الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

قسم اللغة والادب العربي
كلية الآداب و اللغات

حركية البنيات الأسلوبية في الشعر المغاربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص:أدب مغاربي

إعداد الطالب
سمية صالحي

إشراف الاستاذ الدكتور
أ.د.بشير مناعي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	جامعة الانتساب	الصفة
أ.د يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	رئيسا
أ.د.بشير مناعي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مشرفا ومقررا
د.السعيد قرفي	أستاذ محاضرأ	جامعة الوادي	عضوامناقشا
د.محمد عطاالله	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	عضوا مناقشا
إ.د. بايزيد فاطمة الزهراء	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
د. عبد القادر خليف	أستاذ محاضرأ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022 – 2023م/1444 – 1445 هـ

الإهـــــداء

إلى من شدً من عزمي

وعلمني الصبر

أبي الكريم.

إلى نبع المحبة والحنان والإيثار

أمي الحبيبة.

إلى أقرب الناس إليَ

زوجي الفاضل.

إلى روحي وقرة عيني ونبض فؤادي

أولادي الغاليين.

رواء/محمد براء/أشرف

إلى من شاركوني السراء والضراء إخوتي وأخواتي

إلى أهلي وجموع أعمامي وأقاربي .

إلى أساتذتي الكرام الأفاضل .

الباحثة:سمية صالحي

أحمد الله حمدا كثيرا، وأشكره على فضله وتوفيقه على ما أكرمني به من إتمام هذه الدراسة.

ثم أتوجه بجزيل الشكر والعرفان والامتنان إلى

الأستاذ المشرف الدكتور: **بشير مناعي**

الذي رافقني بجهده ووقته وأمدني بالتوجيه والإرشاد حتى إتمام هذا البحث سائلة الله العظيم أن يمده بموفور الصحة والعافية.

والحمد لله والصلاة والسلام على خير الأنام

الباحثة:سمية صالحي

قـائـــمـة الـمـــخـــتـــصـــرات

- **م:** التاريـــخ الميـــلادي
- **ت:** تـوفـــــــي
- **ص:** صـــفحـــــة
- **ط:** طـــبـــعـــة؛
- **ج:** جـــــــــزء
- **مج:** مـجـــــلـــــد
- **(د، ط):** بدون طبعة
- **(د، م):** بدون مكان نشر
- **(د، ت):** بدون تاريخ نشر
- **(د، ن):** بـدون نـاشر
- **تر:** تـــرجـــمـــة
- **تح:** تـحـــــقيـــق
- **تق:** تـــقـــديـــم
- **تع:** تـعـلـــيـــق
- **مر:** مراجعة

مـــــقدمة

مقدمة:

لطالما حظي الأدب – شعره ونثره – بأهمية بالغة على مرِّ كل العصور و الأزمان،لذلك نجد جميع الأمم و الحضارات المختلفة عملت على توثيقه بجميع مضامينه وأشكاله، من أجل أن يكون لها مكانتها وتميزها بين الأمم الأخرى،فالأدب المغاربي – الذي أُعْتبر في كثير من الأحايين– بأنه أدب جامد مقلد للشرق أو للغرب، يخلو من روح الإبداع و التمير، نجده الآن يخرج من هذه البوتقة،ويُرسي لنفسه قواعد،ويضع مقوماته الجديدة،تكون له بمثابة أساسات للتجديد و التطور، فظهر نخبة من الشعراء حملوا لواء التجدد وخلعوا عن قصائدهم رداء التقليد،فأنتجوا شعر يرسي دعائم الهوية الثقافية الخاصة بكل مقوماتها على اختلافها و تنوعها، متجاوزين بذلك التجاذبات الخارجية من الشعرية المشرقية و الأوروبية .

وهذا ما أنتج إبداعات تحمل ميزات التفرد و الخصوصية من جهة ووظفوها في قوالب شعرية متميزة في بنياتها الداخلية وأشكالها الخارجية من جهة اخرى، وذلك من خلال إبداع لغة شعرية ملء " بالتخييل" و" التكثيف"،فأصبحت منفتحة على حركة الإبداع و منفلتة من القيود التي تتحكم في العملية الشعري،لذلك صار الاهتمام منصباً عن الصيغ التعبيرية الجديدة،والإيقاعات المتفردة، التي تعكس الهوية المغاربية وما تزخر به من تعددية واختلاف، وهذا ما أفضى بالضرورة إلى أنتاج قصائد لها طابعها الخاص، محملة بدلالات عميقة،وموشحه بلغة شعرية لها ما يميزها في كل المستويات فنياً وشكلياً.

هذه الحركية الشعرية الجديدة، أعطت بعدا حديثا للإيقاع في الشعرية المغاربية المعاصرة، حيث نجدها قد اهتمت باستخدامات التفعيلة في السطر الشعري،ووظفوا البحور الشعرية المتمازجةوغيرها الكثير من مظاهر التجديد،فكل هذه الإبداعات في مجالالإيقاع و الصوت والتفعيلة ،تعتبر كلها رموزا و مدلولات إيقاعية تُثبت الحركية التفاعلية للنص الشعري المغاربي مع مُتغيرات الكتابة الفنية والواقع المُعاش كما تجلت هذه الإبداعات في

البنيات التركيبية عن طريق التلاعب بالبنى النحوية وتموضوعاتها المختلفة،فكان ذلك سببا مهما في دينامية النص الشعري المغاربي ورمزا أساسيا يرتكز عليه الوظيفة النحوية الجديدة،يجسد البُعد الحركي للبنية التركيبية .

كما تعتبر حركة الحداثة التي طغت على الشعر المغاربي المعاصر، تمخضت عنها مفاهيم ومصطلحات جديد، تتميز بالمرونة الشديدة والتي بدورها تصبغ الدلالة بفكر هلامي يحمل صفات توالدية تختلف وتتباين حوله اللآراء، فهذه الميزة جعلت الشعر المغاربي المعاصر ،يخضع للقرآءة و إعادة القرآءة من جديد، وفي كل مرة يجد المتلقي نفسه أمام نص جديد متولد من النص الاصلي.

كل هذه المقومات، تجسد في تشاكلها اسلوبية جديدة، أسس على منوالها نصية شعرية تحمل في ثناياها مرونة و حركية تعمل في فضاء من الابداع و التميز.

كما استدعى هذا الكم الكبير من التجديد و التحول،الانتباه بعد حضوره في المشهد الأدبي الثقافي العربي والعالمي ،لذا وقع الاختيار على البحث في موضوع " حركية البنيات الأسلوبية في الشعر المغاربي المعاصر " .

تتبدى أهمية هذا الموضوع في قراءة ما قدمته القريحة الشعرية المغاربية في الفترة المعاصرة،وخاصة أننا في زمن طغت عليه مفاهيم التعددية والاختلاف، أو ما يسمى بالقراءة وإعادة القراءة،أو الفكر التأويلي،أو ما يعرف باختصار "بالدرجة الصفر"

كما تظهر أهمية هذا الموضوع، في الوقوف على اساسات الحركية الشعرية على مستوى الكم من خلال عدد الانتاجات المتزايدة عبر الفترات الزمنية المختلفة،وكذلك في مستوى الكيف من خلال دراسة المادة الشعرية عن طريق تحليل البُنى الأسلوبية المتعددة و(المُتمايزة) في المتن الشعري المغاربي المعاصر، الذي جاء مواكباً لمتطلبات ومقتضيات العصر ومُتغيراته.

كما تتجلى أهمية هذا الموضوع،في استقراء مسار هذا الاتجاه التجديدي الذي بقي مُغيبا فترة من الزمن، واكتشاف طبيعة هذا التجديد و مميزاته الفكرية والمنهجية والأسلوبية،وذلك بدراسة التجارب الشعرية عند ثُلة من الشعراء كالشاعرة زينب الأعوج والشاعر إدريس زايدي ، وأحمد مفدي، وفوزية العكرمي، وفيصل الأحمر، وعبد الله فراجي، وعبد الباسط أبو بكر محمد...وغيرهم .

أمَّا الهدف من الدراسة، فهو إعطاء صورة واضحة حول الشعرية المغاربية المعاصرة،والتركيز على إظهار تفردها وتميزها عن غيرها بخصوصية الفكر والدلالة ومدى ارتباطها بالهوية الثقافية والحضارية للبلدان المغاربية،وكذا خصوصيتها الإبداعية وارتباطها بالحركية الأسلوبية، لذلك يُحاول هذا البحث الإجابة عن إشكال رأيسي متمثل في:

– ماهي تجليات و مظاهر التجديد في الشعر المغاربي المعاصر؟ وهل هذا التغير ظهر في كل الدول المغاربية على حد سواء،أم يوجد اختلاف و تمايز في مستويات هذا التجديد، وهل هناك تباين في درجة الوعي بضرورة التغيير وأهمية التخلص من التبعية للمشرق وفك الارتباط بالغرب الأوروبي من بلد لآخر؟

وقد اعتمد البحث على جملة من الدواوين الشعري و الكتب و المقالات، في الأدب المغربي عموما وفي الشعر على وجه الخصوص، كانت مصادر مهمة ارتكز عليها البحث في الاستقراء و التحليل، لعل من أبرزها: مجموعة من الدواوين الشعرية، والتي كانت عِماد الجزء التطبيقي من هذا البحث،وكذلك محمد بنيس و الموسوم بـ (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وكذلك كتابه (حداثة السؤال)، وكذ كتاب عبد الله كنون (أحاديث عن الشعر المغربي المعاصر)، وأيضا كتابات محمد العمري من بينها كتابه (الموازنات الصوتية في الرؤيا البلاغية) وكتاب يوسف إسماعيل (البنية التركيبية في الخطاب الشعري)، كما إعتمد

البحث عن إصدارات ودواوين الجاحظية، والذي حوا كوكبة من المُنجزات الشعرية لعدد من الشعراء المعاصرين في المغرب العربي .

أما المنهج المُتبع في هذه الدراسة،هو المنهج الاسلوبي وعلى وجه التحديد (الاسلوبية البنيوية) ،بالاعتماد على آليتي التحليل و الوصف، فالتحليل الذي يضع المادة العلمية للتحليل الموضوعي، والوصف الذي يمكن من تتبع واستقراء مرتكزات الحركية الأسلوبية في الدواوين الشعرية.

وقد واجه هذ البحث الكثير من الصعوبات ،منها صعوبة الوصول الى بعض المراجع.

وجاء البحث في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، حيث كان أولى الفصول عبارة عن طرح تمهيدي يبين أهم المفاهيم، ويُزيل اللبس عن أبرز المصطلحات التي يقوم على أساسها البحث،كما درسنا فيه لمحة عامة حول الشعر المغاربي المعاصر،كي نؤسس بذلك مهاداً نظريا ننطلق من خلاله لسبر أغوار الموضوع.

والفصل الموالي جاء تحت عنوان (حركية البنية الإيقاعية في القصيدة المغاربية المعاصرة) حيث درسنا فيه حركية البنية الخارجية للقصيدة ،والذي حوا: أهمية دينامية البحور المتمازجة وعلاقتها بحركية الإيقاع، كما بينا دور الزحافات والعلل في تكوين الإيقاع و مرونته، ثم سلطنا الضوء عن حركية البنية الداخلية للقصائد وكل ما جاء فيها من حركية في إيقاع التوازي وإيقاع التكرار ،والتصريع،والسجع،والقوافي الداخلية وتواشجاتها المنفتحة على عديد الاختلافات،كما درسنا إيقاع التكرار وأهميته في خلق الحركية الموسيقية في القصائد المغاربية .

ثم جاء الفصل الثاني تحت عنوان (حركية التركيب النحوي) والذي أُفتتح بمفاهيم عامة حول التركيب النحوي وضروبه، ثم درسنا تجليات حركية التركيب في الشعر المغاربي

المعصر والمتمثلة في (الرمزية الحركية للتقديم و التأخير او ما يعرف ببنية القلب – وحركية أساليب الوصل والفصل – وفاعلية الاعتراض في خلق دينامكية النص الشعري)،ثم تتبعنا حركية التركيب البلاغي والذي درسنا فيه (تمظهرات حركية الصورة الشعرية – وحيوية البنيات التأليفية – والعد الحركي في جماليات المشابهة والمجاورة.)

أما الفصل الثالث فقد وسِم بـ (تجليات الحركة الدلالية في الشعر المغاربي المعاصر) حيث جاء تحت طياته (أهمية الانفتاح الدلالي في حركية النص الشعري المغاربي– ودور الثنائيات الضدية في تحريك المعنى – و كيفية توظيف التناص في تحريك الدلالة الشعرية – ثم درسنا الرمز وتجلياته في ديناميكية الشعرية المغاربية.).

وفي الاخير أتقدم بكل عبارات الشكر و الامتنان **الاستاذ الدكتور بشير مناعي** الذي أشرف على هذه الاطروحة ،و عمل جاهدا لاتمام هذا المنجز وإخراجه في أحسن صورة ،فله منا جزيل الشكر.

الفصل التمهيدي

في الأسلوبية و ارهاصات الشعر المغاربي المعاصر

المبحث الاول: تشاكل الاسلوبية بمرونة النصية الشعرية

1- ألأسلوب

2-الاسلوبية

3-علاقة الرمز الشعري بحركية البنى الاسلوبية

المبحث الثاني: لمحة عامة حول الشعر المغاربي المعاصر

1- الشعر المغربي المعاصر

2-الشعر التونسي المعاصر

3-الشعر الليبي المعاصر

4-الشعر الموريتاني المعاصر

5-الشعر العربي المعاصر في الجزائر

الفصل التمهيدي : فيالأسلوبية وارهاصات الشع رالمغاربي المعاصر

يُعد الشعر المغاربي المعاصر بحرٌ زاخر بالبنى الأسلوبية المرنة ، كل بنية منها تتكون في الكلام من عناصر لها طبيعة مادية محسوسة أو مجردة، قابلة للتجديد وتقدير الحجم وتقييم النوع، وبالجملة للمحاصرة النقدية، بما في هذه العناصر من حالات وجوب وجواز في الاستعمال الأصلي وإمكانات الأسلوبي المحتملة التي تتفاعل عند الاقتضاء مع الاستعمالات الأصلية، فتكسب الكلام مرونة وتصبغ على الخطاب حيوية و دينامية خلاقة (حركية).فالتأثير المتبادل بين البنية المعجمية والبنية المعنوية مرورًا بتفاعلهما مع بنى التراكيب والتعبير والتوقيع والتصوير.... يحصل ما يحصل منه بتزامن مستويين معًا متداخلين: مستوى الكتابة العفوية ومستوى الصناعة الأدبية ذلك أن البنى المتفاعلة في الكلام تخضع للتراكيب لا للتعاقب الخطي[1].

فالبنية الغنية في ذاتها (المرمزة) ذات المعاني المرنة،<< تنقل النص من مجال التقرير والأخبار إلى مجال التحرير والإيحاء بحيث يتضح أن النص الأدبي هو الذي ينسق الوضع المتردي ويؤسس على أنقاضه عالمًا أكمل وأمثل>>[2]. وقد جمعت في هذا البحث مفاهيم تبين أن التعامل مع الاسلوب على أساس أنه بنية من بنى الكلام من شأنه أن يساعد على بلورة مفهوم الرؤية الحركية ويمثل قاعدة بمقتضاها تكون الرؤية في النص هي الحاصل الاجمالي من كَوْنِه الدلالي.

المبحث الأول: تشاكل الأسلوبية بمرونة البنى النصية الشعرية:

وقبل توضيح التواشجات القائمة بين الأسلوبية وحركية النص الشعري، سنقوم بتوضيح معاني الأسلوب والأسلوبية.

[1]– سمير إبراهيم العزاوي، التفكير السيميائي، دار كنوز ، عمان، الأردن،ط1، 2015م ص 226

[2] – نفس المرجع ،ص 227

1-الأسلوب:

"تحمل كلمة style(أي أسلوب) كثير من المعاني حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد، وهذا راجع إلى أن هذه الكلمة لا تخص المجال اللساني وحده بل استعملت في مجالات أخرى عديدة من مجالات الحياة اليومية والفن"[1]

هذا التمدد والتنوع في مفهوم الأسلوب، ومن خلاله الأسلوبية يجعلنا نتبع هذا الأثر، فقد جاء في لسان العرب <<السطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن: يقال أخذ فلان في أساليب من القوْل أي في أفانين منه>>[2]

أما جذر كلمة أسلوب في اللغات اللاتينية فقد ورد في المعجم الأدبي للغة الفرنسية الذي يفر من البداية بحقيقة غموض مصطلح الأسلوب (STYLE) ثم يلجئ بعد ذلك إلى التمييز الشكلي لتسيير المهمة[3]. فيقول <<إن كلمة الأسلوب انتقلت إلى اللغات الغربية من اليونانية عن طريق اللاتينية وكانت تعني الريشة أو المثقب المستخدم في الكتابة وقد استخدمت لأول مرة في الفرنسية في القرن 14م استخداما عاما وكانت تعني كل أنواع التعبير والكلام وبصفة خاصة فقد كانت تعني نموذجًا قانونيًا للتقاضي وهكذا فإن مفهوم الأسلوب تحول من أداة الكتابة ليصير نموذجًا وشكلاً وحدثًا للخطاب>>[4].

وليس ثمة شيء أحسن تعريفًالكلمة أسلوب من هذا التعريف:<< فالأسلوبية طريقة في الكتابة وهو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس ولعصر من

---

[1] – هنويش بليث، البلاغة والأسلوبية '(نحو نموذج سيمياني لتحليل النص) ت، ر: محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، 1999، ص 51.

[2] – ابن منظور لسان العرب، مادة أسلوب، الطبعة الأميرية بولاق، ج1، القاهرة، 1300هـ، ص 17.

[3] – معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأجيل والتنظير والتطبيق)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007، ص 10.

[4]– نفس المرجع،ص 11

العصور فقواميسنا المعاصرة ورثت هذا التعريف المضاعف عن القدماء>>[1]. وعلى العموم،الملاحظ عند الكثير من النقاد في تعريفهمللاسلوب يعتمدون على الرؤيا الفردية و هذا واضح في قول رولان بارث:<<الأسلوب هو شيء الكاتب هو وعيه وسجنه، أنه عزلته.... الأسلوب صوت مزخرف ينشئ لحنًا مجهولاً، فهو بعد عمودي يغوص في الذكرى المغلقة للشخص ويكون كثافته انطلاقًا من تجربة معينة للمادة. إن الأسلوب ما هو إلا استعارة، أي معادلة ما بين البنية الأدبية والبنية اللحمية للكاتب>>[2].

2-الأسلوبية:

إن التأصيل لمفهوم محدد للأسلوبية بالغ الصعوبة لانطلاقه من جذر اشكالي معقد ولبنائه على تراكمات سابقة ولذلك يقول "بيير جيرو"<<يمكننا القول أن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف إنها علم التعبير وهي نقد للأساليب الفردية ولكن هذا التعريف لم يظهر إلا ببطء، أيضا، "نوفاليس" هو أول من استخدم هذا المصطلح والأسلوبية بالنسبة إليه تختلط مع البلاغة وسيقول عنها (هيلانغ) من بعده (1837) أنها علم بلاغي>>[3].

إن المنطلقات المبدئية في التفكير الأسلوبي قد حددت منحى الأسلوبية نحو علم تحليلي، تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلي يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية ويبلور جالسون في مقارنة شمولية هذا المنحى فيعرف الأسلوبية بأنها <<حث عما يميز الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائل أصناف الفنون الإنسانية ثانيا>>[4].

---

[1]- بير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، مركز الانماء الحضاري بيروت، لبنان، (د، ط)، ص 09.

[2]- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985، ص 35.

[3]. - بير جيرو، الأسلوبية، تر:منذر العياشي، ص 09.

[4]- محمد عزام، الأسلوبية منهجًا ونقدًا، دار الآفاق، بيروت لبنان، ط1، 1989، ص 11.

ولا يجوز المرور عبر مفهوم الأسلوبية دون التوقف عند دراسة (شارل بالي) وذلك لمكانته ورسوخ كعبه في انبثاقة الدرس الأسلوبي.

<<إن شارل بالي هو المؤسس الأول لعلم الأسلوبية في العصر الحديث ....وتأتي أهمية (بالي) أنه....وللمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية.

نقل الدرس الأسلوب من الدرس البلاغي، يتأثير اللسانيات عليه منهجا وتفكيراً إلى ميدان مستقل، وصار يعرف بميدان الدرس الأسلوبي أو الأسلوبية>>[1].حيث يقول: <<تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبرة عنها لغويا كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية>>[2]. كما إهتم (بالي) بالجانب العاطفي للغة، وارتباط بفكره في القيمة والتوصيل، فكان يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهرة مفعمة بالتيار العاطفي فالمتحدث الفردي يحاول دون كلل أن يترجم ذاتية تفكيره ثم يتولى الاستعمال الشائع لهذه اللفتات التعبيرية...[3].

ولكي يحدد (بالي) ميدان الدرس الأسلوبي <<فقد ذهب ينظر إليه من زاويتين: الزاوية الأولى: ويضع فيها وقائع التعبير اللغوي، والزاوية الثانية: ويضع فيها أثر هذه الوقائع على الحساسية، وهو حين ينظر إلى الوقائع اللغوية لا يأخذ منها إلا تلك التي تحتوي على مضامين وجدانية ولذا فهو يبحث عن أثر هذه الوقائع على الحساسية وعن فعلها فيها والمتأمل في الزاويتين يدرس وكأن بينهما شبه جدلية يستدرك الطرف الأول منها وجود الطرف الثاني ويطلبه حثيثاً>>[4].

---

[1]- منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص30.

[2]. – نفس المرجع ،ص 31

[3]. – ينظر :صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 18.

[4]- منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 31.

وأمام تحركات إجرائية كثيرة لتحليل النص أسلوبيا نجد صاحب الكتاب البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنديش بليث) يقدم في القسم الثالث من كتابه نموذجا أسلوبيا جديداً متكئا على التحليل السيميائي مستندا على تشغيل الرصيد البلاغي والأسلوبي في إطار النموذج السيميائي لكل من التركيب والتداول والدلالة[1]. هذا الطرح يمكن الاستفادة منه عبر قولبته وربطه بالجذر اللغوي العربي ومحاولة تطبيقه.

بينما الدكتور معمر حجيج في كتابه "استراتيجية الدرس الأسلوبي،<< وبعدما جال تأصيلا وتنظيرًا وعقد للتطبيق الإجرائي ، ففي الفصل الخامس قدم الخطوات المنهجية لكل من استكشاف الأسلوب وتحديده وكذا الخطوات العامة للدراسات الأسلوبية التطبيقية ثم قدم لدراسة الأنواع الأدبية أسلوبيًة> >[2] .موضحا متى تكون الدراسة الأسلوبية واقعا عمليا <<يسعى إلى ابراز ميزة التشكيل اللغوي للعديد من النصوص، بالمقارنة إلى الكلام العادي بلغة عادية ويفرض أن تقوم الدراسة الأسلوبية بالمهمات الآتية:

- الكشف عن المظهر الجمالي الحقيقي للنص
- ابراز نظام التعبير
- الدراسة التأويلية للوصول الى المعاني المضمرة العميقة والبعيدة والمتعددة التي تغزو أسلوب النص>>[3].

ولا ريب في أن النص الرفيع الخالد هو النص الذي يستجيب لآليات القراءة الأسلوبية لما فيه من الخفاء والعمق والتوهج الفني والجمالي، ومافيه من دقة التعبير ويثير كثيراً من التدبر والنظر العميق، ولقدرته أيًضًا على اثارة القراء وتحريكهم واستفزازهم في، كما تحمل النصوص البلاغية المألوفة نور الجمال في ذاتها، وبذلك يكون الخلود للنص بالقراءة

[1]– هنديش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري (القسم3)، ص 57.

[2]–. معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي، ص 128.

[3]–نفس المرجع، ص 130. 131.

الأسلوبية، فكلما كان النص الأدبي مشبعًا بالقيم الجمالية وموغلا في التشكيل اللغوي كان اقدر على جلب اهتمام وانتباه القارئ .... فخلود العمل الفني ميزة من مميزات النصوص الراقية التي توجه الناقد توجيها صافيا بريئا يتلمس مقاصدها داخل تخوم النص لا خارجه [1].

بعد هذا المهاد لأهم مصطلحين تسير على منوالهما هذه الدراسة (الاسلوب) (الأسلوبية) صار من الواضح اسقاط هذه المفاهيم عن الشعر المغاربي المعاصر، لنخرج المعنى الحقيقي ورآء الحركية الفكرية السائدة في المجتمع المغاربي واسقطاتها في اشعارهم، ولكن قبل هذا وذاك، من الواجب أن ندرس خصائص الشعر المغاربي المعاصر من السبعينات الى وقتنا الحالي.

3- علاقة الرمز الشعري بحركية البنى الاسلوبية:

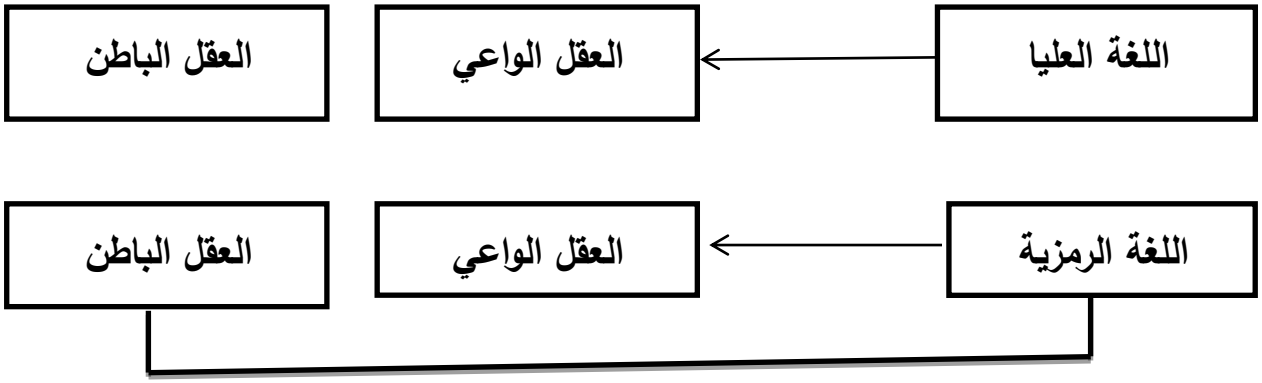
يُعد الرمز عامل من عوامل انفتاحية النص وتعددية القراءة فيه، وهذا ما يؤدي بالضرورة إلى حركية المعاني والدلالات في القراءة النقدية له.

<<ان طبيعة المواضيع الرمزية والتشبيه والاستعارة والمجاز والكتابة هي من الأساليب الأساسية في ايصال الأفكار إلى العقل الباطن للسامع ذلك أنها تحتمل معاني متعددة تفتح للسامع خيارات متعددة لتحديد المعنى فيشغل عقله الواعي بالبحث عن المعنى وبالتالي يسهل الوصول للعقل الباطن>>[2]: "وقد اتبع (مالتوناركسوب) هذا الأسلوب واشتهر به حتى أطلق عليه (أسلوب ملتون) أو (أسلوب اركسون)[3]

[1]. – عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي من المنظور الأسلوبي الحديث، مجلة ثقافات، العدد 5، 1997،ص 33.

[2]– محمد الهادي الطرابلسي: البنى والرؤي، دار محمد علي، صفاقس، تونس، ط1، 2006، ص 105.

[3]– سمير إبراهيم العزاوي، التفكير السيميائي، ص 227.



رسم تخطيطي يوضح أثر اللغة الرمزية إيحاءً في العقل الباطن بحسب د.محمدالتكريتي

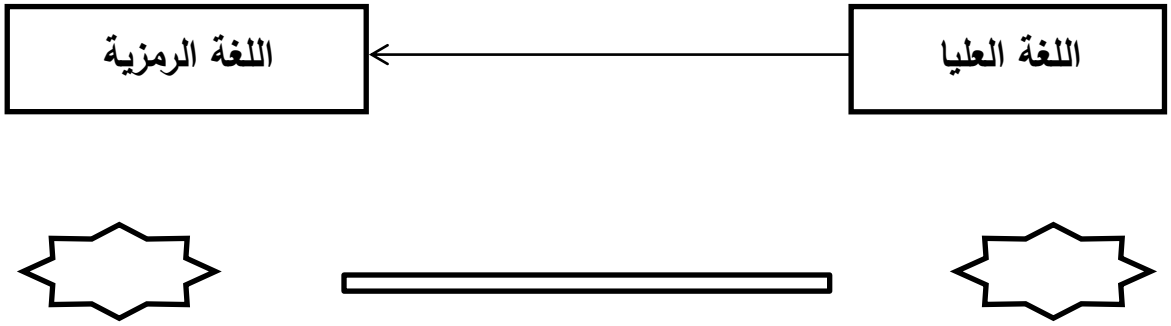
ومن وسائل هذا الأسلوب في الكتابة هو وضع خط تحت الكلمات أو كتابتها بخط مائل، أو بخط سميك، وفي ذلك إيحاء بأهمية هذه الكلمات الصوتية عند الكلام، كرفع الصوت عند كلمات معينة، أو مقاطع معينة لزيادة التأثير في السامعين.....(إن أساس النجاح في الحياة هو الصدق) تكون النبرة أعلى عند (الصدق) ومن ذلك الاشارات باليد والاصبع والرأس وهذا ما نلاحظه عند القاء بعض الشعراء لقصائدهم، ويقول الموسيقيون أنهم يضفون (نوطات) موسيقية معينة خلال العزف الموسيقي وأن المستمع لا ينتبه لهذه (النغمات).

لكنها تصل إلى العقل الباطن مما يزيد من متعة الاستماع إلى الموسيقي، ويستخدم أساليب اللغة الرمزية كثيرًا في الاعلانات للتأثير على العقل الباطن للمستهلكين، وإقناعهم بشراء المنتجات أو الخدمات[1]. إذًا أساليب البيان هي وسائل لزيادة التأثير في السامع، ولكن عملية التخاطب والاتصال تنطوي على أخذ وعطاء، فكما أنك تتكلم وتحاول ايصال المعنى الذي

[1]– محمد التكريتي، آفاق بلا حدود، بحث في هندسة النفس الإنسانية، دار المعارض الرياض، السعودية، ط1، 1419هـ، ص 196 وما بعدها.

تريد ايصاله إلى السامع فلا بد أيضًا من أن تفهم ما يقوله، المقابل، ويمكن تحقيق ذلك عن طريق إرهاف الحواس، ورصد الاشارات العينية، وفحوى الخطاب[1].

نجد في اللغة العليا وأسلوب ملتون طريقتين متقابلتين، ففي اللغة العليا نحاول سد النقص واستدراك العيوب اللغوية لإيضاح المعنى وفهم المقابل وتوسيع حدود الإدراك، أي تحوي الدقة في الكلام، أما في أسلوب ملتون فنحاول اشغال العقل الواعي، بإثارة علامات استفهام وغموض وفجوات للوصول إلى العقل الباطن للتأثير فيه ذلك باستخدام الاستعارة والمجاز والأساليب البلاغية الأخرى ولكل من الأسلوبين منافع وفوائد ويعتمد ذلك كله مهارتنا في استعمالها. المهارات في استخدام اللغة[2].



الدقة والوضوح — الغموض والفجوات,

العلاج, عيوب اللغة, مزيد من المعلومات — للوصول الى العقل الباطن,

توسيع حدود الإدراك, تغيير المعاني — زيادة القدرات,تنمية المهارات, تغيير السلوك.

وتكمن القيمة العملية لأسلوب ملتون في جملة قضايا، في العلاج النفسي، وفي الاعلانات،وحملات الدعاية، أما اللغة العُليا فتستعمل في التعامل مع الآخرين وخاصة في

[1]– سمير إبراهيم العزاوي، التفكير السيميائي، ص 228.

[2]–نفس المرجع، ص 229..

اللقاءات والاجتماعات والمفاوضات، وعقد الاتفاقيات لذلك فإن فن التعامل مع الآخرين يتطلب استخدام كلا الأسلوبين في الوقت المناسب والظرف المناسب[1]...

قال احد النقاد المعاصرين:لو كان ملتون أركسون يعرف العربية ويقرأ القرآن لوجد ضالته المنشودة فيما حاول أن يصل إليه من استخدام اللغة في التأثير اللاشعوري في الإنسان، ذلك التأثير الذي– كما قيل عنه– يشبه السحر وما هو بسحر، فقد سحر القرآن العرب مؤمنهم وكافرهم على حد سواء، ولم يكونوا في بداية الأمر يعرفون سببًا لذلك. يقول سيد قطب:<<لقد كانت السمة الأولى للتعبير القرآني هو اتباع طريقة لتصوير المعاني الذهنية، والحالات النفسية وابرازها في صورة حسية، والسير على طريقة تصوير المشاهد الطبيعية، والحوادث الماضية والقصص المروية، والأمثال القصصية ومشاهد القيامة، وصور النعيم والعذاب، والنماذج الإنسانية ....كأنها كلها حاضرة شاخصة، بالتخيل الحسي الذي يفعمها بالحركة المتخيلة>>[2]إن المعاني في الطريقة الأولى تخاطب الذهن والوعي وتصل إليهما مجردة من خلالها الجملة وفي الطريقة الثانية تخاطب الحس والوجدان وتصل إلى النفس من منافذ شتى: من الحواس بالتخيل ومن الحس عن طريق الحواس، ومن الوجدان المنفعل بالأصداء والأضواء، ويكون الذهن منفذ من منافذها الكثيرة إلى النفس لا منفذها الوحيد[3].

إذن أدرك سيد قطب أن للتعبير طريقتين: <<تجريدية وتشخيصية كما اسماها، فالطريقة الأولى تخاطب العقل الواعي، والطريقة الثانية تخاطب اللاشعور أو الذهن منفذاً واحداً من منافذها لا منفذها الوحيد. كقوله تعالى: "وإن منكم ليبطئن"[4]. بتشديد الطاء والنون،تحقق في الذهن صورة التبطئة في جرى العبارة كلها وإن اللسان ليكاد يتعثر، وهو يتخبط فيها حتى يصل ببطء إلى نهايتها، وفي الحكاية قول هود "أرأيتم إن كنت على بنية من ربي وأتاني

[1]- ،محمد التكريتي، آفاق بلا حدود، بحث في هندسة النفس الإنسانية ص197

[2]– سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار أنوارُ دجلة، بغداد العراق، ط،،1986،ص 36.

[3]– نفس المرجع، ص 37.

[4]– سورة النساء،الاية 72.

رحمة من عنده فعميت عليكم أنلزمكموها وأنتم لها كارهون "[1] فتحس أن كلمة (أنلزمكموها)تصور جو الإكراه بإدماج كل هذه الضمائر في النطق، وشد بعضها لبعض، كما يدمج الكارهون مع ما يكرهون، ويشدون إليه وهم منه نافرون.>>[2]

لقد اعتمد مالتونأركسون على القصص الرمزية أو الخرافية وعلى الاستعارة والتشبية والمجاز للوصول إلى العقل الباطن، ولكن القرآن كتاب حق وصدق فليس فيه خرافات أو رمز خال من معنى، لذا كانت القصص في القرآن على ثلاثة أنواع: لحوادث الواقعية، والأمثال الضرورية والقصص المروية، ول يتسع المقام هنا لتفصيل ذلك والمفهوم العام المستخلص من كل هذا كون الرمز أحد أهم العوامل الأساسية في اصال المفهوم بعدة طرق وبأساليب مختلفة لتصل إلى ذهن المتلقي بكل مرونة[3].

[1]– سورة هود، الاية 28.

[2]-سيد قطب،التصوير الفني في القرآن الكريم،ص 37

[3]- نفس المرجع، ص 36

المبحث الثاني:لمحة عامة حول الشعر المغاربي المعاصر

واضح،لدى الكثير من النقاد و الدارسين بأن الشعر المغاربي المعاصر قد اكد معناه الفني، في اواخر القرن العشرين إذ بدأت بذور هذا المفهوم– الفني – منذ أواخر الستينيات ثم أخذ طريقه في التعمق والتجذر شيئًا فشيئًا إلى أن استقام عوده في الحركات الشعرية، في الثمانينات من القرن العشرين أما قبل هذا التاريخ فإن الشعر كان له مفهومات أخرى تبتعد أو تقترب حسب عناصر الفن و حسب الأحوال الاجتماعية والثقافية، والأدبية التي كانت تتغير باستمرار في تاريخ المغرب العربي، في هذا المبحث سأركز على الشعر المغاربي في مراحله المتقدمة أي الشعر المعاصر .

1 ـ الشعر المغربي المعاصر:

لقد سجلت القصيدة المغربية قفزة نوعية من حيث تشكيلها ورؤيتها عبر اختيار أشكال تعبيرية تراعي التحولات الجديدة والطارئة التي تمس في العمق حركية الوجود الإنساني وتؤثر فيه بشكل من الأشكال ويعتبر هذا التطور الفني امتدادا طبيعيًا وجدليا مع الأشكال السابقة وتعايشًا معها، فهو لم يلغها أو يستثنها وإنما أضاف إليها قيمة فنية وتعبيرية جديدة وتتوازى معها بأسلوب معين، كما أن الشكل الفني القديم بدوره إعترف بالاختلاف وسار مع الجديد مسالمًا مما فسح المجال أمام حرية التنقل بين هذه الأشكال واختيار الأنسب للحظات المخاض الشعري.[1]

وعليه فإن تنوع المرجعية التي ينطلق منها الشعر المغاربي عموماًهي المرجعية الشعرية العربية و العالمية، و هذا راجع لاسباب عديدة أهمها الانفتاح على الأدب الغربي عمومًا والفرنسي خصوصا،مما أكسب هذا الشعر القدرة على التجديد في مستوى المضامين والأشكال الفنية بالرغم من احتفاظ عدد كبير من مبدعيه بالبنية القديمة للقصيدة الكلاسيكية

[1]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المغاربي المعاصر، ص48

العربية وتلقيحها بنفس جديد دلاليا فقط ومن هؤلاء عبد الملك البلغيتي ومحمد بن إبراهيم (شاعر الحمراء) وأبو بكر اللمتوتي وعبد الكريم ثابت ومحمد الحلوى[1]...

ولا بد من الإشارة إلى أن الشعر المغاربي لم يكتف بالتأثر بالشعر الغربي بل واكب حركة التجديد التي حمل لواءها كل من: أحمد باكثير ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب بالمشرق، وقد تميز في هذا الصدد شعراء (كانوا بمثابة صدى لهذه الأصوات المجددة بالشرق) أمثال مصطفى المعداوي الذي يعتبر رائد الشعر المغربي الحديث لما امتاز به من وعي سياسي وثقافي جعله يساهم في إرساء المشروع الشعري الحديث مع أحمد المجاطي والمعداوي وعبد الله راجع ومحمد خير الدين، هؤلاء الذين تبنوا الدعوة إلى الالتزام والثقافة الهادفة والمقاومة لكل أنواع الزيغ والميوعة وذلك بهدف تحقيق كيان شعري مستقل يحمل قيمًا إنسانية وجمالية دون أن ينفصل عن واقعه ومحيطه الاجتماعي والجغرافي.[2]

وقد واصل في نفس الإطار شعراء آخرون أمثال محمد الخمار الكنوني ومليكة العاصمي وثريا السقاط وإبراهيم السولامي وحسن الامراني ومحمد بنيس ومحمد السرغيني، حيث أهتم بعض هؤلاء بتأصيل الشعر المغربي (خاصة الأخيرين) فبالرغم من سيرهم على خطى النهج الحداثي إلا أنهم استطاعوا أن يصلوا الحاضر بالماضي من خلال أشكال هندسية مدهشة تفاعلت فيها سياقات متعددة.[3]

وتجدر الاشارة الى ان ميزة الشعر المغربي بالستينيات والسبعينيات والثمانينيات المتأثرة بالمحيط العام والواقع،مختلفة عن السمة التي تطغى حاليًا على الساحة الشعرية والمتوجه أكثر نحو التخييل وتجاوز كل الأنماط السائدة،مما جعل التجربة الشعرية المغربية تكتسب خصوصيتها وتنجح في اكتشاف ذاتها المستقلة بعيدا عن التأثيرات الخارجية، بل قد تجاوزت

[1]–خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، وزارة الثقافة المغربية، ط1،007 2، ص 68.

[2]– محمد بنيس، الشعر العربي بنياته و ابدالاته، ص 231.

[3]– خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر،ص 69

ذلك إلى مناقشة التجارب الكونية مما مكن الشاعر المغربي من ابداع نصوص تراعي الجغرافيا الكونية وتتفاعل معها مع التمسك بالخصوصية والهوية الثقافية في الآن نفسه[1]، وقد ساهم هذا التفاعل في تسجيل طفرة نوعية في تطور القصيدة إذ أنه في ظل هذا التراكم الهائل في الخريطة الشعرية برزت القيمة الأدبية والفنية للقصيدة مما ميزها على مستوى الكيف والرؤية الواضحة وتنوع المشهد الشعري المغربي إذ أصبح هناك من يهتم بالغاية من اللفظة وتشكلها داخل النص باعتباره وسيلة فقط بعدما كانت هي الغاية في حد ذاتها. كما برز من يزاوج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، وكذا الاهتمام باللغة الشعرية بغض النظر عن الأوزان فظهرت قصائد تتميز بالكثافة الشعرية مستفيدة من التراث القديم وما تتيحه التعابير النحوية والبيانية من تفاوت وتحايل على المعاني، وقد ارتبط الشعر المغربي عمومًابقضايا الإنسان وخصوصًا الشعر الإسلامي والصوفي اللذين يهتمان بقضايا الأمة في ارتباطها بمصير الإنسان كما يبدو جليا في شعر حسن الأمراني ومحمد بنعمارة وغيرهما.

وقد تبلور عن هذا التنوع والتكثيف اهتمام خاص بمصير الشعر المعاصر بالمغرب مما ساهم في خلق مؤسسة بيت الشعر المغربي كحدث طبيعي بعد نهضته الثقافية ترجمتها مجلات وجرائد مختصة واكبت ظهور حركة شعرية شابة سعت لتثبيت أقدامها على الساحة الشعرية.[2]

لقد تمكنت الحركة الشعرية المغربية المعاصرة من رسم معالم طريقها بوضوح إذ استطاعت خلال نصف قرن من فرض وجودها وإضفاء طابع الخصوصية ولا سيما بعدما اكتمل التأسيس لهذا الصرح على يد رواد الحركة الحديثة الذين سعوا إلى المزاوجة بين التجديد وتأصيل بمفهوم الخلق والابداع وبذلك أصبح الشعر عبارة عن محاكاة النفس وسبر أغوارها بصيغ جديدة تلائم العصر وما يعتمر فيه من تغيرات ومستجدات ...مما جعل الشعراء

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي بنياته و ابدالاته، ص 232.

[2]–نفس المرجع، ص 58.

يهتمون باللغة الشعرية ومرونتها اللغوية وكثافتها الدلالية وجعلها موازية ومناسبة للتعبير عن روح العصر، وازدهرت الحركة الشعرية بشكل لافت للنظر مما جعل الاهتمام ينكب على التعريف بهذه الحركيةوالشعراء الذين ساهموا فيها.[1]نلاحظ – حسب دراسة قام بها مخبر الأدب والبناء الحضاري بكلية الآداب بجامعة محمد الأول بوجدة أثناء تنظيمه ندوة علمية حول: "الشعر العربي المعاصر في المغرب"– ومن خلال النظر في الاصدارات الشعرية وتواريخها نرصد ما يلي[2]:

– أول مجموعة شعرية صدرت بالمغرب المعاصر سنة 1936 وهي "أحلام الفجر" للشاعر عبد القادر حسن وقد جاءت متأخرة نوعًا ما عن المجموعات الشعرية المغاربية حيث صدرت أول مجموعة شعرية بهذه البلدان كما يلي:

سنة 1908 للشاعر سليمان الباروني بليبيا.

سنة 1911 زفرات الغربة "الصالح سويسي بتونس".

سنة 1933 بالجزائر.

ولا يعني هذا انعدام الشعر قبل هذه الفترة وإنما لم يجمع ويصدر في مجموعة شعرية مستقلة فمحمد بنيس يشير إلى أن محمد بلعباس القباج أصدر أول ديوان للشعر المغربي (مجموعة تضم اختيارات شعرية لشعراء مغاربة في سنة1929[3].

وحوصلة الحديث في هذا الباب ،يوضحبإن الحركة الشعرية المغربية ظلت تتراوح بين الشعرالايديولوجي المخلص لمبادئ أصحابها الاشتراكية اليسارية منها والقومية أو الاسلامية وكذا بين البحث –سواء من قبل هؤلاء أو غيرهم–عن الصيغ الجديدة للتعبير تكون في

[1]– خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر،ص 68

[2]– محمد بنيس، الشعر العربي بنياته و ابدالاته، ص 33

[3]– نفس المرجع،ص34

مستوى التطورات والتغيرات الطارئة على الحياة المعاصرة المعقدة، وبرز الاتجاه الذي يرى ضرورة تحميل الشعر رسالة ذات أبعاد انسانية (وخاصة الاتجاه الصوفي والاسلامي).

وكان مرتكز القصيدة المغربية على أنماط مختلفة في بنيتها و في مضمونها الانساني الذي يجعل من قضايا الانسان في ارتباطها بالأحداث العامة هو المرمى. وبهذا تسنللشعر المغربي التفاعل معها إيجابا ويطوعها للتعبير عن واقعة الراهن ومحيطه الاجتماعي في ظل الحركية السريعة التي تطبع الحياة بالعالم وهذا ما كفل للقصيدة المغربية التحرر من كل المعايير والقيود المتحكمة في العملية الشعرية فأضحت منفتحة على لغة الابداع المتطورة و المنفلتة من أي انضباط لأي معيار محدد سوى الانصات للصوت الداخلي المتفاعل مع المحيط وفق تصور خاص بالشاعر ورؤيته الشاملة للعالم والبيئةالمحيطة به، وهذه الروية طبعًا لا تتأتى لأي احد، بل لشعراء أثرو الساحة الشعرية فنيا ودلاليا[1].

2ـ الشعر التونسي المعاصر:

كان الشعر التونسي من أواخر الستينات إلى آخر الثمانينيات في هذه الفترة قد يصدق عليها تسمية مرحلة الغليان فقد ظهرت فيها عدة حركات واتجاهات شعرية جديدة اتخذ معظمها صيغة التكتل على هيئة مجموعات ترفع كل مجموعة منها شعارا وتتبنى معان مختلفة لوظائف الشعر ومفاهيمه[2]. ومن أهم هذه المجموعات ما أطلق عليه التسميات التالية: الشعر الطليعي، الأخلاء، الشعر الملحمي، الشعر الصوفي، ثم جاءت مرحلة اخرى تمثلت في بروز (الشعر القومي) قد يكون من الجائز تقسيم هذه الفترة إلى مرحلتين متباينتين: الأولى قصيرة ولكن شديدة الغليان تمتد من سنة 1968 إلى 1972 وهي توافق اجمالات السنوات التي ظهرت فيها حركة الطليعة، والأخرى تغطي المسافة الزمنية التي تمتد من توقف الطليعة إلى نهاية السبعينيات، فتسمية الشعر الطليعي قد أطلقت على مجموعة

[1]– خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، ، ص 71

[2]– ابن عمر محمد الصالح، مختارات الشعر التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، قرطاج تونس، 1990، ص 36.

من المحاولات الشعرية الشبابية دارت حول سؤال وحيد من أسئلة الشعر العربي، لكن بالغ الأهمية وهو سؤال الايقاع واشترك أصحابها في الخروج عن الأوزان الخليلية كليًا أو جزئيا، والملاحظ في هذا الشأن أن أول شاعر تونسي كتب في الشعر المنثور هو الشابي وذلك في نصوص قليلة نشرها بجريدة النهضة في نهاية العشرينات ومجلة العالم الأدبي، ومن ثمة فإن هذا التيار يمكن اعتباره امتدادًا لتجربة محلية دون أن يلغي ذلك الاعتراف بوجود مؤتمرات خارجية غربية مشرقية، ولقد ضمت هذه الموجه مع ذلك اتجاهات متمايزة أبرزها غير العمودي والحر والقصيدة المضادة و الملحمة الشعرية والكتابة الشاملة، فالتسمية (غير العمودي والحر) قد وضعتها مجلة الفكر 1969[1]، مطلقة إياها على بعض المحاولات الشبابية الرامية إلى تطوير موسيقي الشعر العربي اللفظية بإحلال أنغام جديدة متنوعة محل الأنغام الرتيبة المتولدة عن تتابع التفعيلات، وتتحقق هذه الأنغام باستخدام التناسب التركيبي بين كل بيتين أو أكثر من الأبيات المتتابعة في القصيدة الواحدة وتطعيم النص بإيقاعات مستمدة من المحيط الصوتي كنداءات الساعة وضجيج الشارع ومن اللغة الدارجة كانهاء كل مقطع بيت بمقطع متناهي الطول.

ووجه الاختلاف بين القصيدة المضادة وقصيدة غير العمودية والحرة، هو أن الأولى تقوم على ايقاع الصورة بدلاً من الايقاع الصوت، وأما مصطلح اللوحة الشعرية فهو ينطبق على ضرب من الكتابة الشعرية النثرية مخصوص انفرد به محمود التونسي (1944. 2001).الذي نشر نصوصه في هذا اللون تحت شعار شعر، وهو يتأسس على رسم لوحة بالكلمات بدلا من الخطوط والأشكال والألوان، لكن رسمًا تعبيرًا لا تشخيصيًا.[2]

أما عن مفهوم وماهية"الكتابة الشاملة" فهي تقوم على مبدأ هدم ما بين الأجناس الفنية والادبية. ومن ابرز الشعراء الذين تميزوا في هذا ، سمير العيادي (1947. 2008) أكثر

[1]– الطاهر الهمامي، حركة الطليعة، الأدبية في تونس 1968. 1972، دار سحر وكلية الآداب منوبة، تونس، 1994، ص 71.

[2]– نفس المرجع،ص 78

أدباء الطليعة استخدامًا لهذه الطريقة هذه المحاولات المتنوعة التي يسعى أصحابها إلى الابتعاد عن الأوزان الخليلية بإيقاعات صوتية من جنس آخر أو بإيقاعات ذهنية أو بالمزج بين أجناس أدبية مختلفة قد استمرت هذه المرحلة إلى أواخر ديسمبر 1972.

وذلك بعد توقف حركة الطليعة وتشتت عناصرها. وعلى الرغم من قوة حركة الطليعةوحضورها وضخامة حجمها لم تستقطب كل الشعراء الشبان المجددين في تلك الفترة بل بقى عدد منهم خارجها، ويمكن توزيعهم على اتجاهات مختلفة ، وهذه الاتجاهات خمسة هي: الشعر النضالي الملتزم وشعر الفن للفن والشعر التوفيقي والشعر العردارج والشعر الواقعي الاشتراكي[1].

أما عن حالة الشعر التونسي من أواخر الثمانيات إلى اليوم: وهي المدة التي سماها بعض النقاد "بفترة الانفجار الشعري" وذلك لصدور قرابة الألف مجموعة شعرية جلها باكورات نشرها أصحابها على نفقتهم الخاصة أو بتقاسم تكاليف النشر مع بعض الناشرين لذلك غلب الغث وانحصرت الجودة في نسبة محدودة من المجامع لا تصل إلى عشر المنشور، وإذا اكتفينا بالنظر إلى الأسماء الأقوى حضورًا في الأمسيات والمهرجانات أو التي تتم مداولتها في الساحة الأدبية تبدو لنا ملامح المشهد الشعري في هذه الفترة كالآتي:

- بقاء الكثير من الشعراء في الطليعة وهم احد اهم رموز الخمسينيات والستينيات والسبعينياتوالثمانينيات منهم يحي الدين فريق والشاذلي زوكار ونور الدين صمود[2].
- بروز شعراء كان لهم صدى قبل هذه الفترة منهم جميلة الماجري .
- إصدار شعراء – كان لهم حضور قبل هذه الفترة– مجاميعهم الشعرية لأول مرة منهم عبد العزيز الحاجي وفتحي النصري وعبد السلام الصيلع ونجاة الورغي...

[1]– الجابري محمد الصالح، الشعر التونسي الحديث، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1975، ص 16.

[2] – الجابري محمد الصالح، الشعر التونسي المعاصر خلال قرن،دار الجيل،بيروت،لبنان،1974 ص 65.

- ظهور جيل جديد من الشعراء شاعت تسميتهم بشعراء التسعينات، ولأن لم يتكتل هؤلاء في شكل حركة فإن نصوصهم تشترك في سمة غالبة هي طابعها الإشكالي فهي صوفي تحكمها الأسئلة من جهات المعاني والأغراض والقيم الجمالية والصيغ الفنية المتشابهة. <<فالوجود عندهم سؤال وطبيعة المجتمع سؤال والشكل الفني سؤال ولعل لطبيعة المرحلة المتولدة عن انهيار الأيدولوجيات في نشوء هذا التوجه وتنامية>>[1]،ومن أبرز شعراء هذا الجيل محمد الهادي الجزيري وحافظ محفوظ وآمال موسى[2]...

3 ـ الشعر الليبي المعاصر:

كثير من متتبعي النتاج الشعري المعاصر في ليبيا يعرفون شعراء مثل محمد الفيتوري علي الغذائي ومحمد السلطامي، لطفي عبد اللطيف، عائشة المغزى وغيرهم لكن بعضهم يجهل أن تاريخ الشعر في ليبيا ليس قديمًا قدم الوجود العربي على الأرض الليبية،[3] فموروث هذا الشعر لا يُعد ضخمًا، إذا ما قيس بغيره من الموروثات الشعرية في بلدان عربية أخرى كتونس والمغرب ومصر والشام والعراق والجزيرة العربية، وقد يفاجأ البعض بأن حصيلة النتاج الشعري في ليبيا منذ الوجود العربي سنة 21هـ حتى بدايات القرن الماضي، لو جمع كله قد لا يزيد حجمه عن حجم ديوان شاعر عربي واحد غزير الإنتاج كابن الرومي أو محمد مهدي الجوهري[4]. ولأن الدراسة منحصرة في الشعر المعاصر،فإننا ننتقل الى الشعر الليبي في هذه الفترة ، ففي الستينيات من القرن الماضي ، عاش الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه مخاضًا جديدًا، هو المخاض الوطني الصرف، وعاش أيضًا تصاعدات في

[1]– المرجع السابق،ص 66

[2]– عبد العزيز شبيل، قراءات في الشعر التونسي المعاصر ، دار المعارف للطباعة،تونس ، ط1، 1998، ص 59.

[3] – عمر الدقاق و آخرون ، تطور الشعر الحديث و المعاصر ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ،د.ت ، ص 146

[4] – مهدي سامي ، افق الحداثة النمط ، (دراسة في حداثة الشعر بيئة و مشروعا و نموذجا) ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،العراق ، ط 1988،ص65

الوعي الاجتماعي، وكان ذلك كله نسيجًا واحدًا ينطرح على الساحة برموزه الكبيرة، من عبد الوهاب البياتي إلى بدر شاكر السياب بنموهما الثوري ثم نزار قبائي بانتظامه العصري مع احساس أكثر حدية، في الوقت الذي تظل أصداء التأمل تنساب من شعراء المهجر ونازك الملائكة والثاني[1]، وهكذا فإن المسرح الليبي أصبح جاهزًا لظهور هؤلاء الشباب العصريين، كصدقي عبد القادر الذي ارتفعت في صوته النبرة الكفاحية للتضامن مع حركات التحرر الوطني في المنطقة ثم علي الرقيعي الذي بدأ من نفس المكان في ديوانه الأول الحنين الظامئ ليعلو بعد ذلك الإحساس بالمحنة التي يمر بها المجتمع في قصائده،وذلك واضح في ديوانه " أشواق صغيرة"،كما يظهر هذا النزوع لدى من عاصره من امثال "خالد زغبية وحسن صالح"حيث يُلاحظ ارتفاع بيْن في هذه النبرة وتلاقح ذلك مع رموز النضال في العالم.

إن هذا التوهج هو الذي دفع الوعي الستيني إلى الأمام حيث برزت الكثير منالرموزعلى الخارطة الشعرية الليبية . حيث كانت هناك مرامي حثيثة لاثراء القصيدة العربية بنماذج التغني العاطفي وإعطاء أهمية للبُعدالذاتي، لا الذي لا يُثقل على السمع بصياغاته الشعرية.[2]

وقد خرج هؤلاء الشعراء من أمثال "حسن السوسي ليضع تفرده، وبالإضافة إلى ذلك كانت هناك ولادة "محمد السلطامي" الذي صعد بسرعة على سلم النبرة المؤلمة للشاعر الإنساني الذي يحمل هم الآخرين، وقد انساق هذا الدفق الشعري محملاً بطموحات موازية في صوت الشاعر الراحل "علي الغذامي"، الذي وصل إلى الساحة رافعًا عقيرته:(لست أفاقًا وما كنت مغامرًا في رحلة الضياع).[3]

بالاضافة الى ذلك نرصد مجموعة من الشعراء الشباب من امثال "عبدالباسط الدلال"، في مجموعة شعراء "درنة" ، أو "عبد ربه الغناي" الذي تآلف مع مرحلة ما بعد المهدوي ثم " عبد

[1]– توفيق الزيدي ، مفهوم الادبية في التراث النقدي ، دار عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2، 1987م، ص 12

[2]– مهدي سامي ، افق الحداثة النمط،ص 65

[3]– نفس المرجع ، ص 13.

الحميد بطاو"و " عبد المجيد القمودي"، لكن حلمًا جديدًا كان بالانتظار وهو حلم كوكبة شعرية تحمل حلم القصيدة العربية بخصوصية وتستقيم مع الالتزام الشعري وتعيش هاجز اللغة[1].

4 ـشعر موريتانيا المعاصر:

يقسم الدكتور محمد المختار ولد أباه الشعر الموريتاني فيما قبل الثلث الأخير من القرن 19 إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية: الاتجاه الأول (المدرسة البلاغية والبديع) ومثل لها بالشعراء: سيدي عبد الله ولد رازكه (ت 1193هـ . 1742م)، محمد البدالي (ت 1166هـ . 17593م) الذيب الكبير (ت القرن 12هـ . 18م)،الاتجاه الثاني (مدرسة أنصار القديم) ومثل لها: بالشاعر امحمد ولد الطلبه (ت 1272هـ . 1856م)، والشاعر محمد ولد حنبل (ت 1302. 1885م)، والاتجاه الثالث (مدرسة المستقلين) ومثل لها حرمه ولد عبد الجليل (ت 1213هـ . 1798م)، سيدي محمد ولد الشيخ سيدي (ت 1286هـ . 1869م)، امحمد ولد أحمد يورد (ت 1340هـ . 1922م)، وبظهور هذه الاتجاهات في الشعر الموريتاني ثم تجاوز نظرة التوجس الموروثة عن الدولة المرابطية والتي تجيز الشعر. إذا تعلق بالعقيدة و بالأنظام الفقهية والتوحيد والتوسل والدعاء والاستسقاء [2].

ولم يمض على ذلك وقت طويل حتى استكمل هذا الشعر جميع أغراضه وإذا كانت النهضة الأدبية الحديثة وقعت بفعل الاحتكاك بالحضارة الأوروبية الغربية عبر البعثات الدراسية والتبشيرية، وتنافس الثقافتين الانجليزية والفرنسية على منطقة المشرق العربي، فإن الساحة الموريتانية ظلت بعيدة من كل هذه الارهاصات وكانت البضاعة الثقافية المتوفرة فيها هي الثقافة العربية الاسلامية في عصورها الزاهية،[3] يقول الدكتور محمد مختار ولد أباه: "أما الشعراء في موريتانيا فلم يتأثروا بعصر النهضة تأثرًا كافيًا في هذه المرحلة من تاريخنا، وقلَّ

[1]– المرجع السابق، ص 81.

[2]– أحمد محمدالجرم ، اتجاهات نقد الشعر الليبي الحديث (1950. 1995)، ط1، 2009، ص 81.

[3]– نفس المرجع ، ص 85.

منهم التجارب مع هذه (الثورة) التي تريد باسم السيد في ركب الحضارة العالمية أن تقلد الشعر الغربي في جميع مظاهره فإننا إلى الآن لم نعرف المسرحية الشعرية متمسكين بالشعر الأصيل، مع أن لهم محاولات تنم عن يقينهم بأن شيئًا ما يجب ان يتجدد،وذلك يبدأ عن طريق محاكاة للغير"[1].

وبعد استقلال موريتانيا ظهر مجموعة جديدةمن الشعراء، فبعد الانفتاح عن الوطن العربي بدأت في أواسط السبعينيات مسألة كانت قد أثيرت في الوطن العربي في صدر هذا القرن، وهي مسألة الشعر الحر أو النثر الشعري[2].

ثم برز جيل شعري جديد يصفه النقاد الأقرب إلى الرومنسية العربية أو الاتباعية الرومنسية، ويعتبرون الأسماء التالية من أبرز رموزها: أحمد ولد عبد القادر (1941م) الخليل النحوي (1955) محمد كابرها ثم (1953) محمد الحافظ ولد أحمد (1955) ناجي محمد الإمام (1956) محمدي القاضي، وفاضل أمين ولكن لم يكد عقد الثمانينيات ينتصف حتى وجدت قصيدة التفعيلة من يكتبها رغم قدرته على كتابة القصيدة الأصلية بل وابداعه ، ومن الامثلة على ذلك قول محمد عبد الله ولد عمر (1958)[3].

وبعد حين

تحول النخيل

فيارزا

والأرض والزيتون

طيرًا أبابيل وصخورًا

[1]– محمد المختار ولد أباه، الشعر والشعراء في موريتانيا، الشركة،التونسية للتوزيع، ط1، 1987،ص 35

[2]– محمد يوسف مقله، شعراء موريتانيا القدماء والمحدثون، ط1، 1998، ص 16.

[3]– محمد مختار ولد أباه، الشعر والشعراء في موريتانيا، ص 62.

من سجيل

وأيقظ الناس بلال بالأذان

وابتسمت في الأفق نجمتي

بلون طاووس

وصورة الحلم

إطلاله وصورة الفتح

وخلال هذه الحقبة جاء من يكتب قصيدة النثر، منهم الشاعر إبراهيم ولد عبد الله (1955)اذ يقول:

أمرعي رواينا، امرعي فيافي التسك

امرعي أغانينا اعشوشي يا أحلام

صفقي أزهار النور كما يلي .....ترتوين!

أهلاً ربيعنا المستديم[1]

5 ـ الشعر العربي المعاصر في الجزائر:

إن الحديث عن التجربة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، يلزمنا إجراء مسح شامل للمتن الشعري الجزائري، حتى يكون الحديث مؤسسا على الدليل ولكن ذلك غير ممكن،وهذا راجع لطبيعة الدراسة هنا التي تقتضي الاشارة والتلميح، وثانيا لعدم التمكن من الاطلاع على المتن الشعري كله، وسنعتبر أن ما توفر بين أيدينا من أعمال شعرية سيسمح لنا بالقياس،– بالتعبير الفقهي– لأجل إبراز بعض سمات التجريب الشعري ،حيث لم تكن الساحة الأدبية

[1]–. المرجع السابق، ص 75.

في الجزائر منذ العشرينات من القرن الماضي بمنأى عن الصراعات والخلافات ودعوات التجديد والحداثة و هذا جلي معبعض الشعراء من امثال الشاعر الناقد رمضان حمود وتجربته في نص "يا قلبي" و ما اصدره في مقالاته النقدية.....

ثم ظهرت العديد من الاسماء البارزة،ففي الخمسنيات مع أبي القاسم سعد الله وأبي القاسم خمار ومحمد الصالح باوية... وغيرهم، بفعل تأثيرات موجة شعر التفعيلة[1].

ثم بدأت معالم التغييرتتجلى على النص الشعري الجزائري سواءا من حيث البنية العامة او من حيث الشكل الفني فمن الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة الذي وجد الصدى في السبعينات من القرن الماضي في الجزائر بشكل ملحوظ.

ثم طرأت تحولات على البنى الفكرية والثقافية والسياسيةوالتحولاتالاقتصادية وما ترتب عنها، وهذا مع نهاية الثمانيات وبداية التسعينات، حيث عرف المشهد الشعري الجزائري والعالم العربي، جيل جديد أظهر تحكمًا في الأداة الفنية بعيدا عن الشعاراتية والتبعية للآخر ،مستفيدًا من الموروث الشعري السابق، ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحتمل الخصوصية الذاتية والوطنية ويمكن حصر هذه التحولات فيما يلي[2]:

– طرأ تغير في طبيعة البناء الشعري الجزائري،حيث أصبح للبناء الشعري قيمة كبيرة عند شعرائنا فتنوعت أشكال القصيدة تبعًا لتنوع التجارب الشعرية وتعددها، فبنية النص تتداخل مع مضمونه ولا يمكن الفصل بينهما، ويمكن حصر البنية الفنية في الأشكال الشعرية التالية[3]:

[1] – عمر بن أحمد بو عزورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004، ص 26.

[2]– نفس المرجع ،ص 27

[3]. – عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري الحديث،معهد البحوث والدراسات العربية :قسم البحوث والدراسات الادبية واللغوية ط1، 1970، ص 68.

أ –القصيدة الحر:

لم أشأ الحديث عن القصيدة العمودية لأنها متجذرة في الموروث الشعري العربي، وقد شهد المتن الشعري الجزائري تحولا إليها لأجل التخلص من قيود الوزن والقافية من طرف البعض ولسهولتها ويسرها في اعتقاد طرف آخر على أن الكثير ممن كتبوا القصيدة الحرة ثابت بدايتهم عمودية، وتمكنوا من عروض الشعر العربي، وكان تحولهم عن قناعة فكرية ورؤية فنية ناضجة، ولنا في محمد مصطفى الغماري وعز الدين ميهوبي وعياش يحياوي وعثمان لوصيف...خير دليل على ذلك .

ب– المزج بين العمودي والحر:

لقد خاضالشاعر الجزائري هذه التجربةفي المزج بين الشكل العمودي و الحر وهو بذلك يحاكي ماهو واقع في العالم العربي وهو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي اخراج دواخله بأي طريقة كانت وخير مثال لهذا المزج قصيدة فجيعة اللقاء للشاعر يوسف وغليسي ،وهي موجودة في ديوانه"أوجاع صفصافة في موسم الاعصار"

قريبين في البعد كنا...بعيدين في القرب صرنا!!

لماذا؟ لماذا؟!

لماذا كصفصافتين بوادي الرمال التقينا؟!

لماذا كصبح وليل كموج ورمل, تعانقنا ثم افترقنا؟!

لماذا بدأنا وكيف انتهينا؟![1]

[1]– المرجع السابق ، ص 68– 69

ج- قصيدة النثر:

بالرغم مما قيل عن هذا التجريب في تشكيل النص الشعري من المؤيدين و المعارضين. فلن نخوض في تلك الآراء. لكن سنبحث عنهذا الشكل الشعري في الجزائر, ومن اللذين كتبوا القصيدة النثرية متتبعين أثار أنسي الحاج وسعيد عقل ويوسف الخال... نجد هولاء الشعراء من امثال"عبد الحميد بن هدوقة وجروة علاوة ومحمد رتيلي وربيعة جلطي, وزينب الأعوج"التي , حاولت اعطاء البعد التنظيري للقصيدة النثرية في مقال لها بمجلة آمال بعنوان "جماليات القصيدة النثرية[1]"

والقصيدة النثرية بقيت محط الجدل النقدي في العالم العربي كله منذ الستينيات من القرن الماضي الى اليوم.

فهذه اذا نظرة عامة حول طبيعة الشعر العربي المعاصر في الدول المغاربية ،و ما طرا عليه من تغيرات ، لنكون بذلك قد اسسنا مهادا نظريا لموضوعنا الرايس ،الذي يتقفى آثار الحركية الاسلوبية

[1]- عمر بن أحمد بو عزورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ،ص 29

الفصل الأول

حركية البنية الإيقاعية في القصيدة المغاربية المعاصرة

المبحث الاول : حركية البنية الايقاعيةالخارجية

1–الأشكال الكلية للقصيدة المغاربية المعاصرة

2–الحركية الايقاعية في البحور المتمازجة

3–دور الزحاف و العلة في حركية الايقاع

المبحث الثاني : حركية البنية الايقاعية الداخلية

1–إيقاع التوازي

2– إيقاع التصريع والسجع والقوافي

3–البعد الحركي للتكرار

4– الحركية الإيقاعية للقافية الشعرية

الفصل الأول :حركية البنية الإيقاعية في القصيدة المغاربية المعاصرة

تعتبر دراسة الإيقاع في الشعر ذا أهمية بالغة،إلا أن البحث فيه لا يقتصر على الوزن الذي يقوم أساسا على تناسب المسافة بين الحركة و السكون، و تناسب زمن نطق الحروف وتتابعها و ترابطها و ترتيبها و تكرارها، و لا على القافية التي تلفت الانتباه بحضورها في آخر الأجزاء العروضية، فالإيقاع يمس الجوهر العام للقصيدة ويتصل بمختلف مقوماتها الشعرية من لغة و رمز و صورة، بل يتعدى دوره الى ما هو اكبر، فهو الذي ينظم الدور الحركي في الخطاب ما بين المعنى و الذات (هذا على حد قول محمد بنيس)[1]،وذالك راجع إلى انه عبارة عن ظاهرة مركبة وليست مفردة، فهو في حقيقته ناتج عن تشابك مكونات او عناصر من مستويات مختلفة ومتراكبة و هي : مستويات لغوية لسانية ممثلة في عناصر مستمدة من المستوى الصوتي والصرفي و التركيبي ، و مستويات موسيقية ممثلة في التجاوبات الزمنية (الاوزان و القوافي) والكثافة الزمنية (التوازنات الصوتية)، و مستويات سيميائية بصرية ممثلة في التجاوبات الفضائية في طريقة الكتابة، فكل مستوى يؤدي الى وظيفة من خلال تاثيره في صياغة الايقاع الكلي و رسم ملامحه الكاملة[2] ، وعالجت الدراسات العربية القديمة الاوزان و القوافي و بحثت في طبيعتها وكشفت عن عيوبها، ورغم كل هذه الجهود فهي غير كافية ، لان الاوزان الخليلية ليست النبع الوحيد الذي يرفد الشعر بالموسيقى او المصدر الوحيد للايقاع ، و هذا يعني ان مصطلحي "الايقاع و الوزن " غير مترادفين رغم وجود تداخل بينهما، فللإيقاع علاقة وطيدة بالوزن سواء في الشعر العمودي او في شعر التفعيلة ، فقد تتشابه عدة قصائد في الوزن العروضي ، لكن لكل منها ايقاعها الخاص، و هذا يعني ان مصطلح الايقاع يفسر كلية القصيدة، و يدخل في كل بنياتها، بنية، بنية، فللكلمة مفردة ايقاعها ولها – حين تدخل في تركيب ما – ايقاعها ايضا، كما ان تشكيل

[1]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2 1985،ص 79

[2]– محمد العمري، بنية الايقاع في الشعر الكويتي (خلال النصف الثاني من القرن)، مطبوعات المجلس الوطني الكويتي، ط2003 الكويت، ص 11 .

الصورة الفنية ينتج موسيقى داخلية ، علاوة على الايقاع الذي يولده التصرف في عدد التفعيلات، و التنوع في القوافي، يكشف عن خصائص ايقاعية نستشفها من النسيج اللغوي للنص الشعري[1] .

علاوة على ذلك،فان انتشارابداعات شعرية الجديدةأسست لظهور مفاهيم جديدة للايقاع و مدتللتفعيلةمكانة وادوار مهمة في السطر الشعري، فهي تُطلق وفقا للتشكيلات الدلالية و النفسية و الإبداعية لدى الشاعر، و عن طريق التدفق الشعوري تتشكل الجملة الإيقاعية التي قد تطول أو تقصر، و قد تسرع أو تبطئ وفقا لهذا السياق الشعوري لحظة إبداع القصيدة[2] .

و على هذا يتضح دورالإيقاع،حيث يكتسب أهمية بالغة في بسط سلطانه على كل قصيدة شعرية إلا انه يظل مجهولا من قبل الذات الكاتبة، كما عبر عن ذلك " ميشونيك" و تصبح هذه الذات متحكمة فيه ، بل هي التي تحركه و هذا ما يجعل الإيقاع متجاوزا للوزن [3] و هذه هي الخاصية الجوهرية التي دعت الى البحث عن نظام جديد للاوزان يتحرر فيه الشاعر من وحدة البيت الى وحدة النص، وهذا ما انتجديناميكية في البناء الموسيقي للقصيدة المغاربية المعاصرة .

إن التقسيم لمادة الإيقاعأثناء التناول التطبيقي يسوغ للباحث أن يشطر العمل على شطرين ، يستقل الشطر الأول منها بـ (الإيقاع الخارجي) و نقصد به الايقاع الوزني و كل ما يدخل ضمن الدراسات العروضية ، قبالة (الإيقاع الداخلي) و نقصد به إيقاع القافية و التكرار والجناس و الطباق و توازن الجمل ، و غيرها من القيم الصوتية التي تلاحظ في البناء الداخلي النص ، متبنين في ذلك راي د.محمد العمري الذي يعتبر القافية جزء من الايقاع الداخلي لا الخارجي لانها جزء من الموازنات الصوتية في شكلها العمودي [4].

---

[1]– المرجع السابق ،ص 12

[2]– نفس المرجع،ص 14

[3]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،ص 79

[4]– محمد العمري، بنية الايقاع في الشعر الكويتي (خلال النصف الثاني من القرن 20) ، ص 15

من المفيد جدا، عند البدأ في هذا العمل بأن نحدد مفهوم الحركية التي قام على اساسها هذا البحث، والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالرمز، كونه يعد عاملا من عوامل انفتاحية النص وتعددية القرآءة فيه وهذا منطلق للحركية النصية و مبتغاها، ففي هذا الفصل نرصد الترميز الايقاعي في كل جوانبه و بشقيه (الايقاع الداخلي، و الايقاع الخارجي) لنحلل بذلك مدى دينامية النص الشعري المغاربي المعاصر ومقدرة الشاعر المغاربي على تكريس الانفتاح و الحركية الخلاقة في نصه الشعري .

