الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية
قسنطينة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

جماليات الخطاب الشعري في ديوان "معراج السنونو" لأحمد عبد الكريم

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:
فاطمة سعدون

إشراف الدكتور:
ناصر لوحيشي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة الأصلية
د. زينب بوصبيعة	أستاذ محاضر	رئيسا	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
د. ناصر لوحيشي	أستاذ محاضر	مشرفا ومقررا	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
د.عزيز لعكايشي	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا	جامعة الإخوة منتوري
أ. يوسف وغليسي	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا	جامعة الإخوة منتوري

السنة الجامعية: 1428هـ-1429هـ/ 2007م-2008م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يعدّ الأدب الجزائري أدبا زاخرا بطاقاته وإبداعاته، بدءا من العصر القديم إلى عصرنا الحاضر. وبخاصة الشعر، إذ كان الوعاء الذي أفرغ الجزائريون فيه مشاعرهم وأفكارهم. ففي حقبة الاستعمار كان لما عاناه الشعب من ويلات الأثر البالغ في الثقافة واللغة العربية، أما بعد الاستقلال، فإننا نلحظ ذاك الصمت الرهيب الذي خيّم على الساحة الأدبية، و لم ينته إلا مع بداية الثمانينيات؛ فترة التحولات السياسية والإيديولوجية. فظهر جيل جديد يبحث عن هوية لأدبه، بعيدا عن المحاكاة والتقليد، لينتج أدبه الراهن الذي يعبر عن مراحل عايشها وتفاعل معها. مما أدى إلى تصاعد الأشكال الحداثية، ومنها القصيدة الحرة التي تبناها جيل الشباب، والذي فرض جمالية شعرية مغايرة لما كان سائدا لدى جيل السبعينيات. فألفينا الشاعر المعاصر يبحث في إمكانات اللغة وعناصرها لتفجير طاقاتها الدلالية والإيحائية. متوسلا بجميع البنيات والآليات من لغة، وصورة، ورمز، وإيقاع.

والجمالية في الشعر هي البحث في مواطن الجمال الفنيّ، التي استغلها الشاعر في تشكيل خطابه، وهي مرتبطة بوعي الشاعر الذي يختار من إمكانات اللغة وتراكيبها ما يظنه الأفضل لإيصال الفكرة، وفي الوقت ذاته يمنح جمالية مميزة لهذا التشكيل.

والجمالية لا ترتبط بالقارئ فقط، بوصفه من يلحقها صفة للنص، ولكنها ترتبط أيضا بالخطاب، فهو الذي يمنح حرية مقاربته من فراغاته وبياضاته التي يتركها للمتلقي حتى يصبح مشاركا في صنع الدلالة.

ولأن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر متميز بتميّز الشباب الذين آلوا على أنفسهم أن يعبروا عن واقعهم الراهن أصدق تعبير، ولأن مدونة (معراج السنونو) من مدونات هذا الأدب، فإننا اخترناها ليكون مدار هذه الدراسة الموسومة بجماليات الخطاب الشعري في معراج السنونو لأحمد عبد الكريم.

وسمة هذا الديوان أنه يقوم على التصوف، والذي يعدّ نقطة مميزة له، تفتح المجال أمام دراسة جماليات توظيفه في الخطاب الشعري الجزائري.

كما أن نقص الدراسات الأكاديمية التي تتناول الأدب الجزائري المعاصر، زادت من

قوة الدافع إلى تبني الأدب الجزائري موضوعا للدراسة. إذ نجد جلّ الدراسات تتجه مشرقا، وكأن هذا البلد لا ينتج أدبا أو أن أدبه لا يرقى إلى مستوى مثل هذه الدراسات. كل هذه الأسباب جعلتنا نختاره لهذه الدراسة.

ولأن الجمالية دراسة تعتمد عنصري الملاحظة والانتقاء، فإننا ولجنا الخطاب الشعري لديوان (معراج السنونو) معتمدين الملاحظة والانتقاء. حيث لن نحصي كل ما في النص من ظواهر لغوية، ودلالية، وإيقاعية، وإنما أنتقينا من بينها ما نظنه يؤدي إلى جمالية مفارقة تمنح الخصوصية لهذا الخطاب الشعري، وتجعله يتفرد عن غيره من الخطابات.

وللبحث في جماليات الخطاب الشعري، لابد من البحث في لغة الخطاب؛ انطلاقا من أصغر عنصر فيها إلى البناء الكليّ، ولعل أهم ما يثير التساؤل في مثل هذه الدراسة هو:

- لِمَ يختار الشاعر هذه التراكيب التي ينظم بها قصائده من جملة التراكيب التي تتيحها اللغة؟

وما هي الآليات التي يعتمدها الشاعر لوسم خطابه جماليا، ولإضفاء التجريب عليه؟.

-إن ديوان (معراج السنونو) يحوي نفحات للتصوف، فهل كان هذا الجانب تجربة صوفية بحثا عن جماليات للخطاب ومنه للتفرد والتميز؟ أم هل هو مجرد تجربة شعرية؟.

وما هو أثر الإيقاع في إضفاء الجمالية على الخطاب؟.

من هذه الأسئلة وغيرها التي تتفرع عنها يمكن أن نصوغ إشكالية هذه الدراسة على النحو الآتي:

ديوان (معراج السنونو) لأحمد عبد الكريم، أحد مدونات الشعر الجزائري المعاصر. فكيف تتجلى الجمالية انطلاقا من الخطاب الشعري فيه؟ وما هي مظاهرها وخصائصها ضمن ما يسمى الإطار الأسلوبي؟ وإلى أي مدى كان للجانب الصوفي أثر بارز في هذه الجمالية؟.

ولمعالجة هذه الإشكالية، اعتمدنا الخطة الآتية:

ففي المدخل: تناولنا حديثا عن الأدب الجزائري المعاصر، في حقبة السبعينيات وما ميزها، ثم حقبة الثمانينيات والتحولات الطارئة عليها، والتي جعلت التصوف أحد الروافد المهمة لتشكيل خطابات الشعراء الشباب.

ثم تحدثنا عن 'الخطاب' و'النص' اللذين عرفا اختلافا كبيرا في تحديد تعريفهما، وحتى إنهما يتداخلان أحيانا، وخلصنا إلى تبني مصطلح 'الخطاب'، لأن 'النص' جسد منغلق على ذاته، والدراسة هنا بحث في النص الشعري وإحالة إلى خارجه كذلك.

وبعدها تناولنا الجمالية وتلقي النص الشعري، فعرّفناها وبيّنا أسسها التي تقوم عليها، وننوه بأن الجمالية هي مذهب فنيّ يبحث عن الجمال في مواطن النص الشعري، التي يحاول القارئ استخراجها، ولكن برجوعه دوما إلى ما يمنحه له النص من حرية وآليات مقاربة.

وأما الفصل الأول: فقد كان لجماليات التشكيل اللغوي، إذ تناولنا الانزياح بوصفه مظهرا من مظاهر الخرق الذي أحدث جمالية مغايرة في متن الخطاب، والحذف، الذي وظفه الشاعر كلغة ثانية لها دلالاتها وإيحاءاتها، والتكرار الذي أفاد التأكيد والتنوع في الإيقاع.

والفصل الثاني: كان لجماليات التشكيل الفنيّ، حيث تحدثنا فيه عن الصورة الشعرية التي تعدّ من العناصر المهمة في هذا التشكيل، وارتبطت الصورة باللغة والتصوف، فكانت مختلفة ومفارقة. كما كان للرمز دور في إضفاء صفة الجمالية على متن هذا الخطاب. وبخاصة ما تعلق بالرمز الصوفي، والذي ساندته الرمز الأسطوري / التراثي وعضّده.

وأما الفصل الثالث: فقد كان لجماليات التشكيل الإيقاعي، حيث بدأناه بالجانب العروضي، وما اختاره الشاعر من بحور شعرية، ثم تطرقنا إلى ما وظفه من آليات (قافية، وتدوير، وتكرار، وتنغيم)، ذلك أن هذا الخطاب الشعري يجعل من التفعيلة الوحدة الأساس لتشكيل الإيقاع.

أما المنهج المتبع فهو المنهج الوصفي التحليلي، الذي يساعد في دراسة الأدب دراسة علمية، كما اعتمدنا الإجراء الإحصائي حيث اقتضت الضرورة، لتحديد ظواهر لغوية وإيقاعية، لإظهار صورة أو موسيقى معينة. وكل هذا بحثا عن الدلالة المبتغاة.

وقد زاوج البحث بين التنظير والتطبيق، فألزمنا الإشارة إلى بعض المقدمات النظرية بشكل وجيز في بداية فصول البحث، وذلك لأهميتها وخطورتها.

وأما عن الدراسات السابقة، فبحسب اطلاعنا لم تتم دراسة ديوان (معراج السنونو) كله من قبل، إلا أن هناك بعض الدراسات لقصائده، كما هو الشأن في أطروحة دكتواه الباحث 'محمد كعوان' بجامعة منتوري، إذ إنه درس مقطعا من قصيدة (الأبجورة)، وكذلك رسالة ماجستير الباحث 'عبد الله شنيني' بجامعة منتوري، والذي درس فيها قصيدتي (سباخ الروح، والسبابة). وقد اعتمدناهما مرجعين طعمنا بهما دراستنا هذه، إضافة إلى مراجع أخرى أذكر منها: البنيات الأسلوبية للشعر الجزائري المعاصر لعبد الحميد هيمة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر لمحمد بنعمارة، جماليات الخطاب الشعري، دراسة في فلسفة الوعي في الشعر الجاهلي لهلال الجهاد وغيرها من المراجع التي أسهمت في إضاءة طريقنا في هذه الدراسة.

وبخصوص الصعوبات التي تواجه كل باحث، فقد كان نقص المراجع، لاسيما ما تعلق بالتأريخ للشعر الجزائري المعاصر في حقبة الثمانينيات والتسعينيات، معوقا للانطلاق، مما جعلنا نلجأ إلى المجلات التي تصدرها جامعات الجزائر، وبعض الرسائل الجامعية كذلك.

وعدم وجود دراسات لهذا الخطاب الشعري، جعلنا نتخوف من كوننا أول من سيحاول الغوص فيه والبحث عن دلالاته وجمالياته. (الشاعر ذاته أخبرني أني أول من يدرس الديوان كله).

وفي الأخير أشكر للمشرف ناصر لوحيشي عناء تحمله مسؤولية الإشراف عليّ، وعلى صبره ومساندته لي في جميع مراحل البحث. ولا أنسى شكر اللجنة المناقشة التي أخذت على عاتقها مسؤولية تصحيح هذه الدراسة، كما أشكر كل من ساعدني من أساتذة، وعمال مكتبة وأصدقاء على مساعداتهم لي بالمراجع والرسائل والتشجيع.

02 جوان 2008م

مدخل

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الـــشعـــر الـــجزائـــري الـــمـــعاصـــر:

مرّ الشعر الجزائري بعدة مراحل منذ نشأته، إذ عاش فترة التقليد والمحاكاة في بداياته متأثرا بالثقافة المشرقية ، حيث نسج الشعراء قصائدهم على منوال القدماء شكلا متبنيين القصيدة العمودية إطارا لتجاربهم الشعرية، إلا أن المضمون كان مغايرا تماما، فالثورة هي المرجع الأول والأهم لهذه القصائد، حيث كانت أطروحة شعراء جيل الثورة ثورية وطنية واقعية.

ومع بداية مرحلة الاستقلال ونهاية الستينيات، نلحظ ذاك الصمت الرهيب الذي خيّم على الساحة الأدبية -والشعرية خاصة-؛ إذ دخل الأدب الجزائري مرحلة انتظار وترقب نظرا لتراجع دافع الكتابة؛ نهاية الثورة، وأصبح الشعراء يعيدون ما قالوه مستثمرين المخزون الفني الثوري، إلا أنه ومع بداية السبعينيات عاد الشعر الجزائري إلى عطائه متبنيا القضايا الإيديولوجية، والتي طغت على الجانب الفني فيه إذ "جففت الإدولوجيا كل ما كان فيـــه من ماء الشعرية ونفضتـــه لنا عاريا، إلا ما يستـــثنى!"[1]، كما أن "الشعر العمودي التقليدي الذي ظلّ سائدا طوال الستين عاما الأولى من القرن، كان بحكم الظروف والأحوال تقليديا يتغنّى في القصيدة العمودية المحدودة العطاء، بالوطنية ومآسي الشعب الجزائري الذي كان غارقا إلى أذقانه في الشقاء، فكان المضمون نبيلا، ولكن الفن كان ضعيفا إلا من روائع قليلة لمفدي والعيد وسوائهما قليل..."[2].

إن هيمنة الإيديولوجيا على متن الشعر الجزائري آنذاك، كانت سببا في ما وصل إليه الشعر من تراجع، إذ لم يستطع جيل السبعينيات أن يرتقي بمستوى الإبداع الفني، ولعل أن يكون ذلك راجع إلى عدم تمكنه من "تكوين دائرته المعرفية المنطلقة في سماء الإبداع الفني، فعجزت [كثير] من التجارب التي تزعمت الحداثة أن تكون فضاءها الشعري المتميز، كما أن الشاعر أصبح "مجرد متحدث فقط ينقل حكايات الواقع بأسئلة الإيديولوجي المباشر، لا بأسئلة

---

[1] - عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين. دار هومة للطباعة النشر و توزيع. الجزائر. د.ط. 2007م. ص549.

[2] - م . ن . ص ن.

الإبداع والفن. وذلك عائد للفقر المعرفي لدى الشعراء لحداثة تجاربهم، وضعف ارتباطها بالتراث... وكذا تقليد الشاعر الجزائري للقصيدة المشرقية على علاتها."[1]

وقد تميزت القصيدة الجزائرية في هذه المرحلة بعدة ميزات؛ تندرج ضمن الظواهر السلبية التي "طبعت بعض تجارب شعرائنا منها:

- انعدام الرؤية بسبب الفراغ الثقافي ولعبة التوهم بصراع فكري ناضج، مما أدى إلى سيطرة التجريدية والرمزية المغرقة في الضبابية.
- التمزق بين الحداثة والتراث ومن ثم الاستخفاف بالقيم بسبب الوقوع في وهم التقدمية والتفتح.
- الاستهزاء بأية مبادرة تذكر، ورمي كل من حاول التفكير مثلا في الموروث ومحاولة إيجاد جديد من غير الوافد بالرجعية والتقهقرية."[2]

إذن فالقصيدة السبعينية تأرجحت بين الحداثة والتراث، واضطربت بين مؤيدي الحداثة وبين الرافضين لها والمتمسكين بالقديم والتقليد، ولم تشهد النضج إلا في أواخر السبعينيات، أما بداية اكتمال التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر فلم يكن إلا في مرحلة الثمانينيات.[3] حيث برز جيل يسعى إلى "تجاوز لغة الوصف والتقرير التي طبعت شعر السبعينيات في القرن الماضي. هذه اللغة التي زجت بجملة من الشعراء إلى التغني بأمجاد الوطن وانتصارات ثوراته المتعددة وحركة التنمية. وأصبح كل إبداع لا ينصرف إلى هذه المواضيع يفقد مصداقية التلقي لدى جمهور القراء، وكانت الظاهرة الشعرية تكاد تكون صوتا جماعيا ذا ملمح واحد يتناغم أغلبه مع حركة المجتمع والسياسة."[4]

---

[1] - عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا). مطبعة هومة.الجزائر. ط1. 1998م . ص09.

[2]- يراجع: م .ن . ص ص9 ، 10.

[3]- م .ن . ص09 .

[4] - عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر. ماجستير. جامعة منتوري، قسنطينة. الجزائر. 2003-2004م. ص 86 .

إن حقبة الثمانينيات هي فترة التحول في الشعر الجزائري الحديث، إذ تصاعدت الأشكال الفنية الحديثة الجديدة، وتراجعت الأشكال القديمة، وهذا مع جيل الشباب الذي آمن بضرورة تبني أدب يعبر عن راهنه، ويحاكي واقعه المعيش، بعيدا عن المحاكاة والتقليد انطلاقا من البحث عن هوية لأدبه ذات خصوصية ذاتية ووطنية، وقد كان لما عاشته الجزائر والعالم من تحولات في هذه الفترة بالغ الأثر في هذا التحول، إذ و"مع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، والتحولات التي طرأت على البنى الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية، وما ترتب عنها، عرف المشهد الشعري الجزائري-خاصة- عدة تحولات في البنية والشكل، وظهر خطاب شعري يواكب التغيرات والتحولات في الجزائر والعالم العربي، مع جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنية، وبعدا عن الشعاراتية والتبعية للآخر-السياسي- مستفيدا من الموروث الشعري السابق، ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية"[1].

ويعد جيل الشباب من "أكثر الأجيال حيوية ونشاطا في مجال الإبداع الأدبي، إذ يعد الانطلاقة للشعر الجزائري الحديث وكذا رائد الحداثة الشعرية في الجزائر"[2]، وذلك بتبنيه لشعار إني إلى ذات سواكم لأميل بحثا في معنى الشيء كمكمن وراء المعنى المجازي ...إنه أدب الجيل الحر الذي لا يخضع لقانون قصائد الكلام بقدر ما ينتمي إلى قصيدة الكلمات[3]. كما أن هذه الحقبة -الثمانينيات والتسعينيات- تعدّ أيضا "من أخصب الفترات عطاء شعريا في القرن العشرين، إذ برز فيها قريب من أربعين شاعرا وشاعرة، وإذا كانت فترة الستين والسبعين تنماز بتبني القضايا الإيديولوجية أساسا في الكتابات الشعرية، فإن هذه الفترة كثيرة التنوع في الأفكار والقضايا المطروحة، وأغلب ما يطرح لا ينتمي إلى المسألة الإيديولوجية بوجه، وأكثر من ذلك فإن شعراء الثمـــانين والتسعـــين لا تجمعهم جامعة واحدة كما كان الشأن في الفترة السابقة

---

[1] - يراجع: عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري. ج1. رابطة أهل القلم. الجزائر. ط2 . 2006م .ص69.

[2] - محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل) .مجلة الناص .جامعة جيجل، الجزائر. عدد 2-3 . أكتوبر- مارس.2004م-2005م .ص07.

[3] - يراجع: عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري. ديوان المطبوعات الجامعية. وهران، الجزائر. ط1. 1993م. ص 61 .

لعهد الاستقلال."[1]

إن جيل الشباب قد حمل على عاتقه لواء الحداثة وسعى إلى تطوير القصيدة الجزائرية، انطلاقا من تفجير النص الشعري المعاصر، ومحاولة إيجاد بديل له يحمل بذور الحداثة في طياته للتعبير عن الراهن واستشراف المستقبل انطلاقا من الواقع. مما جعل أغلب شعراء هذه المرحلة يتصفون "بديمومة التوتر وعدم القناعة والرضى بالواقع الراهن، ومحاولة استشراف آفاق جديدة...وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته، ولم يكن ذلك مجرد نزوة عابرة، وإنما كان مشروعا ثقافيا مؤسسا يقوم على الموروث كقاعدة للانطلاق لبلوغ أفق الحداثة المنفتح على احتمالات وإمكانات فنية هائلة، ولا نهائية"[2].

إن الانطلاقة الشعرية الجزائرية نحو الحداثة جاءت للارتقاء بمستوى القصيدة؛ بحثا عن مكانتها اللائقة بها، فكان الاهتمام بالمضمون هو الشغل الشاغل للشعراء الشباب، وذلك بالتركيز على مستوى البناء الفني، فراحوا ينظمون بخلاف ما كان عند شعراء السبعينيات الذين كانوا "لا يعنون بأنفسهم ولا يلتفتون إلى ذواتهم يعبرون عنها، بل كانوا يتحدثون عن شيقارا والحلاج والتطوع في المزارع الاشتراكية ... في حين نلفي هؤلاء لا [يحرجون] في الحديث عن أنفسهم، فتكثر أشعار الحب والغرام، كما تكثر ياء الاحتياز (ياء المتكلم والأنا..) فكأن كل شاعر كان يمثل عالما بنفسه قائما."[3]

ويمكن ملاحظة الفارق بين شعر الشباب وبين سابقه من الشعر الجزائري، سواء أكان ذلك الذي كان في السبعينيات أم كان الوطني الذي ساد في حقبة الكفاح؛ انطلاقا من البناء الفني، إذ يمكن عدّ شعر الحداثة "أرقى وأجمل؛ وذلك بإصرار الشعراء على جنوحهم إلى إبداع صور قشيبة في الشقين العمودي والحر معا، لم تكن ترد في الشعر الإيديولوجي الذي سبقه في

---

[1]- عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين. ص 43 .

[2]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص ص 06 ، 07 . ويراجع أيضا: علامات في الإبداع الجزائري. ج1. ص69.

[3] - عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين .ص ص 43 ، 44.

الأعوام السبعين الذي كان قصاراه العناية بالمضمون، ولا في الشعر الوطني الذي سبقه أيضا، وهو الذي كانت غاياته أن يتناول القضية الوطنية بكل أبعادها ومكوناتها السياسية، والثقافية، واللغوية قبل كل شيء، دون الالتفات كثيرا إلى تجويد الشق الفني فيه..."[1].

إن الحداثة التي تبناها جيل الشعراء الشباب لم تكن حداثة شكلية فقط؛ إذ إن التجديد في القصيدة الجزائرية لم يقتصر على اتباع الشعر الحرّ وحده، كما كان الأمر عليه مع شعراء السبعينيات. ولم يحصر المتن الشعري الجزائري المعاصر مفهوم الحداثة في تبدلات الشكل، إنما سعى إلى التخلص من هذه الحداثة الشكلية عن طريق مدّ الوشائج بين التجارب الشعرية المعاصرة وبين التراث مع التركيز على معطيات فنية جديدة ومتعددة؛ أهمها تبني اللغة الدرامية والرمز والأسطورة...[2]

وقد كان لهذه المعطيات الفنية الجديدة الفضل في دفع التجربة الشعرية الحداثية نحو التطور، فلم تعد القصيدة مجرد نص يستريح القارئ في ظله؛ ولم يعد الشعر الحر وحده أساس الحداثة؛ بل أضحت الحداثة أمرا مؤسسا يقوم على توظيف التراث واستقرائه لفهم الحاضر وكذا استشراف المستقبل، مما جعل الشعر هو ذاك "الذي يجمع بين المضمون النبيل وبين الأصالة الجزائرية الحميمة، وبين التاريخ والحضارة، وبين الذوق والثقافة، يجمع بين كل ذلك وجمال التصوير الذي يسحرك ويأسرك..."[3]

وقد كان للتراث دور كبير في المخيلة الشعرية الجزائرية؛ إذ أصبح الشاعر الجزائري المعاصر يؤمن بضرورة إيجاد أدب راهن يتبنى القديم (أصالة) وينفتح على الجديد (معاصرة)، كما كان للسرد أيضا نصيب بارز في التجربة الشعرية الحداثية، انطلاقا من أن الحدود تماهت بين الأشكال الفنية، وتداخلت الأجناس الأدبية فيما بينها، فكثر "توظيف التراث بأنواعه الشعبي والإسلامي والسردي العربي بالشكل المنتظم، وتوظيف الطاقات السردية الهائلة في عرض الموضوعات والقضايا المعالجة، فإذن القصيدة في كثير من هذه الكتابات الشعرية تميل إلى

---

[1] - المرجع السابق .ص44 .

[2] -يراجع: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر .ص ص 108 ، 109.

[3] - عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين. ص 549 .

النزعة السردية في العرض، مما يمنحها قبولا أكثر عند القارئ"[1].

ومن بين صور التراث التي تم توظيفها في المتن الشعري الحديث، نجد توجه الشعراء إلى عالم الصوفية؛ حيث إن العديد منهم قد أفضت به التجربة "إلى الإيغال في عوالم الصوفية المعتمة والرمزية الغامضة؛ تعويضا عما افتقدوه من راحة وسكينة في الواقع المعيش."[2]

والتوجه إلى عوالم صوفية لم يكن وليد فترة الثمانينيات في العالم العربي، إذ إن الكتابات الشعرية العربية الحديثة قد استثمرت التصوف منذ السبعينيات؛ أين أدرك شعراء الحداثة العرب إبان هذه الحقبة أن شحنتي الصوفية الروحية والفنية لم تستنفدا طاقاتهما، فثمة كثير من الجماليات غير المكتشفة التي يمكن أن تضفياها على شعرية القصيدة العربية، الأمر الذي جعل تيار الصوفية الجديدة عنوانا لمرحلة شعرية حداثية، وبمجيء شعراء الثمانينيات إلى ساحة الإبداع، استثمروا هذا المعطى الجديد مؤسسين بذلك تجاربهم القائمة على المزج بين الحلم واليقظة، والمثال والواقع.[3] ويمكن القول أيضا إن "اقتران التصوف بالشعر خدم القصيدة الشعرية ونقل الشعر من مفهوم الصناعة إلى مفهوم التعبير عن التجربة، ولم يعد هذا الجنس الأدبي نظما يتبارى فيه الشعراء ويصوغونه وفق ما تطلبه القواعد البلاغية والعروضية، ويقتفون أثر النموذج المبجل الذي شهدت له الثقافة البلاغية بالجودة وجعلت منه مثالا يحاكيه من يريد أن يكون شاعرا."[4]

فالصوفية كتجربة شعرية قد لاقت الإقبال من الشعراء الجزائريين المحدثين شأنهم في ذلك شأن الشعراء العرب، إذ شكلت لديهم طريقة للعودة إلى الجذور وحقلا واسعا يمدهم بصور جديدة وجماليات مختلفة تعيد شعرية الشعر العربي، هذا الذي انغمس في الثرثرة والاجترار إبان السبعينيات لذا فإن "محاولة التشبث بالتصوف كمفهوم فلسفي وفكري وإبداعي

---

[1] - المرجع السابق. ص 44 .

[2] - عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص110.

[3] - يراجع: عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط1 .1999م. ص ص 214 ، 215 .

[4] - محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. المدارس. الدار البيضاء، المغرب. ط1. 2001م. ص 356.

في خطابنا الشعري العربي المعاصر، هي محاولة واعية للعودة إلى الذات واستكناه مواطن القوة في فكرنا وعقيدتنا وجماليات القول الفني، بعد عقود كان فيها الأدب شعرا ونثرا موظفا لخدمة قضايا اجتماعية وسياسية، حتى تحول إلى خطاب باهت لا حركة فيه ولا روح."[1] كما أنهم وجدوا هذا التيار منفذا للهروب "من عوالمهم المحيطة بهم أملا في الخلاص، وبحثا عن المعادل الوجداني لكياناتهم المفعمة بالسمو والامتلاء وبوصفها –أيضا– الملاذ الروحي لها."[2]

إن التصوف في التجربة الجزائرية الحداثية هو تصوف لغوي بالدرجة الأولى، بوصف اللغة هي مجال اهتمام المبدع، خاصة بعد ما عرفته الساحة النقدية من ثورة على مستوى المناهج، أين أصبحت اللغة أهم ما يعنى به النقد، فتبدلت أسس الإبداع ومقاييسه، الأمر الذي جعل المبدع يسعى إلى إنتاج نص لغوي تكون اللغة هي البنية المهيمنة عليه، وليست مجرد وسيلة للتعبير فقط. لذلك "فليس غريبا القول بأن التجربة الصوفية المعاصرة هي تجربة لغوية في الأساس الأول، لأن اهتمام شعرائنا هو نفسه اهتمامهم بالـــتجربة الشعرية، كون التصوف المعاصر الآن هو تصوف لغوي، يعنى الشاعر فيه باللغة باعتبارها شيئا مقدسا تحمل من أنفاس الذات الإلهية ما يجعلها محلا للعشق من قبل الشعراء، فاللغة هي التي تأسر القارئ وليست التجربة الصوفية بحد ذاتها"[3].

ولأن التصوف الحداثي هو لغوي في الأساس، فهو ليس امتدادا للتصوف الذي عرف في كتابات الأمير عبد القادر الجزائري؛ ذلك أنه كان متصوفا كتابة وسلوكا وهذا جليّ في سيرته الذاتية وفيما انطبع على نصوصه. غير أن التصوف الذي تبناه جيل الحداثة قد كان محاولة للخلق والتجديد والتجريب في الآن ذاته.[4]

وقد ظهر في الجزائر عدد من الشعراء الذين تبنوا هذا النهج الجديد، والذين تعاملوا

---

[1] – محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر –وفعاليات التجاوز– دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث. جامعة قسنطينة، الجزائر. 2005م– 2006م .ص ب، من المقدمة.

[2] – عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ديوان المطبوعات الجامعية. وهران، الجزائر. ط1 . 1994م. ص 53.

[3] – محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر. ص 265.

[4] – يراجع: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. اتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر. ط1 .2003م . ص 22.

مع القصيدة الشعرية "بمنطق التجريب من خلال حمل اللغة على الاحتمالات التركيبية والدلالية الممكنة والتي تكون غريبة في بعض الأحيان"[1] إذ "وعلى سبيل الحصر نجد تجربة متميزة في الكتابة الصوفية لدى مجموعة من الشعراء المعاصرين كعثمان لوصيف، مصطفى دحية، عبد الله حمادي، أحمد عبد الكريم، الأخضر فلوس، يوسف وغليسي، عبد الله العشي، محمد مصطفى الغماري."[2]

ويعدّ (أحمد عبد الكريم) أحد الشعراء الذين سعوا إلى التميز في كتاباتهم الشعرية، فتبنى التصوف منهجا يسم نصوصه، ويضفي عليها جماليات تجعلها تنفرد عن باقي التجارب الشعرية الحداثية في الجزائر التي تسعى إلى التجريب والابتداع والتفرد .

والشاعر (أحمد عبد الكريم) من شعراء جيل الثمانينيات، وهو من مواليد 16 أوت 1965م بالهامل جنوب مدينة بوسعادة. تلقى تعليمه الأولي في الكتاتيب والزوايا القرآنية ببلدته الهامل المعروفة بزاويتها العريقة. واصل تعليمه إلى أن دخل جامعة الجزائر ولكنه لم يواصل بمعهد اللغة العربية وآدابها لظروف قاهرة. تحصل على العديد من الجوائز مثل: جائزة محمد العيد آل خليفة عامي 1986م. 1999م. حاز جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر، عامي 1995م.2000م. وجائزة أول نوفمبر عن وزارة المجاهدين عامي 2000م.2001م.

وقد وردت ترجمته ونماذج من شعره في معجم البابطين[3]، ديوان الحداثة، وموسوعة أدباء الجزائر المعاصرين[4].

صدر له إلى الآن: كتاب الأعسر، سنة 1995م وهو نص سردي، ومجموعتان شعريتان: "تغريبة النخلة الهاشمية" عام 1997م، وديوان "معراج السنونو" عام 2002م* .

وقد صدر له مؤخرا؛ عام 2008م، نص سردي عنوانه "عتبات المتاهة".

---

[1] – عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر. ص 80.

[2] – محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص 21.

[3] – يراجع: ترجمة الشاعر في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. م1. مؤسسة البابطين. ط2. 2002م. ص340 .

[4] – الربعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري ج1. دار الهدى. عين مليلة. الجزائر. ط1 .2002م. ص 638 .

*كشف السيرة بعثه لي الشاعر نفسه عبر البريد الإلكتروني hachimite5@yahoo.fr. يوم 25 ديسمبر 2007م.

الـــخطـــاب والـــنـــص:

إن إشكالية المصطلح في الدرس العربي أضحت من أهم مشكلات الحداثة، إذ نلحظ تلك الحيرة التي تصيب القارئ لتلك المصطلحات العديدة والمتداولة، مما حدا ببعض الناقدين إلى اللجوء إلى تذييل بحوثهم بملاحق للمصطلحات، سواء أكانت أحادية اللغة أم ثنائيتها.

ومن أهـــم المصطلحات التي ظهرت في حقل الدراسات اللغوية نجد ثنائية (الخطاب/ النص)، هذان المصطلحان اللذان يتداخلان فيما بينهما إلى درجة الخلط، فما هو 'خطاب' عند بعضهم هو 'نص' عند بعضهم الآخر، ولعل هذا التداخل راجع في الأساس إلى أن تعريف كل من 'الخطاب' و'النص' في الـــمنظومة النقدية الغربية لم يتفق عليه نهائيا؛ أي أنه لم يتم ضبط تعريفهما وتحديده بدقة، مما جعل لكل واحد منهما عدة تعريفات تندرج ضمن توجهات أصحاب التعريفات ومفاهيمهم.

الـــخـــطـــاب:

قد شاع استخدام مصطلح 'الخطاب' كثيرا في الدراسات النقدية الحديثة، خاصة ما تعلق منها بالدراسات اللغوية، حيث لم يتفق على تعريف محدد له مما أفرز عدة تعريفات:

فالخطاب "مرادف المفهوم السوسيري 'كلام' وهو معناه المعروف به في اللسانيات البنوية."[1] أما في لسانيات الخطاب، فإنه يعدّ "موضوع المعرفة الذي تسعى إلى تحقيقه الألسنية الخطابية، يرادف الخطاب من هذا المنظور النص."[2]

والخطاب أيضا هو "مجموع قواعد تسلسل وتتابع الجمل المكونة للمقول، وأول من اقترح دراسة هذا التسلسل هو اللغوي الأمريكي 'سابوتي زليق هاريس'."[3] إذ يرى 'هاريس'(Zellig Sabbetai HARISS) أن الخطاب في مجمله هو" إقامة شبكات المعادلات بين الجمل و / أو

---

[1]- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي. دار الآفاق. الجزائر. ط2 .2003 م. ص 14. ويراجع أيضا: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط3 .1997م . ص 22 .

[2]- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص. دار الحكمة. الجزائر. د ط . 2000م .ص ص 58، 59

[3]- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي. ص 15 .

سلسلة من الجمل."[1]

أما في المدرسة الفرنسية، فإن مفهوم الخطاب يتحدد انطلاقا من مقابلته بمفهوم المقول، والذي هو تتابع جمل مرسلة بين فراغين معنويين، فيما يكون الخطاب هو المقول منظورا إليه من زاوية يجعل منه مقولا، أما من حيث البحث في ظروف إنتاجه وشروطها فيجعل منه خطابا.[2]

أما 'بنفينيست'(Benvéniste) فيرى أن 'الخطاب' هو "كل مقول يفترض متكلما ومستمعا لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما."[3] ذلك أن الخطاب عنده "الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل"[4]، فهو "الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ."[5]

إن تعدد مفاهيم 'الخطاب' زاد من صعوبة القبض على تعريف محدد له، ولعل هذا المصطلح أصبح "متداولا في مجالات عديدة منها نظرية النقد وعلم الاجتماع والألسنية الفلسفية وعلم النفس الاجتماعي والكثير من حقول المعرفة الأخرى، وشاع استعمال هذا المصطلح لدرجة أن الكثير من الباحثين دأب على تركه دون تعريف أو تحديد، وكأن استعماله أصبح أمرا بديهيا وبسيطا لدى الجميع ..."[6].

إن استعمال مصطلح 'الخطاب' في العديد من المجالات أدى إلى تعدد المفاهيم حوله، والتي خضعت "لتعدد تصورات المهتمين عنه، تلك التصورات المتمايزة من بعضها والمتكاملة في الوقت ذاته. إذ تنوعت المنطلقات نتيجة اختلاف فهم المهتمين على وفق التطور في ما أنتج في مجال نظريته، وذلك انطلاقا من وصفهم له بأنه مجموعة من أفعال الصياغة والجمل والقضايا."[7]

---

[1] - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص. ص 59.

[2] - يراجع: إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي. ص15. ويراجع: أيضا سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي .ص 22.

[3] - م . ن . ص ن .

[4] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 22 .

[5] - م . ن . ص ن.

[6] - سارة ميلز: الخطاب. تر: يوسف بغول. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات. جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر. 2004م. ص1، من المقدمة.

[7] - فرحان بدوي الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث. دراسة في تحليل الخطاب. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان. ط 1 .2003م .ص 39 .

إذن فإن المفهوم العام 'للخطاب' أصبح يقابل بمفاهيم أخرى مختلفة عنه "لذا ترسم حدوده دوما بواسطة التفريق بينه وبين بعض المصطلحات كالنص والجملة والإيديولوجيا "[1]، حيث أدى ذلك إلى التشتت في فهمه نظرا لأن "كل حقل ثقافي ينظر إليه من زاوية حاجته له، فاللسانيون يرون فيه اللغة حالة فعل (كلام)، والمفكرون والفلاسفة يرونه إيديولوجيا والنقاد يرونه ممارسة أو شكلا أدبيا."[2] لذا فهناك من يقابله بالمنطوق حيث نجد 'ميشال فوكو' (Michel Foucault) يعرفه بقوله "...هو أحيانا يعني الميدان العام لمجموع المنطوقات Enoncés، وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من المنطوقات، وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها تدل على عدد معين من المنطوقات تشير إليه."[3]

أما 'روجر فاولر'(Roger FOWLER) فيقابله بالإيديولوجيا، إذ يقول: "إن الخطاب كلام أو كتابة ينظر إليهما من زاوية الاعتقادات والقيم التي يجسدانهما، وتمثل هذه الاعتقادات وما إلى ذلك أسلوب نظر إلى العالم وتنظيما وتمثيلا للتجربة أي 'الإيديولوجيا' بالمعنى الموضوعي الحيادي."[4]

في حين يعرفه 'رولان بارث'(Roland BARTHES) انطلاقا من مقابلته بالجملة، فيرى أن "الخطاب يشكل مستوى أعلى من الجملة، فهو حدث لغوي له وحداته وقواعده ولسانيات خاصة به."[5] وما يمكن ملاحظته أن تعريف 'بارث'(BARTHES) هو الأكثر استعمالا في الدراسات الحديثة؛ أي أنه "المفهوم الغالب في الدراسات اللغوية الحديثة."[6]

إن الاستعمالات المتعددة من قبل الباحثين لكلمة 'الخطاب' جعل حصرها في معنى واحد

---

[1]- سارة ميلز: الخطاب .ص 03 .

[2]- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية. عالم الكتب الحديث. إربد، الأردن .ط1 .2006م .ص 54 .

[3]- ميشال فوكو: حفريات المعرفة. تر: سالم يفوت. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. د ط. 1968م .ص 78. نقلا عن: الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو. المجلس الأعلى للثقافة .د ط .2000م .ص 95 .

[4]- سارة ميلز: الخطاب. ص 04 .

[5]- الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو. ص 91 .

[6]-عبد الهادي ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية. دار الكتاب الجديد المتحدة. لبنان. ط1 . مارس 2004م. ص 37 .

أمرا مستحيلا، وبخاصة أن هذا التباين في الاستعمال ناجم عن تعدد مناهج الدراسات اللغوية مع نسبة كل تعريف إلى منهجه، لأن هذه التعاريف لا تعدو كونها تمثل مناهج معينة، فقد ورد مفهوم 'الخطاب' عند الباحثين بوصفه واحدا من ثلاثة: بوصفه أكبر من الجملة، أو بوصفه استعمالا أي وحدة لغوية أو بوصفه الملفوظ.[1] غير أنه يمكن "تعريف خطاب من الخطابات كحقل خاص من حقول الاستعمال اللغوي، وذلك من خلال المؤسسات التي لها صلة به ومن خلال المواقف التي ينبع منها والتي تميز المتكلم."[2] كما يمكننا عدّه "ممارسات [تصوغ] الأشياء التي تتحدث عنها بطريقة منظمة وبهذا المعنى فإن الخطاب شيء منتج لشيء آخر (قد يكون ذلك قولا أو فكرة أو تأثيرا)، بدل أن يكون شيئا يوجد ذاته بذاته ويمكن تحليله منعزلا..."[3] وعليه يكون الخطاب في مجال الألسنية كلمة تستعمل "لوصف بنية تتجاوز حدود الجملة "[4] وغرضها التأثير في متلقيها.

الـــنـــص:

تعدد مصطلح 'النص' من حيث المفاهيم والتعريفات شأنه شأن مصطلح 'الخطاب'، حيث إن الاختلاف ذاته الذي وقع مع تحديد مفهوم 'الخطاب' وقع مع مفهوم 'النص'، الأمر الذي جعل "تحديد تعريف جامع لـــ (النص) عملية ليست سهلة، إذا لم تكن مستحيلة إلى حد ما."[5] ويمكن عدّ هذا الاختلاف حول المفهوم هو الذي أدى إلى "صعوبة القبض على النص وتحديد ماهيته وأبعاده، لتعدد الرؤى ولكونه فضاء لأبعاد متعددة متنازعة، إضافة إلى كونه شحنة انفعالية تحكمها قواعد لغوية ومعايير أخلاقية وقيم حضارية وخصائص اجتماعية."[6]

ونظرا لخضوع ماهية النص لعدة تأثيرات ومرجعيات، فإننا نلحظ انقسام النقاد على

---

[1]- Deborah Shiffrin : Approaches to discourses .Cambridge University press .p.p.23 نقلا عن : عبد الهادي ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب . ص 37. 43.

[2]- سارة ميلز: الخطاب. ص 08 .

[3]- م . ن .ص .ص 13 .14 .

[4]- م . ن . ص 105 .

[5]- فرحان بدوي الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث. ص 35 .

[6]- السعيد بوسقطة: شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي. مجلة التواصل – دراسات في اللغة والأدب – جامعة عنابة. الجزائر. عدد08. جوان 2001م. ص 222 .

ثلاثة أقسام في النظر إلى النص[1]:

- قسم المنظرين الذين يعرّفون النص انطلاقا من مكوناته:

"ويمثلهم (تودوروف) [TODOROV] فالنص في رأيه نظام تضميني نستطيع التمييز بين مكوناته على ثلاثة أوجه: ملفوظي ونحوي ودلالي وهو يوازي النظام اللغوي ويتداخل معه."[2]

- قسم المنظرين الذين يعرّفون النص انطلاقا من ارتباطه بالإنتاج الأدبي:

"ويمثلهم (رولان بارث) [Roland BARTHES] الذي وجد عند (جوليا كريستيفا) [Julia KRISTEVA] تعريفا جامعا أو أصوليا، فالنص 'آلة نقل لساني وإنه يعيد توزيع نظام اللغة، فيضع الكلام التواصلي أي المعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة أو متزامنة ومختلفة'، فالنص بهذا المعنى فعالية كتابية ينضوي تحتها كل من الكاتب والقارئ. وقبل ذلك قدم مفهوما للنص وسمه بأنه تقليدي وشائع ومؤسسي، فهو نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بشكل ثابت أهم مهماته أنه يضمن بقاء الشيء المكتوب وهو مرتبط تاريخيا بعالم بأكمله من النظم (القانون والدين والأدب والعلم)."[3]

إذن فإن تعريف 'بارث' [BARTHES] قائم على تعريف 'كريستيفا' [KRISTEVA] التي ترى أنه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه."[4]

- قسم المنظرين الذين يعرّفون النص انطلاقا من ربطه بفعل الكتابة:

"ويمثله (بول ريكور)[Paul RICOEUR] "[5] والذي يعرفه بقوله: "لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة."[6]

---

[1]- يراجع: بدوي فرحان الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث. ص 38 .

