

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة حسية بن بوعلی الشلف  
كلية الآداب والفنون  
قسم اللغة العربية



أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة : اللغة العربية  
التخصص : تعليمية اللغة العربية وتحليل الخطاب

العنوان

بنية الخطاب الشعري المعاصر في أعمال ناصر لوحيشي

من إعداد الطالبة:  
ربيحة عداد

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

رئيسا	جامعة حسية بن بوعلی الشلف	أستاذ	أحمد بن عجمية
مقررا ومشرفاً	جامعة حسية بن بوعلی الشلف	محاضر أ	اسماعيل زغودة
ممتحنا	جامعة حسية بن بوعلی الشلف	أستاذ	لخضر قدور قطاوي
ممتحنا	جامعة حسية بن بوعلی الشلف	محاضر أ	محمد بلعباسي
ممتحنا	جامعة ابن خلدون تيارت	أستاذ	بلمهل عبد الهادي
ممتحنا	المركز الجامعي عين تموشنت	محاضر أ	عيسى بخيتي

الموسم الجامعي:

2020-2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر و عرفان

## شكر وعرفان

نشكر الله عزّ وجلّ الذي وقّفنا لإتمام هذا العمل، عملاً بقول الرّسول عليه الصّلاة والسّلام  
« من لم يشكر النّاس لم يشكر الله ».

كما أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل المشرف على هذا العمل الدكتور اسماعيل  
زغودة، الذي كان لي عوناً، وموجّهاً، وناصحاً، فمهما شكرته فلن أوفيه قدره وحقّه، فجزاه الله كل  
خير.

وأتوجّه بالشّكر والامتنان إلى كل الأساتذة الذين أعانوني وتحملوا معي عناء البحث والدراسة،  
الدكتور محمد بلعباسي، الأستاذ الدكتور العربي عميش. والشكر موصول إلى الأساتذة المناقشين  
الذين تجشموا عناء القراءة من أجل التصويب والنّصح وتصحيح ما أخطأنا فيه، وكذا الشكر موصول  
إلى الشاعر ناصر لوحيشي الذي وافاني بالدّواوين الشعرية.

كما لا يفوتني أن أشكر كل عمّال جامعة حسيية بن بوعلي أساتذة وإداريين، خاصّة عمال  
كليتي الآداب والفنون، واللّغات الأجنبية على رأسيهما عميدي الكليتين " الأستاذ نور الدين دحمان،  
والأستاذ مجيد هارون " والأستاذة " آيت سعادة الجمهورية ".

# إهداء

هذا العمل ثمرة جهودكما

والديّ العزيزين

أمي حفظها الله تبارك وتعالى ورعاها

أبي رحمه الله وأسكنه فسيح جناته

ربيحة

# مقدمة

حساسية العصر والتضارب الايديولوجي، والتداخل الكتابي سمات طُبعت بها الكتابات الشعريّة المعاصرة، إذن هي مفروضة الزّاهن بكل تفاعلاته المعرفية، حيث يعدّ الشّعر من أرقى الفنون الأدبية، وأكثرها حيوية، وقد شكّلت القصيدة الجزائرية المعاصرة وفق ما تقتضيه قرائح الشعراء فمنها من آلفت وألفت التّيار التّقليدي ومنها ما خالفت واختلقت بطرائق الكتابات الجديدة، إن كان ذلك على مستوى الشّكل أو المضمون أو حتى من حيث اللّغة التي تعدّ القناة السّرية في بناء بنية الأعمال الأدبية، وذلك ما أجبرنا على الوقوف على سؤال أساس ألح وجوده كبكورة بحث بداية وهو:

ماهي المرجعيات الفكرية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر في خضمّ التطوّرات التّكنولوجية (العولمة)؟، والتي تحاول إفراغ الأوطان من كل مضمون حضاري وفكري على حدّ تعبير محمد نجم والسؤال الجوهرى هل الأدب الجزائري والشّعر خاصة لا يزال يحافظ على سؤر هويّته الوطنية ( دينية وتاريخية، ولغوية....) بنظرة استشرافية على اختلاف اللّغة واللهجات.

واخترانا الشّعر الجزائري المعاصر كأرضية خصبة لهذه الدراسة، والذي لم تبلور ظاهرة التّجديد فيه على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى الشّكل أيضاً؛ حيث شغل البناء اللّغوي في المحتوى الشعري الحيز الكبير من العملية التّقديية، وذلك من منظور أن الخطاب الشعري الجزائري طرأت عليه مختلف التّغيّرات من منطلق الظروف السّياسية والاجتماعية والثّقافية والإقتصادية التي شهدتها الجزائر أنذاك وكان الشّاعر بحكم مبدأ الوطنية يشارك في الدّفاع عن وطنه بكل مايملك، فكان الشّعر سبيله الوحيد لإبراز ذلك، حتى أصبحت القصيدة الجزائرية المعاصرة مخبرا لتجارب الشعراء المعاصرين، إذ تميّزت بمجموعة من الظواهر الفنية والأنساق الجمالية أصطلح عليها تقنيات تركيب بنية الشّعر، بكل ما تستتبعه هذه الدّلالة من لغة ووزن وإيقاع وبلاغة وأسلوب وتشكيل.

وقد وفق الكثير من شعراء الجزائر المعاصرين في الحفاظ على الهيكل التّقليدي للقصيدة العمودية القائمة على نظام الشّطرين والقافية الموحدة، في حين نجد ثلة منهم خرجوا من ريقة القصيدة الكلاسيكية مقتفين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وغيرهم، عبر الانتقال من نظام الشّطر الشعري إلى السّطر الشعري أو الجملة الشعريّة مع التنوّع التّفنوي، وبعض الأحيان مزجوا بين الشّكلين وذاك ما يسمى عند معشر النقاد بالتّداخل الشّكلي، كما أنهم مزجوا بين بين البحور

الشعرية أي توظيف أكثر من بحر في قصيدة واحدة، ورغم هذه الانفلاتات العروضية بإكراهاتها وخروقاتها إلا أن الجميع لا يزال يقتات من فئات مائدة الخليل بن أحمد الفراهيدي.

لقد تباينت مواقف النقاد على اختلاف ايدولوجياتهم اتجاه البنية القصيدة المعاصرة وانقسموا إلى ثلاثة فرق، فمنهم الرافض الذي يرى في القصيدة المعاصرة من حيث الشكل والمضمون أنها تعد انسلاخا وردة على طقوس القصيدة الكلاسيكية القديمة، والفرقة الثانية اتخذت الموقف المؤيد الوائد لكل ماهو قديم منبها في شكلها ومضامينها، أما الفرقة الثالثة فهي التي مسكت العصا من وسطها فهو لا يرى إلى العباءة الجديدة الشكلية ولكن يرى إلى المضامين والرسائل المبطنة الانسانية التي يحتويها، ضف إلى ذلك بنية اللغة والصورة، الرؤى والإيقاع، والثورة الشاملة في الشكل والمضمون في تفصيد القصيد المعاصر، من شأنها أن تدفع إلى طرح أسئلة كثيرة منها.

- ماهي خصائص بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة شكلا ومضمونا؟

- كيف بنى الشاعر الجزائري المعاصر ناصر لوحيشي قصيدته، وتجربته الشعرية؟

- ماهي ركائزه الفنية ومصادره الفكرية في ذلك؟

- كيف تمكن من تجاوز اللغة الاعتيادية إلى لغة إبتداعية؟ وكيف تمكن من سياسة الهدم الباني في بناء هرم قصائده؟

هذه الأسئلة وغيرها حفزني إلى اختيار هذا البحث الموسوم ب: بنية الخطاب الشعري المعاصر في أعمال ناصر لوحيشي.

إن دراسة هذه الحركة الشعرية الجزائرية، وتحديد ما يمكن من ملاحظها، وإمكاناتها، ونماذجها المبدعة، أعطت ملامح التطور البنائي المقبل للقصيدة الجزائرية، والعربية المعاصرة.

ولنخوض التجربة البحثية في الشعر الجزائري ، لا بد أن ننوه بالقصيدة الجزائرية من حيث المفهوم والأصول، وتشكلاتها بين الماضي والحاضر، إذ كان سبب اختيارنا لهذا النوع من باب مبدأ الوطنية وواجب الانتماء، وكذا اعتبار الشعر الجزائري رافدا من روافد الشعر العربي، ضف إلى ذلك تجاهل دراسته في الكثير من الدراسات الأكاديمية، وعدم وصوله إلى ما وصل إليه الشعر العربي عموما.

وهكذا تبلورت لي فكرة البحث في مجال بنية التراكيب والتشكيل على التجارب المعاصرة للشعر الجزائري لعل أجملها في مايلي:

- عزوف الكثير من الباحثين عن التنقيب في مناجم الإبداعات الشعرية الجزائرية المعاصرة، رغم أنها رقم مهم في معادلة الشعرية العربية.
- محاولة عقد الصلح بين الإبداعات الشعرية الجزائرية المعاصرة والمتلقي لأجبر ما انشق من شرح بينهما.
- محاولة البحث في البنى المشكلة للخطاب الشعري الجزائري المعاصر.
- محاولة التعريف ببعض الشعراء الجزائريين المعاصرين المغموين وخاصة الناقد والشاعر ناصر لوحيشي الذي يعد أهم شعراء الحداثة الشعرية الجزائرية المعاصرة، نظرا للتجريب التجاوزي للأدبية الشعرية وتمثيله للجزائر في المحافل الدولية، ولذلك مالت دراستنا في الكشف عن الفضاء الشعري الحامل لجماليات هذا التجديد.
- إذا كانت هذه الأسباب العلمية والموضوعية التي أوحى إليّ بالبحث في هذا النجد، فإنّ هناك خيطا ذاتيا ربطني به، هو حيي و تعلقني بالشعر العربي عامة والجزائري خاصة منذ التحاقني بمقاعد الجامعة.
- انتهجت في عملي جملة من المقاربات النسقية "البنوية، السيميائية، الأسلوبية، وغيرها" التي تصب في المنهج التكاملي، لأنه الأنسب لاحتواء الظاهرة، خاصة وهي تتموّج بين النظرية والتطبيق، بين المعرفة والأداء، وبين المنهج الإحصائي والوصفي التحليلي.
- قسّمت عملي على أربعة فصول ولكل فصل مباحثه، حيث اعتمدت على تتبع الظواهر المزمع دراستها، فعنونا الفصل الأول ب: بحث في المفهوم، الأصول والآفاق، الذي حاولنا فيه أن نتبين مفاهيم البنية لاعتبار أنها تعدّ مفتاح تأسيس عنوان بحثنا، فعرجنا إليها بداية في عرفها اللغوي ثم في مساراتها الاصطلاحية خاصة (التقديّة)، محاولين التّقيب بعد ذلك عن مفاهيم الخطاب في المعاجم اللّغوية وفي التراكمات التقديّة الإنسانيّة شارحين ومفصلين أنواعها ومميزاتها.
- أما الفصل الثّاني فوسمناه ب: لغة القصيدة، مقارنة في البنية وآليات الكتابة، حيث تعدّ اللّغة روح الإبداع فتتشكل وفق القدرات الإبداعية للمبدع، وهو يفرغها ويعبئها متبعا سياسة الهدم الباني لتحميلها بشحنات نفسية وفكرية تتماشى طردا وفق أهدافه المسطرة لرسائله الإبداعية .
- وللوصول إلى الإمام بالتّقنيات الفنية لبنية اللغة حاولنا أن نقسمها لأنواع فرضتها التّجارب الشعرية نظرا للتلاقحات الفكرية والفلسفية بغية توضيحها ومنها:

- اللّغة البصرية: توجد فيه لغة البياض المطروزة بلغة السّواد، فالتشكيل العام للقصيدة على البياض الفراغات، نظام الأسطر، النّقاط، التقطّعات الحرفية للكلمة أو العمودية تعد كلها لغة داخل لغة ( لغة مركّبة) وهي لغة صامتة صائتة.

- اللّغة الصّوفية : لقد استمر الشّاعر المعاصر كل الممكنات اللّغوية لاثراء تجاربه الشّعريّة ، ولما كانت لغة أهل التّصوّف لغة الخاصّة أو خاصّة الخاصّة استثمرها الشّاعر نظرا لما تحمله من تكثيف دلالي وما تتلبسها من أقنعة ورموز، وذلك ما يبغى الشعر.

- اللّغة اللّونية: لقد انزاحت اللّغة اللّونية عن دلالتها المعروفة المألوفة وأصبحت تشكّل دلالة شديدة فخرجت عن نمطية الدّلالة القاموسية إلى دلالة جديدة متجدّدة.

- لغة المفارقة: الثّنائية الضدّية وما تحمله من دلالات خصبة.

-اللّغة الإشارية : أن تقول كلمة أو جملة لكن عكسها هو المقصود وإن بدا خفيا وذلك ما يسمى بمعنى المعنى الذي قال به عبد القاهر الجرجاني و أوجدن).

والفصل الثّالث بعنوان: تقنيّات بناء الصّورة والرّؤيا الشّعريّة، حيث تعدّ الصّورة رسم قوامه الكلمات، هي سليلة الخيال، هي بنت شرعية لنوازع النّفس وهواجسها يتكئ عليها الشّاعر حين لا يستطيع أن يترجم خاطره فيستعين بالصّور والرّؤى للتخفيف من ذلك الشّخص الذي يستفزها فتستفزه وهي حيل إبداعية، وللصّورة أنواع تخضيبها لعل أهمها: الصّورة الكليّة/المركّبة، الصّورة الومضة الصّورة الحسيّة، الصّورة الدّهنية، الصّورة المشهدية وبنية الرّؤيا الشّعريّة.

والفصل الرّابع خصصناه لدراسة خصائص بنية الإيقاع؛ العروضية، اللّغوية والجمالية من حيث: تشكّلات البنية الإيقاعية، متمّات البنية الإيقاعية، بنية التّكرار وأنواعه، بنية التّدوير، الإكراه العروضي وجماليات الخرق اللّغوي، التّداخل العروضي، التّداخل الشّكلي وبنية القافية.

وخرجنا في الأخير بنتائج استخلصناها من هذه الدّراسة، كخاتمة للموضوع، كما ألحقنا بحثنا بملحق لبعض القصائد من مختلف دواوين الشّاعر، ثم مكتبة البحث .

لا نلزم أن بحثنا خال من الصّعوبات والعراقيل التي أرقّت عاتقنا، لأن ذلك من طبيعة أي عمل أو دراسة أكاديمية، والتي تمثلت في غياب الدّواوين الشّعريّة لناصر لوحيشي من مكنتات الجامعات أو المكتبات الخاصّة، ولكن من حسن حظّنا وجدنا من يدلّل تلك الصّعوبات من قبل شاعرنا ناصر لوحيشي الذي وافاني بدواوينه كهديّة

وأساتذتي الأفاضل من أهل التخصص الذين ساندوني في بحثي، من المشرف الدكتور اسماعيل زغودة إلى أساتذة آخرين وهم الأستاذ الدكتور العربي عميش، الدكتور محمد بلعاسي، وأنا ممتنة لذلك.

والوصول إلى هذا المبتغى من الدراسة، كان بفضل جهود علماء وأدباء في اللغة والأدب من خلال إنتاجهم العلمية والإبداعية التي اعتمدها كمادة علمية تثري موضوعنا، أدرجناها تحت قائمة المصادر والمراجع بما في ذلك القرآن الكريم، وداوود الشاعر ناصر لوحيشي، فمن المصادر القديمة اعتمدنا الشعر والشعراء لابن قتيبة، أما المصادر والمراجع الحديثة فاعتمدنا على كتب كل من: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث - عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري - عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري - محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي - موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث - علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي - جون كوين، النظرية الشعرية ( بناء لغة الشعر - اللغة العليا ) - الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والتّقدي، الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، والمترجمة منها دي لويس سيسل: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجناي وآخرين - ، وبعض المقالات المنشورات في المجالات الوطنية والدولية وبعض المخطوطات.

كما أننا لا ندعي السبق إلى هذه الدراسة، وإنما هناك دراسات عديدة في البناء الفني للقصيدة الجزائرية المعاصرة، مثل:

- بنية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة حديثة، أطروحة دكتوراه بجامعة سيدي بلعاس.  
- بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينات أطروحة بجامعة فرحات عباس بسطيف.

- شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه بجامعة وهران.  
- الرّؤيا في الشعر الجزائري المعاصر " ديوان الأنهار الأخرى" للشاعر لخضر فلوس، بجامعة وهران.

- شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة بجامعة باتنة.  
أما فيما يخص المدونة، فلم تحظ بالدراسة إلا في بعض المقالات، والتي كانت حول البنية التركيبية في أحد دواوينه.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف اسماعيل زغودة والأستاذ محمد بلعاسي، والأستاذ العربي عميش، وكل من أمدّ لي يد العون في إنجاز هذا البحث من معارف وتوجيهات وإرشادات وكذا التشجيعات، فشكرا جزيلا للجميع.

# الفصل الأول:

## معايير نظرية؛ بحث في المفهوم، الأصول والآفاق

أولاً: التأثيل الدلالي لمصطلح البنية **La Structure**

ثانياً: الأصول الفكرية للبنية عند النقاد:

أ/ العرب القدامى.

ب/ الغربيين.

ت/ العرب المعاصرين.

ثالثاً: ماهية الخطاب: **Discours**

أ/ المفهوم اللغوي.

ب / المفهوم الاصطلاحي.

ت/ الخطاب في التراث النقدي العربي.

ث / الخطاب في الفكر النقدي الغربي.

رابعاً: الخطاب الأدبي :

أ/ الخطاب الشعري.

ب/ الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.

توطئة:

الشعر عند عوام النقاد وخواصهم ليس إلا ضرباً من الفنون المقاومة، ويكأن الشاعر يتغنياً من خلال أسطوره الشعرية على اختلاف نوطاتها الإيقاعية إلى ملامسة فمراصة الأوتار الحساسة للمتلقّي، حيث يقوم بناؤه على استدعاء العناصر البنائية المكوّنة للنص، التي تحمل في طياتها المثيرات الجمالية والفنية المستوحاة من المحفّزات النفسية والشعورية، حيث أن التجربة الشعرية الحقّة هي التي تتمزج بالمتغيّرات الوجودية والنفسية والإيديولوجية، من معاناة الشاعر الحياتية والنفسية، وأحلامه وتأمّلاته، فيأتي الخطاب الشعري كاستقراء لتلك الظواهر واستنطاقها، إذ يقوم بتفكيك شفراتها من قبل القارئ البارع، فيستجلي أفكار الشاعر الواردة ومضامينه ويربطها بالواقع المعاصر.

ترصد لنا الظاهرة البنائية للخطاب تشكيلاته الموضوعاتية، والفنية، والدلالية، والمعجمية والإيقاعية، فهي تبحث في أغوار النص وتستكنه بؤره بغية الوصول إلى الفكرة الأساسية المهيمنة وتحديد جذره الجوهرية، والخطاب كفنّ شعري تجتمع فيه عناصر الجمال الأدبي على المستوى اللغوي والمستوى الصوري، والمستوى الإيقاعي.

أولاً : التائيل الدلالي لمصطلح البنية: La Structure

أ/ المفهوم اللغوي للبنية:

اهتمّ علماء اللغة بمصطلح البنية، فاشتقت لغويًا من مادة بني والتي تعني « الهيئة التي بني عليها... وبني فلان بيتا بناءً وبنيّ، مقصوراً، شدّد للكثرة... والبنيان: الحائط. يقول الفارسي عن أبي الحسن:

أُولَئِكَ قَوْمٌ، إِنْ بَنَوْا أَحْسَنُوا الْبُنَى وَإِنْ عَاهَدُوا أَوْفُوا، وَإِنْ عَقَدُوا سَدُّوا»<sup>1</sup>.

ويقال: بُنية وبني وبنية وبني، بكسر الباء مقصور... وفلان صحيح البنية أي الفطرة»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد 14، دار صادر، بيروت مادة بني، ص 94.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تشتق البنية من الفعل بنى أي « بنى بيتا أحسن بناءً وبنياً، وهذا بناء حسن وبنيان حسن ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقْتَلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنِينَ مَرَّضُونَ﴾<sup>1</sup>، سمي المبني بالمصدر، وبنائه من أحسن الأبنية.

وبنيت بُنية وبنية عجيبة. ورأيت البنى والبنى فما رأيت أعجب منها. وبنى القصور، قال: [ من الوافر]

أَمْ تَرَّ حَوْشَبَا أَمْسَى يُبْنِي \* \* \* فُصُورًا نَفَعَهَا لَبِي بُعَيْلَةً

وفلان يباني فلان: يباريه في البناء، وابتنى لسكانه داراً وأبنيته بيتاً. وفي مثل: المعزى تُبهي ولا تُبني: وقال: [ من م. البسيط].

لَوْ وَصَلَ الْعَيْثُ أَبْنِينَ أَمْراً \* \* \* كَانَتْ لَهُ قَبَّةٌ سَحَقَ بِجَاذٍ<sup>2</sup>.

كما تُستخدم كلمة بنية « للدلالة على التشييد والبناء والتركيب»<sup>3</sup>، ويعني ذلك الطريقة التي يقام بها مبنى ما، وظلّ هذا المفهوم حبيس هذا المعنى في فنّ المعمار حتى القرن السابع عشر ثم نقل معناه في القرن التاسع عشر من الحيز المعماري إلى إطار علم الاجتماع على يد هيربرت سبنسر دون أن يتجاوز اللفظ حدود اللغة في الأدب والفلسفة<sup>4</sup>، إذ أخذ مفهوم البنية مفاهيم متعدّدة ومختلفة على المستوى اللغوي فوردت بمنظور فلسفي، وتاريخي، واجتماعي، ولساني، حتى أنّها مسّت فنّ العمارة والتشييد في مجال البناء.

حيث وردت البنية في المعجم الفلسفي لغويّاً على أنّها « هي البُنيان، أو هيئة البناء، وبنية الرّجل فطرته، تقول فلان صحيح البنية، والبنية عند الفلاسفة ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشّيء».

<sup>1</sup> - سورة الصف، الآية 04.

<sup>2</sup> - أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزخشي، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1 1998م، ص 78.

<sup>3</sup> - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص120.

<sup>4</sup> - ينظر، المرجع نفسه، ص120، نقلاً عن:

وتُطلق البنية في علم التشريح على تركيب أجزاء البدن، لا على وظائف هذه الأجزاء. وطلق في علم النفس على العناصر التي تتألف منها الحياة العقلية من جهة ما هي عناصر ساكنة<sup>1</sup>، وهكذا عُرِّفت البنية فلسفياً على أنّها تُطلق على الكلّ المركّب من مجموعة أجزاء، ومن نفس المنظور عند علماء النفس الذين اهتمّوا بالشكل على حساب المضمون.

تداول مصطلح البنية عند اللغويين - القدامى والمعاصرين - بكثرة وبشئى المفاهيم واختلافها فنجد منهم زكريا إبراهيم الذي يعرفها على أنّها « كلمة واسعة، فضفاضة لا تكاد تعني شيئاً، لأنّها تعني كل شيء»<sup>2</sup>، حيث يرى أن تعريف البنية زئبقي هيولي، واسع شامل نظراً لاقتحامه معظم العلوم، الأدبية منها والعلمية إن لم نقل كلّها، ولهذا اتّسمت بتعدد مفاهيمها وخاصّة في التعاريف الدلالية الاصطلاحية، وتلك ميزة من ميزات البنية وهي الشمولية والكلّية، كما يرى أنّها « مشتقة من الفعل الثلاثي بنى حيث يقول في ذلك: "بنى، يبنى، بناء، وبناية، وبنية، وقد تكون بنية الشيء - في العربية - هي تكوين " وهي: " تعني أيضاً الكيفية التي تُشيد على نحوها هذا البناء أو ذاك»<sup>3</sup> ومن خلال التعاريف السابقة للبنية يتّضح لنا أنّها تختلف نوعاً ما عن البناء، فالأول نعني به الهيئة أو الهيكل الذي يبنى به الشيء، في حين البناء هو الشيء الذي بُني.

وفي موقف آخر يؤكّد على أنّ البنية هي « نظام - أو نسق - من المعقولية، فليست البنية هي " صورة" الشيء أو "هيكله" أو " وحدته المادية"، أو التصميم الكلّي، الذي يربط أجزاءه فحسب وإنما هي أيضاً القانون، الذي يفسّر تكوين الشيء ومعقوليته»<sup>4</sup>، ولذا سنقتصر على أهمّها مما له علاقة بميدان بحثنا.

إذا حاولنا سبر غور مفهوم البنية في القرآن الكريم نضع أيدينا على نيف وعشرين مرة ذكرت فيها كلمة بنية بدلالات مختلفة، سواء وردت على هيئة أفعال أو أسماء، في قوله تعالى: ﴿ ءَأَنْتُمْ

<sup>1</sup> - جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982م ص217/218.

<sup>2</sup> - إبراهيم زكريا، مشكلات فلسفية، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، 1990م، ط8، ص8.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 29.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أَشَدُّ حَلْقًا أَمِ السَّمَاءِ بِنَهَا ﴿٤٧﴾<sup>1</sup>، وقوله: ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾<sup>2</sup>، وفي قوله أيضا: أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَىٰ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ ﴿١٠٦﴾<sup>3</sup>.

ما يمكننا أن نستنتج كنتيجة من خلال ما تقدّم من تعاريف فإنّ البنية لا تقتصر على معرفة الجانب الخارجي أي: التغيّرات الشكلية لبنية الشيء أو ظاهره؛ وإمّا البحث في جوهر وكُنْه البنية أي: الجانب الباطني، وذلك بالتعويل على تقنيّة التحليل والتنقيب في أواسر جواهره التكوينية لمعرفة العلاقات القائمة بين وحداتها والنظام الذي تعمل به.

ب/ مفهوم البنية اصطلاحاً :

البنية هي امتداد من المفاهيم المعرفية بحقول علمية مختلفة، حتّى أنّ البنيويّة كمنهج اشتقت من البنية، حيث نجد في المعاجم الأجنبية كلمتي « Structure بالرّسم الفرنسي والإنجليزي الموحد أو Structura اللاتينية، والبناء Construction بالرسم الموحد أيضا مع فارق النطق، أو constructio اللاتينية، كليهما، تمتدّان إلى الفعل الفرنسي Detruire بمعنى: الهدم والتقويض والتخريب، الذي يمتد تأثله إلى الفعل اللاتيني Struere بمعنى: تنضيد المواد Empiler des materiaux، أو التأسيس

<sup>1</sup> - سورة النازعات، الآية 27.

<sup>2</sup> - سورة البقرة، الآية 22.

<sup>3</sup> - سورة التوبة، الآية 109.

والبناء والتشييد Batir، كما أنّ هذا الفعل اللاتيني المتكئ على القاعدة Stru- ينحدر من الصيغة الهندوأوربية ster بمعنى: المد والنشر والبسط والتوسّع Etendre «<sup>1</sup>».

وفي اللغة الفرنسية تشتق كلمة structure « من الفعل اللاتيني "stuer" ، ويعني بني وشيد أيضا، البنية موضوع منتظم له صورته الخاصة، ووحدته الذاتية، وتدلّ كلمة بنية للدلالة على "الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك»<sup>2</sup>.

نستنتج مما تقدّم أن مصطلح البنية مرادف لمصطلح البناء عند علماء الغرب، كما أنّها تخضع لمبدأ التحوّل، أي: هذا التّغيير والتحوّل مبني على التّقديم والتّأخير.

### ت/ البنية عند الغرب:

كان صعبا جدّا إعطاء تعريف موحد للبنية في العربية، وكذا في المعاجم الأجنبية هناك اختلافات، إلاّ أنّه توجد بعض القواسم المشتركة.

فالعالم والفيلسوف كلود ليفي ستروس\* (Claude Levie Strausse) يصرّح بأنّ البنية في نظره تحمل: « طابع المنظومة، فهي تتألّف من عناصر يستتبع تغيير أحدها تغيير العناصر الأخرى كلّها»<sup>3</sup> ومن ثمة فإنّ البنية من المنظور الفلسفي تمثّل تكاتل مجموعة من العناصر، وتلك العناصر تعمل وفق نظام تناسبي يحدّد العلاقة بينها، وأيّ تغيير يطرأ على عنصر منها، حتما سيّشمل جميع العناصر فالبنية عنده شملت علم اللّغة فميّز بين الكلام واللّغة بالنّظر إلى عنصر التعاقب والآنية، وأضاف عنصرا آخر تمثّل في الوحدة التكوينية التي تتكون من عناصر مثل الكلمات في تكوينها للجملة، أي:

<sup>1</sup> - يوسف وغلبيسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر، ط1، 2008م، ص121.

<sup>2</sup> - محمد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1378م، ص154.

\* - كلود ليفي ستروس، ولد في بلجيكا سنة 1908م، كان مهتما بالجيولوجيا، حصل على إجازة الفلسفة عام 1934م، عمل مدرسا، ثم رحل إلى البرازيل ليعمل في منصب أستاذ الأنثروبولوجيا، بجامعة سان باولو، وهذا ما ساعده على تطوير أفكاره، ثم انتقل إلى نيويورك واشتغل مدرسا في البحث الاجتماعي مع رومان ياكوبسن، فقاده إلى الاهتمام بعلم اللغة البنيوي، كانت له عدة إصدارات بعد عودته إلى فرنسا منها: " الأبنية الأولية للقرابة، الدراسة البنيوية للأسطورة، الفكر الوحشي، وأسطوريات" ينظر إيديث كرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور دار سعاد الصباح، القاهرة، ط1، 1993م، ص36/35.

<sup>3</sup> - كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م، ص328.

أته أخذ النسق بما فيه ثنائية الدال والمدلول من العالم دي سوسير وأضاف إليها عنصر الفونيمات أو الدّراسة الصوتية من ياكوبسن.

ويشير إليها البعض على أنّ البنية « نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقاً لمبدأ الأولية المطلقة للكُلّ على الأجزاء) له قوانينه الخاصّة المحايثة، من حيث هو نسق يتّصف بالوحدة الدّاخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضي فيه أيّ تغيّر في العلاقات إلى تغيّر النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى»<sup>1</sup>، وذلك أنّ البنية مدرك عقلي ولكنّه غير شعوري، يعمل باللاوعي، فتحوّل اللّغة عنده من دراسة ظواهر لغوية واعية إلى دراسة بنيتها التّحتيّة غير الواعية، كما أنّه يمتاز بالكليّة والشّمولية، ترتبط فيها العناصر ارتباطاً وثيقاً ببعضها البعض، وتعمل وفق نظام آني لا تاريخي، يتجاوز إرادة الذات، فتظهر الدّلالة التّصية من خلال النتائج المتوصل إليها، فهي في هذا المنظور تخضع للتّثبات أكثر من الحركة.

وقد اهتمّ مؤسس المدرسة الجديدة في النّقد الاجتماعي "غولدمان" ببنية النّص الأدبي، فتكفّل بدراسة تكشف البنية التي يجسّد بها النّص الأدبي وهي البنية الدّهنية للطبقة الاجتماعية<sup>2</sup>، ومن المنظور اللساني فإنّ البنية هي « ذلك التّرابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبرّ عنها النّص في الواقع وبعناصره الدّاخلية شكليّة كانت أم فكريّة»<sup>3</sup>، وبذلك ترتبط البنية بالواقع الاجتماعي والتّاريخي بعد أن نشأت في علم النفس والأنثروبولوجيا للوصول إلى دلالة عميقة للنّص الأدبي.

يشترط وجود الدّلالة في البنية لفهم النّص الأدبي حيث أنّ « البنية الدّلالية ذات منظور واسع لا يغفل التّحليل الدّخلي للتّنتاج واندراجه ضمن البيانات التّاريخية والاجتماعية... وفي المقام الأخير يدعو إلى إدخال التّنتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع الاجتماعي والتّاريخي»<sup>4</sup>، أي: بنية النّص الأدبي بنية اجتماعية، وظاهرة نابعة من وضع اجتماعي حدث في زمن معيّن من أجل إدراك

<sup>1</sup> - إيديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط1، 1993م، ص413.

<sup>2</sup> - ينظر، سليم بركان، تلقّي الخطاب النقدي البنيوي التكويني في الجزائر من المحمول الفلسفي إلى المحمول السوسولوجي، مجلة فصل الخطاب، م2، ع6، جامعة ابن خلدون، تيارت، ص186.

<sup>3</sup> - إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2002م، ص183.

<sup>4</sup> - محمد علي بدوي، علم اجتماع الأدب، " النظرية والمنهج والموضوع"، دار المعرفة الجامعية، بيروت، ط1، 2002م، ص183.

مختلف العلاقات الإنسانية، وهو طرح سابق تطرق إليه العالم ستروس الذي ربط البنية بالفعل الاجتماعي للفرد وضرورة اندماجه في الجماعة، حين يقوم بسلسلة من الأفعال والعلاقات، فبالتالي فإنّ البنية هنا تتمثل « نتاج سلسلة من الأفعال الفردية التي كُتبت وأعطيت معنى بواسطة أنظمة التمثيلات... من ثمّ هي إسقاط للأنظمة الرمزية المتضمنة في نفسية الفرد وليس لها واقع منقطع النظير *suigeneris* »<sup>1</sup>، وهكذا كان مفهوم البنية من المنظور الاجتماعي، وهي ما يطلق عليها بالبنية الاجتماعية أو السوسولوجية.

ويرى أندريه لالاند (André Lalande) (1867م-1963م) أن البنية تستعمل « بمعنى خاص وجديد... لتدلّ... على كل متكوّن من ظواهر متضامنة، بحيث إنّ كلاً منها يتوقّف على الأخرى، ولا يمكنه أن يكون ما هو عليه إلا في علاقته معها، وبهذه العلاقة. هذه الفكرة هي في صلب ما يسمى أيضاً نظرية الصور أو الأشكال »<sup>2</sup>، وذلك أنّ البنية في نظره تفهم من الكلّ بدل الجزء، فلا دلالة للجزء إلا داخل الكلّ الذي تربط أجزائه علاقات، فهي تتجرّد من الدلالة خارج هذا التّضام بين العناصر.

### ثانياً: الأصول الفكرية للبنية عند النقاد العرب القدامى:

لعل من أبرز التصوّرات لمفهوم البنية تتّضح عند العرب القدامى في مفهوماتهم لبنية الشعر، وقد اتّصلت نظريّات الشعر من حيث علاقاتها وأثرها الجمالي بدراسة المنظرين العرب في تفهّم ماهية الشعر وغدوها مرجعاً لها، وتتّضح هذه الخصائص عند قدامة بن جعفر في تعريفه حدّ الشعر « إنّهُ قول موزون مقمّى يدلّ على معنى، فقولنا ( قول ) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا ( موزون ) يفصله ممّا ليس بموزون، إذا كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا ( مقمّى ) فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا يدلّ على ( معنى ) يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير

<sup>1</sup> - سايمون كلارك، أسس البنيوية، نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية، تر: سعيد العلمي، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع، مصر ط1، 2015، ص97.

<sup>2</sup> - André Lalande, Vocabulaire technique et critique de philosophie, Ed, Pud1993, p1341  
موسوعة لالاند الفلسفية تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات - بيروت- باريس، ط2، 2001م، ص 1341..

دلالة على معنى، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئاً على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه»<sup>1</sup>.

لقد أسس قدامة بن جعفر لبنية الشعر على أنّ مفاصله قائمة على اللفظ الحلو التام البيان المعتدل في وزنه، يبنى في ختام أبياته على قافية أحادية تساهم بقسط وافر في تمييزه عن جنس النثر ذو معنى ملائم للفهم أي: التأثير في المتلقي بإعطائه خبرة جديدة في ثوب فني منسجم مفعم بالصّور الفنية الجميلة ذات التوتّر الإيقاعي المعبر عن تجربة الشاعر الكثيفة، جميعها تصبّ في قالب واحد، قوامه الجودة وهدفه إمتاع المتلقي وإفادته، كما أن الشاعرية هي أبرز سمات القصيدة فلا يتّسم النّص من دونها بسمته الأدبية، لتخلق لنفسها « مجالاً تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنّص بنية داخلية تملك مقوّمات التفاعل الدائم، من حيث إنّها بنية ذات سمة شموليّة قادرة على التّحكم الدّاتي بالنّفس، ومؤهّلة للتحوّل فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها، حسب قدرة القارئ على التلقّي »<sup>2</sup>.

طفق يتبلور في القرن الثالث للهجرة، نسق شعري وذوق جمالي جديد كاشفاً عن التحوّل العميق في اتجاه البنية الشعرية العربية، ظهر في تجاوزه للوعي الشعري مبدأ المعنى بوصفه نتاجاً للرؤية العقلية أي: تخطّي منطق العقل من جهة وتكريس العناية بالبنية الشكلية من جهة أخرى باعتبارها صياغة فنية للغة رفدت الشكل الشعري عبر أنظمتها اللغوية والبلاغية، بطاقات إبداعية تعبيرية جديدة متجدّدة، إذ صارت الشعرية بنية لغويّة ذات وظيفة جمالية إمتاعية في المقام الأول، بمعنى أنّ الشكل الشعري بإطاره البلاغي المتقن احتلّ مكان الصّدارة ورسب المعنى إلى القاع عبر تقنيّات بلاغية كرّستها (مدرسة البديع)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 64.

<sup>2</sup> - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط6، 2006م، ص 24/25.

<sup>3</sup> - مدرسة البديع، أصحابها هم من أدخلوا التقنيات البلاغية البديعية على الشكل الشعري، وقد تصدى ابن المعتز (ت296هـ) لذلك الرأي وسعى إلى تفيده، بإيراد نماذج من الأساليب البديعية من القرآن وحديث الرسول عليه السلام، وكلام الصحابة والأعراب، وأشعار المتقدمين (ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم، حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه، ثم أن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم قد شغف حتى

وما يمكننا أن نستنتج من هذه المراجعة النقدية أن أصحاب المذهب البديعي تجاوزوا عبر رؤيتهم الشعريّة بنية العقل الموضوعي للمعاني والأفكار، التي هي بمثابة إحالة إلى المرجعية الموضوعية كما تبدو للعيان، وفي المقابل أرسوا دعائم الرؤية الذاتية تكريسا للفرد مقابل الجمع العقلاني، فتغيّرت البنية الداخليّة (اللغوية) في سؤر التجارب الشعريّة.

أ/ البنية الشعريّة بين التقليد والتجديد:

أ-1/ اتجاهات البنية الشعريّة :

أسّس العرب في تأصيل نظريّتهم النقدية وفق معطيات لغتهم ورؤيتهم الفكرية وذوقهم الجمالي ولما كان الأدب العربي القديم شعريّا بطبعه العام فإنّ نظريته في هذا المجال مؤسّسة على استنباط نظريّات من البنية الشعريّة على وجه الخصوص، والمتّبع للبنية الشعريّة في تراثنا النقدي يجدها حصيلة اتّجاهات ومقاربات نقدية في إطار نظرية شعريّة عربيّة لها ما يميّزها من خصائص فكرية وفلسفية وجمالية وإن تباينت الآراء في هذا التّجدد أو ذاك.

إنّ في استقصاء النظريّة الشعريّة العربيّة القديمة اتّجاهات رؤيويّة على أساس النظريّة والمنهج لا على أساس الظهور التاريخي، وفي اعتقادنا لها ثلاثة اتّجاهات في بنية الشعريّة وهي: اتّجاه البنية الأحادية، اتّجاه البنية الثنائيّة واتّجاه البنية المركّبة.

1- اتّجاه البنية الأحاديّة: المذهب الشكلي:

1-1 بنية اللّغة والأسلوب: يمثّل هذا المذهب اثنين من أعلام العربيّة وهما: أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (ت291هـ)<sup>1</sup> وقدامة بن جعفر (ت337هـ)، إذ يرى أبو العباس بن ثعلب أن الشّعر من النّاحية البنائيّة ظاهرة لغويّة معروفة من حيث بنيتها العروضية (الوزن والقافية) ذاكرا خصائص الشّعر

غلب عليه وتفرّع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض وأساء في بعض) ابن المعتز، البديع، تحقيق كرا تشكوفسكي، دار المسيرة بيروت، 1982م، ص1.

<sup>1</sup> - أبو العباس ثعلب لم يعرف إلا نحويا ولعل غلبة هذه الصفة على شخصية هذا العالم هي التي أبعدت كتابه قواعد الشعر عن دائرة اهتمام النقاد والمعيّنين بالتّقد، ومن ثمّ فإن أهمية هذا الكتاب ظلّت خفيّة على كثير من الباحثين في ميدان التّقد، إنّ هذا الكتاب لثعلب لم يقتبس منه أيّ مؤلّف في فنون البلاغة والتّقد الأدبي حتّى الآن، ومن ثمّ فإنّه لم يقرأ قراءة نقدية من شأنها أن تميّط اللّثام عمّا يتضمّن من آراء وهي ماهية الشّعر وخصائصه البنائيّة. أبو العباس ثعلب، قواعد الشّعر، تح رمضان عبد التّواب مكتبة القاهرة، 1995، ص 18 من مقدّمة المحقق.

الأسلوبية من الناحية التركيبية البلاغية، وهي خصائص نوعية تميّز الشعر من غيره من فنون القول فكان كتابه ذا طابع نحوي قواعدي، والذي عالج فيه أنواع الكلام عموماً بما فيه الشعر والنثر أو الخطاب غير الشعري، ويقرّ بأنّ قواعد الشعر أربع تمثّلت في: الأمر والتّهي والخبر والاستخبار، تتفرّع إلى أغراض تمثّلت في: المدح، الهجاء، المراثي، الاعتذار، التّشبيب، التّشبيه، واقتصاص الأخبار<sup>1</sup>. ما نستخلصه هو عدم تفرّقه بين الشعر والنثر، وإمّا كان يسعى حينئذٍ إلى حصر خصائص الشعر الأسلوبية وفق منهجية وصفية تتناول البنية الشكلية أي: السّطحية للخطاب الشعري لكنّها قاسم مشترك بين ما هو شعري ونثري بنظرة تتجاوز التعميمية، لتقتصر على بنية الشعر التي تؤسّس وظيفته الشعريّة وهي بنية قوامها البلاغة أي المجاز، وتكمن حسبها في ظواهر أسلوبية يمكننا ذكرها في المواطن التالية :

### 1- البنية البلاغية:

تتماهى البنية وتبنى أساساً على الجانب البلاغي الإبلاغي، وذلك لتشكّلاته اللامتناهية التي تأخذ صفتها البنائية من الخلجات النفسية الإبداعية، وذلك ما يتأتّى من خلال بعض العناصر التي سنشير إليها في هذا المضمّار.

- الإيماء أو التعريض: وهو العدول عن التعبير الصريح عن المعنى والإيماء إليه، وهو «الدلالة بالتعريض على التصريح»<sup>2</sup>، ويعني بذلك الكتابة بطريقة التّخفي مستعينا بالإيماء والإشارة والتلويح للمعاني، والتعريض مصطلح ذو دلالة غائمة في البلاغة العربية، إذ ذكره أبو الهلال العسكري برفقة الكناية وكأتمها مصطلح واحد<sup>3</sup>، والحقّ أنّ ثمة فرق بين المصطلحين لا يكمن في البنية وإمّا في المرجعية ذلك أنّ الكناية تقوم على تلازم المعنيين السطحي والعميق تلازماً مرجعياً، أما التعريض فإنّ دلالاته السّطحية لا ترتبط بالدلالة العميقة إلّا على أساس منطقي عقلي مجرد دون أن تكون هناك مرجعية الأمر الذي يجعل استيعاب العبارة منوطاً بقدرة المتلقّي على الفهم.

<sup>1</sup> - ينظر، المصدر السابق، ص 32/31.

<sup>2</sup> - أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، ص 49.

<sup>3</sup> - ينظر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، د.ت، ص 381.

ويضع ثعلب معياراً أسلوبياً يعتمد أنساقاً بلاغية قوامها الإيجاز أو التّكثيف الدّلالِي الذي يَنمُّ على قدرة إبداعية عالية على التّحكم باللّغة واستخدامها استخداماً تقنيّاً يكرّس وظيفتي الشّعر والفهم والتّأصيل الجمالي، والمقام لا يسمح بتفصيلها أكثر من الإشارة إليها، فأسلوب إيجاز القصر يقوم على ما يتضمّن حقلاً دلاليّاً يمكن انتقاء الدّلالات المناسبة منه على نحو ما يقتضي سياق النّص، ولا ترتبط بالدّلالة المعجمية بل بالدّلالة الإيجائية على حدّ تعبير جورج مولينيه التي تحرّف نحوية العبارة عن مسارها لتؤسّس دلالة أخرى، فالإيجاء إذن من العناصر المكوّنة لبنية الخطاب<sup>1</sup>.

## 2- البنية الصّوتية للشّعر :

يمتاز الشّعر عن غيره من فنون القول باتّساق النّظم أي: البنية العروضية من وزن وقافية، هو شأن الشّعر العربي، ولهذا البنية مستويات متعدّدة تساهم الألفاظ في خلقها وتوليد أثرها الشّعري فتوافق الألفاظ على نحو من التّخيّر والانتقاء يؤدّي إلى الانسجام والاتّساق في رصانة التراكيب من النّاحية الصّوتية إذ تتعاقب المقاطع وتتوالى وتكرّر خالقة نظاماً موسيقياً منتظماً منسجماً مع البنية النّفسية، ويتجلّى ذلك النّظام الصّوتي في البنية الموسيقية القائمة على تردّدات التّفعيلات وانتظامها من جهة والقافية التي هي بمثابة المرتكز الصّوتي للقصيدة.

استرسل ثعلب في بيان أهميّة الإيقاع الذي تولّده القافية لأثّها أشدّ وضوحاً من الموسيقى الدّاخلية ومن ثمّة « أن أيّ اختلال في نظامها يحدث تشوّهاً واضحاً على مستوى البنية الصّوتية، وإن كان ذلك قد فعله القدماء وجاء عن فحول الشعراء<sup>2</sup> ».

## - بنية الصّيغة :

لقد حدّد قدامة بن جعفر ماهية العناصر التّكوينية والخصائص البنائية لمعرفة القوانين والأنظمة التي تحكم العملية الإبداعية الشّعرية وآليات عملها التي تحدّد مستوياتها الوظيفية، لذلك استهلّ دراسته للشّعر بتحديد ماهيته على أنّه « قول موزون مقفّى يدل على معنى<sup>3</sup> »، هذا التعريف الموجز المكتنز جامع لعناصر الشّعر التّكوينية التي يتألّف منها فنّ القول، كما حدّد المستويات المعيارية لبنية الشّعر المتمثّلة في الجودة والرداءة والحدود التي تقع بينها.

<sup>1</sup> - ينظر، جورج مولينيه، الأسلوب، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1999م، ص 13/12.

<sup>2</sup> - أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، ص 63.

<sup>3</sup> - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

فهم قدامة للشعر على أنه صناعة جعله يؤسس منهج لنظريته الشعرية فلما « كان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال »<sup>1</sup>، وعلى حد تفهّمنا فإنّ الشعر بوصفه صناعة يتألف من المعاني وهي مادّته وصورة تتشكّل فيها تلك المعاني وذلك ديدان صاحب الصنعة.

والشاعر حين يتعاطى معنى من المعاني لا يقصده لذاته وإنما لتشكيله في صورة معينة، فغاياته تصويرية، الأمر الذي جعله يُخرج المعنى الشعري من حيز القيم الأخلاقية لأنّ لا علاقة لها بالشعر بوصفه فنّاً وصناعة، وبذلك يكون قدامة قد « فصل نظرية الاستيطيقا عن نظرية الأخلاق »<sup>2</sup>، وفي ذلك عزل لمادة الشعر أو موضوعه عن العمل الإبداعي في أثناء بنائه، بمعنى أنّ ليس ثمّة مادة أو موضوع شعري أو غير شعري فحيثما يلامس الإبداع مادة أو موضوعاً فإنّه يصبح عملاً فنياً كالحرف الأخرى.

ينتقل قدامة بن جعفر إلى إيضاح العلاقة البنائية التي تنظّم العناصر التكوينية الأربعة وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية؛ إلا أنه يشترط العذوبة والرقة والفصاحة في اللفظ مع إدراك سلاسة الوزن وانسياب الألفاظ، وفي ضوء ذلك ينبثق حسّ الناقد وذوقه الجمالي لبنية الشعر على أنّها علاقات بنائية تشكّل معمارية الشعر وترتيب نظامه الداخلي، وقد أكّد على هذه العلاقات ب: «ائتلاف بعض هذه الأسباب إلى بعض»<sup>3</sup>، هذه العلاقات الأربع تنجم عنها أربع علاقات هي: ائتلاف اللفظ مع المعنى واللفظ مع الوزن والمعنى مع الوزن والمعنى مع القافية، في تناسب هذه العلاقات تحدّد مستويات الجودة فكلاً كان البناء متناسباً متألّفاً مع أغلبية هذه العناصر، كان الأثر الجمالي قوياً، فغاية الجودة تكون حينما يجتمع للشعر الائتلافي العناصر الأربعة جميعاً، ويكون حظّ الشعر من الجودة أو الرّداءة، بقدر ما يكون فيه من درجات الائتلاف والتناسب<sup>4</sup>، في استقرائنا لما ذهب إليه قدامة يوحي بأن العملية البنائية الشعرية تتمركز في بنية الشكل بوصفه علاقات لغوية وليس للمعنى أثر في ذلك.

<sup>1</sup> - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

<sup>2</sup> - جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982م، ص 133.

<sup>3</sup> - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 70.

<sup>4</sup> - ينظر، المصدر نفسه، ص 41.

لقد تصوّر قدامة في رؤيته النقدية على أن الشعر يرتكز على علاقات بنائية بين عناصر الشعر ومكوناته الأساسية لكنّه لم يغفل دور البنية البلاغية في شحنها بطاقات تعبيرية تمدّها بطابع مميز وأثر نفسي يولّد الاستجابة الشعرية، فيتقاطع هنا مع أبي العباس ثعلب في نظرهم إلى تلك الأساليب في إطار جهاز اصطلاحي أي: تداولها في الميادين اللغوية والنقدية على أنّها ظواهر جمالية استيتيكية، وقد وضع قدامة مصطلحات بلاغية لا عهد للبلاغة العربية بها فإليه يعود فضل التأسيس في هذا الميدان كما هو الحال في نعوت المعاني التي منها التكافؤ الذي يعرف عند البلاغيين المتأخرين بطباق الإيجاب وهو المعنى وضده.<sup>1</sup>

لقد أولى ناقدنا للبنية البلاغية اهتماماً لأنّها تتمثل رافداً من روافد الشعرية في بنائها لأنّها تتضمن رؤية أدبية وجمالية راقية لها أثرها في استيعاب معاني الشعر وعملية التلقّي.

### 3- اتجاه البنية الثنائية :

هذا الاتجاه يمثّل تلازم مستويي البنية الشعرية وهما الشكلي والدلالي، إذ تُعزى للجاحظ (ت255هـ) محاولات تحديد البنية الشعرية بوصفها صياغة أسلوبية في المقام الأول أكثر منها انعكاساً للمعاني وهو القائل: « والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإمّا الشّان في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من التّسج وجنس من التّصوير»<sup>2</sup>، يتضمّن هذا القول العناصر البانية وهي الوزن والسّبك والتّصوير، أمّا الوزن فهو خاصيّة تكوينية لبنية الشعر الموسيقي والسّبك توحى على البناء الأسلوبي التركيبي، وأمّا التّصوير فهو يعني بنية الصّيغة البلاغية وعلى أحسن تفهّم فهي جوهر الشعر وخاصيّته المميزة لأنّه (التّصوير) الطّاقة الخلاقية التي يعزى إليها ابتداء الصّور الذهنية وتشكيلها في هيئات وصور مختلفة، ركّز الجاحظ في تحديد بنية الشعر على الشّكل اللغوي، هذه البنية تنتج وظيفتها الشعرية من خلال "الوزن" و"تخيّر اللفظ"، ثم خص الشعرية في خصائص أسلوبها على "السّبك" و"التّصوير".

<sup>1</sup> - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 48.

<sup>2</sup> - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى الباي، مصر، ج3، ط4، 1979م، ص 131/132.

تتمثل القيمة الحقيقية للشعر في طريقة صياغته، أي: في نظمه، ولهذا انطوت مقولته على شروط جودة النظم والتي تمثلت في ثلاثة عناصر: الوزن واللفظ والتركيب، وكان كلام الجاحظ على الوزن مطلقاً، في حين جاء حديثه عن اللفظ مقيداً بشروط ثلاثة: الاختيار والسهولة والطبع، وأما التركيبي فاشترط فيه أن يكون مسبوکاً.<sup>1</sup>

ولا نعدم حقّ ابن قتيبة (ت226هـ) حين يؤسس لتلازم ثنائية البنية الشعرية القائمة على ثنائية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون، التي ظلّت في حالة اتزان بين القطبين الذين يؤلفان بنية شعرية مقسّمة مستويات بنية الشعر إلى أربعة مستويات في قوله: «تدبّرت الشعر فوجدته أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه...، وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى...، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه...، وضرب منه تأخّر معناه وتأخّر لفظه»<sup>2</sup>، وفي ذلك في تسوية بين اللفظ والمعنى.

- **المستوى الأول:** ما حسن لفظه وجاد معناه أي: ما انسجم فيه اللفظ والمعنى، والمستوى الثاني: ما حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى أي: الاهتمام بالجماليات دون الجوهر، أما **المستوى الثالث:** الضرب الذي جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وهذا يعني أن المعنى جيّد في بنية سبكه لكن الظلال الدلالية واهية. **والمستوى الرابع:** ضرب تأخّر معناه وتأخّر لفظه أي: وهو ما كان متكلّفا رديء الصنعة.