المبحث الأول : حركية البنية الايقاعية الخارجية :

1–الاشكال الكلية للقصيدة المغاربية المعاصرة :

أ–حركية الايقاع و الاوزان الشعرية :

كثيرة هي التعاريف التي إلتصقت بالشعر و مختلفة طبقا لإختلاف الحضارات و تعاقب الازمان،الا ان المشترك الرئيسي بينها هو الإيقاع ، <<بما هو انتظام على نحو مخصوص فهو شرط عابر للاعصر (trans– historique) و الثقافات (trans– culture)>>[1] كل ثقافة تعطي هذا المفهوم محتوى يتناسب مع لغتها ، لذلك محتواه مختلف باختلاف اللغات .

و اهم التعاريف الجامعة– وهي تعاريف متفرعة عن الايقاع– مفهوم (الوزن) الذي نجد له ذكرا في ثقافات عدة،وذلك راجع لكون الوزن جزءا اساسيا من الايقاع في كثير من الشعر العربي و فرعا عليه و بحكم طبيعته المنظبطة القابلة للتقنين ، و لما كان له دورا فاعلا في اثراء الخاصية الايقاعية للنص الشعري عن طريق احداث تهيؤ في نفس المتلقي ذي الحساسية المرهفة لاستقبال تتابعات متشابهة ، فكل نقرة من نقرات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تاخذ في

[1]. – ينظر : خميس الورتاني، الايقاع في الشعر الحديث،خليل حاوي نموذجا،ج1،دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية،سوريا، ط2006،1، ص 48.

الدوران [1]،ولا يتسنى هذا التوقع الا في اطار الهيئات الوزنية القارة في وعي المتلقي [2] لذلك قيل : ان نشوء الايقاع المنتظر محال علميا ، دون وجود قالب خارجي، او نظام مسبق الشكل يتوقع ان تشكله الكلمات[3] .

و بالاستناد على مزية الوزن هذه ، يمكن القول بان معرفة العروض، و ما يشتمل عليه من مباحث ليست من الترف الرياضي العقلي بل هي مهمة نقدية خالصة، وعليه فانه يفترض في كل ناقد يتصدى لتحليل النص الشعري ان يمتلك اداتين : العلم بالعروض والقوافي ومصطلحاتهما ، و الأذن الموسيقية القادرة على التمييز بين الشعر الموزون و ما يعرف "بنمط الكتابة"[4] (قصيدة النثر) ، و بالتالي التقطيع العروضي هو الفيصل لتحديد النمط الموزون من غيره .

لكن السؤال الرايسي ها هنا : هو مشروعية التكلم عن (البحر / الوزن) في شعر حداثي معاصر ينتمي الى تيارات قامت اساسا على ادعاء ان الاطر الايقاعية القديمة اضحت معطلة للطاقة الشعرية ، فركزت نقدها لها و بنت تبريرها لخروجها على اساس من الخاصيات الشكلية والفنية، فيما هي تدعي في ظاهر خطابها ان مشروعيتها مستمدة من تصور مغاير لماهية الشعر ووظيفته [5] و هذا ما نرصده عند رواد الحداثة بدءا بنازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) وصولا الى كتابات (ادونيس و محمد علي سعد)[6]و محمد بنيس .

---

[1]. – ينظر ، ا،ا،ريتشاردز ، مبادئ النقد الادبي و العلم و الشعر ، تر :محمد مصطفى بدوي ، منشورات المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ،ط1،2005، ص 195

[2]– ينظر ، مقداد محمد شكر قاسم ، البنية الايقاعية في شعر الجواهري ، رسالة ماجستير ، جامعة صلاح الدين ، اربيل ، العراق ،ط1 ،2007 ، ص 50

[3]. – كمال ابو ديب ، في البنية الابقاعية في الشعر العربي ، (نحو بديل جذري لعروض الخليل ، و مقدمة في علم الايقاع المقارن) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ،1987 ، ص 324

[4] .– جاءت هذه المصطلحات في الكتابات النقدية لمحمد بنيس .

[5]– خميس الورتاني ، الايقاع في الشعرالحديث ، ص 227

[6]– ينظر : محمد علي سعد – المعروف بادونيس– ، الشعرية العربية ، دار الاداب ، بيروت ، لبنان ،ط4، 1983، ج3 ، ص8،9

لقد سعى هذا الاخير ، في كتابه الشعر المعاصر في المغرب الى تعديد التجليات الايقاعية في الشعر المعاصر الى : الشعر العمودي ، شعر التفعيلة ، قصيدة النثر[1]، و نضيف له القصائد المزدوجة بين التفعيلة و العمودي ، و المزدوجة بين الموزون و المنثور[2] .

كما ان المُتتبع للشعر المغاربي المعاصر، يرصد سمة مميزة، الا وهي المغامرة, لقيامه على التجريب الايقاعي،ومن هنا تتعدد تجلياته الايقاعية، من شعر قائم على الوزن مع توزيع جديد للوحدات الايقاعية و للتفعيلات في فضاء القصيدة، الى ثان قائم على المزج بين بحرين فاكثر ، الى ثالث ينبني على اساس من المراوحة بين التزام الوزن، و عدم الالتزام، الى رابع لا يبين عن نمط ايقاعي معروف لعدم خضوعه لوزن او نظام تفعيلي بعينه و هو ما يعرف حاليا بالكتابة او قصيدة النثر، الى خامس محافظ على الانتظام التقليدي للاوزان و القوافي [3]، كل هذا التنوع الحاصل في الشعرية المغاربية المعاصرة ، خلقت زخما من الدينامية البديعة ، افضت الى انفتاح و تنوع إبداعي راق .

من خلال هذا الطرح ، يمكننا إطلاق الاسئلة التالية : ما الخصائص الخارجية للايقاع في الشعر المغاربي المعاصر ، و ما نسبها ؟و ما هو تصنيف انماطها ؟و ما طبيعة البحور المستخدمة في القصائد الموزونة و هل صدر الشعراء في استخدامهم ذلك عن الجمالية القديمة ؟ام انهم خرجوا عنها ؟هل عمدوا الى ذات البحور المستخدمة في الايقاعية القديمةام وظفوا المهمل والمهمش ؟ و ما دلالة ذلك ؟ ام هل للبحر في شعرهم تجل واحد متماثل ؟ ام تجليات عدة طبقا لعدد القصائد و اختلاف الشعراء ؟ هل حافظوا على مفهوم النقاء الايقاعي للبحر ؟ ام دخلوا بين تفعيلات لا تمازج بينها في الذاكرة الايقاعية العربية ؟ و ما الدلالة التي يمكن ان تنتج عن ذلك ،

---

[1]- ينظر : محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاته ، ج3 ، ص 21 ، 25

[2]- ينظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة تكوينيو بنيوية) ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1979 ص، 77 و ما بعدها

[3]- نفس المرجع،ص 25

الاجابة عن كل هذه الاشكالات ، بامكانها ان تكون دلالات تفضي بنا الى مغزى الحركية الايقاعية في الشعر المغاربي المعاصر .

ان الايقاع الوزني في الشعر المغاربي المعاصر له الحضور الاول[1] . وبعد الاطلاع لعدد من الدواوين الشعرية المغاربية المعاصرة . كان من المناسب الوقوف عند كل تشكيل ايقاعي لمعرفة بعض خصائص استعماله ، و لمراقبة امتداده على مساحة النص الشعري عند الشعراء المعاصرين، و لنتعرف على اسلوبهم في استعمال البحر الواحد باوزانه المختلفة ، و قد كان السبيل الى ذلك هو الاحصاء العددي التفصيلي لعدد من الدواوين ، انطلاقا من قناعة مفادها ان الاحصاء ضروري للدراسات العروضية و الصوتية ، كي نقتنع باطراد الظاهرة ، فضلا انه يسهم في تقريبنا من البنية الوزنية لهذه الدواوين .

و لصعوبة الاحاطة بكل الشعر المغاربي المعاصر ، بل ولاستحالة المهمة مع الاحصاء العددي ، ارتئينا ان نفرد لكل بلد شاعر بعينه نخضع ديوان من دواوينه للاحصاء العددي في مجالات البنية الخارجية فقط ، على ان ننطلق بالدراسة الى شعراء آخرين بأكثر شمولية و اتساع في بقية مباحث و فصول هذه الاطروحة .

2-تحديد أشكال القصيدة المغاربية المعاصرة:

سندرس هذه الاشكال معتمدين على خمس شعراء محددين وهم موزعون عن الدول المغاربية وهم كالتالي :

- محمد خليل عبو – عبد الله حمادي (الجزائر)
- صلاح داود – فوزية العكرمي (تونس)
- إدريس زايدي – أحمد مفدي (المغرب)

[1]- المرجع السابق،ص 26

عبد الباسط ابو بكر محمد [1] (ليبيا)

من خلال تتبع بعض الدواوين الشعرية لهؤلاء الشعراء ،صار بإمكاننا تحديد انماط القصائد في هذه المتون الى الانماط التالية :

أ- قصيدة التفعيلة :

<<شعريا ، حين نقرأ قصيدة ما ، فاننا نبحث فيها عن كلام مختلف ، و عن رؤية، ضمنها تتاطر تجربة النص و بها تحتمي ، حتى لا يصير الكلام مجردا من قيمته الابداعية والفنية، اي الجمالية ، و يصبح الاختلاف بالتالي لا مبرر له >>[2] و لذلك كانت قصيدة التفعيلة شكلا مختلفا يرنوا الى الاكتشاف ، و التعبير عن قضايا الشعر و الحياة ، لذلك كانت تعتمد على التفعيلة (الخليلية) كاساس عروضي للقصيدة ، و يتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة مثلما يتحرر من الروي الثابت [3] هذا التعريف الواضح يجرنا للبحث عن مكمن الحركية في بنيتها الخارجية من خلال الاحصاء التالي ذكره:

مجموع 169 قصيدة نجد حضور قصيدة التفعيلة ب 71 قصيدة في المتون المذكورة، نوجزها في الجدول التالي:

[1] –عبد الباسط ابو بكر محمد ، شاعر و ناقد ليبي ، عضو في هيئة التدريس بجامعة السيد محمد بن علي السنوسي ،في البيضاء ،ليبيا ، صدرة له عدة مجموعات شعرية منها : في متناول القلب عام 2005 – اوقات خارج الوقت عام 2008 ، مشارف الان ، 2016 .

[2]– صلاح بو سريف ، رهانات الحداثة ، افق لاشكال محتملة ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ط2 ، ص 74 .

[3] – عبد الله الغذامي ، الصوت القديم و الجديد ، (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (دط) 1987 ص 11

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عدد القصائد	عدد قصائد التفعيلة
محمد خليل عبو	سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ[1]	22 قصيدة	15قصيدة
عبد الله حمادي	انطقعن الهوى[2]	19 قصيدة	13قصيدة
احمد مفدي	انا.. من اكون..؟[3]	07قصائد	5قصيدة
عبد الباسط ابو بكر محمد	أوقات خارج الوقت[4]	21قصيدة	0
فوزية العكرمي	ذات زمن خجول[5]	22 قصيدة	09 قصائد
صلاح داود	قصائد هاربة.. قصائد أرهقتني..[6]	15 قصيدة	03 قصائد
إدريس زايدي	وجع النخيل	32 قصيدة	26قصيدة

ب- قصيدة النثر :

[1]- محمد خليل عبو ، ديوان : سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ، دار الكلمة ،أدرار ،الجزائر،2016

[2]- عبد الله حمادي، ديوان :أنطق عن الهوى، دار الالمعية ، قسنطينة ، الجزائر ،ط 1، 2011

[3]- أحمد مفدي ،ديوان:أنا ...من أكون...،مطبعة بلال،فاس ، المغرب ،ط1 ،2018

[4]- عبد الباسط ابوبكر محمد ،ديوان:أوقات خارج الوقت، مجلس الثقافة العام ، طرابلس،ليبيا ،ط1 ،2008

[5]-فوزية العكرمي،ديوان:ذات زمن خجول،مطبعة فن الطباعة ، تونس العاصمة،تونس ،ط1 ،2011

[6]-صلاح داود،ديوان : قصائد هاربة ...قصائد أرهقتني...،مطبعة بريما،تونس العاصمة ،تونس، ط1 ،2011

مجموع 169 قصيدة نجد حضور قصيدة النثرب 49 قصيدة في المتون المذكورة ، نوجزها في الجدول التالي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عدد القصائد	عدد قصائد النثر
محمد خليل عبو	سيرة الرجل لبس و البحرين في البرزخ	22 قصيدة	3قصيدة
عبد الله حمادي	انطق عن الهوى	19 قصيدة	02قصيدة
احمد مفدي	انا.. من ..؟	07قصائد	5قصيدة
احمد بن عبد القادر	كوابيس	46 قصيدة	0 قصيدة
عبد الباسط ابو بكر محمد	أوقات خارج	21قصيدة	21 قصيدة
فوزية العكرمي	ذات زمن خجول	22 قصيدة	09 قصائد
صلاح داود	قصائد هاربة.. قصائد أرهقتني..	15 قصيدة	03 قصائد
إدريس زايدي	وجع النخيل	32 قصيدة	06 قصيدة

ج- القصيدة العمودية :

جموع 169 قصيدة نجد حضور قصيدة التفعيلة ب 63قصيدة في المتون المذكورة ، نوجزها في الجدول التالي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عدد القصائد	عدد القصائدالعمودية
محمد خليل عبو	سيرة الرجل لبس و البحرين في البرزخ	22 قصيدة	02قصيدة
عبد الله حمادي	انطق عن الهوى	19 قصيدة	1قصيدة
احمد مفدي	انا.. من ..؟	07قصائد	02قصيدة
احمد بن عبد القادر	كوابيس	46 قصيدة	46 قصيدة
عبد الباسط ابو بكر محمد	أوقات خارج	21قصيدة	0

فوزية العكرمي	ذات زمن خجول	22 قصيدة	00 قصائد
صلاح داود	قصائد هاربة.. قصائد أرهقتني..	15 قصيدة	12 قصائد
إدريس زايدي	وجع النخيل	32 قصيدة	00 قصيدة

ح- القصيدة الممزوجة :

جموع 169 قصيدة نجد حضور قصيدة التفعيلة ب 24قصيدة في المتون المذكورة، نوجزها في الجدول التالي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عدد القصائد	عدد القصائد الممزوجة
محمد خليل عبو	سيرة الرجل لبس و البحرين في البرزخ	22 قصيدة	15قصيدة
عبد الله حمادي	انطق عن الهوى	19 قصيدة	01قصيدة
احمد مفدي	انا.. من ..؟	07قصائد	01قصيدة

احمد بن عبد القادر	كوابيس	46 قصيدة	0 قصيدة
عبد الباسط ابو بكر محمد	أوقات خارج	21قصيدة	0
فوزية العكرمي	ذات زمن خجول	22 قصيدة	07 قصائد
صلاح داود	قصائد هاربة.. قصائد أرهقتني..	15 قصيدة	00 قصائد
إدريس زايدي	وجع النخيل	32 قصيدة	0 قصيدة

بعد هذا الاحصاء العددي يمككنا ان نخلص للنتائج التالية:

- وردت هذه الانماط في الشعر المغاربي المعاصر بنسب متفاوتة ، حيث يتصدر شعر التفعيلة الطليعة بمجموع (71) قصيدة بينما المرتبة الثانية كانت من نصيب الشعر العمودي بـ (63) قصيدة ، بينما تاتي قصيدة النثر في المرتبة الثالثة بـ(49) قصيدة ثم تاتي القصيدة الممزوجة في المرتبة الاخيرة بـ (24) قصيدة
- صدارة شعر التفعيلة يُثبت ارتفاع الانتاج على منوال هذا النمط في الشعر المغاربي المعاصر ، و مكانته في الذائقة النقدية للمتلقين .

- ظهور قصيدة النثر في الشعر المغاربي المعاصر و إجاد لها مكان في المرتبة الثالثة معناه ان لها قبولا في الذائقة المغاربية المعاصر، رغم الانتقادات الموجهة لها مع غياب الاطار الخارجي .
- رصد مجموعة من القصائد العمودية ، و جملة من المقاطع العمودية في قصيدة التفعيلة التي مزجها اصحابها بهذا النمط من الشعر ، معناه الاتجاه التقليدي مازال مطبوعا في الذاكرة الشعرية للشعراء المغاربة .
- لا يوجد نمط ايقاعي نقي في 24 قصيدة ، معناه محاولات لابتكار نمط ايقاعي متجدد ، فيها تنويعات ناجمة عن رغبة لاثراء الايقاعات في نسيج النص الواحد .
- كل هذه النتائج المستخلصة من الاحصاء ، تحمل لنا رؤية واضحة في كون الشعر المغاربي المعاصر ، يتمتع بمقدرة على التغيير الدائم و المتجدد وخلق الديناميكية الفاعلة لدى المبدع و المتلقي.

3 –الحركية الايقاعية في البحورالمتمازجة :

من الضروري إفتتاح هذا المطلب بتسائل مُلح و مشروع : كيف نفسرورود مجموعة من البحور على مستوى قصيدة واحدة يفترض انها تصدر عن وحدة الشعور ووحدة الخيال و تجانس الايقاع ؟

هذا التساؤل يعيد للأذهان محاولة السياب النظم على البحور المتمازجة وفق معادلة تجعل الفرضية التي يقوم عليها الاطار الموسيقي للقصائد الممزوجة صحيحة [1]

[1]. – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية، المكتبة الاكاديمية ، مصر،ط6،1994 ، ص 90 .

فنحن عندما نقرا هذه القصائد في وحدتها ، و نستلذ بقراءتها الى آخرها انما نكون قد فعلنا ذلك في اطار تشكيلة موسيقية صورتها العروضية واردة منذ القدم ، فالتباسات الكامل بالرجز، و الوافر بالهزج ، و المتدارك بالمتقارب ، معروفة قبل الشعر الحر ، و غني عن البيان ان تفعيلة الكامل تصير بزحاف الاضمار مثل تفعيلة الرجز ، مما يخلق تجانسا اكبر ، في سياق التشكيلة الايقاعية ، و نفس الامر بالنسبة للوافر ....الخ لكن الامر الغريب وهو الذي سيكون محط الاهتمام هو في كون التمازج عندما يجمع بين عدة بحور ، مثل تمازج الرمل و المتدارك و المتقارب و الكامل ، مثل الذي نجده – على سبيل المثال – في قصيدة (الجنوبي) للشاعر (ميلود خيزار)[1]التي ستكون محط دراستنا كنموذج في هذه النقطة .

و الجدير بالملاحظة، ان الشعراء المغاربة تمكنوا من ان يضفوا على قصائدهم الممزوجة الابحر نوعا من الهارمونية (التناغم) مما اكسبها ايقاعا مميزا ، فكيف تحقق لهم ذلك ؟ و لماذا ذهب كثير من الشعراء اصلا الى تنويع البحور و الاوزان في كل مقطع و في بعض الاحيان في السطر الواحد ؟ هل لذلك علاقة باوجه التجديد و البحث عن الابتكار الدائم ؟ للاجابة عن هذه الأسئلة ، سنعتمد مفهوم التوازي المقطعي كما حدده محمد مفتاح[2] ، لنرى من خلاله ما اذا كان التوازي الاقاعي يرتبط بالتوازي المقطعي ، الذي هو تواز يحقق تناظرا و تناغما و تناسبا ، وهو يعتبر حجة جمالية اقناعية [3].

وبالعودة للحديث عن تمازج البحور الشعرية او ما يسمى بـ (الايقاع المزدوج) في قصيدة الشاعر ميلود خيزار والتي تحمل عنوان (الجنوبي)[4] نشير الى الصورة التي تأتي عليها التفعيلة والى شكل الوقفة في كل مقطع من مقاطعها:

---

[1]– ميلود خيزار : شاعر و كاتب جزائري ، ولد عام 1963 ، ببسكرة ، له عدة اصدارات شعرية منها (نبي الرمل) (شرق الجسد) ترجمة للعديد من النصوص الى اللغة الفرنسية ، ينظر ديوانه ، شرق الجسد ، ص23

[2]– محمد مفتاح ، التلقي و التاويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي،بيروت ، لبنان ،ط1 ،1994 ص 150

[3]. – نفس المرجع ، ص151

[4]– ينظر : ميلود خيزار ،ديوان: شرق الجسد ، منشورات جمعية الاختلاف،الجزائر،ط1 ، 2000 ، ص 24 ، 32

- فاعلاتن فعلاتن على منوال الرمل في المقطوعة الاول : مع العلم ان الشاعر يعتمد التفعيلة السالمة في تفعيلة القافية او الوقفة :

..... بالثلج كواني : فعلاتن

..... روحي رماني : فاعلاتن

..... في كياني : فاعلاتن

.... مفاتيح الاغاني : فاعلاتن

- فاعلاتن فعلات : في االمقطع الثاني على منوال الرمل ، و الجدير بالملاحظة هنا ان بنية الضرب او ما نشير اليه بالوقفة لم تتغير كثيرا :

..... صمتك رفضا : فعلاتن

..... اعرف ايضا : فعلاتن

..... العينين و اقرا : فاعلاتن

..... من اين سنبدا : فعلاتن

إن الشيء الملاحظ في ايقاع القصيدة هو كونه يحمل نوعا من التشابه في اطار الاختلاف ، او لنقل نوعا من الاختلاف الذي يتجسد في صور من التشابه [1]– و خصوصا من حيث بنية القافية في مقاطعها –

[1]. – دلالة النص الشعري تقوم على اساس التشابه و الاختلاف ، ينظر بهذا الصدد كتابات محمد مفتاح :

. التشابه و الاختلاف (نحو المنهاجية الشمولية) : المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء النغرب ، ط1 ،1996 ، ص 150 و مابعدها

. رؤيا التماثل : المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء(المغرب)ط1 ، 2005 ، ص 237 ، و ما بعدها

- في هذه المقطوعة يُلاحظ إستخدام بحر المتدارك ،ويحدث تغيير طفيف على مستوى الوقفة :

..... آخر العتمة : فاعلن

..... الفئة المتخمة : فاعلن

..... خنجر الكلمة : فاعلن

فالمُدقق لهذا التحول،يلحظ إنتقال الشاعر من بحر الرمل الى بحر المتدارك، وعلا الرغم من هذا فان الوقفة بقيت متتابعة ومتشابهة ،يجوز فيها بان تاتي كظرب للبحرين معا، وتكون بذلك (محذوفة للرمل ، سالمة للمتدارك)

- في هذا المقطع، عاد الشاعر الى تفعيلة بحر الرمل " فاعلاتن " و قد اتت سالمة و مخبونة في وقفات هذا المقطع :

.....ذرات الرمال : فاعلاتن

.....بر السؤال : فاعلاتن

.....فستان الشمال : فاعلاتن

.....و عقال : فعلاتن

.....لعشرين اعتقال : فاعلاتن

..... من نبع السؤال : فاعلاتن

. و ينظر ايضا : ادريس بلمليح ، المختارات الشعرية و اجهزة تلقيها عند العرب ، منشورات كلية الاداب بالرباط ، ط1 ، 1995 ، ص 120

و الجدير بالملاحظة هنا ،هو ان الشاعر دائما مايلتزم بوقفات متشابهة ، و هي التي تربط بين اجزاء و مقاطع هذه الحركة الايقاعية المتميزة .

- في هذا المقطع تحول الشاعر من جديد لتفعيلة بحر الرمل ، و الجديد هنا هو ان تفعيلة الوقفة اصابتها علة الحذف فاصبحت (فاعلن – فعلن) :

..... و عسل : فعلن

..... هذا المعتقل : فاعلن

..... لافراح الزمن : فاعلن

.....لأحزان الوطن : فاعلن

- في هذا المقطع استطاع الشاعر ان يمزج بين بحرين ، في الكثير من الاسطر وفق المتقارب و اخرى وفق المتدارك ، لذلك وجدنا وقفتان (فعولن سالمة و فاعلات التي دخلها تذييل) :

..... بعيده ، فعولن

..... جديده : فعولن

..... وردة و كتاب : فاعلات

.....قصيده : فعولن

و الذي يمكن ان نستنتجه من هذا المقطع هو ان دمج المتقارب وتوظيف وقفة المتدارك المذيلة لم يكن اعتباطا، ولكن للمحافظة على نسق الايقاع وفق الوقفات المتشابهة (فاعلاتن / فاعلن / فاعلات) في كل المقاطع

- في هذا المقطعيرجع الشاعر لتوظيف بحر الرمل ، و يُبقي على نفس النسق ، بظهور التفعيلة السالمة و المخبونة في الوقفة من جديد :

..... و لكن السياسة :: فاعلاتن

..... كلب حراسة : فعلاتن

..... بنك النخاسة : فاعلاتن

..... شلال قداسة : فعلاتن

- في هذا المقطع ،استخدم الشاعر بحر الرمل ، مع إدخال علة الحذف على تفعيلة الوقفة القافوية:

..... نهر عسل : فعلن

.....سرب حجل : فعلن

..... فضاءات العفن : فعلن

.....في كفن : فاعلن

.....و شجن : فعلن

.....ارض الوطن : فاعلن

- في هذا المقطع دخل الترفيل على الوقفة (فاعلاتن)هذا لان بحر هذه المقطوعة هو المتدارك، كما دخل التذييل ايضا على هذه الوقفة وهو (فاعلات):

.....ما اقول : فاعلاتن

.....احتواها الذبول : فاعلاتن

.....حين الهطول : فاعلاتن

.....لاحتضان الحقول : فاعلاتن

.....انتظاري طويل : فاعلاتن

..... و تلك الطبول : فاعلاتن

..... للعذاب : فاعلات

..... للتراب : فاعلات

..... في السراب : فاعلات

.....نباح الكلاب : فاعلات

..... دوما اقول : فاعلاتن

- وفي هذا المقطع ، جاء على منوال بحر المتدارك ايضاو الوقفة ضربها دخله تذييل (فاعلات / فعلات)

..... سرب حمام : فاعلات

..... تلاشي الغمام : فاعلات

..... كفيها الظلام : فاعلات

.....عشرين عاما : فاعلات

.....حلم سلام : فعلات

.....انشودة و يمام : فعلات

.....سرب حمام : فاعلات

- وفيهاستخدم الشاعر بحر الى الرمل من جديد ، مع إنجاز متنوع للوقفات فمرات جاءت سالمة،واخرى جاءت مخبونة.

.....ذراعيك ..لناري : فعلاتن

....و ان تطاري : فاعلاتن

.....تغزوا فضائي : فاعلاتن

.....اغانيك غطائي : فاعلاتن

..... من ثماري : فاعلاتن

.....كل المجاري : فاعلاتن

- وفي هذا المقطع :نلحظ وجود مزج بين المتدارك و المتقارب و الوقفات متنوعة (فاعلاتن / فاعلن / فعل / فاعلات)

.....و الاشتعال : فاعلاتن

.....و الاعتقال : فاعلاتن

.....و الاغتيال : فاعلاتن

.....و البرتقال : فاعلاتن

.....الاقحوان الاصيل : فاعلاتن

.....و الزنجبيل : فاعلاتن

.....المشمشة : فاعلن

.....الكوثر السلسبيل : فاعلاتن

.....مهب الاصيل : فاعلاتن

من خلال هذا الطرح والتتبع التفصيلي لبعض مقاطع هذه القصيدة الشعرية ،يمكننا رصد جملة من الملاحظات حول طريقة الشاعر في المزج بين البحور ، وهي انه لا يفعل ذلك اعتباطا ، بل يؤاخي بين البحور في القصيدة الواحدة إذاأحس فيها تقاربا في المحتوى الإيقاعي و هذا ما استنتجناه في التوازي الظاهر في كل مقاطع القصيدة المتشابهة في ضروب الوقفات ، التي طوعها لتناسب كل هذه البحور فكانت صالحة للرمل و المتدارك و الكامل ، و هو بذلك تجنب المزلق الذي وقع فيه كثير من شعراء الحداثة الذين كانوا يندفعون الى المزج الفوضوي بين البحور التي تتصف ايقاعات اوزانها بالتباعد[1] و من ثم فان قصيدته سلمت من انعدام التوازن الايقاعي و الفوضى الصوتية الناتجة عن هذا الخلط لايقاعات غير محكمة التوجيه [2] و هذاالتمازج البديع دليل صارخ عن شغف الشاعر المغاربي في البحث الدائم عن التغيير الابداعي

4-دور الزحاف و العلة في حركية الايقاع:

في اللغة نجد تعريف الزحافات و العلل على انها :"تغييرات تلحق التفعيلات التي هي اساس الايقاع الوزني ، – كما هو معلوم – قالب ايقاعي ذو نسق منتظم ، و الزحافات و العلل تمثل خروجا او انحرافا عن هذا النسق بصورة لا تؤذي الى تقويضه بشكل نهائي ، بعبارة اخرى لا تمثل الزحافات و العلل الا انتهكات جزئية يستوعبها النظام الايقاعي ، فهي تولد انساقا ايقاعية جديدة متساوقة مع الانساق الاصلية غير ناشزة عنها"[3]

[1]. – كمال خير بك ، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ترجمة : مجموعة من أصدقاء المؤلف ، دار الفكر ، بيروت ،لبنان ،ط2 ، 1986 ص 282

[2]–نفس المرجع ، الصفحة نفسها

[3] – مقداد محمد قاسم ، البنية الايقاعية في شعر الجوهري ، ص93

ويذكر،القرطاجني اهمية الوظيفة الجمالية للخروج عن النسق المتمثل في الزحاف خصوصا اذا قلل من السواكن في الاوزان التي توصف بالتقطع و نقلها الى هيئة اكثر بساطة و ليونة و ذلك في قوله " و الكثير السواكن اذا حذف بعض سواكنه و لم يبلغ ذلك لحد الاجحاف به اعتدل ، و هم يقصدون ابدا ان تكون حائمة حول ثلث مجموع المتحركات و السواكن، اما بزيادة قليلة او نقص او لان تكون اقل من الثلث اشد ملائمة من ان تكون فوقه[1].

و لعل المتتبع للشعر المغاربي المعاصر، يلحظ كثرة الخروجات الموظفة للزحافات و العلل ، و ما لفت انتباهنا خاصة ، حذف السواكن في التفعيلات المزحفة في الحشو ، و زيادة السواكن في الاضرب

ولهذا سنحاول رصد بعض الخروجات الواردة بكثرة في الشعر المغاربي المعاصر :

أ-تمازج الكامل مع الرجز اواضمار (متفاعلن) في الكامل:

ولاضاح هذا النوع من التمازج حددنا اربع قصائد على وزن الكامل في البنية الايقاعية النقية و قمنا باحصاء في كل قصيدة عدد ورود التفعيلة السالمة (متفاعلن) و المضمرة (مستفعلن)، و في ما يلي اسماء الشعراء و مطالع القصائد و عدد ورود كل من الصورتين :

- الشاعر (عبد الرحيم كنوان)[2]وذلك في قصيدة له تحت عنوان (بيني و بينك الماء) و التي مطلعها :

هذا دمي

---

[1]- ابو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج غاء و سراج الادباء، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، لبنان، ط3 ، 1986 ، ص 267

[2]. – عبد الرحيم كنوان شاعر مغربي من مواليد عام 1963 ، بمدينة الجديدة بالمغرب ، حاصل على شهادة الدكتوراه في الايقاع العربي ، حاصل على عدة جوائز عربية ، صدرت له مجموعة من الدواوين (شظايا من الوجدان 1989) (صرخة الماء 2003) (ربوع الصمت 2007) ...، ينظر ديوان الجاحظية ، قصائد جائزة مفدي زكريا للشعر المغاربي المعاصر ، (1990- 2007)منشورات التبيين ، الجاحظية ، طبع المؤسسة الوطنية للنشر و الاشهار ، ، الجزائر ، ط2008،ص122

و سحبت نصف تذكري في سنبلة[1]

(متفاعلن =97 تفعيلة) (مستفعل = 86 تفعيلة)

- الشاعر (عبد الرحيم سليلي)[2]في قصيدة له تحت عنوان (اشتباكات على حافة جرح قديم) حيث يقول في مطلعها :

في الوقت متسع

لتقتلع الظهيرة شافة الصبار من اوصالها [3]

(متفاعلن = 48تفعيلة) (مستفعلن = 67تفعيلة)

- الشاعرة (امينة المريلي)[4]في قصيدة لها تحت عنوان (ذات ...) و التي تقول في مطلعها:

الذات تدخل في حديقتها

و تنحت ظلها [5]

(متفاعلن = 49تفعيلة) (مستفعلن = 71تفعيلة)

- الشاعر (سفيان رجب) ، في قصيدة له تحت عنوان (كوابيس الشرق)والتي يقول في مطلعها :

---

[1]– ديوان الجاحظية ، ص 122

[2]. – عبد الرحيم سليلي : شاعر مغربي ، عضو اتحاد كتاب المغرب ، له عدة جوائز عربية ، وعدة اصدارات شعرلاية (اشتباكات على حافة جرح قديم 2000) (مجرة الممكنات 2002) ينظر : الديوان ص 269

[3]. نفس المرجع ، ص 270

[4]. – امينة المريني ، شاعرة مغربية ، من مواليد عام 1955 ،بفاس المغرب ، عضو في اتحاد كتاب المغرب ، وعضو في رابطة الادب الاسلامي العربية ، لها عدة اصدارات شعرية (عاشقة / تتفجر الانهار / المكاشفات) نالت عدة جوائز عربية ، ينظر ديوان الجاحظية ، ص 315 .

[5]. – نفس المرجع، ص 316

الشرق يحلم

فاتركوه على وسادته القديمة

(متفاعلن = 148 تفعيلة) (مستفعلن = 197 تفعيلة)

الشيء الملاحظ بجلاء،هو ان بحر الكامل الذي يرد بكثرة في الشعر الحديث و المعاصر،اذاكانت نسبته مرتفعة، فان الرجز يتداخل معها بقوة و تصل نسبة الزحافات (مستفعلن) في قصائد الكامل الى نسبة مرتفعة تفوق النصف في عدد التفعيلات ، وهذا يدل ان الرجز لم يعد يلتبس مع الكامل بل اصبح يستوعبه و يسيطر على تفعيلاته في القصائد المغاربية المعاصرة.

فمما لا شك فيه ان لايقاع الرجز اهمية بالغة في الشعر المعاصر ، و هو ما كانت نبهت عليه سلمى خضراء الجيوسي في مقال لها يعود الى نهاية الخمسينيات ، حيث قالت : "... و لعل اكتشاف امكانيات الرجز كان من اهم ما حدث للشعر العربي في حركته التحررية الجديدة"[1] واذا كان الرجز يرتبط بعلاقة وطيدة مع الكامل من حيث الاشتراك في الوحدة (التفعيلة) مستفعلن السالمة في الرجز و المضمرة في الكامل (متفاعلن) مع كثرة ورودها في قصائد الكامل في الشعر الحر ، فانه يمكن القول بان الرجز استولى على زحافات الكامل بالاضمار .كما نجد القبض يرد بكثرة في البحر المتقارب ،فتتغير تفعيلته من(فعولن – فعول)

ب–حركية زحاف "القبض" مع علة " الحذف":

يرد بكثرة زحاف القبض على تفعيلة المتقارب في الشعر الحر ، و هذا يمنح النص صفة المرونة الايقاعية الناجمة عن التلوينات الطارئة على التفعيلة الاصلية ، مما يخرج بها عن رتابة التكرار ، يقول الدكتور عبد الرضا علي[2] :" اما في الشعر الحر فان تسامح الشعراء

[1]– سلمى الخضراء الجيوسي ، بحر الرجز في شعرنا المعاصر ، مجلة الاداب ، العدد الرابع ، 1959 ، فلسطين،ص13

[2]– عبد الرضى علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه ،دراسة تطبيقية في شعر الشطرين و الشعر الحر ، دار الشروق ،عمان،الاردن ، ط1 ، 1997 ص 12

باستعمال مختلف الاضرب في القصيدة الواحدة ، فضلا عن اباحتهم القبض في حشوه انقض هذا الوزن من رتابته ، و جعله قابلا للتلوين "[1] على سبيل المثال ، في قصيدة للشاعر(إدريس زايدي) الواقعة تحت عنوان (صور)[2] ورد القبض في مواضع عدة:

1- ولي كلمات وبعض الصور

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

فعولفعولنفعولنفعو

وليل السرى وسكون القمر[3]

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

فعولن فعو فعولن فعو

2. اغازل نورا يعاتبني

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

فعول فعولن فعول فعو

وجاء المساق بنا يستعر[4]

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

فعولن فعول فعولن فعو

---

[1]- بوزيد حرز الله ، شاعر جزائري من مواليد عام 1958 ، له عدة اصدارات (مواويل للعشق و اخرى للحزن 1985) (حديث الفصول 1996) (الاغارة 2003) ، ينظر ديوان الجاحظية، ص 15

[2]- إدريس زايدي، ديوان اسات لي، ص 26

[3]- نفس المرجع ، ص 16

[4]- نفس المرجع ، ص 17

من الملاحظ ان حشو المتقارب يتعرض الى زحاف واحد وهو القبض (فعول) و قد وردت هذه التفعيلة المقبوضة في كثير من نصوص الشعر المغاربي المعاصر ، و لان كان زحاف القبض قد قام بمهمة جمالية بتقليله عدد السواكن ، فان العلة قد تنظم اليه في المتقارب تحقيقا للغاية نفسها ،

فهذه القصيد وردة من بحر المتقارب التي احدث فيها الشاعر علة القبض و التزمها من بداية القصيدة الى نهايتها في كثير من تفعيلات الحشو و الضرب فقلت بذلك السواكن بالنسبة الى مجموع السواكن و المتحركات فكان الايقاع المتولد عن توالي الحركات بكثافة مناسبا متلائما ، بعيدا عن التقطيع " فكلما قلت السواكن قل التقطيع ، و ظهر التدفق و الاسترسال و توالت الحركات في حركة مرنة يبرزها التوزيع الحاذق للسواكن القليلة المتباعدة "[1]

ومكمن الحركية الايقاعية و الديناميكية الفنية لحذف الساكن الاخير بالتحديد تكمن في انها ، احيانا كثيرة تحيل بعض الاوزان مفردة التفعيلة الى اوزان مزدوجة التفعيلة محققة بذلك درجة كبيرة من التناسب في اعلى مستوياته ، و الشعر المغاربي المعاصر زاخر بهذا النوع مما اكسب الشعرية المغاربية المعاصرة ايقاعا يتمتع بالليونة و الانسيابية البديعة .[2]

المبحث الثاني : حركية البنية الايقاعية الداخلية

1- : ايقاع التوازن

نتيجة لتنوع الوزن الايقاعي وتنوع القافية في القصيدة المعاصرة وخروج قصيدة النثر عن الوزن العددي العروضي كلية ،بدت الحاجة ماسة الى بدائل تعطي للحديث عن الإيقاع مشروعيته،

[1]. – ابو فراس النطاقي ، الحذف في بحر الرمل ، مجلة ابحاث ، اليرموك ، سلسلة الاداب و اللغويات ، المجلد 9 ، العدد 2، 1991 ، الاردن ص 164.

[2]– نفس المرجع،ص 165

فكان الصوت هو حبل النجاة الذي تمسك به الباحثون للابقاء على هذا المبحث داخل الدراسات الشعرية والنقدية المعاصرة، بحيث اصبح الصوت مكونا مركزيا وجوهريا في الإيقاع،. وهذا ما يفسر وصف البنية الايقاعية بموسيقى الشعر أحيانا وبالمستوى الصوتي أحيانا أخرى.لذلك من الضروري التوضيح الى ان العروض والقافية غير مساويين للايقاع، كما يفهم من العبارات الاختزالية لبعض الباحثين حين يقولون: الإيقاع او الوزن العروضي المجرد وحده[1]، فقدامة بن جعفر الذي طالما حمل وزر تعريف الشعر باعتبار الوزن، يقول:" فالترصيع من نعوت الوزن والترصيع مكون شعري حر وبالتالي فهو مكون عام ومشترك"[2].

يبدو هذا النص مدخلا "ملائما لتوسيع دائرة الإيقاع المبنية على الصوت لتمتد الى كل أنواع" التقسيمات النحوية، التوازنية (التوازي) داخل الابيات (مما يسمى ترصيعا وتطريزا او تسميطا والتي نازعت العروض سلطته ولم تترك له اكثر من تمييز الفضاء الخارجي للنص، وهو الفضاء نفسه، الذي يوفر اتساق التفعيلات في القصيدة الحديثة ، كما قال د. العمري ،باننا امام وزن (توازني) في وزن(عروضي) أي امام وزن نثري يقوم على الاسجاع والمعادلات المقولية والنحوية والتوازنات الترصيعية الصوتية داخل الاوزان العروضية[3].

لا يجد هذا التصور مرجعيته في التصور الغربي للشعر الذي اختزله رومان جاكبسون في كتابه: قضايا الشعرية في مقولته: ان تحليل القصائد يوضح تناسقا مدهشا بين توزيع المقولات النحوية والتضايفات والعروضية (...)، فاذا كان هذا الترتيب للتباينات النحوية و الايقاعية باعتباره خاصية مميزة للشعر لم يستخدم كوسيلة شعرية، فانه يمكننا ان نطرح الإشكال حول اهمية تمسك الشعراء بهذا التنظيم وحافظوا عليه ونوعوه بشكل ملحوظ[4]، وهذا يعود اصلا الى وجوده في النصية العربية، فالشعراء العرب المعاصرين، امام تحللهم من قيود العروض والقافية وظفوا

[1]– محمد العمري،مقال حول: مسألة الإيقاع في الشعر العربي الحديث. مجلة فكر ، العدد 18، 1999 ، الكويت ص29

[2]– نفس المرجع.ص17

[3]– نفس المرجع ،ص 17

[4]– نفس المرجع ،ص22

التوازنات بمختلف أشكالها، "فحشوا اشعارهم بها الى درجة التخمة ولا يستثنى من هذا التوجه أصحاب قصيدة التفعيلة، فهي ظاهرة شاملة ومشتركة بينهم وبين أصحاب النثر، وتكاد تكون بالطريقة نفسها غير ان لهذا الانتظام قراءة إضافية تتجاوز العلاقة بين الوزن والتوازن، هذه التوازنات تلغي سلطة الوزن العروضي فلا ينظر اليه إلا إذا أراد القارئ معرفة ذلك، لان الإيقاع الذي يخلقه هذا التردد، يدفع الى إغفال الوزن، اما اذا نظر اليه في علاقته بالوزن، فاننا هنا نصبح امام" وزن نثري يقوم على الاسجاع والمعادلات المقولية والنحوية والتوازنات الترصعية الصوتية داخل الاوزان العروضية"[1]، وجلي ان هذا التوازن موغل في المبالغةالى حد الغاء الوزن العروضي والقافية وذلك بتردد مثير للقوافي الداخيلة.

لقد بقي هذا الالتباس فترة حتى ظهرت بدايات التجديد تظهر في القصيدة العربية من الناحية الشكلية، ثم جاءت التحولات الجذرية مع حركة الحداثة لتعطي الحق في التفكير في محل هذا الالتباس وفك شفرته، فقد بدا التحلل واضحا من استثمار القوافي في القصيدة في وقت مبكر من القرن الماضي، بل كانت دعوة الى تركها ركيزة من ركائز هذه الحداثة ومشروعا من مشاريعها التاسيسية في حين ظل الوزن صامدا رغم ما أصاب توظيف التفاعيل من تنويع في قصيدة التفعيلة ليتم بعد ذلك الاجهاز على العنصرين معا في قصيدة النثر، لما صار التمرد على الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر مستساعا.[2]

ظل الحديث عن الوزن والقافية والإيقاع، والعلاقة بينهما، محط اهتمام النقاد فترة طويلة الى ان حكموا بدخول مصطلح الإيقاع شريكا للمصطلح "وزن"في الدراسات النقدية المعاصرة، ثم تم تعميم الإيقاع واختزال الوزن الى درجة تغييبه نهائيا في فترة لاحقة وذلك في اطار التدرج في الحديث عن الشعر من وحدة الوزن والقافية الى التنويع والاختلاف تبعا لاقوال نظام الشطرين كمية مميزة للمتن الشعري، وما صاحب ذلك من توليد لمصطلحات استبدلت بها أخرى، فقد قام السطر مقام البيت،

[1] – المرجع السابق،ص23

[2]– نفس المرجع ،ص 25

واصبح الحديث عن القوافي المتناوبة والمتراوحة والمتباعدة ممكنا عوض التوشيح والقوافي المتتالية[1].

كما أصبحت الوقفة معيارا يقاس به ما يعادل البيت في النظام القديم واخذ الحديث عن الوقفة يمتد اكثر الى وقفات عروضية واخرى دلالية ووقفات نظمية... ثم إتسع ليشمل ما بين هذه الوقفات من انسجام واختلاف، كما اضحى ما كان عيبا وعاهة في الشعر القديم مثل التضمين مستحسننا في القصيدة الحديثة فكان الانتقال الى ما لا حصوله من الإشكالات التي رافقت هذه التحولات بشكل سريع ومطرد، دون الحسم فيها، اذا لازال الكثير من القضايا على قدر كبير من الغموض والالتباس نتيجة الإغراق في الآراء الشخصية و التمادي في الانطباعات المتفلته من أي ضابط نظري واضح، أمام اختلاط المستويات وعدم وضوح الحدود الفاصلة بينها، كانت الخطوة الأولى للتدرج من الوزن الى الإيقاع الخارجي والداخلي،و بإعتبار القافية بانها اصواتا فقد صنفت ضمن الايقاع الداخلي، ونجد د. العمري يفصل في ذلك حيث يقول "القافية جزء من البنية التوازنية، فمن الأجدى ان ننظر اليها نظرة شمولية باعتبارها تردد صوتيا في آخر الوحدات المتوازنة، ومنها مستوى منتظم ومستوى حر وشبه حر[2].

زيادة على التباس تجربة الحداثة الشعرية ،وقوع مفهوم الإيقاع وغموضه داخل دائرة هذا الالتباس لاسيما الجانب الذي سموه داخليا، والذي لا تعرف محدداته بشكل يمكن من تجسيده عند كل دراسة، فاذا كان الإيقاع الخارجي محددا سلفا بالوزن والقافية قبل سلبه إياها، فان الإيقاع الداخلي مصدر للالتباس فهو مفهوم غامض غير أن غموضه لم يصرف الدارسين عن استعماله برغم من كل البدائل المقترحة حسب التوجهات المعاصرة[3].

---

[1]– هذه بعض أنواع القوافي في الشعر العربي القديم والحديث.

[2]– محمد العمري، بنية الإيقاع في الشعر الكويتي (خلال النصف الثاني من القرن 20)، مطبوعات مجلس الوطني الكويتي، الكويت، ط2003، دراسة منشورة في موقع د. العمري HTTP:WWW.MED LOMARI.FR

[3]– محمد العمري، مسالة الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص24 .

ان إصرار الدارسين على ضرورة الحديث عن الإيقاع كعنصر مميز للشعر صادر عن الوعي بأهمية الالتزام بفكرة الأنواع الأدبية ومجافاة فكرة الكتابة التي تقلص من حجم النوع وتحد من خصوصيته وتبارك الادماج والتداخل بحلول نوع في آخر الى درجة التماهي، حتى ان الحال والمحل لا تعرف حدودها، فينتجان جنسا ادبيا جديدا....و قصيدة النثر خير نموذج علىذلك.

ان في المفاهيم المختلفة للشعر التي نجدها تحط من شأن عناصر وتعلي من حضور أخرى،حتى تصل الى درجة التناقض، لكن الذي لا تناقض فيه ولا اختلاف هو ضرورة الإبقاء على ما يذكر بعنصر الإيقاع الذي هو " الملمح النوعي للشعر العربي مند القديم، او على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها، وحين أقول: المميز، لا اعني الكافي، بل اعني الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر، ثم تبدا التركيبات حوله، ويبدوك الآن، انه عنصر غير قابل للتعويض الا من طينته ومادته هكذا تبدوا الحاجة ملحة الى وجود إيقاع مميز للنص حتى يستوعب إصرار الدارسين على ادراجه في منطقة الشعر الذي تجاوز الوزن العروضي والقافية ليحتفي بعناصر أخرى اعتبرت بدائل لغياب العنصرين القديمين.

وبالتالي نحن امام حتمية وجوب دراسة الموازنات الصوتية، كون الإيقاع الشعري لا ينتج من الوزن فحسب، وانما يتضافر الوزن مع مكونات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه وتناسقه، ليحدث التأثير الجمالي والفني لدى المتلقي[1]،و التي تعرف بالإيقاع الداخلي الذي يتحقق عندما يحسن الشاعر اختيار كلماته، فلا تكون متنافرة، تحدث نشازا حيث يختار ما يتناسب وحاجات نفسه، ويستكمل بالموسيقى ما لم تستطيع المعاني استكماله من احاسيس ومشاعر، فتصبح البنية الصوتية الايقاعية موظفة لخدمة الدلالة وابراز الحالة الشعورية للمبدع الذي لا ينطق بشعره فحسب بل يحاول ان ينغم الفاظه وعباراته حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية التي

[1]–محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة اسلوبية)، مطبعة المقداد، غزة(فلسطين)، ط1، 1421هـ–2000م، ص326.

يتحدثون بها في لغتهم اليومية الة اللغة الموسيقية، ترفعهم من عالمهم الحسي الى عالمهم الشعوري[1]السحري.

ان الإيقاع يعتبر جنس والوزن والموازنات الصوتية، عنصران اساسيان في طار هذا الجنس،[2] اذ يشتمل الإيقاع على المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الاوزان العروضية بأنماطهاالمألوفة والمستحدثة وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني (التناغمي) الكامل للنص الشعري ممثلا في الموازنات بما فيها مدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها والتي سنتدرج في شرحها من الاعم الى الأخص فيما يلي:

أ- الموازنات الصوتية:

بدا الاهتمام بالموازنات الصوتية في العصر الحاضر حيث ازداد الوعي بأهمية الإيقاع، فقد أصبح من أبرز القضايا التي تناولها الباحثون بالدرس والتمحيص وتصدي المجددون منهم الى الخوض فيها، وربما كان عمل او بريك (الإيقاع والنظم) الذي ظهر ضمن حفلة جماعة الابويان سنة 1920 فاتحة للحديث عن أهمية الموازنات في الإيقاع الشعري، وهو الحديث الذي لم يتوقف بعد ذلك. ، حيث إختلفت النظرة الى الإيقاع الشعري في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر[3].

كما أضاف الشكلانيون الروس الى النظرية الكثير امتداداتهم ، حتى انتهى جاكبسون الى مفهوم التوازي الذي اعتبره من أهم مقومات الخطاب الشعري ,على الرغم من أن الإيقاع أكمل من الوزن ولكن جاكبسون يقول :<< ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنسبة التوازي : البنية

[1]- شوقي ضيف، في النقد الادبي، دار المعارف، القاهرة،مصر، ط 1971،1،ص113.

[2]- نفس المرجع ،ص 114

[3] - إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي...نصوص الشكلانيين الروس،الشركة المغربية للناشرين المتحدين و شبكة الابحاث العربية ، بيروت،لبنان،ط 1982، ص 53.

التطريزية للبيت في عمومة , الوحدة النغمية وتكرار البيت والاجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازنا>>[1] .

كماأعتبر هنري ميشو نيك بأن <<الايقاع في النص الشعري مستوى متميز لا يقل أهمية عن مستوى الدلالة أو مستوى التركيب أو الصرف أو غيره>>[2]، وأهتمت الدراسات الاسلوبية بفكرة,التكرار عبر هذه المستوياتفانطلق قطبها "يوري لوتمان" من قناعة مفادها أن التكرار الايقاعي ينظر اليه منذ اقدم العصور باعتباره أحد المعالم الاساسية للشعر[3] .

ثم اصدر رومان جاكسون تحليله الشهير ل قصيدة القطط (les chats) للشاعر الفرنسي بودلير (charlesBaudlaire) وفق مفهوم التكافؤات المتوازية.

تنبه رتشاردز مبكرا الى مسألة الايقاع من وجهة نظر متلقيه، فهو يرى<< أن الايقاع هو النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع>>[4]، مع اعترافه بأن الوزن, ينتج عن تكرار وحدة موسيقية مخصوصة تتوزع على العمل الفني كله وتعمل على تشويق القارئ ودفعه للقراءة , ثم ياتي الحديث حول النغمة الغير متوقعة واهميتها , والتي لا تنشأ عن التشابه بين وحدات موسيقية متكررة وإنما تلك التي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن كما يحلو "لرتشارد ز" أن يسميها , فالايقاع لديهلا يتحقق من خلال التوقع وحده وانما يتأتى من خلال عنصر المفاجأة أو خيبة الظن يقول ريتشاردز : " والنسيج الذي يتألف من التوقعات والاشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها السياق المقاطع هو الايقاع وربما كانت معظم ضروب الايقاع تتألف من عدد المفاجآت ومشاعر التشويق وخيبة

---

[1]- صلاح فضل ، اساليب الشعرية المعاصرة ،دار الآداب، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1995،،ص22

[2]- رومان جاكبسون،قضايا الشعرية ، تر :محمد الولي و مبارك حنون ،دار توبقال ،المغرب،ط 1988 ، ص 79

[3]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي ،ص 61

[4]- محمد زكي العشماوي ،فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية ، بيروت،لبنان، ط 1980 ،ص162

الظن لا تقل عدد من الاشباعات المباشرة , وهذا يوضح بأن الايقاع المُوغل في البساطة شيئا تمجه النفس "[1].

و إذا ما ركزنا على القيم المعرفية التي سعت منظومة " العروض العربي " الى تحقيقها من خلال تحقيق نظام إيقاعي للشعر العربي ذلك أن العروض في أبسط تعريفاته <<تطبيق لنظام إيقاعي على نظام لساني , فهو ليس جزءا من اللسانيات ولا وظيفة من وظائف اللغة، ولا علما من علومها وإنما هو شيء آخر اسمه الايقاع>>[2] .وفي مقولة لابن سينا :<< الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات ،وإذا اتفق كانت النقرات مجسدة للحروف المنتظمةمنها،يكون بذلكالكلام عبارة عن ايقاع شعري>>[3] ويقول الفارابي :<<إن الايقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب>>[4] .

ففي النظام الخليلي العروضي , تتجدد البنية الإيقاعية في أربعة عناصر هي الأصوات –المقاطع – الأسباب – الأوتاد – الأجزاء والتي تدخل في ترتيب عناصر البنية السطحية تشكل ظاهرة الزمني الأساس العميق الذي تقوم عليه ظواهر الإيقاع ولا يخرج البناء الإيقاعي في الدراسات العروضية للشعر عن هذا المفهوم فالشعر عروضيا << بناء لغوي يعتمد في بناء إيقاعاته على النظام الصوتي اللغوي مع مراعاة للمدد الزمنية التي يستغرقها كل صوت في أدائه مطلقا أو في طريقة تأدبية بما يخدم النظام الايقاعي ككل , ولذلكقام ايقاع الشعر فير كائزه على

[1]– ريتشاردز ،مبادئ النقد الادبي، ص192

[2] – اسماعيل الكفري، العروض العربي بين اللسانيات و الايقاع،مجلة جامعة دمشق للآداب و العلوم الانسانية ، المجلد 17، العدد الاول،2001م،ص 84

[3]– الفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1983،ص251

[4]– الفارابي ، الموسيقي الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكتاب العربي، القاهرة ،مصر ،(د.ط)(د.ت) ص،437

تتبع ظواهر الحركة والسكون والمدد الزمنية التي يستغرقها في ذاتها من جهة , ومن جهة اخرى تتبع ظواهر الحركة والسكون خلال الانتقال من صوت الى آخر>>[1].

أما عن تلك البنيات المباشرة السطحية التي تعرف في النظام الخليلي برسمها الحدود الاولية للايقاع فهي أول ما يبتدي منه تحليل مظاهر الايقاع ينتهي الى عناصر لهذه البنية، وهي على الترتيب : الوحدات ايقاعية، الأوزان النظرية،الاوزان في الاستعمال، وسنأتي على تفصيل كل واحدة منها على حدى خلال التطبيق .

أما في شعر التفعيلة :فإن الشاعر غالبا ما يكتفي باستعمال تفعيلة واحدة في البنية الايقاعية الواحدة , وهذا يعني أنهم يميلون الى الاكتفاء بالبحور البسيطة (الصافية) لكن هذا الا يمنع ورود الكثير من القصائد المكونة من أوزان مركبة وفي بعض الاحيان يحدث تركيب جديد للوحدات الايقاعية متمازجة بين بحرين أو ثلاثة .

و فيما يلي سنتتبع حركية إيقاع الصوت في البنية الشعرية المغاربية ، فللأصوات << دور بالغ الأهمية بوصفها المادة الاولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة >>[2] فالصوت هو الاكثر هيمنة على الايقاع ولا يقتصر الامر على الاثر الادبي فحسب بل يتعداه الى الفنون برمتها كونه << سلسلة من الاصوات ينبثق فيها المعني >>[3] و" الصوت " ليس ظاهرة " أكو ستيكية " أو ظاهرة عددية بل فاعل يتاتى في المضمون[4] يجسد معنى .

---

[1].– محمد خليفة ،نظرية العروض و موسيقى الشعر في الفكر الفلسفي النقدي عند العرب قديما وحديثا، أطروحة دكتوراه،جامعة الحاج لخضر ،باتنة ،الجزائر، 2005/2004، ،ص21

[2]–. ابراهيم السامرائي،في لغة الشعر ،دار الفكر للنشر و التوزيع ،ط1،عمان ،الاردن،1973م،ص73.

[3]. رينييه ويليك و اوستين وارين ، نظرية الادب ، تر، محي الدين صبحي، المجلس الاعلى لرعاية الفنون و الاداب و العلوم الاجتماعية ،الكويت ،1972م،ص205.

[4]. – نفس المرجع،ص 206

إن<<الكلمات التي هي عبارة عن مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج إنما هي أصوات ... >>[1] فهي شكل من أشكال الايقاع ،كما انها عبارة عن مرمزات للمعاني، وعليه فالصوت حسب – "هيجل " –: يجب أن يظهر مجسدا بأسلوب حي ولذلك وجب اعتباره هدف يرنوا إليه الشاعر . على الرغم من اعتباره في الشعر كوسيلة خارجية ومن ثم يخضع لقواعد الايقاع "[2] فالتفاوت الذي يحدث بين الحركات وبين الحروف، يلتزمه النص الشعري من روي ومجرى كلها ظواهر صوتية لها دلالاتها على اعتبار أن النسيج الصوتي فاعل دلالي فقيمة المادة الصوتية تحسب قيمة الاصوات المنتظمة االتي تسجلها الترددات في النص[3].

أولاً– ايقاع التوازي:

يعرفه " جون كوهن " بأنه : <<خطاب يكرر كلا أو جزء نفس الصورة الصوتية >>[4] فهو تقنية قائمة على تكرار أو ترديد وحدة أو وحدات صوتية بعينها مجسدتا حراكا إيقاعيا واضحا .و كما انه من المهم معرفة أن:<<التوازي يقوم على عنصر ين أساسيين هما " التماثل والاختلاف >>[5] مما يعني أنه أشمل من التكرار القائم على عنصر التطابق الذي لا يعني " التماثل " في كل الاحوال . لأن " التوازي تماثل وليس تطابق"[6] غير أن هذا الفرق بين المصطلحين لا يؤدي بالضرورة الى الفصل بينهما على مستوى النص في كثير من الاحيان خصوصا وأن هذا الفصل بين مكونات الخطاب الشعري في الدرس النقدي ضرورة منهجية فحسب – لدرجة أن : " بعض الصور التي نصفها حسب تداولها في الدرس النقدي – ضمن أنماط التكرار تثيرنا بما فيها من

[1]– محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،ط1، دمشق 2001،ص،27–26

[2]– محمدبنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، المركز الثقافي العربي ،ط2، الداالبيضاء،المغرب،1985،ص80.

[3]– نفس المرجع ،ص 82

[4]– جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1986ص52,53.

[5]– نفس المرجع ، ص 53

[6] – رومان جاكبسون،قضايا الشعرية ،تر: محمد الولي و مبارك حنون ،دار توبقال للنشر، ط1،الدار البيضاء ،المغرب،1988،ص105

توازي بيّن ,بالاضافة الى أن التكرار قد يكون ركيزة في قيام الكثير من الصور التي نصفها ضمن أنماط التوازي"[1]

و عليه فإن هذا العنصر كثيراً ما يتشابك مع تكرارات كلية أو جزئية في صور صوتية متنوعة مثل الطباق السجع التصريع والمقابلة وهي عبارة عن ترددات صوتية دلالية لها أثرها باعتبار " التوازي " محدداً قائماً على الاهتمام << بأية مشابهة وبأي إختلاف بدرجات بين الاطر ضمن نفس البيت>>[2] وإذا كان التوازي له أشكالا متعددة منها الدلالي والتركيبي والصوتي فإن الشكل الاخير هو الذي يعنينا في هذا الفصل , لتركيزه على " التماثلات " الموقعية بين الشطرين مع تكرار حروف أو كلمات بعينها كأن تكون في بداية الكلام أو البيت الشعري أو أن تكون في العناصر المتصرفة أو المنبورة[3] واشتماله على التصريع والجناس والسجع والتصدير " وهي عناصر تكثيف صوري / إيقاعي بامتياز جديرة بأن تخلق حركية خلاقة في النص الشعري

إن الوزن والقافية لا يوضعا مسبقا , بل أن الايقاع يتولد<< من تكرار كلمات معينة في مواقع مختلفة كالجناس والترصيع والتصدير والترديد وغيرها ،هذه التكرارات الاختيارية تتداخل مع بعضها لتشكل مزيجاً صوتياً يسهم في المقومات الصوتية الاخبارية للقول الشعري في اكتمال شكل الايقاع الذي يسيطر على الشاعر>>[4]

فإذن،يعتبر التوازي الصوتي <<عامل إجرائي مهم يرصد أثر العلاقة الصوتية في ترابطها مع البنى الشعرية المختلفة وامكانيات تعاضدها صوتياً ودلالة لصالح النص فهو " عنصر

[1]- محمد كنوني ،اللغة الشعرية ،دراسة في شعر حميد سعيد ،دار الشؤون الثقافية العامة ،ط1،بغداد، العراق،1997م،116

[2]- محمد مفتاح،التلقي و التاويل،مقاربة نسقية،المركز الثقافي العربي،،بيروت،لبنان، ،ط1 ،1994،ص152

[3]- يوري لوتمان،تحليل النص الشعري،تر. و تق. تع:محمد فتوح اخمد، دار المعارف،القاهرة،مصر 1995،ص98

[4]- محمد عبد الله القاسيمي ،التكرارات الصوتية في لغة الشعر ،عالم الكتب الحديث ،ط1،الاردن،2009،ص57.

تأسيسي وتنظيمي في آن واحد " [1], خصوصاً وأن القصيدة " هي تلك التردد " الممتد بين الصوت والمعنى >>[2].

يجسد (سليم دراجي) شكلا من أشكال التوازي الصوتي " في قصيدة له بعنوان (مقاطع للحزن وأخرى للأمل) بقوله :

أي بوصلة ترشد المنزوي في ظلام القبور ؟

أي ليل يمد مخالبه نحونا كي يشكلنا نقطة للعبور

أي مهزلة صنعتها عجوز

أقامت من الرقص

أي مهزلة صنعتها عجوز أقامت من الرقص موسمها .

حينما رقص الكأس في رأسها

فانتهت تحت فرط الغرور؟[3]

يعبر الشاعر في هذا المقطع عن حالة من الخيبة والاحباط بحيث يتصاعد هذا الشعور ويتعاظم بتوازي الاسطر الشعرية التي اعتمدت على العناصر التالية : " أي الاستفهامبة + مضافاً اليه + فعل " وعبر هذا "التوازي " الذي كرره الشاعر في أغلب الاسطر الشعرية استطاع خلق دلالة إيقاعية متصاعد ة ترصد حالة الخيبة الشديدة بدلالات جديدة عند كل تساؤل

وفي قصيدة (شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا) نوَّع (عياش يحياوي) في اشكال التوازي الصوتي باعتماد جملة " تقولي " المتكونة من (فعل القول , فاعل , مقول القول) في

[1]– محمد مفتاح، التلقي و التاويل،ص149

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية،ص46

[3]– سليم دراجي،ديوان:علم و دم و حمام،دار الريحانة للكتاب،الجزائر، ط2007،1،ص29.

الشكل الاول و" فعل القول + فاعل + استفهام " في الشكل الثاني وهو ما نسجله بوضوح في قوله:

" تقولين مرّ كأجنحة طير ...اشكل الاول .

مرتبكا بالفضائح والورد .. إلا قليلاً

تقولين أيُّ النساء سيوقفهن هجرته ... الشكل الثاني

و بأي الضفائر يطفيا الصهيلا؟

تقولين لم يكتمل ...الشكل الاول

ما الذي هو أضلاعه وأضاء سبيلا ؟ ...الشكل الثاني

تقولين أشياء يصعب أن تتهجى ... الشكل الاول

و لكن لي رغبة في التعري على غصن أسطوري في بلادي .

و أشهر من عمدها مستحيلا [1].

رأينا كيف ان الشاعر يوظف كلالموازنات الصوتية التي تمكنه من إعطاء الوقع المفترض لنصه , وهو في هذا العنصر يشتغل على الكلمات ذات " الخواص الحسية لأصواتها وجرسها"[2] لانتاج فائض المعنى من خلال ما تكتنزه الاصوات من زخم ايقاعي لكونها غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها "[3] .

[1]. – عياش يحياوي،شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا ديوان الجاحظية –التبيين – 2007،ص50.

[2]– عبد الفتاح صالح نافع ،عضوية الموسيقى في النص الشعري ،مكتبة المنار،الزرقاء،الاردن ،ط1985،1،ص18.

[3]. – نفس المرجع ،ص31

و الشعر ليس<<هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رموز الاصوات وآثارها وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية الى علاقة جلية تتمظهر بالطريقة الملموسة جداً أو الاكثر قوة , ...>>[1].

و في نموذج آخر ،نجد الشاعر محمد بنيس يوشح قصيدته بتوازي صوتي دقيق تمثل في لفظة (أنا) بلفظها أو بضميرها المستتر وذلك في قصيدة له تحت عنوان قصيدة (أنا لا أنا):

أنا الاندلسي المقيم بين لذائذ الوصل

و حشرجات البين

أنا الظاهري

القرطبي

الهاجر لكل وزارة وسلطان

أنا الذي ربيت بين حجور النساء

بين ايديهن نشأت

و هن اللواتي علمنني الشعر والخط والقرآن

و من أسرارهن علمتُ مالا يكاد يعلمه غيري

أنا الذي يقول : الموت أسهل من الفراق

لهذه شريعتي

أن أبوح الاهل الصبابة

[1]- رومان جاكبسون،قضايا الشعرية ،ص54

في بغداد

وفاس

و قرطبة

و القيروان

و الزهراء

و طنجة وأصفهان

و الدار البيضاء

أن أصحاب الدمعة الى وساوس حرقتها

أن أبارك ورده بين معشوق وعاشق[1]

زخم من الموازنات الصوتية المتنوعة تجلت في هذه المقطوعة الشعرية متمثلة في :

اولا– أنا الاندلسي , أنا الظاهري , القرطبي, الهاجر, (جاء فيهما الضمير مستترا) ،أنا الذي ربيت , أنا الذي يقول , أن أبوح ،أنا صاحب الدمعة , أنا أباك .

ثانيا– بين ايديهن نشات، هن اللواتي علمنني , من أسرارهن علمتُ .

ثالثا– في بغداد وفاس و قرطبة و القيروان و الزهراء و طنجة وأصفهان و الدار البيضاء.

– ففي الشكل الاول يظهر التوازي الصوتي من خلال توازي للاسطر الشعرية وتكرار الضمير –انا– ظاهرا ومستترا.

[1]. محمد بنيس، الاعمال الشعرية ، ج1 ،دار الامل ، الدار البيضاء،المغرب ،ط2 ، 2006 ، ص 59

– و في الشكل الثاني يتبدى التوازي الصوتي من خلال توازي بديع للاسطر الشعرية، وتوظيف ضمير الجمع المؤنث الغائب "هن"

– وفي الشكل الثالث: يتجلى لنا التوازي في التعداد اللفظي المتراتب للعديد من المدن.

فمن الوضوح البيّن ،ان الشاعر يشكل ويغير في توظيف التوازنات الصوتية المختلفة وهذا يضفي على الابيات بعد دلالي وايقاعي ثري مما يصبغ قصيدته حركية تنئ به عن الرتابة والملل إلى المرونة والحيوية .

و لا يجب إغفال أن قوة الصوت كالتنغيم , لديها القدرة على إعطاء بعد دلالي وإيقاعي في الوقت نفسه بما تحمله من اعادة السامع شعوريا الى الواقع . إذ أن <<المنحى البياني الذي يجسده الصوت ,يتغير في الواقع تغيراواضحاً حسب المعنى والخطاب , فالتنغيم عبارة عن دال سمعي ,حيث أنه يقوي هذه الاختلافات لتبين بشكل أحسن اختلاف المدلولات وهكذا استعراض الاستفهام والاثبات ليس ببناء الجملة فحسب ولكن ايضا عن طريق التنغيم..>>[1]

إن الصوت كخط فيزيائي لا يتناقض وكونه دالا يدعم معنى المتن الشعري وتفعيلة ضمن عملية خلق القصيدة كحالة استثنائية قائمة على الدينامية المستمرة والتحول الدائم , هذه الحالة التي << تعتمد في خصائصها الداخلية على شيء من التشابك والتعقيد , هي المرحلة الاكثر دقة وأهمية في بلورة العمل الشعري وتأسيس جذوره الايقاعية لأن هذا التسلسل في تطور مراحل الصوت اللغوي بواقعة الايقاعي والدلالي الذي يكتسب فيه على الدوام ميزات جديدة , وهو العنصر الذي يوشح النص الشعري بإعطائه ايقاعه و صوتيته المحددة ...>>[2] .

[1]– رومانجاكبسون ، بنية اللغة الشعرية، ص 54

[2]– محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية ،إتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا،ط1،2001 ص28

لذلك يعتبر الصوت في هذه الحالة ميزة إيقاعية للنص الشعري . وهذا عامل مهم يضفي على القصيدة المغاربية حركية خلاقة تخرج بها من الرتابة والتقليد الى آفاق الابداع الفني والتجديد المستمر .

2- إيقاع التصريع والسجع والقوافي الداخلية

للموازنات الصوتية حضور كبير وواضح في تشكيل الايقاع الداخلي للشعر المغاربي المعاصر ,و تتمظهر اهم صورها في الموازنة المفردة وهي المعقودة بين لفظتين متشابهتين أو أكثر في البنية الصرفية المقطعية والموقعية كقول الشاعر (عبد الفتاح بن حمودة)[1] لا شيء في آنية الزهر

لا أخضر ,

لا أزرق ,

لا أحمر ,

لا أصفر ,

لا أبيض[2]

مثال ثان للشاعر (سفيان رجب)[3]

(احملوا ذهب المتاحف, والمخازن,

---

[1]– عبد الفتاح بن حمودة، شاعر تونسي،من مواليد عام 1971،بالمهدية ،عضو اتحاد الكتاب التونسيين،و عضو الجمعية الدولية للصحافة،لقب نفسه باسم شعري و هو (ايكاروس)له عدة اصدار اتشعرية منها (اجراس الوردة،2002 ،عندما انظر في المرآةافكر2003،الفراشات ليلا2003)وله عدة مقالات حول الشعر التونسي المعاصر ،

[2]– عبد الفتاح بن حمودة ، ديوان اجراس الوردة، مطبعة فن ، تونس ، ط1 ،2002 ،ص 28

[3]–سفيان رجب ، شاعر و روائي تونسي،من مواليد 1968 ،يعمل كصحفي ،وهو عضو في لجنة الدفاع عن حقوق الادباء و الشباب

والمتاجر, والمنازل,

والمساجد والمعابد , والكنائس

والمقابر ...)[1]

فالموازنة في النموذج الاول جاءت بين كلمات (أخضر, أزرق, أحمر, أصفر, أبيض) المتشابهة في الوزن (أفعل), أما المثال الثاني فالموازنة واقعة بين (المتاحف, المخازن, المتاجر, المنازل, المساجد, المعابد الكنائس , المقابر المتشابهة في الوزن (مفاعل) .

حين يريد الشاعر أن يتحرر من حيرة أمر تعادل لديه مغزاهما ,فيستعين الشاعر بالموازنة صوتية حتيوحي بذلك التعادل كما في قول الشاعرة (وسيلة بوسيس)[2] :

للرياحين في شفة الارض مداراتها

للمكاتيب في الليل والسحر يغمرني , انتصاراتها

فقد وازنت الشاعرة بين كلمتي (رياحين) و(مكاتيب) وكلاهما على نفسالوزن (مفاعيل), فالواضح هنا بأن ورود اللفظين على وزن واحد كافيا لإحداث الايقاع المتوازن , غير أن نظمهما في فضاء موقعي متفرد ابلغ كقول الشاعر (يوسف أوغليسي)

(أربعون مضت..

اربعون ...

و انا لم أمت)[1]

[1] – سفيان رجب ، قصيدة ساعي بريد الهواء،مجلة التبيين ، المؤسسة الوطنية للفنون و الطباعة،العدد 29 ،سنة2008 ،ص 156.

[2]– وسية بوسيس ،شاعرة و قاصة جزائرية من مواليد 1978،بالقل ،حائزة على ماجستير في الاداب ،استاذة جامعية بجيجل ،لها ديوان شعري ،ومختارات شعرية مترجمة عن مالك حداد ، ينظر ديوان الجاحظية ،ص273

إن ما يزيد الايقاع تناسقا وانسجاما,تكريس ميزة الترجيح الدوري ومن هنا اكتسب الشاهدان السابقان اشباعا إيقاعيا تقصر دونهما الشواهد التي تجافي قاعدة الترجيع كقول الشاعر (مصطفى السليح :

و طال بي هدهدا أني يساورني آيا بمنكسب منها ومنسحب[2]

و قول الشاعر (صلاح طبة) :

و أصل التدلي ..إذ رفعت مظلتي حبائل حبلي ... بالهوى ... ومكائد[3]

فقد قام الشاعر بموازنة بين لفظتي (مكتسب) و(مستحب) دون أن يجسدهما في موقعين متماثلين في فضاء البيت كما أجرى الشاعر الثاني الموازنة على كلمتي (حبائل) و(مكائد) دونما مراعاة للترجيع الدوري .

وقد يعمل الشاعر على توظيفكلمة مُحملةبوزن معين قبل لفظة القافية , ثم يجئ بلفظة القافية الموازية لها , فيخلق بذلك ظرباً من التلاؤم الايقاعي يجعل من كلمة القافية مستقرة في قرارها الايقاعي الاخير[4] .

