الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
جامعة عبد الرحمان ميرة- بجاية-
كلية الآداب و اللّغات
قسم اللّغة و الأدب العربي

عنوان المذكرة

# جماليات التّشكيل الفنّي في ديوان رباعيات " لعز الدّين ميهوبي"

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة و الأدب العربي
تخصّص : أدب جزائري

إعداد الطّالبة
إملول كهينة

إشراف الأستاذ
شيبان سعيد

السنة الجامعية 2012- 2013

# إهـــــــداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع:

لمن هي الأولى و الأخيرة في حياتي وستبقى كذلك، ربما لن تسعفني الكلمات في وصف ما أكنّه لك من أسمى معاني الحب، التقدير، الإحترام و الإذلال.

لك يا أمي، يا من ضحيت بالنفس و النفيس و الغالي و الرخيس مقابل راحتي واطمئناني لك يا من حبها شمس لا تغيب وثلج لا يذوب، و قلبي مملكة يتربع فوق عرشها حبي لك.

إلى والدي العزيز، سر وجودي، عزتي و كرامتي،رمز صبري و مرجع مثابرتي أدامه الله لنا.

إلى أخواي، صفيان و رفيق دعامتي في الحياة.

إلى توأم روحي، اللتي تشاركني كل شيئ، آخر العنقود المدللة أختي كنزة.

كـــــــهيـــــــنة

# مـــــقـــــدمـــــة

## مـقدمـــــــــــــة.

الحمد لله والصَلاة و السلام على سيَد الخلق رسول الله أما بعد:

كل كاتب و على إختلاف توجهه، سواء في المجال الأدبي أو غيره من المجالات التي تستدعي الكتابة، يتبنى طريقة معيّنة يعرف بها.

يأتي التّمييز بين النصّوص انطلاقا من تلك الطريقة التي تحوي بصمة صاحب النَص، و هذا من شأنه أن يقودنا للحديث عن الأسلوب الذي يضمن للنَصوص تحقيق سمة الفرادة.

و قد كان بحثنا في جماليات التشكيل الفني عند عز الدَين ميهوبي ينبع عن رغبة في الكشف و دراسة واقع التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، بصفة عامة، و تجليَاتها عند الشاعر عزالدين ميهوبي بصفة خاصة، و ذلك لتفرَد تجربته في الكتابة كغيره من الشَعراء الجزائريين الذين عرفوا بولوجهم عالم الحداثة و نفق التجريب رغبة منهم في التخطيط لإرساء معالم نسق جديد في الكتابة الشعرية ينحو منحى المساءلة عن الجديد، و على هذا الأساس وقع إختيارنا على مدوَنة " رباعيات " لكونها تمثل مرحلة نضج تجربته الشعرية على غرار دواوينه السابقة لكونها مثّلت، الثمرة التي تمخضت عن تجاربه السابقة و التي حاول فيها الشاعر إختزال تجربته الفكرية و الفنيَة.

فبحثنا في التجربة الشَعرية عند ميهوبي إنصبَ حول محاولة البحث عمَا يميَز نصَه الشعري أي فيما تكمُن جماليات التشكيل الفنيَ؟

فمجال بحثنا هو النَص و النَظر إليه من عدَة زوايا من شأنها أن تؤطر زاوية البحث هذه، و لهذا فقد جاء البحث مقسَما إلى ثلاثة فصول، و في كل فصل عرض لعنصر من عناصر التشكيل الفنَي، بالإضافة إلى مدخل خصصناه للبحث في أبرز النَظريات الشعرية التي حاولت أن تقدَم مفهوما للشعرية، فاهدَمت باقتفاء و تقصي مختلف المميَزات الأدبية و

الجمالية للنصوص المختلفة، ثم ختمنا البحث بخاتمة عرضنا فيها أهم ما تمَ التوصَل إليه من نتائج عبر أهم مراحل البحث.

و قد استعرضنا في الفصل الأوَل العتبات النصَية لمدى أهميتها لكونها تمثل أهم

و أوَل تعامل للقارئ مع النَص و قد جاء في خضم حديثنا عنها التركيز على العنوان لما يكتسيه من تأثير على المتلقي ثم تعرَضنا للطَابع السردي و القصصي.

و في الفصل الثاني و الذي عنونَاه ب " الصَورة الفنَية " فتناولنا بالمعالجة إنزياح الصَورة الشَعرية، الرَمز و التناص كمباحث مهمة تبيَن المنحى الجديد للشاعر المعاصر في نزوعه نحو الإنزياح و الرَمز و الاعتماد على مبدأ المحاورة بين النَصوص.

و خصصنا الفصل الثالث و الذي يندرج تحت عنوان البنية التركيبية و الإيقاعية للحديث عن مباحث رأيناها مناسبة و كفيلة لمعالجة أهم ما يميَز النَص من الجانب الإيقاعي و العروضي و الذي يتخَلص في الوزن و القافية لكونهما من أهم عناصر البناء النَصي.

أما عن المنهج المتبع فقد آثرنا إتباع المنهج الوصفي التحليلي إذ كنا ننطلق من النَصوص قصد رصد الظَواهر الفنيَة المدروسة و بحكم طبيعة بعض المباحث استفدنا من أطروحات الشَعريين البنيويين خصوصا في مجال علم النَص و تحليل الخطاب.

و لتحقيق ما نرجوه من البحث استعنَا بمجموعة من المراجع التي تعيننا على تحقيق غايتنا المنشودة و في مقدَمتها كتاب << جون كوهن >> بنية اللَغة الشعرية و الذي يجمع بين ثناياه الحديث عن اللَغة الشعَرية و نظيرتَها النَثرية في خروجها عن المعيار المألوف، الذي يتلخَص في مبدأ الإنزياح عن الخطاب العادي، إلى جانب كتاب " البنية الإيقاعية في الشعَر العربي"" لكمال أبو ديب" والذيَ خصَص لدراسة الظَاهرة الإيقاعيَة حيث جمع بين مستويين النَظري و التَطبيقي، فكان إعتمادنا على هذه الكتب مجتمعة من شأنه قيادتنا إلى استكمال البحث.

و قد واجهتنا صعوبات تلخصَت في قلَة الدَراسات المطبقة حول "الرَباعيات" على خلاف الدَواوين الأخرى: "كالنخلة و المجذاف"، "في البدء كان أوراس".

و لا ندعي أنَ العمل الذي قدمناه كامل، و نأمل أننا قد فتحنا الباب أمام باحثين آخرين متمنين أن يتداركوا النَقائص و يؤسسوا لبحث جديد يقوم على النَقد البنَاء لإسكمال المعالجة و التحليل.

وأخيرا أتقدم بشكري الجزيل إلى أستاذي المشرف" سعيد شيبان" على ما تحمَله من عبء في قراءة البحث و الوقوف بصبر على النَقائص التي كانت تتخلَله في كل مرَة بالمراجعة و التصحيح و إلى أمي التي شدَت أزري و أخذت بيدي طيلة مشوار البحث.

# مـــــدخـــــل:

# في ماهية الشّعرية.

م1. مفاهيم الشّعرية عند الغرب

م2. مفاهيم الشّعرية عند العرب

## مفاهيم الشّعريّة:

### 1: الشّعرية عند النّقاد الغربيّين:

إكتسب مصطلح " الشّعرية " في ظل الدّراسات النّقدية الكلاسيكيّة والحديثة وعلى اختلاف المذاهب والعصور وكذا المناهج المتبعة في ذلك شهرة واسعة، ويظهر ذلك في الكمّ الهائل من المؤلّفات التي أفردت خصيصا لهذا الموضوع الذي يتّصل أوّلا وقبل كل شيء بالشّعر، حيث لا يمكننا الحديث عن هذا الأخير دون التّأصيل لهذا المصطلح الذي يعود إلى آرسطو " ARISTOT " في مؤلفه الموسوم بـ " فن الشّعر " حيث ترجم إلى عدّة لغات من العالم، واعتبره النّقاد أوّل كتاب نقدي اتّضحت فيه معالم وملامح التّنظير للشّعر، حيث ميّز بين الشاعر الحقيقي وغير الحقيقي بقوله: " **والواقع أنّ من ينظّم نظرية في الطّب أو الطّبيعة يسمى عادة شاعرا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنبادوقليس إلاّ من الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمّى أحدهما شاعرا والآخر طبيعيّا، أولى منه شاعرا.** "[1]

فالشّاعر قد يحاول أن يرسم لنا ما هو كائن بصورة أجمل منها، وبالتّالي الشّعر يتمّم النقص الموجود في الطبيعة، فآرسطو يرى أنّ الفنان بصفة عامة والشّاعر على وجه الخصوص ليس دوره أن ينقل لنا نقلا حرفيا ما هو كائن، لكن يصوّر الشّيء بأحسن صورة.

كما يرجع آرسطو نشأة الشّعر إلى سببين كلاهما طبيعي، فيقول: " **ويبدو أنّ الشّعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة تظهر فيه (الإنسان) منذ الطّفولة، والإنسان يختلف عن سائر أنواع الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأوّليّة.** "[2]

1 آرسطو طاليس، فن الشّعر، تر: عبد الرحمان يدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ص6.

2 المرجع نفسه، ص12.

ما يميّز الفن عند آرسطو أنّه " **قد يحاكي ما هو كائن، وقد يحاكي ما سيكون بالاحتمال أي رواية ما يمكن أن يقع، ومهمّة الشّاعر بالتّالي لا تكمن** " **في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضّرورة.** "[1]

وهذا ما اعتبره النّقاد إشارة صريحة للملكة الخياليّة عند الشّاعر كنقطة مميّزة للفن عنده.

فالشّاعر قد يحاكي ما لا يراه، شرط أن يقتنع بأنّه سيكون في ظلّ ميثاق الإيهام بالواقع، حيث يرى آرسطو أنّ مربط الفرس يكمن في قدرة الشّاعر على الإبداع هي التي تخوّل له بأن يكنى بالشّاعر، لأنّه يتصرّف في المنقول، فلا ينقله كما هو عليه، وهذا ما قاده فيما بعد إلى التمييز بين الفنّ والتّاريخ، فمثلا إذا حاول الفنّان أن يرسم منظرا طبيعيّا، فهو ليس مجبرا على أن يتقيّد بما يتضمّنه ذلك المنظر، بل له الحريّة بأن يقدّمه في أجمل صورة ممّا هو عليه، فالفنّ يحاكي الطّبيعة ليتّمم النّقص فيها، فالشّعر في نظره ليس صورة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية.

انطلاقا من هذه الأسس وثّق آرسطو صلة بين المحاكاة والطّبيعة الإنسانيّة، ففسّر منشأ الفن بردّه إلى غرائز الإنسان، غريزة المحاكاة التي تظهر مع الإنسان منذ طفولته، وبها يحصّل معارفه الأولى، بالإضافة إلى غريزة حب النّغم والإيقاع.

إنّ ما يميّز الشّاعر عن المؤرّخ هو محاكاته العام الكوني، أي ما يمكن أن يحدث أو ينبغي أن يكون بالضّرورة أو الإحتمال، فإذا كان الإعتماد يستلزم الإمكانية، وبالتّالي الذي لم يقع ننفي عليه كونه ممكن بيد أنّ ما وقع فعلا من الواضح أنّه ممكن، فلو كان مستحيلا ما وقع.

---

1 المرجع السابق، ص26.

وعلى العموم ، هو صاحب أوّل جهد منهجي منظّم في تاريخ نظريّة الأدب وكلّل هذا الجهد في ثمرة " فن الشّعر " كأهم مؤلف، وهذا أمر لا غبار عليه في تاريخ النّظريّة النّقديّة لما يحمله من قضايا أدبيّة وفنيّة، ظلّت مهيمنة على العقل الأدبي والنّقدي الأوربي لما يحمله من شذرات نقديّة صالحة لدراسة بعض الأنواع الأدبيّة.

" **ليست مهمّة الشّعرية إذن الوصف أو التّفسير الصائب للأعمال الأدبيّة، لكن مهمّتها دراسة الشّروط التي جعلت وجود هذه المؤلّفات ممكنا.** "[1]

معنى هذا أنّ الشّعريّة تتعدى الوصف والتّحليل لتصل إلى وضع أسس تميّز العمل الأدبي، وذلك لما يملكه من خصائص تكسبه قيمة جماليّة مميّزة، يتلخّص جوهره في الإنزياح الذي يصبّ في إطار الخروج عن نظام اللّغة المألوف ليكتسى النّص تكثيفا دلاليّا.

فجوهر الشّعرية عند طودوروف " TODORROV " يقوم أساسا على خاصية البحث عن الأدبيّة في منأى تام عن العلوم الأخرى، فالأدب قد توارى في دروب العلوم الإنسانيّة الأخرى، بحيث أصبح هاجس النّاقد علم النّفس، الاجتماع والتّاريخ، في حين أنّ " **النّص يشكّل عالما قائما بذاته، يحمل في طياته ما يفسره، وفي ذلك ما يغنى الباحث عن الاستعانة بعناصر خارجة عنه.** "[2]

وفي سياق آخر يعرّف جاكبسون " Jackobson " الشّعريّة على أنّها " **ذلك الفرع في اللّسانيّات الذي يعالج الوظيفة الشّعريّة في علاقتها مع الوظائف الأخرى للّغة، وتهتمّ الشّعريّة بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعريّة، لا في الشّعر فحسب حيث تهيمن في هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشّعر، حيث تعطي الأولويّة لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعريّة.** "[3]

---

1 تزفيطان طودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمّد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996، ص6.

2 ينظر: باشير تاوريرث، الحقيقة الشّعريّة على ضوء المنّاهج النّقديّة المعاصرة والنّظريات الشّعرية: دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، 1431هـ/2010م، ص337.

3 رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، تر: محمّد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، المغرب، 1980، ص35.

وقد ركّز رومان جاكوبسون في هذا الموضع من الشّعريّة على الوظيفة الجماليّة وهذه الأخيرة لا تقتصر على الشّعر فحسب، بل تتعدّاه إلى الفنون اللّغويّة الأخرى، وبالمقابل تحتلّ الرّيادة في المتن الشّعري على حساب الوظائف الأخرى ونخصّها بالذّكر الوظيفة التّعبيريّة، المرجعيّة، الإقناعيّة، اللّغويّة.

" **اللّسانيّات هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيّات اللّفظية، ولكي تستوعب مختلف البنيات فكان لزاما عليها ألا تختزل في الجملة، أو أن تكون مرادفة لـ: النحو، فهي لسانيات الخطاب، أو لسانيات فعل القول.** "[1]

فالفنّ اللّفظي لا يمكن أن يعالج خارج منظور تداولي تواصلي، وكل رسالة ينبغي أن تؤول إلى وظيفة معيّنة، وعليه نلتمس مستويين متباينين، فأمّا العام فيتمثّل في كون الشّعريّة تعالج في إطار منهج لساني، هذا الأخير الذي يختصّ بالرّسائل اللّفظيّة عموما، ومن جهة أخرى يتمثّل المستوى الخاص بالتّناول الشّعري الصّرف.

**لا يمكن للتحليل اللّساني للشّعر أن يقتصر على الوظيفة الشّعريّة، فخصوصيات الأجناس المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللّفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشّعريّة المهيمنة.**[2]

فالوظيفة الشّعريّة عند جاكبسون لا تقتصر على الشّعر فحسب، وإنّما تنفي الحدود الفاصلة بين الأجناس، وبالتّالي تقرّ باللاأجناسيّة، أي تهتم بما هو خارج الشّعر خاصة النّثر.

النّص هو الرّكيزة الأساسيّة التي يدور في خضمّها الأدب بصفة عامة، يتّسم بسمة الإنحراف وكذا الانعطاف عمّا هو متواضع ومتعارف عليه، فخرج من السّياق الإصطلاحي الذي عرف فيه، إلى آخر جديد يحقّق له مبدأ الاختلاف عن سائر الخطابات الأخرى.

1 المرجع السابق، ص07.

2 المرجع نفسه، ص25.

**يركز رومان جاكبسون على الوظيفة الأدبيّة، وذلك حين يصبح القول اللّغوي أدبا. وهو تحوّل فني يحدث للقول ينقله من الاستعمال النّفعي إلى الأثر الجمالي.**[1]

بمعنى أنّ هناك توجّه صريح منه على أنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنّما الأدبيّة، على أساس أنّ الأدب ظلّ مغيّبا لفترة طويلة، ولم تتضح معالمه مع الدّراسات التّقليدية، فحان الأوان في ظل الاتجاه الشّكلي أن يأخذ على عاتقه الأدب كموضوع للدراسة، ينبغي أن تهتم بالنّص الأدبي كبنية مغلقة، وبمعزل عن مختلف السّياقات التي تحيط به، من أجل فهمه من داخله وتأطير الأسس الجماليّة التي ينبني عليها.

يمثل السّياق عنده القوة العظمى التي يسير القول عليها، لأنّه وكمرجعيّة حضارية وثقافيّة يراهن على تعيين وظيفة الرّسالة، فالسّياق إذن هو: " **الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيّته بوقود حياته وبقائه.** "[2]

وكل قول حسبه يدور في فلك ستة عناصر، مثّلها في مخطّط كالتّالي:

**سياق**

**رسالة**

**مرسل ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ مرسل إليه**

**وسيلة**

**شفرة**

---

1 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحيّة – قراءة نقديّة لنموذج معاصر – ط4، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1998، ص10.

2 المرجع نفسه، ص ن.

**ويتحول القول اللّغوي من (رسالة) إلى (نص) ولا يصبح هدفها (نقل الأفكار) أو المعاني بين طرفي الرّسالة، ولكنها تتحوّل لتصبح هي غاية نفسها، وهدفها هو غرس وجودها الذّاتي في عالمها الخاص بها.**[1]

كما **يميز جاكبسون بين نوعين من الفعاليات التي تقف خلف الأدب: الشّعرية بوصفها مراقبة جمالية وصفية لنظم الخطاب الأدبي وبناه اللّغوية متمثلة فيما أسماه الوظيفة الشّعرية أو الشّاعريّة Poeticity أو الأدبيّة Literariness أحيانا**[2] وبالمقابل النّقد الأدبي الذي يكون موازيا للشّعرية فهو " **الجانب المعياري والتّقييمي لمقاربة النّصوص الأدبيّة المحددة من جهة أخرى،؛ إذ ينبغي التّمييّز بين الدّراسات الأدبية أو الشّعريّة وبين النّقد، بالضّبط تماما كما نميّز بين اللّسانيات النّظرية الخالصة واللّسانيات التّطبيقيّة.** "[3]

يشير جاكبسون في تصنيفه هذا إلى ضرورة التّمييز بين الدّراسة الأدبيّة واللّسانيّة، على أساس أنّ الأولى إنزياحيّة، تتسم بالعدول والخروج عن المألوف، بينما تنحو الدّراسة اللّسانيّة نحو معالجة وصفية ذات نظام ونسق معلومين.

**فكان التّأكيد أنّ الشّعر رسالة تتمتّع الدّلائل فيها وفي حدّ ذاتها بثقل خاص، وتكتسب سمكا ينقلها من وضع الإحالة الشّفافة على المحتوى أو المرجع أو الذّات ..... إلى وضع التميّز الذّاتي إزاء هذا كله .... ويكتسب الشّعر هذه السّمة المسمّاة " وظيفة شعريّة " بفضل " ... إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التّأليف، وتنتج عن ذلك البنيّة التي تسمى التّوازي.**"[4]

فالوظيفة الشّعريّة عنده تتحدّد مهمّتها في البحث عن عناصر في النّص الأدبي والتي تثير الإدراك الجمالي، هذا الأخير يكون داخلي ويمثل البعد الجمالي.

---

1 المرجع السابق، ص ن.

2 المرجع نفسه، ص ن.

3 يوسف اسكندر ، إتجاهات الشّعريّة الحديثة، الأصول والمقولات، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008، ص53.

4 مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النّقد العربي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، 2006، ص68.

ويميّز بول فاليري " Paul Valery " ما يطلق عليه الشّعر (La poésie) والشّعري(La poétique)، فيعرّف الشّعر بأنه: (فنّ خاص مؤسس على اللّغة) في حين يعرّف الشّعري بأنه: " **حالة ما، تكون مستقبلة ومرسلة في الوقت ذاته، وهي الحالة التي يمكن أن تكون أيضا متمحضة للإنسان، كما هي متمحضة للعالم.**"[1]

فإذا أمعنا النّظر في هذا التّعريف نجد أنّ تميّزه بين الشّعر والشّعري نابع من أنّ الأوّل اعتبره فنّ يقوم على اللّغة، أما الثّاني فاعتبره حالة ناتجة عن رؤيا الإنسان والعالم.

ومن جهة أخرى يذهب فاليري " Valery " إلى أنّه " **كلما كانت القصيدة شعرية قل إمكان التفكير فيها نثريا دون ان تتلف وصياغتها نثرا يعدّ جهلا تامّا بجوهر الفن، وليست الأفكار التي تظهر أو يوحي بها نصّ القصيدة هي الشّيء الوحيد والرّئيسي في الكلام، ولكنّها وسائل تشترك بالتّساوي مع الأصوات والإيقاع والإنسجام والزّينات في أن تثير نوعا من التّوتّر أو الهياج، أو أن تخلق فينا عالما – أو حالة من الوجود – غاية في الانسجام.** "[2]

يتضح لنا من خلال هذا القول، أنّه كلّما أخذنا بعين الاعتبار، القصيدة كونها شعريّة من شأنه أن يقوّض إمكانية التّفكير فيها نثريّا، ثم إنّ التّأثير على المتلقي لا يكون بالأفكار التي تحتويها القصيدة فحسب، بل تتدخّل عناصر أخرى في ذلك، تتمثل في الانسجام والإيقاع، الصوت والتّنغيم وهو ما يلخّص لنا مبدأ الشّعريّة، فمعنى هذه الأخيرة يتعدى دائرة المفهوم المنغلق والبسيط للّغة، فهو لا يعدو أن يكون سوى تأليف كتب تقوم على قواعد وأسس يعتمدها كل مبدع، وإنّما شعريّة اللّغة تكمن في جوهرها أي عدّها غاية في حدّ ذاتها لا مجرّد وسيلة.

1 عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريّات – متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة، منشورات كليّة الأداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، دت، ص82.

2 حسين طبل، المعنى الشّعري في التراث النّقدي، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1418هـ/1998م، ص164.

وهو ما يلخّص لنا جوهر علم الأدب الذي يبحث في تجليّات اللّغة خارج نظامها العادي، الذي يعمل المبدع على خرقه وكسر نمطيّته ورتابة قواعده معليا في ذلك صوت الأدبيّة التي هي تعد صريح على نظام اللّغة المألوف.

**تقول الأديبة الفرنسيّة السّيدة دي ستايل " $M^{me}$ De Staeil " أنّ الشّعر يجب لأن يكون مرآة أرضيّة للألوهيّة، ويعكس الألوان والأصوات والإيقاعات، وكل أنواع جمال الكون.**[1]

هذا التّعريف يختزل رؤية العرب نحو الشّعر على أساس أنّه يفضي إلى قمّة في الجمال وروعة بهاء يختزل في بداعة اللّغة وتواتر الموسيقى، وثراء الإيقاع.

أمّا الأديب الأسكتلندي روبير ستيفنصون " Robert Stevenson " يرى أنّ القصيدة الجميلة إنّما تكمن خصائصها الفنيّة في: " **الانسجام الإيقاعيّ، والميزان العروضي، والقافية، والعناية بالنّغم الموسيقي، والفزع إلى اللّغة المجازيّة.** "[2]

حصر مفهوم الشّعر في خمسة مكوّنات، وهو يقترب من منظور النّقاد العرب القدامى، وما أقرّوه من قناعات، تنحوا في مجموعها إلى العناية الفائقة بكل ما يمتّ بصلة للجرس الموسيقي واللّغة الإيحائية كأبرز الخصائص التي تميّز المتن الشّعري.

في حين يرى ميخائيل ريفاتير " Mickael Riffatere " أنّ: " **اللّغة الشّعريّة تختلف كل الإختلاف عن الإستعمال اللّسانيّاتيّ المشترك، وهو ما يعرفه أدنى القراء إلماما بالفطرة.... إنّ الشّعر يعبّر عن الأفكار والأشياء بكيفية ملتوية، ويصدق ذلك حتى على الوصف الأكثر طبيعيّة، فإنّه ليس مجرد ملفظ بسيط للفعل ( de fait un simple énoncé)، بل إنّ هذا الوصف يمثل كأنّه شيء جمالي للدّلالات الإيحائية الوجدانيّة.** "[3]

1 عبد المالك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص52.

2 المرجع نفسه، ص53.

3 نفسه، ص73.

فالمتلقّي على دراية أنّ اللّغة الشّعريّة تختلف عن الاستعمال اللّساني للّغة، فالشّعر حتى وإن تبني الأفكار التجريديّة والآراء بطريقة ملتوية غير مباشرة، تقوم أساسا على الرّمز والإيحاء، حتى وإن كان مجّرد وصف يتّسم بالسّذاجة، فإنّ له من الجمال ما يجعلنا نصدر عليه حكم الشّعر.

يذهب جون بول سارتر " Jean – Paul Sarter " إلى أنّ الشّاعر لا يسمح للغته الشّعريّة أن تدّمر نفسها بنفسها، بل يسعي إلى حملها على أن تبني نفسها بنفسها.[1]

ولعلّ جان كوهن " John Cohen " هو الذي يوضّح هذه المسألة التي أشار إليها سارتر حين يقرّر أنّ " **الشّعر بالقياس ليس هو نثرا، مضافا إليه شيء ما؛ ولكنّه ما يكون ضدّ النّثر ... غير أنّ هذه المرحلة تنشأ عن مرحلة أخرى... ذلك أنّ الشعر لا يقوّض بنيّة اللّغة العاديّة، إلاّ من إعادة تطنيبها على مستوى أعلى.** "[2]

فالشعر ليس موازيا للنّثر، أو هو هذا الأخير بإدخال تعديلات عليه، وإنّما هو عملية إعادة بناء للبنيّة اللّغوية العاديّة التي تتّسم بالبساطة والعمل على الإرتقاء بها إلى الإمتياز والتّمثل.

**فشعريّة كوهن تتعلّق أساسا بشعريّة " الإنزياح " أي في الشّق البلاغي بالضّبط ومجال الصّور المجازيّة، حيث ركّز بؤرة اهتمامه حولها كمادّة أوّليّة لشعريّته.[3]**

فالشّعريّة عنده هي سموّ عن اللّغة اليوميّة، وظيفة اللّغة ليست مجرّد الإتصال أو التّعبير، وإنّما هي وظيفة تهدف إلى تحقيق الجمال الذي يرفع الشّاعر من كونه مجرّد

1 المرجع السابق، ص57.

2 نفسه، ص58.

3ينظر: يوسف اسكندر، اتجهات الشعرية الحديثة،ص 122

قائل/متكلّم، إلى مرتبة الإنسان الحاكم، فمقدار " **شعريّة اللّغة يقاس بمقدار خرقها للّغة العادّية النّثرية وأسلوبها تفرّد يعيد صياغة العلاقة بين الدّال والمدلول.**"[1]

ويمكننا أن نبيّن الفرق والتّوازي الحاصل بين اللّغة الشّعرية واللّغة النّثريّة العاديّة كمايلي:

**أ/- في اللّغة النّثريّة العاديّة:**

**الدّال / التّعبير**

⇩

**المدلول المحتوى**

**المتواضع والمتّفق عليه**

**هدفه هو تحقيق عنصر الاتصال.**

**ب/- في اللّغة الشّعريّة:**

**الدّال / التّعبير**

**المدلول / المحتوى المدلول / المحتوى**

**المتواضع والمتّفق عليه خارق، مُبهم، غير عادي وغير متفق عليه لا**

**بهدف تحقيق عنصر الاتصال يهدف إلى الاتّصال.**[2]

وهذا الخرق الذي يحصل على مستوى اللّغة يؤدي إلى توسيع الهوة والمسافة بين المبدع والمتلقّي.

1 إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربيّ الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص140.

2 زينب نسارك، شعريّة القصيدة عند "عاشور فني"، "رجل من غبار" أنموذجا، مذكّرة لنيل شهادة الماجيستر، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، ص10-11.

فالشّعرية عن كوهن يقتصر مفهومها على نطاق الشّعر فقط دون النّثر، حيث يقول: " **الشّعرية علم موضوعه الشّعر** "[1]بالإضافة إلى أنّها: " **تبحث عن الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنّية أو الطبيعيّة التي من شأنها أن تثير الانفعال الشّعري.** "[2]

أي أنّ كلمة شعر تتعدى عادة المجال الذي تنطلق منه (الشّعر) لتعبّر عن فنون أخرى كالرّسم مثلا، فانفعال الشّاعر وتوهّج طاقة تعبيره الشّعرية، يمكن أن تتبنّاها المواضيع الفنيّة وكذا الطّبيعيّة وتحفّزه بهذا على الكتابة.

وفي سياق آخر أصبحت الشعرية عنده أكثر عمليّة من حيث الدّراسة الأدبيّة فالعدول عن الإستعمال المتداول إلى لغة المبدع المنتّجة للدّلالة والمثيرة لتفاعل المتلقّي، وفتح الشّعريّة آفاقا جديدة للتأصيل، وهذا ما يتلخّص في مفهومه للإنزياح، حيث يقول: " فالشّعر **لا يحطّم اللّغة إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى.** "[3]

فتبنّيه للإنزياح في عرضه لمفهوم الشّعريّة يتأتى عن طريقه الكشف عن الأعمال الأدبيّة بصفة عامة، وكذا تصنيفها إلى شعريّة وغير شعريّة فتح المجال للحديث عن السّمات التي ستقف وراء هذا التّصنيف، ذلك أنّ اللّغة الشّعريّة تتقاطع مع نظيرتها النّثريّة، بل وتعمل على تحطيمها وإعادة بنائها من جديد إنطلاقا من البنيّة الفنيّة.

**كما يذكّرنا بالرؤية التّقديسيّة للشّعر ويذلّلها بكون النّظرة إلى الشّعر لا تعني الحديث شعريا عن الشّعر، بل لن يقصي الطّبيعة الشّعريّة بوصفها وصفا علميّا، حيث ضرب لنا مثلا مفاده تشريح الجسد الجميل أو الزّهرة الجميلة ما من شأنه أن يوضّح كون اللّغة الشّعريّة هي وحدة واحدة متمظهرة في مستويّين شكليّين (تعبير ومحتوى).**[4]

---

1 جان كوهن، بنيّة اللّغة الشّعرية، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص9.

2 المرجع نفسه، ص ن .

3 نفسه، ص49

4 ينظر: يوسف اسكندر، اتجاهات الشّعريّة الحديثة، ص123.

تتحدّد المتعاليات النصّية عند جيرار جنيت " Gerrard Genette " في خمسة أنماط تتمثل في: التّناص، الميتانص، النّص الملاحق، النّص الجامع، المناص: " **حيث استطاع بهذه المتعاليات النّصيّة أن ينتقل من شعريّات النّص إلى شعريّات المناص بتوضيحه لبعض المعالم والمفاهيم لمصطلح المناص الذي طالما حذّرنا منه لإنفتاحه على تعدّدية القراءات والتّأويلات.** "[1]

فلم يعد النّص هو موضوع الشّعرية بل مجموع الخصائص المتعالية التي يندرج كل نص تحتها كمختلف أصناف الخطابات والأجناس الأدبيّة.

ومن جهة أخرى نجد موكاروفسكي " **Mukarovsky** " يتبنى مشروع الشعرية الوظيفيّة التي تراهن على البحث في التباين الحاصل بين اللّغة واللغة المعيارية Standard.

حيث يرى: " **تهتمّ نظريّة اللّغة الشّعريّة في المقام الأول بوجوه الإختلاف بين اللّغة المعيارية واللّغة الشّعريّة، في حين تهتمّ نظريّة اللّغة المعياريّة –أساسا– بوجوه التّشابه بينهما.** "[2]

فتكون نظريّة اللّغة الشّعريّة بحث واستقصاء عن المميّزات الجماليّة للّغة الشّعريّة في خضم الأعمال الفنيّة على غرار نظريّة اللّغة المعياريّة التي تؤسس للبحث عن نقاط التّشابه بينّهما.

ومن خلال ما سبق، نستشف أنّ الشّعريّة بوابة متفتّحة على عدّة مفاهيم، وهذا نظرا لتعدّد وجهات النّظر لمختلف النّقاد، سواء القدامى أو المحدثين العربيّة والغربيّة، ولكن مهما تباينت الرّؤى اتجاه الشّعر، إلاّ أنّه يبقى المملكة التي يتربع فوق عرشها الإنفعال والإحساس لكونه يستثمر استثمارا فنيّا وجماليّا يروم لا محالة إلى التّأثير في المتلقّي واستفزاز ذوقه.

1 عبد الحق بلعابد، عتبات النّص (جيرار جنات من النّص إلى المناص) ط1، منشورات الاختلاف، 2008، ص20.

2 يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص70.

## 2:الشّعريّة عند النّقاد العرب:

### أ: مفهوم الشّعريّة عند النّقاد العرب القدامى:

إنّ الحديث عن النّقد الأدبي عند العرب مرتبط أساسا بالشّعر العربيّ، حيث بدأ النّقد مسايرا للحركة الشّعريّة، فكما وجدت بدايات غضّة للنّقد، هناك كذلك بدايات غضّة للشّعر، لا بل إنّ النّقد كان شفهيا وعفويا، ذلك لأنّ العرب كوّنت ثقافتها مشافهة، ثم أودعت مناقبها في شعرها، فحفظت فيه سيرتها وأيّامها وسائر القيّم التي استنبطتها من حياتها، حيث استخدم النّقاد العرب القدامى الشّعريّة بعدّة مفاهيم، " **إذ طرحت كعلم موضوعه الشّعر وكصناعة للكتابة والتّأليف.** "[1]

فعلى ضوء هذا المناخ النّقدي والأدبي، سنحاول أن نتطرّق لمقتطفات عن موضوع الشّعرية عند نقاد العرب القدامى، وفي الواقع أنّ آرائهم وقناعاتهم فيما يخصّ الشّعريّة لم يكن ببعيد عن النّزعات الفكريّة المتمخّضة عن السّجال الأدبي الذي بدأه النّقاد الغربيّون.

إنّ الشّعر ناتج عن نشاط إنشائي داخلي ومعقد ومدهش حقا، ذلك لأنّ صانعه قد لا يملك من الوسائل المادية أكثر مما يملك أغلب النّاس من أبناء عصره، وقد لا يعرف من الحقائق أوفى ممّا يعرفونه، لكنّه حيث يؤلف بين هذه وتلك ينشئ قولا فذّا لا يستطيعه غيره.[2]

انطلاقا من هذا القول، فإنّ قول الشّعر فنّ ليس بالأمر الهيّن واليسير لدى الجميع، فقد تتميّز به جماعة دون أخرى يمكنها توليد وإنجاب لغة جديدة على غرار اللّغة العاديّة التي تمتاز بالشّفافية والوضوح إلى لغة تجنح تتّسم بقدر عال من الضّبابية، ما يؤهّلها للدّخول في زمرة الشّعر.

فانّقاد العرب يطلقون مصطلح الشّعريّة وهم يرومون به غالبا إلى ما يروم إليه النّقاد الغربيّون من وراء إطلاقهم لمفهوم الشّعريات أو (Poétique, Poétics).

---

1 مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة ، ص51.

2 عبد القادر الرّباعي، جماليات المعنى الشّعري: التّشكيل والتّأويل، ط1، دار جليل للنّشر والتّوزيع، عمان الأردن، 1430هـ / 2009م، ص17.

وفي طليعة هؤلاء نجد " ابن سلام الجمحي " (139-231)، وهو أقدم النّقاد العرب حيث يقول أنّ: " **للشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصّناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان.** "[1]

تتلخّص هذه النّظرة في كون الشّعر صناعة وحرفة كغيرها من الحرف، فالشّاعر إمّا أن يجيدها أولا، كما أنّ الشّاعر المتصنّع متكلّف في الصناعة الشّعريّة بمعنى أنّه يبالغ في لتّنميق والتّزيين اللّفظي، فمذهب أهل الصّنعة يعتمد على الأناقة الفنيّة (L'élégance) والتي تتجسّد في حرص الشّاعر على إظهار قصيدته في مظهر برّاق ومؤثّر، فالصّنعة ترتبط بالميل إلى الإهتمام بالطّاقة التّصويريّة والتّعبيريّة للكلام الشّعري ويتفاوت فيه الشّعراء بين معتدل ومفرط، كما أنّه عامل من العوامل التي لا غنى عنها لإتمام الصورة الأدبيّة، فالصّنعة تؤمن بالدّربة والمراس على قول الشّعر وإعادة النّظر فيه وتنقيحه على غرار الشّاعر المطبوع الذي يرتجل الشّعر عن شجيّة وسليقة.

في حين أنّ " ابن طباطبا " له رأي آخر، حيث يرى أنّ الشّعر: " **كلام منظور بان عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم بما خصّ به من النّظم الذي إن عدل به عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذّوق. ونظمه معلوم محدود...** "[2]

أي أنّ الشّعر يختلف عن النثر من حيث أنّ الأوّل منظوم، والثاني يصبّ في المخاطبات العاديّة أي لغة التواصل اليومي، في حين أنّه إذا أمعنّا النّظر في جمالية اللّغة الشّعريّة فنجدها تتحاشى التّعابير اليوميّة المبتذلة، وتجنح نحو الخيال بأساليب مشحونة بالألفاظ الرّاقية والتّعابير الرّنانة ذلك أنّ الشّعر تلميح أكثر منه تصريح، فلا معنى للشّفافيّة

1 ابن سلام الجمحي، أبو عبد الله بن سلام، طبقات الشّعراء، د.ط، مكتبة الثّقافة العربيّة، بيروت، د.ت، ص121.

2 ابن طباطبا، أبو الحسن محمّد بن أحمد العلوي، عيار الشّعر، تح: محمّد زغلول سلام، د.ط، نشر منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980، ص17.

والوضوح في خضمّه لأنّه من شأنه أن يوقع القصيدة في العاميّة والإبتذال، ولا يقصد هنا النثر الفنّي أي الكتابة والخطابة.

ويقول كذلك: " **الشّعر نظمه محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه، لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض التي هي مميّزاته.** "[1]

يعتبر " ابن طباطبا " النّسج أو الصّياغة عنصرا أساسيا من عناصر البناء الشّعري

ويقصد بالنّسج تركيب الألفاظ في العبارة، وقد استخدم للنّسج مصطلحات خاصة تدور في فلك الإسداء والتنيير والصّياغة.

ويقول مشبّها الشّاعر " بالنّساج ": " **ويكون كالنّساج الحاذق الذي يفوّق وشيه بأحسن التّفويق ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئا منه، فيشينه.** "[2]

والنّسج يعني ضمّ الكلمات بعضها إلى بعض متفقة مع معاني النّحو وكذا الشق البلاغي، لتكون متفقة مع الوزن الذي يعدّ دعامة الشّعر.

وفي جانب آخر يرى " ابن قتيبة " " **تدبّرت الشّعر فوجدّته أربعة أضرب:** " **ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر معناه ولفظه.** "[3]

فاللّفظ والمعنى يتعرّضان للجودة والقبح معا، فلا مزية لأحدهما على الآخر، بمعنى آخر قد يكون اللّفظ حسنا وكذلك المعنى، وقد يتساويان في القبح فلا يفترقان إذا كان اللّفظ قبيح والمعنى حسن والعكس صحيح، فاللّفظ والمعنى عند ابن قتيبة معبران معا للجودة والقبح.

---

1: المرجع السابق، ص22.

2المرجع نفسه، ص ن

3ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، ج1، الطّباعة الشّعبية للجيش، 2007، ص12-13-14-15.

وإذا أمعنا النّظر نجد إبن قتيبة يشاطر قدامة بن جعفر في طرحه الذي يتعلّق باللّفظ والمعنى حيث جعلهما قسيمين في تحمّل مظاهر القبح وملامح الجودة فقد تكون العيوب في الألفاظ مثلما تكون في المعاني بحيث أنّها تأتلف فيحدث من ائتلافهما بعضها إلى بعض معان لتكلمّ بها.

وفي سياق آخر قد يكون " قدامة بن جعفر " أوّل من عرّف الشّعر تعريفا مدرسيّا قائما على تمثّل المفاهيم تمثّلا منطقيّا، وتحديدها بشيء من الدّقة، فقد ذهب في تعريفه إلى أنّه: " **قول موزون مقفّى، يدلّ على معنى.** "[1]

فقد حصر الشّعر في موزون ومقفى (قول) يؤول إلى معنى، ولكن إذا لاحظنا هذا الطّرح وعلى الرّغم من دقّته، إلا أنّ لم يسلم من الوجهة المنطقيّة، على أساس أنّ النّثر عادة ما يكون موزونا ودال على معنى، ولا يقصد صاحبه عن طريقه قول الشّعر، وهذا ما أقرّه علماء البلاغة والنّقد القدامى والمحدثين.

من ناحية أخرى، أسّس " الجاحظ " (ت 255هـ) نظريّته المعروفة والتي مفادها إنبثاق مصطلح ' التصوير ' عبر مقولته المشهورة: " **المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير.**"[2]

من هنا نفهم أنّ الجاحظ يضع أناقة الكلام وجودته في خانة الألفاظ، أي تقييم العمل الأدبي يكمن في جزالة اللّفظ وجودة السّبك وحسن التّركيب، فلا جدوى من تقييم العمل الأدبي بالمعنى ما دام هذا الأخير قسما مشتركا بين جميع النّاس، فالعبرة تكمن في اختيار

1 أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: كمال مصطفى، د.ط، نشر مكتبة الخانجي ومكتبة المثنيّ، بغداد، 1963، ص15.

2 الجاحظ (أبو عثمان)، الحيوان، ج3، تح وشرح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1966، ص131.

الألفاظ ووجوب اتّسامها بمجموعة من المميّزات، ومن بينها الجزالة والسهولة في المخرج والإحكام في البناء والتأليف، فشعريّة النّص عنده تكمن في درجة ديناميته وحيويته ومدى الأثر الذي يتركه في المتلقي وهذا من شأنه أن يضمن له الدّيمومة والخلود.

تجب الإشارة إلى أنّ المعاني المطروحة في هذه النّظريّة ليست في مقابل الألفاظ لأنّها هي الأخرى معنيّة بالطّرح والسّقوط وإنّما يقابلها السّبك والنّسج ومتانة التّصوير الذي يعني التّركيب فلم يقصر الحسن على اللّفظ دون المعنى، ولا التّراكيب الخالية من المعاني، وإنّما اشترط في اللّفظ ألا يكون عاميّا أو ساقطا سوقيّا.

فجودة السّبك عنده تشير إلى متانة النّظم وإحكام العلاقات بين مكوّنات أدبيّة النّص، فالجّيد ما ملك مقوّمات الجود، فمعيار ومقياس الكلام الجيد يكمن في استقامة اللّفظ، أمّا المعنى فهو عرضي ليكتسي الكلام ديباجته.

فلو بحثنا في الجانب النّفسي لقلنا أنّ جزالة الأسلوب ورقة الألفاظ ونصاعة التراكيب أثناء بناء الكلام لها آثارها على السّامع، كل هذه الأشياء تسمح للكلام ظاهريّا أن يكون براقا.

الدافع السّياسي يتمثّل في كون الفترة التي عاش فيها اتّسمت بازدهار التّرجمة والتّأليف والكتابة، فكان الأمراء والوزراء والولاة يولون أهميّة للّفظ ووجوب التّحكّم فيه في الخطب قصد إقناع النّاس والرّعية، ضف إلى ذلك أنّ " الجاحظ " تأثر بطرح المعتزلة " لكل ضرب من النّاس كلام خاص بهم " أي مطابقة الكلام لمقتضى الحال Situation.

كما تعصّب للّفظ العربي حتى يحطّم الذين حاولوا تفضيل نصوصهم الأدبيّة على العربيّة، حتى لا تطغى المعاني الفارسيّة على الشّعر العربيّ، وجعلوا كل الميزة في الصّناعة اللّفظيّة وليس في صناعة المعاني، كتوجيه سهام موجعة للثّقافة الشّعوبيّة الفارسيّة التي تحاول أن تنال من الثّقافة العربيّة.

أما الإمام " عبد القاهر الجرجاني " (392هـ) إهتم بالخطاب الشّعري، ولعل من أبرز القضايا التي شغلت نقاد البيان " قضيّة اللّفظ والمعنى " وإلى أيّهما يعود الفضل؟ هل إلى اللّفظ وحده؟ أم إلى المعنى وحده؟ أم إليهما معا؟ غير أنّه رفض منطق الذين يؤثّرون اللّفظ على المعنى، والمعنى على اللّفظ، فأبنى إيثار أحدهما على الآخر فقال بأنّ للّفظ والمعنى مميّزات وخصائص تجعلهما يشكّلان الكلام المحكم في تأليفه وبنائه، وهذا ما سمّاه بالنّظم وهذا الأخير يتلخّص في نظريّة الجمال عنده حيث ذهب إلى القول: " **الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلم مفردة وأنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللّفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تتعلّق له بصريح اللّفظ.** "[1]

أن تكون العلاقة بين اللّفظ والمعنى في الشّعر، من طراز العلاقة بين الشّيء والشّيء؛ أي " **من طراز العلاقة بين الأشياء المنفصلة بعضها عن بعض، ويرى أنّها إنّما يجب أن تكون من طراز العلاقة بين الشّيء ونفسه، أو بين الشّيء (المعنى) وصورته (شكله ومظاهر وجوده) فكما أنّك لا تستطيع أن تفصل صورة المعنى ( الهيئة التي خرج بها) عن المعنى في الشّعر لتمنحها المزيّة دونه.** "[2]

فالنّظم عند الجرجاني هو تناسق اللّفظ والمعنى وتلاقيهما على الوجه الذي اقتضاه العقل، فالنّظم يعني الائتلاف وتعالق الكلم بعضها على بعض في سياق معين هو الذي يحدّد جمال الكلام في بنائه الكليّ، يقول عزّ وجلّ " اشتعل الرأس شيبا "، لا نقول أنّ بلاغة الآية تكمن في " اشتعل " أو " الرأس " أو " شيبا " بل في بناء الآية والسّياق الذي جاءت فيه.