[2]- م . ن . ص ن .

[3]- م . ن . ص ن .

[4]- جوليا كريستيفا: علم النص .تر: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، المغرب. ط2 .1997م .ص 21 .

[5]- بدوي فرحان الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث. ص 38 .

[6]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة. الكويت. عدد 164. أغسطس 1992م. ص 237. ويراجع كذلك ص 239 .

إن هذا القسم الأخير من المنظرين، والذي يحصر مفهوم النص فيما كتب متجاهلا النصوص الشفوية "يحاول التوحيد بين مفهومي النص والخطاب"[1] غير أن النص ليس هو الخطاب، كون "النص وحدة معقدة من الخطاب، إذ لا يفهم منه مجرد الكتابة فحسب، وإنما يفهم منه أيضا... عملية إنتاج الخطاب في عمل محدد، فالخطاب يتجمع فيه أولا عمل تركيبي يجعل من القصيدة أو القصة وحدة شاملة ..."[2]، فالنص إذن إنتاج للخطاب انطلاقا من العمل التركيبي المجتمع فيه، والذي يقوم على مستويين: مستوى أفقي وآخر رأسي، حيث يتكون المستوى الأفقي الأول من وحدات نصية صغرى تربط بينها علاقات نحوية، ويتكون المستوى الثاني من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية والمنطقية..."[3]

إن النص انطلاقا من مستوييه المكونين له يجعل منه "بنية معقدة ذات أبعاد أفقية وتدرج هرمي تحتاج إلى ذلك الخليط المتكامل من علم النحو وعلم الدلالة والتداولية..."[4] وحاجة النص إلى كل من علم النحو والدلالة والتداولية؛ يرجع إلىأنه يقوم على اللغة أساسا، إذ "يتشكل الخطاب النصي من أبنية لغوية الأمر، الذي يقتضي من أية مقاربة علمية له أن تتأسس على اللغة باعتبارها أهم مناسب لطبيعته."[5]

مما سبق نخلص إلى أن 'النص' و'الخطاب' مصطلحان متباينان إلا أن تداخلهما راجع إلى أنهما نشآ جنبا إلى جنب في حقل اللسانيات "على الرغم من تركيز هاريس Harris مثلا على تحليل متوالية من الوحدات التي ينتجها مرسل نحو متلق والتي هي الخطاب."[6]

أما مقابلة مصطلح' الخطاب' بمصطلح' النص' فهو راجع إلى أن هناك بعضا من اللغات

---

[1]- عبد الملك مرتاض: الكتابة ومفهوم النص. مجلة اللغة والأدب. جامعة الجزائر. الجزائر. عدد 08. الخاص بملتقى علم النص 1996م. ص 12 .

[2]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. ص 241 .

[3]- سعيد حسن بحري: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات. مكتبة لبنان ناشرون، لبنان. الشركة المصرية للنشر لونجمان، مصر. ط1 .1997م .ص 119

[4]- م . ن .ص 125 .

[5]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. ص18 .

[6]- بلعلى آمنة: نظرية النص عند جوليا كريستيفا. مجلة اللغة والأدب. جامعة الجزائر، الجزائر. عدد 08. الخاص بملتقى علم النص 1996م. ص 71.

الأوربية لا تملك مقابلا لمصطلح الخطاب (Discours) في اللغة الفرنسية، وكذا الإنجليزية، مما جعلها تحتفظ بمصطلح (Text). كما يمكن رد شيوع مصطلح 'الخطاب' في الدراسات الأدبية والنقدية إلى أنه يمثل "خلاصة ما تطور إليه استخدام مصطلح 'الجملة' ومصطلح 'النص' بعدها في المدونة النقدية الحديثة، ويكاد يستقر على استعماله لما يحمله من دلالات أوسع من دلالات 'النص'، لاسيما من ناحية إيحائه بالاستعمال والتداول. ويقوم التمييز بين المصطلحات الثلاثة هذه على أسس تداولية أهمها الاستعمال"[1]، ما يعني أنه يمكننا أن نحصر الفرق بين 'النص' و'الخطاب' في الاستعمال، لأن "النص جسد مكتف بذاته 'منغلق عليها'"[2] في حين أن الخطاب "نشاط تواصلي ضمن سياق اجتماعي، ما يتطلب الانفتاح على غيره فتتخصب دلالاته."[3] لذا فإننا سنعتمد مصطلح 'الخطاب' خلال هذه الدراسة، نظرا لأنه كمفهوم لا ينغلق على ذاته بل ينفتح على السياقات المختلفة والتي تتيح للقارئ آليات التأويل.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] - حنيفة بوجادي: خصائص التركيب اللغوي في "بوابات النور" للشاعر الجزائري عبد القادر بن محمد بن القاضي – دراسة في الوظيفة التداولية – دكتوراه. جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية. قسنطينة، الجزائر. 2005- 2006م. ص105.

[2] - سعيد حسن بحري: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات. ص 103.

[3] - [illegible]

الـــجمالـــية وتلـــقي الـــنص الشعـــري:

جاء الأدب الحديث ليعيد تشكيل مفاهيم جديدة عن جماليات الخطاب، إذ لم يعد الأدب مجرد احتفال بالفرد أو المناسبة، بل أضحى أدبا يهتم بالقضية قبل كل شيء، أين أصبح الاهتمام بالواقع الراهن هو جل ما يشغل المبدع للبحث عن هوية لأدبه في إطار الأشكال الـــحداثية؛ من رواية، مسرح وشعر. والقصيدة المعاصرة كرافد من روافد هذا الأدب تفردت بجمالياتها الخاصة فباتت "تعتمد في بنائها على الأصوات والرموز والصور والإيقاعات المتحولة والمتحركة ،إضافة إلى أنها تنسف كل ما هو ساكن وجاهز ورتيب."[1]

والقصيدة لم تعتمد التغير الشكلي فقط من حيث البناء و الصور، بل أصبحت كذلك تقوم على مواضيع مختلفة تعالج القضايا الراهنة والإنسانية خاصة؛ ما جعل "النص الشعري الحداثي يتميز بكثير من المفاهيم الإنسانية المعقدة منها ما يعود إلى طبيعة المرحلة الراهنة التي تشوبها مفاهيم ثقافية وحضارية متنوعة ومنها ما يعود إلى مفاهيم تراثية (واقعية_ أسطورية _ دينية)."[2]

إن تغير القصيدة المعاصرة على مستوى البنية السطحية وكذا العميقة، جعلها تبتعد عن الثابت وتدخل مصاف المتحول "بتخطيها أسر الدلالة الثابتة واللغة القاموسية إلى البحث عن معطيات الثقافة المعاصرة والتي تعد نتاجا لقطائع ابستيمولوجية تؤسس كل واحدة منها لجمالية معينة."[3] هذه القطائع الابستيمولوجية التي تشكلت من روافد فكرية وثقافية متعددة، تعدّ أساس الحداثة لأن هذه الروافد تشكل الموروث و"الحداثة ليست هدما للموروث وإنما استمرار .. الحداثة وعي للتراث مع تشوف المستقبل."[4]

إن تواشج التراث مع المعاصرة في المتن الشعري المعاصر؛ أدى إلى ظهور جماليات فنية ولغوية جديدة تسم هذا المتن، لذلك فإن البحث عنها ينطلق من بنية النص ومستوياته لأن "جمالية

---

[1] - محمد طمار: مع شعراء المدرسة الحرة بالجزائر. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط . 2005م .ص 18 .

[2] - بوجمعة بوبعيو: النص الشعري بين التأصيل والتحليل (دراسة في الشعر العربي الحديث) منشورات جامعة قار يونس. بنغازي، ليبيا. ط1 .1998م. ص36 .

[3] - يرجع: سبطة النص في ديوان البرزخ والسكين. تأليف مجموعة من الأساتذة والنقاد. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. ط1 .2002م .ص 147 .

[4] - عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص ص 112، 113 .

النص تنبع من تكامل عناصره الفنية جميعها"[1] غير أن هذا لا يعني أن نرصد كل ما في بناء النص ونحصيه، بل "إن الدراسة الجمالية تستلزم خطوتين هما 'الانتقاء' و'الملاحظة'"[2] حيث لابد من التركيز على العناصر التي تؤدي تشكيلا جماليا في القصيدة، اعتمادا على دقة الملاحظة.

والجمالية مصطلح يرجع إلى الفلسفة كغيرها من المصطلحات الحديثة، إذ تدخل تحت باب علم الجمال "وهو اليوم علم مستقل بقواعده وأصوله. وقد كان منذ نشأته وعلى مدى القرون الطويلة، وما يزال أحد أبرز المواضيع الذي عالجت فيه الفلسفة قضايا الفن على اختلافها؛ من حيث إن الفن هو التعبير بتلك الأصول والتقنيات عن معاناة إنسانية ذات أبعاد نفسية ومدلولات اجتماعية وتاريخية وسواها."[3]

وتستعمل الجمالية "نعتا لكل ما يتصل بالجمال أو ينسب إليه، وتستعمل أيضا اسما وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميز بها الإنسان الجميل من غير الجميل، ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال."[4] وتظهر الجمالية في مجال الفن بصورة كبيرة وهي كدراسة تهتم بمسائل متعددة "مثل:ما الجمال؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الأدب والفن؟ ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة؟"[5] ولعل من المناسب القول إن الجمالية تدرس "في مجالات ثلاثة: كنظرة للفن،كنظرة للحياة، وكاتجاه علمي في الأدب والفنون (وفي النقد الأدبي والفني)."[6]

والجمالية في الأدب "اتجاه نقدي يكرس جهده للبحث في الجوانب الفنية في المؤلفات الأدبية، كالصورة أو الإيقاع الموسيقي أو الاستعارات أو التشبيهات البيانية في نص من النصوص

---

[1]- محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر. ص 09 .

[2]- جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر – اللغة العليا. تر: أحمد درويش. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط4 .2000م. ص 39 .

[3]- ميشال عاصي وإيميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب. دار العلم للملايين. بيروت، لبنان. ط1. 1987م. ص502.

[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط2 . 1982م . ص 147 .

[5]- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي. ج1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. ط2. 1983م. ص273.

[6] المرجع نفسه. ص 284.

الأدبية."[1]

إن جماليات القصيدة المعاصرة تقوم بالدرجة الأولى على إثارة المتلقي؛ الذي تسند إليها عملية الانتقاء بعد الملاحظة، هذه الإثارة التي ترتكز على عنصر مهم في النصوص الأدبية، وهو الشعرية التي "تعد أبرز خصيصة يقوم عليها الخطاب الشعري، فهي النواة التي تزداد عنده درجة التوتر، وهذا راجع لاعتمادها عنصر التشويش الذي يستمد خصوصيته من الرؤيا؛ هذه الأخيرة تقوم بالتأليف بين المتناقضات كما تسهم في إمداد الشعرية بطاقات لا حصر لها، وتعمل على صدم القارئ ومفاجأته بصور لا وجود لها في الواقع المعيش."[2]

إن للقارئ دورًا كبيرًا في إضفاء صفة الجمالية على نص دون آخر؛ وذلك للتفاعل الحاصل بين القارئ والنص، انطلاقا من التأثيرات التي تحدثها صور الخطاب ولغته في نفس القارئ، لذلك كان تركيز "الاهتمام على التفاعل الذي يحدث بين القارئ الذي أنشئ النص من أجله ولغة النص التي يتحرك معها، فالنص عالم دلالات وبنيات يتم إنتاجها من خلال ذات النص، كما تتجلى من خلال الكاتب والقارئ، ولاشك أن إنتاج النص مرتبط بزمن محدد، أما تلقيه أو التأثير الذي يحدثه فلا يرتبط بزمان بعينه، بل تحدث تلك العملية في أزمنة عدّة وتظل تنتج تفسيرات تتعدد بتعدد القراءات، وينغلق حين يعجز القارئ عن النفاذ إلى داخله ويظل عند السطح."[3]

ويعود فضل بروز دور القارئ هذا إلى المناهج الحداثية التي ظهرت على الساحة النقدية اللغوية، أين دعت إلى موت المؤلف؛ مما جعل "الكتابة تلقي بفلذة كبدها ألا وهو النص الذي يجد نفسه يتيما من أول لحظة يولد فيها، فتتلقفه القراءة خطابا مرسلا ليفكه أو يشفره القارئ في وعيه."[4] غير أن دور الكتابة لا ينتهي عند هذا الحد، إنما غايتها تظل ما ظلّ النص ماثلا أمام متلقيه؛ أين يشكل الخطاب الشعري إثارة واستفزازا للقدرات المعرفية ودهشا يثيره في المتلقي؛ الذي يغوص في النص ليعيد تشكيله مرة أخرى وفق رؤيته الذاتية، هذه التي أضحت ضرورة في

---

[1]- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر(عربي،انجليزي،فرنسي). دار الآفاق العربية. القاهرة، مصر. ط1. 2001م. ص50.

[2]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل .ص 03 .

[3]- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص .ص ص 95 ، 96 .

[4]- عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 2005م. ص 116 .

كل عملية تولد نصا إبداعيا، انطلاقا من التفاعل والحوار الاستفزازي الذي ينشأ بين القارئ والنص؛ والذي يتحدد من ورائه مستوى النص.[1]

إن القارئ –إذن– هو من يحدد مستوى النص انطلاقا من التفاعل الحاصل بينهما، أين يكون الأثر هو أهم ما يطبع هذا التفاعل، ما يؤدي إلى إبراز القيمة الجمالية للنصوص، ذلك أن "القيمة التي تعزى إلى النص ليست بالضرورة شيئا كامنا فيه، بل يتمثل معظمها في استجابة القارئ أو السامع له، إذ أن هذا الأخير لا يكتفي بأن يتلقى بيانا جماليا محسوسا لكنه يتأثر ببعض المثيرات وهذا التأثير في طبيعته تقييم."[2]

ويخضع تقييم النص الأدبي إلى عوامل عديدة مرتبطة بذات القارئ، إذ يعدّ هو القاسم المشترك بين التلقي والتجربة الجمالية. وهذه العوامل تتمثل في حساسية المتلقي وثقافته وطريقته في التفكير وهدفه من القراءة[3]، حيث تتضافر هذه العوامل فيما بينها مشكلة سلاح القارئ الذي يلج النص ليفككه ويدخل أفضيته بحثا عن دلالاته، حتى يتمكن من الحكم عليه، وبالإضافة إلى هذه العوامل نجد عاملا آخر مهما هو "التسلح بالذوق: وهو فيما أعتقد أساس مشروع القراءة في انطلاقه نحو الخطاب، وهو أهم الضمانات التي تشتغل بقية العناصر على هداية منها في اقتحام حمى الموضوع، ذلك أنه لن يتوافر للمتلقي فيما يبدو آليات القراءة الصحيحة، ولن يستطيع الانفلات من رقابة الخطاب والتسلسل نحو الإحاطة بظروفه وملابساته، من غير حس جمالي نابع من ذات القارئ، وتلك الملكة العماد هي ما ندعوه ذوقا."[4]

ولكن، أليس الخطاب الشعري هو المتحكم في القارئ أولا قبل هذه العوامل؟ أليس هو الذي يمدّ القارئ بآليات يفرضها عليه؟ حيث يمنّيه بما يوحيه له من فراغاته وبياضاته بأنه يحتاج إلى من يفكك بناءه ويعيد تشكيل دلالاته، وما إن يقترب القارئ منه حتى يتمنع عن ذلك؛ لأنه ليس مجرد نص واحد بل هو عدة نصوص متداخلة من التراث والمفاهيم والإيديولوجيات، مما يجعله

---

[1]- يراجع: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص 19 .

[2]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص .ص ص 95 ، 96 .

[3]- يراجع: شعيب مقنونيف: حول مصطلح نظرية التلقي وخصائص التجربة الجمالية (النص الروائي الجزائري نموذجا). مجلة الناص. جامعة جيجل. الجزائر. عدد 4 – 5. أفريل – جويلية. 2005م. ص 126 .

[4]- الموزي سعودي: الخطاب الأدبي بين آلية الإنتاجية وخطوات المقاربة. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة منتوري قسنطينة. الجزائر. عدد 06. أكتوبر 2005 م. ص 153 .

منفتحا على آليات التأويل التي لا تعد "مجرد إجراء يتستر من خلاله عن القارئ، ولكنها مماهاة لتأويل الكينونة، وتأسيس لشعرية التأويل حيث تغدو الشعرية منتجة للنص، باعتبار هذا الأخير خاضعا لنظرة القارئ التأويلية، هذا من جهة ومن جهة أخرى تسهم الشعرية في خلق ذات قارئة مكتنـــزة بالتأويل ومخصوصة به."[1] فالنص هو المتحكم في عملية المد والجزر التي يقوم بها القارئ اتجاهه. ولكي تتم مقاربة النص لابد من ولوجه انطلاقا من أهم مكوناته؛ وهو اللغة، إذ "نؤمن بحتمية دخول النص من بوابة اللغة، فالأدب في جوهره فن لغوي واللغة هي وسيلة الأديب كما أن الرخام أو البرونز أو الفلين هي مادة النحات."[2] ذلك أن الجمال "لا يوجد بمعزل عن تحققه العياني، ومن ثم فإن الجمال في الظاهرة الشعرية هو جمال شعري يتأصل في اللغة."[3] لذلك؛ فإن دراسة الخطاب الشعري تنطلق من دراسة خواصه التركيبية، والدلالية، والتواصلية، والتي تشكل صلب البحث الذي يتحقق على مستويات أساسية ثلاثة هي: المستوى النحوي، والمستوى الدلالي والمستوى التداولي.[4]

وإن كانت اللغة هي وسيلة الأديب في فنّه، فقد تكون غايته كذلك، لأنه يسعى إلى خلق لغته الخاصة المتميزة في كل نص ينتجه، ما يعنيه أن كل نص يشكل تجربة جمالية مغايرة عمّا سواه من النصوص، هذه الجمالية التي يحاول القارئ مقاربتها اعتمادا على حسه الذوقي وكذا خبرته الخاصة للقبض على دلالات النص، وحيث إنه "لما كانت التجربة الجمالية موفرة متعة الاكتشاف المفترضة للإحالة النصية المتلازمة معها فإن فضاءها فضاء دلالي بالضرورة ...وسياقها المناسب أن تلامس حساسية القارئ وحكمه الجمالي الذي يبدأ من إدراك الجنس الأدبي المقروء ومعرفة خصائصه وينتهي بدمجه في مخزون الخبرة الخاصة بها."[5]

إذن، فإن على القارئ ألا يأتي إلى النص بذهن فارغ، وإنما عليه التزود بعدة عوامل، وإن كان التذوق أحدها فإن الوعي الثقافي عامل مهم لاستكناه الجماليات، انطلاقا من "أن التجربة

---

[1]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص 110 .

[2]- فوزي عيسى: تحليل النص الشعري. دار المعرفة الجامعية. القاهرة، مصر. د ط . 2002م. ص 15 .

[3]- هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الوعي الشعري الجاهلي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت، لبنان. ط1. جوان 2007م. ص 13.

[4]- يراجع: سعيد حسن بحيري: علم لغة النص. ص أ، من المقدمة .

[5]- شعث مقبول: حول مصطلح نظرية التلقي وخصائص التجربة الجمالية. ص 127.

الجمالية فعل ثقافي يقتضي تداعي السياقات وتقاطعها"[1] ما يمنح القارئ القدرة على المقاربة لأن "الحساسية الجمالية هي قدرة على التجاوب مع الصدى، مع الإيقاع، مع النظام الخاص للأصوات، والروائح والأشكال والصور والألوان التي تنتج بغزارة ظواهر الكون وليس الكون وحده."[2] هذه القدرة التي تساعد القارئ في التفاعل مع النص، مانحة إياه آليات البحث في خباياه عن جماليات تتوافر في النظام والدلالة والإيقاع .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]- المرجع السابق . ص 131 .

[2]- جون كوهين : النظرية الشعرية. ص 380 .

الفصل الأول

جماليات التشكيل اللغوي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يعد التشكيل اللغوي أساس العمل الفني، فبه يتحدد جنس العمل إن كان قصيدة، رواية، قصة...، ذلك أنه يقوم على عدة أسس نحوية، بلاغية وتركيبية، ولعل التركيب (النظم) هو أهم هذه الأسس لأنه يهندس الخطاب وفق معايير محددة تجعل لكل جنس أدبي سماته المشتركة. ومع أن التركيب يوحد خطابات الجنس الأدبي الواحد في مقابل خطابات الأجناس الأدبية الأخرى، إلا أنه ضمن الجنس الأدبي الواحد يمنح لكل خطاب تفرده وتميزه، انطلاقا من خضوعه للمبدع، الذي يلجأ إلى تفرد كل خطاب على حدة مانحا إياه جمالياته، مركزا على خصيصة الشعرية ومتجاوزا بذلك وظيفة الإخبار، مما يجعل القارئ يركز على آليات الخطاب اللغوية أو طرق انشغاله ومنظوماته البلاغية.[1]

إذن فالبحث في آليات الخطاب الأدبي – والشعري خاصة – ينطلق أساسا من آلياته اللغوية، ذلك أن "اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير"[2] مما يجعلها خير وسيلة للانطلاق نحو الخطاب بحثا عن تجليات جمالياته.

واللغة بوصفها تشكيلا يجعلها ذات دلالة مكانية وزمانية، إذ تشغل المكان كما الزمان فهي "الأداة والمادة التي يشكل منها الشاعر أزمنته وأمكنته وأصواته الموسيقية."[3] هذا التشكيل الذي يخضع لتجربة الشاعر ومواقفه، وخبرته، والذي يفرض تراكيب معينة تجعل اللغة غير اللغة؛ خاصة مع القصيدة المعاصرة أين أصبحت اللغة جديدة كذلك؛ انطلاقا من كشفها عن الجوانب الجديدة في الحياة، مما جعل الشاعر المعاصر يوقن أن لكل تجربة لغتها، أو منهجها الجديد في التعامل مع اللغة.[4]

وتعامل الشاعر المعاصر مع اللغة لم يعد مجرد تجميع للكلمات، ورصّها وفق إيقاع موسيقي معين، كما أن غايته من اللغة لم تعد تجميع ثروة لغوية لمجابهة الصعاب التي تواجهه عند

---

[1]- يراجع: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: تأليف مجموعة من الأساتذة والنقاد. ص 276 .

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة، ودار الثقافة. بيروت، لبنان. ط 3 . 1981م . ص 173 .

[3]- عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. دمشق، سوريا. ط2 .1985 م . ص212.

[4]- يراجع: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص 174 .

نظم القصائد، بل إن همّه أضحى كيف يبني خطابه، خاصة وأن هذا البناء أصبح يعتمد تفجير اللغة وتهشيمها، مما يجعل كل كلمة مقصودة لذاتها، وكل لفظ له دلالته التي لا تعوض بمرادف له، وإن كان له الإيقاع الوزني ذاته، وعلى هذا أصبح الشعر "نتاجا لعملية توليدية تتم في نطاق اللغة وبواسطتها، ومن ثمّ تصبح شعرية النص بدورها متولدة عن اللغة وكيفية تشابكها في شكل خطاب متفرد."[1] هذه العملية التوليدية التي يسعى المبدع من ورائها إلى خلق جماليات الخطاب، لأن الجمالية لا تكون للفظة دون أخرى، فلا مزية للفظة على أخرى إلا في إطار النسيج العام والمتكامل للخطاب، لأن "الجمالي مكمنه النسيج، وقدرة العناصر على توليده نسقا متميزا ينهض بالبنية ويصل بها إلى نمذجة النظام، وإلى وضعه على مستواه الصافي الشفاف، حتى الخفاء واللاحضور، أو حتى الابهام باللانظام أو العفوية."[2]

ولكن، وإن كنا نقول إن اللغة الجديدة التي تبنتها القصيدة المعاصرة تنفرد بجمالياتها سعيا وراء الحداثة، فإننا لا ننفي جماليات القصيدة القديمة، بل إن كل شعر هو حداثي في زمانه، إلا أن التركيز في الدراسات النقدية الحديثة على وصف لغة الخطاب الشعري المعاصر بالجدة والاختلاف وحتى الانحراف، فإنه راجع إلى أن اللغة أصبحت هدفا في ذاتها؛ إذ إنها لم تعد "في تصور الشاعر المعاصر وسيلة 'ترجمة' للوجود أو التجربة، ولم يعد الشعر – كما كان التصور من قبل – 'ترجمانا' للمشاعر والأفكار، أو – كما كان يقال في تميم – 'ترجمانا للحياة' وإنما أصبح الشعر بالنسبة للشاعر ولنا هو الوجود وهو التجربة وهو الحياة."[3] ثم إن دورها أصبح يرتكز على الإيحاء واستنهاض الأحاسيس، حيث تجاوزت كونها مجرد وسيلة موصلة للمفاهيم المحددة، انطلاقا من ارتباطها بجماليات وقيم خاصة.[4]

وتقوم جماليات الخطاب الشعري المعاصر أساسا على تفجير النظم القديمة السائدة؛ انطلاقا من القالب الشعري وإلى غاية القاعدة اللغوية، في محاولة للبحث عن لغة شعرية "تتخطى

---

[1]- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر. سراس للنشر. تونس. ط2 . 1992م . ص 29 .

[2]- يمنى العيد: في معرفة النص. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت، لبنان. ط3 .1985م . ص 112 .

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص 180 .

[4]- يراجع: عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر. ط1 . 2001م . ص177 .

السياق التعبيري الأول إلى نسق من البناء، تتآلف فيه الألفاظ والمعاني على نحو ممتلئ بدفقات من الإيقاع الصوتي المنسجم؛ لتصبح التجربة الشعرية هي التجربة اللغوية ذاتها."[1] هذه اللغة الشعرية التي يكون جلّ هدفها أن تعيّن "إمّا شيئا خاصا (ملموسا فرديا) أو شيئا عاما، بصيغة أخرى يكون مدلول اللغة الشعرية إمّا مقولة خاصة (ملموسة وفردية) وإمّا مقولة عامة (حسب السياق)"[2] هذا التعيين الذي يكون على مستوى الألفاظ والكلمات مما يجعله خاصا فرديا، أو على مستوى الفكرة ما يجعلها مقولة عامة، وبحسب أن هذا هو هدف اللغة الشعرية، فهي تختلف عن اللغة العادية. مما يجعل لها أداءين "أداء (براجماتي) وأداء آخر شعري (جمالي) "[3]، وإن كان للغة أداءان فإن للنص جانبين كذلك يتعلقان باللغة؛ هما "جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة ..وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف، التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو تجربته."[4]

إن استخدام المؤلف الخاص للغة في محاولة لوسمها بخصوصيات تمنح التشكيل جمالياته المتفردة، هو ما يمكن أن نصطلح عليه بأسلوب الشاعر، والذي "يعتبر غالبا 'مجاوزة فردية'، طريقة في الكلام خاصة بمؤلف واحد."[5] هذا الأسلوب الذي يظهر في تراكيب لغوية، نحوية ودلالية تخضع لتطلبات التشكيل اللغوي، ذلك "أن لغة الشعر مرتبة ومنتظمة بطريقة مختلفة، وبهذه فإن التحليل اللساني المطبق على الشعر قد ينتج نحوا مختلفا عن النحو الذي يمكن أن ينتجه تحليل اللساني للغة العادية ... أي أنه يمكن توليد كثير من المتواليات الشعرية بفضل نحو معين

---

[1]- علي حداد: الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا. دط . 2000م. ص 177 .

[2]- جوليا كريستيفا: علم النص. ص 75 .

[3]- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش. إيتراك للنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط1 .2001م. ص 90 .

[4]- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط5 . 1999م. ص90.

[5]- جون كوهين: النظرية الشعرية. ص 36 .

أقيم خصيصا للغة العادية، بينما لا يمكن إنتاج متواليات شعرية أخرى على نفس المنوال."[1] وهذا يعني أن الشعر يخلق فضاءه اللغوي الخاص، وكذا نحوه الخاص متجاوزا القواعد والاستعمالات، مما يؤدي إلى إيجاد علاقات نحوية "تضفي على العلامات دلالتها من جانب وهي التي تميز الدلالة اللغوية عن غيرها من الدلالات من جانب آخر."[2]

إن هذا التميز في الدلالة، والذي يظهر خصوصا في طريقة تعامل المبدع مع اللغة؛ لإرسائها كتشكيل يخلق فضاء دلاليا متميزا، بحثا عن التفرد والتجريب، هو الذي يسهم في إضفاء الجمالية التي تتوزع على جميع مستويات الخطاب، فتكون "في نظام التركيب اللغوي للنص أي في بنية تركيب الجمل والمفردات، كما في بنية الزمان والمكان التي تولد فضاء النص، وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو فيها وأرضا يتحقق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع، وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص وتتعدد إمكانيات الدلالة فيه."[3]

وكما سبق القول إن الأسلوب مجاوزة فردية؛ فإن جماليات الخطاب الأدبي – والشعري خاصة – تتجسد فيما يلجأ إليه الشاعر من مجاوزة تتيحها اللغة أولا، والدلالة ثانيا، ليس لغرض الكسر وتجاوز القواعد فقط ليقال إنه تخلص من سلطة اللغة، ولكن لابد من أن يكون التجاوز داخل ما تسمح به اللغة؛ أي نتجاوز القواعد والاستعمالات لغرض وهدف دلالي بيّن خدمة للمعنى. وإلا فإن جمالية النظام لا جمالية بعدها. وعليه فإلى أيّ مدى حوى ديوان (معراج السنونو) من الجماليات؟ وإن كانت المجاوزة من أسس الجمالية، فإلى أيّ مدى تجاوز (أحمد عبد الكريم) في خطابه الشعري؟ وهل كان التجاوز في خدمة الدلالة أم هل كرّسه كمعطى جمالي على حساب الدلالة؟

ولأن الدراسة الجمالية تقوم على عنصري الملاحظة والانتقاء، نجد أن ديوان (معراج السنونو) يحوي عناصر بيّنة يمكن أن تدرج ضمن العناصر التي تتيح تجسيد الجمالية على مستوى التشكيل اللغوي وهي: الانزياح الذي يضم ظواهر نحوية بارزة تعامل معها الشاعر، وعنصر الحذف أو البياض وأخيرا عنصر التكرار.

---

[1] – عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي. ص 58 .

[2] – نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ص 90 .

[3] – يمنى العيد: في معرفة النص. ص 127 .

1- الانـــزيـــاح:

هو مصطلح ارتبط خاصة بعلم الأسلوبيات حتى إنه ألحق بها كفرع لها فيقال أسلوبية الانزياح. هذه الأسلوبية التي"تقوم أساس على فرض تقابل بين لغة الأدب (الرفيعة) ولغة المعيار النحوي المستعمل في العرف (أي اللغة الاصطلاحية). مما يؤلف نحوا ثانويا مكونا منه صور الانزياح أو الانحراف."[1] هذا النحو الثانوي الذي يتجسد في التشكيل اللغوي حيث إنه لا يخرج عن إطار اللغة فهو إما خرق للمعيار النحوي أو تقييد له بالتزام قواعد إضافية.[2] كما فعل 'المعري' في لزومياته وإن كان التزامه عروضيا. ولعل هذا ما يجعل القول إن الانزياح كمفهوم لا يرتبط بالنحو فقط، بل إنه قد "يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة."[3]

ومصطلح الانزياح ترجمة لكلمة (Ecart)، فقاموس ديبوا "يشير إلى أن الانزياح 'حدث أسلوبي' ذو قيمة جمالية، يصدر عن قرار الذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقا (transgressant) لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى 'معيارا'(norme) يتحدد ب: الاستعمال العام للغة، المشترك بين مجموع المتخاطبين بها."[4]

غير أننا نجد هذا المصطلح يتعدد بحسب المفاهيم التي وضعها له النقاد، كل حسب توجهه، فهو يعرف "مثل خطإ مقصود (برونو)، مجافاة لقواعد اللغة (أو) نحو مضاد (ويليك)، ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا (أو) حالة مرضية للغة (كوهن)، مسافة واختلاف (بارت)،

---

[1]- فرحان بدوي الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث. ص 19 .

[2]- يراجع: هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، نحو منهج سيميائي لتحليل النص. تر: محمد العمري. إفريقيا الشرق. المغرب. ط2 . 1999م .ص 57.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب .ص 103 .

[4]- John DUBOIS et autre : Dictionnaire de linguistique. Librairie larousse. Paris . 1973. p 172. « Ecart ».نقلا عن: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. دكتوراه دولة في النقد المعاصر. جامعة وهران، الجزائر. 2004م-2005م. ص 175.

للحن المحبب، كسر المألوف، اضطراب في نظام اللغة، تواضع جديد لا يفضي إلى عقد بين المتخاطبين (المسدي)"[1]. وعلى الرغم من تعدد المفاهيم، إلا أننا نجد هذه المصطلحات تتحدد "بمعارضتها لنظام ما، وخروجها عن النمط المعياري للغة الذي قد يسمى استعمالا عاديا أو دارجا أو شائعا أو عاما أو مألوفا أو بسيطا أو حياديا أو بريئا أو ساذجا..."[2]

وبحسب تعدد مفاهيمه تعدد أيضا من حيث اللفظة ذاتها، فنجد 'عبد السلام المسدي' في كتابه (الأسلوبية والأسلوب)[3] يورد كشفا للدوال المعبرة عنه، حيث يذكر اللفظة الأجنبية ويقابلها بما ترجمت إليه في العربية مع ذكر صاحب المصطلح، وقد أحصى اثنتي عشرة كلمة.

إن هـــذه الكلمات المحصاة تشير أغلبها إلى أن الأسلوب هو انحراف أو خرق لما هو كـــائن في اللغـــة من نظام وتواضع، واللجوء إلى هذا الأسلوب هو محاولة لتوليد أنماط تعبيرية جديدة تهشم قيود القالب القديم الذي حاول أن يهيمن انطلاقا من رفض أي محاولة للتجديد. ولعل هذا هو ما أدى إلى وصف عملية الخرق بهذه النعوت السلبية إذ نجد معاني هذه الكلمات كـــلها تشـــير إلى السلبية: "التجاوز (فاليري)، الإطاحة (بايتار)، المخالفة (ثيري)، الانحراف (ســـبيتزر)، الاخـــتلال (والاك،واران)، الشناعة (بارت)، خرق السنن، اللحن (تودوروف). العصيان (أراغون)، التحريف (جماعة مو)، الافتضاض، الانعطاف (كوهن)."[4]

ورغـــم تعدد الترجمات إلا أننا نلحظ شيوع استخدام بعض منها، إذ نجد 'الانزياح'. 'الانحـــراف' و'التجاوز'، وحتى إن هناك من استعمل لفظة عربية قديمة شاعت في حقل البلاغة وهي 'العدول' للدلالة على هذا الخرق الحاصل في الشعر خاصة، "فالشعر تأمل في اللغة بالغة. وعـــن طـــريق الانـــتهاك المؤقت والمفيد فائدة طارئة هذا أحيانا، وهو كذلك بناء عن طريق استغلال الممكنات الفاعلة في اللغة، أوفي العرف الأدبي وتوظيفها فنيا وليس كل انتهاك عدولا

---

[1]- عمر أوكان: اللغة والخطاب. إفريقيا الشرق. المغرب. د ط.2001م. ص 19 .

[2]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص 175.

[3]- يراجع: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب .ص ص 100 ،101.

[4]- عمر أوكان: اللغة والخطاب .ص 170. ويراجع كذلك: المسدي: الأسلوبية والأسلوب. ص .ص 100. 101.

أســـلوبيا"[1]، أي إنـــه ليســـت كل مجاوزة هي أسلوب، ولا تعدّ كذلك إلا إذا كانت وسيلة "للقـــبض على خصوصية النص الشعري باعتباره كيفية خاصة في التعامل مع اللغة، لأنه ينبني أساسا على مجموعة من الانزياحات."[2]

إن كيفية التعامل مع اللغة تعود أساسا إلى مبدإ الاختيار والتأليف، حيث يلجأ الشاعر إلى الاختيار من بين التأليفات التي تتيحها اللغة نسقا تركيبيا، يخلق أنماطا تركيبية وتعبيرية تميزها عن غيره، مما جعله يقدم المعنى بطرق مختلفة. إذ وإن "كان الشاعر في كل عصر يحاول أن يقدم تجربته الخاصة مع اللغة مستخدما نظمها الصوتية، والصرفية، والنحوية، فإنه في الوقت نفسه، يعمل تلقائيا على أن يطبع بصمة خاصة ويترك أثرا فريدا في تنفيذه لهذا الاستخدام، ولذلك قد يقوم بعدد من (الانحرافات) أو (الميل) أو (العدول) (deviation) عن المستوى (المعياري) أو (النموذجي) أو (النمط) للاستعمال اللغوي، وهذا المستوى الذي يمكن أن يسمى (المستوى الحيادي) في التعبير، وهو ما أطلق عليه (رولان بارت): (درجة الصفر في الكتابة)."[3] إن هذا الانحراف الذي يتخذه الشاعر طابعا لترك بصمته "ميزة تكسب النص الأدبي خصوصية، ويميز أسلوب الكاتب ويكشف عن مقاصده الخفية."[4]

وقبل التطرق إلى الانزياحات التي طبعت الخطاب الشعري في ديوان (معراج السنونو)، سنحمل أهم التعريفات والمفاهيم التي دارت حوله:

1- إذ يعد "ظواهر محلية تقاس بمدى انتشارها في النص"[5] كالاستعارة.

---

[1]- مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر العربي .منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر. دط. 1409 هـ. ص30.

[2]- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: تأليف مجموعة من الأساتذة والنقاد. ص291.

[3]- محمد حماسة عبد اللطيف: ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور. مكتبة الخانجي. القاهرة، مصر. ط1 . 1990م .ص 12 .

[4]- سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث. عالم الكتب الحديث. إربد، الأردن. ط1 . 2004م . ص 197 .

[5]- مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر العربي. ص 36.

2- يصـــنف طبقا لعلاقته بنظام القواعد اللغوية، إذ يعد انحرافا إيجابيا إذا تعلق الأمر بإضافة قيود معينة، ويعد انحرافا سلبيا إذا تم تخصيص القاعدة العامة.[1]

3- ويصنف على أساس العلاقة بين القاعدة والنص قيد التحليل، أين يتم التمييز بين انحرافات داخلية وخارجية، فالانحرافات الداخلية تكون عند انفصال وحدة لغوية ذات انتشار محـــدود عن القاعدة المسيطرة على النص، أما الخارجية فتكون عند اختلاف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.[2]

4- "ويصنف طبقا للمستوى اللغوي، فيميز بين انحرافات خطية، وصوتية ومعجمية ونحوية ودلالية."[3]

5- ويصنف هنا طبقا لمبدأي الاختيار والتركيب، أين يتم تعيين الوحدات اللغوية التي تخرج على قواعد النظم والتركيب.[4]

وعلى اختلاف المصطلحات التي تشير إلى هذا المفهوم، يمكننا اعتماد 'الانزياح'، إذ "يتمـــيز عـــن صنويه بما يمكن تسميته 'عذرية اصطلاحية'، أي أن دلالته لم تستهلك في حقول معرفية أخرى، بخلاف (الانحراف) و(العدول) اللذين تتوزعهما مجالات دلالية شتى."[5]

---

[1]- يراجع: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. دار الشروق. القاهرة، مصر. ط1. 1998م. ص210.

[2]- يراجع: م . ن . ص 211.

[3]- مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر العربي. ص36.

[4]- يراجع: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. ص211.

[5]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص 185.

الانزياحات النحوية :

كـــان الـــنحو ولا يـــزال الحيز الذي لا يجب المجاوزة فيه، إذ ورغم تخلخل البنيات العروضية والإيقاعية وما تبع ذلك من ردود إلا أنه تم التسليم بها. ولكن المساس بالنحو أمر لا سكوت عنه. وخلخلة بنية النحو ليست وليدة العصر الحاضر، بل كانت هناك محاولات قديمة مـــن الشعراء القدماء أنفسهم، إيمانا منهم أنهم أكبر من النحو. ولكن إن كان هؤلاء يمتلكون ملكة اللغة وكذا صناعتها، فهل شعراء العصر الحالي هم كذلك؟ وإن كان خروج القدماء على النحو إيمانا منهم أنهم أكبر منه، فلمَ خرج الشعراء المعاصرون عليه؟ وما هي الغاية من ذلك؟

لجأ الشاعر (أحمد عبد الكريم) في خطابه الشعري في ديوان (معراج السنونو) إلى التزام بعض القواعد التي تدخل حيز النحو. هذا الالتزام الذي يعد انزياحا؛ لأنه لم يعتمد قواعد نحوية إضـــافية، بل سعى إلى تحطيم بعض القواعد وتجاوزها، في محاولة لإحداث مفارقة بين تشكيله اللغـــوي لـــلخطاب وبـــين نظام اللغة، وذلك ليكفّ "النظام النحوي عن كونه مستوى من مستويات نظام اللغة ويبدأ في العمل كعلاقة مع العلاقات الأخرى في النص منفصلا عن علاقته القديمة في النظام اللغوي."[1] ومن أبرز ما التزمه الشاعر في هذا :

صرف ما لا ينصرف :

والمقصود به إلغاء بعض أحكام الممنوع من الصرف، حيث لجأ إلى تنوين الصفة التي عـــلى وزن (أفعل) ومؤنثها على وزن (فعلاء) والتي حقها المنع من الصرف[2]؛ أي لا تنون ولا تجر، غير أن (أحمد عبد الكريم) أظهر التنوين. ففي قصيدة (وصايا السماق). يقول :

كنتُ علّقت أسمالي
على عرْعر هرم في المقام
تدبّجه خرقٌ ودمٌ أزرقٌ[3]

---

[1]- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص 88 .

[2]- يراجع: ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك. ومعه: عدّة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك: محمد محي الدين عبد الحميد. ج4. المكتبة العصرية. صيدا، بيروت، لبنان. دط. دت. ص118.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2002م. ص 19.

إن كـــلمة (أزرق) قد جاءت في آخر السطر أين يمكن الاستغناء عن التنوين، ولكن غاية الشاعر لم تكن عروضية، إنما تقصّد إظهار التنوين كنوع من التخطي للقاعدة، ليس فقط نحويا بل دلاليا، حيث ألحق دلالة اللون الأزرق بالدم.

