

- القصيدة العمودية: " قراءة في عينين عسليتين"

1-عَيْنَاكِ فِي كَوْثَرِ الرَّحْمَانِ غُمِّسَتَا

عَيْنَاْكِ فِيْ	كَوْثَرِ رْ	رَحْمَاْنِ غُمْ	مِسَتَاْ
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///
مُسْتَفْعِلُنْ	فَاْعِلُــنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ

[1] الديوان، ص25.

4 3 2 1

2-عَيْنَايَ لِلَّهِ فِي عَيْنَيْكِ سَبَّحَتَا[1]

عَيْنَاْيَ لِلْ لَاهِ فِيْ عَيْنَيْكِ سَبْ بَحَتَاْ

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

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

البحر: هو بحر البسيط.

التغيرات التي طرأت عليها:

❖ زحاف الخبن: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة الثانية لبحر. البسيط، أي (فَاْعِلُنْ) لتصير(فَعِلُنْ) وهذا ما نجده في هذا البيت من خلال التفعيلة 4 من صدره والتفعيلة 2 و4 من عجزه

- القصيدة العمودية " إسراء إلى معارج الله"

صَفْصَافَةُ العُمْرِ لَا زَهْرٌ وَلاَ ثَمَرٌ

صَفْصَافَـةُ لْـ عُمْرِ لَاْ زَهْـــــرُنْ وَلَاْ ثَمَرُنْ

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

مُسْتَفْـعِلُنْ فَاْعِلـــُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

4 3 2 1

[1] الديوان، ص55

صَفْصَافَةُ العُمْرِ ! لَا دُنْيَايَ لَا دِينِي ![1]

صَفْصَافَةُ لْ	عُمْرِ لَاْ	دُنْيَايَ لَاْ	دِيْنِيْ
...0//0/0/	...0//0/	...0//0/0/	0/0/
مُسْتَفْتعِلُنْ	فَاْعِلُـــنْ	مُسْتَفْعِلُـــنْ	فَعْلُنْ
1	2	3	4

البحر: هو بحر البسيط وفيه عروض واحدة مخبونة

*في البيت الأول نجد تشكيلات البسيط التام ومنه الضرب الأول مخبون ومثال ذلك (فَعِلُنْ) كما هو موضح في التفعيلة الرابعة من صدر البيت.

*الضرب الثاني مقطوع (فَاْعِلْ) أو (فَعِلُنْ) ويستحسن فيه الردف (ص44 و43) كما هو موضح في التفعيلة الرابعة من عجز هذا البيت.

- القصيدة العمودية " انتظار على مرفأ العشق"

طَالَ انْتِظَاري وَنَبْضُ الْقَلْبِ يَسْأَلُنِي

طَالَ انْتِظَاْ	رِي وَ نَبْ	ضُ لْقَلْبِ يَسْ	أَلُنِيْ.
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعِلن

[1] الديوان، ص82.

حُلْماً كَسُحْبٍ مِنَ الْأَوْهامِ تَغْشَانِي [1]

حُلْمًا كَسُحْ...	بٍ مِنَ الْ...	أَوْهَامِ تَغْ....	شَانِيْ
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فِعْلن

البيت من بحر البسيط وفيه العروض وردت مخبونة (حذف الثاني الساكن فاعلن تؤول إلى فعلن كما هو موضح في التفعيلة الرابعة من صدر البيت).

- القصائد الحرة: (نماذج مختارة)

يطمح الشاعر المعاصر دوما إلى الانفلات من القيود، ويرغب في تحقيق نوع من الحرية في التشكيل الوزني لشعره، هذه الحرية ربما تحققها حرية الأسطر الشعرية في إيقاع الشعر الحر وخصوصافي أوزانه الصافية.

القصيدة	تفعيلتها	بحرها
غربة وتعب	متفاعلن	الكامل
أنا وزليخة	متفاعلن	الكامل
خيبة انتظار	متفاعلن	الكامل
رحيل اليمام	فعولن / فعولن	المتقارب
الزلزلة	فعولن / فعولن	المتقارب

[1] الديوان، ص64.

آه يا وطن الأوطان	مستفعلن / مستفعلن	الرجز -السريع
حلم من أوجاع الزمن الأموي	فعولن / فعولن	المتقارب

- تعليق نقدي: على أكثر البحور شيوعا في النماذج المختارة ولماذا؟

يلاحظ أن بحر الكامل وبحر المتقارب قد تقاسما مناصفة بينهما المساحة العروضية التي استثمرها الشاعر وغليسي في نماذجه الآنفة، وذلك راجع – كما نظن – إل أن البحر الأول (الكامل) والثاني (المتقارب) من البحور الصافية التي توفر للشاعر حرية لا يجدها مع البحور المركبة، وثانيا لأن بحر الكامل يصلح لكل أنواع الشعر لكمال حركاته وامتيازه بجرس واضح، ولأن بحر المتقارب متدفق سريع يصلح للسرد وللتعبير عن العواطف الجياشة في آن.[1]

تقطيع النماذج المختارة:

- التقطيع العروضي لقصيدة الشعر الحر "غربة و تعب"

أَلَمْ يَشُبُ بِمُهْجَتِي

أَلَـــــمُنْيَشُبْـ بُ بِمُهْجَتِيْ

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

مُتَفَـاْعِلُــنْ مُتَفَـاْعِلُــنْ

2 1

[1] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في العروض، ص114 – 124.

دَمْعٌ يُعَانِقُ مُقْلَتِي [1]

دَمْعُـــنْيُعَاْ نِقُ مُقْلَتِيْ

0//0/ // ....0//0/0 /

مُـتْـفَـاْعِلُنْ مُتَـــفَـاْعِلُنْ

2 1

البحر: هو مجزوء الكامل

- العروض صحيحة (مُتَفَاْعِلُنْ) أدخل عليها زحاف الإضمار وذلك بتسكين الثاني المتحرك لتصبح (مُتَفَاْعِلُنْ) كما هو موضح في التفعيلة الأولى من البيت الثاني، أما البيت الأول فقد أتت العروض فيها صحيحة متفاعلة في كلتا التفعيلتين.

- التقطيع العروضي لقصيدة في الشعر الحر "موسم الهجرة إلى بغداد"

بَيْنِي وَبَيْنَ مَدِينَتِي بَحْرٌ مِنَ المَأْسَاةِ وَالذِّكْرى..

بَيْـنِيْ وَبَيْـ نَ مَـدِيْـنَتِيْ بَحْـــرُنْ مِنَ لْـ ـمَأْسَـاْةِ وَذْ ذِكْـرَىْ [2]

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

مُتْفَـاْعِلُـــنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْـفَاْعِلُـــنْ مُتْـفَاْعِلنْ مُتْـفَاْ

5 4 3 2 1

[1] الديوان، ص32.

[2] نفسه، ص45.

البحر: هو بحر الكامل

من التغيرات التي طرأت على هذا البحر أثناء تقطيع هذا البيت:

❖ زحاف الإضمار: تسكين الثاني المتحرك وهذا ما يظهر في التفعيلة 1 و3 و4.

❖ الحدذ أو الحذذ: أما التفعيلة الخامسة ضربها أحدّ مضمر وذلك بحذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة كحذف (علن) من (متفاعلن) لتصبح (متفا) .

- القصيدة الحرة "خيبة انتظار"

عَيْنَاكِ غَائِصَتَانِ فِي الأُفُقِ المُسِيّجِ بِالظَّلَامْ،، [1]

عَيْنَاْكِغَاْ	ئِصَتَاْ نفِلْ	أُفُقِ لْمُسِيْـ	يَجِ بِظْظَلَاْمْ
0//0/0/	0//0///	0//0///	00//0///
مُتْفَـاْعِلُـنْ	مُتَفَـاْعِلُـنْ	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتَفَـاْعِلَاْنْ
1	2	3	4

البحر: هو البحر الكامل

التغيرات التي طرأت على هذا البحر في هذا البيت

❖ زحاف الإضمار: تسكين الثاني الساكن فتصبح التفعيلة من مُتَفَاْعِلُنْ إلى مُتْفَاْعِلُنْ

❖ علة التذييل : وذلك بإضافة حرف ساكن على التفعيلة فتتحول من:

مُتَفَاْعِلُنْ إلى مُتَفَاْعِلَاْن

[1] الديوان ، ص48.

00//0/// ـــــ 0//0///

- قصيدة رحيل اليمام :

1- يَحُطُّ اليَمَامْ

يَحُطْطُلْ يَمَأْمْ

00//.....0/0//

فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

2 1

2- يَحُطُّ اليَمَامُ عَلَى رَاحَتَيَّ[1]

يَحُـطْطُلْـ يـمَـأْ مُ عَلَىْ رَأْ حَتـِيْيَأْ

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

فَعُوْلُـــنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُـــنْ فَعُوْلُـنْ

4 3 2 1

البحر: هو البحر المتقارب

❖ زحاف القبض : وذلك بحذف الحرف الخامس الساكن من تفعيلة (فَعُوْلُنْ) لتصبح (فَعُوْلُ) وهذا ما يظهر في التفعيلة الثانية من البيت الثاني.

[1] الديوان، ص51.

- " القصيدة الحرة " الزلزلة "

1- إِذَا زَلْزَلَ الشَّوْقُ زِلْزَالَهُ..

إِذَاْ زلْ	زلَ شْشَ وْ	قُ زِلْزَاْ	لَهُوْ
0/0//	0/0//	0/0//	0//
فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُـنْ	فَعُوْلُـنْ	فَعُوْ
1	2	3	4

2- وَأَخْرَجَ قَلْبِي أَثْقَالَهُ..[1]

وَأَخْرَ	جَ قَلبِيْ	أَثْقَاْ	لَهُوْ
/0//	0/0//	0/0/	0//
فَعُوْلُ	فَعُوْلُنْ ُ	فَعْلُنْ	فَعُوْ
1	2	3	4

البحر هو: البحر المتقارب

التغيرات التي طرأت عليه:

❖ زحاف القبض: وذلك بحذف الخامس الساكن من تفعيلة (فَعُوْلُنْ) لتصبح (فَعُوْلُ) وهذا ما نجده في التفعيلة الأولى من البيت الثاني.

[1] الديوان، ص65.

❖ علة الحذف: وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة كحذف "لن" من (فَعُوْلُنْ) لتصبح (فَعُوْ) وهذا ما نجده موضح في التفعيلتين 4 من كل بيت.

ملاحظة: يوجد تضمين في هذه القصيدة فنجده قد ضمن من "سورة الزلزلة" حين قال:

إذا زلزل الشوق زلزاله... وأخرج القلب أثقاله

فهي تضمين لآيات سورة الزلزلة الكريمة، وكأنه كلامه مع تغيير طفيف في المفردات.

قال تعالى: ﴿إذا زُلزِلتِ الأرْضُ زِلزالَها وأَخْرَجَتِ الأرْضُ أَثْقالَها...﴾.

- القصيدة الحرة " آه يا وطن الاوطان"

1- فِي وَطَنِي

فِيْ وَطَنِيْ

0///0/

مُسْتَعِلُنْ

2- فِي وَطَنِي الأَوْطَانِ ! [1]

فِيْ وَطَنلْ أَ وْطَانْ

0///0/ 00/0/

مُسْـــتَعِلُنْ فِعلان

[1] الديوان، ص80.

البحر: مُزاوجةٌ بين السريع والرجز.

التغيرات التي تطرأ على هذا البحر:

❖ زحاف الطّي: وهو حذف الرابع الساكن كما هو في التفعيلة الأولى من البيت الأول والثاني فتنتقل من تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) لتصير (مُسْتَعِلُنْ)

0///0/_____ 0//0/0/

قد يلتبس الرجز المشطور بالسريع المشطور المكسوف إذا قطعت عروض الرجز المشطور بحذف ساكن وتدها المجموع الأخير وأسكن ما قبله فتحول (مُسْتَفْعِلُنْ) إلى (مُسْتَعِلُنْ) كما هو موضح في التفعيلة الثانية من البيت الثاني.

- القصيدة الحرة " حلم من أوجاع الزمن الأموي "

1- أَنَا وَالهُمَامْ،،

أَنَاْ وَلْ هُمَاْمْ

00// 0/0//

فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

2 1

2- أَنَا وَالَّذِي خَطَّ أَحْلَامَهُ الخُضْرَ فَوْقَ رِمَالِ المَدَائِنِ،،[1]

أَنَوَلْ لَذِيْ خَطْ طَأَحْلَاْ مَهُلْخُضْ رَفَوْقَ رِمَاْلِلْ مَدَاْءِ نِيْ.

[1] الديوان ص85.

...0/0//	.....0/0//....0/0//	0/0//.	...../0//..../0//.....0/0//..../0//	../0//.....0/0//....../0//	0/.		
فَعُوْلُـنْ	فَعُوْلُـنْ	فَعُوْلُـنْ	فَعُوْلُـن	فَعُوْلُ	فَعُوْلُـنْ	فَعُوْلُ	فَعْ
1	2	3	4	5	6	7	8

البحر هو: بحر المتقارب:

التغيرات التي تطرأ على البحر:

❖ زحاف القبض: وهي حذف الخامس الساكن من تفعيلة (فَعُوْلُنْ) لتصبح (فَعُوْلُ) ونجده في البيت الأول وكذا الثاني.

العروض الأولى صحيحة (فَعُوْلُنْ) وضربها ابتر (فَعْ)، أي تعرض التفعيلة لعلة البتر وهو اجتماع الحذف مع القطع كإسقاط السبب الخفيف " /0 " من تفعيلة (فَعُوْلُنْ) وحذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله لتصير (فَعْ) وهذا ما نراه في التفعيلة الأخيرة من البيت الثاني.

❍ القصيدة التّناوُبيّة :

هي القصيدة التي يتعدد شكلها الشعري أو بنية نظامها، فيخرج الشاعر في قصيدة واحدة بين الشعر التقليدي وبين الشعر الحر، حيث تبدأ القصيدة بنظام شعر التفعيلة لتنتقل بعده إلى نظام الشعر الخليلي، ثم تعود إلى النظام الحر والعكس بالعكس حذو الفعل بالفعل.

نماذج مختارة:

- القصيدة التناوبية " أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة "

1-كَانَتْ وَكُنْتُ وكَانَ الحُلْمُ ثَالِثَنَا

كَانَتْ وَكُنْ	تُ وكَاْ	نَلْ حُلْمُ تَاْ	لِتَنَاْ
...0//0/0/	.....0///	.....0//0/ 0/.	0 ///.
مُسْتَـفْـعِلُنْ	فَـعِلُنْ	مُسْتَـفْـعِلُـنْ	فَعِلُـــنْ
1	2	3	4

وَاليَوْمَ عُدْنَا ، وَمَا عَادَ الَهوَى مَعَنَا !

وَلْيَـــوْمَ عُدْ	نَاْ وَمَاْ	عَادَ لْهَوَىْ	مَعَنَاْ
....0//0/ 0/	...0//0/	...0//0/ 0/	0 ///
مُسْتَفْـعِلُنْ	فَاْعِلُـــنْ	مُسْتَفْـعِلُنْ	فَعِلُـــنْ
1	2	3	4

2-كُنَّا نُنَاجِي الهَوَى الصُّوفِيَّ فِي سَكَرٍ

كُنْنَاْ نُنَاْ	جِلْهَوَصْ	صُوْفِيْيَـفِيْ	سَكَرِنْ.
...0//0/ 0/	....0//0/..	...0//0/ 0/.	0 ///..
مُسْتَفْعِلُنْ	فَاْعِلُنْ	مُسْـتَفْـعِلُنْ	فَعِلُـنْ
1	2	3	4

نُسَائِلُ الوَجْدَ.. وَالنَّجْوَى تُسَائِلُنَا ..[1]

نُسَأْئِلُلـ	وَجْـدَ ونْ	نَجْوَىْ تُسَـــأْ	ئِلُنَـــأْ
.....0//0//	.....0//0/...	.....0//0/ 0/..	0 ///..
مُتَفْعِلُنْ	فَأْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ
1	2	3	4

البحر: هو بحر البسيط وهو من البحور الممزوجة لأن لديه تفعيلتين.

التغيرات التي تطرأ على بحر البسيط:

❖ في البيت الأول: نجد فيه تشكيلات البسيط التام منه الضرب الأول مخبون ومثال ذلك (فَعِلُنْ).

❖ في البيت الثاني: نجد التغير قد طرأ على أول عجز البيت، بحيث يجوز في مستفعلن.

❖ الخبن: وهو حذف الثاني الساكن فعوض أن تكون التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) تصبح (مُتَفْعِلُنْ).

0/ 0//0/ــــــــ0//0//

- القصيدة التناوبية " فجيعة اللقاء ":

سَمْرَاءُ لَاحَتْ كَالوَمِيضِ بنَاظِرِي

سَمْـــرَأْءُ لَأْ	حَتْ كَلْوَمِيْ	ضِبنَأْظِرِيْ

[1] الديوان، ص93.

0//0///... ... 0//0/0/.. .....0//0/0/

مُتْفَـاْعِلُــنْ مُتْفَــاْعِلُـنْ مُتْفَــاْعِلُنْ

3 2 1

فَاهْتَزَّ كَالبُرْكَانِ مَوْجُ مَشَاعِرِي[1]

جُمَشَاْعِرِيْ بُرْكَـاْنِ مَوْ فَهْتَزْزَ كَلْـ

0//0///.. ..... 0//0/0/. 0//0/0/

مُتَفَاْعِلُـنْ مُتْـفَـاْعِلُـنْ مُتْـفَـاْعِلُــنْ

3 2 1

البحر هو: البحر الكامل

التغييرات التي تطرأ على بحر الكامل:

❖ زحاف الإضمار: تسكين الثاني الساكن وهو ما يظهر في التفعيلتين1 و2 في صدر وعجز البيت.

-المقطع الثالث من القصيدة:

أَرَاكِ، فَيَزْدَادُ نَبْضُ الأَسَى فِي عُرُوقِي ..[2]

أَرَاْكِ فَيَزْدَاْ دُ نَـبْـضُلْ أَسَــىْ فِيْ عُرُوْقِيْ

[1] الديوان، 36.

[2] نفسه، 37.

0/0//.. ..... 0/0// .....0/0//..... 0/0//. ../0//

فَعُوْلُ فَعُوْلُــنْ فَعُوْلُــنْ فَعُوْلُــنْ فَعُوْلُــنْ

1 2 3 4 5

البحر: بحر المتقارب

❖ زحف القبض: ادخل على التفعيلة الصحيحة (فَعُوْلُنْ) لتصير (فَعُوْلُ) وهذا ما جاء في التفعيلة الأولى من البيت وذلك بحذف الخامس الساكن.

- القصيدة التناوبية "طلاق" المقطع العمودي :

قَمَرِي تَطَايَرَ فِي المدَى ثُمَّ اخْتَفَى

قَمَرِيْ تَطَاْ يَرَ فِلْمَدَىْ ثُمْمَ خْتَفَىْ

...0//0/// ... 0//0///. 0//0/0/.

مُتَفَـاْعِلُـنْ مُتَفَاْعِلُـنْ مُتْفَـاْعِلُـنْ

1 2 3

قَمَرُ الهَوَى وَعَدَ اللِّقَاءَ وَأَخْلَفَا[1]

قَمَرُ لْهَوَىْ وَعَدَ لْلِقَاْ ءَ وَأَخْلَفَاْ

...0//0/// ... 0//0///. 0//0///

[1] الديوان ص69.

مُتَفَـاْعِلُـنْ	مُتَفَـاْعِلُـنْ	مُتَفَاْعِلُـنْ
1	2	3

المقطع الحر:

إِنِّي تَقَيَأْتُ الهَوَى ..[1]

إِنْنِيْ تَقَيْ	يَأْتُ لْهَوَىْ
...0//0/0/	0//0/0/.
مُتْفَـاْعِلُنْ	مُتْـفَـاْعِلُنْ
1	2

هذه القصيدة من بحر الكامل وسنجد أن الشاعر ها هنا لم يعتمد تناوب البحور كما فعل في القصائد السابقة وذلك لزاما لضرورة ما.

التغييرات التي طرأت عليه:

❖ زحاف الإضمار: وهو تسكين الثاني المتحرك من (مُتَفَاْعِلُنْ) لتصير (مُتْفَاْعِلُنْ) قد ورد في البيت الأول عند تقطيعه عروضيا (تفعيلة 3) من المقطع العمودي كما نجده أيضا يتجسد في التفعيلتين 1و2 من تقطيع البيت الأول للمقطع الحر.

- تعليق نقدي: على تلك القصائد التناوبية :

[1] الأوجاع ، ص69.

ناوب الشاعر في قصائده الفارطة بين الشكلين الخليلي و الشكل الحر، كوجه من وجوه التجديد القائم على رفض النمطية الإيقاعية التقليدية وعلى القافية الواحدة.

مما أتاح له فضاءا رحبا يكسر روتين الرتابة ،كما يضع المتلقي أمام تشكيلات متنوعة تكشف عن الصراع الداخلي الذي يكتنف صراع الحياة في بلاد الشهداء ،صراع بين القديم والجديد.

فالشعراء عند نسجهم لنصوصهم الشعرية يلجؤون إلى كل ما هو قادر على استيعاب أحاسيسهم ومشاعرهم، والنظم على البحور الشعرية يكون على حسب الحالة الشعورية التي يعيشها الشعراء ما يمنحهم لهم نفسا صوتيا ولغويا للتعبير عما يشغلهم، لذلك يعد الوزن عنصرا أساسيا في التعبير والتلقي لاكتشاف التأثيرات العاطفية التي تولد من التجربة الشعورية.

ب- القافيـة :

توطئة: تأتي القافية لتدلّ على نمط الخطاب الشعري ومنحه صفة لازمة له، لاتشركه فيها بقية الخطابات الأدبية.

ففي بنيتها الصوتية موسيقى عذبةٌ وجَرس نغميّ ناتجان عن توالي الحركات والسكنات بعضها وراء بعض، حيث يقوم نسقها التشكيلي على أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن[1]، فلا شعر دون قافية.

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، دب، ط2، 1952، ص244.

- تعريف القافية ووظيفتها :

القافية: هي مجموعة أصوات تُكوّن مقطعا موسيقيا واحدا يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول فيكرره في أبيات القصيدة كلّها.[1] والقافية صورة موسيقية نظرية مجردة وليست صورة مادية رغم أنها لا تظهر إلاّ بعد أن تُكسى مادة لفظية[2].وهي أيضا كما يرى عز الدين إسماعيل تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات ذات الطابع التجريدي الذي في الأوزان[3]، والجميع يتفق أن القافية هي المقطع الأخير من آخر البيت.

- تشكيل القافية : أول ما نجده في ديوان شاعرنا هذا قصيدته القصيرة" فاتحة الأوجاع" التي استهل بها ديوانه ، وهي قصيدة تسلك تحت الشعر الحر إذ يقول في البيتين الأوّلين:

صَفْصافَتِي تَجْثو عَلى نَهْرِ الْهَوَى..

0//0/

وَهَوايَ فِيْ حَقْلِ المَدَى صَفْصافَةٌ..[4]

0//0/

القافية في هذين السطرين (مقيدة) وهي:

في البيت الأول: رالهوى

---

[1] عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، دار النشر وقل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 1997، ص168.

[2] خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي، دار الحوار للنشر والتوزيع ط1، 2005، سورية، ج1، ص266.

[3] عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، ص113.

[4] الأوجاع : ص14.

0//0/

في البيت الثاني: صافتنْ

0//0/

في هذه المقطوعة حافظ الشاعر على القافية نفسها من حيث الطلاقة والتقييد، فهي مقيدة في أبيات القصيدة انتهت بساكن. ومن حيث الوزن فهو نفسه في كل أبيات القصيدة.

ولعل تمسكه بهذه القافية (المقيدة) يلخص لنا ما عاشه الشاعر من شعور بالضيق في مشاعره التي جاء معظمها تعبيرا عن أوجاعه. وهذا ما أشار إليه عنوان القصيدة.

- حروف القافية :

الروي: الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلزم تكراره في كلّ بيت منها في موضع واحد هو نهايته[1].وهو الحرف المركزي الثابت بين حروف القافية وبه تسمى القصيدة.

أما عن حروف القافية في القصيدة سالفة الذكر " فاتحة الأوجاع " فهي:

الروي: الحرف الأخير في القصيدة وهو متغير، لانسلاك القصيدة ضمن الشعر الحر. ففي البيت الأول كان واوا وفي الثاني كان تاءاً إلى آخر القصيدة.

الوصل: وهو ما بعد الروي من إشباع بـ : ألف للفتحة وواو للضمة وياء للكسرة . وإما هاء ساكنة أو متحركة تلي رويا متحركا. ففي قصيدتنا يسقط الوصل لأن القصيدة حرة.

الردف : هو المد الواقع قبل الروي مباشرة، وفي هذه القصيدة يظهر في البيت الرابع.

[1] عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي ، ص171.

ولعل تمسك الشاعر بالقافية المقيدة في هذه القصيدة وسابقتها مرتبط بهالة الأحزان التي تطبق عليه أو يعيشها، وهذا ما يشير إليه في العنوان "بطاقة حزن".

أما حروف القافية في قصيدة "بطاقة حزن" وهي القصيدة الثانية في الديوان والأولى في الشعر العمودي فنجد :

الرّوِيّ: بنى الشاعر قصيدته على حرف النون، فهي نونية إذ تكرر في كل أبياتها والنون مكسورة مشبعة بالياء.

فلو أخذنا قوله في البيت الرابع مثلا لوجدنا:

- فَذَاكَ المَوْجُ يَلْطِمُني وَذاكَ المَوْجُ يَرْمِيني [1]

0/

والقصيدة كما قلنا نونية، وما زادها جمالا يدل على تمكن الشاعر، هو تصريعه للبيت إذ نجد الروي نفسه الشطر الأول والثاني من البيت إضافة إلى أن معظم أبيات القصيدة مصرعة.

الوَصْل: في هذه القصيدة هو حرف الياء الناتجة عن إشباع حرف الروي وهو النون المكسورة، والوصل بالياء مكرر في كل أبيات القصيدة لأنها تخضع لقواعد القصيدة القديمة. ولنأخذ بيتا من أبياتها الذي يقول فيه.

- دُروبُ الحُزْنِ أَعْرِفُها وَأَطْويها وَتَطْوِيني [2]

---

[1] الأوجاع ، ص17.

[2] نفسه، ص17.

/0

التأسيس: ألف لازمة يفصل بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل.

والتأسيس في القصيدة ورد في البيت الثاني:

*وَهَوايَ في حَقْلِ المَدى صَفْصافَةٌ..

0//0

في كلمة صفصافة.

2-في قصيدة" بطاقة حزن" المدرجة ضمن الشعر العمودي يقول في البيتين الأولين منها:

- أَحِبّيني...أَحِبّيني وَهاتِي الشِّعْرَ، فارْوِنِي

0/0/

مُروجُ الحُبِّ تَرْفُضُني وَصَفْصافٌ يُنادِيني[1]

0/0/

القافية هنا في البيت الأول هي في كلمة (ويني) وفي البيت الثاني هي في كلمة (ديني) وتمضي إلى نهاية القصيدة بهذا الوزن لأن الشعر عمودي.

أما من حيث نوع القافية فهي (مقيدة) تنتهي بساكن.

[1] الديوان، ص17.

الرّدْف: تتوفر قافية وغليسي في هذه القصيدة على حرف الردف وهو الياء التي تسبق نون الروي، وتلاحظ في كل أبيات قصيدة "بطاقة حزن". ولنأخذ قافية البيت الأول على سبيل المثال:

أَحِبّيني...أَحِبّيني، وَهاتِي الشّعْرَ، فارْو[ي]ني

الرّدف

- **تعليق :**

إن الهيمنة التي اكتسحها حرف "النون" باعتباره رويا جعلته يظفر بالنسبة الأعلى؛ ما يجعلنا نتساءل لمَ هذا التوظيف المكثف لحرف النون؟ وهل كان صوتا مكملا للتشكيل القافوي فقط؟ أم أن توظيفه كان مقصودا لدلالةٍ في نفس الشاعر؟

إن صوت (النون) من الأصوات التي لها صفة أصوات اللين من حيث تأثيره في السمع. والناظر إلى القصائد التي جاءت مشكلة بريشة (النون) ونخص بالذكر قصيدة بطاقة حزن وقصيدة نشيد الوداع وقصيدة تراتيل حزينة من وحي الغربة وقصيدة تراجيديات من الزمن البغدادي وغيرها، نلحظ فيها أن محور الغربة والاغتراب داخل الوطن هو الغالب على تلك القصائد، فجاءت نصوص الشاعر شهادة عن الأوضاع السياسية المتعفنة داخل وطنه على الخصوص بانعكاساته على الفرد الذي لم يجد لنفسه حولا ولا قوة. وقد كان حرف(النون) مكملا مع النسق القافوي لأداء دلالة الحزن والألم لأن القضية تمس الجميع. والاعتماد على روي له التأثير في السمع إحدى الأساليب التي لها الأثر المباشر في السامع ، ما يجعلنا نقيم تفسيرا انطلاقا من هذه البؤر الدلالية، وحسبنا راجع إلى المدلول الأكبر (الغربة)، وكأنّ الشاعر أخلص جلّ شعره تقريبا لنفس تتألم، وتنزف جراحا ودما، معترفا بحبّه ووفائه وانتمائه لتراب بلاده بكل صدق، فكانت أحرف القصائد السالفة الإشارة (النون) الشاهد على ما نقول ونقرر.

ومن أشهر القصائد في هذا الديوان الذي ندرسه، قصيدة " أنا وزليخة... وموسم الهجرة إلى بسكرة.." وهي قصيدة خصبة من حيث التشكيل بحرا وقافية ورويا.

- المقطوعة الأولى :

يقول وغليسي في المقطوعة الأولى التي تندرج ضمن الشعر العمودي، إذ أنه زاوج بين العمودي والحر في هذه القصيدة:

- كانَتْ.. وَكُنْتُ.. وَكانَ الحُلْمُ ثالثَنا

0///0/

وَاليَوْمَ عُدْنا ، وَما عادَ الْهَوى مَعَنا!

0///0/

كُنّا نُناجي الْهَوى الصُّوفيَّ في سَكَرٍ

نُسائِلُ الْوَجْدَ... والنّجْوى تُسائِلُنا...[1]

0///0/

حيث التزم الشاعر بقافية واحدة في هذا المقطع، إذ تكرر في كل بيت وهي: /0///0 حيث لم يطرأ عليها أي تغيير، وهي قافية النون في البيت الأول [وى معنا] وفي البيت الثاني[سائلنا]. وهي من حيث الطلاقة والتقييد مقيدة تنتهي بساكن.

[1] الديوان، ص93.

وقد نوع الشاعر في قصيدته بين الشعر العمودي والشعر الحر، فالمقطوعة السابقة عمودية تخضع للقافية والوزن. أما المقطوعة التالية فهي من الشعر الحر.

- حروف القافية في هذه المقطوعة :

الروي: هذه المقطوعة نونية رويها حرف النون المفتوحة [نا].

الوصل: بما أن نون الروي مفتوحة ، لزم أن يكون الوصل بالألف الناتجة عن إشباع الروي. ويلاحظ غياب حروف القافية الأخرى كالردف والخروج.

تعليق : في هذه المقطوعة التي بدأ بها الشاعر يوسف وغليسي قصيدته "أنا وزليخة... وموسم الهجرة إلى بسكرة" حنين من الشاعر إلى حرف النون كل مره ، إذ يوظفها للتعبير عن حالته التي ران عليها الحزن. وكما أسلفنا فأن حرف النون فيه من الأنين والألم الشيء الكثير. هذا وقد زاوج الشاعر بين الشعر الحر والعمودي فالمقطوعة السابقة كانت عمودية تقليدية.

المقطوعة الثانية: التي يقول فيها:

لِـ" زُلَيْخَةَ " ما لَيْسَ لدَيَّا!

0/0/

أنا عَيْنايَ تَخْتَزِنانِ صَحاري(الرّبعِ الخالي) وَالعَصْفَ المَأْكُولْ،،

وَعَيْنا " زُلَيْخَةَ " تَخْتَزِلانِ جِنانَ اللهِ..

0/0/

وَتَعْتَصِرانِ كُرومَ الكَوْنِ..

0/0/

وَتَنْسَكِبانِ هَوًى في عَيْنَيّا!

لِـ "زُلَيْخَةَ' ما لَيْسَ لدَيَّا...![1]

إن المتأمل في هذه المقطوعة يجد أن القافية متناوبة في كل بيت.

في البيت الأول [ديَّا] /0/0

في البيت الثاني [نَ الله]

/0/0/

في البيت الثالث [م َالكون]

0/0/

في البيت الرابع [نيّا]

0/0/

في البيت الخامس [ديّا]

0/0/

[1] الديوان، ص93.

إذا نظرنا إلى القافية من حيث الطلاقة والتقييد نجدها مقيدة في البيت الأول (تنتهي بساكن).

وأما في البيت الثاني والثالث فهي مطلقة (تنتهي بمتحرك)، لتعود القافية المقيدة في البيت الرابع والخامس.

تعليق: من خلال نظرتنا إلى القافية عند يوسف وغليسي، نجد أنه أكثرُ تحررا من التقليد، إذ إنه تماشى مع خصائص الشعر الحر، وتخلى عن الالتزام في القافية من حيث الوزن والحروف والحركات.

❖ حروف القافية في هذه المقطوعة :

الروي: بني الشاعر قصيدته على روي متغير لكون هذه المقطوعة تندرج ضمن الشعر الحر. والروي في البيت الأول هو الياء المفتوحة والروي في البيت الثاني هو الهاء المكسورة، في حين هي في البيت الثالث النون. وأما في الرابع والخامس فهي الياء.

الوصل: لا يظهر الوصل في المقطوعة إلا في البيت الرابع والخامس. فهو وصل بالألف ناتج عن الفتحة التي قبلها حركة الروي.

■ المقطوعة الثالثة :

كانَتْ " زُلَيْخَةُ " عَنْ نَفْسي تُراوِدُني

وَاليَوْمَ تَرْحَلُ في الآفاقِ...وَهْيَ هُنا!

0///0/

كَانَتْ " زُلَيْخَةُ " لِيْ في مَلْجَئ وَطَنًا

وَاليوْمَ، في وَطَني، أَسْتَوْطِنُ الوَطَنا!

0///0/

غابَتْ زُلَيْخَـةُ وَالأَوْجـاعُ نـائِمَـةٌ

آهٍ أيا وَجَعـًا في القَلْبِ قَـدْ دُفِنـا![1]

0///0/

لقد حافظ الشاعر في هذه المقطوعة على القالب القديم (العمودي) ، إذ نجدها متوازنة النظم على بحر واحد ومقفاةً، وهذا ما عرفناه عند الشاعر في بعض قصائده.

أما عن القافية في هذه القصيدة فهي مكونة من وتدين، وتد مفروق ووتد مجموع، أما من حيث النوع فهي: 0///0/ قافية مقيدة تنتهي بساكن. كما نشير إلى أن الشاعر حافظ على وزنها في أبيات هذه المقطوعة إذ لايطرأ عليها أي تغيير من حيث الحركة والحروف.

حروف القافية في هذه المقطوعة :

الروي: هذه المقطوعة نونية بنيت على حرف النون المفتوحة. وكثيرا ما لاحظنا تكرار حرف النون في الروي عند وغليسي إذ وجد فيه مهربا ومتنفسا ليسمعنا أنينه عن ماض كان جميلا ختم بانكسار أو خيانة ."فزليخة" وهي المحبوبة التي كانت تراوده بالأمس، يتفاجأ بها اليوم وكأنها لا تعرفه. وما زاده حزنا هو وجودها بقربه وكأنها ليست موجودة.

الوصل : المقطوعة موصولة بالألف الناتجة عن فتح الروي. أما المد هنا فلم يأت اعتباطا أو إشباعا بل جاء تكملة لآهات الشاعر وصرخاته التي بدأها بحرف النون رويا.

[1] الديوان، ص94

■ المقطوعة الرابعة :

إنّي طائِرٌ مُثْقَلٌ بالنّوَى..

طائِرٌ بالهَجيرِ اكْتَوى..

راحِلٌ مَعْ طُيورِ المُنى..

لِأُهَرِّبَ حبّي إلى مُدُنٍ لا تُبيحُ دَمَ العاشِقينْ.!

إنّي (يُوسُفُ).. قادِمٌ أَتَأَبّطُ عارَ العَزيزِ وَذِكْرىْ أَبي..

قادِمٌ وَالخَطيئَةُ تَصْهَلُ في الرّوحِ... تَغْتالُني..

قادِمٌ مِنْ سَعيرِ (الخَروبِ) إلى زَمْزَمِ (الصّالحينْ)،

لِكَيْ أَتَطَهَّرَ مِنْ كَيْدِ (زُلَيْخَةَ !...)

قادِمٌ مِنْ أَقاصي المَدينةِ

فاحْضُنيني أيا بَسْكَرْه

دَثّريني بِسَعْفِ النَّخيلِ أيا بَسْكَره!

ما أَطْوَلَ عُمْري ما أَقْصَرَه!

ما أَضْيَقَ قَلْبي!

ما أَوْسَعَ الجُرْحَ يا بَسْكَرَه !(1)

في هذه المقطوعة من قصيدة " أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة"خالف الشاعر نظام القصيدة المعهود. حيث اعتمد على تغيير القافية في كل بيت. فهذه المقطوعة لا تتبع نظام القافية الواحدة لاندراجها ضمن الشعر الحر، ففي أول بيت فيها كانت القافية: قلبي(/0/0)، وفي البيت الثاني راودني(/0///0) .

في هذين السطرين لم يلتزم الشاعر قافية واحدة، فالأولى تنتهي بوتد مفروق والثانية تنتهي بوتد مجموع، وهي مطلقة في كلا السطرين. أما في السطر الذي يليهما فهناك اختلاف عن سابقهما في قوله "همَّتْ بهِ"، وهي قافية مقيدة (/0//0/0).

وأما في الأبيات التي تليه، فنذكر القوافي على التوالي :

البيت الثاني: رى أبي(/0//0)

البيت الثالث: تالني(/0//0/)

البيت الرابع: ليخهْ (/0/0)

البيت الخامس والسادس: بسكرة (/0//0)

البيت السابع: أقصره (/0//0)

نلاحظ أن القافية تتشابه في الأبيات الأخيرة في المقطوعة ، حيث يكرر الشاعر الكلمة نفسها في البيت الخامس والسادس والبيت الأخير كلمة (بسكرة) ، ليجسد لنا ارتباطه بهذا المكان الذي أصبح

(1) الديوان، ص94 – 95.

رمزا لمسرح أحزانه وآهاته، ومن هنا استخدامه لهاء السكت بدل التاء المربوطة وكأنه يتعمد التخلص مما في صدره من أحزان.

- حروف القافية في هذه المقطوعة :

الروي: حروف الروي متسلسلة كالآتي :

- البيت الأول: النون

- البيت الثاني: الباء

- البيت الثالث: النون

- البيت الرابع: الهاء

- البيت الخامس: الهاء

- البيت السادس: الهاء

-البيت السابع: الهاء

- البيت الثامن: الباء

- البيت التاسع: الهاء

إن ما نلحظه على حروف الروي في هذه المقطوعة هو مراوحتها بين الهاء و النون و الباء، فالنون إشارة إلى الأنين إذ إن الشاعر في مقام الحزن يتنفس بالباء معربا عن أساه الشديد مما حاق به ، فالباء معروفة على أنها حرف انفجاري، فاستخدامه في هذا البيت تحديدا لم يأت عفو الخاطر.

- المقطوعة الخامسة:

أَفْنَيْتُ شِعري وقلبي في سَرابِ هوىً

لأَحْصُدَ الحَرَّ والأَشْواكَ والمِحَنا

ضَيَّعْتُ عُمري وهذا العُمرُ ضيَّعني

إذْ عِشتُ أنسُجُ لي من أَحْرُفي كَفَنا

جُرحيْنِ قد غرسَتْ في القلبِ إذ رحلَتْ

الكيْدَ والذَّنبَ.. في شِريانها سَكَنا![1]

في هذه المقطوعة من قصيدة " أنا وزليخة" كَرَّةٌ أخراة للشعر العمودي، فالشاعر هنا يتحسَّر عن عمره الذي ضيّعه في حب كأنه سراب يحسَبُه الظمآنُ ماء، فلم يحصد في النهاية من هذا الحب إلا الأشواك والمحن، جراء قبح المحبوبة ودمامتها النفسية. فهو يراها مذنبة خاطئة ومجحفة في حقه ،ليلبسها ثوب الخيانة التي تجري في دمها.

ثم إن هذه القصيدة تشبه الشعر القديم في حسن التخلص بين الأغراض،كما تضارع مراحل رحلته التي كانت إلى بسكرة وكأنه في هذه المقطوعة يندب حاله ويرثيها.

هذه المقطوعة "نونية" نظمها الشاعر على حرف النون المفتوحة في نغم جميل تستلذه الأذن متكون من وتدين: وتد مفروق ووتد مجموع /0///0.

[1] الديوان، ص97.

أما القافية هنا فقد جاءت مقيدة تنتهي بساكن (النون المشبعة بالألف) وهي في الأبيات الثلاثة كالأتي :

البيت الأول: والمحنا (/0 ///0)

البيت الثاني: في كفنا (/0 ///0)

البيت الثالث: هاسكنا (/0 ///0)

وهكذا ندرك من ختام الشاعر لأبياته بألف المد بعد نون الروي أنه وبعد نهاية المشوار،يسدل الستار على قصة ذات نهاية قاتمة حزينة تَخِذَ منها الشاعر متنفسا يخفف من خَلَلِهِ آصادَه الثقال.

حروف القافية هي :

الروي: المقطوعة نونية رويها حرف النون المفتوحة.

الوصل: المقطوعة موصولة بالألف الناتجة عن إشباع حرف النون (الروي) لأنها مفتوحة.

- تعليق: إن هذا التنوع في إيقاع القصيدة ناشئ عن تنوع القافية إذ هو سمة من سمات الشعر المعاصر، فقد كانت القافية في القديم تكشف عن نظام ووحدة داخل القصيدة.

أما الآن فقد أصبحت تكشف عن إبداع وتنوع داخل القصيدة الواحدة ، وهو دليل على الحرية المطلقة في نظام الوزن التي منحها الشاعر لنفسه.

ج- الإيقاعُ الصّوتي :

توطئة (من نبضِ الإيقاعِ إلى جَرْسِ الأصوات) :

تُركِّز الدراسات اللسانية و الأسلوبية كثيرا على عنصر الصوت، وتراه عاملا فعالا في التأثير على المتلقي بخاصته الأسلوبية ، بحيث يعضد البنية الخارجية في تنويع التشكيل الإيقاعي، وتخصيب الدلالة على ممكنات النص، سواء أكانت هذه الممكنات من عبقرية اللغة نفسها وحس الشاعر الإبداعي، أو من خلال العوالم الإبداعية المصاحبة للكتابة الشعرية.

ويرى علماء اللغة المحدثون أن كل إشارة لغوية هي كيان ذو جانبين أحدهما الصوت، والآخر المعنى[1]، والعلاقة بينهما جدلية واضحة تمام الوضوح.

ويعد علم اللغة الحديث الأصواتَ الإطارَ الذي تنبنى عليه البنى الأخرى؛ ودراستها جزء لا يتجزأ من المستويات اللسانية للنص الأدبي.

ويعد التحليل الصوتي واحد من مستويات الكشف عن قدرة الباث ومهارته في انتخاب المفردات لتنسجم مع دلالة النص. ويعتمد التحليل الصوتي على قواعد معينة تجب مراعاتها من بينها:

- دراسة التلاؤم الصوتي في المفردة الواحدة.
- دراسة هيمنة صوت واحد ما أو تكراره في النص.
- تحديد المقاطع الصوتية المشكلة لعدد ملحوظ لا يساوي في كثرته كثرة الأصوات التراكمية ،وبيان قيمتها وتوافقها مع غيرها من أصوات النص. كما يشكل التماثل الصوتي للأصوات المجهورة والمهموسة مع بعضها البعض بعدا إيقاعيا خاصا على مستوى النص، يتناسب في كثير من الأحيان مع الحالات

[1] ينظر: عبد الواحد اسكندر: النقد الصوتي بين المفهوم النظري وآليات التطبيق ، مجلة أبحاث البصرة (الإنسانيات)، مجلد 30، عدد 2، السنة 2006، ص112.

الشعورية والنفسية والدلالية التي يطرحها النص. فالأصوات المهموسة مثلا تتوافق مع الصوت المنخفض في النص. أما المجهورة فغالبا ما تتوافق مع النزعة الحماسية؛ مع التأكيد والإشارة إلى أن الدلالة الصوتية لا تكون معزولة عن سياقها.[1]

وهذا الذي أسلفنا ذكره بالتقديم هو ما ستحاول الصفحات القادمات رصده والكشف عنه وعن دلالاته أرقاما ونسبا وإحصاء.

1- دراسة الصوامت في الديوان :

أولا- المجهورة :

الأصوات / القصائد	ع	غ	ج	ب	ل	ر	ن	د	ض	ز	م	و	ط	ظ
فاتحة الأوجاع	3	0	2	2	12	7	5	3	0	2	8	9	0	0
بطاقة حزن	12	3	12	26	36	28	58	5	01	0	22	35	6	1
في سراديب الإغتراب	11	4	12	24	45	20	22	13	5	4	25	24	2	2
عائد من مدن الصقيع	26	8	16	47	64	26	37	24	4	9	34	25	4	0
وقفة على دمنة	17	1	10	22	37	26	15	9	3	1	21	23	5	0
تراتيل حزينة	23	6	9	24	51	22	22	22	5	5	25	39	4	0
مدخل الغربة	7	2	3	11	17	7	15	9	0	1	11	11	2	0
غربة وتعب	19	6	3	17	38	24	16	2	3	24	18	18	0	0
موت وحياة	5	0	2	2	3	2	7	3	1	1	7	8	0	0
تساؤل وحنين	9	6	0	7	9	3	4	13	5	3	4	1	2	0
تراجيديا الزمن...	23	4	14	25	42	32	58	26	6	2	34	32	2	0

(1) مراد عبدالرحمان مبروك: من الصوت الى النص، نحو نسق منهجي في دراسة النص الشعري، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية مصر،ط1 ،2002،ص21.

0	8	26	30	0	7	40	31	20	57	30	7	12	17	موسم الأجرة
6	3	13	21	2	0	45	31	17	35	17	3	8	8	خيبة الانتظار
2	3	60	53	9	12	70	87	81	72	30	24	12	29	فجيعة اللقاء
11	**42**	**324**	**319**	**37**	**51**	**298**	**436**	**315**	**518**	**284**	**117**	**72**	**209**	المجموع

- حساب نسبة الأصوات المجهورة في الديوان:

100 % ⟵ مجموع الأصوات المجهورة + مجموع الأصوات المهموسة

مج نس أ % ⟵ % مجموع الأصوات المجهورة

$$\text{نسبة الأصوات المجهورة} = \frac{\text{مجموع الأصوات المجهورة} \times 100}{\text{مجموع الأصوات المهموسة} + \text{مجموع الأصوات المجهورة}}$$

$$\text{نسبة الأصوات المجهورة} = \frac{100 \times 2866}{1273 + 2866} = 69.24$$

- حساب نسبة الأصوات المهموسة:

$$\text{نسبة الأصوات المهموسة} = \frac{\text{مجموع الأصوات المهموسة} \times 100}{\text{مجموع الأصواتالمهموسة} + \text{مجموع الأصوات المجهورة}}$$

$$\text{نسبة الأصوات المهموسة} = \frac{1273 \times 100}{4139} = 30.75$$

3- دلالة الصوامت في الديوان :

- المجهورة: احتلت الأصوات المجهورة أعلى نسبة بقيمة 69.24 بالمقارنة مع الأصوات المهموسة، وهذا الارتفاع راجع إلى الطبيعة الانفعالية للنص، ومن الأصوات المجهورة المسيطرة على النص صوت (اللام) الذي احتل أعلى نسبة في الديوان بتواتر قدره 519 مرة أي بنسبة18.1 .% وصوت اللام « صوت مجهور يحمل دلالة التماسك والملاصقة ».[1]

كما ورد حرف اللام بشكل ملحوظ في قصيدة فجيعة اللقاء ، حيث تواتر 70 مرة في قوله:

لِمَاذَا كَصَفْصَافَتَيْنِ بِوَادِي الرِّمَالِ التَقَيْنَا ؟!

لِمَاذَا كَصُبْحٍ وَ لَيْلٍ، كَمَوْجٍ وَ رَمْلٍ، تَعَانَقْنَا، ثُمَّ افْتَرَقْنَا ؟!

لِمَاذَا بِفَجِّ الوَدَاعِ التَقَيْنَا ؟!

لِمَاذَا بَدَأْنَا ؟ وَكَيْفَ انْتَهَيْنَا ؟!

لِمَاذَا قُبَيْلَ الفِرَاقِ افْتَرَقْنَا ؟!

لِمَاذَا ؟! لِمَاذَا ؟!..... / مُحَالٌ..... مُحَالْ.....[2]

نلاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر قد جنح إلى توظيف المعنى وضدِّه من خلال توظيف كلمة "الليل" ،وهي أيقونة دالة على السواد والظلمة والمرارة، ومرة نجده يوظف كلمة "الصبح" وهي أيقونة دالة على الأمل والإشراق، فاللام في هذه القصيدة جاءت معبرة عن حيرة الشاعر وتساؤله.

[1] حسن عباس: خصائص الحروف ومعانيها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 1998، ص41.

[2] الديوان، ص38.

أما أصوات النون والواو والميم: فقد احتلت حيزا كبيرا في القصيدة، حيث جاء التواتر على التوالي: 349 مرة، 324 مرة، 321 مرة.

ويعتبر صوت النون « صوتا لثويا أنفيا متوسطا بين الشدة والرخاوة مجهورا مرققا »[1]

ويوصف بأنه صوت نواح يلجأ إليه الشاعر للتعبير عن حالات الحزن والألم. وهذا ما نشهده من خلال قصائده مثلا في قوله: مآسينا، ينعينا، توجعني، الأحزان، النيران، أنوح.

أما صوت الواو فهو صوت شبه صائت مجهور شفوي حنكي قصي[2] يلجأ إليه الشاعر للربط والتعبير عن انفعاله وشدة وحزنه كما في قوله:

وَجِرَاحُنَا تَزْدَادُ ثَخْناً قَاتِلَاً فَيُرَدِّدُ الجُرْحَ الثَّخِينَ عَذَابُ

وَهُمُومُنَا كَالغَيْمِ تَسْمُو فِي العُلا فَيُتَرْجِمُ الغَيْمَ الكَثِيْفَ سَحَابُ[3]

إن الشاعر في هذه الأبيات يفصح عن بلوغ حزنه وألمه مداه، حيث أشْبه وجعُه الغيمَ الذي غطى على حياته وخيم على نفسه حتى صارت عذابا سرمديا.

أما صوت الميم: فهو « صوت شفوي أنفي مجهور »[4]، وقد استخدمه الشاعر في قوله:

وآهٍ! أَمَا الصَفْصَافُ يَجْمَعُ شَمْلَنَا؟! أَمَا الرَبْوَةُ الخَضْرَا...؟! أَمَا مَاءُ وَادِينا؟![5]

وهي دَلالة على التساؤل والحيرة المريرتين الطويلتين.

---

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والطباعة والتوزيع، عمان الأردن، (د ط) 2014 ص180.

[2] المرجع نفسه ، ص182.

[3] الديوان، ص23.

[4] الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص200.

[5] الديوان، ص28.

أما الأصوات التي احتلت نسبة ضئيلة في الأوجاع فهي: الضاد والزاي و الظاء حيث جاءت نسبها على التوالي 1.50 ، 1.39، 0.38%. فصوت الضاد هو من الأصوات التي يتحاشى الشعراء توظيفها، ويعود السبب في ذلك إلى أنها تحتاج إلى جهد كبير أثناء النطق بها. وأما صوت الظاء فهو كذلك من الأصوات الفريدة يتهرب منه الشعراء لأنه يتطلب جهدا عظيما لإخراجه. وأما صوت الزاي فهو من الأصوات التي تُصدر صفيرا أثناء النطق بها لذلك لا يكثر الشعراء منه.

ثانيا: المهموسة :

الأصوات / القصائد	ح	ث	هـ	ش	خ	ص	ف	س	ك	ت
فاتحة الأوجاع	04	01	07	0	0	09	05	02	01	04
بطاقة حزن	14	0	08	08	02	07	13	11	17	23
في سراديب الاغتراب	10	01	10	01	02	08	18	08	11	45
عائد من مدن الصقيع	18	03	20	10	03	06	14	06	16	24
وقفة على دمنة ...	05	0	13	12	04	03	16	11	09	31
تراتيل حزينة ...	14	01	06	04	08	11	22	15	05	22
غربة و تعب	07	0	06	07	02	04	03	03	06	18
مدخل الغربة	12	01	04	11	01	04	13	07	07	28
موت و حياة	01	03	0	01	0	0	02	02	02	06
تساؤل وحنين	4	0	02	01	05	05	02	04	0	18
فجيعة اللقاء	12	0	06	07	02	12	19	11	15	33
موسم الهجرة إلى ...	13	02	06	08	03	05	21	15	08	23
خيبة الانتظار	08	01	02	06	01	07	13	10	09	20
تراجيديا الزمن	12	0	06	07	02	14	19	11	15	33
المجموع	134	13	116	83	35	95	180	116	121	328

جاءت الأصوات المهموسة بنسبة 30.75 بالمقارنة مع الأصوات المجهورة، وهذا يعني أن ديوان الأوجاع لا يتضمن واقع الهدوء، ومن الأصوات المهموسة التي احتلت نسبا عالية في الديوان نجد:

صوت التاء: حيث جاء بنسبة 27.25 وهو صوت يتميز بالانخفاض والهدوء عند النطق به، فالتاء « صوت أسناني لثوي انفجاري (شديد) مهموس مرقق »[1]

- يقول الشاعر على سبيل التمثيل:

أغدًا تُسافِرُ دَهْشَتي ؟!

أغدًا تَعودُ بَراءَتي ؟!

أغدًا تعودُ خَليصَتي ؟!

أغدًا تعودْ ؟![2]

فالشاعر هنا في حالة تعجب وتساؤل، لذلك فهو يحتاج إلى دفعة قوية ليوصل رسالته إلى المتلقي، من هنا يلجأ إليها باعتبارها صوتا "يحمل دلالة الغلظة والقسوة والقوة ".[3]

صوت الفاء: احتل نسبة معتبرة من الأصوات المهموسة حيث كان التواتر 180 مرة مشكلا نسبة 14.13. فصوت الفاء هو صوت صامت مهموس شفوي سني احتكاكي [4]، وقد جاءت في قوله :

فناديتُها والـرّيحُ هزَّتْ خِيامَنا هَلُمّي عَسى في البِيدِ نَخْلٌ يُوارينا

---

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص161.

[2] الديوان، ص34.

[3] حسن عباس: خصائص الحروف ومعانيها، ص56.

[4] الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص161.

فقالتْ ولَفْحُ الصَّيفِ يَلطِمُ خدَّها أَمَا قد تَعرّى النّخلُ في عِزِّ ماضينا؟[1]

فالفاء هنا توحي بالعلاقة الحميمية التي تجمع الصوت بمعناه.

أما صوت الحاء: فهو صوت صامت مهموس حلقي احتكاكي [2] وقد ورد في ديوان الأوجاع 162 مرة، أي بنسبة 12.72 ويتميز بالخفة والهدوء . ومثال ذلك في قوله :

أحِبّيني أحِبّيني وهاتِ الشّعرَ فارْوِيني

مُروجُ الحُبِّ تَرفُضُني وَصَفْصافٌ يُناديني.[3]

فالحاء جاءت هنا توحي بالحلم الذي يراود الشاعر في صبحه ومسائه .

○ تعريف الصوت الصائت :

يعرِّفه ابن جني بقوله « إعلم أن الحركات أو بعض حروف المد واللين، وهي الألف والياء والواو فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة والكسرة والضمة. فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو، وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة. وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة»[4]

يتضح من هذا التعريف أن الأصوات الصائتة في اللغة العربية نوعان هما: ثلاثة حركات قصيرة هي: الفتحة، الكسرة والضمة، وثلاث حروف طويلة هي: الألف، الياء الواو. والفرق بينهما يكمن في مسألة

---

[1] الديوان، ص28

[2] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص178.

[3] . الديوان، ص17.

[4] ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح حسن هنداوي، دار العلم، دمشق، ط1، 1985.ج2، ص178.

الطول فقط، أي أن طريقة نطق الأصوات الصائتة القصيرة هي الطريقة نفسها في نطق الأصوات الصائتة الطويلة ولكن بزيادة الكمية.

○ مخارجُ أصواتِ اللّين :

لقد تعذر تحديد مخارج أصوات اللين على علماء الأصوات القدامى، فقد رأوا أن الحلق يتسع في أثناء النطق بهذه الحروف، ولذا أطلق عليها الأصوات الخفية بسبب مخرجها الخفي، أو الحروف الجوفية لأنها تخرج من جوف الفم، والهوائية لأنها تهوي في الفم في أثناء النطق بها وتسميتها بالحروف اللينة أيضا مُتَأَتٍّ من اتساع مخرجها.[1]

جاء في "الكتاب"عن الحروف اللينة ((وهي الواو والياء لأن مخرجهما يتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرهما وأخفاهن و أوسعهن مخرجا، الألف ثم الياء ثم الواو)).[2]

ظاهر من كلام سيبويه أن مخرج هذه الأصوات غير محدد، أو لا يمكن تحديده لاتساع الحلق في أثناء النطق بها. وقد كان اعتماد القدماء لتحديد مخرج الصوت وصفته على النطق والسمع، وشكل الشفتين واللسان في أثناء نطق الحروف.[3]

أما ابن جني في وصفه لمخارج هذه الأصوات فيقول: إنها حروف اتسعت مخارجها، إلا أن الصوت الذي يجري في الألف مخالف للصوت الذي يجري في الياء والواو، والصوت الذي يجري في الياء مطلق للصوت الذي يجري في الألف والواو.[4]

---

[1] كوليزار كاكل عزيز: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية ، دار دجلة ، عمان ، ط1 ، 2009 .ص7

[2] .سيبويه : الكتاب، تح محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ط1 (د ت) ج4. ص435، 436.

[3] دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، المرجع السابق، ص73.

[4] ابن جني: سر صناعة الإعراب، ص8.

2- دَلالةُ الصّوائت في الدّيوان :

- الصوائت القصيرة: نلاحظ أن الورود الكبير للحركة القصيرة يكمن في الفتحة حيث ساهمت بنسبة 40.98 % من مجموع الصوائت القصيرة، والفتحة هي: حركة متسعة، وصائت وسطى قصير؛ يكون اللسان معها مستويا في قاع الفم مع ارتفاع خفيف في وسطه، حيث يبقى الفم مفتوحا بشكل متسع وحجرات الرنين فيه كبيرة [1]

فالفتحة إذا يلجأ إليها الشاعر لتوظيف أقصى دلالات الوضوح والقوة من أجل توصيل غايته التي يريد أن يوصلها للسامع.

أما الكسرة فجاءت في المرتبة الثانية بنسبة 33.75% فهي حركة ضيقة وصائت أمامي يكون اللسان معها أقل ارتفاعا منه مع حركة جونز المعيارية، ومعها يرتفع مقدم اللسان تجاه الحنك الأعلى إلى أقصى حد ممكنا مع انفراج الشفتين.[2] وقد جاءت الكسرة في هذا الديوان موحية بالهدوء والاتزان والرتابة.

الضمة: جاءت بنسبة 25.27 % فهي حركة حلقية ضيقة، تتكون حين يصبح اللسان أثناء النطق بها أقرب ما يمكن من الحنك اللين واللهاة وحجرة الرنين الفمية، مع وضعية اللسان الضيقة جدا، أما الشفتان فتكونان مفتوحتين فتحا خفيفا ومتقدمتين نحو الأمام بشكل مدور[3]. وتوحي الضمة بالعلو والرفعة، ولهذا نجد الشعراء يقللون منها لأنها أثقل الحركات ومثال على ذلك: روح، تلوح، نجوم[4].

---

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص20.

[2] المرجع السابق، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص175.

[4] نفسه، ص19.

الصوائت الطويلة: وهي الألف، الياء، الواو.

الألف: سيطر هذا الحرف على هذه المجموعة الشعرية بنسبة تتجاوز 50 لأنه يضفي على الصوائت في الديوان وضوحا سمعيا وقوة، لما يصاحبه من ارتفاع في الصوت، ولهذا يلجأ إليه الشاعر ليوصل رسالته إلى المتلقي ومثال ذلك في قوله: « أهواك... أهواهما... أهواه...! »[1]

واضح أن الشاعر هنا في حالة تعجب، وبالتالي فهو يحتاج إلى أقصى درجة ممكنة من طول النفس ليصل إلى المعجب به في لحظات يائسة، والألف الصائتة هي وحدها القادرة على أن تعبر عن هذا الموقف لأنها تتميز بمخرج واسع.

الياء: جاءت الياء في المرتبة الثانية بنسبة 28% فالياء « صوت انتقالي صامت أو هو نصف الحركة، أو صوت شبه لين، أو نصف علة، أو صوت صائت طويل غازي (يخرج من وسط الحنك) مجهور».[2]

- مثاله في قول الشاعر:

يُدغْدغُني السِّرُّ ياورْدتي.. ويَلْفحُني الصَّيفُ يانَسْمتي[3]

فحرف الياء جاء متميزا بالحركة القوية الشديدة .

الواو: جاءت الواو بنسبة 12% ، وهي تعتبر نسبة قليلة جدا مقارنة بالألف والياء. وهذا راجع إلى قلة استخدام الشاعر للضمة باعتبار أنها واو طويلة.

---

[1] الديوان، ص58.

[2] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، 175.

[3] الديوان، ص39.

- المقاطع الصوتية:

- تعريف المقطع: « هو تتابع الأصوات في تيار الكلام، وله حد أعلى أو قمة إسماع يقع بين حدين أدنيين من الإسماع ».[1] ومن التعاريف اللسانية الحديثة للمقطع بأنه وحدة لغوية يمكن النطق بها.

- أنواع المقاطع:

المقطع الصغير ⇦ س ع

ويسمى بالمقطع المفتوح أو المقطع الحر أو المتحرك، ويبدأ بصوت صامت وينتهي بصوت صائت قصير.

المقطع المتوسط ⇦ س ع ع

⇦ س ع س

وقد يكون مفتوحا حيث ينتهي بصوت صائت طويل، أو مغلقا[2] حيث ينتهي بصوت صامت وبدايته صوت صامت.

المقطع الكبير: ⇦ س ع ع س

⇦ س ع س س

وهو من المقاطع المغلقة أو المقفولة يبدأ بصوت صامت، وينتهي: إما بصوت صامت أو صوتين صامتين.

---

[1] عبد القادر عبد الجليل: التنوعات اللغوية، دار صفاء للنشر والطباعة والتوزيع، عمان ط1، 1995. ص76.

[2] المرجع نفسه ، ص76.

إن هذا المقطع لا يرد إلا في حالة الوقف. وأما في تواصل التيار الكلامي فإنه يختفي أو يتحلل إلى مقاطع أخرى.[1]

❍دراسة المقاطع في الديوان :

المقاطع الصوتية / عناوين القصائد	الشكل 1 (س ع)	الشكل 2 (س ع ع)	الشكل3 (س ع س)	الشكل 4 (س ع ع س)	الشكل5 (س ع س س)
فاتحة الأوجاع	26	14	12	01	0
مدخل الغربة	44	29	40	05	0
صقيع	41	15	30	13	0
يا وطن الأوطان	12	12	10	07	0
قصيدة زلزلة	65	23	26	01	0
المجموع	188	93	118	27	0
النسبة	%44.13	%21.83	%27.69	%9.92	%0

يتضح من خلال هذا الجدول أن الشاعر قد وظف المقاطع الصوتية الأربعة الأولى في المجموعة الشعرية باستثناء المقطع الخامس، فإن الشاعر لم يوظفه في قصائده وربما يعود السبب في ذلك إلى التقاء الساكنين، ومن خلال استقرائنا أيضا للجدول لاحظنا أن المقاطع الثلاثة الأولى هي الأكثر شيوعا، حيث

[1] عبد القادر عبد الجليل: التنوعات اللغوية، ص8

نرى المقطع القصير هو السائد في القصائد المختارة، إذ تمثل نسبة 44.13% . أما المقطع الطويل المغلق (س ع س) فقد احتل الصدارة الثانية بنسبة 27.69 %، ويليه المقطع الطويل بنسبة 21.83 %، وفي الأخير نجد المقطع المديد المقفل بصامت جاء بنسبة ضئيلة لا تزيد عن 6.33 %. ومن خلال هذا التشريح المقطعي لكل قصيدة وجدنا أن:

الشكل الأول: (س ع): تواتر بشكل كبير في قصيدة "الزلزلة" حيث يقول الشاعر:

إذا زُلزِلَ الشّوقُ زِلزالَهُ

وأخْرجَ قلبيْ أثقالَهُ

وقالَ المُحِبونَ

ما لَهُا؟! مالَهُ؟! [1]

مقاطع هذا النسق تمثلت في (إ، زِ، لَ، هُـ، وَ، رَ، جَ، لَ، هُـ، وَ، مُ، حِ، لَ، هُـ، ل، هُـ) وهي أصوات تكررت أكثر من مرة، وظفها الشاعر في النص لتأدية المعنى في النص.

الشكل الثاني: وهو مقطع طويل مغلق جاء بنسبة معتبرة في قصيدة "تراتيل حزينة من وحي الغربة"(مدخل غربة) حيث يقول الشاعر:

زَرَعْتُ بذرةَ حُبّي في حديقتِها لأحْصِدَ الحبَّ أشواكًا وأكْفانا

خُطى السُّؤالِ قد غَصَّتْ بها طُرُقي حتى نُقِشْتُ هُنا للتّيهِ عُنوانا.[2]

[1] الديوان، ص64.

[2] نفسه ، ص31

أما مقاطع هذا النمط فهي (رِعْ، بِذْ، أَحْ، أَشْ، أَكْ، قَدْ، غَصْ، لِلْ، عَنْ)، وهو مقطع يوحي "بالإحباط"[1] لما فيه من امتداد صوتي يكشف من خلاله الشاعر عن طول وامتداد أهاته وأوجاعه.

الشكل الثالث: (س ع ع) وهو مقطع طويل مفتوح استثمره الشاعر بكثرة، لأنه يفتح له مجالا للتعبير عن كل ما يدور في خاطره، وقد جاء بنسبة مرتفعة في مقطوعة "مدخل الغربة" حيث يقول الشاعر:

خَليصَتي اليومَ ما عادتْ تُهَدْهِدُني ولا الهَوى عاد لِي وَكْرًا كَما كانا[2]

فمقاطع هذا النوع تمثلت في (لي، تي، عا، ما، ني، لا، وى، عا، لي، ما، كا، نا) وقد تميزت هذه المقاطع بارتفاع الصوت. هذه الميزة قد حققت هدف الشاعر المنشود وهي إبلاغية المعنى للسامع.

الشكل الرابع (س ع ع س) ، فالشاعر وظفه بنسب ضئيلة في قصائده، لما فيه من جهد وإرهاق، فهذا المقطع يحتاج إلى جهد كبير أثناء النطق به.

- يقول الشاعر في قصيدة صقيع:

يَسْكُنُني الصَّقيعْ..

لأنّ الغيومَ التي نصَّبتْ نفسَها حاكِمًا بأمرِ الفُصولْ،

صادَرِتْ شمْسَنا..

خبّأتْها وراءَ الضّبابْ،

(1) يوسف أبو العدوس : الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007. ص268.

(2) الديوان، ص31.

بعدما أعلنَتْ عن قدومِ الرّبيعْ !

يَسكُنُني الصَّقيعْ....[1]

✓استنتاج :

وهكذا كان اشتغال الشاعر وغليسي في مجموعة الأوجاع على التشكيل الإيقاعي، من خلال التنويع في مكوناته الأساسية بحرا و قافية ورويا وأصواتا، بما يخدم البنية الإيقاعية بعامة، مستثمرا قدراته الإبداعية والفنية تحفيزا لمتلقيه وإضفاء للمسة الجمال على نصوصه، بما يُحدث عند قارئه لذةً لا تزول.

❖ وأما عن مدونته الشعرية الأخرى الموسومة بـ: تغريبة "جعفر الطيار" فهي الثمرة الثانية في الدوحة الوغليسية الشعرية، وقد صدرت عن فرع اتحاد الكتاب الجزائريين بمدينة سكيكدة، تضم بين تضاعيفها ثماني قصائد وعشرا، تتفاوت قصرا وطولا. وقد تراوح تاريخ كتابتها بين أعوام 1993 و 2000م بعاصمة الشرق قسنطينة.

ويلاحظ أن عنوان المجموعة قد تَلبّس سائر عناوين القصائد وهيمن عليها، فهو عنوان لنص داخل الديوان سمى به الشاعر المجموعة برمتها؛ فهو من باب إطلاق الجزء على الكل؛ إذ هو عنوان إشكالي سجالي يبعث على البحث والتساؤل ويثير الفضول.

على أن قارئ مقدمة التغريبة يلفي صاحبها يعلق مصرحا بأن « تغريبة جعفر الطيار هو عنوان لنص من النصوص الثمانية عشر التي تنتظمها المجموعة ومادريت كيف صار عنوانا للمجموعة برمتها؛ لعلي استعجلت الأمر، أو لعل النشر استعجلني وما أمهلني قليلا كي أتخير عنوانا يتجاوز تعميم الجزء

[1] الديوان، ص102

على الكل. وللأمانة فقط أذكر أنني عثرت على المسودة الأولى لهذا النص الشعري الدرامي بعنوان "جعفر الطيار يطلب اللجوء السياسي"، وهو أفضل في تقديري لو كنا نستحم في النهر مرتين... »[1]

إن الشاعر المعاصر حين يعبر عن نفسه يختار من الوحدات الإيقاعية ما يراه مناسبا لحالاته الشعورية المختلفة؛ وهذا ما يتعذر على القصيدة الكلاسيكية ،إذ إنها تقوم على وحدة موسيقية مكرورة حيث إن الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص[2]في كل مستوياتها الصوتية والدلالية والتركيبية؛ وبهذا يمكن القول:

إن الإيقاع يتدخل في العمل الشعري تدخلا مباشر أو تفصيليا، يسهم مع العناصر المكملة الأخرى في منح هذا العمل هويته وماهيته الإبداعية.[3]

ووفق هذا المفهوم المعاصر تتأسس مجموعة التغريبة للشاعر وغليسي، وينهض معمارها الشعري على ثمانية عشر نصا شعريا، تنشطر إلى أربعة عشر قصيدة حرة تقوم على نظام التفعيلة وثلاث قصائد عمودية، ونصا واحدا يتداخل شكليا (حر + عمودي). وقد تراوح حجم هاتيك القصائد بين الطويلة جدا نحو قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، إذ ربا عدد أسطرها على 214 .

في حين جاء أكثر النصوص الأخرى على ما يسميه صاحبها "قصيدة الومضة"، حيث أن قصيدتي" خوف" و "جنون" لم تتجاوز الأسطر الخمسة. فهما كما يرى أحد النقاد المعاصرين « أن نسمي كل مجموعة من السطور لها طبيعة ملتحمة " توقيعة " Sone »[4]

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، إتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، (د ط)، 2000م، ص13.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص103

إن دراسة البنية الإيقاعية في شعر وغليسي يجعلنا نسلم بأهمية الدوال الإيقاعية ببنيتها الخارجية والداخلية سواء بسواء، وتفاعلها في تشكل القصيدة وتشكيلها.

ولما كان شعر وغليسي ينتمي في أغلبه إلى الشعر الحر، فإن هذا - لا جرم- يزيد في نصيب الدوال الإيقاعية حضورا.

وفي ضوء حداثي وديناميي مفتوح، يمكن للقصيدة أن تحظى بفرص تشكل و تشكيل استثنائية[1] تتجلى من خلال التمظهرات الشعرية المميزة للنص الشعري الوغليسي الغالب عليه نمط القصيدة المعاصرة.

[1] نسيمة ضافي سيسطة : المحكي الشعري في ديوان مديح الظل العالي لمحمود درويش، رسالة دكتراه علوم (مخطوط)، جامعة باجي مختار عنابة، 2017-2018، ص56.

4- الإيقاعُ الخارجيّ (أو موسيقى الإطار) مُدوَّنةُ التّغريبة :

وهي التي تقوم على ثلاثِ دعائمَ أساسيةٍ، تتداخل في علاقة تكاملية وفق نمط إيقاعي وجرس موسيقي يحقق لها ألقها وجمالها. وتتمثل هذه الدعائم في البحر أو الوزن ثم القافية والروي.

أ- البحر الشّعري/ الوزن :

الذي ينهض على كم من التفاعيل العروضية تكون إما بسيطة وإما مركبة، هذه التشكيلات الوزنية هي التي تحدد ماهية البحر وتسميته.

ويهدف استكناه تمظهرات البنية العروضية الناجمة عن الأبحر الشعرية المستثمرة في هذه المجموعة (التغريبة)، والتنبيه إلى أهم الانزياحات العروضية الطارئة عليها، نشرع في توضيحها على النحو الآتي:

- القصائد العمودية:

القصيدة	تفعيلتها	بحرها
حورية	مستفعلن / فاعلن	البسيط
إلى أوراسية	مستفعلن / فاعلن	البسيط
خرافة	متفاعلن	الكامل
المقطع العمودي من قصيدة تغريبة جعفر الطيار	متفاعلن	الكامل

- القصائد الحرة:

القصيدة	بحرها
تجليات نبي سقط من الموت سهوا	المتدارك
يسألونك	المتدارك
لا	المتدارك
جنون	متقارب
خوف	الكامل
حلول	المتدارك
تساؤل	الكامل
لافتة لم يكتبها احمد مطر	متقارب
غيم	متقارب
إعصار	متدارك
غربة	متدارك
قدر	الكامل
مذكرة شاهد القرن	متقارب
سلام	متقارب
نظرية جعفر الطيار	الكامل

قراءة الجدولين : في مكنة قارئ ذينك الجدولين النص على مجموعة من الملاحظ نذكر منها:

– الإطار الموسيقي الذي تنتظم داخله نصوص التغريبة ،هو إطار البحور الصافية ذات النمطية الموسيقية الحرة في أغلبها على التعميم ،التي تأسس على تفعيلة واحدة تتكرر مشكِّلة إيقاعا خاصا يتساوق والدفقات الشعورية لدى الشاعر، مانحة إياه حرية أكبر للتعبير عن خلجات النفس الطافحة بالهموم الحياتية. هذا التنوع في الإيقاع يوفر عذوبة موسيقية تجئ منسجمة مع القافية ورويها بما يخدم الذائقة الفنية.

– تفاوُتٌ في استثمار البحور الشعرية؛ إذ كان نصيب المتدارك أكبر، يُقفّيهِ المتقارب فالكامل، ليكون حظ البسيط بضاعة مُزجاةً في ذيل اختيار الشاعر

– حضور نموذج شعري جمع بين نسقين شعريين مختلفين؛ إذ تم المزج فيه بين البنية العمودية وصنوتها الحرة، وقد لاح ذلك جليا في قصيدة تغريبة جعفر الطيار من باب المواشجة الشكلية.

❖ نماذج شعرية منتخبة للتقطيع :

- القصائد العمودية:

المقطع العمودي من قصيدة جعفر الطيار

وتبادَلا عَلَمَ البِلادِ وَأَعْلَنا

وتبادلا	علم لْبلا	د وأعلنا
0//0///	0//0///	0//0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

حُكْمًا يَكونُ تَداوُلاً وَتَشاوُرَا[1]

حكمنْ يكو	ن تداولن	و تشاورا
0//0/0/	0//0///	0//0///
متْفاعلن	مَتفاعلن	متَفاعلن

قصيدة حورية:

حَمَلْتُها في دَمي سِرًّا وَهَسْهَسَةً

حملْتها	في دميْ	سرْرنْ وهس	هسَتنْ
0//0//	0//0/	0//0/0/	0///
متَفْعلن	فاعلن	مستفْعلن	فعِلن

ياما حَمَلْتُ وَكانَ الْوَجْدُ يَفْضَحُني..[2]

ياما حمل	ت وكا	ن لْوجد يف	ضحني
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///
مستفعلن	فعِلن	مستفعلن	فعِلن

[1] الديوان، ص55.

[2] نفسه، ص58.

قصيدة إلى أوراسية:

وَيسْكَرُ الْبَدْرُ مِنْ جَرّاءِ أَسْئِلَتي

ويسكر لْ	بدر من	جرّاءِأَسْ	ئلتي
0/0/0//	0//0/	0//0/0/	0///
متفْعلن	فاعلن	متفْعلن	فعلن

فَيرْتَمي القَلْبُ في أَحْضانِهِ ثَمِلا[1]

فيرتم لْ	قلب فيْ	أحْضانهي	ثملا
0//0//	0//0/	0//0/0/	0///
متفْعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

قصيدة خرافة:

الْبَرْقُ ما لاحَتْ بِهِ لُقْيـــــاكِ[2]

ألْبرق ما	لاْحتْ بهي	لقياكي
0//0/0/	0//0/0/	0/0/0/
متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلْ

[1] الديوان، ص60.

[2] نفسه، ص61.

❖ القصائد الحرة:

أماعن إيقاع القصيدة الحرة فيقول الشاعر :

قصيدة غيم:

أحُبُّكَ يَاوطَنِي الأخْضَرْ...

وَلاأبْتَغِي مَوْطِنًا لي سِوَاكْ..

أحِبُّكَ. ..أَفْنى هَوىً فِي هَوَاكْ. ..[1]

التقطيع العرضي للأسطر الشعرية الثلاثة :

أحبب	ك ياو	طنلْأخ	ضرْ
/0//	/ 0//	0/0//	0/
فعول	فعول	فعولن	فعْ
ولاأب	تغي موْ	طنْ ليْ	سواك...
0/0//	0/0//	0/0//	00//
فعولن	فعولن	فعولن	فعول
أحبب	كأفنى	هوى في	هواك

[1] التغريبة، ص70.

00// 0/0// 0/0// /0//

فعول فعولن فعولن فعول

والملاحظ على هذه الأسطر الشعرية، اعتماد الشاعر على بحر المتقارب القائم على تفعيلة (فعولن) مكررة، إذإ نه" من الأوزان المتميزة الإيقاع، بالرغم من القصر النسبي لوحدة إيقاع – فعولن –التي تتكون من مقطع صغير (ف) ومقطعين متوسطين(عو-لن). والسبب في تميز إيقاعه هو أن وحدة الإيقاع فيه لايَعرِض لها في الحشو من الزحافات سوى نوع واحد هو القبض ،وهو حذف الخامس الساكن " [1] من التفعيلة(فعولن//0/0) التي تصبح (فعول //0/) وهذاما تراءى في هذه الأسطر. كما يلاحظ أيضا أن تفعيلته هاهنا وفي السطر الأول قد تعرضت لعلة البتر، وهي ذهاب السبب الخفيف من آخر التفعيلة ثم حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ماقبله. فانتقلت(فعولن//0/0) إلى (فع/0)، لتظهر علة القصر في ضرب السطر الثاني والثالث، وهي حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ماقبله فتصبح فعولن //0/ 0⟵ فعول //00.

ولعل اعتماد الشاعر على هذا الوزن كان لغرض مناجاة وطنه الجريح ممزوجة بمشاعر الألم والأمل المرتبطة بتجربته الذاتية العاطفية الحادة.

جاءت قصائد يوسف وغليسي الحرة على وزن بحر المتدارك لتنسجم مع تجربته الذاتية ذات الطابع التأملي الممزوج بالألم والإحساس بالوطن وبقضيته، لهذا جاء توظيفه لإيقاع فاعلن مع التغيرات التي تطرأ عليه الذي يتلاءم مع تجربته مع مواقفه الشعورية وأطول قصيدة هي قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهوا، حيث جاءت على إيقاع المتدارك كما جاء تقطيعنا لهذه الأسطر من هذه القصيدة:

[1] علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر، نقلاً عن يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، (دت دط) ص150.

هَلْ أُعَدِّلُ خارِطَةَ الْأَزْمِنَة

هل أعد	دللخا	رطة ل	أزمنه
0//0/	0///	0///	0//0/
فاعلن	فعلن	فعلن	فاعلن

أَمْ أُغَنّي على نَغْمَةِ الأُوفِ وَالْمَيْجَنَة؟!

أم أغن	ني على	نغمت ل	أوفول	مَيْجَنَه
0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن[1]

ووعياً من الشاعر برتابة إيقاع (فاعلن) وحدة إيقاع (فعلن)، فهو يعمد إلى الموازنة بين الإيقاعين، لإنتاج إيقاع ينسجم مع تجربته الذاتية ذات الطابع التأملي، ليفرغ فيه دفقه الشعوري، تُموّجُهُ زفراتُ الألم وشهقات الأمل، وهذه الموازنة الإيقاعية تتضح في المقطع التالي:

1- أَخْطَأَتْني النُّبُوَّةُ في البَدْءِ.. عاوَدَني الحُلْمُ..[2]

- أخطأت	ننبو	وة فل	بدء عا	ودنل	حلم..
0//0/	0//0/	0///	0//0/	0///	/0/
فاعلن	فاعلن	فعِلن	فاعلن	فعِلن	فاع

[1] التغريبة ، ص32 – 33.

[2] - نفسه، ص 27

2- وَرّثَني وَالِدي خاتَمَ الأَنْبِياءِ[1]

ور	رتني	والدي	خَاتَمَلْ	أَنْبِيَاءِ
0/	0///	0//0/	0//0/	/0//0/
لن	فعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن فَ

3- وَأَرْسَلَني كَالسّرابِ إلى " جِهَةِ الرّيحِ "..[2]

وَأرْ	سَلَنِيْ	كَسْسرَا	ب إلى	جهتِرْ	ريح.
0//	0 // /	0//0/	0///	0///	/0/
علن	فعلن	فاعلن	فعِلن	فعِلن	فاع

4- أَحْمِلُ زَنْبَقَةً في يَدي.. وَكِتابي المُقدّسْ؛[3]

أح	مِلزَم	بقتن	في يدي	وكتا	بلمُقَدْ	دس
0/	0///	0///	0//0/	0///	0//0/	0/
لن	فعلن	فعلن	فاعلن	فعلن	فاعلن	فعْ

إن أهم ما نلاحظه في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهواً "، هو اعتماد الشاعر على الموازنة الإيقاعية لتفعيلة (فاعلن)، إذ تواترت (24) مرةً، جاءت (12) مرّة سالمة،

[1] الديوان، ص27.
[2] المصدر نفسه، ص27.
[3] نفسه.ص27

ومثلها مخبونة، ووجود هذا العدد من التفعيلات الصحيحة أدّى إلى كسر تسارع إيقاع الخَبْن لأنّ الخَبْن في حقيقته هو زيادة نسبة المتحركات في التفعيلة قياساً إلى السواكن، والمتحرك مظهر حركي وإيقاعي في الوقت نفسه؛[1] مما أدى إلى توازن إيقاع هادئ، فرضته التجربة الشعورية، لأنّ الشاعر في موقف تأمل، لا يحتاج إلى إيقاع (فاعلن) الرتيب البطيء، ولا ينسجم مع إيقاع (فعِلن) الحاد، بل يحتاج إلى إيقاع هادئ، جسده توازن إيقاع التفعيلتين معاً مسنداً بتقنية التدوير العروضي، وهذا ما يلائم تجربة الشاعر الذاتية، ذات الطابع التأملي الممزوج بالألم والإحساس بالوطن وقضيته العادلة.

ب- نسيجُ القافية :

توطئة : للقافية علاقة وثيقة بالإيقاع وأثره النفسي؛ فإذا دلت على كرب أورثتِ النفس ضيقا وتبُّرما، وإذا دلت على أمر طيب أورثتها راحة نفسية ؛ فهي– بالتالي – عنصر إيقاعي منسجم مع حالة الشاعر النفسية.

والقافية في التغريبة لا تتخذ موقف التجربة الشعرية، بل وإنما نهاية السطر الشعري وما يمليه، وبذلك فإنها – أي القافية – لا تحضر إبداعيا قبل حضور النص، بل تظهر معه وبه ومن خلاله.[2]

ولقد سارت القصيدة الحرة في مجموعة التغريبة على نظام القافية، شأنها في ذلك شأن الشعر العربي الحر، إلا أنها لم تعد خاضعة لصورة أو معيار قبلي، فهي كالدوال الأخرى تتبع مسار المستقبل.[3]

ولقد نوع الشاعر وغليسي في نسيجه القافوي باعتبار أن الشعر الحر جاء ليحدث تنويعا في الأصوات والأنغام.

---

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص32

[2] المرجع نفسه، ص89.

[3] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، ط2، 1996 ص140.

1- القافية المطلقة

وهي ما كان رويها حرفا صامتا متحركا أي فيه وصل بإشباع [1]، وكذلك إذا وصلت بهاء الوصل سواء كانت ساكنة أم متحركة.