---

1 عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ط1، التّصحيح والتّعليق: محمّد عيدي، محمّد رشيد رضا، أحمد المراغي، محمّد محمود الشّنقيطي، شرح عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، 1969، ص90.

2 عبد الواسع الحميري، شعريّة الخّطاب في التّراث النّقدي والبلاغي، ط1، مجد المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتوزيع، 1425هـ / 2005م، ص84.

كما ذهب إلى القول: " **إنّ الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين: قسم تعزى المزيّة فيه إلى اللّفظ، وقسم تعزى فيه إلى النّظم.** "[1]

فاللّفظ في إطار المعاني يكتسب صفة الفصاحة لذلك كان الشّأن أن يوصف بالفصاحة، ففصاحة اللّفظ عموما مكتسبة عائدة إلى معناه.

كما يتمظهر مفهوم الشّعريّة عند " الفرابي " في قوله: " **والتّوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبيّة أوّلا ثمّ الشّعريّة قليلا، قليلا.** "[2]

فتعالق هذين المعنيين واجتماعهما يضفي على النّص هالة من الشّعرية والتي تتلخّص في مفهوم الجمال عنده.

كما تناول " أبو حازم القرطاجني " في كتابه " منهاج البلغاء، وسراج الأدباء " نظريّة المعنى، حيث يقول: " **إنّ المعاني هي الصّور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذّهن تطابق لما أدرك منه.** "[3]

يذهب القرطاجني إلى تمثّل المعاني خارج الذّهن، حيث تتدّخل الألفاظ لتعبّر عن هذه المعاني المتمثلة لما هو خارج عن الذّهن.

تلخّص العمل الشّعري في النقد العربيّ إمّا في دائرة اللّفظ أو المعنى أو ائتلافهما، ودارت سجالات لا تعد ولا تحصى بين النّقاد كل واحد منهم لمن يرجع المزية والفضل فشنوا

---

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط3، قراءة وتعليق: محمود محمّد شاعر ، دار المدني بجدّة، 1992، ص2

2 سعد بوفلاقة، الشّعريات العربيّة، المفاهيم والأنواع والأنماط، ط1، مؤسسة بونة للبحوث والدّراسات ،الجزائر، 2007، ص18.

3 أبو الحسن حازم القرطاجنيّ، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، ط3، تح: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص18.

حربا ضروسا، وكان لكل واحد منهم فكر يتسلّح به وينتصر له " **فانقسموا إلى مجموعات وفئات بين من ينتصر للّفظ أو المعنى ومنهم من اتخذ موقعا وسطا بينهما.**"[1]

**ب: مفهوم الشّعرية عند النّقاد المعاصرين:**

أصبحت الشّعريّة في التّجربة الحداثيّة محط نقد، حيث أعادت بناء نفسها من الدّاخل، فحوّرت المفاهيم الأساسيّة، فبفعل الحداثة؛ تخطت الشّعرية الوعي الجمالي القديم القائل بمفهوم صناعة الشّعر، إلى رؤّيا جديدة تنحت منحى التّجريب، والذي يعني الخروج عما هو مألوف وسائد في نوع الكتابة الإبداعية، حيث لم تعد مقيّدة ومقننة بسنن نظريّة "عمود الشّعر" الذي يقوّض من حرية الشّاعر ويشّد الخناق عليه.

فعرفت الكتابة تغيّرات جمة ارتبطت بطريقة أو بأخرى بواقع معيّن، ورؤيا مغايرة، لما كان سائدا ومألوفا ، وهو ما حفز طليعة بعض النّقاد إلى كسر حاجز ذلك السّنن المألوف من الكتابة الإبداعيّة والذي ينحو منحى الثّبات والسّكون في نوع الكتابة الشّعريّة التّقليديّة، إلى خلق نوع من الثّورة والتي مفادها تخطي حاجز الرّضوخ والإستسلام للدّخول في غمار تجربة حداثيّة جديدة، تنحو نحو المساءلة عن الجديد وتقوم أساسا على مبادئ أحدثت بصفة عامة إنقلابا جذريا.

ومن بين هؤلاء النّقاد " أدونيس " الذي مهدّ لإرساء رؤيا نقديّة جديدة اشتهر بها فيما بعد " بالرؤيا الشّعرية " كإستراتيجيّة لها ملامح وأصول باعتبارها وجهة جديدة احتكمت إلى التأويل المحايد للظاهرة الشّعريّة من الملامح التّراثيّة " **فالشّعر الجديد عند أدونيس شعر يتخلى فيه الشّاعر الحداثي عن الجزئيّة، ولا يمكن للشّعر الكشفي أن يكون عظيما إلاّ إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم ولا يجوز لهذه الرؤيا أن تكون منطقيّة أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإطلاح أو أن تكون عرضا لإيديولوجيّة ما.** "[2]

1: محمّد عزام، التّحليل الألسني للأدب، ط1، منشورات وزارة الثّقافة، سوريا، 1994، ص39.

2أدونيس، زمن الشّعرط2،دار العودة، بيروت، 1978، ص11 – 12.

ذلك أنّ جوهر الشّعر عنده هو كسر معماريّة وهندسة القصيدة التّقليديّة على اعتبار أنّ الشّعر الجديد من شأنه أن يصف كل شوائب حياتنا المعاصرة، ضف إلى ذلك أنّه يأخذ على عاتقه معالجة كل ما يعتري هذه الأخيرة من تصدّعات وذلك من خلال هذا النّموذج لكيان حداثي صرف.

**والجمال في منظوره ليس هو علم جمال الشّكل ولا هو علم جمال المضمون، وإنّما هو جمال ينبثق من الإتحاد بين هذين القطبين، وفي الإتحاد توليد لمكمن هذا الجمال وتبعا لذلك فإنّ شكل القصيدة هو القصيدة برمّتها... فهي هذا الكل في التّمازج والتآلف بين هذه العناصر جميعا.**[1]

نستشفّ من وراء هذا الطّرح، كون القيمة الجمالية عند " أدونيس " لا تختزل في الألفاظ من جهة، ولا في كون المعاني من جهة أخرى، وبالموازاة فإنّ الجمال يتجسّم وتتحدّد معالمه، في الإئتلاف بينهما فالقصيدة وحدة عضوية جسمها الألفاظ وروحها المعاني.

يقول أدونيس: " **إنّ الإنقلاب الحقيقي في رؤيا الشّاعر العربيّ ليس في معالجة الموضوعات من الفقر والبطالة وغير ذلك، وإنّما إنقلاب في الرّؤية وفي وجهات النّظر وهذا الإنقلاب يتمحور حول النّظر إلى الإنسان كغاية أخيرة وكمركز للكون وتبعا لذلك تنقلب القيم جميعا وذلك هو المعنى العميق في رأيي للثّورة الشّعريّة على صعيد الرّؤيا.**"[2]

وذلك ينم عن تلك العلاقة الجدليّة بين الفنّ والواقع أي في كون أي منهما يحقق الشّعريّة وهذا من شأنه أن يقوّض من الطرح الذي يجعل من الشّعر مرادفا للواقع، بل يتعدّاه إلى تفجير لغة الشّعر ذاته وسبر أغوارها من جهة، وبالمقابل ربطها بالإنسان والعالم من جهة أخرى.

---

1 المرجع السابق، ص150.

2 محمود أمين العالم وآخرون، في قضايا الشّعر العربيّ المعاصر، دراسات وشهادات، د.ط، المنظّمة العربيّة للتربيّة والثقافة والعلوم، تونس، 1988، ص124.

إنّ القصيدة المعاصرة حبلى بالغموض والدّهشة؛ لأنّها تقوم أساسا حول الإنسان وعلاقته بالكون وزعزعة كيان الثّابت والسّائد وعلى هذا الأساس يعلق أدونيس قائلا:

" **أننا لا نبحث في القصيدة الجديدة عن الصّورة أو الفكرة بحدّ ذاتها؛ بل عن الكون الشّعري فيها، وعن صلتها بالإنسان ووضعه.** "[1]

على الشّاعر في التّجربة الشّعريّة الحداثيّة أن يتسلح بالأدوات اللاّزمة التي تسمح له بالدّخول إلى عمق القصيدة وربطها بمختلف القضايا المعاصرة، فالقصيدة الحداثيّة لا تقدم نفسها على طبق، وإنّما كان الأجدر على الذين ينعتونها بالغموض التّسلّح بوعي قرائي يمكنهم من الولوج إلى عالمها المتفتّح والمقيد في الوقت نفسه براهن القضايا التي يواجهها الإنسان المعاصر، فالشّعر الجديد بهذا المفهوم يتناول دعوة صريحة مفادها كسر صرح الطرق الشعرية الكلاسيكية والنّفاذ إلى لبّ التّجربة الشّعريّة الرّاهنة.

وفيما يخص " كمال أبو ديب " في طرحه لنظريّة " الفّجوة: مسافة التّوتّر " والتي جعلها قطبا مركزيا تقوم عليه بوصفها رؤيا شموليّة، حيث أصبح النّص الشّعريّ في خضمّها لا يفهم إلاّ من داخله، في سياق معقد حيث تتّسم علاقته بالضّبابيّة، فأصبح مفهوم الشّعريّة عنده غير مقرون بظاهرة الوزن والقافية فهي: " **خصيصة علائقيّة، أي أنّها تجسّد في النّص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّلية سمتها الأساسيّة أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّا، لكنّه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السّمة الأساسيّة ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشّعريّة ومؤشر على وجودها...**"[2]

1 أدونيس، زمن الشّعر، ص12.

2 كمال أبو ديب، في الشّعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، 1991، ص35.

كما يذهب إلى القول على أنّ " **استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسيّة، المتجمدة لا ينتج الشّعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق... للفجوة: مسافة التّوتّر.**"[1]

" **إنطلقت القصيدة ضدّ ثبات الشّكل وانفلتت بحريّة كاملة في لا نهائيّة الخلق الفني من خلال إستحداث رؤى جديدة، وطرائق فنيّة غير مسبوقة للدّرجة التي حدثت فيها حالة من التّعقد اللّغوي والبنائي وتطلّب هذا من القارئ أن يقوم بعمليات إستدلاليّة تركيبيّة موازية... حتى يتمكّن من متابعة النّصوص.** "[2] حيث ينفلت الشّاعر من قبضة القوالب والمعاير الجّاهزة التي تحدّ من حريّته وتقصّر من رؤيته ، وبالتالي تميّزت الكتابة الجديدة بخرقها للسّنن المألوف المتوارث، وتوجّهها صوب التّجريب.

في سياق آخر يرى صلاح فضل " **إلتزام الأديب بقضايا مجتمعه يعني بالضّرورة عكوفه على القضايا اليوميّة المعيشة، وهو ما طرح إمكانية وقوع الفن في فخ الإبتذال، ولكن علم الجمال فند هذه النّظرة على أنّ عظمة الشّعر لا تقاس بعظمة القضايا التي يناقشها، بل تشكّل مادّة أوليّة تساعد الشّعر على بناء صرحه الفنّي وتشييده.** "[3]

فمن خلال التّمعن في هذا القول نفهم أنّ الشّعرية عند " صلاح فضل " تلقى بضلالها على اللّغة الفنيّة التي تقوم أساسا على خرق المألوف إلى استثمار البعد الجمالي الجديد الذي يتجاوز كلّ الرؤى الكلاسيكيّة.

في حين اعتبر " يوسف الخال " القصيدة " **خليقة فنيّة، جماليّة، لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محصّن وما هي مبنى محصّن، بل معنى ومبنى معا.** "[4]

---

1 المرجع السابق، ص38.

2 ينظر: أمجدريان، صلاح فضل والشّعريّة العربيّة، د.ط، دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، 2000، ص99.

3 المرجع نفسه، ص72.

4 يوسف الخال، الحداثة في الشّعر، ط1، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1978، ص19.

يرمي " يوسف الخال " في مذهبه هذا إلى أنّ القصيدة مولود فنّي ينشطر إلى شقين وهما الشّكل الذي يحوي في خضمّه المدلول فلا يمكن القول بمركزية الأوّل على الثّاني أو العكس، وإنّما يتحقّق الجمال في تعاضدهما.

وبالتّالي يمكننا القول بأنّه اعتبر القصيدة سلاحا ذو حدّين، يلتحم في تشكيلها الشّكل والمضمون، حيث لا يمكن الفصل بين الجسد والرّوح بل هما كلّ متكامل يتظافر ويلتحم لتشكيل بنية القصيدة.

# الفصل الأول

# العتبات النصية:

م1. الغلاف .

م2. دلالة العنونة.

م3. الطابع السَردي و القصصي.

## 1: الغلاف:

يعتبر الغلاف بطاقة تعريف للكتاب بصفة عامة، على أساس أنّ السّواد الأعظم من القّراء ولا نقصد النّخبة فيهم، فهم يربطون بين الطّبيعة الجمالية الخارجيّة للكتاب، وبين طبيعته الفنّية الدّاخليّة وهم في ذلك لا يفقهون شيئا في مذهبهم هذا، إذ تستفزّهم الألوان واللّوحات الفنيّة والتشكيليّة، وطريقة تناسقها فينبهرون بها ليهرعوا في الأخير إلى اقتنائه دون سابق إنذار، ليتفاجؤوا فيما بعد بمحتواه، لكننا لابد أن ننوه في هذا المقام بعدم التّعميم، حيث أقيمت دراسات ميدانيّة على أغلفة كتب أثبتت نجاعتها في ارتباطها بالمضمون العام للكتاب، من خلال مختلف الإيحاءات سواء في التّرميز عن طريق الصّور واللّوحات التي من شأنها اللّعب على العصب البصري للمتلقّي من خلال تمازج الأشكال والألوان، أو من خلال المفارقة في العنوان الذي يشّد انتباه المتلقّي ويدفعه لإكتشاف سرّها، مثلا: " وفاة الرجل الميّت "، رواية " غدا قد مضى " "لزرياب بوكفة "، " ما حدث لي غدا "... إلخ، فالقارئ لما يطّلع على فحوى الكتاب يستنتج مدى ارتباطه بالشّكل الخارجي، فيعمد إلى إقامة شبكة من العلاقات بين هذه الرموز وما ترمز إليه.

لقد جاء غلاف " رباعيات " ممزوجا بجملة من الألوان التي أضفت على واجهته الحس الرومانسي الفيّاض الذي أبى إلاّ أن يفرض نفسه على المتلقّي، في تمازج هذه الألوان المتدّرجة من القاتمة إلى الفاتحة، ولم يورد الشّاعر هذه الألوان بالضبط إعتباطا، وإنّما توخى من ورائها وظائف مختلفة لتدل أساسا على الحالة الشّعوريّة التي اعترته في تلك اللّحظة، وعليه يحتّل اللّون فضاءا بالغ الأهمية لما له من بعد دلالي، فالتّوظيف الفنّي للّون ينطلق من الجانب اللاّشعوري في الشّاعر للتّعبير عن مختلف الحالات النّفسية المراد إيصالها للمتلقّي.

خرج اللّون في غلاف "رباعيات" عن وظيفته الطّبيعية، فوظّفه الشّاعر بما يجاري مستوى تخييله ويتماشى مع تصويره التّعبيري، نلمس تدّرج اللّون الأحمر من داكن يميل إلى البني إلى فاتح يميل إلى الوردّي، وهذا من شأنه أن يؤكّد مراحل التّأزم التي مرّ بها الشّاعر،

وعلى مرّ الثلاث مجموعات من "الديوان "، حيث اختلفت شدّة تصعيدها ووتيرة تعقّدها، واللّون الأحمر عادة رمز للعواطف الثائرة وشهوة الحب والفرح والسّرور، ونلمس هذا في روح الشّاعر المحبة والمفتونة بعالم المرأة السّحري، و يظهر ذلك في قول الشّاعر*:

**ساءلت قلبي لحظة فتمدّدت**

**كفّى لتغسل في التّراب لساني**

**ويكيت عمري فانكسرت على فمّي**

**وأنتا بني عشق لزهرة بان**[1]

ويقول كذلك:

**توهّج حبّك في ناظري**

**فأبصرت بحر الهوى النّاظر**

**وسافرت في لجّة أزبدت**

**وبهت بشاطئه الآسر**[2]

1 عز الدّين ميهوبي ، رباعيات، منشورات الحبر، 2011، ص12.

2 المصدر نفسه، ص 58.

(*): من مواليد 1959 " بالعين الخضراء " أو " عين خضرة " في ولاية المسيلة، درس في الكتاب بمسقط رأسه والتحق بالمدرسة النّظاميّة في 1967 بمدرسة عين اليقين (باتنة)، ومتوسطة عبد الحميد بن باديس، ودرس بثلاث ثانويّات (باتنة، سطيف، وبريكة) تقلّد عدة وظائف آخرها مدير عام المكتبة الوطنيّة الجزائريّة سنة 2010، ومن أعماله الشّعرية إضافة إلى " رباعيّات " ( في البدء كان أوراس 1985، اللّغة والغفران 1997، النّخلة والمجذاف1997، ملصّقات 1997، كاليغولا– شعر مترجم إلى الفرنسيّة والإنجليزيّة2000، عولمة الحب عولمة النّار 2002، قرابين لميلاد الفجر 2003، طاليسيا 2007، أسفار الملائكة 2008)، إضافة إلى إنتاج فنّي غزير تضمّن مجموعة من الأوبيرات والمسرحيّات والرّوايّات نذكر من بينها: ( أوبيريت "مواويل الوطن" 1984، ملحمة الجزائر كعمل مشترك 1994، مسرحيّة "ماسينيسا" 1999، "عيسى تسونامي" 2006، رواية "التّوابيب" 2003، "إعترافات أسكرام" 2009)، كما حاز على باقة من الجوائز والتّكريمات منها تحصله على ميد.اليّة ذهبيّة من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا وكان ذلك عام 2006.

أنّ اللّون الأحمر المتدرّج قد غطى مساحة " الدّيوان " وفي كلتا الواجهتين، يتوسّطه العنوان الرّئيسي " رباعيات " بخطّ سميك، بلون أبيض يميل إلى الأزرق، يعلوه مباشرة وبدون أي فاصل اسم صاحبه " عز الدين ميهوبي " بخطّ أرفع قليلا وبلون أبيض ناصع، كما نشير إلى ورود كلمة " شعر " تحت العنوان الرئيسي الذي سيطر على قلب الصّفحة ، وفي مؤخرة هذه الأخيرة تتربّع لوحة فنيّة تشكيليّة تتمازج فيها الألوان وتتراقص، وما يلفت الإنتباه هو طغيان اللّون الأصفر على هذه اللّوحة، وقد اختلف الكثير عن دلالات هذا اللّون، منهم من يرجعه إلى رمز الغش، المكر والخداع، ونحن نؤوله على حسب نفسيّة الشّاعر إلى الغيرة على وطنه، وهذا الأخير ينبع أساسا من الإيمان بحبّ الأرض والوطن، بعد الإيمان بالله عزّ وجلّ، ونلمس ذلك في قول الشّاعر:

**لعينيك أحمل كلّ الشّموس**

**وكل العصافير... والأنجما**

**وأهديك يامهجتي بعض روحي**

**وأبعث من فرحتي الموسما**[1]

ويقول كذلك:

**مواسمها للشّوارع تهفو**

**وترسم في كل باب صباحة**[2]

بالإضافة إلى اللّون الأزرق والذي يرمز عادة للصّداقة والحكمة والخلود، ونلمس ذلك في هدوء الشّاعر في بعض الفترات التي قلّت فيها حدّة غضبه، ويظهر ذلك في قوله:

**يعبق الفجر بأفين ووردة**

**من شداها يجذل الموسم خدّه**

**والرّؤى تطلع من برد اللّيالي**

1 عز الدّين ميهوبي، رباعيّات، ص62.

2 م ن، ص64.

**موكبا ينثر طهرا ومودّه**[1]

كما ظهر اللّون الأبيض، رمز للصّفاء والنّقاء وكذا انقشاع الضّبابة السّوداء، كما أنّه يقال أنّ الأبيض لا يعدّ من الألوان بالإضافة إلى نقيضه الأسود، وقيمة الصفاء هذه تمظهرت لنا في نزوع الشّاعر نحو الصّوفيّة، والهروب من مشاكسة الواقع وزيفه، ويظهر ذلك في قوله:

**يا نداء من تواشيج الصّدى**

**هدهد القلب كطير أنشدا**

**لاح من صومعة الوحي كما**

**نخلة تكبر في عمق المدى**[2]

ويقول كذلك:

**يحمل القّلب خطاياه ويمضي**

**يبتغي الطّهر بليل مدلهم**[3]

وفي سياق آخر ظهر اللّون الأخضر، والذي هو رمز للحياة والتّجدّد، وكذا الإنبعاث الرّوحي، وتجتمع مختلف الدّيانات على هذا من المسيحيّة، الصّينيّة والإسلاميّة، وفي ديوان " رباعيّات " إشارة إلى أنّ الشّاعر شخصيّة محبّة لوطنّها وللطّبيعة الخلابة بكل صورها وتفاصيلها، كما تحبّ الخير والتفاؤل، التّسامح والعطاء، شأنها في ذلك شأن الطّبيعة العذراء، الخضراء الجوادة بكل أشكال الخير و الكرم، إذا تصفحنا الدّيوان الذي نحن بصدد دراسته سنجد فيه ما يدّل على هذا، ويظهر ذلك في قول الشّاعر:

**وتخضّل كل الحدّائق وردا**

**يفتح اكمامه... عاشقان**[4]

1 المصدر السابق، ص118.

2 نفسه، ص 102.

3 نفسه، ص106.

4 نفسه، ص 76.

وبالإضافة إلى اللّوحة الزّيتيّة التي تضافرت الألوان الآنفة في بنائها نلمح في الأعلى خيوطا بيضاء ضبابية اللون تحيل إلى بصيص الأمل الذي راود الشّاعر في تحوير الواقع من المستوى السيئ الدنيء إلى المستوى العالي السامي، ويظهر ذلك في قول الشّاعر:

**ويلوح الفجر من شبّاك قلب**

**ناسك يرتاد في دنياه قلعة**[1]

كما يحوي الغلاف على واجهتين متناضرتين، واحدة باللّغة العربيّة وأخرى بالفرنسيّة، وتميّزت هذه الأخيرة عن الأولى بورود اسم المترجم إلى اللّغة الفرنسيّة "جلالي عطاطفة على النحو التّالي: Traduit de l'arabe par Djilali Attatfa، وفي الأخير يذيّل كلتا الواجهتين ذكر دار النّشر تحت صياغة " دار الحبر " و "Hibr " .

**2: دلالة العنونة:**

يعد العنوان، أوّل مؤشر يتعامل معه المتلقّي بعد الغلاف مباشرة، حيث يمثّل الإختزال الفعلي لفحوى النّص، وللإستراتجيّة التي يتوخاها المبدع من وراء صياغته لهذا العنوان دون ذاك، فيمثّل دعامة النّص ونافذته الإعلاميّة، وبالتّالي نلمس نوعا من سلطة التأثير على جمهور المتلقّين، فيستفزّ ذائقتهم، ويثير فضولهم ويثير فيهم حفيظة الإطلاع، كما قد يتعارض فحوى النّص مع عنوانه، وبالتّالي يحدث نوعا من التّصادم والتّنافر كون هذا الأخير يرمي إلى غاية إشهاريّة تسويقيّة أكثر ممّا هي أدبيّة فنيّة.

كما ترجمت كلمة " العنوان " في " لسان العرب " إلى " **مادتين مختلفتين هما: "عنن"، "عنا"، وفي حين تذهب المادة الأولى –عنن– إلى معاني "الظّهور" و "الاعتراض"، نجد المادّة الثّانية –عنا– تحيل إلى معاني "القصد" و "الإرادة"، وكلا المادتين تشتركان في دلالتهما على "المعنى".** "[2]

وعليه فالعنوان يجنح إلى إقامة اتصال نوعي بين المرسل والمرسل إليه، حيث يفصح عما في داخله وهو من معاني الظّهور، والإعتراض الذي يتلخّص في المتلقي الذي يعرض

1 المصدر السابق، ص130.

2 ابن منظور ، لسان العّرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، المجلد: 4، ص3139./ نقلا عن محمّد فكري الجزار.

عليه العنوان، وباعتباره علامة كغيرها من العلامات، " **تحدّد له جملة من الوظائف التي تعين العمل الأدبي أو مضمونه أو تمنحه قيمته منجزا بذلك ثلاثة وظائف: تعيينيّة، ميتالغويّة وإشهاريّة.** "[1]

تتمثّل الأولى في تعيينيّة الفحوى وتأطير الدّلالة إلى وظيفة ساميّة عن اللّغة خارجة عن المألوف ومنزاحة عن العرف اللّغوي وتتحدّد هذه الأخيرة في المفارقات والمتناقضات الحاصلة على مستوى العنوان بالإضافة إلى الوظيفة الإشهاريّة الإغرائيّة التي يركز عليها العديد من الكتّاب دون عناية بمعاينة الأثر الفنّي والجمالي فيه.

**فالعنوان مجموعة من العلامات اللّسانيّة، من كلمات وجمل... قد تظهر على رأس النّص لتدلّ عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف.**[2]

فهو لغة يتقنها الكاتب، يتلاعب فيها بالعلامة، يستفزّ عن طريقها ذائقة المتلقّي، وهذا الأخير يفرض عليه فضوله الإطلاع عليه، وبالتّالي يحال مباشرة إلى الدّخول في عالم الكتاب قصد استكناه خباياه، كما يمثّل النّص العمود الفقري للقراءة " **فالعنوان مثل اسم الكاتب موضوع للدّوران وبدّقة أكبر موضوع للتّحادث (Objet de conversation)**"[3]

فالكثير من المؤلّفات تعزى إلى اسم مؤلّفها والبعض الآخر يعرف بالعنوان فمثلا إذا ذكرنا " الرباعيّات " نربطها مباشرة " بالخيّام ".

تعدّ " **الوظيفة الاغرائية من الوظائف المهمّة للعنوان، المعوّل عليها كثيرا على الرغم من صعوبة القبض عليها، فهي تغرّر بالقارئ المستهلك، بتنشيطها لقدرة الشّراء عنده وتحريكها لفضول القراءة.** "[4]

فالعنوان منظومة إشاريّة دالة تحمل الكثير في جعبتّها ممّا قد يخفيه النّص، وبالمقابل فهو يحيلنا إلى ما لا يقوله النّص من خلال طاقته الانفجارية.

---

1 عبد الفتاح الحجمري، عتبات النّص، البنيّة والدلالة، ط1،منشورات الرابطة، الدّار البيضاء، 1996، ص18.

2 عبد الحق بلعباد، عتبات النّص (جيرار جنيتت من النّص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، 2008، ص67.

3 المرجع نفسه، ص73.

4 باسمة درمش، عتبات النّص، مجلة علامات، ج61، مج16، 2007 ص40.

فهو " **وحدة اتصال ممتاز ومفتاح دلالي مهم، فهو من جهة وحدة معرفيّة مستقلّة لها كيانها الخاص ودلائلها التي تعبّر عنها، ومن جهة أخرى سمة وظيفيّة مرتبطة بأدائها لعملها تجاه النّص الذي تتعالق معه.** "[1]

حيث يشكل بنية إشاريّة تشكل حلقة وصل بين المؤلّف ومتلقيه منذ ولادته ذلك لاختزاله فحوى النّص، وهذا الأخير ليس لزاما تحققه في جميع النّصوص كما أنّه " **مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدّلاليّة لهذه البنية حدودها متّجهة إلى العمل.** "[2]

فهو الثّمرة التي تمخضت من رحم تلك المجهودات التي بذلها الكاتب لتتوّج ببزوغ مؤلّفه، فيكون بالنّسبة للكاتب عتبة لتجربته.

كما يمثل بالنّسبة للمتلقّي: " **مصيدة له تشدّه إلى تناول النّص وقراءته** "[3]

فلا يمكن إهمال المتلقّي لما له من دور فعّال في دفع عجلّة استمراريّة القراءة وضمانها، فالكاتب يفترض وجود قارئ ولو كان ضمنيّا ذلك لأنّه يكتب للآخر حتى لا تبقى أفكاره حبيسة وسجينة في مخيّلته، لذا يحرص أن يضع عنوانا يلفت انتباه المتلقّي.

يذهب ليوهك (Leo. Hock) للقول: " **كل ما يأتي في الجزء الأوّل قبل الفاصلة هو العنوان، أمّا الذي بعده فهو العنوان الفرعي (Sous- titre)** "[4]

كما يردّ جون بارت (John Barth) على الذين يهتمّون ويعتنون بجمال العنوان والذي يكون في الأغلب دون معنى، فيقول: " **فأن يكون الكتاب أغزى من عنوانه، أحسن من أن يكون العنوان أغزى من كتابه.** "[5]

يظهر لنا من خلال هذا النّص، كون العنوان شفرة Code من الشّفرات الأولى التي يوضع فيها القارئ أمام الواقع، إذ يبدأ مغامرته في البحث عن مسوغات وثغرات ليتمكّن من الولوج في عالم النّص قصد استكناه معانيه ودلالاته، حيث يعد العنوان " **عنصرا من عناصر**

1 المرجع السابق، ص42.

2 المرجع نفسه، ص42.

3 محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د.ط، الهيئة المصريّة العامة، 1998، ص8.

4 عبد الحق بلعابد، عتبات النّص، ص67.

5 المرجع نفسه، ص88.

**النّصوص الملحقة، وعتبة مهمّة لسبر أغوار النّص.** "1، كما يعلّق "أحمّد المنادي" على أهميّة العنوان في قوله: " **إذا كان النّص مسندا، فإنّ العنوان يعدّ مسندا إليه، فهو الموضوع العام** "[2]

فلا يمكن الفصل بين النّص والعنوان والعكس صحيح فهما يمثّلان الجسد والرّوح معا.

وفي سياق آخر يكتسي العنوان في علم البديع: أن يأتي المتكلّم بكلمات هي عناوين لحوادث مشهورة، نحو قول أبي تمّام:

**تثّبت أنّ قولا كان زورا ... أتى النّعمان قبلك عن زياد**[3]

ففي هذا البيت نلاحظ إدراج قصّة النابغة الذّبياني مع النّعمان.

**فالعتبات النّصيّة علامات دلاليّة تشرع أبواب النّص أمام المتلقّي/ القارئ وتشحنه بالدّفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه.**[4]

ذلك أنّ العتبة هي الخطوة الأولى التي تستضيف القارئ لترحّب به في عالم التّأويلات ومعاينة الأثر الجمالي الذي يؤدي لا محالة إلى فاعلية القراءة التي تنتج نصّا ثانيا، وهو عماد القراءة الإيجابيّة، على غرار القراءة السلبيّة التي لا تحدث أيّة ردّة فعل، ويبقى فيها المتلقي وعاء مستهلكا لا غير.

**كما أنّ العنوان عقد شرعي بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهور قرائه من جهة، وعقد تجاري / إشهاري بينه وبين النّاشر من جهة أخرى.**[5]

فلا يجب علينا إغفال الوظيفة التّجاريّة، التي تعود أساسا بالفائدة والمقدر معدّلها بعدد المبيعات، ومن هنا نستشّف أنّ العنوان يرتبط بعدّة اتجاهات فنّية داخليّة وأخرى خارجيّة اقتصاديّة.

1 أحمّد المنادي، النّص الموازي: آفاق المعنى خارج النّص، مجلة علامات، ج61، مج16، 2007، ص149.

2 المرجع نفسه ،ص ن.

3 راميل يعقوب وآخرون، قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبيّة، ط1، 1987، ص283.

4 باسمة درمش، عتبات النّص، ص40.

5 عبد الحق بلعابد، عتبات النّص، ص71.

**وضع جيرار جنات ثلاثة وظائف للعنوان التعيين( Designation) تحديد المضمون (Indication de contenu)، إغراء الجمهور (Public séduction).**"[1]

وهو في هذا لا يختلف عن الكثيرين في تحديدهم للوظائف التي يقوم عليها العنوان حيث حدّدت له قيمتين الأولى فنيّة، جماليّة ترتبط بالوظيفة الشّعريّة التي تعتبر بمثابة الوقود الذي يبعث الفنيّة في نصّ الكاتب، إضافة إلى القيمة الإقتصاديّة والتّجاريّة التي تدفعها العجلة الإغرائيّة والتي تؤمن بعالم الأرقام كشرط لإحصاء عدد المبيعات، وهذه الطّاقة الإغرائيّة تعزف على الوتر الحساس للقّراء ألا وهو الفضول للكشف وإماطة اللّثام عن مختلف شفراته.

فيما يخصّ الصّيغة المفردة للعنوان، فينبني من دال مفردة تمتلك في الغالب معنيين المعنى الاصطلاحي والمعنى اللّغوي، وقد تكون نكرة دالة على المطلق، وقد تكون معرّفة الغرض منها: " **خلق نوع من التّأليف بين القارئ وعناصر الحكاية.** "[2]

وهو الحال في الدّيوان الذي نحن بصدد دراسته والموسوم بـ " رباعيّات " فقد أوردها الشاعركلمة " اسم " وليست " فعل "، ولا جملة، نكرة في المطلق، ربّما لأغراض توخّاها الشّاعر ولإستراتيجيّة من وراء ذلك، ويقول في هذا الصّدد الباحث عبد القادر فكراش: " **إنّ استقلاليّة العنوان بدلالته ممكنة، إلاّ أنّ هذا الاستقلال الدّلالي رهين بمجموعة من المرجعيّات التي اعتمدناها في الفهم والتّأويل، قد يكون هذا النمط من العنوان الذي اختاره الشّاعر رغبة منه في ترك الحرّية للتّأويل وعدم توجيهه توجيها كليّا.**"[3]

وعليه يغدو العنوان كالحكم القضائي الذي يقضي إمّا بحياة النّص أو بوفاته لحظة إنتهاء الشّاعر من كتابته.

---

1 المرجع السابق، ص74.

2 باسمة درمش، عتبات النّص، ص48 – 49.

3 عبد القادر فكراش، جامع النّص في شعر محمود درويش، " لماذا تركت الحصان وحيدا" أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2007/04/04، ص18.

**والرّباعيّات عنوان لمجموعة قصائد منسوبة إلى (عمر الخيام*) ولعلّها كتبت في أوائل القرن الثاني عشر ميلادي، وتأتي هذه العتبة من صيغة الجمع للكلمة العربيّة " رباعيّة " والتي تشير إلى قالب من قوالب الشّعر الفارسي، وهذه الأخيرة مقطوعة شعريّة من أربعة أبيات تدور حول موضوع معيّن، وتكوّن فكرة تامة، وفيها تتّفق قافيّة البيتين الأول والثّاني مع الرّابع.**[1]

وفيما يلي نورد مقطع من أشهر رباعيات الخيام التي ترجمها ' فيتز جيرالد ' " Fitdz Gerald " كما ترجمها أيضا الشّاعران ' أحمد رامي ' و ' أحمد الصّافي النّجفي '.

**سمعت صوتا هاتفا في السّحر**

**نادى من الغيب غفاة البشر**

**هبوا املأوا كأس المنى قبل**

**أن يملأ كأس العمر كفّ القدر**

ويقول كذلك:

**القلب قد أضناه عشق الجمال**

**والصّدر قد ضاق بما لا يقال**

**يا رب هل يرضيك هذا الضّمأ**

**والماء ينساب أمامي زلال**

**أولى بهذا القلب أن يخفقا**

**وفي ضرام الحب أن يحرقا**

**ما أضيع اليوم الذي مرّ بي**

---

1 رباعيّات الخيام، www. Alsayra. Com.

(*): ولد " غياث الدين أبو الفتح عمر ابن إبراهيم الخيامي النيسابوري " في 18 مايو 1048 في نيسابور في إيران، ويعرف عموما باسم عمر الخيّام، ويوحي اسمه الذي يعني صانع الخيام، بأنّ صنعة أبيه كانت بيع الخيم، في نيسابور تلقى تعليما لا بأس به في العلوم والفلسفة، ثم انتقل إلى "بلخ" وبعدها إلى "سمرقند" ليتابع فيها تعلمّه الجبر وفيها أنتج أيضا عملا معتبرا في هذا العلم.

**من غير أن أهوى وأن أعشقا**[1]

ومن خصائص الرّباعيّة الفارسيّة أنّها وحدة قائمة بذاتها أو صغيرة تامّة " **complet " واضحة موجزة تعبّر عن فكرة موحّدة وهي تحاكي السونيت " Sonnet " الفرنسيّة.**[2]

أمّا بالنسبة للرّباعيّة كجنس فقد " **وفدت إلى الأدب العربي بفعل المثاقفة بين الأمتين العربيّة والفارسيّة منذ القرن الخامس الهجري، وجعل الشّعراء ينظمون عليه بوزن الرّباعيّة الفارسيّة... وفي العصر الحديث، وفي القرن العشرين تحديدا، استمرّ النّظم على الرّباعيّات في الشّعر العربي في مسارين، الأول في ترجمات رباعيّات الخيّام الشّعريّة إلى العربيّة، والآخر في نظم عدد من الشّعراء على هذا الفن حقيقة وتوهمّا.**"[3]

وفيما يخصّ، العناوين التي استقرّ عليها " عز الدّين ميهوبي " في ديوانه والذي نحن بصدد دراسته ، فمعظمها يتماشى مع فحوى النّص ونورد بعض الأمثلة فيما يلي:

يقول الشّاعر:

**كوني القصيدة إن أردت حصاري**

**واستنفري في مقلتيك بحاري**

**وتوزعي بين الضلوع فإنّها**

**باتت بحرقتها تهيّج ناري**

**وتحسّسي قلبي فإنّ دماءه**

**تعبت وتاهت خطوتي وديار**ي[4]

1 رباعيّات الخيام، www. Alsayra. Com.

2 يوسف بكار، الرّباعيّة في الشّعر العربي بين الأصل والإنزياح، تداخل الأنواع الأدبيّة، ط1، مج2، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، 1429هـ، 2009م، ص937.

3 المرجع نفسه، ص937 – 938.

4 عز الدّين ميهوبي، رباعيّات، ص24.

هذه الرّباعيّة عنونها الشّاعر بـ " حصار " نلتقي فيها بشخصيّة معذّبة أرهقها الواقع ولم تجد العزاء لأحزانها في العالم الواقعي، فراحت تعانق العالم المثالي في رأيه ألا وهو عالم المرأة ذلك العالم السّاحر المفعم بالسّحر والجمال.

كما يظهر قسم الشّاعر على وطنه ومراهنته عليه بكل عزم ورباطة جأش، إنّما ينم عن انتقال من الذّاتية إلى تقمّص الهموم الوطنيّة حيث يقول:

**لعينيك أحمل كل الشّموس**

**وكل العصافير والأنجما**

**وأهديك يا مهجتي بعض روحي**

**وأبعث من فرحتي الموسما**[1]

ويقول كذلك:

**توهجّ حبّك في ناظري**

**فأبصرت بحر الهوى النّاظر**

**وسافرت في لجّة أزبدت**

**وتفت بشاطئه الاسير**

**فحدث فيروزه قاربي**

**وهام بنورسه خاطري**[2]

يظهر جليا سفره في قارب الحب لملاقاة المرأة وهو في هذا يبحث عن واقع جديد يتوافق مع ما يحلم به الشّاعر و يتوق إليه ولا يجده مجسّدا في الواقع فيلوذ بالمرأة التي يشحنها بمشاعره الوطنيّة، حيث يغدو حبّه للمرأة حبّا للأرض والوطن.

ويقول كذلك:

**أيّها النّاسك في محراب روحي**

1 المصدر السابق، ص62.

2 نفسه، ص 56.

**تجدل النّور من الوجه الصّبوح**

**تملأ الدّنيا صلاة وتناجي**

**في مجاهيل المدى فجر الفتوح**[1]

عنون الشّاعر هذه الرّباعيّة بـ " بوح " فاستطاع فيها أن يرسم لنا مشهدا زاخرا بالضّلال الصّوفيّة ويجسّد لنا وبطريقة فنيّة تعالقه مع العالم العلوي والسّرمدي الذي أسقط عليه ثقل أحزانه وآهاته.

كما عبّر عن إعراض الواقع ورفضه للتّغيير فهمّ في بحر العبث بالقيم وتشويه كل ما من شأنه أن يشرق بالأمان والاستقرار.

حيث يقول:

**وعيبك يا عاشقي واحد**

**تحبّ صباحا وتنسى مساء**[2]

وعليه يمكننا القول أنّ جل العناوين التي أطلقها " عز الدّين ميهوبي " على قصائد ديوانه أتت في تلاحم وتناغم منقطعي النّظير مع فحواه، فقد سلك نهج السّهل الممتنع، حتى المتلقّي البسيط الذي لا يعدّ من النّخبة يمكنه فهم ما يروم إليه.

**3: الطابع السردي والقصصي:**

لكل جنس أدبي خصائص تميّزه عن سائر الأجناس الأخرى، فالعمل السّردي عموما ذو طبيعة نثريّة، " تنافر " طبيعة اللّغة الشّعريّة الموسومة بضروب المجاز وأنواع الخرق، غير أنّ: " **إقرار اللاإختلاف بين الخطابين لا يحتّم علينا القول بأنّ بناء القصيدة على**

1 المصدر السابق، ص 112.

2 نفسه، ص40.

**السّرد يدخل بالضّرورة الضّيم على شعريتها، ذلك أنّ شأن السّرد في الشّعر غير شأنه في النّثر، فكل عنصر يندرج في بنية شعريّة، يخضع لمقتضيات هذه البنية.** "[1]

وهو ما لا يختلف عنه اثنان كون الخصائص السّرديّة تكون موازيّة للخصائص الشّعريّة التي تجنح نحو الخيال وعوالم الذاتيّة، وتقرّ بكسر جدار المألوف وإرباك النّظام اللّغوي لتخرج اللا قاعدة من رحم معاداتها وتعارضها مع القاعدة.

وعموما يعتبر تسريد الخطاب الشّعري قفزة نوعيّة باعتباره شكلا جديدا في الكتابة الإبداعية عرفت أوجّها في الشّعر المعاصر في إطار التّجربة الحداثيّة ذات الرّؤية التجريبيّة التي نحت منحى المساءلة عن الجديد، حيث أضحت شعريّة الجيل الجديد من الشّعراء، تتخطى الوعي الجمالي السّائد، لتخلق أنساق جماليّة جديدة تخالف السّائد، ليس فقط في الشّعر بل حتى في القصّة والرّواية ...إلخ، فالرّمزيون حملوا لواء الشّعر الصّافي الذي لا يتحقّق إلاّ بالإعراض عن لغة الاستعمال اليومي العادي.

تبنى الحدود الفاصلة بين الأجناس باستثمار كل أشكال الكتابة وهذا ينمّ عن اختزال لكل أشكال الخطاب، حيث يتداخل الشّعر في خضم السّرد والرّواية في تعالق مع التّاريخ وهكذا...، ولعلّ هذا ما فتح الباب على مصراعيه أمام تطوير النّظرية الأجناسيّة والقول لاحقا بتداخل الأجناس في ظلّ التجربة الفنيّة الجديدة.

**فمهما كانت الخصائص التي تنأى بالعنصر الطارئ على القصيدة عن طبيعة الشّعريّة، فإنّ إدراج هذا العنصر في بنية النّص الشّعري يعني إخضاعه لطريقة التّعبير الشّعريّة أي النّظم بما هو تركيب للبنية العروضيّة على الكلمات ولدلالة الإيحاء باعتبارها وظيفة الشّعر.**[2]

1 فتحي النّصري، السّرديّ في الشّعر العربي الحديث، في شعريّة القصيدة السّرديّة، ط1، الشركة التونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، 2006، ص187 – 188.

2 المرجع نفسه، ص188.

فبطبيعة الحال، أن تلقي لغة الشّعر بظلالها على لغة السّرد، لتقوّض من طبيعتها النّثريّة وتخضعها لقوانينها الشّعريّة، كونها انتقلت من مستوى يبدو لأول وهلة سطحيّا وبسيطا، إلى آخر تتبادر فيه أسمى معاني الإيحاء وأعلى درجات الرّمزيّة وكذا رقيّ اللّفظ الذي يتناغم على أوزان العروض.

كما ترتبط القصّة ارتباطا مباشرا بالواقع وهو ما جعل الشّعراء يتطلّعون إلى الأسلوب القصصي في قصائدهم منذ القدم وقد ذهب "ابن طباطبا" إلى القول: " **إنّ الشّاعر إذا اضطرّ إلى اقتصاص خبر في شّعر، دبره تعبيرا يسلس له معه القول ويطّرد في المعنى.**"[1]

ممّا يدل على أنّ توظيف الشّاعر للقصّ بلغة تتشدّق من سحر البيان وفرط الجمال مما يصنع اللّوحات الفنيّة البديعة والمتألّقة، في قصائده إنّما يصبغها بصبغة شعريّة يترفّع فيها عن القص النّثري الذي لم يستو على ساقيّة ولم يعط تأشيرة تمكّنه من العناصر الجمالية الفنّية، فيلبسها ثوبا آية في البداعة والبهاء.

ومن البديهي أنّ الرّومانسيّة في عمومها تؤمن بأنّ الإبداع الأدبي لا ينبع إلاّ من الحريّة، ولذلك كان من نتائج شيوع الروّمانسيّة كمذهب أدبي وفكري، ظهور فكرة التّحرر من القيود، حتى عاد الرّومانسي يحب الحريّة ويتطلع إليها واصطبغ بالرّغبة في كسر القيود أيا كانت، فحمل لواء التمرّد على القوانين والقواعد الكلاسيكيّة الثّابتة المستقرة ففجّر إبداعه وأراد أن يحقّق الفرادة، فرسم بذلك تقاليده الخاصّة وهويته التي لا يتقاسمها معه أي أحد، ولذلك كسّروا جدار الحدود النّوعيّة ولم يأبهوا بها حيث يقول " رنيه وليك " " Rénie Wellik " " **لا تحتلّ نظرية الأنواع الأدبيّة مكانا للصّدارة في الدّراسات الأدبية في هذا القرن (العشرين) والسّبب في ذلك هو أنّ التّمييز بين الأنواع الأدبيّة لم يعد ذا أهميّة ي كتابات معظم كتّاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار والأنواع تخلط أو تمزج**."[2]

1 ابن طباطبا، عيار الشّعر، ، ص43.

2 مؤتمر أدباء مصر، الأبحاث، الدّورة الثّالثة والعشرون، محافظة مطروح، 2008، ص281.