وهـــذا الخرق لم يكن فريدا، بل تكرر في قصيدتين أخريين، حيث يقول في قصيدة (السبابة):

الشّجى واسع
وأنا الفارس الخارجيّ المشرّد
ذا بيرقي أسْودٌ
والمدى أحمرٌ فوق كفّي[1]

وفي مقطع آخر منها :

لمّا أحوِّم
في برزخٍ أزرقٍ[2]

أمّا في قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة؟!)، فنجد هذا الخرق في قوله:

رجل عتيق الصّوت ..قالْ
ويْل لرأسك يا فتى
من مدية الأشعار
واللّغة الفجيعة
ها لسانك أسْودٌ
وأراك تحمل شاهدا وصحيفة[3] .

---

[1] - المصدر السابق: ص 43.

[2] - م . ن . ص44.

[3] - م . ن .ص 69.

إن تكـــرار هـــذا الخرق لا يجعله مجرد مصادفة أو جاء دون وعي، بل إنه يؤكد أن الشـــاعر يعي جيدا ما يقوم به، وأن هذا الكسر للقاعدة النحوية جاء لغرض في نفس الشاعر يرجو من ورائه كسر النظام، ومحاولة "البحث في بدائل اللغة عن الأكثر عدولا وإيغالا في الجدة والـــبكارة، إنه البحث عن الخصوصية الشعرية."[1] هذه الخصوصية التي أراد (أحمد عبد الكريم) أن يســـندها إلى الألوان، إذ مسّ هذا الخرق كلا من (الأزرق)، (الأسود)، (الأحمر)، و لم يكن الخـــرق نحويا فقط من حيث الحركة الإعرابية، بل كذلك من حيث الإسناد، إذ تبادلت فيما بينها؛ فأصبح اللسان أسود وهو في حقيقته أحمر، أما المدى فهو أحمر وحقيقته أن يكون أزرق كامـــتداد السماء، في حين نلفي الدم أزرق وهو حقيقة أحمر. فتداخل معاني الألوان محاولة من الشـــاعر رسم صور تثير الدهشة، حيث يكون "للشعر العظيم تأثير كبير على روح اللغة، إنه يوقـــظ صـــورا امّحت ويؤكد في الوقت ذاته طبيعة الكلام غير المتوقعة، وإذا اعتبرنا الكلام ذا طبـــيعة غـــير متوقعة ألا يكون هذا تدريبا على الحرية؟ ليس متعة يمارسها الخيال حين يعبث بالرقـــباء! عند هذا تصبح الفنون الشعرية هي الرقيبة، وأما الشعر المعاصر فقد أدخل الحرية في جسد اللغة ذاته، ولهذا يظهر الشعر كظاهرة حرية."[2]

إضافة (أل) التعريف إلى الفعل:

وقـــد ظهر هذا الخرق في ثلاث قصائد هي: (تذكار منطفئ)، (شجويات)، (وصايا السماق) حيث تناوبت (أل) التعريف الدخول على الفعل الماضي وكذا المضارع. ففي (وصايا السماق) نجدها تدخل على الفعل المضارع (يعرجون) يقول:

"جسدي خِرقةٌ"

وعيوني خرافية الحدقاتْ

شفاهي مرائيةٌ

---

[1]- عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر. ص 83 .

[2]- غاستون باشلار: جماليات المكان. تر:غالب هلسا. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان. ط5. 2000م. ص25.

والذي يجهش الآن بالهينمات
الخفيضة
أسلافي اليَعْرُجُونَ إلى رئتي
لست غير الوصايا التي اقترفوا
والدّماء التي سفحت كربلاء
لست غير السّماق الذي طوقتني طلاسمه[1]

أما في قصيدة (شجويات) فهي تدخل على الفعل المضارع (يترقرق) :

ذلك البؤبؤ اليَتَرَقْرَقُ في حَمْأة الوحل
عيني التي سُملت
حينما شهدت لوثة (الغَرنِيكَا)
ورأت قمقم الليل
يوقظ غيلانه[2]

وإن كانت (أل) الداخلة على هذين الفعلين هي (أل) الموصولة، إلا أن دخولها على الفعل يعدّ معيبة. وقد كان الفرزدق ممن فعلوا ذلك، في قوله :

ما أنـــت بالحكم الـتُرْضى حكـومتـه ولا الأصيل ولا ذي الرأي والجدل[3]

ويكـــون دخول (أل) على الفعل لضرورة شعرية بغية مراعاة الوزن، وإن كان يجوز للشـــاعر ما لا يجوز لغيره، إلا أنه كان من الأجدر الابتعاد عن مثل هذه الخروقات، ذلك أنها

---

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص15.

[2]-م. ن . ص 92.

[3]- ابن هشام الأنصاري (أبو محمد عبد الله جمال الدين): أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك. ص20. ويراجع: شرح ابن عقيل: تح: محمد محي الدين عبد الحميد. ج1. مكتبة دار التراث. القاهرة، مصر. دط. 2005م. ص132. ويراجع أيضا: ابن مالك: شرح التسهيل: تح: عبد الرحمن السيد، محمد بدوي المختون. ج1. هجر للطباعة والنشر. ط1. 1990 م. ص201. بحثنا عن هذا البيت في ديوان الفرزدق. دار بيروت للطباعة والنشر. بيروت، لبنان. دط. 1984م. ولم نجده.

وإن كانـــت تشكل مفارقة في متن الخطاب، إلا أنها تشكل وصمة تحيل إلى خرق لم يقبل من كبار الشعراء القدماء الذين امتلكوا ناصية اللغة.

ولم تدخـــل (أل) على الفعل المضارع فقط؛ الذي يمكن مضارعته باسم الفاعل، بل أدخلها الشاعر أيضا على الفعل الماضي، وذلك في قصيدة (تذكار منطفئ). يقول :

أنا الختنتني الملائك في

سدّة الغيب

أورثني سحنة البدوي الدباغ

لمحرقة الباهْ [1]

إن دخـــول (أل) عـــلى الفعل الماضي "مكروه عند أهل اللغة لأن الشاعر جمع بين وحـــدات لا تجمع"[2]، إلا أنه ورغم اعتماد (أحمد عبد الكريم) أسلوبا ممجوجا عند أهل اللغة، إلا أننا أحصيناه لأنه يشكل سمة طبعت الخطاب الشعري عنده، ورغم أنها لا تؤدي إلى جمالية، غـــير أنها تخلخل البنية وتجعل المتلقي يحسّ بالدهشة والاغتراب من هذا التوظيف، مما يؤدي إلى نوع من الاستفزاز والارتباك وهذا هو هدف الانزياح.

---

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو.ص86.

[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري. دار العلوم للنشر والتوزيع. عنابة، الجزائر. دط. 2006 م. ص209.

الانزياحات المطبعية :

ونقصد بها ما لجأ إليه الشاعر من انزياحات على مستوى الكتابة المطبعية، وقد تجسدت في ظاهرة إظهار السكون على حرف العلة، وذلك في ثلاث قصائد: (شيزوفرينيا)، (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة)، (تذكار منطفئ). يقول:

لقد قيل عني تخطى دماً كافراً
دون بسملة وحجاب
وقيل تزوجتُ سيّدة الجان[1]

ثم يقول:

أراها بعينين صافيتين
ولا تبصرون سواي[2]

و:

أقهقه نخب التوحد
والعزلة البربرية
في أرخبيل الفصام[3]

ثم يقول :

إنّ الطقوس فضاءٌ بهيٌّ
يرقع ما اجترح الفقهاء[4]

كما نجد في قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة) هذا الخرق. يقول:

---

[1]- أحمد عبد الكريم : معراج السنونو.ص56.
[2]- م . ن . ص 57.
[3]- م . ن . ص61.
[4]- م . ن . ص 62.

- (رجل عتيّق الصوت)[1]
- (وأنا الغواية والنبيّذ وقد مشى)[2]
- (ديك خرافي

على رأسي يصيّح

قرب بوجهك يا فتى

وأنا أشيّح)[3]

- (رجل عتيّق الصوت..قالْ)[4]

وكذلك ورد هذا الخرق في قصيدة (تذكار منطفئ) في كلمة (منيْ).

إن إظهار حركة السكون على حروف العلة -والتي هي حركتها أصلا وإنما أخفيت (أضمرت)- دلالة على أن الشاعر يريد كسر هذا المدّ، حيث إن "السكون هو معادل للعدم"[5]، وكأنـــه يسعى إلى قطع هذا المدّ بإحداث فراغ فيه، ليجعل هذا المدّ متقطعا وليس على وتيرة واحدة.

العنونة في الديوان:

والعـــنونة سمة ارتبطت بالقصيدة الحديثة، فالعنوان هو "تلك العلامة اللغوية التي تتقدم النص وتعلوه، ويجد القارئ فيها ما يدعوه للقراءة والتأمل، ويطرح من خلالها على نفسه أسئلة تتعلق بما هو آت والمبني على ترسبات الماضي، ويصنع منها أفقا للتوقع."[6]

---

[1]- المصدر السابق: ص 65.

[2]- م . ن . ص66.

[3]- م . ن . ص 67.

[4]- م . ن . ص 69.

[5]- فوزي عيسى: تحليل النص الشعري. ص246.

[6]- أحمد مداس: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. عالم الكتب الحديث. إربد، الأردن. ط1. 2007 م. ص 40.

وقـــد تميز الشعر العربي القديم بعدم تقيده بعنوان، فكانت القصائد تنسب إلى رويها؛ فـــيقال ميمـــية فلان ولامية علان. إلا أنه في العصر الحديث طغت ظاهرة العنوان على أعمال الشعراء.

ويعـــد العـــنوان الكاشـــف عن "دقة عمل الشاعر المضني، إنه قمة البنية الهرمية في القصيدة، إنه الاسم الذي يحير والدي المولود الجديد، هذا الاسم الذي يحمل بعدا تبشيريا وطاقة كونية."[1] وغالبا ما يكون العنوان هو آخر ما يصل إليه الشاعر في إبداعه "فليست القصيدة هي التي تتولد من عنوانها وإنما العنوان هو الذي يتولد منها."[2]

وقـــد أخـــذ العنوان في الشعر المعاصر مساحة مهمة من انشغال المبدع، إذ لابد من وجوده في كل قصيدة، حيث أصبحت العنونة أمرا مألوفا في الشعر المعاصر، بل أصبحت أهم السمات الجمالية التي تميزه، فأصبح الشاعر حريصا على وضع عنوان لكل قصيدة من قصائده.[3] وذلـــك لما يقدمه لنا من "معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الـــذي يـــتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو –إن صحت المشابهة – بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تنبني عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا وحينئذ لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه."[4]

وتعـــود أهمية العنوان إلى أنه يشكل "أول ثغرة تواجه القارئ الذي يريد اقتحام عالم النص وسبر أغواره وهو من هذه الناحية معلم بارز لتحديد هوية النص وإبراز معانيه التي يمكن أن يختصرها ويركزها الشاعر في هذه العبارة الموجزة، وهي العنوان، ولذلك فقد احتل العنوان أهمـــية خاصـــة في الدراســـات النقدية المعاصرة وخاصة في الدراسات السيميائية، فهو مفتاح

---

[1]- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: تأليف مجموعة من الأساتذة والنقاد. ص311.

[2]- م . ن . ص 312.

[3]- طه الوادي: جماليات القصيدة المعاصرة. الشركة العالمية للنشر لونجمان. ط1. 2000م. ص91.

[4]- محمد مفتاح: دينامية النص. المركز الثقافي العربي. بيروت الدار البيضاء. ط1. 1987م. ص 72.

سحري يفتح لنا أبواب النص الموصدة ويكشف عن دلالاته."[1] واهتمام علم السيمياء بدراسة العنوان يعود إلى أنه يمثل "علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله."[2]

وديوان (معراج السنونو) بوصفه خطابا شعريا معاصرا، فهو يقوم على العنونة، والتي تـــنماز بامتلاكها صبغة صوفية، أين نجدها تتشكل من مركبات إضافية من كلمات ذات دلالـــة صوفية مثل: (سباخ الروح)، (معراج السنونو)، كما نجد كلمات: (المقام)، (وصايا)، (موال)،...

إن هـــذه العناوين هي التي تفرض على القارئ وجهة معينة للقراءة، ذلك أن "العنوان بوصـــفه تعيينا للنص يوجه القراءة ويهيئها لترجيح نوعية الخطابات التي يتعالق معها النص."[3] وهـــذا ما نلمسه مع عناوين القصائد في هذا الديوان، وهو ما يتأكد في متن هذه القصائد، أين يلاحظ أن (أحمد عبد الكريم) "يركز على إلصاق عبارته الشعرية بروحانية التصوف وألفاظه."[4]

وهذا ما يظهر على عناوينه، إذ تشير إلى استثمار الشاعر للتصوف توجها، والعناوين هـــي المفتاح لهذا التوجه، إذ يجد القارئ لهذه العناوين نفحة التصوف، وعند ملاقاته مع المتن يتأكد له ذلك، انطلاقا من اعتماده المعجم الصوفي لتشكيل التراكيب والبنيات الشعرية. وكذا الصـــور الشعرية الموظفة، بالإضافة إلى الرموز. وبوصف "القصيدة تنبني على مقومات ثلاثة: العـــنوان، بـــؤرة القصيدة، النهاية. فالعنوان إذا هو الموجه الرئيس للنص الشعري، أما البؤرة فتتمركز في وسط القصيدة، وهي بمثابة القلب للجسد، والخاتمة نتيجة النص ونهايته، وهي تعود على بدء القصيدة."[5]

---

[1]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر. دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث. جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر. 2004م- 2005م. ص213.

[2]- بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي. محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي. نوفمبر 2000م. جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر. ص 38.

[3]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي. دار توبقال للنشر. المغرب. ط1. 2000م. ص 128.

[4]- عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر. ص 189.

[5]- بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي. ص 43.

ورصدنا لعناوين قصائد الديوان راجع إلى ما للعنوان من جماليات، ذلك أنه " أصبح يعدّ نصا مكتوبا، أي بصريا يتطلب جماليات خاصة من حيث التركيب، ... كما أننا قد نجد في نصه جماليات إيقاعية وبيانية مثل السجع والتصوير وغير ذلك."[1]

والملاحظ على عناوين قصائد الديوان، أنها تتشكل من جمل اسمية، والتي تجعلنا نحس أن الفكرة الكامنة خلفها محددة في حيز معين، ثابتة لا حراك فيها، غير أن الدلالة تتجلى في القصيدة ذاتها، تتحرك داخلها وتتنامى بها. ولم يشذّ عن عناوين الديوان سوى قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة) والتي كان عنوانها وهي مخطوط (شجوية الغلام والقتيل)*. هذه القصيدة التي تتميز بعناوين فرعية تدخل ضمن العنوان الأصلي، لتشكل فصولا لقصة تبتدئ بالنبوءة لتنتهي بالرثاء. فنجد (النبوءة الأولى/ نشيد لطرفة/ شجوية لطرفة/ النبوءة الثانية/ مرثية أخيرة).

---

[1]- محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق. مجلة عالم الفكر. الكويت. م 28. عدد1. سبتمبر 1999م. ص458.

*-مخطوط أرسله الشاعر ذاته إلى بريدي الإلكتروني.hachimite5@yahoo.fr يوم: 25 ديسمبر 2007م.

2- الـــحـــذف :

وهـــو من الآليات التي اعتمدها الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي، إلا أنه أضحى الآن مـــع الشـــعر الحداثي المعاصر من لزوميات الكتابة. إذ لا تخلو قصيدة معاصرة من نقاط حـــذف... أو بياض وفراغ، وهو حال قصائد ديواننا المدروس. والحذف "هو إسقاط أو ترك جزء من الكلام أو كله لدليل"[1] أي هو إسقاط بقرينة للدلالة على المسقط.

ويرى 'ابن جني' في الحذف شجاعة عربية، ذلك أن المتحدث أو الأديب يمكنه حذف ما شاء من حركة، حرف، مفرد أو جملة، شرط أن يبقي في النص ما يدل على المحذوف.[2]

أما أكثر النقاد العرب اهتماما بالحذف، فهو 'عبد القاهر الجرجاني' الذي أفرد له بابا قال عنه فيه إنه "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك انطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن."[3]

والحـــذف في الشعر القديم غير الحذف في الشعر المعاصر. إذ نجد الشعراء القدماء قد لجـــأوا إلى حذف بعض الرتب النحوية من تراكيبهم. غير أن الشعراء المحدثين لم يعتمدوا هذا فقـــط، بـــل نلفيهم يعمدون إلى توظيف الحذف كعلامات سيميائية دالة، أين أضحت النقاط (...) والمسافات البيضاء، والفراغ ( ) تعجّ في تراكيب القصائد الجديدة، إيمانا منهم أن الشـــاعر لم يعد يجب عليه أن يقول كل شيء، بل ولأن القارئ أصبح مشاركا في وضع دلالة الـــنص، فقـــد عمد المبدع إلى ترك ثُغَرٍ في الخطاب كي يملأها كل متلق حسب قراءته وخبرته وكذا وعيه وتداعي السياقات لحظة قراءته للخطاب.

---

[1]- الزركشي (بدر الدين بن عبد ربه): البرهان في علوم القرآن. ج3 . تح: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الجيل. لبنان. 1988م. ص 12 .

[2]- ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص. ج2. تح: عبد الحكيم بن محمد. المكتبة التوفيقية. دط. دت. ص243 .

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. حققه وضبطه وعلق عليه: محمد رضوان مهنا. مكتبة الإيمان. القاهرة، مصر. دط. دت. ص 146 .

أصبح الحذف -إذن- يحتل مكانة مهمة في التشكيل اللغوي للخطاب الشعري المعاصر، خاصة عنصر البياض الذي كان فراغا مقننا ومحددا مع نظام القصيدة العمودية، إلا أنه ومع القصيدة الجديدة قد "اختفى...وحلّ محله نظام قالبي مختلف زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر التي لا تبدو مستوية، بل تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض."[1] وفي هذا مخالفة للنظام القديم، إذ أصبح الشعر المعاصر "يمنح معيارية لعنصر البياض"[2]، والبياض يشكل حذفا.

ومن ظواهر الحذف التي وظفت في ديوان (معراج السنونو) نجد:

نقاط الحذف بين قوسين: (....)

ولهذا النمط من الحذف دلالاته، فهو "يوحي بعجز اللغة عن البوح أو التعبير"[3]، وقد استعمله (أحمد عبد الكريم) مرة واحدة في قصائد الديوان، حيث وظفه في قصيدة (سونيتة المفرد). يقول:

آه (....)
لم تضمخني الأماني
والطيور البيض
ذابت في غيابات الظلال[4]

وأيضا:

آه (....)
كم تناديك يداي
تعالي قاسميني حشرجاتي

---

[1] - عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتأويل. ص 230 .

[2] - سبعة النص في ديوان البرزخ والسكين: تأليف مجموعة من الأساتذة والنقاد. ص361

[3] - نفسه . ص 362.

[4] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص23.

وامنحيني وردة

أو قبرة[1]

وقد تم توظيف هذا النمط من الحذف بعد (آه)؛ وهو اسم فعل مضارع بمعنى (أتوجع)، وكأننا بالشاعر يرفض الإفصاح عن سبب هذا التوجع، أو أنه لا يستطيع ذلك، حيث إن هذا النمط من الحذف "يدل على حذف دال [يحظر] وروده في النص، أو لا يستحب ذكره، أو أن الشاعر يرى في إخفائه غاية جمالية بعينها، لذلك يترك مساحة لا بأس بها للقارئ ليجاري فيها خياله مؤولا ومخمنا..."[2] ما يمنح القارئ فرصة القول و المشاركة في وضع دلالات النص، اعتمادا على التأويل.[3]

وأصبح الشاعر المعاصر يعمد إلى إشراك متلقي خطابه في صنع الدلالة، خاصة مع توظيفه لعلامات معينة كالنقاط بين الأقواس والتي "توحي بنص غائب على القارئ استحضاره، الغاية من ذلك إشراك القارئ في العملية الإبداعية واستنطاق السواد بدل الاعتماد على السماع، والتذوق وحده لا يكفي، فالمتلقي لهذا النوع من الشعر لابد أن يكون قارئا ويملك ثقافة شعرية ونقدية، لأن مثل هذه النصوص موجهة إلى جمهور معين يتلقى بالسمع والبصر."[4]، وهذا ما لمسناه عند (أحمد عبد الكريم) من توظيفه لهذه العلامة.

نقاط الحذف: .....

وهذا النمط من نقاط الحذف ورد بكثرة في الديوان، وكأن الشاعر يحاول أن يشرك القارئ غصبا، إذ لابد من المشاركة في جميع القصائد تقريبا، وقد اختار الشاعر لها موضعين حيث: وردت في وسط السطر الشعري (_____.... _____) وفي نهاية السطر (_____ ....).

---

[1]- المصدر السابق: ص24.

[2]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص 37 .

[3]- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: تأليف مجموعة من الأساتذة والنقاد. ص362.

[4]- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي. دار الفجر للنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط1. 2003م. ص 131.

-النمط الأول (الموضع):

وهو نقاط الحذف في نهاية السطر الشعري، حيث تكون غالبا في نهاية الجملة الشعرية؛ حيث تبقى الدلالة مفتوحة على جميع الاحتمالات، كما تعدّ استراحة للشاعر يعيد بعدها التقاط أنفاسه وذلك ليبدأ جملة شعرية جديدة، وكأننا به يحاول أن يبني حضور جملة شعرية على حساب غياب في الجملة الشعرية السابقة، هذا الغياب الذي يوظفه المبدع في محاولة لجعل خطاباته حلقات لا تترابط إلا بوجود عنصر آخر وهو (المتلقي) لأنه هو من يملأ هذا الفراغ بحثا عن الدلالات. ولعل هذا راجع إلى أنه "حينما لا تتسع العبارة لحمل رؤيا الشاعر والتعبير عنها يستعير الشاعر لغة الحبر السري أو البياض المقنن الملغم ليمحو به ذلك الضيق، حتى إذا ما جاء القارئ ملأ تلك الفراغات بما يناسب شعرية القصد."[1] يقول في قصيدة (معراج السنونو):

سادرا في الفتوح الضنينةِ
مستوفزا في الصَّريف المكابدِ
حين السماء نحاسية
والمدى حمأٌ وطينُ...
ليس في جبة الشعر إلاّك
يا أعسر الخطو والأبجدية.[2]

وفي هذا المقطع نجد الشاعر وبعد أن وصف الوقت وعيّنه يترك لنا نقاط الحذف، ثم يتحدث بعدها مباشرة عن اللغة، هذه التي لا يملك غيرها في جبته ليخرجها تشكيلا شعريا، وكأنه يشير إلى أن نقاط الحذف هذه هي لغة داخل اللغة، ذلك أن المساحات البيضاء "تعطي للقصيدة شكل السلسلة المنفصلة الحلقات، إلا أن ظهور الحلقات البيضاء لا يعني انفصام السلسلة النصية وتلاشي الحلقات الغائبة في البياض، بل يعني استمرارية القول الشعري واستمرارية الفيض والكتابة، ولكن بالحبر السري المفرغ من اللون."[3]

---

[1] المرجع السابق: ص 364.

[2] أحمد عبد الكريم : معراج السنونو. ص09.

[3] سيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس. دار الآداب. بيروت، لبنان. ط1 .1992م .ص 220 .

إن الشاعر في قصيدة (معراج السنونو) يتحدث عن اللغة التي تعد مفتاحه للعروج إلى حـــدود لا متناهية، يتسامى فوقها انطلاقا من التحافه بالسلالة. هذه اللغة الصوفية هي "اللغة الوحيدة التي يستطيع الشاعر من خلالها الولوج إلى العوالم الدخيلة والعوالم المظلمة، والتي يسعى لإضـــاءتها ومحو ظلامها، فاللغة الصوفية هي لغة القلب ولغة الحلم ولغة الرؤيا المؤججة."[1] مما يجعـــلها شاسعة كما اتساع البراري. ولأن "الصوفية هي محاولة للتأليف بين عالم الحس وعالم الغيب، واللغة في هذه التجربة كذلك سعي للتأليف بين العالم المادي (عالم الموجودات) المحدود والعـــالم الـــروحي اللانهائي."[2] ولأن "البياض غموض وغياب في الآن نفسه."[3] فإن لغة الحبر الســـري هـــي ما تجعل النفحة الصوفية تتغلغل في نسيج النص، كون اللغة الصوفية لغة كشف وحجـــب ولغة غموض تعتمد التأويل. وهذا ما سعى إليه الشاعر هنا من خلال مزاوجته بين اللغة الصوفية ولغة الحبر السري.

-النمط الثاني (الموضع):

وهـــو نقاط الحذف في وسط السطر الشعري، أين تكون بين كلمات السطر الواحد. وقـــد تمّ توظـــيفه بقلة إذا ما قورن بالنمط الأول، حيث وظف في قصائد: (الهدهد)، (موال صحراوي)، (عربدة)، (السبابة)، (مقام الصبا)، (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة). يقول في قصيدة الهدهد:

لكن ...

من يمنحني نارا لفراشاتي؟!

من ...يمنحني لغة بشساعة أهوالي؟![4]

فـــإذا وظف الشاعر نقاط الحذف في نهاية السطر الأول؛ بعد أداة استدراك لنتأوّل ونبني خطابا على خطاب، انطلاقا من الاستدراك إلى البياض، فقد قام بتوظيف نقاط الحذف؛

---

[1]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل.ص43.

[2]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر. ص70

[3]- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: تأليف مجموعة من الأساتذة والنقاد .ص 365.

[4]- أحمد عبد الكريم : معراج السنونو. ص14.

هذه في نهاية القصيدة وسط السطر الشعري وبعد استفهام، وكأنه يريدنا أن نتساءل معه عمّن يكـــون المـــانح للغـــة، خاصة وأن هذا النمط من الحذف أخذ "مفهوم الدلالة على فكرة غير مكتملة الملامح لأسباب شتى...هو يكشف عمّا لم يستطع الشاعر البوح به، كما تضعه موضع تساؤل وافتراض وتخمين."[1]

حذف (أيها) في أسلوب النداء :

وتمثل هذا الخرق في قصيدة (مقام الصبا) يقول:

مصطفى
يا صفي الطواسين
يا البجع المتوهج
يا الشاهد المتشوف للسدرة
أنت أم صبوة الصبوات؟[2]

إذ لجأ الشاعر إلى حذف (أيها) عند مناداة الاسم المعرف بـــ (ال)، والقاعدة النحوية أنـــه لا يجوز مناداة الاسم المعرف بـــ (ال) بأداة النداء (يا) فقط، بل لابد من أن تتبعها (أيها) للاسم المذكر و(أيتها) للاسم المؤنث. وهذا الحذف لا يجوز "إلا في أربع صور: إحداها: اسم الله تعـــالى. الثانية: الجمل المحكية، نحو (يا المنطلق زيد)،...، الثالثة: اسم الجنس المشبه به، نحو (يا الخليفة هيفة)،...، الرابعة: الضرورة الشعرية، كقوله:

عباس يا الملك المتوّج والذي عرفت له بيت العلا عدنان. "[3]

وقد تكرر هذا الحذف، ليؤكد الشاعر تبنّيه لهذا الخرق وهو مصرّ عليه، واستعمال الشـــاعر لـــــ (يا) عند مناداته فيه نوع من التقريب، وكأن المنادى قريب إليه، ليس حضورا جسديا، بل قريب في القلب، أما تعريفه له في أول القصيدة عند ذكر الاسم فقد انسحب على

---

[1]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص 37.

[2]- أحمد عبد الكريم : معراج السنونو.ص49.

[3]- ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك. ج4. ص33.

بـــاقي الأسطر، ما جعله يحذف (أيها) عند النداء ليعين المنادى ذاته، أو ليتماهى (مصطفى) في (البجع المتوهج) وكذا في (الشاهد) دون فاصل.

واقـــتران الـــنداء بـــ (ال) التعريف يثير المتلقي ويستفزه، وهذا أسلوب الشاعر في ديـــوان (معـــراج السنونو)، حيث يلجأ إلى الإثارة والدهش والاستفزاز بخرقه للغة من جهة، وبتوظيفه لعلامات سيميائية من جهة أخرى.

ومـــن الحذف كذلك ما جاء في قصيدة (مقام الصبا)، أين أدرج الشاعر (م) والتي تمثل (من) أي تم حذف نون حرف الجر. يقول:

تعال نرقع هذا الهباء
ونخلس من سِدَّة الله تعويذة الأبدية
نسترق السمع إذ تتضوَّر زينب مِ الوحشة[1].

و :

ذرني أعيذك من غيبة الشعراء
و مِ الحنة النائلية.[2]

وهـــذا الحذف ليس جديدا على الشعر المعاصر، وإدراج (الميم) هكذا شبيه بالعامية عندنا، وكأن الشاعر استثمر أسلوبا تتيحه الضرورات الشعرية، وفي الوقت ذاته أخذ في البحث عن خلخلة البنية، فنجده يؤمن أنه "لابد لكل تجديد من الخروج على لغة الشعر المتوارثة، وقد أحس الشعراء بأن الاستعمال 'الفصيح' وحده قد يضطر الشاعر إلى أن يأخذ من واد آخر غير واديها فلا يصدقها التعبير تماما، لذلك يتزل إلى بعض الألفاظ العامية."[3]

---

[1]- أحمد عبد الكريم : معراج السنونو. ص 50.

[2]- م . ن . ص51.

[3]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس. بيروت، لبنان. دط. دت. ص245.

البياض (الفراغ):

وأقصد به الفراغ الأبيض، حيث تمّ توظيفه في قصيدة (مراثي خرساء لطفلة الياسمين)[1] بصورة لافتة، فنجد انسحاب الكلمة تاركة وراءها فراغا أبيض.

يقول: **سين**

عين

دال

تاء

ويقول أيضا: **أمانا أيتها الفجيعة**

يا مدية القدر

الأخيرة

ثم: **كي يدخنني رويدا**

رويدا

و: **القدر حرباء**

وجهات

القدر حرباء

وجهات

إن هذا الفراغ الطويل، والذي تليه كلمة واحدة يوحي بأن الشاعر لم يجد إلا الصمت للدلالة على ما في نفسه من شعور، حتى إنه لم يستطع إلا أن يقول كلمة واحدة تكون معادة مكررة، وكأن اللغة فجيعة لما أصابه، مما جعلها تسكت مفضلة القول بالحبر السري، علّ هناك مـــن يستطيع قراءتها واستخراج معانيها. وهذا ما جعل الشاعر يلجأ إلى نوع آخر من الكتابة غـــير الشعر، فبعد هذه الفجيعة كتب أولى رواياته (كتاب الأعسر)[2] لأنه لم يجد في الشعر ما يقال؛ انطلاقا من ذهوله. يقول في آخر هذه القصيدة:

---

[1] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص77.

[2] - معلومات وردتني من الشاعر نفسه إلى بريدي الإلكتروني. hachimite5@yahoo.frيوم: 27 مارس 2008م.

ذُهل الشعر....

فطوبى للأخرس.

أمـــا في المقطـــع الأول أين يذكر الحروف المكونة للاسم (سعدة)، فإن البياض الذي يســـبق كل حرف مهجى يجعلنا نحس بأن الشاعر لم يستطع ذكر الاسم متصلا ودفعة واحدة، أين خانته نفسه الحزينة، كما أنه في قرارة هذه النفس يدرك جيدا أنه لن يعيد تلفظ هذا الاسم، لذا فهو يودعه مكرها، ما جعله يتهجاه علّه يطيل زمن دلالته، خاصة مع إضافته للفراغ. كما أن هـــذا الأسلوب يفيد التلميح بدل التصريح باسم الأنثى وهذا متوارث عند العرب، إذ يلجأ الرجل العربي إلى عدم ذكره، وإن حكمت الظروف بذلك كان تلفظه تلميحا لا تصريحا.

ومن أنماط البياض الموظفة ما جاء في قصيدة (صدأ الظلال). وهو:

واحسرتاه عليَّ

.. علينا

.. عليك[1]

إن الفـــراغ الموظـــف هـــنا متميز، ذلك أنه جمع أنماطا مختلفة من لغة الحبر السري، فبالإضـــافة إلى البياض ( ) نجد نقاط الحذف.. والتي تفيد التواصل[2] لتليها كلمة واحدة، فالشـــاعر في موضـــع حسرة تخنقه و لم تمنحه ما يمكنه قوله، فهو لا يستطيع إلا أن يتحسر في صـــمت، لأنه لا فائدة من الكلام بعد رحيل شخص لم نعطه حقه. أو أن اللغة العادية لن تفي بالغـــرض؛ لـــذا لابد من لغة غير اللغة، إنها الصمت الذي يرافق البياض والذي يعدّ نوعا من تغييب اللغة كلاما وليس دلالة؛ لأنه فراغ يبحث عن قارئ ليملأه.[3]

---

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو.ص76.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي. ص103.

[3]- يراجع: م . ن . ص138.

3- الـتكـرار:

هـو ظاهـرة أسلوبية مميزة اعتمدها الشعراء منذ القديم، حيث يرى (ابن فارس) أن "التكرار سنة من سنن العرب غايته الإبلاغ بحسب العناية بالأمر."[1]

ويرتـبط التكرار بالانفعالات الشعورية للمتكلم، فهو "أسلوب تعبيري يصوّر انفعال الـنفس بمـثير..."[2]، مما يعني أنه يقوم على انفعالات الشاعر، ذلك أنه " لا يقوم على تكرار اللفظـة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي."[3]

وللـتكرار فائدة دلالية كبرى، ذلك أنه "يؤكد نمو الكثافة"[4]، وهذا ما جعل الشعراء المعاصـرين يعـتمدونه بصورة أوسع مما كان عليه في القديم، حتى أصبح "محاولة فنية ووسيلة تعـبيرية يميل إليها شعراؤنا عن قصد."[5] ويعرف التكرار يعرف في معجم المصطلحات الأدبية الحديـثة بوصفه "وسيلة أساسية من وسائل الصنعة الفنية."[6] ما يمنحه أهمية كبرى في التشكيل اللغوي للخطاب الشعري المعاصر.

ولم يعـد التكرار على مستوى الكلمات فقط، أو الأبيات كما كان عليه مع الشعر القديم، بل أضحى يتخذ أشكالا عدة، إذ يكون على مستوى الكلمة، وعلى مستوى الحرف، وعلى مستوى العبارة أو المقطع، ولعل هذا الاستثمار المكثف لتكرار الكلمة في الشعر المعاصر

---

[1]- أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها. حققه وضبط نصوصه وقدم له : عمر فاروق الطباع. مكتبة المعارف. بيروت، لبنان. ط1. 1993م. ص213.

[2]- عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير. دار الطباعة المحمدية. القاهرة، مصر. ط1. 1978. ص137.

[3]- زهير بن أحمد المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية). مجلة جامعة أم القرى. م 13. عدد 21. ديسمبر 2000م. ص ص 1304. 1305.

[4]- جون كوهين: النظرية الشعرية. ص 457.

[5]- عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير. ص 292.

[6]- محمد عناني: معجم المصطلحات الحديثة. دراسة ومعجم. مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع. ط1. 1996م. ص91.

هو ما يجعلنا نقول إنه يعدّ "لازمة من اللوازم الجمالية"[1] المعول عليها. خاصة وأنه "يحافظ على الهندسة اللفظية والعاطفية للعبارة."[2]

ولكـــن، لـــيس معنى هذا أن نغالي في التكرار بحثا عن لازمة تطبع خطابنا، حيث إن الـــتكرار وإن كـــان مـــن مقتضيات الصنعة الفنية في الخطاب المعاصر، إلا أنه يظل ظاهرة لها إيجابـــياتها كما لها سلبياتها، "حيث إن نجاح الشعر أو فشله في عملية التكرار يتوقف على مدى عمق تجربته الشعرية، ومدى قدرته في توظيف التراكيب الدالة على الغاية التي يصبو إلى تحقيقها من خلال التكرار، ومن هنا فهو سلاح ذو حدين، قد تمنح القصيدة دلالات عميقة بما تشمله مـــن قوة وتأثير وإيحاء، وقد تسقط في مستوى من السطحية والابتذال"[3]، ولذلك فإن التكرار الـــذي يعد من الجمالية هو ما كان للفظ أو عبارة أو سياق دون لعثمة أو تعمل، ليعدّ مسلكا فنيا حضاريا يرمي إلى بلوغ المطلق وكشف مكنون الذات.[4]

وفي بحثنا في ديوان (معراج السنونو) عن التكرار، حاولنا أن نرصد إيجابياته، أي تلك الوســـائل التعبيرية التي استعملها الشاعر لإظهار الجمالية عن طريق التكرار الذي أخذ نمطين: أحدهما تكرار الكلمة (فعل- اسم)، والآخر تكرار العبارة.

تكرار الكلمة:

وقد تباين هذا التكرار ما بين فعل واسم، غير أن إحصاء الأفعال كان أكبر حيث نجد في قصيدة (وصايا السماق)[5] تكرار الفعل (كنت) وذلك في الأسطر التالية:

- كنتُ مهرت فراشاتي
للزغب الشبقي

---

[1]-طه الوادي: جماليات القصيدة المعاصرة. ص116.

[2]- م . ن . ص 40.

[3]-بوجمعة بوبعيو: النص الشعري بين التأصيل والتحليل. ص123.

[4]- يراجع: ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري. دكتوراه. جامعة مولود معمري. تيزي وزو، الجزائر. 2004م-2005م. ص255.

[5]- أحمد عبد الكريم. معراج السنونو. ص15.وما يليها.

-كنتُ سميتني أحمد الطرقي

-كنتُ علّقت أسمالي

- كنتُ عفّرت وجهي

إن هذا التكرار جاء بعد أن تحدث الشاعر عن نفسه في الوقت الحاضر وكيف آلت إليه حاله، ليذكر بعدها أنه لو عرف هذا المآل لكان غير طريقه، انطلاقا من رفض كتاب الوصايا. وأفاد الفعل الماضي الناقص دلالة الرغبة الملحة في الارتداد عن هذا الحاضر والعودة إلى الماضي لتغيير الوجهة، وبخاصة أن تكرار الكلمة "يعبر عن الزمن وامتداده أو قصره أو عن الحركة بأشكالها المختلفة أو يعبر عن القلة أو الكثرة."[1] ونتيجة هذا التكرار للفعل نجد "تولد تراكم تعبيري ومضموني استطاع أن يحقق أبعادا جمالية وانفعالية من شأنها أن تساعد المتقبل أن يتفاعل مع المعنى وبالتالي مشاركة الشاعر في تجربته مشاركة وجدانية."[2]

ونجد تكرار الفعل أيضا في قصيدة (مراثي خرساء لطفلة الياسمين)، أين يتكرر الفعل (أود) ولأنه ورد في قصيدة رثاء- أين يرثي الشاعر أخته- فإننا نجد التكرار أكثر "لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع."[3]

ونلحظ أن تكرار الفعل (أود) تبعته نقاط حذف مما يترك الدلالة مفتوحة، وكأن الشاعر يؤكد تمنيه لشيء غير أنه لن يحصل عليه، بل هو متأكد من استحالة ذلك، لذا يترك المجال للصمت ليأخذ مكان العبارة.

وفي القصيدة ذاتها نجد تكرار (رويدا) وهو أيضا تكرار مصحوب بفراغ. يقول:

كي يدخنني رويدا

رويدا[4]

---

[1]- عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون. دار هومة. الجزائر. دط. دت. ص 59.

[2]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر. ماجستير. جامعة الجزائر، الجزائر. 1995م. ص 196.

[3]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج2. تح: عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية. صيدا، بيروت، لبنان. ط1. 2001م. ص 94.

[4]- أحمد عبد الكريم. معراج السنونو. ص79.

إن هذا الفراغ جاء مصاحبا لدلالة رويدا؛ هذا التمهل الذي يطيل الزمن كما يطيل فجيعة الشاعر حتى أضحى من شدة الألم والفراق كما الدخان متلاشيا يمشي بلا هوادة، بل أضحت روحه فارغة بفراغ مكان أخته. ولعل هذا ما جعله يترك فراغا ليكمل بعدها (رويدا).

أما تكرار الاسم فقد تمثل في تكرار (حيزية) في قصيدة (موال صحراوي) و(خولة) في قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة) وكلتاهما رمز للمرأة العربية الجميلة والملهمة. وكذلك تكرار (طرفة) في قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة). ولكن وإن كان توظيف هذه الأسماء من باب استدعاء الشخصيات التراثية والأدبية، إلا أن تكرارها لم يكن اعتباطيا، حيث يمكن عدّها من "الوحدات غير القابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار."[1]

تكرار العبارة:

يلجأ الشاعر المعاصر إلى تكرار العبارة كلها كما هي، أو إلى تكرار جزء منها، ويكثر "من تكرار الجمل في نصوصه الأدبية لأداء وظائف دلالية مختلفة باختلاف الموقف العام النص"[2]

وقد شاع هذا النمط من التكرار في ديوان (معراج السنونو). يقول في قصيدة (الأبجورة):

أيها الأَلِفُ الإِلْفُ
أنت عصاي أهشُّ بها على عزلتي
حين يترغني الهذيانْ
أيها الألف الأَبَجورة والشمعدانْ
لماذا تراودني الفوَّهاتُ؟!
وقد كنتُ آخر من تصطفيه الجهاتُ.[3]

---

[1]- جوليا كريستيفا: علم النص. ص 81.

[2]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر. ص 197.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص15

إن الشاعر هنا قد كرر عبارة (أيها الألف) وهو أسلوب إنشائي يفيد النداء، إذ أسنده إلى شيء معنوي (الألف) الذي يمثل نور الشاعر وهاديه، والذي يحاول من خلاله البحث عن إجابات لأسئلة عديدة أدت به إلى القلق والحيرة، خاصة وأن هذا النداء أصبح في الشعر الحداثي "يدل إما على القلق والحيرة والسمود، وإما على الشوق واللوعة وفرط الهم، وخصوصا إذا وقع لغير عاقل."[1]

وفي قصيدة (الهدهد)، نجده يوظف هذا النمط من التكرار مرتين، إذ يلجأ إلى تكرار عبارة (لو أنك تبصرني) مع بعض التعديل. يقول:

لو أنّك تبصرني يا (دُيُوجِيْن)
لو أنّك تبصر عين العينْ[2]

وهذه العبارة المكررة أسلوب إنشائي كذلك؛ يفيد التمني، إذ يتمنى الشاعر من الآخر إبصاره. ولكن هل هو إبصار العين الذي يفيد الرؤية؟ أم هل هو الإبصار الذي يبحث عن الرؤيا؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تأتينا في آخر القصيدة أين نجد تكرارا آخر يقول فيه:

من يمنحني نارا لفراشاتي؟!
من ...يمنحني لغة بشساعة أهوالي؟! [3]

وهو استفهام يبحث عن المانح للغة، ولكن ليست أي لغة؛ بل اللغة المفضية إلى الرؤية، هذه التي يمكن أن تقف على شساعة الأهوال، كما يمكنها أن تكون الضوء المستقطب للفراشات.