ما نستنتجه كنتيجة أن البنية الشعرية عنده تبنّى على تفاعل عناصر الشكل والمضمون، حيث كان معياره في ذلك مبنياً على القيمة الأخلاقية، فكان التساوي حينئذ بين اللفظ والمعنى شكلياً لا غير.

يذكر ابن قتيبة معايير أخرى تتعلق ببنية الشعر البلاغية والعروضية فيقول: «وليس كل الشعر يختار (يحفظ) على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب منها الإصابة في

<sup>1</sup> - ينظر، محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور عز الدين الباي جامعة أحمد بن بلة 1، وهران، إشراف الأستاذ الدكتور عز الدين الباي، 2015/2014، ص62.

<sup>2</sup> - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1982م، ص68/67/66/65/64.

التشبيه<sup>1</sup>، فما نلاحظه أنه لم يول اهتماماً للصياغة البيانية البانية لمستويات الشعرية الجيدة وإغفاله أثر البنية العروضية والقافية، وإن كان قد أشار إليها من بعيد.

كما لا نضيع في هذا المقام البحثي ما أشار إليه أبو هلال العسكري (ت395هـ) في الإشارة إلى بنية اللغة الشعرية باعتقاده بأولية اللفظ على المعنى إذ يقول: « والشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السئوق من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً<sup>2</sup>، في ثنايا هذا النص التقدي نجد الخصائص البانية للشعر وهي النسخ والنظم فضلاً عن الصياغة اللفظية وانتظام الألفاظ في تماسكها التركيبي المساهم في بناء الأفكار وصورة المعنى أما النظم فإنه تعود خاصية الشعر في انسياب الألفاظ وتدققها، وهذا كله داخل ضمن الجانب البنائي للشكل الشعري، أما الألفاظ فإنها ينبغي أن تتوفر على الرقة والعدوبة حتى لا تصبح ممجوجة مستقبحة وهي بديهية ذوقية ومن ثم فإن «التفس تقبل اللطيف، وتلبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع؛ وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقها، وتنفر عما يضادها ويخالفه»<sup>3</sup>، ومن ثمة فإن البنية الشعرية في مفهومه تكمن في: «جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف»<sup>4</sup>.

ما نستنتج من نتيجة أن خصائص الشكل الشعري البنائية والجمالية هي نظام من الدلالات اللغوية، من حيث هي بني صوتية ينبغي أن تتمتع بمميزات صوتية متفردة فضلاً عن لزوم اتساق تلك البنى في بنية لغوية كلية تشكل بناء شعرياً متميزاً.

### 3- اتجاه البنية المركبة :

لقد ذابت تلك النظرية الثنائية التي لازمت التقدير العربي ردحا من الزمن بظهور نظرية عبد القاهر الجرجاني التي ذوّبت إشكالية الثنائية في الخطاب الأدبي في بنية أسلوبية تقوم على مبدأ وحدة البنية اللسانية باعتبار اللغة بنية صوتية ذات دلالة، وتتجلى وحدة البنية اللسانية عند الجرجاني في أنه

<sup>1</sup> - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص84..

<sup>2</sup> - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص60.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص63.

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص64.

«إذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق»<sup>1</sup> وهذا يدل على أن الخطاب اللغوي رسالة ذات دلالة ذهنية قناتها الألفاظ، وهنا نشير إلى إشكالية في البنية القائمة بين علاقة اللغة بالفكر والتي عرفت بنظرية النظم.

### - البنية ونظرية النظم :

انطلاقاً من اعتبار أن اللغة صورة لفظية أي بنية حسية للمعاني الذهنية ولاسيما في مجال الصياغة الفنية للألفاظ والجهد الذهني لإنتاج الخطاب الأدبي أين يتفاعل فيه الشكل والمحتوى في وحدة بنائية، تفرز أثراً جمالياً بامتزاج البنية الأسلوبية التركيبية وتقنيات البلاغة.

نحسب أن نظرية النظم هي الأساليب الراقية للتعبير بالاستخدام المتقن للغة وباحترافية في أعلى مستوياتها البنائية، ويتجلى ذلك على أن الخطاب هو نسيج من العلاقات الدلالية يشدّ بعضه إلى بعض، «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك»<sup>2</sup>.

نستشف من خلال هذا القول أن النظم يمثّل العلاقات البنائية بين الألفاظ من حيث اشتداد أواسر الترابط بينها محدداً وظيفة كل كلمة أو مفردة في علاقتها البنائية بما قبلها وما بعدها، وحتى أن الألفاظ «لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وإنما الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظ بمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ»<sup>3</sup>.

ما يذهب إليه الناقد هنا أن الدلالة المعجمية والمميزات الصوتية تتعلق ببنية المفردة الصّرفية أي: أن تتسم بشروط الفصاحة وهذا هو مزية استعمال الألفاظ من عدمه في الخطاب اللغوي، ولذا فمزية «التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخفّ، وامتزاجها أحسن، ومما يكفد اللسان أبعد، وهل تجد أحداً يقول " هذه

<sup>1</sup> - عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، تح: أبو محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، د.ط. 1992، ص52.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص55.

<sup>3</sup> - عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، ص46.

اللفظة فصيحة"، إلا وهو يعتبر مكانها من التّظلم، وحُسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأحواتها؟<sup>1</sup>.

وعليه فإنّ السّياق وعلاقته اللّغوية هو المائز للدّلالات المفردة لتؤدّي الوظيفة المنوطة بها في سياقها، لعلّ بأهمية من مكان الإشارة إلى أن المجاز يحيل إلى مفهوم الحقيقة وهما أسلوبان يمثلان الأداء اللّغوي، وهما مرادفان لمفهومي اللّغة والكلام، أي حين تستخدم اللّغة استخداماً يؤدّي دلالتها الوضعية أي: السّطحية المعجمية والأسلوب المجازي فهو الذي « لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللّغة، ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتّمثيل»<sup>2</sup>.

لا يمكن لأيّ دارس أو قارئ أن يدرس قصيدة شعرية دون التّطرق إلى المجاز باعتباره « العمود الفقري أو الخيط السّحري الذي يربط القصيدة بما تحمله من الصّور البيانية»<sup>3</sup>، ولا يمكن اعتبار المجاز تقنية شعرية تمنح اللّغة القدرة على الاتساع الدّلالي فحسب، وإنما في قدرتها على تشكيل بنية الصّورة على نحو غير مألوف، وهي تقنية بالغة الأهمية في تعميق المعاني وتشكيلها وبنائها تخرج عن اللّغة المعيارية، ولا تعدّ هذه التّقنيات زخرفية تضفي الطّابع الجمالي السّطحي وإنّما هي عنصر حيوي مكوّن في البنية الشّعريّة.

إن هذه التّقنية « كلّ مكوّن من ظواهر متماسكة، يتوقف كلّ منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ماهو إلا بفضل علاقته بما عداه»<sup>4</sup>، فالبنية في نظر صلاح فضل تتركب من مجموعة عناصر متناسقة فيما بينها، كل واحد منها يكمل الآخر.

كما تعدّ « مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة ( تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التّحويلات نفسها، دون أن تتعدّى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية... تتألّف

<sup>1</sup> - عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، ص 44.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 256.

<sup>3</sup> - عقيل بن ناجي المسكين، شواطئ اللانهايات قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار أمل الجديدة طباعة. نشر. توزيع، لبنان بيروت، ط 1، 2018م، ص 12

<sup>4</sup> - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1998م، ص 121.

البنية من ميزات ثلاث: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي البنيوية<sup>1</sup>، فهذه الميزات تشترط التكامل والتناسق فيما بينها لعطينا بنية كاملة وتامة.

تغيّرت البنية الشعريّة في الشعر العربي المعاصر نظراً لحساسية العصر ومتغيّراته ومتطلّباته وبخصوصيته الفكرية والشّعورية واحتكاكهم بواقع الحضارة الإنسانية المتأزّمة، ومن هنا كان لزاماً عليها أن تخرج من رتبة وقيود البنية القديمة، أي: الأشكال والوسائل التعبيرية القديمة، واستعانوا بأشكال تعبيرية جديدة، ومضامين جديدة من مشكلات تتجاوز وامتياز ذات الشاعر إلى واقع الأمة، بالأحرى الواقع الإنساني، وعليه «قد بات من حقّ المضامين الجديدة أن تفجّر الأشكال القديمة، وتصطع لنفسها أشكالاً جديدة تلائمها، وبهذا الاعتبار فإن الشكل نفسه ثمرة من ثمار الرؤية الحضارية الجديدة»<sup>2</sup>.

اهتدى الشعر العربي الحديث في مشروع بنائه لقصيدة تختلف عن القديم، والذي رافقته في أحيان كثيرة، مفاهيم النبوة والحقيقة والخيال، «فإن تعرضنا لفرضيات انتقال النصوص، من بنية إلى بنية أخرى، هو مواجهة لآليات التقدّم، مادامت عملية الانتقال تتضمن التقدّم في النصّ والخارج النصّ معاً»<sup>3</sup>، فتمتخض أمام هذه المفارقة على أن البنية في الشعر الحديث والمعاصر قد وضعت أول خطوة في تكريس وتأسيس فضائها المختلف، والذي ينظر على أن البنية القديمة بنية شبه مستهلكة من كثرة ما لاكتها الكتابات القديمة.

يمتاز النصّ الأدبي الجديد ببنية تشكيلية تفارق فيها النصوص السابقة من حيث الكمية والتنوعية، إذ يتكئ في تشكيل بنيته على عناصر هيكلية تمثّلت في اللغة المألوفة في طبيعتها التعبيرية السائدة، استعمال الأدوات التقليدية، وكل ما من شأنه أن يعبر عن تراكمات الشاعر وحساسية عصره، ولكن ينبغي أن يخضع لسياقات صحيحة في بناء فضائه التشكيلي وهو شرط جوهري لنصّيته وأدبه «إذ إن التشكّل النصّي له قوانينه وأعرافه البدائية، كما أنّ للأدبية أيضاً قواعدها ومواضعها

<sup>1</sup> - جان بياجيه، تر: عارف منيمنة وأوبيري، منشورات عويدات بيروت - باريس، ط4، 1985م، ص 8.

<sup>2</sup> - أحمد المجاطي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص 53.

<sup>3</sup> - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (مسألة الحدائث) دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001م، ص 63.

الفنية والجمالية»<sup>1</sup>، وهكذا تتضمن النصية مع الأدبية لتشكيل بنية نص أدبي محظ منتظم وقار بقواعد فنية موضوعية.

لا يعول الفضاء التشكيلي للنص الأدبي على المحتوى على اعتبار أنه البؤرة الأساسية، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ليحتوي كل ما يحيط بالنتاج الأدبي من تمهيدات، هوامش، إحالات إشارات... الخ، وتعد مكملة و متممة في عملية بناء المتن، وتتمثل بكل ما يشكل النص « من توطئة وفذلكة ومقدمة ومدخل وتبنيه وكذلك الإهداء والشكر والتذييل.. الخ.. وغاية كل هذه النصوص الجانبية هي توجيه القارئ وإرشاد خطاه إلى كيفية قراءة النص»<sup>2</sup>، وتلك هي القواعد الجمالية والفنية التي يجب توفرها في النص الأدبي لتكتمل بنيته، بغية فهم النص من طرف المتلقي أو المرسل.

لا تقتصر بنية النص الجديد على تفاعلات العلاقة الجدلية وما يحيط بها، بل تنفتح على خاصية أكثر أهمية وهي طرائق الكتابة ذاتها، وهي تجسد « عبر تشكيلها الفيزيائي دالاً بصريا من خلال الخطوط والتشكيلات التي تخاطب البصر، حتى إنّها لا تصبح منها بصريا بالإضافة إلى كونها منها لغويا، وهذا عنصر يحتاج إلى جهد مضاعف من القارئ حتى يستطيع تأويل عنصر اللغة وعنصر الإدهاش الكامن في التشكيل البصري للنص، وكأنّه لا يقف فقط أمام نص لغوي، وإنما أمام نص تشكيلي»<sup>3</sup>، أي: النص الأدبي الجديد محتوي وشكلا، فتلك الخطوط والتشكيلات كلّها لغة يتلقاها المتلقي ويعتمدها لفكّ شفرات النص.

يشد شبكة البناء نسيج التشكيلات الشعرية المعاصرة إلى اتجاهات متعدّدة ووجود الفجوات سهل عبور المحاور، بحيث يضيف كل محور خيوطه الجديدة، التي توسّع من فضاء النسيج الشبكي وتعنيه بأصوات المحاور المتساوية دخولاً وخروجاً، هذا ما يكسّر مفهوم الوحدة الموضوعية التي تفرضها

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص 26/25.

<sup>2</sup> - حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م ص66.

<sup>3</sup> - موسى رابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والتوزيع، اريد، ط1 2000م، ص150.

البنية التعبيرية السائدة<sup>1</sup>، وبذلك يكون التحديد في البنية الشعريّة من حيث الوحدة الموضوعية التي أصبحت من سمات القصيدة التقليديّة، لنتنقل إلى التنوّع والتوسّع في فضاء النّص. وهكذا فإنّ بنية النّص الشعريّ الجديد تتطلب قارئاً جديداً يشغل أجهزة التلقّي الداخليّة كالبحر مثلاً التي تتكاثف وتتضافر لاستكشاف أغوار التّعبير النّصي وإشاراته وخاصيّاته الإبداعية ما يحمل المتلقّي على اللّذة والمعرفة، ويستلذّ بأدبية النّص من لغة وخلق الرّموز ورسم حركة الدّوال وبالتالي الوصول به إلى التّشكيل.

وبناء على ما تقدّم فإنّ «الخطاب الشعريّ لم ينطلق من الحداثة، كإشكالية مكوّنة بل كإشكالية تتكوّن، وتجرب باستمرار، ومن هنا تأتي أهميّة مقاربتها داخل الوعي المغاير الجماليّ الشعريّ الذي نهضت فيه»<sup>2</sup>. هذه التطلّعات الفكرية الجديدة التي تنوّعت بين الثورة التغيرية، والسريالية الصّوفية ورفض اللّواقع ومحاولة تخطيه كلها تمثّلت جلية في خطاب أدونيس الذي سعى إلى إعادة بناء أفقه المعرفي، وعلى سبيل جديدة في الفكر والتّحليل.

تبدو بذلك عمليّة الإبداع الشعري، إحدى أدقّ القضايا وأعقدها، في حقل الدّراسة الشعريّة لكونها تتعلق بحالة روحية يعيشها الشّاعر آناء حالة من الحالات النّفسية التي تتراكم فيها الخلجات الإبداعية المختلفة، أين تفقد الشّاعر القدرة على الوعي بها، ف«القصيدة الحديثة لا تجعل هدفاً في حد ذاتها، إنّما تنمو نموّاً طبيعياً حال اقتضاء الضّروية لوجودها إذ طالما أنّ بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعريّة بذلك، فإنّ هذه الحرية فكّت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية، مما وقرّ للقصيدة هامشاً كبيراً من حرّية الاختيار، حسب ضروريات التجربة بين استخدام القافية بأنماطها المتعدّدة المستحدثة، وعدم استخدامها، وهذا كلّهُ إنّما يحصل لصالح المستوى الدّلاليّ الذي ينقّس العمق في مجال حيويّ لهذا العمل الشعري»<sup>3</sup>، فالتجربة الشعريّة تفرض وجودها في النّص الشعري

<sup>1</sup> - ينظر، بلمهل عبد الهادي، إشكالية الكتابة في النقد الأدبي المعاصر - أدونيس أمودجا - أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه جامعة الجليلي اليابس، إشراف، أ.د: قادة عقاق، سنة 2010-2011، ص 220.

<sup>2</sup> - محمد جمال باروت، مقارنة للبيان الجمالية الشعريّة في الخطاب الشعريّ الحديث في سورية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 193، 1987م، ص 87.

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 89.

بالإضافة إلى استخدام القافية المتنوعة، كما يستطيع الشاعر أن يستغني، كما يستلزم ذلك كله حصول الدلالة في بناء النص الشعري.

لا شك في أن الإبداع الشعري، ليس مجرد خطاب شعري يستهدف إثارة المتلقي، وإنما جوهر الشعر، هو تنوير العالم من الداخل، بوصفه حاسية كونية، فليس هو مجرد خطاب وجوده في وعي محدد بقدر ما يلتمس وجوده في الوعي الإنساني، فأهميتها تكمن في كون القصيدة المعاصرة « التي تمتلك أكبر حيز من الرؤيا المستوعبة لأكبر من العالم واقعا وحلما، والتي تمتلك من الشجاعة ما تنفي به عن نفسها كل ما يثقل شعرنا من خلايا ميتة وأوهام وعادات وقداسة مبدلة، هي نشوتنا السرية في الصعود والهبوط ومواجهتنا لذواتنا، ودهشتنا أمام ما ينكشف فجأة في يقضات أشبه ما تكون بالأحلام»<sup>1</sup>.

ومن ثمة يغدو الشعر تعبيرا عن العالم وصميم كيان الإنسان، ودهشته العميقة أمام ما لا يمكن له أن يعيه أو يسميه، لأنه أبعد من الحدود الضيقة.

تتأسس البنية الشعرية المعاصرة على الرؤيا الحديثة فهي وثيقة الارتباط بالواقع والراهن المعاش مما جعل الشعر المعاصر تجربة شخصية، لها شكلها الخاص، وهو تحسس الأشياء تحسسا كشفيا واقتحاما جوهريا، وغاستون باشلار " G.Bachelard " يحدّد الشعر الحديث بأنه «.. ميتافيزيقية مفاجئة وعليه أن يقدم من خلال قصيدة قصيرة، رؤيا عن العالم ويميز الكائن الحي والجامد»<sup>2</sup>، تلك سمات التجديد في القصيدة المعاصرة، والقصيدة القصيرة إحدى ميزات الشعر الحديث والمعاصر، فهي شافية كافية لمحتوى النص، وما يحويه من رؤيا حول العالم المعاش.

قام النقد المعاصر بمهمة رسم محاولات الخروج عن النص التّمودج لأن « الدراسات العربية تحاول تركيز المفاهيم التي تميز شعرنا الحديث مازالت، على قيمتها، أقرب إلى تقديم الرّأي منها إلى البحث الشّامل المدقّق الذي تستند الاستنتاجات فيه إلى الرّصد الكافي من حيث الشّمولية والتّوزيع

<sup>1</sup> - حُر العين خيرة، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1996م ص70.

<sup>2</sup> - إبراهيم رمانى، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ص58.

في اختيار التّصوّص<sup>1</sup>، أي: كان هدف التّقدّ إيجاد نظرية تساهم وتساعد على تطوير شعرنا الحديث بتقنيات دقيقة ومتكاملة، وذلك بغية فهمه من طرف أيّ متلقّ.

والبنية في تحقيقها هي مجموعة القوانين العامّة، التي يتجسّد النّص من خلالها، ويمكن استخلاصها من داخل النّص ذاته، لذا كان التّفاد حريصين على إطلاقية الشّعر وتحرّره من أي سلطة لها وجود قبلي، ويقروّن بأنّ القصيدة الحديثة «لن تسكن في أيّ شكل، وهي جامدة أبداً في الهروب من كل أنواع الانحباس، في أوزان أو إيقاعات محدّدة، بحيث يتاح لها أن توحى بشكل أشمل الإحساس بجوهر منهوج لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً، جوهر عصرنا الحاضر، جوهر الإنسان»<sup>2</sup>.

مما جعل هرم مفهوم صناعة الشّعر القديمة ينكسر، من داخله بفعل الرّؤيا، التي أصبحت هاجس الشّعريّة العربيّة الحديثة، ومنه تأسّست أشكال جديدة، أي: بنية شكلية جديدة من الدّاخل والخارج، تنهض بمعرفتها ولغتها الخاصّة، بعيداً عن المماثلة والتنميط.

ما صنّعه التشكيلات الفنيّة في الكتابة الشّعريّة المعاصرة من رؤية حديثة، تدفعنا إلى القول بتحيّد وتحيّز بنية المتن الشّعري على سابقه، كما تمكّننا من فهم أغوار وأسرار التحولات الاستمولوجية، والعلاقات الخطيّة المتشابكة بين عناصر أنساقها التي يحدّدها الناقد جمال باروت فيما يلي:

1- الأسطورة: تشكّل عنصراً متميّزاً في نظام الشّعريّة الحديثة، عنصر يمكن أن يكون مضمرًا أو صريحًا.

2- الرموز التاريخيّة: لجأت الشّعريّة الحديثة إلى الاتّكاء على الرّموز، التي تبتعد عن دلالتها الأصليّة.

3- الاتجاه الكوني: يشكّل الإنسان الكوني حيّزاً، داخلياً للرّموز الكليّة، الأسطورية والتاريخيّة، ولقد كرّست الشّعريّة الرّؤيوية للإنسان الكوني بوصفه شاهداً وشهيداً وقديساً، ومسيحاً وتموزاً.

4- الرّؤيا الحضاريّة: كرست (الشّعريّة) في - السّينيات الشّعريّة - بوصفه حالة حضاريّة، ولهذا أصبح الشّعريّة يتوق إلى أن يقول الفلسفة...

5- قانون داخلي في الشّعريّة، الرّؤية التي هي تجرّيبية في طبيعتها.

<sup>1</sup> - بمنى العيد، في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م، ص93.

<sup>2</sup> - أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005م، ص14.

6- تفجير اللّغة: الذي يعني تغيير في العلاقات الدلالية، فالشّعرية الرّؤيوية تحكم العلاقات الضّرورية أو الإلزامية ما بين الدال والمدلول.

7- الحلم: لقد أصبح الحلم، في الشّعرية الرّؤيوية خصوصية تجريبية، حيث أصبحت الأحلام جزء من الرّؤيا»<sup>1</sup>.

ألزمتنا الضرورة الملحة لتبيان العناصر البانية على نقل النص بطوله، ولذا فإنّ التعبير المباشر في الشّعر ليس تعبيرا شعريا، وحياة السيورة اللّغوية للألفاظ الطويلة، وما تبلور فيها من مآثور أدبي وتاريخي، وأسطوري كل ذلك يكسبها تلك المقدرة الرّمزية الإيحائية، والغموض والتّعقيد والحلم، يزيد عظمة اللفظ أو الرّمز، والتناقض الموجود بين الصور، لا يعني فسادها بل ربما أكسبها قوة ومع أن الشّعراء يختلفون في طرق أداء ذلك بين الإنجاز، والإسهاب أو بين الإشارة المفاجئة والتأثير السّحري للألفاظ، أو بين التناقض والتوازي.

فالتّجربة التي تتمتع بدرجة كبيرة من العمق « هي التّجربة التي يبرز منها الشّعر والشّاعر في حاجة إلى عمق التّجربة، أكثر من حاجته إلى التّفصيل، وكلما قلت تفصيلات الصّورة، الحالة الشّعرية زاد تأثيرها المباشر، فكثرة التفصيلات لا تترك عملا للإيحاء التي تتمتع به لغة الشّعر، والذي يعتمد على الصّورة الفنية، كالأستعارة وغيرها»<sup>2</sup>.

فالنتيجة واحدة وهي إعمال العقل وتجاوز سطوح الأشياء بثناء الرّمن وشساعة المكان، وعمق الرّؤيا والتوغّل في بواطن كل أنواع الكتابة الشّعرية، إذ أن وجود لذّة التّخمين، والتّخيل والتّأويل يفتح فضاء القصيدة ويخضعها لعلاقات خلاقية تجرّح السّبل الجديدة المبتكرة لخلق الكلام الشّعري الجديد المشحون بالإدهاش والإمتاع والمشاهدة والصّدمة أحيانا.

ويرى معظم النّقاد أن الرّؤيا الإبداعية هي تجسيد لرفض المبدع الرائي، « عالم المنطق والعقل والرّؤيا لا تجيء وفقا لمقولة السّبب والنتيجة وإنما تجيء بلا سبب في شكل خاطف مفاجئ، أو تجيء إشراقا»<sup>3</sup>، ولذلك فعلاقة الرّؤيا بالحقيقة علاقة غير مباشرة، علاقة انسيابية حلمية لأنه ينقل العالم

<sup>1</sup> - مشري بن خليفة، بناء القصيدة في النقد الحديث، عز الدين اسماعيل، أدونيس، كمال أبو ديب، محمد بنيس، نموذجاً، مذكرة ماجستير، إشراف عبد القادر هني، جامعة اليرموك، الأردن، 1994م، ص 56-57.

<sup>2</sup> - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1992م، ص 345.

<sup>3</sup> - أدونيس علي أحمد سعيد، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م، ص 167.

الباطني بدلالاته الميتافيزيقية، حيث « تتحوّل فيه الأشياء والأفكار والموضوعات إلى، طينة تشعّ بالدّفء والتجانس ولعلّ هذا ما جعل الحداثة في توجّهها نحو المستقبل، واستشرافها للغيب، تولد من رحم الحلم، وترتكز على الرّؤيا، باعتبارها نوع من ردّ الاعتبار للإنسان كطاقة متنامية كاشفة مغتنية متعالية «على ذاتها، متخطّية لإبعادها»<sup>1</sup>، وذلك ما يعرف بالمتخيّل والواقع، وهي بنية من بنيات النصّ الشعري المعاصر.

فالرّؤيا هنا تجاوز للزّمان، بكسر تراتبية الكرونولوجية والخروج عن محدودية المكان إلى امتداده إنّها نوع من التّماهي الكلّي مع الكون في حركيته اللّامتناهية، حيث يتم انصهار الواقع في بوتقة الحلم، حيث يمتزج الكلّ بالجزء والجزء بالكلّ، واللّغة بالفكر، والممكن بالمحال والباطن بالظاهر والمطلق بالوجود، والوجود بالماهية، إنه اللّغة الرّؤيا غير العادية التي « ترى أن الموجود هو الوجود، وأن الأشياء أو الماهيات صفات له»<sup>2</sup>، وحيث ترتفع الحياة إلى مستوى الحلم وتوهّج البصيرة.

إذا كانت « الحداثة ترتبط بغنى التجربة الإبداعية، بمدى كشفها، عن أعماق الإنسان ومدى كونها ضوءاً يخترق ويستبق الحياة والعالم، فيما ينبثق منهما»<sup>3</sup>، فهي رؤيا قبل أن تكون شكلاً فنياً إنّها تساؤل مستمر يتعارض، ومنطق الثّبات، هذه الرّؤيا المتحدّدة التي تعيد تشكيل الماضي والحاضر فيما هي تستشرف المستقبل، « فالرّؤيا إذن إبداع»<sup>4</sup>، والمبدع « لا يعبر عن الحياة ولكنّه يخلق حياة أخرى، معادلة للحياة، وأكثر منها صدقاً وجمالاً»<sup>5</sup>، إنه إبداع المثلّ فالرّؤيا لا تستلب الواقع، وإنّما تتجاوزّه، وتتخطّاه، لتعيده إلى براءته الأولى، إنّها البحث في كنه الوجود وانبعائه، وليست محاولة الإنسان الإنعتاق من عالم الظّواهر، إلّا انسحاباً إلى داخل ذاته، حيث يزداد « حضوراً لذاته وفي ذاته، ويصبح أكثر قدرة على التوغّل في أعماق الوجود»<sup>6</sup>، هذا التّجاوز لنظام الرّؤية السّائدة، من

<sup>1</sup> - خالدة سعيدة، حركية الإبداع، ص 128.

<sup>2</sup> - أدونيس علي أحمد سعيد، الصوفية والسوريالية، دار الساقى، ط 1991، ص 3، م 45.

<sup>3</sup> - أدونيس، زمن الشعر، ص 170/171.

<sup>4</sup> - أدونيس، صدمة الحداثة، ص 167.

<sup>5</sup> - صلاح عبد الصبور، حياقي في الشعر - الأعمال الكاملة -، مج 3، دار العودة، 1988م، ص 66.

<sup>6</sup> - أدونيس، الصوفية السوريالية، ص 54.

أجل الوصول على فضاء آخر تحترق فيه الحجب والأستار من حيث هي هبوط نحو الأسفل حيث نلامس الوجود في ذاته ولذاته.

إن اتحاد الشاعر بالغيب عن طريق الرؤيا، ما هو إلا مخاض لولادة جديدة لهذا العالم وإذا كان الشعر « تأسيساً باللغة والرؤيا »<sup>1</sup>، فاللغة هنا هي لغة الحلم والكشف، باعتبار أن اللغة العادية بمنطقيتها وعقلانيتها لا تصل إلى تلك الدلالة المكتنفة التي تضيف على النص الشعري جمالا فنيا.

وإذا كان الشعر المعاصر نبوةً وخلق، فالشاعر والنبي يتقاطعان في سعيهما لتحقيق هويتهم الروحية في ظلّ واقع مادي جاف، ولا يتأتى لهما ذلك، إلا بامتلاك الإرادة الخالقة والبصيرة الداخلية منطلقين في ذلك من رؤيا متعالية، تولد من عمق الغيب والمجهول وتجنح بهما نحو الحقيقة الكونية المطلقة، فإذا كان النبي حاملا لرسالة دينية مصدرها الله فالشاعر يحمل رسالة روحية إنسانية نابغة من الذات الباطنية، يؤمن بها إيمانه القدرة على الكشف عن ذاته، ومن هنا كان الشعر هو طريقنا لاكتشاف ذواتنا حيث يقول أدونيس: « الشعر من حيث مفهومه أصبح رسالة سامية ينزلها الشاعر من عالم الروح ليؤديها بين الناس »<sup>2</sup>، من حيث هو يسعى للهدم ثم البناء.

الشعر - وخاصة المعاصر منه - بحث واستقصاء وسبر لأغوار الذات، في مناطقها المظلمة نوع من السفر الأبدي، في مناطق العتمة والتور، من القلب إلى الحب والسؤال والدّهشة والموت وفي هذا كله، كان الشاعر حاملا عباً التعبير عن قضيته، الإنسانية والوجودية، والكيانية الكبرى، في اتصاله بعالم الباطن الإنساني والكوني، في انغلاقه المغربي على أسرار لا تُكشَف إلا عن طريق الرؤيا الشعرية، فكان لزاما على الشاعر أن يكتب ويفكر وهو واقف على ذروة العالم، حيث يتراءى له كل شيء، وفي جميع الاتجاهات مسكونا في كل هذا بهاجس الخلق والكشف، سابحا في الكون كله جامعا أشتات الكون في جسد اللغة.

إنها لغة الشعر الرؤيا، في احتضانها « أدقّ الفروقات بين الأشياء، وأدقّ الفروقات بين حلجات النفس، ترسم الحلم، تصعد مع الزفير حتى أعلى الذروات، وتقبط مع الشهيق حتى بعد غور.....»<sup>3</sup>، ولهذا لم يكن عالم الناقد الشعري، في نزوعه النبوي، الكشفي بحثا عن الذات

<sup>1</sup> - أدونيس، زمن الشعر، ص166.

<sup>2</sup> - أدونيس، صدمة الحداثة ، ص213.

<sup>3</sup> - أدونيس، علي أحمد سعيد، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، ط1، 1993م، ص 126.

في براءتها الأولى، وصفائها الروحي مجرد ترف فكري أو ثقافي، وإنما كان محاولة «لخلق عالم إنساني جديد»<sup>1</sup> يتسع لتموجات الذات وتموجات العالم، في حركتهما اللامتناهية، وبهذا ازداد الشاعر «غوصاً في أعماق ذاته وفي أبعاد لغته، من أجل مزيد من إشعاع هوية الذات القائلة»<sup>2</sup>، فيشترط في التص الشعري أن يكتب بأقصى ما يمكن من معرفة المعجم اللغوي ومعرفة الإنسان، والعالم، وبأعمق ما يمكن بنظرة استشرافية، وبأبهى ما يمكن جمالياً وفنياً<sup>3</sup>.

ويُرى أن للشعر أهمية بالغة، إذ به و«بمعناه الواسع كموقف ورؤيا - نغتسل من الصّدأ نرفض ما كان، من أجل ما يكون»<sup>4</sup>، لندخل عالم الرجاء الأخير، علنا ندرك نقطة تماهي الروح والمادة الإنسان والعالم، وإذا أردنا «أن نكتب هو أن تنذر الأبدية لإرتحال فضاء آخر»<sup>5</sup>، من هذا المنطق أسس الناقد مفاهيمه الإبداعية مرتكزا في كل هذا على رؤيا الرفض والتغيير، جانحا نحو إبداع المثال بلغة شعرية «تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال أي عن المستقبل»<sup>6</sup>، إنها ثورة الرفض والتأسيس، في حركة تحويل دائم للعالم، والواقع والإنسان.

إذا كانت رؤيا الشعر تكمن في مدى ثورتها، كونها انتهاكا، وخرقا دائمين، «فالثورة فعل برؤيا، والشعر رؤيا بفعل، وهما يوقظان الحاضر»<sup>7</sup>، نحسب أن الناقد، في محاولته زلزلة المفاهيم السائدة، والخروج عن الموروث، والتقليد نحو عالم جديد، يتصالح فيه الممكن بالمستحيل، ولا يتحقق هذا إلا برؤيا جديدة، للإنسان والأشياء، ساجحة في فضاء الحلم والجنون، ومن ثمة تشكيل بنية شعرية جديدة.

فمبتغى أي ناقد في تصويره لماهية الشعر، وعلاقته بالتراث، والثورة، ومحاولة تحديده لمعنى التجديد، ودور اللغة في كل هذا، كان من أجل إعطاء تصوّر شمولي، لما يجب أن يكون عليه، التأليف الكلي، في شكله المتكامل من خلال رؤيا الرفض، والتجديد، المستمر باستمرار الوجود.

<sup>1</sup> - غالي شكري، شعرنا الحديث... إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978م، ص143.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص121.

<sup>3</sup> - ينظر، غالي شكري، شعرنا الحديث... إلى أين؟، ص120.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص165/164.

<sup>5</sup> - ينظر، غالي شكري، شعرنا الحديث... إلى أين؟، ص132.

<sup>6</sup> - أدونيس، صدمة الحداثة، ص294.

<sup>7</sup> - إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق والتوزيع، ط1، 1992م، ص28.

وبنية الشعر المعاصر إذن استمدت من الرؤيا، قوة وجوده وفاعلية، متخذة منها متكاً لتدحض مقولات العقل باعتبارها تشكل عائقاً أمام المبدع الرائي، في توقه لاكتشاف الحقيقة الكامنة، في حركية الوجود الداخلي صعوداً وهبوطاً.

وإذا كان ما يعرف عن الرؤيا الشعرية أنها « تتكوّن بفعل عملية سحرية، غريبة عن قواعد المنطق »<sup>1</sup>، فهذا يعني تكسير علاقات العقل المنطقية، وتجاوز مفاهيم الزمان والمكان في حركية روحية فكرية لغوية مستمرة، تسعى لإدراك عالم لا مرئي، لا محدود، يعجز العقل والمنطق عن تقبله أو تفسيره، إنه عالم الرؤيا بالقلب، حيث اللامنطق، واللامفعول ولذا فالشاعر يعيش بهواجس الخوف والقلق، الكشف، الروحية، الحقيقة والمجهول، في اتّحاده مع عالم الرؤيا.

لم يستقر للبنية في الشعر العربي المعاصر أي قرار ولم يهدأ لها بال، بل ظلت تترنح في تشكّلاتها البنائية بين إقبال وإدبار معوّلة في ذلك على سياسة الهدم الباني، أي: إفراغ اللّغة من الدلالات القديمة وإعادة ملئها، وقبل ذلك على الشاعر أن يهدم تلك القناعات الكلاسيكية القديمة التي أصبحت هرماً مقدّساً والبحث عن أهرامات أخرى لبث لواعجه الفنية، فكان أن استعان باللّغة الحلمية من رؤى، مشاهد، وغير ذلك مما سبق ذكره.

والمصاحبات النصّية من هوامش والحقائق التي أصبحت اليوم بنية أساسية من بني الخطاب الشعري الحديث، دالاً ثرياً يوجّه فعل المتلقي في إنتاج الدلالة باختراقه قرائياً.

### ثالثاً/ ماهية الخطاب :Discours:

تعدّدت المفاهيم والرؤى سواء من الناحية اللغوية أو اللسانية حول مفهوم الخطاب في الدراسات العربية والغربية، وبات واضحاً أن الإمام ومتابعة إنجازاته ومستجدّاته ليس بالأمر الهين السهل؛ إن لم نقل هو ضرب من المستحيل؛ نظراً لهلاميته وكثرة ملامساته واستهلاكه الشاسع واتّساع دائرة استعماله، وقد شكّل رصيذاً معرفياً يعتد به.

<sup>1</sup> - رضا بن حميد، الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، المجلد 15، العدد 2، 1996م، ص 13.

أ/ المفهوم اللغوي:

ورد في لسان العرب مصطلح الخطاب من مادة « (خ ط ب)»: الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان... والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن<sup>1</sup>، أي: الخطاب هو أن يتحاور شخصين اثنين فيما بينهما حول موضوع معيّن.

ويُقصد به أيضا: «البين من الكلام، الملخص، الذي يتبينه من يخاطب به ولا يلتبس عليه». <sup>2</sup>، وهو مشتق من الفعل: «خطب: خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام، وخطب الخطيب خطبة حسنة، وخطب الخاطب خطبة جميلة». <sup>3</sup>

وقد ورد في مواقف عديدة من مثل: «خطبت على المنبر خطبةً بالضم، وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا». <sup>4</sup>

الخطاب في التراث النقدي :

ورد لفظ الخطاب في القرآن الكريم، في عدة مواضع، إذ وظّف في حوالي اثني عشرة مرة موزعة على اثني عشرة سورة، بصيغ متعددة منها:

« صيغة الفعل في قوله تعالى: ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾ <sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - ابن منظور، لسان العرب، مادة (خطب)، ج2، ص 856.

<sup>2</sup> - أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، الكشاف، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977م، ص 90/82.

<sup>3</sup> - الزمخشري، أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم، شوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1998م، مادة (خ ط ب) ص255.

<sup>4</sup> - اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: د.اميل بديع يعقوب، د.محمد نبيل الطريفي، ج1، دار الكتب العلمية- لبنان، ط1، مادة (خ ط ب)، ص120.

<sup>5</sup> - سورة الفرقان، الآية رقم: 63.

والمصدر في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَقُومُ الرُّوحُ وَالْمَلَائِكَةُ صَفًّا لَّا يَتَكَلَّمُونَ إِلَّا مَنْ أَذِنَ لَهُ الرَّحْمَنُ وَقَالَ صَوَابًا﴾<sup>1</sup> وقوله تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُرَ وَءَاتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابِ﴾<sup>2</sup>.

وفي تعقيب عن الآية عن مفهوم الخطاب يقول الزمخشري « القصد الذي ليس فيه اختصار مخل، ولا إشباع ممل»<sup>3</sup>

﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعَجَةً وَلِي نَعَجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾<sup>4</sup>.

#### ب/ مفهوم الخطاب اصطلاحاً:

يُسمَع مصطلح الخطاب فنظن للنزلة الأولى أنه ذلك العلم الذي يخص فنون القول في بنيته أو في بنية تلقيه أثناء استهلاكه، وتخليصه - الخطاب - من الأحكام المعيارية والدوقية الجاهزة أنفاً ونظن تارة أخرى على أنه هو اقتحام عالم الدوق التي يخلقها الأثر الأدبي، ونعتقد في غيرهما تصوّرات أخرى... ندرك حينها بعدما ينتهي بنا الجهد والفهم إلى أن الإمام بالمفهوم الدقيق لهذا المصطلح صعب وعويص سلمه.

تضاربت أقلام الكثير من الباحثين والدّارسين حول ماهية مصطلح الخطاب الغربيين والعرب فتباينت آراء لإمارة اللّثام عن وجه هذا المصطلح المتّخم بالدلالات كالقول والكلام والحديث والأطروحة... إلخ، ويستعملها العرب المعاصرون مترادفة أمام الكلمة الأنجلوفرنسية<sup>5</sup>،

<sup>1</sup> - سورة النبأ، الآية رقم: 38.

<sup>2</sup> - سورة ص، الآية رقم: 20.

<sup>3</sup> - عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص9.

<sup>4</sup> - سورة ص، الآية 23.

<sup>5</sup> - يذكر غريماس وكورتاس، في معجميهما السيميائي، أن افتقار عدد من اللغات الأوروبية إلى معادل للكلمة الأنجلوفرنسية (خطاب discours)، هو الذي قادها - في الواقع - إلى تعويضهما بكلمة نص texte وإلى الحديث عن لسانيات نصية، راجع:

A.J.Grimas, J.Courtes : Sémiotique- Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.Hachette livre , Paris.p.102.

(Discours discursif)، المشتقة من الكلمة اللاتينية (Discursus)، بمعنى : الكلام المتبادل (Parole échangées) أو المكاملة (Conversation)<sup>1</sup>.

وتمشيا مع الرّأي اللساني الذي يرى أن الخطاب ملفوظ يتكوّن من مجموعة من الجمل أو مجموعة من النّصوص « ترفع تحليل الخطاب، في أغلب الأحيان، شعارا مزدوجا هو الكليّة والوفرة حيث يتم إبراز الكيفية التي تتكامل بها مختلف النّصوص المتناولة بالدرس، وكيف تنتظم في صورة فريدة وتلتقي بمؤسسات وممارسات، وتحمل دلالات تكون مشتركة بين نصوص العصر كله»<sup>2</sup>.

ما يمكن أن نستنتج من خلال هذه المروحة التقديمية أن الاستخدام التّوعوي للغة في نطاق تواصلية للغة ينتج بنية خطابية تتفاعل طردا مع المتلقي، فتننتج خطابا جديدا، يفهم بوصفه تعاملًا أو صفة بين المتكلم والسّامع تحدّد شكله ومقاصده الاجتماعية.

الخطاب « هو أحد مصدري فعل مخاطب يخاطب خطابا ومخاطبة وهو يدل على توجيه الكلام لمن يفهم، نقل من الدلالة على الحدث المجرد من الزّمن إلى الدلالة على الاسمية، فأصبح في عرف الأصوليين يدل على ما حوُطب به وهو الكلام»<sup>3</sup>.

وردت تعاريف عديدة للخطاب الأدبي، وهي لا تكاد تختلف في جوهرها كثيرا فهو « اللّغة التي يسيطر عليها المتكلم في حالة استعمال»<sup>4</sup>.

يمثّل الخطاب مادة قارة في بنيته الصورية بعد ضبطه في وحدات لغوية، « بل هو يُتصور أن يؤدي البث الفصلي وظائفه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الدلالية الإلزامية»<sup>5</sup>، حيث يأخذ الخطاب انسجامه اعتمادا على اللّغة وما تنجزه، ويحقّق أدبيته بتحقيق الانزياحات والخروج عن القول المألوف اعتمادا على التلميح والانقطاع عن الوظيفة المرجعية، وتهمين فيه اللّغة المجازية أي: الخروج عن اللّغة التقريرية المألوفة.

<sup>1</sup> -Petit Larousse Illustre, 1984 libraire Larousse ,Paris, 1980,P. 319.

<sup>2</sup> - ميشال فوكو، حفرات المعرفة، تر: سالم يفوت، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1986م، ص 113.

<sup>3</sup> - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة تداولية لغوية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان 2004م، ص36/35.

<sup>4</sup> - Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, la rousse,Paris,1994, p156/157.

<sup>5</sup> - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م، ص107.

ت/الخطاب في الفكر النقدي الغربي:

إن الحديث عن الخطاب وخصوصيته البنيوية والوظيفية كان محطّ اهتمام الكثير من النقاد، ظهر الخطاب لأول مرة عند "هايمز"، حيث أطلق عليه مفهومين: «الأول أنه ذلك الملفوظ الموجه إلى الغير بإفهامه قصدا معينا، الآخر: الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجمل»<sup>1</sup>.

والخطاب هو: «كتلة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تماما الجملة، ولا هو تماما النص، بل هو فعل يريد أن يقول»<sup>2</sup>، أي: الخطاب في الفكر النقدي هو النطق وكذلك «هو وحدة نصية يستعملها اللساني لتحليل ظاهرة لسانية تتسلسل في أكثر من جملة... والفعل منه To discourse فيعني القدرة على التسبب (تعبير مهجور)، وإن جاء بعده حرف الجر To discourse on/upon فيعني أن نتكلم أو نكتب في موضوع معين»<sup>3</sup>.

أما في القاموس الفرنسي كولنز روبرت 1990 ف«الخطاب مرتبط بالمحادثة وذو صلة تصاعدية بموضوع معين، وهو مصطلح ارتبط بالتفكير الفرنسي وكل من المصطلح Discours يختلف عن المصطلح Discourse ومفهوميهما جاء كآلاتي :

- Discours : الكلام، وهو نوعين مباشر وغير مباشر.

- Discourse: التحدّث بإسهاب»<sup>4</sup>.

في حين نجد تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) يرى أنّ الخطاب نوعان أحدهما نقدي يقصد به «الممارسة التي يكون فيها الناقد كالمَنْجَز لا يستطيع أن يتحدّث إلا خطابا مثقوبا

<sup>1</sup> - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، المتحدة، ص 38/37.

<sup>2</sup> - ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري، ومبنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م ص 155/156.

<sup>3</sup> - سارة ميلز، الخطاب، تر: غريب اسكندر، دار الكتب العلمية لبنان، ط1، 2012م، ص 20/19.

<sup>4</sup> - المرجع السابق، ص 20 / 21.

وهي مرحلة يظهر فيها تحويل الأنا إلى علاقة<sup>1</sup>، والآخر أدبي شعري يخضع لانتظام داخلي ويتحرك باستقلالية<sup>2</sup>.

كما نجد هاريس (Zelling Sabbetai Harris) يقرن الخطاب بالتلفظ، فيرى أنه «ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون منغلقة، يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»<sup>3</sup>، فالخطاب عنده عبارة عن مجموعة متتالية من الجمل التي تكوّن الملفوظ وفقا لما جاءت به المدرسة التوزيعية التي رائدها بلومفيد، وحاول من خلال أبحاثه توسيع دائرة البحث اللساني حيث تعدّى ذلك من الجملة إلى الخطاب.

ويشير إميل بنفست (E. Benveniste) إلى أن الخطاب: «ملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»<sup>4</sup>، أي: الخطاب عنده مقترن بوظيفته التواصلية، والذي يفترض وجود مرسل ومرسل إليه لتحقيق الغاية التأثيرية، وهو مرادف لمصطلح التلفظ.

وفي موقف آخر هو «كل تفوه يفترض جدلا، وإن هناك متكلما وسامعا وفي داخل المتكلم هناك القصد الذي يعني التأثير في الآخرين بطريقة ما»<sup>5</sup>.

نرى من خلال التعريفين أن الباحث بنفست عرّف الخطاب مرّة على أنه كل ماهو منطوق وفي الثاني استثناءه بكل ما هو مكتوب، ومنه نستنتج أن الخطاب عنده ماهو مكتوب وما هو ملفوظ وكلاهما يشترط التأثير من خلال الممارسة أو التوظيف.

ويشير ميشال فوكو إلى الخطاب على أنه «كل التفوّهات والنصوص التي لها معنى ولها بعض التأثير في العالم الواقعي تعدّ خطابا»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> - تزفتان تودوروف، وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الحديث، تر: أحمد المديني، الدار البيضاء، ط2، 1989م، ص 58.

<sup>2</sup> - ينظر، المرجع نفسه، 29.

<sup>3</sup> - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 37.

<sup>4</sup> - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1989، ط1، ص 17.

<sup>5</sup> - المرجع نفسه، ص 19.

<sup>6</sup> - سارة ميلز، الخطاب، ص 25.

يبدو أن الخطاب عند ميشال فوكو (1926-1984م) (Michel Foucault) يقوم على العلاقة بين اللغة والمجتمع.

ومن خلال ما تقدّم نستنتج أن مفهوم الخطاب في كلا الثقافتين العربية والغربية يعني المحادثة والمحاورة بين اثنين، فقد اشتركا في معنى التلقّظ والقول.

### ث/الخطاب في الثقافة العربية الحديثة :

يتجاوز المتكلم في إنتاجه للكلام الجملة ليصل إلى النص، الذي يمثل فيه الخطاب وحدة أساسية» وأن النص الواحد بسبب بنيته التواصلية والحوارية، قد يشتمل على خطاب واحد، كما يشتمل على عدة خطابات، أي على عدة وحدات كلامية، كل وحدة منها تقبل التحزيء بدورها إلى عدة وحدات أصغر منها، وبهذا يمكن أن يحل مفهوم الخطاب في دراسة، محل مفهوم المونيم والفونيم في دراسة الجملة<sup>1</sup>، وبيان ذلك أن الخطاب عنصر أساسي في بناء النص، ومفهومه مقرون بالمكونات الأخرى من الفونيم والمونيم، والذي يشترط تقنيتي الحوار والتواصل لبلوغ الهدف المنشود. والملاحظ في هذا التعدد والتنوع في مفهوم الخطاب هو التقارب في المفاهيم عند الغربيين وعند النقاد العرب المحدثين، حيث أجمع الكل على أنه وحدات كلامية، كما نجد كلا منهم (العرب والعرب) يربطون الخطاب بالكلام والنص أي أنه كتلة نطقية تستلزم متكلمًا ومستمعًا أو متلقً من أجل إبلاغ رسالة هادفة، ولعل توجّهنا في بحثنا يفرض علينا عدم التركيز والسعي وراء أنواع الخطابات إلا الخطاب الأدبي.

### ثالثا/ الخطاب الأدبي:

يشير هذا النوع من الخطاب على أنه هناك خطاب غير أدبي، فكيف نميّز ذلك عن الآخر؟ ولتوضيح ذلك نبحت في مفهوم الخطاب الأدبي الذي «يتطلّع دوماً لأن يجعل اللّغة تنتقل في انزياحاتها (écart) وتحولاتها الجديدة إلى مستوى أرفع مما كانت عليه من قبل، إنه يهدم العادة لكن حقيقة هدمه بناء<sup>2</sup>»، وذلك أن الخطاب يستمد أدبيته من الانزياح أي: بخروجه عن المؤلف، وتجاوز اللّغة الاعتيادية المحترمة.

<sup>1</sup> - منذر عياشي، اللسانيات والدلالة، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1996م، ص167/168.

<sup>2</sup> - جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص61.

كما يُرى أن الخطاب الأدبي «صياغة مقصورة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمعطى جوهري، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة، نرى الخطاب الأدبي صوغاً للغة عن وعي وإدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور للدلالات، إنما هي غاية تستوقفنا لذاتها، وبينما يكون الخطاب العادي شفافاً نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته، نجد الخطاب الأدبي على عكسه ثخناً غير شفاف، يستوقفنا هو قبل أن يمكننا اختراقه، فالخطاب العادي منفذ بلوري لا يقوم حاجزاً أشعة البصر، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا تصد أشعة البصر عن اختراقه»<sup>1</sup>. ومعنى ذلك أن الخطاب الأدبي يتعين ببنية اللغة التي تحمل في طياتها دلالات ومعان تقودها أساليب تعبيرية معينة.

هنا يقارن عبد السلام المسدي بين الخطاب العادي والخطاب الأدبي، أي: أن للخطاب الأدبي أسس ومعايير تميزه عن الخطاب العادي، وهذا النمط من الخطاب - الأدبي - يتفرع بدوره إلى خطاب شعري وآخر غير شعري، أي: هناك شعر ونثر فما يهمنا في دراستنا هو الخطاب الشعري بمختلف مقوماته اللغوية والشعرية.

نجد الخطاب الأدبي بشقيه النثر والشعر يتقاطعان في عناصر نذكرها كالاتي:

- المرسل: يقصد به الذات المتكلمة سواء أكان شاعراً أو ناثراً، فهو صاحب الانفعال والإحساس، يشترط فيه امتلاكه للغة الرصينة والأسلوب القوي للتأثير في المتلقي.
- المرسل إليه: وهو المتلقي، من يستقبل العمل الأدبي، فيتأثر به.
- محتوى الرسالة: هو الموضوع أو الفكرة التي تبنى عليها العمل الأدبي، إذ يعرف بالشفرة اللغوية.

- الوسيلة: الأداة التي بواسطتها تصل الرسالة إلى المتلقي، فهي ناقل بينهما - المرسل والمرسل -.

رابعا: الخطاب الشعري:

الخطاب الشعري يعبر عن أسرار النفس الإنسانية وخلقاتها، فهو نتاج انفعال وشعور وأحاسيس، ورؤيا، وتلك قيم جمالية وفنية يتحقق بها هذا المنجز الشعري، وقد كان التأريخ لهذا الخطاب يبدأ من العصر الجاهلي وصولاً إلى العصر المعاصر تماشياً مع حياة الإنسان وتطوره.

<sup>1</sup> - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 112.

فالخطاب الشعري هو «نتاج أدوات فنية، لغوية وعروضية، وبلاغية مضبوطة بأعراف لغوية وصرفية ونحوية وعروضية، وطرائق استخدام دلالية، رمزية، وتصويرية يتوخاها الشاعر وهو يشكل عمله الشعري»<sup>1</sup>، فتلك هي بنية وعناصر تشكيل الخطاب الشعري، وطريقة طرح الشاعر لتجربته وإخراجها إلى عالم الوجود- المتلقي-، والدّارس للخطاب الشعري يرى أن بنيته شهدت اختلافاً مميّزاً عبر العصور.