لعلّ أوّل إشارة وصلت إلينا عن الأنواع الأدبيّة جاءت في كتاب الجمهوريّة "لأفلاطون" ومن بعده " آرسطو "، الذي تمثّل نظريّة الأنواع بؤرة النّقد الذي يشيّد عليه نظريته " المحاكاة "، وأوّل جملة وردت في كتابه عن الشّعر: " **إنّا متكلّمون في صنعة الشّعر في ذاتها، و أي قوّة لكلّ نوع من أنواعها....**"[1] ، حيث ربط الشّعر بمخطط تفريعي يتألّف من شعر الملاحم، التراجيديا والكوميديا، فهي عموما من أشكال المحاكاة.

وفي سياق آخر، قدّم " غريماس " " Greimas " دراسة واقعية و دقيقة في السّميائيّات السّرديّة، اعتمدها النّقد فيما بعد، وأصبحت النّموذج المثالي لدراسة أي نص سردي، ويجب أن ننوّه على فكرة مهمّة، كونه انطلق مما وصل إليه " بروب " " Prop " في إطار منهجه الوظيفي، فكان بمثابة الأرضيّة التي انطلق منها.

وعليه يعتبر أي خطاب مهما كان جنسه، يتطلّب تمثيلا عامليّا تنتظم وفقه مجموعة من العلاقات التي تجتمع بين شخصيّات هذا الخطاب وأفعالها، ويظهر هذا التّمثيل بصورة واضحة في شكل البنية العامليّة التي اهتم بها " غريماس "، على أساس أنّه استقرّ على وضع ستة عناصر تدور حولها الأحداث، واصطلح عليها بـ:

- المرسل والمرسل إليه: وهما طرفا البرنامج السّردي.
- الموضوع: الحدث الذي تدور حوله البنيّة الحكائيّة.
- الذات الفاعلة: التي تأخذ على عاتقها القيام بالحدث.
- المساند: مهمّته مساعدة الذّات الفاعلة.
- المعارض: يتقاطع مع المساند حيث يسعى إلى اقتفاء أثر الذّات الفاعلة والعمل على عرقلتها.

1 المرجع السابق ، ص277.

**المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه**

**المساند ← الذّات ← المعارض**[1]

فكل عملية حكي، تقوم على برنامج سرديّ، تؤدّيه ستة عناصر، لأنّ الأحداث لا تتحرك عشوائيا، بل هناك حركة مضبوطة تسير وفقها.

ففي نص " عز الدّين ميهوبي " إذا سلمنا بوجود بنية حكائيّة في النّص، سنسلم بأن الشّاعر قد قصّ علينا حكاية شقائه وحزنه وشوقه للقاء محبوبته، وهذه الحكاية في النّهاية آلت إلى الاستسلام وإعلان الإعدام لتلك النّفس المعذّبة.

سنعتمد في تحليلنا من خلال تأويل النّص تأويلا لغويّا وفنيّا، حتى نستخلص الجماليّات والمعاني، فالمحلل ينطلق من المادة الخام التي هي اللّغة، حيث تراوحت البنيّة الحكائيّة بين نزعتين: الأولى تفاؤليّة كون الشّاعر في بعض المحطات يرى بصيصا من الأمل يجوب ويلوح في الأفق، يأتي ليقضي على معاناته، ومن جهة أخرى نلمس النّزعة التشاؤميّة التي أطلق منها آهات ومواجع النّفس، وهذين العالمين اللّغويين في النّص (التّفاؤلي / التّشاؤمي) لهما مسوّغات وقرائن تدل عليهما.

- **<u>التّرسيمة العامليّة أو النّموذج العاملي أو مخطّط غريماس</u>:**

| | | |
|---|---|---|
| **المرسل** | **الذّات** | مرسل إليه |
| (الشّاعر) | الموضوع (التّطلع والبحث عن المرأة) | (المرأة) |

وإذا أمعننا النّظر في بنية الرمز في الدّيوان ككل، سنلاحظ استحواذ رمز المرأة عليه والرّمز في عرف النّقاد عموما يساوي الإيحاء والخفاء، لأنّه يلمح أكثر مما يصّرح، ويفتح الباب غلى مصراعيه للتّأويل، حيث " **نتأمل شيئا آخر وراء النّص، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء.** "[2]

1 راضية لرقم، النّص السّردي عند " الحطيئة وعمر بن الأهتم "، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر في الأداب العربيّ، جامعة منتوري، قسنطينة، السّنة الجامعيّة 2008 / 2009، ص43.

2 أدونيس، زمن الشّعر، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، ص160.

فالمرأة في التراث الشّعري العربيّ رمزت إلى الهيام والعشق الأبدي حتى نضمت فيها ألف قصيدة وقصيدة، فاعتبرت بمثابة الملحمة التي سجلت اسمها بحروف من ذهب، غير أنّ المرأة في نص (رباعيّات) رمز لتضافر شبكة من القيم والمعاني النبيلة المتمثّلة أساسا في حب الوطن، ولكن الشّاعر أخرج هذه المرأة من دائرة الأنا الضيّقة إلى دائرة الأنا الجماعيّة، ففي هذا المقام لا يسعنا سوى القول بأن المرأة أيقونة غير بصرية لعالم من الهيام والعشق الوطني، فكل هذه المعاني الذّهنية والمجرّدة أرسلها الشّاعر إلينا مجسّدة في المرأة ككيان مادي محسوس، مزج في خضمّه بين مشاعره الذّاتية والوطنيّة.

وفي سياق آخر يدرج النّاقد "عز الدّين إسماعيل" " **ظاهرة السّرد في الشّعر ضمن أساليب التّعبير الدرامي، الذي لا يتردّد في اعتباره أعلى صورة من صور التّعبير الأدبي**."[1]

**فلا غرو بعد ذلك أن يصبوا الشّعر العربي إلى اصطناع هذا الأسلوب في التّعبير، وأن يحرز تطورا ملحوظا في هذا الاتجاه**.[2]

ويتبيّن من هذه المقارنة أمرين: الأول : كونه لا يزكي تسريد الشّعر فحسب، بل يعلي من شأن استدعائه، ويعدّه وسيلة للإرتقاء بالتّعبير الفنّي في القصيدة، لأنّه يتيح للشّاعر أن يجسّد أفكاره وعواطفه، من خلال مواقف ملموسة أو وقائع محسوسة.

**فالنّص السّردي يستمدّ تماسكه الدّلالي من وجود بنية عميقة موظفة كبنية كبرى للنّص، وكذا وجود منطق سردي، ينظم منطق العلاقات بين الوحدات السّرديّة، فالشّاعر الحديث أصبح يستغلّ كل وسائل التّعبير الدّرامي، من حوار، وحوار داخلي وسرد، وما إلى ذلك لكي يجسّم التّجربة الذاتيّة الصرف في إطار موضوعي حسّي ملموس**.[3]

حيث يميل الشّاعر في ظلّ التجربة الشّعريّة الحداثيّة إلى تطويع وسائل التّصوير الدرامي من توظيف للمونولوج التّمثيل والوصف وغيرها لإضفاء سمة الموضوعيّة على

1 عز الدين اسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية، ط3، دار العودة، بيروت، 1981، ص278.

2 المرجع نفسه، ص282.

3 نفسه، ص ن.

العمل الشّعري والتّخفيف من حدّة الذّاتية والغنائية فيه فتتعالق هذه المعطيات الموضوعية و الحسية مع المعطيات الذاتية للشاعر ليصل الى رسم معالم تجربته الذاتية و التعبير عنها.

يذهب " آرسطو " للقول بأنّه: " **على الشاعر أيضا أن يسعى ليتمثل في نفسه قدرالمستطاع مواقف أشخاصه و حركاتهم فأقدر الشعراء هم أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم، ما بينهم وبين النّاس من مشابهة، والحقّ أنّ أقدر النّاس تعبيرا عن الشّقاء من كان الشّقاء في نفسه، وأقدرهم تعبيرا عن الغضب ، من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه.**[1]

فالشّاعر المقتدر، حقا هو الذي يتمكّن من الولوج في أعماق شخوصه ويستكنه عوالمها الداخليّة، فيقارب بذلك الواقع الحسّي، فلا يستطيع الفنّان التّعبير عن حالة من الحالات النّفسية التي تعتريه ما لم تكن حيّة بداخله، فتكون تلك الحالة محتواة في داخله ما عليه إلاّ استفزازها لتنفجر وتبعث بالطّاقات المشحونة داخلها، وهذه الأخيرة قد تكون إيجابيّة أو سلبيّة.

ومن خلال تحليلنا لديوان " رباعيّات " وقفنا على بؤرة دراميّة قوامها مقاطع شعريّة ذات طابع سردي تتجلى أمامنا وكأنّنا نشاهد قطعة مسرحيّة حيّة تلعب من طرف الشّاعر ومجموعة شخوصه سواء الحقيقيّة أو المفتعلة.

فعز الدين ميهوبي يجمع شعره بين أضرب القصيدة النّغميّة التي تذوب وتنصهر بكلّ احترافية في أجواء الحكاية الحداثيّة الحبلى بالإيماءات والرموز وسعة التّكثيف الدلالي، والتي جمعت بين دفتيها قضيته الوطنيّة وكذا القيم الإنسانيّة الحضاريّة، ليظهر كأنه يبدع في قصيدة القصّة، وقصّة القصيدة، ويظهر ذلك في كتابته التي يفوح منها عبق النّفس القصصي الشّغوف والعطشان والذي لا ترويه إلاّ لغته الشّاعريّة التي تفرّخت من رحم الإبداع السردي ، ويظهر هذا في الدّيوان في أكثر من موضع حيث يقول:

**النّاس حولي كالحجارة آنست**

**حيران وحدي مثقلا بهمومي**

1 : آرسطو طاليس، فنّ الشّعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ط2، دار الثّقافة،بيروت، 1973، ص85.

**حتى القصيدة سافرت في صمتها**

**والرّوح تاهت في رياح سموم**[1]

ويقول كذلك:

**رأيت المدينة دوحا تعرّى**

**ووجها يسافر في كل واحة**

**عيونا معفّرة بالأماني**

**وقلبا يقلب سرّا جراحه**[2]

تبنى الشاعر في هذين المقطعين تقنيّة السّرد، كأنّه يفترض أمامه متلقيا يتجاذب معه أطراف الحديث، فيحدّثه عن غربته الرّوحيّة في مشهد وصفي يشبه فيه من حوله بالحجارة دلالة على تحجّرهم وتقوقعهم في ظلّ مجتمع تسوده الشّوائب ويعجّ بالمتناقضات، فتجاوز الواقع المادي المحسوس إلى آخر من نسج خياله، لأنّه وجد في خضمّه متنفسا لكونه أكثر رحابة لسعة صدره في احتواء مناجاة الشّاعر.

ويقول كذلك:

**عيونك عامرة بالهوى**

**وروحك متعبة بالنّوى**

**وقلبك محترق بالحنين**

**وجفنك من سهر قد هوى**[3]

وفي يقوله أيضا:

**ونامت على صدره مرّة**

**توسّد أحلامها والمنى**

**رأت وجهه وجهها فانبرت**

1 عز الدّين ميهوبي، رباعيات، ص20.

2 المصدر نفسه، ص64.

3 نفسه، ص80.

## تسائل عنه دروب الدّنا[1]

يتّضح لنا جليّا تبنّي الشّاعر لتقنيّة الوصف، سواء الشّق المادي منه أو المعنوي، حيث اعتنى في المقطع الأول بإسقاط معطيات ماديّة على نظيرتها الحسيّة في قوله: (عيونك عامرة بالهوى، وروحك متعبة بالنّوى، وجفنك من سهر قد هوى) وهذا من شأنه أن يؤكد إخضاع اللّغة الشّعرية السّرد لتقاليدها وقوانينها القاضية بالتّخطّي والتّجاوز في البنى الدّلالية التي تربط بين العلاقات.

والشيء نفسه يقال عن المقطع الثّاني إلاّ أنّه مزجه بالوصف الحسي وذلك في قوله: (ونامت على صدره مرّة).

يقول الشّاعر:

**لملم الأعمار أعمار التّهجّي**

**واحتسى في دمعه المنسيّ غربة**

**قلت يا هذا تمهل قال إنَي**

**أبعث الحلاّج في مليون جبّة**[2]

تجسّد في هذا المقطع التركيز على شخصيّة " الحلاّج " كأيقونة دلالية اجتمعت في خضمها مجموعة من الصّور التي أراد الشاعر إيصالها وهذه الأخيرة ترتبط بانفعالاته أساسا، وبني الإطار الوصفي لهذه اللّوحة في مشهد درامي يسوده حتى الحوار، ينقصه فقط التّمثيل على الرّكح.

ويقول كذلك:

**رحيلك يتعبني يا فتى**

**وهجرك طال تعود متى؟**

**إذا وردة ذبلت في يدي**

1 المصدر السابق، ص82.

2 نفسه، ص126.

**فإنّ فؤادي لها استنبتا**[1]

نلمس في هذا المقطع، تنامي وتصاعد وتيرة السّرد لإرتفاع وتيرة الأزمة النّفسيّة للشّاعر، ويظهر ذلك في حواره المفترض مع محبوبته فكوّن صراعه المستميت الذي عدّ جسارا عليه بعد رحيل نصفه الثّاني.

وفي قوله:

**ليلة القرآن نور ظلّ يسري**

**في سماوات العلى ينبوع سحر**

**تصدع الأكوان من خشيّة ربّ**

**يتجلى في تراتيل بفجر**[2]

يرمي الشّاعر من خلال قوله: " ليلة القرآن " إلى ليلة القدر، والمعروف أنّ هذه الأخيرة مرّ عليها قرون وقرون إلاّ أنّها استدعيت من طرفه، يقول في هذا الصّدد " سعيد يقطين ": " **وكل مادة حكائيّة، ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجّلا أو غير مسجّل كرونولوجيا أو تاريخيّا، ونقصد بزمن الخطاب، تجليّات تزمين زمن القصّة وتمفصلاته.** "[3]

فلا يمكن للإبداع أن يكون في اقتراب مع الواقع الحقيقي، من منطلق واحد أنّ العمل الإبداعي لا يمكن أن يحمل الحقيقة كما هي، صحيح أنّه انطلق من الواقع لكن شخوصه خياليّة، زمان ومكان خياليين، كما يظهر في المقطع السّابق، وهذا ما يؤكد ربّما على تداخل الأجناس، حيث استحضر الشّاعر واقعة دينيّة تمثّلت في (ليلة القدر والنور الذي ارتبطت به، ألا وهو نور القرآن)، حيث تعامل معها على سبيل الإستحضار والمحاورة بأعين حداثيّة معاصرة.

1 المصدر السابق، ص42.

2 نفسه، ص110.

3 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، د.ط، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ص89.

يقول الشّاعر:

**تدنو النّجوم من الجبين وئيدة**

**لتذيب جمر الشّوق فوق جفوني**

**قالت وريقات الرّبيع أعاشق**

**هذا المعنى أم شتات ظنون؟**[1]

نلمس في هذا المقطع صوت نسمعه " بالضمير هو " يحكي ليخبرنا عن مدى جنونه واكتوائه بجمر الحب والشوق والحنين، حيث نلاحظ تمازج عجيب بين الصّوت بالضّمير "هو" الذي يمثل الغائب وصوت الشّاعر الذي يجسّد الرّاهن، ويعود ذلك لكون الشّاعر اختفى وراء صوت ثاني، جسّده في وريقات الرّبيع، فعلى هذا المستوى من الخطاب تتولد ديناميّة ساهمت في تحريك السّرد، تمثلت في تعدد الأصوات، كما أنّ الصّيغة الأسلوبيّة التي نقلت الحدث تختلف من سياق صوت إلى آخر.

- **<u>الخاصيّة الحوارية:</u>**

يعتبر الحوار Dialogue من التّقنيات الشّعرية التي يتّكأ عليها الشّاعر من أجل تحقيق البعد الدرامي في متنه الشّعري، وقد شاع استخدامه قديما وحديثا، منه فإنّ الحوار عتيق عتق الشّعر، ونضرب مثالا على هذا بقول امرئ القيس:

**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللّوى بين الدّخول فحومل**[2]

فمن الشائع عن الشّعراء القدامى، بكاء الأطلال على فراق الأحبة والأمكنة، ليظهر ذلك جليّا في حوار مع الرّسم والطّلل، بصيغة مباشرة، لا تعتمد فيها المراوغة ليتمثّل ذلك في صورة تجربة تراجيديّة ومأساويّة مهوّلة، يتمازج على إثرها البؤس بالبكاء والمناجاة، وهذا ما لمسناه في ديوان " رباعيّات " وكمثال عن ذلك قول الشّاعر:

**كوني القصيدة إن أردت حصاري**

1 عز الدّين ميهوبي، رباعيّات، ص14.

2 دراسة في معلّقات إمرئ القيس، www.omaral taleb. Com.

**واستنفري في مقلتيك بحاري**

**وتوزعي بين الضلوع فإنّها**

**باتت بحرقتها تهيّج ناري**

**تحسّسي قلبي فإنّ دماءه**

**تعبت وتاهت خطوتي وديارِي**

**كوني القصيدة مرة وتمنّعي**

**إن شئت سيّدتي فذاك شعاري**[1]

إنّ المتمعّن فينا يكاد لا يدرك احتواء المقطع، على صيغة حواريّة، على أساس أنّ الشّاعر بصدد الكلام مع نفسه أو مخاطبة الذّات، مستحضرا وبصورة ضمنيّة المرأة وكأنّه يتجاذب معها أطراف الحديث، وهذا نوع من الحوار السلبي لأنّه يفتقر إلى الطّرف الثّاني لإكتمال الدّائرة التّخاطبيّة وهذا ما يعرف " بالحوار الداخلي "(Momologue interne).

ذلك أنّ الأصل في عملية التّخاطب، وجود طرف ثاني لقيام العمليّة التّخاطبيّة إلاّ أنّ الشّاعر أعمل خياله، إذ جعل نفسه تكلّم نفسها كما يتكلم مع غيره ويظهر ذلك جليّا في استدعاءه للمرأة عن طريق مخياله، فعكس القاعدة التي تفرض حصول التّوجّه إلى الغير ففي ظل الحوار يوجد متخاطبان اثنان متوجّهان بالخطاب أحدهما إلى الآخر.

وفي سياق مماثل، نوّع الشّاعر في استخدامه الحوار، حيث لا يطغى على المقطع الشّعري برمّته بل يتخلّله نشاط سردي، إمّا في بداية المقطع أو نهايته، وهو ما يدلّ على نزوع الشّاعر نحوى الشّرح قبل قيام فعل الحوار، مما يجعل المتلقّي يستشرف ما سيؤول إليه الحوار فيما بعد، وهذا من شأنه درء التّعمية والغموض الذي ينحو منحى التّعقيد غير الفنّي، الذي يوصد الباب أمام المتلقّي قبل إعلان هذا الأخير نيّة الولوج إلى عالمه ويظهر ذلك في قول الشّاعر:

1 عز الدّين ميهوبي، رباعيّات، ص24.

**نادت فتاها للهوى فأتاها**

**وشكت إليه بلوعتين فتاه**

**وسقته من فيض الصبابة مرة**

**فبكت وغنّت للهوى شفتاها**

**ورأته يدنو من مواجع قلبها**

**قالت: تمهّل، قال: هات سواها**[1]

الشّاعر ومنذ البداية يراهن على مشاركته الحديث تارة مع أناه الدّاخليّة، وتارة أخرى مع شخصيّة خارجيّة، وهو ما يفعّل دائرة الحوار لضمانه عدم انقطاع السلسلة التّواصليّة بين مختلف أطرافها.

حيث انعزل عن العالم الخارجي تارة، وغاص في مكنوناته، فأصبح هو وأناه طرفي العمليّة التّحاوريّة، ويظهر ذلك عندما قال: (ساءلت قلبي)، كبرهان قاطع على نوع الدّائرة الحواريّة المنغلقة على ذاتها والمعرضة عن العالم الخارجي، فالشّاعر وفق هذه الممارسة الحوارية يحتكرها لذاته ويظهر ذلك في قوله:

**ساءلت قلبي لحظة فتمدّدت**

**كفّى لتغسل في التّراب لساني**[2]

فالشّاعر هنا بصدد مخاطبة قلبه، ومن البديهي أنّ هذا الأخير مضمر ومخفي كاستعارة تصريحيّة على تبنيّة للحوار الدّاخلي، وكل هذا شكّل عنده ظاهرة الإغتراب فلجأ إلى نفسه يشكو لها مواجعه ويتقاسم معها وحدته.

وفي سياق مغاير يمثّل الحوار " **المظهر البيّن للتواصل الفعلي بين النّاس، ويأخذ**

1 المصدر السابق، ص 8.

2 المصدر نفسه، ص 12.

**فاعليته، من المشافهة التي تقيم للتّواصل عن قرب، والإشتراك في اللّغة والثّقافة، وعلى رغبة التّواصل والمشاركة، لذلك كانت دراسة الحوار في بعده النّفعي، تكتسي طابعاإجتماعيّا ونفسيّا في ذات الآن.** "[1]

فالمحاور يضع نصب عينيه ذاتا يوجّه إليها رسالته الحوارية، سواء اكتست طابعا حقيقيا أو افتراضيا ضمنيّا، فالمرسل لما يرسل رسالة إلى المرسل إليه، تصله، يتلقاها ويفهمها، وهذا ما يعطيها طابعا تداوليّا براغماتيّا.

يقول الشّاعر:

**قالت: عيوني بالسّهاد تكحّلت**

**قال: احمليني كي أذيب أساها**[2]

ويقول كذلك:

**قالت: وريقات الرّبيع أعاشق**

**هذا المعنى؟ قلت: بعض جنوني**[3]

فمن خلال المقطعين السابقين نلمس حوارا من نوع آخر ألا وهو الحوار الخارجي (Dialogue externe) والذي تطلّب وجود قطبي التحاور، أي المرسل والمرسل إليه، وهو نوع من الحوار الإيجابي على أساس أنّ الشّاعر وجد الطّرف الآخر يشاركه في همومه ويخفّف عنه ثقل الوحدة ووحشتها.

يتّسم الحوار في النّص بخاصيتين:

**أ/ الحوار المباشر:** وكمثال على هذا قول الشّاعر:

**وقالت أحبّك ثم اختفت**

1 حبيب مونسي، شعريّة المشهد في الإبداع الأدبي، د.ط، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، 2003، ص235.

2 عز الدّين ميهوبي، رباعيّات، ص8.

3 المصدر نفسه، ص14.

**وصارت بدير الهوى راهبة**[1]

فالخطاب هنا موجه مباشرة إلى المخاطب؛ أي الشّاعر في قوله: (قالت أحبّك)، وهذه الصّيغة من شأنها أن تبيّن أنّ الدّائرة الحواريّة مكتملة لأنّها قامت من الشّخص "أ" إلى الشخص "ب".

**ب/ الحوار غير المباشر:** ومثاله في قول الشّاعر:

**شفاهك سيّدتي ذابلة**

**فهل ترفضين رحيق شفاهي**

**وشعرك عاشقة راحلة**

**ألم تقرئي في خطاي انتباهي**

**وروحك بعد الهوى ماثلة**

**فكيف تصدّين قلبي وآهي؟**

**كفى لا تكوني رؤى آفلة**

**فإنّي عشقتك رغم الدّواهي**[2]

فالحوار هنا غير مباشر، على الرغم من أنّه يبدو للعيان على أنّه يتحاور مع محبوبته (الشّاعر) ويلومها، إلاّ أنّه في الحقيقة نهج نهجا يقوم نوعا ما على التّعمية على أساس أنه متحسّر كون محبوبته صدّته ورفضته، فينطلق في طرح جملة من الإستفهامات الإنكارية وهذه الأخيرة الغرض منها عدم انتظار الجواب، بل التّعجّب من المحبوبة التي رفضته فيتّخذ بالتّالي أسلوبا غير مباشر لعتابها ولومها وفي هذا لبس الشّاعر ثوب العذّال المتصوّفة.

فالشّاعر المعاصر في تبنيّة لتيمة القصيدة الحداثيّة تكوّنت في مخيّلته رؤية جديدة حول العالم المحيط به، باعتبارها البنيّة التي تؤطّر بناء العمل وباعتبارها إحالة حقيقيّة عن

1 عز الدّين ميهوبي، رباعيّات، ص60.

2 المصدرنفسه، ص84.

الحياة الإجتماعيّة والإيديولوجيّة التي ينقاد لها، عادة ما يدخل في صراع مع الأطراف الأخرى التي يحوي عليها العمل الأدبي وهو ما يعرف بالحوار.

هناك علاقات ضمنيّة معقّدة تربط ما بين المؤلّف وباقي شخصيات العمل، ويظهر هذا في ديوان " رباعيّات " من خلال ذلك التّناقض الذي يحيا به الشّاعر بين الأسى والحزن اللّذين طبعهما فيه الواقع المتردي المشحون بالطّاقة السّلبيّة التي تحيا في ظل الأزمات والعقد وكل ما من شأنه أن يوثّق ويوقع سند الأوبئة والعلل النّفسيّة والروحيّة ومن جهة أخرى غوصه في عالم الفتنة والحبّ والجمال وأي سحر يضاهي سحر المرأة، حيث أخذ يغازلها تارة، ويتودّد إليها تارة أخرى، وبين الفينة والأخرى يبكي فوق دفاتر حبّها.

النّص تتشابك فيه تقنيّات السّرد من خلال تعاقب الأصوات والمراوحة بين السّرد والحوار الدّاخلي وكذا المباشر، يؤطر النّص الشّعري عبر ثنائية الشّعر والنّثر.

كما يمكننا القول أنّ الشّاعر " عز الدّين ميهوبي " وظّف تقنيّة " المونولوج " وقد نجح كثيرا في توظيفه هذا على أساس أنّنا لا حظنا نوعا من السّكينة والهدوء لأنّه هرب من العالم الواقعي وجنح إلى عالمه المثالي الذي وجد فيه العزاء لمشاكله فنحس وكأنّ الزّمن الحقيقي قد توقف ودخلنا في خضم زمن خيالي ارتّد إليه الشّاعر.

وعليه فالشّعر في ظلّ حركة " التجريب " اتّجه وجهة البناء السّردي إلاّ أنّه سيبقى مقيّدا لا محالة بتيمات الرّمز والإيحاء والتّصوير، وعليه يبقى الهيكل الفنّي للقصيدة الطاغي على جل التّقنيّات السّردية ويفرض عليها قوانينه وسننه.

وبالمقابل فإنّ تناول " المونولوج " في القصيدة يستلزم حضور الشّخصيّة الدرامية والحدث الدرامي، أي التّركيز على موضوع التّرسيمة العاملية من خلال الإيغال في عالمها النّفسي، وبالتّالي المتن الشّعري قابع تحت وطأة وسلطة السرد القصصي، وسيكون مجبرا لا محالة للرّضوخ لمتطلّباته كما هو الحال بالنّسبة " لرباعيّات عز الدّين ميهوبي " الذي تحقّق على مستواه هذا التّداخل النّوعي بين الشّعر وظاهرة تسريده ليتشكّل النّص من خلال ثنائية الشّعر والنّثر.

الشّاعر لما يؤلّف قصيدته يوجّهها إلى قرائها ولذلك يجب أن يقيّد نوع من العقد القرائي بينهما، حيث يقول رولان بارت " Roland Barthes " **إنّ على النّص الذي تكتبونه أن يقدّم إليّ الدّليل على أنّه يرغب فيّ.** "[1]

فالعلاقة بين النّص والقارئ هي علاقة رغبة، و " بارت " في هذا المقام يجعل نفسه في مكان القارئ الذي تجب فيه العناية لأنّ كل ما يحتاج إليه هو كاتب يرغب فيه ويحفّزه على القراءة لكي يتفاعل معها، لأنّ صفة التّحفيز لا تطبع كل النّصوص، ففي ضلّ هذا المزج الذي أقرّته القصيدة الحداثيّة والتي حملت لواء نفي الحدود الفاصلة بين الأجناس، وبالتّالي أكّدت على اللاأجناسيّة يجب الأخذ بعين الاعتبار المتلقّي.

" فعزالدّين ميهوبي " شاعر عاشق لوطنه يجمع في ثنايا شعره بين القصيدة الغنائية والحكاية الذّاتيّة الحداثيّة الحبلى بتكثيف دلالي معتبر يبعث على عنصر التّشويق الذي يدفع المتلقّي إلى مواصلة القراءة بدون ملل.

1 رولان بارث، لذّة النّص، تر: فؤاد صفا، الحسين سبحان، ط1، توبقال للنّشر، المغرب، 1988، ص15.

# الفصل الثاني

# بنية الصورة الفنية:

م1. إنزياح الصورة الشعرية.

م2. الرّمز.

م3. التناص.

## 1 ./ إنزياح الصورة الشعرية:

تعد الصورة الشعرية بمثابة العمود الفقري للقصيدة بالإضافة إلى كونها تمثل هويتها وأساس وجودها وجوهر كينونتها، فهي بمثابة الشريان الذي يغذي ذائقة المتلقي التي تستقز عن طريق الصور في النص الشعري حين تغدو هذه الاخيرة كهمزة وصل بين الشاعر و المتلقي.

**فالشعر في حقيقته، لا يقوم بنقل دلالات ومعاني مباشرة، كما أنه لا يعكس ظواهر المادة وإنما يحاول استبطان الجوهر الرابض في قلب الاشياء المادية ... و الشاعر يضفي على هذه المعاني كثيرا من السمات والخصائص الفنية مبتعدا بذالك عن الواقع الحرفي الى الواقع النفسي**.[1]

ذلك أن لغة الشعر تختلف عن نظيرتها في النثر و التي تتسم بالمباشرة و التقريرية و الإيحاء كما يسحر المتلقي و ينبهر بسحر جمال اللغة الشعرية و أناقتها فيقف أمامها كالعاجز ويستسلم كالضعيف المنهزم.

**فالصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر ازاء موقف معين من مواقفه مع الحياة و أن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله و تؤديه الصورة الجزئية الاخرى المجاورة لها.**[2]

وهذا يعني أن القصيدة كائن حي يتنفس بكل أعضائه، وكأنها لوحة زيتية فسيفسائية، فالألوان الموضوع و النقوش تخدم بعضها بعضا بل الموضوع جزء فقط من هذا الكل، وعليه تتنفس القصيدة من بدايتها إلى نهايتها داخل نسيج التجربة ألشعرية كل صورة فيها تمثل عضوا في بنيتها الفنية.

ونشير كذلك إلى أن "**إرتباط الشعر بالعقل يلتقي مع مفهوم الصنعة التي نجدها واضحة لدى النقاد و البلاغيين العرب منذ القرن الثالث، كما يلتقي ايضا بالمنطق الذي شاع**

1 عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري دراسة نقدية ، ط1 ، دار هومة ، الجزائر، 2003، ص55

2 السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية،ط3 ، دار النهضة العربية ، بيروت، 1984، ص82 .

**في تصور الفلاسفة ومعهم النقاد. مما جعل الشعر ضربا من القول، يكتسب بتعلم (الاصول) او ممارستها طويلا."**[1]

ارتبطت القصيدة الشعرية القديمة بالمفهوم الضيق للخيال، حيث تبناه الشعراء على أساس محدود، فلم يتجاوزوا الطرح الحسي الذي يربط بين المعاني في اطار الواقعية والمنطقية و كانت غايتهم من وراء ذلك **الإقناع**،لما للنزعة الحسية من وقع ليس بالهين، في ،إضفاء الوضوح، فالصورة الكلاسيكية تتجسد في وجه من اوجه الصورة الفنية اذا ما قارنناها مع الصورة الحداثية التي تتجاوز الواقع الى عالم يزاوج بين العالم المادي وفق التجربة الوجدانية للشاعر.

فكان هم الشاعر القديم أن يحافظ على الثبات في كل ما يمت بصلة إلى الموروث من التقاليد الفنية و التي لا يتجرأ على المساس بها في أي حال من الأحوال ، **<فحددت وظيفة الشعر العربي في طبيعة الصورة الشعرية ودور الخيال فيها، ذلك الخيال الذي كان في أغلب الحالات خيال حسي.>** [2]

النظرة الكلاسكية اختزلت الشعر في بؤرة المحسوس المادي الذي يتحقق عن طريق التشبيه و **الإستعارة** فكان العرب و منذ أيام الجاهلية، يتباهون بملكاتهم البلاغية ويعرضونها في مجالس يشتد فيها النقاش و السجال و بالتالي تبنى**< فكرة التقديم الحسي للصورة باعتبار ان الشعر في عرفهم ليس لغة تجريد ولكنه لغة بصرية محسوسة. >**[3]

اقتصر الجرجاني في عرضه للمعاني الحقيقية على إعجاز القرآن الكريم، و الحديث النبوي الشريف كونها تقوم على دعائم قوية اساسها الحجة و البرهان.

1 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحجيث ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائلر،1991 ،ص 87.
2 السعيد الورقي، مرجع سابق، ص 102.
3 عبد الحميد هيمة، مرجع سابق، ص 68.

على غرار المعاني التخييلية و التي توحي في اصطلاحها إلى **الإيغال** في عوالم الخيال المتقاطع مع المنطق و الحقيقة فكل كلام يخرج عن دائرة الثابت و اليقيني يدهل في مجال المعنى التخييلي و**<الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق، وان ما ثبته ثابت و ما نفاه منفي>** [1] ، **<فالخيال من شأنه تضليل المتلقي كونه يقوم على قواعد هينة باحتجاج يخيل، و قياس يصنع فيه ويعمل >**[2]

كما قوض المرزوقي من حرية الشاعر في طلاق العنان لطاقته **الإبداعية** حيث لخص عناصر عمود الشعر السبعة، التي تعد لزاما على الشاعر إتباعها و هي كالآتي:

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللفظ واستقامته.
- **الإصابة** في الوصف.
- المقاربة في التشبيه.
- إلتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.
- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة إقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. [3]
- إن المتمعن في معايير نظرية عمود الشعر يدرك لا محالة بأنها نظرية قائمة على إلغاء عناصر التميز و الفرادة في العملية **الإبداعية** فأساس **الإبداع** تحقيق المعادلة بين ما هو قديم و ما هو حديث، فالنقاد القدامى وأنصار عمود الشعر أهملوا عناصر التحول التي عرفها المجتمع العربي كتراجع ثقافة البادية وبروز ثقافة المدينة، إضافة إلى معطيات حضارية حصلت في المجتمع العربي بفعل المثاقفة مع الغير.

1 عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، د ط، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص 231.

2 م، ن، ص ن.

3 المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، الجزء الاول، ط1 ، المقدمة ، تح: عبد السلام هارون وأحمد أمين، مطبعة لجنة التاليف و النشر و الترجمة، القاهرة 1951 ، ص 09.

وعليه يمكننا القول بأن هذه الأسس ضيقت الخناق على الشاعر ظيقت الخناق على الشاعر بهده القوالب الجاهزة " **لقد ألغى عمود الشعر سمة التفرد و التميز لقد ألغى الشاعر و الشعر معا، ورفض كل جديد خشية أن يعصف بالموروث و يحدث إختلالا في النظام المألوف أو يخلخل السائد و يخرق العادة.**"[1]

يكمن هاجس الشعرية إلى أن تجعل " **الأدب نفسه موضوعا للمعرفة، بينما كان يعتبر في السابق تجليا من جملة التجليات النفسية أو المجتمع**"[2]

ويذهب "طودوروف 'Todorov Tzvetan' : " **إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب و التي ينفرد لوحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية، إن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته.**" [3]

في السابق، لم يهتم بالنصالأدبي كقيمة أدبية، فنية وجمالية، لا كغاية بل كوسيلة لدراسة الأدب على ضوء سياقاته: التاريخية ، الاجتماعية و النفسية و هذه الأخيرة خارجية عن الأدب، مع المنهج الشكلاني حدثت صورة ضد ما كان سائدا من نظرة مجحفة تجاه الأدب والأدبية، حيث اعتبروا كل هذه الدراسات دراسات خارج نصية سياقية لا تخدم الأدب بل ما يحيط به من ظروف. فمسعى الشعرية يكمن في البحث عن العناصر التي جعلت في الأدب أدبا، هذا الذي فجر النقد الأدبي و أدى الى ظهور علم الأدب.

أما الخيال عند " بودلير" "Baudelaire Pierre Charles" قدرة جبارة في استنطاق الباطني الخفي حيث يعتبر " **أعظم القدرات الإنسانية، التي تقوم باختزال المتعدد، المتعارض في وحدة باطنية كلية عبر تراسل صوفي لعناصر الوجود.**" [4]

---

1 بوعلام العوفي، الصورة الشعرية عند سميح القاسم، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة و الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، السنة الجامعية 1998/1997.

2 تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987،ص 84.

3 م، ن، ص، ن.

4 إبراهيم رماني، مرجع سابق، ص 284.

ظل التيار الكلاسيكي لفترات طويلة يمجد العقل على حساب العاطفة، كما مكث ردها من الزمن يناشد الطبقة البرجوازية و الحاكمة، وظل الأدب الكلاسيكي أدب الأبراج و البلاط، و أريد للرومانسية كمذهب أدبي أن تقوم على رفض الكلاسيكية لإغراقها في الصنعة ومغالاتها في تعظيم العقل و السير على سنن القدامى.

**فاستعاد الخيال الشعري الحديث مكانته منذ العهد الرومانسي، حيث كانت فلسفة الخيال عند الرومانسيين مقدمة لنظرية الرمزية في الخيال و الرمز.**[1]

كما اهتم الرمزيون بالإيقاع الموسيقي في شعرهم إهتماما كبيرا، فبالموسيقى وحدها يستطيع الشاعر أن يوقظ في المتلقين الظلال العاطفية و الرؤى الراعشة التي غمرت نفسه، ولذلك ثار على الأوزان التقليدية.

**كسرت الحداثة عمود الصورة الشعرية وكل ما من شانه ان يبقي على صفات الوضوح فيها.**[2]

ذلك لأن الصورة وليدة الخيال وتعمد إلى إعمال فكر المتلقي، في إطار ميثاق الإيهام بالواقع، فتتغلغل في اللامنطقي و اللامعقول، وهذا ينم عن معقل الجمال في التعامل مع الواقعي و المعقول، لإن الشعر عالم ينحو نحو المساءلة وتخطي الثابت عن طريق سبر أغوار القصيدة.

**إن التجربة الشعورية . أو الموقف . تتبدى من خلال الصورة التي يقدمها الفنان، ذلك أنه لا يفصح دائما . بل لا ينبغي له ذلك . عن مراميه و أعماقه التي تحس و تنفعل.**[3]

فالشعر عالم سحري، أمواجه الصور الشعرية التي تتلاطم بين أرجائه، عالم غامض يسوده الغموض والضبابية، حتى الشاعر في إطار التجربة الشعرية لا يحق له أن يفصح عن خلجات نفسه لأن الشعر في عمومه تلميح أكثر منه تصريح.

1 إبراهيم رماني، الغموض في الضعر العربي الحديث، ص 248.

2 م، ن، ص 268.

3 فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ط 2، دار الفكر المعاصر، بيروت ،1996 ، ص 71.

**لابد لنا مع كل عمل أدبي أن نستشرف سياقه مجملا، ثم تفصل لنا الصور الموقف . عند تحليلها . ويقع كثيرون في إضطراب عندما يسقطون الظروف الخارجية إسقاطا حرفيا على الصور الفنية، بدلا من جعل التصوير يؤدي فاعلية الكشف عن أبعاد التجربة**[1].

الشعر أساسه العاطفة الجياشة المتأججة تحت وقع الإنفعال ويندرج تحت هذا الأخير التصوير الفني لهذه التجربة الشعورية ويجعل الغير يرضخ لبراعة التصوير ولذة الشعر وهو ما يضمن له الإستمرارية و الخلودعلى فترات تاريخية متعاقبة و بالتالي لا يخونه الدهر ولا يدير له الظهر.

**الصورة التشبيهية تعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التجريدية الفكرية، ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي وهي تتوزع بحسب المواقف الانفعالية.**[2]

ينطلق الشاعر في تصوير لوحاته الفنية من الواقع المادي، على الرغم من أن الصورة مرجعيتها الفنية الأساسية هو العالم الشعوري لا الواقعي المحسوس، فالشاعر يستلهم طرق أخرى في التصوير تختلف عن الطريقة الكلاسيكية التي لا تخرج في إطارها العام عن الواقع، حيث راح الشاعر يتأثر بنظرية تراسل الحواس التي أقرها الرمزيون في الشعر و المتمثلة في تآلف مدركات الحواس، بطريقة تتجاوز المسموعات، الملموسات و المرئيات وتتداخل فيما بينها حتى صرنا أمام تزاوج جلي بين المعنويات و الماديات.

**ذلك أن الشّعرية هي القفز على منطق لغة التعبير العادي التي تتسم بالمباشرة و التقريرية و الإيضاح إلى لغة أساسها االإبتداع و الخلق وقوامها التساؤل و البحث عن الجديد في إطار الرؤيا المتنامية.**[3]

في تحليلنا لديوان " رباعيات" ، وجب الوقوف على جملة من الإنزياحات التي طالت الصورة الشعرية، وهذا بطبيعة الحال، لا يمت بأية صلة ، لا من قريب و لا من بعيد للغموض

[1] المرجع السابق، ص72 .

[2] م،ن،ص،ن.

[3] ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ط 1 ، منشورات الاختلاف، 2006 ، ص 77.

في شقه السلبي، الذي يمكن عده من نوع الشعوذة اللغوية، و الذي يصب في إطار الغموض الغير المشروع، الذي يتقاطع مع الغموض الذي يحقق الفرادة و التميز للشاعر عن غيره.

فالغموض الذي يكتنف القصيدة، يجعلها كصندوق محكم الإغلاق يصعب على القارىء و إن توفر على قدر من المعرفة فك شفرتها ، وتكسير تلك الغلال التي تحول دون ولوجه إلى أعماق القصيدة وسبر أغوارها لاستكناه عوالمها الداخلية.

ولكن من ناحية أخرى لا يجب على الشاعر أن يقع في مصيدة الوضوح، مخافة أن تنحو القصيدة منحى الإبتذال، ذلك أن أي تجربة شعرية تتطلب مستوى من الإبداع، هذا الأخير يتطلب أن يتسلح بوعي قرائي، حتى يلج إلى القصيدة، ويعمد إلى التغلغل بين ثناياها، ليصل إلى إقامة علاقة بين المعاني.

الصورة الفنية أساس التجربة الشعرية، لأنها " **معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال و الفكر و الموسيقى،و اللغة هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيما وخصائص البنية لم تحدد على نحو واضح، انها الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني و الزماني.**"[1]

تتظافر عدة معطيات في تأطير التجربة الشعرية ، وهذه الأخيرة تتسم بالكثافة و التعقيد ذلك لأنها تقوم على لغة تترفع عن لغة الإستهلاك و تسعى إلى تفجير بناها الداخلية فهي ترفع راية التجاوز و الإختراق.

ففي المجال الشعري " **الشاعر يجنح إلى المخالفات المقصودة و التي نسميها الإنزياحات**"[2]

1 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 254.

2 ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 123.

فكان من البديهي أن نسلم بالمقولة القائلة (يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره) وعلى هذا الأساس تتمظهر لنا القاعدة الخصبة التي تقوم عليها التجربة الشعرية المنفتحة على التأويل الذي يفضي إلى التوليد المكثف و المعاني المتعددة.

زخر ديوان " رباعيات" بجملة من الصور الفنية التي تضطلع بتوضيح المعنى من خلال تشخيص تجربة الشاعر وما تشكله من دلالات توحي بمدى معانقة الشاعر للتجربة الحداثية من بابها الواسع.

ومن ذلك جملة من الإستعارات إستدعت الوقوف عندها بالشرح و التحليل، يقول الشاعر في رباعية (إحتراق):

**سألت الصباح عن الشمس ذابا *** واصبح في لحظة شمعتين**

**وأوصد في وجه قلبي بابا *** وأرسل من وجه دمعتين [1]**

فالشاعر هنا بصدد تشبيه الصباح بإنسان يمكن سؤاله عن شيء ما، فحذف الإنسان وهو المشبه وعبر عنه بلازمة من لوازمه وهي الفعل(سأل) على سبيل الإستعارة المكنية، حيث أننا نلمس نوعا من العدول عن المعيار و القاعدة المتواضع عليها فخرج معنى الفعل سأل لما وضع له من دلالة منطقية ، وخذا من شانه تجسيم الصورة من خلال التعبير عن شيء معنوي بدلالة الشيء المادي الذي يرى و يحس.

كما شبه الشاعر في البيت الثاني قلبه بانسان له وجه، فحذف (وجه) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية ، فخرق القاعدة اللغوية و الصرح المنطقي في الربط بين للاشياء جلي ظاهر.

وفي البيت نفسه، و الجملة نفسها نلمس إستعارة تصريحية، حيث صرح المشبه وهو "الباب" وحذف المشبه به "المنزل" الذي يكون له عادة باب يفتح ويوصد، وذلك على سبيل

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات ، ص 68.

الإستعارة المكنية، وهذا من شانه أن يحدث إختلالا وعدولا عن نظام اللّغة ، هذا من جهة ومن ناحية أخرى ينم عن براعة في التصوير الفني، ويظهر ذلك في التعبير عن المادي بالمعنوي وعن المعنوي بالمادي.

لا يفترض أن نحاسب الأديب كميا على تشبيهاته، فاكتمال البنية اللغوية الشكلية أو إقتصارها على الطرفين الأساسيين أو على ثلاثة، كان ينص على الصفة المشتركة او تورد الأداة التشبيهية، إنما يرتبط بأجواء هذا الأديب إنفعالاته ومهمتنا النقدية أن نتتبع الصور ونصل أوامرها بالتجربة.[1]

حيث لا يمكن معرفة قدر الدفقة الشعورية للشاعر أو قياسها حتى من أين تبدأ وإلى أين تنتهي.

ويظهر ذلك في الأبيات الأتية من ربّاعية (لاهبة) :

**دموع الهوى جمرة لاهبة *** وطيف الحبيب رؤى هاربة**

**وروحي معلقة في الليالي *** تناجي دروب الهوى الصاخبة**

**طيور الهوى هاجرت مرتين *** وعادت باجنحة شاحبة**

**حبيبتك إمراة من خيال *** حبيبتك إمراة لاهبة[2]**

قد نلتمس في أحايين كثيرة عندما نطلع على قصيدة شعرية، وكان الشاعر يحدثنا بلغة مباشرة، لاتوغل في الخيال إلا أنه يلجأ الى الصورة ليعبر عن خلجات نفسه حسب الموقف الإنفعالي الذي يفرض عليه من قلب الحدث.