أما في قصيدة (مقام الصبا)، فإن التكرار جاء مع نهاية الجملة الشعرية، إذ تكرر أسلوب (أنت + أم + مضافا + مضافا إليه). يقول[4]:

---

[1]- عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين. ص564 .

[2]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص13.

[3]- م . ن . ص 14.

[4]- م . ن. ص49.

– أنت أم صبوة الصبوات !

– أنت أم شهقة الريح؟!

– أنت أم شجر الإدّكار؟!

وجاء هذا الأسلوب للمفاضلة حتى يتسنى التعريف (بمصطفى)، وهذا التكرار يؤدي إلى تكثيف الدلالة مع ترسيخها، خاصة مع توظيف الضمير (أنت). فإن كان تكرار الضمير (أنا) تأكيدا للذات في مواجهة الواقع[1]، فإن تكرار الضمير (أنت) يدل على قوة التعبير والإشارة والتأكيد، خاصة أنه موجه إلى شخص بذاته. ونلحظ أن العبارة تختلف في كل مرة وما يبقى هو القالب (أنت + أم + مضافا + مضافا إليه)، وهذا "لأن التكرار المتماثل يخلق الملل، أما التكرار المختلف [وهو الحال هنا] فيؤدي إلى خلق إيقاع متنوع يثري المعنى ويعمق الدلالة."[2]

ونجد أيضا تكرار (م) والذي أدرجه الشاعر في قصيدة (مقام الصبا).

ولاشك في أن التكرار "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[3]، وهذا ما دعا (أحمد عبد الكريم) لتكرار كثير من الأساليب، أين تكرر أسلوب الاستفهام في قصيدة (صدأ الظلال). يقول:

كيف نمنا على ريشة سامقه؟!

كيف نمنا على رقصة الضوء بين أصابعه..[4]

وقد أفاد هذا الاستفهام الاستنكار والتعجب، ومع تكراره يزيد القلق الداخلي والرفض لهذا الواقع أو الحقيقة، ولاسيما مع توظيف علامتي التعجب والاستفهام، حيث "إنه الاستفهام المفضي إلى التعجب، أي أنه [مصوغ] بصياغة أخرى تشير فقط إلى وجود سؤال مطروح مسبقا، وما التعجب سوى موقف الشاعر من السؤال الذي يتجه اتجاها سلبيا بالنسبة

---

[1] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص 47.

[2] – عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر. ص 198.

[3] – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين. بيروت، لبنان. ط6. 1981م. ص276.

[4] – أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص73.

للشاعر الذي يضع موقفه في متناول القارئ، الذي قد يثيره هذا الاستفهام والتعجب في آن معا."[1]

ونجد هذا الأسلوب الاستفهامي في قصيدة (صدأ الظلال) في قوله:

هل كان لا بد من شاهد مرمريّ؟!
لكي يسبر الجوف ظلّك...
هل كان لا بد من رعشات العشاء الأخير[2]

ومن جملة الأساليب المكررة كذلك، أسلوب النفي الذي تكرر في كل من (وصايا السماق) و(صدأ الظلال)، حيث كان النفي بالفعل الماضي الناقص (ليس)، والذي تلاه الاستثناء بـــ(غير) ما جعله يكون نفيا قاطعا. يقول:

ليس لي غير هذا الرثاء المرقش
والشهقة النافرةْ
ليس لي غير هذا الربيع الموشى
بحشرجة الأبجدية[3]

هذا الاستثناء الذي فتح المجال للبحث عن الفجوة التي خلخلت هذا النفي، فهي الأمل الوحيد، وهي التي تجابه هذا العدم الذي كرسه النفي. ومع تكرارها يتم التأكيد على وجودها للإبقاء على هذا الأمل وهو الرابط الوحيد أو متنفس الشاعر للخروج من دائرة السلبية والعدمية.

---

[1] - محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل.ص39.

[2] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص76.

[3] - م . ن . ص ص 71، 72.

تكرار القول والبناء الدرامي في الديوان:

وهو سمة طبعت الخطاب الشعري في ديوان معراج السنونو، إذ وظف الشاعر القول والحوار لإضفاء سمة التشكيل الحواري على خطابه، ويعدّ "التشكيل الحواري من أهم أشكال البنية الفنية في القصيدة الحديثة، وقد عرف شعرنا القديم التشكيل الحواري، ولكن في حدود ضيقة جدا؛ بحيث يكتفي الشاعر بالقص الخارجي المتمثل في (قالت، قلت)، مما يؤدي إلى بروز صوت الشاعر بشكل حاد، أما في شعرنا الحديث، فإننا نقف على أشكال حوارية جديدة ممتزجة بالنزعة القصصية الدرامية."[1]

وفي ديون (معراج السنونو) جاء هذا البناء الدرامي من توظيف القص الخارجي، وكذا الحوار الذي يعد من أسس البنية القصصية.

أما القص الخارجي فنجده في:

- عربدة (أنا شاعر الشعراء قال)
- وشيزوفرينيا (لقد قيل عني)، أين تكرر مرتين تأكيدا أن البنية الدرامية تدور حوله، فهو مركز هذه البنية.

ونجد القص أيضا في كل من:

- قصيدة شجويات (لم يقل القلب أحزانه)
- وقصيدة (مراثي خرساء لطفلة الياسمين): (قالت الطفلة...) وهو أيضا تكرر مرتين.
- وقصيدة مقام الصبا (لا تقل)
- وكذا تذكار منطفئ (قال أبو معشر الفلكي).

وأما الحوار فتمثل في كل من ذاك الذي كان بين (طرفة) والرجل عتيق الصوت؛ في قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة)، وذاك الذي ضمّنه قصيدة (الغميضة). يقول:

حبيبي...

[1]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر. ص ص 118 ، 119.

إذا أنت أغمضت عينيكَ
كي لا تراني
سأعطيك أجمل
ما يشتهي عاشقان.
فماذا تقول!
– أقول..
سأغمض عيني بعض الثواني
لعلي أصحو
على زنبق في يميني...[1]

وبحث الشاعر عن النزعة الدرامية لخطابه الشعري من وراء توظيفه للتشكيل الحواري، يعود إلى أن الخطاب الشعري "المؤسس على الحركة الدرامية ليس إلا قراءة في المعنى؛ والمغزى الكوني الذي يفكر بالحياة وليس من أجلها، بالإضافة إلى أن البنية الدرامية للنص تكشف عن جوهر هذه الحياة، وتفجر مكبوتاته الجمالية في رؤياويتها وفق ما تمليه الذاكرة المكانية والخيالية للمبدع."[2]

ويظهر هذا التشكيل الدرامي في قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة)، حيث وظف الشاعر الحوار والقول، إضافة إلى عنونة كل مقطع من القصيدة بعنوان فرعي، ليجعل من هذه القصيدة وكأنها قصة قصيرة أو مسرحية، كل مقطع منها يمثل فصلا من الحكاية.

طغيان الأنا في الديوان:

حين نتطرق إلى هذا العنصر فذلك بوصفه سمة بارزة، ولاشك أن ظهور الأنا في الشعر سمة أساسية، فلا يمكن أن تقرأ شعرا دون أن تلمس أناه داخلها، سواء أكان مباشرا بتوظيف الشاعر لضمير المتكلم، أو الاسم أو الكنية، أم كان عن طريق التضمين والإيحاء.

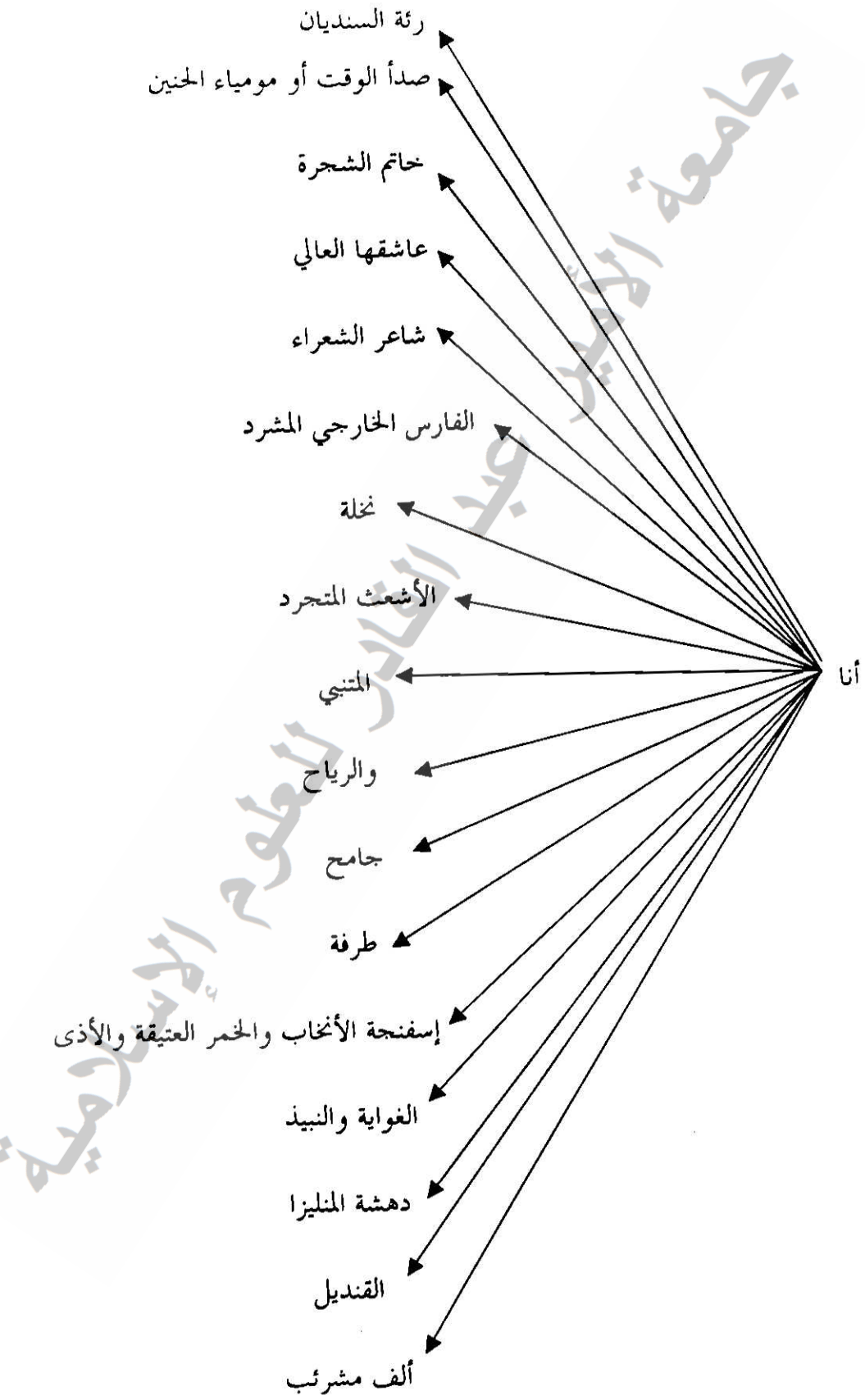
---

[1] – أحمد عبد الكريم: معراج السنونو . ص ص 31 ، 32.

[2] – عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي. ص 69.

وديوان (معراج السنونو) خطاب شعري يزخر بطغيان الأنا، أين نجد الشاعر يعبر عن ذاته انطلاقا من إسناده لأوصاف وهيئات إلى ضمير المتكلم (أنا)، أو توظيفه لتاء المتكلم لوصف هذه الحالات.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن الأوصاف المسندة إلى ضمير المتكلم (أنا) تشير إلى [أنا] الشاعر الحقيقية، فهو (المتنبي) وهو (طرفة)، وهو (شاعر الشعراء)، وهو (الفارس) الذي يهندس مملكته انطلاقا من القصيدة.

ويعود طغيان الأنا وتكرارها إلى محاولة لمواجهة الواقع انطلاقا من إثبات الذات، "إذ إن التكرار في أغلب الحالات يرمي إلى التأكيد وتوسيع دائرة التذكير والتقرير."[1]

كما أن هذا الانتشار على طول الديوان يشيع نوعا من الإيقاع "لأنه يمثل ترديدا ينسجم مع الدفقات الشعورية، فيشدُّ المتلقي وينمي فيه فضول الكشف والتطلع، ويبعث في نفسه اللذة والنشوة."[2]

وتكرار الأنا جعل الخطاب يتميز في هذا التوظيف،لاسيما أن "أهم ما يحرص الإنسان على إبقائه هو أناه؛ أو ذاتيته الحميمة المتفردة، التي يحياها كل لحظة بكل عمقها وحيويتها واندفاعها إلى الحياة."[3] وهذا ما يسعى إليه الشاعر في هذا المقام.

---

[1]- ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري. ص 267.

[2]- م . ن . ص ن.

[3]- هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي. ص112.

الفصل الثاني

جماليات التشكيل الفنّي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ويعد هذا التشكيل خاصية مميزة للعمل الأدبي؛ كونه البصمة التي تزيّن العمل، وبه يزخرف ويلون، كما أنه يساعد في تعميق الدلالات وزيادة إيحاء المعنى وتكثيفه.

ويقوم هذا التشكيل أساسا على الصورة بوصفها أهم العناصر المكونة له، هذه الصورة التي تشكل مركبا إضافيا مع كل من (الشعرية، الفنية، الأدبية)، مما يجعل دلالتها تشير إلى الجمالية، إذ إن "الصورة الفنية Artictic Image (وهي الشعرية والأدبية معا) نسخة جمالية وميتاجمالية تستحضر فيها لغة الإبداع المتوترة الهيئتين الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع وتجربته وفق (تعادلية) فنية بين طرفين هما الحقيقة والمجاز"[1]، فالصورة الشعرية إذن تمثل طابعا جماليا يتجسد في اللغة، التي يحاول المبدع صياغتها صياغة جديدة للبحث في إمكانات ودلالات ميتاجمالية تبرز التشكيل الفني للعمل الأدبي. كما أن الصورة تمثل أهم خصائص الشعر، إذ إن "أهم خصيصة تميز لغة الشعر عن لغة النثر هي الصورة، لأن الصورة هي الأداة التي تتخذ الشعر بواسطتها سبيله إلى التأثير في المتلقي إيحاءا ورمزا."[2]

وقد عُنِيَ السابقون بالصورة الشعرية منذ القديم، إذ نجد النقد العربي القديم يتحدث عنها، (فالجاحظ) يرى أن "الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[3]، مما يعني أن الشعر لا يخلو من التصوير، بل لا بد من حضور الصور حتى يعدّ شعرا ويتميز عن النثر.

ونجد (عبد القاهر الجرجاني) يذكر الصورة كذلك، حيث يقول "إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة، والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء

---

[1]- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. ص148.

[2]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925م-1975م). دار الغرب الإسلامي. لبنان. ط1. 1985م. ص421.

[3]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان. ج3. تح: عبد السلام هارون. دار الجيل. بيروت، لبنان. دط. دت. ص132.

نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم."[1] (فالجرجاني) يربط مفهوم الصورة بمفهوم الأصباغ التي يستعملها الفنان؛ فكما أن الفنان له مقاديره ونسبة الأصباغ وكذا نوعيتها التي ينسقها فيما بينها لتشكيل صوره ونقوشه، فللشاعر أيضا ما يتوخاه عند تشكيل صوره، حيث يخضع لمعاني النحو وشروط النظم، وكل ذلك يعني أن له أدوات وآليات تطعّم مهارته بحثا عن صور فريدة ومتميزة.

وتطرق (الجرجاني) كذلك إلى الصورة في حديثه عن أقسام التشبيه، إذ يرى أن هناك "تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة، وكذلك التشبيه على جهة الهيئة."[2]

وأما (حازم القرطاجني) فإن مفهوم الصورة لديه قد تغير، إذ لم يعد ينظر إليها بوصفها مرتبطة بالصياغة والشكل؛ "وإنما المعاني هي الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك وحصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم."[3]

(فحازم) يرى أن الصورة مرتبطة بالذهن، ولعل هذا راجع إلى إدراكه مفهوم التخييل الذي نادى به، فتعريفه للشعر مرتبط بالتخييل، ذلك أن "الشعر كلام مخيل موزون"[4]، بل إنه يقدم التخييل على الوزن، وكأن الشعر ما كان تخييلا أولا ثم يليه الوزن. والتخييل عنده "يقع في أربعة أنحاء: من جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن."[5] غير أن تركيز (حازم) على عنصر التخييل في الشعر "لا يعني إلغاء جانب القيمة الأخلاقية في الشعر أو

---

[1]-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص106.

[2]-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة الإيمان. القاهرة، مصر. دط. دت. ص ص143، 144

[3]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت، لبنان. ط3. 1986م. ص ص 18، 19.

[4]- م . ن . ص89.

[5] م. ن. ص ن.

التهوين من شأنها لإعلاء شأن الأبعاد الجمالية للشكل. إن مثل هذا القول يعني فحسب تأكيد القيم الجمالية للقصيدة باعتبارها سبيلا لا مناص منه حتى يحدث الشعر آثاره في المتلقي."[1]

أما الصورة في الشعر الحديث، فلها شأن آخر، إذ زاد الاهتمام بها كما اختلف مفهومها، فهي "لم تعد تقف أمام الأشياء المادية لتنسخها، بل لتتعداها فتوقظ بذلك الحالة الشعورية واللحظة الانفعالية المستترة في ذات الشاعر"[2]، كما أن مفهومها لم يتغير فحسب، بل اتسع "ليشمل الشكل الفني برمته، إذ الصورة في الشعر هي الشكل الفني"[3]. والمقصود بالشكل الفني كل الآليات الفنية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية...، مما جعل الصورة الشعرية تتألف "من وصف أو استعارة أو تشبيه أو تُقدم من خلال تعبير أو فقرة"[4]، فالصورة إذن تتشكل من عدة عناصر تجتمع لتقدمها لنا كمعطى "مركب من عناصر كثيرة من الخيال والفكر الموسيقي واللغة."[5]

وقد تمّ تقسيم الصورة الفنية في العصر الحديث على قسمين؛ بالنظر إلى الموضوعات التي تستمد منها عناصرها إلى: حسية إن كانت عناصرها تستند إلى الحواس، وذهنية إذا كانت عناصرها تستند إلى موضوعات عقلية.[6] وبالاعتماد على أقسامها، تمت دراسة الصورة الشعرية وفق محورين "هما محور التشكيل: ونقصد به دراسة أنواع الصور وضروبها من حيث عناصر تشكيلها ومصادرها، ومحور البناء: ونعني به دراسة أنماط الصور طبقا لصلات الصور ببعضها وعلاقتها بالقصيدة وأبنيتها المختلفة."[7]

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر –دراسة في التراث النقدي – مؤسسة فرح للصحافة. قبرص. ط4. 1990م. ص150

[2]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر. ص 88.

[3]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري. ص152 .

[4]- بوجمعة بوبعيو: النص الشعري بين التأصيل والتحليل. ص134 .

[5]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. دط. دت. ص254.

[6]- يراجع: الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية. دار الهدى. عين مليلة، الجزائر. دط. 2006م. ص160.

[7]- ينظر: موسى الضالع: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. المركز العربي الثقافي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان ، المغرب. ط1. 1994م. ص ص . 109، 110.

وبالنظر إلى أقسام الصورة يمكن تعريفها أنها "تمثيل حسي للمعنى وإن شئنا قلنا توليد واستنساخ ذهني لما سبق إدراكه بالحواس، وليس بالضرورة أن يكون هذا التوليد مرئيا [visual] فتدخل مدركات الحواس الأخرى من المسموعات والمشمومات والملموسات، وهذا التوليد للمدركات الحسية مجال اختلاف كبير بين البشر؛ تبعا لاختلافهم في أنواع التجارب مع الأشياء وعند حضور الرمز اللغوي الدال."[1] وهذا ما جعل ارتباط الصورة بالخيال أمرا واجبا، إذ إن كل شخص يفهم الصور انطلاقا من خبراته وتجاربه، وكذا مدركاته التي تصب كلها في عنصر الخيال، الذي يساعد على تقبل هذه الصور وبخاصة ما كان غريبا منها وغير مألوف، حال الصور الحديثة التي يطعّم الشعراء المحدثون بها أعمالهم. محاولة منهم التعبير عن مواقفهم من الحياة أو العالم حيث "يرتبط مفهوم الصورة الشعرية برؤية الشاعر للعالم الموضوعي ودور 'الخيال' في إبداعه عبر موهبة (كفاءة) الشاعر وهو مفهوم يتكئ –أساسا– على منظور يتماس مع النشاط الفلسفي، فالصورة الشعرية تشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبعالمه هما عمليتا 'الإدراك' Perception و'التخيل' Imagination."[2]

ولأن الصورة –إذن– تعبير عن موقف من العالم، فهي مرتبطة بالإحساس والشعور، الأمر الذي يجعل مفهومها يرتكز أساسا على كونها "مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخداما جديدا حين يحاول أن يستحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد."[3] واعتماد الصورة على إمكانات اللغة وتراكيبها لتتشكل في جسد القصيدة، يجعل الصور حية ومتجددة حياة اللغة وتجددها مع كل قراءة أو مقاربة، ذلك "أن اللغة كائن حي متجدد وليست جامدا، ومن ثم فالصورة تكتسب جدتها وأصالتها وتأثيرها من تلك اللغة، ومن الأنساق اللغوية المتجددة."[4]

---

[1]- شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. دط. 1999م.ص 238.

[2]- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص152.

[3]- عبد الله النطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. دار غريب. القاهرة، مصر. دط. 2002م. ص45.

[4]- ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر. دار الطليعة. الجزائر. ط1 .2004م. ص183.

وكما ترتبط الصورة بالأحاسيس فإنها ترتبط بالفكر كذلك، مما يجعلها لا تعدّ مجرد "تشكيل زخرفي خارجي بل هي تستمد تشكيلها وجمالياتها من امتزاج الفكر من خلالها."[1]

ولكن ليس اللغة وإمكاناتها هي الوحيدة المسؤولة عن الصورة وتداعياتها، بل إن مهارة الشاعر تسهم بشكل كبير في وضع الصورة وتمازجها؛ انطلاقا من تتابعها وتداخلها لخلق المعنى وإظهاره، فمهارة الشاعر "لا تظهر في المعاني التي يهدف إليها، ولكن في الصورة التي يخرج منها هذه المعاني، وفي هذه الصورة ترتكز خصائص الصنعة. ومهارة الشاعر تتحدد بمدى معرفته بهذه العناصر وقدرته على تحقيقها."[2]

ويعود الاهتمام الكبير بالصورة الشعرية في العصر الحديث خاصة، إلى أنها أصبحت "من أكثر الاتجاهات شيوعا في البحث كلون من الضرورة المنهجية لخلق مستوى من التراكم العلمي في التحليل."[3] فأغلب الأبحاث المعاصرة تدور حول الصورة عند مؤلف ما أو شاعر ما، وهذا لما لها من أهمية في بنية العمل الفني، حيث إن "الصورة الشعرية بمدى ترابطها وتداعيها وانسجامها -داخليا على الأقل من خلال انسجام علاقات الرؤى- هي الرحم الشامل الذي تتركب فيه بنية القصيدة والذي يأسر مساحات لا حد لها في الكلمة – جملة شعرية."[4] وإن كانت الصورة هي الرحم الشاملة التي تولد المعاني، فمعناه أنه لا يمكن الاستغناء عنها، لأنها طريقة من طرائق التعبير ووجه من أوجه الدلالة الذي يقدم المعنى بطريقة مغايرة، بحثا عن التأثير المرجو والخصوصية المستهدفة.[5]

وللصورة أهمية كبيرة في التشكيل الفني للعمل الأدبي، وهذا لما تمثله "من قيم إبداعية

---

[1]- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر العربي المعاصر. دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط1. 1997م. ص117.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة. دار الفكر العربي. القاهرة، مصر. دط. 1992م. ص181.

[3]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. ص188.

[4]- غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. ط1. 2003م. ص55

[5]- يراجع: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ط3. 1992م. ص 304.

وذوقية وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني أن الشعر في جوهر بنائه ليس محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل في روحها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري."[1]

فالصورة إذن تهدف إلى التعبير عما تعذر التعبير عنه، إذ يتخذها المبدع وسيلة للكشف عما تعذر عليه قوله مباشرة[2]، وهذا ما يجعلنا نقدر أن "الصورة الشعرية لم تـــخلق لذاتها، وإنما لتكون جزءا من التجربة ولتكون جزءا من البنيان العضوي في القصيدة."[3]

وورود الصورة في الشعر ضرورة لابد منها، إذ إنها وسيلة للتعبير عن "حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر"[4]، وهذا ما أهّلها لأن تكون وظيفتها غير توضيح المعنى أو تكثيفه، بل تجاوزت ذلك للكشف عن النفس.[5] والكشف عن النفس مآل الحداثة الجديدة، وخاصة مع الشعر الجزائري المعاصر؛ الذي أصبحت التجربة الصوفية أهم روافده، الأمر الذي أدى إلى تطور الصورة الشعرية "بفضل جرأة بعض الشباب الذين استطاعوا تفجير الطاقات الكامنة في اللغة فرأينا أنماطا جديدة من التصوير"[6]، هذا التفجير اللغوي الذي ساعد في رسم صور تداخل الخيال الشعري فيها بدلالات الحدث النفسي، حيث أصبح المتلقي يناور بوعيه الشعري والروحي ومدركاته الفنية جماليات الخطاب الشعري.[7]

إن كون المتلقي يناور للبحث عن جماليات الخطاب، خاصة التشكيل الفني منها؛ والذي يقوم أساسا على الصورة الشعرية، يجعل غاية "الصورة الأساس في الشعر هي التجسيد

---

[1]- علي حداد: الخطاب الآخر. ص199.

[2]- يراجع: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري. ص152.

[3]- عمر يوسف القادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان. ص74.

[4]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. ص217.

[5]- يراجع: محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر.بيانها ومظاهرها. الشركة العالمية للكتاب. لبنان. ط1 . 1996م. ص109.

[6] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر. ص ص200 ، 201.

[7]- يراجع: عالية حوحة: قلق النص ومحارق الحداثة. ص09.

الذي يمنح الفكرة كيانا يتوقف عنده وعي المتلقي، عبر مستوى من التأمل ومحاولة استظهار دلالاته وإيقاظها في الذهن؛ بهيئة تستجيب لها مشاعره وحواسه، لأن الصورة الشعرية كيان لفظي ترسمه المخيلة بما يخرق المألوف لحساب الإبداع وفاعليته."[1]

وقد لجأ الشاعر إلى التجريب في مستويات البناء في خطابه الإبداعي، وكانت الصورة أحد هذه المستويات، وذلك انطلاقا من اللغة الجديدة التي اعتمدها في تشكيلها، في محاولة للتأسيس للتجريب وخرق ذوق المتلقي الأدبي المألوف، مما يجعل عملية الكشف عن جمالياتها ليست سهلة.[2] خاصة مع ارتباط الصورة بالرمز والأسطورة، بغية التحول من الغنائية إلى الدرامية، لتأكيد التفرد انطلاقا من الخصائص البنائية التي تقوم على الرمز والأسطورة.[3]

وسنتطرق إلى هذه العناصر فيما يلي من الدراسة، حيث نتناول الصورة الشعرية، الرمز والأسطورة اللذين يتداخلان مع الصورة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]- علي حداد: الخطاب الآخر. ص200.

[2]- يراجع: عبد الله شنبي: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر. ص137.

[3]- يراجع: بشرى موسى الصالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ص 128.

1- جماليات قصيدة الومضة:

وقصيدة الومضة هي القصيدة التي تعرف بوصفها "القصيدة البالغة في القصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة"[1]، أين تبدو كومضة من قبس الشعر. وهي تمثل "إحدى التجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرة على حد سواء، فهي مجاراة لعصر السرعة، لأن قيمة اللحظة في حياة الإنسان المعاصر أصبحت لا تقاس بشيء إذا ما قورنت بحياة الإنسان القديم الذي كان دائم البحث عن شيء ينسيه وقته."[2]

وفي ديوان (معراج السنونو)، ألفيت ثلاث قصائد من نمط الومضة. وهي (سباخ الروح)، (معراج السنونو) و(الهدهد).

ولهذا النمط من القصائد جماليته التي تظهر في اعتماده "عنصر الإضاءة السريعة لمساحة معينة من فكر القارئ، فهي 'فلاش' يضيء سريعا لدرجة أن القارئ لا يحس بأثر ذلك لاحقا"[3]، إلا أنها تجعلك تفكر فيها لحظة قراءتها.

ولأن عصرنا الحديث عصر سرعة، نجد الشاعر يفتتح ديوانه بقصيدة من نمط الومضة، وكأنها إشارة إلى أن الشعر لم يعد كما كان، بل أصبح يأتي في عجالة كما يرحل في عجالة، إلا أن هذا لا يمنع أن تحمل هذه القصائد الومضة كثيرا من التكثيف الدلالي والمعنى الإيحائي، وقد كان "التوجه إلى كتابة الومضة في الشعر الجزائري المعاصر، وخاصة في التسعينات مرتبطا بالتغيرات الحاصلة في البنية السياسية والثقافية والفكرية في الجزائر."[4]

وقصيدة (سباخ الروح) إضافة إلى كونها قصيدة ومضة، فهي مدخل الديوان، إذ تفتتحه بأول سطر؛ الذي نلمس فيه السؤال (هل ترى ما أرى؟). هذا السؤال المرتبط بالرؤية؛ وكأنه إعلان أن الديوان يدور حول هذين العنصرين (السؤال/الرؤية). ولكن هل الرؤية هي الرؤية المجردة أم هل هي الرؤيا؟ هذا ما يبحث عنه القارئ على طول قصائد الديوان.

---

[1]- محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل). ص 22.

[2]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص60.

[3]- م. ن. ص61.

[4]- محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل). ص 23.

وارتباط عنصري السؤال والرؤية بالديوان راجع إلى أن "الحاجة إلى السؤال –بوصفه رغبة في التغيير الدائم– أكثر من الحاجة إلى الوضوح، والرغبة في الغموض أضخم من الرغبة في المكاشفة."[1]

أما الرؤية فهي مرتبطة بالرؤيا، كونها "الرؤية المفضية إلى الرؤيا أو الرؤيا المنفتحة على الرؤية."[2] مما يجعلنا ندرك أن الديوان تعبير عن الرؤيا التي تفتح باب التأويل، وبخاصة أنه يكتنفها الغموض، هذا الذي يحس به القارئ في الصور المبتكرة وكذا الرموز والأساطير، وغيرها من آليات التشكيل الفني، التي سعى الشاعر دوما إلى توظيفها بحثا عن الفرادة والجمالية. يقول:

هل ترى ما أرى
سبخة الروح شاسعة
إنما الأبجدية إسورةٌ
والبلاغة ماءْ.
أيها الوقت عِظني
وأعطيك من دهشتي
ما تشاءْ.[3]

يحاول الشاعر هنا رسم صورة وامضة تومض في فكر المتلقي ثم تختفي، لكن المعنى الذي تحمله تجعلها تترك أثرها، بل إن هذا الأثر يحفر مكانا لها في ذاكرتنا القرائية، خاصة وأنها عبارة عن جمل قصيرة، إلا أن التكثيف اللغوي فيها يجعل منها جملا كبيرة (دلاليا). إذ استخدم الشاعر ثلاثة أساليب فيها، وابتدأها بالاستفهام "وانطلاق الخطاب الشعري من مقولات السؤال راجع إلى كونه وسيلة لإعادة بناء الذات بحثا عن كينونتها وسط السؤال الأبدي سؤال

---

[1]-عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل. ص24.

[2]- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. ص59.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص07.

الوجود"[1]، ثم جاء أسلوب القصر بـــ (إنما) لينهي القصيدة بالنداء. وإن كان الاستفهام بداية لسؤال فكري وفلسفي ليبحث عن إجابة: هل ما يراه الشاعر هو ما يراه الآخرون أم لا؟ قد جاء مرتبطا بالرؤية فإن هذه الرؤية تتعلق بالسبخة، سبخة الروح هذه التي يراها الشاعر أنها واسعة ما هي إلا اللغة، لكنه يقصر ليقول إن الأبجدية –والتي هي لغة أيضا- قد أصبحت إسورة أي قيدا، فهذه اللغة السبخة التي من المفروض أنها دائما ظمأى لمزيد من التجديد والإيحاء؛ ما يجعلها شاسعة غير قابلة للانحسار، هي الآن ومن موقع آخر أضحت قيدا، كما أصبحت البلاغة ماء دون طعم ولا رائحة، شفافة لا تعكس نفسها، وهي إشارة إلى أن اللغة أصبحت فعلا عاجزة بفعل هذا القيد، وبعجز اللغة وقف الشاعر عاجزا أيضا ما جعله ينادي الوقت بحثا عن الموعظة منه.

إن قصيدة (سباخ الروح) مفتاح الديوان تتحدث عن الرؤية. هذه التي تؤلف فيها الكتب إلا أن الشاعر اختزلها في نمط تعبيري مميز هو قصيدة الومضة؛ ليؤكد أنه يعايش التجربة الصوفية، إيمانا منه أنه "إذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة."[2] هذه الرؤية التي تتسع وتضيق وفقا للحالات التي تتلبس النص، وهذا ما جعل الشاعر يشتغل على نمطين من القصائد في هذا الديوان (قصائد عادية طويلة، وقصائد الومضة)، أين تضيق العبارة باتساع الرؤية التي صورها الشاعر كالبراري في قصيدة (معراج السنونو)[3]: يقول:

سادرا في الفتوح الضنينة
مستوفزا في الصريف المكابد
حين السماء نحاسية
والمدى حمأ وطيون...
ليس في جبة الشعر إلاّك
يا أعسر الخطو والأبجدية

---

[1]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص104.

[2]-محمد بعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص203.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص09.

ها أنت ملتحف

بسناء السلالة

تمرق من خرم ذاكرة

باتساع البراري

معارجها دهشة وسنونو.

وهي ثاني قصيدة بالديوان، وتحمل عنوانه أيضا، وربما يعود إدراج قصيدة بعنوان الديوان إلى محاولة الشاعر التركيز على معنى معين، ذلك " أن هذه العبارة-العنوان- تدل على أنها تشغل حيزا مهما من تفكير الشاعر وموقفه الفني."[1]

فبعد القصيدة الأولى، والتي حملها نفحات صوفية -دلالة وكلمات- أين استمد كلمات من المعجم الصوفي (سبخة الروح، الأبجدية،...)، وكذا الفكرة التي طرحتها، تكون ثاني قصيدة تحمل عنوان العمل الأدبي (معراج السنونو)، وكأنها تأكيد لما جاء في القصيدة الأولى؛ من أن الديوان يحمل نفحات صوفية. فمعراج السنونو مركب إضافي يعنون القصيدة التي يصب معناها في قلب اللغة، ذلك أنه (**ليس في جبة الشعر إلا أعسر الخطو والأبجدية**)، كما أن بقايا ذكريات الشاعر وتأثيراته التي تحاول أن تمرق من خرم الذاكرة؛ للبحث عن مساحات أكثر اتساعا واستيعابا، ليكون لها العروج إلى الدهشة والسنونو، هذا السنونو الذي يكون سواء "اللغة التي يحولها الشاعر إلى لعبة في يديه؟ أم [أنه] القصيدة التي توحد ما تناثر من الذات والزمن."[2]

قصيدة الهدهد: وهي ثالث قصيدة من نمط الومضة في هذا الديوان، وتدور كذلك حول اللغة والإنسان، يقول:

لو أنّك تبصرني يا (ديوجين)

لو أنّك تبصر عين العينْ

---

[1]- شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة. ص96.

[2]- أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس. ص 293.

رئة الصَّوان

ومهماز القفر

الهدهد كنتُ

وكانت ريح الله ترف على الغمْر

لكن...

من يمنحني نارا لفراشاتي؟!

من...يمنحني لغة بشساعة أهوالي؟! [1].

وتقوم جمالية الصورة في هذه القصيدة على عدة جوانب: الأساليب المتنوعة (التمني، الاستدراك، الاستفهام)، وتوظيف الأسطورة، حيث أدرج (ديوجين) الفيلسوف الباحث عن الإنسان في وضح النهار، ولكن أي إنسان هذا الذي يبحث عنه، وهل يتفق الشاعر معه في هذا البحث أم هل يرى غير ذلك؟ إنه يتمنى أن يعود (ديوجين) ليبصره. هذا الإبصار الذي يريده أن يكون مرئيا وعن طريق العين، وكأنه يطلب منه أن يؤنسنه فعلا وليس فكرا، ذلك أنه كان هدهدا "فالهدهد إنسان ضائع."[2] فهو إذن يبحث عن نفسه ويريد من (ديوجين) مساعدته على ذلك. ولكن كيف يجد الإنسان نفسه؟ كيف ينقذها من الضياع؟ هذا ما حاول الشاعر الإجابة عنه بعد الاستدراك بطرحه سؤالا:

من يمنحني نارا لفراشاتي؟!

من...يمنحني لغة بشساعة أهوالي؟! [3]

وترتبط صورة الفراشات التي تلتف حول النار بصورة اللغة وشساعة الأهوال، فكينونة الشاعر كإنسان تتأتى من اللغة، هذه التي يبحث عمن يمنحه إياها، فهي الوهج الذي يتحلق حوله كما الفراشات التي تتوهج مع النار وتتحلق بها.

وهنا نحس الإدهاش الذي سعت الصورة إلى تجسيده، من خلال التباعد بين النار واللغة،

---

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص ص 13 ، 14.

[2] عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. ص64.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص14.

الشاعر والفراشة. وهذا الإدهاش هو غاية الصورة الشعرية، وهو الهدف من توظيفها، إذ إن الصورة الشعرية "**وهي التي تروم أن تستكشف شيئا بمعونة شيء آخر، ينبغي أن تلجأ إلى** الإدهاش من خلال التقريب، **غير المتوقع والصاعق بين شيئين مختلفين بطبيعتهما، أو أنهما لا** يشتركان في طبيعة واحدة."[1]

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]- سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية. منشورات عويدات الدولية. بيروت، باريس. لبنان، فرنسا.ط1. 1991م. ص140.

2- الصورة والتشكيل اللوني:

حين نتطرق إلى التشكيل اللوني في الديوان بوصفه سمة مميزة فيه، فإن ذلك راجع بالأساس إلى أن الشاعر أستاذ مادة الرسم (التربية التشكيلية)، التي تعدّ من مؤثراته إن كانت بوعيه أو لاوعيه. وتوظيف التشكيل اللوني في القصيدة "لم يعد جماليا فقط (أي زخرفة شكلية)، إنما أضحى عنصرا فاعلا يتغلغل في نسيج النص ويضيء تجربة الشاعر، ومبرزا بشكل جليّ رؤيته لإثبات الموجودات ويوضح الحالة النفسية وتحولاتها..."[1]، ولأن اللون عنصر شعري فاعل في نسيج النص، فإن شعريته تتحقق من "ذلك التناسخ؛ ونعني به انتقال روح اللون من وجودها الكيميائي إلى وجود علامي تنهض به اللغة."[2]

ويظهر اهتمام الشاعر بالألوان خاصة في قصيدة (صدأ الظلال) التي أهداها إلى فنان تشكيلي، ويقول فيها:

(هو اللون فاكهة العين فتح لبهجتها)[3]

فاللون أضحى من أهم سمات التشكيل الفني في العصر الحديث، بل يعدّ "مدخلا أساسيا لفهم الصورة الشعرية لأنه جزء لا ينفصل عنها، وبما أن القصيدة عبارة عن تراكب صوري، كان اللون — من هذا المنطلق — شديد الالتحام بعناصر الصورة الأخرى كالصوت والحركة وغيرهما يسهم في إثراء النص الشعري."[4] كما يسهم أيضا "مع الصوت والحركة في تكامل المشهد الشعري."[5]

ولإثراء خطابه الشعري، لجأ الشاعر وبحكم تأثره بوجهته في الحياة إلى رسم لوحات فنية تقوم أساسا على الألوان، ولكن تفاعل الألوان جاء مخالفا للواقع، بل هو يستمد جماليته من

---

[1]-محمد ماجد الدخيل: الصورة الفنية في الشعر الأندلسي. شعر الأعشى التطيلي أنموذجا. دار الكندي للنشر والتوزيع. عمان، الأردن. دط. 2006م. ص39.

[2] - محمد طالب الأسدي: بناء السفينة، دراسة في النص النوابي. البصرة، العراق. 2008م. ص07.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص73.

[4]- محمد ماجد الدخيل: الصورة الفنية في الشعر الأندلسي. ص40.

[5] - محمد طالب الأسدي: بناء السفينة. ص07.

توظيفه المخصوص في فضاء الخطاب الشعري، وتفاعله مع باقي العناصر المكونة للصورة في هذا الفضاء، ذلك "أن الصورة تتولد دلالتها النصية من تفاعل مكوناتها التصويرية، لتتجاوز بهذا التفاعل كلا من الواقع واللغة بلا دلالة سابقة لمفرداتها. ولكن الدلالة تتوالد عن علاقاتها وحيث مكونات الصورة منقطعة عن طبيعتها المألوفة في الواقع لتمتلك في بنية الصورة طبيعة شعرية، إنها تمتلك لحظتها الجمالية في النص من هذه المسافة التي تفصل بين لغة الواقع وأشكاله، ولغة الصورة وتشكيلها."[1] هذا التشكيل الصوري الذي انزاح فيه عن دلالات الواقع أولا، واللغة ثانيا. يقول:

كنتُ علقتُ أسمالي
على عرْعر هرمٍ في المقام
تُدَبِّجُهُ خِرقٌ ودمٌ أزرقٌ.[2]

أين أسند دلالة اللون الأزرق إلى الدم الذي لا يكون إلا أحمر واقعا وكذا لغة، لكنّ للشاعر رأيا آخر، فهو أولا رسام وللرسام أن يتلاعب بريشته كيفما يشاء، بل يلوّن الحياة كما يراها هو، فقد يكون الدم أسود عند رسام آخر، كما قد تكون الشمس زرقاء والشجرة بنفسجية. وبالإضافة إلى كونه رساما فهو شاعر في هذا المقام، حيث يكون لفعل الوصف أو التشكيل دور آخر، فهو يشكل الصورة وفق إحساسه أولا، ورؤيته ثانيا، ذلك أنه يؤمن بأن الصورة الشعرية إنما هي "المادة في هيئة معينة تجد روح الشاعر وذاته وتجربته بشكل عام فيها معادلا مناسبا، وهذه هي بداية إدراكه الحسي للأشياء."[3]

و لم يُسند الشاعر الألوان إلى أشياء محسوسة فقط، بل كذلك إلى أشياء مجردة، فهو يرى ذكرياته خضرا والفصول سودا في (سونيتة المفرد)، والأخضر معادل للخصب والنماء، حيث

---

[1]- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص185.