فالنموذج الآتي المتمثل في قصيدة " خرافة " للشاعر يوسف وغليسي يقول فيها :

البَرْقُ ما لاحَتْ بِهِ لُـقْيــاكِ وَالرَّعـْدُ ماخَـفـَقَتْ بِهِ ذِكْراكِ

وَالْوَحْيُ ما أَوْحى غَرامُكِ لِلْفَتى وَالسِّحْرُ ماساحَتْ بِهِ عَيْناكِ

مَا التِّينُ ؟ مَا الزَّيْتونُ ؟مَا الْبلَدُ الْأَميـ نُ وَمَا الحياةُ ؟وَمَنْ أَنا ؟لَوْلاكِ [2]

ففي هذا المقطع من القصيدة العمودية، يتمظهر احتفاء الشاعر بالقافية الموحدة على النحو الآتي:

راكِ	ناكِ	لاكِ
0/0/	0/0/	0/0/

2- القافية المقيدة: هي ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا [3]وهي موظفة أيضا بقوة في قصائده نحو قوله في قصيدة لافتة لم يكتبها أحمد مطر:

أَتَعَجَّبُ مِنْ سُلْطانٍ أَحْمَرْ

عاثَ فَسادًا في بَلَدٍ أَخْضَرْ [4]

---

[1] صلاح يوسف عبدالقادر: في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام، الجزائر،ط1، 1996 ، ص138 .

[2] الديوان، ص61

[3] في العروض والإيقاع الشعري، المرجع السابق، ص69.

[4] الديوان، ص69.

وأيضا قوله في قصيدته تغريبة جعفر الطيار:

يَا لَيْتَهُ فيها تَجَلّى أَوْ سَقَطْ

لَكِنَّهُ، يا حَسْرَتي، حُلْمٌ فَقَطْ

بَيْني وَبَيْنَهُ أَلْفُ أُخْدودٍ وَوَادْ[1]

ونلاحظ أنّ القافية جاءت مقيدة مجردة من الردف والتأسيس ورويها ساكن. كما نعثر على سبيل القافية المقيدة قوله في قصيدة " لا " :

أنا لا أرتضي

أَنْ تُهاجِرَ نَحْوي - صَباحَ مَساءْ -

أُلوفُ النِّساءْ، [2]

فهذه القوافي جاء ما قبلها مردوفا بحرف اللين (الياء) . هذا وقد جاء على سبيل القافية المقيدة أيضا قوله من قصيدة تغريبة جعفر الطيار:

*** النجاشي:**

مَنْ أَنْتَ يا هَذا المُسَرْبَلُ بالشُّكوكِ ؟[3]

وأيضا قوله في قصيدة جنون:

---

[1] الديوان، ص56 – 57

[2] المصدر نفسه، ص64

[3] نفسه، ص42.

وَبعْدَ انْتِهاءِ " الحِوارِ"

يَعُودْ !..[1]

لنلاحظ في كلمتي الشكوك ويعود أنّ حرف رويها ساكنة مقيدة مردوفة بواو قبلها. لقد أبدع الشاعر في قوافيه ونوع فيها، بوصفها سمة من سمات الشعر العربي في قديمه وحديثه تكشف عن نظام داخل القصيدة ووحدتها. كما كان للشاعر قوافي منتظمة وأخرى تحرر منها حرية مطلقة في نظامه الوزني منحها الشاعر نفَسه فجاءت متنوعة بين المتحررة من القيود القديمة وبين الملتزمة بها لتعكس ما في نفسه من انفعالات ومواقف متغيرة.

ج- الرّويّ :

توطئة: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وهو الحرف المركزي الثابت بين حروف القافية إذ يقع الثقل عليه في التشكيل الشعري، ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد هو نهايته[2]. وهذا ما نجده في الشعر العمودي بالخصوص.

ولما لم تكن الحروف صالحة لتتبوأ مكان الروي من القافية، فقد خضع الشعراء لهذا الشرط لضمان معمار النسيج العلائقي المنسجم الدال في بنية النص الشعري، فتعدد الروي وتنوع ولم يعد حرفا موحدا ثابتا في الشعر المعاصر.

وهذا، وقد رفع الشاعر وغليسي قواعد الروي من قصائده على حروف منتخبة لها دور في التشكيل الإيقاعي الموسيقي، كما أعرض عن بعض الأصوات التي لم يستسغها العروضيون رويا.

---

[1] الديوان، ص65.

[2] عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، ص171.

وهذا الآن جدول بقصائد "التغريبة" وأرويتها يشفع بتعليق:

القصيدة	الروي حسب الورود التسلسلي	تواتره	نسبته %	الملاحظة
تغريبة جعفر الطيار	ن	40	32	تصدر النون
	د	24	19	ثلاثة عشر رويا
تجليات نبي سقط من الموت سهوا	ن	41	30	تصدر النون
	ل	11	08	ثمانية عشر رويا
يسألونك	ن	10	83	تصدر النون
	ب	01	08	ثلاثة أروية
سلام	ن	09	50	تصدر النون
	ء	02	12	سبعة أروية
حلول	ن	05	100	النون رويا موحدا
لا	د	02	40	تصدر الدال
	ض	01	20	أربعة أروية
خوف	م	02	80	تصدر الميم
	ن	01	20	رويان
غيمة	ك	03	60	تصدر الكاف
	ر	01	20	ثلاثة أروية
إعصار	ر	03	50	تصدر الراء
	ي	01	16	أربعة أروية
جنون	د	02	50	توظيف رويان
	م	02	50	
قدر	ر	03	100	الروي موحد

مذكرة شاهد على القرن	ي ع	02 01	50 25	تصدر الياء ثلاثة أروية
غربة	ن م	04 01	80 20	تصدر النون خمسة أروية
تساؤل	ن ر	02 01	40 20	تصدر النون ثلاثة أروية
بهية	ب		100	الروي موحد
حورية	م		100	الروي موحد
إلى أوراسية	ل		100	الروي موحد
حديث خرافة	ك		100	الروي موحد

تعليق: أهم الملاحظ الممكن استخلاصها هي:

- وحدة الروي في القصيدة العمودية وتنوعه في القصائد الحرة.

- هيمنة الأروية المجهورة وطغيانها على صنوتها المهموسة.

- غلبة صوت النون على باقي الأصوات، وتوزعه على تسع قصائد لحاجة في نفس الشاعر.

- انعدام بعض الحروف رويا نحو حروف (الصاد، الشين، الثاء، الخاء) لثقلها في النطق ولنشازها كجرس موسيقي، وهو ماحدا بالشاعر للعدول عنها وللإناخة إلى غيرها من الأصوات المحققة للوظيفة المزدوجة بين الإيقاع والدلالة.

❖ نماذج مختارة:

- يقول الشاعر في التغريبة من قصيدة "سلام" على سبيل التنويع في الروي:

سَلاْمٌ على زُرْقَةِ البَحْرِ في ناظِرَيْها..

سَلامٌ على مَغْرِبِ الشَّمْسِ في المُقْلَتَيْنْ

سَلام على مَشْرِقِ اللَّيْلِ في شَعْرِها!

سَلامٌ على مَصْرَعِ الكَرْزِ في الوَجْنَتَيْنْ !

سَلامٌ على قَمَرٍ ساحِرٍ

تَلّني لِلْجَبينْ [1]

نلاحظ أن حروف الروي متنوعة بين الهاء والنون والراء.

كما نقف على قوله في قصيدة "خوف" :

أَنا وَالْحَبيبَةُ وَالعَواصِفُ

وَالغَمامْ....

اللّيْلُ يَسْكُنُ مُقْلَتَيْكِ

حَبيبَتي..

وَأنا أَخافُ مِنَ الظّلامْ ![2]

نلاحظ أن حروف الروي متنوعة بين الفاء والميم والكاف والتاء.

[1] الديوان، ص75.

[2] نفسه، ص66.

أما حروف الروي التي شاع استعمالها بكثرة في المدونة وترددها فهي حرف النون، وهو حرف مجهور. إضافة إلى شيوع حرف روي الراء وهو حرف مجهور أيضا، إضافة إلى الهاء الذي ورد بكثرة مشكلا حرفا رويا مهموسا، ومعظمها حروف جهورية انفعالية تبرز حالته المتعبة وتترجم مزاجه الحاد المتألّم لما حاق بوطنه .

فعلى سبيل التمثيل لحضور حرف النون بقوة نجد قول الشاعر في قصيدة حلول:

رُوحُكِ حَلَّتْ في بَدَنِيْ..

أنا "حَلاّجُ" الزَّمَنِ..

لَكِنْ ،،

ما فِي الْجُبَّةِ

إلّاكَ يا وَطَني!..[1]

كما نعثر على شيوع حرف الروي بكثرة وهو النون في قصيدة "غربة" في قوله:

زَمَني في مَنْأَى عَنْ كُلِّ الأَزْمانْ ..

ما أَغْرَبَني في وَطَنٍ لا يَتَشَبَّهُ بالأَوْطانْ...[2]

وأيضا وروده في قصيدة "يسألونك" في قوله:

يَسْأَلونَكَ عَنْ شاعِرٍ مُثْقَلٍ بِالحَنينْ..

---

[1] الديوان، ص67

[2] نفسه، ص72

يَسْأَلونَكَ عَنْ مُغْرَمٍ يَبْتَغِيْ شَبَقَ الرّوحِ

في جَسَدِ امْرَأَةٍ مِنْ مِياهٍ وَطِينْ !

يَسْأَلونَكَ عَنْ عاشِقٍ خائِبٍ

أَنْكَرَتْهُ نِساءُ الْعالَمينْ ![1]

هاهنا تنوع حرف الروي بين الحاء والباء ولكن كثرة شيوع حرف الروي النون كان على مستوى قصيدة يسألونك.

أما توظيف حرف الروي الراء فنجده في قصيدة "لا فتة لم يكتبها أحمد مطر"

أَتَعَجَّبُ مِنْ سُلْطانٍ أَحْمَرْ

عاثَ فَسادًا في بَلَدٍ أَخْضَرْ![2]

وأيضا مجيئه في قصيدة " قدر" حيث يقول فيها:

قَدَرٌ..قَدَرْ

مَهْما أُسافِرُ في امْتِداداتِ

المَعارِجِ ، ،

أَوْ تَضاريسِ القَمَرْ، ،

---

[1] الديوان، ص62

[2] نفسه، ص69

لا بُدَّ مِنْ وَطَني..

وَإِنْ طالَ السَّفَرْ!..[1]

إن الهيمنة التي فرضها حرف "النون" باعتباره رويا تصدّر النسبة الأعلى في عشر قصائد، يجعلنا نتساءل لما هذا التوظيف المكثف لحرف النون؟ وهل كان صوتا مكملا للتشكيل القافوي فقط؟ أم أن توظيفه كان مقصودا لدلالة في نفس الشاعر؟

إن صوت النون من الأصوات التي له صفة أصوات اللين منحي ثقوته في السمع. والناظر إلى القصائد الطوال (تجليات نبي سقط من الموت سهوا، وتغريبة جعفر الطيار)، يجد أن الوطن هو المحور الدّلالي لها، لذا جاءت أقوال الشاعر تحكي عن الأوضاع السياسية المتعفنة داخل الأوطان العربية بانعكاساته على الفرد الذي لم يجد لنفسه لا حولا ولا قوة.

وقد كان حرف "النون" مكملا مع النسق القافوي لأداء دلالة الحزن والألم لأن القضية قضية وطن. والاعتماد على روي له التأثير في السمع إحدى الأساليب التي لها التأثير المباشر في السامع، إضافة إلى القصائد القصيرة النفس (غربة -يسألونك -حلول)كان موضوعها العام الوطن.

ما يجعلنا نقيم تفسيرا انطلاقا من هذه البؤر الدلالية، وحسبنا راجع إلى المدلول الأكبر "الوطن"، وكأنّ الشاعر أخلص جلّ شعره تقريبا لوطن متألم نازف جرحا ودما، معترفا بحبّه ووفائه وانتمائه بكل صدق، فكان حرف (النون) الشاهد الأوّل على آفاق الشاعر وانتمائه الوطني.

[1] الديوان، ص73

5- الإيقاعُ الدّاخلي: (أو موسيقى الحَشْو)

توطئة: هو ذلك الإيقاع الهامس الذي يَصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر وتقارب المخارج[1].

وهو -عند البلاغيين – يندرج في باب «فصاحة الألفاظ» ولقد اهتم الشعراء المعاصرون بالإيقاع الداخلي، وأدركوا أنه عنصر حيوي يصدر عن تكثيف الصورة والبناء الموسيقي، ليتحقق الإيقاع في الشعر بصفة خاصة في تلك الصور البلاغية التي عرفها الشعراء والبلاغيون تحت مسميات فن البديع الذي لا يعدو أن يكون تحسين الأسلوب وتجميله بعد تمام الدلالة المراد التعبير عنها تبعا لقواعد التراكيب وخصائصها.[2]

وركحا على ما سلف، فإن البنية الداخلية بتفاعلها مع البنية الخارجية تؤكد على المختبر اللغوي المبثوث داخل القصيدة الشعرية.

ومن التلوينات البديعة التي أسهمت في تأثيث بيت الإيقاع الداخلي داخل مدونة التغريبة لوغليسي الشاعر نذكر الطباق والسجع والتصريع...كيما يحدث لحنا داخليا ونغما خفيا يعمل على تجلية المعنى والإفصاح عن السرائر.

أ- الطباق :كان نصيب الطباق من الإيقاع الداخلي وافرا من حيث استخدامه في قصائد وغليسي ويسمى الطباق بالمطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ وهو أن يجمع بين متضادين أي معنيين متقابلين في الجملة وهو نوعان طباق الإيجاب والسلب.[3]

---

[1] الوجي عبد الرحمان: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق ط1، حزيران، 1989. ص74.

[2] شفيع السيد: أساليب البديع في البلاغة العربية، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، 2006 ص14.

[3] عبد القادر حسين: فن البديع، دار الشروق، بيروت لبنان،1987،ط1 ،ص25.

ومن أمثلة توظيف هذا اللون البديعي الذي تعددت أوجهه في مثل قول الشاعر في قصيدة " تجليات نبي سقط عن الموت سهوا ":

تُبَعْثِرُني الرّيحُ شَوقًا إلى " السَّمُراتِ" الّتي

بايَعَتْني شْتاءً وَصَيْفاً..

وَشاخَتْ.. تَهاوَتْ.. وَماتَتْ..[1]

فقد طابق الشاعر بين لفظتي شتاء وصيفا لتكشف دلالة القصيدة أن الريح بعثرت شجرة السمرات التي بايعته في الشتاء والصيف، ولكنها الآن شاخت وتهاوت وماتت ولم يعد منها إلاّ الظلال التي ماتزال تتذكر هذه البيعة، كيف لا وقد استبيح الدم في الأشهر الحرم وما خجلوا.

وأيضا قوله في القصيدة نفسها:

أُمَوِيٌّ يَحِنُّ إلى زَمَنِ الهاشِمِيّ !

فأبَقْتُ إلى الفُلْكِ أَبْحَثُ عَنْ مَرْفَإٍ لِلْعَزاءْ

يَتَعاوَرُني اليَأْسُ بَرًّا وَبَحْرًا..[2]

فقد وقع الطباق هنا بين كلمة البر والبحر دليلا على شدة اليأس الذي لا يجد الشاعر لا سفينة تنجيه ولا شاطئا يرسو عليه ليخفف من هذه الوحدة والوحشة التي تعتريه.

كما نقف على قوله في صورة من صور الطباق في " قصيدة تغريبة جعفر الطيار":

---

[1] الديوان، ص25.

[2] نفسه، ص31.

وَتَقَيَّأَتْني الأَرْضُ إذْ شَرِبَتْ دَمي...

كُلُّ الدُّروبِ إلَيْكِ مُفْضِيَةٌ، لأنّكِ

مَلْجَأُ الأَحْرارِ مِنْ كَوْنِ العَبيدْ..[1]

هاهنا نعثر على الطباق بيني كلمتي تقيأتني و شربت و أيضا بين الأحرار و العبيد. ويلاحظ أن الشاعر يقدم كلمة التقيؤ وهي لفظ الشيء وإخراجه على كلمة الشرب حين يقول تقياتني الأرض إذ شربت دمي. فالشرب يسبق التقيؤ في العادة.

وهذه المفارقة الجميلة للفظة التقيؤ التي تعني إخراج الشيء والشرب بمعنى إدخال الشيء دليل أنه لم يعد له سبيل ولامعنى له في ذلك الوطن إلا طلب اللّجوء إلى ملجأ الأحرار وأنه أصبح كالعبيد في وطنه لهذا يذكر كلمة الأحرار التي يعني بها الحرية التي يبكيها العبيد.

ومن أمثلة الطباق قوله في قصيدة"يسألونك":

يَسْألُونَكَ عَنْ وَجَعِ الوَرْدِ وَالياسَمينْ !

يَسْألُونَكَ عَنْ غابَةِ النَّخْلِ في وَطَني

شَتَّتَها الأَعاصيرُ ذاتَ اليَسارِ

وَذاتَ اليَمينْ ![2]

[1] الديوان، ص44

[2] نفسه، ص62.

فالطباق هنا بين كلمتي اليسار واليمين. وهذا دليل على حيرة الشاعر وعلامات التعجب الواضحة وراء كلّ تساؤل الذي لاينتظر منه الشاعر أي جواب، غير أنّ الأعاصير قد شتتت هذا الوطن ووزعته مرة ذات اليمين ومرة ذات اليسار وهو دليل على تضارب الأفكار والآراء والمصالح واختلافها.

كما نجد الطباق في قصيدة "لا"، وهو عنوان يوحي بذاته بمعنى التضاد بين لاو مقابلها نعم، وهو ما ينطق به الفراغ الذي في الصفحة ليشير إلى غير المذكور، وقد بقيت نقاط تشير إليه في قول الشاعر:

أيهِ يا نَجْمَتي الشَّارِدَة :

أَنا لَا أَرْتَضي

أَنْ تُهاجِرَ نَحْوي- صَباحَ مَسَاءَ -

أُلوفُ النِّساءْ،

وَتَهْجُرَني- طِيلَةَ الْعُمْرِ- امْرَأَةٌ

واحِدَة !...[1]

فقد صدَّر الشاعر كلامه باسم الفعل إيهِ الذي بمعنى نعم، فكأنه يقول نعم يانجمتي الشاردة. لنجد نقيضها في قوله: أنا لا أرتضي أن تهاجر نحوي صباح ومساء الذي شكل طباقا. وبالتالي استخدم الشاعر هذا الطباق بأسلوب بارع ليعبر أنه يرفض أن تهاجر نحوه آلاف النساء لأنه يبحث عن مرأة واحدة فقط. والمرأة التي يقصدها الشاعر هي الوطن هذه النجمة الشاردة التي يبحث عنها في كلّ قصيدة لإنه مؤمن أنه لا بدله من وطن مهما سافر في امتدادات المعارج و أن طال به السفر، فلن يبقى لاجئا طول عمره.

[1] الديوان، ص64.

كما نعثر أخيرا وليس آخرا على وجه من وجوه الطباق في قول الشاعر من قصيدة "سلام":

سَلامٌ عَلى مَرْمَرِ الرَّمْلِ في جِيدِها

سَلامٌ عَلى مَشْهَدِ المَدِّ وَالْجَزْرِ في الضِّفَّتَيْنْ !

سَلامٌ عَلى مَعْبَرِ الْعُمْرِ

إذْ يَغْتَدي كَوْثَرًا دافْقًا بَيْنَ بَيْنْ ! [1]

فقد طابق الشاعر هنا بين كلمتي المد والجزر وهو ما أحدث إيقاعا جميلا في المقطوعة. فالشاعر إذا يتذكر هذا المشهد محاولا تأويله على ما يجري داخل الوطن، وبين الجناس في مفردتي بين و بين الذي هو تشابه في الألفاظ واختلاف في المعنى وهي الشيء القليل القليل الذي يتدفق العمر حوله وبينه.

والشاعر يوسف وغليسي بتوظيفه للكلمات المتضادات فيما بينها معنويا المتجاورة سياقيا والمتجاوبة إيقاعيا يدل على تحكمه في ناصية اللّغة ومعجمها ومفرداتها، وتحكمه في الصيغ التي استطاع أن يعبر بها عن الأحاسيس والأفكار، وذلك من خلال خلق علاقات بين الوحدات المتضادة داخل السياق التي تضمن تأدية النغم الجيدة وإيجاد الإيقاع المناسب دون عوائق.

ب- السجع : هذا لون آخر من ألوان البديع، كثير الاستعمال في ألسنة البلغاء. وهو اتفاق أواخر الفواصل في الحرف أو في الوزن أو فيهما معا"[2].

وقد وظف الشاعر هذا اللّون من السجع عِلما منه بأهميته البلاغية في قوله من قصيدة"سلام":

---

[1] الديوان، ص75.

[2] عبد القادر حسين: فن البديع ص127.

سَلامٌ عَلى مَعْبَرِ الْعُمْرِ

إذْ يَغْتَدي كَوْثَرًا دافِقًا بَيْنَ بَيْنْ ! [1]

فقد ورد السجع بجرسه وموسيقاه في أواخر كلمتي معبر والعمر، إذ إن نهاية هاتين الكلمتين تتوافقان في الحرف الأخير وفي الوزن أيضا. كما نعثر على أنموذج آخر من نماذج السجع في قول الشاعر من قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا ":

بَعْدَما ناصَبوني الْعَداءْ

أَنْكَروا أَنَّني أَوْقَدَتْني السَّماءُ شِتاءً

يُعْرِبُ وَجْهَ النَّباتْ ! [2]

هاهنا يشخص السجع على مستوى السطر الواحد من القصيدة بين لفظتي السماء والشتاء، لتوافقهما في أواخر الأحرف وعلى مستوى الوزن، مايعطي القصيدة جمالا ونغما يحدوه التوافق والانسجام.

ويمضي بنا الشاعر في فسحة السجع ليهدينا شذاه في قوله من القصيدة نفسها:

تُبَعْثِرُني الرّيحُ شَوْقاً إلى " السَّمُراتِ" التّي

بايَعَتْني شِتاءً وَصَيْفاً..

وَشاخَتْ..تَهاوَتْ..وَماتَتْ.. [3]

---

[1] الديوان، ص75.

[2] السابق، ص30.

[3] نفسه، ص25.

لنقف على جرس السجع على مستوى الألفاظ التالية: شاخت وتهاوت وماتت، المتوافقة في نهاية الحرف الأخير وهو التاء المبسوطة كما في الوزن أيضا.

ونسدل الستار على مسرح السجع في آخر مشهد من مشاهده التي انتخبناها في قول الشاعر من قصيدة تغريبة جعفر الطيار:

لَأَعَدتُّ أَسْرابَ الحَمامِ لِوَكْرِها..

وَأَعَدتُّ وَصْلَ خَليجِها بِمُحيطِها[1]

لينهض السجع شاخصا في كلمتي خليجها ومحيطها بتوافقهما على مستوى الحروف والوزن أيضا.

والسجع إذا تتبعناه في قصائد وغليسي نجده موظفا بنسبة كبيرة ليبين مدى توافق القصائد المحتوية على هذا النوع من السجع من حيث الحروف والوزن. وهو ما يسهم في تقوية الكلام وإضفاء مسحة الجمالية عليه، وليكشف عن قدرة الشاعر في استخدامه وتلوينه في أساليب البديع بما يبرز المعنى ويقربه إلى المتلقي ذوقا وتأثيرا.

ج- التكرار:

يعد التكرار آلية من آليات الإيقاع، وميزة من مميزات الشعر الحر التي توظف من أجل إثبات رُؤًى أريد لها أن تترسخ في العقل الجمعي، لهذا يستخدم بكثرة في أشعار الجيل الجديد.

فهو يقوم على مبدأ الإعادة والتكرير، وقد نلتمس هذا بخاصة في الأوزان العروضية التي تتكرر بنظام معين. ففي الإيقاع تتكرر مجموعة من المقاطع بين ألفاظ أو جمل أو في الوزن. وقد نجد تكرارا في النغمات تستسيغها أذن المتلقي ، وهذا يعني أن الإيقاع لا يمكن له أن يستغني عن التكرار.

[1] التغريبة ، ص53.

فتكرار الصوت أو الكلمة أو العبارة أو التركيب أو الجملة أو السياق... أمر ضروري في جعل هذا الإيقاع متميزا بتميز صاحبه.

فأهميته تكمن في كونه "يكسب النص الشعري نموا ويوسع دوائر الانتشار التي تنتج الإيقاع، وتبعث النغم، وتشيع الحركة والحيوية والحرارة التي ترتبط بانفعال الشاعر، وصدق رؤاه وأصالة أفكاره".[1] وقد جاءت مجموعة "تغريبة جعفر الطيار" الشعرية حافلة بالتكرار الذي أسهم في تفعيل الحركية الإيقاعية داخل الخطاب الشعري وقد تمثل هذا التكرار في:

- تكرار اللازمة:

وهو تكرار يعتمد على لفظة مهمة أو جملة معينة يعيدها الشاعر كل مرة، وبخاصة إن كانت القصائد حرة بمقاطع عديدة، فهو يقوم على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا ثابتا ومركزيا من محاور القصيدة[2]. وتكمن أهميته في ربط أجزاء القصيدة وإحداث الانساق والانسجام فيما بين مقاطعها وكأنها مقطع واحد بإيقاع واحد، حيث يشكل التكرار إيقاعا متفردا تفرد هذه المكررات التي اختارها الشاعر حسب نفسيته ومن أجل لفت الانتباه. وهذا ما عثرنا عليه في مدونة الشاعر الذي كرر الحرف واللفظة والجملة.

ومن أمثلة ذلك:

"كان لي وطن" التي تكررت ست مرات في المقطع السابع من قصيدة "تجليات نبي سقط سهوا".

---

[1] ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي: المعيار النظري والواقع الشعري، دكتوراه دولة، جامعة مولود معمري تيزي وزو الجزائر، 2004-2005، ص253.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص204.

"حورية" التي تكررت مرتين في قصيدة "حورية".

"يسألونك" تكررت ثمان مرات في قصيدة "يسألونك"

التكرار التراكمي:

الذي يعني تكرار ألفاظ أو حروف أو أسماء.... دون نظام معين، فهو "خضوع لغة القصيدة بواقعها المرفوض إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء، تكرارا غير منتظم لا يخضع لقاعدة معينة"[1].

وقد طغى هذا النوع من التكرار في المدونة من أجل إحداث نغمة في الخطاب الشعري، إذ إنه يضفي على القصيدة إيقاعا معينا يساعد على اتساقها وانسجامها بغية التأثير، فهو للإمتاع والإقناع معا.

ولهذا نجده في الحروف كما نجده في الأسماء والأفعال بما يكسب القصيدة "بعدا نغميا يعد مكونا تتضمنه العناصر اللسانية الأمر الذي يفضي إلى اكتساء هذه العناصر إيقاعا خاصا".[2]

وقد تجسد فيما يلي:

كانَ لي وَطَنٌ يَومَ كانَ " أَراغونُ" يَشْدو

غِناءً فَتَنْتَصِبُ الأُغْنِياتُ عُيوناً لِـ" إلْزا "..

كانَ لي وَطَنٌ يَوْمَ كانَ الحَمامُ يُحَمِّلُ " أَسْماءَ "

أَشْواقِيَ الْكامِناتِ، وَكُنْتُ أَنا

---

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص209.

[2] حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة أسلوبية في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب، ط1، 2002. ص98.

" الحارِثَ بْنَ حِلِّزَة "...

كانَ لي وَطَنٌ يَوْمَ كانَ، وَكُنْتُ، وَكُنّا، وَكانَ

"كُثَيِّرُ" يَعْشَقُ " عَزّه "...

كانَ لي وَطَنٌ ضارِبٌ في دَمي،

راسِخٌ في امْتِدادِ الزّمانْ، ،

سامِقٌ في السَّماءْ ، ،

شامِخٌ كَالنَّخيلْ، ،

فارِعٌ كَالصَّنَوْبَرِ وَالزّانِ وَالسِّنْدِيانْ....

كانَ لي وَطَنٌ يَوْمَ كانْ!...

كانَ لي وَطَنٌ يَوْمَ كانَتْ سَراديبُهُ تَسْتَضيءُ

بِنورِي المُقَدَّسْ..

وَكُنْتُ أنا "خالِدَ بْنَ سِنانْ" !...

فَلِماذا يُضَيّعُني – اليَوْمَ - قَوْمي ؟!

لِماذا يُصادَرُ نُوري ؟!

لِماذا ؟ أَيا وخْذَ الشَّمْعَدانْ !...

إيهِ يا "كانْ" !..

ياسَفَرَ البَرْقِ في لَيْلِ ذاكِرتي..

يا حَنِيني إلى حَفْنَةٍ مِنْ حَنانْ !

يا عَبيرَ الْهَوى.. يا رَحيقَ الشِّفاهْ..

وَيا شَفَقَ الْحُلْمِ، بِاللهِ، لا تَغْتَرِبْ..

يا رَبيعَ الطُّفولَةِ لا تَحْتَضِرْ...

أُدْنُ مِنّي قَليلًا، أُناشِدُكَ اللهَ، أُدْنُ، ،

وَتَوَّجْ عُيوني بِلَوْنِ الزَّنابِقِ وَالأُقْحُوانْ !...

كانْ ما كانْ.. ثُمَّ أَفَقْتُ على عِطْرِ أُغْنِيَةٍ ، ،

كانَ مَطْلَعُها:

كانْ.. يا ما يَكونْ !

في بِلادِ المُنى وَالمَنونْ..

طائِرٌ مُثْقَلٌ بِالظُّنونْ..

هاتِفًا، أَبَدًا، في جُنونْ :

خَذَلَتْني زُهورُكِ ، ، كَمْ خَذَلَتْني، ،

أَيا شَجَرَ الزَّيْزَفونْ!!!...[1]

وهنا نلاحظ بشيء من التقصّي أن :

- حرف النداء " يا " تكرر ست مرات في المقطع السابق.

- " لماذا " تكررت ثلاث مرات.

- " كان " ،" كنت " تكررت ست مرات.

وإذا تأمّلنا قوله :

حورِيَّةٌ.. في جِنانِ الخُلْدِ مَوْطِنُها

هَرَّبْتُها، ، ناسِخًا في فَيْضِها وَطَني

حورِيَّةٌ.. في خَريفِ الحُبِّ أَلْمَحُها

عُصْفورَةٌ لِلْمُنى غَنَّتْ على فَنَني[2]

نجد ان لفظة "حورية" تكررت مرتين .

وإذا تمّلينا قوله في المقطع الشعري الآتي :

شَوَّهوا نَسَبي..

سَيَّجوا بِالأَراجيفِ ذاكِرتي..

---

[1] الديوان، ص35– 38.

[2] -السابق، ص58

أَعْدَموا شَجَرَةَ ٱلإِنْتِماءْ !..

عَقَروا خَيْلَ " عُقْبَةَ " وَالْفاتِحِينَ، ،

وَأَحْيَوْا رَميمَ "كُسَيْلَةَ " وَ" الْكاهِنَه " !...

حينَ أَفْصَحْتُ عَنْ رَغْبَةٍ في البُكاءْ،

نَقَشوا لِـ" تَهودَةَ " في الْبالْ أَيْقونَةً،

ثُمَّ خَرّوا لَها ساجِدينَ، وَناموا عَلى طَيْفِها،

بَعْدَما ناصَبوني الْعَداءْ .

أَنْكَروا أَنَّني أَوْفَدَتْني السَّماءُ شِتاءً

يُعْرِبُ وَجْهَ النَّباتْ !

بَرْبَروا لُغَةَ الطَّيْرِ وَالْكائِناتِ !...

نَهَبوا مُلْكَ " بَلْقيسَ" مِنْ بَعْدِ ما

أَوْقَفوا هُدْهُدي..

صادَروا مُصْحَفي..

لَفَظوني عَلى شُرْفَةِ الْحُلْمِ السُّنْدُسِيّ، وَقالوا :

أُمَوِيٌّ يَحِنُّ إلى الزَّمَنِ الهاشِمِيّ ![1]

حيث نجد أن:

-(واو الجمع) تكررت أكثر من ثلاثة عشرة مرة في الأسطر الشعرية السابقة.

وهكذا يجد شاعرنا في شعره المتنفس الذي يسكب فيه ماء مشاعره ورؤاه، فهو يبحث عن هوية أدبية تجافي المحاكاة والتقليد، وذلك بالحديث عن الواقع المعيش و الوضع الراهن بما هو التزام بالهموم اليومية. فالشاعر يفرح لفرح وطنه ويتألم لألمه. ومن هنا لاينفك يستثمر كل مامن شانه ان يسعف نصوصه برحيق الشعرية ومنها أسلوب التكرار وبلاغتة الإيحائية من خلال الإلحاح على معنى يؤرقه أو توضيحه بما يزيل عنه الغموض، وذلك بالكشف عن تخومه النفسية، إضافة إلى ما يضفيه على النص من إيقاع موسيقي يؤثر في المتلقي ويمنح المبدع التفرد.

د - التصريع :

هو لون من ألوان البديع يتمثل في توافق نهايتي الشطرين في البيت الشعري. وقد حظي باهتمام بالغ من طرف النقاد القدماء من ذلك ما قاله ابن رشيق القيرواني في تعريف له هو " غالبا ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته "[2]. فيتفق اللفظ الأخير في الصدر مع اللفظ الأخير في العجز في الوزن والإعراب والتقفية ويكون غالبا في البيت الأول من القصيدة. وسبب وقوع التصريع في أول الشعر هو: مبادرة الشاعر في القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور.[3] ليكون بذلك نقطة مميزة للنص الشعري عن النص النثري.

---

[1] الديوان، ص30 – 31.

[2] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، ص173 ..

[3] نفسه، ص174 ..

ومما لاريب فيه، فأن التصريع يعتبر آلية مهمة من الآليات التي تسهم إسهاما كبيرا في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص متآزرة مع باقي مكونات بنائه.

ومما يؤكد هذا المعنى ما صرح به صاحب منهاج البلغاء عندما قال :فإن التصريع في أوائل القصائد طلاوة، وهو لمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض و الضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك [1] بوصفه سمة جمالية تضفي قوة تأثير في نفس المتلقي و تثير انتباهه إلى نوع القافية التي اختارها الشاعر في بناء قصيدته ملائمة لدفقاته الشعورية والانفعالية.

لقد نَهَدَ التصريع في شعر يوسف وغليسي في قوله:

الْبَـرْق مَـا لاحَتْ بِـهِ لُـقْيـاكِ وَالرَّعْـــدُ ما خَفَقَتْ بِهِ ذِكْراكِ

وَالْوَحْيُ ما أَوْحى غَرامُكِ لِلْفَتى وَالسِّحْرُ مَا ساحَتْ بِهِ عَيْنـاكِ [2]

ههنا اعتمد الشاعر على أسلوب التصريع لهدف شحن قصائده بأشجانه ومشاعره حتى يتمكن من بثها إلى المتلقي، إذ إن التصريع من الجماليات التي تسهم في الكشف عن قدرة الشاعر على بناء نصوصه، فكان أن اعتمد عليه للتعبير عن انفعالاته ليحدث ذلك التنوع الإيقاعي الذي يزيد من أنغامه وموسيقاه، وليبقى المتلقي موصولا بهموم الشاعر التي سكبها بين يديه.

ومن نماذج القصائد الحرة التي احتفى فيها بهذا الدال الإيقاعي قوله:

أَتَعَجَّبُ مِنْ سُلْطانٍ أَحْمَرْ

عاثَ فَسادًا في بَلَدٍ أَخْضَرْ!

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص254.

[2] الديوان، ص61.

أَتَقَزَّزُ مِنْهُ...[1]

هنا نلحظ وقوع التصريع بين كلمة "أحمر "وكلمة "أخضر"، وذلك لتوافقهما في الوزن والروي لتخلق هذه الظاهرة الإيقاعية زيادة في التناسب الإيقاعي للنص كإثراء لموسيقاه، ولعل الشاعر قد عمد إلى استخدام التصريع كمتكئ لإطلاق موجات تعبيرية تحيل على فتح باب التأويل لدى المتلقي.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول إن الشاعر وغليسي قد آثر عدم افتتاح قصائده بالتصريع. وربما يكون مرد هذا إلى الثورة التي كانت تكابدها نفسه بغية التحرر من القيود والتقاليد، ولعل كسره لقيد التصريع يمنحه فرصة الانطلاق نحو جَوْب آفاق جديدة غير سائدة مع المعطى الإيقاعي المتعارف عليه.

هـ – الترصيع :

احتفى النقاد القدماء بما يزيد الشعر جمالا ولذة وإيحاءا. ومن هذه الأمور أسلوب التَّرصيع الذي يقصد به أن يتوخى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريع [2]. لكونه ظاهرة شعرية متمثلة في اتفاق جملتين أو أكثر في عدد الكلمات مع اتفاق كل كلمة مع ما يقابلها في الوزن وفي الحرف الأخير، ما يجعل أجزاء البيت الشعري الداخلية جملا متوازية متشابهة النهايات كالسجع الذي استعمل في ألسنة البلغاء وهو اتفاق أواخر الفواصل في الحرف أو في الوزن أو فيهما معا [3]

والحاصل الذي يمكن أن يلحظه المتتبع لشعر وغليسي هي أن شعره قد ازدان بهذا الأسلوب لما يضفيه من تنوع في إيقاع القصيدة كما في قوله :

---

[1] الديوان ، ص. 69.

[2] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، ص. 215.

[3] عبد القادر حسين: فن البديع، ص. 127.

قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِ الْوَطَنْ ؟ !

تَبًّا لِكُلِّ حُكومَةٍ زَرَعَتْ مِساحَتَها

بِأَلْغامِ التَّهَوُّرِ وَالتَّجَبُّرِ وَالتَّحَزُّبِ وَالْفِتَنْ..[1]

حيث نلحظ التَّرصيع ظاهرا في هذه الأسطر الشعرية بين كلمتي: " التهور " والتجبر " وقد تعادلتا في الوزن وتوافقت نهاياتهما في المقطع الأخير.

كما نقف شهودا على حضور الترصيع في قوله من قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا ":

عَلى حَافَّةِ المَوْتِ أَهْذي..

فَيَرْتَدُّ صَوْتي إِلَيَّ ..

أُطارِحُ بَيْني... أُغالِبُ حُزْنِيْ..

فَيَغْلِبُني الدَّمْعُ... يَجْرِفُني في خَرابِ المَدى...[2]

لقد ساهم الترصيع الذي ورد بين الألفاظ " يغلبني " و " ويجرفني " وبين " بيني "و"حزني " في تقوية الكلام وزيادته جمالا مما يدل على قدرة الشاعر في إبراز المعنى وتقريبه إلى ذهن المتلقي.، وهذا ما زاد من استمتاع المتلقي وقدرة المبدع على تأكيد المعنى عن طريق الجهر برأيه ومده عاليا برغم صوته المبحوح وأنينه المتقطع معتمدافي ذلك على صوت النون وهو صوت شجي محزون.

---

[1] الديوان، ص47.

[2] نفسه، ص29.

وركحا على ما تقدم يمكن القول إن الشاعر يوسف وغليسي قد وظف الموسيقى الداخلية لخلق النغمات والإيقاعات التي تتوافق مع الإيقاع الخارجي للقصيدة. فكانت الألوان البديعة وسيلة من الوسائل التي اتكأ عليها هذا الشاعر في نسج نصوصه باعتبار أن الألوان البديعية لا تكون في يد الأديب الماهر مجرد ألفاظا عقيمة خاوية من كل معنى، وإنما تتحول على يديه إلى شيء ذي قيمة عظيمة إذا أحسن استخدامها وأتى بها لتؤدي دورا في إفادة المعنى والإيقاع [1] قصد استمالة القارئ بإثارة انفعاله وشحن شعوره.

و- التدوير:

للتدوير وظيفة إيقاعية داخلية مهمّة، بوصفه عاملا موسيقيا يجعل القصيدة لحمة واحدة متماسكة مترابطة، فتصبح الدلالة معه أكثر حضورا وسريانا أثناء تشكيل القصيدة الشعرية. وهو يأتي ليدلّ على عدم نهاية البيت الشعري في آخر التفعيلة التي تعتبر من دونه قافية الشطر في المنجز الشعري المعاصر (الشعر الحر). أي أنّ التدوير ظاهرة إيقاعية تُلغي حد القافية ووقفتها مستبدلة بعنصر التواصل الإيقاعي والدلالي غير المنقطع. فقد عرفه أسلافنا بانه مصطلح فني وبشكله الأولي البسيط في المراحل الأولى لنشوء القصيدة العربية التقليدية وتطوّرها [2]. حيث إن البيتَ المدوّر، في تعريف العروضيين، هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأوّل وبعضها في الشطر الثاني [3]. والإدماج في الشعر المعاصر، لا يتعلّق بدمج الشطر الأول في الثاني من الناحية الوزنية، بل دمْجُ بيتٍ في غيره، وقد يشمل الإدماج أبيات مقطع أو قصيدة بكاملها. [4]

---

[1] عبد القادر حسين: فن البديع، ص. 31

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص171.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة،بغداد،ط2 ،،1965ص196.

[4] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ج3. الشعر المعاصر، ص132.

ولم تتحمس الناقدة العراقية نازك الملائكة في بواكير آرائها لتقنية التدوير في شعر التفعيلة، معلنة رفضها التام له إذ يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يُسَوَّغُ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدوّرا.[1]مرجعة ذلك إلى أسباب كثيرة ؛ منها أن ينتهي كل شطر شعري بقافية، وهذا ما ألغاه الشعر الحر.

والتدوير يعني أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل[2]. لكن الخدمة الجليلة التي قدمها التدوير للمبدعين في بناء القصيدة بحرية مطلقة ساورت الناقدة وعدلت عن رأيها الأوّل معترفة به كخصيصة أساسية لا غنى عنها، ولا شك أن تراجع نازك الملائكة عن رفضها له في الخمسينات يعود لفطنتها المتأخرة لما أعطاه الإدماج في بناء البيت من إمكانيات كانت شبه مجهولة من قبل.[3]. إن التدوير وسيلة فنية مستمرة غير منقطعة، يتيح فرص التشكيل الشعري الأنسب لنفس تريد القول وفق الإرادة الذاتية للشاعر، دون قيد يتعالى على عواطفه ومشاعره المنطلقة، فتلجمه إلى حدّ نستشعر فيها بسلطة تشعره بالضعف والتثاقل في البوح.

يقول الشاعر وغليسي من قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا " :

بِاسْمِ ما في دَمي مِنْ هَوىً لِتُرا بِ بِلاْ دي، ،

فَاعِلُنْ فَاعِلُن فَاعِلُنْ فعلن فعلن فع

لِلرْ رَمْـلِ وَالنْ نَخْلِ سَبْ بَحْتُ. سَبْ بَحْتُ..[4]

لَن فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِ

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص116.

[2] المرجع نفسه، ص117 – 118.

[3] نفسه، ص116.

[4] الديوان، ص32.

ناديت كل ولـي مــن الخالدين،

مستفعلنْ فَعِلُن فاعلن فَاعِلُات

وَكُـلُّ الصَّحـابَةِ وَالْأَنْبِيـاءْ...[1]

فعولن فعول فعولن فعولْ

نلاحظ هاهنا انقسام التشكيلة الأساسية لبحري البسيط و المتقارب (مستفعلن) و(فعولن) على سطرين، ففي الشطر الأول وردت التشكيلة ببعض منها واكتملت في السطر الثاني، وانقسمت التفعيلة "فاعلن" في السطر الثاني واكتملت في الثالث، وأكمل السطر الثالث في الرابع. وعلى الرغم من انتهاء تفعيلة المتقارب بوتد يساعد على إنهاء المعنى مع نهاية التفعيلة [2]، فإنّ قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" قد فاقت معاني التفعيلة وعَلَتْ عليها وطفحت على النص الشعري سارية ممتدة دون وقفة كبرى.

والملاحظ أن التدوير وقع عند كلمة "بلادي"، هذه الكلمة التي في كل مرة تؤكد لنا أن للشاعر حبا غير عادي تجاه وطنه، وهي لفظة بَأَرَتِ الدلالة وجعلتها مع الإيقاع يسيران دون انقطاع، مستدعية النخل والرمل وكل الأولياء الصالحين، لتعلن لفظة "الأنبياء" عن نهاية المدى الإيقاعي والدلالي، وهذا أقصى أمل الشاعر الإنسان المخلص، فكانت النهاية عبر وقفة كبرى زادتها قوة بروز الهمزة وقوة صلابة التسكين مستهدفة في المقام الأوّل تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، ما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة ؛ وهكذا يتحقق الهدف الشكلي والمعنوي، باعتبارها وظيفة ازدواجية لهذه التقنية.[3]

---

[1] الديوان، ص32.

[2] أبو فراس النطافي: التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة اليرموك مج 6، 1515 هـ-1994م، ص54.

[3] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة. ص170.

والجدول الآتي يختصر القصائد التي مستها تقنية التدوير:

القصيدة	البحر الشعري	عدد الأسطر في القصيدة	عدد الأسطر المدورة
تغريبة جعفر الطيار	الكامل	155 + 6 أبيات	28 سطر + شطرين
تجليات نبي سقط من الموت سهوا	المتدارك	214	77
يسألونك	المتدارك	16	04
لافتة لم يكتبها أحمد مطر	المتدارك	07	02
غيم	المتقارب	06	01
حلول	المتدارك	08	02
تساؤل	المتقارب	07	02

✓ استنتاج:

وكذلك قامت شعرية التشكيل على خاصية الصوت والدلالة، أين شكّلت التفاعيل وأخواتها من القوافي والأروية - بوصفها موسيقى الإطار وبتنوعها واختلافها - عنصرا حاسما في إبراز دلالة الخطاب الشعري. كما لعبت الأصوات اللغوية والتلوينات البديعية - بما هي موسيقى الحشو بتناغمها وتشاكلها وتناظرها وتآلفها وتقابلها وتكرارها - دورا مركزيا في التموضع الدلالي؛ وهو ما زاد في إيقاعية القصيدة صوتا ودلالة. وقد كشف كل هذا العمل عن حسن صنيع الشاعر في الجانب التشكيلي الذي راعى فيه جودة التوليف وجمال التنسيق وحسن الانسجام بين وحدات القصيدة.

الفصل الثالث

شِعريةُ

التّشكيل اللّغوي

الفصل الثالث : شعرية التشكيل اللغوي

تمهيد: مكانة اللغة في النص الشعري

1-المستوى الصرفي

- البنية الصرفية

أ- بنية الاسم

ب- بنية الفعل

2-المستوى التركيبي

أ- الجملة الخبرية

* الجملة الفعلية
* الجملة الاسمية
* جملة النواسخ

ب- الجملة الإنشائية

* الإنشاء الطلبي
* الإنشاء غير الطلبي

ج- الانزياح التركيبي

* التقديم والتأخير
* الحذف
* التكرار

3- المستوى الدلالي

نافذة إلى حساسية جديدة في المتن الشعري التسعيني

أ- المعجم الشعري (الحقول الدلالية)

ب- الرمز

* الرمز الأسطوري

* الرمز الشعبي

* الرمز التاريخي

* الرمز الطبيعي

ج- التناص أو استراتيجية التشويش

* التناص الديني

* التناص التراثي

* التناص الأدبي

* استلهام الأمثال الأمثال التراثية

* تمثل التجربة الصوفية

د- ظاهرة التوسع في التعاطي مع اللغة

* الاشتقاق

* النحت

* استخدام الألفاظ العامية

تمهيد: مكانة اللغة في النص الشعري:

تتبوأ اللغة في الخطاب الشعري ثُمَّ الأدبي استطرادا على التعميم مكانة متميزة بين سائر مكوناته البنيوية، وليس أدلَّ عليها من أن اللغة والخطاب لا يزالان يتنازعان الترجمة الاصطلاحية لكلمة Langage لدى بعض النقاد. وتوازيهما أمام هذا المصطلح الأجنبي الذي يعني – في جملة ما يعني – أنّ اللغة هي المادة الخام التي يتشكل منها الخطاب بما يحويه من مكونات فنية، تتحد لتشكل بعدا دلاليا معينا.

وإذن فاللغة هي مادة الأديب، وكل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة[1]، والشعر كما يقول هيدجر هو تأسيس بالكلام وفي الكلام. وهو اللغة العليا عند مالارميه، وسيد الكلام عند جاكوبسون[2]، والشعر هو لغة داخل اللغة[3] على حد تعبير بول فاليري، بل هو فن اللغة[4] في رأي فاليري نفسه . وهو عند محمد بنيس، سلسلة من الترابطات والأدلة اللغوية[5]. كما أن اللغة هي رحم مختبر الشعر...[6]...

فلا غرابة بالتالي أن تشكل اللغة البؤرة المنهجية لمدرسة نقدية عريقة مثل (المدرسة البنيوية).ولا مناص لنا مبدئيا، من الإشارة إلى أن مفهوم اللغة هو مفهوم فضفاض، عصي عن التعليب والقولبة، بشهادة الدراسات اللسانية المعاصرة ؛ لذلك نرى أحد رواد الدراسات اللسانية الحديثة وهو فرديناند دوسوسير /F.De Saussure يتجاوز هذا المفهوم الواسع بتقسيم دراسة اللسان إلى قسمين:

---

(1) رينيه وليك- أوستن وارين: نظرية الأدب، ص179

(2) نقلا عن: محمد بنيس، حداثة السؤال، دار التنوير، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص26.

(3) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص39

(4) نقلا عن: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط3، 1985، ص347

(5) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، المرجع السابق، ص39.

(6) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، (الشعر المعاصر) ، ص76.

قسم أول: غرضه اللغة بماهيتها الاجتماعية، واستقلالها عن الفرد، وقسم ثان: غرضه الجزء الفردي من اللسان، وهو الكلام، مشيرا إلى وجود تأثير متبادل بين اللغة والكلام، لأن اللغة في وقت واحد هي إنتاج للكلام ووسيلة له [1].

ويمكن أن نسحب هذا المفهوم النظري العام على الخطاب الشعري، بالتمثيل للغة (Langue) بالوحدات المعجمية المحتواة شكلا في المجموعة اللفظية ، ولكنها تأخذ دلالات جديدة بحسب وضعها التشكيلي الجديد في السياق الشعري.

تُرى كيف تعامل الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في نسخته الوغليسية مع هذه المفاهيم؟...

وحتى نَفِيَ السؤال حقه من الإجابة، ارتأينا أن ننظر إلى البنية اللغوية ضمن الإطار الشعري من منظورين: منظور إفرادي، يقتضي تجزيء النص إلى وحدات دلالية صغرى قائمة بذاتها، أو ليكسيمات / Lexemes ، تشكل ما يسمى بالمعجم الشعري. ومنظور تركيبي، يقتضي تفريغ النص إلى « سياق أكبر Macro-contexte »/«وسياق أصغر/ Micro-contexte » مع تفحص العلاقات الحضورية والغيابية بين تلك العناصر السياقية.

وهنا يطرح السؤال: كيف كان اشتغال الشاعر وغليسي اللغوي مستهدفا رفع صروحه الشعرية؟ وبأية مادة لغوية شكّلَ تلك النصوص الإبداعية؟

ولكي لانَبْخسَ السؤال حقه من الإجابة آثرنا أن ننظر إلى البنية اللغوية – ضمن الإطار الشعري – من عدة مستويات تشكيلية لغوية: صرفية، وتركيبية، ودلالية.

[1] فرديناند دوسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دط، 198. ص32

1 - المستوى الصرفي :

توطئة: لا يقتصر النص الشعري في معماره على المستوى الأكثر خصوصية ولصوقا به، ونعني بهذا المستوى الإيقاعي. بل إن تشييد صرحه الفني وهيكله اللغوي يفرض مراعاة عدة مستويات أخراة تجيء في إثر بعضها البعض لتعمل على صناعة الحدث الشعري، ومنها المستوى الصرفي؛ فإن أبنية الأسماء والأفعال تمنح الخطاب الشعري وجوده ومعناه، إذ تخرجه من الوجود بالقوة بوصفه فكرة في الذهن إلى الوجود بالفعل بوصفه نصا مكتوبا أومقروءا.

وستحاول الصفحات القادمات رصد بعض هاتيك التشكيلات الصرفية الواردة في شعر وغليسي، عَنَيْنا بها أبنيةَ الأسماء تعقُبها أبنية الأفعال، معطوفا عليها التعبير ببعض المشتقات.

البنية الصرفية :

أ- بنية الاسم :

تعريف الاسم :

لغة : هو السِّمة أي : العلامة.

اصطلاحا : هوما دل على معنى في نفسه غير مقترن بزمن.[1]

ويختص الاسم بقبول حرف الجر، وال، وبلُحوق التنوين به، وبالإضافة، وبالإسناد إليه، وبالنداء.[2].وتختلف الأسماء في اللغة من حيث وضعُها اللغوي وأشكالُ أبنيتها إلى مجموعة من الأنواع سنحاول أن نرصد أهمها في مجموعة من قصائد الشاعر.

---

[1] علي جابر المنصوري وعلاء هاشم الحفاجي: التطبيق الصرفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2002. ص217

[2] أحمد الحملاوي: شذى العرف في فن الصرف، تح، غالب المطلبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع عمان، ط1، 2000، ص8-9

وهذا جدول بتعداد الأسماء المحصاة في الديوان:

عناوين القصائد	عدد الأسماء
بطافة حزن	47
في سراديب الاغتراب	60
عائد من مدن الصقيع	43
وقفة على دمنة الحب الموؤود	59
نشيج الوداع	54
تراتيل حزينة	111
تساؤل وحنين	24
فجيعة اللقاء	141
تراجيديا الزمن البغدادي	78
موسم الهجرة إلى بغداد	82
خيبة انتظار	54
رحيل اليمام	59
قراءة في عينين عسليتين	56
تأملات صوفية في عمق عينيك	48
حديث الريح والصفصاف	61
المجموع	1000

✓ **نستنتج** من الجدول السابق أن الاسم جاء مهيمنا في المجموعة الشعرية، حيث تواتر ألف مرة أي بنسبة: 75.35%بالمقارنة مع الفعل، ويعود السبب في هذا الارتفاع الى عدم اقترانه بعنصر الزمن.

- يقول الشاعر:

صَفْصَافَتِي تَجْثُوعَلَى نَهْرِ الهَوَى...

وَهَوَايَ فِي حَقْلِ المَدَى صَفْصَافَة...

رِيْحٌ تَهُز حُقُولَنَا وَقُلُوعَنَا

فِي مَوْسِمِ الإِعْصَارِ، ،

فِي زَمَنِ الجَوَى

أُهْدِيكِ مَا أُهْدِيكِ.. (يَا رِيحَ الصِّبا)

صَفْصَافَةٌ مَهْمُومَةٌ تَتْلُو انْكِسَارَ الرّيح

فِي فَجْرِ الصِّبَا...[1]

والملاحظ من هذه القصيدة هو غلبة عنصر الأسماء على باقي العناصر الأخرى، فكل هذه الأسماء (صفصافة، نهر، الهوى، هواي، حقل، مدى، ريح، حقولنا قلوعنا، موسم، الإعصار، زمن، الجوى، الصبا، مهمومة، فجر) قد تميزت بالتنوع والتعدد والإيحاء .

كما نلاحظ أنها أسماء مأخوذة من الطبيعة، وكأن الشاعر يتخذها وسيلة لتجسيد تجربته في الحياة، فتوظيفه للفظة الصّفصاف مثلا يمثل ذاته المتعبة. أما لفظة الريح فتشير إلى القدر المسبب لأحزانه وأوجاعه. وتظل الأسماء بعد ذلك بمختلف أنواعها تفيد دلالة الثبات والاستمرار، لعدم اشتمالها على عنصر الزمن.

[1] الأوجاع، ص14

- يقول الشاعر:

يَسْكُنُنِي الصَّقيْعُ..

لِأَنَّ الغُيُومَ التي نَصَّبَتْ نَفسَهَا حاكِمًا بِأَمْرِ الْفُصولْ ،

صادَرَتْ شَمْسَنا..

خَبَّأَتْهَا وَراءَ الضَّبَابْ،

بَعْدَما أَعْلَنَتْ عَنْ قُدومِ الرَّبيعْ ...![1]

إن توظيف الشاعر هاهنا للفظة الصقيع – على ما فيها من ظلال القَرِّ الشديد- تدل على الجمود والسكون الذي أصاب الشاعر حتى أورثه العجز عن الحراك. فلم تعد لديه القدرة على المواجهة أو المقاومة جراء الخيانة غير المتوقعة التي أصابته من طرف الحبيبة، هذه الخيانة التي صادرت كل معنى جميل في حياته.

أقسام الاسم : للاسم أشكال مختلفة ومتعددة منها: الجامد والمشتق.

الاسم الجامد : هو ما يدل على ذات أو معنى بدون وصف أسماء الأجناس المحسوسة (أسد، إنسان، شجر، حجر) وأسماء الأجناس المعنوية نحو: (نجاح، حب، خوف).

الاسم المشتق: هوما أُخذ من غيره ودل على ذات مع ملاحظة صفة قائمة به نحو: (كاتب، قارئ، فاهم). وقد يأتي الاشتقاق من الأسماء المعنوية نحو عالم المأخوذ من العلم.[2]

---

[1] الديوان، ص102

[2] شرف الدين على الراجحي: البسيط في علم الصرف، دار هوما الجامعية، الاسكندرية (دط)، 1996. ص51.

والاشتقاق هو أخذ كلمة من أخرى لتناسب بينهما في المعنى مع تغيير في اللفظ، وينقسم إلى أقسام ثلاثة :

صغير: وهو توافق الكلمتين في الحروف مع الترتيب نحو: علم من العلم.

كبير: وهو توافق الكلمتين في الحروف فقط نحو جذب من الجذب.

أكبر: وهو توافق في أكثر الحروف مع التناسب في الباقي نحو: نعق من النهق، فقد تناسبت الهاء والعين في المخرج.[1]

نماذج تطبيقية : بالأسماء الجامدة والاسم المشتق.

قصيدة بطاقة حزن:

الجامد	المشتق	الجامد	المشتق
الشعر	بكاء	جراح	
الحب	قارئة	الناس	
صفصاف	البلوى	دروب	
بحار		الحزن	
الشوق		كؤوس	
ميناء		القلب	
الموج		كعبة	
دموع		ذكرى	
الصمت		ورود	
الأمس			

[1] ينظر: أحمد الحملاوي: شذى العرف في فن الصرف ص56.

في سراديب الاغتراب:

الجامد	المشتق	الجامد	المشتق
قلعة	رحلة	الحب	
جزيرة	متفرد	النيران	
درب	منبعا	الزفرات	
الليث	متأجج	الهموم	
الرعد	الرحيل	حياة	
صفصافة		ظلمات	
الرياح		كروان	
الأيام		الدموع	
السنوات		الضلوع	
الأسى		نبضات	

عائد من مدن الصقيع :

الجامد	المشتق	الجامد	المشتق
البداية	غلاب	جراح	
عمق	شاعر	هموم	
أعماق	مهجورة	الغيم	
ضباب	كئيبة	الزمان	
حياة	عازف	الصفصاف	
غربة	الراكضين	السرداب	
قلعة	مناب	الرجولة	
جبال		غيمتان	
فجر		اللبلاب	
الدروب		سحاب	

وقفة على دمنة الحب الموؤود :

الجامد	المشتق	الجامد	المشتق
الذكرى	محيرا	اليوم	
الأطلال	مدمر	سوق	
العشق	مهاجر	أموال	
طيور	أخضر	عصر	
الأعشاش	أروع	قلوب	
طفولة	القاتلات	الناس	
قلب	الحزين	وشم	
الفؤاد		عنترا	
السحاب		شاطئ	

نشيج الوداع :

الجامد	المشتق	الجامد	المشتق
جيوش	حبيب	غيوم	
شيوخ	خاطر	وريدة	
الريح	مسربل	الأيام	
خيام	صقيع	حيزية	
الصيف	المنبع	رصاصة	
النخل	الصافي	عمق	
الليل		كأس	
اليأس		الصبر	
الصفصاف		سرداب	
الماء		قلب	

تراتيل حزينة من وحي الغربة:

الجامد	المشتق	الجامد	المشتق
سجن	مكتحلا	الشعر	طافحة
الحزن	حيران	سمراء	مترعة
حياة	مصلوب	عينيك	خليصة
الكروان	عاشق	الشوق	متثاقل
الليل	متفرد	الحب	متسائل
الحروف	متدين	القلب	متشرد
جنازة	متسكع	أشواك	
السندباد		السؤلات	
رماد		ألم	
النداء		مهجة	
الحزن		المدينة	
سحابة		الفضيلة	
الفؤاد		نخلة	

فجيعة اللقاء:

الجامد	المشتق	الجامد	المشتق
سمراء	ناظري	النوارس	
البركان	مشاعري	الروح	
الهموم	الدفين	الجحيم	
عهود	خاطري	القدرة	
الحرج	محابري	عطر	
الغربة	صابر	الزمان	
البخار	السوداء	المكان	

الشمس	حبلى	دفء	
الشروق	أليم	قيس	
موج	قديم	ليلى	
موت	المرتعش	الأنبياء	
الغراب	الرحيل	لغز	
الحجر		السر	
المطر		النار	

تراجيديا الزمن البغدادي:

الجامد	المشتق	الجامد	المشتق
دمنة	باكي	الصفصاف	
الأحباب	حادي	الرعد	
ياسين	نائمة	الأجواء	
الربع	ذابلة	البوم	
الحب	منتصب	القدس	
الشوق		سناء	
الطير		بيروت	
غراب		حزن	
نجوم		ندم	

موسم الهجرة إلى بغداد:

الجامد	المشتق	الجامد	المشتق
الذكرى	مطرق	أحلام	الدعاء
السماء	جديد	فضاءات	الرثاء
عنترة	الرافدين	نخل	الرحيل
اليدين	الملغم	أغصان	البعد
سراديب	المسافر	الفؤاد	
اليد	المضمخ	الحلم	
الرياض	المهشم	كافور	
الرباط	مشارف		
العنقاء	الغروب		

خيبة انتظار:

الجامد	المشتق	الجامد	المشتق
الظلام	غائصتان	العروبة	
غابة	المغشي	الدفء	
الحلم	الغائبين	مدن	
اللهيب	القارضين	الجليد	
سفينة	القصد	العربي	
الزنابق		بغداد	
الصحاري		الوريد	

تعليق: نلاحظ من خلال تلك الجداول ارتفاعا كبيرا في نسبة الاسم الجامد، حيث ورد أكثر من 200 مرة، أي بنسبة 73.26% بالمقارنة مع الاسم المشتق الذي ورد 73 مرة، أي بنسبة 26.86 %.

ولعل السبب في هذا الارتفاع اللافت للاسم الجامد أن يكون عائدا إلى طبيعة الشاعر المتسامحة المسالمة من وجهة، وإلى عجزه عن المقاومة من وجهة أخراة.

- وقد نقرأ في هذا المعنى قوله:

سِرْتَا مَدِيْنَةُ عِشْقِيَ الأَبَدِيّ

مِعْرَاجُ النُبُوَّةِ، مَكَّةُ العُشَّاقِ

مُبْتَدَأُ الرِّحَالِ، ومُنْتَهَى خَبَرِ السُّؤَالِ[1]

ان مفردات(سرتا، مدينة، النبوة، مكة) هي أسماء جامدة غير مقترنة بزمن تدل على معنى من غير ملاحظة صفة جاءت فيها. جاءت معبرة عن حب الشاعر المكين لهذا الوطن العزيز. أما عن الورود الشحيح للأسماء المشتقة، فإنه بالرغم من تنوعها إلا أن الشاعر لم يتكئ على الأفعال كثيرا؛ إذ إن المشتقات مأخوذة من الفعل.

إسم الفاعل: هو اسم مشتق من مصدر الفعل المبني للمعلوم للدلالة على من وقع منه الفعل أو قام به على قصد التجدد والحدوث، لا كالصفة المشبهة التي تدل على الحدث وفاعله على سبيل الدوام. ويكون من الثلاثي على وزن فاعل نحو(كاتب وقارئ) ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره نحو(محسن ومتعلم).[2]

---

[1] الديوان، 75

[2].- أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان (دط، دت) ص310

فروع المشتق: إن الدارس لنصوص وغليسي الشعرية يلاحظ توظيفه لبعض المشتقات التي لها آثارها الدلالية في الكلام كاسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، واسم الزمان، واسم المكان، واسم التفضيل واسم الآلة، وصيغ المبالغة. وهذا النوع من الاشتقاق يسميه اللغويون بالاشتقاق الأصغر، حيث استخدم الشاعرصيغا صرفية متنوعة مكنته من التعبير على مختلف المعاني، وخاصة اسم الفاعل الذي يعد من أكثر أنواع المشتقات أهمية في الدرسين الصرفي والنحوي. وترجع أهميته إلى كثرة استخدام صيغه في الكلام من جهة، ولشبهه بالفعل المضارع من حيث الصيغة والدلالة من جهة أخرى، حيث أورد الشاعر اسم الفاعل بأبنيته المختلفة مفردة كانت أم جمعا.

- ومن أمثلة ذلك قول الشاعر :

هَائِمٌ فِي السِّنِينْ ، ،

والدّرُوبُ مُلَغَّمَةٌ بِالفَجائِعِ ؟[1]

حيث دلت كلمة (هَائِمٌ) على وزن (فاعِلٌ)، وقد استطاعت هذه الكلمة (هَائِمٌ) أن تبين حقيقة اليأس والأسى في نفسية الشاعر، كما استطاعت أن تبين حالة الضياع الذي يعيشه نحو:الرهبة، الوحدة التشتت...إلخ.

- يقول شاعرنا أيضا :

وَأَنا المَلِكُ الآدَمِيُّ الّذي يَشْتَهِي

أَنْ يمُوتَ عَلى صَدْرِهَا المَرْمَرِيّ

خَاشْعًا يتَصَدَّعُ مِنْ خَشْيَةِ الوَجْدِ والْإِنْخِطافْ !

آهٍ يَاأَسَفي ! [2]

---

[1] الديوان، ص30

[2] الأوجاع، ص35

فقد دلت كلمة (خَاشِعًا) هنا، وهي اسم فاعل من الفعل الثلاثي الصحيح (خَشَع) على الإحساس بالغربة والوحدة التي تقاطعت مع الضياع والانكسار، وهي على هذا تبطن الموت البطيء الذي يؤكده الأنين والشكوى.

وهكذا كان لاسم الفاعل دور كبير في إبراز الإشارات والدلالات التي يرومها الشاعر، والتي حققت بدورها - من خلال السياق الشعري- وصف الفاعل بالحدث على سبيل الاستمرار في مطلق الزمان.

- كما يقول الشاعر في موضع آخر

أَنَا عاشِقٌ، ، وَشَوارِعُ العُشّاقِ تُنْكِرُنِيْ !

مُتَفَرِّدٌ بِاللَّيْلِ، ، وَالْكَرَوانُ يَعْرِفُني !

مُتَدَيِّنٌ، ، وَاللهُ يَشْهَدُ لِي !...

لَكِنَّني مُتَثاقِلٌ ..

مُتَشَرِّدٌ.. مُتَسَكِّعٌ.. مُتَسائِلٌ...[1]

ونشير إلى أن مفردات (عاشق – متفرد – متدين – متشرد – متسكع...) كلها على وزن صيغ اسم الفاعل، جاءت للدلالة على فرط المعاناة التي تعصف بذهن الشاعر ما يجعله يعيش انفصالاعن مجتمعه فتغيب عنه ذاته وعن العالم وسط غبار التناقضات وزحمة الرغبات المتضادة. فهو متردد بين الرحيل والبقاء، الذهاب والإياب، الحضور والغياب.

[1] الأوجاع، ص32

الصِّفة المشبَّهة :

هي اسم مصوغ من مصدر الثلاثي اللازم للدلالة على الثبوت والدوام نحو: (ضيق – وسيد). فإذا أريد بها الحدوث حول إلى اسم الفاعل نحو: (ضائق – سائد).

وكل ما جاء من الثلاثي بمعنى فاعل ولم يكن على وزنه فهو صفة مشبهة نحو: (شيخ – أشيب – كيس – عفيف). وتكون من غير الثلاثي على غير وزن اسم فاعله نحو: هو مطمئن البال ومستقيم الأخلاق ومعتدل القامة.[1]

ولقد وردت صيغ الصفة المشبهة 12 مرة في (غريب – حزين – كئيب – وحيد – أليم – رحيم... إلخ). وقد جاءت معظمها من الفعل فعيل لتدل على معنى ثابت في الموصوف في نحو قول الشاعر:

وَأَنا غَريبٌ / في وَحْدَتي..

وَأَنا وَحيدٌ / في غُرْبَتي..

الشِّعْرُ مُعْتَقَلي، ،[2]

وقد تجسدت صيغة (فعيل) في (وحيد – غريب) وهما يدلان على الترادف أي هما لفظتان وإن اختلفتا في المبنى إلا أنهما تشتركان في ذات المعنى. فالشاعر هنا يصف بريشة الألم حالته المتشردة المتغربة وكيف أورثته حزنا دفينا لا يزول.

---

[1] أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية، ص312 – 313.

[2] الديوان، ص32.

- يقول الشاعر:

غَريبٌ عَلى شُرُفاتِ الْمَدينَةِ

أَجْتَرُّ عَهْدًا تَليدًا..

وَحيدٌ عَلى رَبْوَةِ الْماضِي، ،

وَحيدٌ، ، أَنوحُ عَلى دِمْنَةِ الذِّكْرياتِ وَحيدًا.[1]

ويلاحظ أن الشاعر قد أكثر من لفظة (وحيد – غريب) فكأنما يريد أن يؤكد على أنهما صفتان لازمتان فيه فلا تبرحانه البتة لطول معاناته وفجاعة عذاباته.

إسم المفعول: هوَ اسْمٌ مَصوغ من مصدر الفعل المبني للمجهول للدلالة على ما وقع عليه الفعل. ويكون من الثلاثي على وزن (مفعول)، ومن غير الثلاثي على وزن اسم فاعله بفتح ما قبل آخره نحو: (محصن – متعلم).[2] وقد وردت صيغ اسم المفعول في القصائد العشر المنتخبات 9 مرات بأوزان مختلفة تمثلت في: (مهجور – محير – مسربل – مصلوب – معتقل – مترعة – مضمخ) مع ملاحظة أنها في عمومها تحمل دلالة الحزن الدفين والوجع الأليم.

- نتمثل هذه المعاني في قول الشاعر:

عَلى شاطِئِ الذِّكْرى جَلَسْتُ مُحَيَّرا وَذِكْراكِ أَمْسَتْ في فُؤادِيَ خِنْجَرَا

وَقفْتُ عَلى الأَطْلاَلِ أَبْكِي عُهُودَنَا وَأَسْتَنْطِقُ الذِّكْرى وَحيدًا مُدَمَّرَا [3]

---

[1] الديوان، ص38.

[2] عبد الغني الدقر: معجم النحو، اشراف: أحمد عبيد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986. ص326.

[3] الديوان، ص25.

صيغة المبالغة :

هي اسم فاعل ولكنها تحولت إلى صيغ المبالغة لقصد المبالغة والتكثير[1]، فكأنهم أجْرَوْا اسم الفاعل أن يبالغو في الأمر مجراه إذا كان على بناء فاعل، لأنه يريد ما أراد بفاعل من إيقاع الفعل، إلا أنه يريد أن يحدث عن المبالغة. ولها صيغ كثيرة أشهرها[2]: (فعال – مفعال – فعيل – فعول – فعِل).

نجد أن الشاعر لم يستخدم صيغ المبالغة بكثرة وهذا دليل على أنه إنسان صادق غير مبالغ في وصفه للأحداث.

- يقول الشاعر:

كَيْفَ البِدَايَةُ وَالأَسَىْ غَلّابُ ؟ [3]

فلفظة (غلاب) هي صيغة مبالغة جاءت على وزن (فعّال) تدل على التكثير، وعلى مدى وجع الشاعر

إسم التفضيل :

هو الاسم المبني على وزن (أفْعَل) بشروط خاصة لزيادة صاحبه على غيره في الفعل المشتق منه.[4] وهو الآخر لم يتطرق إليه الشاعر بكثرة،

- نجده في قوله:

أَيا جارَتي هَلْ تَذْكُرينَ طُفولَةً بِرَوْضٍ مِنَ الآمالِ أَرْوَعَ، أَخْضَرا [5]

---

[1] عبد الغني الدقر: معجم القواعد العربية، دار القلم، دمشق، ط1، 1986. ص404.

[2] المرجع نفسه ، ص404.

[3] الديوان، ص19.

[4] عصام عبد الواحد: المشتقات العاملة في الدرس النحوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2006.

[5] الديوان، ص19.

يلاحظ أن لفظة أروع اسم تفضيل جاء على وزن (أفْعَل)، وظفها الشاعر ليؤكد أن طفولته هي أبقى شيء في حياته.

إسم المكان والزمان: هو اسم اشتق من فعل لزمانه أو مكانه مطلقا، نحو(مخرج) لزمان الخروج أو مكانه مطلقا[1] بمعنى أنهما اسمان يدلان على زمن وقوع الفعل أو مكانه، وهما يشتقان على النحو التالي:

أ- من الثلاثي :

إذا كان المضارع على وزن (يَفْعَل) كان اسم الزمان والمكان على وزن (مَفْعَل)نحو: يلجَأُ- ملجَأً.

وإذا كان المضارع على وزن (يفْعِل) بكسر العين، كان اسم الزمان والمكان على وزن (مَفْعِل)بكسر العين نحو: يحبِسُ – محبِسٌ.

أما إذا كان المضارع على وزن (يَفْعُل) بضم العين، فالقياس يقتضي أن يجيء اسم الزمان والمكان على وزن (مَفْعُل) بضم العين.[2]

ب- من غير الثلاثي :

على وزن اسم المفعول أي على وزن الفعل المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر، نحو: مخرَج.

إن المتأمل في لفظة مقبرة يراها منذ الوهلة الأولى تدل على حالة سلبية باعتبارها المكان الذي يذهب إليه الإنسان بعد الموت دون رجعة . ولكن الشاعر قد وظفها توظيفا مخالفا لتدل على حالة إيجابية مأمولة مرجُوّة.

[1] أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية، ص320

[2] المرجع نفسه، ص321.

- في نحو قوله:

عَيْنَاكِ مَقْبَرَةٌ لِلْحُزْنِ وَالوَجَعِ فِي عُمْقِ عَيْنَيْكِ يَفْنَى الأُفُّ وَالآهُ [1]

فقد جاء هذا البيت معبرا عن غزل الشاعر في عيني حبيبته، حيث يرى أن النظر فيهما وإليهما ينسيانه كل أحزانه وأوجاعه كما يفنى فيهما تعبه وأرقه، ومن هنا تشبيهه إياهما بالمقبرة التي جاءت لتحقق غايته، فهما ملاذه ومنجاه.

أما اسم الزمان فقد جاء في الديوان في أكثر من مرة.

- في نحو قول الشاعر:

رِيحٌ تَهُزُّ حُقولَنا وَقُلوعُنا

في مَوْسِمِ الإِعْصارْ، ، [2]

حيث يلاحظ أن مفردة موسم جاءت على وزن (مفعِل)، فهي اسم زمان تدل على زمن وقوع الفعل، فكأنه بانتظار ما ينسف واقعه الكريه، ويبدله تبديلا نحو الأفضل .

إسم الآلة: هو اسم مصوغ من مصدر الثلاثي المتعدي للدلالة على ماوقع الفعل بواسطته. وهو نوعان: مشتق وجامد. واسم الالة المشتق له ثلاثة اوزان: - مِفعَل نحو مبرد- مِفعال نحو مفتاح- مِفعَلة نحو ملعقة ومكنسة. اما اسم الالة الجامد فلا ضابط له ولا وزن معين غير السماع نحو سيف- سكين- قلم.[3]

---

[1] الديوان، ص58.

[2] السابق، ص14.

[3] - أحمد الهاشمي: القواعد الاساسية،ص321

وقد ورد اسم الآلة في شعر الشاعر أكثر من مرة نحو: السيف، الخنجر، فأس. ومعلوم أن هذه الألفاظ هي وسائل خطيرة تودي بحياة الإنسان، وتورده المهالك، فكأن الشاعر قد تعمد توظيفها ليقرر أن أشجانه وجراحاته عميقة جدا فهي نتيجة لتلك الآلات الفتاكة.

- نفهم هذا المعنى في نحو قوله:

خانَ الرِّفاقُ، وَما.. ما خُنتُهمْ أَبَداً آهٍ.. وَذا سَيْفُهُمْ في القَلْبِ مُنْتَصِبُ[1]

فلفظة السيف في هذا البيت هي تعبير من الشاعر عن وجعه الأليم الدفين الذي أصابه جراء الخيانة غير المتوقعة من الرفاق. فهي والسيف القاتل سواء بسواء.

ب- بنية الفعل:

تعريفه :

هو في اللغة ما دل على الحدث.

وعند النحويين هو ما يدل بنفسه على حدث مقترن وضعا بأحد الأزمنة الثلاثة: الماضي والحال والمستقبل.[2]

وينقسم الفعل باعتبار الزمن إلى ماضي ومضارع وأمر.

الفعل الماضي: هوما دل على حدث وقع في الزمان الذي قبل زمان التكلم نحو: كتب، نعم

الفعل المضارع: هوما يدل على حدث يقع في زمان التكلم أو بعده نحو: يقرأ، يكتب.

فعل الأمر: هوما يطلب به حدوث شيء في الاستقبال نحو: اسمع، هات، تعال.

---

[1] الديوان، ص42.

[2] أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية، ص17.

نسبة الفعل المضارع : $74 = \frac{242 \times 100}{327}$

نسبة الفعل الماضي : $23.24 = \frac{76 \times 100}{327}$

نسبة الفعل الأمر : $2.75 = \frac{9 \times}{327}$

وهذا الآن جدول يوضح نسبة حضور الفعل وأزمنته في نصوص الشاعر:

القصائد	الماضي	المضارع	الأمر
بطاقة حزن	4	24	4
في سراديب الاغتراب	4	9	0
عائد من مدن الصقيع	6	18	1
وقفة على دمنة الحب الموؤود	4	23	1
نشيج الوداع	13	14	1
تراتيل حزينة	5	19	0
فجيعة اللقاء	5	30	1
تراجيديا الزمن البغدادي	3	24	0
موسم الهجرة إلى بغداد	0	13	0
خيبة انتظار	2	8	0
رحيل اليمام	1	15	0
قراءة في عينين عسليتين	8	10	0
تأملات صوفية في عمق عينيك	0	8	0
حديث الريح والصفصاف	6	19	0
انتظار على مرفإ العشق	15	8	1
المجموع	76	242	09

من خلال هذا الجدول نلاحظ طغيان الأفعال المضارعة مقارنة بالأزمنة الأخرى وكأن الشاعر يصور استغراقه في أحداث حياته من ذؤابة رأسه حتى أخمص قدميه. فهو يصور انعدام إحساسه بالزمن لغلبة لحظة الغائب عليه وكأنه جحظ بعينيه من فرط حزنه وإعيائه.

- نفهم هذا المعنى من خلال قوله:

يَشيبُ الغُرابُ يَذوبُ الحَجَرْ
تَنوحُ العَنادِلْ يَنوحُ الوَتَرْ
يَضِجُّ الأَنينُ يَئِنُّ الضَّجَرْ
تَفيضُ البِحارُ فَيَبْكي المَطَرْ [1]

لقد جاءت هذه الأبيات مفصحة عن الحالة السوداوية التي يحياها الشاعر من فرط حزنه وشجنه، وخصوصا إذا نظرنا إلى توظيفه لهذه الأفعال: (يشيب، ينوح، تذوب، يئن، تفيض، يبكي)، وكلها دوال مشحونة بدلالات الحرمان والأسى. إضافة إلى استخدامه لعلاقة الترادف بين الألفاظ: (يضج، يئن و(ينوح، يبكي)، ليشد انتباه القارئ إليه فتحصل بينهما المشاركة الوجدانية.

وقد نلاحظ إضافة إلى ما سبق، والبرغم من غلبة الزمن الحاضر في أفعاله أن الشاعر قد يلجأ إلى قص بعض ذكرياته علينا محولا شعره إلى حكاية، ما يدل على رفضه القاطع لواقعه الممجوج

- في نحو قوله:

" أَيّوبُ " سافَرَ في دَمي، لَكِنَّني أَتَقَيَّأُ الذِّكْرى، وَلَسْتُ بِصابِرِ !
فالغُرْبَةُ السَّوْداءُ تَنْهَشُ أَضْلُعي وَتُصادِرُ الوَرْدَ الجَميلَ بِناظِري.... [2]

[1]- الديوان، ص39
[2] نفسه، ص36

لقد جاءت مفردة " أتقيأ " فعلا مضارعا لتدل على طول معاناة الشاعر، وكأنه يؤكد على عدم سأمه من استرجاع ذكرياته. فالزمن الماضي هو القادر وحده على أن ينسيه مواجع حاضره المحملة بذكريات تعصف بالذهن وتعييه . وأما عن النسبة الضئيلة التي مثلها فعل الأمر، فقد تُعزى إلى ذات الشاعر القنوعة الصابرة المحتسبة المعتمدة على الله والنفس غير آبهة بالغير ولا ملتفتة إلى سواه.

أقسام الفعل :

للفعل أقسام عديدة منها :

الفعل الصحيح :

هو الذي تخلو حروفه الأصلية من أحرف العلة ، وينقسم إلى:

الصحيح السالم :

هوما خلت أصوله من التضعيف والهمزة، نحو: فهم، كتب.

المضاعف :

تكون عينه ولامه من جنس واحد . أو فاؤه ولامه من جنس واحد، نحو:، مدّ.[1]

المهموز:

ما كانت إحدى حروفه همزة نحو: أخذ، سأل، قرأ[2].

الفعل المعتل :

هوما كان أحد حروفه الأصلية حرف علة، ياء أو ألفا أو واوا، وينقسم إلى :

المثال :

هو ما كانت فاؤه حرف علة، نحو: وجد، وصف .

[1]- عبده الراجحي : التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، دت، دط ، ص 23- 24

[2] المرجع نفسه، ص20.

الأجوف :

هو ما عتلت عينه، نحو: قال- باع.

الناقص: هو ما عتلت لامه، نحو: سعى- دعى.[1]

والجدول الآتي تبيان لنسبة ورود الأفعال الصحيحة والمعتلة :

بطاقة حزن	15	21
في سراديب الاغتراب	2	10
عائد من مدن الصقيع	17	9
وقفة على دمنة الحب الموؤود	10	10
نشيج الوداع	18	16
تراتيل حزينة	17	9
فجيعة اللقاء	25	24
تراجيديا الزمن البغدادي	20	11
موسم الهجرة إلى بغداد	10	5
خيبة انتظار	8	3
لمجموع	142	118

[1]- عبده الراجحي : التطبيق الصرفي، ص 24

نسبة الفعل الصحيح : $\frac{142\times100}{260} = 54.61$

نسبة الفعل المعتل : $\frac{118\times100}{260} = 45.38$

جدير بالملاحظة هنا ومن خلال هذا الجدول ارتفاع نسبة الفعل الصحيح على صنوه المعتل، وإن كادا ليتساويان إلا قليلا، حيث نقف على أكثر من قصيدة أوشك أن يتساوى فيها الفعلان. وهو ما يبرز أهمية حروف اللين، لما تمتاز به من رخاوة وطلاوة موسيقية. هذه الخاصية تفتقدها غالبية الحروف الصحيحة. وبإمكاننا ترديد لحن موسيقي كامل بإطالة التصويت بالألف أو الياء أو الواو. ولكننا نعجز عن ذلك إذا نطقنا بالأصوات الصحيحة المشكلة بالسكون[1]. وهوما يجعل أحرف العلة تُكسب الجمل والألفاظ جمالا مميزا.

- الفعل المجرد والفعل المزيد :

الفعل المجرد :

هو ماكانت أحرفه أصلية بحيث لا يسقط حرفا منها في جميع تصاريف الكلمة بغير علة تصريفية[2] نحو: خرج على وزن فعل، وعند تصريفها نقول: خرج يخرج خرْجا خارجا، فحروفه الثلاثة بقيت كما هي.

الفعل المزيد: هوما تركب من حروف أصلية وأخرى زائدة نحو: انفتح [3]

وقد جمعت حروف الزيادة في كلمة (سألتمونيها).[4]

---

[1] كوليزار كاكل عزيز: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية ص. 224.

[2] محمد سالم محيسم : تصريف الأفعال والأسماء في ضوء أساليب القرآن، دار النشر بيروت ط1، 1987.ص 64.

[3] محمد الأمجد فدية : الصرف الحديث دار الكتب العربية، تونس (دت)، (دط) ج1. ص22.

[4] محمود مطرجي: في الصرف وتطبيقاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2006. ص79.

وهذا الجدول يوضح نسبة ورود الفعل المجرد والمزيد وتواترهما:

القصائد	المجرد	المزيد
بطاقة حزن	5	3
في سراديب الاغتراب	5	7
عائد من مدن الصقيع	8	14
وقفة على دمنة الحب الموؤود	7	7
نشيج الوداع	15	5
تراتيل حزينة	10	6
فجيعة اللقاء	21	21
تراجيديا الزمن البغدادي	10	9
موسم الهجرة إلى بغداد	3	8
خيبة انتظار	4	3
المجموع	98	83

نسبة تواتر الفعل المجرد : $\frac{98\times100}{181} == 54.14$.