حيث تبين، في الأبيات الأنفة تشبيهين بليغين، حيث شبه الشاعر دموع الهوى ب" جمرة لاهبة " وطيف الحبيب ب " الرؤى الهاربة"، ونلاحظ أنه جمع بين معنويين، سواء في التشبيه الأول

[1] فايز الداية، جماليات الأسلوب ، 73.

[2] عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 136.

أو الثاني، دون ذكر للوصف الذي يستخلص في الذهن من المقارنة بين دموع الهوى ، و الجمرة اللاهبة أي وجه الشبه، والصياغة التشبيهية من شأنها أن تعلق على مشاركة أمر لأخر في صفته الواضحة ليكتسب الطرف الأول من الثاني قوته وجماله.

في خضم العملية الابداعية سريعا ما نتجاوز المشبه و المشبه به، و العلاقة القائمة بينهما إذ هي أمور لا تعنينا وليس لنا من الوقت ما سيمح لنا بالتوقف طويلا أمامها لأننا مغمورين في دفق شعري له سرعته وتوتراته الخاصة التي يفتح لنا فيها التشبيه مسارب ثانوية في الدلالة الشعرية[1].

ويظهر ذلك جليا في تشبيه الشاعر:

**حبيبتك ← إمراة من خيال حبيبتك ← إمراة لاهبة**

فالقارىء وهو خضم التجربة الشعرية قد لا يلاحظ ان هناك تشبيه في هذا البيت الشعري، خصوصا في حالة عدم وجود اداة التشبيه، ضف الى ذلك انه مضطر الى الخيال ويحتاج اليه، لان فيه غذاءه الروحي و المادي، فالإنسان وإن أصبح يحتكم إلى العقل ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه لم يزل يحتكم الى الشعور وسيظل كذلك لأنه يمثل العنصر الفعال والأساسي عند البشر.

إننا في الكتابة نتحسس وجود طبقيتين للتعبير: طبقة سطحية هي ظهر القول وطبقة عميقة هي المراد من القول وكأننا أمام ضرب من الصياغة لا ينفي أحدها الأخر ولا ينصرف عنه بل يبقيه على الهيئة التي هي له، على الرغم من إنصرافها إلى مراد يقع وراءه.[2]

**عيونك عامرة بالهوى *** وروحك متعبة بالنوى**

**وقلبك محترق بالحنين *** وجفنك من سهر قد هوى[1]**

1 حبيب مونسي، شعرية المشهد في الابداع الادبي،د ط، دار الغرب للنشر و التوزيع، يناير2003 ، ص 69.

2 المرجع نفسه ، ص 87.

حيث شبه الشاعر عيون محبوبته بشيء مادي يمكن ملؤه، فاسقط المعنوي على المادي ترك قرينة على سبيل الاستعارة المكنية، كما شبه قلب معشوقته بشيء مادي قابل للإحتراق كالخشب مثلا، وعبر عنه بقرينة " محترق" على سبيل الإستعارة المكنية ومن هنا نستشف نزوع الشاعر نحو فلسفة الحب و التي ربطها بالمرأة.

يرتبط موقف الشاعر من لغته بالمفهوم الشعري، الذي يختزل فلسفة جمالية كاملة، تتبع من واقع حضاري خاص، ولذلك كانت اللغة هي المجال الأرحب لمظاهر التجديد.[2]

فالإنزياح هو إختراق الشعر للمآلوف وانحرافه عن قانون الكلام وضوابط المعيار أو المقياس وهي سمة اسلوبية، تومىء وتحيل الى إضطراب وإرتباك في النظام اللّغوي،سرعان ما يصبح منتظما.

يقول الشاعر في رباعية " أسى":

**نادت فتاها للهوى فأتاها *** وشكت إليه بلوعتين فتاها.**
**وسقته من فيض الصبابة مرة *** فبكت وغنت للهوى شفتاها**
**وراته يدنو من مواجع قلبها *** قالت:تمهل، قال: هات سواها**
**قالت: عيوني بالسهاد تكحلت *** قال: إحمليني كي اذيب أساها"[3]**

تتميز رباعية " أسى" عن باقي الرباعيات كونها فاتحة " ديوان " رباعيات " ، وإستهلال الشاعر مجموعته الشعرية بهذه الرباعية يحمل دلالة واضحة على واقع زئبقي ومشوش يشوبه البؤس وتعتريه التعاسة وهو ما يعمق من سوداوية الحياة، ويمكننا ان نعي وندرك بطريقة أو بأخرى المناخ العام للديوان ككل المشحون بدلالات الأسى والحزن وقد إستغل الشاعر، عدة وسائل فنية لتجسيد هذه الظاهرة.

---

[1] عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص80.

[2] ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 165.

[3] عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 08.

فالشاعر وهو في خضم المخاض الشعري يستغل عدة وسائل فنية يروم من ورائها إلى تجسيم وتشخيص الظواهر التي يراهن عليها من خلال تجربته الشعرية حيث ان <أخص ما يميز صور التقابل و التنافر و التضاد هو الصراع و التجاذب و التوتر الناتج عن تناطح كتلتين أو نزعتين في الإنسانية>[1]

و ظهر ذلك بالضبط، في البيت الرابع من رباعية " أسى" حيث يمكننا تحديد مواطن التقابل بين هاتين الصورتين:

1). صورة العين التي تكحلت بالسهاد.

2). صورة إذابة الأسى.

فإذا كانت الصورة الأولى تحمل دلالة الواقع الحزين، الذي استفحلت فيه جل وأعظم النكبات، مما أرّق الشاعر وجعل عيونه تكتحل بالسهاد، اما الصورة الثانية تحمل دلالة صريحة وواضحة على إرادة صلبة ورغبة فلاذية في تحوير الواقع وفك سجن الأسى و الحزن الذي يقبع على الواقع، فالجمع بين المتناقضات في المتن الشعري، يسعى الشاعر من وراءه إلى توليد دينامية في النص يجسد ذلك الصراع بين الواقع الحزين و الذات الحالمة والتي تطوق إلى التغيير ، من شانه ان يعكس الشاعر القلق الوجودي الذي ينتابه و بالتالي يشخص هذا القلق وهذه الأزمة في إطار الأسلوب التعبيري الذي يتميز به.

وهي نوع جديد من التعامل مع اللغة، على أساس أن الشعر الذي يستحق أن يوصف بالحداثة ينبغي أن يكون صورة في مفهوم ذاته، ويكون تعبيرا عن رؤيا جديدة، فرضتها معطيات فنية جديدة، فكان هاجس الشاعر الوحيد، أن يكون في علاقة دائمة مع واقعه، ليقف على مختلف المشاكل قصد تعريتها ومعالجتها بطريقته الخاصة.

يقول الشاعر في رباعية (حنين):

**و عاشقة بين قلبين تاهت *** وعاشقة في الهوى لا تطال**

1 عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ط 1 ، دار هومة ، سبتمبر 2000 ، ص 16.

**هي الروح تحمل للأرض ريحا *** فترتج في راحتيها الجبال**[1]

نلمس في البيت الأول كناية عن صفة التيه، وهنا ينم عن صياغة تتضمن معنيين: حقيقي ومعنى مجازي، ولكن المقصود هنا هو المعنى المجازي الذي من شأنه أن يجسم الصورة ويطرحها أمام الملتقى، حيث تغدو أكثر وضوحا، بالإضافة إلى التيمة الجمالية التي تكتنف أواصرها.

وفيما يخص الشطر الثاني من البيت نفسه، نلمس إنحرافا ينم عن صفة العظمة والوقار وكذا الإعلاء من شان الوطن، وذلك يجعله يطفو فوق السطح بعد أن امتزج بتغني الشاعر بالمرأة وجعلها منبرا، يغازل من خلاله وطنه فاتخذت بذلك منحى مغايرا في الدلالة.

كما نلاحظ في البيت الآتي من رباعية (غربة):

**حتى السماء تعلقت ببروجها *** ومضت تولول دعك تلك نجومي**[2]

ففي الشطر الأول، شبه السماء بإنسان يتعلق، فحذف المشبه الذي هو "الإنسان" وعبر عنه بلازمة من لوازمه وهي الفعل "يتعلق" وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

كما نلمس في الشطر الثاني من البيت نفسه، تشبيه الشاعر للسماء بإنسان يولول وينادي ويصرخ، بيد أن صفة « النداء، الصراخ» خاصة بالكائنات الحية سواء الانسان أو الحيوان، وعبر عنه بلازمة من لوازمه وهي الفعل" يولول" على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا دليل على تمكن في التصوير وغزارة التكثيف الدلالي الذي يصب في مجمله في معاني الغربة والحرمان ومحاولة البحث عن الذات المفقودة قصد الامساك بها.

1 . عز الدين ميهوبي ، رباعيات ، ص70.
2 – م ن، ص 20.

فالإستعارة << **محو للحدود بين عناصر العالم، وإضافة وإمتداد للذات في الوجود حسا وعاطفة ووجودا،إنها تمكن الشاعر من إجراء عمليات تحويلية من قبيل السحر الذي يهدم أمام المشاهد طبيعة الأشياء**>>[1]

كما لا تتعدى << **كونها عملية نقل اللفظة من حيث الإستعمال من معنى إلى معنى آخر** >>[2]

فمن هذه الزاوية يتحدد النص الأدبي على أنه خرق للسنن المألوف لتوظيف الأدوات الفنية عن طريق تطويعها خدمة للعالم الشعري الذي يتميز بالإنفعال والشجن.

ضف إلى ذلك هذين البيتين المتسلسلين من ربّاعية (عيون) والتي شكلت صورة خلاقة، ومشهدا فنيا مشحونا بزخم دلالي مكثف من شأنه أن يضفي على الصورة الفنية بداعة ورونقا، بالإضافة إلى تأكيد معنى الشاعر.

العبارة العادية تكون في درجة الصفر تأثيريا، والخروج بها عن هذا الجمود الى الحركية الإبداعية، يتم بفضل الإنزياح اللغوي مما يعني أن وعي المبدع حاضرا فيه، لذلك فهذا << **الخروج يتميز بسمة الإختيار الفني الذي تحكمه الأغراض البلاغية والفنية وليس لمجرد الخروج والإنحراف، أي أنه خروج مختار** >>[3]

لكل نص من النصوص صوره الخاصة به والتي عن طريقها يصل القراء، إلى التسرب في أعماقه و إستكناه المناخ العام الذي تدور حوله جنبات القصيدة، حيث غدت الصورة الشعرية أحد أهم أقطاب التجربة الشعرية كونها أهم مفتاح لكسر شوكة النص للدخول في غماره.

---

1 حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص78.

2 م ن، ص 77.

3 حسين تروش، التظافر الأسلوبي في قصيدة " أسخى وأسمح من الحيا" للشاعر بهاء الدين زهير، ط1، دار إبن بطوطة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، 2009، ص88.

*يشترك في هذه النظرة (الجاحظ، إبن قتيبة، إبن المعتز والروماني )

يقول الشاعر في رباعية (قراءة).

**صرخة تطلع من بين شفاهي *** أنا لا أملك شيئا يا إلاهي.**

**أن ملكت الفرح اليوم فإني *** مثقل بالحزن ما جدوى التباهي ؟**

**ليتني كنت ترابا ليت روحي *** رحلت كالظل في اي اتجاه**

**أنا لا أملك يا أحباب شيئا *** فاقرأوا وجهي على كل الجباه.**[1]

تشتمل هذه الرباعية على جملة من الإنزياحات حيث مس الإستعارة في البيت الأول حيث قال الشاعر << **صرخة تطلع من بين شفاهي >>**، حيث شبهت الصرخة بشيء مادي مرئي ومحسوس قابل للدخول أو الخروج، فحذف المشبه وعبر عنه بلازمة من لوازمه وهي الفعل "تطلع" على سبيل الإستعارة المكنية ، كما يمكننا ترجيح هذه الصورة إلى كناية:

**الصرخة ⟵ تنتظر الإجابة**

أما بالنسبة للشاعر فهو لا ينتظر الإجابة، إنما هو في معرض تصوير الفاقة و العوز النفسي الذي آلت إليهما ذاته بعد أن خارت قواها و فقدت الأمل في مثل هذه الحياة و في ظل واقع مثل هذا الواقع.

في البيت الثاني توظيف للكناية و هي كناية عن إنكسار الذات ووقوعها في بئر عميق عمق تعاسة الشاعر و شقائه و الذي عبر عنهما بـ<< **مثقل بالحزن**>> كمركز ثقل وكدليل واضح على تصدع ذاتيته.

في البيت الثالث التمسنا تشبيهين وإستعارة تتسق وتلتحم لتتبنى علاقة الإنفصال بين الجسد والروح، وهذا الأخير أمر غير منطقي إنما يبقى أمرا مأمولا فيه لأن التمني على غرار الترجي، فهو طلب الحصول على شيء سواءا كان ممكنا أو مستحيلا في حين أن الترجي هو طلب الحصول على شيء أو أمر ما ممكن الوقوع، حيث أن:

[1] عز الدين ميهوبي، رباعيات ، ص 134.

**التحول إلى تراب ← هو الفناء، الموت والزوال.**

**الموت والفناء ← مفارقة الروح للجسد.**

يقول شاعر في رباعية (نسيان):

**وعيبك يا عاشقي واحد *** تحب صباحا وتنسى مساء** [1]

فهذه الصورة تحمل إنتقادا للواقع نتيجة تراجع وتردي قيمه الإنسانية النبيلة، وفي مقدمتها عاطفة الحب.

نستنتج من خلال ما تعرضنا له من صور بالتحليل والمناقشة أن الشاعر فضل عدم البوح بأفكاره علانية، حيث فضّل أسلوب المناورة فيعزف على الوتر الحساس للمتلقي ويحرك فضوله الذي يدفعه الى تقصي آثار الصور من أجل الوقوف على دلالتها.

## 2- الرّمز:

يعد الرّمز من أهم التقنيات الفنية، التي يتكأ عليها الشاعر في ظل التجربة الحداثية، حيث شكلت علامة فارقة في مسار تطور التجربة الشعرية، التي تتسم بطابع الشمولية، و توظيف الرموز و الأقنعة الفنية، يضفي على النص بعدا دراميا، و نبرة موضوعية، في إطار ما سماه « إليوت » " بالمعادل الموضوعي"،فتغدوا القصيدة بنية مركبة، و درامية مشحونة بالدلالة، تصب في مجال الوحدة العضوية مما يجعل النص الشعري بؤرة مضيئة حبلى بالإيحاء، يتفاعل في نسيجها البعد الرؤيوي الجديد بكل أبعاده، حيث أضحت « **التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، هي إيقاع الرؤية، مجسدة في الرمز و الصورة و الدلالة** ».[2]

### الرّمز لغة وإصطلاحا:

ورد في المعنى اللّغوي للرمز:" **رمز إليه و يرمز، أشار، أو هو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم او اليد أو اللسان، و في فقه الثعالبي، هو مختص بالشفة**"[3]

كما أن الرمز موغل في القدم إذ يعتبر " **أرسطو**" **أقدم من تناوله، على أساس أن** « **الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية المتعلقة**

1 المصدر السابق ، ص 40.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 165.

[3] نسيمة بوصلاح، تجلى الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، دار هومة، الجزائر، 2003، ص70.

**بمرتبة أعلى من مرتبة الحس، فهو يعتبر الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، و الكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة**[1]» .

كما يجتمع فيه الحقيقي و غير الحقيقي، فليس معنى هذا إمكان الفصل بين الرمز و المرموز لأنهما وجهان لشيء واحد[2].

بالإضافة إلى ورود لفظة رمز في القرآن الكريم في قوله تعالى:« قال رب إجعل لي آية قال آياتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام الا رمزا و أذكر ربك كثيرا و سبح بالعشي و الإبكار[3]»

وفي سياق آخر، تلخص ماهية الرمزية في إدراك أن شيئا ما يقف بديلا عن شيء آخر أو يحل محله، أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الملموس أو المشخص العياني بالمجرد، أو علاقة الخاص بالعام [4]

على إعتبار أن الرمز يحيل إلى وجود فعلي، متمثل و مشخص **فهو« كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة و إنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها»** [5] فالرّمز على هذا الأساس يكون معنى ماديا.

تتسع سعة الرّمز و تتنوع بين الأسطوري، التاريخي، الديني، الذاتي و الواقعي، و يروم الشعراء من وراء هذا كله الى عقد قران مع الماضي، أي إستشعار الماضي في ظل الجديد، وعلى الرغم من إستدعاء الشاعر لهذه الرموز إلا أنه، يخضعها دائما للواقع الراهن، و يفجرها في إطار روح العصر.

1 محمد فتوح احمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984،ص 35.

2 م ، ن ، ص 43.

3 القرآن الكريم، سورة ال عمران، الاية 41.

4 مجلة عالم الفكر و الرمز و الاسطورة، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، وزارة الاعلام، الكويت، ( اكتوبر،نوفمبر، ديسمبر)، 1985، ص 4.

5 المرجع نفسه، ص 5.

و هذا ما يؤكده لنا على إرتباط الرمز بالخيال(Imagination)حيث يتجلى في " القدرة على إيجاد التناغم و التوافق بين العناصر المتباعدة و المتنافرة داخل التجربة"[1]

فالعمل الشعري عمل خلاق لا يراهن على إنعكاس معطيات الواقع بصورة حرفية و إنما يجنح نحو جس نبض القارىء بدفعه الى تقصي أثار المعني في ذلك الواقع. ذلك أن تقارب التفاصيل و تجاورها يضعف من درامية القناع، اذ يعمل على ربط أوامر البعدين القديم و الجديد، كي يذيبهما في لوحة فنية أن دلت على شيء إنما تدل على قيمته الفنية.

**فالقناع يفيد في إخفاء الدرامية الموضوعية، و تأليف مناخ لا تاريخي، شبه أسطوري، يعبر عن رحابة الخيال و شمولية التجربة، و موقف الرفض للتاريخ الحاضر و السعي نحو إسترجاع تاريخ هارب في الماضي هو وجه آخر لتاريخ أت في المستقبل[2].**

حيث يلجأ الشاعر إلى توظيف الرمز كطريقة مراوغة و ملتوية للتملص و الهروب وراء الدلالات الخفية و التي يمكن أن تستنبط على أنها وجه شبه بين الرمز و المرموز، فلا يمكننا أن نقطع الصلة بينهما لأن الصورة الرمزية تفهم في ظلهما.

و يعرف"أدونيس"الرمز بأنه " اللّغة التي تبدأ حين تنتهي لّغة القصيدة أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له.[3]

فالرمز يتسم بخصوصية من ناحية إعتماده في الأدب، على غرار المجالات الأخرى، حيث يغلب عليه الإيحاء ، على إعتبار أن الأدب يترفع عن تصوير المعاني الحسية المعتمدة قديما، فوجد الأدباء فيه ضالتهم و إشباع ضمأهم، فأعتمدوا عليه في إحتضان ما تجود به قريحتهم من المعاني الموحية، التي تعد شبكة من العناصر التي تتلاطم فيما بينهما للتعبير عن تصوراتهم ورؤاهم.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ط 3، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1992، ص 13.

[2] إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 278.

[3] أدونيس ، زمن الشعر، ص 160.

كان للصورة في الثقافة الإسلامية، باع كبير، بإعتبار أن الله عزّ و جلّ هو الخالق المصور، و يظهر ذلك في قوله تعالى: "**هو الخالق البارئ المصور له الاسماء الحسنى** [24][1]

في سياق آخر، يرى الرّمزيون أنَ "**جمال الفن الأدبي كله، يتمثل في ذلك الإبهام الذي لا يتعمده الأدباء، لأن الأديب لا يكون رمزيا بإختياره و إرادته.**" [2]

وفي سياق مماثل تحدّث الباحث "سعيد شيبان" عن ترفع الرمزيين عن اللّغة المباشرة و التقريرية حيث قال:"**أراد الرمزيون ان يبعدوا الشعر عن الخطابية، فأرادوا الكلمات أن لا تقول فقط ، بل أن توحي، كما أرادوا إستعمال الصور البلاغية و الرموز لا كمحسنات بديعية فحسب بل كأساس تنظم حولها القصائد**"[3].

حيث لا يمكن إحتضان معاني تتجه صوب تجاوز العادي و المألوف، بلغة عادية، فلا يمكن التعبير عن دلالات تتسم بالتعمية و الغموض، في أبنية لغوية جاهزة.

و من ناحية آوخرى تنقسم الرموز الى:

. مادية حسية: كدلالة "الأخضر"على السلام، الراية البيضاء على الإستسلام.

. تجريدية عقلية: القرآن الكريم كسند ورمز على العقيدة الإسلامية، "عمر بن الخطاب" رمز للعدل و مختلف الشخصيات التاريخية التي تحمل دلالة رمزية تصب في المجد و الإنتصار.

يمثل السياق أرضية خصبة لتفجير الرموز" **و من الخط الكبير تكرار الرمز الواحد في سياقات متعددة و ربطه بنفس الدلالة. الرمز تجدد و إنبعاص وتقييده قتل و تحنيط**"[4].

---

[1] الآية 24 من سورة الحشر.

[2] بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي،"ط"، دار النشر،الرياض،ص 129.

[3] سعيد شيبان، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر،"شعر الشباب انموذجا"، مدكرة نيل شهادة الماجيستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2001/2000، ص 27.

[4] فريد تابتي،الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الممارسات اللغوية، العدد 15 مخبر الممارسات اللغوية، تيزي وزو ، 2012، ص71.

فالشاعر المعاصر يسعى إلى حمل اللّغة على مبدأ المفارقة و المنافرة و هو ما يجره لا محالة الى الخروج عن الإستعمال المعهود عن طريق تبني لغة إنزياحية، هاجسها الأول الأخير، سر الإغلال و القيود التي تقف كحجرة عثرة أمام سيلان دفقته الشعورية و هو في أوج المخاض الشعري.

**وقد سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فهو يملك من الحساسية مالا نجده عند الإنسان العادي، وهذا من طبيعة الشعر حيث يستلزم لحظة هذا الشعور طقوسا خاصة، لا يستطيع أن يستشعرها إلا الشعراء المبدعون**"[1]

يواجه الرمز في الشعر العديد من العقبات و في مقدمتها الغموض، لضيق الدائرة المعرفية لدى القارىء من جهة، ونتيجة لذلك الإسقاطات التي يعتمدها الشاعر المعاصر في إستدعائه لرموز من ثقافات آخرى، وواقع آخر غير الواقع السائد من جهة آخرى.

وهذا ما يفرضه الشعر المعاصر، لتبنيه رؤيا جديدة، فكان عليه البحث و التقصي عن أدوات جديدة تمكّنه من التّعبير عن الواقع الجديد فالشاعر "**يفرغ الكلمات من محتواها المألوف، وإستئصالها من سياقها المعروف، وبدل أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة، تصبح اللغة جزء من الشاعر.**[2]

لقد حاول "عزالدين ميهوبي" في ديوانه"رباعيات" خوض مغامرة التجربة الرمزية من خلال إحيائه لبعض الرموز و شحنها بدلالات و معاني جديدة، وقد عمدنا إلى تقسيم الرمز بناءا على مصادره وفق النحو التالي:الرّمز الذاتي ،الديني والصوفي.

[1] عبد الرزاق بلغيت، الصورة الشعرية عز الدين ميهوبي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير ، قسم اللغة و الدب العربي، جامعة بوزريعة 2 الجزائر، 2010/2009، ص 100.

[2] ادونيس، الثابت و المتحول، بحث في الابداع و الإتباع عند العرب، د ط، الجزء الرابع، دار الساقي، د ت، ص 239.

**أ. الرّمز الذاتي:**

يلجأ الشاعر إلى توظيف الرموز، كطريقة ملتوية منه للإختفاء وراء دلالات واضحة لكن المقصود منها هي الدلالات الخفية و التي يمكن أن تستنبط على أنها وجه شبه بين الرمز و المرموز، فلا يمكننا أن نقطع الصلة بينهما، لأن الصورة الرمزية تفهم في ظلهما.

يتعامل الشاعر المعاصر مع اللّغة معاملة تتفق مع حالته النفسية و من ثم "**يرتبط موقفه من لغته بالمفهوم الشعري، الذي يختزل فلسفة جمالية، تنبع من واقع حضاري خاص.**" [1]

لكل شاعر معجما خاصا، يتواتر في شعره من شأنه أن يعبر عن تجربته الخاصة حيث إعتمد "عز الدين ميهوبي" على الرمز الذاتي في تشكيل صوره و هذا الأخير" **يأخذ دلالته من السياق و التجربة الشعرية، لأنه رمز جديد غير إصطلاحي. ينبغي له بعض القرائن التي تدل عليه**"[2].

إعتمد الشاعر جملة من الرموز ذات المعاني المختلفة، فمنها ما هو مستحضر من الطبيعة مثل (الواحة، النخلة، الورود، الطين، النار)، و منها ما يعبر عن المدلول النفسي مثل (المرأة، المدينة،...).

إغترف الشاعر من الطبيعة حيث إتخذها الملاذ الذي وجد فيه السكينة، و كرمز للصفاء بعيدا عن الزيف و الخداع يهرب إليها ليبث لها أماله الضائعة و يشكو إليها بؤسه و شقاءه، و هذا ما يؤكد نزوعه، نحو الرومانسية أين يتعلق الشاعر بالطبيعة الى درجة الإلتحام بها و يظهر ذلك في قول الشاعر:

1 ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 165.

2 المرجع نفسه ، 281.

**يحمل الوحي لطين و يغني *** لصلاة حوصرت حرى سخينة**[1]

و يقول كذلك:

**هذه الروح تحمل للأرض ريحا *** فترتج في راحتيها الجبال**[2]

يقول كذلك:

**على شاطىء النار احرقت ناري *** و إحرقت وجهي ووجه إنكساري** [3]

يظهر من خلال المقاطع التي أوردناها إستنجاد الشاعر بالطبيعة في التعبير عن الواقع و أحداثه التي كان لها وقع ليس بالهين على نفسيته، و التي تظهر لنا من خلال الرموز التي إستخدمها مدى مرضها و تازمها، و سخطها في ذات الوقت على تراجع القيم الحضارية و ذيوع قيام الفساد.

فدل تارة بالبحر على خوض مغامرة المجهول و يظهر لنا في قوله على شاطىء و تارة آخرى عبر عن القوة العظيمة التي تأتي كالسيل الجارف لتطبيب الواقع من مختل الأوبئة، فقوتها تظهر في زعزة كيان الجبال التي ترمز في الغالب الى القوة والشموخ.

يقول الشاعر:

**حتى السماء تعلقت ببروجها *** ومضت تولول دعك تلك نجومي**

**صرت الغريب توحدت أحزانه *** يبكي و تسكنه خرائب بوم**[4]

على هذا الأساس إكتست لفظة "السماء" دلالة جديدة و خاصة في رباعية "غربة" فعبر الشاعر عن غربته الحضارية و الروحية، و ذاتيته المتأزمة، إزاء رفضه للواقع المرير، الذي

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص .94

2 م،ن،ص .70

3 نفسه، ص .66

4 نفسه، ص 20.

يقبع تحت نير الأزمات، فعبر عنه بالسماء المتعلقة بأنجمها كدلالة على هروبه من خلال تعلقه بالعالم العلوي، فتخلص لفظة السماء كرمز من دلالتها المعجمية، لما وظفها الشاعر في سياق غير سياقها، حين شحنها بدلالة جديدة إستعان بها للتعبير عن مراده.

يقول الشاعر:

**رأيت المدينة دوحا تعرى *** ووجها يسافر في كل واحة**[1]

و يقول كذلك:

**أعيت فؤادي واحة الأحزان *** فإخترت من صمت الضلوع مكاني**[2]

يدل رمز الواحة دلالة صريحة على بعد نفس إلا و هو تعلق الشاعر بالصحراء فإتخذه كمعامل موضوعي أسقط عليه ثقل همومه و أحزانه و يظهر ذلك في قوله "واحة الأحزان"، كما عبر من خلالها عن الأمل الذي يحذوه في البحث عن السكينة كالعطشان الذي يريد أن يشبع ظمأه.

يقول الشاعر:

**لعينيك أجمل كل الشموس *** و كل العصافير و الأنجما**[3]

و يقول كذلك:

**قمر ووجه لامع كشهاب *** ويد و آخرى و الحضور غيابي**[4]

1 المصدر السابق، ص 64.

2 نفسه ص 12.

3 نفسه ص 62.

4 نفسه ص 22.

لقد ربط الشعراء القدامى جمال وحسن المرأة بالشمس، لما تحمله من نور حيث تتشكل صورتها من مزيج من القوة و الجمال على غرار الشاعر "عز الدين ميهوبي" الذي سعى إلى مغازلة محبوبته و ذلك بتشبيهها بالشمس في إطار توحد عالم الحب و الوطن، فلم يجد في تجسيم شعوره أكثر من نور الشمس أو القمر لكونهما يحتلان المرتبة الأولى في عالم الجمال و الرونق.

يقول الشاعر:

**لك أن تكبر في صحو المرايا *** أية للشمس.. نخلا أو مطايا**[1]

و يقول كذلك:

**لاح من صومعة الوحي كما *** نخلة تكبر في عمق المدى**[2]

يشتغل رمز النخلة سعة توظيف واسعة، إلى جانب السنبلة كرمزين للخصوبة و النماء و إكتست دلالة مشتركة بين أوساط الشعراء، حيث مثلت بالنسبة إليهم الحنين إلى الأصل، كما يعد كرمز للرزق في الكثير من المناطق الجزائرية من هنا نستشف أنه هناك طاقة تجاذبية غريبة تجمع بين الشاعر و بين العناصر الجمالية في الطبيعة، بفعل ذوبان الحالة النفسية و الروحية في صميم التجربة الطبيعية، في إطار التوافق و التلاحم و تنافي التنافر و الضدية.

كما عبر الشاعر عن الناس المحيطين به وهم في حالة سكون قابعين، منتظرين وهم منغمسين في مستنقع من الوحدة، تسوده الوحشة و الغربة و هم في عقر ديارهم و يظهر ذلك في قوله:

**الناس حولي كالحجارة انست *** حيران وحدي مثقلا بهمومي**[3]

1 المصدر السابق، ص 120.

2 نفسه، ص 102.

3 نفسه، ص20.

و يقول كدلك:

**وجه تنفس بين الصخر و الماء*** حيران يحمله درب الهوى النائي[1]**

الشاعر في هذا الموضوع يريد تحقيق معادلة مفارقة بين متناقضتين على أساس أن " الحجر" صلب يرمز إلى القساوة و عدم الرضوخ، و إستحالة كسر شوكته ، و على النقيض من هذا كله "الماء" في إنسيابه يسقي الأرض و من عليها فهو مصدر للحياة كلها، يقول عز و جل " و جعلنا من الماء كل شيىء حي" فالماء هنا بالنسبة للشاعر كالسيل الجارف الذي يأخد معه كل أنواع الهموم و الأحزان.

يقول الشاعر:

**قالت وريقات الربيع أعاشق *** هذا المعنى قلت بعض جنوني[2]**

فكم هو جميل أن يندمج الشاعر الطبيعة ليعبر عن أحزانه و إقراحه، فرحه أو غضبه، هذا الإلتحام من شأنه أن يجسم في لوحات فنية ينحو فيها الأديب منحى التعمية، فلا يكشف حقيقة ما يرمز إليه، و إذا افرط في المبالغة و المناورة يصبح النص منغلقا على نفسه، عسيرا ادارك ما يروم اليه.

كما ترمز أوراق الشجر إلى الحياة، و كما تعرف الغابة بالرئة التي يتنفس منها الإنسان، و قد ربطها الشاعر هنا في المنفس و الأمل الذي يحذوه في تصليح واقع مجتمعه الذي تشوبه المثالب أكثر من المناقب فالطبيعة عموما تختزل في فصل الربيع.

إتكأ الشاعر على رمز " الرياح" ليعبر عن سخطه الشديد إزاء ما يعيشه من أزمات نفسية كانت كفيلة بإحساسه بالغربة و الوحشة و هو في وسط ملايين من البشر و يظهر ذلك في قوله:

1 المصدر السابق،ص 32.

2 المصدر نفسه، ص 14.

**حتى القصيدة سافرت في صمتها *** و الريح تاهت في رياح سموم**[1]

كما رمز لإحساسه في الحب بالورود، و الشاعر هنا ليس الوحيد في هذا المجال، حيث وجد المحبين سبلا كثيرة للتعبير عن هيامهم و شوقهم للحبيبة ذلك أن لغة الورد لغة رمزية غارقة في بحر الرومانسية، تميط اللثام عن صدور العشاق و ما فيه من حب، عشق،ألم و عذاب و لا يمكن التعبير عن الحب في جزء واحد من الوردة دون سواه حتى أوراقها، أشواكها و لونها كذلك، فالشوك رمز للخطر في حين أن الأوراق و اللون.

للأمل فجاء ترميز الشاعر لحبه لوطنه بالوردة، كبديل صريح منه على صراحة أنت كل شيء بالنسبة لي!!

فيقول:

**إذا وردة ذبلت في يدي *** فان فؤادي لها استنبتا**[2]

كما أنه لم يكتف بوردة واحدة، فاهداها حديقة برمتها عوض الوردة الواحدة فيقول:

**يذوبان في موعد ليس ألا *** فتهوي الدقائق ملء المكان**

**و نخضل كل الحدائق وردا *** يفتح اكمامه عاشقان**[3]

وفي سياق آخر، يدل رمز الأرض دلالة صريحة على الوطن، فهم الشاعر تقصى أثر الرموز و الدلالات التي تصب في الوعاء المعجمي للوطن و يظهر دلك في قوله:

**يا بيضة ألقى و غاب مع المدى*** فتزلزلت أرض ..أتلك رعود**[4]

[1] المصدر السابق،ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 42 .

[3] نفسه، ص 76.

[4] نفسه، ص 26.

و يقول كذلك:

**الروح تحمل للأرض ريحا *** فترتج في راحتيها الجبال**[1]

كما شحن الشاعر رمز" الشمس" من ناحية أخرى بدلالات الألم و الحيرة، فظهر ذلك في صورة بديعة، فالشمس بعظمة سعتها، إحتوائها شمعتان. و ضيقت الخناق على ما ترسله من أشعة مضيئة، دلالة على ذلك السواد و تلك الضبابية التي أتت ان تنقشع ليحل محلها الصفاء و النقاء على واقعه، الذي تضافرت فيه كل الأوضاع المتأزمة التي ترسل بسمومها كسهام تغرز في قلب و عقل الشاعر، فتفقده السيطرة على نفسه ليدخل في صراع مع نفسه قبل صراعه معها.

فيقول:

**سالت الصباح عن الشمس ذابا *** وأصبح في لحظة شمعتين**

**وأوصد في وجه قلبي باب *** وأرسل من روحه دمعتين**[2]

نستشف من خلال ما سبق أن الطبيعة، كانت ولا تزال الملهم الأول والأخير لذوي الإحساس المرهف والذوق العالي المنقطع النظير، لاسيما الشعراء، ذلك لأنها تمثل خلاصة عصارة تجربتهم الشعرية، فالشاعر يتجاوز وصف الطبيعة إلى الإلتحام بها وكذا جعلها تتفاعل معه على اعتبار انه يعكس تجاربه الشخصية من خلالها بالموازاة مع الشاعر الكلاسيكي، الذي يصف الطبيعة وصفا خارجيا عن الذات، لأن الوعي الجمالي عنده ينحصر في إطار طبيعة بيئته، فكان خياله محدودا ولم يستثمر التصوير الفني في قصائده إستثمارا جماليا فكان سهل إدراكه من قبل المتلقي.

فيكون بهذا الرمز الطبيعي بمثابة الجسر الذي يعبر من خلاله الشاعر إلى العالم ليخفف من حدة تقوقعه على الذات.

1 المصدر السابق،ص .70

2 نفسه، ص 68.

ومن الظواهر المستجدة في الفن الشعري الجزائري المعاصر استخدام رمز المرأة كمعادل موضوعي للوطن، كما تعد موضوعا شائكا ومعقدا، لا تربط بين أطرافه روابط ولا تضبطه ضوابط بإعتبارها علامة تفتح الباب على مصراعيه لإحتمالات وتأويلات شتى.

**لقد شكلت عالما قائما بذاته، تتداخل أبعاده و تمتزج ألوانه، وتتشعب دلالاته، فهي الوحدة والتعدد، الغياب والحضور.**[1]

حيث تعتبر ملهمة الشاعر وصانعة قصائده، وهذ الأخير لا يساوي شيئا بدونها فهي منبع الحنان قارب النجاة ومرفأ الأمان فهي الداء و هي الدواء.

**إن المرأة بوصفها مثيرة، والقصيدة بوصفها استجابة لهذا المثير غير الثابت، الشديد التنوع و التبدل و التغير، كل جزء فيه يوحي بآلاف الصَور.**[2]

إستدعى "عز الدين ميهوبي" رمز المرأة كمعادل موضوعي للوطن، أسقط عليه معظم همومه و معليا آهاته كملاذ لجا إليه لينقذه من المعضلة التي تعيشها ذاتيته وهكذا يتوحد عالم الحب و عالم الوطن من خلال الخرق الذي أدى إلى إمتزاج لون المرأة بلون القضية الوطنية.

كما عرفت هذه الظاهرة في المتن الشعري الجزائري لدى الشعراء المحافظين و الإصلاحيين وأبرز دليل على ذلك <محمد العيد آل خليفة> في قصيدته المشهورة <أين ليلاي ؟> في عز الإستعمار الفرنسي، يرمز إلى الحرية باسم "ليلى" فالشاعر هنا عانق ليلاه عناق الشوق و الحب و السلام تحذوه رغبة لا تعلوها رغبة في إستقلال الوطن، فاتخذ رمز المرأة كأداة للتملص و الاختفاء فاعتبر تغزله بليلى في إطار الغزل السياسي لأنه مرتبط بالوطن.

إن المطلع على ديوان رباعيات يكاد يجزم أن الشاعر عاشق في الحب لكثرة تجليات الغزل فيه، فمن الصعب على القارئ غير المتفتح الوصول إلى نتيجة مفادها تعلق الشاعر بالمرأة إنما

1. ينظر: أحمد حيدوش، المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني،د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 193.

2 . المرجع نفسه، ص 100.

هو نابع أساسا بتعلقه بوطنه وأصله و عرضه، حيث أفرغ رمز المرأة من دلالته المتوارثة و شحنه بدلالة جديدة هي دلالة الوطن و يظهر ذلك في قوله:

**نادت فتاها للهوى فأتاهـــا *** وشكت إليه بلوعتين فتاها**

**وسقته من فيض الصبابة مرة *** فبكت وغنت للهوى شفتاها**

**ورأته يدنو من مواجع قلبهـا *** قالت: تمهل قال: هات سواها**

**قالت: عيوني بالسهاد تكحلت *** قال: إحمليني كي أذيب أساها**[1]

يظهر لنا من خلال هذا المقطع، شحن الشاعر المرأة بتيمة الوطن الجريح المتردي، فشعوره بالإغتراب سبب له جملة من التناقضات، غذّتها مفارقات الواقع، حيث بدى في حالة صراع، بين مدَ وجزر، فخيَم على الوطن مناخ أسود متشحن بالحزن و الأسى.

يقول الشاعر:

**توهج حبك في ناظري *** فأبصرت بحر الهوى الناظر**

**وسافرت في لجة أزبدت *** وتفت بشاطئه الأسير**

**فحدث فيروزه قاربي *** وهام بنورسه خاطري**

**وعدت وفي أضلعي خفقة*** وحبك يكبر يا شاعري**[2]

نستشف من خلال المقطع السابق كون الشاعر بحث عن العزاء لأحزانه في عالم آخر، كون الواقع المادي الذي ينتمي إليه، واقع يأبى التعامل معه، فضلا عن إتسامه بالقلق و التشويش، وهو ما ولد شعور الإغتراب لديه، فسافر بكل جوارحه في قارب المرأة، بعيدا عن الوصف المادي الكلاسيكي، حيث يغدو الرجوع إلى المرأة إحساسا بالعودة إلى الأصل و الإرتماء في حضن الأمان و الإستقرار.

يقول الشاعر:

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 8 .

2 المصدرنفسه،ص 36 .

**دموع الهوى جمرة لاهبــة *** وطيف الحبيب رؤى هاربة**

**وروحي معلقة في الليالــي *** تناجي دروب الهوى الصاخبة**

**طيور الهوى هاجرت مرتين *** وعادت بأجنحة شاحبة**

**حبيبتك امرأة من خيـــال *** حبيبتك امرأة لاهبة**[1]

يظهر لنا من خلال هذا المقطع نزوع الشاعر نحو فلسفة الحب و الذوبان في عالم المرأة في جو تسوده كثافة دلالية قوامها الترميز للوطن من خلال أيقونة المرأة المفعمة بالسحر و الجمال و الفتنة.

تشتد وتيرة الترميز لدى الشاعر و تتصاعد لتصل ذروتها، حين تبتعد عن التقرير و الخطابية، لتظهر في أحسن صورة، مزج بين أواصر العلاقة التالية:

(المرأة = الوطن) ويظهر ذلك في قوله:

**كوني القصيدة إن أردت حصاري *** وإستنفري في مقلتيك بحاري**

**وتوزعي بين الضلوع فإنهـــا *** باتت بحرقتها تهيج ناري**

**وتحسسي قلبي فان دمـــــاءه *** تعبت وتاهت خطوتي ودياري**

**كوني القصيدة مرة وتمنعـــي *** إن شئت سيدتي فذاك شعاري**[2]

وتجدر الإشارة إلى أن "عزالدين ميهوبي" وعلى مدار مجموعته الشعرية ذكر إسم "وفاء" وكان ذلك في رباعية " نسيان" حيث يقول:

**وجئت تعاتبني ساخرا *** تأخرت ثانية يا وفاء**[3]

---

1 المصدر السابق، ص 36.

2 المصدر نفسه، ص .24

3 نفسه، ص 40.

*وفاء: عمل بالعهد،أخذ الحق، إخلاص و تمام www.alasmaa.net.

وفيما يخص الأمكنة، فلقد لبست وشاح رمزية متألقة، حيث أكسبها الشاعر وشحنها بدلالة المرأة ويظهر دلك في قوله:

**كل المدائن أعلنت أحزانها *** وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت**[1]

ويقول كذلك:

**رأيت المدينة دوحا تعرى *** ووجها يسافر في كل واحة**

**عيونا معفرة بالأمانــي *** وقلبا يقلب سرا جراحه**

**مواسمها للشوارع تهفـو *** وترسم في كل باب صباحه**

**رأيت المدينة ريحا تغنـى *** وطيرا هوى حين قص جناحه**[2]

فالشاعر في إستحضاره لهذه الأيقونات المكانية حاول التملص والإختفاء وراء الأنثى، بإستثمار التعبير الصوفي الغزلي.

ففي ظل المكان تمتزج الأحاسيس و المشاعر حيث يغدو إن يكون هو الزمان، الوطن وكذا الحليم، ولما لا الحبيبة؟ فضلا عن الإنكسارات وخيبة الأمل اللتين تعتريان الشاعر،«**فالبنية الشعرية إنما هي حاصل بنيات متعددة تجتهد كل واحدة في إبتكار الهموم الوجودية و الجمالية للإستئثار بقلب الملتقى كما إستأثرت بقلب الشاعر.**»[3]

**ب-/ الرمز الديني:**

عمد الشعراء العرب عموما، والجزائريين على وجه الخصوص، إلى الاستنجاد بالتراث الديني، كمقوم أساسي من مقومات الشخصية الجزائرية الإسلامية، فيرتد الشاعر إلى الذاكرة

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 28.

2 المصدر نفسه، ص .64

3 عبدالإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، ط 1 مكتبة الأهالي، 1999 م ،ص 66 .

الدينية، ينقب فيها عما من شانه أن يدفع و يدعم عجلته التعبيرية، التصويرية، وهي من السمات التي تميز التجربة الشعرية الحداثية، أنها تجربة معقدة، ذلك لأنها قامت على رؤيا جديدة، كتبني الغموض الفني المشروع، على أساس أن الشاعر يسعى إلى التميز وتحقيق الفرادة، كما تجنح الرؤيا الجديدة للشعر إلى طرح الرؤى الفلسفية المعقدة في النص الشعري، فتحيلنا إلى السريالية، التصوف،التجاوز و اللامنطق، فيبدوا النص من الوهلة الأولى غامضا على أساس تبنيه الترميز وأسلوب القناع، وعليه فهو يحمل حمولة فكرية وفلسفية معقدة، لا يقدم نفسه للقارئ على طبق، فهو نوع من الغموض الذي يصب في المصاف الفني، فعلى المتلقي أن يكون على مستوى من المعرفة، حتى تصبح قراءته ذات بعد معرفي و رؤيوي.

فالكثير من الشخصيات، سواء كانت شعرية، تراثية، وأسطورية، تعود إلى عصور خلت، تبناها الشاعر الجزائري في ظل ما يعرف بالتجريب، ففجر هذه الرموز في إطار إستشعار الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي حيث " **نظروا إليها انطلاقا من رؤيتهم للحاضر ولم يستنجدوا بها ليصبح جزء من بنية النص، ويلتحم مع جوهر العمل الأدبي ذاته**"[1]

فاستدعاء هذه الأقنعة وعلى إختلاف أنواعها يلم عن طريق وظيفة أساسية لا يمكن غض الطرف عنها يروم الشاعر من ورائها ويتوخى دلالات فنية وتصويرية بالدرجة الأولى.

نلمس في ديوان "رباعيات" شخصية من الشخصيات الدينية التي اختطفت الأضواء وقت من الأوقات، وأثارت سجلا واسع المجال، هي شخصية "الحلاج"المعروف بنظرته الزاهدة إتجاه الحياة، وترفعه عن ملذاتها، فاستحضره الشاعر كمعادل موضوعي يسقط عليه عذابه وحرمانه وحتى إغترابه.

على إعتبار أن " الحلاج " له سيناريو طويل وعريض مع العذاب، والسبب وراء ذلك حبه الفريد، وعشقه الحلولي، الذي أودى بحياته في نهاية المطاف، حيث نقل عنه قوله "مافي الجبة إلا الله" كدلالة صريحة على ذوبانه وكذا سكره، بكاس الحب حتى الثمالة في الذات العلوية حيث إستحال الحب اللالاهي عنده وحدة للوجود و الفناء حيث يقول:

1 رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، د ط، منشاة المعارف، الاسكندرية ، 1985، ص 201.