و كمثال على ذلك قول الشاعر (محمد عمار شعابنية) في قصيدته (نغمات على عظام)

(وأنت أليفة الالغام والانسام والامطار)[5]

و قوله : (استوى الاعداء والاحباب)[1]

---

[1]. –المرجع السابق ،ص279.

[2]. – نفس المرجع ،ص 274

[3] – ديوان الجاحظية ،ص 329

[4]– مقداد محمد قاسم ، البنية الايقاعية في شعر الجوهري ، دار دجلة ،عمان الاردن، ط1429،1–2008، ص 210

[5]– ديوان الجاحظية ،ص74

فالواضح هنا ان لفظتي (الا لغام) و(الانسام) جاءتا على توازن مع لفظة (الامطار) , وهي بذلك تقوم بدور الممهد الايقاعي للقافية والشيء نفسه يقال عن كلمات (الاعداء) و(الاحباب) وربما وازن الشاعر بين كلمة القافية وكلمة قبلها توازنها في الوزن الصرفي وفي السجع .

كما في قول الشاعر السابق :

(لهم ما ينتج الفلاح والملاحُ , والكداحْ)[2]

كما نجد ذلك في قصيدة للشاعر (عبد الرحيم كنوان في قصيدته (بيني وبينك الماء)

(هو ذا عند الاشياء والاستيلاء)

يلاحظ في هذين المثالين أن كلمتي (الفلاح) و(الملاح) توافق (الكداح) في بنائها الصرفي .وتشاكلهما في العنصر الصوتي الاخير (الحاء) وفي الحركة الاعرابية ونفس الشيء بالنسبة ل (الاشياء) و(الاشلاء .

غير أن الشاعر المغاربي لا يكتفي بالموازنة بين لفظة القافية ولفظة أخرى قبلها مباشرة , بل يتعدى ذلك الى جعل الكلمة الموازنة لكلمة القافية في نهاية المصراع الاقل في البنية , وذلك راجع لكون نهاية هذا المصراع من أهمية على مستوى الايقاع والدلالةداخل الايقاع الوزني , وهذا ما يُصطلح عليه بتفعيلة (العروض) الموافقة لتفعيلة (الضرب)أو ما يعرف عليه بالتصريع ,لكن من المهم التنبيه الى ان الشيء المهم في العروض<<ليس هو عدد الوحدات التي يتكون منها الوزن , بل هو الموضع الذي تحتله هذه الوحدات في انساق متوازية في الشطرين>>[3] تبين لنا أهمية وضع المتوازنات في مواقع عروضية متقابلة فإذا ما وقع التوازن في موقعين عروضين

[1]– المرجع السابق،ص 75

[2] .– نفس المرجع،ص 79

[3] –محمد العمري ،تحليل الخطاب الشعري : تحليل البنية الصوتية،ص 170

متميزين (العروض – الضرب) ازدادت قابليته على استقطاب النغمات الايقاعية , وجلب انتباه المتلقي،وعلى شاكلة ذلك نجد قول الشاعر (صلاح طبة) في قصيدته (مأساة قدح) في بداية كل مقطع من قصيدته :

هزالُ ..نكوص الخطو ..و النجم صاعد

وهزل شتات الدرب .. والقصد واحد

قليلمن الزحف المبعثر...جارف

وأكثرهذا السيل..غث وفاسد

ولو لا جناح الشوك ما طار طائر

بذكر الذي لولاه .. ما راج كاسد[1]

فالملاحظ على هذه الابيات أن جميع الكلمات الواقعة في نهايات الاقسام الاولى موازنة للكلمات الواقعة في نهايات الاقسام الثانية .

وكثيرا ما تأتي الكلمتان التي بينهما توازن،بصياغة تتشبع معها بدرجات أعلى من التماثل الصوتي , أي أنها اضافة الى توازنها من حيث الوزن والسجع تتشابه في المصوت الاخير (التماثل في الحركة الاعرابية) فتنشأ عن ذلك أنساق إيقاعية تتجلى في صورة تقفيات داخلية مما يمنح البيت تناغما إيقاعيا تزايدياً , كهذه الابيات لبوزيد حرز الله .

كان يروى لنا

أنه وحده يغفر الذنب

أو يستر العيب , أو ...

ثم ها هو ذا يتراجع ,

[1]- ديوان الجاحظية،ص186

يترك سلطته

للذي فاجأ الارض والعرض

والشهداء الرداء

أنظروا رعشة المنحنى

وانشيال الرمال

الى قمة السطح والجرح

بوح التلال

وتنهيدة السوسنة[1]

من خلال هذا النموذج تتبدى لنا الموازنة بين الكلمات (يغفر / يستر) (الذنب / العيب) , (الارض / العرض) , (الشهداء / الرداء) , (رعشة / تنهيدة) (الرمال / التلال) , (السطح / الجرح) تسعى عن طريق تماثلها في الحروف الاخيرة (السجع) والمصوت القصير (الحركة الاعرابية) الى تأسيس نظام من التقنيات الداخلية المغاير , للقافية الختامية , وهي قافيات لم تلتزم بموقع عروضي محدد ضمن إيقاع الحشو , وإنما جاءت موزعة توزيعها حراً , في أثناء الاسطر .

أ-إيقاع الجناس : التجنيس

يعتبر الجناس اهم مكون تتجلى فيه الموازنات الصوتية , وهو في تعريف بعض القدماء,<< أن يتفق اللفظان و يختلف ويتقارب المعنيان >>[2], وقد ذهب الدارسون المعاصرون الى أن <<التوازن هو في الاساس اتفاق الاصوات واختلاف الدلالة>>[3], ومنه هو من المقومات المهمة التي تنهض عليها بنية الايقاع الداخلي .

---

[1]. – المرجع السابق،ص203

[2]. – ابو الفتح عثمان ابن جني،الخصائص، تح : محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، ،ج2، ط 2006،ص48

[3]. – محمد العمري،الموازنات الصوتيةفي الرؤية البلاغية،دار أفريقيا الشرق للنشر ، بيروت ،لبنان، ط1 ،2001 ، ص3

و قد استعان الشعراء المغاربة المعاصرين بفن الجناس استعانة كبرى بغية خلق هيئات إيقاعية ذات طابع تناغمي حركي ،من بين الامثلة على ذلك :

1. قول الشاعر (ميلود خيزاز) :

بما تدعوا دواعيك

دواليك دواليك

على الالماس ممشاك

على الاكتاف مسراك الى

عرش السماء

داره يوما يدراك

على السيف العمى

بالذي صبك من نار

وسمّاكَ

فأسمى وسمَا[1]

2) يقول الشاعر (عبد السلام بوحجر)

و عذابي في اغترابي

وأخيط الخطو بالخطو

أو الليل بأهداب النهار[2]

3) يقول الشاعر (مراد العمدوني)

[1]– ميلود خيزار،ديوان: شرق الجسد،ص 24

[2]– عبد السلام بوحجر ، ديوان : الغناء على مقام الهاء، منشورات ومضة، المغرب،ط1، 2014 ،ص 21

كي نفتش

عن هوية أخرى للرخام

رف الحمام

فرَّ

من ظلالي

إلى

الركام[1]

الجدير بالملاحظة في النماذج المذكورة أن الشعراء وظفوا الجناس في أشعارهم بكثرة فراكموه كظاهرة صوتية قوية, مما خلقتأثيرا على البعد السمعي انتج ظاهرة إيقاعية قوية , تحمل دلالة إيحائية تربط الاختلاف الدلالي بسياق التماثل الصوتي .

كما يلعب الموقع الذي يرد فيه الجناس دورا مهما ،خاصتا اذا جاءبين القافية وما قبلها, أو بين كلمتين لهما نفس الوزن , أو بين كلمتين بينهما توافق على مستوى الدلالة والاصوات, وهذا ما امكنه من إشباع بالإيقاع , كما نلحظ للجناس ميزة أخرى تتبدى في ما يكسبه للكلمات من تناظر يوشحها بظاهرة الترديد الصوتي.

[1]. – مراد العمدوني: شاعر تونسي من مواليد عام 1969،بمدينة صفاقس، متحصل على الاستاذية في الفلسفة،عضو اتحاد الكتاب التونسيين ،عضو مؤسس لمنتدى انانا الادبي ،ولمجلة انانا الادبية ،ودار النشر انانا الادبية ،له عدة اصدارات(اوهام الطين 1998 ،فاكهة الصلصال 2006،دعاة الريح2008)ينظر ديوانه اوهام الطين،دار اناتا الادبية ، تونس، ط1، 1998ص229

ب- إيقاع التوازن التركيبي والترصيع والتطريز

وفي نماذج أخرى تمثل درجات أعلى على سلم الموازنات الصوتية يوسع الشاعر رقعة الموازنة فيخرج بها على حدود الكلمة المفردة لتشمل تراكيب كاملة أو أشطاراً أو ابياتاً بكاملها،وكمثال على ذلك قول الشاعر محمد عمار شعابنية[1]

فإن صمتوا لهم أجران ← مفاعلتن مفاعيلات

وإن شربوا لهم حضان ← مفاعلتن مفاعيلات

جزاء العشق بعد عناء ← مفاعيلن مفاعلتان

ونبض العمر بعد فناء[2] ← مفاعيلن مفاعلتان

فقد جاء التوازن في هذه الاسطر بين التركيبين : فإن صمتوا لهم أجران) و(وإن شربوا لهم حظان) وبين التركيبين (جزاء العشق بعد عناء) و(ونبض العمر بعد فناء) ومما زاد من أثر إيقاع هذه الموازنة التركيبية أنها تساؤلات في عدد الواحدات الايقاعية مع تمازج البحرين العروضيين (الوافر + الهجز) ثم (الهجز والوافر) وذلك من شأنه أن يبرز إيقاع البحر ويعززه لتلتقفه الاذن بسهولة , وتشحنه بطاقة حركية ذات بُعد ديناميكي فعّال .

و لعل أكثر نماذج التوازي التركيبي انتشاراً في الشعر المغاربي المعاصر هو ذلك النمط القائم على تشابه نسقين نحويين يحتل كل منهما شطراً أو سطر من البيت ،وفي مايلي نماذج توضح ذلك:

1يقول الشاعر حافظ محفوظ :

[2]- محمد عمار شعابنية ، ديوان الجاحظية ،ص 76

(لا أطفال لظلك

لا أغصان لضمك)[1]

1-يقول الشاعر : محمد زتيلي[2] :

(و توغل في القلب الاشواق

وتوغل في الروح الآلام)[3]

2-يقول الشاعر حكيم ميلود :

(و بكاء العرب الراحل

في ليل الصحاري

ونزيف القمر الداوي

على واحات قلبي)[4] .

3-يقول الشاعر زبير دردوخ :

أحييت يابسة الخلود بقطرة ولمست أهراب الظلام فأبصرا [5].

لا شك في أن هذه الامثلة تتوفر على درجة عالية من التناغم الايقاعي الصادر عن تماثل الانساق النحوية المؤازرة بتشابهات صوتية وصرفية .. فبالرغم اختلاف فونيماتها وكلماتها ,الا ان التوازن الصوتي فيها جلي جدا،مما يجعلها مشتركة اشتراكا فعالا في الايقاع الداخلي

[1] -حافظ محفوظ، ديوان الجاحظية،ص 98

[2] -محمد زتيلي، شاعر جزائري ،من مواليد عام 1952،بجيجل ،خريج معهد الحقوق،جامعة قسنطينة،خريج المعهد العالي للتخطيط و الادارة البريديةلجامعة الدول العربية ،بدمشق،سوريا،له عدة اصدارات (سنيد1982،فصول الحب و التحول 1982،مجموعتين شعريتين- الاكواخ تحنرق،عصافير النهر الكبير2007- مجموعة شعرية لست حزينا لرحيل الافعى) ينظر ديوانه فصول الحب و التحول ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر .دط ،1982، ص 13

[3]- محمد زتيلي ، ديوانه فصول الحب و التحول ،ص 45

[4]- حكيم ميلود ، ديوان الجاحظية، ص 105

[5]- زبير دردوخ ، ديوان الجاحظية ، ص 79

للقصائد ،وهذاالتغيير لا يحدث إلاعلى مستوى محورها الاستبدالي .،لأن محورها الافقي مرتبط بصرامة العلاقات النحوية , مما يحافظ على التماثلات المنشئة للإيقاع[1]

كما يوجدموازنة كلية في بعض الامثلة على مستوى الجملتين اللتين يتألف منهما شطر البيت وأسطر الجملة الشعرية , أي أن كل صياغة نحوية في الجملة الاولى يوازي صياغةأخرى مماثلاً لها , في الجملة الثانية ،فيحدث هذا التوازن على مستوى البنية المقطعية ،وللتوضيح أكثر نورد هذه الخطاطة:

لا	أطفال	ل	ظل	ك
لا	أغصان	ل	ضم	ك

و ربما امتد التوازي التركيبي بين شطري البيت الى بيتين أو أكثر (سطرين أو أكثر في الجملة الشعرية في قصيدة التفعيلة) وهذا ما يجعل الايقاع أشد كثافة وأوضح حضوراً واشترط النقاد ألا تزيد عن ثلاثة أبيات حتى لا توصف بالتنميق والتكلف [2], وكمثال على ذلك في هذا الباب نورد النماذج التالية الذكر :

1) يقول الشاعر : علي ملاحي :

(ما ترى يا أبي نأكل الخبز , أم نأكل المهزلة ؟

قال : لا , لم يمت جائع في بلد

لا , ولم ينكسر وطن من حسد)[3]

2) يقول الشاعر : مصطفى شليح

[1]– عبد السلام المساوي ،البنيات الدلالية في شعر امل دنقل ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،ط1994،ص80

[2]– ينظر :مقداد محمد قاسم شكر،البنية الايقاعية في شعر الجوهري،ص240

[3]–عمر ملاحي ، ديوان الجاحظية ،ص 51

و النار موقودة تزهو محاجرها بكل ملو من الاشلاء ملتهب

والدارنا هذه تلهو طفولتها بالمنجنيق رسالات لمغتصب[1]

و مما تجدر الاشارة اليه في هذا الباب,هو أن الموازنة الايقاعية المتجسدة في هيأة توازٍ نحوي توفر درجة عالية من التوقع لدى المتلقي[2] , فيستطيع التكهن بالصورة التي ستأتي بها الاشطر (الاسطر) الاخرى .

و أحياناً يجمع الشاعر المغاربي المعاصر التوازي التركيبي بين نسقين نحويين مع تسجيع بعض الفقراتالداخلية،وذلك بغية توشيح القصائد بقدر كبير من التناغم الايقاعي,وذلك راجع الى كون الوزن إذا انضاف الى السجع صار الكلام أوقع في القلب[3]

ومن ذلك قول الشاعر يوسف أوغليسي :

بلادي قاصرة الطرف ..

قاهرة الروح

آسرة الدهر

ساحرة العمر

مبتدأ الحب والمنتهى[4]

فهذه الجملة الشعرية تنطوي إضافة الى التوازي التركيبي سجع داخلي بين مفرادات الحشو (قاصرة / قاهرة / آسرة / ساحرة) المتساوية على مستوى الوزن , وبينها تناظر في المكان العروضي , وبينهما وحدة في الرتبة النحوية .

و في قصائد اخرى كثيرة غيرها يجسد الشاعر المغاربي المعاصر إيقاع التوازي التركيبي الى أقصى مدى عن طريق تسجيع الالفاظ المتوازنة كلها محققا بذلك ما يُعرف في البلاغة العربية

---

[1]– مصطفى شليخ ،ديوان الجاحظية ،ص89

[2]– مقداد محمد قاسم شكر،البنية الايقاعية في شعر الجوهري،ص241

[3]– ابو حامد الغزالي،احياء علوم الدين،دار القلم،بيروت،لبنان،ط1،(د.ت)،ج2،ص225

[4]– يوسف اوعليسي ،ديوان الجاخظية ، ص 251

(الترصيع) وفيه تقسيم الشاعر أو الكاتب عبارته الى:<< اقسام منفصلة , ثم يجعل كل لفظ منها في مقابل لفظ اخر , يتفق وإياه في الوزن وحرف الروي>>[1]وللتدليل على ذلك من خلال الشعرية المغاربية نرصد مايلي :

1) يقول الشاعر (محمد عمر شعانية) :

(وأحيتْ نفسها مللُ وأرست بأسها دول)[2]

(فكلّت من تألقها حضارات وشدت من خرائطها إمارات)[3]

2) يقول الشاعر محمد شيكي :

(وارتعشت أشفافه من ودقي

وارتشفت أوداجه من عرقي)

3) تقول الشاعرة وسيلة بوسيس

(إنحصار الشرانق يبهرني

انفجارالدقائق يفزعني

انتصار المشانق يفتنني)[4]

من المهم هنا الاشارة الى ان "ايقاع التوازي التركيبي" قد يتعدى البيت او السطر الواحد فيظهر في شطرين أو أكثر من مجموعة أبيات او سطورمتتالية ,فإذن هذا الاسلوب من الموازنة يأتي في المستوى العمودي كما في المستوى الافقي , كما انه يُعرف في البلاغة تحت مُسمى (التطريز)ويُعرّف على انه يقع<<في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون

[1]. – بكري شيخ امين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،ط8،ج3،ص129

[2]– محمد عمر شعابنية، ديوان الجاحظية ، ص 148

[3]– محمد شيكي،ديوان الجاحظية،ص 65

[4]– وسيلة بوسيس، ديوان الجاحظية ،ص 149

التطريز فيها كالطرز في الثوب>>[1]وفي مايلي سنورد بعض النماذج من الشعر المغاربي المعاصر :

يقول الشاعر محمد حسونات:

وعلى امارات الدفاع تحطمت

على فطاحيل السباع تقدمت)[2]

2) يقول علي ملاحي

(ومواويله من زغب

وسماواته من شهب)[3]

3) يقول عاشور بلكوة :

(اتعبتنا الموسم التي بدلت وجهنا

اتعبتنا المراكب التي شردت دربنا

اتعبتنا التساؤلات التي نعشق طرحها

وأرهقتنا الاجوبة .)[4]

يقول الشاعر فيصل الاحمر :

(زاده الطيف شوقا الى صدرها

زاده القرب ناراً الى نارها)[1]

[1] – ابو هلال العسكري،الصناعتين،تحقيق :علي محمد البجاوي،ومحمد ابو الفضل إبراهيم،دار إحياء الكتب العربية ،سوريا ط1 ، 1952 ، ص425

[2]– محمد حسونات ،ديوان الجاحظية ،ص 51

[3]– نفس المرجع،ص 177

[4]– نفس المرجع،ص 92

(خسئ الاولون ولو صدقوا

خسئ الصادقون إذا سكتوا

خسئ الشعراء من واصلوا)[2] .

إن الموازنات الصوتية بكل أنواعها ذات فاعلية إيقاعية في الاساس, كما انها تعمل على تحقيق الربط أو التوكيد الايقاعي في الابيات الشعرية في الشعر العمودي والسطور في الشعر الحر , زد على ذلك إضفاء البُعد الجمالي وما يحمله من تأثير في ايقاع القصيدة, فلهذا نجد من يصفها "بموسيقى الغناء" التي تلتصقبموسيقى الشعر فتضفي عليه إيقاعاً جديدا وحيوية متنامية في الاداء[3] ..

كما ان للدلالة النصية ارتباط تفاعلي مع الإيقاع وذلك من خلال الموازنات المختلفة،سواء في حالات الاختلاف الدلالي او التشابه ،ففي الصنفين معا تؤدي الموازنات مهمة احتواء المعنيين معاً ،إما بتقاربهما،او تباعدهما،وبالتالي فالدلالة الكلية تتولد بتشاكل المعنيين معا ،فمجموع التراكيب سواء الموحدة المعاني او المختلفة الدلالات أو تلك المتناقضة أيضا،كلها تعتبر من أبرز مُقومات تناسل النصوص الشعرية[4]وهنا تتجلى بوضوح الحركية البديعة (من خلال كل النماذج التي تم رصدها) يتضح بجلاء البعد الحركي للإيقاع في الشعرية المغاربية .

3 . البعد الحركي للتكرار :

ورد في اللغة بان التكرارمن الكر بمعنى الرجوع ،كما انه يطلق على معنى إعادة الشيء , يقول ابن منظور : << الكرَّة الرجوع يقال كرَّهُ وكرَّ بنفسه ... والكر مصدر كرَّ عليه يكرُّ كراً

---

[1]– المرجع السابق ، ص 232

[2]– نفس المرجع، ص 246

[3]– محمد الهادي الطرابلسي،الخصائص الاسلوبية في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية، تونس ، ط1، 1981،ص77– 70

[4]– بسام قطوس ،الايقاع الشعري و كسر المعيار،مجلس النشر العلمي،دولة الكويت،ط1 ،2005،،ص127– 128

وكروراً وتكراراً : عطف عليه وكرّ عنه : رجع ... وكرر الشيء وكره كره : أعاده مرة بعد أخرى , فالرجوع الى الشيء وإعادته وعطفه هو تكرار...>>[1]كما تُطلق لفظة " تكرار " في اللاتينية بكلمة Repetition بمعنى يحاول مرَّه أخرى والمأخوذة من petere التي معنها يبحث أما في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو اللفظية أكثر من مرَّة في سياق واحد إما للتوكيد أو زيادة التنبيه أو التهويل أو للتظيم أو للتلذذ بذكر (المكرر)[2] كأن " يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينة سواء أكانت الكلمة موحدة المعنى أو مختلفة , وهذا يعتبر ضروري في اتفاق المعنى الاول والثاني , فإن كانا متحد العبارة والدلالة فإن الفائدة في إثباته تأكيد ذلك الامر وترسيخه في الفكر , ووهذا يحدث ايضا اذا كانت الدلالة متحدة وإن كانت الكلمتان متفقتان والمعنى مختلفاً , فالمغزى في إستخدامههو الدلالة على المعنيين المختلفين "[3] .

كما نجد هذا الامر مرتبط بحياة الانسان من تصرفات وسلوكيات مختلفة ،فهي ليست حكرا على الاعمال الفنية والادبية،لكن يبقى لها صدى خاص في الاعمال الادبية والشعرية على وجه الخصوص , فهو لا يجد مشروعيته في الانزياح الناشئ بين الموضوع وتشكلاته الجديدة الا به[4] .

إن هدف الشعر من إستخدام التكرار هو <<الالحاح على معنى معين في العبارة،بحيث ان الشاعر يهتم بها أكثر من إهتمامه بسواها ،وهو في هذا يتقاطع مع الموسيقى ،كون القطعة الموسيقية

---

[1]. – الخليل ابن احمد ،كتاب العين ،الخليل ابن احمد،تحقيق:مهدي المخزومي وآخرون، ج5،ط1،دار الرشيد ،منشورات وزارة الثقافة و الاعلام،بغداد، العراق،ط1 ، 1982 ، ص277

[2]. – ابن معصوم، انوار الربيع في انواع البديع، تحقيق:شاكرهاديشكر، مطبعة النعمان،النجف،العراق ، ج5 ،ط1،،1969،ص،35-34

[3]. – احمد مطلوب ،معجم النقد العربي القديم، ج1،دار الشؤون الثقافية العامة،،الاعظمية ،بغداد، العراق، ط1989،1،ص 370.

[4] – سمير سحيمي ،الايقاع في شعر نزار قباني،من خلال ديوان قصائد عالم الكتب الحديث ،الاردن،.ط 1،،2009،ص127.ص78

ركيزتها الاساسية التكرار ،على إعتبار انه ظاهرة صوتية ،يتميز بها ،وهذا ما يعتبر سمة من سمات القصيدة الحرة التي تسلط الضوء على جزئية حساسة في العبارة و يبرز إهتمامه بها>>[1]

كما ان مما لاشك فيه ان التكرار هو أساس الايقاع في جميع حالاته،فالمقصد الاسلوبي من التكرار– في كونه من اهم اشكال الايقاع – كونه <<هو الاثبات بملفوظات مماثلة في مواطن مختلفة،من المُنجز الفني،فنحن نجده في الموسيقى ،كما نجده مرتكز لنظرية القافيةفي الشعر ،وهو المغزى من وراء نجاح أشكال المحسنات البديعية...>>[2]

هذه المُقومات التي يتحلى بها التكرار ،جعلته يكون مرتكزا في تحريك وضبط الايقاع في المتون الشعرية،وذلك في كل مستوياته،فهذا الاجراء يساعد في إنسجام النص وإتساقه كي يُحيله فيما بعد الى البنية الدلالية،فيتبلور عن ذلك كله كم لا متناهي من البدائل الاجرائية المتنوعة ،والتي بدورها تعطي الشاعر إمكانات أرحب في خوض التجربة الشعرية ،والغوص في عمق وسعة هذا الابداع مما يولد إختلافات بين المبدعين كلٌ حسب خصوصيته وذلك عن طريق ثنائيتي التماثل والتغاير وما تجسده من تنامي وحراك دائم

و التكرار "يحدث تيار التوقع و يساعد في اعطاء وحدة للعمل الفني و من الادوات التي تبني على التكرار في الشعر : اللازمة ، العنصر المكرر ، الجناس الاستهلالي،التجانس الصوتي و الانماط العروضية ..." [3] فالملاحظ اذا في ان التكرار إكتسب أهمية كبيرة في الشعر الى درجة قول بعض النقاد في انه " لا يستقيم قول شعري الا به،و لا تتحقق طاقة شعرية الا بدونه "[4].

---

[1].– مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب ، مكتبة لبنان، ،بيروت، ط1984،2،ص118،117

[2]–. سمير سحيمي ، الايقاع في شعر نزار قباني ، ص129

[3] .– محمد عبد المطلب ،بناء الاسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة ،مصر ، ط2 ، 1995 ، ص390

[4]. – سمير سحيمي ، الايقاع في شعر نزار قباني ، ص 128

ان اهم فتح يحسب للقصيدة الحديثة و المعاصرة كسرها للحواجز و النمطيات و القيود ، التي تحد من دينامية اللغة و التخييل و توظيفها تقنية "التكرار" كعنصر ايقاعي على شكل "اعادة الفكرة بالفاظ متنوعة او بالفظة نفسها احيانا ..."[1]وذلك يعود للذات المبدعة التي من شأنها ان تستخدمها بالصورة الانسب في الابداع الشعري،كما ان وعي الشاعر بأهمية هذا العنصر الذي قد " يُفقد الكلمة وزنا في البداية و يجعل يتوقف عندها ثم ما يلبث ان يفقدها وزنها كانها لم تكن ، لتعود هيمنة الايقاع و جمود الحركة على الفضاء الموسيقي للقصيدة"[2]

أ-اشكال التكرار الايقاعي :

من غير الممكن تحديدأنواع وصور التكرار ،وهذا راجع الى تشاكل الشعر و الموسيقى من جهة و إستفادة النص الشعري الحديث من هذا التداخل و التشاكل التلازمي ،وهذا يجعل من التجربة الشعرية أهمية واضحة في تتجسيد أنواع مختلفة من التكرارات التي يستخدمها ا الشاعر،فهذا يُفسر لنا بانه قد نكتشف أشكالا تكرارية عديدة من مثل :

أ- التكرار الاستهلالي:

يشكل التكرار الاستهلالي منعطفًا دلاليا وايقاعيًا يعتمد عليه الشاعر من خلال توظيفه لفعل أو كلمة في مستهل نظمه تتكرر عبر كافة مراحله بالصيغة نفسها أو بصيع متشابهة مما يخلق حالة ايقاعية يتلقفها القارئ فيكون لها تأثيرا عليه .من ذلك نجد الشاعر "محمود العياري".

حين التحما.

حين اتحدا

[1]. – حاتم الصكر،مالا تؤديه الصفة،بحث مقدم الى مهرجان المربد العاشر 1989، مطبوع بدار الحرية للطباعة ،بغداد العراق ، ص 21.

[2] .– غيور غيفاتسف،الوعي و الفن ،تر: نوفل نيوف ،مجلة، سلسلة عالم المعرفة ، العدد : 146، الكويت 1990 م،ص 78

حين اشتبكا

حين اشتعلا/.....

كان... يدندن أغنية العشق القدسي

ويبتسم"[1]

فكلمة "حين" أداة تكثيف ايقاعي أحدثت وقعا تفاعليا وأشركت المتلقي في فعل النص بحيث ينسجم مع تمثلاته وتحولاته فيصبح في موضع ناظم جديد . كما ان هذه اللفظة المكررة جعلت النص في حالت نت التنامي والحركية السريعة على مستوى الدلالة وعلى مستوى الايقاع.

كما نجد نموذجا آخر للتكرار الاستهلالي في قصيدة تحت عنوان "التتار"للشاعر "فاتح علاق" حيث يقول:

سقط الشعار وأنت تعلو في رمادك وردة

سقط الشمال وأنت تنزف في ضيائك غيمة

سقط الجنوب وأنت وحدك واقف أبدا تلوبْ....[2]

يصف الشاعر الحالة الشعورية التي يمر بها ،نتيجة الانهزامية خيبة الامل التي يُعايشها وذلك من خلال إطلاق لفظة "سقط" وما يحمله السقوط من دلالة، محدثًا بذلك رجة في المتلقي، محركا رغبة في التغيير، فهذا الإجراء التكراري جعل النص ككل حالة ثائرة رغم مُدارات الخيبة.

[1]- محجوب العياري،ديوان: حرائق المساء، حرائق الصباح، دار بين البحر المتوسط، ، الحمامات، تونس، ط1، 1993، ص 55.

[2]- فاتح علاق، ديوان: آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2001، ص 36.

ب- التكرار الختامي:

يعتبر التكرار الختامي "عامل خلاص " يُجسد من خلاله الشاعر إبداعه ليُثبته في ذهن المتلقي،مما يجعل الخواتيم تتولد عنها بدايات جديدة تفتح آفاقا أرحب للتأثير والتأويل مما يشحن القصيدة بحركية كبيرة على كل المستويات وخاصة الايقاعي منها.

والامثلة على ذلك كثيرة في الشعر المغاربي المعاصر قول "نور الدين طيبي" في قصيدته (نادية):

".....والفتى بذل الدمع من مقلته مطرْ

ومعنى ينتظر

ومعنى ينتظر

ينتظ

ينت...

ين....."[1]

فالمُلاحظ هنا تكرارلفظة (ينتظر) وتتجلىبطريقة ايقاعية تنازلية من سطر إلى سطر حتى تضمر إلى حرفين فقط عند نهاية النص في حركة ذكية موجهة للمتلقي على وجه الخصوص ليلتحم بإيقاع النص في بنائه نحو النهاية لكي يخرج بما يشحنه من تمثلات ، مما كرس ذلك طغيان لغة "الصمت" التي تفتح الافاق نحو التأويل الى مالا نهاية في آخر النص حيث بداية ترتيب آخر لا يمكن الإلمام بكل تجلياته بوجود وذلك عن طريق نقاط الحذف، وتلك حالة شعرية جسدها الشاعر وإقتنصتلميحاتها من خلال هذا الشكل التكراري،

[1]. – نور الدين، طيبي، ديوان الجاحظية، ص 120..

فهو يطلق وصفًا دقيقًا لحالة من الانشطاروذلك بتوظيفضمير الغائب الحاضر ليجعل من الانتظار ظله الذي لا يفارقه.

وفي ديوان (يوميات متسكع محظوظ) وفي قصيدة (صلاة في معبد الكلمات) يعتق الشاعر(سليمان جوادي) مقاطعه غارقة في التماهي مع القصيدة وحالة الترابط الحاصل بين بنية الخطاب وبنية الايقاع.

على سكة الصمت كنت وحيدا

وحيدًا.....وحيدًا

على شفتي سكون عميق

عميق .... عميق

أصلي على مذبحة الكلمات

وأدفن حرفًا قديمًا

قديمًا..... قديمًا.[1]

كرر الشاعر ثلاث كلمات، آخر كل سطر ثلاث مرات فجاءت (وحيدًا . عميق . قديما).بمكروراتهم مجسدتا حركية عميقة داخل المتن الشعري ذلك لان "التنغيم والتغني والتكرار النغمي يَنْصَب على الوزن أول كل شيء ويباريه ويجاريه ويعمد إلى إظهار كوامنه وغوامضه وتقوية موسيقاه "[2]من اجل هذا جاءت هذه الالفاظ المكررة عاملا مهما في تنامي الوزن ،كما ان استخدام هذه الملفوظات الثلاث المكررة بصيغة مقابلة لتفعيلة

[1] .– سليمان جوادي، الاعمال عين الكاملة(1)،(يوميات متسكع محظوظ – ويليه ثلاثيات العشق الأخر) منشورات اريستيك. القبة،الجزائر،ط2009،1، ص 07.

[2]. – عبد الله الطيب، المرشد الى فهم أشعار العرب و صناعتها،تحقيق: محمد موسى البلولة الزين، مطبعة حكومة الكويت، الكويت ،ج2، دط،دت ص 89.

(فعولن) فخدمت بذلك ايقاع القصيدة الذي هو على بحر (المتقارب) فيضفي بذلك على القصيدة حركية بديعة.

ج-التكرار الهرمي:

يقوم هذا الصنف من التكرار عن طريق <<تشكيل ايقاع هندسيحيث تقود الوحدة التكرارية بالتدرج إلى وحدة مركزية يرتكز عليها النص، تتفاعل و تتصهرمع تفاعل وتنامي الحالة الشعرية بشكل هرمي.>>[1]

وكمثال على ذلك نجد قصيدة تحت عنوان (بلا وطن هل نعيش) للشاعر (علي ملاحي) تُظهر "التكرار المتدرج" حيث يرسم حراكه صعوداأونزاباثا بذلك حالته الشعورية القلقة و المتذبذبة، مما أحدث تشكيلا هندسيا ايقاعيا متغيرًا في كل مرة فهو يقول

"بلا وطن هل نعيش؟

التفاصيل شافية في الجيش....

وفاطمة في الحنايا اشتهاء أفقْ

من عزاءْ

وفاطمة من صورة من دجر واضح الانتساب.....

فاطمة والنياشين معروضة للطلب

فانشب

فاطمة

اسميك فيما اسميك سجادة للصلاة

[1]- المرجع السابق،ص 91

وزربية لاجتماع الأخوة

.....[1]

من الواضح هنا ان الشاعر اطلق لفظة "فاطمة " عدة مرات في هذه الاسطر الشعرية ، لكن هذا العدد لم يكن عامل رتابة في النص بقدر ما كان له حركة إيقاعية متجددة في كل مرة، فالنص كشكل هندسي يعتبر مركزه "فاطمة" التي تعمل على تحريك ايقاع ودلالة القصيدة فاخرجتها اللفظة المكررة من الرتابة ما جعل المتلقي يرتقب تمثلات "فاطمة" التي يبرز فيها الشاعر كعازف يبثألحانة على متلقبه في انسجام تام.

وهذا نجده في مواطن كثيرة في الشعر المغاربي المعاصر ،من ذلك قصيدة تحت عنوان (أواني المطبخ) للشاعر "مجدي بن عيسى" حيث يتصاعد وقع كلمة "صمت" بشكل هرمي انطلاقًا من السطر الأول في توتر منتشر الأثر حيث جاء كأيقونة مركزية تكثف المعنى وتحرك النص في كل اتجاه.

لكأني بها الليلة تنشج في صمتْ

صمت البيت الخالي

صمت الليل

صمت أب

ودّع منذ قليل ابنته

في ثوب العرس إلى بيت الخروج.[2]

د-التكرار الدائري:

[1]. – علي ملاحي، البحر يقرأ حالته، ديوان الجاحظية، ط1، الجزائر،ط1، 2011، ص 88، وما بعدها.

[2]. – عبد الرحمان بوزربة،ديوان: وشايات ناي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2001م، ص 84.

يقوم هذا الصنف من التكرار على إحداث <<ثنائية تتقاطب فيها المقدمة والنهاية عن طريق تكون الجملة الشعرية نفسها في كل الوضعيتين مع ملاحظة أنه لا يشترط تطابق الجملتين، التكراريتين تطابقًا كليًا، هذا التطابق الذي يشبه عملية غلق لدينامية النص من الجهتين، يوظفه الشاعر ليحقق متعة النص، ويبرز من خلاله قدراته فيشد المتلقي خطوة خطوة مع حركة النص ويجعله أداة نقص سرعان ما يستفيق مع لحظة الخروج القلق في لعبة مختلفة يرتكز عليها النّاصتحقيقا للمتعة وتجريبً للقدرات>>[1]وهو ما نقف عنده في قصيدة (وشايات ناي) ل:"عبد الرحمان بوزرية: حيث استهلها في المقطع الأول بقوله:

"لك من برزخ الوقت

تفاحة العدل

والانتشاءُ لهم"[(2)]

هـ- تكرار اللازمة:

نرصد في هذا المجال نوعين، النوع الأول وجوده في بداية القصيدة على أن يتكرر بعد ذلك في عدد من مقاطعها على فترات تخضع لتفاعلات النص وتشكلاته حسب الحالة الشعرية من ذلك تكرار سطر أو جملة شعرية كلازمة يرتكز عليها الشاعر لرغبة ما، و كنموذج على ذلك ، نورد قيدة تحت عنوان (احبك)للشاعرة الليبية "فوزية شلابي" حيث تقول فيها:

"ما أشهى هذه البرتقالة

تُسفر عن أصبعيك موسيقى

وطعم المرارات

[1]- سمير سحيمي ، الايقاع في شعر نزار قباني،51

[2]. - نفس المرجع، ص90.

إنها الأولى في جريدة الرغبة الممتدة على أشغفة القلب اليساري...

ما أصعب هذه البرتقالة

تتدحرج في الفراغ

ما أجمل تلك القبلة

ما ألظى تلك الجمرة ..."[1]

فالجلي الواضح ها هنا هو تكررت صيغة (ما أفعل) ذات البعد التعجبي عبر النص حيث استهلَّ المقاطع الأربعة على شكل لازمة لها حيويتها فهي تصعد وتنزل امتثالا للحالة الشعرية وتحدث حضورا مختلفا للتكرار في نصه (بنية الجدى) يضع "الأخضر بركة" حالة ايقاعية تصاعدية بامتياز تجعل من النص ينمو وينفتح على كل الاتجاهات محدثًا خلخلة وتوترًا غير اعتيادي من خلال تكرار اللازمة (وأنت تسافر) في عملية استنفار مختلفة لفيض اللغة والمعنى مًا.

وأنت تسافرُ

لا تنسى أن تملأ العين مما تراه

وأنت تسافر

لا تنسى أن تفرغ القلب مما رآه

وأنت تسافر

حدق إلى لحمه الروح

[1]. – فوزية شلابي، أحبك وكم أنت جبان، مجلة ،الفصول الأربعة، عدد خاص بالمشهد الشعري الليبي بين 1970، 1990 و1993م، ص 155.

وهي تروح على ظهر غيمة

وأنت تسافر

ناول حواسك خمر التحير في ضوء نجمة[1]

فالجدير بالذكر هنا ،هو ان المغزى من وراء تكرار اللازمة يكمن في احداث انساقا إيقاعية بتخلق توتر بهيج، وتنشر دلالات تعمل على بث تكثيف لغوي متنام، ما ينعكس على المتن ككل.

فيبسط النص نفوذه على القارئ بشكل متميز.

. وفي قصيدة للشاعر "عادل صياد"التي جاءت تحت عنوان (مناشير تحريضية) ،حيث وظف هذا الشكل التكراري على شكل جملة فعلية ابتدائية طلبية تخللت بدايات الأسطر وأعطت نسقًا ايقاعيًا مذكر:(*)

خذ بلادك واخرج بها إلى الخلاء

خذ خصومك وأقض على الحلفاء

خذ كتابك... خلد صدى الأمراء

خذ وصية جدك وأمسح بها...

خد شبهك باكرًا في الخواء

خذ بقية اسمك ونخرج بها من على

واستطاعت تفتتي خيبة الكون

1- ديوان الجاحظية ، ص 124

ياسب البلداء[1]

. أما النوع الثاني فيتجسد في النص ولا يرتكز على بداياته بقدر ما يتردد عبر مراحله المختلفة كقول "عيسى فارق" في قصيدته (ثلاثة أبيات إلى نورة):

ناديتُ نورا فلما لم تجب نورا

أوصدت قلبي فهاجت في دمي نورا

حتى تغشت ظلام العمر واشتغلت

ظلمت العمر نورا زادني نورا

والكهف قلبي وكلي فتية رشدوا

فوئل الكهف واقرأ في دمي نورا[2]

من الافت هنا تكرار لفظة "نورا" التي جاءت كلازمة في أسطر القصيدة حيث وردت وفق الترتيب 1،2،3، مشكلة "حدثًا ايقاعيا لافتا يبرز من خلاله الشاعر شعوره اتجاه من يجب فكانت اللازمة وسيلته وأداته لتبليغ مراده وتحسس انفعالاته صعودًا وهبوطًا، فالشاعر هنا يعكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما بعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري[3]

1- عادل صياد،ديوان: أسهيان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 1999، ص 23.

2- عيسى فارق، النخيل تبرأ من تمره، منشورات التبيين، الجاحظية، ط1، الجزائر، 1999، ص 23.

3- مدحت سعيد الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، ط1984،1، ص 47.

من ذلك نجد نموذج للشاعر "مجاهد البوسفي" في قصيدة له بعنوان (بيان خاص وعادي)[1] وظف فيه ذلك حيث يقول:

"ليس كثيرًا أتبغي فقط أن يحظى هذا القلب

بشيخوخة هادئة

قرب حبيبته التي ألهته سنوات النزف

عن أن يقول لها

بعد خجل حنون

أحبك

أبتغي فقط

أن يتسع القلب

أبتغي فقط

قليلا من الوقت النقي

كخيط الضوء

أبتغي فقط

أن أطيح بهذه الجيوش

بنبضة قلب واحدة

أحبك

[1] – مجاهد البوسيفي، ديوان الجاحظية ،ص 177

.....[1]

إن عبارة (أبتغي فقط) والتي جاءت كلازمة تكررت داخل المتن ولم يبتدأ بها الشاعر نصه، وإنما جاءت لكي تبدو كعلامة بارزة تريحه وتعطيه القدرة للملمت شتات انفاسه،فكلماوصل الى نهاية ما ،عاد ليشكل قصيدته من جديد.

و-التكرار التراكمي:

يحمل التكرار التراكمي ، بعدًا لغويًا /لفظيًا في إستعمال مفردات بعينها أو أسماء أو أفعالاً أو حروفًا الصياغة مستوى دلالي وايقاعي مؤثر على أن لا يكون لهذا التكرار موقعًا محددًا في النص فهو يخضع لما تقضيه الحالة الشعورية وما يفترضه نسقها الايقاعي الذي يتشكل كلما أوغل النص في تنويع "التكرار"

هذا التنوع في أستخدام المكرورات ، المجازية منها او المعجمية او حتى ، صرفية نحوية، يبقى الصوت مادتها الرئيسية، ومحركها الطافح، بالابتكار والتفاعل الدائم.

اولا-تكرار الوحدات المعجمية:

يعمل تكرار الوحدات المعجمية ضمن نطاق الحقل الدلالي الموحد المعاني فهو "يستدعي الوحدة المعجمية ومثيلتها لتعميق الوصف وتؤكد التعبير"[2] وبذلك فهي تدعم الخيارات العروضية وتشد من عضد المعنو تدعم الموقف الذي يريد الوصول إليه في خضم النص ولا يقتصر هذا النوع على "التماثل" فحسب وإنما يقوم على التقابل أيضًا على شاكلة "الطباق" مثلا

---

[1]- مجاهد البوسفي، بيان خاص وعادي، مجلة، الفصول الأربعة عدد خاص بالمشهد الشعري الليبي بين 1970و 199.، 1993، ص 157.

[2]- سمير سحيمي، الايقاع في شعر نزار قباني، ص 132.

وفي قصيدة تحت عنوان (السبابة) للشاعر "أحمد عبد الكريم" نوذج عملي على ذلك حيث وظف فيها "الألوان" كحقل دلالي له حضوره الايقاعي في النص:

"ذا ببرقي أسود

والمدى أحمر

علمتني القصيدة

كيف أهندس مملكتي القرمزية

أبني عر وشي على الماء لما أحوم

في برزخ أزرق

ها فمي ضالع

في فصوص الكلام المطر كالكستناء"[1]

لقد إعتمد الشاعر فيى توظيف حقل الدلالي للالوانفي تنويعاته المختلفة لكي يمنح النص حراكا ايقاعيا مطزرا يجذب المتلقي، ويجعله يوقع حضوره في النص، فالأسود والأزرق والأحمر والكستنائي وحدات معجمية كحقل دلالي واحد أضفت نسقها المتميز على النص.

ثانيا- تكرار الصيغ الصرفية:

للصيغ الصرفية دور بارز في التشكيل الايقاعي للنص الشعري فهي "على خلاف الوحدات المعجمية من أصناف التكرار التي تتشاكل في البناء وتختلف في الدلالة وهذا ما يجعل

[1]- أحمد عبد الكريم،ديوان: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ، الجزائر، ط1، 2002، ص 43، 44.

دورها مخصوصا بسمات تميزها...."[1]ومن تلك الصيغ الصرفية التي لها حضور لافت في الشعر المغاربي النعاصر الانواع التالية الذكر:

– **الصفة المشبهة:** إن التميز الذي يميز أوزان "الصفة المشبهة" يجعل منها ممارسة تكرارية بامتياز حيث يتنوع "التكرار" نظرًا لتركيبتها الصوتية ووزنها ودلالاتها في وسم النص بالترجيع والمعاودة التي تمثل إحدى مميزات الايقاع وركيزة تكوينه....."[2]

– **صيغ الجموع:** الجموع باختلاف صيغها تشكل وحدات تكرارية من شأنها إضفاء حركية في النص فهي تميز "التكرار بالتنوع والتناوب في جريان الصيغ مما يثري البناء الايقاعي....."[3]

– **المصدر**: المصادر بأنواعها يمكن أن تؤدي وظيفة ايقاعية وجمالية في الوقت نفسه، فعندما يتواتر مصدر بعينه، فإن ثمة تشكيلا تكراريًا يؤدي الوظيفتين الايقاعية والدلالية نظرًا لقوة المصدر ووقعه، وحضوره ودوره في إحداث الارتداد الايقاعي.

وكمثال على ذلك ،نجد نصا تحت عنوان (فلسطين المنكوبة) للشاعرة: "فاطمة أحيوض" حيث تتنوع الجموع وتشكل زحمًا ايقاعيًا عبر كافة مراحل النص:

"فواجع رهيبة وسط شوارع الأقنعة

جروح دامية

هل من مادة؟

هل من بصمات الأيتام تنهمر أشعاري؟

1.– سمير سحيمي، الايقاع في شعر نزار قباني، ص 138.

2. – نفس المرجع ، ص 140.

3.– نفس المرجع ص 142.

سألت الأموات

سألت كل بقايا الآهات

على صدور الطرقات

دم الأنبياء....."[1]

من الملاحظ تكرار الجموع في هذا المقطع بحيث استخدمت الشاعرة جموع تكسير و3جموع مؤنثة سالمة ما يعني أن هناك ترتيبًا ايقاعيا تحركه الشاعرة وفق لقيتها وتجربتها الشعرية، فالنص عبارة عن قصيدة نثرية، وهذا التكرار ليس اعتباطيا بقدر ما هو ورقة" ايقاعية "وظفتها الشاعر" لتحريك النص وتفعيله.

ثانيا- الوظائف الأسلوبية للتكرار الايقاعي:

مما لا شك فيه أن "الايقاع" في الشعر يرتكز على التكرار. كما أن تفعيلات البحور الشعريةتعتمد على هذه الخاصية في أغلبها،مكرور "فعولن" في "المتقارب" أو "فاعلاتن" في "الرمل" ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد فالتفعيلة نفسها قائمة على تكرار مقاطع متساوية مما يشكل توليفة موسيقية متناغمة ومتناسقة في النص الشعري، فالشعر "نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جوى الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما تسميه بموسيقى الشعر"[2] فالإيقاع وفق هذا التصور أكثر ما يعتمد على "التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أولا يحدث"[3] .

---

[1]- فاطمة أحيوض، ديوان :إن موعد كم الصبح، منشورات مكتبة سجلماسة، ط1، مكناس، المغرب، 2001، ص 58.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ، القاهرة،ط5، 1978، ص 8.

[3]- أ. ريشار دار، مبادئ النقد الأربي، تر: مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة العامة للطباعة والنشر، ، القاهرة،ط1، 1961، ص 88.

غير اننا نجد "نازك الملائكة" تنظر للتكرار على انه أسلوبا مثل باقي الأساليب يحقق غايته إلا إذا وظف أحسن ما يكون، وهو ما يعود إلى تجربة الشاعر فقد يكون "التكرار" مطبا يفقد النص جماله، ويضع الشاعر في مأزق لأنه "يمتلك طبيعة خادعة.

حيث انه <<على سهولته وقدرته وقدرته في إحداث موسيقى يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه والافانه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة>>[1]

كما ان "التكرار"لا يكون في "الايقاع" فحسب، بل نجده ايضا في تشكل وتركيب المعنى، والغوص في الدلالة، واشباع المعجم الشعري ودلالاته وإن كان في شكله السطحي لا يعد وكونه تكرارا، فإنه لا يكرر المعنى نفسه، وإنما يعطيه دلالة أعمق وأكثر إيغالا في المعنى مما يجعل دلالات وإشارات مختلفة ليست هي نفسها بالضرورة، وإنما قد تكون انعكاسا لحالة شعرية تقتضي الوقوف عليها.

وهكذا يظهر أن من مميزات التكرار تجسيد جمالية المخالفة، إضافة إلى ما يحققه من مؤالفة وإعادة، فالعناصر المعادة فيه تظهر الاختلاف في ما هي تفصح عن المتشابه، تؤلف المفترق، فيما هي تجمع لمختلف"[2].

4- الحركية الايقاعية للقافية الشعرية:

أ- في مفهوم القافية الشعرية:

"القافية" لغة "من قفاه واقتفاهو تقفاه" بمعنى تبعه واقتفى أثره[1] وأطلق عليها لهذا الاسم كون "الشاعر يقفوها، أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة كما قالوا "عيشية رضية" أي مرضية،

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ، بيروت، ط7 ،1983، ص 263 وما بعدها.

[2]- سمير سحيمي، الايقاع في شعر نزار قباني، ص 129.

أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبله..."[2]غير انها قد تختلف في مفهومها من ثقافة الى أخرى

أما اصطلاحًا فهي:<< مصطلحيتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء يدخل في عدد أحرفها وحركاتها.....>>[3]كما ميزها الخليل في كونها <<ما وقع بين آخر ساكنين والمتحرك قبل أولهما في حين اعتبرها الأخفش آخر كلمة في البيت الشعري[*] هذا المفهوم الذي يحول في الأبحاث الأوروبية إلى: "تكرار أصوات مشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة وغالبًا ما تكون أواخر الأبيات الشعرية وقد تكون أحيانًا في النثر (كالسجع عند العرب)أو داخل البيت في الشعر...>>[4]

كما نجد الناقد الغربي "لوتمان"يعدها تكرار صوتيا[5]ومنطقة توافق صوتي بين الكلمات أو بين أجزاء منها، في مواضع محددة من الوحدة الايقاعية[6]هذا الاتقان الذي قد يقترن بضروب أخرى من التكرار، كالتكرار النحوي، والتكرار الدلالي ومن ثم يمكن الخلوص إلى أنها مجموعة "أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرف الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[7].

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ج2، بغداد، 1989، ص 170.

[2]. – نفس المرجع، والصفحة نفسها.

[3]- رشيد لعبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق،ط1، 1986، ص 207.

[4]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت،لبنان، ط1، 1984ص 282.

[5]- نفس المرجع، ص 246.

[6]- سمير سحيمي، الايقاع في شعر نزار قباني، ص 134

[7]- نفس المرجع ، والصفحة نفسها.

كما تعتبر الوظيفية الرأيسية للقافية في تحقيق الانسجام والتناغم لأنها بمثابة ضابط "الايقاع" في "الأوركسترا" نظرًا لوقعها المتواتر والأثر الذي يحدثه مما يعني أن لها:<<وظيفة تعمل على التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني>>[1] لذلك فهي <<تشكل قسمًا من شبكة المقطع الشعري الصوتي>>[2].

وما يجدر التأكيد عليه، أن القافية في ظل التحول الشعري الراهن لم تعد تخضع إلى تلك القوانين الرياضية بالغة التدقيق، وإنما انزاحت من بُعدها النظمي المكرى إلى دائرة "الايقاع" والحركة بدلاً من المراوحة والتهافت فقد أصبح لها بعد دلالي فاعل في إنتاج المعنى انطلاقًا من وموقعها لأن <<الصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية، سواء أكانت في البيت أم في الحملة الشعرية، أو المقطع الشعريا أو عموم القصيدة، لا يمكن لها أن تكتفي بدور الموجه و الموعدل للموسيقي .... حيث يشترط فيها ان أن تشترك اشتركا فاعل في التشكيل الدلالي فثمة انسجام يجب أن يكون تامًا بين بنية الايقاع وبينية الدلالة، إذ أن أية مفارقة بينهما تؤدي بالضرورة إلى خلخلة وارتباك في التشكل العام لهيكل القصيدة وويفقدها تماسكها النفي...>>[3]

وما نخرج به من خلال هذه المقارنة هو أن "القافية" كوحدة عروضية لها دور ايقاعي/ دلالي متواز، وهو ما يحيلنا إلى كون الايقاع برمته لم يعد مفصولاً عن سياقه الدلالي بقدر ما هو متشابك ومتفاعل مع كافة مقومات النص. باعتباره عمل ابداعي، فلايقاع لا يعتبر "جزءًمنفصلاً مكملا يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج، كما أنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية يمنع بذلك....."[4]

---

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر،مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1952 ص 246.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، ، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط2 ، 1989ص 13.

[3]– منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986، ص 234.

[4]– قام مقداد ،في البنية الايقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص 134.

يعتبر التغيير اذي شهدته الشعرية العربية قد مسَّ "القافية"فهي لم تكن بمنأى عنه فقد بدأت تفقد بعض من صرامتها ولم تعد ثابتة معياريا محددًا وخاضعا لقواعد متعارف عليها وموضوعه سلفا، وإنما "اتخذت أشكالا أخرى تراوح بين الأطراد في بعض الأبيات دون تعزى، وبين تغيير موقعه داخل السطر الشعري مع الاحتفاظ بالروي، لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرد الاحتفاظ بالصيغة دون الروي، فضلاً عن التورع داخل الجملة الشعرية يدل التحصن في موقعها التقليدي عند نهايات الأبيات"[1].

فالقافية تعتبر منتجا إيقاعيا و معنويا نظرا لبنيتها الصوتية بعيدا عن كونها عنصرًا تعرف به أواخر الأبيات في الفكر النقدي القديم، حيث تتجلى قيمتها الصوتية والجمالية في تركيبتها المكونة من حروف وحركات ومقاطع صوتية بالأساس.

ب- عناصر القافية الشعرية:

ان المتتبع للقافية لابد له ان يركز على الجانب اللساني والايقاعي الذي يَكْمُن في التوازن الصوتي الذي يحدث معنى للقافية كخاتمة للبيت الشعري من خلال ما تتنتجه من تناسق موسيقي لانها نهاية لوزن من الأوزان، كما أنها عضو فعّال في تحديد الدلالات الصوتية وأداء المعاني التي يعتمدها الشاعر أثناء الالقاء ، وتعمل على ربط الوحدة العضوية للقصيدة، لذلك القافية في المفهوم النقدي الجديد هي <<المقاطع الصوتية التي تتكرر لزوما في أواخر أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وتكرارها يُعدُّ جزءا هاما من الموسيقي الشعرية لأنها بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها وتستمتع الآذان بها في فترات زمنية منتظمة>>[2].

[1]- آلوجي عبد الرحمن ،الايقاع في السجع العربي، دار الحصاد ، دمشق ،سوريا ، ط1، 1989 ، ص 5/ 54.

[2]. – زبير دراقي وعبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقي الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 100.

ومن المسلم به قطعا ،ارتباط القافيةبالروي لأنهما متلازمان، ولأن القافية في الشعر الحديث تختلف اختلافا كبيرًا عن القافية كما كانت ترد في قصائد الشعر التقليدي ،فالقافية في الشعر الحديث حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلاً قد يختلف من سطر إلى آخر، وقد يتفق، وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر وللأسطرا[1].

حيث حدد احد النقاد ثلاثة عناصر للقافية الشعرية،وذلك في قوله:<< يقولهإن ثلاثة أنواع من العناصر مختلفة صوتيا تشترك في تكوين القافية، عنصر ذو جرس حرفي وعنصر ذو جرس حركي وعنصر جامع بين جرس الحركة ومداها وهما الروي والمجرى أي الحرف الأخير وحركته وقد يكفيان وحدهما لتكوينها كما هو الشأن في القافية البسيطة، أما في القافية المركبة فتضاف إليها أصوات أخرى ويصبح عدد العناصر الثابتة التي لا تتغير أكبر وتتراوح بين الثلاثة والست>>"[2].

ان هذا المفهوم الجديد للقافية يخرجها من تبعية العروض وأغلاله التي تقيدها بل ويحددها بدقة فهي تكون ضمن حيز واقع بين آخر ساكنين والمتحرك الذي يليهما، لتكون مجالا صوتيا متحركا ومتجددا باستمرار بدلا من الجمود والصرامة، ويمكن احصاء عدة أشكال للقافية هي:

أولا- لقافية البسيطة:

تتميز القافية البسيطة بوحدة الشكل والتكرار فلا نجد فيه تحولات ولا تنويعات كثيرة ، والقصيدة العمودية زاخرة بهذا النوع، لكن نجدها بكثرة طافحة في القصائد الحرة ،خاصة مع بدايات التحول الشعري من مثل نصوص "نازك الملائكة"وشعريات "صلاح عبد الصبور"

[1]. – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 144.

[2]. – آلوجي عبد الرحمن، الايقاع في السجع العربي، ص 5.

كما انها لا تزال تجد لها موضعا في النصوص الراهنة على غرار الأسطر والجمل الشعرية، بحيث لم تعد حكرًا على النصوص العمودية، ومن أبرز أشكالها.

- **القافية السطرية:**

من البديهيات في الشعرية المعاصرة عموما ،ظهور السطر الشعري كبديل حداثي للبيت الشعري،فهو يعتبر وحده من الوحدات الدلالية المشكلة للنص الشعري الحر، ولكنه لا يستقل عما عداه كما هو الحال في الشعر العمودي، فالملاحظ ان القوافي التي يعتمدها السطر الشعري هي من أسبط أنواع التقفية الموحدة.

إذ إنها << تقوم على أساس تكرار قافية موحدة في سطر شعري، قد تتعاقب تعاقبًا لا انقطاع فيه، وقد تتقطع بين الحين والآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر أساسًا لها...."[1]

وفي الشعر المغاربي المعاصر نجد الكثير من النماذج لهذا النوع ،ومنه قول الشاعر (قدور رحماني) في قصيدته (رفرفة الخروج).

"قمر بعمق هديلك الشتوي غيبه المطر

فجلست فوق ضفاف جرحك كالقمر

تتلو كتابا من دموع

ومراحل الحب المغتيب في السحر"[2]

[1]. – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية.دار غيداء للنشر،عمان ، الاردن،دط،2016 ، ص 68

[2]. – قدور رحماني،ديوان: قراءة في عينيك، دار هومة، ، الجزائر، 2002، ط1، ص 31.

فالجدير بالملاحظة هنا هو ان الشاعر إستخدم القاقية استخداما كلاسيكيا فهي بذلك لا تبتعد عن النصوص العمودية، وتقيد هذ المقطع بقوانين العروضيين، مما يجعل حراك النص خطيا/ أفقيا دون توتر ملحوظ.

ويظهر ذلك بوضوح أكثر في نوذج آخر للشاعر " حسين عبروس" في نصه (ابحار في ثنايا السؤال) حيث تبرز النمطية التقليدية في التشكيل القافوي وحتى في توزيع الأسطر الشعرية، فالنص في مبناه يبدو كقصيدة عمودية:

"رنَّ هاتفي وبكى

مبحوٌ في عيون الجمال

واستحال المدى ثورة"

توقظ الروح في ثنايا السؤال

هو ذا الكون ليرسم صورة للجلال

كلما أبحر الناس

في ثنايا السؤال.....[1]

معلوم ان استخدام القافية بهذه الطريقة الرتيبة ،يفقد النص كثيرا من ملامحه الجمالية، ومع ذلك ينتج هذا التوالي حركية ايقاعية بديعة.

- **قافية الجملة الشعرية:**

تعتبر الجملة الشعرية بنية دلالية مستقلة مكتملة المعنى والفكر، والشعور، و"استقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفعة الشعورية التي

[1]- حسين عبروس، ديوان:النخلة أنت والطلع أنا، منشورات دار الحضار، الجزائر، ط1، ، 2004.،ص 21

تتناسب في طول موجهتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفسي عند الشاعر من جهة أخرى"[1] فهي بنية موسيقية مكتفية بذاتها[2] تمتد أو تقصر بحسب ما نقتضية الدفعة الشعورية من وقف نهائي، وبالتالي فإن الوقفات الداخلية بمثابة تقفية تعطي للقصيدة المجال لكي تستمر وهو استخدام اكثر دقتا من الوقفات المألوفة في نهاية السطر الشعري"[3]التي لها دلالتها الايقاعية والنفسية والفنية فإذا كنا "إزاء جملة شعرية فلا سبيل مطلقًا للبحث عن وقفة موسيقية مريحة عند نهاية كل سطر"[4]هذه الوقفات مهمتها التصعيد الايقاعي حد الذروة عند نهاية الجملة الشعرية.

فهذا الشكل يمتلك ميزة إيقاعية وكنموذج لهذ الشكل الايقاعي، في قصيدة "الأخضر فلوس" نقف عند المقطع التالي في قصيدة (لمسات يومية)[5]:

في الطريق أشارت إلى حائط مائل .....هنا تأتي الوقفة أولى

ثم قالت:

أ أبصرت ذاك الفتى؟ .....وهنا تاتي الوقفة ثانية

إنه العقبة قافية الجملة الشعرية

إذْ عبرنا تمايل والتفت

ثم قام ليشعل نيرانه .....وهنا تاتي وقفة ثانية

في الرؤى المعشبة.....وهنا تاتي قافية الجملة الشعرية

1.– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ص 108.

2.–نفس المرجع، ص 120.

3–نفس المرجع، ص 115.

4.– الأخضر فلوس،ديوان: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، ، الجزائر ،ط1، 2002، ص 10.

5. –عزوز عقيل، مناديل العشق، البتيين، الجاحظية، ط1، الجزائر، 2000م، ص 34.

في هذا النموذج لم تكن القوافي على شكل الوقفات الثانوية ، بل أن القافية تتجسد عند نهاية كل جملة شعرية، وهو ما يجعل باقي الوقفات عوامل اقلاع وهبوط ايقاعي بحسب الوقفة الشعرية فهي بمثابة عناصر مساعدة للوصول إلى قافية الجملة الشعرية الذروة الايقاعية.

واذا ما بحثنا اكثر في الشعر المغاربي النعاصر نجد الكثير من النماذج على ذلك وفي قصيدة "كوابيس الشرق" "لسفيان رجب"[1] مثال على ذلك

الشرق يحلم.....هنا وقفة أولى

فاتركوه على وسادته الممزقة والقديمة

والحصيرة .....وهنا قافية الجملة الشعرية

وأخرجوه فورًا على طرف الأصابع .....وهنا وقفة ثانية

اضمنوا ذهب المتاحف والمخازن

والمتاجر والمنازل

والمساجد والمعابد، والكنائس.....وهناوقفة ثانية

والمقابر.....وهنا قافية الجملة الشعرية

- **القافية المختلطة:**

تعتبر القافية المختلطة من ابرز انواع القوافي التي تمنح ةالشاعر حرية في الاستخدام ، فهيتترك للقصيدة حريتها في اختيار مناطق التقفيات بلا تخطيط مسبق، مما يجعلها أقل عرضة لتوليد الملل عند المتلقي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها.

[1]- سفيان رجب، ديوان الجاحظية،ص 145

في قصيدة للشاعر "عزوز عقيل" الواقعة تحت عنوان (مقاطع في رحلة الضياع)[1]يضع مكانا مختلطا بين القافية البسيطة، وقافية الجملة الشعرية في حركة تنويع تقفوي تجعل النص متحركا باستمرار، إذ يقول:

سلامٌ سلامٌ سلامٌ .....هنا توجد قافية سطرية

سلام إلى طفلة ذاب

من شفتيها الكلام.....وهنا توجد قافية سطرية اخرى

سلامٌ إلى طفلة

علمتني بأن أقرأ الآن سورة مريم .....وهنا تاتي الوقفة الأولى

فقلت لها

أنت ريحانة .....وهناوقفة ثانية

بل بدايتها والختام.....وفي الاخير تاتي قافية الجملة السطرية

كما نرصد هذا النوع من القوافي في شعر محمد عبد الله ولد عمر حيث يقول في إحدى قصائده:

وبعد حين.....هنا تاتي قافية سطرية

تحول النخيل

فيارزا.....وقفة أولى

والأرض والزيتون

1- ديوان الجاحظية ، ص 184

طيرًا أبابيل وصخور.....وهنا تاتي قافية الجملة الشعرية

من سجيل.....وهناوقفة ثانية

وأيقظ الناس بلال بالأذان

وابتسمت في الأفق نجمتي

يلون طاووس .....وهنا قافية سطرية

وصورء الحلم

وفي المدى.....وهنا وقفةثانية

إطلالة وصورء الفتح.....وهنا قافية الجملة الشعرية

- القافية المتواطئة:

هذا النوع من القوافي يعتبر عيب عروضي مخل بالقصيدة ونظامها[1] فالشاعر الذي يكرر القافية نفسها في بيتين متتاليين يعتبرا قاصرًا بلاغيا غير أن "المظفر العلوي" ت 1295هـ صاحب كتاب (نظرة الإغريض في نصرة القريض، أطلق عليه تسمية تجنيس القوافي) واعتبره ملاذا بديعيا.

ثم إنزاح هذا المفهوم ليصير عنصرا فنيًا في الشعر المعاصر بما يمنحه للشاعر من قدرة على تحديد المعنى، صاغته أو اختلافه والشعراء "لم يهملوا القافية في القصيدة الحرة بل طوروها لتكون أكثر مؤاتاة للبناء في القصيدة الحديثة"[2]وذلك لكونها "تعاطت مع الايطاء على أساس أنه حدث ايقاعي يترجم قدرة النص على تكثيف اللغة الشعرية والعوص في أعماقها لإعادة بناء المعنى...حيث لا يوجد هناك إعادة للمعنى الوحيد نفسه، وإنما تتاسل

1- ابراهيم انيس ، الاصوات اللغوية ، المكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة،مصر، ط3 ،1990،ص 65

2- نفس المرجع ، ص 66

وتنمو لمعان جديدة ففي كل مرة ترد المفردة، وإنما تعاد خلقا جديدا عبر محيطها السياقي المتجدد بما يولده من معان حافة جديدة"[1] هذا التوليد تفعل وتجدد الحدث الايقاعي في النص باستمرار يقول الشاعر "عاشور قي" في مقطع

"كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

رجل لم يكن فيه قلب

فأغوق في الصمت حتى افتضح"

لقد ذُكرت القافية "قلب"ثلاث مرات في هذا المقطع ، إلا أنها لم تكن عبئا على النص بقدر ما كانت توليفة متسقة، مشوقة على بساطتها، عميقة، أعمق في المعنى متخطية كل التمثلات، ففي كل مرة تحدث زخما لافتا مفتوحا على كثير من الأسئلة، كثير من النوهج يتجاوز "الايطاء" إلى التحليق في سماوات المعنى، وتواشيج الإثارة.

- القافية المتناوبة والمتوالية:

تستخدم على أساس التوالي والتناوب متجنبتا قيود و قوانين "لعروض" في هذا الجانب حيث "تنزع القوافي في بنية التوالي إلى الإطرد المعروف في القصيدة العربية الكلاسيكية وذلك من خلال رصف أبيات متتالية ذات قوافي تنتهي يروي موحد بينما تتأسس بنية التناوب على المراوحة بين رويين أو أكثر بحيث تتخلل الأبيات المنتهية بقافية وروي موحدين أبيات أخرى ذات قافية وروى مغايرين"[2] في قصيدة (الربيع الذي) ل: الطاهر كنيزي" خير مثال على ذلك:

---

1. – سيد البحراوي ، الايقاع في شعر السياب ، مطابع الوادي الجديد ، القاهرة ، مصر ، ط1، 1996 ، ص 44

2. – نفس المرجع ، ص 45

الربيع الذي كان سجع يمامْ.....هنا نجدقافية متناوبة(تناوب)

يزيل متن الحنينْ.....وهنا تظهر لنا قافية متناوبة(توالي)

قد أتى دون حفحفة أوطنينْ.....كما نجد هنا قافية متوالية

الربيع الذي كان كفَّ نسيمْ.....وهنا ايضا قافية متناوبة (تناوب)

تدغدغ أعطاف رمل

تحط الدوالي على كتفيه جدائلها

وتنافرْ

...[1]

كما ان هناك نوع آخر من "التناوب المنتظم"ياتي على شكل أزواج .

مثاله نجده في قصيدة لـ (محمد لعروسي لمطوي)تحت عنوان (إذا ما رأيت الفراغ يسود)[2]

إذا ما رأيت الفراغ يسود.....هنا جاءت قافية دالية

وعباد وهم وصرعى جمود

وهم يجهلون.....وهنا جاءت قافية تونية

ولا يفقهون

فسارع إليهم بحفر القبور.....كما جاءت هنا قافية رائية

ويوم الدثور

---

[1]– ديوان الجاحظية ، ص 174

[2] – نفس المرجع ، ص 182

من الملاحظ هنا في ان هذا"التناوب" جاء كلعبة ايقاعية جريئة وزع من خلالها الشاعر القافية وفق تصوره، ووضع مقاما نصيّا ايقاعيا خاصا به يتناسب ورؤاه الشعرية بعيدا عن كل تقييد نظري، وهو إذ يُقدِمُ على هذه الخطوة إنما يتخذ المبادرة ويشكل نسيجا شعريا خالصا له، وفي بذلك لقناعاته الايقاعية.

- القافية الحرة والمنوَّعة:

يعتبر هذا الشكل من القوافي أحد مميزاتالحراك الشعري المعاصر في الشعر المغاربي المعاصر، والذي من خلاله تحولت "القافية" من شكلها النظمي الكلاسيكي المتعارف عليه إلى حالة أخرى تتسم بنوع من التكثيف والتشابك لتمثل عنصرا فنيا له دوره في التشكيل الايقاعي من جهة، وفي فعل التلقي من جهة أخرى لما تتميز به من "دقة الجمال الموسيقي وعذوبته"[1]

يعد هذا التغيير في الشعرية المغاربية المعاصرة يعكس حالة الراهن بكل تعقيداته، وبالتالي فهو امتداد طبيعي جعل الشاعر أكثر ميلا إلى "الموسيقي المركبة منهم إلى الموسيقي البسيطة"[2]وهو ما يعني أن هذا الشكل من القافية ينبني على عنصر التنوع والحيوية بما ينعكس إيجابًا على المتن الشعري وبما يحمله من ملامح الهدم/ هدم الرتابة وتغييب عنصر المفاجئة في القصيدة الشعرية في ظل انفتاح القصيدة على الفجاءة لا التوقع.

وكمثال على ذلك نجد قصيدة بعنوان (عصير التعويض)للشاعر " عبد الرزاق بوكبة"حيث يعلن رغبته في كسر حالة الجمود بقوله:

"قلت، أصل الحقيقة أنثى؟

وأصل الشياطين

1. – محمد بنيس ، الشعر العربي بنياته و ابدالاته ، ص 64

2. – نفس المرجع ، ص 65

حرق تنزه عن سجدة الطين؟

السبلات حديث يدين؟

ومواسمنا شغف الله بالدوران

المواويل قالت حواء

وهي تشق أيانا مطلقة

فصارت جميع الأغاني إناث؟[1]

من يتتبع هذا المقطع يمكنه ان يلحظتغير القافية، فقد وظف القافية المطلقة 3مرات (أنثى، أبانا، إناث) ووظف القافية المقيدة 3مرات)الطين، اليدين، الدوران) وتنوعها جعل كل سطر شعري يمثل حالة ايقاعية مختلفة وغير متوقعة، فالمتلقي تستفزه المفاجئة المحببة في مثل هذه الحالة الشعرية التي تبرز قدرة الشاعر على صياغة عوالمة الشعرية وهندسة حركية نصه بحثا عن كل مختلف.

[1]- ديوان الجاحظية ، ص 211

الفصل الثاني

حركية البنيات التركيبية في الشعر المغاربي المعاصر

مدخل:

- مفهوم التركيب النحوي
- ضروب التركيب النحوي

المبحث الأول:تجليات حركية التركيب النحوي

1-الرمزية الحركية لبنية القلب (التقديم و التاخير)

2-حركية اساليب الوصل و الفصل

3-حركية الجملة الاعتراضية وفاعليتها

المبحث الثالث:تجليات حركية التراكيب البلاغية

1-حيوية تبادل البنيات التأليفية

2-حركية الصورة الشعرية

3-البُعد الحركي في جماليات المجاورة

4-البُعد الحركي في جماليات المُشابهة.

الفصل الثاني: حركية البنيات التركيبية في الشعر المغاربي المعاصر

يكتسب التركيب النحوي أهمية بالغة في الارتقاء بالجماليات الفنية داخل النصوص الشعرية ، ولطريقة بنائها أهمية في حركية النسق الشعري ، وهذا يعني أن بناء الجملة هوالذي يكشف تميز الشاعر،ويبرزتفرده ، فالشاعر المقتدر عليه ان يخلق لنفسه طريقه المتميز من خلال كم المفردات الهائل الذي استخدمه قبله مئات الشعراء ، و من خلال الأنظمة النحوية المحددة بقوانينها الصارمة، و عليه أن يختار بينها ما يجعله فريدا متميزا،ويعطيه جواز السفر لرحلة عبر العصور و الاجيال ، فليست القيمة<< في المفردات في ذاتها، و من حيث هي ذلك ، و لا في النظام النحوي في ذاته، ومن حيث هو كذلك، ولكنها في الاختيار الدقيق بين المفردات و النظام النحوي>>[1]

وعند دراسة ومطالعة التجربة الشعرية في المغرب العربي المعاصرة، يدرك أن هؤلاء الشعراء جعلوا من قوة السبك النصي و براعة الحبك جسرا يرتقون به في معارج الإبداع الفني الفريد ،وذلك من خلال التلاعب بالتراكيب النحوية عن طريق تحولاتها و أشكالها المختلفة ليجعل من هذه الحركية التركيبية رمزا لمدلولات أعمق ، فكانت البُنى التركيبية المستخدمة عامل من عوامل انفتاحية النص الشعري المغاربي المعاصر،وهو ما جعله أرضا خصبة لتعددية القراءة النقدية،وهذا يعد شكلا أخر من أشكال الحركية في النص الشعري المغاربي المعاصر،حيث ان دينامية النص تكون عند النصوص من دواخلها وبُناها من جهة،ومن خلال رؤية المتلقي الذي بدوره يفتح النص الشعري على كم لا متناهي من المفاهيم التي تدور في فلكه،وفي هذا الفصل سنحاول الولوج الى عالم التركيب وتجلياته المتعددة والمختلفة وما يخلقه من حركية في الشعرية المغاربية المعاصرة .