كما وجب على الشاعر توقّف عامل المصدقية أو الصدق، الذي يقصد به الصدق في الانفعال والشّعور بالنسبة للذات الشاعرة، فلولا تأثره بالتجربة الشعرية ومعايشتها نفسياً حتماً لن يتأثر بها المتلقي، وهكذا يتحقّق مصداقية ونجاح العمل الشعري بصدق الإبداع والتجربة التي يصرّوها الشاعر لنقل خبايا نفسه، ف«الشكل في الشعر الحديث شكل ينمو وليس شكلاً بلغ ذروة النمو، وأن نمو الشكل مرتبط بنمو التجربة وتطورها ارتباطاً وثيقاً»<sup>2</sup>، معنى ذلك أن شكل الخطاب الشعري يتناسب تناسباً طردياً مع التجربة الشعورية للذات الشاعرة.

#### خامساً: الخطاب الشعري الجزائري:

اختلفت البنية التشكيلية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر عن البنية التقليدية القديمة، فحرّرت من أشكال النظم الكلاسيكية، وأصبحت بنية مستقلة تعكس واقع الذات الشاعرة والمجتمع الجزائري وما عاناه من آلام واضطهاد في مختلف الميادين، مثله مثل الشعوب العربية.

تندرج القصيدة الجزائرية المعاصرة ضمن القصيدة الحرّة، وقصيدة التفعيلة؛ هذه القصيدة تتشكل وتبنى وفقاً لعناصر فنية «من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة. وهو تشكيل "خاص"، لأن كل عبارة لغوية، سواء أكانت شعرية أم غير شعرية، تعد تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المتميّز»<sup>3</sup>، أي: لا بد للقصيدة أن تتشكل بأسلوب فني ولغوي خاص، وهذا هو معيار التّحديد في البناء.

كما نجد تغيير المصطلح مظهر من مظاهر التّحديد، وهو النصّ الشعري بدل القصيدة، فهو ذاك الوعاء الذي يفرغ فيه الشاعر أحاسيسه، آراءه، أفكاره ورؤاه، والدّارس والمتأمّل للخطاب

<sup>1</sup> - نعمان عبد السميع متولي، الخطاب الشعري، التكوين والتنوع، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د.ط، 2012م، ص12.

<sup>2</sup> - أحمد المعداوي المحاطي، ظاهرة الشعر الحديث، ص156.

<sup>3</sup> - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، 1984م، ص 49.

الشعري الجزائري أو العربي المعاصر يلحظ أنه يعتمد السطر بدل الشطرين، ولا يعمل بالوزن والقافية يعتمد على الجمال الفني، ويكشف رؤيا الشاعر وحلمه وتطلعاته المستقبلية بكل حرية وأريحية. سارت القصيدة الجزائرية المعاصرة على وتيرة الشعر العربي المعاصر من حيث البناء والتشكيل ومما لاشك فيه أن الحركة الشعرية الجزائرية وليدة التيارات الشعرية في المشرق العربي، فكان دافعهم للكتابة مشترك، ألا وهو التجديد، على اختلاف الظروف السياسية والاجتماعية. فالشاعر الجزائري كان ثائرا على المستعمر المضطهد وأعماله اللإنسانية، إذ شارك في الثورة بقلمه وشعره لاستنهاض الهمم، ولكن مظاهر التجديد آنذاك لم تعرف بروزا ولا تطورا بفعل المستعمر « فالتجربة الشعرية الجديدة لم يتح لها الظهور في الجزائر قبل 1954، نظرا إلى السّتر الحديدية الصّفيقة التي أقامها الاستعمار حول الفكر والثقافة في هذا القطر»<sup>1</sup>، إلى ما بعد الاستقلال، ظهرت نخبة من الشعراء ساروا على درب القصيدة الشعرية المعاصرة وأصبحت المتنّس الوحيد لديهم، لسرد وقائع الثورة والاستقلال، وكل ما يجوب تلك الفترة.

<sup>1</sup> - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م، ص72.

# الفصل الثاني:

## لغة القصيدة: مقارنة في البنية وآليات الكتابة

أولاً: مقومات اللغة .

ثانياً: الأساليب اللغوية:

أ/ لغة المفارقة / البنيات الخلافية

ب/ اللغة الصوفية

ت/ اللغة اللونية .

ث/ اللغة البصرية.

ج/ اللغة الرمزية والكتابة خارج النظم .

ح/ التناص.

## أولاً: مقومات اللغة الشعرية :

سُميت اللغة لغة شعرية لارتباطها بالشعر، حيث يعتبر هذا الأخير أن اللغة الشعرية ميزة خاصة وهي مفهومة وبسيطة إلا أنّها ذات قيم رمزية دالة، « فلم تُعد اللغة الشعرية تحتفي بالقاموس الخاص الذي يخاطب النخبة، بل صار القاموس متداولاً، والمتحكّم فيه هو التجربة الشعرية والحالة التي يعانها الشاعر أثناء خلق نصّه الشعري الذي أصبح أشبه بالغابة المتشابكة والمتداخلة والمعقدة من الأسئلة الجمالية المتعدّدة التي تتطلّب مغامرة من نوع فريد للولوج لسرّها والتحاور معها من أجل فكّ رموزها وتشابكها وتعقيدها وغموضها غير المبهم»<sup>1</sup>، فمهما كان تداول اللغة اليومية في الإبداع الأدبي الشعري إلا أن لها معنى خاص ودلالة تختلف عن التي يفهمها المتلقي، أي لا بد من القراءة العميقة والمتعمّنة للنص الشعري فلربما يكون هناك تقارب في فهم المقصود، وهذا لا يعني أن لغتنا اليومية تخلو من صفة الشعرية أو الشاعرية، مادامت تحكي مشاعر الناس وعاداتهم وثقافتهم أي ليست هناك « ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية؛ بمعنى أن الشعرية لا تكمن في "ذات" اللفظة بقدر ما تكتسبها من دقة استعمالها في مكانها الصحيح وإحساسنا بها قيمة جمالية»<sup>2</sup>.

تتحق اللغة في الخطاب الشعري « كأنها لغة أكيدة، حاسمة، حاضنة كل شيء. وبواسطتها، عن طريق أشكالها الداخلية، يبصر الشاعر، يفهم ويتأمل. وعندما يعبر عن نفسه، لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة "أخرى"، "أجنبية". لغة الجنس الشعري هي عالم بطليموسي، واحد وفريد، وخارجه لا يوجد شيء ولا تستشعر حاجة. ذلك أن فكرة وجود كثرة من العوالم اللسانية الدالة والمعبرة في آن، هي، عضويًا، في غير متناول الأسلوب الشعري»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م ص13.

<sup>2</sup> - عبد الرحمن بن محمد القعود، شعرية الشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007م، ص39.

<sup>3</sup> - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987م ص58.

فالألفاظ اللغوية تعرف دلالتها وقيمتها الشعريّة عند توظيفها في السياق، كما لها بنية معجمية تحمل دلالات خاصة تمثل في تناسقها حقلاً معجمياً، حيث أن « اللفظ يعبر عن الحالات الشعريّة بعدة دلالات كامنة فيه، وهي دلالاته اللغوية ودلالاته التصويرية »<sup>1</sup>، وأحياناً تختلف دلالة هذه الألفاظ من سياق لآخر حيث يقوم الكاتب « بإعادة شحنها من جديد، وتفعيل كل عناصرها، وبالتالي اختلافها والاختلاف في هذه الحالة يكمن في درجة الانحراف في الكتابة ودرجة الإفراغ أيضاً »<sup>2</sup>.

ومنه فالخطاب الشعري لا يفهم معناه المتلقي من خلال الألفاظ فقط وإنما يكون داخل تركيب ووسط سياق، وهذا الأخير باختلافه يختلف دلالات الألفاظ الشعريّة واللغوية، ونجد الباحث أدونيس تحدث في إصداراته عن اللغة الشعريّة واللغة غير الشعريّة فيقول: « إذا كان الشعر تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإنّ على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتّخذة عادة لا يقود إلّا إلى رؤى أليفة، مشتركة. إنّ لغة الشعر هي اللغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله »<sup>3</sup>، فمن خلال القول يتّضح الاختلاف بين اللغة العادية غير الشعريّة واللغة الشعريّة في دلالاتها وميزاتها.

ومن ميزاتهما أنّها لغة: « ذات طابع اجتماعي، فإنّها تصبح بين يدي الشاعر أداة خاصة، تتّسم بالتفرد والخصوصيّة لأنّها تصبح ملكاً له، يعجنها وينضجها، فإذا هي ذات علاقات جديدة وإيجاءات واسعة، لأنّها تحمل نفحات روحه وحرارة أنفاسه وتصدر عن صميم تجربته »<sup>4</sup>، وهي لغة « لا تصف الظاهر بذاته، وإنما تكشف عن معناه أو تأويله في النفس. لم تعدّ الغاية من الكلام، تبعاً لذلك، وهي السماع، بل أصبحت الكشف؛ لم تعدّ الغاية أن ينقل الكلام خبراً يقينياً، أو أن يعلم. وإنما أصبحت الغاية أن ينقل الكلام احتمالاً، أو أن يخيل. فاللغة الشعريّة تنقل إشارات وتخيّلات، فهي لا تهدف إلى أن تطابق بين الاسم والمسمى، وإنما تهدف، على العكس، إلى أن تخلق بينهما بعداً يوحي

<sup>1</sup> - كليب سعد الدين، القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث (1950. 1975)، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ص304.

<sup>2</sup> - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، الجزء3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001، ص78.

<sup>3</sup> - علي أحمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص 126/125.

<sup>4</sup> - ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997م ص121.

بالمفارقة لا بالمطابقة»<sup>1</sup>، أي أن اللغة الشعرية لغة تحليل وتنقيب في المعاني بحلّة خيالية احتمالية لعدّة دلالات بهدف الوصول إلى نتائج مخالفة لما أوردت به ظاهرًا وشكليًا .

ومنه فإنّ «الشعر استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادّة بنائية»<sup>2</sup>، ونجد محمود درويش يفنّد ذلك في قوله: «الفضل الأساسي للشعر على اللغة لدى الشعوب، هو أن الشعر يجدّد حياة اللغة دائماً، وما يبدو جديدا اليوم سرعان ما يصبح قديما وكلاسيكيا، إذن اللغة دائما بحاجة إلى إبداع يجدّد حياتها، ويحميها من إفراط الدلالات التي تتحوّل إلى نمط»<sup>3</sup>.

ومن خلال كل ماورد اتضحت لنا الخصائص التي ميزت اللغة الشعرية والتي نلخصها في :

✓ لغة شعرية لارتباطها بالشعر.

✓ ذات قيم رمزية ودلالية.

✓ معجم اللغة الشعرية متداول ليس خاصا .

✓ اللغة الشعرية لغة إشارية .

✓ لغة ذات طابع اجتماعي .

✓ لغة كشف وتحليل للخطاب الشعري .

نجد قصائد الشاعر ناصر لوحيشي كلها جزء منه، تعبر عن حالته النفسية والشعورية وأحاسيسه، وعن حياته سواء أكانت الطفولية أو الشبابية وغيرها، ويظهر ذلك في اعتماده الضمير المتكلم "أنا" وما يدل عليه، كما تعبر أيضا عن مواقفه في الحياة الحزينة منها والسعيدة .

يقوم البناء الشعري للغة على أساس تجربة اللغة، إذ يعتمد على استثمار الطاقات العقلية والحسية والنفسية للغة، وهي من أكثر المواضيع المثارة للاهتمام بصفتها مفهوما أدبيا فريدا، يتقدم مفاهيم الأدب، والتي ظل ظلها ممدودا منذ الكتابات الأدبية التي نسجها أسلافنا منذ القدم، وما كان لها أن تضمحل أو تتلاشى في خضم النظريات الجديدة الوافدة من الآخر ( الغرب )، فواكبت الثورة الشعرية والانقلاب الحاصل في مفهوم الشعرية، حيث بإمكاننا معاينة التشكيل البنائي للغة الشعر إذ ترشدنا عدّة ملاحظات نقدية يأتي في صدارتها الاستقرار البنائي الذي هيمن على القصيدة

<sup>1</sup> - إدوارد سايبير، اللغة والأدب، تر: سعيد الغانمي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، حلب، د.ط، 1986م، ص 29.

<sup>2</sup> - سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية - دار المعرفة الجامعية، د.ط، 2003م، ص 8.

<sup>3</sup> - سعيد جبر محمد أبو خضرة، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، دراسة أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 2001م، ص 15.

العربية العمودية ردحا من الزمن ، فمنذ التجارب الشعريّة العربية الأولى لم تجرؤ الذات المبدعة على اقتراح أساليب تشكيلية شعرية مغايرة للشكل العمودي المألوف، حتى جاءت تجربة الشعر الحرّ أي: شعر التفعيلة مقترحة أساليب تشكيلية جديدة» تكتسب معنى جديدا، وتنشأ هذه الجدة من جدلية اللّغة، من التفاعل بين العلامات داخل القصيدة، ومن أن كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب، بل يمكن أن يقال إنها محتوى في حد ذاتها، إنها حقيقة قائمة بذاتها»<sup>1</sup>.

لم يعد هاجس الشعر إذن ناقلا أميناً وترجمانا فصيحاً للمشاعر، بل أصبح المبدع موظفاً للّغة الخالقة التي تعتمد على النقلة الخارقة والانحراف المفاجئ المدهش برؤى جديدة، فتحول اللّغة من لغة التعبير التي تتوكّؤ على محاكاة أو انعكاس أمين، إلى لغة عميقة التحفّي وشديدة الكثافة مفعمة بالانزياحات والمراوغة، وهنا يبدو لنا أن العمل الفني يحمل قيمة في ذاته بتحفيز الرؤى بالتشكيلات اللغويّة المختلفة وبلورة تناغمها الجمالي.

إذ أن الشعر «تأسيس بالكلام وفي الكلام، وهو اللّغة العليا عند "مالاربييه" وسيّد الكلام عند "ياكسون" والشعر أيضا هو لغة داخل اللّغة»<sup>2</sup>، وهذا يعني أن اللّغة بنية هامة في تركيب وتشكيل النصّ الشعري، فلغة الإنسان العادي غير لغة الشاعر، لأن له حساسية شديدة للحياة والواقع والمجتمع، ونظرة جمالية شاعرية، فلغته تكون رمزية ومجازية تعكس المشاعر والأحاسيس والأفكار والمعاني إذ يفرغها في قالب لغوي شعري محض، فمن خلالها يفجر أفكاره وابتكاراته التعبيرية.

الشاعر المعاصر في لحظة المكاشفة الشعريّة يستدعي اللّغة التي من شأنها أن تقبض على ما لاذ بالصّمت واحتمى بالظلّ، إنها لحظة «متسرّبة بالغموض، متشحة بالتعتيم، ذلك أن المكاشفة حال تدرك بالمعاناة لا بالمقال. حتى لكأنّها رحاب لا يرتادها إلا أرباب الأحوال (الشعراء)»<sup>3</sup>.

الشاعر في هذا المقام حاله حال المتصوّفة، فحين ينخرط في الكتابة، ينخرط في زمن آخر وحال آخر، إنه زمن وحال النصّ الشعري، زمن عسير مستعصي، ولذا تكتبه اللّغة كما يكتبها بكل طاقاتها، كما لو أنّ القصيدة تدهم الشاعر «وتجئته بشكل مباغت»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، دار عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2011م، ص 28.

<sup>2</sup> - يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970/1990)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017م، ص 17.

<sup>3</sup> - محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، د.ط، 1992م، ص 25.

<sup>4</sup> - نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، 1982م، ص 106.

واضح إذن أن الشّاعر في أغلب إبداعاته المتوفرة لدينا توسل إلى كل الممكنات اللغوية في تأسيس كتاباته واسترداد كيانها من مثل: اللغة الخلافية، واللغة الصوفية، واللغة الإشارية، واللغة الرّمزية، واللغة اللونية ...

ثانيا: الأساليب البانية للغة الشّعر:

أ/ البنية الخلافية للغة :

تعتمد فلسفة الصّنع الشعري على اللّغة وما تحمل من الكنوز الدلالية الرّجبة، والتي تتساق مع ما يحتلج في سؤر معاناة الشّاعر الرّؤيويّة، التي تستند بدورها إلى طاقات ومقوّمات لغوية كي يترجمها فينقلها من لغة مركّبة معقّدة إلى لغة الواقع، فيستثمر كل ما من شأنه أن ينير المعاني المكبوتة في بناء قصائده، كالمفارقة اللّغوية لأن: « روح المفارقة لا تغيب عن الشعر العظيم أيا كان عصره أو موضوعه الظاهري»<sup>1</sup>.

وعلى هذا فإننا نرى في التّجربة الشعريّة لناصر لوحيشي أكثر من مستوى تعبيرى، فهناك المستوى المادّي أي: حسّي مدرك، والمستوى النفسي المتّصل والانفعالات والمكبوتات الطّافحة، ضف إلى ذلك المستوى الواعي الخاص بعملية الكتابة والتنظيم والتحديد والتجديد، وعلى هذا يختلف مفهوم الكتابة المعاصرة عن بنية الكتابة القديمة والتي سمّاها الفلاسفة والنقاد القدماء بالصّنع.

وعلى هذا فالشّاعر المعاصر يجب أن يتسلّح بوساطة التّجربة المأخوذة والمستلّة من جدار تجارب السّابقين، وهذا الاختلاف في الصّنع مردّه إلى « الاختلاف بين الوسيلة والغاية قد أدّى إلى ارتباطها في عمليّة التّخطيط وارتباطها عكسيا في عملية التنفيذ، ففي التّخطيط تسبق الغاية الوسيلة، وفي التّنفيد يحدث العكس»<sup>2</sup>، لكننا نجد في الكتابات الشعريّة تفلنا لأن الشّعر لا يؤمن بقيود، لأنّ المادّة الخام والشّيء المنتج متنافران متضادّان.

فلسفة الكتابة هاهنا تُبنى على التّباين لأنّ مؤدّى كتاباته تتوكّؤ على ما حقّقته البشريّة خلال رحلتها مع الزّمان والمكان حيث تقوم البنية الخلافية بحركة لولبيّة في تأسيس مشروعية بنية اللّغة وشعريّاتها، في ميكانيزماتها المسطّحة والمركّبة، ذلك أنّ « اكتناه التّضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناخ تجليه في الشّعر، استطعنا في خاتمة المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو أكثر امتيازا وقدرة على

<sup>1</sup> - مصطفى ناصف، البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي ن دار البلدة، جدة، 1989، ص 305،

<sup>2</sup> - سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص 57.

معينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها»<sup>1</sup> في البنية العامة للقصيدة إن تفارقا أو توافقا حيث يتماهى الأداء اللغوي بين التركيب الشعري في وفرة أنساقه وأحادية انماطه في الخطاب الشعري حيث تتقوّل بنية اللغة الخلافية لغة في فطانة ذهنية ولا تتبرج في حلي لفظي، وإنما تختصر في مواقف ودلالات في إيماء مضمّر وإلماع خاطف، وتتأرجح بين البصر والبصيرة أي: بين الرؤية والرؤيا، وتخرق المحدود إلى اللامحدود لأن « الشعر لا ينمو إلا في نوع من الجدلية الضدية أو التناقضية»<sup>2</sup>، وهنا تتغير المعادلة بين الدال والمدلول وتتفتح طاقات ودلالات مما ينفث باستمرار تأثيرا جماليا لا يجبو ويتناسل باستمرار .

تحقق المفارقة تلوّما في إدراك مصاحبات الجمالية الفنية لأثما « تفضح لتكشف، وتهدم لتبني وتضحك لتبكي، وتهمس لتصرح، وتشكك لتؤكد وتتأكد، وتتبدى المفارقة في مظاهر شتى تتصل بالوجود والمجتمع والفرد وتمثّل في أوجه التناقض والتضارب، والتنافر، والتعارض والاختلاف والانعكاس والتعابير، والتباين، والتجاوز، والتقابل بين طرفين: بين ما هو ظاهر، وما هو باطن، أو بين ما يحدث، وما يجب أن يحدث، أو بين الجد في الهزل والمعقول في اللامعقول»<sup>3</sup>، وهذا ما ألفينا شاعرنا يوظفه في إبداعاته كقوله:

الحُلْمُ يَسْبَحُ - هَاهُنَا - وَسَطَ النُّجُومِ الْبَيْضِ،  
يُرْقِلُ قَارِنًا كَفَّ الرَّيِّعِ،  
مَتَى تُشَارُفُنِي، وَتَطْلُعُ بَحْمَةً رَوْعَاءً، يَا فَلَكِ الْجَوَى  
وَتَكُونُ لِي لَمَحَ الْقَطَا،  
أَنَا تَعْتَرِي ظُلْمَةً، وَحَرَجْتُ يَا قَلْبَ الضِّيَاءِ  
" مِنْ أَيِّ نَافِذَةٍ أُطِلُّ؟"<sup>4</sup>

تُطلع هذه البنية على نحو خفيّ، مصطبغة بكثير من التعتيم، فلا تفضح نفسها بل يطفو على سطح النص ما يؤمىء إليها وكأنها بنية مشهدية، فالحلم يسبح ولا يسبح، والنجوم البيض، وتعتريه

<sup>1</sup> -كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987م، ص45.

<sup>2</sup> - أدونيس، تجرّبي الشعرية، مجلة الباحث، المجلد05، العدد23، دار الباحث للطباعة والنشر، بيروت، 1982م، ص128.

<sup>3</sup> - يوسف حسن عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دراسة نظرية وتطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر ط1، 2001م، ص11.

<sup>4</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة دموع الفجر مغتسل، ص 21.

الظلمة ويرددها بأن قلبه أخرج الضياء لأن قلبه مظلم، تبدو العلاقة في هذا الموطن علاقة ظلمة وعكسها الضياء، هذا على مستوى البنية السطحية، وهو مجرد وهم والجمع بينها نوع من اغتصاب الكلام، وإحلاله في غير مواضعه، غير أن التّفاذ إلى دواخلهما "الظّلام والضّياء" يكشفهما، لأن منابت الحدث الشعري الأصيل المؤسس واحدة، وذلك أن التنافر الظاهر يطن جملة من العلاقات في الإلحاح على مفهوم البياض المشار إليه بالضياء من جهة والانشغال من جهة أخرى بالدورة الكونية التي هي الليل والمشار إليها بالظلمة.

وهنا نتلمس لحظة ميلاد الحدث الشعري، ويعني ذلك ويعلن تعتريني ظلمه، والبحث عن نافذة ليطل على نور الظلمة أو ظلمة النور، فالظلمة هنا تتساق مع الليل ومع الظلم والجور والغبن والنظرة السيزيفية السودوية يقابلها من هناك ضياء ونور والبياض والهدوء والسكينة، تبعا لذلك يصبح الليل حياة والضياء ممت، لكن من زاوية أخرى يبحث عن ضياء الظلام، ذلك أن الأبيض والأسود وفي تناغمهما يولد اللالون أي: البياض الذي يطابق النور، بمعنى آخر أن الأبيض هو المستقرّ وفيه تدوب الألوان، « فبناء الخطاب الشعري على هذا التوتر والتعاقب بين الأضداد يدفع المتلقي إلى ملاحظة ذلك التوتر الدلالي والإيقاعي بحثا عن انفراج له، وثمة تكمن الشعريّة أو الفجوة ومسافة التوتر، لأن السرّ فيه هي ائتلاف هذا الخطاب المتشّت في وحدة تجد فيها عناصره المتنوعة معناها في تمسكها بغيرها، وعلى القارئ أن يهتدي إلى المفاتيح الدلالية ليعثر على هذا الائتلاف المتنافر»<sup>1</sup>، فللثنائيات الضدية إذن جمالياتها التوافق للحلق المستمر لخرق العادة وتغيير نظام الأشياء، وتخيب أفق الإنتظار ومن ثمة « يتحوّل النصّ بموجبها حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة وكل ما فيه يوحي بحركة الجدل التي تعتمل في الواقع»<sup>2</sup>، ويلامس هذا البناء التّضادي الحسي والروحي في الآن ذاته، وهي منعطفات تثير الانتباه في قوله:

غَيْرَ أَيِّ أَحْنُ إِلَى الظُّلُمَاتِ الثَّلَاثِ  
حَنِينِي إِلَى البَدءِ يَشْتَدُّ - أُمَّاهُ -

<sup>1</sup> - محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 145.

<sup>2</sup> - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار فارس للنشر، تونس، د.ط، 1985م، ص 37.

إِنِّي سَعِمْتُ النَّهْيَاةَ،،

وَالظُّلْمَةُ الرَّابِعَةُ !!<sup>1</sup>

في هذه الشّطحة الشعريّة ينهض النّص المؤسّس في التّشكّل والاشتغال على حركتين متجادلتين منذ الأزل يحكمهما قانون التشابك والتّقاطع بين البداية والنّهاية، وبين نهاية البداية وبداية نهاية لذلك تبدو هذه الثّنائية الضديّة قائمة على نوع من التّراكم بالانتقال الدّوري المنتظم بينهما، بمعنى آخر أن الشّاعر يحن إلى الظّلمات ويحن إلى البدء، ويسأم وسائم من النّهاية، فهو يحن إلى بداية النّهاية التي هي الظّلمات، وسائم ناغم من نهاية البداية، ليردف قائلاً :

تَعَالَيْتِ يَا نُورَ - رُدِّي دَمِي،،

رُدِّي،،

إِلَى الظُّلْمَةِ الثَّانِيَةِ

رُدِّي، كَيْ أَرَاكَ ...

رُدِّي كَيْ أَرَى ظِلَّ مَنْ سَبَّحُوا، رُدِّي ...

إِنَّ شَمْسَ الزَّمَانِ الْأَخِيرِ تَلَاشَتْ<sup>2</sup>.

غير أن تكرار كلمة " أحن " بصيغها المختلفة وتعدّد الظّلمات بأرقامها جعله واعياً بالزّمن وقدرته على التّعامل مع الأفعال في اللّغة، فأعطى للموضوع حركة وصنع حواراً شعرياً، هذا فضلاً أنه يتجاوز الحادث وهو لا يقف عند أيّ منها لأن شرط انعناقه النّفسي راح يترنّح بين ظلمة وظلمة علّه يجد نوراً ينير مدخنة عقله، وفي راحة أخرى يقول:

أَسْبِلُ سِتَارَ الْجُرْحِ أَقْبِلُ إِنَّهُ

أَزْفُ الشُّفَاءَ وَحَفَّ ذَاكَ الْمِسْبَلَا

رُدِّدْ لَعَلَّكَ أَنْ تَعُودَ إِلَى دَمِي

وَأَدْفِنِ جِرَاحِي كَيْ تَكُونَ الْأَوَّلَا<sup>3</sup>

ينشغل النّص الشعري بالواقع فتشعّ بعض الومضات الواقعية من واقع الشّاعر المؤلم، وهي جراحات سنين الجمر ذاك أن الجرح النّازف آيل للشفاء، فالبنية الأولى تتبدّى فيها لحظة الألم التي هي سليلة الجراحات المادية والمعنوية، أما البنية الثّانية تحتل مساحة هامة في نبوءة الشّاعر وتطلعه

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، فجر الندى، قصيدة هم الحنين، ص 27.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 29.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بنظرة استشرافية إلى صباحات سعيدة، وهنا يتجلى الصِّراع النَّفسي للشَّاعر بين الأمل والألم ويقرن بين زمنين مختلفين زمن الأتراح والأفراح معلنا بنبرة تطفح بالتأسّي على الذات، ومن خلال هذه المتضادات تتجلى لنا غربة الشَّاعر وغرابته من الواقع الاجتماعي والسياسي، ورغم ذلك التنوع الظاهر فهي حكاية مدارها أخبار أنا الشَّاعر وعذاباتها في تلوينات وتلافيف الحياة .

تعد لغة التّضاد مسريا من مسارب الكتابة الشعرية منذ القدم، حيث تكشف بتوظيفاتها المختلفة عن الأسرار الجمالية للكتابة الفنية، ولميلاد الحدث الشعري بين الغياب والخفاء تتلبّس الموجودات والمدركات بمدلولات طافحة، وتستعيد حرارتها الشعريّة، ذلك لأن «العلاقة بين الكلمات تحتاج إلى المفارقة أكثر مما تحتاج في بعض الأحيان إلى التشابه»<sup>1</sup>.

### ثانيا: اللّغة الصّوفية :

اعتمد الشّعراء الجزائريون المعاصرون في كتاباتهم على اللّغة الصّوفية التي أطلقوا فيها « العنان لرغباتهم وغرائزهم الباطنية، وهم في قمة إلهامهم الشعري وواقعهم الحسّي بمادّيتهم وتناقضاتهم إلى الرّؤيا الصّوفية برحابتها واتّساعها»<sup>2</sup>، وقد اتخذوا هذا المنحى الصّوفي الذي عبّروا من خلاله عن آلامهم ومعاناتهم في هذه الحياة وهو هروب من الواقع المعاش، فتحدّثوا عن الحياة والموت والحب الإلهي والوجود بلغة صوفية تتلاقى والخطاب الشعري في مواقع متعدّدة، حيث نجد التجربة الصّوفية «تجربة ذوقية، فردية تنطلق من الأنا نحو الآخر المقدّس يتّصف بها الصّوفي وحده»<sup>3</sup>، وعلاقة الشّاعر بالصّوفي وطيدة وطرديّة فالشّاعر يرتشف من لغة المتصوّف أو الصّوفي وكل منهما يطمح إلى « إنهاء نقص العالم وعلى هذا فإن الصّلة بين التّصوّف، والشّعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصوّر عالم أكثر كمالا من عالم الواقع ومبعث هذا التّصوّر هو الإحساس بفضاعة الواقع، وشدة وطأته على النفس، وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي، دار البلدة، جدة، 1989، ص 401.

<sup>2</sup> - بلهمل عبد الهادي، إشكالية الكتابة في النقد الأدبي المعاصر - أدونيس أنموذجا، ص 221.

<sup>3</sup> - خديجة كروش: تناص الخطاب الصوفي والاسلامي في ديوان أسرار الغربة لمصطفى الغماري ، مذكرة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف محمد منصوري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012/2011، ص 67 .

<sup>4</sup> - عبد الحميد هيممة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل ( قراءة في الشعر المغربي)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م ص 118.

وبمجيء العصرين الحديث والمعاصر وما يحملانه من تغيرات سياسية وعقائدية وحضارية وثقافية تغيرت النظرة الصوفية وتعددت آراء المفكرين والفلاسفة لتظهر مفاهيم ومعان مرتبطة بذلك التغيير الذي مسّ المذاهب أيضا، فنجد « الرومانسية لها معان تصوفية منها أنّها جهد للهروب من الواقع وسوداوية عاطفية وتشوف مبهم، والوجودية لها تصوفها الذي يعني السعي نحو الوجود المطلق والسرّالية لها تصوفها، ذلك أن السرّيالي يغوص في لاوعيه لمساءلة ذاته مقصيا بذلك آليات العقل ممتلئا بنشوة الفرغ الماورائي بعيدا عن عالمه الأرضي، احتفاء بالعالم الفني هناك حيث تنسجم الذات مع عالمها، وتسكن إليه في ألفة، والثوريون الواقعيون لهم صوفيتهم إذ لما كانت الصّوفية هدمًا كليًا وتخطيما كاملا لكلّ ما يشمل الواقع الإنساني بوصفه ممارسة يومية تخلو من أي تعبير وجداني»<sup>1</sup>.

وللغة الصّوفية خصائصها وميزاتها وصورها حيث أن « طبيعة اللّغة الصّوفية وحساسيتها تتّضح كثيرا عبر معالم هذه المخاطبة، ويمكن حشد المعجم الصّوفي من خلال طبيعة الأفعال والأسماء والصفات المكونة للغة»<sup>2</sup>، يعني ذلك أن اللّغة الصّوفية ذات معجم خاص بها يتجسّد في الخطاب الشعري في صور الأفعال والأسماء .

كما أن هذه اللّغة الصّوفية تعتمد كثيرا على الرمز الإشاري، الذي بدوره يحمل دلالة، وذلك يعني أن « الدلالات المحسّنة شكولا ذات بعد إشاري تجاه ما تومئ إليه مما يكاد يمثّل تفسيرًا جديدًا لم تعد اللفظة أو الكلمة لها نفس الدلالة التي نعرفها بل تصطبغ دلالات أخرى خلف الألفاظ مما يكاد يكون تفرّيقا لمعنى الكلمة وصب معنى آخر بها حيث تزدوج الدلالة بما يتجاوز الحد الوضعي لها»<sup>3</sup>

ونجد الخطاب الصّوفي يتجانس ويحاكي الخطاب الشعري خاصة الشعر الجزائري المعاصر لبيّن الواقع المتأزم الذي آل إليه الشاعر بما يسوده من قلق وتوتر ويأمل إلى الهروب نحو واقع مثالي يجد فيه راحته النفسية، وبذلك تبقى التجربة الصّوفية في الشعر المعاصر تعكس هذه الحالات الشعورية واللاشعورية

<sup>1</sup> - عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى، الجزائر، د.ط، 2004م ص98.

<sup>2</sup> - سلمان علوي العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، جامعة صلاح الدين، عالم الكتب الحديث، الأردن 2011م، ط1، ص 41.

<sup>3</sup> - رجاء عيد، لغة الشعر، - قراءة في الشعر العربي المعاصر-، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2003، ص279.

وبالتالي يولد هذا التداخل شعرا « ... غنيا بالإثارة النفسية ، والكشف عن الآلام التي يحسها الشاعر في توفقه إلى عالمه المثالي وارتطامه بالواقع المحسوس »<sup>1</sup>، وبحكم الإلتواء الديني للشاعر الجزائري وهو الدين الإسلامي فلا يمكن فصل شعره عن الدين، وهناك من يحكم على هذه التجربة أنها سلبية على الخطاب الشعري ومنهم من يحكم عليها بالإيجاب.

وهذا الأخير يكمن في أنها تجربة « وجدانية تسعى إلى إحياء الجوهر الكامن في الإنسان، وخلق عالم روحي بديل على صعيد التجربة الفنية، وفي هذا تأكيد على دور الشعر في التغيير ومعايقته مبادئ التمرد، والثورة على الواقع الإنساني بوصفه ممارسة روتينية خالية من التعبير الوجداني »<sup>2</sup>. ولغة الصوفية جمالية تظهر في الكتابة الشعرية من نظم وأساليب، وتعتمد بالأساس على الرمز الذي يساعد في إثراء النص بالدلالات والايحاءات المستمدة من المعجم الصوفي، كما نجد الباحث عاطف جودة نصر يثمن هذا الترابط والتداخل بين الشعر والتصوف فيقول: « هناك وشائج قربي تجمع بين التصوف والفن، بشكل عام، وبينه وبين الشعر بشكل خاص، هذه الوشائج تتمثل في أن كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان»<sup>3</sup>، ومن هنا نجد الشاعر ناصر لوحيشي يستحضر المصطلح الصوفي في قصائده في قوله:

خُذْ زُهْدَ مَا يَكْفِيكَ مِنْ شَوْقٍ وَمِنْ خَفَقِ الْفُؤَادِ  
وَلَا تَعْتَبْ  
كَيْ نَرَى قَبَسَ الْأَصِيلِ  
خُذْ زُهْدَ مَا يَكْفِيكَ وَاحْلُمْ بِالضِّيَاءِ يُعِيدُنَا، لَمَحًا،  
وَأَسْئَلَةً،  
رُؤَى بَيْضَاءَ،<sup>4</sup>

<sup>1</sup> عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل ( قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص 120.

<sup>2</sup> عبد الحميد هيمة، علامات في الابداع الجزائري ( دراسات نقدية)، رابطة أهل القلم، ج1، ط2، سطيف الجزائر، د.ت. ص30.

<sup>3</sup> عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، الاسكندرية، ط1، 1983م، ص 53.

<sup>4</sup> ناصر لوحيشي، فجر الندى، قصيدة دموع الفجر مغتسل، ص 21.

وظّف الشاعر في هذه الأسطر الشعرية ألفاظا مستقاة من مدوّنة اللّغة الصّوفية أو بالأحرى من المعجم الصّوفي من مثل لفظة ( الزّهد، الشّوق، الفؤاد، القبس، الحلم، الضّياء، رؤى)، لكن ما العلاقات السّطحية والعميقة في توظيف هذه المصطلحات، وهل حافظت على الدّلالة المعجمية الصّوفية أم تخطّتها إلى إحياءات في فعاليات المشهد؟.

تتجلّى فعالية الألفاظ في السياق الشعري بعمقه وسيرورته تجليًا جدليا يكشف عن عمق التجربة وعن الوتيرة بين الدّوال في حراكها الشعري، الدّرامي السّعيد والذي انقسم إلى محورين.

من شوق ومن خفق الفؤاد ولا تعقب = قيس الأصيل.  
 خذ زهد ما يكفيك  
 واحلم بالضياء يعيدنا، لمحا، وأسئلة = رؤى بيضاء

المحور الأول: خذ زهد مايكفيك من شوق ومن خفق الفؤاد تتّجه الحركة مع فعل الأمر المؤنسن الذي يقابله المتقلّد الدال إلى إشارة السّماع ( فيما يسمع) نصحا وتوجيها مستخدما ما يكفيك أي الأخذ اللّانهائي لدرجة التّخمة أو ما يفوقها، لكنه حددها بالشّوق ويؤكّده بالحركة الفؤادية أي: بدال مصاحب شوق، فؤاد، والشّوق سليل القلب وفاضحه، تنطوي هذه الجملة على فعالية اختراقية تفتح بها مجالا شعريا خصبا، تملأ فضاء الصّورة بالوضوح والكثافة وتنشر احساس الحراك المعنوي في مركز صورة ومحيطها وفي منطقة التلقّي أيضا. وهذا ما يعرف بالمخاتلة الشعرية\* التي تجعل من النّص في حالة بين الحضور والغياب، وتتطلّب التعامل مع الشّعركيان، لكن الشّوق والفؤاد هنا أهو للأفراح أم للأتراح، والنتيجة كما يقول الشاعر ( كي نرى قيس الأصيل) هل هو غياب حضرة الحزن والشّوق لانبحاس يوم جديد أم هو انبثاق نور من ظلام أم ظلام أرحم من نور؟ على شاكلة الصّوفية التي ترى في شطحة الغروب سعادة وشوق وراحة بال، فاطمئنان، فالحلال.

المحور الثاني: (واحلم بالضياء يعيدنا، لمحا، وأسئلة) ترتبط الجملة المكررة بالحلم والضياء في بنائها الصوري، الحلم الخارج من رحم العتمة الظلماء أين يجهض التصور الأولي مولدا إيقاعا عالي النبرة والدلالة والوقع، يغطي فيه على جمالية السّماع في لحظة أنسه فيما يسمع، وتنكسر على أفق أحلامه كل أسئلته.

المحوران في انفصالهما واندماجهما يتحرّكان على رؤيا صوفية تتقابل فيها المتضادّات تقابلا متنوعا ومتغيّرا على الانفتاح على حركة الجدل الكوني، والشّاعر يدرك ذلك بجدسه، « أحس بوحدة

الحياة في هذا الوجود... إننا وحدة عالمية تجيش بأموج الحياة وإن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود»<sup>1</sup>، ومن ثمة ينشئ الشاعر تشجيرات وتفريعات تشتغل في إطارها رؤيته لوقع واقعه المرير التوق للانعقاد لما آلت إليه بلاده (الجزائر أثناء العشرية السوداء).

وفي قوله :

هُوَ الصَّبِيَّ وَذِي الْأَشْوَاقِ تَأْخُذِنِي      أَمْدُ رَاحَتِي السُّكْرَى وَأَنْصَرَفُ  
مَا بَيْنَ كَرٍّ وَفَرٍّ رُحْتُ مُرْتَقِبًا      قَمِيصَ يُوسُفَ كَيْ يَمْتَصَّ مَا دَرَفُوا  
مَا الْبُوحُ؟ وَالزَّمَنُ الْمُنْسِي أَوْقَفَنِي      نَادَى فَرَجَعَتِ الْأَصْدَاءُ: يَا كَلِفُ<sup>2</sup>

تحكم الشاعر في هذه النزلة الشعرية من ناصية معين اللغة الصوفية مخضبا بمعاني السير ذاتية الواشي إليه الضمير أنا ( تأخذني، راحتي، أنصرف، مرتقبا، أوقفني)، واختلاطه بألية استعادة الأحداث لاسيما في تناصه مع القرآن الكريم في قوله: ﴿ وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ

بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ حَمِيلٌ<sup>ط</sup> وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ ﴿٨١﴾

تنكشف اللغة الصوفية في ترديد المصطلحات الصوفية من مثل الأشواق\*، راحتي، السكر\*

البوح .

يتخذ الشاعر في تجربته القلب وسعة الوجدان طريقا إلى منابت الإلهام» التي يتم فيها تعطيل الإحساس عن كل موجود فيتساوى الشاعر معه في حالة الإلهام أو الحدس»<sup>3</sup>، ولما كانت المصطلحات الصوفية مشروحة في كتب الصوفية فأمرها ميسور لكن الرمز هو الذي يحتاج إلى التأويل والتفسير ولا يخضع للاصطلاح والتحديد، وشاعرنا حين وظف الخمر بمفهوم السكر والراحة

<sup>1</sup> - أبو القاسم الشابي، مذكرات الشابي، الدار التونسية للنشر، د.ط، 1985م، ص 22/21.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، قصيدة اختلاف إلى اللاءات، ص 203/204.

\* الشوق يعني الجمال، وأثره في الصور ما يقع به العشق والحب والهيمان والشوق ويورث الفناء عند المشاهد، ينظر، ابن عربي الفتوحات المكية، ضبط أحمد شمس الدين، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999م، ص 257.

\* السكر: غيبة بوارد قوي، وهو المرحلة الرابعة في التجليات، وهو زيادة على الغيبة، ينظر، ابن عربي، اصطلاح الصوفية ص420)، وهو يعطي الطرب والالتذاد، وهو أقوى من الغيبة وأتم منها، ينظر، الجرجاني علي بن محمد، التعريفات، تح: ابراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1996م، ص 159.

<sup>3</sup> - مصطفى هدارة، مجلة فصول، المجلد الاول، العدد الرابع، 1981م، نقلا عن عدنان حسين قاسم، الابداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 220.

والأشواق والبوح ماهي إلا هدم لرموزها القبلية وأعرافها، واتخذت هذه المصطلحات في تجربة شاعرنا بعدا دلاليا آخر، فالأشواق الأخاذة توصل إلى درجة السكر وكأَنَّها هي الخمر منضاف إليها دلالة الوله والحنين المحضبين إلى درجة التيه والهيام بين الكَرِّ والفَرِّ، بين الإقبال والإدبار، بين الصَّحو والسكر، وبين الحقيقة والحلم، يرتقب بين ليت ومتى يمتص قميص يوسف حزن الحزن، والدموع والجراحات اللامنتهية بفعل ما حاق بالمجتمع الجزائري من تنكيلات وتقتيلات بين أعضاء جسده وقتئذ.

### ت/ اللغة اللونية:

اللون ظاهرة طبيعية استرعت انتباه الإنسان منذ القديم، فاحتل مكانة مكيئة في الأعمال الفنيَّة والإبداعات على اختلافها، ليعدَّ «مرتكزا قويا في القصيدة العربية القديمة، وفي فضاء الصَّورة والاستعارة والكنائية»<sup>1</sup>، أين عبَّر فيها الشَّاعر أو الكاتب أو الفنان عن حالاته وانفعالاته في تجاربهم الإبداعية، إذ أن اللون الأبيض مثلا: في الإحرام بمكَّة يدل على الطَّهر، وصفاء السَّريرة، وكفن الميت يدل على الحزن والكآبة، ولباس العروس يدلُّ على الفرح والسَّعادة، وعليه فإنَّ للون لغة خاصة يفضحها السياق، فتنفصل عن معانيها المعجمية وتأخذ دلالات سياقية، وذلك ما يحدث شعريَّة عالية بفعل تقنية العدول أو الانزياح، لأن لغة الخطاب الشعري هي «اللغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»<sup>2</sup>.

فمن بين هذه الانزياحات استثمار الدلالة اللونية في النصِّ الشعري، وما نعرفه أن اللون مستوحى ومستمد من الطَّبيعة، ونظرا لما تحمله الألوان من معاني ودلالات، أصبح الشَّاعر يعتمد عليها لتساعده في إيصال تعابيره للمتلقِّي، لكل لون دلالة وبمجرد توظيفه في الخطاب يتحدَّد المعنى المرجو من النصِّ الشعري، كما أنَّها تضيف عليه نوعا من الجمالية والرَّونق الصوري، بعدما كان يعكس ذلك على الفنون التَّشكيلية والرسومات .

تشحن الألوان بدلالات مختلفة قد تخرج عن دلالاتها المعهودة وتلتحف بدلالات ورموز وتتشح بالغموض وأقفال محتومة في أحياء أخرى، مردها إلى منابت الحدث الشعري والتحوُّل الهائل الذي

<sup>1</sup> - يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت ، ص 13 .

<sup>2</sup> - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص125.

يشهده الشاعر في حضرة الشعر لأن «اللون هو مفتاح والعين هي مطرقة واليد تضع الروح في تموجات بواسطة هذا المفتاح أو ذاك»<sup>1</sup>.

لم يخرج الشاعر المعاصر عن توظيف في تجاربه في بنية لغته عن أسلافه الشعراء، فتوطدت العلاقة بين اللون والشاعر في حركة تبدو من شدتها حميمية، والشاعر الجزائري المعاصر لم يخرج هو الآخر عن هذا المنحى، إذ جعل البنية اللغوية اللونية من طرائق التشكل التي تقود إلى النهوض بالحدث الشعري الأصيل، يسترعي انتباهنا من خلال هذه المراوحة التقديرية أن هناك تداخل وتجانس بين الفنون من تصوير ورسم وشعر، فـ «شبكة الصور المعروفة في فن الشعر ليست أكثر من لوحات مرسومة بواسطة الكلمات بدلا من الخطوط والألوان والكتل، مع التفريق بين الصفة الإطلاقيه التي تتمتع بها الصورة المرسومة بالكلمات، والصفة التجسيدية المحددة التي تطرحها اللوحة المرسومة بالأشكال والألوان وأدوات الرسم الأخرى»<sup>2</sup>.

تبعاً لذلك فإن «اللون بطبيعته شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها، فهو كلامها ولغتها والمعبر عن نفسياتها، فضلا عن كونه المعبر البصري عن الشكل، لأنه ليس بوسعنا مطلقاً أن ندرك الشكل إدراكاً تاماً إلا بحضور اللون، وذلك لأن اللون انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندركه، ويعد اللون الجانب الظاهري للشكل، إذ لا يمكن مطلقاً رصد أية ظاهرة فنية على أساس محتواها من دون تفهم طبيعة شكلها»<sup>3</sup>.

خرجت اللغة بذلك من الترهّل والخواء، فابتغت لنفسها إيماءات مكثفة وتوغلت بالاحتماء بلغة الصمت الناطق - لغة اللون - برؤى تضطلع بدور المفجر الأساسي الذي يستند إليه النص لاستعادة حرارة الكتابة الشعرية .

تجسّد استراتيجيّة الكتابة باللّغة اللّونية عند ناصر لوحيشي في تعزيز بنية القصيدة، وتعزيز الفعل الجمالي ليتّصل القارئ بذات النصّ ويتمثله في تجاربه ووجوده، فطفق شاعرنا إلى توظيف لغة لونية مختلفة وبدلالات تماهى مع تجاربه الإبداعية، ومن بينها:

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص 111.

<sup>2</sup> - أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ط 1، 1967م، ص 64.

<sup>3</sup> - مجموعة مؤلفين، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل " قراءات في قصائد من بلاد النرجس"، دار مجدلاوي عمان، الأردن، ط 1، 2010م، ص 93.

### ت1- اللون الأبيض:

يعدّ من أهم الألوان، وهو « رمز الصفاء والعفة، والطهارة، والوضوح »<sup>1</sup>، وقد استعمل بكثرة في الخطاب الشعري القديم نذكر على سبيل المثال: أشعار امرئ القيس في تغزله بحبيته بوصفها بالمهفهفة البيضاء\*، وكذا له دلالة التور والضيء والوضوح، وفي ذلك راحة للتفس والبصر، كما نجد للون الأبيض صفات تتعلّق به وتدل عليه، وهذا ما سنستجليه من قول الشاعر الجزائري المعاصر ناصر لوحيشي في أعماله وإصداراته الشعرية إذ يقول في قصيدة ( أركاك يا وطني ):

فَلَا الْأَحْزَانُ تُبْعِدُنِي      وَلَا الْأَهْوَالُ تَمْنَعُنِي  
غَدًا أَلْقَاكَ سَوْسَنَةً      زَكْتُ. بِيضَاءُ. فِي زَمَنِي.<sup>2</sup>

إن دوائر الفهم تظل مفتوحة على بعضها في إطار العلاقة بين الأحزان الباعدة والأهوال المانعة ويتم فيهما تأسيس شكل العلاقة بين الطرفين المسبوقين بلا النافية في تحدّ للوصول إلى السوسنة<sup>3</sup> وهي رمز للهوية الوطنية فلسطين الجريحة، الجرح العربي الذي لا يزال ينزف سوسنة بيضاء في زمن أسود، فالبياض هنا انزاح وتخطى الدلالة المعجمية، ويريد الشاعر أن زمنه زمن أسود بما يحمل هذا اللون من دلالة، فهي عاكسة لزمن الشاعر بتقابل، فاللون الابيض أعاد الشاعر تشفيره اللغوي إلى ما يليه في سياق قوله.

### ت2- اللون الأسود :

اللون الأسود عكس الأبيض، فهو مرتبط بالظلام على العموم، وقد اختلفت الدلالات من عصر لآخر ومن منطقة لأخرى، فهو يعبر « عن المرجعية والقوة »<sup>4</sup>، ومنهم من يربطه « بالشر

<sup>1</sup> - كلود عبيد، الألوان ( دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص 61.

\* "مُهْفَهْفَةٌ بِيضَاءُ غَيْرُ مُقَاضَةٍ ... تَرَائِبُهَا مَصْفُورَةٌ كَالسَّحْنَجَلِ" ( القرشي(أبو زيد محمد بن أبي الخطاب): جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1984م، ص96.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان رجاء، قصيدة أركاك يا وطني، ص16.

<sup>3</sup> - سوسن: باللاتينية ( Iris haynei) هو أحد أنواع السوسن ويتبع الفصيلة السوسنية ينمو هذا النوع في مناطق جبال نابلس شمال الضفة الغربية في فلسطين، وبالأخص قرب قرية فقوعة. تتميز الزهرة بلونها البنفسجي القاتم بالإضافة إلى اللون الأصفر، وكبر حجم البتلات الزهرية. تنمو الزهرة وتفتح في جبال فقوعة خلال فصل الربيع في شهر نيسان

[https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%B3%D9%88%D8%B3%D9%86\\_%D9%81%D9%82%D9%88.1%D8%B9%D8%A9&action=edit&section=](https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%B3%D9%88%D8%B3%D9%86_%D9%81%D9%82%D9%88.1%D8%B9%D8%A9&action=edit&section=)

<sup>4</sup> - كلود عبيد، الألوان ( دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها)، ص 66.

واللأوعي نجد تجسيدا له في العديد من التعبيرات التي تبدي عفوية ولكنها عميقة الدلالة: سوداء الروح، رواية سوداء، أفكار سوداء، حظ أسود (سوء الحظ)، قلب أسود (دلالة على الحقد، الكراهية) نهار أسود (سوء العاقبة) رفع الراية السوداء (للدلالة على الخطر: القراصنة مثلا) قائمة سوداء (الملاحقين والخطرين)». <sup>1</sup>

يقول الشاعر ناصر لوحيشي :

أَنَا تَعْتَرِبُنِي ظُلْمَةٌ، وَحَرَجْتُ يَا قَلْبَ الضِّيَاءِ،  
"مِنْ أَيِّ نَافِذَةٍ أُطِلُّ؟" <sup>2</sup>

تعد اللغة اللونية في هذا المقام إنعاش لبنية دلالية جديدة، أين أفرغ الدلالة القديمة وهي الحزن بدلالة أخرى وهي السواد الآتية من رحم الظلمة، ليردف بلعبة ثنائية ضدية وهي الضياء، حيث استطاع جمع مالا يجتمع لأن المتلقي تتشتت عنده القرائن فيلزمه لفهم سمات الدلالة الاتكاء على اللغة اللونية في إيجاد علاقات داخلية بدء بتقابل الأضداد ثم الدلالة اللونية داخل السياق، فيتراءى لنا حينها أن حزن الشاعر حزن متراكم حتى أنه كاد قاب قوسين أو أدنى أن يجافي النور التي تقابلها السعادة والانطلاق مما ولد علاقة بين الأشياء لا علاقة بينها، أي: بين المعنوي والحسي. ويقول :

مُسَوَّدَةُ النَّصِّ  
يَا نَشْوَةَ رَاجِفَةٍ  
يَدِي رَسَمَتْ نُقْطَةً وَسُؤَالَ  
وَفَاصِلَةَ رَاعِفَةٍ  
مُسَوَّدَةُ النَّصِّ أَخْفَيْتُهَا <sup>3</sup>.

يجدد الشاعر خلاياه وخلايا قصيدته بلغة لونية سودوية سيزيفية، لكنها نشوة منتشية بنقطة وفاصلة وسؤال يخفيه سواد مسودة النص، كتابة على ورق ممزق يخفيه الشاعر في خلايا ذاكرته ليخرج بحزن أسود لذيد مبني على نداء وسؤال ونقطة وفاصلة أي: نفسية راجفة قالت كل شيء ولم تقل أي

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص 70.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندي، قصيدة "دموع الفجر مغتسل"، ص 22.