[2]-أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص19.

[3]-عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. ط2 . 1999 م. ص30.

أصبحت صوره "تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة."[1] يقول:

ساهم نخلي
وأجراسي نشيجٌ
هاهو الوقت يهمي
تتزى ذكرياتي الخضر
من بئر السنين المقفره
ورمادي ذاهلٌ في البرّ
تذروه الليالي
من خيام الغيب آت
صرختي الأولى تنامت
في الفصول السود صبّارا وجرحا
ووراثي تتدلى زنبقات المقبرة.[2]

هذه الذكريات التي تتنـــزى من بئر السنين، وكأنها كانت محفورة بأعماق الذاكرة، دفنها بعيدا جدا كي لا يصلها ويحاول استرجاعها، غير أنها عادت للظهور بعد القفر الذي أصابه، (هذه السنون التي غيبتها هذه الذكريات) عادت لتظهر من جديد معلنة بداية جديدة، والتي جسدتها الصرخة التي تنامت في الفصول السود، هذا السواد الذي يعادل الاكتئاب، الألم والفراق.

لقد ترجم الشاعر صرخته إلى آه (...)، يتبعها نفي مستمر يتجزأ إلى صور جزئية تدور حول (الأماني والتهاني والأغاني والشموع). يقول:

آهِ (....)
لم تضمخني الأماني

---

[1]- ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص145.

[2]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص ص21 ، 22.

والطيور البيض
ذابت في غيابات الظلال
لم تعمدني التهاني
أو تدثرني الأغاني
وشموعي لم تضئ
في ليلة الميلاد هذي[1]

وكأن الحياة بفرحها كلّه أبتْ عليه أن تكون مفتوحة أمامه، فجاءت بنفي قاطع دائم، ما جعل الألم مزدوجا، ذلك أن البداية الصرخة كانت مؤلمة، فهل ستكون الطريق كذلك؟ هذا ما يحاول الشاعر تداركه بمناداته التي لم تكن بالصوت فقط (الفم)، بل تعدته إلى الأيادي، وكأنه يرى بأن من يناديه بعيد جدا، لذا فهو يحاول أن يمد يديه لعل نداءه يصل.

واستثمار الشاعر للألوان لم يكن بالكلمات فقط، بل ساند ذلك بتوظيفه لألفاظ تفيد دلالاتها اللون، كالنبات مثل:(البنفسج، النرجس، الزنبق، السماق، الصفصاف، الياسمين، القرنفل، الحنة، سعف، النخل،...)، ومن الكلمات أيضا نجد: (اللازورد، الغسق، قوس قزح، ظلام، نحاسية، مرمري، ...)، وقد كان للون الأخضر حضور كبير في متن الديوان؛ لما له من دلالة تفيد الخصب والنماء، وكذلك يعبّر عن "(أنا) سليم نفسيّا."[2] فحضرت ألفاظ مثل: (الأخضر، سعف، ورق التوت، النخل، الصفصافة، السنديان، اللازورد).

ولأن في الديوان طغيان للأنا، فقد تضافرت دلالة اللّون الأخضر مع هذا الطغيان، لتأكيد الأنا في مجابهة الواقع.

[1] - المصدر السابق: ص23.
[2] - محمد صالح الأسدي: بناء السفينة. ص16.

3- جماليات صورة اللغة :

إذ نجد قصائد هذا الديوان تدور حول اللغة، حيث لا تخلو أيّ قصيدة منه من كلمة "اللغة" أو أحد مرادفاتها. واللغة كتشكيل تحيل على الزمان كما المكان، ما يعني أن الشاعر يرصد لنا اللغة بحد ذاتها والتي تعد ميزة الإنسان، فما الإنسان لولا اللسان لأن "اللغة هي التي تجعل الإنسان إنسانا لأنها كلية."[1] وفي معرض البحث عن اللغة يبحث عن وجود الإنسان لفهم الوجود ككل.

وقد تناول الشاعر اللغة باللغة أيضا، ولكن اللغة التي تعامل معها جاءت خاصة كونها ذات صبغة صوفية متميزة، نتيجة ما للشاعر من مخزون فكري حصله من تراث منطقته، وهذا ما جعلها تنـــزاح تركيبيا ودلاليا. وكما أن للصور التي رسم بها اللغة تميزا وفرادة، فكذلك النعوت التي ألحقها بها.

وهذا جدول بالألفاظ التي جاءت في الديوان عن اللغة وما يدلّ عليها:

[1] - هلال اجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي. ص117.

اللفظة	عدد مرات ورودها	عنوان القصيدة الواردة فيها
اللغة	4	الهدهد/ماذا أفعل في انتظار الجلجلة/صدأ الظلال/مراثي خرساء لطفلة الياسمين
الأبجدية	3	سباخ الروح/معراج السنونو/ صدأ الظلال
القصيدة	3	ماذا أفعل في انتظار الجلجلة / شجويات/السبابة
الشعر	3	معراج السنونو/ شيزوفرينيا/ مراثي خرساء لطفلة الياسمين
البلاغة	2	سباخ الروح/ شجويات
الألف	2	الأبجورة/تذكار منطفئ
النون	2	الأبجورة/تذكار منطفئ
التفناغ	2	صدأ في الظلال/تذكار منطفئ
حكايا	2	موعظة الجندب
كتاب	1	وصايا السماق
الأحاجي	1	شيزوفرينيا
الأساطير	1	شيزوفرينيا
رقيم	1	صدأ الظلال
العبارة	1	ماذا أفعل في انتظار الجلجلة
القول	1	السبابة

الجدول (1): الألفاظ الواردة في الديوان عن اللغة ما يدل عليها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فمن الجدول نجد الشاعر قد وظف اللغة كما وظف ما يدل عليها، سواء أكانت مرادفات لها (شعر، كلام، قصيدة، عبارة...) أم كانت أحد عناصرها (أحرف، ألف، نون، أبجدية...).

ففي قصيدة (الأبجورة) وظف أحد أحرفها، إذ ينادي الشاعر (الألف) هذا الحرف ذا الدلالة الصوفية؛ يعني "إشارة إلى الذات الأحادية؛ أي الحق تعالى من حيث هو أول ما في أزل الآزال."[1] وصورته في القصيدة جاءت توظيفا مخصوصا لشكله، فالألف عصا يستعين بها في وحدته؛ أي أن اللغة هي أنيس الإنسان في وحدته. وتشبيه الحرف بالعصا "استثمار لرمزية الحرف الهندسية والرمزية الصوفية في آن ذاته."[2] و في قصيدة (تذكار منطفئ). يقول:

إنّيتي ألف مشرئب
إلى صفرة التفناغ
وبيني وبينك يا(تن هنان)
تماسق هذا الكسوف المتاه[3]

إذ نجد الألف هي ذات الشاعر، فهي أناه المشرئب إلى اللون الأصفر؛ لتتداخل اللغة مع التشكيل اللوني. هذه الصفرة التي تضاف إلى لغة أخرى تميزت بقدمها وأسلوبها، فالتفناغ كتابة بربرية قديمة وإسنادها إلى الصفرة زاد من إيحاء القدم والعتق عليها.

ومن الأحرف الموظفة كذلك، نجد حرف (النون) وله أكثر من دلالة. فهو عند الصوفية "انتقاش صور المخلوقات بأحوالها وأوصافها كما هي جملة واحدة."[4] أما دلالته الطاغية عليه فهي المستمدة من القرآن الكريم حيث النون هو القلم[5]. يقول:

---

[1]- عبد المنعم حفني: المعجم الصوفي. دار الرشاد. القاهرة، مصر. ط1. 1997م. ص26.

[2]- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص242.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص86.

[4]- عبد المنعم حفني: المعجم الصوفي. ص176.

[5]- يراجع: ابن تيمية تقي الدين: التفسير الكبير. تحقيق وتعليق: عبد الرحمن عميرة. ج6. دار الكتب العلمية. لبنان. دط. دت. ص 83.

قال أبو معشر الفلكيُّ:

لك النُّونُ والعهن

يا الأعسر الخَلْوَتيُّ

لكَ الطُّغَرَاءُ.[1]

إن الصورة هنا تشير إلى أن برج الشاعر الفلكي ينبئه أنه سيكون له النون والعهن، والصوف في ثقافتنا تحرق وتخلط مع الماء ليُصنع منها حبرا يكتب به على الألواح التي يحفظ بها القرآن في الزوايا والمساجد، وذلك الذي يعني أن الشاعر سيكون من أصحاب القلم والحبر.

أما في (الأبجورة)، فيرى الشاعر نفسه منخطفا فوق أرجوحة النون، وهنا استثمار للشكل الهندسي للحرف.

إن توظيف (الألف) و(النون) جاء متواليا، ففي قصيدة (الأبجورة) جاء الألف ثم النون واستثمر فيها تشكيلهما الهندسي، أما في قصيدة (تذكار منطفئ) فتمّ استثمار دلالتهما، وكأن الشاعر يرى أن اللغة هندسة ودلالة، رسم وتشكيل، صورة ومعنى.

وإذا كان (أحمد عبد الكريم) قد وظف أحرفا بعينها، ففي قصيدة (صدأ الظلال) نجده يشير إلى اللغة بوصفها أحرفا زئبقية، مسندا إياها إلى فاعل يراه فارسا في هذا المجال. يقول:

فارسَ الأحرف الزئبقية

ليس لي غير

هذا الرثاء المرقش[2]

ومن بين مرادفات اللغة، نجد (الأبجدية) والتي هي مكون من مكونات اللغة، أما دلالتها فهي "تحيل مباشرة إلى الحرف مفصولا عن كل بناء داخل اللفظ أو العبارة، أي الحرف باعتباره إشارة مرجأة المعنى أو علامة بلا دلالة."[3]

---

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص88.

[2]- م . ن . ص 71.

[3]-عبد الله شنبي: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر. ص140.

وإذ كان توظيف الشاعر للأحرف منفصلة ممثلة في (الألف) و(النون) وكذا ذكره الأحرف كجمع، فإنه أورد الأبجدية للدلالة على أن اللغة ما هي إلا حروف يشكلها المبدع كيفما يشاء، مما يجعل لها خصائص ومميزات على حسب التشكيل والحالة النفسية والمعنوية لذلك المبدع.

ومن بين توظيفات الشاعر نجد لفظة (اللغة)، وإن كانت اللغة تتحدث عن اللغة فإن الشاعر هنا يستخدمها "استخداما ذاتيا في الكثير من الأحيان، ليصنع منها صورا خيالية يشحنها بعاطفته المتفجرة وينشئ بين مفرداتها علاقات جديدة تثير الدهشة."[1]

وبوصف اللغة أداة التشكيل الفني كذلك وهي التي تسهم في إثراء الكلام، فإن ارتباط اللغة الشعرية بها راجع إلى أنه الطريق الوحيد أو الرئيس لإثراء اللغة؛ انطلاقا من تفاعلها ما يزيد من طاقتها التعبيرية ويجعل الصورة تزيد في بث الحياة في العمل الشعري.[2] وهذا هو السبب وراء لجوء بعض الشعراء الجزائريين إلى التعامل مع اللغة بوصفها الفضاء الذي يخلقه الشعر.[3]

وإذا كانت اللغة هي المادة المشكلة للصورة، فإننا نلحظ اختلاف هذه الصور. لأن "المادة قد تكون واحدة، لكن اختلاف الصور التي تعرض فيها هي التي تعطيها قيما جمالية مختلفة"[4] وهذا الذي نلمسه في توظيف الشاعر لصوره؛ والذي يكون لحروف اللغة تارة، ولأحرف بعينها تارة أخرى (دلاليا وهندسيا)، وتارة للغة ذاتها ككل متكامل، حيث نلحظ الاختلاف تبعا للوصف الذي يلحق بها.

ومن صور اللغة أيضا ما جاء في قصيدة (شجويات)، إذ يربطها بالقصيدة والبلاغة. يقول:

لم يَعُدْ للقصيدة طقس القنوتْ

---

[1]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر. ص170.

[2]- يراجع: عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. ص 287.

[3]- يراجع: عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر. ص95.

[4]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة. ص181.

خذلتني الكمنجة
والناي تخنقه العنكبوتْ
يا ذهول البلاغة في حضرة العين
إني أموتْ
ولم يقل القلب أحزانهُ.[1]

إن الصورة هنا توضح ذلك السكون الطاغي على القصيدة (اللغة)، الذي جعل العنكبوت تعشش على إيقاعها؛ خانقة إيّاه مفضية إلى الرتابة، كل هذا مع ذهول البلاغة؛ (اللغة الموحية) في حضرة العين، إنها صورة تبين ما للغة البصرية من مكانة في هذا العصر مقارنة مع اللغة الكتابية، مما أدى إلى موت الشاعر، وتلاه الشعر؛ انطلاقا من العطب الذي أصاب متنفسه فلم يجد الرئة الدافئة لأنها خالية من العطاء، فالدفء معادل للحنان والعطاء، وكرمز إلى ما آلت إليه حال اللغة يورد الشاعر لفظة (غرنيكا) لوحة (بيكاسو) الشهيرة، والتي اختزل فيها مأساة بكاملها، وهي وإن كانت "تؤدي بشاعة وفظاعة قائمة هي سواد الليل في بنية الواقع، [إلا أنها] في المتخيل المفتوح تغدو فارقة بين فظاعة مأساة وبداية أخرى للحلم والأمل."[2]

صور صوفية:

وسنتناول فيها صورا تميزت في قصائد عن أخرى، وهي من قصائد: (مقام الصبا/ صدأ الظلال/ وصايا السماق).

مقام الصبا:

وهي قصيدة تنبئنا بنفحة التصوف فيها من عنوانها، حين نجد المقام، وهو "ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب مما يتوصل إليه."[3] وإضافة الصبا إلى المقام يوحي بأن للمرأة دورا هنا،

---

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو.ص89.

[2]- العربي دحو: قراءات في ديوان العرب الجزائري (تأسيس، توحد، انعتاق، مشاكسات، أرق، بوح، حميمية). دار الهدى. عين مليلة، الجزائر. دط. 2006م.ص131.

[3]- القشيري (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن): الرسالة القشيرية في علم التصوف. دار الكتاب العربي. بيروت، لبنان. دط. دت. ص32.

وقد تجسد في 'زينب' والتي تعد وارد الغيبة*. فزينب هي صديقة للشاعر (مصطفى دحية) وهي من الجلفة** أي نائلية الأصل. يقول:

ذرني أعيذك من غيبة الشعراء
وم الحنة النائلية[1]

أما صورة التصوف فتظهر في آخر القصيدة، أين يورد كلمات من المعجم الصوفي (تكايا، التوهج، الشخوص، الدهشة، السكر، الصّريف المقدس، مسبحة، صندل الحضرة).

ويعود هذا التكثيف للمعجم الصوفي، إلى كون الشاعر (مصطفى دحية) تابع لزاوية الهامل كذلك، فهو صديق الشاعر في دربه الصوفي. يقول:

ممهورة للتّكايا فراشتنا
وعلينا التوهج في الشخوص أو الدهشة
لا هوادة في السُّكْرِ
أو في الصَّريف المقدس
يا ابن مسبحة الله
يا صندل الحضرة[2]

فهو يشير هنا إلى أنهما متصوفة، تابعين لزاويتهم (التكايا)، فالتكية هي كالضوء الذي تتحلق حوله الفراشات، لذا فما عليهما سوى التوهج حولها وبها.

صدأ الظلال:

أما هذه القصيدة فقد استثمر الشاعر رموزا صوفية تمثلت في استدعائه لشخصية من

---

*سأتحدث عن وارد الغيبة فيما يلي من هذا الفصل.

**معلومات وصلت بريدي الإلكتروني من الشاعر أحمد عبد الكريم hachimite5@yahoo.fr يوم: 10. 04. 2008م.

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص51

[2]- م . ن. ص 53.

شخوص المتصوفة وهو (الواسطي)* ، وكذا إيراده لرمز الفراشة. يقول:

ليس لي
غير هذا الربيع الموشى
بحشرجة الأبجدية
في خيمة (الواسطي)
وهذي الفراشي/الفراشات اليتيمة
تنتظر اللمسة الآسرة.[1]

وصايا السماق:

وهي مليئة بالصور الدالة على نفحات التصوف، إلا أن المقطع الأخير هو الذي يجملها، القصيدة منذ بدايتها تشير إلى تميزها فهي تبدأ بقول مقتبس (جسدي خرقة)**، ويكرر هنا كلمة (جسدي) أين نجدها في بداية المقطع الثاني، فالشاعر يبتدئ بحثه عن كينونته عن طريق تعريفه بالخرقة و"الخرقة فيها معنى المبايعة وهي عتبة الدخول في الصحبة"[2]، وإن كانت المبايعة عند المتصوفة تكون بين الشيخ والمريد، فهي هنا تابعة لرغبة الشاعر الذي يعرف بأنه غارق في الخطايا. يقول:

جسدي قمقم الليبيدو
أو عواء اللذائذ
والرغبة البربريةْ،[3]

---

*هو (أبو بكر محمد بن موسى الواسطي، خراساني الأصل من فرغانه، صحب الجنيد والنوري، عالم كبير الشأن أقام بمرومات بعد العشرين وثلثمائة). يراجع: الرسالة القشيرية. ص 24.

[1] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص72.

**سيدرس في عنصر الرمز الأسطوري / التراثي فيما يلي من البحث

[2] - عبد المنعم حفني: المعجم الصوفي. ص89. ويراجع كذلك: عبد المنعم حفني: الموسوعة الصوفية. مكتبة مدبولي. القاهرة. مصر. ط1. 2003م. ص734.

[3] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص 16.

وللهروب من هذه الخطايا يلجأ الشاعر إلى الله طلبا للمغفرة، ويبدأ اكتشاف نفسه فيصبح (أحمد الطرقي) الذي يلجأ للأولياء والغوث، ما يمكنه من إيجاد نفسه (أنا) فيتضح أنه خاتم الشجرة. كما أن نسبه إلى الهاشمية يؤهله للاقتراب من المقام العالي انطلاقا من وضوئه بالسلالة التي تطهره من كل ما كان شائبا به.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جماليات الرمز:

وقد لجأ الشعراء إلى الرمز متوخين الانحراف في الكتابة المعاصرة، سعيا منهم وراء إثبات شعريتها، وتجنب البلاغة القديمة بوصفها العنصر الجمالي في تشكيل الخطاب الشعري القديم.[1] وبوصف الرمز آلية من آليات التشكيل الفني الحداثي، فهو "سمة في الأسلوب وليس سمة للكلمات، بل ولا لعلاقة كلمة بكلمة أخرى علاقة قائمة على التراسل الجزئي."[2] هذه السمة التي تمثل "إحدى الدوال الموسومة بالكثافة الدلالية والانفتاح على شيء بعينه."[3]

وتعريف الرمز يقوم أساسا على أنه "تفاعل بين مظاهر خارجية ومشاعر جماعية كونتها قيم دينية وإنسانية وقومية ولكنه موجه بخلفية عقلية خاصة بمستخدمه مهمتها – إلى جانب التعبير عن المشاعر– إبراز المزاج الذاتي والطابع الشخصي له."[4] إلا أن هذا لا يتم بشكل علني، إذ يتخذ الشاعر من الرمز قناعا يعبر به عن مواقفه وآرائه دون أن يكون في موقع مساءلة؛ الأمر الذي يجعله "وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة."[5] ويظهر اعتماد الصورة على الرمز في كونه يعطيها "بعدا دلاليا متناهيا، ويكسبها حيوية وحركة ويخرجها من اللون الغنائي إلى الشكل الدرامي المتماشي مع طبيعة الذات المعاصرة ومع مسيرة الواقع."[6]

وتداخل الرمز مع الصورة راجع إلى كونهما من آليات التشكيل الفني، غير أن هناك حدّا فاصلا بينهما؛ وإن كان وهميا، حيث نجد "الرمز صورة توحي بلا تقرير أو وصف، ولكن الصورة تصف وتقرر، وحينما تحمل المعنى الإيحائي تصبح رمزا. والرمز قد يتمثل في كلمة واحدة ولكنها تأخذ معنى رمزيا ليرتفع في مستواه الدلالي عن المعنى المباشر لتصبح معنى إيحائيا معبرا."[7] ما يعني أن الفارق بين الرمز والصورة يرجع إلى طبيعة كل منهما من حيث التجريد

---

[1]- يراجع: عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي. ص116.

[2]- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف. القاهرة، مصر. ط3 .1984م. ص138.

[3]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص53.

[4]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ص130.

[5]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص196.

[6]- ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص185.

[7]- عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان. ص123.

والإيحاء .

واستثمار الشاعر المعاصر للرمز يكون أحيانا كتمويه للتعبير عن مكبوتاته، متجنبا سخط الآخرين عليه.[1] كما لم يعد يستطيع الاستغناء عنه، لأنه يمثل إحدى وسائل خلخلة البنية اللغوية المألوفة وكسرها اعتمادا على التخييل؛ قصد تعميق مستويات البنية خاصة مع تكثيف الرمزية فيها.[2]

وانطلاقا من إيمان الشاعر المعاصر بضرورة تضمين الرمز والتكثيف منه، في خطابه الإبداعي، أضحى الرمز "وسيلة للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعورية واللاشعورية. أو هو كما يرى يونج وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي."[3]

وتكمن أهمية الرمز في الشعر الحديث في أنه أصبح هدفا بحدِ ذاته، ذلك أنه كان يوظف قديما، غير أنه مع الشعراء المعاصرين أصبح يهدف إلى "تعميق للمعنى الشعري، ومصدر للإدهاش والتأثير وتجسيد لجماليات التشكيل اللغوي، وإن وظف الرمز بشكل جمالي منسجم واتساق فكري دقيق مقنع، فإنه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالاتها وشدة تأثيرها في المتلقي."[4]

وعلى هذا فالرمز "أصبح هدفا في حد ذاته ونتيجة وعي عقلاني ... وكل ذلك يعد نتاجا طبيعيا لمستوى درجة الذاتية..."[5]، هذه الذاتية التي تجعل الشاعر يسقط انفعالاته وأحاسيسه على الأشياء، بحثا عن جمالياتها التي تحققها في إطار علائقها الداخلية ضمن البنية

---

[1]- يراجع: أحمد رحماني: الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر. مكتبة وهبة. القاهرة، مصر. ط1. 2004م. ص115.

[2]- يراجع: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص113.

[3]- عبد القادر بوشريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. الأردن. ط3. 2000م. ص63.

[4]- أحمد الزعبي: تمويهات القصيدة المعاصرة، دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين من (1950م-2000م). دار مجدلاوي. عمان. الأردن. ط1. 2007م. ص104.

[5]- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع. ص ص 140، 141 .

الكلية للعمل الشعري.[1] إذن فاستخدام الرمز يرجع إلى ترجمة الأحاسيس والانفعالات بالأساس "ما يجعل الاستخدام الرمزي للكلمات، يغني التجربة الشعرية غنى عميق الأثر على المستوى الفني."[2] وجاء اعتماد الشعراء المعاصرين الرمز في تشكيلهم للخطاب الإبداعي إيمانا منهم أنه على لغة الشعر الابتعاد عن الوضوح والتحديد، وأن الرمز وحده كفيل بإضفاء العمق والإيحاء على هذه اللغة.[3]

إن استثمار الرمز في الشعر الحديث جاء مرتبطا – في معظم الأحيان – بالأسطورة، حيث يعد هذا الاستثمار "وسيلة للانعتاق من أسر المادة والتحرر منها، انطلاقا من التسامي عن تفاهة الحياة وهشاشة الواقع."[4] ويكون هذا تبعا للرمز من تجريد وإيحاء يبتعد عن المحسوسات. وعلى الرغم من أن الرمز يحاول التسامي عن الواقع الذي ينطلق منه، إلا أنه يتجاوز هذا الواقع إلى مستوى أكثر صفاء وتجريدا، والذي لا يتحقق إلى بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، فهو يبدأ من الواقع إلا أنه لا يرسمه كما هو، بل يحاول إقامة علاقات جديدة تعتمد على رؤية الشاعر وكذا خبرته، في مقابل تحطيم علاقات طبيعية للمادة في الواقع.[5] وهذا لإغناء الصورة الشعرية؛ حيث لم يعد الزخرف اللفظي – وحده – كفيلا بإعطاء التشكيل الفني، فلجأ الشاعر إلى "الأسطورة والرمز ودلالات الموروث بأنواعه ومؤثراته، إيذانا بعوالم من الخصب والإغناء للصورة الشعرية من منطلقات تداخلت في تكوينها عوامل الرؤية الموضوعية والرؤية الفنية معا."[6]

إن هذا التوظيف للأسطورة والموروث أعطى دورا مهّما للرمز، إذ أصبح "وسيلة من وسائل التواصل مع الجمهور عبر رموزه الثقافية، الدينية، التاريخية والواقعية، ليحقق الشاعر

---

[1]- يراجع: عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل. ص52.

[2]- محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ص128.

[3]- يراجع: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925م-1975م). ص ص 549 ، 550.

[4]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص111.

[5]- يراجع: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ص ص 136 ، 137.

[6]- علي جدار: الخطاب الآخر. ص201.

وظيفتين يفترض أنهما طرفا نقيض: أولا، تحقيق جمالية الشعر، أي كما يعبر الشكلانيون: اهتمام أو توجه الرسالة إلى نفسها، أي انكفاء اللغة عن اللغة من خلال التبعيد الذي يحدثه الرمز للسياق الشعري عن واقعه. وثانيا، تمتين التواصل مع المتلقي ذلك أن الرمز كما سبق القول معطى اجتماعي."[1]

واستثمار الرمز في التجربة الشعرية المعاصرة جعل الشاعر يبتعد عن الوصف ويستبدل الغموض بالوضوح ، وذلك لما اختمر في وعيه من أن الميزات التي يكتنـــزها الرمز، تجعله يتجاوز اللغة ذاتها إلى نوع من الأسلبة الجديدة التي تقوم على التجريد، هذا الذي يعدّ من السمات التي طبعت الشعرية المعاصرة، إذ تنمو فيه التجربة الحسية بامتداد الرموز ويكشف هكذا انفتاحها على آفاق دلالية واسعة.[2] واعتماد الرمز في الشعر سمة أسلوبية وأحد عناصر النص الأدبي الجوهرية منذ القدم، إلا أنه تنوع وتعمق وسيطر على لغة القصيدة الحديثة وتراكيبها وصورها وبنياتها المختلفة.

وانطلاقا من أن الرمز يشكل صورا، ويستعين في هذا بالأسطورة والموروث الشعبي، نجد ديوان (معراج السنونو) يزخر بهذا النمط من الرموز الأسطورية والتراثية.

1- الرمز الأسطوري / التراثي:

وقبل التطرق إلى الرموز الموظفة في هذا الديوان، تجدر الإشارة إلى أن هناك تداخلا بين الرموز، أين نجد الرمز الواحد يندرج ضمن عدة مستويات؛ فيكون تراثيا وأسطوريا، أو دينيا وتاريخيا. ولذا فإن الفصل في انتماء هذا النوع من الرموز صعب وليس يسيرا.

وهذا ما واجهته مع رموز الديوان، إذ تتداخل دلالات الرموز بين تراثية وأسطورية وتاريخية، إلا أننا حاولنا الفصل بينها، بتغليب الصفة الأكثر تداولا لها.

استعان الشاعر هنا لتشكيل خطابه الشعري بعدة شخصيات أسطورية وتراثية، فأما ما تعلق بالأسطورية فقد ذكر (ديوجين) وهو فيلسوف يوناني أخذ يبحث عن الإنسان مشعلا

---

[1]- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص268.

[2]- يراجع: محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص ب، من المقدمة.

شمعته في وضح النهار. و(جلجميش) بطل أول ملحمة في تاريخ البشرية، وهو الذي أخذ يبحث عن عشبة الخلود.

ويعود استخدام الأساطير في الشعر الجزائري المعاصر إلى إدراك الشعراء "عجز اللغة التقليدية عن أداء وظيفتها التوصيلية، وقصورها في الكثير من الأحيان عن التعبير عن تطلعات الفنان الفكرية والفنية التي لا تقف عند حدّ."[1]

وعلى الرغم من هذا، فإن توظيف الأسطورة جاء قليلا وفي مقاطع شعرية قليلة، بل وتمّ توظيف الاسم فقط ومرة واحدة، ذلك أن "الأسطوري شكل من أشكال التعبير عن العالم والإنسان في علائقهما وتحولاتهما المستمرة، وبإمكان هذه الأشكال أن تتخذ طابع التغيير على صعيد الدلالي وليس على المستوى الشكلي 'الظاهراتي'، ذلك أن المحمول الرمزي للشكل الأسطوري يتخذ أبعادا متعددة توحي بمدلولات جمة، على اعتبار أن الأسطورة انصهار في اللغة وامتداد لتكوينها بخلاف الرمز الذي لا يرتبط بالسياق الوارد."[2] يقول الشاعر:

ذرني أعيذك من غيبة الشعراء
ومِ الحنة النائلية
ها الوِرْدُ وِرْدُكَ
والجسد القرمطي رداؤك
يا (جلجميش) المتوَّج في ألق الرعشة.[3]

إن الشاعر هنا يوظف شخصية أسطورية ليشحن قصيدته بدلالات عدة. "فـــجلجميش" وإن كانت كلمة واحدة، إلا أن الدلالات التي تحملها كثيرة، فهي تشير إلى أول بطل ملحمي في تاريخ الآداب البشرية والذي يعد صاحب المبادرة لتخليص البشرية؛ انطلاقا من بحثه عن عشبة الخلود وكشفه لأسرار الآلهة، فهو المغامر البطل المخلص. وجلجميش

---

[1]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص81.

[2]- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل. ص106.

[3]- أحمد عبد الكريم:معراج السنونو. ص51.

"رمز الإنسان الذي جعله الحب متحضرا."[1] لذا ربط شاعرنا بين مصطفى والمرأة (زينب). وحضور المرأة هنا تابع للدلالة الصوفية أيضا التي يحاول الشاعر (أحمد عبد الكريم) استغلالها إلى أبعد الحدود في تشكيل قصائده.

وإن وظف الشاعر هذه الشخصية التي تماهت في (مصطفى)، فهو يسقط كل دلالات (جلجيمش) عليه ولكن من منظور آخر، فمصطفى باحث عن الخلود ولكنه الخلود الذي يسمو به إلى معرفة الله. لأنه إن "كان الخلود أمرا مستحيلا للإنسان لأن الآلهة استأثرت به منذ اللحظات الأولى للخليقة، فباستطاعة جلجامش وأي إنسان آخر أن يخلد بأعماله ومآثره، فيبقى ذكره ما بقي الدهر."[2] فالخلود هنا ليس الخلود الجسدي، بل هو الخلود في حب الله، إذ إن "الوظيفة الرمزية التي تعامل معها الشاعر المعاصر تكمن في الصراع القائم بين وجود الشاعر وعالمها الداخلي، ضمن حركة فعل درامي يومئ بحالات الانبعاث التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها في صورة شخصياته الأسطورية، سعيا منه إلى محاولة إمكان وجود مسلك متألق يحدد به وجوده في الحياة، ويتحرر من قبضة عالمه الداخلي الذي يربطه بالعالم الأسمى."[3]

وإضافة إلى الأسطورة، استدعى الشاعر شخصيات من التراث المحلي والعربي، فمن شخصيات التراث المحلي نجد (حيزية)، (الجرموني)، (تن هنان)، وإذا كان (الجرموني) و(تن هنان) قد وردا مرة واحدة، فإن (حيزية) قد وردت أكثر من مرة، فقد كانت محور قصيدة (موال صحراوي) كما وردت في قصيدة(صدأ الظلال). يقول في (موال صحراوي):

يَايْ ..يَايْ

بدويا كان القلب

وكانت حيزيّه

مشكاة العُمُر الغسقيّ

---

[1]- موسوعة القرن larousse . الدار المتوسطية للنشر.بيروت، تونس. لبنان، تونس. ط1. 2006م. ص 1112.

[2]- فاضل عبد الواحد علي: ملحمة جلجامش. عالم الفكر. المجلد 16. العدد1. الكويت. أبريل، مايو، يونيو 1985م. ص36.

[3]- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل. ص105.

وقنديل الأبديّه...[1]

وفي مقطع آخر:

للقلب طقوس
تعرفها حيزيّة
هل ذي امرأة
أم فرس ضوئيه؟!
حيزيّة
نرجستي الأولى
سأسمي غيبتها
وشم الروح الثكلى..،
أجراس الشاهدة
الأزليّه.[2]

وحيزية رمز للمرأة، وحضور المرأة في الشعر العربي كثير ومنذ القديم، إلا أنه في العصر الحديث اتخذ هذا الحضور دلالات أخرى، فالمرأة لم تعد جسدا فقط و لم تعد شخصية معينة بذاتها، بل أصبحت قناعا ورمزا لعدة أشياء: فهي الوطن وهي الحرية وهي الرغبة وهي الجمال.

و(حيزية) هنا هي المرأة المحبة والحبيبة وهي رمز الحب الحقيقي الصافي الذي لم تخدشه تغيرات الزمن؛ ذلك أن قلب الشاعر كان بدويا عندما كانت (حيزية). والبادية رمز الطهارة التي لم تشبها الشوائب و لم تغيرها المدنية والحضارة، بل هي البساطة والفطرة كما خلقها الله، لذا (فحيزية) هي المعادل للنقاء الذي تمثله بيئتها فعلا فهي ابنة الصحراء، والصحراء بمداها وأفقها واسعة وخالية من التشكيلات التي تكسر هذا المدى؛ من جبال أو بنايات مدنية، وهذا ما يبحث عنه الشاعر؛ إنه الأفق الواسع والمدى الرحب،حيث يجد نفسه صغيرا أمام هذا التجلي

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص25.
[2]- م . ن . ص30.

للخالق سبحانه.

ويعود استثمار شخصيات تراثية في المتن الشعري الجزائري، إلى أن الشعراء أخذوا يبحثون عن "مصادر أخرى يجددون بها لغتهم، فكان أن اتجه بعضهم إلى الموروث الشعبي، وقد أخذت التأثيرات الشعبية تتسرب إلى المتن الشعري الجزائري شيئا فشيئا."[1]

ومن شخصيات التراث العربي (طرفة)، (خولة)، (المتنبي) وإن كان حضور (المتنبي) مرة واحدة إلا أنه جاء مسندا إلى ضمير المتكلم أنا، في إشارة إلى أن الشاعر متنبٍ ثانٍ، ليس لأنه شاعر مثله فقط، بل لما لحالتيهما من تشابه؛ فإن كان المتنبي ادعى النبوة كما يتقولون عليه؛ فإن شاعرنا قد تقولوا عليه الجنون بل وزوجوه سيدة الجان.

أما شخصية (طرفة) فحضورها كان في قصيدة كاملة قائمة عليه؛ بل وتتمثل حياته. واستثمار (طرفة) جاء لكونه أكثر الشعراء ثورا وعربدة، كما أنه كان سكيرا، أين شبهه الشاعر بإسفنجة الأنخاب، إلا أنه يعبر بها عن حالة من أحوال المتصوفة، لأن السكر من الأسس التي يقوم عليها التصوف .

ومن آليات استخدام الرمز التراثي، نجد توظيف أقوال لشخصيات معروفة؛ أين استدعى الشاعر (المعري) في قصيدة (وصايا السماق) بقوله:

"جسدي خرقة"

وهو قول مقتبس من البيت الشعري[2]:

جسدي خرقة تخاط إلى الأر ض فيا خائط العوالم خطني

وهنا وظف القول دون ذكر صاحبه.

أما في قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة)، فنجد قول (طرفة) الشهير (**تحامتني**

---

[1]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر.ص225.

[2]- أبو العلاء المعري: ديوان لزوم ما لا يلزم. تصحيح وتفسير غريبه: أمين عبد العزيز. دط. دت. ص 395.

العشيرة كلها) قد ورد مع ذكر صاحبه،مع حذف لأوله فطرفة. يقول[1]:

إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعير المعبد

وفي قصيدة (مراثي خرساء لطفلة الياسمين) نلتقي بقول امرئ القيس (**ناقف حنظل**)[2] .

وهذا التوظيف غرضه زيادة المعنى والتكثيف منه، كما أنه يشير إلى الدلالة دون حاجة الشاعر إلى تكبد عناء البحث عن معادلات لفظية أخرى. فبمجرد ورود هذه الاقتباسات تحضر دلالتها معها غير أنها تتماهى في تشكيل النص الجديد، مما يمكننا من "القول بدون مبالغة بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا."[3]

كما أن حضور مثل هذه النصوص في متن الشعر المعاصر يزيد من جماليتها، ذلك لما تحمله من إحالات إلى النص الأصل، حيث تتداخل دلالة النص الأصل مع دلالة النص الجديد، لتتفاعلا فيما بينهما منتجتين دلالة أعمق ومعنى أكثف. وعلى الرغم من أن هذه العملية كانت ممجوجة عند أهل النقد القديم، إلا أنها أصبحت من جماليات الخطاب الشعري مع أصحاب النقد المعاصر، حيث لا يكتفي الخطاب بالحاضر فقط، بل يغوص في الماضي ليستشرف تراثنا الضخم ويقيم دلالته على أنقاضه.[4]

فتضمين مقولات مشهورة يخدم السياق الواردة فيه ويكثف الدلالة وهذا ما جعل الشعر المعاصر يجد "في أصوات الآخرين تأكيدا لصورته من جهة، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى."[5]

---

[1]- طرفة بن العبد: الديوان. المكتبة الثقافية. بيروت، لبنان. دط. دت. ص31. ويراجع كذلك: أحمد الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها. حققه وأتم شرحه: محمد عبد القادر الفاضلي. المكتبة العصرية. صيدا، بيروت، لبنان. دط. 2001م. ص 59.

[2]- امرؤ القيس: الديوان. تح: حنا الفاخوري، بمؤازرة وفاء البابي. دار الجيل. بيروت، لبنان. ط1. 1989م. ص 27. ويراجع كذلك: أحمد الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها. ص24.

[3]- جوليا كريستيفا: علم النص. ص79.

[4]- يرجع: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل.ص ص 46 ، 47.

[5]- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. دار النهضة العربية. بيروت، لبنان. ط3. 1984م. ص178.

2- الرمز الصوفي:

ويعد الرمز الصوفي سمة بارزة في الشعر الجزائري المعاصر الذي استند إلى الرؤية الصوفية، ذلك أنها "بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى، ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهريته؛ بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات في نشدانها المتعالي والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم."[1]

إن هذه الرؤيا الصوفية تختلف عن صوفية 'ابن عربي' و'النفري' وغيرهما من المتصوفة، كونها ليست تجربة معرفية، بل هي تجربة وجدانية تحاول البحث عن الإنسان من داخله لخلق عالم روحي بديل على صعيد التجربة الفنية.[2] ذلك أن "الكتابة الصوفية تجربة للوصول إلى المطلق، ولذلك يكثر في هذه الكتابة استخدام الرمز الصوفي والأسطوري"[3]، هذا التوظيف المخصوص للرمز الصوفي الذي يمنح الخطاب الإبداعي جماليات تتحقق على مستوى "مشاركة المستمع أو القارئ الوجدانية وهو يتلقى القصيدة، وفي مشاركته من جهة أخرى في تحديد القراءة الصوفية العميقة للقصيدة؛ التي يحصل عنها استلذاذ اكتشاف المعنى الإيحائي."[4]

والتصوف تراث غني في منطقتنا منذ القديم. ولعل هذا ما جعل المبدع يوقن أن ربط معرفته بتراثه، إنما هو إعادة تركيب لهذا الموروث وبعثه مجددا بما يتناسب ومقومات وجودنا المعاصر.[5] وهذا ما جعل استثمار التصوف لا يكون رمزيا فقط، بل ولغة كذلك، كون "اللغة الصوفية لغة شعرية رمزية، ورمزيتها تكمن في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية؛ وهي بذلك تخلق عالمها الخاص."[6]

وارتباط الشعر بالتصوف راجع إلى تقارب التجربتين فيما بينهما، حيث إن "التجربة

---

[1]- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل. ص86.

[2]- يراجع: عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر. ص30.

[3]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص95.

[4]- محمد بعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص140.

[5]- يرجع: عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل. ص04.

[6]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر. ص70.

الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية...إذ تحاول كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء بغض النظر عن ظواهرها."[1]

غير أن التجربة الصوفية الحديثة تختلف عن مثيلتها القديمة؛ والتي تقوم بالأساس على كونها "تجربة شعورية تحدث على مستوى اللغة فقط، تجربة تستمد طاقتها من فعالية الرمز وما يثيره في الخطاب من مفارقات؛ هي في الحقيقة غاية التجربة الشعرية كلها."[2]

فغاية الكتابة الحداثية -إذن- إثارة الفروقات والخروق على مستوى الخطاب الإبداعي لما يستند إليه من توظيف مخصوص للرمز، ولاسيما أنها أصبحت تعتمده عن "وعي بالتجربة الشعرية وتوجيه دقيق لكل العناصر؛ كي تلتقي في النهاية عند الإيحاء بالتجربة، حيث يدخل السياق هنا كعامل مساعد لتقريب معنى الرمز."[3]

إن المفارقات التي تحدثها الكتابة الحداثية لا تتأتّى من كل توظيف للرمز والأسطورة والتراث، بل إن الإيحاء الذي نحصله من وراء هذا التوظيف هو الذي يمنح جمالية؛ تجعل الخطاب يتماز ويتفرد فيكسبه طابع الحداثة.[4] وهذا ما توصل إليه الشعراء الجزائريون، فما كان منهم إلا تبني الرمز الصوفي خاصة لما له من جمالية، إذ إن جماله "قائم على عمقه، وعلى عظمة الفكرة فيه، وتكمن قيمته في مدى ما يشير إليه فهو ذو طبيعة متحركة."[5]

وإن كان الرمز الصوفي يحمل دلالاته العميقة وإيحاءاته الدالة، إلا أنه وفي معرض توظيفه يستمد دلالات جديدة تنبع من التجربة الشعرية الموظف فيها، ومن السياق الوارد فيه، حيث يتغير معنى الرمز بتغير النص الشعري، ما يعني أنه قائم على التغيير المستمر في كل حين، فهو لا يوصف بالثبات.[6] وهذا يجعل لكل شاعر رمزه الصوفي الخاص.