نسبة تواتر الفعل المزيد : $\frac{83\times100}{181} == 45.85$.

من خلال هذا الإحصاء الذي أجريناه على بنية الأفعال المجردة والمزيدة، لاحظنا ارتفاع الفعل المجرد بنسبة54.14 في مقابل نسبة 45.85% للفعل المزيد، وهذا الارتفاع راجع إلى ارتفاع في الصيغ المجردة المتنوعة في الديوان، حيث نجده يقول:

سُلَيْمَانُ، قَدْ طَالَ انْتِظَارُكَ بالمَرَافِئِ وَانْتِظَارِي

والسَفِيْنَةُ لا تَعُودْ...

قَدْ كُنْتَ تَحْلُمُ بالزَنَابِقِ فِي الصَحَارِي... [1].

تعتبر هذه الألفاظ (طال، تعود، كنت، تحلم) أفعال مجردة ثلاثية أصلية خالية من أي زوائد حرفية، وظفها الشاعر بكثرة في الديوان لخفتها ولسهولة النطق بها، كما أن الاستعمال الكثير للصيغ المزيدة من طرف الشاعر، قد كان له دلالة هوالآخر، حيث يقول:

و(سِرْتَا) تُرَاوِدُ عُشّاقَهَا..

أَوْقَفَتْنِي عَلى مَدْخَلِ الصَّخْرِ.. / بُحْنَا بِما قَدْ

تَجَذّرَ في القَلْبِ مِنْ شَهَقَاتِ الهَوى وَشظايا الضُّلوعْ..

وَعَنْ نَفْسي راوَدَتْني !.. [2]

تعد هذه المفردات (تراود، أوقفتني) من الأفعال المزيدة بحرف، فهذه الزيادة الحرفية التي وظفها الشاعر في معظم قصائده برغم ثقلها أثناء النطق بها، إلا أنها تؤدي بالضرورة إلى زيادة في المعنى، فقد كان الهدف المنشود منها هو إيصال الفكرة إلى المتلقي بصورة واضحة.

---

[1] الديوان، ص 48.

[2] نفسه ، ص78.

الأفعال البسيطة وبُناها :

لقد نظر الصرفيون إلي الكلمات التي تدخل تحت بحثهم وهي الأسماء المتمكنة والأفعال المتصرفة[1]. فوجدوا عدد حروفها الأصول لا يقل عن ثلاثة أحرف، إلا إذا استوجبت العلة ذلك، أو اعتباطا كما في بعض الألفاظ التي لا يزيد عددها عن خمسة أحرف. فوضعوا الميزان من ثلاثة أحرف، لأن الكلمات الثلاثية الأصول أكثر استعمالا من غيرها في الكلام.[(2)]

وبعد رصد وإحصاء الأفعال الواردة في نصوص الشاعر اتضح توظيفها حسب التوزيع التالي:

من خلال هذا الجدول يمكن توضيح بنية الأفعال كالتالي :

صيغة الفعل	نوعه	عدد تواتره	نسبة تواتره
فعَلَ	الثلاثي المجرد	223	
فعِل	الثلاثي المجرد	8	
فعْلل	الرباعي المجرد	34	
فعَّل	الثلاثي المزيد بحرف	26	
أفعَل	//	10	
فاعل	//	28	
تفعَّل	الثلاثي المزيد بحرفين	9	
انفعَل	//	11	
تفاعَل	//	14	
افتَعَل	//	4	
استفعَل	المزيد بثلاثة أحرف	7	
المجموع / النسبة المئوية		374	

[1]- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص 21

[(2)] انظر: خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، مكتبة لبنان ناشرون، ط. 2003، ص63.

دَلالة الصّيغ الصرفية البسيطة : وتتمثل هذه الصيغ فيما يأتي :

أبنية الأفعال الثلاثية المجردة :

- صيغة فَعَل: وردت صيغة " فَعَل" بأبنيتها المختلفة، وهي صيغ الثلاثي أرد (الصحيح والمعتل)223 مرة وفق الأزمنة الثلاثة -الماضي والمضارع والأمر بنسبة59.62 % لتمثل أكبر نسبة من حيث شيوع صيغ الأفعال في القصيدة، فقد ارتبطت هذه الصيغة بالأفعال الدالة على الحركة الدؤوبة في معظمها(سبح، رقص، ضحك، قام، جاء، زرع، قتل، سقط، رأى ...)

- ومن أمثلة تكرار هذه الصيغة قول شاعرنا :

كَان لِي وِرْدَتَانْ..

وِرْدةٌ طَلَعَتْ مِنْ حَنينِ الشَّهِيدِ، وَمَاتَتْ..

..وَأُخْرى أُصيبَتْ بِفَقْرِ الحَنَانْ !(1)

فقد وظف الشاعر هنا بعض الأفعال (كان، طَلَعَت، مَاتَتْ) الصحيحة والمعتلة على وزن"فَعَل" حيث يقف متسائلا عن وردتيه الاثنتين، فقد ماتت الوردة الأولى التي أشرقت من طُهرانية الشهداء، والثانية التي روّاها من دمه لكي يحيا بها هذا الوطن.

صيغة " فَعِل"يفعِلُ، تفعِلُ، أَفْعِلُ: تواترت هذه الصيغة في النصوص الشعرية بنسبة:2.13%؛ وهي نسبة ضئيلة جدا ملاقارنة بالصيغة الأولى، فلم يستخدمها الشاعر كثيرا، ورغم هذا جاءت تعبيرا منه عما تصْطكُّ به نفسه من فحيحِ المواجع المتلاحقة .

- ومن أمثلة ذلك قوله :

أَخْطأَتْنِي النُّبُوَّةُ في البَدْءِ. ..عَاوَدَني الحُلْمُ...

وَرَّثَنِي والِدي خَاتَمَ الأَنْبِياءِ، ،

(1) الديوان، ص26

وَأَرْسَلَنِي كَالسَّرابِ " إلى جِهَةِ الرّيحِ "..[1]

حيث وظف الشاعرالفعل(ورِثَ) وهو فعل ثلاثي مجرد على وزن(فعل). وقد جاء به ليُقِر مرة أخرى أن الحظ قد أخطأه فلم يبتسم له، إلا أنه لم يستسلم، وراح يواجه الريح التي تريد اقتلاعه، حيث ترتبط الريح دوما بالهلاك والدمار.

بنية الفعل الرباعي المجرد :

صيغة فعْللَ : وهي واحدة وردت 34 مرة في الديوان بنسبة 9.09 %، وهي تشمل الأفعال الرباعية مثل :

(أخطأَ، أَشهَرَ، أَرْسَل، أَعدَمَ)،

- ومن أمثلته قول الشاعر :

عَقَرُواخَيْلَ عَقَبَة والفَاتِحِينَ، ،

وَأَحْيَوْا رَمِيمَ"كُسَيْلَة " وَ" الكَاهِنهْ !"...

حِينَ أَفْصَحْتُ عَنْ رَغْبَةٍ فِي البُكَاءِ، [2]

حيث جاء الفعل(أَفْصَحْتُ) وهو فعل رباعي مجرد، هنا على وزن " أفعْلَ "،"وقد توسله الشاعر ليصورلنا مدى رغبته في البوح بما يكابده من كرب شديد ، بعد أن قتلوا كل شيء جميل بناظريه.

[1] الديوان، ص27.

[2] نفسه، ص30.

أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة :

أ- المزيدة بحرف : وهي على ثلاثة أوزان:

صيغة " فَعَلَ" : زيادة حرف من جنس عينه، أي تضعيفه، وقد وردت هذه الصيغة 26 مرة بنسبة 6.95% للدلالة التكثير والمبالغة نحو(جَرّحَ، وَدّعَ، غَيّبَ، شَيّعَ، كَبّلَ)،

- ومن ذلك قول الشاعر:

أَلْجَأُ الآنَ وَحْدِي إلى" الغارِ.."

لا أَهْلَ.. لا صَحْبَ.. إلاّ الحْمَامَةُ وَالعَنْكَبوتْ !

غرَّبتْنِي الدِّيَارُ الّتي لا أُحِبُّ دِيارًا سِواهَا.[1]

فقد صور الشاعر في هذه الأسطر حاله في غار الغربة الموحش، وهي إشارة إلى أنه لم يعد مرغوبا فيه، وقد هجره كل من أحبه لم يبق معه إلا الحمامة والعنكبوت، وهو على هذا يشكو الغربة والوحدة. وقد وظف الشاعر أكثر الأفعال ليوضح هذه الصورة (جرّح، ودّع، غَيّبَ، شَتّتَ، عَدّلَ، غيّرَ، شيّعَ، كَبّلَ، نَوّرَ...)، وهي على وزن " فَعّل" للدلالة على المبالغة في قسوة الغربة ومرارة التشريد الذي عاشه أبناء هذا الوطن.

صيغة "أَفعَل ": وردت هذه الصيغة 10 مرات بنسبة2.67%، وقد جاءت للدلالة على التعدية

- كقول الشاعر:

شَوّهُوا نَسَبي..

سَيّجُوا بِالأَرَاجِيفِ ذاكِرَتي..

[1] الديوان، ص38

أَعْدَمُوا شَجَرَةَ الإِنْتِمَاءْ[1] !

وواضح هنا شدة القنوط الذي تلبَّس الشاعر حتى إنه لا يكاد يعثر على ملجأ يأوي إليه.

صيغة " فاعَلَ": وهي صيغة ثلاثية مزيدة بحرف ونسبتها في القصيدة 28 مرة بنسبة7.48%، وقد جاءت في معظمها للدلالة على المتابعة (مَارسَ، ساخَرَ، سائَلَ، ضارَبَ، ناشَدَ، باغَتَ، غَالبَ، سَاهمَ. ...) ومن أوجه تواتر هذه الصيغة قول الشاعر:

أَتَعَجَّبُ مِنْ سُلْطَانٍ أَحْمَرْ

عاثَ فَسادًا في بَلَدٍ أَخْضَرْ !

أَتَقَزَّزُ مِنْهُ..

يُمارِسُ - في اللَّيْلِ - الفَحْشَاءْ..

بِها يَأْمُرْ..[2]

فقد وظف الشاعر الفعل (يمَارِسُ) وهو على وزن " فاعَلَ " للدلالة على فظاعة المشهد الدموي الذي عاشته الجزائر، وفيه اختلط الحابل بالنابل، وأصبح أبناء الوطن الواحد يتقاتلون ويمارسون شتى أنواع التقتيل والتعذيب فيما بينهم

ب - المزيدة بحرفين :

صيغة "تَفَعل": وهي صيغة ثلاثية مزيدة بحرف التاء وتضعيف العين، وردت 9 مراتب نسبة2.40%، وقد جاءت في معظمها للدلالة على الاستنكار وعدم الرضوخ للفتنة التي مرت بها الجزائر، ومن أوجه تواتر هذه الصيغة قول الشاعر :

أتعَجَّبُ مِن سُلطانٍ أحْمَرْ..

عَاثَ فسَادًا فِي بَلَدٍ أَخْضَرْ[1]..

---

[1] الديوان، ص30

[2] نفسه، ص69.

صيغة افتَعَل: هي صيغة ثلاثية مزيدة بالألف والنون وقد تواترت 11 مرة؛ أي بنسبة2.94%، ويأتي البناء الصرفي لهذه الصيغة لمعنى واحد هو المطاوعة، لهذا لايكون إلا لازما.

- ومن أمثلته قول الشاعر:

هَزَؤوا وَما سَأَلوا..

وَرَمَوْني فِي الجُبِّ وَارْتَحَلُوا![2]

حيث جاء الفعل(ارتَحَلُوا) على وزن " افتَعلوا" بمعنى المبادءة وحمل النفس على الأمر،مخلفينه وحيدا في عراء مجدب .

صيغة تَفَاعلَ: صيغة ثلاثية مزيدة بحرفين، تواترت 4 مرات بنسبة% 3.74 ، ومن هذه الأفعال: (تَحاورَ، تداولَ، تَسَاءَلَ، تبادَلا، تَشاورَا، توافدَ...)

- ومنها يقول الشاعر:

تَسَاءَلَ أَبْناءُ أُمَّتي حَيارَى

غَدَاةَ رَأَوْنا نُدَافِعُ عَنْ عِرضِهَا..!

ولَمّا تَسَاءَلْتُ عَنْ سِرِّ امْرَأَةٍ

مِنْ بِلادِي، ،

عَلى الآخَرِينَ تُوَزِّعُ فِتْنَتَهَا !..

قِيلَ لِي :

" لَكمْ دِينُكُم ولهاَ دِينهُا !!! " [3]

---

[1] الديوان، ص69.

[2] المصدر نفسه، ص28

[3] - نفسه، ص68

فقد وظف الشاعر هنا الفعل(تسَاءَلَ) مرتين على وزن(تفَاعلَ) للدلالة على المطاوعة والمشاركة، أي بمعنى ساءلته فتساءل، كما جاءت الصيغة للدلالة على المشاركة التي تكون بين اثنين أو أكثر.

صيغة افْتَعَل: هي صيغة مزيدة بالألف والتاء، وقد تواترت 4 مرات بنسبة 1.06% لتمثل أضعف حضور، وقد جاءت بمعنى المشاركة،

- ومن أوجه تواتره قول الشاعر:

أنا حَبَّةٌ مِنْ أَلْفِ سُنْبُلَةٍ يُغالِبُها الفَناءُ وَفَوْقَنا

صَقْرَانِ يَقْتَتِلانِ يَامَلِكَ المُلوكِ

وَيَهْوِيانِ على سَنابلِ حَقْلِنَا ![1]

فقد استثمر الشاعر الفعل " يقْتَتلانِ " على وزن(افْتَعَل) للدلالة على المشاركة في القتل لأن الفتنة كانت أدخلت الوطن في نفق مظلم من الاقتتال.

ج- المزيد بثلاثة أحرف :

صيغة اسْتفْعل: هي صيغة ثلاثية مزيدة بثلاثة أحرف (الألف، السين، التاء)، تواترت في القصيدة سبع مرات بنسبة1.87%، وهي نسبة قليلة،

- ومن ذلك قول شاعرنا :

أَسْتَوْقِفُ الرّيحَ وَالأَمْوَاجَ أَسْأَلُها عَنْ طائِفٍ طَافَ بِالأَوْرَاسِ وَارْتَحَلاَ[2]

- وقوله أيضا :

اسْتَأْصَلوا حُلُمِي وَذاكِرتي بِتُهْمَةِ أَنّني..

---

[1] التغريبة، ص46

[2] نفسه، ص60

مَاكُنتُ فِي" عِيرِ " الخَنا..

أَوْفِي" نَفِيرِ" الخائِنينْ..! [1]

فقد استثمر الشاعر هنا الفعلين (اسْتوقفَ، استَأصلوا) على وزن " اسْتفْعل" ، وقد جاءت بمعنى المطاوعة، وطلب الفعل ليشير من طرف خفي إلى معنى الاستعطاف والاسترحام بسبب قسوة الاستئصال التي كابد مرارتها زمنا.

✓ **استنتاج :** وكذلك وقفنا على بعض تجريبات الشاعر يوسف وغليسي تلوين قصائده من البناء الصرفي، من خلال التنوع والحركية والقابلية لاحتواء قدْر مُرضٍ من القوالب الصرفية التي أدت إلى تغيير وحداتها بتغيير معناها، حيث عبرت هاتيك الصيغ في معظمها عن دلالات مخصوصة ارتبطت بسياق النصوص الشعرية، فجاءت الدلالة على الشعور بالأسى والحزن العميقين جراء الظلم والحرمان من جهة، والجزع الشديد عما يختلج في نفسه تجاه وطنه الجريح من جهة أخراة.

[1] التغريبة،ص68

2- المستوى التركيبي :

توطئة: الشعر بِنية شَبكية علائقيّة يتآزر فيها التركيب والمعجم بالتضافر مع الصوت والدلالة لتحقيق الغاية المرجوّة، ألا وهي لذّة النص.

ويكاد المستوى التركيبي يكون بنية نحوية تمتد لتتوسع إلى تخوم بلاغية، أي بمعنى تجاوز وصف الجملة الشكلي ومكوناتها في نظامها النحوي إلى صورتها الفنية في مستواها البلاغي. وذلك من خلال رصد المهيمنات النحوية والبلاغية ودراسة تركيب الجملة في مستوييها النحوي والبلاغي.

فالبنية التركيبية والحال هذه من أهم العوامل المساعدة على تحليل النص الشعري، إذ هي طريق إبداعي آخر موصول بحبل الدلالة التي تمثل المطلب الأخير في ثوب فني يحقق الجمال والمتعة والإثارة [1].

ويعني تناول المستوى التركيبي بالدراسة التطرق إلى الجملة بشتى أشكالها ومكوناتها لأن التركيب موضوعه الجملة وما يطرأ عليها من تغيير.

وركحا على ما سلف فستتناول الوريقات الآتيات الجملة بوصفها ظاهرة تركيبية تكشف عن سمات أسلوبية، وكيف كان تعاطي الشاعر وغليسي مع الجملة وما مظاهر خصوصية استخدامه إياها عازمين على تصنيفها إلى جملة خبرية وأخرى إنشائية تخفي في أضابيرها التلوينات الإنشائية المبثوثة في تضاعيف نصوصه الشعرية من نحو: الأمر، النهي، الاستفهام، النداء، التعجب.

أ- الجملة الخبرية :

اتفق النحويون أن الجملة الخبرية تركيب نحوي يدل على معنى تام يحتمل الصدق والكذب، وتُصنّف الجملة الخبرية إلى الجملة الفعلية والجملة الاسمية.

[1] محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1990، ص418.

* الجملة الفعلية :

1- الأفعال اللازمة :

تبتدئ بفعل سواء أكان هذا الفعل ماضيا أو مضارعا أو أمرا . وسواء أكان تاما أو ناقصا أومتصرفا أم جامدا أوكان مبنيا للمعلوم أوللمجهول[1]، والجملة الفعلية هي كل جملة صدرُها فعل، وتوضع لإفادة الحدوث في زمن مخصوص، سواء الماضي أو المضارع . والفعل يفيد الاستمرار والتجدّد[2] .

ويكون ترتيب الجملة الفعلية: فعل + فاعل + مفعول. والفاعل لا يتقدم على فعله في الأصل، أما المفعول فقد يتقدم وجوبا أوجوازا وقد يتأخر وجوبا [3].

- ومن نماذج توظيف الشاعر للجملة الفعلية قوله :

واقِفٌ.. أَتَحَسَّسُ ذاكِرَةَ اليَأْسِ ظَمْأى..

يَزيدُ اشْتِعالُ المْدى، ،

وَبَراكينُهُ ما ارْتَوَتْ مِنْ يَنابيعِ دَمْعي

وَمِنْ دَمي المُسْتباحْ !

واقِفٌ عِندَ سَفْحِ السِّنينَ الخَوالي وَحيدا، ،

تُبَعْثِرُني الرّيحُ شَوْقاً إلى "السَّمُراتِ" التي بايَعَتْني شِتاءً وَصَيْفاً.. [4]

---

[1] ابراهيم قلاتي: قصة الأعراب، دط، الجزائر، 2012، ص558.

[2] حسين جمعة: في جماليات الكلمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص58.

[3] سعد كريم الفقي: تيسير النحو، دار اليقين، مصر، ط2، 2008، ص67.

[4] الديوان، ص25.

حيث ابتدأت هذه الجمل كلّها بفعل، فالجملة الأولى جاء الفعل فيها مضارعا " يزيد"وهي جملة فعلية بسيطة اشتملت على فعل وفاعل. أما الجملة الثانية فهي جملة فعلية ابتدأت بفعل ماضي وهو" ارتوت" وهو فعل لازم لا يحتاج إلى مفعول به وإنما يكتفي بمرفوعه وهو الضمير المستتر المقدر ب(هي).

أما الجملة السادسة فهي مبدوءة بفعل مضارع وهو" تبعثرني"، وهي جملة بسيطة اشتملت على الفاعل وهوالريح والتميز الذي في مفردة شوقا.

أما الجملة الفعلية الأخيرة فقد بدئت بفعل ماضي وهو"بايعتني"، وهي أيضا جملة بسيطة اشتملت على الفاعل الذي هو ضمير مستتر تقديره (هي) عائد على الريح.

- كما نقرأ نموذجًا آخرَ في قوله :

يَنْفَطِرُ الكَوْنُ..يُعْلِنُ لِلْأَرْضِ أَنّي (عيسى

بْنَ مَرْيَمَ) أُسْرِيَ بي مِنْ" سَدومِ" الخَطايا

إلى "سِدْرَةِ " الصّالِحينْ !..[1]

فالجملة الفعلية "ينفطر الكون" هي من الفعل اللّازم " ينفطر" الذي اكتفى بفاعله وهو الكون ولم يفتقرإلى مفعول به.

- كما نقرأ أيضا قوله على سبيل الجمل الفعلية:

أَحْمِلُ زَنْبَقَةً في يَدي.. وَكِتابي المُقَدَّسَ ؛

أَرْسُمُهُ في الدُّجى..

[1] الديوان ، ص27

وَأَرُشُّ البِقاعَ بِعِطْرِ الطُّفولَهْ... [1]

التي اشتملت على الأفعال المضارعة "أحمل- أرسم- أرش"، وهي أفعال متعدية إلى مفعول به. أما الأول والثاني فمفعولها هو"زنبقة"، وأما الثالث "أرش" فقد تعدى إلى مفعول به وهو"البقاع". وأما الفاعل فهو الضمير المستتر في جميع الجمل تقديره أنا.

- إضافة إلى قوله في هذا الموضع:

يَسْأَلونَكَ عَنّي..

قُلْ إِني تَشَبَّهْتُ بِالنَّخْلِ ؛ ما مِتُّ..

ما يَنْبَغي أَنْ أَموتْ !

أَتَسامى كَما الرّوحِ، فَوْقَ الرّياحِ، وَفَوْقَ الزَّمانِ

سَأَعودُ غَداةَ تُزَلْزَلُ تِلكَ المَمالِكُ زِلْزالَها

وَ"جِبالُ الزُّبُرْبُر" تُخْرِجُ أَثْقالَها !

وَيَعودُ الحَمامُ إلى شُرُفاتِ البُيوتْ !.. [2]

فالذي نلاحظه في هذه الأفعال (تشبهت- مت- ينبغي- يعود) أنها أفعال لازمة قصيرة النفس اشتملت على فاعلها، وهي تراكيب تتلاءم مع الدفقات الشعورية المتمردة على الأوضاع التي كابدها الشاعر في وطنه.

---

[1] الديوان، ص27

[2] نفسه، ص40 – 41.

وكذلك لجأ الشاعر يوسف وغليسي إلى توظيف بنية الفعل اللازم، أو نمط (فعل + فاعل) أو ما ينوب عنه في شعره كبنية الفعل المبني للمجهول، كلما شعر بالحاجة إلى مسايرة دفقاته الشعورية المتدافعة المتلاحقة عند فورات النفس، في حال الانفعال أوالاضطراب؛ وذلك لما يتميز به هذا النمط التركيبي من قصر جمله التي تلائم هذه الدفقات الشعورية المتسارعة.

2- الأفعال المتعدية :

هذا نمط من الجمل يكون الفعل فيها متعديا إلى مفعول واحد أوأكثر، وقد بلغ عددُ أفعاله 242 فعلاً، أي بنسبة 59.75%، ومعنى هذا أنّ الشاعر يعتمد على بنية الفعل المتعدّي، في تراكيب جُمله الفعلية، كلما تطلبت الجملة الشعرية طول النفس الشعري.

- نلاحظ ذلك، في قوله :

شَوَّهوا نَسَبي..

سَيَّجوا بِالأَراجيفِ ذاكِرَتي..

أَعْدَموا شَجَرَةَ الإِنْتِماءِ..

عَقَروا خَيْلَ " عُقْبَةَ " وَالفاتِحِينَ، ،

وَأَحْيَوْا رَميمَ "كَسَيْلَةَ " وَ" الكاهِنَة " [1]

وبتأمل قليل في هذه المقطوعة، نجد أنّ الأفعال (شوه، سيج، أعدم، عقر، أحيا،) أفعال متعدية، ويستعين الشاعر – في الغالب – بمكمّلات حينما يستدعي الموقف ذلك، فتكون الجملة أكثر امتدادًا، لتستوعب شحنات العواطف المتأججة ؛ لأن هذه الجمل قوالب تُسكب فيها أفكارٌ ومعان،

[1] الديوان، ص: 30.

تفيض مشاعر وأحاسيس. فبقدر ما تكون هذه المعاني والمشاعر كثيفة، تكون بحاجة إلى قوالب أكثر اتساعا، بقصد استيعابها . ولكي تتكشف السمات الأسلوبية للجملة الفعلية في شعر الشاعر، علينا أن نتبيّن نسبة تواترها، حيث بلغ عدد جملها خمسًا وأربعَمائةِ جملة (405)، ويتضح من هذا الإحصاء أنّ نسبة تواتر الجملة الفعلية هي 70.19%. أما نسبة تواتر الجملة الاسمية فهي 29.8%.وهذا ما يبين بوضوح هيمنة بنية الجملة الفعلية.

هذه الهيمنة، توحي بوجود ارتباط نفسي بين نسبة تردُّدِ الأفعال وشخصية (الأنا الشاعرة)، ويرى بعض الدارسين أنّ زيادة نسبة الأفعال في لغة شخص ما يعني أننا أمام شخصية تتمتع بصفات حركية وعاطفية عالية؛ تتجاوز الموضوعية والعقلانية. هذا ما يجعل (الأنا) الشاعرة ممثِّلة لـ (الأنا الجمعي)، تبدو ذات شخصية متقلبة المزاج، تجمع بين الألم واليأس حينًا، والأمل والتحدّي حينا آخر.

- نقرأ هذه المعاني في قوله :

نَهَبوا مُلْكَ "بَلْقيسَ" مِنْ بَعْدِ ما

أَوْقَفوا هُدْهُدي..

صادَروا مُصْحَفي..

لَفَظوني عَلى شُرْفَةِ الحُلُمِ السُّنْدُسِيّ، وَقالوا

أَمَوِيٌّ يَجِنُّ إلى الزَّمَنِ الهاشِمِيّ

فَأَبَقْتُ إلى الفُلْكِ أَبْحَثُ عَن مَرْفَإٍ لِلْعَزاءْ

يَتَعاوَرُني اليَأْسُ بَراً وَبَحْرًا..

تَدَثَّرْتُ بْالأُمْنِياتِ، ، تَزَمَّلْتُ بِالمُعْجِزاتْ، ،

وَلا عاصِمَ مِنْ عَناءْ [1]

- وفي قوله أيضا :

يَسْأَلونَكَ عَنْ غابَةِ النَّخْلِ في وَطَني

شَتَّتْها الأَعاصِيرُ ذَاتَ اليَسارِ

وَذاتَ اليَمينِ

يَسْأَلونَكَ عَنْ " صالِحٍ " عَنْ " ثَمودَ " الجَديدَةِ..

عَنْ " ناقَةِ اللهِ " يَعْقِرُها سَيِّدُ الجاهِلِينْ

يَسْأَلونَكَ.. كَمْ يَسْأَلونَكَ يا صَاحِبي..

يَسْأَلونَكَ.. قُلْ إِنَّني نَخْلَةٌ

تَتَحَدّى الرِّياحَ وَقَيْظَ السِّنينْ [2].

وإذا كان اعتماد الشاعر على الجملة الفعلية أكثر من اعتماده على الجملة الاسمية؛ فذلك لأنّ الجملة الفعلية لها قوة التأثير على المتلقي؛ بما تحدثه فيه من حركية ذهنية؛ نتيجة حركة الدلالة الفعلية بين الماضي والحاضر، وكذلك لقدرتها على استيعاب الأحداث التي يعيشها الشاعر بكل متناقضاتها، كما تشير إليه جملُ المقطعين السابقين، كما أنها جملة ذات قابلية للنمو والتطور في النص الشعري؛ ما يجعلها تسايرالحالة النفسية للشاعر. بينما تكون الجملة الاسمية ذات طبيعة سكونية هادئة ؛ ولهذا فإننا نجد كثيراً

[1] الديوان، ص31

[2] - نفسه ، ص 62-63

من الدراسات الحديثة تؤكد أنّ الفعل هوالأكثر مركزية من باقي أقسام الكلم الأخرى [1]. وعلى الرغم من تقارب أفعال الزمن الماضي من أفعال المضارع في الجملة الفعلية، فإنّ ذلك لا يعبر على دلالة الفعل في زمنين مختلفين (الماضي، والمضارع) ؛ إذ كثيراً ما نجد الشاعر يوظف الفعل الماضي للدلالة عن الحاضر الذي يعبّر عن واقع الشاعر المعيش.

- ومن نظائر ذلك قوله :

شَوَّهوا نَسَبي..

سَيَّجوا بِالأَراجيفِ ذاكِرتي..

أَعْدَموا شَجَرَةَ الْإِنْتِماءِ

عَقَروا خَيْلَ عُقْبَةَ وَالْفاتِحينَ، ،

وَأَحْيَوْا رَميمَ "كُسَيْلَةَ " وَ" الْكاهِنَة "...

حِينَ أَفْصَحْتُ عَنْ رَغْبَةٍ فِي الْبُكاءْ [2]

فالشاعر لايريد استدعاء الماضي بهذه الصورة البائسة الكئيبة؛ لأنّه يعلم أنّ ماضي أجداده مشرق بالمآثر الخالدة، فهذه الأفعال التدميرية (شوهوا، سيجوا، أعدموا، عقروا، أحيوا الرميم)، لم تَحدُث في زمن "عقبة" أو زمن كسيلة والكاهنة؛ ذلك الزمن المُشرق الفاتح، إنما حدث كلُّ هذا في زمن الشاعر، وهذه الأفعال جاءت بصيغة الماضي، لكن أحداثها دلت على الحاضر، وهو ما يفسره الظرف (حين)، في السطر الأخير من المقطع السابق، أي زمن إفصاحه عن رغبته في البكاء. وهكذا كلما اعتُصِر الشاعر

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص60.

[2] الديوان، ص30.

ألماً وحسرة على حاضره القاتم، لجأ إلى الزمن الماضي؛ لرسم صورة الحاضر الأليم، وهذا بمقابلة ماضي الأمجاد بحاضر المآسي؛ أين يجد الشاعر في هذا الماضي المشرق عزاءه على حاضره المُمِضِّ السَّقيم .

* الجملة الاسمية :

1- الجملة الاسمية البسيطة :

الجملة الاسمية هي كلّ جملة صُدرت باسم ووضعت لإفادة ثبوت المسند للمسند إليه، أو استمراره بالقرائن الدالة عليه أو الثبوت والاستمرار معا وموضعها المبتدأ والخبر.[1]

فالجملة الاسمية هي التي تبتدئ باسم مُخبَر عنه أوبما هو في حكم الاسم المخبر عنه. ويعرب هذا الاسم مبتدأً ويكون دائما مرفوعا بالابتداء.[2]

إن أغلب الجمل الاسمية المستخدمة في شعر يوسف وغليسي تتكون من مبتدأ وخبر، ثم من جار ومجرور. والشاعر يستخدم الجمل الاسمية في نسيج عباراته بدءا بعناوين قصائده التي جاءت على بنية الجملة الاسمية، وذلك لتأكيد انفعالاته و التعبير عن وجدانه و أحاسيسه وإيصالها إلى المتلقي.

- ومن نماذج الجمل الاسمية قول الشاعر:

أَنا أنْتِ..وَأنْتِ أنا

أَهْواكِ لِأنّي مِنْكِ، ،

وَأنَّكَ مَنّي

رُوحُكِ حَلّتْ في بَدَني

---

[1] حسين جمعة: في جماليات الكلمة، ص58.

[2] أحمد الخوص: قصة الإعراب، المطبعة العلمية ، دمشق،ط 4، ج2 ، ص575.

أَناحَلّاجُ الزَّمَنِ

لَكِنْ، ،

مَا فِي الجُبَّةِ

إلاّكَ أَيا وَطَني !...[1]

نلاحظ أن الجملتين " أنا أنت" و" أنت أنا" جملتان اسميتان، المبتدأ في الأولى هو أنا والخبر أنت، والمبتدأ في الثانية هو أنت والخبر أنا . وهذا النمط من الجمل يتكون من الضمائر وهي تحل محل الجمل من مبتدأ وخبر. وأما الجملة الثانية فقد ابتدأت بضمير هو أنا، والخبر حلاج هذا الزمن.

ونلاحظ أن الشاعر يكثر من استخدام الجمل الاسمية المركبة التي يكون المبتدأ فيها مفردا والخبر جملة أوشبه جملة.

- ومن ذلك قوله :

أَنا وَالحَبيبَةُ وَالعَواصِفُ

وَالغَمامْ

اللّيْلُ يَسْكُنُ مُقْلَتَيْكِ

حَبيبَتي...

وَأنا أَخافُ مِنَ الظّلامْ ! [2]

---

[1] الديوان، ص67

[2] نفسه، ص66.

فقد جاء المبتدأ في الجملة الأولى مفردا في كلمة اللّيل والخبر عبارة عن جملة، وهي يسكن مقلتيك ،جملة فعلية في محل رفع خبرا للمبتدإ وهو اللّيل، وأما الجملة الثانية وهي تتكون من الضمير أنا في محل رفع مبتدأً والجملة "أخاف من الظلام" جملة فعلية في محل رفع خبرًا للمبتدإ أنا.

وقد يرد أحد ركني هذه الصورة محذوفا – وهوكثير.

- نظير قوله :

واقِفٌ.. أَسْتَعيدُ بَقايا الجِراحْ [1]

- وقوله: هائِمٌ في السّنين، ، والدّروبُ مَلغَّمةٌ بالفَجائعِ [2]

إذ إن قوله: (واقف)، و(هائم)، إخبار عن شيء محذوف تقديره (أنا واقف)، و(أنا هائم).

ويكاد أسلوب الحذف يقتصر على حذف المبتدإ دون غيره من عناصر الجملة الأخرى ؛ حتى غدت هذه الظاهرة سمة أسلوبية بارزة في شعره. وقد تعدّدت دلالات حذف المبتدإ.

- ففي قوله :

واقفٌ.. أَسْتَعيدُ بَقايا الجِراحِ

واقِفٌ.. أتَحَسَّسُ ذاكِرَةَ اليَأْسِ ظَمْأى

واقِفٌ عِندَ سَفحِ السِّنينَ الخَوالي وَحيداً.. [3].

فقد اكتفى الشاعر بذكر (واقف) وهو خبر لمبتدإ محذوف؛ تقديره : (أنا واقف)، غير أنه عدل عن ذكر المبتدإ (أنا) انسجاماً مع حالته النفسية المحبطة اليائسة، فالشاعر يعيش حالة ضياع وغربة

---

[1] الديوان، ص 25

[2] المصدر نفسه ، ص 39

[3] نفسه، ص 25.

مضاعفة: غربة النفس وغربة الوطن، وهذا ما تسنده دوال (الجراح، اليأس، وحيداً). لذا فهو يكتفي بذكر المسند (واقف) ليستدعي المسند إليه (أنا)، فهما شيء واحد في نظره.

أما إذا نظرنا في قوله: "حلمي الأزلي احتراف النبوة"، [1] فقد جاء المبتدأ (حلمي) مفرداً مضافاً إلى ياء المتكلم، وكذلك الخبر (احتراف)، جاء مضافاً إلى لفظة النبوة.

2- الجملة الاسمية المركبة :

يتكون هذا النمط من الجمل من مبتدإ مفرد + خبر جملة، أوشبه جملة، وقد تكررت هذه الصورة، ستا وعشرين مرة.

- ومن نماذج ذلك :

أَنا ذو الجَناحِ كَما سَتَعْلَمُ سَيِّدي

اللَّيْلُ عَمَّرَ مَوْطِني، ،

وَالبَرْدُ لَفَّ جَوانِحي

وَأنا هُنالِكَ في الضُّحَى

مُتَشَبِّثٌ بالنّورِ.. بالشَّمْسِ المُصادَرِ دِفْؤُها

بالدِّفْءِ في وَطَني المُكَبَّلِ بالجَليدْ[2]

---

[1] الديوان، ص27

[2] نفسه، ص43

فالجملتان (الليل عمر موطني)، و(البرد لف جوانحي)، جملتان اسميتان، الخبر في الأولى جملة فعلية (عمر موطني)، وفي الثانية كذلك (لف جوانحي). وقد يلجأ الشاعر، إلى هذا النمط من الجملة الاسمية، ليضيف إيحاءات دلالية للمسند إليه، من خلال الإسناد المركب - أي الجملة - للمسند إليه، حيث ما كان الإسناد المفرد ليؤديها بذلك التكثيف الدلالي وتلك الإيحاءات.

* جملة النواسخ :

- كان أو إحدى أخواتها :

إن دخول كان أوإحدى أخواتها على الجملة الاسمية، يضيف إليها المعنى الزمني دون الحدث[1]

وقد عمد الشاعر إلى هذه الأفعال الناسخة استجابة إلى تلك الشحنات العاطفية، والانفعالات النفسية التي تنتابه حين تحاصره الأزمات، وتعصف بكيانه المحن.

- فإذا تأملنا قوله :

كانَ لي وَطَنٌ يَوْمَ كانَ " أَراغونُ " يَشْدو

غِناءً فَتَنْتَصِبُ الأُغْنِياتُ عُيوناً لِـ " إلْزا "..

كانَ لي وَطَنٌ يَوْمَ كان الحَمَامُ يُحَمِّلُ " أسْماءَ "

أشْواقِيَ الكامِناتِ، وَكنْتُ أنا

" الحارِثَ بْنَ حِلِّزَة "

كانَ لي وَطَنٌ يوْمَ كانَ، وَكنْتُ، وُكنّا، وَكانَ

[1] تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة -الدار البيضاء، د ط، 1994، ص193.

"كَثِيِّرُ" يَعْشَقُ " عَزّة "...[1]

واضح أن الشاعر في هذه الأسطر الشعرية لا يستحضر الماضي للاتعاظ أو لأخذ العبرة، وإنما هو يقابل بين زمنيين: حاضر بائس مأزوم وماض مشرق جميل، يوم كان الوطن يرفُل في أردية العزة و الشموخ .

- إنَّ أوْ إحدى أخواتها :

إذا كان معنى(إنّ) و(أنّ) هو التوكيد، فإن هذا الأخير فيهما هو لتوكيد اتصاف المسند إليه بالمسند[2].

- ومن نماذج ذلك قول الشاعر:

يَسْألونَكَ عَنّي..

قُلْ إنّي نَزَحْتُ إلى طورِ سِينينَ ، ،

إنّي تَقَلَّدْتُ عَرْشَ النُّبُوَّةِ في وَطَنٍ آخَرَ يَشْتَهيني

وَيَمْنَحُني الوَصْلَ في كُلِّ حينِ !

يَسْألونَكَ عَنّي..

قُلْ إنّي تَشَبَّهْتُ بِالنَّخْلِ؛ ما مِتُّ..

ما يَنْبَغي أنْ أموتْ ![3]

---

[1] الديوان، ص35.

[2] مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا-بيروت،ط30، 1994،ج2، ص298

[3] الديوان، ص40 41.

في هذا المقطع ثلاث جمل اسمية دخلت عليها (إنّ)، وجاء خبرها جملة فعلية، وهذه الجمل هي: (إنّي نزحت)، (إنّي تقلدتُ عرش النبوة)، (إنّي تشبهت بالنخل). وكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى هذا التركيب من الجمل التي يكون خبرها جملة فعلية كما في النماذج السابقة، أواسمية مقيدة،

- نظير قوله:

.. بَرْبَرِيٌّ، وَلكِنّني كُنْتُ دَوْمًا أحِنُّ إلى زَمَنِ الفَتْحِ... [1].

فالجملة " لكنني كنت دوما أحنّ..." خبرها جملة اسمية مقيّدة، هي: " كنت دوما أحن". وقد تكررت هذه الصورة أربع مرات. وجاء الخبر شبه جملة خمس مرات. ولما كانت وظيفة المسند هي وصف المسند إليه فمعنى هذا أنّ الشاعر اختار أن يصف المسند إليه بمركب وليس بمفرد؛ وهوما يضفي على هذا الوصف إيحاءات دلالية متعدّدة، الشأن الذي لا يؤديها الوصف المفرد ؛ ولهذا يلجأ الشاعر كثيراً إلى الخبر المركب، سواء أكان جملة أوشبه جملة.

ب- الجملة الإنشائية :

توطئة: إذا كان الأسلوب الخبري – غالبا – يتصل بالجانب البراغماتي النفعي للغة، فإن الأسلوب الإنشائي يتعلق – عادة – بالجانب التأثيري منها؛ وهوما يُكسب النصَّ الشعري خصوصا حيوية متصلة .

ولما كان أي أسلوب بلاغي بنية لغوية دلالية، فإن هذا الأسلوب لا تقتصر وظيفته على التوصيل والإفادة بنقل الأفكار، بل تتعدى ذلك إلى وظيفة الإثارة والإمتاع [2].

ومن هنا تجيء الأغراض البلاغية مصاحبة لذلك الأسلوب البلاغي الآنف الإشارة متنوعةً متعددة تبيانا لغرض المتكلم وغايته من الكلام .

---

[1] الديوان، ص32.

[2] حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) 2005، ص19. (بتصرف)

ولما كانت الجملة الإنشائية تضرب بحظ وافر في تقوية الوظيفة الجمالية والبلاغية للنص الشعري، فإن هذا الدور هو ما جعلها تستحق – الجدارة – لأن تكون صفحة مشرقة في كتاب الظاهرة التركيبية، ومنها نصوص شاعرنا وغليسي موضوع الدراسة هذه التي آثرنا تصديرها بما يلي :

* **الإنشاء الطلبي:** هو الذي يستدعي مطلوبا غيرَ حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطّلب[1]

وقد كان هذا النوع من الإنشاء حظِيَ بنصيبٍ ظاهر في شعر وغليسي، وأنواعه خمسة: الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء .

• الأمر: هو– عند البلاغيين – طلب الفعل على جهة الاستعلاء مع الإلزام[2]. غير أن مفهوم هذا الأمر يظل محصورا داخل مساحة التوظيف الإبداعي الذي يتعمده المبدع. فأسلوب الأمر إذًا مشروط بمعيارية التركيب النحوي، وإنما تنزاح فيه اللغة في صيغ الأمر الحقيقي الأربع إلى اتجاهات جديدة كما تقول الدراسات الأسلوبية، فلا تقتضي الالتزام بتنفيذ الطلب المتضمن في الجملة على وجه الإيجاب... وإنما يستشف من القرائن الدالة على السياق[3].

وللأمر صيغ أربع هي: فعل الأمر، المضارع المقترن بلام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر. وقد استثمرها الشاعر في نصوصه الشعرية بنسب متفاوتة :

فعل الأمر: وقد شغلت صيغته مساحة عريضة ننتخب منها قول الشاعر:

حَدِّثْني عَن أحْوالِكُمْ..

وَنِظامِ حُكْمِ بِلادِكُمْ ؟ ![4]

---

[1] بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية، دار ابن حزم للطباعة للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط4، 1418هـ – 1997م، ص386.

[2] المرجع نفسه، ص50.

[3] حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء، ص108. (بتصرف)

[4] الديوان، ص45.

فجملة "حدثني عن أحوالكم" تصدرها فعل أمر صريح وهو"حدثني". وقد اتَّفقَ هذا حين لجوء جعفر إلى النجاشي فأمرَهُ الملك أن يحدثه عن أحوالهم وقت ذاك، فهو يحمل صفة وجوب التنفيذ بعد الطلب على وجه الاستعلاء.

هذه الصيغ الأمرية تكررت عدة مرات:

- منها قول الشاعر:

يا عَمْرُو عُدْ

وَلا تُمارِ.. [1]

- وكذلك قوله:

عُدْ يا(ابنَ عاصٍ) رافَقتْكَ سَلامَتي

أنا لا أُساوَمُ بِالهَدايا وَالجَواري..

يا عَمْرُو عُدْ

وَدَعِ الغُلامَ إلى جِواري [2]

- إضافة قوله:

لا يا فَتَى

دَعْنَا مِنْ الهَذَرِ المُلَبَّدِ بِالسَّوادْ [3]

هذه الأفعال الأمرية في المقاطع الشعرية السابقة دلت على معانيها الحقيقية، لأنها صادرة من الملك الأعلى رتبةً على سبيل الاستعلاء؛ فهي حقيقة وليست مجازا.

---

[1] الديوان، ص51.

[2] المصدر نفسه ، ص52.

[3] نفسه، ص57

ومن أمثلة استخدام الشاعر لصيغ الأمر العادلة عن وضعها اللغوي الأصلي القاصدةِ مخاطبةَ المعنى المجازي المكثفةِ للمعنى قوله:

غَرَّبَتْني الدِّيارُ التي لا أحِبُّ دِيارًا سِواها

وَلَكنَّني مُتْعَبٌ... مُتْعَبٌ مِنْ هَواها

فَيا أيُّها الحُبُّ اسْحَبْ خَلاياكَ مِنْ دَمي

التَّوَّ- اِسْحَبْ: وَدَعْني أَموتْ [1]

وقد نلاحظ تكرار مفردة (اسحب) مرتين اثنتين في مخاطبة الشاعر للحب بسحب خلاياه من دمه وَوَدْعِهِ يموت وحيدا. فهي إذا مخاطبةٌ لشيء معنوي لا يَعقِل، إذ إن قرائن الأحوال تنفي ظاهر التركيب اللغوي لأداء فعل الأمر غرضَه الأصلي. وهذا عدول إلى معنى مجازي هو التمني، لأن ما يطلبه الشاعر متعذرُ الحصول.

- المضارع المقرون بلام الأمر:
- وظّف الشاعر هذه الصّيغة في قوله:

جعفر:

فَلْتُصْغِ وَلْتُنْصِتْ أيا مَلِكَ العِبادِ

(كافٌ وَهاءٌ، ثُمَّ عَينٌ ثُمَّ صادْ)

هذي الحُروفُ أرَدتُّها

عَلَماً يُرَفْرِفُ فَوْقَ أصْقاعِ البِلادْ [2]

[1] الديوان، ص57.

[2] نفسه، ص 50.

وقد لحقت لام الأمر الفعلين المضارعين (تصغ) و(تنصت) لتصنع جملة أمرية في الظاهر من جعفر إلى النجاشي، ولكنها في حقيقتها وروحها رجاءٌ حارٌّ وتوسل كبير بحسن الإصغاء إلى أنين المستضعفين في الأرض.

- اسم فعل الأمر:

هو لفظ في معنى الفعل يعمل عمله ولا يتصرف تصرفه. غير أن الأمر باسم الفعل أنفذ وأبلغ من الفعل ؛ ذلك أن الفعل حدث اقترن بزمن، على حين المصدر حدث مجرد، فأنت حين تأمر بالمصدر فقد أمرت بالحدث المجرد وهو آكد من الفعل لمجيئنا بالحدث وحده [1]

- ومن صور هذه الصيغة قول الشاعر:

إيهِ يا نَجْمَتي الشّارِدَة :

أنا لا أرْتَضي

أنْ تُهاجِرَ نَحْوي – صَباحَ مَساءَ -

ألوفُ النِّساء

وَتَهْجُرَني – طيلَةَ العُمْرِ – امْرَأةٌ

واحِدَة !

- إضافة إلى قوله:

أنا حَلّاقُ كُلّ مُلوكِ بِلادي..

[1] فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، ط2، 2003، ج2، ص144

سَأفْضَحُكُمْ في الرِّمالِ..

سَأزْرَعُ أسْرارَكُمْ في التُّرَبْ !

" قَصَبُ الرّيحِ" يَنْمو على شَطِّ أسْرارِهِمْ

مُثْقَلا بِالفَظائعِ..

إيهِ لَوَ اَنَّ الرّياحَ تَبوحُ بِسِرِّ القَصَبْ !!![1]

ومن المعلوم أن لفظة (إيه) هي اسم فعل أمر، ومعناه الاستزادة من حديث معهود. وإذا نونْتَهُ كان للاستزادة من أي حديث كان. فإذا قلت: إيهِ يارجل فإنما تأمره بأن يزيدك من الحديث المعهود بينكما، كأنك قلت هات الحديث. وإن قلت إيهٍ بالتنوين فكأنك قلت هات حديثا ما [2].

وقد تكررت أكثر من مرة فيما مر من الأسطر الشعرية مؤدية وظيفة طلب الأمر بالاستزادة من الحديث. ولكننا إذا أنعمنا النظر في هذه المفردات المفاتيح: (ملوك، أفضحكم، أسراركم، الفظائع) أدركنا أن الشاعر في موقف التحدي والتمرد على واقع سياسي موبوء. فلفظة (إيه) لم تؤد معنى طلب الاستزادة من الحديث في هذا السياق، بل وإنما هي أدت معنى التمني وخصوصا حينما اقترنت بأحد حروف التمني وهو(لو).

- المصدر النائب عن فعل الأمر:

إذا كان المصدر هوالأصل الذي تُصرَف منه الأفعال الدالة على الحدث المشترك بينهما والمجرد من الزمان، فإن المصدر النائب عن فعل الأمر هو الأصل الدال على الحدث المجرد من الزمان الواقعِ موقعَ طلب الفعل لاشتراكهما في المعنى. [3]

---

[1] الديوان، ص33 – 34.

[2] عبد الغني الدقر: معجم النحو، ص81.

[3] علي الرواحنة: دلالة المصدر النائب عن فعل الأمر، المجلة الأردنية في الدراسات الاسلامية، مج (16) ع (4) 1442 هـ – 2022 م، ص289.

لم نعثر في كل نصوص وغليسي الشعرية سوى على نموذج وحيد يتيم .

- مثَّلَهُ قولُه :

عَفوًا أيا مَلِكَ البَراري

أَوَلاَ سَبيلَ إلى التَّفاوُضِ وَالحِوارِ ؟! [1]

إن مفردة "عفوا" هنا هي مفعول مطلق لفعل محذوف على تقدير: أُعفُ ؛ إذ هي في هذا المقام بمعنى العفو عن ذنب الثرثرة في حضرة الملوك؛ ومن ثمة فلا دلالة لهذا المصدر النائب عن فعل الأمر على طلب الفعل على وجه الاستعلاء. وإنما هو كما أسلفنا القول التماسٌ ورجاء حاران طافحان بالألم يُخفيه أملٌ في أن ينشرح صدر الملك له ولعذاباته الطويلة.

- النهي:

هوطلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة هي المضارع مع (لا) الناهية.[2]

وتعد لا الناهية عنصر تحويل، كونها تدخل على الجملة فتغير المعنى إلى النهي، إضافة إلى جعل المضارع دالا على المستقبل.[3]

- ومن تجريب الشاعر لأسلوب النهي قوله:

ياعَبيرَ الهَوى.. يا رَحيقَ الشِّفاهِ..

ويا شَفَقَ الحُلْمِ، باللهِ، لا تَغْتَرِبْ..

يا رَبيعَ الطُّفولَةِ لا تَحْتَضِرْ...

---

[1] الديوان، ص51

[2] مصطفى أمين - علي الجارم : البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، دت، ص187.

[3] عاطف فضل: تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2001. ص189.

أُدْنُ مِنّي قَليلاً، أُناشِدُكَ اللهَ، أُدْنُ، ،

وَتَوَّجْ عُيوني بِلَوْنِ الزَّنابِقِ وَالأُقْحُوانْ !...[1]

هذا، وقد تخرج صيغة النهي عن معناها الحقيقي إلى معان أخرى تستفاد من السياق ومن قرائن الأحوال، لتنحرف به عن وضعه الأصلي إلى غرض بلاغي آخر هو التمني والالتماس. وهوما نبَّهتْ إليه الجمل الآنفة، يعضدها في ذلك النداء المبحوح من الشاعر من خلال أحرف النداء الموظفة وهي تكشف عن شعور ممض بالغربة النفسية.

وإذا عرفنا أن المخاطبة هنا هو أطياف لزمان مضى وانقضى، فمعنى ذلك أن الشاعر يخاطب كيانا معنويا وهو يكشف عن حسرة قاتلة على زمن جميل لم تبق منه سوى الذكريات.

الاستفهام :

هوطلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبلُ، وله أدوات كثيرة منها:

الهمزة: التي يطلب بها إما التصور، وهو إدراك المفرد. وإما التصديق وهو إدراك النسبة.

هل: التي يطلب بها التصديق ليس غير.[2]

ومن بقية الأدوات المشهورة (ما) التي تكون لغير العقلاء، ويطلب بها تارة شرح الاسم، كما إذا سأل أحدهم: ما الكرى؟ فيجاب بأنه النوم. وتارة يطلب بها حقيقة المسمى كما إذا قيل: ما الإسراف؟ فيجاب بأنه تجاوز الحد في النفقة.

- ومن تمثيلات توظيف الشاعر لأداة الاستفهام (ما) قوله:

البــَرْقُ ما لاحَتْ بِهِ لُقْيـاكِ وَالـرَّعْـدُ ما خَفَقَتْ بِهِ ذِكْراكِ

---

[1] الديوان ص37.

[2] مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص194.

وَالوَحْيُ ما أَوْحى غَرامُكِ لِلْفَتى وَالسِّحْرُ ما ساحَتْ بِهِ عَيْناكِ

ما التّينُ؟ ما الزَّيْتونُ؟ ما البَلَدُ الأَميـ ـنُ؟ وَما الحَياةُ؟ وَمَنْ أنا؟ لَوْلاكِ [1]

ومفهوم بداهة أن الشاعر في البيت الثالث لا يريد إيضاح المُستفهَمِ عنه أوبيانَ حقيقتِه، إذ هي معلومة لكل من يعتقد بها، ولا هو يسأل عن حقيقة نفسه في قوله "من أنا"؛ وهذا ما يُخرِج أداة الاستفهام (ما) عن أصل دلالتها الوضعية إلى أغراض أخراة يميط السياق عنها اللثام، ألا وهو بيان مكانة المحبوبة وتعظيمها أيًّا تكُنْ وطنا أو امرأة، فلا معنى للحياة إن هي كانت خلاءً منها.

ثم إن تموضع (ما) هنا بالذات يرسم ظلالا من الإيحاءات الفنية تستفز ذهن القارئ وتشعره بالنشوة وهو مايؤكد ما للأساليب الإنشائية من دور أساسي في نقل النص الشعري من التشكيل النحوي إلى التشكيل البلاغي، تتوالد فيه الدلالات وتعلو بالنص الشعري إلى الصروح الشعرية.

- التمني :

هو طلب أمرٍ محبوب لا يُرجى حصوله، إما لكونه مستحيلا وإما لكونه ممكنا غير مطموع في نيله .[2]

والأداة التي تفيد التمني بأصل الوضع هي (ليت). أما باقي الأدوات (هل – لو– لعل) فإنها تستعمل للطائف بلاغية.

وقد ورد هذا الضرب من الإنشاء في شعر وغليسي بصورة ناضبة تكشف عن خبيئ نفسي من اليأس والقنوط اللذين تكاد نفسه تذهب جراءهما حسرات.

---

[1] الديوان، ص61.

[2] علي الجارم : البلاغة الواضحة، ص207.

- ومن منتخباته قول الشاعر:

يا أَنْتِ ! أَنْتِ الهَوى وَ" الطّورُ" في سَفَري لَيْتَ الهَوى كانَ.. أَوْ لَيْتَ لَمْ أَكُنِ ! [1]

- ومنها كذلك قوله:

آهِ لَوْ يَهْجُرِ العَقْلُ رَأْسي..

يُسافر في اللّاحُدودِ..

لَيْتَهُ يُفْلِتُ الآنَ مِنيّ،

وَبَعْدَ انْتِهاءِ "الحِوارِ"

يَعودْ !.. [2]

وقد يلاحظ تشكل أسلوب التمني في الأسطار السابقة بصيغ مختلفة (ليت –لو– هل)، وقد تكرر مرتين في المقطوعة الشعرية من الصفحة (65) من التغريبة ليدل على طلب أمر عجيب غريب ألا وهو ذهاب العقل، بما يجعل الشاعر قد يشعر بحالة من الانخطاف . إضافة إلى أدوات لسانية أخراة تشد أزرها كتكرار أدوات التمني وتوظيف أفعال المضارع (يسافر – يهجر – يفلت) . وإذا عرفنا أن الغرض في (هل) هو إبراز المتمنى المأمول في صورة الممكن القريب الحصول لكمال العناية به والتشوق إليه، وأن الغرض في (لو) هو الإشعار بعزة المتمنى وندرته ؛ إلا أن الشاعر يبرزه في صورة الممنوع، إذ إن (لو) تدل بأصل وضعها على امتناع الجواب لامتناع الشرط، أدركنا كيف جاء أسلوب التمني معبرا عن انسجام اللغوي بالشعوري، الأمر الذي يجعلنا نتعرف على أدبية النص أولا وشاعرية صاحبه ثانيا، وهذه هي بعض ملامح الشعرية.

---

[1] الديوان ص58 – 59.

[2] نفسه، ص65.

- النـداء :

هو نوع من الإنشاء الطلبي، وهو طلب الإقبال بحرف نائب مناب (أدعو) ملفوظا به نحو: يا زيد، أو مقدرا نحو: "يوسف أعرض عن هذا" [1]. ويتحقق النداء بأدوات ثمان هي: الهمزة و(أي) لنداء القريب. وأما: يا – أيا – هيا – آ – آي – وا، فهي لنداء البعيد. غير أن هناك أسبابا بلاغية تدعو إلى مخالفة الأصل.

- نظير صنيع الشاعر في محاورة النجاشي لعمروبن العاص في هذا المقطع:

عَمْرو:

إنّا أتَيْنا مِنْ بِلادِ العُرْبِ وَالبَرْبَرْ

جِئْناكَ في شَأنِ الفَتى جَعْفَرْ

النجاشي:

يا عَمْرُوعُدْ مِنْ حَيْثُ جِئتَ

وَلا تُمارِ..

عَمْرو:

عَفْوًا أيا مَلِكَ البَراري..

أَوَلاَ سَبيلَ إلى التَّفاوُضِ وَالحِوارِ ؟

النَّجاشي:

[1] بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ص671 – 672

لا.. ثُمَّ لا..

أبَدًا.. وَلا.. هذا قَراري

أنا سَيِّدُ الأَحْباشِ

لا تُلهبْ ذَراري..

عَمْرو:

هذي الهَدايا مِنْ نَصيبِكَ سَيّدي.. ⟵ (يُلاحَظُ حذفُ حرفِ النّداء هنا)

خُذْها رَجاءً ثُمَّ نَفِّذْ لي اخْتِياري..

النّجاشي:

عُدْ يا (ابْنَ عاصٍ) رافَقَتْكَ سلامَتي

أنا لا أُساوَمُ بِالهَدايا وَالجَواري..

يا عَمْرُو عُدْ

وَدَعِ الغُلامَ إلى جِواري.. [1]

وعلى الرغم من اقتضاء أسلوب الحوار لأدوات النداء القريب قربا حسيا ومعنويا، إلا أن الشاعر قد وظف أداتين أخريين هما (أيا) و(يا) لنداء القريب قرب مكانة ومكان معا. برغم كونهما للبعيد أصلا، فالمنادي والمنادى في المحاورة الآنفة يرى كل منها صاحبه ويسمعه عيانا بيانا، وهذا عدول عن القاعدة في بنية النداء تعمدا لذلك من الشاعر قصد إخراج نكت بلاغية ولطائف أسلوبية.

[1] الديوان، ص51 – 52

- ويَتَرَقْرَقُ جدولُ النداءِ بِمَيرٍ آخرَ في آهة الشاعر الحَرّى :

غَرَّبَتْني الدِّيارُ التي لا أحِبُّ سِواها

وَلكِنّني مُتعَبٌ.. مُتْعَبٌ مِنْ هَواها، ،

فَيا أيُّها الحُبُّ اسْحَبْ خَلاياكَ مِنْ دَمي

-التَّوَّ– اِسْحَبْ.. وَدَعْني أموتْ !..[1]

وههنا قد ازدوجت وظيفة النداء بين القريب طورا وبين البعيد طورا آخر، فـ (يا) للبعيد و(أي) للقريب مع حرف تنبيه هو(الهاء). فأما القريب فهو حبه وهواه الذي هو كيانه ومعناه، كيف له بالخلاص منه ولا خلاص سواه؟ ! فهو دمه وخلاياه. وأما البعيد فلأن المنادى جليل القدر عظيم الشأن فكأن بعد درجته في العِظَم بُعد في المسافة والمكان، ولذلك آثر الشاعر استخدام الحرف الموضوع لنداء البعيد ليشير إلى هذا الشأن الرفيع. ومن هنا نتحسس في زفرات الشاعر يأسا ظاهرا ونتلمس قنوطا طافحا ؛ فيولي وجهه شطر هذا الكيوبيد الذي قرّح فؤاده وأضناه وتوسل إليه بالانسحاب من حياته، لاستواء القريب والبعيد عنده جراء ما خلفه الواقع الرهيب الذي عاصره في تسعينيات القرن المنصرم ؛ فاغتيلت الحياة بمعانيها ولم تعد إلا حلما يأوي إليه بين الحين والحين.

- نقرأ هذه المعاني في قوله :

هيَ ذي الحَقيقةُ سَيِّدي، ،

حُلُمٌ وَلَيْسَ لنا سِوى الأحْلامِ

مَأْوًى مِنْ بَراكينِ البِلادْ... [2]

---

[1] الديوان، ص38

[2] نفسه ، ص57.

* الإنشاء غير الطلبي :

هو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، كصيغ المدح والذم والعقود والقسم والتعجب والرجاء، وكذا رُبَّ ولعل وكم الخبرية. [1]

- التعجب :

هو شعور داخلي تنفعل به النفس حين تستعظم أمرا نادرا أولا مثيل له، مجهول الحقيقة أو خفي السبب.[2] وللتعجب صيغتان: واحدة قياسية وثانية سماعية.

فأما القياسية فلها صورتان: (ما أفعله !) و(أفعلْ به !).

- من ذلك قول الشاعر:

زَمَني في مَنْأًى عَنْ كُلِّ الأزْمانِ

ما أغْرَبَني في وَطَنٍ لا يَتَشَبَّهُ بِالأوْطانِ.. ![3]

وغير خاف خروج الاستفهام في الحرف (ما) عن معناه الأصلي في السطر الأخير من هذه النفثة الشعرية؛ إذ لا معنى لاستفهام العاقل عن حال نفسه، لأنه بها أعرف. وإذا فنحن ندرك وجع الشاعر وشكواه من عاشق غربته دآدئ ليل النوى، وصفصافة شردتها رياح الهوى. فهو كالغريب على شرفات المدينة يجتر عهدا تليدا، وكالوحيد على ربوة الماضي ينوح على دمنة الذكريات.

وأما السماعية فلها مفردات مخصوصة لا بأصل الوضع، وإنما تُنبِّه إليها قرائنُ الأحوال مجازيا.

---

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصاميلي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، دت، ص69.

[2] عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف بمصر، دت، ج3، ص339.

[3] الديوان، ص72.

- من نظائر ذلك تعجب الشاعر في قوله :

يا لذاك الفتى، ،

مُثْقَلاً بالرُّؤى، ،

سادِرًا في السُّها، ،

أَوْقَعَتْهُ الأماني في المُنْتَأى [1]

- ومن أشباه ذلك أيضا قوله متعجبا:

لِلّهِ دَرُّكَ يا فَتى..

ذَكَّرْتَني (العَهْدَ الجَديدَ) مُلَوَّنًا وَمُفَصَّلاً وَمُتَمَّما، ،

ما أَشْبَهَ الأَسْفارَ بالأَسْفارِ يارَبَّ الحِمى.. [2]

وكذلك يطول ليل العذابات بالشاعر ليطوع اللغة بين أنامله كيف يشاء. وتشتد جذوة ذاك التعجب ليجرفه سيل السؤال العادم لجوابه: كيف البداية والأسى غلاّب؟ حتى اشتكت من حمله الأهداب، لتطول بالشاعر حيرة الأنبياء.

✓ **استنتاج :** قد حظيت – ولا ريب – الألوان الإنشائية بمساحة مرضية في أفنية الشاعر وغليسي الشعرية مراعية في ذلك قرائن السياق ومقتضى الحال، من خلال تعبير الشاعر عن رؤاه بطرائق فنية متنوعة أثمرت دلالات متعددة انطلاقا من مستويات تركيبية معنوية كشفت عن تمكن الشاعر من لغته ووسائطها بما يمنحه صفة المبدع الذواقة.

---

[1] الديوان، ص.28.

[2] نفسه، ص50

ج- الانزِياح التّركيبي :

إذا كان النص الأدبي يكتسب فرادته وتميزه من خلال أسلوبه، فإن هذا الأسلوب عينَه يكتسب هذا التميز بخروجه وانحرافه عن أداء اللغة المثالي .

والانزياح أوالعدول ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي تقع في مستوى اللغة الثاني، أي المستوى الإبداعي متجاوزا المستوى الأول للغة، أي المستوى العادي.[1]

ولأن الانزياح يُظهر تأليف الجمل في شكل مباين للقاعدة الأصل، فإنه يقع موقفا أساسيا في التشكيل اللغوي للنصوص الإبداعية. والانزياح هو استعمال المبدع للغة مفرداتٍ وتراكيبَ وصورًا استعمالا لا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي له ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة وجذب وأسر.[2]

ويطلق عليه في مصطلح السيمائية باللغة الفرنسية L'ecart وفي اللغة الأنجليزية Gap*. كما قد يطلق عليه أيضا "الانحراف" أو"الانتهاك". وربما ترجمه بعض النقاد المعاصرين تحت مصطلح ."الفجوة" وكذلك مصطلح "الابتعاد" كما ورد عند منذر العياشي في القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. وكذا مصطلح "التجاوز" كما أطلقه يوسف أبوالعدوس في كتابه الأسلوبية: الرؤية والتطبيق وإذا كان الأداء المثالي للغة يفرض تحديد منازل أجزاء الكلام والتأليف بينها على الوجه الذي يقتضيه المعنى الذهني، وهوما كان موضع اهتمام النحاة واللغويين. فإن البلاغيين قد أعرضوا عن هذا وطفقوا يهتمون

---

[1] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص199.

[2] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع، بيروت، 2005. ط1، ص07.

*CF. courtés et Greimas. Sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage. Hachette ; paris, 1979

بالأداء الفني الذي لا يتيسر للمبدع إنجازه إلا بانتهاك المثالية والعدول عنها بما يمثل الطاقات الإيحائية للأسلوب[1].

وفي ضوء هذا الانتهاك لتلك المثالية والعدول عنها، تروم الأسطر الآتيات من هذا البحث تناول مظاهر الانزياح أو العدول بالدراسة، وهي مظاهر تميط اللثام عن وجهها بوصفها سمات وخصائص أسلوبية فاقعة في شعر الشاعر يوسف وغليسي ؛ من شبه التقديم والتأخير، والحذف والتكرار.

* التقديم والتأخير:

لما كانت الألفاظ هي قوالب المعاني، وجب أن يكون ترتيبها الوضعي خاضعا لترتيبها الطبيعي، ومعلوما بداهة أن رتبة المسند إليه هي التقديم، إذ هو المحكوم عليه، وأن رتبة المسند هي التأخير إذ هو المحكوم به. وأما ما سوى ذلك فمتعلقات وتوابع تجيء تالية في الترتيب.

ونظرا إلى ما تقدم، فإن المحدد المركزي لتأدية المعنى هو مواقع الألفاظ داخل الجملة. ولكن قد يقع التقديم والتأخيرفي الجملة الفعلية أوالاسمية بما يكسر نمط القاعدة النحوية ويجعل نظام الجملة قائما على الاستبدال اللفظي للوحدات اللسانية ؛ ما يمكنها من تحقيق أغراض وغايات لا تؤديها في حالة الظاهرة المعيارية والنحوية.[2]

إن المبدع – استطرادا – لا يلجأ إلى أسلوب التقديم والتأخير اهتماما بالجملة أوعناية برتبها، بل وإنما يلجئه إلى ذلك تحديد الدلالة وضبط المعنى.

هذا، وقد شغلت الظاهرة التقديم والتأخير حيزا معتبرا في نصوص وغليسي الشعرية نشرع الآن في دراسة باقة منها.

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: نظرية البلاغة، متابعة لجماليات الأسلبة : إرسالا واستقبالا، دار القدس العربي للنشر والتوزيع وهران الجزائر، ط2، 2010. ص145

[2] توتاي سيف الله هشام: شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية، موزعون عمان الأردن. ط2. 2007. ص35.

أ- تقديم الجار والمجرور على الفعل :

الفضلة بكل أنواعها متأخرة في الكلام.. فالجار والمجرور قيد أو فضلة، وحقه أن يكون بعد المسند والمسند إليه، فإن قدمته عن مكانه دخل ذلك في باب التقديم والتأخير، ولا يكون ذلك إلا لسبب[1].

ولقد جاء تقديم الجار والمجرور – برغم كونه فضلة – بشكل فاقع في شعر وغليسي بحيث غلب على باقي الظواهر الأسلوبية الانزياحية.

- ومن نماذجه قوله:

ولمّآ تَساءَلْتُ عن سِرِّ امْرَأةٍ

مِنْ بِلادي، ،

على الآخَرينَ تُوَزِّعُ فِتْنَتها !..[2]

والحق أنه قد طرأ على الجملة في السطر الأخير انتهاك لغوي بما اجترحه التقديم والتأخير في مراتب الكلام، فإن شبه الجملة (على الآخرين) قد تقدمت على متعلقها (بفتح اللام) ليكون التقدير: توزع فتنتها على الآخرين. ليحيل هذا الترتيب الجديد عبثية تلك المرأة اللعوب في رياح الأرض الأربعة، وهذه من الشاعر وثبة بلاغية تشي بقدرته الأسلوبية وبراعته اللغوية في فن التشكيل الشعري.

- كما نلمح أنموذجا آخر في قوله :

واقِفٌ.. والتَّضاريسُ حَولي تَلوحُ لي، ،

[1] فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون للنشر والتوزيع، ط1.2017 ص141

[2] الديوان، ص77.

بالتّباشيرِ تَزْرَعُني.. [1]

- وكذالك قوله :

حُلُمي الأزَلي احْترافُ النُّبوُّة، ،

مُذْ عقروا" ناقَة اللهَ " مُذْ شَرَّدوا " صالحاً "

أَشْهَروا في وُجوهِ اليَتامى سُيوفَ البُطولةِ !...[2]

ثمة اختلاف لغوي ودلالي ظاهر بين الترتيب الأصلي للأسطر الشعرية السابقة، وبين الترتيب الذي جاءت عليه؛ وهو ما يعلل الانزياح الأسلوبي الحاصل بما يفيد بأن الخضوع للقاعدة النحوية في بعض تشكيلات الكلام هو إهدار لقيمة الجمال الفني ؛ وهو ما زاد مستوى البنى التركيبية رنة ونغما مستساغين في الأذن. ولقد كان أصل الكلام: "تزرعني بالتباشير" و"أشهروا سيوف البطولة في وجوه اليتامى"، وكلها بقصد الاختصاص.

ب- تقديم الخبر على المبتدإ : غلب على نمط (شبه الجملة) المكونة من الجار والمجرور أو الظرف على صورة تقديم الخبر على المبتدإ، أي بمعنى ورودَها بكثرة لافتة للانتباه في شعر وغليسي.

ومن تشكيلاته الأسلوبية قول الشاعر:

لِلحاكِمِ المختارِ تَعذيبي وَنَفيي [3]

ظاهر للعيان أن المسند (الخبر) أو شبه الجملة (للحاكم) وهو جار ومجرور في سطر الشاعر قد تقدمت على المسند إليه (المبتدإ) أو في قوله (تعذيبي) من السطر الشعري .

---

[1] الديوان، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] التغريبة، ص48.

- وكذلك في قول الشاعر:

بَيني وبَينَهُ ألفُ أُخْدودٍ وَوادْ [1].

وأما في هذا الشاهد الشعري فقد تقدم الخبر على مبتدئه، الذي جاء ظرف مكان، حيث أحسن الشاعر التعبير عن بعد المكانة ببعد المكان.

هذا، وقد ندر مجيء الخبر مفردا متقدما على عامله المبتدإ

- في نحوقول الشاعر:

بَربرِيٌّ أنا..

بَربَريٌّ، ولكِنّني كنْتُ دَومًا أحِنُّ إلى زمنِ

الفتْحِ.. أهْوى صَهيلَ الخيولْ.. [2]

وهو بوح صراح من الشاعر مفتخرا بنسبه البربري، فجاء الانزياح أليق في الكلام لبيان غايته ومقصديته، أين حدث التقديم والتأخير في السطر الشعري الأول، فتبادل المبتدأ ومعموله الخبر المكانة بتغيير المكان.

ج- تقديم الفاعل على الفعل :

لقد جعل النحاة الكلام رُتَباً بعضها أسبق من بعض. فإن جيء بالكلام على أصله فهي مرتبة اللغة الأولى، وإن وضعت الكلمة في غير مرتبتها فهذا هو التقديم والتأخير أوالمرتبة الثانية للغة. ولأجل هذا يرى النحاة أن الكلام "يكون له أصل ثم يُتَّسَعُ فيه"[3].

---

[1] التغريبة، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص32.

[3] السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو، مجمع اللغة العربية دمشق، 1407 هـ – 1987 م، مج 1 ص35.

ولما كان الأصل في الجملة الفعلية أن يتقدم المسندُ المسندَ إليه، فمعنى هذا هو أن يسبق الفعل معموليه الفاعل والمفعول إن كان متعديا. ولكن قد يحدث انتهاك في الجملة فيأتي تركيب مخالف لمعيار القاعدة، فيتصدر الفاعل عامله الفعل بدواعي يقتضيها المقام. ويدخل ذلك في باب العناية والاهتمام الذي تتعدد أسبابه وأنواعه بالنظر إلى غايات المعنى الذي في بطن الشاعر وأغراضه الدلالية.

- في نفثة شعرية مضوخة بأريج صوفي يقول الشاعر:

أهْواكِ لِأنّي مِنْكِ ، ،

وَأنَّكَ مِنّي

روحُكِ حَلَّتْ في بَدَني [1].

وإذا تملينا السطر الشعري الأخير عرفنا أن الأصل في ترتيبه هو(حلت روحك في بدني). وإذا فهناك في الجملة فاعل مقدم اتصلت به كاف الإضافة، وهناك فعل ماض تأخر عن صدارته في الكلام، وأخيرا هناك متعلق الفعل أو الجار والمجرور، وحيث إن المفردة المركزية في الكلام هي الروح بما تعنيه في معجم المتصوفة فقد آثر الشاعر تصدير الكلام بها ليحقق إيقاعا نفسيا تتخطف له نفسه المخملية، هذا أولا. وأما ثانيا فبما يعنيه معنى الاسمية في لفظة الروح من دلالة الثبات والدوام والخلود، بما تستهدفه الجملة الاسمية في الخطاب الشعري من السكون [2].

- كما نعثر أيضا على نموذج آخر في قوله:

قَصَبُ الرّيحِ يَنْو على شَطِّ أسْرارِهِمْ

مُثْقَلاً بالفَظائِعِ ..

---

[1] الديوان، ص 76.

[2] بلقاسم مارس: فن الشعر ورهان التشكيل في أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب، دت ص117.

إيهِ لَوَ اَنَّ الرّيحَ تَبوحُ بِسِرِّ القَصَبْ!!! [1]

والحق أن التشكيل الأصلي في الشطر الشعري الأول هو: " يغو قصب الريح على شط أسرارهم" ولكن الشاعر قد عدل عن ذلك لحاجة بلاغية تدركها نفسه المعذبة بعشقها الكبير للوطن أين تكون الطبيعة شاهدا أولا على معاناة المتطاولة، وبينه وبين مدينته بجر من المأساة والذكرى، وقلبه على شط الرحيل مضى وهو ينزف دما وذكرى. وأما إذا ألحقنا بهذا الانزياحَ الذي في الشطر الثاني أين قدمت شبه الجملة على الحال(مثقلا) عرفنا النشوة واللذة الصادرتين عن هذا الخرق الجميل لنظام الجملة في شعر وغليسي، وإذا بأصل الكلام هو: يغو قصب الريح مثقلا بالفظائع على شط أسرارهم.

وهكذا أكسب التقديم والتأخير اللغة مرونة وطواعية، فمكنت الشاعر من التحرك بحرية وتوسع في أداء المعاني وأشركت القارئ في احتضان اللامألوف والشعور بنشوة الاكتشاف.

✓**استنتاج** : وكذلك كانت السطور الآنفة رصدا لبعض مظاهر التراكيب اللغوية المنزاحة عن القاعدة الأم بما مثلته ملامح التقديم والتأخير في شعر وغليسي، حيث عرض علينا الشاعر أبنية تركيبية انتهكت المألوف لمراتب النسيج اللغوي، كما أتاحت للقارئ فرصا تتخطى بنى النص السطحية إلى صنوتها العميقة بما يميط اللثام عن آفاق النص الشعرية الممكنة. كما جوّد الشاعر في اجتراحاته التشكيلية مشتغلا على هذه التقنية النحوية البلاغية مُطوِّحا بنا في تخوم شعرية جديدة تتسع فيها معاني اللغة وتتناسل الدلالات.

[1] الديوان، ص34

* الحذف :

توطئة: الحذف أسلوب بلاغي طافح بالإمكانات الإيحائية ؛ ومن هنا استغلال الشاعر إياه قديما. يقول صاحب دلائل الإعجاز: والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ماتكون بيانا إذا لم تُبِن [1].

وهذا مايفسر قول أبي عبادةَ في شعره :

وَالشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إشارَتُهُ وَلَيْسَ بالهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ[2]

ولكنّ الأصلَ في الكلام التصريحُ لا التلميح والذكر لا الحذف، وإنما يتعمد الشاعر الحذف لما يكتنزه من طاقات إيحائية إشارية تنهض على مبدإ التلميح، لأنها أفصح من التصريح. والصمت أحيانا أبلغ من الكلام.

والحذف من المسائل المهمة التي دارت عليها بحوث الأسلوبية والنحو، بوصفها انزياحا عن المستوى التعبيري العادي. ومن هنا تبوأ أسلوب الحذف والإضمار مقاما عليا بين الأدوات الإيحائية في الشعر العربي الحديث، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من توظيف هذا الأسلوب[3].

وبناءا على ما تقدم يلح السياق على استدعاء الحذف بوصفه تقنية أسلوبية فنية يقتضيها المقام لأغراض بلاغية جمالية. وهو ما لمسناه كسمة من السمات التي طبعت شعر الشاعر.

ومن أجلى مظاهر الحذف التي ننتوي الإشارة إليها ما يأتي:

- حذف الحرف

قد يضطر المبدع أحيانا إلى إسقاط الحرف من كلامه، ويظل النسق اللساني دالا عليه بوصفه وحدة لسانية صغرى في التشكيل اللغوي.

---

[1] الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 46

[2] البحتري: الديوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ط3، دت، مج1، ص209.

[3] يوسف أبوالعدوس الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2007.ص190.

- يقول الشاعر:

أُطارِحُ بَيْني.. أُغَالِبُ حُزْني..

فَيَغْلِبُني الدَّمْعُ.. يَجْرِفُني في خَرابِ المَدى...[1]

لكأن هذه النفثاتِ الشعرية ههنا تبدو للناظرين مجافيا بعضُها بعضا، وذلك لسقوط الروابط اللغوية التي تصل بين وحدات النص. وهوما يكشف عن دخيلة الشاعر الممزقة المبعثرة. إذ إن الأصل في تقدير تلك الأسطر هو: أطارح بيني لكي أغالب حزني.. فيغلبني الدمع، ثم يجرفني في خراب المدى.

وإذن فقد أسقط الشاعر حرف النصب (كي) مع (لامها) الداخلة عليها في السطر الأول، كما أسقط حرف العطف والنسق (ثُم) في السطر الثاني. حتى إذا انهار أمام معاول حزنه انهمرت الدموع سخينة من عينيه فغص بها حلقه فلم يعد يقدر على المواجهة، فيخر صريعا ليجرفه من بعد ذلك سيل دموعه نحو خراب المدى المظلم الرطيب.

- ويقول في الْتِماعَةٍ شعرية أخراة :

ما التّينُ ؟ما الزَّيْتونُ ؟ ما البَلَدُ الأَميـ ـنُ، وَما الحْياةُ؟وَمَنْ أنا ؟ لَوْلاكِ[2]

وليس عسيرا مع قليل من التأمل في النص الشعري السابق الوقوف على حذف وإسقاط وسيلة الربط والإحكام بين وحدات الشطر الأول اللسانية، عنينا بذلك حرف العطف والنسق (الواو) وما أدراك ماهو؟ فإن الأصل في ترتيب الكلام: ما التين؟ وما الزيتون؟ وما البلد الأمين؟

وإنه لأدب جم تَدَثَّرَ به الشاعر مع نص الذكر الحكيم، إذ كيف تتساوى عوالم الذرات مع عوالم المجرات؟ وإنه لمشهد هائل مرهوب أن يتساوى كلام البشر بكلام خالق القُوى والقُدر! وإنها لَقِراءة

[1] الديوان، ص29.

[2] نفسه، ص 62

من الشاعر أقل ما يقال فيها إنها أكثر عمقا وأصالة. ولعلها القراءة السليمة التي تجعل النص القرآني لا مجردَ كلمات وأصواتٍ هوامد، بل وإنما هو نصٌّ حيٌّ نابضٌ في الضمائر على الدوام.

- حذف الكلمة:

هو شكل آخر من أشكال الحذف في شعر الشاعر، وهو يجيء في ردف حذف الحرف ليترك مسافة الفجوى أكبر من أختها الأولى شحْذًا لمخيال القارئ وإشراكا له في عملية التأويل.

ولقد كان الطابع الغالب عليه هو حذف المبتدإ من الجملة الاسمية، وهو لون كثير الورود في اللغة، إذ يكون قصارى المبدع الاكتفاء بالمسند أي الخبر الذي لا يكون مفيدا بمفرده، فلا بد من تقدير اعتماده وإسناده إلى عنصر آخر مَنْوِيّ ذهنا هو ما يسميه التحويليون بالبنية العميقة أوالتركيب الباطن[1]

- ومن ألوان هذا الحذف قول الشاعر:

واقِفٌ.. أسْتَعيدُ بقايا الجِراحِ ...

في خَريفِ الهَوى.. عِندَ مُفْتَرَقِ الذِّكْرياتْ ..

كَصَفْصافَةٍ صَعَّرَتْ خَدَّها لِلرِّياحِ ![2]

- وكذلك قوله:

هائِمٌ تَتَقاذَفُني جَبْهَتانِ !

لَسْتُ في العيرْ أَوْ في النَّفيرِ أيا سادَتي،

فَلِمْ يُعْلِنونَ اللَّهيبَ عَلَيَّلالا ؟![3]

---

[1] طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في اللغة، الدار الجامعية الإسكندرية، دط 1998. ص200

[2] الديوان، ص25

[3] نفسه، ص39-40

ههنا، نلمح نقاط الحذف داخل الأسطر الشعرية السابقة، وإذا ما استقيناها في شأنها، فستجيب بأنها فراغات حافلة بالمضمر من التعابير، وربما كان للشاعر فيها مآرب، ليتداخل ماهو غير مكتوب ويتفاعل مع المكتوب. فإن المفردات (واقف) و(هائم) هي إخبار عن أشياء محذوفة وهي على تقدير (أنا هائم) و(أنا واقف). ولقد عدل الشاعر عن ذكر المبتدءات انسجاما وحالته النفسية الكسيفة، فهي (أنا) ممزقة تائهة ضائعة في غبار اليأس والقنوط حيث تقف الدوال (الجراح، خريف، مفترق، الرياح، تتقاذفني، اللهيب) شهودا على جنازته الأبدية. وإنها لمعان تعبق بالأجواء الدرامية المختزلة في هاتيك الأسطر الشعرية تصنعها حيثيات التصوير النفسي. فإن في الحذف خفة وانسيابية في فن القول تستهدف استثارة القارئ بالذكر والحذف معا. وإنه لمسلك تُصفَّى به العبارة ويشتدُّ أسرها، ويقوى حبكها، ويتكاثر إيحاؤها... وهو من جهة أخرى دليل على قوة النفس وقدرة البيان وصحة الذكاء[1]

- حذف الجملة :

تعتبر الجملة أولى وحدات التشكيل البياني والدلالي، وإذًا فحذفها أشد خصوصية وحميمية من حذف الحرف أوالكلمة لما يتسبب عن حذفها من ارتباك في الدلالة، وعدم محافظة المبدع على انسجام التراكيب بمعمار النص. وهنا يتدخل القارئ وعليه المُعوَّل في ملء ذلك الفراغ، فيزداد التركيز والتأني.

- يقول الشاعر في هذه الومضة :

يَسْألونَكِ عنْ فائضِ الماء في البَحْرِ..

عنْ ظَمَإِ الشَّطِّ للماءِ.

عنْ حَيْرَةِ بِلادِ الرّافِدَيْنِ !..[2]

(1) محمد محمد أبوموسى: خصائص التراكيب، مكتبة وهبة ،القاهرة، ط4 1996 ص153

(2) الديوان، ص62

فأما أولا، فإننا نلحظ حذف الجملة المركزية (يسألونك) من الشطر الثاني والشطر الثالث، تعويلا من الشاعر على فطنة القارئ باعتمادها في السطر الأول. وأما ثانيا فإنه في المكنة إبدال نقاط الحذف في الأسطر الشعرية الآنفة بهذه المفردات التي نظنها آمنة مطمئنة في سياقها، وهي على الترتيب(مدًّا وجزرًا) في السطر الثاني (وفي سومر) في السطر الثالث ، ليكون تقدير الكلام :

يَسْألونَكَ عنْ فائضِ الماءِ في البَحْرِ وَالسّاحِلْ .