<sup>3</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان جدد خلاياك، قصيدة "سمقات القوافي"، ص 5.

شيء سوى حزن أسود خفي بين نقطة وفاصلة راعفة بدم نعتقد أنه أسود مثل مسودته، وهو تغلغل قاس عميق في رحاب لحظة البدء، لحظة مجاهدة التور للظلمة، أي: مغالبة الحضور للعدم .

### ت3- اللون الأخضر :

يرتبط اللون الأخضر بـ « الأمل، القوة، طول العمر، وهو لون الخلود الذي ترمز إليه كونيا الغصون الصغيرة الخضراء»<sup>1</sup>. وقد ذكر في القرآن الكريم في كذا مرة في مواطن متباينة، حيث يرمز فيها إلى «لون الجنة، لون الحياة، ولون القيامة»<sup>2</sup>.

﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعٌ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَأْتِيهَا الْمَلَأُ أَفْتُونًا فِي رُءْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ﴿٤٣﴾﴾ سورة يوسف الآية 43، وقوله تعالى: ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ ﴿٤٦﴾﴾ سورة يوسف الآية 46، وقوله أيضا: ﴿مُتَكِينٍ عَلَى رُقْرُقٍ خُضْرٍ وَعَجَبَرِي حِسَانٍ ﴿٧٦﴾﴾ سورة الرحمن الآية 76، وقوله تعالى: ﴿عَلَيْهِمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُوعًا أُسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَنَهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا ﴿٢١﴾﴾ سورة الإنسان الآية 21.

تأخذ شعرية لغة اللون مكانتها من العلاقات القائمة بين الشاعر والتراث والطبيعة وحساسية العصر، مع النظر إليها كمضمون متشابك، لا كحامل مضمون، حتى لا تفقد فعاليتها، ولم توضح كلمة اللون الأخضر مجرد التتمة اللغوية أو التصوير الواقعي لما عايشه الشاعر، فتوظيف المفردات اللونية -الأخضر- هو اقتراب من استعادة العلاقة بين الفرد والطبيعة، وبين الإنسان والتاريخ، ومن هنا أصبح توظيف اللون لغة للكشف وليس للاستدلال؛ إذ يقول الشاعر:

فِيَا أُمَّاهُ أَنْتِ الْبَدْءُ                      فِي الْأَفْرَاحِ وَالْأَلَمِ  
وَأَنْتِ الْبَسْمَةُ الْخَضْرَاءُ                      جَعَلْتِكِ حِقْقَةً فِي دَمِي<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - كلود عبيد، الألوان ( دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها)، ص 93.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 95.

<sup>3</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان رجاء، قصيدة نشيد الوالدين، ص 11.

يهفو الشاعر إلى أمه داخل الزمن كديمومة لا يعرف بداية ولا نهاية وإن أشار إلى البدء في تلك الرّحاب التي تتوحد بها البداية بالنهاية ويغدوان محظ ديمومة، ووحده الحاضر المتفتت الهارب يحتوي على التّعاقب العنيد مكانة الأم المكيّنة جعلتها بسمة خضراء، أي: هي السرور وهي الحضور والغياب، وهي الفرح المستمر، ويجب هنا أن نشير إلى الإيماءات التي تنبني عليها مكانة الأم الأولى في الأفراح والأتراح، وفي نبض شريانه مما جعلها- البسمة الخضراء- التي هي الأم، على أنّها تشبيه بليغ، فيه الإحساس والنماء والعطاء.

فجدد الشاعر قد ابتعد عما هو معروف وشائع في توظيف اللون، الذي كان يستخدم من أجل ربط الذات الشاعرة بمظاهر الطبيعة، أي: الاستدلال بذلك التقارب من وصف، إلى الكشف عما هو بطني مغمور في ثنايا النصّ الشعري.

تواتر تظاهر اللغة اللونية في النصّ الشعري الجزائري المعاصر للشاعر ناصر لوحيشي، من ديوان لآخر ومن قصيدة لأخرى، ولكل منها دلالاته الخاصة والعاكسة للحالة النفسية له والمبينة لإبداعه الفكري، والتي تراوحت بين الألوان الزاهية من تغني بجمال الجزائر ومناظرها الخلاب، وصفاء وطهارة قلب الأم، كلها دالة وموحية على الفرح الذي لازمه، وكذا كانت رامية للحزن من خلال تجسيد الألوان الغائمة العائمة والعاكسة كاللون الأسود وصفاته من ظلمة وسواد وظلم وغيرها، وهي توحى إلى الحياة السوداوية التي يعيشها الشاعر من خلال حنينه إلى الوطن وما يحويه، وأولى شاعرنا للغة اللون عناية كبيرة ويظهر ذلك جليا في توظيفه اللون تقريبا في كل دواوينه، وهذا ما ساد جل النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، باعتبار ذلك قفزة نوعية وتغيير جديد طرأ على الشعر الجزائري المعاصر.

والشاعر في هذا النوع قد « اتسع مجال رؤيته نوعا من الشّمول فلم تعد أشكال الحياة ألوانا مختلفة يستقل بعضها عن بعض، وإنما تتمازج الألوان فيها لكي تصنع الصورة العامة »<sup>1</sup>.

وتعد التجربة اللونية « أحد المفاتيح الهامة في فهم التجربة الشعرية والوصول إلى المغزى الكامن وراء النصوص، فضلا عما يثيره توظيف اللون من رموز وإيحاءات وتراسل يتجاوز الإطار المعجمي وينتقل بها من المحسوس إلى ما وراء الظاهر والإطار المحدود»<sup>2</sup>، يكون المدلول اللوني ذو مرجعية

<sup>1</sup> - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 106 .

<sup>2</sup> - فوزي عيسى، تجليات الشعرية -قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، جلال حري وشركائه، ص 185/186.

داخلية أي: أنه مرجع خاص يتشكّل في حواس أو وجدان الشّاعر، فهو لا يحفل بمادته اللّونية، ويتجاوز رذاذ المعاني المسطّحة المألوفة .

ولابد للشّاعر أن يتعامل ويتفاعل بطريقة مثلى مع اللّون ويحسن توظيفه لتقوية الدّلالة باعتباره « بعدا فكريا هاما في النّص الشعري، وأحد الدوال اللّغوية المنتجة للمعنى حيث يشكّل بدلالته الخصبه جزءا من البنية اللّغوية والرّؤيا الفكرية التي يحملها النّص؛ مما جعله يخضع لتعدّد الدّلالة والتّجاوز المألوف»<sup>1</sup>.

انطلاقا من مفهوم الخطاب عند الباحث نور الدين السد على أنه لغة المتكلّم كما أشرنا إليه سابقا، فإن هذه اللّغة تعتبر وسيلة تواصل بين المرسل والمتلقي، حيث تدخل في ذلك مقوّمات وعناصر تكوّن تلك البنية اللّغوية للخطاب الشعري من صوت ومعجم وتركيب في نطاق مستويات اللّغة، كما نجد اللّغة تحتل مكانة مرموقة في الخطاب الشعري والأدبي عموما أي « المادة الخام التي يتشكّل منها الخطاب بما يحويه من مكونات فنية، تتحد لتشكّل بعدا دلاليا معينا »<sup>2</sup>، ولغة الخطاب تختلف من نوع لآخر، وما يهمنا في موضوعنا هو لغة الخطاب الشعري .

### ث - التّناس :

إن التّناس مصطلح قديم حديث، أول ما ظهر واتّضح « بوضوح كاشف عند (جوليا كريستيفا)\* حيث نفت وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى عليه. وقالت عن ذلك: ( إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)»<sup>3</sup>، أي: التّناس عبارة عن تعالق وتداخل للنصوص الشعرية، فاختلف الاصطلاح على هذه الظاهرة بين الغرب والعرب، ففي النقد العربي القديم كانت السرقات بدل التّناس.

<sup>1</sup> - عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، ط1، 2005، م، ص280.

<sup>2</sup> - يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر(1970/1990)، جسر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، م، ص 17.  
\* - جوليا كريستيفا، باحثة، وناقدة، وفيلسوفة، وأستاذة في علم اللغة بجامعة باريس، ولدت في بلغاريا عام 1941م، أهم كتبها "ثورة اللغة الشعرية" / ينظر، فخري صالح، النقد والمجتمع، حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا، نورثروب فري، إدوارد سعيد، جوليا كريستيفا، ص163/164.

<sup>3</sup> - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م، ص290.

وبذلك يستحيل على أي شاعر أن يستغني عن التناص كظاهرة لغوية، إذ أن « تلك النصوص المتناصّة مع نص بعينه تملك حضوراً لا يمكن تحاشيه ولا يمكن نفيه. فتلك المداخلات النصية تتكشف على سطح النص، ولكنها- على حسب منشئه- لا تظل منفصلة وسائبة، وإنما تخضع لتحوّلات ومتحوّلات يتمثلها النص والذي هو جملة توزيعات ملفوظة سابقة عليه أو محايدة له»<sup>1</sup>، أي: التناص هنا في شكله السطحي عبارة عن اقتباسات نصية مباشرة تتمثل في الملفوظات بعينها التي وردت في نصوص من الموروث القديم، أو تكون غير مباشرة محايدة لتلك النصوص السابقة.

وهكذا فإن « تلك المتناصات- في إطار النص- ليست تجمعات مجانية، وليست مجرد تداعيات سلطوية من مخزون الذاكرة. وإنما لها أثرها - وتأثيرها- في توجهات القراءة فهي تفرز في تعدد القراءات ما يتجاوز أحادية واحدة، ومن هنا فإن السمة الفارقة للنص المتناص أنه يتيح بفاعلية القراءة تزامن البنيات مهما تختلف مساقاتها الزمنية»<sup>2</sup>، فالتناص في النصوص الشعرية لا يكون اعتبارياً، وإنما يوظفه الشاعر أو الأديب بطريقة تتوافق وطبيعة بنية العمل الأدبي، كما لا يمكن للشاعر أن يستغني عن التناص، فهو ملازم لأي إبداع شعري مثله مثل الماء والهواء بالنسبة للإنسان، ولكن يبقى الإشكال المطروح أين يكون التناص، على مستوى الشكل أم المضمون؟.

فما يظهر للعيان والمتلقي أن التناص يحدث على مستوى المضمون والشكل معاً، حيث نجد في الكثير من النصوص الشعرية المعنى الذي نفهمه من السياق أو إحدى اللوازم الفنية، وأحياناً نجد الشاعر اعتمده في الشكل. وذلك أنه « يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدّمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة "عالمة" أو "شعبية" أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل أن الشكل هو المتحكّم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي»<sup>3</sup>، ومعنى هذا أن الشاعر يتخذ من المصادر الدينية، والتاريخية أساساً لمادته الشعرية فيوظفها شكلاً ومضموناً بغية تكثيف الدلالة وتقوية المعنى، كاتخاذ العبر من بعض مواقف السلف أو الاطلاع على بعض التقاليد الماضية.

<sup>1</sup> رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1995، ص 227.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>3</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص 130/129.

مما تقدّم يبدو لنا أن المفاهيم تعدّدت حول التّناس واختلّفت مصطلحاتها بين النّقاد الغربيين والعرب، ولكنها تصبّ جلّها في معنى واحد ووحيد، فأصبح من المفاهيم التي شاعت في الخطاب الشعري المعاصر، ومن مظاهر التّناس:

### ث1- التّناس الديني :

تستدعي طبيعة التجربة الوجودية والعقائدية للإنسان وللشاعر التّناس الديني، فيعمد- الشاعر- إلى استعمال لغة تتضمن رؤياه الفكرية، ويشحنها بالدلالات للتأثير في المتلقّي بحكم ما تحويه اللغة الدينية من تأثير في المجتمع العربي عموماً والجزائري على وجه الخصوص، وبذلك تثرى النص الشعري بهذه اللغة، حيث نجد الشاعر يستمد هذه الرّموز الدينية من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وقصص الأنبياء والرّسل، وقد يكون من الكتب السماوية الأخرى، وهذا النوع عرف بالاقْتباس عند النّقاد العرب.

يكتظ شعر ناصر لوحيشي بالرّموز الدينية والنصوص المقدّسة التي تتفاوت من ديوان لآخر،

فيقول في قصيدة " دموع الفجر مغتسل ":

يَا لَحْنَ أَيُّوبَ الْمُصَفَّى، رُدِّي، أَوْ دُلِّي،  
هَذِي دُمُوعَ الْفَجْرِ مُعْتَسِل، وَهَذَا بَارِد،  
وَالآه فِي حَلْقِي شَرَابٌ<sup>1</sup>.

بني ناصر لوحيشي جل قصائده على الإبداع والإبتكار موظفاً كل ما من شأنه أن يضيء الملامح المميزة لفرادة أسلوبه، ولذا فإن الإشتغال في بنية القصيدة بات هاجساً يبحث عن بدائل إبداعية كالنّاس، إذ وظّف في هذا المقام ناصباً دينياً تقاطع مع قصّة سيدنا أيّوب عليه السلام، واستلهم منها ما يخدم ما ذهب إليه في تركيز وتكثيف، من صبره على آلامه الطويلة، وهنا يشير إشارة من خلال السياق إلى ما يحويه من عبر، وفي قصته دلالة على ذلك، وها هو شاعرنا يريد صبراً على أوجاعه وما ألم به من فاجعة الاغتراب والابتعاد، فالنّاس هنا من القصص القرآني الذي أثرى النصّ الشعري، فلا حاجة لنا للشرح والتفصيل، لأن الرّمز القرآني " أيّوب " يعلم دلالاته الداني والقاصي، وفي ذلك اقتصاد لفظي.

ويقول في قصيدة " لكأني أنا العارف !! ":

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "دموع الفجر مغتسل"، ص 21.

زَمْلُونِي، فَإِنَّ الْمَسَافَاتِ تَجْرَحُنِي،

...

الَّذِي أَظْهَرْتُ " آلَ عِمْرَانَ " عَيْنَيْهِ،<sup>1</sup>

ويقول في قصيدة " رؤى ":

أَنْتِ الْجَنَاحُ إِلَى بَسْمَةِ اللَّهِ،

أَنْتِ الْجَنَاحُ إِلَى رُوحِهَا

أَنْتِ يَا سِدْرَةَ الْمَبْتَدَأِ مَوْعِدِي

حِينَ تَلْتَفُ كَفِّي بِالْكَفِّ،

صَارَحْتُهَا فِي غَدِي،

آلَ عِمْرَانَ شَاهِدَةً<sup>2</sup>

يتناص الشاعر في هذا المقام الشعري باستهلال مستقطب من قصّة الرسول صلى الله عليه وسلم، في قوله تعالى: ﴿ يَتَأَيُّهَا الْمَزْمَلُ ﴾ ﴿ ١ ﴾ سورة المزمّل الآية 1، إن بعد المسافات يجلدنا عري أشواق الشاعر المهموم المحموم مما اضطره لطلب التزميل والتدثير بغية التخفيف مما حاق به وراء غبن البعد وما يحمل البعد من خفاء وجفاء.

ليتناص مع قصة آل عمران<sup>3</sup>، ومع سدرّة المنتهى الذي غير المنتهى بالمبتدأ، مشيراً إلى الموت حين تلتف الكف بالكف، لتشهد على ذلك آل عمران، مشكلة علاقات لغوية مفارقة لسواها، أين اكتسبت حيوية وابتكار من خلال العلاقات اللغوية المذكورة سابقاً في كونها التركيب المبكر في سياق الخطاب الشعري، أين فاجأتنا تلك الصورة الشديدة القتامة والشديدة الأسى، فيما يشبه تعرية داخلية مستبطنة للذات، وتجسيدياً مروعا لحالة نفسية استلبتها رؤى كثيرة.

ويقول في ذات القصيدة:

ذَاكَ تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ،

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "لكأني أنا العارف"، ص 37.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "رؤى"، ص 55.

<sup>3</sup> - سميت السورة بـ " آل عمران " لورود ذكر قصة تلك الأسرة الفاضلة " آل عمران " والد مريم أم عيسى، وما تجلى فيها من مظاهر القدرة الإلهية بولادة مريم البتول وابنها عيسى عليهما السلام. / محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار الصابوني، ط 9، د.ت، ص 182.

لَا تَسْجُدِي،<sup>1</sup>

استغل الشاعر الآية القرآنية: ﴿ وَرَفَعَ أَبُوهُ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا ۗ وَقَالَ يَتَابَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُءْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا وَقَدْ أَحْسَنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُمْ مِنَ الْبَدْوِ مِنْ بَعْدِ أَنْ نَزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي ۗ إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِمَا يَشَاءُ ۗ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾ سورة يوسف الآية 100، من سورة يوسف استغلالاً شعرياً، فأحدث تناسبا مع قصة سيدنا يوسف، ونظرا لما تحمله هذه القصة من دلالات، قام الشاعر بإسقاط أحداثها على حياته الراهنة، فنجده يكرر ذلك التقاطع في موقف آخر من منجزه الشعري، فيقول في قصيدة "اختلاف إلى اللاءات":

فَمَيْصُ يُوسُفَ كَيْ يَمْتَصَّ مَا ذَرَفُوا  
مَا الْبُؤْحُ؟ وَالزَّمَنُ الْمُنْسِي أَوْ قَفَنِي<sup>2</sup>.

وفي موضع آخر يشير إلى شخصية سيدنا يوسف عليه السلام، وقصته مع إخوته وقميصه الشاهد الكاذب على خفاء جريرتهم في قوله تعالى: ﴿ وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ ۗ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا ۗ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۗ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴾ سورة يوسف الآية 18، فحاولوا أن يداروا ما فعلوا، ولكن الله فضحهم بعد صبر جميل، وكأني به يريد أن يقول أن قصة يوسف تتكرر إلا أن الطريقة تختلف في امتصاص دم الجريمة، وهو تناسب في تشاكل بنياته وتشابك حلقاته يجسد نمطا فريدا في الأداء اللغوي، فهو بنية منطوية على تشكيل مراوغ تتمخض قراءاته من تداخل في العلاقات وتحولات في المعاني.

يَا ابْنَ يَعْقُوبَ اسْتَمِيحَكَ عُذْرًا  
تِلْكَ رُؤْيَايَ وَالرَّقِيمُ فُسَاخُ  
فَاعْبِرِ السِّرَّ، تَزْدَهْرُ سُنْبُلَاتُ  
مِنْ شَيْمِ الْبُرُوقِ، تَرَكَ الْبِطَاحُ  
يَا ابْنَ يَعْقُوبَ أَيُّ عَرْشٍ لِشِعْرِي

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "رؤى"، ص 55.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "اختلاف اللاءات"، ص 51.

أَبْتَنِّغِي؟ وَالْمَدَى دَمٌ وَجِرَاحٌ<sup>1</sup>

كما عكف على تكرار ما جاء في قصة سيدنا يوسف " تلك رؤياي"، الآية السابقة الذكر، لما فيها من عبر للامثال لأوامر الله تعالى كحفظ الأمانة، المحبة، التأخي والعدل، والانتهاه لنواهيه كالكذب والغش، والحسد والتفان، وقد ناسب التناص في هذا المقطع الشعري فنية الشاعر اللغوية . يستخلص الدارس من هذا التقاطع والتداخل عبرا وحكما، حيث يعد «القرآن الكريم رافدا مهما للشعر العربي المعاصر، فقد نزعت فئة من الشعراء العرب المعاصرين إلى أن تقتبس من القرآن صياغات جديدة لم يعرفها الشعراء من قبل، ومشكلة التعبير هي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة جديدة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس»<sup>2</sup>، وقصائد ناصر لوحيشي مؤطرةً بهيمنة دينية خاصة القرآن الكريم. وهنا تظهر براعة الشاعر في التوظيف اللغوي، وتأثره الكبير بكتاب الله الحكيم ونزعه الإيمانية.

بناء على ما تقدم فإنّ توظيف الإقتباسات من القرآن تتسم بسهولة إدراكها أول ما تقع عليها العين فيتسابق إليها الفهم، لكن في تعاضدها في السياقات الشعرية وانسجامها تعطي إضافة للبنية العامة للقصيدة، كما لاحظنا أن توظيفه لأي القرآن الكريم هيمنة على القصائد، وهذه الهيمنة العجيبة تدل على إدمان الشاعر على قراءة القرآن الكريم حتى استوى الحد البلاغي لديه جاريا على منوال عفوي من دون نفور، وبمجاورة واستثمار متميز، فكتسبت معانيه وعباراته الشعرية جمالها ورسالتها من قوة وجمال الآيات القرآنية.

### ث3- التناص الشعري:

أقام الشاعر ناصر لوحيشي علاقة حميمة في بناء قصائده حينما وظف بعض المقاطع الشعرية من الموروث الشعري العربي القديم، بغية إعطاء فسحة دلالية مشعة ومشبعة بالانزياحات التي من شأنها أن تغذي التجربة الشعرية الآنية، سواء بإعادة صياغتها أو بالتلميح والتلويح لها، إنّ استقصاء اللاوعي المتناص؛ الجمعي والفردى، في البنية التحتية النصية عبر المتخيّل الشعري لشاعرنا ناصر لوحيشي، يتين لنا طرائق الانتقال من الدلالات الحرفية والتضمينية إلى الدلالات النسقية، وموضعها

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة "مرسلات الجنى"، ص51.

<sup>2</sup> حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجاً، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009م، ص40.

في سياقاتها الحالية والموقفية المعرفية، وتأويلها تبعاً للإحالة التأطيرية للباعثية الثقافية والاجتماعية والهوياتية، السياسية والتاريخية لأنساق الخطاب؛ حيث تكشف أدوات الحفر عن المتواري والمضمر الخطابية في تقاطع النصوص، والتي يمكننا استنطاقه - ليس عبر أنساق خطابه الظاهر بل بالولوج إلى ماتحتها- وتقفي آثار مكونات الأنساق الأصلية المضمر المنتجة للخطاب والتي هي آليات الفعل الحقيقية لإنتاجه وعلامة دواله. ومن ثمة؛ تبرز خصوبة بناء المتخيل الشعري باختلاف حواضنه النصية، وسياقاته المتاحة المتحكم بالكامن فيهما من أنساق الباطن، وذلك ما لامسناه في الجمل الشعرية التالية:

يَدُوبُ الْفُؤَادُ

إِنَّ دَمْعِي يَجُودُ وَلَكِنَّهُ لَا يُعِيدُ الْخَلَايَا

إِلَى نَبْعِهَا.. نَسْجِهَا

لَا يُعِيدُ الضِّيَاءَ إِلَى سِرِّهِ

لَا يَرُدُّ الزَّمَانَ<sup>1</sup>.

بقليل من التأمل نستشف أنّ الشاعر لجأ إلى التناس مع أبيات الشاعر جميل بثينة وهو يتغزل بحبيبته بثينة التي حلّ بين البعد بينهما، فجرّه الإشتياق للإشتياق، فأنجب الحزن وسكن أضلعه، فرق قلبه وحدّد الدمع خديه إذ يقول:

فَوَاحِزَنَا! لَوْ يَنْفَعُ الْحُزْنَ أَهْلَهُ، وَوَاحِزَنَا! لَوْ كَانَ لِلنَّفْسِ مَجْزَعُ

فَأَيُّ فُؤَادٍ لَا يَدُوبُ لَمَّا أَرَى، وَأَيُّ عُيُونٍ لَا تَجُودُ فَتَدْمَعُ؟<sup>2</sup>

تقاطع شاعرنا مع جميل وساق الحافر على الحافر في بثّ لواعجه وآهاته وأثاته، فكانت أبيات بثينة مرآة عاكسة لتشظّي أفكاره، وهكذا كان الشعر العربي القديم زاد الشاعر العربي المعاصر الذي ينهل منه ويتكى في بناء نصّه، كما لا يفوتنا في هذا المقام الدرسى أن نجد الشاعر يتناس مع شاعر معاصر، إذ يقول:

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان لحظة وشعاع، قصيدة "تذويع أمه"، ص 4.

<sup>2</sup> - جميل بثينة، الديوان، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص 74.

وَبِي شَوْقٍ إِلَى رِيحٍ تُعَفِّينِي

وَتُطْفِئُ عُمْرِي الْمَأْسُورَ سِرًّا سَمْعَةً سَمْعَةً<sup>1</sup>.

يتناص مع صديقه ومعاصره نور الدين درويش في قوله:

هَذَا أَخْطَأْتَنِي مَرَّةً أُخْرَى، وَكَمْ قَطَعْتَ رُؤُوسًا، شَفْرَةَ الْجَزَارِ<sup>2</sup>.

فإذا كان صديقه يتكلم وبجراحة عن الموت بدلالة ( قطعت رؤوسا، الشفرة، شفرة الجزائر)، علما أن شفرة الجزائر حادة ألفت قطع اللحم وما يمسكه من عظم وشحم وأوعية وأعصاب، مشيرا في جوها العام إلى القتل السياسي، والمواقف المهلكة، فهو فعل وحدث في الآن ذاته، لوحيشي يستلهم هذه المعاني.

#### ث4- التناص التاريخي:

تُفصِح المَدَوَّنَةُ النَقْدِيَّةُ حَوْلَ الشَّعْرِ العَرَبِيِّ المعاصر عن وجود علائق وطيدة بين النصوص الأدبية على اختلاف أنواعها وعصورها، فكلُّ يُعتبر قناة أساسية لبلوغ المعرفة؛ فثمة معرفة لا تبلغها الفلسفات والعلوم إنما يبلغها نشاط الإنسان الحدسي ممثلا في الأنظمة الرمزية في صياغة رؤية العالم التي يقترحها الشعر، حيث يبني أي نص حاضر على نص ماضي، فلا وجود لنص من العدم، والمطلع على الشعر الجزائري المعاصر أو الدارس له يرى أنه لم ينتج من فراغ، وإنما هو مستقصى ومستصفي من ذاكرة تاريخية ماضوية ونصوص قديمة وتراث ضخم، فيحصل التفاعل والتعلق بين النص الشعري والمادة التاريخية، فيستخلص منها الشاعر ما يناسب رؤياه الفكرية، وعليه فالتناص « وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه »<sup>3</sup>.

وكنموذج شعري لهذا التناص بين القديم والجديد قول الشاعر:

أَذْكُرُ يَا مَوْعِدَنَا

أَذْكُرُ.. هَلْ تَذْكُرُنِي؟

أَذْكُرُ كُلَّ عَيْدٍ.

يَا سَيِّدِي مَسِيدٍ.

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة " رؤى"، ص 56.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، تقديم الديوان، ص 12.

<sup>3</sup> - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 134/135.

أَنَا سَبَحْتُ فِي دَمِي، فِي حُلْمِي،  
 إِنَّ كُنْتُ أَنْتَ عَارِفًا  
 فَإِنِّي الْمَرِيدُ.  
 مَدِينَتِي جُسُورُهَا أوردَتِي  
 مَتَحَفُّهَا مُفَكَّرَةٌ  
 رِمَالُهَا دُمُوعِي الَّتِي سَكَبْتُهَا هُنَا  
 ذَاتَ شِتَاءٍ بَارِدٍ مَطِيرٍ  
 يَا وَجْهَهَا الْقَدِيمَ  
 هَلْ تَزُورُنَا غَدًا..؟  
 فَالَشَّقُوقُ نَارٌ وَجَوَى  
 وَعَقْرَبُ الْمَغِيبِ فِي مَوْكِبِنَا يَسِيرُ  
 يَا سَيِّدِي مَسِيدُ  
 مَدِينَتِي شَلَالُهَا مَوْعِدُنَا وَفَرَحُهُ الصَّغَارُ<sup>1</sup>.

افتتح الشاعر قصيدته بالفعل " أذكر " المكرر ثلاث مرات في الأسطر الشعرية الأولى، مشفوعا باستفهام مكرّر للفعل " أذكر " في قوله :

أَذْكَرُ.. هَلْ تَذْكُرُنِي؟  
 أَذْكَرُ كُلَّ عَيْدٍ.  
 يَا سَيِّدِي مَسِيدُ.

وسيد مسيد هو رمز تاريخي في رصد المكان المعبأ بالرمز الزماني التاريخي مؤكدا صفته الواقعية بما يحمل من شحن دلالية، هو ذاك الجسر الجسور المعلق بقسنطينة، هو رمز تاريخي، جسر أقيم بجهد أجدادنا والسوط على ظهورهم، مسقي بعرقهم، منقوش بجوعهم، إنها دلالة تاريخية على أننا لا نرى الجسر وإنما نرى من صنع الجسر ومن مر على الجسر، لو نطق الجسر لأخبرنا بقصص تاريخية تجل عن العد.

سيدي مسيد رمز للعارف والمريد، رمز للصوفية في قوله:

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة مدينتي..ونعمة منفرجة"، ص26/25.

إِنْ كُنْتَ أَنْتَ عَارِفًا  
فَإِنِّي الْمَرِيدُ.  
مَدِينَتِي جُسُورُهَا أَوْرَدَتِي  
مَتْخَفُهَا مُفَكَّرُهُ  
رِمَالُهَا دُمُوعِي الَّتِي سَكَبْتُهَا هُنَا  
ذَاتَ شِتَاءٍ بَارِدٍ مَطِيرٍ  
يَا وَجْهَهَا الْقَدِيمُ<sup>1</sup>.

هذا الرمز الفني المركب قائم في التجربة الشعرية يخترق أحداثها برؤية شاملة إلى الحياة، فيجعل الواقع الزاهن شفافاً، بالرغم من كثافة أحداثه وتعقده في الزمان، فهو يقول الإحساس، يستشرف غداً أفضل، في قوله:

يَا سَيِّدِي مَسِيدٍ  
مَدِينَتِي سَلَالُهَا مَوْعِدُنَا وَفَرْحَةُ الصُّعَّارِ<sup>2</sup>.

فهذا الرمز التاريخي وما يحمل من دلالة هو محاولة لاسترسال آهات الماضي بانكساراته، ثم انتصاراته، شبيه إلى حد بعيد بما آلت إليه عشريناتنا السوداء من قصص درامية حزينة مما ساهم هذا الرمز في بنية القصيدة، لأنه لم يكتف الوصف من الخارج المسطح، بل فجره بجمولة شعرية ثرية في النص الشعري، ولا نكاد نتلمس هذا النسق الدلالي المضمحل إلا بالرجوع إلى الرمزية التاريخية لسَيِّدِي مسيد.

### ث5- التناص من التراث الشعبي:

أعاد الشاعر في هذه الأسطر كتابة بعض القصص الشعبية وهو ما كان شائعاً في زمن مضى وعند فئة معينة من المجتمع، فتمثلت في (قراءة الكف)، التي تحمل في دلالتها التعبير عن المحبوء أو المكتوم، فقد وظف هذا الاعتقاد الشعبي في قصيدة "دموع الفجر مغتسل" في قوله:

الْحُلْمُ يَسْبَحُ - هَاهُنَا - وَسَطَ النُّجُومِ الْبَيْضِ

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة مدينتي...ونغمة منفرجة"، ص26/25.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص26/25.

يَرْفَلُ قَارِيًّا كَفَّ الرَّيِّعِ،

مَتَى تُشَارِفُنِي، وَتُطَلِّعُ بَحْمَةَ رَوْعَاءِ، يَا فُلُكَ الْجَوَى<sup>1</sup>

الذي يعبر من خلاله عن قلقه وحيرته لما تخبئه له الحياة والقدر، عبر فصلين متناقضين الربيع والشتاء، إذ فضل قراءة الكف المرموزة بفصل الربيع لما يجوبه من هدوء وسكينة، وما يحمله من أحلام وآمال وجمال تزدهي بها حياته، في حين يمتنع عن قراءة الكف في فصل الشتاء لما يحمله هذا الفصل من حزن وكآبة وخوف مما ستشرف عليه الحياة المستقبلية، فيقول:

وَحَدَّثْتُ حُلْمِي، فِي الْعُدُوِّ وَفِي الرَّوَاحِ،،

وَهَمَسْتُ..لَا..لَا تَقْرُؤُوا كَفَّ الشِّتَا

لَا تَسْأَلُوا أَحَدًا...

فَهَذَا طَائِرُ الْكَلِمَاتِ، لَوَّحَ بِالْجَنَاحِ!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة "دموع الفجر مغتسل"، ص22.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص23.

# الفصل الثالث

## بنية الصورة الشعرية

أولاً: الصورة الشعرية واستجلاء الرؤيا .

ثانياً: أشكال بنية الصورة الشعرية :

أ/ بنية الصورة الكلية/المركبة.

ب/ بنية الصورة الومضة.

ت/ بنية الصورة الحسية.

ث/ بنية الصورة الذهنية :

ث1- بنية الصورة الأسطورية.

ث2- بنية الصورة الرمزية.

ثالثاً: انزياحات الصورة الشعرية:

أ/ الصورة المشهدية .

ب/ بنية الرؤيا الشعرية.

يخضع البناء الشعري إلى خصائص وقيم فنية، تقوم على ثلاثة مستويات، المستوى اللغوي، والمستوى الموسيقي والمستوى التصويري، شريطة التكامل والانسجام فيما بينها لأنّ « القيم الشعرية ليست ذات أهمية أو فعالية في حدّ ذاتها، إذا لم تتكامل فيما بينها تكاملا فنيا متداخلا إلى درجة لا يمكن معها فصل هذه القيم عن بعضها البعض ولو بعض الفصل، لأنما تتحدّ في شبه اندماج وتلاحم وانصهار، مما يشكّل وحدة العمل الشعري في درجة عالية من الاتّحاد»<sup>1</sup>، فالصورة الشعرية لازمة فنية من لوازم الفن الشعري، لارتباطها الوثيق بالعقل والخيال والتعبير، وتطوّرت بتطوره عبر مراحل عديدة.

أولا: الصورة الشعرية واستجلاء الرؤيا:

أ/ الصورة في النقد العربي القديم :

الصورة الشعرية ملازمة للشعر منذ الأزل، حيث اختلفت التعاريف حول مفهومها وتعدّدت الآراء حولها، فنجد الجاحظ يقول في ذلك « والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والمدني، وإنما الشّان في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير»<sup>2</sup>، أي: أن الشعر عنده مرتبط بقضية اللفظ والمعنى ولهذا اللفظ شروط ومعايير لا بد من تتبّعها، وربط ذلك بظاهرة البيان التي اهتم بها الكثير من النّقاد القدامى، ونجد أيضا عبد القاهر الجرجاني هو الآخر أشار إلى الصورة الشعرية أو الفنية، والذي رأى أن الشعر الجيد ما كان نظمه جيدا فيقول: « وإنما الشعر صناعة وضرب من التّصوير»<sup>3</sup>، أي ربط ذلك بما يعرف بقضية النّظم التي تنمّ بانسجام واتّحاد المعنى والمبنى على غرار بعض النّقاد الذين فصلوا بينهما.

<sup>1</sup> - الطاهر يجاوي، تشكّلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دراسة نقدية، دار الأوطان، ط1، 2013م، ص 47.

<sup>2</sup> - الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ج3، 1969م، بيروت، ص 132.

<sup>3</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز القرآني، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003م، ص 466.

تتماز الصورة بأهمية بالغة حيث أنها « المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة»<sup>1</sup>، إذ ربطها أصحاب المذهب الرومانسي بالشعر الغنائي لدورها في « نقل الأحاسيس والمشاعر، وأن تحقق الحلقة المفقودة بين المجرد والمجسد. »<sup>2</sup>، فالشاعر يوظف الصورة بصيغة ذاتية، أي: إبداعه نابع من الإلهام بعيدا عن الموضوعية، وهذا ما أثار العديد من الاختلافات والتصارعات بين المذاهب، إلى أن ظهر المذهب البرناسي<sup>3</sup>، الذي ربط الصورة الشعرية بالفن التشكيلي والتصوير، وبعدها مذهب آخر يقر بالرمزية كوسيلة تشكيلية للصورة حيث يصبح الرمز في النص الشعري «يشكل إثراء لعالم الصورة والقصيدة، بتوظيف الخرافات والأساطير والأمثال، وحوادث التاريخ، ومعالم الحضارة وغيرها»<sup>4</sup>. فكانت القصيدة الجزائرية في المرحلة التقليدية ينتهج فيها الشاعر أنماط الصورة الشعرية القديمة - السالفة الذكر - من استعارة وتشبيه وكناية وغيرها، فنجد جميع شعراء تلك العصور يسيرون بنمط تقليدي واحد، فيكون هناك تشابه في العمل الإبداعي من حيث التصوير، وبعدها انزاح بعض الشعراء عن هذا المنهج باتخاذهم المشهد التصويري لرصد الحالة النفسية من تشكيل جزئي إلى تشكيل متكامل من بداية البيت إلى آخر بيت في القصيدة، فيكون ذلك التصوير شكليا بعيدا عن المعنى، ذا بعد جمالي.

#### ب/ الصورة الشعرية في النقد الحديث:

أخذ مصطلح الصورة الشعرية مفهوما حديثا يختلف عن المفهوم القديم فـ« هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة، من الخيال والفكر والموسيقى واللغة. هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملاسبات التشكيل فيها وخصائص البنية لم تتحدد على نحو واضح. إنها الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني والزماني»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص 8.

<sup>2</sup> - الطاهر يجاوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، ص 85.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 87.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>5</sup> - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 253.

واعتبرها البعض أنّها « البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري »<sup>1</sup>، أي: لا بد من توفر الصّور في بناء القصيدة الشعرية المعاصرة، فرغم التغيير الذي مس مفهوم الشّعر إلا أن الشّعراء لم يستغنوا عن الصّورة الشّعريّة، حيث تتجسد هذه الصّورة في « نقل الفكرة الشّعريّة التي انفعل بها الشّاعر إلى جمهور القراء عبر هذه الحيوية وهذا التكوّن العضوي »<sup>2</sup>، وهذا يعني أن الحيوية خاصة من خصائص الصورة الشعرية .

الصّورة « يتلقاها الإنسان من الخارج، أو يكونها من الجمع بين أشنات من عناصر خارجية، تألّفت من خلال الكلمات في تركيبة جمالية ذات طاقة انفعالية »<sup>3</sup>، كما أنّها « في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات »<sup>4</sup>، وبذلك فهي « أخطر أدوات الشّاعر بلا منازع »<sup>5</sup>، ضف إلى ذلك أنّها لا « تمثل المكان المقيس، بل المكان النفسي »<sup>6</sup>، لعلاقتها بالجانب النفسي والانفعالي للشّاعر، وهي « نسخة نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئتين الحسيّة والشّعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تملئها موهبة المبدع وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة فتكون العملية الصّوفية بالمستوى الدلالي سعياً إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية بسيطة أو مركّبة أو أيقونية أو مجازية للواقع الحسي الدال أو الذهني المدلول بأسلوب فائق »<sup>7</sup>، أي الصّورة الشّعريّة عند الشّعراء المعاصرين تتّصف تتّصف بالذاتية، وترتبط بإحساس الشّاعر، فتمزج المشاهد بالإحساس والعاطفة.

<sup>1</sup> - سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص 73.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 74.

<sup>3</sup> - عبد الله الغدامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006 م، ص 144.

<sup>4</sup> - دي لويس سيسل، الصّورة الشّعريّة، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، 1984م، ص 21.

<sup>5</sup> - علي عباس علوان، تطور الشعر العراقي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975، ص: 41.

<sup>6</sup> - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط 4، 1981م، ص 67.

<sup>7</sup> - عبد الاله الصائغ، الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، الحدائة وتحليل الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م، ص 98.

أما الباحث علي البطل فقد عزّفها بأنها « تشكيل لغوي، يكوّنّها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمها »<sup>1</sup>؛ وذلك يعني أن الصّورة تعبر عن حقائق مستقاة من الواقع يرسمها الشّاعر في مخيلته، ولا يمكن فصل الصّورة عن اللّغة، حيث أن الصّورة الشّعريّة تمثّل المعطى النّفسي العاطفي والمعطى اللّغوي في التركيب.

وعلى هذا الأساس فإن الصّورة الشّعريّة في الخطاب الشّعري تتمظهر « كنوع من التناسق الدينامي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرّمز »<sup>2</sup>، أي: أنّها معلم من معالم القصيدة الشّعريّة، تكشف عن معانيها، وتعدّ مقياس عبقرية الشّاعر وفطنته.

والصّورة الشّعريّة تتأرجح بين معاني النص الشّعري في نوع من التفاعل والحيوية والحركية، أي هي تخص الدّلالة التي تعمل على « تحويل الحقائق الخاصّة بالشّاعر إلى حقائق عامّة تهم جمهور المتلقين »<sup>3</sup>، كما أنّها « عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني »<sup>4</sup>، ويقوم إدراك « حساسيتها التّعبيرية التّعبيرية العاطفية والرومانسية على قوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم »<sup>5</sup>، لتتحوّل الصّورة إلى « عملية فنية مركّبة يشحذ فيها الشّاعر كل طاقاته، من ذهنية ونفسية، وتعبيرية، ثم يستخدم هذه الطّاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثّابتة المتركزة حول موضوع معين، وهذه الصّورة نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقت »<sup>6</sup>، وقد أقرّ ذلك الباحث عز الدين اسماعيل في دراسته دراسته التي خرجت بتشكيلين للصّورة الفنية في الشّعر المعاصر، الأوّل زماني منبعت من النغم والتشكيل الثّاني مكاني منبعه الصّورة الحسيّة<sup>7</sup>، وهو يرى أن « الصّورة غير واقعية دائماً وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصّورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من

<sup>1</sup> - علي البطل، الصّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثّاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981م، ص30.

<sup>2</sup> - سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، ص75..

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص75

<sup>4</sup> - مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م، ص:336.

<sup>5</sup> - عبد القادر الرباعي، الصّورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، العدد204، السنة17، دمشق، 1979م، ص:27.

<sup>6</sup> - محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1975م، ص:95.

<sup>7</sup> - ينظر، عبد الاله الصائغ، الخطاب الشّعري الحدائوي والصّورة الفنية، الحدائوة وتحليل الخطاب، ص98.

انتمائها إلى عالم الواقع»<sup>1</sup>، ويشاطره الرأي الباحث إحسان عباس في قوله: «إن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر، وإنما تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام»<sup>2</sup>، أي: التجربة الشعرية مثلما تربط بالحالة الشعرية للمبدع فهي ترتبط بالجانب اللاشعوري له أيضا، وتفنيدا لارتباط الحالة النفسية الشعرية بالصورة الشعرية عبرها عنها أحد الباحثين بـ«الخيط النفسي والشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها، فإذا كان الشعر أو الإحساس أشياء تضاف على الصورة كما رأينا ذلك عند الوجدانيين والرومانسيين فإن الشعور عند شعراء المدرسة الجديدة قد تحول ليصبح هو الصورة نفسها»<sup>3</sup>، وعلى هذا الأساس تبين أن الصورة الفنية في الخطاب الشعري المعاصر تعدت الأشكال البلاغية البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية إلى الحواس لتكثيف التجربة الشعرية في القصيدة، وسار في نفس الدرب كل من الباحث عبد القادر القط والباحث علي جعفر العلاق، هذا الأخير الذي اعتبر الصورة الشعرية أهم وسيلة لدى الشاعر يعتمد عليها ليثير ذهن المتلقي ويوصل إليه الحقيقة الشعرية بطريقة فاعلة<sup>4</sup>، فرسم لها مخططا يبين تلك العلاقات بين الشاعر والمتلقي وهي على النحو التالي

- الصورة \_\_\_\_\_ فنية + إيقاعية + نفسية
- الإيقاعية \_\_\_\_\_ تفعيلة + تامة + تداعي الحروف .
- النفسية \_\_\_\_\_ شعورية + لا شعورية .
- الصورة الفنية \_\_\_\_\_ ذهنية (مدلولية) + حسية (دالة).
- الصورة الحسية \_\_\_\_\_ بصرية + سمعية + ذوقية + لمسية + شممية .
- الصورة الفنية \_\_\_\_\_ أيقونية + مجازية + تعادلية (أيقونية + مجازية).
- الصورة المجازية \_\_\_\_\_ تجسيدية + تجسيمية + استعارية + كنائية + تشبيهية + تراسلية .

<sup>1</sup> - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 127.

<sup>2</sup> - بيطار هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010م، ص 57.

<sup>3</sup> - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الاسلامي، 1975م، ص 528.

<sup>4</sup> - ينظر، عبد الاله الصائغ، الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، ص 98.

وبالتالي ترتقي التجربة الشعرية للمبدع إلى مستوى الخيال فتكون هناك « ضرورة داخلية ملحة تدفع الشاعر إلى التعبير بالصورة باعتبارها مظهرًا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر»<sup>1</sup>. وعليه فالبناء الفني للشكل الشعري جماع متداخل لجميع المعطيات الفنية السابق ذكرها، « فالعلامات والرموز والأصوات والقصص والأساطير والتراث التاريخي والحضاري وغيرها، إضافة إلى خصائص البلاغة العربية من استعارة، ورمز وإيجاز وتشبيه. كلها أصبح من وسائل الصورة الشعرية»<sup>2</sup>. حيث أصبحت هذه الأخيرة تقوم بدور فعال داخل التجربة الشعرية كونها « تنبع من صميم طبيعة العمل الفنيوليسست مبادئ خارجية مفروضة»<sup>3</sup>، أي: في القصيدة العربية المعاصرة لا بد للمتلقى أن يعرف رؤية الشاعر الكلية في النص ليتبين الصورة الشعرية، التي أخذت «دورا رئيسيا في بناء القصيدة حتى صارت إحدى أسس التركيب الشعري، وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيد في الذهن إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ لما في الصورة من دفق شعوري فياض»<sup>4</sup>.

فالشعر الجزائري المعاصر بشقيه العمودي والحر، تطور وعرف نقلة نوعية مست الصورة الشعرية بألوان متعددة لنقل أحاسيس الشاعر وشعوره باللوحة والمشهد والرمز والإشارة، حيث نجد المتلقي لهذا النوع الشعري يبذل قصارى جهده للظفر بالمفهوم الحقيقي للنص، فالشعر لم يعد « متعة سطحية بجانبة، وإنما أصبح جهدا جادا وشاقا يبذله المتلقي للظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التي يحدثها العمل الفني الحقيقي في الوجدان»<sup>5</sup>، أي: لا بد للشاعر أن يكون مرهف الحس، دقيقا في اختيار الصور المعبرة التي تزخر بالدلالات الشعرية والجمالية، ليتلقاها القارئ بأذن موسيقية حساسة، فكل شاعر يمتلك خيالا ووجدانا حتما سيمتلك قدرة تصويرية يجسدها في ابداعاته الشعرية لإيضاح الرؤية واكتمال تجربته، وقد أعطاها الشاعر عز الدين اسماعيل أهمية بالغة في ابداعاته في قوله: «مع أن جزء من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى

<sup>1</sup> - بيطار هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 21.

<sup>2</sup> - الطاهر يجاوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، ص 88.

<sup>3</sup> - كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، ص 482.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 482.

<sup>5</sup> - عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م، ص 98.

الصورة الموسيقية) وكثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر إلى صورته الموسيقية)، فإنه لا يزال هناك ميدان لنشاط الشعر تبرز فيه مقدرته الفنية، وهو ميدان التشكيل المكاني ويستخدم للتعبير عنه مبدئياً كلمة "الصورة"<sup>1</sup>، فالصورة في الخطاب الشعري تعبير عن حالة شعورية ونفسية يعانها الشاعر.

وسنسى إلى استقصاء هذه الصور التي ارتسمت في النص الشعري الجزائري المعاصر، ونبين مدى تظهر هذه الظاهرة فيه، ومدى تجسيد ذلك التفاعل والحيوية الموجودة بين الشاعر والمتلقي، من خلال نصوص للشاعر المعاصر ناصر لوحيشي .

ثانياً: أشكال بنية الصورة الشعرية :

أ/ بنية الصورة الكلية/المركبة:

تتضافر الصور الشعرية الجزئية لتشكّل صورة مركبة، ولكل صورة دلالتها الخاصة بها، وطريقة تأثيرها في المتلقي، وكيفية تلقيه المعنى في القصيدة الشعرية فـ« الصور المركبة، هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد، أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة»<sup>2</sup>، ولهذا النوع من الصور أهمية كبيرة في بناء النص الشعري وتحديد ماهيته، وتعرف أيضاً بالصورة الكلية التي «أصبحت تحتوي على بعض الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة، التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموزاً وسيمياء وموسيقى وعاطفة»<sup>3</sup>؛ وهي من أهم الأسس التي يعمدها الشاعر، «لأن الصورة هي الجزء الأكثر فنية في بنية النص الشعري الحديث الحر، وهي الملمح الرئيس المميز للحدث الشعرية؛ ولذا فقد نبه النقاد والدارسون على الاهتمام بالجمال اللغوي في خصائصه التعبيرية المستوحاة من الإحساس الداخلي لصور البيان، والتي غدت فيما بعد معياراً لجودة نظم القول»<sup>4</sup>، حيث تتشكّل المشاهد الجزئية وتتآزر فيما بينها، لتعطي صورة كلية في مشهد واحد شامل لها، يجسّد الحالة الشعورية في فكرة معيّنة .

<sup>1</sup> - أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، د.ت، ص 142.

<sup>2</sup> - عبد القادر الرباعي، الصورة في شعر أبي تمام، ص 177.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 365.

<sup>4</sup> - رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر، نازك الملائكة أنموذجاً، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 1 و2، 2013م، ص 552.

تعمل الصّورة الكليّة على إثارة الانفعال وشحن العواطف الموجودة لدى المتلقي لفهم واكتشاف لب ومعنى النّص الشعري، وبالتالي تبقى الصّورة الشعريّة « سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع، وهو يتطوّر في أوجه مختلفة، ولكنها صور سحرية وهي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشّكل، ففي مقدورها أن تجعل الرّوح مرئية للعيان»<sup>1</sup>، ونعني بذلك أن الشّاعر يعمد إلى توظيف صور مختلفة، تبدو للمتلقي في أوّل وهلة أنها غير متماسكة، ولكنها ترسم مشهداً واحداً للموضوع يتفجر منه إحساس بنوع من الحركة والسيرورة.

ومن الملاحظ أن الشّعر العربي المعاصر تميز بهذه الخاصية وكان حضورها لافتاً وقويّاً حيث «غدت القصيدة على وفق هذه الرّؤية تقرأ صورة صورة، وأصبحت عنصراً رئيساً من عناصر شعرنا عموماً والمعاصر منه على وجه الخصوص»<sup>2</sup>، فالكثير من الشّعراء المعاصرين ومنهم الجزائريين انتهجوا هذا النمط، لما يجويه من حيوية وحركية في رسم فسيفساء القصيدة بكامل تفاصيلها وحزبتها.

نلمس الصّورة الكليّة أو المركّبة في بعض قصائد الشّاعر ناصر لوحيشي، نأخذ منها على سبيل الدراسة قصيدة (حنانيك أمّاه)، كعينة عن توظيف الصّورة الكليّة في دواوينه الشعريّة المعاصرة، فنجد هذه القصيدة وكأنّها صورة واحدة أو لوحة فنية تجسد «حشداً من الصّور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة، وهذه الصّور لا ترتبط على وفق النّسق الطبيعي للزمن، كما هو الشّأن في المشهد السينمائي أو التصوير السردّي في الأدب القصصي، بل على وفق للحالة النفسيّة الخاصّة»<sup>3</sup>، حيث يقول:

لَا تَلْمُ..

أَنَا عَنَيْتُهَا أَوَّلَ الْقَوْلِ لِحَنَّا فَرِيدًا وَمَ،،

لَمْ أَعَقَّبْ،،

وَمَ أَلْتَفِتْ،،

هَذِهِ شَعْنُهُ شَاهِدُهُ،،

أُعْنِيكَ يَا نَفْحَةً(\*) فِي دَمِي

<sup>1</sup> - سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م، ص 90-91.

<sup>2</sup> - سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، ص 93.

<sup>3</sup> - محمد علي الكندي، الرمز والقناع، في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، لبنان، ط 1، ص 49.

تَرْفُيْنَ خُطَايَ  
 أُغْنِيكَ يَا لَفْظَةَ فِي فَمِي ،  
 رُبَّمَا عَاتَبْتَنِي عُيُونُكَ عِنْدَ اغْتِرَابِ الْأَصِيلِ  
 حَتَّى أَنْزَلْتَهَا الْمَائِدَةَ  
 حَاوَرْتَنِي الْفُصُولُ  
 جَاوَرْتُ مُقَلَّتِي عُيُونُكَ ،  
 أَبْعَدْتُ سِرَّ الْأَفْوَلِ  
 أُغْنِيكَ أَيُّهَا السَّائِدَةُ .  
 أُغْنِيكَ ، أَهْتِفُ ، أَجْمَلُ تِلْكَ الْمَلَامِحَ وَشَمَا  
 مُحَاصِرُيْ مُفْرَدَاتُ الْبَدِيعِ  
 يَا لِسَانَ الرَّيِّعِ  
 هِيَ السَّائِدَةُ  
 أَنْتِ يَا سَائِدَةَ  
 أَهْ يَا أَيُّهَا الْكَوْكَبُ الْيَثْرِي  
 هِيَ الشَّمْسُ غَنِيَّتُهَا<sup>1</sup> .

وفي هذه القصيدة نجد أن الصورة الكلية ترسم لنا علاقة الشاعر بوالدته وتغنيه بحنانها، فهو يصفها بالنفحة الواردة في الدم، وكذا المرأة السائدة، لأنه من عادة الأسرة الجزائرية الأم هي السيدة في قراراتها وإملاءاتها في شؤون البيت، وهي الشمس بهية الطلعة، صفة من صفاتها، بحكم الابن الجزائري الأصيل يرى والدته أجمل من أيّ إنسان يعاشره، وفي بقية القصيدة أوصاف عديدة لها، فنرى هذه القصيدة كل متكامل لصور جزئية اكتملت في صورة واحدة تعكس شعورا واحساسا لا مثيل له تجاه الأم، لأن «كل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة حنانيك أماه، منشورات أرثينيك، الجزائر، ط1، 2007م، ص 50/49.

العام وكل لبنة من هذه اللبانات هي صورة تشكّل مع أخواتها الصّورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه»<sup>1</sup>، وفي ذلك تصوير للحنين لعيونها، ومجاورتها ومحاورتها، فاستفتح الصّورة الأولى بـ( لا تلم )<sup>2</sup>؛<sup>2</sup> فهو يخاطب القارئ بعدم اللوم عليه تجاه الأم.

هذه الجملة كانت كتنبية مباشر والتفاتة لموضوع القصيدة. فالصّورة هنا تعبير عن حالة نفسية تحتلج نفس الشاعر، فهو يعاني ويتحسّر لابتعاده عن والدته، وكذا المتوالية من الأفعال الموجودة في القصيدة (لا تلم، غنيتها، لم أعقب، لم ألتفت، ترقبين، عاتبتني، حاورتني، جاورت، أهتف، يحاصرني تجرحني) تشير إلى الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فيذكر كل ما راوده من لوم، وعتاب على نفسه، كما أنه يتذكّر معاملة والدته له من عتاب وذلك لمصلحته، ومراقبتها له، ومجاورتها ومحاورتها له ويظهر ذلك باستعماله الفعل الماضي، في حين استعمل الفعل المضارع في هذه الصّورة وبشكل متكرر، دلالة على أنه لا يزال يعيش تلك الحالة المضطربة تجاه حنينه للوالدة في حياته الراهنة وقد تمتد إلى مستقبل يسوده الحزن والسّواد، وفي ذلك كثير من الوصف والتشخيص، وتلك الصّور مترابطة في بينها لتؤدي صورة مركبة أو كلية.

وهذا ما لمسناه في قصائد ديوانه " فجر الندى " فالصّور المركبة تظهر للقارئ واقع الشاعر الماضي ومحاولته محاربتة، لينتقل بعدها في ديوان " مدار القوسين " إلى تركيب صور يستحضر فيها ماضيه الطفولي وأيام الصّبا ويقارنها بحاضره الرّاهن ومستقبله الغائب، كما نرى من خلالها شوقه وتمسكه بوطنه بأمل العودة إليه، بعد غربة وما طالت به من أوجاع، وكنموذج عنها- الصّورة المركبة- من الديوان يقول ناصر لوحيشي في قصيدة " وطني دمي ":

وَطَنِي يَا بَحْمَ الْأَوْطَانِ	يَا رَسْمًا، لَاحَ لِفَنَانِ
عُنْوَانُكَ تَأْجُ فِي عُمْرِي	وَطَنِي يَا أَفْضَلَ عُنْوَانِ
يَا نَسَمَةَ شَوْقٍ رَدَّدَهَا	عُصْفُورُ الشَّرْقِ بِالْحَائِي
يَا بَسَمَةَ فَجْرِ يَبْعُثُهَا	شِعْرِي رُوحًا مِنْ أَوْزَانِ
يَا ظِلًّا، بَاحَ لِنَاطِرِهِ	يَا رَيْثًا، لَاحَ لِظَمَانِ
الْعُرْبَةُ طَعْمٌ يُؤْلِمُنِي	يُبْدِيهِ الذُّوقُ، وَعَيْنَانِ

<sup>1</sup> - الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 10.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 49.

الدَّمْعَةُ تَسْرِي تَفْضُحِي  
بِشُرُوقِ السِّرِّ، وَتَحْنَانِي  
وَيَحُلُّ اللَّيْلُ، فَأَذْكُرُهُمْ  
أَنْسِي وَالْأَهْلُ وَخِلَائِي  
فَأِلَى رُؤْيَاكَ يَجُنُّ دَمِي  
لَا أَعْرِفُ لَوْنِ النَّسِيَانِ  
وَطَنِي سَتَظَلُّ دَمِي حَتَّى  
لَوْ كَانَ لِجِسْمِي قَلْبَانُ  
يَسْرِي فِي الرُّوحِ رُؤَى حُرَى  
أَمَلًا مَوْعُودَ الْأَزْمَانِ.<sup>1</sup>

تنطوي الصورة الكلية في هذه القصيدة «على عدد من الصور الجزئية، تتفرّع عنها صور أخرى؛ لتشكّل نسقا كليًا؛ يعود مغزاه إلى الصورة الكلية التي تجمع مسار تلك الصور»<sup>2</sup> من علاقة الشاعر بوطنه، فهو شاعر وطني، عاشق له، فيزيّجه عن جميع الأوطان، ويعتبره نسمة وبسمة ومفتاحا للأشواق والحياة، وشبهه بالأشجار في ظلها الذي يحمي به، وهذا ما يعيشه كل غريب متألم متحسّر من وجع الغربة وآلامها، لينتقل إلى تأكيد وفائه له بأمل العودة إليه.

فالصورة الكلية قائمة على حب الوطن، كل ذلك صراع داخلي في نفس الشاعر، فحين تتبعنا لأسطر هذه القصيدة أو بقية القصائد نرى أنه «كثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب»<sup>3</sup>، ونعني بذلك أن الصور الجزئية المكونة للصورة المركبة كلها تحمل في طياتها دلالات يستشققها القارئ بعد التمعن في النص الشعري، وعليه فإن الصورة الشعرية المركبة تفجر انفعالات الشاعر وتثير عواطف المتلقي من خلال تضافر الأصوات والجمل المشكّلة لها، فيكون «تضافر سياق الجمل في النص تضافرا تامًا، حتى تشكّل مشهدا أو لوحة أو صورة فنية متكاملة تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، وطني دمي، ص 57.

<sup>2</sup> - عصام شرتح، موحيات الخطاب الشعري، دراسة في شعر يحي السماوي، دار البناييع، طباعة. نشر. توزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص 131.

<sup>3</sup> - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 145.

<sup>4</sup> - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، 1993م، ص72.

### ب/ بنية الصورة الومضة:

اهتم النقاد والشعراء المعاصرون بهذا النمط الشعري، ولكن بتحفظ ليس كاهتمامهم بالصور الأخرى، مسايرة للعصر الزاهن، عصر السرعة والمعلوماتية، عصر الخفة والقلق؛ وتعتبر مظهرًا من مظاهر الكتابة الشعرية المعاصرة، فالقصيدة الومضة تحاكي المتلقي في فطنته وذكائه، ويطلق من خلالها على القصيدة عدة مسميات نذكر منها: القصيدة اللافتة، قصيدة التوقية، القصيدة المركزة، قصيدة الفقرة، قصيدة الدفقة، وقصيدة اللمحة، وهي «تلك القصيدة الموجزة والمركزة جدا التي تصدر على شكل ومضة أو إشراق، فتؤثر تأثير الشرارة الكهربائية في الجسد وتعمل فعل السحر المؤثر في النفس، تحمل أفكارًا قليلة ولكنها عميقة ومكثفة، وهي قصيدة "لافتة" تلفت انتباه العقل والنظر»<sup>1</sup>، والنظر»<sup>1</sup>، وهاهو شاعرنا ناصر لوحيشي يقول في إحدى لافتاته، قصيدة "وصل":

وَصَلْنَا هُنَالِكَ مِنْ قَبْلُ  
مِنْ قَبْلُ أَنْ يُوَلَّدَ الْوَصْلُ  
وَالْتَحَمَتْ خَفَقَاتُ الْجَسَدِ  
حِينَ أَيْقَظْتَنِي،  
أَنْكَرْتُ مُقْلَتَانَا بَرِيقَ الرُّؤْيِ،  
وَاصْفِرَارَ الزُّبْدِ<sup>2</sup>.

لم يكن ناصر لوحيشي بحاجة إلى استطالة واستطراد بعض قصائده، فاكتمى بالإيجاز، واعتمد القصيدة الومضة، التي اكتملت فيها أفكاره، ووصلت رسالته الشعرية التي استجابت لمسلك الاستسهال والتبسيط المعمق والمكثف من حيث المعنى.

### ت/ بنية الصورة الحسية:

يعبر الشاعر عن أحاسيسه التي نمت وتشكلت عن طريق تجربته في الحياة، بأحاسيس مرهف وشعور متميز، ف«المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر»<sup>3</sup>، وعلى هذا

<sup>1</sup> - سعيد محمد، القصيدة اللافتة في الشعر العربي المعاصر، مجلة الموروث، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، المجلد 5، العدد 5، ص 12.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "وصل"، ص 17

<sup>3</sup> - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث التقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3، د.ت، ص 302.

الأساس يمكن للشاعر أن يحقق أحاسيسه في الواقع المادّي، فتدخل في تكوينها الحواس بالإضافة إلى الوجدان، للتعبير عن التجربة الداخلية للشاعر، حيث أن « ما يعطي الصّورة فاعليتها ليست حيويّتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالاحساس. وتأتي فاعلية الصّورة من كونها "بقية" و"تمثيلاً" للاحساس»<sup>1</sup>، فلا بد من إدراك الشاعر للأبعاد التّفسيّة والفكرية لتشكيل الصّورة الشعريّة وبيان أهميّتها، ولا يشترط أن تتميز كل حاسّة بشكل تعبيريّ أو تصويريّ معين، وإنما قد تجتمع أكثر من حاسة في تعبير لغوي واحد، فيكون الجمع بين الشّعور وجودة الأداء اللّغوي، لأن « لغة الشّعور فهي لغة حسية»<sup>2</sup>، في نظر حازم القرطاجني، ويتربّب على ذلك التّوافق بين محاكاة الشاعر وتخييل المتلقي.

ف« الشاعر حين يستخدم الكلمات الحسيّة بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصوّر ذهنيّ معين له دلالته وقيّمته الشعورية»<sup>3</sup>، أي: المدركات الحسيّة حين يوظفها الشاعر المعاصر في شعره، لا تقوم بوظيفتها الحقيقية والمعهودة وإنما تنزاح إلى وظيفة معنوية لغوية تسهم في إعطاء النّص جمالاً تعبيرياً. وتصنف الصّورة الشعريّة على حسب أنواع الحواس وهي على النحو الآتي:

### ت-1- الصّورة البصرية:

حاسة البصر من أهم الحواس الإنسانيّة، يدرك بها الإنسان كل ما يجول حوله، وهما هو شاعرنا يبحر في دواوينه محملاً بصور وكلمات منسجمة ومحكمة النّسج فجرتّها لغته، حيث وظّف حاسة البصر بغية اقتناص المعنى الخفي من وراء المعطى المباشر للنّص، فالصّورة البصرية تشغل الحيز الأكبر في الشّعور المعاصر، حيث « لا نستطيع أن نتخيّل صورة ليست بصرية في أساسها»<sup>4</sup>، فلها حضور متميّز فيه، إذ يقول في قصيدة "همّ الحنين":

رُبَّمَا كَانَتْ الشَّمْسُ فِي زَمَنِي طَالِعَةً !!  
رُبَّمَا..

<sup>1</sup> - يوسف حامد جابر، قضايا الابداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1988م، ص 154.

<sup>2</sup> - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 304.

<sup>3</sup> - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 132.

<sup>4</sup> - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 311.

عَيْرِ أَنِّي أَحِنُّ إِلَى الظُّلْمَاتِ الثَّلَاثِ  
 حَنِينِي إِلَى الْبَدءِ يَشْتَدُّ - أُمَاهُ -  
 إِلَيَّ سَمِئْتُ النَّهَائِيَةَ،  
 وَالظُّلْمَةَ الرَّابِعَةَ !!  
 تَعَالَيْتَ يَا نُورُ - رُدِّ دَمِي،  
 رُدِّني،  
 إِلَى الظُّلْمَةِ الثَّانِيَةَ  
 رُدِّني، كَيْ أَرَاكَ ...  
 رُدِّني كَيْ أَرَى ظِلَّ مَنْ سَبَقُوا، رُدِّني ...  
 إِنَّ شَمْسَ الزَّمَانِ الْأَخِيرِ تَلَاشَتْ  
 وَإِيَّيَّ ...  
 أَحِنُّ إِلَى وَاحِدَةٍ مِنْ ذَرَاكَ ..  
 رُدِّني ..  
 إِلَى خَبَرِ النَّبْعِ،  
 أَوْ لَمَحَةٍ مِنْ ضِيَاكَ<sup>1</sup>

فالمؤشرات اللغوية التي وظفها الشاعر (الشمس، الظلمة، النور، أراك، تلاشت، الضياء) كلها مدركات مرئية تتحقق بحاسة البصر، حيث استعان بالشمس في ضيائها وبهائها، ذلك الضياء الذي كان ساطعاً في زمنه الماضي ويدركه بالعين المجردة، أو زمن الحرية، وزمن وجوده في كنف العائلة بوجود والدته، ولكن تلك الشمس لم تعد تشرق كعادتها بفراقه للوالدة، وتغير الزمن، فقد تلاشت وأصبح يعم زمنه الظلام بشتى أنواعه، فالشاعر هنا قد يسترجع أيام الصبا، فيصوّر لنا حنينه إلى ذلك الزمن المشرق وعمق حزنه لما تغير ولمن فارقهم ممن سبقوه، فنجدده يقارن بين صورة الزمن الماضي وصورة الزمن الحاضر مستعيناً في ذلك بحاسة البصر على اعتبار ما له - البصر - من قدرة في نقل مدركات العالم الخارجي إلى الأذهان، فكانت الصورة حسية ضوئية، ساعدته على وصف احساسه بما عايشه

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "همّ الحنين"، ص 27.

وما أثارته تلك المشاهد المرئية من مشاعر. فهو يختزل واقعه بين مرحلتين عمريتين ويجسده في صورة شعرية .

وفي قوله في قصيدة " نسيج القوسين ":

أَبْغِي لِشِعْرِي أَنْ يَزْدَانَ، يَا عَبَقَا  
صَامِتَ قَوَائِي عَنْ ذِكْرِ السُّمُوقِ هَوَى  
وَحِينَ قَامَتْ وَكَانَ الْحَبْرُ خَاذِلَهَا  
فِي مَفْرَقِ الدَّمْعِ أَشْعَارِي أُحِبُّهَا  
بِذِكْرِ لُطْفِكَ، أُمِّ جِدْعِ النَّخِيلِ هَفَا؟!  
وَاسْتَنْكَفَتْ خَجَلًا، غَيْرَتْ مُنْعَطَفَا  
عَيْنَايَ قَدْ هَمَلَتْ، وَالْقَلْبُ قَدْ رَجَفَا  
وَأَرْبَجِي مَوْعِدًا يَعْذُو لَهَا عُرْفَا

...

يَا مَنْ وَسَيْلَتَهُ الزَّهْرَاءُ تَجْرُحُنِي وَالسُّؤْلُ وَهَنْ عَلَى أَوْهَانِهِ عَزْفًا<sup>1</sup>.

يصور لنا الشاعر في هذه الأسطر حالته وهو يلقي حبيبته، التي نظم فيها شعرا يفوح عبقا ويزدني، وكذا خجله عند اللقاء، حيث عبر عنها بالكلمات الآتية ( يزدني، هفا، صامت، هوى، قامت، عيناى، رجف، الدمع) التي توحى بالعاطفة الجياشة نحو حبيبته، بما في ذلك من حزن وكآبة، وفرحه بذلك اللقاء، كما أنه يصف حالته بعد انتهاء اللقاء حيث دمعت عينه ورجف قلبه، أملا في معاودة اللقاء، وهكذا يصور الشاعر الجزائري المعاصر خلجاته وعواطفه النفسية والشعورية عبر مدركات حسية تؤجج تلك التجربة باعتبار الصورة الشعرية الحسّية هي « تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن»<sup>2</sup>، أي الصورة يستعين بها الشاعر للتعبير عن أفكاره في جو مفعم بالعاطفة والشعور بطاقة إيحائية.

فالصورة البصرية هنا تميّزت بالحضور في نوع من الغزل في شعر ناصر لوحيشي، فرمما كان ذلك اللقاء حقيقيا أو وهميا، رسمه في صورة شعرية ، وذلك بغية جذب المتلقي ودججه في دائرة الاحساس.

### ت-2- الصورة اللّمسية:

تعمل الحواس على استحضار محسوسات نابعة من الطبيعة، هذا في استعمالها الحقيقي، في حين تتحوّل وظيفتها إلى المجاز من خلال توظيفها في قالب لغوي، فاللمس مثلا حاسة تستعمل لغير

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة " نسيج القوسين"، ص 92/91.

<sup>2</sup> - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 134.

مدلوها الحقيقي، وذلك بغية إضفاء النصّ الشعري رونقا وجمالا تعبيريا، ونلمح هذه الصورة عند

الشاعر ناصر لوحيشي في قصيدة "حنانيك أماه":

أُعْنِيكَ يَا نَحْلَةَ الْأُنْسِ وَالْهُمَسِّ،،

وَاسَاقَطْتُ،،

لَمْسَةً.. لَمَسْتَانِ،،

عَلَى مَوْجِعِي

أَهْ دِفْءُ الْعَسِيبِ<sup>1</sup>

وظّف الصّورة اللَّمسية في نصوصه الشعريّة ولكن كان حضورها متحفظا، فعبر عنها بلفظة (لمسة) ومثناها (لمستان)، حيث شبه الأم بالنحلة المؤنسة في حنانها وعطائها، في لمسائها ومجاراتها، ولكن يتحرّس لضياع تلك اللّمسات التي تساقطت وأفلت، هي صورة توحى ببعده الزّمان وحزن مبعثه الحنين إلى الأيام الخوالي، حيث تحولت الصّورة اللَّمسية من هيأتها الجسدية إلى الوهمية، تلك اللَّمسة التي تساقطت على موجعه، وفي ذلك تصوير للحالة الكئيبة التي يعيشها من بعد فراقه لوالدته، أين غاب ذلك الدفء وذلك الحنان، وقد حلت هذه العبارات الدالة على اللمس في غير موضعها لتكثيف الدلالة والتقوية المعنى حيث «عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية... فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية. فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألدّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»<sup>2</sup>.

وهكذا كانت قيمة توظيف الصّورة الشعريّة وأهميته في النصّ الشعري المعاصر من خلال طريقة طرح الأفكار وتقديم معانيها، وكذا تأثيرها على المتلقي، لأن «قوة الصّورة الشعريّة تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعريّة»<sup>3</sup>.

وقوله في قصيدة "براءة وسنابل":

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة "حنانيك أماه"، ص 49.

<sup>2</sup> جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، د.ت، ص 326.

<sup>3</sup> دي لويس سيسل، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، 1984م، ص44.

أَحِنُّ إِلَى كَفِّ ذَاكَ الْمَعْلَمِ،  
صَافِحَنِي مَرَّةً،  
كُنْتُ حَلَقْتُ فِي الْجَوِّ مُنْتَشِيًا،  
وَجَوَائِي كَانَ الدَّلِيلُ<sup>1</sup>

وردت الصّورة اللمسية في لفظتي (كفّ، صافحني)، حيث وظفها الشاعر لتصوير مشهد من مشاهد حياته الطفولية، فهو يتذكّر أيام تعليمه، فيخبر المتلقّي عن مستواه وذكائه، وعن مكافأة المعلم له نتيجة الإجابة الصحيحة، فمن شدّة الحنين يستحضر كل ما مر به بأدق التفاصيل، ويجسّده في صورة شعرية تعطي لذلك الوصف قيمة فنية وجمالية، فليس من الضّروري أن يكون التصوير دائما مجازيا فـ«الصّورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب»<sup>2</sup>.

### ت3- الصّورة الشّمية:

يستعين الشّاعر المعاصر بحاسة الشم التي منبعها الرّوائح ووسيلتها الأنف، فيشخصّها في الوصف والمدح، وهاهو شاعرنا يوظّفها في قصيدة "أرعاك يا وطني":

غَدَاً أَلْقَاكَ سَوَسَنَةً زَكْتُ. بَيْضَاءَ. فِي زَمَنِي  
تَفُوحُ بِعَطْرِهَا الأَبَدِي لَا تَشْكُو خُطَى الوَهْنِ  
غَدَاً أَلْقَاكَ بَحْمَتَنَا تُنَادِينِي وَتَدْفَعُنِي<sup>3</sup>

هذه الأسطر الشّعريّة تحمل جملة من المتواليات ترتبط بالصّورة الشّمية (زكت، تفوح، عطر) يأمل الشّاعر من خلالها أن يرى الفلسطيني وطنه مثل زهرة السوسنة الزكية في عطرها، البيضاء في طلعتها البهية، ترسل عطرها الزّاكي، وينسى كل ما اعتلجه من أحزان وهموم، فهو يصوّر لنا هذا الوطن الجريح الذي سيتعافى يوما من الشكوى والوهن، حيث يبعث الأمل في ميلاد جديد لوطن حر مستقل تتجدّد معه الحياة وينجلي ذلك الأنين.

كما نجده في قصيدة "بابا والحلوى" يقول:

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "براءة وسنابل"، ص 97.

<sup>2</sup> - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، القاهرة، ص 43.

<sup>3</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان رجاء، قصيدة "أرعاك يا وطني"، ص 16.

مَاذَا أَشْتَمُ؟.. وَمَا أَجِدُ؟  
 مِمَّا أَرْضَاهُ... أَنَا الْوَلَدُ  
 بَابَا قَدْ حَلَّ بِمَجْلِسِنَا  
 هَلَّا وَفَيْتَ بِمَا تَعِدُ ! ؟  
 أَسْتَنْشِقُ رَائِحَةَ الْحُلْوَى  
 وَالْأَنْفُ سَيَرْفَعُهَا دَعْوَى<sup>1</sup>

حيث يستعين شاعرنا بحاسة الشم بتوظيفه للمفردات المتعلقة بذلك (أشتم، أستنشق، رائحة، الأنف) ليقرب للقارئ علاقته العاطفية البريئة بوالده، وفيه نوع من استحضار الطفولة والحنين لها، من خلال الحلوى ورائحتها، فهو يصور لنا مشهداً عائلياً في قصيدته، يتذكر من خلاله صباه ونمط حياته الذي عاد في مخزن الذكريات، ونلمس في تلك الحياة الطفولية البريئة للشاعر أنها ساعدته على تشكيل أخیلته وصبها في طابع وجداني.

#### ت-4- الصورة الذوقية:

تؤدي حاسة الذوق وظيفتها في بناء النص الشعري مثلها مثل الحواس الأخرى، وذلك ما سنستكشفه في قصيدة " من يطوي تلك الأبعاد":

أَشْتَمُ الْبَارِحَةَ الْعُجْلَى  
 وَأَذُوقُ غَمَامًا كَانَ هُنَا  
 وَأُشَاهِدُ بَحْمَ الْفُطْبِ أَرَى مَطْرِي  
 يَا لَيْلِ الْأَمْسِ مَتَى...؟  
 فَالسَّاعَةُ قَامَتْ فِي سِحْرِي  
 وَالْوَعْدُ الْمُرُّ يُحَاصِرُنِي  
 أِهْ قَدْ كُنْتُ وَكَانَتْ رَائِحَةُ الْحُلْوَى  
 قَامَ السَّمَارُ غَدًا...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة " بابا والحلوى"، ص 42/41.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة " من يطوي تلك الأبعاد"، ص 36.

وظّف الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية لفظي (أذوق والمر) في غير دلالتهما الحقيقية، فقد تجاوز ذلك إلى المدلول المعنوي، أي: الصورة هنا ربطت بين المحسوس والمجرد، فالغمام غير قابل للدّوق، إلا أن الشاعر صور لنا حالته التي كان يخيم عليها الغمام من شدة الحنين إلى ماضيه الجميل، الذي عبر عنه بليل الأمس، فهو يكشف عن تموجات نفسية حزينة يود تخطيها، فأصبح يأمل في حياة جديدة تنسيه ذلك الماضي ربما تكون أحسن منه، فكلما استحضر ذلك الماضي حاصرته الذكريات، بعدما كانت حياته حلوة هنية في صباه وشبابه أصبحت مرة من شدة الحنين وما يعيشه من حسرة على تلك الأيام، حيث أصبحت حياته مريرة من شدة الكآبة، فبنية الصورة الدوقية هنا تعكس بنية نفسية الشاعر المتأزمة والمتأرجحة بين المعاناة الداخلية والحنين إلى ماضٍ بريء براءة الطفولة، وشبابٍ وسط كنف عائلي وأحباب وبين أمل في غدٍ عساه أن يكون أفضل مما مضى، فالصورة تظهر معاناة الذات الشاعرة من ألم البعد والفراق عن أهل زمانه، وقد وردت هذه الصورة بنسبة ضئيلة في شعر ناصر لوحيشي بالرغم من تصويره لواقعه المرير.

#### ت-5- الصورة السمعية:

حاسة السمع وسيلة تواصل بين المرسل والمرسل إليه، وبينه وبين المحيط الخارجي، وقد استفاد منها شاعرنا في بعث طاقاته التعبيرية للنص الشعري، فنجدّه وظف الألفاظ التي تدل على الاستماع والتكلم في دواوينه، فيقول في قصيدة "صمت وسمت":

أَنَا لَا أَقُولُ ،،

أَنَا لَا أَقُولُ ،،

الْقَوْلُ يَحْسِبُهُ الْأَنَا

وَالصَّمْتُ أَصْبَحَ رَايَةً

وَالْقَوْلُ غَيْبُهُ الْأُقُولُ

يَا مُدْلِجًا،<sup>1</sup>

وظّف الشاعر لفظي (أقول، القول) الدالّتين على التكلم الذي يحتاج إلى مستمع، فتتكون الصورة في ذهن المتلقي بمجرد السماع، فشاعرنا ألحق فعل القول بلا النافية بترديد مزدوج، والتي يعني

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان لحظة وشعاع، قصيدة "صمت وسمت"، ص 43.

بها الصّمت، حيث يبرز أهمية الصمت على القول في الوقت الراهن، لأن الزمن تغير بأناسه، فلم يعد القول يجدي نفعاً، وذلك خوفاً من الانفلات في الكلام، وما يجلبه من عواقب، فمن الأحسن الصّمت في بعض المواقف، فهو يمجّد الصّمت حتى جعله راية سامقة في زمنه. فالصّورة السّمعية التي وردت في نص الشّاعر وفت بالغرض الشّعري المنشود ونزلت بالنّص إلى إرهاصات عاطفية، حيث بالسّمع ندرك الأشياء ونحس بها، ويعمل على تحريك المشاعر، فالصوت في هذه الأسطر يولد لدى الشّاعر شعوراً بالخوف، بالقلق من أن ينفلت منه الكلام أو القول، ففضّل الصّمت عن الكلام، وفي ذلك حكمة وقيمة أخلاقية تنم بفائدة الصّمت في حياة الشّاعر الراهنة.

وعليه فإن الشّاعر الجزائري المعاصر نقل واقعه المحسوس من خلال احساسه في تشكيل لغوي تصويري، يعتمد بالدرجة الأولى على المدركات الحسية لاعتباره أن «التصوير الشّعري يقوم على أساس حسي مكين، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشّاعر تجاربه وكل أثر رائع من آثار الفن»<sup>1</sup>، ويستعين بهذا التّمط من الصّور بغية أن «يرى المتلقي موضوعه أو يحس به، فهي تخاطبه بطريقة حسية تبعث في نفسه تجاوبا فنياً، ولكنها عندما تبقى ضمن الحدود التي تشخص لتجربة أو تجسدها أمام النّظر والحواس فإنها تصبح ذات صفة أحادية المسلك تسيّر باتجاه محدد لأنها تسمح بالمرور من الحسي إلى المجرد دون العكس، وحيوية الصّورة تتوقف على حركتها الدائرية التي تظهر لنا الحياة الدّاخلية والخارجية للأشياء، وتكون وحدة متكاملة تستحوذ على مكوّنات عدة يكون لكل منها دورها المتميز في خلق الصّورة وانتاجها»<sup>2</sup>، فالصّورة الحسية بمجمل أنواعها ساهمت في بناء النص الشّعري المعاصر، فلكل صورة دلالتها ووظيفتها التعبيرية الإيحائية والجمالية، مجسّدة لتجربة الدّات الشّاعرة الشّعورية والشّعرية، و«الصّورة الشّعرية هي صورة حسية في الكلمات، وإلى حد ما مجازية مع خط خفي في العاطفة الانسانية في سياقها، ولكنها مشحونة باحساس أو عاطفة شعرية خاصة تناسب نحو القارئ»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 309 .

<sup>2</sup> - بيطار هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 56.

<sup>3</sup> - دي لويس سيسل، الصورة الشعرية، ص 26.

ث/ بنية الصورة الذهنية:

يعتمد التخيل الشعري على مخيلة الشاعر والمتلقي في نفس الوقت، « فالشاعر عن طريق ما تشكله مخيلته من صور يضبطها العقل، يستطيع أن يؤثر في مخيلة القارئ، أو المتلقي»<sup>1</sup>، والصورة الذهنية تستنبط معطياتها من الرمز، حيث تكون « المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم»<sup>2</sup>، أي: تتبلور الصور في الذهن وتتشكل في وعي القارئ أثناء استحضار كلمات ومشاهد في النص الشعري، لأن الصورة في حد ذاتها « استرجاع ذهني لمحسوس»<sup>3</sup>، «والصورة هي ما يقدم مركبا ذهنيا وعاطفيا في لحظة من الزمن»<sup>4</sup>، والشعر العربي المعاصر تميز بالرموز والأساطير لوعي شعراء هذا العصر بتاريخ البشرية، ويعتمدها الشاعر ليرسم صورة شعرية في مخيلته، ف« إذا كان بعض النقاد يقولون إن الفن هو إعادة بناء العالم فهذا القول يتحقق أصدق ما يتحقق بالنسبة للشاعر العربي الحديث، إنه مطالب بإعادة بناء العالم في شعره، مطالب بالاقتراب من الرياضي والفيلسوف الذين يتعاملان مع الجوهر ممثلا لديهم في القضية والعدد، والذي يتمثل لدى الشاعر في الرمز»<sup>5</sup>، فلا بد للشاعر عند توظيفه للرموز في ابداعاته أن تحمل في ثناياها دلالات وإجاءات معمقة ومعبرة، لأن الصورة الشعرية «رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة. الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة. فهو مائل في الخرافات والأساطير والحكايات والتكاث وكل المأثور الشعبي»<sup>6</sup>، وهذه الرموز قد تكون رموزا في حد ذاتها أو أسطورة.

<sup>1</sup> - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 298.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 299.

<sup>3</sup> - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، 1993م، ص 74.

<sup>4</sup> - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعارف، الاسكندرية، مصر، ط2، 1983م، ص 104.

<sup>5</sup> - كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص 538/539.

<sup>6</sup> - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 138.

### ث-1- الصورة الأسطورية:

يوظف الشاعر المعاصر الأسطورة ليكشف عن القيم التاريخية التي يجهلها البعض، ليعيد لنا بعض أسرار النشأة الإنسانية القديمة، على اعتبار أن «الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة، في حين يرسم النثر صورته»<sup>1</sup>، ونظرا لما للأسطورة من « دور في التاريخ ومن هنا تأتي القيمة المثالية للتاريخ، ولبعده الأخلاقي بصورة أوسع»<sup>2</sup>، حيث يستثمر الشاعر العلامات التاريخية في أعماله، فيضمّن عمله حدثا أسطوريا أو شخصية أسطورية، وذلك بهدف استدعاء مضمونها وفكرتها لا غير، فاللغة الشعرية تتكئ على الأسطورة لتمنحها طاقات التعبير وجماليته، لأن « مهمة الشعراء ومنتج الأساطير مهمة صعبة وشاقّة لأنها تتطلب لغة خاصة قادرة على اختزال الفعل الإنساني»<sup>3</sup>. ولكن يتّوّلد عن هذا التوظيف بعض الغموض لدى المتلقي في فهم النصّ الشعري ما لم يكن ملما بالأسطورة المجسدة في النصّ، فيبذل جهدا معمقا في ذلك، حيث « يزداد الغموض عمقا وثرأ باستخدام الأسطورة في الشعر الحديث، وبذلك يتحقق الاعتناء بالأحصب للمتلقي، وهو يضاعف مجهوده لالتقاط الأبعاد الإنسانية والحضارية والفكرية والواقعية، ويقوي حضورها، ويرفع من قدرتها التعبيرية، إذ يوصل اشتراكاته النفسية والوجدانية والفكرية من أجل صنع الرؤيا الشعرية»<sup>4</sup>، أي: الشاعر في توظيفه للصورة الأسطورية يستحضر تجربة فكرية، تستلزم البنية النفسية والفكرية للشاعر والمتلقي في آن واحد، كما يتحتم عليه أن يجيأ داخل الأسطورة ويستوعب جميع أبعادها. فالشاعر المعاصر يتجه على « اتخاذ الأسطورة لإحداث تواز مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد»<sup>5</sup>، إذن قوة التعبير وفتياته في الشعر المعاصر تتكئ على توظيف الأسطورة كصورة أو كروية.

<sup>1</sup> - جان بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، مطبعة نَهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط1، 1952م، ص38.

<sup>2</sup> - حنان بومالي، الأسطورة والشعر العربي المعاصر، مجلة قراءات، العدد9، جامعة بسكرة، 2016م ص 351.

<sup>3</sup> - كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص 36، نقلا عن سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011/2010م، ص66.

<sup>4</sup> - بيطار هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 259.

<sup>5</sup> - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، ص166.

وعلى هذا الأساس نجد الكثير من الشعراء المعاصرين وظفوا الرمز الأسطوري في أشعارهم، واهتموا به كثيرا نتيجة لظروف متعددة فرضت عليهم، سياسية وحضارية وفكرية واجتماعية. وتمثل لهذا التوظيف قول الشاعر ناصر لوحيشي في قصيدة "كثبة":

أَيُّهَا الْأَرْضُ،،

يَتَنَاهَى الْحَيْنُ

يُدَثِّرُهُ الْيَوْمَ ذَاكَ الْجَفَاءُ.

عَبَثًا ظَلَّ يَبْحَثُ عَنْ رُوحِهِ،،

فِي مَرَايَا الظَّلَامِ.

إِنَّ صَفْصَافَةَ الزَّمَنِ الْمِشْتَهَى،

لَا تَنَمُّ.

رُبَّمَا.. رُبَّمَا كُلُّ شَيْءٍ إِلَى نَبْعِهِ الْيَوْمَ عَادَ فَجَاءَهُ،

لُوحَتْ رِحْلَةَ السُّنْدِبَادِ.<sup>1</sup>

تستوقفنا في هذه الأسطر الشعرية الصورة الأسطورية المستقاة من أسطورة "السندباد"، فيتأتى من هذا الاستعمال أن الشاعر استعان بشخصية السندباد، كما هو معلوم أن الشخصيات الأسطورية ماهي إلا آلهة وأبطال الزمن الأول الأزلي، وجاذبيتها وصفتها الخلودية «تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر والربط بين الماضي والحاضر والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية ونقل التجربة من مستواها الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري»<sup>2</sup>، أي: الصورة الأسطورية أو الرمز الأسطوري يبقى رابطا بين العهد القديم والعهد الحالي للعقل البشري. يعتمد الشاعر المعاصر الصورة الأسطورية بغية تجاوز الواقع المأسوي المعاش، كما أنها تسهم في بناء القصيدة المعاصرة ف«وظيفة الأسطورة ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً بسيطاً حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعضرنا وأجوائه وثقافته، ثم هي من جهة أخرى

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان لحظة وشعاع، قصيدة "كثبة"، ص 17/18.

<sup>2</sup> - فريدة مولى، جمالية الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العاصمة، جامعة كيرالا، الهند، المجلد 8، 2016م،

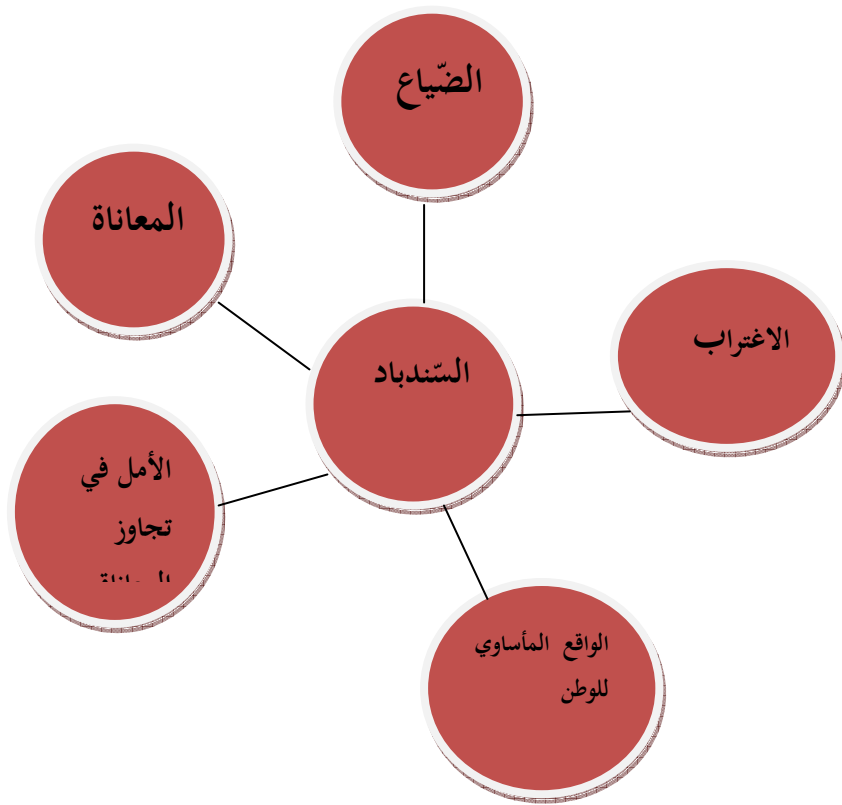
تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية»<sup>1</sup>، ونظرا للواقع البائس والمؤلم الذي عاشه الشاعر ناصر لوحيشي خاصة في العشرية السوداء، استعان بالرمز الأسطوري العربي البطولي "السندباد" الذي يرمز إلى ذلك البحار المغامر، الذي اشتهر بسفره الدائم دون ملل ولا تعب، البطل المتحمل لكل الأعباء والمخاطر، وقد نال هذا الرمز القسط الأكبر في الاستعمال لدى الشعراء المعاصرين عامة والجزائريين على وجه الخصوص، حيث نجد هذه الشخصية «قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين إن لم نقل كلهم. ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد يواجهك السندباد في قصيدة منه أو أكثر»<sup>2</sup>.

وعليه فقد صور شاعرنا رحلته برحلة السندباد، تلك الشخصية التي تعاني الشتات والضياع بعد أن غاب عن وطنه لمدة طويلة، بحثا عن الأمن والاستقرار في أرض أخرى، إلى أن جاء الوقت الذي عاد فيه إلى وطنه الأم وانفجرت الأزمة وعم الهدوء، واندمت جروح الوطن، واندرت ذاك الحنين الذي أرقه، وذاك الجفاء والتسيان الذي راوده طيلة غربته، وتلك الحياة المظلمة التي كان يعيشها، وكذا الاغتراب النفسي وما يحمله من حسرة وحيرة وحنين، حيث مثل نفسه بالسندباد المرتحل دائما ومغامراته البحرية التي تنتهي بالعودة، حين وضع شاعرنا حدا لهذه الرحلة في تعبيره "لوح رحلة السندباد"، أي أنه جسد لنا تأزمه النفسي والفكري الذي كان يراوده من تيه وضياع في "رحلة السندباد"، فرحلة الشاعر كانت في عالم الخيال والتفكير، بينما رحلة السندباد كانت في عالم البحار، وفي ذلك دلالات تعبيرية وإيحائية وجمالية تنم برؤيا تفاعل وأمل الشاعر بخلاصه من هذا الواقع الجريح وعودة مرفأ الآمان، وظهر ذلك جليا في الألفاظ التي تستدعي في الأذهان قصة الأسطورة وهي (يبحث، مرايا الظلام، لا تنم، رحلة)، كما ساهمت في البناء الشعري للقصيدة الجزائرية المعاصرة.

الرسم التخطيطي يوضح تلك الدلالات الرمزية لتوظيف الشاعر لأسطورة "السندباد" في محتوياته الشعرية

<sup>1</sup> - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977م، د.ط، ص 299.

<sup>2</sup> - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهرها الفنية والمعنوية، ص 35.



وفي تجسيد آخر للرمز الأسطوري يقول في قصيدة "ويكاد يأفل":

أَنْسَتْ مِنْ تِلْكَ الرُّبَى رِيْحَانَةَ  
قُلْتُ امْكُثُوا

فَلَعَلَّ تَأْتِينَا الرِّيحَ بِمَوْعِدِ

خَضِيلِ يَسُرُّ النَّاطِرِينَ

يُعِيدُ عِطْرَ الْمُنْتَدَى

وَلَعَلَّ فِي تِلْكَ الْخَطَى

خَبْرًا يُرَدُّ إِلَى الْعَرِيمِ رَبِيعَهُ

قَبَسًا يَمُدُّ الْأَمْسَ فَجَرَا أَسْعَدَا

" رَامَا " وَيُوجِعُنِي تَنَاقُلُ عَقْرَبِيكَ

" رَامَا " وَأَسْتَحْذِي وَلَمْ،

لَا. لَيْسَ يَشْعُلْنِي الشَّنَا عَنْ نَاظِرِيكَ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان لحظة وشعاع، قصيدة "ويكاد يأفل"، ص 31.

وظّف الشاعر أسطورة "راما" في هذه الأسطر الشعرية شكلت عنصرا من عناصر الصورة الشعرية، فحولها الشاعر إلى رمز يؤهله إلى الاحساس بالدراما والتراجيديا الموجودة في الأسطورة الحقيقية، حيث وجد فيها متنفسا وصدى لمعانته، فاستقاها من الأسطورة الهندية، فراما رمز لبطل ملحمة هندية شعرية وهي تعني الرب في السنسكريتية، فشاعرنا عاشق مقيم، يحن غلى حبيبته التي أصبح لقاءه بها وهمي، وهما هو يشبه نفسه بالبطل راما الذي سعى جاهدا ومغامرا للبحث عن زوجته<sup>1</sup>، ويصور تلك الآهات والمعاناة من الانتظار وعودة اللقاء، بتتبع عقارب الساعات من شدة البطء، وفوات الوقت، إلى أن أفل النهار ولم تظهر حبيبته، إذ أرقه التفكير فيها، وفي ذلك دلالة وإيحاء عن العاطفة، الحب، الوفاء والإخلاص والتضحيات، وهذا يعني أن شاعرنا «يستدعي رمزية هذه الشخصية الأسطورية أو تلك إنما يجعل حسابه أنه يستدعي أنموذجا تاريخيا له أبعاده التي يرمي إليها متمثلا ذاكرة التجمعي، فيصبح هذا الضمير المحرك الفعال والملازم لجميع تصورات الشاعر، ذلك أن الشاعر لا ينظر من خلال توظيفه هذا الرمز إلى الواقع في وصفه العرضي، وإنما يتجاوز ذلك في محاولة التشريع لهذا الواقع بدلالات جديدة تربط الإنسان بجميع معطيات الكون»<sup>2</sup>، أي: أنها تعطي الشاعر طاقة عاطفية للتغلب على مآزق الحياة، وذلك أيضا أنها «تتطابق مع الشعر في كونها مادة أدبية إلى جانب امتلاكهما لقدرة التأثير في النفوس المتأتي من الخيال الذي هو حقيقته جوهر الأسطورة والشعر معا والذي يعمل على تمثل الغائب واستحضاره حقيقة في ذهن المتلقي»<sup>3</sup>، فيبقى الخيال عنصرا مشتركا بين الشعر والأسطورة، وهذا ما يساهم في احترافية الشاعر في توظيفه للأسطورة.

جنح الشاعر إلى استخدام الأسطورة في النص الشعري لأنها «تعد إشارة داخلية تحمل بعدا دلاليا في النص يغاير بعدها الميثولوجي التسجيلي المنقولة منه، إنها تفقد خصوصيتها التسجيلية، إلى خصوصية دلالية معاصرة تتوافق والتعبير عن الواقع الحياتي المعيش»<sup>4</sup>. ولكن أحيانا يجد بعض الشعراء

<sup>1</sup> - ينظر، الرامايانا الهندية، ملحمة الإله راما، تقديم: محمد سعيد الطريحي، تعريب دائرة المعارف الهندية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007م، ص 11/10.

<sup>2</sup> - عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1992م، ص 441.

<sup>3</sup> - الوكال زراقة، الدلالات الرمزية في الشعر الجزائري المعاصر، اشراف الدكتور سطمبول ناصر، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2012م، ص 258.

<sup>4</sup> - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص 95

المعاصرين التعامل مع الرّمز» لم يبرح تلك الدلالة المتعارف عليها في الأسطورة: أي بعدها الميثولوجي. «<sup>1</sup>، حيث أنّها تتجاوز منهجها ودلالاتها المتواضع عليها، وأحيانا تتحوّل إلى منهج لإدراك الواقع ورتابة الحالة الاجتماعية، وتعبيرا عن ألم ذاتي فرضته الظروف.

وعليه فإن الشاعر الجزائري المعاصر اعتمد الصّورة الأسطورية في إبداعاته الشعريّة بهدف محاكاة الشّعْر الغربي من جهة، وبدافع التجديد في بناء القصيدة، ولاعتبارها المتنفّس الأمثل لما يعيشه من جهة أخرى، وذلك كله يشري التجربة الشعريّة المعاصرة وينمي حركتها، ويكسبها دلالات وإيحاءات مكثفة.

وظّف شاعرنا الصّورة الأسطورية بشكل مكثف في دواوينه الشعريّة، مما يدل على ثقافته العالية بالتاريخ وأساطيره، والتي تحيل على دلالات مختلفة، وتبرز المحتوى الخفي للواقع، منبعها من الحضارات البابلية، اليونانية والعربية وغيرها.

### ث-2- الصّورة الرّمزية:

الرّمز ميّز البنية الشعريّة المعاصرة، وسمة من سمات النص الشعري المعاصر، وهذه السمة من مظاهر التّجديد والتي يقصد بها «فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة»<sup>2</sup>، أي تبتعد عن كل ما هو محسوس، غير أنه يجوبها الغموض، فتوحي بالفكرة دون توضيح، ويبقى المتلقي من يبحث في تلك الإيحاءات التي يستجليها الشّاعر من صور طبيعية أو شخصيات تاريخية أو دينية يجسّدها في أعماله في حلة إبداعية جميلة، فلا يستطيع الشّاعر العربي المعاصر الاستغناء عنها حيث أنه «لا ترقى اللّغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرّمز المنوط بالحدس»<sup>3</sup>، ويهتدي الشّاعر إلى توظيف الرّمز بدافع وعيه بتاريخه الإنساني والقومي، وكذا وعيه بدوره في هذه الحياة، الذي لا يستطيع التعبير عنه باللّغة العادية، لأن «لا قيمة لها في ألفاظها

<sup>1</sup> - عبد القادر لباشي، تشكيل الرمز الفني في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة في شعر التفعيلة، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة البليدة 2، العدد 7، جانفي 2017م، ص 35.

<sup>2</sup> - بيطار هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 62.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 64.

إلا مما تثيره هذه الألفاظ من الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج، وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحدودة أو الصور المرسومة الأبعاد، إنما تصبح وسيلة للإيجاء<sup>1</sup>، أي: الشاعر ينتهج الشاعر استراتيجية لتحويل الرؤية في النص الشعري إلى رؤيا، فيكون هذا الرمز إما كلمة أو عبارة أو صورة، وقد تتنوع أنماطه ودلالاته من سياق لآخر.

تكمن أهمية الرمز ووظيفته داخل القصيدة الشعرية المعاصرة في « تفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور، واللاشعور، عن طريق الوجدان، أو تكثيف الانفعال الذي يعمل فكر المتلقي على محاولة إدراكه<sup>2</sup>، فالرمز الشعري يرتبط أساسا بالتجربة الشعورية للشاعر ويعتبر ضوءا كاشفا لها، وذلك « بتوجيه من تجربته المضطربة، التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية دون غيرها، فهي ذات إيجاء، ومظهر إيجاز واضح، والنفس البشرية عرضة لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد لا يمكن -أحيانا- تبسيطها أو تحليلها... فلا يعود أمام المبدع -عندها- إلا سبيل الصورة بشكل مناسب<sup>3</sup>، فيبقى شعوره بسداحة اللغة العادية، وقصور اللغة المباشرة في التعبير عن التجربة الانسانية والشعورية له دافعا وسببا في استعماله للصورة الرمزية.

يسعى الشاعر إلى توظيف الرمز في نصه الشعري استجابة لتقنيات التجديد ومظاهره في القصيدة الجزائرية المعاصرة، و« علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة. فقد تتعدّد الصور، وتتأزر إيجائيا بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز<sup>4</sup>، وهكذا يستقي الرمز من الموروث التاريخي ومن روح الماضي أو من الموروث الديني، فيستحضر الشخصية أو الموقف أو الحدث، فما طبيعة الرموز التي اعتمدها ناصر لوحيشي، وفيه تكمن دلالاتها؟ وهذا ما سنكتشفه من خلال دراستنا لنصوصه الشعرية.

<sup>1</sup> - بيطار هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 64.

<sup>2</sup> - عبد الله خضر حمد، شعرية الخطاب الصوفي، ديوان عبد القادر الجيلاني أمودجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2016م، ص 213.

<sup>3</sup> - محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك الملائكة، دار الكتاب الجديد المتحدة، المجلد 1، ط1، 2003م، ص 32/31، نقلا عن حنان بومالي، حضور الرمز في شعر نور الدين درويش، مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية، المجلد 8، العدد 3، جامعة تبسة، الجزائر، ديسمبر 2017م، ص 202.

<sup>4</sup> - علي فتح الله أحمد محمد، تطور أنماط الرمز في الشعر العربي، مجلة الكلم، مختبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة أحمد بن بلة 1، وهران، العدد 4، ديسمبر 2017، ص 84.

ث2-1- أنماط الصورة الرمزية:

أ/ الرمز الديني: يستحضر الشاعر في نصوصه الموروث الديني للتعبير عن تجربته ومواقفه التي تتناسب وتتماشى مع ما تحويه تلك الرموز الدينية في حقيقتها، لتجسد أيضا معاناة الشاعر وظروفه السياسية والدينية والاجتماعية المضطهدة بطريقة غير مباشرة، فيمنحه أداة مفعلة بالدلالة والإيحاء، للوصول إلى أسلوب راق ذو بعد جمالي، ومن الشخصيات الدينية الاسلامية التي وردت في شعر ناصر لوحيشي كرموز أفرغ فيها مشاعره وأفكاره نجد شخصية سيدنا يوسف عليه السلام في قوله في قصيدة "مرسلات الجنى":

لَا أبيع الشُّعُورَ، شِعْرِي ثُرِيًّا  
يُوسُفِي المَدَى، بَحْلِيهِ سَاخٍ  
وَسُؤَالِي - عَلَيَّ ادِّكَارِي - جَوَابُ  
وَعُدُويِّ مِثْلِي رَوَاخٍ  
لَا أبيعُ الرُّويِّ حِسِّي اشْتِهَاءُ  
مُسْتَحِيلٌ تَطُولُ شِعْرِي رَاخٍ  
رُحْتُ لِلْمُمَكِّنِ الجَمِيلِ أُعْجِي  
وَعِنَائِي زَيْتُونَةٌ، وَمَرَاخٍ  
يَا ابْنَ يَعْقُوبَ اسْتَمِيحْكَ عُذْرًا  
تِلْكَ رُؤْيَايَ وَالرَّقِيمُ فُسَاخٍ  
فَاعْبُرِ السَّرَّ، تَزْدَهْرُ سُنْبَلَاتُ  
مِنْ شَمِيمِ البُرُوقِ، تَزُكُّ البِطَاخُ  
يَا ابْنَ يَعْقُوبَ أَيَّ عَرْشٍ لِشِعْرِي  
أَبْتَعِي؟ وَالْمَدَى دَمٌّ وَجِرَاحٌ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة "مرسلات الجنى"، ص 51/50.

والتأمل في هذه الأسطر يجد الشاعر قد وظف اسم يوسف في قصيدته مرة، وبأبيه مرتين، وضمن ذلك قرائن سياقية ( يوسف، ابن يعقوب، الروي، رؤيائي، دم، الحب)، وهذا التوظيف لم يكن اعتباطيا، فيبقى على الشاعر عبء انتقاء الرموز، وتفجير ما بها من طاقات، حيث أن «توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أبحح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، كما أسلفنا فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الامساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا. وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا. ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر - خاصة ما يتصل منه الصيغ- تعزيزا قويا لشاعريته ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان»<sup>1</sup>، فحينما استحضر الشاعر هذه الألفاظ المتعلقة بقصة سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته ورميه في الحب، فحتما أنه استحضر أكثف لحظات تجربته ومعاناته الواقعية في شخصية دينية ثرية بدلالات الفداء والاستبسال، وما فيها من تراجيديا تعكس درامية حياة الشاعر المكتبة بالمعاناة النفسية والفكرية، أثناء العشرية السوداء وهو يصف تلك المشاهد الدموية، إذ يشترك مع النبي يوسف في العناء الشديد وإن اختلفت طبيعة رؤياه، فجاء بلفظة ( يوسف ) أي: الشاعر هنا هو ذلك الطفل " يوسف " وهو مرمي في البئر وسط ظلمة داكنة، ويوسف رمز الشاعر الصادق الذي لا يعرف الكذب رغم كل الضغوطات، وفي ذلك إيجاءات بالغبية والوحدة والوحشة والحنين، ولفظة ( الدم ) مرادفا إياها للألم واليأس.

أما ( ابن يعقوب ) الذي هو الشاعر في هذه الأسطر لم يجد من يبكيه ومن يفسر رؤياه لذا يستسمح ويعتذر، فلا يجد منفذا لتبليغها، ولكن شاعرنا استطاع تفسير رؤياه عن هذا العصر الذي تكبدت مآسيه ومقاسيه من خلال كتاباته وإبداعاته الشعرية، فعبّر عن مشاعره المتأزمة ووضع الوطن المأساوي في تلك الفترة في صورة الآخر " يوسف"، وهكذا يتحد الموقف والحدث الماضي بالحدث الحاضر.

إذ يقول في قصيدة " توشية خيال ":

ذَاكَ يَوْمٌ، وَعُذُوَةُ الْقَلْبِ دَهْرٌ

<sup>1</sup> - صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص59.

أَهْ نُوحُ الرُّؤَى أَغَثُ مُسْتَجِيبًا  
وَالْتَّوَانِي الْفُصَّارُ كَانَتْ مِدَارًا  
سَاكِنًا، وَالْهَزِيعُ ظَلَّ غَرِيبًا  
إِمْنَحِينِي لِسَانِي الْكَانَ عِنْدِي  
كَيْ أُسْمِيَ الرُّؤَى غَدًا وَنَصِيبًا  
أَيُّ مَوْجٍ يَلْفُ شِعْرِي لَيْلًا  
سَمَكُ السَّبْتِ لَا يُدَارِي حَبِيبًا<sup>1</sup>

فالمتمم في هذه الأسطر الشعرية يجد شاعرنا استلهم الشخصية الدينية من القصص النبوي وهو سيدنا نوح، وقصته مع الطوفان، فتجسدت الصورة في الإغائة المساوقة للألفاظ (نوح، أغث، موج، سمك)، إغائة سيدنا نوح لقومه الذين آمنوا، وفي ذلك تصوير لقصة حب وهمية يلحم بها، ومن ذلك يتبين لنا أن شاعرنا عاشق متميم، وعشقه موصول بعالم بعيد عن الظاهر والحاضر، أملا في اللقاء الذي رمز له بالإغائة، وأثنى على شعره وكتاباته التي شبهها بالموج، حين يكتب في كل المواضيع وحتما لا ينسى حبيبته من ذلك، فالموج لا يلاطف أي حبيب، فهذا الموج الذي يفصل بينه وبين الحبيبة هو الحلم الذي يراوده دائما وبمجرد طلوع النهار يرحل.

وهذا التصوير يومي بوفاء الشاعر وأمانته لحبيبته، إنه تصوير نفسي يستهدف البوح بأحاسيسه ومشاعره.

وحين عودتنا للنصوص الشعرية لناصر لوحيشي نجد هيمنة المقدس الديني، وبكثافة دلالية وإيجابية، رامزة فيها إلى الوطن وخيراته ومكنوزاته، وكذا تصوير لمعاناة الشعب الجزائري خاصة في العشرية السوداء، وأمل في تخطي تلك المعاناة والمآزق. وهذا التوظيف ينم عن وعي الشاعر الحضاري والدذيني بالرغم من محافظة تلك الرموز عن مقدسيتها، فنجد قصة سيدنا أيوب، بما توحيه من جلد الشعب الجزائري وصبره عما آل إليه، المسيح عيسى، هارون، وهكذا تتقاطع الدلالات.

ولا يسعنا من خلال التجربة الشعرية لناصر لوحيشي إلا أن نتبين أن توظيف الصورة الرمزية الدينية قد يكون سطحيًا وقد يكون معمقا، وبقدر وعيه الفكري كانت مسؤوليته في استدعاء تلك

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة "توشية خيال"، ص 82.

الشخصيات وحسن توظيفها مجازة لما آل إليه الوطن العربي عموماً والجزائري على وجه الخصوص من اضطهاد وتعذيب واستبداد وصل إلى حد الاغتيالات والسجن، فيعتبر مرجعاً وأداة للإبداع.

### ب/ الرمز التاريخي:

عرف توظيف الرمز التاريخي في الشعر العربي المعاصر عموماً والجزائري خصوصاً اهتماماً كبيراً لأهداف فنية وحضارية متفاوتة من حيث الجودة والتنوع، ويعود ذلك إلى معاناة الشعب العربي من ويلات الاستعمار والدمار، وعلى رأسهم القضية الفلسطينية، فأشادوا بتلك القضايا وعمدوا إلى استنهاض الهمم، والدفاع عن الوطن من خلال مدوناتهم الشعرية.

انتقى شاعرنا ناصر لوحيشي من تراث الأمة وتاريخها بعض الرموز التاريخية من شخصيات بطولية وأماكن.

### 6- انزياحات الصورة الشعرية:

#### - الصورة المشهدية:

هذا اللون من الصور يمكن للشاعر من خلاله أن يمثل شعره على خشبة المسرح، وذلك ما يؤدي إلى تحول في عملية التلقي للخطاب الشعري، حيث «يعمل على الإرتفاع بالمتلقي من نظام القراءة/ سامع إلى نظام القراءة/ مشاهد»<sup>1</sup>، بهدف تكثيف الطاقة التعبيرية للشاعر، وقد أدرك الشعراء الجزائريون المعاصرون أهمية هذا النمط، ومنهم شاعرنا ناصر لوحيشي إيماناً منه «بأن اللغة الشعرية العليا هي تلك اللغة المشتركة بين الفنون، تقرأها فتشعر أنك تشاهد فيلماً، تسمعها وكأنك في حضرة الموسيقى، وتتأمل فيها وكأنك أمام لوحة. وعندما تقطعها مشاهد لتدخلها في نص آخر تكون مكتفية المعنى»<sup>2</sup>، بحيث يكتسي النص الشعري ملامح درامية، أي: هي عبارة عن «أداء شعري

<sup>1</sup> - أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2015م، ص37.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص35.

قابل للتصوير البصري وما يرافقه من مسموعات صوتية، وينطوي على عنصر درامي... الصورة تستبطن المعنى، المعنى تحول إلى صورة تدل عليه في المشهد الشعري»<sup>1</sup>.

ينتقي الشاعر بعض صور الواقع وتفاصيل الحياة اليومية التي عاشها، ويعرضها على صفحة القصيدة، بلغة منسجمة في أسلوب راق تحمل في طياتها دلالة موحية ورؤية شعرية «تنطلق في حالة الحدث إلى أبعد من المرئي لتلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهدا كاملا»<sup>2</sup>، وذلك هو هدف الشاعر، منتهجا استراتيجية الوصف باعتباره أساس الصورة المشهدية.

وبالحديث عن الصورة المشهدية أو التصوير المشهدي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، فإننا نقصد سردية الشعر أو تسريده، ويتجلى هذا النمط من الصور الشعرية في قصيدة "براءة وسنابل" على النحو الآتي:

- تقنيات الصورة المشهدية وعناصرها:

أ/ الراوي :

قصيدة "براءة وسنابل" فيها نوع من الحنين والشوق إلى الماضي، إلى الطفولة، إلى فترة التمدرس والتعليم، إلى الزملاء، إلى الوالدين آنذاك، فهنا الشاعر يتكلم بذات شاعرية عن نفسه، ولكنه يقصد كل إنسان، كل قارئ، لأنها قصة تمرّ جميعا عليها وبديهية في حياة الإنسان، فهي مراحل حياتية من طفولة بريئة إلى أمل في مستقبل متألق وزاهر، فأى حياة وأي طفولة يحن إليها الشاعر ناصر لوحيشي وهذا ما نستجليه من أبيات قصيدته هذه .

في هذه الأسطر الشعرية استدعاء لطفولته، وحنين إلى الزمن الجميل، مصوغا ذلك في أفكار وتراكيب لغوية دالة وبرؤى حاملة، فهو يحن إلى المكان الأليف، إلى مدرسته في قوله :

المسافات ذاكرة مؤلمة !!

والصدى موجع

...

<sup>1</sup> - أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص36.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص38.

أَحْنُ إِلَى نَبْرَةِ الْمُقْلَمَةِ،  
إِيَهُ رِيشَةُ الْحَبْرِ،  
يَا نَبْضَةً فِي دَمِي،  
أَحْنُ إِلَى نَبْرَاتِ الْقِرَاءَةِ  
يَعْرِفُهَا وَتَرَ نَاصِعٌ مِنْ فَمِي...<sup>1</sup>

الشاعر يحن إلى صباحه، وإلى مكان تعلمه، حتى تلك النبرات الصوتية تذكرها أثناء القراءة من طرف معلمه .  
وفي قوله :

أَحْنُ إِلَى سَاعَةِ الْفَتْحِ ،،  
يَزْدَحِمُ الْأَصْدِقَاءَ ،،  
فَيَمْنَعُنَا حَارِسُ الْمَدْرَسَةِ !  
أَحْنُ إِلَى مُتَزْرِي،  
سَيِّدِي حِينَ مَا كَانَ يَمْنَحُنِي لُغْبَةً ،،  
لَا جِتْهَادِي ، وَكَانَ جَوَابِي قَدْ سَرَّهَ،  
أَحْنُ إِلَى .. كُنْتُ أَرْفَعُ ، نَزَفْتُ تِلْكَ الْأَصَابِعَ  
نَشْوَى،،<sup>2</sup>

الصّور الشعريّة في هذا المقطع تجسّد ارتباط الشّاعر الطّفولي بالمكان وهو المدرسة، فهي أحداث تستفز ذاكرة الشّاعر وتهز وجدانه، فذاكرته تدّخر تلك الأيام التعليمية بما فيها من أدوات التدريس من مقلّمة وحرير وريشة وغيرها، وكذا الأصدقاء في ازدحامهم وحارس المدرسة والمتزّر، وهنا الرّايي يأخذ شكلين من الشّخصيات فهو الشّاهد وهو المشارك .  
فالشّاعر راو ناطق وفاعل في نفس الوقت لأنّه عايش الحدث ويظهر ذلك من خلال استعماله لضمير المتكلم ( أنا) في قالب تركيبي لغوي مع جل الأفعال الواردة في النصّ، فتوظيفه لمكان الرّايي

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، براءة وسنابل، ص 97.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، الديوان، ص 98.

كان من زاويتين، خارجية تظهر بأنه كاتب القصيدة أي محدث، وأخرى داخلية من خلال تحدّثه عن نفسه، وهنا تداخل بين ذات الشاعر والشخصية الحكائية.

### ب/ الحوار :

الحوار هو "الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، وبالتحاور يمكن أن يتعانق مع كلام شخصية واحدة، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية"<sup>1</sup>، وكان الحوار في قصيدة ناصر لوحيشي بينه وبين أمه ومعلمه في قوله :

العَجُوزُ الَّتِي رَتَّبَتْ - ذَاتَ يَوْمٍ - رُؤَاْنَا وَأَكْوَابَنَا ، ،  
ثُمَّ رَاحَتْ تُرَاقِبُ أَشْوَاقَنَا ، ،  
جَدَلٌ وَابْتِسَامٌ ، ،

...

أُمِّي تَقُولُ : انْهَضُوا ..  
إِنَّهَا السَّاعَةُ الثَّامِنَةُ !!<sup>2</sup>

وفي قوله :

أَحْرَجْتُ إِلَى خَطْفَتِي وَرْدَةً ، ، زَهْرَةً ، ،  
مِنْ دِيَارِ الثَّرَاءِ ، ،  
أَه.. " مَبْرُوكٌ يَا سَيِّدِي "،<sup>3</sup>

الحوار في هذه الأبيات قائم بين الشاعر وأمه في المقطوعة الأولى، وبينه وبين معلمه في المقطوعة الثانية.

### ت/ الوصف :

الشاعر ناصر لوحيشي في هذه القصيدة يذكر تفاصيل الحياة التعليمية وطفولته التي أمضاها، منتهجاً أسلوب الوصف كأداة إيصالية يعتمد عليها للربط بين محتوى إبداعه وبين المتلقي، والوصف من ضروريات العمل السردى، فتجليات الوصف لدى شاعرنا في قوله :

<sup>1</sup> - هلال عبد الناصر، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م، ص 154.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة براءة وسنابل، ص 99.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 100.

أَحِنُّ إِلَى الْجَرَسِ الْمَدْرَسِيِّ ،  
 وَرَائِحَةَ الْمَحْبَرَةِ !!  
 أَحِنُّ إِلَى سَاعَةِ الْفَتْحِ ،  
 يَزِدُّ حِمُّ الْأَصْدِقَاءِ ،  
 فَيَمْنَعُنَا حَارِسُ الْمَدْرَسَةِ !  
 أَحِنُّ إِلَى مِئْزَرِي ،  
 سَيِّدِي حِينَ مَا كَانَ يَمْنَحُنِي لُغْبَةً ،  
 لِاجْتِهَادِي ، وَكَانَ جَوَابِي قَدْ سَرَّهُ ،  
 أَحِنُّ إِلَى .. كُنْتُ أَزْفَعُ ، نَزْفَعُ تِلْكَ الْأَصَابِعِ  
 نَشْوَى ،<sup>1</sup>

نجد شاعرنا في هذه الأسطر الشعرية يصف حالة التأهب للدخول إلى المدرسة، جرس يرن وتلاميذ يتسابقون ويزدحمون، إلى أن يفتح باب المدرسة، وكذلك يصف عمل الحارس الذي يمنعهم من التزاحم، ثم ينتقل ليصف نفسه داخل حجرة القسم مع معلمه الذي كان يحفزه فيمنحه لعبة مكافأة على الإجابة الصحيحة والاجتهاد ومشاركته مع الزملاء، كما أنه يصف لنا معلمه الذي لا زال يتذكره من حيث القامة والأخلاق واللباس.

هذا الطرح يخص عناصر الصورة المشهدية الشعرية أما وحدات القص أو تقنياتهما فهي على

النحو الآتي :

أ/ الموضوع :

تمثل موضوع القصيدة في :

- الحنين إلى المدرسة وما فيها من معلم وزميل وحارس وغيرهم من الطاقم التربوي آنذاك.
- وصف للأدوات المدرسية التي كان يملكها .
- معاملة والده له بإعطائه التقود لشراء الحلوى في جو من الفرح .
- حنين إلى أجواء المدرسة بساحتها وقبل الدخول وبعد الدخول إلى القسم.

<sup>1</sup> - المصدر السابق، ص98.

- تعامل المعلم مع تلاميذته من تحفيز واجتهاد ومكافأة .
- حنين ووصف للعطلة التي قضاها في أوقات العطلة الصيفية بالريف .
- ثم ينتقل بنا إلى الشباب الذي قضاها بين أحضان قسنطينة .

### ب/ المكان :

يعتبر عنصرا أساسيا في الصورة المشهدية الشعرية، حيث يعد الشاشة العاكسة والمجسدة لحركة الحدث أو المشهد، والحاوية لعناصره، وهنا جرى كل ذلك من القصة في إحدى مدارس قسنطينة ( سيرتا) بالجزائر، وفي بيت الشاعر.

### ت/ الزمان :

يعد ركنا أساسيا في الصورة المشهدية لأن « الأحداث تفترض دائما استمرارية المكان، كما تفترض الخط التطوري الزمني»<sup>1</sup>، فالزمن خيط رابط بين عناصر المشهد، ويتضح الزمن من خلال الأفعال المستعملة، والتي يفترض أن يكون زمن الحاضر في الصور المشهدية، ليتلقى المتلقي ويسقط وقائعها على واقعه المعاش وحاضره. فنجد زمن شاعرنا هو:

- طفولته وفترة تدرسه حتى سن العشرين.

- شباب الشاعر وسن الأربعين .

### ث/ الحدث :

يتمثل في العنصر الدرامي للصورة الشعرية الموجودة في القصيدة المعاصرة، الذي يخلق الإحساس بالزمن والواقعي، حيث يقاد المتلقي نحو التجربة « فالمشهد يمنح القصة حضورا ومباشرة. نحن لا نستطيع أن نسرد أحداثا لا لم تقع، إلا ان الكاتب يستطيع أن يمنحنا الانطباع بأن الأحداث تجري الآن... وهكذا فالمشهد يجعل الماضي حاضرا»<sup>2</sup>، أي: المتلقي يجعل من الصورة المشهدية محاكاة لواقعه الراهن.

- الحنين إلى الماضي .

<sup>1</sup> - أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص 43.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 40/39.

- المقارنة بين الحياة التعليمية ونشوتها أثناء طفولة الشاعر والحياة التعليمية في وقتنا الحالي، أين تلك البراءة وأين هي السنابل، السنابل ربما تكون موجودة ولكن ليست مثمرة ثمار ذلك الزمن.
- التحوّل من حالة إلى حالة، من زمن الطفولة إلى الشباب، من الماضي إلى الحاضر .

### ج/ الشخصيات :

- الرئيسة: تمثلت في الشاعر بنفسه لأنه يحكي ويقص حياته .
- الثانوية أو المساعدة: الوالد، والوالدة، والمعلّم، والأصدقاء، وحارس المدرسة.

### ح/ العقدة والحل :

- ضياع الزمن الجميل زمن الطفولة ونشوتها، والحنين إلى تلك الذكريات .
- غياب الأصدقاء والأهل في الوقت الراهن من حياة الشاعر، وإبقائه على أمل التذكّر لجلساته بهم ووقع كلماتهم وأصواتهم .
- نجد الشاعر اعتمد تقنية الحكّي أو القص من سرد للأحداث باستعماله للأفعال الماضية منها (كان، كنت، خطأ، راح، رسم، ألف، حفظ، رتب، حلق، صافح، تقدّم)، وبالتالي هو يقدم عرضاً زمنياً مادته من الذاكرة، ثم ينتقل إلى ربط ماضيه بحاضره باستعمال أفعال المضارعة والتي تمثلت في (أحن، يعزفها، تعد، تجمع، يؤلمني، أقول) .
- ومن خلال توظيف الشاعر لهذه التقنيات الخاصة بالسرد نقول أن النص الشعري قد استفاد من النص السردّي حيث ينطوي ذلك تحت لواء تداخل الأجناس .
- وقد استثمر الشاعر ناصر لوحيشي في قصيدته " براءة وسنابل " تقنيات وعناصر النص السردّي أو السرد عموماً أي استراتيجيات الصورة المشهدية، وذلك باستدعائه للطفولة في النص الشعري، لأن هذه المرحلة تعد مخزوناً وجدانياً وذهنياً حاضراً في ذاكرة أي إنسان، فهي عماد تجربته الحياتية، وقد صور الشاعر تلك الأحداث في عمل فني أدبي، فكان السرد لغة خاصة أبدع الشاعر في توظيفها من خلال أحداث ماضيه البعيد والقريب بصدق وإحساس.

# الفصل الرابع

## خصائص بنية الإيقاع؛ العروضية، اللغوية والجمالية

أولاً: تشكلات البنية الإيقاعية.

ثانياً: متممات البنية الإيقاعية.

1-2: بنية التكرار وأنواعه.

2-2: بنية التدوير.

ثالثاً: التداخل العروضي.

- التداخل الشكلي.

رابعاً: بنية القافية.

كان الشاعر يقوم بمهمة تقليدية لإيجاد محاوره إبداعية وجمالية بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، لأن الشعر يعمل « من خلال عناصره المكوّنة جميعاً، يعمل على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الأساس العام بالانسجام<sup>1</sup>، فلا بد من إيجاد علاقة وارتباط بين الشعر والموسيقى لأن « الإيقاع أو الوزن ليس في حقيقة أمره شيئاً مستقلاً عن القوّة نفسها، وإنما هو وسيلة تعمد إليها القوة لتصون ذاتها إلى أبعد حد ممكن تجاه المقاومات التي تلاقيها، فالنظام والترتيب اقتصاد في القوّة<sup>2</sup>، و« الإيقاع المتولد عن هذا التداخل يعد مناخاً حيويًا يوفر لمنظومة الدلالات المتشكّلة من جوهر المعنى الشعري قدرة أكبر على التّمظهر واتّساع الحدود<sup>3</sup>، ويعتبر الصّوت أصغر وحدة إيقاعية، وتلك الوحدات تشكّل بتجانسها فسيفساء إيقاعية تحمل دلالات قوية، تكشف العلاقة السرية وآلية التواصل بين معنى الصوت وصوت المعنى فيها. وهذه الموازنة والتداخل بين الدلالة والإيقاع تعطي للنصّ الشعري شعريّة وجمالية وأيّ حلل في الموازنة يفقدها شعريتها ونظمها، ولذلك فـ« الشعريّة دون إيقاع لا وجود لها في تصنيفات الشعر الحق<sup>4</sup>».

ونسبح القصيدة الشعريّة تشكّله وحدات صوتية مشرّبة بالدلالة، تمثل الوحدات الإيقاعية، حيث أن « الجرس الموسيقي وهو يتشكّل باندفاعات صوتية ذات صورة أكثر تعقيداً من الصّوت المجرد، فإنه يشتغل على تصوير فضاء المعنى، ويعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصّوتية الأكثر نضجاً وصيرورة على دعم هذا الفضاء<sup>5</sup>».

<sup>1</sup> - جون كوين، النظرية الشعرية ( بناء لغة الشعر - اللغة العليا )، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص: 86.

<sup>2</sup> - جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ترجمة، سامي الدروي، دار اليقظة العربيّة للتأليف والترجمة والنشر، ط2، 1965، ص، 53.

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 9.

<sup>4</sup> - عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، بلقايد وهران، 2009، ص: 306.

<sup>5</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 10.

نجد معظم الشعراء الجزائريين المعاصرين اشتغلوا على مقومات الانفعال باللغة الشعرية، وذلك بتوظيفهم للمثيرات الإيقاعية، إذ ساعد هذا الاستثمار على إمداد النص الشعري أبعادا شعرية مصدرها المجتمع والخلجات النفسية.

#### أولا: تشكلات البنية الإيقاعية:

الإيقاع ركن من أركان الشعر أو وسيلة من وسائل بنائه، والتي تمثل الجمال الموسيقي للنص الشعري، وهو مستمد بالدرجة الأولى من مظاهر الطبيعة وتناسق أصواتها، حيث «تستصفي الحواس عناصر الطبيعة فتتخذ منها مواد مرجعياتها البلاغية، والشعراء كثيرا ما يفعلون جماليا بأصوات الطبيعة إلى درجة تضحي فيها تلك العوامل متحركة دوزنة الأساليب الإيقاعية، فتنطبع في شكل أحوال لمقامات تعبيرية تختص بتجسيد تلك العينات المتأثرة، فتقوم دالة بوجهاتها الإيقاعية»<sup>1</sup>، إلى أن تم إسقاطه على الخطاب الشعري على أنه «نقلة منتظمة على النغم ذوات الفواصل والفاصلة هي توقف يوجه امتداد الصوت»<sup>2</sup>، أي: أنه يقوم على مبدأ الانتظام والتوافق النغمي، وهو «النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب»<sup>3</sup>، كما يعرف على أنه «شفرات التراسل الحسني بين المنشيء والمتلقي، لتنهض وفاق ذلك لغة تحت اللغة، ومعنى تحت المعنى، لا يدرك شأو تلك التبعيدات الفنية إلا من أوتي أسباب التفهم الذي يقوى على تحويل المعطيات الظاهرة إلى أجواء تأويلية يسهم بقسط غير قليل في توليد دلالات الخطاب»<sup>4</sup>، أي فن الشعر يعتمد على التفاعل بين الحواس الذي ينتج عنه ذبذبات لسانية في شكل أصوات تستلهم منها معاني ودلالات.

<sup>1</sup> - العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2005، ص 20.

<sup>2</sup> - الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد المالك، دار الكتاب العربي، 1967م، ص 1085.

<sup>3</sup> - موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 1437هـ/2016م، ص 15.

<sup>4</sup> - العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 34.

والإيقاع لا يقتصر على فن واحد من الفنون، فهو « صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية »<sup>1</sup>، أي: الإيقاع أساس كل عمل فني، وقد مثلها محمد العياشي في ثلاث حركات، الحركة اللفظية (الشعر)، والحركة الصوتية (الموسيقى)، والحركة البدنية (الرقص)<sup>2</sup>، وذلك بإتباع طريقة « التكرار، أو التعاقب، أو الترابط »<sup>3</sup>، فهذه السياقات الإجرائية تكسب الإيقاع قيمة دلالية من حيث المعاني الموحية، لأنه « لغة التواتر والانفعال »<sup>4</sup>، التي تنسجم مع العناصر الأخرى المكوّنة للنص الشعري لتشكيل البنية الهيكلية له، ويكون ذلك في إطار زمني منتظم.

كما يوصف الإيقاع بـ « التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغة »<sup>5</sup>، ويحدث ذلك من خلال جرس الألفاظ وتناغم العبارات، حيث أن « ارتباط الإيقاع الموسيقي مع الإيقاع الشعري جاء من اهتمام علم العروض بالنغم الناتج عن نظم الألفاظ وحبك الجمل وارتباط العبارة »<sup>6</sup>، وبالتالي أصبح الإيقاع ضرورة حتمية في النص الشعري، تساعد على استنطاق الطاقة الموجودة في الألفاظ الشعرية لإحداث الانسجام والتوافق الدلالي الإيقاعي مع التجربة الشعرية للمبدع الذي ينبثق من أحاسيس وخلجات الشاعر النفسية لتتواصل مع أحاسيس المتلقي في جوّ طربي خفيف يحدث وقعا موسيقيا في نفسه، كما يعد « الوسيلة التي تجعل اللغة شعرا »<sup>7</sup>، هذا التجديد الذي أطال القصيدة المعاصرة عموما والجزائرية خاصة تشتغل فيه كل الدوال اللسانية بطريقة منتظمة ومنسجمة.

#### - أنماط الإيقاع:

القصيدة العربية المعاصرة ثارت على النمط التقليدي القديم، ولكن لم تكن هذه الثورة في تحطيم البنية الإيقاعية كليا، بل سعت إلى استجلاء كل ما يمليه الشعر من « إيقاع الجملة وعلائق الأصوات

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 16.

<sup>2</sup> - ينظر، محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976، ص 40.

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 16.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 17.

<sup>5</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>6</sup> - موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص 16.

<sup>7</sup> - جون كوين، النظرية الشعرية ( بناء لغة الشعر - اللغة العليا )، ص 74.

والمعاني والصّور وطاقات الكلام الإيحائية والدّبول التي تجرّها الإيحاءات ورائها من الأصداء المتلونة»<sup>1</sup>، وكلها أنماط وسياقات للإيقاع تتنوّع بتنوّع التجربة الشعريّة، أي: «لما كان الإيقاع الشعري معبّراً عن حركة النّفس الشعورية وشحنتها الوجدانية وانفعالاتها النّفسية وجب أن يكون لكل تجربة شعريّة إيقاع خاص يتماشى معها ويكون أكثر انسجاماً معها من غيرها»<sup>2</sup>، وقد ربطه أيضاً ابن طباطبا بالحالة النّفسية للشاعر، فتكون العلاقة بين المتلقّي والقصيدة علاقة إحساس وتذوّق وشعور بعالم القصيدة<sup>3</sup>، وكذا نجد خالدة سعيد في حديثها عن الأوزان الشعريّة لها نفس الرّؤية حيث هو «النّظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي)، أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روعي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»<sup>4</sup>، أي أن الإيقاع يقوم على مبدأي النّظام والمؤثر، لإحداث حركية وحيوية في بنية النّص الشعري وليس مجرد أصوات وأوزان، وإنما هو تداخل وتناغم بين الصّوت والفكرة والعاطفة، أما صلاح فضل، فيضيف مبدأ آخر للإيقاع في الشعر المعاصر وهو الزّمن «فلا إيقاع خارج الزّمن»<sup>5</sup>.

ويطلق الإيقاع أيضاً على «الترّجيع المنظّم في السلسلة الكلامية "La chaine parlée" وذلك بإحساسات سمعية ناتجة عن عناصر تنغيمية»<sup>6</sup>، والذي يقصد به- الترّجيع- ترديد الصّوت، وتكراره لإمداد الألفاظ إيقاعاً مستصاغاً، وهو «فرع من عنصر إيقاعي هو "التنغيم" الذي يحدثه»<sup>7</sup>، وعليه يمكننا حصر هذه الأنماط فيما يلي:

<sup>1</sup> - علي أحمد سعيد (أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م، ص 116.

<sup>2</sup> - مصطفى سويّف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م، ص 58.

<sup>3</sup> - ينظر، عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 100.

<sup>4</sup> - خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1986، ص 107.

<sup>5</sup> - عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 101.

<sup>6</sup> - المرجع نفسه، ص 101.

<sup>7</sup> - عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 102.

1- بنية الإيقاع الداخلي:

- الإيقاع الصوتي:

إن ما وصل إليه العلماء والباحثون في علم الأصوات وعلم اللغة حول مفهوم الإيقاع هو أنه عبارة عن « تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد»<sup>1</sup>، انطلاقاً من أن اللفظ أداة تبليغ ووسيط بين الباث والمتلقي « ويحمل طاقة إيقاعية، وله القدرة على إبراز المعنى»<sup>2</sup>، فهو كذلك « تأكيد قوي لمعنى الكلمات. وضغط على الإنفعال والأفكار بواسطتها فهو من ثم يعنى حقيقة أغلب الحركات التأثيرية»<sup>3</sup>، وذلك من خلال دراسة الحروف التي تشكل تلك الألفاظ، حيث أن لغة الشعر تتصل بأصول التلغيف اللسانية العربية من خلال إبراز المتلقي لمرتكزات صوتية تنتج عن انفعالات الشاعر، لذلك نجد ابن المعتز قد ركز على التنويع التغميمي فقال: « وأنشد بصوت جهير»<sup>4</sup>، أي: التصرف في طبقات الصوت ظاهرة تنغيمية، و« المفردة الأدبية كائن جديد متميز من المفردة المعجمية، فهي في الأدب تلبس لبوساً فريداً مع شحنة روحية، مما يجعلها تتجاوز كونها أصوات مادة معجمية، وهي ترسم وتشخص وتجسم حالة شعورية، فتتسع دلالتها الإشارية الضيقة، وتحمل دلالة أخرى في حالة الاتساع»<sup>5</sup>.

لذا اعتبر العلماء القدامى والحداثيون المستوى الصوتي مستوى رئيساً في الخطاب الشعري، لما يثيره في نفس المتلقي من الرقة والعدوبة، « فالأصوات والوحدات الصوتية مثلاً تؤدي دوراً فاعلاً في بناء الألفاظ صوتياً وهي مسؤولة عنه على نحو تظهر فيه سمات وخصائص صوتية - أسلوبية مثل: القافية - الوزن - الإيقاع - الجناس الاستهلاكي - التجانس الصوتي - النغمة - جرس الصوت...»<sup>6</sup>، أي: لهذه الأصوات دلالات، وأصبحت تشغل حيزاً كبيراً من الدراسات اللغوية الحديثة، حتى أطلق عليها الدلالة

<sup>1</sup> - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 112.

<sup>2</sup> - عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر، ص 103.

<sup>3</sup> - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص 185.

<sup>4</sup> - ابن المعتز، كتاب البديع، دار المسيرة، د.ط، د.ت، ص 14.

<sup>5</sup> - أحمد ياسوف، جماليات المفردة القرآنية، دار المكتبي، دمشق، سورية، ط2، 1999، ص 25.

<sup>6</sup> - أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، السعودية، ع13، سبتمبر 2000، ص 137.

الصوتية، « فتستمد هذه الدلالة من طبيعة الأصوات نغمها وجرسها »<sup>1</sup>، حيث هذه الملامح الصوتية تؤدي وظيفة دلالية كالنبر والتنغيم المسمّاة بالظواهر التطريزية حيث أن « المؤثرات الصوتية هي الظواهر الصوتية المتنوعة التي تحدث أثرا في النص الأدبي على مستوى المعنى والدلالة الإيقاعية، وتمثّل في النبر والتنغيم والجره والهمس والشدة والرخاوة والتفخيم والمقاطع الصوتية...، وكلها تسهم في تشكيل المعنى الدلالي الإيقاعي للنص »<sup>2</sup>.

- **المقطع الصوتي**: تتكوّن الكلمة من مقطع صوتي واحد أو من عدة مقاطع لتشكل الوحدات الدلالية، ولكل لغة مقاطعها الخاصة بها، فنجد رمضان عبد التواب عرف لنا المقطع على أنه « كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة، يمكن الابتداء بها والوقوف عليها »<sup>3</sup>، أما عند ابراهيم أنيس فهو « عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة »<sup>4</sup>، وهو أصغر وحدة نطقية.

كما نجد في نظر مكّي دزّار أنه « وحدة صوتية قاعدية مؤلفة من صامت وصائت... لكن الصامت لا ينطق منفصلا عن السياق أو مبعدا عن التراكيب، إلا في حالة التمثيل له أو التحدث عنه، أما في الأداء المتّصف بالسلسلة الكلامية، فالصامت مع الصائت في نسق عام متكامل داخل السلسلة الكلامية أو فيه تأثيران قويان أحدهما داخلي يعود لتجاوز الأصوات لبعضها البعض وثانيهما تأثير خارجي يعود إلى مستعمل الأصوات في مختلف أحواله النفسية وإلى ما يحيط به عند النطق بها »<sup>5</sup>، وقد تعددت المقاطع في اللغة العربية فانحصرت في خمسة مقاطع:

أ/ المقطع القصير المفتوح: يرمز له بالرمز ص ح.

ب/ المقطع الطويل المفتوح: يرمز له بالرمز ص ح ح، ويتألف من صوت صامت وحركة قصيرة.

ت/ المقطع القصير المغلق: يرمز له بالرمز ص ح ص، ويتألف من صامتتين تتوسّطهما حركة قصيرة.

ث/ المقطع الطويل المغلق: يرمز له بالرمز ص ح ح ص، ويتألف من صامتتين تتوسّطهما حركة طويلة.

ج/ المقطع القصير المغلق بصامتتين: يرمز له بالرمز ص ح ص ص، ويتألف من صامت متبوع بحركة قصيرة متبوع بصامتتين.

<sup>1</sup> - إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1984م، ص 46.

<sup>2</sup> - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص 47/46/45.

<sup>3</sup> - رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1982، ص 101.

<sup>4</sup> - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص 147. (المقطع الصوتي).

<sup>5</sup> - مكّي درار، الجمل في المباحث الصوتية، ط1، دار الأديب للنشر والتوزيع، السانبا، وهران، 2005م، ص 85.

رغم كل هذه التعريفات والاجتهادات إلا أنه «لم يحسم أمر هذا الأخير نظرا لاختلافه حسب اختلاف اللغات فهو من حيث بنائه المثالي أو النموذجي أكبر من الصّوت Sound وأصغر من الكلمة، حتى وإن كان هناك كلمات تتكوّن من مقطع واحد مثل: من بفتح الميم أو كسرهما»<sup>1</sup>.  
كما يراه بعض علماء الأصوات «في أبسط معانيه على أنه وحدة صوتية يمكن التّطق بها ويستطيع المتكلّم أن ينتقل منها إلى غيرها من أجزاء الكلمة»<sup>2</sup>.

إن الدّراسة المقطعية تفيدنا في معرفة موسيقى الشّعر وموازينه، ويظهر ذلك في القصيدة الجزائرية المعاصرة من خلال أعمال الشّاعر الجزائري المعاصر ناصر لوحيشي.  
فيقول في قصيدة "دنا المساء":

ألوم سلطان شعري أم ألوم يدي؟

أ	ل	و	م	س	ل	ط	ا	ن	ش	ع	ر	ي	أ	م	أ	ل	و	م	ي	د	ي	؟	
ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح
ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	

ولست أدري الذي ينتاب أوراقي !

و	ل	س	ت	أ	د	ر	ي	أ	ل	ذ	ي	ن	ت	أ	ب	أ	ر	ق	ي	!	
ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح	ص	ح
ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	ق.مف	

تباينت المقاطع الصّوتية في تجربة الشّاعر، وتوّع التشكيل الصّوتي من خلال قصيدته "دنا المساء" بين المقاطع القصيرة بنوعيتها المفتوحة والمغلّقة، والمقاطع الطويلة بما فيها كذلك المفتوحة والمغلّقة، بطريقة موحية ودالة، شاركت في تفعيل التشكيل الجمالي الصّوتي للقصيدة، فالمقاطع المفتوحة حملت دلالة انتشار الصّوت وارتفاعه، للوصول إلى المتلقّي، فدلت على تحسر الشّاعر، وهذا التّوزيع المقطعي يعدّ من مظاهر إيقاع القصيدة الجزائرية المعاصرة، التي تسهم بشكل كبير في إنتاج الموسيقى الدّاخلية التي يشعر بها المتلقّي،

<sup>1</sup> - كمال بشر، علم الأصوات، د.ط، دار غريب للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص 503/504.  
<sup>2</sup> - أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغوي، ط1، عالم الكتب، 1396هـ/1986م، ص 242/255.

وما يسعى الشاعر للتعبير عنه فتقوم بـ «تلوين الخطاب بألوان مختلفة باختلاف أنظمتها من حيث التكرار والتجانس والإيقاع»<sup>1</sup>، والقصيدة منظومة على الشكل العمودي، فهذا التباين في عدد المقاطع في البيت الواحد وتنوعها يكون على حسب نفسية الشاعر من الهادئة إلى المضطربة، إلى المنفعلة، فكل «حشد للمقاطع الطويلة المفتوحة على اختلاف تصرف المنشدين من الشعراء والمتلقين والمتغنين بفنون الصّوت دال على تكثيف حسي غنائي رام إلى تعميق الموقف الشعري»<sup>2</sup>، ومن المعلوم أن المقاطع المفتوحة تدل أيضا على الوضوح وعلو الصّوت، أما المقاطع المغلقة تتوافق والحالة الشعورية الحزينة والكئيبة للشاعر نتيجة تحسره وحنينه إلى الماضي، وبالتالي فهي دالة على ضغوطات صدرية يمر بها الشاعر، حيث يحقّق انسجاما مع طبيعة المحتوى الدلالي للقصيدة.

وعليه فهذه المقاطع بأنواعها المختلفة تحقّق غايات جمالية في القصيدة، وتلك المشاهد التّحصرية من آهات وبكاء وحنين للماضي ترسمها المقاطع الطويلة على مستوى أعمال ناصر لوحيشي من خلال قصائده، وبذلك ينقل لنا تجربته الوجدانية بكل حيّاتها، فترسم لوحة فنية لها تسرّ المتلقى، وتطرب سمعه، لأن هذا النوع الإيقاعي يظهر جليا عند النطق بالشعر أكثر من قراءته، ويظهر التفوق فيها من خلال اعتماده التّونين في جل قصائده الشعريّة.

#### - التنغيم: (Intonation):

اهتم علماء علم الأصوات بالتنغيم الذي به تتضح المعاني، فوصفوه بـ: «ارتفاع الصّوت وانخفاضه أثناء الكلام»<sup>3</sup>، من بينهم إبراهيم أنيس فقد أطلق عليه مصطلح موسيقى الكلام<sup>4</sup>، وهو أول من أدخل هذا المصطلح في الدّراسات اللّغوية العربيّة المعاصرة، وذلك أن «الإنسان حين ينطق بلغته لا يتّبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكوّن منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصّوت وكذلك الكلمات قد تختلف فيها... ويمكن أن نسمي نظام توالي درجات الصّوت بالتنغيم

<sup>1</sup> - محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، دراسات نقدية عربية، ط10، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1994، ص 132.

<sup>2</sup> - العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص 183.

<sup>3</sup> - تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، د.ط، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1974، ص 164.

<sup>4</sup> - ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 142.

الموسيقية»<sup>1</sup>، فالشاعر الجزائري المعاصر يلجأ إلى هذا النوع من البناء الموسيقي، لكون الإيقاع يمثل «حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطاً حميماً بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية من جهة أخرى»<sup>2</sup>، ويكون ذلك التلويح في النغمات على حسب انفعالات الشاعر المبدع، أي محوراً انفعال الذات وتأثيرها في المتلقي أو المتذوق، ومنه تصبح موسيقى القصيدة الشعرية «موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر، التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها فتأتي الموسيقى رمزاً دالاً موحياً»<sup>3</sup> وهو على ثلاث مستويات:  
أ/ النغمة الصاعدة: نستشفها في قول الشاعر المعاصر ناصر لوحيشي في قصيدة "من يطوي تلك الأبعاد؟!":

آه، مَا أَلْطَفَ كَفَّ أَبِي،،  
آه، مَا أَعْدَبَ لَمَسْتَهُ الْأَخْلَى  
يَا كَفَّ أَبِي رُدِّي  
يَا لَمَسْتَهُ فِي الْعُمُرِ الْأَوَّلِ  
مَا كُنْتُ لِأَحْسَبِ  
أَنَّ الْأَشْيَاءَ سَأَخِذُ هَذَا الشَّكْلَ الْحُنْظَلِ  
وَكَبُرْتُ وَظَلَّتْ رَائِحَةُ الْحَلْوَى  
تَصَعَّدُ فِي سَفَرِي  
بِحْتَاكِ دَمِي  
إِرْبًا إِرْبًا تَتَقَطَّعُ أَنْفَاسِي<sup>4</sup>.

ب/ النغمة المستوية: والتي نستشفها في قول الشاعر في قصيدة "الأشواق الجارحة":

تُعَدُّبُنَا السَّاعَاتُ وَالْحَكْمُ الْكُونُ  
وَيُوقِظُنَا التَّعَشُّانُ، يُؤْلِمُنَا السَّجْنُ  
تُحَاصِرُنَا الْأَشْوَاكُ وَالظَّلُّ وَالصَّدَى  
وَتُبْصِرُنَا الذِّكْرَى أَصِيلاً وَبُكْرَةَ  
وَتَجْرَحُنَا الْأَشْوَاكُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْنُ  
وَتُبْصِرُنَا الْأَحْزَانَ، يَمْتَشِحُ اللَّوْنُ

<sup>1</sup> - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 143.

<sup>2</sup> - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987، ص 230.

<sup>3</sup> - عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط1، 1985، ص 23.

<sup>4</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة من يطوي تلك الأبعاد؟!، ص 37.

تَصِيحُ بِنَا الْمَلْحَاءِ مِنْ بَعْدِ مَا سَرَى ظَمَى الزَّمْنُ الْمُخْمُومَ وَأَنْتَفَضَ الْغُصْنُ<sup>1</sup>

في هذه الأبيات الشعيرية تقرير من طرف الشاعر عن حالات نفسية يعيشها، بين حسرة من عذاب الساعات اليومية التي يقضيها في حياته، بما فيها من مشاكل وصعاب فمثلها بالأشواك، وبين جرح الشوق والبين الذي أبعده عن أصدقائه وعن عائلته.

ت/ النغمة الهابطة:

التنغيم إذن خاصية صوتية تقوم على درجات متفاوتة للصوت ونبرات متميزة داخل الكلمة أو داخل السطر الشعيري، هذا المؤثر الصوتي له أهمية بالغة ودورا فعالا في النص الشعيري، حيث يجمع الدارسون على أهمية التنغيم في تحديد المعنى والدلالة عليه وذلك « لأن للنغمة دلالة وظيفية على معاني الجمل تتضح في صلاحية الجمل التأثرية exciamatory المختصرة نحو لا؟ نعم؟ ياسلام ! الله! لأن تقال بنغمات متعددة ويتغير معناها النحوي»<sup>2</sup>.

كما له وظيفة إيقاعية على مستوى النص وذلك أن « المماثلة الصوتية التي يحدثها التنغيم في النص الشعيري فيحدث بذلك إيقاعا موسيقيا وبخاصة إن التنغيم يعد من أهم المؤثرات الصوتية النوعية مساهمة في تشكيل الإيقاع من ناحية وفي التأثير الدلالي للنص من ناحية ثانية، ويتضح التنغيم في النص الشعيري من خلال بعض الأساليب والتراكيب اللغوية المنطوقة المتمثلة في أساليب الاستفهام والتعجب والمدح والذم والنداء والتدبة والشرط والتوكيد وأسماء الأفعال، والبدل وكما يتمثل في الحالات النفسية والشعورية كالخوف والفرح والحزن...»<sup>3</sup>.

- التبر: يقصد به: « الضَّغَطُ عَلَى مَقْطَعٍ مَعِينٍ مِنَ الْكَلِمَةِ؛ لِيَصْبِحَ أَوْضَحَ فِي النَّطْقِ مِنْ غَيْرِهِ لَدَى السَّمَاعِ»<sup>4</sup>، ويعرّف على أنه « ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها»<sup>5</sup>.

وهو عبارة عن « نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد فعند النطق بمقطع منبور نلاحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، فتتنشط حركة الرئتين نشاطا كبيرا، كما تقوي حركة الوترين

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان جدد خلاياك، قصيدة الأشواق الجارحة، ص 61.

<sup>2</sup> - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص 40.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 41..

<sup>4</sup> - ينظر، أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 261.

<sup>5</sup> - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص، ص 36.

ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرّب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات، ويترتب عليه أن يصبح الصّوت عالياً واضحاً في السّمع»<sup>1</sup>، والذي يتحقّق عند «تتابع مستويات العلو والانخفاض في الصوت على نحو يتم به إبراز مقطع من المقاطع ذات النّبر الأساسي، ويؤدي هذا بدوره إلى إبراز الكلمة التي تشتمل على هذا المقطع فتأكد قيمتها عند السّماع»<sup>2</sup>. ومنه فإنّ النّبر يعني « البروز والظهور»<sup>3</sup>، والذي يكون على مستوى أحد المقاطع حيث أن « المرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضّغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزاً أوضح في السّمع من غيره من مقاطع الكلمة وهذا الضّغط هو الذي نسميه النّبر»<sup>4</sup>.

ويضيف كاتنينو في مفهومه للنّبر على أنه « إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوي إما ارتفاعه الموسيقي أو شدّته أو مداه أو عدة عناصر من هذه العناصر في نفس الوقت وذلك بالنّسبة إلى نفس العناصر في المقاطع المجاورة»<sup>5</sup>.

وقد بادر الكثير من الشعراء المعاصرين إلى استثمار هذه الوظائف الدلالية والتمظهرات الصّوتية –

التنغيم والنّبر – في قصائدهم، فهاهو شاعرنا ناصر لوحيشي يستثمر النّبر في:

قصيدة من يطوي تلك الأبعاد؟!

مَطْرٌ

وَالْعَيْثُ سَيَخْلِفُ مَوْعِدَهُ لَيْلًا

المُؤَسِّمُ عَيْبٌ بَدَلْتُهُ

يَارِيحَ الحُلُوى

فِي صِبْعِي

يَا لَيْلِ الأَمْسِ مَتَى قَمْرِي

يَرْتَدُّ؟

دَمِي؟

<sup>1</sup> - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1999م، ص138.

<sup>2</sup> - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص 36.

<sup>3</sup> - كمال بشر، علم الأصوات، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص512.

<sup>4</sup> - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 131.

<sup>5</sup> - عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، ط3، مكتبة وهبة، القاهرة، 1412هـ/1992م، ص 216.

أَشْتَمُ الْبَارِحَةَ الْعُجْلَى  
وَأَذُوقُ عَمَامًا كَانَ هُنَا  
وَأُشَاهِدُ بَحْمَ الْقُطْبِ أَرَى مَطْرِي  
يَا لَيْلِ الْأَمْسِ مَتَى...؟<sup>1</sup>

ويقول في قصيدة " نعمة آسفة":

لَا تَأْسَفِي،  
وَأَقْلْتُ عَشْرِي النَّيِّ أَلْفَيْتُهَا وَصَلَا  
لِلْأُطْفَ مَوْقِفَ  
لَا تَأْسَفِي،<sup>2</sup>

وظف شاعرنا النغمة الصاعدة في هذه الأسطر الشعرية، والتي تمثلت في التساؤل والاستفهام، وكذا النفي، حيث «يتطابق كل مستوى من مستويات التنغيم مع دلالة معينة في الخطاب وذلك لتوكيدها، فلا يتوهم المرسل إليه أن المقصود هو غيرها، وعليه فالمرسل يتلقظ بالخطاب بالتنغيم الذي تستتبعه دلالة الخطاب»<sup>3</sup>.

ثانيا: متممات البنية الإيقاعية:

## 1-2 بنية التكرار:

### - مفهوم التكرار:

التكرار تقنية من التقنيات الهامة في تشكيل الإيقاع، وفي المفهوم اللغوي مأخوذ من مادة كرر أي: «كررت عليه الحديث وكررته إذا رددته عليه»<sup>4</sup>، هذه الخاصية كثيرا ما نجدها في القرآن الكريم، ومثال ذلك الآية ﴿فَبِأَيِّ آءِ الْآءِ رَبِّكُمَا تُكذِّبَانِ﴾<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة من يطوي تلك الأبعاد؟!، ص 40/39/38/37/36/35.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة نعمة آسفة، ص 95.

<sup>3</sup> - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، ص 320.

<sup>4</sup> - ابن منظور جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، مادة كزر، ج 13، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005، ص:46.

<sup>5</sup> - تكررت هذه الآية أكثر من ثلاثين مرة

من سورة الرحمن، وسور عديدة من كتاب الله الحكيم، وذلك التكرار كان محمودا لا مذموما لما فيه من تعظيم وتعداد للنعم والتّعم والتعجيز.

ويتحدّد معناه الاصطلاحي في «أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متّفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متّحدا وإن كان اللفظان متّفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين»<sup>1</sup>، والتكرار يعمل على تصوير الانفعالات والأحاسيس التي تحتلج نفس الشاعر، فهو يكرّر كل ما كان مهما وهادفا من أجل التمييز وتسليط الضوء عليه.

وأهم ما يميز التعبير الشعري هو السمة التكريرية<sup>2</sup>، وهذه الظاهرة بلغت أوجها في القصيدة العربية الحديثة، ف«بالتكرير نستكشف عنصرا إيقاعيا لازما للشعر بعامة والشعر المعاصر بخاصة في تعدّد ممارساته: الشعر الحر والمعاصر والكتابة على حد سواء»<sup>3</sup>، حيث «أسهمت كثيرا في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزا صوتيا يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول»<sup>4</sup>.

وقد يدخل هذا الانسجام في إعطاء القيمة الدلالية للخطاب الشعري، حيث أن «قيمة كل عنصر (مكرّر) بنائيا، تكمن على وجه التّحديد، في كيفية اندماجه، وتصاعده إلى ما يليه، لذلك تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة، من خلال تكرارها، إذ يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع رتيب، بل هو إمعان في تكوين التّشكيل التصويري للقصيدة، وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب»<sup>5</sup>، كما يأتي في شكل نظامي خاص داخل القصيدة المعاصرة، وذو قيمة جمالية وأخرى نفعية تساعد الشاعر على حفظ توازنه والتزامه بنمط إيقاعي معين يخضع لطبيعة التجربة الشعرية، وكثيرا ما تمتزج الوظيفتين معا- الجمالية والنّفعية- خاصة في النص الشعري المعاصر، فيكون هناك نوع من امتاع المرسل إليه وإقناعه، فتتنامي القصيدة

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة- بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 208.

<sup>2</sup> - ينظر، العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 158.

<sup>3</sup> - يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006م، ص 131.

<sup>4</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة- بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 209.

<sup>5</sup> - صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 275.

وتتوسّع حركة الانتشار المنتجة للإيقاع والباعثة للنغم بفضل الهارمونية "harmonie" التي تجمع بين عناصره، وحين تكرر أي عنصر من عناصر القصيدة يحوله إلى ملحمة<sup>1</sup>.

يعتبر أساس النص الشعري حيث «تتماهى عبره العناصر اللسانية المكوّنة لخصوصية الإيقاع الشعري، وإن أهم اعتبار عامل على تحقيق تلك الغايات الجمالية متأّت من جهة ما يتمتع به الإيقاع»<sup>2</sup>، فيحقّق بذلك دلالة إيقاعية تتناسب والتجربة الشعرية أي: «تحقّق للتكرار دلالة إيقاعية متلائمة مع حالة الشاعر النفسية محاولاً بها إظهار ما به من حزن وفرح، وهو يناوب الصيغ اللغوية في سياق التعبير ويمارس التأثير بالمتلقي مع القدرة على نقل المعنى الذي قصده الشاعر عبر التكرار الذي يساعد على تماسك البناء العضوي في القصيدة من جهة ويعمق الإيحاء التعبيري الذي يتوخى الشاعر بثه من جهة أخرى»<sup>3</sup>.

فالتكرار في القصيدة العربية المعاصرة «نقطة توقّف تهدّد طغيان الإيقاع، إذ تنتفخ الكلمة ويتسمّر الانتباه ممّا يبعث على الخشية من سيطرة التكرار الآلي الذي يعطل الوعي، إذ يعطي الكلمة وزناً في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنّها لم تكن، لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقي للقصيدة»<sup>4</sup>، فأنشاء التكرار يهتز احساس المتلقي ويصبح مثيراً للإيقاع، ولكن ليس كل تكرار إيقاعاً، وإنما هناك ما يوجد من أجل التأكيد ولفت الانتباه أو ومن المعلوم أن بنية القصيدة المعاصرة تختلف عن البنية التقليدية، فكثيراً ما «نتبيّن الفارق المعماري بين بنية القصيدة الغنائية والقصيدة التقليدية»<sup>5</sup>، وذلك ما وجد جلياً في العنوان حيث أنه «من الثابت أن القصيدة العربية لا تعرف العنوان المباشر الذي يعد جزءاً عضوياً منها، إلا في الشعر المعاصر»<sup>6</sup>.

نجد شاعرنا ناصر لوحيشي قد عمد إلى تكرار العنونة في بعض قصائده، أي: عناوين ملفوظة من النص الشعري حيث قام بانتزاع لفظة أو عبارة من التسيج اللغوي للنص وجعلها عنواناً له، وهذا لا ينطبق على جل أعماله وإنما هناك عناوين مستمدة من خارج النص ولكن لها دلالة وتعالق مع القصيدة، وهذا

<sup>1</sup> - ينظر، عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة، ص 198.

<sup>2</sup> - العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص 157.

<sup>3</sup> - موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص 137.

<sup>4</sup> - ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص 93.

<sup>5</sup> - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 251.

<sup>6</sup> - محمد عويس، الأدب العربي بين النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1، 1988م، ص 49.

التكرار في العنونة كان حاضرا في قصيدة "يا موقد النار" من ديوان "مدار القوسين"، إذ نجد الشاعر قد اختار جملة مركبة ليضعها عنوانا لنصه "يا موقد النار" والتي تكرر في متن النص في قوله:

يَا مَوْقِدَ النَّارِ حَدِّثْنِي حَدِيثَ رُؤْيٍ  
أَسْدِلْ لِنَاثِمِ الْمَسَا وَأَكْشِفْ لَنَا الْحُجُبَا  
يَا مَوْقِدَ النَّارِ يَا كَانُونَ أَلْقَتَنَا  
إِنَّا حُرَايَ فَهَاتِ النَّارَ وَالْحَطْبَا

...

يَا مَوْقِدَ النَّارِ رِفْقًا زِدْنَا خَبْرًا  
لَعَلَّنَا نَصْطَلِي أَوْ نَقْتَفِي سَبَبَا

...

يَا مَوْقِدَ النَّارِ جَمْعُنَا وَإِنْ حُلْمَا  
فَرُبَّمَا ارْتَدَّ طَرْفُ الشَّوْقِ مُعْتَرِبَا  
مَتَى يُجْمَعُ أَوْرَادِي وَأُورِدَتِي  
مَتَى يُطْلُ عَالَيْنَا كُلُّ مَا ذَهَبَا؟<sup>1</sup>

يولد تكرار هذه الجملة دلالة إيقاعية إيحائية بلاغية، تنبع من نفس الشاعر وتجربته، التي جعلنا من خلالها نستشعر حنينه إلى تلك اللمة بين أفراد عائلته والتي افتقدوها، فهو يحن إلى ذلك الموقد المشتعل بالحطب، الذي تلتفت حوله العائلة الكبرى، بذكره الجدة، هي نبراس الأسرة، هي البسمة ونبع الحنان، وهي رمز المحبة والسعادة، فهو يحن إلى حياته التي مضت وما كان يجوبها من دفء طبيعي وعائلي، فهو يحصي تلك الأيام ويتحسّر عما فعلته الحضارة بحياته، كما أنه يحاول من خلال هذا التكرار للعنوان أن يقرب ويربط حياته اليومية وذكرياته بتجربته الشعرية بعيدا عن الاطناب والزيف، وقد ثمن الجاحظ أهمية التكرار البلاغية، إذ «أن الناس لو استغنوا عن التكرار، وكفوا مئونة البحث والتنقيب لقل اعتبارهم، ومن قل اعتباره قل علمه، ومن قل علمه قل فضله، ومن قل فضله كثر نقصه، ومن قل علمه وفضله وكثر نقصه، لم يحمد على خير أتاه، ولم يذم على شر جناه.»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، مدار القوسين، قصيدة "يا موقد النار"، ص 61.

<sup>2</sup> - أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، رسائل الجاحظ، ص 121.

ويمكن أن يكون العنوان اختزالاً لمحتوى النص الشعري، فيما أن ينقل حرفياً معجمياً وتركيبياً وإما أخذ وحدة معجمية واحدة، أو مشتقاتها الصرفية، واستنطاقه وتأويله بغية تفكيك النص وعزل العتمة عنه من طرف القاريء، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "انجاس البوح":

هَمَمْتُ وَالْبُوحُ، لَا أَدْرِي عَوَاقِبُهُ  
حَسْبِي مِنَ الْبُوحِ رَمَزٌ سَائِحٌ ثَانٍ<sup>1</sup>

في هذه الأسطر الشعرية عمد الشاعر إلى تكرار لفظة "البوح" من المركب اللغوي: "انجاس البوح"، حيث كان في ذلك دلالة إيقاعية إيحائية، تحمل في طياتها انفعالات الشاعر التي اقتضتها الطبيعة الشعرية للنص.

#### - تكرار الأصوات:

يكرر الشاعر في أعماله بعض الأصوات، وبنسب متباينة لإيجاد الموسيقى الشعرية التي تطرب أذن المستمع، ويتحقق ذلك عن طريق جرس الحروف والكلمة، فتتجاوب هذه الأصوات لتمنح النص الشعري إيقاعاً يستجيب للحالة النفسية والشعورية للشاعر، فمهارة الشاعر المعاصر تكمن في حسن توزيع الأصوات، حيث « كلما زاد العنصر التكراري زاد كثافة الإيقاع من بيت لآخر، واستحوذ على فكر المتلقي وبالرغم من هذا فيبدو لي أن دراسة تكرار الصوامت في القصيدة المعاصرة "شعر التفعيلة" فيها نوع من المجازفة والخطورة... كما أن البيت الصوتي في الشعر الحر لا يحتكم إلى القانون العددي الذي يحدد النسب في الكميات والتناسب في الكيفيات للبيت الواحد... إنما يخضع للدقة الشعرية للشاعر، كما يخضع التكرار للحالة النفسية للشاعر »<sup>2</sup>، حيث أن في هذا النمط التكراري لا بد من عملية إحصاء واستنتاج للصوامت التي بنيت بها القصيدة.

وللكشف عن استراتيجية تكرار الأصوات من الجانب الكمي نورد نصاً شعرياً على سبيل الدراسة لا الحصر من ديوان " فجر الندى " لشاعرنا المعاصر لوحيشي، وهي قصيدة " همّ الحنين ".

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة "انجاس البوح"، ص 69.  
<sup>2</sup> - عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 200.

الأصوات المجهورة																	
أ	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ط	ظ	ع	غ	ق	ل	م	ن	و	ي
17	2	1	3	0	4	0	0	0	0	2	0	0	10	5	5	3	6
3	5	3	3	7	3	7	4	3	7	6	5	9	0	0	9	7	4
الأصوات المهموسة																	
ح	ت	ث	ش	خ	ص	ف	س	ك	هـ								
17	61	06	11	06	04	23	28	2	1								
								4	7								

نلاحظ في هذا النص ترديد الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة، فكان لحرف "الألف" حضور قوي بنسبة مائة وثلاث وسبعين مرة، فقد تكرر هذا الصوت لتوفر نوع من الانسيابية، فتجاوب نغماته مع أحاسيس الشاعر وانفعالاته بحق التجربة الحياتية المعاشة، وهو حرف جوفي يعكس تلك الأهات والتحسرات التي تختلج نفس الشاعر، فتراوحت بين التعريف والمد، هذا الأخير وجه من وجوه الحنين وما يترتب عنه من راحة لنفسية الشاعر.

أما الحروف المهموسة فقد تكرر صوت " التاء " بكثرة حوالي واحد وستين مرة، وهو انفجاري، يعبر عن الحزن والبكاء، كما يوحي بالتعب والمعاناة، وهذا التّمط من الأصوات يوقظ حركة الوجدان والمشاعر. كما أنه عمد أيضا إلى تكرار حرف " اللام " بترديد مائة مرة، وهو حرف ذلقي، يسهّل النطق به، لذا يعتمد عليه الشعراء كثيرا لبناء نصوصهم، فالمعاناة والألم والأمل والتحسّر تحتاج إلى جرس ونغم عاليين لتشكّل جزءا من الوحدة الموسيقية للتسيج الشعري، وهو من علامات التعريف، حرف منحرف يتماشى وانحراف الشاعر المعاصر عن القيود القديمة الشكلية للقصيدة.

وعليه فإن لكل تكرار للأصوات الواردة في هذا المنجز الشعري لناصر لوحيشي دلالة إيحائية تحمل في ثناياها كوامن الأسرار، وكل ما تجود به انفعالاته وأخيلته.

#### - تكرار الألفاظ:

تزخر أعمال ناصر لوحيشي بهذا النوع من التكرارات، وذلك لما تحتويه من دلالات تعبر عن الحياة بشؤونها وشجونها المختلفة من ألم وحزن، وحسرة، وحنين، وهذا ما تترجمه الأبيات الآتية من قصيدة "

حنانيك أماه"، ديوان فجر الندى في قوله:

لَا تَلْمُ..

أَنَا عَنَيْتُهَا أَوَّلَ الْقَوْلِ لِحَنَّا فَرِيدًا وَمَمْ ،،

لَمْ أَعَقَّبْ،،

وَمَمْ أَلْتَفِتْ ،،

هَذِهِ شَمْعَةٌ شَاهِدُهُ،،

أُعْنِيكَ يَا نَفْحَةَ (\*) فِي دَمِي

تَرْقُبِينَ خَطَايَ

أُعْنِيكَ يَا لَفْظَةَ فِي فَمِي ،،

رُبَّمَا عَاتَبْتَنِي عُيُونُكَ عِنْدَ اغْتِرَابِ الْأَصِيلِ

حَتَّى أَنْزَلْتَهَا الْمَائِدَةَ

حَاوَرْتَنِي الْفُصُولَ

جَاوَرْتَ مُقَلَّتِي عُيُونُكَ،،

أَبْعَدْتَ سِرَّ الْأَفْوَالِ

أُعْنِيكَ أَيُّهَا السَّائِدَةَ.

أُعْنِيكَ، أَهْتِفُ، أَحْمَلُ تِلْكَ الْمَلَامِحَ وَشَمًّا

تُحَاصِرُنِي مُفْرَدَاتُ الْبَدِيعِ.<sup>1</sup>

لجأ الشاعر إلى تكرار لفظة "أعنيك"، وهذا التكرار توكيد دلالي وتكثيف للمعنى، وتحقيق لتناسق وانسجام إيقاعي يلطف مناخ القصيدة، فقد طغت دلالة الفخر والاعتزاز بالأم، فهي نبع الحنان، وهي التفحة، وهي السائدة التي حن إليها واشتاق، وهذا التمثط التكراري « يفسر لنا أهمية هذه اللفظة المكررة ضمن السياق العام لتجربة الشاعر، وقد تكون الكلمة المكررة هي جوهر الموقف ومفتاح الرؤية». <sup>2</sup>، أي: انتظام القصيدة المعاصرة أساسه التكرار المبني على تضافر وظيفتي الإيقاع والدلالة.

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "حنانيك أماه"، ص 49.

<sup>2</sup> - آمنة بلعلي، أثر الرمزية في بنية القصيدة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص: 104.

- تكرار العبارات:

هو عبارة عن توالي عبارات بشكل متواتر عبر أسطر أعمال الشاعر، وهذا التكرار يحقق إيقاعا يساير المعنى، ويعبر عن دلالاته المستوحاة من واقع الشاعر وحياته، وكأنموذج عليه قول الشاعر في قصيدة "دموع الفجر مغتسل".

خُذْ زُهْدَ مَا يَكْفِيكَ مِنْ شَوْقٍ وَمَنْ خَفَقَ الْفُؤَادِ  
وَلَا تُعَقِّبْ  
كَيْ نَرَى قَبَسَ الْأَصِيلِ  
خُذْ زُهْدَ مَا يَكْفِيكَ وَاحْلُمْ بِالضِيَاءِ يُعِيدُنَا، لَمَحًا،  
وَأَسْئَلَةً،  
وَرُؤَى بَيْضَاءِ،<sup>1</sup>

كرر الشاعر عبارة " خُذْ زُهْدَ مَا يَكْفِيكَ " خمس مرات في هذا النسيج الشعري، يتم بوجود هندسة عاطفية في العبارة، يحاول فيها ايصال أحاسيسه ومشاعرها إلى المتلقي في نوع من النصح والاتعاظ، فلا بد من استغلال كل لحظة حلوة في الحياة مع الأهل، مع الأصدقاء، فلكل زمن عطره ونكهته، فلن يفيد الشوق ولا الحنين بعد تلك اللحظات، فاعتنم الفرص، إذ يؤدي هذا النوع من التكرار « وظيفة دلالية مهمة تتجاوز مجرد دورها اللغوي المباشر.. لكونها تتصل بجملة الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانيزم التصويري والرمزي معا». <sup>2</sup>، كما أنه يهدف إلى تأكيد المعنى، ويكتف نغمة المقاطع ويقوي جرس الألفاظ والعبارات معا البانية للنص الشعري، وتأنس أذن السامع، بالإضافة إلى الزخرفة الصوتية التي تضيفها عليه- النص-، وذلك استنادا لما قلناه سابقا أن « للتكرار وظائف التوكيد والإيحاء ودوره في بناء الصورة الكلية، للبيت والقصيدة في آن وتحويل مسارها الدلالي» <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "دموع الفجر مغتسل"، ص 21.

<sup>2</sup> - موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص 150.

<sup>3</sup> - يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، ص 144.

- التكرار الاستهلاكي ( النمطي):

يقوم التكرار الاستهلاكي أو تكرار البداية على إعادة حرف أو لفظة أو صيغة في بداية أسطر المنجز الشعري، بهدف التأكيد «للوصل إلى وضع شعريّ معين قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي». <sup>1</sup> وهذا ما التمسناه في قول الشاعر في قصيدة " مدينتي..ونعمة منفرجة":  
وقوله في قصيدة " ندى الأرز والزيتون":

أَذْكُرُ يَا مَوْعِدَنَا  
أَذْكُرُ .. هَلْ تَذْكُرُنِي؟  
أَذْكُرُ كُلَّ عَيْدٍ  
يَا سَيِّدِي مَسِيدٍ  
أَنَا سَبَحْتُ فِي دَمِي، فِي حُلْمِي،  
...

يَا سَيِّدِي مَسِيدٍ

مَدِينَتِي شَلَّاهَا مَوْعِدُنَا وَفَرَحَهُ الصَّعَّازُ.<sup>2</sup>

ففي هذه المقطوعة من قصيدة "مدينتي..ونعمة منفرجة" تكرر الفعل " أذكر" ثلاث مرات في مطلع القصيدة، يحمل في طياته توكيدا دلاليا يعبر عن استذكار الشاعر لمدينته مدينة الجسور المعلقة، قسنطينة وهي مسقط رأسه، آملا في أن تعود تلك الأيام، أيام الطفولة، أيام الفرح، والأحلام البريئة، أيام الائتلاف، فيتحسّر ويقتله الشوق والحنين، كما أنه يشيد بخيرات ومناظر مدينته، وهنا الشاعر في هذا الأسلوب التكراري « يجعل من التكرار نسقا كاشفا عن الأثر النفسي والانفعال لدى الشاعر ومسّلطا الضوء على جوانب معتمّة أو مضمرة في نصه وفي جوهر ذاته» <sup>3</sup>، مما أنتج دلالة إيقاعية جمالية وأخرى تعبيرية.

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 212.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة " مدينتي..ونعمة منفرجة، ص 26/25.

<sup>3</sup> - موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص 147.

ونلمس في أعمال شاعرنا تعاضد التكرار الاستهلاكي إلى جانب الأساليب التكرارية الأخرى مع العناصر التركيبية والتكوينية للنص الشعري، مثل البلاغة، وهذا ما ترجمه لنا الأسطر الآتية من قصيدة " ندى الأرز والزيتون" من ديوان مدار القوسين، في قوله:

أَحْصُدُ الحَبَرَ المِسْتَيْينُ  
دَمِي يَسْتَوِي دُرَّةً بَعْدَ حَبِّ الحَصِيدِ  
فَأَحْصُدُوا مِنْ دُمُوعِ النَّدى  
مِنْ دُمُوعِ الصَّعَارِ  
وَمِنْ صَرَخَاتِ السَّحْرِ  
وَأَحْصُدُوا مِنْ رُؤَايِ النَّبِيِّ عَيْبَتَهَا الفُصُولُ  
وَاحْتَوَاهَا الدُّهُولُ،<sup>1</sup>

تكرر الفعل "حصد" في مستهل أسطر القصيدة، وتنوعت صيغه البلاغية بين الفعل الماضي وفعل الأمر والمصدر حوالي ست مرّات، لينخلق عبر هذا التكرار صورا متتابعة، حيث مزج بين حصد المعنوي لما هو سلمي من دموع وصرخات وحصاد كل ماهو إيجابي من فجر وهوى ونغمات، وتلك هي شجون الحياة وشؤونها.

إن التكرار الاستهلاكي حقق توافقا وانسجاما بين الإيقاع الصوتي وتوزيع الأصوات بصريا، حيث « يومئ إلى تمازج الصور بشكل أغنى الدفقة الشعرية إيقاعا ودلالة»<sup>2</sup>، وعمق الحس الشعوري والوجداني للشاعر.

#### - التكرار الختامي (تكرار النهاية):

مظهر إيقاعي يقوم على تكرار كلمة أو عبارة نهاية أسطر النص الشعري بشكل متتابع أو غير متتابع، وهو عكس الاستهلاكي، يساعد على تكثيف الدلالة الإيقاعية للعمل الشعري، وهذا ما سنستشفه في قول الشاعر في قصيدة "حنانيك أماه":

حَنَانِيكَ، قَدْ لَأَمَنِي فِيكَ ذَاكَ المِيسَاءِ،  
وَاحْضِرَارِ الدَّمَنِ

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة " ندى الأرز والزيتون"، ص 22/21.

<sup>2</sup> - موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص 154.

حَنَانِيكَ أَيَّتْهَا الرَّائِدَةَ  
حَنَانِيكَ إِنِّي أَلُومُ الْبُحُورَ النَّيِّ لَمْ تَسَعْ شَفْتِي  
لَمْ تَبِعْ لُغَتِي،،  
حَنَانِيكَ.. آه.. حَنَانِيكَ،،  
حَسْبِي إِذَا قُلْتُ:  
أُمَّاهُ !!

حَسْبِي نِدَاؤُكَ: أَيَّتْهَا الْوَالِدَةُ !<sup>1</sup>

تكررت لفظة " حنانيك " خمس مرات في ختام القصيدة، وذلك ما يعزز تركيز الشاعر وفخره بوالدته، وفي ذلك تحقيق لاتصال دلالي بعنوان النص الشعري " حنانيك أماه"، فهدف الشاعر من خلال هذه البؤرة التكرارية الإيقاعية والدلالية إلى تقوية المكرر وتأكيده، « فالتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي. فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري»<sup>2</sup>، فعندما يسمع المتلقي كلمة " حنانيك " يشعر بأن الشاعر ينبض حبا لوالدته، وتوحي بالفخر والاعتزاز بها، كما تكررت لفظة " حسبي " في نهاية النص، فهو يكتفي بذكرها وندائها بالأم أو الوالدة، وهذا بغرض تأكيد وتوكيد علاقة الشاعر الوطيدة بوالدته، فهو لا يريد منها شيئاً مادياً أو نفعياً غير وجودها بجانبه لمؤانسته.

#### - التكرار المتدرج (الهومي):

ينحو هذا المسرد التكراري منحاً هندسياً من خلال تجانس وتوالي الألفاظ المتكررة داخل النص الشعري، ويعد نوعاً فنياً بارزاً، يبنى فيه النص بشكل معقد، يهدف من خلاله الشاعر إلى تطوير إيقاعية القصيدة وتكثيف طاقتها التنغيمية والتطريبية، وذلك وما يتوافق مع تجربة الشاعر، وهذا ما ترجمه لنا أبيات الشاعر في قصيدة " ويكاد يأفل " من ديوان " لحظة وشعاع " في قوله:

يَا نَحْلُ أَنْتَ ظَلَمْتَنِي  
وَأَخَذْتُ حُلْمِي وَالْعَسِيبُ غَدَا ظَهِيرَكَ

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة " حنانيك أماه"، ص 51/50.

<sup>2</sup> - موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص 155.

وَاخْتَفَّتْ ...

قَسَمَاتُكَ الْعَرَائِ تَسْتَجِدِي الْعَدَا

يَا نَحْلُ أَيَقُظْتَ الْجِرَاحَ وَلُمْتَنِي

وَوَعَدْتَنِي

يَا نَحْلُ كَيْفَ الْمُهْتَدَا؟

لقد وظّف الشاعر كلمة "نحل" في قالب ندائي خمس مرات في القصيدة، ليخلق حالة إيقاعية متجدّدة في كل سطر، وهذه المقطوعة تحركها اللفظة المتكررة في شكل هندسي هرمي، وبأسلوب متدرّج يتّسم بالانسجام والاتّساق، تتدرّج فيه حسرة الشاعر على ظلم النحل له، وإيقاظ الجروح، فأين هو بلسم تلك الجروح وكيف.

#### - التكرار الدائري:

يقوم هذا النمط التكراري على تكرار عبارة أكثر في مستهل القصيدة وإعادتها في نهايتها كأنّها « تمثل دائرة مغلقة على كل حال، تنتهي فيها القصيدة إلى حيث بدأت»<sup>1</sup>، وسأخذ قصيدة "الصدى المخضّل" لنكتشف هذا النوع في قوله:

أَعِيدِيهَا، أَعِيدِيهَا

رُؤَى حَيْرَى،

أَعِيدِيهَا...

فَاخْضَلَّ الصَّدَى فِيهَا...

أَعِيدِيهَا...

أَعِيدِيهَا...<sup>2</sup>

تكرّرت كلمة "أعديها" في مطلع القصيدة، في حين تنتهي بنفس الكلمة، بهدف تحقيق بنية إيقاعية موحية ومنسجمة بين المقدمة والخاتمة.

<sup>1</sup> - عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 257.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان لحظة وشعاع، قصيدة "الصدى المخضّل"، ص 53.

- تكرر اللازمة:

هذا المظهر التكراري يقوم على إعادة سطر شعري بين فقرة وأخرى على مدار النص الشعري، يهدف الشاعر من خلاله إلى بيان تأثير التجربة الشعرية وفقاً لبعديها الإيقاعي الجمالي والدلالي. يخضع الشاعر إلى تكرر اللازمة لإثارة الاهتمام بموضوع ما، وإعطاء المحتوى الشعري زخرفاً فنياً من الجانب الشكلي، هذا التكرار يريد الشاعر من خلاله أن يمزج بين الأمل في "رؤى" والألم في "دمعة"، وهذا ما نستشفه في قصيدة ناصر لوحيشي "رؤى" من ديوان "فجر الندى" في قوله:

رُؤَى دَمْعِهِ...

وَأَصْحُو اسْتَمِيحُ الْعَفْو مِنْ فَحْرِي،  
وَأَسْتَجْرِي خُطَى السَّنَوَاتِ، أَسْتَفِي لِيَالِيهَا،  
تَظَلُّ الشَّمْسُ رَاجِعَةً فَيَحْنُو ظِلِّي الْبَاكِي،  
يُسَارِبُهَا...

أَلَا يَا بَجْمَةَ الْأَبْدِي يَا رُبْعَةَ!  
لَأَنْتِ الْحُبُّ، أَنْتِ الْبَدْءُ،  
وَالْأَنْسَامُ فِي أَبْهَى مَعَانِيهَا...  
رُؤَى دَمْعِهِ!

مَلَا حُكُّ النَّيِّ عَانَقَتْهَا سِرِّي،

فَهَائِي الْقَلْبُ مَحْمُولًا عَلَى صِدْقِي، فَأَنْتِ اللَّوْلُؤُ الْمَكْنُونُ،<sup>1</sup>

وظف شاعرنا هذا النوع التكراري بتكراره اللازمة "رؤى دمعة" في بداية كل مقطع شعري من قصيدته "رؤى"، بهدف تنظيم الدفقة الشعرية، وإمتاع السامع برنينه، حيث أن هذه الظاهرة التكرارية «تساعد على تدفق الإيقاع وتخلق نوعاً من الترابط القوي بين أجزاء القصيدة أو مقاطعها ولا تكاد تخلو أغلب القصائد الطويلة من عنصر اللازمة»<sup>2</sup>، وقد تكررت العبارة قبل كل مقطع من مقاطع القصيدة، وذلك مايسمى باللازمة القبلية<sup>3</sup>، هذه الأخيرة تؤدي دوراً هاماً في بناء القصيدة لأن «دخولها في بنية

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "رؤى"، ص 55.

<sup>2</sup> - فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د.ط، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006م، ص 189.

<sup>3</sup> - ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 231.

القصيدة وطبيعة عملها، إذا ما وظّفت على نحو صحيح وبما يناسب حاجة القصيدة إليها تشكيميا – يستدعي نفاذا حرا ومنطلقا في بنية القصيدة، بما يؤمن إنجازا واضحا ومصيريا بالنسبة لها لأن موحياتها ترشح عموديا من الأعلى إلى الأسفل على عموم فضاء القصيدة ومساحة فعاليتها»<sup>1</sup>، حيث تتوزع اللازمة عموديا فتتخذ شكلا محوريا في مقاطع النص، وهذا النوع من تكرار اللازمة نجده في معظم أعماله. أما في قصيدة " مدينتي.. ونعمة منفرجة " التي يقول ناصر لوحيشي في مطلعها:

أَذْكُرُ يَا مَوْعِدَنَا  
أَذْكُرُ .. هَلْ تَذْكُرُنِي؟  
أَذْكُرُ كُلَّ عَيْدٍ  
يَا سَيِّدِي مَسِيدٍ  
أَنَا سَبَحْتُ فِي دَمِي، فِي حُلْمِي،

...

مَدِينَتِي شَالَهُمَا مَوْعِدَنَا وَفَرِحَةَ الصَّعَاذِ  
يَا سَيِّدِي مَسِيدٍ<sup>2</sup>

نجده كرر عبارة " يا سيدي مسيد " ست مرات في القصيدة بعد كل مقطع، وذلك ما يسمى باللازمة البعدية<sup>3</sup>، التي « تتكرر في نهايات مقاطع القصيدة لتشكّل بها استقرارا دلاليا وإيقاعيا، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتّمحور، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة»<sup>4</sup>، حيث التحمت الأصوات لترسم لنا المشاهد التي عاشها الشاعر، وهذا ما يدل على علاقة التّكرار بالمعنى إضافة إلى الوظيفة الجمالية « فلا يجوز أن ينظر إلى التّكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 236.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة " مدينتي.. ونعمة منفرجة"، ص 25.

<sup>3</sup> - ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 231.

<sup>4</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 234.

<sup>5</sup> - موسى رابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة البرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، 13/10 تموز 1988، ص

- التكرار التراكمي (اللاشعوري):

يقصد به تكرار مجموعة من الأصوات والعبارات بشكل غير منتظم داخل القصيدة الواحدة، حيث يتحدّد « في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ لتكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكرار غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها.»<sup>1</sup>، أي: له قيمة إيقاعية وأخرى دلالية، لأنه يكون عن « طريق تكوين تجمّعات صوتية متماثلة أو متجانسة، وهذه التجمّعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزّع في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس أحرفاً أخرى في كلمات تجري على وفق نسق خاص متمخض عن وعي شعري وإمكانية مهمة في رسم خطوط المشهد الشعري للنص إيقاعياً ودالياً»<sup>2</sup>، ويصطلح عليه بعض الباحثين بـ "التكرار الاضطرابي"<sup>3</sup> ويتضح ذلك في أعمال ناصر لوحيشي، على سبيل المثال قصيدة "الصوت الأخضر" في قوله:

الصَّوْتُ الْأَخْضَرُ  
يَا سِرَّ الْأَسْرَارِ، وَيَعْلِي الضُّدَّ  
وَهَذَا الصَّوْتُ يُمَاسِيهِ الْحِقْدُ  
يَمْتَدُّ الصَّوْتُ الْأَخْضَرُ فِي قَلْبِي  
يَتَمَدَّدُ آه.. يَتَمَدَّدُ  
لَحْنًا، يَعْغُو الْآنَ وَيُزْهِرُ  
...  
وَيُكْهَرِبُ كُلَّ النَّبْضَاتِ  
لَكِنَّ يَدَ اللَّيْلِ اِمْتَدَّتْ  
كَيْ تَكْسِرَ هَذَا الصَّوْتُ  
وَتُحْمَدَ هَذَا الضَّوْءَ الْأَخْضَرَ

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 236.

<sup>2</sup> - محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة في النقد الأدبي، ص 141.

<sup>3</sup> - عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 63.

وَأُمْتَدَّتْ كَيْ تَقْطَعَ ذَاكَ التِّيَّارَ

...

إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْأُدُنَّ، الْقَلْبَ

الْعَهْدَ، الْأَبْهَرَ..

إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكُوْثَرَ.<sup>1</sup>

هذه المقاطع الشعرية من قصيدة "الصوت الأخضر" توضح لنا تراكمية التكرار في القصيدة، حيث تكررت عبارة الصوت الأخضر حوالي ست مرات، ولفظة "الصوت" حوالي ثماني مرات، وكلمة "أعطيناك" مرتين، وألفاظ عديدة تكررت على مستوى القصيدة من غير انتظام، لتحدث نوعا من الأثر الدلالي والإيقاعي للنص، فهذا التمرکز الصوتي يعمل على خلق ترددات صوتية وصدى صوتي يلائم الأداء الشعري ويجاكي الضغط الدلالي الذي يحققه النص الشعري.<sup>2</sup>، بيد أن هذه الوحدات المتكررة لا تحمل دلالة واحدة، وإنما تختلف بمجرد تضافرها مع الوحدات المعجمية الأخرى.

ف«الكلمات إنما تكتسب دلالاتها الأسلوبية من تجاورها مع الكلمات الأخرى، لهذا فإن حصر قوائم غير سياقية بالعناصر المفردة ليست له أية قيمة أسلوبية»<sup>3</sup>، أي: الكلمة تعرف دلالاتها داخل السياق، فكل التقنيات الصوتية السالفة الذكر يشترط فيها الإيقاع، إذ لا يمكن «أن تسمى بنية (ما) إيقاعية إلا إذا واجهنا تكرارها ولو افتراضا»<sup>4</sup>، وذلك وفقا لشروط ومعايير معينة، فالتكرار يكون فيه التطابق على مستوى الصوت والمعنى على خلاف الدلالة.

## 2-2: بنية التدوير:

ظهر التدوير مع القصيدة التقليدية، ويقصد به انشطار الكلمة بين صدر البيت وعجزه، وبدأ في التطور مع الشعر العربي فأصبح يعرف بـ «امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشعر العمودي، ولم يكن مألوفاً في الشعر الجديد في مراحل الأولى. فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها،

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان لحظة وشعاع، قصيدة "الصوت الأخضر"، ص 41/40.

<sup>2</sup> - ينظر، محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة في النقد الأدبي، ص 141.

<sup>3</sup> - عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 65.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 58/57.

أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا»<sup>1</sup>، هذا التّمط له دور هام في تلوين البناء الموسيقي للنص الشعري، وفضلا عن ذلك له وظيفة تعبيرية دلالية تعمل على تحقيق العلاقة بين المعنى والموسيقى، وذلك وفق انسجام تام يشير الشاعر من خلاله إلى « فلسفة شعرية محدّدة يمكن أن نسميها فلسفة الحالة، أي رغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها»<sup>2</sup>، حيث يعمل على إضفاء صبغة تنغيمية إيقاعية على القصيدة تنبثق من داخل النصّ وشاعرية التجربة الشعرية للشاعر.

وقد نفت نازك الملائكة وجود التدوير في الشعر الحر والمعاصر من خلال كتابها " قضايا الشعر المعاصر"، حيث أن « غير سائغ لأن الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها، ذلك فضلا عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع التنفّس عند الإلقاء، لا بل يتعب من يقرأه بما يحدث من رتابة»<sup>3</sup>، فرد عليها محمد بنيس من خلال كتاباته حيث « كانت ممارسات شعراء مغاربة لا تتردد في استثمار ما كان يعد خلافا بالبناء العروضي للقصيدة. ضاعف أثره النصي محمد بنيس عندما اعتمد التدوير عنصرا بانيا لقصيدته في المرحلة الأولى مع مجموعته " شيء عن الاضطهاد والفرح" (1972). فقد جاءت بعض القصائد متخلصة من هيمنة البيت الشعري كما تعارفته ممارسات الشعر الحر والمعاصر؛ في اعتباره العنصر المحدّد لبناء القصيدة»<sup>4</sup>، وهذا التّعارض خاضع للدقّة الشعورية وعلاقتها بالقارئ، وما يبذله من جهد، فرأى محمد بنيس أنه لا بد من الوقفة التركيبية والدلالية، في حين نجد علي يونس يناصر نازك الملائكة فينتهي إلى أن: « القارئ في القصيدة المدوّرة يقف وهو يشعر أن الوقوف يكسر التفعيلة ويخل بالوزن، أو يستمر حتى يجد أن الاستمرار مستحيل ومجهد، ولهذا تصبح الوقفات في داخل القصيدة المدوّرة وقفات مقلقة وغير طبيعية وغير مريحة، وعلى ذلك فالتدوير فيما أرى قد يزيد من الجهد الذي يبذله القارئ في القصيدة»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 183.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 184.

<sup>3</sup> - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 116.

<sup>4</sup> - يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، ص 154.

<sup>5</sup> - علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص 74.

ولكن الكثير من الشعراء المعاصرين اهتموا إلى نظم قصائدهم في قالب شكلي تدويري، فاعتبروا التدوير أساس بناء شعرهم لأنه « يستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة، وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتكيب طاقة شعرية كبيرة»<sup>1</sup>.

وإذا أردنا أن نتبين بنية التدوير نطلع على أعمال ناصر لوحيشي، ونحاول أن نستظهر هذه البنية من خلال قصيدة " غد وعبير " كنموذج للدراسة في قوله:

أَهْدَيْتَنِي شَفَقًا وَحَبْرًا أَلْمَعَا  
أَهْدَيْتُ سِرِّي لِحِظَةً فَتَرَصَّعَا  
يَا فَاتِحَ الْمَكْنُونِ لُطْفًا إِنِّي  
أَسْمُو بِأَنْسِكَ مُقْبَلًا كَيْ أَرْجَعَا  
أَسْفًا تُلَا حِفْنِي عَصَايَ وَرَجْفَةً  
لَأَشْتُ قَوَائِي وَبَعْضُ حُلْمِي رَدْعًا  
يَا فَاتِحَ الْمَكْنُونِ لُطْفًا رُدِّي  
نُسْعًا رَبِيعِيًّا وَلَمَحًا أَيْنَعَا  
...

يَا فَاتِحَ الْمَخْبُوءِ رِفْقًا بِالَّذِي  
هَمْسُ الْمَسَاءِ بِنَعْمَتِيهِ فَأَسْمَعَا<sup>2</sup>

فبالرغم من نزوح الشاعر المعاصر عن الشكل التقليدي للقصيدة، إلا أنه أبقى على التفعيلة، هذه الأخيرة التي تحدث على مستواها بعض الزخافات التي تقوم بعملية التدوير، وقصيدة " غد وعبير " من الشعر الحر، فوق التدوير في الجملتين " يا فاتح المكنون لطفًا إنني " و "أسمو بأنسك مقبلًا كي أرجعا" وذلك ما يعرف بالتدوير الجملي<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 150.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، قصيدة " غد وعبير"، ص 110/109.

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 188.

وحدث التدوير أيضا في السطرين " يا فاتح المحبوء رفقا بالذي " و " همس المساء بنغمتيه فأسمعا" حيث نظم الشاعر السطر الثالث مع السطر الرابع، والسطر السابع مع السطر الثامن، والسطر التاسع مع السطر العاشر، وذلك بهدف تكثيف التدقق الشعوري لعاطفة الشاعر وتنميق القصيدة بزخرف جمالي يسرّ القارئ ويحدث رنيناً في أذنه، وهذا النوع من التدوير موجود تقريبا في جل إبداعات الشاعر الشعرية، إلا ثلاث قصائد فكان التدوير الجزئي في أحد مقاطعها على مستوى الكلمة في قول الشاعر في قصيدة "سقاك غيث الترحم":

سَأَظَلُّ أَدُكِرُ بِنَسْمَةِ حَرَى وَأَش...<sup>1</sup>

كُرُ نَسْمَةِ حَيْرَى تُدَاعِبُ مَوْجِعِي<sup>1</sup>

في هذا السطر يقوم الشاعر بتوزيع الكلمة بين سطرين، ليحقق إيقاعا مناسباً ومنسجماً في القصيدة لما له من « فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، وذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدده، وبطيل نغماته»<sup>2</sup>، كما أنه يجعل السطرين في تواصل إيقاعي خطي واحد لا تفصل بينهما فاصلة، ولا ينقطع النفس فيتضح مراد الشاعر.

وقوله في قصيدة " صدى الجراح":

سَأَظْمُ صَدْرَكَ يَا سِلَا	حَ اللَّهُ أَحْتَضِرُ الْأُفُقِ
سَأَظْمُ صَدْرَكَ دَائِمًا	وَأَكُونُ أَوَّلَ مَنْ سَبَقُ
فَصَدَى جِرَاحِي قَدْ أَذَا	قَ جِرَاحُهُ سَمَّ الْوَرَقِ

...

يَا زَهْرَةَ رَفَضْتَ هَوَا	يَ وَفَضَّلْتَ لَهَبَ الْعَبَقِ
-----------------------------	---------------------------------

...

أَمَلِي وَيَأْسِي مَوْجَتَا	نِ الْحُلْمِ بَيْنَهُمَا عَرَقُ <sup>3</sup>
-----------------------------	--

وفي قصيدة "براءة ودعاء" يقول:

فَهَيَّءْ يَا رَحِيمُ الْأَ	نَ مِنْ أَحْوَالِنَا رُشْدَا
-----------------------------	------------------------------

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "سقاك غيث الترحم"، ص 70.

<sup>2</sup> - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 116/112.

<sup>3</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان لحظة وشعاع، قصيدة "صدى الجراح"، ص 54.

في هذه المقاطع المختلفة من أعمال ناصر لوحيشي، نجد اعتمد الشكل العمودي في نظمها، فكان التّدوير على مستوى الكلمة لا على مستوى التّفعية، فوقع التّدوير في الكلمات الآتية على التوالي " سلاح"، " أذاق"، " هواي"، " موجتان" و" الآن"، حيث تم توزيع الكلمة بين شطرين، ليحقق بها إيقاعاً منسجماً ورناناً يحدث اهتزازاً في أذن المتلقّي ونفسه.

ويقول في قصيدة " رؤى":

لَأَنْتِ الْخُبْءُ،، أَنْتِ الْبَدْءُ،

0/0/0/ // 0/0/0//  
مفاعيلن / مفاعيلن م

وَالْأَنْسَامُ فِي أَنْهَى مَعَانِيهَا<sup>1</sup>

0/0/0//0/0/0//0/0/0/  
فاعيلن / مفاعيلن / مفاعيلن

فالتّدوير في المقطع الأخير من المنجز الشعري وهو من البحر المرحج، حدث بين آخر تفعيلة في السّطر الأول وبداية السّطر الثاني، وهذا النوع يعرف بالتّدوير العروضي، والذي نعني به: « اتّصال أبيات القصيدة بعضها ببعض، حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً، أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطّول»<sup>2</sup>، والابتعاد عن الوقفة في نهاية السّطر الأوّل، كي لا يحتل توازن الإنشاد الموسيقي، فيصبح الوقف في آخر السّطر الثاني.

عمد ناصر لوحيشي إلى تقنية التّدوير التي ساعدته على سرد الحالة الشعورية والتّفسية لديه في جو إنشادي، يكتّف المعنى، ويعدد القوافي، ويجعل النصّ الشعري منسجماً ومتّصلاً في أسطره.

## 2- الإيقاع الخارجي:

يمثّل الموسيقى الخارجية للشعر بنوعيه التّقليدي والمعاصر، حيث يكمن في الوزن والقافية، أي: الإطار الخارجي الشكلي للقصيدة، إذ كان القارئ في الشعر التّقليدي « يمنح عطاءه الموسيقي منذ البيت

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة " رؤى"، ص 55.

<sup>2</sup> عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م، ص

الأول، ولا يترك، للقارئ بعد ذلك شيئاً ذا بال- فيما يتصل بالجانب الموسيقي - ليكتشفه، حيث يجيء كل شيء على النحو الذي يتوقعه... أما في الشعر الحر فمهمة القارئ أرحب من ذلك لأنه لا يمنح عطاءه الموسيقي منذ السطر الأول، بل إنه في كل مرة يسجل تشكلاً جديداً... لذا كان على القارئ الوقوف عند موسيقى كل سطر وربطها بالدلالة.<sup>1</sup>

- **بنية الوزن (Métrique):** يعد الوزن شكلاً من أشكال الإيقاع الموسيقي الخارجي لأن «تفاعل الوزن والمعنى هو المبدأ الفعال للشعر ويمثل خاصياته الهامة»<sup>2</sup>، باعتباره الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص بمعنى المعنى، وهو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه فلا شعر بلا وزن عند الشعراء القدامى على حد قول ابن رشيق على أنه «من أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»<sup>3</sup>، بمعنى هي ضرورة لا بد منها لا يمكن الاستغناء عنها، أما عند المعاصرين فقد تعددت الدلالات حيث نجد كمال أبو ديب يقول بأنه «لا يقوم على نظام "التفعيلة" وإنما يقوم على وحدات أساسها" النبر". هذه الوحدات تعتمد على نظام متتابع يتكوّن من "نواه" ثنائية أو ثلاثية وهي "فا" و"علن" أو "علن" و"فا". أي "سبب خفيف" و"وتد مجموع" والعكس صحيح»<sup>4</sup>.

وهو «التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات الذي يتشكل عنه وحدة "تفعيلة" لها حدان بداية ونهاية»<sup>5</sup>. أي: تتابع وتوالي المقاطع الصوتية، في حين الوزن عند الغربيين لا يختلف بين الشعر التقليدي والشعر الحر، فهو ينطبق على كليهما لا على النثر، ولكن يستوفي ذلك شروطاً حددت كالاتي:

- «- أن ينطبق على كل شعر تقليدي أو حر.
- أن لا ينطبق على أي لون من ألوان النثر.
- أن يكون مبنيًا فقط على المعطيات الخطّية»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> - عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 90/89.

<sup>2</sup> - محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة في النقد الأدبي، ص 56.

<sup>3</sup> - عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 88.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>5</sup> - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1981م، ص 230.

<sup>6</sup> - جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص 77.

والوزن يرتبط بعاطفة الشاعر الجياشة وتجربته، فهو « ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة، لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً، وذلك لأن العاطفة بطبيعتها قوة نفسية وجدانية لها مظاهر جسيمة تبدو على الإنسان الغاضب أو الفرح أو الحزن، فإذا به مضطرب نائر، أو مبتهج طروب، أو متخاذل يبكي،... فإذا ما حاولنا أداءه باللّغة، كان من الطبيعي المحتوم ان تكون لغة ذات تقاسيم متّزنة، وعبارات مردّدة، هي هذه التّفاعيل التي تكون البحور الشعريّة المختلفة»<sup>1</sup>. أي: الوزن وسيلة للتّعبير عن خلجات الشاعر النّفسيّة، فيبقى ذو صبغة جمالية إيقاعية ودلالية تعبيرية في آن واحد، فيتشكّل « من سلسلة من حدوثات سمعية ذات آحاد وتنغيمات وارتفاعات متساوية تحدث بفواصل متساوية، تتمثل خطياً بشكل سلسلة من النّقاط ذات الحجم المتساوي مفصولة بمسافات متساوية»<sup>2</sup>. وبالتالي يساهم في بناء معماري صوتي للمنجز الشعري.

فالوزن يتعلّق بالبحور ودقّة الشاعر في اختيارها لنظم قصيدته، حيث « كان التّشكيل الموسيقي الخاص في الشعر العربي هو ذلك التّشكيل الوزني المعروف بالبحور، ذلك التّشكيل الذي لا يؤبه فيه إلا لتساوي الوحدات العروضية التي تتكوّن كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسّكنات»<sup>3</sup>، والتنويع في استخدام البحور ميزة لازمت الشعر العربي المعاصر، فتلك البحور تتواءم وتتماشى مع المواضيع التي يطرحها الشاعر وتموجات حالته الشعورية الموائمة للحالة النّفسيّة، إذ أن « موسيقى القصيدة الشعريّة من ثمّ موسيقى نفسية في الدّرجة الأولى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النّفس، وتموجاتها وبحركة الانفعال وذذبته»<sup>4</sup>، وهذا التعدّد يضيف على النصّ الشعري نوعاً من الجمالية الإيقاعية حيث «التعدّد في أوزان القصيدة يتيح للشاعر فرصاً للتعبير عن تعقيد التجربة، وثنائها، وإمكاناتها الموسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة»<sup>5</sup>، أي: دلالة على الطّاقة الإبداعية للشاعر وقدراته الموسيقية التي يفرغ فيها دفقته الشعورية.

<sup>1</sup> - محمود عسران، موسيقى الشعر، مكتبة بستان للطباعة والنشر والتوزيع، جامعة المنوفية، 2007م، ص 316.

<sup>2</sup> - عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 90.

<sup>3</sup> - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، ص 53.

<sup>4</sup> - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص 202.

<sup>5</sup> - شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، أطروحة ماجستير، جامعة الخرطوم، قسم اللغة العربية، 2009م، ص

وبحكم تخصص شاعرنا وهويته العلمية في مجال العروض وموسيقى الشعر، فلم تخل إبداعاته من هاته التقنية التعمية، فنجدته ينتقل ويتنقل بين البحور وأوزانها من الرجز، الكامل، البسيط، الوافر، الرمل، المتقارب، المتدارك والطويل، وهذا ما التمسناه خاصة في ديوانه " لحظة وشعاع " كعينة للدراسة، وسنأخذ بعض المقاطع من قصيدة " تذويين أمأه " في قوله:

تَذُوبِينَ أُمَّاهُ  
يَجْرَحُنِي الدَّوْبَانُ  
يَذُوبُ الفُؤَادُ  
إِنَّ دَمْعِي يَجُودُ وَلَكِنَّهُ لَا يُعِيدُ الخَالِيَا  
إِلَى نَبْعِهَا.. نَسَجِهَا  
لَا يُعِيدُ الصِّيَاءَ إِلَى سِرِّهِ  
لَا يَرُدُّ الزَّمَانَ  
تَذُوبِينَ أُمَّاهُ  
كُنْتُ اخْتَصَرْتُ المَسَافَاتِ  
فِي لَحْظَةٍ...

فكانت تفعيلاهما على النحو الآتي:

/	0/0//	0/0//		
ف	فعولن	فعولن		
0/0//	0//	0//		
عول	فعول	فعولن		
0/0//	0/0//			
فعولن	فعولن			
0//	0//0//	0//0//	//0//	//0//
علن	فاعلن	فاعلن	فاعل	فاعل
0//	0//0//	0//0//		
علن	فاعلن	فاعلن		

0//0/	/	0////	/	0//0/	/	0//0/
فاعلن	/	فاعلن	/	فاعلن	/	فاعلن
		0//	/	0//0/	/	0//0/
		فاع	/	فاعلن	/	فاعلن
		/0//	/	0//0//	/	0//
		فاع	/	فاعلن	/	علن
		/0//	/	0//0/	/	0//0//
		فاع	/	فاعلن	/	فاعلن
						لن

0//0/	/	0//
فاعلن	/	لن

لجأ الشاعر من خلال هذه المقطوعة الشعريّة لقصيدة طويلة إلى المزج أو الجمع بين البحر المتقارب الذي تمثّلت تفعيلاته في " فعولن فعولن" حيث اختلفت في عددها من سطر لآخر، والبحر المتدارك بتفعيلاته " فاعلن فاعلن" هي الأخرى اختلفت من سطر لآخر من حيث العدد، ففي النص الشعري المعاصر «لا تنضبط الأبيات لنمط وحيد في ترتيبها وبنائها. فلكل بيت عدد من التفاعيل التي يتشكّل منها ويختلف بها قياسه الموسيقي؛ فقد يتشكل البيت بتفعيلة وحيدة وبأقل منها أيضا... كما قد يتشكل بتفعيلتين وأكثر (خمس تفاعيل) دون التزام بنظام معين بتدقيق لورود التفاعيل»<sup>1</sup>، وعليه فحركة الوزن تدخل في بناء النص ونسيجه أو تحديد معانيه ودلالاته أي: «علاقة الوزن بموضوع القصيدة علاقة عضوية»<sup>2</sup>، كما أن الزخافات هي الأخرى ساهمت في إيقاع القصيدة مواءمة لانفعالات الشاعر، فنجده أيضا قد حذف أدوات العطف ليوحى بالتعاقب في سرد تجربته وحينه إلى أمه، فهو يذوب شوقا إليها، فيمثّل ذلك الشوق والحنين المملوء بالدمع في بقية أسطر القصيدة بالسّماء التي لا تفرق بين اصفرار التراب

<sup>1</sup> - يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، ص 127.

<sup>2</sup> - محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 120.

وأسوده، ومثل الشمس عندما تأفل، وغياها الذي أحرق فؤاده، واختل توازنه في الحياة، لينتقل في نهاية القصيدة إلى ربط المعنى الحقيقي للأمم بالمعنى المعنوي لها وهو الوطن.

وهذه التّقانة تعرف بالمزاوجة الموسيقية أو التّداخل العروضي، وقد اعتمدها ناصر لوحيشي في جميع دواوينه، فكانت تتباين التّفعيلات أيضا بين القصر الدالة على سرعة الحدث والطول، كما هو معروف المزاوجة الموسيقية أنواع منها ما تكون بين بحرین شعريين، ومنها ما تكون بين الشّعر والنّثر، ومنها ما تكون بين النّمت الشّكلي الحديث ( شعر التّفعيلة) والنّمت التقليدي القديم، وهذا ما سنكتنهه الآن:

### ثالثا: التّداخل العروضي:

ارتبط التّجديد في القصيدة العربية المعاصرة بموسيقى الشّعر، فكثير من الشّعراء المعاصرين تمردوا على القلب الموسيقي القديم لأن « الشّعر في بحثه عن لغة جديدة تساعده على التّحرّر من أسر اللّغة القديمة كان مضطرا للخروج على العروض القديم، وهذا شيء يختلف تماما عن إسقاط الوزن كشرط لازم للتّجديد، والذين خرجوا على الأوزان التّقليدية لم يخرجوا عليها تحففاً أو استسهالا وإّما لكيلا يتناقض النّظم مع الشّعر»<sup>1</sup>، وهذا ما يثمنه أدونيس حيث يعتبر الأوزان الخليلية تفقد النصّ الشعري المصادقية لأنّها « تجرّ الشّاعر أحيانا أن يضحى بأعمق حدوسه الشعريّة في سبيل مواضع وزنية.. الشّعر يفقد كثيرا بالقافية يفقد اختيار الكلمة وبالتالي يفقد اختيار المعنى والصّورة والتّناغم»<sup>2</sup>، وبهذا الرّفص عمدوا إلى إيجاد صورة جديدة، منها التّباين في عدد التّفعيلات على مستوى الأسطر تارة والتّساوي تارة أخرى، وذلك على حسب الإثارات النفسية للشّاعر، وكثيرا ما نجد الشّاعر يوظف تفعيلات مختلفة في السّطر الواحد بعدما كان اعتماده على البحور الصّافية الحاملة لتّفعيلة واحدة، أي استخدامه العروضي للبحور المركّبة، وذلك على غرار وجود حتمي لبحرين مختلفين أو أكثر في قصيدة واحدة لإيجاد مبررات ودلالات إيقاعية تلائم التّجربة الشعريّة المعاصرة، ويكون هذا المزج بصورة منتظمة ومنسجمة، و«تعدّد الأوزان يعني تعدد وسائل التّعبير عن التّجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر»<sup>3</sup>، فهذا النّمت من المزاوجة

<sup>1</sup> - كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، مصر، 2007م، ص 619.

<sup>2</sup> - كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص 620.

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 242.

الموسيقية يساعد على فك التّعقيدات التي تجوب تجربة الشاعر، كما يوفر «إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة، حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئاً واحداً لا يمكن فصلهما في القصيدة»<sup>1</sup>. نجد شاعرنا ناصر لوحيشي هو الآخر اعتمد هذه التقنية الموسيقية كما ذكرنا سالفاً، ونضيف نموذجاً آخر لاستظهار هذا التّمط من خلال قصيدة " من يطوي تلك الأبعاد" فيقول:

البحر المتدارك	{	مَطَر
		0///
		فعلن

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص 242.

البحر البسيط

والغَيْثُ سَيُخْلِفُ مَوْعِدَهُ لَيْلًا  
 0/0/ | ///0// ||0/| ///0/0/  
 مستفعل | فاعل | مستعل | فاعل  
 المَوْسِمِ عَيْبٌ بَدَّلَتْهُ  
 0///0/ | //0/ | ///0/0/  
 مستعلن | فاعل | مستفعل

البحر المقتضب

يَارِيحِ الْحَلْوَى  
 0/ | 0/0/0/0/  
 مس | مفعولاتن  
 فِي صِغْرِي  
 0/ | // | 0/  
 تفعل | مف  
 يَا لَيْلِ الْأَمْسِ مَتَى قَمْرِي  
 0/// | 0///0/ | 0/0/0/  
 عولاتن | مستعلن | فعلا  
 يَرْتَدُّ؟  
 /0/ | 0/  
 مست | تن  
 دَمِي؟  
 0//  
 علن

اتّسمت قصيدة "من يطوي تلك الأبعاد" بالتّباين العددي الكمي من حيث التفعيلات على مستوى كل سطر، حيث مزج بين ثلاث بحور، فاستهل نصه بالبحر المتدارك بتفعيلة واحدة، وأتبعه بالبحر البسيط الذي ضم سطرين الثاني والثالث، وبعدها البحر المقتضب الذي هيمن على مجمل القصيدة تقريبا،

ليضفي جانبا دلاليا ينتهي إلى تذكّر الشّاعر وحينه للصّغر، وهو يقصّ مرحلة من مراحل صباه، فكانت الحلوى سرّ علاقته بوالده، فيتذكّر كف أبيه في أولى طفولته، ولا تزال ريحة الحلوى تسايهه حتى الكبر لما تركت من أثر يشفع لتعلقه بوالده، ويتمنى الرّجوع إلى تلك الأيام كما يأمل فيما ينسيه تلك الأيام فيعبّر عنها بالأبعاد، وهكذا كانت قصائد الشاعر جميعا تنتهج هذا النوع الموسيقي - التّداخل العروضي -، وهذا من أهم الخاصّيات التي مست النصّ الشعري المعاصر، ومن خلال ذلك يتّضح لنا أن الشّعراء المعاصرين قد أبقوا على البحور الصافية أي: أن القصيدة المعاصرة أو الجديدة «حافظت حتى اليوم على الوزن والوزن الخليلي بالذّات، وإن كانت قد تخلت من فترة قصيرة عن القافية، فإنها لا تستطيع أن تتخلّى عن الوزن باعتباره القاسم المشترك في الشّعر العربي، والرّابط السّري بين الحدائث والموروث»<sup>1</sup>، فهذه الأسطر تصوّر حالة نفسية عاطفية انتابت الشّاعر.

وقد ساهمت الرّحافات في الإيحاء بسرعة الإيقاع الذي يتناسب مع الدّفقة الشعورية والانفعالية، فكان التّنوع في البحور يميّز القصيدة المعاصرة عن باقي الأنماط الأخرى على اعتبار أن ومن وسائل التّنوع في الشّكل الجديد استخدام أكثر من وزن في القصيدة الواحدة»<sup>2</sup>، ويثمن ذلك علي يونس قائلا: «أما في الشّعر الجديد فالانتقال من وزن إلى وزن يفترض أن يكون مصحوبا بالانتقال المعنوي أو الشعوري»<sup>3</sup>، وهذه التّقلّة الشعورية بين التّفعلات تلعب دورا هاما في توزيع المشاعر.

أما فيما يخصّ التباين في الطول والقصر في الأسطر فيدل على وجود الصّمت في القصيدة أو ما يعرف بظاهرة البياض والسّواد في النصّ الشعري، ولما استهل ناصر لوحيشي قصيدته بسطر قصير هذا يعني أن هناك صمت، حيث تخلل مجمل القصيدة، لينتقل من حين لآخر إلى الصّوت أو السّواد أي: الكتابة، وذلك ما يتماشى مع أحاسيس وانفعالات الذّات الشاعرة، لأن الصّمت هنا ما هو إلا « لحظة يستقر فيها النّغم الإيقاعي لحظة لينبض من جديد في حركته، ويواصل التّجربة الواحدة في رؤاها

<sup>1</sup> - عبد العزيز المقالح، أصوات من الزمن الجديد، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار العودة بيروت، ط1، 1980 م، ص95.

<sup>2</sup> - علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة، ص58.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص59.

ونسيجها إلى لحظة الاستقرار الأخير والتبليغ»<sup>1</sup>، ف«القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة اعتمدت في بنائها للأسطر الشعرية على إيقاع خاص بها، ينبع من داخلها، لا سيما أنه يمثّل أو يعكس تلك الحركة التي تستوعب في صلبها مفارقات الحياة التي تنمي التجربة الشعرية لدى الشاعر»<sup>2</sup>، كما أن الشاعر المعاصر لم يهمل تفاعلات الأوزان الخليلية بل تصرف فيها عن طريق العلل والزخافات، وبعد الدراسة الإحصائية لأعمال ناصر لوحيشي وجدناه وظف في ديوانه " لحظة وشعاع " خمسة بحور شعرية تمثلت في: المتقارب، المتدارك، الكامل، البسيط والوافر بصفة مهيمنة، وكثيرا ما يكون المزج بين البحور لتقارب تفاعلاتها.

التداخل الشكلي:

إن ما نلاحظه في القصيدة الجزائرية المعاصرة أنها تقوم على أشكال متعددة ومختلفة، نتيجة للنقلة النوعية في التجربة الشعرية وذلك ما أدى إلى « تنوع في الإيقاع والموسيقى، حيث نعر على أشكال ثلاثة هي: القصيدة العمودية، القصيدة الحرة وقصيدة النثر»<sup>3</sup>، وذلك أن الشاعر يمزج بينها - القصيدة العمودية، الحرة والنثرية - على مستوى القصيدة الواحدة، فأصبح مألوا لدى الشعراء المعاصرين.

ولو أن هذه التقنية قليلة في أعمال شاعرنا ناصر لوحيشي نذكر من نماذجها: قصيدة " همّ الحنين " وقصيدة " نعمة في ورق " من ديوان " فجر الندى "، وقصيدة " بع ظلّك " وقصيدة " صدى الجراح " من ديوان " لحظة وشعاع "، وسنقف عند قصيدة " همّ الحنين " لنستشف هذه المزوجة الموسيقية الشكلية في قول الشاعر:

رُبَّمَا كَانَتْ الشَّمْسُ فِي رَمَني طَالِعَهُ !!  
رُبَّمَا ..

غَيْرَ أَنِّي أَحِجُّ إِلَى الظُّلُمَاتِ الثَّلَاثِ  
حَنِينِي إِلَى البَدءِ يَشْتَدُّ - أُمَّاءَ -  
إِنِّي سَمِئْتُ النّهَايَةَ،  
وَالظُّلْمَةَ الرَّابِعَةَ !!

<sup>1</sup> - خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 20، نقلا عن نواره ولد أحمد، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أطروحة دكتوراه.

<sup>2</sup> - نواره ولد أحمد، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2017م، ص 254/255.

<sup>3</sup> - مكي مريم، بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر - دراسة تحليلية - مذكرة ماجستير، جامعة وهران، 2014م، ص 96.

تَعَالَيْتِ يَا نُورَ - رُدِّ دَمِي،،

رُدِّني،،

إِلَى الظُّلْمَةِ الثَّانِيَةَ

رُدِّني ، كَيْ أَرَاكَ..

...

أَرْسَلْتُ مِعَادِي جَوَى مُتَنَصِّلاً      وَهَمَمْتُ أَشْرَبُ لِحْظِي كَيْ أَرْحَلَ  
وَرَحَلْتُ فِي حُلْمِي وَلَمْ يَدِرِ النَّدَى      هَمُّ الْحَيْنِ وَكَانَ دَمْعِي أَثْقَلَ  
شَارَفَتْ سِرِّي إِذْ تَهَاوَتْ أَجْمُ      صَفْرُ، وَوَدَّعْتُ السَّحَابَ الْأَسْفَلَ  
وَنَسَجَتْ مِنْ نَبْعِ الْفَجِيعَةِ مَوْعِدًا      يَبْدُ الْجَفَاءِ - غَدًا - يَكُونُ الْمُرْسِلًا<sup>1</sup>

استهل الشاعر قصيدته بمقطع حر يضم سبعة عشر سطرًا، نظمت على البحر المتدارك بتفعيلة "فاعلن"، ثم أتبع ذلك بمقاطع عمودية ضمت سبعة عشر بيتًا تحمل نفس القافية مبنية على البحر الكامل على وزن "متفاعلن" بنوع من الزخافات حدثت على مستوى التفعيلة، لأن «الزخاف يأخذ أبعاد اللحن في الانحراف بأصل الصوت تجويدًا لتنعيمه، لذلك فإن الإمتاع الجمالي اللاحق به يحيل على صدق الحس وتوقد الخواطر، وليس يعرف من معين فن المزاحفة من الشعراء إلا من أوتي درجة من التفاعل وفق مقتضيات الأحوال للمواقف»<sup>2</sup>، فالزخافات لا تكون اعتباطية وإنما هي ذات ضرورة إيقاعية جمالية يختارها الشاعر، دلالة على قوته ونضجه الفني.

والتي كانت على النحو الآتي:

0//0// 0/// 0//0// 0//0// 0//0//  
فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن  
0//0//  
فاعلن

/ 0//0// 0/// 0/// 0//0// 0//0//  
فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، فجر الندى، قصيدة هم الحنين، ص 27.

<sup>2</sup> - العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص 119.

/0/	0//0/	0//0//	0//0//	0//
فاع	فاعلن	فاعلن	فاعلن	عن
				0//0//0//
				لن

وهكذا دواليك إلى غاية السطر السابع باعتماده التدوير العروضي بين الأسطر لينتقل إلى البحر المتقارب في السطر الثامن، وبعدها البسيط في السطر التاسع، فيعود مجدداً إلى المتدارك في السطر العاشر إلى نهاية المقطع أي السطر السابع عشر، أما المقطع العمودي فكانت تفعيلاته على النحو الآتي:

0//0/0//	0//0///	0//0///		0//0///	0//0/0/	0//0/0/
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن		متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
0//0/0//	0//0///	0//0/0/		0//0/0//	0//0///	0//0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن		متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

وهكذا إلى آخر الأبيات العمودية أي: إلى نهاية القصيدة، حيث أحسن التصرف في توزيع أسطره وأبياته على حسب الحالة النفسية التي كان عليها، فهناك ألم يراوده من شدة الحنين إلى طفولته، وشوق عارم إلى والدته، ليتحوّل إلى أمل في دفن تلك الجراح وانبعث النور والضياء من جديد.

وقد ذهب الشاعر إلى المزوجة بين الشكلين في دواوينه، فمنها ما كانت تتناوب من حيث التوزيع قصيدة بقصيدة، وعمد إلى ذلك موازنة مع خبرته ببنية النص الشعري الجزائري المعاصر ونبوغه في مجال العروض، في حين لم يخرج عن النمط التقليدي، فكان ديوانه " رجاء " الموجه للأطفال جل قصائده، بنيت عموديا وفقا للبحر الواحد والتفعيلة الواحدة، وهذا المزج « ينهض أساساً على محاولة تصعيد غنائية القصيدة الحديثة (قصيدة التفعيلة)، لأنّ الانتقال من الشكل التفعيلي إلى الشكل الوزني يصاحبه نقل كامل في طريقة معالجة الحالة الشعرية إيقاعياً، بما يدفع بالملتقي إلى استحضار ذائقته وخبرته التقليدية في الاستجابة لهذا التحوّل الشكلي في القصيدة، ومن ثمّ التقليل من حدة المسار الإيقاعي الموحد الضاغط على فضاء القصيدة الموسيقي»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص. 249.

رابعاً- بنية القافية:

رغم اهتمام الشعراء المعاصرين بتنوع البناء المعماري للمنجز الشعري المعاصر، إلا أنهم لم يتخلوا ولم ينزاحوا عن القافية التي تعتبر عمود الشعر التقليدي ومحك اختبار شاعريته، وبالرغم من أن النمط الإيقاعي الموسيقي الجديد يساهم في «بناء القصيدة وفي تحديث لغتها، وتحقق التوافق بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، بحيث لا يضطر الشاعر إلى الاستجابة إلى القافية بغض النظر عما تحققه من إضافة دلالية وفكرية»<sup>1</sup>، وبهذا كانت محاولات للتخلص منها، فأحدث ذلك نقاشاً محتدماً بين الكثير من الشعراء، من بينهم رائدة الشعر المعاصر نازك الملائكة التي أشارت إلى «تعارض انتظام القافية مع حرية الإبداع الشعري ومع صدق التجربة في ذات الوقت ذلك أن الحفاظ على القافية يستتبع التقيّد بالمفردات اللغوية المتضمنة لها بما قد لا يتلاءم مع السياق النفسي والفكري للتجربة الشعرية»<sup>2</sup>، هذا الرأي بالنسبة للمتلقي أما بالنسبة للشاعر فقالت أن «القافية الموحدة قد خنقت أحاسيساً كثيرة ووادت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أحلصوا لها»<sup>3</sup>، ذلك أنها اعتبرت القافية عائقاً أمام الذات الشاعرة وأما المتلقي، وهذا الرأي لا يعني أنها رفضتها كلياً، إلى أن ظهر صنف من الشعراء المعاصرين حافظوا عليها، لكن أضفوا نوعاً من التجديد حين أدركوا أنه بتنازلهم «عن إيقاع القافية ودورها الهام في إغلاق الأبيات موسيقياً ومسؤوليتها عن إشعار المتلقي بنهاية المعنى واطراد الإيقاع وتوحيد أبيات القصيدة في نغم موقع خارجي نهائي، أنه لن يخسر كثيراً إذا ما عوضه من خلال إيقاع اللغة والانفعال والأساليب الشعرية- والتنوع الكمي للوزن والتعامل الجديد للقافية التي يفجر منها أنساقاً جديدة لا تخل بصدق التجربة ونبضها»<sup>4</sup>.

كما نجد عز الدين اسماعيل يولي اهتماماً للقافية باعتبارها «نهاية موسيقية للشطر الشعري، هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية»<sup>5</sup>، أي: القافية في تشكيلها الهيكلي تكون في نهاية البيت الشعري أو في نهاية السطر، بشكل تكراري إما منتظم أو متناوب أو مطرد، تعمل على تحقيق دلالة موحية داخل النص الشعري، فتضفي عليه حلة جمالية تسرّ عين المتلقي وتطرب سمعه، كونها عبارة عن «أصوات عدة تتكرّر في أواخر الأشرطة أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من

<sup>1</sup> - نواره ولد أحمد، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، ص 274.

<sup>2</sup> - كاملياً عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص 680.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 680.

<sup>4</sup> - كاملياً عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص 682.

<sup>5</sup> - عبد الرحمن ترماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 108.

الموسيقى الشعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السّامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»<sup>1</sup>، فقد تغيّرت الوظيفة المألوفة للقافية من الجمالية إلى التّعبيرية والدّلالية وارتباطها بمعنى النصّ الشعريّ. تختلف القافية من قصيدة إلى أخرى، فقد تنوعت أنماطها في الشّعر العربيّ المعاصر، وانقسمت إلى صنفين الموحدة والمتعدّدة، وأصبحت ملازمة للنصّ الشعريّ وفاعلة في تشكيله الدّلالي إذ تخلق «شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى»<sup>2</sup>، فهي عنصر أساسي من عناصر القصيدة المعاصرة تسهم في توليد الدّلالة وتشكيلها وفق انسجام تام، وأي اختلال فيها يؤدّي إلى اختلال التماسك النصّي للقصيدة، وهذا ما يثمنه جان كوهن على أنّها «ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى»<sup>3</sup>. أي: تعمل على تماسك وحدات النصّ والتحامها بتعزيز دلاليّ.

ولكن الإشكالية التي راودت الكثير من العروضيين والشعراء التباين الكمي للقافية بين القصيدة القديمة والقصيدة المعاصرة وأثره في دلالة المنجز الشعري، وذلك ما سنستشفه من خلال أعمال ناصر لوحيشي، وسنحاول أيضا تتبع تعدّدية القافية وتفردتها من خلال قصائده بين العمودية منها والحرّة. كما نجد علماء العروض المعاصرين ممن أولوا الاهتمام بالقافية، أطلقوا مصطلحات جديدة أو أضافوا أنماطا أخرى لها، فأصبحت القافية المترادفة، القافية المتواترة، القافية المتداركة، القافية المتراكبة، والقافية المتكاوسة، والجدول الإحصائي الآتي سيوضح لنا أنواع القوافي التي طغت على أعمال الشاعر.

<sup>1</sup> - ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، القاهرة، 1981م/ص 246.

<sup>2</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 99.

<sup>3</sup> - جون كوين، النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر-، ص 102.

القوافي					الديوان
المتكاسمة	المتراكبة	المتداركة	المتواترة	المترادفة	
0////0/	0///0/	0//0/	0/0/	00/	
0	قصيدة واحدة	6 قصائد	13 قصيدة	5 قصائد	لحظة وشعاع
0	قصيدة واحدة	12 قصيدة	4 قصائد	5 قصائد	فجر الندى
قصيدة واحدة	6 قصائد	4 قصائد	5 قصائد	4 قصائد	رجاء
0	6 قصائد	4 قصائد	11 قصيدة	6 قصائد	مدار القوسين

من خلال هذا الاستقراء الفاحص لهذه الدواوين، نجد أن الشاعر ناصر لوحيشي اغترف من الأنماط الثلاثة للتقفية، وامتنع عن الصنف الرابع إلا قصيدة واحدة من ديوان رجاء الموجه للأطفال، وبنسب متفاوتة، وهذه القوافي توزعت في نصوص الشاعر فأحيانا نجدها موحدة مثلما هو الحال على سبيل المثال في قصيدة " همس العشيّات " في قوله:

العَشِيَّات ماثِلتني رُؤَاهَا

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

فَأُنْحَى مَوْعِدِي، وَظِلُّ وَرِيفِ

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

تمثّلت القافية في هذه القصيدة في " ريف (0/0/) " و " شيف (0/0/) " و " ريف " من كلمة الخريف (0/0/) وهكذا حتى آخر القصيدة، تتكوّن من متحرّك واحد بين ساكنين وهي ما تعرف بالقافية المتواترة، ويطلق عليه أيضا بالتقفية السطرية، حيث نجد شاعرنا يقسّم السطر إلى سطرين من حيث البنية والصيغة وكذا الدلالة، فكانت موزّعة بانتظام على كامل جسد النص الشعري، فالقافية الموحدة يعتمدها الشاعر الجزائري المعاصر مسايرة وتأثرا بالنمط الكلاسيكي الذي كان يقوم على وحدة القافية، وهناك تقفية الجملة الشعرية التي تعتبر « بنية مكثفية بذاتها، وقد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ أنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول

النفس عند الشاعر من جهة أخرى»<sup>1</sup>، فتكون القافية هنا نهايات للجمل الشعرية، التي تتفاوت من حيث الطول والقصر، ومثال ذلك قصيدة "السحاب يحث الخطأ" في قول الشاعر:

السَّحَابُ يَحْتُّ الخَطَأَ،

0//0/

هُوَ لَمْ يَلْتَفِتْ

يَا خَفِيفَ الدَّمَنِ

مَا الَّذِي تَرْجِيهِ

وَمَنْ كَانَ فِي هَذِهِ مُسْرِعًا

فَهُوَ فِي خُلْدِ الفَجْرِ رُوحٌ يُخَالِجُ أَمْسِي وَيَوْمِي

وَكُلُّ التَّوَانِي الَّتِي نَسَحَتْ مَوْعِدِي

فَأَفْهَمَنْ

السَّحَابُ يَحْتُّ الخَطَأَ،<sup>2</sup>

0//0/

تتكوّن هذه القصيدة من ست جمل شعرية، تنتهي ثلاث منها بتقفية واحدة "الخطأ"، وإثنان منها "السحر" و"السفر" وواحدة "القطا"، تتباعد- القوافي- بحكم طول وقصر الجمل الشعرية، كما أنّها تمثل بنية أساسية تؤدي وظيفة دلالية، وإيقاعية، وقد تكون التقفية مختلطة، أي: مزيج بين التقفية السطرية وتقفية الجملة الشعرية مثلما هو الحال في المقطوعة السالفة الذكر، القافية في السطر الأول وبعد جملة مكونة من تسعة أسطر نجد التقفية الثانية. وهذا النوع هيمن على أعمال ناصر لوحيشي.

أما فيما يخص التنويع والتعدّد في القوافي، فهي خاصية ميّزت الشعر المعاصر، واهتزاز تعرّضت له القافية، وذلك بتعدّد مستويات أدائها بهدف الجمالية في الإيقاع، كما أنّها «تمتاز بدقّة الجمال الموسيقي وعذوبته»<sup>3</sup> فهذه التقفية العروضية ثلاثة أنواع، وهي كالآتي:

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 119.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة "السحاب يحث الخطأ"، ص 77.

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 132.

4-1: التّفقية المقطعية:

تبنى القصيدة الشّعرية المعاصرة على تراكيب مختلفة ومتباينة، توضّحها القافية وكيفية بنائها، وهذا النوع بالذّات نجده كثيرا، وبنسب عالية على مستوى أعمال ناصر لوحيشي، وهي من مظاهر التّجديد التي نادى بها الشّعراء، وسأخذ قصيدة " بابا والحلوى " كعينة على هذا النمط التّفقوي فيقول ناظمها ناصر لوحيشي:

مَاذَا أَشْتَمُ؟.. وَمَا أَجْدُ؟

0///0/

مِمَّا أَرْضَاهُ... أَنَا الْوَلَدُ

0///0/

بَابَا قَدْ حَلَّ بِمَجْلِسِنَا

هَلَّا وَقَيْتَ بِمَا نَعِدُ؟!

0///0/

أَسْتَنْشِقُ رَائِحَةَ الْحَلْوَى

0/0/

وَالْأَنْفُ سَيَرْفَعُهَا دَعْوَى

0/0/

افْتَحْ يَا بَابَا عُلبَتَنَا

آه، حَلْوَى حَلْوَى حَلْوَى !

0/0/

وَجَرَتْ. سَبَقَتْ أُخْتِي سَلْوَى

0/0/

حَطَفَتْ سَلْوَى تِلْكَ الْحَلْوَى

0/0/

التّفقية المقطعية في هذه القصيدة متنوّعة، وتتغيّر من مقطع لآخر، فكانت في المقطع الأوّل متراكبة (0///0/) تمثّلت في الألفاظ الآتية (ما أجد، نا الولد، ما تعد)، أما في المقطع الثاني فكانت متواترة

(0/0/) وضمن المفردات الآتية ( حلوى، دعوى، سلوى، حلوى)، حيث تقف كل قافية عند نهاية المقطع وتتغير في المقطع الذي يليه أي: « تكرار قافية أساسية في كل مقطع سواء أكانت موحدة أم مزدوجة»<sup>1</sup>، وعلى هذا المنوال نجد قصائد عديدة لشاعرنا في دواوينه الشعرية، وبالرغم من الاختلاف في القافية بين المقاطع إلا أن هناك تواصل إيقاعي بين أجزاء القصيدة، وكذا ترابط دلالي بينها.

#### 4-2: التّفنية المتقاطعة ( المتناوبة):

يتحلّى هذا النمط من القافية في تناوب أنواع القوافي بانتظام داخل النص الشعري، بشكل هندسي معين، ونقف عند ذلك على سبيل الدراسة في قصيدة " كشة " لناصر لوحيشي:

أُسْمِي دَمِي ..  
جُدُوة هَجَرَتْ عُشَّهَا  
طَلَعَتْ مِنْ بَدَايَاتِ هَذَا الْحَبْرِ  
هَلْ، أُسْمِي دَمِي،  
مَوْعِدًا وَسَفَرًا؟  
هَلْ أُسْمِيكَ، قَبْلَ إِبْتِدَاءِ السُّيُولِ،  
وَقَبْلَ اِرْتِطَامِ الْحَيُولِ  
هَلْ أُسْمِيكَ - مَلْحَاءَنَا - الْآمِنَةَ؟؟  
يَتَنَامِي اشْتِيَاقُ الرَّيِّعِ،  
وَيَلْتَفِتُ حَوْلَهُ، كُلُّ فُؤَادٍ مَضَى،،  
يَرْقُبُ اللَّمْحَةَ الثَّامِنَةَ،  
وَمَلْحَاؤُنَا سَمِمَتْ ظِلَّهَا،،  
سَمِمَتْ نَبْرَةَ الثَّامِنَةَ،،  
يَا كَثِيبَ - تَطَلَّعْتُ، طَاوَلْتُ ذَاكَ الْقَمَرَ  
الْأَرْقَاتِ ضَاقَتْ بِنَا  
وَاسْتَعَاثَتْ بِأَمْطَارِ هَذَا الْحَرِيفِ<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 134.

<sup>2</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان لحظة وشعاع، قصيدة " كشة"، ص 14/15.

تتوزع القصيدة على ثلاثة أنواع للقافية، تتحرك وفق نظام تناوبي، فالمجموعة الأولى ضمت القافية المتداركة (0//0)، وتمثلت في الألفاظ (ذا الخبر) من السطر الأول، ثم تلتها في المجموعة الثانية القافية المتراكبة (0///0) في (سفر)، وبعدها في المجموعة الثالثة القافية المترادفة (00/) في (السيول، الخيول)، ليعود إلى القافية المتداركة في المجموعة الرابعة، ثم القافية المتراكبة في المجموعة الخامسة، وهكذا دواليك وبهذا الترتيب حتى نهاية القصيدة، وهذا النوع كان بكثرة في أعمال ناصر لوحيشي، وذلك ينعكس على النص الشعري من الجانب الجمالي الإيقاعي أكثر من الدلالي.

#### 3-4: التقفية المتغيرة:

هذا النوع من القافية عكس النوع السابق - المتناوبة -، وهذا الاختلاف يكون في الانتظام والتكرار لبعض القوافي، فهنا يوزع الشاعر المعاصر قوافي منجزه الشعري بشكل عشوائي غير منتظم، وقد تتكرر تلك القافية وقد لا يعود إليها مطلقاً، وهنا الشاعر يهتم بالوظيفة الدلالية على غرار الوظيفة الإيقاعية، وسنوضح ذلك من خلال النموذج الشعري لناصر لوحيشي في قصيدة "وحسي هذا الحفيف" بالتشكيل للقافية فقط:

خُلدي \_\_\_\_\_ 0/0/

والجلد \_\_\_\_\_ 00/

البرد \_\_\_\_\_ 00/

الحقي \_\_\_\_\_ 0/0/

الحفي \_\_\_\_\_ 0/0/

الشعراء \_\_\_\_\_ 00/

الحريف \_\_\_\_\_ 00/

الحفيف \_\_\_\_\_ 00/

شربان الجسد \_\_\_\_\_ 0//0/

تُعَانِقُهَا الطاء \_\_\_\_\_ 00/0/

كُلِّ وَوَلَدٌ<sup>1</sup> \_\_\_\_\_ 0///0/

<sup>1</sup> - ناصر لوحيشي، ديوان لحظة وشعاع، قصيدة "وحسي هذا الحفيف"، 25/24.

في هذه القصيدة لجأ الشاعر إلى اعتماد أنواع مختلفة للقوافي بشكل غير انتظامي، فوظف في المجموعة الأولى إلى القافية المتواترة، وفي المجموعة الثانية عمد القافية المترادفة، وفي الثالثة عاد إلى المتواترة، أمّا في المجموعة الرابعة استخدم المترادفة، وفي المجموعة الخامسة وظّف القافية المتواترة، وبعدها في الخامسة اعتمد المترادفة، وفي السادسة وظف القافية المترابطة، وسار هذا التنوّع إلى آخر القصيدة دون قيود، فهذا « التّغير الحر الذي تميّز به هذه التّفنية يمنح الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدّلالية للقافية على نحو أفضل مما تمنحه الأنواع الأخرى»<sup>1</sup>، فهذا التّوزيع العفوي للقافية يعطيها حرية في بناء الدّلالة الإيقاعية للنص الشعري، وينمي التّوافق المعبر عن التّجربة الشعريّة له، وهكذا يكون البناء المعاصر للنص الشعري الجزائري.

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 155.

مما لا شك فيه أن النجاح في فهم النص الشعري، هو النجاح في كيفية فكّ شفراته، واقتناء تقنياته التي طرأت عليها تغيرات أملتها عليها التجربة الشعرية العربية عموماً والجزائرية على وجه الخصوص، وبعد الدراسة استخلصنا مجموعة من النتائج نذكرها كما يلي:

- تباين الاتجاهات الفكرية والجمالية في البناء الفني للقصيدة الجزائرية المعاصرة.
- الخطاب الشعري الجزائري نتاج تجربة شعرية نفسية وشعورية، يفسح المجال للشاعر في البوح بتراكماته المعرفية.
- الحركة الشعرية الجزائرية عرفت تطوراً في شكل ومضمون المنجز الشعري، ومرد ذلك نزعة شعراء هذا العصر نحو التجديد، بحثاً عن التميز والتفرد.
- الشاعر الجزائري المعاصر ناصر لوحيشي يساير عصره وبيئته، وذلك وفقاً لقوانين وعادات وعقائد تحكمه، نتيجة العشرية السوداء وما تلاها.
- البنية اللغوية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر ظاهرة جمالية وإيحائية، تتغير فتتبدل فتتشكل في أبواب متجددة من قصيدة لأخرى أو حتى داخل القصيدة الواحدة.
- تداخل القيم الفنية والجمالية والتعبيرية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، فلا يمكن فصل إحداها عن الأخرى، لما لها من أهمية في تشكيل وحدة النص الشعري.
- ولا يمكن الجزم بأن الشعر الجزائري المعاصر وليد تجربة شعرية حديثة، بل لا بد من الاقتفاء بالماضي من موروث شعري وأسطوري... الخ.
- يعتبر انزياح الكتابة الشعرية عن اللغة الاعتيادية أساس وجوهر التجديد في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، فهذه النقلة اللغوية تجعل من المتلقي المشاركة في الأحداث لتقصّي مفهوم الخطاب والأفكار المتوخّاة منه.
- اقتراب اللغة الشعرية في دواوين ناصر لوحيشي من لغة الحياة اليومية، وهذه الظاهرة طاغية على جلّ شعراء العصر الزاهن.
- ارتباط الصورة الشعرية بالعقل والخيال، وهي عنصر جمالي فني .

- الصّورة الشعريّة والرؤيا الشعريّة ظاهرتان بارزتان في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وذلك ما أثرى العملية الإبداعية لشعراء العصر، فقد أفرزت الصّورة الشعريّة معاني تشعّ بالإحاءات والدلالات في شعر ناصر لوحيشي.
- إن الدّارس والمتتبّع للشّعر الجزائري المعاصر يجد رموزا وأساطير كثيرة على مستواه، يستمدّها الشّاعر من تاريخ أمته، ولفهمها وتدبّرها لابد من وعي المتلقي بقصص تلك الأساطير، فكانت هذه الأخيرة مرجعيّاته الدلالية بالإضافة إلى القرآن الكريم.
- التكرار ظاهرة فنية إيقاعية أثرت الخطاب الشعري المعاصر، باعتباره وسيلة تعبيرية محضّة، تعكس الحالة التّفسيّة والشّعورية للشّاعر في سبر أغوار المنجز الشعري.
- تميّز شعر ناصر لوحيشي بالجدّة، التي تجسّدت في بنية لغوية، تصويرية وإيقاعية جمالية منتهجا تقنيات فنيّة جيدة تواكب عصره، وهكذا تكون التّفلة النوعية للخطاب الشعري الجزائري عموما، لإنتاج عمل أدبي موحى ومعبّر يسري عن خلجات الدّات الشّاعر التي يتأقلم معها المتلقي فيعيش التّجربة نفسيا وشعوريا.
- وهذا البحث ماهو إلا لبداية طرح أفكار جديدة حول تشكيل النّص الشعري المعاصر خاصة الجزائري منه، وإعطاء أعمال ناصر لوحيشي نوعا من الظّهور إلى السّاحة الأكاديمية من أجل الدّراسة وتفكيك شفراتها، وكذا التّعريف بشاعرنا الذي فتك لقب شاعر الجزائر لسنة 2016.

# المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

\* القرآن الكريم، رواية حفص.

### 1- قائمة المصادر والمراجع:

1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1.
2. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1984م.
3. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ط2، 1952.
4. إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2002م.
5. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.
6. إبراهيم زكريا، مشكلات فلسفية، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، 1990م.
7. إبراهيم زماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.
8. ابن المعتز، كتاب البديع، دار المسيرة، د.ط، د.ت.
9. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، 1958م.
10. أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة القاهرة، 1995.
11. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد14، دار صادر، بيروت مادة بني.
12. أبو القاسم الشابي، مذكرات الشابي، الدار التونسية للنشر، د.ط، 1985م.
13. أبو القاسم جار الله محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998م.
14. أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم، شوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1998م، مادة (خ ط ب).
15. أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، الكشاف، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977م.

## قائمة المصادر والمراجع

16. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى الباي، مصر، ط4، 1979، ج3.
17. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، د.ت (رقم 13 الكتابة الكاملة للمصدر)
18. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986م.
19. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق والتوزيع، ط1، 1992م.
20. أحمد المحاطي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2002م.
21. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، د.ت.
22. أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعرفة، القاهرة، ط3، 1984م.
23. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ط1، عالم الكتب، 1396هـ/1986م.
24. أحمد ياسوف، جماليات المفردة القرآنية، دار المكتبي، دمشق، سورية، ط2، 1999.
25. أدونيس علي أحمد سعيد، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، ط1، 1993م. (المراجع لنفس المؤلف تكتب بهذا الشكل)
26. أدونيس علي أحمد سعيد، الصوفية والسورالية، دار الساقى، ط3، 1991م.
27. أدونيس علي أحمد سعيد، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م.
28. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقى، بيروت، ط6، 2005م.
29. أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م.
30. آمنة بلعلی، أثر الرمزية في بنية القصيدة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.
31. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2015م.

## قائمة المصادر والمراجع

32. بيطار هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010م.
33. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، د.ط، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1974م.
34. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، د.ت.
35. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982م.
36. جميل بثينة، الديوان، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.
37. جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982م.
38. الجوهري، الصحاح، تح د.اميل بديع يعقوب، د.محمد نبيل الطريفي، ج1، دار الكتب العلمية- لبنان، ط1، مادة (خ ط ب).
39. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
40. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجاً، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009م.
41. حُمر العين خيرة، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1996م.
42. خالدة سعيد، حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1986.
43. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

## قائمة المصادر والمراجع

44. الرامايانا الهندية، ملحمة الإله رام، تقديم: محمد سعيد الطريحي، تعريب دائرة المعارف الهندية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007م.
45. رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1995. (كذلك لديها مرجعين) و(إبراهيم أنيس)
46. رجاء عيد، لغة الشعر، - قراءة في الشعر العربي المعاصر-، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2003م.
47. رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1982م.
48. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية - دار المعرفة الجامعية، 2003م.
49. سعيد جبر محمد أبو خضرة، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، دراسة أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م.
50. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م.
51. سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، دار عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2011م.
52. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988م.
53. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م.
54. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر - الاعمال الكاملة -، مج3، دار العودة، 1988م.
55. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.
56. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
57. الطاهر يجياوي، تشكيلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دراسة نقدية، دار الأوطان، ط1، 2013م.
58. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، الاسكندرية، ط1، 1983م.

## قائمة المصادر والمراجع

59. عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م.
60. عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل ( قراءة في الشعر المغربي)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م.
61. عبد الرحمن بن محمد القعود، شعرية الشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007م.
62. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
63. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م.
64. عبد العزيز المقالح، أصوات من الزمن الجديد، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار العودة بيروت، ط1، 1980 م.
65. عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، ط3، مكتبة وهبة، القاهرة، 1412هـ/1992م.
66. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط1، 1985م.
67. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م.
68. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1992م.
69. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، 1992م.
70. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م.
71. عبد الله الغدامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006 م.
72. عبد الله خضر حمد، شعرية الخطاب الصوفي، ديوان عبد القادر الجيلاني أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2016م.

## قائمة المصادر والمراجع

73. عبد المالك مرتاض، قضايا الشعرية، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، بلقايد وهران، 2009م.
74. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2004م.
75. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2005.
76. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1992م.
77. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط1، 1981م.
78. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3.
79. عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.
80. عصام شرتح، موحيات الخطاب الشعري، دراسة في شعر يحي السماوي، دار الينايع، طباعة. نشر. توزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011.
81. عقيل بن ناجي المسكين، شواطئ اللانهايات قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار أمل الجديدة طباعة. نشر. توزيع، لبنان، بيروت، ط1، 2018م.
82. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981م.
83. علي عباس علوان، تطور الشعر العراقي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975.
84. علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة.
85. عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، ط1، 2005م.

## قائمة المصادر والمراجع

86. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى، الجزائر، د.ط، 2004م.
87. عمر مهيل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2010م.
88. غالي شكري، شعرنا الحديث... إلى أين؟، دار الأفاق الجديدة بيروت، ط2، 1978م.
89. الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد المالك، دار الكتاب العربي، 1967م.
90. فوزي عيسى، تجليات الشعرية - قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، جلال حري وشركائه.
91. فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د.ط، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006م.
92. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
93. كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، مصر، 2007م.
94. كلود عبيد، الألوان ( دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيها، ودلالاتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.
95. كليب سعد الدين، القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث (1950. 1975)، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
96. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987م.
97. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987م.
98. كمال بشر، علم الأصوات، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.
99. ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980م.

## قائمة المصادر والمراجع

100. مجموعة مؤلفين، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل " قراءات في قصائد من بلاد النرجس"، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010م.
101. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976.
102. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، الجزء3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001.
103. محمد جمال باروت، مقارنة للبيان الجمالية الشعرية في الخطاب الشعري الحديث في سورية، مجلة الموقف الأدبي، العدد193. 1987م.
104. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.
105. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م.
106. محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
107. محمد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1378هـ..
108. محمد عزام ، التحليل الألسني للأدب ، دراسات نقدية عربية، ط10، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1994م.
109. محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك الملائكة، دار الكتاب الجديد المتحدة، المجلد1، ط1.
110. محمد علي بدوي، علم اجتماع الأدب، " النظرية والمنهج والموضوع"، دار المعرفة الجامعية، بيروت، ط1، 2002م.
111. محمد عويس، الأدب العربي بين النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1988م.
112. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، القاهرة.

## قائمة المصادر والمراجع

113. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار فارس للنشر، تونس، د.ط، 1985م.
114. محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، د.ط، 1992م.
115. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
116. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي، 1975م.
117. محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1975م.
118. محمود عسران، موسيقى الشعر، مكتبة بستان للطباعة والنشر والتوزيع، جامعة المنوفية، 2007م.
119. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، 1993م.
120. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، 2002م.
121. مشري بن خليفة، بناء القصيدة في النقد الحديث، م ، س.
122. مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م.
123. مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي، دار البلدة، جدة، 1989م.
124. مكّي درار، المجلد في المباحث الصوتية، ط1، دار الأديب للنشر والتوزيع، السانبا، وهران، 2005م.
125. منذر عياشي، اللسانيات والدلالة، مركز الغنماء الحضاري، ط1، 2007م.

## قائمة المصادر والمراجع

126. موسى رابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والتوزيع، اربد، ط1، 2000م.
127. موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 1437هـ/2016م.
128. ناصر لوحيشي، ديوان فجر الندى، قصيدة حنانيك أماه، منشورات أرتينيك، الجزائر، ط1، 2007م.
129. نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، 1982م.
130. نعمان عبد السميع متولي، الخطاب الشعري، التكوين والتنوع، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د.ط، 2012م.
131. هلال عبد الناصر، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م.
132. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.
133. الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1830-حتى 1945، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
134. يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م.
135. يوسف حامد جابر، قضايا الابداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1988م.
136. يوسف حسن عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد العيادي، دراسة نظرية وتطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001م.
137. يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت.
138. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006م.

## قائمة المصادر والمراجع

139. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م. (لديه مرجعين).
140. يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970/1990)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017م.

### 2- المجالات:

141. أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، السعودية، ع13، سبتمبر 2000.
142. عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري (دراسات نقدية)، رابطة أهل القلم، ج1، ط2، سطيف الجزائر، د.ت.
143. سليم بركان، تلقّي الخطاب النقدي البنيوي التكويني في الجزائر من المحمول الفلسفي إلى المحمول السوسولوجي، مجلة فصل الخطاب، م2، ع6، جامعة ابن خلدون، تيارت.

### 3- المراجع المترجمة :

144. ترفتان تودوروف، وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الحديث، تر: أحمد المديني، الدار البيضاء، ط2، 1989م.
145. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ط1، 1967م.
146. سايمون كلارك، أسس البنيوية، نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية، تر: سعيد العليمي، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015.
147. كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م.
148. إيديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط1، 1993م.

## قائمة المصادر والمراجع

149. إدوارد ساير، اللغة والأدب، تر: سعيد الغانمي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، حلب، 1986م.
150. ترفتان تودوروف، وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الحديث، تر: أحمد المدني، الدار البيضاء، ط2، 1989م.
151. جان بول سارتر، ما الأدب.؟، تر: محمد غنيمي هلال، مطبعة نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط1، 1952م.
152. جان بياجيه، تر: عارف منيمنة وأوبيري، منشورات عويدات بيروت - باريس، ط4، 1985م.
153. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ترجمة، سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، 1965م.
154. جورج مولينه، الأسلوب، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1999م.
155. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991م.
156. جون كوين، النظرية الشعرية ( بناء لغة الشعر - اللغة العليا )، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000.
157. دي لويس سيسل، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، 1984م.
158. سارة ميلز، لخطاب، تر: غريب اسكندر، دار الكتب العلمية لبنان، ط1، 2012م.
159. مينخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري، ومعنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.
160. ميشال فوكو، حفریات المعرفة، تر: سالم يفوت، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1986م.

4- المخطوطات:

161. بلمهل عبد الهادي، إشكالية الكتابة في النقد الأدبي المعاصر- أدونيس أنموذجا- أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، إشراف، أ.د: قادة عقاق، سنة 2010-2011.
162. حنان بومالي، الأسطورة والشعر العربي المعاصر، مجلة قراءات، العدد9، جامعة بسكرة، 2016م.
163. حنان بومالي، حضور الرمز في شعر نور الدين درويش، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد8، العدد3، جامعة تبسة، الجزائر، ديسمبر2017م.
164. خديجة كروش: تناص الخطاب الصوفي والاسلامي في ديوان أسرار الغربية لمصطفى الغماري ، مذكرة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف محمد منصور، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر.

5- الدوريات والمجلات:

165. رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر، نازك الملائكة أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد29، العدد1و2، 2013م.
166. رضا بن حميد، الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، المجلد15، العدد2، 1996م.
167. سعيدي محمد، القصيدة اللافتة في الشعر العربي المعاصر، مجلة الموروث، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، المجلد5، العدد5.
168. سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان ، 2010/2011م.
169. شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، أطروحة ماجستير، جامعة الخرطوم، قسم اللغة العربية، 2009م.
170. عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، العدد204، السنة17، دمشق، 1979م.

## قائمة المصادر والمراجع

171. عبد القادر لباشي، تشكيل الرمز الفني في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة في شعر التفعيلة، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة البليدة2، العدد7، جانفي 2017م.
172. علي فتح الله أحمد محمد، تطور أنماط الرمز في الشعر العربي، مجلة الكلم، مختبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة أحمد بن بلة1، وهران، العدد4، ديسمبر 2017م.
173. فريدة مولى، جمالية الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العاصمة، جامعة كيرالا، الهند، المجلد 8، 2016م.
174. محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة 1، وهران، اشراف الأستاذ الدكتور عز الدين الباي، 2015/2014.
175. مصطفى هدارة، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، 1981م، نقلا عن عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس.
176. مكي مریم، بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر - دراسة تحليلية- مذكرة ماجستير، جامعة وهران، 2014م.
177. موسى رابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة البرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، 13/10 تموز 1988.
178. نواره ولد أحمد، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2017م.

## 6- المراجع الأجنبية:

- 179.A.J .Grimas, J.Courtes : Sémiotique- Dictionnaire raisonné de la théorie du langage .Hachette livre , Paris,1984.
180. Petit Larousse Illustre, libraire Larousse ,Paris, 1980.
- 181.Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, la rousse,Paris,1994.

ملحق

## ملحق

ناصر لوحيشي شاعر جزائري معاصر، ولد بقسنطينة عام 1964م ، أنهى تعليمه هناك إلى أن تحصل على شهادة الماجستير سنة 1996م، وهو أستاذ التعليم العالي حاليا بجامعة الأمير عبد القادر .

شارك في العديد من الملتقيات والمهرجانات الأدبية، ونشرت له بعض أعماله في مختلف الصحف والمجلات الوطنية والعربية منها: الشعب، والنصر، والمساء، وأضواء، والحياة، والمنهل.

للشاعر دواوين شعرية: لحظة وشعاع، ورجاء، وفجر الندى، ومدار القوسين، وجدّد خلاياك وبعض الإصدارات منها مختارات من ديوان المتنبي، أهازيج الطلاب، وصحح لغتك. كما أنه نال جوائز في الشعر كجائزة تلفزيون الشرق الأوسط ، ووزارة الثقافة ولجنة الحفلات بالجزائر العاصمة، وقد تُوج بدرع شاعر الجزائر سنة 2015.

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات

أ.....:مقدمة

الفصل الأول: معابر نظرية: بحث في المفهوم، الأصول والآفاق.

9.....:التأثيل الدلالي للبنية: ✓

✓ الأصول الفكرية للبنية عند النقاد:

13.....:عند الغرب ✓

15.....:عند العرب القدامى ✓

17.....:عند النقاد العرب المعاصرين: ✓

- ماهية الخطاب:

36.....:المفهوم اللغوي: ✓

37.....:المفهوم الاصطلاحي ✓

36.....:الخطاب في التراث النقدي العربي: ✓

39.....:الخطاب في الفكر النقدي الغربي: ✓

- الخطاب الأدبي:

42.....:الخطاب الشعري: ✓

43.....:الخطاب الشعري الجزائري المعاصر: ✓

الفصل الثاني: لغة القصيدة، مقارنة في البنية وآليات الكتابة.

- 50..... الأساليب البانية للغة الشعر..... -
- 50..... البنية الخلافية للغة..... -
- 54..... اللغة الصوفية:..... -
- 59..... اللغة الرمزية:..... -
- 65..... التناس..... -

الفصل الثالث: بنية الصورة الشعرية.

- 76..... الصورة الشعرية واستجلاء الرؤيا:..... -
- 82..... بنية الصورة الكلية:..... -
- 87..... بنية الصورة الومضة:..... -
- 87..... بنية الصورة الحسية:..... -
- 96..... بنية الصورة الذهنية:..... -
- 97..... بنية الصورة الأسطورية:..... -
- 102..... بنية الصورة الرمزية:..... -
- 107..... انزياحات الصورة الشعرية:..... -
- 107..... الصورة المشهدية:..... -

الفصل الرابع: خصائص بنية الإيقاع العروضية، اللغوية والجمالية.

- 115.....تشكلات البنية الإيقاعية: -
- 118.....متممات البنية الإيقاعية: -
- 125.....بنية التكرار وأنواعه: -
- 140.....بنية التدوير: -
- 149.....التداخل العروضي: -
- 153.....التداخل الشكلي: -
- 156.....بنية القافية: -
- 156.....خاتمة: -
- 168.....المصادر والمراجع: -
- 181.....الملحق..... -
- 183.....فهرس الموضوعات..... -
- 187.....ملخص باللغة العربية والفرنسية والانجليزية..... -

# ملخص الدّراسة

## بنية الخطاب الشعري المعاصر في أعمال ناصر لوحيشي.

شهد الشعر الجزائري المعاصر حركة تجديد تماشى والظروف السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية والفكرية التي عرفها المجتمع العربي عموماً والجزائري على وجه الخصوص، في منتصف القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، كدافع لوجود هذه الظاهرة- التجديد-.

توجه الشعر الجزائري إلى صورته الجديدة بجهود رواد شعراء معاصرين، وقد نجحوا في صياغة هذا البرنامج الذي تضمن الخروج عن المألوف، عن الشكل والمضمون القديمين للقصيدة، إذ نادى وباللحاح إلى التعبير عن الواقع المعاش المحمل بمحوم الذات الشاعرة والمجتمع الجزائري،.

ومن خلال دراستنا هذه حاولنا الوقوف على أهم مظاهر التجديد التي مست القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وأهم الرهانات التعبيرية التي هيأت المناخ لنجاح هذا التجديد، فتطورت اللغة وخرجت عن اللغة اليومية الاعتيادية إلى لغة دالة بإيجاءاتها، لغة رمزية من ألوانها، وطريقة الكتابة، فكانت اللغة اللونية، اللغة الضدية، اللغة الصوفية، وكذا استدعاء الموروث الشعري والأساطير، إضافة إلى الاقتباس من كتاب الله الحكيم والسنة النبوية الشريفة.

ضف إلى ذلك خروج رواد هذا النمط الشعري عن الصورة الفنية القديمة التي اعتمدت على البلاغة، بتقديم البديل وهو الصورة الشعرية التي اتخذت الأسطورة والرمز والحواس والإشارات أساساً في التعبير عن خلجات الشاعر الشعورية والحسية، وربما لمعاناة المجتمع الجزائري للتعبير عن حياته اليومية.

كما شمل مبدأ التجديد في النص الشعري الجزائري المعاصر البنية الإيقاعية، فتطورت الصورة الموسيقية المستمدة من القالب الخليلي إلى وحدات جديدة موحية تشكلت عن طريق الأصوات، فأصبحت القصيدة المعاصرة قصيدة إيقاع لا قصيدة موسيقى.

وهكذا مس الشعر الجزائري المعاصر جملة من التحولات في الرؤى وفي طرائق التشكيل، التي سائرت من خلالها الذات الشاعرة متطلبات العصر، وأزمات الواقع العربي والجزائري، وهذا البناء الفني الجديد وليد التجربة الشعرية.

الكلمات المفتاحية: البنية، الخطاب، الشعر الجزائري المعاصر، ناصر لوحيشي.

**Abstract:**

**The Poetic Contemporary Discourse Structure in Nasser LOUHICHI's Works**

The contemporary Algerian poetry has witnessed a renewed movement that coincided with the political, social, economic and intellectual conditions the Arabic society, in general, and the Algerian one in particular knew, in the mid-twentieth century and the beginning of the twenty-first century, as a motive which caused renewal.

Accordingly, due to some contemporary poets' efforts, the Algerian poetry has got a new form. Indeed, they have succeeded in formulating a new structure, through creating a program that was out of the ordinary, in terms of content and form of the poem. In fact, poetry is used to express both the poet's life and his society.

Thus, this study attempts to identify the most important aspects of renewal which characterized the contemporary Algerian poetry; moreover, it aims at determining the most important expressive bets that have created the climate for the success of this renewal. Language became more significant, suggestive, and symbolic; even the writing style has changed. Therefore, there is the coloured language, the opposite language, the mystic language quoting from ancient books and Myths, citing from Quran and our Prophet's Sunnah.

In addition, the leaders of this poetic style departed from the ancient artistic image that relied on rhetoric, offering the alternative, the poetic image, which took the myth, symbol, senses and references mainly in expressing both the poet's emotional and sensual experiences, and the suffering of the Algerian society.

The principle of renewal in the contemporary Algerian poetic text included the rhythmic structure, so the musical image derived from the Khalili's Mold evolved into new, suggestive units formed by sounds. Hence, the contemporary poem became a rhythm poem rather than a music poem.

Consequently, the contemporary Algerian poetry had a number of shifts in visions and modalities, following the era requirements, and reflecting the crises of the Arab and Algerian realities, and this new artistic structure is the result of the poetic experience.

**Keywords:** Structure, Discourse, Contemporary Algerian Poetry, Nacer LOUHICHI

Résumé:

**La structure du discours contemporain poétique dans les œuvres de Nasser LOUHICHI**

La poésie algérienne contemporaine connaissait un mouvement de renouvellement en coïncidant les conditions politiques, sociales, économiques et intellectuelles vécues par la société arabe en général et par la société algérienne en particulier, au milieu du XXe siècle et au début du XXIe siècle, comme motif de renouvellement.

En conséquence, grâce aux efforts de certains poètes contemporains, la poésie algérienne a pris une nouvelle forme. En effet, ils ont réussi à formuler une nouvelle structure, en créant un programme hors du commun, en termes de contenu et de forme du poème. En fait, la poésie est utilisée pour exprimer à la fois la vie du poète et sa société.

Ainsi, cette étude tente à identifier les aspects les plus importants du renouvellement qui ont caractérisé la poésie algérienne contemporaine; de plus, elle vise à déterminer les paris expressifs les plus importants qui ont créé le climat propice au succès de ce mouvement. La langue est devenue plus significative, suggestive et symbolique; même le style d'écriture a changé. Par conséquent, il y a la langue colorée, la langue opposée, la langue mystique citant des livres anciens et des mythes, et encore du Coran et de la Sunna de notre prophète. En outre, les pionniers de ce style poétique se sont éloignés de l'ancienne image artistique qui reposait sur la rhétorique, offrant l'alternative, l'image poétique, qui prenait le mythe, le symbole, les sens et les références principalement en exprimant à la fois les expériences émotionnelles et sensuelles du poète, et la souffrance de la société algérienne. Le principe de renouvellement dans le texte poétique algérien contemporain incluait la structure rythmique, de sorte que l'image musicale dérivée du modèle de Khalili a évolué en de nouvelles unités suggestives formées par des sons. Par conséquent, le poème contemporain est devenu un poème rythmique plutôt qu'un poème musical.

En conséquence, la poésie algérienne contemporaine a eu un certain nombre de changements dans les visions et les modalités, suivant les exigences de l'époque et reflétant les crises des réalités arabe et algérienne, et cette nouvelle structure artistique est le résultat de l'expérience poétique.

**Mots clefs :** Structure, discours, poésie algérienne contemporaine, Nacer Louhichi.