[1]– محمد العمري، بنية الايقاع في الشعر الكويتي،ص 22

1_مفهوم التركيب النحوي:

جاء في كتاب العين للخليل بن احمد الفراهيدي خلال شرحه لمادة "ر،ك،ب"ركب فلان فلانا يركبه ركبا إذا قبض على فؤادي شعره،ثم ضربه على جبهته بركبته،والمركب الذي يغزوا على فرسه غيره،والمركب المثبت في الشيء تركيب الفصوص،ورجل كريم المركب،أي كريم أصل منصبه في قومه[1]،وركبه ركوبا أي أعلاه،ركبه وضع بعضه فوق بعض،جعله يركب والركيب،المركب في الشيء كالنصل في السهم،والركيب:المركب في الشيء ،كالفص في الختم،وتراكب الامر تراكم،ركبه :جعله يركب،والشيء وضع بعضه على بعض و ضمه الى غيره،وتركب،تكون وتالف،ومطاوعة ركب[2].

و التركيب، هو عبارة عن << ضم كلمة إلى أخرى،ومن انواعه الكلامي وغير الكلامي:فالكلامي،هو ماكان يحكم المفرد>>[3]من مثل "زيد،حيوان ناطق".

كما ان التركيب الاساسي الذي يحمل الافادة نجده متمثلا في الجملة ،كونها عبارة عن <<مجموعة كلمات مترابطة في معنى تام،والتركيب كالترتيب،لكن ليس لبعض أجزائه نسبة لبعض تقدما و تأخرا،وجمع الحروف البسيطة و نظمها لتكون كلمة>>[4]

كما جاء في اصطلاح هذه اللفظة قول عبد السلام شرف الدين:<< التركيب في الاصطلاح تأليف الكلمات و الجمل مترتبة المعاني متناسبة الدلالات>>[5].

---

[1]–الخليل بن احمد الفراهيدي،كتاب العين،تحقيق مهدي المخزومي،ابراهيم السامرائي،منشورات وزارة الثقافة والاعلام،ج5،القاهرة،مصر ،دط،دت ،ص365،364.

[2]–انطوان الدحداح،معجم لغة النحو العربي، مكتبة لبنان ناشرون بيروت،لبنان،،ط3 ،،2001،ص284.

[4]– الجرجاني الحنفي(ت:816ه) كتاب التعريفات،تحقيق:نصر الدين التونسي،شركة القدس للتصوير،ط2007،1،ص98.

[5]– محمد عبد السلام شرف الدين،من التراث اللغوي،مدى عناية اللغويين بدراسة التركيب،مجلة اللسان العربي،الرباط المملكة المغربية،مجلد13 ، ،1976ص11.

وجملة القول في هذا ،يبرز في كون التركيب هو عبارة عن<< مجموعة من البنى اللغوية التي تقوم أساسا على تآلف الحروف فيما بينها،وتآلف الكلمات وترابطها،وهذا النسيج الذي يقوم بين الحروف و الكلمات هو الذي يؤلف التركيب ويكسبه قيمة دلالية معينة،كما يكسبه دوراً إخباريا في عملية التبليغوهذا التركيب لا ينعقد من كلمة واحدة مستقلة عن زميلاتها وإنما يتكون من اجتماع كلمتين أو أكثر شريطة أن يكون بينهما تناسب أو تلاؤم دلالي حتى تتحقق القيمة الدلالية للتركيب في عملية التبليغ>>[1]

كما جاء في كتاب المفصل في علوم اللغة العربية للزمخشري قوله :<< والكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى،وذلك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك زيد أخوك،و بشر صاحبك،او في فعل و اسم نحو قولك ضرب زيد و انطلق بكر ،وتسمى الجملة>>[2]

فالتركيب أذن يمثل نقطة البدأالاولى التي تشكل المعنى الوظيفي في الظاهرة التواصلية للغة،و المعنى الوظيفي،هو تلك الدلالة التي تنتقل من السمة المعجمية الى العمل النحوي (التركيبي)والعمل النحوي بدوره يحيل مكونات التركيب الى ذلك التلاحم الدلالي الذي يخرج بهذا الاخير الى وحدة المعنى المقصود و المفهوم،حقيقةً او مجازاً فاتحاد الالفاظ داخل التركيب يقيم علاقة تلاؤمية فيما بين دلالاتها الجزئية ليحدث معنى يحسن السكوت عليه،والذي يخضع لمجموعة قواعد هي:(قواعد صوتية،وقواعد صرفية،وقواعد معجمية،وقواعد تركيبية،وقواعد دلالية)[3]

---

[1]– زهيرة قروي،علم التراكيب،مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد30 ، 2011، ،ص22.

[2]–محمد بن عمر الزمخشري،المفصل في علوم العربية ، تحقيق:فخر صالح قدارة ، ،دار الجيل،بيروت،لبنان،دط،2004، ص6

[3]– مصطفى حميدة،نظام الارتباطو الربط في تركيب الجملة العربية،مكتبة لبنان،ناشرون،و الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،ط1997،1،ض3–4.

2-ضروب التركيب النحوي:

فاول ضرب من ضروب التركيب النحوي يتمثل في :<< تركيب اسنادي:وهو الذي يتركبمن كلمات مؤتلفة اسناديا يقع عمدة في الكلام،ولا يمكن الاستغناء عنه إذا حذف صار الكلام مبهما،ولا معنى له>>[1] وهوعلى نوعين[2]:

1-مركب اسمي اسنادي:وهو عبارة عن تركيب الاسم مع الاسم او ماهو بمنزلتهما،تربطهما علاقة اسنادية.

2-مركب فعلي اسنادي:وهو يتمثل في تركيب الفعل مع الاسم تربطهما علاقة اسنادي.

أما ثاني ضروب التركيب النحوييتمثل في :التركيب الغير اسنادي:وهو الذي يتكون من كلمات لاعلاقة اسنادية بينها ويشمل الانواع الاتية:[3]

1-المركب التقييدي:وهو عبارة عن وهو ما كان بين جزئيه نسبة تقييدية،ويكون هذا القيد

أ- يكون امّا بالاضافة وبيطلق عليه اسم مركبا اضافيا وهو يتكون من مضاف و مضاف اليه.

ب- كما يمكن ان يكون بالوصف او ما يعرف بالنعت،ويطلق عليه " مركبا وصفيا" وهو مركب من الموصوف و صفته

2-المركب غير التقييدي: ويشمل ما ياتي[4]:

أ- الجار والمجرور

---

[1]-المرجع السابق،ص7

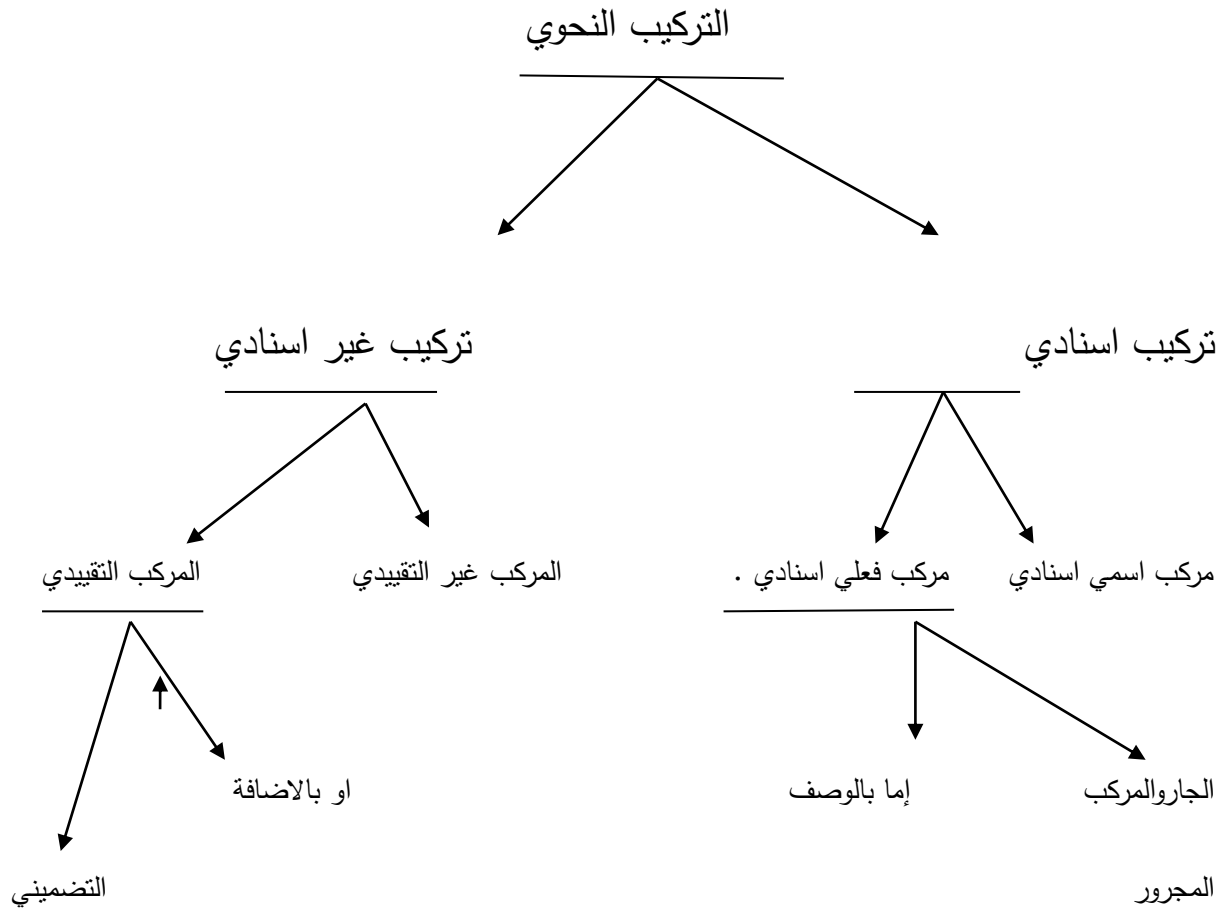
[2]- نفس المرجع ،ص 4.

[3]- نفس المرجع،ص7

[4]- نفس المرجع،ص9

ب- المركب التضمني مثل:خمسة عشر

ت- المركب المزجي:ويعرف في النحو العربي على انه << ما تركب من كلمتين امتزجتا حتى صارتاكالكلمة الواحدة>>[1] . و الخطاطة التالية تختصر كل ما تقدم:



لكن الشيء المميز في كون هذا التركيب يتغير عندما ما تطرأ عليه تغيرات و تحولات،تجعله في حركية تركيبية نحوية تفضي به إلى دينامية دلالية، و الشعر المغاربي

[1]- محمد بن عمر الزمخشري،المفصل في علوم العربية، ص 7

المعاصر مليء بمثل هذه التمظهرات التي تثبت تجدده وحركيته وهذا ما سنحاول رصده في هذا الفصل.

المبحث الأول: تجليات حركية التركيب النحوي:

من يطلع عن الشعر المغاربي المعاصر،يرصد تفاوت بيّن في طريقة توظيفهم للتراكيب النحوية وآليات الترابط النصي في القصائد الشعرية،فالشعر الموريطاني يكاد يخلو من مظاهر حركية التركيب ،بينما نجد الشعر التونسي المعاصر مليء بتمظهرات نحوية في تحولاتها المختلفة وكذلك هو الحال في الشعر المغربي و الجزائري،بينما في الشعر الليبي المعاصر نجد هذه الظاهرة الشعرية ترد لدى بعض الشعراء و تنعدم عند آخرين .ومن خلال هذا المبحث سنتتبع اهم تجليات الحركية في التركيب النحوي

1- الرمزية الحركية لبنية القلب (التقديم والتأخير):

أ-التقديم في اللغة:

جاءت مادة "قدم"في"معجم العين"للخليل بن أحمد الفراهيدي بعدة معان مختلفة منها قوله:<<القُدْمَه والقُدمُ السابقة في الامر ،كقوله تعالى :"وبَشِّر الذين ءامنوا ان لهم قَدَمَ صِدقٍ عند ربهم"[1] أي:سبق لهم عند الله خير ،وللكافرين قدم شر ،والقِدَمُ:مصدر القديم من كل شيء ،وتقول قَدُمَ يَقْدُمُ ،و قَدَمَ فلان قومه أي:يكون امامهم،والقُدُوم المضي امام ،وتقول: يمضي قُدُماً ولا ينثني و رجلٌ قُدُم مقتحم للاشياء ،يتقدم الناس ويمضي في الحرب قُدُماً ،ولم ياتي في كلامهم مُقدَّمٌو مؤخرٌ بالتخفيف إلا مُقدم العين و مؤخرها ،وسائر الاشياء بالتشديد>>[2]،وقال الزمخشري (ت،538) << قدم قومه يقدمهم و منه قادمة الرجل نقيض

[1]-سورة يونس، الاية2.

[2]-معجم العين للخليل بن احمد الفراهيدي،تح:مهدي المخزومي،وابراهيم السامرائي،د.ط،د.ت،الجزء5،ص 123،مادة قدم.

آخرته،واقدمته فتقدَّمَ واقْدَمَ ومنه مقدمة الجيش للجماعة المتقدمة والاقدام في الحرب>>[1] قال عنترة:

ولقد شفى نفسي وابرا سقمها قيل الفوارس ويك عنتر اقدم [2]

كما ورد في لسان العرب تحت مادة "قدم" :<< المقدم هو الذي يقدم الاشياء ويضعها في مواضعها ،فمن استحق التقديم قدمه،والقديم على الاطلاق ،الله عز وجل،و القِدمُ،نقيض الحوث،والقُدْمَةُ في الغنم التي تكون امام الغنم في الرعي واقدم ،زجر للفرس وامرٌ له بالتقدم ،والقِدم الشرف القديم و التاخير عكس القديم>>[3]

ب-التأخير في اللغة:

اما لفظة " أخر" فقد وردة في قوله<< و الآخر و الآخرة نقيض المتقدم و المتقدمة و الآخر الغائب والاخُرُ نقيض القُدُمُ:نقول مضى قُدُمَا وتأخر أخراً، ولقيته أخيرا أي: آخريا>>[4] ،من اسماء الله الحسنى ،الآخر والمؤخر ،فالآخر هو الباقي بعد فناء خلقه كله ،ناطقه وصامته ،والمؤخر هو الذي يؤخر الاشياء فيضعها في مواضعها ،وهو ضد المقدم ،وقد تأخر عنه تأخرا ،وتاخرة واحدة .. واستاخر كتاخر ،كما جاءت هذه الكلمة في القرآن الكريم قوله تعالى << و لكل امة اجل فإذا جاء اجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون >>[5] و التاخير ضد التقديم و مؤخر كل شيء خلاف مُقَدّمِهِ.[6]

ج_اما في الاصطلاح:

---

[1]-الزمخشري، اساس البلاغة ،تح: محمد باسل عيون السود ،دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، ط1، د.ت ،ص 194.

[2]- سيف الدين الكاتب ،احمد عصام الكاتب،شرح ديوان عنترة بن شداد ،منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت،لبنان، ط1،د.ت،ص 194

[3]- الزمخشري ، اساس البلاغة ،ص 59

[4]- ابن منظور،لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان، د.ت، د.ط، الجزء4، ص 12 مادة" اخر"

[5]- سورة الاعراف ،الآية 34

[6]- معجم العين ، الجزء 1 ،ص 60

اعطى العديد من النقاد – في القديم وحتى في زممنا الحاضر– ،مفاهيم وتعريفات حولها ، من ذلك قول عبد القاهر الجرجاني في معرض حديثه عن العلاقة بين علم النحو وعلم المعاني وبالتحديد في هذا الباب يقول:<< هو باب كثير الفوائد ،جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد العناية، لا يزال يفتر لك عن بديعه ،ويفضي لك الى تطبيقه ،ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه،ويلطف لديك موقعه،ثم تنظر فتجد سبب ان راقك ولطف ان قدّ فيه شيء ،وحوّل اللفظ من مكان الى مكان>>[1]

فاذا وردت لفظتي التقديم و التاخير ندرك اننا امام الحديث عن ترتيب عناصر الجملة ،وقد نجد انفسنا امام مجالين اثنين،مجال نحوي يهتم بالوظيفة النحوية ،ومجال بلاغي يهتم بالدلالات . فاذا هو" تغير في المكونات الرئيسية لبنية التراكيب ،او هو عدول عن الاصل يكسبها حرية ورقة ولكن هذه الحرية غير مطلقة "[2] فالجملة العربية ،هي عبارة عن تراكيب محددة و الاساليب المختلفة هو تغيير لهذه القاعدة بحيث يعطي للمفردات نوعا من الحرية لكن ليس بطريقة عشوائية حتى لا تخرج الى شيء لا تقبله اللغة ولا يولد معنى ،وبهذا يكون التقديم و التاخير تغير في عنصر من عناصر الجملة يترتب عن ذلك وظيفة نحوية ومعنى معين.

فإذا،الحركة على مستوى بنية القلب،تعتبرمن ابرز مظاهر الحركية النحوية،ذلك كونالكلام <<يتالف في اللغة الطبيعية من وحدات معجمية متنوعة تشكل باجتماعها جملة مفيدة ،تشكل مع مثيلاتها من الجمل خطا متسلسلا ممتدا للوصول إلى مفهومية الخطاب،ويخضع اجتماع الوحدات في الجمل إلى معايير تفرض ترتيبا محددا،كما هو في الجملة الفعلية مثلا (فعل + فاعل+...)و يعملى المستوى الدلالي الذي يفرضه الخطاب على ترتيب تلك

[1]–محمد السيد شيخون، اسرار التقديم و التاخير في القرآن الكريم ، مكتبة الكليات الازهرية، القاهرة ، مصر، ط1 ، 1983،ص 3

[2]–ينظر،احمد مطلوب،بحوث بلاغية،دار الفكر،الجزائر،ط 1 ،1987،1،ص 41

الوحدات المعجمية ، دون اعتبار أية أهمية محددة لوحدة معجمية ما،دون أخرى خارج سياقها،باستثناء ما تجب عنها الصدارة ،كألفاظ الشرط و الاستفهام ، لتحقق الغاية من مدلولها التركيبي في الجملة>>[1] .

فإذا الوحدة المعجمية تكون مربوطة في الجملة بعلاقة نحوية /دلالية تفرضها الوظيفة الافهامية للخطاب،[2]و أي تغير في موقعها سيؤدي إلى احد أمرين:إما تعطيل الوظيفة الافهامية،وبالتالي إلغاء مفهوم الخطاب وسيلة تواصل ، او إنتاج دلالة جديدة تغني الدلالة الأولى و تنوعها ، و قد تتغير طبيعة الخطاب بهيمنة وظائف جديدة غير الوظيفة الافهامية.

فعندما تتغير الوظيفة الافهامية يتشكل الخطاب بطرق مختلفة ،فيتغير تبعا لذلك من خطاب نثري إلى خطاب شعري،إذ تبرز الوظيفة الشعرية مؤشرا عن تلك الانزياحات داخل العلائق التي تقيمها الجملة بين وحداتها المعجمية ، و بالتالي فان القلب (التقديم و التأخير) ينبع من تحويل اللفظ من مكان إلى مكان،أي هو انزياح عن اللغة الطبيعية

غير ان بعض الاراء لا ترى فيه ذلك ،ففي قراءة ادريس بلمليح لمبنى الشعر عند المرزوقي (421هـ)من خلال نظام التوازي او التقابل ،يرى ان التقديم و التاخيرمن ابرز ظواهر التوازي بالتخالف[3] عند المرزوقي ،وذلك <<لان الوضع الطبيعي للغة يتمثل في أن تتراكب وحداتها في اطار الرتبة المنطقية و النحوية التي لا بد من ان تسفر عن انسجام تاليفي ينبثق عن الانسجام الدلالي[4]الذي نتوخى منه الفعالية التواصلية التي نقصد اليها في كلامنا اليومي،

[1]–محمد بن عمر الزمخشري،المفصل في علم العربية،ص22

[2]– رومان جاكبسون،قضايا الشعرية ،ترجمة:محمدالولي، دار توبقال ،المغرب،ط 1،،1988 ،ص15

[3] – ينبثق عن نظام وحدات الاخبار الشعري نظام تقابلي ينتج منه نوعان من التوازي التأليفي:التوازي بالتشابه اي التكرار المتشابه للبنيات و التوازي بالتخالف ،اي تخالف المتشابهات،ادريس بلمليح، المختارات الشعرية و اجهزة تلقيها عند العرب ،ط1،الرباط،جامعة محمد الخامس 1995،ص522

[4]– الانسجام marnomie تآلف الاجزاء في وحدة عضوية متكاملة لا تعارض فيها ،و هو كذلك كل ما يطبع عقيدة او نظام التفكير او النظرية ،و لا يعتبر الانسجام من وجهة نظر كولرمان"منطقيا" بل يعتبر "وظيفيا"و هو ان العناصر الثلاثة

ولكن نظام الشعر يغير من منطق الرتبة بقدر ما ينسجم مع نظامه التركيبي الخاص الذي هو نظام التقابل فيسفر بحكم هذا عن تواز بالتخالف لا يمكن ان نعده انزياحا او خرقا للغة طبيعية ، وانما هو تغيير يقصد الى الفعالية الدلالية بحسب الوضع الذي يكون عليه التركيب الشعري ضمن التوازي بالتخالف ،اي اذا كان منطق الرتبة غير متوافق مع هذا التركيب ،فان قصد المتكلم يذهب الى الفعالية المتوخاة من عدم التوافق هذا،ولذلك فان التقديم و التاخير تركيب شعري نابع من نظام التوازي بالتخالف،مشحون بالدلالة لا يمكن ان تدركها بارجاعه الى منطق الرتبة،وهي دلالة لا يمكن ان تمارس فعاليتها الا ضمن التركيب الذي اسفر عنها لانه لا يمكننا ان ننقلها الا عبر هذا التركيب لا غير >>[1].يعتبر منطلق الخلاف بين المفهومين يعود إلى أن الأولى ترى في الشعر نظاما للانزياح و نفيه،في حين ترى الثانية ان الشعر نظام للتقابل ،إلا انهما معا ينطلقان من الشعر بوصفه نظاما لغويا ، و بالتالي فالاختلاف بينهما يخضر بالقدر الذي يكشف عنه الباحث من خلال رصده للتقديم و التأخير ضمن شبكة العلاقات التي يقيمها النظام الواحد الانزياح او التوازي ، و بذلك يشكل التقديم و التأخير حلقة في النظام المتكامل ، مثله مثل الصورة الصوتية و الصورة الشعرية...

و هو في جميع التراكيب يحمل معاني جديدة ومختلفة، كما نجد مفهومه تحت نطاق نظرية الانزياح،بأنه :<<نقل لفظ من موقع إلى موقع ضمن الجملة الواحدة لا يعني أن دلالته الجديدة هي دلالة قارة في دلالته الأساسية /المعيارية ،و بالتالي يمكن إدراكها بإرجاعه إلى منطق الرتبة>>[2] .

المكونة للقيمة الجمالية من حيث الفن و الطابع المفهومي للتخييل .ينظر: " سعيد علوش " ،المصطلحات الادبية المعاصرة مطبعة المكتبة الجامعية الدار البيضاءالمغرب،ط1،1985، ص41 ،وعبده الحلو ،معجم المصطلحات الفلسفية ،المركز التربوي للبحوث و الانماء،بيروت لبنان ،ط1، 1994 ،ص74،

[1]– ادريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ،ص257

[2]– نفس المرجع ، 258

كما ان من بين خصائصه البنيوية التداولية للتقديم والتاخير إحداثتناغم مع باقي الفعاليات الشعرية القائمة على قانون الانحراف عن اللغة المعيارية و لذلك تكتسي دراسته أهمية لا تقل،بصورة التركيب النحوي الشاملة عن دراسة التركيب البلاغي،خاصة إذا شكل بؤرة مستقلة في الفعالية الشعرية و أعطى الجملة النحوية قيمتها التعبيرية.

و يمكن ملاحظة ذلك في الشعر المغاربي المعاصر،فقد شكل القلب نسة 40.79 بالمئة من مجموع الجمل المتوافرة في اربعة دواوين شعرية ، جاء في الرتبة الأولى الجار و المجرور بنسبة متقدمة بلغت 13.24بالمئة ،ثم انخفضت بقية المكونات ،جاء في اولها الفاعل بنسبة 31.15 بالمئة و الظرف و المفعول به بنسبة 11.35 بالمئة ثم الصفة في الدرجة الاخيرة بنسبة 3بالمئة .

من خلال تلك النتائج و النسب الواردة ، يمكننا القول،بان الشعر المغاربي المعاصر لم يهمل الانزياح على مستوى ترتيب الكلمات في الجملة فهو اداة شعرية فعالة،فالنسبة المرتفعة التي حققتها المكونات،ترفع الشعر الى قراءة مفعمة بالتوتر الشعري و الخروج من اللغة المعيارية في ترتيب العبارة،فشكل ذلك حركية على الفعالية الشعرية ،لان التقديم و التاخير ذا اهمية بالغة في الشعر،اذ يقول الجرجاني:"هو باب كثير الفوائد جم المحاسن،واسعا لتصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه و يفضي بك الى لطيفه،و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه لا يزال لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب ان راقك و لطف عندك ان قدم فيه شيء و حول اللفظ عن مكان الى مكان"[1] فكثيرا ما يلجا الأدباء، شعراء كانوا او كتابا الى اسلوب التقديم و التاخير في كتاباتهم الادبية و ذلك ايمانا منهم ان لهذا الاسلوب خصائصه الفنية التي تضفي على النص نوعا من الحلاوة بالسبك و التخير و دقة التوظيف.

[1]– عبد القاهر الجرجاني،دلائل الاعجاز،ص 158

فظاهرة التقديم و التاخير في الشعر عموما،وفي الشعر المغاربي خصوصا<<يمثلان واحدا من ابرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي و هو يحقق غرضا نفسيا و دلاليا و يقوم بوظيفة جمالية باعتباره علما اسلوبيا خاصا ،و يتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المالوفة بين المسند و المسند اليه في الجملة ليضعها في سياق جديد و علاقة متميزة>>[1]

فالشاعر ليس لديه مهرب،من ضرورة تخير لالفاظه و لكيفية توظيفها لكي يخدم المعنى المراد توصيله،و لو لم تكون عملية الاختيار لصار الكلام مبتذلا يفتقد البراعة و قلة في إصابة المغزى، و لما طابق الكلام مقتضى التبليغ و لما طابق الكلام مقتضى الحال[2] .

و ندرس في هذا الباب انماطا من التقديم و التاخير في الجملة الفعلية سواء كان عن الفاعل او عن الفعل و الفاعل معا ان وجد،وانماطا من تقديم والتاخير في الجملة الاسمية ....وذلك لان عملية التقديم و التاخير تشمل المسند و المسند اليه في نوع الجمل اسمية كانت ام فعلية .

[1]– حمد بن هاشم، البنى الاسلوبية في النص الشعري،دار الشعب،بيروت،لبنان،ط1982 ص 233

[2] – نفس المرجع،ص233

هـ-البُعد الحركي في انماط بنية القلب :

أولا-تقديم الخبروجوبا :

ومن امثلة تقديم الخبر وجوبا في الشعر المغاربي المعاصر نرصد الامثلة التالية:

فاتني كل شيء

ولم يبق غير الفراغ

فكيف ترى سيكون[1]

"كيف" تعرب خبر مقدم لان جملة (ترى سيكون)متعدية تحتاج الى خبر يزيل عنها الابهام و يوضحها

يقول الشاعر :عثمان لوصيف[2]:

هنا ابحر تتغاوى

هنا شجر و ظلال

و هناك فضاء يشف

هناك قطا و غزال

الجملة1:هنا ابحر تتغاوى:التركيب في الجملة الاولى متكون من :مسند+مسند اليه وجملة فعلية

[1]- فيصل الاحمر،ديوان :المعلقات السبع،104

[2]-عثمان لوصيف،ديوان قالت الوردة،ص54

الجملة 2:هنا شجر و ظلال: هذا التركيب متكون من :الخبر و المبتدا وحرف عطف و معطوف عليه

الجملة 3:و هناك فضاء يشف:هذا التركيب يشتمل على :الخبر و المبتدا و (صفة)

الجملة 4:هناك قطا و غزال:التركيب في هذه الجملة الرابعة من هذه المقطوعة الشعرية متكونة من :مسند و مسند اليه وحرف عطف و معطوف عليه

فمن الواضح في هذا النموذج إهتمام الشاعر بعملية التقديم ،وذلك بغية شد انتباه المتلقي الى ما حوله بالمشار به(اسم الاشارة)الى المشار اليه (المبتدا و الخبر).

و لو اهمل الشاعر هذا الاسلوب لما بلغمراده من شعريته ،وهذا راجع الى نظرية مفادها:توجيه نظر المتلقي هو عبارة عن توجيه لعقله و فكره فتتطابق الصورتان الذهنية و البصرية و من ثم يحصل المراد.

وفي مثال آخر نجده يوظف نفس الاسلوب ،حيث يقول ايضا:

و دمي لج في نار بحر انه[1]

. و دمي لج في نار بحر انه :فهذه الجملة تحتوي على :مسند ومسند اليه و هما عبارة عن:

(اسم ظاهر)(جملة فعلية فعلها ماض)

. و على راحتيك انفسح: وهذه الجملة ايضا تحتوي على : مسند ومسند اليه ،وهما متكونان من :

(جار و مجرور) و(جملة فعلية فعلها ماض)

[1]– المرجع السابق،ص 23

ان المُتأمل في هذا التقديم يلحظ قيمة هذاالاسلوب النحوي في صنع التميز ،حيث قدم الشاعر الاهم على المهمليصنع به الفارق (سواء على مستوى الذوق و الجمال ،او على مستوى الابداع الفني في التركيب الشعري)،فلو قال :لج في النار بحرانه دمي،و انفسح على راحتك لذهب بريق اللفظ و جوهر المعنى و صار اللفظ و المعنى باهتين و لما شد ذهن المتلقي لكن براعة الشاعر في التخير اللفظي و للسياق معا اضفى جمالا و رونقا تجلى في روح النص ،ثم ان هذا التقديم له ما يبرره اذ من خلاله يتبدى للقارئ ما يعانيه الشاعر،في سبيل الوصول الى الحقيقة ليوصله هو اليها مباشرة دون عناء،و لذلك قال الجرجاني بان التقديم هو الغاء للمسند اليه ليس المراد بالتعريف او لتوضيح او الدلالة .

ومن الادلة على ذلك نجد في شرح ابن عقيل ،من طرف احمد الهاشمي حيث يقول :"ان مرتبة المسند اليه "التقديم"هو الذي يخطر اولا في الذهن لانه المحكوم عليه و المحكوم عليه سابق للحكم طبعا"[1]

من خلال هذا التفسير ،يتضح لنا ،ان بغية الشاعر من هذا الاسلوب ،هو ان يذهب بالمتلقي مباشرة الى الهدف دونما اعياء او تمويع.

كما نجد قول الشاعرة زينب الاعوج:

متعبة انا

انّدسّ فيّ منذ عصور [2]

لقد قامت الشاعرة بتقديم الخبر(متعبة) على المبتدا (انا) حيث ان اصل الكلام (انا متعبة) ،فالجلي هنا من هذه الحركة التركيبية ،التي وضفتها الشاعرة لتجسد بها الكثير

[1]– احمد الهاشمي، شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك،دار القلم ،بيروت،لبنان، ج2، دط،دت،ص 235

[2]– زينب الاعوج ،ديوان عطب الروح ،ص 15

من المعاني المضمرة فيها،حيث ان الاستهلال بلفظ (متعبة) اكثر بلاغة ،وادق في إصال المعنى من تقديم المبتدا (انا)

ثانيا–تقديم المفعول به على الفاعل:

منذ القدم حدد النحاةمكونات وتراتيب معينة للجملة الفعلية فنصوا على ان الاصل فيها ان تتكون من الفعل "المسند"و "الفاعل" "المسند اليه" و المفعول به القيد او الفضلة اذ كان الفعل متعديا[1]، كما انهم وضعوا شروطا معينة لتقديم احد العناصر على غيره و أحاطوا العنصر المتقدم بسياج من القيود و المواصفات و أسهبوا في الحديث عن وجوب و جواز التقديم فالاصل في المفعول به أنيتأخر عن الفعل و الفاعل لكنه قد يتقدم على احدهما كالفاعل او عليهما معا (اي الفعل و الفاعل)و من الشروط التي وضعها النحاة في هذا الميدان، اذا اتصل بالفاعل ضمير يعود على المفعول به وجب تقديم المفعول به على الفاعل[2].

و الشرط الموالي يتحدد في ما اذا كان الفاعل محصورا في الفعل وجب تقديم المفعول به ايضا نحو ما احسن الكتابة الا خالد كما يتقدم المفعول به عن الفعل و الفاعل معا وذلك في المواضع التالية:

- اذا كان المفعول به اسم شرط او اسم استفهام : اي آيات الله تنكرون[3]
- اذا كان المفعول به كم و كاين الخبر يتبين: كم كتاب قرأت
- اذا كان المفعول به منصوبا جوابا لاما مثل:"اما اليتيم فلا تقهر"[4]

[1]– حمد الهاشمي، شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ، 237

[2] – نفس المرجع،ص 238

[3]– سورة غافر ،الاية 81

[4]– احمد قبش ،الكامل في النحو و الصرف و الاعراب ، دار الرشد،دمشق،سوريا، ط6 ، 1985، ص 109

نكتفي هنا بهذه الاشارات التعريفية لاننا لا نخوض درسا لغويا ، و لكننا نورد ذلك للتوضيح، فلا يمكن بأية حال من الأحوالأن نقدم على هذا (قضية التقديم) ما لم نعرف الحكم او الشرط فيه.

فإذا، الابعاد الحركية للقلب على اعتبار انه عنصرا شعريا ، لا يتوفر في القصيدة بشكل اعتباطي،فالانزياح الذي يعبر عنه يكسر نمطية الصورة على محورين،الأول المعيار السياقي،و الثاني المعيار اللغوي،في اللغة الطبيعية،يظهر الأول في النص و من نسقه و طبيعته فهو معيار داخلي تلح طبيعة الشعر عليه ، و ينشأ الثاني من طبيعة الخطاب النثري الممتد الأساس فهو معيار خارجي ،تلح طبيعة الخطاب الشعري على خرقه للخروج إلى لغة أخرى لا تعرف الثبات و التواصل الممتد و الواضح و الدائم[1] ، وهذه سمة تميز لغة الشعر عموما ،كما اننا نجدها ماثلة في الشعر المغاربي المعاصر ،فهي لغة حركية قلقة و ممتدة بفعل رجعي و الغامضة دون أن تفقد الخطاب سمته التواصلية التبليغية والجمالية ايضا .

ان اهم مرمى من وراء خرق المعيارين الداخلي و الخارجي هو في الابتعاد عن جمود المخيلة الشعرية لدى المتلقي ، من اجل ان يتمكن من الا مساك بجمالية فن اللغة و الإحساس بالمتعة الفنية التي يقدمها الخطاب الشعري،إما بالنسبة للمرسل فالنص لا يعبر بترتيبه الطبيعي للجملة عن الدلالات التي تجيش في وعيه و مخيلته،لذى يرى في القلب واقعة لغوية جديدة،الا انها ليست مجردة من المتعة الجمالية التي يمسك بها المتلقي،بل هي جزء منها ولا تنفصل عنها[2].

كماان التقديم و التاخير من مميزات العمل الشعري و تثير بلاغتها،و لهذا اقترنت هذه الظاهرة بالبلاغة،ولكن،لا يمكن النظر الى ظاهرة التقديم و التاخير على انها مجرد فصل

[1]–محمد عبد المطلب ،بناء الاسلوب في شعر الحداثة ،ص51

[2]– نفس المرجع،ص 52

كلمتين متحدتين نحويا عن طريقتقديم كلمة و تاخير اخرى،او انما تغير في النظام النحوي النمطي لاننا في لغة الشعر نتحدث بمنطق الجمال لا الصواب،وكون الكلام صوابا فقط لا يمنحه الجمال او الشاعرية[1]

وعلى ضوء ذلك فان البُعدالجماليفي العبارة الشعرية لا يقاس على اساس صوابها او خطئها و انما بشعريتها او الَقها الجمالي،اي بما تستحوذ عليه من بلاغة و لطافة من نقل مغزاها و مقصودها الجمالي للقارئ،فالشاعر<< يدرك ان الشعرية في اوج اثارتها ما هي الا خلق لما هو متغير اسلوبياً و جمالياً ، فهو يعني ان قيمة الجملة بما تمثله من رؤى و مؤثرات بلاغية و دلالات مبتكرة>>[2] ، و لهذا نوع الشاعر المغاربي المعاصر في تشكيلات القصائد بما يستثيرها جمالياً و يضفي عليها حركية في مبناها و مغزاها،و مضيفا عليها مرونة بديعة لفظيا و دلالياًمن جهة ،و فنيا و جماليا من جهة اخرة.

وفي مايلي نوردبعض النماذج لما ورد من تقديم للمفعول به في الشعر المغاربي المعاصر.

قول صلاح داوود :

فنحن زرعنا الفجر في غيهب الدجى وملنا لعين الليل بالنور نعشيها

وكم قد لهمنا الجوع لم نشتك الطوى نجوع ولا روح الموت تطفيها

–**تقديم الحال** :ومن النماذج على ذلك في الشعر المغاربي المعاصر :قول الشاعر عبد الله حمادي

[1]- محمد العمري،مقال حول،مسألة الايقاع في الشعر العربي الحديث ، ص 22

[2]- محمد عبد المطلب ،بناء الاسلوب في شعر الحداثة ،ص51

سألالظل ظله

كيف بدونا بلا اجسام؟

لا أكاد أربيدربي

غير الظلام [1]

فهنا لفظة "كيف" تعرب حال مقدم.

2- حركية الوصل و الفصل:

إن من مميزات الجمل في اللغة العربية انتكون مترابطة و متماسكة كي توصل المعنى دون عناء ،فأحيانا تجيء متتابعة تستأنف الواحدة في تلو الأخرى دون الحاجة إلى رابط يدعمها ، و تأتي في أحيان أخرى متناسقة موصولا بعضها ببعض،بادوات مختلفة ،تارة بالواو وتارة بالفاء وأخرى ب"ثم" وغيرها من حروف النسق ،لذلك يعتبر باب الوصل و الفصل من موضوعات اللغة العربية التي تشارك في دراستها البلاغة و النحو << فالبلاغة تعنى بدراسة و تمحيط الفكرة التي تتضمنها الجمل لمعرفة الغاية المتوخاة منها،اما الجانب النحوي للوصل و الفصل فيظهر في الابواب النحوية التي تطرقها علوم البلاغة ،كباب عطف الجمل والحال – وان اختلفت وجهة النظر- ومن هنا يتضح انه لا يمكن دراسة مضامين الجمل ودلالة الفاظها على معانيها دون احاطة بقواعد اللغة وصرفها>>[2] ولعل من المفيد اولا ان نتطرق الى معنى الفصل و الوصل لغة واصطلاحا ثم نخوض غمار البحث عن حركية هذا الموضوع في الشعر المغاربي المعاصر

أ-مفهوم الوصل و الفصل لغة :

[1]-عبد الله حمادي،ديوان"انطق عن الهوى"،ص54-55.

[2]- رسمية محمد المياح،الفصل والوصل بين البلاغة والنحو،(د.ت)(د.ط)،ص1

ورد في كتاب الصحاح تحت مادة (و.ص.ل.):"الوصل: من الربط،من وصلت الشيء بغيره وصلا فاتصل به"[1].

كما ورد فيه ايضا تحت مادة(ف.ص.ل) "الفصل لغة :أصله القطع ،من فصلته عن غيره فصلا،اي قطعته فانفصلّ[2]

ب- في الاصطلاح:

تعرف البلاغة العربية "- الوصل – بأنه عطف الجملة على الجملة بالواو دون غيره قياساً بعطف المفرد على المفرد،لإشراك في حكم أو في معنى،والاشراك هو تصور معنى بين شيئين يقع الإشراك فيه،كان يقع الطرفان في حكم اعرابي واحد،مثل جاءني زيدٌ و عمرو فقد أشركت الواو عمروا في المجيء الذي اثبت لزيد فعطف على الفاعلية او كان يكون الطرفان كالنظيرين او الشريكين،بحيث اذا عرف السامع حال الاول عناه ان يعرف حال الثاني،مثل "زيد قائم و عمر قاعد" فمعنى الجمع هنا ان معرفة وضعية زيد استدعت معرفة وضعية عمرو،وكذلك ينبغي ان يكون الخبر عن الثاني مما يجري مجرى الشبيه و النظير و النقيض للخبر عن الاول،فلو قلت زيد طويل القامة،وعمر شاعر كان ذلك خلطا،لانه لا مشاكلة و لا تعلق بين طول القامة و بين الشعر،و منه ان يكون المسند اليه واحدا في الجملتين مثل "يقول و يفعل . يضر و ينفع..." فالقيمة التبليغية من وراء إعتماد حرف الوصل "الواو"هو العمل على زيادة المعنى ،فهي تقوي مفهوم الجمع فتزيده قوة و ظهورا ،اما اذا قلت يضر و ينفع يبدوا ذلك رجوعا عن قولك يضر و ابطالا له ".[3]

---

[1]- ابو يعقوب ابن ابي بكر محمد بن علي السكاكي ،مفتاح العلوم،مطبعة البابلي الحلبي واولاده،القاهرة،مصر،ط1،(1937،1356هـ ،120

[2]- نفس المرجع ،ص12

[3]- ينظر،يوسف اسماعيل،البنية التركيبية في الخطاب الشعري،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،2012،ص14.

أما الفصل في كتب البلاغة العربية،فهو الوصل بالقران،و ترك حرف العطف"الواو" لكمال الاتصال بين الجملتين و اتحادهما فالجملة المؤكدة لما قبلها ، أو المبينة لها لا تحتاج الى أداة من ادوات الوصل حيث يقول اهل البلاغة عنها:<<و كانت إذا حصلت لم تكن شيئا سواها ، كما لا تكون الصفة غير الموصوف و التأكيد غير المؤكد و مثال ما هو من الجمل يظهر بوضوح في قوله تعالى << الم.ذلك الكتاب لا ريب فيه >>[1] قوله "لا ريب فيه " بيان و توكيد و تحقيق لقوله "ذلك الكتاب" زيادة تثبيت له و بمنزلة ان تقول :هو ذلك الكتاب هو ذلك الكتاب>>[2]

كما قد يكون الفصل خلاف كمال الاتصال،و ذلك في كمال الانقطاع لأمر عرض في الجملة الثانية فصارت أجنبية عما قبلها كان تختلف خبرا أو انشائا[3]

ان من ابرز مزايا الوصل و الفصل،في كونهما يعملان على خلق "مثيرات الشعرية"التي تميز بها الشعر المعاصرة حيث تفاجئ القارئ وتثري موحيات القصيدة بمؤثراتبليغة تتجلى في إيقاع الإخبار و الإنشاء من خلال ظهورهما معاً في نص شعري واحد،فمن خلال دراسة جملة من الدواوين المغاربية المعاصرة ،نرصد اهتمام الشعراء بالمقصدية اللغوية المشكلة للحركية النصية العامة،و نقصد ب(المقصدية اللغوية) الهدف الجمالي الذي يرومه الشاعر من اختيار شكل لغوي معين من الأشكال اللغوية في أنساقه الشعرية المشكلة للقصيدة،أي الاهتمامبالوعي الجمالي في اختيار نسق من الأنساق،أو صورة من الصور،و لهذا تعد المقصدية اللغوية مهمة في التشكيل النصي المبدع لاسيما إذا كان الشاعر مدرك لهذه القيمة في قصائده،فهذا المُعطى يضفي على النص الشعري حركية مفعمة بالتوتر الشعري تخرجه من الرتابة و الاسترسال الى مجالات من الابداع اوسع وارقى .

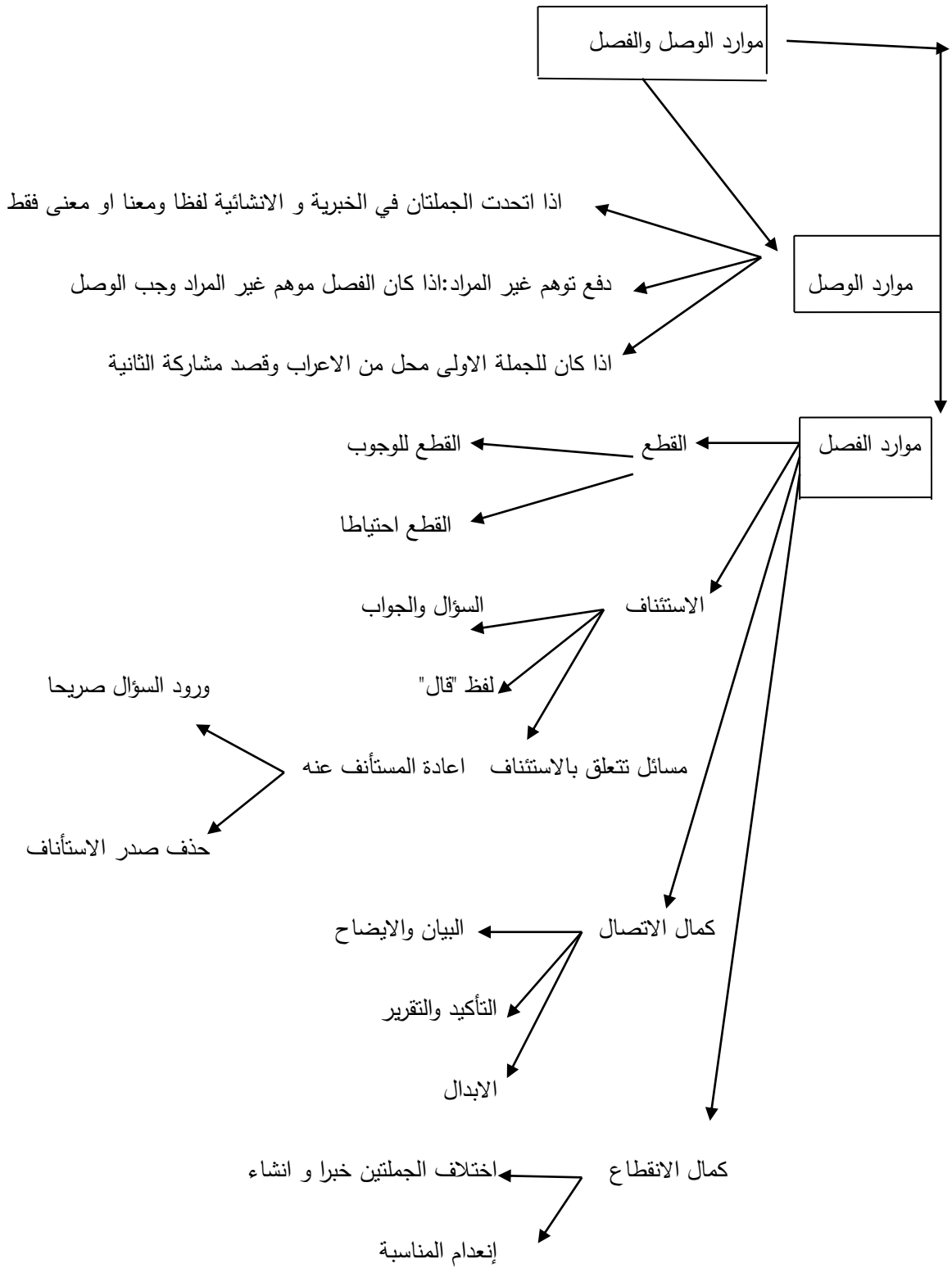
---

[1]– خلود ترمانيني،الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث،ص100-101.

[2]– عبد القاهر الجرجاني،دلائل الاعجاز ،قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، شركة القدس،القاهرة،مصر،ط3 ،1992 ،ص175

[3]– نفس المرجع ، نفس الصفحة

وقبل الولوج في تتبع حركية الوصل والفصل في الشعر المغاربي المعاصر ،نضع هذه الخطاطة التوضيحية لمواطن هذا الباب في البلاغة العربية ،لكي تمهد لنا الطريق للبحث على منوالها:


موارد الوصل والفصل
موارد الوصل
اذا اتحدت الجملتان في الخبرية و الانشائية لفظا ومعنا او معنى فقط
دفع توهم غير المراد:اذا كان الفصل موهم غير المراد وجب الوصل
اذا كان للجملة الاولى محل من الاعراب وقصد مشاركة الثانية
موارد الفصل
القطع
القطع للوجوب
القطع احتياطا
الاستئناف
السؤال والجواب
لفظ "قال"
ورود السؤال صريحا
مسائل تتعلق بالاستئناف
اعادة المستأنف عنه
حذف صدر الاستأناف
كمال الاتصال
البيان والايضاح
التأكيد والتقرير
الابدال
كمال الانقطاع
اختلاف الجملتين خبرا و انشاء
إنعدام المناسبة

معلوم بان الاصل في الجمل المتتالية المتناسقة ان تعطف بالواو تنظيما للفظ ،لكن قد يعرض ما يوجب الفصل مثل ما هو موضح في الخطاطة .وفي ما يلي رصد لبعض مواطن حركية الفصل و الوصل في الشعر المغاربي المعاصر:

ت-مواطن الوصل :

-**اول مواطن الوصل :** يكون فيما أشرك فيه الواو لجملتين لحكم إعرابي او معنى[1] .و هو ما يسمى بعطف الجملة على الجملة او عطف الكلمة على الكلمة،و يعتبر اسلوب العطف في اللغة العربي جزءا مهما من نظام الوصل والفصل ذلك ان الادوات التي تعتبر اساسه تاتي للوصل بين مفردتين او جملتين و اكثر[2]،ولعل من نافلة القول هنا ان نشير الى معنى العطف لغة واصطلاحا،فقد جاء في (لسان العرب) مايلي: "عطف الشيء يعطفه عطفا وعطوفا فانعطف ،وعطفه فتعطف اي حناه واماله ويقال عطفت راس الخشبة ،فانعطف اي حنيته فانحنى وعطفت اي ملت ،وقوس معطوف ومعطفة معطوفة إحدى السبتين على الآخر ،و عطِفَا كل شيء اي جانباه [3]

فمن خلال هذه المدلولات اللغوية لهذه اللفظة جاء مدلوله الاصطلاحي على منوال ذلك ،اذ ان << العطف هو ان تعطف مفردا على مفرد او جملة على جملة>>[4] وسمي هذا الباب في النحو عطفا ،لان الثاني مثنى الى الاول ،ومحمول عليه في اعرابه [5] اي ان الاول يشارك الثاني في حكمه واعرابه [6] .

---

[1]- جون كوهن،بنية اللغة الشعرية :ترجمة محمد الولي و محمد العمري،ط1،المغرب،دار توبقال،1986،ص 163

[2]-ابن منظور،لسان العرب،ص 250،294

[3]-ينظر :محمود ابو القاسم الزمخشري،المفصل في علم العربية ،تحقيق: فخر صالح قدارة ،مطبعة التقدم ،القاهرة، مصر،ط1 ،1323 هـ ،303

[4]- ابن يعيش موفق الدين يعيش،شرح المفصل ،مكتبة المتنبي ،القاهرة ، مصر، د.ت،د.ط، ص 98

[5]-ينظر ، المبرد،المقتضب،تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب،بيروت،لبنان،ص 12

[6]-ابن يعيش، شرح المفصل، قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ج4 ، ط1 ، 1422 ،.2001 م، ص 98

اما اصحاب المدرسة الكوفية ، يستعملون مصطلح " النسق" بدل مصطلح العطف ،والنسق في قولهم ثغرٌ نسق اذا كانت اسنانه مستوية وكلام نسق ،اذا كان على نظام واحد ،فلما شارك الاول الثاني وساواه في اعرابه سمي نسقا[1] .

وبالعودة الى الشعر المغاربي المعاصر نجد ان الشعراء اهتموا بهذا الجانب ،كونه جانب مهم في بناء قصائد تتمتع بقوة السبك وبراعة الحبك اللغوي ، ومكمن الحركية اللغوية فيها يتمثل في براعة الاسترسال الغير مخل بالمعنى ،من ذلك قول الشاعر المغربي احمد مفدي:

فلا تسأليني ....؟

انا من أكون ...؟

وقولي إذا يعتريك

بواد جنون الصفاء...

و يخلو بك الحزن

في عقدة العاشقين

بياتا...[2]

في هذه الابيات تجلت لنا معالم الاتصال بالاعتماد على حرف العطف "الواو" ،{،وقولي،و يخلو...}

كما نرصد هذا في ابيات الشاعر صلاح داوود في قصيدته (لو سجلوني..ميتا):

[1]– المرجع السابق ،ص99

[2]– احمد مفدي،ديوان "انا ..من اكون.." ،ص 36،37

يوم اخذوه مقتادين..

و.....و..و..ذبحو ووووووووه

+ +

و يوم اخذناه نحن .. كبش العيد..

و...ذبخـــناه .. لناكل..[1]

و قوله :

و تكسرت هام السنابل كالاسى

عرجا كاكوام من العار انهرق

و جرى الغراب المستهام معمما

وافرحتي حتى العمامة تنتعق

و تفازعت زمر الجراد مجاعة

فوق الهزبر تشرذموا .. قملا و بق

و انا انا ..ماذا انا ؟ أخرس انا ..[2]

كما نرصد ذلك في ابيات للشاعرة التونسية فوزية العكرميفي قصيدتها "فصل لعجلات تتجاهل كيدي" من ديوانها "ذات زمن خجول" ،اذ تقول:

[1]–الشاعر صلاح داوود،ديوان (قصائد هاربة قصائد.. ارهقتني..)،ص 57

[2]– نفس المرجع،ص 61

اكاد احبك

فيجرحني الف جدار

و ارمي من النهر عيني

و في الكتب ادس جثتي

و على كتفيك اصوغ اقدس احتضار

و تسمعني الرعشة القانعة

فتهديني مثولا رقيقا بجرحك

و تخرج من راحتي النهار[1]

في هذه الاسطر الشعرية وردت جملة من العبارات الموصولة بحرف العطف (الواو)حققت بذلك كمال الاتصال بين الجمل الشعرية فاكسبها ذلك مرونة لغوية .

كما نجد هذا الاسلوب في قصائد أخرى كثيرة،من ذلك قول الشاعر سليمان جواديفي قصيدته (هي تكون):

من تكون بغير شعرك من تكون؟

هي صخرة هرمت و غطاها السكون

فصلتها...

و جعلت منها آية الآيات

[1]- فوزية العكرمي،ديوان :ذات زمن خجول، ص 29

في زمن بخيل

بالنبوة و الجنون[1]

- اما ثاني مواطن الوصل :

دفع توهم غير المراد : اي اذا اوهم ترك العطف خلاف المقصود ،مثال القول "لا،شفاك الله" جوابا لمن يسال،هل برئ زيد من المرض ؟ فترك الواو يوهم الدعاء عليه و الغرض الدعاء له.كما ذكر القزويني في هذا النوع من العطف مثالا:قولهم (لا ،ايدك الله)[2]، كما يمكن العدول على هذا النوع من الوصل اذ ان الالتباس الذي قد يعتري السامع من قولنا لا ايدك الله ،نستطيع ان ندفعه بقرائن غير الوصل كالسكوت قليلا بعد قولنا لا،وهو ما سماه تمام حسان بقرينة التنغيم[3] ويكون ذلك في النطق اما في الكتابة فباحدى علامات الترقيم او عن طريق التقديم والتاخير كان نقول " ايدك الله لا " ولم نعثر في الدواوين المدروسة على شاهد واحد يمكن ان ندرجه هنا .

- أما ثالث مواطن الوصل :

يكون في ما إذا كان للجملة الاولى محل من الاعراب وقصد مشاركة الثانية لها، فقد ذكر عبد القاهر الجرجاني،بان ترك العطف يكون إما للاتصال للغاية،وهو ما سماه البلاغيون بعده بكمال الانقطاع،ثم ذكر ان العطف بين الجمل يكون لما هو واسطة بين الامرين[4]<< لكنه فيما يخص العطف لم يذكر سوى الجهة الجامعة،واغفل ما سماه واسطة بين

---

[1]– سليمان جوادي،الاعمال غير الكاملة(4)–(و ياتي الربيع – و يليه لا شعر بعدك)منشورات آرستيتيك،القبة،الجزائر،ط(1)2009، ص 25

[2]– ينظر ، ابو عثمان بن بحرالجاحظ ،البيان و التبيين،قصة الاعرابي، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، بيروت،لبنان،ط3 ،1968 ،ص 261

[3]– ينظر: تمام حسان ،اللغة العربية ، معناها و مبناها ، دار الثقافة،الدار البيضاء،المغرب، ، ص266

[4]– عبد القاهر الجرجاني،دلائل الاعجاز،ص 171

الامرين>>[1] وهذا الامر اتضح عند البلاغيين بعده الحالة التي تعطف فيها الجمل بعضها على بعض و سموها التوسط بين الحالتين ،اي : التوسط بين حالتي كمال الاتصال وكمال الانقطاع،ويحدث هذا اذا اتفقت الجملتان خبرا وانشاء لفظا ومعنى مع وجود جامع بين الجملتين [2] و في مايلي تفصيل لذلك :

1- عطف الخبر على الخبر: ومن امثلته في الشعر المغاربي المعاصر ،وجود الجمل الخبرية المتعاطفة لفظا قول الشاعر إدريس زايدي :

إن قالت شمسك دفئاً

إمنحني بعضك في الكلمات

فانت الدفء

اذا زمن الصَّرِّ اسْودَّ

هاتلك الشمس لكل الناس[3]

فكلمة" الدفء"التي جاءت خبر داخل جملة جواب شرط (فانت الدفء) جاءت معطوفة على جملة (لكل الناس) الواقعة في محل رفع خبر (تلك)

و قول الشاعر احمد مفدي :

دعيني حبيبي ولاتسأليني:

---

[1]– طارق بو لخصايم، نظام الوصل والفصل بين البلاغة و النحو دراسة تطبيقية في سورة النور، مذكرة ماجستير ،كلية الاخوة منتوري ،قسنطينة، الجزائر ،2006،ص 64

[2]– ينظر : يوسف ابو يعقوب السكاكي،مفتاح العلوم ، المطبعة الادبية، القاهرة ، مصر، ط1 دت، ص140

[3]– ادريس زايدي،ديوان وجع النخيل،ص 36

انا من اكون ...؟

انا فيتكِ عسري ويسري

وسري ظهورٌ...

به قد اعي ما السكون...

ونورٌ من الله عفوا

تنوَّر في وجنتيك[1]

وفي ديوان الشاعر "فيصل الاحمر"نرصد حضورا لهذا النوع من الوصل في قوله:

لعلّك ... والحال هذي

تعود الى اول السطر

تمنحه افقا للرحيل

الكلام الذي لا يثير السكوت يموت

و السلام الذي لا يتطاول دوما يفوت[2]

2. – عطف الانشاء على الانشاء: ومن امثلته في الشعر المغاربي المعاصر قول الشاعر محمد خليل عبو :

تلمسي...

[1]– احمد مفدي، ديوان انا ...من اكون...،ص 10

[2]– فيصل الاحمر، ديوان المعلقات التسع،ص67

ثوب السماء لديك

وها... الشمس ترقص جرحا

على قدميك

وتلبسك الخف

تمسح روح الصلاة[1]

و من ذلك ايضا قول الشاعر عبد الله فراجي:

ولدت بالعتبات زهوا...

واحترقت

فهل تجنّى حسنك الرخو الرقيق

على انكسارات العيون...؟

وهل خبت فيك الجمار المشتهاة

من الصبابة والجنون..؟

وهل بنت – يا ساحري – في بحرك الاحلام قصرا من تباريح افتتاني ؟[2]

جلي هنا من خلال هذه النماذج البسيطة، كم الجمل الانشائية التي عطفت على غيرها من الجمل الانشائية وهذا خلق دينامية فاعلة داخل القصيدة.

[1]– محمد خليل عبو، ديوان ، سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ ، ص 55

[2]– عبد الله فراجي،ديوان، تراتيل الجمار الخابية،ص43

ج-مواطن الفصل:

اعتنى البلاغيون بالفصل بين الجمل،وقليل منهم من اهتم بالفصل بين المفردات من امثال الزملكاني الذي استهل به حديثه عن الوصل و الفصل و حمزة العلوي الذي كان متاثرا به [1]. فنجد بعض البلاغيين يحددون الفصل بين الجمل كما يلي:

أولا-القطع:

يقول عبد القاهر الجرجاني :<< ومما هو اصل في هذا الباب انك ترى الجملة وحالها مع التي قبلها حال ما يعطف ويقرن الى ما قبله ثم تراها قد وجب فيها ترك العطف لامر عرض فيها فصارت به اجنبية مما قبلها>>[2]

-**القطع للوجوب:**ومن ذلك أن يكون للجملة الأولى حكم ولم يقصد إعطاؤه للجملة الثانية[3] وهو ما سماه السكاكي بالقطع للوجوب و مثاله قوله تعالى:"وإذا خلو إلى شياطينهم قالوا انا معكم ،إنما نحن مستهزئون الله يستهزئ بهم "[4]<< إننا إذا تأملنا هذه الآية نجد أن جملة (إنا معكم) لها محل من الإعراب ،فهي في محل نصب مفعول به لـ(قالوا) اما جملة(الله يستهزئ بهم) فليست كذلك لأنها ليست من مقول المنافقين ،وإنما هي إخبار من الله عنهم ولذا فصلت عنها ،ولو عفت عليها لفسد المعنى لاختلاف حكمها،لان العطف يوجب لها أن تشاركها في حكمها فتكون مثلها مفعول به لـ (قالوا) و هي في الواقع ليست كذلك>>[5] .و

---

[1]- طارق بولخصايم، نظام الوصل والفصل بين البلاغة و النحو ، ص26

[2]- الجرجاني،دلائل الاعجاز،ص 163

[3]- ينظر: جلال الدين محمد القزويني،التلخيص في علوم البلاغة ، شرح: عبد الرحمان البرقوني، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، ط1، دت ،ص 179

[4]- سورة البقرة، الآية 15

[5]- طارق بولخصايم،نظام الوصل و الفصل في البلاغة العربية،ص 26

نجد لهذا النوع من الفصل حضورا في الشعر المغاربي المعاصر من ذلك قول الشاعر فيصل الاحمر:

حُلمنا كان يبيض ما بين اندلس وعراق

على شفتي طفلة راغبهْ

طفلة ،قبل ان تتورط في الانفجار تقول:

النهاية دوما الى فلوات الليالي

وكُلُ الكلام مقدمة لانتصار الظلام

و الخرائط تعرف انهارنا

دونما يحمل النهر، والنهر يحمل احجارنا

وعليها تدون امواهنا اسمنا ...وتدون اسرارنا

حجر يذكر الشهداء [1]

- **القطع احتياطا:** وهو ان يقطع الجملة الثانية احتياطا دفعا للتوهم والالتباس ،وذلك نحو قول الشاعر احمد مفدي:

و الخُطى بين رمل المجرات طينا....

بعين العليل...

[1]-- فيصل الاحمر،المعلقات التسع،ص 56

اذا شب نور بغاب الوجود

وصاحت بافق الاصيل ...

صبايا الهجير بكاء

وضقن بحب كليل [1]

فجلي هنا إستخدام جملة (اذا شب نور بغاب الوجود) التي قطعت استرسال الجمل الشعرية لتوضح ماقبلها و تزيل الابهام عما بعدها من جمل

ثانيا-الاستئناف :

يعتبر الاستئناف او ما يسميه البلاغيون (شبه كمال الاتصال)الحالة الثانية الموجبةللفصل بين الجمل ،<<وتأتي بمثابة جواب لسؤال تضمنته الجملة الأولى،وتنزيل السؤال بالمعنى منزلة الواقع لا يصار إليه إلا لجهات لطيفة ،إما لتنبيه السامع على موقعه،أو لإغنائه ان يسأل ،اولئلا يسمع منه شيء،اولئلا ينقطع كلامك بكلامه ،اوللقصد الى تكثير المعنى بتقليل اللفظ>>[2] فحذف السؤال ضرب من التأليف "لطيف المأخذ عجيب المغزى،ولا تجد بابا من ابواب الحذف أحسن مأخذ منه ولا أطرف خبرا "[3] ذلك ان العلاقة بين السؤال و الجواب وثيقة لا تحتاج الى رابط [4]. وكنموذج على ذلك قول الشاعر صلاح داوود:

ماذا سنقول للغزالة ..العربية..العراقية..

---

[1]- احمد مفدي، ديوان انا...من اكون... ،ص 66-67

[2]- ينظر:الجرجاني،دلائل الاعجاز،ص 166

[3]-ينظر ،السكاكي ،مفتاح العلوم،ص 137

[4]- ابن الاثير ،الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام و المنثور،تحقيق ،د جميل سعيد ،ود. مصطفى جواد ،مطبعة المجمع العلمي العراقي ط2 ،1956 ،ص 147

وقد طبخها" المالكي" وزير

عراق الامركان في بلاد الرشيد

وليمة احتفائية...

بوزير الحرب الارهابي الامريكي؟؟؟

هل نقول؟؟؟ آآآآآآآه

آه..يـــــا ...هارون

قم..وانتقم

ثم ارجع ان اردت فنم[1]

فزخم السؤال في هذا الشعر،يحرك المتلقي للبحث عن الجواب في الاسطر التالية ،إلا انه فصلها بسؤال آخر (هل نقول؟؟؟) وفي إعادة ذكر سؤال آخر فصل به الجمل المسترسلة عمَّا قبلها ليقع هو جواباً لهذا السؤال الذي إقتضاه الحال ،وفي إعادة السؤال ظاهر غير مضمر قوة في البيان ،بحيث جعل جملة (هل اقول؟) فاصلة للكلام فكان الاستئناف اظهر وابين .

كما يقول الشاعر احمد مفدي:

غيفار؟..

" ليما" تنتفض الساعة

[1]– صلاح داوود،ديوان قصائد هاربة .. قصائد ارهقتني.،ص 89

الليل الآسن في " ليما" – ان جئت تتحول – نورا

" ليما" يدها مبسوطة

هل تنتظر الصاحب غيفارا

من رحلة أنواء اللهب ؟

غيفارا يسرج اجنادا " البيرو"

ليعيدوا

للارض المحروقة بالنكد

ليعيدوا الخضرة،في عصف الغضب[1]

واضح هنا الاهمية اللغوية التي اضفاها السؤال في السطر الخامس والسادس من هذه المقطوعة ، فقد فصل بها الشاعر استرساله ،ثم وضف السؤال لكي يستأنف به اسطر شعرية جديدة بأفكار أخرى

كما نجده يقول في اسطر شعرية أخرى:

هلاكنت بجانب من يقرأ أسفارك ؟

ومشيت مريع الحربة،والنور يبارك...

وحواليك رفاق تنقش في الصدر شعارك

[1]– احمد مفدي،في انتظار موسم الريح،ص 53

وترمم من قلعتنا المحروسة ما انهارا

كي تلحظ من يحصد زيف الخطبة والاقوال

يا غيفارا...[1]

لقد افتتح الشاعر هذه السطورة الشعرية بسؤال واضح وصريح،(هلاكنت بجانب من يقرأ أسفارك ؟) كي يجعله بابا للاسطر الشعرية التي بعده ،وبذلك يعتبر هذا الاجراء محركا رأيسيا للتغيير من فكرة الى اخرى و وسيلة يستئنف به اسطر شعرية جديدة مقطوعة عمّا قبلها .

ثالثا-كمال الاتصال:

ان الحالة الثالثة التي تستلزم الفصل بين الجمل هي ماسماه عبد القاهر الجرجاني الاتصال للغاية [2] وسماه البلاغيون بعده بكمال الاتصال [3]، يقول عبد القاهر الجرجاني << اعلم انه كما كان في الاسماء مايصله معناه بالاسم قبله فيستغني بصلة معناه له عن واصل يصله ،ورابط يربطه،وذلك كالصفة التي لا تحتاج في اتصالها بالموصوف الى شيء،وكالتأكيد الذي لا يفتقر كذلك الى ما يصله بالمؤكد ،كذلك يكون في الجمل ما تتصل من ذات نفسها بالتي قبلها ،وتستغني بربط معناها لها عن حرف عطف يربطها ،وهي كل جملة كانت مؤكدة للتي قبلها ومبينة لها،وكانت اذا حصلت لم تكن شيئا سواها كما لا تكون الصفة غير الموصوف والتاكيد غير المؤكد ،فإذا قلت :جاءني زيد الظريف ،وجاءني القوم القوم كلهم ،ولم يكن (الظريف) و(كلهم)غير زيد وغير القوم>>[4]كما تُعَرّف بقولهم "بانها ما

[1] – المرجع السابق،ص 54

[2]– ينظر :القزويني،الايضاح،ص 117

[3]– ينظر :سعد الدين التفتازني،مطول على التلخيصدار العثمانية،اسطنبول،تركيا،دط، 1904 ،ص 201

[4]– الجرجاني،دلائل الاعجاز،ص 171

اتحدت فيه الجملتان في المعنى ،فاستغنتا عن الواو العاطفة فبدتا شكليا منفصلتين و هما في اتصال تام"[1] .

لقد خاض البلاغيون في الكلام عن هذا الباب معتمدين على ما كتبه الجرجاني في دلائل الاعجاز ،وقد ذكروا ان الجمل التي تدخل ضمن ماسموه "بكمال الاتصالّ تكون على ثلاثة اقسام :فمنها ما يكون بيانا وإضاحا،ومنها ما يكون توكيدا وتقريرا،ومنها ما يكون بدلا[2].

ح- البيان والايضاح:

<< وهو ان تكون الجملة الاولى على شيء من الخفاء و الابهام ،والمقام يتطلب إزالة ذلك،فتأتي الجملة الثانية لتزيله>>[3].و الشيء الذي اذّى للاستغناء عن الرابط في هذه الجمل هو اتحاد البيان بالمُبين و لذلك لا يحتاجان الى وسيط بينهما .

من ذلك قول الشاعرة زينب الاعوج[4] ،في قصيدتها(يا جدتي العتيقة)من ديوانها(عطب الروح)،اذ تقول:

ادق الحلم اوتادا عند العتبات الهرمة

يهبط الكلام من الكوة الخلفية

يركع الحزن مستجديا فرحا

يمازح الليل ما تخفى من النور

[1]- جون كوهن،بنية اللغة الشعرية :ترجمة محمد الولي و محمد العمري ،ص 163

[2]-ينظر :السكاكي،مفتاح العلوم،ص 137.

[3]- نفس المرجع،نفس الصفحة

[4]- زينب الاعوج، ص 24

يشاكسه بين الغفوة و الغفوة

اقتلع ابتساماتي من عمق جذورها [1]

وهنا تتجلى لنا المرونة الشعرية البديعة في الاسترسال اللفظي وزئبقية التركيب الشعري،مما يولد ابياتا مفعمة بالحركية الاسلوبية في الفاظها و تراكيبها تظهر لنا الجمل وهي في كمال اتصالها .

وفي ابيات للشاعر فيصل الاحمر : اذ يقول:

وكم كنت انظر حين ينام الانام

لعلي من شدة السهد

اشرب كاس الضياء....افيق

اتسلل من جسد نائم

اتسرب في ظلمات الوجود العتيق

اتسلسل بالرعد والبرق

بالانتشار لدى الفجر

بالانكماش لدى الليل

بالخبث عند انتقائي اذا عنَّ صوب البقاء مروق

[1]– زينب الاعوج،ديوان عطب الروح، ،ص49

اتسربل بالـ.....ايّ شيء لكي لا ارى مثلما قد تعودت.[1]

ففي هذه الاسطر الشعرية يظهرلنا المعنى الجوهري لكمال الاتصال و استرسال المعاني،وخلق دينامية فاعلة داخل القصيدة.

كما نجد هذا النوع من الوصل في قول الشاعر محمد خليل عبو من ديوانه "سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ" اذ يقول:

عند النهى...انا واقف اتنسم

هذا الزعاف تطل منه جهنم

قلبي يغامر اذ يغور ... مغارتي

في الافق ترتاد السواد فتظلم

في رغبتي سيف يحاول ان ارى

صوتي بسحنته ويدنيه الفم

فاخالني غمدا توضأواقفا

وأخاله روحي التي تتكلم[2]

خ- التأكيد والتقرير:

[1]- فيصل الاحمر،ديوان المعلقات التسع،ص79

[2]-محمد خليل عبو،ديوان سيرة الرجل الذي ركب البحرين وعاش في البرزخ،ص 35.

من تعاريفها ،هو ان << تأتي الجملة الثانية تاكيدا للاولى كي تثبتها وزيادة في تقريرها>>[1] و تكون الغاية منها، لتأكيد الكلام دفع توهم التجاوز والغلط[2]

من ذلك قول الشاعر محمد خليل عبو:

قباب القدس – يا روحها –

خرساء و انت حديثها

انت النبض والايماءة الحبلى

انت إشار الغد ...

انت بشارة المولد ...

فاصعد

على درج الريح[3]

جلي هنا من خلال استئناف الاسطر الشعرية الثلاث بلفظة " انت" التي جاءت مؤكدة للضمير المستتر في عبارة (يا روحها) حيث وظف جملا استئنافية عديدة افتتحها بالضمير (انت) كي يزيد في توضيح المراد ،كما لاحظنا عدم وجود رابط من روبط الوصل،حيث جاءت هذه الاسطر الشعرية في حالة انفصل،وهذا راجع لما لهذا التأكيد من أهمية في تسلسل الافكار دون الحاج والى رابط لفظي.

كما نجد – في هذا الباب– قول الشاعر ة زينب الاعوج:

[1]– الجرجاني،دلائل الاعجاز،ص 160

[2]– القزويني،التلخيص،ص180.

[3]– محمد خليل عبو ،سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ،ص47

هنا الازهار تشرب نخب عرسها

تجمع الدم

تجمع الاشلاء

تجمع الانفاس

على مرأى قمر

رفع كأسا في آخر السماء

ليشرب نخب النزيف

قبل ان تطاله المذبحة[1]

في هذه السطور الشعرية يتضح تكرار لفظة "تجمع" التي استئنفت بها اربع اسطر شعرية متتالية دون رابط وصل واضح،كونها جاءت مؤكدة للسطر الذي سبقها فاستغنت بذلك عن الوصل

3/ الابدال :

وتأتي عندما تكون الجملة الثانية بدلا من الجملة التي تسبقها ،ويكون سبب الابدال ان يأتي<<الكلام السابق غير واف بالمراد و إراده ،أو كغير الوافي ،والمقام مقام إعتناء بشأنه ،إما لكونه مطلوبا في نفسه ،او لكونه غريبا ،او فظيعا او عجيبا او لطيفا ،او غير ذلك مما له جهة إستدعاء للاعتناء بشأنه فيعيده المتكلم بظم أوفى من على ني استئناف القصد الى المراد ليظهر بمجموع القصدين إليه في الاول والثاني ،اعني في المبدل منه و البدل مزيد

[1]– زينب الاعوج ،عطب الروح ،ص 80

الاعتناء بالشكل >>[1] فالواضح من خلال هذا التعريف ،بأن الغرض من الابدال هو الزيادة في الاعتناء بالمقام ،كون الجملة الاولى قد يكون فيها نوع من القصور ، او عدم توضيح للمراد قصده،فتأتي الجملة الثانية لتزيل ذلك القصور،و تبلغ المراد أكثر من الاولى ، ولهذا السبب تفصلان ، وذلك لما بين البدل و المبدل منه من صلة تغني عن الرابط.[2]

و مثال هذا في الشعر المغاربي المعاصر نجد قول الشاعر ادريس زايدي:

تحدثني الشمس

ان قالت شمسك دفئاً

امنحني بعضك في الكلمات

فانت الدفء

اذا زمن الصَّرَّ اُسْوَدّْ

هاتلك الشمس لكل الناس[3]

لقد وردت جملة (فأنت الدفء) واقعة بدل عن جملة (امنحني بعضك في الكلمات) فقد كانت اكثر تأدية للقصد من الاولى ،لان الثانية حددت حقيقة هذا المنح (امنحني بعضك) و المتمثل في (الدفء) ولذا فصلت عن سابقتها لما بينهما من كمال الاتصال.

كما نجد مثال ذلك في قول الشاعر الليبي عبد الباسط أبو بكر محمد :

حين جلس

[1]– السكاكي ، مفتاح العلوم،ص137

[2]– طارق بولخصايم، نظام الفصل والوصل بين البلاغة والنحو،ص44

[3]– ادريس زايدي،وجع النخيل،36

كانت الدقائق وحوشا

مثقلة بالانياب و المخالب

جاءت جملة (مثقلة بالانياب و المخالب) بدل عن جملة (الدقائق وحوشا) كونها جاءت مفسرتا لها وموضحة لمرادها و مقصودها ،فهوما في اتصال تام استغنتا بذلك عن الربط اللفظي ففصلتا .

د- كمال الانقطاع:

تعتبر هذه الحالة الرابعة التي توجب الفصل بين الجمل ،وهي ماسماه البلاغيون كمال

الانقطاع[1] وقد حددونها في قسمين :ان تختلف الجملتان خبرا و انشاء ،لفظا و معنى فقط،او ان لا يكون بينهما مناسبة او جامع [2]كما عُرفت بكونها " ما انفصلت فيه الجملتان انفصالا تاما في المعنى و استغنتا بذلك عن الربط الشكلي"[3]

.اختلاف الجملتين خبرا وانشاء:

من ذلك نجد قول الشاعرعبد الله حمادي:

عيناك يا حبيبة مرافئ للدفءِ

و العبير...

أحكاية تردد من سالف السنين ؟

[1]- السكاكي،مفتاح العلوم،ص 137

[2]- الجرجاني،دلائل الاعجاز،ص 167

[3]- جون كوهن،بنية اللغة الشعرية :ترجمة محمد الولي و محمد العمري، 6،163

سنابل رحيقها بوابة هداية

وزرقة مراكب

ومشتل زنابق

يراقب سحابه...

كوني .../ مرْكبا../غرقا/

كتابه.../

كوني منارة تدق متارس العبادة

خارطة مرسومة

بريشة معتوهة ....)[1]

لقد تراوحت هذه السطور الشعرية بين الخبر و الانشاء فتارة نجد جمل خبرية (عيناك يا حبيبة مرافئ للدفءِ) و تارة نجد جمل إستفهامية(أحكاية تردد من سالف السنين ؟) و تارة نجد جمل أمرية (كوني منارة تدق متارس العبادة) ، وواضح في هذه المراوحة بين الخبر و الانشاء في ما حققته من حركية داخل هذه الاسطر الشعرية ،وهنا تتجلى لنا اهمية (كمال الانقطاع) في خلق دينامية فاعلة داخل القصائد ،ومثل هذه النماذج كثير مطرد في الشعر المغاربي المعاصر

وقول الشاعر ادريس زايدي:

[1]–عبد الله حمادي،انطق عن الهوى،ص 29،30

غير الشعر المتثاقل بالحزن

بعيدا يحملنا بجناح الود

فنسير الى حيث الله

يسقي جسدا لقصيدة شمس

هل نسرق من قبس النور الورد؟

يا ايتها الشمس انتجعي

اني لا املك غير قصيد

انسجه وطنا

احمله زمنا في اسفار الصلوات اليك[1]

ان تمازج هذه المقطوعة الشعرية بين الخبر و الانشاء ،والذي افضى الى فصل بعض الجمل لهذا الغرض لتحقق كمال الانقطاع،مما خلق جوا من الدينامية داخل القصيدة

كما نجد في هذا الباب قول الشاعر عبد الباسط ابو بكر محمد في قصيدة" الوقت سُلِّمى اليكِ"اذ يقول:

الوقت سُلِّمى اليكِ

فكيف لا اتخير من خوائي

[1]– ادريس زايدي،وجع النخيل،ص 37

رعشة البداية

وإبتهال الظلال الى إمتلاء الضوء

أُعلق أسألتي

لماذا انتِ عصية عن الفهم؟

لماذا انا الوحيد القادر على دخولك

متمردا ...شقيا[1]

واضح هنا صور كمال الانقطاع بين الجمل الانشائية و الخبرية التي طرزت هذه الاسطر الشعرية ،فجملة (أُعلق أسألتي) قد فصلت عن جملة (لماذا انتِ عصية عن الفهم؟) لخبرية الاولى وانشائية الثانية ،وهذا الانقطاع يكون في الشعر ابلغ و اجزل من الوصل ،كما انه يكسر الرتابة و الاسترسال الممل فينشأ عنه بذلك حركية فاعلة داخل القصيدة .

.انعدام المناسبة:في ابسط تعريف لهاهو ان تكون << في حديث ويقع في خاطرك بغتة حديث آخر،لا جامع بينه وبين ما انت فيه بوجه،او بينهما جامع غير ملتفت إليه لبعد مقامك عنه ويدعوك الى ذكره داع فتورده في الذكر مفصولا>>[2]

1- من ذلك قول الشاعر احمد مفدي :

من يعرف يا ساده

ان ينزع ناب الحاقد و المحقود

[1]- عبد الباسط ابو بكر محمد،اوقات خارج الوقت ،ص 30

[2]- السكاكي ،مفتاح العلوم،ص 146

من جلد مغارة عالمنا المحدود

تستفزني رائحة الحيطان المحروقة

و قتار حناجير عبيد الدار[1]

فالواضح هنا الفصل الحاصل بين (من جلد مغارة عالمنا المحدود)و عبارة (تستفزني رائحة الحيطان المحروقة) فقد قطعت العبارة الاولى على التي تليها لعدم وجود مناسبة بينهما ، فالاولى تتحدث عن الاشخاص الذين يغمرهم الحقد ..اما الثانية فتحكي عن حالة المكان الذي يعيش فيه العبيد وما يكتنفه من بؤس وشقاء وهذا واضح من خلال الكلمات (تستفزني،رائحة ،المحروقة، عبيد) فبين الجملتين تفاوت في الغرض و الاسلوب .

لاجل كل ذلك أكد البلاغيون " على ضرورة وجود مناسبة او جامع بين الجملتين المعطوفتين ،خصوصا اذا لم يكن للاولى حكم فتشركها الثانية فيه، حتى انهم فصَّلوا القول في امر الجامع ،وخاصة ابا يعقوب السكاكي "[2]كما اسلفنا الحديث عن هذا في الحديث عن الوصل.

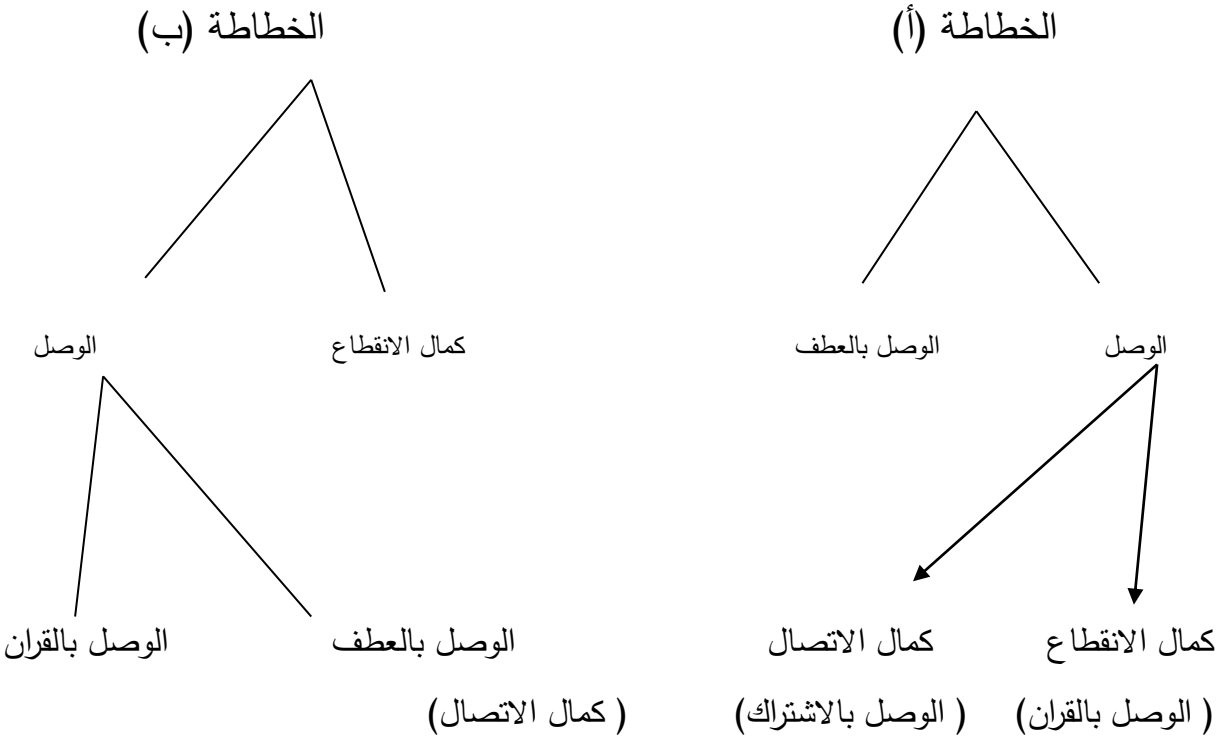
من خلال هذا الرصد للبنى المختلفة للوصل و الفصل في الشعر المغاربي المعاصر لاحظنا مدى اهميتهما في الشعر ،و البعد الحركي الذي تجسده التوظيفات المختلفة لهما داخل القصيدة الشعرية ،ولأهمية هذا الباب نجد د. يوسف اسماعيل قد قدم دراسة حول الوصل و الفصل و منهجية تصنيفهما من خلال ارتباط البعد الدلالي بالبعد النحوي اذ يقول:<< انه كان من الاجدى لمنهجية التصنيف ان يضم الوصل بالقران (النوع الاول

[1]– احمد مفدي ،في انتظار موسم الريح،ص 94

[2]–طارق بولخصايم، نظام الفصل والوصل بين البلاغة والنحو ،ص 46

من الفصل في تصنيف الجرجاني) الى الوصل بالعطف تحت عنوان شامل هو الوصل ثم يحصر مفهوم الفصل بـ " كمال الانقطاع" وبذلك نحصل على الخطاطة (ب) بدل الخطاطة (أ)>>[1]

و الخطاطتان كما يلي:



يهتم الشكل (ب) بالوجه الدلالي كونه صورة ذهنية للوجه النحوي ،حيث لا يتحقق الوصل الا بترابط الوحدة الفكرية بين الجمل المتعاقبة ،والشاعر المبدع هو الذي يوجه البعد الدلالي و يخلق دينامية فكرية داخل القصيدة من خلال توظيفاته المختلفة للانماط النحوية

[1]– يوسف اسماعيل ،البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 95

المختلفة للوصل و الفصل ، فمن بين تعريفات الجرجاني للفصل و الوصل بانهما <<العلم بما ينبغي ان يضع في الجمل من عطف بعضهما على بعض او ترك العطف فيها >>[1]

يضاف الى ذلك ان الشكل(ب) يسمح لنا بالنظر الى الفصل و الوصل من زاوية ارتباطهما،بوضعهما عنصرين بنوعية الخطاب فالوصل(بالعطف او بالقران) يوجه نظرنا الى تعاقب الجمل تعاقب ارتباط،بسبب التزامه بالانسجام،الصرفي و الوظيفي للكلمات المتواصلة،و بالتالي فهو يحقق وحدة معنوية تمثل الوجه الدلالي للقاعدة النحوية و هذا يتحقق في الخطاب الفكري و لا يعني ذلك افتقاره . اي الوصل . الى الوجه البلاغي فقد درسه الجرجاني ضمن دلائل الاعجاز وجها بلاغيا ليس غير،غير الا انه بتحقيقه للترابط المنطقي يدفع بالخطاب الفكري الى الامام بتسلسل منطقي ، و يشكل من الوظائف البلاغية المرافقة لنوعية تلوينات دلالية تعمق الوظيفة الافهامية على حساب الوظيفة الشعرية،و هذا عكس ما يقوم به الفصل (كمال الانقطاع) ،يقطع الفصل خيط التسلسل المنطقي لتعاقب الجمل،و يدمر الوحدة الفكرية الظاهرة و يخرق الانسجام و هذا غير مسموح به في النثر،و الا وصف الخطاب بالتفكك،[2]و اذا كان تمايز الخطابين النثري و الشعري،ياتي وفق نظرية الانزياح عن المعيار،فان الفصل وفق ذلك ادا من الادوا الشعرية التي تعمل ضمن قانون الانزياح و نفيه،الى جانب الادوات الشعرية الاخرى وذلك ما عرفه كوهن (. jean cohen) بانه نمط من الانزياح يتمثل بـ(وصل فكرتين لا تتوفران على اية علاقة منطقية بينهما)[3]و لا يعني ذلك استقلال كل من الوصل و الفصل بخطاب معين،بل فاعلية كل منهما في اللغة،مع الاشارة الى ان الفصل لا يحقق وجوده الشعري في خطاب ما إلا ضمن

[1]– عبد القاهر الجرجاني،دلائل الاعجاز،157

[2]– ينظر: يوسف اسماعيل ، البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 105

[3]– جون كوهن،بنية اللغة الشعرية :ترجمة محمد الولي و محمد العمري،163

معيارية الوصل في الخطاب نفسه في حين ان الوصل لا يشترط ذلك فوظيفته تنبع من نظامه الداخلي،عكس الفصل الذي تستنبط وظيفته من ارتباطه الخارجي بنظام معياري[1]

ولكي ندرس ونتتبع هذا الباب وابعاده الحركية في الشعرية المغاربية المعاصرة ،عمدنا الى احصاء الفصل و الوصل في اربعة دواوين شعرية وهي (ديوان ذات زمن خجول لفوزية العكرمي،وديوان وجع النخيل لادريس زايدي،و ديوان المعلقات التسع لفيصل الاحمر ،وديوان اوقات خارج الوقت لعبد الباسط ابو بكر محمد) لنتبين نسبة استغلال الشعر المغاربي المعاصر لتلك الاداة آحذين بعين الاهتمام قراءة فاعلية تلك الاداة الشعرية من منظور شمولي،يعكس صورة الشعر بشكل عام و لا يقف عند صورة القصيدة الواحدة او البيت الواحد ،و قد تبين ان الشعر المغاربي المعاصر يميل الى الترابط و التماسك،حيث تتولد المعاني من بعضها البعض،و تخلق المتواليات القديمة متواليات جديدة ،مما ينتج حركية نصية متولدة من ذاته،و في مايلي سنقوم بعملية احصاء للوصل و الفصل لنماذج من الشعر المغاربي المعاصر لنسجل بعد الاحصاء البُعد الرمزي و الحركي لهما في النص الشعري المغاربي .

– سجل الوصل بالعطف و بالقرآن نسبة متقدمة بلغت (55.38)من مجموع الجمل،و ذلك باستثناء مجموع صور الوصل الاخرى ،بادوات ربط متعددة نحوية (حروف عطف . ادوات نحوية . ظروف...) كما ان الوصل بالعطف تقدم على الوصل بالقرآن فكانت نسبة الاولى 30.61 في حين كانت نسبة الثانية 1969 و الاختلاف بين النسبتين يندرج ضمن ميل الشعر الى التماسك و الارتباط . كما ذكرنا . فاذا كانت اشكال الارتباط بأدوات الربط المتعددة هي النسب الغالبة بين الجمل ، حيث بلغت 91.13 فإن الترتيب الطبيعي هي أن يكون الوصل بالعطف في الدرجة الثانية ، و بعد ذلك يكون كمال الاتصال (الوصل بالقران) في الدرجة الثالثة،لان الأخير يوحي بالانقطاع الظاهر الرغم من تسميته بكمال الاتصال على

[1]– نفس المرجع ،ص 164

صعيد المعنى ، في حين يتحقق الاتصال ،الظاهري و المضموني في الوصل بالعطف،ونستطيع ان نرى صور الارتباط تلك في قصيدة "عتبات السؤال"من ديوان" تراتيل الجمار الخابية"لعبد الله فراجي[1]، و اخترنا جزء مطول بعض الشيء ليشكل وحدة متماسكة مضمونيا :مثاله

طفت البحار معانقا سحر الجلال...

بلا شراع او سفين،

كاسرا وتري

على صخر تكلس في سؤالي...

عازفا نغمي،

على صخب الليالي

بعد رقص كالجنون

و ما انتشيت بلا كؤوس

بين عب و ارتشاف

او شربت رحيقها زمن اعتلالي[2]

و من ذلك ايضا قول الشاعر محمد خليل عبو في قصيدة " محمود العربي محمود الوطن":

كلما اتسع المنفى...اتسعت مساحة الدمعة

وكلما اتسع المنفى...اضمحل الصدى

و كلما اتسع المنفى...طال الظل

و كلما اتسع المنفى ... بَعُدَ السراب

[1]– عبد الله فراجي،شاعر مغربي من مواليد قرية عين الصفا،وجدة،المغرب،استاذ التعليم الثانوي،و مدير دراسة بالاقسام التحضيرية آداب،،و هو شاعر و قاص و مترجم.

[2]– عبد الله فراجي ، ديوان تراتيل الجمار الخابية،مطبعة بوغاز ،مكناس،المغرب،الطبعة الاولى 2018 ص 23 .

و انفتح الافق

و كلما اتسع المنفى ...ازدادت الوحشة

و كلما اتسع المنفى...ضاقت الخطى

و انغلق الزمن

ولكن ..كلما اتسع المنفى....و اوغل في الاتساع

اقترب الوطن[1]

في هذه النماذج الشعرية إتضحت لنا معالم المرونة التركيبية ومراوحتها بين قوة السبك التركيبي و الانفتاح على الصيغ النحوية و البلاغية المختلفة مما خلق في و براعة الحبك الاسلوبي فانتج هذا حركية شعرية من خلال اعتماد اسلوبي الوصل و الفصل بانواعهما

3-حركية الجملة الاعتراضية وفاعليتها :

يعد الاعتراض البلاغي له فاعلية واضحة في دينامية القصائد الشعرية،فهو يكتسب أهمية بالغة ،حيث لا يكاد يخلو شعر من الاعتراض،وقبل الولوج لهذا الباب ودراسة تأثيره على الحركية الشعرية في الشعر المغاربي المعاصر،لابأس بأن نورد تعريف بسيط للأعتراض في اللغة والاصطلاح ،حيث جاء في لسان العرب لابن منظورقوله:<<يُقال اعترض الشيء دون الشيء : تكلفه وإعترض عرضه،اي نحا نحو،وإعترض له بسهم :أقبل فرماه فقتله >>[2]

[1]– محمد خليل عبو ، سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ،ص 43

[2]–ابن منظور،لسان العرب، ج2،مادة (عرض)،دار صادر ،بيروت،لبنان،1956 ص 1146

ذكر في كتاب صبح الاعشى للقلقشندي ما يفسر التعريف اللغوي للأعتراض قوله يصف نهر قزل صو <<:النهر الاحمر" وهذا النهر صعب المخاض واسع الاعتراض عالي المهبط زلق المسقط مرتفع المرتقى بعد المستسقى>>[1]

و جاء في الحديث النبوي إياك و اللّو ،فإن اللّو من الشيطان،يريد قول المتندم على الفائت ،لو كان كذا،لقلت وفعلت كذا،وكذلك قول المتمني،لان ذلك من الاعتراض على الاقدار [2]

كما نلحظ بعض النقاد يسمونه " إلتفاتا" قال الحاتمي عن الالتفات :" وسماه قوم الاعتراض " وقال ابن رشيق عنه " وهو الاعتراض عند قوم" فواضح هنا ان النقاد القدامى لم يفصلوا المصطلحين عن بعض ،فهو اعتراض مرة والتفات اخرى ،شانه شان غيره من المصطلحات البلاغية و النقدية في بداية نشأتها و التنظير لها.[3]

وبعد وضوح معالم وحدود الاعتراض لغويا ، سنسرد تعريفه إصطلاحيا كما وردفي بعض مصادره:

أ-أنواع الاعتراض :

هناك نوعان من الاعتراض

<<أولا-الاعتراض النحوي:وردت تعريفاته عند النحاة العرب،و سموه الجملة الاعتراضية،وهي الجملة المعترضة بين متلازمين ،لافادة الكلام تقوية و تسديداً

[1]- أبو العباس احمد القلقشندي،صبح الاعشى في صناعة الانشاء،ج،14، دار الكتب المصرية، القاهرة،مصر ،ط1922، ص 183

[2]- ضياء الدين ابن الاثير ،الجامع الكبير، تحقيق: مصطفى جواد،و جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي،بغداد،العراق،ط1956،ص 280

[3]- ينظر ،حواس بري،وظائف الاعتراض واساليبه،في نماذج لعبد اللطيف احمد الشويرف،مجلة الاثر ،جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة، الجزائر،العدد الخامس،مارس،2006،ص 289

وتحسيناً،كالمبتدا و الخبر،و الفعل و مرفوعه،و الفعل و منصوبه و الشرط وجوابه>>[1]

ثانيا-الاعتراض البلاغي:<<هو ادخال الكلام في غيره،بحيث يزيده قوة،و لا يتوقف تمامه على وجوده الا ان ذلك التعريف قاصر كما يبدو لاشتماله على بنية الاعتراض النحوي فكلاهما في التعريفين،اعتراض بين شيئين متلازمين و يمكن الاستغناء عنهما و اتمام الجملة دونهما فوظيفتهما اضافية>>[2] اي اضافة معنى جديد يوضح الجملة المعترضة و يؤكدها ، اي يضاف الى ذلك ان هذا التعريف لا يغطي صورة الاعتراض التي تولدها المتواليات الشعرية،ان كان على سبيل الاعتراض الجزئي،بادخال جملة قصيرة في جملة طويلة،او جملة ثانوية في جملة رئيسية،او على سبيل الاعتراض الموضوعي اذ تتداخل الموضوعات،باختراق الثانوي الموضوع الرئيسي،و بالتالي يتجاوز الاعتراض مفهوم الجملة الى ما سمي في البلاغة العربية "الاستطراد" و هو <<ايهام القارئ بالاستمرار في غرض من اغراض الشعر،و الخروج الى غيره،و المناسبة بينهما،ثم الرجوع الى الاول>>[3]،وعلى ذلك فان الاعتراض نمطان:

-**النمط الاول:** <<هو تداخل المستويات الدلالية عند سياق الاعتراض في المتواليات الجزئية ينتج من ذلك تخلل التركيب الشعري متتاليات تاليفية تفرع الدلالة المنبثقة عنه الى دلالتين ممتزجتين في اطار من التخالف البنيوي في مستوى العبارة و المحتوى،وهو ما يوضع ضمن مفهوم التوازي بالتخالف>>[4]،حيث تكون دلالة الجملة الاعتراضية عالقة بمساواة الشطر للشطر او البيت للبيت ثم بالتخالف بينهم عن طريقالاعتراض

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة ، ص 167

[2]- نفس المرجع ،ص168.

[3]- نفس المرجع ، ص 168

[4]-ادريس بلمليح، المبنى الشعري عند المرزوقي، ص45

كما في قول ادريس زايدي[1] في ديوانه "اساتُ لي"

فاضت رياحي و المدى اشواق – رهجا يرجى رحلها الاشراق –

اهذي كما يمشي القوافي بحر و الموج يعلو فيضه الرقراق

طوفت اركان السواقي خيلا ما بين عود للخطى اشفاق

وترتـل باليدين جنونا و العزف من نقراته سراق[2]

و في قول الشاعر احمد مفدي،في قصيدته "جمر الهوى"من ديوان لباس الشفوف،اذ يقول:

تسافر ليلا ....

اتمحو خطى العابرين....؟

. كان مروج الشموس شراع . ...

الى ارخبيل الشفق

و لا زاد في رحله بين عشق

مقيم...ترى[3]

من المهم القول ان نمطي الاعتراض البلاغي يغلبان في الشعر الذي يهيمن فيه الوصل،ليس من حيث كثافة الحضور في الشعر،و انما من حيث مبرر وجوده الفني،هو بخصائصه البنيوية،واقعة لغوية في الاول و موضوعاتية في النمط الثاني،تخرق الوصل الممتد،و الشعر المغاربي المعاصر يتسم بهيمنةالوصل على ادواته الشعرية،و هذا يقلل من كثافة اشكال الانقطاع و صوره،كما راينا في نسبة الفصل في الشعر المدروس و كما لاحظنا في قلة كثافة الاعتراض البلاغي بوصفه وجها من وجوه الانقطاع بشكل عام.

[1]– ادريس زايدي،ديوان اسات لي،ص 42

[2]– نفس المرجع ،ص 57

[3]– احمد مفدي،ديوان لباس الشفوف،مطبعة بلال،سيدي سليمان،المغرب،الطبعة الاولى،2018 ،ص69

النمط الثاني:يعتبر التداخل الموضوعاتي للمتواليات الكبيرة وهو (النمط الثاني من الاعتراض البلاغي) ذو درجة متدنية في سلم الانقطاع بسبب ارتكازه على عناصر ربط متعددة تصله بالموضوع الرئيس كونه اكثر قربا الى الوصل، و بالتالي فهو ينسجم مع طبيعة الشعر المغاربي المعاصر،و هذا ما حقق له كثافة حضور لم يحققها النمط الاول، ففي 5دواوينشعرية من الشعر المغاربي المعاصربلغت نسبة النمط الاول 3.46 بالمئة ،وكانت نسبة النمط الثاني 5.22 بالمئة و هي نسبة قليلة بشكل عام،و يعزى السببالى ميل الشعر الى الاسترسال و الترابط

ولتدليل على ذلك نورد النمادج التالية :

ففي ابيات عبد الله فراجي نجد ذلك بوضوح،اذ يقول:

متجاسرا كالطير – كنت مسافرا– في صورة القمر المدان،

دنت لك الاحلام في زمن

له الجمرات تكوي في الفؤاد شغافه...[1]

و يقول ايضا:،في ديوانه تراتيل الجمار الخابية :

وهل بنت – يا ساحري–

في بحرك الاحلام قصرا من تباريح افتتاني ؟

هل رويت الروح ترياقا وقطرا

من رؤاك الحالمات على الصواني[2]

و في ابيات سليمان جوادي و هو مع الشعب يناجيه و يبثه ما عنده يتجه في قصيدته(يا شعبنا ما اروعك)قائلا[3]:

---

[1]– عبد الله فراجي ،ديوان تراتيل الجمار الخابية،ص68

[2]–نفس المرجع،ص 43

[3]سليمان جوادي الاعمال غير الكاملة(2)– قصائد للحزن و اخرى للحزن ايضا– رصاصة لم يطلقها حمه لخضر،منشورات آرستيتيك،القبة،الجزائر،الطبعة الاولى 2009، ص 24/23 .

يا شعبنا ما اروعك

يا شعبنا قلبي معك

جل الذي بعزيمة كبرى

براك و ابدعك

جل الذي ببطولة و رجولة قد رصعك

يا شعبنا

ما اتفه القلب الذي

يحنوا عليك ليخدعك

و يقول الشاعر ادريس زايدي:

فاضت رياحي و المدى اشواق – رهجا يرجى رحلها الاشراق –[1]

و يقول الشاعر احمد مفدي:

الليل الآسن في (ليما) يتحول – ان جئت –

نورا[2]

و يقول الشاعر ،محمد خليل عبو :

قباب القدس – يا روحها–

خرساء وانت حديثها

و انت النبض و الايماءة الحبلى

و انت اشارة الغد

انت بشارة المولد [3]

و يقول الشاعر الليبي عبد الباسط ابو بكر محمد:

---

[1]– ادريس زايدي ،ديوان اسات لي ،ص 42

[2]– احمد مفدي، ديوان في انتظار موسم الريح،ص 53

[3]– محمد خليل عبو ، ديوان سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ،ص 47

لاجلها ارتكب القصيدة

و اختبئ – دائما– وراء لغتي

مسكونا بهواجس باردة

متنقلا بخطايا الواهية.[1]

ويقول الشاعر احمد مفدي:

كقرد يضاهي بغاب الحياة

حراب الغزاة...

وذئب – تلمظ ريقا–

يتيه وراء الزمان[2]

و يقول الشاعر فيصل الاحمر:

و ان القوافي تموت اذا لم يجد سامعيه الغناء

ولا مهرب الآن صوبك– وقت اقتراب النهاية–

غيرُ الوقوف على شرفة الحلم

[1]– عبد الباسط ابو بكر محمد ،ديوان اوقات خارج الوقت،ص 9

[2]– احمد مفدي، ديوان انا..من اكون...،ص 54– 55

المبحث الثاني : تجليات حركية التراكيب البلاغية

1-حيوية تبادل البنيات التاليفية :

من المعلوم بان الجملة العربي تتكون من مستويين في بنية الخطاب،اخبارية و انشائية و منها تتفرع الوان الخطاب من الاخبار و الانشاء و ذلك وفق الفاعلية الشعرية التي تكمن في طبيعة العلاقات اللغوية على مستوى الخطاب ككل،و تشاكلها و تباينها،و انتقال الخطاب من الاخبار الى الانشاء و الرجوع الى الاخبار مرة ثانية[1]،و الغاية من ذلك خلق فاعلية شعرية ناجحة من خرق الانساق الاسلوبية السابقة و انتاج انساق اسلوبية جديدة، ثم الانزياح عنها مرة اخرى،و جلي جدا ان الامر يعمل على خلق حركية تركيبية داخل النص الشعري .

يقول الشاعر احمد مفدي في قصيدته"ارخبيل الذئاب"[2]

اسافر ليلا

الى ارخبيل الرعاة لكي لا

يصيروا سقاة السراب

يرون غزالا

كقرد يظاهي

بغاة الحياة حراب الغزاة...

و ذئب- تلمظ ريقا –

يتيه وراء الزمان...

عجبت لماء و نار و من لم يكن في

مكان...

[1]- جون كوهن،بنية اللغة الشعرية :ترجمة محمد الولي و محمد العمري،ص 124

[2]- احمد مفدي ،ديوان:انا.. من اكون..،ص54/53

يرى السر نور السماوين فينا

هما شيمة الخلق لينا

يسيران قدما لسير الفناء ...

و لا ينالياني فكيف الثواء...؟

كان لزاما علينا ان ندرس هذا الباب بنص طويل نسبيا ،لان التحول البنيوي للمتواليات لا يشكل ظاهرة على مستوى الخطاب الا اذا انتظم في اطار نص فني متلاحم،و هذا يكشف انه ظاهرة من ظواهر التركيب التي يتميز بها النص من غيره من انواع الخطاب و بنياته التاليفية،و يكشف النص ذلك اذا قُرِأ من زاوية التحويل البنيوي لبنياته التاليفية حيث تتبادل المتواليات التاليفية الإخبارية والخطابية الادوار في نسيج المستوى الفني.

كما ان الملاحظ ان هذا النص يتالف من متواليات اخبارية و اخرى متواليات إنشائية و لذلك تهيمن عليه الوظيفة الانفعالية،حيث يتحول الى مقصدية الخطاب الحواري،وهذا ما تؤكده اساليب الاستفهام و الشرط و النداء و الدعاء في المتواليات الخطابية،في حين يتضائل اثر المتواليات الاخبارية،و يتحول فاعل بياني للتغيير بهدف تفعيل المستوى الفني للبنيات المتوالية في التركيب.

إلا أن ذلك النمط من التفاعل و الهيمنة ليس ثابتا،فهو متعدد الصور من شاعر الى آخر و من غرض الى غرض،و من مقطع الى أخر داخل القصيدة الواحدة،وهذا ما نقرؤه في مقطع من قصيدة (شهوة سريالية..ما بعد ..سقوط بغداد..)لصلاح داوود:

لكم اشتهي ان اكون اميرا

دمي عربي اروم القصورا

و اهوى المراكب من كل لون

عليها زهور تدوس زهورا

ولي صولجان و تاج و عرش

و حولي الحشود تحني الظهورا.[1]

تغزوا المتواليات الاخبارية هذا النص و ذلك بهدف رصد صفات ما يشتهي الشاعر و يتأطر دور المتواليات الخطابية بعكس ما كان عليه الامر في النص الاول و يبدو مماثلاً لدور المتواليات الاخبارية في ذلك النص،و بذلك يحدث التبادل للادوار داخل المتواليات،وفق دلالة النص،ياخذ النسيج الفني للنص طابعه الحيوي عبر تمازج المتواليات في وعي المتلقي،للوصول الى تفاعل مع النص،يكشف القيمة المقصدية القائمة خلف تلك المتواليات.

كما تقول الشاعرة زينب الاعوج:

يا جدتي العتيقة

يا حارسة الارحام

ايتها الشاهدة على دفئ النطق

ايتها الولادة الاسطورية

الم تكوني انت الداية وانت القابلة ؟

لما..

بين كفيك عوى جنين

في ما يشبه الرحم

كما تعوي الريح

[1]– صلاح داوود،ديوان:قصائد هاربة...قصائد ارهقتني..من الزمن الموبوء،ص37

لمّا يُحجب عنها النفس[1]

و يقول الشاعر الليبي :عبد الباسط ابو بكر محمد

ربما اكون ادري

اكون قد كتبت عمري

كلَّه صدفة

و إرتكبت أشياء بطعم الخوف

لا ادري كيف يصير الكلام عصيا

عندما اختار طريقا الشعر ربما

ربما...الوذ بالخطأ

لأمر الى تناقضي الجميل

لأقطف ضراعة الدعاء

ربما كان ضروريا لهذا الوجع ان يتمادى [2]

بين الاحصاء المذكور في مباحث هذا الفصل طغيان الوصل على باقي البنى في الشعر المغاربي المعاصر،خاصة الوصل بالعطف وهو اقرب الى تحقيق الترابط في القصيدة من الوصل بالقران،فالاخير يحقق وظيفته،على مستوى البيت و اخيه، بين الارتباط و الاستقلال النسبي في الوقت نفسه،يضاف الى ذلك ان كمال الانقطاع حقق وجودا ضئيلا في الشعر،و هذا ينسجم مع هيمنة الوصل ، خاصة انه انقطاع

[1]– زينب الاعوج ،ديوان عطب الروح،ص 165

[2]– عبد الباسط ابو بكر محمد ،ديوان اوقات خارج الوقت ،ص 18

داخل الحقل الدلالي الواحد،و بالتالي فهو لا يلغي الوصل او يخرب النزوع الى الترابط و هذا ما حققه ايضا الاعتراض البلاغي ، فهو على الرغم من انه شكل من اشكال الانقطاع الا ان حضوره قليل في الشعر حقق انسجاما مع هيمنة الوصل ايضا،بالاضافة الى النمط الثاني من الاعتراض البلاغي . اي القائم على التداخل الموضوعاتي للمتواليات الكبيرة،حقق تقدما من حيث حظوره في الشعرعلى النمط الاول،اي تداخل المستويات الدلالية للسياق الاعتراضي في المتواليات الجزئية،و هو اقل تعبيرا عن الانقطاع بسبب تركيزه على عناصر ربط متعددة تصله بالموضوع الرئيس، و بالتالي فهو قريب من الوصل

2- حركيةالصورة الشعرية:

بعد ظهور اللسانيات المعاصرة وتطورها ،اخذ النقاد يبحثون في شكلين هامين هما "صورة النحو"و"الاستعارة" بتحليل المستويين :السياقي و الاستبدالي.

يتمثل الاول <<بالجملة ،اي تسلسل الكلمات،و يكون الثاني قريبا من اللغة،لانه يحدث في الذخيرة الذهنية للغة،اي في ما هو غائب،و العلاقة بين المستويين تاسيسية لانهما يؤسسان للوظيفة الشعرية،من خلال قانون الانزياح و نفيه.>>[1]

و يكون ذلك القانون بالانتقال من المدلول/1/ الى المدلول/2/ و من دون ذلك تكون الكلمة في السياق نافرة،و الاستعارة تتدخل لنفي الانزياح الناتج من هذه المنافرة ،فالانزياح و نفيه متكاملان،لانهما لا يتحققان في المستوى اللغوي نفسه،المنافرة تعد خرقا لقانون الكلام،و تتحقق على المستوى السياقي،و الاستعارة تعدخرقا لقانون اللغة،و تتحقق على المستوى الاستبدالي [2].

[1]- يوسف اسماعيل البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 51

[2]- نفس المرجع،ص 51

ويكون المستوى التركيبي عمود ومحور الاداة التاويلية للجمل المنحرفة ،فبما ان الصورة تقوم على الانحراف،فان المكون التركيبي هو الذي يضبط حالات الجمل المنحرفة،و من خلال العودة الى مقابلاتها السلمية ،و هذا ما يدفع الى الربط بين "صورة النحو" و "الصورة الشعرية" في بنيتهما التركيبية .

الا انه يجب التمييز –وفقا لـ"تشومسكي" N.Chomsky" – بين انزياحاتمتولدة من خرق القواعد المقولية او القواعد التفريعية او القواعد الانتقائية[1] و يمكن ان تؤول الجمل الناتجة من خرق القواعد الانتقائية،استعارية،اذ تعمل بوصفها ظاهرة من ظواهر استعمال اللغة و بنية منحرفة،تؤول استنادا الى السمات المعجمية لمكوناتها،و الى بنيتها التركيبية عن طرق القياس المباشر بالجمل السلمية،فالمتوالية الاستعارية "البحر وحش" مثلا،تؤول على الشكل الآتي : يتم فحص المقومات المعجمية لكل من "بحر"و"وحش" فيلاحظ خرق لبعض القيود الانتقائية التي تفرضها "وحش" على نسق المقومات في البحر مثل (+الماء)مقابل(– الماء)بالإضافةإلى خروق أخرى تخصص الخرق الأخير،و تتعلق بسمات،مثل (+ مائع) مقابل (– مائع) لكن المقومات في نسق "وحش" هي تلك التي يبدوا أنها لا تتدخل مباشرة في خرق القيود الانتقائية،مع احتفاظنابأهمية معينة في نسق "وحش" و بعبارة أخرى،فان السمات التي تلعب دورا هاما في فهم الاستعارة هنا هي سمات،مثل: (+مفترس) (+مخيف)[2] .

فهذا المُعطى يقوم على اعتبار الصور الشعرية تراكيب لغوية منحرفة ،تؤول من حيث هي كذلك،و لقد التفتت البلاغة العربية إلى ذلك أيضا ،من خلال وصف عبد القاهر الجرجاني للاستعارة التبعية و الاستعارة التصريحية،فنظر الى الاولى من زاوية تحققها

[1]– هناك ثلاثة انماط من الجمل المنحرفة،تقوم الاولى على مقولة معجمية،كالانتقال من الصفة الى الاسم او العكس،و تقوم الجملة الثانية على خرق سمة تفريعية كالانتقال من الفعل اللازم الى المتعدي تقوم الثالثة على خرق سمة انتقائية كالانتقال من المحسوس الى المجرد .ينظر، نعوم تشومسكي :جوانب من نظرية النحو ،تر: مرتضى جواد،وزارة التعليم العالي و البحث العلمي،جامعة البصرة،1985ص232.240

[2]– يوسف اسماعيل البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 52

بعلاقتها مع الكلمة المجاورة ،أي ان هناك انتقالا من المحور الاستبدالي الى المحور السياقي ،فيقول :<< و مما تجب مراعاته ان الفعل يكون استعارة من جهة فاعله الذي رفع به و مثاله " نطقت الحال " و يكون مرة اخرى استعارة من جهة مفعوله،و ذلك نحو قول ابن المعتز:

جُمِعَ الحقُّ لنا في امامٍ قتل البخلَ و احيى السَّماحاَ

فـ "القتل" و "احيى" انما صارتا مستعارتين بان أضيفتا الى البخل و السماحة،و لو قال "قتل الأعداء و أحيا" لم يكن "قتل" الاستعارة بوجه،و لم يكن"احيا" الاستعارة على هذا الوجه>>[1]

كما وصف الجرجاني الاستعارة التصريحية وصفا تركيبيا حيث يقول بأن:<<فمن شانها ان تسقط ذكر المشبه من البيت و تطرحه و تدعي له الاسم الموضوع للمشبه به كقولك:"رايت اسدا"تريد"رجلاً شجاعا" ...فاسم الذي هو مشبه غير موجود بوجه من الوجوه ،كما ترى و قد نقلت الحديث الى اسم المشبه به لقصدك ان تبالغ،فتضع اللفظ بحيث يخيل ان معك الاسد نفسه ،و البحر و النور، كي تقوي امر المشابهة و تشدده، و يكون لها هذا الصنيع حيث يقع الاسم المستعار فاعلا او مفعولا او مجرورا بحرف الجر او مضافا البيه >>[2].

وفق تلك الطبيعة التركيبية للصورة الشعرية ،يمكن تحديدها بانها واقعة لغوية تتشكل من نظام اللغة بالدرجة الاولى،ووحدة معجمية غريبة عن السياق المباشر بالدرجة الثانية ،تتشكل من ركنين :السياق و الواقعة اللغوية،و هي مثل بقية الوقائع اللغوية تحتاج الى نحو تركيبي يرتبط بالقواعد النحوية الضابطة للعلاقة بين مفردات اللغة في الجملة،و نحو دلالي يهدف الى خلق التجانس الدلالي بين الوحدات المعجمية المشكلة للواقعة اللغوية .[3]

[1]- المرجع السابق،ص53

[2]–عبد القاهر الجرجاني ،اسرار البلاغة،تحقيق:هـ.ويتر .ا،مطبعة وزارة المعارف ،اسطنبول،تركيا،1954،ص 324223.

[3]–يوسف اسماعيل البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 45

تعمل اولية الصورة انطلاقا من العلاقة بين النحوين : التركيبي و الدلالي،فتطبيق الاولى على وحدات معجمية متجانسة دلاليا يمثل نمطا واحدا من الكتابة اطلق عليه "رولان بارت R.Barthes" مسمى "الدرجة الصفر للكتابة".[1]و هو مخالفللشعر القائم على عدم التجانس في الوحدات المعجمية دلاليا، مما يخلق خطا معياريا على مستوى النحو الدلالي،هذا الخط هو ما يشكل الواقعة اللغوية الغريبة عن السياق،او ما سمي بالصورة الشعرية و نمثل له بالشطر الاول من قول الشاعرعبد الله حمادي:

فاوراس ارّقه السهاد لعهدكم واشتاق من فرط الشجوننضالا

فأنكب يسترق المواجد دونكم ويخط من سحر البيان خلالا[2]

نلاحظ ان الجملة حققت انسجاما على المستوى التركيبي ،الا ان هناك تنافرا على المستوى الدلالي،ظهر من خلال اسناد وحدات معجمية غير متجانسة فيما بينها أي حدوث تنافر على مستوى علاقة الواقعة اللغوية بالسياق.فعبارة (فاوراس ارّقه السهاد لعهدكم)

لا يوجد انسجام دلالي بين جزئي الجملة ،فجبل الاوراس جزء من عالم الطبيعة يدخلها الشاعر في عالم الانسان،من خلال الشوق و السهاد ،و هو سلوك ينتمي الى عالم الانسان،<<ولذلك حدث انقطاع على مستوى التواصل المنطقيو تصحيح ذلك لن يتم الا باصلاح تصحيح الخطا من خلال اولية الصورة>>[3] ،وذلكبالعودة الى إعمال النحو الدلالي، ويُنجزهذا بوصف الواقعة اللغوية بما يُجسد طبيعة التاويل المتوقع في ذهن المتلقي، أي الانتقال من المستوى التركيب الى المستوى الدلالي دون اهمال البعد التداولي في العملية التاويلية،<<وهنا لابد من تعويض الواقعة اللغوية بدلالة جديدة من خارج الدلالة المعجمية،مستقاة من الصورة الذهنية لمتلقي الواقعة اللغوية او من الواقع الموضوعي الخارج

[1]– روبرت بارت،الخيال الرمزي،ترجمة:عيسى العاكوب، ،معهد الانماء العربي، بيروت،لبنان ، 1987،ص 59

[2]–عبد الله حمادي،ديوان انطق عن الهوى،ص 123

[3]–يوسف اسماعيل البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 58

عن الواقع اللغوي[1]>>[2] بذلك الانجاز التعويضي نعيد الكتابة الى الدرجة الصفر للكتابة،حيث تتحقق الوظيفة الافهامية في اعلى مستوى من الهيمنة الدلالية لها و لكن يجب الا يفهم من ذلك مجانية التاويل و عبثيته ،فبه تقوي الفاعلية الشعرية عبر اكتشاف الانزياح و نفيه،<<وذلك تكون الصورة الشعرية لغزا يخلقه السياق الاستبدالي في اللغة ،و يجب تصحيحه من قبل المتلقي،او انحرافا عن لغة النثر،و ظياعا للوظيفة التواصلية على المتلقي اعادتها الى لغة النثر للوصول الى الوظيفة الضائعة >>[3].من خلال الانتقال بين اللفظ والمدلول على هذا الشكل:

اللفظ.....المعنى"المعنى الحقيقي".....معنى المعنى"المعنى المجازي"

الدال.....مدلول اول.....مدلول ثان

الاوراس.....السهاد .....الجسم المادي المعروف الجبل.....غياب الثورات والمقاومة"

"عالم الطبيعة" .....عالم الانسان"

غير ان نقل الدلالة من المدلول الاول "عالم الطبيعة " الى المدلول الثاني "عالم الانسان" لن يتم دون ثوابت اساسية،و هي :

أ-القرينة:وهي عبارة عن اشارة في النص تنبئنا باضطراب البنية المعنوية للجملة[4] .

ب-الثابت: هوعبارة عن مجموعة العناصر الدلالية المشتركة بين المدلولين،التي تسمح بالانتقال من المدلول الاول الى المدلول الثاني،و تشكل جسراً للعبور من الحقيقة

---

[1]- الفرق بينها ان الاول ياخذ دلالته استنادا الى معطيات موضوعية،اما الثاني فهو مرتبط بالصورة الذهنية المتداعية التي كونتها المعرفة و اختزلتها في المفردات اللغوية .

[2]- نفس المرجع،ص 59

[3]- نفس المرجع،ص 60

[4]- ضياء الدين ابن الاثير،المثل السائر في ادب الكاتب و الشاعر : تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد القاهر،مطبعة الحلبي1986،ج2،ص84

للمجاز،أي ان الثابت هو"السلك الناقل الذي يرتكز في طرف منه على القسم الحقيقي في الخطاب،و طرفه الآخر في الثوابت المعنوية الكامنة في القسم الثاني او القسم المجازي"[1]

نخلص الى ان الاوجه البلاغية بوصفها تعابير بيانية تعبر عن اضطراب اللغة في مستوى معين من الانحراف تلتقي تلك الاوجه البلاغية لتشكل الصورة الشعرية،مع الاشارة الى الاختلاف على الحدود بين الصورة الشعرية و البلاغة عند القائلين:ان البلاغة تقع على محور المشابهة[2] و القائلين ان الاوجه البلاغية تقع على محوري المشابهة و المجاورة[3] و بالتالي فالصورة الشعرية تضم كل العناصر التي نسميها اوجه بلاغية كالاستعارة و المجاز المرسل و التشبيه ...و غيرها،و معلوم ان " رومان جاكبسون gakobson" أقام تصنيفه الشائع بين البلاغيين المعاصرين على اساس علاقتي المجاورة و المشابهة بين المدلولين،فقال:ان المشابهة في الشعر تتراكب على المجاورة[4] ،<<و يتقاطع ذلك التصور مع معطيات البلاغة العربية بشكل عام،و معطيات عبد القاهر الجرجاني بشكل خاص >>[5].

ان دراسة الصورة الفنية من خلال – المشابهة و المجاورة – حيث يتحدد مسارالعلاقات بين الاوجه البلاغية في كل محور على حدة،و في المحورين معا فالتشبيهات و الاستعارات لا ترصد الخيال التصويري الخلاق في الشعر،فان المشابهة يتم التعبير عنها في نفس النص بالتشبيهات تارة و بالاستعارات طورا آخر،و ان الفصل المطرد بين

[1]– صبحي البستاني،الصورة الشعرية في الكتابة الفنية،الاصول و الفروع، ،دار الفكر اللبناني بيروت،لبنانط1، 1986،ص 66.

[2] – نفس المرجع،ص50

[3]– نفس المرجع،ص 76

[4]– رومان جاكبسون،قضايا الشعرية،ترجمة:محمد الولي و مبارك حنون،ط1988،1،در توبقال ،المغرب،ص55

[5]– يوسف اسماعيل البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 59

نمطي الصورة على غرار ما يفعل بعض الباحثين يضل سبيل البحث،و يمكن ان يمنع الناقد من ادراك الشبكة العامة للصورة و النزاعات العميقة المتمثلة في نشوئها[1]

و لذلك سنحيد في العمل التطبيقيعن دراسة الاوجه البلاغية منفردة،و نقف عند الصورة الشعرية بمحوريها،تعويض المشابهة،و تعويض المجاورة،وذلك املا في رصدها بشمولية،تعبيرا متداخل العناصر،يرتبط برؤية القصيدة،منطلقين من الوصف التركيبي المتقدم للصورة الشعرية،وذلك لنتمكن من رصد البعد الحركي لهذين المحورين في الشعرية المغاربية المعاصرة.

3- البُعد الحركي في جماليات المشابهة:

تقوم محسنات المشابهة على عملية التشابه التي يُعوَّض فيها شيء بمعادله،وتتنوع صور التعويضات،وتتعدد بحجم المادة الشعرية وتنوعها ،الا أن هذا لا يعني استحالة تقنينها،فهي تخضع لمحاور رئيسة عامة ،ذكر منها بعض النقاد المحدثين خمسة محاور،يتقاطع بعضها مع صور التعويضات في البلاغة العربية القديمة.[2]

قامت بعض الدراسات البلاغية بالبحث في تعويضات المشابهة ،من خلال الحديث عن الطرفين،باعتبارهما حسيَّين او عقليَّين او مختلفين ،كما نظروا الى الجامع بينهما،أي وجه الشبه،من هذه الزاوية يقول السكاكي،الذي عُرف بطاقاته التنظيرية والتصنيفية،مختصراً ما سبقه: ان المشبه و المشبه به :<<اما ان يكونا:

أ-**مستندين الى الحس** ،كالخد عند التشبيه بالورود في المبصرات ،والاطيط عند التشبيه بصوت الفراريج في المسموعات ،وكالنكهة عند التشبيه بالعنبر في المشمومات ،وكالريق

[1]- اولمان ريتشاردز،مبادئ النقد الادبي،ترجمة:مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية،،القاهرة،مصر، ط 1963،ص 310

[2]- يوسف اسماعيل البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 58

عند التشبيه بالخمر في المذوقات،وكالجلد الناعم عند التشبيه باعلام ياقوت منتشرة على رماح من الزبرجد ،فهو في قرن الحسيات ملزوز ،تقليلا للاعتبار ،و تسهيلا على المتعاطي.

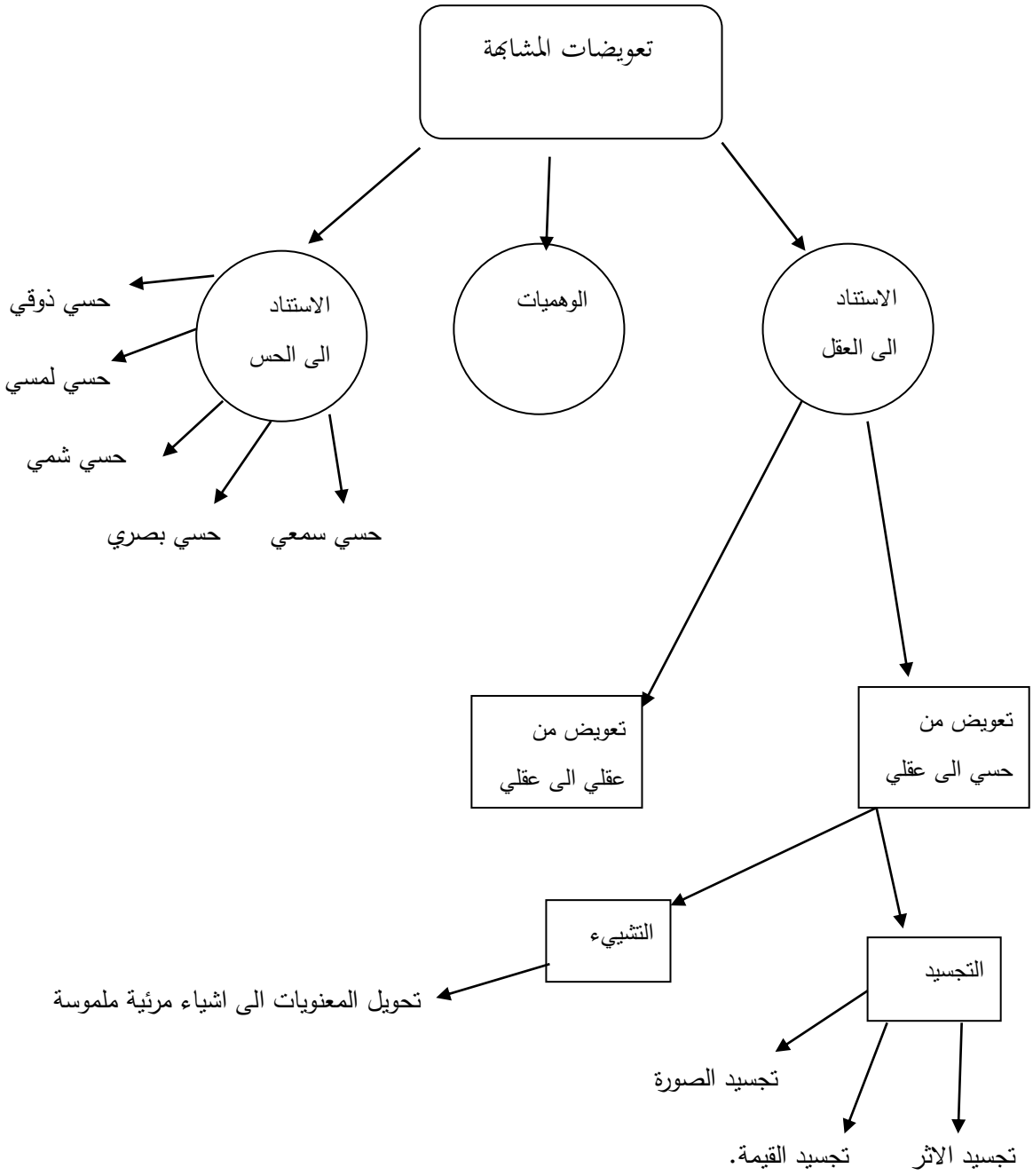
ب–و اما ان يكونا مستندين الى العقل ،كالحلم الذي شبه بالحياة ،و اما ان يكون المشبه معقولا و المشبه به محسوسا،كالعدل اذا شبه بالقسطاس،و كالمنية اذا شبهت بالسبع،وكحال من الاحول اذا شبه بناطق او بالعكس من ذلك ،كالعطر اذا شبه بخلق كريم .

ت– واما الوهميات المحضة ،كما اذا قدرنا صورة وهمية محضة مع المنية مثلا ،ثم شبهناها بالمخلب ،او بالناب المحققين ، فقلنا:افترست المنية فلانا ...او مع الحال ثم شبهناها باللسان ،فقلنا: نطقت الحال ...وكذا الوجدانيات ،كاللذة و الالم و الشبع والجوع.>>[1]

من خلال هذا الجزء التنظيري يمكن القول :ان المجال الابدالي متباين ومختلف الصور، و ما قيل هنا لا يغطي كل صور التعويضات،يضاف الى ذلك ان اتخاذها صورا ثابتة من قبل الدارسين قد يؤدي الى تقنينها ،كما حصل في التقسيمات البلاغية القديمة لهذا سوف ننطلق منها،ولكن سنجعل النص يحدد ماهيته وصور تعويضات المشابهة القائمة فيه.

و الشكل التالي يوضح انواع التعويضات في البلاغة العربية باختصار شديد:

[1]ابو يعقوب السكاكي ،مفتاح العلوم ، ص 332– 333



أولا: تعويض_(من،حس)(الى حس):

تشمل هذه الصورةمقومات الاثر الحسي و التماثل الحسي:

<<الاول: يتولد من الحواس الاساسية ،و ينتج من ارتباط المدلول/1/بالمدلول/2/ بعلاقة مختلفة...و يتشكل فيه المدلول بين السلب و الايجاب ،وفق تلك العلاقة،ليحقق الانحراف الدلالي،كأن نقول "رأيت صوتا " و نفي الانزياح في العبارة يتمثل بنفي السلب،و تعويض المدلول السلبي بمدلول ايجابي "رأيت صاحب الصوت">>[1]

<<الثاني: يتمثل بالبعد الابدالي ، من خلال تحقيق التماثل بين الدال و المدلول بتعويض المدلول/1/بمدلول ثان،لا يخضع للاثر الحسي ،و انما الى طبيعة الصلة بين المدلولين،كان تكون قائمة على المبالغة او التنقيص او الاثر او الشكل الخارجي ...الخ ،من قبيل العلاقة بين حسيين ،كان نقول :"انت بحر"(+حسي- حسي)من حيث التنافر السياقي و حضور المدلول/2/ أي ان الممدوح يلغي التنافر ، و يكون المدلولان الحسيان مرتبطين بعلاقة المبالغة في الصفة او القيمة .>>[2]

تعويض الاثر الحسي : تمثل صوره في دراسة خمسة دواوين شعرية من الشعر المغاربي المعاصر ما نسبته/40.24/ من مجموع صور التعويض (أ)و قد توزعت على خمس صور حسية تعويضية:

ثانيا-تعويض حسي بصري:و منه قول الشاعر احمد مفدي،في قصيدة"يوغرطة"

أفراسك تركض في رمل البحر..

تترقب أن يذبل في حنجرة القوم صفيح القهر

ان يهترئ القيد على قدم الفارس

حتى ان دقت في خلسة من يغوى

اجراس الزحف

لم يبق مجال للسهر

[1]- المرجع السابق،ص 58

[2]- نفس المرجع،ص59

ها لم تجد مناجاة القمر

عندما صاح على الاطلس " يوغرطة "

" الشعر هنا مات "

فلتحي رعود الغضب..[1]

جلي هنا في هذه الابيات كم التعويضات التي وظفها الشاعر "صفيح القهر – يذبل في حنجرة القوم – رعود الغضب ..."، اما عن التعويض البصري فيظهر في قوله " يترقبان يذبل في حنجرة القوم"

كما نجد في قول الشاعرة فوزية العكرمي:الكثير من صور المشابهة في تعويضات الاثر البصري حيث تقول:

– هو انت...كفراشة عمياء[2]

– الحيطان مصابة بعمى الالوان[3]

– كان للمصور الف عين

– لازال في القلب متسع لارباك الصورة[4]

–وحين استوى اغمضت عليه عيني [5]

فواضح هنا كم التعويضات البصرية التي وضفتها الشاعرة في ديوانها ،لتصبح هذه التعويضات داعم اساسي في حيوية قصائدها .

وفي قول الشاعر فيصل الاحمر :

– وعيونهم تلمح النار

كي تطلق النهوند

---

[1]– احمد مفدي ، ديوان في انتظار موسم الرياح ، ص 56.

[2]– نفس المرجع،ص40

[3]– نفس المرجع،ص 49

[4]– نفس المرجع،ص 39

[5]– نفس المرجع ،ص19

يبشر بالمهرجان اتى[1]

– كم كنت اكره ما ارى

كم صرت اعشق ما كرهت – كما ترى –[2]

– افق جديد ومعنى جديد

وتبصرة لعيون المحالين صوب المحال[3]

– والوقت فوضى

وكل العيون عمى وعماء[4]

فجلي هنا – من خلال هذه النماذج– اهمية البعد الحركي الذي جسدته التعويضات البصرية ،التي بلَّغت المعاني الكامنة خلف تلك التعويضات الحسية البصرية .

وفي قول الشاعر:عبد الباسط ابو بكر محمد نجد ما يجسد ذلك حيث يقول :

نرمق الملامح المتناثرة

بعيون مختلفة[5]

كما وظف الشاعر ادريس زايدي هذه التعويضات في قصائده من ذلك قوله:

– كي ارى ما تشائين عند اللقاء[6]

– ارج خيوط الظهيرة قبل المساء

قصيدا تراءيت شاعره[7]

فالمتأمل في لفظتي " تراءيت" و" ارى" يدرك التاثير الحركي فيهما .

ثالثا–تعويض حسي سمعي: و منه قول الشاعرة فوزية العكرمي :

---

[1]– فيصل الاحمر،ديوان المعلقات التسع،ص 99

[2]– المرجع السابق ،ص 34

[3]– نفس المرجع،ص 50

[4]– نفس المرجع،ص 48

[5]– عبد الباسط ابو بكر محمد،ديوان اوقات خارج الوقت،ص 28

[6]– إدريس زايدي،وجع النخيل،ص،12

[7]– نفس المرجع،ص 58

اما تسمعون عويل العراق

و صمت القبور يدك الجبل

و صيحة طفل تذيب الجليد

و صرخة ثكلى تذيب الصخر

اما تسمعون عويل العراق

في كل بيت له الف سر[1]

وقول الشاعر عبد الباسط ابو بكر محمد :

– كي ادخل الى كنف السكينة بصخب انيق[2]

– نصغي لعرس المطر

نعد البلابل باعشاش راسخة[3]

وقول الشاعر فيصل الاحمر

– وهل ترجمان يقول الحكايا

وكل اللغات دياجير تخفي المعاني[4]

وقول الشاعر إدريس زايدي:

– ايا ريح

ها قدمي لحن ساقية في ذراك[5]

– أمد يدي لابي

من وراء الاثير أصيح

[1]– فوزية العكرمي ، ديوان، ذات زمن خجول ،ص 46 .

[2]– عبد الباسط ابو بكر محمد،ديوان اوقات خارج الوقت،ص 19

[3]– نفس المرجع،ص 34

[4]– فيصل الاحمر،ديوان المعلقات التسع،ص 46

[5]–إدريس زايدي،ديوان وجع النخيل،ص 50

على صوت ضاد (هنا صوت القاهرة)[1]

– أرتشف الذعر صوتا اتى

كي يحررني

انا الطفل

زخم كبير من التعويضات الحسية السمعية في هذه الاسطر الشعرية خرجت بها الشاعرة من الرتابة الاسلوبية الى حركية شعرية خلاقة .

رابعا–تعويض حسي شمي : ومنه قول الشاعرة فوزية العكرمي :

– تفوح المنايا من العين قهرا[2]

– ...اشم في إعرابك لاسمائي خيانة[3]

وقول الشاعر عبد الباسط ابو بكر محمد:

– وحدي هنا

النوارس تسقط في قبضة عطرك[4]

وقول الشاعر إدريس زايدي:

– وهذا الهواء يفوح برقوقه

بين حرف المحيط [5]

– تغتالني كي تبعث الزهرات ذاكرة الاريج[6]

وقول الشاعر فيصل الاحمر:

– و أسألة العنكبوت

---

[1]– المرجع السابق،ص 103

[2]– فوزية العكرمي،ص 46

[3]–نفس المرجع،ص 18

[4]– عبد الباسط ابو بكر محمد،ديوان اوقات خارج الوقت،ص 38

[5]– ادريس زايدي،ديوان وجع النخيل،ص 71

[6]– نفس المرجع،ص 62

شذى آسف

بعيون الذي سوف يأتي[1]

خامسا–تعويض حسي ذوقي : نرصد ذلك في قول الشاعرة زينب الاعوج [2]

اخبريني

و اصدقيني القول

على أي الضفاف ودعت اجدادي

و كيف كان وقع الهزائم

و طعم الانتصارات

ويقول الشاعرعبد الباسط ابو بكر محمد:

– آه نسيت طعم الحروف

وتركت فضولي يقودني[3]

– وطعم مخاوفي لم يفارقني

حين تركت غرائزي تقودني[4]

– أهيأ قهوة الصبح بحضورك

وأقطف الكلام الطازج[5]

– كلما تلذذت بخوائي

ازهرت حدائقي بزهوك[6]

---

[1]– فيصل الاحمر،ديوان المعلقات التسع،ص 101

[2]– زينب الاعوج ، عطب الروح ،ص 65

[3]– عبد الباسط ابو بكر محمد،ديوان اوقات خارج الوقت،ص 12

[4] – نفس المرجع،ص 13

[5]– نفس المرجع،ص 14

[6]– نفس المرجع ،ص 14

– أرتشفك بعذوبة القصيدة

كلما إبتعدت

سقطت في القلب بفرح عارم[1]

وقول الشاعر ة فوزية العكرمي:

– ريقها الخجول تطرزه من خضرة صبرك

عند قاف تختزل وحنا[2]

– قطرة في زند نساء يلتهمن أصابعه

وقطرة في زند نساء يلتهمن أصابعه

وقطرة لمعلقات لم تحن [3]

وقول الشاعر فيصل الاحمر:

– البحور لا تعرف الماء

و الخمرة واللذة المستحيلة

لا تعرف الخير فيها سننفق حد الجنون

ومازال تشرابي الخمور ولذتي[4]

– و الروح عابرة

الى مدن اللقاء المر

في اليوم المرير[5]

– آه كم يشتهي الحياة

تتوارى بألحانه[1]

---

[1]– المرجع السابق،ص 17

[2]– فوزية العكرمي،ديوان ذات زمن خجول،ص 36

[3]– نفس المرجع ،ص 20

[4]– فيصل الاحمر،ديوان المعلقات التسع،ص 61

[5]– نفس المرجع،ص 91

سادسا– تعويض حسي لمسي: مثل قول الشاعر عبد الباسط ابو بكر محمد:

–حفيف الروح في فضاء الخشوع

ألمس الوجع مرتبكا أمام كلماتي

ألمس إشتهاءاتي بخيال ضرير

ألمس الليل المتلبس بكِ

يغادر مع أول الخيبة

ألمس الشوق يخاتل ملامحنا[2]

وقول الشاعر إدريس زايدي:

– سقطت يدي تذرو الجدار

وباب حارسة المدار تعاتب الذكرى[3]

وكذا قوالشاعرة فوزية العكرمي:

– ألين من صخرة في الريح تنهضين

أعمق من سحاب مهووس بشكله تنفلتين من قلق [4]

و قد توزعت صور التعويض بنسب متفاوته بين الشعراء من جهة،و بين انماط التعويض من جهة ثانية،و في الجدول ما يوضح ذلك عبر محورين :افقي وعمودي،يبين المحور الافقي اشكال التعويض البصري ،السمعي...الخ و عدد التعويضات (ع) و نسبتها (ن)في كل تعويض و عند كل شاعر ،كان نقول مثلا:ان عدد التعويضات البصرية في ديوان زينب الاعوج بلغ (54) تعويضا بصريا،وعدد

[1]– نفس المرجع،ص 103

[2]– عبد الباسط ابوبكر حد،ديوان اوقات خارج الوقت،ص 16

[3]– ادريس زايدي، ديوان وجع النخيل،ص 61

[4]– فوزية العكرمي،ديوان ذات زمن خجول،ص 57

كل انواع التعويضات مجتمعة بلغت (134) تعويضا،ما نسبته قياسا بعدد قصائد الديوان (24.35)

و يبين المحور العمودي عدد التعويضات و نسبتها في كل تعويض و عند كل شاعر و ذلك حين نحتاج الى المقارنة ، فنقول مثلا : ان عدد صور التعويض البصري عند احمد مفدي هي /24/ صورة و عند ادريس زايدي هي /59/ صور و هي موجودة في شعر عبد الباسط ابو بكر محمدب(67)تعويضا بصريا،و نسبة مجموع التعويضات عند عند عبد الله حمادي /20.51/ و عند زينب الاعوج /24.35/ ،كما يبين المحور العمودي مجموع التعويضات في التعويض الواحد عند كل الشعراء ،فنقول مثلا :ان عدد صور التعويض البصري في الدواوين المدروسة هو /311/ صورة، و نسبة الاثر الحسي في الدواوين المدروسة /30.23/ قياسا ببقية أشكال التعويض الأخرى ، و في المحصلة تقرا عدد صور تعويضات الأثر

جدول يبين صور تعويضات الاثر الحسي

اشكال التعويض	التعويض البصري	التعويض السمعي	التعويض الشمي	التعويض الذوقي	التعويض اللمسي	المجموع الافقي	النسبة الافقية
عبد الباسط ابو بكر محمد	67	21	13	6	32	139	36.11
زينب الاعوج	54	43	12	9	16	134	24.35
عبد الله	27	33	16	11	19	106	20.51

حمادي							
صلاح داوود	35	24	11	18	14	102	17.94
احمد مفدي	24	13	19	15	28	99	15.38
فوزية العكرمي	48	38	9	17	12	124	11.53
ادريس زايدي	59	37	19	14	25	154	5.12
المجموع العمودي	311	209	99	90	114	858	30.23

يوضح الجدول ان التعويض البصري ياتي في الدرجة الاولى ،و تبتعد عنه انواع التعويضات الاخرى ، و لعل ذلك يعود الى قوة درجة الانحراف في الشعر المغاربي المعاصر،وذلك لان التعويض البصري،هو اقرب تعويضات الحواس بالعدول عن المدلول الاول الى المدلول الانزياحي،فهو من جهة التركيب قد يشارك اكثر من حاسة خواصها،يضاف الى ذلك انه اكثر الحواساحاطة بالمشاعرلانه يحيل الى مجمل عناصر العالم الخارجي،الذي يعبر عنه الشاعر بحاسة البصر في الدرجة

-تعويض (الى حسي)_(من حسي)و بالعكس :

يبنى التعويض على صورة تستدعي التنقل من المدلول الاول (حسي) او (عقلي) الى مدلول ثان عكسي ،وتكون فيه زاوية الانحراف اكبر من تعويض (أ) لان المعوِّض و المعوَّض غير متجانسين من حيث الجنس ،ويتم النقل في الواقعة اللغوية من جنس

الى نوع او بالعكس[1]،وهكذا يدعوا الى عمل المخيلة و الذهن بشكل اكبر ،وبالتالي قد يحقق في النص الشعري فاعلية اكبر ،الا انه جاء في المرتبة الثانية من حيث كثافة الشعر المدروس وذلك بنسبة قدرها 30.23توزعت على صورتين:التجسيد و التشييء،تتفرع من الاولى ثلاثة انماط:

تجسيد الاثر ،من نماذجه في الشعر المغاربي المعاصر قول الشاعر عبد الله حمادي في قصيدته"ستر الستور"[2]:

وجودي بان اكون بلا وجود

هوى بنفسك

يهواني ... فاهواه...

و طيف عرشك يلقاني

فالقاه...

و ما احتجابي

وراء النور الا هوى

به التناهي تدنى

صوب محياه.

ويقول الشاعر:

[1]– يوسف اسماعيل ، البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 58

[2]– عبد الله حمادي، ديوان انطق عن الهوى،ص55/54

تجسيد القيمة : كالصبر ، ومن امثلته في الشعر المغاربي المعاصر قول الشاعر ادريس زايدي[1]:

سالت العراق و نلت غراما و منيت نفسي اكون هياما

ارقش ما في الفؤاد سباني هوى هاجني في الفرات اماما

اقاسم،ما نخلة في رياضي رعتها العراجين نسغا سلامة

تمر على سندس صوب بحري تواصل ما قد اتاني اهتماما.

ويقول الشاعر:

تجسيد الصورة : و منه قول الشاعر عبد القادر مكاريا :[2]

و لم تمنع هبوب العشق عني ؟ و لم ترسم حدودا للجناة

و فاطمة البهية ليس يدري سواها ما اكنه في لهاتي

هي الاولى وان ظنت سواها بان العشق ادخلها حياتي.

و قول الشاعر صلاح داود:

و عجت على دار السلام اضمّها وكانت مدى الازمان رجْما لشانيها

فنحن زرعنا الفجر في غيهب الدجى وملنا لعين الليل بالنور نُعْشيها [3]

وقول الشاعر محمد خليل عبو:

كل النوارس حلقت في حضرتي

وبكت على كفي بروج الماء [4]

---

[1]– ادريس زايدي،ديواناسات لي،ص 65

[2]– عبد القادر مكاريا، ديوان صار لا شيء يدهشني،ص 52

[3]– صلاح داود ، ديوان قصائد هاربة...قصائد ارهقتني،ص 116

[4]– محمد خليل عبو،ديوان سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ ،ص 23

اما بالنسبة للصورة الثانية – اي التشييء– فشكل التعويض فيها يختلف عن التعويض (أ) و صور التماثل الحسي في ان السابق يقوم على مدلولين حسيين و يحول ماهو حسي الى شيء غير حسي ،في حين ان الاخير يقوم على مدلولين مختلفين (حسي عقلي) و يشيء المعنويات[1]اي يحولها الى اشياء ملموسة و مرئية ،و منه قولالشاعر احمد مفدي [2]

كمنبر نور....

تهيمين وجدا

يقيم بوادي البنفسج خوفا...

على وجنتيك/ خمائل رؤيا....

تروي بنور اليقين...

جدائل طين لتطفئ

نارا / و حمرا / وسقيا...

ويقول الشاعرعبد الله فراجي :

– وانا المصلوب على بوابة بغداد الثكلى

و انا المخصي أشاهد كل خيول صلاح الدين

تردت في البيداء

وما عادت من رحلتها

وصحائف إبحاري احترقت في طوفان النهرين

[1]– يوسف اسماعيل ، البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 59

[2]– احمد مفدي،ديوان لباس الشفوف،ص 46

وفي رمل الصحراء خبت نوّارة أحرفها[1]

ويقول الشاعر صلاح داود:

وكم قد لهمنا الجوع لم نشتك الطوى: نجوع ولا روح يد الموت تطفيها

و نحن أمرنا الموت الا يضيرنا و هجنا باطفال الى النار نؤذيها[2]

تعويض (من عقلي)(الى عقلي) :

يمثل هذا التعويض "أقصى مراتب الانحراف في الصورة الشعرية" لانه يفرق بين مدلولين عقليين يحتاج اكتشاف العناصر المشتركة بينهما الى اعمال الذهن ،مع ضرورة ادراك البعد التداولي في رسم الصورة الشعرية ،لان المتلقي يشكل دائرة ثالثة تربط بين دائرة المدلول الاول و دائرة المدلول الثاني[3].

يضاف الى ذلك ان صور هذا التعويض تبتعد عن التجسيد ،و تنفر من التوضيح لتخرج الى عالم الصورة المتداعية التي تحملها اللغة الرمزية بكل ما فيها من عمق و انزياحات وهذا ما يجعل من الشعر المغاربي المعاصر ارضا خصبة للابداع الدلالي و الحركية الاسلوبية البديعة.

و قد حققا تلك الصورة الرمزية في التعويض (ج)و فق الجدول الاتي الذي تشير فيها لارقام الى عدد الصور التعويضية (ج) و صورته الرمزية عند كل شاعر:

[1]– عبد الله فراجي، ديوان تراتيل الجمار الخابية،ص 73

[2]– صلاح داود، قصائد هاربة ...قصائد ارهقتني،ص 116

[3]– يوسف اسماعيل ، البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 91

الشعراء	احمد مفدي	ادريس زايدي	عبد الفادر مكاريا	فوزية العكرمي	عبد الله حمادي	المجموع
الترميز	195	148	85	92	137	666

يهيمن الترميز على الشعر المغاربي المعاصر ،فهذا العنصر المهم اي" الرمز" عدا عاملا مهما من عوامل انفتاحية النص الشعري على بحر من الدلالات وهذا ما يفتح المجال امام الدارسين و النقاد الى تعددية القراءة .

يشكل مجموع تعويضات المشابهة 1518 صورة تتوزع على ثلاث صور هي:

أ/ تعويض (من حسي)(الى حسي)بنسبة97.24

ب/ تعويض (من حسي)(الى عقلي) بنسبة86.47

ج/ تعويض (من عقلي)(الى عقلي)بنسبة 26.28

يبرز هذا طغيان صور التعويض (أ) على الشعر المغاربي المعاصر ، وهذا يتفق مع النتائج الداخلية التي بينت هيمنة التعويض الرمزي ،مما يؤكد ميل الشعراء المعاصرين في المغرب العربي الى الغموض و الترميز و الصور التي تشكل زاوية انحراف كبيرة بشكل عام ،وهذا ما يجعله شعر مشبع بحركية داخلية في بناه و اخييلته يبتعد كل البعد عن الجمود و الصور النمطية .

4- البعد الحركي في جماليات المجاورة:

تعتمدحركية تعويضات المجاورة في البلاغة العربية اساسا على علاقات المجاز المرسل و الكناية،"فالعلاقات الداخلية القائمة على اساس المجاورة تكون منتمية الى مجموعة واحدة، بالاضافة الى عودة الجزء الى الكل او عودة المفرد الى العموم" ،[1]و تبنى علاقات المجاز المرسل على نمطين

←أ:**علاقات خارجية** تربط بين مدلولين ،الاول و الثاني برابط خارجي ،حيث الحقل الدلالي لكل منهما يشكل وحدة مستقلة تنفصل عن الاخرى نوعيا ،كان نقول: "يسدي إلي يدا تضاف الى اياديه الكثيرة "فالمنافرة واقعة بين الفعل "يسدي" فنقول "يسدي لي عملا صالحا يضاف الى اعماله الكثيرة" فالمدلولان الاول:اليد و

الثاني العمل الصالح،مرتبطان بعلاقة خارجية ،لان كل منهما ينتمي الى طبيعة مغايرة .

يضاف الى ذلك ان هذا االانحراف من نوع الى نوع بين المدلولين يتناول مفهومية الالفاظ اي انه يحل لفظة مكان لفظة اخرى ، من مفهومية مختلفة و هذا ما لاحظناه في انزلاق "اليد" الى "العمل الصالح" .

و مما جاء في البلاغة العربية من تلك العلاقات عن المجاز المرسل خاصة :

1/السببية: استعمال السبب للدلالة عن النتيجة

2/المسببية: استعمال النتيجة للدلالة على السبب

3/المحلية: استعمال المحتوى للدلالة على المحتوى،وذلك بعلاقة مكانية ،او علاقة زمانية .

4/الحالية : استعمال المحتوى للدلالة على المحتوى ،و منه جاءت المدينة و المقصود اهل المدينة.

[1]- يوسف اسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 67

5/يضبف البستاني الى تلك العلاقات نوعين ،هما [1]:

6/ استعمال المجرد للدلالة على الحسي ،مثل "رايت جمالا عربيا منسيا"ذكرت الصفة للدلالة على الموصوف الحسي

7/ استعمال الحسي للدلالة على المعنويات مثال:"له قلب كبير"و المقصود بالقلب المعنى المجرد اي الاحاسيس و المشاعر

<<ان النمطين من العلاقات يقومان على البعد التركيبي/النحوي،و البعد الصرفي للوصول الى البعد الدلالي ،في حين كانت التصنيفات السابقة ذات بعد دلالي فقط>>.[2]

← **ب:**وهي عبارة عن علاقات داخلية لا ينتمي فيها المدلولان الى حقلين دلاليين مختلفين و بالتالي لا يتم الانتقال من المدلول /1/ الى المدلول /2/ عبر النوع ،كما في العلاقات الاولى و انما يقوم الانتقال على توسيع دلالةالمدلول الاول او تضييقها ،مع الاحتفاظ بصورته المفهومية ،ومن ذلك "القى كلمة" و يريد "خطابا" فالمدلولان ينتميان الى نوع واحد ،وحقل دلالي مشترك ،و عملية الانتقال تتم بعلاقة داخلية من الجزء الى الكل .

و من انماط العلاقة الداخلية نجد:

1/ الجزئية :استعمال الجزء للدلالة على الكل

2/ الكلية :استعمال الكل للدلالة على الجزء

3/ اعتبار ما كان :استعمال لفظ تدل على وضع في الماضي للدلالة على وضع حاضر

4اعتبار ما سيكون: استعمال لفظ للدلالة على المستقبل للدلالة على وضع في الحاضر

[1]– صبحي البستاني ، الكتابة الفنية في الصورة الشعرية، ص 131–132

[2]–يوسف اسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري،ص 71

5/ العموم:يذكر العام و يراد الخاص

6/ الخصوص : يذكر الخاص و يراد العام .[1]

و الكناية في البلاغة العربية ،وعلى وجه الخصوص التصنيف الذي حدده السكاكي،فهي عنده تبنى على ثلاثة انواع:[2]

1/ كناية عن صفة : و منه"فلان طويل نجاده" اي طويل القامة و عرفها الجرجاني بقوله:يراد بها <<اثبات معنى من المعاني ،فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ،ولكن يجيء الى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود فيومىء اليه و يجعله دليلا عليه>>[3]

2/ كناية عن الموصوف: هي استبدال التسمية بالتعريف

3/ كناية عن النسبة: او كناية عن تخصيص الصفة بالموصوف .

و لا يخفى ان تصنيف الكناية في البلاغة العربية ذو بعد تركيبي في الدرجة الاولى ،حاول البلاغيون العرب من خلاله، رصد البعد الدلالي ،كتعويض الصفة العرضية (المدلول الاول) =الخطاب،بالمدلول الجوهري (المدلول) الثاني=الموصوف

كما ورد في البلاغة العربية مجموعة كبيرةمن التصنيفات التيتخص تعويضات المجاورة بلغت عند بعض النقاد تسعة انواع من الكناية و ثمانية انماط من المجاز المرسل ،و فروعا ثانوية كبيرة.

أ-تغيير(العام)بـ (الخاص) و العكس:

[1]- المرجع السابق، ص 72

[2]- نفس المرجع ،نفس الصفحة

[3]- الجرجاني ،دلائل الاعجاز،ص 66

يعتمد هذا التغيير على ان يكون المدلول الاول يدل على العموم ،وحينها سيكون التغيير بمدلول ثان يدل على الخصوص ،والعكس صحيح.

*** تغيير التخصيص:**

يتمظهر تغيير التخصيص في الدواوين المدروسة بصورتين[1] :

*-**يذكر الجزء و يراد الكل** ،اي الانطلاق من التخصيص الى التعميم[2] ،ومن ذلك قول الشاعر محمد خليل عبو :

مامر طيف العارفين بذرة
منها حوت سِفر الرؤى المياد
إلا تلظت بالاسى و تفطرت
اكبادهم..من روعها اكبادي [3]

ذكر العضو الفيزيولوجي (الكبد) ويراد به الانسان ككل،فالعلاقة القائمة بينهما علاقة مجاورة ،لانهما ينتميان الى فئة واحدة مشتركة

و من ذلك ايضا قول الشاعرة فوزية العكرمي:

سيطلقون بين انامك المواجع و الشهوات[4]

ذكرت الجزء (الانامل) وارادت دلالت الجسد ككل ،فالعلاقة بينهما علاقة مجاورة كونهما ينتميان لمجموعة واحدة.

توزع هذا التصوير في الشعر عند اغلب الشعراء بنسب متفاوتة .

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني،دلائلالاعجاز،ص184.

[2]- نفس المرجع،ص185

[3]- محمد خليل عبو،ديوان سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ،ص 39

[4]- فوزية العكرمي،ديوان ذات زمن خجول،ص 26

ب- تعويض(مفرد)- (جزئي)

يذكر المفرد للتعبير عن صفة جزئية في المجموع و المدلولان :الحاضر و الغائب (المفرد والمجموع)يتحققان بعلاقة داخلية ،تنطلق من الخاص الى العام[1] ،و من ذلك قول الشاعرة زينب الاعوج:

لمحتكِ عند عتبة البيت الاندلسي

فارعة كنتِ[2]

استحضرت الشاعرة صورة جزئية (عتبة البيت) لتدلل بها على عموم المكان ككل (الاندلس) من خلال إستحضار المفرد بصورته الجزئية المتمثلة في الجزء المكاني (عتبة) و المدلولان يخرجان من نوع واحد ،ومجموعة واحدة (الوحدة الترابية او وحدة الارض الاندلسية) .فهذا الانتقال بين المفرد والجمع ،تم عن طريق علاقة داخلية قامت على اساس إضاح مفهوم المدلول الاول.

وكذلك قول الشاعر عبد الله حمادي في هذا الباب:

أغيمة الليل لاوزر يساورني

ولا اتّقاء ادِّكار

حمَّ بلواه

رقائق الطائر

الميمون تحملني

وتحمل الشوق

[1]- الجرجاني ،دلائل الاعجاز، ص 68

[2]- زينب الاعوج ،ديوان عطب الروح،ص 97

لاستجلاء مغزاه...[1]

ذكر الشاعر الجزء المتمثل في (غيمة الليل) واراد بها التعبير عن الليل ككل من خلال إراد صورة جزئية للتدليل عن مفهوم اعم و اشمل،وهما يخرجان من صنف واحد (زمن العتمة اي الليل)

كما ذكر الشاعر الجزء في عبارة (رقائق الطائر) واراد بها الطائر ككل ، فهو هنا استحضر صورة جزئية ليعبر بها عن مدلول كلي.

*-**تعويض التعميم**:يذكر فيه التعميم و يراد التخصيص[2] ،وذلك عكس تعويض التخصيص،ومن صوره في الشعر المغاربي المعاصر :

1-(+كلي)/(- جزئي):يذكر الكل و يراد الجزء،اي يتم الانطلاق من العام الى الخاص[3]

مثل قول الشاعرة زينب الاعوج:

لا بائع الفول ولا الافريقية بائعة الذرة[4]

ذكرت الشاعرة لفظة " الافريقية" وهي تريد بها التدليل عن فتاة ذات بشرة سمراء من قارة افريقيا، فهي ذكرة اللفظة بعمومها "افريقية"للتعبير عن الفتاة على وجه التخصيص.

وكذلك نجد قول الشاعر إدريس زايدي :

اتى زمن و المنتهى حط ركبه على سرر الحمآت والقصف قاتل

تقاطر غيم والرعود تناثرت كفى الارض ملهاة فركحك راحل[1]

---

[1]- عبد الله حمادي،ديوان انطق عن الهوى،ص 59

[2]- الجرجاني ،دلائل الاعجاز ص 68

[3]- نفس المرجع ، ص69

[4]- زينب الاعوج،ديوان عطب الروح،ص 114

ذكر الشاعر العبارة على عمومها (تقاطر غيم) وهو يريد بها التدليل على قطرات المطر ،فالغيم لا يتقاطر بل المطر، فالمدلولان ينتميان لمجموعة مشتركة و متجاورة ،والعلاقة التي تم بها النقل من المدلول الاول (الغيم)الى المدلول الثاني(المطر) هي علاقة داخلية .

فالواضح هنا من خلال هذه النماذج ،الاهمية التي تخلقها هذه التعويضات في حيوية الدلالة من خلال هذه الصور التركيبية ،غير ان هذه التعويضات سجلت حضور ضعيف في الدواوين المدروسة .

ت-. تغيير (+السبب)بـ(- المسبب)و العكس :

ادخله البلاغيون العرب في باب الايجاز البلاغي ،لما فيه من اكتفاء حيث يكتفي بذكر المسبب عن السبب ،او يذكر السبب عن المسبب[2] الا ان وظيفته الانفعالية لا تتوقف عند حدود الايجاز ،بل تتعداه الى الفاعلية الشعرية الايحائية جماليا و قصديا ،و لعل ذلك كان وراء كثافته في الشعر المدروس كما يبين الجدول الاتي الذي يشير الى عددصور التعويض و نسبتهفي احد وجهيه :ذكر السبب او ذكر المسبب،والوصول الى النتائج الافقية للتعويض و نسبته بوجهيه مجتمعين ،عند الشاعر الواحد وعند الشعراء جميعا:

[1]- إدريس زايدي ديوان اسات لي،ص 78

[2]- عثمان بن جني،الخصائص ،تح :محمد رجب النجار ، مطبعة دار الكتب،القاهرة ،مصر ،ط2 ، 1952، ص 173.

الشعراء	فوزية العكرمي	عبد الباسط ابو بكر محمد	إدريس زايدي	عبد الله فراجي	فيصل الاحمر	النتائج	النسبة الافقية
السبب	34	28	61	79	53	255	16 بالمئة
المسبب	19	41	37	25	67	169	11بالمئة
النتائج العمودية	53	69	98	104	120	424	27 بالمئة

-تغيير السبب:

بمعنى "يذكر السبب و يعوض المسبب بعلاقة خارجية ، فعملية الانزلاق من المدلول الاول الى المدلول الثاني تمت بفعل علاقة المجاورة"[1]مثال ذلك ،في ان اللسان هو الذي يقوم بتحقيق فعل الهجاء مثلا،و اخراجه الى حيز الوجود ،اي انه كان السبب وراءه، وهما بذلك لا يشكلان حقلا دلاليا واحدا ،كما كان الامر في تعويض التعميم او في تعويض التخصيص ،و انما يشكلان حقلين دلاليين مستقلين مترابطين بعلاقة سببية ،و الانزلاق يتم بالانتقال من مفهوم اللفظة الاولى الى مفهوم اللفظة الثانية ،اي اننا امام انتقال خارجي على مستوى المفاهيم ،ولسنا في مجال توسيع مفهوم اللفظة نفسها .

مثال ذلك قول الشاعرة فوزية العكرمي:

صادروا صوتي والزنبقة

[1]– الجرجاني ،دلائل الاعجاز ، ص 70

اماتوا فيّ هوى النرجسة[1]

في الشاهد ذكرت الشاعرة السبب الذي به ومن خلاله تُتلى القصائد والمتمثل في (الصوت)،للتدليل به على الشعر ،فذكرة الشاعرة الفعل المُنجز والذي يعتبر المدلول الاول وهو " الصوت" وحذفت المدلول الثاني اي "الشعر"فالعلاقة السببية القائمة بين المدلولين ،هي التي خلقت المرونة للانتقال من الفعل المنجز الى مدلول افتراضي .

- تغيير المسبب:

يذكر المسبب و يعوض السبب بعلاقة خارجية ،حيث العلاقة تسير بشكل معاكس لما كانت عليه في تعويض المسبب ،فذكر هنا ما حذف هناك (المسبب)و حذف هنا ما ذكر هناك (السبب) ويتم الانتقال الخارجي بعلاقة المجاورة المتمثلة بالمسببية ،التي تحل حقلها الدلالي مكان الحقل الدلالي المستقل للسبب (المرثي) و تقوم بتعويضه دلاليا لنفي الانحراف بين الواقعة اللغوية و السياق[2]

و مثال ذلك قولالشاعر ادريس زايدي:

سألت العراق ونلت غراما ومنّيت نفسي اكون هُياما

ارقش ما في الفؤاد سباني هوى هاجني في الفرات إماما

تمُررُّ على سندس صوب بحري تواصل ما قد اتاني اهتماما[3]

في عجُز البيت الثالث،ذكر الشاعر المُسبب للحالة الشعورية التي يصفها في الابيات "تواصل ما قد اتاني اهتماما"وحذف السبب الا وهو" العراق"،فتعويض السبب جاء بعلاقة

[1]– فوزية العكرمي،ديوان ذات زمن خجول،ص 44

[2]–الجرجاني ،دلائل الاعجاز ،ص 70

[3]– ادريس زايدي،ديوان اساتُ لي،ص 65

خارجية بين المدلول الاول(الوجد. و المُعبر عنه بـ" ماقد اتاني اهتماما" وبين المدلول الثاني الغائبوهو (المعوَّض)) الا وهو " العراق" فالعلاقة الخارجية القائمة بينهما هي المُسببية.

إن مُحصِلة دراسة جماليات المشابهة و المجاورة تُثبت طغيان المشابهة على الشعر المغاربي المعاصر عموما،وهذا حاصل بتفاوت بين الشعراء ،وكذلك هو الحال في كثافة التصوير،فعند بعض الشعراء نرصد اهتمام بالصورة الشعرية ،وعند معظم الشعراء بدرجة كبيرة.

الفصل الثالث

تجليات الحركة الدلالية في الشعر المغاربي المعاصر

المبحثالأول :الانفتاحالدلاليوحركيةالنصالشعريالمغاربي

أ- الإنفتاحالدلالياصطلاحا

ب- الانفتاح الدلالي كحجة للاشباعا لادراكي

المبحثالثاني- دورالثنائيات الضدية في تحريك المعنى

1-التأصيل اللغوي للمصطلح

2- التأصيلا لإصطلاحي

3- الثنائيات الضدية في النقد العربي

أ- الثنائيات الضدية الشعرية في التراث النقدي العربي

ب- الثنائيات الضديةالشعرية فيالنقدالعربيالحديث

4- الثنائياتالضدية الشعرية في النقد الغربي

5- الثنائياتالضديةفيالشعرالمغاربيالمعاصر

المبحثالثالث: توظيف التناص في تحريك الدلالة الشعرية

1- مفهوم التناص

2- مفهوم التناص عند النقاد العرب

3- حركيةالتناص في إنتاج الدلالة

أ-التناص القرآني

ب- التناص الأسطوري

أولا: أسطورة السندباد

ثانيا:أسطورة شهرزاد

ثالثا: أسطورة سيزيف

ج- التناص مع التراث والشعر العربي

المبحث الرابع : الرمزوتجلياته في تحريك الدلالة الشعرية

1- البعد اللغوي للرمز

2- الحد الإصلاحي للرمز

3 - مظاهرحركية الرمز في الشعر المغاربي المعاصر

أ- المرامي الحركية في الرموز الطبيعية

ب- دور الغموض الصوفي في ديناميكية الشعر المغاربي

الفصل الثالث : تجليات الحركة الدلالية في الشعر المغاربي المعاصر

إستطاع الادب المغاربي المعاصر ان يشق طريقه ويرسم مقوماته الخاصة،داخل تحولات تاريخية كبروسط تيارات حضارية مختلفة،وهذا راجع لطبيعة المنطقة الجغرافية المتميزة المُتنازع عليهادائما،والمعروف انها منطقة تواترت عليها الكثير من الحقب التاريخية والاحداث و السياسات و الأيديولوجيات المختلفة التي كان لها تأثير مباشر أو غير مباشر في طبيعة الإبداع ،الذي لم يلقي في بداية عهده الإهتمام اللائق، ولكن مع التحولات التاريخية وتوالي الحقب التاريخية المتعاقبة، ، استطاع أن يأخذ لنفسه مكانه، جعلت الاحتفاء به محليا ودوليا أمرا واقعا[1]

إن الشيء الذي إتفق حوله كل الدارسين والنقاد،هو أن الشعر المغاربي كان في بدايته أقرب ما يكون الى الأدب المشرقي ،فقد كان أدبا مقلدا يضعف فيه الإبداع في جوانب واسعه لكن الملاحظ هو هذه النقلة النوعية للأدب المغاربي الحديث، من حيث الخصوصية والتميز، فملاحظه الحركه الثقافية على مستوى الإنتاج الفكري أو الفلسفي في المغرب العربي، تثبت ان هذه البلدان على حالة من الدينامية (الحركية) وعمق إشتغال وتميز لاسيما في العواصم الكبرى(تونس، الجزائر، المغرب).

فالدارس للشعرية المغاربية المعاصرة يدرك وجود جهاز مصطلحي يغلب عليه اللاتحديدفي مدلولاتها، يكاد يكون لهؤلاء الشعراء ميزه وخاصيه تميزهم، ومن تجليات هذه الخصوصية انها تنظم تنظيما توليديا، غير أن هذه الخاصية التكاثرية لا تخرج عن إطار الإشعاع التعبيري، و التنويع الأسلوبي، ذلك أن الطاقة الدلالية الكامنة في النص الشعري هي المحركة لهذا الشحن التوليدي، الذي يؤدي الي فتح مجال الاحتمال الدلالي، وتوسع مساحة

[1]– ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ، 1991،ص107

التعبير اللغوي أمام القارئ ليتحرك في فضاء النص حركة كبيرة تتيح له إمكانية الوقوف عند الدلالات غير المشبعة، وبالتالي يثري النص.

من خلال هذا الفصل سنحاول تتبع أشكال هذه الانفتاحية الدلالية وارتباطها بدينامية النص الشعري المغاربي، وكذا الآليات والوسائل التي جعلت منه نصا متعدد دلاليا حمال للعديد من القراءات وعلي رأس هذه الوسائل "الرمز" و"الغموض" باعتبارها أحد أهم روافد الحركية الدلالية في الأساليب التي انتهجها الشعراء المغاربة المعاصرين، ولكن قبل هذا كله من الضروري أن نبحث في حقيقة الانفتاح الدلالي في النصوص الشعرية المعاصرة ومدى ارتباطها بالحركية الدلالية وهنا تتجلى أمامنا عديد الاشكالات التي تتطلب منها البحث عن إجابات شافية لها فهل الإقرار بتعدد المعاني يدل على إنفتاح دلالي منفلت؟ وهل تعدد المعاني هو المسوغ لتعدد القراءات؟ ومامسوغات هذا الانفتاح الدلالي؟ وهل الطاقة الدلالية للكلمات هي التي تقضي الي هذا التعدد و التكاثر والتناسل؟ وما الفائدة في إعتبار النص الشعري متحركة منفلتا يأبى التقيد ويعشق التمرد والانعتاق؟

هذا ما سنحاول دراسته في هذا الفصل، لكن قبل ولوج عوالم البحث، توجب علينا ضبط بعض المفاهيم المرتبطة ارتباطا وثيقا بهذا الفصل ألا وهو علم المعاني والدلالات ، حيث أن لكل علم مصطلحاته التي يجب ادراكها جيدا.

- في مفهوم علم الدلالة :

عرف الجرجاني الدلالة بأنها :<<كون الشي بحالة يلزم مع العلم به العلم بشي آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلل، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى بإصلاح علماء الأصول ،محصورة في عبارة النص، و إشارة النص، ودلالة النص و اقتضاء النص.>>[1]وضعنا هذا التعريف ، أمام ثنائية (الدال والمدلول) فلا يتحقق العلم بالشيء

[1]- الجرجاني علي بن محمد ،كتاب التعريفات ،حققه: مجموعة من العلماء باشراف الناشر، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ط1، 1983 ،ص 174 .

الأول دون العلم بالشيء الآخر، ولذلك كانت الدلالة اللفظية الوضعية التي هي كون اللفظ، متي أطلق أو تخيل فُهِمَ منه معناه للعلم بوضعه.

<<اما الدلالة اللفظية غير الوضعية، فهي الدلالة اللفظية الطبيعية كدلالة (آه) على الوجع>>[1] فنحن هنا إذا أمام نوعين للدلالة اللفظية (وضعية وطبيعية) .

تقوم الدلالة اللفظية عند المناطقة وغيرهم، بناءا على تنويعات ثلاث، وهي مقسمه إلى :المطابقة والتضمن والالتزام، لأن اللفظ الدال بالوضع يدل على تمام ما وضع له بالمطابقة وعلى جزئه بالتضمن، وعلى ما يلازمه في الذهن بالالتزام كالإنسان، فإنه يدل على تمام الحيوان الناطق بالمطابقة وعلى جزئه بالتضمن وعلى قابل العلم بالالتزام[2].

فموضوع علم الدلالة يستهدف مجموع الكلمات لا مفردها لان <<علم الدلالة علم الجملة يستهدف بشكل مباشرة المعنى أي ماهو مغزي(séné) لأن علم الدلاله ينصرف انصرافا كليا الي العمليات التكاملية للغه، في تداخلها البنيوي>>[3].ومن هنا جاءت الدلالة في صورتها النهائية ،والتي تقوم على أساس البحث عن المغزى العام للنص، والذي يتكرس في تشكل المعنى وتبلوره إذ أن تتابع المستويات الدلالية للصوت ثم الكلمة ثم الجملة ثم الصورة (الجزئية والكلية) يشكل لنا في النهاية .الدلالة الكلية للنص الشعري ، أي أن <<مجموع هذه الدلالات الفونيمية والمورفولوجيا والتركيبة والصورية المتتابعة والمتضافرة تشكل لنا الدلالة الكلية>>[4] من خلال هذا القول،نفهم بأننا أمام الدلالة الكلية للنص، الذي فضل جوانبها الدكتور مراد عبد الرحمان مبروك في كتابه، النظرية النقدية الذي وفي معرض حديثة عن

---

[1]– المرجع السابق ، ص 175 .

[2]– ذهبية حمو الحاج ، ترجمة الفصل الأول من كتاب (analyse du discour) فرانسيس مايير (francien moziene) دورية الخطاب ،منشورات مخبر تحليل الخطاب ،جامعة مولود معمري ،تيزي وزو، العدد الثالث ، ماي 2008، ص 392 .

[3]– مراد عبد الرحمان مبروك، النظرية النقدية ، النادي الادبي الثقافي،جدة،السعودية،ج1،ط4 ، 2012 ، ص111

[4]– عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز، ص 263.

أنماط الدلالة يبين أنه << يمكن تقسيم الدلالة الكلية للنص إلى قسمين الأول : الدلالة لكلية الظاهرة ،والثاني الدلالة الكلية المضمرة>>[1]بمعنى أن الدلالة الكلية الظاهرة تقرر معنا سطحيا يرتبط بهده المكونات (صوتا وكلمة وجملة وصورة) في حين أن (الدلالة الكلية المضمرة –التأويلية) ذات نزوع عميق للكشف عن صلب المعنى "معنى المعنى" الذي يلبس عباءة الرموز والأحلام والأطيار ،ويرتبط بمكونات ثقافية تجتمع فيه عديد الأنساق لبلورته .[2]

من خلال هذا الطرح يتضح لنا بأن التأويل هو ذلك البحث عن قراءة الباطن مع وجود ظاهرة وهنا نقف أمام ثنائية ملحة تعرض نفسها بقوة وتطرح شكل القراءة التي تكون عبر تلك الطاقة التأويلية الكامنة في النص والأداة التأويلية المشرحة والشارحة والسؤال التأويلي الذي يفرضه الابداع في الابتداء والانتهاء ونقف أمام المستوى الدلالي بغية البحث في استكشاف المكون الدلالي في علاقته بحركية الشعرية المغاربية المعاصرة وتبين صورتها وجماليتها من خلال قراءة في انفتاحية النصوص الشعرية المغاربية ثم الثنائيات وتوظيفاتها لخلق حركية فنية في النصوص ثم التناص فالرموز ثم الغموض وما يحمله من عمق تأويلي حركي، لتتضح في الأخير الدلالة الكلية لحركية النص الشعري المغاربي .

المبحث الأول:الانفتاح الدلالي وحركية النص الشعري المغاربي

من المُتعارف عليه في الدراسات العلمية الجادة ،بأن عِمادالمُنجزات التحليلية،وبلوغالاهداف المعرفية، لا يتأتى إلا في ضبط المصطلحات النقدية،فيُزال بها الغموض و الإبهام، ويمحواالتساؤلات التي تُطرح حول ماهيتها، لذا نفتتح هذا الفصل بمفهوم الانفتاح الدلال،كمُنطلق هام لهذه الدراسة.

1-الإنفتاح الدلالي اصطلاحا :

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك، النظرية النقدية ، ص 113 .

[2]– عبد الحمد عجيبة ، الرمز الصوفي في شعر سليمان جوادي –دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير ،جامعة الحاج لخضر ،باتنة، الجزائر، ص 118 .

نستهل التحديد الاصطلاحي للانفتاح الدلالي من خلال <<ربطه بحتمية ثراء النص دلاليا واسلوبيا، وبيان ذلك أن الألفاظ المشكلة للنص الأدبي مشحونة بشحنات دلالية مركبة شديدة التعقيد تفضي إلي سبيل من القراءات غير المحدودة بالنظر إلى إمكانيات اللغة التعبيرية الهائلة،>>[1] ومن ثم فالنص الواحد قد يولد نصوصا اخري،أي << نصوصا مستقلة تنمو وتتفرع وتتشعب، وتصبح نصا متكاملة، يحمل رسالة قد تتفق أو تختلف عن تلك التي يحملها النص الأم >>[2].

من خلال هذه المفاهيم،يتبلور لدينا مفهوم عام مفاده ، أن النصوص الادبية ذات طبيعة خاصة، هذه الخصوصية تأتي من كونها تنظم بأساليب توليديا، لكن هذه الميزة التكاثرية لا تخرج عن إطار القوانين التعبيري، و التنويعات الأسلوبي. وهذا راجع بالاساس لتلك المُقومات الدلالية الكامنة في النص ،فهي المحرك الرايسي الذي يخلق الدلالات التوليدية، الذي يؤدي الي فتح مجالالاحتمال الدلالي، وفتحمجالات التعبير اللغوي أمام المتلقي ليتحرك في فضاء النص حركة كبيرة تتيح له إمكانية الوقوف عند الدلالات غير المشبعة، وبالتالي يثري النص،<< إن عملية توسيع طاقات العباراتاللغوية لا يتم بمعزل عن مراعاة المادة النصية وقابليتها لهذا التوسع الدلالي>>[3] ولنقول بعبارة أكثر بيانا، أن ما يشبع ادراك القارئ وهو يقتحم تخوم النص، هو الرغبة في استكشاف حقائقه الجمالية و استظهار دقائقه، لأن الإنفتاح ينسجم مع مشروعية تعدد القراءات وتبين وجوهها والكشف عن بعض الوجوه، للاقرار بخصوصية النص وثراء مادته الدلالية، ولقد أدرك المتقدمون من العلماء جوهر الإنفتاح وماهيته، وحقيقة مبدأ تعدد الوجوه الدلالية مطلبا عقليا لا يجوز الشك فيه، ولم يكن ينظر إلى الوجوه الدلالية المختلفة، باعتبارها ذكاء خاص او

[1]– عزيز محمد عدمان، حدود الانفتاح الدلالي في قواعد النص الأدبي ، مجلة عالم الفكر ، العدد 3يناير مارس، الكويت، ص 74 .

[2]– سيزا قاسم، توالد النص، واشباع الدلالة، تطبيقا على تفسير القرآن، مجلة، البلاغة المقارنة، العدد،8الجامعه الأمريكية، القاهرة، ربيع ،1998ص.

[3] – نفس المرجع ، ص 74 .

ميزة فرديه.ولكن يُنظر لها على انها خادم للنص لأننا من خلال الانفتاح على تعددية الوجوه الدلالية نخدم أنفسنا، حيث شعر المتقدمون ان تعدد الوجوه الدلالية مطلب نفسي وأخلاقي وروحي في وقت واحد .[1]

2-الانفتاح الدلالي كحجة للاشباع الادراكي:

ومعلوم أن ربط الإنفتاح بالثراء النصي يعكس درجة الاشباع النفسي والادراكي لدى القارىء الذي يسعى جاهدا إلى تحصيلها عبر شبكات النص من خلال <<الاستشراف الجمالي والفني ذلك أن النفوس البشرية تنفر من القريب المالوف الجاهز و تطمح الي القفز في المجهول، عاشقة المغامرة والمساءلة والمساجله والاختبار ويظهر هذا جليا في المقاربة الأسلوبي الجادة التي تسير أغوار العبارة بأدوات منفتحة غير منفلتة لأن النص الجدير بالقراءة، يشكل في حقيقته وبنيته حقلا منهجيا يتيح للقارئ الجدير بالقراءة، أن يمتحن طريقته في المعالجة،وخلق حيز نظري يمكنه من البرهنة على قضية من القضايا، أو فضاء دلاليا يسمح له باجتراح معنى، أو إنبجاس فكرة.>>[2] ذلك لان القرآءات ذات البُعد التوالدي المُنتج التيتعمل على استثمار وسائل التحليل الأسلوبي وتخلق لنفسها أدوات التمحيص و التشخيص تجعلها قراءة ممتدة في الزمان والمكان، لأنها لا تستسيغالإتباع ولا وتقنع بالمعطى الموحد الثابت، لكنها قراءة يحكمها الإبداع، و تقودها الرغبة في فتحمجالات فكرية جديدة، وهذا مكمن الحركية المنتجة في النص الشعري المغاربي المعاصر الذي يفتح المجال للمتلقي بتعدديه القراءة، فالانفتاح الدلالي، لا يمكن فصله بحال عن القراءة، الإبداعية المنتجة للنصوص، ومن هذا البيان علم أن تقييد هذا الإنفتاح بالمرجعية النصية والحضارية لا ينافي ثراء العمل الأدبي أو يجافيه، بل إن الانفتاح المسؤول هووفاء لمشروعيه القراءة الهادفة

---

[1]– مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنوان والآداب الكويت ، رجب 1415 هـ ، يناير 1995، ص 77 .

[2]– علي حرب، قراءة بألم يقرأ، نقد القراءه، مجله الفكر العربي المعاصر، العدد ،61/60مركز الإنتماءالقومي، بيروت، لبنان، جانفي، فيفري، ،1989ص.41

والراشدة، وفي هذا السياق يقول بول ريكور:<< أن تقرأ يعني- بافتراض أكثر عمومية-ان تنتج خطابا جديدا وان تربطه بالنص المقروء ليكشف قدرته على إستعادة الخطاب لذاته بشكل متجدد وهي التي تعطي خاصيته المفتوحة على الدوام،وذلك من خلال (التكوين الداخلي للنص ذاته) .[1]

لكن الجدير بالذكر هنا ،هو ان الدراسة الجادة في مكنونات الفضاء الدلالي للنص يلزم الباحث بحدود الانفتاح المشروع الذي ينطلق من فضاء التركيب اللغوي، ذاته ذلك أن إنتاج دلالة ما من الدلالات هو إنتاج لمعرفة الإنسان لذاته

ان التفسير عملية تكشف لطرائق جديدة في الوجود واشكال جديدة من الحياة من شأنها ان تمد للقارئ بقدرة جديدة على معرفة نفسه.[2]

ان هذا الإنفتاح الدلالي هو مطية للقراءة الأسلوبية المنتجة و المثمرة، وهي ان لا يضرب عن الداري، أن الإنفتاح مهما امتد في فضاء النص لابد أن ينتهي إلي قرار، أوامر أو مركز ثابت، وهو محور العملية التأويلية، غير أن ما يقال الانفتاح المنضبط على قيم النص، وسياقة الحضاري والإنسانية، إنفتاح متحرر من قيود النص ذاته، بل يزعم لنفسه الحرية المطلقة في الانفلات.[3]

ومن الثابت في الدراسات النقدية المعاصرة ان تعدد القراءات هو منبع الانفتاح الدلالي، وطالما طرحت مشروعية التعدد انطلاقا من مسألة خلود النص الأدبي، وقد اعتبر كثير من ذوي الاختصاص، أن تعدد القراءات هو الذي يكفى بقاء النص متدفقا عبر الأجيال لقدرته الداخلية على المسألة، والمساء له التي تقضي إلى تحريك دلالة النص، وتفجيرها في فضاء

[1] – بول ريكور ،النص و التاويل، ترجمه، منطق عبد الحق، مجله العرب والفكر. العالمي، العدد ،3مركزالإنتماء القومي، بيروت، لبنان، صيف ،1988ص 47 .

[2]– مصطفى ناصف، نظريه التأويل،النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، ذو الحجة142هـ، مارس 2000، ص 227 .

[3]– عزيز محمد عدمان، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، ص 77 .

دلالي متجدد،[1] ومن ثم فإن التعدد مناف للأحادية التي تحرم النص من الانفتاح على عوالم دلالية متجددة بتجدد القراءة ولاشك في أن الذي نحرص عليه في هذا السياق هو أن الذي نحرص عليه في هذا السياق هو أن النص الحي الخصب يستمد خصائصه الجوهرية من ذاتيته التعبيرية وصياغته الحرفية التي تجدد قوته الأسلوبية، لأن حركة النص في الزمان والمكان هي حركة متطورة، وبهذا الاعتبار فإن التوسل بمصادر جديدة في التفكير النقدي كفيل بالكشف عن زوايا النص الجديدة، فكلما تطورت وسائل الاستنطاق الأسلوبي وأدوات التحليل اللفظي ازداء النص جلاء وثراء، و قابلية لانفتاح على فضاءات معرفية وجمالية طليقة.[2]

واذا ما عدنا للحديث عن شعرائنا في المغرب العربي، نجد<<تأثير البيئة الجغرافية المتنوعة، وطبيعة الثقافات المتمازجةوالمشارب الفكرية المختلفة،كل هذه الاسباب كان لها تاثير مباشر على النص الشعري المغاربي المعاصر>>[3]،فكان للفظه دلالات ومعان مختلفة، وكان بالعبارة الواحدة مرام ومقاصد عدة، مما ألبس هذه النصوص حركية كبيرة على مستوى البناء اللغوي في داخل القصيدة، مما يجعل القارىء يقف أمام نص ملئ بالطاقات وفي ما يلي سندرس جمله من النصوص الشعرية المغاربية لنحاول الوقوف أمام تجليات اللغة المتفتحة على عديد التأويلات، وتلك الحركية التي تضفيها اللفظة أو العبارة المتشعبة.

وللتدليل على كل ما تقدم من معطيات حول إنفتاحية النص الشعري المغاربي ،سندرس مجموعة من القصائد الشعرية المختلفة ،لنقف على حقيقة هذه الخاصية عن طريق التحليل:

---

[1]– المرجع السابق ،ص 79 .

[2]– نفسه المرجع ، ص 817 .

[3]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة تكوينية وبنيوية)،ص 58

1/ سندرس قصيد من ديوان "عطب الروح لزينب الأعوج" وهي بعنوان (يا جدتي العتيقة) حيث تقول.

ياجدتي العتيقه

لمحتك عند عتبه البيت الاندلسي

فارعة كنت

تعانديني أشجار السرو

تدقين على ما تبقى من الخفق

كالهاربة من الخوف

تورقين الدم

لعلك تجدين علامة الخلخال

أو تسمعين الدمالج والاقراط[1]

أطلقت الشاعرة في مطلع قصيدتها لفظة " جدتي"من تعني ب"جدتي"؟ اهومجد العرب الذي كان في الأندلس أم هي تلك المعالم والآثار العربية والإسلامية في اسبانيا الان، فحين تقول "لمحتك عند عتبة البيت الأندلسي" فنحن هنا تستطيع الوقوف أمام مدلولات عدة وتأوليات كثيرة فمن خلال هذه العبارة فكأتي بها تناجي الاطلال وتقف وقفة امرؤ القيس ،تبكي على حضارة مضت واضمحلت ولم يبقى بها إلا ما تركوه من عمارة ونقوش وآثار ظاهره أمام كل من يزور الأندلس الان

[1]- زينب الاعوج، ديوان، عطب الروج، ص97

– (فارعت كنت) نعم كذلك كانت الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس. فارعت شاهقه تعانق عنان السماء بالمجد والبطولات والحضارة الزاخرة ولكن "كنت" في ما مضى من الزمن وقد مضى.....

– ثم تذهب إلى سياق آخر وتقول(تدقين على ما تبقى من الخفق كالهاربة من الخوف) هذه الآثار الباقية كما حكت مجدا تليدا، هي أيضا تحكي عذابات وصنوف من الآلام عاشها المسلمين على يد الصليبيين في نهاية حكمهم ببلاد الأندلس. هذه القراءة الأولية، لكن يتعين علينا الوقوف على ميكانيزمات الحوار الداخلي لهذا النص الشعري لنعرف بذلك اليات التناسل النصي ألذي ادى الى انفتاحه دلاليا فيمكن تناول هذا الجانب انطلاقا من المفاهيم التالية: الكلمة المحور، الجملة الهدف، الحوار المباشر، الحوار الامباشر، الكلمة الرابط، الجملة المنطلق، الجملة القنطرة، الحوار الافقي، الحوار العميق.

– القسم الأول. تبدأ بالكلمة المحور جدتي التي تولدت عنها الجملة المنطلق "لمحتك عند عتبه البيت ".....

وهناك الجملة القنطرة.

القسم الثاني، الجمله الهدف

تدقين على ماتبقى من خفق.

القسم الثالث، يبدأ من تورقين الدم... حتي هسهسه الدمالج والاقراط.[1]

أ. الكلمه المحور الجمله المنطلق

ب. ان القسم الأول يحتوي على الكلمة المحور جدتي التي تولدت عنا الجمله المنطلق التي انتجت بدورها جملتين جديدتين

[1]– المرجع السابق،،ص 97

ت. لمحتك عند عتبه البيت الأندلسي.الضمير المتصل (الكاف) يعود على الكلمه المحور جدتي الجمله المنطلق.

فارعت كنتي

تورقين الدم

وبعد الجملة القنطرة تأتي الجملة الهدف:وهي القسم الثاني

والقسم الثالث هو عباره عن تخصيص لماورد عاما في الجملهالهدف.

ب. الجمله القنطرة :وظيفتها هي نقل القارىء منالجمله المفرد (جدتي) إلى مجال الامه الاسلاميه صاحبة الحضارة التليدة من خلال عبارة (البيت الأندلسي)، وهذا ما تحقق بواسطة الاستعارة التي جسدت انفتاحية النص على مستوى الدلالة <<فالاستعارة تبدو كأنها تعمل على تحطيم النص، فإنها على العكس من ذلك تعمل على انسجام وتمطيطه ولذلك فإنه يجب إعتبار الاستعارة، عمودية مظهرا من مظاهر انسجام النص>>[1].

– ان كلمة (جدتي) الواردة في مطلع المقطع ككلمة محور مدعمة بكلمة محورية اخرى(العتيقة). والتي تفيد معاني الأصالة والعراقة التي يتولد عنها الديمومه والسيرورة و ارتباط القديم بالحاضر والمستقبل.

– والكلمة الرابط: متمثلة في (البيت الأندلسي.)و (فارعة) هاتان العبارتانااللتان تقبلان القراءة المزدوجة التي ينتج عنها تشكيلات عدة منها (الجده،= ويعبر بها على الانسان العربي ، البيت الاندلسي = ويعبر بها عن الجمادات ،كارض الوطن،والمعالم الاثرية ...وغيرها

[1]– محمد مفتاح،دينامية النص،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان، ط2،حزيران 1990،،ص 106

ربما اتضح هنا أشد الاتضاح ان الأبيات التي تحكمت في تناسل هذا النص هي ما يلي، لفظ محوري (جدتي)، انبنت عليها جملة منطلق(البيت الأندلسي) تولدت عنها بدورها جملتان واصفتان نقلتها من العموم إلى الخصوص ثم أتت جملة قنطرة بين تشاكلموضوعي << فالجملة الهدف هي تكثيف لما سبق و ما يلحق ،وهذه الآليات علاقتها منطقية ومعجمية وتركيبية>>[1].

كل هذه الصفات التي حوتها الكلمة المحور، والجمل التي تليها، عملت على تناسل النص داخليا و انفتاحه دلاليا.. هذه القراءة الأولية لكن يتعين علينا الوقوف على ميكانيزمات الحوار الداخلي لهذا النص الشعريلنعرف بذلك آليات التناسل النصي الذي أدى إلى انفتاحه دلاليا، فيمكن تناول هذا الجانب انطلاقا من المفاهيم التالية الكلمة المحور،الكلمة الرابط. الجمله المنطلق. الجملة القنطرة. الجملة الهدف. الحوار المباشر. الحوار اللامباشر. الحوار الافقي. الحوار العميق.[2]

(تورقين الدم....) تبحث في صفحات تلك الآثار والمعالم علَّها تجد ذكرى لتلك الملاحم والبطولات أو تلمح شاهدا من تلكالشواهد.

هذه قراءة أولية للقصيدة ولقارىء آخر ان يحلل هذه الأبيات بتاويلات أخرى ويشرح لفظ (جدتي)على أنها الذكريات الكاتبة أو سياسات الدول الآتية.....

فإذا لفظة واحدة تدور حولها القصيدة وتفتحها على عديد التأويلات مما اكسبها حركية دلالية كبيرة.

[1]– المرجع السابق،106

[2]– نفس المرجع، ص 107.

واذا ما وقفنا عند باب القصيدة الأخرى لنحرك مكامن دلالتها علنا نجد في ثنايا هاما يبرهن على حركية المعاني في الشعرية المغاربية المعاصرة ففي قصيدة لادريس زايدي في ديوانه وجع النخيل يقول

بإسم المحيط واسم التحلي إذا تجلى

بإسم احراش المدائن

بإسمك وحدك والمحيط

تجرد صبحي من كل مخيط

ونازعت ذبذبات بني أمية

والنبوة في كتبي اختيار الفتوة في العشق

حين تنازعها أطياف المشتهى في الدعاء

كي اموت كما تموت الحمائم

في كف الأنبياء

خجلا من كبرياء

أيها المقعد المغرور بالمجاز

استرحت قليلا

كي تعود إليك الكلمات[1]

– يعد الجار والمرور (باسم) هو الجملة المحور .

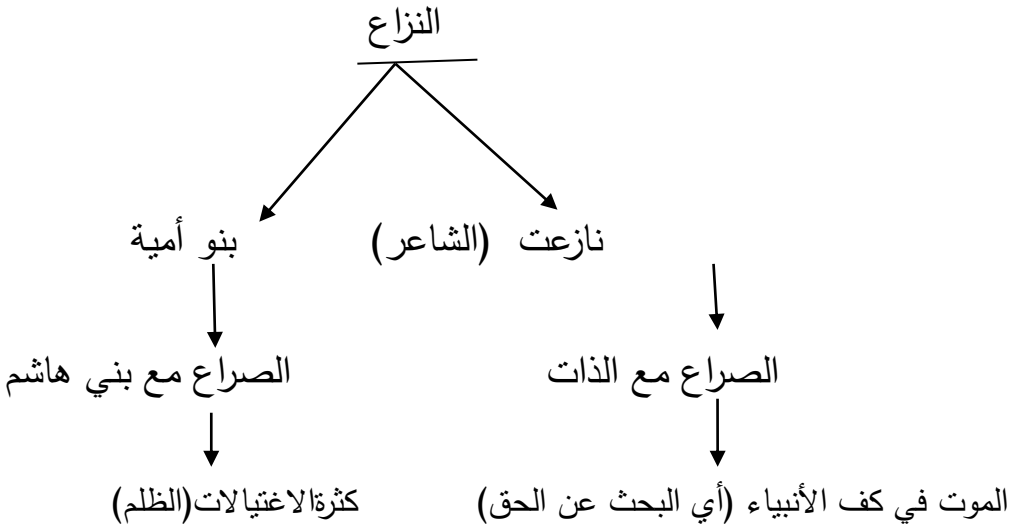
[1] – إدريس زايدي، ديوان وجع النخيل، ص 43

– والجملة المنطلق هي (تجرد صبحي من كل مخيط)،– والجملة الهدف الأولى:هي(كي اموت كما تموت الحمائم معضدة بجملتي هما (في كف الأنبياء)و(خجلا من كبرياء) ، ثم ينتقل إلى حوار مباشر في عبارة(أيها المقعد) ويوجه له الخطاب (استرح، كي تعود إليك)، وهذا الحوار المباشر له أهمية في حركية النص وتفاعله مع الآخر،

و بالعودة إلى الجملةالقنطرة المتمثلة في(نازعت بني أمية)، والتي تحمل دلالات الصراع فبنو امية معروفين بعداهم وصراعهم الدائمضد بني هاشم، والشاعر في حالة صراع مع الذات، ليصل في الجملة الهدف الاولى (كي اموت كماتموت الحمائم في كف الأنبياء)، فالجملة القنطرة في علاقة تضاد مع الجملة الهدف، وعلاقة تداخل في

الصراع.

معنى هذا ان الجملة الهدف، هي مصب ما سبق ومنبع ما يلحق في هذا المقطع .[1]فإذا قد تبين تناسل النص مما تقدم عن طريق علاقة التضاد، فإن الآليات نفسها حكمت ما بعدها من جمل، فالعلاقة تضاد كما هو موضح في الرسم التالي:



[1]محمد مفتاح، دينامية النص، ص 109.

من هنا يتضح ان النص في حالة شد وجذب متمثل في الصراع القائم بين الملفوظات ودلالاتها ،وهذا ما جعل النص في حالة تنامي مستمر.

ويقول في أبيات أخرى من نفس القصيدة.

المتنز هون على الكأس يترعون

والكأس تقدم صفرتها

تمتص زفرتها

تقتص عيون المساء

برسم لوحه لامرؤ عاقر

العربي سيدتي هذا المقعد

كي تعشقين القفز على ركبتيه[1]

لسائل ان يسأل ،من هم المتنزهون على الكأس يترعون؟ ومن هي الكأس؟ أو كاس من هي؟ أهم حكام الدول العربية الذين يحملون على اكتافهم ثمن الخنوع والانهزامية ؟، أم هم المحتلون الغاصبون الذين هم دائما ما يأخذون خيرات البلدان العربية ، فبحسب هذا التفسير، فإن لفظ (الكأس) جاء للدلالة على "الوطن"، فالأوطان ماذا عساها ان تفعل إلا ان (تقدم صفرتها– تمتص زفرتها) الما وحسرة على طغاه غاصبين، أم على حكام متخاذلين، ثم يقول: (يرسم لوحة للمرأة عاقر) هذه البلدان العاقرة التي لا تملك ثروات باطنية ولا ثروات بشرية، والمقصود هنا هو المحتل الغاصب الذي جاء يبحث عن تلك الثروات كي يستولي عليها لأنه يفقدها، ثم يأتي السؤال (أعربي سيدتي، هذا المقعد)مقعد السلطة، مقعد الحكومة

[1]–إدريس زايدي، ديوان وجع النخيل، ص 46 .

مقعد الرئاسة –مقعد البرلمانات ، مقعد الجامعة العربية.....ثم يقول (كي تعشقين الفقز على ركبتيه)اي ،كي تتخذ الدول المحتلة من هذا المقعد مطية لإمتصاص خيرات الشعوب بفضل ذلك المقعد، ولقارئ آخر أن يحلل لفظ الكأس بمعان شتى تدور في كنهه .

ان الزخم المفاهيم التي تحمله الألفاظ المفتاحية لهذه الأبيات (الكأس – المرأة العاقر.....)

تحمل كلها <<بنية إحالية مشبعة بالمفاهيم المتعددة>>[1]، فالكاس التي افترضنا على أنها "الوطن" قد يفسرها آخر على أنها الحريةالمسلوبة مثلا او على أنها الأرض وما تزخر به من نعم وهكذا..... فهذا الكم المفايهمي، الغني بالمعاني، يجعل من النص مفتوحا دلاليا، ذا حركية في ذاته داخل نسيجه النصي الداخلي.

وهذا ما نلحظه أيضا، لدى الشاعرة التونسية فوزية العكري في ديوانها "ذات زمن خجول" اذ تقول

فتمردي على أبجديات الكلام

وكوني عصية

عن الفهم حين تغيبين.....

حين تحضرين...

عصية عن القراءة

... حين تحضرين....

حيث لانهار بغيابك

[1]– عزيز محمد عدمان، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي ،ص 78

للنهار بحضورك....[1]

ان اول ما يشد انتباه القارء لهذه القصيدة، هو عنوانها اللافت ،الذي يحكي الكثير ويمكن له أن يؤول إلى كم لا متناهي من الدلالات، كما أنه يحكي ويصور المنحنى التصاعدي في المفاهيمداخل القصيدة فالعنوان هو الركيزة الاولى التي تعد مفتاحا للدخول إلى عالم المتون و المحتويات قبل اكتشاف عوالمها الفنية، أن العنوان هو بمثابة الموجه الأسلوبي أو هو ما يطلق عليه، بنية التضمين الدلالي، كونه نصا موازيا لم يعد كما كان ينظر إليه بل أصبح يضاف إلى مركز الاهتمام في قراءة النص ومدخلا مهما يدخل من خلاله القارئ إلى عوالم المدونات دلالة موجهة وان تنوعت مسمياته على اعتباره يخلق لدى المتلقي توقعا معينا منذ البداية يمكنه أن يحتفظ به يمارس القارئ فعل حركة كبيره تتيح له إمكانية الوقوف عند الدلالات غير المشبعة، وبالتالي يتري النص، أن عملية توسيع طاقات العبارات اللغوية لا يتم بمعزل عن مراعاة المادة النصية وقابليتها لهذا التوسع الدلالي.

بعبارة أخرى، إن مايعمل على إشباع إدراك القاريء وهو يقتحم تخوم النص، هو الرغبة في استكناه حقائقه الجمالية و استكشاف دقائقه، لأن الانفتاح ينسجم مع مشروعية تعدد القراءات وتباين وجوهها والكشف عن بعض مناطق غموض العبارة، فيخلق توقعا معينا منذ البداية يمكنه أن يحتفظ به مع تقدم القراءة أو أن يتعرض للتكييف أو التوجيه، فالقارىء لا يمارس فعل القراءة من فراغ بل من خلال معطيات العنونه ويفهم النصوص ويسعى إلى وجود تأويلاتها. [2]

فالشاعرة فوزية العكري أطلقت هذا العنوان على قصيدتها ذات زمن خجول.وجعلته مفتوحا على كل الاحتمالات ،فهو عنوان حمّال أوجه ،يطرح العديد من التساؤلات ،عن كنه هذا

[1] – فوزية العكرمي، ذات زمن خجول،ص 27.

[2]– روبرت هولب، ،نظرية التلقي ، مقدمة نقدية، تر:عز الدين إسماعيل،المكتبة الاكاديمية ، القاهرة،مصر،ط2000، ص 54

الزمن ؟ وعن الفترة الزمنية المرتبطة به؟إهو في الماضي ؟ام في الحاضر؟او هو في ما سيستقبل من الزمن؟ ثم لماذا هو خجول؟أبسبب البشر؟ام بسبب صروف الدهر ؟ اذا درسنا هذه التساؤلات ومراميها لتوصلنا الى حقيقة مفادها ان هذا النص متعدد التأويلات ،منفتح على كم لامتتناهي من الاجابات المشروعة .

المبحث الثاني:دور الثنائيات الضدية في تحريك المعنى

تعتبر الثنايات الضدية، احد اهم الركائز الدلالية المحركة للنص الشعري، كونها تنجم عن الجمع بين ضدين في بنية واحدة، وهذا ما يؤدي الى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنايات الضدية.

ان أهمية الثنايات يتبدى في كونها، <<تثير الدهشة والمفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد أو جملة واحدة أو بيت شعري واحد، إذ يوفر الضد امكان لموازنه بينية وبين ضده وهذا ما يولد تصورا معرفية عن الأشياء يساعد المتبقي على استياء ثنائية من ثنائية فثنائية النور الظلام مثلا يمكن أن تحيل الي ثنائية الحلم الواقع وغيرها،>>[1] تعمل الثنائيات الضدية على خلق فضاء مفتوح للنص إذ <<تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية، فعلية بأزمنة مختلفة،، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، فيمكن ان نعثر على مجموعه انساق متضادة في النص الأدبي الواحد تضفي عليه مزيدا من الحيوي والحركة>>.[2]تعتبر هذه الاساليب المتضادة من أهم موجبات الجمالية في التص الشعري في لها ارتباط وثيق بالكون وما يحويه من تضاد ينبثق عنه تكامل تام وهذا في حد ذاته له ابعاده الجمالية.

ان الثنائية الضدية تنشا من شعورين مختلفين يعملان على جذب انتباه المتلقي ،فهما – حسب ما يراه كوهين–:<<من هذين الشعورين واحد فقط هو الذي يستثمر نظام الادراك في الوعي والثاني يظل في اللاواعي>>[3] يتلقى المتلقي الثنائية الضدية ضمن النسق، ذلك لأنه نظام، مع نظاميته تتجلى في مخاتلته، و طبيعته للمراوغة، فتقوم على الإنساق المضمرة وتقوم هذه الانساق مع مبدأ الضدية على مستوى الموضوع واللغة والصورة وهذا ما يودي إلى زيادة التوتر في المسافة بين ما يظهره النص ومايضمره، وقد تكون العلاقة، بين

[1]– سمير أيوب :مصطلح الثنائيات الضدية مجلة عالم الفكر العدد 1، المجلد (41)، 2012، الكويت، ص 119.

[2]– نفس المرجع ، ص 119 .

[3]– جون كوهين، اللغة العليا ،النظرية الشعرية ،ترجمة وتقديم وتعليق ، أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ،المشروع القومي للترجمة،القاهرة،مصر ،ط2، 1999 ص187

الثنائيات علاقة نفي سلبي، وتضاد مطلق، وقد تكون علاقة توسط، أو تناغم وتكامل واخصاب ،مما يولد حالة فكرية متنامية داخل النصوص الشعرية.

قبل ان نبدا البحث عن الثنائيات الضدية ودورها في دينامية النصوص الشعرية المغاربية،لابد من مِهاد نظري لهذا المصطلح النقدي .

1-التأصيلاللغوي للمصطلح

ترجع الثنائيات إلى الجذر الثلاثي (ث. ن .ي) ومن مفاهيمها:<<تكرار الشيء مرتين متتاليتين >>[1]

<<والثاني، رد الشيء بعضه ببعض وقيل ان الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين>>[2]

يتعين على ما سبق ان دلالات الثنائيات تفترض وجود طرفين وتعتمد. على التثنية،وهذين الاثنين قد يكونا متواليين او معطوفين او متزامنين ،ويدل المعنى اللغوي للثنائيات ،<<على ما هو أكثر من واحد مهما كان عدد الثنائيات، فقد تتعدد الثنائيات، لكنها تظل تدور في فلك الرقم ثنين.>>[3]

ويعني لفظ الثنائية <<ضِعْفُ العدد واحد قد يكون هذا الضعف شبيهه لو نظيره، أو ضده، ويعني هذا الأمر أن العدد واحد يشكل مع واحد آخر ثنائية مهما كانت العلاقة بينهما ، وفي هذه الحال يلازم كل طرف من طرفي الثنائية الآخر، ولا ينفك عنه، وإذا كان قابلا للانفكاك عنه انتفت عنه صفة الثنائية. >>[4]

---

[1]– أحمد بن فارس زكريا، مقياس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر،بيروت،لبنان، ط 1979 ، المجلد 1 ،ص 211 مادة ثني ،

[2]– ابن منظور، لسان العرب ،مادة (ثنى) .

[3]– سمر الديوب ، ثنائيات الصندية، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، القاهرة،مصر ط1، 2017، ص 9

[4]– نفس المرجع ص9

2- التأصيل الاصطلاحي:

عُرِّفت الثنائية بأنها :<< الثنائي من الأشياء اي ما كان ذا شقين, والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون, كثنائية الأضداد وتعاقبها, أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغوريين أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون ... الخ>>[1]،

ومعلوم ان الثنائية تاتي في مرادف اللاثنائية وهي كون الطبيعة ذات مبدأين, ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد أو عدة مبادئ (الثنوية والأثينية)[2]

فالحالتان المتضادتان إذا تتابعتا أو اتفقتا معا في المدرك نفسه, كان شعوره بهما أتم وأوضح وهذا لا يصدق على الاحساسات والادراكات والصور العقلية فقط, بل يصدق على جميع حالات الشعور كاللذة والألم والتعب والراحة, فالحالات النفسية المتضادة يوضح بعضها بعضا, وبضدها تتميز الأشياء وقانون التضاد أحد قوانين التداعي والتقابل [3].

والتقابل (opposition)هو علاقة بين شيئين أحدهما موجه للآخر, أو علاقة بين متحركين يقتربان معا من مفهوم واحدة, أو يختلفان عنه, وفي علم المنطق يفسر مفهوم التقابل من وجهين :<<أحدهما تقابل الحدود والآخر هو تقابل القضايا, فالمتقابلان في تقابل الحدود هما اللذان لا يجتمعان في شيء واحد في زمان واحد ويمكن التمييز هنا بين أربعة أقسام أو أنواع من التقابل :

1- تقابل السلب والإيجاب, مثل الشعور واللاشعور .

2- تقابل المتضايفين, مثل الأبوة والبنوة .

---

[1]- سمير الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، (دراسات في الشعر العربي القديم)،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،سوريا،ط 2009 ، ص 45

[2]- نفس المرجع،ص 10

[3]- جميل صليبا،المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،ج1،د.ت،ص 379

3- تقابل الضدين مثل السواد والبياض .

4- تقابل العدم والملكة مثل العمى والبصر >>.[1]

أما تقابل القضايا فيطلق على القضيتين اللتين تختلفان في الكم, أو في الكيف, أو فيهما معا ويكون موضوعهما أو محمولهما واحد, ولهذا التقابل أربعة أقسام أيضا :

1- التداخل عند اختلاف القضيتين في الكم فقط

2- التضاد الفرعي عند الاختلاف في الكيف فقط, شرط أن تكون كل من القضيتين جزئية.

3- التضاد عند اختلافهما في الكيف فقط .

4- التناقض عند الاختلاف في الكم والكيف معا>>[2] .

وقد مثل كلود ليفي شتراوس لهذه العملية بالإشارات الضوئية, فثمة إشارة وسط بين الأحمر والأخضر, تتيح مسافة للذهن البشري, ليتهيأ والفعل البشري هو الذي يختاره فالدماغ البشري لا يرضى بالفصل فحين تقوم بعملية التقابل الثنائي تضع الطرق الأول في حال تعارض مع الطرق الثاني ومع أطراف أخرى تشترك معه في الحال أو الصفة ... لكن هذين الطرفين إذا نظرنا إليهما على أنهما طرفا فثمة ما يربط بينهما, ويشكل موقعا وسطا هو ما يمكن تسميته حال شبه التضاد, (لا يرضى الدماغ البشري عن الانفصال الناجم عن إقامة مثل هذا التقابل القطبي, فيبحث عن موقع وسط)

3- الثنائيات الضدية في النقد العربي :

أ- الثنائيات الضدية الشعرية في التراث النقدي العربي :

1- إدموند ليتش،كلود لوي شتراوس،دراسة فكرية،ترجمة ثائر ديب،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،سوريا،ط1 ،1998 ،ص 24

2- نفس المرجع،ص38- 39

من المعروف لغويا، أن مصطلح الثنائيات الضدية يلتقي في كثير من جوانبه بمصطلح (الطباق والتضاد والتكافؤ).

وقد تكلم عبد القاهر الجرجاني على أهمية التضاد في تشكيل الصورة الفنية قائلا في حديثه عن التمثيل وتأثيره في النفس : <<وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر, في تأثير المتباينين حتى يختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب... ويريك إلتئام عين الأضداد, فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين, والماء والنار مجتمعين, كما يقال في الممدوح وهو حياة لأوليائه موت لأعدائه, ويجعل الشيء من جهة ماء, ومن جهة أخرى نار >>[1] .

فالجلي هنا، من خلال هذه المعطيات التي اتى بها " الجرجاني" بأن كلامه موجه ليفهم من خلال الاستنتاجات الفكرية وإعمال العقل في معرض حديثهعن التضاد, ومعنى ذلك أنه يدرك أثر الثنائيات الضدية المتشكلة ضمن أنساق ضدية في خلق المعنىفي النص .

ب . الثنائيات الضدية الشعرية في النقد العربي الحديث :

يعتبر مفهوم الثنائيات كمصطلح مفاهيمي،مستخرج من الإطار الفكري الفلسفي , حيث حاول كثير من الحداثيين العرب تطبيق المناهج الحديثة على الأدب, ولا يستندون إلى فلسفة خاصة بهم عن الذات والكون والمعرفة .

من بين المفكرين العرب الذين تطرقوا لهذا الموضوع ،نجد دراسة لكمال أبو ديب (في الشعرية) حيث حاول دراسة التمايز بين الأنساق الضدية, وفجوة التوتر التي تنشأ من ذلك التمايز وهي تنشأ في رأيه,<< في لغة الشعر بإقحام مفهومين أو أكثر, أو تصورين أو موقفين لا متجانسين, أو متضادين في بنية واحدة تمثل في كل منهما مكونا أساسيا, وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهريا بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية>>[2].

[1]– عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة،قرأه وعلق عليه:محمود محمد شاكر،مطبعة المدني،ط1 ،1991 ،ص32

[2]–كمال ابو ديب،في الشعرية ،مؤسسة الابحاث العربية، بيروت،لبنان،ط 1 ،1987 ،ص 41

فاذا ،تعتبر الثنائيات الضدية إذاأحد اهم ركائز الشعرية وترتفع درجتها في النص بازدياد درجة التضاد .

– أما د . عبد الله الغدامي في كتابه (الخطيئة والتكفير) رأى أن :<< الإشارة مع أنها ذات طبيعة إعتباطية لا تدرك إذا لم تقترن بما يخالفها ويمايزها فجمع العناصر التي تدور في مجال ثنائية الخطيئة والتكفير>>[1], وتحديد محاور دلالية تشكلت من جملة من الثنائيات, وقام بدراسة تطبيقية لهذه المفاهيم على شعر (حمزة شحاته) , فقد قام بعملية تفكيك النص ثم أعاد من جديد تركيبه ليصل إلى كل عنصر يختلف عن الكل الأولى [2].

– وعن د . صلاح فضل فقد ألف كتابه لنظرية البنائية في النقد الأدبي ,من خلال تناول :<<ثنائيات النظم اللغوي عند ديسوسير, والمقابلات الثنائية التي تكشف عن علاقتها وتحدد ماهيتها, مثل ثنائية اللغة / الكلام , المحور الوصفي الثابت / المحور الزمني المتطور, النموذج السياقي / النموذج القياسي, ثم قام بدراستها من و جهة نظر الشكلانيين الروس الذين لم يهتموا بثنائية الشكل / المضمون, ووضعوا في مكانها ثنائية الشكل / الإجراء حفاظا على الوحدة العضوية للعمل الأدبي >>.[3]

4– الثنائيات الضدية الشعرية في النقد الغربي :

اتخذت الثنائيات الضديدة في النقد الغربي تشعبات عديدة،فدرست ونوقشت في كثير من المجالات,لكن هنا سأكتفي بمفهومها عند "جاك دريدا" لاهمية فكره في هذا الموضوع.

فجاك دريدا إتخذ لهذا الموضوع أبعادا فلسفية وفكرية ،وإعتمد فكرة "الغياب الخالص" الذي من خلاله تتكشف المعرفة لدى المتلقي،فمن خلال هذه التقنية اللغوية يتحقق (الالهام في

[1] – عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير،النادي الادبي ،جدة،السعودية،ط1 ،1985 ، ص 32

[2]–سمير أيوب،مصطلح الثنائيات الضدية،،ص 118

[3]– صلاح فضل، النظرية البنائية، في النقد الادبي،دار الآفاق الجديدة ،بيروت،لبنان،ط 1985،ص 123

المُنجز الابداعي) و تتجلى معالم الاشياء عن طريق اللغة بتسمية الاشيء او بمايُصطلح عن الجرجاني بـ(معنى المعنى) ،فمفهوم الغياب الذي أطلقه جاك دريدا على الكتابة المبدعة ،هو ما يفتح النص على الالهام ويجعل القارئ يستنبط موحيات النص ،فيخلق بذلك نصا جديدا يستشفه من ذاك النص الغائب ،وهو تماما ما يُعرف " بتقنية الكلام المُتحايل" التي نجدها في الفلسفة اللغوية عند أرسطو ،فهو يبحث دائما داخل النص على وجود إحتمالات جديدة غائبة للعبارة الواحدة الظاهرة.[1]

كما وضَّحَ جاك دريدا مفهوم << " ثنائية الظاهر والمضمر", ووجد أن هذه الثنائية دليل على ان وجود "النص النهائي" هو وهم كبير (فلا يوجد مؤَّلف نهائي, او معنى لأي نص مكتوب) وذلك لأن العناصر التي يتألف منها النص غير ثابتة الدلالة فثمة نصوص بعدد المتلقين, والنص الواحد يتعدد ويتنوع ويختلف تبعا للحظات التلقي لدى المتلقي>>[2] .

زيادة على ذلك ،فإن جاك دريدا حدَّدَ الوظائف المتقابلة في علم اللغة, مثل المقابلة بين" الظواهر الانية ,والزمنية", ورأى انها لا تنفصل عن بعضها, ويندرج ذلك كله في مبدأ الاختلاف, كما أكَّدَ على ان اللغة تتضمن القوى المتضادة فالاختلاف بناء وحركة ونماء متواصل[3].

من خلال هذا المعطى المفاهيمي, صار هذا المصطلح واضح المعالم. كما إتضح انه عنصر فعّال و شديد الاهمية في انفتاح النص الشعري وحركيته ، لهذا سنبحث في جملة من المتون الشعرية المغاربية المعاصرة على مدى توظيف هذا المصطلح (الثنائيا) في نصوصهم مما يقضي انها متون دينامية تبتعد عن الجمود والفتور.

---

[1]– عبد الله الغذامي،المشكلة والاختلاف،المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان،ط1 ،1994 ،ص 124.

[2]–نبيل راغب،موسوعة النظريات الادبية ،ادبيات الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان،مكتبة لبنان،ناشرون،بيروت،لبنان،ط1 ،2003 ،ص 225.

[3]– ينظر، سمير ايوب،مصطلح الثنائيات،ص 114

5- الثنائيات الضدية في الشعر المغاربي المعاصر:

ان الحديث عن الثنائيات الضدية في الشعر المغاربي المعاصر يشبه الحديث عن الشاعر المغاربي المعاصر وما يعايشه داخل تيارات حضارية مختلفة وتحولات تاريخية مهمة, وما يقاسيه في خضم تلك الازمات التي تحدث في البلدان المغاربية من حين لآخر سواء على الصعيد السياسي او الاجتماعي او الاقتصادي كل هذه الظروف جعلت من الشاعر المغاربي : شاعر له خصوصيته،وتفرُّده,فكل هذا الواقع المعاش جسده الشاعر المغاربي في نصه باشكال مختلفة ،من هذه الاشكال الثنائيات الضدية كونهاعامل مهم من عوامل تجليات الابداع الحركي في الدلالة اللغوية وهذا لما هذه الثنائيات من ميزة التعدد والاختلاف.

وفي مايلي سندرس تطبيقات هذه الظاهرة اللغوية على الدواوين المغاربية المعاصرة من خلال اربع شعراء والجدول الآتي يرصد عدد الثنائيات التي وضفت في اربعة دواوين شعرية, وذلك قبل الدخول في تحليلها كل على حدى

الدولة	الشاعر	الديوان	عدد الثنائيات
الجزائر	محمد خليل عبو	سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش البرزخ	122
تونس	فوزية العكومي	ذات زمن خجول	148
المغرب	ادريس زايدي	وجع النخيل	261

1- بداية سندرس طبيعة الثنائيات الضدية في ديوان "سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ" للشاعر الجزائري محمد خليل عبو :والذي من خلال هذا العنوان الذي يحمل في كنهه ثنائية دلالية تعبر عن الوجود والحياة والكون (البحرين) واللاوجود او ما بعد

الحياة وفترة الموت وهو ما عبر عنه ب(البرزخ) فعنوان الديوان في حد ذاته ثنائية عميقة متجلية في ثنائية الحياة والموت.

واذا ما غصنا داخل الديوان اكثر يتبدى لنا عنوان آخر من عناوين قصائده و المتمثل في :(في العدم الظاهر)[1]فهذهالثنائية (العدم/الظهور), والتي تنم عن ما يعانيه الشاعر من تناقض صارخ بين العدمية كفكرة تحمل معاني الفقد والحرمات واللاوجود وتجلياتها (اي ظهورها وادراكها) في نفسه ووجدانه, هذه الثنائية التي اطلقها على العنوان نجدها تتنامى فكريا ودلاليا داخل كامل القصيد, مُشَكِلَةً دلالة متجددة مبثوثة في كثير من الملفوظات

كما نجد في الديوان الكثير من القصائد التي تأخذ نفس المأخذ من قبيل الثنائيات الموجودة في قصيدة "خفقة" اذا يقول فيها :

تمادى براق البرق يخطف خفقتي

وأشرق سري من رؤاه وكوكبا

وأبرق من قلب البراق بريقه

وأسلمه فيض البريق الى النبا

تنبا بطائات لـ (يخطف) واحتمل

أضاء.... مشو فيه.... وأظلم أوكبا

وقف في انشطار الروح لحظة وجدها

ترى العالم الاسنى وسدره من صبا

تراك.... ترى نور الزجاجة عنده

[1] محمد خليل عبو، ديوان : سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في الرزح،ص 23

تراك.... تراني في الحضور مغيبا[1]

1- تعتمد القصيدة صيغة الاخبار : والاخبار رسالة : تحرك في اتجاه الآخر خطوة لاقامة اتصال ما لبدء حوار محتمل ثم ينتقل في آخرهذه القصيدة الى صيغة الخطاب هذه الثنائية (الاخبار/الخطاب) جعلت القصيدة تدور وسط فلكي هاتين الصيغتين،لتتولد بذلك حالة من(لااخذ والعطاء) وهذا ما يعمل على تحريك النص فكان لثنائية الصيغ دور في دينامية القصيدة في عمقها الاسلوبي .

2- كما أننا نجد للزمن دور ايجابي في تنامي احداث ودلالات هذه القصيدة حيث كانت الابيات الاربع الاولى في (المضارع) والحاضر معلوم انه ينم على الاستمرارية والحركة ثم ينتقل الى (الماضي) (وقفوا في انشطار الروح) وهو معروف- اي الماضي- معروف بالجمود والسكون فالزمن اذا في حد ذاته كان عبارة عن ثنائية بين الحركة والسكون, مما جعل القصيدة في حالة صراع متنامي بين هذين الزمنين .

3- كما اننا نرى في القصيدة مجموعة من الثنائيات المتناقضة في الملفوظات والتي تحدد بدورها وضعية الشاعر وهي كما يلي :

ثنائية النور والعتمة : (أضاء/أظلم)

من مثل قوله

تنبأ بطاءات لـ يخطف واحتمل

أضاء.... مشوفيه .... وأظلم أوكبا

ثنائية الوجود والعدم: وهذا من مثل قوله

[1]- المرجع السابق ،ص 31

تراك .... تراني في الحضور مغيبا

فاذا تتحرك القصيدة بين ثنائيات ضدية عديدة لتوضح حال الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر وبالتالي يوظفه في القصيدة على شكل ثنائيات ضدية تشكل اطار القصيدة لذا يمكننا القول بان الثنائيات تجعل من القصيدة تحمل طابع دلالي متنامي يبعد عنها الرتابة والجمود.

ـ وبالانتقال الى ثنائية اخرى ترددت بكثرة في الديوان اولا وهي ثنائية (الأنا/الأخر) هذه الثنائية التي توضح موقف الشاعر من الأخر بكل ما تحمله هذه اللفظة من معاني (الندية والضدية, والانشطار وكذا معاني التماهي و المساواة مع الاخر) هذا الفكر الذي نجده مبثوث في ثنايا القصائد، من قبيل قوله

أنتم أنا .... وأنادمي ..... ودمي الهوى

ورغيف عمري سجدتي .... وأناهم

وأيضا قوله [1]

أنا أنت ..... وثالثا

الشعر والشعراء ..... ورابعا

المجد والاشراق ..... والانسان[2]

إن طرح هذه الثنائية (الأنا/الآخر) تحمل الكثير من المدلولات ،فالفرد عموما، يستقل بشخصيته التي تشعره بكينونته أو بهويته أو بذاته، وهذا الشعور بالإستقلالية لن يكون ذا معنى من دون الآخر ،هذا الآخر والذي عن طريقه نتعرف على (الأنا) في سياق التفاعل

[1] المرجع السابق ، ص 43 .

[2]– نفس المرجع : ص 37

الذي يعرف أشكالا مختلفة، بإختلاف تواصل الانسان مع الأخرين، إما عن طريق <<" صلة صراع " أو عن طريق (صلة حوار) في داخل تجاذبات مختلفة ورغبات في السيطرة ونشر القيم والمفاهيم>>[1]، وبالتالي، وجود هذه الثنائية في الديوان تجعل المعنى الدلالي في تنامي مستمر نتيجة للصراع الحاصل والتجاذبات الدائمة بين (الأنا/ والآخر) ،فيخلق بذلك دينامية متوترة داخل النص الشعري، هذا التوتر هو الذي يجعل النص يبتعد عن الرتابة والجمود نحو الحركة الدائمة .

كما نجد في الديوان الكثير من الثنائيات الأخرى مثل ثنائية (المكان/الزمان) و (البعد/القرب) (جهنم/الجنة) (الملائكة/الشياطين) (الابن/ الأب) (الضيق/الاتساع)....

من مثل قوله [2]

أنا ليس لي في الشعر أبناء ولس

ت أبا ، ولاولد يؤدبه أب

وقوله [3]

كلما ضاقت المنفى ... إضمحل الصدى

وكلما اتسع المنفى ... ضاقت الخطى

وأيضا قوله [4]

يا آخر البحر .... عانق أول الجسد

---

[1]– سمير أيوب ،الثنائيات الضدية،ص 125

[2]– نفس المرجع ، ص 37 .

[3]– نفس المرجع،ص 43

[4]– نفس المرجع ، ص 44.

2/ أما في ديوان الشاعرة التونسية فوزية العكرمي :نلحظ مايلي:

* لقد طرزت الشاعرة ديوانها بعديد الثنائيات, وفيما يلي سندرس قصيدة من ديوانها محاولين استنباط الحركة الدلالية التي أضفتها تلك الثنائيات على القصيدة, إذ تقول في قصيدة لها تحت عنوان :

(فصل لمجرات تجذبني إلى نفسي فأقاومها بالرحيل) [1]

استوت الرشفة معتقة كتميمة تختطف

العزباء .

وكان الجرح قد انفتح عند خيمة عنترة

وهو يعبر الصراط مرتبكا لوجهة زائر مريب

الأوتاد فحم لتلوين الرؤية

والإسطبل خاو إلا من رائحة بطولة مبثوثة

في خيال السرج والصفائح

عند آخر نبتة انغلقت صيحات الروم والفرس

وعند أول حرف تراجع الحديد عن غيِّه

ربما خربشة فوق نهد معلق للضياع

سيأتي من أدغال الحرف وعربدة القصيدة

ربما صحوة قي صميم الرمل تطرد عن الجسد صورته البائسة[1]

[1] فوزية العكرمي،ديوان ذات زمن خجول ، ص 13

1–ثنائية ضدية واضحة، تشعل الصراع في خلجات الشاعرة إنها ثنائية الجذب والمقاومة " تجذبني"، "فأقاومها" هذه الحالة من اللاإستسلام التي وردت في العنوان نجد معانيها مبثوثة ومجسدة داخل القصيدة.

2–فإطلاق لفظة(الالغرباء) والتي تعني الأخر بكل مقوماته سواء إن كان محتلا أو غاضبا، فأطلاق لفظة (العرباء) في مقابل لفظة (عنتر).والتي تعنى الأنا العربي، ثم تأتي لتوضح هذه الثنائية في السطر الشعري الثامن وذكرت الجلاء نوع الأخر والمتمثل في (الروم/ الفرس) وكل ما معهم من ترسانة حربية وحديد، مقابل ماذا؟ مقابل(الحرف العربي) أي لغة الشعر والأعلام وما لهما من تأثير على المتلقى، (حتى وإن كان محاربا في الوغى).

ومن هنا تتبدا لنا ثنائية أخرى، وهي ثنائية اللغة(الحرف) وما بجملة من تأثير على النفوس والعزائم مقابل الحديد(وكل ما يحمله من ترسانة) حربية

- أيضا ورودة لفظتي(أول/أخر) ثنائية دالة عن حالة الصراع (الكر/والفر) التي تعيشها الشاعرة.

–جلى إذا حالة الحركة الرهيبة المتجلية في القصيدة وحال الصراع الدائم من العنوان إلى آخر سطر شعري داخلها مما جعل القصيدة في حالة من الدينامية الدلالية متولدة من سطر إلى آخر، بل وحتى مابين السطور ومايحمله "النص الغائب" من تشعب للمعاني وإنفتاح في الدلالة.

وفي مايلي جدول يوثق بعض من الثنائيات الواردة في ديوانها ذات زمن خجول[2].

[1]- المرجع السابق،الصفحة نفسها

[2]– نفس المرجع .ص14

الثنائية الضدية	عنوان القصيدة	الصفحة
1-عند آخر تينة انغلقت صيحات الروم والفرس. عند أول حرف تراجع الحديد عن غيه	1-فصل لمجرات تجذبني إلى نفسي، فأقاومها بالرحيل.	14
2-أنت ممحاة أصفاد منهكة ترق ما بين ظهور والصدور	2-أنت شهيدة	25
3-وكوني عصية عن الفهم حين تغيبين عصية عن القراءة حين تحضرين	3-أنت شهيدة	27
4-لاكر ولا فر وإن استحى الليل القادم من الأيام علينا	4-ذات من خجول	30
5-أفي روحنا إبليس وفي روحهم رضوان	5-ذات زمن خجول	32
6-كلما ضجرت أفرغت أوراقها ونامت اصحوا دون جروح والخنجر في يدي	6- لم تنته الصورة	42
7-أنام كي لا اصحو من جديد	7-لم تنته الصورة	43

سبق ان ذكرنا بأن الثنائيات الضدية مصدر أساسي من مصادر الشعرية المتميزة، وبها تزيد درجة ومقدرة الفاعلية الشعرية في الديوان[1].

فهذا المقياس إذا يوضح البُعد الحركي، والذي بمقدور"التضاد" تفعيله بطريقة دينامية سلسة، فكلما وظف الشاعر هذه الميزة(الثنائيات) كلما زادت شعريته.

وإذا ما درسا بعض الدواوين المغربية المعاصرة نلخظ تمسك هولاء الشعراء ومعرفتهم بمدى أهمية هذه الثنائيات، ومن هؤلاء، الشاعر المغربي "إدريس زايدي" الذي أجاد توظيف فكرة التضاد في ديوانه" وجع النخيل" ليوشحة بطريقة دينامية فعّالة تجعله في صراع مع الذات تارة ومع الحياة تارة أخرى ومع الكون ككل في مرات كثيرة، ففيه نجد ثنائيات(البياض/السواد)،(البر/البحر)،(اليمين/اليسار)،(الارض/السماء)،(الوداع/العودة).

فإذا ما درسنا قوله في قصيدة تحت عنوان "صهيل نخلة"

إذا يقول[2]:

سانشد سبحان الله من كان وحية في الكلمات

يحدث عن صبحه

كيف يمضي إليه المساء شريد الخطى

ويحدث تين الشهيد

و زيتونه في النشيد

[1]– كمال أبوديب، في الشعرية، ص45

[2]– إدريس زايدي، ديوان وجع النخيل، ص14

يقسم من جسمه...

والنخيل له.

يحرس الباب واللون في كبدي...

ينادم كيف يخون البياض سواد الطريق

وكيف المداد أراه يراني

اذا جئت احمل معجمه العربي

فهذه الأبيات أبتدئت بصيغة الخطاب(سأنشد – يحدث) ثم إنتقل إلى صيغة السؤال (كيف يمضي) ليعود من جديد إلى صيغة الخطاب(ويحدث...) ثم يكرر السؤال من جديد(وكيف المداد...) لينتقل فيما بعد لصيغة أخرى وهي الشرط(إذا جئت...). حركية طافحة تنتشر في هذه الأبيات وديناميةٍ متسارعة تشبعت بها على مستوى الصيغ، وتناغمت مع البعد الحركي للملفوظات الواردة في الأبيات فقد جاءت محملة بعديد الثنائيات الضدية التي لعبت دورا مهما في تنامي وتناسل النص وتكريس المقصد الحركي، من قبيل قوله:

يحدث عن صبحه

كيف يمضي إليه المساء شريد الخطى

وقوله: ويحدث تين الشهيد

وزيتونه في النشيد

وكذا قوله: ينام كيف يخون البياض سواد الطريق

ولكي نرصد مدى ديناميةٍ هذا الديوان من خلال اعتماد خاصية التضاد، نورد هذا الجدول التوضيحي الذي يحوي بعضا من هذه الثنائيات التي وردت فيه:

الثنائيات	عنوان القصيدة	
1-ينادم كيف يخون البياض سواد الطريق 2-مشينا صديقين جنبا مشينا شقيقين حبا	1-صهيل نخلة 2-إبتسام مهملة	14 27
3-أرتدي ظلها في الجناح قطرت اودعه فمض ثم عاد	3- قفص	28
4-يابعض النور أرح شطحاتي بين سمائي و الارض	4- شطحات	32
5-يمينا تقدم حلم يسارا بالف مكان	5-تقاسيم على وتر الخراب	34
6- تنوس على بابها موجة تقتفي أثر المدوالجز	6-ألف الشعراء	73
7-وأنتظر البر في البحر يميطي	7-بيني والبحر مرمى نظر	77
8- وصغرنا كبرنا	8-دم الكذب	107

إن إستظهار كل هذه الثنائيات وتوظيفاتها التي تعمل على نقل الشعر من الرتابة والجمود إلى أساليب تحمل طابع حركي ديناميكي ينم على قدرة الشاعر المغاربي على التفاعل والابداع والتجديد بكل الأساليب اللغوية المتاحة ومن بينها" التناص" وما يحمله من مقومات

تجعل من النص الشعري ذا فاعلية مبدعة إذا ما أجاد الشاعر إستخدامه، وهذا تماما ما سنحاول دراسته في المطلب الأتي:

المبحث الثالث: توظيف التناص في تحريك الدلالة الشعرية

سبق وأن ذكرت بأن الشاعر المغاربي المعاصر واقع ضمن وسط جغرافي وحضاري وثقافي متميز ومنفتح عن الماضي الحضاري والثقافي، وكذا منفتح عن الأخر، وهذا التركيب جعله يتمكن من إقامة حوار في ذاته بين الثقافات وبين النصوص الشعرية على شكل قصائد مركبة من ثقافات متعددة فيجمع الثناقضات، كما يعيد تشكيل الصورة المألوفة للإبداع والتلقي معا، هذا التركيب هو ما يعرف"بالتناص" أو "التعالق النصي" أو" التناسل النصي"... هذا الأسلوب الذي لايمكن لأي شاعر أن يمتلكه كما تقول أمنة بلعلي:" لأن الكتابة القائمة عليه تتطلب كاتبا يمتلك إلي جانب موهبته الإبداعية ثقافة واسعة، لقد إنتهى عصر الشاعر الغنائي الذي تكفيه مشاعره وطاقته اللغوية لإنشاء قصيدة ،لم تعد الذاتية كافية، لأن تعطي مصداقية للشعر ولا للشاعر، ذلك أن التراكمات المعرفية، تفرض حضورها على الكاتب وتقتحم باب عالمة"[1]

وفي مايلي سنحاول دراسة كيف كان للتناص دور بارز في حركية الشعر الإبداعي وتميزه بأساليب أكثر إنفتاحية عن الأخر فكرا واسلوبا وإبداعا.

1-مفهوم التناص:

" التناص مصطلح نقدي أطلق حديثا وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينهما، ولقد حدده باحثون كثيرون من نقاد الغرب والعرب في العصر الحديث أمثال<<(باختين، وكريستيقا، ارفي، ولورانت، ريفاتير، تودوروف، روبرت شولز...) عن جانب النقد الغربي المعاصر،

[1] – أمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، العدد الاول، ماي2006،ص11

و(محمد بنيس، وعبد الله الغدامي، محمد مفتاح...) عن جانب النقد العربي الأكثر حداثة، غير أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا للمصطلح"[1]

ومفهوم التناص بدأ حديثا مع الشكلانيين الروس وبالضبط مع (شلوفسكي) الذي فتق الفكرة ثم أخذها عنه(باختين) الذي حولها إلى نظرية حقيقة، تعتمد على التدخل القائم بين النصوص، ثم أخذته (جولياكريستيقا) لتمضي به أشواطا واسعة في دراستها النقدية حيث قالت:<< إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى>>[2]

فالخطاب الروائي حسب مايراه" باختين" متخمر بلأفكار العامة، وتداخل أقوال غريبة مفقودة بحوارات متعددة تشترك فيما بينها لتكون في الأخير خطابا هو نسج عدد كبير من الملفوظات المتداولة داخل بنية إجتماعية معينة، وهذا الأتجاه الحواري وسط الخطابات الأجنبية يعطيه إمكانات أدبية جوهرية، وهذا الطابع الغيري الذي يسكن النص هو أصل لكل إبداع فني يقوم على مبدأ التواصل، ومن ثم فإن أي خطاب في نظر (باختين) هو عبارة عن نسخمن الملفوظات.[3]

وبالتالي فالنص الأدبي عامة والنص الشعري خصوصا ،عبارة عن أفق جمالي مفتوح على أمتدادات زاخرة داخل سياقاته الخارجية، يقول"كلود بريفو":<<إن النص الأدبي لا ينبت في المطلق، إنه يدخل في لعبة التوازن بين مختلف القوى الإقتصادية والإجتماعية والنفسية والماورائية...>>[4]

---

[1]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،دط، د،ت، ص37

[2]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ،ص321.

[3]– جمال مباركي، التناص وجمالياته،ص38

[4]– عبد القادر فيدوح،الرويا والتاويل، ،ديوان المطبوعات الجامعية،بيروت،لبنان، ط1994،1،ص10،نقلا عن:فؤاد أبو منصور، النقد الادبي الحديث، دار الجبل، بيروت،دط، دت، ص113.

تشير" جوليا كريستيفا" إلى أن فكرة تداخل النصوص وتقاطعها قد سبقها إليها العالم اللغوي السويسري(دوسوسير) حين تحدث عن التصحيفات(progromme) وعده من الخصائص الجوهرية لبناء اللغة الشعرية، وقد عرفتها" أي التصحيفية" بقولها" وهي امتصاص معاني نصوص داخل الرسالة الشعرية"[1]

وهذا المفهوم يكاد يكون نفسه الذي نجده عند"كوربرات أركسيوني" التيعرفت التناص بقولها:<<إن التناص حوز بقية النص مع النصوص الأخرى، ومع أشكال أدبية ومضامين ثقافية.>>[2]

من خلال هذه التعاريف نخلص إلى أن:<<النص الشعري عالم منفتح يأبى الإنغلاق على نفسه، بالرغم من إنشائيته وتفرده جماليا، فإنه يبقى في حاجة إلى نصوص أخرى تثويه وتكمله وتنتشله من العيش في العزلة البكماء، مما يولد تداخلا نصيا،و بذلك يمسى النص المحيل إلى نص آخر بالنص(الحاضر)،(المقروء)،(المتعالي)او(العيني)،(اللاحق)، (المعارض)،(texte postilant) بينما يسمى النص المحال إليه بالنص (المركزي) او (الغائب) او (الاصلي)او(التحتي)او(المخفي)او(المعارض)،texte postirle>>.[3]

2-مفهوم التناص عند النقادالعرب:

اما مفهوم التناص لدى نقادنا العرب، فقد إستبدل(محمد بنيس) بعض مصطلحات " التناص" بمصطلحات جديدة فيكتابية(حداثة السؤال)و(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) إذا أطلق على مصطلح "التناص" مصطلح "التداخل النصي<< الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابتة وقراءته، أي مجموعة

[1]- جولياكريستيفا، علم النفس، ترجمة: فريد الزاهي،دار توبقال، دار البيضاء المغرب،1991،ص78

[2]- محمد خطابي،لسانيات النص(مدخل إلى إنسجام الخطاب)، ،دار تو بقال، الدار البيضاء، المغرب ، ط3، 1972،ص315.

[3]- يوسف وغليسي، أثر الإستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر،مجلة الثقافة ، وزارة الاتصال و الثقافة ، الجزائر، عدد 104، سبتمبر- أكتوبر ، 1994ص139.

النصوص المنتشرة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص وتشكل دلالته.>>[1]

وهذا ما جعل النص المعاصر نص مركبا، يصطدم فيه القارئ بهذا العالم الغريبالمشحون بطاقات وتراكيب مختلفة مستقات منمصادر ثقافية متنوعة يصعب تحديدها بدقة، حيث <<تتعطل أي عملية فهم وإستيعاب لهذا النص المركب... دون معرفة حقيقة هذا النص الغائب، وتخريج معانية وإضاءة ظلماته الرمزية>>[2].

وقد إعتبر"محمد بنيس" هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعة لمتغيرات دائمة وتتم له هذه الفاعلية وتتوهج من خلال القراءة، لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء.[3]

ولكي يتصف النص الادبي بأنه" نص مهاجر" لابد أن "يحكمه قانون عام لهذه الهجرة التي من خلالها يقرأ ويعيد إنتاج نفسه<< لأن ما يبقى ويستمر في التاريخ هو ما يكون فاعلا في مصير الانسان وعاملا رئيسيا في تحوله وتحرره>>[4]

والقانون العام لهجرة النص كما حدده "بنيس" يتلخص فيما يلي:

1- إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة إجتماعية في فترة من الفترات التاريخية، وفي مكان محدد او اماكن متعددة

2- إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطرة أو غير مؤطرة زمانا أو مكانا

---

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ،ص251.

[2]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ،ص349.

[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي في العربي،الرباط، المغرب، ،ط1، 1988 ،ص96،97.

[4]- نفس المرجع، ص12.

3- إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعض دون البعض الأخر.[1]

3-حركية التناص في إنتاج الدلالة:

إن من أبرز تجليات الحركة الدلالية التي بشكلها التناص تكمن في كون الشاعر لا يعقد الحوار مع النصوص الأخرى لبعيد كتابتها على نحو صامت، وإنما يستحضر تلك النصوص ليلقى عليها كثافة وجدانية جديدة، تجعل النص الحاضر منفتحا على إمتداد زاخر بالإيحاء، ومن ثم تظهر سلطة المبدع في نصه، بحيث يقول مالم يقله النص الغائب ويتم ذلك من خلال إستعادة النصوص السابقة في سياق جديد وتجربة شعرية مخالفة، فتنزاح دلالتها ويتم تحويلها في قلب اللغة، وبذلك تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر، الذي قد يكون ثائرا على دلالة النصوض المشتغل عليها، أو ساخرا منها، أو مشوهالها، أو إمتدادا لها وتطويرا الإشارتها[2]، وهذه الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النصوص" حقيقة مختفية خلق كل نص ويعود إكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافية"[3]

وفيما يلي سنرسد بعض من تجليات التناص في الشعرية المغاربية المعاصرة وما أضفته من حركية في أبعادها الدلالية.

أ-التناص القرآني:

أول أنواع التناص التي سندأ بها، هو التناص القرآني والحديثي، فالشاعر المغاربي المعاصر على غرار معظم الشعراء المعاصرين، كانوا دائماالبحث عن <<تغيير مقام الكلام...فمشكلة التعبير هي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة جديدة مستهلكة يمكن أن تنقل أكبر عدد ممكن من المعانات

[1]- المرجع السابق، ص97.

[2]- جمال مباركي التناص وجمالياته،ص322.

[3]- عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير،ص339

و توصل الاحاسيس والمشاعر>>[1].

وهذا هو السبب الذي جعل الشعراء المعاصرين ينهلون من القرأن الكريم والاقتباس منه، ليصبح رافدا مهما في الشعر العربي المعاصر عموما والشعر المغاربي المعاصر على وجه الخصوص إلى جانب عدة مشارب أخرى، كالرافد التراثي، والاسطوري والغربي، سنأتي على ذكر كل رافد على حدى، لذلك يمكن ملاحظة تداخل نصوص هذه الروافد في المتون الشعرية المغاربية المعاصرة،<< وكان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، بإعتباره النص الذي يحمل من أبعاد الامحدود للحياة والانسان>>[2]وهو ما يسمح لنا بتتبع عدة نصوص شعرية مغاربية معاصرة تفاعلت مع القرآن الكريم عن طريق التناص وخلقت بذلك حركية دلالية جديدة.

ومن النماذج التي استغلت النص القرآني استغلالا فنيا دون الاقتباس النصي الباهت,المقطع التالي من قصيدة (صهيل نخلة) للشاعر المغربي ادريس زايدي

كي يورق الحزن في الصلوات

التي ارهقت صوت آياتها في الغياب

سأنشد سبحانك الله من كان وحيه في الكلمات يحدث عن صبحه

كيف يمضي اليه المساء شريد الخطى

ويحدث تين الشهيد

وزيتونة في النشيد

---

[1]– عبد الحميد جيدة، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ،ط1980،1،ص75.

[2]– مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1987،ص237.

يقسم من جسمه

والنخيل له [1].....

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب ويوظفه توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص للآية الكريمة (**والتين والزيتون وطور سنين وهذا البلد الأمين**)[2]يمتصها اشاريا و دلاليا وينشرها في خطابه .

كما يستحضر الشاعر (**ادريس زايدي**) في قصيدته (**دم كذب**) يستحضر آيات من سورة يوسف ويعيد كتابتها على نحو مغاير , بحيث يقوم بامتصاص ظلال الآية ثم يكتبها مرة ثانية بطريقة تخدم الرؤية الشعرية ,للشعر القائم على (**الحلم**) و (**المجاز التوليدي**)[3]، **حيث يقول الشاعر**

يشتاق كالنور الى حطب

وما استفاقت نجمته

فكان أمسه ,

يومه ,

غده المضمخ بي

تآمروا جميعا , وباعوا دمي

في أقبية الحب

فقد القميص في الجب

[1]– ادريس زايدي , وجع النخيل ص 14

[2]– سورة التين , الآية 1 و 2

[3] – أدونيس الثابت والمتحول , (صدمةالحادثة) , دارالعودة , بيروت , لبنان , ط 4 ، 1983 , ص 314

يكتال كيل بعير أباح رائحتي

وارتاح من شفق النبوة

فصغرنا

كبرنا

والبحر لم يخن ملوحته [1]

فتوظيف الشاعر لهذا التناص القرآني البديع في شعره , أضاف للأبيات بعدا حركيا موغلا في الدلالة،فاستحضار سورة يوسف وما تحمله من معاني : (التضحية , الصبر والغدر ....) كل هذه المعاني أختصرت في سطرين شعريين , فتشبعوا بثقل كل تلك الدلالة وأسقطها في شعره بصورة فنية , (تآمروا جميعا وباعوا دمي) (فقد القميص في الجب) (يكتال كيل بعير).

أما الشاعر الجزائري (**أحمد مفدي**) فنجده يستجلب الكثير من الآيات القرآنية و يوظف مدلولاتها في ديوانه (لباس الشفوق) ومن ذلك قوله :

ونور(المثاني) يمدك لوحا ..... !؟

وقال لك

اقنتي .... !

واقرئي حرف الطاء .... !

فتصفو الرؤى بذرة

[1]– ادريس زايدي , وجع النخيل , ص 107.

في دنان المعاني .... !

تدْعُّ هوى (السامري)

بطين الهباء ..... ![1]

فالشاعر يستنصص الآية الكريمة التي تقص علينا قصة (**السامري**) وما حملته فتنته من تظليل لبني اسرائيل باتخاذه عجل له خوار و دعاهم لعبادته , وذلك وارد في قوله تعالى :<< وما اعجلك عن قومك ياموسى ،قال هم أولاء على أثري وعجلت إليك ربي لترضى،قال فانّا قد فتنا قومك من بعدك وأضلهم السامري>>[2]

وعن طريق هذا التناص استطاع اثراء مضمون نصه دلاليا وتجسيد فتنة (الهوى) وخطورتها .

كما تستحضر الشاعرة التونسية (فوزية العكرمي) في ديوانها (ذات زمن خجول) العديد من الآيات ثم تنشرها في قصائدها ,من ذلك قولها :

اهبطي بسلام أيتها المزامير المشردة

لتتمقي ما نسيته شهرزاد من الحكايا

ولتثأري من فاظاعة الضوء

من كان طفلي رغبة سميته أيقونة

وحين صار فكرة ألقيته في اليم ليعرف طعم البحيرات[3]

[1]– أحمد مفدي , لباس الشفوف, ص 55 .

[2]– سورة طه،الايات ،84–85

[3]– فوزية العكرمي ،ديوان: ذات زمن خجول، ص 19 .

فهذا التناص الفني مع سورة يوسف (من كان طفلي) (ألقيته في اليم) هذا الاستحضار للسورة الكريمة أضفى المعنى دينامية واسعة على مستوى الدلالة .

وعلى شاكلة هذه الامثلة , هناك الكثير من النماذج الشعرية في القصائد المغاربي المعاصر , وقد ظهر هذا التداخل النصي في المستويين الدلالي والتركيبي، والجدول الآتي يوضح تفاعل النص الشعري المغاربي المعاصر مع النص القرآني :

الشاعر	النص المقروء	النص القرآني المشتغل عليه	طبيعة التداخل
1-أحمد مفدي	1-بتفاحة الجذب كانت لآدم قذفا و بلوى (ديوان لباس شفوق ص 46)	قوله تعالى :(وقلنا يا آدم أسكن انت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين)سورة البقرة الآية34	امتصاص لمعنى الآية واستحضار لبعض دوالها
2-محمد خليل عبو	2- مرج البحرين على كتفي يلتقيان ديوان (سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ) ص 25	قوله تعالى : (مرج البحرين يلتقيان **(17)** بينهما برزخ لا يبغيان) سورة الرحمان الآيتين 17-18	اقتباس حرفي من الآية الكريمة
3-محمد خليل	3- ألكم في	قوله تعالى : (ولكم	اقتباس حرفي من

عبو	القصاص حياة (ديوان . سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ) ص 29	في القصاص حياة يا أولي الالباب لعلكم تتقون) سورة البقرة الآية 178	الآية الكريمة
4-ادريس زايدي	4- ويحث تين الشهيد وزيتونة في النشيد , ديوان وجع النخيل) ص 14	قوله تعالى :(والتين والزيتون وطور سنين .....) سورة التين الآيتين 1-2	امتصاص لمعنى الآيات واستحضار لبعض دوالها
5-فوزية العكومي	5- قالت الساحرة : (لا تقصي رؤياك على الذين يبحثون) ديوان (ذات زمن خجول) ص 12	قولة تعالى (قال يا بني لا تقصص رؤياك على اخوتك فيكيدوا لك كيدا ....) سورة يوسف الآية 5	امتصاص لمعنى الآية و استرجاع لبعض دوالها
6-أحمد مفدي	6- في سفينة نوح .... ! ديوان (لباس الشفوق) ص 42	قولهتعالى(فكذبوه فنجيناه ومن معه في الفلك وجعلناهم خلائف و أغرقنا الذين كذبوا بآياتنا فانظر كيف كان عاقبة المنذرين)	امتصاص لمعنى الآية

		سورة يونس الآية 72.	
7-أحمد مفدي	7- شرابا تحمر فينا كؤوسا دهاقا .... ديوان (أنا ...من أكون ...) ص 129	قوله تعالى :(وكأسا دهاقا) سورة النبأ الآية 34	اقتباس حرفي للفظ الآية الكريمة
8-أحمد مفدي	تلظى فكان المدى ..... ! فقالوا (نعوذ برب الفلق) ... !	قوله تعالى : (قل أعوذ برب الفلق) سورة الفلق الآية 1	اقتباس حرفي للفظ الآية الكريمة
9-فيصل الأحمر	9- ألكم في القصاص حياة	قوله تعالى : (ولكم في القصاص حياة يا أولي الالباب لعلكم تتقون) سورة البقرة الآية 178	اقتباس حرفي للفظ الآية الكريمة
10- عبد الله فراجي	10- للريح الصرصرفي وطني ...ص 20 ديوان تراتيل الجمارالخابة	قوله تعالى(فأرسلنا عليهم ريحا صرصرا في أيام نحسات لنذيقهم عذاب الخزي في الحياة الدنيا ولعذاب الآخرة أخزى وهم لا ينصرون)	اقتباس حرفي للفظ الآية الكريمة

		سورة فصلت الآية 16	
11- ادريس زايدي	11- ذروه في سنبله . ص 29 ديوان وجع النخيل	قوله تعالى : (قال تزرعون سبع سنين دأبا فما حصدتهم فذروه في سنبله إلا قليلا مما تأكلون) سورة يوسف الآية 47	اقتباس حرفي للفظ الآية الكريمة
12- فيصل الاحمر	فنرسل سرب أبابيل أمطارنا ...ومن حجر أبيض الروح	قوله تعالى (وأرسل عليهم طيرا أبابيل، ترميهم بحجارة من سجيل) سورة الفيل الآيتان 3-4	توظيف لبعض ملفوظات الاية الكريمة
منير الوسلاتي	وقال : " أيها الغصن هيت لك ...هيت لك مائي "	قوله تعالى (وراودته التي هو في بيتها وغلقت الابواب وقالت هيت لك قال معذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا	توظيف للفظ الاية الكريمة.

		يفلح الظالمون) سورة يوسف الآية 23	

ما يمكن استخلاصه من رصدنا لفعالية النص القرآني في الشعر المغاربي المعاصر , بأن هؤلاء الشعراء قرأوا هذا النص المقدس و أعادوا كتابته في نصوصهم وفق مستويات تناصيه مختلفة , تراوحت بين الاجترار الذي يعيد النص القرآني في النص الحاضر على نحو سطحي صامت , والامتصاص حيث يمتص الشاعر الدلالات و الدوال اللغوية و يعيدون توزيعها في النص الحاضر , ومن ثم يحدث الانسجام و التلاقي لنص غائب مع نص حاضر[1] .

هذا من ناحية التعامل مع النص القرآني فنيا , أما من حيث المستوى الدلالي , فانهم وظفوا هذا النص الغائب بغية اثراء مضمون النص الحاضر , ليقابلوا بين موقفين أو حالتين الأول تاريخي قديم الذكر في الزمن, و الآخر معاصر فيأتي النص الحاضر , مشبعا بهذه اللمحات و الاشارات الدينية التاريخية , يستلهمها الشاعر و يدمجها لتسهم في تشكيل مضمون النص و اثراء دلالاته المتنوعة , و اثارة التداعيات في أذهان المتلقين [2].

[1]– ينظر، جمال مباركي،التناص و جمالياته،ص 198.

[2]نفس المرجع،ص199 .

ومن ثم يتجاوز هذا التوظيف (الاطار الشكلي الى الامتداد البري لنص بتداخله مع نصوص أخرى [1]) وهذا ما ينشأ عنه حركية دلالية و اثراء للمفاهيم بنماذج النص الغائب مع النص الحاضر

ب-التناص الأسطوري

منذ الازل و الأساطير مصدر ومعين لا ينضب للخيال الشعري , ومعادلا موضوعيا للرؤيا الشعرية , يصور اتساع الخيال و شمولية التجربة .... وقد انفتح الشعر المغاربي المعاصر على المتن الشعري للشعر العربي المعاصر مثل (السياب .صلاح عبد الصبور . ايليا الحاوي .عبد الوهاب البياتي .....) فكثرت استخدام الاسطورة في الشعر خاصة في تجارب الثمانينات و أثرتها بطاقات فنية هائلة , أوصلت شعرنا المعاصر بالتراث الانساني العالمي.[2]

وهذا يعود في الاساس الى أن الاسطورة ليست خرافات قديمة بل هي ميراث فني تبقى صورتها حية في مخيلة الآداب,وهذا ما أشارت اليه (جين هاريسون) بقولها :<< أن الاسطورة قطعة من حياة الروح ,فهي عبارة عن تفكير الشعب الجمعي , مثلما أن الحلم أسطورة الفرد >>.[3]

فالشاعر عندما يستخدم الرمز الاسطوري يجعل النص حافلا بالانفتاح والايحاء ،فالمتأمل للشعر المغاربي المعاصر يجده مفتوحا على عالم الاساطير , حيث استخدمه العديد من الشعراء المغاربة المعاصرين , لكن هذا الاستخدام نجده متفاوتا من شاعر لآخر .

ومن بين الاساطير التي نجدها بكثرة في الشعر المغاربي المعاصر نذكر :

---

[1]– سعيد حسين بحيري , علم لغة النص (المفاهيم و الاتجاهات، الشركة المصرية العالمية)(لونجمات) ،القاهرة،مصر،ط 1997 , ص 110

[2]– عبد الحميد هيمة , البنيات الاسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)،دار هومة ، الجزائر، ط1، 1998ص 81 , 82 .

[3]– ك .ك .راثقين ، الأسطورة ، تر: جعفر صادق الخليلي منشورات عويدات الدولية ، بيروت ، لبنان، 1981،ص 117

أولا–أسطورة السندباد :

تعتبر اسطورة السندباد أيقونة مهمة في المتن الشعري ،فهي –كما وصفها بعض النقاد–<< رمز البحث الدؤوب الدائم واختراق المجهول>>[1], وأسطورة السندباد كان لها حضور قوي في الشعر العربي المعاصر، ويعد صلاح عبد الصبور < 1931 – 1981> أول الشعراء الرواد في حركة الحدثة الشعرية العربية الذين وظفوا شخصية السندباد في نصوصهم الشعرية .... كما ذُكِرَ ان من الصدف أنهإفتتح عبد الصبور أولى تجاربه الشعرية بتوظيف اسطورة السندباد،ثم في خواتيم قصائده الشعرية ذكر السندباد أيضا [2]، وهذا الاستحضار الاسطوري نجده عند الكثير من الشعراء المغاربة المعاصرين.

ومن ذلك قول الشاعر فيصل الاحمر في ديوانه المعلقات التسع[3] :

تفتح لي الان ارض مضمخة بالفراديس والنور

تفتح لي مساحة وتقول :

أيا سندباد ....تعال

ويا رجال الشرق ....

أدخل مدار الحكاية

وأعبر مسار الغواية

أقبل ...ففي رحم الصمت شهوة حكي

وترجمة للذي لم يقله السياق

فلشاعر هنا يبحث عن السندباد البحري ورحلاته المتعددة وهي أجواء مليئة بالمغامرات والمتاعب ,فهو ينادي السندباد البحري ليساعده في الخروج من واقع متصلب متعب يشد

---

[1]– جمال مباركي , التناص وجمالياته , ص 212 .

[2]– عبد الله العشي , السندباد المعاصر (دراسة تطبيقية في نموذج شعر حداثي)مجلة العلوم الاجتماعية و الانسانية , ع1, جامعة باتنة , الجزائر , 1994 , ص 147 –148.

[3]– فيصل الأحمر , ديوان المعلقات التسع , ص 18 .

قبضته على حريته الفردية , حيث لا يتركه يعتمد على ذاته ويخوض الاهوال والمصاعب بغيت الاتيان بالنفائس والعجائب والمواصلة << البحث عن انبعاث جديد يبدد مرارة اليأس ويخصب الحياة بالأمل في ولادة جديدة منتظرة>>[1] .

كما وظف الشاعر أحمد مفدي أسطورة السندباد في قصيدته " ارخبيل الذئاب " حيث نجده يقول

فأومأ ليلا لرحلي

هناك المقامات ترضى .. !

و لا أنت تشفى

فسافر اليها ... !

تر الفاتنات

رأت شهرزاد .... ![2]:

تراني أنا السندباد .... !؟

أغوص اندهاشا بكأسي ... !

فالشاعر هنا يعايش شخوصا اسطورية ,فقد قام باستجلاب السندباد ليسقطه على نفسه ، و يجعل منها شخصية تخوض الأسفار , وتغوص في أعماق الذات, بحثا عن ماهيته ومكنوناته,فهو يُفتش عن الأنس المفقود,وينشد ا الأمان والاطمئنان وهذا جلى في قوله في نفس القصيدة :

أرى الله وجدا

بعشق المجال ليعرج حرفي

الى حيث أنسي

فأنسى أنا من اكون[1]

[1]– عبد الحميد هيمة , البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر , ص 90

[2]– أحمد مفدي , ديوان أنا ...من أكون ..؟

فالشاعر هنا يمثل نفسه سندبادا معاصرا يبفتش عن مغزاه في الارض و السماء , فالسندباد الأسطوري , والشاعر (سندباد معاصر) كلاهما يجوب الأفاق , لكن الثاني , يبحث عن حقيقه علوية روحيه تنتشله من واقعه المهترئ , فهو سندباد لا يهدأ له بال الا أذا حجب الغيب واتصل بعالم الطهارة والنقاء حيث ملكوت الله وبذلك يتحول الشاعر الى سندباد عصري مغامر << رحلته في بحار المعاناة الروحية والنفسية لاقتناص الومضة الشعورية>>[2] .

لقد جذبت أسطورة السندباد العديد من الشعراء فإستخدموها في أشعارهم حيث وردت بكثرة لافتة للنظر في الشعر المغاربي المعاصر[3] وقد اتخذ هؤلاء من طريقة الامتصاص لمغزاه الشعوري العام وسيلة للتناص مع هذه الاسطورة ,<< حيث تلمس روح السندباد ترفرف فوق النصوص وتقرأ رحلاته الطويلة التي لا نعرف لها قرارا>>[4]، لذلك نجدهم يشتركون في استلهامهم لأجوائها وما فيها من رحلات شاقة مليئة بالمتاعب والمفاجأة والمغامرات الاَّ أن الابعاد الدلالية في النصوص الحاضرة تتنوع من شاعر لآخر , وان كانت كلها تصب في معنى مركزي هو رفض الواقع المتكلم والساعي الى الثورة عليه , و < البحث عن انبعاثات جديدة يبدد مراراه جديدة منتظرة , ومن ثم فالشاعر لا يقحم الأسطورة على سياق الشعر بل يضفي عليها من ذاته ويلبسها ثياب العصر>>[5] هذا البحث المعنوي المسترسل يولد في دلالات القصائد دينامية دائمة .

ثانيا–أسطورة شهرزاد :

---

[1]– المرجع السابق،ص 60

[2]– علي عشري زايد , أصول الحركة في الشعر الجديد , مجله فصول , ع 1, الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة , مصر , 1981 , ص 80

[3]– محمد ناصر , الشعر الجزائري الحديث , ص 579 .

[4]– عبد الحميد هيمة , الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر , ص 233

[5]– نفس المرجع , ص 232 .

ان المتتبع للدواوين الشعرية المغاربية نجد توظيفا لافتا لأسطورة شهرزاد وشهريار كواحدة من العديد من الأساطير المشبعة بها هذه النصوص ,فالعمل على مثل هذه الاساطير و استخدامها كأيقونة مرمزة عميقة الدلالة يعتبر <<كإحدى المصادر المعرفية التي تخدم بنية النص الشعري ومقاصده الفكرية>>[1],فهذه الاستخدامات الأسطورية تحمل في ثناياها العديد من المعانيالفنية :

<<1- ان الاسطورة تشترك مع روح الشعر في نزوعه الى المقدس ومزجه بين الفكر و النبوءة .

2- عالم الأساطير مشحون بالأبعاد الرمزية و الرؤيوية مليء بالصراعات والمتناقضات .

3- الأسطورة موقف قديم وهي العامل المشترك بين الشعر والديانة , يعبر من خلالها الشاعر عن تجارب و رؤى معاصرة , ويحملها من تجربته الفنية الخاصة بسمات روح العصر>>[2]

ومن بين النصوص الاسطورية التي كان لها حضور التوظيف في الشعر المغاربي المعاصر أسطورة " شهرزاد" التي تحمل معاناة الصبر والتحمل وكذا معاني الذكاء والدهاء والفطنة .

حيث نجد الشاعر المغربي " ادريس زايدي " في قصيدته " مساءات عربية " يقول:

اجمع ليل القصيدة

أتملى صاحبي النائم

أنتظر بدايات حلمي الساهر

كلما صاغت شهرزاد تفاصيل الحلم

يحمل الصبح على عري الندى

فيوقظني صوت النبوءة

---

[1]- جمال مباركي , التناص وجمالياته , ص 214

[2]- علي عبد الرضا الأسطورة في شعر السباب , ص 23 .

فيستعيد صمت الصفاء [1]

يستطيع القارئ لهذا النص أن يلحظ وجود (التناص) لأن الشاعر لم يتكلم بصوته وانما يتحدث بصوت الفكرة الأسطورية عن طريق وصفه حالة انتظار " شهريار " بداية حكاية شهرزاد وما تحمله من تشويق , وينقلها للشاعر نفسه الذي يحلم بالحب والعيش الكريم , فهو مثل شهريار كلما اقتربت من نهاياتها انبلج الفجر ليوقف الحكاية (يحمل الصبح على عري الندى) .

فذلك التمازج والتماهي بين النص الحاضر و النص الأسطوري الغائب , هي عملية تكرار لأهم معانيها مع ادماج بنيات نصية طارئة على المعنى الأصلي كقوله (ليل القصيدة / حلمي الساهر / شهرزاد / الصبح) الا أن البنيات الطارئة تذوب وتتلاشى كلها في المعنى المركزي الأسطوري و بذلك تصبح الأسطورة شهرزاد جزءا أساسيا من بناء النص وانتاج الدلالة العامة .

ومن النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة التي سلكت مسلكا اسطوريا قول الشاعرة " زينب الأعوج " :

لا تمر ولا جمر ..هنا

لا ثدي يروي أوجاعنا المرتعبة

ولا حكيم يثبت قوس قزح

في روح الرمل ..هنا

الفصول متعبة

والعمر مر

تزاحمت عليه المسافات

ومن يفك رقبتي من قبضة شهرزاد

[1]– ادريس زايدي , وجع النخيل , ص 41 .

ومن يخطف برقي من شهوة البذخ[1]

هذا المقطع استلهمت الشاعرة افكارها ودلالاتها التي بنت عليهاقصيدتها من أسطورة "شهرزاد " وعاشت أجواءها لتوقظ فينا الاحساس لحالة المعاناة "والأسر يطوق رقبتها" وهذا نفسه حال الواقع المرير اليوم والمتآكل نتيجة لفقدان الامة لكيانها و ذوبانها في شخصية الأمم الاخرى , وهكذا تتحول محتويات الذاكرة في الابداع الشعري الى معاني جديدة يلوح بها النص الحاضر ومن ذلك تحرر الذاكرة من سيطرة التجربة الفعلية وهذا عندما يتحكم فيها هدف الفنان ومقصده من الكتابة فهو يستطيع ان يوحد بين خبرته وقوة تخيله في صياغة جديدة باعثة على الارتياح [2] .

كما نجدها توظف هذه الأسطورة في الابيات التالية :

مازلت

اشتهي صوتا موغلا في الحنين

وأروض ارواحي

على محاذاة النار

هل لي أن اخطف حفنة ابتهالات

أخبئ فيها أخر فسيلة من نخيلي

قبل أن يسرق قلب شهريار

متعبة أنا

اندس فَّي منذ عصور

أقمت طويلا في تفاصيلا المتقادمة

عارية من كل الفصول

[1]– زينب الأعوج , عطب الروح , ط 1 , دار الصدى 2013 ص 17 .

[2]– محمد حسن عبد الله , الصورة والبناء الشعري , دار المعارف , القاهرة , مصر ط، 1, 1981 ، ص 54 .

أوجج عطر النور الصلب [1]

من يدرس ديوان الشاعرة يلحظ كثرة استخدامها لاسطورة شهرزاد بابعادها المختلفة ،ذلك لانها مدركة <<أن التجربة الشعرية تجربة دائمة البحث عن الانعتاق والتحرر والتخلص من قيود من يأسرها , لذلك وجدناها تتناص مع هذه الاسطورة عن طريق الامتصاص لأجوائها مع تحويلها في قلب التجربة الشعرية الى رحلة روحية تسعى الى محو الاحقاد وتتطلع لعالم أفضل تسوده المحبة والمساواة>>[2] ومثل هذا التوظيف يبين أن <<الذاكرة ذات شأن لا يجحد في صناعة الشعر الذي يبدو دائما مزيجا بين الفكر والنبوءة>>[3] وهذا التمازج هو الذي يخلق في النص الشعري حركية دائمة تخرجه من الرتابة والجمود الى فضاءات دينامية متحررة دائمة التجدد.

كما نرصد في ديوان الشاعرة التونسية " فوزيه العكرمي " حضور واضح " لشهرزاد " من ذلك قولها :

أهبطي بسلام أيتها المزامير المشردة

لتنمقي ما نسيته شهرزاد من الحكايا

ولتثأري من فضاعه الضوء [4]

ثالثا –أسطورة سيزيف

لقد تعددت أشكال ومضامين التناص الاسطوري ،وهذا راجع بالاساس الى ثراء الموسوعة الاسطورية في البلدان العربية ،و من بين اهم الاساطير التي استلهمها الشعراء المغاربة ووظفوها في نصوصهم أسطورة " سيزيف "حيث عملوا على توظيف هذه الاسطورة

[1]– زينب الأعوج , عطب الروح , ص 14–15

[2]– علي عبد الرضا،الاسطورة في شعر السياب،ص 25

[3]– محمد حسن عبد الله , الصورة والبناء الشعري , ص 53 .

[4] – فوزية العكرمي , ديوان , ذات الزمن الخجول 19 ,

توظيفا " تناصيا " جسدوا به الوضع الانساني في عصرنا هذا وما يعانيه من قهر واستلاب للحريات الفردية والجماعية [1].

ومن مثل هذه المعاني لا يمكن فهمها من النص الشعري دون وضعها لهذا النص في علاقه مع النص الاسطوري " سيزيف" الذي يعيد الشاعر كتابته , فهذه العلاقة التناصية تخلق دينامية متجددة وحركية دلاليه بين النص الحاضر والاسطوري , يقول الشاعر المغربي " عبد الله فراجي " في قصيدته والتي عنوانها ب " لا شيء تغير يا سيزيف "

يا حامل ملحمة الأحلام ها أمل يتمدد في أحزانك ملتهبا , وجراحك في الدوامة مثخنة

أنفاسك صاخبة

متفجرة ...

يا سيزيف الربان الغارق في زبد الرؤيا

يا سيزيف الملقى في سرداب يتغور في محني

يا سيزيف الجدول على حبل الموج المتجاسر في وطني في ظلمة يؤسر قارب رحلتنا ...

كم ريحا صرت تقاوم يا سيزيف . و في مجدافك تسكن قاصمة الأعماق . ولعنتها تدعوك لقصر من صدفات بارقة كم صخرا صرت تقاوم يا سيزيف , ولم تسقط ؟[2]

جلي هنا ان تفاعل الشاعر مع النص الاسطوري (سيزيف) فهو استخدمها كمعادل موضوعي شخص بها الشاعر حال المحنة و الازمات , حال العبودية و الذل ، فالخلفية الاسطورية التي تفاعل معها النص جاءت فيه مجسدتا بشكل مباشر لدلالتها الاساسية ، ثم فجر منه معاني اخرى داله عن حاضره الحزين الشجي حيث نجده يقول :

يا سيزيف المتجدد في وطني

يا سيزيف المتمرد في شجني

[1]– جمال مباركي , التناص وجماليته , ص 225

[2]– عبد الله فراجي , ديوان تراتيل الجمار الخابية , ط 1 , 2018 , مطبعة جلال , ص 8–9 .

ملتاعا تعبر في جمر الثورات[1]

لقد استخدم الشاعر اللفظ الدلالي الكلي (سيزيف) ليسقطه على الحاضر الأليم المشبَّع بالأسى والأحزان , لقد استخدم الأسطورة بكل مضامينها ليستظهر بها للقارئ الوضعية التي يُعايشها هو و التي يمر بها الوطن ليخلق دينامية تناصيه بين معاناة الماضي (الأسطورة)وبين جراح حاضره .

كما نجد استخدامات هذه الأسطورة في الشعر المغاربي المعاصر ،في شكل اشاري فلا تغوص الأسطورة في القصيدة من ذلك قول سليمان جوادي .

افتحوا بوابة الشمس لنجم و امام

وفتاة الصخر عن سيزيف

واكتبوها غيرة وطنية[2]

فهذا التجسيد الاسطوري الغائب اتى به الشاعر ليوضح به إجبارية حرص و إجتهاد الانسان العربي لرفع مشعل التحدي في صراع بناء الأوطان ويدعوا الى نزع كل العقبات التي تعترض طريقه .

والملاحظ هنا , أن حضور النص الغائب جاء بشكل استعراضي يفتقد لحرارة التفاعل النصي بين النصين(الحاضر و ألاسطوري سيزيف) حيث اكتفى الشاعر بالدلالة المحورية للنص الغائب . ولم يوفق في بلورتها الى فكرة بنائيةتنمي النص الحاضر و تنصهر في لب التجربة الشعرية عن طريق إحتوائهاو تمثيلها فنيا مما قلل الدينامية التفاعلية بين النصين وذلك لأن << نجاح الشاعر في استخدامه للأسطورة يتوقف على دمجها في البنية الأدائية , وفي تطويعها – فنيا – لكي تغوص تحت سطح القصيدة>>[3].

---

[1]– المرجع السابق, ص 10 .

[2]– سليمان جوادي , يوميات متسكع محظوظ , ص 09 .

[3]– رجاء عيد , لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) منشأة المعارف , الاسكندرية , مصر , 1985, ص 299.

وكنموذج آخر لهذه الاسطورة في الشعر المغربي ،نجد قول الشاعر محمد الحسن أكيلال :

يصيح بي : لماذا أنت ترفضني أولست تعرف أن الرفض لي خطر

كيف تصرخ يا "سيزيف " من ألم والله جاعله في الأرض يختبر [1]

ومن بين النصوص التي وظفت اسطورة "سيزيف " توظيفا له ابعدا فنية, حيث حاول الشاعر في كتابتها استلهام روح النص الاسطوري دون أن يشير من قريب أو من بعيد أنه يتفاعل مع نص غائب , يقول :

مندلع كالنار

كالمدية أقطع لحم الورق الشاحب

والورق العائم في قنوات الارث المحيط

تنتشر كالريح

كالأوراق الهادبة

أسرابا من أغصان الروح

أتبرا من لغة خانت ملامحها

وباعت صهيل الحروف[2]

فالتفاعل بين النص الأسطوري والنص الحاضر واقع على المستوى الدلالي << حيث أن الشاعر يتحدث عن شخوص واحداث حاضرة مماثلة للتي في الاسطورة ،و يضع نفسه في مواجهة مع التحديات الراهنة ،فهو يعمل على نشر وتكريس الانسانية بكل قيمها الفاضلة ،ويقف موقف المعارض للأمم التي خانت أصالتها وباعت عزها>>[3].

---

[1]– محمد الحسن أكيلال , قصيدة (الزمن الطلسم) , نماذج من الشعر الجزائري المعاصر , مجلة امال , وزارة الثقافة الجزائر , ع 2 , ص 270–271 .

[2] – ادريس أبو ذيب ,ديوان: أحزان العشب والكلمات , مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين , الجزائر، ط1 ، 1998.ص 55–54

[3]– جمالمباركي , التناصوجمالياته , ص 230

(ان هذا التمازج والتشاكل النصي يبرهن لنا بوضوح كيف يتحد النص بغيره وهو يبني نصا جديدا مستقلا بذاته من خلال انفتاحه على بنيات نصية أخرى[1]) هذا الانفتاح هو الذي يجعل النص مشبع بدلالة حركية , ذات سيرورة وديناميةتفاعلية دائمة .

ج-التناص مع التراث والشعر العربي :

ان القارئ للنصوص الشعرية المغاربية المعاصرة يجدها تتفاعل مع المادة التراثية التاريخية والشعرية << لكنه لا يبني على أنقاضه نصا مغايرا ،وإنما يخلق ميزات تفاعلية لإنتاج تناص توالدي،يتداخل فيه النص الجديد مع النص القديم ، بغية ان يبلغ هذا التناص مغزاه الحقيقي ،في إدراك الاشباع الذوقي للقارئ>>.[2]

ومن الامثلة الشعرية التي وظفت التاريخ العربي القديم توظيفا تناصيا قول الشاعرة التونسية " فوزية العكرمي "

هي ذي الجاهلية

" فلتعبدوا هبل "

صاح المذيع

كان الجمع غفيرا

تتقدمهم امرأة بعدسات رمادية

تبحث عن وحشي

كي يكتمل المشهد

وتنتهي القضية [3]

---

[1]– سعيد يقطين , انفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , المغرب , 1992 , ص 126 .

[2]– خيرة حمر العين , قراءة في قصيدة "رمزية الماء في افضاءات لسامر سرحان", مجلة القصيدة , ع 5 , الجاحظية , 1996 ,ص 106 .

[3]– فوزية العكرمي , ديوان , ذاتزمنخجول, ص 22

فالشاعرة تستحضر حادثة " هند بنت عتبة " عندما كلفت وحشي بقتل حمزة " عم رسول الله صل الله عليه وسلم "

والتناص هنا بين النص الحاضر والقصة التاريخية يقوم عن طريق التفاعل الحواري الحوار,لأن إعادة تشكيل صياغة قصة "هند بنت عتبة"

لم تكن على منوال التماهي المبتذل مع هذه القصة وإتباعها, وانما قامت بتجسيد " حالة وملابسات القصة التاريخية" على احوالنا بكل ملابساتها دون أن تذكر من قريب أو من بعيد من أنها تقصد الواقع العربي , وذلك ما أضفى على قصيدتها نوعا من الحركية الدلالية بين الماضي و الحاضر .

فالشاعرة تريد إصال فكرة محددة ،في كون حالة "هند بنت عتبه " هي حالة الامة العربية اليوم , تجسد ضياعنا وتيهنا , وقد شخصت الشاعرة هذه الفكرة بموقف " هند" في جاهليتها وحالة الضياع التي تعيشها .

كما يمكن لدارس الشعر المغاربي المعاصر أن يعاين ذلك الحضور القوي للنص الشعري القديم في النص الجديد سواء أكان هذا الحضور قائما من خلال التداخل الدلالي عن طريق توليد معاني الشعراء السابقين من خلال التداخل النصي الشعري المعاصر ,او عن طريق تبادل البنيات التاليفية في تراكيبها المختلفة، فالنص عبارة عن تبادل نصوص أي انالقصيدة في رحلة تكوينها مسكونة بذاكرة النصوص القديمة والشاعر فيما يقول عبد القاهر الجرجاني :<< يذلل الأساليب المتفق عليها , ويستخرج ما فيها من قوة كامنة>>[1] .

فالتناص – اذن – يعتبر منافسة يضيف بها اللاحق الى السابق ممتد بميراث الماضي الغني بكل ما فيه من مقومات وشخوص واحداث ينهل منها الشاعر المغاربي ,ومن الامثلة الشعرية المغاربية التي تقوم على أساس التداخل النصي و تعالق النص القديم بالجديد , قول الشاعر فيصل أحمر :

[1]– مصطفى ناصف , نظرية المعنى في النقد العربي, دار الأندلس , بيروت , لبنان , ط 2, 1981 , ص 12 .

والخرائط تعرف أنهارها

دون ما يحمل النهر , والنهر يحمل أحجارنا

وعليها تدون أمواهنا , اسمائنا ...وتدون أسرارنا

حجر يذكر الشهداء

" ألا لا يجهلن أحد علينا "

فنرسل سرب أبابيل أمطارنا

...ومن حجر أبيض الروح

تأتي حكايا لأعراسنا

.....

الخرائط تمضي بلا أثر للقبور

التي تحتضن العاشقات

" ألارب يوم لك منهن صالح "

ولا أثر الحروب التي تفصل العالمي [1]

في هذا المقطع تنبثق العديد من النصوص الشعرية العربية القديمة وخاصة تلك القصائد و المعلقات الجاهلية,ومن هنا فان الأبيات السابقة تكشف عن القدرة الاستعابية والمخزون الشعري التراثي لهذا الشاعر وتعلن عن تداخل نصي واضح مع نص " عمرو بن كلثوم وآخر لأمرئ القيس , فكل من يقرأ هذه الأبيات يتبادر الى ذهنه قول عمر وبن كلثوم :

ألالا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلين[2]

كما يتذكر قول امرئ القيس :

ألا رب يوم لك منهن صالح ولا سيما يوم بدارة جلجل[1]

---

[1]– فيصل الأحمر , المعلقات التسع , ص 56–57

[2] – حسين بن أحمد الزوزني،المعلقات السبع،دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط1، 2002،(معلقة عمرو بن كلثوم) ، ص 118

فالجدير بالملاحظة هنا ،هو ذلك التعالق الحاصل بين هذا النص وتلك النصوص الجاهلية في مستوى الدلالة و الموسيقى واذا كان التناص في هذه الابيات اجترارا الى حد ما فان الشاعر استطاع أن يوقض فينا تلك الظلال التاريخية والروابط العاطفية التي تحملها الكلمات في قصائدهما .

كما ان الذي يقرأ أشعار (صلاح داود) لا شك يلحظ تداخلات نصية عديدة مع شعرنا العربي القديم من ذلك قوله :

ولم يدروا بوجداني

وصموا أذن ايماني

وكموا أن ألحاني

فشوشنا أمانينا

وأحرقنا أيادينا

فان الورد يبكينا

وسرنا الميل مليونا

وشلناه الردى دينا

وعزرائيل هادينا

وما كنا مساكينا

فوقد النار يروينا [2]

أول ملاحظة يبديها المتلقي هي أن هذا النص متداخل مع نص سابق له فيكفي القارئ قراءة البيت الأول من النص ليبدأ في اكتشاف خيوط هذا التداخل النصي اذا ما مضى يتلقى بقية أبيات القصيدة طربت سمعه قوافيها الواحدة تلوى الاخرى (أمانينا / يبكينا / دينا / مساكينا

[1]–المرجع السابق،(معلقة امرؤ القيس،)ص 7

[2] صلاح داود , قصائد هاربة ... قصائد أرهقتني , ص 102 .

/يروينا) مع صوت النون الممدودة أدرك أن هذا النص مجلوب من ماضي شعري متمكن في نفس الشاعر حتى وان لم يعلن الشاعر صراحة بذلك انه يتداخل مع قصيدة (أضحى التنائي بديلا) لابن زيدون الأندلسي :

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا شوقا اليكم ولا جفت مآقينا

تكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقضي علينا الأسى لولا تأسينا[1]

نحن الآن أمام مداخلة (تناصية) بين نصين , تولدت من استدعاء النص الحاضر لبعض دوال نص غائب له مكانته في الموروث الشعري هو نص (ابن زيدون) هذا التداخل النصي الذي يعرفه جيرار جينيت بقوله << هو التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أو ناقصا لنص في نص أخر>>[2] وهذا كان كفيلا بأن يضفي على النص عمق حركي دلالي ولغوي وفني جعله في دينامية تناغمية مع النص الغائب لابن زيدون .

كما يعنون الشاعر المغربي ادريس زايدي قصيدة في ديوانه تحت عنوان " ما خلا الله باطل " والتي يقول فيها

" ألا كل شيء ما خلا الله باطل "

وكل الذي يأتيك معناه زائل

أتى زمن والمنتهى حط ركبه

على سرر الحمآت والقصف قاتل

تقاطر غيم والرعود تناثرت

كفى الأرض ملهاة فركحك راحل[3]

---

[1]– ديوان بن زيدون , تحقيق : حنا الفاخوري , ص 386 . 388

[2]– جيرار جينيت , مدخل لجامع النص , ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية،بغداد و دار توبقال ،الدار البيضاء،المغرب، دط،دت , ص 90.

[3]– ادريس زايدي , ديوان "أسات لي " , ط 1 , 2018 , مطبعة ووراقة بلال , ص 78 .

واضح هنا في مطلع هذه القصيدة , التناص الحاصل في صدر البيت الأول وهو مأخوذ من قصيدة الشاعر "لبيد بن ربيعة " والتي يقول فيها

ألا كل شيء ما خلا الله باطل

وكل نعيم لا محالة زائل

وكل أناس سوف تدخل بينهم

دويهية تصفر منها الأنامل

وكل امرئ يوما سيعلم غيبه

اذا كشفت عند الاله الحصائل[1]

كما نجد الشاعرة الجزائرية " سمية محنش " تعنون قصيدة في ديوانها "ذلك الكنز المكنون " بعنوان " سافر تجد عوضا...." وهو تناص واضح مجتلب من قول الشافعي :

سافر تجد عوضا عمن تفارقهم

و أنصب فان لذيذ العيش في النصب

اني رايت وقوف الماء يفسده

ان سال طاب وان لم يجري لم يطب

الأسد لولا فراق الغاب ما افترست

والسهم لولا فراق القوس لم يصب [2]

المبحث الرابع:الرمز وتجلياته في تحريك الدلالة الشعرية

ان الحركية الدلالية في الشعر المغاربي المعاصر في أعمق تجلي لها داخل حمى الترميز بكل مقاييسه و أنواعه . فللأصوات رمزيتها , وللتراكيب رمزيتها وللدلالات و المعاني رموزها

[1] – أحمد بن ابراهيم مصطفى الهاشمي، جواهر الادب، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان ، ج1، ط1، 2007 ، ص 268-269 .

[2]–ابو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي , الديوان، شرح : عمر فاروق الطباع، دار الارقم بن ابي الارقم، بيروت،لبنان، دط،دت،ص 39

و أنواعها , وهذا النوع الأخير هو ما يهنينا في هذا الفصل , فالرمز يعتبر عامل من عوامل انفتاحية النص وتعددية القراءة فيه , وبالتالي فهو عنصر اساسي في دينامية النص الشعري المغاربي المعاصر , فمن خلال الرمز تتمظهر هذه الحركية في ارقى تجلياتها .

وبما أن لكل علم محدداته ومصطلحاته , فمن الضروري البدأ بوضع تعريف للرمز و اهميته.

1-البعد اللغوي للرمز :

جاء في القموس المحيط تحت مادة (ر.م.ز) :<<رمز اليه ويرمز , أشار , أو هو الايماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم , أو اليد , أو اللسان >>[1].

– كما ورد لفظ الرمز في القرآن الكريم بمعنى الرمز و الاشارة والايماء , في سورة آل عمران " و آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام الا رمزا "[2] أي اشارة بنحو يد أو رأس ,

– و أصله التحريك , وربما أطلق الرمز على ما يشير الى شيء أخر , ويقال لذلك الآخر مرموز اليه , جمعه رمزو وعليه قول الشاعر :

وقال لي برموز من لواحظه ان العناق حرام قلت في عنقي[3]

2-الحد الاصلاحي للرمز :

"حاول أدونيس أن يعرف بالرمز انطلاقا من نظراته الباعثة على الحداثة الشعرية,النظرة التي تحاول قدر الامكان بلوغ جوهر الأشياء متجاوزة النظرة الكسيحة السائدة التي لا تتجاوز المظاهر و الأشكال " [4]يقول أدونيس في تعريفه للرمز :

---

[1]– محمد بن يعقوب الفيروز ابادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسةالرسالة، بيروت،لبنان، ص 573

[2]– محمد علي الصابوني . صفوة التفاسير ,, الدار البيضاء – قسنطينة – قصر الكتاب , البليدة ,الجزائر، ج1، 1990 , ص 200 .

[3]– بطرس البستاني محيط المحيط لقاموس عربي مطول ، مكتبة لبنان , بيروت , لبنان , 1998 , ص 250 , 251

[4]– فريد تابتي , الرمز في الشعر الجزائري المعاصر , مجلة الخطاب , العدد الثالث , ماي 2008 , منشورات مخبر تحليل الخطاب , جامعة تيزي وزو الجزائر، ص 174 .

<<الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص , فالرمز هو – قبل كل شيء – معنى إحائي متخفي وراء الملفوظات الظاهرة ،فهو اللغة التي تبدأ في سبر اغوارها الكامنة خلف لغة القصيدة , انه الومضة الاشارية التيتتيح للوعي أن يستنتج عالما لا حدود له , لذلك هو إنفتاح عن خفايا عميقة, فهو الذهاب نحو عمق واسرار اللغة الكامنة خلف الكلمات>>[1]

من خلال هذا التعريف يتضح لنا البعد الحركي للرمز , فالنص <<في حضرة الرمز مجرد طريق عبور نحو نص آخر لم يقله الشاعر ويصبح النص المقصود هو ذلك النص الغائب الخفي وراء النص القائم الظاهر وتصبح لغة النص بدورها مجرد لغة تقود الى لغضة أخري لم يقلها الشاعر >>.[2]

فمكمن الدينامية الدلالية في الشعر المغاربي المعاصر يتمظهر في تكثيف الرمز وتوظيفه بطريقة تجعله فاعل قوي لخلق الإحالات , كون اللغة الشعرية :<<لغة إحالية تحاول أن تبتعد قدر المستطاع عن اللغة المعجمية التي حرص واضعوا المعاجم والقواميس في الحفاظ عليها من حيث هي الخيط الرابط بين كل أبناء الأمه>>[3]

فالرمز ليس وضوحا لأن العلاقة بينه و بين مدلوله , ليست تواضعية , قد يصبح رمزا بعينه يخيل الى مدلول بعينه بفعل التكرار فيفقد قيمته الفنية ويصبح دالا لغويا عاديا ,فيصبح مرتبطا بمدلوله بالتقادم , ولهذا فعندما يصبح المتلقي يعرف مسبقا دلاله (الرمز) لا يصبح ذلك رمزا .

ولاهمية الرمز في النصوص الابداعية الراقية إعتبره(بيرس) ركيزتا أساسية من ركائز العلامة التي من عناصرها (الرمز –الاشارة – الايقونة)من الضروري إذا أن نفرق بين هذه العناصر باعتبارها علامات.

---

[1]–عبد الحميد جيدة , الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر , ص 280 .

[2]– فريد ثابتي , الرمز في الشعر الجزائري المعاصر , ص 174

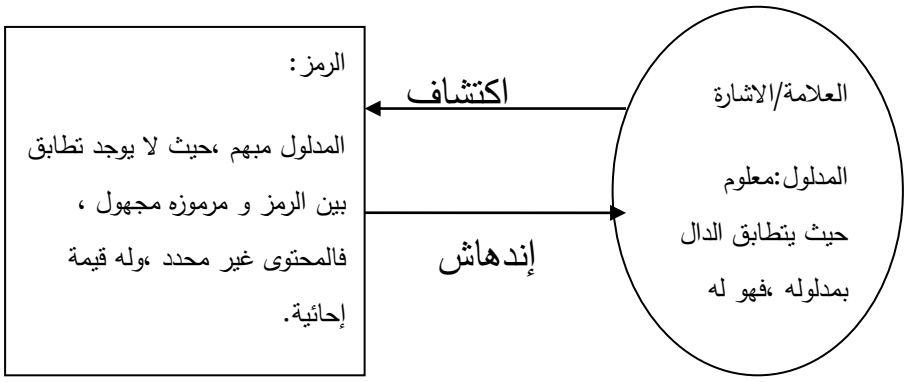
[3]– نفس المرجع , ص 175

– <<فالأيقونة " irone" تدل على موضوعها , من حيث انها ترسمه أو تحاكيه و بالتالي يفترض فيها أن تشاركه ببعض الخصائص أي ان تمثله من جهة التشابه , و بالتالي فالأيقونة تتحدد بعلاقة التشابه مع الواقع الخارجي>>[1]

– <<و الاشارة (index) هي علامة تدل على موضوعها من حيث أنها تحدد وتعين وفقا لهذا الموضوع , أي أن الاشارة أو القرينة تحدد برابطة الجوار (contiguite)>>[2]

– <<أما الرمز فهو علامة تدل على موضوعها المجرد الواضح دون أن تكون هناك علاقة شبه أو مجاورة كما هي مع الأيقونة أو الشاهد>>[3]

ان قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الاشارة انما هي قيمة ايجابية توقع في النفس مالا يكون التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح ....فالرمز , رمز ليس دلالة على ما يلفظ, وما قرر و لكنهرمز يتواجد خلف الكلمات و خلف ما لا يقال, فهو لا يرمز الى شيء معروف من قبل , ولكن لشيء يوجده الكشف والبحث عنه خلف الكلام[4].



[1]– نسيمة بو صلاح , تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر , ص 70–71 .

[2]– نفس المرجع ،ص 172

[3]– نفس المرجع , ص 173 .

[4]– فريد ثابتي ،الرمز في الشعر الجزائري المعاصر،ص 173

من خلال هذا الشكل يتضح لنا مجالي وعي و ادراك الشاعر و المتلقي كليهما مجال الثاني متضمن في مجال الأول , الشاعر أوسع و أخصب مجالا من المتلقي – هذا ما يفترض وجوده – و بالتالي فالشاعر يدفع بالملتقى رغما عنه الى البحث ليمنحه محاولة لاكتشاف ما وراء الملفوظ في مجال الرمز .

– أما في مجال العلامة أو الاشارة , فهناك تطابق في الادراك بين الشاعر و المتلقي باعتبار أن مدلوليهما معروفان معلومان [1] .

– لقد عُرف الرمز في الفعل الإبداعي من خلال تأثيره على انه :<<لا يعرف الحدود خروج دائم عن الثبات ,يأبى الوقوفعند التوقع و السكون , و بالتالي , فلا يمكون أن يتجه الوجهه (أ)او(ب) بالتحديد ....فهناك دائما وجودللوجهة الأخرى بالضرورة >>[2]

– و الاشارة والعلامة في المقابل لذلك<< يمنعان المتلقي من فرض التوقعات والاختمالات, فهما يرسمان له المجال المفاهيمي الذي لا يمكنه الخروج منه>>[3] . هذا القول يبرز لنا مدى أهمية الرمز في بناء البعد الحركي للبنية الدلالية في الشعر.

3– مظاهر حركية الرمز في الشعر المغاربي المعاصر :

تعددت مظاهر و أنواع الرمز في الشعر المغاربي المعاصر وهذا بالضرورة راجع الى تعدد الرؤية الشعرية و اختلافات من شاعر لآخر , وراجع أيضا لاختلاف الثقافات و المذاهب الشعرية و المرجعيات الايدلوجية , فالمتتبع للشعر المغاربي المعاصر يلحظ تكثيف رمزي في العديد من الدواوين الشعرية , مما يبرز الأسلوب البديع الذي يخلق دينامية تفاعلية داخل النص الشعري ، فاستخدامه يعد مصدر قوة في اللغة الشعرية ,<< فالرموز يمكن أن يكون جملة كاملة ،كما يمكن له أن يكون نصا برمته,فهو لا يكون في كل الحالات كلمة واحدة , أو ملتقى دلالي بين لفظتين فقط بل هو إشعاع, وهو نقطة حيويةتشع منهاالدلالات العامة

[1]–المرجع السابق , ص 173–174 .

[2]–نفس المرجع،174

[3]– نفس المرجع , ص 174

الخفية ثم يطلقها في كل جهات النص وعلى سطوحه>>[1] فالرمز عندما يراد به إثارة شيء من الغموض في ألفاظ القصيدة أو إيقاعهافقد يكون الرمز إما كلمة أو صورة أو شخصية ويحتوي على أكثر من دلالة انطلاقا من مستويين اثنين هما :<< لمستوى اللفظي الظاهر،و المستوى الدلالي الباطني, وهذا الأخير يستوجب على المتلقي استخدام التأويل ليصل إلى كُنه المعنى الباطني المتخفي وراء ظلال النص>>[2],وبذلك يتراء للقارئ الكشف مفهومهالاساسي، حيث نجد محمد عابد الجابري ينعت هذه العملية ب القراءة التأويلية أو القراءة ذات البعدين) وهنا نلحظ أن الرمز لم يوظف بنفس الطريقة في كل القصائد بل هناك عدة طرق لتوظيفه منها :

<<1- الاستخدام الحرفي : وهو أن يذكر الرمز بحذافيره

1- إستخدامالرمز عن طريق الايحائي : ومعناه أن الرمز يحيلنا الى مرجع ما ، أي أنه يُستشف من خلاله نصوص ووقائع الماضي , وهذا ما يتطلب ثقافة تراثية واسعة .

2-استخدام الاسلوب القناعي : وهو استحضار شخصية وتقمصها من قبل الشاعر >>[3].

بالإضافة لذلك . ذكر العديد من النقاد بأن أهم مستويات استخدام الرمز تعود الى العديد من الاسباب أهمها .

(تلبية الحس الحضاري , وتجنب الرتابة والرغبة في التجديد ورفض التصريح –البعد عن التسطيح في الفكر وطلب التداعي الحر للمعاني – الخوف من السلطة والرغبة في اثارة

[1]– موهوب مصطفاوي , الرمزية عند البحتري , الشركة الوطنية للنشر و التوزيع , الجزائر , 1981 , ص 183 .

[2]– نفس المرجع،ص 184

[3]– فتيحة بلحاجي ،تجليات الرمز في الشعر العربي بين غموض مدلولاته وآليات تاويله،مجلة،دراسات أدبية ،العدد 13 ،ديسمبر 2012 / صفر 1433 ، ص 45

المتلقي السعي لتكثيف الصورة بكلمات قليلة ...). فجلي هنا من خلال هذه المسوغات كلها تبحث عن مسببات دينامية النصوص الشعرية , مما يجعلها غنية بالايحاءات الايجابية الفكرية منها واللفظية ويبعد الرتابة عنها ويحقق فجائية الاثارة ويكسب الأفكار موسيقى و الألفاظ ايقاعا .

وفي مايلي سنتتبع نوعين من انواع الرموز من خلال رصد التجليات الحركية لهما ،وكيف إستفاد منهما الشعر المغاربي المعاصر في خلق روح حيوية وتعددية موغلة في دلالته، هذين الصنفين من الرموز هما (الرمز الطبيعي – و الرمز الصوفي) :

أ-المرامي الحركية في الرموز الطبيعية :

يعتبر الرمز الطبيعي من أبرز الركائز الاسلوبية التي تقوم عليها تشكل الصورة الشعرية عند الشاعر , وهو أحد مكوناتها الأساسية , ان الشاعر المغاربي المعاصر يحاول السمو باللفظ الدال على عنصر الطبيعة الى مستوى الرمز قصد الباس المعنى حلة جديدة تتوافق و الحداثة الشعرية التي يسعى اليها والسبب في ذلك أنه يرى الطبيعة شيء مادي متصل به وهي امتداد لكيانه.

وقد قسم ألبيرتو ايكو (u.e.co) العلامات الى ثمانية عشر نوعا ,<<منها العلامات الطبيعية ويقصد بها ما في الطبيعية من انهار،وتلال،و شجر , وما ء , وجبال وغيرها>>[1],فهذه الرموز الطبيعية نجد لها حضور واضح في الشعر المغاربي المعاصر , وفيمايلي سنتتبع الحركية الدلالية للرموز الطبيعية في هذه القصائد:

اولا ، سندرس الرمز الطبيعي في ديوان الشاعر التونسي " منير الوسلاتي " والذي عنون مجموعته الشعرية ب " تباريح الغصن المكسور " حيث يقول في أحد قصائده :

...بلا شجرة تكلأ مجدي

بلا جذوع تفسر ظلي

[1] – ينظر: ألبيرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ترجمة: سعيد بنكيراد، مراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب،ط2 ، 2010 ،ص

أسائل الضفاف ...

عن أصل حضوري

عند لحظة تفرعي الأول

عن بوصلة النبع

عن عنوان جذوري

أسائل الضفاف

عن اسمي ولقبي

وعن سلالة يخضوري[1]

لقد اكتنزت هذه الأبيات بجملة من الرموز الطبيعية والتي خلقت بدورها تفاعلا دلالية داخل القصيدة , فجعلت المعاني في تناسل و تنامي مستمر , فهو " يسأل الضفاف " عن ماهيته ،هذا التسائل الذي سيفتح المجال لبقية الرموز بالظهور مشكلة حركة داخلية فيما بينها , فهو اذا , " يسائل الضفاف " عن تفرع غصنه الأول . وعن طريق النبع وعن جذوره , وعن اليخضور , وعن البستاني الذي أضاع بستانه ,يبدوا أن الشاعرنامستغرق في حالة تيه عميق فهذه الرموز رسمت مدى تشتت الشاعر وضياعه في هذا التيه الكوني , فهو عن طريق استخدامه لهذه الرموز الطبيعية استطاع أن يشكل ويرسم دينامية دلالية مكتنزه بين الأفكار ذات البعد الفكري و الفلسفي العميق وبين تلك الرموز الطبيعية ذات التكثيف المفاهيمي .

ثم ينتقل الشاعر الى توظيف" لغة حوارية" فهو يرسم عناصر الطبيعة على انها شخوص ،يكلمها فتجيبه،فسرد في قصيدته حوارا دار بينه وبين هذه الرموز فيقول :

قال النهر : .....يحاول الظل عبثا

أن يعانق قمره

يحاول الغصن عبثا

[1]– منير الوسلاني , تباريح الغصن المكسور , مجموعة شعرية , بصمات للنشر والتوزيع , ط 1 , 2014 ,ص –11 z 12

أن يسترجع شجره

قال الغصن : " هل بامكان الغصن المقطوع ...."

ان يجعل من النهر عائلة

....كل الضفاف سخرت

من جراحي

ومن غربة عودي

كفكف النهر وحدتي

وقال : " أيها الغصن

هيت لك ...هيت لك مائي "

...حضنا للذاكرة [1]

ان توظيف اللغة الحوارية مع زمرة من الرموز الطبيعية الدالة الطافحة بالشعرية خلق حركية اسلوبية فيها أخذ وعطاء ،وسؤال وجوابه..،فهذه التوظيفات للبنية الحوارية مع الرموز الطبيعية ,خلقت نوعا من التعالق التشعبي بين البنية الشعرية والبنية الحوارية ,فتح الحدث الدرامي حيث ينتقل الشعر انتقالا سلسا من شكله الدلالي الغنائي الى الاسلوب الحواري ليحصل الادهاش من خلال كسر أفق التوقع لدى المتلقي , وادخال الجملة الشعرية في اللامتوقع ,ليخلق حبكة فنية تفتحالدلالات النصية على عديد الاحتمالات،فتصبح بذلك ابيات القصيدة , منفلتة من رتابتها و منفتحة على لغة شعرية شديدة الحركية الفكرية ,<<وهذا الاسلوب يعتبر حداثة شعرية استطاعت أن تلغي المسافات بين الذاتي والموضوعي , فأصبح الموضوع هو الحركة الداخلية التي تقسم الذات ثم تعيد توحيدها>>[2],فتوضيف الشاعر هذا الشكل الحواري على لسان عناصر الطبيعة... شكل رموزا بالغة التكثيف

[1]– المرجع السابق , ص 12

[2]– فتيحة بلحاجي ، تجليات الرمز في الشعر العربي،ص 57

الدلالي يجد فيها المتلقي مجالا للتوقع ، مما جعلها في تناغم متنامي مع هذا الاسلوب الحواري .

كما نجد الشاعر المغربي "ادريس زايدي " يعنون ديوانه موظفا أهم رمز طبيعي نلحظه مبثوثا في العديد من القصائد والدواوين الشعرية المغاربية المعاصرة ألا وهو رمز " النخلة " حيث عنون ديوانه ب " وجع النخيل " يقول في قصيدة " صهيل نخلة " :

المشارق ترتعش..

تعيد خريطة نخلتنا في سكون

ومن جسدي نصنع النار في جسدي

مشارعا من شظايا اللحود

ولون التراب رماد

يباهي السماء نشيدا

....

تخاصم وجهي مشمولة بالهيام

به تستطير النخيل

اذا الظل يطرده الشجر المستهام

ليشربه وجع وأنين

وتصير المضايق أرضي...

اذا النخل يحضن شعري [1]

هذا النخيل الذي يحمله النص هو النخيل / المتألم الهائم يلفحه الهجير وتظربها شظايا اللحود ترهقها الخصومات ...فالشاعر اذا استخدمأيقونة النخلة ليعرض من خلاله جدلية

[1]– ادريس زايدي , وجع النخيل , مطبعة بلال , ص 1 , 2015 , ص 12 – 13.

الموت والحياه التي يطرحها النخل بوجوده في بيئة قاسية يتحدى حرها ورملها بقامته الشاهقة وشموخه الازلي, فكان رمز النخل هو الايحاء الذي استخدمه الشاعر ليحكي من خلاله أوجاعه وآلامه من جهه ، واطلاقه كمركز للإصرار والتحدي ضد كل نوائبالدهر وصروفه, من جهة أحرى، فمن خلال المزاوجة الدلالية لرمز واحد ، الا وهو رمز النخلة شغلت حركية دلالية تشعبية جعلت من النص في تنامي متسلسل من اول القصيدة الى آخرها .

– كما نجد رمز النخلة لدى الشاعر الجزائري " محمد خليل عبو" يرسم به دلالات أخرى متجددة حيث يقول في قصيدته " حصان على قامة نخلة والبقية ظل" :

وارسم نخلة حبلى بعمر
يطاوله جذعها قلبا مد له
مرايا الروح ترمقه قريبا
وتنثر جله ...ليرى أقله
...
توارى ليكون على يقين
واطفاء نجمة وطور الاهلة
واغلق صفحة الرؤيا وماجت
حروف الماء ...وانتبذته النخلة[1]

في هذه الاسطر الشعرية ،جاء رمز النخلة ليحكي لنا دلالة جديدة ،فبالاضافة على معاني الصمود والتحمل والحماية والأمان يمكن للنخلة أن تلبس رداء الوطن , كما في هذا المقطع , حيث لا يمكن أن يقول بالتفسير الساذج أن النخلة في قوله "نصفي توأمي",هي النخلة بجذعها وسعفها وثمرها , لكنها (النخلة / الوطن) .

[1]– محمد خليل عبو , ديوان , سيرة الرجل الذي لبس البحر و عاش في البرزخ , ص 21 –22 .

فالشاعر "محمد خليل عبو " يقرن في نصوصه بين النخلة والوطن راميا الى تجسيد نوع من الحركية الدالة على صراع دائم، فالاوطان كثيرا ما تكون واقعة في صراعات متعددة كالحروب و الازمات السياسية و الاقتصادية ....

– ومن أمثلة الدلالة الرمزيه في التعبير عن عناصر الطبيعة التي توحي بالقوه والغموض "رمز البحر", حيث نجده بكثرة في العديد من الدواوين الشعرية المعاصرة في المغرب العربي نذكر منها الدواوين التالية:

الشاعر : محمد خليل عبو ⟵ * سيرة الرجل الذي ركب البحرين وعاش في البرزخ

* ضيف البحر 1 ق 2

الشاعر عبد الله فراجي ⟵ * ما حكيت للريح عن زمن الادبار

الشاعر جمال رميلي ⟵ * كم لفنا بحر هنا

* هذه البحار

* أباحتها هنا غرقي

الشاعر منير الوسلاني ⟵ * وطفولة البحر في وجهي

لطالما ألهم البحر الشعراء , فكان مرشدا ودليلا في قصائدهم وباعثا لتعددية المعاني وتشكل الغموض من ذلك نجد محمد خليل عبو , يخلق نماذجا دلاليا باستخدام رمز البحر في قصيدته " ضيف البحر " اذ يقول :

مرج البحرين على كتفي يلتقيان

والبرزخ في قلبي

وانا البحران

الشمس تسافر وأنا الحسبان

يا رحم الدنيا[1]

...

أشعل ماءك يا ضيف البحر ....تفجر

وأساقط كسفا يا بحري القلب

و أرسل ظلك للشطآن [2]

الملاحظة في هذا المقطع أن الشاعر ابتدء " بمرج البحرين " وانتهى ب " أرسل ظلك للشطآن " وبين البداية والنهاية هناك كشف للمعاني الخفية وراء الكلمات حيث يتحدى القارئ الشاعر في خوض مغامرة المجهول للكشف عن سحر القصيدة وسر جمالها وتعددية معانيها , فاستخدم (البحور والشطآن والشمس ...) خلق بهذه الالفاظ شبكه علاقات من الرموز الطبيعية ساعدته في توسيع فضاء المعاني في تجربته الشعرية الابداعية .

[1]- محمدخليل عبو , ديوان , سيرةالرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ ,ص 35

[2]– نفس المرجع، ص23

ب–دور الغموض الصوفي في ديناميكية الشعر المغاربي

من المُلاحظ في الشعر المغاربي المعاصر وجودرغبة كبيرةلدى الشاعر المغاربي في إستخدام الرموز الصوفية وخاصة رمز المرأة و الخمرة، إلا أن طريقة توظيف هذه الرموز تتباين و تختلف من شاعر لأخر , بل تختلف عند الشاعر الواحد , منهم من يوظف مصطلح الصوفي لفظا واحد، ومنهم من يضمن نصه عبارات صوفية ومنهم من يستلهم الحالة الروحية دون اللفظ بحيث يوحي النص بالدلالة الصوفية من دون توظيف المصطلح الصوفي .

ولكن هل هذا التضمين الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر إستطاع أن يخلق لنفسه خصوصية , وهل طوره هؤلاء الشعراء ليضاهوا به قصائد المتصوفين الأوائل فندرس حين اذن تجارب صوفية خلقة حركية دلالية جديدة نسجت على منوال صوفية الحلاج (ت 309 هـ) وابن عربي (ت 638 هـ) والجنيد (ت 297 هـ) .... ؟

لكي تكون دراسة هذا الموضوع في الشعرية المغاربية المعاصرة واضحة المعالم , علينا أن نحدد أولا المفهوم الخاص بالتجربة الصوفية لأنه الأساس الذي يحد ماهية التجربة الصوفية.

يعرف ابن خلدون التصوف بقوله :<< هو العكوف على العبادة والانقطاع الى الله و الاعراض عن زخرف الدنيا وزينتها و الزهد فيها >>[1]

ان التجربة الصوفيه في عرف التراث العربي الاسلامي بخاصة هي " مجموعة من التجليات الوجدانية المؤيدة بمراحل روحانية يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد لمراحل تدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين، وفي اثر ذلك تتداخل العناصر الأتية :

[1]– نور الين درويش , مسافات, منشورات جامعة منتوري , قسنطينة، الجزائر 2000 , اصدار " ابداع " 2002 , ص 12–13 .

1-الحب الأهلي

2-التغني بالذات الأهلية

3-رؤية الجمال المطلق وتجليه في مظاهر الطبيعة والكون[1]

هذه العناصر الثلاث تدور حولها كل التعريفات التي لا حصر لها ذكرها الأولون خلاصتها قول " الكرخي " (ت 200 هـ)

<< التصوف الأخذ بالحقائق , واليأس مما في أيادي الخلائق>>[2]

ثم أتى العصر الحديث بمتغيراته وإختلافاته الحضارية و العقائدية والسياسية والثقافية ليضيف الى التصوف مفاهيم لا حصر لها , حيث صار معقودا بآراء المفكرين والفلاسفة والدينيين واللا دينيين , فالرومنسية لها معان تصوفية منها أنها << جهد للهروب من الواقع وسوداوية عاطفية، وتشوق مبهم>>[3] والوجودية لها تصوفها الذي يعني السعي نحو الوجود المطلق , والسريالية لها تصوفها , ذلك لأن << السرياليون يغوصون في اللاوعي لمساءلة ذاته مقصيا بذلك آليات العقل ممتلئ بنشوة الفرح الماورائي بعيدا عن عالمه الأرضي احتفاءا بالعالم الغني هناك حيث تنسجم الذات مع عالمها وتسكن اليه في ألفه>>[4] والواقعيون لهم صوفيتهم اذا <<لما كانت الصوفية هدما كليا وتحطيما كاملا لكل ما يشمل الواقع الاسلامي لوصفه ممارسة يومية تخلوا من أي تعبير وجداني فقد شملت كل معاني الثورة والتمرد والعصيان>>[5].

---

[1]- عمر أحمد بو قرورة , دراسات في الشعر الجزائري المعاصر , الشعر وسياق المتغير الحضاري , دار الهدى – عين مليلة – الجزائر ,2004, ص 97 .

[2]- القشيري , الرسالة القشيرية , دار الكتاب العربي , بيروت , لبنان , (د.ط) (د.ت) , ص 126 .

[3] - ,ارنودلب هنجلف، موسوعة المصطلح النقدي ، تحقيق: عبد الواحد لؤلؤة، ،دار الحرية للطباعة،بيروت،لبنان،مجلد1،ط1 ،1979 , ص 164 .

[4]- عبد القادر فيدوح , الرؤيا والتأويل , . ديوان المطبوعات الجامعيه , الجزائر، ط 1, 1994 ، , ص 16.

[5]- نفس المرجع, ص 64

ومع كل هذه المفاهيم وغيرها نجد الكثير من الدارسين المعاصرين من وضعوا مفاهيم دقيقه حول التصوف , يقول عز الدين اسماعيل << ... ومن خلال الرؤية الشعرية والحلم الواعي يرى متصوف عصرنا الواقع الكائن و الممكن , وهو بذلك يخترق حجاب الزمن الأتي لزمن المستقبل فيؤدي بالنسبة لعصره دور القديم , دور النبوءه>>[1] هذه ما جاء حولالتجربة الشعرية الصوفية باختصار .

,في إطاربحثنا حول حركية الشعر الصوفي في الشعرية المغاربية المعاصرة فالملاحظ هنا،إختلاف طبيعة استخدام المفاهيم الصوفيه لدى الشعراء المغاربة بتوجهات و تجارب مختلفة الدلالة، فمنهم من يستخدمها من خلال المفهوم البسيط المتعلق بالتصوف الاسلامي الذي يثور فيه الشاعر المتصوف عن المفاهيم الدنيوية الماديه السائدة ويحن لنموذج اسلامي راقي،كما نجد شعراء آخرين يكتبون على منوال التجارب الغارقة في الصوفية، كما نرصد شعراء اختاروا التلميح من خلال المناجات الروحية ،كما نجد شعراء اخرين استعاروا التجربة الصوفية وحاولوا النفاد الى جوهر الكون من خلال المناجات الروحية التي تأتي في رحلاتتموج بالابتهالات ,حيث يناجي بها خالقه المنقذ من زيف الدنيا وظلالها , والهادي الى حياة يملؤها النور والحق والصدق[2]

و فيما يلي سنحاول رصد الرمز الصوفي وبعده الدلالي الحركي الذي يعمل على تشكيل و تتنامى المفاهيم وتناسلها داخل النص الشعري المغاربي ،فمن الرموز الصوفية التي وقفنا عليها في الدواوين الشعرية المغاربية المعاصرة مايلي:

يقول الشاعر " عبد الله حمادي " في ديوانه "أنطق عن الهوى "

خطرت ومعبرها الموج

[1]– عز الدين اسماعيل , الشعر العربي المعاصر ,, دار العودة , بيروت , لبنان , ط3 ، 1981 , ص 415.

[2]–عمرأحمدبوقرورة , دراساتفيالشعرالجزائريالمعاصر , ص 102 .

يعيد للمجاري لذاذة الاوتار

وقصة فردوس يانع

شنف السمع ومرقد

الاحجار...

عن شجرة الخطيئة

عن تفاحة الأقدار

....

هناك في حدود الموج وردتان

أولهما بداية ألفنا

وآخرهما التوحيد و السن

احببت يا حبيبتي مدارج القربان

ونكهة العروج لعالم الكتمان

لأهب الجنون وخضرة العصيان

أو أستعيد رسائل الغفران

ومحنة التكوين والهوان[1]

إن هذا النص مشبع بنفحات صوفية واضحة , ولكنها آتية من النص , لم تأتي من خارجه فان كان الشاعر " عبد الله حمادي " استعار من الصوفية بعض طقوسها فقد دونها بلونه

[1]– عبد الله حمادي , أنطق عن الهوى , ص 24 –25 .

الذي لا يدرك الا من خلال النص وهنا مكمن الحركة الابداعية في توليد المعاني داخل القصيدة فقد أفتتح هذه الأبيات بأهم رمز صوفي وهو (رمز المرأة أو الحبيبة) فأخرجها عن صورتها الحسية فهي رمز التجلي اللاهي وواحدة من الاغراض الموصلة الى الجوهر من خلال الملفوظات التالية (موحدا البدايات ، تفاحة الاقدار، موعدنا اللقاء ...)

– ثم نجده يبحث عن (مدارج القربان) وعن المعارج الى السماوات (ونعمة العروج لعالم الكتمان) ليصل في آخر رحلته الى الجنون أو الى الحكمة " رسائل الغفران " .

في نص مغاير نجد الشاعر "أحمد مفدي " يشبع أبيات قصيدته برموز صوفية دقيقه حيث التحمت بالنص فلا نشعر معه أنه خارج كيميائه بل خلقت هذه الرموز حركيه عميقة متواصلة على طول القصيدة يقول أحمد مفدي :

أغوص اندهاشا بكأسي.... !

كأنه آت بنطق الخمور

يعيد رماد الزمان

لقومه (عاد) .... !

به أن تمطى الصباح ضياء

أرى الله وجدا

بعشق المجال ليعرج حرفي

الى حيث أنسي

فأنسى أنا من أكون[1]

يطرح الشاعر هنا (السكر و الخميرة) بمعناهما المجازي فهو هنا هارب من الحياة وآلامها الى الدخول في طور الاواعي والا شعور بالشيء ليصل بهروبه هذا الى الله (ارى الله وجدا) فهو يعرج الى اللا نهاية الى حيث ينسى فيها كل الالام والأوجاع (فأنسي أنا من أكون) .

ان توظيف هذه الرموز في القصيدة خلقت فيها ابداعا ديناميا متناميا دلاليا فهو : (فهو يغوص تارة ويعرج تارة أخرى) ونجده يستذكر الزمان التليد ثم نجده ينسى كل شيء حتى كينونته .

– وفي ديوان الشاعرة التونسية " فوزية العكرمي " نجدها قد تشبعت و وتدثرت بالطقوس الصوفية ثم بثتها في ثنايا قصائدها مشكلة نماذج بين الحركة والسكون فهي الثبات والمتحول في الدلائل والمعاني في قصيدتها " أنوثة خارقة اليقظة " التي تقول فيها :

على السفح الشهوة ارتطم بشهقاتك

تبتلع قيضي وتدنوا من تراتيلي

تتبختر شظايا عريك في دمي

رمادية بلون المرايا البازغة[2]

لقد بدأت تجليات الرؤية الصوفية من خلال عنوان هذه القصيدة والذي ضم أهم رمز من رموز التصوف وهو المرأة فقالت :"أنوثة خارقة اليقظة" ، فالمرأة عندهم <<رمز موحيا دالاعلى الحب الاهي ،ففي الغزل الصوفي (لا يختلف المحبون الذين اتجهوا نحو الله عن المحبين الذين عُرِفوا بمحبتهم واتجهوا نحو (أسماء ولبنى وبثينة و ليلى...) وغيرهن من

[1]– أحمد مفدي، ديوان ، أنا من أكون .... ! ,ص 60–61 .

[2]– فوزيةالعكرمي , ديوان , ذاتزمن خجول , ص 7

اللواتي أصبحت أسماؤهن محول يدل على(المحبة فيصورها للبشرية بين رجال يحبون ويعيشون تبعا للمحبة , ونساء محبوبات يصفهن ((مجنون ليلى) وجميل وكثير عزه) ويغدق عليهن الشعر الوجداني>>[1]ولكن لسائل أن يسأل عن سر هذه العلاقة بين عشق المرأة والحب الالهي ويبدوا أن الشعر الصوفي في مجال الحب الالهي استحضر معاني الغزل العذري وعبر بها عن المحبة العظمى التي تطوف حول المحبوب العظيم الأول[2].

فالشاعرة " فوزية العكرمي " في هذه القصيدة ترقى الى معارج الأنوثة فتصل فتنتها بالملكوت وعليها من غبار اشعار العشق ما يجعلها تغرق في شطحة من شطحات الصوفية : التعري والاغتسال و الصلاة على دين المجانين وتقديم القرابين وهذاجلي في الملفوظات التالية (عريك , تراتيلي , شهقاتك ...) .

كل هذا التماهي الصوفي في هذه الأبيات نجدها تنزل من عليائها وتتخلى عن شطحاتها الصوفية لتعايش واقعها المر وتعيد تصويره في أشعارها " كما هو " بكل وضوحه وتجلياته بل وكأنها تسرد الواقع سردا رتيبا اذ تقول :

ماعاد فينا من حزن ...

صار الحزن بمرسوم رسمي

بين العين والعين يرقد جندي

يحاصر الدمع ويتلف أوراق القضية

ألا أيها الاعياء فينا ...تبا لغيك كم شقينا ..

اذا ما قال المجد هلموا ...سببنا أهله جميعا

[1]– محمد بن عمارة , الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر . المكتبة الادبية، بيروت،لبنان، ط1 ، 2001، ص 74

[2]– نفس المرجع , ص 134 .

أبشر نحن يا زمان ...؟ أدمنا آسن ودمهم جمان ..؟

أفي روحنا ابليس وفي روحهم رضوان ...؟[1]

ان هذه النماذج بين التصوف الطافح والواقع الواضح داخل الديوان بل حتى داخل القصيدة الواحده رسم وشكل حركة دلالية . أخرجت المعاني والاساليب من الرتابة المملة التي يخلقها الشعر الواقعي و الأسلوب الواضح البسيط الى المعاني الصوفية الغامضة التي تثير في المتلقي تساؤلات وشكوك والعكس بالعكس .

فعندما يطغى الأسلوب الصوفي والدلالات الموغلة في الغموض نجد الشاعرة تخرج من هذا الأسلوب وتلجئ الى الشعرية الواقعية , فتحطم بذلك رتابة القصائد وهذا ما ولد مكامن حركية الدلالية فحوت القصائد ازدواجيةمستمرة بين الاسلوبين الدلاليين جعلاه في تناسل مستمر وتنامي دلالي دائم.

[1]– فوزيةالعكرمي , ديوان , ذاتالزمنالخجول , ص 32.

خـاتمـــة

خاتمة:

كانت الغاية من دراسة هذا البحث،هو محاولة تقديم رؤية واضحة حول حركة الإبداع المعاصرة التي خاض غمارها نخبة من الشعراء المعاصرين في المغرب العربي، فحملوا لواء التجديد و التطوير والابداع الفني،فأنتجوا دواوين شعرية اتسمت بالانفتاح في مستوى الاخييلة والصورة الشعرية ، ثم تسرب هذا الانفتاح ليشمل الموسيقى الشعرية فزخرت بإيقاعات ديناميكية،كما تشبعت المعاني والدلالات بهذه الرؤية حيث أصبح المعنى في المتون الشعرية المغاربية معنا متنامي في ذاته يحمل خاصية تكاثرية يعطي للفظة الواحدة مدلولات اشمل واعمق من ظواهرها مما فتح المجال لتعددية القراءة التي صارت هي بدورها مظهرا آخر من مظاهر حركية الشعر المغاربي المعاصر حيث ينطلق من المبدع ليغوص في فكر المتلقي ثم يعود من جديد إلى نقطة البدا فيبقى بذلك النص في تناسل مستمر منفتح على عديد الاحتمالات و القراءات.

إستطاعت الحركة الشعرية ترسيخ اساساتها الخاصة ،حيث استطاعت ان تفرض وجودها وتصبغ عليه طابع الهوية المغاربية، وهذا بعد ظهور كوكبة من الشعراء الذي خاضوا غمار حركة الحداثة في الشعر ،حيث سعوا لتاسيس مبدا التميز و الابداع ،وذلك بمنجزات تواكب مستجدات العصر و متغيراته ينطلق الشعر المغاربي المعاصر من مرجعية فكرية وحضارية متميزة باختلافاتها وتعددية مشاربها ، ذلك كون المنطقة المغاربية خاضت الكثير من المتغيرات الحضارية عبر الازمان ، كل هذه التجاذبات الحضارية صقلت الابداع الفني ،وطبعت عليه مميزات الخصوصية و التفرد ،تمثل اساسه واصالته ، ومن خلالها استشرف الشعراء مستقبل التطور الفكري و اخرجوه على شكل ابداعات تتسم بالرقي و الحركية في الشكل و المضمون،فالشعراء المغاربة تشبعوا بالموروث الثقافي الشعري ليكون لهم اهم المرجعيات الفاعلة الداعمة للتطور ، وذلك لم يتاتى الا بعد تغييب ودحظ كل فكرة

سكونيةجامدة و اسسوا على انقاضها مقومات التحرر والانعتاق الفكري ،فانجزوا نصوصا شعرية زاخرة بالحركية في كل مستوياتها اللغوية و الشكلية و الدلالية.

ان التجربة الشعرية الجديدة في المغرب العربي المعاصر اسست لمفهوم جديد " للايقاع" يحمل روح المغامرة والتجريب فتعددت بذلك مظاهر الموسيقى الشعرية،فظهرت اشكالا عدة من القصائد، منها ما يعتمد على الوزن مع توزيعاتحديثة للوحدات الايقاعية وللتفعيلات في فضاء النص الشعري ، ومنها ما كان يقوم على المزاوجة بين بحرين او عدة بحور في القصيدة الواحدة ن كما ظهرت اعمال شعرية مختلطة بين اعتماد الوزن في سطور و عدم الالتزام به في سطور اخرى ،كما نجد قصائد لا تخضع لنمط ايقاعي محدد لعدم تاسيسها على نظام تفعيلي محدد.

ان هذه المتغيرات في الشعر المغاربي المعاصر ،جاء كانعكاس لصورة الراهن بكل تعقيداته ،وهذا ما جعل الشاعر اكثر قربا من الموسيقى المركبة و البعد عن الموسيقى البسيطة، وهو ما يعني ان هذا الشكل من الاوزان والقوافي يقوم على اساس التنويع والحيوية وتكريس عنصر المفاجئة.

إكتسب بناء الجملة الشعرية اهمية بالغة في الرقي بالجماليات الفنية داخل النصوص الشعرية ، فانتجوا تراكيب نحوية ابداعية رغم انها تنطلق من انظمة نحوية صارمة بقوانينها، لكنهم استطاعوا ان يبدعوا اشكالا تعبيرية متجددة عن طريق التلاعب بالتراكيب النحوية ،ذلك لان دينامية النص الشعري انطلقت من دواخلها وبُناها التركيبية المختلفة .

ان المطلع على الشعر المغاربي المعاصر يلحظ تفاوتا واضح في طريقة تقمص وقبول الحركة الابداعية الجديدة، فالشعر الموريتاني بقي – في عمومه- شعرا محافظا متمسك بالشعر العمودي في مضامينه واشكاله ،الا بعض النماذج المتفرقة التي لا ترقى بان نقول عنها انها اصبحت ظاهرة في هذا البلد،هذا على خلاف الشعر التونسي المليء بتمظهرات

حركية مختلفة في الوزن والتركيب والدلالة ،وكذلك هو الحال في الشعر المغربي والجزائري، بينما في الشعر الليبي فقد كانت هناك مراوحة بين اعتماد الشعر التقليدي الصارم ،و مجموعة اخرى آثروا التجديد لكن ليس بالصورة التي ظهرت في تونس والجزائر والمغرب

لقد جاءت اللغة الشعرية في كثير من الدواوين الشعرية ،قائمة على قانون الانحراف عن اللغة المعيارية في تراكيبها النحوية والبلاغية ، فكانت بذلك بؤرة حركية فاعلة اعطى الجملة قيمتها التعبيرية المتمردة .

لقد كان خرق المعيارين الداخلي و الخارجي هدفا لكي يبتعد به الشاعر عن جمود المخيلة الشعرية،لكي يتمكن هو والمتلقي معا من بلوغ جمالية فن اللغة ، والشعور بالفائدة الفنية والفكرية التي يقدمها الخطاب الشعري.

يمثل خلقالمثيرات الشعرية من بين ابرز مميزات الشعرالمغاربي المعاصر،كونه يخرق التوقع و يُحدث المفاجئة لدى المتلقي، ويثير موحيات القصيدة بمؤثرات فعّالة تجعلها في حركية دائمة من قبيل تكثيف الصورة الشعرية واعتماد بنى تركيبية مختلفة ومتجددة .

لقد جاءت الشعرية المغاربية الجديدة منفتحة دلاليا،وهذا ما كان مرتكزا للقراءة الاسلوبية المثمرة فالانفتاح الدلالي،هو من يؤسس لتعددية القراءة ،وهذه الاخيرة هي من تجعل النص متدفقا متجددا.

كما ان الدارس للشعر المغاربي المعاصر يلحظ تكثيف " للرمز" في العديد من الدواوين الشعرية، مما يبرز الاسلوب البديع الذي ينتج حركية تفاعلية داخل النص الشعري ،كونه يحتوي على اكثر من دلالة في المستوى اللفظي الظاهر،وفي المستوى الدلالي الباطن الواقع خلف ظلال النص، فالاهمية الي جاءت من ا التكثيف "للرمز" تكمن في كونه عنصرا فاعلا في انفتاحية النصوص الشعرية وتعددية القراءة فيها،وابرز هذه الرموز ،هما الرمز الطبيعي الذي البس المعنى حلة جديدة تتوافق والحداثة الشعرية، والنوع الثاني هو الرمز الصوفي

الذي وشح بتجلياته الوجدانية دواوين كاملة من العنوان حتى آخر سطر شعري ،لكن ظهوره في الشعر المغاربي كان بطرق مختلفة، فمنهم من استخدم الحالة الروحية من غير ان يوظف المصطلح الصوفي، ومنهم من استخدم المصطلحات الصوفية للدلالة عن الحالة الواقعية التي يُعايشها الشاعر، وبهذا يكون الرمز عنصرا فاعلا فيحركية القصيدة المغاربية المعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

اولاً : الكتب العربية:

1. . ابو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الادباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، لبنان، ط3 ،
2. . الفارابي ، الموسيقي الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكتاب العربي، القاهرة ،مصر،(د.ط)(د.ت)
3. . سيد قظب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار أنوارُ دجلة، بغداد العراق، ط،،1986
4. – ضياء الدين ابن الاثير،المثل السائر في ادب الكاتب و الشاعر : تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد القاهر،مطبعة الحلبي1986،ج2
5. عبد الحميد جيدة، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ، ط1، 1980.
6. . مقداد محمد قاسم ، البنية الايقاعية في شعر الجوهري ، دار دجلة ،عمان الاردن، ط1429،1- 2008،
7. . نعوم تشومسكي :جوانب من نظرية النحو ،ترجمة مرتضى جواد، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، جامعة البصرة، العراق، ط 1985
8. خميس الورتاني ، الايقاع في الشعر الحديث ،خليل حاوي نموذجا،ج1 ،دار الحوار للنشر و التوزيع ،اللاذقية ،سوريا، ط1 ،2006،
9. :فؤاد أبو منصور، النقد الادبي الحديث، دار الجبل، بيروت، دط،دت

10. إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي...نصوص الشكلانيين الروس،الشركة المغربية للناشرين المتحدين و شبكة الابحاث العربية ، بيروت،لبنان،ط 1982

11. ابراهيم السامرائي،في لغة الشعر ،دار الفكر للنشر و التوزيع ،ط1،عمان ،الاردن،1973م

12. ابراهيم انيس ، الاصوات اللغوية ، المكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة،مصر، ط3 ،1990

13. .....، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ، القاهرة، ط5، 1978

14. ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ، 1991

15. ضياء الدين ابن الاثير ،الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام و المنثور،تح ،د جميل سعيد ،ود. مصطفى جواد ،مطبعة المجمع العلمي العراقي ط2 ،1956 ،

16. ابن عمر محمد الصالح، مختارات الشعر التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، قرطاج تونس، 1990

17. ابن معصوم، انوار الربيع في انواع البديع، تحقيق:شاكرهادي شكر، مطبعة النعمان،النجف،العراق ج5 ،ط1،،1969،

18. ابن منظور لسان العرب، مادة أسلوب، الطبعة الأميرية بولاق، ج1، القاهرة، 1300هـ

19. ابن يعيش، شرح المفصل، قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ج4 ، ط1 ، 1422 ،2001 م

20. أبو العباس احمد القلقشندي،صبح الاعشى في صناعة الانشاء،ج،14، دار الكتب المصرية، القاهرة،مصر ،ط1922،

21. ابو الفتح عثمان ابن جني،الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، ،ج2، ط 2006،

22. ابو حامد الغزالي،احياء علوم الدين،دار القلم،بيروت،لبنان،ط1،(د.ت)،ج2

23. ابو عثمان بن بحرالجاحظ ،البيان و التبيين،قصة الاعرابي، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، بيروت،لبنان،ط3 ،1968

24. ابو هلال العسكري،الصناعتين،تحقيق :علي محمد البجاوي،ومحمد ابو الفضل إبراهيم،دار إحياء الكتب العربية ،سوريا ط1 ، 1952 ،

25. ابو يعقوب ابن ابي بكر محمد بن علي السكاكي ،مفتاح العلوم،مطبعة البابلي الحلبي واولاده،القاهرة،مصر،ط1،(1937،1356هـ ،120

26. احمد الهاشمي، شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك،دار القلم ،بيروت،لبنان، ج2، دط،دت

27. أحمد بن ابراهيم مصطفى الهاشمي، جواهر الادب، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان ، ج1، ط1، 2007

28. أحمد بن فارس زكريا، مقياس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر،بيروت،لبنان، ط 1979 ، المجلد1

29. احمد قبش ،الكامل في النحو و الصرف و الاعراب ، دار الرشد،دمشق،سوريا، ط6 ، 1985

30. احمد مطلوب ،معجم النقد العربي القديم، ج1،دار الشؤون الثقافية العامة،،الاعظمية ،بغداد، العراق، ط1989،1

31. .....،بحوث بلاغية،دار الفكر،الجزائر، ط1 ، 1987

32. ادريس بلمليح، المختارات الشعرية و اجهزة تلقيها عند العرب ،ط1،الرباط،جامعة محمد الخامس 1995

33. أدونيس، الثابت والمتحول , (صدمة الحادثة) , , دار العودة , بيروت , لبنان , ط 4 ، 1983

34. .....، الشعرية العربية، ، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط2 ، 1989

35. الزمخشري ،اساس البلاغة،تح: محمد باسل عيون السود ،دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، ط1، د.ت

36. آلوجي عبد الرحمن ،الايقاع في السجع العربي، دار الحصاد ، دمشق ،سوريا ، ط1، 1989

37. انطوان الدحداح،معجم لغة النحو العربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،لبنان،ط3 ،،2001

38. بسام قطوس ،الايقاع الشعري و كسر المعيار،مجلس النشر العلمي،دولة الكويت،ط1 ،2005

39. بطرس البستاني محيط المحيط لقاموس عربي مطول ، مكتبة لبنان , بيروت , لبنان , 1998

40. بكري شيخ امين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان ج3،ط8،2002

41. ابن منظور،لسان العرب، ،دار صادر،بيروت،لبنان،1956

42. توفيق الزيدي ، مفهوم الادبية في التراث النقدي ، دار عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2، 1987م

43. الجابري محمد الصالح، الشعر التونسي الحديث، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1975

44. .....، الشعر التونسي المعاصر خلال قرن،دار الجيل،بيروت،لبنان،1974

45. الجرجاني علي بن محمد ،كتاب التعريفات ،حققه: مجموعة من العلماء باشراف الناشر، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ط1، 1983

46. جلال الدين محمد القزويني،التلخيص في علوم البلاغة ، شرح: عبد الرحمان البرقوني، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، ط1،دت

47. جميل صليبا،المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،ج1،د.ت

48. حاتم الصكر،مالا تؤديه الصفة،بحث مقدم الى مهرجان المربد العاشر 1989، مطبوع بدار الحرية للطباعة ،بغداد العراق.

49. حسين بن أحمد الزوزني،المعلقات السبع،دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط1، 2002

50. حمد بن هاشم، البنى الاسلوبية في النص الشعري،دار الشعب،بيروت،لبنان،

51. خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، وزارة الثقافة المغربية، ط1، 2007

52. الخليل ابن احمد الفراهيدي ،كتاب العين ،الخليل ابن احمد،تحقيق:مهدي المخزومي وآخرون، ج5،ط1،دار الرشيد ،منشورات وزارة الثقافة و الاعلام،بغداد، العراق،ط1 ، 1982

53. رجاء عيد , لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) منشأة المعارف , الاسكندرية , مصر , 1985

54. رشيد لعبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، 1986

55. سعد الدين التفتازني،مطول على التلخيص، مطبعة العثمانية ، اسطنبول،تركيا، دط،1904

56. سعيد علوش " ،المصطلحات الادبية المعاصرة ـمطبعة المكتبة الجامعية ـالدار البيضاءالمغرب،ط1985،1

57. سعيد يقطين , انفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , المغرب , 1992

58. سمير إبراهيم العزاوي، التفكير السيميائي، ط1، 2015م، دار كنوز، عمان، الأردن

59. سمير الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، (دراسات في الشعر العربي القديم)،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،سوريا،ط 2009

60. سمير سحيمي ، الايقاع في شعر نزار قباني ، دار عالم الكتب الحديث، اربد ، الاردن ،ط1، 2010

61. سيد البحراوي ، الايقاع في شعر السياب ، مطابع الوادي الجديد ، القاهرة ، مصر ، ط1، 1996

62. سيف الدين الكاتب ،احمد عصام الكاتب،شرح ديوان عنترة بن شداد ،منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت،لبنان، ط1،د.ت

63. شوقي ضيف، في النقد الادبي، دار المعارف، القاهرة،مصر ، ط 1،1971

64. صبحي البستاني،الصورة الشعرية في الكتابة الفنية،الاصول و الفروع، ،دار الفكر اللبناني بيروت،لبنان ط1، 1986،

65. صلاح بو سريف ، رهانات الحداثة ، افق لاشكال محتملة ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ط2

66. صلاح فضل ، اساليب الشعرية المعاصرة ،دار الآداب، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1995

67. .....، النظرية البنائية، في النقد الادبي،دار الآفاق الجديدة ،بيروت،لبنان،ط 1985

68. .....، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998،

69. الطاهر الهمامي، حركة الطليعة، الأدبية في تونس 1968. 1972، دار سحر وكلية الآداب منوبة، تونس، 1994،

70. عبد الحميد هيمة , البنيات الاسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)،دار هومة ، الجزائر، ط1 ، 1998

71. عبد الرضى علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه ،دراسة تطبيقية في شعر الشطرين و الشعر الحر ، دار الشروق ،عمان،الاردن ، ط1 ، 1997

72. عبد السلام المساوي ،البنيات الدلالية في شعر امل دنقل ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،ط1994

73. عبد العزيز شبيل، قراءات في الشعر التونسي المعاصر ، دار المعارف للطباعة،تونس ، ط1، 1998،

74. عبد الفتاح صالح نافع ،عضوية الموسيقى في النص الشعري ،مكتبة المنار،الزرقاء،الاردن ،ط1985،1

75. عبد القادر فيدوح , الرؤيا والتأويل , . ديوان المطبوعات الجامعيه , الجزائر، ط 1, 1994

76. عبد القاهر الجرجاني ،اسرار البلاغة،تحقيق:هـ.ويتر.ا،مطبعة وزارة المعارف ،اسطنبول،تركيا،1954

77. .....،دلائل الاعجاز،قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، شركة القدس،القاهرة،مصر،ط3 ،1992

78. عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري الحديث،معهد البحوث والدراسات العربية :قسم البحوث والدراسات الادبية واللغوية ط1، 1970

79. عبد الله الطيب، المرشد الى فهم أشعار العرب و صناعتها،تحقيق: محمد موسى البلولة الزين، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ،ج2، دط،دت

80. عبد الله الغذامي ، الصوت القديم و الجديد ، (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (دط) 1987

81. .....،الخطيئة والتكفير،النادي الادبي ،جدة،السعودية،ط1 ،1985

82. .....،المشكلة والاختلاف،المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان،ط1 ،1994

83. عبده الحلو ،معجم المصطلحات ،الفلسفية ،المركز التربوي للبحوث و الانماء،بيروت لبنان ،ط1، 1994

84. عثمان بن جني،الخصائص ،تح :محمد رجب النجار ، مطبعة دار الكتب،القاهرة ،مصر ، ط2 ، 1952،

85. عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية، المكتبة الاكاديمية ، مصر،ط6 ،1994

86. عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي من المنظور الأسلوبي الحديث، مجلة ثقافات، العدد 5، 1997

87. عمر بن أحمد بو قرورة , دراسات في الشعر الجزائري المعاصر , الشعر وسياق المتغير الحضاري , دار الهدى – عين مليلة – الجزائر ,2004

88. عمر الدقاق و آخرون ، تطور الشعر الحديث و المعاصر ، مكتبة الثقافة الدينية،القاهرة ، مصر ، ط1 ،د،ت

89. الفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1983

90. القشيري , الرسالة القشيرية , دار الكتاب العربي , بيروت , لبنان , (د.ط) (د.ت)

91. كمال ابو ديب ، في البنية الايقاعية في الشعر العربي ، (نحو بديل جذري لعروض الخليل ، و مقدمة في علم الايقاع المقارن) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ،1987 ، ص 324

92. .....،في الشعرية ،مؤسسة الابحاث العربية، بيروت،لبنان،ط 1 ،1987*

93. كمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،دط، د،ت

94. مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب ، مكتبة لبنان، ،بيروت، ط2 ، 1984

95. محمد التكريتي، آفاق بلا حدود، بحث في هندسة النفس الإنسانية، دار المعارض الرياض، السعودية، ط1، 1419ه

96. محمد السيد شيخون، اسرار التقديم و التاخير في القرآن الكريم ، مكتبة الكليات الازهرية، القاهرة ، مصر، ط1 ، 1983

97. محمد العمري،الموازنات الصوتيةفي الرؤية البلاغية،دار أفريقيا الشرق للنشر ، بيروت ،لبنان، ط1 1200،

98. محمد الهادي الطرابلسي: البنى والرؤي، دار محمد علي، صفاقس، تونس، ط1 ، 2006،

99. .....،الخصائص الاسلوبية في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية، تونس ، ط1، 1981

100. محمد بن عمارة , الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر . المكتبة الادبية، بيروت،لبنان، ط1 ، 2001،

101. محمد بن عمر الزمخشري،المفصل في علم العربية ، تح:فخر صالح قدارة ، ،دار الجيل،بيروت،لبنان،دط،2004

102. محمد بن يعقوب الفيروز ابادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسةالرسالة، بيروت،لبنان

103.

104.

105. .....، حداثة السؤال، المركز الثقافي في العربي،الرباط، المغرب، ،ط1، 1988

106. محمد حسن عبد الله , الصورة والبناء الشعري , دار المعارف , القاهرة , مصر ط، 1, 1981

107. محمد خطابي،لسانيات النص(مدخل إلى إنسجام الخطاب)، ،دار تو بقال، الدار البيضاء، المغرب ، ط3، 1972

108. محمد زكي العشماوي ،فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية ، بيروت،لبنان، ط 1980

109. محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا ،ط1، 2001

110. محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة اسلوبية)، مطبعة المقداد، غزة(فلسطين)، ط1، 1421هـ-2000م

111. محمد عبد السلام شرف الدين،من التراث اللغوي،مدى عناية اللغويين بدراسة التركيب،مجلة اللسان العربي،الرباط المملكة المغربية،مجلد13 ، ،1976

112. محمد عبد الله القاسيمي ،التكرارات الصوتية في لغة الشعر ،عالم الكتب الحديث ،ط1،الاردن،2009

113. محمد عبد المطلب ،بناء الاسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة ،مصر ، ط2 ، 1995

114. محمد عزام، الأسلوبية منهجًا ونقدًا، دار الآفاق، بيروت لبنان، ط1، 1989

115. محمد علي الصابوني . صفوة التفاسير ,, الدار البيضاء – قسنطينة – قصر الكتاب , البليدة ,الجزائر، ج1، 1990

116. محمد علي سعد – المعروف بادونيس- ، الشعرية العربية ، دار الاداب ، بيروت ، لبنان ،ط4، 1983، ج3

117. محمد كنوني ،اللغة الشعرية ،دراسة في شعر حميد سعيد ،دار الشؤون الثقافية العامة ،ط1،بغداد، العراق،1997

118. محمد العمري ، بنية الايقاع في الشعر الكويتي (خلال النصف الثاني من القرن) ، مطبوعات المجلس الوطني الكويتي ، ط2003 الكويت ، ص 11

119. محمد مفتاح ، التلقي و التاويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي،بيروت ، لبنان ،ط1 1994،

120. محمد مفتاح ،التشابه و الاختلاف (نحو المنهاجية الشمولية) : المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ،1996

121. ..... ،رؤيا التماثل : المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء(المغرب)ط1 ، 2005 ،

122. .....،التلقي و التاويل،مقاربة نسقية،المركز الثقافي العربي،،بيروت،لبنان، ،ط1 ،1994

123. .....،دينامية النص،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان، ط2،حزيران 1990

124. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر،ط1987 .

125. مصطفى حميدة،نظام الارتباطو الربط في تركيب الجملة العربية،مكتبة لبنان،ناشرون،و الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،ط1997،1

126. مصطفى ناصف , نظرية المعنى في النقد العربي, دار الأندلس , بيروت , لبنان , ط 2, 1981

127. معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأجيل والتنظير والتطبيق)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007

128. منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، بيروت، لبنان، ط1، 2002،

129. منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986

130. مهدي سامي ، افق الحداثة النمط ، (دراسة في حداثة الشعر بيئة و مشروعا و نموذجا) ، دار الشؤؤن الثقافية ، بغداد ،العراق ، ط 1988

131. موهوب مصطفاوي , الرمزية عند البحتري , الشركة الوطنية للنشر و التوزيع , الجزائر , 1981

132. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ، بيروت، ط7 ،1983

133. نبيل راغب،موسوعة النظريات الادبية ،ادبيات الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان،مكتبة لبنان،ناشرون،بيروت،لبنان،ط1 ،2003

134. نور الين درويش , مسافات, منشورات جامعة منتوري , قسنطينة، الجزائر 2000 , اصدار " ابداع " 2002

135. هنويش بليث، البلاغة والأسلوبية '(نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ت، ر: محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، 1999

136. محمود ابو القاسم الزمخشري،المفصل في علم العربية ،تحقيق: فخر صالح قدارة ،مطبعة التقدم،القاهرة، مصر،ط1،. 1905

137. يوسف ابو يعقوب السكاكي،مفتاح العلوم ، المطبعة الادبية، القاهرة ، مصر، ط1 دت، ص140

138. يوسف اسماعيل،البنية التركيبية في الخطاب الشعري،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،2012.

ثانياً : الكتب المترجمة:

1. ارنودلب هنجلف، موسوعة المصطلح النقدي ، تر: عبد الواحد لؤلؤة،دار الحرية للطباعة،بيروت،لبنان،مجلد1،ط1979،1.

2. إدموند ليتش،كلود لوي شتراوس،دراسة فكرية،تر: ثائر ديب،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،سوريا،ط1 1998،

3. اولمان ريتشاردز،مبادئ النقد الادبي،تر:مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية،،القاهرة،مصر، ط 1963،

4. بير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، مركز الانماء الحضاري بيروت، لبنان، (د، ط)،

5. جون كوهن ،بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء،المغرب، ط1 ، 1986

6. ..... اللغة العليا ،النظرية الشعرية ،ترجمة وتقديم وتعليق ، أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة،المشروع القومي للترجمة،القاهرة،مصر،ط2، 1999

7. جولياكريستيفا، علم النفس، ترجمة: فريد الزاهي،دار توبقال، دار البيضاء ،المغرب،1991

8. جيرار جينيت , مدخل لجامع النص , ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية،بغداد و دار توبقال ،الدار البيضاء،المغرب، دط،دت

9. روبرت بارت،الخيال الرمزي،تر:عيسى العاكوب، ،معهد الانماء العربي، بيروت،لبنان ، 1987

10. روبرت هولب، ،نظرية التلقي ، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل،المكتبة الاكاديمية ، القاهرة،مصر،ط2000

11. رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985

12. رومان جاكبسون،قضايا الشعرية ، ترجمة:محمد الولي و مبارك حنون ،دار توبقال ،المغرب،ط 1988

13. ريتشاردز ، مبادئ النقد الادبي و العلم و الشعر ، تر :محمد مصطفى بدوي ، منشورات المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ،ط2005،1

14. رينييه ويليك و اوستين وارين ، نظرية الادب ، تر، محي الدين صبحي، المجلس الاعلى لرعاية الفنون و الاداب و العلوم الاجتماعية ،الكويت ،1972م

15. ك .ك .راثين , الأسطورة , تر: جعفر صادق الخليلي منشورات عويدات الدولية , بيروت لبنان , 1981

16. كمال خير بك ، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ترجمة : مجموعة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر ، بيروت ،لبنان ،ط2 ، 1986

17. يوري لوتمان،تحليل النص الشعري،تر: و تق: و تع :محمد فتوح احمد، دار المعارف،القاهرة،مصر 1995

ثالثاً : الدواوين الشعرية:

1. . أحمد عبد الكريم،ديوان: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ، الجزائر، ط1، 2002

2. ابو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي ,ديوان الشافعي، شرح : عمر فاروق الطباع، دار الارقم بن ابي الارقم، بيروت،لبنان، دط،دت

3. أحمد مفدي ،ديوان:أنا ...من أكون...،مطبعة بلال،فاس ، المغرب ،ط1 ،2018

4. .....،ديوان لباس الشفوف،مطبعة بلال،سيدي سليمان،المغرب،الطبعة الاولى،2018

5. الأخضر فلوس،ديوان: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، ، الجزائر ، ط1 ، 2002

6. ادريس أبو ذيب , ديوان: أحزان العشب والكلمات , مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين , الجزائر، ط1، 1998.

7. ادريس زايدي،ديوان أساتُ لي، مطبعة بلال، الدار البيضاء،المغرب ،ط1،2018

8. .....ديوان،وجع النخيل ،مطبعة بلال، الدار البيضاء،المغرب ،ط1،2015

9. حسين عبروس، ديوان:النخلة أنت والطلع أنا، منشورات دار الحضار، الجزائر، ط1، ، 2004

10. ديوان الجاحظية ، قصائد جائزة مفدي زكريا للشعر المغاربي المعاصر ، (1990-2007)منشورات التبيين ، الجاحظية ، طبع المؤسسة الوطنية للنشر و الاشهار ، ، الجزائر، ط2008

11. سليم دراجي،ديوان :علم و دم و حمام،دار الريحانة للكتاب،الجزائر، ط2007،1

12. سليمان جوادي الاعمال غير الكاملة(2)- قصائد للحزن و اخرى للحزن ايضا- رصاصة لم يطلقها حمه لخضر،منشورات آرستيتيك،القبة،الجزائر،الطبعة الاولى 2009

13. .....، الاعمال غير الكاملة(1)،(يوميات متسكع محظوظ – ويليه ثلاثيات العشق الأخر) منشورات اريستيك. القبة،الجزائر،ط1 ،2009

14. سليمان جوادي،الاعمال غير الكاملة(4)-(و ياتي الربيع – و يليه لا شعر بعدك)منشورات آرستيتيك،القبة،الجزائر،ط(1)2009

15. -صلاح داود،ديوان : قصائد هاربة ...قصائد أرهقتني...،مطبعة بريما،تونس العاصمة ،تونس، ط1 ،2011

16. عادل صياد،ديوان: أسهيان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 1999

17. عبد الباسط ابوبكر محمد ،ديوان:أوقات خارج الوقت، مجلس الثقافة العام ، طرابلس،ليبيا ،ط1 2008،

18. عبد الرحمان بوزربة،ديوان: وشايات ناي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2001م

19. عبد السلام بوحجر ، ديوان : الغناء على مقام الهاء، منشورات ومضة، المغرب،ط1، 2014

20. عبد الفتاح بن حمودة ، ديوان اجراس الوردة، مطبعة فن ، تونس ، ط1 ،2002

21. عبد الله حمادي، ديوان :أنطق عن الهوى، دار الالمعية ، قسنطينة ، الجزائر ،ط 1، 2011

22. فاتح علاق، ديوان: آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2001،

23. فاطمة أحيوض، ديوان :إن موعد كم الصبح، منشورات مكتبة سجلماسة، ط1، مكناس، المغرب، 2001

24. فيصل الاحمر ، ديوان المعلقات التسع،دار الاوطان، الجزائر، ط1،2015

25. فوزية العكرمي،ديوان:ذات زمن خجول،مطبعة فن الطباعة ،تونس العاصمة،تونس،ط1،2011

26. قدور رحماني،ديوان: قراءة في عينيك، دار هومة، ، الجزائر، 2002، ط1

27. كمال قداوين ، ديوان: لغة الاغصان المختلفة،مطبعة فن ،تونس ،ط1 1982

28. محجوب العياري،ديوان: حرائق المساء، حرائق الصباح، دار البحر الابيض المتوسط،،الحمامات، تونس، ط1، 1993،

29. محمد بنيس، الاعمال الشعرية ، ج1 ، دار الامل ، ، الدارالبيضاء،المغرب،ط،2002

30. محمد خليل عبو ، ديوان : سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ، دار الكلمة،أدرار،الجزائر،2016.

31. محمد زتيلي ،ديوان: فصول الحب و التحول ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر .دط 1982،

32. مدحت سعيد الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، ط1،1984

33. مراد العمدوني،ديوان: اوهام الطين،دار اناتا الادبية ، تونس، ط1، 1998

34. منير الوسلاني , تباريح الغصن المكسور , مجموعة شعرية , بصمات للنشر والتوزيع , ط 1 , 2014

35. ميلود خيزار ،ديوان: شرق الجسد ، منشورات جمعية الاختلاف،الجزائر،ط1 ، 2000

36. زينب الاعوج ،ديوان عطب الروح،دار الصدى،الامارات العربية المتحدة،دبي،ط1، 2013

رابعاً: الرسائل الجامعية:

1. . زبير دراقي وعبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقي الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998،

2. طارق بو لخصايم، نظام الوصل والفصل بين البلاغة و النحو دراسة تطبيقية في سورة النور، مذكرة ماجستير ،كلية الاخوة منتوري ،قسنطينة، الجزائر ،2006،

3. عبد الحمد عجيبة ، الرمز الصوفي في شعر سليمان جوادي –دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير ،جاامعة الحاج لخضر،باتنة، الجزائر،2015

4. محمد خليفة ،نظرية العروض و موسيقى الشعر في الفكر الفلسفي النقدي عند العرب قديما وحديثا، أطروحة دكتوراه،جامعة الحاج لخضر ،باتنة ،الجزائر، 2005/2004،

5. مقداد محمد شكر قاسم ، البنية الايقاعية في شعر الجواهري ، رسالة ماجستير ، جامعة صلاح الدين ، اربيل ، العراق ،ط1 ،2007

خامساً : الدوريات و المجلات:

1. . سلمى الخضراء الجيوسي ، بحر الرجز في شعرنا المعاصر ، مجلة الاداب ، العدد الرابع ، 1959 ، فلسطين

2. علي عشري زايد , أصول الحركة في الشعر الجديد , مجله فصول , ع 1, الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة , مصر , 1981

3. ابو فراس النطاقي ، الحذف في بحر الرمل ، مجلة ابحاث ، اليرموك ، سلسلة الاداب و اللغويات ، المجلد 9 ، العدد 2 ، 1991 ، الاردن

4. احمد المحاطي ، وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث ، مجلة اقلام السلسلة الجديدة ، رقم1 ماي 1972 ، وزارة الثقافة و الارشاد العراقية ، العراق

5. اسماعيل الكفري، العروض العربي بين اللسانيات و الايقاع،مجلة جامعة دمشق للآداب و العلوم الانسانية ، المجلد 17، العدد الاول،2001م

6. آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، العدد الاول، ماي2006

7. بول ريكور ،النص و التاويل، ترجمه، منطق عبد الحق، مجله العرب والفكر. العالمي، العدد ،3مركز الإنتماء القومي، بيروت، لبنان، صيف ،1988

8. حواس بري،وظائف الاعتراض واساليبه،في نماذج لعبد اللطيف احمد الشويرف،مجلة الاثر ،جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة، الجزائر،العدد الخامس،مارس،2006

9. خيرة حمر العين , قراءة في قصيدة رمزية الماء في افضاءات لسامر سرحان , مجلة القصيدة , ع 5 , الجاحظية 1996 ,

10. ذهبية حمو الحاج ، ترجمة الفصل الأول من كتاب (analyse du discour) فرانسيس مايبر (francien moziene) دورية الخطاب ،منشورات مخبر تحليل الخطاب ،جامعة مولود معمري ،تيزي وزو، العدد الثالث ، ماي 2008

11. زهيرة قروي،علم التراكيب،مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد30 ، 2011

12. سفيان رجب ، قصيدة ساعي بريد الهواء،مجلة التبيين ، المؤسسة الوطنية للفنون و الطباعة،العدد 29 ،سنة2008

13. سمير أيوب :مصطلح الثنائيات الضدية مجلة عالم الفكر العدد 1، المجلد (41)، 2012، الكويت

14. سيزا قاسم، توالد النص، واشباع الدلالة، تطبيقا على تفسير القرآن، مجلة، البلاغة المقارنة، العدد،8الجامعه الأمريكية، القاهرة، ربيع ،1998

15. عبد الله العشي , السندباد المعاصر (دراسة تطبيقية في نموذج شعر حداثي)مجلة العلوم الاجتماعية و الانسانية , ع1, جامعة باتنة , الجزائر , 1994

16. عزيز محمد عدمان، حدود الانفتاح الدلالي في قواعد النص الأدبي ، مجلة عالم الفكر ، العدد 3يناير مارس، الكويت،

17. علي حرب، قراءة بألم يقرأ، نقد القراءه، مجله الفكر العربي المعاصر، العدد ،61/60مركز الإنتماء القومي، بيروت، لبنان، جانفي، فيفري، ،1989

18. غيور غيفاتسف،الوعي و الفن ،تر: نوفل نيوف ،مجلة، سلسلة عالم المعرفة ، العدد : 146، الكويت 1990

19. فتيحة بلحاجي ،تجليات الرمز في الشعر العربي بين غموض مدلولاته وآليات تاويله،مجلة،دراسات أدبية ،العدد 13 ،ديسمبر 2012 / صفر 1433

20. فريد تابتي , الرمز في الشعر الجزائري المعاصر , مجلة الخطاب , العدد الثالث , ماي 2008 , منشورات مخبر تحليل الخطاب , جامعة تيزي وزو ، الجزائر

21. فوزية شلابي، أحبك وكم أنت جبان، مجلة ،الفصول الأربعة، عدد خاص بالمشهد الشعري الليبي بين 1970، 1990 و1993

22. محمد الحسن أكيلال , قصيدة (الزمن الطلسم) , نماذج من الشعر الجزائري المعاصر , مجلة امال , وزارة الثقافة الجزائر , ع2

23. محمد العمري، بنية الإيقاع في الشعر الكويتي (خلال النصف الثاني من القرن 20)، مطبوعات مجلس الوطني الكويتي، الكويت، ط2003، دراسة منشورة في موقع د. العمري HTTP:WWW.MED LOMARI.FR

24. محمد العمري،مقال حول: مسألة الإيقاع في الشعر العربي الحديث. مجلة فكر ، العدد 18، 1999 ، الكويت

25. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والعنوان والآداب الكويت ، رجب 1415 هـ ، يناير 1995

26. يوسف وغليسي، أثر الإستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر،مجلة الثقافة ، وزارة الاتصال و الثقافة ، الجزائر، عدد 104، سبتمبر- أكتوبر ، 1994

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة: .....أ

الفصل التمهيدي : في الأسلوبية وارهاصات الشعر المغاربي المعاصر.....3

المبحث الأول: تشاكل الأسلوبية بمرونة البنى النصية الشعرية:.....3

1-الأسلوب 4

2-الأسلوبية.....5

3- علاقة الرمز الشعري بحركية البنى الاسلوبية: 8

المبحث الثاني: لمحة عامة حول الشعر المغاربي المعاصر 13

1 ـ الشعر المغربي المعاصر: 13

2ـ الشعر التونسي المعاصر: 17

3 ـ الشعر الليبي المعاصر 20

4 ـ شعر موريتانيا المعاصر: 22

5 ـ الشعر العربي المعاصر في الجزائر 24

أ -القصيدة الحر 26

ب- المزج بين العمودي والحر.....26

ج- قصيدة النثر 27

الفصل الأول : حركية البنية الايقاعية في القصيدة المغاربية المعاصرة.....30

المبحث الأول : حركية البنية الايقاعية الخارجية.....32

1 –الاشكال الكلية للقصيدة المغاربية المعاصرة.....32

أ–حركية الايقاع و الاوزان الشعرية 32

2– تحديد اشكال القصيدة المغاربية المعاصرة 35

أ – قصيدة التفعيلة 36

ب – قصيدة النثر 37

ج – القصيدة العمودية 39

ح – القصيدة الممزوجة 40

3 – الحركية الايقاعية في البحورالمتمازجة 42

4 –دور الزحاف و العلة في حركية الايقاع.....50

أ–تمازج الكامل مع الرجز اواضمار (متفاعلن) في الكامل.....51

ب–حركية زحاف "القبض" مع علة " الحذف".....53

المبحث الثاني : حركية البنية الايقاعية الداخلية.....55

1– : ايقاع التوازن 55

أ– الموازنات الصوتية 60

2– إيقاع التصريع والسجع والقوافي الداخلية.....71

أ –إيقاع الجناس : التجنيس 76

ب– إيقاع التوازن التركيبي والترصيع والتطريز 79

3– البعد الحركيللتكرار :.....85

أ–اشكال التكرار الايقاعي.....**88**

أ– التكرار الاستهلالي 88

ب– التكرار الختامي 90

د–التكرار الدائري.....93

هـ– تكرار اللازمة 94

و–التكرار التراكمي 99

4– الحركية الايقاعية للقافية الشعرية.....103

أ– في مفهوم القافية الشعرية 103

ب– عناصر القافية الشعرية 106

الفصل الثاني: حركية البنيات التركيبية في الشعر المغاربي المعاصر 121

مدخل: .....**Error! Bookmark not defined**

1_مفهوم التركيب النحوي.....122

2–ضروب التركيب النحوي.....124

المبحث الأول: تجليات حركية التركيب النحوي.....126

1– الرمزية الحركية لبنية القلب (التقديم والتأخير):.....126

أ–التقديم في اللغة 126

ب–التأخير في اللغة 127

ج_ التأخير في الاصطلاح.....127

هـ-البُعد الحركي في انماط بنية القلب..... 133
2- حركية الوصل و الفصل..... 139
أ- مفهوم الوصل و الفصل لغة..... 139
ب- في الاصطلاح 140
ت-مواطن الوصل 144
ج-مواطن الفصل 152
3-حركية الجملة الاعتراضية وفاعليتها..... 173
أ-أنواع الاعتراض..... 174
المبحث الثاني : تجليات حركية التراكيب البلاغية..... 180
1-حيوية تبادل البنيات التاليفية 180
2- حركيةالصورة الشعرية 184
أ-القرينة 188
ب-الثابت..... 188
3- البُعد الحركي في جماليات المشابهة..... 190
أ-مستندين الى الحس 190
ب-و اما ان يكونا مستندين الى العقل 191
ت- واما الوهميات المحضة 191
4- البعد الحركي في جماليات المجاورة: 208
أ-تغيير(العام)بـ (الخاص) و العكس 210

ب- تعويض(مفرد)- (جزئي)..... 212

ت-. تغيير (+السبب)بـ(- المسبب)و العكس..... 214

الفصل الثالث: تجليات الحركة الدلالية في الشعر المغاربي المعاصر.....218

المبحث الأول:الانفتاح الدلالي وحركية النص الشعري المغاربي..... 225

2-الانفتاح الدلالي كحجة للاشباع الادراكي: 227

المبحث الثاني: دور الثنائيات الضدية في تحريك المعنى..... 240

1-التأصيل اللغوي للمصطلح..... 241

2- التأصيل الاصطلاحي 242

3- الثنائيات الضدية في النقد العربي 243

أ-الثنائيات الضدية الشعرية في التراث النقدي 244

ب . الثنائيات الضدية في النقد العربي الحديث.....245

4- الثنائيات الضدية في النقد الغربي 245

5- الثنائيات الضدية في الشعر المغاربي المعاصر 247

المبحث الثالث: توظيف التناص في تحريك الدلالة الشعرية..... 258

1-مفهوم التناص..... 258

2-مفهوم التناص عند النقادالعرب..... 260

3-حركية التناص في إنتاج الدلالة..... 262

أ-التناص القرآني..... 262

ب-التناص الأسطوري..... 272

ج–التناص مع التراث والشعر العربي 283

المبحث الرابع:الرمز وتجلياته في تحريك الدلالة الشعرية..... 288

1–البعد اللغوي للرمز 289

2–الحد الاصلاحي للرمز 289

3– مظاهر حركية الرمز في الشعر المغاربي المعاصر 292

أ–المرامي الحركية في الرموز الطبيعية..... 294

ب–دور الغموض الصوفي في ديناميكية الشعر المغاربي 301

خاتمة: 310

قائمة المصادر والمراجع 315

فهرس المحتويات 336

ملخص:

تمكن الادب المغاربي المعاصر من ان يرسم طريقه ويحدد مميزاته الخاصة ،ضمن تحولات تاريخية كبرى وداخل تيارات حضارية مختلفة ،وهذا يعود لطبيعة المنطقة الجغرافية المتميزة المتنازع عليها دائما،والمعروف انها منطقة شهدة الكثير من الحقب التاريخية والاحداث و السياسات و الأيديولوجيات المختلفة التي كان لها تأثير مباشر أو غير مباشر في طبيعة الإبداع ،الذي لم يلقي في بداية عهده الإهتمام اللائق

لكن الملاحظ هو هذه النقلة النوعية للأدب المغاربي المعاصر، من حيث الخصوصية والتميز، فملاحظه الحركه الثقافية على مستوى الإنتاج الفكري أو الفلسفي في المغرب العربي، تثبت ان هذه البلدان على حالة من الحركية وعمق كبير في الابداع الفني .

فالمتأمل في الشعرية المغاربية المعاصرة يدرك وجود جهاز مصطلحي يطغى عليه اللاتحديد يكاد يكون لهؤلاء الشعراء ميزه وخاصيه تميزهم، ومن تجليات هذه الخصوصية انها تنظم تنظيما توليديا،يحمل مقومات تكاثرية،ذلك أن الطاقة الدلالية الكامنة في النص الشعري هي المحركة لهذه القوة التوليدية، تفضي الي فتح ابواب الاحتمال الدلالي، وتوسع نطاق التعبير اللغوي أمام القارئ ليتحرك في فضاء النص حركة كبيرة تتيح له إمكانية الوقوف عند الدلالات غير المشبعة فكريا، وبالتالي يثري النص.

إن تتبع أشكال هذه الانفتاحية على مستوى الايقاع بتجاوزاته للاوزان ، وفي الوحدات المعجمية الزاخرة بالانزياحات و البُنى التركيبية المفعمة بالتقلبات، وفي المرامي الدلالية التي يطغى عليها الغموض، وارتباطها بدينامية النص الشعري المغاربي يضعنا امام حتمية وجود نصوص شعرية جديدة عميقة، تختلف حولها القرآءات، وتتعدد صور تأويلاتها، وهذا ما يكسبها حركية دائمة على مستوى المبدع اثناء نظمه، أو على مستوى المتلقي من خلال تعددية قرآءاته.

Abstract:Contemporary Maghreb literature has managed to draw its own path and define its own characteristics, within major historical transformations and within different civilizational currents, and this is due to the nature of the distinct geographical region that is always disputed, and it is known that it is a region that witnessed many historical periods, events, policies and ideologies that had a direct impact. Or indirectly in the nature of creativity, which at the beginning of his era did not receive proper attention

But what is noticeable is this qualitative shift of contemporary Maghreb literature, in terms of privacy and distinction. Observing the cultural movement at the level of intellectual or philosophical production in the Arab Maghreb proves that .these countries are in a state of movement and a great depth of artistic creativity

The contemplator of contemporary Maghreb poetics realizes the existence of a terminological apparatus dominated by indeterminacy. These poets have almost an advantage and a characteristic that distinguishes them, and one of the manifestations of this particularity is that it organizes a generative organization, bearing reproductive components, because the semantic energy inherent in the poetic text is the motivator of this generative force, leading to the opening of The doors of semantic possibility, and the expansion of the scope of linguistic expression in front of the reader to move in the space of the text a great movement that allows him to stand at the semantics that are not saturated intellectually, and thus .enriches the text

Tracing the forms of this openness at the level of rhythm with its transgressions of weights, and in the lexical units replete with deviations and structural structures full of fluctuations, and in the semantic goals that are dominated by ambiguity, and its connection with the dynamism of the Maghreb poetic text puts us before the inevitability of the existence of new profound poetic texts around which the readings differ, and the images are multiple Its interpretations, and this is what gives it permanent mobility at the level of the creator during his systems, or at the level of the recipient through the plurality .of his readings