---

[1]- صلاح عبد الصبور: تجربتي مع الشعر. مجلة فصول للنقد الأدبي. مصر. مجلد 2 . عدد 1. أكتوبر 1981م. ص 18

[2]- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص420.

[3]- م . ن .ص 417.

[4]- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع.ص ص 140 ، 141.

[5]- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص418.

[6]- يرجع: م .ن . ص415.

ولأهمية الرمز الصوفي في الكتابة الشعرية، نجده يحتل مكانة مهمة "في تجارب شعرائنا الشباب، ويتحول لدى بعضهم إلى وسيلة للتغلب على الهموم، وآية من آيات ميلاد النص الحديث الذي يخرج من الدلالات المغلقة والنهائية، ويضع نفسه في احتمال بنيوي ودلالي غير متناهي."[1] هذا الانفتاح على اللامتناهي اللامحدود منح الرمز الصوفي خاصية جديدة؛ انطلاقا مما عمد إليه الشعراء المعاصرون من كسر لقوانينه، الأمر الذي أدى إلى عدم عدّ التجارب الشعرية المعاصرة تجارب صوفية بحتة، إذ أضحى التصوف المعاصر طابعا حداثيا للهدم والتجاوز[2] فقط، وليس للبحث عن تصوف روحي ومعرفي وعرفاني كما كان مع المتصوفة الأوائل.

وفي ديوان (معراج السنونو) نلمس هذا الرمز الصوفي الذي استثمره الشاعر (أحمد عبد الكريم)، فبالإضافة إلى اعتماده المعجم الصوفي، اعتمد كذلك عناصر عدة تدخل ضمن حيز الرمز الصوفي، فنجد رمز المرأة ورمز الخمرة، ورمز الطبيعة.

---

[1]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص111.

[2]- يراجع: محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص413.

رمز المرأة:

وهو من الرموز التي يكثر دورانها في الشعر العربي قديمه ومعاصره، غير أن حضورها في الشعر الصوفي له دلالاته وإيحاءاته الخاصة، إذ و"على الرغم من حضورها في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، لم تكن حاضرة إلا باعتبارها ذلك الفضاء الذي ترسو فيه رغبة الرجل، و لم يحصل تواصل في الكتابة بينها وبين الشاعر، فقد كانت كالأثر تعلن، تعرف، وتذكر وحتى عند العذريين أنفسهم فهي أثر يذكّر بالتمتع بفعل الحب والاستغراق في تلك اللحظة."[1]

أما دلالاتها في الشعر الصوفي فهي غير ذلك، إذ سما الصوفيون بالمرأة عن كل ما هو حسي؛ وارتقوا بها إلى مصدر وجودها، وعدّوها من تجليات الذات الإلهية بوصفها تمثل الجمال؛ فهي تجلي الجمال المقدس. ذلك أن "حب المرأة عند الصوفية يرتبط بنظرهم الجمالية للكون والعالم، حيث تفتح صورها الخطاب الصوفي على التأويل، فإذا كانت صورة المرأة بما تثيره من مظاهر الفتنة والرغبة الجنسية والمتعة تشد الكائن إلى الطبيعة بكل مظاهرها، فإنها أيضا تشد هذا الكائن إلى الذات المطلقة، باعتبارها أصلا للجمال، لذلك أضفى الشعراء صفات حسية على تجاربهم الصوفية لدرجة جعلت التقاطع جليا بين ما هو خاص بطبيعة الإنسان، وبما هو خاص بالإلهي."[2]

وأما الشعر المعاصر الذي يصطبغ بنفحات صوفية، فإنه يوظف رمز المرأة ليس لغرض صوفي بحت، ذلك أننا قلنا إن التجارب المعاصرة ليست تجارب صوفية بحتة، إلا أن هذا لا يمنع أن تكون للدلالة الصوفية أثرها في ذلك.

ولجوء الشاعر المعاصر إلى المرأة جاء تعبيرا "عن رد فعل الذات المنكسرة، التي عجزت عن مواجهة الواقع فالتجأت إلى المرأة كتعويض عن الفردوس الضائع."[3]

وديوان معراج السنونو يعجّ بهذا الحضور الأنثوي، حيث لمسنا نسبة كبيرة لهذا

---

[1]- آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2002م. ص76.

[2]- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص388.

[3]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص105.

التوظيف، وهذا جدول بالحقول الدلالية التي تشير إلى المرأة:

الحقول الدلالية	الألفاظ	القصائد الواردة فيها
حقل الأسماء وما شابهها	حيزية	موال صحراوي/صدأ الظلال
	خولة	ماذا أفعل في انتظار الجلجلة
	سعدة	مراثي خرساء لطفلة الياسمين
	حواء	مراثي خرساء لطفلة الياسمين
	زينب	مقام الصبا
	تن هنان	تذكار منطفئ
	الأم	شيزوفرينيا
	سيدة	شيزوفرينيا
	جنّية	شيزوفرينيا
	امرأة	موال صحراوي
	النساء	عربدة
حقل الأفعال الدالة على المرأة	تعالي/امنحيني	سونيتة المفرد
	خطرتْ/عبرتْ/بزغتْ/تعفها	موال صحراوي
	مرت/تسمحين	المطرية
	وقفت/تدعّه/ غافلتْه	عربدة
	تتضوّر	مقام الصبا
	تذكرني/تهجج/دغدغتني	شيزوفرينيا
	لم تجئ/تجيء	ماذا أفعل في انتظار الجلجلة
	قالت/دلقت	مراثي خرساء لطفلة الياسمين
حقل الضمير	الهاء: تغازلها/عاشقها/غيبتها	موال صحراوي
	ناديتها	المطرية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

حقل الضمير	يوشوشها/كنوزها أراها/يداها/طارحتها شالها/قمقمها **الكاف**:أقاسمكِ تناديكِ بينكِ **هي**: وهي زجاجة	عربدة شيزوفرينيا مرائي خرساء لطفلة الياسمين المطرية سونيتة المفرد تذكار منطفئ عربدة
حقل الأجزاء والأوصاف	جدائل/ساعدها/أصابعها/طلعتها القامة الأنثوية النهد المكبل خصلاتها/جبهتها	موال صحراوي المطرية عربدة ماذا أفعل في انتظار الجلجلة

الجدول (2) : جدول الحقول الدلالية التي تشير إلى المرأة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن هذا الجدول يظهر أن حضور المرأة جاء مكثفا في هذا الديوان، وبخاصة مع الضمير والأفعال؛ إذ نجدها في كل قصيدة تقريبا. ويعدّ هذا الحضور عاديا كون المرأة منتشرة في الوجود. لكن استثمارها كرمز في الديوان وبخاصة مع الأسماء (كحيزية)[1] و(خولة) يجعل الحضور غير عادي، (فخولة) هذه المرأة التي فتنت (طرفة) قديما ليست خولة نفسها المذكورة الآن، إذ أصبحت إلهام الشاعر وغيابها يغيّب القول (العبارة). يقول:

مولاي
(خولة) لم تجئ
وقصيدتي لم تكتمل[2]

وفي مقطع آخر:

يا أيها الوقت انتظرني
ريثما تأتي العبارة
وتجيء (خولة) كالفرس
خصلاتها غسق
وجبهتها قبس.[3]

إن خولة هنا هي المرأة بوصفها عنصرا روحيا يوحي ويلهم باللغة، هذه التي تعبر عن الإنسان ككل، كما أنها هي الوجود بجميع تجلياته سواء أكان التجلي الجمالي المقدس أم الوجود باللغة. والوجود باللغة مرتبط بالوقت هذا الذي يترجاه الشاعر كي ينتظره حتى يستكمل تشكيل العبارة.[4] ولأن المرأة رمز ينتشر في الوجود، ربط الشاعر بينها وبين الطبيعة. يقول في قصيدة "المطرية"[5]:

---

[1]- يراجع هذا البحث: ص 96.

[2]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص67.

[3]- م. ن. ص68.

[4]- يرجع: عبد الله شنيبي: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر. ص160.

[5]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص35.

جبيني
لأمطار هذي المدينة
إذ تشعل الروح
باللغة الوتريه
وصدري سرير
لكل الرذاذ
فلست لأخشى صهيل الغمام
تعمدت تحت البروق
تسربلت مثل الصحاري
وحيدا
ولكنني،
عندما مرت القامة الأنثوية
ناديتها يا.....
بحق العيون التي
دحرجتني من قمة النَّخل
هل تسمحين
بأن أقاسمك المطريّه؟!

وتجسد حضور المرأة هنا بوصف أطلقه الشاعر عليها، فهي (القامة الأنثوية) وكذا (العيون) والتي هي من أهم الألفاظ الدالة على المرأة؛ والتي وظفت منذ القديم للدلالة على قوة التأثير الذي تحدثه في الجنس الآخر.

وربط الشاعر لهذا الرمز بالطبيعة جاء مع الأمطار، التي ما كان يخشاها بل يفتح لها صدره لتعزف عليه لغتها. وليست الأمطار فقط التي لا يخشاها، بل البروق والسحب كذلك، حيث كان يحس بالقوة ما جعله لا يخشى الوحدة في هذا الفضاء الرحب كما الصحاري، إلا أنه وعند مقابلته للمرأة نجده يتدحرج من قمته متنازلا يطلب مقاسمتها المطرية.

وقد جاء هذا الطلب مع توظيف مخصوص لعلامتي الاستفهام والتعجب معا (؟!) "إنه الاستفهام المفضي إلى التعجب؛ أي أنه [مصوغ] بصياغة أخرى تشير فقط إلى وجود سؤال مطروح مسبقا، وما التعجب سوى موقف الشاعر من السؤال الذي يتجه اتجاها سلبيا بالنسبة للشاعر، الذي يضع موقفه في متناول القارئ الذي قد يثيره هذا الاستفهام والتعجب في آن معا."[1]

إن الشاعر هنا يحاول مقاسمتها المطرية بحثا عن التوحد معها، ولأن المرأة رمز للتجلي الإلهي فالشاعر يبحث عن التوحد مع الذات الإلهية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] - محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص39.

رمز الخمرة:

لا شك في أن الخمرة من الدوال التي كثر استعمالها في الشعر الصوفي، فهي "تعد رمز من رموز الوجد الصوفي، حيث تحولت الخمرة في هذا الشعر إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن."[1] فالخمرة المستعملة هنا مفرغة من دلالـــتها الأصلية، بل هي تعبير عن حالـــة من الحالات التي تصيب المتصوفة، فهي دليل السُكْر الذي يراه المتصوفة "غيبة بوارد قوي...والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر وطاب الروح وهام القلب."[2]

إن هذا السكر يعبّر عن انتشاء يصيب المتصوف عند انكشاف الجمال أمامه، والذي لا يكون إلا عن طريق وارد قوي، و لم يجد الشعراء المتصوفة أفضل من الخمر كمعادل لفظي لهذه الحالة، فأفرغوا الخمرة من دلالتها، و لم يبقوا إلا "على اسمها وما يوحي به من سكر وانتشاء؛ قارن الصوفية به أحوال الوجد الإلهي."[3] فما كان منها إلا أن أصبحت "رمزا للحب الإلهي، لأن الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي، والغيبة بالواردات القوية عما يصرف عن الكينونة ويحول دون العلو."[4]

وديوان (معراج السنونو) بوصفه خطابا يلامس النفحة الصوفية، قد وظف هذا الرمز، فنجد الخمرة ومرادفاتها، وكذا مواصفات حالها منتشرة في القصائد، ولعل أكثر القصائد توظيفا لها هي قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة)كونها ترتكز على شخصية عُرفت بعربدتها وسكرها الكثير وهو (طرفة).

و(طرفة) باحث عن الفناء والاتحاد مع المطلق، فهو يبحث عن تجلي الذات الإلهية؛ انطلاقا من بحثه عن المرأة (خولة) ليحل فيها طلبا للغة؛ وهو لم يصل إلى هذا المقام إلا بعد أن

---

[1] - عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص98.

[2] - القشيري: الرسالة القشيرية. ص38.

[3] - عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات. القاهرة، مصر. د.ط. 1998. ص370.

[4] - م. ن. ص363.

لامس السكر وعايشه، يقول:

أنا طرفة

إسفنجة الأنخاب والخمر العتيقة والأذى

وأنا الغواية والنَّبيذ وقد مشى[1]

حيث يورد ثلاث صفات متتالية كلها من الحقل الدلالي للخمرة، وكأنه مصرّ على هذا المقام الذي أوصله إلى هذه الحالة، "والخمرة هنا ترمز للغياب الإنساني تارة بالتصريح وأخرى بالتلميح، وطورا بذكر المرادف وأحيانا بذكر المضاد، فمحور القصيدة مهما تعدت أشكاله حالة واحدة تنصب حولها المشاعر."[2]

ومن خلال القصائد التي أوردت الخمرة، نجد ارتباط هذا الورود بالمرأة دائما، وكأن مقام السكر يكون تابعا لأعظم تجل للذات الإلهية، فالسكر يكون بوارد قوي، هذا الوارد هو المرأة والتي هي نعت الجمال، مما يجعل حصول السكر مؤكدا، يقول في (عربدة):

كان الفتى

إسفنجة من خمرة الأنخاب

وهْي زجاجة

من نرجس

وقفت

على زَخِّ الرذاذ تَدُعُّه،

ثملا يوشوشها

يراود فستق النهد المكبل

مثلما صفصافة

---

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص66.

[2] - مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية. منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر. دط.1987م. ص65.

إن هبت الأشجار مالْ
أنا شاعر الشعراء قالْ
أواه...من سقر النساء
أو كلما نافورة الصدر
استوت قرب الأنامل
غافلته لكي تدس كنوزها
حتى جثا تعبا
على وحل وماءْ.[1]

وحضور "المرأة في الخطاب الشعري الصوفي جعل الخطاب ينحو منحى غزليا، فالمرأة أصبحت طريقا إلى الجمال السماوي الخالد، بعدما كانت إحدى تجليات الجمال الدنيوي المحسوس، فالأنثى تلخص رمز المحبة والجمال. والحب الأرضي لدى الصوفية كفيل برفعهم إلى الحب الإلهي فهو سبيل إليه، مادامت المتجليات الوجودية هي تجليه."[2]

إن ارتباط السكر بالمرأة في الديوان جاء لخدمة معنى محدد، وهو الإلهام الحاصل بحثا عن اللغة، فهو شاعر الشعراء عندما حصّل مقام السكر في حضور المرأة، وهو يعاقر نافلة القول في قصيدة (السبابة). يقول:

لقد قيل عنّي
كثير من الافتراء:
فتى هامشيٌّ
يعاقر نافلة القول
ثم يطوح بالطين في ملكوت البهاء[3]

---

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص ص 39 ، 41.
[2]- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص396.
[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص45.

ومعاقرة القول جاء بعد أن أكدّ الشاعر أنه لم يجد غير اللغة موطنا لروحه، فهي مملكته القرمزية التي شكلها من اللغة ومن فصوص الكلام. يقول:

آوي إلى وطن الروح
حين يجنُّ العجاج
فقد علّمتني القصيدة
كيف أهندس مملكتي القرمزية،
أبني عروشي على الماء[1]

إن كون القصيدة هي موطن الروح للشاعر؛ فهي "كيانه الحقيقي، وهو يوفر لها من الغرابة والحكمة (المعرفة الجمالية الذاتية) ما يجعلها مثار إعجاب وتساؤل، ومن أجل هذا فقط قد قالها الشاعر. ذلك أنها ستكون برهانا على وجوده الفاعل في العالم، وهذا فضلا على أنها ستضمن له الديمومة والبقاء. فالفعل الشعري ممثلا بالقصيدة يستمر في الآخر، يكوّنه ويؤثر فيه."[2] وهذا ما يبحث عنه الشاعر، انطلاقا من تغلغل القصيدة في روحه، ليشيّد بها موطنه.

---

[1] - المصدر السابق: ص44.

[2] - هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الوعي الشعري الجاهلي. ص176.

رمز الطبيعة:

وهو رمز كثر دورانه في ديوان (معراج السنونو)، إذ استند الشاعر إلى عناصر الطبيعة في رسم صوره وتشكيلاته، والطبيعة من آيات تجلي الخالق "فهي تحمل رمزية عالية، ففيها تحصل التجليات الإلهية،كما أنها تعبّر لدى بعض الصوفية عن الذات المطلقة."[1] وبوصف الديوان بحثا عن التصوف؛ فهو يقوم على عناصر هذا التجلي. وهذا راجع إلى "أن الشاعر المعاصر التفت إلى الطبيعة واتصل بها، وبكائناتها، ومخلوقاتها، ونباتها، وفصولها، وأصواتها، وألوانها، و لم يعد مجرد واصف يصف مظاهرها، بل أصبح منصتا إلى إيقاعها الخفيّ ومتّحدا بالكون الطبيعي ومتجليا فيه."[2]

واستثمار الطبيعة في الديوان جاء موائما لبيئة الشاعر، فهو يرسم البيئة الصحراوية برملها ونخلها وصفائها ومداها اللامحدود، إذ وظفها نباتها وحيوانها، حيث نلمس حضورا للفراشة، هذه التي تعد أقرب الرموز لحال الصوفي، فهي "أقرب موجود يعبر عن حال الصوفي، إذ يأخذها الضياء فتهيم في أرجائه محاولة المساس به، فتحترق تحت سطوة ناره. وهي بذلك شهيدة حبها لأنها بذلت نفسها في سبيل الالتحام بحبيبها –الضياء- فالصوفي شبيه بهذه الفراشة؛ فهو فان في سبيل البقاء. وقد لا يحصل له بقاء فيكون كالمعرّض نفسه للخطر فداء لما يريده."[3]

وما يريده شاعرنا هنا في الديوان هو التحلّق حول اللغة فهي ركيزته، فنار الفراشات هي الضياء ونار الشاعر هي لغته التي يحترق بها، يقول:

من يمنحني نارا لفراشاتي؟!

من...يمنحني لغة بشساعة أهوالي؟! [4]

إن الفراشة هنا هي مدى الشاعر، هي حريته، هي صورته في الحياة، لأنها "وحدها تشبه الشعراء فقط، حيث يكونون ريش النور، لذلك فرغم أنهم يحترقون إلا أن أرواحهم تبقى

---

[1]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص45.

[2]- محمد بعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص354.

[3]- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ص321.

[4]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص14.

الشعاع الذي يتجه نحو الكلمات لتلتهب بالحرية أو بمياه المطلق."[1]

والفراشة لا تعيش طويلا بل هي تخرج إلى الحياة لتضع بيضها ثم تموت، وكأن دورها هو مواصلة سير الحياة فقط دون فعالية فيه، فهي منتج لعنصر الحياة، وكذا شاعرنا فهو موجود لينتج لنا اللغة فقط وليس ليتفاعل فيها، أو ليؤدي دورا بها بل إن غايته هي خلق اللغة التي ستكون ذكرا له فيما يأتي كما تذكر الفراشة حينما يأتي الربيع.

ومن عناصر الطبيعة الموظفة أيضا (النخل)، هذا النوع من النبات الذي يرمز إلى الذات العربية، فالنخلة أصالة وجذور وهي صبغة العربي، وكما أنها تَسَامُقُه وسُمُوه، فهي دائما معادل لفظي للرجل العربي. ففي (موال صحراوي) يقول: (**وتمطت أعناق النخل تغازلها**).

أما في (السبابة) فيقول: (**أنا نخلة جذعها في مواجعكم**).

وفي (مطرية) يقول: (**بحق العيون التي دحرجتني من قمة النخل**).

ومن العناصر الموظفة أيضا نجد (الريح)، هذا العنصر الذي يحمل عدة دلالات تابعة لدلالاته في المعجم الصوفي؛ "فالريح أنواع: منها الريح الطيب والعاصف والمشتد والقاصف والهادي والرخاء والساكن والراكن والعقيم والصرصر والمصفر."[2] واستثماره في الشعر الصوفي يطعمه بدلالات جديدة تدور في فلك "التحول والتغير، كما يرتبط حضوره في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالرحلة الصوفية، وتوظيفه هذا خلق نوعا من العدول الدلالي، فقد عبّر شعراؤنا المعاصرون بهذا الدال الرمزي عن ذات الصوفي، كما عبروا به عن الذات الإلهية والإنسان الكامل."[3]

وقد ورد هذا الرمز في كل من: (الهدهد/ موال صحراوي/ السبابة/ مقام الصبا/ شيزوفرينيا) يقول في (شيزوفرينيا):

توأمان أنا والرياح

---

[1]- غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة. ص326.

[2]- عبد المنعم حنفي: الموسوعة الصوفية. ص 776.

[3]- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر .ص298.

علي الهبوب
وها إنني جامح
في تكايا جنوني[1]

إن الشاعر هنا يتّحد مع الريح بحثا عن الهروب من الجنون الذي يحيط به، هذه الريح التي كانت تتخذ "شكل السلطة التي لا يغفر لانحناءاتها ما ترتكبه من تمزيق."[2] إلا أن هذا لا يعني أن "كل عاصفة تستطيع أن تسيطر أو تقود؛ وتقبض على الروح الشامخة والمتعالية والمدركة لأبعاد المرحلة كما هي ومدركة ما وراء تلك الأبعاد."[3] وقد فهم الشاعر هذا فهو يسائل دمه ألا يهادن لأنه لا شيء يشبهه الآن. فهو أضحى يختلف عن بني البشر الذين كان ينتمي إليهم بدمه ولأنه الآن لا يشبه شيئا فهو الآن منفرد لا يشبه أحدا.

إن (أحمد عبد الكريم) قد استثمر صورا ورموزا عدة، استمدها من مخزونه الفكري والثقافي والتراثي، تتمثل فيما تأثر به من منطقته أولا، ومن نفحات صوفية، وكذا تأثره بمسيرة حياته التي جعلته يرسم لنا صورا يشكلها بألوان ريشة الرسام الذي يكونه.

1- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص64.
2- عالية حوحة: قلق النص ومحارق الحداثة. ص310.
3- م . ن . ص ن.

الفصل الثالث

جماليات التشكيل الإيقاعي

جامعة الأمير سطام للعلوم الإسلامية

يعدّ هذا التشكيل ذروة الخطاب الشعري، فبعد كل من التشكيل اللغوي والتشكيل الفني يكون التشكيل الإيقاعي، الذي يوليه الشاعر عناية خاصة، لاسيما أنه يتداخل مع النغة والصور، مما يجعل "الإيقاع والصورة هما قوام الشعر، واختلالهما يؤدي إلى اختلاله وليس تطور الشعر سوى سلسلة حلقات متعاقبة من التجديد، فتزول بنية لتظهر أخرى، وتبقى هاتان الدعامتان هما هما، وإن خضعتا لتغيرات يمكن أن تكون جذرية أحيانا."[1] والتشكيل الإيقاعي هو "أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية."[2] وهذا ما يجعلنا نعدّه من "أهم عناصر الشعر، حيث تنتظم فيه الأصوات وفقا لأنساق إيقاعية مطّردة من القيم الزمنية، وهذا ما يميزه عن الكلام النثري."[3]

وقد تميز الشعر العربي القديم باهتمامه بالوزن دون الإيقاع، وبينهما اختلاف كبير "فالإيقاع غير الوزن وكثيرا ما يتعارض الإيقاع والوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات."[4]

واعتماد الشعر القديم على الوزن؛ نتيجة إيمان الشعراء أن البحر -والذي يدل على الوزن- هو القالب الذي يصبّ فيه الشعر، لذلك نجد أن الاختلاف بين الوزن والإيقاع يكمن في كون "الأوزان هي أساليب ظهور القصائد جماليا ومعرفيا"[5] أما الإيقاع فهو "توزيع للحركة في الكلام وترتيبها."[6] أي أن الوزن قالب والإيقاع روح.

ويعود الاختلاف بين الإيقاع والوزن إلى أن "الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير

---

[1]- محمد علي مقلد: الصراع الإيديولوجي في الشعر. دار الآداب. بيروت، لبنان. ط1. 1996م. ص293.

[2]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت، لبنان. ط1. 1995م. ص21.

[3]- أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج. دار مجدلاوي. عمان، الأردن. ط1. 2002م. ص35.

[4]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية والنقدية للشعر العربي. ص305.

[5]- هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الوعي الشعري الجاهلي. ص117.

[6]- حسين الواد: جماليات الأنا في شعر الأعشى. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط1. 2001م. ص118.

الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه. تقول 'عين' وتقول'بئر' وأنت في أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الداخل وهذا من الخارج."[1] وبحسب أن الوزن تشكيل خارجي وأن الإيقاع تشكيل داخلي، يكون "الإيقاع صورة أشمل من الوزن...الإيقاع ظاهرة صوتية وموسيقية في الوقت ذاته."[2] وهو عنصر من العناصر المكونة للتجربة الشعرية والذي يتغلغل في مكونات البيت الشعري حيث نجده في الحركات والصوامت والمقاطع والوزن.[3]

فالإيقاع إذن موجود في كل عنصر من عناصر الشعر، في اللغة والصورة والنفس، وهو "في جوهره مبدأ أزلي إلهي يضمن استمرار حركة الظاهرات المادية، بما يوفر لها من التوازن والتناسب والنظام والدوام."[4]

والإيقاع بوصفه موجودا في حركة الظاهرات المادية؛ أي في الحياة كلها، يعدّ "إحساسا عميقا بمظاهر الكون، من حيث انسجام الأشكال، وتآلف الأصوات، وبذلك فإن الإيقاع في الشعر هو القيمة الإيحائية للكلمة، وهو أيضا ما تستطيعه الكلمة من إيحاء دلالي."[5]

وإذا كان الشعر القديم يقوم على نظام معين يستند إلى تناسب الأشطر وتقابلها كما يشترط تناسب التفعيلات بين الشطرين، فإن الشعر المعاصر قد خلخل هذا النظام، حيث تبنى الشاعر "التفعيلة كوحدة إيقاعية مستقلة في تركيبه لبنية الإيقاع."[6] ولم يشترط عددا محددا

---

[1]- المرجع السابق: ص315.

[2]- علي حداد: خطاب الآخر. ص212.

[3]- يراجع: ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية، مصر.دط. 1994م. ص12.

[4]- محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي. المطبعة العصرية. تونس. دط.1976م.ص42.

[5]- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا. دط. 1996م. ص93.

[6]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. دار التنوير. بيروت، لبنان. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، المغرب. ط2. 1985م. ص83.

للتفعيلات، بل جعلها تمتد بحسب الدفقة الشعورية. مما يعني أن عدد التفعيلات تابع لإحساس المبدع، لذلك فإن الشعر الحر يعتمد التفعيلة وحدة موسيقية أساسية تتكرر بنظام خاص مرتبط بالإيقاع النفسي الذي يحياه المبدع كما يحيا تجربته الشعرية.[1]

وبوصف التفعيلة الوحدة الموسيقية الأساس، فإنها تمثل إيقاع الشعر المعاصر، والذي "هو وحدة النغمة الناتجة عن اتفاق الأصوات، والتي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في بيت الشعر."[2] وهو الذي جعل القصيدة الجديدة تتميز باستثمارها للطاقات الإيحائية للإيقاع الكامنة في بحور الشعر، انطلاقا من الحرية الممنوحة للشاعر في عدد التفعيلات المستخدمة، والذي حرره من تبني تكرار نمطي يخلق إطارا إيقاعيا تقليديا كالذي كان مع القصيدة العمودية.[3]

وللإيقاع أهمية كبرى في الشعر المعاصر اكتساها من الأثر الناجم عنه، إذ إن "الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي: عقلي وجمالي ونفسي، أما عقليا فلتأكيده المستمر أن هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل، وأما جماليا فإنه يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي، الذي يضفي نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله، وأما نفسيا فإن حياتنا إيقاعية: المشي والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه."[4]

إن الشعر المعاصر قد أولى للإيقاع الداخلي للقصائد اهتماما كبيرا مقارنة بالإيقاع الخارجي (الوزن)، لذلك نلحظ ذاك التمرد في البنيات العروضية الخليلية من حيث الهندسة فقط، لأن الشاعر المعاصر مايزال يعتمد تفعيلة الخليل أساسا لموسيقاه، "فالشاعر الحديث لم يلغ الوزن نهائيا في الشاعر، ولكنه أدخل على هذا الوزن تعديلات جوهرية؛ أحس بضرورتها لتحقيق المزيد من الإحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية، فأصبحت موسيقى نفسية في

---

[1]- يراجع: ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر. ص118.

[2]- عبد القادر بوشريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي. ص76.

[3]- يرجع: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا. دط. 2001م. ص32.

[4]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي. ص305.

الدرجة الأولى، ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته."[1]

فالقصيدة المعاصرة –إذن– تواصل "الاعتماد على الإيقاع الذي تولده البحور الخليلية؛ لكنها تعمد إلى تشذيبها، تتجلى عملية التشذيب تلك في تفجير هندسة البيت."[2] هذا التشذيب الذي فجر هندسة البيت، ومن ثمّ فقد جعل هيكل القصيدة المعاصرة يسهم في رسم الصورة الشعرية، وهذا مما لا شك فيه "فموسيقى الشعر بكل ما يردفها ويحققها من حيل نغمية، تسهم إسهاما فاعلا في خلق الجو النفسي، الذي يرسم الصورة الشعرية ويعبر عمّا تحمله التجربة الشعورية، وما تفرزه من انفعالات وخواطر تحدد مقاطع البيت، وتنظم ضروب الوقفات والسكنات، وتقرر مدى ضرورة القافية ونوعها، وهو الذي يتيح للشاعر إذا اقتضى الأمر أن ينتقل من وزن إلى آخر في القصيدة الواحدة."[3]

ولأن الإيقاع الشعري يقوم على مستويين: خارجي وداخلي، فإن للإيقاع الداخلي سهما بارزا في تشكيل الخطاب الشعري المعاصر. كما أن التركيز على الإيقاع الخارجي فقط لم يعدْ ممكنا في ظلّ التطور الذي لحق القصيدة العربية. مما يحتم ضرورة التطرق إلى الإيقاع الداخلي، بوصفه من آليات صنع الدلالة كذلك.

---

[1] – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. ص202.

[2] – محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر. ص146.

[3] – عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان. ص144.

1- الإيقاع الداخلي:

وهو الإيقاع الذي يتأتّى من البنية العميقة للخطاب الشعري، والمقصود به "مجموع العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقاتها الشعورية، وما ينتج عن ذلك من مكونات وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة."[1] وهذا يعني أنه لابد من "النظر إلى الموسيقة الداخلية على أنها وليدة في أحاسيسها المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة مع خصوصية تمايز مثيرات الحدث، والربط بينه وبين متباعداته في إدراك الشاعر."[2] ولأن الموسيقى الداخلية تتولد من أحاسيس الذات، فهي مرتبطة بالنفس، متجسدة في بناء القصيدة، ومن ثمّ يكون الإيقاع الداخلي "حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر الصوت. وهي حركة لا يتمّ إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، وإنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكليّ للقصيدة."[3]

ويعدّ الإيقاع من أهم العناصر في الشعر المعاصر، والذي تعتمد عليه القصيدة الحديثة بنسبة عالية لإضفاء الجمالية والحس النغمي، حيث إن الإيقاع الداخلي يعدّ "مصدرا موسيقيا تتوفر عليه القصيدة الحديثة بشكل يخصها ويميزها، أو كأن 'الإيقاع الداخلي' جزء أولي وهام من عنصر الموسيقى فيها."[4] غير أننا نشير إلى أنه لم يتمّ ضبط تعريف دقيق للإيقاع الداخلي، حيث نجد أن معظم "الدراسات التي تتحدث عن الإيقاع تجعل الإيقاع في مستواه الخارجي يتمثل في الوزن والقافية وما يلحق بهما من تنويع، بينما تجعل الإيقاع في مستواه الداخلي يتمثل في ما يتوفر في النص الشعري من قواف داخلية، ضروب بديع، وحروف مدّ أو حلق أو همس، وما إلى ذلك، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جوّ القصيدة أو تجربة الشاعر أو

---

[1]- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي. ص55.

[2]- م . ن . ص ن .

[3]- خالد تسيد: الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة. مجلة الآداب. جامعة قسنطينة، الجزائر. عدد04. 1997 م. ص256.

[4]- يمنى العيد: في معرفة النص. ص 100.

نفسيته."[1]

والإيقاع الداخلي بوصفه مرتبطا بالحالة الشعورية للشاعر، والذي يتغلغل في بناء خطابه لينساب بين الألفاظ والتراكيب، مختلف عن الإيقاع الخارجي (الوزن) "في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهملها، بل يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالا بمكونات النص الأخرى، كاللغة والصورة والرمز والبناء العام."[2] مما يجعل البحث في الإيقاع الداخلي لنسيج الخطاب الإبداعي يقوم على البحث في البنية التركيبية، وذلك لأن الشاعر المعاصر لم يعد يكتفي بالإيقاع الخارجي تشكيلا موسيقيا لإبداعه، كما أن تصوره للإيقاع الداخلي جعله يزاوج بينه وبين اللغة على جميع مستوياتها من صورة، ورمز، وألفاظ وتراكيب، جعل شعرية الإيقاع تنفصل "في تصورها للنص الشعري عن الشـــعرية البنيوية والشعرية الدلائلية، كما انفصلت عن شعرية الاستعارة المتجذرة في قراءة الشعر -قديما وحديثا-"[3]

إن الاختلاف بين شعرية الإيقاع وهذه الشعريات يرجع إلى أن "شعرية الإيقاع تقوم على أسبقية الدال في الخطاب الشعري بدل أسبقية الدليل، كما تقول الشعرية البنيوية والدلالية بذلك."[4]

وانفصال شعرية الإيقاع عن هذه العناصر محاولة للبحث عن الحركة، لأن الشعريات الأخرى جامدة مقولبة، في حين أن الإيقاع لا ينبغي أن يكون قالبا جاهزا، بل هو "ذاتي-موضوعي، لأنه ليس قالبا جاهزا عاما، وإنما هو: مجرد مادة تتشكل بحسب قصدية الشاعر

---

[1]- خالد السيد: الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة. ص258.

[2]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص57. ويراجع كذلك: علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. ط1. 2006م. ص53.

[3]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي. ص ص. 32. 33.

[4]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها. ج3. الشعر المعاصر. دار توبقال للنشر. المغرب. ط3. 2001م. ص107.

واجتماعيته، فيأتي بطيئا أو سريعا، طويلا أو قصيرا."[1]

والحركة الإيقاعية هذه التي نسمها بالبطء والسرعة، الطول والقصر ترتبط "بالإيقاع الداخلي للكلمات، أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة ولين، ومن طول وقصر، ومن همس وجهر."[2]

فالإيقاع الداخلي –إذن– يولي اهتماما بخصائص الصوت وليس الصوت فقط، إذ يتعامل فيه مع صفات الأصوات المشكلة للكلمات، بحثا عن حركية أكبر وتفاعل أكثر، متجسدا تنافر الأصوات انطلاقا من تباعد مخارج الحروف المكونة للألفاظ، وذلك أن "الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة؛ بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبُعْد عن التنافر وتقارب المخارج."[3]

وللصوت مهام أخرى في الشعر المعاصر، إذ يسهم في إضفاء عنصر التنغيم وزيادته بوصفه من وسائل الإيقاع، حيث إن "أية وسيلة صوتية تقوم بتعيين الجملة أو تقسيمها أو توضيح تراتبية مكوناتها، هي إشارة مستقلة تماما، وهكذا يبين الإيقاع –وقوع التنغيم في نهاية الجملة نهاية وحدة المعنى التي تقدمها الجملة."[4]

وليس الصوت والتنغيم المترتب عنه فقط ما يشكلان الإيقاع الداخلي، بل إن الإيقاع الداخلي للقصيدة الحديثة "قائم في حركة مكوناته"[5]؛ هذه الحركة التي تتأتى من بناء القصيدة. ومن تفاعل مكونات هذا البناء، الأمر الذي يجعل "الإيقاع الداخلي في النص الشعري حركة مجردة من عنصرها الصوتي، فهي حركة متكررة ومتماثلة ومنتظمة، تكمن في بنية القصيدة أو

---

[1]- محمد مفتاح: دينامية النص. ص63.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص53.

[3]- عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي. دار الحصاد. دمشق، سوريا. ط1. 1989م. ص74.

[4]- رومان ياكوبسون: 6 محاضرات في الصوت والمعنى. تر:حسن ناظم وعلي حاكم صالح. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط1. 1994م. ص91.

[5]- يمنى العيد: في معرفة النص. ص101.

في نسيجها غير الصوتي، كما أن هذا المستوى من الإيقاع غير قابل للتقعيد والنمذجة، شأن الإيقاع الخارجي."[1]

ويحتل الإيقاع الداخلي مكانة مهمة في تشكيل الخطاب الحداثي، إذ "يأتي الإيقاع الداخلي ليسدّ الشروخ التي خلفها التخلي عن الوسائل القديمة؛ التي يعتمد عليها الشعر العربي القديم، ونعني بها السجع والجناس والطباق والإتيان بكلمات متفقة من حيث الصيغة الصرفية، وبإيجاز كل الوسائل التي كانت تتضافر مع الوزن لتمنح النص أبعاده الإيقاعية."[2]

واعتماد الإيقاع الداخلي ليس لهدف موسيقي فقط، بل إن ما فيه من دلالات يضفيها على الخطاب الشعري تجعله جزءا مهما من أجزاء تشكيل هذا الخطاب، فهو يعدّ "جزءا متميزا في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة، جزءا يتولد في حركة موظفة دلاليا، إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة."[3] هذه الدلالة المتولدة عن الإيقاع ترجع إلى أنه لم يعد مجرد تصور ذهني أو قالب مجرد، بل إن الإيقاع أضحى "ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقة ورقة تومئ إلى المشاعر، فتجليها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفها."[4]

وللبحث عن جماليات التشكيل الإيقاعي في (معراج السنونو)، نبدأ مع أول عنصر يقوم عليه هذا التشكيل وهو:

---

[1]- خالد السيد: **الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة. ص264.**

[2]- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر. ص147.

[3]- يمنى العيد: في معرفة النص. ص105.

[4]- عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي. ص79.

2- الوزن:

إن الوزن بوصفه "كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى."[1] لم يُلغَ من إيقاع القصيدة المعاصرة، بل إن الشاعر المعاصر لم يستطع التخلص منه مطلقا، بل كل ما تخلص منه هو اعتماده على كمٍّ رتيبٍ مكررٍ لا يتناسب وإيقاع العصر السريع الذي نعيشه.[2]

وتعود أهمية الوزن إلى أنه "يمنح الشكل 'forme' للشعر، سواء كان وزنا كميّا أو مقطعيا أو نبريا."[3] ولعل هذا ما جعل الاستغناء عنه ليس تاما، "فالإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر، وأهم مقوماته، فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر."[4] ولأن الوزن موسيقى خارجية تمنح الشكل للقصيدة، فهو يمنعها من التبعثر.[5]

ومفهوم الوزن أو ما يصطلح عليه البحر العروضي، والذي أقره الخليل "يوضح مصدرا هاما لتوليد الموسيقى في الشعر"[6]، إلى جانب مصادر أخرى تسهم في إحداث الإيقاع، وفي هذا إقرار للاختلاف بين الوزن والإيقاع.

إن الاختلاف بين الوزن والإيقاع راجع إلى "تقسيم الإيقاع إلى مستويين: ظاهر مدرك حسي، وخفي مستتر. أما الظاهر فمن أهم مظاهره الوزن وأنظمة التقفية، أما الإيقاع الداخلي فهو الجانب اللغوي الداخلي من تراكيب لغوية، وصيغ صرفية، وسياقات شعرية تصويرية، والرمز، والبناء العام للنص، بما يقيم تماسكه وانسجامه."[7] وبما أن الإيقاع أشمل من الوزن، نجد

---

[1]- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. ص24.

[2]- يراجع: طه الوادي: جماليات القصيدة المعاصرة. ص115.

[3]- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر. ص 80.

[4]- عبد الرحمن آلوحي: الإيقاع في الشعر العربي. ص50.

[5]- يراجع: رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي. منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر. دط. دت. ص16.

[6]- يمنى العيد: في معرفة النص. ص94.

[7]- فريد سليمان مراد: الشعر الصوفي الشعبي (البنية والرؤيا). مجلة الأثر. جامعة ورقلة، الجزائر. عدد06. ماي 2007م. ص137.

الوزن عنصرا من عناصر الإيقاع؛ الذي يتفاعل مع عناصر أخرى سعيا وراء الدلالة والنغمية "فالعروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب."[1] مما يجعلنا نقول إن الإيقاع لا ينشأ "بالدال العروضي وحده... بل هو عنصر من بين عناصر أخرى."[2]

وتفاعل الوزن مع العناصر الأخرى للإيقاع يجعل "للوزن تأثيره الخاص"[3] الذي يؤدي إلى تأثر إيقاع التجربة به والعكس صحيح.[4]

ويلاحظ أن تأثير الوزن هو أول ما يظهر للسامع أو القارئ، لأنه أول ما يشدّ الانتباه إلى أن المادة اللغوية شعر وليست نثرا. الأمر الذي يجعل الاهتمام بالوزن مسلّمة، بل هو في لا وعي متلقي الشعر، فالقارئ للشعر لا يستطيع تصوره دون وزن، ولعله السبب وراء عدم استغناء الشعر الحر عنه. وإن أحدث تعديلات عليه، إلا أنه يظلّ قائما على وحدة التفعيلة والتي تتشكل من حركات وسواكن، وما الوزن سوى حركات وسواكن تتفاعل فيما بينها لينتج نغما موسيقيا معينا. لذا "فمن الأصوب –والأمر كذلك- أن نفترض أن النظام الإيقاعي للقصيدة متميز عن الوزن المجرد، وأن نفترض –بالمثل- أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهني."[5]

ولأنّ "الوزن هو مادة موسيقى الشعر، [فإنه] لا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن، ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي، إنما تظهر بإيقاعها 'ممثل الوزن في عملية التوصيل'."[6]

إن هذا الكلام يؤكد أنّ الوزن شيء مجرد، بل هو من المعيار النظري الذي لا يتجسد في

---

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث.ج3. الشعر المعاصر. ص109.

[2]- م . ن . ص 149.

[3]- حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي. الدار الثقافية للنشر. القاهرة، مصر. ط1 . 1998م. ص 46.

[4]- يرجع: م . ن . ص ن.

[5]- جابر عصفور: مفهوم الشعر. ص207.

[6]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص 22.