**عجبت منك و منى *** يا منية المتمنَى**[1]

وقوله كذلك:

**تركت للناس دنياهم شغلا *** في حبك يا ديني ودنياي**

**أشعلت في كبدي نارين واحدة *** بين الضلوع وأخرى بين احشائي**[2]

حيث نلمس في قوله هذا أسمى عبارات التزهد، في الإعراض عن متاع الدنيا وغض الطرف عن متاعها و الإتحاد مع العالم الغيبي الماورائي، ويتضح ذلك في قوله " شغلا في حبك يا ديني ويا دنياي" هو في قوله هذا يصب في قالب الانفعال الوجداني الذي ينهل من الذوبان في العالم العلوي.

ويظهر ذلك في قول "عز الدين ميهوبي":

**أيقن الباحث عن نبع المحبة*** أن في قلب المدى طفلا وقبة**

**مثقلا في خطوه للصبر يهفو*** مثلها عصفورة تهفو لجة**

**لملم الأعمار أعمار التهجي *** وإحتسى في دمعه المنسي غربة**

**قلت يا هذا تمهل قال انى *** إبعث الحلاج في مليون جبَة**[3]

فالشاعر في إستدعائه لهذه الأيقونة الرمزية الدينية حيث كان ذلك في لغة إستعارية لا تصرح بهويتها فشخصية الشاعر إحتجبت وراء هذا القناع فعبر عن عذابه وحرمانه وتقوقعه في شرنقة ذاته، بعد أن أرهقته سلبية الواقع المادي ففضل الحياة في عالم الأوهام و الأحلام.

1 محمد عبد المنعم خفاجي، غلدب في التراث الصوفي، د ط ، مكتبة غريب، د ت ، ص 248.

2 ديوان الحلاج، موقع mace للثقافة العقلانية.

3 عز الدين ميهوبي، رباعيات،ص 126.

يقول العلماء "**الهوى أنواع: أوله العلاقة وهو شيء يحدثه النظر و السمع، فيخطر بالبال ثم ينمو ويقوى، فيصير محبة، والحب إسم مشترك، يجمع ضروبا من ميل النفس كحب الولد والمال، ثم الهوى، ثم المودة، ثم الصبابة، ثم العشق ثم الوله والهيام والتتيم، وهو أرفع درجات الحب لأنه التعبَد**"[1]

فالحلاج طرق باب المحبة الإلاهية من بابها الواسع، وهذا لا ينم عن شدة التعلق بالله وإنما الحلول في ذاته، وهي أعلى مراتب الزهد و التنسك، فالحب العادي يحدث انطلاقا من معايير مادية حسية، إلا أن الحب الصوفي ينشأ إنطلاقا من ذلك الخيط الروحي الشفاف و اللامرئي الذي يعبر عليه المتصوف ليذوب في الذات العلوية.

ومن هنا يغدو "**الرّمز الديني عنصرا أساسيا في بنية النص الشعري، وليس حلية طارئة،بل يغدو جوهر التجربة الشعرية ذاتها، يشكل رؤيا الشاعر، ويحدد موقفه من العالم.**"[2]

حيث تعلوه هالة من التمكن وقدرة الشاعر على التوظيف وإستقطاب الشخصية الدينية وإستلهامها، وحتى تكييفها مع الحدث الراهن المزعم تصويره و التعبير عنه.

فعزالدين ميهوبي" العاشق < **لما يفضل من المحبة، كما أن السخاء إسم لما جاوز الجود>**"[3] فالمتصوف سخي كريم، لا يبخل في عالم الحب، وكثيرا ما ترتبط المحبة بمعاني الجود والسخاء، لأنها بدون مقابل كما تقوم أساسا على التضحية بالنفس والنفيس، الغالي والرخيص من أجل المعشوق.

فارتد الشاعر إلى مخزون ذاكرته، ونفخ الرماد فيها وأعطى الحياة لرمز "الحلاج" الذي سلك مسلكا وعرا منذ أن أعلن الفناء والزوال في الحضرة الإلاهية فاستدعى هذه الخاتمة الدرامية و التراجيدية وربطها بفكرة الإغتراب الروحي (Entauessrung) الذي يعاني منه

1 ابو القاسم الأصبهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء و البلغاء، ص.39

2 بوعلام العوفي، الصورة الشعرية عند سميح القاسم،ص146.

3 بو القاسم الأصبهاني، محاضرات الأدباء و محاورات الشعراء و البلغاء، ص40.

والعذاب الذي يكتنفه في خضم " **التخارج الروحي الذي هو في الحقيقة شرط الوجود ثم يسعى الروح المغترب عن ذاته الى التعرف على ماهيته فيتحول الى حال الوعي بعد حال الاغتراب**"[1]

## ج/ الرَمز الصَوفي:

لا تقتصر التجربة الصوفية على بعد رؤيوي أو مذهب ديني فحسب، وإنما هي نهج من الكتابة الإبداعية الثائرة على العقلية المتوارثة، ويظهر ذلك جليا في ترفعها عن العالم المادي حيث خلقت لنفسها رؤيا جديدة تتكفل بإيصالها لغة خاصة بها لا يفهمها سوى من ينتمي إلى زمرتها.

فالرؤية الصوفية إذن، مسألة مستمرة عن الذات الإنسانية في محاولة الإمساك بها والذي يبدو أمرا صعبا للغاية، لإيغالها في اللاوعي، وعالم الاختراق و الاستبطان حيث لاحظنا على الرمز الصوفي كونه «**رمزا غريبا ونمطا عجيبا، وبعيدا عن التصريح وإيثارا للتلميح،واعتمادا على الإثارة وعلاقات خفية في التحور بالكلام ودرجات بعيدة بين المعاني الحقيقية و المعاني اللزومية، لا يكاد يفهمها فاهم ولا يصل الى جوهرها عالم أو حالم**[2]»

فالمتصوفة يملكون معجما خاصَا بهم شحنوه بتيمات الدلالات الرمزية و التي لا يقصدونها في الأغلب، حيث يتكبد المطلع عليها عناء فك شفرتها، لكونها تنحو منحى الإلغاز و التعمية، فلا يدركها سوى من هو أهل لها على إعتبار ان الغموض سمة بارزة في التجربة الصوفية الذاتية.

وفي سياق آخر، هناك علاقة استبدالية بين الشاعر و المتصوف« **فكما يحتاج الصوفي إلى الشعر ليصف رؤاه، يحتاج الشاعر إلى التصوف ليرتقي برؤيته الشعرية، ويتحرر من**

1 فايز علي، الرمزية الرومانسية، د ط ،دار الفكر اللبناني، د ت، ص 50.

2 علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، د ط، دار المعارف، د ت ، ص 11.

**اللغة الآلية إلى لغة رمزية محاولا بذلك الإفلات من عالم المحسوسات إلى عالم المثل العليا و التلطيف من المادية الخشنة** [1]

فهي نزعة تؤثر إستخدام الرمز خارج دلالته المألوفة، أي تبني حقيقة التّعبير عن الكون في إطار تصوير يعلو على الحسي و المادي.

حيث يقول "ابن عربي" يوصي قارئيه، بعدم حمل كلامه على ظاهره وذلك في ديوانه «ترجمان الأشواق»:

وكذا السحب إذا قلت بكت ... وكذا الزهر إذا ماابتسما[2]

فظاهر كلامه يخالف باطنه، فيغدو الرمز في أدبهم غطاء لأسرارهم الدَفينة، « **ففي رأي الصوفي أن ظواهر الأشياء انعكاسات لبواطنها وأقنعة لجواهرها ولا يخترق تلك الأقنعة سوى البصيرة الثاقبة التي يغذيها الذوق والإلهام، أما التجربة الصوفية فتدفع الشاعر إلى الإتجاه إلى الرموز، فيستعين بالكلمات التي تومئ بصورة غير مباشرة وغير واضحة إلى المعنى المقصود**»[3].

وعليه، تنحو الكتابة الإبداعية الى ظل التجربة الصوفية إلى الثورة ضد الواقع من جهة، وضد النموذج التقليدي من جهة أخرى، حيث يتشبع النص في خضمها بحمولة معرفية معقدة، تناشد اللانهائي والماورائي، فلا بد على القارئ التسلح بوعي نقدي حتى يتمكن من فك معاقلها.

1 بلعريبي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر" ياسين بن عبيد"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة لخضر، باتنة ، 2009/2008ص 18

2 على الخطيب، إتجاهات الادب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص 11

3 نور سلمان، معالم الّرمز في الشعر الصوفي العربي، مذكرة نيل شهادة أستاذ في العلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت، 3 1954، ص74

**فالشعر ليس عالما مسطحا، يتمكن منه القارئ دون عناء، إنه عالم سحري جميل، يموج بالحركة... عالم لا يعترف بالحدود والأبعاد المنطقية، إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق للامساك به.**[1]

فالمتصوف ينهل من ينبوع التميز والفرادة، يخلق نسقا حواريا مع الكون عن طريق النسج بالإيحاء و الرمز في طريق لكسر تزامنية الزمن الحقيقي بل والعمل على تشويهه والتلاعب به بما يتوافق مع مبادئه.

**كما أن الشعر الصوفي في أدبنا العربي، له لونه الخاص، وجهه الخاص، وعبيره المسكر الذي يرتفع بالقارئ من العامل السفلي الى العالم العلوي... وإذا كان يتميز بألفاظ وتعابير واصطلاحات خلقها الصوفيون خلقا، فلبستهم ولبسوها، وعبروا فيها عن ذوات أنفسهم وآنات قلوبهم... ويتميز كذلك بالغموض ذلك لأن الصوفيين يؤثرون الإشارة عن العبارة ويعمدون الى التلميح دون التصريح**[2] .

فخلق بالتالي لونا من الشعر الذي تسوده هالة من الترميز والإشارة، هاجسه الأول والأخير تعرية وتصوير الحالات النفسية الصادرة عن الذات التي تؤمنأ سر حياتها يكمن في الفناء والحلول في عوالم الوجد والشوق.وبالموازاة هناك من المتصوفة من اختار« **استعارة النموذج الفني العذري ومعارضته بنص آخر ذي طابع صوفي مختلف عنه، يتجلى هذا الإختلاف، في خلق علاقة رمزية مع مكونات العالم تتضايف فيها لغة الشعر الحسي بلغة العشق والحب الالاهي**[3]»

فالعارف الصوفي يصب جل اهتمامه على تعرية ومعالجة مختلف الظواهر الكونية كما تتراءئ له في ظل مبادئه فضلا عن تعبيرهم على طبيعة التجربة الصوفية والتي تتصل بالروح في المقام الأول.

1 عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية، ص 55.

2 محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 250.

3 عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي، د ط، دار افريقيا الشرق، المغرب 2007 ، ص 105. 106

يحتاج التعبير عن التجربة الروحية والتي تتعلق أساسا بالوجدان، وترتبط بعالم الإستبطان والإستكشاف الى لغة، تضطلع بعمل هذا الزخم الهائل من التعبئة العرفانية المكثفة إنها « **لغة تقف عند عتبات الكون، تحاوره في نبرة موغلة في الشفافية، تغمرها رغبة في تجاوز قوانين العقل والمنطق والشرائع، فالحدث الصوفي، طريقة حياة ومعرفة في آن واحد، يسعى الى تخطي الزمن وقيوده** [1]»

ففي هذا المقام، لا يسعنا سوى أن ننوه بكون الشاعر المتشبع بالروى الصوفية والسريالية على وجه الخصوص، على غرار أي شاعر آخر يسعى الى السمو عن الواقع المادي لاسيما الزائف منه، حيث ينتقي من الألفاظ الحسية لتكوين حقله الدلالي، ما من شأنه أن يتيح له فرص امتطاء المتعالي والأبدي «**فهذه الطائفة يستعملون ألفاظ فيما بينهم، قصدوا الكشف عن معانيهم لانفسهم، والاخفاء والتستر في طريقهم لتكوين معاني ألفاظهم مستبهمة على الاجانب غيرة منهم على أسرارهم ان تشيع في غير أهلها** » [2]

وفي سياق آخر، يلجأ الصوفي اضطرارا إلى استخدام الامثلة المحسوسة للتعبير عن معاني غير محسوسة وغير معهودة ولذلك قيل: اعلم أن عجائب القلب خارجة عن مدركات الحس.[3]

يتجلى التركيز على بؤرة المحسوس، في التعبير على العالم الماورائي في العرفان الصوفي على نوع من التملص و الهروب من العالم الموضوعي الذي يدرك عن طريق الحدس الحسي، رغبة منه في معانقة المتعالي.

كثيرا ما تقرن ظاهرة التصوف الصوفي بالفلسفة حيث عمد العلماء إلى استجلاء هذا المنحى حيث يقول «عبد المنعم خفاجي»:« **الفلسفة محاولة لكشف نواميس العلم ولفهم**

1 سعيد شيبان،الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص106.

2 محمد مصطفى حلمي، الحب الالاهي في التصوف الاسلامي، دار القلم، القاهرة، 1960، ص 67.

3 هدي فاطمة الزهراء، جمالية الرمز في الشعر الصوفي "محي الدين بن عربي " انموذجا لنيل شهادة الماجستير، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2006،ص67 .

**حكمة الله واسراره في مختلف جوانب المعرفة،أما التصوف فهو محاولة لكشف حكمة الله في شتى جوانب الحياة.»** [1]

فالتصوف أشمل من الفلسفة، فلا يقتصر على الجانب المعرفي الصرف، وإنما يتعداه ليشمل كل نواحي الحياة.

يدور الشعر الصوفي عموما حول ثلاثة مواضيع تعتبر كمحاور أساسية:

- المرأة.
- الخمرة.

الوجد، الشوق والحنين.

وبالتالي سنحاول الوقوف بالتمثيل والإستجلاء عند أهم الرموز الصوفية التي شاعت في ديوان «رباعيات » .

**أ/ الرمز الغزلي:**

شغلت المراة حيزا كبيرا في الكتابات الصوفية، حيث أخذت منعطفا مغايرا من حيث التناول والمعالجة، فانتقلت من طور الإستخدام المادي إلى طور الإستثمار الروحي، حيث قدم سمو الروح على غريزة الحسد، فأعرض عن الشهوات والملذات والجنس، لكن سعى المتصوف إلى الكشف واستبصار السر وراء جمال وبداعة هذا المخلوق الغامض، الذي يحمل في طياته الكثير من العقد والتناقضات، مما يخول للصوفي مهمة التنقيب والكشف.

ومما يلاحظ على شعراء الصوفية كونهم«**من أصحاب الأذواق والمواجيد، حيث عبروا عن أذواقهم ومواجيدهم في حبهم الإلاهي...فقد التمسوا الفاظهم وعباراتهم من معجم الشعر الغزلي... الذي خلفه المحبون من العذريين**[2]»

1 محمد عبد المنعم خفاجي، الادب في التراث الصوفي ، ص205.

2 محمد مصطفى حلمي، الحب الالاهي في التصوف الاسلامي، دار القلم، القاهرة، 1960، ص 08.

ويظهر ذلك في استدعاء المتصوفة سياق الغزل الغزل المشحون بوقود التشبيب والنسيب وما يعرف عنهم في مدى تعلقهم بالمحبوب إلى حد الجنون، ومعاناتهم من الحرمان، وأملهم في قرب الوصال ودرء الفراق، وعلى هذا الأساس، ظهرت فكرة الحب الحبلي من منهلين:

* حب سماوي وحب أرضي بشري.

قال بعض الحكماء: «**أن الناس كلهم يشتاقون إلى الله، لأنهم يتوقون إلى صلاح لا يتناهى، وكمال لا يتناهى وجمال لا يتناهى، وليس ذلك الا الله تعالى** [1]»

و هذا يدل على أن الحب، كرأية، يقوم على فلسفتين، أما الأولى فتشمل حب الإنسان العادي لربه حيث يأخذ منحى الشكر على مختلف النعم التي منّى الله على عباده، و من ناحية أخرى نلمس حب الله للإنسان العادي الذي نفخ فيه الروح ، حيث يمكننا تأطير هذا الحب ضمن إطار الرضا عن العبد.

فمن خلال رمز المرأة نسج «عز الدين ميهوبي » في خياله عالما خاصا به هو عالم الحلم، الذي أراده أن يكون موازيا للعالم الواقعي ويظهر ذلك في قوله:

**توهج حبك في ناظري *** فأبصرت بحر الهوى الناظر**

**وسافرت في لجة أزبدت *** وتفت بشاطئه الآسير**

**فحدث فيروز قاربي *** وهام بنورسه خاطري**

**وعدت وفي أضلعي خفقة *** وحبك يكبر يا شاعري.** [2]

نلمس في هذا المقطع، نزوع نحو التجربة الصوفية، وكذا الإنغماس في الوجد الصوفي ويعلق "عبد الحميد هيمة" قائلا: «**الحلم نجده يجيء عن طريق الإنغماس في الوجد الصوفي،**

1 – أحمد نصيب المحاميد، الحب بين العبد والرب، ط3، دار الفكر المعاصر، سوريا، 1991، ص15.

2 – عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 58.

**حيث يشرب الشاعر من بحره الفياض، ذلك العشق والهيام المفضى إلى أعماق الكون ودخائر الذات وهذا ما نلمسه في نظرة الشاعر للمرأة»** [1]

حيث تكتسي النظرة الى المرأة بعدا جديدا، تسوده هالة من التقديس، يترفع فيها الشاعر عن حصر الأنثى في جانبها الضيق،و الذي يتمحور في الجانب الجسدي الحسي، وإنما يرى فيها روحا مقدسة وبريئة تحيل على الوطن تارة وعلى الذات الإلاهية العلوية تارة أخرى ومن المعلوم لدى الصوفية « أن المعرفة اليقينية بالله يحصلها المتصوف بعد اجتيازه الطريق إلى الله، وفي هذا الطريق تتوارد عليه أحوال السكر و الصحو حتى يصل الى مرحلة الفناء الأولى، وهي المرحلة التي تظهر فيها أحوال الذات الحسية تماما حيث تتصل بينها إرادة الإنسان المتناهية المحدودة بإرادة الخالق اللامتناهية فتنمحي فيها.» [2]

يقول الشاعر:

**دموع الهوى جمرة لاهبة *** وطيف الحبيب رؤى هابة**

**وروحي معلقة في الليالي *** تناجي دروب الهوى الصاخبة**

**طيور الهوى هاجرت مرتين *** وعادت بأجنحة شاحبة.**

**حبيبتك امرأة من خيال *** حبيبتك امرأة لاهبة**[3].

نلاحظ في هذا المقطع، تراكم حب الشاعر في منحى تصاعدي، إلى أن بلغ ذروته، فانفجر حبه العذري الطاهر، ويتمظهر ذلك في توظيفه لمنظومة لفظية تصب في وعاء الشوق، الحنين و الهيام مثل (دموع،جمر،الهوى،لاهبة، أجنحة...)، فضلا عن عنونته للمقطع ب(لاهبة)، حيث تعتبر العتبة بمثابة المفتاح الأساسي الذي يساعدنا على الولوج إلى عالم

1 عبد الحميد هيمة، علامات في الابداع الجزائري،ص 21.

2 محمد عبد الباري، الفناء عند الصوفية المسلمين و العقائد الأخرى، ط1 ،الدار المصرية اللبنانية، 1997، ص 175

3 عز الدين ميهوبي، رباعيات ، ص36

القصيدة للوقوف على تحليلها، فالعنوان« **هو رأس الشيء وذروته التي يستدل بها عليه، وهوا الرمز الذي يشير إلى المعالم التي من بعده.** »[1]

وأبان «أبو يعقوب السوسي» عن الشرط الذي تصح به المحبة فقال:« **لا تصح المحبة إلا بالخروج عن رؤية المحبة إلى رؤية الحبيب بفناء علم المحبة**» [2]

وهو ما نلمسه في النص الذي ينحو منحى صوفي، حين تغدو المرأة رمزا مثاليا يسافر معها بكل هواجسه وأحاسيسه في لغة صوفية، تطل على هاجس إلاهي، فالتعبير بالصورة الحية المجسدة لتقريب التجربة الشعرية من الواقع، وتحريك مشاعر القارئ كلها، لا عقله فقط، يكسب القصيدة حركة وغنى ويؤنس الفكرة أي يجعلها كيانا مستقلا.[3]»

ففي رباعية (لاهبة) نلمس الشوق و الحنين، وشعور المحب بالمعاناة، وكلها رموز غزلية حبلى بالعواطف الذاتية ومفعمة بالإنفعالات الوجدانية، اتخذ فيها الشاعر المرأة ملاذا عن طريق إفراغها من دلالتها المادية ثم شحنها بالدلالات الروحية، فيتجلى لنا الائتلاف بين المادي و الروحي وبين الأرضي والسرمدي.

**على أساس أن«التصوف حال تضمحل فيها معالم الإنسانية.** [4]»

وهذا ما دفعنا الى التمييز في حب «ميهوبي» بين اتجاهين:

1 باسمة درمش، عتبات النص، ص 42

2 محمد مصطفى حلمي، الحب الالهي في التصوف الإسلامي، ص 28.

3 قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، د ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا 2001، ص 145

4 أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: معروف رزيق، ط1 المكتبة المصرية بيروت، 2001، ص 118.

## 1/ الإتجاه الأول:

نلمس فيه شغف بالأرض والوطن، وحلم يناشد من ورائه التفاؤل والخير والرفاهية وهذا كله تظافر على مستوى ذاتيته المتأزمة، ليشكل الصراع الدرامي، من الوحشة، التفاؤل والتشاؤم، الشكوى من انعدام الحب و إفلاسه، وماله من وقع ليس بالهين على نفسية الشاعر، والتي أضحت منهارة ومنكسرة كما يبدو في قول الشاعر:

**لعينيك أحمل كل الشموس *** وكل العصافير والأنجما**

**وأهديك يا مهجتي بعض روحي*** وأبعث من فرحتي الموسما**[1]

ولهذا نجد الشاعر ساجدا في معبد الحب، غارقا في الصبابة، في صورة تتنافى مع صور الحب التقليدية، التي تتلخص في هجران المحبوب وما شابهها من الأحاسيس الأولية الساذجة، فالمتصوف «**لا يفرح بموجود في الدنيا ولا يتأسف على مفقود منها، وهذا من شأنه أن يصبغه بصبغة الترفع عن كل ما يمت بصلة للعالم الدنيوي ليهاجر الى العالم الفوقي.**[2]» ، عن طريق النظر الى الدنيا بمنظور الفناء و الزوال، لكونها عالم آيل الى الإضمحلال لا محالة.

## 2/ الإتجاه الثاني:

نلمس فيه شبوبا عاطفيا وتوحد الشاعر بالمحبة الإلاهية، و التي تتربع المرأة رمزا عليها، وتقوى هذه النزعة الإشراقية وتبلغ الذروة حيث « **تخترق الحواجز و الحجب لإستشراف آفاق ما ورائية، لا يخفى على كل باحث متمعن جذورها الصوفية.**[3]»

وهي تجربة فردية، تقف خارج أطر المعايير و التفسيرات المتعارف عليها في التجارب العلمية، ومن هنا يتخذ التأويل مشروعيته في الشعر الصوفي، كونه يقوم على بنيتين متنازعتين

1 عز الدين ميهوبي،رباعيات،ص 62.

2 أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 116.

3 عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية، ص 179.

ظاهرية وباطنية، فعلى المتلقي أن يتظافر مع المعطيات اللغوية والفكرية للكشف عن دلالة النص، فمن الضروري أن يتزود بزاد معرفي وتسلح قرائي حتى يتمكن من الغوص داخل أعماق القصيدة.

يقول الشاعر:

**كطيوب من شفاه عبقت *** فانتشى القلب بآيات الهدى**

**يا نداء الكون اني ناسك *** هذه روحي استحالت مسجدا**[1]

في هذه الرباعية نلمس الهدوء و الصفاء الذين يخيمان على الشاعر، حيث أحس بالطمأنينة، حيث أاصبحت روحه من درجة الصفاء مسجدا، وما لهذا المكان من معاني التوحد بين العالمين السفلي و العلوي، وهذا جعلنا نعي مدى نزوع القصيدة منحى صوفي، مما جعله يذوب وينصهر مع العالم المحيط به.

كما أنه ومن فرط نسكه يتساءل:

**أبعث الآية من وقع الخطى *** واحة، والعمر قد أوحى لها** [2]

فجراء ما انتاب الواقع من تناقضات عنيفة، وصراع الشاعر بين زلزال قيم مترددية، آبت إلا أن تفرض نفسها، فعمد الشاعر الى الإستنجاد بلاوعيه، وهو ما دفعه الى التفتيش عن مرفأ الحياة عبر رحلة سفر من العقل الواعي الى اللاوعي، ويظهر لنا ذلك الهروب في تصويره صورا رائعة في تأمل الكون، وترانيم عذبة في حب الله، حيث تغدو نزعة الزهد«**رد فعل طبيعي للنزعات السابقة المنحرفة، وما ترتب عليها من اندفاع طائفة كبيرة من الناس ليغمروا أنفسهم في تياراتها الصاخبة، فظهرت طائفة أخرى أنكرت عليهم هذه الحياة المادية المرتبطة**

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 102.

2 المصدر نفسه، ص 104.

**بالأرض إرتباطا رخيسا** [1]» ،وهو ما يؤكد ذهاب " الجنيد" الى القول:« **الزهد خلو القلب عما خلق منه اليد**[2]».

ليظهر ذلك التوحد في نزوع عرفاني مع المتعالي في قوله:

**للسماوات احتراق الجلنار *** ولقلبي رحلة ملء اخضرار.**
**أينما وليت شطر الكون وجهي *** قالت الأطيار يا ضوء النهار**[3]

**ب/ الرمز الخمري:**

شكلت الخمرة في التجربة الصوفية أيقونة للمحبة الإلاهية، حيث شحنها الشعراء بدلالات جديدة، تدور في فلك الوجد الصوفي الذي يعتبر منبرا للسكر المفضى إلى الغيبوبة، حيث

**« أضحت في التجربة الصوفية رمزا عبر من خلالها الشعراء عن أحوالهم وجعلوها معادلا وجدانيا للإرتواء من نبع الفيض الالاهي هروبا من واقع مأساوي مهشم»** [4]

حيث أصبحت عند" ميهوبي"، رمزا للهروب من عالم متصدع مشحون بالمرارة، وانحطاط القيم فالخمرة المأثورة عند الصوفيين هي خمرة الهيام المعروفة في العرفان الصوفي، حيث يشبه الشاعر تأزمه الروحي بالرحلة الحسية باحثا وراء الحقيقة ليتخذ كوسيلة لتجاوز الواقع إلى عالم الأحلام والماورائيات حيث يقول:

**عطر الآتون قلب المتعب *** واحتراق المسك أذكى موكبي**
**فاستجار الصمت أرضا أجذبت *** وانتشت روحي بكاس المذنب** [5]

1 نايف عبد الله، التجربة الزهدية بين "ابي العتاهية وابي اسحاق" مذكرة لنيل شهادة الماجيستير ، جامعة النجاح الوطنية، غزة، 2009، ص 8.

2 أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 116.

3 عز الدين ميهوبي ، رباعيات ، ص 108.

4 سعيد شيبان، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 116.

5 عز الدين ميهوبي، رباعيات ، ص 132.

في هذا المقطع، نجد الشاعر قد نوع أسلوبه في الوصف، بعد أن اعتمد وصف المرأة واتخذها ملاذا للهروب من قسوة الواقع وجآرته، راح هذه المرة، يجنح نحو التلويحات الخمرية واستحضار حالة السكر في قوله:« **وانتشت روحي بكأس المذنب» فقد ذهب** "أبو القاسم القشيري" الى القول: « **واعلم ان الصحو على حسب السكر، فمن كان سكر بحق، كان صحوه بحق** » [1] ، **واردف قائلا: « والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد**[2]»

فالتعبير عن مداخل الذات أفضى بالشاعر الى الفناء في الذات الإلاهية، فاندفعت مواجيده للإنتشاء و السكر بكأس العشق و المحبة و أي محبة؟ حيث « **لجأ الصوفي الى إلتماس لذته وسعادته في محبة الله** [3]»

ارتأى الشاعر الصوفي، استباحة الوصف المادي للخمرة و الذي يقوم على التصوير الحسي انطلاقا من لونها، رائحتها وصفائها بالاضافة الى وصف الأواني التي تسقى بها وعليه يمكن أن تؤخذ في القصيدة على عدة أوجه ونواح.

فدوران الحديث عن الخمرة يستدعي معجما خاصا بها، ولما كان الأمر كذلك، فهي تنحو منحى الترميز الغامض، حيث لا تسعى إلى الكشف عن مادتها ولا عن أسرارها، فهي ظاهرة فريدة من نوعها في تاريخ العالم الصوفي تنشد خلاص الروح الإنسانية ويظهر ذلك في قوله:

**تنجلي خمرة روحي يالروحي *** فهل الخمرة من كرم الدوالي؟**[4]

وقوله:

**وجهك النازف موشوم بجمرة *** فاحترق ياأيها الحامل قبره**
**تختفي في الصمت أبعاد التمني *** و الرؤى تخضل في أنخاب خمرة**

1 ابو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، تح: عبد الحليم محمود/محمود بن الشريف، دار الشعب، القاهرة ، 1989، ص 153.

2 م، ن، ص ، ن.

3 محمد عبد الحميد، الرهبنة و التصوف ، ط 1، المكتبة الوطنية الجزائرية،دت، ص 67.

4 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 114.

**أيقن الوجه بأن الصبر مر *** فانثنى غصنا ولاك الموت عمرة.**

**أيها الحامل أعواد التمني *** إنما للموت – قبل الموت – سكره.**[1]

وذهب " ابن فارض" الى القول: « **السكر دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب، فجأة لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل عن النفس، وذهل الحس عن المحسوس...إلا ان السبب لاستتار نور العقل في السكر المعنوي، غلبة نور الشهود، وفي السكر الظاهري غشيان ظلمة الطبيعة** »[2]

فالسكر الطبيعي، على غرار السكر المعنوي، فإذا كان الأول يدفع بالانسان نحو أسفل السافلين، بقضائه على الألباب و العقول، فإن الثاني فيعد محركا للمواجيد، و باعثا من بواعث سمو الإنسان الى أعلى درجات العقل ليحقق معنى الإتحاد مع العالم الغيبي.

كما عبر الشاعر عن الفناء و الزوال و الموت في قوله:

**إن يكن درب الأماني شرعة *** فليكن درب المنايا مذهبي** [3]

فهي هذه الرباعية يقرر الشاعر وضع حد لمعاناته التي طالت، وتجرع على إثرها الأمرين، حيث تلاطمته أمواج الواقع، فغدى في حالة صراع، بين مد وجزر، فانغمس في الوجد الصوفي، وغرق في لغته التي تتراوح بين المباشرة أحيانا و السمو إلى لغة الرمز أحيانا أخرى، بلغة تعبيرية مثخنة بمدلولات الأسى، الحزن، و الغربة فيختار الموت بإعدام هذه النفس التي أرهق كاهلها الحزن والألم، معتمدا في ذلك، تارة على تجربة الغزل و الحب العذري، واستعارة دلالات السكر و الإنتشاء، ليعبر من خلالها عن الحالات النفسية المتأزمة التي تعتريه، وهو ما يؤكد مرة أخرى حلوله في عشق الذات العليا.

1 المصدر السابق ، ص 128.

2 محمد مصطفى حلمي، الحب الالاهي في التصوف الاسلامي، ص 25.

3 عز الدين ميهوبي، رباعيات ، ص 132.

## 3 . التناص:

هناك تباين بين تبني مصطلح التناص كمفهوم مؤطر في ظل التجربة الحداثية، وبين تبنيه في إطار النظرة الكلاسيكية، حيث يعتبر موضوع السرقات من أقدم القضايا التي أسالت الكثير من الحبر، فشغلت حيزا كبيرا من التراث النقدي، حيث استحوذت على اهتمام جل النقاد، الآدباء والشعراء على حد سواء، وربما نتساءل: لماذا هذا الكم النقدي وهذا الإستقطاب الهائل على انشغال جل النقاد؟

ربما لمعرفة مصدر الأشعار وتمييز صاحب القول من غيره، فالنقاد أرادوا أن يتعرفوا على مواطن الأصل ومكامن التأثير والتأثر، والمتفق عليه ليس هناك عيب أن يأخذ شاعر من شاعر آخر ألفاظ ومعاني ويخرجها في ثوب جديد فالفضل بل كل الفضل للشاعر الذي يأخذ من معاني وألفاظ سابقيه ويجتهد ليخرجها في ثوب مغاير للثوب الأول تحسب مزية على هذا الشاعر ولا يؤاخذ عليها، على أساس أن الأوائل تناولوا معظم المعاني ولم يتركوا شيئا للجيل المتقدم.

لكن سرعان ما اتخذت هذه القضية منعرجا سلبيا ليصطلح عليها بـ(السرقة، الإختلاس، الغصب، الإغارة، الإدعاء والإجتلاب) وكلها تصب في قالب السرقة غير المحمودة وهذه الأخيرة قد تكون في الألفاظ أو المعاني، أو كليهما معا، أما الأولى والثانية فلا تعتبر عيبا، على أساس أن الألفاظ والمعاني قاسم مشترك بين كل البشر، وليس حكرا على شخص دون الآخر، أما الثانية فتعد من أقبح أنواع السرقات، وهي أن يغير الشاعر على ألفاظ ومعاني غيره دون إقامة تحويه في متنها.

وقد أكثر الشعراء ذم السرقة والسارق، فأول من ذم فيما روي " طرفة" فقال:

**ولا أغير على الأشعار أسرقها *** عنها غنيت وشر الناس من سرقا[1].**

1 محمد بن الحسن بن وكيع، المنصف للسارق و المسروق منه، تح خليفة بن ادريس، مجلد 1، منشورات جامعة قاز تونس،1994 ص 139.

وبالمقابل هناك نوع من السرقة المحمودة .والتي اصطلح عليها ب "الأخذ، الإقتباس، التضمين، النسج على المنوال،الإلهام، الإحتذاء، الإستشهاد، المعارضة" وهذه تحمل دلالة الإبداع، ومن ذلك قول "بن وكيع": " **المعنى متفق، و اللفظ مفترق، وهذا المذهب من دقة فطنة السارق**[1]"و مثل ذلك قول"أبي نواس" في محبوب أعرض عنه ببعض وجهه:

**يا قمرا للنصف من شهرنا ابدى ضياء لثمان باقين**

اخذه من قيس بن الخطيم في قوله:

**تصدت لنا كالشمس تحت غمامة بدا حاجب منها وصنت بحاجب**[2]

قال الكميت الأكبر وهو الكميت بن ثعلبة:

**فلا تكثروا فيها الضجاج فانه***محا السيف ما قال ابن دارة أجمعا**

أخذه الطائي فقال:

**السيف اصدق انباء من الكتب*** في حده الحد بين الجد واللعب**[3]

قال مسلم بن الوليد في وصف الخمر:

**قتلت وعالجها المدير فلم تقد***فإذا به قد صيرته قتيلا**

أخذه الطائي فأحسن الأخذ فقال:

**إذا اليد نالتها بوتر توقرت***على ضغنها ثم استعادت من الرجل**[4]

1 المرجع السابق، ص نفسها.

2 م ، ن ، ص، ن.

3 الآمدي، الموازنة بين شعر ابي تمام و البحتري، تح:احمد صقر ، ط 1، ج 1، دار المعارف د ت ، ص 60

4 المرجع نفسه، ص 61.

يقول القاضي عبد العزيز الجرجاني: "**والسرق أيدك الله داء قديم وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على لفظه ومعناه وكان أكثره ظاهرا في التوارد.**"[1]

يظهر من هدا القول كون "القاضي الجرجاني" يفند العيب في السرقة و الأخذ من قريحة الآخرين، وهدا من شأنه أن يلغي فكرة ملكية النصوص لأصحابها، وهذا ما عرف عن العرب بالموارد على أساس أن كل شاعر يختزل تجارب غيره من الشعراء فما هو إلا قارىء محترف للمتون الشعرية.

كما سئل " أبو عمر بن العلا " عن الشاعرين، يتفقان على لفظ واحد ومعنى واحد ولم يسبق لأحدهما أن رأى الآخر، فقال : عقول رجال توافقت على ألسنتها.

فتوافق الشعراء في الألفاظ و المعاني دون أن يسمع أحد بالآخر نظريةأاقرها فيما بعد علماءالنفس المعاصرون واصطلحوا عليه بتداعي الخواطر.

نستشف من خلال ماسبق مدى تجذر ظاهرة التناص، في التراث الشعري و النقدي القديم، ودلك لأن العمل الأدبي يتسم بسمة التناسل مثل، الكائن البشري، لأنه ثمرة لغوية نتجت عن تزاوج كل ما سبقها من موروث أدبي، وقد تفطن إليها النقاد القدامى ووقفوا على معالجتها والسبب وراء تفشيها في أبسط صورها و المتمثلة في السرقات الأدبية، أما حديثا يعتبر التناص قمة النضج الفني الذي بلغته القصيدة في طريقة بناء الخطاب الشعري، باعتباره أهم الأدوات الإجرائية المعتمدة في تحليل الخطاب فلا يستدعيه الشاعر على سبيل الإنبهار و الإستعراض على أنه ركب الحداثة ، وإنما الشاعر يروم الى جماليات فنية حيث يمنح للنص إنتاج دلالة جديدة، كما يرمي الى تحقيق جمالية الإيجاز من خلال ذكره لرمز من الرموز أو حادثة من الحوادث فلا يستطرد في النص الشعري كما يجنح الى اثارة الذاكرة الشعرية حيث يحيلنا إلى الماضي الديني، التراث الشعبي و الأسطوري، كما تختلف أشكاله داخل القصيدة المعاصرة

1 ا لقاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة، تج احمد عارف الزين، ط 1، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة ، تونس، 1992،ص 174

عموما والجزائرية على وجه الخصوص حيث نلمس تناص قرآني، مع الحديث النبوي، التراث، العربي القديم، الأسطوري، مع الشعر العربي المعاصر وأاخيرا تناص جزائري جزائري.

**وتعزى فاتحة الدراسة الممنهجة للتناص ببعض الشكلانيين حيث أقر الناقد "ميخائيل باختين" (Michael Bakhtine) بالتعدد الحواري حيث جعل من الروايات جنسا أدبيا يستقطب كل أنواع الخطابات وفيم بعد تبنت " جوليا كرسيفا" (Julia Kristeva) هذه الفكرة وبلورتها[1].**

**إنّ طبيعة الكتابة تقتضي الإستنادإلى المخزون اللغوي الدي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص ولدلك فإنّ النص أو الخطاب الذي يقدمه المبدع هو نتاج تفاعل نصوص لا حصر لها مخزونة في ذهن المبدع، وهذا التفاعل هو الذي يدعي بتداخل النصوص [2]**

فالعمل الأدبي لا تكتمل حياته الإبداعية إلا عن طريق القراءة لأن كل مؤلف ماهو إلا قارئ محترف للأعمال السابقة وهذا ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص، فينتزع بالتالي الملكية الشرعية من مالكيها الأصليين.

كما أطلق على التناص مصطلح النص الغائب الدي يعد: مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته وتعمل في شكل باطني عضوي على تحقق هدا النص وتشكل دلالته. ومن ثم تتعطل أاية عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركب وهذه الدلالة الغامضة دون معرفة حقيقية بهذا النص الغائب وتخريج معانيه وإظافة ظلماته الرمزية.[3]

فالنص عالم باطني تتولى القراءة واخراجه من حالته الباطنية المجردة الى حالته الملموسة عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله، ويلعب التاويل دورا مهما في استخلاص المعنى العميق عبر سبر أغوار النص واستكناه دلالاته و البحث عن معانيه الخفية و المستترة.

1 ينظر كاظم جهاد أدونيس منتحلا، ط 2، مكتبة مدبولي، 1993، ص 362

2 نو الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، تحليل الخطاب الشعري و السردي، ج 2، دارهومة للطباعة، الجزائر،ص97

3 إبراهيم رماني، الغمومض في الشعر العربي الحديث، د ط ، دار هومة، الجزائر 1991، ص 431

ذلك أن: << **الحداثة انفجار معرفي وانفتاح على الآخر، بحيث تغدو الهوية وحدة بين "الأنا والآخر" هي البنية المتعددة المتلبسة المشبعة بالتنوع المتوحد ( unity of Variety) ويجسد التنوع الخصب والاتساع اللا محدود للنص الغائب رغبة ملحة في تأسيس نص – عالم مفتوح– على التحول و الحركة و الغموض.**[1] >>

فالحداثة نزوع جديد يسعى الى تحطيم البنى القديمة ليشيد على أنقاضها صرحه الجديد الدي يعتبر الانفتاح أساسه و الغموض الدي يكتنف أواصره هويته، مما يولد فيه الدينامية و الحركية التي تنم عن رغبة شديدة في احتضان التنوع و التداخل.

فالتناص في علاقة حوارية مع نصوص أخرى: " **فبالرغم من استقلالية النص الشعري كبنية لغوية لها طبيعتها الجمالية الخاصة وقوانينها البلاغية المتميزة، إلا أن هذا لا يعني اكتفاؤها داخليا، وانفصالها المطلق على كل ما هو خارجي، إذ أن النص في خصوصيته الجديدة يتشكل من مجموع نصوص كثيرة، تلتحم في تركيب فني داتي يجعل منه وحدة متكاملة.**" [2]

من منطق واحد، ان النص يستضيف العالم الخارجي و يحتك به، وهدا ما يضمن له الإستمرارية، كونه لا يحقق اكتفاءا ذاتيا بنفسه، حيث يحقق هذا الأخير عن طريق التعالق و التفاعل.

هو ما يعني أن البنية المعقدة تؤكد على خصوصية في ذاتها:" **كما أن لها أبعادا وحدودا تتفاعل فيها الأنساق لتؤدي إلى تكوين بناء متكامل ومكثف بذاته، ينزع إلى الإستقلال عن غيره من عناصر العالم الخارجي، وبهذا يصبح النص الأدبي كيانا مغلقا على ذاته.**"[3]

فالنص الشعري بتعالقه مع نصوص غريبة من فئة زمرته، نتيجة لانفتاحه وتبنيه للتعدد و التنوع كونه أساسا يقوم على رؤية جديدة، فهناك فرق بين التعالق والإنصهار وكذا

1 المرجع السابق، ص 432.

2 م ، ن، ص 431.

3 إبراهيم نمر موسى، نحو تحديد المصطلحات: الأدب المقارن، السرقات الأدبية، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة،ج 64،مج 16، 2008،ص59.

الذوبان، فالخطاب الشعري يتناص مع مختلف الخطابات وعلى تنوعها إلا أنه يسعى جاهدا إلى التأكيد على نوعية جنسه وحفاظه على مقوماته الفنية الشكلية و التي تتيح تميزه عن جنس باقي الخطابات.

وعن مدى أهمية التناص يعلق "محمد مفتاح" قائلا فهو: « **بمثابة الماء و الهواء و الزمان و المكان للإنسان فلاعلاقة له بدونها و لا عيشة له خارجهما.**»[1]

فالنص نتيجة حتمية لتجمع مجموعة من النصوص، و الكاتب ليس سوى قارىء تنطبعفي ذاكرته جملة من الخلفيات المعرفية و الفكرية التي تدل لا محالة على اتساع ثقافته الإبستيمولوجية وكذا على انفتاح مختلف الخلفيات التاريخية و الدينية، والتي يتدعيها رغبة منه في استغلالها لإنفتاح الدلالة أي الدائرة التأويلية.

وفي سياق مماثل، النصوص الأدبية منسوجة من نصوص وأعمال كتابية أخرى، وحتى الأجناس الأدبية كدلك باتت تأخد من بعضها البعض فاصبح تاثير جنس معرفي ما، يظهر في الجنس الآخر بوضوح، « **فالأدب كله متناص فقد يأخذ الشاعر من أعمال الروائي و العكس صحيح.**»[2]

من منطلق أن التناص ينفي الحدود الفاصلة بين الأجناس، ونحن هنا أمام معالم جديدة للحداثة و التجريب، واستغلال جديد لأدوات الصناعة الشعرية وهو ماأدى إلى الحلول والإنصهار، وبالتالي كل جنس يخضع الآخر، لكن ليس على حساب هويته، إذ تدخل النصوص في صراع فيما بينها محافظة في ذلك على بنائها حتى يضفر بهده المعركة واحد منها يحل محلها.

وفي سياق آخر، اغتراف النص من الموروث النصي السابق عليه يجعله ثريا ويفتح أمامه المجال واسعا على آفاق ومعان متعددة، فيشحن بجملة من القيم النفسية و التراثية و التاريخية،

1 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط3 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص125 .

2 بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية،ص 237 .

يستفيد منها من خلال هدا التناسل و التزاوج، وهذا ما ذهب إليه "الباحث السيميولوجي"(ميخائيل باختين)"Michael Bakhtine" **فهو أول من أكد على الطابع الحواري للنص الأدبي"**[1] .

**وقد تبنت هدا المفهوم "جوليا كرستينا" (Julia Kristina) وبلورته من خلال أبحاثها التي كتبتها ما بين سنة 1966 و 1967 وأصدرتها في مجلتي** [2]**" critique tel quel "**

فإذا كان "ميخائل باختين" (Michael Bakhtine) منطلق الشرارة الأولى التي عنيت بميلاد المصطلحات التالية" تعدد الاصوات الحوارية"، وغيرها فبالموازاة تفضل" كرستيفا" إطلاق مصطلح "ايديولوجيم " و"التحويلية" وتؤكد دلك في قولها: «**كل ممارسة دلالية هي مجال لنقل اكثر من نظام دلالي، لذا فكل ممارسة دلالية هي تناص**»[3]

وبذلك يصبح النص (انزياحا) بين اللغة الطبيعية التي تمثل الأشياء وبين ما تحتها... وذهبت إلى أن (النص) يضيىء القدرة التوالدية... وبدلك لم يعد الخطاب وحدة مغلقة وإنما هو الآن محل اختراق (التناص له).[4]

وعلى هذا الاساس فإن "كرستينا" تقر بإنتاجية النص ونشاطها التوالدي و التناسلي من منطلق خلق النصوص وفق انبناء نص على آخر سابق عليه وهو ما يمكنّ النص من الإستمرارية أي: «**قدرته على الاطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها، فالنص هو الدي يخترع الحدود وهو الذي يجترحها ويعصف بها من خلال طاقته الفدة على الاستبعاد**»[5]

فالنص يقوم بعملية الهدم واعادة البناء من خلال تعديه على النصوص السابقة عليه، بسبب قدرته اللامتناهية على النفاد و التوغل ذلك لأنه: « **يمارس التأجيل الدائم واختلاف**

1 عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي، تقديم محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص 18.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

3 جوليا كرستيفا، علم النص،تر،فريد الزاهي،ط 2،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1977، ص 60.

4 عدنان بن ذربل، النص والأسلوبية بين النظرية و التطبيق،دط، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 20.

5 حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث،ط 1،دار كنوز المعرفة، عمان، 2009 ، ص 16.

**الدلالة فهو مثل اللغة مبني، لكنه ليس مغلقا ولا متمركزا، بل هو لانهائي، لا يشير الى كلمة معصومة، بل الى لعبة مخلعة»**[1]

وهذا ما يجعل منه عتبة مفتوحة على التفاعل بين النصوص انطلاقا من انصهار بعضها في بوتقة البعض الآخر، وهذا ما ذهبت إليه <كرستيفا> حين قالت: " **إنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى**"[2]

وهو ما يعني، أن التناص حتمية، لا غنى عنها، على أساس أنه يمثل اختزالا للمخزون الأدبي لذاكرة الكاتب، حيث يغدوا النص في علاقة وطيدة مع النصوص السابقة عليه، يأخذ منها ويتكأ عليها.

**وبهذا التصور للتناص استطاعت "كرستيفا" أن تقترح رؤية نقدية جديدة، تؤكدا انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية و رمزية) متجاورة في ذلك التصور البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية، والرؤية الإجتماعية التي تركز على الوثيقة و المشيدة في الآن نفسه شعرية جديدة تنظر إلى النص كملفوظ لغوي و اجتماعي في آن**[3].

اكتسى التناص مفهوما جديدا حيث: " **لم يعد النص الغائب إحترارا لنص آخر على النمط القديم "التضمين" وإنّ عثرنا على هذا الضرب في المتن الشعري الحديث، بل غدا توظيفا معقدا في أغلب الأحيان يولد تفاعلا خصبا بين النصوص أي تناصا Intertextualité يثري مناخا مغايرا للأصل، تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب وتتزامن في عمق الطبقات النصية.** [4]

1 عدنان بن ذريل، النص و الأسلوبية، ص 18.

2 جوليا كرستيفا، علم النص، ص 21.

3 عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي، ص 19.

4 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،ص 432.

حيث يستدعي النص نصا آر ويحيل عليه لا على أساس الإجترار وإنما التحويرو التغيير والإنتقال من طور بسيط الى طور تلوح فيه تيمات التعقيد وتتصاعد في خضمه وتتنامى العلاقات وتستدعى مختلف القيم النصية التي من شأنها أن تتخمر لتخرج في الأخير عصارة نص تظافرت على تشاكله مجموعة من النصوص.

**فالنص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى.** [1]

نستشف من هذا القول كون النص ليس ملكا لكاتبه بل يحيل إلى مجموعة من الأبعاد النفسية، الإجتماعية و السياسية و غيرها وهو ما يجعل النص لا يبقى منغلقا على ذاته وإنما ينفتح على آفاق وأسس ومعاني آخرى.

وعن تفاعل النصوص فيما بينها يجب أن ننوه على أن " **مشكلة التناص وإمكانيات التحليل التي يفتحها هذا المفهوم لا يمكن ان تنفصل عن فكرة الإنتاجية Productivité الأدبية، فالتناص يتصل بعمليات الإمتصاص و التحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة.**"[2]

وهو ما يستلزم البحث والإيغال في مجموعة من المستويات النصية وعدم التقيد بمستوى نص واحد و بالتالي التسليم بمبدأ الحوارية و التعدد و الإنفتاح على معان مغايرة ، تتيح للسياق الجديد أان يبلور معطياته في إطار السياق القديم.

يرى "رولان بارث" Roland Barthes" أن" **النص ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى احادي لكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتناغم دون أن يكون أيا منها أصليا، فالنص نسج لأقوال ناتجة عن الف بؤرة من بؤر الثقافة**".[3]

1 رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط 2 دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، 1986 ص 87.

2 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 221.

3 رولان بارث، نقد وحقيقة، تر: منذر العياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 1994 ،ص21.

إن هذا الإقرار لدليل قاطع على استبعاد '' بارث'' للمؤلف، ذلك لكونه قارئا بامتياز لكل النصوص السابقة وعلى هذا الأساس أعلن عن ميلاد القارئ الذي يقودنا إلى فكرة موت المؤلف، فالبنيوية كنظرية علمية ، انتصرت للعلم على حساب مفهوم التاريخ و الإنسان، فقوضت من النزعة الإنسانية فصار هذا الأخير من دون قيمة حيث يذهب "بارث " للقول: " **بصراحة أن المؤلف لا وظيفة له في العملية الإبداعية، وأن دوره أصبح اليوم متجاوزا بعد أن تمكنت اللسانيات من تقويضه،و بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، فهي لا تستند إلى شخص بذاته إنما هي نتاج متعدد المنابع و الأصول.**" [1]

فالبنيويون من خلال مفهومهم للتناص ينظرون إلى النص الأدبي، على أنه حصيلة مجموعة غير نهائية من النصوص، بل مزيج من تراكمات سابقة لا يستطاع حصرها اختزنت في عقل الكاتب ثم تفاعلت وخضعت لعملية من الإنتقاء،فالقراءات السابقة والزاد المعرفي وكذا المرجعية بكل ما تحمله من مفهوم ثقافي، تاريخي، و حضاري، تتخمر في ذهن الكاتب وهو في آوج مخاض التأليف.

يستدل "بارث" بما وصل اليه "سسور" "saussur" من أفكار على أن جانب القول جانب فردي لا يهمنا، بل نركز على اللغة كنظام جمعي ، من هذه الفكرة اللسانية البحتة يؤكد على ان ما يقوله المؤلف ليس ملكه، بل يتكلم لغة تخص الجماعة وكملك شرعي لها، فالمؤلف ينتمي إلى مجتمع معين، وبالتالي سيستحضر لا محالة مختلف المرجعيات المعرفية، فيستثمر مجموعة من الكتابات السابقة عليه، يستغلها، ليعيد إنتاج نص جديد تداخلت وتحاورت في خضمه جملة من النصوص بشكل شعوري أو غير شعوري، وبالتالي يعلن ميلاد القارىء الذي " **ليس إلا ذلك الذي يكتب ويجمع فيما بين الاثار التي تتالف منها الكتابة داخل نفس المجال**" [2].

كما كتب "شلوفسكي" "Chlovski" يقول :" إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالإستناد الى الترابطات التي نقيمها بينها... فكل عمل فني يبدع على النحو"[3]

1 رولان بارث، درس السيميولوجيا، ص 82.

2 المرجع نفسه،ص 87.

3 تودوروف ، الشعرية، ص 41.

فكل عمل فني إلا ويقيم جملة من الاتصالات مع غيره من الأعمال السابقة عليه قصد تعزيز الأواصر معها لتتوج هذه العلاقة في الأخير بميلاد نص جديد.

**ذلك أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين، وكل منها ينفي الآخر.**[1]

وفي سياق آخر،نجد "دومنيك مانجيو" Dominique Mondjino"، **التناص عنده ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال آخرى سابقة و لاحقة عليه، ثم أن التناص إنما هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت االذي تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص.** [2]

أما فيما يخص "جيرارجنات" "Gérard Genette " فلقد خصص هذا الناقد كتبا بكامله لدراسة هذه الظاهرة، " كجامع النص"، "عتبات"، "أطراس"، حيث ذهب في كتابه " جامع النص" إلى القول أنّه لم يعد النص هو موضوع الشعرية بل مجموع المتعاليات، و التي يندرج كل نص تحتها كما آثر مصطلح "معمارية النص" على " التناص".

وهكذا رتب "جنات" المتعاليات النصية على وفق نظام تصاعدي من التجريد « Abstraction » إلى التضمين « Implication» إلى الإجمال « Globalité» وهذه الأنواع هي:

**التناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع، المناص**[3]

كما ظهر في النقد العربي الحديث الإهتمام بالظاهرة التناصية، لكنه جاء متأخرا إذا ما قارنناه مع الدراسات الغربية التي تبنت هذا المصطلح منذ الستينات بعد أن بلورت المجرية "جوليا كرستيفا" الأبحاث التي قام بها "باختين"عن الحوارية، غير أنهم تشبعوا بالتنظيرات الغربية

1 مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة اخرى لقصية السرقات، منشاة المعارف الاسكندرية، 1991، ص 78

2 المرجع نفسه، ص 21.

3 ينظر:يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة،ص 123

واتخدوها كحجر أساس في توجهاتهم النقدية ومن بين هؤلاء محمد مفتاح، سعيد يقطين، عبد الله الغدامي وغيرهم.

يذهب "عبد الله الغدامي" إلى القول: "**إن ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية، في داكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذدهل، ولقد شاع تسمية ذلك بالإستطراد و هذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ، ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوص له ما يبرره وما يتدعيه من النصوص نفسها**".[1]

نستشف من قوله هذا، أن رؤيته فيما يخص النصوص المتداخلة تصب في النظرة الغربية التي تختزل في كلمة " تناص"، ذلك أن «**التناص يتم بوعي وبغير وعي أي (سيكوليوجية).**»[2]

**فالتناص عملية من عمليات الإستماع و المثاقفة سواء عند المبدع، او عند الناقد الدي يكشف عن هده الظاهرة عند أديب ما، وهي تمثل مستوى من مستويات القراءة.**[3]

و ذلك لإعتمادها على اقتفاء أثر النص اللاّحق وتمثله في النص السابق وهو ما يحتاج الى قراءة متأنية ومتفحصة دقيقة.

وذا ما يقودنا الى القول على أن النصوص المتداخلة « **ليست تجمعات مجانية وليست تداعيات سلطوية من مخزون الذاكرة وإنما لها أثرها وتأثيرها في توجهات القراءة، فهي تفرز في تعدد القراءات ما يتجاوز القراءة الواحدة.**»[4]

**ففي خضم العملية التناصية يرحل النص في مغامرة يتحاوز فيها مع نصوص أخرى وهو ما عبر عنه الباحث "ابراهيم صحراوي" حين قال:«التناص حوار عابر للنصوص.»**[5]

1 عبد الله الغدامي، ثقافة الاسئلة في مقالات النقد و النظرية، ط 2، دار سعاد الصباح، 1993،ص 119،120.

2 حاتم عبد الحميد، التناص في ديوان " لأجلك ياغزة"، الجامعة الاسلامية، غزة، 2010، ص 11.

3 محمد تحريشي،ادوات النص، د ط، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 55.

4 عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي،ص 253.

5 إبراهيم صحراوي، مجلة علامات ، ج 54، م 14، النادي الادبي الثقافي بجدة، ديسمبر، 2004، ص 85.

في منحى آخر، يذهب "محمد مفتاح" الى التأكيد على أن التناص أمر لا مفر منه إذ يقول: **«لا فكاك للانسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته»**[1]**، ويقول كدلك: «إن الكتاب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان دلك الإنتاج لنفسه أو لغيره»**[2]

فالتناص مرادف للانفتاح هذا من جهة، ومن جهة أخرى نشير إلى أن البنيوية تستلزم الإنغلاق حيث انطلقت من اعتبار أن للنص الأدبي: **«بنية تظهر في نظامه وعلاقات عناصره، فإن التناص يهدف إلى تحطيم بنية النص أو نطاقه وإذا اعتبرت البنيوية النص كبنية مغلقة، فإن التناص يعتبره بنة مفتوحة ومتحركة ومتجددة»**[3]

فالنص يهوم في فظاءات إيحائية تعج بالدلالات ليجد القارئ نفسه أمام مجال رحب للإنفتاح و الإنطلاق إلى ما لانهاية المعاني التي تتعالق وتتنازع، دون الفصل في أسبقية الواحدة على الأخرى، فالملتقي يبحث عن المعنى الدي يتولد من جملة من النصوص وهذا ما يقوض من سلطة المعنى في النص الواحد.

كما ذهب الباحث " محمد بنيس" في مؤلفه "حداثة السؤال" إلى القول:**«أن النص كدليل لغوي معقد، أو كلغة معزولة، شبكة فيها عدة نصوص فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى اللانهائية وهدا ما نسيمه النص الغائب.»** [4]

فالشاعر في تبنيه لفلسفة الحداثة الشعرية، يجب ان تكون على وعي مسطر مسبقا، وعلى أرضية خصبة تتقاطع مع الغموض الدلالي، هذا من جهة ومن جهة آخرى النص الشعري لا يقدم نفسه أمام القارئ على طبق من ذهب، وإنما يعرض على متلقيه مؤشرات بماثبة المفاتيح التي تتح له الولوج إلى أعماق القصيدة و سبر أغوارها بعد تزوده بزاد معرفي و كذا تحليه بوعي قرائي.

1 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 123.

2 المرجع نفسه،ص نفسها.

3 نفسه ، ص 16.

4 محمد بنيس، حداثة السؤال،ط 2، المركز الثقافي العربي، 1988، ص 85.

**كما اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان و المكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، وتتم له هذه الفعالية وتتوهج من خلال القراءة لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء,**[1]

فالنص من خلال رحلته المهاجرة عبر شبكة من النصوص هو ما يضمن له البقاء والإستمرارية عبر الزمن.

**ونفهم من هذا أن النص الأدبي و النص الشعري منه على وجه الخصوصأافق جمالي مفتوح على امتدادات زاخرة داخل سياقاته الخارجية.** 2

ذلك أن القارئ التناصي يجب أن يتوفر على درجة من الوعي ليستطيع الإلمام بتظافر السياقات اللغوية و الأدبية، الداخلية و الخارجية داخل النص الواحد، مما استوجب ثقافة معينة ونظرة ثاقبة قادرة على الفرز و التمحيص.

استعرصنا جملة من التعريفات للتناص حاولت بطريقة أو بأخرى اقتفاء أثر النص و تتبعه.

وفيما يخص أنواع التناص، فلقد قسم هذا الأخير إلى عدّة أقسام إلا أننا سنعتمد التقسيم التالي:

### 1./ التناص الداخلي:

لكل شاعر بصمته الخاصة و التي تميزه على الركح الأدبي عامة و الشعر على وجه الخصوص كما تعد تاشيرة تشهد على إنتمائه إلى زمرة الشعراء دون غيرهم/ كيف لا ؟ ففي أحايين كثيرة فبمجرد ذكر قصيدة معينة، يتبادر إلى أذهاننا صاحبها بشكل شعوري.

1 المرجع السابق، ص 96. 97

2 جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، د ط، دار هومة الجزائر ، 2003,ص 39

ومما لا يختلف عليه اثنان، أن هناك تعالق وتحاور بين إنتاجه، وهذا النوع من التناص يرمي الى سد الثغرات كنتيجة لحاجة هذه النصوص لبعضها، فإعادة الشاعر لإنتاجه القديم يكون على أساس تطويره في إطار تجربة فنية جديدة، تقوم على تذويب الفكرة القديمة، التي يبعثها عن طريق تفريغ ذاكرته وبعث ثقافته المخزنة وتحويرها في ظل الفكرة الجديدة، فيكون هذا الإستدعاء عن تمثل لا عن اجترار وثبات، أي من منطلق النقد البناء، حيث يقوم الشاعر بهدم هرم إبداعه ثم إعادة بنائه من جديد، فالنص الجديد عبارة عن <**فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة>**[1]

وعليه "فعز الدين ميهوبي" استلهم مما كتبه بوجهة مغايرة تحاورت مع نصوصه السابقة، تحت وقع التاثير فأعاد إنتاج نصوصه، ووجهها وجهة إيجابية محضة، ذلك أن المبدع < قد يمتص أثاره السابقة، أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا>2

ويظهر ذلك في قول الشاعر:

**أينع المذنب زقوما بقلبي *** فقضيت العمر معقودا بإثمي**[3]

يتناص مع قوله في مجموعته الشعرية " اللعنة و الغفران " حيث يقول:

**شجر الزقوم *** لا أعرف شكله**
**فلماذا ادعي *** . بالزيف . اكله**[4]

## 2 ./ التناص الخارجي:

وفيه يحاور الشاعر نصوص غيره، "**سواء السابقة عليه،أو المتزامنة معه، دون الإهتمام بجنس على حساب الآخر، حيث يغدو مجال التناص مفتوحا على مصراعيه،**

1 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 121.

2 م،ن، ص125 .

3 عز الدين ميهوبي، رباعيات،ص 106.

4 عز الدين ميهوبي، اللغة و الغفران،ط 1، دار الاصالة ، الجزائر، 1997 ،ص 33.

**ليكشف عن مواطن التأثير، من خلال تقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى في إطار التفاعل النصي القائم على المفارقة و الإختلاف أو التحوير و التطوير فهو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه"** [1]

**أ. / التناص مع القران الكريم:**

فمن خلال تحليلنا للمجموعة الشعرية رباعيات نلمس هيمنة التناص الديني على مجموعة معتبرة من نصوصها، فهو تداخل نصي امتزج في خضمه صوت الشاعر مع أصوات النصوص القرآنية الكريمة وكذا الرؤى الدينية لغرض بناء نص جديد، دعائمه رؤى وركائز جديدة هو في ذلك لا يختلف عن غيره من الشعراء العرب عامة و الجزائريين على وجه الخصوص في استحضاره لمختلف المرجعيات النصية التي حضي فيها النص القرآني بحصة الأسد.

وهذا ما نلحظه في هدا المقطع، حيث حقق الشاعر، تناصا مع (سورة العنكبوت) ومنح لنصه بعدا دلاليا اضافيا حيث يقول:

**لأنما العمر ثوان علقت فرحا مرا بعرش العنكبوت**[2]

يتراءئ لنا من خلال هذا البيت، تشبيه زوال وفناء العمر(الحياة) بضعف ووهن بيت العنكبوت حيث استحضر الشاعر بالسياق (سورة العنكبوت) في قوله تعالى: «**مثل الذين اتخدوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخدت بيتا وإنّ أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون [41]**»[3]

حيث كان الرسول (صلى الله عليه وسلم) يجادل المشركين ويسفه أحلامهم ويدعوهم إلى الإيمان بالله وحده وترك عبادة غيره، و الإيمان باليوم الآخر، ففي خضم هدا الصراع، يأتي

1 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 134.

*الزقزم: شيء مر ، كريه يكره اهل النار على تناوله لكراهيته ونتنه WWW.ARABIYAT. COM

2 عز الدين ميهوبي، رباعيات ص 116.

3 القرآن الكريم، الاية: 41 من سورة العنكبوت.

القرآن بأروع مثل ويشبه آلهتهم المزعومة و التي تمسكوا بأهدابها، ببيت العنكبوت الذي لا يظهر أدنى مقاومة أمام النسيم الهادي (الرياح الخفيفة).

كما نجد وفي سياق آخر، استحضار الشاعر بالسياق (سورة النجم) وهو في هذا المقام، يرمي إلى إظهار درجة حلوله مع الذات الإلاهية من فرط التنسك وصل الى القمة في قوله:

**ما الذي من فرط نسكي أبتني *** معبدا أم سدرة للمنتهي*** [1]

وفي ذلك تناص مع قوله تعالى: «**ولقد آره نزلة أخرى [13] عند سدرة المنتهي [14] عندها جنة المأوى [15] إذ يغشى السدرة ما يغشى [16] ما زاغ البصر وما طغى**»[2]

حيث يظهر من قوله جل جلاله، كما ذهب إلى القول بعض العلماء، أن عند سدرة المنتهى تنتهي الدنيا.

كما يظهر التعالق مع النص القرآني، في هذا المقطع حيث استحضره في سياقين اثنين الأول في قوله:

**ليلة القرآن نور ظل يسري *** في سماوات العلى ينبوع سحر**

**يورق الإيمان في عينيه نورا *** ويدوب العمر في ليلة قدر**[3]

يرمي الشاعر من خلال هده الأبيات إلى تمجيد وتعظيم ليلة ليست كباقي الليالي، بل تميزت باحتضانها لنزول القرآن ذلك في قوله تعالى: «**إنا أنزلناه في ليلة القدر [1] وما أدراك ما ليلة القدر[2] ليلة القدر خير من ألف شهر [3] تنزل الملائكة و الروح فيها بإذن ربهم من كل أمر [4] سلام هي حتى مطلع الفجر [5].**»[4]

---

1 عز الدين ميهوبي رباعيات، ص 104.

2 الايات:13 الى 15 من سورة النجم.

3 عز الدين ميهوبي رباعيات ، ص 110

4 الايات: 1 الى 5 من سورة القدر.

* سدرة المنتهي: شجرة سدر عظيمة تقع في الجنة، بها من الحسن ما لا يستطيع بشر ان يصفه كما قال الرسول.

كما يتمظهر الثاني في قوله:

**تصدع الأكوان من خشية رب *** يتجلى في تراتيل بفجر**[1]

حيث شبه الشاعر، نزول القرآن في وقعه القوي، بصورة شعرية مكتنزة بالدلالة الدينية والإيحاءات الروحية، كالزلزال الدي يأتي على الأخضر و اليابس، وهذا ما يظهر في قوله تعالى: « **لوأنزلنا هدا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون**»[2]

نفهم من هذه الآية، ترغيب الله في الاقبال على قراءة القرآن ترتيله و في الوقت نفسه ترهيب لمدى عظمته وقداسته فلو انزل على جبل( ليس بكائن حي يشعر ويحس) لا محالة من شّدة خوفه من الله.

كما يظهر جليا الدوران في فلك النص القرآني و الإغتراف منه، وسعة ارتداد الشاعر إليه وذلك في قوله:

**ليتني كنت ترابا ليت روحي*** رحلت كالظل في أي اتحاه**

**أنا لا أملك يا احباب شيئا *** فاقرؤوا وجهي على كل الجباه**[3]

حيث أعلن الشاعر علانية، تمنيه للفناء من خلال تحوله إلى تراب ويظهر ذلك بدقة في قوله: (ليتني كنت ترابا) حيث استدعى بالسياق و الأسلوب قوله تعالى: « **يوم يقوم الروح و الملائكة صفا لا يتكلمون إلا من أذن له الرحمن و قال صوابا [38] ذلك اليوم الحق فمن شاء اتخذ إلى ربه مآبا[39] إنا أنذرناكم عذابا قريبا يوم ينظر المرء ما قدمت يداه و يقول الكافر يا ليتني كنت ترابا [40]**»[4]

1 عز الدين مهوبي، رباعيات ص 110.

2 الآية: 21 من سورة الحشر.

3 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 134.

4 ألآيات: 38 الى 40 من سورة النبأ.

فمن خلال قوله تعالى تبدو القراءة الدقيقة و المتفحصة للنص القرآني وهده الأخيرة أسقطها الشاعر على نصه وهذا ينم عن الإستخدام الذكي في التعبير عن موقفه من الفناء من خلال تجسيده لرغبة الكافر في الزوال و الإضمحلال في صورة تقشعر لها الأبدان.

كما شبه الشاعر انتظاره وترقبه لمحبوبته، في انتظار البشر لليوم الموعود أي يوم القيامة و ما يحمله ذلك الترقب من حزن وخوف ورهبة ويظهر ذلك في قوله:

**فأحمل كل الثواني حزينا *** وأنتظر الوعد حتى القيامة**[1]

وهنا يتناص مع قوله:« **بل يريد الإنسان ليفجرأمامه(5)يسأل أيان يوم القيامة(6)** »[2]

**وكذلك في قوله:**

**ياندا‌ء من تواشيخ الصدى *** هدهد القلب كطير أنشدا**[3]

ويظهر التعالق مع النص القرآني في قوله تعالى: « **وتفقّد الطّير فقال مالي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين** 20» [4]

على أساس أن الهدهد* أخبر النبي سليمان، بأن هناك قوما يعبدون الشمس من دون الله، فغضب عليه السلام واعطى الهدهد رسالة لملكتهم وكانت تسمى "بلقيس" وفي الرسالة دعاهم إلى عبادة الله وترك عبادة الشمس، إستحضر الشاعر سياق هده القصة وعبر من خلاله على إرسالية قام بها قلبه عوض طائر الهدهد.

يقول الشاعر:

**أيقن الوجه بأن الصبر مر*** فانثنى غصنا ولاك الموت عمره**

---

[1] عز الدين ميهومي ، رباعيات، ص 48.

[2] الآية 20 من سورة النمل .

[3] عز الدين ميهومي ، رباعيات، ص 102.

4الآية 20من سورة النمل.

* طائر الهدهد يعتبر من أجمل الطيور من حيث جمال الشكل.

**أيها الحامل أعواد التمنى *** إنما للموت – قبل الموت– سكره** [1]

كل نفس ذائقة الموت، فالله جعل الموت محتوما على جميع مخلوقاته من الإنس و الجان، وجميع الحيوان، فلا مفر لأي أحد منه، فلا الجبار ينفعه جبروته و لا الرئيس تنفعه قصوره، فالموت رحمة وشفاعة من الله على خلقه، يساوي فيها الرئيس المرؤوس، الغني و الفقير، القوي و السقيم ... الخ، فالذين بغوا وتجبروا وعاثوا في الأرض فسادا، أخرجهم الله من القصور وأعدّ لهم مقعدا في القبور، وعليه أخذ الموت ووصفه وحال الناس عند سكراته، حيزا كبيرا من القرآن و يظهر ذلك في قوله تعالى: « **حتى إذا جاء أحدكم الموت توفته رسلنا لهم وهم لا يفرطون(61) ثم ردوا إلى الله مولاهم الحق إلا له الحكم وهو أسرع الحاسبين(62)** »[2]

وكدلك في قوله تعالى: «**حتى إذا جاء أحدكم الموت قال رب ارجعون(99)لعلي أعمل صالحا فيما لو كنت كلا انها كلمة هو قائلها** (100). »[3]

**ب–/ التناص على مستوى العنونة:**

يعتبر العنوان، واجهة الكتاب، كأول تعامل بصري يربط بين الكتاب ومتلقيه، ومن الوهلة الأولى لما نتلقى عتبة مثل رباعيات تحيلنا مباشرة إلى رباعيات" عمر الخيام" الفارسية، فالشاعر "عز الدين ميهوبي" تناص وتحاور مع النص الأصلي من حيث العنونة.

**ج–/ التناص مع التراث الديني:**

يعتبر القناع وسيلة فنية، يلجأ إليها الشاعر المعاصر، لتضفي على صورته نبرة موضوعية، غالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات، تكشف عن عالم هذه الشخصية ومواقفها وهواجسها، وهو في ذلك يروم إلى جمالية فنية على أساس الربط بين الموقف الذي أدته هذه الشخصية ، واللحظة الشعورية الذي هو بصدد طرحها.

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 114.

2 الآيات: 61 / 62 من سورة الأنعام.

3 الآيات: 99/ 100 من سورة المؤمنون.

فالشاعر يرتد إلى التراث ويجس نبضه ليستلهم منه، صورا حية يعيد بها تشكيل واقعه، انطلاقا من الرؤى الجديدة التي يؤمن بها ووعيه الجديد، في ظل تصدع الواقع الذي أصبح يتسم بالتشويش و الزئبقية، وبالتالي يعقد علاقة مع الماضي في إطار التحاور بأعين معاصرة، فيصبح وكأنه إمتدادا له، وكحلقة وصل ممتدة عبر التاريخ ليصبح جزء لا يتجزأ من البنية المستحضرة.

**« وهذه طبيعة الكتابة الأدبية عموما حيث تعد فتح الذات لكل ما يأتي من الآخرين، والنص هو الإنتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة التي يغدو فيها التناص عملا لذاكرة المبدع العصيف و المتلقي الكفء»**[1]

عبر الشاعر عن سكره بكأس المحبة، وأي محبة ؟ العشق الإلهي المتوهج و المتوقد من الوجد الصوفي، فمثلا نوع من الإسقاط، حيث استحضر الشاعر رمز الحلاج كقيمة تراثية ودينية يعزى إليها العشق للذات الإلهية إلى درجة الحلول فيها، فتوحدت نظرة "ميهوبي" مع نظرة "الحلاج" في رؤية حبلى بتشكيل رؤيوي جديد، فضم صوته إليه في التعبير عن الترفع عن الواقع إلى درجة انفصال الروح عن الجسد، فكان له ذلك، كونه إستنجد بهذا الرمز التراثي للهروب من تصدعات هذا الواقع المرير، ويظهر ذلك في قوله:

**أيقن الباحث عن نبع المحبة *** أن في قلب المدى طفلا وقبة**

**مثقلا في خطوه للصبر يهفو *** مثلما لعصفورة يهفو لحبّه**

**لملم الأعمار أعمار التهجي *** واحتسى في دمعه المنسي غربة**

**قلت: يا هدا تمهل قال إني *** أبعث الحلاج في مليون جبة**[2]

1 رولان بارث، لذة النص، ص 10

2 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 126.

فالتناص هنا يتجسد في عنصر التراجيديا، في إنتقال الواقعي إلى ميثاق الإيهام بالواقع، فعن طريق هده المفارقة بين المادي و الخيالي يعقد الشاعر إمكانية إقناع المتلقى عن طريق هذا الرمز المستدعى.

وبالتالي يفلت الزمن المنطقي من قبضة الشاعر ويظهر ذلك في الإسترجاع و الإستذكار فيتقاطع الحاضر مع التردد إلى الماضي في ظل المحاورة لرؤى جديدة يفرضها الواقع الجديد.

فضلا عن الصورة التناصية مع قول الحلاج (ما في الجبة غير الله) بالتحديد في قول الشاعر:

**قلت ياهذا تمهل قال إني *** أبعث الحلاج في مليون جبة**[1]

نستشف من خلال ما سبق أن التناص يسير ضمن حركتين:« **الحركة الأولى تسير بإتجاه العمق التاريخي للكشف عن أبعاد النص من خلال النصوص القديمة و الحركة الثانية تقوم على كشف التأثر عند المبدع بمبدع أخر.**»[2]

ذلكم هو "عز الدين ميهوبي" الأبرا الأسطورية مثلما وسمه «**جمال غلاب**»[3] العاشق الولهان، الذي لمسناه في البدء يعاني الضياع و الإغتراب، مما جعله يلوذ بالمرأة كرمز للخلاص، فهي الأم، الأرض، والوطن، فاتخذها كجسر للتعبير عن قضيته مما أدى إلى امتزاج لون المرأة بلون القضية الوطنية، ومن جهة ثانية راح ينهل من ينبوع الوجد الصوفي كرمز للعطاء السرمدي، فألقى به على ضلال وارفة تذوب في الذات الإلهية، والثمالة بكأس الهيام و المحبّة.

1 المصدر السابق، ص 126.

2 رامي أبو ضهاب، مجلة علامات ، ج 64، كج 16، فيفري 2008، ص 233.

3 جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، ج1، فيفري، 2002،ص 148.

# الفصل الثالث

## البنية التركيبية و الإيقاعية:

م1.اللّغة الشعرية.

م2.المعجم الشعري.

م3.التراكيب.

م3.الإيقاع.

## 1- اللغة الشعرية :

يعتبر الخيال الدعامة الأساسية للشعر، على اعتبار أن الشاعر و انطلاقا من هذه الملكة يخلق صوره الفنية و التي تتكفل بالتعبير عما يروم إليه ، بيد أنه لم يسم شاعرا إلا لقدرته على تفجير الصورة الجمالية.

وهذا من شانه أن يؤكد على فرادة و تميز التجربة الشعرية ، على أساس أن الشاعر يضطلع بوصف الأشياء المحيطة به و كذا التعامل معها انطلاقا من إحساسه و الذي يعتمد على بنائه بالخيال و العاطفة . "**يجانس معرفة العالم المعتادة، و هذا في حد ذاته ، يعني أن الخيال ليس غرابة في الأطوار ، أو إرخاء وهميا لعنان الأهواء غايته التوشية و الزينة ، و لكنه بالأحرى تطور للعمليات التي يحتويها أبسط فعل من أفعال الإدراك**"[1].

ومن أجل ذلك نلمس دقة الشاعر في حسن انتقاء الألفاظ التي تكون حقل لغته الشعرية التي تتكفل بصياغة و حمل الصور التي يخلقها و هو في أوج عطائه الفني.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن سر شعرية الحداثة التي " **تتخطى النموذجية و المرجعية و تتحرك في أفق التوكيد على الغرابة و التفرد والإبداع**"[2].

وفي سياق مغاير، تختلف لغة الشعر عن نظيرتها في النثر و ذلك في طبيعة العلاقة التي تقيمها كل واحدة مع العالم الموضوعي، حيث يتخلص جوهر اللغة الشعرية " **تستخدم بطريقة تترابط عقولنا بها، و حالما تستخدم لغة الترابط، فقد باشرت باستخدام الكلام البلاغي**".[3]

و إذا كنا بصدد إقامة موازنة بين لغة الشعر و النثر، فإننا لسنا في مقام إعلاء شأن الأولى على الثانية ، و هذا ما ذهبت إليه الباحثة "نازك الملائكة" حين قالت : " **للنثر قيمته**

1 عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته، ووظائفه، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 242.

2 أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 95.

3 نرثروب فراي، الخيال الأدبي، تر: حناعبود، ط2، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص20.

**الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر و لا يغني نثر عن شعر و لا شعر عن نثر، لكل حقيقته و معناه و مكانه".**[1]

فكلاهما يستثمر اللغة فضلا عن استخدام الخيال و الصورة الفنية لتأكيد و توضيح الفكرة المراد إيصالها، و لكن بعيدا عن هذا كله، تتميز لغة الشعر في كونها قادرة على الجمع بين أواصر الفكرة العقلية و نقيضها المتمثل في المخيال أي العاطفة .

فاللغة في المتن الشعري " **تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى الكلام العادي لدى أفراد الإنسانية، إذ تعتمد على طرائف شتى من التفكير و التعبير، الرمز و التصوير، و الإيقاع و الدلالة".**[2]

فلو أمعننا النظر في جمالية اللغة الشعرية، نجدها تتحاشى التعابير اليومية المبتذلة و تجنح نحو الإيغال في عوالم الخيال بأساليب و تيمات مشحونة بالألفاظ الراقية و التعابير الرنانة ذلك أن الشعر تلميح أكثر منه تصريح.

**و اللغة من حيث كونها شكلا فنيا للأدب، هي من أكمل الأدوات التي تحققت للإنسان لنقل تجاربه نقلا واقعيا صادقا أمينا.**[3]

فالشاعر يمتطي اللغة لطرح أفكاره بعد تطويعها لتتماشى مع الرؤى التي هو بصدد معالجتها فهي إذن " **الوسيلة التي تكتشف بها الفكرة ذاتها".**[4]

ففي خضم الحديث عن مستويين، أحدهما عادي بسيط و الثاني يجنح إلى استثمار الوعي الجمالي للغة كونها مرحلة " **التشدق و التأنق، الإسهاب و التفيهق، التأمل و التثبت ، فتصير شيئا آخر يبهر و يسحر، فاللغة تزدان بنفسها حين تنهض باللعب بألفاظها".**[5]

فهذا التواشج للألفاظ الأنيقة ، لاتجعل الشاعر يسقط في فخ لغة تفرخت من رحم الابتذال إلى مستوى الامتياز و الإنزياح الذي ينم على الخروج عن المألوف كما يقول " رومان

1 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ط2،منشورات مكتبة النهضة، 1967 ص 188.

2 يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري،ط1،الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1995، ص01.

3 م.ن، ص ن.

4 نفسه، ص 230.

5 عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص128.

جاكبسون" " إتيان غير المألوف من المألوف "، فالشاعر قبل كل شيء منتج ألفاظ ، و كان غرضه من وراء ذلك إبهار المتلقي و جعله يغوص في عالم من الرونق و الجمال أساسه الانتقاء الثاقب الذي يصب في إطار التصوير الفني.

كما أسهب القدامى في الحديث عن اللغة الشعرية و الدليل على ذلك مختلف الآراء التي لمسناها مبثوثة في كتبهم و التي أثمرت بميلاد نظرية عمود الشعر ، و التي تعني جملة المبادئ التي أقرها الأوائل حينما صاغوا فهمهم للعملية الشعرية و التي تتقاطع مع الشعر المحدث حيث أكد " القاضي عبد العزيز الجرجاني" على شرف المعنى و جزالة اللفظ و نحي نفس المنحى " أبو علي المرزوقي" في كتابة " شرح ديوان الحماسة " حيث وضع مجموعة من الأسس التي تتخلص في خضمّها الشعرية ، و هذا إن دل على شيء إنما يدل على أن لغة الشعر لها من الفرادة ما يجعلها متميزة عن لغة النثر.

و في سياق مغاير، ذهب نفر كبير من النقاد المعاصرين إلى الحديث عن اللغة الشعرية المعاصرة في ظل الحداثة و التي كان هاجسها مخالفة ما هو سائد من الأفكار و الاتجاهات الجمالية كإعلان صريح لتجاوز الأنساق التقليدية الموروثة، و القوالب الجاهزة عن طريق تكريس مبدأ تفجير اللغة.

مما جعل كل شاعر يتفرد بلغة شعرية خاصة، و يفسح المجال واسعا أمام القارئ لمعرفة إن كانت هذه القصيدة لهذا الشاعر أو ذاك حيث انطلقت القصيدة " **ضد ثبات الشكل و انفلتت بحرية كاملة في لا نهائية الخلق الفني من خلال إستيلاد رؤى جديدة و طرائق فنية غير مسبوقة** ".[1]

فالشاعر دخل غمار التجريب من بابه الواسع من خلال قدرته الفذة على النفاذ و استغلال الكلمة و صقلها لكي تصبح أكثر قوة و هذا ما يميز الشعر عن غيره، من الفنون، و على هذا الأساس تصب اللغة في " **مجموعة من الوقائع الأسلوبية** ".[2]

1 أمجد ريان، صلاح فضل و الشعرية العربية، ص 99.

2 صلاح فضل، علم الأسلوب، ص19.

فلغة الشعر في ظل تجربة الحداثة تتعارض مع اللغة العادية بكونها تجنح إلى استثمار مختلف الطاقات التي تحوي عليها، سواء في الجانب المعجمي، التركيبي، الصوتي و الدلالي ، و في تضافر هذه المستويات تتجلى لنا الوظيفة الجمالية المعاصرة للغة الشعرية و التي تتميز عن النظرة المتوارثة التي تقيد الشاعر و تضع نصب عينيه قالبا جاهزا، هو ملزم في السير وفق سننه.

إن المتمعن في لغة القصيدة الجديدة ليدرك تمام الإدراك أنها تتبنى مبدأ الغموض و التعمية وغدت تشبه " **صيد الأشباح، و ذلك لأن اللغة قد تخلت عن فطرتها أو استقامتها الطبيعية وجنحت صوب الإلتواء و الإعوجاج**".[1]

حيث حملت شعار كسر اللغة من منطلق تفجيرها،و هذا ينم عن سقوط جدار النظرة الموروثة التي تصب في مصاف القوالب الجاهزة و ترفض كل ما يمت بصلة إلى التمرد و المروق عن تلك الشروط التي صاغتها.

و لكن علينا أن ننوه بكون هذا الغموض الذي يكتنف أواصر القصيدة له شروط كي يستكين إلى العنصر الجمالي و الفني،فما قصائد "أدونيس" إلا دليلا قاطعا على ذلك كونه، ينهل من مرجعية معقدة تصب في الرمزية ، التصوف و السريالية ، و هذا بطبيعة الحال يتطلب نوعا خاصاً من القراء لكونهم يتعاملون مع زمرة شعرية خاصة و فريدة من نوعها.

فلا تقدم نفسها على طبق من ذهب أمام الملتقى بل تدفعه إلى إعمال سلطان العقل لفك معاقل القصيدة و إستكناه أسرارها و خباياها و هذا لا ينم عن الإطباق المغلق على المعنى أي تغييبه، فعندئذ تغدو اللغة الشعرية جملة من الرموز تعتريها الضبابية و هو ما لا يخدم المنحى الجمالي.

و على هذا الأساس كانت أدوات هذه اللغة "**الأساسية و الأعمق ضرورة، هي الإيهام و الاستعارة لا الإعلان الصريح**".[2]

1 يوسف سامي اليوسف، الأسلوب و الادب و القيمة، مجلة الموقف الادبي، العدد 482، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، يونيو 2011، ص 6.

2 مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص 128.

و هذه فلسفة الشعر بصفة عامة، كونه تلميح أكثر مما هو تصريح إذ أردنا الحديث عن الشعر بين لغة الحقيقة و المجاز، نأخذ بقول " هيجل" " **بما أن الكلمات نفسها ليست سوى رموز تمثل أحوالاً خارجية، فلا ينبغي البحث عن أصل لغة الشعر في اختيار الكلمات و لا في طريقة نظمها و لا في صورتها و إيقاعها و إنما في كيفية تمثيله و تصويرها**" .[1]

فتمثل اللغة للأشياء عن طريق تصويرها و تبنيها في مجموعة من العلاقات و طبيعة هذه الأخيرة في تواشجها ، هي التي تستفزنا و تثير فينا حفيظة الإحساس عن طريق تفجير اللغة و إعادة بعثها.

كما ترتبط اللغة الشرعية بواقع التجربة الحياتية و التي لا يستطيع الشاعر التصوير إلا انطلاقا منها " **فلغة الشعر تشتمل وحدة التمازج بين الرؤية البشرية و الصورة الشعرية و الموسيقية، و هذه الوحدة المتمازجة هي التي تقودنا في النهاية إلى الإحساس بالتجربة الشعرية**".[2]

كما يذهب الباحث " يوسف الخال" إلى القول : " **الشعر حياة اللغة لأنه يحملها من المعاني أكثر مما تحمل في الأذهان و يزاوج بينها و بين شقيقاتها طلبا للتوتر و الزخم و الإيقاع**".[3]

فاللغة، لا تجد من يتبناها أفضل من الشعر الذي يفسح أمامها المجال واسعاً، لتناسل المعاني و توالدها حيث لا تخضع لسلطة العقل الذي يقوض من إيحائها و كثافتها الدلالية.

الشاعر في استثماره للغة الشعرية يروم إلى تبوء أعلى المراتب التصويرية و كذا التعبيرية لذا نجده " **يجنح إلى المخالفات المقصودة و التي نسميها الإنزياحات ،فلو حاولنا تأمل المتن الشعري المعاصر لتأكد لنا سعي الشاعر إلى تجاوز المعطى اللغوي الجاهز ة البحث عن لغة شعرية تتجاوز المعنى الموجود**".[4]

---

1 رولان بارث، درس السيميولوجيا، ص 110.

2 السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دط، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، دت، ص225.

3 يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص94.

4 أحمد محمد ويس، الإنزياح في التراث النقدي و البلاغي، دط، إتحاد الكتاب العربي، دت، ص42.

فالشاعر أراد أن يتحرر من سجن القوالب الجاهزة فكان تواقا إلى معانقة الأنساق التعبيرية الجديدة بل العمل على خلقها.

فإذا عرّجنا على دراسة اللغة و وظيفتها عند " عز الدين ميهوبي" نلمس لا محالة موهبته الفذة في تطويع مفرداته اللغوية و دفع عجلة اللغة نحو الخلق ، عن طريق شحن لغة مختلف قصائده بالتكثيف الدلالي ، و يظهر ذلك في تعليق الباحث "يوسف وغليسي" قائلاً : " جمالية النسج الشعري لدى "عز الدين ميهوبي " **لا تنهض على شعرية الجملة الواحدة، أو حتى الكلمة الواحدة لمن لا يزال يؤمن بشعرية اللفظ المجرد، على ملة صاحب سر الفصاحة بل تقوم على شعرية الرؤيا في سياق إطارها البنيوي العام**".[1]

نلمس من خلال هذا القول أن شعر " عز الدين ميهوبي" يقوم على جودة السّبك و إحكام العلاقات بين مكونات النص، انطلاقا من بنيته الكلية و ليس الكلمة المفردة.

فمن خلال دراستنا لديوان "رباعيات" نستشف أن اللغة نحت منحى البساطة و الابتعاد عن الغموض أي اكتمال الدائرة التواصلية بين المبدع و قارئه و سقوط الجدران بينهما ، فلا مجال لأي فيصل يحول دون بلوغ الرسالة.

و يظهر ذلك في قول الشاعر :

**بنينا بيوتنا فلما هوت**

**بنينا قصوراً بأحلامنا**

**و عشنا نزينها فانمحت**

**و صارت بقايا بأيامنا**

**مشينا و كل الشموع خبت**

**فضاع الهوى بين أقدامنا**

**قضى الله ما بيننا و اكتوت**

**بنار الهوى نار أشواقنا**[2]

1 عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دط، دارهومة، الجزائر 2007، ص 582.

2 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 38.

اتكأ الشاعر على مبدأ البوح و الإيحاء الكلي ، و جاء ذلك في لغة رقيقة أراد من ورائها التعبير عن فيض الإحساس بالأسى و الاكتواء بنيران الغربة.

و يقول كذالك :

**الناس حولي كالحجارة آنست**

**حيران وحده مثقلا بهمومي**

**حتى القصيدة سافرت في صمتها**

**و الريح تاهت في رياح سموم**

**حق السماء تعلقت ببروجها**

**و مضت تولول دعك تلك نجومي**[1]

نلمس من وراء هذا المقطع أن الشاعر لا يطالب المفردة بتقديم الدلالة الواضحة و هو ما يوجه البنية الدلالية للنص نحو معنى أحادي لا يقبل التعدد و هذا ينم عن خصوصية اللغة الشعرية لديه.

يقول الشاعر :

**وجه تنفس بين الصخر و الماء**

**حيران يحمله درب الهوى النائي**

**عيناه تحترقان، الصبر في يده**

**تميمة...و بقايا قطر أنواء**[2]

المتلقى لما يتذوق مثل هذا المقطع ، يحس بداخله و كأن اللغة تأخذه و ترجعه ، بين مد و جزر، و ذلك يرجع إلى طبيعة اللغة المعتمدة في تكوين لوحة شعرية تتراقص في خضمها الألفاظ و تلعب على الوتر الحساس للقارئ .

يقول الشاعر :

**قرأت بعينيك أوجاع قلبي**

**و لملمتها في عيون الطريق**

---

1 المصدر السابق، ص 20.

2 نفسه، ص 32.

**فطوقني الصبر حين إحترقنا**

**و صرنا رماداً بكف الحريق**

**تقاذفنا موجة من ظنون**

**و يعبرنا طيف روح طليق**[1]

يتمظهر لنا من خلال هذا المقطع التعبير بلغة شعرية فصيحة لا تؤول إلى الغموض و التعقيد بل تصب في إطار السهل الممتنع.

تجدر بنا الإشارة إلى أن "عز الدين ميهوبي" و على غير ما عهدناه عليه، يجنح إلى توظيف اللغة العامية سواء في ديوانه " النخلة و المجذاف " أو " اللعنة و الغفران" إلا انه في ديوان "رباعيات" ترفع عن توظيف العامية و كأنه أعاد النظر في اشتغاله على اللغة .

يقول الشاعر :

**عيونك عامرة بالهوى**

**و روحك متعبة بالنوى**

**و قلبك محترق بالحنين**

**و جفنك من سهر قد هوى**

**و لي خافق هيجته الأماني**

**فمد يديه .. و لكن ثوى**[2]

جاء تصوير الشاعر لعيون محبوبته تصويراً بارعاً تراءئ لنا من خلال مشهد لبست فيه اللغة وشاح الأناقة.

## 2- المعجم الشعري:

يكتسي المعجم أهمية كبيرة في المتن الشعري على أساس أنه يوجهنا، إلى اختيار الشاعر فيما يتعلق بالمفردات، هذا من جهة، و من جهة أخرى الدلالات المتوخاة منها على

1 المصدر السابق، ص 72.

2.م.ن، ص 80.

اعتبار أن للكلمات شقين: استعمال حقيقي و آخر مجازي يضطلع الشاعر من ورائه التعبير عما يروم إليه من زاوية نظره لا من الوجهة الطبيعية.

و الملاحظ على المعجم المعاصر كونه ينهل من ينابيع أخرى، حيث راح الشاعر يشحن قصائده بتيمات الوجدان و الإغتراب و الضياع، فالواقع الحضاري الجديد يفرض حتما معجما خاصاً و جديداً يتكفل بتصوير هذا الواقع و كذا التعبير عليه.

**كما أنه و لكل شاعر حقلاً معجمياً ينتقي منه مختلف الكلمات التي يراها مناسبة للتعبير عما هو بصدد طرحه و معالجته "فالمعجم الفني يختلف في سياق الوعي الخيالي المبدع"**[1].

وفي سياق آخر ، يذهب جان كوهن (Cohen) إلى القول:"**ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة حيث لابد أن يكون هناك إعادة خلق لهذه اللغة داخل القصيدة من خلال تحطيم الأطر الثابتة لها**".[2]

فكان هاجس الشاعر المعاصر إذن، استحداث فضاء واسع تنبع منه شعرية حبلى بالأحاسيس و المشاعر الفياضة، لتعبئة الواقع الجديد و رصد إحباطاته المشوشة، و هذا كله لن يحدث إلا بنزوح القصيدة عن النمط التعبيري المتوارث و الذي تجاوزه الزمن بالضرورة.

فالمعجم الشعري هو لغة القصيدة و الجدول الذي ينتقى منه الشاعر الكلمات التي تشكل لغته الشعرية، كما يخضع لحركة القراءة و التي تخضع لحركة القراءة التي يجريها القارئ في القصيدة ، فهو شكل من أشكال توالد الدلالة كما أنه يخضع لمبدأ الإفادة إذ لا يمكن أن نعد جميع الكلمات معجما بل ينبغي أن نستمع إلى اختيار الشاعر و إلى الأقطاب الدلالية التي يستمد منها معجمه.

إذ هناك ارتباطات معنوية تلتقي عندها مجموعات من الكلمات : **فمجموعة تدل على الزمن،و مجموعة تدل على اللون و ثالثة على الطعام أو الشراب و هلم جراً** .[3]

1 عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته و وظائفه، ص 245.

2 جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 40.

3 شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 58.

و فيما يلي جدول يوضح الحقول المعجمية و التي توصلنا إليها عبر إتباع مبدأ الأسلوبية الإحصائية كما هو موضح أسفله:

| المعجم الوجداني | الطبيعي | الصوفي |
|---|---|---|
| الغربة،الحب،الهوى،الجرح ،العشق،الحنين،الضياع، الفراق، الذاكرة، الروح،الشوق،القلب،الآهات،الأنين،الحرقة الحزن،الدمع،الحلم،العين،المقلة،الجفن. | الليل، النجوم، الصباح، الشمس، القمر، السماء، الجبال، الرماد، الصخر، الماء، النار، الحجارة، الأرض،الرمال، الفجر، النور، الطين، الغيمة،الرياح، الواحة، الشاطئ، الموج، البحر، التراب، الرعد، الضباب. | كأسا لمذنب، الدير،ناسك،ركعة، صلاة، راهبة، سدرة المنتهي، معبداً، مسجدًا،نبياً، تواشيج الهدى،القيامة، الصوفي، الحلاج، سكرة،الروح، البعث، السرمدي، الخمرة. |
| **الحيوان** | **النبات** | |
| الطائر، العندليب، البوم، العنكبوت، المها (أنثى الغزال). | الياسمين، الورد، الشجر، الأوراق، النخل، الزهر، البذرة،النبتة، توت. | |

و فيما يتعلق بتصنيف الحقول الدلالية و الذي يخص اجتماع دلالات الكلمات في معنى واحد نجد طغيان الحقل الدلالي للعشق و الهوى على معظم دلالات القصائد و في الدرجة الثانية يأتي حقل الحزن.

- **حقل الحب:** العشق، الحب، الهوى، القلب، الروح، الفرح، العذاب، الأحلام، الجرح، العيون، الفتنة، الدمع، الحبيب، اللّهيب، الذاكرة.

- **حقل الحزن:** تناجي، الأسى، مثقل بالحزن، ليل مدلهم، غاب الليل، المغيب، أوجاع، احتراق، الجمر، الإنفجار، حسرة، ذبلت، رحيلك.

**المعجم الوجداني: هو معجم غنائي ذاتي يسعى إلى تذوين الموضوع، و يسمه بسمات وجدانية واضحة، تقوم على دوال لفظية رقيقة ناعمة، تنفذ إلى وجدان الملتقى بصورة حدسية، بحكم قربها من ذاته و معايشته الذاتية لها.**[1]

كما عرف سعة انتشار كبيرة بين أوساط الشعراء المعاصرين، و فضلا عن المفردات الوارد ذكرها آنفاً، هناك أيقونات أخرى مستمدة من الطبيعة لها تأثيرها على الوجدان ( البحر، الفوج، النهر، الليل، الغيمة، الشاطئ، .....).

و يظهر ذلك في قول الشاعر:

**توهج حبك في ناظري**

**فأبصرت بحر الهوى الناظر**

**و سافرت في لجة أزبدت**

**و تهت في شاطئه الآسر**[2]

و قوله كذلك :

**أهديك يا مهجتي بعض روحي**

**وأبعث من فرحتي الموسما**

**و أرحل فيك بكل إحتراقي**

**و في راحيتك أذيب الفما.**[3]

لقد شكل البحر في الشعر الجزائري المعاصر رمزاً للرحيل فغدى أيقونة تخدم الشاعر ليعبر عن إحباطاته و هزائمه، فأصبح هاجسه الحلم بمعانقته لأنه السبيل الوحيد الذي ينقله من ذلك الواقع المرير المتردي إلى عالم آخر و يظهر ذلك في قول الشاعر:

---

1 يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ط1، جسور للنشرو التوزيع، 2009، ص09.

2 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 58.

3 م.ن، ص62.

**و سافرت في لجة أزبدت**

**و تهت بشاطئه الآسر**

**فحدث فيروزه قاربي**

**و هام بنورسه خاطري**[1]

نلمس من خلال هذا المقطع، دلالة البحر ألا و هي الرحلة و السفر، و ذلك من خلال اعتماد الشاعر على الفعل (سافرت) و تزداد هذه الدلالة وقعاً، حينما يربط السفر بالتيه و الضياع.

و قوله كذلك :

**على شاطئ النار قلبي تشظى**

**فكانت بقايا القصيد انفجاري**[2]

يقول كذلك:

**تقاذفنا موجة من ظنون**

**و يعبر ناطيف روح طليق**

**لنا قارب صاغ مجذافه**

**فأضحى بتيه الهوى لا يفيق**[3]

يحمل الموج في طياته مجموعة من الدلالات، تصب معظمها في تصوير المأساة و الضياع، وهو من شأنه أن يشحن البنية الدلالية للمقطع بمناخ تشاؤمي، لأن الشاعر أراد امتطاء الموج للرحيل و يظهر ذلك في قوله: ( لنا قارب صاغ مجذافه) كدليل قاطع على رغبته في الرحيل، و تكفلت لفظة (قارب) بتكريس هذه الدلالة.

فرضت المرأة كأيقونة رمزية حضورها في الشعر منذ القدم، حيث دلت على الخصب و النماء و هو ما يمنحها صفة الإستمرارية و الديمومة بامتياز، لكونها رمزاً للعطاء، فراح الشعراء

1 المصدر السابق، ص 58.

2 نفسه، ص 66

3 نفسه، ص72.

يمتاحون من العنصر الأنثوي لإثراء تجربتهم الشعرية فخصصوا لها معجماً خاصا يأخذ على عاتقه رصد الرموز و الدلالات و استثمارها في القصيدة.

و يظهر ذلك في قول الشاعر:

**قرأت بعينيك أوجاع قلبي**

**و لملمتها في عيون الطريق**[1]

و يقول كذالك:

**لعينيك أحمل كل الشموس**

**و كل العصافير و الأنجما**[2]

و قوله :

**عيونك عامرة بالهوى**

**و روحك متعبة بالنوى**

**و قلبك محترق بالحنين**

**و جفنك من سهر قد هوى**[3]

فالمفردات التالية (عينك ، قلبك، جفنك) تدل دلالة صريحة على المرأة، حيث نحى الشاعر نحو تصوير الجوانب الحسية فيها، كجوانب تضطلع بالترميز لها.

و في سياق مماثل يتطلب الشعر في نسقه الدلالي نوعا من الدلالة المكثفة، فالشاعر المعاصر يستغل جل أشكال الرموز و هذا من سيمات الشعر المعاصر، المعروف بسعة إفرازاته الجمالية التي تأبى إلا أن تستثمر الأشياء المحيطة بها سواء الحسية الواضحة أو الباطنية الغامضة.

ومن بين هذه الأشياء، احتفاء الشعراء بالعالم النباتي لماله من دور لإضفاء الجمال، البهاء و الرونق على الأرض، فضلا عن كونه باعثا من بواعث الفرح و المرح.

و يظهر ذلك في قول الشاعر :

---

1 المصدر السابق، ص 72.

2 م.ن، ص 62.

3 نفسه، ص 80.

**أيقنت يا درتي أننا**

**وحيدان في الجنة الساحرة**

**و لم أك أدرك أن يدي**

**ستطلع من وردة فاترة** [1]

و قوله كذلك :

**خبأ اللؤلؤ في راحة عمري**

**بذرة أكبر مني .....من رؤايا**[2]

و في سياق آخر، نلاحظ مدى تعلق الشاعر " عز الدين ميهوبي" برمز النخيل الذي يرمز للإنسان العربي الأصيل الطاهر إلى درجة أنه عنون ديوانه ب " النخلة و المجذاف" ، مما يوضح تشبثه" و تمسكه بجذوره التي يفوح منها عبق الأصالة بعيدا عن عالم المدينة و واقعها الصاخب و المشوش و يظهر ذلك في قوله :

**لك أن تكبر في صحو المرايا**

**آية للشمس نخلا أو مطايا**[3]

كما استعار الشاعر من المعجم الطبيعي رموزا ل،لإنقاذ نفسه، من الغربة التي خيمت عليه، فلجأ إلى الطبيعة للتنفيس عن العقدة التي يحياها، فارتد عن الزمان الراهن، و غدى يعانق المجال الطبيعي و يستنجد به، و ظهر ذلك جليا في عدة مقاطع تصب معظمها في الحلم و المستقبل و السعادة، لتحقيق معادلة الإنسان في علاقته مع العالم الخارجي.

و يظهر ذلك في قوله:

**هي الروح تحمل للأرض ريحا**

**فترتج في راحيتها الجبال**[4]

و قوله كذلك :

**رأيت المدينة دوحا تعرى**

---

1 المصدر السابق، ص 56.

2 م.ن، ص 120.

3 نفسه، ص ن .

4 نفسه،ص 70.

**ووجها يسافر في كل واحة** [1]

و يقول كذلك :

**وجه تنفس بين الصخر و الماء**

**حيران يحمله درب الهوى النائي**[2]

يقول كذلك :

**حتى استحالت كالرماد فجمعت**

**أشلائها و تجملت بالعار**[3]

و قوله كذلك:

**الناس حولي كالحجارة آنست**

**حيران وحدي مثقلا بهمومي**[4]

إمتاح الشاعر من المعجم الصوفي رمز الخمر ، على الرغم من تحريمه في الدين الإسلامي إلا أن الشاعر وظفه، و لكن أي توظيف ؟

حيث استدعى حالة السكر و الغيبوبة اللّذين يحدثهما هذا الشراب إشارة منه إلى الحب الإلهي كباعث حول السكر المعنوي و يظهر ذلك في قول الشاعر:

**تختفي في الصمت أبعاد التمني**

**و الرؤى تخضل في أنخاب خمرة**[5]

نلمس من خلال هذا البيت إخراج الشاعر لمفردة " خمرة " على مستوى المعجم، و ذلك من فضائها المحسوس و العلو بها إلى درجة سامية من الفناء الإلاهي فيضرب مدلولها الجديد بجذوره في عرض اللانهائي المتعالي.

كما شحن مفردة "مسجد" بتيمات دلالية جديدة فضلا عن كونها تنم عن مكان ،تقضى فيه الصلوات الخمس ،إلا أنه مثله كمكان للتوحد و الانحلال في الذات الإلاهية معرضا عن

1 المصدر السابق ، ص 64.

2 م.ن، ص 32.

3 نفسه، ص 30.

4 نفسه، ص20.

5 نفسه ص 114.

الواقع الحقيقي، فراح يستشعر ذلك الخيط الرفيع الذي يتيح له الصعود إلى مدارج الفناء و يظهر ذلك في قوله :

**يانداء الكون إني ناسك**

**هذه روحي إستحالت مسجداً** [1]

كما إستقى الشاعر دلالات التشاؤم و المرارة و التيه، من معجم الحيوان لما له من أهمية في تأكيد المعنى و توضيحه حيث دل البوم على الشؤم، و الطير الذي قص جناحه على العذاب ، و العنكبوت على الضعف و الوهن و يظهر ذلك جليا في قوله :

**رأيت المدينة ريحا تغنى**

**و طيراً هوى حين قص جناحه**[2]

و كذالك في قوله :

**صرت الغريب توحدت أحزانه**

**يبكي و تسكنه خرائب بوُم**[3]

و في قوله :

**إنما العمر ثوان علقت**

**فرحا مُراً بعرش العنكبوت** [4]

كما عبر عن حزنه و بؤسه، بإتكائه على المفردات التي يتم في تعالقها تكريس الدلالة التي يروم إلى تصويرها و التعبير عنها كالليل المدلهم، الأسى، الحزن،..... إلخ.

و يظهر ذلك في قوله :

**تقتفي عيناه أسرار الرؤى**

**و يصلي الليل إما الليل غاب**[5]

---

1 المصدر السابق، ص 102.

2 م.ن، ص64.

3 نفسه، ص 20.

4 نفسه، ص116.

5 نفسه، ص 96.

و عليه يمكننا القول أن الشاعر " عز الدين ميهوبي" شاعر رومانسي لأنه يجنح إلى الإلتحام مع الطبيعة بكل ما يمت لها من صلة ، فعبر بسواد الليل عن حزنه، بالورد عن فرحه، بالنهر عن الإستمرارية و الأمل.

و يظهر ذلك في قوله :

**على كفها ذبلت وردتان**

**فصلت لموتها دمعتان**[1]

و قوله :

**يذوبان في موعد ليس إلا**

**فتهوى الدقائق ملئ المكان**

**و تخضل كل الحدائق ورداً**

**يفتح أكمامه عاشقان**[2]

و قوله كذالك:

**إذا وردة ذبلت في يدي**

**فإن فؤادي لها استنبتا**[3]

**3- التراكيب :**

تكرس اللغة الشعرية مبدأ التوالد و التناسل الدلالي, فعن طريق مدونة لغوية ثابتة يمكننا توليد عدد لانهائي من الجمل، و على هذا الأساس " **التركيب الشعري حركة علائقية بين السطوح و الأعماق، بين الحضور و الغياب، و التحليل التركيبي هو الكفيل بكشف مسافات التحول من الدال إلى الدلالة**".[4]

فأي شخص اكتسب لغته الأم ، يكون قد إستضمر مختلف البنيات النحوية، ينطلق من الجمل النواة ليولد عدد لا متناهٍ من الجمل.

---

1 المصدرالسابق، ص52.

2 م.ن، ص76.

3 نفسه، ص42.

4 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص190.

إذا أمعنا النظر في بنية القصائد في ديوان " رباعيات " نستشف لا محالة المزج و التراوح بين الجمل الإسمية و الفعلية، و بنسب متفاوتة، و إن لم نقل غلبة الجمل الفعلية على اعتبار الحالة النفسية التي تعتري الشاعر، فلما يركن إلى الهدوء و التأمل يستسيغ الجمل الإسمية التي تتسم بالثبات و السكون، و بالمقابل نلمسه يستثمر الجمل الفعلية بكثرة و هو في حالة من السّخط و في مجال استنفار كل ما لديه من قوى، حتى يصور مأساته و غربته الروحية و يظهر ذلك خاصة حينما يؤثر توظيف الأفعال المضارعة كدلالة صريحة على الإستمرارية و الحركة في وصف المعاناة كونه يتألم و يعاني حتى لحظة الكتابة.

فقد تكون الجملة اسمية و قد تكون فعلية و لكل واحدة خصائص مميزة في الاستعمال.[1]

و نستكشف ذلك من خلال القصائد التالية:

فنلاحظ سيطرة الجمل الفعلية إذا ما قارننا ها بنظريتها الاسمية، و ذلك في رباعية "نار"، حيث تواتر الفعل منذ البداية ( بنينا، هوت، عشنا، نزينها، إنمحت، صارت، مشينا، خبت، ضاع، قضى، اكتوت).

و يظهر ذلك في قول الشاعر:

**بنينا بيوتا فلما هوت بنينا قصوراً بأحلامنا**
**عشنا نزينها فانمحت و صارت بقايا بأيامنا**
**مشينا و كل الشموع خبت فضاع الهوى بين أقدامنا**
**فضاع الهوى بين أقدامنا قضى الله ما بيننا واكتوت**
**بنار الهوى نار أشواقنا**[2]

و هذه التواترات المعتبرة للفعل تنم عن تسجيل حضوره القوي كدلالة صريحة على رغبة الشاعر في التعبير عن الأزمة التي يحياها، و بطبيعة الحال كان لها وقع قوي على نفسيته فلم يعرف معنى للهدوء و السكينة فلم يجد أفضل من الفعل يوكل إليه المهمة.

1.عبد الله جبر، الأسلوب و النحو، دط، جامعة الإسكندرية، دت، ص18.

2.عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 38.

وفي سياق آخر، سجلنا حضورا ملفتا للأفعال المضارعة والشاعر يتوخى من ورائها تحسيس القارئ بمعاناته المستمرة ويظهر ذلك في قوله:

**لعينيك تطلع كل الشموس وتفتح أبوابها الأنجم**
**وتشدو طيور الهوى طربا ويعلن أفراحه الموسم**
**وينزع أحزانه متعب ويكبر في ورده البرعم**
**فتحمل عيناك كل الرؤى ويصحو فتى عاشقا يحلم** [1]

وفي قوله كذالك:

**هي الروح تحمل للأرض ريحا فترتج في راحتيها الجبال**
**وتكبر في كل عين سماء و تحنو على القلب شعراً يقال**[2]

يقول الشاعر :

**صرخة تطلع بين شفاهي أنا لا أملك شيئاً يا إلاهي**
**إن ملكت الفرح اليوم فإني مثقل بالحزن ما جدوى التباهي؟**
**ليتني كنت تراباً ليت روحي رحلت كالظل في أي اتجاه**
**أنا لا أملك يا أحباب شيئاً فأقرأوا وجهي على كل الجباه**[3]

يدل هذا المقطع دلالة واضحة على غلبة الجمل الفعلية، لأنها المناسبة للتعبير عن نفس الشاعر المكتئبة و المتأزمة، و من البديهي أن يجنح الحزين البائس للتنفيس عن إحباطا ته، و هذا ما يجعل النص مشحونا بالحركة و التوتر، حيث تختلف وتيرته وشدّته من مقطع إلى آخر حسب توجيه الشاعر، " **فالأسلوب هو طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابةً**"[4].

و لكن هذا لم يمنع من ظهور " الجمل الاسمية " حيث نلمسها تطفوا فوق السطح مقابل ظهور محتشم للجمل الفعلية و هذا ينم عن سكون النص و ارتكانه إلى توقيف الزمن، ليفسح الشاعر المجال أمام الوصف و يظهر ذلك في قول الشاعر:

---

1 المصدر السابق، ص88.

2 المصدر نفسه، ص 20.

3 نفسه، ص 134.

4 نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص130.

**دموع الهوى جمرة لاهبة**

**و طيف الحبيب رؤى هاربة**

**و روحي معلقة في الليالي**

**نناجي دروب الهوى الصاخبة**

**طيور الهوى هاجرت مرتين**

**و عادت بأجنحة شاحبة**

**حبيبتك امرأة من خيال**

**حبيبتك امرأة لاهبة**[1]

و في سياق آخر، لمسنا في بعض المقاطع نوع من النمازج بين الجمل الفعلية و الإسمية حيث تواردت الواحدة تلو الأخرى، ما من شأنه أن يحقق التوازن في النص، فيما يتعلق بالحركة و السكون، فالشاعر لما يكون في إطار الوصف يوظف الجمل الإسمية، ثم ينفخ الحياة فيما وصفه، من خلال بعثه من جديد، و يظهر ذلك جليا في قول الشاعر:

**شفاهك سيدتي ذابلة فهل ترفضين رحيق شفاهي**

**و شعرك عاشقة راحلة ألم تقرئي في خطاي إنتباهي**

**و روحكي بعد الهوى ماثلة فكيف تصدين قلبي و آهي ؟**

**كفى لا تكوني رؤى آفلة فإني عشقتك رغم الدواهي**[2]

و عليه نستشف من خلال هذا المقطع تداخل بين النوعين ( الجمل الإسمية / الفعلية) و يمتزج في ظلهما السكون و الحركة .

كما استعان الشاعر في بناء أسلوبه على الأساليب الإنشائية و الخبرية، حيث نلمس طغيان الأسلوب الخبري و الذي يخرج إلى مجموعة من الأغراض و في مقدمتها السرد و الأخبار.

و يظهر ذلك في قول الشاعر:

**ليلة القرآن نور ظل يسري في سماوات العلى ينبوع سحر**

**تصدع الأكوان من خشية رب يتجلى في تراتيل بفجر**

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص36.

2 المصدر نفسه، ص84.

**أيها الداعي بآيات تهادي كملاك لاح في موكب طهر**[1]

و نحن نقرأ هذا المقطع، نحس بنوع من الطمأنينة تخيم على نفسية الشاعر و هو في معرض الحديث عن ليلة ليست كباقي الليالي، ليلة نزول القرآن عبر رحلة الاسراء و المعراج، و كأن الشاعر خاض غمار تلك الرحلة في محاولة حثيثة منه ليؤكد مرة أخرى على معانقته للماورائي و اللانهائي.

يقول الشاعر :

**صرخة تطلع من بين شفاهي أنا لا أملك شيئاً يا إلهي**

**إن ملكت الفرح و اليوم فإني مثقل بالحزن ما جدوى التباهي**[2]

على غرار الأسلوب الخبري الأول، الذي لمسنا فيه الشاعر هادئاً، ففي هذا المقطع وصل إلى قمة التوتر النفسي و أسمى درجات السخط على الواقع الذي أثقل على كاهله بالأحزان.

يقول الشاعر :

**عطر الآتون قلب المتعب و احتراق المسك أذكى موكبي**

**فاستجار الصمت أرضاً أجذبت وانتشت روحي بكأس المذنب**

**قلت للآتين من عمق المدى هذي أرضي و تلكم سحبي**[3]

اتكأ الشاعر على الأسلوب الخبري ، و كان الغرض منه، وصف الفناء، و الذي ربطه في هذه المرة بالتلويحات الخمرية و استدعاء حالة الغيبوبة من جراء حالة السكر كدلالة صريحة على الإنتشاء.

يقول الشاعر:

**لعينيك أحمل كل الشموس و كل العصافير و الأنجما**

**و أهديك يا مهجتي بعض روحي و أبعث من فرحتي الموسما**[4]

يصر الشاعر في هذا المقطع على الأسلوب الخبري كونه المناسب للتغني بالوطن الذي أخذ عنده حيزاً كبيراً في الوصف، و كان الغرض منه الإصرار على الحب و الوفاء للوطن.

---

1المصدر السابق، ص 110.

2 المصدر نفسه، ص 25.

3 نفسه، ص132.

4 نفسه، ص62.

و فيما يتعلق بالأساليب الإنشائية و التي لمسنا فيها حضوراً معتبراً و في مقدمتها " أسلوب النداء" و الذي ظهر في قول الشاعر:

**يا نداءً من تواشيج الصدى هدهد القلب كطير أنشدا**

**لاح من صومعة الوحي كما نخلة تكبر في عمق المدى**

**كطيوب من شفاه عبقت فانتشى القلب بآيات الهدى**

**يا نداء الكون إني ناسك هذه روحي استحالت مسجداً** [1]

في البيت الأول : يا(أداة نداء)، نداء(منادى)، من تواشيج (جار و مجرور)، الصدى(صفة).

في البيت الرابع : يا(أداة نداء)، نداء(منادى منصوب و هو مضاف)، الكون(مضاف إليه)، حرف مشبه بالفعل(الياء: اسم إن، ناسك: خبرها).

الأصل في النداء أن يخرج إلى غرض لفت الإنتباه فهو ينم عن توجيه الدعوة إلى المخاطب (المنادى) بنية لفت انتباهه و هو ما يمنح له صفة العاقل على اعتبار أنه يتلقى رسالة النداء، و المنادى في البيتين السابقين حكم عليهما الشاعر بنفس حكم العاقل فشكل هذا انحرافا عن المعيار النحوي الذي يفرض في أسلوب النداء قطبين و هما : منادٍ و منادى، و هذا التحليل من البديهي أن نصل إليه كوننا نتعامل مع الشعر الذي **(يولد من المنافرة)**[2]، فعلى الدارس الأسلوبي أن يسعى وراء كشف الانزياح في العلاقات الإسنادية.

يتأكد لنا النداء في البيت الثاني أي الآذان، و ذلك في قول الشاعر(لاح من صومعة) و ربطهُ بالنخلة في قوله (كنخلة تكبر في عمق المدى).

نستشف من خلال ما سبق أن الشاعر في لجوئه إلى المنافرة الإسنادية، إنما توخي دلالات وراء ذلك، لذا جاءت موحية و غير مباشرة وظهر لنا ذلك في قوله ( إنتشى القلب)، ليؤكد في الأخير و عن طريق أسلوب النداء نفسه مدعوماً هذه المرة ب " إن + إسمها وخبرها "

1 المصدر السابق، ص 102.

2. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص29.

، على ترفع روحه في محاولة منه لربط علاقة مع اللامتناهي فلم يجد أفضل من " المسجد" يسقط عليه هذه الدلالة لماله من معاني النقاء و الصفاء و إتحاد الحسي بالمعنوى.

كما ظهر الاستفهام في قوله :

**ما الذي من فرط نسكي أبتنى معبداً أم سدرة للمنتهى ؟** [1]

و في قوله كذلك :

**إن ملكت الفرح اليوم فإني مثقل بالحزن ما جدوى التباهي ؟**[2]

و في قوله :

**قلبك الموعود بالبشرى حزين حنته يا أنت من بالحزن صده ؟**[3]

الأصل في الإستفهام أن ينتظر منه الجواب، إلا أننا و من خلال المقاطع التي أوردناه، لم ينزل منزلته الأصلية بل خرج إلى غرض الإنكار و التعجب من الواقع الذي غيب عنه الفرح، بل و حكم عليه بالحزن و الشقاء.

و بخصوص أفعال الأمر ،فعددها قليل في الديوان مثل:

(تمهل،إنتظر ،تعالي،كوني،توزعي،إستنفري،تمنعي،إرحل،فاكتب)

ويظهر ذالك في قوله:

**كوني القصيدة إن أردت حصاري واستنفري في مقلتيك بحاري**

**وتوزعي بين الضلوع فإنها باتت بحرقتي تهيج ناري**

**وتحسسي قلبي فإن دماءه تعبت وتاهت خطوتي وديارى**

**كوني القصيدة مرة وتمنعي إن شئت سيدتي فذاك الشعاري** [4]

وفي قوله كذالك:

**أنا لا أملك يا أحباب شيئا فاقرؤوا وجهي على كل الجباه**[5]

الأصل في الأمر هو طلب القيام بشيء معين من الطرف لآخر، إلا أن المتمعن في المقطع الأول يستشف لامحالة، خروج الأمر عن غرضه الأصلي في قوله: (كوني، استنفري،

1 المصدر السابق، ص104.

2 المصدر نفسه، ص 134.

3 نفسه، ص118.

4 نفسه، ص24.

5 نفسه، ص 134.

توزعي، تحسسي)، كرغبة جامحة في الحب، فينتقل من العالم الحسى ليعانق هذا العالم المثالي المفعم بالأحاسيس والعواطف المتأججة وبين الشعور بالحب والهرب من الواقع، نلمس في المقطع الثاني استسلام الشاعر وإعلان هزيمته ويظهر ذلك في قوله: (فاقرؤوا وجهي على كل الجباه) وما لدلالة الوجه من الإبانة والظهور كونه الواجهة التي يقابل بها الإنسان غيره .

كما ظهر أسلوب التمني في قوله:

**ليتني كنت ترابا ليت روحي رحلت كالظل في أي اتجاه** [1]

وظف الشاعر لفظة التمني ولم يوظف الترجي ، على أساس أن هذا الأخير ممكن الحدوث، ، بينما التمني يوظف في حالة ما كان الأمر المرجو تحققه مستحيلا وبعيد المنال، وهي رغبة الشاعر في الفناء والزوال ومالفظة (التراب) إلا دليلا قاطعا على ذلك.

وعليه يمكننا القول أن اعتماد الشاعر على التنويع بين الأساليب الإنشائية والخبرية من شأنه أن يبعث حيوية في الأسلوب وحركة معتبرة ، وهو حال الشاعر المعاصر الذي ينحو منحى المساءلة ، أي" **سؤال دائم ، بحث دائم ، وتجاوز دائم**" .[2]

**<u>حركية الأفعال ودلالتها الزمنية:</u>**

سنحاول في هذا العنصر، رصد عدد الأفعال الواردة في الديوان كخاصية أسلوبية مميزة لذالك ينبغي أن نمثلها بالطرق الإحصائية أي بلغة الأعداد والأرقام.

يعد الفعل الدعامة الأساسية الذي يتحكم في نظام الجملة و يأخذ على عاتقه تصوير مختلف الحالات التي تعتري الشاعر و ذلك في مشاهد يسودها السكون حينا و الحركة حينا آخر، و ذلك حسب طبيعة الأفعال في تنوعها بين (الماضي، المضارع، الأمر).

لقد استخدم الشاعر في رباعية " حب" الأفعال الماضية بكثرة حيث بلغ عددها (08) أفعال، بمقابل فعل مضارع واحد (01)، أي بنسبة 99% للأفعال الماضية و 1% للمضارعة.

و هذا الإكثار من استخدام الأفعال الماضية، يحمل دلالة معنية، و هي إحساسه بالحيرة و القلق في واقع لا يتوافق مع مبادئ الشاعر، فأخذ يفتش عن العزاء في واقع آخر هو واقع الحلم، فيلوذ بالمرأة و يشحنها بمشاعر من نوع خاص ترتبط بالأرض و الوطن، أراد من خلال الزمن الماضي أن يسرد لنا مدى حبه للوطن الذي بقي راسخاً في ذهنه و يظهر ذلك في قوله:

---

1 المصدر السابق، ص ن.

2 أدونيس، زمن الشعر، ط5، دار الفكر، بيروت، 1986، ص 102.

**توهج حبك في ناظري فأبصرت بحر الهوى الناظر**

**و سافرت في لجة أزبدت و تفت بشاطئه الآسر**

**فحدث فيروزه قاربي و هام بنورسه خاطري**[1]

فكما سبق ذكره نلاحظ هيمنة الأفعال الماضية (توهج، أبصرت، سافرت، تفت، حدث، هام، أزبدت)، كما تنوعت بين معاني السفر، و الحب.

كما نجد بعض الأفعال الماضية التي تفيد فقدان الأمل في الوصول إلى تحقيق المراد مثل ( ليتني رحلت، استجار، أجذبت) و كمثال عن هذا قول الشاعر:

**ليتني كنت ترابا ليت روحي رحلت كالظل في أي اتجاه** [2]

و قوله :

**فاستجار الصمت أرضا أجذبت**

**وانتشت روحي بكأس المذنب** [3]

كما لمسنا جملة من الأفعال الماضية التي حملت بين ثناياها دلالات التعب و البكاء و الأسى و المرارة و هي تعبير عن الواقع المرير التي يتخبط فيه، و من الأمثلة الدالة على ذلك : (شكت، تعبت، أعيت، بكت، أحجمت، تاهت، إكتوت) و يظهر ذلك في قول الشاعر:

**أعيت فؤادي واحة الأحزان**

**فاخترت من صمت الضلوع مكاني** [4]

و قوله :

**نادت فتاها للهوى فأتاها**

**و شكت إليه بلوعتين فتاها** [5]

أما الأفعال المضارعة التالية (تنهش، تنذر، أنتظر) فهي أفعال تحمل دلالة الإستمرارية في زمن الحاضر و يظهر ذلك في حوله:

**طريقك مفعمة بالملامة و في شفتيك بقايا ابتسامة**

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص58.

2 المصدر نفسه، ص 134.

3 نفسه، ص132.

4 نفسه، ص12.

5 نفسه، ص8.

**حرائق روحك تنهش روحي و تنذر آخرتي بالندامة**

**فأحمل كل الثواني حزينا و أنتظر الوعد حتى القيامة** [1]

كما ظهرت بعض الأفعال المضارعة التي تحمل معاني المستقبل, لأن الشاعر يحلم برؤية واقع أفضل يطلع لحياة أفضل مثل (يقرأ، يطلع، يكبر، يفسر)

و يظهر ذلك في قوله:

**رأته يحدثها صامتا و يقرأ بالصمت أقمارها**

**أشاحت بوجه الهوى عن فتى يفسر بالصمت أقمارها**[2]

بالإضافة إلى جملة من الأفعال المشحونة بالمشاعر النفسية و الانفعالية مثل (يناجي، يلوذ، تصدع، يصد، يجترح).

ويظهر ذلك في قوله:

**تصدع الأكوان من خشية ربٍ يتجلى في تراتيل بفجر**[3]

وقوله :

**يحتمي الناس بظلي لحظة و يلوذ المرء سرًا بالسكوت** [4]

نلاحظ في بعض المواقع من "الرباعيات" ورود الأفعال، بكيفية متعاقبة، متتالية، وهذا ينم عن جمال في النسج و السبك و من ذلك قوله:

**رأته يحدثها صامتاً و يقرأ بالصمت أسرارها**

**مشت خطوة فارتخى ظلها وألهب صمت الهوى نارها** [5]

كما نلمس في الديوان أفعال ماضية و مضارعة، نحس فيها بنوع من الحركة و الدينامية و مثال ذلك:

(غنت، غردت، تحملني، أنسج، ..... إلخ) و من ذلك قوله :

**و سقته من فيض الصبابة مرةً فبكت و غنت للهوى شفتاها**[6]

---

1المصدر السابق، ص48.

2 المصدر نفسه ، ص54.

3 نفسه ، ص 110.

4 نفسه، ص116.

5 نفسه، ص54.

6 نفسه، ص8.

و فيما يتعلق، بتعبير الشاعر " بالفعل" عن المجاز، نسيق الأمثلة التالية: (ملكت الفرح، تحمل الشموس، علقت فرحاً، أيقن الوجه، تملأ الدنيا، تفتح الكون، يذوب العمر، يحمل القلب، ينجبس النبع، يحمل الوحي، و يظهر ذلك في قوله:

**إن ملكت الفرح اليوم فإني مثقل بالحزن ما جدوى التباهي؟** [1]

و قوله :

**يورق الوجد و تخضل الأماني مجمراً يجتث-حين الوجد-ركعة**[2]

و الجدول التالي يمثل إحصاء لنسبة الأفعال الواردة في الديوان:

| المجموع / النسبة | مجموع الأبيات | مجموع القصائد | مجموع الأفعال المضارعة | مجموع الأفعال الماضية | مجموع أفعال الأمر | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | 248 | 62 | 233 | 251 | 18 | 502 |
| **النسبة حسب عدد الأفعال بأزمنتها الثلاثة** | | | %46.41 | %50 | %3.59 | %100 |

نستنتج من خلال هذا الجدول، غلبة الأفعال الماضية حيث مثلت 50 % من مجموع الأفعال العام، ففي هذا المقام علينا أن ننوه بالزمن الشعري:

-**<u>زمن القصة:</u>** " **يظهر لنا من خلال انتظام المادة الحكائية ضمن حدود إشارات زمنية**" [3] فهو يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث: (أ،ب،ج).

-**<u>زمن السرد:</u>** هو الزمن الفني المفتعل الذي يخلقه المبدع، يتكفل القارئ بكشفه عن طريق إعادة ترتيب زمن القصة الحقيقي أي عن طريق " **ترتيب الأحداث أو المفارقات الإرجاعية أو الإستباقية التي تتم على مستوى الحكي** " [4]

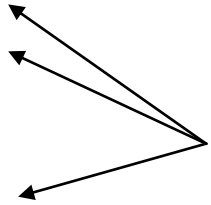
و يمكن أن نمثله بالخطط التالية :

1 المصدر السابق، ص134.

2 نفسه، ص130.

3 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص89.

4 المرجع نفسه، ص91.




**الماضي:** يجسد لحظات الحلم في معانقة واقع مثالي.

**الحاضر:** يجسد اليأس و فقدان الأمل و يظهر من خلال إستسلامه للحزن.

**المستقبل:** نلمس فيه بصيصاً من الأمل يحذو الشاعر في بلوغ واقعه المنشود.

**التقديم و التأخير:**

يتبوأ "التقديم" **كسمة أسلوبية أهمية كبيرة في الدرس النحوي، حيث يظهر بالتحديد " من خلال التركيب"**[1]

و عليه، يراد " بالتقديم و التأخير" أن تخالف عناصر التركيب ترتيبها الأصلي في السياق، فيتقدم ما الأصل فيه أن يتأخر و يتأخر ما الأصل فيه أن يتقدّم، فالأصل في البناء التركيبي لعناصر الجملة أن يتقدم الفعل على الفاعل و المفعول به، إلا انه قد تنزاح الجملة عن نظامها العادي.

تتميز اللغة الشعرية عن سائر اللغات، بجملة من السمات التي تحقق لها الفرادة و لعل أهمها مبدأ الإنزياح، الذي يحسب لها كمزية، خاصة من ناحية الإستثمار الجمالي، فكانت له هذه الأهمية الكبيرة في الدرس البلاغي.

و في السياق نفسه، إهتم "جان كوهن" "John Cohen" بالمعنى العميق للألفاظ و ذهب إلى القول : **" ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة حيث لابد أن يكون هناك إعادة خلق لهذه اللغة داخل القصيدة من خلال تحطيم الأطر الثابتة لها".** [2]

ومن خلال دراستنا لديوان " رباعيات " لاحظنا وجود مواطن للتقديم و التأخير و يظهر ذلك جلياً في قصيدة "أسى".

يقول الشاعر:

**و سقته من فيض الصبابة مرة فبكت و غنت للهوى شفتاها** [3]

حيث كان بإمكانه أن يقول :

1 فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللغوي، تر: العيد دودو، ج2، دار الحكمة، فيفري، 2000، ص 163.

2 جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 40.

3 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص8.

فبكت و غنت شفتاها للهوى، فحصل تقديم للجار و المجرور على حساب الفاعل.

و يقول كذلك :

**قالت : عيوني بالسهاد تكحلت قال : احمليني كي أذيب أساها** [1]

و كان الأجدر من الناحية النحوية قوله : تكحلت عيوني بالسهاد، حيث تقدم كل من الفاعل (عيوني)، و تأخر الفعل (تكحلت)، و قد تعمد الشاعر هذا الإخلال بالنظام لئلا يختل نظام الروي و القافية أي مراعاة للنظم الموسيقي.

يقول الشاعر:

**الناس حولي كالحجارة آنست حيران وحدي مثقلاً بهمومي** [2]

نلاحظ في هذا البيت تأخر الفعل " أنست" و ذلك للاهتمام بأمر المتقدم و هو "الناس".

و قوله كذلك :

**حتى القصيدة سافرت في صمتها و الروح تاهت في رياح سموم** [3]

نلاحظ تأخر الفعلين (سافرت، تاهت) على فاعليها (القصيدة، الروح).

كما تأخر الفاعل في قوله :

**طيور الهوى هاجرت مرتين و عادت بأجنحة شاحبة** [4]

فالأصل في الجملة :

هاجرت طيور الهوى مرتين.

و قوله :

**رحيلك يتبعني يا فتى و هجرك طال تعود متى؟**[5]

نلمس في هذا البيت تأخر أسلوب النداء و الأصل فيه الابتداء فنقدره على هذا النحو:

يا فتى يتعبني رحيلك .

كما تأخر الفاعل في قول الشاعر :

---

1 المصدر السابق، ص نفسها.

2 نفسه، ص20.

3 نفسه، ص.ن.

4 نفسه، ص 36.

5 نفسه، ص 42.

**و جهك المتعب أعيته الفيافي يسأل الرمل فتذروه السوافي**[1]

فكان الأصل أن يقول: أعيت الفيافي وجهك المتعب.

**التـــــــــكـــــــــرار:**

يعد التكرار من أهم عناصر التشكيل الإيقاعي في الشعر المعاصر، حيث أصبح مفتاحا هاما لفهم النص و كأبسط تعريف له << **هو الشيئ نفسه يعود مرّات و مرّات**>> [2]، وينم عن صبَّ الشَاعر بؤرة إهتمامه على صيغة معنية و تقول في هذا الصَّدد الباحثة "نازك الملائكة" << **التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشَاعر أكثر من عنايته بسواها**>> [3]

كما يتعلَق التكرار بعدَة مستويات في النَص الشعري بدءً بأصغر وحدة أي الحرف إلى الكلمة ، فالصَيغة ، فالتكرار اللَغوي متعلَق أساسا بالبنية الإيقاعية للشعر، كما يتحكم فيه الشَاعر عن قصد و هو يروم إلى غايات فنيَة و جمالية معيَنة مسَطرة من قبل داخل نصَه الشّعري .

بما أنَ التكرار يساهم مساهمة مباشرة في تأطير الجانب الموسيقي في القصائد، فقد عني الشَعراء بهذا الجانب و راهنوا على توفيره في أشعارهم.

وفي سياق مغاير، إذا سلّمنا بسعي الشّاعر وراء توفير هذه السّمة الأسلوبية في نصّه الشّعري يجب أن يكون على وعي و تمثّل جمالي، لأن التكرار سلاح ذو حدين ذلك لأنَه إذا لم يركن إلى المصاف الفنَي يصبح عبئًا على النَص الشعري بل ويعمل على تجريده من حلاوته و طلاوته << **ففي وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التَوازن الهندسي و يميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيله بكفَة ميزان**>>[4].

1.المصدر السابق، ص 122.

2فيليب مانغ، نسق المتعدد، تر: عبد العزيز بن عرفة، ط1، دار الحوار للنَشر، سوريا، 2003، ص 25

3 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 3، منشورات مكتبة النَهضة،1967، ص 242.

4 نفسه، ص 244.

و من خلال التمعَن في المجموعة الشعرية ( رباعيات) لاحظناسعة توظيف واسعة للتكرار خاصة منه تكرار المفردات و تكرار بعض فنون البديع كالجناس مما ساهم بشحن قصائده بالأنغام المعبّرة.

و بالتالي يعد من أهم المنابع التي ينهل منها الشاعر ليحقق في نظم قصائده الموسيقي الشّعرية الدّاخلية و نقصد هنا تواتر الحروف في الكلمة أو الصّيغ.

ويظر ذلك في قول الشاعر:

**رمت قلبها في الشَراك فتاها**

**فلمَا دنت ضاع منها فتاها**[1]

حيث نلاحظ في هذا البيت تكرار لفظة فتاها مرَتين و هو تكرار مزدوج الوظيفة فهو من جهة حقق إيقاعا إضافيا للبيت و من جهة أخرى يعكس أهمّية هذه السّمة الأسلوبيَة في توضيح المعنى و توكيده، و في هذا المقطع ورد تكرار من نوع التكرار الضدّي في الدلالة.

يقول الشاعر :

**على موعد يلتقي العاشقان**

**كطيرين في واحة يرقصان**

**و تخضَل كل الحدائق وردًا**

**يفتح أكمامه عاشقان**[2]

نلاحظ في هذين البيتين تكرار لفظة " عاشقان " ساهم إلى حدّ كبير في خلق جمالية معَيّنة و إضفاء دينامية و حيوية على المقطع الشّعري.

**و الجدول التالي يمثل إحصاء لتكرار الكلمات في الدَيوان:**

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الهوى | حبيبك | وجـــه | نجم | شمس | وردة | العمر | الخطى | القلب | آيـــة |
| 18 | 12 | 14 | 8 | 12 | 5 | 16 | 15 | 30 | 6 |
| أهة | ليل | المذنب | روحى | شفاهك | طير | لؤلؤ | الحزن | الأرض | الماء |
| 3 | 15 | 2 | 15 | 5 | 15 | 3 | 7 | 5 | 2 |

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص74 .

2 المصدر نفسه، ص 76 .

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| حيران 2 | الرؤى 6 | الجمر 6 | نار 6 | الموت 2 | طيف 2 | ظل 5 | شاعر 3 | سفينة 2 | صباح 4 |
| واحة 5 | الموسم 3 | العيون 16 | السماء 4 | الرَيح 4 | أسرار 4 | فتـــى 3 | الصَمت 7 | رحيلك 3 | البروج 2 |
| جواب 3 | لاهبة 2 | أفراح 2 | ميلاد 2 | دمعة 3 | | | | | |

و فيما يتعلق بتكرار الصَيغ لمسنا ظهورها في بعض المقاطع من الدّيوان لكن بنسبة أقل مقارنة مع تكرار المفردات و ذلك في قول الشاعر:

**رأيت المدينة دوحا تعري**

**ووجها يسافر في كل واحة**

**رأيت المدينة ريحا تغني**

**و طيرا هوى حين قص جناحه** [1]

و قوله كذلك:

**قالت وريقات الخريف أعاشق**

**هذا المعنى... أم شتات ظنون؟**

**أحجمت عنها و اهتديت إلى رؤًى**

**كانت لنجمات عشقن عيوني**

**قالت وريقات الرَبيع أعاشق**

**هذا المعنى؟ قلت بعض جنوني**[2]

1 المصدر السابق، ص 64

2 نفسه، ص 14.

و هذا من شأنه أن أضفى جرسا موسقيا عذبا فضلا عن ربطه بالمضمون.

أما بالنَسبة لتكرار الحروف ففي قصيدة " ضياع " نلمس تكرار حرف الميم و اللام (7) مرَات وحرف العين (2)مرَات، الباء (4) مرات و حرفي النون و الدّال (2)مرَات، الكاف (2) و القاف (2) مرَات، الفاء (3) مرَات، الهاء (10) مرَات، السين(4) مرات.

و المعروف عن صوت القاف كونه شديد الوقع مما أضفى على المقطع موسيقي قويّة صاخبة، امّا صوت السين العالي الصفير والحاد الجرس اضفى صبغة خاصة على التَشكيل الموسيقي، ولعلَ أكثر الحروف تكرارً في هذه الرباعية و في الدَيوان ككل هو حرف الهاء كدلالة صريحة على الآهات التي يطلقها الشَاعر بغرض التنفيس على نفسه من جراء الهموم التي أثقلت على كاهله.

و على هذا الأساس يلعب تكرار الحروف دورا مهما في بعث الموسيقى الدَاخلية و بالتالي إصفاء قيمة نغمية تؤدي لا محالة إلى تزويد النص الشَعري بالجرس الموسيقي العذب من جهة و توكيد المعنى من جهة أخرى .

## 4- الإيقاع:

يضرب إرتباط الشعر بالموسيقى جذوره في القدم حيث كان الشعر العربي القديم على صلة قوية بالإنشاد و الغناء، حيث يقال أن أوّل منشد للشعر، كان ينشد الشعر بما يتناسب مع حركات الناقة.

فالإيقاع دور بالغ الأهمية، لا يغض الطّرف عنه, لما له من علاقة مباشرة تصب في تمييز الشعر عن النّثر.

لعل أقدم تعريف للشعر عند العرب، هو الكلام الموزون المقفى، و يعد هذا الأخير قاسما مشتركا بين جملة النّقاد، يذهب " ابن طباطبا" إلى القول: " **للشعرالموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و ما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه... و إن نقص جزء من إجزائه**

**التي يكمل بها، و هي إعتدال الوزن و صواب المعنى، و حسن الألفاظ كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه"**[1]

نستنشق من وراء هذا القول أن " ابن طباطبا" كغيره من النّقاد العرب القدامى يمتح من المقولة التي تؤمن أساسا بالإرتباط الوثيق بين الشعر و الإيقاع، فضلا عن إعتباره لهذا الأخير الرّكيزة الأساسية قي تحديد إجادة الشعر من عدمها.

و في سياق آخر، هناك من ربط بين الإيقاع و التخيّل و من بينهم "حازم القرطانجي " حيث ذهب إلى القول: " **أن الشّعر يتألّف من التّخاييل الضرورية و هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، و تخاييل مستحبّة و أكيدة و هي تخاييل اللّفظ في نفسه و تخاييل الأسلوب، و تخاييل الأوزان و النظم**"[2].

نفهم من هذا التّعريف، كون الإيقاع عنصر قار من العناصر المهمّة و المكونّة للنسيج الشعري، بالإظافة إلى تظافره مع الألفاظ و المعاني لتشكيل لحمة الشّعر الخيالية:

تعد قضيّة النبر من القضايا الشائكة و التي أثيرت حولها الكثير من التساؤلات، من منطلق أن الشّعر العربي هل يقوم على أساس كمي أم أساس نبري؟ أم يقوم عليهما معا، و قد تناول الباحث "كمال أبو ديب" هذه المسألة في مؤلفه الموسوم ب " البنية الإيقاعية للشّعر العربي" فالإيقاع لديه لا يرتبط " **بالقيمة الكمية للكتلة الوزنية و لا بالقيمة الكمية للوحدات الوزنية التي يمكن أن تنقسم إليها الكتلة، و إنما بحيوية داخليةأعمق هي النبر، و الذي يضع الشاعر على نوى معينة من البيت**"[3].

فالإيقاع عنده ينم عن التفاعل المتوخي من خلال إختكاك النبر و الكم، حيث يمثّل عنده: " **الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقى في الحساسية المرهفة و الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية**"[4].

---

1 ابن طباطبا العلوي، عيار الشَعر، ص 53.

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص89.

3 كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 230.

4 المرجع نفسه ص 231.

كما ذهب النقاد العرب القدامى إلى الإقرار بفكرة مفادها، لكل غرض من الشعر ما يناسبه من الوزن " **فمنها ما يقصد به الجد و الرصانةو ما يقصد به الهزل و الرشاقة، و منها ما يقصد به البهاء و التفخيم و ما يقصد به الصغار و التحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان**"[1].

في حين أن "الجاحظ" ذهب إلى الربط بين اللفظ و المعنى في دعوة لمطابقتهما ليكتسى العمل الفني قيمته " **فالبليغ من كان لفظه في وزن إشارته، و معناه في طبقة لفظه**" [2]

يعد الوزن و القافية دعاميتن أساسيتين يقوم عليهما الشعر " **فهما ركنان أساسان من أركان القصيدة العربية أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما و هما حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي يقيسها العروض وحده**" [3]

مما لا يختلف عليها أن أول نقطة تشكل الفيصل بين الشعر و النثر هو عنصري الوزن و القافية فضلا عن كونها صفتين لصيقتين بالشعر مما دفع النقاد القدامى إلى الإعلاء من شأن الوزن حيث يعدان " **من جملة إنزياحات النص الشعري**". [4]

ذهب الباحث " إبراهيم رماني " للقول: " **لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن و القافية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعداه إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة (التقابل، التكرار، التوازي، التنويع، اللازمة...)أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، سواء تعلق الإيقاع بالضلال النغمية الدلالية بمفرده أم بموضعه في سياق الجملة و المقطع، أم قيامه في النص بأكمله** ".[5]

أي أنه لم يعتبر الوزن مرادفا للإيقاع فحسب بل اعتبره عنصرا من العناصر المهمة القائمة على تشكيله، فضلا عن الجوانب الأخرى و المتمثلة في الإيقاع الداخلي الذي تؤطره اللغة في القصيدة، وهذا من شأنه أن يقودنا إلى التفريق بين الوزن و الإيقاع، فما الوزن إلا عنصرا من عناصر النسيج الإيقاعي.

---

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.91

2 الجاحظ، البيان و التَبيين، ط7، تح: عبد السَلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1961،ص53.

3 يوسف بكار، بناء القصيدة في النَقد العربي القديم، دط، دار الأندلس للنَشر، بيروت، لبنان، ص 158.

4 أحمد محمد ويس، الإنزياح في التَراث النَقدي والبلاغي، دط، اتحاد الكتاب العرب، دت ، ص 91.

5 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،ص 207

و في سياق آخر، ركز الشعراء على العنصر الموسيقي في قصائدهم و هو ما دفع باللسانيين إلى تعريف الإيقاع بقولهم: " **ما نسميه إيقاعا هو الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونهامختلف العناصر النغمية...**".[1]

و عليه لا تعتبر التفعيلة و حدة الإيقاع الرئيسية، بل البيت كله، فالتفعيلات ليس لها وجود مستقل عن بنية العلاقات في القصيدة و إنما تدخل في علاقة متواشجة مع نسيج القصيدة و هي في هذا شبيهة بعلاقة البيت مع غيره من البيوت الشعرية.

كما يعتبر الإيقاع عنصرا لا يدعي الشعر الخلو منه، بل و يتميز من خلاله عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى و في مقدمتها النثر و للتأكيد على هذا التوجه ذهب " قدامة بن جعفر" إلى القول: " **الشعر قوا موزون و مقفى دال على معنى**".[2]

نستشق من خلال التعريفات التي أوردناها، تغير النظرة تجاه الإيقاع عل أساس أن الرؤية التقليدية إعتبرته العنصر المهم في القصيدة و هو ماإصطلح عليه " الخليل بن أحمد" بعلم العروض حين قدم نموذجا واضح المعالم تقاس على إثره القصيدة في مدى تجاوبها مع هذا النظام الذي يقر أولا و قبل كل شيء بمراعاة الوزن، فعمد الشعراء إلى تطبيق هذا السنن العروضي لكون هذا الأخير يخول لقصائدهم التصنيف في زمرة الشعر.

و على النقيض من هذا المنحى، نلمس مع الشعر الجديد في إطار التجربة الحداثية كون الشاعر لا يرسي المعطى، على أساس أنه سعي إلى كسر السنن المألوف، فلم يشترط أن يكون الوزن هو العنصر الأساس فجنح إلى البحث عن نموذج أكثر رحابة للحد من وتيرة الرتابة و الجمود اللذين يطبعان النموذج الكلاسيكي من خلال كسر معمارية بنيته الإيقاعية، و السعي وراء بنية جديدة تنحو منحى المساءلة على الجديد بالإضافة إلى مسايرتها لإيقاع الواقع الجديد هذا من جهة، و من جهة أخرى هذا لا يعني إنكار الشعراء للتفعيلات الخليلية فقد حافظو على: " **التفعيلة كوحدة بنائية،، يمكن للشاعر توظيفها بحرية، و تنبع من قلب التجربة في حركيتها النفسية و الجمالية**"[3]

1 مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة،ص 201.

2 قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، ص 150.

3 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،ص 209.

يعتني الشاعر عناية كبيرة باختيار الألفاظ و كذا التراكيب المناسبة لإحتواء أفكاره و هو الحال نفسه بالنسبة للوزن، حيث أن إختياره: " **له وظيفة أسلوبية تتجلى في علاقة الوزن بموضوع القصيدة و مضمونها، و من هنا يكون الوزن شيئا واقعا على جميع اللفظ الدال على المعنى، فاللفظ و الوزن و المعنى تأتلف فيحدث من إئتلافهما بعضهما إلى بعض معان يتكلم فيها.**[1]

و هذا ينم عن تظافر جميع مستويات اللغة و الإيقاع لتحقيق غاية الشاعر المنشودة ألا و هي الغاية الشعرية، فالشعر في نهاية المطاف كلام موزون يتولد مع الإيقاع.

و في سياق مماثل يكسب الباحث " أدونيس" الإيقاع صفة الشمولية التي تحقق له سمة الجمالية و كذا الفنية فهو " **نبع و الوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، الإيقاع يشمل الكلمات و تجاورها و تجاور الحروف و تنافرهاأو علاقة بعضما ببعض، كما يحتوي على الموسيقى الخارجية و على الموسيقى الداخلية و هو ما يجعل من الوزن تآلفا إيقاعيا معينا و ليس الإيقاع كله**"[2]

فالبنية الإيقاعية وحدها لا تكفي لجعل القصيدة تصب في مصاف الشعر بل يشترط إقترانالإيقاعو تظافره مع العناصر اللغويةو التركيبيةالأخرى التي تصنع في تآلفها و تعاضدها جوهر القصيدة.

سنحاول البحث في جانب البنية الإيقاعية عند الشاعر " عز الدين ميهوبي" في ديوانه " رباعيات"، و الوقوف على كيفية توظيفه لعنصر الإيقاع و مختلف العناصر المنضوية تحته من بحور و قافية.

**تستنيم القصيدة الميهوبية إستنامة قصوى، إلى النظام الخليلي العمودي القائم على تناظر الشطرين و إنتهاء كل بيت بعلامة إيقاعية مطردة عموما**"[3]

1 حسين تروش، التظافر الأسلوبي، ص 133.

[2] أدوبيس، زمن الشعر،ص 164.

[3] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 150

لقد جاءت قصائد الديوان موزونة و إيقاعها ينضوي تحت النظام الذي أقره الخليل فضلا عن تميزها بوتيرة عالية من التكثيف الدلالي.

إن الحديث عن الشعر يجرنا لا محالة إلى تناول الجانب العروضي في تحليل المظاهر الإيقاعية و في مقدمتها البحور الشعرية و كأشمل تعريف لها هي " **الأوزان التي نظم بها العرب أشعارهم**"[1]

و فيما يلي سنتطرق إلى أهم البحور التي وظفها الشاعر في نصه الشعري: تعرف البحور الصافية ذات التفعيلة الأحادية سعة توظيف معتبرة في المتن الشعري الجزائري المعاصر، يروم الشعراء من ورائها إلى الإبتعاد عن التعقيد في بنية التشكيل الإيقاعي، و هذا ينم عن نزوع القراء في هذه الفترة إلى مناشدة البساطة و اليسر، كما إستثمروا و في المقابل البحور المركبة الثنائية القطب.

يقول الشاعر في رباعية " ليلة":

**ليلة القرآن نور ظل يسري**[2]

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

فاعلا تن فاعلاتن فاعلاتن

في سماوات العلى ينبوع سحر

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إتكأ الشاعر في هذه الرباعية على بحر الرمل و هذه تفعيلاته :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن:فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.

و هو من البحور الصافية التي تميل إلى السهولة و تتميز بإيقاع سهل و سريع.

[1] عبد الرَضا علي، موسيقى الشعر العربي، ط 1، دار الشؤوق للنشر، 1997، ص 16.

2 عيزالدين ميهوبي، رباعيات، ص 110.

يقول الشاعر في رباعية " ضياع":

**رمت قلبها في الشراك فتاها**[1]

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

فعولن مفاعيل فعل مفاعل

فلما دنت ضاع منها فتاها

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

فعولن مفاعيل فعلن مفاعل

هذا البيت من بحر الطويل المعروف بطول نفسه و سعته في إحتواء الخلجات النفسية للشاعر التي لا تنصب، فجاء ملائما لحالة الوصف فاتكأعليه في التعبير عن معاناته من الغربة و التيه اللذين ما فتآيخيمان على الشاعر.

كما ظهرت فيه جملة من الإنزياحات و التي تمثلت في " الزحافات و العلل" " **فاستقامة الوزن أو عدم إستقامته لا يعود إلى الكم الذي تؤثر فيه الزحافات و العلل تأثيراظاهريا فقط، إلا إذا نتج عن هذه الزحافات و العلل فقدان النواة الموسيقية التي تحمل الإرتكاز**" [2]

ففي البيت الأول لمسنا جملةمن الإنزياحات تمثلت في: حذف الساكن الأخير من تفعيلة " مفاعيلن"

مفاعيلن.....مفاعل

حذف السامن الثاني و الأخير من تفعيلة " فعولن":

فعولن.....فعل

و الشيء نفسه يقال عن تفعيلة "مفاعيلن":

مفاعيلن.....مفاعل.

1 المصدرالسابق،ص 74,

2 محمد مندور، في الميزان الجديد، ط1، مؤسسة بن عبد الله للنشر، 1997،ص 264.

يقول الشاعر:

**سألت الصباح عن الشمس ذابا..... و أصبح في لحظة شمعتين** [1]

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

فعولن مفاعل فعلن مفاعل فعول مفاعيل فعلن مفاع

فالملاحظ على هذا البيت كونه إعترته جملة من الإنزياحات و الجوازات و تمثلت في:

حذف الساكن الثاني و الأخير من تفعيلة مفاعيلن:

مفاعيلن.....مفاعل

حذف المتحرك و الساكنين الأخيرين في تفعيلة مفاعيلن:

مفاعيلن..... مفاع

و تجدر بنا الإشارة ، إلى أن جل أبيات الرباعيات في الديوان تخضع و بنسبة متقاربة لمبدأ الطول و القصر، على اعتبار أن الشاعر عز الدين ميهوبي و على الرغم من كونه شاعرا معاصرا إلا أنه دخل غمار تجربة تعد فريدة من نوعها على الصعيد الفني حين عقد علاقة بالشكل التقليدي للقصيدة من الناحية الفنية و المعروف خضوعها لإيقاع العروض الخليلي.

**القافية:**

تحتل القافية دورا بارز الأهمية إلى جانب الوزن الشعري، فهي مجموعة من الأصوات التي يتردد تكرارها لتشكل في الأخير عنصرا مهما من عناصر الموسيقى الشعرية، و هذا التردد الصوتي يطرب له أذن المتلقي من خلال تقفية أواخر الأبيات الشعرية.

و هذا ما لحظناه في ديوان " رباعيات" حين إعتنى " عز الدين ميهوبي" بجانب القافية ليؤكدعلى التأثير النغمي للإيقاع هذا من جهة، و من جهة أخرى العزف على الوتر الحساس للمتلقي الذي يستسيغ و يحبذ الرسالة التي يتلقاها أن تكون على وقع سنفونية إيقاعية.

1 عيزالدين ميهوبي، رباعيات، ص 68.

و نظرا لهذه المكانة التي تحتلها في التشكيل الإيقاعي، إعتبرها النقاد القدامى جانبا مهما يساهم في إضفاء وظيفة الشعر الجمالية فأجمعوا على فعاليتها و قد ظهر ذلك من خلال ما أقروه من مقولات و قناعات عبروا من خلالها عن إحتفائهم الكبير بها.

و في سياق آخر يمكن إعتبار أن للقافية تأثيرين، سلبي و إيجابي، فإذا كان الأول يصب في المصاف الفني و الإستثمار الجمالي، فإن الثاني من شأنه تجريدالشعر من سحره العفوي و تأثيره التلقائي ليصبح قابعا تحت تأثير سلطان القافية " **فالقصيدة تفقد مصداقيتها خاصة حينما تزرع قافيتها بشكل غير طبيعي فتبدو كأنها تملأ فراغا وزنيا، لذلك يمكن حذفها دون إحداث أي تغيير أو إضعاف في معنى البيت**" [1]

و هذا ما يجعل من الشاعر متصنعا، يلهث وراء الصنعة اللفظية و يحرص على إتقانها بعيدا عن الحرية و الفسحة اللّتين يتميز بهما الشعر بصفة عامة.

و قد عبر الباحث إبراهيم أنيس عن الدور الذي تلعبه القافية و لا يستطيع أي أحد الإدعاء بصرف معالجتها و تناولها في خضم حديثه عن التجربة الشعرية، " **تكون جزءا مهما من الموسيقى، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن**" [2]

و على النقيض من هذا كله، و في ظل التجربة الحداثية، أصبحت القافية لا تفرض قسرا على الشاعر، و هذا الأخير أأصبح لا يعترف بسلطانها فتبنى طريقة جديدة في التعامل معها، و هذا لا يعني إستغناؤه عنها و إنما الإعراض عنها من منطلق صورتها القديمة، فأصبح الشاعر يتوخى إستثمار نوع القافية المتحررة، حيث أصبحت: ط النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية من حيث أنها النهاية التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع" [3]

1 بشير توريرت، الحقيقة الشعرية،ص 479.

2 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط3، مطبعة الأنجلو المصرية، 1965، ص246.

3 حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، دط، الهيئة المصرية العامة، 1989،ص74.

و على النقيض من هذا كله، ففي إطار الشعر الحديث، أصبحت القافية لا تفرض قسرا على الشاعر، فهذا الأخير حر في تبنيه لطريقة معينة جديدة يتعامل عن طريقها مع بنية التشكيل الإيقاعي و على هذا الأساس يصبح الوزن لازماللشعر في حين أن القافية " **ليست من ضروراته خصوصا إذاكانت كالقصيدة العربية، ذات الروي الواحد و التي يعدها أتباع هذا الموقف قيدا من حديد يعيق إنطلاق شعراء العربية**" [1]

و في سياق آخر، تساهم القافية في الشعر في خلق موسيقى شعرية للنص فهي " **مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا، يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، و يكون في نهاية أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها** " [2]

يمكننامن خلال ما تقدم أن نصيغ رؤية واضحة المعالم، مفادها أننا نجد التباين واضح حول تبني النظرة تجاه عنصر القافية، فيمكن اعتبار وجودها يضفي شيئا إضافيا على بنية الشعر و تشكيله بصفة عامة هذا من جهة، و من جهة أخرى يمكن اعتبار حضورها الذي يشد الخناق على الشعر بمثابة عرقلة حقيقية للقصيدة بصفة خاصة و للشعر بصفة عامة.

و نلمس عند الشاعر " عز الدين ميهوبي " قدر فذة على تطويع المفردات اللغوية عن طريق المقاربة المحترفة لأصعب القوافي بمهارة منتهية النظير، كل هذه المعطيات من شأنها أن تقدم قصيدة منسجمة مع الموضوع المطروق إليه فضلا عن إعتمادها على البناء النفسي و في الوقت نفسه يحافظ على موسيقى الإيقاع، و هذا إن دل على شيء إنما يدل على القدرة على التحكم في زمام الأمور من خلال التمكن من الإحاطة بجملة من الجوانب المتعلقة أساسا بجسد و روح الشعر بصفة عامة، ألا و هما الوزن و القافية.

فاختياره لسنن القالب الخليلي من شأنه أن يرضخ أمام قوانينه المعروفة و المتمثلة أساس في وحدة الروي و القافية و يظهر هذا في قول الشاعر:

**يسامرها الحزن في وحشة.....وحيدا على كفة غيهب**

1 خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير و النقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان،1995 ص118.

2 حسين تروش، التظافر الأسلوبي، ص 145.

0/0/

**و ينسج أيامه قصة.....يرددها قلبه المتعب**

0/0/

**فيبكي و تهتز أيامه.....و يعلم أن الهوى ملهب**

0/0/

**و حين تسافر في روحه.....شموس، يقول من المذنب** [1]

0/0/

ففي هذا المقطع يتمظهر لنا جليا الإختفاء بالقافية الموحدة و كان ذلك في سكونين مفصولين (0/0/) و هي قافية المتواتر و هي ما كان بين ساكنيها حرف مد متحرك، كما نلمس في هذا البيت حضور روي موحد ممثل في حرف (الباء)، و كما هو متعارف عليه، " الباءّ" من الأصوات الإنفجارية المجهورة التي تحدث صدى ذاوقع ليس بالهينذ، فلم يأت إستثماره عفويا، و إنما مقصودا توخي من ورائه الشاعر تحقيق جملة من الغايات الفنية و الجمالية، كما أن تكرار حرف الروي " الباء" يتسم بتأثيره الإيقاعي في نفس المتلقى، لكونه أيقونة سمعية تجس نبض المرسل إليه.

يقول شاعر:

**على كفها ذبلت وردتان فصلت لموتهما دمعتان**

**و أعلن طير الهوى موته و سافرت الشمس قبل الأوان**

**وغطت بأنملها برعما توهج ملتهفا بالأمام**

**فعادت و في قلبها آية و من شفتيها دنت بسمتان** [2]

1 عيزالدين ميهوبي، رباعيات، ص44.

2 المصدر نفسه، ص 52.

نلمس في هذا المقطع إتكاء الشاعر على قافية " المترادف" و هي ما لم يكن بين ساكنيها شيئ على الإطلاق أي إجتمع فيها حرفان ساكنان.

يقول شاعر:

**طريقك مفعمة بالملامة.....و في شفتيك إبتسامة**

**حرائق روحك تنهش روحي.....و تنذر آخرتي بالندامة**

**فأحمل كل الثواني حزينا....و أنتظر الوعد حتى القيامة**

**تعالي فإن رحيلك مر.....و إن قلت لا صاحبتك السلامة** [1]

فالقافية في هذا المقطع تحكمها هندسة متناظرة و هي على الشكل التالي:

إبتسامة ندامة

قيامة سلامة

فالقافية في الجزء الأول (ابتسامة/قيامة)، تتميز بوجود ألف التأسيس التي تقتضي الإطلاق عند عملية القراءة، و الشيء نفسه يقال على الجزء الثاني (ندامة/سلامة)، و كلا الجزءين يتميز بالإنتهاء بسكونين مفصولين بمتحرك (/0/0) و هي قافية المتواتر.

فالقافيتين في المقطع السابق متكافئتين من حيث الروي، و التركيز على حروف المد يسهم في دفع الإيقاع الداخلي للنص، و تمثل في هذا المقطع من خلال ظهور (ألف التأسيس)

فضلا عن التكرار الصوتي الذي حدث على مستوى القافية (إبتسامة، ندامة، قيامة، سلامة)، من شأنه أن فجر في النص و بعث فيه جوا إيقاعيا متميزا أكد عن عمق جرحه و مأساة ضياعه من خلال هذا التكثيف الدلالي الذي أبى إلا أن يعبر عن عمق التجربة سواء على المستوى المادي الواقعي أو المعنوي الشخصي.

يقول الشاعر:

**تجر خطاك إلى الهاوية..... و تجمع دمعك في الزاوية**

1المصدر السابق، ص 48.

**و يصبح طيف الهوى جمرة..... فيحترق العمر ثانية**

**و تعلم أن الهوى لعنة..... و ان الهوى ضربة قاضية**

**حبيبي و تسمع وقع خطي..... فتنسى الذي كان يا داهية**[1]

الملاحظ في هذا المقطع و كغيره من المقاطع الأخرى، لم يعدالشاعر إلى إختيار الكلمات نفسها ليبني عليها القافية، و الملفت للإنتباه كون الشاعر لا يجنح إلى تنويع قوافيه بل جلها تصب في قالب واحد و هو ما يكسبها سمة أحادية البعد.

1 المصدر السابق، ص50.

# خـــــاتـــمـــة

# خـــــــــاتـــــمة

تعد التجربة الشعرية الحداثية في ظّل ما يعرف بالتّجريب ، مغامرة حقيقية خاضها الشعراء عن وعي تام بمعالم الحداثة، فجاء هذا التيار بمثابة السّيل الجارف الذي أخذ على عاتقه مهمَة تصفية المتن الشعري من مختلف ظواهر العملية الإبداعية الموروثة و التي لا تعبَر عن تيمات الواقع الحضاري الرّاهن، و عموما يمكن رصد أهم النَتائج التي أفضى إليها البحث في النّقاط التالية:

- تعد العتبات النصَية جانبا مهما من جوانب التشكيل النصَي، فضلا عن كونها تمثّل أوَل إتصال للقارئ مع النَص، في محاولته الولوج إلى أعماقه فيتسلل عبر العنوان باعتباره أول شفرة يحاول التلقي فكّ معاقلها، و بالتالي يعتبر من أهم العتبات النّصية لكونه يمثل سلطة على النَص من جهة، و متلقيه من جهة ثانية.
- استثمر الشاعر الجانب القصصي و السّردي في المتن الشعري، و هذا ينم عن كسر للحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيَة، حيث لمسناه يكتب الشّعر بنفس يحاول من خلاله تقريب ضفّة الشّعر بالنّثر، فجاءت قصائده على شكل قصص سردية تقوم على إيقاعات سنفونية.
- أخذت الصّورة حيزا معتبرًا في النّصوص بمختلف الدلالات النصّية، حيث قامت على عنصري العمق و التكثيف الدلالي، بناها الشاعر إنطلاقا من إستثمار لغة بسيطة ففجّرها و صنع عنصر المفارقة.
- عمد الشاعر في تشكيل صوره الرمزية على استنطاق و محاورة مختلف الرّموز الطّبيعية و الدَينية و التراثية، و محاورتها بأعين معاصرة مما حقّق معادلة تفاعل الماضي في ظلَ الحاضر و العمل على تطويعها و شحنها بالحالات النفسية التي تعتريه و في مقدَمتها الشعور بالضياع و الإغتراب و نزوعه نحو التصوّف.

- يدل التناص في مفهومه العام على ثقافة متبنيه، و هذا مالمسناه عند الشاعر" عزالدين ميهوبي"، حيث كان للتناص الديني النصيب الأوفر إذ تنوَعت مصادر ثقافته الدَينية فاحتل

فيها ظهور الآيات القرآنية التي عرفت تواترا معتبرا ساهمت بالقسط الكبير في دفع و دعم البنية الدلالية لنصوصه الشعرية.

- أقام الشّاعر علاقة جديدة مع اللّغة الشعرية، ترفّع فيها عن اللّغة العاميّة و هذا المنحى الجديد تمخّض عن ايمانه بكون الشعر مرادفا للصدق الذي يضمن للشعر الإستمراريَة و الخلود.
- إمتح الشاعر ألفاظه السهلة البسيطة و المرهفة من المعجم الوجداني و الطّبيعي، ممّا يؤكد على نزوعه الرّومانسي الذي حقّق له إمكانية الإلتحام مع الواقع و التَعبير عنه بألفاظ واقعيَة.
- لقد ساهمت مختلف الظّواهر التركيبيَة من تكرار و تقديم و تأخير في تحقيق التلاحم و المساهمة في تدعيم الإيقاع الكلّي للنَص من خلال إرساء نوع من التَوازن الإيقاعي فيه.
- حافظ الشاعر على الإيقاع الموسيقي، من خلال لجوئه إلى التّنويع من البحور و مقاربة القوافي بمهارة عالية تنسجم مع الموضوع الذي تطرحه القصيدة لتكتسي في الأخير هالة من التوتّر و كذا التصعيد النّفسي.
- كان ذلك في إتكائه على النظام الخليلي العمودي القائم على تناظر و انتهاء كل بيت بعلامة إيقاعية مطّردة.

# ثبت المصادر و المراجع

## I المصادر:


1- القرآن الكريم.

2- الآمدي، الموازنة {بين شعر أبي تمام و البحتري}، تح :أحمد صقر، ط1 ، دار المعارف، دت.

3- الجرجاني عبد القاهر:

- أسرار البلاغة، د ط، دار المعرفة، بيروت ، 1981.
- دلائل الإعجاز، ط3 ، قراءة و تعليق :محمود محمد شاعر، دار المدني بجدة،1992.
- دلائل الاعجاز، ط1 ، التصحيح و التعليق، محمد عيدي، محمد رشيد رضا، أحمد المراغي، محمد محمود الشنقيطي، مكتبة القاهرة،1969.
- دلائل الاعجاز، ط2 ، تح :محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة،1982.

4- الجرجاني القاضي ، {الوساطة بين المتنبي و خصومه}، تح :أحمد عارف الزين، ط1، دار المعارف للنشر، سوسة، تونس، 1992.

5- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ط3 ، تح :محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1986.

6- العلوي محمد بن أحمد أبو الحسن ابن طباطبا ، عيار الشّعر، تح :محمد زغلول سلام، دط، منشأة المعارف، الاسكندرية،1980.

7- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:

- الحيوان، ج3 ، تح و شرح :عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1966.
- البيان و التبيين، ط7 ، ج1 ، تح :عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة،1961.

8- أبو الفرج قدامة بن جغفر، نقد الشعر، تح :كمال مصطفى ، دط، نشر مكتبة الخانجي و مكتبة المثنى، بغداد، 1963.

9- ابن قتيبة، الشعر و الشعراء ، ج1 ، الطّباعة الشعبية للجيش،2007.

10- ابن سلام الجمحي، أبو عبد الله بن سلام، طبقات الشعراء، دط، مكتبة الثقافة العربية، بيروت، د ت.

11- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1 ، ط1 ، المقدمة، تح :عبد السلام هارون و أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف و النشر و الترجمة، القاهرة،1951.

12- مرتاض عبد الملك ، معجم الشعراء الجزائريين في القرن20 ، د ط، دار هومة، الجزائر، 2007.

13- ميهوبي عز الدين :

- رباعيات، منشورات الحبر،2011.
- اللعنة و الغفران، ط1 ، دار أصالة، الجزائر، 1997.

14- راميل يعقوب و آخرون، قاموس المصطاحات اللغوية و الأدبية، ط1 ،1987.


## II المراجع بالعربية:


1- أحمد محمد فتوح، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ط3 ، دار المعارف، القاهرة،1984.

2- أبو جهجه خليل، الحداثة الشعرية العربية بين الابداع و التنظير و النقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت،1995.

3- أيوديب كمال ، في الشعرية، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1991.

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.

4- أدونيس على أحمد سعيد:

- الشعرية العربية، ط2 ، دار الآداب، بيروت،1989.
- الثابت و المتحول، بحث في الابداع و الاتباع عند العرب، دط، ج4، دار الصاقي، دت.
- زمن الشعر:
  - ط1، دار العودة، بيروت،1972.
  - ط2، دار العودة، بيروت،1978.

- ط5 ، دار الفكر، بيروت،1986.

5- اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية، ط 3، دار العودة، بيروت، 1981.

6- أمين محمود و أخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات و شهادات، د ط، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، تونس، 1988.

7- إسكندر يوسف ، إتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول و المقولات، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008.

8- أنيس إبراهيم، موسيقى الشّعر العربي، ط3، مطبعة الأنجلو المصرية، 1965.

9- بدوى طبانة، قضايا النقد الأدبي، د ط، دار المريخ للنشر ، 1984، الرياض.

10- بوصلاح نسيمة، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ط 1،دار هومة ، الجزائر، 2003.

11- بنيس محمد، حداثة السؤال، ط 2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1988.

12- بوفلاقة سعد، الشعريات العربية، المفاهيم و الأنواع و الأنماط، ط1، مؤسسة بونة للبحوث و الدراسات، الجزائر، 2007.

13- بلعابد عبد الحق، عتبات جيرارجنات ( من النص الى المناص)، ط 1، منشورات الاختلاق، الجزائر، 2008,

14- بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي، تقديم: محمد العمري إفريقيا الشرق، المغرب، 2007.

15- بن خليفة مشري، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ط 1، منشورات الاختلاف، 2006.

16- بن ذريل عدنان ، النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، د ط ، اتحاد الكتاب العرب، 2000.

17- بن وكيع محمد بن الحسن ، المنصف للسارق و المسروق منه، تح: خليفة بن ادريس، مجلد 1، منشورات جامعة قاز تونس، 1994.

18- بكّار يوسف ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د ط، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د ت,

19- بكار يوسف ، الرّباعية في الشّعر العربي بين الأصل و الإنزياح ، تداخل الأنواع الأدبية، ط 1، مج 2، علم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009.

20- البادي حصّة: التناص في الشّعر العربي الحديث، ط 1، دار كنوز المعرفة، عمان، 2009.

21- تحريشي محمد، أدوات النص، د ط، اتحاد الكتاب العربي، 2000.

22- تروش حسين، التظافر الأسلوبي في قصيدة (أسخى و أسمح من الحيا) للشاعر بهاء الدين زهير، ط 1، دار ابن بطوطة، عمان، الأردن، 2009.

23- تاوريرت بشير ، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ط 1، عالم الكتب الحديث، 2010.

24- جبر عبد الله ، الأسلوب و النحو، د ط، جامعة الاسكندرية ، د ت.

25- الجزار محمد فكري ، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د ط، الهيئة المصرية العامة، 1998.

26- حيدوش أحمد ، المرأة و أنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

27- حسني عبد الجليل ، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1989.

28- حلمي محمد مصطفى ، الحب الإلاهي في التصوّف الاسلامي، د ط، دار القلم، القاهرة، 1960.

29- الحجمري عبد الفتاح ، عتبات النص، البنية و الدلالة، ط 1، منشورات الرابطة، الدرا البيضاء، 1996.

30- الحميري عبد الواسع ، شعرية الخطاب في التراث النقدي و البلاغي، ط 1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر و التوزيع، 2005.

31- خفاجي عبد المنعم ، الأدب في التراث الصوفي، د ط ، مكتبة غريب دت.

32- الخال يوسف ،الحداثة في الشعر، ط 1، دار الطّليعة للطباعة و النّشر، بيروت، 1978.

33- الخطيب علي ، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج و ابن عربي، د ط، دار المعارف، د ت,

34- الدّاية فايز ، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط 2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996.

35- رماني إبراهيم :الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991.

- الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، طبع و نشر على نفقة وزارة الثقافة، دت.

36- ريان أمجد ، صلاح فضل و الشعرية العربية، دط، دار قباء، القاهرة،2000.

37- الرباعي عبد القادر ، جماليات المعنى الشعري، التشكيل و التأويل، ط 1، دار جليل للنشر، عمان، الأردن، 2009.

38- السد نور الدين ، الأسلوبية و تحليل الخطاب – تحليل الخطاب الشعري و السّردي– ج 2 دار هومة للطّباعة، الجزائر، 1996.

39- السعدني مصطفى، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضيّة السّرقات، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1991.

40- الصائغ عبد الاله ، دلالة المكان في قصيدة النشر ،ط 1، مكتبة الأهالي،، 1999.

41- طبل حسين ، المعنى الشعري في التراث النقدي، ط 2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.

42- عزام محمد ، التحليل الألسني للأدب، ط ، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1994.

43- عصفور جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

44- عيد رجاء ، لغة الشعر، قراءة في الشعرالعربي الحديث، د ط ، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1985,

45- عبد الباري محمد ، الفناء عند الصوفية المسلمين و العقائد الأخرى، ط 1، الدار المصرية اللبنانية، 1997.

46- عبد الحمد محمد ، الرّهبنة و التصوّف، ط 1، المكتبة الوطنية الجزائرية، د ت.

47- عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي، ط 1، مؤسسات بن عبد الله للنشر، 1997.

48- العلاق علي جعفر ، في حداثة النص الشعري، ط 1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2003.

49- الغذامي عبد الله:

- ثقافة الأسئلة في مقالات النقد و النظرية، ط 2، دار سعاد الصباح، 1992.
- الخطيئة و التكفير، من البنيوية الى التشريحية، ط 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998

50- فايز علي ، الرمزية و الرومانسية، د ط، منشورات، د ت,

51- فضل صلاح ، بلاغة الخطاب و علم النّفس، د ط ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992.

52- القشيري أبو القاسم :

- الرسالة القشيرية في علم التصرف، ط1، تح :معروف رزيق، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،2001.
- الرسالة القشيرية في علم التصرف، تح :عبد الحليم محمود، محمد بن الشريف، دار الشعب، القاهرة،1989.

53- قادة عقاق ، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العربي، سوريا، 2001.

54- كاظم جهاد ، أدونيس منتحلا، ط 2، مكتبة مدبولي، 1993.

55- المحاميدأحمد نصيب ، الحب بين العبد و الرب، ط1 ، دار الفكر المعاصر، سوريا،1991.

56- مرتاض عبد الملك ، قضايا الشعريات، متابعلة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب و العلوم الانسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الاسلامية، قسنطينة، د ت.

57- مباركي جمال، التناص و جمالية في الشعر الجزائري المعاصر، د ط ، دار هومة، الجزائر، 2003.

58- مونسي حبيب، شعرية المشهد فس الابداع الأدبي، د ط، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2003.

59- مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

60- المحامد أحمد، الحب بين العبد و الرب، ط3، دار الفكر المعاصر، سوريا، 1991.

61- الملائكة نازك ، قضايا الشعر العربي المعاصر، ط 2، منشورات مكتبة النّهضة، 1967.

62- مندور محمد ، في الميزان الجديد، ط 1، مؤسسات بن عبد الله للنشر، تونس، 1988.

63- نصر عاطف جودة ، الخيال مفهوماته ووظائفه، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

64- نوفل حسن يوسف ، أصوات النّص الشّعري، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنّشر، القاهرة، 1995.

65- النّصري فتحي ، السّردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السّردية، ط 1، الشركة التونسية للنّشر و تنمية فنونف الرّسم، 2006.

66- هيمة عبد الحميد:

- الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دراسة نقدية، ط 1،دار هومة، الجزائر، 2003,

- علامات في الابداع الجزائري، ط 1، دار هومة، 2000.

67- ويس محمد أحمد ، الإنزياح في التراث النقدي و البلاغي، دط،إتحاد الكتاب العرب، القاهرة، د ت.

68- وغليسي يوسف ، في ظلال النّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ط 1، جسور للنّشر و التّوزيع، 2009.

69- الورقي السعيد ، لغة الشعر العربي الحديث (مقوّماتها الفنيّة و طاقاتها الإبداعية)، ط 3، دار النّهضة العربية، بيروت، 1984.

- ط 2، منشورات مكتبةالنهضة، 1967.

70- يقطين سعيد ، تحليل الخطاب الروائي، د ط، المركز الثقافي العربي، لبنان، د ت.


## III المراجع المترجمة إلى العربية:


1- أرسطو طاليس:

- فن الشّعر، تر: عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان.
- فن الشّعر، تر: عبد الرّحمن بدوي، ط 2، دار الثّقافة، بيروت، 1973.

2- بارت رولان:

- لذّة النّص، تر: فؤاد صفا، الحسين سبحان، ط 1، توبقال للنشر، المغرب، 1988.

- درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط 2، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، 1986.
- نقد و حقيقة، تر: منذر العياشي، ط 1، مركز الإنماء الحضاري، 1994.

3- تزفيطان تودروف:

- الشعرية، تر: شكري المبخوث و رجاء سلامة، ط 1، دار توبقال للنشر، ادّار البيضاء، المغرب، 1987.
- الأدب و الدّلالة، تر: محمد نديم خشفة، ط 1، مركزالإنماء الحضاري، حلب، 1996.

4- جاكبسون **رومان** ، قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، ط 1، دار توبقال، المغرب، 1980.

5- كريستيفا جوليا ، علم النّص، تر: فريد الزاهي، ط 2، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، 1997.

6- كوهن جان ، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، ط 1، دار توبقال للنّر، الدّار البيضاء، 1986.

7- كايزر فولفانغ ، العمل الفني اللّغوي، تر: العيد دودو، ج 2، دار الحكمة، 2000.

8- مانغ فيليب ، نسق المتعدد، تر: عبد العزيز بن عرفة، ط 1، دار الحوار للنشر، سوريا. 2003.

9- نورثروب فراي، الخيال الأدبي، تر: حنّا عبود، ط 2، منورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995,

## IV المجلات و الدوريات:

1- أدباءمصر، الأبحاث، الدّورة الثّالثة و العشرون، محافظة مطروح 2008,

2- مجلّة عالم الفكر و الرّمز و الأسطورة و المجلد السّادس عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكوّيت، 1985.

3- مجلّة عالم الفكر، الحداثة و التحديث في الشّعر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، د ت.

4- مجلّة علامات ج 61، مج 16، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، 2007.

5- مجلّة علامات ج 64، مج 16، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، 2008.

6- مجلّة علامات ج 54، مج 14، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، 2004.

7- مجلّة الممارسات اللّغوية، العدد (15)، مخبر الممارسات اللّغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو 2012.

## V الوسائل الجامعية

1- بلغيث عبد الرّزاق ، الصورة الشّعرية عند الشاعر " عز الدّين ميهوبي"، رسالة ماجيستر، قسم اللّغة و الأدب العربي، جامعة بوزريعة 2، الجزائر، 2010/2009.

2- بلعريبي العايب ، جماليات المكوّنات الشّعرية في شعر " يـاسين بن عـبيد"، رسالة ماجيستر، قسم اللّغة و الأدب العربي جامعة لخضر، باتنة، 2009/2008.

3- سلمان نور ، معالم الرّمز، في الشّعر العربي الصّوفي، رسالة لنيل شهادة أستاذ في العلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1954.

4- شيبان سعيد ، الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، " شعر الشّباب أنموذجا"، رسالة ماجيستر، قسم اللّغة و الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2001/2000.

5- العوفي بوعلام ، الصورة الشعرية عند سميح القاسم، رسالة ماجيستر، قسم اللّغة و الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1998/1997.

6- عبد الله نايف ، التجربة الزّهدية بين " أبي العتاهية و أبي إسحاق"، رسالة ماجيستر، جامعة النّجاح الوطنية، غزة، 2009/2008.

7- عبد الحميد حاتم ، التناص في ديوان " لأجلك يا غزّة" ،رسالة ماجيستر، قسم اللّغة و الأدب العربي، الجامعةالاسلامية، غزّة، 2010.

8- فكراش عبد القادر ، جامع النّص في شعر محمود درويش " لماذا تركت الحصان وحيدا" رسالة ماجيستر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2007/2006.

9- لرقم راضية ، النص السردي عند "الحطيئة و عمر بن الأهتم"، رسالة ماجيستر، قسم اللّغة و الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009/2008.

10- نسارك زينب ، شعرية القصيدة عند " عاشور فني"، "رجل من غبار" أنموذجا، رسالة ماجيستر، قسم اللّغة و الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، د ت،.

11- هدّي فاطمة الزّهراء، جمالية الرّمز في الشعر الصوفي " محي الدين بن عربي" أنموذجا، رسالة ماجيستر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2006/2005.

## VI الويبوغرافيا

1. www.alsayra.com
2. www.omaraltaleb.com
3. www.alasma.net
4. موقع Mace للثقافة العقلانية
5. www.arabiyat.com

# فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ

مدخل: في ماهية الشعرية

مفاهيم الشعرية عند الغرب .....2

مفاهيم الشعرية عند العرب..... 14

**الفصل الأول: العتبات النصية.**

الغلاف ..... 27

دلالة العنونة ..... 31

الطابع السّردي و القصصي..... 39

**الفصل الثاني: بنية الصورة الفنية.**

إنزياح الصورة الشعرية..... 57

الرّمز..... 72

التناص ..... 104

**الفصل الثالث: البنية التركيبية و الإيقاعية**

اللّغة الشعرية..... 127

العجم الشعري..... 134

التراكيب ..... 143

الإيقاع..... 159

خاتمة ..... 174

قائمة المصادر و المراجع..... 175

فهرس المحتويات..... 190