يَسْألونَكَ عنْ ظَمَإِ الشَّطِّ للماءِ مَدًّا وَجَزْرَا.

يَسْألونَكَ عنْ حَيْرَةِ بِلادِ الرّافِدَيْنِ في سُومَرْ.

ولقد أحسن الشاعر –برأينا – توظيفه لتقنية الحذف تلك . فلو أنه عمد إلى تكرار جملة (يسألونك) في بداية كل سطر شعري؛ فلربما أبطأ ذلك النصَّ حركة وإيقاعا. فالحذف – والحال هذه – شرط أساسي لسيران الجرس الموسيقي والامتداد الكلامي داخل النص. إضافة إلى ماتقدم فإن ظاهرة التدوير قد زادت النص ظلالا إيقاعية مشتهاة وسلاسة لفظية تستساغ ليخرج النص لحمة واحدة متماسكة البنى مترابطة الأجزاء. وأما أخيرا وليس آخرا، فإن دوال(الماء- بلاد الرافدين- البحر- ...) تومئ من طرف خفي إلى ظمإ الشاعر إلى أن يرى بلاد العرب موصولة الأواصر، فيصرخ بصوت عال: بلاد العرب أوطاني وكل العرب إخواني.

✓ **استنتاج :** لقد كان الشاعر وغليسي على وعي ظاهر بأهمية الحذف، بما هو تشكيل لغوي ضروري لازم في صناعة النصوص الرامية إلى الشعرية، وبما هو ظاهرة من أبرز الظواهر الأسلوبية تحرُّشا بالقارئ واستفزازا له على نحو فريد يدفعه دفعا إلى إماطة اللثام عن دقائق النص، فتتوالد نصوص مغيبة من أخرى مذكورة، ليكتمل المشهد الشعري المحجوب عنه، فتتخلق لطائف جمالية بتكشف الأسرار والدلالات الكامنة في إضمارات الانزياح التركيبي وإيحاءاته

* التّكرار:

توطئة: التكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية المستثمرة لمحاولة فهم النص الأدبي. وقد تناولها البلاغيون العرب بالدرس عند استشهادهم بالكثير من الشواهد الشعرية والنثرية وبينوا وظائفها وفوائدها [1]. ومن هنا فإن التكرار وسيلة فنية يستعين بها الشاعر في تصدير تجربته الشعرية، بالنظر إلى ما التكرار من طاقات تعبيرية شديدة الأسر والنفاذ في نفسية القارئ بما تخلفه في ذهنه من حركة ونشاط جراء إلحاح الشاعر على مفردة أوتركيب معين. وقد يجيء أسلوب التكرار على أنواع مختلفة، فقد يكون في الحرف وأخرى في الكلمة وثالثة في الجملة أوالعبارة، اعتمادا على العلاقات التركيبية بين المفردات والجمل. وهذه الآن مقاربة لرصد بعض هاتيك التلوينات الأسلوبية لظاهرة التكرار في شعر الشاعر.

تكرار الكلمة :

- يقول الشاعرفي هذه التلوينة متحسرا:

يا أعْدَلَ الحُكّامِ.. يامَلِكَ الُملوكْ..

تِلْكَ المَمالِكُ ما لَها

لَوْ نَصَّبَتْكَ أَميرَها

لَأعَدتُّ أسْرابَ الحَمامِ لِوَكْرِها..

وَأعَدتُّ وَصْلَ خَليجِها بِمُحيطِها

تِلْكَ الفَصائلُ لَيْتَها

قدْ زُلْزِلَتْ زِلْزالُها[2]

---

[1] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، ج2ص 73

[2] الديوان، ص53.

ونقول مع الشاعر " المُضْناهُ جَفاهُ مَرْقَدُهُ "، هذه أسطر شعرية كأنها دُفَّاعٌ من وراء دُفّاع، أو كأنما انطلقت كلاب الأرض تعوي في وجه الشاعر، فلم يجد بدا ولا خلاصا منها سوى رميها في وجهها بحجارة من الشجب والاستنكار الذي مثله تكراره لفظة (أَعَدْتُ)،اكثر من مرة أسىً وحسرة على ما لحق وطنه وابناءه أيام المحنة الوطنية. فكانما هو يبكي مخلصه المفقود او مهديه المنتظر. وإذا عرفنا أن في جذر لفظة (أعدت) إضافة إلى معنى الإعادة القريب، معاني أخراة تبتدئ بالعدوان من الحاكم المستبد الظالم لأهله ولا تنتهي نتيجته لذلك بِعَدْو الشاعر وهروبه بحثا عن معادل موضوعي في رياح الأرض الأربعة، وكأنه ينتظر الآتي الذي لا يأتي على صخرة الترقب والانتظار المدببة .

حتى إذا رأى الشاعر نفسه كأنه عصفور صغير في مقلاة زيت، أو كأنما السماء قد انطبقت على الأرض قذف من روعه هذه النفثة الدامية:

هائِمٌ في السِّنينْ ، ،

والدُّروبُ مُلغَّمَةٌ بِالفَجائِعِ !

ألمَوْتُ يَزْرَعُ كُلَّ الدُّروبِ..

وَكُلُّ الدّروبِ تُؤدّي إلى المَوْتِ..

تَغْمُرُني رَجَّةُ المَوْتِ في كُلِّ حينْ !...[1]

ها أسطرٌ خمسةٌ تنتصب أمام أنظارنا كما الرماحُ النواهل تشد وسطها بدوال ثلاثة هي:(الدروب –الموت – كل)، وقد ذكرت تسع مرات كاملات، ثم لتكرر من بعد ذلك كل واحدة منها مرات ثلاثا على مسافات صوتية شديدة التقارب، لتضغط بكلكلها وترديده المكثف على صدر الشاعر الصغير. فلا يكون من شاعرنا المسكين سوى ترقب المنية وقد أنشبت أظفارها فيه فلم تعد تنفعه كل تمائم الأرض. وكيف الخلاص وقد سيجت تلك الدوال الثلاثة بأخريات لا تقل وحشية وسوادا: (الفجائع –

[1] الديوان، ص39

ملغمة – هائم – رجة) لتخلف فوق رأس الشاعر ظلا ذا ثلاث شعب لا ظليلا ولا يغني من اللهب. وأما إذا ألحقنا بما أسلفنا معاني علامات الحذف والفواصل وعلامة التعجب، ثم الهمزة الموضوعة فوق (ألف) لفظة (ألموت)، أمكننا أن نحيط ولو جزئيا برهافة إحساس الشاعر المفرط، ومضاضة الواقع الأليم وروعة سني الرعب والموت والإحساس بالضياع.

تكرار الحرف :

هذا لون من ألوان التكرار مستملحٌ مُستطاب.

- ومن مَشاكِهِهِ قولُ الشاعر:

يا سَفَرَ البَرْقِ في ليْلِ ذاكِرتي..

يا حَنيني إلى حَفْنَةٍ مِنْ حَنانْ !

يا عَبيرَ الهَوى..يارَحيقَ الشِّفاهِ

وَيا شَفَقَ الحُلْمِ، بِاللهِ، لا تَغْتَرِبْ

وَيارَبيعَ الطُّفولَةِ لا تَحْتَضِرْ...

أُدْنُ مِني قَليلًا، أُناشِدُكَ اللهَ، أُدْنُ، ،

وَتَوَّجْ عُيوني بلَوْنِ الزّنابِقِ والأُقْحُوانْ!...[1]

ههنا صرخة مبحوحة يرسم ظلالها ذلك النداء المختنق المتحقق بحرفه (يا) مرات خمس متواليات تترى آخذا بعضها برقاب بعض، ليزيد من تشخيص صورة المعاناة التي يحياها الشاعر، صرخة تخرج

[1] الديوان، ص37.

من فمه بحثا عن انبعاث جديد يبدد مرارة اليأس ويخصب الحياة بالأمل في ولادة جديدة منتظرة. وإنه لتكرار يستدرج القارئ إلى المصاحبة والمشاركة قراءة واستمتاعا بقصد استكمال عناصر الغياب ونواقص التركيب في تضاعيف النص لما تسببه مشاعر الشاعر الملتهبة وانفعالاته الحادة.

تكرار الجملة :

وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المبدع لمدلولات تلك العبارة المكرورة بوصفها مفتاحا لفهم المغزى العام الذي يقصد إليه المتكلم، إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه.

- ومن صور تكرار الجملة أو التركيب قول الشاعر:

كانَ لي وَطَنٌ يوْمَ كانَ " أراغونُ " يَشْدو

غِناءً فَتَنْتَصِبُ الأُغْنِياتُ عُيوناً لـ" إلْزا "..

كانَ لي وَطن يومَ كانَ الحَمامُ يُحَمِّلُ " أسماءَ "

أشْواقِيَ الكامِناتِ، وَكنتُ أنا

" الحارثَ بنَ حِلِّزة "..

كانَ لي وَطنٌ يومَ كانَ، وكنتُ، وكنّا، وكانَ

" كُثَيِّرُ " يَعشَقُ " عَزّه "...

كانَ لي وطنٌ ضاربٌ في دَمي،

راسِخٌ في امتِدادِ الزَّمانِ، ،

سامِقٌ في السّماءِ، ،

شامِخٌ كالنّخيلِ، ،

فارِعٌ كالصَّنوْبرِ والزّانِ والسِّنْدِيانْ...

كانَ لي وطنٌ يومَ كانْ !...

كانَ لي وطنٌ يومَ كانتْ سَراديبُه تَستضيءُ

بنوري المُقدَّسِ

وكنتُ أنا "خالدَ بنَ سِنانْ" [1]

هنا ملحظ بلاغي أسلوبي سديد الإقناع شديد الإمتاع جسَّدَهُ شاخصا أمام الأنظار تكرار جملة "كان لي وطن"ست مرات كاملات في تلك الدفقات الشعورية الأسيفة، وخصوصا عند كل إعادة لتلك العبارة المركزية. وربما تصب مقولة (جوليا كريستيفا) في هذا المصب بقولها: "إن الوحدة المكررة تضيف معنىً إلى القول الشعري"[2]. وهو معنى بل معاني أُخَر تكشف عن السر الأبدي الذي قرر الشاعر البوح به.

إنها صورة حزينة رسمها الشاعر لمشهد استثنائي وقد فقد الإحساس بمعنى الحياة والوجود، فما الذي يبقى له بعد ضياع معنى الانتماء إلى الوطن !؟ وقد أسهمت عبارة "كان لي وطن"المكررة في تمدد أفق القارئ نحو انتظار لحظة الانفجار الذي سيأتي مدويا في السطر السادس حيث تتطاير أسنة (الكافات) في كل اتجاه، لتخلف (نونات) الجراحات الدامية شاهدة على جريمة اغتيال معنى الحياة في النفوس.

---

[1] الديوان ص35-36-37.

[2] جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1979، ص80.

✓ **استنتاج :** وكذلك كان اشتغال الشاعر وغليسي على تقنية التكرار بوصفه أداة أسلوبية، للتعبير عن انفعاله الشديد وحيرته الكبيرة أمام مرارة الحس المأساوي الكاشف عن زمن الظلم والمعاناة، استهدافا لإحداث نوع من الإيقاع ؛ فإن العبارة المكررة تُكسب النص طاقة إيقاعية بفعل اتساع رقعتها الصوتية وخصوصا بشكل أفقي، إضافة إلى دورها الوظيفي المتمثل في إضاءة اللفظة أوالعبارة المقترنة بها والمتغيرة في كل مرة.

وهكذا استطاع الشاعر تجسيد حالته النفسية التي يموج بها عالمه الشعري وليخلق نغما موسيقيا موصولا يوحي بتعانق صور الحزن والفجيعة في آن، ليشكل نمطا أسلوبيا لافتا يخلق حميمية بينه وبين قارئه تخترق معارفه وخبراته ليحصل أخيرا اختراق بنية السياق أوما نسميه الانزياح.

3- المُستوى الدَّلالي :

مدخل: نافذة إلى حساسية شعرية جديدة في النص الشعري التسعيني:

إن أساس التجربة الشعرية المعاصرة هي اللغة، ولغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يبدع في اللغة انفعالا وصوتا ونغما وفكرا. فالعمل الأدبي هو كائن أبدعه الفنان الشاعر من ذاته، واللغة مادة الأدب التي يسيطر عليها الأديب بما يضفيه عليها من ذاته وروحه، فهي موسيقاه وفكره ومادته الخام. والشاعر المعاصر يشعر بتجربته الشعورية شعورا مختلفا عن شعور غيره، ومن هنا فإن مكونات عناصر أدائه التعبيرية تعتمد على نسق معقد في استخدام معجم شعري يتولى مهمة تجسيد الإحساس ودفع المتلقي كي يشاركه همومه الذاتية، التي هي جزء من هموم الإنسان في معاناته الوجودية في مختلف أشكالها وتعدد مظاهرها وتنوع صورها[1].

ومن هنا تأخذ القصيدة المعاصرة الصورة التي رسمها بول فاليري الذي يرى أن القصيدة حِمْلٌ يرفعه الشاعر إلي السقف جزءا جزءا، والقارئ هو العابر الذي يقع الحِمْل على رأسه دفعة واحدة، ومن ثم يحس في لحظة تأثيرا جماليا كاملا لم يعرفه الشاعر أثناء إبداعه للقصيدة[2].

وقد يتوصل القارئ في أثناء قراءته للقصيدة المعاصرة إلى دلالات بقرائن مقنعة لم تخطر على بال المبدع نهائيا، فيكون بذلك شديد الالتحام بها، كما قد تكون بينهما أي بين القصيدة والقارئ هوة واسعة ناتجة إما عن انحطاط المستوى الثقافي للمتلقي، أوعن انحطاط المستوى الفني للقصيدة، وهذا الانحطاط ناتج عن مساوئ عديدة قد تتسم بها بعض القصائد المعاصرة.

---

[1] انظر: رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، مطبعة الأطلس، القاهرة 1985، ص10

[2] انظر: إحسان عباس: فن الشعر، الفنون الأدبية، ج 3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص72

أما مرحلة التسعينات من القرن الماضي فقد شكلت نقطة تحول هامة غلبت عليها حالة من الحزن فرضها راهن ممزق ووضع مأساوي عاشته المنطقة العربية بعامة و الجزائر بخاصة، حيث راح الشاعر العربي وهو في أوج موته وانكساره يرقب تارة، ويجاري أخرى عالما يخطو بخطى ثابتة نحو التحديث والتجديد. ولما كان الإبداع فعلا مضاد للموت والفناء كانت الكتابة مشروعا مستقبليا.. والإضافة والتجديد نوع من تحقيق الذات... وتعبير عن وجهة نظر.[1]

هكذا اتجه الشاعر إلى تفكيك اللغة الشعرية الموروثة، وتشييد لغة جديدة تحمل صفات الوجود المتجدد إذلم يكن من بد من تلغيم النص، وتفجير بنيته المنخرقة لتأسيس بلاغة معاصرة تستجيب لدواعي التغيير في واقع الإنسان[2].

لقد أنشأت مجموعة من الشعراء لنفسها معجما خاصا، وشعرية تقدم المشهد الجديد، ممارسة حرياتها التي استقتها من تجارب الشعر العالمية، والتي أفضت إلى غموض النص من جهة، وانفتاح البناء النصي على متاهة الجيل من جهة أخرى.[3]وقد وصف أحمد يوسف في كتابه " يتم النص "هذا الجيل بجيل اليتم، الذي يفتقد إلى أب يستند إليه، ويلوذ به، فراح يتبنى فلسفة خاصة ولغة جريئة انفجارية تتوشح هالة من السواد، وتركب غوايات التجريب والتجديد، وترسم واقع الشاعر بريشة الرفض والتجاوز[4].

لقد أدرك الشاعر المعاصر خطورة الكلمة في نقل التجارب والأحاسيس بعدما دخل دائرة التجريب الشعري لما هو ممكن أو متاح أمامه من أدوات تعبيرية يلتقطها[5]. فراح يلون أشعاره من خلالها بألوان التعبير والصوروينسج بخياله فضاء رحبا من الحرية، حرية شخصية للذات الشاعرة وأخرى للقارئ المتلقي،

---

[1] محمدنجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2006، ص265

[2] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص127

[3] محمد بنيس: كتابة المحو، ص53،

[4] أحمديوسف: يتم النص والجنيالوجيا الضائعة، منشورات رابطة الاختلاف، الجزائر،2002 ،ص363

[5] عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص127

فهما يلتقيان في رحلة محتجبة نحو حريتهما المشتركة خارج المواعيد الكسولة أوالمحتملة[1]. والملاحظ لعدة دواوين في هذه المرحلة يرى أن: أكثر الألفاظ شيوعا هو لفظ الوطن ثم يأتي بعد ذلك لفظ الموت مشكلا معجما وجدانيا مأساويا يبنى على ألفاظ كلها توحي بالمأساة، الدم والجراح، الفجيعة الدموع، الهم، الأوجاع، الخراب، الدمار، الجنازة، الحزن، الألم.[2]

هذا الحمل الثقيل لم يضمنوه قصائدهم فحسب، فأحمد شنة مثلا في ديوانه "من القصيدة إلى المسدس" يبرز لناحجم المعاناة من خلال الإهداء حيث قال: إلى الذين رفضوا أن يغادروا الجزائر في عز المحنة وفضلوا أن يموتوا برصاصة غادرة في وطنهم...إلى المواطنين الصابرين تحت سنابك الفتنة ونار الدمار وجبروت الإرهاب والقرصنة[3]. ومما لوحظ في أثناء قراءة بعض دواوين الشعراء أن التعبير الدرامي ينعكس كثيرا في صورهم الفنية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى رؤية الشاعر الجزائري المعاصر للواقع ومدى تمرده عليه.

لقد شكلت قصيدة التسعينات في الجزائر رجة في الحساسية الفنية وحضورا إبداعيا ومتنا شعريا محترما ربما لم يأخذ حقه من الإضاءة بعد. إن النص الشعري التسعيني يشكل حركة أدبية واضحة المعاني وواعية بأسئلتها وحضورها فهولا يستند إلى بيان أو نظرية، ولم تواكبه قراءة نقدية جادة. إنما هو نص يشهد على حساسية جديدة لا نعثر عليها في المراحل السابقة: حساسية التيه، واقتراف السفر في عتمة المعنى والهتاف المأساوي لكل علامة أو إشارة تبزغ في الطريق ولا تلبث أن تتلاشى مؤكدة أن الأسئلة: من نحن؟ من أنا؟... مازالت حية بعد أن طمستها أو حاولت أن تطمسها العهود الاديولوجية بإجاباتها المتسرعة ذات التفاؤلية المبتذلة.

---

[1] محمد بنيس: كتابةالمحو، ص161

[2] كمال فنيش: البناءالفني في الشعر الجزائري المعاصر، مخطوط، جامعة قسنطينة، 2000، ص76

[3] أحمد شنة : ديوان" من القصيدة إلى المسدس"، مؤسسة هذيل، الجزائر، ط1، 2000، ص07،

إن النص الشعري التسعيني بهذا المعنى هو نص الخيبة ونص تجديد جذوة العالم واكتشاف بكارة ما، قد تكون قاسية للغاية ولكنها تفتح أبوابا إلى يوتوبيا الفعل والتغيير الثوري ليشرف على عماء قيل إنه يعد بحدائق الضوء في نسيج البياض.

هذا هو نص مصطفى دحية وعبد الله الهامل وميلود خزار وأحمد عبد الكريم والطيب لسلوس وميلود حكيم ونجيب أنزار ومحمد علي سعيد وسعيد هادف وبختي بن عودة تمثيلا لا حصرا.

إن هذا الجيل رغم اختلافات عديدة في رؤية أصحابه الفنية والإبداعية واهتماماتهم الثقافية العامة، هو جيل فتح عينيه على واقع سياسي أصابه تغير كبير متسارع ،كشف عميقا عن خيبة الأحلام التي كانت تسند التاريخ وتبرره وتعطيه معناه. قصدنا بذلك الايدولوجيات الواعدة بالثورة والتغيير وإنقاذ الإنسان. وقد كان سببا كافيا في فقدان الإيمان بالانخراط الواعي في التاريخ الذي نسجته تلك الإيدولوجيا والانكفاء على الذات بعد اكتشاف غربتها عن واقعها الذي كشف عن وجه مريع.

من هنا نفهم كيف أن هذا الظرف السياسي، قد فتح شرخا لم يلتئم بعد بين الذات وعالم طلقها، وخلفها تبحث في لوعة عن بيت دافئ يقيها برد العراء القاسي، الذي تنتصب عليه أطلال كانت تسمى التاريخ وترتسم فوقه نقوش قيل أنها تمثل الإنسان.

إن الحديث عن الظرف السياسي للكتابة الإبداعية، لا يعني بالضرورة انخراطها الواعي فيه بغرض التموقع الايدولوجي، وإنما يقصد به خارجية الخطاب الثقافي لمرحلة ما، أي مجمل الشروط الموضوعية السوسيوسياسية التي تجعل من الممكن انبثاق حساسية ما أو أسئلة ثقافية وفلسفية تدعو الكتابة إلى مراجعة إحداثياتها وتأسيس مشروعية فنية تقوم على وثوقية الحقائق والقيم الجديدة خارج رماد السائد الذي تكنسته الأحداث والانفجارات.

وهكذا نستطيع النظر سياسيا إلى النص الشعري التسعيني، وإلى إعادة قراءته على أنه خيبة مجتمع سياسي أفاق على وهم الفعل والتغيير وتحقيق العدالة الاجتماعية. كما نستطيع النظرإليه ثقافيا على أنه نص يكشف عميقا عن طلاق الذات مع العالم، وفقدان القيمة أساسها الراسخ.[1]

توطئة : من اللغة إلى الدلالة :

إذا كان العمل الأدبي يتوقف عند الدقة في الصياغة، فإنّ أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللّغة بوصفها مادة بناءه. فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية . فالشاعر يعتمد على مافي قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصةبه[2].

ولهذا يرتبط موقف الشاعر من لغته بالمفهوم الشعري الذي يختزل فلسفة جمالية كاملة تنبع من واقع حضاري خاص، ، ولذلك كانت اللّغة هي المجال الأرحب لمظاهر التجديد وألوان الجدل الذي يشتد مع كل مرحلة من مراحل التغيير وفي كل منعرج تاريخي[3]

فاللّغة في الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها عاليا فوق مستوى لغة الكلام العادي؛لأنها تعتمد على طرائق شتى من التفكير والتعبير والرموز والتصوير والإيقاع والدلالة.[4]

---

[1] أحمد دلباني: في البدء ضيعت الإشارة، حاشية للمتن الشعري التسعيني في الجزائر، مجلة الثقافة، شهرية ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر عدد2، مارس 2004. ص65-66.

[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925- 1975، دار الغرب الاسلامي بيروت لبنان ، ط2، 2006 ص 275.

[3] ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث, ط 3, وزارة الثقافة , الجزائر ص165

[4] يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان،ط،1995 ص9

فالعمل الأدبي مصنوع من كلمات وجمل تنتسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام. والكلام مفهوم يقترب منه إلى بعض معاني لفظة أسلوب. [1]

يعد علم الدلالة أحد فروع علم اللغة أواللسانيات. فهو من أهم هذه الفروع وأعقدها وأمتعها في آن واحد، فهو مهم لأنه يبحث في المعنى الذي هو وظيفة اللغة الرئيسية، ولأنه يبحث في أمور مجردة متشعبة ذات طبيعة فلسفية ونفسية، وهو ممتع لأن اقتحامه على ما فيه يعطي الباحث متعة ذهنية فريدة.

يُعرف علم الدلالة بأنه دراسة المعنى، أوالعلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى[2] ؛ أي أنه العلم الذي يهتم بكيفية دلالة الكلمات على معانيها وهي العلاقة بين الكلمة ومسماها.

هذه العلاقة هي ربط بين الدال والمدلول، حيث يرى أحد الباحثين تقسيمين رئيسين لعلم الدلالة، أحدهما يهتم بالبناء الدلالي للكلمات المفردة، ويختص هذا الجانب بدراسة الكلمات المنفردة ومعرفة أصولها وتطورها التاريخي ومعناها الحاضر وكيفية استعمالها.[3] أما الآخر فيهتم بدراسة العلاقات بين الكلمات ويطلق عليه علم الدلالة الموسع [4].

وهوعلم يهتم بدراسة الكلمات ومعانيها وما يربط بينه من علاقات في إطار الجملة. وعلى هذا الأساس يمثل علم الدلالة الهدف الأسمى لعلماء اللغة، وتصبح الغاية من هذه الأخيرة السعي في النهاية إلى تحقيق التواصل بين أفراد المجتمع لتحقيق أقصى درجات الوضوح في فهم المعاني

---

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية : ص.38

[2] أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006، ص11

[3] رانيا فوزي عيسى: علم الدلالة (النظرية والتطبيق) ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ط1، 2008.ص 14

[4] المرجع نفسه ، ص 14.

من هنا لا يكون أمام قارئ النص مناص من دراسة التشكيل الدلالي بالنظر إلى أهميته الشديدة بما يضمنه للقصيدة، ومن بناء ومعمار متكامل جنبا إلى جنب مع سائر المستويات اللغوية الأخراة.

إن اللفظة المفردة التي لا تتعالق مع سواها من باقي الألفاظ المكونة للتركيب لا يمكن بحال تجاوز دلالتها المعنى المعجمي، ولا يمكن أن يكون لها معنى واضح إلا من خلال تلك العلاقات التركيبية. فإن مصدر أية دلالة ينبجس من بنيتها التركيبية (الصوتية – الصرفية – النحوية) الكامنة فيها.

من هنا ندرك أن أية جملة لا تحمل في ذاتها معنى إلا عبر مفردات ذات دلالة معجمية تؤازرها في ذلك علاقات تركيبية من نحوية وصرفية. هذا ما يجعل الجملة هي الإطار العام الذي تتضافر على مستواه الأصوات والمفردات بهدف تشكيل معان واضحة في سياق النص العام.

إن المبدع حينما يعكف على استحضار واقعه يتمثله في إطار ما يتخلق من أمشاج روحه، وما تجود به مخيلته ؛ فيكون النصيب الدلالي هو الأساس فيه، بأن يعمد إلى صناعة التشكيل الاستثنائي غير العادي لتتفجر منه عيون من التيهات والشفرات التي يصعب غالبا حلها والنفاذ إلى دلالاتها.

وبغرض محاورة المتن الشعري الوغليسي، ومحاولة التقرب من أسراره وسبر أغواره، تسعى الوريقات الآتيات إلى الوقوف عند بعض هاتيك المكونات الدلالية المهمة فيه، نظير المعجم الشعري (أوالحقول الدلالية)، فالانزياح الدلالي، فالرمز، فالتناص، ثم التوسع في التعاطي مع اللغة.

ونبدأ- التوَّ- بتناول مدونة " الأوجاع " بالدراسة، ثم نُتقّيها بأختها " التغريبة ".

أولا: مجموعة " الأوجاع " :

أ- المعجم الشعري : (أو الحقول الدلالية)

هو مجموع الكلمات التي ترتبط معانيها بمفهوم محدد بحيث يشكل وجها جامعا لتلك المعاني ومبررا لها كي تأتلف على ذلك الوجه، أو هو مجموعة وحدات معجمية ترتبط بمجموعة تقابله من المفاهيم، على أن تندرج كلها تحت مفهوم عام كلي يجمعها[1].

كما أن الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام[2].

وبهذا يصبح الحقل الدلالي مجموعة المعاني المشتركة في مكونات دلالية تسهم في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تكثر عند الشاعر، ويفصل بعض الباحثين هذا المفهوم بقوله تقوم نظرية المجال الدلالي على تنظيم الكلمات في مجالات وحقول دلالية تجمعبينها، فهناك مثلا مجالات تتصل بالأشياء المادية كالألوان والزهور والنباتات والمساكن، وهناك مجالات أخرى تعبر عن جوانب غير مادية مثل الحب والدين وغيرها.[3]

أما عن مبادئ بناء الحقل الدلالي، فقد اتفق روادها على المجموعة من المبادئ أهمها :

- ليس في اللغة كلمة إلا وتنتمي إلى أكثر من حقل دلالي.

---

[1] نواري سعودي أبوزيد: محاضرات في علم الدلالة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1.2011.ص 41

[2] رانيا فوزي: علم الدلالة، ص80

[3] المرجع نفسه ، ص 164.

- مراعاة السياق اللغوي الذي تستعمل فيه الكلمات لأنه في الكثير من الأحيان يؤدي بنا إلى معرفة معنى كلمة ما.[1]

كما قد صنف العلماء الكلمات تبعا لموقعها في المجال الدلالي عدة تصنيفات، أهمها التصنيف الذي اقترحه معجم العهد الجديد اليوناني The Greek new testament ويقوم على أقسام أربعة رئيسية وذلك على النحوالتالي: - الموجودات - الأحداث- المجردات - العلاقات

ونجد تحت كل قسم أقساما أصغر منه، ثم يقسم كل قسم إلى أقسام فرعية[2].

واستنادا إلى ماتقدم، فالحقول الدلالية تكتسب كينونتها من خلال علاقة الدوال بعضها ببعض داخل الحقل الدلالي الواحد، إذ تحمل صفات مشتركة تحيل إلى نقطة مركزية واحدة، فالدوال داخل الحقل المعجمي كالكواكب بالنسبة للشمس [3]

لقد تباينت الحقول الدلالية في مدونة " الأوجاع " تبعا لتنوع روافد المفردات المعبرة عنها، إذ تتضافر جميعها في البوح عن الشعور الممض الأليم بالوجع والغربة والأحزان ؛ ومن بين أهم تلك الحقول نذكر مايلي: حقل الحزن والفرح - حقل الغربة - حقل الكون – حقل الحب.

حقل الحزن والفرح :

عناوين القصائد	حقل الحزن	حقل الفرح
فاتحة الأوجاع	مهمومة – انكسار	أملا
بطاقة حزن	دموع – بكيت – جراح – أنوح – الحزن - الهم – غريب – البلوة	

[1] رانيا فوزي: علم الدلالة ص، 80

[2] المرجع نفسه، ص87

[3] محمد كعوان: شعرية الرؤية وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص41.

في سراديب الاغتراب	الأحزان – مأساة – الآلام – فراق – غربة – الأسى – النيران – الدمع – الهموم-الدموع –كسيرة	حياتي – نجاتي
وقفة على دمنة الحب	وحيد – مدمر – أبكي – مهاجر – حزين – أصقاع – جمر	الذكرى – طفولة – الآمال – الحنين
نشيج الوداع	دمع – اليأس – الأحزان – فراق	
تراتيل حزينة	ظمآن – أكفان – غريب – وحيد – الحزن – حيرة – مصلوب – أموت – جنازتي – متسكع - متشرد	
فجيعة اللقاء	الهموم – الجرح – الغربة – السوداء - موت – غريب – وحيد – الأنين	

* تعليق: من خلال هذا الجدول يتضح لنا أن الشاعر قد وظف معجم الحزن بألفاظ متنوعة تعبيرا منه عن معاناته وآلامه.

- كما يبدوذلك جليا في قوله :

صَفْصافَتي تَجْثو عَلى نَهْرِ الهَوى...

وَهوايَ في حَقلِ المَدى صَفْصافَةٌ

ريحٌ تَهُزُّ حُقولَنا وَقُلوعَنا

في مَوْسِمِ الإعْصارِ

في زَمَنِ الجَوى [1]

ليتخذ الشاعر من شجرة الصفصاف رمزا لذاته ومعاناتها في موسم الإعصار، وكيف أصبحت تعاني الأمَرّين بفعل الرياح العاتية. وكأن الشاعر يوحي بدلالات عميقة عما فقده من مأمول جميل مفقود.

ما يدل على أن لحظة الفرح تولد فكرة، ولحظة الحزن تولد قصيدة.

- كما نقف على نموذج آخر في قوله :

دُموعُ الحُزنِ تَشْرَبُـني ... دُمـــوعي الآنَ تَسْقيني

بَكَيْتُ، وَكَمْ بَكَيْتُ أنا ... بكَاءُ النّاسِ يُبْكيـــــني

جِراحُ الصَّمْتِ تَلْدَغُني ... وَصَـمْتُ الجُرْحِ يَكْويني

أَنوحُ... أَنوحُ في صَمْتٍ ... كَـقـارِئةِ الفَـــــناجينِ [2]

وبتأمل بسيط في هذه الدوال (دموع – بكيت – أنوح – يبكيني- يكويني) نتحسس مرارة الشاعر في حلقه وكأننا نراها رأي العين، إلى درجة أنه يغص بحزنه ويأسه فيختنق صوته ويسقط صريعا

- نتحسس هذه المعانيَ وجراحاتِها في قوله :

أَلَـمٌ يَشُبُّ بِـمُهْجَتي

دَمْعٌ يُعانِقُ مُقْلَتي

وَأنا غَريبٌ كاغْتِرابِ الدّينِ في هَذي المدينَة

---

[1] الأوجاع، ص 14.

[2] نفسه ، ص17

أوْ كاغْترابِ الحُبِّ في مُدنِ الفَضيلَة [1]

والذي نلاحظه من خلال هذه الأبيات هو اندراجها في حقل الغربة، وهو حقل فرعي ينخرط تحت حقل رئيسي هو حقل الحزن. وإذن ففرط شعور الشاعر بالحزن أدى به في النهاية إلى اعتزال العالم والناس، بسبب واقع يرفضه ويأبى الانخراط فيه كما يبد وذلك من خلال استخدامه لعلاقة الترادف (وحيد = غريب).

- أما عن حقل الأمل والرجاء فنقرأ عنه قول الشاعر:

وَبرَغمِ إعْصارِ الزّمانِ برَغْمِهِ صَفصافَتي سَتظَلُّ حُلْماً مورِقا [2].

والحاصلة مما تقدم من الكلام أن معجم الحزن قد طغى على شعر الشاعر، على عكس حقل الفرح والأمل، ما يؤكد شدة معاناة الشاعر وأوصابه الكثيرة التي اصطدم بها في حياته فأورثته أحزانا وأوجاعا نقرؤها في عناوين القصائد.

حقل الكون :

ومن الحقول الفرعية التي تندرج تحته نجد حقل الطبيعة، وحقل الحيوان، وحقل النبات، والجدول التالي يوضح ذلك :

---

[1] الأوجاع، ص 32.

[2] نفسه، ص 52.

عناوين القصائد	حقل الطبيعة	حقل الحيوان	حقل النبات
تراجيديا الزمن البغدادي	نجوم، الريح، الرعد، الصحراء، فرات، حدائق	غراب	الأرز
موسم الهجرة إلى بغداد	السماء، النجم		
رحيل اليمام	ليل، رياح، الغيوم، الطين، الوادي، شمس، الشتاء، الصقيع، الربيع، الظلام	اليمام، الحمام، طائر	صفصافة، زهرة
حديث الريح والصفصاف	الغدير، الأمواج، شمس		صفصافة، غصون
صقيع	الضباب، الربيع، الصقيع، الصباح		
نشيج الوداع	الريح، الصيف، الليل، صقيع، غيوم، وادي	طير، طاووس عصفورتان،	النخل الصفصاف، وردة، ريحان، أوراق
إسراء إلى معارج الله	الإعصار، طوفان، الريح، الموج، النيران، صحارى		صفصافة، زهر، ثمر، العشب، الشجر

يعتبر الكون وما فيه من طبيعة مصدرا لراحة الشاعر ومتنفسا يلجأ إليه كلما ينقطع ما بين الإنسان والإنسان، وحينما يضيق المكان والزمان بالشاعر، هنا لا تكون سوى الطبيعة صورةً لحياته النفسية[1].

[1] إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان الموت والحياة لعبد الوهاب البياتي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2009-2010، ص168.

ومن أكثر الألفاظ الواردة في حقل الطبيعة نجد: (الريح – الصقيع – السماء – الربيع – الشتاء)، أما حقل الحيوان فقد كان (اليمام – الحمام – الطاووس – عصفوران) أكثر ورودا في نصوص الشعر. وأما ما خص حقل النبات فنقف على مفردات (- الزهور- الورود – الصفصاف) هي الأكثر طغيانا في نصوص الشاعر، بما تحمله من دلالة إحساس الشاعر العميق بالطبيعة وتماهيه معها، حتى كأنه ورقة في شجرتها الوارفة.

- نقرأ كنموذج لما أسلفنا قول الشاعر:

يَسْكُنني الصَّقيعْ

لأنّ الغُيومَ التي نَصَّبتْ نفسَها حاكمًا بأمرِ الفُصولْ

صادرتْ شَمسَنا...

خَبّأتْها وَراءَ الضّبابْ [1]

في هذه الأبيات بوح من الشاعر من خلال ربطه لصورته النفسية بالطبيعة، فهي بالنسبة له أمّ رؤوم يلجأ إلى حضنها كلما اكتوى بنار الواقع إلى درجة الشعور بالبرد الشديد الذي ترسمه مفردة الصقيع.

جاءت هذه الأسطر الشعرية معبرة عن نفسية الشاعر، وذلك من خلال ربطها بالطبيعة، فهي بالنسبة له متنفسه الذي يلجأ إليه عند هروب من الواقع، فلفظة الصقيع تعني الحزن والألم الذي يخيم على حياته بسبب خيانة المحبوب.

[1] االأوجاع، ص.102.

- يقول الشاعر:

صَفصافَتي تَجْثو على نَهرِ الهَوى

وَهوايَ في حَقلِ المَدى صَفصافةٌ

ريحٌ تَهزُّ حُقولَنا وَقلوعَنا [1]

- ويقول أيضا:

الرّيحُ تَعصِفُ، وَالصّفصافُ يَرْتَعِدُ وَالرّعدُ يَقْصِفُ، وَالأجْواءُ تَنقَلِبُ [2]

- ويقول أيضا:

أنا عاشِقٌ غَرَّبَتْهُ دَآدِئُ لَيْلِ النّوى

وَصَفصافةٌ شَرَّدتهْا رِياحُ الهَوى [3]

ويلاحظ أن معظم قصائد الديوان لا تخلو من لفظ الصفصاف ولفظة الريح، ولربما يعود السبب في ذلك أن هذين اللفظين لهما علاقة بحياة الشاعر، فالصفصاف يمثل ذات الشاعر، والريح واقعه الأليم الحزين .

[1] الأوجاع ، ص 14

[2] الديوان، ص42

[3] نفسه، ص51

حقل الحب :

عناوين القصائد	حقل الحب
قراءة في عينين عسليتين	وهجي، قلبي، الولهان.
بطاقة حزن	أحبيني، الحب، الشوق، يعشقني
وقفة على دمنة الحب الموؤود	الذكرى، الحنين، قلبي، الآمال
تراتيل حزينة من وحي الغربة	القلب، الشوق، حبي، الهوى، عاشق، العشاق
تراجيديا الزمن البغدادي	الأحباب، الحب، الشوق، القلب
حديث الريح والصفصاف	أحبك، قلبي، الغرام، الذكريات، الهوى، عاشق، معانق

يتضح من خلال الجدول أن الشاعر قد تطرق إلى حقل الحب في معظم قصائده، وهذا دليل على قلبه الواسع المحب سواء لوطنه أولمحبوبته، باعتبار أن القلب هو مركز أساسي للحب ومنتج رئيسي له.

كما يلاحظ في شعر أن الألفاظ الدالة على الحب أخذت نصيبها في الديوان.

- يقول الشاعر:

طَالَ انْتِظاري... وَذي اللُّقْيَا تُراوِدُنِي مَتى سَألْقَاهَا، آهٍ أيْـنَ ألـقَـانِي؟!

ظَـمْـــآنُ إنّي لِلُقياهَا... فَيَا قَـدَرِي متى سَتَرْوِي سَمَاهَا رَمْلَ أَحْزَانِي؟!

وَفِي دَوَالِي هَوَاهَا تِهْتُ مُـنْتَـــشِيًا فِي سَكْرَةِ الوَجْدِ قَدْ ضَيَعْتُ عنْوَاني[1]

[1] الأوجاع : ص55.

في هذه القصيدة استخدم الشاعر صيغة المستقبل (سألقاها، ستروي) للتعبير عن حالته الشعورية، حيث يرى في الحب معنى الحياة الخالدة التي لا تفنى بدون الحبيبة مهما طال غيابها، فهذا الحب يمثل له شيئا مقدسا لا ينتهي بانتهاء المحبوب.

كما نلاحظ أن يوسف وغليسي يتميز عن كثير من الشعراء الآخرين بتناول طائفة من ذكرياته، وتجارب حبه صراحة في أشعاره[1] وهذا ما يتجلى في قصيدة "قراءة في عينين عسليتين"

- يقول الشاعر:

عَيْناكِ في عَتَماتِ اللّيلِ، في وَهَجي

عَيْناكِ في قَلْبِيَ المَهْجورِ أَبْرَقَتا

عيناكِ في يَقْظَتي... عَيناكِ في حُلُمي

أذْهَلَتاني، وَهذا الكَونَ أذْهَلَتا[2]

واضح ههنا أن الشاعر يتغزل بجمال عيني محبوبته، إذ يراهما منتهى الجمال بل هما مصدر كل جمال حوله، ففيهما النور الذي يضيء ظلام روحه، بل يضيء له الكون وما حوى. إ نهما الملجأ الذي ينسيه همومه وأتراحه .

- حقل الزمان والمكان :

احتل عنصر الزمان والمكان حيزا لا بأس به في ديوان الشاعر، فقد وجدهما فرصة للتغني بجمال بعض المدن الجزائرية التي تعلقها قلبه وعلقت بذاكرته فخلدها في شعره، وهذا الآن جدول بذلك :

[1] عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007، ص594

[2] الديوان: ص 55.

عناوين القصائد	حقل الزمان	حقل المكان
موسم الهجرة إلى بغداد	الغروب	بغداد،دمشق،
تراجيديا الزمن البغدادي	الزمن ، اليوم	القدس ،بغداد ، الأوراس
نشيج الوداع	الصيف ، الليل ، الأيام ، غدا	
رحيل اليمام	غدا ، ليل، الشتاء، الربيع	
حديث الريح والصفصاف	الزمان، ربيع، الدهر، عام	
مهاجر غريب في بلاد الأنصار	السنوات، موسم	مكة، يثرب، سرتا،وهران
على عتبات الباهية	المساء، الصباح، سنين	مكة، الكعبة
أنا وزليخا ومسم الهجرة إلى بسكرة	اليوم	الوطن ، بسكرة ، لفردوس

هنا في هذا الجدول نلحظ أن مفردات حقل الزمن يرتبط معظمها بالطبيعة ارتباطا شديدا، ما يجعل الدلالة تتجاوز الزمن إلى معان ورموز وجدانية تتلفع الحزن ويكتنفها الوجد.

- هذا مانقرأه في قول الشاعر:

وَقُلتُ لها.. والحَرُّ يُلهِبُ حَرَّنا سَتَغْرُبُ ذِي الرَّمْضاء، واللّيلُ يَأْوِينا...[1]

وبعد عناء طويل يأتي الليل ليجمع المحبين، فلفظة الليل هنا تمثيل للهدوء والسكينة والاستقرار ولموعد اللقيا المرتقبة .

[1] الأوجاع، ص 28.

- كما نتلمس هذا المعنى ومثله في قوله :

أَحِنُّ إلى الشّمسِ حينَ الغُروبِ ، ،

وَحينَ يَهِلُّ القَمرْ !

أَحِنُّ إلى الصَّيفِ حينَ الشّتاءِ...

ولَمّا يُراوِدُني الصَّيفُ

أبْكي شِتاءَ العُمُرْ !!!...[1]

لقد وظف الشاعر مفردات (الشمس، الغروب، القمر، الصيف، الشتاء) استعانة منه بها وتوسلا إلى محاولة رسم وتشخيص لوحة ومشهد معاناته الشديدة حيث نراه يتشوق إلى وهج الشمس حين يهجم عليه الظلام الحالك، في حين يبكي غياب الصيف ودفء شمسه الحنون حين يدهمه الشتاء ببرده القارس.

وأما عن حقل المكان فإن الشاعر يكاد يتفرد من بين سائر الشعراء بظاهرة التغني بجمال بعض الحواضر الجزائرية.

- نظير صنيعه مع الباهية وهران في قوله :

مُدّي ذِراعيْكِ، يا وهرانُ، ضُميني ... فإنّني قادمٌ مِنْ "طور سينينِ"

مُسافِرٌ في غَمامِ الرّوحِ، ، أمْخُرُهُ.. ... مُشَرَّدٌ، ، لاجِئٌ، ، لا قلْبَ يُؤويني..

وهرانُ ! أنهَكَني التَّرحَالُ..ها أنذا ... أَطوي الصّحارى..وَلا ظِلٌّ يُواريني !

[1] الأوجاع ، ص 66

فالرّمل يُغرقني.. والنّخلُ يُنكِرني.. والغَيمُ يَلعَنُني.. والقَيظُ يَكويني !...[1]

فقد عبر الشاعر هنا وبحرقة شديدة عن مدى حاجته إلى حضن دافئ، أوملجئ حنون يتوسد ترابه الدافئ كلما لفحه قيظ الهموم الحياتية وهوما عثر عليه الشاعر في رحاب الباهية وهران.

والجدير بالملاحظة والتسجيل ههنا هذا التقسيم الكلاسيكي البديع الوارد في البيت الرابع من المقطوعة الشعرية السالفة، وهوسحر إيقاعي باهر، وتقسيم بارع، يذكرنا ببعض التقسيمات في الشعر العربي القديم[2]. وهكذا عبر الشاعر وأجاد عن انتمائه الحسي للوطن ليدل من خلال ذلك عن جرحه العميق أو الحب اللدني المقدس عنده. من هنا يكون كل مكان بنية دلالية ومعجمية مصطفاة، وضعت إلى جانب ألفاظ أخراة ليكتمل المشهد الشعري في مخيال الشاعر.

- حقل الغربة :

توطئة : لقد كان للإنسان المعاصر قسط وافر من المعاناة والأحزان، حتى اغتدى لا يعرف سواهما.

وهكذا منذ آدم وحتى وقتنا الحاضر، نرى الشعور بالاغتراب يسكن رؤوس البشر، ونرى حياة إنسان العصر تفتقر إلى الراحة والهدوء والاستقرار، ويصبح إبداعه الفكري والأدبي فاقدا لأصول الإبداع، بعيدا عن مواكبة الحياة، يحس بشكل مباشر وغير مباشر أن دوره الحقيقي غير موجود، وأن الجماهير التي أنهكها القهر والطغيان من حوله تغترب عنه كما يغترب عنها.

إن إنسان هذا العصر لهو ذلك الإنسان الذي تنطبق عليه صفة اللامنتمي، ليس لأنه مجنون ولكن لأنه وفقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين صحيحي العقول. هو يبدأ بنوع

---

[1] الديوان، ص104

[2] عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص595

من التوترات الداخلية وهو يتساءل في مرارة: كيف يستطيع إزالتها؟ والجواب الذي لا يعدمه صحيح العقل هو بإرساله إلى المحلل النفساني، ولكن هذه الإجابة لا تعتبر إجابة بالنسبة إليه...[1]

إن مشكلة الإنسان المعاصر المغترب تكمن في بحثه عن الحرية وعن نفسه فيها، ولا يقصد هنا الحرية السياسية وإنما هي الحرية بمعناها الروحي العميق، وجوهر الدين هو الحرية، ولهذا فغالبا ما نجد اللامنتمي متعطشا إلى حل كهذا إذا اتفق له أن يجد حلا [2].

إن هذا الإنسان المعاصر الذي عانى ويعاني الأسى والتفجع في العالمين العربي والغربي على السواء، قد امتدت عدواه إلينا في ربوع هذا الوطن فرأينا وسمعنا من الشعراء الشباب من يظل يشكو الغربة في وعيه وذاته، فلا يبرح يسكب دموع الشجن حتى يشتد عليه الخناق فيصرخ من بشاعة الغربة السوداء في عينيه.

والشاعر يوسف وغليسي واحد من تلك الكوكبة، فقد عرف معنى الاغتراب صغيرا حتى أولع به، وهو ما يزال كذلك حتّى وهو في وطنه.

- نلمس هذا المعنى في قوله:

غَريبٌ في دُنى وَطَني وَلا أَوْطانَ تَأوِيني

لماذا الهَمُّ يا قَدَري لماذا الخَطْبُ يُضْنيني ؟ !!![3]

- وشاعرنا لا يكتفي بهذا، بل يظل يشكو الغربة والاغتراب حتى تنهمر عيناه بالدموع من فرط معاناته :

---

[1] كولن ولسون : اللامنتمي، تر: أنيس زكي حسن، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1979، ص7.

[2] المرجع نفسه ، ص7

[3] الأوجاع، ص 18.

في غُربتي اِجْتاحَني دَمْعُ الأَسى كالحُبِّ يَدْهَمُني بغيرِ أناةِ [1]

وما أجمل تشبيهه لاغترابه باغتراب الدين في الحواضر والمدن، أوباغتراب الحب في مدن الفضائل

- يقول الشاعر:

ألَمٌ يَشُبُّ بمُهجَتي، ،

دمعٌ يُعانقُ مُقلَتي، ،

وأنا غريبٌ كاغترابِ الدّينِ في هذي المَدينَة..

أوكاغْترابِ الحبِّ في مدنِ الفضيلَة...[2]

وهذه من الشاعر وثبة خيالية تستحق الإشارة و التّنويه.

إن المعروف لغويا أن الاغتراب يفيد النأي والابتعاد سواء أكان جسديا أو روحيا، غير أن الشاعر يأبى إلا أن يحيا اغتراب الوحدة ووحدة الاغتراب في آن معا.

- يقول في ذلك :

وأنا غَريبٌ في وَحْدَتي، ،

وأنا وَحيدٌ في غُرْبَتي

وَالشِّعْرُ مُعْتَقَلي [3]

ويظل الشاعر على حاله تلك حتى يصرخ من أثقال ما يرزح تحته من آكام الغربة، فيتمثلها سوداء بشعة في عينه.

---

[1] الديوان، ص 20

[2] المصدر نفسه ، ص 32

[3] انفسه ، ص 32

- يقول :

فالغربةُ السَّوداءُ تَنهشُ أضْلُعي وتَصادِرُ الوَردَ الجميلَ بناظِري[1]

وليست هذه الأحاسيس بمستغربة على شاعر عاشق.

- يقول :

أنا عاشِقٌ غرَّبتْهُ دآدئُ ليلِ النّوى، ،

وصفْصافةٌ شرَّدتهْا رِياحُ الهَوى[2]

فلا يملك في نهاية السفر المغرب الطويل إلا أن يستجدي العطف ويتوسل الترفق بروحه المنفي

- يقول:

لا تَتْرُكاني لريحِ البَيْنِ تَحمِلُني إلى السّرابِ ومَنفى الرّوحِ.. أوّاهُ![3]

ونحن نسجل بإعجاب ظاهر هذه الوثبة التجديدية لاغتراب الروح في المنفى، فإننا لا نذكر أن قليلين أو كثيرين قد فطنوا إلى نفي الروح بمعنى الاغتراب والغربة سواء بسواء.

- يقول الشاعر في كلمة رقيقة ناعمة عن الغربة وهو يصدح شاجيا مشجيا معا :

غَريبٌ على شُرُفاتِ المدينةِ..

أجْتَرُّ عَهدًا تَليدا..

وَحيدٌ على رَبوةِ الماضي، ،

وحيدٌ، ، أنوحُ على دِمنةِ الذّكْرياتِ وَحيدا[4]

---

[1] الديوان، ص36

[2] المصدر نفسه، ص51

[3] نفسه، ص58

[4] الأوجاع، ص34

وبعد هذا الذي قدمنا من الشواهد الشعرية، أفلا يجوز أن نحكم بأنه يعيش حياة مغتربة على الدوام بلا ترفق ولا استبقاء؟ وكيف لا وهو يصرح بهذا من غير مواربة.

- يقول :

كيفَ البدايةُ والأسى غَلاّبُ حتّى اشْتكتْ مِن حمْلِهِ الأهْدابُ ؟

آهٍ ! قد انْفَجرتْ براكينُ الضّنى في عمْقِ أعماقي فَلاحَ ضبابُ...

في غـــربةٍ أزليةٍ نحـيا معـًــا وحيـاةُ وَجْدٍ كُلُّـــها أتْعـــابُ [1]

ولن نبرح هذا المقام حتى نضيف مسجلين لهذا الشاعر مقطوعة شعرية صغيرة، ولكنها جمعت فأوعت في تضاعيفها الكثير.

- يقول الشاعر:

أحنُّ إلى الشَّمس حينَ الغروبِ، ،

وحينَ يَهِلُّ القمرْ !

أحِنُّ إلى الصَّيفِ حينَ الشّتاء..

ولمّا يُراوِدُني الصَّيفُ ،

أبْكي شِتاءَ العُمُرْ !!! [2]

[1] الأوجاع ، ص18

[2] الديوان، ص66.

وهذا لَعَمْري شعرٌ نفيسٌ يفسدُه الشرحُ والتعليق؛ إذ إنه قد بلغ الغايةَ من المعاني الروحية، وفيه تتوقّد جذوةُ الصّدق، فهو أعجوبةٌ في البساطةِ والرّصانة؛ ذلك بأن الشاعر قد قبسه من نار قلبه ونور وجدانه، فهو شاعر يقنع بما تجود به الفطرة. فليست روعة الشعر بما نكتب، ولا حلاوته بما نقول، وإنما هو بالاستجابة لصوت الفطرة وأمر الطبع ووحي الوجدان

ب- الـرمــز: (مجموعة الأوجاع)

تمهيد : (من الرمز إلى الرمزية)

قد لا نعثر على مصطلح تعرض لكثير من الاضطراب والعمومية في فهمه كما حدث مع الرمز[1]. فقديما جُعِل الرمز بالشفتين والحاجبين[2]، وربما كان عند بعضهم تصويتا خفيا باللسان كالهمس، وقد يكون إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. وهوفي اللغة كل ما يُبان بلفظ[3].

وأما حديثا فقد عرفه بعضهم بأنه اللغة التي تبدأ حيث تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تكون في وعي القارئ بعد قراءته للقصيدة.. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له[4]. وبهذا المعنى فالرمز مفهوم عقلي عن الموضوع المراد بالمصطلح، لا وجود له إلا في عقل الكائن الحي المفكر ألا وهو الإنسان. والرمز أدبيا هو الإشارة بكلمة تدل على محسوس أوغير محسوس إلى معنى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب. وقد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك مداه بمقدار ثقافتهم ورهافة حسهم، فيتبين بعضهم جانبا منه وآخرون جانبا ثانيا، أوقد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقف بيسر.

---

(1) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، مصر، ط3، 1984، ص32

(2) الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج1، ص385.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مج5، مادة (رمز)، ص365.

(4) أدونيس: زمن الشعر، ص163.

فمن ذلك أن الشاعر يرمز إلى الموت بتهافت أوراق الشجر في الخريف، ويرمز إلى الإحساس بالقلق والكآبة بقطرات المطر المتساقطة على زجاج نافذته برتابة مضنية. يقول (بول فارلين) في حق يوم ماطر: "إنه يبكي في قلبي"[1].

فالشاعر ههنا يومئ إلى غرضه بإيجاز وتكثيف يلامسان حد الإبهام، وبابتكار من نسيج رمزي ومركبات إيحائية متعددة، وتراسلات غير مألوفة تحيل مدلولاتها إلى ما يشبه الموسيقى التي لا بد للمقبل على الإصغاء إليها من أن يتلقاها بالكشف الذاتي، وبالجهد الخاص، والتأهيل اللازم للتفاعل معها والغوص عن كنوزها الخبيئة.

إن المتكلم يستعمل الرمز في كلامه لغرض طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم. فيجعل للكلمة أوالحرف اسما من أسماء الطير أوالوحش أوسائر الأجناس، أوحرفا من حروف المعجم ويُطلِع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولا مفهوما مرموزا عن غيرهما [2].

وبهذه المعاني وتلك التي أسلفنا ذكرها، دخل الرمز الشعر الحديث دليلا على مفهومات موسعة بعيدة الأفق. فكلمة: (سومر، الفرات، صور) هي رموز لمذهب سياسي معين، والشعلة رمز لمذهب سياسي آخر، ووادي النيل رمز آخر... وهكذا [3].

وقد غذّاه في ذلك الرومانسية المترجمة عن الآداب الغربية، إضافة إلى الواقع الأليم الذي يعيشه الشاعر العربي.

---

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار للعلم للملايين، بيروت لبنان، ط2، 1984، ص124.

[2] بدوي طبانة: قدامة بن جعفر و النقد الأدبي، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط3، 1969، ص301

[3] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1419هـ-1999م، ص488

وهكذا أصبح الرمز ظاهرة فنية شديدة الاهتمام من ظواهر القصيدة الحديثة، بما أدخله من تغييرات على مضامين النص الشعري العربي ورؤاه، إضافة إلى اعتباره أحد الوسائط الخطرة في اجتراح التصوير في القصيدة الشعرية.

وكذلك غدا الرمز واحدا من أبرز عناصر النص الأدبي الجوهرية، وبخاصة الشعر، وسيطر على لغة القصيدة الحديثة وتراكيبها وصورها وبنائيتها المختلفة. حيث عمل على تعميق المعنى الشعري بشتى صوره المجازية والبلاغية والإيحائية.

من هنا صار الرمز مصدرا للإدهاش والتأثير وتجسيدا لجماليات التشكيل الشعري، ارتقاء بشعرية القصيدة وتعميقا لدلالتها ونفاذ تأثيرها في القارئ.

وهكذا كانت الرمزية دعوة إلى التعالي على الواقع المادي المحسوس، ونشدانا إلى الإقبال على عالم آخر طهراني مثالي منشود من خلال جعل تقنية الرمز جسرا يربط بين ذينك المدايين.

توطئة : (طوالعُ الرّمز في الشعر الجزائري)

في وُسْع الباحث المتابع في شأن الشعر الجزائري ملاحظة أن البواعث السياسية والاجتماعية، قد أثرت في تطوير التجربة الشعرية الجزائرية الحديثة والمعاصرة . فهي قد اعتمدت أثناء ثورة التحرير على تقنية الرمز كما توحي به من معاني الصراع والنضال في وجه الظلم والقهر من المستعمر؛ فراح الشعراء يوظفون(التمساح، العنكبوت، الغول، الغراب) دلالة على الاستعمار. كما وظفوا (الفجر، والنور، الضحى)، وغيرها من الرموز الدالة على الحرية المنشودة.

من هنا احتفاء القصيدة الجزائرية المعاصرة بإيحاء الرمز ،وانفتاحها على نوع من التمرد رفضا للواقع المعيش وبحثا عن بديل مفقود صاحبه الكثير من القلق والحيرة والشعور بالاغتراب والحنين إلى الطفولة .

حتى إذا ضاقت عليهم الأرض بما رحبت، تقنعوا بالرمز تعبيرا عن همومهم، وقناعة منهم في أن لغة الشعر يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتحديد. والرمز وحده هو الذي يضفي على لغته مسحة من العمق والشفافية والإيحاء، ويعين الصورة لئلا تكون تشابها بين شيئين[1].

ولما لم يكن الشاعر يوسف وغليسي بدعا من سائر الشعراء الجزائريين المعاصرين، فقد أدرك أن الرمز ذوشأن دلالي خطر في صناعة الحدث الشعري. بل هو أيقونة في الكتابة الأدبية على التعميم والشعرية على التخصيص ؛ فهو لا يوظف جمالا وشعرية فحسب، بل هو يأتي بالتصريح الخفي الذي يقال مُشَفَّرا.

من هنا كان للرمز حضور متميز في نصوص وغليسي الشعرية، حيث ازدحمت الرموز الدينية واصطكت بغيرها التاريخية والأدبية لتشكل الرافعة الثقافية للمتن الشعري الوغليسي.

ولقد احتوت الباكورة الشعرية للشاعر، ونعني بها مجموعة " الأوجاع" على رموز مديدة نشرع الآن في تصنيفها رصدا وتعليقا:

* الرمز الأسطوري :

سيزيف: يعيش الشاعر المعاصر على التخصيص عالما حافلا بالصخب والجدب والإرهاق الأليم ؛ الأمر الذي يورثه شعورا ممضا بالاغتراب.

وهوإحساس ارتبط بنظرة خاصة للأشياء، بل وبفلسفة شديدة الخصوصية بدواعيها وأسبابها، كما أن لها بيئتها الطبيعية التي صُهِرت فيها، وهنا يأتي الشعر ليقدم الحاضنة لتلك الفلسفة، وقد تتلبس هاتيك البواعث بلبوس الغموض والإبهام في أحايين كثيرة.

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص549.

- إننا إذا قرأنا هذه الأسطر الشعرية للشاعر وغليسي:

أطوفُ بكَعْبَةِ الذِّكْرى عَسى التَّذْكارُ يَشْفيني

يُشَرّقُني..يُغَرّبُني.. يُباعِدُني.. وَيُدْنيني

غَريبٌ في دُنى وَطَني وَلا أوْطانَ تَأويني!

لماذا الهَمُّ يا قَدَري؟ لماذا الخَطْبُ يُضْنيني؟!

لِمَ البَلْوى أيا رَبّي؟! سُؤالٌ ظَلَّ يُعييني [1]

وبحسن إصغاء إلى استخدام الفعل في كل سطر من هذه المقطوعة، نقف على حركية توحي بالتسارع والتخبط ذات اليمين وذات الشمال، وكأن الشاعر ماض إلى أجل غير معلوم، أو هو مهرول إلى مصير رمادي.

فإذا أردفنا على هذا معاني علامات التعجب والاستفهام وتكرار أدواته وحروفه التي تغذي الجمل دلالة عن الحيرة والتبرم الشديد والرغبة الملحة في المعرفة، أدركنا أن صراع الشاعر المتواصل غير الممنون يرسم ظلا من ظلال أسطورة (سيزيف)* اليونانية ذي الصخرة الذي ظل يعاني المشاق ويكابد الصعاب إلى أن وصل بها إلى القمة، وإذا بها تتدحرج لتعود أدراجها إلى السفح، ليعيد سيزيف الكرة من جديد. وهوما مثله حال الشاعر كمعادل يكاد يكون موضوعيا في صراعه الطويل مع واقعه المجوج في وطن يشعر فيه بالاغتراب وقد اتشح بأردية الظلام[2].

---

[1] الأوجاع، ص18.

* هو ملك خرافي في الأساطير اليونانية. مؤسس مدينة (كورنتس). اشتُهِرَ بالمكر والدهاء. حُكم عليه في الجحيم بعذاب أبدي قائم على دفع صخرة من أسفل جبل إلى أعلاه، حتى إذا بلغ القمة تدحرجت الصخرة إلى أسفل، وكان عليه معاودة العمل مجددا. ترمز الأسطورة إلى عجز الإنسان عندما يصطدم بالقدر المُكْتنِف بالأسرار الغامضة.

[2] ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق بيروت لبنان، ط35، 1998، ص320 -321

وكذلك هورمز لا نراه باسمه، ولكننا ندركه برسمه ونشعر به من خلال حسه، توسّله الشاعر دلالة على معنى في بطنه وشحنا للمشهد الشعوري بمعطى أسطوري يتضوع عبق الماضي الانساني وحكاية معاناته الأولى أو لِنقُلْ- إن شئنا - مغامرة العقل الأولى، محاولا بذلك ربط دلالة ذلك المعطى بالمعنى المعاصر الذي يرمي إليه النص عبر مشهد قديم / جديد.

سندباد: تكاد تكون هذه الشخصية الأسطورية أكثر الشخصيات شهرة وذيوع صيت في التراث العربي الإسلامي؛ الأمر الذي أوحى لكثير من الشعراء العرب والجزائريين منهم بتوظيفه في نصوصهم الشعرية، وقد لا يذكرونه باسمه، بل ويكتفون بالإشارة إلى بعض ملامحه وصفاته التي حفظها لنا التاريخ. إضافة إلى التعويل على أشهر الوسائط الدلالية الإيحائية التي تسعف القارئ في التعرف إليه.

- يقول الشاعرفي هذا المعنى:

الآن شَيَّعَتِ الحَروفُ جَنازَتي.!.

وَمَضَتْ تُعانِقُ جُثَّتي..

وأنا أموتُ ولا أموتْ،

كالسِّنْدَبادْ ؛

فأنا أموتُ نَعَمْ،

وكالعَنْقاءِ أُبْعَثُ منْ رَمادْ !...[1]

وإذا كان الشاعر لم يُلمّح من طرْف خفي إلى بعض مفردات المعجم السندبادي من نحو: (السفينة، البحر، السفر، العودة...) التي يدل معظمها أو جُلّها على الولع بالتسفار والترحال وحب المغامرة

[1] الأوجاع، ص33.

والاستكشاف، بل واكتفى بالتصريح باسم السندباد وحسب، فإن هذا الصنيع من وجهة نظرنا على الأقل لم يمنع تفاعل نصه الشعري ذاك بمحمول نص سندباد الأسطوري على المستوى الدلالي، وذلك لما يمثله حال الشاعر في تجسيده لموقف معاصر شبيه بالموقف الأسطوري.

العنقاء : إن عالم الطير عجيب غريب، إلى درجة أن بعضهم صنف حوله كتبا وحول مكانته في الأدب العربي [*]. وقبل هذا وذاك فقد ورد في الذكر الحكيم قوله تعالى: ﴿وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم﴾.[1]

وهوما جعل الأساطير والحكايات الخرافية تحاك حول الطير وعالمه بكم كثير غزير. وربما يكون طائر العنقاء من أكثرها شيوعا ورواجا لاسيما في الشعر العربي المعاصر في رمزيته المكثفة. هذا الطائر الأسطوري الذي زُعِم أنه يغرد أجمل ألحانه حين موته أو لحظة يشعر بدنو أجله. وقد رسمته أساطير العرب في هيئة طائر خرافي مهول ذي أجنحة مضاعفة يترصد المعزولين في الصحراء، ويتخطف الصبية فيطير بهم في جو السماء ليفترسهم[2].

- وعن ذلك المخلوق الأسطوري العجيب نقرأ قول الشاعر:

وَأَهْتِفُ: صَبْرًا صَديقي الهُمامْ !

وَصَبرًا أيا آل" غيلانَ " [*] رَغمَ اكْتِحالِ المَدى بالسَّوادْ، ،

---

[*] نظير كتاب "الطير في الأدب العربي" ، لمحمد أحمد أبوزيد، دار الرفاعي، الرياض، 1983.

[1] القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية: 39.

[2] فوزي عيسى: تجليات الشعرية (قراءة في الشعر المعاصر)، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، 1997. ص27.

[*] هو غيلان بن مسلم القَدَري (أبومروان)، ت. بعد 105 هـ / 723 م. مُتَكَلِّمٌ دمشقي وكاتب من البلغاء. قال بالقدرية مناهضة لفكرة الجبرية مع مَعْبَدٍ الجُهَني. تنسب إليه فرقة الغيلانية. له رسائل ذكرها ابن النديم، كما ذكره الجاحظ. أمَرَ هشامُ بن عبد الملك بصلبه بعد أن أفتى الإمام الأوزاعي بقتله. (ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ص399.)

ستُبعَثُ عَنقاءُ أحْلامِنا منْ رَمادْ ! [1]

كما نقرأ قوله مُتلبِّسًا حالة العنقاء:

فأنا أموتُ نَعَمْ،

وكالعنْقاءِ أُبْعَثُ منْ رَمادْ !...[2]

إن رمز العنقاء من أكثر الرموز الأسطورية التي أفاد منها الشعراء المعاصرون، لما ارتبط في الذاكرة بأنه حيوان خالد متجدد لا يموت، وإذا مات فإنه يبعث من رماده[3]. وبمرور الزمن وشيوع توظيفه في النصوص الشعرية صار طائر العنقاء رمزا للثورة الخالدة أوالوطن الخالد[4].

وكذلك وظف الشاعر يوسف وغليسي هذا الرمز المرتبط بالموت والولادة من جديد بعد الموت، مستفيدا من الطاقات الإيحائية الكامنة فيه، مضيفا إليه تمرده الشديد على واقعه والثورة عليه، فعنقاؤه الذي صار وهو واحدا، سيخرج من رحم الموت والأحزان، وسيكتب له الخلود إيمانا منه بانتصار الحياة على الموت، حذو النعل بالنعل مع العنقاء التي تخرج من رحم الموت والمأساة.

* الرّمز الشّعبي : (نموذج حيزيّة)

لكل أمة أدبٌ يُدعى الأدب الشعبي، وهو غير الأدب المتّصف بصفته الفنية، وأفكاره نابعة من آماله وآلامه. إنه أدب السُّمَّار والأحاديث، النوادر والطرائف والخرافات والأساطير التي يقطع الناس فيها أوقات فراغهم، ويتبادلونها في لياليهم وجلساتهم.

---

[1] التغريبة، ص86

[2] الأوجاع، ص33.

[3] فوزي عيسى: تجليات الشعرية ، مرجع سابق، ص29.

[4] عثمان حشلاف : الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، دط، 2002، ص111.

وينبع هذا الأدب من ظروف الأمة الخاصة، والناس هم الذين ينسجون أخبارهم قصصا ويحوكونها روايات وأساطير، ويُلبِسونها أشخاصا من واقعهم أو من ماضيهم أو من خيالهم[1].

ومن هذا المنطلق، ما فتئت الذاكرة الشعبية ترفد الشعراء بزاد غير قليل يَشْرَعُ أمام الشاعر فضاء للبوح رحبا، بما يخصب النص الشعري ويُكسِبه طاقات إبداعية تمنحه الخلود.

فشخصية حيزية على سبيل التمثيل، هي أسطورة شعبية رائعة صُنِعَتْ في الجنوب الشرقي من الجزائر، حيث إنهم يزعمون أن شخصا أحب فتاة فائقة الحسن والجمال، ولكن لم يلبث أن مُنِيَ بوفاتها فجُنَّ جنونه أسىً على وفاتها. ولم يكُ هو شاعرا فيخلد ذكرها، فالْتجأَ إلى أحد أصدقائه من الشعراء وهو الشاعر الشعبي محمد بن قيطون الذي أنشأ فيها قصيدة يائية طويلة حزينة.[2]

وقد استولت حيزية بوصفها رمزا على وجدان شعراء كثيرين، فكان لهم فيها استثمارات وتوظيفات فنية حاولوا من خلالها محاكاة الرمز الأول، وذرفوا الدموع.

- وثمة من حاول إكسابها مُعطىً دلاليا طريفا في نحو صنيع شاعرنا وغليسي:

صَقيعٌ من الأحْزانِ لَفَّ جَوانِحي ... تَناثَرَ في ذِكرايَ سُماً وَغِسْلينا

زَرَعْتُكِ "وَرْدَه" * بالفُؤادِ وُرَيْدَةً ... لتَقْطِفكِ الأيّامُ يومًا بساتينا

حَمَلْتُكِ "حَيزِيَّه" بقلْبي رَصاصَةً ... لِتُفْزِعَني حينًا، فَتَقْصِفَني حينا ![3]

---

[1] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ص57.

[2] عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في " اللاز" (دراسة المعتقدات والأمثال الشعبية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987. ص27.

* وردة الهاني: إحدى شخصيات "الأرواح المتمردة" لجبران خليل جبران.

[3] الأوجاع، ص 28 – 29.

والبيت الأخير فيه وثبة خيالية لذيذة نتجت عن الانزياح في مفردة حيزية المركزية، بحيث إذا كانت حيزية ترمز لزهور الأمل وإلى غد مشرق مفعم بالحيوية والجمال مُلفَّعٍ بالنضارة والشباب، وبما تمثله للعاشق من أمل يخفي ألما دفينا، فإنها بالنسبة لشاعرنا رصاصة استقرت في سويداء قلبه ؛ فهي تروعه بكرة وأصيلا قصفا وخسفا به وبما بقي له من رمق في الحياة.

- فلسان حاله لا ينفك يردد مع زميله الشاعر الأمير:

مُضْناكَ جَفاهُ مَرْقَدُهُ وَبَكاهُ وَرَحَّمَ عُوّدُهُ [1]

وإذا كان (ت- س- إلْيوتْ) قد دعا إلى احترام اللغة الشعبية، ورأى بأن لغة الشعر تقوم على شيئين يعتمد أحدهما على إحياء الوعي التاريخي للأمة، وثانيهما الاتصال المستمر باللغة المحكية في مجتمع الشاعر وعصره، والارتفاع بالتعابير الدارجة إلى مستوى فني يستوعب أدق المشاعر..[2]

فإن هذا هو عينه ما رام شاعرنا صنيعه بإحيائه هذا القصص الشعبي الشهي، إسهاما منه في ترسيخ الطابع القومي المحلي الخاص بهذا الشعب، من خلال توظيفه الفني لهذا المأثور الشعبي الحي في نفوس الأمة، وهو أشد ما يعتز به الإنسان البسيط، إذ يجعله محل اهتمام غيره به ويميزه عن الأجناس والشعوب الأخرى[3]

* الرمز التاريخي:

إن تاريخ الإسلام بشخصياته التي صنعته والتي عارضته تاريخ واسع عريض، يفتح أفق النص على امتداد زاخر بالإيحاء والظلال، وعلى ذخيرة دلالية يتلاحم فيها المأثور بالواقع النفسي للشاعر.

---

[1] أحمد شوقي: ديوان الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط10، 1984، مج 1، ج2، ص122.

[2] آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص82.

[3] عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب (دراسة تحليلية جمالية في مواده، موسيقاه ولغته)ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1986، ص123.

وركْحًا على ما تقدم، فلا جرم أن يدرك الشاعر المعاصر هذه الأهمية القصوى للسيرة النبوية العطرة فكريا وفنيا ؛ ومن ثمة فقد طفق يوظفها في نصوصه مستمدا إياها من الذاكرة الدينية ليعيد إنشاءها فصلا جديدا يتماشى وتجربته الخاصة.

وشاعرنا وغليسي قد تفطن لهذه المسألة، فرأيناه يَمْتَحُ من معين السيرة النبوية ويوظف بعض المواقف المشحونة بالدلالة، لأحداث وشخصيات احتلت لنفسها موقعا في الخارطة الإسلامية كلما أَمْلتْ عليه التجربة الشعورية ذلك.

- يقول الشاعر وغليسي في مستوى من مستويات توظيف الرمز:

أُهاجِرُ منْ " مَكَّتي "،

أهاجِرُ منْ مَهْبَطِ الوَحْيِ وَالأنْبياءْ

إلى " يَثْرِبِ" الحُبِّ والخَيرِ والشِّعرِ والشُّعراءْ...

ويُعْلِنُ " أنْصارُ" (سِرْتا) انتِظارًا

لهَذي المَواكِبِ.. يا فَرْحَتي !...[1]

نحن الآن بإزاء مقطوعة طافحة بالإيحاءات والدلالات الرامزة اعتبارا من العنوان " مهاجر غريب في بلاد الأنصار". ومعلوم أن الهجرة هي تركٌ وإعراضٌ واضطرار، وهي ضِدُّ الوصل، وقديما كانت هي الخروج مع النبي عليه السلام وصحبه، وانتقالٌ من سجون الكفر إلى رحاب الإيمان.

[1] التغريبة، ص 75.

ويلاحظ أن الشاعر قد اكتفى بإضافة مفردة "مكة" إلى نفسه اقتداء منه بما حصل للنبي الكريم حين وقف بـ "الحَزورِ" في سوق مكة قائلا: "والله إنك لخير أرض الله، وأَحبُّ أرض الله إلى الله عز وجل، ولولا أني أُخرِجتُ منك ما خرجت"[1].

فإنه قد أضاف لفظة "يثرب" إلى الحب والخير والشعر والشعراء، وإذا فقد كان حضور رمز "يثرب"بما هي الفرج بعد الضيق ونور الفجر بعد الظلام الحالك، كما أن حضور معنى المدينة الذي توحي به مفردتا "مكة" و"يثرب" واضح جلي بما تمثلانه من معنى الحضر والألفة والأمان، مقابلة بما توحي به بداوة الريف.

ولقد وصف القرآن الكريم " مكة " بأنها " أم القرى"[2]، فهي- وإن اتسعت للقادمين من الحجيج -، فقد ضاقت بمحمد وصحبه. على حين فَتحت "يثربُ" بوصفها " المدينة " والحضر ذراعاتها للمهاجرين الفارين بدينهم وحياتهم. والشاعر وهو يتوكأ على رمزي مكة ويثرب، يشير بالأول إلى فعل الهجرة، ثم ليتخذ فجاءةً "سرتا " وهو الاسم الروماني للمدينة التي احتضنته طالبا للعلم بها ومستقرا له ومقاما، فكأنها بمثابة المعادل الموضوعي ليثرب.

غير أن واقع الأنصار لم يكن وادِعا. فالمضيفون تبدّلوا فبدَّلوا، ووجه المدينة مُصفرٌّ شاحب، وهذا مانتلمسه في العنوان "مهاجر غريب في بلاد الأنصار"، فكأن المدينة زُيفت وزُورت بواقعها الجديد، فهي ترفض الشاعر وتأباه، وتعرض عنه وتقلاه. فهي إذن غربة واغتراب وتعب في الذات والوطن، يتيه معها الشاعر في هذه المدينة الجديدة متسربلا بذات الوشاح المرتبط بالهجرة الأولى.

فهو اللاجئ القرشي المهاجر، قُصاراهُ طلبُ الحب والحياة ليكون الصدود بالسؤال بانتظاره، حتى إن الطيور لتَتَنكّر له وتهجر وكرهُ الشحارير.

---

[1] أحمد بن حنبل: المسند، تح: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1999، ج31، ص10.

[2] القرآن الكريم- سورة الشورى، آية: 07

- وهاهو الشاعر يعلنها صريحة من دون مواربة :

أنا اللّاجِئُ القُرَشِيُّ المُهاجِرُ نحوَ القبائلِ، ،

أبْغي الهَوى يَتَضَوَّعُ في كلِّ شِبْرٍ منَ الأرْضِ، ،

يَدخُلُ.. يَنسابُ في كلِّ مَخْرَجْ !

أَوَدُّ الهوى الأخْضرَ العَذْبَ أن ْيَعْتَلي كلَّ هَوْدَجْ !...

وآهٍ! تُباغِتُني المُدُنُ" اليَثْرِبِيَّةُ " بالرَّفضِ

تَرفُضُني نِسْوةُ " الأوْسِ والخَزْرَجْ " !...

وَأوغِلُ في فَلَتاتِ السُّؤالْ :

لماذا الشَّحاريرُ تَهجُرُ وَكْري؟

وقدْ كان وَكْري شاطئَ حُلْمٍ لكلِّ صُنوفِ الطّيورِ!

لماذا الشَّحاريرُ تَرفُضُ وَكْري؟

وقدْ كان وَكْري مَرْتَعَ دِفءٍ لكلِّ الشَّحاريرْ !...[1]

وأما عن مجموعة الشاعر الثانية ونعني بها " **التغريبة** "، فقد حفلت هي الأخرى بحشد من التوظيفات الرمزية ، تقصُّدا من صاحبها خلْقَ عالم غيرِ واقعي بالمعنى المألوف، هو أقرب ما يكون إلى عالم الإشارة والرمز والأحلام .[2]

---

[1] التغريبة، ص75 -76.

[2] - السعيد الورقي: لغة الشعرالعربي الحديث، دار المعارف، مصر،ط2، 1983 ،ص159

وقد تنوعت تلك الرموز في المجموعة من دينية على الخصوص إلى تاريخية وغيرهما بما تستدعيه تجربة الشاعر النفسية، فالرمز مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا [1].

* الرّمز الدّيني : (مجموعة التّغريبة)

هذا النوع من الرموز يستحضره الشاعر من الموروث الديني والمخزون التاريخي واعيا بذلك أو من دون وعي، بغرض منحه والمتلقي معه تحركا واسعا في رحاب النص وأفضيته من خلال إشاراته الرامزة. فالموروث قوة لا شعورية مثلما هو قوة شعورية؛ ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر وبخاصة ما يتصل بالصيغ تعزيزا قويا لشاعرية الشاعر ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان [2].

وتكاد تكون قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا" هي بؤرة المجموعة في هذا النوع من الرمز الديني، بما حوته من شخصيات الأنبياء الكرام ومرموزاتها من التضحية والعطاء، وتحمل العذابات في سبيل الرسالات السماوية المقدسة.

- يقول الشاعر في هذا الشأن :

يَسْألونَكَ عنّي..

قلْ إنّي ما قَتَلوني، وما صَلَبوني، وَلكنْ

سَقطتُ منِ الموتِ سَهْوًا..

رُفِعتُ إلى حَضْرةِ الخُلْدِ..

---

[1] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص172.

[2] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت، ص59.

يَسْألونَكَ عنّي..

قلْ إنّي تَشَبَّهْتُ بالنَّخْلِ ؛ ما مِتُّ..

ما يَنْبَغي أنْ أموتْ ![1]

واضح أن قصة السيد المسيح عليه السلام قد أغْرَتْ شاعرنا باتخاذها رمزا في شعره، بما تتضَمَّخُ به من قدرة على التعبير عن آلام الانسانية ومعاناتها من مرارة الواقع، فكأن المسيح يشغل رمز العذاب والخلاص في آن. بل هو هاهنا قد جيء به ليوحي بالخلاص من المعاناة حصرا في قول الشاعر:"سقطت من الموت سهوا"، وقوله: "ما قتلوني، ما صلبوني "، وهو مشهد حي تَشي ظلاله بالرفعة والحياة والخلود، وهو ما يُجهِد الشاعر نفسه في تقمصه حفاظا على وطنه وبني وطنه.

- كما يقول الشاعر في ومضة أخرى:

هَزَؤوا بِرُؤايَ وما سَألوا..

ورَمَوْني في الجُبِّ وارْتَحَلوا !

.....

كنتُ في الجبِّ وَحدي، ،

على حافَّةِ الموتِ أَهْذي..

فيَرْتَدُّ صوْتي إليَّ..

فيَغلِبُني الدّمعُ.. يَحْرِفُني في خرابِ المدى...[2].

---

[1] التغريبة، ص40 -41.

[2] الديوان، ص28 – 29.

غني عن البيان ههنا أن الشاعر في مقام استدعاء قصة نبي الله الكريم يوسف بن يعقوب عليهما السلام، بوصفها رمزا للحسد والغواية والخيانة إشارة لما يلاقيه الشاعر في وطنه من الأثرة وتدافع بنيه بكل أسباب الفتنة والاحتراب. وقد أحسن الشاعر برأينا الترميز بهذا الرمز الكريم، فقد ورد في الأثر: "سورة يوسف ومريم مما يَتفكَّهُ به أهل الجنة في الجنة "[1]، كما رُوِي أيضا: " لا يسمع سورة يوسف محزون إلا استراح إليها"[2].

ولكي يلقي الشاعر في أسماعنا بما معناه أن البِشْر والأنس والراحة هي مصير من يصبر على المحن ويوطد نفسه على تحمل البلاء في سبيل الخير للوطن، فلا بد من الفرج بعد الضيق، ومن اليسر بعد العسر.

- ونرافق الشاعر في سياحته الشعرية مترنما :

كنتُ وحْدي أُساهِمُ.. وحْدي أَرُدُّ الأعادي

وحينَ تردَّيْتُ، كان لي الحوتُ منْفىً ومَقبَرةً..

كنتُ في بطنِهِ غارقاً في التَّسابيحِ ؛

سَبّحْتُ باسْمِ دمِ الشّهداءِ، ،

باسْمِ ما في دَمي لتُرابِ بِلادي، ،

للرَّمْلِ والنَّخْلِ، ، سَبَّحْتُ.. سَبَّحْتُ..[3]

---

[1] محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، بيروت لبنان، ط4، 1402ه / 1981 م، ج2، ص39.

[2] المرجع نفسه ، ص39

[3] التغريبة ص. 31 – 32.

وشاعرنا ههنا يتدثَّرُ بقصة نبي الله يونس عليه السلام، رمزا للتعبير عن كل ما يحصل معه في وطنه إبان المحنة الوطنية، وما خلفته في نفوس الأحرار من الناس من إحساس قاتل باليأس والاغتراب . ولكن على أصحاب الدعوات والنفوس الغيورة أن يصبروا ويتحملوا التكاليف والإيذاء، ولا بد من المثابرة والثبات. فلا يجوز اليأس من صلاح النفوس و لوكانت المرة بعد الألف، فمع الصبر والمحاولة تُفتح أرْصادُ القلوب، ولما كان الشاعر صاحب قضية، فإن في قصة ذي النون لَدَرْسًا نادراً لأصحاب الدعوات ينبغي أن يتأمّلوه.

أما بعد، فإن من يقرأ قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا " يراها أكثر القصائد في المجموعة تعريجا على قصص الأنبياء، إذ فيها وظف تقريبا محن كل الأنبياء توظيفا لا يتمانع، إذ إن حلمه الأزلي احتراف النبوة موازيا بين هذه المحن وبين ما يعانيه الشاعر جراء هذا الواقع المتألم، قاصدا وراء هذا التنويع تأكيد ذاته أولا، وتأكيد إصراره على البقاء. إذ إن أغلب نصوص الشاعر قلقة محملة بهاجس البقاء والخوف من الاندثار.[1]

* الرمز التاريخي :

ويقصد به توظيف الشاعر لبعض الأدوات التاريخية أو الأماكن والشخصيات التي ارتبطت بوقائع تاريخية معينة. وما زال التاريخ هو المادة التي في مكنة الشاعر أن يصوغ نصوصه فيها، فهو مصدر للتجارب البشرية استمد منه كثير من الأدباء موضوعاتهم، والأديب لايرجع إلى التاريخ لتعريف الناس به أو بعثه أمام أبصارهم، بل يختار منه التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل عصره أو تشغل الإنسان في ذاته[2].

[1] نسيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، اصدارات رابطة ابداع الثقافية، ط1، الجزائر، 2003، ص121.

[2] محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر، 2006، ط5، ص78.

- ومن صور استدعاء الشاعر وغليسي للتاريخ قوله :

أُسائلُ البدْرَ عنْ أهْلٍ بلا وَطنٍ وعنْ "مُنيرَةَ " ذاكَ الحُلْمَ إذْ أَفَلا

أسْتوْقفُ الرّيحَ والأمواجَ أسْألُها عنْ طائفٍ طافَ بالأوْراسِ وارْتَحلا[1].

والشاعر ههنا يومئ بالأوراس من طرف كحيل إلى الثورة المظفرة وحرب الاستقلال، وإلى الأصالة وشرف هذا الشعب العصي على الانكسار، فهي رمز للهوية الوطنية والانتماء إلى هذه الأرض المباركة. كل هذا بغرض تعميق الشعور بالتبرم الشديد من واقع كريه مرفوض، وحَمْلِ القارئ على استذكار أجواء الأوراس بدمع العين، والتأثر بإجلال بالمواقف البطولية النابعة من إحساس وطني رافض للفساد. ولقد شغل رمز الأوراس حيزا كبيرا من تجارب الشعراء الجزائريين المعاصرين، فهم قد تغنوا بالثورة وبجبال الأوراس...وعند استرجاعهم للتاريخ الجزائري تُستحضر مباشرة جبال الأوراس التي ارتبط تاريخها المعاصر بتاريخ ثورة عارمة حدَّدتْ أمل الأمة العربية في الحرية والوحدة والتقدم[2].

- وفي انتفاضة أخراة يصرخ الشاعر في وجه الفساد:

أنْكَرتْني القبيلةُ حينَ تَلوَّنْتُ بالإخْضرارِ، ،

كَفَرْتُ بلونِ اللَّهَبْ !..

أنا " غِيلانُ " يابنَ عبدِ المَلِكْ

قدْ أتَيْتُ أعكِّر لوْنَ الخُطبْ !...[3].

---

[1] التغريبة، ص60

[2] عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الجزائر، 1983. ص10

[3] التغريبة، ص33.

إن الشاعر هنا في مقام استحضار شخصية تاريخية لها قدمُ صِدقٍ في الدعوة إلى إقامة العدل ومحاربة الفساد، إنه غيلان بن مسلم الدمشقي، حتى إن عمر بن عبد العزيز عيَّنهُ على بيت المال، فوقف في وجه فساد أقارب الخليفة هشام بن عبد الملك بادئ الأمر، ولما تولى هشام الخلافة أمر بقطع لسانه وصلبه على باب (كيسان) بدمشق. من أقواله المشهورة : " لا تكنْ كعلماءِ زمنِ الهرَجْ، إن وَعَظُوا عَنَّفُوا، وإن وِعِظوُا أَنَفُوا "[1].

وقد ذهب غيلان وثورتُه مثلا على رجل المبادئ رمزا للثبات على الحق مهما كان جبروت الحاكم. كما أنها – بلغتنا المعاصرة – تومئ إلى معاني الديمقراطية ومعارضة حاشية السلطان الفاسدة. من هنا وجاهة توظيف الشاعر لهذه الشخصية كبنية أساسية محملة بإيحاءات تعكس بجلاء الأوضاع السياسية للبلاد. ثم إن الشاعر لم يكتفِ بهذا، بل جعل من نفسه هو"غيلان"، متخذا من تقنية القناع وسيطا فنيا لتتقاطع حكايته الحاضرة مع حكاية "غيلان" التاريخية، عبر قوله في الجملة الاسمية: " أنا غيلان"، فكأن مبتدأَه هو خبرُه، وكأن خبرَه هو غايتُه. وما أشد حاجتنا في عصرنا هذا الرمادي إلى غيلانَ جديدٍ يكفُّ يد الظالم ويعيد الحق إلى أصحابه.

وغير بعيد عن حب الوطن، فإن القصيدةَ العنوانَ " تغريبة جعفر الطيار" التي كتبها الشاعر سنة 1996م وهي عبارة عن دراما شعرية قصيرة في مشهدين[2]، قد استمد فيها الشاعر الرمز على مستوى هذا العمل الإبداعي من معين التراث العربي الإسلامي سواء على مستوى الحدث أو على مستوى الشخصيات، أو على مستوى الزمان والمكان؛ لنعثر على هذه العناصر الدرامية(جعفر،النجاشي، الهجرة، الحبشة، عمرو..) إيماء من الشاعر وتعبيرا منه عن واقع سياسي

[1] خير الدين الزركلي: الأعلام (قاموس تراجم)، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط7، أيار (مايو)1986، ج 5، ص124

[2] التغريبة، ص42

جزائري مأزوم، وتبشيرا في الوقت ذاته بحلحلة سياسية آتية، هوما عُرف من بعد ذلك بالمصالحة الوطنية[1].

- يقول الشاعر على لسان النجاشي ملك الحبشة:

النجاشي:

منْ أنتَ ياهذا المُسَرْبَلُ بالشُّكوكْ ؟

جعفر:

أنا جَعفرُ الطّيارُ، جئتُ معَ

الرياحِ على جناحِ الرُّعبِ، ،

يا مَلِكَ الملوكْ...

النجاشي:

مِنْ أينَ جِئتَ وما تُريدْ ؟ !

جعفر:

إنيّ أتيتُكَ من بلادِ النّارِ..

مِن وَطنِ الحديدْ !

شَيَّعْتُ أحْلامي وأحْبابي.. صِبايَ..

وكلَّ ما مَلَكَ الفُؤادُ.. وجِئتُ كالطّيرِ

المُهاجرِ أبْتَغي وَطناً جديدْ ![2]

---

[1] أحسن تليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2010، ص110.

[2] التغريبة، ص42 – 43

ههنا مواقفُ وشخوصٌ استدعتها تجربة الشاعر الشعورية، وراهنُه الأليم بِنيَّةِ إسباغِ أهمية خاصة عليها انسجاما مع مواقف الشاعر في واقعه المعاصر. فالنجاشي في تلك الأسطر هو المخلص المأمول الذي يستجير به كل مظلوم، ويحتمي بحماه كل ملهوف.

والشاعر هنا يغمز من طرف خفي إلى حكام بعض الدول الغربية الذين فتحوا أبواب بلدانهم مُشْرَعة في وجوه الفارين واللاجئين من أبناء "بلاد النار" و"وطن الحديد"، أين عثروا على الأمان والحياة. على حين فإن توظيف حادثة الهجرة إلى الحبشة هو بدوره المعادل لذلك التهجير أوالهجرة القسرية التي عاناها خيرة أبناء هذا الوطن إبان المأساة الوطنية.

ولقد وفق الشاعر – من وجهة نظرنا على الأقل – أيما توفيق بتوظيفه لمعنى ودلالة الهجرة الأولى بكل عناصرها من شخوص وأحداث، لتكون الإطار المناسب للإسقاط على واقع الجزائر وقتذاك.

فإن من طبيعة النص الشعري أن يكون خارج اللحظة التي نستهلكه فيها؛ ولذا يتعالى على الزمن... وإن تقاطع مع نصوص أخرى فهو يلونها وفق سياقه ويصوغها برؤيته[1].

وأما جعفر الطيار، فهو ذلك المواطن الذي عانى الويلات، وحاصرته أشباح الرعب وذاق الموت أكثر من مرة يوميا في جزائر العشرية السوداء.

وها هوالشاعر يصفه بنفسه قائلا بأنه " ذلك المناضل الوطني المخْلِص الذي يُضطهَد، فيُضطرُّ إلى اللجوء السياسي" [2]؛ فَيُجِيئهُ الاضطهادُ إلى الهجرة نحو أرض يظن بأن لا يُظلم فيها أحد، وكله أمل يَحُثُّهُ ويَغْذوهُ بالعودة يوما إلى الديار.

- يقول الشاعر في هذا المعنى بالذات :

سأعودُ غَداةَ تُزلزَلُ تلكَ الممالكُ زِلزالَها

[1] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص56.

[2] التغريبة، ص 17.

و"جبالُ الزُّبَرْبُرِ" تُخْرِجُ أثقالَها

ويعودُ الحمامُ إلى شُرُفاتِ البُيوتْ[1]

وكذلك، حاول الشاعر أن يلبس الدراما الشعرية قناعا شفافا يضع القارئ داخل فضاء من الجدل بين اللحظة الآنية والماضي المستعاد لخلق عالم نقي غض جديد.

* الرمز الطبيعي :

ويسمى عند البعض بالشخصي، يبتكره الشاعر ابتكارا محضا أو يقتلعه من حائطه الأول أو من منبته الأساس، ليفرغه جزئيا أو كليا من شحنته الرمزية الأولى، ثم يملؤه بدلالة شخصية أو مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة[2]، وهو ما يتيح للمبدع حيزا أرحب للبوح بحرية عن تجاربه.

ومن هذا النوع من الرمز تأتي الطبيعة لتمثل مكانا حميميا وزمانا متألقا، تقيم فيه الذات بذكرياتها وتلتحم به عضويا بثقافتها وتقاليدها، كما تتشبث به وتلجأ إليه بديلا لحاضر غائب[3].

ومن مفردات قاموس الطبيعة التي وظفت توظيفا رمزيا من لدن الشاعر وغليسي تأتي مفردة "النخلة" بأكثر من صيغة.

- نحو قوله :

كان لي وطنٌ ضاربٌ في دمي

شامِخٌ كالنّخيلِ[4]

---

[1] الديوان، ص41

[2] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003. ص67.

[3] إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائري(1925 -1962)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص108.

[4] التغريبة، ص36

- وفي قوله كذلك :

وهذا النّخيلُ نَما في دَمي[1]

- كما في قوله أيضا :

يَسألونَكَ عن غابةِ النَّخلِ في وَطني

شَتَّتَتْها الأعاصيرُ ذاتَ اليسارِ

وذاتَ اليمينْ[2]

- إضافة إلى قوله :

يسْألونكَ.. كمْ يَسألونكَ يا صاحِبي..

يسْألونكَ.. قلْ إنّي نَخلةٌ

تتَحدّى الرّياحَ وقيْظَ السِّنينْ[3]

وواضح في تلك الأسطر الشعرية الآنفة أن توظيف " النخلة " قد جاء رمزا للثبات والعطاء والصبر وشدة الاحتمال، وهي خصيصة عرفت بها النخلة في تراثنا العربي التليد.

وهو ما حاول الشاعر أن يتسربل به وبمعناه في ذلك التحدي على مواجهة المحن والشدائد التي عاناها في وطنه الجريح المكلوم جَرّاءَ احترابِ أبنائه زمن المحنة الوطنية.

---

[1] الديوان، ص39

[2] المصدر نفسه، ص62

[3] نفسه، ص63

ذلك، أن الرمز يتشكل أولا في ذهن الشاعر استجابة لحركة النفس وحاجتها، وهو أخيرا مرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف، فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها من معناه. والفنان يلون الأشياء بدمه[1].

- وفي موضع آخر من مواضع الطبيعة نعثر على قول الشاعر:

تُبعْثِرُني الرّيحُ شَوقاً إلى " السَّمُرَاتِ" * التي

بايَعتْني شِتاءً وصيْفاً...

وشاخَتْ... تهاوَتْ... وماتَتْ...

ولا شاهدٌ يَذْكُرُ المرَّتيْنْ ![2]

وغني عن البيان هنا أن الريح من شأنها أن تحمل دلالة الهدم والتغيير، ولكنها في هذا المقام تؤدي المعنى الإيجابي لدى الشاعر، فهي " بُرَاقُه " الذي يطير به إلى مهوى الأرواح والأفئدة، حيث السمرات الشريفة والمقام الزكي الطاهر ؛ وهوما يشخص نوعا من الحراك الدال بحسه على الصراع الذي ما يلبث أن يزول برغم تهاوي الشجرة الرامزة بروحها ومعناها إلى الأرض التي قد طالما احتضنته.

ثم إن مفردة الريح من بعد ذلك، هي رمز لمرموز يتخفى من ورائه ألا وهو الصراع والافتتان اللذين يتأبَّيان على النهاية في ظل الجراحات الوطنية والآهات المتلاحقة تترى.

هذا، وقد أحسن الشاعر أيما إحسان بأن مزج بين الرمز الطبيعي والآخر الديني (السمرات)، وهو مايعطي صورة الفرد الذي يجأر إلى خالقه وحده حين الشدائد.

---

[1] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص109

* السَّمُرة هي الشجرة التي بويع تحتها الرسول (ص)

[2] التغريبة، ص25

- وبآهة حرّى من صدر الشاعر الضيق الحرج نقرأ :

مُثقلاً بالفظائعِ..

إيهِ لَوَ انَّ الرّياحَ تَبوحُ بسِرِّ القَصَبْ !!![1]

ههنا انقلبت دلالة الريح لتغدو دالة على التطهير من أوضار النفس وما يعلق بها من الأرجاس، فكأن الريح هي المطهر الموعود لا تبقي ولا تذر، تعري وتسقط أوراق التوت، وتخرج الخبء المدفون، وتحارب بلا هوادة المهانة والصَّغار، بما يكشف عن قوة هذا الدال "الريح" وما يحمله من مدلولات عديدة، ناهيك عما تدل عليه من معاني الخير والبشر والتغيير.

✓ **استنتاج :** وكذلك وقفنا على بعض النماذج الشعرية ، وقد تجلى من خلالها الرمز بوصفه تقنية جمالية أسلوبية، زادت من رؤاه الشعرية وفق آليات مختلفة حملت في تضاعيفها التشخيص والتصوير والتنوع في التعبير. ولما كان الرمز تكثيفا للواقع وليس تحليلا له[2]، ولما كان المعنى متأصلا في الرمز، في الإشارة، أي أنه متأصل في الغامض، في المصير، فيما لا قدرة للإنسان عليه، امتدادا في فضاءين: فضاءِ ما حدث، وفضاءِ ما لم يحدث بعد، فقد كشف عن حجم المعاناة ومرارة المأساة التي عبر عنها الشاعر في نصوصه.

وإذًا فالشاعر قد فعَّل الرمز في نصوصه ولم يقف عند حده اللغوي، متوسلا عناصره من واقعه عابرا بذلك الزمان في حركية تكشف عن مقدرة هذه السمة الأسلوبية في تشفير النص وجعله طافحا بالشعرية والجمالية ؛ وهوما ينتزع الاعتراف من القارئ انتزاعا.

---

[1] التغريبة، ص34

[2] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف مصر، دت، 1970، ص140

ج- التنـــــاص(أو استراتيجية التشويش) :

تمهيد: إذا كان النص بنية دلالية تنتجها ذات مبدعة ضمن بنية نصية منتجة تتحدد زمنيا بأنها سابقة على النص ومستوعبة فيه؛ فإن هذا معناه – بكل بساطة – التفاعل النصي، أو ما ما يُعرف بالتناص.

والتناص هو أحد المفاتيح الإجرائية المساعدة على فهم النص، واستنطاق بنياته الظاهرة والمضمرة. بهذا المعنى فإن النص هو مجموعة من العلاقات والتداخلات الذهنية المنصهرة داخل النص عن وعي ظاهري. من هنا فإن جميع العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر، وبصورة أساسية هي علاقات التناص[1]. والتناص هو وجود مجموعة من القرائن اللسانية أوالمعنوية داخل نص ما، تحيلنا على نصوص خارجية، وتثبت تعالق النصوص بعضِها ببعض.

وقد ظهر هذا المفهوم في البلاغة العربية بما كان يعرف بـ(الاقتباس، التضمين، الإشارة، والسرقات...) ليزداد ظهوره في علاقات التأثير والتأثر بين الآداب في ما يعرف بـ (الأدب المقارن)، ثم ليستوي على سوقه من بعد ذلك في المدارس النقدية اللسانية المعاصرة، حيث ظهر عند الشكلانيين الروس باسم " الحوارية / Diagolisme"، وعند الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا باسم "عبر النصوص / Transtextualite" أولا ،ثم " التصحيفية / Paragrammatism" ثانيا[2].

وبرغم تعدد دوال المصطلح (التناص، التناصية، تداخل النصوص، النص الغائب، هجرة النص، الحوارية...) فإنها تشترك جميعها في مدلول واحد هو علاقات الإفادة والتأثير، وبأن التناص عملية معقدة في الغالب لا تظهر إلا بإمعان الفكر.

---

[1] تزيفيتان تودوروف- ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص122.

[2] يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 1430هـ / 2009 م، ص72

وإذا، فإن ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية، حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل[1].

وإذا كان النص الأدبي ليس عالما مغلقا على ذاته، وإنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية المحيطة به (الاجتماعية، التاريخية، الثقافية...)، فإن هذا مؤداه أن النص الشعري هو مركز ثقل مجموعة من النصوص السابقة والنصوص المتزامنة واللانصوص (أوالنصوص غير الأدبية كالرموز والإشارات التاريخية والكلام اليومي والأقوال المأثورة).

من هنا نفهم هذه الآلية التي قلما يخلو منها نص شعري / إبداعي سواء أكان معاصرا أم كلاسيكيا، باعتبارها آلية عنقودية موزعة على كل الأفضية النصية العربية والغربية[2].

فالتناص والحال هذه تقنية لغوية يرتكز عمل المبدع فيها على عمل الآخر، فيُصيِّره داخل عمل جديد قلما يتوقف عند الحاضر، ليغيب المبدع في مسارب فنية ومعنوية مختلفة وفق ذخيرة معرفية تضمن لهُ السّيرورة الأدبية المستمرة، إذ إنه نص جامع بين الذاكرة البعيدة والحاضر الزاخر بمستجدات الحياة.

وهكذا أصبحت الكتابة المعاصرة حقلا خصبا نتحقق فيه من حضور التناص بوصفه فاعلا نصيا في عدد كبير منها بصورة متزايدة في عالم بات شديد التفاعل.

والتناص من بعد ذلك من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تسترعي الاهتمام في نصوص الشاعر وغليسي، أين تتدافع النصوص الغائبة وتتزاحم بالمناكب، وقد تختلف أنواعه وتتعدد بتعدد منابعه ومصادره، فمنها الديني ومنها التاريخي ومنها الأدبي... وغيرها وهوما يثبت للشاعر الثقافة والموسوعية.

---

[1] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2 1993، ص119.

[2] إسماعيل علالي: التكوثر الجمالي في الخطاب الشعري العربي المعاصر، جمعية العلامة الجمالية، المغرب، ط1، 2019، ص51

* التناص الديني :

♦ التناص القرآني :

توطئة: القرآنُ الكريم كتابٌ ﴿ أُحْكِمَتْ آياتُهُ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِنْ لَدُنْ حَكيمٍ خَبيرْ﴾)[1]. والقرآن الكريم معمارٌ فريد.. نسيجُ وحدِهِ في الطريقة التي تُصَفُّ بها الألفاظُ في رصف خاص يفجِّر ما بداخلها من نغم.. ومن هنا يصبح الشاعر أسير سحر القرآن بمجرد الاستماع إليه ومعاودة آياته آنًا فآنًا، وقبل أن يتعقل كلماته[2].

فإذا أراد التحدث عما مسه منه فإنه حديث غامض لا يعطيك أكثر من صورة المسحور المبهور الذي لا يعلم موضع السحر فيما يسمع من هذا النظم العجيب[3].

أما بعد، فقد تفاعلت قصائد الشاعر يوسف وغليسي مع النص القرآني بالخصوص، حيث اتخذت أشكالا متباينة وفق حاضر النص الجديد وسياقه.

- وهو ما يتضح في قوله :

هَزَؤوا بِرؤايا وَما سَألوا..

وَرَمَوْني في الجُبِّ وارْتَحَلوا !

قالَ قائلُهُم :

يا لِذاكَ الفَتى..

---

[1] القرآن الكريم- سورة فصلت، آية: 1

[2] مصطفى محمود: القرآن محاولة لفهم عصري، دار العودة بيروت، 1979، ص25

[3] سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط8، 1983، ص25

مُثْقَلاً بالرُّؤى..

سادِرًا في السُّهى..

.....

كنتُ في الجُبِّ وَحدي، ،

على حافَّة الموتِ أَهْذي..

.....

قالتِ الرّيحُ..

يعقوبُ ماتْ، فأيُّ فؤادٍ سيَرحَمُ هذا الفَتى؟

أيُّ عينٍ ستَبْيَضُّ حزْناً عليهِ غَداةَ تَرى ما أَرى؟

منْ يُعيدُ لها البَصرا؟

منْ تُرى يَستَعيدُ رُؤاه؟

منْ يفسِّرُ تلك الكواكبَ.. تلكَ الطّلاسمَ..

منْ يَذكرُ الشّمسَ والقَمرا؟! [1]

إننا الآن ههنا أمام استغلال شعري للعديد من الآيات الكريمات من سورة يوسف عليه السلام، تَقَصُّداً لتشكيلِ صياغة شعرية جديدة منها تحقق الغرض النفسي.

[1] التغريبة، ص28 – 29

يتجلى هذا التفاعل من خلال التمظهر الفعلي للدوال (الجب، يعقوب، تبيض، حزنا، البصر، الكواكب، الشمس، القمر، قال قائلهم)، أي بمعنى أن هذه الملفوظات منتزعة ومستدعاة من عدة آيات من السورة الكريمة، حيث أعاد الشاعر نشرها وتوزيعها بكيفية فنية تشي بمقدرة حسنة إذ هي إلى تقنية الإمتصاص أقرب.

وإذاً فقد استرجع الشاعر قصة النبي يوسف وما عاناه من صنوف البلايا والمحن وألوان الفتن والكرب: من محنة حسد إخوته وكيدهم له، ثم محنة رميه في الجب، إلى تغربه عن أبيه الحبيب وفقده نور عينه من فرط الهم والغم والحزن عليه.

هذه القصة المشجية التي صورتها آيات فريدة الأسلوب فذة في ألفاظها نادرة في آدائها وفي سردها الممتع اللطيف، قد سرت في نفس الشاعر سريان الماء في عروق الظمآن، وجرت في روحه جريان الروح في أطراف البدن.

إنها قصة يوسف التي تنفس عن كل مكروب، تستجيب لحياة الشاعر وتجربته ومعاناته من تمزق وشعور بالاغتراب، كما تسايره أحلامه وأمانيه في التغيير والرفض والتوق إلى واقع مغاير أجمل قد استراح إليها الشاعر ووجد فيها متنفسه فكانت المعادل المأمول.

- ويترقرق بنا جدول التناص مع الشاعر بطريقة صدامية سجالية في قوله :

إذا زُلزِلَ الشّوقُ زِلزالَهُ..

وأخرجَ قلبيَ أثقالَهُ..

وقال المُحِبونَ:

مالهُا؟!.. مالهُ؟

هلُمّوا.. هلُمّوا

لِنسمعَ أخبارَهُ !

تُحدِّثُهُمُ روحُ (مريمَ) مِنْ غَوْرِ روحي:

هو العاشقُ الرّاهبُ الصّوفي...

تبوحُ لكم بالسِّرائر أحوالُهُ..

فيَصدُرُ كلُّ المُحبّينَ أشتاتًا:

هكذا العِشقُ أوْحى لهُ ! [1]

من الجلي الواضح أن هاتيك الأسطر الشعرية بما تنطوي عليه من دلالات قوية موحية ومعبرة، تدين لسورة قرآنية كريمة هي سورة الزلزلة ذات الآيات القصار الملحوظ فيها الحسم والجزم، بما يلقي في رُوع السامع من جدية الموقف الحاسم وخطره بحيث لايحتمل الإطالة والتأني.

وافتتاح الشاعر سطرَه الأولَ بظرف الزمان مع إطالة الجمل المضافِ إليها الظرفُ، فيه تشويق إلى متعلق الظرف، إذ المقصود ليس توقيت صدور كل المحبين أشتاتا. بل وإنما هو الإخبار عن وحي العشق للشاعر بأن يفعل ما فعل لكونه مغلوبا على أمره، فشوقه إلى محبوبه قد أقام قيامته فارتجف شوقه ارتجافا وتزلزل زلزالا، فنفض قلبه ما في جوفه نفضا، وأخرج أحماله التي أرهقته دهرا وكأنه يتخفف منها.

ويلاحظ ظاهرة صرف الحدث عن مُحْدثه، فلا يسند إليه وإنما هو جاء مبنيا للمجهول " زُلْزِل" أو مسندا إلى غير فاعله على المطاوعة أو المجاز، وإنما الفاعل على الحقيقة هو(كيوبيد) أو العشق والغرام، وما خلفه من مشهد يهز تحت أقدام المستمع أو القارئ كل شيء ثابت.

[1] الأوجاع، ص65

ويزيد هذا الأثر وضوحا بتصوير المحبين حيال المشهد المعروض، ورسم انفعالاتهم وهم عليه شهود: "وقال المحبون: مالهما؟.. ماله؟". وهو سؤال المشدوه المبهوت المفجوع الذي يرى ما لم يَعهَد، ويَشهَد ما لا يملك الصّبر أمامه والسّكوت .

وإنما يعبر الشاعر ههنا عن اضطراب الحب وصوره في قلبه لِما تقرّح به من أذى المحبوب وصدوده، فهو يخرج سؤالاته الحرّى إلى العلن ويلقي بها في وهدة الحيرة والعذاب تخفيفا وإيذانا بقرب الجزاء عما يلاقيه من عنت المحبوب.

وهو تفاعل حقيقي غيُر زائف من الشاعر حيال النص القرآني تشهد على ذلك هذه الدوال: (زلزل – زلزلة –أخرج – أثقاله – قال – مالها – ماله – تحدثهم- يصدر – أشتاتا – أوحاله...) .

وإذا فالشاعر قد وقف أمام معمار السورة الشامخ فلم يهادنه، بل وإنما هو امتصه امتصاصا ليمضي في محاولة محاورته من وراء حجاب رقيق من الشعرية والجمالية تكاد تكون فتنة للقارئين.

- ونمضي مع الشاعر في محطة تناصية أخراة مُسْلمين له القياد إذ يقول :

وَطني امرأةٌ وُشِّحتْ روحُها بالعفافْ..

وأنا المِلكُ الآدميُّ الذي يَشْتهي

أن يموتَ على صدرِها المرْمَرِيّ

خاشعاً يَتصَدَّعُ من خشيةِ الوجْدِ والإنْخِطافْ ![1]

[1] التغريبة، ص33 – 34

لنُفيقَ على أن السطر الأخير هو اشتغال تناصي امتصاصي للآية الكريمة: ﴿ لوْأنزلْنا هذا القرآنَ على جبلٍ لَرأيْتَهُ خاشِعًا مُتصَدِّعاً من خَشْيةِ الله ﴾[1].

والشاعر ههنا وعلى الحقيقة يساجل ويصادم القارئ شاء ذلك أم أبى، وليس مجازا، فإن المعلوم لدى كل قارئ للقرآن بأن لهذا الكتاب المكنون ثِقْلاً وسلطانا وأثرا مزلزلا لا يَثبُت له شيء يتلقاه بحقيقته. واللحظات التي يكون فيها الكيان الإنساني متفتحا لتلقي شيء من حقيقة القرآن يهتز فيها اهتزازا ويرتجف ارتجافا، ويحدث من التحولات ما يمثله في عالم المادة فعلُ المغناطيس و الكهرباء في الأجسام. ولا يعرف هذه الحقيقة النورانية إلامن أقذى عينيه تحت أضواء المصابيح تدبرا لآيات الكتاب الكريم.

غير أن الذي حدث للشاعر وغليسي ليس من وحي القرآن الإلهي؛ بل ونما هو من وحي العشق الأبدي الذي يسكنه حد الشغاف تجاه وطنه الذي سُرق ذات عشرية سوداء.

ولقد نغض الطرف حينا عن زلة الشاعر – إن كانت له زلات – إذا عرفنا بأنه أولا شاعر قد شرب الهم أودية فصاح القلب يكفيني، وبأنه ثانيا العاشق الراهب الصوفي الذي تفضح أحواله السرائر ، وبأنه أخيرا الغريب في دنى وطنه بلا أوطان تأويه.

- وَيَصَّاعَدُ وَلَعُ الشاعر بالنص القرآني حتى يبلغ مداه في قوله :

فَأبَقْتُ إلى الفُلْكِ أبحثُ عن مَرفإٍ للعْزاءِ

يَتَعاوَرُني اليأسُ برًّا وبحْرًا..

تَدَثَّرْتُ بالأُمْنياتِ، ، تَزَمَّلْتُ بالمُعْجزاتِ ، ،

[1] سورة الحشر، آية: 21

ولا عاصِمَ مِن عَناءْ..

كنتُ وحدي أُساهِمُ.. وَحدي أرُدُّ الأعادي

وحين تَرَدَّيْتُ، كان لي الحوتُ منفىً ومقبرَةً..

كنتُ في بطنِهِ غارِقاً في التَّسابيحِ؛

سبَّحْتُ باسمِ دمِ الشُّهداءِ، ،

.....

إنّني ههُنا لابِثٌ..

مُدْحَضٌ ومُليمٌ، فأيُّ رِياحٍ ستَحْمِلُني للسّماءِ؟ !

أيُّ موجٍ – أيا أيّها الرّيحُ – يَنْبُذُني بالعَراءْ ؟!...[1]

وليس عسيرا أن نكتشف أن الشاعر في نفثاته الشعرية السابقة المشاكسة يتكئ على قوله تعالى: ﴿ وإنّ يونُسَ لمِنَ المُرسَلينَ، إذْ أبَقَ إلى الفُلْكِ المَشْحونِ فَساهَمَ فكان من المَدْحَضين، فَلَوْلا أنّهُ كان مِن المُسَبِّحينَ لَلَبِثَ في بطنِهِ إلى يومِ يُبْعثون، فَنَبَذْناهُ بالعَراءِ وهُوَ سَقيم ﴾[2].

وإننا لنتلمس خيطا حريريا رفيعا يتقاسمه الشاعر مستحضرا شخصية النبي الكريم، ألا وهو الفرار خوفا وجزعا على النفس المكلومة من حتوف الدهر وصروفه. فكلاهما يَسْتَقِلُّ أولا سفينة يظنها تُقِلُّهُ إلى مرفأ النجاة، وإذا فالسياق هُوَهُوَ.

---

[1] التغريبة، ص32 – 33

[2] سورة الصافات، آيات: 139 -145

ولقد حاك الشاعر نصه الشعري من دَوالٍ وَفَّرَتْ له انسجاما واضحا مع بُنى النص الغائب بحيث نعثر منها على ما يلي: (أبق – الفلك – أساهم – الحوت – مدحض – مليم-سبحت – العراء).

إضافة إلى دوال أخراة تكشف حالة الشاعر المنهكة المتعبة ولكنها في الوقت ذاته المعتصمة بحبل الله المتين الذي لا تنفك عراه من نحو قوله: (تدثرت – الأمنيات – تزملت – سبحت – السماء).

وإذا فنحن بإزاء اتكاء تناصي يتقاطع فيه النصان الشعري والقرآني في المعنى والدلالات.

فالشاعر يقف أمام مشهد فيه الشخوص شُكولٌ وأصْناف: فهذا يأكل التراث أكلا لمًّا، وثانٍ يحب المال حبا جَمًّا، وثالثٌ لاهثٌ خلف عُتُوِّ العِزة والبَطَر، وغيرُهم يَحرق سُعار الجنس جنبيه، وخامس غارق في لجج خطاياه ولا من مغيث.

وإذاً فلا تثريب عليه والحال هذه- أن رانَتِ الكَزازةُ على القلوب والغشاوة عَمَّتْ على الأبصار- يفقد الثقة في مجتمعه، فيتنحى بعيدا عنه، وحسبه من بعد ذلك أن يتلمس طريق الخلاص ويشكر الله عليها.

وهكذا يحضر النص القرآني متسللا إلى نصوص الشاعر بما يزرع فيها الانفتاح والتنوع، ليؤكد الشاعر من خلالها بأن عملية التناص لم تزد نصه سوى شعرية ووقعا جماليا وتعرية للواقع.

ولعل ما أسلفنا من رصد لبعض النماذج التناصية القرآنية أن يكشف عن قراءة الشاعر للقرآن الكريم وتفاعله معه، في الوقت الذي يؤكد فيه ارتباطه الصميم بمعانيه الآسرة وفصاحته الساحرة. كما عساه أن يوضح العلاقة بينهما وتميزها عن النظرة التقليدية إلى النص وطريقة التفاعل معه، قراءة أقل ما يقال فيها إنها أكثر عمقا وتدبرا وأصالة.

♦ التناص مع النص النبوي :

توطئة: الحديث الشريف هو كلام الرسول عليه السلام، وهوشرح وتفصيل لما جاء مجملا في القرآن[1].

وهو عند المسلمين في المرتبة التالية للقرآن الكريم في شؤون الدين والدنيا جميعا، إضافة إلى الجانب البلاغي من حسن التصوير وجمال اللفظ وعذوبة المعنى ورقة التعبير.

إنه صفحات ناصعات ولوحة من اللوحات البارعة لصورة كلامية رسمت بالبيان، وجاءت على لسان محمد الأمين، زيتها بيانٌ ثريٌّ مزج اللهُ وحدَه ألوانه[2].

وقد كان له - لا جرم - أثر بليغ في اللغة والأدب والشعر، فلغته هي لغة الواضع بالفطرة القوية المستحكمة والمُنْصرِف معها بالإحاطة والاستيعاب.

وأما بيانه فبيان أفصح الناس نشأة وأصحهم مذهبا وأبلغهم من الذكاء والإلهام، وأما الحكمة فتلك حكمة النبوة وتبصير الوحي وتأديب الله وأمر في الإنسان من فوق الإنسانية[3].

وبناء على ما تقدم فلا غرو أن يدرك الشاعر الجزائري المعاصر تلك الدرجة الرفيعة للنص النبوي فكريا وفنيا؛ ومن ثمة يوظفه في نصوصه الشعرية مستمدا إياه من الذاكرة الدينية ويعيد كتابته بما يستجيب لتجربته الشخصية.

والشاعر يوسف وغليسي من تلك الكوكبة الذين تفطنوا لهذه المسألة، فراح ينهل من معين ذلك النص القدسي، ويعيد نشره وفق رؤاه.

---

[1] عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط4، 1981، ج1، ص241

[2] محمد علي الصابوني: من كنوز السنة، مكتبة رحاب، الجزائر، ط2، 1986، ص4

[3] مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مكتبة رحاب الجزائر، دت، ص326

- يقول الشاعر مستوحيا عبق النبوة :

ورأيتُ أسْرابَ الحمامِ توافدَتْ ورأيْتُني بيْن الحمائمِ صائـرا

وسمِعتُ صوتاً هاتفًا أُأَسَرُّ بالسِّرْ بِ المغرِّدِ في السّماءِ وفي الثّرى؟[1]

وبشيء من إنعام النظر نقف على وشوشة تناصية ذات رسيس ودبيب لا يظهران إلا للعارف المطَّلِع يتعالق مع قول النبي الكريم يوم فتح خيبر: " ما أدري بأيهما أنا أسر، بفتح خيبر، أم بقدوم جعفر"؟![2]، وذلك في البيت الثاني.

يحدث هذا والسياق العاطفي بين النصين الحاضر وصنوه الغائب واحد بالإيجاب، فالفرح والسرور يملآن الجنوب للنبي الكريم وللشاعر سواء بسواء، فالأحداث تتوالى والأفراح تتزاحم، أما للنبي الكريم فبما أفاء الله تعالى عليه بفتح خيبر وانكسار شوكة اليهود يومها واجلائهم عن المدينة، ثم بقدوم مهاجري الحبشة في الهجرة الثانية ولقاء الأحبة.

وأما للشاعر من وجهة أخراة فبتوافد أسراب الحمام بما يعنيه هذا الطائر من الأمن والألفة والسلام في النفوس، وخصوصا وهو يحلق عاليا في جواء رحيبة برفقتها، ثم سماعه للصوت الهاتف القادم من أجواء ملكوتية أرضية في آن تعلن عن بشائر انتهاء البلايا والأرزاء.

وإذا كانت الأولى قد حدثت في التاريخ وعاشها النبي الكريم واقعا، فإن الثانية تكاد تكون إلى المستحيل المأمول أقرب إلى الشاعر، ولكنه برغم ذلك يغالب زمانه في سبيل تحقيقها.

وكذلك مثل النص النبوي بالنسبة للشاعر وغليسي قيمة أساسية من حيث الفكرة والفن والجمال، كما ظهر من خلال ما سقناه من نموذج تناصي تدليلا على ما نقوله.

---

[1] التغريبة، ص56

[2] ابن هشام : السيرة النبوية، المكتبة الخيرية مصر، دت، دط، ج3، ص199

وهو ما يؤكد قوة الصلة التي تربط بين وجدان الشاعر بنصوص النبي عليه السلام، يقرأها بوعي ويشتغل عليها مستفيدا من طاقاتها الإيحائية، رابطا في الوقت ذاته بينها وبين واقعه المعيش.

✓ **استنتاج:** إن الثمرة التي نفيدها بوصفها نتيجة لهذا المطلب، هي أن الشاعر وغليسي قد استثمر النصوص الدينية الغائبة بهدف اغناء نصوصه الشعرية الحاضرة، لغرض منح مضمونها شيئا من قداسة الخطاب.

وهنا يكون النص المشتغل عليه قديما غائبا، في حين يكون النص المهاجر معاصرا حاضرا؛ ما يجعله مضمخا بإشارات النص الغائب الدينية ولمحاته التاريخية التي يكون الشاعر قد استلهمها وضمنها نصوصه إسهاما منه في حسن تشكيل شعريتها وإثراء لدلالاتها، وتحفيزا لجلب التداعيات إلى ذاكرة المتلقي.

ومن هنا يتجاوز هذا التوظيف الإطار الشكلي إلى الامتداد الثري للنص بتداخله مع نصوص أخرى[1].

إن الحاصل الذي لا ريب فيه هو أن الحس الديني بمخزونه من الخطاب القرآني والنص النبوي قد كان وراء ظاهرة تداخل النصوص الدينية التي ازدحم بها الخطاب الشعري ليوسف وغليسي بوصفها خامة ثرَّةً بمجموعة من الرموز والقيم التي يتوكأ عليها المبدع في صناعة معانيه.

[1] سعيد حسين البحيري: علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصريةالعالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص110

* التناص التراثي :

توطئة: إن مطالعات الشاعر في التراث الشعري هو مايصقل موهبته، وما يختزنه منه عبر هذه المطالعات يزيد في تخصيب تلك الموهبة، ويساعد على تكوين رصيد له من أساليب التعبير ومن الأفكار والصور يحتذيها وينسج على غرارها أحيانا ويطورها ويطبعها بطابعه الشخصي أحيانا أخرى، ويرتبط ذلك إلى درجة كبيرة بقدرة الشاعر على التمثل وبطاقته على الإبداع.

هذه الأهمية القصوى التي يحتلها التراث الشعري وبخاصة القديم كانت ولا ريب من أقوى الدوافع التي دفعت الشاعر يوسف وغليسي إلى استثمار النصوص الشعرية التراثية بما يعد أقرب إلى روح الفن والإبداع.

وهكذا فلم تخل نصوص الشاعر وغليسي من التطعيم ببهار التناص الأدبي، غير أن الملاحظ هو قلتها بالمقارنة بالتناص الديني.

ولكنها بالرغم من ذلك قد زادت في رواء شعرية تلك النصوص بما يؤهلها بالتموضع جنبا إلى جنب مع تلك النصوص الشعري الغائبة.

- ومن مشاكه تلك النماذج المستلهمة قول الشاعر:

نَقَّلْتُ قلبي حيثُ شِئتُ مِن النِّسا كـُلُّ النِّسـاءِ خُـرافـةٌ إلاّكِ[1]

فالذي يقرأ صدر البيت لا ريب واقف على تأثر شاعرنا بزميله العباسي الكبير الذي قضى في ريعان شبابه. عنينا به حبيب بن أوس الطائي المشهور بأبي تمام وذلك في قوله من البيت السَّيَّار:

[1] التغريبة، ص61

نَقِّلْ فؤادَكَ حيثُ شِئتَ مِنَ الهَوى ما الحُبُّ إلاّ للحبيبِ الأوَّلِ[1]

وإذا، فنحن أمام امتصاص خارجي لصدر البيت بصورة تكاد تكون كليشيهية في بُناه الإفرادية والتركيبية وفي معناه ووزنه.

إلا أن الشاعر برأينا قد بزّ أبا تمام بتجربته الشخصية هولا غيره. فهو يضيف مفردة القلب إلى ذاته (قلبي) بمشيئته هو وإرادته الحُرة لا مُكرها ولا مُرغما، طائفا ومُحوِّما بِسرْبٍ لامع من الغيد الأماليد، لينتهِيَ به المطاف أخيرا مُوحِّدا بامرأة واحدة بلا شريك، بل هو يرى غيرها من بنات جنسها خرافةً لا حقيقة، يكذِّبها الواقعُ المشهود.

إلا أننا لا نَغمِط أبا تمام حقه في بيته الأُمثولة ومعناه، فهو وإن وقف ناصحا غيره في الظاهر، فإنه في حقيقة الحال والمآل أكثر توحيدا من زميله المعارض المقلد.

فإن الدال (الهوى) وحده يُجزِؤُ عن الشاعر ويكفيه حجة على صحة العشق عنده ومعناه، فمفردة (النساء) عند وغليسي تقابلها مفردة (الهوى) عند أبي تمام؛ وهو ما يجعلنا نحكم لأبي تمام بالسّبق والخلود.

وإذا كان وغليسي قد ذاق حلاوة النساء في أكثر من امرأة واحدة بادئ الأمر، فإن أبا تمام لا يصح عنده في النهاية إلا ما عرف وألف وعشق وولِهَ أولا فأولا وتاليا وأخيرا، وهذا هو معنى عَجُزِ بيته: "ما الحب إلا للحبيب الأول".

[1] أبوتمام : الديوان، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف ،القاهرة، ط3، دت، ج4، ص235.

* التناص الأدبي :

أما بعد، فإن في كتب القدماء فصولا كثيرةً طويلةً وقصيرة أداروا الحديث فيها على افتتاح القصائد[1]، أي الأبيات الأولى منها.

فقد شغلوا أنفسهم بالبحث عن البيت المفرد والتنقير عن المثل والشاهد. تلك المقدمات التي لم تكن تعدو أن تكون ذكرياتٍ وضربًا من الحنين إلى الماضي والنزوع إليه.

فإن الشعراء دوما يرتدّون بأبصارهم إلى الوراء، إلى أغلى جزء مضى وانقضى من حيواتهم يوم أن كانوا في ميْعة الصّبا وريعان الشباب لا هَمَّ لهم سوى العكوفُ على مشتهيات النفوس، وهو جزء زاخر بالذكريات: ذكرياتِ الحب وأيامه الخوالي، تلك الأيامُ التي قضوها مع لِداتهم من الأوانس الغَريرات. إنها ذكريات الشباب بما فيه من فُتوّة وعنفوان.[2]

تلك المقدمات بما تحمله من عبق الماضي للأسلاف وأريج التاريخ، لم تكن قصيّة عن نظر الشاعر وغليسي ومشاعره النابضة بالانتصار للتراث.

- فمن نماذجه التي تستحضر تلك المطالع الشعرية القديمة قوله :

واقفٌ..أسْتعيدُ بقايا الجِراحِ...

في خريفِ الهَوى..عند مُفترَقِ الذِّكرياتِ..

كصفصافةٍ صَعَّرَتْ خدَّها للرّياحِ

واقفٌ..أتحسَّسُ ذاكرةَ اليأسِ ظمْأى..

---

[1] ينظر: على سبيل التمثيل: الشعر والشعراء لابن قتيبة، عيار الشعر لابن طباطبا، العمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق، المثل السائر لابن الأثير.

[2] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر، 1970، ص227.

يَزيدُ اشْتعالُ المَدى، ،

وبراكينُهُ ماارْتَوَتْ مِن ينابيعِ دمْعي

ومِن دَمي المُسْتباحِ

واقفٌ عند سَفحِ السِّنينَ الخَوالي وحيدًا، ، [1]

إننا ونحن نتملّى هذه الدفقات الشعرية الشجية، نتحسس رائحة لاتخطئها الذاكرة الشعرية، إنها شذًى من نسائم الملك الضليل في مطلع معلقته الشهيرة الخالدة :

قِفا نَبْكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ ومَنزِلِ بِسِقْطِ اللِّوى بينَ الدَّخولِ فَحَوْمَلِ [2]

غير أن الشاعر وغليسي لم يسالم هذا البيت القيسي، بل وإنما هو ساجله وحاوره محاولا تجاوزه وتخطّيه وفق تركيبة لغوية ودلالية طريفة، فان الدال واقف مع ما يقفيها من كلام يجيء بعدها، يعلن بيان حضورالمقدمة الطللية.

وهنا نلمح الشاعرين واقفين باكيين يستعيدان الذكريات الحزينة على رسوم الديار، وما بقي من أطياف الأحبة.

وإذاً، فالتعالق ههنا جلي واضح بين المطلعين، وقد صنعته ابتداء عبارة الشاعر قفا نبك الباكي رحيلَ المحبوب قسرا، وقد وقف واستوقف وبكى واستبكى، وأجاد في التشبيه فكان السيد فيه [3].

---

[1] التغريبة، ص25

[2] أبوزيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1400هـ / 1980م، ص95

[3] عائشة عبد الرحمان: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف بمصر، 1970، ص39

إلا أننا بالرغم من كل ذلك قد نعثر على مندوحة في اتخاذ الديار والذكرى والحبيبة عند الشاعر وغليسي رمزا لغير ما قد يتبادر إلى الذهن أول وهلة، فهي قد تكون رمزا للكرامة العربية وقد تكون رمزا للعروبة عينها، وقد ترمز إلى معنى جميل مفقود في بطن الشاعر، غير أن القاسم المشترك بين النصين هو أجواء الهجرة، الغربة، الوحدة والخراب وما يخلفه كل ذلك من الحزن الدفين.

وطبيعي والشأن هذا أن يتقطع قلب الشاعر حسراتٍ وهو لا يجد ما يبكي عليه إلا بكاءه ذاتَه، فكأن الشاعر لم يستحضر العبارة القيسية إلا لما تكتنزه دلالاتها من التفجع والحنين إلى الحضن الدافئ المأمول.

وهكذا تسمو التجربة بالشاعر إلى آفاق متشعبة الأرجاء، فالكون مسرحه والوجود كله مَرْتعه، والطبيعة ملاذه، وأحداث عصره قلقُهُ الدائم ونفسه المرتاعة الثائرة شتاؤه الأبدي، لا تكاد تستقر في موضع ما. فهي في حركة دائبة عبر انتقالاتها في الزمان والمكان[1].

وكذلك يدخل الشاعر وغليسي في اتصال وتواصل ووصال مع الذاكرة الشعرية، مُستعيدا إنتاجا سابقا ليوَلِّد تناصا على طريقة الامتصاص مرة، والحوار أخرى من خلال تمدد النص الحاضر في إشارات النص الغائب القديم ودلالاته، بغية منحه حياة جديدة تقوم على مراجعة الذات ومساءلتها عن سر الخلل الوطني والحضاري بعامة، ومعاودة البحث عن المخلص من جحيم الصراع.

[1] عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، دت، 47

استِلهامُ الأمثالِ التّراثيّة :

توطئة: تعتبر الأمثال والأقوال السيارة من أشد القضايا التصاقا بالتراث وتعبيرا عنه.

وهي عبارة عن ذخائر من أقوال وحكايات وشخوص تتوارثها الأجيال، وقد تُعرَف أحيانا أسبابُها والمناسبات التي رُوِيت فيها، وقد يُجهل ذلك. ولكنها تروى مع ذلك تعبيرا عن حالة حاضرة بعد أن يستعاد لها من مخزون الأمثال مايشابهها، ولكن بصورة مكثفة ذات دلالات موحية.

والشاعر وغليسي في تعامله مع التراث واستثمارِه إياه، قد أفاد من باقة من الأمثال في شعره على الطريقة ذاتها التي وظف فيها قضايا أخرى منه، ننتخب منها ما يأتي:

- يقول الشاعر حانقا ثائرا :

تبًّا لكلِّ حكومةٍ زُرِعتْ مِساحَتُها

بألغامِ التّهوُّرِ والتَّجبُّرِ والتَّحزُّبِ والفِتنْ..

تبًّا لِـمَنْ

زَرعَ الرّياحَ وما جَنى

إلاّ العواصِفَ والمِحَنْ [1].

وبقليل من القراءة المتأنية، ندرك أن في السطرين الأخيرين من هذه الدفقة الشعرية إيماءة ضمنية نتجتْ عن استلهامٍ لمثل عربي قادم من أقصى التاريخ العربي القديم. إنه المثل الذي يقول: " إن كنت

[1] التغريبة، ص47

ريحا، فقد لاقيت إعصارا" [1]. قال أبوعبيدة : الإعصار ريحٌ تهبُّ شديدة فيما بين السماء والأرض. وهذا مثل يُضرب للإنسان المُدِلِّ بنفسه إذا صُلِيَ بمن هو أدهى منه وأشد.

غير أن الشاعر وغليسي قد أورد ذلك المثل العربي بوصفه نصا غائبا على سبيل الرفض والاستنكار الشديدين الصادرين عن حالة مأساوية حاقت بشعبه ووطنه محذرا من الانهيار والسقوط.

وإذاً فالشاعر يتجاوز مجرد الاقتناص التضميني للمثل، ليفضح عبره ما آلت إليه أوضاع البلاد والعباد التي نقرأ معناها في قوله: " تبا" من التباب وهو الهلاك والخسران.

إنه مثل قديم يسقطه الشاعر على كل حاكم مستبد بالسلطة، مستخف بشعبه، يتصرف في شؤون الناس برعونة وتهور وسوء تدبير؛ فلا تكون عاقبةَ تلك الأثرة سوى المحنُ والعواصفُ في يومِ نحسٍ مستمرٍّ تَنزِعُه من أصوله كأنه أعجاز نخلٍ مُنقعِر.

- وبصوت متهدج مبحوح نسمع قول الشاعر:

هائمٌ تَتَقاذَفُني "جَبْهتانِ" !

لسْتُ في " العيرِ" أوْ في "النَّفيرِ" أيا سادتي

فلِمْ يُعْلِنانِ اللَّهيبَ عليَّ ؟!... [2]

كما نقرأ هذه النفثة من الشاعر:

ما كنْتُ في "عيرِ" الخَنا

أوْ في " نَفيرِ" الخائنينْ !... [3]

---

[1] الميداني: مجمع الأمثال، مؤسسة الطبع والنشر التابعة للآستانة الرضوية المقدسة، ج1، ص32

[2] التغريبة، ص39-40

[3] نفسه، ص49 – 50

هذان النصان من الشاعر هما امتصاص خارجي يحيلان إلى المثل المشهور القائل:"لا في العير ولا في النفير"[1]. والمقصود بالعير في هذا المثل هي قافلة قريش القادمة مع أبي سفيان من الشام، وأما " النفير" فهم من خرج مع عتبة بن ربيعة لاستنقاذها من شوكة المسلمين، ثم كان بغزوة بدر من بعد ذلك ما كان. وإذاً فقد قيل هذا المثل في كل من تخلف من الطرفين.

هذا المثل من الشاعر هو إعلانُ براءةٍ، فهو بيانُ حِيادٍ وعدمُ انحيازٍ إلى أية فئة كانت، وهو براءة ذمّة من الانتصار إلى أي من الخصمين المختصمين. فهو اعتدال ميزان، لا إلى اليمن ولا إلى الشمال.

ووسط ذلك التشظي والاحتراب، ينهض استدعاء الشاعر لذلك المثل ليعري عبره سوءات وطنه، وقد انقسم أبناؤه إلى طائفتين تقتتلان، لتغدوَ الخيانة والخنا تهمة يُرمى بها الجميع، فالمتحيز إلى فئة خائن، والمُولّي دبره خائن.

وههنا نفهم رؤية الشاعر وهي تتوسل ذلك النص الغائب من خلال التداخل النصي آملا أن تحدث الهزة المطلوبة في وعي بني وطنه بوصفها صوتَ النذير.

تَمثُّل التّجربة الصّوفية :

توطئة : الإنسان- في حقيقة واقعه - ، ينوء بأعباء ثِقال من مواريث الأفكار والعقائد والمذاهب التي يتسلسل بعضها عن بعض وتنتقل إلى الناس بطرائق تجهلها من طرائق الوجود، فيتقبّلونها بلا وعي ولا احتساب.

والأدب – في أصل مبدئه – من صفات النفس، ثم أُطلق على جمال التعبير عما تُضمِر النفوس. وغني عن البيان النّصُّ هنا على أن الشعر الذي نتناوله بالدرس في هذه الفصول هو تعبير عن خواجَ

[1] الميداني: مجمع الأمثال، ج 2، ص221

نفسيةٍ صادقة أو نراها كذلك نحن على الأقل، يتقبلها الخلق الجميل بقَبول حسن. والشخصية الشعرية موضوع الدرس هنا هي شخصية خلقية أولا، فهو قد يعظ بالقدوة الحسنة كما يعظ بالقول الجميل، فهو شعلة هادئة حين يعمل وحين يقول .

- فإن أردنا تفسير هذا الكلام بشاهد من نصوص الشاعر وغليسي فلنقرأ هذه الأسطر الآتية :

أنا أنتِ.. وأنتِ أنا!

أهْواكِ لأنّي مِنكِ ، ،

وأنّكِ منّي

روحُكِ حَلَّتْ في بَدَني..

أنا "حَلّاجُ" الزّمنِ ..

لكنْ ، ،

ما في الجُبَّةِ

إلاّكَ ياوَطني !.. [1].

نحن –التوَّ- في حضرة نص يَغرِف من بحر التصوف * بأدبه الذي يصور ملامح الأرواح والقلوب تصويرا نبيلا يستدرُّ الترفق والإشفاق.

إنه إحالة إلى بعض شطحات السادة المتصوفة وطقوسهم الدينية الغريبة العجيبة، حيث يتجرد الصوفي من مشاغل الدنيا التي تَصرِفه عن عين المحبوب، فيكون هواللهَ،

---

[1] الديوان، ص67

* هو اتجاهٌ روحيٌّ ومَنزَعٌ فكريٌّ، غايتُه تفسيرُ مظاهرِ العلمِ المادية تفسيرًا روحيًا.

واللهُ هو عشقا وفناء، وهو ينخطف انخطافا نحو لذة وجدانية في حالة سكر إلهي في جانب الحق، فيصرخ مغشيا عليه: أنا الحق. أو ما في الجبة إلا الله، أوسبحاني، سبحاني... ونحو ذلك .

وإذا فالشاعر قد انخطف إلى عبارة (الحلاج) " ما في الجُبَّةِ إلّا الله "[1] ليضع عبرها موقفا جديدا تتعطش نفسه إلى مخايله، لتنهض فكرة التوحد مع الوطن وتخرج من تحت عباءة فكرة "الحلول" التي نادى بها الحلاج بوصفها عنوانا لمذهبه في التصوف.

يدل على ما نقول الدوال التالية (حلت – روحك – أهواك – الحلاج -...) التي أحسن الشاعر من خلالها محاورة العبارة الحلاجية بوعي حركي وحركة واعية متخذا من "الحلول" عند الحلاج توحدا مع الوطن وفناء فيه، فتغدو عبارة الشاعر: "ما في الجبة إلاك ياوطني" معادلا يقابل عبارة الحلاج "ما في الجبة إلا الله.

لقد كان تقابل الشاعر واشتغاله على عبارة الحلاج موفقا برأينا، ذلك أن التضمين - وإن بدا سطحيا- إلا أنه كشف عن اندماج كبير مع التجربة الصوفية، فلم يبق مسجونا بين دلالات نص الحلاج ؛ وعلة ذلك أن النص الحاضر قد احتضن النص الغائب متفاعلا معه حق التفاعل، فلم يغلب المحفوظ الذاكرة، بل أخذ النص المُضمَّن توهجه الشعري داخل سياقه الحميم.

لقد كانت الصدارة برأينا لنص الشاعر وغليسي على حساب عبارة الحلاج، فقد شكّل الأولُ نصه من مفردات متخيَّرة تصلح نموذجا لإصابة المعنى والغرض من مدارك الصوفية والتي شرحها يطول.

وليس كذلك عبارة الحلاج التي بَدَتْ تُطِلُّ من وهدة سحيقة مستحيلة التوقع متعذرة الحدوث .

[1] عمر فروخ : التصوف في الإسلام، مطبعة بيروت، ط1، 1947، ص48

✓ **استنتاج:** أما بعد، فقد كان توظيف الشاعر لتقنية التناص عن وعي وإدراك واضحين، كشف عن مقدرته الشعرية ومهارته الفنية ومدى ثقافته واطلاعه وانتباهه المعرفي، بما يزيد في شعرية الكتابة الإبداعية وجمالية القراءة النقدية في آن معا، يتقاسمه الشاعر والقارئ سواء بسواء.

مما يجعل المتلقي مشدودا إلى النص متعطشا إلى المزيد من الرُّواء، فيتحول من مبدع ثاني إلى مشارك أول في إنتاج الدلالة وصناعة المعنى، فيغدو نصا جديدا لا ينتمي إلى الشفرة الأولى إلا باعتبارها المادة الأولية الناجزة .

وهنا تستيقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية لدى المتلقي فيبدأ نشاطه باستقبال القصيدة والتماهي معها ،[1] فتتخلق فضاءات رحيبة على أبواب مُشرعة من المعرفة بما يجعل الممارسة التناصية في النص الشعري ضرورة قصوى من ضرورات اللغة الشعرية لا مندوحة للشاعر عنها.

وهكذا تتم تجارب النوع الإنساني وتكتمل عبر ما يسمى التناص.

[1] علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، دط، 2002، ص83

د- ظاهرةُ التّوسّع في التّعاطي مع اللّغة :

* الإشتقاق :

توطئة : الاشتقاق هو نزع لفظ من آخر بشرط تناسبهما معنى وتركيبا ومغايرتهما في الصيغة، نحو اشتقاق كلمة "دارس" من "درس" على رأي البصريين , واشتقاق كلمة (فارس) من "فرَسَ".

وقد اختلف الكوفيون والبصريون في أصل الاشتقاق؛ فقال الكوفيون: الفعل أصل الاشتقاق، وقال البصريون: المصدر أصل الاشتقاق[1].

وهو أنواع أربعة عند بعضهم: الاشتقاق الأصغر أو الصغير أوالعام – الاشتقاق الأكبر أو الإبدال اللغوي – الاشتقاق الكبير أو القلب اللغوي – الاشتقاق الكُبَّار أو النحت [2].

والاشتقاق قصاراه إسعاف المبدع على البوح والتعبير عما ينطبع في ذهنه ويرتسم في مخيلته من المعاني والصور، بما هو وسيطة من وسائط إثراء اللغة وجعلها خصيبة بالمفردات والتعابير الطريفة التي لم يكن المتن اللغوي الأصلي ليعرفها، بَلْهَ يؤديها.

ومثل هذا الدور الذي يتميز به الاشتقاق، لم يكن غائبا عن تعاطي الشاعر وغليسي مع اللغة.

- فقد عثرنا في تضاعيف نصوصه الشعرية على نحو قوله:

أنْكروا أنّني أوْقَدتْني السّماءُ شِتاءً

يُعَرِّبُ وجْهَ النّباتِ !

---

[1] محمد التونجي، راجح الأسمر: المعجم المفصل في علوم اللغة (الألسنيات) مراجعة إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2001، ج1، ص62 – 63

[2] إميل بديع يعقوب، ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت لبنان ط1، 1978، ص144 145

بَرْبَروا لغةَ الطّيرِ والكائناتْ !...[1]

وبتمريرة بصرية بسيطة على السطر الثالث يلفت انتباهنا أول مفردة فيه، لنعرف بعد هنيهة من الزمن أنها فعل مسند إلى (واوالجماعة)، وبأنها لفظة مشتقة من كلمة (البربر)، وهم شعب أكثره قبائل تسكن الجبال في شمال أفريقيّة، وجمعه برابر وبرابرة، أما النسبة إليه فهو بربري، وهي على معان متعددة مؤداها إكثار الكلام في جلبة وصياح وتخليطه مع غضب ونفور [2].

وقد ورد هذا الفعل المشتق (بربروا) ضمن حاضنته من الأفعال، أو هي ضميمة محددة في سياق تدميري تخريبي تشي به هذه الدوال "شوهوا، أعدموا، عقروا، أنكروا، نهبوا، صادروا...[3].

وهكذا ينزاح الفعل بربروا عن معناه المنسوب إلى البربر، ليتّخذ لنفسه معنا جديدا ينْهدُ من السياق الذي ورد فيه، ونعني به دلالة المسخ والتشويه والإفساد في جنب الشاعر ممن يضمرون الأحقاد والضغائن ولو كانوا يشاركونه تراب الوطن، ليخسر ذاته ويفقد معناه. وحين يرتسم المشهد على هذا النحو، لا يبقى على الساحة إلا الجِبلاّت الموكوسة والنحائز المطموسة سادرةً لا يهمها إلى أين تُساق ولا في أي هوّة تَهوي .

- ونمضي برفقة الشاعر في جولة سياحية اشتقاقية لنُطِلَّ على قوله:

إنيّ رأيتُ بِموْطنٍ ملَكيْنِ قاما بعد طولِ تنازعٍ فتَحاورا

مَلكيْنِ يُرْوى أنّ هذا قد " تأبّطَ شرَّهُ "، لكنَّ ذاكَ " تَشَنْفَرا " [4]

---

[1] الديوان، ص30

[2] المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، الشروق الدولية، ط4، 2004، ص46

[3] الديوان، ص30 -31

[4] نفسه، ص55

وفي المُكنة أن نلمح من طرف دانٍ لفظة تشنفرا، وهي فعل ماضي مشتق من كلمة الشنفرى المأخوذة هي بدورها من مفردة (شنفر)، ومعناها الخفة وسرعة الحركة، كما تعني سوء الخلق ودمامته.

وهو لقب أطلق على الشاعر الجاهلي ثابت بن أوس الأزدي اليمني أواخر القرن الخامس وأوائل القرن السادس الميلاديين. كان يعيش على اللصوصية فيُغير متنقلا من حي إلى حي مروِّعا النساء والأطفال باعثا الرعب والاضطراب في نفوس الرجال. وقد عاش صعلوكا ولصا مرهوب الجانب لا معتصَم له سوى الجبال[1].

هذا، وقد قرن الشاعر في البيت الثاني بين الشنفرى وبين تأبط شرا، وهو لقب على ثابت بن جابر الفهمي القيسي، وهو شاعر جاهلي من الصعاليك. وقد نُسجت حوله الأساطير، والمعروف عنه أنه عدّاء وأنه لص من أدهى اللصوص وأشدهم فتكا. ومما يروى عنه أنه تأبط سكينا ذات يوم وخرج، فسُئِلت عنه أمه، فقالت: لا أدري، إنه تأبط شرا وخرج. فذهب كلامها لقبا عليه، وهو ابن أخت الشنفرى[2].

وإذاً، فنحن أمام محاولة جديدة من الشاعر وغليسي يرصد فيها المظاهر الاجتماعية الهزيلة، ويتتبع بواعثها السياسية التي سادت وطنه أواخر القرن الماضي ؛ وهو ما قاده إلى نوع من الأسلوب الساخر يستعين به على إبراز فكرته. فكأن الشاعر ينعى المكونَ الثقافي ويشنِّع على نتيجته السياسية الكارثية التي تتحكم فيه شرذمة قليلون من اللصوصيين والمسعوريين بشِقوة السلطان، وهم الذين أساؤوا إلى وطنهم وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا. والحق أنهم شوهوا قيمنا وجعلوا من سلوكنا السائد بشقيه الرسمي والشعبي سلوكا معوجا كسيحا لا يعمل على وصل الإنسان الجزائري بحقيقته الوطنية.

---

[1] حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، المطبعة البوليسية، بيروت لبنان، ط2، 1953، ص76

[2] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، (الأدب القديم)، دار الجيل، بيروت لبنان، ط1، 1986، ص170.

* النحـــت :

توطئة: هو- في الاصطلاح - أن يُنتزع من كلمتين أو أكثر كلمة جديدة تدل على معنى ما انتزعت منه. وتكون إما اسما كالبسملة من قولك بسم الله، أو فعلا كَحَمْدَلَ من قولك الحمد لله، أو حرفا كإنما المكونة من (إن وما)، أو مختلطة كعما المكونة من (عن وما). ولا بد لها في الحالتين الأوليين من أن تجري وفق الأوزان العربية، وأن تخضع لقانون التصريف. وهو على أنواع وطرق أربعة: النحت السببي، النحت الفعلي، النحت الاسمي، النحت الوصفي.(1)

والنحت ظاهرة لغوية احتاجت إليها اللغة في القديم والحديث، وبالرغم من ذلك فلا يجوز النحت إلا عندما تلجئ إليه الضرورة العلمية[2].

- وجريا على هذه الضرورة، فإننا لم نعثر في كل نصوص الشاعر سوى على شاهد واحد يتيم يلمع في قوله:

أنا " العَرْبَرِيُّ " الشّهيدُ الذي لمْ يَمُتْ

في ربيعِ الغضبْ، ، !..

أنكرتْني القبيلةُ حينَ تَلوَّنْتُ بالِاخْضرارِ..

كفَرْتُ بلونِ اللّهبْ !..[3]

ومن نافل البيان أن النحت قد وقع في السطر الأول من تلك الآهة الشعرية السخينة، وتحديدا في كلمة " العربري" المنحوتة من بعض أحرف لفظتي العربي مرة ولفظة البربري أخرى. فهو إذا اختصار

(1) محمد التونجي- راجح الأسمر: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ص1234 – 1235

(2) إميل بديع يعقوب- ميشال عاصي: المعجم المفصل في علوم اللغة، ج2، ص868

(3) الديوان، ص33

للفظتين إذا اجتمعتا وتيسير للنطق بهما متحدتين وتسهيل للسمع في آن معا، هذا من وجهة، وهو إيجاز للمعنى الذي في بطن الشاعر من وجهة أخراة. وهذه لطيفة أسلوبية مستملحة تزيد اللغة ألقا وطرافة.

غير أن مراد الشاعر برأينا لا يقف عند هذه التخوم الأسلوبية النمطية، وإنما هو يرمي إلى غاية دلالية ونفسية حميمية تفصح عن أناه وهويته الجزائرية المتعددة الواحدة في آن. فبرغم المحن والإحن والفتن المظلمة كقطع الليل الغاسق إذا وقب التي تدل عليها هذه الدوال: (الغضب، كفرت، اللهب)، وهو ما صيَّرهُ شهيدا عصيا على الموت خالدا في نفوس ذوي الضمائر الحية، وقد أنكرته القبيلة بروحها الجاهلية من غير ذنب جناه إلا أن قال: حب الوطن من الإيمان، فلتُخمِدوا عني نيران اللهب. وكأن لسان حاله يعلن مصرحا: إنني أنا الجزائري المفرد بصيغة الجمع الذي لا يزيده الشقاق سوى الألفة ولا التخاصم سوى الوحدة، فقد طالما عبر هذه الأرض الجزائرية الطيبة خلائق من شعوب وقبائل مختلفة فصهرتهم روحها في رحمها صهرا، وصيرتهم "شعب الجزائري مسلم وإلى العروبة ينتسب". ثم ليسحب أخيرا في وجوههم بطاقة البراءة منهم وقد رُقِمَ عليها :

أيُّها المارّونَ بينَ الكلماتَ العابِرة

اِحْمِلوا أسماءَكُمْ وانْصرِفوا

وخُذوا ما شِئْتُمُ مِن صُورٍ كي تَعرِفوا

أنّكمْ لن تَعرفوا

كيفَ يَبني حَجرٌ مِن أرضِنا سقفَ السّماء

وعلينا نحنُ أنْ نَحرُسَ وَردَ الشّهداءْ

وعلينا نحنُ أنْ نَحيا كما نحنُ نشاءْ [1]

[1] محمود درويش: الديوان، دار العودة، بيروت (د، ط)، 1994، ص199

* استخدامُ الألفاظِ العاميّة :

توطئة: لما كانت اللغة العربية هي المُعبِّرَ الوحيدَ عن التراث الديني وتشريعه القرآني، فقد أكسبها ذلك نوعا من الصلابة في مواجهة التغيرات الحادثة عليها، وقدرا كبيرا من الأهمية لدى الناطقين بها أو من يعتنقون الإسلام على التعميم.

ولكنها بالرغم من هذا لم تسلم كغيرها من سائر اللغات من حالة الازدواج اللغوي، حيث تحول النطق العامي بها عن كتابتها الفصحى أصاب حتى أدبياتها ؛ وهو ما جعل الغيورين يذْهمُهم الذعرُ جزَعا عليها وعلى المتحدثين بها سواء بسواء. وقد عرف العرب الأوائل هذا الازدواج قديما بصورة ظاهرة، حيث اختلفت اللهجات القبلية عن اللغة الرسمية للتدوين الشعري، غير أنه لم يكن على هذا المستوى الحالي من التباعد بين اللغتين.

وما بين محاولات الحفاظ على لغة رسمية مكتوبة تسجَّل بها أدبيات الأمة وتراثُها، وما بين لغة دارجة متمددة في شعابها ؛ ظهر الفصام اللغوي الواسع بين شعوب الأمة العربية، بل بين أقاليم القطر الواحد في بعض البلاد. وهنا نتساءل: هل يأتي يوم تصبح فيه لكل أمة لهجةٌ واحدةٌ من لغتها يتكلم بها عِليتُها وسوادُها، ويكتب بها أدباؤها ويتحدث سوقتها؟ ونبادر بالإجابة فنقول: إن في كل أمة لغةَ كتابة ولغةَ حديث، وفي كل أمة لهجةَ تهذيب ولهجةَ ابتذال. وفي كل أمة كلامٌ له قواعد وأصول، وكلامٌ لا قواعد له ولا أصول. وسيظل الحال على هذا ما بقيت لغة وما بقي ناس يتمايزون في المدارك والأذواق. وإذا جاز في زمن من الأزمان أن ننسى الفوارق كلها في التفكير والإحساس والمقام، فهنالك يجوز أن تُلغى القواعد وتَبطُل اللهجات وتطغى العامية على الفصيحة في كل بيئة وكلِّ موضوع، وهيهات [1] !

[1] عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دت، دط، ص146

وهنا نُمسِك القولَ حذرا من الإسراف، ونسارع بالعودة بعد أن شطَّ بنا القلم إلى رحاب الشاعر وتوظيفه للعامية لتُلفِيه لم يوظف من هذا المعجم سوى لفظة واحدة هي كلمة " وَخْذ " التي وردت في موضعين اثنين :

- أما أوّلهُما فهو قوله :

وكنتُ أنا " خالدَ بنَ سِنانْ " * !...

فلماذا يُضَيِّعُني اليومَ قوْمي ؟ !

لماذا يُصادَرُ نوري ؟!

لماذا ؟ أيا وَخْذَ الشَّمْعَدانْ !...(1)

- وأما الموضع الثاني فهو قوله :

أتَعَجَّبُ مِن سُلطانٍ أحمرْ

عاثَ فسادًا في بلدٍ أخضرْ!

أتَقَزَّزُ مِنهُ..

يُمارِسُ – في اللّيلِ – الفحشاءْ..

بها يَأمُرْ..

لكنَّهُ، ياوَخْذي، يَنْهى

---

* أورد صاحب "الأعلام" ما نصُّه: خالد بن سنان العبسي: حكيم من أنبياء العرب في الجاهلية. كان في أرض بني عبس يدعو الناس إلى دين عيسى. قال ابن الأثير: من معجزاته أن نارا ظهرت بأرض العرب، فافتتنوا بها وكادوا يدينون بالمجوسية فأخذ خالد عصاه ودخلها ففرقها وهويقول: "بدّاً بدًّا، كلُّ هدْيٍ مُؤدى، لأدخلنَّها وهي تلظّى، ولأخرُجنَّ منها وثيابي تندّى ! ". وطُفئت وهو في وسطها. أقول: هي التِفطُ لا ريب. والرواة مجمعون على أن خالدا دخل نارا فانطفأت، واختلفوا في مكانها. قيل بأرض عبس بنجد، وقيل بين مكة والمدينة وقيل في ناحية خيبر. وهناك روايات بأن النار كانت تخرج من بئر. وقالوا لم يكن في بني إسماعيل نبي غيره قبل محمد. ووفدت ابنته على رسول الله فبسط لها رداءه وأجلسها عليه وقال: ابنة نبي ضيعه أهله ". وفي حديث قال لها: مرحبا بابنة أخي. ثم ينقل في الهامش عن رحلة ابن ناصر الدرعي بأن فيها كلاما على ضريح في الزاب يقال إنه لخالد بن سنان. (خير الدين الزركلي، الأعلام، م2، ص296.)

(1) الديوان، ص 37

في الصَّباحِ؟ عن المُنكرْ !...[1]

أما بعد، فإن كلمة "وخذ" كما وظفها الشاعر في سياق الدلالة على التفجع والتحسر، لم نعثر على أصل لها في معاجم العربية المشهورة(2). وإنما هي بهذا التوظيف التداولي تستخدم كثيرا في بعض أقاليم الشرق الجزائري على التخصيص ليعبر بها عن صدمة معينة، أوحادثة فاجعة يتحسر لها، أونازلة قارعة يتفجع منها، تطير لها حلوم العقلاء. وهي لا تَرِدُ إلا مضافة في الغالب إلا إلى ياء المتكلم مسبوقة ببعض أحرف النداء كالواو أو الياء في أغلب الأحايين في نحو صنيع الشاعر الآنف.

إنها من الشاعر مشهد القهر الاجتماعي والبوار السياسي متجليا في أفضع صورة حينما تصبح ندبة المظلوم استنكارا يعجز صاحبه أن يرمي به في وجه الحاكم الظالم الذي يزعم فعل الصلاح بالإبكار وهو يأتي نقيضه بالعشي.

إن الشاعر ههنا ينحت بإزميل تلك العبارة العامية مشهدا حيا لواقع يعتصر القلوب ويعصف بالألباب، وهو واقع تعيش فيه جموع بائسة وحشود شقية، ليتجسد بوضوح ذلك التناقض العجيب بين فئة مكدسة مسحوقة سُلبت كلَّ حقوقها، وفئة قميئة مستبدة بيدها مقاليد البلاد ومصاير العباد، تتحكم في الثروات وتنعم بالخيرات، ثم تستنكف ثانيةً عِطْفَها إن وُجهت إليها مساءلة، أوحتى يتفجع منها ومن ظلمها المبين، فكأنها تمتن عليها إن هي رمت إليها بالفتات.

وكرة أخرى، يوفَّق الشاعر برأينا في إبلاغيته الشعرية عبر أداة ليست رفيعة المستوى الفني فيما اصطُلح عليه بين الناس، ولكنه برغم ذلك قد رسم لوحة نفسية رمادية يَرثي فيها وبها نفسَه وقومه بوصفهم

---

[1] الديوان، ص 69

[2] جاء في لسان العرب : الوخْدُ ضرب من سير الإبل، وهو سَعَةُ الخطو في المشي.

قال النابغةُ يصف ناقةً : فما وَخَدَتْ بِمِثْلِكَ ذاتُ غَرْبٍ حَطُومٌ في الزِّمام ولا لُحونُ

وفي حديث وفاة أبي ذر: رأى قوما تَخِدُ بهم رواحلُهم أي تسير بهم سريعا. ينظر: لسان العرب لابن منظور، مج 3، ص، 453

كما ورد في المعجم الوسيط : وخَدَ البعير، يخِدُ وخْدا ووخيدا ووَخَدانا: إذا أسْرع ووسَّع الخطْوَ ورمى بقوائمه كمشي النّعام؛ فهو واخِد ووخّاد ووخود. ينظر: المعجم الوسيط، ص1019

جزءا من مجموع الإنسانية بما تمثله من قيم مهضومة. فالإنسان بطبيعته يملك قدراتٍ غيَر محدودة على صنع الحق وإتيان الخير رغم ما يصيبه في أحايين كثيرة من الضعف أو يتسرب إلى نفسه من القنوط، وقد يأتي من الشّرور ما يُحقِّرُ الجنسَ البشريَّ الذي اشترك في تكوينه آدمُ وزجُه حواءُ من قبل هذا .

لقد مثلت عبارة الشاعر في الختام ما نيفسْتو لبكاء الإنسان المسحوق في كل زمان ومكان. وهكذا يصيبُ الشاعرُ مَفصِلَ الأداء الشعري الجيد في تخصيب نصوصه الشعرية من خلال تعاطيه المُوسَّع مع اللغة؛ فتَصِير طيّعة ليّنة، فمرة بالاشتقاق في المفردات ، وثانية بالنحت في العبارات، وأخيرا وليس آخرا بتوظيفه للغة العامية.

كل هذا من شأنه أن يَرفد نصوصَه بأنساغ جديدة تثريها فنيا وجماليا بكَمٍّ من الدلالات يتدفق من خلالها الماضي ملتحما بهدير الحاضر ليَتَفَلَّقَ من بعد ذلك إصباحُ الشعرية.

✓ استنتاج :

ونخلص في ختام هذا المبحث إلى أن الشاعر يوسف وغليسي قد تقَصَّد التلوين في روافد نصوصه الشعرية بما يحقق تشكيلا دَلائِلِيًّا، هو في النهاية أمشاج من تلوينات دَلالية متنوعة، سواء عليه في ذلك تعَدُّد الحقول الدلالية التي تتيح للقارء فُرَص التَّلذُّذ بخروقاتها الإيحائية، وإسنادات البنى اللغوية، أو في تنويع الأداء الرمزي بإشارياته ومصادره المختلفة، أو في استدعائه للنصوص الغائبة من مكامنها الدينية والتراثية؛ بما يؤكد انفتاحه على التجارب الإنسانية بصرف النظر عن أصولها ومعتقداتها، أو من خلال توسُّعِه في تعاطيه مع اللغة؛ بما يَمُدُّ عبره جسورا بين الرسمي في أدائه اللغوي بصورة رأسية، وبين العامي في إخراجه للملفوظ اللساني بصورة أفقية. وهو ما يضمن للغة التجدد والتطور والتداول، ويكشف عما يكتنزه الشاعر من مهارات فنية تحمد له، ومقدرة لغوية خليقة بالتنويه، واطلاع معرفي يُغبط عليه، ويحفظ له قَصَبَ السّبْق نحو الصّدارة الشعرية.

الفصل الرابع

شعريةُ

التّشكيلِ الخيالي

الفصل الرابع: شعرية التشكيل الخيالي

1- الصورة الشعرية: حدود ومفاهيم

أ- تعريف الصورة:

ب- الصورة في مفهوم القدماء

ج- الصورة عند المحدثين

2- الصورة الشعرية من زاوية المبدع

أ- أنواع الصورة الشعرية

* الصورة الحسية المفردة

* الصورة الحسية المركبة

3- الصورة الشعرية من زاوية المتلقي

أ- الصورة البلاغية (البيانية)

ب- انزياح الصورة الشعرية

ج- أدوات الصورة وبناتها

* الصورة الاستعارية

* الصورة التشبيهية

* الصورة الكنائية

* المجاز المرسل

4-أهمية الصورة الشعرية في نصوص الشاعر

1- الصّورة الشّعرية : (حدود ومفاهيم)

توطئة: يصعب تحديد مفهوم الصورة الشعرية، لكونه منبثقا من عدة مشارب فلسفية ونفسية وبلاغية. وهو مفهوم متوغِّل في مصنفات الأوائل، ظل يتطور ويستمد قيما معرفية جديدة. وما بين القديم والحديث، فإن لنا في الصور الشعرية كلاما يقِلُّ ويكْثُر، فقد استفادت من ظهور المناهج النقدية الأدبية ، إلى جانب تنوع المدارس وكثرتها ، الشأن الذي أكسبها مفاهيم متشعبة نحاول إبراز معانيها ودلالتها المختلفة فيما يأتي:

أ- تعريف الصّورة الشعريّة :

- **لغة:** تعني الشكل لقوله تعالى ﴿ في أيّ صورَةٍ ما شاءَ رَكَّبَكْ ﴾ .[1] أما الفعل (صَوّرَ) فيعني إعطاءَ الشيء شكلاً معينا لقوله تعالى: ﴿ هُوَ الذي صَوَّرَكُمْ فَأحْسَنَ صُوَرَكُمْ ﴾. [2] وتكتسب كلمة (الصورة) في العربية معاني أخرى قريبة من الشكل بحسب السياق الذي ترد فيه، فيمكن أن ترادف :

- الصفة كقولنا : الصدق صورة المسلم، أي : صفته .
- الهيئة كقولنا : الضخامة صورة الفيل أي : هيئته .
- الوهم كقولنا : التنين صورة لا أكثر، أي : التّنّينُ وَهْمٌ .
- الوجه كقولنا : الربيع صورة جميلة، : أي وجه جميل[3].

ولمّا كان المعنى اللغوي الشائع لكلمة الصورة هو الشكل، فإن مقابلها في اللغتين الأجنبيتين: الفرنسية والإنجليزية :

---

[1] سورة الانفطار، الآية 08

[2] سورة التغابن، الآية 03

[3] ا بن منظور : لسان العرب، ج 4، دار صادر، بيروت، 1968، ص474

- بالفرنسية : Image

- بالانجليزية : Image [1]

- إصطلاحا :

للصورة وجود في الشعر كما توجد في النثر، ولكنها بالنثر ألصق ؛[2] لأن التعبير بالصورة هو « الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائي شعرا [3]

والصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته العامة التي تمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه [4]

وتعد الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة، وهي كل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، أي لا يمكن تمثله قائما في المكان. وهي تعبير عن الشعور أو الفكرة، وهي تستكشف شيئا بمساعدة شيء آخر.[5]

إذا فالصورة الشعرية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، فيحاول الشاعر أن يصنع من الذاتي واقعيا من خلال الصورة، ليبدو هذا الواقع الجديد مغايرا للواقع القبلي المرصود .[6]

وقد كانت عناية البلاغة العربية بالصورة كبيرة، من حيث مجالُ البحث والاهتمام وأهميتها في العمل الشعري، إلا أن النقاد القدامى لم ينهضوا بمفهوم الصورة في المجال الاصطلاحي الدقيق، ولم يخرجوا مدلولها اللغوي، فإن من فجر العناية بها في تاريخ النقد الأدبي هو الجاحظ حيث يقول إن المعاني مطروحة

---

[1] ينظر: LAROUSSE FRANCAIS – ENGLAIS , et taupin. france , 1989. p: 124

[2] بطرس البستاني: محيط المحيط قاموس اللغة العربية، مكتبة لبنان (د ط)، بيروت لبنان، 1987، ص24.

[3] عبد الفتاح صالح نافع : الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، (د ط)، عمان الأردن، (د ت) ص52.

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية. ص14

[5] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص140 -141

[6] المرجع السابق، ص127

في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيراللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير .[1]

والصورة مجازيا، هي مجموعة الصيغ اللغوية التي تستعمل من أجل تمثيل الأشياء والأفكار المجردة تمثيلا وصفيا. وهي أدبيا، ما ترسمه على نحو ما لذهن المتلقي كلمات اللغة شعرا أو نثرا من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس والأخيلية، بعد أن كانت في المنطلق متمثَّلة في ذهن الكاتب وتجسدت من ثمة بفعل اللغة، أين يبسطها في فصول البلاغة والمعاني والبديع والعروض وعلم اللغة في قواعد صرفية ونحوية وسواها.[2]

وقد اتفق النقاد عموما على أن هذه الصور المجازية هي تعبير عن صور مرئية يتمثلها الخيال.

ومثال ذلك قول حكيمِ المَعرّة أحمدَ بنِ عبد الله التّنوخي :

أنتَ كالشّمسِ في الضّياءِ وإنْ جا

وَزْتَ كيـوانَ في عُلـوِّ المَكـانِ[3]

- ولكن هذا المفهوم قد اتسع ليشمل كذلك الصور الصوتية في نحو قول عليّ بن العباس في تأثير غناءِ مُغنٍّ :

فكـأنَّ لّذةَ صـوْتِهِ ودَبيـبَها

1- الجاحظ: الحيوان، ج 3 ، ص131 – 132.

(2) إميل بديع يعقوب- ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ص774

3- أبو العلاء المعري: شرح ديوان سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، 1376ه – 1957م ، ص 97.

سِنَةٌ تَمَشّى في مَفاصلِ نُعَّسِ[1]

فالشعر كثيرا ما يشتمل على صور خيالية تخاطب العين تارة والأذن تارة أخرى. أما بالنسبة للأفكار المجردة، فكثيرا ما نجد الشاعر يجسدها على شكل استعارة أو تشبيه، وذلك لصبغ الفكرة بحيوية مثيرة للقارئ .

- في نحو قول أحمدَ بنِ الحسين مخاطبًا سيف الدولة :

أحِبُّكَ يابَدْرَ الزَّمانِ وشَمسَهُ وإنْ لامَني فيكَ السُّها والفَراقِدُ[2]

- وفي نحو قول السَّرِيِّ الرَّفّاءِ يصفُ شعرَه :

إذا ما صافَحَ الأسْماعَ يَـوْمًا تَبَسَّمَتِ الضّـمائِرُ والقُلـوبُ[3]

فالصورة الأدبية والحال هذه نقلية تقريرية، إذا استخدم الشاعر الألفاظ لمعانيها الحقيقية الموضوعة لها أصلا والمثبتة في المعاجم المتداولة كقولنا: رجل محتال.

وهي صورة فنية في المعادلة الجمالية للواقع، إذا استخدم الأديب الألفاظ لمعان يتجاوز فيها المدلول الحقيقي إلى مدلولات إيحائية أخرى، عن طريق التشبيه والاستعارة وسائر ضروب المجاز وألوان المعاني والبديع، وأساليب البلاغة والفصاحة والإيقاعات العروضية المتنوعة. كقولنا: ثعلب في مجلسنا ونحن نعني إنسانا محتالا يجلس بيننا.

والصورة الأدبية هي بالنتيجة، إما فكرة نقلية تقريرية ترسم معادلها الحقيقي في أخص خصائصه الواقعية، وإما معادل فني جمالي يوحي بالواقع ويومئ إليه بأشباهه من الرسوم واللوحات عن طريق

[1]- ابن الرومي : الديوان ، شرح الأستاذ أحمد حسن دسج ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط3، 1423هـ-2002م،ص233

2- المتنبي: العَرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي،صوب نصوصه وضبطها وقدم له :عمر فاروق الطباع، دا القلم للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، دط- دت، ص 352

3- السري الرفاء: الديوان، تقديم وشرح كرم البستاني، مراجعة ناهد جعفر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1996 ،ص46

التشبيه الظاهر أو المضمر، وعن طريق الحشد الإيقاعي وسائر ضروب الإيحاء البلاغي والبديعي والصياغات التشكيلية والتقنيات الأسلوبية واللغوية المختلفة.

وعليه، فالصورة التي ترسمها كلمات اللغة تتدرج في الأدب من مستوى النقل الموضوعي لحقيقة الواقع، إلى مستويات من ابتكار المعادل الفني للمبدع للأصلي كنواة يضيف إليها الخلق الجمالي عناصر الرؤيا الذاتية المستمدة من تفاعل المشاعر والأخيلة ومخزون المعاناة الإنسانية، بلغة تتوخى المجاز وضروب الإيحاء وبالرمز والإيقاع وسواها، أسلوبا للأداة ومادة للتعبير.

وكلما تدرجت الصورة الأدبية من مستوى النقل الموضوعي إلى مستوى المعادل الفني ارتفع الأدب بها من مرتبة النثرية الفكرية إلى مراتب الفن الشعري الإبداعي.[1]

وأما من جهة البلاغة وصيغها البيانية، فالصورة هي كل حيلة لغوية يراد بها المعنى البعيد لا القريب للألفاظ، أو يغير فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة أو لحروف الكلمة أو يحل فيها معنى مجازي محل معنى حقيقي، أو يثار فيها خيال السامع بالتكنية عن معان يستلزمها المعنى المألوف للفظ. أو ترتب فيها الألفاظ أو يعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام أو زيادة تأثيره في نفس القارئ أو السامع.

وتندرج هذه المعان كلها في البلاغة العربية تحت علومها الثلاثة: المعاني والبيان والبديع، كما شاعت عند القدماء.[2]

فقد عُنِيَ أرسطو بالتقابل الناتج عن كون الصورة هي ما قابل المادة، وبنى عليه فلسفته كلها وطبقه في الطبيعة وعلم النفس والمنطق.

---

[1] إميل بديع يعقوب- ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ص775

[2] مجدي وهبة-كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص227

فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه النّحّات إياه، ومادته هي ما صنع منه من مرمر أو نحاس. والنفس صورة الجسم، ومادة الحكم لفظه أو معناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول. وقد أخذ المدرسيون بهذا التقابل وتوسعوا فيه، كما يُلْحظ هذا عند الفيلسوف (كانط) أيضا الذي فرق بين مادة المعرفة وصورتها، وبين مادة القانون الأخلاقي وصورته.

فالجاحظ يرى أن المعاني مطروحة ولكن الشاعر هو من يتقن صناعة المعاني وذلك باعتماده على قوة الخيال، ولهذا سمي شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره.

فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى واختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحفت فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن [1]، فإنشاء الصورة وتوليد المعاني لا يقوم عليها إلا شاعر يتمتع بخيال خصب وثقافة واسعة.

والشعر عند الجاحظ يقوم على دعامتين هما: اللفظ والتصوير، فالمقولات الشعرية عندها تصورات عقلية مجرده من الارتباط بالواقع الحسي البصري في المقام الأول، يتلقاه الشاعر ويشكله في هيئة حسية كذالك، ولا يغير من هذا الأساس أن الصورة الشعرية تستند بالإضافة إلى مجردات ذهنية مباشرة في كثير من الأحيان بسبب أن الصورة لا يمكن أن يقع – كما تقدم في دراسات الفلاسفة- دون إعمال ملكة التخيل .[2]

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص124.

[2] نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، دار المعارف، دط، الإسكندرية مصر، دت، ص57.

ب- الصّورة الشّعرية عند القدماء :

ولا نكاد نمضي مع حركة النقد في القرون الآتية حتى نجد قضية الصورة قد استحوذت على اهتمام النقاد، وأصبحت كثيرة الورود في مؤلفاتهم، أما الصورة عند عبد القاهر الجرجاني فنجدها أوسع، فقد وسع من دلالات الصورة وبلغ عند هذا المصطلح أبعادا لم يصلها غيره، حتى يبدو أحيانا كأنه يعد الصورة تحديدا للشعر وتعريفا به .[1]

فالجرجاني يرى أن مكانة الصورة كبيرة في العمل الشعري، لأنها تُعجِب وتجُلِب وتروق وتونق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها... [2].

فالصورة الشعرية لها تأثير كبير في المتلقي، وهذا من خلال ما تحدثه من متعة وسحر وجمال .

يقول الجرجاني : وهي أمدُّ ميدانا وأشدُّ افتتانا وأكثر جريانا وأعجبُ حسنا وإحسانا، وأوسعُ سعة، وأبعدُ عقرا، وأذهبُ نجدا في الصناعة وغورا من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، وأسحرُ سحرا وأملأُ بكل ما يملأ صدرا ويمنع عقلا ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا، وأهدى من أن تُهدى إليك عذارى قد تَحيَّر بها الجمالُ وغَنّى بها الكمال .[3]

وأورد ابن الأثير لفظ الصورة عند حديثه عن أقسام التشبيه، إذ جعل الصورة في مقابل المعنى وجعلها للأمر المحسوس فقال: إما تشبيه معنى بمعنى، وإما تشبيه صورة بصورة» كقوله تعالى: ﴿وعِنْدَهُمْ قاصِراتُ الطَّرْفِ عِينٌ كَأَنَّهُمْ بِيضٌ مَكْنونْ ﴾.[4]

---

[1] محمد علي كندري: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت لبنان 2003، ص19.

[2] محمد علي الكندري: الرمز القناع في الشعر العربي ص21.

[3] الجرجاني : أسرار البلاغة ، تح محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، دط، 2003 ،ص36

[4] سورة الصافات، آية 46.

وأما عن تشبيه معنى بصورة، فكقوله تعالى: ﴿ والّذينَ كَفَروا أعْمالُهُمْ كَسَرابٍ بِقيعَةٍ ﴾[1].

وهذا القسم أبلغ الأقسام الأربعة لتمثيله المعاني الموهومة بالصور المشاهدة.

- وأما تشبيه صورة بمعنى فكقول حبيبِ بنِ أوسٍ الطّائي :

وَفَتَكْتُ بالمالِ الجَزيلِ وبالعِـدَا فَتْـكَ الصَّبابَةِ بالمُحِبّ المُغْرَمِ.[2]

فقد شبه ازدراءه للمال وعدم اكتراثه به بالصّبابة وهي تُعْمِل معاولَها في نفسية العاشق، وهو فتك معنوي، وهذا القسم ألطف الأقسام الأربعة لأنه نقل صورة إلى غير صورة .[3]

و نَخْلُص مما تقدم إلى أن مفهوم الصورة الشعرية عصي على التحديد، منبثق من عدة مشارب معرفية فلسفية ونفسية وبلاغية، قديم ضارب في مصنفات الأوائل، قد تطور عبرها مستمدا في كل فترة قيمة معرفية جديدة، وبين الدرس القديم والمناهج الحديثة عرفت الصورة تطورات رأسية، كما اكتسبت مفاهيم جديدة لا تقف عند حد واحد، نبرزها بمعان ودلالات مختلفة فيما يأتي :

ج- الصّورة عند المحدثين :

يقول جابر عصفور: قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة (الصورة الفنية) في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي أثارها المصطلح الحديث ويثيرها موجودة في التراث.[4]

والصورة في النقد العربي ظهرت بصورة واضحة في المفاهيم البيانية، وهو مبحث بلاغي عرض له النقاد واستفاضوا فيه الشرح والتبيان، وكان الجرجاني والقرطاجني أكثر مَن تمثل المصطلح بالمفهوم الحديث.

---

[1]-سورة النور، آية 38

[2]- لم نعثر على هذا البيت في ديوان الشاعر أبي تمام ، وقد راجعناه مرة ومرتين..

[3] عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء عمان الأردن، ط1، 2010، ص23.

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص16

ويرى عبد الملك مرتاض أن الصورة الشعرية ثمرة من التصوير الفني بواسطة لغة شعرية لفكرة أو عاطفة أو رعشة أو غضبة، فهي تنشأ في النسيج الأدبي الجميل فتكون بمثابة التاج الذي يتوج فيه التعبير فيُمحِّضُه للأدبية الرفيعة ويجعله متميزا في نسجه عن سواه من الكتابة النثرية.[1]

وبرأيه، فإن التجربة الشعرية هي التي تستدعي لغتها الخاصة وتدفع المبدع إلى تشكيلها بطريقة معينة، تتكون الصور فيها وفق الغاية المسيطرة والشعور الذي يوجهها.[2]

والصورة الشعرية هي نتاج يتداخل فيه الحدس والعقل والانفعال ومركبات غريزية أخرى مُنْبَثّةٌ في الضمير العام للعقل البشري، يكون الخيال فيها عنصرا مهما وبدونه تظل مجرد شعور وجداني غامض بغير شكل ولا ملامح حتى يتناوله الخيال الخلاق المؤلف، فيجمع الأجزاء ويفكك ويركب ويعدل ويعطيها شكلها وملامحها محولا إياها إلى صورة.[3]

فالشعر كله يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطيع بلوغها مباشرة أو من أجل الدلالة الحقة لما يحبه الشاعر عن طريق الخيال.

فالخيال الفني يعبر عن نضج مفاجئ لكافة مدركات المبدع المختزنة، وقد تراكبت نتيجة تجارب حسية متعددة تشغل الذهن عنها.

ولكنها فجأة وبعد فترة من الراحة والكمون تطفو على سطح الذاكرة وتسيطر على جوانب التفكير، وقد تتحول إلى فكرة تلح على المبدع وتقلقه وتدفعه للتعبير وبخاصة إذا تعرض لمثير ما.[4]

---

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية البلاغة، ص184.

[2] محمد علي الكندري: الرمز والقناع في الشعر العربي، ص24 – 25.

[3] مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، لبنان، ص217

[4] محمد علي الكندري: الرمز والقناع، ص26

أما في الدراسات المعاصرة فلا نجد للمصطلح تعريفا واحدا، بل هو قد تعدد وتوسع. فهذا تعريف لعلي البطل الذي انطلق من اللغة ثم اتجه إلى معطيات حسية ونفسية، حيث يرى أن الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها.

فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة في الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية[1] وأخرى استمدت من المدارس الغربية حدها، وذلك من خلال تأثرهم بصفة خاصة بالمنهج النفسي الفرويدي وما أتى به في مباحثه عن العقل الباطن، فلقد تأثرت الدراسات الأدبية في تكوين المفهوم الحديث بمصطلح الصورة الفنية للدراسات السيكولوجية التي فتح (فرويد) آفاقها بمباحثه عن العقل الباطن.[2]

إن الصورة رمز مصدره اللاشعور[3]، ويذهب البعض إلى محاولة تقنينها وضبطها بمحاولة تعريفها من زوايا مختلفة، من ناحية لغوية وأخرى من زاوية المبدع، وثالثة من زاوية المتلقي على النحو الآتي :

3- الصّورة الشّعرية من زاوية المبدع :

إن الشاعر أكبر ما يعول عليه في إنتاج الصورة ؛ من هنا عَدَّ النقد الصورة الشعرية من جانب المبدع عنصرا من عناصر الإبداع، وجزءا من الموقف الذي يمر به الشاعر عبر الكثير من تجاربه وأفكاره، فتصبح جزءا من الموقف الذي يريد أن يعبر عنه [4]، فتتظافر من خلاله مجموعة من العوامل في تشكيلها، منها ما هو داخلي ومنها ما هو خارجي.

---

[1] علي البطل : الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، (دب)، ط2، 1981، ص30

[2] علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص28

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص137

[4] محمد علي الخرابشة: وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب عدد 110، 1436، ص100.

أما الأول فتكون للمؤثرات النفسية الحضور الأكبر بكونها التركيبة الفنية النفسية النابعة من حاجة إبداعية وجدانية متناغمة يتخذها الشاعر أداة للتعبير الوجداني والنفسي [1].

هذا العالم الوجداني أو النفسي سواء حضر فيه الوعي أو غاب، فإنه يمثل مصدرا مهما من مصادر الصورة الشعرية.

وأما العالم الخارجي فمصدره الأساسي هو الحواس، وأهم ما يمثله هو مصطلح المحاكاة الذي نعثر عليه مبثوثا في مصنفات الأوائل.

أ - أنواعُ الصّورة من زاويةِ المبدع :

* الصورة الحسية المفردة : و تصنف إلى خمسة أصناف هي :

• الصورة البصرية : إن الحواس هي أبواب المشاعر، وأقربها إحساسا بالجمال هو البصر، وبما أن البصر بما يحققه من رؤية ومشاهدة ومعاينة فقد ركز الكثير من النقاد القدامى على الجانب البصري باعتبار أنه يعين اللغة على تجسيد المعاني ونقلها إلى العالم الحسي للمتلقي.

يظهر هذا في قول أحدهم : أبلغُ الوصفِ ما قَلَبَ السّمعَ بصرًا.[2]

وللبصر أهمية كبيرة في نقل الصورة وكذا التفاعل معها، والانجذاب إليها ووصف حالتها، شكلها ولونها، فهو الأداة الأولى في التعبير والإحساس عند المبدع.

ولذلك نلمس أثرها العظيم في تشكيل القصيدة وترجع أهمية الصورة البصرية في الشعر إلى أهمية حاسة البصر نفسها من حيث يسخرها الفنان والتملي من مشاهدة الكون ومسارحه.

---

[1] بشري موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 1994، ص12

[2] نادر مصاروة : شعر العميان (الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية حتى القرن الثاني عشر الميلادي)، دار الكتب العلمية، بيروت 2008، ص364.

فبواسطتها يدرك الشاعر جمال الطبيعة وبهاء مناظرها فيتأملها ويصور مفاتنها وأدق تفاصيلها.

فالصورة البصرية هي نتاج لتأملات الشاعر ومعايناته لما يحيط به، يمكن تحديدها من داخل النص الشعري من خلال كل لفظ يدل على المشاهدة والرؤية.

- ومن نماذجه قول الشاعر يوسف وغليسي:

واقِفٌ أسْتَعيدُ بَقايا الجِراحِ...

كَصَفْصافَةٍ صَعَّرَتْ خدَّها للرِّياحِ ! [1]

فهو يرى نفسه كالصفصافة شَبَهًا ومحاكاةً ، فكأن الأخيرة إنسان له خدان، ليَنقُلَها من جبروت الطبيعة الذي اكتوى به إلى سلطة البشر، وأولئك هم العادون .

- ومنها أيضا قوله :

سامِقٌ في السَّماءِ، ،

شامِخٌ كالنَّخيلِ، ،

فارِعٌ كالصَّنوْبَرِ والزّانِ والسِّنْدِيانْ.. [2]

تظهر ملاحظة الشاعر وهو ابن الطبيعة السخية الساحرة، في صورة تحمل عناصر الطبيعة عراقة ومكانة، فصوّرها في أسطر تصويرية بديعة رفعة وشموخا جمعت هذه الدوال: (السماء، النخيل، الصنوبر، السنديان)

---

[1] التغريبة، ص32

[2] المصدر السابق، ص36

- دون أن يغض الطرف أو يتجاهل قيمة الطير فيقول :

شيَّعْتُ أحْلامي وَأحْبابي... صِبايَ...

وكلَّ ما مَلَكَ الفؤادُ..، وجِئتُ كالطّيرِ

المُهاجرِ أبْتَغي وَطنًا جَديدْ ! [1]

✓استنتاج :

وهكذا يتخذ الشاعر من المواد المحسوسة وسائل تسعفه في التعبير عن حالاته وما يشتجر في صدره من انفعالات... فالشاعر باعتماده على الصورة البصرية يميط اللثام الحاجب بين الذات والرؤية، فيما يشبه رحلة يمارسها باتجاه المعنويات فرارا من الماديات.

هذا، وقد كان اعتماد الشاعر وغليسي أثناء إبداعه لصوره البصرية على توظيف الرمز (رمز المرأة)، وذلك من خلال ذكر أوصافها الحسية إضافة إلى بعض ما يلحق بها. فنجد حضورها بشكل بارز وبخاصة في وصفه لجمال عينيها.

- يقول الشاعر في وقفة تأملية صوفية :

في عُمقِ عَينيْكِ يَرْمي اللهُ روْضَتَهُ وَثَـمَّ يَـدفِـنُ قَـيْسٌ هَـمَّ لَـيْـلاهُ !

تَلَوَّنَ البَحْرُ في عيْنيْكِ واضْطَربا في بحْرِ عيْنيكِ، أنْسى البحْرَ، أنساهُ ![2]

- كما نتلمّس قوله أيضا :

جَزيرَتانِ هُـما عَـــيناكِ فاتِنَتي إليْهِما زَوْرقي الــوَلْهانُ اِفْتَنَتا

---

[1] الأوجاع،ص 43

[2] نفسه، ص58.

عيْناكِ نَجمانْ في ظَلمائيَ ارْتَحَلا نجْمانِ ما أفَلا... نَجْمانِ ما خَفَتا

عيْناكْ.. عيْناكِ !! آهٍ منهَا أسَفي ضاقتْ حُروفي، يَراعي الآنَ قدْ سَكتا ! [1]

ههنا يتغنى الشاعر بجمال تلك العيون وسحرها الآسر فيصفها تارة بالبحر في زرقته والنجم في لمعانه؛ ليرمي إلى مقصد مفاده أن هاته العيون طالما أضرت بقلب الشاعر المتيم بسهامها، فكانت منهلا عذبا للجمال ومصدرا للسحر الأخاذ، في تحول من المحسوس إلى المعنوي، مما يظهر ارتقاء الذات عن روابطها المادية ليصبح البصر صوتا ونجما وضوءا فتمتزج تلك المتناقضات في الأعين، فهي الصوت والصمت، وهي الظلماء والضوء... لتسلم إلى العدم الذي يقود العاشق إلى بلوغ نشوة الوجد والتيه.

- ومن بين الصور الحسية التي صاغها الشاعر قوله :

أتعَجَّبُ مِن سُلطانٍ أحْمَرْ [2]

- ومنها كذلك قوله :

سَفَحوا دِمائي.. صادَروا بلَدي المُوَزَّعَ

في اليَسارِ وفي اليَمينْ !.. [3]

فقد وجدنا الشاعر يصرح بلفظ (أحمر) مرة واحدة الذي رمز له "بالدم" باقي المرات ما عدا لفظة "الكرز" المعبرة عن اللون الأحمر أيضا، الذي هو تعبير من الشاعر عما أصاب وطنه من تمزق وتشتت حتى كاد هذا الوطن يفقد هويته، فلم يعد جديرا بالتعريف أو التباهي به إلا ما استدعته الذكريات الجميلة.

---

[1] الأوجاع، ص56.

[2] التغريبة، ص69

[3] نفسه، ص48

- وفي موقف آخر يقول الشاعر:

وآهٍ ! أمَا الصَّفصافُ يَجمَعُ شَمْلَنا ؟ ! أمَا الرَّبْوةُ الخَضْرا !؟.. أمَا ماءِ واديَنا ؟ ![1]

- ويضيف الشاعر قائلا:

أنا والّذي خَطَّ أحْلامَهُ الخُضْر فـوقَ رِمـالِ المـدائنِ ،،[2]

- وأيضا قوله:

وتَرجُفُ الرّاجِفاتُ السّودُ، تَتْبَعُها رَوادِفٌ في قرارِ الحشْرِ تَرْميني !..[3]

- وقوله:

وصبْرًا أيا آل غِيلانَ رغْمَ اكْتِحالِ المَدى بالسَّوادْ،،[4]

والنماذج السابقة تدل على أن الشاعر قد عمد إلى توظيف خاصية الألوان باعتبارها جاذبة لحاسة البصر فيذكر الأخضر رمزا للحياة والنماء، ويذكر الأسود رمزا لليأس والغضب.

وأما غلبة اللون الأحمر في الديوانين فهي دليل على حالة الشاعر، إذ هو يعتصر ألما لما آل إليه وطنه زمن المحنة الحمراء فحيثما وليت وجهك فهناك دم مستباح، كل ذلك يعكس مدى الكآبة والإحباط المسيطرين على الشاعر الذي لم يكن يرى إلا سوادا، وهذا ما يفسر استعانة الشاعر باللون الأسود الذي يعبر عن الأحزان والمخاوف واليأس.

---

[1] الأوجاع، ص28

[2] التغريبة ، ص85

[3] الأوجاع، ص82

[4] التغريبة ، ص86

أما اللون الأخضر فقد غطى مساحة كبيرة معبرا عن عناصر طبيعية تدل على الأمل والتفاؤل والعطاء المتجدد والجمال والبهجة. فالشاعر رغم واقعه الأحمر الرهيب الذي وشحت بسواد حالك متمسك بالأمل في انفراج مأساة وطنه بشيء من الصبر والتحدي.

وإذاً فقد تحولت الصورة اللونية إلى كيان روحي يتصل بشرايين الشاعر في علاقة وشائجية قوية. وهنا نخلص إلى سيطرة الصورة البصرية على بقية صور الحياة، ما يعني حاجة الشعر الشديدة الى الصورة البصرية.

أ- الصورة السمعية :

لحاسة السمع دور كبير في الاستيعاب والحفظ والفهم، لذلك يؤكد إبراهيم أنيس أن حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر، فهي تشتغل ليلا ونهارا وفي الظلام والنور في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور، والإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكارا أرقى وأسمى مما مما يدركه بالنظر الذي مهما عبّر فتعبيره محدودُ المعاني غامضُها.[1]

والمتتبع يجد أن الصورة السمعية بعد الصورة البصرية من حيث الغزارة والكثرة، وقد نلمس اهتماما خاصا من الشاعر بلوازم حاسة السمع في إطار تفتيح الحواس لكل حركة أو صورة فيما تخفيه ظواهر الحياة .[2]

وإنها الحاسة الوحيدة التي تمكن الشاعر من تحسس جمال الأصوات وتحديد أبرز سماتها، فلطالما كانت هذه الحاسة وعلى الدوام في المكانة الراقية داخل نفوس الشعراء باعتبارها ناقلة لأفكارهم وحافظة لأشعارهم .

---

[1] عبد الفتاح صالح نافع : الصورة في شعر بشار بن برد، ص169

[2] وجدان عبد الإله الصائغ : الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة مؤسسة الخليل التجارية، بيروت، ط1، 1997، ص127

- ومن أمثلة الصورة السمعية عند وغليسي نستعرض قوله :

إذا زُلزِلَ الشَّوقُ زِلزالَهُ..

وأخْرَجَ قلْبيَ أثْقالَهُ..[1].

حيث يظهر لنا الشاعر وهو يناجي روحا متسائلا ومتململا بعدما فاض به الشوق فزُلزل زلزالا، كما يبدو أن الشاعر قد عزّز الصورة السمعية باقتباس من القرآن الكريم جعل من الصوت إيذانا بحالة العشق والشوق الذي يزلزل، فجمع بين النعومة والقوة في حالة تستفز القارئ نحو الخوض في جوهر المتباعدات.

- ومن الصور السمعية التي استخدمها الشاعر أيضا نتمثّل بقوله:

عيْناكِ برْقٌ ورَعْد.. في الفُؤادِ لَظىً ! واحَرَّ نارَ اللَّظى واحَرَّ قلْباهُ ![2]

أين نجد الشاعر يجنح إلى تصوير وَقْعِ دويّ الرعد على نفسه و نفسيته ، فهو يجهد في تجسيد دوي الرعد وأثره على وجدانه، وهو يقارب جمال العينين وتأثيرها فيجعلها برقا تارة ورعدا تارة أخرى، فينبهر عند سماع صوتها ويندهش عند رؤية لمعانه.

ونجد الشاعر في صورة سمعية أخرى، يشير إلى التغيير الذي ينتظره والذي يمكنه توريق الصحراء في وطنه، فتتوالى الأصوات على سمعه فيقول :

- الرّيحُ تَعصِفُ والصَّفصافُ يَرتعِدُ والرَّعدُ يَقصِفُ والأجْواءُ تْنقلِبُ [3]

---

[1] الأوجاع، ص65

[2] السابق، ص58

[3] نفسه، ص42

إنه القصف والرعد والأجواء المتقلبة التي تنبئ بانقلاب يشي بنهاية الأزمة والزمن التراجيدي، ولذلك وظف هذه الصورة السمعية التي تنم عن شعور الشاعر بالأمل وتكشف عن نظرة تفاؤلية اتجاه الراهن.

ب - الصورة الشميّة :

في حياة الإنسان روائح مختلفة، منها ما يتعلق به الأطعمة الطيبة وما يحققه كالروائح الكريهة. وبالنظر لما تميز به حاسة الشم من بعد المدى، فإنها تأتي في المرتبة الثانية بعد السمع عندما يضيع البصر. فهي تسهم في تنويع حياة الكفيف وإثارة الاهتمام، كما تسهم في التعرف على روائع الطبيعية .[1] وهناك من الشعراء من تكون الصورة الشمية أظهر في أشعارهم، كما أنها قريبة المتناول من قرائهم يأتون بها في سائر موضوعاتهم ويلجأون إليها في تصويراتهم البيانية وأساليب مدحهم وهجائهم وغزلهم بكثرة [2].

• وقد قَلَّتْ هذه الصورة الشمية في شعر يوسف وغليسي، ومن أمثلتها نستعرض قوله من قصيدة أنا وزليخا :

هذا العِطْرُ المَمْنونْ..

هذا الطَّيفُ الأنثَوِيُّ القادم من ريحانِ.. زُلَيْخة..

يَرحَلُ في الآفاقِ، ويَسْكُنُني

ماءً ثجّاجاً أو حَمأً مَسْنونْ ! [3]

---

[1] نادر مصاروة : شعر العميان.ص 243 (نقلا عن جورج توماس كارل، رعاية المكفوفين، ص152)

[2] محمد أحمد الدوغان: الخيال والتصوير في شعر المكفوفين من الجاهلية إلى غاية العصر العباسي، مكتبة الملك فهد الوطنية،الأحساء،ط1، 2003 ،ص149

[3] الأوجاع، ص95

يستدل الشاعر هنا بالرائحة الزكية لمحبوبته التي تشبه رائحة الشذى المعطر لشدة علوقه بذاكرته، فيعتمد على حاسة الشم، وهي حاسة العشاق الهائمين ليهتدي إلى مكانها في قلبه، فهي تأسره وتمتلك روحه.

ولعل الشاعر قد أردف إلى الصورة الشمية صورة استعارية عندما جعل ريحان زليخة يسكنه بطيفها، وهو ما ينم عن احتدام الانفعال الوجداني بين المجرد والمحسوس.

ج - الصورة الذوقية :

أداة التذوق اللسان، وهي ذات تنبيه كيميائي، مثلها في ذلك مثل الصور الشمسية لكنها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس، وهي تقل عن سالفتها حيوية وحضورا وقربا [1]

فكما يسمع المرء بأذنيه ويشاهد ويرى بعينيه فهو أيضا يتذوق ويتلذذ ويَتشهّى بلسانه وفمه أنواع الطعام وأصناف الشراب.

وقد كان اهتمام الشاعر وغليسي واضحا بهذه الحاسة، فأوردها في أشعاره في أكثر من موضع.

- ومن نماذجها نقرأ قوله :

ما عُدتُّ أَنهَلُ مِنْ عُيونِ حَبيبتي عَسلَ الرُّؤى..[2]

فالشاعر يصف عيون حبيبته بالمنهل العذب. إنها حلوة المذاق تؤثر في العقول، فتجعل العاشق يفيض بالرؤى المتعددة، تلك العيون التي كانت ملهمة وناقلة العاشق من منزلة إلى أخرى ما عادت كذلك، فهو قد طلق الغرام. وهنا يبدو الشاعر وقد جمع بين الصورة البلاغية والصورة الحسية بغرض تطعيم الدلالة .

---

[1] محمد أحمد الدوغان: الخيال والتصوير في شعر المكفوفين، ص149.

[2] الديوان، ص73

• يؤكد ذلك قولُ الشاعر في صورة أخرى :

إنيّ تقيَّأْتُ الهَوى..

وغدًا سأنفُثُ ما تبَقىّ من رَحيقِ الذِّكرياتْ !

إنّي تقيَّأْتُ الهَوى..

وغدًا سأبْصُقُ ما تَجرَّعَ قلبيَ المَعْطوبْ [1]

تعد حاسة اللمس من الحواس الحيوية التي يتحسس بها الإنسان الأشياء ويتلمسها فيحدد ماهيتها، ويقف عند طبائعها وأشكالها وأوصافها. فحاسة اللمس هي أيضا حاسة مهمة في إدراك الجمال، فهي تطلعنا على ما لا تستطيع العين إطلاعنا عليه...

فالشاعر بهذه الصورة مثلا يوقظ فينا انفعالا قويا مؤثرا لا يقل عن الانفعال الناتج عن الصورة البصرية أو السمعية. فحاسة اللمس تصبح وسيلة إحساس وشعور ونقل [2].

• ومن النماذج الدالة على هذه الصورة في شعر وغليسي قوله :

وهذي السَّجائرُ بين يدِي تَنتَحِرْ..

أُصارِعُ موتِي كما زَهرَةٍ

في صِباها اعْتَراها الجَفافْ..

أناديكِ هيلانا أنّني أنْتَظِرْ،،

---

[1] الأوجاع، ص69

[2] نادر مصاروة : شعر العميان، ص251

ولستُ أمَلُّ انْتِظارْ !!

أُنادي.. وَهذي السَّجائرُ بينَ يَدي تَنْتَحرْ..[1]

وهنا نرى أن القرينة الدالة على الملامسة تكمن في كلمة (يدي)، فاستخدام الشاعر الصورة اللمسية في شعره جاء بغرض وصف التهامه للسجائر وكأنها تنتحر حيث عمد إلى التشخيص ليمنح السجائر القدرة على الانتحار بين يديه.

✓ استنتاج :

وكذلك، لاحظنا من خلال تتبع شعر الشاعر أنه لم يعتمد على الحاسة اللمسية إلا نادرا، حيث إنه يجعل من باقي الحواس معادلا موضوعيا يمكن إسقاط التجربة الذاتية عليه.

فقد وجدناه يكثر بل يركز على الصورة البصرية والصورة اللونية، ليفجر من خلالهما مادة شعرية توحي باعتماده على الطبيعة المرئية ؛ مما يؤدي إلى فهم واستيعاب إيحاءاتها الجديدة.

وقد يكون الاتكاء البصري على الطبيعة مناسبا جدا للتعبير عن التجربة الشعورية. إنها كتلة من الانفعالات النفسية والذكريات بإيحاءاتها ودلالاتها التي تدفع القارئ إلى البحث عما وراء الألفاظ من معاني وصور وأخيلية معتمدا في ذلك على حواسه .

[1] الأوجاع، ص67

* الصورة الحسية المركبة :

وتعتبر من أنماط الصورة الشعرية الحديثة فتنقسم الصورة في شعر الحداثة إلى شقين: الصورة المفردة ونقصد بها مجموعة من الصور البسيطة والتي تهدف إلى تقديم عاطفة أو موقف أو فكرة أكثر تعقيدا من الصورة الجريئة ليخلق الشاعر منها الصورة المركبة لتلك الأفكار والمواقف [1].

وإذا فهي عبارة عن صورة تتألف من مجموعة من الصور المفردة، وهي في الغالب تجمع بين صورتين حسيتين أو أكثر.

وتعرف أيضا بأنها الصورة الفنية التي تمتد فيها تحمله إلى أكثر من اتجاه وتقوم خصوبتها ليست على احتمالاتها المطروحة إنما على تعدد الصور التي ينهض بها سياق النص. [2]

فنجد النص الشعري يقوم على تعدد الصور، وتظهر روعة وجمال الصورة الفنية في توالي هذه الصور التي تنسج لنا نصا متشابكا. لذلك يعرف يوسف حامد جابر الصورة المركبة فيقول: في النهاية تقوم على خلق جو عام تتشابك داخله تحولات ذات طبيعة تفاعلية تخص بنية النص، تنزع لإعطاء هذه البنية سمة النمو والفيض مما يسمح بظهور ما يمكن أن نسميه بالتعددية الصورية.[3]

- ومن النماذج على ذلك في شعر يوسف وغليسي وهي كثيرة قوله :

إنيّ أتيْتُكِ ياسمْراءُ ظمْآنـا

لأشْرَبَ الشِّعرَ من عيْنيْكِ وِدْيانا

---

[1] تغريد مجيد حميد: الاستعارة عنصرا فاعلا في بناء الصورة الشعرية في شعر عبد الكريم راضي جعفر، مجلة ديالى، جامعة ديالى كلية التربية للعلوم الاجتماعية، العدد 65، 2015، ص184.

[2] مجدي عبد المعروف حسين أحمد: الصورة الفنية بين نسقية الرؤية وجدانية المصطلح. مجلة العلوم والثقافة جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، قمة اللغة العربية، مجلة 12(02)، 2012، ص73.

[3] يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق (د، ط)، (د، ت)، ص164.

وجِئتُكِ اليوْمَ بالآلامِ مُكتَحِلاً

والقلْبُ يتْلو بَيانَ البَيْنِ حَيْرانا[1]

فقد تعاونت على نسج الصورة الأولى حاستان، حاسة البصر (اللونية) وحاسة الذوق، ليرسم لنا الشاعر مشهدا مشحونا بالأحاسيس، حيث استعان بالتصوير الحسي فمد بصره إلى لون محبوبته السمراء متعطشا لينهل من عينيها الشعر وهنا أدخل معها حاسة الذوق في مشهد يعبر عن ذوبان الشاعر في محبوبته التي يرى عينيها منهلا يغنيه وينسيه ظمآن، إنه الشعر الذي أوحت به المحبوبة وديانا غزيرة غزارة مشاعره وفيض إحساسه.

وفي الصورة الثانية يجمع الشاعر بين الصورة اللونية معتمدا فيها على بصره أردفها بالصورة السمعية، حيث يستغل الفرصة ليشكو لمحبوبته آلامه التي أظلمت قلبه فبدا حيران وهو يتلو بيان الحب والشكوى والاعتراف.

يكشف هذا التصوير الملتحم مع التصوير التشخيصي عن تحسر الشاعر وألمه، هذا التناسل السمعي البصري يسهم داخل النسيج النصي في بناء وحدته العضوية، ويظهر انسجام مكوناته وترابطها

- ومن الصور المركبة تعاونت على نسجها ثلاث حواس هي الشم واللمس والذوق قول الشاعر:

وأَذْكُرُ يوْمَ التَقْينا..

ويوْمَ بعطْرِ الزّمانِ انْتَشيْنا..

بدِفْءِ المَكانِ احْتَميْنا..

ومِن نَبعِ قيْسٍ وليلى ارْتَوَيْنا [2]..

---

[1] الأوجاع، ص31.

[2] السابق، ص38

فقد بدأت الصورة الحسية بالنوع الشمي في قوله: (بعطر... انتشينا)، ثم اللمسية في قوله: (بدفء... احتمينا)، وختمت بالذوقية في قوله:(نبع... ارتوينا)، لتعبر عن انفعال الشاعر العميق وتعلقه بهذه المرأة، ولو كان اللقاء فجيعة له، جرحا على جرح، فيستحضر الذكريات ويوم اللقاء الجميل الذي يجدد جراحاته ويغازل روحه.

وكأن لسان حاله يقول كم كان ذلك الزمان عبقا زكيا يفوح بالمكان شذاه، وتنتشر عِذاراهُ فتبعث فيه الدفء الحاني الحامي للحبيبين من الموت على رسم ماضيهما.

إنه فيض المشاعر والأحاسيس الذي يروي عطش المحبين بعد قسوة الفراق.

4- الصورة الشعرية من زاوية المتلقي :

توطئة: تشكل الصورة الشعرية في قالبها اللغوي والنص الشعري توجها إلى المتلقي ليشارك بدوره في تشكيل العملية الشعرية التصويرية، ولا يحصل ذلك التأثير إلا بفضل مهارة الشاعر الفنية

أ- الصورة البلاغية (البيانية) :

ونعني بها تلك الصورة التي يبنيها الأديب استنادا على أساليب بيانية تندرج ضمن أبوب البلاغة على منوال ما كانت عليه أغلب صور الأدب العربي القديم الذي كانت تجسد مفهوم التصوير في النقد العربي القديم نماذج من هذا التصوير [1].

والمتتبع للصورة يجدها قديمة قدم الشعر نفسه، لأنه لا شعر بدونها، وأقدم أنماطها الصورة البلاغية، فلغة المجاز هي لغة الإنسانية الأولى وهي الهدف الأسمى للغة الشعرية.[2]

[1] محمد ناصر بوجمام : السخرية في الأدب الجزائري،1962-1925 ،دار الغرب الإسلامي،بيروت-لبنان،2002،ط2،ص 348

[2] محمد علي الكندري : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص27

وقد احتلت الصورة البلاغية في التشكيل الشعري ليوسف وغليسي حيزا مهما، من تشبيه ومجاز عقلي وكناية ومجاز لغوي... وهو ما سنتطرق إليه عند حديثنا عن الصورة في نمطها البلاغي

ب - انزياح الصورة الشعرية :

توطئة: للقصيدة المعاصرة معادلات حداثية تحمل سمات ثابتة هي اللغة الفصحى بنظامها النحوي والصرفي والصوتي. غير أنها مع ذلك قد تخلت عن بعضها وأحلت بدلا منها مبتكرات إبداعية غير اصطلاحية كالسياق الدلالي المتنوع في طرق توظيفه للمجاز.

والمجاز ثابت نظري، وهو يعني عدول الكلام عن الاصطلاح. فكل ما كان مجازيا ابتداء يغدو بعد تداوله حقيقة قابلة للتغيير الذي يتحتم على المبدع أن يبدلها لكي يؤسس مجازه الإبداعي الذي يدنو من بلاغة التعبير.[1]

إننا نعني في هذا المقام تحرير المبدع للكلمة من كوابحها المعجمية ليحدث من بعد ذلك تفجير اللغة ينتج عنه إهدار للسياق يفجأ القارئ ويكسر سقف انتظاره، وهو ما عثرنا على بعض نماذجه في نصوص الشاعر التي شكلت أسلوبا غالبا.

- من ذلك على سبيل التمثيل قول الشاعر:

سلامٌ على زُرقةِ البحْرِ في ناظِريْها..

سلامٌ على مَغرِبِ الشّمسِ في المُقلتيْنْ...

سلامٌ على مَشرِقِ الشّمسِ في شَعرِها !

سلامٌ على مَصرَعِ الكَرْزِ في الوَجْنَتَيْنْ !

[1] عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص14

سلامٌ على قَمَرٍ ساحِرٍ

تَلَّني للْجَبينْ ! [1]

ههنا يتوسل الشاعر بأجمل ما في الطبيعة من مكامن الجمال ليسبغها على محبوبته، فهو إذًا بإزاء البوح عما يكنه تجاهها، وليس مهما أن نعين تلك المحبوبة تعيينا بالاِسم والرّسم، فقد تكون وطنا أو معنى جميلا يراوده بين الحين والحين.

ولكنما المهم برأينا هو أننا ونحن نتفحص طبيعة العلاقة الرابطة بين الألفاظ في تلك الأسطر الشعرية ودلالاتها، فسَنَعْثُرُ بين تَلاّت كثيرة ووهاد خطيرة ونحن نروم تصيد المعاني ؛ ذلك أن الشاعر قد كسى الحبيبة بحلل صادمة غير متوقعة، فهو لم يقل إن لها من الليل سواد شعرها، ولا من الورد حمرة وجنتيها، ولا من وهج الشمس بريق عينيها، وإنما هو انتخب مفردة "مشرق" ليضيفها إلى الليل ليحدث بذلك صدمة لدى القارئ.

فإن المتوقع إسناد مفردة مشرق إلى الشمس كعلاقة طبيعية بين الاثنين. إلا أن الشاعر كما أسلفنا تعمد إحداث المفاجأة بمفردة " الليل" ليحطم بذلك سقف التوقع .

والشيء نفسه يقال في اختياره لعبارة "مصرع الكرز" فإن الشائع المعروف هو أن الحمرةَ مضافةٌ إلى الكرز بقوة الطبيعة، غير أن هذه الحمرة قد زحزحت عن سياقها الأول الذي جعلت له في أصل الوضع، فلم يسلم ذهن المتلقي من وقعها الصادم على سمعه. فهو لا يعرف جمال الحمرة الغزلية مضافة إلا إلى الورد، وإذا فقد كان السياق يفرض أن يقال : سلام على حمرة الورد في الوجنتين، وهو ما يجعلنا نتحسَّسُ وشْوشةَ الشاعر القروي :

- قَتَلَ الوَرْدُ نفسَهُ حسَدًا مِنْكِ وأَلْقى دِماهُ في وَجْنَتَيْكِ [1]

[1] التغرية، ص 75.

غير أننا للمرة الأخرى نُدهَم بما يبطل توقعنا وهو التركيب اللغوي "مصرع الكرز"، لنتراءى في مخايلنا أطياف لسوانح نفسية ومسارب عاطفية ووجدانية حالمة تثبت أن حيوية الإنسان ولغته تقاس بمدى قدرته على إيجاد التطابق الحميم بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي، وعلى إلغاء الحدود بين التعبير وما يريد أن يعبر عنه.

- وقد نُدْهَشُ ثُمَّ نَنْدهِشُ لمثل هذا النموذجِ الاِستثنائي من الشاعر:

أحْمِلُ زَنبقَةً في يَدي.. وَكِتابي الـمُقدَّسِ ؛

أرْسُمُهُ في الدُّجى..

وأَرَشُّ البِقاعَ بعِطرِ الطُّفولةِ...[2]

- إضافة إلى قوله :

وَتَوّجْ عَيوني بِلوْنِ الرّنابقِ والأُقْحُوانْ !...

...كانْ ما كانْ... ثُم أَفقْتُ على عِطرِ أغْنيةٍ ، ،[3]

وبمجرد الاِنتهاء من قراءة هذه الأسطر الشعرية، يتملكنا الشعور بأننا مكبلون بين يدي الشاعر فليس أمامنا للهروب محيص، ولات حين فرار؛ فكأن الشاعر يتعمد أن يعصف بأذهاننا عصفاً. فهو لا يستخدم اللغة ليقرب العالم إليه، بل لكي يبقيه بعيدا عنه. وكأن لسان حاله يعلن بأن اللغة هي العالم، والتجدد هنا هو الانتهاك المستمر لمفردات اللغة .

---

[1] الأخطل الصغير: ديوان الهوى والشباب، دار المعارف، دت، دط ص 128

[2] - التغريبة، ص27-28

[3] نفسه، ص37

فإن الدوال : " عطر – أغنية – الطفولة " لا تشعرنا بأية رابطة معجمية طبيعية. فالعطر يشم والأغنية تسمع. غير أن الشاعر يصيرها رموزا مضمخة بزخم دلالي يمنحها اتساعا غير معهود بفعل حركة النفس الباطنة. وهو ما يجيز لنا الحكم بأن الشاعر ينزع منزعا سوريواليا، ويتخذ من نظرية تراسل الحواس في نسختها الرمزية أو من المبادلات الرمزية [1] تقنية يصنع بها هذا الانزياح البهي الشهي.

ولقد ورد في الذكر الحكيم شيء من هذا، ولكنه أحكمُ وأمنعُ وأقومُ قيلا في قوله تعالى على لسان يعقوب عليه السلام وقد لاحت تباشير الفرج: ﴿ ولَمّا فَصَلَتِ العيرُ قالَ أبوهُمْ إنيّ لَأَجِدُ ريحَ يوسُفَ لوْلا أنْ تُفَنِّدونْ ﴾. [2] لقد عبر النبي الكريم عن فعل ريح ولده فيه بالوجدان وأسرار الجَنان، وليس بحاسة الشم بالأنوف، وهذا من القرآن سبق عظيم لو يعلمه الجاهلون.

وهكذا تعجز اللغة عن نقل حقيقة الشيء أو العالم، وكأن الحقيقة كامنة خارج اللغة وليس داخلها. فاللغة في العادة لا تتجاوز السطح، وأما ما دون ذلك فيظل بعيدا مضمرا يَلفُّه الصمت والغموض.

إن الانزياح كمصطلح حديث مرتبط بالصورة الشعرية بمفهونها البلاغي العام، باعتبارها أداة من الأدوات التعبيرية التي يستخدمها المبدع في صياغة عمله الأدبي، لتمثيل عوالم نفسيته، ومعان ارتسمت في ذهنه.

إنه العبارة الخارجية للحالة الداخلية. وهي الصورة التي تنقل إلينا روح المبدع ومزاجه وفكره وكل أحاسيسه نقلا دقيقا بحيث نقرأه وكأننا نحادثه ونسمعه وكأننا نعامله [3].

---

[1] يؤثر الرمزيون ما يسمى بالمبادلات الرمزية، أي أن الشاعر يستطيع أن يشبه المؤثرات البصرية بالمؤثرات السمعية أو اللمسية، لا لأن بينها تشابها خارجيا، بل لأن وقعها في النفس متشابه، وهذا ما كان يسميه (رامبو) بـ" تشويش الحواس". ويتضح ذلك في قول (بودلير) في قصيدته " مبادلات": "هناك عطور ندية كأجساد الأطفال، عذبة كالمزمار، خضراء كالمروج" ؛ فهو يشَبِّه العطور بما هو ملموس تارة، وبما هو مسموع ومرئي تارة أخرى. ينظر: الرمزية والسريالية في الشعر العربي والغربي لإيليا الحاوي .

[2] سورة يوسف، آية: 94

[3] إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر العربي والغربي، دار الثقافة ، بيروت،1983، ص250.

والانزياح هو إجراء أسلوبي مقصود من المؤلف لأنه يبتغي منه تكريس قيمة فنية وجمالية تتشكل في النص، لتوليد عناصر ذات أبعاد جمالية تقود إلى التأثير في القارئ [1]

ومن وظائفه تقديم المعاني الذهنية في صورة حسية، وتقريبها من الإدراك، وهذه الصورة مبنية على علاقات التشابه والتداعي لتتسع فيما نذهب إليه إلى الاستعارة والتشبه، وتشمل علاقات التداعي الكناية بكل أنواعها وما سماه العرب بالمجاز المرسل والمجاز العقلي.[2]

والانزياح في نص من النصوص هو مبعث حيوية، وعلامة على أدبيته وخروج اللغة عن الشائع والمألوف.[3]

- ومن النماذج الشعرية للصورة المنزاحة قول الشاعر:

يسْألونَكَ عن وَجعِ الوَرْدِ والياسَمينْ !

يسْألونكَ عن غابةِ النّخلِ في وَطني.[4]

ها قد أخذنا الشاعر في تركيب غير مألوف صادم، لنلفيه يسند الوجع إلى الورد والياسمين وهو ما لا ينبغي له، إذ المعروف والمعهود أن يُسْنَدَ الوجعُ للشوك ونحوه، في حين أن للوردِ البهجةَ والسّرور.

ولكن بالنظر إلى سيطرة حدة الانفعالات على روح الشاعر، أنقلب الورد شوكا مؤلما تعبيرا عن قوة الأعاصير التي حولت الوطن إلى شظايا مجهرية، فلم تعد العين ترى الورد ولم يعد الأنف يشم رائحته .

---

[1] موسى سامح ربابعة : الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي الكويت، ط1، 2003، ص37.

[2] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات،منشورات الجامعة التونسية،طبع المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية،1981، ص141

[3] الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، المرجع السابق، ص37

[4] التغريبة، ص62

✓ **استنتاج :** تشكل الصورة الشعرية في نسختها الانزياحية في شعر وغليسي كسرا للمتوقع وتشكيلا لسمة أسلوبية غالبة في التغريبة ؛ وذلك بالنظر إلى قيامها على انتخاب ألفاظ غير مرتقبة لتؤدي دلالة طريفة تشد المتلقي وتدهشه لتحقق بذلك تعالقا وتفاعلا شديدين بين روح الشاعرووجدان المتلقي.

ج - أدوات الصورة وبنياتها :

توطئة: من أدوات الصورة الشعرية التي يعتمد عليها المبدع في صياغة أدبه نجد: التشبيه والاستعارة، الكناية، والمجاز. وكلها تعابير مجازية بالمطلق، وهي تعني اختيار حدود الوضع حيث تفلت المعاني مما يترسمه المنطق، فلا تبقى مشدودة إلى قوالب لغوية ثابتة.

وقد تضافرت هذه العناصر البلاغية المتعددة في تشكيل الصورة الشعرة وصناعة دلالاتها في شعر وغليسي حيث تمثلت في الأنماط الآتية :

أ- الصورة الاستعارية :

رائدة الفن البياني وآصرة الإعجاز، ومستودع الكتاب والشعراء في عملياتهم الإبداعية، فيها تمنح الحياة للجماد، وبها يتنفس الصخر، وتمور الطبيعة الصامتة.

والاستعارة من أدوات الشاعر الفنية التي لا يمكنه الاستغناء عنها بحال ؛ لذلك تستخدم بكثرة في النصوص الشعرية، وهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل.[1]

[1] عبد الإله الصائغ : الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1999، ص235.

وعليه فالاستعارة أهم الصور الشعرية على الإطلاق، وأجلها قدرا، وأبدعها تركيبا ووصفا، إنها الانزياح الرئيسي والضروري والمفضل.[1]

والاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، يستخدمه الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله عليه نقلا غير لازم.[2]

وفي تعريف آخر للاستعارة مفاده أنها تشبيه خسر أحد ركنيه الرئيسين (المشبه والمشبه به) لعلة جمالية أو دلالية، واحتفظ بإشارة تمنع إرادة المعنى الظاهر.[3]

أما عند ابن رشيق فهي أفضل المجاز وأول أنواع البديع، وليس في حُلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها. والناس مختلفون فيها، فمنهم من يستعير بالشيء ما ليس منه ولا إليه، وهو ما يتفق مع قول الجرجاني ؛ فالصورة الشعرية ترسم بواسطة الاستعارة القادرة على تجسيد الأحاسيس وتشخيصها ، فالتجسيد هو إكساب المعنويات صفاتٍ محسوسةً مجسدة...

أما التشخيص فهو إضفاء صفات الكائن الحي، وخاصة الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي.[4]

---

[1] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ص119.

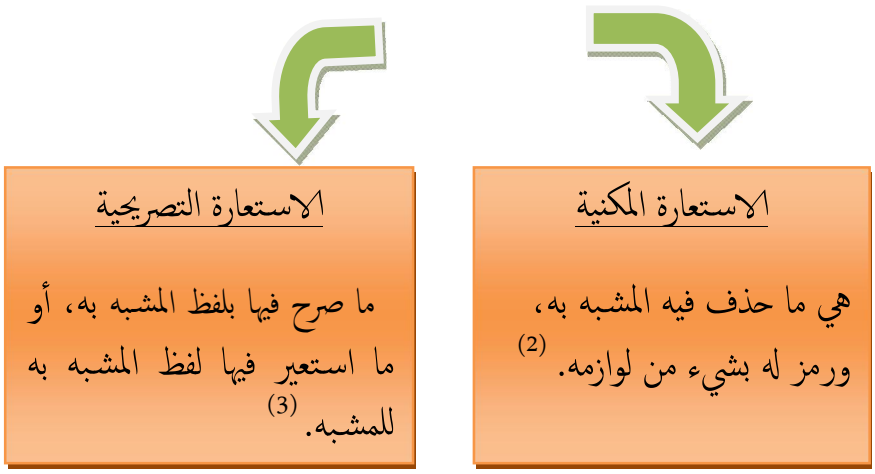
[2] الجرجاني: أسرار البلاغة، ص17.

[3] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار السيرة، عمان، ط1، 2007، ص188.

[4] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري (رؤيا نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية القاهرة، 2000، ص154.

فقدرة الصورة المجسدة والمشخصة في رسم أفكار الشاعر، تدل على شساعة خيال منتجها وهو ما يجعلها أداة طيعة لينة في يد صاحبها بغية تصوير الانفعالات الداخلية.... مما دفع البعض إلى القول بأن الرأي السائد عند نقادنا المحدثين يؤيد ظاهرة التجسيم في الشعر، ويرى أنها تدل على عمق العاطفة وسعة الخيال. ويقرنون هذه الظاهرة إلى قوة الوجدان الإنساني إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات[1]

أقسام الاستعارة



ونظرا إلى كون الاستعارة تشبيها حذف أحد طرفيه الأساسين، فهي بذلك قريبة جدا من التشبه، لذا وجدناها متداخلة مع بعض التشبيهات الواردة في نصوص شاعرنا.

وبعد عملية رصد وإحصاء وجدنا الشاعر قد أكثر من الاستعارات المكنية التي يشبه فيها الموجودات بالانسان، فيحذفه ويترك ما يدل عليه، وهذا النوع أقوى في توضيح المعنى وأبلغ في توكيده .

---

[1] أحمد عبد السيد الصاوي : مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين (دراسة تاريخية وفنية)، د ط، 1988، 136.

[2] يوسف أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية، ص 188.

[3] عبد العزيز عتيق : علم البيان، دار النهضة العربية بيروت ، دط ، 1985 ، ص 176.

- يقول الشاعر:

أَلمَوْتُ يَزرَعُ كلَّ الدُّروبْ ..

وكلُّ الدُّروبِ تُؤدّي إلى المَوْتْ..

تَغمُرُني رجَّةُ الموْتِ في كلِّ حينْ !... [1]

ههنا يجعل الشاعر من الموت كائنا حيا يُزرع في كل حين دليلا على شيوع رقعته وانتشاره في كل مكان، وعلى ابتذال روح الإنسان.

- كما نقف على قوله في موضع آخر:

أَسْتوْقِفُ الرّيحَ والأَمْواجَ أَسْأَلُها

عن طائِفٍ طافَ بالأَوْراسِ وارْتَحَلا

فيَسقُطُ الموجُ مَغْشِيًّا عليهِ جَوًى

ويَصمُتُ الرّيحُ من أَوْجاعِهِ وَجِلا [2]

وهنا نجد الشاعر يكثر من الأسئلة التي تلح عليه وتُعيي ذهنه، فهو يسائل كل شيء: الريح والأمواج... من دون أن يعثر على جواب، حتى يصاب الريح بالصمم من شدة أوصابه وأوجاعه. وكلها تساؤلات لا على الحقيقة، بل وإنما هي مجازية تعبر عن الحيرة الشديدة والغموض الذي يخنق الشاعر فلا يجد عنه محيصا.

- وفي انسيابية شعرية أخراة يقول الشاعر:

[1] - التغريبة ، ص39

[2] نفسه، ص60

ويَسكَرُ البدْرُ من جَرّاء أسْئلَتي

فـيَرتَمـي القـلْبُ في أحْضانِهِ ثـمِلا

مُعَـفّرًا بـــظلامِ اللّيلِ مُـــلتحِفًا

ليلَ الفجيعةِ، بالأشْواقِ مُكتَحِلا[1]

ههنا نبصر البدر مستغربا أسئلة الشاعر المتمثلة في: إلى أين المصير؟ وما العمل؟ ويظل الحال من دون أن يعثر على ما يشفي غليله ويبل صداه.

تقوم الطريقة الاستبدالية في تشكيل الصور الاستعارية على مخالفة المواقع اللفظية للدوال في الصيغة التركيبية، فيقوم بإبدال كلمة مكان كلمة أخرى أصلية، فيخرج بذلك الكلام عن مقتضى الظاهر إلى دلالات ومعان عميقة بحيث ترى النظرية الاستبدالية أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، ولكنها تتمايز عنه فتعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة.

أي أن المعنى لا يقوم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه. فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معا، فإننا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه.[(2)]

من هنا تظهر شعرية الاستعارة من خلال جمعها بين المختلف والمتباعد من الدوال، بمدلولها في نسق لغوي واحد يظهر طرافة في التأليف وجدية في التشكيل البياني.

---

[1] التغريبة، ص60

[(2)] يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، دت، ص07

- يقول الشاعر:

واقِفٌ.. والتّضاريسُ حوْلي تُلَوّحُ لي ، ،

بالتّباشيرِ تَزْرَعُني، ، [1]

فقد جعل الشاعر من التضاريس أنسانا يلوح بجامع القوة والصلابة بوصفها الصفة الأكثر قربا بين طرفي العملية التشبيهية.

كما تكشف الصورة عن تصريح واضح لانتماء الشاعر الذاتي والجغرافي، فوقوفه من وقوف التضاريس وشموخها وبقائها.. إنه تحد خفي يعلن الشاعر من خلاله ثبات الأرض وصلابتها داعيا إلى القوة والصمود.

- وما يؤكد هذا المعنى قوله :

إنّني آخرُ الأنبياءِ بِهذي البِلادِ، ،

ولكنّني أوّلُ المُرسَلين !.. [2]

- كما يقول في القصيدة ذاتها :

ألموْتُ يَزرَعُ كلَّ الدُّروبِ..

وكلُّ الدّروبِ تُؤدّي إلى الموْتْ.. [3]

والذي يلاحظ هنا أن الشاعر قد صور الموت في تشكيل لغوي غير مألوف، وغير قابل للتصوير الحسي الملموس، أين تحققت الاستعارة.

---

[1] التغريبة، ص26

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] نفسه ص39

فأصل الكلام بحسب السياق: العدو يزرع كل الدروب، ليكون في المكنة العثور على السمة المشتركة بين الموت غير العاقل والعدو العاقل. حيث نرى معنى الرعب والخوف هي الصفة الجامعة بين الطرفين، فقد استعار لفظة الموت ليسندها إلى العدو ولما تختزنه من كثرة الدماء وفقد الحياة فوق أرضه، ومن الحرب وويلاتها.

إنها صورة معبرة عن واقع مرير يعيشه الشاعر إبان المحنة الوطنية، فقد كان الموت أكثر ما يميز يومياته ؛ الأمر الذي يكشف عن توتر نفسي شديد توضحه لغة شعرية بديعة، ذلك أن الشعر هو مغامرة للقبض على نار اللحظة المتوهجة من خلال الارتقاء والسمو باللغة وإيقاعها المنبعث من ثنايا الألفاظ والعبارات المتوافقة بإطارها المتصاعد والحس الشعري [1].

ولقد كان مصدر هذه النار هو وطن الشاعر المغتصب.

- وكذلك قوله :

شَيَّعْتُ أحْلامي وأحْبابي.. صِبايَ..[2]

- وفي القصيدة نفسها :

لـفَظَتنِيَ الأحْلامُ في فـجٍّ بعيدْ..

وتقيّأتْني الأرْضُ إذْ شرِبَتْ دَمي..[3]

فهذه الصورة البلاغية تحدثنا عن معاناة الشاعر في وطنه وفوق أرضه وقد ضاقت بها الحياة وتعسَّرت، وهنا يلح التساؤل التالي: هل لفظ الشاعر للأحلام من استحالة الأحلام، أم من محتواها

---

[1] سمير الخليل: تقويل النص، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2016، ص25

[2] التغريبة، ص43

[3] نفسه، ص44

الذي فاق الأحلام؟ وتوازن الأرض هل هو ثوران الشاعر أم سكوته وانهزامه؟ أم من تفاهة أحلامه التي رفضته؟

إذ نجده قد شبه الأحلام والأرض بالأناة، فالأحلام لا تشيع و كذا الأرض لا تتقيأ، ومرجع ذلك هو ما يكابده من حالة الحزن واليأس لكثرة المفاسد في هذا الوطن الذي دنست طهارته وكدرت صفاءه أيادي الغدر.

كما نجد الشاعر هنا قد استعان بمعان مجازية هي عبارة عن صور استعارية، فلا يظهر المعنى المراد إلا من خلال النظر المتأمل في بنيات هذا الكلام في انزياح دلالي، وذلك لأن الاستعارة تقوم على المعنى المجازي ولا تتحقق إلا بالعبور إلى المعنى الثاني القائم على أنقاض المعنى الظاهري.[1]

- يقول الشاعر:

وأنا هُنالكَ في الضُّحى

مُتشبِّثٌ بالنور... بالشّمسِ المُصادَرِ دِفؤها

بالدِّفْء في وَطني المُكبَّلِ بالجَليد[2]

وهكذا فقد وقع استبدال المادي بالمعنوي واستبدال المادي بالمادي في ثلاث صور استعارية نوضحها في الجدول الآتي :

[1] ثابت الألوسي: شعرية النص، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016، ص58

[2] التغريبة، ص43

الأصل في الكلام	اللفظ المصرح به
متشبث بالحبل	... بالنور ... الشمس ... الدفء
بالحبل في وطني المكبل بالسلاسل	... بالجليد

وإذا فمن حيث التركيب فقد وفق الشاعر في وضع ترتيب انسجمت فيه الألفاظ واتسقت لمجاورة الدوال منطقيا بعضها لبعض، أما من حيث الدلالة فقد استطاع تحقيق أبعاد شعرية متباعدة الأقطاب منسجمة في زاوية لغوية تعبر عن الحب اللدني من كنف الشاعر لوطنه..

فالتشبث بالشمس والدفء هي علامات على ضيق الحال. و من المحال التشبث بأشياء أكبر منها، يقصد الأرض وهي جميعا أشياء معنوية لا تحقق له لذة أو نشوة حقيقية.

- ويقول في القصيدة نفسها :

والكوْنُ يَرقُصُ ضاحِكاً مِن حَولِنا، ،

ويُقيمُ حفلَ زوالِنا !

يزْهو على أشْلائِنا وجِراحِنا، ،

يَلهو ويَسكَر، بالمُنى نَشوانَ، نَخْبَ سُقوطِنا.[1]

[1] التغريبة، ص46

- كما نلمح في السياق ذاته قوله من قصيدة " خوف " :

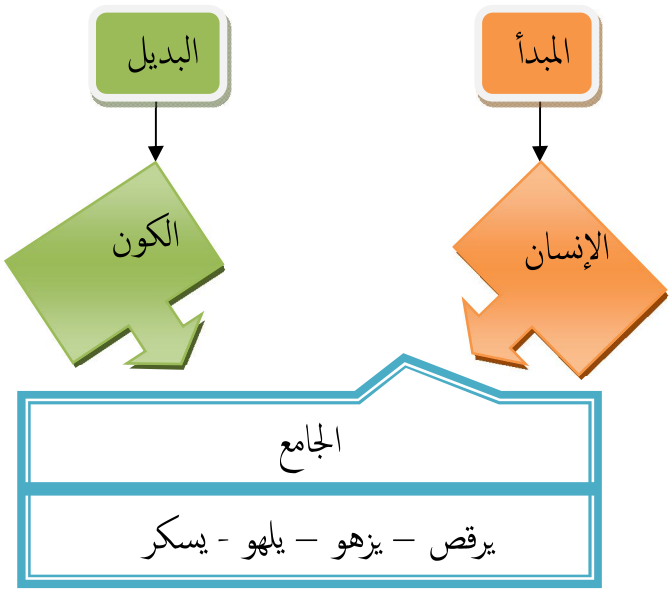
أنا والحبيبةُ والعواصِفُ والغمامْ ....

اللّيلُ يَسكُنُ مُقلتيْكِ

حبيبَتي ..

وأنا أخافُ من الظّلامْ ! [1]

وقد ضم هذا المركب الاستعاري أربع صور شعرية تم فيها استبدال المادي بالمعنوي كما هو موضح أدناه :



إن اجتماع تلك الأفعال مع مدلول معنوي يظهر كينونة الشاعر مشيرا فيه إلى أن جحافل من البشر اغتصبت وطنه دون أن يرتد لهم طرف، وقد اتسعت هذه الدلالة مع (الكون) الذي هو فضاء واسع

[1]- التغريبة ، ص66

من المعاني والمدلولات، منها ماهو ساكن والآخر متحرك، وكلها اجتمعت في حقل التنكيل بأرضه وأبنائها، (هكذا هي الاستعارة فهي تملك السطوة والقوة ما يؤهلها دائما للقول و للتعبير).[1]

إنها الصورة التي تؤجج المستمع وتجعله يبحث عن بديل دلالي يوصله إلى المعنى المقصود من لدن الشاعر، لأن الشاعر يكتب ويصور الواقع انطلاقا من الواقع في حركة لا شعورية، ذلك أن إحدى شاعرية الشاعر تكمن في قدرته الفذة على تحريك تجاربه ورؤاه في بنية جمالية قادرة على التأثير.[2]

- ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

يسْألونَكَ عن شاعِرٍ مُثقلٍ بالحَنين..

يَسألونَكَ عن مُغرَمٍ يَبْتَغي شَبَقَ الرّوحِ

في جسدِ امرأةٍ من مياهٍ وطينْ ![3]

فقد استحضر الشاعر محبوبته منحوتة في جسد صقيل جميل من مياه وتراب قاصدا بها أرضه التي ملك عشقها روحه فجاء مثقلا بالحنين.

- ويُردِف قائلا:

يَسألونَكَ عن غابةِ النّخلِ في وَطَني

شَتَّتَتْها الأعاصيرُ ذاتَ اليسارْ[4]

---

[1] شعيب خلف: التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د ت)، 2008، ص34

[2] ثابت الألوسي: شعرية النص، ص21

[3] التغريبة، ص62

[4] نفسه، ص62

ولقد أجاد الشاعر العبث بنظام اللغة في ترتيب الكلمات والحُسن الإسنادي فيها، فالاستعارة لا تتعلق بالزخرف اللفظي فقط بل تتعلق بالأفكار وبكيف يفكر المبدع بأسلوب دون آخر.[1]

وقد اختار الشاعر الدليل اللغوي (المرأة) للعناصر المتشابهة والمشتركة بين المدلولين (المرأة والأرض)، حيث نجد الاحتواء والانتماء لكلتيهما، ونجد الحب فطريا فيهما ولهما.

والأكيد أن الأرض والمرأة كلتيهما مؤنث وله خصوصية الراحة والسكن، وكل ما تتضمنه العاطفة من معاني تتقاطع بين الاثنتين، فلا يفرق الشاعر بينهما، فالمرأة مقدسة والأرض كذلك، فمن خاطب المرأة خاطب الأرض، منها بدأنا وإليها نؤول، ومنها نأكل وعلى ظهرها نتحرك.[2]

- وفي نفثة شعرية أخرى يقول الشاعر:

وهذا النَّخيلُ نَما في دَمي، ،[3]

ههنا يستبدل الشاعر المادي (الأرض) بالمادي (الدم)، مع أن أصل الكلام: وهذا النخيل نما في أرضي، وهو ما يكشف عن ارتباطه اللامحدود بوطنه، أرضه التي يعشقها ولا يرضى بغيرها بديلا، فصلته بها وثيقة تتغذى منها روحه وتدوم بدوامه حياته. والصورة إنما هي تكملة لحدود القصيدة من اعترافاته بحبه لوطنه.

- وفي وثبة خيالية أخراة يقول الشاعر:

تَبًّا لِمَنْ

زَرَعَ الرّياحَ وما جَنى

---

[1] ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارة التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2009، ص21

[2] نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى، بيت الحكمة الجزائر، د ط، 2009، ص96

[3] التغريبة، ص39

إلاّ العَواصفَ والـمِحَنْ ...[1]

واضح ههنا أن الشاعر يستنهض خامات هذه الصورة الحسية من الطبيعة مباشرة، ليبدل فيها الإنسان بالرياح في عملية امتدت حتى السطر الأخير. وقد أسقط فيها هياج الطبيعة على هيجان البشر ببراعة ودقة في التركيب والتأليف.

فالرياح هي نتيجة مباشرة لزرع الزارع، وأما زرع الشر فلا يجنى منه إلا مثله، ومرجع خبث الزارع (العدو)، وفي ثنايا الصورة كشف لفساد الحكم وذم لأصحاب السلطة وذوي الجاه، والذين برغم كونهم عالة على قومهم إلا أنهم تشبثوا بالحكم، فجعلوا البلاد ساحة حرب ونزاع بسبب الاستبداد بالرأي، حتى وإن كانت أيادي خفية خارج وطننا عملت على نشر الفتن والفوضى تحقيقا لأهداف دنيئة إلا أن الشاعر متفائل في غد أفضل يمكن من تحقيق حلم الناس للتفاهم والمصالحة، وبخاصة وأنه شاعر ملتزم بقضايا وطنه ومعرض أكثر من غيره للاستبداد الروحي قبل الجسدي مهما كلفته الظروف.

- وفي خضم هذا المعنى يقول الشاعر:

حُلُمٌ وليسَ لنا سِوى الأحْلامِ

مَأوىً مِن براكينِ البِلادْ !...[2]

- وكذلك قوله :

نحبّ سقوطَنا وسقوطَ أصلِ قِيامِنا ! ! !...[3]

---

[1] التغريبة، ص47

[2] السابق، ص57

[3] نفسه، ص46

• ليعود ويقول في موضع آخر:

أقْسمْتُ أن تورِقَ الصَّحراءُ في وَطَني

وأن تَلوحَ نجومٌ في دياجينا ! [1]

وهكذا، يوفق الشاعرفي تصوير حال وطنه الجريح وتبيان حلمه المأمول، من خلال إعمال خياله وماء صوره الإبداعية عن طريق رسم ما يمزق الوطن من صراعات، وتتشرَّف الأعناق صوب الحلم المنتظر ألا وهو المصالحة والسلام.

• وبإصرارٍ على السلام نقرأ قول الشاعر:

سلامٌ على مَغرِبِ الشّمسِ في المُقلتيْنْ..

سلامٌ على مَشرِقِ اللّيلِ في شَعرِها !

سلامٌ على مَصرعِ الكَرْزِ في الوَجنتيْنْ ![2]

وبتأمل بسيط في الأسطر الشعرية الآنفة، نقف في السطر الأول منها على تصوير حقيقي لغروب الشمس في عين الناظر، بينما استعار الشاعر في السطرين الثاني والثالث مفردتي (الليل – شعرها) بديلا عن (الشمس – حقولها)، وكذلك أبدل الشاعر كلمة (حمرة) بكلمة (مصرع)، وكلمة (أشجار) بكلمة (الوجنتين).

وهكذا الحال في كل القصيدة، فقد استعار الشاعر من الكون كل ممكناته التي لها صلة متينة بهندسة الكون وفق تشكيل لغوي مازج فيه بين الخيال والحس، والمرئي بالذهني المجرد.

---

[1] الأوجاع، ص41

[2] التغريبة، ص75.

إنها محاولة من الشاعر لتعظيم شأن موصوفه، إنها أرضه التي يعشقها وعليها يحيا ويعيش، إنها محبوبته التي ملكت عليه قلبه وفكره وقلمه، فكان في كل قصيدة يجترح فيها فنون الأقاويل التي تكشف سحرها وعلو قدرها عنده.

ولعل الاستعارة أن تكون إحدى أهم أدوات التشكيل اللغوي بوصفه العامل الأكثر إحداثا لجمالية النصوص، لارتباطها بالنسق الدلالي فتنتج الصورة الواحدة جمعا بين ما هو محسوس وما هو معقول .

إن شعرية الاستعارة تكمن في إخضاع القارئ للتفكير الطويل في هذا النمط المعقد دلاليا، ناهيك عن الخروقات اللغوية وإحكام نماذج الدوال البعيدة الإسناد. هذا التفاعل على درجة شديدة من الأهمية في تفعيل آلية التشكيل النصي.

وهذه الآن سُلة جدولية تختصر بعض الصور الاستعارية الواردة في شعر وغليسي:

القصيدة	الصورة الاستعارية	أصل الكلام (المعنى الحقيقي)
تغريبة جعفر الطيار	ماذا أحدث عن شتاء طالنا؟	... عن ظلم...
خوف	الليل يسكن مقلتيك	... يسكن أرجاءك
تجليات نبي سقط من الموت	ناموا على طيفها	... على أرضها
بطاقة حزن	هاتي الشعر فارويني...	... هاتي الماء...
حلم من أوجاع الزمن الأموي	رحلنا على صهوات الغمام	... صهوات الجياد
إسراء إلى معارج الله	تنهد الصخر من حزني..	تنهد القلب...

انتظار على مرفإ العشق	صحوت من ولهي والطيف يغمرني	... والماء يغمرني
حديث الريح والصفصاف	لكنما ريح الزمان تصدني	... ريح الطبيعة
تأملات صوفية في عمق عينيك	في عمق عينيك يرمي...	في عمق البحر...
رحيل اليمام	يسافر في عتمات الشتاء	... عتمات الليل
خيبة انتظار	وأطعن قصيدك بالقصيد	... بالسكين
قراءة في عينين عسلتين	عيناك شلال وحي بات يمطرني	... شلال ماء

✓ استنتاج :

وكذلك نخلص إلى أن الصور الاستعارية وفيرة عند الشاعر، وقد يكون مرجع ذلك لخياله الخصيب وإبداعه المتفرد، حيث اتخذها مطية لتجسيد عواطفه ونقل مواجعه ووصف أحاسيسه، كما أنها تكشف عن قدرته على إبداع صوره ومدى تشكيلها في إطار حي مؤثر جميل يوحي بالفكرة، وإنما يوعز ذلك إلى اندماج الشاعر الكلي بيوميات حزنه العادي وتلبسه بطين الواقع.

وإذ يكثر الشاعر من الاستعارات المكنية التي يشخص من خلالها الجزائر أثناء العشرية السوداء معبرا عن حالة الوطن المتأزم ورحلة ضياعه، ذائبا في وطنه متعمقا فيه،شاهدا على عصره، ما يمكننا من القول إن الشاعر بتأملاته يرغب في زعزعة كيان الذات ومداعبة المتلقي فيما يخلقه من قارئ طريف ونص جديد، وهذا ما دفع بالشاعر إلى التركيز على الصورة الاستعارية بشكل فاقع .

ب- الصورة التشبيهية :

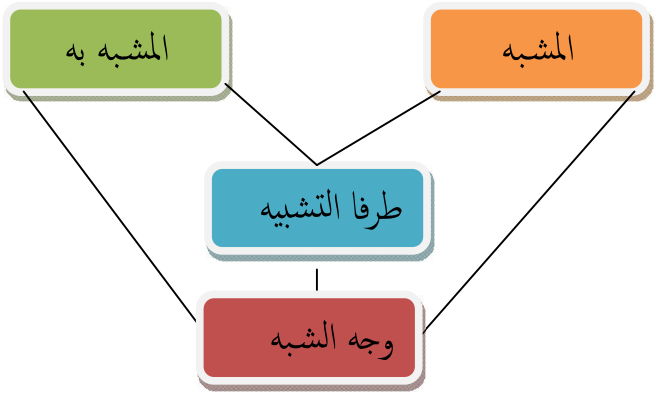
توطئة: التشبيه نوع من أنواع البيان يتقصَّده الشعراء لإضفاء عنصر الجمال والتشويق في القصائد وتقريب الصورة إلى ذهن القارئ.

ولا يقل التشبيه مجاراة للاستعارة في خصائصها الجمالية والشعرية "وتشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل ونحوه أن يشبه الشيء إذا شبه أحدها بالآخر، وكل تشبيه جمع بين شيئين يدخل تحت الحواس ويكون التشبيه أمرا محصلا بضرب من التأويل [1]

وتعد الصورة التشبيهية عنصرا دلاليا يستقي أهميته من قدرته على توصيل المعنى، وتتمثل في التقريب بين قطبين أو حقيقتين يتم إظهار فيما يشتركان من حيث المعنى أو في صفة من الصفات والعلاقة بينهما، حيث إنه من المعروف أن يشترط في العلاقة بين الحقيقتين في ذاتها الحقيقة الأخرى [2]

والتشبيه يضم قطبي العملية التصويرية (المشبه – والمشبه به) بالإضافة إلى ركنين آخرين، نوضح الأركان الأربعة التي يتميز بها التشبيه عن باقي أنواع الصور البلاغية.

أركان التشبيه :



أقسام التشبيه :

للتشبيه عدة أقسام من بينها: [3]

- التشبيه المرسل: هو الذي تذكر فيه الأداة

---

[1] الجرجاني: أسرار البلاغة، ص47

[2] نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس،مجلة معارف ، قسم2، السسنة السابعة ، عدد(12جوان2012)،ص93.

[3] محمد أحمد قاسم- محي الدين ديب : علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، ص158 -161

- التشبيه المؤكد: وهو ما حذفت منه الأداة.

- التشبيه المفصل: وهو الذي ذكر فيه وجه الشبه.

- التشبيه المجمل: وهو من أكثر التشبيهات استعمالا في القصائد، وهو الذي حذفت منه أداة التشبيه ووجه الشبه.

- التشبيه المرسل المفصل: وهو ما ذكرت فيه الأداة ووجه الشبه

والتشبيه كما أسلفنا نوع من أنواع البيان يتقصَّده الشعراء بقصد إكساب القصائد عنصر الجمال وإضفاء عنصر التشويق عليها، وتقريب الصورة إلى ذهن القارئ، ولذلك لا يخلو شعر في أي زمان من التشبيه بمختلف أشكاله لما فيه من براعة التصوير ورقة التأثير بتقريب المتباعدات وتخيير المتلقي.[1]

والتشبيه من الصور البلاغية التي استعان بها وغليسي لتشكيل خط الدلالة العامة، وأكثر هذه الصور ورودا التشبيه المرسل المفصل والتشبيه البليغ .

- فمن أمثلة التشبيه المرسل قوله :

كنتُ وحْدي طَريحَ النَّوى، مثلَ غصنٍ حقيرٍ

على الأرضِ مُلقًى..

وكانتْ رياحُ النُّبوةِ تَعبُرني..[2]

[1] سفيان بو عنينية : الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر (1955 – 2005) مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، (مخطوط)، جامعة ورقلة، الجزائر 2006 -2007

[2] التغريبة: ص29

• وأيضا قوله:

قلْ إنّي تَشبَّهْتُ بالنَّخلِ، ما مِتُّ..

ما ينبغي أن أموت ![1]

• وليغرّد على غصن آخر:

شيَّعتُ أحْلامي وأحْبابي.. صِبايَ..

وكلَّ ما ملكَ الفؤادِ.. وجئتُ كالطّيرِ

المهاجِرِ أبتَغي وطناً جديدْ ![2]

هذه التشبيهات قد اشتملت على أركان التشبيه من مشبه ومشبه به ووجه الشبه وأداة التشبيه (مثل – تشبه – الكاف)، فقد شبه نفسه مرة بغصن حقير ومرة بالنخل وثالثة بالطير المهاجر.

وهذه الصورة قريبة التناول لأنها تعبر عن هذا الشاعر الذي أصبح كغصن حقير ؛ من شدة الوحدة وأحيانا لصموده وتحديه يتشبه بالنخل الشامخ تعبيرا عن الأصالة، إضافة إلى تشبيه نفسه بالطير المهاجر لأنه لم يجد أمامه غير اللجوء إلى وطن آخر ولو مؤقتا.

فالطير المهاجر ليس له وطن يستقر فيه، ويظل متنقلا من وطن إلى وطن أمام سلطة الطبيعة التي تجعله دائم البحث، وهو حال كل شاعر أُرغِم على ترك وطنه قسرا وظلما تحت سلطة البشر.

• ويقول شاعرنا في مواضع تشبيهية أخراة :

واقفٌ.. أستعيدُ بقايا الجِراحِ..

---

[1] التغريبة، ص41

[2] نفسه، ص43

في خريفِ الهَوى عندَ مُفتَرقِ الذِّكرياتْ..

كَصَفصافةٍ صَعَّرتْ خدَّها للرياح ![1]

• ويُهدينا في " فاتحة الأوجاع " تشبيهًا كأنه قبسٌ من التّراتيل الإنجيلية، يقول :

أُهديكَ.. ما أُهديكَ.. (يا ريحَ الصَّبا)

صفصافةً مهمومةً تتْلو انكسارَ الرّيحِ

في فَجْرِ الصِّبا !..[2]

وهذا من الشاعر تشبيه لنفسه بشجر الصفصاف مضيفا إليها بعض البنى اللغوية التي تجردها من كينونتها الطبيعية لتصبغ عليها كينونة بشرية، من خلال تعالق البنية (صفصافة) بالبنية (خدّها) فكانت إنسانا له خد. والبنية (مهمومة) فكانت إنسانا مهموما.

وهكذا كلما انطلق الشاعر من تجربة شعرية قاسية تتكاثف فيها الصور البلاغية التي تزيد في توضيح رؤية المبدع الشعرية .

• ويقول في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا " :

كانَ لي وطنٌ ضاربٌ في دَمي،

راسخٌ في امْتدادِ الزّمانِ ، ،

سامِقٌ في السّماء، ،

---

[1] التغريبة، ص25

[2] الأوجاع، ص14

شامِخٌ كالنّخيلِ ، ،

فارِعٌ كالصّنوبرِ والزّانِ والسِّنْديانْ...[1]

فقد استعان الشاعر بعناصر الطبيعة من أشجار (النخيل والصنوبر والزان والسنديان) لما تحمله من قوة وصمود، ولتبوئها أيضا مكانة عريقة بين مكونات الطبيعة، وهذا هو وطنه في زمنه الأول، حكايةٌ جميلة اختزلتها هذه الصور البلاغية .

- وفي زخَّةٍ أخراةٍ يرُدُّ على صديق له قائلا :

آمالُنا عبْرَ الدّروبِ تناثَرتْ ودُروبُنا مـثلُ الدّيارِ خرابُ

وهمومُنا كالغيمِ تَسمو في العُلا فيُترجِمُ الغيمَ الكثيفَ سحابُ [2]

حيث جاء التشبيه الأول في عجز البيت الأول، باعتماد الشاعر لإبرازه أداة التشبيه (مثل) التي حولت دروب الشاعر ديارا خربة، وجاء التشبيه في صدر البيت الثاني معتمدا فيه أداة (الكاف) التي حولت هموم الشاعر إلى غيوم سامقة في العلا، ليكشف من خلالها ضعفه وضيقه في بلده، فهو يقاوم في شقاء معاناته آملا أن يزهر الصفصاف ذات يوم.

وإذاً تلعب هذه التقنيات دورا كبيرا في الكشف عن خبايا الشاعر ومكنوناته، وتوليد دلالة قوية خفية عميقة لا يظهرها إلا هذه الصور البيانية، فالتشبه يساعد القارئ في فهم مقصدية الشاعر وسرد حكايته.

وأهمية التشبيه تكمن في وضوح التعبير عن قصد المتكلم، كالتعبير عن المعان المجردة عما هو خفي.. بالتمثيل الحسي قصد إفهام المتلقي.[3]

---

[1] التغريبة، ص، 36

[2] الأوجاع، ص23

[3] نوارة ولد احمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص93

التشبيه البليغ:

لقد ضرب هذا النوع من التشبيه بحظ وافر في المدونتين كما هو الحال في معظم الشعر العربي المعاصر .

- ومن دلائله قول الشاعر:

أنا " غيلانُ" – " يا ابنَ عبدِ المَلِك "-

قد أتيْتُ أُعَكِّرُ لونَ الخُطبْ !..

أنا حلّاقُ كلِّ ملوكِ بلادي..

سأفضحُكمْ في الرِّمال.. [1]

- وقوله أيضا :

أنا حبّةٌ من ألفِ سُنبلةٍ يُغالبُها الفناءُ وفوقَنا

صقرانِ يَقْتتِلانِ يا مَلكَ الملوكْ

ويَهويانِ على سنابلِ حقلِنا ! [2]

ونلاحظ أن المشبه في هذه النماذج هو (أنا) الشاعر أي ذاته الشاعرة، أما المشبه به فتستدعيه حركية النفس، ويقتضيه الموقف المعبَّر بُه. وكل هذه التشبيهات تبين أن الشاعر متوحد مع وطنه، متلبس به ذائب فيه.

---

[1] التغريبة ، ص33- 34

[2] السابق ، ص46

لقد خلق الشاعر نصا يقاوم به زمن الموت و التلاشي، نصا يستمد روحه من عمق الواقع ومن آلام وطنه، بما يزيده إصرارا على الوجود و الإقامة على عتبات الموت.

ففي قوله " أنا غيلان" "- يا بن عبد الملك-"، قد جعل الشاعر غيلان هو المشبه به، بما هو رمز للثبات على المبدإ. إنه ذلك الإنسان الشهم القلب الذي لا يخشى في الحق أحدا ولو كلفه ذلك مواجهة الحاكم الجائر المتسلط على المستضعفين من الرجال والنساء والولدان بالنار والحديد، فوجه الشبه ليس صفة أو صفات، بل و إنما هو استضافة رمزية صبغ بها الشاعر أناه، وهي لفتة ذكية منه اعتمد فيها على حسه المرهف وموهبته الأصيلة.

- كما نتحسس شيئا من هذا في قوله :

أنا أنتِ... وأنتِ أنا !

أهواكِ لأنّي منكِ ، ، ،

وأنّكِ منّي

روحُكِ حَلَّتْ في بَدني..

أنا "حلّاجُ" الزّمنِ ..

لكنْ، ،

ما في الجُبَّةِ

إلاّكَ يا وطَني!.. [1]

[1] التغريبة، ص67.

في هذه الأسطر يتوحد الشاعر مع وطنه في حالة صوفية عميقة وكأنه يتملى نفسه في مرآة، وهو في كل هذه التشبيهات يفصح عن أناه المكلومة، وعن شدة أمله في غد أفضل، كما يعبر عن جراحات الوطن التي طال ليلها حتى تسرمد . فتشبيهات الشاعر قائمة على الثنائية: أنا الشاعر / الآخر الوطن.

- وفي مشهد شعري يستحضر عبق التاريخ يقول الشاعر:

أنا "جعفرُ الطّيّارُ" جئتُ معَ

الرّياحِ على جناحِ الرُّعبِ ، ،

يا مَلكَ المُلوكْ...

.....

إنّي أتيتُكَ من بلادِ النّار..

من وطنِ الحَديد ! [1]

ههنا يحاول الشاعر أن يُطابق نفسه بشخصية جعفر الصحابي طائرا بجناحين بديلين عن ذراعيه المبتورتين حالما حاملا أصالته في قلبه وحب الخير في كل ريشة من جناحيه. فهو جعفر السلام الذي عُوِّض بريش النور من جنان الخلود حيث ورد في الأثر أنه كثير الطيران فيها دائم التحليق في أرجائها.

- ومن التشبيهات البليغة التي يتوسلها الشاعر تعبيرا عن ذاته ورؤيته الواقعية قوله :

إنّني آخرُ الأنبياءِ بهذي البِلادِ ، ،

ولكنّني أوّلُ المُرسلينْ !..

[1] التغريبة، ص42 - 43

تتخطّفُني وَمضةٌ من سَديمِ السّماواتِ ..

تجْذبُني نحوها قمرًا يَتدَلّى على شُرفةِ الكونِ ..

يَنفطِرُ الكونُ.. يُعلِنُ للأرضِ أنيّ (عيسى

بنُ مريمَ) أُسرِيَ بي من سَدومِ الخطايا

إلى " سِدْرةِ " الصّالحينْ !..[1]

واضح في الأسطر السابقة أن الشاعر يتعمد تشبيه نفسه بكوكبة من الأنبياء بوصفهم أكثر الناس نَصَباً وشقاء في الدنيا لما يتحملونه من عبء الرسالات وتغيير طبائع الناس.

هذه الرسالة النورانية المضمخة بالخير والهداية، إلا أن ثمة من يركب رأسه ويعمى على بصيرته فيرفض الهُدى إصرارا على اتباع الهوى. ومع ذلك فلا يبرح الأنبياء يكملون أوامر الله لينالوا رضاه.

كما يمكن ملاحظة تميز الشاعر وغليسي بتناوله لطائفة من ذكرياته ولتجارب صبابته صراحة، كما يظهر ذلك جليا في مدونة الأوجاع .[2] فهو يرسم بريشة الواقع تجاربه في قصائد وجدانية تستنطق المعاني النفسية العميقة فيها استنطاقا.

- نتمثل مثل هذه المعاني في قصيدة " قراءة في عينين عسليتين " :

عيناكِ نرجسةٌ.. تاللهِ ما ذبُلتْ

عيناكِ بالعسـلِ الصّافي تَبَلَّلَتـا

.....

[1] التغريبة، ص26 – 27

[2] عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص594.

عيناكِ شلاّلُ وحْيٍ باتَ يمْطِرُني

سحابتانِ برمْلـــي قد تَصَبَّبَتـــا

عُصفورتانِ على أفْناني عَشَّشَتا

ونغْمتـــانِ على عـــودي تَرَدّدَتا

عيناكِ من عَدَنٍ ! آهٍ ومِن سَقرٍ !

عيناكِ نارانِ في قلبي تَمازَجَتا !

ورْدٌ وشوكٌ هما عيناكِ قاتلَتي!

رَصاصتانِ بقلبِ القلبِ أُنبِتَتا ! [1]

- ويقول في مقام شعري آخر:

عيناكِ مقبرةٌ للحزْنِ والوَجعِ

في عُمقِ عينيْك يَفْنى الأُفُّ والآهُ..

- لِيُرْدِفَ قائلا :

عيناكِ برقٌ ورعدٌ.. في الفؤادِ لَظىً

واحَرَّ نارَ اللّظى ! واحَرَّ قلباهُ !

- ليضيف إلى هاتيك النماذج التخييلية هذه الإنخطافة الرّبانية الرقيقة :

ما كنتُ إلا ناسِكًا حَسِبَ الهَوى

[1] الأوجاع، 55

حبْلاً بربِّهِ موصِلاً، فَتَسَلَّقا [1]

ههنا وقفة شعرية تتملى فيها العيون وسحرها، هذه السمة الأنثوية الطافحة بمعان روحية تُختزن في قلب الشاعر الذي يتعلق بجانب مادي في المرأة حسب الظاهر ألا وهو عيناها، ليتخذها وسيطا جماليا موصولا بالجمال الحقيقي، وليصطنع منها رمزا ليبعث الأمل فيه وسبيلا للنجاة من واقع العالم الذي لا يزيده إلا ألما وحيرة، وهذا ما يجعل لفظة العيون متنفسا للخلاص في مواضع كثيرة من المُدوَّنتيْن .

وقد زاوج الشاعر بين صورتين (المرأة والوطن)، ولم يكن ذلك عبثا على حد قول ارنست فيشر: بما يثير وعي الفنان والشاعر بعاطفة المرأة، واستقاؤه من ينابيعها دليل على نضج عاطفته الإنسانية ووعيه العام. وهذا كفيل بوضع صورة المرأة في إطارها الإنساني الصحيح، وإبراز الدور الذي تؤديه في الحياة.[2]

لنجد الشاعر واقفا في سراديب الاغتراب وقد اجتاحه سيل الغربة العَرِمُ بعدما هجرت شحارير الحب أوكاره بغير أَناة.

- يقول الشاعر مصورا هذه المعاني :

كيفَ الرَّحيلُ وقد غَدوْتُ من الضَّنى

كاللّيثِ أو كالرّعدِ في النّبراتِ ؟ !

صفصافةٌ أبَـتِ الرّيــاحُ فِراقَــها

بِـضْـعًا من الأيـّامِ والسّــنواتِ

[1] الأوجاع ، ص58 -62

[2] أرنيست فيشر: ضرورة الفن، تر: سعيد حليم، الهيئة العلمية للتأليف، دط، دت، ص6.

في غُـربتي اِجْتـاحَني دمـــعُ الأَسى

كالحـبِّ يَدهَمُـني بغـــيرِ أَنـــاةِ

فنــظرتُ صــوبَ صبابَتي مُتصَبِّبا

مُـتـأجِّجَ النـّـيرانِ والزَّفـــراتِ

مُتفرّدًا بالدّمعِ في أيْدي الجَوى

أتـْلو على طَللِ الهـَوى آهـــاتي [1]

فالشاعر في هذا المقام يصور نفسه وكأنه عاشق محمول على شرفات الغربة فوق قلعة الأحزان بانتظار الحبيبة الغائبة، متحدثا عنها مشبها إياها بالصفصافة مشركا معها الوطن.

فالوطن والمرأة متداخلان عنده حتى لا فكاك بينهما، ليختلط على القارئ أحيانا أيهما يعني، آلمرأةُ على الحقيقة أم هو الوطن، أم هما معا من دون فكاك ؟

ليمضي في بوحه عن نفسه بوصفه شاعرا مثقلا بالحنين والأوصاب، متحدثا عن الريح التي تهز الحقول، قاصدا بذلك الأيادي الخبيثة والنوايا الدنيئة التي تتلذذ بإيذاء تلك الصفصافة المسالمة الرامزة لأصالة الشعب والوطن.

[1] الأوجاع، ص20-21

✓ استنتاج :

وكذلك لم يكن التشبيه عند يوسف وغليسي نوعا من التصوير البلاغي السطحي وحسب، بل وإنما هو وسيلة لبسط المعنى و توضيحه دلالاته التي قد تغمض على المتلقي.

وقد تراوحت الصور التشبيهية بين الطبيعية بمظاهرها المختلفة من شجر ونخل وصفصاف ورياح وبرق ورعد ومطر وغيرها، وأخرى أناسية من شخصيات رمزية كغيلان ومالك بن دينار وعيسى المسيح...وامرأة تتجاوز النمط العادي لتدل في ارتباط وثيق على وطن أكبر يسع الجميع، فعشقه لها هو امتداد طبيعي لعشق الوطن الذي تفوق قداسته محنة الشاعر في غربته وحيدا.

وقد ركز الشاعر في صناعته لتشبيهاته على أن تكون ذاته والوطن طرفين أساسيين في المعادلة الإبداعية، إذ إن كليهما مراد بالإيضاح وبخاصة في تضاعيف التشبيه البليغ.

ج- الصورة الكنائية :

توطئة : الكناية وجه من أوجه البيان، وطريق جميل من طرق التعبير الفني يلجأ إليها الشعراء للإفصاح عما يعتمل في ضمائرهم من معان ويجيش في نفوسهم من خواطر.

وهي من أهم الصور البلاغية بوصفها وسيلة فنية من وسائل الأداء الشعري، بالنظر إلى ما لها من دور في إثارة الخيال والنفاذ إلى مسارب الذهن، وذلك عن طريق الحس بواسطة الإيماءة السريعة واللمحة الخاطفة.

والكناية لغة مأخوذة من الفعل (كنّى)، أي أخفى وأشار، والكناية هي أن تتكلم بشيء وتريد به غيره[1]

وأما في الاصطلاح، فهو لفظ أطلق وأريد به لازمُ معناه، مع قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي.[2]

أو هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء بمعنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا له، وعليه[3]

وتأسيسا على ما تقدم، فالكتابة هي تلميح إلى المقصود من المعاني دون التصريح به، وهي ما تختبر به فهم السامع وإدراكه لما يسمع أو يقرأ، ومدى ذكائه في تحديد المقصود من اللفظ.

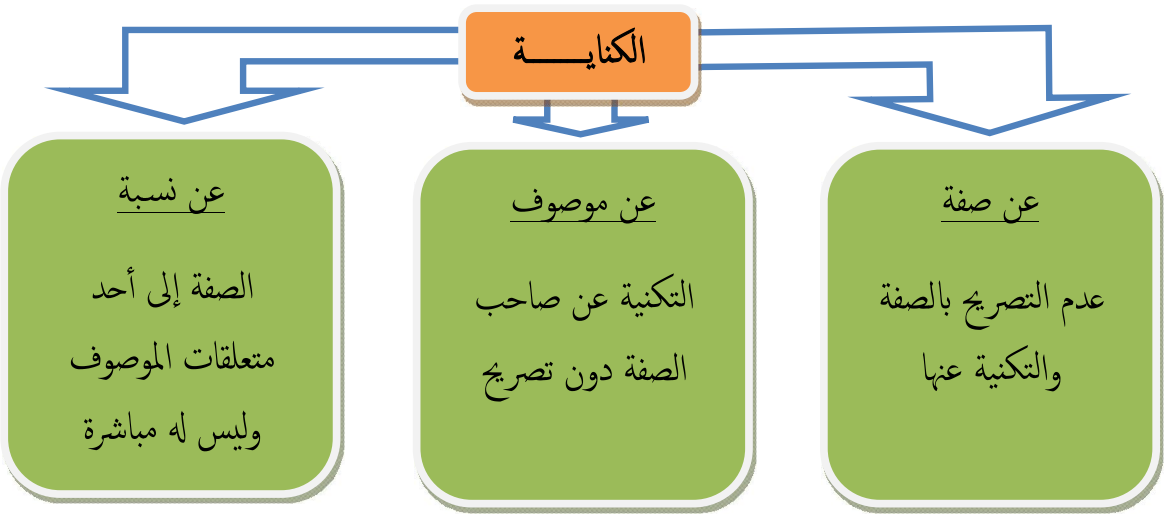
---

[1] الرازي: مختار الصحاح، دار الحديث القاهرة، د ط، 2003، ص313.

[2] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص287

[3] محمد رمضان الجزري: البلاغة التطبيقية دراسة تحليلية لعلم البيان، منشورات ELGA، فالتيا مالطا، دط، 2000، ص353

والكناية ثلاثة أنواع نبينها في المخطط التالي :



مخطط توضيحي لأقسام الكناية

- ومن تدليلات الصور الكنائية التي وظفها يوسف وغليسي قوله :

سَفَحوا دِمائي، ، صادَروا بلَدي المُوزَّعَ

في اليسارِ وفي اليمينِ !

اِسْتأصَلوا حُلُمي وذِكرياتي بتهمةِ أنّني

ما كنتُ في "عِيرِ" الخَنا [1]

فالشاعر هنا يتألم لما أصاب وطنه من تمزق ودمار، وطنه الذي يعبر عنه في صورة البلد الذي تشتت ذات اليسار وذات اليمين جراء ما حل به من سفك للدماء.

[1] التغريبة، ص48

• وفي صور كنائية أخرى قاتمة بالأسى والحزن من الشاعر، يقول :

أنا "ذو الجَناحِ" كما ستَعلمُ سيّدي

اللّيلُ عمَّرَ مَوْطِني، ،

والبرْدُ لَفَّ جَوانِحي، ،

وأنا هنالكَ في الضّحى

مُتشبِّثٌ بالنورِ..بالشمسِ المُصادَرِ دِفؤها

بالدِّفء في وَطني المُكبَّلِ بالجَليد [1]

ههنا كنايات تعبر عن إطباق الأزمة بكل شدائدها على خِناق الوطن، فالليل يومئ إلى الخوف والظلام الذي يغمر هذا الوطن وما يحمله من الشعور بالبرد الشديد الذي لف جوانح الشاعر حيث أصبح هذا الوطن مكبلا من كثرة الهموم والمآسي التي حلت به.

فيسأل ويسأل كل شيء: الريح والأمواج، ولا يجد جوابا حتى يُرتَجَ على الريح من أوجاعه، وكلها تساؤلات تعبر عن الحيرة والغموض الذين لا يعثر لهما على حل في قوله:

ويَسكَرُ البدرُ من جَرّاء أسْئلتي

فيَـرتَمي القـلبُ في أحْـضانِه ثَمِـلا

مُعفّـراً بظلامِ البـيْنِ، ، مُلتحِفاً

ليـلَ الفَـجيعةِ بالأشـواقِ مُكتـحِلا

[1] التغريبة، ص43

فلا مُنيرةَ في الأوْراسِ تَحضُنُني

لا طيْفَ ، لا حُبَّ ، لا أحْبابَ ، لا أمَلا[1]

ألا ما أتعس حظ الشاعر، فحتى البدر، بات يستغرب أسئلته حول المصير المجهول، وغياب بوصلة الاهتداء، فلا جواب يشفي غليله.

وهذه الكنايات والتخييل بالمجاز تعبر عن اشتداد الصراع وتأجج لهيبه، فلم يعد هناك صوت غير صوت الرصاص، ولا رائحة غير رائحة الدماء . لا أحبابَ، ، ولا أهلْ، ، ولا طيفَ رجاءٍ أو أمل.

وكذلك في قول الشاعر:

إنيّ أتيتُكَ مِن بلادِ النّارِ، ،

من وَطنِ الحَديدْ [2]

وفيها كنايتان: بلاد النار ووطن الحديد عن اشتداد الصراع وتسعُّر لهيبه، فلم يعد هناك صوت يعلو على صوت الرصاص ولا قانون يحكم إلا قانون القبضة الحديدية.

ويضاف إلى ذلك دلالة الحديد والنار الرمزية وما تضيفه من معاني البطش والتقتيل وسياسة النفي والتشريد.

ففي قصيدة تغريبة جعفر الطيار تظهر الفتنة التي قصمت ظهر الوطن، وقد رُمِز إليها على الرغم من أن الوطن حديد، ولكن الحديد يصدأ، فالشاعر يلجأ مضطرا إلى بلاد النجاشي يبتغي وطنا جديدا، ليجيبه النجاشي في الأخير:

---

[1] التغريبة، ص60.

[2] نفسه، ص42-43

لا يا فَتَى

دَعْنا من الهَذَرِ المُلبَّدِ بالسَّوادْ [1]

وما تلك إلا رغبة من الشاعر في انقشاع الضباب عن الأمة وخروج وطنه إلى متنفس النور، فهي كناية عن النظرة السوداوية والتشاؤم اللاّزب نتيجة للأزمة المطبقة على البلاد والعباد في آن معا.

إنه يذوب حبًّا في وطنه، وقد ملك عليه هواه، وتملّكه ليقول في قصيدة حُلول :

أهواكِ لأنّي مِنكِ ، ،

وأنّكِ منّي

روحُكِ حَلّتْ في بَدَني

إلى قوله :

ما في الجُبَّةِ

ألاّكَ أيا وَطَني ! .. [2]

فالشاعر لاينفك يعبر عن حبه، وحب الوطن لدى الشعراء قد اتخذ صورا مختلفة، فمرة يتعلقون بالأرض، وأخرى بجمال الطبيعة. والتاريخ وصفحاتُ سِجلّهِ تخبر بأن الشعوب لم تبذل دماءً في تاريخها الطويل مثلما بذلت في أوطانها، ولا ترنَّم الشعراء بما في الكون بمثل ما تغنوا بحب الوطن وقدسيته.[3]

---

[1] التغريبة، ص57.

[2] نفسه، ص67.

[3]- حسن فتح الباب: رؤية جديدة لشعرنا القديم، دار الحداثة، ط1، بيروت، 1984، ص262.

ولأن الصور الكنائية عن الوطن كثيرة في نصوص الشاعر، آثرنا عرض بعض منها مركزين على مجموعة الأوجاع مختصرة من خلال هذا الجدول الآتي :

الصورة الشعرية	نوعها	موقعها في الديوان	دلالتها
ريح تهز حقولنا وقلوعنا..	كناية	فاتحة الأوجاع ص14	قوة الريح التي تهز أركان المكان حاملة معها الغير
لأن الله يعشقني	كناية	بطاقة حزن ص 18	كثرة الابتلاءات في حياة الشاعر
قلوب بأموال تباع وتشترى !	كناية	وقفة على دمنة الحب الموؤود	انعدام الوفاء والصدق، بسبب المال
سنروي بكأس الصبر جمر قلوبنا	كناية	نشيج الوداع	مرارة الذكرى حتى روايتها صعبة جدا
سماء مثقلة بالغيوم والمعصرات	كناية	رحيل اليمام	الحيرة التي تثقل كاهل الشاعر حتى تفيض دموعه
وحدي أحدق في الظلام	كناية	طلاق	الكآبة والحزن المخيمان على نفسية الشاعر
وعجت على دمن الخالدين	كناية	مهاجر غريب في بلاد الأنصار	تذكر الشاعر للشهداء وبطولاتهم ومكانتهم في قلبه
في وطن الأوطان	كناية	آه يا وطن الأوطان	موصوف عظيم عظمة نفس الشاعر المخلص العاشق لوطنه فهو لا يرى وطنا غيره يستحق أن يستوطن

✓ استنتاج :

نستخلص مما تقدم أن الصور الكنائية قد امتزجت بشيء من الرمز، مما كساها حللا إيحاءات ودلالية زادت في ألق معانيها إلى مدركات خفية تفاجئ المتلقي وتكسر توقعه، وفي تعاملنا مع هذه الصور، ركزنا على تلك التي احتوت عنصر المفاجئة، فحطمت سقف انتظار المتلقي، ولم نتخذها على سبيل الحصر، وإنما اعتمدنا على انتقاء بعضها التي نراها تمثل الأُنموذَج الأسلوبي الطاغي.

وإذا كان الشاعر في مقام التكنية لا يُتيح المعنى ولا يَبذله مباشرة، بل وإنما هو يرمي إليه بالتلميح والإشارة ؛ مما يولد الكناية، فإن هذا ما هو يمكن المتلقي من لعب دوره المهم في الكشف عن المعنى الكنائي من وراء حجاب، واستنطاق دلالاته .

د- المجاز المرسل :

توطئة: المجاز من أحسن الوسائل البيانية التي اهتدى إليها المبدع لإيضاح المعنى، حيث إنه يخرج المعنى متصفا بصفة حسية تجعله أقرب إلى ذهن المتلقي.

لهذا شغفت العرب باستعمال المجاز لميلها إلى الاتساع في الكلام، والى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ ولما فيه من الدقة في التعبير، فيحصل به راحة النفس، لذلك كثر في كلامهم، حتى وجدناه في كل معنى راق، وزينوا به قصائدهم وخطبهم وسائر إبداعاتهم.

والمجاز: هو الذي لا يطابق الواقع ولا يتوافق مع الحقيقة، وقد فرّق ابن جني بين الحقيقة والمجاز عندما رأى أن الحقيقة هي ما أُقِرَّ في الاستعمال على أصلٍ وصيغةٍ في اللغة.

والمجاز: هو ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز ويُعدُلُ إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة هي: الاتساعُ، والتوكيد، والتشبيه، فان عُدمَ هذه الأوصافَ كانت الحقيقةُ البتّة.[1]

كما عرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله: المجاز هو كل كلمة جُزْتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين أن تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها في مجاز.[2]

وبعد وقفتنا المستفيضة مع الاستعارة التي هي إحدى أقسام المجاز، آثرنا أن نعرج على المجاز المرسل بوصفه أداة راقية للتعبير الشعري. والمجاز المرسل هو اللفظ المستعمل بقرينة في خلاف معناه اللغوي لعلاقة غير المشابهة.

---

[1] ابن جني: الخصائص، ص442

[2] الجرجاني: أسرار البلاغة، ص260

وتتجلى القيمة البلاغية والفنية والمعنوية للمجاز في أغراضه وهي الإيجاز وسعة اللفظ وإيراد المعنى في صورة دقيقة مقربة إلى الذهن.

ولقد جَيَّشَ شاعرُنا طاقته التعبيرية بواسطة لغة شعرية مونقة، وارتفع بها عن اللغة العادية التقليدية، وذلك من خلال الصور المجازية.

•ومن مَشاكِه ذلك قوله :

واخَيْبتاهُ اليومَ في سوقِ عصْرِنا

قلوبٌ بأموالٍ تُباعُ وتُشْترى[1]

وقد كان المجاز في لفظة قلوب التي جاءت للدلالة على أشخاص لا ضمائر لهم، فهي قابلة للبيع في سوق الخيانة والوضاعة، فلا شرف ولا مبادئ لأصحابها.

وقد ركز الشاعر على القلوب لأنها مكمن الحياة، ولا قيمة للحياة بدونها، مع أن القلوب لا تباع ولا تشترى، وإنما قصد الشاعر الكل على أن العلاقة بينهما علاقة جزئية.

•وفي صورة شعرية أخرى متوثبة يقول الشاعر:

تَصَحَّرَ المجدُ في أصْقاعِ روْضتِنا

سيناءُ يَصرُخُ والجُولانُ يَنْتَحِبُ، ،[2]

[1] الأوجاع، ص26

[2] نفسه، ص42

كما تتجلى لنا صورة المجاز المرسل ذي العلاقة الكنائية، حيث ذكر الشاعر كلا من سيناء والجولان ليقصد بذلك أن الكل ينتحب ويصرخ من وقع ما حل بالربع من مآسي أسالت دموع المآقي وأوجعت القلب المكلوم، فمن شدة المصاب اتخذ الشاعر من سيناء مسرحا للصراخ والعويل أرضا وسماء وجبالا وسكانا، وكذلك الحال مع الجولان.

- كما نعثر عليه في مقام آخر يقول :

تَسَاءلَ أبناءُ أمّي حَيارى[1]

غَداةَ رأوْنا نُدافِعُ عن عِرضِها !

نلمح في هذا المقطع مجازا مرسلا ذا علاقة الكلية، حيث ذكر الكل(أبناء أمي)، في حين أن هذا غير ممكن فعليا، وإنما ليبين مدى وقع ما يحدث لأرضه على نفسه، فالكل حيران ، وكيف لا وقد رأونا ندافع عن عرضها. ويحدث ذلك إذا أراد المتكلم التعميم دون التخصيص.

- وفي مقطع شعري آخر يقول الشاعر في قصيدة : أنا وزليخا و موسم الهجرة إلى بسكرة :

ضيَّعتُ عُمْري، ، وهذا العُمرُ ضَيَّعَني

إذْ عِشتُ أنسُجُ لي من أحْرُفٍ كَفَنا[2]

ههنا تتجلى لنا صورة من المجاز المرسل ذي العلاقة الكلية، فهذا الشاعر الذي أفنى شعره كله وأرهق قلبه حتى الإعياء يتبع سرابا لا يحصد منه إلا الأشواك والمحن، ضيع معها عمره كله ، لتضيع منه نفسه ومعناه . فلا هو حصَّل ما أراده بقلبه، ولا شعرُه أوصله إلى مبتغاه.

---

[1] التغريبة، ص68

[2] الأوجاع، ص97

✓ استنتاج :

يمكننا القول في النهاية إن صور الشاعر يوسف وغليسي المجازية على الرغم من نُزورِها في شعره، إلا أنها قد شخّصت إيمانَ الشاعر الشديد بوطنه وذكرياتِه وأطيافَها الكرائمَ العصيّة على النسيان ، بحيث قد جَسَّمَها مشخَّصةً في صورة حسية تنبض بالحركة، كما أعطت الخيال مساحة من الحرية ليرتاد مجاهل الخيال الخلاق، وعالم العواطف بمساربها اللانهائية، ولِيشكِّل من اللوحات الشعرية ما يوافق حياته وليؤرخ يومياتِ حزنه العادي، وليكون عليها وبها شاهدًا وشهيدًا.

5- أهمية الصورة الشعرية في نصوص الشاعر:

إن الصور الشعرية هي التي تعكس الجمال في القصيدة الشعرية، وتُكسِبُها رؤية فنية ولمسة جمالية تنفخ فيها الروح وتبث فيها الحياة بالتشبيهات المقتبسة من الواقع أو من الخيال، فتخرج القصيدة خصيبة ومتنوعة بالأخيلة والتشبيهات، وهذا ما يجعلها حية مفعمة بالحركة والحيوية.

وعليه، فقد تراوحت الصورة الشعرية في نصوص الشاعر بين التشبيه والاستعارة، فكثرة التشبيهات تمنح القصيدة صفة مركزية هي بلاغة الصورة الشعرية، والاستعارات الموجودة في القصيدة استعارات مكنية لم يذكر فيها المشبه به، وإنما كنى عنه بذكر أحد لوازمه.

كما لعب التشبيه دورا ناتئاً في القصيدة، وبخاصة البليغ الذي يعود على ذات الشاعر، وهو كما يراه علماء البلاغة أعظم وأجل وأجمل أنواع التشبيه، حيث يسمو فيه المشبه ليتساوى في الصفة المشتركة مع المشبه به، كما يوحي بالتقاء طرف التشبيه في موقف واحد، إذ يصيران شيئا واحدا وليس أحدهما يشبه الآخر.

إن المتأمل في تلك الصور الفنية والتداخلات المجازية التي توقفنا عندها وغيرِها كثيرا، يلاحظ مدى ارتباطها بالشاعر ومدى نفاذها في مشاعره واصطناعها لمواقفه، وهذا ما يدعونا الى القول إن الشاعر الحق هو الذي نعرفه من كلامه وإن لم يقصد تعريفنا بسيرته وترجمة حياته، لانه يصف لنا شعوره بما حوله من الأحياء وسائر الأشياء.[1]

ونخلص إلى أن خطاب الشاعر يوسف وغليسي الشعري يتخذ منحا تصاعديا من خلال أحلامه واستشرافاته على غد يأمل أن يرى فيه بأمِّ عينيه وئاما وسلاما دائمين.

[1] عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1995، ص51.

دون أن نغفل دور المتلقي وما يجب أن يتحلى به من يقظة وانتباه إزاء الصورة الفنية ورموزها غير المباشرة؛ ليتمكن من الغوص في غمار الصورة الشعرية مدفوعا بالفضول لفهم كنهها؛ مما يحقق له متعة ذهنية منقطعة النظير.

فالصورة الشعرية إذًا هي مَحَجُّ النقاد ومَهْوى أفئدة الشعراء تشد انتباههم وتشحذ ذكاءهم و تستبد بفطنتهم وتجعلهم في تفاعل مع النص بهدف تحقيق متعة فنية تُعَمِّدُ الجميعَ بماء الشّعرية .

ولتحرير هذه المسألة بشيئ من الإسهاب نقول إنّ الصورةَ الشعريةَ هي أثرُ الشاعرِ المُبدع الذي يصفُ المرئياتِ وصفًا يجعل قارئ شعره لايدري أيقرأ قصيدةً مسطورةً، أم يشاهد منظرًا من مناظرِ الوجود، والذي يصفُ الوُجدانيّات وصفا يُخيّلُ للقارئ أنه يُناجي نفسَه، ويُحاورُ ضميرَه، لا أنه يقرأُ قطعةً مختارةً لشاعر مُجيد.

والصورةُ الشعريةُ لا تكمُلُ إلا حين يُحيط الوصفُ بجميع أنحاءِ الموصوف .

- فليس منها على سبيل التمثيلِ قولُ أبي نواسٍ في وصفِ الخمر :

صهباءُ تَبني حَبابًا كلما مُزِجتْ ... كأنه لؤلؤٌ يَتلوهُ عِقْيانُ

كانتْ على عهدِ نوحٍ في سفينتِهِ ... من حُرِّ شُحنتِها والأرضُ طوفانُ

فلم تَزَلْ تَعجِمُ الّدنيا وتَعجِمُها ... حتى تَخيّرها للخِبءِ دِهْقانُ

فصانَها في مَغارِ الأرضِ فاختَلفَتْ ... على الدّفينةِ أزمانٌ وأزمانُ

ببلدةٍ لم تَصِلْ كلبٌ بها طُنُبًا ... ولا خِباءً ولا عبسٌ وذُبيانُ

ليستْ لذُهلٍ ولا لشيبانِها وَطنًا ... لكنّها لبَني الأحرارِ أوطانُ

أرضٌ تَبَنّى بها كِسْرى دَساكِرَهُ ... فما بها مِن بني الأعرابِ إنسانُ

وما بِها من هشيمِ العُربِ عَرْفَجَةٌ ... ولا بها من غِذاءِ العُرْبِ خُطْبانُ

لكـنْ بهـا جُـلُّـنـارٌ قد تَـفَـرَّعَـهُ ... آسٌ وكَلَّـلَـهُ وردٌ وسُـوسـانُ [1]

فلو عُرِضتْ هذه القصيدةُ على ناقد من عصرنا الراهنِ ، أو لو أنها عُرِضت على أحد أدباءِ الأعصرِ الخوالي لوُصِفتْ بأنها رشيقةُ الأسلوب متينةُ التركيب ، ولكنها عند الرّاسخين في الشّعر ونقده قصيدةٌ جوفاءُ لا حَظَّ لها من روعةِ التّصوير ، ولا نصيبَ لها من جمالِ التأثير .

إن فضلَ الصّورة الشّعرية هو تمكينُ المعنى في نفس القارئِ والسّامع :

- ومِثالُه قولُ بعضِ الأندلسيين :

أخافُ عليكَ من عيْنيْ رقيبٍ ... ومن عيْني وعيْنِكَ والزّمانِ

ولوْ أني وضعْتُكَ في عُيوني ... إلى يومِ القيامةِ ما كَفاني [2]

- أقلُّ تأثيرا في النفس من قول ابن الرّومي :

أُعانِقُهُ والنّفسُ بعدُ مَشوقةٌ ... إليهِ وهل بعدُ العِناقِ تَدانِ

وأَلْثُمُ فاهُ كي تَزولَ حَرارتي ... فيَشتَدُّ ما ألقى من الهَيَمانِ

ولمْ يكُ مِقدارُ الذي بي من الجَوى ... ليَرْوِيَهُ ما تَلثمُ الشّفتانِ

كأنّ فؤادي ليسَ يَروي غَليلَه ... سِوى أن يَرى الرّوحيْن يَمْتزِجانِ [3]

[1] - ديوان أبي نواس : شرح وتحقيق محمد أنيس محرات ، دار محرات للعلوم ، حمص سوريا ، ط1، 2009، ص 651

[2] - الموازنة بين الشعراء ، مرجع سابق ، ص 69

[3] - ديوان ابن الرومي ، ج3 ، ص406

وذلك لأن ابن الرومي قد اجترح لشدة كلفه صورة شعرية كاملة الأوصاف ملتحمة الأجزاء ، وتنقل بالقارئ من حال إلى حال ، وذكر أمورا فطرية يشعر بمثلها كل متيم مشغوف ، ثم علل شرهه في صبوته بخطر لوعته وفرط جواه ؛ ومعلوم أن تحليل المعنى وتعليله من أقرب الوسائل إلى تمكينه في النفوس، وهنا وفي هذا المقام تتفاوت أقدار الكتاب والشعراء.

- من الحكم المأثورة قولُ أبي الدّرداء : مَنْ لَكَ بأخيكَ كلِّهْ[1] ، وهو يعني أن الصّديق لن يكون بحالٍ من كل نواحيه مِلكاً لأخيه مَرْضِيّاً عنه ، وهذا هو أصلُ المعنى ، وتلك هي صورتُه الأصلية .
- فإذا بحثنا عنه عند بشارٍ بنِ بُرْد، فسنرى أنه قد بسَطَهُ فأحْسَنَ بَسْطهُ حين قال :

إذا كُنتَ في كلّ الأمورِ مُعاتِبًا ... صديقَكَ لم تَلْقَ الذي لا تُعاتبُهْ

فعِشْ واحدًا أو صِلْ أخاكَ فإنّهُ ... مُقارِفُ ذنبٍ مرّةً ومُجانِبُهْ

إذا أنتَ لم تَشربْ مِرارًا على القَذى ... ظمِئْتَ وأيُّ الناسِ تصْفو مَشاربُهْ [2]

فإذا نحن وازنّا بين هذه الأبيات وبين كلمة أبي الدرداء لرأينا أن كلمة : منْ لكَ بأخيكَ كلِّه كلمةٌ مبهمة لا تَقَرُّ في النفس إلا بعد التأمل والترديد ، ولرأينا بالمقابل بشار بن برد يخاطب العقل والوجدان ؛ إذ يذكر أنك إن عاتبت صديقك في كل الأمور فلن تلقى الصديق الذي لا تعاتبه ، لأنه يندر أن يخلو صديق من العيوب ، وأنك مضطر إلى إحدى اثنتين : إما أن ترضى الوِحدة وإما أن تصل أخاك، فقد يقارف الذنب مرة ويجانبه مرة أخرى ، وإذا لم تشرب مرارا على القذى ضمِئتَ ، وأي الناس تصفو مشاربه في هذا الوجود !؟

وكذلك نرى أن كلمةَ بشارٍ أوقعُ في النّفس وأملأُ للقلب .

[1] - أبو الفضل الميداني: مجمع الأمثال، حققه وفصله محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية،1955،ج2،رقم المثل4021،ص301

[2] - ديوان بشار بن برد، جمعه وشرحه وكمله وعلق عليه محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة (الجزائر عاصمة الثقافة العربية) 2007 ، ج1، ص326

- وفي شاهدٍ شعريٍّ آخرَ، فقد رثى مُوَيْلِكُ المَزْمومُ امرأتَه أمَّ العَلاءِ فقال :

أُمْرُرْ على الجَدَثِ الذي حَلَّتْ بهِ ... أمُّ العلاءِ فَنادِها لو تَسمَعُ

أنَّى حَلَلْتِ وكنتِ جِدَّ فَروقةٍ ... بلدًا يَمُرُّ به الشّجاعُ فيَفزَعُ

صلّى عليكِ اللهُ مِن مَفقودةٍ ... إذْ لا يُلائمُكِ المكانُ البَلقعُ

فلقد تَرَكْتِ صغيرةً مرحومةً ... لم تَدْرِ ما جَزَعٌ عليكِ فتَجزَعُ

فقدَتْ شمائلَ من لِزامِكِ حلوةً ... فتَبيتُ تُسهِرُ أهلَها وتُفجِّعُ

وإذا سمعْتَ أنينَها في ليلِها ... طفِقتْ عليكِ شؤونُ عيني تَدمعُ [1]

وهذه قطعة مختارة في بكاء المرأة وقد خلّفتْ طفلتها وراحت إلى عالم الفناء، وهي بعد روية وتفكير ترجع إلى فكرتين : التعجب من قرار هذه المرأة الهيوب في ذلك المكان البلقع. والثانية هي الأسف على ما لقيتْ طفلتها من فقد شمائلها الحلوة. ولكن الشاعر هنا قد سرد هاتين الفكرتين بشيء من الجفاف ، وكان في مقدوره أن يزيد الفكرة الأولى شيئا من الوضوح ، وأن يعمد في الفكرة الثانية إلى إشراك القارئ معه في بث حزنه ، لأن الغرض من الشعر هو نفاذُ التأثير.

- ولو أخذنا في هذا المعنى ما يقوله محمدُ بنُ عبدِ الملكِ الزّيّات :

ألا مَن رأى الطفلَ المُفارِقَ أُمَّهُ ... بُعيْدَ الكَرى عيناه تَبْتدِرانِ

رأى كلَّ أمٍّ وابنَها غيرَ أمِّهِ ... يَبيتانِ تحتَ الليلِ يَنتجِيانِ

وباتَ وحيدًا في الفراشِ تَحُثُّهُ ... بلابِلُ قلبٍ دائمِ الخفقانِ

1- ديوان شرح الحماسة لأبي تمام ،كتب حواشيه غريد الشيخ ، وضع فهارسه العامة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط1 ،2000م، ج1 ، ص 572-573

ألا إنّ سَجْلاً واحدًا قد أَرَقْتُهُ ... من الدّمعِ أو سَجْلينِ قد شَفياني

فلا تَلْحَياني إن بَكَيْتُ فإنما ... أُداوي بهذا الدمعِ ما تَريان

وإنّ مكانًا في الثّرى خُطَّ لحْدُهُ ... لِمَنْ كان في قلبي بِكُلّ مَكانِ

أحقُّ مكانٍ بالزّيارةِ والهوى ... فهلْ أنتما إن عُجْتُ مُنتظِرانِ

فهبْني عزَمْتُ الصّبرَ عنها لأنّني ... جليدٌ ، فَمَن بالصّبرِ لابنِ ثمانِ

ضعيفُ القُوى لا يَعرفُ الأجرَ حِسْبةً ... ولا يَأْتَسي بالناسِ في الحَدَثانِ

ألا مَنْ أُمَنّيهِ المُنى فأُعِدُّهُ ... لعَثرةِ أيامي وصَرفِ زمانِ

ألا مَن إذا ما جئتُ أَكرمَ مَجْلِسي ... وإن غِبتُ عنهُ حاطَني ورَعاني

فلمْ أرَ كالأقدارِ كيفَ يُصِبْني ... ولا مِثلَ هذا الدّهرِ كيفَ رَماني [1]

وبموازنة مُتأنّية بين هذه القطعة وبين سابقتها ، فقد نعثر في الأخيرة على صورة شعرية بديعة تمثل الطفل المُفَجَّعَ في أمه ، وتَفَجُّعَ الرجل في زوجه . ولننظر كيف صور الطفل اليتيم بقوله :

رأى كلَّ أمٍّ وابنَها غيرَ أمّهِ ... يَبيتانِ تحتَ الليلِ يَنتجِيانِ

وباتَ وحيدًا في الفراشِ تَحُثُّهُ ... بلابِلُ قلبٍ دائمِ الخَفقانِ

ولننظر كيف علل جزع الطفل بضعف قواه، وجهله بالأجر والتأسي، ولنتأمل كيف فهم الشاعرُ الزوجُ قدرَ الحليلة، وكيف نفذ إلى وصف ما للحلائل من الرفق وما للرجل من الأنس بزوجه حين يطارحها الأحاديث بالليل ، وكيف اعتمد عليها فأعدها لعثرة أيامه وتقلب زمانه .

[1]- محمد بن عبد الملك الزيات : سيرته - أدبه – تحقيق ديوانه ، يحي الجبوري، دار البشير ، عمان- الأردن، ط1 ، 2002 ، ص264-265.

وأيُّ كلام أبلغُ في وصف الخليلة الرفيقة الأمينةِ من قوله في تلك الراحلةِ الغالية :

ألا مَن إذا جِئتُ أكْرمَ مَجْلسي وإن غِبتُ عنهُ حاطَني ورَعاني

ولاضيرَ في أن يُعيد القارئُ النظرَ في هذين البيتين ويَتملاّهُما مَليّا :

وإنّ مكانًا في الثّرى خُطَّ لحْدُهُ لِمَنْ كانَ في قلبي بِكلّ مكانِ

أحـقُّ مكـانٍ بالزّيـارةِ والـهوى فهل أنتما إن عُجْتُ مُنتظِرانِ

فإنهما غايةُ الغاياتِ في تمثيل الحُنُوّ على القبر المأهولِ برُفاتِ الحبيب .

- أراد الطُّغرائي أن يَستعْطفَ أحبابَه، وأن يذكّرهم بأن في صُروف الدهرِ ما يُغني عن القطيعة والصّدود، وذلك في قوله :

ويارُفْقةً مرَّتْ بجَرْعاءِ مالكٍ تؤُمُّ الحِمى أنْضاؤُها والمَطاليا

نَشدْتُكمو باللهِ إلاّ نَشدْتمُو به شُعبةٌ أضْللْتُها من فُؤادِيا

وقلتمْ لِحَيٍّ نازلينَ بقرْبِه أقاموا بها واسْتبْدلوا بِجوارِيا

رُويْدكُمو لا تَسبِقوا بقطيعَتي صُروفَ اللّيالي إنّ في الدّهرِ كافِيا[1]

- وأصل هذا المعنى لإياس بن القائف إذ يقول :

فأكرِمْ أخاك الدّهرَ ما عِشتمُا معًا كفى بالممـاتِ فُـرقةً وتَـنائـيا

إذا زُرتُ أرضًا بعد طولِ اجتنابِها فقدتُ صديقي والبلادُ كما هِيا[2]

[1]- ديوان الطغرائي : تحقيق علي جواد طاهر – يحي الجبوري ، مطابع الدوحة الحديثة – قطر، ط2،1986 ،ص415

[2]- شرح ديوان الحماسة،ج2، ص11

فكأنه أراد أن يقول كفى بالموت مُفَرِّقًا؛ وإذن لِتجتهدْ في إكرام أخيك مدةَ بقائكما ودوامكما مجتمعيْن، فإنه لاتلاقيَ بعد الموت. وأياك أن تهجرَ أخاك، فربمّا تَغيبُ عنه ثم تعود طالبا لوصْله فلا تجدُه.

- ولننظر كيف تناول سعيدُ بنُ حميدٍ هذا المعنى حينما قال :

أَقْلِلْ عتابَك فالبقاءُ قليلُ ... والدّهرُ يَعدِلُ تارةً ويَميلُ

لمْ أَبْكِ من زمنٍ ذَمَمْتُ صُروفَهُ ... إلاّ بَكيْتُ عليهِ حينَ يَزولُ

ولكلِّ نـائبة أَلَـمَّتْ مُـدّةٌ ... ولكلّ حالٍ أقْبلتْ تَحويلُ

والُمنتمونَ إلى الإخاءِ جماعةٌ ... إنْ حُصّلُوا أَفناهُمُ التّحصيلُ

ولعلّ أحداثَ المَنِيّةِ والرَّدى ... يومًا ستَصْدَعُ بيننا وتَحولُ

فلَئنْ سَبَقْتُ لَتَبْكِيَنَّ بحسرةٍ ... ولَيَكْثُرَنَّ عليَّ منكَ عَويلُ

ولَتُفجَعَنَّ بمخلصٍ لكَ وامقٍ ... حبلُ الوفاءِ بحبلِهِ مَوصولُ

ولئنْ سَبَقْتَ ولا سَبَقْتَ لَيَمْضِيَنْ ... مَن لا يُشاكِلُهُ لديَّ خليلُ

ولَيَذهَبَنَّ بهاءُ كلِّ مروءةٍ ... ولَيُفقَدَنَّ جمالُها المأهولُ

وأراكَ تَكْلَفُ بالعتابِ وَوُدُّنا ... صافٍ عليهِ من الوفاءِ دليلُ

وُدٌّ بَدا لذوي الإخاءِ جمالُه ... وبدَتْ عليهِ بهجةٌ وقبولُ [1]

[1]-رسائل سعيد بن جميد وأشعاره، جمع وتحقيق يونس أحمد السامرائي، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1971، ص 146-147 -

وهذه أبيات غاية في تحليل المعنى وتعليله: فهو قد ابتدأ بشكوى الزمان ، ونصح صديقه بانتهاب الفرص السّوانح، ثم أخذ يقنع صديقه بأن الحُرَّ في الدنيا قليل، وبأن من الحزم أن لا يتجنى المرءُ على صديق لا ذنب له، فقد تصدع بينهما أحداث المنية، أو عاديات الليالي.

وهو قد بلغ غاية الرفق حين شرع يذكر لصديقه أنه إن سبقه إلى الموت فسيكثر عويله عليه ، وستعظم فجيعته فيه، وهذا اعتراف منه لصديقه بالوفاء، وهذا الاعتراف نوع من التألُّف والاستعطاف . ولنتأملْ كيف دقَّ حتى لَطُفَ في قوله :

ولئنْ سبقْتَ- ولا سبقْتَ- ليَمْضِيَنَّ من لا يُشاكِلُهُ لديّ خليلُ

ولعل الجملة الاعتراضية لم تقع موقعا من هذا ولا أظرف. وهذه القصيدة من الصور الشعرية البديعة ، وهي بلا شك أوفى من أبيات ابن القائف ، وأبرع من أبيات الطغرائي ، وهي فوق ذلك نصٌّ وتقييدٌ فيما قصد الشاعر إليه من رد صديقه إلى شِرعة الأُلفة ، وصَرفِه عن موارد الهَجْرِ والصُّدود.

خاتمة

فألقَتْ عَصاها واسْتَقَرَّ بها النَّوَى كَما قَرَّ عَيْنًا بالإيابِ المُسافِرُ[1]

أمّا بعدْ، وفي ختامِ هذه السّياحةِ البحثيّةِ الاِستكشافيّةِ، في نصوصِ الشّاعرِ يوسُف وَغليسي الشّعريةِ، آنَ لهذا البحثِ أن يُلقيَ عَصى التَّرحالِ، لِيستقرَّ به النّوى عندَ مَضاربِ النّتائجِ الآتية :

نتائجُ المحصولِ النّظري:

-الشّعريّةُ واحدٌ من المفاهيمِ المُحدَثةِ في الدّرسِ النّقديّ الغربيّ الحديثِ والمعاصرْ.

-الشّعريّة واحدٌ من المصطلحاتِ التي لفَّها قدْرٌ غيرُ يسيرٍ من الغموضِ والاِضطرابِ، المتولِّديْنِ من تباينِ التّرجماتِ، وعدمِ دقّتِها واختلافِها في أحايينَ كثيرةٍ بين المشرقِ والمغربِ، نتيجةَ اختلافِ مصادرِ الاِستقاءِ من الثّقافةِ الأَنجلوسكسونيّةِ والثّقافة الْفرانكفونيّة.

-عَرَفَتِ الشّعريّةُ كمًّا هائلاً من البدائلِ الاِصطلاحيّةِ، يكشفُ عن مشهدٍ اِصطلاحيٍّ مُروّعٍ زادَ طينَ الإشكاليّةِ الاِصطلاحيّةِ بِلَّةً وتعقيدًا؛ إذْ فاقتْ ترجمةُ مصطلحِ (Poétique) الثّلاثينَ مصطلحاً عربيًّا.

-وكما اختَلفَ الدّارسونَ العربُ في ترجمةِ الشّعريّةِ مُصطلحيًّا، وفي تحديدِ مفهومِها وضبطِ موضوعِها، وتعيينِ موقِعِها من المفاهيمِ المُتاخمةِ لها، ورسمِ الحدودِ والعلاقاتِ التي تربطُها بها، فقدِ اختلفوا في تحديدِ الإطارِ الذي ينتظمُها: أهي نظريّةٌ ؟ أم علمٌ؟ أم مَنهج؟

- برغمِ الإسهالِ الحادِّ الذي كابَدَهُ الخطابُ النّقديُّ العربيُّ الجديدُ في تلقّيهِ للمفاهيمِ الغربيّةِ بكيفيّاتٍ فرديّةٍ، يُمكنُ القولُ بشكلٍ احترازيٍّ إنّ الشّعريةَ تَأخذُ في حسبانِها مفهومَ الأدبِ، كي تَتَأسَّسَ عِلْماً لهُ، ومنه يمكنُ الاِطمئنانُ إلى أنّ الشّعريّةَ علمٌ عامٌّ موضوعُه الأدبيّةُ يَرومَ القيامَ علماً للأدبِ، غايتُه استنباطُ الخصائصِ النّوعيةِ والقوانينِ الداخليّةِ للخطابِ الأدبيّ في شموليّتِه الجنسيّةِ والكميّة.

---

(1) راشدُ بنُ عبد الله السُّلَمي، العِقد الفريد، ج6 ، ص13.

- أتَتِ الشّعريّةُ العربيّةُ المعاصرةُ إلى الوجودِ متأثرةً بالثّقافةِ الغربيّةِ فكراً ونقدًا؛ إذ نُقِلَ إلينا هذا المصطلحُ بمفهومٍ واحدٍ في الغالبِ، وعَرَف عديدَ المصطلحاتْ.

-على الرّغمِ من المحاولاتِ المتعدّدةِ التي نهضَ بها النّقادُ العربُ رغبةً منهم في الظّفَر بمعادلٍ عربيٍّ قديمٍ لهذا المفهومِ الحديثِ قد يُحقّقُ اكتفاءً نقديًّا، إلاّ أنّ الحظّ لم يبتسمْ لهم.

-رغم التّسليمِ بصعوبةِ ذلك الصّنيعِ، إلا أنّ أجدادَنا القُدامى لم يكونوا مطالَبينَ بالإجابةِ المتقدّمةِ على راهنِ الأسئلةِ التي يطرحُها عصرُنا.

نتائجُ المحصولِ الإيقاعيّ:

-تراوحتِ القصائدُ على مستوى الشّكلِ بين النّمطِ العموديّ الخليليّ وصنوِه الحرّ (أو شعرِ التّفعيلةِ) ، مع غلبةِ هذا الأخيرِ نسبيّاً.

-وُفِّق الشّاعرُ في استثمارِ الإيقاعينِ الخارجيّ والدّاخليّ، وخصوصًا في استخدامِ البحورِ الصّافيةِ في إيصالِ ما كان يعْتَلِجُ في نفسِهِ من خلالِ إبلاغيةٍ موسيقيّةٍ ناجحةٍ، من بحرٍ وقافيةٍ ورويٍّ بما هي جَرْسٌ وتِكرارٌ وأصواتْ.

-حُفولُ نصوصِه الشّعريّةِ بما يُسمّى قصيدةَ الومْضةِ القصيرةِ (وهي مقطوعاتٌ قِصارٌ أَشدُّ تركيزًا وإحكاماً من قصائدِه الطّويلةِ) بما يعكسُ رؤاهُ ودفْقاتِه الشّعوريّةَ.

-قدرةُ الشّاعرِ الفائقةُ على تطويعِ إيقاعِه الشّعريّ بما تجلّى في استحداثِ تفاعيلَ لم يُرخِّصْها عروضُ الخليلِ، إذ هي نادرةُ الحدوثِ في الشّعرِ العربيّ وخصوصًا مع (فاعِلُن).

-غلبةُ البحورِ الصّافيةِ على ضريرتِها المُركّبةِ في شعرِ الشّاعرِ، كما حدثَ مع أَبْحُرِ: الكامل والمتقاربِ والمتدارك .

-شيوعُ القافيةِ المطلقةِ المجرّدةِ، بما هو توسّعٌ عروضيٌّ، إذ إنّ معظمَ قوافي الشّعرِ الحرّ تجئُ مُقيدةً مُردَفة.

-احتكامُ الشّاعرِ في وضعِ الجملِ إلى تجربتِه الشّعريةِ وإلى تحكّمِه في أدواتِه الفنيّةِ، وليس إلى إكراهاتِ النّظامِ الكلاسيكي وما يَنتجُ عنهُ من رتابةٍ إيقاعيّة.

-استثمارُهُ لظاهرةِ المُناوبةِ الشّعريةِ في القصيدةِ الواحدةِ بين الشّكلينِ الخليليّ والحرّ (قصيدةُ " أنا وزليخا "، وقصيدةُ " تغريبة جعفر الطّيار") تمثيلاً لا حصرًا.

نتائجُ المحصولِ اللُّغَويّ:

-وُفِّقَ الشاعرُ في اجتراحِ لغةٍ مُتَلبِّسَةٍ بطينِ الواقعِ وحياةِ المواطن اليوميّة في آلامِه وآمالِه.

-تواترتِ الأسماءُ أكثرَ من شقيقاتِها الأفعالِ، بما يَدُلُّ على العجْزِ وقلّةِ الحيلةِ، وعدمِ القدرةِ على التّغييرْ.

-غلبةُ صيغةِ الاسمِ المفردِ على صيغتَيْ المثنّى والجمْع؛ ما يدلّ على التميّزِ والتفرّدِ من وجهٍ، كما يدلّ على الشّعورِ بالضّعفِ من وجهٍ آخر.

-إسهامُ المشتقّاتِ في صناعةِ الدّلالةِ، بزيادتِها البنائيّةِ، ما عَدَّدَ معانيَها من سياقٍ إلى آخرْ.

-غلبةُ الفعلِ الماضي على صِنْوَيْهِ المضارعِ والأمرِ، مع اختلافِ زمنِه الصّرفيّ عن دلالتِه النّحويةِ، لِيَدلَّ على الحاليّةِ والاستمرارِ بما يحدّدُه السّياقْ.

-طغيانُ الأفعالِ المجرّدةِ على الأفعالِ المزيدةِ، بوصفِها الأصلَ اشتقاقاً وشيوعًا.

-تقدّمُ الأفعالِ المزيدةِ بحرفٍ على سائرِ نظيراتِها، إذْ إنّ البلاغةَ في الإيجاز.

-دورُ الأساليبِ الإنشائيّةِ في صناعةِ الحركةِ والحيويّةِ، بما يُكسِبُ الأغراضَ الشّعريةَ تعدّدًا وخصوبة.

-أهميةُ التّقديمِ والتأّخيرِ إلى جانبِ الحذفِ في إيلاءِ الأهميّةِ لدلالةٍ على أخرى؛ مما يصنعُ مخيالاً لغوياً جديدًا.

-سيادةُ المعجمِ الوجدانيّ في الحقولِ الدّلاليةِ بما يَسمحُ للشّاعرِ بالانسيابِ المطلقِ في مجاريهِ الشّعريةِ الدّاخليّةِ ، ويتيحُ له مجالاً آخرَ خارجَ (أناه) يُفضي فيه بِرؤاه بوصفِه صوتاً للجماعة.

-توسّلُ الشّاعرِ بالصّورِ الرّمزيّةِ المضمَّخةِ بالإيحائيّةِ العميقةِ المُشْرَعةِ على آفاقِ التأّويل.

-اشتغالُ الشّاعرِ على تقنيةِ التّناصِ بوصفِه تعاطيًا شعريّاً أساسيًّا في النّصوصِ ؛ ما سمحَ له ببثّ رؤيتِه المعاصرةِ من خلالِ مزْجِ الماضي بالحاضرِ توكيدًا على وحدةِ التّجربةِ الإنسانيّة.

-كشفتْ ظاهرةُ توسّعِ الشّاعرِ في تعاملِه مع اللّغةِ على ثقافتِه الواسعةِ، التي أسْعَفَتْهُ في رَفْدِ نصوصِهِ الشّعريةِ بأنساغٍ جديدةٍ فنًّا وجمالاً.

-شعورُ الشّاعرِ الحادِّ بالغربةِ حينًا وبالاغترابِ حينًا آخرَ، وشيوعُهُ في تضاريسِه الشّعريةِ بشكلٍ يشدُّ انتباهَ القارئِ، برسمٍ يأخذُ منحىً تصاعديّا إلى الحدِّ الذي يُصيّرها ظاهرةً شديدةَ التّنوءِ في معظمِ قصائدِه على اختلافٍ في التّجربةِ والتّجريبْ. كما كانت دافعًا نفسيّاً قويّاً أحسنَ الشّاعرُ استثمارَهُ في توثيقِ وقائعِ سِني الجَمْرِ التي كابدَها وطنُه في نهاياتِ القرنِ المُنسلخْ.

-يُلاحَظُ من الوجهةِ النّسجيّةِ اللغويةِ أنّنا أمام شاعرٍ فحل، يكشفُ عن جزالةٍ شعريّةٍ بإيقاعٍ رصينٍ ولغةٍ فخمةٍ آسرةٍ، وكأنّه يتعهَّدُها بالتّهذيبِ ويَرعاها بالتّشذيبِ، فيتعالقُ التّراثُ بالعصرِ، وينجُو بذلك من لغةِ الحداثةِ التي يُقاسُ بعضُها بالمِسطرةِ على بعضْ.

نتائجُ المحصولِ الخَيالي :

-وأمّا على مستوى التّحوّلاتِ الخياليّةِ، فقد كشفَ التّشكيلُ التّصويريُّ عن هذه النتائجِ :

-الصّورةُ هي عمادُ الإبداعِ الشّعريّ، وركنُه الشّديدُ الذي يَأوي إليه الشّاعرُ في عمليةِ الخلْقِ الشّعريّ، وبوساطتها يتحرّرُ من حَصْريّة المعنى إلى أفْضيةِ التّعدّدِ الدّلاليّ.

-شيوعُ الصّورةِ البلاغيةِ في نسختِها الكلاسيكيّةِ واحتكارُها للخصوصيّةِ الخياليّة.

-تطعيمُ الصّورةِ البيانيّةِ بشكلٍ مزْجيٍّ قائمٍ على اللغةِ وتراكيبِها مع تداخلِ تقنيّاتٍ فنيّةٍ أخراةٍ، نظيَر الرّمزِ والأسطورةِ ؛ لِتَتَحَرَّرَ الصّورةُ بذلك من شَرنقةِ التّركيبِ بين المحسوساتْ.

-تَشكُّلُ الصّورةِ بوحيٍ من لغةِ الشّاعرِ الطّافحةِ بالصّفاءِ والتّعبيريةِ والطفولةِ والبراءةِ ؛ بما يُشعِرُ القارئَ بتجربةٍ شعريّةٍ تتّكئُ على مخزونٍ معرفيٍّ غزيرْ.

-تحقُّقُ الصّورةِ في شعرِه انطلاقاً من الهندسةِ الكليّةِ للأسطرِ الشّعريةِ، وتعذُّرُ العثورِ عليها في الجزئياتِ النّصيةِ ؛ بما يَذَرُها صورةً كليةً (صورةً شعريةً) لا نظيرَ لأدائِها العامّ إلا بعدَ الِانتهاءِ من قراءةِ الجملةِ الشعريةِ كاملةً، بل والقصيدةِ برمَّتِها أحياناً (نموذجُ قصيدةِ " آهٍ يا وطنَ الأوطان").

-أثرُ الصورةِ الشعريةِ المكثَّفةِ على اختلافِها في تعميقِ الفكرةِ أو الرّؤيا.

-تحصيلُ الحاصِل:

-أمّا بعدْ، فإنّ زُبدةَ البحثِ التي يُمكنُ اسْتخلاصُها من بعدِ هذا المخاضِ، هي أنّ الصورةَ التي يَبدو عليها الشّاعرُ يوسُف وَغليسي في شعرِه هي صورةُ مَن تَجَرَّعَ مِن صُنوفِ العذاباتِ والخُطوبِ ألواناً، واكتوى بسَفُّودِها، حتّى قضتِ النّوازلُ بأن يّذوقَ مُلوحةَ الدّمعِ في بعضِ الأحيانِ، وهو شعورٌ مُظلِمٌ يُلقي بصاحبِه وقد تَردّى إلى هاويةِ الفناءِ؛ ومن هنا فقد كان شاهدًا على عصرِه بعقلٍ مثقَّفٍ وقلْبٍ حسّاسٍ، وكانتْ نصوصُه الشّعريةُ- وقد أوْدَعَها دفائنَ صدرِه- وجهًا من وجوهِ دفعِ الظّلمِ ومُواجهتِه، تَكشِفُ عن صدرٍ صَهَرَهُ الغَيظْ، وقلبٍ أضْرمَهُ الأسَى، وخصوصًا في ظلِّ وُجدانٍ شديدِ الحساسيّةِ والتّوترِ، يحرّكُه تكوينٌ رومانسيٌّ جامحٌ وإحساسٌ فرديٌّ عارمٌ، يقودُه قلمُه وتسيطرُ عليهِ انفعالاتُه ؛وهو ما نمّى لديهِ الشعورَ بالذّاتِ والمبالغةَ في الإحساسِ بالقيمةِ، والتّغنيَّ بما يملِكُه من دلائلِ العبقريّةِ ومُجاوَزةِ نفسِهِ و الآخرينْ.

-لقد كان شعرهُ مُتاخِماً للسّهلِ الممتنعِ ماتِحاً من مَعينِهِ، وهو الذي تتجاورُ فيه ملامحُ وأقباسٌ من المنازعِ الشّعريةِ، وإن كان أقربَ إلى المَنزعِ الرّومانسيّ على مُستوى الرّوحِ والنّفسِ والوجدانِ،

مع تَراوحِ المستوياتِ اللّغويةِ في التّعبيرْ، ورسمِ اللّوحةِ الشّعريةِ. فهو كَرَّةً رَوْحٌ من نَّعيمٍ، وهو أخرى لَفْحٌ من جحيمٍ، في ثناياهُ حَفيفٌ من نَّسيمٍ، وأعاصيرُ من الكَرْبِ العظيمْ . فشعرُه مَجْلىً لهذا السّرِّ الحيويّ كلِّهِ، وصدًى عنيفٌ لضراوةِ الحياةِ وتوتُّرِها ؛ الأمرُ الذي كشفَ عن نزعتِه التّجديديةِ وحسِّ المغامرةِ والتجريبِ لديهِ، ونفَسِهِ الشعريّ الوجدانِّي المتوثّبِ الذي تختزنُه شخصيةٌ حادّةُ الطّبعِ والمَزاجِ، في لغةٍ شعريةٍ تَتَصَيَّدُ كَرائمَ المَعاني، وتَتَخيَّرُ الألفاظَ الصِّحاحَ التي لايَصلُحُ بغيرِها أداءٌ، وتَتحرّكُ في مُستوياتٍ مختلفةٍ من التعبيرِ، تَجْمعُ بين النُّزوعِ البيانيّ الذي سادَ شعرَ الكلاسيكيينَ الجُدُد، والتّجديدِ في المُعجمِ وهَندسةِ التّركيبِ والبِنيةِ النحويّةِ والصرفيّة.

- لقد عاشَ يوسُف وَغليسي شِعرَه كلَّه كما يُعبِّرُ الفِرنسيّونَ، وفي هذا دليلٌ على قوّةِ الذاتيّةِ التي تُعَدّ من أهمّ العناصرِ في مُقوّماتِ الآدابِ والفنون؛ فهو إذاً لم يكُنْ في حياتِهِ الشّعريّةِ من اللاّهينَ أوالعابثينْ، بل وإنماّ هو وَصَفَ حياةً رآها رَأيَ العيْن، وأحَسَّها بقلبِه كلَّ الإحساسْ، وذاقَ مِن شَهْدِها وصابِها ما يَذوقُ أحْرارُ الرِّجال.

- لقد كان يوسُف وغليسي على وعيٍ كبيرٍ بما يمثلُه شعرُه على مستوى الإيقاعِ واللغةِ والتّخييلِ من مُغايَرةِ السّائدِ والمألوفِ حينًا، ومن مُسايرةٍ له حيناً آخرَ. وبخاصةٍ حين تسللَتْ إلى شعرِه أنفاسٌ من الموروثِ الشّعبيّ واللغةِ المشتركةِ في ألسنةِ النّاسِ، لاتخلو من إمتاعٍ ومؤانسةٍ على مُستوى التّعبيرِ والظّلالِ والأمثالِ السّائرةِ في أحاديثِهم اليوميّة.

-لقد كانت المرأةُ في شعرِ يوسف وغليسي هي كلَّ شيءٍ، الصَّباحةَ والمَلاحةَ والجمالْ، المَرحَ والبهْجةَ والإيناسْ، الحقيقةَ والخيالَ، العفافَ في الغرامْ، مُتنفَّسَهُ الى قضاءِ أوْطارِه الشّعريةِ وصَبْواتِه الرّوحيةِ ، الدعوةَ إلى الشعورِ بما في الوجودِ من أطايبِ الجمالْ، والوطنَ الذي يَلْتمِسُه في واقعِه فلا يجدُه. فجَعَلَ يكتبُ عنها وقدِ احْتلَّتْ عليهِ أقطارَ نُهاهْ، وعن الحبِّ بوعيٍ عميقٍ وإصرارٍ صادقٍ وجديّةٍ شديدةٍ، غيرَ مُبالٍ على أيّ جنبٍ يكونُ في الحبِّ مصرعُه، مادامَ على وِفاقٍ مع ملائكةِ الفكرِ وشياطينِ البيانْ. ولقد يكونُ مَردُّ ذلك إلى أنّه كان يَرى البَوْحَ عن أوطارِ القلوبِ لا يقعُ إلاّ من الشّرفاء. وبهذا الرّأي صَحّ

له أن يُعبّرَ عن أحلامِ هواهُ بقصائدَ خاليةٍ من شَوائبِ الزّيْفِ والرّياء. وهنا نَسْتأنِسُ بكلمةٍ رقيقةٍ لتوْفيقٍ الحكيم؛ فقد كانَ يَزعُمُ أنّ كلّ عَبقريٍّ محْروسٌ بروحٍ نسائيةٍ تُفيضُ عليهِ الوحيَ من وراءِ الغيْب. من هُنا يكونُ شعرُ وَغليسي أحيانًا من شَواهدِ الحيويّةِ الدّافقةِ في الرّجالْ. إضافةً إلى طغيانِ الموضوعاتِ السّياسيةِ جنبًا إلى جنبٍ مع الموضوعاتِ الوُجدانيةِ في شعرِه، وهي تَصدُرُ عن عقيدةٍ أدبيةٍ يُرحّبُ صاحبُها بجميعِ المكارهِ والمعاطبِ في سبيلِ الأدبِ الصحيحْ . فلقد كان إنساناً موصولَ الأواصرِ بالحياةِ الاجتماعيّةِ والسّياسيةِ، يَسْترِقُ السّمْعَ إلى دَبيبِ زمانِه وإيقاعِه، ويُحسِنُ الإنصاتَ إلى وَجيبِ عصرِهِ في مجتمعٍ لاجِبٍ صخّابٍ غارقٍ في لُجَجِ الكآبةِ والقُنوطْ، وفي زمانٍ أُصيبَ باختلالِ الموازينْ؛ وهو ما صَيَّرَ شعرَهُ عنواناً لتقلُّبِ الأحوالِ السّياسيّة، وصورةً للنّفوسِ التي تَغضَبُ وتَثورُ على ما تُنكِرُ من ألوانِ الضّمائرِ والأعمالِ. فكانت هذه الصّفةُ تَمنحُهُ الفُرصةَ لِامتحانِ فنّ القولِ لديهِ؛ ما يَعكسُ البُعدَ الإنسانيّ عندهُ، بما يَتجاوزُ مَضايقَ الذّاتيةِ إلى رَحابةِ النّزعةِ القوميّةِ، وإنّهُ لجُهدٌ شديدُ الأَسْرِ مُستطابْ .

- أمّا بعدْ، فقدْ جَسَّدَ ما تَقَدَّمَ مِن الصّفحاتِ السَّوالِف درسًا للشّعريةِ، ومحاولةً لرصْدِ أوجهٍ من ظواهرِها وخَوافيها، واستعراضًا لطرائقِ إيرادِ لوحاتِها التّشكيليّة من لَدُنِ الشّاعر. ولكنّنا بالرّغم من ذلك لانزالُ نَشعُر بأنّ هذا العملَ لم يُجِبْ على عِدّة أسئلةٍ ما تزالُ تتردّد أصداؤُها في تَضاعيفِ نصوصِ الشّاعرِ، وقد يَضيقُ بها صدرُ القارئِ الظّمآنُ على نحوٍ قد لا يَشعُر معه ذلك القارئُ بالبِلالْ.

-إنّه بعضُ ما كان في مُكْنَةِ البحثِ التوصُّلُ إليهِ من نتائجَ حولَ شعريّةِ القصيدةِ العربيّةِ المعاصِرةِ في الجزائرْ، من خلالِ انتخابِ تَجربةِ يوسُف وَغليسي أُنْموذَجًا وأَماثيلَ. فهو إذًا سُهْمَةُ البحثِ ونَصيبُه الذي نَرجوا أن لاّيضيعَ ضياعَ الزّهرِ في الوادي الجَديبْ، وأن لاّيزولَ نفعُهُ زِيالَ الشّبابِ الرّطيبْ. وأمّا عُلالَتُهُ من بقيّتِهِ فهيَ في بطنِ الشّاعرِ، ناظرةٌ إلى مَن يَلْتَمِسُها هناك ولو بعدَ حينْ، وعسى ذلكَ يكونُ أقربَ من رَجْعةِ الموْجِ الفاتِنِ إلى المَوْجِ المفْتونْ .

يوسُفُ وَ غُليسيْ

سيرَةٌ وَ تحيّة

كلمةٌ لا بدّ منها:

- الدّكْتورُ يوسُف وَغليسي ذخيرةٌ من ذخائرِ الجزائرِ الأدبيّةِ، ومَغنَمٌ عظيمٌ لرجالاتِ اللّغةِ العربيّةِ وآدابِها بما رَفعوها مكانًا أكاديميًّا عليًّا .
- وهو من القلائلِ الذين يَصِلونَ حاضرَهم بماضيهم في خدمةِ الأدبِ الرّفيعِ بعِلْمٍ واسعٍ وخُلُقٍ متينْ .
- وهو من القلائلِ الذينَ كان لهم من مجدِ الأدبِ نصيبٌ، ومن شرفِ القلمِ خَلاقْ؛ وبذلك استقامَ له مصيرُه الأدبيُّ؛ فنالَ ما يَستحِقُّ من النّباهةِ والذُّيوعِ وبُعدِ الصّيت، وصار اسمُهُ من أشهرِ الأسماءِ العلميّةِ، وكذلك يُجْزى كِرامُ الكاتبينْ .
- وهو قُطبٌ من أقطابِ البحثِ الأكاديميّ بوجهٍ خاصٍّ؛ فهو قد دانَ النّقديَّ العربيَّ ومن دونِهِ خطابَه الجديدَ بكتابٍ يكادُ يكونُ منارةً أُقيمتْ لهدايةِ السّارينَ في غَياهِبِ المُصطلحِ السّحيقة. وسيكونُ متعذِّرًا على أيّ باحثٍ مهما اعْتَزَّ بكفاءتِهِ العلميةِ، وتَعامى عن جهودِ من سبقوهُ أن يَنسى أن كتابَ " إشكاليةُ المُصطلحِ في الخطابِ النقديّ العربيّ الجديد" ليوسُف وَغليسي قد رَفعَ من طريقِه تِلالاً من العَقباتِ والأشواك. والحقُّ أنه بحثٌ مُدهشٌ مُعجِب، يُعرِبُ عن قدرةٍ عجيبةٍ على التّصرُّفِ في علمِ المُصطلَح، ويَشهَدُ نثرُه العلميّ الذي يَجمعُ الأطايبَ من المصطلحاتِ العلميّة بلغةٍ جَزْلةٍ رصينةٍ بأنّ صاحبَه من أقطابِ الأدباءِ الذين قد تَسمحُ لهم الطّبيعةُ الفنيّةُ فيهِم بالتّعبيرِ عن أغراضِهم في علومِ الأدبِ ونقدِه بعباراتٍ هي أسلسُ وأرشقُ من تَبختُرِ الجدْولِ الرّقراق؛ وعلى ذلك فهو كتابٌ يوشكُ أن يكونَ غيرَ مسبوقٍ بقيمتِهِ العلميّةِ وفَرادتِهِ الأكاديميّة، لايتردّدُ أريبٌ في الاعترافِ برِيادتِه في بابه، وخصوصًا إذا كان مِمَّن يُقْذونَ عيونَهم تحتَ أضواءِ المصابيحِ والناسُ نِيام. ولهُ فيه توجيهاتٌ لكلامِ من سبقوهُ واستدراكاتٌ عليهم تَشهدُ بأنّه تناولَ حياةَ التّأليفِ بالنّقدِ والتّمحيصِ والتّهذيب، وتُزيّنُ للقارئِ الإيمانَ بأنّ مؤلفَه لايُجيدُ غيرَ ذلك الفنّ من فنونِ البحثِ والتفكيرِ الحَصيف. وهنا تَسْنَحُ الفرصةُ للنّصِّ على أنّ ليوسُف وَغليسي شخصيّتين مختلفتْين بعضَ الاختلاف: شخصيةُ الشّاعرِ المَطبوعْ، وشخصيةُ العالمِ الأديبْ.
- وهو نِعمةٌ من النِّعَمِ السّوابغِ على الجامعةِ الجزائريّةِ بوجهٍ خاصٍّ، وهو قَمينٌ بأن يَفتحَ للباحثينَ في شعرِهِ كرائمَ الآفاقِ، إضافةً إلى بلاغةِ نثرِهِ التي وصلتْ إلى غايةٍ من أرفعِ غاياتِ الانْسِياغِ و البيانْ .
- وهوَ مِن القلائلِ الذين أُشْرِبوا إدراكِ الفروقِ بين الألفاظِ والمعاني فهماً وتمييزًا، وما يَسْتَتْبِعُ ذلك مُتّصِلاً بهِ مِن مَزيّةِ التّحديدِ السّديد في شَرحِ المقاصدِ وقراءةِ الأغْراضِ تَحليلاً وتَعليلاً؛ للْوصولِ إلى أبعدِ ما يُريدُ

من الاسْتيعابِ والاسْتقصاءِ في الشّعرِ والنّثرِ سَواءً بِسَواء. ورُبّمَا تكونُ سَجِيّتُه غيرُ المُحدَثةِ فيهِ وسيماهُ المُدهِشةُ هي في جَنانِهِ اليقِظِ الرّفيف، و إحساسِهِ الحيّ الرّهيفِ، وكأنه يتمثَّلُ زميلَه الشّاعرَ متَرَدِّنًا بالزّهوِ هامِسًا بالقَولْ :

أسمَعُ في قلْبي دَبيبَ المُنى وأَلْمَحُ الشُّبهةَ في خاطِري[1]

- وهو من النّوادرِ الذينَ قد يُحاربونَ منافعَهمُ الشّخصيّةَ في سبيلِ النّزاهةِ الأدبيّة.

- وهو من النّوادرِ الذينَ حرّروا عقولَهمْ وقلوبَهمْ وأرواحَهمْ من الأحكامِ الجَواهزِ، غيرَ آبهٍ بمُقارضةِ الحمدِ والثّناءِ في العَلَنِ أوِ السِّرارْ؛ ذلك بأنّه يرى النّقدَ من عَلائمِ الصّداقةِ للحقائقِ وليس من عَلائمِ العداوةِ للأشخاصْ؛ ومعنى ذلك أنّه ينظرُ في جميعْ المعاني نظرةً استقلاليّةً مُنزّهةً عن الخضوعِ لنَظراتِ من سَبَقوهُ ولو كانوا من أعاظمِ الرّجالْ .

- وهو قد طَوَّفَ في البلادِ العربيّةِ، فأدّى الزّكاةَ عن الأدبِ الجزائريّ وأحسنَ السِّفارةَ عن الجزائرِ في كلّ بلدٍ حَلَّ فيهِ أو تَرَحَّلَ عنهْ .

- وهو بحمدِ اللهِ زاهدٌ في المناصبِ التي تُمَرّغُ رُكَبَ الرّجالْ، وتُرغِمُ أنوفَهمْ، ولو شاءَ لَدانَ لشِقْوةِ النّفسِ وأخْلَدَ إليها، ولو شاءَ لَطَوَّعَتْ له نفسُه، فَلَداعَبَ المناصبَ مداعبةً تَصِلُ به إلى أرْفعِ المقاماتِ والرّبحِ الجزيلْ، وتضعُهُ في مكانةٍ تُضيفُهُ إلى المَحسودينَ بين كِبارِ المَجْدودينْ. ذلك بأنّه يَرى الكرامةَ أثمَنَ ما يَحفظُ الأحرارُ من ذخائرِ الوجودْ. وهذا لَعَمْري أُنموذجٌ من التَّجَرُّدِ ونُكْرانِ الذّاتِ يَكادُ يكونُ مَعدومَ النَّظير. خُصوصًا ونحن اليومَ نخضعُ لتلك المناصبِ وتقاليدِها خضوعًا يَعترِفُ به القلبُ وإن أَنكَرَهُ اللّسانْ.

- ولقد مرّتْ أزمانٌ والنّاسُ يتوهّمونَ أنّ رجالَ الأدبِ لا يصلُحونَ لِعوالي المناصبِ، وكان من أثَرِ هذا التوهّمِ أنْ لمْ نرَ لأحدِهم مكانًا فيها من الوِجهةِ الرّسميّةِ إلاّ قليلاً.

- وهل كان يُرضينا أن يَصيرَ يوسُف وغليسي إلى غيرِ لُعبةِ الأدبِ ؛ فيُطوَى اسْمُه ويُقبَرَ كما قُبِرَتْ قوافلُ من الغابِرينَ الأوّلين.

- وهل كان يُرضينا أن تَضيعَ العافيةُ من بين يديْهِ ومن خَلْفِه؛ فيَسْجَعَ لِلّه سَجْعَ المُهَضَّمِ الجَريح ؟

- وهو من الآحادِ الذينَ شَربوا المُرَّ أودِيةً من عصيرِ الحياةِ، إلى أنْ صَيَّرَهُ يَنظرُ إلى الدّنيا بعيْنِ الكُهولِ وهو بعدُ طفلٌ غَرير؛ حتّى قَضى عَبْراتِه السَّواجِمَ وقد شَرِقَ بها؛ لِيُحيلَهُ إلى آدابٍ سائغةٍ للقارئينْ. ولقد بدأَ يَشكو الشّيْبَ وما أوْفَتْ سِنُّهُ على الأربعين ، وشَيْبُ الرّأسِ من شَيْبِ الفؤادْ .

- ولقد يَصْدُقُ في مثلِ حالِه قولُ الشّاعر:

[1] - ديوان البارودي: (محمود سامي باشا) ، نسخة علي الجارم، ص 255

يانفْسُ مِن همٍّ إلى هِـمَّةٍ فليس مِن عِبْء الأذى مُستراحْ

قد آنَ للقلبِ الذي كَـدَّهُ طـولُ مُناجاةِ المُنى أن يُـراحْ[1]

ولأنّ الألَمَ هو أُسُّ النّفعِ المَتينِ، وأساسُ النّجاحِ المكينِ، ونَبعُ العظمة؛ فقد كان أَلْفَريدْ دو موسِّيه يقولُ إنّ الألَمَ هو الذي يُصَيّرنا عُظماءَ، على ألاّ يكونَ نوعاً من القلقِ العليلْ.

- وهو من الذين عُمِّدوا بماءِ الإبتلاءِ وصُلِيَ بلظاهْ، عَنَيْنا الذين عانَوْا ويُعانونَ الكَرْبَ العظيمَ من تَجريحِ المُرْجِفينَ وتَقَوُّلِ الخَرّاصينَ الذينَ لايُقيمونَ للحقائقِ وزنًا، بل وإنّما هم يَهيمونَ بأوديةِ الفُروضِ، والذين يَحرِصونَ على العَيشِ بحياكةِ الأقاويلِ واختِلاقِ الأراجيفِ، ويَمضُغونَ بالأقْوالِ أعراضَ النّاسِ، وكلُّهُم يتلذّذونَ بتعقّبِ ما قد يَجْترِحُهُ من هَناتٍ، وبخاصَّةٍ من أحْلاسِ الكُتّاب المُتَحذْلِقين وبُغاثِ الشّعراءِ البَهاليلِ وإنْ كانوا أُولي قُربى، الذينَ إذا خَلَوْا عَضُّوا عليهِ الأناملَ من الغيْظِ؛ فَسَلَقوهُ بألسنةٍ حِدادْ، وما نَقَموا منهُ إلاّ أن يّكونَ من الصَّفوةِ الّذين طَبَّقتْ سيرتُهمُ العلميّةُ الآفاقْ، وما غَرَّهمْ منهُ إلاّ عَزمُهُ على الصّبرِ واصْطِبارُهُ على الأذَى. ولكنّهُ بالرّغمِ من ذلك كلِّهِ، استطاعَ أن يَضربَ الأمثالَ للنّاسِ على أنّه إنسانٌ جَليدٌ من أولي الألبابِ ممتازٌ؛ فكان يَتجَمَّلُ ويَتَحَلَّمُ صَوْنًا لنفسِهِ عن التّسلُّحِ بالسّباب، ولو كان رَفْعًا لإصْرِ الأراجيفِ عن نّفسِه، وبلسانِ حالٍ يَصْدَحُ بقولِ الشّاعرِ:

لنْ تَزالوا كَذلِكُمْ ،ثُمَّ لازِلْـ ـتُ لَكُمْ خالِداً خُلودَ الجِبالِ[2]

فلا يَستقبِلُ صباحاتِه الجديدةَ بأملٍ خائبٍ وإحساسٍ مَطعونْ. وكذلك الإبتلاءُ، لايكونُ إلاّ من حُظوظِ الممتازينَ من الرّجالِ، فهو يُبَصِّرُ المرءَ بحقائقِ الدّنيا، ويُوقِفُهُ على خَلائقِ النّاس.

- أقولُ هذا وأنا أعلمُ بأنّ الذينَ في قلوبِهِمْ مرضٌ، والذين يُوسوِسونَ ذاتَ اليمينِ وذاتِ الشّمالِ سيَسْخَرونَ مُتسائلين: وما نَفْعُ هذا الكلامِ في هذا المَقام، وما الباعثُ عليه؟ ونُبادرُ مُسرِعين بالإجابةِ فنقولَ : إنّ يوسف وغليسي صاحبُ أدبٍ أصيلٍ يَصدُرُ عن فطرةٍ لا عنِ افْتعالٍ؛ فمِنَ الواجبِ أن نُوجّهَ أنظارَ طلبةِ العلمِ إليهِ، ونَصرِفَ هِمَمَهُم إلى ما يُخرِجُ من الذّخائرِ التي تُقنِعُنا بأنّه لم يَعرِفْ غيرَ الحياةِ العلميّة. إضافةً للمُهتمّينَ من جُمهورِ المشْتغلينَ بتدْريسِ اللّغةِ

[1] - ديوان الشريف الرضي ، طبعة دار الجيل، 1995 ، ص242

[2] - ديوان الأعشى الكبير(ميمون بن قيس)، المطبعة النموذجية، ص13

العربيّةِ وآدابِها، ونَغرِسَ فيهم معانيَ الاعتزازِ بذلك الأدبِ الأصيلِ؛ لأنّه يَستحقُّ ذلك لقيمتِه الذّاتيّةِ، ولأنّ الإيمانَ بأصالتِه يَزيدُ في قوّتِنا المعنويّةِ، ويُشعِرُنا بالفخرِ حين نَنْظرُ فنرى صاحبَه من المُبتكرينَ في ميدانِ البحثِ والبيانِ؛ فمن العُقوقِ أن نَجحَدَ مكانتَهُ و فضلَه.

-ولقد يَصِحُّ بعد الرَّوِيَّةِ الحُكْمُ بأنّه لايَسْتَسْهِلُ الغَضَّ من قيمةِ شعرِ يوسف وغليسي ونثْرِهِ إلاّ غافلٌ جَهولٌ لايَعرِفُ ما تَحيا بهِ الأُممُ من المُقوّماتِ الذّاتيّة، أو شانِئٌ حَقودٌ يُكابِرُ فيما تَلمَسُهُ الأيْدي وتَراهُ العُيون، مُسْتبيحاً العُدوانَ على كرامةِ الأمّةِ الجزائريّةِ وشخصيّتِها بلا رقيبٍ ولا حسيبْ.

- إنّ يوسف وغليسي- شاعرًا- يمْتِع العقلَ والرّوحَ بما رُزِقَ من موهبةٍ أدبيّة تُقيِّدُ المعانيَ الشَّوارِدَ بلا تعبٍ ولا عَناءٍ، وتُضيفُ المألوفَ إلى صَفِّ الطّريفِ بقوّةِ الرّوحِ وعذوبةِ التّعبيرِ؛ فهو بذلك من الذين يَصْنعونَ للحياةِ ذوقاً. والقارئُ الجيّدُ لنصوصِه الشّعريةِ يَتلمّسُ مراميَه في عمومِها تتّجهُ إلى ذلك الخَلْقِ في أكثرَ من صورةٍ، وعلى أكثرَ من أداءٍ. وهو قد أوتيَ من المقدرةِ الشّعريّةِ ما يُلوّنُ به آراءَ القرّاءِ حين يشاءُ؛ بما يخلُقُ فِتناً روحيةً وذوقيةً وعقليةَ ؛ بحيثُ يَخرُجُ القارئُ مِن صُحبتِهِ بمحْصولٍ جديدٍ من القلقِ أو الإطمئنانْ. ونحن هنا نُعيذُ القارئَ من الاستهانةِ بقيمةِ هذا الكلامِ، ومِن تَسْحيبِ أذْيالِ الظّنونِ بِه، ظنًّا مِنهُ أو تَرجيماً بأنّه آراءٌ فَطيرةٌ خَطَرتْ بالبالْ، فنحن نُبديها بِلا تَثبُّتٍ ولا رَوِيّة؛ فإننا لانُقيمُ هذه الأحكامَ على قواعدِ المُسلَّماتِ الجواهرِ المُهدِرةِ للسّياقِ كما يُحبّ أن يَستأنِسَ بها في العُرفِ الشّائعِ عوامُّ الباحثينَ، بل وإنّما يَشهَدُ على صحّةِ مانَقْضي بهِ افْتِراعُهُ لِأَبْكارِ المعاني في بعضِ الأحيانِ، وإمْدادُهُ الأدبَ الجزائريَّ بفيضٍ من الحيويّةِ لايَنضَبُ ولا يَغيضْ.

- إنّ يوسُف وَغليسي خَليقٌ بأن تُنصَبَ له المَوازين يومَ يقومُ التّفاخرُ بين الرّجالاتِ في الأقْدارِ العلميّةِ والهِممِ الأكاديميّة. وأهْلٌ لِأنْ يَتَسَنَّمَ المراتبَ العَوالي، ويَتبوّأَ منزلةً تَعِزُّ على مَن رامَها وتَطولْ. فهو من أعلامِ الجزائرِ الإبداعيّةِ، وطرازٌ فريدٌ بين نوابغِ المؤلّفين، وذلك فضلُ اللهِ يُؤتيهِ من يَشاء. وإنّ صفحةً واحدةً من أحدِ كتُبِه أو نصوصِهِ الشعريّةِ، أو من بحوثِهِ أو مقالاتِه العلميّة، أبْقى على أَديمِ الزّمنْ، وأخْلدُ في ضمائرِ الأفرادِ والأمْمْ، ولن يَشيخَ قلمُه ولو صار صاحبُه في ضمورِ طيفِ الخيالْ، ولن تَمّحي آثارُه بعد أن رَكَزَ الرّايةَ فوق ناصِيةِ الخُلودْ .

الدكتور يوسف وغليسي

أستاذ التعليم العالي بقسم الآداب واللغة العربية

كلية الآداب واللغات

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة

الجمهورية الجزائرية

معلومات عامة

الاسم واللقب : يوسف وغليسي (OUGHLICI YOUCEF)

الاسم الثلاثي: يوسف وغليسي بن سعيد.

تاريخ الازدياد ومكانه: 31-05-1970 - تاغراس – ولاية سكيكدة.

المهنة الحالية : أستاذ بجامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1

الشهادة العلمية : دكتوراه دولة في الآداب.

البريد الإلكتروني :oughlici_you@yahoo.fr

الشهادات العلمية

بكالوريا آداب بتقدير: قريب من الجيد أحسن معدل في شعبته على مستوى الثانوية): 1989 – ثانوية تمالوس الجديدة.

ليسانس أدب عربي (أحسن معدل في الدفعة): 1993 – جامعة قسنطينة.

ماجستير بتقدير: مشرف جدا): 1996 جامعة قسنطينة، عن رسالة بعنوان: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، أشرف عليها أ.د. الأخضر عيكوس.

دكتوراه دولة (بتقدير: مشرف جدا مع تهنئة اللجنة والتوصية بطبع الرسالة): 2005- جامعة وهران عن أطروحة بعنوان: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أشرف عليها أ.د. عبد الملك مرتاض.

التدرج في الرتب العلمية

أ-الرتب العلمية:

أستاذ مساعد متعاقد (1996)

أستاذ مساعد متعاقد في إطار الخدمة الوطنية (1997)

أستاذ مساعد متربّص (1999)

أستاذ مساعد مكلف بالدروس (2002)

أستاذ محاضر (2005)

أستاذ التعليم العالي (2010

ب - الرتب البحثية:

أستاذ ملحق بالبحث (1996)

أستاذ مكلف بالبحث (2005)

أستاذ باحث (2007)

مدير بحث (2011).

المنجزات الإبداعية والعلمية

أ. الكتب المنشورة:

1. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار (مجموعة شعرية، دار الهدى، عين أمليلة، 1995. (110 صفحة).

2. تغريبة جعفر الطيار (مجموعة شعرية)، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سكيكدة، 2000. ط2، دار بهاء الدين قسنطينة 2003. (77) صفحة)، ط3، دار جسور، الجزائر، 2013. (88 صفحة).

3. تباريح اللحن الأخضر "Torments of the green melody"، ترجمة: حسن دواس، منشورات أمواج، سكيكدة، 2005.

4. همسات للريح وأخرى للمطر صدر بثلاث لغات العربية والإنجليزية (تر. حسن دواس)، والتركية (تر) . Yesilarkianiziyeti) منشورات الأمير خالد الجزائر، 2015 (68) ص).

5. الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض - بحث في المنهج وإشكالياته، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002. (142 صفحة 5 - الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض – بحث في المنهج وإشكالياته، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر، 2002. (142 صفحة).

6. النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002. (222 صفحة).

7. محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة قسنطينة، 2005. (133 صفحة). 8- الشعريات والسرديات - قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم منشورات مخبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، 2006. (159 صفحة).

8. التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري – كلام المنهج.. فعل الكلام، دار الريحانة، الجزائر، 2007. (125 صفحة)..

9. مناهج النقد الأدبي- مفاهيمها وأسسها.. تاريخها وروادها.. وتطبيقاتها العربية، دار جسور، الجزائر، 2007. ط2، 2009 (197 صفحة). ط3، 2010. (197 صفحة).

10. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون - منشورات الاختلاف، بيرود الجزائر، 2008. 543 صفحة) ط2، 2012.

11. خطاب التأنيث - دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات المهرجان الوطني الثقافي للشعر النسوي وزارة الثقافة، 2008 486 صفحة) ط2، دار جسور، الجزائر، 2013 (301 ص : ص).

12. في ظلال النصوص- تأملات نقدية في كتابات جزائرية، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر 2009. (367 صفحة ط2، 2012.

13. لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970-1990)، دار جسور، الجزائر، 2017 (116 ص). وقد صدرت طبعته الأولى بعنوان) مغاير)، عن دار المعرفة، الجزائر، 2004 (156 صفحة).

14. على مشارف النص - نصوص موازية دار ،جسور الجزائر، 2017. (207ص).

16- التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري بحث في ثوابت المنهج وتحولاته العربية ومحاولات لتطبيقه، دار جسور، الجزائر، 2017، (281 ص).

ب. الكتب الجماعية:

1. سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2001.

2. النقد العربي المعاصر - المرجع والتلقي منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2004.

ملحق

3. السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الرابع منشورات قسم الأدب العربي-كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر- بسكرة، 28- 29 نوفمبر 2006.

4. النقد السوسيولوجي، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2007.

5. السيمياء والنص الأدبي محاضرات الملتقى الدولي الخامس، جامعة بسكرة، نوفمبر 2008.

6. قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية - النظرية والتطبيق، منشورات جامعة الملك سعود، السعودية، 2010.

7. الأستاذ الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح سيرة ومسيرة وأبحاث مهداة، عالم الكتب، القاهرة،2016

8. أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر ، دار الأديب، وهران، 2005.

9. دراسات في التراث والحداثة منشورات جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2016.

10. عاشق الضاد قراءات في كتابات العلّامة عبد الملك مرتاض)، إعداد وتنسيق: يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018.

ج - مقدمات الكتب:

1. مقدمة ديوان ملصقات (للشاعر عز الدين ميهوبي، ط1، منشورات أصالة، سطيف، 1997، ص 07-25.

2. مراجعة وتقديم لترجمة كتاب النقد والنظرية الأدبية تأليف كريس بولديك، ترجمة خميس بوغرارة)، منشورات مخبر الترجمة، جامعة قسنطينة، 2004،ص 07- 10

3. مقدمة كتاب مفتاح العروض والقافية (للأستاذ ناصر لوحيشي-)، دار الهداية، قسنطينة،2003، ص.10-07

4. مقدمة كتاب المضمون العاطفي في نشيد قسما للشاعر الجزائري مفدي زكريا دراسة أسلوبية (للأستاذ خليفة)، ط1، رابطة القلم، سطيف، 2003، ص.08-05

5. مقدمة كتاب العجائبية في أدب الرحلات (للأستاذة الخامسة علاوي)، الجزائر، 2006 ، ط2، دار السويدي، أبو ظبي، 2011ص .221-225

6. مقدمة ديوان أغنيات من حريق الحشا (للشاعر المغربي ميلود لقاح)، وجدة، 2006،.3-7

7. مقدمة ديوان الشفاعات (للشاعر عاشور بوكلوة)، الجزائر، 2006،ص.5-10

8. مقدمة رواية (الحلاج وزغاريد الدماء للروائي محفوظ كحوال، الجزائر، 2007، ص8 -9

9. مقدمة ديوان تجليات في زمن المنفى) للشاعر محمد شايطة، الجزائر، 2007، ص9-13

10. مقدمة ديوان للحزن ملائكة تحرسه) للشاعرة خالدية جاب الله، الجزائر، 2009، ص8-5

11. مقدمة ديوان (فجر الندى) للشاعر ناصر الوحيشي، الجزاء. 2007ص .9 -14

12. مقدمة كتاب أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري) للدكتور ناصر لوحيشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 1-2.

13. مقدمة الأعمال السردية الكاملة للدكتور عبد المالك مرتاض إعداد وتقديم وتوثيق وتعليق)منشورات مختبر السرد العربي جامعة قسنطينة، 2012، ص 5- 54.

14. مقدمة كتاب المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر لعز الدين جلاوجي، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص 3-6.

15. مقدمة ديوان (وجهين) للشاعر محمد الأمين حجاج، منشورات فاصلة، قسنطينة، 2013، ص07- 10

16. مقدمة ديوان (ساحل وزهرة للشاعرة زهرة بلعاليا منشورات روابي للثقافة والإعلام2015.ص07- 11

17. مقدمة ديوان (الابتهال الأخير للالا فاطمة انسومر) للشاعرة وسيلة بوسيس، دار الألمعية، قسنطينة، 2017.

د- المقالات في الدوريات

1. الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي: مجلة "عالم الفكر" (فكرية فصلية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت)، المجلد 32، العدد 01، يوليو – سبتمبر 2003،ص- 210 - 177

2. تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة-بحث في حفريات المصطلح: مجلة "عالم الفكر"، الكويت، مجلد 37 ع 03 يناير- مارس 2009، ص07-44.

3. فقه المصطلح النقدي الجديد : مجلة "علامات في النقد" (كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بجدة، السعودية)، المجلد ،14، الجزء 55، مارس 2005،ص315 -32

4. مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي: "علامات في النقد" (عدد خاص بالمصطلح النقدي)، مجلد 16، جزء64 ، فيفري 2008، ص189-211.

5. الأشكال الجديدة للنحت ودورها في التنمية اللغوية المعاصرة: مجلة "مجمع اللغة العربية الأردني"، س 32 ع ،47 كانون الثاني -حزيران 2008، ص 145-170

6. رسائل العلامة محمد الخضر حسين مجلة "مجمع اللغة العربية بدمشق" (مجلة محكمة فصلية، دمشق)، المجلد 84، الجزء 4 تشرين الأول 2009، ص. 991-1010

7. آلية الاشتقاق ودورها في التنمية اللغوية المعاصرة: مجلة "الدراسات اللغوية" (فصلية محكمة تعنى بدراسة النحو والصرف واللغويات والعروض)، تصدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية السعودية، مجلد9.ع 1، يناير - مارس 2007،ص85-118

8. إشكالية تعريب المصطلحات النقدية واللسانية الحديثة : مجلة "الدراسات اللغوية"، السعودية،مجلد 10، ع04، أكتوبر -ديسمبر 2008، ص 41-75.

9. الماهية الاصطلاحية من علم المصطلح إلى فقهه بين العرب والغربيين: مجلة "الدراسات اللغوية" (مجلة سنوية متخصصة في علوم اللغة العربية، يصدرها مختبر الدراسات اللغوية، جامعة منتوري- قسنطينة)، ع 04، 2007، ع .ص.18-47

10. البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية بحث في النسبة اللغوية والاصطلاح النقدي: مجلة الدراسات اللغوية (جامعة قسنطينة)، العدد 06، 2010، ص 259-294

11. آلية الإحياء في التنمية الاصطلاحية العربية المعاصرة وإشكالية التعبير بالتراث عن روح العصر ـ النقدي : مجلة الدراسات اللغوية (جامعة قسنطينة)، العدد 07، 2011،ص.261-276.

12. التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر : مجلة "قوافل" (كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بالرياض السعودية السنة 05 ، المجلد 05 العدد 09، 1997ص53-66

13. هجرة المصطلح السيميائي: مجلة "الحياة الثقافية" (ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة التونسية)،السنة 27 ، العدد ،133 مارس 2002، ص 21-27.

14. سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي: مجلة "الحياة الثقافية" (تونس)، السنة 28، العدد ،147 سبتمبر 2003، ص 121-131.

15. علم الكتابة (الغراماتولوجيا) في الفكر التفكيكي المعاصر - قراءة اصطلاحية: مجلة "الآداب الأجنبية" (اتحاد الكتاب العرب - دمشق)، عدد 129، شتاء 2007.

16. إسلامية الرؤيا وكرنفالية التشكيل في شعر محمد على الرباوي: مجلة "المشكاة" (فصلية تصدر المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية المغرب)، المجلد 10، العدد40، خريف عن 2002، ص 55-63.

17. السردية- قراءة اصطلاحية: مجلة "البيان"، مجلة أدبية ثقافية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت)، عدد 401، ديسمبر 2003، ص 44-48.

18. المنهج التكاملي في النقد الأدبي - الممكن والمستحيل: مجلة "البيان" (الكويت)، عدد425،ديسمبر 2005،ص 9 - 18

19. آلية المجاز في توليد المصطلحات النقدية المعاصرة- قراءة في نماذج اصطلاحية مجازية، مجلة "البيان" (الكويت)، عدد 448، نوفمبر 2007، ص 6-15.

20. التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر: "الآداب" (مجلة علمية متخصصة ومحكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة)، ع 09، 2008،ص174-210

21. الثقافة العربية التفكيكية والنقد: مجلة "كتابات معاصرة " (بيروت)، المجلد 16، العدد 63، آذار نيسان 2007، ص111 .117

22. استراحة نثرية على ضفاف تغريبة شعرية: مجلة " عمان " (ثقافية شهرية تصدرها أمانة عمان الكبرى، الأردن)، العدد 71 ، أيار 2001.ص50 – 53

23. مناورات نقدية - محمد بلقاسم خمار يعزف مواويل الوطن ويعانق أحلامه الهاربة: مجلة "عمان" (الأردن)، العدد 84 حزيران 2002، ص 42-44.

24. المسار والمنعطف - قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الروائية: مجلة "عمان" (الأردن)، عدد 122، آب 2005،ص 50- 60

25. الأزهر عطية يكتب الرواية لقراء الشعر : مجلة "عمان"، عدد139، كانون الثاني 2007، ص82-83

26. عبد الله العشي العارف بالشعر.. شاعر العرفان: "عمان"، الأردن، ع 152 شباط 2008،ص.10-14

27. المصطلح ومشكلة الترجمة في خطاب ما بعد البنيوية: مجلة "الخطاب" (دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو)، ع 02 ماي 2007، ص 359-368.

28. شعرية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة: مجلة "الخطاب"، ع 03، ماي 2008، ص193- 194

29. المكونات البنيوية للخطاب الشعري ودلالاتها في "معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عيسى- لحيلح: مجلة "النـ (L) ص" (علمية محكمة تصدر عن جامعة جيجل – الجزائر)، عدد 07، مارس2007، ص17

30. تعريب المصطلحات النقدية المعاصرة - حق الاقتراض وهاجس العوربة: "مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية" (دورية علمية محكمة متخصصة في الأبحاث والدراسات الأدبية والاجتماعية، جامعة فرحات عباس - سطيف)، العدد 9.

31. السردية والسرديات - قراءة اصطلاحية: مجلة "السرديات" (محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة)، العدد 01،انفي.2004ص.09-09

32. السيميائية السردية وقضايا المصطلح: "مجلة السرديات" (دورية علمية محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة)، العدد 2، 2008، ص 73 – 88.

33. الأدب السياحي ونصوص الهجرة: "مجلة السرديات" (دورية علمية محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة)، العدد 3، 2009.

34. تجربة الكتابة الشعرية للأطفال في الجزائر - أناشيد (النصر) نموذجا: مجلة "آمال" تصدرها وزارة الاتصال والثقافة الجزائر)، العدد 66 سنة 1999، ص 13-42.

35. "كسور الوجه ... قراءة في مرآة الشاعرة حبيبة محمدي: مجلة "الكتابة" (تصدرها مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، العدد 02، 1999، ص21 - 23

36. جماليات التناص مجلة "الثقافة" تصدرها وزارة الثقافة الجزائر)، السنة 19، العدد 104، سبتمبر – أكتوبر 1994، ص 137-162.

37. الثورة التحريرية.. تحولاتها وأبعادها في الواجهة الشعرية الجزائرية: مجلة "الثقافة" (الجزائر)، السنة 20، العدد 108، ماي جوان 1995، ص 13-32.

38. حول تجربتي مع الجوائز الأدبية ، مجلة "الثقافة"، العدد 02 (السلسلة الجديدة)، مارس 2004ص13.

39. الشاعر الجزائري أحمد الغوالمي الكلاسيكي الجديد أو الحداثي المرتد: مجلة "الثقافة" (الجزائر)، عدد 09، يناير 2007، ص 200-207.

40. قصيدة الأطفال في شعر محمد الأخضر السائحي: "واحة الثقافة" (مجلة فصلية تصدرها مديرية الثقافة لولاية ورقلة عدد خاص بالملتقى الدولي الثاني محمد الأخضر السائحي، العدد 0، جانفي 2009، ص 73-85.

41. علم الكتابة، مجلة (دراسات أدبية وإنسانية)، فكرية محكمة يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة، العدد 05، مارس 2009، ص91 – 101

42. الأدب النسوي غواية التأنيث وفتنة المصطلح ضمن أعمال المهرجان الثقافي الوطني الأوّل للشعر النسوي 2008، منشورات محافظة المهرجان، وزارة الثقافة، 2010،ص58 – 67.

43. الرحلة المكية.. رحلة العمر، ضمن (أصداء الندوة الدولية: قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية)، جامعة الملك سعود، الرياض، 2010، ص 63 - 70

44. البنيوية التكوينية في النقد العربي الجديد- قراءة اصطلاحية ضمن كتاب (النقد السوسيولوجي)، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2007، ص 153-162.

45. الإحصاء وعواقبه المنهجية في الممارسات النقدية الجزائرية المعاصرة، ضمن كتاب (أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر)، أعمال اليوم الدراسي حول الدروب الراهنة للنقد الأدبي في الجزائر، الكراسك وهران، 2005، ص 33-55

46. العلامة سعد مصلوح ناقدا لسانيا، ضمن كتاب تذكاري جماعي (الأستاذ الدكتور سعد مصلوح سيرة ومسيرة)، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة 2016، ص 410-429.

47. الشاعر الذي "لا تستحي أن تصفعه": مجلة (إبداع)، مجلة أدبية تصدر كل شهرين عن رابطة إبداع الثقافية الوطنية وجامعة قسنطينة، العدد 01، يناير-فبراير، 2002، ص04- 05

48. وقفات نقدية على أطلال الشاعر خضر بدور: مجلة (إبداع) ، العدد 02، مارس أفريل،2002 ص20 - 28

49. نكبة البحث التونسي مع الطالب الجزائري - المنكوب)، مجلة (إبداع)، العدد 03، مايو يونيو، 2002، ص 31-33

50. استراتيجية اللامنهج في الخطاب النقدي العربي الجديد، ضمن أعمال (الندوة الدولية: قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية النظرية والتطبيق)، جامعة الملك سعود- المملكة العربية السعودية، 2010، ص 55 – 65.

51. كتابات الرائد التاريخي للرواية الجزائرية أحمد رضا حوحو في مرايا النقد، مجلة كتارا الدولية للرواية (سرديات)، العدد 01، أكتوبر 2020.

هـ - المقالات الأدبية والنقدية في الصحف الوطنية:

1. الوجودية السارترية: أضواء (أسبوعية وطنية) ع 203، 22، 10، 1987

2. لغة المسرح : أضواء، ع 224، 10. 03. 1988.

3. الحرية بين الدين والدنيا : أضواء، ع 229، 14. 04. 1988.

4. قراءة نقدية في قصيدة (الحبّ المتوحش) لكمال قرور، أضواء، ع 230، 21. 04. 1988.

5. الكتابة العربية.. إلى أين ؟: أضواء، العدد نفسه.

6. قراءة نقدية في قصيدة (أطفال (القدس) لمحمد بن يحيى أضواء، ع 235، 26. 05. 1988.

7. قراءة نقدية في قصيدة (حنين) لمحمد شايطة: أضواء، ع 246، 11. 08. 1988.

8. قراءة نقدية في قصيدة (لحن الهديل) لمسعودة لعريط: أضواء، جويلية 1988.

9. المرأة.. الحب.. الدهر في إبداعات مالك بوذيبة: أضواء، ع250، 08. 09. 1988.

10. رحلة أدبية مع رحيل إلى مرافئ الأحزان) لمحمد شايطة: أضواء، ع 272، 02.09. ع.1989

11. التزام أم إلزام ؟ : أضواء، ع 274، 23، 02، .1989

12. دراسة وست قصائد: أضواء، ع 275، 02. 03. 1989.

13. شارف عامر بين الرؤية والرؤيا : أضواء ، ع 308، 19، 10، .1989

14. الأدب في توديع عبد الله بوخالفة : أضواء، ع 358، 04. 10. 1990.

15. نقد النقد: الشعب (يومية وطنية) ، ع 7817، 24. 12. 1988.

16. الغموض الشعري بين نعم ولا الشعب ع 7864، 25. 02. 1989. ،

17. خلفيات الحزن وأبعاده في إبداعات الشاعر محمد شايطة: الشعب ، ع 8162، 1990/01/27

18. تضاريس نقدية لقصيدة (سيرتا :) : الشعب ، ع 8186، 23-24 فيفري.1990.

19. محاولة اقتراب من النص الشعري الجزائري الجديد: الشعب، ع 8321، 03-04 أوت.1990

20. حين ينحرف قطار النقد عن سكته: المساء (يومية وطنية) ، ع 1004، 19. 12. 1988. ع

21. العرض الإشهاري بين (مصايف) و (رماني)، ومغالطات (فوغالي): المساء، ع 1038، 1989. 01.27

22. قراءة نقدية في قصيدة (في دمي عشق الجزائر لأحمد أمين- أهي قصيدة شاعر أم نظم شعرور ؟ !: المساء،1989.05.08.1122

23. ثورة القصيدة وقصيدة الثورة : المساء، 06. 04. 1997.

24. بين السبعينيات والثمانينيات إلى متى هذا الجفاء ؟: المساء،ع1292. 20 . 11 1989

25. مفدي زكريا بين ثورة الشعر وشعر الثورة: المجاهد الأسبوعي (أسبوعية وطنية)، في حلقتين : ح 2. 1546 .1990.03.23.

26. الأغنية العاطفية: النصر (يومية وطنية)، ع 3410، 21. 09. 1987. ع

27. استنطاق لمقال (في الرداءة وفي أمية القراءة): النصر، رع 4925، 13. 09. 1989.

28. (الذكريات العالقة) قصة بلا حدث أوسفينة بلا شراع النصر، ع 5121، 30. 04. 1990.

29. البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي: النصر، 07. 06. 1998.

30. (لحظة وشعاع) للشاعر ناصر الوحيشي : النصر، ع 392، 01. 07. 1998.

31. استراحة نثرية على ضفاف (تغريبة) شعرية - سيرة إبداعية: النصر في حلقتين: ح1، 24 27.2000. 21. 01. 2001.

32. الحب والزمن في كتابات حمامة العماري: المنبر (أسبوعية وطنية)، ع 15، 17، 07. 1991.

33. صراع الأجيال في الأدب الجزائري المعاصر: النور (أسبوعية وطنية)، ع 23، 09. 09. 1991.

34. (شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق) زردة مصرية على شرف الشعر الجزائري في زمن الواقعية الاشتراكية: النور، ع 24، 16. 09. 1991.

35. الحداثة والأفق المسدود: النور، ع 28، 14. 10. 1991.

36. الالتزام الملزم ! : النور، ع 32، 11. 11. 1991.

37. لغة القرآن وبيرسترويكا الحداثة: النور، ع 36، 09. 12. 1991.

38. سيبويه والفراهيدي في متحف الشعر النور، ع 38، 23. 12. 1991.

39. الحداثة والقفزة المزعومة: النور، ع 39، 30. 12. .1991

40. سرقة شعرية – والسارقون والسارقات فاكسروا أقلامهم النور، ع 51، 30. 03. 1992.

41. (ليل وحلم ونوارس) للقاص علال سنقوقة : النور، ع 57، 11. 05. .1992

42. رحلة مع (السفر في الكلمات) للشاعر عقاب بلخير : النور، ع 59، 25. 05. 1992.

43 بين لافتات أحمد مطر وسمعيات بريان باتن دراسة مقارنة النور، دراسة في حلقتين، ح1، ع67. 13. 07. 1992.07.27.68.2.1992.

44. الإسلام وأصول الحكم.. قراءة في أخطر كتاب شهده تاريخ الفكر الإسلامي: النور، دراسة مطوّلة في خمس حلقات : ح1، ع ،43، 03. 02. 1992، ح5، ع 52، 06. 04. 1992.

45. الشاعر محمود بن حمودة يعود مع رياح العودة): النور، 03. 08. 1992.

46. الدكتور زكي مبارك الملاكم الأدبي المغضوب عليه: النور، ع 74، 07. 09. 1992.

47. مدخل إلى مسرح العبث: الأصيل (يومية وطنية)، دراسة في حلقتين، ح 1، 14. 1994.08.15.2.08.

48. ظاهرة البديع في الشعر العربي- عرض وتحليل: الأصيل، 24. 07. 1995.

49. تأشيرة (سفر شاق) للشاعر نور الدين درويش: الحياة أسبوعية وطنية)، ع 80، 20-26 1993.

50. الأركان الأدبية في وسائلنا الإعلامية: الحياة، ع 101 ، 29 أوت 04 سبتمبر 1993.

51. تطاول مشرقي آخر على شعرنا الجزائري: الحياة، ع 102، 05-11 سبتمبر 1993.

52. قراءة في مذكرات الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور : الحياة، دراسة في حلقتين: ح1، ع 102، 05-11 سبتمبر 1993 ، ح 2 ، ع ،103، 12-18 سبتمبر 1993.

53. متصوّفة آخر الزمان: الحياة، ع 98، 08-14 أوت 1993.

54. سرقة نقدية- هل أتاك حديث المكاس ؟: الحياة، ع 109، 24- 30 أكتوبر 1993.

55. (لو أنت تدري كم أحبك) للشاعر عبد الكريم قذيفة: الحياة، ع 96، 25-30 جويلية1993.

56. عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة: الحياة ، ع 113، 21-27 نوفمبر 1993.

57. الفن المسرحي: الحياة، ع 117، 19-25 ديسمبر 1993.

58 قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي): الحياة، ع 115، 05-11ديسمبر 1993.

59. الشاعر خضر بدور يقطف (أزهار الحنين الحياة ، ع 122، 23-29 جانفي 1994.

60. يسألونك عن القصيدة (الخنفشارية) الحياة ، ع 126، 20-26 فيفري 1994.

61. (لن أحيد عنك) للكاتبة ياسمينة جغلول - أو حين تثور الأنثى الحياة، ع 133، 17 -23 أفريل.1994

62. (عراجين الحنين) للشاعر الأخضر فلوس الحياة، ع 145، 10-16 جويلية 1994.

63. الخاطرة.. الفن المغضوب عليه الحياة، ع143 ، 26 جوان – 02 جويلية 1994.

64. (حبارة) للقاص جمال فوغالي - حين يغرد طائر الشعر على أفنان القصة: الحياة، ع135، 01- 07 ماي 1994.

65. القصيدة المستوردة: الحياة، ع 150، 14-20 أوت 1994.

66. بنية الخطاب الأدبي، لـ: "حسين خمري" - عرض ونقد: الحياة، ع 149، 07- 13 أوت.1994

67. (رؤى الساعة الصفر) للشاعر عبد الوهاب زيد: الحياة ع 152، 17- 24 سبتمبر1994

68. الشاعرة الجزائرية حبيبة محمدي بين المملكة والمنفى الحياة، ع 154، 02-07 أكتوبر 1994.

69. (نبي الرمل) يكفر بربّه: الحياة، العدد نفسه.

70. الدلالات الصوفية في رباعيات) آخر الليل للشاعر عبد الله حمادي: الحياة، دراسة في حلقتين: ح 1994 1، ع 165، 18-25 ديسمبر 1994،ع 166، 25 ديسمبر- 01 جانفي.

71. (لمن تهتف الحناجر) للقاص عزالدين جلاوجي: الحياة، ع 170، 04-10 فيفري 1995.

72. محمد بلقاسم خمار يعزف (مواويل للحب والحزن ويعانق (ياءات الحلم الهارب): الحياة، ع 171، 11- 17 فيفري 1995.

73. صورة الحاكم العربي في عيون الشعراء: الحياة، ع 172، 18- 24 فيفري 1995.

74. (الرؤيا والتأويل) للدكتور عبد القادر فيدوح - بين (الرؤيا) الشعرية الانتقائية والمنهجية (التأويلية) المتسيّبة: الحياة ، ع 2 172، العدد نفسه.

75. (أول الغيث) للشاعر المغربي محمد علي الرباوي: الحياة ، ع 174 04-10 مارس 1995. (سفينة نوح) للشاعرة ليلى العجرمي الحياة ، ع 176، 25-31 مارس 1995.

76. (اصطلاح الوهم) للشاعر مصطفى دحية الحياة ، ع 177 01-06 أفريل 1995.

77. خطبة الوداع الحياة، ع 181، 29 أفريل- 05 ماي 1995.

78. الشاعرة عفاف فنوح لاجئة في موطن المحبة الشروق اليومي (يومية وطنية)، ع1573، 2005.12.29.

79. "المكاس" في قفص الاتهام: الشروق الثقافي (أسبوعية ثقافية وطنية)، ع 19، 02-09 ديسمبر 1993.

80. الخطأ اللغوي في الشعر الجزائري المعاصر : البيان أسبوعية وطنية)، ع23، 03-09 أوت.1994.

و - النصوص الإبداعية:

نشر قصائد كثيرة في الصحف والمجلات الوطنية، وأخرى في مجلات عربية معروفة ك: الفيصل (السعودية)، المجلة العربية (السعودية)، الأدب الإسلامي (السعودية)، الرافد (الإمارات العربية المتحدة

المناصب و العضويات

- كرمه فخامة رئيس الجمهورية الجزائرية السيد عبد العزيز بوتفليقة رفقة أحد عشر أستاذا جامعيا من صفوة أساتذة التعليم العالي باعتباره الأول على دفعة الاختصاص (الآداب واللغات) في مصف تلك الدرجة، وذلك خلال افتتاح السنة الجامعية بجامعة الأغواط في 14 ديسمبر 2011.

- جائزة سعاد الصباح الكويتية (1995) في الشعر؛ عن مجموعته (حديث الريح والصفصاف).

جائزة وزارة الثقافة، التي نالها 08 مرات كاملة خلال الفترة 1993-2002: ست مرات في الدراسات النقدية، ومرتين اثنتين في الشعر.

- جائزة بختي بن عودة النقدية (1996)، مع وسام الاستحقاق الثقافي لمدينة العلمة.

- جائزة محمد بوشحيط النقدية - سكيكدة (2000).

جائزة مهرجان محمد العيد آل خليفة في الشعر - بسكرة (1992).

- جائزة اتحاد الكتاب الجزائريين لأحسن مخطوط شعري (2000)؛ عن مجموعته (تغريبة جعفرالطيار).

- وسام الربيع للإبداع، من جمعية الحداثة (2005).

- جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر جمعية الجاحظية (2005).

- الميدالية العالمية للحرية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا (.A.B.I)، 2006.

- وسام تقدير وعرفان من المكتبة الوطنية الجزائرية (جوان (2007).

- جائزة مؤسسة عبد العزيز البابطين بالكويت في دورتها الـ17 للإبداع الشعري، في مجال النقد الشعري (2020).

مكتبةُ البَحث

المصادر و المراجع :

* القرآن الكريم : برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

يوسف وغليسي:

1- ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، ط1، 1995.

2- ديوان تغريبة جعفر الطيار ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة ، ط2، 2003

ثانيا : المراجع

أ- العربيّة :

1. آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.
2. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم ا لعربي حلب 1418 ه/ 1997
3. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، دب، ط2، 1952.
4. إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي الجزائري(1925 -1962)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.
5. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث , ط 3, وزارة الثقافة , الجزائر.
6. ابراهيم قلاتي، قصة الأعراب، دار الهدى، الجزائر، 2012.
7. ابن الأثير(عزالدين أبو الحسن علي بن محمد)،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د ط، د ت .
8. أبوتمام (حبيب بن أوس): الديوان، تح محمد عبده عزام، دار المعارف القاهرة، ط3، دت، ج4.

9. أبو تمام (حبيب بن أوس): ديوان شرح الحماسة، تأليف الخطيب التبريزي ، كتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة : احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ،ط1، 1421ه / 2000م.

10.أبوزيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1400ه / 1980م.

11.. إحسان عباس: فن الشعر، الفنون الأدبية، ج 3، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

12.أحسن تليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2010.

13.أحمد الحملاوي: شذى العرف في فن الصرف، تح، غالب المطلبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع عمان، ط1، 2000.

14.أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994.

15.أحمد الطريسي: التصور المنهجي. شركة بابل للطباعة والنشر. الرباط. 1989.

16.أحمد الطريسي: الرؤية والفن. المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع الدار البيضاء. ط1، 1987.

17.أحمد الطريسي: الشعرية المشابهة الرمزية. شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع الرباط. ط1 /1991.

18.أحمد الميناوي: جمهورية أفلاطون ، دار الكتاب العربي، دمشق سوريا، ط1 ، 2010.

19.أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان (دط، دت) .

20.أحمد بن حنبل: المسند، تح: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1999، ج31.

21.أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة ط 2. 1967 .

22. أحمدشنة: ديوان: منالقصيدةإلىالمسدس، مؤسسةهذيل، الجزائر، ط1، 2000.

23.أحمد شوقي: ديوان الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط10، 1984، مج 1، ج2.

24.أحمد عبد السيد الصاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين (دراسة تاريخية وفنية)، د ط،منشأة المعارف بالاسكندرية ، جلال حزي وشركاه ،1988 .

25.أحمد محمد عوين: شعرية السرد في نظرات المنفلوطي، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2010.

26.أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع، بيروت، 2005. ط1.

27. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006.

28. أحمد يوسف: يتم النص والجنيالوجيا الضائعة، منشورات رابطة الاختلاف، الجزائر،2002

29.الأخطل الصغير (بشارة سليم الخوري): ديوان الهوى والشباب، دار المعارف، دت، دط.

30.أدونيس: (علي أحمد سعيد) الشعرية العربية، دار الآداب للنشروالتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

31.أدونيس : مقدمة للشعر العربي.دار العودة بيروت ط4 /1983.

32.أدونيس: زمن الشعر. دار الفكر بيروت. ط5، 1986.

33.أدونيس: سياسة الشعر. دار الأداب، بيروت.لبنان، ط1، 1985.

34.أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والابتداع عند العرب)، صدمة الحداثة ، دار العودة بيروت ، ج3، ط1، 1987.

35.إسماعيل علالي: التكوثر الجمالي في الخطاب الشعري العربي المعاصر، جمعية العلامة الجمالية، المغرب، ط1، 2019.

36.ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ب ط.القاهرة. 1984.

37.أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق رام الله، ط1، 2006.

38.البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد) : الديوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ط3، دت، مج1.

39.بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط3، 1969.

40.بشار بن برد (أبو معاذ العقيلي) : الديوان ، جمعه وشرحه وكمله وعلق عليه محمد الطاهر بن عاشور ، وزارة الثقافة (الجزائر عاصمة الثقافة العربية) 2007 ، ج1

41.بشري موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 1994.

42.بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية – دراسة في الأصول والمفاهيم -، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د.ط)، 2010.

43.بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي الجزائر، ط1، 2001.

44.بلقاسم مارس: فن الشعر ورهان التشكيل في أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب، دت.

45.تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة -الدار البيضاء، د ط، 1994..

46.توتاي سيف الله هشام: شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية، موزعون عمان الأردن. ط2. 2007.

47. توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، منشورات عيون المقالات، دار البيضاء، ط2، 1987.

48.ثابت الألوسي: شعرية النص، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016.

49.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت لبنان،ط3، 1992.

50.جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ط3، 1983.

51.الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، ج3، ط2، القاهرة، 1965.

52. الجاحظ: البيان والتبيين، تر: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت لبنان، د.ت.

53.الجرجاني (أبوبكر عبد القاهر بن عبدالرحمان) ، أسرار البلاغة ،تح محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية ، بيروت لبنان ، دط، 2003.

54.الجرجاني عبد القاهر: دلائل الاعجاز، تع: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط2. 1989.

55.الجرجاني عبد القاهر: دلائل الاعجاز، تع: رشيد رضا ، دار الفكر ، دمشق ، ط1، 2007.

56. ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني)، سر صناعة الإعراب،تح حسن هنداوي، دار العلم، دمشق، ط1، 1985.ج2.

57.حازم القرطاجني(أبو الحسن حازم بن محمد)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ب ط.1981.

58.حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

59.حسن عباس: خصائص الحروف ومعانيها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط.1998.

60.حسن فتح الباب: رؤية جديدة لشعرنا القديم، دار الحداثة، ط1، بيروت، 1984.

61.حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة أسلوبية في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب، ط1، 2002.

62.حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء.ط 1 ،1994 .

63.حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) 2005.

64.حسين جمعة: في جماليات الكلمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002،.

65.حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر، 1970.

66.حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، (الأدب القديم)، دار الجيل، بيروت لبنان، ط1، 1986.

67.حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، المطبعة البوليسية، بيروت لبنان، ط2، 1953.

68.خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، مكتبة لبنان ناشرون، ط. 2003.

69.ابن خلدون (أبو زيد ولي الدين عبد الرحمان بن محمد) : المقدمة ، دار القلم ، بيروت، لبنان ، ط4 ، 1983.

70.خميس الورتلاني: الايقاع في الشعرالعربي الحديث، خليل حاوي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ط1، 2005.

71.رابح بن خوية: في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013م.

72.رانيا فوزي عيسى: علم الدلالة (النظرية والتطبيق)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ط1، 2008.

73.رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، مطبعة الأطلس، القاهرة 1985.

74.رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف الاسكندرية ، مصر 1985.

75.ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد الهنداوي، ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ،1422 هـ،2001م.

76.ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، ج 1، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان 2001.

77.ابن الرومي (أبو الحسن علي بن العباس) ، الديوان ، شرح الأستاذ أحمد حسن دسج ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط3، 1423هـ-2002م.

78.ريمون طحان: الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1، 1972.

79.زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة1936 .

80.سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية – دراسة نقدية في ديوان أمل نقل-، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، (د.ط)، 1999.

81.سامي سويدان: أسئلة النقد والشعرية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت ط1، 2013.

82.السّريّ الرّفّاء: (أبو الحسن السَّرِيُّ بن أحمد الموصلي الرّفّاء) الديوان، تقديم وشرح كرم البستاني، مراجعة ناهد جعفر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1996.

83.سعد بوفلاقة: الشعريات العربية إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2008.

84.سعد كريم الفقي: تيسير النحو، دار اليقين، مصر، ط2، 2008.

85.السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف ، مصر، ط198،2

86.سعيد حسين البحيري: علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997.

87.محمد بن سلام الجمحي(أبو عبدالله) : طبقات فحول الشعراء قرأه وشرحه محمود شاكر، دارالمدني، جدة ،دط، دت.

88.سمير الخليل: تقويل النص، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2016.

89.ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد) : سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982.

90.سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان) : الكتاب، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ط1 (د ت) .

91.السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصاميلي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، دت.

92.سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 1993م.

93.سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط8، 1983

94.السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر) : الأشباه والنظائر في النحو، مجمع اللغة العربية دمشق، 1407 هـ – 1987 م.

95.شرف الدين على الراجحي: البسيط في علم الصرف، دار هوما الجامعية الاسكندرية (دط) 1996.

96.شعيب خلف: التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د ت)، 2008.

97.شفيع السيد: أساليب البديع في البلاغة العربية، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، 2006

98.صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، 1992.

99.صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت.

100. صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة،ط 1، (د، ت).

101. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط3، 1985.

102. صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري،دراسة تحليلية تطبيقية،ط1،شركة الايام ، الجزائر،1996.

103. طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في اللغة، الدار الجامعية الإسكندرية، دط 1998.

104. ابن طباطبا العلوي(أبو الحسن محمد بن أحمد): عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأ المعارف، الإسكندرية، ط3، (د، ت).

105. طراد الكبيسي: في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004.

106. الطغرائي (مؤيد الدين أبو إسماعيل الحسين بن علي) : الديوان ، تحقيق علي جواد طاهر – يحي الجبوري ، مطابع الدوحة الحديثة – قطر ، ط2 ، 1406هـ - 1986م.

107. عاطف فضل: تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2001.

108. عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ) : قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، مصر، 1970.

109. عباس حسن: النحو الوافي دار المعارف،مصر، دت، ج3.

110. عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1995.

111. عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دت، دط.

112. عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1999.

113. عبد الرحمان تبرماسين: البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط2003.

114. عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.

عبد الرحمان وهابي: القراءة العربية لكتاب أرسطو طاليس ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن ، ط1، 2011.

115. عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997.

116. عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، دت.

117. عبد العزيز عتيق: علم البيان ، دار النهضة العربية ، بيروت ، دط، 1985.

118. عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، (د ط)، عمان الأردن، (د ت).

119. عبد القادر حسين : فن البديع ،دار الشروق ، بيروت لبنان، ط1، 1987.

120. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والطباعة والتوزيع، عمان الأردن، (د ط) 2014.

121. عبد القادر عبد الجليل: التنوعات اللغوية، دار صفاء للنشر والطباعة والتوزيع، عمان ط1، 1995.

122. عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

123. عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1. 2011.

124. عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الجزائر، 1983.

125. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الادبي الثقافي جدة ط1، المملكة العربية السعودية، 1985.

126. عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2 1993.

127. عبدالله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي دار البيضاء ، المغرب،ط2 ، 2006.

128. عبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع، دار المعارف القاهرة مصر، ط2، دت.

129. عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، دار الغرب، وهران، د ط، 2003.

130. عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في "اللاز" (دراسة المعتقدات والأمثال الشعبية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

131. عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات. دار القدس العربي، وهران، ط 1، 2009.

132. عبد الملك مرتاض: نظرية البلاغة، متابعة لجماليات الأسلبة: إرسالا واستقبالا، دار القدس العربي للنشر والتوزيع وهران الجزائر، ط2، 2010

133. عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي. منشورات عيون المقالات الدار البيضاء. ط2 1987،.

134. عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1. 2004 .

135. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، دط، دت.

136. عبد الواسع الحميري: شعرية الخطاب في النقد والبلاغة، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1 ، 2005.

137. عثمان الميلود: شعرية تودوروف، ط1، الدار البيضاء المغرب. 1990.

138. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب (دراسة تحليلية جمالية في مواده، موسيقاه ولغته) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1986.

139. عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، دط، 2002.

140. عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري (رؤيا نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية القاهرة، 2000.

141. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية والنقدية للشعر العربي، (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1992م.

142. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، د ت، د ط، المقدمة، 1966.

143. عز الدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب) دار مجدلاوي عمان الأردن، ط1، 2007.

144. عصام عبد الواحد: المشتقات العاملة في الدرس النحوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2006.

145. علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، (دب)، ط2، 1981.

146. علي جابر المنصوري: وعلاء هاشم الخفاجي، التطبيق الصرفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2002.

147. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.

148. 139. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي ، دار الشروق ، عمان ، دط،2002.

149. علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر، نقلا عن يوسف قادري ، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، دت ، دط.

150. عمر فروخ: التصوف في الإسلام، منمية بيروت، ط1، 1947.

151. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط4، 1981، ج1.

152. عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء عمان الأردن، ط1، 2010.

153. فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، شركة العاتك للصناعة الكتاب، ط2، 2003، ج2.

154. فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون للنشر والتوزيع، ط1، 2017.

155. فوزي عيسى: تجليات الشعرية (قراءة في الشعر المعاصر)، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، 1997.

156. قدامة بن جعفر(أبو الفرج البغدادي) : نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت.

157. كلود عبيد : الفن التشكيلي (نقد الإبداع وإبداع النقد)، دار الفكر اللبناني ، لبنان ، ط1، 2005.

158. كمال أبوديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991.

159. كوليزار كاكل عزيز: دلالات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، عمان،ط2009،1.

160. لطفي عبد البديع: الشعر واللغة ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العامة للنشر،القاهرة، 1997.

161. المتنبّي: (أبوالطّيّب أحمد بن الحسين)،العَرْف الطيِّب في شرح ديوان أبي الطيب ،للشيخ ناصيف اليازَجي،صَوَّبَ نصوصَه وضبطها وقدّم له: عمر فاروق الطباع، دط-دت، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت- لبنان.

162. محمد أحمد أبوزيد: الطير في الأدب العربي ، دار الرفاعي، الرياض، 1983.

163. محمد أحمد الدوغان: الخيال والتصوير في شعر المكفوفين،من الجاهلية إلى غاية العصر العباسي، ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية ، الأحساء، 2003.

164. محمد أحمد العزب : قضايا نقد الشعر في التراث العربي، ط1 ، 1984

165. محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1.

166. محمد الأمجد: بنية الصرف الحديث دار الكتب العربية، تونس (دت)، (دط) ج1.

167. محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2015.

168. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات،منشورات الجامعة التونسية، طبع المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، 1981.

169. محمد الولي ومبارك حنون، قضايا الشعرية.ت ،دار توبقال الدار البيضاء.ط1 ، 1988.

170. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، دار البيضاء المغرب، ط1، 1990.

171. محمد بنيس: حداثة السؤال، دار التنوير، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985.

172. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط 2. 2001.

173. محمد بنيس: كتابة المحو، دارتوبقال، الدار البيضاء، ط1، 1994.

174. محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1990.

175. محمد رمضان الجزري: البلاغة التطبيقية دراسة تحليلية لعلم البيان، منشورات ELGA، فالتيا مالطا، دط، 2000.

176. محمد سالم محيسم: تصريف الأفعال والأسماء في ضوء أساليب القرآن، دار النشر بيروت ط1، 1987.

177. محمد سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة و ورفعت سلامة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط 1، الإسكندرية، 2008م.

178. محمد صابر عبيد: التشكيل النصي، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط 01)، 2018م.

179. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة،بين البنية الدلالية والإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001.

180. محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري. عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2006.

181. محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1425ه - 2005م.

182. محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة- إبراهيم أبو سنة- حسن طالب- رفعت سلام، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2010م.

183. محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، بيروت لبنان، ط4، 1402ه 1981 م.

184. محمد علي الصابوني: من كنوز السنة، مكتبة رحاب، الجزائر، ط2، 1986.

185. محمد علي كندري: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت لبنان 2003.

186. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت ، 1986.

187. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، مصر، ط3، 1984.

188. محمد كعوان: شعرية الرؤية وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.

189. محمد محمد أبوموسى: خصائص التراكيب مكتبة وهبة القاهرة، ط1996،4 .

190. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب، ط3، 1992.

191. محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر،ط5، 2006،.

192. محمد ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري،1925 -1962 ، جمعية التراث الجزائر ،2004.

193. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925- 1975، دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان ، ط2، 2006

194. محمد نجيب التلاّوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2006.

195. محمود درويش: الديوان، دار العودة، بيروت (د، ط)، 1994.

196. محمود الضبع: غواية التجريب ، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2014.

197. محمود مطرجي: في الصرف وتطبيقاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2006.

198. مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي في دراسة النص الشعري) دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية ،مصر، ط2002،1.

199. المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران) : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء.، ت: علي محمد البجاوي. دار النهضة المصرية.ط1/1969.

200. المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد) شرح ديوان الحماسة.تح .أحمد أمين وعبد السلام هارون. القاهرة ط2، 1967.

201. مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011

202. مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011

203. مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2013.

204. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب دار الطليعة، بيروت، 1981.

205. مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، راجعه ونقحه عبد المنعم خفاجة ، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت ، ط30، ج2 ،1994.

206. مصطفى أمين – علي الجارم: البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، دت.

207. مصطفى صادق الرافعي: اعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مكتبة رحاب الجزائر، دت.

208. مصطفى محمود: القرآن محاولة لفهم عصري، دار العودة، بيروت، 1979.

209. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، لبنان.

210. أبو العلاء المعري (أحمد بن سليمان): شرح ديوان سقط الزند ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت، 1376هـ- 1957م.

211. مقداد محمد شكر قاسم: البيئة الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة عمان الأردن،ط1.2010.

212. ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم) : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3. 1993 م، مج3 – مج4 – مج 11.

213. منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000م.

214. الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري): مجمع الأمثال، مؤسسة الطبع والنشر التابعة للآستانة الرضوية المقدسة، ج1.

215. الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري): مجمع الأمثال، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1374هـ/ 1955م، ج2.

216. موسى سامح ربابعة: الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي الكويت، ط1، 2003.

217. نادر مصاروة: شعر العميان (الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية حتى القرن الثاني عشر الميلادي)، دار الكتب العلمية، بيروت 2008.

218. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، ط2 ، 1965

219. نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، دار المعارف، دط، الإسكندرية مصر، دت.

220. نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة ابداع الثقافية، ط1، الجزائر، 2003.

221. نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى، بيت الحكمة الجزائر، د ط، 2009.

222. نواري سعودي أبوزيد: محاضرات في علم الدلالة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

223. أبو نواس (الحسن بن هانئ) : الديوان، شرح وتحقيق: محمد أنيس مهرات، دار مهرات للعلوم ، حمص- سوريا ، ط1، 2009.

224. نواف قوقزة: نظرية التشكيل الاستعاري في اللغة والنقد، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2000.

225. نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، سطيف، الجزائر، ط1، 2000.

226. ابن هشام (أبو محمد عبد الملك) : السيرة النبوية، المكتبة الخيرية مصر، دت، دط، ج3، ص199

227. هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الوحي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، جوان 2007م.

228. وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة مؤسسة الخليل التجارية، بيروت، ط1، 1997.

229. الوجي عبد الرحمان: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق ط1، حزيران، 1989.

230. يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، دت.

231. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية- الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007.

232. يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار السيرة، عمان، ط1، 2007.

233. يوسف حامد جابر: قضايا الابداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق (د، ط)، (د، ت).

234. يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – ط1، 1995.

235. يوسف س0امي اليوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، عمان الأهلية، للنشر والتوزيع، ط1، 1997.

236. يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، (دط)،(دت) .

237. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 1429هـ – 2008 م.

238. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، (د.ط)، 2006.

239. يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 1430هـ/2009 م.

240. يحي الجبوري: محمد بن عبد الملك الزيات – سيرته – أدبه – تحقيق ديوانه ، دار البشير ، عمان- الأردن ، ط1 ، 2002.

241. يونس أحمد السامرائي: رسائل سعيد بن حميد وأشعاره ، مطبعة الارشاد ، بغداد ،1971.

ب- المترجمة :

242. أرسطو: (البويطيقا)/الشعرية، ترجمه شكري عياد بعنوان: "كتاب الشعر". دار الكتاب العربي القاهرة. ط1/1967.

243. أرنيست فيشر: ضرورة الفن، تر: سعيد حليم، الهيئة العلمية للتأليف، دط، دت.

244. أندري ريشارد: النقد الفني، تر. صياح الجهيم. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق.1979.

245. تزفطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دارتوبقال للنشرو التوزيع، ط2 ، الدار البيضاء 1990

246. تزفيطان ترودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبحوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال،ط1، المغرب 1987.

247. تزيفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

248. جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارة التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2009.

249. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1979.

250. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2014.

251. جون كوهين: النظرية الشعرية – اللغة العليا -، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ج2، ط4، 2000.

252. جون كوهين: النظرية الشعرية، بنية اللغة الشعرية، واللغة العليا تر: أحمد درويش دار غريب للنشر والتوزيع.ط1، 2000.

253. جون كوهين: النظرية اللشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000، ج1.

254. جون كوهين: اللغة العليا. النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة مصر، ط 2. 2000.

255. جيرار جينيت: مدخل جامع النص.ت. عبد الرحمن أيوب دار توبقال الدار البيضاء. ط2 / 1986.

256. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية ، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ط1، 1988.

257. رينيه وليك و آوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985.

258. فردينان دوسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دط، 1998.

259. كولن ولسون: اللامنتمي ،تر : أنيس زكي حسن ، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1979

ج- الأجنبية :

260. 221.*CF. courtés et Greimas. Sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage. Hachette ; paris, 1979

261. DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DES SCIENCES DU LANGAGE. ed seuil 1972 .

262. H.MESCHONIC.Pour la poetiqueΠ.ed.Gallimard. paris 1973 .

263. LAROUSSE FRANCAIS – ENGLAIS , et taupin. france , 1989. .

264. TZVETAN Todorov. Poétique de la prose. ed du seuil. Paris. 1978.

ثالثا : المعجمات :

265. أحمد الفيومي(أبوالعباس بن محمد): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، دار المعارف،القاهرة ، مصر، ط2 ، دت.

266. ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (ش.ع.ر)، المكتبة الاسلامية للطباعة، اسطنبول، تركيا، ج1، (د.ط)، (د،ت).

267. إميل بديع يعقوب: ميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت لبنان ط1، 1978.

268. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في العروض القافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان، ط1. 1991.

269. أنطوان نعمة وآخرون: المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، مادة ، دار المشرق، بيروت لبنان ط1، 2003 .

270. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، دار ابن حزم للطباعة للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط4، 1418هـ – 1997م.

271. بطرس البستاني: محيط المحيط قاموس اللغة العربية، مكتبة لبنان (د ط)، بيروت لبنان، 1987.

272. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار للعلم للملايين، بيروت لبنان، ط2، 1984.

273. خير الدين الزركلي: الأعلام (قاموس تراجم)، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط7، أيار (مايو)1986، ج 5.

274. الرازي (زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر) ، مختار الصحاح، دار الحديث القاهرة، د ط، 2003.

275. الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر)، أساس البلاغة ، تح : عبد الرحيم محمود ، عرف به أمين الخولي ، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، دت ، دط.

276. الزمخشري : أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج1.

277. عبد الغني الدقر: معجم القواعد العربية، دار القلم، دمشق، ط1، 1986.

278. عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007.

279. عبد الغني الدقر: معجم النحو، اشراف: أحمد عبيد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986.

280. عبد الغني الدقر: معجم النحو، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، ط2، 1982.

281. لويس معلوف:المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق بيروت لبنان، ط35، 1998.

282. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1419هـ-1999م.

283. محمد التونجي: راجح الأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة (الألسنيات) مراجعة إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2001، ج1.

284. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الشروق الدولية، ط4، 2004

رابعا : الرسائل الجامعية :

285. إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان الموت والحياة لعبد الوهاب البياتي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2009-2010.

286. بلقاسم دكوك : مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، (مخطوط أطروح دكتوراه) ، الجزائر ، 2008 – 2009.

287. سفيان بو عنينية: الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر (1955 – 2005) ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة ورقلة، الجزائر 2006 -2007

288. كمال فنيش: البناء الفني في الشعرالجزائريالمعاصر، مخطوط، جامعة قسنطينة، 2000.

289. ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي المعيار النظري والواقع الشعري، دكتوراه دولة، جامعة مولود معمري تيزي وزو الجزائر، 2004-2005.

290. نسيمة ضافي سيسطة : المحكي الشعري في ديوان مديح الظل العالي لمحمود درويش، رسالة دكتوراه علوم (مخطوط)، جامعة باجي مختار عنابة، 2017- 2018 ب

291. .

خامسا : المجلات والدوريات :

292. أبو فراس النطافي، التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة اليرموك مج 6، 1515 هـ-1994م.

293. أحمد دلباني: في البدء ضيعت الإشارة، حاشية للمتن الشعري التسعيني في الجزائر، مجلة الثقافة، شهرية ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر عدد2، مارس 2004.

294. أحمد الطريسي: الظواهر البلاغية ومستويات الإدراك في العمل الشعري، مجلة المناظرة ع 4 س 2 ماي 1991.

295. تغريد مجيد حميد: الاستعارة عنصرا فاعلا في بناء الصورة الشعرية في شعر عبد الكريم راضي جعفر، مجلة ديالي، جامعة ديالي كلية التربية للعلوم الاجتماعية، العدد 65، 2015.

296. عبد الله مختاري، الشعرية في التصور النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة موازين، العدد01 مج03 ،2021،

297. عبد الواحد اسكندر :النقد الصوتي بين المفهوم النظري وآليات التطبيق، مجلة أبحاث البصرة (الإنسانيات)، مجلد 30، عدد 2، السنة 2006.

298. علي الرواحنة، دلالة المصدر النائب عن فعل الأمر، المجلة الأردنية في الدراسات الاسلامية، مج (16) ع (4) 1442 هـ – 2022 م.

299. مجدي عبد المعروف حسين أحمد: الصورة الفنية بين نسقية الرؤية ووجدانية المصطلح. مجلة العلوم والثقافة جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، قمة اللغة العربية، مج 12(02)، 2012.

300. محمد إقبال عروي. دلالة التجديد في الشعر. عالم الفكر المجلد 17 ع 4 يناير فبراير مارس 1987 .

301. محمد السرغيني: الشعر والتجربة. مجلة الوحدة س7 ع 82 – 83 يوليوز أغسطس 1991.

302. محمد علي الخرابشة: وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب عدد 110، 2014.

303. نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، مجلة معارف (مجلة علمية محكمة) قسم 2 ، السنة السابعة ، عدد(12 جوان 2012).

304. يوسف سامي اليوسف: تمهيد لنظرية الشعر. مجلة الوحدة س 7 ع 82 – 83 يوليوز أغسطس 1991.

موجَزُ الرّسالةِ المَقروءُ أمامَ لجنةِ المناقشةِ صَبيحةَ يومِ الإمتحان

بسم الله الرّحمن الرّحيم

السّادةُ أعضاءَ لجنةِ المناقشةِ ذوي الفضلِ والسَّعة: مشرفاً استثنائيًّا،ورئيسًاحصيفًا لطيفًا، وأعضاءً مناقشين ضيوفاً أعزّاءَ وأصدقاءَ أَلِبّاء. أيّها الحضورُ الكريمُ من هذه الوجوهِ المُسْفِرة، الضّاحكةِ المُستبشِرة التي شرّفتْنا بحضورِها المشجّعِ البهيج، أحيّيكم باسم الفكرِ والرّأي، ثم أشكرُ من تفضّلوا فجعلوا منّي قُطبَ السّفينِ وقِبلةَ الرُّبّانِ، ودعَوْني لأتصدّرَ المشهدَ في هذه الجلسةِ العلميّةِ الأدبيّة، يتقدّمُهم رئيسُ لجنةِ المناقَشةِ المُوقَّرُ الذي هيّأ لي فرصةً لامَندوحةَ عن اهْتِبالها لنُعرّفَ بهذ البحثِ الذي هو الآن بين أيْدٍ أمينةٍ كريمة، ولِنُقدّمَ عنه موجزًا بعناوينَ عريضةٍ، قد يكونُ فيها الغَناءُ كلُّه أو بعضُه عن الإسهابِ في الشرحِ والتّطويل، راجيًا أن نَذكُرَ أنّ ما تضيقُ به صدورُنا اليومَ قد يُصبحُ من المألوفاتِ بعد حين.

أمّا بعد، فإنّ فكرةَ الشّعريةِ كانت وما تزالُ تُمثّل مسألةً مِحوريةً في الدّرسِ النّقديّ الأدبيّ؛ فهي عمادُ الشّعرِ وركنُه الرّكين؛ الأمرُ الذي يجعلُ القيمةَ الجماليةَ للنّصِّ الشعريّ لا تَكمُنُ في المعنى، بل وإنّما في شَكلِ المعنى .

إنّ هذا البحثَ الذي بين أيدينا الآنَ، يدْرسُ الشّعرَ- بوصفِه فالقَ إصباحِ المعنى- من زاويةِ القوانينِ المنظِّمةِ لولادةِ العَملِ الأدبيّ، بُغيةَ تحديدِ درجتِه في سُلَّمِ الشّعريّة .

ولَمّا كان المَتْنُ الشّعريُّ الجزائريُّ المعاصرُ مُدهِشًا واسْتثنائيًّا في أقلامِ بعضِ مُبدعيه على الأقلّ، فلا جرَمَ أن يُوْلَى ما يَستحِقُّ من الاهتمامِ والدّرس، وخصوصاً ممن يُقاسمونهُ

الماءَ والهواءَ والترّاب، ولأنّه كان حُرِمَ الصّدارةَ التي حَظِي بها شعرُ المشارقة ، فمكَثَ من عُمرِه حيناً من الدّهرِ لم يكن شيئاً مّذكورَا، فهذا طالبٌ يَنظُر إليه ثانيَ عِطفِه، وذاك باحثٌ يَسعى إليه على اسْتحياءٍ شديد .

وهنا وفي هذا المقامِ بالذّات، يأتي هذا البحثُ انتصارًا لذلك المتنِ الشّعريّ الجزائريّ، لِيَبحثَ في شعريّةِ القصيدةِ العربيّةِ المعاصرةِ في الجزائر، ولِيتّخذَ من تجربةِ الشّاعرِ يوسُف وَغليسي أُنموذجاً وأماثيل.

ولقد كان تفصيلُ خطاطتِه قائماً على مقدّمةٍ تعقُبها فصولٌ أربعة، ثم خاتمةٌ من بعدِ ذلك.

أما المقدّمةُ، فقد تكفّلتْ بعرضٍ مُبسَّطٍ نسبيّا لِما كان قُدِّم مُفصَّلاً في تضاعيفِ البحثِ، من ذكرٍ لأهمّيتِه ووجاهةِ اختيارِه موضوعاً للدّرس، وتسميةِ المنهجِ المتّبعِ، والإشارةِ إلى مكتبةِ البحثِ من المصادرِ المُعتمَدةِ والمراجعِ المُستأنَسة... وغيرِ ذلك .

وأمّا الفصل الأولُ، فقد وقفْناهُ على دراسةٍ نظريةٍ، ولِنَجعلَه قراءةً اصطلاحيةً لمفهومِ الشّعريةِ من جهةِ الحدودِ والمفاهيم، بما هي قضيةٌ استفهاميةٌ إشكاليةٌ تتنازعُها رُؤىً مُتباينةٌ لاسبيلَ فيها بحالٍ إلى فصلِ الخطاب.

ثم ولجْنا الفصلَ الثّاني، لنرصُدَ فيه شعريةَ التّشكيلِ الإيقاعيّ، من بَرّانِيّهِ بوزنِه وقافيتِه وَرَوِيّه، ومِن جُوّانِيّهِ من أصواتٍ وأجراسٍ وتكرار .

ثم خَطوْنا إلى الفصلِ الثّالث، الذي أوْكلْنا إليه مَهمَّةَ البحثِ في شعريّةِ التّشكيلِ اللّغويّ بمُستوياتِه الصّرفيةِ والتّركيبيةِ والدّلالية.

ثم انتهيْنا إلى الفصلِ الرّابعِ الذي تَهَجّى شعريةَ التّشكيلِ الخياليّ أين لعِبتِ الصّورةُ فيه دوْرا حاسماً في تشكيلِ المعنَى وصناعةِ دلالاتِه، على اختلافِ أنماطِها وأنواعِها .

لِنَختِمَ من بعدِ ذلك بحاصلةٍ أو خاتمةٍ ضمَّنها البحثُ أهمَّ نتائجِه، وهي على سبيلِ التّمثيلِ لا الحصْرِ كما يأتي :

- الشّعريةُ واحدٌ من المفاهيمِ التي عرفها الدّرسُ النّقديُّ الأدبيُّ الحديث.

- الشّعريةُ مَقولةٌ جماليّةٌ عامّة، يُمكنُ أن توجدَ في الشّعرِ والشّاعرِ والطّبيعةِ على السّواء.

- جاء إبداعُ الشاعرِ يوسف وغليسي عن وعيٍ مُتفكّرٍ مُتبصّرٍ بجماليةِ النّظريةِ الشعريةِ المُزاوِجةِ بين التّراثِ والنّظرياتِ الأدبيّةِ المُعاصرةِ بما يعمّقُ تجربتَه الشّعرية.

- خُصَّتِ التّفعيلاتُ بوظيفةِ تجْليةِ التّشكيلِ الإيقاعيّ، بما لها من حركةٍ زمنيّةٍ تتراوحُ بين السّرعةِ طورًا والبطء طورًا آخرَ، مُصاحبةً لنفْسِ الشّاعرِ اللاّهثةِ الحادّةِ حيناً والمُتعثّرةِ المُنكسِرةِ حيناً آخرَ. كما كانتِ القافيةُ المقيّدةُ من جهتِها تجْسيدًا تشخيصيًّا لحالةِ الشّعورِ بالاختناقِ الذي تُكابدُه روحُ الشّاعرِ يكادُ القارئُ يراه رَأْيَ العين. على حينٍ كانتِ القافيةُ المُطلقةُ انشراحًا لصدرِه، وبوحًا باحتدامِ النّفَسِ وانسيابيتِه.

- قد كان لزيادةِ المبنى في الأسماءِ والأفعالِ زيادةٌ في المعنى تجيءُ معها، مُلازمةً لها مُلازمةَ النتيجةِ لسببِها حَذْوَ النَّعلِ بالنعل، تكفَّلَ السياقُ بالكشفِ عنها وإماطةِ الحجابِ عن دلالاتِها .

- وأما الصّورةُ الشعريةُ ودورُها في شعريةِ التشكيلِ الخياليّ، فقد أَسعفتِ الشاعرَ في تجاوزِ المعنى الأولِ القريب، إلى اجتراحِ دلالةٍ ثانيةٍ بعيدة، تتأسّسُ على توليدِ المخيالِ المُجاوِز للواقع، بما هي عُمدة ُالنصِّ الشعريّ وأساسُه المتين .

هذا، ولقد كان السّعيُ حثيثًا ومُضنِيًا إلى قراءةِ نصوصِ الشّاعرِ قراءةً منهجيةً فاحصةً ما وَسِعَنا ذلك، وَفقاً لمنهجٍ مُستوياتيّ مِعياريّ يُفيدُ من إجراءاتِ التّوصيفِ والإحصاءِ والتحليلِ متى قضتِ الحاجةُ ذلك .

ولكي يَخرجَ هذا البحثُ من الوجودِ بالقوّةِ إلى الوجودِ بالفعل، فقد كان المُعوَّلُ على حُزمةٍ من المصادرِ والمراجع، كان القسمُ الأكبرُ منها موقوفًا على المتونِ النّقديةِ الحديثةِ التي اشْتغلتْ على مقولةْ الشعرية، وعلى قضايا أدبيةٍ أساسيةٍ وأخرى عامّةٍ لها وَشاجةٌ بالموضوع.

وفي أثناءِ ذلك، كان من الطّبيعيّ والمُرتقَبِ أن يَعثُرَ هذا البحثُ في وهادِ بعضِ العوائصِ والصّعوبات، ربما يكون أبرزَها طبيعةُ مثلِ هذه البحوثِ النّظرية، واتّصافُها بنوعٍ من الشّمولِ والاتّساعِ اللّذين قد يُصيّران البحثَ خارجاً عن الأشراطِ الأكاديميّة، وقد يكونُ مردُّ ذلك إلى تشعُّبِ علاقةِ الشّعريةِ بحقولٍ معرفيةٍ كثيرة . إضافةً إلى صعوبةِ الاهتداءِ إلى المنهجِ المُلائمِ لهذه الدراسةِ وحُسْنِ التّقبّضِ على مفاتيحِه الإجرائيّة . وكما قال حُجّةُ الإسلامِ زينُ الدّينِ الغزّاليّ : وكلّما عَظُمَ المطلوبُ وشَرُف، صَعُبَ مسلكُه، وطالَ طريقُه، وكثُرتْ عقباتُه .

أما بعد، فهل تُراني أحسنتُ التّعريفَ بهذا البحثِ وأفصحْتُ عمّا أريدْ؟ قد يكونُ ذلك وقد لا يكون، وأيًّا مَّا يكنِ الشّأنُ، فإنّ الذي لا ريبَ فيه هو أنّني قد وضعتُ عن كاهلي آصارًا وأوْزارًا ثِقالاً أنقضتْ ظهري سنينَ عددًا، لأجعلَ هذا البحثَ- وقد أَسْفَرَ صُبْحُهُ عن جَبينِ نهارِه - يَتَمَلّى النّورَ و يصافِحُ الناسَ، آمِلاً أن تَلوحَ على وجهِه نضْرةُ البِشْرِ والنّعيم، من بعدِ أن تعاقبتْ عليهِ السِّنونُ حَيِّزا مُطرَّسًا بالحروفِ الصّامتةِ وهو ناطق، ماثلاً أمامي وهُو غائب، غائباً عنّي وهُو شاخص، جاثِماً في وِهادِ الخَوَرِ والتّردّدِ والخُمود، ولولا أن تَداركهُ نِعمةٌ من رَّبِّهِ ولانَ لهُ الزّمانُ لَأَوْرَثتْهُ تلك الوِهادُ عقابيلَ يَعِزُّ منها الشّفاء، ولَلَبِثَ محجوبًا في ظُلُماتها إلى يومٍ هو في ضميرِ الغيْبِ المكْنونْ.

ثُمّ إنّ الإنسانَ لَأسْمى من أن تَقِفَ به نفسُه عند مَطمعٍ مهما ابْتسَمتْ له الحُظوظْ . وقديمًا حدّثنا ابنُ المقفّعِ أنّ الرّجلَ الكاملَ المروءةِ لايُرى إلاّ في مكانيْن ولا يَليقُ به غيرُهما : إمّا مع الملوكِ مُكرَّمًا، أو مع النّسّاكِ مُتبَتّلاً. وهنا نمْسِكُ القولَ حذرًا من الإسراف، ونُسارِعُ بالعودةِ بعد أنْ شَطّ بنا القلمُ إلى رِحابِ اللّجنةِ المُبَجّلة، وبين يديْ رئيسِها الحكيم، في هذه المَقامةِ الحِسانِ وجوهُها، راجينَ له أن يُمنَحَ الألطافَ وَرِباطَ التّوفيقِ في إدارةِ جدْولِ أعْمالِ هذا النّادي الكَريم.

وختاماً فإنّني أرى أصالةً عن نفسي ونيابةً عن الواجب، أن أخصَّ بالشّكرِ الجميلِ الأستاذَ المشرفَ الدكتورَ الصديقَ علي بخوش الإنسانَ الأريحيَّ الكريم، الذي أشْرعَ لي من قلبِه الوسيعِ ظُلّةً أخويةً وارِفةَ الأفانين، فكان لي مأوىً وملتحدًا أَلوذُ به من أوصابي المزمنة، والذي ما تَقصّدتُه يومًا- وقد حَزبَني أمرٌ فوقَ أسبابي- مُستأنسًا لحاجةٍ إلاّ أنالنيها

بقلبٍ رفيقٍ من كفِّ الصّدقِ والوِداد، والذي مالمسْتُ منه جَنَفًا أو إعْراضًا، بل وإنّما هو تَطرَبُ نفسُه لِمرْآي، ويَرِفُّ لحديثي فؤادُه، والذي ما نَظرْتُ في سماحتِه مع زملائه إلاّ راعني ما في طبعِه من بشاشةٍ وأريحيّةٍ ودماثةِ أخلاق، فهو لهُمْ عِمادٌ رفيعٌ وسِنادٌ متين في جميعِ الظّروف، وهُم من أُخُوّته الشّفيفةِ في أُنسٍ أنيس. هذا وما كنتُ لِأنسى وما يَنبغي لي، وأَنّ ليَ السُّلْوى في أن أُضْفيَ حُلَلَ الثّناءِ السَّنِيّةَ على السّادةِ أعضاءِ لجنةِ المناقشةِ الأكارم، قارئًا في وجوهِهِم آياتٍ مَوْضونةً من المودّةِ الخالصة، هؤلاء الذين تفضّلوا مُتكرّمين بقراءةِ هذا البحثِ وتصويبِ غلطِه وتقويمِ مُعْوَجِّه والتّذكير بِفَواتِه بكلّ تَلطُّفٍ وَتَحَرُّزٍ، وهذا هو السِّرُّ فيما ظفِرَ به هذا البحثُ من القَبول الحَسَن والرِّضى المأْمول. وأخصُّ منهم بالإشادة والتّنويه مَن تجشّمَ وَعْثاءَ السّفر، الذي مايَفْتَأُ قطعةً من العذابِ جُهدًا ومشقّةً حتى يكون خائضُهُ حَرِضًا أو يكونَ من الهالكين، فإليهم جميعًا كُلٌّ باسمِه وَرسمِه،وشخصِه ومعناه أرفعُ سلفًا أصدقَ آياتِ الإمتنانِ والتّقدير.

المُشتَمِل

أو

فِهرِسُ المُحتَوَيات

المشتمل أو فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وامتنان	//
إهداء	//
مقدمة	أ - ي
الفصل الأول: الشعرية: مهاد النشإ / مسارب التطور	17
-1- سياق القراءة والتقديم	18
-2- الشعرية : من أمشاج اللغة إلى خمائر التكوين	20
-3- الخصائص الشعرية	29
-4- الشعرية والشاعرية	34
-5 –مجال الشعرية	39
-6-موضوع الشعرية	42
-7-حدود النص الشعري	44
-8-الشعرية في الدرس النقدي العربي القديم	49
-9-الشعرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر	59
-10- خصائص النص الشعري عند مرتاض	71
11-الشعرية بأقلام أعلامها الغربيين	75
12-الشعرية العربية من النص إلى الكتابة	85

الفصل الثاني: شعرية التشكيل الإيقاعي	92
1-في التشكيل والنص الشعري	94
أ- التشكيل مفهوما	94
ب-وسائط التشكيل	95
ج-التشكيل معجميا	96
د-معنى التشكيل في الفن والاصطلاح	96
2-في الإيقاع والنص الشعري	100
أ-الإيقاع : مفهوما وتصورا	100
ب-مفهوم الإيقاع عند القدماء	108
3-موسيقى الإطار (الإيقاع الخارجي) /مدونة الأوجاع	110
أ-البحر الشعري / الوزن	110
ب-القافية	135
ج- الإيقاع الصوتي	151
4-الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار) / مدونة التغريبة	169
أ-البحر الشعري / الوزن	169
ب- نسيج القافية	178
ج-الروي	181
5-الإيقاع الداخلي (موسيقى الحشو)	188
أ-الطباق	188

ب- السجع	192
ج- التكرار	194
د- التصريع	201
هـ- الترصيع	203
و- التدوير	205
الفصل الثالث: شعرية التشكيل اللغوي	209
مكانة اللغة في النص الشعري	212
1- المستوى الصرفي	214
- البنية الصرفية	214
أ- بنية الاسم	214
ب- بنية الفعل	232
2- المستوى التركيبي	248
أ- الجملة الخبرية	248
* الجملة الفعلية	249
* الجملة الاسمية	256
* جملة النواسخ	260
ب- الجملة الإنشائية	262
* الإنشاء الطلبي	263
* الإنشاء غير الطلبي	275

ج- الانزياح التركيبي	277
* التقديم والتأخير	278
* الحذف	284
* التكرار	289
3- المستوى الدلالي	295
نافذة إلى حساسية جديدة في المتن الشعري التسعيني	295
أ- المعجم الشعري (الحقول الدلالية)	302
ب- الرمز- مجموعة "الأوجاع"	319
* الرمز الأسطوري	322
* الرمز الشعبي	326
* الرمز التاريخي	328
- مجموعة " التغريبة"	332
* الرمز الديني	332
* الرمز التاريخي	335
* الرمز الطبيعي	340
ج- التناص أو استراتيجية التشويش	344
* التناص الديني	346
* التناص التراثي	357
* التناص الأدبي	359

* استلهام الأمثال الأمثال التراثية	362
* تمثل التجربة الصوفية	364
د- ظاهرة التوسع في التعاطي مع اللغة	368
* الاشتقاق	368
* النحت	371
* استخدام الألفاظ العامية	373
الفصل الرابع : شعرية التشكيل الخيالي	377
1- الصورة الشعرية : حدود ومفاهيم	379
أ- تعريف الصورة :	379
ب- الصورة الشعرية عند القدماء	385
ج- الصورة الشعرية عند المحدثين	386
2- الصورة الشعرية من زاوية المبدع	388
*- أنواع الصورة من زاوية المبدع	389
أ- الصورة الحسية المفردة	389
ب- الصورة الحسية المركبة	400
3- الصورة الشعرية من زاوية المتلقي	402
أ- الصورة البلاغية (البيانية)	402
ب- انزياح الصورة الشعرية	403
ج- أدوات الصورة وبنياتها	408

*- الصورة الاستعارية	408
*- الصورة التشبيهية	424
*- الصورة الكنائية	437
د- المجاز المرسل	444
4- أهمية الصورة في نصوص الشاعر	448
خاتمة :	457
ملحق: الشاعر يوسف وغليسي (سيرة وتحية)	465
قائمة المصادر والمراجع	495
مُوجَزُ الرسالةِ الَمقروءُ أمامَ لجنة المناقشة صَبيحةَ يومَ الِامتحان	522
المشتمِل أو (فِهرِس الموضوعات)	528
ملخص البحث	535

ملخص البحث:

الشّعرُ بمعناهُ الواسع، هو غَمْغمَةُ الإنسانِ الأولى، بل هو عنوانُ النّفوس الصّحيحة ؛ من هنا يظلُّ البحثُ في الجماليّة الشّعرية- برغم ما يمكنُ أن يتَّسِمَ به من محاولات موضوعيّةٍ وعلميّة - واهياً ومفتوحاً على إضاءاتٍ تَقْفوهُ وتجيءُ في إثْره.

بهذا المعنى كانت الشّعريةُ مسألة محوريّةً في الدّرس النّقديّ الأدبيّ في القديم والحديث ، فهي خلاصة ُالشّعر بما هي علمٌ عامّ موضوعُه الأدبيّة، غايتُه اسْتنباطُ الخصائصِ النّوعية، والقوانينِ الدّاخليّة للخطاب ِالأدبي.

يدرسُ هذا البحثُ الشّعرَ من زاوية القوانينِ المنظِّمة لولادة العملِ الأدبيّ، بُغيةَ تحديد درجتِه في سُلَّم الشّعريّة.

ولما كان المتنُ الشعريُّ الجزائري مُدهِشًا واستثنائيّا في أقلام بعضِ مُبدعيه على الأقلّ، آثرْنا البحثَ في شعريّة القصيدةِ العربيّةِ المعاصرة في الجزائر مُنتَخِبين تجربةَ أحدِ أبرزِ الوجوه الإبداعيّةِ فيها أُنموذجًا وأَماثيلَ. إنه الشّاعرُ يوسف وغليسي، اِنطلاقاً من التّشكيل الإيقاعي، معرّجينَ على التّشكيل اللّغوي، لِنختمَ بالتّشكيل الخياليّ أين لعبت هذه الثّلاثةُ دورا مِفْصليّا في صناعة المعنى وإنتاجِ شعريّته .

الكلمات المفتاحية : الشّعريّة- الشّاعر- القصيدة المعاصرة- الإيقاع- اللّغة- التّخييل- يوسف وغليسي .

Abstract

Poetry in its broad sense is the title of healthy souls. It is the first means of expression of man. Following this , research in the beauty of poetry in spite of what characterizes it as objective and scientific in vain will remain open to clarification and follows tracks.

This research studies poetry from the angle of the laws organizin the birth of literary work in order to specify its degree in the scale of poetical expression.

And sinse the Algerian poetic production was fascinating and exceptional by certain of its creative poets , we decided to conduct research on the poetical expression in the Algerian Arabic poem. Therfor, we selected the experience of one of the most famous figures in this creative field. He is Youssef Oughlissi. Starting with the rhythmic framework, to the linguistic framework to conclude with the imaginary one where the three played a critical role in the production of meaning and its significance.

Key words : poet, poetic expression، Contemporary poem , rhytm, language, image, Youssef Ouaghlissi..

ملخص البحث :

الشّعرُ بمعناهُ الواسع، هو غَمْغَمَةُ الإنسانِ الأولى، بل هو عنوانُ النّفوس الصّحيحة، ومن هنا يظلُّ البحث ُفي الجماليّة الشّعريّة- برغم ما يمكنُ أن يتَّسِمَ به من محاولات موضوعيّةٍ وعلميّة - واهياً ومفتوحا على إضاءاتٍ تَقْفوهُ وتجيءُ في إثْره.

بهذا المعنى كانت الشّعريّةُ مسألة محوريةً في الدّرس النّقديّ الأدبّي في القديم والحديث ، فهي خلاصة ُالشّعر بما هي علمٌ عامّ موضوعُه الأدبيّة، غايتُه اسْتنباطُ الخصائصِ النّوعية، والقوانينِ الدّاخليّة للخطاب ِالأدبيّ.

يدرسُ هذا البحثُ الشّعرَ من زاوية القوانينِ المنظِّمة لولادة العملِ الأدبيّ، بُغيةَ تحديد درجتِه في سُلَّم الشّعريّة.

ولما كان المتنُ الشعريُّ الجزائريّ مُدهِشًا واستثنائيّا في أقلام بعضِ مُبدعيه على الأقلّ، فقد آثرْنا البحثَ في شعريّة القصيدةِ العربيّةِ المعاصرة في الجزائر مُنتَخِبين تجربةَ أحدِ أبرزِ الوجوه الإبداعيّةِ فيها أُنموذجًا وأَماثيلَ. إنه الشّاعرُ يوسف وغليسي، انطلاقاً من التّشكيل الإيقاعيّ، معرّجينَ على التّشكيل اللّغوي، لِنختمَ بالتّشكيل الخياليّ أين لعبت هذه الثلاثةُ دورا مِفْصليًّا في صناعة المعنى وإنتاج شعريّته .

الكلمات المفتاحية : الشّعرية- الشّاعر- القصيدة المعاصرة- الإيقاع- اللّغة- التّخييل- يوسف وغليسي .

Abstract

Poetry in its broad sense is the title of healthy souls. It is the first means of expression of man. Following this , research in the beauty of poetry in spite of what characterizes it as objective and scientific in vain will remain open to clarification and follows tracks.

This research studies poetry from the angle of the laws organizin the birth of literary work in order to specify its degree in the scale of poetical expression.

And sinse the Algerian poetic production was fascinating and exceptional by certain of its creative poets , we decided to conduct research on the poetical expression in the Algerian Arabic poem. Therfor, we selected the experience of one of the most famous figures in this creative field. He is Youssef Oughlissi. Starting with the rhythmic framework, to the linguistic framework to conclude with the imaginary one where the three played a critical role in the production of meaning and its significance.

Key words : poet , poetic expression، Contemporary poem , rhytm, language, image, Youssef Ouaghlissi..