الواقع الشعري إلا من الإيقاع، هذا الذي يحس به المتلقي والذي يخضع لنفسية الشاعر، فينقص من الوزن المثال بعض المتحركات والسواكن، وقد يمتدّ إلى التفعيلة فيحذف جزءا منها، كما قد يزيد عليها.

ولكن إن كان الوزن موسيقى خارجية، فهل هذا يعني أنه لا تأثير له في البنية؟ وهل في مقدورنا الاستغناء عنه لأنه عنصر مجرد يقوم على بنيات مجردة؟

وإذا كان الوزن في تكوينه من عناصر مجردة يشكل "خطا أفقيا في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة، والأصوات، والصور، والأفكار، وإلى غير ذلك من خطوط أفقية تمثل بتراكبها تراكمات النص الشعري."[1] فإنه لحظة تقاطعه بالإيقاع يغدو "ذا خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص وخصوصية الشاعر، مما يمثل إحدى السمات الأسلوبية، وكذلك الشأن مع بقية الخطوط الأفقية في نقط تقاطعها بخط الإيقاع، الذي يحولها إلى مظاهر أسلوبية متميزة في تجربة النص."[2]

فتقاطع الوزن مع الإيقاع يشكل المفارقة التي تمنح الجمالية لكل قصيدة على حدة. وهذا ما سنحاول تتبعه في ديوان (معراج السنونو)، والذي يقوم على أوزان الخليل أفقيا، إلا أننا نجد المفارقات الناتجة من التقاء الوزن بالإيقاع. وهذا جدول خاص بالبحور المستعملة في الديوان:

---

[1] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. ص23.

[2] - م . ن . ص ن.

الترتيب	عنوان القصيدة	البحر المستعمل
-1	سباخ الروح	المتدارك
-2	معراج السنونو	المتدارك
-3	الأبجورة	المتدارك
-4	الهدهد	المتدارك
-5	وصايا السماق	المتدارك
-6	سونيتة المفرد	الرمل
-7	موال صحراوي	المتدارك
-8	الغميضة	المتقارب
-9	المطرية	المتقارب
-10	عربدة	الكامل
-11	السبابة	المتدارك
-12	مقام الصبا	المتدارك
-13	شيزوفرينيا	المتقارب
-14	ماذا أفعل في انتظار الجلجلة	الكامل
-15	صدأ الظلال	المتدارك
-16	مراثي خرساء لطفلة الياسمين	لا بحر لها (نثرية)
-17	تذكار منطفئ	المتدارك + المتقارب
-18	شجويات	المتدارك
-19	موعظة الجندب	المتدارك

الجدول (3): البحور المستعملة في الديوان

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

من خلال الجدول، – وبعد استبعاد قصيدتي (مراثي خرساء لطفلة الياسمين) و(تذكا منطفئ)، كون الأولى قصيدة نثرية، والثانية تتميز بتداخل بحرين فيها– ،نجد أن نسب استعمال البحور جاءت على النحو الآتي:

بحر المتدارك.....% 64.70

بحر المتقارب.....%17.64

بحر الكامل .....%11.76

بحر الرمل.....% 5.88

ومن هذه النسب، نجد أن الشاعر ركز على بحر المتدارك أكثر من بقية البحور، إذ من سبع عشرة (17) قصيدة جاءت إحدى عشرة (11) قصيدة على وزن هذا البحر، ولعل احتفاء الشاعر بهذا البحر جاء نتيجة ارتفاعه "إلى صدارة البحور في كثير من الأشعار"[1]، كما أن بحر المتدارك "قد انتقل به من الرتبة الحادية عشرة مع التقليدي إلى الرتبة الرابعة في الحديث."[2] وانطلاقا من الإحصاء الذي أجراه الباحث 'يوسف وغليسي' على مدونة (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين)، فإن بحر المتدارك يأتي في المرتبة الثانية بعد بحر الكامل في الشعر العربي المعاصر.[3]

والملاحظ أن استثمار الشاعر لهذا البحر في قصائد الومضة لخفته، وكذا ملاءمته للحركة، زاد من سرعة فلاش القصيدة ليجعلها خاطفة كالومضة. وإن كان بحر المتدارك قديما لا يرد إلا بتفعيلة مزاحفة قصد التخفيف، فإن التفعيلة السالمة الصحيحة (فاعلن) أصبحت توظف بنسبة كبيرة مع الشعر المعاصر. وقصيدة (سباخ الروح) من القصائد التي قام إيقاعها على هذه التفعيلة، وهذا التوظيف يهيئ للمتلقي أنه سيحس بالثقل، غير أن الشاعر قد تفطن إلى هذا، لذا زاوج بين الوزن والإيقاع الداخلي للكلمات، أين نجد كلمات تحوي المدّ (ترى، أرى، شاسعة)، وورود هذا المدّ كقافية زاد من الإيقاع ومن فسحة التوقف، لبعث الدفقة

---

[1] - حسين لمو لنحا: الإيقاع في الشعر الجزائري. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر. دط. 2003م. ص213.

[2] - م ن . ص ن.

[3] - يرجع: ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري. ص68.

الشعورية التي جاءت متسارعة تبعا لنمط القصيدة والتكثيف الأسلوبي، وبخاصة أن الجمل الموظفة تهيمن عليها صفة الاسمية، وهذا يعيق الحركة؛ كون الاسم يتصف بالثبات عكس الفعل الذي يتصف بالحركة والتجدد.

ولقد كان بحر المتدارك الأنسب للتعبير عن تجربة الشاعر في هذا النمط، وبخاصة أنه "في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى، والتناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة، ذلك أن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال."[1]

والتناسب المقصود هنا هو خفة الوزن أو ثقله، بطؤه أو سرعته، وكل هذا مرتبط بالتجربة الشعرية المعيشة من الشاعر، وكذا الجوّ الذي يحس به القارئ. ومن ثمّ فإن إيقاعات الوزن "في الشعر تتغير من قصيدة إلى أخرى في البحر الواحد، لدى الشاعر الواحد، أو لدى غيره من الشعراء؛ بتغير الحالة النفسية للشاعر ودرجة انفعاله."[2] ونلحظ هذا التغير في استعمالات الشاعر لبحر المتدارك، إذ اتّسم بالخفة والحركية في قصائد الومضة، إلا أننا في قصيدة (موعظة الجندب)[3]، نحس بتلك المدة الزمنية الطويلة داخل القصيدة؛ لأنها أقصوصة أو حكاية، وميزة الحكايا أننا نطيل من مدتها حتى وإن كانت قصيرة، بإحداث أصوات للتأثير أو التشويق، و"بطء الإيقاع عندما لا يبعث على الملل، فإنه لا يعد مذمّة ولا قبحا، والعكس صحيح، إنما نفسية الشاعر وتعلقها بالشيء هي التي تملي عليه هذا الإيقاع أو ذاك، وقيمته الجمالية ترتبط بما يتلاءم مع هذه النفس."[4]

وكانت التفعيلتان (فَعِلُنْ)، (فَعْلُنْ) أكثر التفعيلات التي قام عليها إيقاع القصائد المنظومة

---

[1] - جابر عصفور: مفهوم الشعر. ص 206.

[2] - فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا. دط. 2005م. ص239.

[3] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص ص 93 ، 94.

[4] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. دار الفجر للنشر والتوزيع. القاهرة. مصر. ط1. 2003م. ص 352.

على بحر المتدارك، ولأن قصائد الومضة على هذا الوزن، فإن هاتين التفعيلتين لاءمتا حركية الإيقاع، حيث "تشغل حيّزا زمنيا أقصر من كل تفعيلة سواها، والقصر والإيجاز رديف السرعة والعجلة، وهما يكثفان حركية الإيقاع."[1]

ومن بين المفارقات الحاصلة في ديوان (معراج السنونو)، تنازع الوزنين (المتدارك) و(المتقارب) في قصيدة (تذكار منطفئ). حيث يبتدئها الشاعر ببحر المتقارب. يقول:

إلى ضفة اللازوردِ

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

فعولن. فعولن. فعولن.

ثم يأتي التنازع في السطر الثاني من القصيدة في قوله:

دحرجني الغامق العنكبوتْ[2]

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

فعْ. فَعِلُنْ. فاعلن. فاعلانْ.

أين نجد التفعيلة الأولى هي (فعْ)، وأصلها (فعولن)؛ إلا أنه أصابتها علة البترْ، وبعدها تأتي (فعلن)، وهي من بحر (المتدارك)، وعلى الرغم من أن هذه العلة لا تكون أصلا في حشو المتقارب، إلا أن توظيفها هنا جاء مناسبا لتغير الوزن، فهي محطة الانعطاف الإيقاعيّ التي بتر فيها الشاعر الوزن الأصلي للقصيدة، لينشئ بحرا آخر هو في الحقيقة مقلوب الأول.

ونجد أن "تداخل الوزنين عبر التدوير هو نوع من التنويع الإيقاعي، ولاسيما إذا كان هذا المزج بين الأوزان الأحادية الصافية التي تنتمي إلى الدائرة الواحدة."[3] وهذا هو الحال هنا.

أما قصيدة (مراثي خرساء لطفلة الياسمين) فهي قصيدة نثرية، وللظروف المحيطة بكتابة

---

[1] - محمد طالب الأسدي: بناء السفينة. ص68.

[2] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص85.

ٌ بتر علة بالنقصان. والأبتر ما حذف ثم قطع، فكان "فاعل" من "فاعلاتن" و"فعْ" من "فعولن". يرجع: ابن عبد ربه (أبو عمرو أحمد بن محمد الأندلسي): العقد الفريد. ج5. دار الكتاب العربي. لبنان. دط. 1965م. ص 427.

[3] - ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري. ص275.

هذه القصيدة، نجد أن الشاعر فضل الصمت على قول الشعر، الذي لم يعد واسعا لاحتمال هذه الفجيعة، فلجأ إلى جنس أدبي آخر وجد فيه متنفسا أرحب للتعبير، فكانت الرواية. وكانت هذه القصيدة **هي جسره الرابط بين التجربتين، لذا امتزجت القصيدة** بالوزن والنثر **معا.**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التفعيلة:

والتي أصبحت أساس الإيقاع في الشعر الحديث، إذ يعتمد "الشعر الحر على استخدام التفعيلة الواحدة وحدة موسيقية، يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الإيقاع النفسي الذي تشكله طبيعة التجربة ذاتها."[1] فالتفعيلة خاضعة للإحساس الذي ينتاب الشاعر لحظة إبداعه، كما يخضع الإيقاع للدفقة الشعورية، خاصة وأن التفعيلة أساس الوزن في الشعر الحر[2]، فهي تعدّ "أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر."[3]

ونظرا للبحور المستعملة في ديوان (معراج السنونو)، نجد أن التفعيلات المشكلة للإيقاع تنحصر في أربع تفعيلات هي: (فعولن)، (متفاعلن)، (فاعلاتن)، و(فاعلن) التي حازت أكبر نسبة من الاستعمال تبعا لبحر المتدارك الذي وظف بنسبة عالية.

ولم ترد هذه التفعيلات سالمة صحيحة، بل إنها في أغلب التوظيفات كانت مزاحفة ومعتلّة. وهذا جدول بالبدائل الإيقاعية الطارئة على تفعيلات البحور المستعملة في الديوان:

---

[1] - ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر. ص118.

[2] - يراجع: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. ص79.

[3] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص83.

البحر	أصل التفعيلة	التفعيلة المزاحفة أو المعتلة	الزحاف/العلة
المتدارك	فاعلن	فَعِلنْ	خبن (جائز)
		فَعْلنْ	قطع / تشعيث (جائز)
		فَاعِلانْ	تذييل (جائز)
		فا	حذذ (غير جائز)
		فَعْلانْ	قطع / تشعيث + تذييلا (جائز)
		فَعِلْ	خبن + قطعا (غير جائز)
		فَعْلْ	قطع + تشعيثا (غير جائز)
المتقارب	فعولن	فعولانْ	تسبيغ (غير جائز)
		فعولُ	قبض (جائز)
		فَعُو	حذف(جائز)
		فعْ (فا)	بتر (جائز)
الكامل	مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ	إضمار (جائز)
		مُتَفَاعِلانْ	تذييل (جائز)
		مُتْفَاعِلانْ	إضمار + تذييلا (جائز)
		مُتَفَا (فَعِلُنْ)	حذذ (جائز)
		مُتَفَاعِلْ (فَعِلاتُنْ)	قطع (جائز)
الرمل	فاعلاتن	فَعِلاتُنْ	خبن (جائز)
		فَعِلاتْ	خبن + قصرا (جائز)
		فَاعِلا (فاعلن)	حذف (جائز)
		فَاعِ	إسقاط بعض من التفعيلة إلا السبب الخفيف وأول الوتد (جراء الحذف النحوي) (غير جائز)

جدول (4): البدائل الإيقاعية الطارئة على تفعيلات البحور المستعملة في الديوان

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

من الجدول نجد زحافات وعللا جوّزها العروضيون،كما نجد زحافات جديدة لم تسبق من قبل في كتب العروض أو في أشعار القدماء، ومنها (فا) الناتجة عن (فاعلن) و(فعولن)، وهي إما زائدة على حشو الأبيات، **وإما في آخرها، وهي في قصيدة (موال صحراوي)** تأخذ وظيفة إيقاعية تتمثل في القافية، أين تتجسد في كل من (يه) في (الأبديه)، و(يه) في (حيزيه)، و(يه) في (الأزليه). يقول[1]:

– وقنديل الأبديه

– تعرفها حيزيه

– أجراس الشاهدة الأزليه

وإن كانت هذه الزيادة (فا) في بحر المتدارك، **فإنها في بحر المتقارب** تفعيلة أصابتها علة البتر. ووردت في قوله:

وطارحتها بأذى الزمن الطحلبيّ

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

واللحظة الآسنه[2]

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

أين نجدها في بداية السطر الثاني مكررة مرتين(/0) (/0) وهنا علة البتر.

وأما (فاعِ) الواردة في بحر الرمل، فقد تكررت مرتين نتيجة حذف، مما يعني أن التفعيلة موجودة إلا أن باقيها محذوف نتيجة حذف نحوي (حذف الاسم)، يقول:

آه (...)

/0/

ومن البدائل الإيقاعية، نجد (فَعْلْ) في بحر المتدارك، وهذه التفعيلة "لم يسبق لها ورود في

---

[1] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص ص 25 ، 30.

[2] - المصدر نفسه. ص58.

غير العصر الحديث."[1]

وورود الزحاف في الشعر ليس معيبة، بل إن ما يكون من زحاف هو الذي يمنح الإيقاع تميزا وحركية؛ تختلف عن باقي القصائد من البحر نفسه، ذلك أن البحر النموذج ليس هو الوزن الذي يوظفه كل شاعر، بل إننا نجد قصائد عديدة جاءت على وزن واحد ومع ذلك لا نصفها بصفة واحدة، فإحداها قد تكون خفيفة وأخرى ثقيلة طويلة، وهذا كله راجع إلى م للزحاف من إسهام في ذلك، إذ إن "التأثير الحقيقي...هو أن نقص الوحدات الزمانية نتيجة الزحافات والعلل ينشئ لونا من الإسراع، فالمعروف أن موضع السكون يتيح راحة النفس لدى المتكلم، فعند اختزال هذا الساكن في تفعيلات متتالية لا شك أنه ينعكس على المادة اللغوية المنظومة، ومن ثم يحدث تأثيرا في الدلالة قد يفسر بالإسراع أو الخفة أو الاضطراب أو التتابع."[2] والعكس صحيح، إذ إن زيادة الساكن على تفعيلات السطر، خاصة ما كان في نهايته يزيد من الوقفة التي تساعد على التقاط النفس للمتكلم، لاسيما إن كان إيقاع القصيدة سريعا، وقد تمثلت زيادة الساكن في كل من تفعيلة (فاعلن) والتي أصبحت (فاعلانْ)

و(مُتَفَاعِلُنْ) التي أصبحت (مُتَفاعِلانْ) و(مُتْفَاعِلانْ)

و (فَعُولُنْ) التي أصبحت (فَعُولانْ)

---

[1] - شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع. دار الثقافة العربية. القاهرة، مصر. ط3. 1998م. ص333.

[2] - [illegible] ص72.

3- القافية:

وهي تاج الإيقاع الشعري[1]، وقد أورد لها القدماء عدة تعريفات، غير أنها مع الشعر الحر تكفّ عن كونها مرتبطة بحرف الروي، بل هي مصطلح إيقاعي صرف، لأنها ترتبط بالحركات والسكنات، لا بالحروف والكلمات فقط. وهي "عنصر إيقاعي مهّم في إبراز الإيقاع الشعري، وإن التخلي عنها يضعف من موسيقى الشعر، لهذا وجب الالتزام بها، أو تعويضها بما يقوم مقامها."[2] وهذا الأمر جعل القافية تروم "وظيفة جديدة، فهي بذلك عنصر ينضاف إلى العناصر التي تنضبط للقواعد القبلية وتخرج منها، وكما أن البيت لم يعد موحدا في الشعر المعاصر، فإن القافية هي ذاتها لم تعد موحدة ولا مجال لقراءتها إلا ضمن الممارسة النصية بما هي ممارسة متعددة لها صلة بذات كاتبة معينة، تفعل في بناء اختلاف الشعريات من ذات كاتبة إلى غيرها."[3]

وإن كان المفهوم السائد حول القافية قديما؛ أنها زخرفة صوتية لنهاية البيت الشعري فقط، أي أنها تعدّ جزءا من الموسيقى الخارجية، فإنها مع الشعر الحديث أصبحت جزءا من الإيقاع الداخلي، وهيكلا ثابتا في القصيدة يوجد في كل مستويات البنية ويحمل الدلالة.[4] وعلى هذا، فإننا الآن "نستشف الدور الذي تلعبه القافية في عملية الإبداع، فباعتبارها هيكلا ثابتا في القصيدة وحاملة للدلالة، فهي موجودة في كل مستويات بنية ما."[5]

والدلالة التي تحملها القافية ترجع إلى أنها تمثل ذروة الإيقاع؛ هذا الذي أصبح بدوره ينمي الدلالة وليس مجرد ترنيم صوتي وحسب. لأن القافية تابعة للإيقاع، فإنها "تلعب دورين

---

[1]- هذا عنوان لكتاب ألفه أحمد كشك. القافية تاج الإيقاع الشعري. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط1. 2004م.

[2]- فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. ص257.

[3]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث. ج3. الشعر المعاصر. ص143.

[4]- يرجع: سماء قطوس: البنية الإيقاعية في مجموعة محمود درويش 'حصار لمدائح البحر'. مجلة أبحاث اليرموك. جامعة اليرموك. إربد. الأردن. م9. عدد1. 1991م. ص66.

[5]- جون كوهين: البنية اللغوية للشعر. تر: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر. المغرب. ط1. 1996م. ص217.

وترقص على حبلين، فأما الدور الأول فهو تعزيز مفعول اللغة وتقوية موسيقيتها، وأما الدور الثاني فهو تعزيز الإيقاع وتقوية مفعوله السحري بالمعاودة والتكرار."[1] وتقوية مفعول الإيقاع يجعل للقافية دورا في النغم الذي تضفيه على الشعر "سواء كان تكرارها منتظما أو غير منتظم، إذ من أهم وظائفها إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات، وتسوير حدود الجملة الشعرية في أحيان كثيرة."[2]

إن حديثنا عن القافية ليس من باب التعريف بعنصر من عناصر الشعر العربي، والذي يُظن أنه اختفى من الشعر المعاصر، بل إن القافية قد أخذت مع الشعر الحر "شكلا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة."[3] حيث لم تعد مجرد كلمة تنتهي بحرف روي معين، ولكنها عادت إلى أصل تعريفها بوصفها مجموعة من المتحركات والسواكن والتي تمنحها طابع التجريد الذي للوزن.[4]

إن هذا الطابع التجريدي للقافية يحتّم البحث عنها في نهاية كل سطر؛ كونها لا تمثل كلمة، وهذا يجعل القبض عليها أصعب، لاسيما مع خاصية التدوير التي تلغي وجود قافية مع نهاية كل سطر، لأنها تتبع التدفق الشعوري الذي يمتد إلى عدة أسطر لتكون ذروة الإيقاع المتتابع، إذ "فيما المبدع ينتقل من قمة إلى قمة في حركة مستمرة ... فهو لا يتوقف عن الإحساس بانسياب اللغة، فتحت ضغطها يتقدم وبمجرد الوصول إلى القافية تنشأ الموجة التالية متخذة شكل ارتكاز مهيئ، أي ذلك الترجيع الذي سبق للفظ اللاحق أن شكّله، وتلك الموجة التي أدركت من قبل أن يتحرر الصوت."[5]

وبوصف القافية –إذن– نقطة ارتكاز يلتقط الشاعر فيها أنفاسه لينطلق بالإيقاع من

---

[1] – محمد العياشي: نظرية الإيقاع في الشعر العربي. ص124.

[2] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. ص 22.

[3] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص113.

[4] – يرجع: م . ن . ص .ن .

[5] – كمال أبو ديب: في البنية الشعرية العربية. ص286.

جديد، فإنها ورغم عدم خضوعها لنظام محدد مع الشعر الحر؛ إلا أننا نستطيع حصرها.[1] وذلك وفق السياق الموسيقي الذي تنم عليه القصيدة، لأن "القافية بمفهومها الجديد أصعب مراسا من القديمة، فهي لا تعتمد على الحصيلة اللغوية، بل تعتمد أساسا على الحاسة الموسيقية."[2] خاصة وأن الشعر المعاصر أصبح يتّكل على عناصر أخرى لتحديد نهايات أسطره كالنقطة (.)، وعلامتيْ التعجب (!) والاستفهام (؟) ...

وفي ديوان (معراج السنونو)، نجد الشاعر قد تحكم في هذه التقنية، إذ لا تخلو قصائده من قافية وإن كانت متنوعة، بل إن التنوع مطلوب بحثا عن التجديد في محاولة للابتعاد عن التكرار الرتيب، الذي قد يؤدي إلى الملل والرتوب.

والملاحظ على قوافي قصائد هذا الديوان، أنها تستمد جمالياتها من توظيف مخصوص للساكن (0) الذي يُضاف إلى آخر التفعيلة، أو ما يسمى في الدرس العروضي (التذييل) إن زِيدَ الساكن على ما آخره وتد مجموع، أو يسمى (التسبيغ) إن زِيدَ الساكن على ما آخره سبب خفيف. وقد وظفت هذه العلة بكثرة. حيث نجدها في القصائد الآتية:

- (سباخ الروح) وتمثلت في:

ماءْ	(ت) شاءْ
00/	00/

- (الأبجورة) وتمثلت في:

(الهذ) يانْ	(الشمع) دانْ
00/	00/

- (الهدهد) وتمثلت في:

(ديو) جين	(ال) عينْ
00/	00/

---

[1] - يرجع: حسين لوشاح. الإيقاع في الشعر الجزائري. ص311.

[2] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص ص 114 ، 115.

- (وصايا السماق) وتمثلت في:

(الميـــ) تينْ

00/

- (موال صحراوي) وتمثلت في:

(ظ) لامْ هامْ (س) لامْ

00/ 00/ 00/

- (عربدة) وتمثلت في:

مالْ قالْ ماءْ

00/ 00/ 00/

- (شيزوفرينيا) وتمثلت في:

(ال) آن

00/

- (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة) وتمثلت في:

قالْ (الهـــ) يامْ (الغـــ) مامْ (اليمـــ) مامْ

00/ 00/ 00/ 00/

- (شجويات) وتمثلت في:

(العنك) بوتْ

00/

إن هذا التوظيف يزيد من مدة الوقف، ما يمنح وقتا أكبر للمتلقي لاسترداد النفس، ولاسيما أنه يلي التدوير الذي يسهم في تسريع الإيقاع. يعني ذلك أن القارئ لا يلتقط أنفاسه إلاّ عند هذا الوقف الذي تمارسه القافية؛ كونها نقطة ارتكاز، ولأنّ "القافية تمثل جانبا صوتيا في

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

القصيدة، وهي أبرز عنصر صوتي فيها."[1] فإنها "تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة؛ وتعطي نبرا وقوة جرس يصب الشاعر فيها دفقه، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد."[2] بالإضافة إلى المدِّ الموظف في آخرها.

وهذه القافية من ناحية المقاطع هي مقطع زائد الطول (/00)، واجتماعها مع التدوير أسهم في زيادة التوتر الناتج من كون المقطع زائد الطول يبحث عن وقفة تكون طويلة مقارنة بالمقطعين الأخريين (القصير، الطويل)، ويعود اختيار هذا المقطع إلى أنه "يقوم بدور مهم في إيقاع الشعر الحر، ما دام قد أصبح اختيارا واضحا بهذه الدرجة، فهو يحقق وقفة بديلة للقافية من ناحية، كما يحقق مع التضمين ... ميزة إيقاعية لم تتوفر في قصائد الشكل التقليدي من ناحية أخرى."[3]

ومن القوافي المشكلة للوقفات نجد (فا) (/0) قد جاءت متناوبة مع القافية (فعْلْ) (/00) في قصيدة (موال صحراوي)، ما أنتج لنا تنوعا متميزا من تضافر هذين المقطعين، لاسيما وأن القافية (/00) جاءت في وسط التشكيل لتحدها القافية (/0) من بداية القصيدة ونهايتها.

.....

وقنديل الأبديهْ...

0/

.....

لجدائل من سعف وظلامْ

00/

.....

---

[1] - محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر. دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع. القاهرة، مصر. د.ط. 2001م. ص47.

[2] - عبد الرحمن تبرماسين: الإيقاع في الشعر العربي. ص71.

[3] - عبد الله الصحراوي: الإيقاع في شعر السياب. دار توبقال للترجمة والنشر. ط1. 1996م. ص ص 146، 147.

والطير الأبيض هامْ

00/

.....

بردا وسلامْ

00/

للقلب طقوس

تعرفها حيزيهْ

0/

هل ذي امرأة

أم فرس ضوئيهْ ؟!

0/

.....

الأزليهْ[1]

0/

إن هذا التنوع في إيقاع القصيدة والناتج من تنوع القافية، سمة لقصائد كثيرة في الشعر الحر، إذ إن "القافية في الشعر الحر قد اختلفت وظيفتها عن نظيرتها في الشعر التقليدي، فإذا كانت القافية في القصيدة العمودية كاشفة عن الوحدة داخل التنوع، فإن القافية في القصيدة الحرة أصبحت كاشفة عن التنوع داخل الوحدة."[2]

ونلمس من جماليات الإيقاع التي تحويها القافية، ما جاء في (سونيتة المفرد)، وهي قصيدة تتكون من ثلاثة مقاطع تنتهي كلها بقافية موحدة، وهي (فاعلن) التي أسهمت في إضفاء نغمية متفردة على القصيدة، ولاسيما أن القافية جاءت كلمة خارجية أيضا؛ فكان

---

[1] - أحمد عبد الكريم: معراج السونو. ص ص 25 ، 30.

[2] - محمد حماسة عبد اللطيف: ظواهر تحوية في الشعر الحر. ص 33.

التناسب خارجيا وداخليا. يقول[1]:

- **من بئر السنين المقفره**
- **وورائي تتدلى زنبقات المقبرةْ**
- **وامنحيني وردة أو قبره**

وزاد صوت الراء (الروي) الذي تليه الهاء الساكنة (الوصل) من الجرس الموسيقي، حيث إن الراء حرف يفيد التكرار[2]، مما ينتج جرسا موسيقيا مكررا، ومع الهاء الساكنة يبدو هذا الجرس رجع صدى. لتكون القصيدة في بنائها رجع صدى لتوجع الشاعر وحسرته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص ص 21 ، 24.

[2] - مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا. دار الآفاق. الجزائر. دط. دت. ص101. ويراجع كذلك: تمام حسان: اللغة العربية مبناها ومعناها. عالم الكتب. القاهرة. مصر. ط3. 1998م. ص79.

4- التدوير:

وهو ظاهرة عروضية قديمة غير أن المصطلح جديد، فقد كان التدوير في القصائد العمودية بين شطري البيت الواحد، بوصف البيت وحدة مستقلة لا يربطها بالذي يليها أو يسبقها رابط. "أما التدوير في الشعر المعاصر، فهو مبني على تتابع التفعيلات في عدة أسطر شعرية بلا قواف فاصلة بينها، حتى ينتهي الشاعر إلى قافية بعد عدة أسطر، ثم يبدأ مقطع جديدا ويختمه بقافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول."[1]

وعلى الرغم من نفي (نازك الملائكة) التدوير عن الشعر الحر، ومهاجمتها له في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)؛ من باب أنه لا مسوّغ للشاعر المعاصر من استعماله[2]، إلا أن الشعراء المحدثين قد استثمروا هذه التقنية استثمارا جعلها "تخرج من كونها مؤشرا موسيقيا صرفا؛ هدفه الربط الموسيقي المجرد من الدلالة."[3]

وتعود أهمية هذه التقنية في الشعر المعاصر، إلى أنها تشكل "في حد ذاتها حركة إيقاعية تعمل على التقلص في عدد الأبيات الصوتية وتمددها."[4] وكونها حركة إيقاعية أصبحت ضرورة في الشعر الحر، الأمر الذي جعل "خلو القصيدة الحديثة من التدوير يقلل كثيرا من مستوى حركيتها."[5]

والتدوير في الشعر الحر يعدّ ظاهرة بارزة، إذ يتخذ صورا أخرى وأشكالا جديدة، حيث نجد القصيدة الواحدة وكأنها جملة شعرية واحدة.[6] ومن أقسام التدوير:

---

[1]- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي. القاهرة، مصر. ط3 .1993م. ص 220.

[2]- يراجع: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر.ص 116.

[3]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص161.

[4]- عبد الرحمن تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص365.

[5]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص30.

[6]- يراجع: ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري. ص294.

التدوير الجملي:

ويقوم "على تدوير الجملة الشعرية الكاملة، بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها."[1]

التدوير المقطعي:

ويتحدد هذا التدوير "بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة، بحيث تنشغل به انشغالا كليا."[2] ومن أمثلته في الديوان ما جاء في قصيدة (وصايا السماق). يقول:

تحت نوء الطفولة
كنت مهرت بهاء الفراشات
للزغب الشبقيّ،
وقلت أقيء كتاب الوصايا،
أكون نبيذ الحرام
ولا أستعير رياء العشائر والميّتين.[3]

التدوير الكلي:

ويقصد به التدوير الذي "يقوم على إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو القصيدة كأنها جملة واحدة."[4]

ولمجاراة الحركة الإيقاعية، ألغى التدوير دور القافية بتهديمها وتحويلها إلى عنصر إيقاعي داخلي لا يكون في نهاية السطر الشعري، ونجد هذا في قوله مثلا:

---

[1]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص165.

[2]- م . ن. ص 170.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص18.

[4]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص 176

والمدى أحمر فوق كفّي

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

سألهب حمحمة الخيل،

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

آوي إلى وطن الروح

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

حين يجنّ العجاج

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

فقد علمتني القصيدة

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

كيف أهندس مملكتي القرمزية،

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

أبني عروشي على الماء

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

لما أحوّم

//0//0/0/

في برزخٍ أزرقٍ[1]

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

هذه تسعة أسطر كاملة، غير أن خضوعها للتدوير ألغى الوقف الذي تمنحه القافية، مما

---

[1] أحمد عبد المعطي حجازي: معارج لسنوتو، ص ص 43، 44.

يجعلنا نسارع في قراءتها وكأنها كتلة واحدة تشكلت في تسعة أسطر. ونجد اختفاء القافية التي لا تظهر إلا عند نهاية الجملة الشعرية مجسدة في تفعيلة (فاعلن) الممثلة لكلمة (أزرق)؛ وهي قافية ثانية تتبع قافية أولى (أسود).

ولأن التدوير يهدم النظام الموحد للقافية، نجد تنوعا في المقاطع القافوية في القصيدة الواحدة، لذا تبرز قافية ثانية في هذه القصيدة تتمثل في (الكستناء، الافتراء، البهاء)، إلا أن هذه القافية تتداخل بين الأسطر نتيجة التدوير.

والتدوير يسهم كذلك في "إلغاء تعدد الأصوات"[1]، مما يجعل القصيدة لحمة واحدة وجسدا متصلا ومتواصلا، يتتابع بحركة إيقاعية تتصاعد فيها السرعة إلى أن يصل إلى القافية. قمة الإيقاع لتشكل نقطة الارتكاز، ومنها تنطلق الدفقة الشعورية من جديد.

ولقد أسهم التدوير في حركية قصائد الومضة، فبالإضافة إلى نظمها على بحر يتسم بالحركية والخفة، يوظف الشاعر التدوير بحثا عن حركية أكبر. وقصيدة (معراج السنونو) نتيجة التدوير أصبحت جزأين اثنين أو جملتين شعريتين. هاتان الجملتان اللتان تنتهيان بقافية موحدة تتمثل في المقطع الطويل (فا) (/0) الذي لا يمنح وقتا كبيرا للتوقف والتقاط النفس، الأمر الذي يجعل هذه القصيدة ومضة تركيبا وإيقاعا.

ومن القصائد التي اعتمدت التدوير بكثرة نجد قصيدة (مقام الصبا) والتي تتلاحق فيها الأسطر حتى يخيل أن القصيدة جملة واحدة تقريبا. مما وصل الأسطر وهدم النظام الموحد، والملاحظ "أن التدوير الذي وصل الأسطر وقضى على قوافيها، قد عكس لنا استمرارية الانتظار الذي يعانيه الشاعر ويلاحق هواجسه، وهذا يعني أن إلغاء القافية نفسها قد يكون ضرورة من الضرورات الشعرية، التي يعمد إليها الشاعر لخلق موسيقى متواصلة معينة؛ تعكس لنا حالته النفسية التي قد لا يستطيع وجود القافية أن يعكسها."[2]

---

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص365.

[2]- ديزيره سقال: حركة الحداثة، آراؤها وإنجازاتها حتى عام 1984م. دار الصداقة العربية. بيروت، لبنان. ط1. 1997م. ص200.

والملاحظ على قصائد الديوان أنها لا تخلو من التدوير، بل هو سمة مميزة لا بد منه. وإن كان بتوظيف قليل وهنا نلمس الفرق بين "الشعر الحر والشعر العمودي، إذا تهمشت في الشعر الحر- (وحدة البيت) وهي وحدة لفظية – دلالية في الوقت نفسه، وهي تقتضي امتلاء الوزن والدلالة في آن واحد، وبدلا من (وحدة البيت) نشد الشعر الحر وحدة البيت القصيدة بوصفها كلا متكاملا، وربما نستطيع أن نقول إن القصيدة أصبحت مجموعة من (التضمينات)."[1]

ومن جماليات التدوير في الديوان، ما جاء في قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة) في الأبيات:

يا أيها الوقت انتظرني
ريثما تأتي العباره
وتجيء (خولة) كالفرسْ
خصلاتها غسقٌ
وجبهتها قبسْ
ماذا سأفعل يا إلهي
تلك روحي مسها مضض الرتابة
بعدما نفدت أماني
الصغيرة كلها.[2]

أين نجد ذاك التناغم المستمد من الأصوات الداخلية، خاصة وأنها تفيد الصفير، فهي إعلان عن المجيء، هذا الذي كان سريعا، انطلاقا من الدلالة التي نستمدها من لفظة الفرس (سرعة الخيل)، وأصوات الصفير، ومع التدوير الذي يزيد من الحركة الإيقاعية.

---

[1]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة أسلوبية في أنشودة المطر للسياب. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط1. 2002م. ص 190.

[2]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص68.

5- الشكل الطباعي:

ونقصد بها الأيقونات البصرية المستعملة في الديوان، والتي تسهم في تشكيل الإيقاع. ونجد الشاعر يوظف النقطة (.)، للدلالة على نهاية الجملة الشعرية، حيث تعوض النقطة النهاية القديمة للشعر المتمثلة في القافية والروي.

كما نجد توظيف الفاصلة (،) حتى يتسنى أخذ النفس نتيجة تسارع الإيقاع، وعلامتي الاستفهام والتعجب (؟!)، واللتين تضفيان على إيقاع القصيدة التنغيم، فبالإضافة إلى كون السؤال موجودا لغويا بتوظيف الشاعر للأداة، نجد توظيف العلامة (؟) وإتباعها بالتعجب (!) للزيادة من التنغيم. ذلك "أن التنغيم الاستفهامي أو التعجبي وكل الوسائل الصوتية الأخرى للرغبة المعبّر عنها أو الانفعال، وباختصار كل الوسائل الصوتية للغة التعبيرية، متصلة مباشرة بالانفعال التعبيري أو الرغبة"[1]، لاسيما "أن كل نوع من الجمل يتفق مع هيكل تنغيمي خاص."[2]

كما وظف الشاعر (/) في قصيدة (صدأ الظلال)، ليشير إلى كسر عروضي، وهي أيقونة دالة على الكسر الحاصل في القصيدة وفي التفعيلة (فاعلن)؛ والتي حوّلت إلى (فا). يقول:

ليس لي
غير هذا الربيع الموشى
بحشرجة الأبجدية
في خيمة (الواسطي)
وهذي الفراشي / الفراشات اليتيمة
.0/0//.0/0/.0//0/ . 0/.0//0/.0//
تنتظر اللمسة الآسرة.[3]

---

[1] - رومان ياكوبسون: 6 محاضرات في الصوت والمعنى. ص92.

[2] - تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها. ص308.

[3] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص72.

وتفيد هذه العلامة الاضراب والاستدراك، حيث يمكن تعويضها بـــ (بل) لتصبح:

وهذي الفراشي (بل) الفراشات اليتيمة

وتساعد هذه الأيقونات المتلقي لأخذ النفس، وبخاصة إذا كان إيقاع القصيدة سريعا، وذلك إن نظمت على بحر يتسم بالحركية؛ بالإضافة إلى التدوير، فيلجأ الشاعر إلى هذه العلامات لالتقاط النفس ومعاودة الانطلاق من جديد، لاسيما أن "التدوير العروضي يلغي علامات الترقيم ولا يفرق بين النقطة والفاصلة وعلامتي التعجب والاستفهام."[1]

وأصبح الشاعر المعاصر يلجأ إلى هذه العلامات لما لها من دور في نغمية القصيدة، ذلك أنها تقوم على "توجيه المتلقي أثناء القراءة"[2]، فالنقطة نهاية للجملة الشعرية، والفاصلة وقف لأخذ نفس قصير... وتقوم أيضا "بإنتاج المعنى والإيقاع باعتبارها دالة."[3]

كما أن هذه العلامات "تزيد من جمالية النص شكلا فتبرز نغمية النص البصرية أو تعدمها."[4] وذلك أن الخطاب الشعري الحديث يقوم على القراءة البصرية كذلك، حيث يتخذ الشكل الطباعي ومن ثمّ علامات الترقيم أهمية في رسم الدلالة وتعيينها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص367.

[2]- م . ن . ص ن . ويراجع كذلك: عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي. ص105

[3]- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص367. ويراجع كذلك: العروض وإيقاع الشعر العربي. ص105.

[4]- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص367.

6- الـــتكرار:

وهذا العنصر يتداخل بين المستويين؛ اللغوي والإيقاعي، لذا فقد درسناه في المستوى اللغوي بوصفه سمة أسلوبية تطبع اللغة الموظفة، وندرسه في هذا المستوى الإيقاعي بوصفه كذلك من العناصر التي تشكل إيقاعا داخليا وخارجيا متميزا، وذلك لأن التكرار في الإيقاع "واسع ومتشعب، لأنه يتعلق بالبنية اللغوية التي تتكرر فيها الأساليب والأصوات والمعاني والمفردات والجمل والصيغ."[1] غير أن الاختلاف في توظيف التكرار بين كلا المستويين راجع إلى أن "التكرير في الإيقاع غير التشاكل في اللغة، وإن كانت المادة واحدة، وكلاهما لعب على المعنى اللغوي والموسيقى الشعرية معا."[2]

والتكرار سمة لصيقة بالإيقاع، فهو يقوم على مبدإ المعاودة والتكرير، ونلحظ ذلك في الوزن الشعري الذي ينتظم وفق حركات وسكنات تتكرر بنظام معين، فالإيقاع يقوم على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة، بينما يقوم الوزن على تكرار مجموعة من النغمات.[3] وهذا يعني أنه لا إيقاع دون تكرار "تكرار صوت (حرف)، أو كلمة، أو عبارة، أو تركيب، أو جملة، أو سياق، أو مقطع، أو ما شاكل ذلك."[4]

وتأتي أهمية التكرار في الشعر خاصة من كونه "يكسب النص الشعري نموا، ويوسع دوائر الانتشار التي تنتج الإيقاع، وتبعث النغم، وتشيع الحركة والحيوية والحرارة التي ترتبط بانفعال الشاعر، وصدق رؤاه وأصالة أفكاره."[5]

وديوان (معراج السنونو)، حافل بأنواع التكرار التي أسهمت في إضفاء الحركية الإيقاعية على الخطاب، وقد تمثل هذا التكرار في :

---

[1]- المرجع السابق: ص 226.

[2]- أحمد مداس: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. ص 222.

[3]- يراجع: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص20.

[4]- ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري.ص 253.

[5]- م . ن . ص 256.

1- التكرار الاستهلالي:

والمقصود به ذاك التكرار الذي يستهدف "الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة؛ من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسين: إيقاعي ودلالي."[1] ويقوم هذا التكرار الاستهلالي على "تكرار بعض الصيغ أو الكلمات في مطالع الأبيات أو الفقرات." [2]

ومن توظيفات هذا النوع من التكرار في الديوان، نجد:

- تكرار كلمة (جسدي) في بداية المقطعين الأول والثاني من قصيدة (وصايا السماق).
- تكرار (آه) في (سونيتة المفرد).
- تكرار (قيل) في (السبابة).
- تكرار (رجل عتيق الصوت قال) في (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة).

وزاد هذا التكرار من نغمية إيقاع القصائد، خاصة مع الأصوات الموظفة التي تحوي مدّ والسكون، مانحة مدى أكثر للنفس الشعري. ولأن التكرار جاء في بداية المقاطع، فهذا يعني أنه يشغل حيزا من فكر الشاعر بوصفه نقطة الانطلاق.

وهناك تكرار استهلالي آخر شكل مفارقة في التركيب، في قصيدة (صدأ الظلال). يقول:

أول العمر كان احتفالية
آخر العمر أقبية[3]

فالتكرار جاء متعلقا بالعمر، غير أنه أضيف إلى (أول/آخر) وهذا لإحداث الثنائية الضدية بين البداية والنهاية.

---

[1] - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص 186.

[2] - علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا.دط. 1996م. ص75.

[3] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص ص 74 ، 75.

