وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة :دراسات لغوية
التخصص :تعليمية اللغة العربية وتحليل الخطاب .

العنوان

بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ديوان عبد الله بن حلي نموذجا

من إعداد
فاطمة الزهراء بطيب

المناقشة بتاريخ .../.../... من طرف اللجنة المكونة من:

زغودة إسماعيل	أستاذ محاضرأ	جامعة حسيبة بن بوعلي -الشلف	رئيسا
عراب أحمد	أستاذ محاضرأ	جامعة حسيبة بن بوعلي -الشلف	مشرفا ومقررا
محمود سي أحمد	أستاذ محاضرأ	جامعة حسيبة بن بوعلي -الشلف	ممتحنا
عطاء الله كمال الدين	أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف	ممتحنا
سعيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم	ممتحنا
محمود فتوح	أستاذ محاضرأ	المركز الجامعي تيسمسيلت	ممتحنا

الموسم الجامعي :
2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

سبحانك ربنا نحمدك حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه مِلءَ السموات ومِلءَ الأرض ومِلءَ ما بينهما ومِلءَ ما شئت من شيء بعد، نشكرك اللهم في كل حين ودائما وأبدا على توفيقك لنا لإنجاز هذا العمل.

أشكر أستاذي المشرف الدكتور عراب أحمد لقبوله تأطير هذا البحث وعلى ما قدمه من توجيهات ونصائح قيمة طيلة رحلة هذا البحث.

والشكر الموصول لجميع أساتذتي بقسمي اللغة والأدب العربي بجامعة حسيبة بن بوعلي الشلف.

كما أوجه خَالص الشكر لأعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذه الرسالة وتقويمها وتصويب ما شابها من نقص.

كما أوجه الشكر الجزيل لكل من ساعدنا من قريب أو بعيد على إنجاز هذا البحث.

إهداء

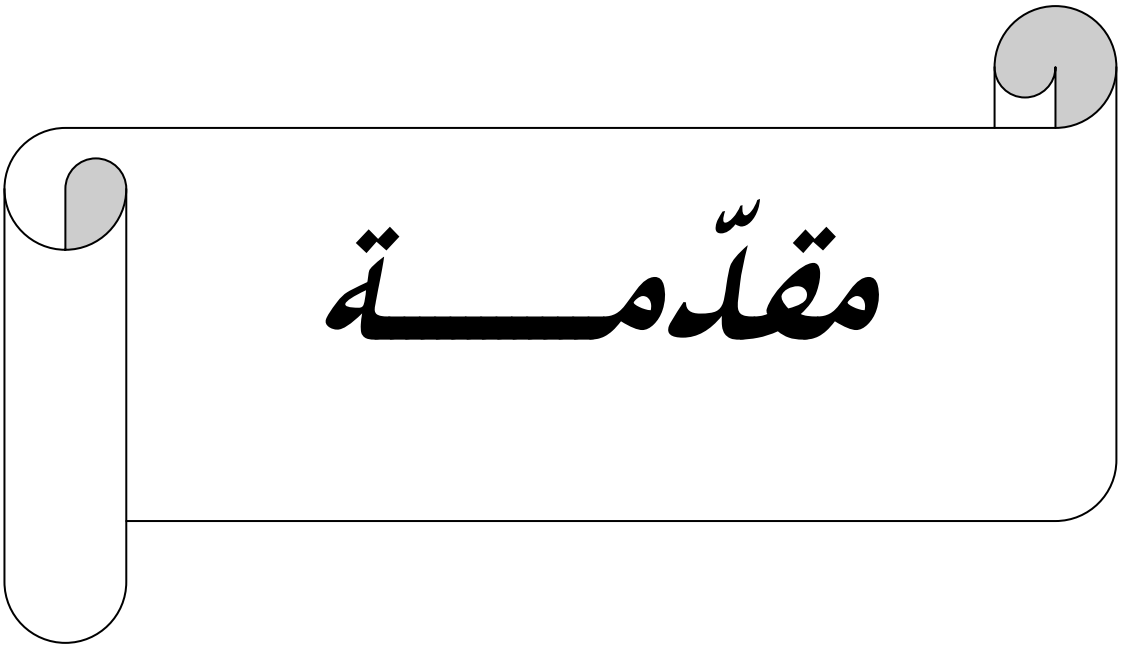
إليكما...

أمي الغالية عنوان الحنان حفظها الله

والدي العزيز أطال الله في عمره

أفراد عائلتي وأصدقائي

أهدي لكم ثمرة هذا العمل.


مقدّمـــــة

ليس بدعا إن قلنا إن الخطاب الشعري الجزائري قد شهد انطلاقة واثبة،نحو مواكبة حركة شعرية عربية منبلجة عن طموح فني واعد، بفعل ما انطوت عليه من خصائص وميزات شعرية تستفّ مادتها الخام ممّا تعجّ به المدونة الشعرية على اختلاف أغراضها و موضوعاتها، تقدّ من تلك النصوص السابقة مَعِينها و رافدها في بناء نموذجها الشعري ،اعتمادا على ما أُتيح لها على مستوى الرؤية والتشكيل من مناخ وظرف، انبذرت فيهما هاته التجربة الشعرية على الرغم من حداثة عهدها بطقس الممارسة الشعرية ،جراء ما اعترض نفقها من انحصار وجمود.

الخطاب الشعري الجزائري وهو يوطّن حضوره الفعلي على مسرح الشعرية العربية، لا ينفك يلتفت في كل انعطافة من مسيره نحو مراجعة تلك التجارب الرائدة في مدارات التجريب الشعري،بدءا من مرحلة المقابسة والمقايسة وانتهاء إلى مكاشفة النص الشعري وفهم منطلقات الذات المبدعة في نظرتها للواقع و مواجهتها له، و الوقوف على أهم المؤثرات الخارجية والمرجعيات الأدبية المتحكمة في إبداع النص الشعري المعاصر، و رصد استراتيجياته الفنية القابعة خلف اندفاع الحالة الشعرية المتمخضة عن هذا الدفق الشعري.

ولعل من الأنسب الإشارة إلى التحول المدهش الذي عرفه مسار الخطاب الشعري الجزائري الذي استقرّ مرساه بين دفتي عالمي الحداثة و المعاصرة الشعريين ،وقد تجاوزت به قائمة من أسماء الشعراء تلك ضفاف المحلية إلى أرحب الآفاق، فإن كانت تجربة الأمير عبد القادر في هذا المجال تختزل جذوة تلك الشعلة المتّقدة في أحلك عهود الشعرية العربية الجزائرية، فأنها لم تكن من جهة كافية لانبعاثها من جديد ،لولا توفّر الكثير من الشروط السياسية والثقافية ،وانفتاح الخطاب الشعري الجزائري على عوالم شعرية جديدة ،نهل من تجاربها الرائدة على الصعيدين المشرقي والغربي ،وقد تمثلها في نظمه أحسن تمثيل شكلا ومضمونا.

وفي إطار هذه الشروط نشط الخطاب الشعري الجزائري الحديث يشقّ طريقه صوب الانعتاق من زيغ النظرة الشعرية المتزمتة والممارسة السطحية الساذجة، وقد قطع به الطموح شوطا غائرا من المجازفة صوب المغايرة الفنية، بكل ما تحمله الكلمة من مغامرة ومقامرة في ارتياد أساليب شعرية جديدة، لتنطلق به الاتجاهات النسقية الحديثة قدما في مماحصة هذه البنية الشعرية، من البنيوية وانغلاقها على النص ،إلى نظرية القراءة و التلقي التي تعلي من شأن المتلقي باعتباره شريكا في

تشكيل معنى النص ، ليظل الخطاب الشعري متأرجحا بين خلفيات النص ومرجعياته و أفق انتظار المتلقي، في ظل تشابك الاتجاهات الفنية وتدافع المقاربات المنهجية المفسّرة له.

من الأجدر الإشارة إلى أن الدراسات النقدية في تناولها لبنية الخطاب الشعري العربي عموماً والجزائري على وجه الخصوص، قد ركّزت جهة نظرها صوب استنطاق البنية العميقة للخطاب الشعري مستعينة بجملة من المناهج و الآليات التي لا تكتفي بالإطلالة على النص من جوانبه الخارجية وحسب، وإنما تتوغّل بالدراسة و التحليل في فهم و استخلاص بنياته التشكيلية، بوصف الخطاب الشعري بنية كلية متكاملة،و على هذا الأساس ينبغي أن تقوم هذه الدراسة في توصيف هذه الظاهرة الإبداعية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر باعتباره نقطة تحوّل في سجل و مسار الشعرية العربية.

لقد أحدث الخطاب الشعري الجزائري المعاصر طفرة في حركية الإبداع الشعري العربي ككل من جهة ،و في مواكبته للتطورات و التغيرات الحاصلة على مستوى التشكيل الفني الجديد لهذا الخطاب من جهة ثانية ، قد وضع الشاعر الجزائري أمام بدائل واختيارات فنية كثيرة ،مكّنته من أن يبدع في كل مرحلة من مراحل تجربته نصوصا عابقة بقيم جمالية منفتحة على أفق رحب من التجريب والمغايرة شكلا و مضموناً، الأمر الذي حفّز هذه الدراسة لخوض تجربة البحث في قضايا الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في ديوان نجمى والشاعر لعبد الله بن حلي، من خلال طرح جملة من الإشكالات التي فرضتها طبيعة الموضوع نوردها على النحو التالي:

ضمن أي اتجاه شعري يمكن تصنيف تجربة الإبداع الشعري في الخطاب الشعري الجزائري عموما و المعاصر على وجه الخصوص؟ وما مرجعياته و امتداداته الفنية؟ و ما أهم المضامين التي استقطبت التجربة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر؟ وكيف تمّ الاشتغال على الأدوات الفنية التي انتخبها الشاعر للتعبير عن رؤيته الفنية؟ و هل أسفر الخطاب الشعري الجزائري المعاصر عن بنيات شعرية جديدة مغايرة للخطاب الشعري في مراحله السابقة (التقليدية و الحديثة)؟ وما الأدوات الإجرائية المتوسل بها للكشف عن خصائص هذه البنية ومقاصدها الفنية؟ وهل يمكن اعتبار الخطاب الشعري في ديوان عبد الله بن حلي أنموذجا للخطاب الشعري الجزائري المعاصر في تمثله لبنياته الشعرية من حيث التشكيل والرؤية الفنية؟.

تعـدّ فكـرة اختيـار الموضـوع اسـتجابة لهـوس ذاتي بكـل أشـكال التعبـير الفـني في الأدب الجزائري،وبالخصـوص مـا تعلّـق بمسـائل الإبـداع الشـعري ،ومـا سـاير مراحـل تطـوره مـن تحـولات عميقة،بالإضـافة إلى مـا تزخـر بـه المسـجلة الشـعرية مـن دواويـن شـعرية جزائريـة أبانـت عـن وعـي فـني صميم بمتطلبات العملية الإبداعية، ضمن خطاب شعري جزائري معاصر متميز.

إن البحث في قضايا الخطاب الشعري الجزائري المعاصر مغامرة في حدّ ذاتها تحتاج إلى ما يمهدّ لها السبل و ييسّر أمامها الرؤية ، من حيث طريقة الطّرح والتناول والمنهجية، الأمر الذي أفضى إلى البحث في أهم العناوين والدراسات التي تقاطعت مع موضوع البحث وتماست مع حواشيه نذكر منها على سبيل المثال:

-بنية النص في الشعر الجزائري المعاصر (الأخضر فلوس،مشري بن خليفة،حكيم ميلود) عينة رسالة ماجستير لفائزة خمقاني جامعة قاصدي مرباح ورقلة.

-تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر رسالة دكتوراه لخميسي شرفي جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة.

-مُحَمَّد ناصر الشعري الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975.

- عبد الحميد هيمه، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب أنموذجا.

-مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري.

-صالح خرفي الشعر الجزائري.

تتطلب مطارحة الموضوع من حيث رسم هيكلته، تصميم خطة عمل فصّلت على النحو التالي:

مقـدمة تناولـت التعريـف بالموضـوع وأهميتـه و طـرح إشـكالياته، و مـدخل تمهيـدي بعنـوان: **(مقـولات البنيـة ومرجعيـات الخطـاب (بحـث في المفـاهيم والأنـواع)**،خصّـص لتحديـد مصـطلحات مفاتيح البحث ،باعتبارها مدخلا إلى تقديم تصور شامل عن مجال الدراسة ، وأربعة فصول:

تصـدرها **الفصــل الأول** المعنـون بـ: (**خصوصـية الخطـاب الشـعري الجزائـري المعاصـر وإشـكالية الانتمـاء**)حاولـت مـن خلالـه تفصـيل الحـديث عـن مراحـل تشـكّل الرؤيـة الشـعرية في الخطاب الشعري الجزائري من الاتباع (أي من مرحلة المقابسة والمقايسة) إلى مرحلة الإبداع والمغايرة وأهم مقومات هذه الرؤية الشعرية وتحولاتها التي مسّت هيكل القصيدة الجزائرية المعاصرة من حيث البناء والمضمون.

أما **الفصل الثاني** الموسوم بـ: (**بنية اللغة الشعرية وتعدّد الصيغ الخطابية في ديوان نجمى والشـاعر**) تمّ التطرّق في شقّه الأول إلى استراتيجية صياغة العنوان بوصفه أول عتبة لولوج الخطاب الشعري عند عبد الله بن حلي وفك شفراته،بالإضافة إلى مختلف الصيغ التركيبية للعنوان،وفي الشقّ الثاني منه تمّ رصد بنية المعجم الشعري و علاقته بأهم الحقول الدلالية التي استوعبها فضاء الديوان .

أما **الفصل الثالث** فقد عُنون بـ: (**بنية الصورة الفنية وأبعادها الأسلوبية في ديوان نجمى والشاعر**) وفيه استعرضنا خصائص بنية الصورة الفنية والإحاطة بمصادر تشكيلها وعناصرها وآليات تصميمها وأثرها في توجيه دلالة المعنى في الديوان ،علما أن المدوّنة الشعرية المقترحة للدراسة ترتكز في جانب كبير منها على فنية الصورة، باعتبارها ملمحا أسلوبيا تميزت به .

أما **الفصل الرابع** المعنون بـ: (**بنية الإيقاع والتوازنات الصوتية في ديوان نجمى والشاعر**) تناول بالتفصيل أهم التوازنات الصوتية ،بدءًا بخاصية التكرار وأنواعه وفنية الجناس والطباق، والتي لها علاقة وطيدة بترسيم النوتة الموسيقية في نصوص الديوان ،والتي تتوقف عليها مكاشفة الحالة الشعورية للشاعر من جهة ،والإيقاع الموسيقي وما يتعلق بالظواهر العروضية المتحكّمة في صناعة موسيقى القصيدة من جهة أخرى .

وفي الختام ذيّلت الدراسة **بخاتمة** تضمّنت أهم النتائج المتوصّل إليها من خلال محاورة إشكالات الموضوع .

ومعلوم أن أيّ دراسة لا تخلو من صعوبات وعوائق قد تعترض سيرها ، نجملها أساسا في قلة الدراسات النقدية التي تناولت الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في ديوان عبد الله بن حلي بالإضافة

إلى خصوصية الممارسة الشعرية لديه، والتي تتّسم بالغموض في كثير من جوانبها ، فكان من الصعب الظفر بمقاربة منهجية كفيلة بمفردها لفك شِفرات النص وفتح مغاليقه.

تستقيم هذه الدراسة من حيث طريقة تناولها للموضوع على آليات المنهج البنيوي والأسلوبي كونهما الأنسب والأصلح لمعالجة إشكاليات هذه الدراسة، مع التوسع في الاستعانة ببعض الآليات التي نراها مكملة للمنهجين البنيوي والأسلوبي كآلية الوصف والتحليل .

وفي الأخير تأمل هذه الدراسة أن تكون قد قدّمت إضافة إلى الاجتهادات النقدية السابقة في هذا المجال ،والتي تناولت أو ستتناول هذه الجزئية من الموضوع المهم في شعرنا الجزائري الحديث والمعاصر عموما، وفي ديوان نجمى والشاعر لعبد الله بن حلي على الخصوص بكثير من الإضاءة والتوضيح لتلك النقاط المعتمة في الموضوع.

شلف بتاريخ: 25ماي 2020

الباحثة:فاطمة الزهراء بطيب

مدخل تمهيدي

مقولات البنية ومرجعيات الخطاب (بحث في المفاهيم والأنواع)

1-محددات أولية في مفهوم البنية.

1-1المفهوم اللغوي .

1-2المفهوم الاصطلاحي .

2-تمظهرات البنية وأقسامها.

3-في حد الخطاب.

3-1المفهوم اللغوي.

3-2المفهوم الاصطلاحي.

4- بين الخطاب والنص .

5-أنواع الخطاب.

تقديم:

يقتضي عنوان البحث الموسوم بـــ"بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ديوان عبد الله بن حلي أنموذجًا"، توصيف بعض التحديدات للمصطلحات الواردة فيه، بغية إعطاء تصور عنه والدخول إلى صلب الموضوع المنتخب لهذه الدراسة ، "إذ لا يمكن للباحث أن يخوض في مجال التطبيق دونما إلمام منه بمفردات منهجه ودواعي تحضيره، فمن الضرورة له أن يعتمد مقولة تنظيرية سبقته في مرحلة التأسيس أو تصاحبه في أثناء الممارسة بهدف التوثيق المعرفي خلال الإجراء"[1]، وإلى جانب ذلك فالمصطلحات "خلاصات العلوم ورحاق المعارف ورحيقها المختوم، وهي أبجدته التواصل المعرفي ومفاتيحه الأولى"[2].

1-محددات أولية في مفهوم البنية:

1-1 المفهوم اللغوي:

يشكل مفهوم البنية حضورًا لافتا في معظم المعاجم اللّغوية العربية مثل لسان العرب لابن منظور، حيث حدّد مفهومها بقوله "والبِنْيَةُ والبُنْيَةُ: ما بَنَيْتُهُ، وهو البِنَى والبُنَى... يقال بِنيَةٌ، وهي مثل رِشْوَةٍ ورشًا كأن البنية الهيئة التي بُنِيَ عليها مثل المِشْيَة والرِّكْبَة، والبُنَى، الضم مقصور مثل البِنَى يقال بُنْيَةٌ وبُنَى وبِنْيَة وبِنَى بكسرالباء مقصور ،مثل جِزْيةٍ وجِزَى،وفلان صحيح البِنْيةِ أي الفِطْرة. وأبْنَيْتُ الرجلَ: أَعطيتُه بِناءً أو ما يَبْتنى به داره"[3]، فالبنية متضمنة معنى التشيّد والهيئة التي يكون عليها البناء، وعليه أضحى المفهوم عند ابن منظور قريبا من دلالة البناء والعمارة، وفي هذا الصدد نورد قول عبد الوهاب جعفر تأكيدًا لما ذكره ابن منظور "البناء أو البنية وبنية الشيء في اللغة العربية هي تكوينه، وهي تعني أيضًا: الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك"[4].

([1]) - فرحان بدري العربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2003م، ص140.

([2])- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1،2009م ص11.

([3]) – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج14، مادة بنى، ص94.

([4]) – عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دار المعارف، دط،1989 م، ص02.

وأورد صاحب مقاييس اللغة فيما جاء في أصل الكلمة قوله: "الباء والنون والياء أصل واحد وهو بِناء الشّيء بِضَمّ بعضه إلى بعض. تقول بَنَيْت البناء أبنِيه"[1] وفي قاموس المحيط للفيروز آبادي يذكر أن "البَنْيُ نقيض الهَدم، بَنَاهُ يبْنِيهِ بَنْياً وبِنَاءً وبُنياناً وبِنيَةً وبِنَايةً، وابْتَنَاهُ وبنّاهُ، والبناءُ: المَبْنِيُّ ج: أَبْنِيةٌ... وبناءُ الكَلِمةِ: لُزومُ آخرها ضربًا واحِدًا من سُكونٍ أو حَرَكةٍ لا لِعامل... ورجُل باناةٌ: مُنْحنٍ على وتَرِه إذا رمى... وألقى بَوانِيَهُ: أقام، وثبت"[2].

واستتباعا لما تم رصده في قواميس اللغة جاء في تاج العروس أن لفظ البنية "بالكسر في المحسوسات وبالضم في المعاني"[3] ومعناه أن مصطلح البنية بالكسر يطلق على الملموسات أو على الهيئة المادية، ومن ذلك ورد في معجم علوم اللغة العربية "البنية هيئة الكلمة، أن عدد حروفها المرتبة وحركاتها المبنية، وسكونها مع اعتبار حروفها الزائدة والأصلية"[4]،والقصد منها شكلها ومبناهافي الميزان الصرفي لا معناها.

وإذا تصفحنا القرآن الكريم فإننا نجد في عدّة مواضع صورة الفعل "بنى" أو الأسماء "بناء" و"بنيان" و"مبنى" ترددت عشرين مرة[5]. لكن لم يرد فيه مصطلح البنية[6].

ومن أمثلة لفظة بناء **قوله تعالى:** ﴿ٱلذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلاَرْضَ فِرَٰشاً وَالسَّمَآءَ بِنَآءً وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجَ بِهِۦ مِنَ ٱلثَّمَرَٰتِ رِزْقاً لَّكُمْ فَلاَ تَجْعَلُواْ لِلهِ أَندَاداً وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾[7]. وجاء في سورة التوبة لفظة (بنيان) في **قوله تعالى:** ﴿ أَفَمَنْ اسِّسَ

([1]) – ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دم، ط2،1979م ج01،مادة بنى، ص302.

([2]) – الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تح: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف مُحَمَّد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، ط08، 2005م،مادةبنى، ص1264.

([3]) – مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تح: مصطفى حجازي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ط01،2001م مج37،مادة بني، ص217.

([4]) – مُحَمَّد سليمان عبد الله الأشقر، معجم علوم اللغة العربية (عن الأئمة)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط01، 1995م ص105.

([5]) – ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1994م، ص120.

([6]) – ينظر: مُحَمَّد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1364، ص120.

([7]) – سورة البقرة، الآية: 22،برواية ورش.

بُنْيَـٰنُهُۥ عَلَىٰ تَقْوىٰ مِنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ اسِّسَ بُنْيَـٰنُهُۥ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَٱنْهَارَ بِهِۦ فِى نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لاَ يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴾[1].

وفي **قوله تعالى** وردت لفظة مبني في سورة الزمر ﴿ لَـٰكِنِ ٱلذِينَ ٱتَّقَوْاْ رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِّن فَوْقِهَا غُرَفٌ مَّبْنِيَّةٌ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلاَنْهَـٰرُ وَعْدَ ٱللَّهِ لاَ يُخْلِفُ ٱللَّهُ ٱلْمِيعَادَ ﴾[2].

1- 2 المفهوم الاصطلاحي:

1- 2-1 البنية في التراث العربي:

تناول العرب قديمًا بالدرس قضايا لغوية متعددة ،أبانوا من خلالها عن أصالة البحث اللغوي والأدبي والنقدي في تناول مفاهيم ومصطلحات، في فترة مبكرة من التاريخ "تنبئ باهتدائهم إلى مفهوم (بنية الكلام)، وقد عبّروا عنها بمصطلحات مختلفة في دوالها، متفقة في مدلولها، وأهمها: النظم التأليف، التركيب، والترتيب والتعليق والبناء، وكلها تشير إلى عملية إنشاء الكلام"[3].

والقول بأن العرب قديما قد تطرقوا إلى بعض المصطلحات تحت مسميات متعددة، تقترب من مصطلح البنية وتؤدي معناه* وتحيل إلى محتوياته ومكوناته ،ومن أمثلة ذلك نجد ابن جني (ت392هـ) يوظف مصطلح البناء في علاقته بالإعراب، فيرى أن البناء يلزم صورة واحدة ولا يتغير

([1]) - سورة التوبة، الآية: 109.

([2])- سورة الزمر: الآية:20.

([3]) - مُحَمَّد كراكيبي ورابح بوحوش، بنية الخطاب الشعري، دراسة لسانية لإلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط01، 2015م، ص08.

(*)-يعد الجاحظ (ت255هـ)"أول من ساق حديثا معبرا عن فكرة النص المكتمل المنسجم الذي تأتلف جوانبه كلها بما يجسد وحدته الكلية".خالدعبدالرؤوف الجبر ،بناء القصيدة عند ابن قتيبة الدينوري ،مجلةقراءات،بسكرة،2015،العدد8/ص147. لم يستعمل بصريح اللفظ مصطلح البنية وإنما أشار إليه من خلال مصطلح السبك الذي يدل على ترصيف وتهذيب وترتيب الكلام فيخرج في أحسن صياغة بسبب تماسك وتلاحم أجزائه والدليل على ذلك قوله: "وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء،سهل المخارج ،فتعلمُ بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا،وسُبِك سبكاً واحداً فهو يجري على اللسان كما يجرى الدِّهان".الجاحظ البيان والتبيين،تح:عبد السلام مُحَمَّد هارون ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ط7، 1998م،ج1،ص 67. والمتمعن في هذا النص يلاحظ أن الجاحظ تحدث عن "ميزتين اثنتين هما تلاحم الأجزاء ،وسهولة المخارج بما يجعل القصيدة كلا واحدا وإن كانت مكونة من أجزاء". خالد عبد الرؤوف الجبر، بناء القصيدة عند ابن قتيبة الدينوري (مرجع سابق) ، ص147.

من ضرب إلى ضرب آخر، ويشير إلى ذلك بقوله: "وكأنهم إنما سمَّوه بناء لأنه لما لزم ضربًا واحدا فلم يتغير تغير الإعراب سمى بناء، من حيث كان البناء لازمًا موضعه ،لا يزول من مكان إلى غيره، وليس كذلك سائر الآلات المنقولة المبتذلة، كالخَيمة والمِظلة، والفُسطاط والسُرادِق، ونحو ذلك .وعلى أنه قد أوقع على هذا الضرب من المستعملات المزالة من مكان إلى مكان لفظ بناء"[1].

تناول ابن جني مصطلح البناء باعتباره ظاهرة لغوية ،فقد أتى بلفظة البناء في مقابل الإعراب الذي يقصد به الإبانة والاظهار؛فالكلمة المعربة تتغير من ضرب إلى آخر حسب موقعهامن الكلام،فإن التزمت حالة واحدة سميت مبنية ، وإن انعدمت صفة الثبات سميت الكلمة معربة.

يقترب أبو هلال العسكري (ت395هـ) في تعريفه لمصطلح البنية من المفهوم الحداثي إذ يقابل عنده مصطلحي: التأليف والتركيب في قوله: "أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل الخطب،والشعر وجميعها تحتاج إلى التأليف وجودة التركيب"[2].

فالبنية وفق هذا المفهوم تعني طريقة تأليف وتركيب الكلام على هيئة معينة لتأدية المعنى وفق "مقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها، ليحترز بها عن الخطأ في التركيب من حيث تلك الكيفية، وأعني بكيفية التركيب تقديم بعض الكلم على بعض"[3].

يستخدم عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) مصطلحات الترتيب والتعليق والنظم في أكثر من موضع لدلالة على مفهوم البنية، فيقول في مسألة الترتيب "وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظْمها آثار المعاني وتُرتّبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنْظُوم بعضه مع بعض..."[4]. فمن البد حينما ننطق كلامًا أن يكون مرتبًا ترتيبًا صحيحًا ومقبولًا.

لم يقف عبد القاهر الجرجاني عند هذا المصطلح ،بل رأى أن هناك مصطلحًا آخر لابد من مراعاته وهو النظم، وذلك ما يمكن أن يفيده من معاني الترابط والتعالق والتماسك ،حيث يردف قائلا "واعلم أنَك إذا رجعت إلى نفسك علمت علمًا لا يعترضه الشك، أنْ لا نظم في الكَلِمِ ولا ترتيب

([1]) – ابن جني، الخصائص، تح: مُحَمَّد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، دط، دت، ج01، ص37.

([2]) – أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي مُحَمَّد البحاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، دم، ط01، 1952م، ص161.

([3])– السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وتهميش وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02،1987م،ص75.

([4]) – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود مُحَمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت، ص49.

حتى يُعلَّق بعضها ببعض، ويُبْنى بعضها على بعض وتُجْعل هذه بسبَبٍ من تلك .هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس. وإذا كان كذلك فَبِنَاأن ننظر إلى التَّعليق فيها والبناء، وجَعْلِ الواحدة منها بسبب من صاحبتها"[1].

والمحصّل مما يمكن استنتاجه أن الكلام لايعدو أن يكون بناءً متكوناً من أجزاء منسجمة ومتماسكة،وأي تغيير لموضع أحد مكوناته، يؤدي بالضرورة إما إلى إخلال في المعنى أو تبديل في النظام اللغوي العام[2].

في ذات الموضوع يورد الجرجاني قولا "واعلم أنّ مما هو أصلٌ في أن يَدِقَّ النظرُ، ويَغْمُض المسْلك في توخّي المعاني التي عرفت: أن تتَّخذ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتدَّ ارتباط ثانٍ منها بأوَّلٍ، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضَعها في النفس وضعًا واحدًا، وأن يكون حالُك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حالٍ ما يضع يساره هناك، نعم، وفي حال ما يُبْصر مكانٌ ثالثٌ ورابعٌ يضعهما بعد الأوَّلين، وليس لما شأنُه أن يجيء على هذا الوصف حَدٌّ يحصره، وقانونٌ يحيط به فإنه يجيءُ على وجوه شَتىَّ، وأنحاءٍ مختلفةٍ"[3].

يوضح هذا النص "أن عملية (بناء الكلام) تشبه بناء الحائط أوالدور ، فكل منهما في حاجة إلى مهارة في تخير مواد البناء، وقدرة على ربط أجزائه ليكون المبني مشدودًا، متماسكًا ذا رونق"[4].

والجدير بالذكر أن الدراسات العربية القديمة عرفت مصطلح البنية في علاقته بالمكونات التي يتشكل منها الخطاب الأدبي، وتدخل في تركيبه ،وقد أشار إلى ذلك قدامة بن جعفر (ت291هـ) حيث يستخدم "بنية الشعر" في قوله: " بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالًا عليه، كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[5] ، فالذي قصده قدامة بن

([1]) – عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز(مرجع سابق)، ص55.

([2])-ينظر: مُحَمَّد كراكبي ورابح بوحوش، بنية الخطاب الشعري دراسة لسانية لإلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا(مرجع سابق) ص09.

([3]) – عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز(مرجع سابق)، ص93.

([4]) – مُحَمَّد كراكبي ورابح بحوش ، بنية الخطاب الشعري دراسة لسانية لإلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا (مرجع سابق)، ص10.

([5]) – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجونب، قسنطينة، ط01، 1302هـ، ص17.

جعفر بمعنى بنية الشعر هو "صياغته ووضع ألفاظه ورصف عبارته"[1]فقد ذكر البناء وأراد به نظم الشعر.

وعليه يمكن القول مما سبق إنّ صيغة "**بنية**" مستخدمة في مؤلفات علماء التراث العربي، وهذا دليل على أن الدرس العربي القديم عرف زخما من المصطلحات التي أصبحت بعد ذلك مرتكزا اصطلاحيًا، ومن هذا المنطلق ما مفهوم البنية في الدراسات العربية الحديثة؟.

1- 2- 2 البنية في الدراسات العربية الحديثة:

المتتبع للمفهوم الاصطلاحي للبنية في منظور الدراسات العربية الحديثة، يجد أن معظم المفاهيم الاصطلاحية للبنية انطلقت من فكرة النظام المكون من أجزاء مترابطة ومتماسكة، وهذا ما يؤكده صلاح فضل قائلا بأن البنية "مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية"[2].

يحاول صلاح فضل أن يقدّم رؤية بخصوص البنية باعتبارها أجزاءً وعناصرَ متشابكة ومتماسكة، ينشأ بين مكوناتها علاقات، أي أنه لا يمكن فهم دلالة أي عنصر إلا في إطار علاقته مع المجموعة ككل ،فالبنية "إذا تعددت وصارت بنى يتماسك بعضها إلى بعض تماسكًا كليا ثم ارتصفت أفقيًا وعموديًا في تجاور حينا وتراكب حينًا آخر... عندئذ تتحول البنى المتراصفة إلى نظام"[3].

يوضح صلاح فضل في سياق آخر أن مفهوم البنية لايتحدد منفردا عن السياق ،ذلك أن السياق هو الذي يتحكّم في البنية ،لأن العلاقات التي تنشأ بين عناصرها ككل، لا تتحدّد إلا بما يوافقه،"إذ إن محور العلاقات لا يتحدد مسبقًا وإنما يختلف موقفه باستمرار داخل النظام الذي يضمه مع غيره من العناصر"[4].

ويعرفها زكريا إبراهيم بأنها "نظام من العلاقات الثابتة الكامنة خلف بعض التغيرات"[5]، أي أن عناصرها تخضع لمبدأ التغيير، أو التبادل فتتفاضل ليحدد بعضها بعضا، لكنها محكومة ومضبوطة

([1]) – أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2001 م، ص130.

([2]) – صلاح فضل، نظرية البنائية(مرجع سابق)، ص123.

([3])– عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1986م، ص33.

([4]) – صلاح فضل، نظرية البنائية(مرجع سابق) ، ص122.

([5]) – زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، مصر، دط، دت، ص37.

بمقتضى قوانين خاصة [1] وهذا ما ذهب إليه كل من ميجان الرويلي وسعد البازغي بقولهما: "وكل بنية هي لا محالة مجموعة علاقات تتبع نظامًا معينًا مخصوصًا"[2]، فهي بذلك عبارة عن مركّب من العلاقات تخضع لنظام معين يضبطها .

في حين ينظر عبد الملك مرتاض لمصطلح البنية نظرة مغايرة ،حيث لا يعتبر الخطاب الشعري معاني أو ألفاظ أو أفكار فقط "وإنما هو بنى، وبقدر ماتجمل البنى وترقى ويحسن الشاعر تبويئها مقاماتها من الخطاب، بقدر ما يحمل شعر ويرقى"[3] ،فكلما يحسن الشاعر الصياغة بانتظام بنياته وانسجامها وترابطها يرقى خطابه الشعري إلى الجمالية.

فالخطاب الشعري مجموعة من البنى تمثل "جملة المبادئ التي تحكم عملية التوليد الشعري بحيث يتبع كل عنصر عنصرًا آخر... فالبنية هي المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي موضوعي تتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي"[4].

يستخلص من جملة هذه المفاهيم المستعرضة سابقًا أن البنية توضّح العناصر وعلاقات تنظيمها، فهي بذلك مجموعة من الظواهر المتماسكة والمنسجمة مع بعضها البعض، تحكمها علاقات تجعل عمل كل منها متوقف على ما جاوره.

1- 2- 3 البنية في الدراسات الغربية:

يجدر في هذا المقام استعراض الدلالات اللغوية لمصطلح البنية في نطاق ما تمّ تداوله في المعجمات الأجنبية ،لاستكناه حلقات التقارب والتباين التي سيّجتها أهم الدلالات اللغوية حول المفهوم في حدود جذر الكلمة واشتقاقاتها.

يتضّح أن البنية كلمة "مشتقة في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني "**struere**" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما"[5]، وهي لفظة وقعت أساسا في "الفكر الحديث معقدة

([1]) – ينظر: مُحَمَّد كراكبي ورابح بوحوش، بنية الخطاب الشعري(مرجع سابق)، ص07.

([2]) – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط03، 2002م،ص07.

([3]) – عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية ،دار الحداثة للطباعةوالنشر والتوزيع ،دم ط1، 1987م ،ص34.

([4]) – كارل ديتربونتنج، المدخل إلى علم اللغة، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2006م ص42.

([5]) – صلاح فضل، نظرية البنائية(مرجع سابق)، ص120.

بشكل خاص في كثير من تطوراتها الحديثة. ترجع إلى "**structure**" فرنسية "**structure**" لاتينية، **struere** :يبني ،يشيد،وفي استعمالاتها الأولى من القرن الخامس عشر ميلادي،كانت **structure** بشكل رئيسي اسم عملية فعل البناء في معناها، تطورت الكلمة بشكل ملحوظ في القرن السابع عشر ميلادي في اتجاهين رئيسيين نحو الناتج الكامل للتشيد... ونحو طريقة البناء ليس فقط في المباني ولكن كذلك في استعمالات أوسع ومجازية. "[1]،وهذا يعني أن الأصل اللاتيني "**struere**" لا يبتعد عن فلك الدلالات والمعاني المعجمية لمصطلح البنية في المعاجم العربية القديمة.

استقطب مفهوم البنية اهتمام البحث المعجمى والمصطلحي لدى الغربيين على اختلاف مناهجهم وتطلعاتهم العلمية ،أسهمت معظمها في استجلاء دلالتها المعجمية والاصطلاحية ،نذكر في مستهلها تعريف جان بياجيه (**Gean piaget**)الذي يرى أن البنية " تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تبقى(تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة ،تتألف البنية من ميزات ثلاث:الجملة والتحويلات والضبط الذاتي"[2].

فوصف بياجيه لبنية هذه العناصر الثلاث ينمّ عن كونها ليست وحدات مستقلة بذاتها، بل هي أجزاء وأنظمة داخلية من شأنها أن تحدّد طبيعة اكتمال البنية ذاتها، كما أن هذه الأجزاء تكتسب طبيعتها وقيمتها داخل هذه البنية المتحركة،وفق قوانين تسهم في التكوين والبناء، فلا تعتمد على أنماط خارجية لتبرير عملياتها وأجزائها التحويلية ،بل تنبني عناصرها على أنظمتها الداخلية الكاملة[3].

([1]) – ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط01، 2007م، ص300.

([2]) – جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م، ص08.

([3]) – ينظر: بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية ،جمهورية مصر العربية، ط01، 2006م، ص125.

إن أقرب توصيف لمفهوم جان بياجيه للبنية نستخلصه من تعريف كلود ليفي ستراوس (**Claude Lévi–Strauss**)حيث يقول: "تتسم البنية بطابع المنظومة فهي تتألف من عناصر يستتبع تغير أحدهما تغير العناصر الأخرى كلها"[1].

وتجاوزا للمفهوم اللغوي الذي انطلق على أساسه البحث الاصلاحي نحو إيلائه بعدا استراتيجيافي التأصيل للعملية الابداعية ،يحققجان موكاروفسكي (**Jan Mukarovsky**) في حد مفهوم البنية انطلاقا من الإشارة إلى فكرة النظام على مستوى النسيج اللغوي للأثر الفني باعتبار أن البنية " نظام من العناصر المحققة فنيًا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر"[2].

وفي سياق آخر يشير لوسيان جولدمان(**LucienGoldmann**)إلى مفهوم النظام للبنية ،وذلك كونها "نظام من علاقات داخلية ثابتة يحدد السمات الجوهرية لأي كيان، ويشكل كلًا متكاملًا لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموع عناصره وبكلمات أخرى يشير إلى نظام بحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها"[3].

لجأ ألبير سوبول(**Albert Soboul**) إلى تفسير البنة بأنها: "العلاقات الباطنية الثابتة المتعلقة وفقًا لمبدأ الأولوية للكل على الأجزاء، بحيث لا يكون من الممكن أي عنصر من عناصر البنية خارجًا عن الوضع الذي تشغله داخل تلك البنية أعني داخل المنظومة الكلية الشاملة"[4].

الواضح من القولين السابقين للوسيان جولدمان وألبير سوبول أنهما يُجمعان على مفهوم ثبات البنية،ويقدمانه على مفهوم الحركة رغم التغيرات والتحويلات التي تطرأ على عناصرها، لأن الثبات خاصية مهمة في المنهج البنيوي وتحتل مكان الصدارة.

([1]) – كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط 1988م، ص328.

([2]) – لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط02 2002م، ص37.

([3]) – عز الدين مناصرة، علم الشعريات (قراءة عن مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط01، 2007م ص542.

([4]) – زكريا إبراهيم، مشكلة البنية(مرجع سابق)، ص35.

يقدم جاك لاكان(**Jacques Lacan**) تعريفا مغايرًا للمفاهيم السالفة، يربط فيه بين مجال علم النفس وعلم اللغة معتبرا "بنية اللاوعي شبيهة ببنية اللغة"[1] مستغلا تجارب علم النفس في تحليل أحلام المريض وأوهامه ،ذلك أن اللاوعي لا يتبدى إلا في شكل واسطة لغوية.

يتّضح مما سبق أن البنية حقّقت تراكما معرفيا تأطرت ضمنه وجوهات نظر متعددة بتعدد المجالات العلمية التي ينتمي إليها بعضهم، لكنها في العموم تجتمع حول فكرة أن البنية هي "كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ماهو إلا بفضل علاقته بما عداه"[(2)].

2- تمظهرات البنية وأقسامها:

المعروف عن البنية أنها تتألّف من مجموعة من الظواهر المتماسكة مع بعضها البعض "مكّونة لجهاز يقوم عليه النص، أو لجهاز يكّون مع أجهزة أخرى جهاز النص الأكبر...وكل بنية نسميها جهازاً ويجوز أن تسمى نظاما أيضا"[(3)].

يبدو أن تلك العناصرالمكونة للبنية دقيقة ومنضبطة،و يجوز أن يطلق عليها تسمية نظام، لهذا فإن "مصطلح النظام (**système**)يوافق إلى حد ما مصطلح البنية وهو الذي شاع في اللسانيات سواء مع دي سوسير أو من بعده.ويحوي النظام مجموعة من العناصر المتضامنة التي تكتسب قيمتها من خلال علاقتها ببعضها البعض مكونة كلا وبذلك تكون عناصر اللغة ...من أصوات،وكلمات،وأبنية إعرابية ،وأبنية دلالية مجموعة من العناصر المترابطة المكونة نظاما من العلاقات"[(4)] .

لهذا فالمحلل للبنية في النص ينطلق من عناصر اللغة المتشكلة من أجزاء صغرى وكبرى؛ ومعنى هذا أن اللغة أصوات "تكون الكلمات ،والكلمات تكون الجمل ،والجمل ينبغي لها أن تحمل

([1])-جون ستروك ،البنيوية ومابعدها من ليفي ستراوش إلى دريدا ،تر:مُحَمَّد عصفور ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت دط،1996،ص147.

([2]) -زكريا إبراهيم ،مشكلة البنية (مرجع سابق)، ص38.

([3])-مُحَمَّد الهادي الطربلسي،مفاتيح تحاليل أسلوبية،دار الجنوب للنشر ،تونس،دط ،1992م،ص115.

([4])- مُحَمَّد التومى،إشكالية البنية الصوتية في الخطاب النقدي العربي إلى موفى القرن الثامن هجريا،رسالة دكتوراه،إشراف أحمد الودرنى،جامعة تونس،الجمهورية التونسية،2010م/2011م،ص27.

دلالات،لذايتناول البحث الدلالي كل ما يحدد معنى الكلمات والعبارات ،وتعد المعاجم نتيجة تطبيقية للبحث الدلالي."[1].

يمكن القول إنّ اللغة نظام متشابك من " جملة من البنى ذات مستويات مختلفة أدناها البنية الصوتية وأقصاها البنية النحوية التركيبية وأوسطها البنى الصيغية أو بنى الكلمة ،وهذه البنى تتعامل فيما بينها تعاملا نظاميا"[2] .

واستنادا إلى هذا التصور يمكن القول إنّ اللغة ككل تقبل التقسيم والتقطيع* إلى وحدات ذات مستويات أو أبنية لغوية تتمثل فيما يلي:

2-1البنية الصوتية:

معلوم أن اللغة أصوات حيث تعد هذه الأخيرة "اللّبنة الأولى في البناء اللغوي، وأساسه الذي يقوم عليه، ولا خير في بناء تهالكت لبناته ،واهتزّ قوامه مادة وصنعة.المادة هنا الأصوات المقررة لكل لغة وصنعتها الإتيان بها أداءًونطقا على وجهها الصحيح" [3].

لذلك نجد الأبحاث اللغوية تبدأ بدراسة البنيةالصوتية وتعتبرها كمدخل ؛"لأن الصوت أول خطوة في أي دراسة لغوية ،لأنها تتناول أصغر وحدات اللغة،ونعني بها الصوت الذي هو المادة الخام للكلام الانساني"[4].

فالهدف من الدراسة في هذا المستوى تتبع خصائص " الأصوات اللغوية من ناحية وصف مخرجها وكيفية حدوثها وصفاتها المختلفة التي يتميز بها صوت عن صوت ،كما يدرس القوانين التي

([1]) –محمود فهمي حجازي ،مدخل إلى علم اللغة ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة،دط،دت ،ص18.

([2])–مُحَمَّد التومى ، إشكالية البنية الصوتية في الخطاب النقدي العربي إلى موفى القرن الثامن هجريا (مرجع سابق)،ص39.

(*)–نقصد بالتقطيع هنا التقطيع المزدوج الذي نادى به الباحث اللغوي الفرنسي أندري مارتيني،والتقطيع هذا يتجلى "في مستويين مختلفين :إن كل الوحدات التي تنجم عن التقطيع الأول هي في الواقع مكوّنة بدورهامن وحدات ذات مفاصل من ضرب آخر.فالتقطيع الأول للغة يقوم على أن كل ظاهرة من ظواهر التجربة البشرية نود تبليغها أو كل حاجة من حوائجنا نود تعريف غيرنا بها تحلل إلى متوالية من الوحدات لكل منها صورة صوتية ومعنى" .أندريه مارتيني ،مبادئ في اللسانيات العامة،تر سعدي زبير،دار الأفاق ،الجزائر ،دط ،دت ،ص18.وينتج عن التقطيع الأول مونيمات قابلة للتحليل إلى وحدات صغرى تسمى فونيمات غير قابلة للتحليل إلى وحدات أصغر ذات معنى وتمثل التقطيع الثاني

([3]) –كمال بشر،علم الأصوات ،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة ،دط،2000،ص26.

([4])–أحمد مختارعمر،البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، علم الكتب،القاهرة ، ط6، 1988م، ص93.

تخضع لها هذه الأصوات في تأثرها ببعضهابعض،عند تركيبها في كلمات أو جمل"[1].إذن تشمل هذه الدراسة مستويين:

-الأول تدرس فيه أصوات اللغة بعيدا عن السياق الذي وردت فيه،ويعرف بالفونتيك (phonétique)

-الثاني يعنى بدراسة الأصوات في سياقها اللغوي وماتحدثه من دلالة داخل التركيب ،ويطلق عليه الفونولوجيا(phonologie) [2] .

تهتم الدراسة في المستوى الثاني بالقيمية التعبيرية والدلالية للمكون الصوتي من جانب ، ومن جانب أخر" تركز على مايسمى بالموسيقى الداخلية للخطاب الشعري ،والتي تشتمل على المظاهر الصوتية المختلفة من نبر* وتنغيم** ووقف*** .... إلخ ،والتي يطرد حضورها على مستوى النصوص.

وعليه تعد البنية الصوتية أول مستوى لغوي " حسي لنسيج النص الأدبي ،إذ يمكن للدارس من خلال هذه البنية المادية التعرف على لبنات البناء الشعري في جانبها الصوتي،وعلى ما فيها من أبعاد وظلال ومن تعالق وتآلف وتنافر"[3].

2-2البنية الصرفية:

معلوم أن هذا المستوى يعنى بدراسة "أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب.فهو معنيٌ بالأبنية التي تتغير وتتحول أشكالها.أما تلك التي جاءت بناء ثابت لا يعتريه التغيير،ولا يطرأ عليه أحوال تؤثر في بنيتة "[4] ،فإنه لا يشتغل عليها،بل يهتم "بمعرفة أحوال أبنية الكلمة التي ليست إعراب ،علاوة

([1])-رمضان عبد التواب ،مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ط3 ،1997م ،ص13.

([2])- ينظر: مختار حسيني ،الخطاب الشعري ومستويات التحليل اللغوي دراسة وصفية تطبيقية ،مجلة الباحث ،الأغواط ،العدد 17،ص83

(*)-يقصد بالنبر "نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيا من بقية المقاطع التي تجاوره".كمال بشر ،علم الأصوات(مرجع سابق) ،ص512.

(**)-التنغيم"هو ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام".تمام حسان،مناهج البحث في اللغة ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،دط 1990م ،ص164.

(***)- يقصد بالوقف أوالوقفة" أن تكون بنية المنطوق مؤلفة وفقا لقواعد اللغة ومنسوقة وحداتها في نظم خاص يطابق المعنى المقصود والغرض المطلوب بحسب الظروف و الحال".كمال بشر علم الأصوات(مرجع سابق) ص554.

([3])-نجية عبابو ،التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح ابن سحنون نموذجا،رسالة ماجستير ،إشراف عبد القادر توزان،جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف 2008م/2009م ،ص83.

([4])-لطيفة إبراهيم النجار ،دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية وتقعيدها،دار البشير ،عمان،ط1 ،1994م،ص31.

على ذلك فهو بالمعنى الواسع يضم استخراج المشتقات ،ومعرفة معاني الصيغ واستخدام الزوائد في صيغ الجموع وغيرها "[1].

إنّ الحديث عن الجانب الصرفي في الخطاب الشعري هو الحديث عن "بنية الكلمة وبناءها ومبناها ألفاظ مترادفة،تعني كلها ذات اللفظ وتركيبه ومادته وأصوله... ويظل للكلمة الواحدة معناها الذي وضعت من أجله حتى إذا مازيد في بنيتها أو مبناها،أو نقص منها تغير معناها ومدلولها أو زاد مفهومها وما ترمي إليه"[2] من دلالة جديدة يقصدها المبدع، تفرض عليه انتقاء صيغ صرفية على نحو يجعلها تلتحم في النطاق الكلي للنص.

2-3البنية التركيبية:

يقف البحث في هذا المستوى من التحليل على الجملة والنظام النحوي الذي يحكمها ،أي "يختص بتنظيم الكلمات في جمل أو مجموعات كلامية"[3]،فهو مستوى له خصوصيته في الدراسة التي تميّزه عن المستويين الصوتي والصرفي ؛بمعنى أن المفردات لا قيمة لها في ذاتها ،بل لا هوية لها إلا عندما توضع في التركيب[4].

تتضافر الكلمات على المستوى التركيبي لتشكّل جملا دالة على معنى في الخطاب الشعري،فتصبح الجملة على "مستوى العلاقات الداخلية بؤرة المعطى الدلالي والفني للجملة، وفي النص،فمنه التركيب النحوي لنلاحظ الأثر الذي يخلقه انزياح الجملة عن نسقها المعياري النحوي من خلال التقديم والتأخير والفصل والوصل... والتركيب البلاغي الصورة الشعرية باعتباره يتوازى مع التركيب النحوي من حيث التركيب،فكلاهما يشكل بؤرة شعرية من العلاقة بين المفردات في مواقعها"[5].

([1])-مُحَمَّد بن علي رقاني،البنية اللغوية في ديوان الشاعر عبد الكريم العقون- دراسة صرفية تركيبية إيقاعية-رسالة دكتوراه ،إشراف عبد القادر قصاصي،جامعة أحمد دراية ،أدرار،2017م/ 2018م،ص74.

([2])-مُحَمَّد سمير نجيب اللبدي،معجم المصطلحات النحوية والصرفية،مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت ،ط1،1985م ص27.

([3])- ماريو باي ،أسس علم اللغة ترأحمد مختار عمر،عالم الكتب الحديث،بيروت،ط8، 1998م ،ص44.

([4])- ينظر مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف ،النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي،دار الشروق ،القاهرة، ط1،2000م ص167.

([5])- يوسف إسماعيل ،البنية التركيبية في الخطاب الشعري قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنيين الثامن الهجريين العصر المملوكي،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،سورية،دط،2012م،ص05 ص06.

أما بؤرة التوتر الشعري في النص ككل تتشكل على" مستوى العلاقة الخارجية من الوحدة المقطعية من خلال التوظيف الدلالي للمقطع وعناصر الربط بينه وبين المقاطع الأخرى التي تشكل بمجملها صورة التركيب الهيكلي العام الذي يبني القصيدة النمطية في الثقافة العربية"[1].

يتّضّح من خلال ماسبق أن الشاعر تظهر براعته على مستوى البنية التركيبية ؛لأنه" يشقّ طريقه المتميز من خلال كم المفردات الهائل الذي استخدمه قبله مئات الشعراء ،ومن خلال الأنظمة النحوية المحدودة،وعليه أن يختار بينها ما يجعله فريدا متميزا "[2]عن غيره من الشعراء، لأنه دقيق في انتقاءكلماته ووضعها في موقعها التركيبي المناسب لها.

2-4 البنية الدلالية:

يحاول المحلل في هذا المستوى من البنية وصف جانبها الدلالي ،من خلال التعرف "على طبيعة العلاقات الدلالية للكلمات داخل اللغة الواحدة ،وكذلك الوسائل اللغوية وغير اللغوية لتحديد المعنى وتحديد السمات الفارقة بين الكلمات"[3]لكشف حقيقة دلالتها التي تصب في المعنى الاجمالي للنص.

من هذا المنطلق فإن هذه البنية تشمل البنى السابقة الصوتية ،والصرفية ،والتركيبية ،وتنشأ عبر تداخل بنائي لهذه المستويات التي تحمل معاني ودلالات داخل نسيج النص.

من هنا كان لابدمن دراسة المستويات اللغوية في علاقاتها المتبادلة مع بعضها البعض؛ لأن البنية وحدها مجردة لا تؤدي غاية كاملة الإفادة .

ننتقل إلى المصطلح الثاني المشكل لعنوان البحث هو الخطاب وسنحاول الإلمام بمفاهيمه اللغوية والاصطلاحية.

إن البحث عن مفهوم الخطاب يطرح إشكالية تخضع لتصورات متعددة تجعله منفلتا غير منحصر في مفهوم معين، وذلك بسبب عدم توحد النشاط للحصول على تعريف قارٍ للمصطلح ،إلا أن ذلك لم يمنع الدارسين والمفكرين من الاهتمام به، مما جعله موقعًا محوريًا في جميع الأبحاث ليشمل مختلف العلوم بأكملها.

([1])-يوسف إسماعيل ،البنية التركيبية في الخطاب الشعري قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنيين الثامن الهجريين العصر المملوكي (مرجع سابق)ص06.

([2])-مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف ،النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي(مرجع سابق)،ص166.

([3])-محمود فهمي حجازي ،مدخل إلى علم اللغة(مرجع سابق)،ص145.

3- في حدّ الخطاب(Discours):

3- 1 المفهوم اللغوي:

الخطاب اسم مشتق من مادة (**خ ط ب**)، ورد لدى ابن منظور في قوله:" خَطَبَ: الخَطْبُ الشَّأْنُ أو الأمر، صَغُر أو عَظُم؛ وقيل: سَبَبُ الأمر. يقال: ما خَطْبُك؟ أي ما أَمرُكَ؟ وتقول: هذا خَطْبٌ جليلٌ وخَطْبٌ يسير .والخَطْبُ :الأمر الذي تَقَع فيه المخاطَبة والشأْنُ والحالُ؛ ومنه قولهم: جَلَّ الخطبُ أي عَظُم الأمْرُ والشأن...والخطابُ والمخاطَبَة: مُراجَعَة الكَلامِ وقد خاطَبَه بالكَلامِ مُخاطَبَةًوخِطابًا وهما يتَخاطَبانِ"[1] ،فالخطاب ملفوظ مرادف للكلام والمحاورة،ضمن شبكة تواصلية هي المخَاطِبُ والمخَاطَبُ.

وقد وقف الزمخشري(ت538هـ) على مفهوم الخطاب على النحو التالي : "خَطَبَ خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام. وخطب الخطيب خطبة حسنه، وخطب الخاطب خِطبةً جميلة وكثر خطّابها. وهذا خِطْبها، وهذه خِطْبه وخِطْبته...و اختطب القوم فلانًا :دعوه إلى أن يخطب إليهم، يقال اختطبوه فما خطب إليهم "[2].

فمدار الخطاب عند الزمخشري مطلق الكلام مع اشتراطه صفة الوضوح والإبانة من قبل المتكلم للسامع ليحصل التفاهم بينهما، وهذا ما أشار إليه أبو البقاء الكفوي بقوله "الخطاب هو الكلام الذي يقصد به إفهام من هو أهل للفهم على ماهو الأصل لايسميه في الأزل خطابا [3].

وقد ضبط المختار الفجاري دلالة مادة (خ ط ب) في ثلاثة مستويات رتبها كمايلي:

- **خَطَبَ**: "تعني الشأن والغرض والدلالة على ذلك في هذه المادة يكاد يختص به المصدر المشتق منها (خطْبُ) بسكون العين"[4]، وقد جاء لفظ الخطبُ في القرآن الكريم في عدة مواضع منها: قوله تعالى في **سورة يوسف**: ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَٰوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِۦ قُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ

([1]) - ابن منظور، لسان العرب(مرجع سابق)، ج1،مادة خطب، ص360ص 361.

([2]) - الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عبود السود، محمّد علي بيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1998م، ج01، ص255.

([3]) - أبو البقاء الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1998،02م، ص419.

([4]) - مختار الفجاري، مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية، مجلة جامعة طيبة الآداب والعلوم الإنسانية، المدينة المنورة، 1435هـ، العدد 03، مج02، ص566.

مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوٓءٍۚ قَالَتِ ٱمْرَأَتُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْـَٰٔنَ حَصْحَصَ ٱلْحَقُّ أَنَا رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفْسِهِۦ وَإِنَّهُۥ لَمِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ﴾[1]، فالطبري يفسر قوله تعالى"(ماخطبكن):ما كان أمركن وما كان شأنكن" [2].

وفي **سورة طه** ورد قوله تعالى: ﴿ فَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَٰسَٰمِرِيُّ ﴾[3] ،يقول الطبري "يعني تعالى ذكره بقوله (فما خطبك ياسامري) قال موسى للسامريّ:فما شأنك ياسامري ؟وما الذي دعاك إلى ما فعلت؟"[4].

أما **سورة الحجر** جاء قوله تعالى ﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا ٱلْمُرْسَلُونَ﴾[5]،فكلمة المرسلين تحيل على دلالة الخطاب ولذلك اقترن الخطب بـ "المرسلين فالرسالة إذن خطاب"[6].

يحمل الخطاب في هذا المستوى معنى الكلام "والكلام هو الرسالة وهو المواجهة بالكلام ،وهي الجواب أو مايخاطب به الرجل صاحبه ،وبذلك يكون معنى الخطاب في ها المجال ممثلا في الحوار الذي يربط بدوره بين ثلاثة عناصر المرسل والمرسل إليه والرسالة"[7] .

2- مادة خطب تشترك فيها الأفعال **خَطَبَ وخَاطَبَ** والمصادر المشتقة منها وهي تدل على الكلام الحامل لشأن أو غرض ما سواء أكان منطوقًا أو مكتوبًا[8] ،ومن الأمثلة التي ذكر فيها الفعل خاطب خاطب في القرآن الكريم نذكر مايلي:

([1])- سورة يوسف، الآية: 51.

([2])-الطبري، تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط1 ،2001م، ج13،ص203.

([3]) - سورة طه، الآية: 95.

([4])- الطبري، تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل القرآن (مرجع السابق) ، ج16،ص148.

([5]) - سورة الحجر، الآية: 57.

([6]) - مختار الفجاري، ، مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية (مرجع سابق)، ص567.

([7])-عيسى حورية ،الخطاب الأدبي في التراث العربي تقنية التبليغ آلية التلقي،رسالة دكتوراه،،إشراف أحمد عزوز ،جامعة أحمد بن بلة ،وهران ،2015م/2016م،ص06.

([8]) - ينظر:مختار الفجاري،مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية مختار الفجاري(مرجع سابق) ص567.

قوله تعالى في **سورة هود** ﴿ وَاصْنَعِ ٱلْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلاَ تُخَـٰطِبْنِى فِى ٱلذِينَ ظَلَمُوٓاْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ ﴾[1].

وقوله في **سورة الفرقان** ﴿وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَـٰنِ ٱلذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلاَرْضِ هَوْناً وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَـٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَماً ﴾[2]، أما لفظ الخطاب فقد جاء في **سورة النبأ** في قوله تعالى: ﴿ رَّبُّ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَالاَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَـٰنُ لاَ يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَاباً﴾[3].

وورد مرتين في **سورة ص** قوله تعالى: ﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ, وَءَاتَيْنَـٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴾[4]

وقوله تعالى في موضع آخر من **سورة ص** أيضا ﴿ إِنَّ هَـٰذَآ أَخِى لَهُ, تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِى نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ ﴾[5].

فالمتمعن في السياقات التي وردت فيها كلمة الخطاب في القرآن الكريم يجدها تدل على معنى الكلام ،وهذا ما يؤكده الزمخشري في تفسيره الآية 95 من سورة ص بقوله: "وأردت بفصل الخطاب الفاصل من الخطاب الذي يفصل بين الصحيح والفاسد ،والحق والباطل والصواب والخطأ"[6]

3- **خَطَبَ**: "تعني حصول سلطة لإنجاز الشأن أو الغرض... وهذا الكلام يدل على أن الخطاب له

([1]) – سورة هود، الآية: 37.

([2]) – سورة الفرقان، الآية: 63.

([3]) – سورة النبأ، الآية: 37.

([4]) – سورة ص، الآية:20.

([5]) – سورة ص، الآية: 23.

([6]) – الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تعليق خليل مأمون شيحا، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط02، 2009م، ص921.

طاقة تعبوية ، فهو سلطة مؤثرة على السامعين"[1]، وهذا مايبين أن الخطاب "هو الكلام الحامل لرسالة ما المعتمد على سلطة لتبليغها "[2].

يبدو على ما تقدم طرحه، أن مصطلح الخطاب في المعاجم اللغوية العربية يحمل معنى جوهريًا وهو الكلام الذي يفترض وجود مخَاطِب ومخَاطَب ،وهذا ما ذكره ابن منظور بالمراجعة بالكلام والزمخشري بالمواجهة بالكلام، وأقرّه ابن فارس في مقاييس اللغة بقوله: "الخطاب كلام بين اثنين"[3].

3- 2 المفهوم الاصطلاحي:

3- 2- 1 الخطاب في التراث العربي:

عَرف مصطلح الخطاب في التراث العربي تناولا واسعا في حقول معرفية شتى ،أسهمت في إعطائه ملمحا اصطلاحيا قاراً ،انطلاقا من حقل تداوله في المعجمات اللغوية العربية ، وعليه أخذ المفهوم الاصطلاحي يتشكل في مجمل الدراسات اللغوية ،والأدبية والنقدية ،وغيرها من الدراسات ذات الاهتمام الأدبي وغير الأدبي كالخطاب الديني والخطاب الفلسفي والتاريخي...إلخ.ولعل الآمدي(ت631هـ) أبان عن مفهوم الخطاب بقوله: "اللفظ المتواضع عليه به المقصود إفهام من متهيئ لفهمه"[4]، وبتعبير مشابه يبسط التهانوي (ت 1158هـ) المفهوم ليرده إلى "الكلام الموجه نحو الغير للإفهام"[5].

إن العناصر التي أثارها كل من الآمدي والتهانوني تتعلق بأطراف تشكيل الخطاب وتلقيه الذي يعدّ المخاطِب منتجها ،ويؤكد على ضرورة توفير قصد الإفهام لديه لتصل الرسالة (الخطاب) إلى المخاطب المهيأ لاستقبالها.

تحيل التعريفات المتواردة سابقا عن مصطلح الخطاب مباشرة إلى مطلق الكلام ،إن كان بعض العلماء من وضع مفاهيم للكلام رديفة لمعنى الخطاب، ووصل بينهما بتلازم دلالي ،فقد جعل ابن

([1]) – مختار الفجاري، مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية(مرجع سابق)، ص569.

([2]) –عيسى حورية ،الخطاب الأدبي في التراث العربي تقنية التبليغ آلية التلقي(مرجع سابق)، ص06.

([3]) – ابن فارس، مقاييس اللغة(مرجع سابق)، ج02، ص798.

([4]) – سيف الدين الآمدي، الإحكام من أصول الأحكام، تح: عبد الرزاق عفيفي، المكتب الإسلامي، دم، ط02،ج01 ص17.

([5]) – التهانوني، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروح، مكتبه لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط01 1996م، ج01، ص749.

جني الكلام في "كل لفظ مستقل بنفسه مقيد لمعناه"[1]، والمقصود بهذا أن للكلام شروط تعمل على تقيده لكي لا يخرج عن مجاله، فأضيف له شرط النفع ليتحقق التفاهم.

الواضح من تعريف ابن جني أن "دلالة الكلام ترتبط بنظم الألفاظ التي رُكِّبت فيما بينها على وفق سياق من التأليف المخصوص الذي استوفى المعنى المراد، فاستغنت بنفسها دلاليًا عن غيرها كونها انطوت على شبكة دلالية خاصة ومتكاملة، الأمر الذي جعلها تقوم بنفسها، وفيها وحدة مستقلة"[2] .

بينما يقع مفهوم الخطاب عند ابن خلدون (ت808هـ) في سياقه مرتكزًا على المقصدية ووضّح هذا بقوله: "إن الكلام الذي هو العبارة والخطاب ،إنما سرّه وروحه في إفادة المعنى، وأما إذا كان مهملاً فهو كالموات لا عبرة به"[3]، فابن خلدون يعطي الأولوية بالاعتناء بالمعنى في الخطاب لتبرز قيمته ووظيفته، فهذا التلازم بين المعنى والخطاب هو تلازم أيضا: بين اللفظ والمعنى ،ويبرهن عن ذلك بقوله "إن صناعة الكلام نظمًا ونثرًا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي الأصل"[4].

والمحصّل مما سبق ذكره أن الخطاب لفظ له جذور معرفية ضاربة في عمق التراث العربي،تدلّل على سبق الدراسات العربية في البحث في ماهيته اللغوية والاصطلاحية ،وألف في حدّه المؤلفات الواسعة وقد جدّوا في تفصيل الفوارق بين اللفظ والكلام ،والخطاب و "انتقلوا من البحث في مفردة أو جملة إلى البحث في خطاب ،يتم فيه تحميل المفردات والجمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب"[5].

3- 2-2 الخطاب عند العرب المحدثين:

اتسعت البحوث في تناول مفهوم الخطاب لدى الدارسين العرب المحدثين متوسلة السبل المنهجية في ضبط مفهوم الخطاب ،من جهة نظر تراثية ومستعارة ،آخذة في الحساب ماتحقّق على

([1]) - ابن جني، الخصائص(مرجع سابق)، ج01، ص17.

([2]) - عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية المرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2010م ص133 ص134.

([3])- ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق،، ط01، 2004م، ج02، ص409.

([4]) – المرجع نفسه، ص405.

([5]) - منذر عياشي، اللسانيات والدلالة الكلمة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1996م، ص07.

مستوى تداول مادة (الخطاب) في الدراسات العربية والغربية من اجتهادات نقت المفهوم من كل شائبة والتباس،وفي مستهل التعريفات يلقي حسين العمري الضوء على مفهوم الخطاب ،حيث يعدّه "مجموعة من المقولات – شفهية أو كتابية– التي تنطوي على بعد زمني وأحداث، تكون قادرة على نقل المعنى"[1].

وفي المعنى ذاته يتجه إبراهيم صحراوي صوب المفهوم الأول لدى حسين العمري ،في كونه منطوقا شفهيا أو كتابيا ،يقع في زمان تتولد عنه أحداث يهدف من خلالها إلى توصيل المعلومات والحقائق،فهو تحصيل لكل " مجموع له معنى لغوي شفهي كان أم مكتوبًا"[2].

وتحصيلا لما سلف يكون الخطاب شاملا لكل منطوق ومكتوب، ذلك أن الخطاب المنطوق قد يختط بالكتابة فتستحيل المنطوقات فيه إلى كلمات ،فتحلّ الحروف المكتوبة المؤلفة للكلمات محلّ الأصوات المنطوقة المؤلفة للألفاظ ،لتكون الكتابة تجليا للخطاب [3].

يؤكد طه عبد الرحمن في سابقة على مقصدية الخطاب وتواصليته ،من حيث الأهمية والدور المنوط به ،فهو في نظره أصل في كل تعامل، كائنًا ما كان، لا يتحقّق فحواه في مجرد إقامة علاقة تخاطبية بين جانبين فأكثر، لأن هذه العلاقة قد توجد حيث لا يوجد طلب إقناع الغير بما دار عليه الخطاب،وإنما حقيقة الخطاب كامنة في ما يضيفه إلى القصدين التخاطبين المذكورين ،قصدين معرفيين هما قصد التوجه الادعاء وقصد الاعتراض[4].

([1])-حسين العمري، الخطاب في نهج البلاغة بنيته وأنماطه ومستوياته ودلالة تحليله، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01 2010م، ص11.

([2])-إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2018م ص05.

([3])-ينظر :مصطفى عبد كاظم الحسناوي، رؤى المحدثين في مفهوم الخطاب، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية جامعة بابل، نيسان 2018م، العدد 38، ص1160.

([4])- ينظر:طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو الكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط01 1998م، ص225.

وعليه فالخطاب من هذه الزاوية يأخذ بعدا قصديا ،ولا يتوقف على العملية التواصلية بين المخاطِب والمخاطَب قصد إفهام أمرٍ معين ،بل يتضمن قصدين آخرين هما: قصد الإدعاء* وقصد الاعتراض**.

فالسابقة في ماسلف ذكره عن تعريف طه عبد الرحمن ،تعدّ إضاءة إلى ما يدخره الخطاب من إمكانات واستراتيجية الخطاب في تحقيق الأبعاد الاستدلالية القائمة على بنية الخطاب الحجاجي،وعدم الاكتفاء بالعملية العضوية للخطاب في تحقيق العملية التواصلية المشروطة بوجود العقد الثلاثي للخطاب ،المتكون أساسا من المخاطِب والمخاطب والرسالة (منطوقة أو مكتوبة أو إشارة... إلخ).

ينطلق جابر عصفور في تحديده لمفهوم الخطاب أساسا من نظام اللغةباعتباره قوام العملية التواصلية في المجتمعات، التي تعرّفه وضعا وممارسةفي مختلف خطاباتها،ليأخذ عنده مفهوما على "الطريقة التي تُشكل بها الجمل نظامًا متتابعًا تُسْهِمُ به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكّل نصا مفردًا، أو تتآلف النصوص نفسها في

(*)-يرى طه عبد الرحمن أن قصد الإدعاء" فمقتضاه أن المنطوق به لا يكون خطابًا حقًّا، حتى يَحصُل من الناطق صريحُ الاعتقاد لما يقول من نفسه وتمام الاستعداد لإقامة الدليل عليه عند الضرورة... فالمدعي هو عبارة عن المخاطب الذي ينهض بواجب الاستدلال على قوله "طه عبد الرحمن ، اللسان والميزان أو الكوثر العقلي (مرجع سابق)،ص 225. فالمنطوق به" هاهنا يعد بمثابه خطاب شديد الصلة بالمخاطِب

وقناعاته ،باعتبار أنّ هذا الأخير لاينطق إلا بما كان مؤمنا به مستعدا إقامة الدليل عليه إذا استعدت الضرورة". أحمد واضح الخطاب التداولي في الموروث البلاغي العربي من القرن الثالث الهجري إلى القرن السابع الهجري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف لزعر مختار، جامعة وهران، 2011م/ 2012م، ص25

(**)- أما قصد الاعتراض "فمقتضاه أن المنطوق به يكون خطابا حقا حتى يكون للمنطوق له حق مطالبة الناطق بالدليل على مايدعيه ،ذلك لأن فقْد المنطوق له لهذا الحق يجعله، إما دائم التسليم بما يدعيه الناطق، فلا سبيل إلى تمحيص دعاويه، وإما عديم المشاركة في مدار الكلام... فالمعترض إذن هو عبارة عن المخاطَب الذي ينهض بواجب المطالبة بالدليل على قول المدعى، وإذا تقرر أن كل منطوق به يتوقف وصفه "الخطاب"... فاعرف أن المنطوق به الذي يستحق أن يكون خطابًا هو الذي يقوم بتمام المقتضبات التعاملية الواجبة في حق ما يسمى بالحجاج إذ حد الحجاج ان كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها"طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو الكوثر العقلي (مرجع سابق)، ص225 ص226. فقصد الاعتراض ينطلق من المخاطب المطالب بالإتيان بالدليل المثبت للدعوى .

نظام متتابع لتشكل خطابًا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد ...أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تُستخدم لتحقيق أغراض معينة"[1].

بينما يرى عبد الله الغذامي أن الخطاب هو "ما يختاره المتحدث من ذلك المخزون ليعبر به عن فكرته أو رسالته"[2]، وبهذا يقّر أن الخطاب متعلق بالمخزون الفردي الذي يمتلكه المتكلم الذي يفترض عليه أن ينتقي من ذلك المخزون ما يراه مناسبا لمضمون الرسالة (الخطاب).

وعند أحمد المتوكل الخطاب "كل ملفوظ مكتوب بشكل وحدة تواصلية قائمة الذات... ويفاد من التعاريف ثلاثة أمور:

أولا: تحديد الثنائية التقابلية جملة/ خطاب حيث أصبح الخطاب شاملا للجملة.

ثانيًا: اعتماد التواصلية معيارًا للخطابية.

ثالثًا: إقصاء معيار الحجم من تحديد الخطاب ،حيث أصبح من الممكن أن يعد خطابًا نص كامل أو جملة أو مركب..."[3].

يرى صالح بلعيدأن الخطاب هو "سلسلة من الملفوظات التي يمكن تحليلها باعتبارها وحدات من الجملة تكون خاضعة لنظام يضبط العلاقات بين الجمل أي العلاقات السياقية والنصية ،وذلك عن طريق تحديد النظام المعجمي الدلالي أو التركيبي للنص"[4]. لذا عدّه سلسلة لفظية أكبر من الجملة تحكمها مستويات داخلية تركيبية ودلالية... الخ، وهي التي تحدد العلاقات السياقية والنصّية بين الجمل.

تلّح خلود العموش في تعريفها للخطاب على تحقيق الوظيفة التواصلية للخطاب من خلال قدرته على نقل رسالة من باث أو كاتب ،فهي بهذا المعنى قرينة " كلّ كلام متّصل اتّصالًا يمكِّنه من أن ينقل رسالة كلاميّة من المتكلّم أو الكاتب"[5].

([1]) – أديت كريزول، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، مصر، ط01، 1992م، ص379.

([2]) – عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط06، 2006م، ص31.

([3]) – أحمد المتوكل، الخطاب والخصائص اللغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، الدار العربية للعلوم ناشرون ودار الألمان الرباط، ط01، 2010م، ص24.

([4]) – صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط07، 2012م، ص192.

([5]) – خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط01، 2008م، ص24.

ينحو عبد السلام المسدي في تعريفه للخطاب منحى يقيّده فنيا بإحداث الطفرة الدلالية للخطاب ،ويقرّ في نفس الوقت باستحالة قيام أيّ دور أو أثر فني للخطاب بمعزل عن أي منزع دلالي، مكتفيا باستقصاء هذا التساؤل "هل للحديث اللغوي – نفعيًا كان أو إبداعيا– من شرعية وجود إن لم يرتبط بإجراء دلالي أو إلزام وقائعي؟ بل هل يتصور أن يؤدي البث الفني وظائفه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الدلالية الإلزامية"[1] .

ويجمع سمير شريف إستيتيه ما انتهى إليه عبد السلام المسدي وخلود العموش حول نظرتهما لمفهوم الخطاب ودوره في تأطير المرسلة الفنية بقوله: "الخطاب هو الصبغة التي نختارها لتوصيل أفكارًا إلى الآخرين والصبغة التي نتلقى بها أفكارهم... والخطاب يدل على ما يصدر عن المرسل من كلام أو إشارة أو إبداع فني"[2].

أما إذا عرجنا على رأي عبد الواسع الحميري ،فيعتبره نسقَ التعبير عن الأشياء الذي يفرضه كل موقف تواصلي في جانب من جوانب الحياة[3] .

يطرح عبد الله إبراهيم في كتابه الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة مفهومًا للخطاب بقوله: "الخطاب هو السياق الذي يتشكل فيه النص... وهو مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية ملفوظة أو مكتوبة يخضع لقواعد تشكيله وفي تكوينه الداخلي قابلة للتنميط والتعين بما يجعله خاضعا لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه سرديًا كان أم شعريًا"[4]، هذا القول يفضي إلى أنّ الخطاب مرتبط بالخصائص والمظاهر النوعية التي ينتمي إليها، أي أنه يخضع للتجنيس.

يذهب سعد مصلوح إلى أن الخطاب "هو رسالة موجهة من منشئ إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكون نظام اللغة ،أي الشفرة المشتركة، وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، وتشكل من خلال ممارستهم كافة

([1]) – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط03، دت، ص121.

([2]) – سمير شريف استيتيه، اللغة وسيكولوجية الخطاب بين البلاغة والرسم الساخرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ط01، 2002م، ص15.

([3]) – ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص المفهوم والعلاقة والسلطة، مخبر الجامعية للدراسات دار النشر، دم، ط01 2008م، ص36.

([4]) – عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية المرجعيات المستعارة(مرجع سابق)، ص148ص 149.

ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم"[1]. إذا عرضنا التعريف إلى فحص واستقصاء يمكن أن نستشف منه النقاط التالية:

*الخطاب شفرة لغوية مشتركة بين مرسل ومرسل إليه.

*اشتراك كل من المتكلم والمستمع في نفس النظام اللغوي، ومعرفتهم لعلاقاته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية.

*هدف الخطاب إنتاج المعنى بقصد التواصل بين أفراد الجماعة اللغوية الواحدة، أي أنه "رسالة ذات هدف ودلالة"[2].

أما أحمد مظهر سعدو حدد مفهوم الخطاب بقوله: "إنجاز في الزمان والمكان، وقيامه يقتضي وجود شروط من أهمها المخَاطِب والمخَاطَب وتحديد كيان الخطاب، ومكونات تعلن عن حدوثه وهي: الأصوات والمفردات والتركيب والدلالة والتداول، أو هو كلام مباشر أو غير مباشر شفوي أو مكتوب يلقى على المستمعين قصد التبليغ والتأثير، ويختلف نوع الخطاب باختلاف مضمونه والمواقف التي يلقى فيها... ومن هنا يتحدد الخطاب، فمنه الخطاب السياسي، الاجتماعي، الديني التعليمي...الخ"[3].

وسع أحمد مظهر سعدو نطاق الخطاب، حين أشار إلى كونه كلاما مباشرا وغير مباشر، يختلف نوعه ،فمنه الاجتماعي و السياسي والديني والتعليمي ، كما رأى أن الخطاب لا يصل إلى حد التشكيل إلا إذا توفّر المخاطِب والمخاطَب والرسالة، إضافة إلى الجانب الصوتي والصرفي والتركيبي،والدلالي،وهي مكونات نظامه اللغوي، وهذا النظام هو الذي يلبي عملية التواصل قصد التبليغ والتأثير.

هذه وفقة على دلالة مصطلح الخطاب في الدراسات العربية الحديثة، تكشف عن تنوع مفاهيم هذا المصطلح بتنوع مجالات تخصّص كل دارس، وبناء على هذا نجد وجهات نظر تتفق تارة وتتباين تارة أخرى، فحتى نتمكن من فهم الخطاب بما يجعلنا على رؤية واضحة بين التعامل مع

([1]) – نوردين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث وتحليل الخطاب الشعري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010م، ج02، ص81.

([2]) – يسير عبد الله المساري، لغة الخطاب الدعوي، غدارة البحوث والدراسات الإسلامية، قطر، ط01، 2011م، ص23.

([3]) – أحمد مظهر سعدو، في الخطاب السياسي العربي، الخميس 6آب (أغسطس)، 2009م، على الموقع الإلكتروني: www.diwanalarab.com ، بتاريخ18 أوت 2018م، الساعة 08:57 صباحًا.

المفهوم والاستخدام الدقيق للوصول إلى نظرة تكاملية شاملة، ومستوعبة للمعاني التي يتكئ عليها أضحى من الضروري الوقوف على هذا المصطلح في الثقافة الغربية.

3- 2-3 مفهوم الخطاب في الثقافة الغربية:

قبل تتبع المفاهيم التي شكلت مصطلح الخطاب في الثقافة الغربية، لابد من استحضار الدلالات اللغوية للفظة الخطاب في صورتها المعجمية الأجنبية.

كلمةالخطاب **Discours** أصلها اللاتيني هو **Discursus**وفعلها **Discurure** والذي يعني الجري هنا وهناك، كما أن كلمة الخطاب تعبر عن الجدل **Dialectique** والعقل أو النظام **Logos** وهو ما نجده عند أفلاطون والأفلاطونية عمومًا[1].

ما ينبغي الاشارة إليه أن اللفظ في الأصل اللا تيني Discursus"ليس أصلا مباشرًا لما هو مصطلح عليه بالخطاب، إلا أن الجذر اللغوي منذ القرن السابع عشر، قد دل المصطلح على معنى طريق صدفي، ثم المحادثة والتواصل ،كما دلّ على تشكيل صيغة معنوية سواء أكانت شفهية أم مكتوبة عن فكرة ما"[2].

وورد مصطلح الخطاب في المعاجم الإنجليزية بلفظ (**Discourse**)حيث نجده في المعجم الإنجليزيOxford Advanced Learner's Dictionary يعني " الاستخدام اللغوي في الكلام أو المحادثات من أجل انتاج المعنى "[3].

أما مصطلح الخطاب في المعاجم الفرنسية ،فقد ورد بلفظ(**Discours**) ويعني في معجم Le Petit Larousse أنه "ملفوظ لغوي أكبر من الجملة يعبر عن وجهة نظر متعلقة بموضوع معين"[4].

ويعتبر البعض أن الكلام الذي يقال في حلقة دراسية "Seminar "يمثل خطابا فيما يعنيه عملية تبادل للأفكار تكتسي صبغة لفظية ،في حين يرى آخرون أن فصلا واحدًا في الحلقة يعتبر

([1]) – الزاوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، دم، دط، 2006م، ص89ص90.

([2]) –عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص دراسة، منشوراة اتحاد الكتاب العربي، دمشق، دط، 2006م ص12.

[3]silly wehmeier,oxford advaned leaner's dictionary,seventh edition2005,page434.

[4] le petit larousse illustré87000 articles 5000 illustration ,2006,p370.

خطابًا طال أو قصر.مثلما تستخدم Slovoفي اللغة الروسية بمعنى كلمة واحدة أو طريقة في استخدام الكلمات بدرجة ما من السلطة [1].

ويورد قاموس المورد "مجموعة من المقابلات المعجمية لمصطلح Discours أهمها: حدوث محادثة مقالة، خطبة، محاضرة"[2].

والباحث في المعاجم الأجنبية لا يجد اختلافا كبيرا في تتبع الدلالات المعجمية لكلمة خطاب Discours ، من حيث المعنى والاستعمال ،مادام الخطاب في معناه الشامل مقيدا في الكلام مشفوها كان أم مكتوبا ،مشفوها في حالة المحاورة والمحادثة ،ومكتوبا في حالة المرسلة .

وفي التراث الفلسفي الإغريقي أخذ المصطلح الخطاب مع أفلاطون أول محاولة لعقلنتة،بالاعتماد على قواعد تُستمدّ من داخل الخطاب لا من أصل خرافي أو وضعي يفرض ببداهة على الخطاب[3] .

وبديهي أن تكون محاولات أفلاطون إيذانا عن بداية تبلور صورة للخطاب الفلسفي ،يقوم على النظام والترتيب والمنطق، وذلك لما يتضمّنه "من العمليات الذهنية القائمة على مجموعة من القواعد المرتبة ترتيبًا منطقيًا"[4].

برز في وقت لاحق مع شروق عصر النهضة مصطلح الخطاب مع كتابات رينيه ديكارت* **René Descartes** (31مارس 1596-11فبراير1650) " للدلالة على الخطاب الفلسفي

([1])ينظر :مُحَمَّد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لورنجمان، القاهرة ط03، 2003م، ص19،ص20ص 21.

([2]) - منير البعلبكي، المورد قاموس إنجليزي- عربي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1970م، ص278.

([3]) - ينظر: الزاوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو(مرجع سابق)، ص92.

([4])المرجع نفسه، ص92.

(*)-رينيه ديكارت (**René Descartes**) فيلسوف،وعالم رياضي وفزيائي فرنسي،يلقب بأبو الفلسفة الحديثة،وكثير من الطروحات الفسفية الغربية التي جاءت بعده هب انعكاس لطروحاته،ومازالت تدرس حتى اليوم،وخصوصا كتاب تأملات في الفلسفة الأولى 1641م الذي يشكل النص القياسي لمعظم كليات الفلسفة.والشخصية الرئيسية للمذهب العقلانية في القرن 17 ميلادي وصاحب المقولة المشهورة التي تدعى الكوجيتو:**أنا أفكر أنا موجود**" .ar.wikipedia.org/wiki بتاريخ01 /07/ 2020، الساعة 21:30.

في العصور الوسطى، وهي المرحلة التي سبقت عصر النهضة، وسرعان ما أصبح الخطاب في العصر الحديث يشكل موضوعًا في الفكر الفلسفي الغربي"[1].

وفي السياّق نفسه يختصر ميشال فوكو (**Michel Foucault**) الخطاب في علاقته بالفلسفة والمنطق ، دونما خروج عن التحديدات السابقة ،حيث يضعه ضمن"سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها ببعض"[2].

يقفز المصطلح من حيث الدلالة ليبلغ تطلعات ما يصبو إليه الإنسان ،إذ أصبح لصيقا بكل ماله علاقة بحياته وعالمه العيني "مستفيدًا من التحول المعرفي الذي اقترن بظهور العلوم الإنسانية،باعتبارها خطاب الإنسان"[3]،كونه صاحب الفضل في إنتاجه والاستفادة منه ،ليغدو الخطاب وفق هذا المنحى الإنتاجي"حقل إمكان وشرط وجود ونظام معرفة... تتمفصل فيه الذوات ومجموعة علاقات نجد فيها مرتكزًا وهذا التحول الإبستيمولوجي في تناول أقاويل البشر يعتبر رائدة المفكر الفرنسي ميشيل فوكو "[4].

ويصف ميشال فوكو الخطاب في موضع آخر بأنه "الميدان العام لمجموع العبارات، وأحيانًا أخرى مجموعة متميزة من العبارات ،وأحيانًا ثالثة ممارسة لها قواعدها، تدل دلالة وصف على عدد معين من العبارات تشير إليها"[5]وتحددها ذات التشكيلة الخطابية المحصورة في عدد من عبارات منتسبة إلى نفس نظام التكوين، كعنصر بسيط أو جزء لا يتجزأ من الخطاب[6].

([1]) – أبوشامة المغربي ،هل مصطلح النص هو مصطلح الخطاب على الموقع الإلكتروني: www.merbad.netبتاريخ 12/ 09/ 2018م ، الساعة 23: 20.

([2]) – جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الدار العالمية للكتاب، بيروت، لبنان،دط 1994م، مج02، ص204.

([3]) – أحمد بن علي آل مربع، خطاب الجنون الحضور الفيزيائي والغياب الثقافي (الاستبعاد والنفي)، الناشر العيكان، الرياض ط01، 2014م، ص26.

([4]) – معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية (اصطلاحات والمفاهيم)، مركز الإنتماء العربي، دم، ط01، 1986م، مج01 ص771.

([5]) – ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط02 1987م، ص76.

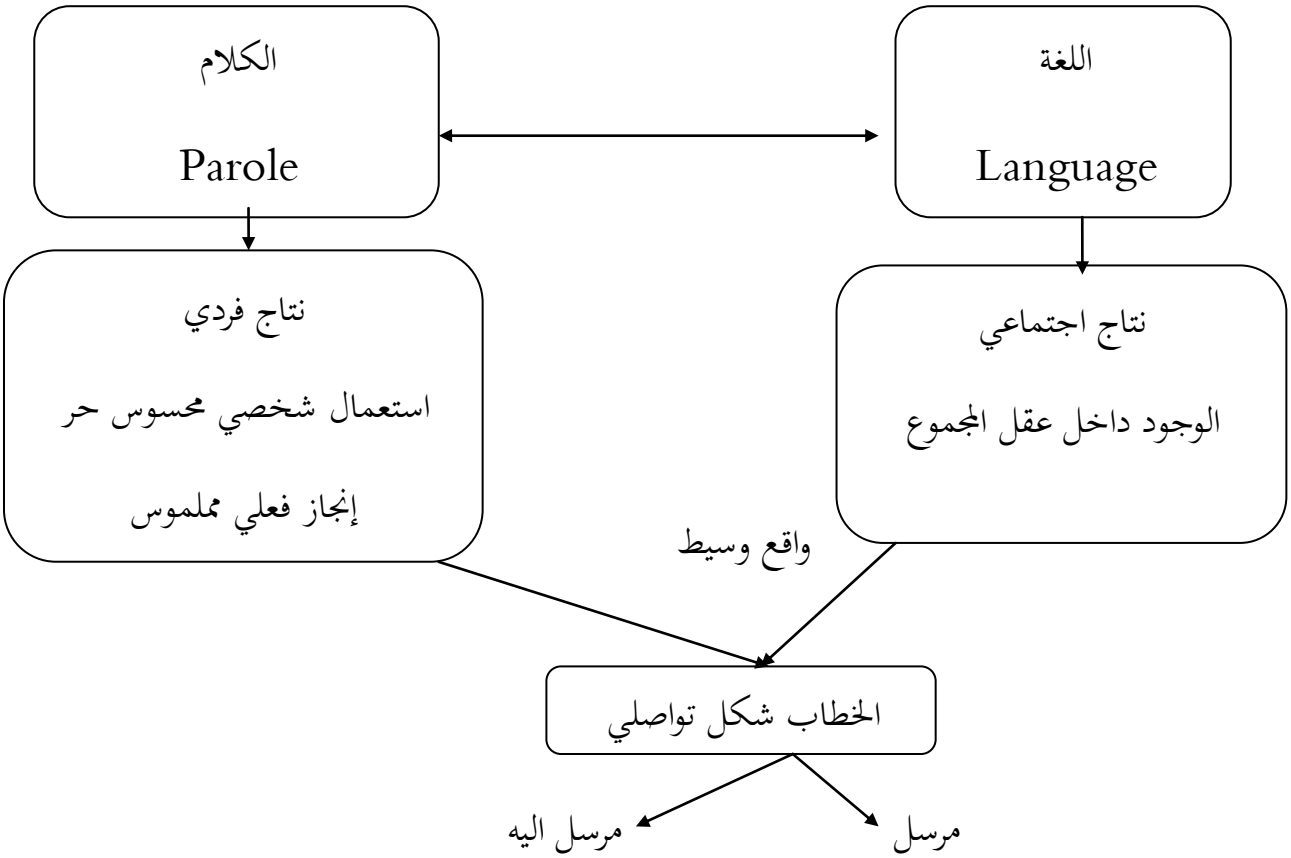
([6])– ينظر المرجع نفسه ،ص 76 ص104 ص108.

3-2-4مفهوم الخطاب في الدراسات اللسانية الحديثة:

خصّصت الدراسات اللسانية الحديثة مع ظهور أبحاث العالم اللغوي فرديناند دي سوسير **Ferdinand de Saussure** هامشا معرفيا للنظر في مفهوم الخطاب في علاقته باللغة باعتبارها "حواراً بين الكاتب والقارئ أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ"[1].

وفي أتون هذه الدائرة ،اللغة والحوار والخطاب ،يستقرأ سوسير هذه العلاقة موجها المصطلح نحو الكلام "**parole**" "،باعتباره نتاجا فرديا"[2] ،محكوما بوجهة نظر لسانية تعود في الأصل إلى ثنائية اللغة والكلام ،ليتّضح أن الخطاب في مفهومه العام محصلة لغة وقول، بل واقع وسيط بين اللغة والكلام[3].

وهذه الخطاطة توضح هذه العلاقة[4] :



(1) – محمّد عناني، من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1995م، ص36.

(2) – فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب (مرجع سابق)، ص39.

(3) –ينظر : فضيلة بن عيسى، شعرية الخطاب الصوفي ترجمان الأشواق لابن عربي نموذجًا، رسالة دكتوراه، إشراف أحمد مسعود جامعة أحمد بن بلة، وهران01، 2016م/ 2017م، ص134.

(4)المرجع نفسه،ص135

إذا كان سوسير يعدّ الخطاب مرادفا للكلام،فإن إميل بنفنيست(**Emile Benveniste (1902– 1976**) يضعه في خانة الملفوظ المتداول بين متكلمٍ ومتلقٍ يكونان في موضع تواصل وتأثير ،وعليه يقتضي الخطاب"كل تلفظ* يفترض متكلمًا ومستمعًا"[1].

يؤكد بنفنيست في تعريفه للخطاب على الوظيفة التواصلية التي تحدث من خلال العناصر التي تكلم عنها جاكبسون في "نظرية الاتصال التي تغطي كافة وظائف اللغة، بما فيها الوظيفة الأدبية،فالقول يحدث من (مرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه)، ولكي يكون ذلك عمليًا فإنه يحتاج إلى ثلاثة عناصر هي:

–" السياق: وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظيًا أو قابلا للشرح اللفظي.

– شفرة: وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة، ولابد لهذه الشفرة أن تكون متعارفة بين (المرسل) و(المرسل إليه) تعارفًا كليًا أو على الأقل تعارفًا جزئيًا.

– وسيلة الاتصال: سواء حسية أو نفسية للربط بين الباحث والمتلقي لتمكنها من البقاء في الاتصال"[2].

يمكن تمثيل هذه العناصر في الشكل التالي[3]:

سياق

مرسل ← مرسلة ← المرسل إليه

اتصال

نظام الرموز

(*)–التلفظ هو ترجمة لمصطلح **Enonciation** بالفرنسية وهو الواقعة التاريخية التي تنشأ عبر ظهور الملفوظ ،وبعبارة أخرى هو حدث إنجاز الجملة.صابر حباشة ،لسانيات الخطاب الأسلوبية والتلفظ والتداولية ،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سورية ،ط1 2005م ،ص26.

([1]) – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب،ط03 1997م، ص19.

([2]) – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية(مرجع سابق)، ص09.

([3])– فاطمة الطبال بركة،النظرية الأنسية عند جاكبسون دراسةنصوص،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت ،ط1 1993م،ص65.

وخلاصة لما قدمه إميل بنفنست في مسألة مفهوم الخطاب وإحداثياته ،فإنه يرده إلى نسق اللغة باعتبارها أداة تواصلية" [1] بين الباث والمتلقي لتحقيق التفاهم بينهما.

يقدم الباحث الأمريكي زيليغ هاريس (**Zellig Harris**)تعريفا آخر للخطاب بقوله هو: "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[2]، فهو مرتبط في نظره بالمنهجية التوزيعية التي ينتظم بموجبها التتابع الجملي في الخطاب، الذي يعبر عن انتظام معين يكشف عن تشكل بنية الخطاب[3].

ابتعد هاريس في تعريفه للخطاب عن بنفنيست ،ذلك أنه تعدى أبعاد الجملة إلى الخطاب فتوسّع مجال البحث اللساني، وما يوضّح هذا قيامه "بتحليل الخطاب انطلاقا من مسألتين أولهما توسيع حدود الوصف اللساني إلى ماهو خارج الجملة... أما المسألة الثانية فتتعلق بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع"[4] أي أنّه درس السلوك اللغوي وغير اللغوي.

يذهب مخائيل باختين (**M. Bakhtin**) مذهبًا مغايرًا في تعريفه للخطاب إذ"يجد أن موضوعه مضاء بأقوال غريبة... إنه أسير مخترق بالأفكار العامة والرؤيات والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الآخرين"[5].فالخطاب في نظر ميخائيل باختين ناتج عن علاقات اجتماعية بين الأفراد أي أنه " حدث إجتماعي وليس حدثًا فرديًا لأن الذات المتلفظة وإن بدا عليها أنها مأخوذة من الداخل، إلا أنها بصورة كلية، نتاجًا لعلاقات اجتماعية متداخلة"[6].

يتضح أن مخائيل باختين يشترط لقيام الخطاب وتحققه وجود المتكلم والمستمع والسياق الاجتماعي الذي يضبط مقام الكلام.

([1]) – ينظر:سارة ميلز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوي، المركز العمومي للترجمة، القاهرة، ط01، 2016م، ص16.

([2]) – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص17.

([3]) – ينظر :المرجع نفسه، ص18.

([4]) –المرجع نفسه، ص17.

([5]) – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1987م ص52.

([6]) – عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص(مرجع سابق)، ص99.

أما دومنيك مانغونو يرى أن مصطلح الخطاب" في معناه العام المتداول في تحليل الخطابات يحيل على نوع من التناول للغة أكثرها يحيل على حقل بحثي محدد"[1]، وبهذا يكون الخطاب مرتبطا بحقل اللغة أكثر من الحقول البحثية الأخرى.

ما يلاحظ من خلال هذه المحددات لمصطلح الخطاب سواء ما تواردت في التناول العربي أو الغربي، أنها أسهمت في تعددها في تشكيل قاعدة لمفهومه أما التعددية الملحوظة في صياغة دلالاته،فذلك آيل بالضرورة إلى إشباع نطاق حقول تداولاته ،أو إلى تقاطع الخلفيات الفكرية والفلسفية ،والمعجمية في صناعته،أما الدّقة المتوخاة في إيراد مفهوم خاص له، فهي المعضلة التي عادة ما تحول بين حصول هذه الأحادية في صياغة المعنى ،أو الحد المتفق عليه ،ويبقى الاختلاف في وضع تعريف واحد هو الملمح الذي يصبغ عملية إخراج المصطلح ،بل إن المفكرين أنفسهم لم يحددوا المعاني التي يقصدونها في استخدام المصطلح "كما أن أغلبهم يعدّلون حتى في هذه التعريفات وفقًا لتصوراتهم"[2].

إن الجزم بتداخل مصطلح الخطاب وتشابكه مع جملة المصطلحات اللغوية واللسانية في إحالاتها لا على كل منطوق أو مكتوب أم مخطوط، أو بشكل تعبيري بالإشارة أو بالحركة أو بالإيماءة أو باللون ،هو ما يمنحنا حق التساؤل حول ما إذا كان مفهوما النص والخطاب يدلان فرضا على معنى واحد ؟.وعليه فكثير " من الدراسات استعملت مصطلح النص وهي تقصد الخطاب، وأخرى استعملت الخطاب وهي تقصد النص"[3].

4- بين الخطاب والنص:

يتفق أغلب الباحثين على أن النص يشكل المظهر الأكثر شيوعا في الإحالة على الخطاب،بحيث يغدو الأقرب إلى تقمّص صورته في بعض تمثلاته، إن لم يكن في معظمها ،فالثابت

(1) – دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، دم، ط01، 2005م ص34.

(2) – ينظر: سارة ميلز، الخطاب (مرجع سابق)، ص20.

(3) – نعمان بوقرة، نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية، مجلة علامات في النقد، سعودية، مايو،2007م مج16، ج61، ص17.

"أن النص يمثل المظهر الشكلي المجرد للخطاب، بينما يعني هذا الأخير الممارسة الفعلية الاجتماعية للنص"[1].

يضعنا الإقرار بوحدة التماهي بين النص والخطاب ،أمام فروق حتمية يتوجب الفصل فيها،وقد أشار إليه الأزهر الزناد في معرض حديثه عنها بقوله "وبعضهم يفرق بين (نص) هو كائن اجتماعي فيزيائي منجز و(خطاب) هو موطن التفاعل والوجه المتحرك فيه يتمثل في التعبير والتأويل"[2] .

وبناءً على ماسلف فإذا كان النص هو المظهر أو الشكل الخارجي للخطاب ،فإن ذلك يستدعي خضوعه إلى نظام أو قالب يتجلى على هيئته ،وهو مايصطلح عليه في عرف القاعدة اللغوية بالقوالب الشكلية : النحوية والصرفية والصوتية بغض النظر عما تكتنفه من ظروف ،في حين أن الخطاب داخلي باطني يحيل على المضمون وعلى عناصر السياق الخارجية في إنتاجه وتشكيله اللغوي وكذلك تأويله [3] .

وتحقيقا لهذه الفرضية، فإن مُحَمَّد العيد يورد في "كتابه النص والخطاب والاتصال" فروقًا أولية متفق عليها نظريًا تتمثل فيمايلي:

1- في الأصل النص مكتوب وتنتجه الكتابة، والخطاب منطوق ينتجه الكلام الشفوي (اللغة المنطوقة).

2- النص بنية مترابطة تكوّن وحدة دلالية، والخطاب موقف تعمل فيه اللغة على مطابقته.

3- الخطاب أوسع من النص.

4- يتميز الخطاب بالطول، بينما النص قد يطول وقد يقصر[4].

ويضيف بشير إبرير فروق أخرى تتمثل في مايلي :

([1]) - مُحَمَّد الأخضر الصبحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية، منشورات الاختلاف، دم، دط، دت، ص73.

([2]) - الأزهر الزناد، نسيج النص بحيث ما يكون به الملفوظ نصًا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1993م، ص15.

([3]) –ينظر :عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية ،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيرت ،لبنان ط1 ،2004م، ص39.

([4]) - ينظر مُحَمَّد العيد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، دط، 2014م، ص10 ص11.

1- "يفترض الخطاب وجود المتلقي لحظة إحداث الخطاب، بينما يتوجه إلى النص إلى متلقٍ مؤجل يتلقاه.

2- الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره أي أنه مرتبط بلحظة إحداثه بينما النص يقرأ في كل زمان ومكان"[1].

ويقيم بورايو فروقا بين النص والخطاب انطلاقًا من وظيفة كل منهما، "فتنسب للأوّل الوظيفة النصّيّة، بينما تسد للثاني الوظيفة التواصليّة ، فالعناصر المرتبطة تتعلّق بنظامه الداخلي بينما تتعلّق عناصر الخطاب بصلة الراوي بالكاتب ،والراوي وبالشخصيّات، والكاتب بالقارئ، ويتفاعل المستويان الخطابي والنصّيّ في إطار علاقتهما بالقيم الأخلاقيّة والإيديولوجيّة والاجتماعيّة "[2]،وعليه فالنص باعتباره نتاجا للغة هو ذو طبيعة افتراضية ،أما الخطاب فهو ذو طبيعة مسموعة مرئية.

يعمد غريماس (**Greimas**) إلى التمييز بين النص والخطاب انطلاقا من "صيغة التعبير التي تحدد ماهيته باعتباره لفظًا، أي نتاجًا، كما تحدد ماهية الخطاب باعتباره إجراءً وتلفظًا يخوّل للنص أن يتحول إلى خطاب، من ثمة يصبح النص مادة خاما إنه مضمون أو ملفوظ قابل لأن يتجسد في الخطاب"[3].

بينما يرى **إمرل** (**Eemerl**) "أن الاختلافات بين هذين البعدين لا تقف عند مستوى صيغة التعبير، ولكن تتجاوزها إلى الاختلاف في أنماط السياقات اللغوية والاجتماعية التي تتأسس الدلالة في إطارها وأشكال المهارات المفعلة في كل نمطي التعبير"[4].

ينحو فان ديك(**Van Dick**) مذهبا آخر في تمييزه بين الخطاب والنص "تمييزا دقيقًا إذ أن الخطاب هو عملية الإنتاج الشفوية ونتيجتها ملموسة، أما النصّ فهو مجموع البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب، وبتعبير آخر فإن الخطاب ملفوظ أو تلفظ ذو طبيعة شفوية لها خصائص خصبة... بينما النص الشيء المجرد الافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية"[5].

([1]) - بشير إبرير، من لسانيات الجملة إلى علم النص، مجلة التواصل، جوان 2015م، العدد 14، ص93.

([2]) - ينظر: عبد الحميد بورايو، القراءة من النص إلى الخطاب، مجلة التبيين، الصادرة عن الجاحظية، الجزائر، 1 أفريل 1998م ج12/ 13، ص48.

([3]) - ربيعة العربي، الحد بين النص والخطاب، مجلة علامات، المغرب، 1 يناير 2010م، العدد 33، ص41.

([4]) - المرجع نفسه، ص41.

([5]) - حسن خمري، نظرية الزمن من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2007م ص60.

بعيدا عن الخوض في متاهة الفوارق الملتمسة على مستوى البنية المصطلحية للخطاب ،تذوب مفردات الخطاب في تحديد واحد جامع ،يقيّدها في الاصطلاح والاستعمال ، فمحمد الخطابي على سبيل المثال لايجد حرجا في ذكر النص، ثم الخطاب، لأن النص في اعتقاده هو الخطاب و الخطاب هو النص لاشتراكهما في أداء المعنى ذاته [1]

يذهب مجموعة من الباحثين العرب إلى عقد صلة ترادف بين المصطلحين ،النص والخطاب،بعيدًاعن أية حساسية لغوية أو وظيفيه تعمق الهوة بينهما ،ولعل الشاهد على هذا التماهي بينهما نلمسه عند مُحَمَّد مفتاح الذي يرى أن النص "حدث كلامي ذو وظائف متعددة"[2].

وعلى ذكر صلة النص بالخطاب يرجع أحمد مداس هذه العلاقة الترابطية بين المصطلحين إلى مستوى الوظيفة ،حيث يرى " أن كليهما يركزان على الوظائف والتواصل"[3].

إن صورة الترادف القائمة بين المصطلحين تنجلي عند مُحَمَّد عابد الجابري على غرار ماسبق ذكره في كون النص رسالة من كاتب إلى قارئ، وعلى هذا الأساس كل نص خطاب [4].

وفي الإجمال مايجمع بين المصطلحين في المعنى والاستعمال هو إطلاق لفظ الخطاب "على كل نصّ موجه من كاتب إلى قارئ سواء أكان شاعرًا أم ناثرا أو مفكرًا"[5].

نجد من الغربيين أيضًا من يسوون بين النص والخطاب كروجر فاولر**Roger Fowler** الذي يقول بأن "كل نص خطاب، فعل لغوي من خلال كاتب ضمني يملك تخطيطًا محددا يعرض على قارئ ضمني محدد"[6] ،فهو ينادي بعدم التمايز بين هذين البعدين ،باعتبار أن كل نص خطاب، مضيفا أنهما كلام موجه من كاتب إلى متلقٍ.

([1]) – ينظر: مُحَمَّد الخطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان ط01، 1991م، ص05.

([2]) –مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط03، 1992م ص120.

([3]) – أحمد مداس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط02 ،2009م ص12.

([4]) – ينظر: مُحَمَّد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية ،دار الطليعة ،بيروت ،ط05 ،1994م،ص10.

([5]) – مُحَمَّد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب عند محمود درويش دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، ط01، 2000م، ص30.

([6]) – روجر فاوتر، اللسانيات والرواية، تر: أحمد صبرة، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع، الإسكندرية، د.ط، 2009م، ص77.

وممن يؤكد هذا الترادف من الغربيين راستيي، إذ يصرّ على وجوب وصل النص بالخطاب ،بل يذهب إلى أنه "لا يمكن تصور أن يكون النص سابقًا من حيث الوجود على الملفوظ ،ويؤكد على أن السياق هو النص كله لكونه محددًا له ،فهو مكون من مكوناته سواء تعلق الأمر بالمضمون أو التعبير"[1] .ويمكن توضيح هذه العلاقة على النحو التالي:

الباحث	النص =الخطاب	الترادف على مستوى
مُحَمَّد الخطابي	النص = الخطاب	اشتراكهما في آداء المعنى
مُحَمَّد مفتاح	// // //	حدث كلامي ذو وظائف متعددة
أحمد مداس	// // //	تأدية الوظيفة التواصلية
مُحَمَّد عابد جابري	// // //	// // //
روجر فاولر	// // //	كلاهما إنتاج لغوي
راستيي	// // //	لا يمكن فهم النص والخطاب بعيدا عن السياق.

بعيدًا عن دعاة التمايز و الترادف، هناك من ينادي بالعلاقة الاحتوائية والتبادلية القائمة بينهما على أساسا الدلالة التي "تتداخل حينًا، وتتقاطع حينًا وتتكامل حينًا أخرى"[2]، ويعبر عن هذه العلاقة تمام حسان بقوله: الخطاب مجموعة ذات العلاقات المشتركة في تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي الذي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق ،وإذا كان عالم النص هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاقتران في الذاكرة من خلال الاستعمال ،فإن عالم الخطاب هو جملة أحداث ذات العلاقات المشتركة في جماعة لغوية أو مجتمع ما [3].

5- أنواع الخطاب:

بما أن الخطاب مصطلح متباين المفاهيم ، ويتعدد بتعدد السياق الذي يتموضع فيه، ويتفاوت بحسب الحقول المعرفية التي تتضمنه، فهو إذن أنواع من الأنشطة تتغير بحسب محتوياتها، فنجد منذر

(1) – ربيعة العربي، الحد بين النص والخطاب (مرجع سابق)، ص42.

(2) – عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص المفهوم والعلاقة والسلطة (مرجع سابق)، ص107.

(3)ينظر : روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإدراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 1998م ،ص06.

عياشي يحصر الخطاب في نوعين منه، وهما ما ذكره فرحان بدري الحربي بقوله: "وهكذا يمكن تحديد نوع الخطاب، فهناك نوعان من الخطاب الأول إيصالي، والآخر إبداعي مدار الدرس في الأول يقوم حول سؤالين ،ماذا يقول الخطاب ،من ذا الذي يقول؟، أما الآخر فإن الدرس يدور فيه حول سؤال واحد كيف يقول الخطاب ما يقول؟"[1].

فالنوع الثاني من الخطاب إبداعي يتعدد وينقسم أيضًا إلى فرعين هما: النثر والشعر، وما يهمنا نحن هو الخطاب الشعري الذي يعدّ مصطلحا من" المصطلحات الحديثة نسبيًا التي أضيفت في معجم المصطلحات النقدية، ويندرج ضمن ما يسمى بالخطاب الإبداعي"[2].

يذهب عبد الملك مرتاض في تعريفه للخطاب الشعري بأنه "كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد أي كل إبداع نال الحد الأدنى من إجماع الناس على جودته فيصنف في الخالدات من الآثار الفكرية"[3].

انطلاقا من هذه النظرة، فالخطاب الشعري "ليس مجرد مضامين أو أفكار وإنما هو في المقام الأول إبداع لغوي وصياغة فنية خاصة، تتميز بطاقاتها الجمالية وقدرتها على الإثارة والتأثير"[4] ،ففي هذه الحالة يكون "خطابا مراوغا يوحي ولا يصرح، يشير إلى ملابسات الأشياء ولا يحددها، يبني اللغة سطحًا، يعمقها دلالة ينزاح عن المقام التواصلي، لكنه يحمل أنساقه مطمورة إنه الخطاب الشعري"[5].

وبفعل هذا الوصف فإن "الشعر خطاب متميز يضمر أكثر مما يصرح بوحي، ويأبى أن يفصح عن ظاهرة أو حقيقة للوهلة الأولى، بل تراه يمعن في التخفي والتحكم والخداع وراء شعرية

([1]) – فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب (مرجع سابق)، ص414.

([2]) – مليكة حمير، تشكيل الخطاب الشعري عند الأعمى التطيلي دراسة في القصائد والمقطوعات، رسالة دكتوراه، إشراف عبد العزيز بومهرة، جامعة 08 ماي 1945م قالمة، 2016م/ 2017م، ص17.

([3]) – عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (مرجع سابق)، ص34.

([4]) – إبراهيم الكوفجي، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، مكة المكرمة مايو 2012م، العدد الثامن، ص85.

([5])– إسماعيل إبراهيم مصطفى برزنجي وكوثر مُحَمَّد أحمد الجاف، تشكيل الخطاب الشعري بين المعنى والمقام قصيدة البردة لكعب بن زهير أنموذجًا، مجلة التنمية البشرية، كانون الأول 2017م، مج03، العدد 04، ص269.

الكلمات"[1]، المثقلة بالرموز المتعددة الأبعاد ، "وينهض بفعل الإيحاء وطاقات اللغة التعبيرية وقدرتها على إنتاج المدلولات"[2].

فالخطاب الشعري "انطلاقًا مما يميز لغته أصبح منشأه هدم اللغة العادية ، التي يبني على أنقاضها لغة أدبية؛ لأن الاستعمال الكلمات في طبيعتها القاموسية قد يكون بعيدًا كل البعد عن اللغة الشعرية التي تنتقل، وتتحول من مستوى ضيق ومحدود إلى مستوى تفاعلي ثم إلى لغة مبدعة"[3].

نستنتج مما سبق أن الخطاب الشعري بناء لغوي فني متماسك ومتناسق، مشحون بمضامين تتميز بطاقة جمالية تؤسس لخصوصية شعرية تميزه عن غيره من الخطابات.

واستنادًا إلى هذا التصور، ارتأينا أن نلج عوالم الخطاب الشعري الجزائري من باب البحث في خصوصية التجارب الشعرية الجزائرية في خضم علم الشعرية العربية، التي ستتيح لنا رصد تحولاته ومسار تطوره وإرهاصات تميزه.

([1])-إسماعيل إبراهيم مصطفى برزنجي وكوثر مُحَمَّد أحمد الجاف، تشكيل الخطاب الشعري بين المعنى والمقام قصيدة البردة لكعب بن زهير، ص96.

([2]) – المرجع نفسه ، ص95.

([3]) – مليكة حيمر، تشكيل الخطاب الشعري عند الأعمى التطيلي دراسة في القصائد والمقطوعات (مرجع سابق)، ص18.

الفصل الأول

خصوصية الخطاب الشعر الجزائري المعاصر وإشكالية الانتماء

1-مراحل تشكيل الرؤية الشعرية (من الاتباع إلى الإبداع):

1-1الرؤية التقليدية الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري الحديث.

1-2الخطاب الشعري الجزائري وثنائية الذات والموضوع.

1-3المضمون الثوري وصياغة الخطاب الشعري الجزائري .

1-4الخطاب الشعري الجزائري وأولية الشعر الحر.

1-5تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث والمعاصر.

1-5-1ثبات التجربة وغياب الدافع (1962-1968).

1-5-2مرحلة الاستفاقة الشعرية وانبعاث الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (1968-1974).

1-مراحل تشكيل الرؤية الشعرية (من الاتباع إلى الإبداع):

تقديم:

يدفعنا الحديث عن خصوصية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر إلى الخوض في الحديث أولا عن الخطاب الشعري الجزائري وخصوصياته بدءا بتجربة الأمير عبد القادر الذي ظل شعره "حتمية ضرورية بكل ما تواضعت عليه بلاغته من رؤى ،ذلك لأن الحضور الشعري في زمن الأمير أهم بكثير من عدم حضوره ،كما أنه إثبات للتأسيس وإسهام في بناء تاريخ وتأصيل لهوية وممارسة لوجود"[1]،ونهضة تسعى لتخلص من التخلف والركود الذي ساد العهد العثماني الجزائر.

الواضح أن الأمير عبد القادر حاول النهوض بالخطاب الشعري من " كبوته ،فجاءت أشعاره تحمل معنى البطولة والفدى،وتمجّد القيم النبيلة من اعتزاز بالشخصية الوطنية،وافتخار بالشجاعة الفروسية وفخر بالإقدام في مقاومة جيوش فرنسا...فسار بذلك في درب فرسان الشعر العربي القديم ناسجا على منوالهم" [2] ،وعلى هذا الأساس نستحضر قول الشاعر وهو يحاكي في أشعاره عنترة بن شداد حين قال:

فازور من وقع القنا بلبانِه **** وشكا إليّ بعَبْرةٍ وتَحَمْحُمِ

لو كان يدري ما المحاورة اشتكىَ **** ولكان لو علم الكلام مكلمي[3].

يتجلى التداخل النصي في شعر أمير عبد القادر مع أبيات عنترة إذ يقول:

إذا ما اشتكت خيلي الجراح تحمحماً أقول لها :صبراً ،كصبري وإجمالي [4].

حاول الأمير عبد القادر الاستفادة من تجارب فحول الشعراء القدامى، وتقديم صور شعرية جديدة بإعادة بنائها لتناسب تجربته الشعرية ،وهذا "ما يعكس كفاءته العالية في الاستفادة من امتصاص وتوليد نصوص غيره من أولئك الذين ماثلوه في التجربة و الخبرة "[5].

([1])-فريدة آيت حمدوش،الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر،رسالة دكتوراه،إشراف سطمبول ناصر،جامعة أحمد بن بلة وهران،2011م/2012م،ص158.

([2])-لخميسي شرفي ،تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر،رسالة دكتوراه،إشراف عبد الرحمن تبرماسين،جامعة محمّدخيضر بسكرة ،2014م/2015م،ص55.

([3])-عنترة بن شداد العبسي ،ديوان عنترة ،مطبعة الآداب لصاحبها أمين الخوري ،بيروت،دط ،1893م،ص83.

([4])-الأمير عبد القادر،ديوان عبد القادر الجزائري ،تح ممدوح حقي ،دار اليقظة العربية للتأليف والنشر والترجمة،دمشق،دط،دت ص21.

([5])- نذير بوجلة ،عن التقليد والتجديد في شعر الأمير عبد القادر،رسالة ماجستير ،جامعة الجزائر،2007/2008 م،ص94.

يتضح أن أمير عبد القادر كان متصلا بالتراث الشعري العربي ،فاستمد منه الخصائص الجمالية التي توحي"لفكرة الأصالة التي تنهض على ذلك الترجيع للأشكال القديمة التي تجسد خصوصية ذلك النسق الشعري القديم"[1].

لقد سار الأمير عبد القادر في نظم شعره على خطى شعراء الجاهلية ،فنطق بما نطقوا به "بعد أن تفنّن في كشفه لمظنونات نفسه ،وأوجاعه التي كانت سمة تطبع كل قصائده، لما تكبّده من منون جهاده بسبب الجهاد الطويل مع الاستعمار الفرنسي ،ولاقى من ضنك العيش التي جعلت منه بطلا ثوريا يتغنى ببطولته وأمجاده العدو والصديق ،فعلا كان الأمير عبد القادر رمزا وفخرا للأمة العربية دون منازع"[2].

رغم ذلك تعدّ التجربة الشعرية للأمير عبد القادر" انتفاضة للقصيد العربي في الجزائر في أواسط القرن الماضي.(يقصد القرن التاسع عشر)ويخفّف من وطأة الفاقة الأدبية التي اجتاحت النصف الأخير لذلك القرن،إن القصيدة الأميرية شغلت هذا الفراغ ووجد فيها الرواة بعض العزاء"[3]،لأنها محاولة لدفع الشعر إلى الأمام وتخليص لغته من الشوائب التي علقت به فترة الركود الثقافي.

تبقى شعرية الأمير عبد القادر محطة مهمة وجوهرية في الحركة الأدبية الجزائرية عامة، والشعرية خاصة ،لكن رغم ما "أنتجه من أعمال إبداعية تدل على اقتداره في الإبداع الشعري ،وبخاصة في ظل الظروف الصعبة التي برز فيها ،إلا أنه لا يمكن أن يكون الأمير عبد القادر البداية الفعلية لنهضة الشعر الجزائري الحديث،ذلك لأن وجوده بمفرده في الساحة الأدبية لم يمنحه القدرة على تأسيس حركة أدبية جديدة"[4].

([1])-فريدة آيت حمدوش،إشكالية التأصيل عبر الحدوث الشّعري لدى الأمير عبد القادر بين الاتصال والانقطاع ، مجلة الخطاب 2017،العدد24،ص234.

([2])-رضا عمر ،قضايا الشعر الحديث والمعاصر ،دار أسامة ،عمان ،الأردن ،ط1 ،2018م،ص30.

([3])- صالح خرفي ، في ذكرى الأمير،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،دط،1984،ص21 نقلا نذير بوجلة، عن التقليد والتجديدفي شعر الأمير عبد القادر(مرجع سابق) ،ص55.

([4])-شعبان كحول،حضور الموروث في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بلقاسم خمار –مصطفى الغماري-عبد الله حمادي نموذجا،رسالة ماجستير،إشراف جمال سعادنه،جامعة الحاج لخضر ،باتنة، 2016م/2017م.

وعليه تتّفق دراسات الخطاب الشعري الجزائري الحديث على أن البداية الحقيقية لنهضة الحركة الأدبية في الجزائر تبدأ مع " ظهور الحركة الإصلاحية التي تُرجح أن حداثة الشعر الجزائري بالمفهوم الدقيقة كلمة (حداثة) إنما بدأت معها،لا قبلها"[1].

ما ينبغي الإشارة إليه أن الخطاب الشعري الجزائري عاش عدة مراحل منذ نشأته، فتسمى أولى مرحلة بفترة المحاكاة التي ظهرت مع التيار الاصلاحي المحافظ الذي لم يتجاوز فيه الشعر الجزائري "بشكل عام النسق التاريخي للشعرية العربية من حيث التطور على مستوى البناء والرؤية وحضور اتجاهات مختلفة متتالية مثلها في العصر الحديث"[2].

إن الخطاب الشعري الجزائري في شكله ومضمونه العام لا يكاد يختلف عن صنوه في الخطاب الشعري العربي بالمشرق،ذلك أنه ساير نفس الخط وانتهجه،ومر بنفس ظروفه ،فقد ظل يتأرجح بين اتجاهين أدبيين واحد تقليدي محافظ وآخر ينزع إلى التجديد ،وفي خضم هذه المعطيات تشكّلت مجمل التجارب الشعرية في ضوء هذين الاتجاهين .

1-1الرؤية الشعرية التقليدية في الخطاب الشعري الجزائري الحديث:

المعروف عن الحركة الأدبية أنها "ذات صلة وثيقة بالوضع الوطني والاجتماعي، فقد كان الأديب دائمًا ضمير الأمة، وصدى همومها وآمالها، ولسانها المعبر عن معاناتها وطموحها، يرصد جوانب الخير والشر فيها، فيبارك تلك عمومًا، ويعرض بهذه ويدينها غالبًا، مبشّرا بمثل العمل والمحبة والوفاء، داعيًا إلى سعادة الإنسان وصون كرامته، وكرامة وطنه معلنًا عداءه لكل أشكال الظلم والقهر وكل أساليب المصادرة التي تتعرض لها حرية الأفراد والأوطان"[3].

وهذا ما عجل بميلاد حركة اصلاحية لها نهجها الذي اختارته في هذه المرحلة بذات، والذي رسمت من خلاله المنحى الإصلاحي والفكري والأدبي "الذي تجشم رواده عناء حمل أعباء

([1])- مُحَمَّد ناصر،الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975،دار الغرب الإسلامي،بيروت ،لبنان ،ط02 2006م،ص15.

([2])- فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، أطروحة دكتوراه إشراف مشري بن خليفة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016م، ص70.

([3])- عمر بن قينة،في الأدب الجزائري الحديث تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،ط2 ،2009م ص62.

الإصلاح والتوعية والتوجيه على عاتقه في وقت كانت الجزائر فيه ترزخ تحت وطأة الاحتلال الفرنسي الغاشم"[1].

لقد تصدى شيوخ الحركة الإصلاحية آنذاك لدعاة الاندماج والفرنسة بالمرصاد ،فلجئوا إلى كتاب الله وعملوا بنصوصه ، لمحاربة أشكال الانحراف الذي انتشر في تلك الفترة ،انطلاقا من إيمانهم برسالة الشعر ومهمة الشاعر الذي نذر فكره وقلمه خدمة لهذا التوجه.

الواضح أن الحركة الإصلاحية كان لها تأثيرٌ بعيد الغور في إنتاج الشعر وغيره من الفنون الأخرى، وفي هذا السياق يقول عبد الله الركيبي "فارتباط الشعر بالفكر الإصلاحي جاء لظروف أحاطت بالأدب والثقافة، وبسبب عوامل أحاطت بالفكر والمجتمع و السياسة، فأثرت في الشعر ووجهته لخدمة الفكر"[2]، فأشرقت كوكبة من الشعراء جاءت أشعارهم محملة بالحديث عن الظروف الصعبة للشعب و أحواله، نذكر من بينهم على سبيل المثال رمضان حمود حيث يصور لنا الحالة المزرية للشعب الجزائري آنذاك في قصيدة علام نلوم الدهر" حيث يقول في بعض أبياتها:

علام نلوم الدهر والله عـــــادل *** وننسب للأيـــام ما هو بـــاطل
ونملأ وجه الأرض رطباً ويابســـا *** بكاء وهل تجدي الدموع الهواطـل
ونجزع للـــمكروه من كل حـادث *** وما ذاك إلا ما جنته الأنـــــامل
فلن يظلم الله العبـــــاد بحكـمه *** ولكن كفر المرء للمرء قاتـــــــل
ونزعم أنـــا مسلمون وديننـــا *** تعيث به الأهواء والكل ذاهـــــل
ونبغي حياة العز والجهل دأبنـــا *** وهل نال عزًا في البسيطة جاهـــل
نسير وراء الناعقين تهالكًـــــا *** لنحظى ببعض الشيء والشيء سافل
نرى قولهم حقًا وصدقـــاًوحجة *** وإن جاء منهم تافه فهو كامـــــل
نقلدهم كالببغاء تفرنجـــــــًا *** ولم نتبع ما قررته الأوائـــــــــل
نقلدهم في فسقهم ومجونهـــم *** ولكن سدا بيننا والفضائـــــــل[3].

(1) – ملفوف صالح، تجليات الفكر الإصلاحي في الشعر الجزائري الحديث، مجلة الأثر، دم، جوان 2014، العدد20، ص79.
(2) – عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث الشعر الديني الإصلاحي، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، دت،ج02 ص08.
(3)- صالح خرفي، الشعر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984 م، ص14.

تبقى قصيدة علام نلوم الدهر من القصائد التي تعالج موضوع الإصلاح الديني، كما توضح حقيقة الشاعر الجزائري الذي جعل من شعره أداة تقدُّم وسيلة حياة لهذا الشعب مستفيدًا من الحركة الشعرية في المشرق، وفي هذا يقول مُحَمَّد الهادي السنوسي الزاهري "من منا معشر الأدباء الجزائريين من لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الكبرى الأولى (14- 18) على ما ظلت تنتجه مدرسة إسماعيل صبري، وحافظ، وشوقي، وطه حسين، والعقاد، وأحمد أمين، والمنفلوطي، والزيات، وغيرهم من رجال الرعيل الثاني[*]، للنهضة الأدبية في الأقطار العربية..."[1]، فالشاعر الجزائري استقى شعره من رافدين أساسيين هما: النهضة الأدبية الحديثة في المشرق، والتراث العربي القديم الذي يمثل النموذج المحتذى في بداية الحركة الشعرية الجزائرية.

1-1-1المقومات الفنية للخطاب الشعري الجزائري التقليدي:

لم يعرف الخطاب الشعري الجزائري في هذه المرحلة تطورا لا على مستوى المبنى ولا المعنى ،فقد ظل مرتبطا بالمفهوم التقليدي للشعر "فقد التزم شعراؤه في الأغلب الأعم بتلك الشروط والتحديدات التي وضعها أمثال قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، وابن قتيبة في الشعر والشعراء والآمدي في الموازنة والجاحظ في البيان والتبيين وابن رشيق في العمدة"[2] ،ونتيجة لهذا فإن أشعار هذه المرحلة اصطبغت بصبغة المفاهيم التقليدية على مختلف المستويات الخطاب الشعري ، فنجد مثلًا مُحَمَّد العيد آل خليفة يدعو إلى الاطلاع والإفادة من الأدب القديم بقوله:

إنّي أرَى الأدبَ الجديدَ كَساكما *** حُللاً ترِف بحسنها وبـرودا

فَتَعَهَّدَا الأَدبَ القـــــــديمَ فإنه *** أحلى محاورةً وأصلب عودا[3].

يعد الأدب العربي القديم بمثابة الأداة الفعلية و القناة الواصلة التي استطاع بفضلها الشعراء نظم مختلف قصائدهم في مجمل الأغراض الشعرية ، وعلى هذا الأساس ظل الشعراء يتشربون من عيون نماذج التراث العربي، فيستحضرون معانيه وألفاظه في مناسباتهم ومواقفهم ،ومن أمثلة ذلك قول مُحَمَّد العيد آل خليفة في قصيدة حزب مصلح:

([*])-ضمت قائمة الرعيل الأول رجال شعراء وأدباء من بينهم : رشيد رضا، وعبد العزيز جاويش، طنطاوي جوهري، وعلي يوسف وغيرهم.

([1])- مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائر الحديث (مرجع سابق) ، ص52.

([2])-المرجع نفسه، ص66.

([3])- مُحَمَّد العيد آل خليفة، الديوان ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، دت. ص376.

سر مع التوفيقِ فهو الدَليلْ *** حَصْحص الحق وبانَ السبيـلْ

عاطني السَّرَّاء كأسًـا بكأس *** واسْقِنيها إنها سلْسَبيـــــــل[1].

تظهر النزعة التقليدية جلية على مستوى البناء اللغوي في بعض العينات الشعرية لشعراء هذه المرحلة بذات ،حيث تتمثل هذا الخطاب الشعري ألفاظ استوحاها هؤلاء الشعراء من المعجم العربي القديم (حصحص ،اسْقنيها، سلسبيل)، وفي هذا الشأن صرح ابن باديس قائلًا: "الشعر العربي هو أصل ثروتنا الأدبية... ومرجع شعرائنا في اللغة والبلاغة والأساليب العربية، فدرسُه والاستفادة منه أمر ضروري لحفظ هذا اللسان المبين..."[2].

لقد التزم شعراء هذا الاتجاه بالبناء العام للقصيدة العمودية، ولم يخرجوا عن الأوزان الخليلية التي عوّل عليها الشاعر الجزائري في إيصال رسالته ،وبالخصوص الرسالة الإصلاحية ،فلولا حضور هذه الأوزان الخليلية لنزلت هذه القصائد إلى النثرية التقريرية الباهتة وابتعدت عن مستوى الشعرية.

ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة الذكرى العاشرة لفاتح نوفمبر لمحمد العيد آل خليفة بقوله:

نوفمبر قد وافى فأهلا ومرحبا *** بشهر ركبنا فيه مركبنـــا الوعرا

نوفمبر قد وافى الجزائر طاويا *** من الثورة الكُبرى سنين لها عَشْرا[3].

و لابأس أن نمثل على مستوى البناء الموسيقي الذي شفع لهذه النصوص وصوغ لها أن تدرج ضمن المسجلة الشعرية وفقد ركب مُحَمَّد العيد خليفة قصيدته هذه على البحر الطويل

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن *** فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعول مفاعل *** فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن.

والملاحظ أيضا من خلال هذا التقطيع العروضي أن الشاعر ملتزم فنيا بتفعيلات البحر الطويل "الذي نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم"[4].

وهذا ما يوضح مسايرة الخطاب الشعري الجزائري الحديث للشعر القديم ،من حيث بناؤه على وحدة الوزن والقافية، فصار هذا النموذج قالبًا يصبّ فيه الشاعر شعره من خلال رصف الوحدات

([1])- مُحَمَّد العيد آل خليفة، الديوان (مرجع سابق)، ص122.

([2]) – مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائر الحديث (مرجع سابق)، ص46.

([3])- مُحَمَّد العيد آل خليفة، الديوان (مرجع سابق)، ص400.

([4])- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط03، 1965 م، ص191.

اللغوية "في شطرين متقابلين أفقيًا في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلين نموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديًا"[1].

لم يقتصر التقليد في القصيدة الشعرية الجزائرية على مستوى اللغة والإيقاع(الاحتفائية بالأوزان الخليلية)، بل عمد الشاعر الجزائري المحافظ إلى إحياء نماذج التراث على مستوى المضمون ، حيث طرق موضوعات وأغراض تقليدية أغلبها في الرثاء والمدح والغزل والهجاء والوصف وغيرها ، ولتوضيح ذلك نستدل برثاء مُحَّد العيد آل خليفة للشاعر لحافظ إبراهيم في قصيدته شاعر النيل حافظ إبراهيم حيث يقول فيها:

قم عزِّ مصرَ وعزِّ الشرقَ أقطـــــــارا *** ففحلُ مصر خَبا كالنجم وأنهـارا

خطب جَرى في ضفاف النّيـــل زلزلة *** وثار ملء جِواد الشرق أعصـارا

وطار كالبرق ينعَي شاعرا لبِقـــــــا *** إلى أقاليمَ فيها صيتُه طـــــــارا

يا ويح مصر خلت (من حافظ) وخلا *** في الهامـــدين كأن لم يثوهـا دارا[2].

يتبين من خلال هذا النص الشعري،أن الشاعر مُحَّد العيد قد أخلص لروح الشاعر ولروح القصيدة العربية التقليدية التي حمل لواءها الشاعر وكرس قواعدها .

انطلاقًا مما تقدم يظهر أن الخطاب الشعري الجزائري التقليدي بقي محافظًا على سمات القصيدة العمودية، فلم يخرج أيضًا على مستوى الموضوعات عن المضمون التقليدي، فقدم نماذجا شعرية تحاكي النص الشعري القديم والنص المشرقي خصوصا ، سعيًا منه إلى تحريك مفاصل الحركة الشعرية الجزائرية من جمودها.

إن المتأمل للحركة الشعرية الجزائرية يجد أنها اقتصرت في مراحلها الأولى على النظرة التقليدية المحافظة لمفهوم الشعر، "فلم تمض فترة طويلة على ظهور الاتجاه التقليدي في الشعرية الجزائرية حتى ظهرت توجهات أخرى أكثر تجديدًا على مختلف المستويات الشعرية مستجيبة في ذلك للتطور الحاصل في المشرق العربي ويمكن تحديد ملامح هذا الاتجاه بالمنحى الوجداني"[3].

([1]) – مُحَّد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1991 م، ص136.

([2])- مُحَّد العيد آل خليفة، الديوان (مرجع سابق) ، ص411.

([3]) – فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية (مرجع سابق)، ص70.

1-2الخطاب الشعري الجزائري وثنائية الذات والموضوع:

نظرًا للظروف الخاصة التي عايشها المجتمع الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي من هيمنة سياسية واجتماعية واقتصادية و ثقافية، كانت سببًا مباشرًا في ظهور مؤشرات خطاب شعري جزائري يستقي من التجربة الذاتية رافده في مواجهة واقعه ، "فهذه الأوضاع المؤلمة التي فرضها المستعمر آنذاك، تعد مؤثرًا أساسيًا في طغيان مشاعر الحزن والكآبة التي لونت الشعر الجزائري، حتى غدت طابعًا عامًا يميز أغلب الإنتاج الشعري الذي ظهر في العشرينيات"[1].

لم تكن هذه الظروف وحدها في توجيه الشعراء إلى النزوع الذاتي في تشكيل رؤيتهم حيال العالم ، وإنما هناك مؤثر آخر يتمثل في آراء رمضان حمود التي تعبر عن تصور جديد لمفهوم الشعر ووظيفته، "لها جانبان، جانب انتقاد المفهوم التقليدي المحافظ للشعر ووظيفته متمثلا في مدرسة الإحياء العربية، وجانب الدعوة إلى مفهوم جديد وتصور معاصر من خلال منظور وجداني رومانسي"[2] نابع من "قناعاته الهادفة إلى بعث الشعر الجزائري من خلال الاحتكاك بالأدب الغربي لضرورته وأهميته في ذلك"[3].

ويؤكد وجهه نظره هذه بقوله:

ألا جددوا عصرا منيرا لشعركم *** فسلسلة التقليد حطمها العصر

وسيروا به نحو الكمال ورمموا *** معـــالمه حتى يصــافحه البدر

كما كان قبل الرشيد وبعده *** فتلك عصــور الشعر حف بهــا النصر[4].

فمفهوم حمود رمضان للشعر مختلف كل الاختلاف عن مفهوم الشعر لدى شعراء الاتجاه المحافظ، إذ يعد الشعر في مفهومه "تياراً كهربائياً مركزه الروح وخيال لطيف يقذف النفس، لا دخل للوزن والقافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال"[5].

([1]) – محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص88.

([2]) –مرجع نفسه، ص126.

([3])- زرارقة الوكال، الشعر الجزائري الحديث من المحافظة إلى التقليد إلى الانفتاح والتجديد، مجلة الباحث، جامعة الأغواط، أفريل 2012، العدد 09، ص222.

([4])- صالح خرفي، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط،1985 م، ص 100.

([5])- المرجع نفسه، ص101.

إن نزوع رمضان حمود إلى منحى التجديد في الخطاب الشعري الجزائري الحديث دعوة صريحة في حد ذاتها إلى "تجاوز الشكل المرتبط بالوزن والقافية إلى القيمة الحقيقية في الفن وهو الصدق في الإحساس والتعبير الفني"[1].

يتبين أن التجربة الشعرية عند رمضان حمود نتاج تجربة ذاتية محْض جديدة في رؤيتها واستشرافها "اشترط فيه الصدق الفني معناه أن ينصب الاهتمام إبان التجربة على العاطفة التي يعتبرها أول عنصر في العمل الشعري يتوقف عليه نجاح الشعر أو إخفاقه... لأن الشعر في تصور رمضان... ليس بضاعة أو صناعة كما يذهب إلى ذلك المحافظون التقليديون، ولكنه الهام وجداني ووحي الضمير..."[2].

فالشاعر الحقيقي وفق منظور حمود رمضان " هو الذي يكون صورة صادقة لنفسه ولعصره ولا ينقاد في إبداعه إلا لصوت ضميره وليس معنى هذا أن يكون ذاتيًا أنانيًا، يتغنى باهتماماته الشخصية وحدها بل العكس من ذلك... هو الذي يتحمل دور الريادة في الحياة والمجتمع في المجال السياسي والديني و الاجتماعي"[3].

تتلخص دعوة رمضان حمود في حمل الشعراء على ترك الأغراض الشعرية القديمة كالمدح والرثاء التي كثر فيها قول الشعراء القدماء ،وهي أيضا أشعار قريبة إلى العهد القديم منها إلى روح العصر الذي يحتاج إلى أشعار وطنية قومية، تعبر عن تجارب الشاعر وفق ما يتناسب ومحيطه وطموحه الفني ، فهذا "هو الدور الذي رأى به رمضان حمود واضعًا على عاتق الشاعر مسؤولية بناء المستقبل وعلى هذا النّهج سار الشعراء الجزائريين مؤمنين بدور الشعر"[4].

تعكس هذه الرؤية الشعرية الجديدة على عصر حمود رمضان علاقة التفاعل و التناغم بين الشاعر ووطنه ، وفي هذا الصدد خاطب رمضان حمود الشعراء قائلا: " فيا أيها الشعراء الأحداث بكم تحيا الأمة وبكم تموت –لا قدر الله– فأنتم رسل الحرية والسعادة الأبدية إن شئتم وأنتم النعاة إن أردتم. إن قمتم بواجبكم فمرحى، وإن تقاعدتم عنه فبرحى. فمن شاء منكم التشطير فليشاطر مواطنيه

([1])– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص77.

([2])– مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (مرجع السابق)، ص129.

([3])–المرجع نفسه ص130.

([4])–صليحة لطرش، تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر، النقد الأدبي الجزائري (1970– 2012) أنموذجا، رسالة دكتوراه إشراف: إبراهيم صدقة، جامعة مُحَّد لمين دباغين، سطيف2، 2016/ 2017م، ص357.

في الأمور العظام والأعمال الجليلة ومن أراد المعارضة فليعارض الخونة سماسرة السوء ويعاكسهم في أعمالهم الخبيثة"[1].

يبقى رمضان حمود من خلال نظرتها النقدية وتجاربه الشعرية رائدا من رواد التجديد في شكل ومضمون خطا الخطاب الشعري و "صوتا فريدا متميزا في مفهومه للشعر في خضم غلبة الخطاب الشعري التقليدي[*] سرعان ما خبا هذا الصوت الشاب بموت صاحبه في سنة (1929)"[2]، لكن دعوته إلى التجديد امتدت بخطى ثابتة بظهور شاعرين في "الساحة الأدبية يتميزان بنظرة وجدانية رومانسية...هما أحمد سحنون ومبارك جلواح العباسي، وهذان الشاعران وإن لم يتركا لنا نصوصًا نقدية كما فعل رمضان فإن إنتاجهما الشعري ينبئ عن مفهوم وجداني متميز"[3]، تحركه صدق العاطفة ونبل الأحاسيس ويظهر هذا في قول أحمد سحنون:

وكلُّ بيتٍ صيغ لم أحـــــبه *** منّي الحيَاةَ دُونَ إتقانِ

وكانَ حادي رحْلتي ماَ دجاَ *** منْ ليلِ آلاَمِي وأحْزانِي[4].

استجاب أحمد سحنون في قصائده إلى نداء الذات و الاطلالة عبرها إلى عالمه الداخلي لاستشراف آفاق العالم الخارجي ،فقد عكست أغلب قصائده "أصداء نفسه ونبضات قلبه وخلجات فكره وزفرات روحه في تلك الفترة العسيرة من الزمن"[5]، غير أن الملاحظ على أشعاره نزوعه إلى التوجه العام الذي خضع له الخطاب الشعري خدمة للفكرة القومية الإصلاحية ، ومثال هذا قوله:

هَاتِ منْ نشْءِ الحِمَى خيرَ عتَادْ *** وأدَّخرْهمْ لغـــدٍ جنْدَ جـــهَادِ

هَاتِ نشئًا صَالحًا يبني العلاَ *** ويفكُّ الضّادَ من أَسْرِ الأعاَدي[6].

في هذين البيتين الشعريين تتضح النبرة التقريرية الخطابية في دعوة أحمد سحنون إلى الصلاح وفك قيد اللغة العربيةمن هذه الرتابة ،وهي دعوة استطاع شعراء تلك الفترة أن يسجلوا أغلب النماذج

([1])- صالح خرفي، رمضان حمود(مرجع سابق)، ص100.

([*]) – من أسباب غلبة التيار المحافظ التقليدي على الساحة الشعرية الجزائرية: النزعة الدينية لشعراء هذه المرحلة، فقد درس أكثرهم في المساجد والزوايا والكتاتيب،وتأثرهم بالأدب العربي القديم، وتأثرهم بالمدرسة العربية المشرقية.

([2])- مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (مرجع السابق)، ص136.

([3])-المرجع نفسه ، ص157.

([4])-أحمد سحنون، ديوان أحمد سحنون، منشورات الحبر، الجزائر، ط02، 2007 م ،ص12.

([5])-المرجع نفسه، ص06

([6])- المرجع نفسه، ص14.

الشعرية بلغة شعرية ذات خصوصية تقريرية باهتة ،تعنى بالمضمون على حساب الشكل، وتجعل اللغة وسيلة لترسيخ الفكرة ،والتي كانت في أساسها إصلاحية قومية.

وفي مقابل صلابة هذه النبرة التقريرية ،عرف الخطاب الشعري الجزائري الحديث مع الشاعر مبارك جلواح العباسي انعطافة حاسمة في الرؤية والتشكيل الفني حيث "راح يعبّر عن هذه الأحاسيس بنغمة حزينة تصور بصدق ما يعاني منه الشاعر من ألم حاد، وصراع نفسي، ويأس من الواقع"[1] .

عرف الخطاب الشعري الجزائري بعد ذلك نقلة فنية في لغته وصوره وإيقاعه في تقاطع مع إيقاع الواقع السياسي والاجتماعي المفروضين على الشاعر ،ليغدو هذا الإيقاع نابعًا من أعماق الذات المفعمة بلواعج الحزن والأسى ،وقد تأكد ذلك من خلال اعترفات الشاعر مبارك جلواح حيث يقول : "إني ما كنت أقول الشعر لطلب مَحْمَدة أو لإرضاء أحد، أو لدرء سخط الساخط وإنما أقوله مني و إلي وأترنم به لتسلية قلبي من بعض ما يعانيه من الآلام والأوصاب المتراكمة عليه، ولا أتألم لفقد الحطام، أو لذكرى الكنس و الآرام ولكني أتألم وأشكو تعلقا بحب أشياء سبقتها في الوجود"[2].

وقف الخطاب الشعري الجزائري لأول مرة،وفي لحظة تاريخية عُرفت فيها الساحة الأدبية بولائها الشديد إلى التقليد والتعصب إلى صرامة المضمون مناديا إلى صراحة واضحة على وجوب"القطيعة مع النهج التقليدي للشعر القائم على مخاطبة الغير في سياق المدح أو الذم أو الاعتزاز ،وتبني نهج جديد قائم على الذاتية والتعبير عن المشاعر الإنسانية من حب وشكوى و ألم، إنه مفهوم رومانسي محض"[3].

وفي خضم امتداد هذه الدعوات إلى التجديد في روح الخطاب الشعري الجزائري من منظور يعلى من النظرة الذاتية دون الإخلال بواجب الشاعر نحو وطنه وقضايا أمته ،تعالت أصوات نقدية أبرزها الأديب رضا حوحو،والذي أكدّ فيها أكثر من مرة بأن الأدب هو لغة روحية عاطفية تعكس

([1])- مُحَمَّد ناصر الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق) ، ص138.

([2])-المرجع نفسه ،ص138.

([3])- لخميسي شرفي، تجربة الشعر الرومانسي الجزائري بداية المسار نحو التجديد، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، 2017م العدد10، ص145.

ذات الأديب ،وتعبر بصدق فني عن مشاعره النفسية والذاتية [1]، ولندرك ماهية الخطاب الشعري الوجداني الجزائري، لابد من الإشارة إلى بعض خصائصه الجديدة من ناحية الشكل والمضمون.

1-2-1تحولات الخطاب الشعري الوجداني على مستوى اللغة الشعرية:

حاول شعراء الخطاب الشعري الوجداني أن يخففوا من طبيعة اللغة التي اتسم بها الخطاب الشعري في مرحلة التقليدية،فلم تعد قصائدهم تقتصر على تلك الألفاظ الضخمة الجزلة الحادة ذات الصلة القوية بالتراث الشعري العربي القديم ،فاتجهوا في تشكيل تجاربهم الشعرية إلى ألفاظ مؤثرة هامسة لتصوير مشاعرهم وعواطفهم في جو نفسي ملائم[2] .

ولتتضح تلك الرؤية يمكن التمثيل لها بنموذج شعري من قصيدة وحي الأسى لمحمد الأخضر السائحي يقول فيها:

غيرتني الخطوب والآلام *** فعلى عهدي القديم والسلام
رحمة الله عنه عهداً تولى *** وزماناً كـــــأنه أحـــلام
لم تبقّ مني و لا منه شيئا *** حادثـــات الزمان والأيـــام
فكأن الحياة فيه خيال *** وكأن الحيـــاة فيه منـــــام
لاح كالبرق خاطفا- وتوارى *** حـــجبته زوابـــــع وظلام
فتقضى كأنه طيف حلم *** وتلاشى كـــأنه أوهـــــام[3].

يظهر من خلال هذه الأبيات بساطة اللغة وسلاستها وبعدها عن التعقيد، فجاءت بألفاظ منسجمة وخبايا الذات تحاور النفس في ما اعتلها من آلام وأحزان كالخطوب، الآلام، الأحلام خيال الحياة، منام، أوهام، ظلام... وغيرها.

ولعل توظيف الشاعر لهذه الألفاظ يبين بصورة واضحة ما يحسّ في قرارة أعماقه، فتشعر أن كل لفظة من ألفاظ القصيدة "تتآلف في جو نفسي أو عاطفي يبتعد عن الجلبة والقعقة اللفظية كل الابتعاد"[4]، فهي لغة نابضة رقيقة هامسة تتميز بعذوبة وسهولة، تكشف عن الحواس المرهفة للشاعر الوجداني.

([1])-ينظر: مُحَمَّد ناصر،الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق) ، ص141 ص142.
([2]) –ينظر: المرجع نفسه،ص317ص318
([3])- صالح خرفي، الشعر الجزائري (مرجع سابق) ، ص110.
([4])-مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق) ، ص319.

1-2-2مظاهر التجديد في الخطاب الشعري الوجداني على مستوى التشكيل الإيقاعي :

تجلى الباعث على التجديد في الخطاب الشعري الجزائري لدى شعراء الاتجاه الوجداني من خلال "محاولتهم كسر رتابة نمطية الأوزان الخليلية بالتحرر من قيود الوزن والقافية"[1]، وهذا ما دعا إليه رمضان حمود في معرض دعواته التجديدية "إلى إيقاع موسيقي جديد لا ينتمي لأي بحر من البحور الشعرية الستة عشر..."[2]، فكانت قصيدته (يا قلبي) نموذجًا عن محاولة كسر الشكل العمودي الصارم، الذي التزم به الشعراء، فيقول فيها:

أنت قلبي فريد في الألم والأحزان
ونصيبك من الدنيا الخيبة والحرمان
أنت يا قلبي تشكو هموما كبارا وغير كبارْ
أنت يا قلبي مكلوم ودمك الظاهر يعبث به الدهر الجبّارْ
أرفع صوتك للسماء مرّة بعد مَرّة
قل اللهم إن الحياة مُرّة
أعني اللهم على اجتراعها
أمددني بقوة فإني غير قادر على احتمالها
اللهم إنها مُرّة ثقيلة فليس لي فيها طريق

ويلاه من همّ يذيب جوانحـــي *** فكـأنما القلب جذوة نـــار
نفسي معذبـــة بهمة شـــاعر *** دمعي على رغم التجلد جار
حظي على متن النوائب راكب *** تمشي به لمحطةالأكدار
قد خانني دهري وتلك سجية *** للدهر مثل سجية الأشرار
هو دائما لي عابس متنكر *** حتى الطبيعة حسنُهـــا مُتَوار[3].

([1])- لخميسي شرفي، تجربة الشعر الرومانسي الجزائري بداية المسار نحو التجديد (مرجع سابق)، ص147.

([2])-مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق) ، ص199.

([3])-مؤسسة عبدالعزيز البابطين الثقافية على الموقع الإلكتروني:www.albabtainprize.org بتاريخ 26 ديسمبر 2018 على الساعة 20:55.

الملاحظ من هذه القصيدة أنها موزعة على مقاطع متنوعة ،بعضها التزم بوحدة الوزن والقافية وبعضها الآخر تحرر منهما، وهذا ما أثّر وبشكل مباشر على التشكيل الإيقاعي للقصيدة الذي اختلف عن النظام الموسيقي التقليدي.

وما يلفت الانتباه أيضا في هذه القصيدة أن رمضان حمود "زاوج في أبياتها بين البنية العمودية والبنية الحرة، لكي يؤكد أنه لا يكتب نثرًا حين تخلى عن الوزن ببحوره المعروفة، راح يقسم أشطرها الشعرية على الطريقة التي يكتب فيها الشعر شطورا متقابلة، يفصل بينهما فاصل يجعل المتتالية متساوية تنتهي بقواف متراوحة لأثر الوزن فيها حينًا أو مراعيًا فيها الوزن أحيانا أخرى"[1] .

لقد حاول رمضان حمود مخالفة شعراء الاتجاه الشعري التقليدي فمزج " في تجربة واحدة بين العبارة النثرية وبين الشعر العمودي الذي حافظ فيه على الوزن مع التنويع في القافية وهي محاولة تدل على أن الشاعر استطاع أن يأتي بإطار موسيقي جديد تطبيقًا لنظريته السابقة التي تدعو إلى عدم اتخاذ الوزن والقافية مقياسًا للشعر الجديد"[2]، وعليه استطاع رمضان حمود بإسهاماته النقدية وضع لبنات الشعر التجديدي،بمواقفه وآرائه النقدية التي تعد جهدًا أوليًا ممهدًا لظهور حركة الشعر الحر في الخطاب الشعري الجزائري.

1-2-3التجديد على مستوى المضامين:

مست النزعة التجديدية مضامين القصيدة عند شعراء الخطاب الشعري الوجداني ، فجاءت أشعارهم متناسبة وواقع مجتمعهم، معبرة عن آلامه وآماله وغيرها من المشاعر الإنسانية، كما حفل شعراء هذا الاتجاه "بوصف مظاهر الطبيعة بحورًا وصحاري وجبالًا وأثارا واتسمت قصائدهم في ذلك بسمة الرومانسية التي تتحول فيها الطبيعة إلى هيئة يناجيها الشاعر كما هو في شعر الرومانسية عموما"[3]، ومثال ذلك وصف رمضان حمود لجمال الطبيعة في قوله:

انظروا إلى الكون البديع ونوره *** وظلامه وسكونه الروحـاني

ونسيـمه وهبوبه، وميـــــاهه *** وخريرها، وجمـــاله الفتـان

([1])- محمد الهادي بوطارن، رمضان حمود شاعر التقليد والتجديد، الملكية للطباعة والنشر، الجزائر، ط2007،01 م، ص179.

([2])-المرجع نفسه، ص 182.

([3])- الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال دراسة نقدية، دار الأوطان، الجزائر ط1، 2013م ، ص22.

وسحابه بسمـــائه منقطعًـــا *** عند الغرب وهو أحمر قـان[1].

صورت هذه الأبيات العلاقة الحميمية بين الشاعر والطبيعة من خلال وصفه للكون بهذا الجمال، رغبة منه في نقل انفعالاته للمتلقي ليحس بجماله وللالتفات إلى إضاءة فضاءات الذات من عتمة أكدارها.

وبذلك أضحت الطبيعة هيئة يناجيها الشاعر، ليترجم خلجات نفسه، كما أنها لم تعد "منظرًا يوصف فيأسر جماله الألباب، وإنما غدت كائنا حيا يصغي للشاعر حين يحاوره ويشاركه همومه وآلامه"[2]. ويظهر هذا في قصيدة الليل لعبد الله شريط يقول فيها:

جاء كاليأس ســـــاكتًا يتمشى *** مثقل الخَطْو في فؤادي الدامي

في حشـــاهُ البعيد يبتلع الـــدن *** ـــا فتخفى في جوفه المترامي

وتجف السماء من بسمة النـــــو *** ر فيغفُو مثقلًا بالركـــــام

أنت ماذا يا من يُهيمنُ كالمـــو *** ت على هذه الحياة أمـامي؟

من دُجاك الكئيب قد عصر الدهـ *** رُ سكونا يسيرُ في أيـامي !![3].

لعل أثار النزعة التجديدية الوجدانية اتضحت أكثر مما كان يجب أن تظهر عليه في الخطاب الشعري الجزائري الحديث "عندما أخذ الشاعر الرومانسي يصغي لنفسه أكثر من الإصغاء للآخرين،ويدخل في حوار داخلي معها، يبرز خلاله ذات الشاعر المتألمة حينًا والمنشرحة حينًا آخر بحسب ما تلاقيه من الحياة"[4]، وبهذا تغيرت نظرة الشعراء لمفهوم الشعر، فابتعدوا عن النظرة الغيرية في مواجهة المواقف والانسياق خلف ما تسجله المناسبات.

ومن الشعراء الذين عبروا عن النزعة الفردية في أشعارهم، مبارك جلواح في قصيدته على مصرع الأمل يقول فيها:

هنـــــا بين هذا الدوح والزهرات *** غسلتك قبل الدفن بالعبرات

هنا راعني فيك القضـــاء بضربة *** فقدت فؤادي بعدها وحصـاتي

([1])- مُحَمَّد الهادي بوطارن، رمضان حمود شاعر التقليد والتجديد (مرجع سابق)، ص171.

([2])- لخميسي شرفي، تجربة الشعر الرومانسي الجزائري (مرجع سابق)، ص146.

([3])- عبد الله شريط، الرماد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2009، ص73.

([4])- لخميسي شرفي، تجربة الشعر الرومانسي الجزائري (مرجع سابق)،ص145.

ومن تحت ذا الصون في كنف الدجى *** دفنت وقد كفنت في مهجـــاتي[1].

يبرز مبارك جلواح من خلال أبياته ذاته المتألمة من خلال قوله فقدت فؤادي، وهذا دليل واضح في ميل الشاعر للتعبير عن تجربته الذاتية، التي يصغي فيها إلى نفسه أكثر من الإصغاء الآخرين.

لقد كانت النزعة الفردية محطة تجديد واضحة المعالم في الخطاب الشعري الوجداني ،بعدما كانت المشاعر الغيرية طاغية على فكرة النظم والاستجابة إلى المناسبات في الخطاب الشعري التقليدي ضرورة أدبية تقتضيها المصلحة الوطنية وشعر المناسبات في الخطاب الشعري التقليدي.

مما سبق يتبين أن الخطاب الشعر الجزائري الحديث خصع في تشكيله لنزعتين شعريتين نحو نزعة تؤوب به إلى الاتجاه المحافظ التقليدي لها روادها وأنصارها ،ونزعة تتقدم به نحو الاتجاه الوجداني التجديدي ولها أيضًا روادها وأنصارها "غير أن النزعة الأولى كان لها في الأوساط الأدبية معتنقون أكثر ،ووجدت من الشعراء والنقاد استجابة تلقائية، فيما ظلت فيه النزعة التجديدية منحصرة لدى بعض النقاد والشعراء القلائل المتأثرين بالحركة الرومانسية العربية والفرنسية ،وظل الاتجاهان يسيران جنبا إلى جنب"[2].

ومع نهاية الحرب العالمية الثانية وبداية مجازر 08 ماي 1945 ،والتي تعد "فاصلا تاريخيًا في مسيرة الشعب وبداية تحول عميق وفعلي في نهج الحركة الوطنية وسيرها ،فحادث الحصد الجماعي لآلاف الأبرياء من المواطنين العزل أحدث رجا بليغا في نفوس الشعراء وقضى على أي أمل في النوايا الحسنة اتجاه فرنسا ،ولذلك فقد أصبح التوجه نحو مبدأ الثورة شعورًا وطنيًا عاما،وهو مبدأ تبناه الشعر الجزائري، وصب في الإرهاصات الأولى لهذا التوجه"[3] ،الذي أعلن عن ميلاد الشعر الثوري الذي أتاح هو الآخر فرصة ظهور الاتجاه الجديد المتمثل في الشعر الحر.

1-3المضمون الثوري وصياغة الخطاب الشعري الجزائري:

لقد كانت الثورة حدثا بارزًا هز مشاعر الشعراء، وبعث على ميلاد آفاق شعرية جديدة ظل فيها الخطاب الشعري صادقاً في توجهه السياسي،وفي لغته التي صبغته بخاصية فنية متجاوزة النسخة التقليدية في الخطاب الشعري الديني والإصلاحي ،وقد عبّأها الشاعر بطاقة تعبيرية حركت الوجدان

(1)- عبد الله الركيبي، الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، دط، دت، ص295.

(2)- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص39.

(3)- الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث(مرجع سابق)، ص28.

وجيشت الانفعال حيال قضية التحرير بصدق"صدق الثورة التي واكبها وعبر عنها أبعد ما يكون عن الادعاء والحذلقة فحسبه فخرا أن يستمد من الثورة عفويتها وعمقها "[1].

لقد صاغ شعراء الثورة بعزيمة ومسؤولية أدبيات هذا الخطاب الثوري الشعري في مجمل أشعارهم ،ووسموا به عناوين دواوينهم تيمنا وتبركاً ،وقد صرح الشاعر الثوري مفدي زكريا في ديوانه "اللهب المقدس بأنه ديوان الثورة الجزائرية بواقعها الصريح، وبطولاتها الأسطورية وأحداثها الصارخة وهو شاشة تلفزيون تبرز إرادات شعب استجاب له القدر ... لم أعن في اللهب المقدس بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية ،وتصوير وجه الجزائري الحقيقي بريشة من عروق قلبي غمستها في جراحاته المطلولة... والشعر الحق – في نظري– إلهام لا فن وعفوية لا صناعة"[2].

ومن هذا المنطلق الفكري والالتزام السياسي بمبادئ الثورة شهد الخطاب الشعري الجزائري ميلاد نصٍّ شعري متحرر النزعة في شكله ومضامينه ،وفي بنياته الداخلية على وجه الخصوص ،في نفس الفترة التي صنعت الثورة "على مدى سبع سنين من عمرها، واقعًا خصبًا زاخرًا للشعر الجزائري بل إن الشاعر لم يلتمس في ملامح الجزائر الثائرة إلا ملامح قصيدة أزلية مطلعها شهر نوفمبر وفي دوي الرصاص وجماجم الموتى، وتدفق النجيع، متسع لالتماس الأوزان والقوافي والبحور"[3].

وفي هذا السياق يقول مفدي زكريا:

إن الجزائر في الوجـــــود رسـالة *** الشعب حررها وربك وقـــعا
إن الجزائر قطـــعة قدسيـــــة *** في الكون لحنها الرصاص ووقعا
وقصيدة أزليـــــــة أبيـــاتهـــا *** حمراء كان لها (نفمبر) مطلـعا
نظمت قوافيها الجماجم في الوغى *** وسقى النّجيع رويها، فتدفـعا[4].

وعلى ضوء ما تقدم فإن الخطاب الشعر الجزائري في التحامه بقضايا الثورة وأهدافها "لم يكن معبرًا عن الأحداث بل كان قد لعب دوره في صنعها، وهو ما يجعله في خانة الآداب العظيمة التي صاغت مصير شعوبها، وسبقت أحداث التغيرات الكبرى، وهو ما يجعله متصفًا بصفة الأصالة،من

(1)– صالح خرفي، الشعر الجزائري(مرجع سابق)، ص228.
(2)– مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر، دط،2007 م، ص07.
(3)– صالح خرفي، الشعر الجزائري (مرجع سابق)، ص230.
(4)–مفدي زكريا، اللهب المقدس (مرجع سابق) ، ص51 ص52.

حيث أنه صاغ شعور الأمة وعبر عن طموحاتها وأهدافها العميقة فهو شعر نابع من إحساسها العميق، صادق في ترجمة أبعادها"[1].

لقد رفدت الثورة الجزائرية الخطاب الشعري بنصوص طافحة بمعاني البطوله والفداء ولم "تبخل عليه برد التحية بأن تعطيه من تاريخها إلهاما"[2] صنع قصيدة شعرية ذات حس وطني ثوري في التوجهين المحافظ "ذي التوجه الإصلاحي التقليدي فيما قبل ونموذج القصيدة الحرة"[3].

1-3-1الخصائص الفنية للخطاب الثوري في القصيدة العمودية:

1-3-1-1اللغة الشعرية:

تشكّل سجل هذا الخطاب الشعري الثوري من لغة شعرية مطعّمة بمعجم ثوري ذي دلالة قوية وُضِعت فيه للتعبر عن معنى محدد ،و مقصديّة معينة، تخدم الفكرة في عمق واقتصاد في العبارة ،وقد ميّز هذا الخطاب نماذج من قصائد ديوان اللهب المقدس:

هذا (نوفمبر) قم ! وحي المدفع *** وأذكر جهادك ...والسنين الأربعـا

واقرأ كتابك للأنـــام مفصلا *** تقرأ به الحديث الأروعـــــــا !

وأصدع بثورتك الزمـــان وأهله *** واقرع دولتك الورى و(المجمعـــــا)

واعقد لحقك في الملاحم ندوة *** يقف السلاح بها خطيبًا مصفعا.. ![4].

فالممعن في خصوصية لغة هذا الخطاب الشعري لا يجد صعوبة في تصنيف اللغة وفق حقول دلالية تجمع بينها معاني الثورة ،والتحرر ومشاهد البطولات ،فاللغة في أغلب النماذج ثائرة نارية وحماسية ،تعكس بصدق ضراوة المعارك وشراسة مجاهدي جيش التحرير ،وقد صرّح بها الشاعر دون مواربة في قوله: "المدفع، جهادك، ثورتك السلاح... الخ فامتزجت إذن الكلمة بالسلاح ،فأنتجت مولودا هو الثورة على إيقاع الرصاص، والمدافع، والقلم"[5] المعبر على قوة الحدث التاريخي آنذاك.

([1])- طاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص28.

([2]) – صالح خرفي،، الشعر الجزائري (مرجع سابق)، ص230.

([3])-طاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص32.

([4])- مفدي زكريا، اللهب المقدس (مرجع سابق) ، ص51.

([5])- حبيب دحو نعيمة، شعرية الخطاب الثوري عند بلقاسم خمار، كتابات ثورية، جامعة وهران أحمد بن بلة، الجزائر، جوان 2015، العدد03، ص69.

تبقى لغة الخطاب الشعري الثوري وفية للمنهج التقليدي الذي حافظ لها على قوّتها ودلالتها،وإن كانت في جانب من إنشائها تعبوية تقريرية، نظراً لارتباطها المباشر بأحداث الثورة المتسارعة،كما أن الإيقاع الموسيقى هو الآخر لم يتحرر من الشكل القديم الملتزم بنظام الوزن والقافية، لذلك لا يمكن اعتبار الخطاب الشعري الجزائري الثوري العمودي خطابًا جديدًا، بل هو "إنتاج لا يفصله أو يميزه عن سابقه إلا الإطار الزمني للثورة المسلحة، وإذا استبعدنا هذا الإطار فإن الملامح تكاد تكون واحدة أسلوبًا ومضمونًا"[1].

إن استمرارية النظم في القصيدة الثورية على هذا المنوال في هذه المرحلة الشعرية عادة متجذرة التأصيل، اعتمد فيها على مبدأ **المقابسة والمقايسة** في انتاج خطاب شعري جزائري حديث ،لا يكاد يختلف عن صنوه في المشرق العربي ،الأمر الذي استدعى "التحول عن هذا القالب التقليدي الهندسي الصارم، إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية"[2].

انبثق عن هذا التحوّل في لغة الخطاب الشعري انطلاقة جديدة نحو مواكبة حركة شعرية واعدة،استهوت أقلام شعراء شباب تحذوهم عزيمة على التغيير في قوالبهم الشعرية ،لتواكب طموحات الثورة بما تحمل هذه الكلمة من معاني التجدد والتحرر ،وبالخصوص في المنحى الأدبي و"على منوال غير تقليدي... تجاوب مع ذلك الشعور بالتذمر من الروح التقليدية التي كانت تتسم أغلب شعر الثورة وأساليبها الخالية من التجديد"[3].

1-3-1- 2 التنويع على مستوى المضامين الشعرية:

لقد تنوعت موضوعات الخطاب الشعري الثوري في النص العمودي، فجمعت بين قوة الحدث الثوري وبطولات الثوار،وما خاضه من معارك عديدة في وجه المستعمر الفرنسي ،وتشجيع الجزائريين على إثبات شجاعتهم لنيل حريتهم . ومن نماذج ذلك قول مفدي زكريا:

أرض الجزائر، والسماء، تحالفا *** فاختلط حلفهما النجيع الأحمر !

و"الأطلس الجـبار" بت قراره *** فأنذاك منه "الأطلس" المتــجبر

([1])- صالح خرفي، الشعر الجزائري(مرجع سابق)، ص220.

([2])- مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث(مرجع سابق)، ص152.

([3])- أحمد يوسف، يتم النص الجينيولوجية الضائعة تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01 2002 م، ص64.

والشعب أسرع للشهادة عندما *** ناداه (عقبة) للفداء (وحيدر) !

وتكـلم الرشـــاش، جَلَّ جَلاله *** فاهتزت الدنيـــــا، وضج النير[1].

سجل الخطاب الشعري الثوري تحولا تاريخيا أسهم في تحرير القصيدة العربية مما كانت عليه على المستويين العمودي في لغة النص ،وفي اتساع نطاق المضمون ،حيث لم تخرج القصيدة عن تقاليدها القديمة وشعر جديد تصرف في التفعيلة الخليلية [2].

1-4الخطاب الشعري الجزائري وأولية الشعر الحرّ :

يعد ميلاد الشعر الحر في الخطاب الشعري نتيجة حتمية لأَهم الظروف التي صاحبت امتداد الحركة الأدبية عموما على محيطها القريب ،ولعل أهمّها انفتاح الخطاب الشعري الجزائري على قضايا وتجارب شعرية عالمية رائدة "مثلته قصائد جيل الشباب آنذاك من أمثال الدكتور أبي قاسم سعد الله والشاعر مُحَّد أبي القاسم خمار الشاعر مُحَّد صالح باوية"[3].

يجمع أغلب الدارسين في توثيقهم لأول نص في هذه التجربة الفنية ،والتي استقطبت أقلام شعراء آمنوا بضرورة الخوض في معالجة أفكارهم على مستوى الشكل الخارجي ،وإن لم يتخلوا عن معانقة الكتابة على نمط القصيدة العمودية ،ومن ثمّ لقد حقّق ميلاد خطاب شعري جزائري جديد،أوحرٍّ أو منطلق بحسب التسمية والمصطلح شبه إجماع "على أن البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنما بدأت مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو قصيدة طريقي لأبي قاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس من سنة 1955"[4]. استهلها سعد الله على نحو التالي:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

([1])- مفدي زكريا، اللهب المقدس (مرجع سابق)، ص115 ص116.

([2])- ينظر: عبد العزيز شوط، مساهمة النص ومغامرة الشكل في الشعر الجزائري المعاصر قراءة في ديوان برقية شهيد من سيناء لشاعر الجزائري محفوظ بوشناق، مجلة مقاليد، ورقلة، جوان2015، العدد 06، ص20.

([3])- الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث(مرجع سابق)، ص38.

([4])- مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص149.

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاخب الآنات عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

وظلام وشكاوي و وحول

تترا كطيوف

من حتوف

في طريقي

يا رفيقي[1].

وممن يؤكد هذه أسبقية سعد الله في كتابته الشعر الحر صالح خرفي بقوله "(سعد الله) أول المتقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثنّى عليه (باوية) الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل و المضمون، ويقدم لها شفيعًا في الصورة والرؤيا... وخمار وثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينات"[2].

تتعزّز الشاهدات في هذا السياق قاطعة طريق الشك بأن سعد الله مهّد السبيل لشعراء جيله من الشباب لاقتحام هذه المغامرة الشعرية ،وفي هذا الشأن يضيف عمر بن قينة "أن التجربة التجديدية الناضجة في شكل القصيدة الجزائرية قد بدأت على يد شاعر آخر هو: (أبو قاسم سعد الله)، وذلك بقصيدته (طريقي) من الشعر الحر"[3].

و لما كان الشعر الجزائري العمودي في خصائصه على صلة متينة بالخطاب الشعري العمودي شكلا و مضمونًا، فإن الشكل الجديد أي الشعر الحر يستدعي أن تكون صياغته والعلاقات اللغوية فيه جديدة كذلك " أن الشعر الجزائري السابق لم يقدم الأسباب الفنية للتجديد... فبقى يدور في فلك التصنع الفني كاختيار الألفاظ المشحونة ذات الوقع القوي على أذن المتلقي"[4].

([1])- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر ديوان سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983 م، ص141.

([2])- صالح خرفي، الشعر الجزائري (مرجع سابق)، ص354 ص 355.

([3])- عمر بن قينة، الأدب الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص78.

([4])- أحمد يوسف، يتم النص والجينولوجية الضائعة(مرجع سابق)، ص59.

وقبل تصفّح الخصائص المميزة للخطاب الشعري الجديد على مختلف المستويات، نشير في البداية إلى أنّ الحركة الشعرية الجديدة في الجزائر قد "مرت بمراحل، وأن لكل مرحلة طابعها الذي يميزها، فإن الطابع الذي ميز شعر الرواد مثل أبي قاسم سعد الله ومُحَمَّد صالح باوية وأبي القاسم خمار وغيرهم يختلف في كثير من جوانبه عن الطابع الذي ميز جيل الاستقلال ولاسيما جيل السبعينيات مثل أحمد حمدي وعمر أزراج وعبد العالي رزاقي، وغيرهم"[1]، ومعنى هذا أن الشعر الحر مر بمرحلتين: مرحلة الثورة ومرحلة الاستقلال التي قسمها شلتاغ عبود إلى فترتين حيث تمتد الأولى من 1962-1968 ،وتمتد الثانية من 1968- 1974[2].

1-4-1وعي التجربة وثبات الشكل الجديد:

إن المتأمل في لغة الخطاب الشعري الحر في مرحلته الأولى منه، لا يجد معاناة في ردّ هذه الخاصية إلى المنحى الثوري ،بكل ما تحمل الثورة من إرادة على التغيير ،الأمر الذي يمكن رصده على مستوى معجم هذا الخطاب الثوري ،والذي جاءت لغته" حادة ذات جرس صلد، يتناسب مع الهتافات التي امتلأت بها الحناجر آنذاك"[3]، ويمكن التمثيل لذلك بمقطع شعري من قصيدة ساعة الصفر لمحمد صالح باوية:

العيون الحمر
نشوى في تحد
تعبر اللحظة
للنصر المؤكد
الزنود الصلب
جيل عربي...
صوّب الإفناء للطاغي... وسدد
الصّدور العري
تطوي سرّ خلقي
سر إبداعي... وآمالي الطليقة

(1)- مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص359.
(2)-ينظر: المرجع نفسه، ص83.
(3)- شلتاغ عبود، حركة الشعر الحر(مرجع سابق)، ص136ص 137.

قدمي الدّامي دروب الشائكات

وسراج يأكل الغاب السحيقة[1].

تُجسد قصيدة ساعة الصفر لباويه وعي التجربة الشعرية في هذا الخطاب وثبات الشكل الجديد ،الذي يركن إلى قوة العبارة واقتصادها ،ناهيك عن طبيعة المفردة التي يقدّها الشاعر من معجم موغل في معاني القسوة (الحمر، صوب ،الإفناء ،الطاغي ،الدامي ،الشائكات).

يواصل الشاعر استلهامه لمضامين الثورة ،وقد شحذ لها من الألفاظ ما ينمّ عن عبقرية الشاعر الجزائري في استيعاب هذه التجارب والاقتراب من روح هذا الخطاب الجديد ،ولعل صور هذا الإبداع تجلى في قوله:

وإذا رعد الشفاه السود

يرمي طلقه الصفر، فتنساب الدقيقة

وإذا البارود عَرْبد

والذرى حولي تردد

ساعة الصفر انفجارات عميقة

يقظة الإنسان، ميلاد الحقيقة[2].

الملاحظ أن لغة الخطاب الشعري الجديد تواردت في الكثير من النصوص سلسلة بسيطة،بحيث يستشعر القارئ تلك اللغة التلقائية التي تعانق الصور والمعاني معانقة انطباعية ،تمثل لظاهرة البساطة اللغوية [3].

ومما يمكن رصده أيضًا على صعيد لغة شعراء هذه المرحلة الطابع الرومانسي الذي أبعد اللغة عن الصخب، والألفاظ العنيفة لأن "الوطنية ليس من الضروري أن تكون صراخًا عاليًا وقصفًا مدويًا... إنها من الممكن أن تكون حدث نفسي أقرب إلى الهمس"[4]، وهو ما يمثله باوية في قصيدته الصدى :

وتَمْضِي السّنُون

([1])- مُحَمَّد صالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 2008 م، ص49ص 50.

([2])-المصدر نفسه، ص50.

([3])-ينظر الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث(مرجع سابق) ، ص143.

([4])-مُحَمَّد صالح باوية، أغنيات نضالية (مرجع سابق)، ص20.

وإنني أحسْ
أُحسُّ الأَسَى وَحَبِيسَ الأَلَمْ
تدفق نورًا ودمعًا ودم
فيدنو الصَّدى
يَشق السّنين، يشق المدى
صدى ضحكاتي وأشواقيه
يداعب زيتونتي الغاليه
يعانق أهلي وأقرانيه
بكل مساء[1].

يبدو أن لغة هذا المقطع الشعري هامسة ذات صبغة رومانسية ،تجسدها الألفاظ التالية (الأسى، أمالنا، أهلي، الألم)، "تشع فيها روح الوجدانية، التي تربط هم الذات بهمهم الخارجي أو الكلي، وهو ما أعطى للكثير من قصائدهم حرقة اللوعة وحرارة الأداء وإشعاع اللغة"[2].

والخلاصة مما وفَّرَتْهُ المسجلة الشعرية في هذا الخطاب الشعري بالذات ،أن اللغة الشعرية في هذه العيّنات التي رُصِدَت لتيمة الثورة في صورة القصيدة الحرة ،كانت في الأغلب الأعم "لغة سهلة غير مبتذلة لغة تضاهي اللغة العادية، فهي مأخوذة عمومًا من لغة التخاطب والكتابة المعتادة، ولكنها متميزة بصياغتها ونسجها الشعري"[3] في تناغم خلاق بين معجم شعري ثوري ورومانسي حالم.

ما تمّ رصده على مستوى الإيقاع الشعري في مرحلة الثورة ،بالإضافة إلى اللغة من حيث إبدالاتها الفنية ،أن الخطاب الشعري ظل خاضعا إلى اتجاهين في هذا الخطاب :اتجاه الشعر العمودي الملتزم بالوزن والقافية تعلقا بالتراث العربي القديم ،والشعر الجديد أو الشعر الحر الذي فرض على الشاعر أن يقيم تشكيلا موسيقيا جديدا "يخرج به من إطار موسيقى الشعر العمودي وزنًا وقافية، فقد أقامه على نظام التفعيلة لا على أساس البيت"[4]، ويظهر هذا في قول صالح باوية في قصيدة الإنسان الكبير:

([1])-مُحَمَّد صالح باوية، أغنيات نضالية (مصدر سابق) ،ص37.
([2])- الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، (مرجع سابق) ،ص155.
([3])- المرجع نفسه، ص145ص 146.
([4])- مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص218.

قال شعبي يوم وحدنا المصير

أنت إنسان كبير

أوقفي التاريخ أنا يا جراحي نبع تاريخ جديد

يزرع الكون سلامًا وابتسامًا وبطولات شهيد

من ضلوعي من دمي عبر الجزائر

من خطى طفل جريء يحمل المدفع في أرض الجزائر

يا جراحي[1].

يمكن تمثّل هذه الأبيات في هذه القصيدة عروضيا أو موسيقيا على النحو التالي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

فاعلاتن فاعلات

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلات

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن.

إنّ التقييم الموسيقي لهذه الأبيات ينمّ عن توزيع موسيقي خافق للتجربة الشعرية لدى الشاعر في تلك المرحلة ،والأمر لا يعدو أن يكون طبيعيا إذا ما قيس مع لغة القصيدة المستوحاة من قاموس الحرب لِتُأثِر مباشرة على موسيقى الشعر القائم على نظام التفعيلة ،والمختلف مع الشعر ذي الشطرين القائم على نظام البيت ،وعليه فإن تفعيلة فاعلاتن على مستوى الأبيات الشعرية "ذات نغم سريع الحركة... يتناسب مع الانفعلات المتأججة"[2].

أما على مستوى المضامين فإن شعراء هذه المرحلة ركزوا على مضمون الثورة وأحداثها وأهدافها، فكان أغلب "الشعر الذي كتب في هذه الفترة كله ثوريا معبرا عن حالات الكفاح العنيفة

(1)- محمّد صالح باوية، أغنيات نضالية(مرجع سابق)، ص57.

(2)- شلتاغ عبود، حركة الشعر الحر في الجزائر(مرجع سابق)، ص46.

التي خاضها الشعب الجزائري ضد الوجود الأجنبي"[1]، كما عبروا أيضا على القضايا "التي تتصل بالأمة العربية وآمالها وأحلامها، فالمحور القومي مثل المحور الوطني واضح في شعرهم إلى جانب انفعالهم بقضايا تتصل بالعالم من حولهم حيث تحسسوا آلام الإنسان أينما كان"[2].

وفي هذا السياق نذكر قول صالح باوية في قصيدة الصدى إلى طفلة فلسطينية:

وتمضي السنون
وأذكر يا طفلتي الوداعة
بعينيك أنت
بعينيك ترعش مأساتية
وترفد يافا وحيفا وأصحابية
بعينيك عمق كثيف الظلال
لهيب يغلف ألف سؤال
يطاردني
يصارع ذلي وغطرستي
تمزق ليلى
وتغزو وجودي في خيمتي[3].

استوعب الخطاب الشعري أحداث القضية الفلسطينية ، ليعكس قومية الشاعر الجزائري التي لا تقلّ انفعلا بها عن قضية وطنه "فكلا البلدين عرف الاستعمار الاستيطاني وعرف الإرهاب بشتى صوره، وعرف محاولة الإذابة في جنس آخر، وعرف ما هو أخطر من هذا. ونعني به إلغاء وجوده كشعب له خصائص تختلف عن الدخيل الأجنبي، ثم أخيرا انتماء الشعبين إلى جنس واحد وإلى أمة واحدة"[4].

([1])-شلتاغ عبود، حركة الشعر الحر في الجزائر(مرجع سابق) ، ص92.

([2])- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع ،قبة ،الجزائر ،دط دت ، ص89.

([3])- محمّد صالح باوية، أغنيات نضالية (مرجع سابق)، ص38.

([4])-عبد الله الركيبي ،قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر ،دار الكتاب العربي ،الجزائر ،دط ،دت ، ص47 ص48.

ومن زاوية أخرى كتب شعراء هذه المرحلة في الاتجاه العاطفي مما خلق نوعا من الازدواجية الموضوعية في القصائد، ونلمس ذلك في قصائد (أبي قاسم سعد الله) في ديوانه (ثائر وحب)، " مما يبرهن على أن ظل الثورة لا ينفك ملاحقا النص العاطفي في الشعر الجزائري فإن أفلته أسلوبا ومضمونا، أطلّ عليه عنوانا"[1]، ويمكن التمثيل لذلك من خلال قصيدة ثائر وحب:

أوراس والدماء والعرق
وصفحة السماء والغسق
والأفق المحموم راعف حنق
كأنه وجودي القلق
قد ظمئت عيونه إلى الفلق
وسال من أطرافه دم الشفق
ونجمة من الشمال تحترق
كقلبي الذي يدق
بذكرك العبق
حبيبتي[2].

ما يميز هذا الخطاب الشعري طبيعة معجمه اللغوي الذي تواشجت فيه تلك الألفاظ الدالة على التعبير الرومانسي الذاتي مثل (قلبي ،العبق ،حبيبتي...إلخ) ،وفي الإجمال فقد انصهرت في هذا المقطع "عاطفتان لا تكادان تنفصلان العاطفة الذاتية والعاطفة الوطنيّة"[3].

رغم الظروف المحيطة بطبيعة الخطاب الشعري الذي واكب أحداث الثورة في تسارعها،استطاع شعراء هذه الفترة أن يطوّروا في الشكل العروضي،الذي ظل لفترة طويلة يرزخ تحت ربقة الوزن القديم،وفي هذا السياق لخص عبد الله الركيبي في وضوح هذه المرحلة الشعرية بما يتناسب مع المنحى السياسي والفكري والاجتماعي الذي ولدّت من رحمه ،مدعما قوله "بأن تجربة الشعر في هذا الشكل (أي الحر الجديد) أثناء الثورة كانت محدودة في أشخاصها وفي إنتاجها وفي مستواها نظرًا لظروف كثيرة... ونزيد فنقول بأن أهم الأسباب أن الشعراء كانوا في بداية تقدمهم، وأن إطلاعهم على الشعر

(1)- صالح خرفي، الشعر الجزائري (مرجع سابق)، ص326.
(2)- أبو قاسم سعد الله، الزمن الأخضر(مرجع سابق)، ص195.
(3)-المرجع نفسه، ص07.

الجديد كان محدودًا نسبيًا إلى جانب ظروفهم الخاصة والدراسة بالذات أثناء الثورة بحيث نستطيع القول بأنهم مارسوا التجربة في ظروف جد صعبة"[1].

1-5 تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث والمعاصر

1-5-1ثبات التجربة وغياب الدافع (1962-1968):

المعروف عن هذه الفترة (1962- 1968) أنها لم تشهد تجارب شعرية،وقد أشار إلى ذلك شلتاغ عبود بقوله أنها "مرحلة صمت وخمول بالنسبة للشعر الحر،بل والحركة الأدبية عامة. وكنا نتوقع من جيل الرواد أن يواصلوا عطاءاتهم ليسجلوا لنا انجازاتها بعد الاستقلال بروح متأنية وبأدوات فنية مكتملة، ولكن المراقب للحركة الأدبية في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء* انسحبوا من الساحة الأدبية"[2].

ويرجع الدارسون هذا الانقطاع المريب ،والجمود الملحوظ على مستوى طرق موضوعات شعرية جديدة وبأساليب تستجيب لطبيعة الفترة الاستقلالية إلى أن "الدوافع التي كانت تدفعهم إلى الكتابة قد اختفت فالثورة نفسها كانت دافعًا قويًا، ومثيرًا مباشرًا لمعظم ما كتب خلال مرحلتها"[3]،فقد كانت تيمة قوية تحفز على الكتابة الشعرية.

أضف إلى ذلك أن بعض الشعراء انسحبوا من الساحة الشعرية وانصرفوا " إلى الدراسة المتخصصة والبحث الأكاديمي ،وبعضهم الآخر أصابته دهشة الاستقلال أو قل راعه الخلاف الذي شب بين أبناء الثورة قبيل الاستقلال وبعده، وأحداث إقليمية أخرى"[4].

لقد ظل هذا الصمت سائدًا، فلم يستمر الشعراء في الانتاج الشعري، لمواصلة العطاء لازدهار الكتابة الشعرية وتحقيق الجودة الفنية ،لكن هذا الركود الأدبي عرف الصحوة والتطور الملحوظ نتيجة التحولات التي مست "الميادين الاجتماعية، الاقتصادية، والثقافية، وشهدت أحداثًا ثورية، وانجازات معتبرة مثل تأميم الثورات المعدنية، والثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، وانتشار التعليم وديمقراطيته، والطب المجاني وغيرها من التحولات الهامة التي تدخل في إطار الثورات الثلاث الصناعية

([1])- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي دراسات أخرى(مرجع سابق)، ص87ص88.

([*])-أبو قاسم سعد الله ،عبد الله شريط ،محمد صالح باويه

([2])- شلتاغ عبود، حركة الشعر الحر في الجزائر(مرجع سابق)، ص78.

([3])-المرجع نفسه، ص80ص 81.

([4])- أحمد يوسف، يتم النص(مرجع سابق)، ص73.

والزراعية والثقافية"[1]، التي كان لها أثْر إيجابيٌ على التطور الثقافي والأدبي الذي كسّر ركود الحركة الشعرية الجزائرية الجديدة.

1-5-2مرحلة الاستفاقة الشعرية وانبعاث الخطاب الشعري الجزائري المعاصر(1968-1974):

إذا كانت مرحلة(1962- 1968) فترة انقطاع الإنتاج الشعري ،فإن الفترة الممتدة مابين (1968- 1974) هي مرحلة تشكلّ الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وبالأحرى انتفاضة الحركة الشعرية الجزائرية ،وانتعاشها بظهور "فئة من الشعراء الشباب راحوا يفرضون أنفسهم في الأوساط الأدبية وعلى ظهر الصحف* والمجلات على اختلاف بينهم في المستويات الفنية، والتجارب الشعرية"[2].

لقد ساهمت هذه المجلات والصحف في ظهور جيل جديد من الشعراء لم يكن معروفًا من قبل في الساحة الأدبية، برز من خلاله اتجهان اثنان:

- اتجاه يكتب الشعر العمودي و الحر، يحاول التجديد في إطاره مثل مصطفى الغماري، ومُحَمَّد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعمر بوالدهان ،ومُحَمَّد ناصر، ومبروكة بوساحة، وعبد الله حمادي، ورشيد أوزاني وجميلة زنير وغيرهم.
- اتجاه ثان يقف شعره على الشكل الجديد مثل أحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وأزراج عمر، وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، وجروة علاوة وهبي، ومُحَمَّد زتيلي وغيرهم[3].

شهدت هذه المرحلة ظهور العديد من الشعراء الذين طرقوا باب التجديد، فانخرطت قصائدهم في مواجهة "الهم السياسي والاجتماعي والإيديولوجي،وما تفرغ عن ذلك من رؤى وأفكار

([1])-مُحَمَّد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص166.

(*)-لقد احتضنت الصحافة التجارب الشعرية في هذه المرحلة(1968-1974) فظهرت نماذج شعرية للجيل الجديد على صفحات مجلة المجاهد ،وآمال ،الشعب الثقافي ،الشعب الأسبوعي، خلاف المرحلة السابقة (1962-1968) التي لم تتوفر فيها صحافة أدبية تدعم الشعراء وتتبنى أعماله.ينظر شلتاغ عبود ،حركة الشعر الحر (مرجع سابق) ،ص 83.

([2])-مُحَمَّد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق) ، ص167.

([3]) – ينظر:المرجع نفسه ، ص167.

وقضايا وانعكس على شعرهم ولغتهم الشعرية"[1]، فانعطفت الكتابات الشعرية نحو الواقع الاجتماعي و"الإيديولوجيات بشكل فياض لدرجة أصبح أشبه بفقرة سياسية"[2].

وتأسيسًا على ما سبق يتبين أن خطاب الشعري الجزائري في مرحلة السبعينات غلب عليه المعطى الإيديولوجي السياسي الذي ضم "مشروع بناء المجتمع الاشتراكي العام"[3]، ومن بين الشعراء الذين تأثروا بالقيم الإيديولوجية الاشتراكية أحمد حمدي إذ ينهض في ديوانه قائمة المغضوب عليهم علي تمجيد جملة من القيم الاشتراكية،تظهر في قوله:

يكبر شكل الحلم في عيون فقراء وطني

تحترق المراحل- الحوافز

الحلاج يغزو حلقات الذكر

تنطلق الثورة من رصيف الشارع الأيسر

يمرق الأشخاص- الورق المقوى

يجادلون الموتى

في شرعية النظام

في إديولوجيات المعارضين[4].

يبرز في هذا المقطع الشعري بعض الألفاظ ذات التوجه الإيديولوجي السياسي مثل (وطني، الثورة الشارع الأيسر،النظام، إديولوجيات)، فمن الطبيعي أن يتأثر الخطاب الشعري بالتغيرات السائدة في تلك الفترة، ولم يكتف شعراء السبعينات بتوظيف الألفاظ ذات التوجه الإديولوجي السياسي،بل وظفوا أسماء وشخصيات تاريخية "إظهارًا لانتماء إديولوجي"[5]، وما يوضح هذا قول أحمد حمدي:

حين تحلم طفلة

في حوض الأمازون

([1])- الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص161.

([2])- علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر القارئ والمقروء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، دط، 1995 م، ص22.

([3])- واسيني الأعرج، ديوان الحداثة بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الغاية، الجزائر دط، 2009، ص65.

([4])- أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، م1980، ص08.

([5])- أحمد يوسف، يتم النص (مرجع سابق)، ص80.

ومن أشعار النيرودا

تنفجر قنبلة موقوتة

يتحرك قلب العالم

ينفض قيح القرن العشرين

حين تدندن في مرتفعات الجولان..

كلاشنكوف

ويرتفع العلم الوطني

على أسرار أريتيريا

يمتلئ العالم بالثوار

تحبل هذه الثورة

تضحك أشعار الناظم

يتغنى في مدريد لوركا

وأراغون يعانق إلزا

ويعزف مايا موفسيكي

ألحان الحرية

إذا ذاك تراني أذرع هذا العالم

في شغف العاشق

يالله

ويا للثورة[1].

لقد أثقل أحمد حمدي نصه الشعري بأسماء شخصيات تاريخية مثل (نيرودا،لوركا،أرغون مايافسكي) اتخذها وسيلة تعبيرية عن فكره، وهذا ما أوقع شعراء السبعينيات "داخل دائرة ضيقة من التخيل الشعري الموصدة أبوابه بمفاتيح المذهبية السياسية في الكتابة"[2].

([1])- أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم (مرجع سابق)، ص99 ص100.

([2])- عبد القادر رابحي، تأثير الخطاب الفكري في تجدد الشعر الجزائري المعاصر – تحايل المفاهيم وضرورات التجاوز، مجلة الناص جوان 2012، العدد01، ص10.

ولعل اعتقاد شعراء السبعينيات بأن خطابهم الشعري خاضع لسلطة الايدولوجيا أولا وأخيرا العامل الذي أجبر هذا "النص الشعري على التخلي عن دوره في صياغة رؤيته الفنية ومساره الجمالي ليصبح ميدانًا حقيقيًا للغاية الدعائية التي تقوم باستقطاب المتلقي استقطابًا إديولوجيا وسياسيًا يبتعد فيه الكاتب عن تحقيق النقد الجمالي للفكرة التي يدافع عنها النص بوصفه نصًا أدبيًا"[1].

فهذه السّمة التعبيرية التي صبغت الخطاب الشعري في مرحلة السبعينيات أثرت ببعدها المذهبي السياسي،فقللت من جماليته وشعريته وحولته"من رسالة (massage) أدبية ذات بعد فكري وجمالي ليصبح مجرد حامل (messager) لرسالة يراد الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي،وتختفي بموجب هذا الدور صفة الأدبية (littéralité) من واجهة التلقي، لتتيح المجال للرسالة التي يحملها النص،وهي رسالة إيديولوجية تختفي معها الأبعاد الفنية و الجمالية"[2] بسبب الغلو في المفاهيم الإديولوجية والسياسية.

من هذا المنطلق يمكن القول إن المعجم الشعري السائد في خطاب الشعري في مرحلة السبعينات غلب عليه الموقف السياسي،الذي يبدو ملموسا في استخدام الشعراء لمفردات طافحة بالمعاني السياسية والإيديولوجية التي أهدرت القيمة الفنية للخطاب الشعري،مما أثر سلبا على التجربة الشعرية الجزائرية الجديدة.

ما تجدر الإشارة إليه أيضا ، هو أن بعض النماذج الشعرية في مرحلة السبعينيات في جانبها اللغوي لا تكاد تخرج عن دائرة القصيدة الحرة المشرقية ،لكون شعراء هذه المرحلة "ارتبطوا بشعراء مصر أو لبنان أو العراق، فظاهرة التأثيرية الأدبية والفكرية ظاهرة كلية شملت كل الأوطان العربية، ولم يسلم منها قطر عربي، وأنها متبادلة بين قطر عربي وآخر، بين مرحلة تاريخية وأخرى"[3].

يمكن القول إن الخطاب الشعري في فترة السبعينات سار على نهج القصيدة المشرقية بفعل ظاهرة التأثير الأدبي ،وهو ما يؤكده مُحَمَّد زتيلي بقوله: "يبدو لي أننا منذ السبعينيات على الخصوص أننا كتبنا شعر عربيًا مشرقيا، لم نكتب شعرًا جزائريًا غريبًا، وأن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا: هذا شعر عرضي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعًا لأن الأسماء تتصدر

([1])- عبد القادر رابحي، النص والتقعيد دراسة في البنية للشعر الجزائري المعاصر إيديولوجية الشعر الثوري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، دت، ج01، ص109.

([2])-المرجع نفسه، ص101.

([3])- الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص164.

القائمة الشعرية في الجزائر: رزاقي، زتيلي، حمري بحري، ليست في الواقع إلا صورة مصغرة لأسماء وزنها في الساحة الشعرية العربية"[1].

أما على مستوى الجانب الشكلي فحاول شعراء السبعينيات الخروج عن النظام التقليدي للقصيدة، متخذين أشكالا مختلفة للكتابة ،من صورها "الجمع بين الشكل الحر و العمودي في القصيدة الواحدة أو الجمع بين الشعر والنثر،أو بين بحر وآخر وهي الصورة الأكثر وضوحًا"[2]،نجدها عند مصطفى الغماري في قصيدته الصوت والصورة:

يرفض أن تمارس العهارة
باسم الحضارة
يرفض أن تمارس الطهارة
في محفل التتويج والترويج للأمير والأماره
يا زمن الحقارة
في موشحات العصر غنت باسمك المسبي حاره
وللملت أضعاثها[3].

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن تفعيلة الرجز "مستفعلن" تكررت في عدد من الأسطر الشعرية ،وهذه محاولة لكسر الإيقاع الشعري المبني على التفعيلة الواحدة ،مما يؤكد عدم احتفاء الشاعر بالتفعيلة والقافية بشكل كبير، ليتخلى بعضهم عن التفعيلة بشكل نهائي،ويعلن القطيعة مع ماضيه[4] ،وهذا يستحيل لأن ظاهرة التأثير الأدبي كلية وشاملة مثلما أشرنا سابقًا.

والملاحظ من جهة ثانية أن الشاعر جمع بين تفعيلة بحر الرجز "مستفعلن" وتفعيلة المتقارب "فعولن" ويرجع شلتاغ عبود هذه المزاوجة الموسيقية إلى "أن الشعراء حين يفعلون ذلك ،لم يكونوا

([1])- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، دار هومة، الجزائر، ط01 1998م، ص07.

([2])- قدور سكينة، البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، العدد20، جانفي 2017، ص04.

([3])- مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية، الجزائر، دط، 1989 م، ص33.

([4])- ينظر:فائزة خمقاني، بنية النص الشعري الجزائري المعاصر الأخضر فلوني مشري بن خليفة، حكم ميلود (عينة)، رسالة ماجستير إشراف مشري في خليفة جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009م، ص06.

طامعين في التزيد الافتعال ،بقدر ما يشعرون أن تجربتهم الداخلية تملي عليهم أنغاما متفاوتة"[1]،تتطلب منهم حركات موسيقية مختلفة أحيانا.

وبما أن الشعر شكلٌ ومضمونٌ، فإنه لا يمكن أن نغفل الحديث على طبيعة موضوعات شعرية السبعينيات التي طغى عليها مضمونا واحدا ،يتمثل في "تمجيد النزعة الاشتراكية بكل مبادئها المثالية الجميلة التي تمنّي الناس بالسعادة في المستقبل"[2]، ويمكن التمثيل لذلك بكتابات أحمد حمدي:

كان فلاحًا صغيرًا
كان يدري أنه يكبر كالطفل، وكان
حقله فردوس شاعر
ينتشي كالورود
في نسمة صبح
لا يداهي حلمه لغز المدائن
إنه لا يعرف الشعر
ولا هذي الأغاني الحوف
في دور أسطوانة
إنما الشعر الذي يعرفه
عند صفصاف ونخلة
وينابيع، وزهرة[3].

نلمس من هذه الأسطر الشعرية تمجيدًا للنزعة الاشتراكية،لعل ما يؤكد هذا الإقرار تضامنه مع الفلاح" ضد الإقطاعي الملك الذي يأكل عرق الفلاحين"[4]، ويظهر هذا أكثر وضوحًا في قصيدة تحولات خريطة العقل:

سقط الإقطاعي

([1])-شلتاغ عبود ،حركة الشعر الحر في الجزائر(مرجع سابق)،ص149.

([2])– عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962، 1990)، مجلةالآداب،جامعةإخوةمنتوري قسنطينةمج01 العدد05، ص231.

([3])- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007 م، ص36.

([4])- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى (مرجع سابق)، ص162.

دم... دم... دم

العدل... العدل

سقط الظلم[1].

يلح أحمد حمدي في مجموعته الشعرية انفجارات على الفكرة الاشتراكية التي هيمنت مفاهيمها على نصوص شعراء الفترة السبعينية ،لتجعل الخطاب الشعري خطابا سياسيا إيديولوجيا يعلي الموقف الاجتماعي على المقومات الفنية للخطاب الشعري ،مما أفقده جماليته ،فأصبح العديد من الشعراء منهم"لا يفرق بين النص الأدبي كقيمة فنية وحضارية وأخلاقية وبين الخطاب الإيديولوجي"[2].

لكن رغم ما تعرّضت له التجربة الشعرية في فترة السبعينيات من انتقادات،إلا أن عبد الحميد هيمه يرى عكس ذلك ويعتبرها "القفزة النوعية في مسار الحركة الأدبية الجزائرية بفضل عطاءات إبداعية منحت الساحة الأدبية زخمًا خاصًا ومتميزًا، مما يجعلنا نعتبر فترة السبعينات رغم بعض السلبيات، النقطة الأساس في بداية حركة شعرية جزائرية وليدة الاستقلال وقد أخذت هذه التجربة في التبلور أكثر مع بداية الثمانينات، حيث تلتقي مع جيل جديد يسعى إلى تكوين شعرية مفتوحة ومتعددة"[3] تحررت من سلطة الخطاب السياسي الإيديولوجي.

وبهذا تكون فترة الثمانينات ممثلة لمرحلة الوعي الحقيقي بمقتضيات الخطاب الشعري الجزائري بعد الاستقلال ،بفضل أعمال إبداعية تكشف عن تصور فني مكتمل ساهم في انفجار نص شعري معاصر "يستجيب لشروط الحداثة، ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته،ولم يكن ذلك مجرد نزوة عابرة وإنما مشروعا ثقافيا مؤسسا"[4].

لذلك كان من الطبيعي أن تكون الأعمال الإبداعية مع بداية الثمانينيات تشتغل" على النصوص الشعرية بطريقة مختلفة عما كان سائدًا قبل ذلك، من حيث البنيات الشكلية، أو من حيث البنيات الفنية والجمالية وذلك في محاولة منها في التأكيد على تغيّر المرحلة التاريخية وتغير الوعي

([1])-أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة (مرجع سابق) ، ص55.

([2]) – السعيد بوسقطة ،القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والإيديولوجي ،مجلة التواصل ،جامعة باجي مختار ،عنابة جوان 2001م،العدد 16، ص131.

([3]) – عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري (مرجع سابق)، ص17.

([4])- عبد الحميد هيمه، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري (مرجع سابق)، ص06.

بمستلزماتها الإبداعية، ونرى ذلك جليا في كتابات عثمان لوصيف، وعبد الله العشي والعربي عميش عياش يحياوي وعلي ملاحي والأخضر فلوس وغيرهم كثر"[1] .

يظهر مما سبق أن شعراء هذه المرحلة حالوا أن يؤسسوا لخطاب شعري يسعى"للوصول بالقصيدة الجزائرية إلى مكانتها اللائقة بها"[2]، والمختلفة عن التجربة الشعرية في المرحلة السبعينيات بتجاوزها لخلق رؤية شعرية حداثية تعبر عن متغيرات المرحلة .

وهكذا تشكل الخطاب شعري المختلف في مرحلة الثمينات،والذي "ظل يحارب ويجابه للتأسيس لمقوماته التي لا تزال تُتّبع من الجيل الجديد في بدايات هذه الألفية"[3].

ولعل من الأصوات التي رفضت الإديولوجيا التي طغت على الخطاب الشعري في السبعينيات الشاعر علي ملاحي ، وقدّ ظهر ذلك جليا في ديوانه صفاء الأزمنة الخانقة

فأمهلوني برهة لأسير في رحم القطيعة

أمهلوني علني ألقي

شطايا الانتماء

.....

سامحوني أيها الأحباب

إن طلعت يداي بلا جواب

سامحوني أيها الأحباب

فالدنيا هنا تنثال في وحل الغياب[4].

يكشف هذا المقطع الشعري عن خصوصية النص المختلف وتميزه عن باقي النصوص الشعرية للمرحلة السابقة من خلال "رفضه التمذهب وهي إحدى السمات الخاصة للنص الشعري المختلف"[5] ،ويتضح هذا أكثر في قول الشاعر علي ملاحي :

([1])- عبد القادر رابحي، تأثير الخطاب الفكري في تجدد الشعر الجزائري، المعاصر تحايل المفاهيم والتجاوز (مرجع سابق)، ص10.

([2]) – عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري (مرجع سابق)، ص33.

([3])- فائزة خمقاني، بنية النص في الشعري الجزائري المعاصر(مرجع سابق)، ص111.

([4])- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص102 نقلا عن أحمد يوسف، يتم النص (مرجع سابق)، ص127ص 128.

([5])- أحمد يوسف، يتم النص (مرجع سابق)، ص127.

أنا لا أريد التمذهب وهجًا

تخالسه النظرات؟؟

ولا معجزات بدون النخيل

أنا شاعر الغيئث والرمل أنشودة الصالحين

أنا ذاكر قصة الأنبياء

فهل ترصدين انتمائي الكبير[1].

تواردت في هذا المقطع الشعري تيمة القطيعة من خلال امتناع الشاعر علي ملاحي عن "إظهار ولائه للرؤيا الفكرية والمواقف الإديولوجية التي كانت سائدة آنذاك"[2] ،وإعلان القطيعة ورفض التحزب.

أما على المستوى اللغوي فقد ساد المعجم الوجداني مساحة واسعة" في الخطاب الشعري الجزائري خلال الثمانينات بصورة لافتة،بعد غياب نسبي خلال السبعينيات تحت وطأة الواقعية الاشتراكية التي لا تسمح للشاعر بالانسياب المطلق في محاربة الشعرية الداخلية بل تفتح له مجالا آخر خارج "أناه" يفضي فيه برؤاه بوصفه صوتًا للجماعة"[3].

وقد عمّ هذا المعجم الشعري في الخطاب الجزائري المعاصر خلال هذه الفترة لأسباب عديدة نذكر منها:

- رفض شعراء فترة الثمانينات التمذهب وزاول عامل الالتزام الاشتراكي.
- تجاوز الفكر الضيق الذي طبع شعرية السبعينيات.
- خلق علاقة جديدة مع التراث الشعري القديم الذي اصطبغ بالصبغة الوجدانية التي سيطرت عليه فترة طويلة[4].

([1])- علي ملاحي، أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر دط، 1986م، ص62، نقلا عن أحمد يوسف، يتم النص (مرجع سابق) ، ص124ص 125.

([2])-أحمد يوسف ،يتم النص (مرجع سابق)، ص124.

([3])- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 2001م ص09.

([4])- ينظر: المرجع نفسه، ص10.

وقد ساد هذه الفترة من عمر الخطاب الشعري "معجما مأساويا مبني على ألفاظ (الاغتراب،الضياع الموت التمزق، الأسى) يتجلى هذا في قصائد كثيرة للشاعر عبد الله بوخالفة، وكمال أونيس ونادية نواصر عبد الكريم قذيفة وعبد الوهاب زيد..."[1].ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة (حيزيات مدرسة البخاري) للشاعر الراحل عبد الله بوخالفة بقوله:

وتمضي فرحة العيدين
يدنو الكوكب الخافق من قبر
" كساه الورد بالأنوار"
من قبر يصب البحر في جسم
ويختار الحياة
هو قبر العاشقات
لحظة الفيض
وساعات البكاء
لحظة الذكرى ووديان الخلاء
قرب كثبان العطش
يولد اليأس
قريبًا من حصون الجيد
والشعر المنتوج
يولد الصدر المدجج[2].

ورد في هذا المقطع الشعري ألفاظ القبر، البكاء، اليأس وغيرها من الألفاظ التي تحيل على الضياع والتمزق والأسى، وهي إحدى السمات الخاصة بالمعجم المأساوي الذي تلونت به أشعار النص المختلف.

كما تفرع أيضًا عن المعجم الوجداني "معجم آخر حديث العهد بالخطاب الشعري الجزائري عامة وهو المعجم الصوفي الذي برز كظاهرة فنية متميزة لدى الشاعر مصطفى الغماري خلال

(1)- يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970- 1990)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2017م ص24.

(2)- عبد الناصر خلاف، أشعار الشاعر عبد الله بوخالفة(مرجع سابق)، ص47.

السبعينات ليتجلى بصورة أحلى خلال الثمانينات في أشعار عثمان لوصيف، الأخضر فلوس مصطفى الغماري، أحمد عبد الكريم، ميلود خيزار..."[1] ،ولتوضيح أكثر يمكن أن التمثيل لهذا المعجم بقصيدة "رقية" للشاعر الأخضر فلوس حيث يقول فيها:

رقية

يا مرتقي الروح نحو معارجها

ذا الشتاء الذي يتدلى على صفحة الحجر المتثاقل

من أين يدخل عبثا فك المتعبون

وكل الشوارع ضاقت بهمسا الغناء؟ !

كأن القصيدة حيث يعالج أوجاعها وحدها

تتمايل كي توجع القلب تأخذه للبدايات

تبدأ في بوحها وهو مستيقظ في الرقاد

يبادل خضرته للربيع.

ويظهر في لحظة من خفاء

ثم يقول في مقطع آخر:

محال يكون الفتى من تراب وماء !

تباركت يا قمر غامضًا يشتهي

يا انكسار الشعاع على سدرة المنتهى

تباركت من هزني نحوكم... والمسافة حلم !

رقية في وعدها عند منعطف الكون والروح

حيث تكون النجوم عراجين من فضة وبكاء !

دنا واطمأن الوجيب إلى نقطة من سكات مطير

فبادهه ومع بشري

تناثر من نجمة وشظية

تماسك ... واتسع الكون فيه

(1)- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية (مرجع سابق)، ص12.

وحدق خلف الستائر

كانت على صهوات الغمام رقيه[1].

نلاحظ في هذين المقطعين ألفاظا صوفية يجسدها هذا الحقل المعجمي الذي يتوزع على عينة من هذه العبارات (يا مرتضى الروح، معارجها، سدرة المنتهى، الكون والروح، من تراب وماء،صهوات الغمام...)، والقصيدة في عمومها هي "صوفية الذوبان في روح المرأة"[2]، في نظر يوسف وغليسي وقد أضاف إلى هذا القسم قسمين آخرين وهما:

"-صوفية الذوبان في الذات الإلهية وما يمت إليها بصلة مثل ذوبان مصطفى الغماري، وفنائه في حب (خضراء) ذات المدلول الإيديولوجي الإسلامي.

-صوفية الذوبان في الوطن والثورة مثل تجربة عثمان لوصيف الرائدة"[3].

ومن زاوية أخرى عرف الشعر الجزائري عدة تغيرات شكلية في مرحلة الثمانينات ،حيث ظهرت عدة أشكال شعرية جديدة من بينها الجمع بين الشعر الحر والشعر العمودي ،و هي الصورة الأكثر وضوحًا وتواردًا في هذه المرحلة، وتظهر هذه الظاهرة في قصيدة فجيعة الكفاء من ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليوسف وغليسي :

سمراء لاحت كالوميض بناضـــــــري *** فاهتز كالبركان موجع شاعري

عـــــاصفت عهودنا والهموم بهجتي *** فتجدد الجرح الدفين بخـــاطري

جرح على جرح وجرحى واحد *** والجرح نبع قصائدي، ومخابري

أيوب يســـافر في دمي ولكنني *** أتقيأ الذكرى ،ولست بصـــابرا

فالغربة السوداء تنهش أضـلعي *** وتصادر الورد والجميل تناظري

نوارس حبك تهجر بحـــــري

فتبكي البحـــــار اشتياقـــا،،

تغيب ..تغيب.. وراء مسافات عمري..

وترسو سفينة نوح بقلبي ولكنها

قبيل الرحيـــل تذوب احتراقا !

([1])- الأخضر فلوس، عراجين الحنين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط01، 2002 م، ص43.

([2])- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص (مرجع سابق)، ص13.

([3])- المرجع نفسه، ص13.

وبعد سنين

تعود النوارس حبلى بحكم القدر

أراها../ هذه يظل القمر،،

يغيب القمر[1].

يتبين أن الشاعر مزج بين الشعر العمودي والشعر الحر ،مما خلق إيقاعين موسيقيين متباينين داخل القصيدة، وهذا ينم "عن الحنين العارم إلى العمودية الشعرية ولكن في قالب جديد"[2]، فرضته التجربة الشعرية للشاعر.

لقد وجد شعراء مرحلة الثمانينات "دعامة نفسية وجمالية يستندون عليها في تكوين تصور واضح في الفارق الإبداعي الذي يجب عليهم تحقيقه في بدايات تجربتهم الشعرية، وكأنهم كانوا يريدون أن يأخذوا ما بدا لهم جديرًا من الأخذ من التوجهين (التجديدي والتقليدي) ليدعموا بهما رؤيتهم للكتابة من خلال تجريب أكثر انسجاما في علاقته بالنص وأقل تشنجًا في علاقته بالذات الشاعرة"[3].

يتبين مما تقدم أن الشاعر الجزائري في مرحلة الثمانينات، بحث عن أشكال إيقاعية جديدة تمكنه من بناء أفكاره فنيًا ليقدم "إبداعات نوعية تضيف إلى رصيد التجربة الشعرية العربية ذات التوجه الحداثي"[4].

أما من الناحية المتن الشعري، فإن شاعر هذه المرحلة لم يرتبط بموضوع محدد ،في تناوله الشعري "فالموضوع لا يعدو كونه بوابة يلج منها الشاعر نحو أفق رحب يسافر فيه لكي يصل فالبحث مستمر عن الذات الضائعة على مختلف المستويات، لهذا لا يمكن تحديد الموضوعات بعينها تميّز شعرية هذه المرحلة فقد كتب روادها في كل شيء ومن أجل كل شيء، فأعادوا خلق عالمهم من جديد"[5].

([1])- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الإبداع، دم، ط01، 1995 م، ص36ص 37.

([2])- عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962- 1990) (مرجع سابق)، ص241.

([3])- عبد القادر رابحي، تأثير الخطاب الفكري في تجدد الشعر الجزائري المعاصر(مرجع سابق)، ص11.

([4])- أحمد يوسف، يتم النص (مرجع سابق)، ص284.

([5])- فائزة خمقاني، بنية النص في الشعر الجزائري المعاصر(مرجع سابق)، ص122.

الملاحظ تقريبًا على معظم القصائد التي كتبت في هذه المرحلة تتسرب فيها "نغمة الاحتفاء بالأنوثة في جل المتن الشعري الجزائري المعاصر .... ولا تزال الملجأ الأوحد لمن أنهكته الخطوب وأحاطت به المصائب يتوحد بها، يتدثر بدفئها وحنانها ويستحم في مائها الأزلي، فتتجلى أحلامه الواعدة وعندها يرى وجوده ويكشف الحقيقة"[1]، ويظهر هذا المعنى في تجربة يوسف وغليسي في قوله:

نوارس حبك تهجر بحري
فتبكي البجار اشتياقا
تغيب...تغيب وراء مسافات عمري
وترسو سفينة نوح بقلبي.. ولكنها
قبيل الرحيل تذوب احتراقا
وبعد السنين
تعود النوارس حبلى بحكم القدر
أراها.../ يظل القمر
يغيب القمر[2].

يتضح من خلال هذه الأسطر الشعرية موضوع المرأة، الذي استطاع أن يجسد تمزق الحالة الشعورية للشاعر المتمثلة في شوقه الذي لون المقطع الشعري بالأسى والحزن.

من الموضوعات التي هيمنت على شعر هذه المرحلة تيمة الوطن "فالتجربة الشعرية في هذا المجال تبدو غنية تعبيرًا عن الوفاء العظيم وتأكيدًا على الولاء الأعظم لهذا الوطن وما يمثله بالنسبة للشعراء،ممن عاشوا تاريخ الجزائر من محنة المستعمر أو من يشاركون بعصارات فكرهم في بناء مجده في هذا الزمن من خلال هذه الأصوات التي ترتفع في سماء المشهد الإبداعي المحلي، مساهمة في بناء الصرح الفكري العام"[3] ،باعتباره الملجأ والمهد الأول للإنسان.

([1])- فائزة خمقاني، بنية النص في الشعر الجزائري المعاصر(مرجع سابق) ، ص36.

([2])- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار(مرجع سابق)، ص36.

([3])- سليم كرام، صورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر دراسة تحليلية مقارنة ،رسالة دكتوراه ،إشراف الطيب بودربالة،جامعة الحاج لخضر ،باتنة، 2016/2015م، ص156.

لقد تميزت تيمة الوطن في الشعر الجزائري المعاصر بجملة من الخصائص منها ارتباط الوطن بحالات من القلق والضياع ،ومن أمثلة ذلك قول الشاعر العربي عميش:

أنتمي إلى حدود الحدود
إلى وطن شفوي الخطى
وطني فرصة للثراء وخبط
صباح تقرّته أعيننا في
سقام المدى[1].

صوّر الشاعر من خلال هذا المقطع الشعري القمع السياسي الذي يمارسه سماسرة السياسة في حق الوطن وأفراده؛ "فالوطن إذا لم يكن الفرد فيه يتمتع بسيادته وحريته يبقى مكانًا لا دلالة لأفراده شرط الحرية، ويجمعهم على أساس العدل والمساواة، والوطن بدون سيادة تتضمن بالضرورة شرط الحرية"[2].

يتضح أن الخطاب الشعري الجزائري في مرحلة الثمانينات حمل في طياته السمات الحداثية بنص تجاوز المعجم الإيديولوجي الذي كان سائدًا في شعر مرحلة السبعينيات، وواصلت مسيرته في التسعينيات، وقد أشار إلى ذلك عبد الملك مرتاض أن فترة الثمانين والتسعين "من أخصب الفترات عطاء شعريًا في القرن العشرين، إذ برز فيها قريب من أربعين شاعرًا وشاعرة، وإذا كانت فترة الستين والسبعين تمتاز بتبني القضايا الإيديولوجية أساس الكتابات الشعرية فإن هذه الفترة كثيرة التنوع في الأفكار والقضايا المطروحة"[3].

أما من الناحية الفنية، فيعتقد عبد ملك مرتاض أن"شعر هذه الفترة قد يكون أرقى، وأجمل وذلك بإصدار الشعراء على جنوحهم إلى إبداع صور قشيبة في الشقين العمودي والحر معًا، لم تكن ترد في الشعر الإيديولوجي الذي سبقه في الأعوام السبعين والذي كان قصاره العناية بالمضمون، ولا في الشعر الوطني الذي سبقه أيضًا، وهو الذي كانت غاياته أن يتناول القضية الوطنية بكل أبعادها

(1)- العربي عميش، مقابسات العربي بن العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، دط، 1986 م، ص11 نقلا عن أحمد يوسف يتم النص (مرجع سابق)، ص103.

(2)- أحمد يوسف، يتم النص (مرجع سابق)، ص109.

(3)- عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة لطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2007م ،ص43.

ومكوناتها السياسية والثقافية واللغوية قبل كل شيء ودون الالتفات كثيرًا إلى تجويد الشق الفني فيه"[1].

ما يمكن الركون إليه كنتيجة لما سبق ذكره أن القصيدة في مرحلة الثمانينيات امتدت بجذورها إلى فترة التسعينيات ولا يزال الشعراء ينسجون على منوالها وتحت تأثير أصدائها.

([1])-عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين(مرجع سابق)، ص44.

الفصل الثاني

بنية اللغة الشعرية وتعدد الصيغ الخطابية في ديوان نجمى والشاعر.

1-محددات أولية في مفهوم بنية العنوان.

1-1الدلالة اللغوية لمصطلح العنوان.

1-2المفهوم الاصطلاحي للعنوان.

2-أشكال العنوان والإحالة على المعنى (دلالات النص).

3-وظائف العنوان النصية والدلالية في الخطاب الشعري .

4-بنية العنوان وفرضيات القراءة والتأويل في ديوان نجمى والشاعر.

5-بنية اللغة الشعرية وتنوع مفردات المعجم الشعري.

5-1مفهوم الحقل الدلالي.

5-2بنية المعجم الشعري وتنوع الحقول الدلالية في ديوان نجمى والشاعر.

تمهيد:

تعرف اللّغة الشعرية توصيفا مخالفا في مفهومها وأدائها يحيّدها عن اللّغة العادية ،بصرف النظر عن الوظيفة التي قد تؤديها هذه الأخيرة في إنعاش المتن الشعري ،وترتيبا على ذلك:" تخضع لقوانين جمالية مغايرة تمامًا للقوانين العامة المطبقة على دوال اللّغة العادية"[1].

يتضح أن الإمكانات المتاحة للغة في الاستعمال الأدبي تفوق بكثير ما يتوقع لها في باقي الخطابات غير الأدبية لمحدودية المعاني المدرجة في سياقات تلك الخطابات ،وعلّة ذلك أنّ اللغة الشعرية في الخطاب الشعري عادة ما تكون "حبلى بدلالات تتمخض قراءتها عن تداخل في العلاقات، وتحولات في المعاني، وكأنها مقاربة تخطو برهافة على شفا المعنى، حيث يتوافق الإعتام والنور، ويترافق الغموض والوضوح"[2].

وفي الخطاب الشعري المعاصر تقوم اللغة على توظيف خاص في لعبة التجاور والتنافر مخالفة مبدأ النمطية والأولوية في الاستعمال، لتبتعد في توظيفها الشعري عن تلك الدلالات المسطحة، من حيث خروجها عن "بعض القواعد التي تحتكم إليها الجملة العربية كأن تزول بعض الروابط الأسلوبية، أو ببناء علاقات مبتكرة داخل الجمل، إضافة إلى تغيير أمكنة الكلمات داخل الجمل"[3].

إن البحث عن السمات الشعرية الملازمة للغة في الخطاب الشعري يتطلب خلق علاقات لغوية جديدة ، تفتح للشاعر منافذ إلى المعنى بطرق مغايرة ، وذلك عبر" خلق دلالات جديدة لم تعرفها اللغة ولم يتعود عليها القارئ"[4]،بعيدا عن أي استعمال قد يخرج بها عن القواعد اللغوية المتعارف عليها.

وبهذا تضمن اللغة للشاعر الخصوصية والتفرد التي تتجلى وبوضوح في نصوصه التي يحاول الوصول بها إلى عمل فني إبداعي ،تكون فيه اللغة بعيدة عن التقريرية، فتصبح " ذات علاقات جديدة وإيحاءات واسعة تحمل نفحات روحه وحرارة أنفاسه وتصدر عن صميم تجربته"[5].

([1]) – إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص152.

([2]) – رجاء عيد، القول الشعري، منظورات مغامرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص170.

([3]) – راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار مم للنشر، الجزائر، ط02، 2014م، ص20

([4]) – المرجع نفسه،ص32.

([5]) – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط01 1997م، ص121.

يمكن القول إن اللغة الشعرية لا تتشكّل من مفردات "متساوية تمامًا لما تدل عليه وليست علاقة واحدة، ولذا تنتفي ربابة القول وصرامة المعادلة بين الدال والمدلول، ومن ثم تنفتح طاقات وتخلق دلالات ومن هنا يكون تأويل إمكانات مفتوحة وسيرورة مستمرة"[1].

وبما أن اللغة الشعرية هي انزياح عن اللغة العادية ،فتخرج الألفاظ فيها عن النظام المألوف لتبرز اللغة بصورة إيحائية ،فتصبح "المولد الأول لأية شعرية محتملة، قد لا يتأتى ذلك بسهولة من دون احتفاء عال"[2] بالعنوان لأنه "عنصر رئيسي ومهم لا يمكن تجاهله أو إغفاله،فقد يحمل في طياته وثناياه دلالات إضافية من الممكن أن تنير عتمة النص، وتكشف لنا عن دلالاته فهو جزء رئيسي من البناء الكلي للقصيدة"[3] .

لم يعد العنوان مجرد تسمية شكلية، بل أصبح المفتاح الأساس الذي نعبر منه لقراءة الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة، وحلقة وصل بين المرسل والمتلقي من خلال طاقاته الدلالية التي يحولها المبدع إلى لافتة تثير المتلقي للولوج إلى متن الخطاب الشعري لاستقراء دلالاته العميقة [4].

1- محددات أولية في مفهوم بنية العنوان :

أولت الدراسات النقدية اهتمامًا بالغا بمصطلح" العنوان أو العنونة" باعتبارها الدالة الأولى لما يكتنزه النص من دلالات،أو الخطوة الأولى التي تستشرف مغاليق القصيدة ،ونظرا لأهميته سعى جمهور سعى "النقاد والمنظرين، إيجاد علم خاص به هو علم **التترولوجيا (latitrologie)** أو **علم العنونة**"[5].

قبل تتبع بنية العنوان في ديوان نجمي والشاعر، يستلزم في البداية التنظير لمفاهيمه ومصطلحاته وفرز أنواعه ووظائفه ،والتحقيق في دلالاته الظاهرة والمضمرة.

([1])- رجاء عيد، القول الشعري (مرجع سابق)، ص61.

([2])- مُحَمَّد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة في النقد الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2005م ص03.

([3])- عاصم مُحَمَّد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م ،ص134.

([4])-ينظر :زهراء خالد يونس الحديدي، عنونة الكتب النقدية عند حاتم الصكر (دراسة تحليلية)، دار غيداء للنشر والتوزيع عمان ط01، 2018م، ص18.

([5])- شادية شقروش، سميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح لشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط1،2010م، ص25.

1-1 الدلالة اللغوية لمصطلح العنوان:

بالعودة إلى لسان العرب نجد لفظة العنوان ترجع لمادة عنن"عنّ الشيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَنًا وعُنْوانًا: ظهر أمامك؛ وعَنَّ يَعِنُّ عِنّا وعنوانًا واعْتَنَّى اعترض وعرض"[1]، ويقول في موضع آخر: "عَنَنْتُ الكتاب وأعْنَنْتُهُ لكذا أي عرضته له وصرفته إليه أي وعن الكتاب يَعُنُّه عَنًّا وعَنَّه كعَنْوَنْتُه وعَنْوَنْتُهُ وعلوْنْتُه بمعنى واحد، مشتق من المعنى، وقال **الليحاني**: "عننت الكتاب تَعْنينًا وعنيْتُه تعْينَة إذا عنْوَنْتُه... ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته... قال **ابن بري**: "والعنوان الأثر... قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان قال **الليث**: العنوان لغة في العنوان غير جيدة والعنوان بالضم، هي اللغة الفصيحة"[2].

تندرج لفظة العنوان في لسان العرب أيضا تحت مادة "عنا"وجاء فيها "عنيت الشيء أعنيه إذا كنت قاصدا له... والعُنُوان والعِنْوان سمة الكتاب عنونته عنْونة عنوانًا وعناه كلاهما وسمه بالعنوان والعنيان سمة الكتاب"[3].

ترجع لفظة العنوان كذلك إلى مادة عَليَ حيث ورد فيها: "علون الكتاب علونة وعلونًا عنونه عُلوان الكتاب عنوانه سمي به لأنه يعلوه"[4].

ومن خلال تتبع المفاهيم اللغوية لمصطلح العنوان تبين أنه يحتوي على عدة معان أنماط ،ويتسربل في معاني كثيرة أهمها:

1-1-1 الظهور والاعتراض:

يدل العنوان على معنى الظهور،فهذه خاصية"تجعله قابلا للرؤية عبر منحه سمة مكانية أو فضائية ،وبذلك يغدو متمايزًا ومختلفًا عما حوله، وهو بهذا التمرئي يسمطق الفراغ... أي يهب الفراغ معنى. فالظهور بوصفه ولادة وتهديد للفراغ، وجود في مواجهة العدم، كما لو أنّ النّص يكون تحت طائلة العدم إنْ لم يُعنون... وذلك أن العنوان حيِّزٌ لظهور النّص وانكشافه وانفتاحه"[5].

([1])- ابن منظور، لسان العرب(مرجع سابق)، ج13، ص290.

([2])-المرجع نفسه، ص294.

([3])-المرجع نفسه، ج15، ص105ص 106.

([4])- المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1987م، ص602.

([5])- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دم، دط، دت، ص59.

أما خاصية الاعتراض فتتعلق بالمتلقي باعتبار أن المرسل يصيغ عنوانا ليخلق الاتصال بين المتلقي والنص ويجعله "يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض"[1].

1-1-2الأثر والوسم:

يتطابق الأثر مع العنوان فيكون هذا الأخير بالنسبة للخطاب "كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه"[2]،فيصبح في الوقت نفسه بالنسبة للنص "سمة له وأمارة عليه ودليلًا إليه... فالعنوان للنص بمنزلة الاسم للكاتب لكونه يسمي ويصف ما قد كتب،ومن هنا كان المكتوب يرفض المجهولية وينزاح عنها نحو التسمية كما لو أن إنتاج النص لا يكون بقصد التسمية،فما ليس له تسمية أو علامة تخلق اختلافه يظل في حكم الاحتجاب والغفل"[3].

1-1-3القصد والمعنى:

يشير معنى القصد إلى أن العنوان حدث قصدي "أي أنه ينتج المعنى تحت قوة الإرادة ومن حيث هي مشيئة وعزم، وما يخالج هذه المشيئة من معاناة في إخراج العلامة التي تتحرك وفق إستراتيجية قصدية من المرسل إلى المرسل إليه، لتبليغ مقصديات متنوعة هذا يظنه مُنْتِجُ النَّص: المؤلِّف"[4].

بناء على ما تقدم يتضح أن العنوان قادر على فرض حضوره الدلالي الفاعل بتلخيص المكتوب في النص ،والنص بدوره يعين القارئ على فهم مضمون العنوان "فتتحدد علاقة العنوان بالنص بوصفها علاقة تضمن متبادل؛ حيث يتضمن العنوان النص ويتضمن النص العنوان"[5].

1-2 المفهوم الاصطلاحي للعنوان:

ينبغي الإشارة في البداية إلى أن الدراسات النقدية القديمة لم تول عناية كبيرة بالعنوان ،لأن "الكُتُب في القديم كانت لا تطبع فلما طُبعت وعُنْوِنت ،جعل القائل يقول منْ عُني بهذا الكتاب؟

([1])- جميل حمداوي، سيموطيقا العنوان، دن، دم، ط1، 2015م، ص10.

([2])- مُحَّد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،دط ،1998م ،ص15.

([3])- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مرجع سابق)، ص64ص65.

([4])- المرجع نفسه، ص61.

([5])- يوسف الإدريسي، عتبات في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،لبنان،ط1 2015م، ص46.

لقد عني كاتبه به "[1] ، ولكونه ضرورة كتابية بموجبها غدا العنوان "مصطلحًا إجرائيًا ناجعًا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحًا أساسيًا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها"[2]،ونظرًا لأهميته وما يثيره من مسائل كثيرة ،أحدثت له تعريفات وفق التخصص الذي ينتمي إليه كل ناقد.

عرّف ليوهوك (**léo hock**) العنوان بأنه: "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف "[3] فالعنوان عنده علامة لغوية تحتل مكان الصدارة أو مكانًا متقدمًا لتبيين محتوى النص فيكون "أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج وتوطأ عند الدخول وهي المكان الذي لا غنى عنه للدخول إلى المنزل"[4].

حدّد جون كوهين(**Jean Kohine**) العنوان بأنه: "المسند إليه أو الموصوغ العام وتكون كل الأفعال الواردة في الخطاب مسندات إليه، إنه الكل الذي يكون هذه الأفكار وأجزاءه ونلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميًا كان أو أدبيًا يتوفر على عنوان في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه"[5] أي أنه يعمل على ربط أجزاء الخطاب الأدبي وتلخيص الأفكار الواردة فيه.

أضف إلى ذلك توفره على خصوصية مائزة في الأنواع الأدبية، فعملية صياغتة أقل صعوبة في النصوص السردية والعلمية مقارنة بالنصوص الشعرية لأن لغتها انزياحية "محتجبة دلالاتها ومتحولة في معانيها ومتداخلة في مقاصدها"[6].

([1])- السيد البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تح: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، 1997م، ج01، ص190.

([2])-جميل حمداوي، سميوطيقا العنوان، عالم الفكر، المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير مارس1997م،مج25 العدد03، ص96.

([3])- زهراء خالد يونس الحديدي، عنونة الكتب النقدية(مرجع سابق)، ص19.

([4])- معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، نادي جدة الأدبي، جدة، ط1، 2002م، ص07 ص08.

([5])- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م ص161.

([6])- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث دراسة المنجز النصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط،1998م، ص107.

بينما يرى روبرت شولز (**Robert Schulze**)أنه لولا العنوان "لما كانت القصيدة، غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري، وليس في وسع العنوان والنص الشعري معًا أن يخلقا قصيدة بمفردها ،وإذا أعطى "القارئ" العنوان والنص فإنه سيستحث على خلق القصيدة"[1]، أي أن العلاقة بين العنوان والقصيدة تعززها الذات المستقبلة له وكفاءاتها على التأويل.

ويرى رولان بارت(**Roland Barthes**)أن العنوان يتضمن كل الإشارات اللسانية وغير اللسانية لأنه " عبارة عن أنظمة دلالة سميائية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية ،وهي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤية العالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي لذلك على السميائيات أن تدرس العناوين الإيحائية الدالة قصد فهم الدلالات التي تزخر بها"[2].

فالعنوان في نظر بارت رسالة لغوية تحمل في طياتها قيما اجتماعية وأخلاقية وإيديولوجية،"ومن هنا وجدت السميولوجيا* نفسها تهتمّ بالعنوان ،وذلك لأن كل الأنظمة السميائية غير اللغوية إضافة إلى اللغوية تحتاج إلى اللغة للتعبير عنها"[3].

وبالانتقال إلى كلود دوشي(**Claud Duchet**) فإنه يعتبر العنوان "رسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسًا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه يتكلم/ يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي،في عبارات روائية"[4]، فدوشي يركز على العنوان في الخطاب الروائي ذي الطابع الاجتماعي وفيه أساسا تشتبك الأدبية بالاجتماعية ،فيحدث تناغما دلاليا يترجم فكر المبدع.

في حين يعتبر امبرتو إيكو (**Umberto Eco**) العنوان بمثابة نقطة الانطلاق التي تفتح للمتلقي آفاق التخييل على عملية التأويل ، ليستطيع فك شفرة العنوان التي سنّها الكاتب ويكتشف

([1])- روبرت شولز، سمياء النص الشعري اللغة والخطاب الأدبي مقالات لغوية في الأدب، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص93.

([2])- فيصل الأحمر، معجم السميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص266.

(*)- ليست السيمولوجيا عبر ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويًا أو سننيًا أو مؤشريا مُحَمَّد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء،ط1 ،1987م، ص05.

([3])- بلقاسم مالكية، عتبات النص: العنوان، مجلة الأثر، جوان 2012م، العدد 14، ص03.

([4])- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2018م ص67ص 68.

" المعالم الكبرى للموضوع الذي ينطوي عليه الخطاب"[1]، فامبرتو إيكو يربط المتلقي "بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطًا يجعل من العنوان الجسر الذي يمر عليه"[2].

يفك جيرار جينات (**G. Genette**) العنوان من الاستعمال الذي يقيدّه في صفحة الكتاب أو النص "باعتباره نصا موازيا يندرج ضمن النص المحيط"[3] ويقرّ له قابليته ليستقر ضمن نسيج النص أو سياجه ،وذلك من خلال قدرته على الاستنساخ في "المقدمات الملحقات، أو الذيول التنبيهات، التوطئة، التقديم، فاتحة الملاحظات الهامشية تحت الصفحات، النهايات، المنقوشات الكتابية، العبارات التوجيهية، فكرة الكاتب، الأمثلة والشروح، الإهداءات الرباطات الملفوفة، وأيضًا الأنماط الأخرى من العلامات والإشارات الثانوية، مثل المخطوطات المنسوخة"[4].

تتضافر هذه المعطيات فيما بينها لأجل إظهار المعاني الكامنة في النص ،وقد أكد ذلك شارل غريفل (**Charl Grivil**) بقوله: "العنوان هو إعلان عن طبيعة النص، فهو إعلان عن القصد الذي انبنى فيه إما واصفًا بشكل محايد أو حاجبًا لشيء خفي كاشفًا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة بالنص"[5].

إذن لا يمكن فهم جوهر النص إلا من خلال العنوان الذي يعد سندا يفتح أفق القراءة على تأويل النصوص الأدبية ،لاكتشاف المضامين والدلالات التي ينوي المبدع إبلاغها.

بينما دعا كل من براون و يول إلى عدم النظر إلى "عنوان مقطع خطابي على أنه يساوي موضوع ذلك المقطع ،بل هو تعبير ممكن عن ذلك الموضوع"[6]، معنى ذلك أن العنوان قد يرد كلمة أو جملة طويلة أو قصيرة تشير للمحتوى الكلي للنص.

وفي الدراسات العربية نجد محمّد فكري الجزار يصنف العنوان باعتباره " مرسلة Message صادرة من مرسل Adress إلى مرسل إليه Adressee، وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل،فكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة الوظيفة الجمالية، فتمثل التفاعل السميوطيقي

([1])- شادية شقروش، سميائية الخطاب الشعري(مرجع سابق)، ص30.

([2])- مفيد نجيم، شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية (مرجع سابق)، ص94.

([3])- جميل حمداوي، سيميوطيقا والعنونة(مرجع سابق)، ص103.

([4])-المرجع نفسه، ص105.

([5])-المرجع نفسه109.

([6])- براون ويول، تحليل الخطاب، تر: محمّد لطفي الز ليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربية، دط، 1997م، ص162.

ليس بين المرسلتين فحسب،وإنما ليس كل من المرسل والمرسل إليه أيضًا"[1]، فالكاتب أو المرسل يضع العنوان انطلاقًا من مقاصد موضوع الخطاب، أي أن المرسل ينطلق من النص ليعين عنوانا له، أما المرسل إليه أو المتلقي ينطلق من العنوان لفك الدلالات المحتجبة في النص.

وهذا ما أشار إليه بسام قطوس بأن العنوان: "يشكل حمولة دلالية فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجوده فيزيقي/ مادي وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (الناص) والمتلقي أو مستقبل النص"[2].

ويقدم خالد حسين تعريفا للعنوان بأنه علامة سميائية تمارس التدليل ،وتهب النص هويته ومكانته في الوجود فتخرجه من العماء إلى فضاء التميز والاختلاف عن النصوص الأخرى[3]، وعلى هذا الأساس يكتسب العنوان السلطة على النص.

بينما ينظر مُحَمَّد عويس للعنوان من زاوية صياغته،والتي يكاد يقتصرها على الاسمية* ،ودليله على ذلك أن العنوان هو " سمة الشيء دال على الاسمية وهو الاسم أقرب من الفعل، إذ عنونة الشيء تبرز قيمة معناه وقيمة الأشياء أشد تمكنًا وأكثر ثباتًا، فهي بالاسم أولى لدلالته على الثبات أما ما يصدر عن شيء ما من الأفعال فإنها عرضة للتعيير..."[4].

يعالج جميل حمداوي قضية العنونة بارتباطها بخصوصية النص وإمكانات القارئ ،وعليه فهو يراه في المقام الأول باعتباره "من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيسي حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية إن فهمًا وإن تفسيرًا، وإن تركيبًا ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة"[5].

([1])- مُحَمَّد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي (مرجع سابق)، ص19.

([2])-بسام قطوس، سيمياء العنوان (مرجع سابق)، ص36.

([3])- ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مرجع سابق)، ص77ص106

(*)-يؤكد سبويه أن الكلام أثقل من بعض فالأفعال أثقل من الأسماء بمعنى أن العرب تفضل الأسماء عن الأفعال لخفتها. ينظر سبويه، الكتاب، تح:عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1988م، ج01، ص20ص21.

([4])- مُحَمَّد عويس، العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، 1988م، ص20.

([5])- جميل حمداوي، سيميائيات العنوان عتبة النص الموازي، مجلة أيقونات، مج03، العدد 03، ص29.

فالعنوان في نظر جميل حمداوي يضيء النص، ويحفز المتلقي لمباشرة فعل القراءة، فيمده بالمعلومات الكافية لفك شفرات النص ،كما يقدم له "معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ،إذ هو المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، فهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو – إن صحت المشابهة– بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه"[1].

والمحصلة أن العنوان علامة لغوية تظهر عبقرية المبدع من خلال صياغته الشعرية التي تثير المتلقي للولوج إلى عالم النص "فهو لافتة توضح الكثير من المطاليب، أو هو رأس النص والرأس يحتوي الوجه، وفي الوجه أهم الملامح، ولذلك فإن البحث في العنوان هو بحث في صميم النص، وبخاصة إذا كان العنوان دالا على محتوى ما تحته"[2]، يُمكن المتلقي من كشف المستور في النص.

2– أشكال العنوان والإحالة على المعنى (دلالات النص).

حظي العنوان بوصفه عتبة تتصدر النص وتحيط به وتلفه ،اهتمام النقاد على اختلاف مرجعياتهم،فتباينت دراساتهم له وتعدّدت،بتعدد العناوين أيضا، وصنفت حسب طبيعة موضوع النصوص* ووظائفها،وعلى أساسها قسَّمَ جيرار جينيت العناوين إلى:

2–1العنوان الرئيسي

يحتل العنوان الرئيسي موقع الصدارة في الكتاب ،فهو أول ما يقع عليه نظر القارئ بحكم موقعه الذي "يلعب دورًا استراتيجيًا لا يستهان به في تشكيل رؤية عامة وشمولية عن رؤى الديوان الشعري، انطلاقًا من لبوساته الواعية وغير الواعية وتبعًا للدفق الإيحائي الذي يتسلح به والوشائج العميقة التي تربطه بالمستور النصي، فيكون ذلك مدخلًا حقيقيًا وسطيًا مفتوحًا لفعل التلقي والتأويل"[3].

([1])– مُحَمَّد مفتاح، دينامية النص (تنظيرًا وانجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1990م، ص72.

([2])– خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 2000م، ص84.

(*)–يوجد تصنيف آخر للعناوين من حيث علاقتها بالنصوص تعرف بالعناوين الإخبارية تهدف لمساعدة القارئ على إيجاد العمل المطلوب وتمييزه عن الأعمال الأخرى ،وعادة ما تكون هذه العناوين قصيرة بصورة عامة بحيث تتألف من كلمة أو عبارة وتعرض الموضوع المعالج بشكل موضوعي وحيادي دون الإفصاح عن رسالة النص ، حسنية مسكين،شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر،رسالة دكتوراه ،إشراف داود مُحَمَّد،جامعة أحمد بن بلة ،وهران ،2014/2013م، ص46.

([3])– إبراهيم الحجري، الشعر والمعنى قراءة تحليلية للقصيدة العربية الجديدة دراسة نقدية، دار نايا، دمشق، سوريا،ط1، 2012م ص32.

ويصطلح بعض النقاد تسميته بالعنوان الخارجي* لأنه "يتربع فوق صفحة الغلاف الأمامي للكتاب، أو العمل، أو المؤَلَف، مشبعًا بتسمية بارزة خطًا وكتابة وتلوينًا ودلالة، سواء أكانت هذه الدلالة حرفية تعينية أم مجازية قائمة على التضمين والإيحاء"[1]، لإثارة انتباه المتلقي للولوج إلى عالم النص.

2-2 العنوان الفرعي:

إن العنوان الفرعي جزء لا يتجزأ من النص فيوضع لإظهار وإبراز "الجنس الكتابي للعمل لأنه عنوان شارح ومفسر للعنوان الرئيس... فيرسم ذلك السياق التداولي المجانس لما يحمله العنوان الرئيسي من قصدية"[2].

ما تجدر الإشارة إليه أن العنوان الفرعي "يتكون من العنوان الجزئي (sous titre) والعنوان المزيف (faux titre) والعنوان الجاري (titre courant) ،أما الأول فهو عبارة عن تلك الكتابة التي تكون أقل سمكًا من العنوان الرئيسي وتتموقع تحته"[3] في صفحة الغلاف الأمامي للعمل،وعادة ما يجد القارئ صفحة صماء مستقلة قبل صفحة العنوان ،تحمل العنوان فقط،ويطلق عليه تسمية العنوان المزيف الذي يكون اختصارًا وترديدًا لعنوان الكتاب الحقيقي ووظيفته تأكيد وتعزيز له [4].

2-3 العنوان الجاري:

يظهر العنوان الجاري في "أعلى الصفحة آخذًا موضعًا مع عنوان النص"[5]، وهذه العملية تتكرر في أعلى كل صفحة مع ذكر عنوان الفصل نطلق عليها تسمية العنوان الجاري[6] الذي تعزى إليه مهمة تذكير القارئ.

(*)-بما بأن العنوان الخارجي يتصدر صفحة الغلاف الأمامي للعمل الأدبي،فمن الصعوبة تجاهله"باعتباره عنصرًا بنيويًا يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص" ، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992م، ص218

(1)- جميل حمداوي، الشعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، دن، دم، ط02، 2016م، ص46.

(2)- زهراء خالد يونس الحديدي، عنونة الكتب(مرجع سابق)، ص25ص 26.

(3)- شادية شقروش، سميائية الخطاب الشعري (مرجع سابق)، ص32.

(4)- ينظر :محمَّد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفرياق ،عالم الفكر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،سبتمبر 1999،مج28،العدد1، ص457.

(5)- عبد الحق بلعاد، عتبات جيرار جنييت من النص إلى المناص (مرجع سابق)، ص70.

(6)- ينظر: شادية شقروش، سميائية الخطاب الشعري (مرجع سابق)، ص32ص33.

2-4 العنوان التجنيسي:

يعرف العنوان التجنيسي بالعنوان الشكلي،وهي تسمية أطلقها مُحَمَّد الهادي المطوي،وظيفته تعيين جنس العمل الأدبي ،وضمن أي صنف ينتمي ،لأن النصوص تختلف باختلاف الأجناس الأدبية،وهذا ما قصد به جينيت"الإشارة الشكلية أو الجنس الأدبي للكتاب من شعر، أو قصة، أو غيرهما"[1].

وتأسيسا على هذا الطرح ،فإن تعدد أشكال العناوين قد ينتج عنه وظائف متعددة تتحكم في دلالة العنوان باعتبارها "المرجع الذي يضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته"[2] ،الذي ينعكس في النص ويحدد طبيعة ونشاط الوظيفة التي بدورها تحدد دلالة و قصدية العنوان.

3- وظائف العنوان النصية والدلالية في الخطاب الشعري :

انطلاقا من مفهوم أن العنوان علامة لغوية، أشار جميل حمداوي إلى أن "هناك من الدارسين الذين نزعوا إلى تحليل العنوان بالإفادة من وظائف اللغة التي قال بها **رومان جاكبسون (R.jakabson)** في كتابه قضايا الشعرية، فتبين أن للعنوان وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميتالغوية"[3].

يتوفر العنوان على الوظائف التي تتوفر عليها اللغة، وقد "حدّدها رومان جاكبسون انطلاقًا من فهم العنوان بوصفه نصًا مستقلًا كما يعنونه، فإن قراءة العنوان في ضوء علاقته بنصه تشير إلى إمكان وظائف أخرى تطبع العنوان بخصوصية في امتلاكه وظائف أخرى تنبع من كونه نصًا موازيًا[4] ويضبطها جيرار جينيت بأربعة وظائف هي:

([1])- مُحَمَّد الهادي المطري، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفرياق (مرجع سابق)، ص457.

([2])- جميل حمداوي، سيوطيقا والعنونة(مرجع سابق)،ص109.

([3])-المرجع نفسه، ص100.

([4])-جاسم مُحَمَّد جاسم، جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري،دار المجدلاوي للنشر والتوزيع،ط1 2014/2013م ص98.

3-1الوظيفة التعينية (f.De désignation):

تهدف هذه الوظيفة إلى تسمية وتعيين النص،فهي أولى الوظائف التي تسمح للمتلقي بالتعرف على اسم الكتاب ، لذا يجب على المؤلف "أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء، فمثلا عندما ندخل إلى المكتبة أول ما تسأل المكتبي هو عن اسم الكتاب الذي نريد شراءه"[1].

واضح أن هذه الوظيفة ضرورية ودائمة الحضور ومحيطة بالمعنى، وهي نفسها عند غريفل(**Grevel**) الوظيفة الاستدعائية(f.Appellative) وميتيرون الوظيفة التسموية (F.denominative) أما غولدنستاين فيستعمل الوظيفة التمييزية (F.Distinctive) ويطلق عليها كانتوروويكس (**kantorowics**) الوظيفةالمرجعية (F. Referencielle)[2].

لقد تعددت تسمية هذه الوظيفة لكنها، تبقى تفيد التعريف بالكتاب و"تشترك فيها الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية"[3].

3-2 الوظيفة الوصفية (F. Déscriptive):

تقوم هذه الوظيفة على الوصف المباشر،وهي التي "يقول العنوان عن طريقها شيئا... لهذا عدها امبرتو إيكو كمفتاح تأويلي للعنوان،وعند غولدنشتاين الوظيفة التلخيصية (F. Abreviative) وميهايلية Mihaila بالوظيفة الدلالية أما كونتوروس فيسميها بالوظيفة اللغوية الواصفة (F.metalinguistique)"[4]،فكل هذه التسميات وإن تعددت لا تخرج عن دائرة الوصف.

3-3الوظيفة الإيحائية (F. Connotative):

تختلف هذه الوظيفة عن سابقاتها من الوظائف ،إذ تقوم على خاصية الإيحاء،فالعنوان الذي "يؤديها لا يرد اتفاقًا كما في وظيفة التعيين ولا شفافًا مباشرا كما في وظيفة الوصف... فهو يخاطب من القارئ ثقافته وملكات ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز (Symbolisantion) وليس همه التوصيل إلى عكس المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ "[5].

([1])- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص (مرجع سابق)، ص78.

([2])-ينظر: المرجع نفسه، ص86.

([3])- بسام قطوس، سيمياء العنوان (مرجع سابق)، ص50.

([4])- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص (مرجع سابق)، ص87.

([5])- محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صياغة العنوان، مجلة الموفق الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق 3 محرم 1997م، العدد 13، ص114.

تسعى هذه الوظيفة لجعل النص حجابا لا يكشف عن مضامينه للقارئ ،بل "يطرح ذاته كلمح البرق، لا يضيء حتمًا لكنه يدعو... للبحث عن مصادر الضوء التي سيهتدى بها في ظل عتبة العنوان"[1] لفهم محتوى النص.

3-4الوظيفة الإغرائية (F. Séductive):

ترتبط هذه الوظيفة بالقارئ باعتبار العنوان العتبة الأولى التي تقع عليها عين القارئ ،فتنجذب إليه ،لهذا أطلق عليها كولد نشتين (**Goldenstein**) تسمية "وظيفة فتح الشهية ،وذلك من خلال إثارة انتباه القارئ واستمالته إلى ما سيأتي من بعد"[2].

وعلى هذا الأساس تعتبر هذه الوظيفة بمثابة إشهار للعمل ،لأن "العنوان بمثابة التسمية التي تلصق بسلعة أو بضاعة ما يجب أن تكون لهذه التسمية قوة إشعاعية إشهارية جارفة، لأن الهدف من العنوان هو الإبهار والتأثير لحمل القارئ على اقتناء الكتاب بالسلعة ،وهنا تدخل بقوة وظيفة الإغواء والحثّ"[3] من اللحظة الأولى انطلاقًا من العنوان وصفحة الغلاف.

بالإضافة إلى الوظائف السابقة هناك "وظائف كثيرة قال بها عدد من النقاد مثل وظيفة الإعلان عن المحتوى وظيفة التجنيس (تكشف عن الجنس الأدبي: قصة، مسرحية، رواية...الخ) الوظيفة التناصية، ووظيفة العرض وظيفة التخصص والتحديد (خاصة بالنسبة للعناوين الفرعية) وظيفة الإحالة، وظيفة الاستحالة، وظيفة الحث، الوظيفة التأسيسية، الوظيفة الانفعالية، الوظيفة الاختزالية الوظيفة التكثيفية"[4].

وتأسيسًا على ما سبق يبقى العنوان جزءا لا ينفصل عن النص الذي يعنونه "فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة، وأيّ عنوان لأي كتاب يكون عبارة معبرة تعكس عادة كل عالم النص المعقد الشاسع الأطراف"[5].

([1])- عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية ،درا النايا، للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط01، 2011م ص23.

([2]) – المرجع نفسه، ص20.

([3]) – الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي بجامعة بسكرة، منشورات الجامعة، 15/16 أفريل 2002م، ص29.

([4]) – المرجع نفسه، ص26.

([5]) – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، دط، 1995م، ص277.

4- بنية العنوان وفرضيات القراءة والتأويل في ديوان نجمى والشاعر :

إن العنوان عتبة تتصدر النص ،لتساعدَ المتلقى في فهم المجهول منه،فهو بمثابه " السياق الذي يحدد المعنى ويلغي بقية الاحتمالات على الأقل مؤقتًا؛ لأنه يقوم بدور الوشاية بمعاني تساعد على فك رموز العمل ومنه يكون دالا على مضمون النص"[1]، وبناء على هذا من الواجب قبل الولوج إلى دراسة الديوان الشعري (نجمي والشاعر)، الوقف عند هذه العتبة واستنطاق دلالاتها.

من الضروري الإشارة في البداية إلى وظائف العنوان في ديوان نجمى والشاعر لأن للعنوان "وظائفا ينهض بها باعتباره أول ما يقرع الأسماع ويشد الأبصار ويوحي له بالمعنى"[2] في النص وهو ما سنحاول إسقاطه على العناوين الفرعية في ديوان نجمى والشاعر.

4-1العناوين الفرعية ووظائفها:

العناوين الفرعية	الوظائف	الصفحة
- نجمى والشاعر	تعنية- إيحائية- إغرائية	05
- طليعة العرب	تعينية- إيحائية- إغرائية	56
- عودي إلينا يا فرنسا	تعينية- إيحائية- إغرائية	69
- بنت الشهيد	تعينية- وصفية	76
- سيرة الكوابيس لدى جابر	تعينية- وصفية- إغرائية	78
- الطين أصلنا ولا نحبه	تعينية- إيحائية	89
- إلى لئيمة	تعينية- وصفية- إيحائية	91
- مكابرة	تعينية- إيحائية	93
- توبة	تعينية- إيحائية	94
- ماذا أخرب فيك يا وطني	تعينية- إيحائية- إغرائية	96
- إلا أنا	تعينية- إيحائية- إغرائية	97
- يا أيها الشهداء لطفًا لا تعودوا	تعينية- إيحائية- إغرائية	98

([1])- الخامسة علاوي العنوان العلامة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، مجلة الخطاب، تيزي وزو، مج03 العدد03، ص237.

([2])- محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان (مرجع سابق)، ص08.

- قصة الطفل الأبي	تعينية- وصفية	**100**
وسام الخلود	تعينية- إيحائية- إغرائية	**102**

إذا تأملنا هذه العناوين المصدرة للمتن الشعري .، سنلاحظ هيمنة كل من الوظيفة التعينية[*] والإيحائية والإغرائية لتأتي بعدها الوظيفة الوصفية، فهذا القصد يعود إلى الشاعر الذي اختار لنصوصه الشعرية عناوين "ذات حمولات دلالية وعلامات إيحائية شديدة النوع و الثراء"[1]، تحتاج من المتلقي الرجوع إلى المتن الشعري للكشف عن دلالاتها.

4-2خيارات تأويل بنية العنوان الرئيسي في ديوان نجمى والشاعر لعبد الله بن حلي :

إن تدقيق النظر في العنوان الرئيسي **"نجمى والشاعر"**، يوقفنا أمام عنوان فرعي للقصيدة الأولى، فاختيار الشاعر مبني على إثارة المتلقي وحثه وجذبه لقراءة النصوص المشكلة لنسيج الديوان ولحمته.

يثير إطلاق الشاعر عبد الله بن حلي على ديوانه تسمية **"نجمى والشاعر"** أسئلة ، فمن هي نجمى؟ وما علاقتها بالشاعر ؟ فهذه التساؤلات تثير المتلقي وتفتح له المجال للبحث عن إجابة لتساؤلاته،التي ترتبط ارتباطًا أساسيا بالعنوان الذي "يعد نصًا منجزًا بذاته أولا ويفضي إلى غيره ثانيا"[2].

نجمى والشاعر جملة اسمية مركبة من كلمتين نجمى،وهي اسم يطلق على امرأة، لكن الشاعر لم يرد هذا المعنى الظاهر، إنما يرمي إلى معنى خفي وعميق الدلالة ،فأطلق لفظه نجمى وأراد بها نجمى/ الوطن ونلتمس ذلك في قوله:

لكنّ نجمى أخطَأت لما
جاءت توقّع وقّعت: "نجمى"
والحرب زادت دائرهْ
حرب بغيّ عاهرهْ

([*])- غلبت الوظيفة التعينية على العناوين الفرعية في الديوان، إلا أن المتلقي إن لم يرجع إلى المتن الشعري، لا يفهم مضمون العنوان فهي وظيفة من أجل تسمية القصيدة فقط من أجل تميزها عن غيرها من القصائد، كما أنها وظيفة دائمة الحضور مع الوظائف الأخرى كما أشرنا سابقا.

([1])- بسام قطوس، سيمياء العنوان (مرجع سابق)، ص37.

([2])- باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، السعودية 1 مايو 2007م، العدد 61، ص43.

ومن البداية للنهاية خاسرهْ
حربٌ بدون حقيقة أو راية تجري أمامي
وأنا هنا دوما على مقهى السلام
ومن الصّباح إلى الظلام[1].

ترمز نجمى في هذا المقطع الشعري للوطن الجريح الذي دلت عليه لفظة الحرب، للتعبير عن الخوف والرعب والظلم الذي عاشه الشعب الجزائري سنوات الجمر.

وجاءت لفظة الشاعر حاملة معنى المواطن كجزء لا ينفصل عن بلده، وما رسّخ هذا المعنى حرف العطف الذي حمل معنى المشاركة الابن (الشاعر، لآلام وآمال وطنه نجمى) فيقول الشاعر في ذلك:

نجمى تعاني من عصابٍ واضطهاد
وشفاؤها بيدي خطوطٌ من مدادِ
أماّ بلادي...
نجمى خُذي عنّي
سأقول فيكِ قصيدةً منّي
وأقلعُها من الوجدان مثلَ الضّرْسِ
وتدورُ يا نجمى عليكِ[2].

إن تشكيل العنوان بهذه الصيغة خرق الدلالة المباشرة ؛ فتارة يقول ويخبر ، وتارة يبقى محدود الاخبار في الوقت نفسه[3] عن طريق استخدام الدال امرأة نجمى/ الوطن، الذي كسر نمطية العنوان وتقويض سلطة المركزية الذكورية ،عبر اختيار عنصر الأنثى في أولوية التصميم على غرار عناوين القصص والحكايات الخرافية (لونجا والغول والجميلة والوحش ... إلخ).

(1) بن حلي عبد الله، نجمى الشاعر، منشورات القدس، العربي، وهران، دط، 2009م، ص43 ص44
(2)-المصدر نفسه، ص29ص30.
(3)-ينظر: رشيد يحياوي ،الشعر العربي الحديث دراسةفي المنجز النصي (مرجع سابق)،ص113

4-3 قراءة في دلالات الصيغ التركيبية للعناوين الفرعية:

4-3-1 طليعة العرب:

ورد العنوان مركبا إضافيا تتصدره لفظة طليعة، التي توحي بالحركة من الأسفل إلى الأعلى،كما تدل على الازدهار والرقي والتطور، فلفظة طليعة حركة صعود مستمرة للوصول إلى القمة أو النهاية،غير أن لفظة طليعة هنا مقترنة بلفظة العرب، أو الحضارة العربية القديمة التي شهدت رقيًا وتطورًا حضاريًا في شتى الميادين في حقبة زمنية ماضية، لكن هذا التقدم قد ولى،وتراجع العرب أشواط إلى الخلف، وهذا ما كشف عنه في المتن الشعري الآتي:

الآن لم يبق فوق الأرض من عرب
فبلّغ المتنبّي أنّهم غُلبوا
فخيلنا مثلُنا معتادة الهرب
ولا يغالي كثيرًا في مفاخره
قد بيّن الدّهر ما في الفخر من كذب[1].

أطلق الشاعر في صدر عنوانه لفظة توحي بالتطور ورقي الأوطان العربية في حقب زمنية ماضية،مثل بغداد، لكن المتلقي عندما يرجع إلى المتن الشعري يلاحظ تخاذل وتقهقر عرب العصر الحاضر،والذين ماتت النخوة في قلوبهم وأصبحوا لا يحفظون شرفا ولا كرامة ولا ينصرون قضية،وقد نلمسُ هذا في قول الشاعر:

بنت العراق تُعرّى من ملابسها
وتستغيث بكم يا إخوة العرب
وتسمعون نداها في مجالسكمْ
وتهرقون لها كأسَ ابنةِ العنب[2].

يظهر الشاعر من خلال هذه القصيدة ساخطا على عرب هذا الجيل الذي لا خير فيه ولا يستحق مجرد البقاء على الأرض بقوله:

متى يعلنون موت العرب؟

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص63.

([2])-المصدر نفسه، ص59.

متى يعلنون موت العرب؟ [1].

لقد جسدت لفظة طليعة الفرق الواضح والبون الشاسع بين العرب في الماضي والعرب في العصر الحاضر الذين فرطوا وبإرادتهم في عروبتهم وأصالتهم وعزتهم وكرامتهم.

من خلال هذا العنوان يتضح أن القارئ لا يستطيع فهم مضمون العنوان ،إن لم يطلع على محتوى النص، ومن ثم فالعنوان هنا "لا يحيل إلى عمله بلغته... إنه يحيل إلى عمله بكفاءته الفائق في التحول من كونه واقعة لغوية والصعود – بفضل التلقي- إلى مستوى النص"[2].

4-3-2 عودي إلينا يا فرنسا:

صيغ العنوان في صيغة جملة فعلية يقف أمامها المتلقي مشدوها، حيث يبقى السؤال مطروحا في حيرة لماذا الشاعر يأمر فرنسا المستدمر بالعودة إلى الجزائر؟ وماهي الدلالة البعيدة التي يريد أن يقربها من المتلقي من خلال العنوان؟.

ما يسترعي الانتباه في العنوان هو الصيغة الطلبية المنبثق عنها الفعل عودي،والذي لا يعدو أن يكون مؤشرًا دالا على الخذلان والحسرة والعار والخيبة التي يشعر بها الشاعر اتجاه بلده الذي استقبل رئيس دولة المستدمر ورموزها بحفاوة ،إنها إحدى المفارقات العجيبة التي يقف عليها واقع الحال يجسدها في المقطع التالي :

عودي إلينا يا فرنسا الأمس عودي
وتفضّلي استعمرينا من جديدِ
إنّ الطريق للجزائر آمنٌ
ومزيّن باللافتات وبالورودِ
لا ترهبي شيئًا وعودي
خلت الجبال من الأسودِ
خلت الجبال من الأسودِ
من كان يحسِب يا فرنسا
أننا بعد الدّماء سنلتقي في يوم عيدِ[3].

([1]) – بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق) ، ص62ص63.

([2])- محمّد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي (مرجع سابق)، ص41.

([3])-المصدر السابق، ص69.

وكأن هذه الزيارة طوت التاريخ الذي ضحى من أجله الملايين من الشهداء للتخلص من نير عبودية المستدمر، لكن جزائر الاستقلال ضيعت المجد الذي صنعه المجاهدون باستقبالهم دولة العدو فرنسا يقول الشاعر في ذلك:

وأرى شهيدًا قادمًا يجري إلينا من بعيدِ
ويهزّني من مرفقي ويقول في غضب شديد:
"هل أنت حقًّا يا غريب حفيدي؟
ماذا فعلتم بالجزائر بعدنا ماذا فعلتم بالأمانة والعهودِ؟
هل أنت حقًّا: يا غريب حفيدي؟ [1].

المتأمل في العنوان **عودي إلينا يا فرنسا** ،يتبين له أنه يختزل فحوى النص، وهذا ما يدل على ارتباط وثيق الصلة بين العنوان ودلالات المتن الشعري، فالعنوان هنا يحمل المعنى الكلي للنص الشعري لأنه "علامة نصية، تسعى إلى الكشف عن المجهول المنتظر (النص)"[2].

4-3-3 بنت الشهيد:

ينفتح العنوان على مركب اسمي من لفظتين (بنت والشهيد) وهي عتبة تمتاز بالبساطة لفظًا وشكلًا ،ولكن يطفح لدى المتلقي سؤال مفاده ،ماذا يريد الشاعر أن يخبرنا عن بنت الشهيد؟،أو سيرة بنت الشهيد ؟.

المعروف عن الشهيد أنه قدّم الغالي والنفيس فداءً لوطنه ،لينال الاستقلال والعيش الكريم،فهو صورة صادقة عن حب الوطن تستحق التقدير، و في هذا سياق يقول مُحَمَّد الصالح الصديق:"وليس هناك في دنيا الناس من يجب أن تنحني أمامه الرؤوس إجلالا وتعظيما ،ويحيا في القلوب ذكرى خالدة،وعلى الشفاه أنشودة عطرة ،وعلى الدرب منارة هادية كالشهيد في سبيل وطنه وشعبه ،الذي آثرنا على نفسه وأهله ،فذهب تاركا زوجه وأبناءه وأقاربه،ومات من أجل أن نعيش-نحن الأحياء- أحرارا سعداء في ظل العزّ و الكرامة"[3].

([1]) –بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص71.

([2])-عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية(مصدر سابق)،ص15.

([3])-مُحَمَّد الصالح الصديق،من الخالدين،دارالأمة،الجزائر،ط02،2002م،ص17.نقلاعن اليوم الوطني للشهيد عبر دلالات/www.echoroukonline.comبتاريخ 27جويلية 2020 الساعة 21:30.

رغم تضحية الشهيد بحياته إلا أن أهله يعيشون التهميش والحرمان من حقوقهم المشروعة،ويتحدث الشاعر عن ذلك في حرقة وتساؤل حيرة:

ما لها ما لَها؟

بنتِ الشهيد ما لَها

رهنت خلخالها

لتسترَ حالَها

وتطعمَ أطفالَها[1].

فنجد أن بنت الشهيد التي ضحى والدها بنفسه من أجل أن تعيش هي ووطنها العزة والكرامة،تعاني الإهانة في بلدها الجزائر ،فلم يعر بها أحد الاهتمام والرعاية ،ولم يجبر أحدٌ خاطرها المنكسر ،فيقول الشاعر في ذات القصيدة :

وأنت يا جزائر يا آمالها

أعطتك أغلى ما لها

أباها آخاها وخالها

ولم تسألي ما لها ما لها

بنت الشهيد ما لها؟[2].

واضح أن الشاعر افتتح قصيدته بسؤال واختتمها بسؤال، وهذا ينم عن استمرار تلك الظروف الصعبة التي يعيشها أهالي الشهداء الذين هضمت حقوقهم جراء تقصير بلدهم في أداء واجبها نحوهم.

4-3-4 سيرة الكوابيس لدى جابر (من 15ماي إلى 05جوان 2009):

على غرار العناوين السالفة يختار الشاعر لهذه القصيدة عنوانا في شكل جملة طويلة حافلة بمشاعر الخوف والقلق والاضطراب،الذي يتضح من خلال لفظة الكوابيس* التي يتعرض لها

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)،ص76.

([2])-المصدر نفسه،ص77.

(*)- الكوابيس عبارة عن رؤى ومشاهد مزعجة تراود الفرد خلال نومه بشكل غير إرادي ولا يمكنه التحكم فيها،تتضمن المشاهد أحداث ومواقف مخيفة ومرعبةwww.hellooha.com بتاريخ 23جويلية2020الساعة 10:55

الشاعر،ونسجل هذا في النص،أن الشاعر يفتح على صفحة الحاضر مجازر الماضي وما أوحت به من صور الذبح والتنكيل ،والتي ما فتئت تتوارد في خاطر الشاعر فيقول:

إنّ الكوابيس التي تغتالني
تأتي مدبّبة كثور ثائر
سيكون فيها الرّعبُ أولَ نازل
ويكونُ فيها الذبحُ آخرَ زائر[1].

تتحرك هذه الكوابيس صوب الشاعر فتلذذ في تعذيبه فيقول:

عندي خيال عنده مازوخيةٌ
تدعو إلى عيشٍ عنيفٍ ثائرِ
تأتي كخيلٍ للمغولِ مغيرةً
ويقول لي هي من صميم الحاضرِ
يقول لي" انظر وراءك باصقًا"
لا تكترث أبدًا بعمر عابر [2].

لم تكتف هذه الكوابيس بتعذيب نفس الشاعر، بل حرضته على ممارسة لعبة العنف مع الآخر ويتضح هذا المعنى في قوله:

وانظر أمامك غاضباً أو ضاربًا
فالعنفُ يبقى سيّدًا في الآخرِ"
هو لا يرى عند الورى غيرَ الأذى
لا يشرئبٌ إلى الجمال الباهرِ[3].

رغم مما تعرض له الشاعر من كدمات نفسية من خوف وقلق ،إلا أنه يأبى أن يحدث الضرر بالآخر أو يسبب له المشاكل ،لهذا اختار الشاعر اسم العلم جابر في العنوان، بمعنى الإنسان المصلح والمساعد للغير ونلمس هذا في قوله:

الله يعلم أنني لا أعتدي

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص84.
([2])- المصدر نفسه، ص81.
([3])-المصدر نفسه، ص81ص82.

وبذاك يشهد جيرتي ومعاشري
أنا جابرٌ كمْ أستريح لناسِنا
والناسُ أيضاً تستريح لجابر[1].

تضمن هذا العنوان تاريخا محددا من 15 ماي إلى 05 جوان 2009 وربما قصدبه فترة المرض،وتضمن أيضا إهداءً* شخصيا خاصا موجها لأشخاص مقربين من الشاعر يشكرهم لوقفهم إلى جنبه في فترة مرضه، وما يدل على ذلك في النص قوله:

وتقوم جنبي زوجتي مذعورةً
تطفي بماء الزّهر جمرَ مشاعري
تجري إليّ صغيرتي فأضمّها
وتنام في صدري كروض زاهر
وتطّل أمي خيمةً من رحمةٍ
وتضمّني مع طلفتي للآخِرِ
يا ليتني عذّبت نفسيَ وحدها
وكفيتُ أحبابي شرورَ مخاطري[2].

يقدم النص ارتكازة دلالية للقارئ في تأويل العنوان وفهم مقاصده، لأنه "لا ينطلق من أفكار مسبقة، بل يرتبط بالنص، فيكون جزءًا من المعنى وتلخيصا واختصارا للنص"[3].

4-3-5 الطين أصلنا ولا نحيه:

يختلف هذا العنوان عن بقية العناوين التي مرّت بالديوان ، فهو يحمل في طياته حكمة ذات أثر ديني، وكما نعلم أن الله سبحانه وتعالى بين في كتابه المبين أن أصل الإنسان واحد في قوله تعالى:

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق) ، ص82ص 83.

(*)-يعد الإهداء عتبة تعتمد على الانتقال من الأنا إلى الآخر،فتتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر ووسيط بين والأنا والغير،كتعبير قائم على المحبة.روفية بوغنطوط،شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي،رسالة ماجستير ،إشراف يوسف وغليسي جامعة منتوري ،قسنطينة،2007/2006م،دص.

([2])-مصدر سابق،ص87ص88.

([3])- باسمة درمش، عتبات النص (مرجع سابق)، ص52.

﴿ ٱلذِيٓ أَحۡسَنَ كُلَّ شَيۡءٍ خَلَقَهُۥۖ وَبَدَأَ خَلۡقَ ٱلۡإِنسَٰنِ مِن طِينٖ ﴾ [1]، وهذا ما أكده النبي ﷺ بقوله: "ليَنتهينَّ أقوَامٌ يفْتخرُون بِآبَائِهم الذين مَاتُوا، إنّما هُمْ فَحْمُ جَهَنّم، أو لَيكُونُنَّ أهْونَ على اللهِ من الجُعل الذي يُدهْدهُ الخِراءَ بأنفه، إنّ الله أذهب عنكم عُبِّيَّةالجاهليّة وفخرها بالآباء إنما هو مؤمن تقيٌّ أو فاجرٌ شقيٌّ، النَّاسُ كُلُّهم بَنُو آدم، وآدَمَ خُلقَ من تُرابٍ "[2] .

فكثير من الناس يستشهدون بهذه الآية والحديث على أنه لا توجد فروق شكلية بين البشر،وإنما هم من خلقوها بدافع التكبر والتعالي على بعضهم البعض.

ويحيل هذا العنوان إلى قول **أحمد شوقي**:

لا تقولن أمرؤ أصلي *** هما أصله مسك وأصل الناس طين[3].

ونستحضر أيضا في هذا المقام قول **أبي الصلت الأندلسي**:

إذا كان أصلي من تراب فكلها *** بلادي وكل العالمين أقاربي[4].

فالعنوان في هذا المقام يصلح أن يكون حكمة يستشهد بها لذم صفة التكبر والتعالي، لأننا خلق أصلنا من التراب.

4-3-6 إلى لئيمة:

جاء العنوان بصيغة المفرد المؤنث، نكرة لتفيد "التعميم والعموم يعني الشيوع"[5]، ولئيمة من الفعل"لأم، اللؤوم ضد العَتْقِ والكرم واللئيم الدنيء الأصل الشحيح النفس"[6]، أي أن الشخص اللئيم سيء الخلق اجتمعت فيه كل الخصال المذمومة من الناس.

وبالعودة إلى النص فالعنوان يخاطب فتاة جميلة لكنها قبيحة الأخلاق،ويظهر هذا المعنى في قول الشاعر:

رأيتها تمرّ وقت الصّباحْ

([1])- السجدة، الآية: 07.

([2])-الترميذي ،الجامع الكبيير ،تح عواد معروف ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،لبنان ، ط1،1996م مج06، ص224.

([3])- أحمد قبش، مجمع الحكم والأمثال في الشعر العربي، دار الرشيد، دم، ط03، 1985م، ص30.

([4])-المرجع نفسه ، ص30.

([5])- مُحَّد خليفاني،الجملة العربية (دراسة وصفية تحليلية)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2013م، ص50 ص51.

([6])- ابن منظور، لسان العرب (مرجع سابق)، ج12، ص530.

وفي يديْها باقةٌ من إقاحْ

مختالةً تمشي بدرب الصِّبا

فقد لفّها الحسنُ بأحلى وشاحْ [1].

فلفظة محتالة في البيت الثاني تشير وبقوة إلى أن هذه الفتاة لئيمة تقابل النعم بالخفاء والنكران،فجمالها الخارجي لا يستطيع أن يستر لئمها عن الناس مما يجعلهم يتجنبون التعامل معها.

تخيّلي يوماً سيأتي ولا

تلقيْن في يديْكِ غيرَ الجراحْ[2].

في الواقع العنوان لا يثير الدهشة لدى القارئ، لكن طبيعة تركيبته اللغوية (من جار ومجرور) لا تقبلها اللغة، "ذلك أن حرف الجر غير قابل لغويًا أن يسبق بصمت أو بياض"[3]، لكن التأويل الدلالي يسوغ للعنوان " انتقاء حر غير مقيد بشكل أو تركيب أو قاعدة نحوية تفرض عليه التقولب بشكل محدد وبالتالي، فإن جميع الإمكانات التي تقدمها اللغة قابلة للانبناء كعنوان دون قيود، لذا فقد ينبني العنوان على هيئة حرف أو كلمة أو مجرد علامة غير لسانية، وقد يكون في هيئة جملة أو جملة تامة، وقد يكون أكثر من جملة"[4].

فإن كان العنوان غير مقيدٍ من ناحية الصيغة التركيبية، فإنه مقيدٌ من الناحية الدلالية،وذلك يعني أن العنوان كبنية لا بد له أن يؤلف على مستوى التعبير مقطعًا لغويًا يعلو النص تتحكم به قواعد سيميائية تعمل على بلورة مقاصده ودلالته في النص [5].

4-3 -7 مكابرة:

ما يشدّ النظر في هذا بنية العنوان هو اقتصاده وإيجازه في لفظة واحدة،مما يستدعي من المتلقي للبحث عن "قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه "[6] لإزالة الغموض الذي يكتنفه.

([1])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص91.

([2])-المصدر نفسه، ص92.

([3])- جاسم مُحَمَّد جاسم، جماليات العنوان(مرجع سابق)، ص35.

([4])- عبد الستار عبد الله صالح وجاسم مُحَمَّد جاسم، بنية العنوان في شعر مُحَمَّد درويش دراسة سيميائية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، 21 ماي 2008م، مج08، العدد 03، ص189 ص 190.

([5])- ينظر : المرجع نفسه،ص190.

([6])- مُحَمَّد مفتاح، دينامية النص (مرجع سابق)، ص72.

فلفظة مكابرة في العنوان يقصد بها الشاعر مكابرته وشدة حرصه على مغالبة مشاعر الحزن بصمته وكتمانه ،وإدعائه السعادة أفضل له من البوح للآخر بما يستشعره في نفسه لذا يقول:

ولذا أسلّم باليديْن ولا أسلّم بالعناقِ

ألأنّني فعلاً صبورٌ أم لكثرة ما ألاقي[1].

فالشاعر هنا يكابر ويعز نفسه ليس تكبرًا على الآخر،وإنما الظروف هي التي أجبرته على المكابرة،وفي داخله عكس ما يدعي و يظهر، فالمكابرة هنا ليس من التكبر وإنما من الكبرياء.

4-3-8 توبة:

ورد هذا العنوان أيضًا لفظة مفردة "والتوبة الرجوع عن الذنب وفي الحديث الندم توبة، والتّوب مثلهُ وقال الأخفش: التَّوب جمع توبة مثل عزمة وعزم.وتاب إلى الله يتُوب توبًا وتوبة ومتاب: أناب ورجع عن المعصية إلى الطاعة ... وقال أبو منصور: أصل تاب عاد إلى الله ورجع وأناب، وتاب الله عليه أي عاد عليه المغفرة"[2].

تحمل لفظة التوبة مدلولا دينيا، وإقراراً بالذنب وتكفيراً عنه بالرجوع عن الذنب أوطلب المغفرة من الله ، إلا أن مفهوم التوبة اتخذ مدلولا آخر مغايرا في النص، وهو توجيه الشاعر طلب الغفران من الحبيبة ، وهذا ما صرح به في ختام نصه بقوله:

أنني جئتكِ قلبًا تائبًا

فاغفري لي يا منى النّفس ذنوبي[3].

فمشاعر الحزن والأسى التي تسكن قلب الشاعر هو ما وجه خطوط الدلالة في العنوان ،والتي انعكست في لفظة قصيرة تحمل دلالة لمعنى يريده الشاعر ،فسره ما يأتي من اللاحق في المتن الشعري الذي "تبناه أولا ليسمي به ثانيا ،فعلاقة الواحد منهما بالآخر أشبه ما تكون بعلاقة الدال بمدلوله فالعنوان بهذا المعنى نص مواز لنص القصيدة ،باعتبار ما تفرضه وظيفته المرجعية من هيمنة وسلطة على المتلقى له"[4].

([1])- بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص93.

([2])- ابن منظور، لسان العرب (مرجع سابق)، ج01، ص233.

([3]) –المصدر السابق، ص95.

([4])-أحمد عراب،شعراء الجزائر إخلاص للمناسبة أم طموح فني؟،مجلة الحكمة للدراسات الأدبيّة واللغويّة،الجزائر ،2015م،العدد 32،ص95.

4-3-9 ماذا أخرب فيك يا وطني:

ورد عنوان قصيدة ماذا أخرب فيك يا وطني بصيغة الاستفهام الإنكاري ،فالشاعر استخدم أسلوب الاستفهام من خلال صيغة (ماذا) التي بينت الحالة الشعورية (النفسية) الممزقة التي تفجرت معانيها داخل المتن الشعري بقوله:

ماذا أخرّب فيك يا وطني
إن جاء دوري كي أخرّبَكَ
لم يتركوا شيئًا أخرّ به
أأجهزُ الكفنَ الكبيَر لكَ؟
وألمّ كلّ الشّامتين بنا
كي يشهدوا معنا جنازتَكَ[1].

فهذه النبرة الحزينة نستشف منها مكانة الوطن بالنسبة للشاعر من خلال رفضه للحالة المزرية التي آل إليها وطنه، لكنه رغم هذا متفائل وآملُ في غدٍ أفضل يسوده الأمن والاستقرار.

لكنّني أدري بأنّ الخلدَ لكْ
وستهتدي في وسطَ الدجى مهما حَلَكْ
ولسوفَ تبقى ما بقيِ هذا الفَلَكْ
ولذاك لنْ أدفنَكْ
لنْ أدفنكْ[2].

يتداخل العنوان الرئيس نجمى والشاعر مع عنوان الفرعي ماذا أخرب فيك يا وطني فيشكلان صورة الوطن الجريح الذي عانى الاضطراب والتوتر،مما يؤكد هذا أن العنوان الرئيس "بوصفه بنية كتابية تعلو النص وتتعالق معه دلاليا وهذه سمة تصب في توفير طاقة للمتلقي نحو النص" [3]نابعة من العناوين الفرعية للقصائد .

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق) ،ص96.

([2])-المصدر نفسه،ص 96ص 97.

([3])-علي أحمدمُحَمَّد العبيدي،العنوان في قصص وجدان الخشاب(دراسة سميائية)،دراسات موصلية،العراق،2009،العدد23 ص16.

4-3-10 إلا أنا:

يتكون هذا العنوان من إلا وضمير المتكلم أنا، والمعلوم لدى علماء اللغة العربية أن إلا تفيد الاستثناء والحصر بمعنى الاختلاف والمخالفة ،وضمير المتكلم أنا بالعودة إلى النص وجدناه يعود على الشاعر لكن أي استثناء يتموقعه الأنا في العنوان ومنه في النص؟.

جسدت ذات الشاعر في القصيدة هذه صورة القطيعة مع الغير أو الآخر المخالفة والاختلاف بوفائها وحبها لوطنها رغم الظروف الصعبة والأزمات التي تعصف به فيقول:

وطني تبدّلُ كل شيء رائع فيكا
فالعزّة القعساءُ ما عادت توافيكا
والماءُ قد جفّت منابعُه بواديكا
والطيرُ أيضًا لا تغنّي في روابكا
وطني تبدّل كلُّ شيء رائع فيكا
إلاّ أنا لازلتُ أبغيكا
لازلت أبغيكا[1].

تؤكد هذه الأبيات الشعرية حب الشاعر ووفائه لوطنه،والدليل على ذلك هذه الأنا التي وردت في العنوان الذي جاء مختصرًا،إلا أنه اختزل المتن الشعري المحمل بالروح الوطنية ،والتي اتضحت أكثر من خلال "العودة إلى قراءة النص الأكبر ومحاولة مفاوضته، أو الحوار معه للاقتراب من فك شفرته والعودة إلى العنوان من ثم مساءلته هو الآخر، ومفاوضته في ضوء ما تحصل لنا من معرفة النص"[2].

ما يمكن أن نسجله أن عنوان قصيدة **إلا أنا** يعلن متعاضده الدلالي والتعبيري مع ما يحيل إليه كل من عنوان **نجمى والشاعر** وعنوان **ماذا أخرب فيك يا وطني**، لأن هذه العناوين جسدت معاني الاخلاص والوفاء للوطن.

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص97.

([2])- بسام قطوس، سيمياء العنوان (مرجع نفسه)، ص43.

4-3-11 يا أيها الشهداء لطفًا لا تعودوا:

ورد هذا العنوان صيغة طلبية اشتملت على نداء ، والمتعارف عليه أن النداء هو دعوة شخص ما، لكن بيدو أن الشاعر من خلال هذا النداء يتوسل الشهداء بأن لا يعودوا ، وهنا يستثير القارئ سؤال لماذا يطلب الشاعر من الشهداء عدم العودة؟.

من خلال استقرائنا لأبيات للقصيدة تتبين دلالة العنوان التي تفضي إلى أن الشاعر توجه بهذا النداء، أو الطلب للشهداءخوفا من لحظة المواجهة وخشية إن عادوا ماذا سنقول لهم عن ضياع الجزائر التي ضحوا من أجلها ليعيش شعبها حياة كريمة يسودها السلامة والعدالة، ويظهر هذا في قوله:

إنّ الجزائرَ جنةٌ فيحاءُ فيها ما نريدُ
فيها السلامةُ واللآلئُ والكرامةُ والورودُ
فيها كذلك دولةٌ ولها نشيدُ[1].

فالشهداء تركوا لنا جنة فيحاء فيها ما نشتهي مثل ما قال الشاعر ،إلا أننا لم نحافظ عليهاولم نرع الأمانة،لهذا يقول لهم: لطفًا لا تعودوا لأنه متأكد أنهم سيصدمون من الواقع الذي آلت إليه الجزائر، لتتحول إلى دولة تراجعت فيها القيم والمبادئ التي ناضل من أجلها الشهداء.

يرفض الشاعر عودة الشهداء خوفًا من ردة فعلهم ،فلو عادوا إلى جزائر اليوم لذهبوا دون رجعة حسرة على البلد والشعب. لذا يقول لهم:

ولذاك لطفًا سادتي لا. لا تعودوا
نخشى إذا عُدتُم لنا ألّا تعودوا[2].

وعليه فعنوان **يا أيها الشهداء لطفًا لا تعودوا** يتعالق دلاليًا ونصيا مع عنوان الكاتب الجزائري طاهر وطار الشهداء يعودون هذا الأسبوع، فلا يمكننا استيعاب هذا التعالق إلا بالاعتماد على مبدأ تأويل دوال القصيدة والرواية.

4-3-12 قصة الطفل الأبي:

يتشكل هذا العنوان من لفظتين مركبتين تركيبا إضافيا، كما وضع الشاعر أسفله جملة توضع عادة للتعريف بالعنوان " لزيادة الإيضاح،وتوجيه القارئ المستهدف"[3].

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق) ، ص98.

([2])-مصدر نفسه،ص99.

([3])- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص(مرجع سابق)، ص125.

تشتغل القصيدة على فضاء الحكاية الشعبية أو السيرة الذاتية ،وهذا ما تكشفه عتبة العنوان منذ البداية من خلال تواجد لفظة قصة في العنوان والجملة الشارحة له، وهذا تصريح مباشر على أن القصيدة تنفتح على قصة جوهرها حكاية داخل المتن الشعري وما يدلل على ذلك قول الشاعر:

قصّ لي يومًا أبي *** قصّة الطّفل الأبي[1].

تتضح العلاقة بين العنوان ومتنه الشعري من خلال سرد الشاعر لمكانة طفل صغير أبى ورفض البوح عن مكان تواجد أبيه المجاهد، رغم صنوف التعذيب الشنيع الذي تعرض له.

سألوه عن أبيهْ *** أيّ ركن هو فيهْ

لم يخبّرْهم نبيلْ *** رغمَ تعذيبٍ طويلْ[2].

يتعمد الشاعر توظيف أساليب السرد أو القص ليتحقق مبدأ الحكي الذي يشتغل على الإيهام بالحقيقة،وفي نفس الوقت يحقق"أقصى درجة من الإبداع في الرؤية والخيال والنسيج والبناء... مما يوسع الشبكة الدلالية التي تسعى إلى تعميق فاعليتها من خلال الاتكاء على البنية السردية، فيشغل الحدث أو الموضوع الحكائي في الخلفية ليشكل محورًا للنص الذي يستمد منه طاقاته الدلالية والشعورية والفكرية"[3].

يركز الخطاب الشعري المعاصر الرؤية الشعرية حيال أهم المضامين المشتغل عليها ،بعقد الصلة بين الشعر والأجناس الأدبية السردية بالخصوص ،وإن كانت هذه المحاولة "لا تمس البنية الشعرية في الصميم فلا تقتحم على الشعرية خصائص بنائها، ومكامن تجانسها وتناغمها، بل تحافظ على مقوماتها وضروراتها البنائية كالإيقاع والخيال والتصوير الفني وغيرها من مقتضيات القصيدة ،فهي عند تطعيم القصيدة ببنى سردية معينة تصون نظامها الشعري الخاص"[4].

يشكل العنوان إحالة صريحة على خطاب شعري معاصر، يستثمر في بنيات خطابية مغايرة للبناء الشعري خدمة للفكرة وتعميقا للطرح ،وعليه فقد ضمن الشاعر عبد الله بن حلي شعره عنوانا يحمل سمات سردية ،وقد وفق في خلق هذا التمازج الشعري والسردي على المستوى الفني ،وبناءً على

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)،ص100.

([2])-المصدر نفسه، ص100.

([3])- هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذابه الحلاج للبياتي نموذجًا، مجلة جامعة دمشق، دمشق 2013م، مج29، العدد 1+2 ، ص388ص 389.

([4])-المرجع نفسه، ص388.

ذلك فإن لفظ قصة تصدرت العنوان والقصيدة في صبغة بسيطة واضحة ،يهدف الشاعر من خلالها نقل أخبار ومعلومات بصورة لا تحتاج إلى إشغال الذهن، "أي أن المعنى يفهم من اللفظ ووفقًا لما تعارف عليه أهل اللغة، وهذا النوع من المعنى هو المقصود عند إطلاق لفظ (المعنى)، وهو المتبادر إلى أذهان المتكلمين في جميع عمليات التخاطب"[1].

4-3-13 وسام الخلود:

وردت صيغة العنوان مركبة تركيبا إضافيا، بإضافة الوسام إلى الخلود فما الذي يقصده الشاعر بإسناد الوسام للخلود؟.

الوسام: "يعطي لمن امتاز في عملية مكافأة له عليه ويعلق على الصدر المجد [2]، فالوسام يقدم كمكافأة "هي فعل لاحق يقتضي وجود فعل سابق يستحق المكافأة، فهي لا تكون ابتداء وإنما تأتي تبعًا لفعل يرى المكافئ أنه أهل للمكافأة"[3]، فمن استحق هذا المكافأة؟ وماهو الفعل الذي قام به ليستحق هذا الوسام كمكافأة؟.

والإجابة عن هذه الأسئلة تأتي في خضم النص بقول الشاعر:

فلنكلّل رأسها بأكاليل الورودْ

ولنزيّنْ صدرها بوسام الخلودْ

(يزيّن الملائكة الحسناء، ويمنحونها

وسام الخلود في حفل لا أروع منه)

الملائكة وهم يودّعونها عائدة إلى الأرض:

ثورةَ الأحرار عودي إلى أرض النّضالْ

عطّريها بالهدى واغمريها بالظلالْ

وإذا عاد الطّغاةُ فعودي للجبالْ[4].

([1])- مُحَمَّد مُحَمَّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط02، 2007م ص229ص 230.

([2])- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط01، مج4، 2008م، ص2442.

([3])- الأزهر محمودي، سيمياء العتبات في الشعر الجزائري المعاصر عمر أزراج – عثمان لوصيف – بوزيد حرز الله أنموذجًا، رسالة دكتوراه إشراف العيد جلولي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2018/2017م، ص54.

([4])- بن حلي عبد الله، نجمي والشاعر(مصدر سابق)، ص149.

يبدو أن هذا الوسام منح تعظيما للثورة ،ثورة الشعب الأبي الذي قام بمواقف بطولية رفضًا لظلم الاستدمار الفرنسي ،لهذا استحق هذا الوسام مكافأة تخلد بطولاته وعزمه على نيل الجزائر لاستقلالها،ونستشف هذا المعنى من النص في قول الشاعر:

وراحتْ ثورةُ الأحرار تكتسح الميادينا

لهيب النّار لحنها تلاحينا تلاحينا

وصوت الشعب رّددها ملايينا ملايينا[1].

نوعّ الشاعر عبد الله بن حلي في صياغة عناوين قصائده ،فجاءت متأرجحة مابين مركبة،وبسيطة وجملة لا تظهر خاصية التسمية فقط ،وإنما تحمل حمولة تعبيرية إيحائية لرؤية انشغل عليها الشاعر فتحت آفاقا تأويلة للقارئ لاستنطاق دلالات النص وتحليل مضامينه وفهم أسراره ومكنوناته .

فكما أن العنوان يفسح للمتلقي امكانات الولوج إلى عالم النص وسبر أغواره، فإن المعجم الشعري أيضًا "يخلق علائق جديدة بين الألفاظ والكلمات تثير المتلقي ليغوص في أعماق النص،ليستكشفه ويتعرف أسراره ومكامنه"[2] ،وهذا ما سنحاول أن نثبته لاحقا.

5- بنية اللغة الشعرية وتنوع مفردات المعجم الشعري:

تمهيد:

يعد الشعر واحدا من أنواع الأجناس الأدبية التي تستلزم من الشاعر توظيفا خاصا للغة يسلك بها مسلكا ينفرد به،فيحاول انتقاء المفردات ومنحها دلالات جديدة تطلق عنانها لتأثر في المتلقي،فتدفعه للبحث عن الخصائص الأسلوبية والجمالية التي عززت الإمكانات التعبيرية لدى الشاعر،لينتج خطابا شعريا رصينا ومؤثرا ،وفي هذا المقام يقول مُحَمَّد صائل "إن الألفاظ لها روح تختزن في داخلها مشاعر وأحاسيس، وهي تتفاعل مع بعضها البعض داخل النص الأدبي، وفي هذا التفاعل مع غيرها داخل السياق قادر على منح بعضها البعض دلالات خاصة، وهكذا تكون في يد الأديب عبارة عن أداة خلق"[3].

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص124.

([2])- ياسر ذيب أبو شعيرة، شعر عبد المنعم الرفاعي دراسة فنية،دار جليس الزمان، عمان، الأردن ،ط1 ،2010م، ص180.

([3])- مُحَمَّد صائل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط01، 1991م، ص17 ص18.

من الواضح أن طبيعة الشعر تتجاوز التعبير المباشر،من خلال استعمال الشاعر للغة "واستغلال كل طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبية والدلالية،ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية"[1] بفعل تكييف اللغة لتخدم الموقف الشعري.

يمكن القول إن اللغة وفق هذه الرؤية نظام خاص وتشكيلات دلالية جديدة ومختلفة تنبع من داخل السياق لتساير التجربة الشعرية ،وبذلك "لا تصبح مجرد أداة للتعبير أو التقرير بل تصبح كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثاله أو كالألوان التي يلون بها المصور رسومه"[2].

وبما أن اللغة هي الأداة الأولى لتشكيل الخطاب الشعري،فإن لكل شاعر معجمه الشعري الذي يستقي منه مادته الإبداعية التي تميزه عن "لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها من مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"[3].

وعليه فالمعجم الشعري بالنسبة للشاعر هو بمثابة الهوية أو الخاصية المائزة لخطابه الشعري،لهذا حرصت الدراسات النقدية في تحليل الخطابات الشعرية قراءة المعجم الشعري لأنه بنية يفهم في ضوئها دلالة الألفاظ التي ترتبط مع بعضها البعض داخل السياق لتصبح لحمة حاملة لدلالات المعجم اللغوي [4] .

إذن لكل خطاب شعري معجمه اللغوي الخاص به، يجسد رؤية الشاعر من خلال الألفاظ المنضوية تحته ،والتي تشكل حقولا دلالية ،تعد بمثابة وسيلة للكشف عن طاقات المعجم الشعري.

وقبل الكشف عن الحقول الدلالية التي اتكأ عليها الشاعر عبد الله بن حلي في تشكيل معجمه الشعري في ديوان نجمى والشاعر ،يستلزم تحديد مفهوم مصطلح الحقل الدلالي*.

([1])- طارق ثابت، النسق الشعري وبنيته منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن ط01، 2018م، ص102.

([2])- مُحَمَّد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت، ص34.

([3])- مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (مرجع سابق)، ص58.

([4])- ينظر:المرجع نفسه ، ص61.

(*)- لقد توسع مفهوم الحقل الدلالي وظهر في شكل نظرية تعرف بنظرية الحقول الدلالية التي تنطلق من تصور عام للّغة مفاده أنها لا تتكون من كلمات مبعثرة لا علاقة بينهما إطلاقا ،بل من كون اللغة بناء لنظام متجانس توجد فيه الكلمات على شكل مجموعات تقوم كلّ فيها بتغطية مجال مفاهيمي محدد هو ما يسمى الحقل الدلالي.باديس لهويمل،نظرية الحقول الدلالية بين التراث العربي والفكر اللساني المعاصر،مجلة الممارسات اللغوية ،جامعة مولود معمري ،تيزي وزو ، 2014 م،ص148.

5-1 مفهوم الحقل الدلالي:

يضم الحقل الدلالي (sémantic Field) أو الحقل المعجمي (lexical Field) "مجموعة من الكلمات ترتبط دلاليا ، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت مصطلح العام "لون" وتضم ألفاظ مثل: أحمر- أزرق- أصفر- أخضر- أبيض... الخ"[1]، بمعنى أن الحقل الدلالي"لكلمات le champs émantique تمثله كل الكلمات التي لها بتلك الكلمة علاقة"[2].

ويذهب ستيفن أولمان (**Stephen Ullman**) في تعرفه للحقل الدلالي بقوله: "هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"[3]. أي أنه يتشكل من قائمة من الكلمات ترتبط دلاليا وتعبر عن موضوع معين .

ويحدد جورج مونان(**Georges Mounin**)الحقل الدلالي بقوله"هو مجموعة الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل "[4].

وقد عبر فندرس(**vandris**) على المعنى الذي أشار إليه جورج مونان بقوله "فالذهن يميل دائما إلى جمع الكلمات إلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينهما، والكلمات تتشبث دائمًا بعائلة لغوية"[5] لتحدد الحقل العام الذي توضع ضمنه.

وعلى هذا الأساس تبقى الألفاظ " الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي فكل الطبقات البنيوية ما تحت الكلمة (التنظيم على مستوى أجزاء الكلمة)، وما فوق الكلمة (التنظيم على مستوى المتواليات) لا تكتسب دلالتها إلا من خلال علاقتها بالمستوى المشكل من قبل الكلمات"[6].

([1])- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط05، 1998م، ص79.

([2])- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، دم، ط03، 1982م، ص154.

([3])-أحمد مختار عمر، علم الدلالة (مرجع سابق)، ص79.

([4])-أحمد عزوز ،أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية ،منشورات إتحاد تالكتاب العرب ،دمشق ،دط،2002م،ص12

([5])- فندرس، اللغة، تر: عبد الحميد الداوخلى ومحمد قصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2014م، ص232.

([6])- عمر مجد الطالب، عزف على وتر النص الشعري دراسة في الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م، ص60.

وتأسيسًا على ما سبق يعد الحقل الدلالي من الأدوات المهمة* ،التي تسهم وبشكل واضح في الكشف عن طبيعة المعجم الشعري الذي يخضع في تكوينه للشاعر الذي بدوره" يستخدم مرتين أو أكثر لكلمات لها نفس الجذر أو كلمات لها جذور دلالية (معجمية) متقاربة من بعضها البعض،يربط فيما بينهما وينسقهما وفقًا لما يقتضيه السياق الشعري من جهة، ولما يقتضيه المعجم من دقه وحسن اختيار من جهة ثانية"[1].

أضف إلى ذلك أن الحقل الدلالي يحدد الروافد التي نهل منها الشاعر مادته اللغوية، من خلال تلك الكلمات المنضوية تحته التي تكشف عن البؤرة الدلالية العامة للخطاب الشعري ،فهي بهذه الصورة "تملأ فراغ ذلك العالم"[2] الذي ارتبطت ألفاظه "بمحيط الشاعر، وتجاربه الحقيقية فهذه التراكيب لم تأت بدون مسوغ، وإنما تفرض نفسها من خلال الشعور المعبر عن الحالة النفسية والانفعالية للشاعر فتصبح أشبه بمرآة عاكسة لعالمه الداخلي وما يعنيه من إحساسات ومشاعر"[3] تنعكس على دلالات الخطاب الشعري.

وخلاصة أن الخطاب الأدبي هو عمل يبحث فيه المبدع عن التميز من خلال استثمار أنظمة اللغة للتعبير عما يحدث بداخله "من صراع ذهني بين حالة نفسية وعقلية تستولي عليه من جهة وخبر فنية من جهة أخرى، فتخرج مجسدة في شكل ألفاظ تحمل اكتنازًا دلاليًا قصد إليه"[4].

(*)- الحقل الدلالي يجعل المبدعين في اللغة يقفون على الفروق الدلالية وأوجه الخلاف بين الكلمات مما يهييء له انتقاء الكلمة التي تفي بغرضه في التعبير عن المعنى المراد.حاتم صالح الضامن ،علم اللغة ،بيت الحكم للنشر والتوزيع،بغداد ،دط ،دت ،ص76.
كما يساهم الحقل الدلالي في تنمية الثروة اللفظية المكتسبة عن طريق ممارسة قراءة اللغة المكتوبة بصورة خاصة تعين الفرد على فهم ما في التراث من نتاج فكري ومن نماذج ونصوص وإبداعات.فوزي عيسى ورانيا فوزي عيسى ،علم الدلالة النظرية والتطبيق ،دار المعرفة الجامعية ،الاسكندرية ،مصر،ط1، 2008م،ص168.

([1])- عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجيل، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، الأردن، دط، 2017م ص66.

([2])- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: مُحَمَّد فتوح، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995م، ص126.

([3])- زينب خليل مزيد، البنيات الدالة في شعر مُحَمَّد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2016م ص111.

([4])- أحمد إبراهيم شريف، الخطاب الشعري عند نجيب سرور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2016م، ص63.

5-2 بنية المعجم الشعري وتنوع الحقول الدلالية في ديوان نجمى والشاعر لعبد الله بن حلي:

إن دراسة المعجم الشعري في الخطاب الأدبي الإبداعي شعرا ونثرا يتطلب الاستفادة من مباحث نظرية الحقول الدلالية للبحث "عن المكونات الأساسية في بلورة تصور دلالي"[1] لأي خطاب شعري، وذلك عن طريق "تقنية الفرز بحصر المفردات التي بينهما ارتباط دلالي"[2] يسمح للقارئ معرفة الخصائص والنظام اللذين تشكل منهما هذا الخطاب الشعري بذات .

وبتفحص الوحدات المعجمية للغة وتحولاتها الدلالية تتحدد"الكلمات المركزية وثقلها الدلالي"[3] النابع من وعي الشاعر وإحساسه الفني في استثمار الطاقات الكامنة في اللغة،ليرسم لنا لوحة فنية تمكننا من معرفة مختلف الدلالات التي تميز خطابه الشعري، ولهذا ارتأينا دراسة المعجم الشعري في ديوان نجمى والشاعر من خلال القبض على عدة حقول دلالية موزعة على النحو التالي:

5-2-1معجم حقل الوطن وتداعياته السياسية في خطاب نجمى والشاعر:

الوطن قضية جوهرية شاع ذكره عند الشعراء "لأنه فكرة غافية لا يوقظها سوى الشعراء بالتحنان والغناء، وإذا كان الإنسان يرتبط شعوريًا بالمكان الذي ينبت فيه، وتمتد فيه جذوره فإن توسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه الطبيعية والبشرية وتعمق وعيه الفطري به ،يعد نموذجًا لصياغة المثال والتعلق به، وهي صناعة شعرية في صميمها حيث يوسع الإنسان عند ممارستها، أن يرى ذاته وينشد أحلامه، ويشكل انتماءه للعالم الصغير، وهو لا يفعل كل ذلك إلا إذا تلبس بحالة شعرية كأن يصبو إلى مرابع لهوه وطفولته، أو يتوجع بتذكر ماضيه ومعالمه وفي كل ذلك ينشدون توليد صورة مثالية للوطن بالتوافق معه أو الخلاف فيه، وهي التي تحفز قسماته في ذاكرة الأجيال"[4].

يستحضر ديوان نجمى والشاعر الوطن بشكل مطرد ،وقد تعددت صوره و دلالاته في القصائد الشعرية على مرّ العصور،فالشاعر عبد الله بن حلي لا يتوانى في أداء التزامه الشعري حيال

([1])- علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر، ط01، 2007م، ص163.

([2])- حبيب بوزوادة، حبيب بوزوادة، مرجعية الخطاب الشعري القديم في الجزائر، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، دط، 2018م ص106.

([3])-المرجع نفسه، ص105.

([4]) - صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط01، 2002م، ص55.

الوطن،فكان "بديله قصيدة الوطن، لأنه الهاجس المثير والدم الذي يسري في العروق مثلما كان الحال عند الشعراء في ثورة التحرير"[1].

لقد كانت المأساة الوطنية التي عاشتها الجزائر في التسعينات "قلقًا واضطرابًا نفسيًا انعكس على الحركة الشعرية الجزائرية بموضوعات جديدة أثْرَتْ الشعر الجزائري بتجارب شعرية مخالفة"[2]. فنجد شاعرنا عبد الله بن حلي يعبر عن هذا الظرف بقوله:

والحربُ زادتْ في التّمادي
فاضتْ على العشْر الشّداد
وعلى الحواضرِ والبوادي
وأتتْ على الحيوانِ أيضًا والنّباتِ مع الجمادِ[3].

فالشاعر هنا يقصد "بالعشر الشداد" فترة العشرية السوداء التي شهدت حربا بين أبناء الوطن حولت البلاد إلى مسرح للتقتيل وسفك الدماء،ويظهر هذا في قول الشاعر:

بيني وبينك عشرةٌ ومحبةٌ والملحُ لو تدري خطيرُ
فالملح دسّاس وملحُكَ في دمي حملتُه وأنا صغيرُ
والحربُ حربُ الملح أعرفها وحربُ الذّبح تعرفني
وفي وطن تدورُ
حرب ضروسٌ داحسٌ وكفورُ[4].

استنفر الشاعر لفظة "الملح"لما تنثره في عرفنا من دلالات وما تختزله من معاني متجذرة في التربة والدم ،لأن الحرب تتنكر لطعم الملح ،وتَسِمُ الواقع بالبرودة والصلابة ،ويؤكد الشاعر على لفظة الملح لتجفيف منابع سفك دماء الإخوة المتحابين.

([1]) – مُحَمَّد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، إشراف يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري قسنطينة، 2005م/ 2006م، ص133.

([2]) – توتاي سيف الله هشام، شعرية الانزياح، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2017م ص124 ص125 .

([3]) – بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص28.

([4])–المصدر نفسه ، ص21.

فكل ما حل بالوطن من محن وصدمات، حاول الشاعر عبد الله بن حلي أن يظهرها في قصائده، فقصيدة ماذا أخرب فيك يا وطني تحمل "محنة الوطن" من أولها إلى آخرها، وهذا أشرنا إليه سابقًا.

فالوطن لا يغيب عن قلب الشاعر رغم استفحال الظلم والقهر فيه فيقول:

وطني تبدل كل شيء رائع فيكا
إلا أنا لازلت أبغيكا
لازلت أبغيكا[1].

وما وضح حب الشاعر لوطنه الصيغة اللغوية (أبغيكا) التي عكست مشاعره الصادقة رغم ما يمربه وطنه من أزمات.

لقد تجاوز الشاعر عبد الله بن حلي حدود الوطن، ليضم الأمة العربية ،التي هي الأخرى بدورها تعاني انقسامات وانكسارات بسبب خيانة بعض دولها التي غاب الوطن من قلوبهم ،ما أوصل حالتهم إلى وضع كارثي يقول:

يا صاحبيّ اقصرا عنها ملامكما
حقّا لقد عيّرتْ بالصدق والكذب
لكنّها امرأة قد ضيّعت وطنا
والذلّ يصعب بعد العز في النسب
عفواً نسيت فصولاً من ملاحمنا
ليست تُدرّس للطلّاب في الكتب
غابت فلسطينُ واندكّت كأندلسٍ
نظنّها لغياب العقل لم تغب
كانت فلسطين يوما من عشيرتنا
أرقّ لؤلؤة في تاجنا الذهبي
وفجأة خطفوها من جبين أبي

(1)–بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق) ، ص97.

ضاعت مع المسجد الأقصى من العربِ [1].

يثير الشاعر هنا قضية فلسطين، وهذا إثبات للنزعة القومية وأن القضية تخص الأمة العربية بقوله (كانت فلسطين يوما من عشيرتنا) وقوله (ضاعت مع المسجد الأقصى من العرب) "إنه الوطن في صورته المسلوبة وجنسيته المفقودة "[2]. وهذه إشارة عن تخاذل الأمة العربية.

من خلال متابعتنا لدلالات الوطن في قصائد المجموعة الشعرية، نلاحظ أنها وردت في (40 مرة) صريحة، إضافة إلى كلمات أخرى مثل (الديار)، (بلدي)، (الأرض)، (دياري)، وذكرها في مواضع كثيرة تلميحًا أكثر من (80 مرة) في قصيدة نجمى والشاعر في صورة امرأة أطلق عليها تسمية (نجمى) فيقول:

والحربُ زادتْ في التّمادي
وعصابُ نجمي في ازدياد
كلُّ الفساتين التي تختارها
سوداءُ حالكةُ السّوادِ[3].

فالمرأة تعادل في التجربة الشعرية لعبد الله بن حلي الوطن المجروح الذي فقد الأمن والأمان فحولها الشاعر إلى وطن، وهذه خاصية لغوية تكررت في الشعر العربي المعاصر كثيرا.

تجسّد حضور الوطن في ديوان نجمى الشاعر لعبد الله بن حلي في دلالتين :الأولى ذات بعد وطني دال على مشاركة الشاعر هموم وطنه وشعبه، والثانية ذات بعد قومي دال على مشاركته هموم الأمة العربية،و هذا مظهر من مظاهر الانتماء القومي للشاعر.

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص60ص61.

([2])- بشير تاوريت، سيمائية العلامة في قصيدة مهرولون لنزار قباني، الأثر مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، ماي 2005م العدد 04، ص165.

([3])-المصدر السابق،ص28.

5-2-2 معجم حقل الطبيعة وأثره في صياغة الخطاب الذاتي :

وظف الشاعر عبد الله بن حلي في مدونته الشعرية ألفاظ الطبيعة، يمكن أن نصنفها إلى ثلاثة أصناف:

حقل الطبيعة		
الحيوان	النبات	الجماد
الخيل ،الغراب ،العقارب ،أفعى سبع،البلبل ،الذئب ،الحرباء الإبل،الضأن،الفراشة ،الكناري الحمام ،القطة ،نملة ،فيل،الأسد ثور ،البعير ،النسور ،الفئران البرغوث ،الدود النحل	الياسمينة ،النخيل ،الأزهار،الورد التفاح ،النعناع ،نوار ،توت رمان ،عنب ،الخوخ ،البرقوق التمر ،الليمون ،التين	البحر ،الفلك ،جبل ،البدر الشمس ،الأرض ،الروابي ،لؤلؤ القمر ،النهر ،المحارة ،الريح النجوم ،التربة ،الصخر ،الحجر الحطب ،الواد ،الكواكب

يبن الجدول حضورا كبيرا لألفاظ تنتمي إلى مفردات الطبيعة ، وجد فيها الشاعر عبد الله بن حلي فضاءً يكسب فيه تجربته الشعرية ،فنلاحظ أنها جاءت موزعة على ثلاثة محاور:معجم حقل ألفاظ الحيوانات معجم حقل ألفاظ النبات ،معجم حقل ألفاظ الجماد ،استخدمها في سياق شعري خاص يخدم مقاصده ،تحتاج من المتلقي قراءة للكشف عن دلالاتها المضمرة في النصوص.

5-2-2-1معجم حقل ألفاظ الحيوانات والإحالة على عنف اللغة:

يشكل حضور ألفاظ الحيوانات من قصائد المجموعة الشعرية لعبد الله بن حلي عدة دلالات تبعًا للرسالة التي يريد أن ينقلها إلى القارئ، ففي قصيدة نجمى والشاعر، وظف العقارب والأفعى المعروفة بضررها على الإنسان، فاستعار الشاعر هذه الحشرات السامة وأسقطها على ما يتربص بالوطن لتصوير حالة الاضطراب الأمني الذي شهدته الجزائر أثناء العشرية السوداء.

الليلُ داجٍ... والسّبيلُ
فيه العقاربُ والمصائبُ تلتوي
ووراءَ كلّ ثنيّةٍ أفعىً وغولُ[1].

وأطلق الشاعر أيضًا على نجمى تسمية الغزالة التي تتميز بالجمال الذي استعاره الشعراء لوصف

([1])-بن حلي عبد الله ، نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص08.

المحبوب، لكن عبد الله بن حلي خالف "مسلك شعراء الطبيعة الذين يهتمون بالوصف الحسي"[1]. فيقول:

ولذلك نجمى حائره
مرعوبةٌ تتعذّبُ.
أينَ الوجوهُ العاشقاتُ لوجهها؟
أينَ الوفودُ الخطّبُ؟
تركوا الغزالةَ وحدَها
ومن الذي لا يرهبُ؟[2]

فكل الصفات الجميلة التي تتصف بها الغزالة (نجمى/ الوطن) تحولت إلى طريدة يتملكها الخوف والرعب الذي عكس الأحداث الدامية التي مرت بها الجزائر في فترة التسعينات.

لجأ الشاعر أيضًا إلى توظيف الدود والبرغوث في قصيدة طليعة العرب ليرسم النظرة الدونية التي استحال إليها العرب في هذا العصر بقوله:

الإهداء
هذا الكلام أهديه إلى كلّ البشر،
إلى الحيوان والحجر،
أهديه إلى الدّود والبرغوث والسيدا
وإلى كلّ النبات أحراراً وعبيدا
وأهديه أيضا إلى الطاعون والجربِ
ولكنّي لا أهديه إلى العربِ[3].

لقد وفق الشاعر من خلال لفظتي الدود والبرغوث في إعطاء صورة أوضح عن حالة كرهه ورفضه للواقع الراهن وللحالة التي آلت إليها البلدان العربية،وبهذا استطاع نقل دلالة ألفاظ الحيوانات

(1)- يحي معروف وبهنام باقري، المعجم الشعري عند يحي السماوي ديوان "نقوش على جذع نخلة" نموذجًا، مجلة اللغة العربية وآدابها ، مج11، العدد 02، ص346.
(2)-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق) ، ص37.
(3)-المصدر نفسه، ص56.

من معانيها الأصلية المرتبط بالدلالة المعجمية إلى ما هو أبعد وأعمق من ذلك من خلال رؤيا منسجمة مع ما يريد أن يصورهُ.

5-2-2-2 معجم حقل ألفاظ النبات:

غطت مفردات ألفاظ النباتات مساحة من لغة شعر عبد الله بن حلي، فنجده يورد لفظة **سنبلة** للدلالة على الحياة السعيدة والهادئة فيقول:

بالأمسِ كنّا
لا ننحني إلاّ لنزرعَ سُنْبلَهْ
واليومَ صرْنا
لا ننحَني إلاّ لنزرعَ قُنبلهْ[1].

تضمن المقطع الشعري لفظة (قنبلة) التي تنتمي إلى حقل لغوي آخر متباعد عن حقل النبات الذي تنضوي تحته لفظة سنبلة،حيث ساهم هذا التباعد بين الحقلين في إظهار الدلالتين متناقضتين،والتي حاول الشاعر توضيحه للقارئ من خلال لفظة القنبلة التي تجسد معنى الحرب والدمار في الحاضر،ولفظة سنبلة التي تجسد معاني الخصب والحياة.

استخدم الشاعر عبد الله بن حلي لفظتي الياسمين والورود في سياق دلالي واحد مشترك بين اللفظتين في قصيدة عودي إلينا يا فرنسا راسمًا بذلك صورة العلاقة بين الجزائر وفرنسا في الماضي والحاضر.

بالأمس كنّا نلتقي بالنار والبارودِ
بالماحقات من الرعودِ
واليوم صرنا نلتقي الياسمين وبالورودِ[2].

يعرف عن الياسمين والورود أنهما من فصيلة الزهور ،تقدم كهدية للأشخاص التي تجمعهم علاقة طيبة للتعبير عن المحبة والود بينهم، لكن الشاعر وظفهما في سياق شعري مخالف للدلالة الظاهرية للفظتين، وكأنه بذلك مستغرب من جزائر الحاضر كيف لها أن سامحت عدوها الذي سبب لها مأساة

(1)-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص12.
(2)-المصدر نفسه ، ص69.

راح ضحيتها الملايين من الشهداء ،وتعامله بهذه المحبة والود؟ ونسيت تضحيات الشهداء مقابل حريتها.

بالإضافة إلى هذه الألفاظ التي وظفها الشاعر في قصائده، توجد ألفاظ نباتات أخرى استثمرها وحررها من المعاني المباشرة وأكسبها دلالات عميقة ،ليبرز رؤيته الخاصة من خلال الزحم الدلالي الذي يثيره في نصه ويحاول نقله للمتلقي[1].

5-2-2-3 معجم حقل ألفاظ الجماد:

تزخر قصائد عبد الله بن حلي بالألفاظ الدالة على حقل الجماد، حيث يستعين بلفظتي الأرض والشمس ليعبر عن علاقة حبه (لنجمى/ الوطن) ،فيقول في ذلك:

نجمى خُذي عنِّي
سأقول فيكِ قصيدةً منّى
وأقلعها من الوجدان مثلَ الضّرْسِ
وتدورُ يا نجمي عليكِ
كما تدورُ الأرضُ حولَ الشّمسِ[2].

قصد الشاعر "بدوران الأرض حول الشمس" تلك الاستمرارية الدائمة التي أسقطها على حبه الكبير لوطنه،أو تلك الحركة الصوفية الدائرية التي يهيم عبرها الصوفي العاشق الولهان.

يتردد لفظ الماء منبع الحياة في قصائد عبد الله بن حلي معبرًا عن دلالات متباينة ،من بينها توظيفه للتعبير عن الوضع الكارثي لوطنه ويتضح هذا في قصيدة **"إلا أنا"**

وطني تبدّل كلّ شيء رائع فيكا
فالعزّة القعساءُ ما عادت توافيكا
والماءُ قد جفّت منابعُه بواديكا[3].

(1)-ينظر: فليح مضحي السمرائي، جماليات التشكيل والتعبير في القصيدة الحديثة، دارغيداء،عمان، ط01 ،2015م، ص71.
(2)-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)،ص30.
(3)-المصدر نفسه ،ص97.

فلفظ الماء يدل على الحياة لقوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ۖ أَفَلَا يُومِنُونَ﴾[1]،لكن الشاعر انصرف باللفظ من الحياة إلى اللاحياة في وطنه؛لأن الماء منبع الحياة والخصب وجفاف منابعه يعني فقدان الحياة وصعوبة العيش.

يمكن القول إن ألفاظ الطبيعة بحقولها الدلالية الثلاث: (الحيوان- النبات- الجماد) تنمّ على أن الشاعر مندمج مع عناصر الطبيعة،والتي فتحت معجمه الشعري على ألفاظها، فأخرجها من دلالتها الحرفية إلى مدلولات شحنها "بحمولات شعورية وفكرية جديدة"[2] تتساوق مع تجربته الشعرية.

5-2-3معجم حقل أسماء الأعلام:

حقل الأسماء الأعلام
نزار، جرير،جميلا، بودلير، رونسارا، دوفنسي، رميو، قيس، بيكاسو، البحتري، المتنبي، ديدوش عمروش، بن مهيدي، زبنا، حسيبة، بن بولعيد عبد القادر، ابن باديس.

استحضر عبد الله بن حلي في مدونته الشعرية أسماء لشخصيات شعرية من أمثلها قوله:

فاقْرأْ ليَ الشّعرَ المعتّق والأصيلا

اقرأْ نزاراً أوجريراً أو جميلا[3].

الملاحظ في المقطع الشعري أن الشاعر وظف أسماء لشعراء أمثال نزار قباني ،وجرير، وجميل ليبين أن الشعر العربي المعاصر امتداد للشعر العربي القديم لأنه يحمل " قيما فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار الدائم في وجدان الجماهير وعقولهم"[4].

لم يستحضر الشاعر عبد الله بن حلي شعراء عرب في مدونته الشعرية وحسب ،بل تعدى ذلك إلى استحضار شعراء عالميين أمثال بودلير ورونسارا،في إشارة إلى الاستفادة من تجاربهم ومواقفهم الإنسانية.

يا شاعري

يا جدولي الثّرثاراَ

([1])- سورة الأنبياء، الآية: 30.

([2])- إبراهيم رومايي، الغموض في الشعر العربي الحديث (مرجع سابق)، ص282.

([3])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق) ، ص05.

([4])- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م ص25.

دنْدنْ لنا الأشعارا
دندنْ جميلا أو نزارا
بودليرَ أوْ رُنْسارا
دندنْ لنا الأشعاراَ [1].

يتبين من خلال هذا المقطع الشعري أن الشاعر متأثر ومنفتح على تجارب شعرية من الآداب الأوروبية العالمية،وعلى هذا الأساس يمكننا القول إن الشاعر عبد الله بن حلي ينهل من الثقافة الغربية،وغير متعصب للثقافة العربية،ويؤمن بتلاقح الثقافات وتعايش القيم المشتركة وبالخصوص القيم الفنية والإنسانية.

كما لم يكتف الشاعر بتوظيف أسماء شخصيات أدبية، بل وظف أسماء شخصيات ثورية،ويظهر لنا جليا هذا في قوله:

ديدوشَ... عميروشَ... بن مهيدي
زبَنا... حسيبة... بن بولعيدي
لتعودَ أمجادي ويزهرَ عودي
وأرى الجزائر تشرئبّ من جديدِ
نحو المعالي والخلود
عودي إلينا عودي[2].

ضمن الشاعر هذه الشخصيات الثورية التاريخية في قصيدته ليبين أن "الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجديد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معين أو دلالة النصر في كسب معركة تظل بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو لتلك المعركة باقية وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة، وهي نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة"[3].

(1)-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق) ،ص08.
(2)-المصدر نفسه، ص 72.
(3)- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق)، ص120.

ولما كانت هذه الشخصيات التاريخية الثورية رمزًا للبطولة والشجاعة في الماضي، استعارها الشاعر ليبين رفضه للحالة التي آل إليها وطنه في الحاضر، باحثًا عن حلول تشرئب لها الجزائر من جديد بعودة فرنسا إلينا ليعود معها المجاهدين الأبطال أمثال ديدوش، عميروش، حسيبة، بن مهيدي... الخ ليغيروا صورة واقعنا الحاضر المهزوم.

إضافة إلى هذه الشخصيات وظف أيضًا الأمير عبد القادر وعبد الحميد بن باديس اللذين يمثلان الوجه المشرق من تاريخ الجزائر ،فقام بتوظيفها ليذكر المتلقي بالمواقف البطولية المعروفة عنهما،وليربط واقع الحال بالماضي.

5-2-4 معجم حقل المدن والأمكنة:

حقل المدن والأمكنة
فاس، قطر، عمان، حلب، بغداد، الفلوجة، فلسطين، الأندلس، شام، العراق، أمريكا، القدس الجزائر، فرنسا.

ترددت في قصائد عبد الله بن حلي مفردات دالة على الأمكنة لبلدان عربية (قطر، عمان فلسطين، العراق، الجزائر...الخ) و أجنبية (فرنسا- أمريكا)، حيث لجأ الشاعر إلى توظيفها ليعبر عن تشتت الوحدة العربية الذي استغلته الدول الغربية لتعميق شفى حفر البعد بين هذه الأوطان،وفرض سياسة العزلة عليها.

يستحضر عبد الله بن حلي مجموعة من مفردات دالة على الأمكنة ويوظفها في سياق واحد يحمل نبرة حزينة الرافضة لواقع العرب المعاش.يقول في قصيدة (طليعة العرب):

نبك الأحبّة من فاسٍ إلى قَطَرٍ
ومن عُمَانٍ فعَمّانٍ إلى حلبِ
ولا نمرّ على بغدادَ في عَجلٍ
هناك نبكي كثيرا عصرَنا الذّهبي[1].

يحاول الشاعر عبد الله بن حلي من خلال هذا المقطع الشعري التعبير عن عمق حزنه جراء الكارثة التي ألمت بالشعوب العربية ،والتي يبدو ماضيها أحسن من حاضرها.

([1])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص57.

نلمس أيضًا في هذا المقطع الشعري النزعة القومية من خلال توظيف الشاعر لضمير المتكلم نحن بقوله (نبك) ،وهذا توكيد بأن الشعوب العربية تشترك في مصير واحد وتتألم لواقع واحد،لذا عليهم أن يتحدوا ويتكتلوا فيها بينهم لمواجهة خطر الدول الغربية.

استخدم الشاعر عبد الله بن حلي لفظة "أمريكا" ليبين سياستها التطويقية للدول العربية، من خلال تواطؤ بعض ساسة العرب معها، مما سمح لها التوغل في العالم العربي ،ونلمح هذا المعنى في قوله:

وترسلون بجيش جَحْفَلٍ لجَبِ
يختار في ملتقى النّهرين موقعَه
ليحميَ الجانبَ الخلفِي لمغتصبي
لا يستجيب لأرحام له ابتليت
ويستجيب لأمريكا لدى الطلب[1].

أوضح عبد الله بن حلي أن بعض حكام الدول العربية باتت شريكا قويًا يدعم أمريكا ،بدلا من أن يقف في صف الشعوب العربية المستعمرة لحل الأزمة فيها،إلى جانب فرنسا التي تبقى في نظر الشاعر عدوة الجزائر مهما تغيرت الأحوال.

5-2-5 معجم حقل الألفاظ الأجنبية والتجنيس الأدبي :

شاع في ديوان نجمي والشاعر ظاهرة توظيف بعض الألفاظ الأجنبية التي كتبت بحروف عربية،ونلمس ذلك في قوله:

عند الختام تبدّلت نجمى
لتبدّل الصولفيج والرّتما[2].

أورد الشاعر لفظتي الصولفيج والرتما بحروف عربية لدورها في"نقل دلالة تلك الكلمات الأجنبية والمعنى المتخفي الذي يعني سيطرة الأجنبي على كل شيء، حتى في شكل الكلمات"[3].

([1])-بن حلي عبدالله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)،ص 59.

([2])-المصدر نفسه ، ص43.

([3])- أحمد إبراهيم الشريف، الخطاب الشعري عند نجيب سرور(مرجع سابق)، ص88.

نجده أحيانًا يذكر الألفاظ باللغة الأجنبية، منها ما جاء مكتوبًا بالحرف في اللغة الفرنسية"منسجمامع القصيدة من ناحية الوزن والقافية"[1]. ومن ذلك قوله:

رَقّصْ حروفَكَ بيننا

مستفعلنْ وفعيلا

DORE MI FA SI LA

مستفعلنْ وفعيلا

DORE MI FA SILA[2].

وأحيانًا أخرى يذكر تعبيرات باللغة الفرنسية:

Oh Nejma quelle joie quel bonoeur

Il pleut sur la ville comme il pleut

dans mon cœur

Quelle est cette douceur qui caresse

mon cœur[3].

فالتعبيرات الفرنسية التي ضمنها الشاعر في هذه المقطوعة أراد بها أن تكون بديلاً لغوياً جديداً يعبر به عن هموم وطنه من جهة ،ومن جهة أخرى أضفت عليها طاقة إيحائية،وأبعاداً دلالية عميقة ساهمت في إثراء النص الشعري لأن "العبارات الشعرية المضمنة بلغات أجنبية مختلفة تمثل شكلًا عربيًا في نسيج القصيدة... من أجل هز يقظة المتلقي"[4].

5-2-6 معجم حقل الحرب وصيغ الخطاب الثوري :

نلاحظ أن الشاعر عبد الله بن حلي في مجموعتة الشعرية (نجمى والشاعر) وظف ألفاظ دالة على شراسة الحرب، والجدول التالي يبين أهم المفردات المنضوية تحته.

حقل الحرب

(1)- علي أكبر محسني ورضا كياني، الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، مجلة دراسات في اللغة العربية آدابها 2013م، العدد 02، ص96.

(2)-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص13.

(3)-المصدر نفسه،ص49.

(4)-علي أكبر محسني ورضا كياني، الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد) (مرجع سابق)، ص99.

يذبحون- الحرب، أحرقت، قنبلة، سفكت، الجحيم، الذبح، السماء، أعداد ، تستبيح، الموت كفن، المحن، الجهاد، جنازتها، حداد، المسدس، الزناد، القتال، النار، البارود، السفاح السلاح، مجاهدون، الموت، الثوار، البندقية، الرشاش، الثورة، كفاح.

ارتبط حقل ألفاظ الحرب بالوطن الأم عند الشاعر عبد الله بن حلي ،حيث تكررت لفظة الحرب في قصائده (20 مرة) وتعددت دلالتها، فدلت على المأساة الوطنية التي مرت بها الجزائر بعد الاستقلال في فترة التسعينات ويظهر هذا في قوله:

والحربُ مِنْ قِدَمٍ وأعرفها وتجري بين أعداءِ

لكنّ حربيَ هذه خنثى وتجري بين أعضائي[1].

كما عبر حقل الحرب أيضًا عن الثورة المباركة التي عرفتها الجزائر ضد العدوان الفرنسي،والتي كان لها الفضل في طرد الظلم والظالمين ونيل الحرية والاستقلال ونلمس هذا المعنى في قوله:

ثورةَ الأحرار ثوري وابعثي الفجرَ الجديدْ

ها هو الشّعب يلبّيكِ بمليون شهيدْ

والملايين تفدّيكِ إذا شئتِ المزيدْ[2].

نسجل مما سبق أن الشاعر عبد الله بن حلي قد نجح في كثير من الأحيان في نقل أفكاره إلى المتلقي عن طريق لغة أدبية فنية تُحَمِلُ الكلمات "بزخم إنساني ناتج عن تجربة والكلمة تمثل الأشياء لا أدبية فنية كما هي بل كما يكون وقعها في النفس"[3].

فصياغة الخطاب الشعري ينبغي أن يكون محملا بدلالات جديدة مغايرة لطبيعة الألفاظ المعجمية لأنها مرتبطة بالتجربة الشعورية للمبدع "فكل شعور له صورة خاصة، وكل فكرة لها صورتها المعبرة عنها بنسق خاص وبقدر ما يلتزم الشاعر ذلك بقدر ما يأتي تعبيره عن مشاعره وأفكاره صادقًا"[4].

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)،ص26.

([2])-المصدر نفسه ،ص 128.

([3])- ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، 1982م، ص15.

([4])-ياسر ديب أو شعيرة، شعر عبد المنعم الرفاعي دراسة فنية (مرجع سابق)، ص63.

الفصل الثالث

بنية الصورة الفنية وأبعادها الأسلوبية في ديوان نجمى والشاعر

1-محددات أولية.

1- 1الاطار المفاهيمي للصورة.

2-آليات التشكيل الفني لبنية الصورة في ديوان نجمى والشاعر.

2-1القرآن الكريم.

2-2الشعر العربي القديم.

2-3الشعر العربي المعاصر.

2-4الموروث الشعبي.

3-عناصر الصورة الفنية ووسائل تشكلها في ديوان نجمى والشاعر.

3-1بنية الصور البلاغية في ديوان نجمى والشاعر وآلية تشكلها.

3-1-1التشبيه.

3-1-2الاستعارة.

3-1-2-1الصورة الاستعارية وأثرها الحسي.

3-1-3 الكناية.

تمهيد:

اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة بالإبداع الشعري ،فحاولت النفاذ إلى جوهر العملية الشعرية من خلال تقصي عناصر الخلق الشعري "في نسيجه المنفرد على نحو يطل منه على السمات الفنية التي منحت الإبداع شكله الخاص من جانب، والكشف عن المحتوى الفكري المتفاعل بالبناء الفني بمنظومة الصلات والوشائج التي تحكم الصياغة المتكاملة للتجربة والنسق من جانب آخر"[1]،ولذلك أدرك النقاد أن وسيلتهم لتحقيق هذا الضرب من الدراسة الفنية المتكاملة هي الصورة الشعرية التي تعد أحد أركان البناء الشعري.

تعدّ الصورة من هذا المنطلق مظهراً فنياً وأداةً "من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره"[2].

ولأهميتها في تأطير العملية الإبداعية ،وفي الخطاب الشعري خصوصا ،نظّر لها النقاد باعتبارها "الوسيط الأساسيُّ الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها لكي يمنحها المعنى والنظام وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة، أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي ،فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها ويجسدها بدون صورة"[3].

فالصورة بهذا المعنى مجال لتجريب إمكانات الشاعر وتفتيق عبقريته في البلوغ بالصورة منتهى الفرادة والإبداع ،عن طريق "إقامة العلائق... التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعيًا جديدا"[4]، أكثر مما يضيفه أي عنصر أخر من عناصر البناء الشعري لأن "كل قصيدة بحد ذاتها صورة"[5].

([1])- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،بيروت، لبنان ط01، 1994م، ص06ص07.

([2])- المرجع نفسه، ص07.

([3])- خالد محمّد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط01، 1992م ص100ص101.

([4])- بشرى موسى صالح، الصورة الشعري في النقد العربي الحديث (مرجع سابق)، ص12.

([5])- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجناجي ومالك ميري وسليمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، د.ط، 1982م، ص20.

وعلى هذا الأساس تشكل الصورة الأداة المفضلة للناقد لفهم النصوص الأدبية ،ومعرفة مدى قدرة الشاعر على استغلال الطاقات الكامنة في اللغة ،وتوظيفها توظيفا فنيا يميزه عن غيره من الشعراء،فهي "جوهر وأساس ثابت في الشعر تمثلت فيه العناصر اللغوية المتكاملة بشكل فني معبر عن تجربة الشاعر،فهي صياغة لسانية تمثل المعاني والأحاسيس التي يريد الشاعر أن ينقلها تمثيلًا فيه جدة وابتكار ولولاها ما كان الإنتاج والإبداع شعرًا"[1].

1-محددات أولية:

1-1 الاطار المفاهيمي للصورة :

إن محاولة فهم الصورة الفنية في نطاق تداولها الأدبي يقتضي الرجوع بها إلى فضاء "التنقيب في جذور المصطلح،والغاية من هذا الرجوع ليس محاولة إسقاط هذا المفهوم الحداثي على التراث العربي أو إثبات السبق العلمي للمصطلح، وإنما المزية من هذا الرجوع هي وصف الكيفية التي فهم"[2] بها مصطلح الصورة في الثقافتين العربية والغربية.

ورد مصطلح الصورة في الثقافة العربية على ظاهره بمعنى "حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[3].

ومن هذا المنطلق أورد الفيومي موقفه اتجاه مفهوم الصورة بقوله: "الصورة التمثال وجمعها صور مثل غرفة وغرف و(تصورت) الشيء مثلت (صورته) وشكله في الذهن (فتصور) هوَ وقد تطلق (الصورة) ويراد بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كذا أي (صفته) ومنه قولهم (صورة) المسألة كذا أي صفتها و(أصَارَهُ) الشيء بالألف (فأنصار) بمعنى أماله فمال"[4].

ويؤكد الفيروز آبادي ما ذهب إليه ابن منظور والفيومي بقوله: "الصُورَةَ بالضم الشكل ج صُوَرٌ وصِوَرٌ كعِنب، وصُوَرٌ والصَّيَّرُ كالكَيَّسِ: الحَسَنُها، وقد صوره فتصور، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة"[5]،فالصورة تطلق على الهيئة أو الشكل أو صفة الشيء.

([1]) – حسن السطوطي، الصورة الشعرية عند علال الخياري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2016م، ص22.

([2]) – توتاي سيف الله هشام، شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية(مرجع سابق)، ص19.

([3]) – ابن منظور، لسان العرب (مرجع سابق)، ج04، ص473.

([4])– الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، تح: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، ط01 ص350 ص351.

([5])– الفيروز آبادي، القاموس المحيط (مرجع سابق)، ص427.

يعرفها جبور عبد النور في المعجم الأدبي بقوله "الصورة شبيه أو مماثل تنعكس فيه ملامح الأصيل أو أبْرز ما في هذه الملامح. قد تكون الصورة تشبيها أو استعارة، وتتميّز بأنها لا تشدّد على الصّلة العقليّة الصّافية بين لفظتين متماثلتين بل تحاول ابتعاث شعور بالتشابه بإبراز تمثيل محسوس للّون والشّكل والحركة...الخ"[1]، فالصورة عنده أنواع ،وما الاستعارة والتشبيه إلا نوعين منها.

ومن الدارسين من يرى أن الصورة حسية ومعنوية، مثل مُحَمَّد التونجي ،فيقول: "الصورة هي الشبيه والمثلُ ،وهي التي تقابل المادة لأن الصورة إما تجسيد مادي كالصور التي ينحتها المثّال أو يرسمها الرّسام، وإما تخيُّل نفسي يتخيله الأديب في كتابته .وهي في كليهما تكسر الملامح الأصيلة كلاًّ أو بعضا"[2].

من هنا يمكن القول إن الصورة هي ما يتميز به الشيء سواء أكان "محسوسا يدركه الخاصة والعامة... أو معقولا يدركه الخاصة دون العامة ...كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل والرّويّة والمعاني التي خُصَّ بها الشيء بشيء"[3].

يجب الإشارة في البداية إلى أن مصطلح الصورة الفنية "قد لا نجده بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، لكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض أو التناول أو تميزت جوانب كثيرة التركيز ودرجات الاهتمام"[4].

وهذا ما أكده إحسان عباس على حدّ قوله: "وليست الصورة شيئا جديدًا ،فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجدت حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر و آخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور"[5]،وهذا إن دلّ على شيء، إنما إنما يدل على أن العلماء القدامى درسوا الصورة الفنية ،لكنهم لم يخصصوا لها دراسات مستقلة بذاتها.

([1]) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط02، 1984م، ص159.

([2])- مُحَمَّد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 1999م،ج01،ص591.

([3])- الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح: مركز الدراسات والبحوث بمكتبة مصطفى البار، دم، دط، دت ج02 ص 378 ص379.

([4])- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ط03 1994م، ص07.

([5])- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط03، دت، ص230.

لقد أدرك النقاد القدامى أن الصورة ركن لا يفارق الشعر، فالجاحظ أول من صرّح بأن "الشعر صناعة، وضرب من النسيج بجنس من التصوير"[1]، أي أنه لم يعبر عن الصورة الفنية بالمفهوم المتداول حديثًا، لكن قصد "بالتصوير صياغة الألفاظ حاذقة فهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا وتشكيله على نحو صوري أو تصويري"[2].

لقد خطا الجاحظ خطوة مهمة في التحديد الدلالي لمصطلح الصورة ،لكن مفهومه بقي متعلقا بثنائية اللفظ والمعنى طبقًا للمفهوم الصياغي للشعر [3].

وقد حذا النقاد العرب القدامى حذو الجاحظ في هذا الشأن، فقد ذكر قدامة بن جعفر الصورة في حديثه عن الشعر بقوله: "إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من انه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصناعة..."[4].

وفي مقارنة بسيطة بين نص قدامة بن جعفر ونص الجاحظ المذكور سابقا،يستشف أنه "يتكلم ... مثل أستاذه الجاحظ على المعاني، ويراها على منواله مبذولة للشاعر ثم يرى على مذهب أستاذه أيضًا أن الشعر كالصورة، فيعمد كاف التشبيه للإشارة إلى عبارة الجاحظ التي رأت أن الشعر جنس من التصوير"[5]، فهو بهذا يكون قد نهل من أفكار الجاحظ باعتباره أن الصورة تشكيل في هيئة معينة.

تأثر أبو هلال العسكري بالجاحظ ،والذي عدّ الصورة شرطا أساسيا في البلاغة، فالصورة عنده تخرج الكلام في هيئة جميلة، فيحق أن نصفه بالبليغ، ولكن إن غابت عن الكلام وإن كان مفهومًا وواضحًا تسقط البلاغة منه،باعتبار أن"البلاغة كل من تبلغ به المعنى إلى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكُّنِه في نفسك مع صورة مقبولة له ومعرض حسن. وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول

([1])- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر،ط2،1965م،ج03 ص132.

([2])- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (مرجع سابق)، ص21.

([3])- المرجع نفسه، ص21.

([4])- قدامة بن جعفر، نقد الشعر(مرجع سابق)، ص04.

([5])- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، دط 1987م ص33.

الصورة شرطًا في البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقًا لم يُسمَّ بليغًا، وإن كان مفهوم المعنى ومكشوف المغزى"[1].

ذكر أبو هلال العسكري الصورة في حديثه عن أنواع التشبيه، حيث قال إن: "تشبيه الشيء بالشيء صورة... وتشبيهه به لونًا وصورة"[2]، فهو يركز على الجانب الحسي، وهذا ما نبّه إليه الرماني **(ت386هـ)** قبله في باب الاستعارة بقوله: "الاستعارة أبلغ لما فيه من البيان بالإحاطة على ما يقع عليه الإحساس"[3]،أي أن الصورة تقرب المعنوي المجرد بالمحسوس الملموس.

لم يختلف أبو هلال العسكري في نظرته للصورة عن الجاحظ وقدامة بن جعفر، والدليل على ذلك قول العتابي ،الذي أورده في كتابه: "الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخرًا، أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة، وغيرت المعنى؛ كما لو حُوّل رأس إلى موضع يد، أو يدٌ إلى موضع رِجْل لتحولت الخلقة، وتغيرت الحلية"[4]، أي أن المعاني تجسدها الألفاظ وأيُّ خلل في الصياغة يفسد الصورة ويغير المعنى.

بينما اتخذ مفهوم الصورة عند عبد القاهر الجرجاني "أبعادا جديدة لم يبلغها عند غيره ممن سبقه من النقاد... فقد وجد في المصطلح الصورة حلًا للإشكاليتين واجهها النقد العربي قبله هما المفاضلة بين اللفظ والمعنى وتكرار المعاني عند الشعراء"[5] ،فعبد القاهر الجرجاني يرفض الفصل بين اللفظ والمعنى "ويؤكد أن مادة الشعر ليست معاني مجردة ،بل المعنى هو الصورة التي انتفى إمكان الفصل فيها بين مادة و تشكل"[6] .

ولهذا يعرف الصورة بقوله: "واعلم أن قولنا **الصورة** ،إنما تمثيل وقياس لما نقوله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك... وليس العبارة من

([1])- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر(مرجع سابق)، ص10.

([2])-المرجع نفسه، ص245ص246.

([3])- الرماني، النكت في إعجاز القرآن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تح: مُحَمَّد خلف الله أحمد، ومُحَمَّد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط03، 1976م، ص92.

([4])-أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر(مرجع سابق) ، ص161.

([5])- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط02، 2008م، ص71.

([6])- المرجع نفسه، ص73.

ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه فيبتكره مبتكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[1].

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني مرة أخرى أنه ليس للفظ المفرد قيمة بدون المعنى، وما يثبت رأيه هذا قوله: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيلُ التصوير والصيّاغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التّصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سِوَارٌ، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته ،أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محالا إذا أردت أن تعرف إمكان الفصل والمزية في الكلام، أن ننظر في مجرّد معناه"[2].

يظهر عبد القاهر الجرجاني من خلال نصّه هذا أنه يرد على الجماعة الذين يرون "المزية في الأدب قاصرة على الألفاظ أو منحصرة في المعاني جاهلين عنصرًا ثالثًا يجمع بين هذه المعاني وتلك الألفاظ هو عنصر الصورة... إذن الأدب تقوم بنيته على ثلاثة عناصر متحدة: عنصر الألفاظ عنصر المعاني، وعنصر الصورة"[3].

وعليه ،فإن مفهوم الصورة عند عبد القاهر الجرجاني يَنبني على اللفظ والمعنى وحسن الصياغة (النظم)، وهو بهذا "أنجز قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة الشعرية"[4].

لقد ارتفعت أفكار عبد القاهر الجرجاني في النقد النقد العربي القديم "إلى مراقي الوعي النظري الذي يسعى إلى الكشف، في هذه الأدوات التعبيرية، عن قانون عام ينظمها، فقد تحققت هذه الصحوة النظرية عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة" ودلائل الإعجاز، فقد أدرك هذا البلاغي الفذ أن الشعرية أو البلاغة تتحقق بفضل "التصوير" الذي يعترض المعنى. هذا التصوير أو "وجوه الدلالة على الغرض" هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية هذا ما يختصره الجرجاني في عبارته التي يتحدث فيها عَنْ القدماء وفهم الصورة"[5]، فيقول عن ذلك

([1])- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص508.

([2])-المرجع نفسه ، ص254ص255.

([3])- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي (مرجع سابق)، ص40.

([4])- الولي محمّد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط01 1990م، ص45.

([5])-المرجع نفسه، ص293.

"لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى"[1]،وبهذا اقترب من المفهوم المعاصر للصورة.

وهكذا تجلت الصورة الشعرية من وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني النقدية باعتبارها"مجازا وانطباعا حسيا ورمزا بما هي أشكال التعبير المختلفة موازية لما تمرّ به النفس من حالات وما يندرج الفكر فيه من مستويات"[2].

نستخلص مما سبق أن الصورة الفنية عند عبد القاهر الجرجاني تتميز بخصائص نذكر منها:

-ينبغي أن يكون جمال الصورة نابع من التحام اللفظ والمعنى.

- تتشكل الصورة عند عبد القاهر الجرجاني في الذهن أولا ثم تبرز إلى الخارج بعد صياغتها في تركيب معين [3].

وقد أوضح عبد القاهر الجرجاني هذا الكلام أكثر في كتابه أسرار البلاغة بقوله:"ترى الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مُبينةً، والمعاني الخفية بادية جلية... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي خبايا العقل، كأنها قد جُسّمت حتى رأتها العيون"[4]، أي أن هناك علاقة بين ما هو ذهني و ما هو حسي.

أما حازم القرطاجني **(ت 684هـ)** فقد تحدث عن الصورة في خضمّ حديثه عن التخييل الشعري،وقد أفرد فيه على النحو التالي: "والتخييل أن تمثل السامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصّورها ،أو تصور شيء آخر بها انفعالا عن غير رويّه إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[5].

فالتخييل الشعري عند حازم القرطاجني "عملية تعتمد على فاعلية المخيلة لدى الشاعر والمتلقي على السواء، فالشاعر عن طريق ما تشكله مخيلته من صور يضبطها العقل، يستطيع أن يؤثر

([1])- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز(مرجع سابق)، ص486.

([2])- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس(مرجع سابق)، ص88.

([3])- ينظر:علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العلمية، دمشق، دط، دت، ص79.

([4])- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت، ص42.

([5])- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَمَّد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط03 1986م، ص89.

في مخيلة القارئ أو المتلقي...وبهذا الفهم يصبح التخييل الشعري قرين إثارة الصورة في مخيلة المتلقي"[1]، فالشاعر هو المصوِّر بقصد إقناع وإمتاع المتلقي ،المصَّور له.

واضح أن التخييل الشعري عند حازم القرطاجني "يستند على أساس سيكولوجي، فلم تعد الصورة عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسي وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة، تترادف مع الاستعارة الذهنية لمدرك حسي، غاب عن مجال الإدراك المباشر، وتتصل اتصالا وثيقًا بكل ماله صلة بالتعبير الحسي في الشعر"[2].

وقد أشار حازم القرطاجني إلى هذا المعنى بقوله: "إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الذهن عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به عن هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة اللفظ"[3].

وفي كل الأحوال يؤكد حازم القرطاجني على أهمية الألفاظ في تشكيل الصورة ،فيقول في موضع آخر أيضًا: "ويكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته"[4]،أي أن الشاعر إذا أراد الاتيان بالصور يعتمد على ألفاظ جزلة لخلق الإبداع الشعري .

كما أشار حازم القرطاجني أيضا إلى أن "الفضل في إبداع الصور يرجع إلى الشاعر الذي يلم أشتاتها بعملية التصور الذهنية ثم التصوير"[5] الفني الذي يخلق "للمتلقين طبيعة أخرى أجمل من الأولى وتكون شديدة الأسر لاحتوائها على أسرار الصنعة"[6] التي تزيد الصور بهاءً وقوةً.

([1])- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (مرجع سابق)، ص298.

([2])- المرجع نفسه، ص298ص 299.

([3])- حازم القرطاجني، ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (مرجع سابق)، ص18ص 19.

([4])-المرجع نفسه، ص17.

([5])-المرجع نفسه، ص254.

([6])-علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في الشعر الصنوبري ،دار المعارف ،القاهرة،دط ،دت ص254.

وخلاصة قوله إن النقاد القدماء عالجوا مصطلح الصورة، وأفردوا له "مبحثا خصبًا تنوعت فيه المقاربات وتجددت فيه الآراء، ولئن لم يول النقد العربي القديم وكذلك البلاغة حظًا هامًا للتنظير للصّورة عمومًا، فإنَّ الجانب التحليلي قد اتسم بالثراء والدّلالة والتعمق في مقارنة الظواهر"[1].

أما في الدراسات النقدية الحديثة قد شاع استعمال الصورة الفنية وبكثرة ،مما أدى إلى تنوع المفاهيم وهذا التنوع يعود إلى تباين المذاهب الأدبية وطريقة تناولها للمصطلح، ومن بين هذه المذاهب **الكلاسيكية**[*] "التي لا يمكن تبيان مكانة الصورة عند أصحابها إلا في نطاق نظريتهم في المعرفة تلك،النظرية التي تقوم على أن المعرفة العليا تتمثل في أفكار تجريدية"[2].

فالصورة عند أصحاب المذهب الكلاسيكي "منظمة واضحة ومركزة تعبر عن حقائق ثابتة موضوعية تستند إلى قوانين العقل والطبيعة"[3]، وعليه فالصورة وفق مبادئهم تكتفي بنقل الحقائق كما هي دون إضافات.

وهكذا تبقى الصورة الفنية في نظر المذهب الكلاسيكي "صورة نقلية ،لوحة جامدة لوجود جامد ترصده العين يختزنه الخيال ويركّبه العقل في حالات من التقارب والتشابه ،فالوجود في الفكر الكلاسيكي جامد غير خاضع لقوانين الصيرورة والتحوّل. لذا فالصورة المعبّرة عنه تكون ثابتة من حيث هي انغلاق لا انفتاح، تعتيم لا اضاءة ،إجابة لا تساؤل توقّف لا انطلاق قناعة وقبول لا بحث ولا استكشاف"[4].

إذن الصورة وفق المذهب الكلاسيكي مقيدة بنظام عقلي قائم على الثبات ،فلا تتوقف عند ظاهر الأشياء ولا تتغلغل إلى باطنها، بل تنقل ما ترصده من الصور الخارجية كما هي.

([1])- المنجي قلفاط، بنية الصورة في شعر المتنبي بحث في صناعة الفن، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2019م ص69.

([*])-أول من استعمل لفظ الكلاسيكية الكاتب اللاتيني أولوس حيلوس عندما صك تعبير الكاتب الكلاسيكي كاصطلاح مضاد للكاتب الشعبي أي أنه كان يقصد به الكاتب الأرستقراطي الذي يكتب من أجل الصفوة المثقفة منقول من نبيل راغب المذاهب الأدبية من الكلاسكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت، ص13.

([2])- رابح ملوك ريشه الشاعر، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، دار ميم للنشر، الجزائر، ط01، 2008م ص09.

([3])- ساسين عسان، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس (مرجع سابق)، ص43.

([4])- المرجع نفسه، ص44.

فإذا كانت الكلاسيكية ترى أن الصورة مقيدة بنظام عقلي، فإن **الرومانسية*** ترى خلاف ذلك، وتجعل "الصورة و التخييل في منزلة أعلى من لغة العقل لإيمانهم الوثيق بدور الصورة في الكشف عن خفايا النفس، ومشاعر الإنسان، وما يدور داخله"[1].

لقد حاول الرومانسيون تجاوز الظاهر والتغلغل إلى باطن الأشياء ، فتغير مفهوم الصورة عندهم وتحرر من قيود العقل ،وأصبح وليد المشاعر الذاتية والإحساسات؛لأن في اعتقادهم "أن الفكرة ليس لها وجود حقيقي يظفر به وعي المرء مباشرة،والتأمل النفسي هو الذي يولد الصورة ،وهي الدلالة المحسوسة على الفكرة ،وهي وحدها مظهر الجمال "[2].

ومن هنا يبرز الفارق بين الصورة عند الكلاسكيين الذين يجعلون المشاعر النفسية والخيال خاضعة لمبدأ العقل، والصورة عند الرومانسيين المستمد " من التأثيرات الحسية، إنها وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات، احتواء الموضوعي في الذاتي"[3].

من الواضح أن الرومانسيين أخضعوا الخيال ،وهو عنصر مهم في تكوين الصورة لسلطة الإحساس "حتى يتمكنوا من امتلاك الأدوات الفنية التي تسعفهم على تصوير الحقائق الكامنة وراء الماديات، والثابتة وراء المتغيرات للوصول إلى المطلق؛ فاستمدوا صورهم بكل ما فيها من خصوبة شعرية من النفس"[4]، وهكذا تصبح الصورة الفنية في رحاب هذا المذهب ذاتية نفسية خاضعة للعاطفة.

(*)- مذهب أدبي من أخطر ما عرفت الحياة الأدبية العالمية سواء في فلسفته العاطفية ومثابرته الإنسانية أم في آثاره الأدبية والاجتماعية، تر: في الأصل إلى كلمة Roman؛ والكلمة الأخيرة كلمة فرنسية قديمة كانت تدل في العصور الوسطى على قصة من قصص المخاطرات شعرًا أو نثرًا فكانت تكتب أحيانًا Romant وانتقلت إلى اللغة الإنجليزية في شكل Romaunt، ثم نسب إليها في الإنجليزية Romantic وهي صفة تدل على ما ينسب إلى قصص المخاطرات، أو ما يثير في النفس خصائصها وما يتصل بها .مُحَمَّد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، صفحة المقدمة.

(1)- نعمان عبد السميع متولي، الخطاب الشعري – التكوين والتنوع-، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، دط، دت،ص43.

(2)- مُحَمَّد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت ص71.

(3)- ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس (مرجع سابق)، ص46.

(4)- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغيين العربية، للدار البيضاء للنشر والتوزيع، مدينة نصر، دط، دت ص15.

بينما ترى البرناسية* التي ظهرت "على أنقاض الرومانتيكية التي كانت تحفل كثيرًا بالفرد وبمواطن الضعف والبؤس في اعترافاته، دعت إلى الوصف الموضوعي، فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات كمناظر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة من أحداث وتماثيل ورسوم لتعرض صورها عرضًا لا يختلط بعواطف الشاعر ،كي تعبر هذه الصورة تعبيرًا موضوعيًا عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره حتى يستشفها القارئ من خلال ذلك الوصف الموضوعي"[1].

لقد اعتنى البرناسيون بالصورة،وإن كانوا يميلون إلى "الصورة المجسمة، ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء والموضوعات التي يعالجونها، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء"[2]،وتصورها كما تراها بعيدا عن الذاتية و المشاعر والانفعالات الداخلية للشاعر.

ما تجدر إليه الإشارة في هذا المقام أن كلاً من البرناسين و الرومانسين يتفقان على أن الصورة الفنية أداة ووسيلة"لنقل الإحساسات من منطقة التجريد إلى التجسيد"[3]، لكنهما يختلفان في أن البرناسية تركز على الصور أكثر وتصفها وصفا موضوعيا ،خلافا للرومانسية التي تعتبر الصورة تعبيرا عن ذات الشاعر.

تعامل البرناسيون مع الصورة في حدود المرئيات واكتفوا بالنقل ،فظلت"صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة"[4] ،لهذا ظهرت الرمزية* ودعت الشاعر للتعبير بلغة رمزية إيحائية لتحرره من ذلك الجمود ولتحقق مزيدا من المتعة التي تضفي الفنية والجمالية على الصورة.

(*)- البرناسية نسبة إلى جبل بارناس باليونان موطن الإله أبولو وآلهة الفنون في أساطير اليونان قديمًا، وهو المقام الرمزي للشعراء وكان قيام هذه المدرسة على أساس فلسفي مزدوج، فهو يعتمد من ناحية على الفلسفة المثالية الجمالية وأعظم دعامة لهم من هذه الناحية فلسفة "كانط" (1724- 1804)، ومن ناحية ثانية على الفلسفة الواقعية والتجريبية التي سادت في أوروبا منذ حوالي منتصف القرن التاسع عشر .مُحَمَّد غنيمي هلال، الأدب المقارن نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط09، 2008م ص305.

(1)- مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997م، ص393.

(2)- المرجع نفسه، ص393.

(3)-مُحَمَّد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده(مرجع سابق)، ص90.

(4)- مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (مرجع سابق)، ص395.

(*)- الرمزيون نسبة إلى الرمزية التي لم تعرف كمدرسة أدبية ذات خصائص معينة إلا في عام 1886م على وجه التجديد بصرف النظر عن كل الاستعمالات الرمزية في الأعمال الأدبية التي سبقت هذه السنة سواء أكان استعمالها بوعي ويفيد ذلك. فهدف الرمزية هو تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم الكلمات لاستحضار حالات وجدانية سواء شعورية أو لاشعورية وجدانية .نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية(مرجع سابق)، ص111ص 112.

يتضح أن الرمزية تلجأ إلى الرموز لإشغال ذهن المتلقي بالبحث والتأمل، "فيستوحي من الصور معاني وخواطر جديدة، إذ إن الوضوح لا يترك للقارئ فرصة إعمال الذهن وكذا العقل ويزيل ما في الصورة من جمال وبهاء وإدراك الشيء بكد الذهن وإعمال العقل؛ يحقق مزيدًا من الإمتاع"[1] بفضل الإيحائية التي أبعدت الصورة عن التعبير المباشر والمألوف الذي يكتفي بالتصريح ،ولا يجرؤ على التلميح والغموض الذي يثير المتلقي.

بينما ترى **السريالية*** أن الصورة مرتبطة"بالنظرية السيكولوجية المفسرة للإبداع الشعري، التي ترى في اللاشعور والعقل الباطن مصدرين للإبداع، فكانت الصورة السريالية نتاجًا إبداعيًا للاشعور ووسيلة لتحريره وإطلاق مكبوتاته"[2].

يربط السرياليون الصور بعالم اللاشعور الذي يحرر المكبوتات التي تنبع من "مواقع غامضة في الذات بتأثير لا إرادي من الإيحاء غير الواعي وذلك بفضل ممارسة الكتابة الآلية... إنها الصورة الشرارة أو الصورة- اللمعة التي كانت مكبوتة في العقل الباطن من تآلف الألفاظ ينبع إشعاع خاص ومن التقارب بين لفظتين يتفجر ينبوع ضوئي. إنه إشعاع الصورة التي نؤخذ بها وقيمة الصورة تكمن في هذا الإشعاع الذي يكتنفنا لدى مطالعتها، ناتجة عن هذا التألق"[3].

من خلال تتبّع مفهوم الصورة في الدراسات النقدية الغربية ،نلاحظ تباينا كبيرا في تعريف المصطلح، وهذا ما يفسره "تعدد المذاهب الشعرية والاتجاهات النقدية المرتبط باختلاف المبادئ الفكرية الموجهة لتلك المذاهب والاتجاهات حتى قيل أن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنى مختلفًا"[4]، وفقًا للمذهب الذي ينتصر له.

وبالعودة إلى النقد الأدبي العربي الحديث، فإن مصطلح الصورة الفنية ينطوي على مفاهيم وتصورات متباينة ،أدت إلى اختلاف الرؤى في تناول المصطلح ومناهج تفسيره،فتكاثرت جهود

([1])- علي أحمد أبو زيد مُحَمَّد، الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي بين الأصالة والمعاصرة (التجديد)، مجلة العلمية كلية اللغة العربية، أسيوط، أكتوبر 2011م، ج02، العدد 30، ص823.

([*])- السريالية حركة تحاول الخروج عن الأمر الواقع المعاش المعروف لدى البشر، لكنها تتخذ من هذا الواقع منطلقًا لكل شطحاتها وانطلاقاتها لأنه لا يمكن لأي شيء أن ينشأ عن فراغ أو عدم وبالتالي فإن السريالية تتعامل مع اللاواقع لكي تلقى بنظرة جديدة على الواقع نفسه، منقول من نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسكية إلى العبثية(مرجع سابق)، ص229.

([2])- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (مرجع سابق)، ص49.

([3])- ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس(مرجع سابق)، ص63.

([4])- ريتا عوض، نسبة القصيدة الجاهلية للصورة الشعرية لدى امرئ القيس(مرجع سابق)، ص39.

الدارسين في تتبع مفهوم المصطلح ،وتحليل عناصره والكشف عن فنياته التي تسهم في بناء العمل الأدبي عامة والتجربة الشعرية خاصة.

ومن النقاد المحدثين الذين كان لهم الفضل في دراسة المصطلح ،أحمد الشايب حيث يعتبر الصورة أسلوب الأديب تعكس رؤيته الشعرية التي يحاول من خلالها نقل أفكاره وعواطفه للمتلقي،فتصبح وسيلة جمال فني يترجم ما يجول في باطن المبدع ،ويكشف عن مكنونه " ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق الخيال، فالخيال إذا أساس الصورة الأدبية مهما كانت درجته الفنية ساميًا أو عاديًا"[1].

أما عز الدين إسماعيل فيعرف الصورة من منظور نفسي ،لأنه يعتقد أنها تحاكي نفسية الشاعر وتعبر عن عالم الذات أكثر من تعبيرها عن العالم الخارجي،لذلك عدها"تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[2].

ونجد ما يماثل هذا التعريف عند الغرب قول هويلي باعتبار"أن الشعور ليس شيئًا يضاف إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور هو الصورة أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها- وعندما تخرج هذه- المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر"[3].

فإذا كان عز الدين إسماعيل يرى الصورة تركيبة وجدانية، فإن بشرى موسى صالح تراها "التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون ،في سياق بياني خاص أو حقيقي، موحٍ كاشف معبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية"[4]، ومن ثم فإن الشاعر يستحيل أن يبدع صورة فنية خارج نطاق اللغة.

ويتفق الولي مُحَمَّد مع بشرى موسى صالح فيقول "إن أي تعريف جاد للصورة يجب أن ينطلق من اللغة وكل تجاهل لها في التعريف يظل عملًا لا يقدم بل يؤخر التعريف"[5]،وهكذا تبقى اللغة أداة الشاعر التي يتوسل بها ليصور ما بداخله من عوالم.

([1])- أحمد الشايب ،أصول النقد الأدبي ،مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ،ط1 ، 1994م ، ص243.

([2])- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط02، 1972م، ص127.

([3])-المرجع نفسه، ص135.

([4])- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث(مرجع سابق)، ص20.

([5])- الولي مُحَمَّد، الصورة الشعرية في الخاطب البلاغي والنقدي(مرجع سابق)، ص166.

بينما يضيف أحمد دهمان لمفهوم الصورة المعطى الوجداني واللغوي، والعقلي في إنتاجها،فيقول "إن الصورة هي تعبير عن نفسية الشاعر ، تعين على كشف معين أعمق من المعنى الظاهري إذ تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن، فهي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة الشعرية التي تحتوي على نفسية الشاعر، والتجربة الشعرية إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي الصور الأخرى الداخلة فيها وبذلك تصبح عضوية في التجربة حيث تؤدي كل صورة داخل التجربة وظيفتها بشرط أن تكون مسايرة للفكرة العامة"[1].

في حين عدّ عبد الإله الصائغ الصورة الفنية تركيبة لغوية جمالية فيقول "أما الصورة الفنية (أو الأدبية أو الشعرية) فهي نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر"[2]، أي أن الشاعر الجيد في نظر عبد الإله الصائغ هو من يحقق التوازن بين البعد المجازي والحقيقي في تشكيل الصورة.

أما علي البطل فإنه يرى أن مفهوم الصورة تركيبة لغوية يتدخل في تشكيلها الخيال والحواس والصور النفسية والعقلية ،لهذا يعرفها بقوله "فالصورة 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 الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانًا كثيرة في صور حسية"[3].

بينما يذهب مُحَمَّد غنيمي هلال أن الصورة لا تتوقف على المجاز فقط ،فهو ليس مقياسا للحكم على فنية التصوير ودليله في ذلك " أن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية ، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك ،دقيقة التصوير دالة على خيال خصب"[4].

([1])- أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني(مرجع سابق)، ص142ص 143.

([2])- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارًا نقديًا مفهوم الصورة في الذهنية الإبداعية العربية قديمًا وحديثًا وفق مستويات النقد التطبيقي في تحليل النص، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، دط، 2007م، ص137.

([3])- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دم، ط02 ،1981م، ص30.

([4])-مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (مرجع سابق)، ص432.

واضح من كلام مُحَمَّد غنيمي هلال عدم اشتراطه مجازية الألفاظ أو العبارات في تكوين الصورة،ولكن يبقى يغلب عليها المجاز على حد تعبير سيسل دي لويس "كل صورة شعرية إلى حد ما مجازية"[1].

وممن تناول مفهوم الصورة وأكد على مكانتها جابر عصفور، حيث يرى أنه يستحيل أن يوجد شعر دون صور، فهي لصيقة به وملازمة له،يستمد منها طاقته ووجوده ،بمعنى أن " الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر... والاهتمام بها يظل قائمًا ما دام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه"[2].

وقد أكد نعيم اليافي ما ذهب إليه جابر عصفور بقوله "فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره"[3]، فضلا عن كونها عنصرا بنائيا مهما في الشعر ،يُمكن من توليد الدلالة الفنية التي تأخذ طابعها من الصورة الفنية لكونها متأصلة في العمل الشعري.

فالصورة بهذا المعنى مكون وثيق الصلة بالشعر ،فهي الأداة الفنية المثلى للتعبير عن التجربة الشعرية ولولاها لبقيت التجربة "مضمرة في النفس، فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره، و أن تنقله إلى مشاعر الآخرين"[4].

فالصورة على هذا الأساس نسيجٌ لغويٌ فني يبين الخصائص الأسلوبية ذات الطابع الفردي الخالص الذي يثبت من خلاله الشاعر قدرته" في استعمال اللغة استعمالا فنيًا يدل على مهارته الإبداعية ومن ثم يجسد شاعريتة في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي"[5].

بينما حاول عبد القادر القط أن لا يحصر الصورة في المجاز أو الاستعارة أو التصوير الحسي،فهي أعم من ذلك لتشمل كل وسائل التعبير الفني التي تمكن الشاعر من صوغ الشكل الفني الذي تتشكل في إطاره الصورة الفنية ،مستخدما بذلك كل طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع

(1)- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية(مرجع سابق)، ص21.

(2)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب(مرجع سابق)، ص07 ص08.

(3)- نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1982م، ص39ص40.

(4)- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط08، 2003م، ص25.

(5)- عناد غزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط01، 1994م، ص116.

والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني المساعدة في التعبير عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة [1].

نستخلص مما سبق أنه كثر التأليف في الصورة الفنية، وهذا ما أدى إلى تشعب مفهومها دون الوصول إلى مفهوم محدد لها، وقد أكد هذا عبد الإله الصائغ في كتابه الصورة الفنية معيارًا نقديًا جاء فيه أنه "إذا كان لابد من الإشارة إلى الجهود التي درست الصورة فإن الذي وجدناه كان مزاجًا من الاجتهادات المتأثرة بثقافة الدارس ورؤيته لطبيعة الشعر، ووظيفته فضلًا عن موقفه من التراث المعاصر،ولم نجد التعريف الجامع المانع للصورة الفنية في سائر المصادر التي عرضنا لها"[2].

الحق مهما اختلفت التعريفات تبقى الصورة الفنية "مكونا مهما داخل البناء الشعري؛ بحيث يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحه وتقديمه بالكيفية التي تضفي عليه جانبًا من الخصوصية والتأثير"[3]، وهذا ما سنحاول تبيانه لاحقًا في ديوان نجمى والشاعر ، ولكن قبل ذلك لابد من معرفة مصادر التي اعتمد عليها الشاعر عبد الله بن حلي في تشكيل صورته الفنية.

يحتاج كل الشاعر إلى مصادر يمتح منها صوره "بعضها خاصة تنبع من صميم التجربة وبعضها عامة يشاركه فيها جميع الشعراء؛ لأنها حق مشاع بينهم كل ينهل منها نصيبه فيمزجها بخياله ويضفي عليها من عواطفه وأحاسيسه ما يطبعها بطابعه"[4] لتناسب تجربته الشعورية.

من هذا المنطلق لا يستطيع أي شاعر تشكيل صوره إلا بالاستعانة بمصادر يغترف منها ما يلائمه لنظم تجربته ،لهذا لا يمكن "أن تبنى صورة من فراغ ولا يخلق تصوير من وهم ولا يقام بناء تصويري على زيف وخداع"[5].

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الصورة الفنية "التي يبنيها الشاعر وقت الإبداع الشعري لابد أن لها معتمدا يرتكز عليه وينهل من معانيه لتتكون عنده أكمل صورة وأجملها، بل إن ذلك

([1])- ينظر :عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، دم، دط، 1988م، ص391.

([2])- المرجع نفسه، ص136.

([3])- فاطمة دخية، قراءة في جماليات الصورة الشعرية في القصيدة القديمة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010م، العدد 06، ص01.

([4])- زكية خليفة مسعودة، الصورة الفنية في شعر ابن معتز، قان يونس ،بنغازي ،ليبيا ،ط1، 1999م ،ص27.

([5])- علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري(مرجع سابق)، ص265.

المرتكز قد يكون هو القياس الأول لهذا الكمال وهذا الجمال قبل الصناعة الفنية التي تغير تكوينه اللغوي أحيانا"[1]، ليظهرَ أثرهُ الجمالي.

ولعل المصادر أو المرجعيات التي يستقي منها الشاعر صوره "لا تكشف عن الأصول الجمالية العامة التي ترتبط بها الحقائق الموصوفة بقدر ما تكشف عن المثل الجمالية التي ثبتت مع الشاعر والتي قد تكون ثبتت مع غيره من الشعراء، وأقرها فن الشاعر المدروس، كما قد تكون غير ثابتة إلا معه"[2]، بفعل الصناعة الفنية التي يتحكم فيها الشاعر وفقًا لرؤيته الخاصة.

تتعدد مصادر تشكيل الصورة الفنية عند الشعراء وتتنوع ،فهي" غير متحدة أو متوحدة، بل هي متطورة ومتغيرة بل متغايرة حتى ولو كان المصدر واحد... فإن رؤية الشاعر الخاصة وأحواله المزاجية، ودرجة إتقانه في التعامل مع خيوط التصوير، قد يؤدي حتما إلى نتائج في التعامل مع آليات الصورة غير تلك النتائج التي توصل إليها شاعر آخر يختلف معه في الرؤية وفي تناول الأشياء"[3]، أي أن الشاعر يشكل صوره وفقًا لتجربته الشعورية حتى وإن توحدت المصادر مع غيره من الشعراء.

يضاف إلى ذلك أن دراسة مصادر التصوير لدى شاعر تُعين المتلقي على فهم تجربته التي تسمح له باكتشاف " وتفسير الصورة الفنية تفسيرًا يكشف جماليات هذا الفن، ومدى استغلاله لطبيعة اللغة الشعرية"[4] من أجل اخراج لوحات فنية ساهمت تلك المصادر في تشكيلها.

2-آليات التشكيل الفني لبنية الصورة في ديوان نجمى والشاعر:

لقد تنوعت آليات تشكيل الصورة في ديوان عبد الله بن حلي ، إلى درجة أن نصوصه الشعرية أضحت تتداخل أو تتناص* مع نصوص دينية أثرت في ديوانه الشعري، انطلاقا من كون أن "الدين مصدر مهم من المصادر التي أفاد منها الشعراء المعاصرون في مد تجاربهم الشعرية بنسغ الحياة

([1])- حسن السطوطي، الصورة الشعرية عند علال الخياري(مرجع سابق)، ص31.

([2])- مُحَمَّد الدوسقي، البنية التكوينية للصورة الفنية درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط01 2009م، ص15.

([3])- علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري(مرجع سابق) ، ص266.

([4])- مُحَمَّد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب(مرجع سابق) ، ص15.

(*)- التناص: هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص(مرجع سابق)، ص121.

وإعطائها صفة الديمومة والبقاء وإكسابها قوة فاعلية، نظرًا لما يتمتع به من حضور قوي لدى عامة الناس، فضلًا عن قوته التأثيرية العظيمة"[1].

ويمكن أن نصنف مظاهر تناص الصورة الفنية في ديوان عبد الله بن حلي مع القرآن الكريم،ومختلف الأجناس الأدبية في :

2-1القرآن الكريم:

يعد كلام الله المصدر الأول المفضل لدى الشعراء في انتاجاتهم الشعرية، فاستغلوا قوة بيانه وتفرده اللغوي ليبدعوا عبره خطابا جماليا ، يكون تأثيره أعمق في نفس المتلقي ،"نظرا لما يتمتع به من حضور قوي لدى عامة الناس ،فضلا عن قوته التأثيرية العظيمة وكونه يمد الشعراء بنماذج أدبية رائعة ربما لا يجدونها في نماذج أخرى" [2].

ينفتح ديوان عبد الله بن حلي على نصوص شعرية تقوم فيها الصورة الفنية على ما يمنحه الأثر القرآني من تأثير بلاغي ودلالي،في بنية الصورة باعتبار أن القرآن الكريم "خطاب له قداسيته المطلقة"[3]،وبالتالي يرسِّم التوجه العام للخطاب الشعري في ديوان بن حلي ويكرس نظرته الإيديولوجية،وفي هذا المقام ما تشفع نصوصه لجمالية التداخل الديني في المقطع الشعري التالي :

يا شاعري
زعمتَ أنّك سبْعٌ جاءَ منْ سبْعِ
والآنَ تبدو بليدًا باردَ الطبعِ
إني نزلتُ بوادٍ غيرِ ذي زرعِ[4].

(1)- زينب خليل مزيد، البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد(مرجع سابق)، ص69.

(2)-المرجع نفسه، ص69.

(3)-فتيحة كحلوش، الخطاب الشعري العربي المعاصر وسلطة المرجعيات، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن،ط01 2019م، ص288.

(4)- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر،(مصدر سابق) ص27.

استحضر الشاعر مقطعه الشعري هذا من قوله تعالى: ﴿ رَّبَّنَآ إِنِّىٓ أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِى بِوَادٍ غَيْرِ ذِى زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ ٱلْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ فَٱجْعَلْ أَفْـِٔدَةً مِّنَ ٱلنَّاسِ تَهْوِىٓ إِلَيْهِمْ وَٱرْزُقْهُم مِّنَ ٱلثَّمَرَٰتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ ﴾[1].

استحضر الشاعر عبد الله بن حلي معاني هذا النص القرآني وحورها ليخدم رؤيته الشعرية،فأخذ منه المضمون الذي يتوافق مع قصديته ،فأبدع في رسم صورة يلفها الحزن والألم ،ليبث شعوره وإحساسه وعمق معاناته عند رؤيته لمشاهد الدمار والهلاك ،بصورة فزع هاجر وخوفها من موت وهلاك ابنها.

وظف الشاعر عبد الله بن حلي معنى الآية القرآنية الواردة في السياق القرآني ،وفق رؤية مشابهة لدلالة النص القرآني،ليكشف لنا الواقع المرير وأغوار ذاته المقهورة .

ومن نماذج توظيف النص القرآني في تصميم صورة الشعرية مايلي :

وتركتُها وسْطَ المحنْ
ومتى وكيفَ ومَنْ؟
والحربُ زادتْ في التّمادي
فاضتْ على العشْر الشّداد[2].

هذا المقطع الشعري يحيلنا إلى قوله تعالى في **سورة يوسف**: ﴿ثُمَّ يَاتِى مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَاكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴾ [3].

استخدم الشاعر التركيب القرآني "**السبع الشداد**" التي تميزت بالجدب والقحط الذي نجم عنه المجاعة، ليتحدث عن العشر الشداد أو سنوات الخوف وسفك الدماء، ليبين علاقة التشابه بين الصورتين في المقطع الشعري والنص القرآني الذي استعار منه الشاعر صورة الموت مستعينًا باللفظ الشداد، والمعنى معًا،فصورة السبع الشداد أفزعت الوطن ،وقد استمدت عنفها من صورة عزيز مصر وهو يروي في فزع فاجعة الرؤيا.

([1])-سورة إبراهيم ،الآية :37.

([2])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص28.

([3])- سورة يوسف، الآية: 48.

يؤكد الشاعر عبد الله بن حلي مدى تأثره بألفاظ ومعاني القرآني الكريم في تشكيل صورته وتشكيل دلالتها بما يتناسب مع ما أراد له ،فكثير ما "يلجأ إلى نقل الصورة بعينها لفظًا ومعنًا ويضمها إلى شعره بطريقة فنية تدل من جهة على سعة الثقافية القرآنية ومن جهة أخرى براعته في التوفيق الدلالي بين قصده ومعنى الآية"[1].

وقد لجأ الشاعر عبد الله بن حلي في مقام آخر إلى أخذ المعنى القرآني في توشيح صوره دون اللفظ ،وذلك في قوله:

خلّو الكمائم خلّوها على فمكم
تحتاجونها ذات ليل معشر العرب
جئتم كأبناء يعقوب بلا أدبٍ
فكيف لم تستحوا من قلّة الأدب؟[2].

هنا الشاعر استوحى المعنى من سورة سيدنا يوسف عليه السلام في قوله تعالى: ﴿ وَجَآءُوٓ أَبَاهُمْ عِشَآءً يَبْكُونَ ﴿١٦﴾ قَالُواْ يَـٰٓأَبَانَآ إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَـٰعِنَا فَأَكَلَهُ ٱلذِّيبُ ۖ وَمَآ أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَـٰدِقِينَ ﴿١٧﴾ وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍ ۚ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَٱللَّهُ ٱلْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴿١٨﴾ ﴾[3].

استلهم الشاعر عبد الله بن حلي من صورة غدر أبناء يعقوب عليه السلام بأخيهم يوسف عليه السلام ،ليفجر لنا صورة فنية تماثل صورة غدر وخيانة وتآمر العرب على أوطانهم وأممهم.

وفق الشاعر في استغلال المعنى القرآني في اتضاح شعرية الصورة الفنية ، فجاءت منسجمة مع النص الشعري، مما خلق مسحة فنية ساعدت على تخصيب رؤية الشاعر ،وتعميقها حيال قضايا الأمة وإيصالها إلى المتلقي في صورة تعكس استنكار الشاعر تخاذل الشعوب العربية ومواقفها الباهتة.

([1])-عبد الناصر بوعلي ، التناص مع القرآن الكريم في شعر مفدي زكريا، الأثر مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، ماي 2008م، العدد 07، ص240.

([2])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص60.

([3])- سورة يوسف، الآيات: 16- 17- 18.

ووظف الشاعر النص القرآني في خطابه الشعري ليرسم صورة فنية عما يختلج في نفسه من مشاعر حزن وأسى و ذلك قوله:

يا صاحبيّ ذرا القدس التي ذهبت
وودّعا ذكريات الأمس في النّقب [1].

ففي السطر الأول (يا صاحبي) هو اقتباس حرفي للآية الكريمة التي تأثر بها عبد الله بن حلي وقد وردت في **قوله تعالى:**﴿ يَـٰصَـٰحِبَيِ ٱلسِّجْنِ أَمَّآ أَحَدُكُمَا فَيَسْقِى رَبَّهُۥ خَمْرًا وَأَمَّا ٱلْاَخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَاكُلُ ٱلطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِۦ قُضِىَ ٱلْاَمْرُ ٱلذِى فِيهِ تَسْتَفْتِيَـٰنِ﴾[2].

استعان الشاعر بهذا النص القرآني متخذا من لفظة صاحبي ليوضح للمتلقى صورة مشاركته ومقاسمته الحزن والألم الذي لا يقوى قلبه على تحمله لأنه يأبى أن يرى ضعف وتخاذل الأمة العربية في نصرة القضايا المصيرية.

فالشاعر بتوظيفه للفظة صاحبي قدم صورة فنية عبرت وبعمق كثيف عن حالته النفسية مستغلا طاقتها التعبيرية وإيحاءاتها النفسية ،ليستخرج منها صورة تتناسب مع تجربته ومعاناته،محتفظا بتلك الصورة الموجودة في القرآن الكريم ،لكنه دون أن يتقيد بمعناها الأصلي ليشكل صورة جديدة معاصرة في سياق فني بما توحي به تجربته الشعورية والشعرية.

وقد وظف الشاعر الألفاظ القرآنية لخدمة الموسيقى الخارجية ، ومنها لفظة **الروم** التي وردت في **سورة الروم لقوله تعالى:** ﴿أَلَمٓ ۚ غُلِبَتِ ٱلرُّومُ فِىٓ أَدْنَى ٱلاَرْضِ وَهُم مِّنۢ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ ۝١ فِى بِضْعِ سِنِينَ ۝٢ لِلهِ ٱلاَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِنۢ بَعْدُ ۚ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ ٱلْمُومِنُونَ ۝٣ بِنَصْرِ ٱللَّهِ ۚ يَنصُرُ مَنْ يَشَآءُ ۖ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلرَّحِيمُ ۝٤ وَعْدَ ٱللَّهِ لاَ يُخْلِفُ ٱللَّهُ وَعْدَهُۥ وَلَـٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ ۝٥ يَعْلَمُونَ ظَـٰهِرًا مِّنَ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَهُمْ عَنِ ٱلاَخِرَةِ هُمْ غَـٰفِلُونَ ۝٦.﴾[3].

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص61.

([2])- سورة يوسف، الآية: 41.

([3])- سورة الروم، الآيات: 01، 02، 03، 04، 05، 06.

ووردت في قول الشاعر:

الروم عائدة والحرب ماردة
والعُرب بائدة والشعب في لعب
مازال يحيا على ماض بدون غد
مازال يهتف تحيا أمة العرب[1].

مما يلفت الانتباه في هذا السياق أن استحضار لفظة الروم لا يشكل حالة تناصية متكاملة أو مسترسلة، بقدر ما هو إيماءة خفية تظهر وتختفي[2]، تجعل المتلقي يبحث عن إشارة تناصية في النص القرآني تؤكد علاقة الصورة المنتجة بما استوحاه من نصوص القرآن وصوه.

إن أغلب الصور الفنية التي استلهما الشاعر من معاني القرآن في خطابه الشعري حققت "شرطين أحدهما :يتعلق بالدلالة ،حيث ينقل التجربة الشعورية عن مستواها الخاص، إلى مستوى الموقف العام، وثانيهما :يتصل بالبنية حين يستنبت فيها داخليًا، ويكتسب نسغها ويكون جزءًا من شبكة علاقات النص بتمفصل مع غير أو يلتحم"[3].

2-2 الشعر العربي القديم:

يلجأ الشعراء المعاصرون عادة إلى الشعر العربي القديم ، ليستقوا منه بعض الدلالات الغنية بالإيحاءات ،وإعادة صياغتها في قالب جديد يتلاءم مع مضمون التجربة ،فالشاعر المعاصر حاول أن يربط بين شعره والشعر العربي القديم " لتخصيب نصه، ذلك أن الشعر العربي القديم أحد الأدوات الإبداع الإنساني المندرجة في إطار التراث الأدبي... عبرت عن هموم حقبة زمنية بكل مآسيها وتحولاتها الفكرية والحضارية فتوغلت في أعماق ووجدان وذاكرة المتلقي لمواقفيها الإنسانية هذه"[4].

فالشاعر العربي المعاصر حينما رجع إلى الشعر العربي القديم ،أدرك أنه مصدر ملهم لتشكيل صور فنية جديدة ،انطلاقا من هذا التراث الشعري" بهدف تحويل الجوانب التراثية المتألقة بطبيعتها إلى

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص65.

([2])- ناصر جابر (شبانة)، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث،مجلة جامعة النجاح للأبحاث العلوم الإنسانية ،2007م المجلد 21، ص1087.

([3])- نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 1997م ص84.

([4])- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجًا، دار عيداء للنشر والتوزيع، عمان ط01، 2011م، ص119.

أطر فنية رمزية، تتيح للشاعر أن يتعمق الحاضر وأن يجذر رؤاه الشعرية للواقع والحياة... فأخذ من هذا التراث الشعري ما يتواءم مع الحالة الشعرية ومع ما يعتمد في نفسه، وواقعه من قضايا وهموم يناقشها، ويعالجها"[1]. وفق نظرته إلى واقعه الراهن.

ولعل الشاعر عبد الله بن حلي انفتح على صور الشعر القديم فنجده يقول:

عوجًا على طلل العربان والعربِ

نَسكبْ ولو دمعةٍ في ربعه الخربِ[2].

يظهر هنا تواصل الشاعر مع معلقة امرؤ القيس في عبارة "عوجًا على الطلل" التي وردت في معلقة امرئ القيس في البيت التالي:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا *** نبْكي الدّيارَ كما بكي ابن حذام[3].

لقد عنى الشاعر العربي القديم بذكر الأطلال في مقدمة قصائده، وما يؤكد هذا قول أبو هلال العسكري "وكانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والواحد بفراق ساكينها"[4]، لكن حضور الطلل في شعر عبد الله بن حلي أخذ شكلا مغايرًا في رسم صورة له تخرج عن معاني النص الشعري القديم الذي يذكر الديار والبكاء على فراق ساكينها.

استفاد الشاعر عبد الله بن حلي من صورة الطلل في النص الشعري القديم وربطه بالحاضر فأصبح الوقوف على أطلال الواقع الأليم للأمة العربية لازمة ضرورية تقرأ الواقع ، فكان الطلل صورة للبعد المأسوي للأمة العربية التي عكسها الشاعر في تجربته الشعرية ،فحاول استغلال ما فيه من طاقات تصويرية ودلالات نفسية لتأثير في المتلقي.

2-3 الشعر العربي المعاصر:

مثلما استحضر الشاعر عبد الله بن حلي النص الشعري القديم في شعره، استعان أيضا بنصوص شعرية لشعراء محدثين أمثال محمود درويش وبدر شاكر السياب ، غيرهم مدعما صوره الشعرية بما يتوافق والحالة الشعرية التي تنبثق عنها تلك النصوص الخالدة ،ومن ذلك قوله:

([1])-عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجًا (مرجع سابق)، ص119.

([2])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاع(مصدر سابق)، ص56.

([3])- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط05، 2004م، ص155.

([4])- أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر(مرجع سابق)، ص452.

يا شاعري

اقرأ لنا ريتا لدرويشٍ أحِبّ أنينَها الهادي الثّقيلا

وشتاءُ ريتا كانَ مثلَ شتاء نجمي صاعقًا وطويلًا

قد دام عمرًا كثيرًا إلاّ قليلاً[1].

يأخذ الشاعر هنا في هذا المقطع من قول محمود درويش:

صباح الخير يا ريتا

وفاكهة لضوء الفجر: يا ريتا صباح الخير، يا

ريتا أعيديني إلى جسدي لتَهْدَأ لَحْظِة

إبَرُ الصنَوْبَر في دمي المهجور بَعْدَك. كُلَّما

عانقت برْجْ العاجَ فرَّت من يديَّ يمامتان...

قالت: سأرجع عندما تتبدل الأيام والأحلامُ، يا ريتا... طويل

هذا الشتاء، ونحنُ نحنُ، فلا تقولي ما أقول أنا هي،

هي من رأتكُ معَلقًا فوق السِّياج،فأنزلتك ضمَّدَتْكْ

وبدمعها غسلتك، وانتشرت بسوسنها عليك

ومررت بين سيوف إخوتها ولعنة أمها .وأنا هي

هل أنتَ أنتْ؟[2].

ثم يكمل ويقول في مقطع آخر:

لم يقتلونا، بَعْدُ يا ريتا، ويا ريتا.. ثقيل

هذا الشتاء باردٌ[3].

فصورة الشتاء في نجمى لا تختلف عن صورته في ريتا عند محمود درويش ،فطول الشتاء صورة مستنسخة تأثر بها عبد الله بن حلي ،فاستحضرها من رائعة محمود درويش ورسم بواسطتها صورة تحاكي مشاعره بلغة شعرية تتضمن الكثير من الدلالات الايحائية التي تثير المتلقي.

([1])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق) ، ص07.

([2])- محمود درويش، الأعمال الأولى 3، رياض الريس للكتب والنشر، دم، ط01، 2005م، ص337ص 338.

([3])-المصدر نفسه، ص340ص 341.

وفق الشاعر في هذا الاستحضار، فلم تعد المرأة في الشعر العربي المعاصر رمز الحبيبة فقط،وإنما استخدمت صورة المرأة باعتبارها معادلة للوطن ،مما منح النصوص الشعرية أفقا جماليا.

كما اشتغل الشاعر عبد الله بن حلي على إرداف صوره الفنية بصور من روائع الشعر العراقي المعاصر ،حيث تلتقي الصور في تعانق خلاق لترفع من منسوب الدفق الشعري ،ومن مؤشر الشعرية فيه، وهنا يقول :

والشاعر السياب فوق مضلتي

يشدو لنا أنشودة المطر.

مطر على مطر على مطر[1].

ونعثر على هذا التداخل في قول السياب:

أنشودة المطر

مطر

مطر

مطر[2].

فصورة السياب فوق مضلتي وهو يشدو رائعته قصيدة مطر ،خلقت صورة لما يختمر في مخيلة الشاعر عبد الله بن حلي ، فمنحت الإلهام الشعري الذي ساعده في إظهار صورة تبعث على التفاؤل والأمل لغد أفضل يسوده الأمن والاستقرار والخصب والنماء.

2-4 الموروث الشعبي:

لم يكتف الشاعر عبد الله بن حلي بالاستعانة بآلية التناص على مستوى النصوص الدينية المأثورة والشعر العربي القديم والحديث في بناء صوره ، بل وظف الموروث الشعبي أو ما يعرف "بالأشكال الفنية التي ابتدعتها العقلية الشعبية* المبدعة متوسلة بالكلمة للتعبير عن واقعها، وآلامها

(1)-محمود درويش ،آخر الليل ،دار العودة ،بيروت ،ط1 ،1967م ،ص50

(2)- بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، دط، 2012م، ص23 ص 24.

(*)- وبما أنها تحمل صفة الشعبية لا تنتسب إلى مؤلف بعينه، ويمكن أن يفهم من ذلك أن صفة الشعبية تسقط عن الأغنية طالما نسبت إلى مؤلف معروف .أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة، دط، 1970م، ص12.

وآمالها لتفسير الكون والظواهر الطبيعية والإنسانية من حولها، وذلك لنقل تراثها الثقافي عبر الأجيال حفاظًا على هذا التراث الذي يعمل على تماسك الجماعة، وإكسابها هويتها الثقافية"[1].

تشكل أشكال التراث الشعبي محصلة فنية ذات قيمة تصويرية ،لعبت فيها الصور الفنية دورا رئيسيا في تصوير المعنى وتقريبه للإفهام ،ولخصوصية هذه النصوص عمد كثيرٌ من الشعراء إلى إحياء تلك الصور في آثارهم،ومن أهم هذه الأشكال التعبيرية في ديوان نجمى والشاعر:

2-4-1الأغنية الشعبية:

ما يعرف عن الأغنية الشعبية* "أنها إحدى الفروع الرئيسية في عائلة المأثورات الشعبية مثلها في ذلك مثل الحكاية، والمثل الشعبي ... وإن كانت تختلف عنها اختلافًا جوهريًا يتلخيص في أنها تتكون نتيجة لتزاوج النص الشعري مع اللحن الموسيقي اللذين ينبعان من المجتمع الشعبي نفسه في أغلب الأحيان"[2].

وظف الشاعر صور الفرحة بالنو (المطر) كما تشهّر بها الأغنية شعبية على لسان الصبيان في المتن الشعري ،ليرسم صورة خالدة لمعاني التفاؤل والدعة والبساطة في المقطع التالي:

يا نوْ صَبّي صَبّي
ما تْصَبّيشْ عليّا
حتّى يجي خويا حَمّو
يغطّيني بالزّرْبيهْ
لمرا تفتلْ تفتلْ
والرّاجل ياكلْ ياكلْ
ما خلاّش لوليداتو
قطعوا لو وديناتو[3].

([1])- كمال الدين حسن، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، دط، دت، ص11.

(*)- ما يعرف عن الأغنية الشعبية أنها قصيدة غنائية ملحنة مجهولة بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية وبقيت متداولة أزمانًا طويلة منقول عن فوزي العنتيل، الأغنية الشعبية وخصائصها الفنية، مجلة الدوحة، قطر، 01 أغسطس 1979م العدد 08، ص100.

([2])- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية(مرجع سابق)، ص08.

([3])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص51.

استحضر الشاعر عبد الله بن حلي صورة الفرحة كما تتجلى في هذه الأغنية الشعبية ،فوظفها توظيفا رائعا ،حاول من خلالها تفجير صورة شعرية تحمل دلالة الأمل الذي عكسته صورة نزول المطر (نو) ،والتي تقابلها صورة الأطفال، وهم ينشدون هذه الأغنية تعبيرا عن فرحتهم .

استطاع الشاعر عبد الله بن حلي أن يستفيد من دلالة هذه الأغنية الشعبية ،وما تحمله من معاني تجسد صورة إيجابية ودافعا معنويا تجلى وبوضوح في رمزية المطر (نو).

3-عناصر الصورة الفنية ووسائل تشكلها في ديوان نجمى والشاعر:

تعد الصورة الفنية عنصرا أساسيا في تشكيل بنية الخطاب الشعري، تظهر أهميتها من خلال تواردها في المتن الشعري ،لهذا اهتم الشاعر عبد الله بن حلي بصياغة صوره الفنية بالاعتماد على أشكال التعبير البلاغي، فاختار التشبيه والاستعارة، والكناية التي لطالما عدّت هذه الأشكال وسائط دالة ومعبرة عن الحالة الشعورية للشاعر، والأقرب والأنجع في تجسيد التجربة الشعرية،ونقل الاحساس والانفعال بشكل مشحون بالجمالية والفنية التي تؤثر في المتلقي.

3-1 بنية الصور البلاغية في ديوان نجمى والشاعر وآلية تشكلها :

3-1-1التشبيه:

تعد الصورة التشبيهية من الأساليب البلاغية الأساسية التي اعتمد عليها الشاعر عبد الله بن حلي في تشكيل صوره ،حيث تقوم في الخطاب الشعري على دلالة "مشاركة أمر لآخر"[1]، أي أنها تعمل على "بيان شيئًا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام"[2].

فالصورة التشبهية تقوم على المشاركة التي بدورها ترتكز على " مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسات"[3].

([1])- شريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1985م، ص60.

([2])- مُحَمَّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط01 2003م، ص143.

([3]) - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب(مرجع سابق)، ص172.

ما تجدر الإشارة إليه أن التشبيه "يكون من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[1]، بمعنى أن التشبيه عند علماء البلاغة العربية "نوع من المقارنة بين شيئين... بينهما علاقة من نوع ما بحيث يمكن أن ينوب شيء ما عن شيء آخر، مع ملاحظة ألاّ يكون هو نفسه، وما أطلقوا عليه اسم الغيرية"[2]، أي أن هناك تباعدا ،بين المشبه والمشبه به، رغم اشتراكهما في صفات، ويمكننا التمثيل لذلك بهذا المقطع الشعري لعبد الله بن حلي حيث يقول:

وهل مزالَ فيها شاعرٌ متلثّمٌ كالسّيف
مُنْصَلِتًا على فَرَسٍ نَفارِ
ينوحُ معي علي هذي الدّيارِ
أنا أبكي على أهلي ودَوّاري [3].

تقوم هذه الصورة التشبيهية المرسلة *المفصلة* على استعادة صورة قديمة من التراث عناصره المشبه والمشبه به ،مع ذكر مفارقة بسيطة هي أن السيف البتار أصبح نائحا باكيا ،وهي صورة متولدة من عدة صور .

وهذه الصورة التشبيهية تكمن في الصلة المشاركة بين المشبه والمشبه به، لكنهاليست كلية،وهذا ما "يحافظ على مسافة الغيرية"[4] بين طرفي التشبيه في الصورة الفنية.

ومن الصور التشبيهية أيضًا قوله:

نجمى تسائلني أأمشي في جنازتها
وهل فصّلتُ ثوبًا للحداد

([1]) – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، تح: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط05 1989م، ج01، ص286.

([2]) – لخميسي شرفي، جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، مجلة قراءات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، 2011م، ص04.

([3]) – بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص11.

(*) – التشبيه المرسل هو ما ذكرت فيه الأداة، منقول من علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، دم، دط، دت، ص25.

(*) – التشبيه المفصل هو ذكر فيه وجه الشبه علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع ، ص25.

([4])– لخميسي شرفي، جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي (مرجع سابق)، ص04.

وهل الليالي سوف تذكُرُها
وتمنحُها الخلودَ كشهرزادِ[1].

أقام الشاعر صورته الشعرية على تشبيه نجمى التي شهدت وقائع القتل والذبح وسفك الدماء،بشهرزاد التي عانت من أجل مواجهة شهريار الذي كان مسكونا بعقدة العقل ،فواجهته لتوقف الموت، وهي صورة فنية تؤكد براعة الشاعر في عقد المقارنات ،وقد جسّد من خلالها المشهد الأليم للبلاد الذي يبقى وقعه خالدًا في الذاكرة كخلود قصص شهرزاد في ليالي ألف ليلة وليلة.
ونقرأ في موضع آخر هذه الصورة التشبيهية:

ونقبضُ الروحَ كالليمون نعصرها
يا روح هذي قبور الأهل فانسكبي
وعندها سوف تحكي شهرزاد لنا
عن آخر العُرْب والأعراب والعربِ[2].

أسسّ الشاعر صورته الشعرية على أسلوب التشبيه المجمل*، فشبه انقباض الروح بالليمون حين نعصره ،وهي صورة تعبر عن تأسف الشاعر على العرب في عدم محافظتهم على التطور الذي شهدته الحضارة العربية الإسلامية في الماضي.
ويقول في موضع آخر:

نَلقى على مدخل الفلّوجةِ امرأةً
تلوح كالشمس وسطَ الغمّ والسحبِ[3].

شبه الشاعر المرأة بالشمس التي تظهر وتختفي وسط السحب في صورة تحيلنا إلى القمع والظلم الذي يتعرض له الشعب العربي، ويقابله سكوت ساسة العرب ،فيتضح هذا المعنى من خلال قوله:

أهلا بإخوتنا هبّوا لنجدتنا

(1)-بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق) ، ص29.
(2)-المصدر نفسه،ص57.
(*)- التشبيه المجمل هو ما حذف منه وجه الشبه علي الجارم ومصطفى آمين البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع (مرجع سابق) ،ص25.
(3)-المصدر السابق، ص58.

باسم العروبة والإسلام والنّسب
أنا التي سأريكمْ عريَ وعورتكم
تفضلوا سادتي سيروا على عقبِي
تقيّؤوا أولاّ ما في بطونكمُ
وثانيًا شمّروا السروالَ للرّكبِ
خذوا الكمائم حُطّوها على فمكم[1].

ونجد الشاعر يركب صورته الشعرية على مجموعة من التشبيهات يبرز فيها حالته الشعورية فيقول:

الجسم عندي كجسم الفيل منتفخ
وداخلي فارغ الأرجاء كالقصب
ولا أحسّ بغير الجوع والتّعب
كأنني صالح للنار كالحطب
فقط أفكّر من سخطي ومن غضبي
أن أستقيل من الأعراب والعرب[2].

يتوسل الشاعر عبد الله بن حلي بهذه الصورة التشبيهية الساخرة الماسخة القائمة على النقد والاستهتار من أمة العرب التي ضيعت مجدها ،ليبين فيضا من غيض ،سببه غدر وخيانة بعض ساسة العرب لبلدانهم لقضاء مصالحهم الشخصية ،وهذا أمر مخزٍ لهم نظير تحالفهم مع العدو ونصرتهم له.

لقد تمكن الشاعر من خلال الربط بين هذه التشبيهات تشكيل صورة واحدة واضحة ودقيقة المعاني ،سمحت للمتلقي بالتعرف عن الانفعالات الذاتية للشاعر.

وفي نص آخر نقرأ:

وطني وما أسمى علاك وها أنا ذا أفدي علاكْ
فلتطلقنّ الريحَ تزرعني سنابل في رباكْ
إن فاتني الباغي هنا ولدي سيصرعه هناكْ
وغداً سيزحف ألفُ مقراني ينافح عن حماك

(1)-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق) ، ص58
(2)-المصدر نفسه ، ص67.

وتعود يا وطني طليقًا كالنّسيم على ذراكْ[1].

خلق الشاعر هنا من خلال هذا التشبيه (وتعود يا وطني طليقًا كالنسيم) علاقة بين الوطن والنسيم جسدتها الألفاظ التالية (يعود، طليقا، دراك) عكست نوعًا المناسبة بين المشبه والمشبه به التي تعد خاصية أساسية في الصورة التشبيهية.

لم يكتف الشاعر عبد الله بن حلي بتوظيف التشبيه المجمل والمفصل ،بل وظف التشبيه البليغ* في رسم صورته الفنية . ومثال ذلك قوله:

كانت فلسطين يومًا من عشيرتنا

أرق لؤلؤة في تاجها الذهبي[2].

اكتفى الشاعر بذكر المشبه هو فلسطين والمشبه به وهي اللؤلؤة، وحذف وجه الشبه والأداة وهي صورة تتميز "بالمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به، وبتجرّده من وجه الشبه يتميز بإجمال التقريب بينهما، مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوّي بين المشبه والمشبه به تسوية تامّة"[3].

ومن النماذج الشعرية السابقة يتبين أن الصورة التشبيهية عند عبد الله بن حلي تتميز ببعض السمات نذكر منها:

- وظف الشاعر عبد الله بن حلي التشبيه في صورته المفردة مثل التشبيه المرسل والمجمل والبليغ.
- استند عبد الله بن حلي على الصورة التشبيهية في التعبير عن معانيه وأفكاره التي رسمت تجربته الشعرية الموحية على طبيعة مشاعره.
- تظهر الصورة التشبيهية في بعض الأحيان عند الشاعر ذات طابع حزين مأساوي على الواقع الراهن للأمة العربية.

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق) ، ص110.

(*)- التشبيه البليغ هو ما حذف منه الأداة ووجه الشبه علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديعة(مرجع سابق)، ص25.

([2])-المصدر السابق، ص61.

([3])- مُحَمَّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعية التونسية ،تونس ،دط ،1981م ،ص150.

3-1-2 الاستعارة:

من الوسائل التي تشكل الصورة الفنية في شعر عبد الله بن حلي الاستعارة التي تعني "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إدارة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيهًا مختصرا؛ لكنها أبلغ منه"[1].

فإذا كانت الاستعارة استعمال في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المستعار له والمستعار منه، فعلى هذا الأساس يتطلب من الشاعر أن يخلق "بين طرفيها شيئًا جديدًا من عناصرها الأولى التي كونت منها حتى يتخطى باستعارته المرنة العلاقات المنطقية المألوفة في الواقع وفي اللغة"[2].

تتنوع أنماط الصورة الاستعارية في شعر عبد الله بن حلي بتنوع الصورة الحسية لأن "الصورة في الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس"[3]، ولهذا فإن الوظيفة الأساسية للصورة البيانية "هي تصوير المعنى وتجسيده للمخاطب في أوضح صورة ممكنة ليؤدي الخطاب دوره في التأثير والإمتاع لأن الإنسان مجبول على الميل إلى ما سبيله الحس"[4] ،من البصر والسمع والشم واللمس التي لها القدرة في تشكيل صور فنية استعارية في الخطاب الشعري.

3-1-2-1الصورة الاستعارية وأثرها الحسي:

3-1-2-1-1 الصورة البصرية:

يعد البصر من أكثر الحواس دقة" وتأثرًا بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشرًا بموضوع التجربة ،بل إن هذه أسبق إلى إدراك هذا الواقع"[5]، وقد أكد هذا **ابن حزم** بقوله "واعلم أن العين تنوب عن الرُّسل، ويدرك بها المراد، والحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس والعين أبلغها وأصحها دلالة وأوعاها"[6].

([1])- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، ط01، 1999م، ص258.

([2])- علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، ط01، 1981م، ص289.

([3])- جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبى، دار العلم العربي، مصر، دط، دت، ص73.

([4])- حامد صالح، خلف الربيعي، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، دط، 1996م، ص625.

([5])- وحيد صبحي كبابه، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط 1999م، ص92.

([6])- ابن حزم الأندلسي، رسائل ابن حزم الأندلسي، تح: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط02 1987م، ج01، ص137.

فالأساليب البيانية التي تعتمد على حاسة البصر تستطيع الدخول "إلى شعور المتلقي وفكره وتطلق طاقاتها الإبداعية ليحلق خيال المتلقي فيتصور أنه يبصر تلك الصورة بكل جزئياتها، وهذا النوع من الصور الفنية في غاية الأهمية فإن أكثر الصور الشعرية شيوعًا هي الصور المرئية"[1] التي تخلق تشكيلًا فنيًا "يظهر الهيئات في المقام الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والحركة وكل ما يدرك بحاسة البصر"[2]، ونجد لدى الشاعر عبد الله بن حلي الكثير من الصور التي اعتمدت على هذه الحاسة في تقديمها، ومن ذلك قوله:

والحربُ تجري في القبيلَهْ..

وقد أحرَقَت كلّ الحمى حتّى نخيلَهْ[3].

فالصورة هنا بصرية حركية*، حيث صور الشاعر الحرب في صورة إنسان يجري على سبيل الاستعارة المكنية، فاستحضار هذه الصورة الحركية السريعة يترجم مقدار الدمار والخراب الذي خلفته هذه الحرب، والدليل على ذلك قوله في الشطر الموالي ،وقد أحرقت كل حمى حتى نخيله.

ومن أمثلة الصورة البصرية الحركية في شعر عبد الله بن حلي قوله:

نجمى ؟كَفَي...

لَمْ تَسْأَليني عنْ دَمي

مَنْ سَمّهُ ... أوْ بدّلَهْ

بالأمسِ كنّا

لا ننحني إلاّ لنزرعَ سُنْبلَهْ

واليومَ صرْنا

لا ننحَني إلاّ لنزرعَ قُنبلهْ[4].

([1])- فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت دط، 2004م، ص191.

([2])- زيد بن مُحَمَّد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط01، ج01، ص302.

([3])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر (مصدر سابق) ، ص9ص10

(*)- اعلم أن ما يراد به التشبيه دقة وسحرًا أن يخبئ في الهيئات التي تقع عليها الحركات. الجرجاني، أسرار البلاغة (مرجع سابق) ص180.

([4])-المصدر السابق،ص11 ص12.

في هذا المقطع استعارة مكنية حيث شبه الشاعر القنبلة بالنبات الذي يزرع، ولعل الشاعر يقصد بإسناد فعل الزرع الذي يصاحبه فعل النمو إلى القنبلة لبيان كثرة القتل والإجرام.

وفي قصيدة أخرى يصور واقع بلاده الأليم بصورتين بصريتين واحدة ساكنة والأخرى فيها حركة بقوله:

ماذا أخرّب فيك يا وطني
إن جاء دوري كي أخرّبَكَ
لم يتركوا شيئًا أخرّبه
أأجهزُ الكفنَ الكبيرَ لكَ
وألمّ كلّ الشّامتين بنا
كي يشهدوا معنا جنازتَكَ
وأقوم فوقك بالصّلاة عسى
أن يغفر المولى لنا ولكَ[1].

استعان الشاعر هنا بمشهد الجنازة لتشكيل صورته الشعرية، فجعل الوطن جنازة مكفنة يقوم الشاعر فوقها بالصلاة ليصور الواقع القاسي والحالة المزرية التي وصل إليها وطنه بصورتين بصريتين الأولى: ساكنة من خلال فعل المشاهدة والثانية: حركية من خلال فعل القيام ساهمتا في تبيان نفسية الشاعر الحزينة للمتلقي.

ويستمر الشاعر في وصف الاضطراب الأمني في بلاده بقوله:

والليُل داجٍ... والسّبيلُ
فيه العقاربُ والمصائبُ تلتوي[2].

جعل المصائب تلتوي وحذف المشبه به الأفاعي أو الثعابين على سبيل الاستعارة المكنية والقرنية هنا تلتوي دليلا على أن هذه الحرب نكراء.

ويقول أيضًا:

وأنا أرى بَلَدي تُعربدُ في الدّماءِ
وتسيرُ واثقةَ الخطى نحوَ الهباءِ[3].

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق) ، ص96.

([2])-المصدر نفسه ، ص08.

([3])- المصدر نفسه، ص26.

يتابع الشاعر في وصف تلك الحرب الشعواء ،وفق صورة بصرية حركية شبه فيها بلده بإنسان والدليل على ذلك تسير التي وضحت الاستعارة المكنية التي عمد إليها الشاعر لتصوير الحرب،وهي تسيير من غير أن يعرف متى تتوقف وينتهي معها سفك الدماء، ولهذا نجده يقول:

والحرب تجري تحتنا وبلا مرام[1].

وكأن الشاعر يقول ما الغاية المراد بلوغها من دوام هذه الحرب التي تجري بين أبناء الوطن الواحد، فلا مقاصد لها وعليها بالتوقف.

3-1-2-1-2 الصورة السمعية:

تقوم الصورة السمعية على حاسة السمع "ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة أو بمشاركة الحواس"[2].

ويمكن التمثيل لذلك بقول الشاعر في قصيدة إلا أنا:

وطني تبدّل كلّ شيء رائع فيكا
فالعزّة القعساءُ ما عادت توافيكا
والماءُ قد جفّت منابعُه بواديكا
والطيُر أيضا لا تغنّي في روابيكا[3].

مثل لفظ الطير في هذا المقطع الشعري المشبه والإنسان المشبه به المحذوف ،وما دل عليه (الغناء) على سبيل الاستعارة المكنية التي يريد الشاعر أن يوصل من خلالها مشاهد التدمير والتخريب الذي يعيشه بلده في كافة الميادين.

وما يلاحظ في هذه الصورة السمعية دخول اللام النافية إلى فضاء الصورة (والطير أيضًا لا تغني في روابيكا) فاللام هنا نفت فعل الغناء، وبذلك أعطت صورة مأساوية للوطن.

لم يوظف الشاعر الصورة السمعية الهادئة بل،وظف الصورة السمعية الصاخبة والتي وردت في قصيدة طليعة العرب

لكنني حينما بغداد تظهر لي

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص45.

([2])- خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2000م ص19.

([3])-المصدر السابق، ص97.

والقوم قومي وهم يُشْوَوْن باللهب
أحسني قبلهم أشوى على اللهب
وأسمع الروحَ في الأعماق تصرخ بي[1].

في هذا المقطع الشعري يعبر الشاعر عبد الله بنحلي عما يشعر به اتجاه بغداد التي تعاني ويلات الحرب ،فنراه يلجأ إلى الصورة السمعية الصوتية الصاخبة، لكي يوصول صوت بغداد إلى باقي البلدان العربية والغربية ،ليبين لهم القهر والظلم الذي يعيشه هذا البلد.

وأحيانا تكون هذه الصورة المبنية على حاسة "السمع أقوى إثارة للشاعر إذا ينقل مشاعر المصدر الناقل للصوت نقلا مباشرا يستثير مشاعر الآخر، فالصوت صورة توضيحية لجوهر الأشياء"[2]، ويظهر هذا النوع من الصور عند الشاعر في قصيدة توبة

وفؤادي اليومَ يبكي حبّها
وينادي في دموع ونحيب[3].

يرتكز الشاعر هنا على صورتين سمعيتين في رسم صورته الفنية، فقد جعل الفؤاد كإنسان له عين تذرف الدمع، "وهو في أكثره مستلزم سمعي لأنه يرافق صوت النحيب" [4]،(وهي صورة سمعية صوتية وينادي في دموع ونحيب) علامة على مشاعر حزن وألم الشاعر، يستند عليها المبدع عادة "ليبني صورته الفنية واللغوية ويخلق في النتيجة معادله الشعوري"[5].

ويستمر الشاعر في تصوير فنجده يسمعنا الصوت وهو صوت الجهاد وصوت البلاد بقوله:

لبّيكَ يا صوتَ الجهادِ
لبّيك صوت البلادِ[6].

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص67 ص68.

([2])-عبد القادر زروقي، الصورة الفنية في شعر مُحَّد بلقاسم خمار، أطروحة دكتوراه، إشراف: مُحَّد عباس، جامعة أبي بلقايد،تلمسان 2017/ 2018م، ص284.

([3])-المصدر السابق، ص95.

([4])- سليمان حسب، الشعر المبصر في سيكولوجية الصورة الشعرية، مجلة الفيصل، الرياض، رجب 1422هـ أكتوبر 2011م،مج 26، العدد 301، ص39.

([5])- المرجع نفسه، ص39.

([6])- المصدر السابق،ص122.

جعل الشاعر هنا للجهاد صوتا كالإنسان ، لأنه يريد أن يسمع المتلقي صوت الجهاد للدلالة على قوته، أما في السطر الثاني جعل للبلاد صوتًا أيضًا للدلالة على جرائم الاستعمار الشنيعة التي ارتكبها في حق الجزائر وشعبها.

كما نجد الشاعر عبد الله بن حلي في ديوانه يربط بين حاستي السمع والبصر في تشكيل صوره الاستعارية لأنهما من "أكثر الحواس قابلية للتعقل"[1].

وقد ونجد هذا اللون من الصور ماثلا في قوله:

ساعة الصّفر أطلّت تنادى للنزالْ

فاستعدّوا للقاء الأعادي يا رجالْ

اقبلوا لا تدبروا واصبروا صبر الجبالْ

واستعينوا بالإله يعينْكمْ في القتالْ[2]

ينقل الشاعر إلينا صورة بصرية سمعية في قوله (ساعة الصفر أطلت تنادي للنزال) ،فالفعل أطلّ صورة بصرية ساكنة لم تؤد الغرض، لكن عندما ألحق الشاعر الفعل تنادي للصورة البصرية أصبحت الصورة السمعية هي " التي تقود المشهد التصويري دون منازعة"[3].

فالصورة السمعية أدت غرضها وبينت كيف أن الشعب الجزائري التف حول الثورة ،ولبى نداء الواجب الوطني ،الذي يملي عليه الذود عن الوطن والوقف في وجه المستعمر الغاشم.

يتّضح مما سبق أن الشاعر استفاد من الصورة السمعية في إبراز موقفه الشعري الذي حمل أفكاره ومعانيه وأحاسيسه إلى المتلقي ،عن طريق حاسة السمع التي "تستفزنا وتهيئ لنا استقبال الصورة دون مشاهدتها، وإنما تتكون في أذهاننا عبر سماعها لنتعرف على ما يثيره الشاعر من أجواء تجاربه التي يهدف إلى أن نصغي إليها"[4].

3-1-2-1-3 الصورة اللمسية:

تعتمد هذه الصورة على حاسة اللّمس المشتقة من خاصية لمس،حيث تمثل صورة فنية لمسية "تنقل إلى الذهن حالة المادة من خشونة أو نعومة من جهة الحرارة لتطبع في ذاكرة الإنسان مستقبلا

([1])- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م،ص126.

([2])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص107.

([3])- سليمان حسب، الشعر المبصر في سيكولوجية الصورة الشعرية (مرجع سابق)، ص39.

([4])- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام (مرجع سابق)، ص26.

فيستطيع أن يميز من مسافة وبمجرد النظر دون الحاجة اللمس بين ما هو ثلجي قارص البرودة وما هو ناري الحرارة، ومما تجدر الإشارة إليه إلى أن جمالية الصورة وروعتها لا تتوقف على حاسة واحدة، ففي خيال الشاعر تتضافر عدة حواس ليعبر عن أزمته النفسية أو العاطفية والإشارة إلى مسألة كونية منغرسة في الذات الجماعية في حالة تصويرية جديدة قوامها الإثارة والجمال"[1].

إذن الصورة اللمسية "تضم أربعة إحساسات رئيسية وتنسب أولا الإحساس بالتماس والضغط، ثانيًا الإحساس بالألم، ثالثًا الإحساس بالبرودة، رابعًا الإحساس بالسخونة"[2]، وتظهر نماذجها في ديوان نجمى والشاعر.

عن نملة سحبت فيلا من الذّنب
أتتْ به قومَها تمشي على عجَلٍ
وما جرى بينهمْ من أعجب العَجب[3].

يرمز الشاعر في السطر الأول بالنملة (الغرب)، والفيل (العرب)، ففي هذه الصورة جعل الشاعر للنملة يدا تسحب بها الفيل لدلالة على تقزيم شأن العرب ،وهذا ما جعل النملة (الغرب) بحجمها وقدرتها أن تسحب الفيل (العرب) رغم ضخامة جسمه.

ومن الصور اللمسية أيضًا قوله:

العار يركبني والذّل يسحبني
والكلّ يحسِبني أعدى من الجرب
فمن أكون وما قصدي وما طلبي؟[4].

يحاول الشاعر من خلال هاتين الصورتين اللمسيتين (العار يركبني والذل يسحبني)،التي يفصح الشاعر من خلالهما عن شعوره بالذل و الانكسار، نتيجة للضعف والتقهقر الذي أصاب العرب.

وقد أفاد الشاعر من هذا النمط من التصوير ليعبر عن حب الشعب الجزائري لبلده بقوله:

([1])- سنان عبد العزيز عبد الرحيم، الصورة البصرية في قصائد شعراء كركوك: دراسة بنماذج مختارة، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العراق، كانون الثاني 2010م، مج 17، العدد 01، ص82.

([2])- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر، ط01، 1948م، ص58.

([3])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص57.

([4])-المصدر نفسه، ص66.

عانقوا روحَ البلادِ *** في حماس في عنادِ[1].

اللافت للنظر في هذه الصورة لفظة الروح التي خلقت مفارقة دلالية في التركيب الاستعاري الذي بيّن أن الوطن جوهرة ثمينة لا تعوض.

يلجأ الشاعر أيضا في هذا النمط التصويري إلى المزج بين حاستي البصر و اللمس، فينتقل من الصورة البصرية إلى الصورة اللمسية من خلال قوله:

لما رأتهمْ يذبحونَ الياسمينةَ والخيولا
نَزَعَتْ جوارِبَها وأدْرَكَتِ الرّحيلا[2].

احتوى السطر الأول على صورتين بصرية دلّ عليها الفعل (رأتهم) وصورة لمسية (يذبحون الياسمينة)، فاستعار الشاعر لفظة الياسمينة لجمالها وصغرها ليرمز بها للأطفال، كما استعار لها الذبح كفعل حسي لمسي يشكل صورة سوداوية تعبر عن أحوال البلاد زمن سنوات الجمر،فإلحاق التركيب اللغوي (يذبحون الياسمينة) جعل كفة حاسة اللمس ترجح على كفة حاسةالبصر.

وهكذا استطاعت الصورة اللمسية العبور "باللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية... من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني"[3].

3-1-2-1-4 الصورة الشمية:

تعتمد هذه الصورة على حاسة الشم "ومجالها الروائح وما يدل عليها من كلمات مثل الطيب والأريج والعنبر والمسك والعطور وما شابه ذلك حيث تبنى الصورة على ما يمكن شمه"[4] أي أنها تستند على القرائن الشمية.

وقد نجد هذا الصنف من هذه الصورة تتشارك مع الصورة اللمسية في رسم خطوط الصورة البلاغية، ومن أمثلة ذلك قوله:

يا راية الوطن المفدّى ودّعي عهد الوسادهْ
وتنشّقي عبقَ الحياة وعانقي عهد السيادهْ[5].

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص140.

([2])-المصدر نفسه ، ص07.

([3])- جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، القاهرة، دط، 1990م، ص211.

([4])- فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون (مرجع سابق)، ص197.

([5])-المصدر السابق، ص121.

الشاعر في هذين السطرين يوجه نداء إلى راية الوطن بأن ترفرف لتشم رائحة الوطن الطيبة لأن الثورة انطلقت لتستقل البلاد لتعانق راية السيادة.

3-1-2-1-5 الصورة الذوقية:

تستند هذه الصورة على القرائن الذوقية التي لها "قدرة خاصة على تقريب المفاهيم والمعاني المجرّدة ،حيث تسحبها من دائرتها وتنقلها إلى دائرة الذوق ولوازمه"[1] لتبعث الجمالية في التشكيل الشعري الجديد.ومن إشارة فعل التذوق في تشكيل الصورة قول الشاعر:

فإليك يا نجمى القصيدَهْ

ولقدْ شبعت من العذاب ولا أريدُ مزيدَهْ

إن أعجبتكِ فعلّقيها كالقلادَهْ

أو خبئيها في الوسادهْ[2].

يستخدم الشاعر ما يدل على حاسة التذوق باستعماله فعل يقترن بالتذوق شبعت الذي شخص فعل العذاب وأداته ،وأضفى عليها صفات الإنسان،فالصورة التشخيصية (شبعت من العذاب) صورت الصور اللاإنسانية التي خلقها الغدر الهمجي الذي أتى على البلاد والتهم أي شيء يقف أمامه ،وبذلك تكون الصورة الاستعارية قد ترجمت مشاعر الحزن والأسى من هول المصائب التي تلقاها الوطن زمن التسعينيات.

لقد اكتسبت الصورة الاستعارية فاعليتها من خلال هذا "الاقتران الأصيل بين المحسوسات والمشاعر والأفكار بحيث يستحضر عالم شعري بأكمله، هذا العالم يرتكز على قدرة الحواس على استثارة ما يدعى في علم النفس التداعي الحر للأفكار ثم خلق الجو النفسي المتميز"[3].

([1])- وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية شعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2003م، ص141.

([2])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص31 ص32.

([3])-وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية شعرية الأخطل الصغير(مرجع سابق) ، ص114.

3-1-3 الكناية:

يعرف الخطيب القزويني الكناية بقوله:"لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه"[1]، وهو سر بلاغتها الذي "يستدعي وجود الملزم حتمًا فإذا عدلت عن التصريح بالمعنى إلى الكناية عنه فقد أديته مصحوبًا بدليله وعرضته مقرونًا بحجته وذكر الشيء بصحبة برهانه أوقع في النفس وآكد لإثباته"[2].

وبناء على ما سبق فإن الكناية "تحمل معنى الخفاء، وشيئًا من الغموض، وليس المقصود – هنا- الغموض المؤدى للعماء والضبابية والتوهان، ولكنه خفاء بناء يجعل المتلقي يعمل فكره وعقله حتى يصل لعمق الصورة"[3].

ومن أمثلتها في الديوان الشعري قوله:

عندما يدخل حرف الرّاء

على الحاء والباء

يا شاعري

أَدِرِ الستار إلى اليمينِ قليلاَ

واضغطْ على الأزرار كي نتنَسّمَ الجوّ العليلا[4].

وردت الصورة في هذا المقطع الشعري في قوله(أدر الستار إلى اليمين قليلا) يقصد بها القلم، وما يؤكد هذا المعنى لفظة اليمين الشيء التي أوحت باتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار، فهذه الصورة استخدمها الشاعر ليعبر في الغالب عن حالة شخصية عاشها فكان همه التعبير عنها للمتلقي.

ومن الصور الكنائية التي وظفها قوله:

يا شاعري

الحربُ صارتْ عندَنا

([1])- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2003م ص241.

([2])- مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2002م، ص108 ص 109.

([3])- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000م ص176.

([4])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص05.

لا تَبتغي عنّا رحيلا
قدْ فَرّخَتْ ما بينَنا
وأظنُها تبْقَى طويلا[1].

فالتركيب (قد فرخت ما بيننا) كنايةعن العنف الدموي الذي اجتاح البلادفي التسعينات،وهي صورة إيحائية قوية ساهمت في التعبير عن هول الواقع الذي يريد الشاعر نقله إلى المتلقي.

كما أفاد الشاعر من الأسلوب الكنائي في التعبير عن تخلي العرب عن قوميتهم بقوله:

وإن تصاعدتِ الغاراتُ فاختبئوا
مع العجائز والأطفال في الخِرَب [2].

فمن مظاهر تخلي العرب عن قوميتهم صمتهم عن التقتيل الذي يتعرض له إخوانهم، وهو استكانة وخضوع للأخر، لهذا قال الشاعر اختبئوا مع العجائز والأطفال في الخِرَب لأن الأطفال والعجائز يتميزون بالضعف والعجز ،فلا يستطيعون الدفاع عن أنفسهم إن أصابهم مكروه، كما عكست هذه الصورة أسلوب السخرية الاستهزاء من عرب هذا العصر.

ويعرض الشاعر صورة كنائية أخرى يفضح فيها العرب بقوله:

بنت العراق تُعرّى من ملابسها
وتستغيث بكم يا إخوة العرب
وتسمعون نداها في مجالسكمْ
وتهرقون بها كأسَ ابنةِ العنب[3].

قصد الشاعر هنا (يهرقون لها كأس ابنة العنب) على فساد أخلاق العرب، وهي كناية عن شرب الخمر ،تدل على موت الشهامة والنخوة من وجدان الأمة العربية.

ويستمر الشاعر في ذم المجتمع العربي بقوله:

وترسلون بجيش جَحْفَلٍ لجِبِ
يختار في ملتقى النّهرين موقعَه
ليحميَ الجانبَ الخلفِي لمغتصبي

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق) ، ص12.
([2])-المصدر نفسه ، ص58.
([3])-المصدر نفسه، ص59.

لا يستجيب لأرحام به ابتليت

ويستجيب لأمريكا لدى الطلب[1].

كنى الشاعر بقوله (ليحمي الجانب الخلفي لمغتصبي) عن صفات الغدر والخيانة وتواطؤ حكام العرب مع العدو على أبناء أمتهم، بدلا من مواجهة ظلمه وبطشه، فيقول الشاعر مصورًا هذا التآمر:

العِلجُ يصنع تابوتًا لأمتنا

والعُرب تُسهم بالمسمار والخشب[2].

يبرز الشاعر من خلال هذين السطرين صورة الأنظمة المتخاذلة وصمتها على همجية العدوان الغربي على العرب ،وهذا ما كنى به بقوله (العلج تصنع تابوتًا لأمتنا) يعني الموت والعرب تساعدهم في ذلك بقوله (والعرب تسهم بالمسمار والخشب)، فلم تحركهم المشاعر والإنسانية إزاء الدم العربي المسفوح. وهذا اتفاق وتآمر مع نية الإضرار.

وظف الشاعر الصورة الكنائية في حديثه عن حرب العراق بقوله:

هم يضربون حمانا ضرب الصاعقة

بالكوكب المارد الذّريّ ذي الذّنب

يطير من بحره بغدادُ وجهتُه

عجلانَ يسرع للأحباب في طرب

يُلقي لكلّ عراقيّ هديّتَه

موتًا جميلًا بأطنانٍ من اللهب[3].

تظهر الصورة في قوله (موتًا جميلا بأطنان من اللهب)، وهي كناية عن كثرة القتلى والمصابين بأسلحة فتاكة استعملت في العراق خلفت حربا مجرمة تعد مظهرا من مظاهر تواطؤ وتخاذل المجتمع العربي الإسلامي.

يقف الشاعر عبد الله بن حلي مثل الشاعر الجاهلي الذي يبكي على الأطلال فيقول:

وودّعا ذكريات الأمس في النّقب

ويمّما جبل الجولان فوقكمُ

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى و الشاعر(مصدر سابق) ، ص59.

([2])-المصدر نفسه ص60.

([3])-المصدر نفسه ،ص64.

نندبْ قليلًا زمان الفستق الحلبي

أيام كانت لنا الدنيا ساعفة

ليلى بجنبي غزالٌ والزمان صبي[1].

لقد كنى الشاعر بقوله (والزمان صبي) التعبير عن الماضي المجيد للأمة العربية أيام كانوا يهبون لنصرة المظلوم ولا يكتفون برؤية الدماء تسفك و تستباح ، وكأن الشاعر من خلال هذه الصورة يقارن بين الماضي المجيد والحاضر المهين للعرب.

ابتعدت الصور الكنائية في شعر عبد الله بن حلي عن الوضوح ،وهذا سر فنيتها ومكمن جمالها لأنها لا "تدل على المعنى دلالة مباشرة، وإنما تلوح، وتومئ وتشير ،وتترك تحديد المراد، والنص عليه للقوى والملكات البيانية تشقق فيما وراء الحجب صنوفًا من المعاني وضروبًا من الإشارات"[2] التي تصل بدلالتها إلى الإيحائية التي تشغل ذهن المتلقي بالبحث عن الدلالة الخفية المقصودة.

وخلاصة فقد ساهمت كل من الصور الفنية السابقة في إثراء إخصاب التصوير البياني في شعر عبد الله بن حلي الذي ابتعد فيه عن الدلالات المباشرة التي كسرت المألوف في لغته الشعرية،فضلا عن المصادر التي استوحى منها صوره وبنيتها الجمالية ،وقدرته على توظيفها في نسق جديد مؤثر و متسق مع السياق الدلالي للتجربة الشعرية، لمنحها بعدا إيحائيا خاصا، يساهم في إستثارة خيال المتلقي للوصول إلى مضمون القصائد الشعرية .

فالصورة قادرة على نقل وتوصيف التجربة الشعرية، فإن الإيقاع أيضا من خلال "استخدام اللغة موزونة في الشعر... قادر على خلق دلالات أعمق للألفاظ ... وعلى هذا فإن الموسيقى تعطي الشعر بعض أسرار امتيازه"[3]. وهذا ما سنحاول الحديث عنه في الفصل الرابع.

([1])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص61.

([2])- مُحَمَّد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط03، 1993م، ص376.

([3])- طه وادى، شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف، القاهرة، ط 04، 1994م، ص71.

الفصل الرابع

بنية الإيقاع والتوازنات الصوتية في ديوان نجمى والشاعر

1- محددات أولية في الإيقاع.

2-أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري.

3- توازنات الإيقاع الداخلي في ديوان نجمى والشاعر.

3-1إيقاع التكرار وفنياته الصوتية.

3-2إيقاع الجناس.

3-3إيقاع الطباق.

4-الإيقاع الخارجي في ديوان نجمى والشاعر.

4-1أوزان البحور في ديوان نجمى والشاعر.

4-2تنويعات القافية في ديوان نجمى والشاعر.

تمهيد:

يعد الإيقاع خاصية جوهرية في بنية لخطاب الشعري ،بيد أنه "مصطلح غامت رؤيته وتشابكت مع أنه أساس من أسس فهمنا الموسيقى"[1]، التي تعد هي الأخرى سمة شعرية يفهم في ضوئها النظام الإيقاعي الذي يحمل خصائص مختلفة نابعة من أفكار وأحاسيس الشاعر، التي يحاول أن يترجمها في تجربته الشعرية.

يبدو أن الموسيقى الشعرية جزءٌ لا يتجزأ عن بقية مكونات الخطاب الشعري ،فهي بمثابة الطاقة المولدة للإيقاع ، وهذا ما يؤكد أنها " ليست شيئًا خارجًا عن الشعر تضاف إليه، بل هي نابعة منه ،تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكاره وتبرزها عاطفته، فهي نابعة منها متأصلة فيها، ولا يكون الأصل فرعًا من تصور الشعر، فليس هناك تحكم في التزام موسيقى معينة تفرض على الشاعر ،بل هو حر في صياغة شعره وتقديم أفكار على النحو الموسيقي المعين لها"[2] ،وهذا ينطبق على الشاعر المعاصر الذي أصبح يبحث عن نظم إيقاعية جديدة تقوم بوظيفة جمالية تؤثر في المتلقى.

وعليه يبقى الإيقاع عنصرا مهما في الصياغة الشعرية، "بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب اللغة لشواكل صوتية ومعنوية تصدح إيقاعًا خاصًا يتشكل بفعل شعلة الانتظام التي تندلق من الترسيمات الإيحائية ودواليب النغمية والموسيقى"[3].

الواضح أن هناك صلة وثيقة بين الموسيقى الشعرية والتجربة الشعرية ،وفصلهما يحوّل الموسيقى الشعرية إلى "قواعد جافة تشبه الزهور البلاستيكية الملونة التي تجذبك ببريقها ومنظرها، ولكن عطرها ميت، ولا تبعث في النفس الإحساس بالحياة ولا السكينة المتفاعلة مع إيقاع الحياة الساحرة"[4] ،يقول مُحَمَّد النويهي عن هذا التواشج" إن تحليلنا للأصوات الشعرية ينبغي ألا يكون أبدًا تحليلًا باردا، بل يجب أن يراعي دائمًا الفكرة التي يحملها الشاعر والعاطفة التي يريد أداءها"[5].

([1])- أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، دط، دت، ص155.

([2])- عزالدين منصور ،دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر،مؤسسة المعارف،بيروت،لبنان ط1 1985م،ص18.

([3])- طيب بوقريط، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر مفدي زكريا قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها" أنموذجا ضمن كتاب فن الشعر قراءات في توقيعات الشكل ونفحات المضمون، منشورات ألفا للوثائق، الجزائر، ط01، 2019م، ص18.

([4])- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط01، 2014م، ص07.

([5])- مُحَمَّد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ج01،ص 89 .

يبقى الإيقاع في الخطاب الشعري عنصرا فنيا لا غنى عنه في توليد النوطة الموسيقية "لدعم الإحساس العام بالانسجام"[1] مع جو التجربة الشعرية وجو النص الذي يتمظهر عبر تشكيلات إيقاعية جديدة ،غير مألوفة يتبلور بعضها في صورة بحور متميزة قائمة بذاتها، وبعضها الآخر يتشكل من تشكيلات إيقاعية أوسع لكنها مألوفة للأذن المتلقية ووفية لعمود الشعر ... وقد يتسرب إلى تشكيلات إيقاعية جديدة تمتلك بنيتها بعضا من الخصائص المستمدة من العلاقات الجديدة التي تفجرت من الطاقات الكامنة في اللغة لتؤسس بنية الخطاب الشعري [2].

يمكن القول إن الإيقاع يضفي لمسة شعرية على عالم النص تجذب المتلقي لاقتحام هذا العالم الشعري لصبر أغواره ، فهو بمثابة مقياس أو "مقوم أساسي للجمال الشعري يمنحه قدرته على التأثير والفعالية وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصة"[3].

1- محددات أولية في الإيقاع :

ورد مصطلح الإيقاع في لسان العرب تحت مادة وقع وهو "من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يقع الألحان ويبنيها وسمي الخليل رحمة الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[4].

وقد أكد الفيروز آبادي ما أشار إليه ابن منظور بقوله" والإيقاع: إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[5].

يتضح مما سبق اتفاق المعاجم العربية في اعتبار أن الإيقاع ينشأ عن طريق "اتفاق الأصوات وتوقعها في الغناء"[6].

([1])- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية(مرجع سابق)، ص86.

([2])- ينظر:كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط03 1984م ،ص104ص 105.

([3])- هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، لبنان، ط01، 2007م، ص73.

([4])- ابن منظور، لسان العرب (مرجع سابق)، ج08، ص408.

([5])- الفيروز آبادي، القاموس المحيط(مرجع سابق)، ص773.

([6])- إبراهيم أنيس وعبد الحليم منتصر وعطية الصوالحي ومحمد خلف الله أحمد، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط01، م، ص1050.

بينما عدّ الغرب الإيقاع The Rhythm نقطة "مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أوالتدفق"[1] ونجدها أيضًا مشتقة عن "كلمة Rheim بمعنى سال"[2]، الذي يدل "على حركة متغيرة بانتظام تنتج من خلالها نغمات تطرب لها السمع لتواجدها في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب أو الشكل الفني"[3] لخدمة الرؤية الشعرية للشاعر.

الإيقاع كغيره من المصطلحات اختلف النقاد في تحديد تعريف له ،وهذا مرده إلى أن "هناك إيقاعا للطبيعة وآخر للعمل وإيقاعا للإشارات الصوتية، وإيقاعات الموسيقى، وهناك – مجازًا- إيقاعات الفنون التشكيلية"[4].

وعلى هذا الأساس عدّ كثير من النقاد أن الإيقاع لا يرتبط بالخطاب الشعري فقط، لأنه في الحقيقة "صفة مشتركة بين الفنون جميعًا... فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب و الفن"[5] لكونه المادة الأساس التي تخلق المتعة الفنية في سائر الفنون جميعا.

بناء على المعطيات السابقة يتبين أنه رغم محاولة ضبط الدلالة المعجمية لمصطلح الإيقاع إلا أن مفهومه يعد "من أكثر المفاهيم اضطرابا وغموضا والتباسا ...والتعريفات التي وردت حوله إنما هي اجتهاد لبيان صفة، وهذا ما أسس لمعرفة الاختلاف، فأصبح الإيقاع مفتوحات على الاجتهاد والرؤى المتغيرة، فلا يمكن في تعريف محدد ثابت، جامع، مانع فهو كينونة تتجلى بعدد الرؤى المختلفة به يتحرك جوهره لي توقيع الألحان وبنيتها"[6].

واضح أن مصطلح الإيقاع لم يستقر على تحديد ثابت ،على رغم محاولات العديد من الدراسات القديمة والحديثة ضبط مفهومه، فقد تبلور هذا المصطلح على مستوى الدراسات الفلسفية فنجد ابن سينا يعرفه بأنه: "تقدير ما لزمان النقرات،فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع

([1])- مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1984م، ص71.

([2])- صبيرة قاسمي، مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، ميم للنشر، الجزائر، ط01، 2019م، ص15.

([3])- المرجع نفسه، ص15.

([4])- رينيه ويلك أوستن وارين،نظرية الأدب،تر عادل سلامة ،دار المريخ ،الرياض ،السعودية ،دط، 1992،ص220.

([5])- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (مرجع سابق)، ص71.

([6])- عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مؤسسة الانتشار، بيروت، ط01، 2012م ص209 ص210.

لحنيًا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريًا؛ وهو بنفسه إيقاع مطلقًا"[1].

فابن سينا بهذا التعريف يجعل الشعر مرتبطا بالإيقاع، وهو ما يفسره قوله: "الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية"[2]، وعليه فإن الإيقاع الشعري هو"تعاقب منتظم للحركات والسكون ممثلة في الحروف"[3].

كما يربط ابن سينا الإيقاع بالموسيقى إذا كانت النقرات منغمة ،أما إذا كانت النقرات ممثلة في الحروف كان الإيقاع شعريا ،وبناء على هذا فإن "الحروف في الشعر تقابل النغم في الموسيقى"[4].

ومن الذين عالجوا مصطلح الإيقاع ابن طباطبا ،فيعتبره معيارا للحكم على جودة أو رداءة الخطاب الشعري فيرى أن "للشعر الموزون إيقاعا يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه حسن تركيبه واعتدل أجزائه "[5].

من خلال التعريف السالف الذكر يتضح أن الإيقاع يعود إلى الشعر منه إلى الوزن لأنه ليس إلا عنصرا من عناصر الإيقاع الذي يعد أعم وأشمل منه ،كما أن الايقاع في الشعر لايقف عند هذا الحد، فيصبح مصدرا من مصادر الطرب والارتياح التي تخلق المستوى الفني في الخطاب الشعري،فضلا عن كونه عنصرا يميز الشعر عن غيره[6] من الأجناس الخطابية.

وساند المرزوقي ابن طباطبا الرأي بقوله: "إنما قلنا على تخيُّر من لذيذ الوزن لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"[7].

([1])- ابن سينا، الشفاء جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، دط، 1956م، ص81.

([2])- المرجع نفسه، ص122.

([3])-إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عبد الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط01، 1983م، ص251.

([4])- المرجع نفسه، ص250.

([5])- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 2005م ص21.

([6])- ينظر: مُحَمَّد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على داووين فاروق شوشة، إبراهيم أبوسنة- حسن طلب- رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط01، 2008م، ص19.

([7])-مُحَمَّدحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 2003م، ص11.

وفي هذا الحال فإن وصف ابن طباطبا والمرزوقي للإيقاع لا يخرج عن دائرة " الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس"[1]، فالشاعر يستند عليه كوسيلة للتعبير "عن عمق أسرار النفس وفق التجربة التي يخضوها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة، لما كان الأمر كذلك...فإن الحقيقة الشعرية تعمل على إدخال المتعة إلى النفوس... من خلال تعبير لحني يوحده إيقاع الكلمات ليترجم مشاعر الذات المبدعة"[2].

إن وجهة النظر هذه عند العرب القدامى حول الإيقاع توحي "بأن موقفهم هذا يدل على اهتمامهم بروح النغم الموسيقى فيما تبعثه في المتلقي من متعة ذوقية"[3].

وقد استخدم مصطلح الإيقاع في ثقافتنا العربية القديمة باعتبار علاقته بالشعر من خلال علم العروض ،وهذا ما ذهب إليه ابن فارس بقوله "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[4].

أما السجلماسي فيذهب في تعريف الإيقاع بقوله: " الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة فمعنى كونها موزونة :أن تكون لها عددٌ إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كلُّ قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة"[5].

واضح أن السجلماسي لايفرق بين الإيقاع والوزن ، فهو يرى أن هناك علاقة وطيدة بينهما "إذ الإيقاع عنده صنو الوزن لامراء في ذلك عنده"[6].

([1])- منير سلطان، الإيقاع في شعر شوقي الغنائي الجملة والخصائص، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004م، ص180.

([2])- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط ص245ص 246.

([3])- المرجع نفسه، ص246.

([4])- ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: حمد فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت ط01، 1993م، ص266.

([5])-السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط01،1980م ص218.

([6])- محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، مصر، دط، 2006م، ص26.

ما يلاحظ أن السجلماسي "يخلط خلطًا بينًا بين الإيقاع والوزن"[1]، ولم ينتبه أن "أول خصائص عنصر الوزن أنه خط أفقي يمتد من أول البيت أو السطر الشعري، وينتهي بنهايته التي عادة ما تكون حرف روي يتصل أو يمثل إيقاع القافية في النص، ثم يبدأ من جديد بعد أن يفرغ نفسه وهكذا . أما عنصر الإيقاع فيشكل خطا عموديا يبدأ من القصيدة حتى نهايتها، بذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية، بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعًا"[2].

يتبين من خلال متابعة مفاهيم الإيقاع عند العرب القدامى أن "المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي، لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقا، ومن هنا ركزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة، ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقا والوزن الشعري"[3].

إلى جانب هذه المفاهيم التي تعالج الإيقاع في علاقته بالموسيقى والوزن، نجد حازم القرطاجني "يفرق بين الإيقاع الشعري والموسيقى بعد أن أدرك أن صورة التناسب الزمني في الشعر تختلف كليا عنها في الموسيقا"[4]، ودليله على ذلك أن الشعر يتألف من "التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم"[5].

يستشف مما سبق أن "تفريقه بين الوزن والنظم الذي يدل عنده على الخصائص الصوتية الإيقاعية المنتظمة، وعلى ذلك تصبح دراسة الوزن عنده أكثر شمولا مما قدمه العرضيون لأنها موقوفة على معرفة جهات التناسب في التأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية أو موازية لها في الرتبة"[6].

تنطلق ملاحظة حازم القرطاجني في نظريته من أسس بلاغية يضبطها نظام "قائم على التناسب بين المسموعات والمفهومات القائمة بدورها على التخييل، وهو ينبع من تآلف الكلمات

([1])-محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي (مرجع سابق)، ص26.

([2])- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2006م، ص23 ص24.

([3])- إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي (مرجع سابق)، ص25.

([4])- المرجع نفسه، ص29.

([5])- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء(مرجع سابق)، ص89.

([6])-المرجع نفسه، ص226.

وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية و النحوية، هذه العلاقات تقوم بدورها على التماثل و التشابه، كما تقوم على التخالف و التضاد"[1].

تجاوز حازم القرطاجني بهذه النظرة السابقة من خلال التفريق بين الوزن القائم على مقدار الثقل والخفة، والنظم الذي من خصائصه الترتيب والتنظيم والتناسب[2].

بالرغم من وجود اختلاف في مفهوم الإيقاع عند حازم القرطاجني، إلا أن تعريف الشعر باعتباره "كلاما موزونا مقفى كان مسؤولا عما وصلت إليه القصيدة العربية من نمطية وانتهت إليها إيقاعاتها من شحوب، لذلك فإن إعادة بناء هذه القصيدة اليوم يستدعي تحرير الشاعر الحديث عن هذا المفهوم. وهو الإيقاع الذي يضيق مفهومه في الرؤية التقليدية حتى ينحصر في الوزن ذي البحور الخليلية المحددة"[3].

وفق هذا المنحى يتبين أن "التراث العربي يخلو من أي تحليل للعلاقة البنيوية في الإيقاع والحركة الداخلية للقصيدة"[4]. فلم يستطيعوا تأسيس مفهوم للإيقاع خارج دائرة العروض التي همها "البحث في الأشكال اللغوية لا في المعاني التي تؤديها ،أما النقاد فلم يتناولوا العلاقة بين الأوزان والمعاني بأكثر من إشارات مبهمة"[5].

وفي محاولة إعادة بناء مفهوم جديد للإيقاع، حاول النقاد المحدثون تأسيس "رؤية تطمح إلى افتكاك الكتابة الشعرية من آلية العروض وقوانينه الصارمة انطلاقًا من رؤية جديدة تتأسس على مفهوم الإيقاع الذي يتجاوز حدود العروض"[6] وهذا ما رمى إليه أدونيس في نظرته أنه قبل الحديث عن أي نص شعري لابد من طرح السؤال التالي كيف تحدد الشعرية في النص[7].

([1])- إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر (مرجع سابق)،ص30ص31.

([2])- ينظر المرجع نفسه ، ص32.

([3])– فاطمة مُحَمَّد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، دط، 2009م، ص50.

([4])- كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط01، 1974م، ص90.

([5])- شكري مُحَمَّد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1928م، ص149.

([6])- فاطمة مُحَمَّد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة(مرجع سابق)، ص50.

([7])- ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط01 ج03، 1978م، ص286.

وهذا السؤال تم الإجابة عنه في التعريف القديم للشعر باعتباره " الكلام الموزون المقفى ،وهذا الجواب، تحديدا لم تعد له كما أرى قيمه حاسمة في تحديد الفرق النوعي بين الشعر والنثر. قد تجاوزته الممارسة الشعرية العربية الحديثة"[1].

يعد مُحَمَّد مندور أول من حاول التخلص من مصطلح العروض حين رأى أن "الإيقاع موجود في النثر والشعر مع فارق جوهري واحد وهو:في النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية بين الواحدات اللغوية ،وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيرًا ما تقضى بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة"[2].

فمحمد مندور يرى أن للنثر إيقاعا كما في الشعر ،لكن هناك اختلافاً بينهما ،ففي الشعر يكون الإيقاع مضبوطا "بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنًا ما"[3]، أما في النثر فالإيقاع يضبطه "الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها"[4].

ويوضح سيد البحراوي هذه المسألة بقوله: "إن التمييز بين الشعر والنثر في الموسيقى يكمن في أن الموسيقى الشعر لها قانون، لها نظام يكفل لها تكرار الظواهر الصوتية في نسق معين، وعلى فترات زمنية محددة"[5].

فوفق هذه الرؤية* فإن الإيقاع في الشعر يقوم على التحديد والانتظام،وهما صفتان تميزان الشعر عن النثر فالشعر "يظهر وسائل فنية معينة مثل الوزن والقافية، ويحتوي النثر وسائل مشابهة ولكنهما أقل تنظيمًا في ترتيبهما"[6].

([1])-أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب صدمة الحداثة (مرجع سابق)، ص287.

([2])- مُحَمَّد مندور، في الأدب والنقد(مرجع سابق)،ص25.

([3])- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي(مرجع سابق)، ص32.

([4]) – المرجع نفسه، ص25.

([5])- سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، مصر، ط02، 1991م، ص11.

(*)-إن الإيقاع خاصية شاملة تتداخل بين النثر والشعر ،لكن الإيقاع في الشعر يختلف عن النثر ،فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو ،أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع ،وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه ،أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة.يوري لوتمان ،تحليل النص الشعري ،ص70ص71. وهذا كله بهدف المحافظة على الشعرية في الخطاب الشعري ،لكن شعريته في النثر عارضة ويمكن أن يكون النثر أخاذا دون أن يحتوي بالضرورة على إيقاع.مسعود وقاد ،تجليات الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة ،مجلة البحوث والدراسات ،2012م،مج 09،العدد 14،ص238.

([6])-سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو(مرجع سابق) ،ص11.

ومن الدارسين الذين قالوا بمبدأ الانتظام والترتيب في الشعر أساسه الإيقاع الذي يخلق ذلك التناسق والانسجام بين الوحدات الصوتية داخل النص الشعري السيد البحراوي، حيث يعرفه بأنه "تنظيم لأصوات اللغة تتوالى في نمط زمني محدد ولاشك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات"[1].

بينما ترى خالدة سعيد أن الإيقاع ليس رهينة للنهج التقليدي الشكلي ذي الشطرين ،بمعنى أن الإيقاع "ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان ... الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات وأوزان تكرار بتناوب تناوبًا معينا .. وليس عدادًا من المقاطع اثني عشرية مزودجة أو خماسيه مفردة وليس ثواني تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا"[2].

يتضح أن خالدة سعيدة لا تقصي الوزن و المقاطع الصوتية وبقية العناصر من دائرة الإيقاع فهي مكونات مهمة له ،لكن لا يمكن أن نطلق عليها تسمية الإيقاع ؛لأنه أعم ويشمل هذه العناصر التي تكون بنيته[3].

يمكن القول إن الإيقاع في نظر خالدة سعيد لغة ثانية عميقة المعنى لا تتوقف عند حدود الأذن وحدها ،بل تتجاوزها إلى الحواس ليتشكل نظام يتوالى بموجبه مؤثر حسي، فكري ،سحري ،روحي لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضر الأجواء والأجواء تبعثها عن طريق نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية [4].

يبدو مما تمّ استعراضه أن الإيقاع عند خالدة سعيدة يقوم على "النظام والمؤثر هما جوهر الإيقاع لأنهما من شروطه و مكونين له: فالنظام قيمه من قيم الجمال ناشئة عن التتالي والتناوب على مدى زمني معين وهما يسمحان للإيقاع بالجريان وإحداث الحركة على طول المعطى اللغوي والمؤثر هو

([1])- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط 1993م، ص112.

([2])- خالدة سعيد ،حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط3 1986م،ص107.

([3])- ينظر:عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، الدار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2003م ص100.

([4])-ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث (مرجع سابق)، ص107.

الذي يستفز المتلقي ويشعره بالوقع الصوتي في السماع، ويوقع الصورة في البصر ويشترك في ذلك الصوت والإيجاز واللون ،وهذا الأخير يرافقه الضوء لأنه من مؤثراته وأكثر مما يرتبط بالشكل"[1].

ويرى عز الدين إسماعيل أن الإيقاع مختلف عن الوزن "وكثيرًا ما يتعارض الإيقاع والوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغيرات وقليل من الشعر هو ذلك الذي يخرج على صورة الوزن والأمثلة كثيرة على أن أكثر من الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوارى فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العملية... وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعرًا يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعيًا"[2]، فالإيقاع عنده مرتبط بالمستوى الصوتي،كما أنه لا ينكر بقية وظائف المستويات الأخرى في الخطاب الشعري.

ومن النقاد المحدثين أمثال كمال أبو ديب يرى أن الإيقاع وسيلة تربط المتلقي بالنص فينقل له تلك "الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعًا لعوامل معقدة. الإيقاع إذن حركة متتالية يمتلكه التشكيل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه "[3].

فالإيقاع في نظره يبعث الحركة داخل النص الشعري التي تسمح للمتلقي بالتفاعل مع جو التجربة الشعرية إما فرحًا أو حزنًا "فبحصول هذه الحركة المتنامية المنتجة للحيوية يتواصل الإدراك والإحساس معًا"[4].

أما الإيقاع عند نعيم اليافي يحقق الانسجام داخل النص لأنه هو " ذلك العنف المنظم أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق و الثراء"[5].

بينما يعبر علوي الهاشمي على الإيقاع بأنه "انتظام النص الشعري يجمع بين أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسًا أو مدركًا، ظاهرًا أوخفيًا

([1])- عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة (مرجع سابق)، ص101.

([2])- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط 1992م، ص305 ص306.

([3])- كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي(مرجع سابق)، ص230 ص231

([4])- عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة (مرجع سابق)، ص99.

([5])- نعيم اليافي، ثلاث قضايا حول موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، محرم1465هـ أكتوبر 1984م، مج05، العدد 17،ص90.

يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية التي يتجلى فيها"[1].

إذن الإيقاع له علاقة وثيقة الصلة بالنص الشعري، فهو الذي ينتج الدلالات في تلك " الذات وهي تشق مجرى أنفاسها عبر إعادة بناء العلائق الممكنة في اللغة باستدراج كل ممكانتها"[2]،التي تعدّ السبيل الذي يحدد شكل البنية الإيقاعية وتموقعها في النص يسهم " في صياغة جو حميم يعيد ترتيب الأشياء على نحو غاية في الرفعة والإبداع و التألق"[3].

وعليه يعتبر الإيقاع وسيلة إشعاع للجمال والمتعة ،يستعين به المبدع من خلال استغلال طبيعته التي تقوم على مبدأ التناسب بين المعاني والعناصر الإيقاعية التي تمنح ذلك النغم الموسيقي الصادر من تنظيم الأصوات اللغوية "بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولاشك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها أساس إيقاعه"[4].

2-أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري:

لاشك أن الإيقاع يشكل خاصية أساسية في الخطاب الشعري،فهو الذي يضفي على القصيدة نظاما مميزا يخلق التنسيق الناتج عن صهر الأنظمة الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والنفسية فيما بينها لبناء نص شعري له القدرة على التأثير في المتلقي [5].

فالإيقاع في الشعر لا يقوم بالوظيفية البنائية فقط ،وإنما يبرز دوره في قيمته الجمالية التي تظهر في "تلك الفاعلية التي تسري نغما متآلفا ،يجد لذاته سبيلا إلى نفس القارئ ...إنه روح تسري داخل العمل متحكمة في بنائه النصي ،روح نحسها ولا نقدر على وصفها ،إذ إنها طاقات لغوية متفجرة في آليات متراسلة ،متواشجة ،منتجها نغم ينبض بالانفعال فيضخ الأحاسيس المرهفة في أوردة الأصوات المتماهية مع المعنى المبتغى ،والهدف المتغيا"[6].

([1])- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي (مرجع سابق)، ص53.

([2])- صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر ،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2012م ص141.

([3])- مُحَمَّد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد قراءة في مدونات الإبداعية لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 2008م، ص09.

([4])- معتز قصي ياسين، البنية الإيقاعية في قصيدة المسيح بعد الصلب للشاعر بدر شاكر السياب، مجلة دراسات البصرة 2016م، مج11، العدد 22، ص194.

([5])- ينظر:علاء حسين البدراني ،فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ،دار غيداء للنشر والتوزيع ،عمان،ط1 ،2015م،ص13.

([6])-محمود عسران ،موسيقى الشعر ،مكتبة بستان المعرفة ،الإسكندرية ،دط ،2006م،ص8.

يتضح أن للإيقاع وظيفتين بنائية ودلالية تتضافران مع بعضها البعض مشكلة شعرية الخطاب الشعري الذي يفرغ فيه الشاعر ما يختلجه من مشاعر وأحاسيس مستندا في ذلك على الايقاع الذي يعمل على ضبط الخطوات للمتلقي، لاكتشاف خيوط التجربة الشعرية[1].

إذن الإيقاع داخل الخطاب الشعري يقوم بوظيفتين هما:

***الوظيفة البنائية:**

يتحكم الإيقاع هنا في النسيج الداخلي للخطاب الشعري بتنظيم وترتيب عناصره ومكوناته التي لا تنفصل عنه مشكلة بناء الخطاب.

***الوظيفة الدلالية:**

هذه الوظيفة مرتبطة بالأولى وملازمة لها وناتجة عنها لأن الايقاع لا يخلق الدلالات والمعاني خارج نسق الخطاب الشعري ،فالإيقاع تشكيل دلالي وإنتاج للمعاني في القصيدة [2].

وعليه أضحى مصطلح الإيقاع خاصية جوهرية ومهمة في الخطاب الشعري ،تسهم "وتؤثر تأثيرا فعالا في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري ،حيث تتضافر الأصوات اللغوية ،وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعا يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية ،ويكون محببا إلى النفس الإنسانية،التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسا ويدغدغ فيها أوتار شفافيتها"[3].

فالخطاب الشعري عن طريق بنية الإيقاع يكتمل تشكيله الداخلي والخارجي بحكم تفاعله مع بقية المكونات الأخرى ،كما أن دوره الموسيقي والدلالي يكسب النص الشعري ميزته ووجوده .

وإذا ما نظرنا إلى شعر عبد الله بن حلي فإننا نلحظ اهتمامه ببنية الإيقاع بمستوييها الداخلي و الخارجي؛ لأن الإيقاع درجات "يشمل الصوتي الخارجي، المتمثّل في الأوزان العروضيّة بأنماطها المألوفة والمستحدثة ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها، ومسافاتها، كما تشمل ما يسمى بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنصّ الشعري"[4].

([1])-ينظر: مُحَمَّدحسن عبد الله ،الصورة والبناء الشعري،دار المعارف ،القاهرة ،دط،1981م ،ص186.

([2])- ينظر: مُحَمَّد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية ،دار توبقال ،الدارالبيضاء،المغرب،ط2001،2م،ص178.

([3])-طارق ثابت ،النسق الشعري وبنيته منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي ،،مركز الكتاب الأكاديمي ،عمان ،الأردن ط1 ،2018ص269.

([4])- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط01، 1995م، ص22.

إذن الإيقاع الداخلي والخارجي غير منفصلين لأن "الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة. إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس و الكلمة، بين الإنسان و الحياة"[1] ،سنعمد لاحقا إلى دراسة بنية الإيقاع في شعر عبد الله بن حلي من خلال هذين المستويين.

3-توازنات الإيقاع الداخلي في ديوان نجمى والشاعر:

يعتمد الخطاب الشعري في جماليته على نسق الإيقاع الداخلي المرتبط بحركة النفس الإنسانية التي تترجم الحالة الانفعالية وتعبر عن الأحاسيس التي يشعر بها الشاعر لأنها "تنبع من انتقاء الألفاظ ومدى ملائمتها للمعنى ومدى ما تضيفه من دلالات موحية تتغلل وتتناغم مع أعمق أعماق النفس الإنسانية فهي تضفي حسن الأداء وترابط الأفكار وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبات القلوب"[2].

فالموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي ظاهر و يلاحظ في النص ،لكنه خفي لأنه نابع "من اختيار الشاعر لكلماته ،وما بينهما من تلاؤم في الحروف و الحركات، وكأن للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكله وكل حرف وحركة بوضوح تام. وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"[3]،ولكي يتحقق هذا الإيقاع ويبرز النغم الموسيقي ،لابد على الشاعر أن يوظف في شعره بعض العناصر، نذكر منها:

3-1 إيقاع التكرار وفنياته الصوتية:

يعد التكرار آلية أسلوبية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية الداخلية للنص وذلك عن طريق "إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة"[4].

([1])- أدونيس، مقدمة الشعر العربي(مرجع سابق)، ص94.

([2])- السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط01 2003م، ص103.

([3])- شوقي ضيف، في النقد الأدبي(مرجع سابق)، ص97.

([4])- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط01 1998م، ص211.

مما لاشك فيه أن التكرار أسلوب مهم للإيقاع بمختلف أنماطه بداية "من الحروف وانتهاء بالجملة فهو يسهم في إثراء النص الشعري بالجرس والإيقاع الداخلي لأنه يؤدي دورًا لا يقل أهمية عن الدور الدلالي الذي يؤديه على مستوى النص"[1].

فالتكرار كغيره من الأساليب يستحوذ على طاقات إيقاعية علاوة على أنه "يحتوي على كل إمكانيات تعبيرية... يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة"[2]،إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ينبغي فيها مرعاة "تكرير سمات شعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تلهف إلى اقتناص ما وراء من دلالات مثيرة"[3].

ومعلوم أن للتكرار أنواع يمكننا رصدها في أربعة أنماط:

3-1-1 التكرار على مستوى الحرف:

هذا النمط من التكرار "يكرسه الأسلوب اللغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرْس"[4] أي أن تكرار "صوت الحرف كأنه نقرة تتبع أخرى على وتر واحد، فيتميز الرنين، ويقوي باعث الإيقاظ والتأثير"[5] لدى القارئ .

وبالعودة إلى ديوان عبد الله بن حلي نجده موظفًا الحروف بطريقة يبرز فيها طاقاتها الصوتية والدلالية، لأن الشعر "هو المنطقة التي تصبح فيها العلاقة بين الصوت والمعنى هي المتحكمة في حضور الأصوات وتكرارها في النص الشعري"[6] ،الذي تمخض عنه التحام بين الصوت والمعنى مشكلا بذلك دلالة إيقاعية داخل النص الشعري .ويمكن التمثيل لهذا التكرار بقول الشاعر:

يا مرحبا بك عندنا وبيومنا هذا السعيدِ

الآن حقّا تدخلين بلادنا من بابها العالي العتيدِ

تتوقّفين على المطار وتسمعين معي نشيدي

([1])- زينب خليل مزيد، البنيات الدالة في شعر مُحَمَّد صابر عبيد(مرجع سابق)، ص139.

([2])- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر(مرجع سابق)، ص230، ص 231.

([3])- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2001م، ص81.

([4])- عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري دراسة نقدية تحليلية، منشورات قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط01 2007م، ص193ص 194.

([5])- مُحَمَّد حسين شرشر، البناء الصوتي في البيان القرآني، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط01، 1988م ص91.

([6])- موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب اشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط01 2016م، ص145.

النار ساوت يا فرنسا بيننا
سيان لا من سيّد ولا من مسودِ
تتوقفين على المطار وتسمعين نشيدي
وأنا كذلك واقف
أتابع البرتكالَ يجري من بعيدِ
وعلى يميني ثورةُ العهد المجيدِ
هيمانَ أسمع ما تبقّى من نشيدي
كالماء أخرج من جليدي
أنسى جميع الكائنات على الوجودِ
أندقّ في أرضى اندقاق عروقه
أنساب مثل الساقيات إلى جدودي[1].

في هذا المقطع المكون من (14) سطرا شعريًا نلاحظ تكرار صوت السين (12) مرة، وهو "صوت لثوي احتكاكي مهموس"[2] ،أضفى شعور الحزن الذي خيم على نفسية الشاعر نتيجة رؤيته لبلده وهو يستقبل فرنسا في أجواء بهيجة كأن شيئًا لم يحدث.

فاتجاه الشاعر نحو صوت السين "له دلالة محورية في بنية دلالة نصه العامة"[3] فالشاعر تعمد قصدا تكرار أصوات معينة ليبلغ للقارئ رسالة في نفسه وبيان مراده منها [4]عن طريق استثمار الصفات الصوتية لهذا الحرف ،والتي تناسب الحالة الانفعالية المفعمة بالحزن.

ومن الأصوات التي تكررت في ديوان عبد الله بن حلي حرف الواو في قوله:

وأرى شهيدًا قادمًا يجري إلينا من بعيدِ
ويهزّني من مرقفي ويقول في غضب شديد:
"هل أنت حقًّا يا غريب حفيدي؟

(1)- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص70.
(2)- كمال بشر، علم الأصوات(مرجع سابق)، ص301.
(3)- مُحَمَّد السيد أحمد الدوسوقي، إنتاج المكتوب صوتا (دراسة في إبداع الصوت النص الأدبي)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع الإسكندرية، مصر، ط01، 2008م، ص13.
(4)-المرجع نفسه، ص14.

ماذا فعلتم بالجزائر بعدنا ماذا فعلتم بالأمانة والعهود؟

هل أتت حقًّا يا غريب حفيدي؟

لمَ تذبحون الأبرياءَ من الوريد إلى الوريدِ؟

وقد افتديناهم بأنفسنا لكي يتنعّموا بالسلم والعيش

السعيدِ

حالاً سنرجع للجزائر من جديدِ

والوردةُ البيضاء نُرجعها إلى حرم الخلودِ

ونردّ كلّ المارقين عن الحدود إلى الحدود

والويلُ كلّ الويل من غضب الشهيد..."[1].

أضفى حرف الواو ترابطا وتماسكا بين أشطر المقطع الشعري ليستمر الشاعر في كلامه دون أن يحدث خللا في موسيقاه الخفية، فاستخدم حرف العطف الواو في بداية كل شطر ليخلق نوعًا من "التوفيق والتوزيع بين مختلف الصيغ"[2] لدعم البنية الدلالية والإيقاعية لتظهر فاعليتهما في نسيج القصيدة.

ومن نماذج تكرار الحروف صوت الهاء ،نلاحظ هيمنته في قصيدة بنت الشهيد في قوله :

تريد مالها أو خلخالها

مسكينة فقدت رجالها

لكن دلالها يريد مالها

بل يريد أغلى مالها [3] .

إن تردد حرف الهاء ،وهو صوت "حنجري رخو مهموس منفتح" [4] ،أشاع نغما موسيقيا موحدا على طول القصيدة ،لأنه ورد رويا مقرونا بحرف المد الألف ،الذي يمتلك قيمة صوتية قوية

([1])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص71.

([2])- عبد اللطيف حني، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجًا ،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الوادي ،مارس 2012م، العدد 04،ص15

([3])-المصدر السابق،ص76 ص77

([4])- حسني عبد الجليل يوسف،التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي،الدار الثقافيةللنشر،ط1998،1 ص25.

استغلها الشاعر لزيادة الإيقاع ليشد انتباه المتلقي،فيحس بذلك التنغيم والتطريب الذي يأنس له سمعه.

والمتأمل للقصيدة يلاحظ أن الشاعر عبد الله بن حلي كرر حرف اللام وهو صوت مجهور من شأنه التأثير في المتلقي لما تضيفه من قوة تقرع لها أذن السامع ،ليوصل الشاعر إليه عمق الحزن والألم الذي تعانيه بنت الشهيد جراء التهميش من مجتمعها.

3-1-2 التكرار على مستوى التشاكل اللفظي:

يرتكز هذا النمط على "تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"[1]، ومثال ذلك في المدونة الشعرية قوله:

وإذا رأيتكما رجعنا إلى شبابي
ورأيت زحف الزاحفين إلى الفدى
ورأيت خفق الخافقات على الروابي
ورأيت أوراسي الهمام رأيت غابي [2].

كرر الشاعر هنا الفعل "رأيت" خمس مرات دلالة على حنينه لوقائع ماضية في زمن الثورة،وبالمقابل هروبه من الحاضر،فهذا التكرار للفعل من خلال فعل الرؤية هو تذكر للماضي المشرق والمشرف، ورفضا للحاضر المخزي، كما بين أيضًا تغيير الأحوال بين الماضي والحاضر من الإيجابي إلى السلبي "فضلًا عن إنتاجه دلالة موسيقية تتعانق مع القضية التي تسعى إليها الرسالة الشعرية"[3].ومن صور هذا التكرار قول الشاعر أيضا:

والصبحُ جاءك يا فرنسا بالجوابِ
وخرجت منّا عنوةً وبلا وداعٍ أو إيابِ
لا تُحسنين العومَ فينا مثلَنا وسط العبابِ
ورميتِ نفسَك بيننا يا للعُجابِ
أخطأت جدّا يا فرنسا في الحساب[4].

([1])- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر(مرجع سابق)، ص82.
([2])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق) ، ص72 ص 73.
([3])- إبراهيم جابر علي، البنية الصوتية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2014م، ص205.
([4])-المصدر السابق ،ص37.

يردد الشاعر في هذا المقطع تكرار لفظ فرنسا مرتين دليلا على موقفه المعادي لفرنسا العدو أثناء فترتها الاستعمارية للجزائر، أو بعد الاستقلال،كما جاء هذا التكرار مازجا بين دلالتين الأولى تؤكد عنف وجرائم فرنسا في حق الشعب الجزائري والثانية تؤيد الثورة كحل للقضاء على القتل لتحطيم قيود الاستبداد الفرنسي.

فلفظة (فرنسا) المتكررة تجسد ما في نفس الشاعر من اعتزاز وافتخار بالشهداء الأبرار الذين كانت لهم قدرة على تحدي الاستعمار الفرنسي باخراجه من بلاده ونيلهم الحرية ، كما أن ورودها المتباعد في المقطع الشعري ساعد الشاعر وأمده "بنفس شعري أطول وميدانًا أفسح بعينه على التعبير عما تكنه نفسه ويجول في خاطره على عكس ما تكون فيه الكلمات المكررة متقاربة، حيث يضيق المدى ويقصر النفس"[1].

3-1-3: التكرار على مستوى العبارة:

يعد هذا النمط من التكرار "أشد تأثيرًا من النمط السابق، إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها"[2]. ومن أمثلته في ديوان نجمى والشاعر:

أُلقى بها النظارةَ السّوداء تَلقفُها
وتُلقيها على المقَلِ الملاحِ
وتجرّ كرسيًا بجنبي، يا إلهي،
ثّم ترمي حوضَها ما بين أحضان الصباحِ
تتفقد الأحوال في جنباته
وترشُه من عطرِها الفوّاحِ
تطليه طلي العارفات
فيتطيل طلبي النافرات على النواحِي
وتعيد ترتيبَ الخلايا في دمى
وتحطّني وسْطَ الحرائق والرّياح
نجمى احذري...

([1])- سالم عبيد عبد المحسن القرارعة ،ظاهرة التكرار في شعر ابن الجنان الأندلسي، حولية كلية اللغة العربية جامعة الأزهر كلية اللغة العربية بالزقازيق، 2003م، مج01، العدد33، ص367 ص 368.

([2])- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر(مرجع سابق)، ص85.

نجمى احذري[1].

كرر الشاعر اسم (نجمى) مرتين متبوعًا بفعل الأمر احذر مرتين، أيضًا بغية التنبيه لتحترز نجمى من أمر مكروه يحدق بها ،فالتكرار هنا يتجلى في "إبراز المكرر والعناية به لأنه محور الاهتمام"[2].

ومن تكرار العبارة أيضا قوله:

يا نعمةَ الرّبِّ

صُبِّي على القلبِ

صُبِّي على الدّرْبِ

صُبِّي على الرّبِّ

صُبِّي على الشَّعْبِ

صُبِّي على الحربِ

يا نعمة الرّبِّ

صُبِّي على الحَبِّ

صُبي على الحُبِّ

يا نِعْمَةَ الرّبِّ

صُبِّي على ...[3].

لقد جاءت عبارة (يا نعمة الرب) مكررة أربع مرات تأكيدا على أهمية المطر في الحياة، فنجده يكرر فعل الأمر صبي سبع مرات لكي يصبح سقوط المطر أمر يبعث الأمل وانقطاعه يبعث اليأس في النفس. وهكذا غدا مفهوم المطر عند الشعراء المعاصرين "وجهة نظر تحفيزية"[4] لشدة ارتباطه بالحياة .

(1)-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق) ،ص17.

(2)- موقف قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،(مرجع سابق) ص154.

(3)-المصدر السابق، ص50ص51

(4)- حسين يوسف خريوش، المطر ودلالته في القصيدة العربية الحديثة، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات، عمان، الأردن 1993م، العدد 01، مج02، ص167.

كما جاء هذا التكرار لدعم الجانب الإيقاعي، بحيث يحس المتلقي بأن المقطع الشعري "وحدة بنائية واحدة ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد"[1] تطرب له الأذن ،ومن النماذج التي جاءت وفق هذا النمط من التكرار

خلت الجبال من الأسود

خلت الجبال من الأسود[2].

يبدو أن الشاعر قصد من تكرار جملة (خلت الجبال من الأسود) مرتين لدلالة على أن جيل الثورة كان يقدم الوطن والوطنية ففجر الثورة لمواجهة المستعمر الفرنسي ولنيل الحرية، لكن جيل الحاضر فرط في أمانة الشهداء، وأصبح خاضعا مرة أخرى لفرنسا التي استغلت الفرصة لتحقيق أهدافها ومطامعها.

3-1-4 التكرار على مستوى الأساليب.

لجأ الشاعر في ديوانه نجمى والشاعر إلى تكرار أسلوب الاستفهام ،إذ كرر عبارة "متى يعلنون موت العرب" في قوله:

نزارُ يا عندليب الشام والعرب

مازلت أذكر بيتا كنت أكرهُه

أطلقتَه مرّةًمن شدّة الغضب:

متى يعلنون موت العرب؟

متى يعلنون موت العرب؟[3].

يبدو الشاعر من خلال أسلوب الاستفهام في حالة يائسة ومتوترة عكسها الفعل (يلعنون)،وهو تنديد بالأوضاع المزرية التي يعيشها العرب ما دفعه إلى هذا التصريح لأنه يمثل نهاية هذا الواقع المأزوم ليتخلص من الخزي و العار الذي يشعر به اتجاه العرب.

فالاستفهام بمتى يدل على "المد الزمني رغبة في التحقيق أو رغبة في وقوع شيء ما في البرهة الزمنية القادمة ... والاستفهام بمتى يعني ... التصاق برغبة مستقبله لتخلص من حالة راهنة؛ أوحال

([1])- ماجد مُحَمَّد النعيمي، ظاهرة التكرار في ديوان لأجلك ياغزة ،فلسطين، 2012م، مج10،العدد01 ، ص79.

([2])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق) ، ص69.

([3])-المصدر نفسه،ص62 ص 63.

ماضوية مؤلمة"[1] تؤرق الشاعر .

نجح الشاعر عبد الله بن حلي في توظيف أداة الاستفهام متى" فجاءت "لتقرع الأذن وتعلن الصيحة الاحتجاجية الرافضة بقوة ارتداد شعوريَّة، عكست هذا التأزم الداخلي... لتكشف عن هذا التوتر الحاد"[2].

ونجد الشاعر في توظيفه لأسلوب الاستفهام في مدونته الشعرية يمزج بين أداتين (من وما) في قوله:

فمن أكون وما قصدي وما طلبي؟

فمن أكون وما قصدي وما طلبي؟[3].

فالتكرار هنا إشارة واضحة على عمق جرح الشاعر من الواقع المرير الذي يعيشه العرب، وهذا ما أوصله إلى حالة من الضياع والتيه، كشفت عنه مجموعة من التساؤلات (فمن أكون وما قصدي وما طلبي) مكررة مرتين لتدل على اتساع مساحة حزن الشاعر وهو يبحث عن إجابة لاستفهاماته التي تنم عن ذاته المتصدعة.

لقد وفق الشاعر عبد الله في توظيف أسلوب الاستفهام لخدمة الجانب الإيقاعي و الدلالي معا،فلم نلحظ في تكراره رتابة و مللا، بل اتحفت أذن المتلقي وجعلته متأثرًا بالتجربة الشعورية للشاعر.

يستخلص أن التكرار "جوهر الخطاب الشعري الحداثي... وهو في الوقت نفسه وسيلة أسلوبية خلقت علاقات فنية متعددة"[4] داخل المتن الشعري في ديوان نجمى والشاعر فكان جزءً من التجربة الشعرية لإيصال الأفكار إلى المتلقي من جهة، ومن جهة ثانية خلق "حركة إيقاعية داخل الفضاء المعماري للقصيدة لاكتسابها صفة جمالية تنبع من تلك الحركية"[5].

([1])-عصام شرتح متى يعلنون موت العرب الأربعاء 30 كانون الأول (ديسمبر)2015،على الموقع الالكتروني www.diwanalarab.com بتاريخ 28 نوفمبر2019 على الساعة 20:42.

([2])- المرجع نفسه

([3])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر،ص66 ص 67.

([4])- يوسف رزقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجًا)، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين 2002م، مج 10، العدد02، ص383.

([5])- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر(مرجع سابق)، ص260.

3-2 إيقاع الجناس:

ومن التوزيعات الموسيقية الداخلية التي حققت التوازن الصوتي على مستوى القصيدة في ديوان نجمى والشاعر، الجناس أو ما يعرف بالجرس الذي تحدثه "الأصوات المتشابهة التي تتكرر في النص ويحدث تكرارها موسيقى، إيقاعاته تكون ذات تأثر فعال في جماليات النص وأبعاده الدلالية"[1].

تجدر الإشارة إلى أن الجناس قائم على التشابه والاختلاف في المعنى "وعلى هذا فالجناس هو تشابه اللفظين في النطق واختلافها في المعنى، ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف بل يكفي في التشابه ما يعرف به المجانسة"[2] التي ينجذب المتلقي لها لأن "النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب"[3].

لجأ الشاعر عبد الله بن حلي إلى آلية الجناس لخلق "فضاءات إيقاعية جديدة مثل الإيقاع السمعي"[4]. ومثال ذلك:

لاتسْخري نجمى وأنت هيَ
امتدادي في الأقاليم البعيدَهْ
وجميعُ أنفاسي وجدْوَلَتي الوحيدَه
ولذاكَ سوف أقولُ فيك قصيدَه
تنسيك شعرَ العاشقين حديثة وتليدَه
فأنا أخافُ عليك يا عيْني من العيِن الحسوده
ومِنَ الّزمانِ ورهْطِه ومِنَ اليَد الممدوده
ومِنَ الحروب وجمعها لاسيّما الحربِ البليدة[5].

([1])- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، دط 1993م، ص47.

([2])- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص196.

([3])- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع(مرجع سابق)، ص325.

([4])- مُحَّد صابر عبيد،المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2008م، ص95.

([5])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص13.

تمثّل الجناس في هذا المقطع في نهاية الشطر الشعري ممثلا في الكلمات (البعيده، الوحيده قصيده، تليده، الحسوده، الممدوده، البليده)، وهي قوافي متجانسة أضفت على المقطع الشعري نغمًا موسيقيًا ،أضف إلى أن ترددها لعب دورًا في "تمتين السياق الدلالي الذي يشتغل على مساحة أوسع قد تستغرق القصيدة برمتها"[1].

ومن أمثلة تجنيس القافية قوله أيضًا:

والوردةُ البيضاء نُرجعها إلى حرم الخلودِ

ونردّ كلّ المارقين عن الحدود إلى الحدود[2].

نلاحظ تباينا واضحا بين لفظتين (الخلود والحدود) فالخاء صوت "مهموس رخو"[3] والحاء صوت مهموس، وهذا التباين نتج عنه اختلاف في المعنى، فالخلود يدل على البقاء والدوام،فحين تدل لفظة الحدود على المنع والإيقاف،كما أن حرف الدال المتواجد في نهاية اللفظتين قام بدور موسيقي ساهم في إثراء الإيقاع بنغم منسق من خلال تواتره الذي أضفى الانسجام بين هذه الحروف المتجانسة.

كما ووظف الشاعر عبد الله بن حلي نوعا آخر من الجناس، وهو الجناس اللاحق و هو" ما وقع فيه اختلاف في حرفين متباعدين في المخرج سواء أكان في الأول أو في الوسط أو في الآخر[4]،وهذا النمط يتمثل في قوله:

نحنُ فتيانَ الجزائر لبيّنا النّدا

وأتينا مسرعين لإجلاء العدى

لا نبالي بالرزايا ولا نخشى الردى[5].

يظهر الجناس اللاحق في اللفظين (العدى، الردى) حيث وقع الاختلاف بين الصوتين (العين والراء)، وهذا ما أدى إلى إحداث معنى مخالف للفظة الأخرى، فالعدى تدل على الأعداء والردى تدل على الهلاك والموت،هذا من الناحية الدلالية ،كما أن هذا الاختلاف قد ساهم من الناحية

([1])- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر(مرجع سابق) ، ص47.

([2])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق) ، ص71.

([3])- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط05، 1985م، ص88.

([4])- ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع (مرجع سابق)، ص327.

([5])-المصدر السابق ، ص107 ص108.

الموسيقية في اغناء الإيقاع الشعري العام للنص الشعري من خلال توزيع نغمات صوتية ممتوسقة تفاعلت فيها الموسيقى الخفية لتنتج الدلالة الإيقاعية النابعة من الاختلاف في نوع الصوتين داخل النص الشعري.

ومن الملاحظ أيضا أن الشاعر وظف نمطا آخر من الجناس وهو الاشتقاقي "الذي تتّفق فيه اللفظتان بعض الاتّفاق في حروفهما الأصليّة ،وفي أصل المعنى الذي انحدر منه، كأن تشتقّ إحداها من الأخرى ،وفيه يقع التكرار في بعض الأصوات"[1] وقد وجد هذا النمط في قوله:

والحرب طالت واستطالت جاوزت العشر

والرّمح والرحم استوى

بل جاوز الصّدرَ

والذّبحَ والذّباحَ والسفّاحَ والأرواحَ والأشباحَ والكفرَا[2].

وقع الجناس الاشتقاقي في الكلمتين (طالت، استطالت) ،وهما يرجعان إلى مادة (طال) التي تكررت في الكلمتين مما أدى إلى خلق توقيع صوتي أضاف نغمًا موسيقيًا للإيقاع الداخلي،كما ساعد ذلك التجانس بين الكلمتين في تنامي الإيقاع مما حقق توازنا صوتيا داخل نسيج النص الشعري.

وظف الشاعر عبد الله بن حلي جناس اشتقاقي آخر بين (الذبح والذباح)، إذ أنهما ينحدران من الأصل الثلاثي (ذبح) الذي تكرر في اللفظتين ، فساهم هو الأخر في إحداث جرس موسيقى للمقطع الشعري نابع من التشابه بين اللفظتين في النطق ،فظهر تأثيره وبقوة في المتلقي من حسن تموقع اللفظتين وتوزيعهما في بنية القصيدة.

3-3 إيقاع الطباق:

يعد الطباق مصدرا في إحداث جو من الموسيقى الخفية ،وهو نمط فني بديعي يقوم "على علاقة التضاد في نطاق صلة اللفظ بمعناه، وتعد هذه العلاقة من أكثر العلاقات اللغوية إيضاحًا للمعنى وإفصاحًا عنه"[3].

([1])- عبد الله خضر حمد، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01 2018م، ص 212.

([2])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص74.

([3])- عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري دراسة نقدية تحليلية (مرجع سابق)، ص239.

لقد لقيت هذه الظاهرة البديعية القائمة على المخالفة المعنوية واللفظية "قبولا عند الشعراء فأفادوا من قيمتها الدلالية، واتخذها المبدعون منهم وسيلة لتكثيف الأثر الانفعالي، بما توفره من أثر إيقاعي ترسم حدوده علاقة التّضاد وتداعيتها الذهنية التي تجعل استحضار أحد الضدّين مؤذنًا باستحضار ضدّه الآخر لفظًا ومعنى[1]، ونلمح هذه الظاهرة في قول الشاعر:

دمائي تستبح دمائي
وأنا بعيد عن سمائي
بُعْدَ الظّلام عن الضّياء[2].

خلق الشاعر طباقا معنويابين (الظلام والضياء) ،فأضفى نغما صوتيا منسجما مع الموسيقى الداخلية التي رسمت علاقة التضاد بين الكلمتين ،فظهر تأثيره الإيقاعي والصوتي في تأدية الدلالة بصورة واضحة وتامة.

ونجده في موضع آخر يقول:

يا صاحبيّ اقصرا عنهما ملامكما
حقّا عيّرتْ بالصدق والكذب
لكنّها امرأة قد ضّيعت وطنًا
والذلّ يصعب بعد العز في النسب
عفواً نسيت فصولاً من ملامحنا
ليست تُدرّس للطّلاب في الكتب[3].

نلحظ في هذا المقطع متضادات (الصدق والكذب) (الذل والعز) ، أثرت الجانب الإيقاعي،وأحدثت نوعا من التوازن في النظام الصوتي المتولد من ذلك التباين الدلالي، الذي نقل للمتلقي الإحساس بذلك الجرس المتميز من أثر الألفاظ المتضادة والمتباعدة معنويا والمختلفة صوتيا.

ومن نماذج التضاد قوله أيضا:

والعُرب بائدة والشعب في لعب
مازال يحيا على ماض بدون غد

(1)-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص240.
(2)-المصدر نفسه، ص26.
(3) –المصدر نفسه، ص60.

مازال يهتف تحيا أمة العرب[1].

وقع الطباق هنا بين لفظتي (ماض وغد) وهو تضاد معنوي "تأتي اللفظة مضادة لأختها،ليس صورة حرفية صريحة كما في الطباق، بل باعتبار اللفظة الرديفة منزلة منزلة الضد في سياق العبارة"[2].

المفروض أن لفظة الماضي يقابلها الحاضر والغد يقابلها الأمس، لكن كل لفظة لها متعلقات أخرى ،يلجأ إليها الشعراء عادة لمزيد من المراوغة في الأسلوب والتنويع في الطرق المسلوكة لبلوغ الدلالة في المحور الاستبدالي [3] ،كما أفاد الإيقاع بصورة تركت مدى تأثيري في نفس المتلقي ليشارك الشاعر أحاسيسه،والكشف عن المعاني التي يقصدها في القصيدة.

كما وظف الشاعر عبد الله بن حلي ثنائية الماضي والحاضر بشكل غير مباشر، يفهم من خلال سياق الكلام الشعري في قوله:

هذا هو التاريخ دومًا في هبوط وصعودِ[4].

تتسم هذه الثنائية الضدية (الهبوط والصعود) بالحركة وعدم الثبات الذي تظهر تفاصيله في القصيدة فولد إيقاعا ،يصور العوالم الداخلية لنفس الشاعر التي أرهقها الحاضر الغير المرغوب فيه والمخزي المشحون بالقلق والألم والتوجع عن الصورة المشرفة للماضي المشغوف به.

لقد حمل الطباق في تجربة الشاعر عبد الله بن حلي وظيفة دلالية فضلا عن وظيفته الإيقاعية النغمية المؤثرة في المتلقي ،بسب علاقة التضاد القائمة على مبدأ الاختلاف والتباين المعنوي بين الألفاظ بوصفه شيئا حيويا يسمح للمتلقي بإعمال ذهنه في تلك العلاقة الضدية التي مزج فيها الشاعر بين العناصر الصوتية منتجا إيقاعا موسيقيا ملائما لعواطفه وأحاسيسه.

يُستخلص مما سبق أن الموسيقى الخفية في ديوان نجمى والشاعر قائمة على مجموعة من المصادر النغمية التي نوّع لون بها الشاعر عبد الله بن حلي إيقاعه الداخلي الذي ساهم في توصيف وتمييز كل حالة نفسية "وتدعيم الدلالة الكلية وتغذية الإيقاع العام للقصيدة"[5]، الذي يعتمد في شقه

([1]) – بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق) ، ص65.

([2]) – عاصم مُحَمَّد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص85.

([3]) – ينظر :المرجع نفسه، ص86.

([4])–المصدر السابق، ص69.

([5])– سلام علي حمادي الفلاحي، شعر أبي الحسن الحصري القيرواني، دراسة فنية(مرجع سابق)، ص152.

الثاني على جانب آخر متكون من الوزن و القافية، وهو ما يطلق عليه بالإيقاع الخارجي، الذي سنحاول التطرق إليه لاحقًا.

4- الإيقاع الخارجي في ديوان نجمى والشاعر:

يعد الإيقاع الخارجي أو الموسيقى الخارجية من الأدوات المساهمة في رفد البناء التشكيلي للنص الشعري جماليا ،إلا أن هذا لا يعني أنه " زينة تتزين بها القصيدة أو عنصرًا ثانويًا في العمل الشعري وإنما يعمل على خلق الأشكال الفنية داخل القصيدة من أجل إثراء النص وأداة للتواصل والإيحاء"[1].

يستثمر الشاعر مكونين في التشكيل الإيقاعي الخارجي متمثلين في الوزن والقافية لضبط النغم الموسيقي "فتأتي القصيدة منظمة منسابة بإيقاع عروضي مميز وخاص فيصبح الوزن جزءًا من مضمون النص يعمل على إثراءه فلا يمكن فصله عنه... لذلك تمسك به الشعراء لما وجدوه يمثل أهم أدوار الشعر، وتقف عليه بنية القصيدة إلى جانب القافية، لما له وقع على أذن المتلقي"[2].

وبناء على ما تقدم يتضح أن الخطاب الشعري يختلف عن النثري في الوزن الذي "يعمل على ربط الشاعر من جهة والنص والمتلقي من جهة أخرى... وجعله طرفًا في العملية الإبداعية التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها في شعره"[3].

فسقوط هذا المكون من الخطاب الشعري يذهب بهاءه وأثره الجمالي، مما يؤكد أن الوزن ركن مهم في الصياغة والبناء الإيقاعي "فيقوم بوظيفة التنظيم الجمالي باعتباره السمة التي تميز الأبيات الشعرية عن النثر فهو يتجاوز كونه معطى خارجي ليصبح عنصرًا بنائيا في صوغ الموسيقى الداخلية للقصيدة"[4].

([1])- علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري(مرجع سابق)، ص61.

([2])- آلاء عصام علي عبد ربه، البنية الإيقاعية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح، أكاديمية الإبداع مؤسسة إحياء التراث وتنمية الإبداع والرابطة الأدبية مركز العلم والثقافة، دم، دط، 2019م، ص163.

([3])- علاء حسين البدراني ، شعر أبي الحسن الحصري القيرواني، دراسة فنية(مرجع سابق) ، ص108 ص109.

([4])-رجاءبنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري ، عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1 2020م،ص78.

وعليه فالوزن مكون يميز الشعر عن النثر ويضبطه من الناحية الشكلية ،فلا يمكن للشاعر الاستغناء عنه في عملية الصياغة ،وإلا تحول عمله إلى نثر "فهو نظام يحكم الألفاظ ويخرج بها إلى دائرة النثرية مكونًا في أغلب الأحيان إيقاعًا خاصًا له وقع في النفس وتأثيرها عليها "[1].

لقد أدركت الدراسات النقدية قيمة الوزن لأنه"غرة كالسحر تسري في مقاطع العبارة وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى المهمة، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب ،وإنما يجعل كل نبرة أعمق وأكثر إثارة"[2] لجذب المتلقي الولوج لعالم القصيدة، وهذا ما يؤكد أن موسيقى الشعر "لم تعد مجرد أصوات رنانة تروع الأذن بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"[3].

وهذا دليل واضح على أن الوزن عنصر غير منفصل عن بقية العناصر المكونة للخطاب الشعري،فكما أنه ضروري للإيقاع الخارجي ،يخدم أيضا الإيقاع الداخلي و "يسهم بشكل أو بآخر في التعبير عن تجربة الشاعر"[4].

المعلوم أن الوزن يقوم على البحر الذي يتكون من التفعيلة المتكونة من الحركات والسكنات مشكلة بذلك مقاطع صوتية منظمة بطريقة معينة وموزعة وفق "نظام تتوازى خلالهما المقاطع تبعًا لنوعية البحر وامتداداته الإيقاعية والنغمية"[5] التي تناسب التجربة الشعرية ،وهذا ما يؤكده جابر عصفور بقوله:"حركة الوزن حركة آنية لا تنفصل عن حركة المعنى، والتناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدًا عن التجربة"[6].

([1])- قصي فاضل الخطب، ديوان ديك الجن دراسة موضوعية فنية، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2020م ص29 ص30.

([2])- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر (مرجع سابق)، ص194.

([3])- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق)، ص67.

([4])- زينب خليل مزيد، البنيات الدالة في شعر مُحَمَّد صابر عبيد،(مرجع سابق) ص153.

([5])-رجاء بنحيدا ، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري (مرجع سابق)، ص78.

([6])-جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط05، 1995 ص332ص333.

فالشاعر يلجأ إلى اختيار بحر معين لصياغة معانية ومضامينه الشعرية لصنع دلالة الموضوع فيصبح هذا البحر بمثابه "قالب عام يستطيع الشاعر أن يضفي عليه الصبغة التي يريد بها أن يصف الكلمات ذات طابع خاص"[1].

وانطلاقا من هنا سنحاول تتبع الإطار الموسيقي الظاهر الذي صاغ منه الشاعر عبد الله بن حلي تجربته الشعرية.

4-1 أوزان البحور في ديوان نجمى والشاعر:

4-1-1 البحور المركبة:

لقد حافظ الشاعر عبد الله بن حلي على الأوزان التقليدية في بناء الإطار الموسيقي للمتن الشعري لأن "القصيدة ولادة جديدة تمتلك طاقة البقاء والنمو ،وكما تمتلك جماد الأجداد"[2]،ويمكن التدليل على ذلك بقول الشاعر:

ناديتها وقلتُ في همسة:
"أختاه يا ذاتَ الخدود الملاحْ
يهنيك هذا الوردُ وردُ الصبا
وماتجلّى من شذاه وفاحْ[3].

تقطيعه العروضي:

مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن فاعلات
مستفعلن مستفعلن فاعلن
متفعلن مستفعلن فاعلات

القصيدة على وزن **بحر السريع** الذي يتشكل وزنه من **مستفعلن مستفعلن فاعلن**، لكن الشاعر خرج في استخدامه عن التشكيلات الموسيقية المعهودةو المتعارف عليها، فجاءت **"مُستفعلن"**

([1])- مُحَمَّد غنيمي هلال ،النقدالأدبي الحديث(مرجع سابق)،ص442.

([2])-حسن الغرفي، أمل دنقل عن التجربة والموقف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1985م، ص19 نقلا عن رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري (مرجع سابق)،ص127.

([3])-بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص10.

في بعض الأحيان **"متفعلن"** أصابها **زحاف الخبن**(*) و**مفتعلن** أصابها **زحاف الطي**(**) وكذا **تفعيلة "فاعلن"** جاءت على وزن فاعلان التي أصابتها **علة التذييل**(***)، وقد أحدثت هذه التغيرات تنوعا في الإيقاع، فتدخل عادة "على أجزاء الميزان الشعري يلجأ إليها الشعراء أحيانًا تخفيفًا من قيود الوزن"[1].

واللافت للنظر أن هذه التفعيلات قائمة على السرعة لأن "الأسباب كما هو معلوم أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تقطيعها"[2]، وهذا ما يخلق توازنا بين مفردات القصيدة التي تسهم في توجيه دلالة القصيدة من خلال انتظامها في نظام إيقاعي معين ،حتى وإن طالتها زحافات وعلل .

4-1-2 البحور الصافية:

من البحور الصافية التي بنى عليها الشاعر قصائده بحر الرمل "وسمي ببحر الرمل لسرعة النطق به وهذه السرعة متأتية من تتابع التفعيلة **"فاعلاتن"** فيه، فقيل بل سمي بذلك لتشبهه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض"[3] كما يتميز "هذا البحر بالرقة"[4] ،وقد نظم عليه الشاعر عبد الله بن حلي قصيدة توبة:

بعد يومي لن أنادي يا حبيبي

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

رغم شوقي وشحوبي ونحيب

(*)-الخبن وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة ومثاله"مستفعلن" تصير: "متفعلن" ومثل "فاعلن" تصير "فعلن" مثل فاعلاتن تصبح: "فعلاتن" .مُحَمَّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط01 2004م، ص28.

(**)-الطي: حذف الرابع الساكن من التفعيلة مثل مستفعلن تصير مستعلن. المرجع نفسه، ص29.

(***)-التذييل :زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ،ويدخل متفاعلن،فتصير متفاعلان ،وذلك في مجزوء الكامل،ويدخل فاعلن فتصير فاعلان وذلك من مجزوء المتدارك .المرجع نفسه ، ص33.

(1)- فوزي سعيد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، دم، دط، 1998م، ص25.

(2)- صفاء خلوصي، التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثني، بغداد، ط05، 1977م، ص144.

(3)-إميل بديع يعقوب ،المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ، ط1 1991م ،ص88.

(4)- المرجع نفسه، ص92.

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

فاعلاتن فعلاتن فعلات

فأكاذيب الهوى مزّقتُها

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلا

ثمّ ألقيتُ البقايا في اللهبِ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

وجروحُ القلب قد داويتُها [1].

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلا

استخدم الشاعر **بحر الرمل**. **فاعلاتن** صحيحة، كما استخدمها **مخبونة (فعلاتن)** و**مكفوفة**[*] **(فاعلات)** و**محذوفة**[**] **(فاعلا)**، فقد أعطت هذه الزحافات والعلل دلالة إيقاعية فيها رنة يصحبها نوع من الضرب العاطفي الحزين، لهذا عمد الشاعر عبد الله بن حلي إلى هذا التركيب الموسيقي ليعبر عن إحساس الداخلي، لأن حالته الشعورية هي التي أملت عليه توظيف البناء الموسيقي الذي يناسبه ذلك أن شاعر "يشعر بأبعاد رؤيته الشعرية فيتخير لا شعوريًا الشكل المناسب لها بإيقاع مناسب"[2].

وقد نظم عبد الله بن حلي على بحر الرمل المجزوء قصيدة أخرى من ديوانه وبتركيب موسيقى مغاير في قوله:

لم يخبّرْهم نبيلْ ** رغمَ تعذيبٍ طويلْ

فاعلاتن فاعلان فعلاتن فاعلان

([1])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص94.

([*])- الكف: وهو حذف السابع الساكن من آخر التفعيلة مثل فاعلاتن تصير فاعلات .مُحَمَّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي (مرجع سابق)، ص29.

([**])- الحذف: وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة مثل مفاعلين تصير مفاعي، وتنقل إلى فعولن. المرجع نفسه،ص33.

([2])- إبراهيم عبد الله البعول، البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01 2012م، ص92.

00//0/ 0/0/// 00//0/ 0/0//0/

ورموهُ بالسلاحْ ** فتحدّاه وصاحْ[1].

فعلاتن فعلان فعلات فعلان

0/0/// 00/// ///0/ 0///

نلاحظ أن تفاعيل الرمل جاءت مخبونة (فعلاتن) وجاءت **مقصورة**[*] **(فاعلات)** ومخبونة مقصورة فعلان ///00 و**مشكولة**[**] فعلات ///0/. وهذا ما يوضح أن الشاعر جعل بحر الرمل قابلا للتنويع لينزاح عن المألوف "مما ساهم في قتل رتابة"[2] وزن الرمل.

ومن التفعيلات الصافية التي استثمرها الشاعر عبد الله بن حلي تفعيلة الكامل، ويظهر ذلك في قصيدة ماذا أخرب فيك يا وطني.

وأقوم فوقك بالصّلاة عسى

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

متفاعلن متفاعل متفعلن

أن يغفر المولى لنا ولك

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

متفاعلن متفاعلن متف

أن يغفر المولى لنا ولك

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

متفاعلن متفاعلن متف

أن يغفر المولى لنا ولك[3]

([1])-بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق) ، ص100.

([*])- القصر: وهو حذف الساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله مثل مفاعيلن تصير مفاعيل منقول من مُحَمَّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي (مرجع سابق)، ص34.

([**])-الشكل: وهو حذف الثاني والسابع الساكنين من التفعيلة أي اجتماع الخبن والكف ويدخل فاعلاتن، فتصير فعلاتُ. المرجع نفسه، ص31.

([2])- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، عمان الأردن،ط01، 1997م، ص82.

([3])-المصدر السابق، ص96.

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

متفاعلن متفاعلن متف

لقد اعترت تفعيلة متفاعلن زحافات وعلل كما هو ملاحظ متفاعلن ///0//0 صارت متفاعلن /0//0/0 بدخول **زحاف الإضمار**(*) والمعروف عنه أنه" لايكثر في مواضع إلا مع الانفعال الزائد من العمل ،أما في مواطن اللين من العمل فإن هذا الزحاف يكاد ينعدم"[1] ،لهذا أتى الشاعر بزحاف الإضمار متفاعلن ليعبر عن حالته النفسية.

كما ساهم زحاف الإضمار "في تهدئة حركة التفعيلة بإخفاء حركة التفعيلة وإحلال السكون محلها،لذا أدى الإضمار دورًا إيجابيا في تبطئة الإيقاع"[2] لتصل أفكار الشاعر للمتلقي.

ونلاحظ أيضًا أن تفعيلة متفاعلن طغى عليها **زحاف الخزل**(**) فتصير متفعلن /0///0 وأصابتها **علة القطع**(***)،فصارت متفاعل وسقط أيضًا من تفعيلة متفاعلن ساكن السبب الخفيف وحذف الوتد المجموع فأصبحت **"متف"** ،وهذا ما ساهم في إثراء شعرية الإيقاع للقصيدة.

4-1-3 التواشج الإيقاعي بين الأوزان في ديوان نجمى والشاعر :

إن ظاهرة التداخل الإيقاعي "أو المزج بين البحور هي تقنية أتاحت للشاعر المعاصر حرية الانتقال والتنقل بين البحور وتفعيلاتها، مما مكن القصائد تنوعًا إيقاعيا فسح المجال أمامها لتكون مجمعها لكثير من التفاعيل المناسبة ،سواء أكان الأمر عفويًا نتيجة انتقال في موقف شعوري معين أم عن وعي وإدراك"[3].

(*)- الإضمار: وهو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة ويدخلُ تفعيلة واحدة فقط هي "متفاعلن" تصير "متفاعلن" وتحول إلى "مستفعلن". منقول من مُحَمَّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي(مرجع سابق)، ص28.

(1)- محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي (مرجع سابق)، ص110.

(2)- موقف قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري(مرجع سابق)، ص54.

(**)-الخزل : وهو تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن من التفعيلة ويدخل "متفاعلن" فتصير "متفعلن الوتد المجموع. مُحَمَّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي(مرجع سابق) ، ص31.

(***)-القطع: حذف ساكن الوتد المجموع ،وتسكين ماقبله فاعلن ،تصير فاعل المرجع نفسه،ص34.

(3)- رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري (مرجع سابق)، ص171.

فالمزج بين البحور الشعرية "تقنية إيقاعية وزنية تزيل الفواصل والحواجز وتتيح فرصة التقارب والاحتكاك بين بعض الإيقاعات الوزنية المختلفة في إطار النص الواحد"[1]، ومن نماذج هذا التنوع قول الشاعر:

فبنت الشهيد شهيةٌ

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

فعولن فعول فعولن

وبنت الشهيد أبيةٌ

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

فعولن فعول فعولن

صفعت دلالَها

0//0//0///

فعلات فاعلا

صفعة عوى لَها

0//0/ /0//0/

فاعلات فاعلا

خطفت خلخالهَا

0//0/0/0///

فعلاتن فاعلا

وردّت في هدوء فعالها

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

فعولن فعلاتن فعول

(1)-رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري (مرجع سابق)، ص171.

ومضت تزلزل الأرض زلزالها[1].

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

فعلات فاعلاتن فعلاتن فعو

في هذا المقطع مزج الشاعر عبد الله بن حلي بين المتقارب والرمل رغم أنهما لا ينتميان إلى نفس الدائرة العروضية، إلا أن الشاعر استطاع أن يخلق إيقاعًا مناسبًا منسجمًا أضاف طاقة جمالية لمعاني القصيدة، كما خلصه "من رتابة البحر الواحد وركوده وسكونيته إلى التعبير عن مديات أشمل من خلال تناغم موسيقى هذه البحور المتداخلة"[2].

ونجد الشاعر عبد الله مزج بين بحرين ينتميان إلى نفس الدائرة العروضية وهما المتدارك والمتقارب ومثال ذلك قوله:

من قال عني بأني لست بالعربي؟

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

فاعل فعلن فعلن فاعلن فعلن

غزيرة وصلتني من جدود أبي

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

فعول فاعلن فاعل فعول فعل

غزيرة عندنا من أقدم الحقب

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

فعول فاعل فعولن فاعلن فعل

أين المفرّ إذن منّي ومن عربيّ؟[3].

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

فاعل فعول فعولن فاعلن فعلن

فالتغيرات التي لحقت كل من بحر المتدارك والمتقارب في المقطع الشعري جعلت الأمر ملتبسا يصعب معه التمييز بينهما إذ أن الوحدتان (فعولن- فاعلن) أصبحتا تحتلان وحدة إيقاعية متشابكة

(1)- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص76 ص77.

(2)- هشام فاضل محمود، التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، ع 03، ص103.

(3)-المصدر السابق، ص68.

ومتحركة في أي من الاتجاهين وهذا راجع إلى ما بينهما من تشابه بنيوي "[1] في تشكيلة التفعيلة أي أن المتقارب "فعولن" يتكون من وتد مجموع //0 وسبب خفيف /0 والمتدارك العكس من سبب خفيف /0 يتقدم الوتد المجموع //0 ،فهذا المزج من نفس دائرة يعني اشتراكهما في النغم الموسيقي الذي ساهم في تطريز الإيقاع الشعري في القصيدة.

وفي بعض الأحيان يجمع الشاعر عبد الله بن حلي بين ثلاثة بحور، فمثلا يخرج من نغمة الرجز "**مستفعلن**" إلى نغمة الكامل "**متفاعلن**" إلى نغمة المتقارب "**فعولن**" في المقطع الواحد.

أرضي علينا يا فرنسا وارجعي

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

لتصحّحَ الأقدارُ وضعي في الزمان وموضعي

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

متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

ويجبّرَ التاريخُ ما كسرّتُه من أضلعي

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

فعولن فعولن فعولن مسفعلن فعل

وأرى دمي من أدمعي[2].

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

متفاعلن مستفعلن

تدرّج الشاعر في هذا المقطع في الإيقاع، فانتقل من وزن مستفعلن إلى متفاعلن إلى فعولن وهذا التداخل أوالتنوع مقترن بنفسية الشاعر التي خيم عليها الحزن والانكسار الذي تشكل من بداية القصيدة واستمر إلى نهايتها.

([1])- ينظر:رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع في تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري (مرجع سابق)، ص177.

([2])-بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص75.

إن هذا التواشج بين البحور الشعرية ضرورة فرضتها حتمية الربط بين الذات الشاعرة والواقع،ضمن إطار درامي مشترك ،الأمر الذي جعل الخطاب الشعري المعاصر ينتقي أوزانه الشعرية النابعة من صميم التجربة الفنية في علاقتها بين الذات والواقع[1].

والمحصلة لما سبق أن الشاعر عبد الله بن حلي استطاع أن يتحرر من أسر نظام الإيقاع التقليدي القائم على التوازن بين الأبيات الشعرية، فوظف البحور الصافية كالرمل والمتقارب والكامل والمتدارك والرجز مراعيًا فيها الزحافات والعلل التي أثرت موسيقى الإطار،كما وجد في تنويع بين البحور مظهرًا من مظاهر تطور موسيقى الشعر في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ولونا جديدًا يزيد من فنية النص.

4-2 تنويعات القافية في ديوان نجمى والشاعر:

تعدّ القافية الركن الثاني في الموسيقى الخارجية حيث "تلعب دورًا مهما في منح النص الشعري بعده الإيقاعي، لتعزز بذلك العناصر الأخرى وما تخلقه من تأثيرات إيقاعية"[2] بنسب تكرارها الذي يحقق التوازن بين تجربته الشعرية والشعورية معا ،فهي بهذا تخدم الموسيقى الخارجة والداخلية معا لأنها "لازمة إيقاعية تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحد رؤياه بالكلمة والوزن فقط"[3].

وهكذا أصبحت القافية عنصرا أساسيا لا يمكن أن يستغني عنه الخطاب الشعري ، ويتطلب من الشاعر الالتزام بها لضبط أجزاء القصيدة وربطها مع بعضها بعض لخلق الانسجام الذي يولد علاقة " متبادلة على تأمين صحة المعنى ورفع الالتباس عنه"[4].

تبقى القافية من أهم مقومات الخطاب الشعري لفائدتها في منح القوة للإيقاع ،فلولاها لفسد النظام داخل القصيدة ،فبفضلها يعرف الدارس "أواخر الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها من حركة وسكون ولزوم وجواز، وفصيح وقبيح، فهذا العلم يبحث في حروف القافية وحركاتها، وما يجب لها من لوازم وما يعرض لها من عيوب"[5].

([1])-ينظر علوي الهاشمي ،السكون المتحرك ، منشورات اتحاد كتاب أدباء الإمارات ،ط1 ،1991،ص209.

([2])- صبرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري دراسة في شعر الجزائري المعاصر(مرجع سابق)، ص202.

([3])- عبد المجيد دقياني، القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة خيضر، بسكرة، ماي 2007، العدد 11 ص152.

([4])- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1990م، ص104.

([5])- مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط01 1992م، ص125.

يبدو أن القافية تتحدّد ماهيتها من خلال الحركات والسكنات "فتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبله"[1] ،وهذا ما أقرّه الخليل بن أحمد الفراهيدي وأجمع عليه العروضيين[2].

فالقافية بحكم موقعها المتميز في العمل الشعري، تستطيع أن ترسم "حدود الامتداد الإيقاعي والدلالي على حد سواء باعتبارها تكرار الأصوات النهاية من جهة، ثم لكونها معلمًا تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها قبل أن تبدأ الدورة الإيقاعية النحوية الدلالية من جديد مع بداية بيت آخر"[3].

كما أن تكرارها على طول القصيدة يطرب المتلقي بحكم جرسها ، ويساعده على التفريق بين جنس الشعر والنثر ،فيعرف "لأول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور"[4] ،وهكذا عدت القافية ذات طابع تأثيري مشخص لهوية الخطاب الشعري،مثلها مثل الوزن الشعري .

إضافة إلى هذا فإن القافية "فعالية قيادية في ضبط مقادير الأبيات، كما أنها تمثل السلطة الأولى في نظام التفعيلة الإيقاعي ... ولها ارتباط وثيق وباطني بالفكرة والقاموس التعبيري"[5]

وقد اشترط شوبنهور هذا التواشج فيرى أن القافية والفكرة ترتبطان باطنيا ،فهذه العلاقة وثيقةلا تسمح للشاعر للبحث عن الأفكار من أجل القوافي لأنه قد ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين،أما إذا بحث عن القوافي من أجل الأفكار، فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الأذن ،ولا يتحرك به الخيال ولا يمنح الحيوية ،أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي وجاءت القوافي بصورة طبيعية يكون للغة الشعر تأثير السحر وقدرة فائقة على التأثير[6] من جهة ومن جهة أخرى يحقق هذا التوازن التناسق والفاعلية الإيقاعية.

([1])- مُحَمَّد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1991،01م، ص135.

([2])- ينظر سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي (مرجع سابق)، ص86.

([3])- فاطمة مُحَمَّد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية) (مرجع سابق)،ص132.

([4])- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، سوريا، ط05، 1981م، ج01 ص174.

([5])- رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري(مرجع سابق)، ص98.

([6])- ينظر: عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1965م، ص138.

وعلى هذا الأساس لا يمكن لدارس الإيقاع أن يتبين قيمة القافية إلا من خلال البحث عن العلاقة الداخلية للسياق الممهد للقافية،بحيث"لن يظهر للقافية تأثير إلا من خلال علاقتها بالمعنى"[1].

من خلال تصفحنا لديوان نجمى والشاعر يتبين أن الشاعر يعتمد على نمطين من القافية في بناء إيقاع شعره تمثلا في:

4-2-1 القافية البسيطة (الموحدة):

يتصف هذا الصنف من القافية بالبساطة لأنه " يقوم على قافية واحدة لا تتغير أي أن بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب، وهي بذلك لا تحتفظ إلا بجماليتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاع والنغم"[2]،بمعنى أنها لا تخرج عن النظام التقفوي للقصيدة التقليدية، والذي يبنى على قافية واحدة وموحدة على طول القصيدة من بدايتها إلى نهايتها[3]،وتنقسم هذه القافية بدورها تنقسم إلى أنواع منها :

4-2-1-1 القافية السطرية المتراسلة:

يعوّل الشاعر المعاصر في بناء القصيدة على نظام السطر أو الشطر الشعري المغاير لنظام القصيدة العمودية القديمة،والذي أصبحت بموجبه القصيدة العربية المعاصرة تعتمد على "بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرًا من القصيدة... هذه البنية مكتفية بذاتها وإن مثلت جزئية ترتبط موسيقيا بباقي الجزئيات وتتفاعل معها"[4]، ويظهر هذا النوع من القافية في قول الشاعر:

إنّي ليسحرني وميضُ البرق يلمعُ في الظلامْ
ومواكبُ الثّوار تزحف للمنايا بابتسامْ
ويشوقني عبقُ المكارم والسحابا في الأنامْ
فخذِ الكتابَ وحدّث الملكوتَ عن بيت الكرامْ
شوقي لشمّ عبيرها شوقُ الصّحاري للغمامْ[5].

([1])- مُحَمَّد عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي (مرجع سابق)، ص132.

([2])- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،(مرجع سابق) ص98.

([3])- ينظر:موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث(مرجع سابق)، ص101.

([4])- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(مرجع سابق)، ص108 ص109.

([5])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص104.

يقوم هذا المقطع على القافية المترادفة(*)الموحدة المسبوقة بالمد الذي منحها رنة موسيقية متناغمة "وجعل الوظيفة الدلالية للإيقاع تمتد بمستوى حدة الدال الصوتي تهيئ مساحة مفتوحة لحرية الإيقاع"[1]و التي توطّن نغمة الإيقاع الموسيقي.

4-2-1-2 القافية المختلطة:

لم يلتزم الشاعر عبد الله بن حلي في هذا النمط من القافية بنظام تقفوي واحد تسري عليه الأسطر الشعرية ومثال ذلك قوله:

فأنا الذي أُعطى لحسنك مجدَه

///0/0//0/0/0/0/0/0 قافية متواترة(**)

أبنى له فوقَ الكواكبِ موطنا

/0/0///0//0/0///0/0 قافية متداركة(***).

فإذا أردتِ ربابتي وصبابتي

///0//0///0//0///0 قافية متداركة.

وكآبتي والسوسنا

//0//0/0/0///0 قافية متداركة.

لا تخجلي نجمى ويكفي[2].

/0/0//0/0/0//0/0 قافية متواترة

يتكون المقطع الشعري من قواف متنوعة بين **المتواترة** و**المتداركة** "موزعة توزيعًا عفويًا لا يخضع لنظام ثابت"[3]، وهو ما يطلق عليه التقفية المختلطة ،حيث ابتعد فيها الشاعر عن استخدام روي واحد الذي أصبح في هذا النمط من القافية "صوتًا متنقلًا متغيرًا أو متفقًا لكنه لا يخضع لتنظيم

(*)- القافية المترادفة: وهي قافية اجتمع ساكناها، منقول من مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي(مرجع سابق)، ص136.

([1])- خيرة حمر العين، شعرية الإيقاع، مجلة المعرفة، سوريا أفريل 2000م، العدد 439، ص222.

(**)- القافية المتواترة: وهي كل قافية بين ساكنيها حركة واحدة منقول مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي(مرجع سابق)، ص136.

(***)- القافية المتداركة: كل قافية توالت فيها حركتان بين ساكنيها . المرجع نفسه، ص136.

([2])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص41.

([3])- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة(مرجع سابق)، ص112.

خارجي مفروض"[1]، وهذا يعلن تمرد الشاعر عن الشعر العربي القديم الذي يقع تحت سلطة القافية ذات الروي الواحد المكرر على طول القصيدة الشعرية.

4-2-2 القافية المركبة (المنوعة):

لقد ظهر هذا النمط من القافية في الشعر الحر، "والواقع أن الذين اضطلعوا بتنوع القافية في العصر الحديث هم الشعراء الذين قرؤوا الشعر الأوروبي الذي عرف الشعر المرسل الذي يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير، ومن ثم كان تنوع القافية في الشعر العربي المعاصر صدى للشعر الغربي قبل أن يكون صدى للشعر العربي القديم"[2].

إن هذا التغيير الذي حاول الشاعر المعاصر أن يحدثه في الموسيقى الخارجية بركنيها الوزن والقافية ما هو إلا تحويرا للقديم "ليتقبله الذوق الفني الحديث فالموسيقى العربية التي تطرب لها اليوم تختلف عن تلك التي طرب لها أبناء العصر الجاهلي أو الأموي أو العباسي، ولكنها تحمل في طياتها أصولا من تلك العصور دخلها كثير من التطور مع الزمن، وكذا الشعر"[3].

وما تجدر الإشارة إليه أن هذا النمط من القافية أيضا تفرع عنه أشكالا من القوافي في مدونة نجمى والشاعر نذكر منها:

4-2-2-1 القافية المتعانقة:

يتخذ هذا النوع من القافية " داخل النظام الفونيمي شكلا متلاحقًا مع قافية أو مجموعة من القوافي"[4] ونلمس هذا النوع في قوله:

يا شاعري لا داعِ
لا تُغلق الشبّاكَ بالمصراعِ
لسنا سُكارى أو ندامى
والشّايُ بالنعناعِ
ما كان إثمًا أوْ حراما (أ)
والقلبُ عندك عاطلٌ (ب)

([1])- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مرجع سابق)، ص210.

([2])- عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، الإسكندرية، مصر، دط، 2002م، ص125.

([3])- نبيلة الرزاز اللجمي، أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995م، ص117.

([4])- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر(مرجع سابق)، ص141.

وهواك أيضًا باطُل (ب)

لا تُحْسنُ الشعرَ الجميلَ ولا الغراما (أ)[1].

يلاحظ أن القافية (**حراما**) تنتهي بحرف الروي **الميم** ثم تلتها في السطرين المواليين قافيتان من نمط آخر (**عاطل**) (**باطل**) لكنهما متشابهتا ومنتهيتان بحرف روي واحد (**الراء**)، ثم عاد الشاعر في السطر الأخير إلى القافية المتواترة (**الغراما**) التي تشبه القافية الأولى، فتكرار هذه القوافي حقق تجانس صوتي نتج عن تشابه الصيغة الصوتية (**عاطل وباطل**) و(**حراما وغراما**) ،وهذا التنوع في القافية والروي يجعل "القصيدة كلها بنية موسيقية متلاحمة لاوحدات موسيقية ينفصل بعضها عن البعض"[2].

فقد ورد نوع آخر من القافية المركبة في ديوان نجمى والشاعر وهي:

4-2-2-2 القافية الحرة المقطعية:

يتبين من حد هذه القافية أنها تقوم على المقاطع حيث تتنوع فيها القوافي و"تتغير مع كل مقطع جديد"[3]، ولهذا وصفت بالحرة لأنها يمكن أن تقدم "صورة تقفوية خاصة ليس شرطًا أن تكون لها صلة ما بتقفيات المقاطع الأخرى للقصيدة، فقد تستمر تقفية معينة عبر مقاطع القصيدة كلها أو تتوقف مع مقطع معين، وقد يستقل كل مقطع بتقفياته الخاصة"([4]) ويمكننا التمثل لها بقول الشاعر:

المقطع الأول: نجمى هي البحر الكبيرُ

بحر له .. كأخيه موجٌ صاخبٌ وله .. هديرُ

لكنّ بحريَ عنده أيضًا ضميرُ

فتستّري ودعي الغرامَ يسيرُ

المقطع الثاني يا شاعري

خذني وعلّمني الغرامَ على يديْكا

فلقد كتبتُ وصيّتي وأشرتُ فيها بالدليل إليْكا

([1])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر (مصدر سابق)، ص25.

([2])- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(مرجع سابق)، ص123.

([3])- أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 948م/1975م دراسة نقدية، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان المملكة الأردنية الهاشمية، دط، 2009م، ص303.

([4])- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة(مرجع سابق)، ص119.

وأصيتُهم أن يبحثو عن جثّتي في ضفتيْكا
وتركتُ أمّي وارتميت عليْكا
ورحلتُ من نفسي وجئت أعيش فِيكا
فاذهبْ إلى القطب المجمّد أو إلى أمرِيكا
أنا لا أخاف من النّوى مادمت أسكن فِيكا
تيكا تِيكا
وقد بنيتُ لك .. في سفحة .سكَنا[1].

عمد الشاعر عبد الله بن حلي إلى توحيد القافية في المقاطع الثلاثة لكنها توزيعات متغيرة من مقطع إلى آخر،فوظف في المقطع الأول القافية المطلقة (الكبيرُ،هدير،ضمير،يسير)وفي المقطع الثاني استخدم القافية المقيدة (يديكا،إليكا ،ضفتيكا ،أمريكا)، وهذا ما مميزها عن القافية البسيطة الموحدة والغاية من ذلك خلق إيقاع منتظم داخل المقطع الواحد وبين المقاطع الشعرية، فضلًا عن إبعاد الملل عن المتلقي.

ما يمكن تسجيله أن شاعر عبد الله بن لم يتخلص من القافية نهائيا ،لكنه وظف أنواعا أخرى بديلة للنظام التقفوي التقليدي المغاير له ،حتى يتخلص من الشكل الإيقاعي القديم الصارم ،الذي يحس معه أنه مقيد ولا يتسق مع التجربة الشعرية الجديدة التي ثار فيها الشاعر على القيم السائدة فبحث عن إيقاع موسيقي خارجي جديد ،لبناء شعرية جديدة يتجاوز فيها النظام العروضي الخليلي.

لقد حررت التجربة الشعرية الجديدة الشاعر العربي المعاصر عامة والجزائري خاصة ،فأصبح ينتقي صياغات جديدة لخطابه ،ابتعد فيها عن الرتابة الموسيقية،فلم نعد نرى القافية كما كان من قبل،وهذا ما منحه القدرة على تصوير انفعالاته وخلجاته النفسية للمتلقي،فأصبحت القافية "أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقى و النفس"[2].

([1])- بن حلي عبد الله، نجمى والشاعر(مصدر سابق)، ص 23 ص24 ص25
([2]) السعيد الورقي ،لغة الشعر العربي الحديث(مرجع سابق) ،ص211.

خاتمـــة

لقد توّجت رحلة هذا البحث الموسوم **ببنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ديوان عبد الله بن حلي أنموذجا** بجملة من النتائج ،كان البحث قد أثارها في إشكالية المقدمة، ندرجها على النحو التالي :

– ارتسمت ملامح المصطلح البنية في التراث العربي القديم بمعنى السبك والتأليف والتركيب والترتيب والنظم ...إلخ،و ذاع استعمالها على نطاق واسع في قضايا الشعر والنثر والنقد ،على الرغم من أن هذه المصطلحات تناوش مفهوم البنية ،لكنها لا تتطابق معه من حيث الدلالة الحديثة له.

– تبين أن مفهوم الخطاب مسألة ملتبسة بمصطلح النص،غير أن ما ميّز الخطاب أنه ملفوظ منطوق بينما النص شكل من الخطاب المكتوب.

– سلك الخطاب الشعري الجزائري اتجاهين شعريين في إيصال الفكرة للمتلقي، أحدهما محافظ إصلاحي متأثر بعامل التراث، أو ما يعرف بفترة محاكاة النماذج الشعرية العربية القديمة شكلا ومضمونا، والثاني وجداني ممهّد لظهور حركة شعرية متحررة ترسم طريقا لها نحو التجريب و المغايرة.

– عرف الخطاب الشعري الجزائري تحوّلات عميقة في بنياته اللغوية والتصويرية والإيقاعية واكبت مسار الحركة الشعرية العربية حداثة ومعاصرة ،نظرا لتأثّر الشعراء الجزائريين بتجارب شعراء المشرق العربي متتبعين تلك الخصائص التقليدية و الحداثية، ودمجها في صميم التجربة الشعرية جزائرية بكل ما تضمّنته من إبداع وتميز يدل على نضجها وتفرّدها .

– حاول الشاعر الجزائري الاشتغال على خصوصيات شعرية فنية متمايزة في الاتجاه والأساليب في خطاب شعري ،واكب تطورات العصر بلغة تجديدية شعارها الامتناع عن إظهار الولاء للقيم الفكرية والمواقف الإيديولوجية التي حولت الخطاب الشعري الجزائري المعاصر إلى خطاب سياسي محض مفرغ المحتوى نجم عنه في إجحاف الانفتاح عن ارتياد أساليب شعرية فنية .

– تميّزت اللغة الشعرية عند عبد الله بن حلي بطابعها الإيحائي الذي أبعدها عن اللغة التقريرية إلى لغة ذات بعد ترميزي ،كما هو الشأن في بعض القصائد (**نجمى والشاعر ،طليعة العرب ،عودي إلينا يا فرنسا** ...إلخ)، والتي كشفت عن قيّم إبداعية نثرت سحرها الخاص على متن الديوان.

– استهلّ الشاعر عبد الله بن حلي عنوان ديوانه باللفظ المؤنث لكسر وتقويض سلطة العنونة الذكورية ،على غرار العناوين التي استأثرت بجنس الاسمية المؤنثة ،وبالخصوص في العناوين التراثية **كشهرزاد** ،و**الجميلة والوحش** ،وفي المرويات الشفهية **كلونجا والغول** وغيرها.

– ارتكنت بعض العناوين الفرعية في ديوان نجمى والشاعر إلى المنظور الديني في التصدير للمتن الشعري، الأمر الذي دلّ على أن مرجعية الشاعر دينية بالدرجة الأولى استقى منها خطابه الشعري معانيه و ايديولوجيته في قراءته لقضايا الوطن والقومية والانتماء الحضاري .

– خرجت بعض العتبات النصية في ديوان نجمى والشاعر (**ماذا أخرب فيك ياوطني ،إلا أنا**) انزياحيا عن المقصدية المباشرة ، مما حقّق لها قدرا من الغموض في تبطين كينونة المعنى وإثارة حيرة المتلقي في محاولة منه سبر أغوار الدلالة الكامنة في مضان الخطاب الشعري.

– امتاز المعجم الشعري في خطاب عبد الله بن حلي بكثافة وغنى حقوله الدلالية (**الوطن** ،**الطبيعة** **الحرب** ...إلخ) مما أدي هذا التنوع إلى تفنن الشاعر في الاشتغال على هذا المنهل المعجمي وتحوير مضامينه بما يخدم تجربته الشعرية والشعورية معا.

– تبيّن من خلال المقاربة المعجمية للخطاب الشعري في الديوان أن الشاعر عبد الله بن حلي اشتغل على دلالة ألفاظ العنف ورهاب صيغ الخطاب الشعري في ديوانه، بوصفها معطيات شعرية تنضح بحمولات رمزية فاعلة في النص الشعري، لتحقيق نوع من الانسجام بين معجم هذه الألفاظ والموضوع المتناول.

– شكلت بنية الصورة الفنية في ديوان الشاعر عبد الله بن حلي ملمحا أسلوبيا مهما في أغلب نصوصه، لما تتربع عليه من الأساليب البيانية ،كالتشبيه والاستعارة والكناية لتشكيل عالمه الشعري المتمترس خلف مرجعياته الأدبية وتجاربه العالمية، والتي أسهمت في رسم لوحاته الفنية خدمة لمواقفه ورؤاه الشعرية.

– استثمر الشاعر بلاغة الاستعارة في إثراء خاصية التشخيص الفني ،فجاءت الصور متراسلة بين الصور البصرية المتحركة والصور السمعية و اللمسية و الشمية والذوقية،والتي تضافرت في تقوية المعنى وتجسيده للمتلقي بشكل أوضح وأدق.

– تناغمت الصورة الفنية عند الشاعر عبد الله بن حلي مع نصوص القرآن الكريم وأشعار العرب القدماء والمحدثين والأدب الشعبي، والتي عدّت مصادر إلهام خصبة ساهمت في اتساع وتشعب روافد تجربته الشعرية التي استقى منها رؤيته الفنية.

– وفّق الشاعر عبد الله بن حلي في ترجمة مشاعره الحسية وانفعالاته النفسية عبر معمارية الإيقاع الداخلي ،الذي ترك أثرا جماليا لدى المتلقي ،من خلال توزيعات الإيقاع الخارجي الذي ساعد على التوسع في الدلالات والتعمق في المعاني ،ومنح النص سلما موسيقيا تحقّق عبره البعد الجمالي للتجربة الشعرية.

– وظّف الشاعر أنماطا من صيغ التكرار الموسيقي، الحرفي واللفظي والتركيبي والأسلوبي بين ثنايا الديوان أسهمت في خلق ترددات نغمية منسجمة مع البناء العام للنص الشعري ومعززة لمضمونه الفكري.

– أفاد الشاعر من فنيّتي الجناس والطباق في خلق فضاء موسيقي خاص، على أديم الديوان يتلاءم مع حالته الشعورية من جهة،ويستجيب من جهة ثانية لمقتضيات التجربة الشعرية عنده ومرجعياتها الفنية ، لما لهتين الجزئيتين من طاقة موسيقية على توطين النغمة الموسيقية في كل مسافة تتوزع وفقهما معاني النص .

– جرّب الشاعر عبد الله بن حلي النّظم في ديوانه نجمى والشاعر على الشكلين العمودي والحر وبنسبة عالية كانت على طريقة الشعر الحر، وهذا دليل على إخلاصه للطريقة القديمة في اختياراته الموسيقية ،رغم محاولته الخروج عن نظام الشطرين إلى نظام السطر الشعري الواحد، باعتباره نسقا جديدا يطابق التنوع الحاصل على مستوى الطرح والتناول للموضوع ،ولتناسبه كذلك مع الفضاء الرحب للتجربة الشعورية.

– اشتغل الشاعر عبد الله بن حلي على الخصوصية الموسيقية للبحور الصافية **كالرجز** و**الكامل** و**الرمل** و**المتقارب** و**المتدارك** في نسج تجربته الشعرية لما توفره من طاقات إيقاعية حققت للنص الوظيفية الجمالية ،كما أتاحت للشاعر إمكانية الكشف عن مكنونات نفسه.

– عمد الشاعر عبد الله بن حلي إلى توظيف شعرية التداخل بين البحور الشعرية لاحتواء انفعالاته ونقلها للمتلقي كما يتحسّسها ،علما أن كل بحر من بحور الشعر العربي إلا ويتمتع بنظامه وتوزيعاته الموسيقية التي تترجم مشاعره، وتنم عن خصوصية التجربة الشعرية لديه.

– استثمر الشاعر في قانون الزحافات والعلل قصد المناورة في لملمة الفكرة والتوسيع في أفق الدلالة،ناهيك عمّا تمنحه هذه الزحافات والعلل من إمكانات على ترسيم النغمة الموسيقية الحالمة .

– تكرّر حضور نمطين من القافية في المتن الشعري بصورة لافتة مابين قافية بسيطة موحدة وقافية مركبة منوعة ،واللتان تستجيبان لأدبيات التجربة الشعرية المعاصرة وتعقيداتها،وهذا يعني أن الشاعر ساير وبوعي مظاهر التجديد في الخطاب الشعري العربي المعاصر الذي تجاوز النظام الموسيقي الخليلي.

وفي الختام لا تدعي هذه الدراسة – مهما بلغت شأوها المنهجي –أنها رصدت فضاء الموضوع وأحاطت بفرضياته طرحا وتحليلا ، وإنما تبقى الكثير –في اعتقادنا– من الثغور المعرفية والمنهجية فيه تحتاج إلى فضل إضاءة وبحث وتنقيب ،زيادة على ما تعنيه تجربة بن حلي الشعرية من مكانة في سجلات الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، وما تفتحه للدارسين والباحثين من آفاق للبحث والتقصي في مسائل وقضايا أخرى في التجربة الإبداعية للشاعر عبد الله بن حلي.

وفي الأخير لا يسعني القول إلا ما تردد على لسان الشاعر أبي البقاء الرندي :

لِكُلِّ شَيْءٍ إذا ما تَمَّ نُقْصَانُ ***** فَلاَ يُغَرَّ بِطيبِ العَيْشِ إنْسَانُ.

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم رواية ورش بالرسم المغربي طريق الأخضر.

المصادر بالعربية :

1- بن حلي عبد الله ،نجمى والشاعر ،منشورات دار القدس العربي ،وهران ،دط،2009.

المراجع بالعربية:

1-إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي،حلب سوريا، ط1،1997م.

2-إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة دط، 2000م.

3-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط05، 1985م

4-إبراهيم أنيس وعبد الحليم منتصر وعطية الصوالحي ومحمد خلف الله أحمد، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط01، 2004م.

5-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط03، 1965م.

6-إبراهيم جابر علي، البنية الصوتية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط 2014م.

7-إبراهيم الحجري، الشعر والمعنى قراءة تحليلية للقصيدة العربية الجديدة دراسة نقدية، دار نايا دمشق، سوريا، ط1، 2012م.

8-إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1996م.

9-إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

10-إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر ط01، 2018م.

11-إبراهيم عبد الله البعول، البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، الأكاديميون للنشر والتوزيع عمان الأردن، ط01 ،2012م.

12-إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط03، دت.

13-أحمد إبراهيم شريف، الخطاب الشعري عند نجيب سرور، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة دط، 2016م.

14-أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007م.

15-أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1980م.

16-أحمد سحنون، ديوان أحمد سحنون، منشورات الحبر، الجزائر، ط02، 2007م.

17- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط01، 1994م.

18-أحمد الزغبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02 2000م

19-أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات دراسة فنية ودلالية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط02،2019م.

20-أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية، الحقول الدلالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط 2002م.

21-أحمد علي إبراهيم الفلاحي، الصورة في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني مسلم بن الوليد، دن، دم ط03، 2013م.

22-أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجا وتطبيقًا)، منشورات وزارة الثقافية، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط02، 2000م.

23- أحمد بن علي آل مربع، خطاب الجنون الحضور الفيزيائي والغياب الثقافي (الاستبعاد والنفي) الناشر العيكان، الرياض، ط01، 2014م.

24- أحمد قبش، مجمع الحكم والأمثال في الشعر العربي، دار الرشيد، دم، ط03، 1985م.

25-أحمد كشك،الزحاف والعلة رؤية في التجربة والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، دط،دت.
26-أحمد المتوكل، الخطاب والخصائص اللغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، الدار العربية للعلوم ناشرون ودار الألمان، الرباط، ط01، 2010م
27-أحمد مختارعمر،البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، علم الكتب،القاهرة ط6 1988م.
28-أحمد مختار عمر ، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط05، 1998م.
29-أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط01، مج4، 2008م.
30- أحمد مدانس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط02، 2009م.
31-أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة، دط، 1970م.
32-أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان ط012001م.

33-أحمد يوسف، يتم النص الجينيولوجية الضائعة تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002م.
34الأخضر فلوس، عراجين الحنين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط01، 2002م.

35-أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب صدمة الحداثة، دار العودة بيروت لبنان، ط01 ،1978م.

36-أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط03، 1979.
37-أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 948م/1975م دراسة نقدية، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان المملكة الأردنية الهاشمية، دط، 2009م
38-الأزهر الزناد، نسيج النص بحيث ما يكون به الملفوظ نصًا، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1 1993م.

39-آلاء عصام علي عبد ربه، البنية الإيقاعية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح أكاديمية الإبداع مؤسسة إحياء التراث وتنمية الإبداع والرابطة الأدبية مركز العلم والثقافة، دم، دط 2019م.

40-إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عبد الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ،لبنان، ط01، 1983م.

41-عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب بيروت، لبنان، ط01، 1999م

42-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارًا نقديًا مفهوم الصورة في الذهنية الإبداعية العربية قديمًا وحديثًا وفق مستويات النقد التطبيقي في تحليل النص، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، دط 2007م.

43-امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط05، 2004م.

44-أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة دط، 1998م.

45-إميل بديع يعقوب ،المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ،دار الكتب العلمية بيروت ،لبنان ،ط1 ،1991م.

46-إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين،بيروت لبنان،ط01، 1987م.

47-الأمير عبد القادر،ديوان عبد القادر الجزائري ،تح ممدوح حقي ،دار اليقظة العربية للتأليف والنشر والترجمة،دمشق،دط،دت.

48-بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، دط 2012م.

50-بسام قطوس، سمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

51-بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية جمهورية مصر العربية، ط01، 2006م.

51-بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،بيروت، لبنان ط01، 1994م.

52-أبو البقاء الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط02، 1998م.

53-الترميذي ،الجامع الكبيير ،تح عواد معروف ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،لبنان، ط1،1996م.

54-تمام حسان،مناهج البحث في اللغة ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،دط 1990م.

55-التهانوني، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروح، مكتبه لبنان ناشرون بيروت، لبنان، ط01، 1996م.

56-توتاي سيف الله هشام، شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع عمان ،ط01، 2017م.

57-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط03، 1994م.

59-جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط05، 1995 م.

60-الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط07 1998م.

61-الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر ط02 ، 1965م.

62-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط02، 1984م.

63-جميل حمداوي، سميوطيقا العنوان، دن، دم، ط1، 2015م.

64-جميل حمداوي، الشعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، دن، دم، ط02، 2016م.

65-جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الدار العالمية للكتاب بيروت، لبنان، د.ط،1994م.

66-ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، دم، دط، دت .

67-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ط03، 1986م.

68حاتم صالح الضامن ،علم اللغة ،بيت الحكم للنشر والتوزيع،بغداد ،دط ،دت.

69-حامد صالح، خلف الربيعي، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، دط، 1996م.

70- حبيب بوزوادة، مرجعية الخطاب الشعري القديم في الجزائر، النشر الجامعي الجديد،الجزائر ،دط 2018م.

71-ابن حزم الأندلسي، رسائل ابن حزم الأندلسي، تح: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط02، 1987م.

72-حسن خمري، نظرية الزمن من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر ط01، 2007م.

73-حسن السطوطي، الصورة الشعرية عند علال الخياري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب دط 2016م.

74- حسن الغرفي، أمل دنقل عن التجربة والموقف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط 1985م.

75-حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط 2001م.

76-حسني عبد الجليل يوسف،التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي،الدار الثقافيةللنشر،ط1 ،1998م.

77-حسين العمري، الخطاب في نهج البلاغة بنيته وأنماطه ومستوياته ودلالة تحليله، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط01، 2010م.

78-عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارجينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت ط1، 2018.

79-عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، دار هومة الجزائر، ط01، 1998.

80-عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري دراسة نقدية، دار هومة، الجزائر ط01، 2003.

81-الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط01، 2003م.

82-خالد حسين حسين،في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية،دار التكوين،دم،دط دت.

83-خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان جيزة مصر، ط01، 1992م.

84-خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط03 ، 1986م.

85-ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق،، ط01، 2004م.

86-خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2008م.

87-خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000م.

88-خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث المعاصر،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2000م.

89-رابح ملوك ريشه الشاعر، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، دار ميم للنشر الجزائر، ط01، 2008م.

90- الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح: مركز الدراسات والبحوث بمكتبة نزار مصطفى الباز، دم، دط، دت.

90-راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الجزائر، ط02، 2014م.

91- رجاء عيد، القول الشعري، منظورات مغامرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

92-عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط 1965م.

93-عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، الدار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ط01، 2003م.

94-رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث دراسة المنجز النصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط،1998م.

95-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، سوريا، ط05 1981م.

96-رضا عامر، قضايا النص الشعري الحديث والمعاصر، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط01، 2018.

97-عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر دار الشروق، عمان، الأردن، ط01، 1997م.

98-الرماني، النكت في إعجاز القرآن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط03، 1976م

99-رمضان عبد التواب ،مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ط3 1997م .

100-رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية، ط01 1998م.

101-ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت ط02 2008م.

102-الزاوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، دم، د.ط، 2006م.

103- زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، مصر دط،دت.

104-زكية خليفة مسعودة، الصورة الفنية في شعر ابن معتز، قان يونس ،بنغازي ،ليبيا ،ط1 1999م.

105-الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عبود السود، محمد علي بيضوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

106-الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تعليق خليل مأمون شيخا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط02، 2009م.

107-زهراء خالد يونس الحديدي، عنونة الكتب النقدية عند حاتم الصكر (دراسة تحليلية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ط01، 2018م.

108-زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط01.

109-زينب خليل مزيد، البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ط01، 2016م.

110-ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1982م.

111-سبويه، الكتاب، تح:عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1988م.

112-السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف،الرباط ،المغرب، ط01، 1980م.

113- السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء،لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية مصر، ط01 ،2003م.

114-سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة والجامعية الإسكندرية، دط، 2004م.

115-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان الدار البيضاء، المغرب، ط03، 1997م

116-السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وتهميش وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط02، 1987م.

117-سلام علي حمادي العلاجي، شعر أبي الحسن الحصري القيرواني دراسة فنية، دار غيداء،عمان ط01، 2019م.

118- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط03 دت.

119-عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، دط 1986م.

120-سمير شريف استيتيه، اللغة وسيكولوجية الخطاب بين البلاغة والرسم الساخرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط01، 2002م.

121- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية،بيروت،ط01 1999م.

122-سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط 1993م.

123-سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، مصر، ط02، 1991م.

124- السيد البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تح: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1997م.

125-سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دارالهدى للكتاب، مصر، ط01،1998م.

126-سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط08،2003م.

127-سيف الدين الآمدي، الإحكام من أصول الأحكام، تح: عبد الرزاق عفيفي، المكتب الإسلامي دم، ط02، 1402هـ.

128-ابن سينا، الشفاء جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، دط 1956م.

129-شادية شقروش، سميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح لشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ،2010م

130-الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1985م.

131-شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2 1928م.

132-شلتاغ عبود جراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط 1985.

133-صابر حباشة ،لسانيات الخطاب الأسلوبية والتلفظ والتداولية ،دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ،ط1 ،2005 .

134-صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، دار الكتاب الحديث، القاهرة ط01، 2014م.

135-صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ط07 2012م.

136-صالح خرفي، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط،1985م.

137-صالح خرفي، الشعر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط،1984م.

138-صالح خرفي ، في ذكرى الأمير،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،دط،1984

139-صبيرة قاسمي، مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، ميم للنشر، الجزائر ط01، 2019م.

140-صفاء خلوصي، التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثني، بغداد، ط05، 1977م.

141-صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر ،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب

142-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط01، 1995م.

143-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992م.

144-صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط01، 2002م.

145-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1994م.

146-صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط01، 1996م/ 1997م.

149- طارق ثابت، النسق الشعري وبنيته منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط01، 2018م.

150-الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال دراسة نقدية دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2013م.

151-ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط02، 2005م.

152-الطبري، تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط01، 2001م.

153- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو الكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1998م.

154-طه وادى، شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف، القاهرة، ط 04، 1994م

155- طيب بوقريط، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر مفدي زكريا قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها" أنموذجا ضمن كتاب فن الشعر قراءات في توقيعات الشكل ونفحات المضمون، منشورات ألفا للوثائق، الجزائر، ط01، 2019م.

156-عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 157-عباس قطب، مؤسسة قرطبة، جيزة، ط01، 2000م.

158-عثمان بدري، الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ دراسة تطبيقية، موفم للنشر الجزائر،دط 2007م.

159-عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغيين العربية، للدار البيضاء للنشر والتوزيع مدينة نصر، دط، دت.

160-العربي عميش، مقابسات العربي بن العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، دط، 1986.

161-عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، دط ، 1992م.

162-عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط04، دت.

163- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت ط02، 1972م.

164-عز الدين مناصرة، علم الشعريات (قراءة عن مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط01، 2007م.

165-عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف بيروت، لبنان، ط01،1985.

166-عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط،دت.

167-عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجًا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2011م.

168-عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجيل، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان الأردن، دط، 2017م.

169-علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ط01،2015م

170-علوي الهاشمي ،السكون المتحرك ، منشورات اتحاد كتاب أدباء الإمارات ،ط1 ،1991

171-علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط01، 2006م

172- علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، القاهرة ط01،1981م.

173-علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في الشعر الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، دط 2000م.

174-علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دم، ط02 ،1981م.

175-علي الجارم ومصطفى أمين البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، دم، دط دت.

176-علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العلمية، دمشق، دط، دت.

177-علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، 1997م.

178-علي ملاحي، أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر دط، 1986م.

179-علي ملاحي، الشعرية السبعينات في الجزائر القارئ والمقروء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر دط 1995.

180-علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989.

181- علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر، ط01 2007م.

182-عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري دراسة نقدية تحليلية، منشورات قار يونس بنغازي، ليبيا، ط01 2007م.

183-عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تأريخًا.. وأنواعًا.. وقضايا.. وأعلامًا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط02، 2009.

184-عمر مجد الطالب، عزف على وتر النص الشعري دراسة في الكتاب العرب، دمشق،دط 2000م.

185- عناد غزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،ط01 1994م.

186-عنترة بن شداد العبسي ،ديوان عنترة ،مطبعة الآداب لصاحبها أمين الخوري ،بيروت،دط 1893م.

187-ابن فارس،الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: حمد فاروق الطباع مكتبة المعارف، بيروت ط01، 1993م.

188-ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دم ط02، 1979م.

189-فاطمة الطبال بركة،النظرية الأنسية عند جاكبسون دراسةنصوص،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت ،ط1 1993م.

190-فاطمة محمد محمود عبد الوهاب ،في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، دط، 2009م.

191-عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط01 1996م.

192- فتيحة كحلوش، الخطاب الشعري العربي المعاصر وسلطة المرجعيات، مركز الكتاب الأكاديمي عمان ،الأردن ط01،2019م.

193-فرحان بدري العربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2003م.

194- فليح مضحي السمرائي، جماليات التشكيل والتعبير في القصيدة الحديثة، دار غيداء عمان،ط01، 2015م.

195-فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، د.ط، 2004م.

196-فوزي سعيد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية دم،دط 1998م.

197-فوزي عيسى ورانيا فوزي عيسى ،علم الدلالة النظرية والتطبيق ،دار المعرفة الجامعية الاسكندرية مصر،ط1 ،2008م.

198-الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تح: متبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط08، 2005م.

199-فيصل الأحمر، معجم السميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

200-الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، تح: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف القاهرة، ط01.

201-عبد القادر رابحي، النص والتقعيد دراسة في البنية للشعر الجزائري المعاصر إيديولوجية الشعر الثوري دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، دت.

202-عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص دراسة، منشوراة اتحاد الكتاب العربي دمشق، دط، 2006م.

203-عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع عمان، الأردن، دط.

204-عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعية الجهوية، وهران، ط01، 1993.

205-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، دم، دط 1988م.

206-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر ديوان سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط 1983م.

207- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت.

208-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط دت.

209-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسنطينة، ط01، 1302هـ.

210- قصي فاضل الخطب، ديوان ديك الجن دراسة موضوعية فنية، دار الخليج للنشر والتوزيع عمان الأردن، ط01، 2020م.

211-كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي بغداد، د.ط، 1987م.

212-كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000م.

213-كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط03، 1984م .

214-كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط01، 1974م.

215-كمال الدين حسن، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، جيزة، دط دت.

216-لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، دار المريخ للنشر الرياض، دط، 1989م.

217-لطيف زيتون ، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط02، 2002م.

218-عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية المرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان ط01، 2010م.

219-عبد الله خضر حمد، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط01،2018م.

220-عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي دراسات أخرى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، قبة، الجزائر، دط، دت.

221-عبد الله الركيبي، الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر دط، دت.

222-عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث الشعر الديني الإصلاحي، دار الكتاب العربي الجزائر، دط، دت.

223-عبد الله الركيبي، قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر دط ،دت.

224-عبد الله شريط، الرماد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط،2009.

225-عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت ط02،1989.

226-عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، الإسكندرية مصر،دط 2002م.

227-عبد لله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط06، 2006م.

228-عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية ،درا النايا، للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سوريا ط01، 2011م

229-مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت ط02، 1984م.

230- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان، ط01 ،2003م.

231-محمد الأخضر الصبحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية، منشورات الاختلاف، دم دط. دت.

232-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها في الشعر المعاصر،دار توبقال ،الدار البيضاء المغرب ط3،2007م.

233-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها مساءلة الحداثة ،دار توبقال ،الدار البيضاء المغرب ط 3،2014م.

234-محمد التونجي،المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط02، 1999م.

235-محمد جاسم، جماليات العنوان مقارنة في خطاب محمود درويش ومحمد جاسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013- 2014م.

236-محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان ط01، 2004م.

237-محمد حسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2003م.

238-محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، 1981م.

239- محمد حسين شرشر، البناء الصوتي في البيان القرآني، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر ط01 ، 1988م

240-محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1990م.

241- محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار الشروق القاهرة، ط01، 2000م.

242-محمد الخطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط01، 1991م.

243-محمد خليفاني،الجملة العربية (دراسة وصفية تحليلية)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01 2013م.

244-محمد الدوسقي، البنية التكوينية للصورة الفنية درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط01، 2009م

245-محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987م

246 -محمد سليمان عبد الله الأشقر، معجم علوم اللغة العربية (عن الأئمة)، مؤسسة الرسالة، بيروت ط01، 1995م

247- محمد سمير نجيب اللبدي،معجم المصطلحات النحوية والصرفية،مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت ،ط1985،1م

248- محمد السيد أحمد الدوسوقي، إنتاج المكتوب صوتا (دراسة في إبداع الصوت النص الأدبي) دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع الإسكندرية، مصر، ط01، 2008م.

249-محمد صائل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، الأردن ط01،1991م.

250-محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة في النقد الأدبي، منشورات وزارة الثقافة دمشق سوريا، ط1، 2005م.

251-محمد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد قراءة في مدونات الإبداعية لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 2008م.

252-محمد صابر عبيد ،المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01 2008م.

253-محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 2008م.

254-محمد الصالح الصديق،من الخالدين،دار الأمة،الجزائر،ط2،2002 .

255-محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري من الرومانسية إلى الثورية (1925- 1962)، المتصدر للترقية الثقافية والعلمية والإعلامية، الجزائر، دط، دت.

256- محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب عند محمود درويش دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة ط01، 2000م.

257-محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية ،دار الطليعة ،بيروت ،ط05 1994م.

258-محمد عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية ، دط 2006م.

259-محمود عسران موسيقى الشعر ،مكتبة بستان المعرفة ،الإسكندرية ،دط،2007م.

260-محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على داووين فاروق شوشة، إبراهيم أبوسنة- حسن طلب- رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط01 2008م.

261- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط01، 1991م

262- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لورنجمان، القاهرة، ط03، 2003م.

263-محمد عناني، من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1995م.

264- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي النشأةوالتطور، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ط1،1988م.

265-محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر، دط، دت.

266-محمد العيد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر،دط 2014م.

267-محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط09، 2008م.

268- محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

269-محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

270-محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة،دط،1997م.

271-محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الكتب المصرية القاهرة،1364هـ.

272- محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر دط 1998م.

273-محمد كراكبي ورابح بوحوش، بنية الخطاب الشعري، دراسة لسانية لإلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط01، 2015م.

274-محمد كواكبي ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية دار هومة، الجزائر، دط، 2009م.

275- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط01 1991م.

276-محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي،بيروت لبنان، ط02، 2007م .

277-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط03، 1992م.

278-محمد مفتاح، دينامية النص (تنظيرًا وانجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02 1990م.

279-محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط،دت.

280-محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط دت.

281-محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل بيروت، لبنان،ط01 ،1992م.

282-محمد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط03 1993م.

283-محمد ناصر، الشعر الجزائر الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925- 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط02،2006م.

284- محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة دط،دت.

285-محمد الهادي بوطارن، رمضان حمود شاعر التقليد والتجديد، الملكية للطباعة والنشر، الجزائر ط01 2007م.

286-محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعية التونسية،تونس دط، 1981م.

287-محمد الهادي الطربلسي،مفاتيح تحاليل أسلوبية،دار الجنوب للنشر ،تونس،دط ،1992م.

288-محمود درويش، آخر الليل، دار العودة، بيروت، ط01، 1967م.

289-محمود درويش، الأعمال الأولى 3، رياض الريس للكتب والنشر، دم، ط01، 2005م.

290-مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، دط 1993م.

291- مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تح: مصطفى حجازي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ط01، 2001م.
292-مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2000م.
293-مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط 2002م.

294-مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية الجزائر،دط 1989م.

295-معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، نادي جدة الأدبي،جدة، ط1، 2002م.

296-المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، دط 1987م

297-معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية (اصطلاحات والمفاهيم)، مركز الإنتماء العربي، دم ط01،1986م.

298مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر، دط، 2007.
299-عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1986م.
300-عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1995م.
301- عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة لطباعة والنشر الجزائر دط، 2007م.
302-المنجي قلفاط، بنية الصورة في شعر المتنبي بحث في صناعة الفن، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع عمان ط01، 2019م.
303- منذر عياشي، اللسانيات والدلالة الكلمة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1996م.
304-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت.

305- منير البعلبكي، المورد قاموس إنجليزي- عربي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1970م.

306- منير سلطان، الإيقاع في شعر شوقي الفنائي الجملة والخصائص، منشأة المعارف،الإسكندرية دط، 2004م.

307- موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب اشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط01،2016م.

308-ميجان الرويكي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب ط03، 2002م.

309-عبد الناصر خلاف، أسفار عبد الله بوخالفة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية العامة، الجزائر ط01، 2005م.

310-عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مؤسسة الانتشار بيروت، ط01، 2012م.

311-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، دم،ط03 ،1961م.

312-نبيل راغب المذاهب الأدبية من الكلاسكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة دط دت.

313- نبيلة الرزاز اللجمي، أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،دط 1995م.

314-نعمان عبد السميع متولي، الخطاب الشعري التكوين والتنوع، العلم والايمان للنشر والتوزيع دسوق دط، دت.

315-نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط، 1997م.

316-نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،دط 1982م.

317- نوردين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث وتحليل الخطاب الشعري دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010م.

318-عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2004م.

319- هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي مركز دراسات الوحدة العربية بيروت لبنان، ط01، 2007م.

320-أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البحاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، دم، ط01، 1952م.

321- عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص المفهوم والعلاقة والسلطة، مخبر الجامعية للدراسات دار النشر، دم، ط01، 2008م.

322-واسيني الأعرج، ديوان الحداثة بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الغاية، الجزائر، دط، 2009م.

323-وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية شعرية الأخطل الصغير المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2003م

324- وحيد صبحي كبابه، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999م.

325-الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1990م.

326-عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دار المعارف،دط 1989م.

327-ياسر ذيب أبو شعيرة، شعر عبد المنعم الرفاعي دراسة فنية،دار جليس الزمان ،عمان ،الأردن ط1 2010م.

328- يسير عبد الله المساري، لغة الخطاب الدعوى، غدارة البحوث والدراسات الإسلامية، قطر ط01، 2011م.

329-يوسف الإدريسي، عتبات في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 2015م.

330-يوسف إسماعيل ،البنية التركيبية في الخطاب الشعري قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنيين الثامن الهجريين العصر المملوكي،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،سورية،دط،2012م.

331-يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر، ط01، 1948م.

332- يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط01، 2006م.

333-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009م.

334-يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الإبداع، دم، ط01، 1995م.

335-يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع الجزائر، ط02، 2001م.

336-يوسف وغليسي ،لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970- 1990)، جسور للنشر والتوزيع الجزائر ط01، 2017م.

الكتب المترجمة:

1- أديت كريزول، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، مصر، ط01 1992م.

2-أندريه مارتيني ،مبادئ في اللسانيات العامة،تر سعدي زبير،دار الأفاق ،الجزائر ،دط ،دت.

3-براون ويول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربية، د.ط، 1997م.

4-جان بارتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط 2011م.

5-جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت،ط4 1985م.

6-جون ستروك، البنيوية وما يعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1996م.

7-جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1986م.

8-جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، القاهرة، د.ط، 1990م.

9-جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبى، دار العلم العربي، مصر، دط، دت.

10- دومنيك مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف دم، ط01، 2005م.

11- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإدراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط01 1998م.

12- روبرت شولز، سمياء النص الشعري اللغة والخطاب الأدبي مقالات لغوية في الأدب، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

13- روجر فاوتر، اللسانيات والرواية، تر: أحمد صبرة، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع الإسكندرية،دط 2009م.

14- ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2007م.

15-رينيه ويلك أوستن وارين،نظرية الأدب،تر عادل سلامة ،دار المريخ ،الرياض ،السعودية ،دط 1412هـ/1992م.

16- سارت ميلز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوي، المركزالعمومي للترجمة،القاهرة،ط1،2016م.

17- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجناجي ومالك ميري وسليمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دط، 1982م.

18- فندرس، اللغة، تر: عبد الحميد الداوخلى ومحمد قصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط 2014م.

19-كارل ديتربونتنج، المدخل إلى علم اللغة، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2006م.

20- كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1988م.

21- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،القاهرة ط1987،01م.

22-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت،باريس ط03، 1986م.

23- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط02، 1987م.

24- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، دط 1995م.

المراجع الأجنبية :

1-le petit larousse illustré87000 articles 5000 illustration ,2006.

2- silly wehmeier,oxford advaned leaner's dictionary,seventh edition2005.

المجلات والدوريات

1-إبراهيم الكوفجي، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، مكة المكرمة ، مايو 2012م، العدد الثامن.

2-أحمدعراب ،شعراء الجزائر إخلاص للمناسبة أم طموح فني؟،مجلة الحكمة للدراسات الأدبيّة واللغويّة،الجزائر ،2015م،العدد 32

3- إسماعيل إبراهيم مصطفى برزنجي وكوثر محمد أحمد الجاف، تشكيل الخطاب الشعري بين المعنى والمقام قصيدة البردة لكعب بن زهير أنموذجًا، مجلة التنمية البشرية، كانون الأول 2017م، مج03 العدد 04.

4-باديس لهويمل،نظرية الحقول الدلالية بين التراث العربي والفكر اللساني المعاصر،مجلة الممارسات اللغوية جامعة مولود معمري ،تيزي وزو ، 2014

5- باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، السعودية 1 مايو 2007م، العدد 61.

6- بشير إبرير، من لسانيات الجملة إلى علم النص، مجلة التواصل، جوان 2015م، العدد 14.

7- بشير تاوريت، سيمائية العلامة في قصيدة مهرولون لنزار قباني، الأثر مجلة الآداب واللغات جامعة ورقلة، ماي 2005م العدد 04.

8- بلقاسم مالكية، عتبات النص: العنوان، مجلة الأثر، جوان 2012م، العدد 14.

9- بوعمارة بوعيشة ، خطاب الحياة والموت في الشعر العربي المعاصر بنياته الدالة وإبدالاته المقارنة بنية سيميائية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، ديسمبر 2016م،العدد 25.

10- جميل حمداوي، سميوطيقا العنوان، عالم الفكر، المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب، الكويت يناير مارس1997م،مج25 العدد03.

11-جميل حمداوي، سيميائيات العنوان عتبة النص الموازي، مجلة أيقونات، مج03، العدد 03.

12- حبيب دحو نعيمة، شعرية الخطاب الثوري عند بلقاسم خمار، كتابات ثورية، جامعة وهران أحمد بن بلة، الجزائر، جوان 2015، العدد03.

13-عبد الحميد بورايو، القراءة من النص إلى الخطاب، مجلة التبيين، الصادرة عن الجاحظية، الجزائر 1 أفريل 1998م، ج12، 13

14- خالد عبد الرؤوف الجبر، بناء القصيدة عند ابن قتيبة الدينوري، مجلة قراءات جامعة بسكرة 2015م، العدد الثامن.

15- الخامسة علاوي،العنوان العلامة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، مجلة الخطاب، تيزي وزو، مج03، العدد03.

16-ربيعة العربي، الحد بين النص والخطاب، مجلة علامات، المغرب، 1 يناير 2010م، العدد33.

17- زرارقة الوكال، الشعر الجزائري الحديث من المحافظة إلى التقليد إلى الانفتاح والتجديد، مجلة الباحث، جامعة الأغواط، أفريل 2012، العدد09.

18-خيرة حمر العين، شعرية الإيقاع، مجلة المعرفة، سوريا أفريل 2000م، العدد 439.

19- سالم عبيد عبد المحسن القرارعة ،ظاهرة التكرار في شعر ابن الجنان الأندلسي، حولية كلية اللغة العربية جامعة الأزهر كلية اللغة العربية بالزقازيق، 2003م، مج01، العدد33.

20- عبد الستار عبد الله صالح وجاسم محمد جاسم، بنية العنوان في شعر محمد درويش دراسة سيميائية مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، 21 ماي 2008م، مج08، العدد 03.

21-السعيد بوسقطة، القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والاديولوجي التواصل،جامعة باجي مختار، عنابة، جوان 2001، العدد16.

22- سليمان حسب، الشعر المبصر في سيكولوجية الصورة الشعرية، مجلة الفيصل، الرياض، رجب أكتوبر 2011م،مج 26، العدد 301.

23- سنان عبد العزيز عبد الرحيم، الصورة البصرية في قصائد شعراء كركوك: دراسة بنماذج مختارة مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العراق، كانون الثاني 2010م، مج 17، العدد 01.

24- شعيب حليفي، النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، فلسطين، 1 أكتوبر 1992م، العدد 46بسكرة 2013م، العدد05.

25- بن عايدة مختارية، القصيدة الجزائرية المعاصرة من الشكل العمودي إلى الحر مراحل التحول والانتقال، مجلة الآفاق للعلوم جامعة الجلفة، 2016، العدد04.

26- علي أحمد أبو زيد محمد، الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي بين الأصالة والمعاصرة (التجديد)، مجلة العلمية كلية اللغة العربية، أسيوط، أكتوبر 2011م، ج02، العدد 30.

27- علي أكبر محسني ورضا كياني، الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، مجلة دراسات في اللغة العربية آدابها 2013م، العدد 02.

28-عبد العزيز شوط، مساهمة النص ومغامرة الشكل في الشعر الجزائري المعاصر قراءة في ديوان برقية شهيد من سيناء لشاعر الجزائري محفوظ بوشناق، مجلة مقاليد، ورقلة، جوان2015، العدد 06.

29- فاطمة دخية، قراءة في جماليات الصورة الشعرية في القصيدة القديمة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010م، العدد 06.

30-فريدة آيت حمدوش،إشكالية التأصيل عبرالحدوث الشّعري لدى الأمير عبد القادر بين الاتصال والانقطاع ،الخطاب 2017،العدد24

31-فوزي العنتيل، الأغنية الشعبية وخصائصها الفنية، مجلة الدوحة، قطر، 01 أغسطس 1979م العدد08.

32-عبد القادر رابحي، تأثير الخطاب الفكري في تجدد الشعر الجزائري المعاصر – تحايل المفاهيم وضرورات التجاوز، مجلة الناص جوان 2012، العدد01.

33- قدور سكينة، البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة الآداب والحضارة الإسلامية جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، العدد20، جانفي 2017.

34-لخميسي شرفي، تجربة الشعر الرومانسي الجزائري بداية المسار نحو التجديد، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، 2017م العدد10.

35- عبد اللطيف حني، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجًا ، مجلةعلوم اللغة العربية وآدابها، الوادي، مارس 2012م ، العدد 04.

36-ماجد محمد النعيمي، ظاهرة التكرار في ديوان لأجلك ياغزة ، فلسطين،2012م ،مج 10،العدد01.

37- عبد المجيد دقياني، القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة خيضر، بسكرة ماي 2007، العدد 11.

38-مختار حسيني ،الخطاب الشعري ومستويات التحليل اللغوي دراسة وصفية تطبيقية ،مجلة الباحث الأغواط ،العدد17.

39- محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفرياق، عالم الفكرالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو سبتمبر 1999م، مج28، العدد01.

40- محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صياغة العنوان، مجلة الموفق الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق 3 محرم 1997م، العدد 13.

41- مختار الفجاري، مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية، مجلة جامعة طيبة الآداب والعلوم الإنسانية، المدينة المنورة، 1435هـ، العدد 03، السنة الثانية.

42- مسعود وقاد ،تجليات الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة ،مجلة البحوث والدراسات 2012م،مج 09،العدد 14.

43- مشري بن خليفة، دلالة العنوان في ديوان أشهد أنني رأيت الشاعر أحمد حمدي، الأثر مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، ماي 2003، العدد02.

43- مصطفى عبد كاظم الحسناوي، رؤى المحدثين في مفهوم الخطاب، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية جامعة بابل، نيسان 2018م، العدد 38

44- مصطفى بن عبد الله، تجليات الثورة التحريرية في الشعر الجزائري الحر دراسة نماذج كتابات ثورية جامعة أحمد بن بلةوهران الجزائر، جوان 2005، العدد 03.

45- معتز قصي ياسين، البنية الإيقاعية في قصيدة المسيح بعد الصلب للشاعر بدر شاكر السياب،مجلة دراسات البصرة 2016م، مج11،العدد 22.

46- مفيد نجيم، شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية، الراوي دورية تعني بالسردية العربية جدة، المملكة العربية السعودية وزارة الثقافة والإعلام النادي الأدبي الثقافي، أغسطس 2007م

47-ملفوف صالح، تجليات الفكر الإصلاحي في الشعر الجزائري الحديث، مجلة الأثر، دم، جوان 2014، العدد 20.

48- عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962، 1990)، مجلة الآداب جامعة إخوة منتوري، قسنطينة، مج01، العدد05.

49- عبد الناصر بوعلي، التناص مع القرآن الكريم في شعر مفدي زكريا، الأثر مجلة الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح،ورقلة الجزائر، ماي 2008م، العدد 07.

50-ناصر جابر (شانة)، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث العلوم الإنسانية، 2007م،المجلد 21.

51- نعمان بوقرة، نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية، مجلة علامات في النقد،سعودية ، مايو 2007م، مج16، ج61.

52- نعيم اليافي، ثلاث قضايا حول موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،أكتوبر 1984م، مج05،العدد 17.

53- نيكنام قيامي وعزت ملا إبراهيمي، التناص القرآني في أشعار أحمد دحبور، مجلة كلية التربية الإنسانية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، نيسان 2019م، العدد 3/ 4.

54- هشام فاصل محمود، التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، ع 03.

55- هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذابه الحلاج للبياتي نموذجًا، مجلة جامعة دمشق، دمشق،مج 29، 2013م، العدد 1+2.

56- يحي معروف وبهنام باقري، المعجم الشعري عند يحي السماوي ديوان نقوش على جذع نخلة نموذجًا، مجلة اللغة العربية وآدابها 1436هـ، مج11، العدد 02.

57- يوسف رزقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجًا)، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين 2002م، مج 10، العدد02.

الرسائل الجامعية:

1- أحمد واضح، الخطاب التداولي في الموروث البلاغي العربي من القرن الثالث الهجري إلى القرن السابع الهجري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف لزعر مختار، جامعة وهران، 2011م/ 2012م.

2- الأزهر محمودي، سيمياء العتبات في الشعر الجزائري المعاصر عمر أزراج - عثمان لوصيف - بوزيد حرز الله أنموذجًا، رسالة دكتوراه إشراف العيد جلولي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2017م-2018م.

3-حسنية مسكين،شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر،رسالة دكتوراه ،إشراف داود محمد،جامعة أحمد بن بلة ،وهران 2013م/2014م.

4-عيسى حورية ،الخطاب الأدبي في التراث العربي تقنية التبليغ آلية التلقي،رسالة دكتوراه،،إشراف أحمد عزوز ،جامعة أحمد بن بلة ،وهران ،2015م/2016م

5-روفية بوغنطوط،شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي،رسالة ماجستير ،إشراف يوسف وغليسي جامعة منتوري ،قسنطينة،2006م/2007م.

6- سليم كرام، صورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر دراسة تحليلية مقارنة، إشراف بودربالة، رسالة دكتوراه الجامعية الحاج لخضر، باتنة، 2015م/ 2016م.

7-شعبان كحول،حضور الموروث في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بلقاسم خمار –مصطفى الغماري-عبد الله حمادي نموذجا،رسالة ماجستير،إشراف جمال سعادنه،جامعة الحاج لخضر ،باتنة، 2016م/2017م

8- صليحة لطرش، تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر، النقد الأدبي الجزائري (1970-2012) أنموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف: إبراهيم صدقة، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2 2016م/ 2017م.

9-فائزة خمقاني، بنية النص الشعري الجزائري المعاصر الأخضر فلوني مشري بن خليفة، حكم ميلود (عينة)، رسالة ماجستير إشراف مشري في خليفة جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009م.

10- فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، أطروحة دكتوراه إشراف مشري بن خليفة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2016م/2017م.

11- فريدة آيت حمدوش،الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر،رسالة دكتوراه،إشراف سطمبول ناصر،جامعة أحمد بن بلة وهران،2011م/2012م

12-فضيلة بن عيسى، شعرية الخطاب الصوفي ترجمان الأشواق لابن عربي نموذجًا، رسالة دكتوراه إشراف أحمد مسعود، جامعة أحمد بن بلة، وهران01، 1437هـ/ 2016م/ 2017م.

13- عبد القادر زروقي، الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار، أطروحة دكتوراه، إشراف: محمد عباس جامعة أبي بلقايد، تلمسان، 2017م/ 2018م.

14-خميسي شرفي ،تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر،رسالة دكتوراه،إشراف عبد الرحمن تبرماسين،جامعة محمدخيضر بسكرة ،2014م/2015م.

15-حمد التومى،إشكالية البنية الصوتية في الخطاب النقدي العربي إلى موفى القرن الثامن هجريا،رسالة دكتوراه،إشراف أحمد الودرنى،جامعة تونس،الجمهورية التونسية،2010م-2011م.

16- محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، إشراف يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري قسنطينة، 2005م/ 2006م.

17-محمد بن علي رقاني،البنية اللغوية في ديوان الشاعر عبد الكريم العقون- دراسة صرفية تركيبية إيقاعية-رسالة دكتوراه ،إشراف عبد القادر قصاصي،جامعة أحمد دراية ،أدرار،2017م/ 2018م.

18-مليكة حمير، تشكيل الخطاب الشعري عند الأعمى التطيلي دراسة في القصائد والمقطوعات رسالة دكتوراه، إشراف عبد العزيز بومهرة، جامعة 08 ماي 1945م قالمة، 2016م/ 2017م.

19-نجية عبابو ،التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح ابن سحنون نموذجا،رسالة ماجستير إشراف عبد القادر توزان،جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف 2008م/2009م.

20نذير بوجلة، عن التقليد والتجديدفي شعر الأمير عبد القادر ،رسالة ماجستير ،جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة،2007/ 2008م.

أعمال الملتقيات

1- الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي بجامعة بسكرة، منشورات الجامعة، 15/16 أفريل 2002م.

المواقع الإلكترونية:

1-أحمد مظهر سعدو، في الخطاب السياسي العربي، الخميس 6آب (أغسطس)، 2009م، على الموقع الإلكتروني:www.diwanalarab.com.

2-أبوشامة المغربي هل مصطلح النص هو مصطلح الخطاب على الموقع الإلكتروني: www.merbad.net.

3- عصام شرتح متى يعلنون موت العرب الأربعاء 30 كانون الأول (ديسمبر)2015،على الموقع الالكتروني www.diwanalarab.com بتاريخ 28 نوفمبر2019 على الساعة 20:42.

4-مؤسسةعبد العزيز البابطين الثقافية على الموقع الإلكتروني www.albabtainprize.org.

5-عن اليوم الوطني للشهيد عبر دلالات /www.echoroukonline.comبتاريخ 27جويلية 2020 الساعة 21:30

6-www.hellooha.com بتاريخ 23جويلية2020الساعة .10:55

7-ar.wikipedia.org/wiki بتاريخ01 /07/ 2020، الساعة21:00.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

الإهداء

المقدمة ..... أ

مدخل تمهيدي 02

الفصل الأول :خصوصية الخطاب الشعري الجزائري وإشكالية الانتماء

1-مراحل تشكيل الرؤية الشعرية من الاتباع إلى الابداع 40

1-1الرؤية الشعرية التقليدية في الخطاب الشعري الجزائري الحديث..... 42

1-1-1المقومات الفنية للخطاب الشعري الجزائري التقليدي..... 44

1-2الخطاب الشعري الجزائري وثنائية الذات والموضوع..... 47

1-2-1 تحولات الخطاب الشعري الوجداني على مستوى اللغة الشعرية..... 51

1-2-2مظاهر التجديد في الخطاب الشعري الوجداني على مستوى التشكيل الإيقاعي.. 52

1-2-3 التجديد على مستوى المضامين..... 53

1-3المضمون الثوري وصياغة الخطاب الشعري الجزائري..... 55

1-3-1الخصائص الفنية للخطاب الثوري في القصيدة العمودية..... 57

1- 1-3-1اللغة الشعرية..... 57

1-3-1-2 التنويع على مستوى المضامين الشعرية..... 58

1-4الخطاب الشعري الجزائري وأولية الشعر الحرّ..... 59

1-4-1وعي التجربة وثبات الشكل الجديد..... 61

1-5تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث والمعاصر..... 67

1-5-1ثبات التجربة وغياب الدافع (1962-1968):..... 67

1-5-2مرحلة الاستفاقة الشعرية وانبعاث الخطاب الشعري الجزائري

المعاصر(1968-1974)..... 68

الفصل الثاني:بنية اللغة الشعرية وتعدد الصيغ الخطابية في ديوان نجمى والشاعر

1-محددات أولية في مفهوم بنية العنوان 86

1-1الدلالة اللغوية لمصطلح العنوان..... 87

1-2المفهوم الاصطلاحي للعنوان..... 88

2-أشكال العنوان والإحالة على المعنى (دلالات النص)..... 93

3-وظائف العنوان النصية والدلالية في الخطاب الشعري 95

4-بنية العنوان وفرضيات التأويل والقراءة في ديوان نجمى والشاعر 98

4-1العناوين الفرعية ووظائفها..... 98

4-2خيارات تأويل بنية العنوان الرئيسي في ديوان نجمى والشاعر..... 99

4-2-قراءة في دلالات الصيغ التركيبية للعناوين الفرعية..... 101

5-بنية اللغة الشعرية وتنوع مفردات المعجم الشعري..... 115

5-1مفهوم الحقل الدلالي..... 117

5-2بنية المعجم الشعري وتنوع الحقول الدلالية في ديوان نجمى والشاعر..... 119

الفصل الثالث :بنية الصورة الفنية وأبعادها الأسلوبية في ديوان نجمى والشاعر

1-الاطار المفاهيمي للصورة 135

2-آليات التشكيل الفني لبنية الصورة في ديوان نجمى والشاعر..... 150

2-1القرآن الكريم..... 150

2-2الشعر العربي القديم..... 155

2-3الشعر العربي المعاصر..... 156

2-4الموروث الشعبي..... 158

2-4-1الأغنية الشعبية..... 159

3-عناصر الصورة الفنية ووسائل تشكلها في ديوان نجمى والشاعر..... 160

3-1بنية الصور البلاغية في ديوان نجمى والشاعر وآلية تشكلها..... 160

3-1-1التشبيه..... 160

3-1-2الاستعارة..... 165

3-1-2-1الصورة الاستعارية وأثرها الحسي..... 165

3-1-3الكناية..... 174

الفصل الرابع :بنية الإيقاع والتوازنات الصوتية في ديوان نجمى والشاعر

1-محددات أولية في الايقاع..... 180

2-أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري 189

3-توازنات الإيقاع الداخلي في ديوان نجمى الشاعر لعبد الله بن حلي 191

3-1إيقاع التكرار وفنياته الصوتية 191
3-1-1التكرار على مستوى الحرف..... 192
3-1-2التكرار على مستوى التشاكل اللفظي..... 195
3-1-3التكرار على مستوى العبارة..... 196
3-1-4التكرار على مستوى الأساليب..... 198
3-2إيقاع الجناس 200
3-3إيقاع الطباق..... 202
4-الإيقاع الخارجي في ديوان نجمى والشاعر لعبد الله بن حلي 205
4-1أوزان البحور في ديوان نجمى والشاعر..... 207
4-1-1البحور المركبة..... 207
4-1-2البحور الصافية..... 208
4-1-3التواشج الإيقاعي بين الأوزان في ديوان نجمى والشاعر..... 211
4-2تنويعات القافية في ديوان نجمى والشاعر 215
4-2-1القافية البسيطة(الموحدة)..... 217
4-2-1-1القافية السطرية المتراسلة..... 217
4-2-1-2القافية المختلطة..... 218
4-2-2القافية المركبة(المنوعة)..... 219
4-2-2-1القافية المتعانقة..... 219
4-2-2-2القافية الحرة المقطعية..... 220

الخاتمة..... 223

قائمة المصادر والمراجع 228

فهرس الموضوعات..... 266

ملخص باللغة العربية..... 272

ملخص باللغة الانجليزية..... 273

ملخص باللغة الفرنسية..... 274

ملخصات الدراسة

الملخص:

يهدف هذا البحث الموسوم بـــ:**بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ديوان عبد الله بن حلي أنموذجا** إلى دراسة مكونات بناء القصيدة الشعرية المتمثلة في اللغة الشعرية والصورة الفنية والإيقاع والتي تعمل على تحقيق الوحدة الفنية التي تبرز قدرة الشاعر وبراعته في صياغة قالب شعري لبلورة تجربته الشعرية في نسقها النهائي ،تتضافر فيها العناصر والأجزاء متحدة لتشكل بنية فنية متكاملة .

كما تطمح هذه الدراسة إلى تطبيق الإجراءات التحليلية الممكنة التي تتيح لنا مقاربة ديوان عبد الله بن حلي بمنهج يتعامل مع النصوص الشعرية بوصفها تركيبة لغوية متنوعة لا تفصل بين كل المكونات بإيحاءاتها التي تثري الدلالة وتعمقها لتعبير عن هذه التجربة ورؤاه الفنية .

وقد اقتضت الدراسة في البداية الوقف على بعض المصطلحات والمفاهيم لتوثيق المعرفي قبل الولوج إلى موضوع الدراسة ،أما في الفصل الأول فقد ناقشنا مراحل تشكيل الرؤية الشعرية الجزائرية من الاتباع إلى الإبداع ،وفي الفصل الثاني تعرضنا لبنية اللغة الشعرية في ديوان عبد الله بن حلي ،وقسمنا هذا الفصل إلى قسمين بنية العنوان باعتباره أول عتبة تصادف المتلقي قبل الولوج إلى عالم النص وبنية المعجم الشعري لأنها تكشف عن ثقافة الشاعر وفكره ووجدانه .

وفي الفصل الثالث أفردناه لدراسة الصورة الفنية وآليات تشكيلها وأنماطها المتمثلة في الصورة التشبهية و الاستعارية و الكنائية ،أما الفصل الرابع تناولنا فيه الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي وكيف ينهضان في تشكيل بنية ودلالة النص.

وتوصلنا في البحث إلى أن الشاعر عبد الله بن حلي استطاع أن يربط بين أجزاء النص الشعري ومكوناته من لغة وصورة وإيقاع لبلورة تجربته الشعرية و إثراء دلالتها وتعميقها بإيحائها لتأثير في المتلقى.

الكلمات المفتاحية:

البنية ،الخطاب ،الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ،عبد الله بن حلي ،نجمى والشاعر.

ABSTRACT:

This research entitled by The structure of contemporary Algerian Poetic Discourse, The POETICAL WORDS of ABDULLAH BEN HALI, as model to study of the components of the poetic poem, the poetic language, the artistic image, and the rhythm that work to achieve the artistic unit that highlights the ability and skill of the poet to formulate a poetic template to crystallize his poetic experience in its final format, the elements and parts combine to form an integrated artistic structure.

This study also seeks to apply the possible analytical measures that allow us to approach The POETICAL WORDS of ABDULLAH BEN HALI in a way that deals with the poetic texts as a diverse linguistic structure that does not separate all components with their paintings that enrich the significance and deepen it to express this experience and its artistic visions.

In the beginning , the study required a halt to some terminology and concepts to document knowledge before reaching the subject of the study, but in the first chapter we discussed the stages of shaping the Algerian poetic vision from followers to creativity, and in the second chapter we were exposed to the structure of the poetic language in The POETICAL WORDS of ABDULLAH BEN HALI, and divided this chapter into two sections The structure of the title as the first threshold before the recipient came to the world of text and the structure of the poetic dictionary because it revealed the culture, thought and presence of the poet.

In the third chapter we specified to studying the artistic image and its formation mechanisms and patterns represented in the simile, allegorical and metaphorical image. In the fourth chapter we dealt with rhythm, both internal and external, and how they rise in forming the structure and significance of the text.

In the conclusion of this research, we found that the poet ABDOULLAH BEN HALI was able to link the parts of the poetry text with its components from a language, a picture, and a rhythm to crystallize his poetry experience and enrich its significance and deepen it by giving it an effect to the recipient.

KEY WORDS:

Structure, discourse, contemporary Algerian poetic discourse, Abdullah Ben Hali, Najmi And The Poet

RÉSUMÉ :
Cette recherche, marquée par La Structure du Discours Poétique Algérien Contemporain Les MOTS POÉTIQUES D'ABDULLAH BEN HALI,, vise à étudier les composantes du poème poétique, qui est représenté dans la poésie, art et rythme, et des œuvres pour atteindre l'unité artistique qui souligne la capacité du poète et sa capacité à formuler un modèle poétique pour cristalliser son expérience poétique dans sa forme finale, qui est combinée Il a des éléments et des parties Unis pour former une structure technique intégrée.
Cette étude aspire également à appliquer les procédures analytiques possibles qui nous permettent d'aborder Les MOTS POÉTIQUES D'ABDULLAH BEN HALI, avec une approche qui traite des textes poétiques comme une structure linguistique diversifiée qui ne sépare pas tous les composants avec ses connotations qui enrichissent et approfondissent la signification d'exprimer cette expérience et ses visions artistiques.
Au début, l'étude nécessitait un arrêt de certains termes et concepts pour documenter les connaissances avant d'atteindre le sujet de l'étude, mais dans le premier chapitre, nous avons discuté des étapes de la formation de la vision poétique algérienne des adeptes à la créativité, et dans le deuxième chapitre nous avons été exposés à la structure du langage poétique dans Les MOTS POÉTIQUES D'ABDULLAH BEN HALI, et avons divisé ce chapitre en deux sections La structure du titre comme premier seuil avant que le destinataire ne vienne au monde du texte et la structure du poétique dictionnaire parce qu'il révélait la culture, la pensée et la présence du poète.
Dans le troisième chapitre, nous avons précisé à l'étude de l'image artistique et de ses mécanismes de formation et des modèles représentés dans l'image de comparaison, allégorique et métaphorique. Dans le quatrième chapitre, nous avons traité du rythme, à la fois interne et externe, et de la façon dont ils s'élèvent pour former la structure et la signification du texte.
En conclusion de cette recherche, nous avons constaté que le poète ABDULLAH BEN HALI était capable de relier les parties du texte de poésie avec ses composantes à partir d'une langue, d'une image et d'un rythme pour cristalliser son expérience poétique et enrichir sa signification et l'approfondir. En lui donnant un effet au destinataire.

MOTS CLÉS:
Structure, discours, discours poétique algérien contemporain, Abdullah Ben Hali, Najmi et le poète.