2- التكرار الختامي:

وهو تكرار "يؤدي دورا شعريا مقاربا للتكرار الاستهلالي؛ من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نتجيا في تكثيف دلالي إيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة."[1] وهذا التكرار يكون عند "تكرار مطلع الجملة في نهايتها، كما يضمّ كذلك تكرار جملة الختام، أو انتقاء جملة من تضاعيف النص لاستخدامها كخاتمة."[2] ومن أمثلته في الديوان:

- تكرار أسلوب النداء في قصيدة (مقام الصبا). يقول:

مصطفى

يا صفيّ الطواسين

يا البجع المتوهج،

يا الشاهد المتشوف للسدرة.[3]

ويأتي تكرار أسلوب النداء في نهاية القصيدة. يقول:

يا ابن مسبحة الله

يا صندل الحضرة.[4]

ولأن "النداء هو استحضار كما هو معلوم"[5]، فتكراره قد زاد من تأكيد هذا الاستحضار (لمصطفى). وهذا النداء بالأداة (يا) أنتج "ترجيعا وترديدا، بواسطة ذلك المدّ، فتكتسب العبارة حينئذ إيقاعا ممتدا."[6]

---

[1] - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص ص189 ، 190.

[2] - علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث. ص77.

[3] - أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص49.

[4] - م . ن . ص52.

[5] - سعيد علوش: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. ص130.

[6] - عصر الوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري و الواقع الشعري. ص268.

- تكرار (سين عين دال تاء) في (مراثي خرساء لطفلة الياسمين).

3- التكرار التراكمي:

والمقصود به "خضوع لغة القصيدة بواقعها المرفوض إلى تكرار مجموعة من المفردات، سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء، تكرارا غير منتظم لا يخضع لقاعدة معينة، 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."[1] ويصطلح عليه كذلك "تكرار في صلب النص، وهو النوع المفهوم من التكرار العباري."[2]

وطغيان هذا التكرار على قصائد الديوان؛ ربما كان الشاعر يتوخّى من ورائه إضفاء النغم على خطابه، لأن "التكرار ينتج الإيقاع ويساعد على حفظ توازنه وإلزامه بخط إيقاعي معين، وله وظيفة الإمتاع والإقناع."[3] وتحقق هذا التكرار التراكمي على عدة مستويات (الحروف/ الأسماء/ الأفعال) يجعله يضفي "بعدا نغميا يعد مكونا تتضمنه العناصر اللسانية، الأمر الذي يفضي إلى اكتساء هذه العناصر إيقاعا خاصا، هو مكون ذاتي في اللغة ينبثق من طبيعة الفونيمات نفسها."[4]

وقد سبق وأن تناولنا تكرار بعض الأفعال والأسماء في الفصل الأول، لذا نتطرق إلى أخرى في هذا:

- كلمة (زائفة) و(نازفة)، تكررت كل واحدة مرتين في قصيدة (شيزوفرينيا). وقد أراد الشاعر التأكيد بهذا التكرار، لاسيما أنه جاء في السطر نفسه، ولا يفصلهما سوى نقاط حذف؛ والتي يمكن تفسيرها بكثرة التكرار لهذه الكلمة، مما جعل الشاعر يحذفها ويعوضها بالنقاط، وكأن الزيف والترف متواصلان ولا يمكن تحديدهما.

---

[1] - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص209.

[2] - علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث. ص79.

[3] - عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص198.

[4] - حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة أسلوبية في الشعر. ص98.

- كلمة (أعسر) التي تكررت مرتين في قصيدة (تذكار منطفئ).
- كلمة (الحكايا) التي تكررت مرتين في قصيدة (موعظة الجندب).
- كلمة (الجندب) التي تكررت مرتين في قصيدة (موعظة الجندب).

وتكرار هذين اللفظين يرجع إلى أن القصيدة عبارة عن أقصوصة، وتكرارهما تأكيد لصفة الأقصوصة، والجندب هو بطلها.

- تكرار كلمة (جاءوا)، و(أود)، و(رويدا)، و(أكثرنا) مرتين لكل كلمة، في قصيدة (مراثي خرساء لطفلة الياسمين)، وربما هذا لأن القصيدة نثرية، فحاول الشاعر أن يمنحها إيقاعا من تكرار الكلمات لتضفي حسّا نغميا معادا، فيحصل بذلك الإيقاع.

أما من الحروف التي يكثر تكرارها نجد (لم) في قصيدة (سونيتة المفرد). يقول:

آهِ (....)
لم تضمخني الأماني
والطيور البيض
ذابت في غيابات الظلال
لم تعمدني التهاني
أو تدثرني الأغاني
وشموعي لم تضئ
في ليلة الميلاد هذي[1]

إن هذا التكرار أدى نغما متميزا وبخاصة مع المدّ، حيث كان النغم شبيها بالموسيقى، ولأن عنوان القصيدة يتكون من سونيتة؛ والتي تعني مقطوعة شعرية موسيقية، نجد الشاعر يستثمر هذا العنوان لإبراز الإيقاع المتولد عن التكرار.

---

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص23.

4- تكرار اللازمة:

وهذا النوع من التكرار يقوم "على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تشكل تمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا ثابتا، ومركزيا من محاور القصيدة."[1]

وتعود أهمية هذا التكرار إلى أنه يعمل على "ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق، يجعل القارئ لها يحس بأنها وحدة بنائية واحدة، ووحدة إيقاعية ذات إيقاع واحد."[2]

ونجد تكرار اللازمة في هذا الديوان متمثلا في الصيغة (أنت + أم + مضافا + مضافا إليه)، والتي تتكرر بعد نهاية كل جملة شعرية. وقد أشرت إلى هذا التكرار في الفصل الأول.

ويشكل التكرار إيقاعا متميزا، وخاصة بعد نهاية الجملة الشعرية حيث يأتي السؤال والتعجب معا محدثا تنغيما، يهدف من ورائه إلى لفت الانتباه، وتأكيد التعريف (بمصطفى).

وبالإضافة إلى كون هذا التكرار يجعلنا نحس القصيدة وحدة واحدة، فإن التدوير يساعد على هذا كذلك، أين تتسارع الحركة الإيقاعية وتتتابع. ومع هذا التكرار نجد الإيقاع يتنوع، فتكرار اللازمة يكشف "عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلا"[3]، لاسيما وأن الشاعر اعتمد القالب فقط، إذ غيّر المضاف والمضاف إليه في كل مرة يكررها، واللجوء لهذه التغييرات يسهم في إنجاح مثل هذا التكرار.[4]

ومن أنواع التكرار كذلك، نجد ما اصطلح عليه (**تماثل العلامات**) والذي عوّض مصطلح 'رد العجز على الصدر'، والذي فقد فعاليته مع نظام الأسطر في الشعر الحر، وذلك لانتفاء نظام الشطرين ومن ثمّ الصدر والعجز.

---

[1]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص204.

[2]- زهير بن أحمد محمد المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي. ص1323.

[3]- المرجع نفسه. ص 56.

[4]- زهير بن أحمد محمد المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي. ص1323.

[5]- المرجع نفسه. ص ن.

والمقصود بتماثل العلامات "الأفعال الرباعية، تتماثل فيها الأصوات بطريقة خاصة وهي أن يجتمع صوتان في كلمة."[1] ويمكن كذلك إدراج غير الأفعال التي يجتمع فيها صوتان في كلمة واحدة. ونجد هذا التماثل كثيرا في الديوان:

- كلمة الهدهد في قصيدة (الهدهد)
- كلمة قمقم في قصائد (وصايا السماق، مراثي خرساء لطفلة الياسمين، شجويات)
- كلمة البربرية في قصيدتي (وصايا السماق، شيزوفرينيا)
- كلمة عرعر في قصيدتي (موال صحراوي، تذكار منطفئ)
- كلمة ليلية في قصيدة (موال صحراوي)
- كلمة يايْ في قصيدة (موال صحراوي)
- الفعل يوشوش في قصيدة (عربدة)
- كلمة صفصافة في قصيدتي (السبابة، شيزوفرينيا)
- كلمة حمحمة في قصيدة (السبابة)
- الفعل دغدغ في قصيدة (شيزوفرينيا)
- كلمة الجلجلة في قصيدة (ماذا أفعل في انتظار الجلجلة؟)

وكثرة هذه الكلمات في الديوان أضفى "مميزات جمالية واضحة تعضد الجماليات الصوتية للنص بما تملكه من ثراء صوتي وخصوصية في البناء."[2]

وإضافة إلى ما تعطيه هذه الكلمات من ترديد صوتي ونغم إيقاعي، فإن صيغتها (فعلل) تساعد على إضفاء الحركية والتسريع منها، فيكون تكرارها تأكيدا لهذه الحركية، ذلك أن "التكرار يعمل على تنامي القصيدة، ويوسع حركة الانتشار المنتجة للإيقاع والباعثة للنغم"[3]، كما "يشعّ جوّا من الحركة والحيوية"[4] على جوّ القصيدة، لذا فالغرض منه ليس النغم فقط، بل إضفاء الحركية التي ينشدها الشعر المعاصر بتوظيفه للعديد من الآليات والتقنيات.

---

[1] - حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة أسلوبية في أنشودة المطر للسياب. ص 135.

[2] - محمد طالب الأسدي: بناء السفينة. ص153.

[3] - عبد الرحمن بن ماشين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص227.

[4] - [illegible]

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

في نهاية هذا البحث نجمل أهم ما توصلنا إليه من نتائج، حول العناصر الموجودة في الخطاب الشعري لديوان (معراج السنونو)، والتي منحتنا القدرة على وَسْمِهِ بالجمالية.

إن هذا الخطاب الشعري من مدونة الشعر الجزائري المعاصر. وهو شعر زاخر بطاقات وإبداعات، تبحث عمّن يكشفها بالدراسة والتحليل، لاسيما الشعر الذي تبناه جيل الحداثة؛ الباحث عن التفرد والتجريب والتميز.

إن الجمالية في الشعر منوطة بالخطاب وما يمنحه من آليات للقارئ، كي يقاربه وفق سياقاته الثقافية والمعرفية، وبوصف الخطاب منفتحا على غيره، فإن آليات التأويل لا تستمد منه فقط، بل تعتمد على ما يوجد خارج النص الشعري أيضا.

ولأن التصوف من تراثنا العربي القديم، في منطقة المغرب العربي والجزائر خاصة، لما فيها من زوايا ومساجد تتبع طرقا صوفية متعددة. فإنه أضحى من وسائل المخيال الشعري عند الشعراء الشباب، مما جعله تصوفا لغويا أكثر منه تصوفا طرقيا.

وللبحث عن الجمالية في ديوان (معراج السنونو)، فقد ارتأينا البدء من أول مكوناته؛ اللغة، التي يشكلها المبدع وفق خيارات متنوعة وإمكانات متعددة. ليتميز بها ويميزها.

واللغة تشكيل مكاني وزماني يسهم في رسم جمالية الخطاب القائم على بنيات عديدة، واللغة أهم هذه البنيات. وهي أول مظاهر الجمالية في المادة التي تكون الكلمة أساسها. فاللغة الشعرية هي تلك التي تبحث عن التفرد والتميز، انطلاقا من التوظيف المخصوص الذي يعتمده المبدع.

وهذا التوظيف المخصوص الذي يخضع لمبدإ الاختيار والتركيب، هو الذي يمنح إمكانية اختيار تركيب على آخر، على حسب الفكرة، وسعيا إلى ترسيخ الجمالية المنشودة من وراء هذا التركيب المختار. مما يجعل اللغة الشعرية تعتمد الانزياح لإحداث المفارقة في متن الخطاب.

وفي التشكيل اللغوي لهذا الديوان، قام الشاعر باعتماد عنصر المفارقة الذي نتج من الانزياح الموظف نحويا. كما لجأ إلى لغة الحب السّري التي تعدّ أحسن لغة للتعبير في حالة التصوف.

ووظف الشاعر التكرار لزيادة التأثير في المعنى، انطلاقا من التأكيد الذي يفيده، وكذا إسهامه في إغناء المعنى وتكثيفه.

وتقوم جمالية التشكيل اللغوي في ديوان (معراج السنونو) على عدّة عناصر هي:

الانزياح والذي ضمّ انزياحات نحوية وانزياحات مطبعية، زادت من مفارقة التشكيل اللغوي الذي اختاره الشاعر لخطابه.

ومن جماليات التشكيل اللغوي، نجد العنونة، والتي اتسمت بالاسمية، محاولة من الشاعر تثبيت الدلالة انطلاقا من هذا النص الموازي.

والحذف الذي شكل سمة بارزة في هذا التشكيل، حيث استثمره الشاعر بوصفه لغة ثانية (لغة الخبر السّري). وقد جاء هذا الحذف على عدة أنماط: نقاط الحذف بين القوسين (....)، نقاط الحذف ..... ، والبياض الذي أصبح ينافس السواد في الدلالة.

والتكرار وهو من عناصر التشكيل اللغوي الذي أسهم في إرساء صفة الجمالية على الخطاب الشعري في هذا الديوان. إذ أفاد تكثيف الدلالة ونموها، وساعد في إحداث النغم والإيقاع. وقد تمثل في: تكرار الكلمة،وتكرار العبارة.

والسمة البينة للتكرار في هذا التشكيل اللغوي، هي تكرار القول وطغيان الأنا.

فأما تكرار القول، فجاء لزيادة النبرة الدرامية في الخطاب، لإحداث نوع من الحركية، كما أن الشعر المعاصر أضحى يتداخل مع أجناس أدبية أخرى، فنجد القول والحوار تحيلنا إلى القصة والمسرح.

وأما طغيان الأنا، فقد جاء ليدلّ على أن محور هذا الخطاب الشعري هو الشاعر ذاته. وهذا راجع إلى أنه شاعر أولا، وللشعراء نزعة نحو الأنانية. ثم كونه يصنف نفسه من السلالة الهاشمية، زاد من إظهار الأنا، خاصة وأن الخطاب يصطبغ بالنفحات الصوفية.

وأما جماليات التشكيل الفني، فقد تركزت على الصورة والرمز، والصورة الشعرية من أسس جمالية، خاصة مع الشعر المعاصر الذي أصبح يقوم عليها دلاليا وإيقاعيا، فيصوغها

الشاعر بحثا عن إمكانات ميتاجمالية تميز لغة الشعر عن لغة النثر.

وكان الاهتمام بالصورة الشعرية منذ القديم، إلا أن مفهومها تغير في العصر الحديث، فلم تعد مجرد حلية أو صور بيانية أو بلاغية فقط، بل أصبحت تشكيلا يقوم على اللغة وتراكيبها، مع تداخل مستويات عدة معها كالرمز والأسطورة.

والصورة من أسس التشكيل الفنيّ في هذا الديوان، وقد دارت حول اللغة؛ كونها بيت وجود الإنسان، كما أنها تعبر عن الوجود كله. ومن الصور كذلك نجد الصور الصوفية التي تعدّ أيضا تعبيرا عن الوجود، لأن التصوف هو بحث عن الوجود الإلهي للتوحد فيه.

والرمز في هذا الديوان، جاء أسطوريا وتراثيا، ليخدم الفكرة الأصل وهي التصوف، كما حضر الرمز الصوفي ذاته، انطلاقا من رمز المرأة، رمز الخمرة، ورمز الطبيعة.

ولأن الخطاب الشعري في ديوان (معراج السنونو) يستثمر الصورة أساسا للجمالية، فقدكثرت الصور وتنوعت، مما جعلنا نصنفها إلى أقسام، حسب دورها في التشكيل الفنيّ. فكانت: الصورة في قصائد الومضة الصورة والتشكيل اللوني وصورة اللغة.

وتناولنا جماليات الرمز منفردة على الرغم من تداخله مع الصورة، إلا أن جماليات الرمز أخذت حيزها في هذا التشكيل، فجاء الرمز الأسطوري والتراثي، كما جاء الرمز الصوفي.

وحين كان الفصل في نوع الرمز صعبا لتداخله مع الأسطورة والتراث، اللغة والتاريخ...، فإننا جمعنا بين الرمز الأسطوري والتراثي مع تغليب الصفة البارزة لكل رمز؛ وفق السياق الشعري الوارد فيه. والشاعر لم يستغل الأسطورة بكثرة، إلا أنه استثمر الرمز التراثي العربي، خاصة ما تعلق بالشعر، فجاء (طرفة) و(المتنبي)، كما حضر (المعرّي) و(امرؤ القيس) بأقوالهما.

وبخصوص جماليات التشكيل الإيقاعي، فقد تميز بما اختاره الشاعر من بحور لقصائده، كما جاء التدوير والقافية والتفعيلة لمساندة هذا التشكيل في بعث الحركة الإيقاعية ووسم خطاب بطابع الحداثة التي أضحت اليوم من الأسس التي يعتمد عليها لإرساء الجمالية.

ويعدّ التشكيل الإيقاعي كذلك من عناصر الجمالية التي تطبع الخطاب الشعري.

وعلى الرغم من الاختلاف في تعريفه وتقسيمه إلى قسمين: خارجي وداخلي. إلا أنه يمثل عنصرا مهمّا في إرساء الجمالية على الشعر.

يقوم الإيقاع الخارجي على الوزن، بوصفه موسيقى خارجية تنتظم وفق حركات وسكنات منتظمة. ويرتكز على القافية والتفعيلة كذلك.

أما الإيقاع الداخلي فيقوم على تفاعل هذه العناصر فيما بينها، ومع التدوير والتكرار يتحدد النغم ويتنامى.

وقد تميز التشكيل الإيقاعي لديوان (معراج السنونو) باستثمار البحور الخليلية، وكان المتدارك أكثرها استعمالا، لما له من خفة وحركية تلائم نمط قصائد الومضة، والقصائد القصيرة التي جاءت في الديوان. كما نظم الشاعر على بحر المتقارب، والكامل والرمل.

واعتماد الشاعر على البحور الصافية فقط، زاد من قدرته على التحكم في الحركة الإيقاعية، خاصة مع توظيف البدائل الإيقاعية.

وجاءت القافية عنصرا داخليا للإيقاع، لما شكلته من وقف زمني يؤخذ عنده النفس. وتميزت قصائد الديوان بتنوع القوافي، مما أشاع تنوعا إيقاعيا وصوتيا زاد من الجمالية المنشودة.

وقد كان لعنصر التدوير أهمية كبرى في تنوع الحركة الإيقاعية، خاصة وأن كل قصائد الديوان لا تخلو منه، مما جعلها تبدو جملة واحدة، يتتابع فيها الإيقاع وتتسارع فيها الحركة.

أما التكرار فكان له دور مهمّ في شيوع الحركة وزيادة الدلالة، وبخاصة مع التكرار الاستهلالي والتكرار الخاتمي، اللذين جعلا القصيدة تعود على بدئها، الأمر الذي يشير إلى أن الحركة دائرية وتنتظم وفق هذا المسار. كما جاء التكرار الجملي الذي أفاد التأكيد مع مفارقة الإيقاع. وتكرار اللازمة الذي جعل القصيدة جسدا واحدا أو وحدة بنائية واحدة.

ومن التكرار الذي أضفى نغمية على الإيقاع، نجد تماثل العلامات الذي أسهم بدوره في الحركية الإيقاعية والجرس الموسيقي الناتج من تكرار الأصوات داخل هذا التماثل.

أما التشكيل الطباعي، فقد أسهم في إحداث التنغيم، خاصة بتوظيف العلامات التي

أحالت إلى دلالات عدّة، فدلّت على نهاية السطر الشعري، لاسيما في ظل غياب الروي الذي كان هو علامة النهاية. ودلّت على الوقف أو التنغيم كالاستفهام والتعجب.

ولعل الميزة الأكثر بروزا في الديوان ارتكازه على ثلاثية (اللغة، الأنا، التصوف)، ولأن الأنا لا يكون إلا بوجود اللغة، ولأن التصوف أصبح لغويا كذلك، نجد أن اللغة هي أساس الجمالية في هذا الخطاب، فهي معراج الفرد لوصول إلى المقام العالي، وهي السنونو التي يشكلها قصيدة للخلود بها، فيكون وصول المقام متبوعا بالخلود.

ولا يخامرنا شك في أن دراستنا هذه تعدّ محاولة أو قل لبنة تنضاف إلى صرح الأدب الجزائري وبنائه، وفي الديوان قضايا أخرى ومسائل كثيرة تحوج إلى الكشف والدراسة، ونرجو أن نكون قد فتحنا الباب أمام دراسات أخرى تبحث ي خصوصيات الأدب الجزائري وجمالياته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أحالت إلى دلالات عدّة، فدلّت على نهاية السطر الشعري، لاسيما في ظل غياب الروي الذي كان هو علامة النهاية. ودلّت على الوقف أو التنغيم كالاستفهام والتعجب.

ولعل الميزة الأكثر بروزا في الديوان ارتكازه على ثلاثية (اللغة، الأنا، التصوف)، ولأن الأنا لا يكون إلا بوجود اللغة، ولأن التصوف أصبح لغويا كذلك، نجد أن اللغة هي أساس الجمالية في هذا الخطاب، فهي معراج الفرد لوصول إلى المقام العالي، وهي السنونو التي يشكلها قصيدة للخلود بها، فيكون وصول المقام متبوعا بالخلود.

ولا يخامرنا شك في أن دراستنا هذه تعدّ محاولة أو قل لبنة تنضاف إلى صرح الأدب الجزائري وبنائه، وفي الديوان قضايا أخرى ومسائل كثيرة تحوج إلى الكشف والدراسة، ونرجو أن نكون قد فتحنا الباب أمام دراسات أخرى تبحث ي خصوصيات الأدب الجزائري وجمالياته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المصادر:

1- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. منشورات الاختلاف. الجزائر.ط1. 2002م.

2- أحمد الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها. حققه وأتم شرحه: محمد عبد القادر الفاضلي. المكتبة العصرية. صيدا، بيروت، لبنان. دط. 2001م.

3- أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها. حققه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع. مكتبة المعارف. بيروت، لبنان. ط1. 1993م.

4- امرؤ القيس: الديوان. تح: حنا الفاخوري، بمؤازرة وفاء الباني. دار الجيل. بيروت، لبنان. ط1. 1989م.

5- ابن تيمية تقي الدين: التفسير الكبير. تحقيق وتعليق: عبد الرحمن عميرة. ج6. دار الكتب العلمية. لبنان. دط. دت.

6- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): كتاب الحيوان.ج3. تح: عبد السلام هارون. دار الجيل. بيروت. لبنان. دط. دت.

7- ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص .ج2. تح: عبد الحكيم بن محمد. المكتبة التوفيقية دط. دت.

8- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت، لبنان.ط3. 1986م.

9- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج2. تح: عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية. صيدا، بيروت، لبنان. ط1. 2001م.

10- الزركشي (بدر الدين بن عبد ربه): البرهان في علوم القرآن ج3 تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، لبنان، 1988م.

11 صرفة بن العبد: الديوان. المكتبة الثقافية. بيروت. لبنان. دط. دت.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

12- ابن عبد ربه (أبو عمرو أحمد بن محمد الأندلسي): العقد الفريد.ج5. دار الكتاب العربي. لبنان. دط. 1965م.

13- أبو العلاء المعري: ديوان لزوم ما لا يلزم. تصحيح وتفسير غريبه: أمين عبد العزيز. دط. دت.

14- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. شرح وتعليق. محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة الإيمان. القاهرة، مصر. دط. دت.

15- : دلائل الإعجاز. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي.حققه وضبطه وعلق عليه: محمد رضوان مهنا. مكتبة الإيمان. القاهرة، مصر. دط. دت.

16- شرح ابن عقيل: تح: محمد محي الدين عبد الحميد.ج1. مكتبة دار التراث. القاهرة، مصر دط.2005م.

17- القشيري (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن): الرسالة القشيرية في علم التصوف. دار الكتاب العربي. بيروت، لبنان. دط. دت.

18- ابن مالك: شرح التسهيل: تح: عبد الرحمن السيد، محمد بدوي المختون.ج1. هجر للطباعة والنشر. ط1. 1990م.

19- ابن هشام الأنصاري (أبو محمد عبد الله جمال الدين): أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك. ومعه: عدّة المسالك إلى تحقيق أوضح المسالك: محمد محي الدين عبد الحميد.ج1. ج4. المكتبة العصرية. صيدا، بيروت، لبنان. دط. دت.

المعاجم والموسوعات:

1- إميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب. دار العلم للملايين. بيروت. لبنان. ط1. 1987م.

2- زبعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري.ج1. دار الهدى.عين مليلة.

الجزائر. ط1 .2002 م.

3- رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**. دار الحكمة. الجزائر. د ط . 2000م .

4- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر(عربي، انجليزي، فرنسي). دار الآفاق العربية. القاهرة، مصر. ط1. 2001م.

5- عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين. دار هومة للطباعة النشر والتوزيع. الجزائر. دط.2007م.

6- عبد المنعم حفني: المعجم الصوفي. دار الرشاد. القاهرة، مصر. ط1. 1997م.

7- عبد المنعم حفني: الموسوعة الصوفية. مكتبة مدبولي. القاهرة، مصر. ط1. 2003م.

8- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي.ج1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، مصر. ط2. 1983م.

9- محمد عناني: معجم المصطلحات الحديثة. دراسة ومعجم، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996م

10- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. م1. مؤسسة البابطين. ط2. 2002م.

11- موسوعة القرن larousse . الدار المتوسطية للنشر. بيروت،تونس. لبنان، تونس. ط1. 2006م

المراجع العربية:

1- آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة.منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2002م.

2- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. دط. دت..

3- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي .دار الآفاق .الجزائر .ط2 .2003م.

4- أحمد رحماني: الرؤيا والتشكيل في الأدب العاصر.مكتبة وهبة. القاهرة، مصر. ط1. 2004م.

5- أحمد الزعبي: أسلوبيات القصيدة المعاصرة، دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين من (1950م-2000م). دار الشروق. عمان، الأردن. ط1. 2007م

6- أحمد كشك. القافية تاج الإيقاع الشعري. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط1. 2004م.

7- أحمد مداس: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. عالم الكتب الحديث. إربد، الأردن. ط1 . 2007م.

8 - أسيمة درويش: مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس. دار الآداب. بيروت، لبنان. ط1 . 1992م.

9- أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج. دار مجدلاوي. عمان، الأردن. ط1. 2002م.

10- بشرى موسى الصالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. المركز العربي الثقافي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط1. 1994م.

11- بوجمعة بوبعيو: النص الشعري بين التأصيل والتحليل، دراسة في الشعر العربي الحديث منشورات جامعة قار يونس. بنغازي، ليبيا.ط1 .1998م.

12-تمام حسان: اللغة العربية مبناها ومعناها. عالم الكتب. القاهرة، مصر. ط3. 1998م.

13- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان. ط3. 1992م.

14- : مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي. مؤسسة فرح للصحافة. قبرص. ط 4. 1990م.

15- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية. تر:مبارك حنون وآخرون. دار توبقال للنشر. المغرب. ط1. 1996م.

16- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة أسلوبية في أنشودة المطر للسياب. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط1. 2002م.

17- حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي. الدار الثقافية للنشر. القاهرة، مصر. ط1 . 1998م.

18- حسين أبو النجا: الإيقاع في الشعر الجزائري. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر. دط. 2003م.

19- حسين الواد: جماليات الأنا في شعر الأعشى. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط1. 2001م.

20- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي. دار توبقال للنشر. المغرب. ط1. 2000م.

21- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا. دط. 1996م.

22- ديزيره سقال: حركة الحداثة، آراؤها وإنجازاتها حتى عام 1984. دار الصداقة العربية. بيروت. لبنان. ط1. 1997م.

23- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري. دار العلوم للنشر والتوزيع. عنابة، الجزائر.دط .2006 م.

24- الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية.دار الهدى.عين مليلة، الجزائر. دط.2006م.

25- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي. منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر. دط. دت.

26- زروي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو. المجلس الأعلى للثقافة .د ط .

2000 م.

27- سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث. عالم الكتب الحديث. إربد، الأردن. ط1 .2004م.

28- سعيد حسن بحري: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات. مكتبة لبنان ناشرون. الشركة المصرية للنشر لونجمان. ط1 .1997م.

29- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. دار النهضة العربية. بيروت، لبنان. ط3. 1984م.

30- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) المركز الثقافي العربي . بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط3 .1997م .

31- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: تأليف مجموعة من الأساتذة والنقاد. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. ط1 .2002م.

32- سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية. منشورات عويدات الدولية. بيروت، باريس. لبنان، فرنسا. ط1. 1991م.

33- سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب. نوارة للترجمة والنشر. ط1. 1996م.

34- شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع. دار الثقافة العربية. مصر. ط3. 1998م.

35- شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. دط. 1999م

36- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي. القاهرة، مصر.ط3 . 1993م.

37- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. لبنان. ط1. 1995م

38- : بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة. الكويت. عدد 164. أغسطس

1992م .

39- : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته . دار الشروق. القاهرة، مصر. ط1. 1998م.

40- طه الوادي: جماليات القصيدة المعاصرة. الشركة العالمية للنشر لونجمان.ط1. 2000م.

41- عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات. القاهرة، مصر. دط. 1998م.

42 - عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص. المركز الثقافي العربي. بيروت ، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط1 .1999م.

43- عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي .ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر . د ط. 2005م .

44- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا). مطبعة هومة.الجزائر. ط1. 1998م .

45- : علامات في الإبداع الجزائري. ج1. رابطة أهل القلم. الجزائر. ط2 2006 م.

46- عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي. دار الحصاد. دمشق، دمشق. ط1. 1989م.

47- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. دار الفجر للنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط1. 2003م.

48- : العروض وإيقاع الشعر العربي. دار الفجر للنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط1. 2003م.

49- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط2 . 1982م.

50- عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل. دار ظلاس للدراسات والترجمة و لنشر. دمشق. سوريا. ط2 . 1985 م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

51- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. ط2 .1999م.

52- عبد القادر بوشريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. الأردن. ط3. 2000م.

53- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري. ديوان المطبوعات الجامعية. وهران، الجزائر. ط1. 1993م.

54- : الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ديوان المطبوعات الجامعية. وهران، الجزائر. ط1 . 1994م.

55- عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. دط . 2002 م.

56- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. ط1 .2001م.

57- عبد الهادي ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية. دار الكتاب الجديد المتحدة. لبنان. ط1 .مارس 2004م.

58- العربي دحو: قراءات في ديوان العرب الجزائري (تأسيس، توحد، انعتاق، مشاكسات، أرق، بوح، حميمية). دار الهدى. عين مليلة، الجزائر. دط. 2006م.

59- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة. دار الفكر العربي. القاهرة، مصر. دط. 1992م.

60- : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة ودار الثقافة. بيروت، مصر. ط3 .1981م.

61- عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير. دار الطباعة المحمدية. القاهرة، مصر. ط1. 1978م.

62- علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا. دط. 1996م.

63- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. ط1. 2006م.

64- علي حداد: الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا. دط . 2000م.

65- عمر أوكان: اللغة والخطاب. إفريقيا الشرق. المغرب .د ط . 2001م

66- عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون. دار هومة. الجزائر.دط. دت.

67- غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. ط1. 2003م.

68- فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا. دط. 2005م.

69- فرحان بدوي الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث. دراسة في تحليل الخطاب. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان. ط1 . 2003م.

70- فوزي عيسى: تحليل النص الشعري. دار المعرفة الجامعية. القاهرة، مصر. د ط.2002م.

71- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر العربي المعاصر. دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط1. 1997م.

72- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. المدارس. الدار البيضاء، المغرب. ط 1. 2001م.

73 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها.ج3. الشعر المعاصر. دار توبقال للنشر. المغرب. ط3. 2001م.

74- : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. دار التنوير. بيروت، لبنان. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، المغرب. ط2. 1985م

75- محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر. دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. دط. 2001م.

76- : ظواهر نحوية في الشعر الحر دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور. مكتبة الخانجي. القاهرة، مصر. ط1 . 1990م.

77- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا. دط. 2001م.

78- محمد طالب الأسدي: بناء السفينة، دراسة في النص النوابي. البصرة، العراق. 2008م.

79- محمد طمار: مع شعراء المدرسة الحرة بالجزائر. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر .د ط . 2005م.

80- محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر. بنيانها ومظاهرها. الشركة العالمية للكتاب. لبنان. ط1 .1996م.

81- محمد علي مقلد: الصراع الأيديولوجي في الشعر. دار الآداب. بيروت، لبنان. ط1. 1996م.

82 - محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي. المطبعة العصرية. تونس. دط. 1976م.

83 - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف. القاهرة، مصر. ط3 . 1984م.

84- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش. إيتراك للنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط1 .2001م.

85- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. اتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر. ط1 . 2003 م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

86- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر. سراس للنشر. تونس. ط2 . 1992م.

87- محمد ماجد الدخيل: الصورة الفنية في الشعر الأندلسي. شعر الأعشى التطيلي أنموذجا. دار الكندي للنشر والتوزيع. عمان، الأردن. دط. 2006م.

88- محمد مفتاح: دينامية النص. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط1. 1987م.

89- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925م-1975م). دار الغرب الإسلامي. لبنان. ط1. 1985م

90- مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا. دار الآفاق. الجزائر. دط. دت.

91- مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر العربي. منشأة المعارف . الإسكندرية، مصر. دط. 1409هـ

92- : المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية. منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر. دط.1987م.

93- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس. بيروت، لبنان. دط. دت.

94- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية، مصر. دط. 1994م.

95- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين. لبنان. ط6 .1968م.

96- ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر. دار الطليعة. الجزائر. ط1 . 2004م.

97- نصرحامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط5 .1999م.

98- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية.

عالم الكتب الحديث. إربد، الأردن. ط1 .2006م.

99- هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الوعي الشعري الجاهلي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت، لبنان. ط1. جوان 2007م.

100- يمنى العيد: في معرفة النص. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت، لبنان. ط3 . 1985م.

الكتب المترجمة:

1- باشلار (غاستون): جماليات المكان. تر:غالب هلسا. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان. ط5. 2000م.

2- بليث (هنريش): البلاغة والأسلوبية، نحو منهج سيميائي لتحليل النص. تر: محمد العمري. إفريقيا الشرق. المغرب. ط2 .1999م.

3- كريستيفا (جوليا): علم النص. تر: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط2 .1997م.

4- كوهين (جون): النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر – اللغة العليا. تر: أحمد درويش. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، مصر. ط4 .2000م.

5- ميلز (سارة): الخطاب. تر: يوسف بغول. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات. جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر. 2004 م.

6- ياكوبسون (رومان): 6 محاضرات في الصوت والمعنى. تر:حسن ناظم وعلي حاكم صالح. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. لبنان، المغرب. ط1. 1994م

الرسائل الجامعية:

1- خليفة بوجادي: خصائص التركيب اللغوي في "بوابات النور" للشاعر الجزائري عبد القادر بن محمد بن القاضي – دراسة في الوظيفة التداولية – دكتوراه. جامعة الأمير عبد القدر

للعلوم الإسلامية. قسنطينة، الجزائر. 2005م-2006م

2-عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر. دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث. جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر. 2004م- 2005م

3 - : الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر. ماجستير. جامعة الجزائر، الجزائر. 1995م

4- عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر. ماجستير. جامعة منتوري. قسنطينة، الجزائر. 2003م-2004 م.

5- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر –وفعاليات التجاوز- دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث. جامعة قسنطينة، الجزائر .2005م-2006م

6- ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري. دكتوراه دولة. جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر. 2004م- 2005م.

7- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. دكتوراه دولة في النقد المعاصر. جامعة وهران، الجزائر. 2004م-2005 م.

المجلات والدوريات:

مجلة أبحاث اليرموك:

1- بسام قطوس: البنية الإيقاعية في مجموعة محمود درويش'حصار لمدائح البحر'. مجلة أبحاث اليرموك. جامعة اليرموك. إربد، الأردن. م9. عدد1. 1991م.

مجلة الأثر:

2- قايد سليمان مراد: الشعر الصوفي الشعبي (البنية والرؤيا). مجلة الأثر. جامعة ورقلة. عدد 06. ماي 2007م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مجلة الآداب:

3- خالد السيد: الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة. مجلة الآداب. جامعة قسنطينة. عدد04. 1997م.

مجلة الآداب والعلوم الإنسانية:

4- النواري سعودي: الخطاب الأدبي بين آلية الإنتاجية وخطوات المقاربة. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية .جامعة منتوري قسنطينة .عدد 06. أكتوبر 2005م

مجلة التواصل:

5- السعيد بوسقطة :شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي .مجلة التواصل – دراسات في اللغة والأدب – جامعة عنابة .عدد08 .جوان 2001م.

مجلة جامعة أم القرى:

6-زهير بن أحمد المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية). مجلة جامعة أم القرى. م 13. عدد21. ديسمبر 2000م.

مجلة عالم الفكر:

7-فاضل عبد الواحد علي: ملحمة جلجامش. عالم الفكر. المجلد 16. العدد1. الكويت. أبريل، مايو، يونيو 1985م.

8-محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق. مجلة عالم الفكر. الكويت. م 28. عدد1. سبتمبر 1999م

مجلة فصول للنقد الأدبي:

9- صلاح عبد الصبور: تجربتي مع الشعر. مجلة فصول للنقد الأدبي. مصر. مجلد 2. عدد 1. أكتوبر 1981م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مجلة اللغة والأدب:

10-بلعلى آمنة: نظرية النص عند جوليا كريستيفا. مجلة اللغة والأدب. جامعة الجزائر. عدد 08. الخاص بملتقي علم النص. 1996م

11-عبد الملك مرتاض: الكتابة ومفهوم النص .مجلة اللغة والأدب .جامعة الجزائر .عدد08. الخاص بملتقي علم النص .1996م

محاضرات الملتقي الوطني الأول:

12- بلقاسم دقة: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي. محاصرات الملتقي الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي. نوفمبر 2000م. جامعة محمد خيضر، بسكرة.

مجلة الناص:

13- شعيب مقنونيف: حول مصطلح نظرية التلقي وخصائص التجربة الجمالية (النص الروائي الجزائري نموذجا). مجلة الناص. جامعة جيجل. عدد 4 – 5 .أفريل – جويلية. 2005م

14- محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل). مجلة الناص. جامعة جيجل . عدد 2-3 . أكتوبر- مارس. 2004-2005م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهـــرس الموضوعات

مقدمة .....

مدخل

- الشعر الجزائري المعاصر..... 2
- الخطاب والنص..... 10
- الجمالية وتلقي النص الشعري..... 17

الفصل الأول: جماليات التشكيل اللغوي

1- الانزياح..... 28

الانزياحات النحوية..... 32

الانزياحات المطبعية..... 37

العنونة في الديوان..... 38

2- الحذف..... 42

نقاط الحذف..... 43

حذف (أيها) في النداء 47

البياض..... 48

3- التكرار..... 52

تكرار الكلمة..... 53

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تكرار العبارة..... 55

تكرار القول والبناء الدرامي في الديوان..... 59

طغيان الأنا في الديوان..... 60

الفصل الثاني: جماليات التشكيل الفنّيّ

1-جماليات قصيدة الومضة..... 72

2-الصورة والتشكيل اللوني..... 77

3-جماليات صورة اللغة..... 81

صور صوفية..... 86

- جماليات الرمز 90

1-الرمز الأسطوري /التراثي..... 93

2-الرمز الصوفي..... 99

رمز المرأة 102

رمز الخمرة..... 108

رمز الطبيعة..... 112

الفصل الثالث: جماليات التشكيل الإيقاعيّ

1- الإيقاع الداخلي..... 120

2- الوزن..... 124

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- التفعيلة..... 124

3- القافية..... 136

4- التدوير..... 143

5- الشكل الطباعي..... 148

6- التكرار..... 150

خاتمة..... 158

قائمة المصادر والمراجع..... 164

فهرس الموضوعات 179

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تصويب الأخطاء المطبعية

الخطأ	التصويب	رقم الصفحة
ليكون	لتكون	-ب-
تحدنا	تحدثنا	-ث-
دكتواه	دكتوراه	-ج-
دراسة في فلسفة الوعي في الشعر الجاهلي، دراسة في فلسفة الوعي الشعري الجاهلي	دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي	-ج-، 21، 111، 116، 175
التهميش(2) يراجع: م.ن. ص ص9، 10.	(2) م.ن. ص09.	3
التهميش(3) م.ن. ص09	يراجع: م.ن. ص ص9، 10.	3
التهميش(1) يراجع: عبد الحميد هيمة	محمد صالح خرفي	4
التهميش(2) محمد صالح خرفي	يراجع: عبد الحميد هيمة	4
بالغة	باللغة	29
تكرارالفعل (يعرف)		51
التهميش(1) عبد الحميد هيمة	يراجع عبد الحميد هيمة	56
و جهته	و جهتاه	93

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

للوصول	للوصول	162
في	في	162
محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بناها ومظاهرها	محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بناها ومظاهرها	173

تصويب الأسطر الشعرية

السطر الشعري	تصويبه	رقم الصفحة
وعيوبي حرافية الخدقاتْ	وعيوني خرافية الحدقات	34
محرقة الباذْ	لمحرقة الباه	36
تعالي قاسميني حشرحاتي	فتعالي قاسميني حشرجاتي	43
كنت مهرت فراشاتي	كنت مهرت بهاء الفراشات	52
فارس الأحرف الرنبقية واللغة الجامحه	واللغة الجامحه محذوف	84
حسدي قمقم الليبيدو	جسدي قمقم الليبيدو	88
تنتظر اللمسة الأسرةْ	تنتظر اللمسة الأسرةْ	88 148
دحرجني الغامق العنكبوتْ 0. ///0. /0//0. /00//	دحرجني الغامق العنكبوتُ /0. ///0. /0//0/ .0//0/.0	130
فعْ. فعلُنْ. فاعلن. فاعلانْ	فعْ. فَعِلُنْ. فاعلن. فاعلن. فا	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بعض ما جاء في المناقشة

الرأي في المذكرة	رأي الأستاذ المناقش	رقم الصفحة
(مصطفى)	الشاعر (مصطفى دحية)	95
واللحظة الآسنه	واللحظة الآسنه	134
0/ 0/ 0//0/0//0/0(علة بتر)	0//0/0//0/0(علة خرم)	
فا	تضاف إلى فاعلن فتصبح فاعلاتن(علة ترفيل)	جدول (4) : 133
التدوير الكلي	حذف المثال لأنه لا يشمل القصيدة كلها	145

بعد ثلاث ساعات انتهت المناقشة وكانت نقطة التقييم 17 من 20 مع تـــهنـــئـــة اللجنـــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية