Peoples democratic republic of Algeria

Ministry of high education and scientific research

Ziane Achour University of Djelfa

Faculty of Arab Language Literature

STYLISTIC FACTS IN (THE PALM AND THE PADDLE) COLLECTION FOR AZZEDINE MIHOUBI

(a semiostylistic study)

An Arab literature doctorat thesis

Modern algerien criticism option

Prepared by : Benderrah Mebarek

Under the supervision of: MR Hachlafi Lakhdar

2017-2018

وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
جامعـــة زيـــان عـــاشور بالجلفـــة
كليـــة الآداب و اللغـــات و الفنـــون
قســـم اللغـــة العربيـــة و آدابهـــا

الوقائع الأسلوبية في " النخلة و المجداف " لعزّ الدين ميهوبي

دراسة سيميو أسلوبية

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي
تخصّص : نقد جزائري معاصر

إعداد :
بن دراح مبارك

إشراف أ.د :
حشلافي لخضر

الموسم الجامعي : 2017-2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة زيان عاشور بالجلفة

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

"الوقائع الأسلوبية في النخلة و المجداف لعزّ الدين ميهوبي"

(دراسة سيميو-أسلوبية)

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

التخصّص : نقد جزائري معاصر

إعداد :

بن دراج مبارك

تحت إشراف:

أ.د.حفلافي لخضر

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. عبد الوهاب مسعود	جامعة زيان عاشور-الجلفة	رئيسا
أ.د.حفلافي لخضر	جامعة زيان عاشور-الجلفة	مشرفا مقرّرا
د.عزلاوي محمد	جامعة زيان عاشور-الجلفة	عضوا مناقشا
د.ناوي كريمة	جامعة زيان عاشور-الجلفة	عضوا مناقشا
د.بوخلّط حياة	جامعة محمد بوضياف-المسيلة	عضوا مناقشا
د.بلعالو فضيلة	المركز الجامعي بآفلو-الأغواط	عضوا مناقشا

2018-2017

إهـــداء

-إلى روح أمّي

-إلى روح أبي

-إلى رفيقة الدروب الوعرة

-إلى كلّ الطيبين و الطيبات، من البنين و البنات ، و الإخوة و الأخوات، و الأقارب، و الأصدقاء.

-إليهم جميعا أهدي هذا العمل المتواضع .

شكر و عرفان

أتقدّم بأسمى آيات الشكر و التقدير و العرفان إلى كلّ الأساتذة الكرام الذين كانت لهم علاقة بهذا العمل من قريب أو بعيد ، و على رأسهم :

-الأستاذ الدكتور "حشلافي لخضر" المشرف على هذه الأطروحة.

-الأستاذ الدكتور "عبد الوهاب مسعود" عميد كلية اللغات و الآداب و الفنون.

-الدكتور "لطرشي الطيّب" نائب عميد الكلّية، و رئيس أوّل مشروع دكتوراه في النّقد بقسم اللغة العربية و آدابها.

-الأستاذة الدكتورة "نعيمة سعدية" من جامعة بسكرة التي تجاوزت أفضالها حدود جامعتها، و وصلت إليّ و أنا أحوج ما أكون إلى سند مادّي و معنويّ.

و من خلال من سبق ذكرهم : إلى كلّ أساتذة قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة زيان عاشور بالجلفة ممّن ضربوا أروع الأمثلة في العطاء و النزاهة و التجرّد ، و إلى كلّ من أفنوا حياتهم و هم يحملون المشعلَ ليعمّ العالمَ نورُ العلم و المعرفة .

مقدمة

بعد ظهور موجة الحداثة في الغرب، و انتشارها، و تغطيتها لمجالات عديدة، كالآداب و الفنون و غيرها، و من منطلق التأثُّر بهذه الموجة، و سيرا على هذا النهج الغربي في تحديث القصيدة الشعرية، و الذي انطلق في مرحلة مبكّرة مع شارل بودلير و أمثاله. أقول بعد هذا ظهرت بواكير الأعمال الشعرية الحديثة في المشرق العربي من خلال ما عُرف بشعر التفعيلة في بداية الأمر. وقد كان ذلك في نهاية النصف الثاني من القرن العشرين على يد كلٍّ من بدر شاكر السيّاب و نازك الملائكة و من تبعهما و سار على نهجهما و سلك دربهما .

لكنّ قطار التحديث لم يكن ليتوقّف عند حدود الشكل بل تغلغل في مضامين القصيدة العربية و في معجمها اللغوي ، فبعد الانزياح عن القواعد التقليدية المتعلقة بموسيقى الشعر ، و استحداث نماذج إيقاعية غاية في التنوّع و الاختلاف ، عمد هؤلاء الشعراء إلى التخلّي عن تلك اللغة الخطابية المباشرة التي يصرّح فيها الشاعر التقليدي بما يريد قوله، فيدرك المتلقّي مراميه و غاياته و مقاصده دون عناء كبير أو إجهاد للذهن ، حيث فجّر شعراء الحداثة مفردات اللغة و أضفوا على الألفاظ و التراكيب معانيَ جديدةً، و إيحاءاتٍ بعيدة الغور، تُلقي بظلال كثيفة على المعنى، بشكل يجعله –أحيانا – في غاية الغموض و الإثارة ، و قد أغرق هؤلاء الحداثيون في الترميز لدواعٍ عديدة منها ما هو متعلّق بالمتغيرات السياسية و الاجتماعية، و منها ما اقتضته ضرورة البحث عن قِيَمٍ جمالية جديدة من خلال إثارة السؤال في ذهن القارئ، و بعث الحيرة في نفسه أمام تمنّع المعنى و تمرّده ، فجاءت نصوصهم مكثّفة، تتأبّى على القارئ العادي، و تستعصي على فهمه ، بحيث يحتاج الباحث -بين ثناياها- إلى قدرات غير عادية لفكّ شفراتها المتداخلة، و المنزاحة عن مدلولاتها المتعارف عليها في الأساليب اللغوية العادية.

بعد هذه الفذلكة ، و في سبيلي إلى اختيارِ موضوعٍ لرسالتي هذه، كان لزاما عليّ أن أقرّر انطلاقا من عدّة أسباب امتزجت فيها الموضوعية و الإقتناع بالرغبة الخاصة، فجاء اختياري متعدّد الأسباب و الأبعاد ، حيث كان عليّ أن أختار – أولا - بين دراسة نظرية أو أخرى تطبيقية، فوجدتُ نفسي أميل إلى القيام بممارسةٍ أو ملامسةٍ نقديةٍ تطبيقية، مع ما يحمله هذا الاختيار من مغامرة تتمثّل في مواجهة نصّ أدبيّ بزاد ما أراه إلّا قليلا ، و بأسلحة أجزم يقينا أنّها محدودة المدى. ثمّ كان عليّ أن أختار-ثانيا- بين نصّ نثري أو آخر شعري، و دون تفكير كبير وقع اختياري على الشعر، لأسباب ذاتية محضة ترتبط بعلاقةِ عشقٍ قديمةٍ تشدّني إلى عوالم الشّعر المُغرية ، ثمّ كان لزاما عليّ –ثالثا– أن أختار من بين النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة (تماشيا مع متطلّبات التخصّص) فاخترت نصّا لشاعر جزائري معاصر هو عزّ الدين ميهوبي ، ألا و هو نصّ " النّخلة والمجداف ". و غيرُ خافٍ على المهتمّين بالشعر و عوالمه أنّ ميهوبي هو ذلك الشاعر الذي كانت ملامسته الأولى لعوالم الإبداع الشعري عن طريق القصيدة العربية في شكلها التقليدي الخليلي، ، لكنّه انخرط منذ تلك البدايات الأولى ، و بسرعة قصوى في مسار التحديث مندفعا بروح التجديد و البحث عن مناطق أخرى في أعماق التجربة الشعرية الحديثة، و التي رأى أنّها قادرة على أن تُروي ظمأه إلى الإبداع. ولعلّ ميهوبي اكتشف في القصيدة الحديثة قدرتَها على حمل مضامين جديدة تعبّر عن روح العصر و قلقه وهمومه و قضاياه فراح – من خلالها – يبثّ ومضاته الإبداعية .

فوق هذا يمكن القول أنّ ميهوبي هو أيضا ذلك الشاعر الذي ينتمي إلى جيلٍ خاصّ، جيلٍ من المبدعين الذين طال وقوفهم في المنطقة الوسطى بين (النخلة والمجداف) كثنائية تعبّر عن الحيرة بين حياتين متناقضتين ، أولاهما ترمز للأصالة و التمسّك بالجذور ، و الأخرى تنطلق من أحلامٍ و طموحاتٍ في حياة مختلفة مثيرة . و بين هذه و تلك، عاش ذلك الجيل مرحلة التشتّت ، فلا هو استطاع أن يتخلّى عن ارتباطه بالنخلة رمز الأرض و الوطن والحياة الهادئة، و لا هو استطاع أن يتجاهل نداء

المجداف الذي يشدّه نحو حياة معاصرة ، و واقع مختلف من وراء الضفة الأخرى ، مع ما يصاحب هذه الأحلام الوردية من مشاعر الخوف من المجهول .

كما لا تفوتني الإشارة إلى أنّ اختياري لهذا النصّ لم يكن اختيارا عشوائيا ، فهو نصّ كُتِب في الثمانينات من القرن العشرين رغم أنّه لم ينشر إلا في التسعينات ، و إذا علمنا أنّ ما كُتب من أشعار في الستينات و ما قبلها على أيدي شعراء الجزائر، من أمثال محمد العيد آل خليفة، و محمد الأخضر السائحي، و مفدي زكريا، و صالح خرفي، و مصطفى لغماري، و غيرهم، كان ينتمي إلى صنف القصيدة العربية التقليدية ، و أنّ باكورة الأعمال الشعرية الحديثة ظهرت على أيدي شعراء السبعينات و بالتالي قد لا تكون أعمالهم مستوفية لشروط الحداثة ، فقد رأيتُ أنّ فترة الثمانينات هي الفترة الأنسب للبحث في مدى تمثّل الشاعر الجزائري للحداثة باحتساب إمكانية الاستفادة من تجربة جيل السبعينات ، كما أنّ هذه الفترة هي فترة التحوّلات العميقة على كلّ المستويات الاقتصادية والسياسية و الاجتماعية والأيديولوجية و الثقافية ، وبالتالي هي المرحلة الأكثر كشفا لحقيقة ما يعتمل في نفسية الشاب الجزائري في تلك الحقبة المفصلية من تاريخ الجزائر، و مدى وعيه بتلك الحقائق والمتغيّرات ، و كيفية توظيفه للشعر في التعبير عن ذلك الواقع .

من جهة أخرى وبعدما تقرّر لديّ أن أتعامل مع هذا النصّ كمجال للدرس ، توجّب عليّ من جهة أخرى أن أختار منهجا للدراسة، أي تحديد المنهج الذي من خلاله سوف أقوم بمقاربة نصّ " النخلة و المجداف" لعزّ الدين ميهوبي، فكانت هذه هي المرحلة الأخيرة في موضوع الاختيار ، فلم أجد أكفأ و لا أجدى من المزاوجة بين المنهجين الأسلوبي و السيميائي، لا لأنّ طبيعة العمل النقدي في حدّ ذاته تفرض هذه المزاوجة، وإنّما هو شيء اقتضته طبيعة هذا النصّ الشعري باعتباره نصّا حداثيا مكثّفا مُغرقا في اللغة الرمزية. فكان الأمر يقتضي إذن توظيف المنهج الأسلوبي لدراسة الجوانب اللغوية و الإيقاعية في النصّ، و ما يتضمّنه من سمات خاصة تعبّر أو تكشف عن أسلوب الشاعر في هذا العمل ، و من جهة أخرى ظهرت الحاجة

للمنهج السيميائي للغوص في البنية العميقة للنصّ، من أجل العمل على فكّ شفراته الرامزة و إزاحة بعض الغموض عن دلالات ألفاظه و تراكيبه كعلامات سيميائية ترمز إلى معانٍ بعيدة و تحمل مضامينَ غايةً في العمق .

لم يكن الطريق أمامي مفروشا بالورود طبعا، فقد كان لزاما عليّ أن أخوض معركة البحث عن المراجع الضرورية لهذا البحث، و بعد الاطلاع على كثير من المراجع كان عليّ أن أتعامل مع التواءات الدروب و تعرّجات السّبل أثناء البحث في حدود المصطلحات النقدية و مفاهيمها الزئبقية المتملّصة كقبض الريح. و كان عليّ أن أتلمّس طريقي أمام ضبابية المشهد على مستوى الدراسات النظرية للمنهجين الأسلوبي و السيميائي، و أمام اختلاف و تنوّع الدراسات التطبيقية المتاحة حيث يصبح من الصعب تلمّس الطريق ، الذي هو –في الحقيقة- عبارة عن شبكة من الطرقات التي تتوازى حينا و تتقاطع حينا آخر مشكّلة ما يشبه المتاهة التي تحتاج إلى كثير من الثبات و الحذر أثناء السير فيها و البحث عن مخارج آمنة.

و كان طبيعيا أن ينتهي بي الأمر بعد هذه الحيرة و التردّد إلى الأخذ بشيء من كلّ شيء ممّا آلت إليه الدراسات المعاصرة في استدعاء العلوم لتشارك في فكّ شفرات النصّ ، أي اعتماد مقاربة تنهل من كلّ الاتجاهات حسب كلّ حالة، و وفق ما تقتضيه طبيعة هذا النصّ المكثّف بالدلالات و الانزياحات على كلّ المستويات.

و لقد ارتأيتُ أن أستهلّ مقاربتي " الوقائع الأسلوبية في النخلة و المجداف لعزّ الدين ميهوبي" بهذه المقدّمة المتبوعة بفصل تمهيدي تعرّضتُ فيه لشيء من تنظيرات الباحثين حول الأسلوبية و السيميائية و العلاقة التي جعَلَت المزج بينهما ممكنا، ثمّ أَتْبَعْتُ ذلك بفصل أوّل خصّصته لدراسة المستوى الإيقاعي للقصيدة/الديوان. و قد تعرّضتُ في هذا الفصل للوزن و القافية و التدوير بأشكاله المتعددة و لنظام الوقفات الذي يعتمده شعراء القصيدة الحديثة، ثمّ بحثتُ عنصر التكرار باعتباره الملمح البارز في الإيقاع الداخلي للقصيدة . لأخلُص بعد هذا للفصل الثاني المتعلّق بدراسة المستوى التركيبي لهذا العمل الشعري فبحثتُ في الزمن الشعري و التراكيب

الإخبارية و الإنشائية الواردة فيه ، مستعرضا بعض الانزياحات المميّزة للنصّ . أمّا الفصل الثالث فقد خصّصته لدراسة المستوى الدلالي للنصّ و هو المستوى الذي قد يتجلّى فيه المزج بين الأسلوبية و السيميائية. و قد وضعتُ نصب عينيّ دراسة العتبات النصّية بدءا من العنوان ، ثمّ تعرّضتُ للبحث في عتبة النصّ الأولى و هي تتركّز في مطلعه، و من ثمّ تطرّقتُ باختصار لعتبة النهاية ، لأصل بعد ذلك إلى الكلمات المفتاحية، ثمّ في الأخير عالجتُ بعض الحقول الدلالية المُشكّلة للمعجم الشعري للنصّ ، باعتبارها آخر ما يمكن أن أستخلصه من النصّ من وقائع أسلوبية و علامات سيميائية ، وبشكل يضع حدّا لسيرورة المعنى جنبا إلى جنب مع الشّكل.

ثمّ أنهيتُ بحثي بخاتمة استخلصتُ فيها ما أمكنني من الملاحظات و النتائج المتوصّل إليها بعد هذا الجهد المتواضع .

لا يفوتني –طبعا- أن أتذكّر أولئك الأساتذة الكرام الذين لم يبخلوا عليّ بالنصح و الإرشاد و التوجيه، و لا يسعني إلّا أنّ أتقدّم إليهم بجزيل الشكر و أسمى آيات العرفان.

و بالله التوفيق

الفصل التمهيدي

بين الأسلوبية و السيميائية

1- التعريف بالأسلوبية

2- التعريف بالسيميائية

3-العلاقة بين الأسلوبية و السيميائية

1-التعريف بالأسلوبية

1-1-الأسلوب / تطوّر المفهوم عبر التاريخ

يرى بعض الدارسين أن البحث في موضوع الأسلوب -عند الباحثين العرب- لم يتوقف في أيّ عصر من العصور ، و لعل أدقّ تحديد له في المباحث القديمة يرجع إلى ابن خلدون الذي يقول في مقدمته عن الأسلوب " إنه عبارة عن المنوال الذي يُنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يُفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص (...) وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان ، فيرصّها رصّا كما يفعل البنّاء في القالب، والنسّاج في المنوال ، حتى يتّسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملَكة البيان العربي فيه ، فإن لكل فنٍّ من الكلام أساليبَ تختصّ فيه وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1]

[1] -صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة ، ط1، 1998 ص94

و يرى بعض الدارسين المعاصرين أنّ هذه التعريفات تظلّ بسيطة لا ترقى إلى درجة من الدقة العلمية المطلوبة، ويتأكد هذا المعنى من " استقراء شكري عياد كلمة أسلوب في كتابات البلاغيين العرب القدماء الذين عنوا بعلم الكلام، إذ يصل إلى نتيجة مفادها أن كلمة أسلوب قد بقيت عندهم مبهمة المعنى تشرئب لمنزلة المصطلح من دون أن تبلغها" [2] . غير أن هناك من له نظرة مختلفة تماما فقد رأى البعض أن الباحثين العرب قد بلغوا شأوا بعيدا في مباحثهم حول الأسلوب بمفهومه الحديث، بل "يكاد عبد القاهر الجرجاني يتوافق مع الأسلوبيين المحدثين في كثير من مباحثه، وخاصة في الإمكانات الاستبدالية، والقدرة التوزيعية، وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة، وانحرافها عن النمط المألوف، وذلك بإخضاعه المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية، إن لم نقل إنه جاوزهم بمقولته عن تجدد المواضعة بتجدد الاستعمال(...) و في العصر الحديث كانت جهود حسين المرصفي و الرافعي ، و أحمد حسن الزيات، وأحمد الشايب، وأمين الخولي، قائمة في جوهرها على ما أصّله القدماء من دراسات بلاغية"[3] .

[2] – حسن ناظم ، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2002 ص 15 .

3– محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، مكتبة ناشرون ، لبنان ، ط1، 1994، ص 2–3

و الواقع أن الأمر لا يختلف كثيرا عند الغرب في المرحلة الكلاسيكية التي " تعرّف الأسلوب بأنه طابع الشخصية للإنسان أو الذات في الخطاب "[4] .

و لئن كنا قد تعرفنا على لفظ الأسلوب في مدلوله اللغوي البسيط عند القدماء ، و اكتشفنا أنه لفظ مألوف في الأسماع، متداول في الواقع اليومي ، يأخذ معنى بسيطا لا يُلفت إليه النظر كثيرا، فإن هذه البساطة في التعريف سرعان ما تتلاشى إزاء تحوُّل هذا اللفظ إلى مصطلح علمي، يرتبط بمصطلح آخر هو الأسلوبية ، و ذلك عند الباحثين في مجالات النقد المعاصر الذي هو حسنة من حسنات علم اللسانيات الذي أسّس و نظّر له العالم السويسري الشهير " دو سوسير" . و في هذه المرحلة من البحث و التساؤل نكون قد ا رتفعنا لغة الكلام اليومي العادي ، و انصرفنا أيضا عن لغة الإنشاء المنمّقة المُوشّاة ، و اتجهنا نحو وجهة جديدة هي لغة العلم الخاصة، مع ما يترتب عن ذلك من مشقة، و ما يتطلبه الموقف من حذر، باعتبار أنّ لغة الكلام اليومي، أو حتى لغة الخطاب الإنشائي، لغة فضفاضة متغاضية متساهلة متحرّرة ، أما لغة العلم، أو التي يُراد لها أن تكون لغة علم، فهي لغة عصيّة متأبّية، تشترط الدقّة في تحديد المصطلحات و دلالاتها و مفاهيمها، وتبالغ في ذلك أيّ مبالغة، رغم أنها لا تخلو في كثير من الأحيان من

[4] – عبد الجليل مرتاض ، اللسانيات الأسلوبية ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 2016 ، ص 93

شيء غير قليل من الذاتية، و من بعض الخلخلة والاضطراب في كثير من المفاهيم لاسيما حين يتعلق الأمر بحقل معرفي حديث ما زال يخضع للتنظير ، و ما زال يتعرض لكثير من الاختلافات في الرأي . و يزداد الأمر صعوبة حين يتعلق الأمر بعلم لا يخضع للتجربة والبرهان مثل العلوم التطبيقية التجريبية ، بل هو جملة من الآراء و الاتجاهات تتعلق ببعض المناهج التي تُستخدم لدراسة اللغة و أساليبها. و من الطبيعي أن هذا هو ما جعل تعريفات الأسلوب و الأسلوبية – عند الباحثين الغربيين– تتعدّد، وتختلف إلى درجة كبيرة، وبشكل يثير البلبلة عند من يودّ الخوض في هذا المضمار، بل إن من هؤلاء الباحثين من خرج برأيٍ في الأسلوب غريب إلى حدّ ما . إنه الباحث الإنجليزي المعاصر"جراي" الذي انتظر طويلا حتّى تكون لديه فرصة الاستماع لكثير من التعريفات ثم صرّح قائلا: " يمكن من استعراض مشكلات تعريف الأسلوب، والاعتراضات الموجّهة لكلٍّ منها، استخلاصُ نتيجة مريحة تحلّ الإشكال وهي أنه لا وجود له (أي للأسوب) " [5]. لكن هذه النتيجة المريحة لم تتجاوز حدود مملكة جراي الفكرية على ما أعتقد و لو كان الأمر كذلك لما كان هناك أيّ معنى للدرس الأسلوبي ، و لحُكِم بالموت على مئات الدراسات النظرية و الأعمال التطبيقية التي تناولت هذا الحقل المعرفي. ومن

[5] – صلاح فضل ، علم الأسلوب ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 1998 ص95 .

المؤكّد أنّنا نختلف مع هذا الباحث، و نؤمن مثل كثير من الدارسين أنّ الأسلوب موجود . أمّا الذي تأخّر وجوده كثيرا فهو الاعتناء بالبحث في الأسلوب ودراسته دراسة علمية أو أقرب ما تكون إلى العلمية حتى يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود من تلك التمايزات والتباينات و الخصوصيات و السمات التي تصطبغ بها تلك العوالم الإبداعية لآلاف الأسماء التي ظهرت في سماء الأدب مشرقا ومغربا ، و من هنا نجد أنه من الضروري سرد بعض تعريفات الأسلوب و الأسلوبية عند الباحثين الغربيين ممن اختلفت نتائج بحوثهم ودراساتهم مع هذه النتيجة التي وصل إليها "جراي".

و في هذا الإطار ننقل بعض تعريفات الأسلوب التي أوردها صلاح فضل في كتابه علم الأسلوب[6]:

فقد عرّف الروائي الفرنسي مارسيل بروست Marcel proust الأسلوب بقوله" إنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصّية الرؤية، تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كلٌّ منّا دون سواه". أي أنّ دراسة الأسلوب و استنباطه قد يختلفان من قارئ إلى قارئ آخر وفقا لرؤيته الخاصّة.

[6] –صلاح فضل ، علم الأسلوب ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 1998 ص 97/96 .

في حين يرى سيدلير seidler أنّ " الأسلوب هو طابع العمل اللغوي و خاصيته التي يؤديها ، و هو أثرٌ عاطفيّ مُحدّد يحدُثُ في نصٍّ ما بوسائلَ لغوية، و علمُ الأسلوب يدرس و يحلّل و ينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل –أو تعمل بالفعل–في لغة الأثر الأدبيّ، و نوعية تأثيرها، و العلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعّالة في العمل الأدبي" . بمعنى أنّ الأسلوب هو الذي يعطي تلك الشحنة التأثيرية المحددة للنصّ الأدبيّ عن طريق توظيف استعمالات لغوية معيّنة يتميّز بها كاتب عن غيره.

و لعلّ أكثر من عبّر عن ارتباط الأسلوب بالمبدع هو الباحث الفرنسي كونت دي بوفون comte de buffon، حيث أنّه –أثناء استقباله في الأكاديمية الفرنسية– يعرّف الأسلوب بلغته الفرنسية الأصلية بقوله : " le style est l.homme meme ". و تتعدّد طرق نقل هذه العبارة إلى العربية من " الأسلوب هو الإنسان نفسه " عند بعض الباحثين العرب من أمثال مجدي وهبة ، عدنان بن ذريل ، بسام بركة، و نور الدين السد، إلى " الأسلوب هو الرجل نفسه " عند "عبد المالك مرتاض" ، "صلاح فضل" ، و "محمد العمري" ، إلى " الأسلوب هو الرجل " لدى محمد عزام ، و عزة آغا ملك ، إلى " الأسلوب هو الإنسان عينه لدى عبد السلام

المسدي"[7]. أي أن المبدع حين يقدم إبداعه بأسلوب معين إنما هو –في الحقيقة– يقدّم نفسه و يكشف عن توجهاته و مكونات شخصيته. لكننا أثناء البحث في موضوع الأسلوب وجدنا أن الناقد الجزائري "يوسف وغليسي" يورد عبارة الكونت دي بوفون comte de buffon بصيغة مختلفة هي (le style est de l,homme meme). أي بإضافة حرف الجرّ "من – de " ، و يرى أن الوحيد الذي جاء بترجمة صحيحة لهذه العبارة في شكلها الأخير هو محمد عباس في مقال له بعنوان " المنظور الأسلوبي لنظرية النظم " منشور بالعدد الثاني لسنة 1995 من مجلة حوليات الجامعة للبحوث الإنسانية و العلمية الصادرة عن جامعة وهران ، حيث ترجمها كالآتي " الأسلوب هو من الرجل نفسه " . و يضيف الباحث يوسف وغليسي أن " رومان رولان romain roland "عمّق هذه الجملة حين حاكاها و حرّفها إمعانا في إجلائها عبر جملة شارحة لها ببراعة بديعة نقلت الأسلوب من الإنسان إلى روح الإنسان و ذلك بقوله " le style c.est l.ame "[8]. لكن الباحث لم يشر إلى المصدر الذي عثر فيه على عبارة الكونت دي بوفون بالصورة التي أشار إليها في كتابه و التي تطرقنا إليها آنفا ، علما أننا عند بحثنا في عدد من المصادر الفرنسية لم نجد إلا الصيغة الشهيرة المتداولة لدى كل

[7] – يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ، 2009 ، ص190/189

[8] – المرجع السابق ص189

الباحثين الذين أتيح لنا أن نطلع على بحوثهم و هي العبارة التالية " le style est l.homme meme ".

و " في مادّة (أسلوب) من المعجم الموسوعي لعلوم اللغة (1972) يسجّل (ديكرو و تودوروف) الاستعمالات المختلفة للكلمة ، قبل أن يقترحا تعريفهما الخاصّ و يعرّفان الأسلوب بأنّه أقرب ما يكون إلى ذلك الاختيار الذي لا بدّ لكلّ نصّ أن يعتمده من بين عدّة اختيارات توفّرها اللغة ، و يؤكّدان أنّ الأساليب توجد في اللغة ، وليس في نفسية المستعملين " [9] . و ما يلاحظ على هذه التعريفات السابقة أنها تتوجه نحو المبدع بشكل أو بآخر، وفي مقابل ذلك نجد صنفا من التعريفات تشير إلى خواصّ النص نفسه، في حين نجد توجها ثالثا في التعريف ينبني على انطباع القارئ أو المتلقي ، ومدى تأثره بما يتضمنه النص من مؤثرات، وتندرج تحت هذا الإطار " آراء بالي مؤسس علم الأسلوب، ويستخلص منها أن مفهوم الأسلوب عنده يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة " [10] وهناك العديد من الباحثين الذين أقرّوا هذا التعريف أو

---

[9] – آن موريل ، النقد الأدبي المعاصر مناهج / اتجاهات / قضايا ، تر: إبراهيم أولحيان و محمد الزكراوي ، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ط1/ 2008، ص 81

[10] – صلاح فضل ، علم الأسلوب ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 1998 ص 97.

المفهوم للأسلوب " أما الذي طوّر هذا المنظور التعريفي وكشف له عن سبل اختيارية دنت به من الموضوعية العلمانية فهو ريفاتير حين يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المتقبل فيعرّفه بأنه إبرازُ بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمْلُ القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تَشوَّهَ النص، وإذا حلّلها وجد لها دلالاتٍ تمييزيةً خاصةً، بما يسمح بتقريرِ أنّ الكلامَ يعبّر و أنّ الأسلوبَ يبرز"[11] .

ولعله من غير المجدي أن نستغرق في سرد تعريفات الباحثين في علم الأسلوب، فهذه التعريفات هي من الكثرة بحيث لا يتّسع المقام لسردها، إضافة إلى كونها أصبحت مكرّرة في معظم الدراسات النظرية، كما أنّ الباحثين الذين اشتغلوا على هذا الحقل المعرفي كانوا ينطلقون من زوايا مختلفة: من المبدع عند فئة، ومن المتلقي عند فئة أخرى، ومن النص ذاته لدى فئة ثالثة . ناهيك عن أن لكلّ منهم مرجعيته الفكرية.

[11] – عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3، د،ت ، ص83 .

1-2-الأسلوبية(المفهوم/النشأة/المبادئ/الاتجاهات):

1-2-أ-مفهوم الأسلوبية

مثلما اختلف الباحثون حول تحديد مفهوم مصطلح الأسلوب كان من الطبيعي أن يختلفوا أيضا حول مفهوم الأسلوبية ، و مهما يكن من أمر هذا الاختلاف، فالواقع أن مصطلح الأسلوبية قد تبلور حتى أصبح "منذ الخمسينات من القرن 20 يُطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية ، يَقترح استبدال الذاتية والانطباعية في النقد التقليدي بتحليلٍ موضوعيٍّ أو علميٍّ للأسلوب في النصوص الأدبية"[12]. ومن الواضح أن مصطلح الأسلوبية مشتق من الأسلوب، وهذا النوع من الاشتقاق في العربية وما يقابله في اللغات الأجنبية له دلالته الخاصة " فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولّد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقرّ ترجمةً له في العربية، وقفنا على دالٍّ مركّبٍ جذرُه [أسلوب style] و لاحقته [ية ique]، وخصائصُ الأصل تقابل انطلاقا أبعادَ اللاحقة. فالأسلوب ذو مدلول إنسانيّ ذاتيّ، وبالتالي نسبيّ، واللاحقة تختصّ- فيما تختصّ به- بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك

[12] – محمد عبد المنعم خفاجي و محمد السعدي فرهود و عبد العزيز شرف ، الأسلوبية و البيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، ط1 ، 1992 ص 11.

الدالّ الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة (علم الأسلوب)..." [13] . و حتى لا نغرق في دائرة التعريفات نكتفي بهذا القدر. فالكل متفق –تقريبا– أن الأسلوبية " تُعنى بالوصول إلى وصفٍ وتقييمٍ علميٍّ لجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبية واللغوية " [14]. أو بعبارة أخرى " تحاول مزج المقاييس اللغوية بالأصول النقدية استنادا إلى أن عملية الإبلاغ إخبارية بالدرجة الأولى ، ثم تتلوها عملية الإثارة التي تكمن في جماليات العمل الأدبي ، فالأسلوبية –في هذا المقام– تتحرى دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته ليؤثّر ويُقنع في آن واحد "[15] .

1-2-ب-نشأة الأسلوبية:

عرفت الفترة الممتدة بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين نشأة علم الأسلوب أو ما اصطلح عليه بالأسلوبية عند الباحثين الغربيين ، والذي ارتبط ظهوره وتطوره بالتطور الحاصل في الدراسات اللغوية ، فبعدما كان علم اللغة ينظر إلى اللغة من منظور مادي، ويتعامل معها انطلاقا من خواصّها المادية الطبيعية ، دون مراعاةٍ لعلاقتها بالفكر، ظهرت مدرسة فرديناند دي سوسير، ومن

[13] – عبد السلام المسدي ، الأسلوبية الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، د/ت ، ص 34/33

[14] – أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب ، القاهرة ، د/ط ، 1998 ص 20

[15] – محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة ناشرون ، لبنان ، ط1 ، 1994 ، ص 195

معه من اللغويين الفرنسيين، لتقوّض مبادئ علم اللغة التاريخي القائم على اعتبار اللغة جوهرا ماديا خاضعا لقوانين العالم الطبيعي الثابتة، ولتدافع عن فكرة أن اللغة، و رغم كونها مادة صوتية، إلاّ أنّ لها صلةً وثيقةً بالجانب النفسي الاجتماعي . ومن ثمّ " يتبنى دي سوسير – في تحليلاته – ثنائية " همبولت " القائمة على التمييز بين اللغة الحرّة الخلّاقة للفرد، واللغة الثابتة المُقَعِّدَةِ للجماعة، ويُطلق على الأولى اسم الكلام ، مُبقِيًا على كلمة اللغة للأخرى، ومحدّدا خصائص كلّ منهما ونتائج التمييز بينهما على كل المستويات " [16]. و رغم أن علم الأسلوب أو الأسلوبية كما يطلق عليه الباحثون ميدان جديد –نسبيا – إلّا أنّ هؤلاء الباحثين اختلفوا بعض الشيء حول بدايته الحقيقية حيث أنّ منهم من يرى أن الميلاد الحقيقي لهذا العلم كان قبل ظهور لسانيات "دي سوسير" . و هو "يتمثل في ما أعلنه العالم الفرنسي جوستاف كويرتنج عام 1886 في قوله: (إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان مهجور حتى الآن (...) فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية (...) لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالةَ هذا التعبير الأسلوبي أو

[16] – صلاح فضل ، علم الأسلوب، مرجع سابق ، ص14

ذاك، و خصـائص العمل أو المؤلَّف التي تكشف عن أوض ـــاعهما الأسلوبية في الأدب)..."[17].

لكنّ أغلب الباحثين يرون أنّ الميلاد الحقيقي لعلم الأسلوب كان سنة 1902 على يد عالِمِ اللسانيات الشهير تلميذِ دوسوسير و مواطنِه السويسري " شارل بالي charle bally" (1865–1947) و ذلك من خلال مؤلَّفه الشهير " مبحث في الأسلوبية الفرنسية Traite de stylistique Française"و حتى في هذه المرحلة المتأخّرة من التاريخ، و التي هي قريبة جدا نجد شيئا من الاختلاف حول التأريخ لظهور هذا الكتاب فالباحث يوسف وغليسي يصرّح بـأنّ الطبعات الثلاث الأولى له صدرت عن دار klincksieck الباريسية في سنوات 1909–1919–1951 على التوالي ، وهو يبدي أسفه لكون " مجمل الكتابات الأسلوبية العربية لباحثين مثل (المسدّي ، عدنان بن ذريل، محمد عزام، نور الدين السدّ ...) تشترك في التأريخ الخاطئ لهذا الظهور بسنة 1902 (لعلّه سهو وقع فيه المسدّي ، ثم جاء اللاحقون فتأثروه بدون دراية أو تفحّص)"[18]

[17] – صلاح فضل، علم الأسلوب، مرجع سابق، ص 16

[18] – يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح ، مرجع سابق ص 175

1-2-ج-المبادئ الأساسية للأسلوبية

ما من منهج أو علم إلّا و له مبادئ أو ركائز أساسية يقوم عليها، و أهمّ ركيزتين تقوم عليهما الأسلوبية هما الاختيار و الانزياح و يمكن التعرّف على هذين المبدأين فيما يلي :

1-2-ج-1-الاختيار الأسلوبي:

لا خلاف في أن العمل الأدبي هو عبارة عن رسالة موجهة من المبدع إلى المتلقي، ومن الطبيعي أن الشفرة الذي ستنتقل عبره ا هذه الرسالة من المرسل إلى المرسَل إليه (المُستقبِل أو المتلقّي) ينبغي أن تكون مفهومة من الطرفين . كما أنه من المعلوم بالضرورة أن كل شفرة (لغة) تمتلك إمكانيات هائلة من الوحدات اللغوية المتاحة للتعبير، ومن هنا كان من البديهي أن يلجأ المرسل (المبدع) إلى اختيار الدوالّ التي يرى أنه ا تخدم الأغراض الجمالية و الدلالية لرسالته . فمجموعة الاختيارات الخاصة بالمبدع –إذن– هي التي تشكّل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المبدعين. ويتحدث الباحث سعد مصلوح عن نوعين مختلفين من الاختيار لا نوعا واحدا فهو يشير إلى اختيار محكوم بسياق المقام أي ذلك الاختيار الذي يراد به مقاربة أكثر للحقيقة، أو تضليلا للسامع، أو اجتنابا لإثارة

حساسية معينة عنده، وهو يرى أن هذا النوع من الاختيار لا يتعلق بالأسلوب. أما النوع الثاني من الاختيار أو الانتقاء فهو نحوي ، ويقصد بالنحوي هنا قواعد اللغة من صرفية وصوتية ودلالية وتركيبية. وفي هذا المستوى من الاختيار أو الانتقاء يمكن للمبدع أن يفضل وحدة لغوية على غيرها انطلاقا من قناعاته الخاصة، وهذا النوع من الاختيار هو الذي يُعنى به الأسلوب أو يدخل ضمن دائرة الأسلوب.

ويوضّح الباحث أكثر فيقول: " إنّ الاختيار يكون مقاميا حين يكون بين سِماتٍ مختلفة تعني دلالات مختلفة. و يكون أسلوبيا حين يكون بين سِماتٍ مختلفة تعني دلالة واحدة "[19] ، لكن هناك من يُصنّف الاختيار إلى صنفين مختلفين عما ذكرناه آنفا " فثمة –إذن – اختياران، أحدهما لساني–أو بعبارة دقيقة اختيار كلامي – يستخدم في الاستعمال الاعتيادي للغة ، و ثانيهما مُتميّز يُستخدَم في الاستعمال غير الاعتيادي للّغة، وذلك هو الاختيار الأسلوبي"[20] .

---

[19]– سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 3 ، 1992 ، ص 37 و ما بعدها .

24–حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 2002 ، ص 54.

1-2-ج-2-الانزياح الأسلوبي:

يصطدم المحلّل الأسلوبي بالاختلاف الكبير بين الباحثين في ترجمتهم للمصطلح الأجنبي l.ecart ، فقد أحصى له الدارسون عشرات الترجمات مثل: الانزياح الانحراف ، التجاوز ، الانتهاك ، و غيرها ، إلّا أنّ بعض الدارسين وجدوا له مقابلا من الموروث البلاغي العربي، و هو لفظ " العدول " . و " المسدّي هو أوّل من لفت الانتباه إلى إمكان إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي ، و كان ذلك في كتابه الأسلوبية و الأسلوب، غير أنّه لم يستعمله في كتابه آنذاك ، و استعمل مصطلحا آخر هو الانزياح "[21]. و بالعودة إلى مفهوم المصطلح في الثقافة الغربية المُنتِجَة له على مستوى الدراسات النقدية نجد أنّ البعض يعرّفه بأنّه " انحراف الكلام عن نسقه المألوف ، و هو حدثٌ لغويٌّ يظهر في تشكيل الكلام و صياغته . و يمكن بوساطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته " [22] . كما يُعرَّف باعتباره خطأ مقصودا أو انتهاكا إراديا للمعايير المتعارف عليها في اللغة . " و كلّ تغيير يطرأ على قواعد

---

[21]– أحمد محمد ويس ، الانزياح و تعدّد المصطلح ، مجلّة عالم الفكر عدد 3 الكويت ، يناير/مارس 1997 ، ص 63

[22] – نور الدين السدّ ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 2010 ، ص 198.

اللغة إنّما هو انتهاك لأبدية قوانينها " [23] . و يُعدّ الانزياح من أهم الملامح التي يُعوّل عليها في تحديد الأسلوب أو –بعبارة أخرى– تبيان القيمة الأسلوبية لنصّ ما، بل إن جان كوهين عرّف الأسلوب كلّه بأنه انزياح بالنسبة إلى معيار . ويرى عبد السلام المسدي أن " جلّ التعريفات التي تعتمد الخطاب أساّ تعريفيا للأسلوب تتصبّ في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك بينها ويتمثل في مفهوم الانزياح "[24]. لكن السؤال المطروح هو كيف تتحدد الوحدات اللغوية المعيارية التي يقاس بها الانحراف ، فجلّ الباحثين في الأسلوب لا يكادون يدخلون هذه المنطقة إلا متأرجحين، متردّدين، متهيّبين . ونعطي مثالا بالمسدي الذي يقول : " فكما لا نتصور الكبير إلا في طباقه مع الصغير فكذلك لا نتصور انزياحا إلا عن شيء ما ، وهذا المسبار الأصلي الذي يقع عنه الخروج، وإليه ينسب الانزياح هو في ذاته متصوّر، نسبيّ، تذبذب الفكر اللسانيّ في تحديده، وبلورة مصطلحه، فكلّ يسمه من ركن منظور خاص. وقد اصطلحنا عليه فيما مضى من بحثنا بالاستعمال النفعي للظاهرة اللسانية "[25].

---

[23] – عبد السلام المسدّي ، اللسانيات و أسسها المعرفية ، الدار التونسية للنشر، تونس/ المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، أوت 1986 ، ص 26 .

[24] – عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، د/ت ، ص 97

[25] – السابق ص 98

إلى جانب هذا التوضيح في عبارة عبد السلام المسدي حول المعيار الذي يقاس به الانزياح أو الانحراف ، هناك إضاءة أخرى ربما تخفّف من حدّة الغموض حول هذا المعيار . وتأتي هذه الإضاءة من عند الباحث سعد مصلوح الذي يرى أن " ثمّة رؤية أخرى للأسلوب ترى فيه مفارقة أو انحرافا عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري. ومسوّغ المقارنة بين النص المفارق و النص النمط هو تماثل السياق في كلّ منهما، وأداة التحليل الأسلوبي عند أصحاب هذا الرأي هي المقارنة بين الخصائص والسمات اللغوية في النص النمط، وبين ما يقابلها من خصائص وسمات في النص المفارق" [26] . بمعنى أنّ الفرق بين الكلام اليومي العادي ، و اللغة الأدبية يكمن في تلك الانزياحات التي يعمد إليها الأديب ليجعل نصّه متميّزا يحمل سمات أسلوبية خاصّة .

1-2-د-اتجاهات الأسلوبية :

إنّ الباحث في اتجاهات الأسلوبية ليفاجأ -حقّا-بكثرة التصنيفات و التقسيمات و اختلافها بين الباحثين و لا شك أن للمنطلقات الفكرية والمرجعيات الفلسفية دورها الأساسي والحاسم في تحديد اتجاهات الباحثين في هذا المجال .

[26] – سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط3 ، 1992 ، ص 43.

ومن هنا اختلف الأسلوبيون في دراستهم للنصوص الأدبية بين من انطلق من علاقة المبدع بنصه، وإلى أي مدى يشكل النص انعكاسا لشخصية المبدع ونفسيته. في حين راح فريق آخر يركز جهوده على علاقة النص بالمتلقي ومدى تأثيره فيه، ومدى استجابة المتلقي لهذه المؤثرات . كما أن فريقا ثالثا رأى أن يقصي المبدع ويزيح المتلقي عن دائرة الاهتمام مركزا على النص من خلال خواصه اللغوية وحمولته الدلالية . أمّا الفريق الرابع فهو لا يعارض أيًّا من هذه الاتجاهات إلا أنه يقترح – بالمقابل – المقاربة الإحصائية منهجا لرصد تعداد الوحدات اللغوية ومدى تكرار كل منها ليستنبط – من تلك الجداول الإحصائية – الملامح والسمات الأسلوبية المميزة للأثر الأدبي. ومن هذه الأفكار والرؤى تبلورت اتجاهات أربعة للأسلوبية نسردها اختصارا فيما يلي:[27]

[27] –يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، دار المسيرة ، عمّان ، ط 1 ، 2007 ، ص 91 وما بعدها ، وينظر محمد بلوحي ، مقال بعنوان الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحديثة ، مجلة التراث العربي ، فصلية دورية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، عدد 95 ، سنة 24 ، سبتمبر 2004

1-2-د-1-الأسلوبية التعبيرية :

وهناك من يطلق عليها "اللسانية" أو "الوصفية"، ومؤسس هذا الاتجاه هو شارل بالي، الذي يرى أن الأسلوبية تعنى بالبحث عن القيمة التأثيرية للغة بشكل عام ، علما أنه لا يركز اهتمامه على لغة الإبداع فحسب ، بل يوجه اهتمامه أيضا نحو اللغة العادية ، لغة التواصل اليومي ، ليبرز منها عناصر التأثير ومدى تميز أسلوب مبدع عن آخر. و من مشاهير أعلام هذا الاتجاه شارل برونو، ومارسيل كروسو.

و قد كانت " البلاغة القديمة تعرّف الأسلوب بأنّه سجلّ لغوي، و تتحدّث عن اختيار الكاتب بين أسلوب رفيع خاصّ بالتراجيديا ، و أسلوب منحطّ خاصّ بالكوميديا ، لكنّ مقولة بوفون (الأسوب هو الإنسان نفسه) قلبت هذا المنظور ، فلم يعد الأسلوب نتيجةً لاختيار ما ، و لكنّه أشبه شيء بالأعراض ، أي تعبير لا إرادي بل لا واعٍ عن التميّز الفردي ، و قد قدّم بارث في كتابه " الدرجة صفر للكتابة " الصياغة الأكثر تطرّفا لهذا التصوّر الجديد للأسلوب ، إذ قابل بين الأسلوب و الكتابة ، فالأسلوب عنده صورٌ و وتيرة ما ، و معجم يتناسل من جسد المؤلّف ، فلذلك كثرت المقابلة بين أسلوبية عامّة هي أسلوبية اللغة ، و أسلوبيات خاصّة هي التي تحلّل الطرائق الفردية للغة الخاصّة بكاتب ما أو بنصّ ما ، فالأولى قدّمها دي سوسير ، أمّا تلميذاه مارسيل كروسو و جون ماروزو ، إضافة

إلى ليو سبيتزر فيتحدّثون عن الثانية (أي الأسلوبيات الخاصّة) " [28]. و يرى مؤسس هذا الاتجاه شارل بالي أنّ " مهمّة علم الأسلوب هي " أن ندرس بطريق التأمّل الاستبطاني العلاقات القائمة بين أشكال الفكر و العبارة عنها " [29] ، و في نزعة تتّجه لمخالفة مقولة بوفون يرى بالي بأنّ اللغة واقعة اجتماعية تختصّ بجميع أعضاء الجماعة المستعمِلة لها ، و ليست اللغة ما يمتلكه الفرد الواحد " و لقد كان تأكيد بالي على هذا الوجود الجمعي للغة واضحا في جعله مهمّة الأسلوب هي الكشف عن الوقائع التعبيرية داخل الأوساط التي تختصّ بها ، و المناسبات التي تصلح لها ، و الأغراض التي تدعو إلى اختيارها ...بل إنّ هذا التأكيد يبدو بصورة أوضح حين يحصر بالي اهتمام علم الأسلوب في التعبير المسموع حين يدلّ على وسط اجتماعي ...لقد كان الهدف الذي سعى إليه بالي هو تقديم دراسة منظمة للخصائص الوجدانية القارّة في الاستعمال الحيّ للغة ، فهذه الخصائص القارّة هي التي يمكن وضعها في صورة نماذج يمكن تحليل محتواها و وقائعها الأسلوبية التعبيرية ، و بالتالي فإنّ أسلوبية بالي لا تتعلّق بظواهر التعبير لدى فرد متكلّم معيّن إلّا بالقدر الذي يمثّل فيه استعماله اللغوي واقعة تعبيرية يمكن نمذجتها ، و بذلك يكون بالي قد استبعد التعريف القائل بأنّ الأسلوب هو الطريقة الفردية في

---

[28] – آن موريل ، مرجع سابق ص 81/ 82 بتصرّف .

[29] – شارل بالي ، علم الأسلوب و علم اللغة العامّ ، تر: شكري عياد ، دار العلوم للطباعة و النشر ، الرياض ، د،ط ، 1985 ، ص 36

إنجاز أمرٍ ما "[30]. و غير بعيد عن العلاقة الجدلية بين الفكر و اللغة التي أثارها كثير من الفلاسفة و الباحثين اللسانيين من أمثال دوسوسير الذي ربط بين طرفي هذه الثنائية من خلال مناقشة ثنائية " المادّة و الشكل " نرى شارل بالي يخوض هذا المسلك معتبِرا أنّه لا شيء في اللغة الطبيعية يمكن اعتباره فكريا محضا ، بل هناك أيضا تلك الجوانب التعبيرية ، ويبني بالي هذه القناعة على أساس أنّ أيّ مسلك تعبيري إنّما يحمل في طيّاته دائما عنصرا فكريا و عنصرا وجدانيا ، و يقول بالي في هذا الإطار " لم أزعم قطّ ...أنّ لغة الوجدان لها وجود مستقلّ عن لغة العقل "[31] ، و هو انطلاقا من هذه القناعة يرى أنّ علم الأسلوب ينبغي له أن يَدرس هاتين اللغتين معا " في علاقتهما المتبادلة و أن يبحث نسبة كلٍّ منهما إلى الأخرى في تكوين هذا النمط أو ذاك من أنماط التعبير "[32] ، و لئن كانت هذه هي الأسس المعرفية التي بنى عليها شارل بالي مفاهيمه عن الأسلوب ، فإنّ منهجيته في دراسة الجوانب التعبيرية للغة تنبني على تحديد مصدرين تستمدّ منهما اللغة تعبيراتها و هما :

-المؤثرات الطبيعية لبعض الأشكال اللغوية التي تحمل في ذاتها خصائص تعبيرية معيّنة تتوزّع على مستويات البنية اللغوية من صوتية و صرفية و تركيبية .

---

[30] – محي الدين محسّب، الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي ، مجلّة علوم اللغة ، كتاب دوري يصدر عن دار غريب ، القاهرة ، المجلّد الأوّل ، العدد الثاني ، ص 52

[31] – شارل بالي ، مرجع سابق ص 31، 32 بتصرّف

[32]– السابق ص 32

–المؤثرات الاستدعائية ، و تكمن في العلاقة بين الأشكال اللغوية و الظروف و المواقف و الأوساط التي تُستخدم فيها"[33]

1–2–د–2–الأسلوبية البنيوية :

و رائد هذا الاتجاه هو رومان ياكبسون ، وينطلق في تحليله للأعمال الأدبية من خلال دراسة البنى اللغوية المشكلة لها بشكل كلي ، ومدى تعالقاتها . ومن أعلام هذا الاتجاه ميشال ريفاتير ، و من الباحثين العرب الذين اهتموا بهذا الاتجاه عبد السلام المسدي.

1–2–د–3–الأسلوبية الإحصائية :

وهي اتجاه يعتمد على الجداول الإحصائية في رصد الظواهر الأسلوبية ، فمن خلال عملية إحصاء الوحدات اللغوية (أصوات–ألفاظ–صيغ–تراكيب إلخ...) تتحدد السمات المميزة لأسلوب من آخر . ومن رواد هذا الاتجاه في الغرب جون كوهن، وغراهام هاف، بالإضافة إلى الباحثة جوزفين مايلز التي طبّقت المنهج

[33] – ينظر محي الدين محسّب ، مرجع سابق، الصفحات من 55 إلى 61 بتصرّف.

الإحصائي في كتابها "عصور وأساليب في الشعر الإنجليزي" أما من العرب فأشهر من عُرِف بالإحصاء الباحث المصري سعد مصلوح صاحب كتابي " الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية " و "في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية".

1-2-د-4-الأسلوبية النفسية :

ويطلق عليها أحيانا "المثالية" أو "منهج الدائرة الفيلولوجية" ومن روادها ليو سبيتزر الذي يرى أن الأثر الأدبي هو وسيلة للدخول إلى العالم النفسي للمبدع ، وبالتالي فهذا الاتجاه يدرس مدى انعكاس شخصية المبدع ونفسيته في نصوصه . وقد وصل ليو سبيتزر إلى نتائج باهرة في هذا المجال ، ووقع تحت تأثير تعاليم فرويد في سن مبكرة ، ثم تأثر بنظرة بندتو كروتشه إلى اللغة على أنها تعبير فني خلاق عن الذات، وتأثر بنظريات اللساني الإيطالي همبولت، وبكارل فوسلر (. . .) ويمثل منهج سبيتزر أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي (. . .) وينطلق سبيتزر من مقولة بوفو ن الشهيرة (الأسلوب هو الرجل) ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته ، والتركيبة النفسية التي جعلت من أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك...إنّ غاية من غايات

أسلوبية سبيتزر الكبرى النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة أفرزت إنتاجا لغويا خاصا ، وهذا معنى أسلوبية الفرد . . . ولا ينسى سبيتزر أن الفرد داخلٌ في نظام آخر أوسع ، هو المجتمع والعصر والتاريخ. حيث يرى يتاروبنسكي أنّ أسلوبية سبيتزر تطمح إلى إدراك الواقع النفساني ، وإلى تحديد روح الجماعة أيضا .

2-التعريف بالسيميائية

2-1-نشأة المصطلح في الدراسات الحديثة:

كان من الضروري بحساب الزمن، و بالنّظر إلى كثرة الدراسات ذات الصّلة، أن يستقرّ مصطلح السيميائية على تعريف دقيق محدّد ، لكنّ هذا الزمن الطويل نسبيا ، و هذا السيل من الدراسات لم يزد المصطلح إلا ضبابية و تملّصا ، و ما زاد الأمر تعقيدا هو أنّ الاختلاف ينطلق مباشرة من البداية أي من أصل التسمية ، حيث يتواجه لفظان أو مصطلحان للتعبير عن علم واحد هما سيميوطيقا semiotique الذي يعود إلى الباحث الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس ، مقابل سيميولوجيا semiologie من جهة أخرى ، و الذي أطلقه العالم السويسري "فرديناند دو سوسير" الذي تنبّأ بميلاد هذا العلم متوقّعا له الشمولية حين صرّح " يمكننا -إذن-أن نتصوّر علما يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية ، قد يشكّل قسما من علم النّفس الاجتماعي ، و إذن من علم النّفس العامّ ، سنسمّيه السيميولوجيا ...التي تنبّئنا بما تتكوّن منه العلامات ، و القوانين التي تحكمها . و بما أنّ هذا العلم لمّا يوجد بعد ، فإنّنا لا نعرف ما سيؤول إليه ، لكنّه حقيق بالوجود ، و محدّد المكانة سلفا . إنّ الألسنية ليست إلّا قسما من هذا العلم العام الذي ستغدو القوانين التي يكتشفها قابلة للتطبيق على الألسنية ، و هكذا ستجد هذه

الأخيرة نفسها مرتبطة بمجال دقيق التّحديد ضمن مجموع الوقائع البشرية " [34].

يحدث هذا الاضطراب في تحديد المصطلح حتّى في بلاد النّشأة و هي البلاد الغربية طبعا، أمّا في النقل إلى العربية فحدّث ولا حرج ، حيث أحصى الباحث يوسف وغليسي سبعة و عشرين لفظا عربيا لترجمة المصطلح الأوّل ، و ستّة و عشرين لفظا آخر كمقابل عربي للمصطلح الثاني ، ناسبا هذه الترجمات لأصحابها . وهذه الترجمات قد تتفق حينا و تختلف حينا آخر ، و إذا ما حذفنا المكرّر منها كان الباقي ستّة و ثلاثون لفظا عربيا في مواجهة مصطلحين أجنبيين اثنين ، و هذا ما جعل الباحث عبد الله بوخلخال يرفع عقيرته – حسب تعبير و غليسي – ناعيا على الجهات المختصّة انغلاقها على ذاتها و مناديا بالتنسيق و التوحيد[35].

و من الطبيعي أنّ الاختلاف في أصل التسمية ، و التضارب الرهيب في الترجمة سوف يؤديان إلى اختلاف أعمق في التعريف بحدود المصطلح . لكن قبل الخوض في سرد بعض التعريفات المختلفة ينبغي الإشارة إلى ما تمّ الاتفاق عليه بشكل شبه كلّي ، وهو أنّ هذا العلم يتّسم بالشمولية و التنوّع فقد " عرض أمبرتو إيكو كثيرا من الأبواب التي تناولتها السيميولوجيا في مجالاتها المختلفة على النحو التالي : علامات الحيوانات / علامات الشمّ / الاتصال بواسطة اللمس / كودة

38-ferdinand de saussure . cours de linguistique generale .2eme ed . enag.editions . alger.1994 .p33

[35] – يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح ، صفحات 233/232/231/230/229) .

المذاق / الاتصال البصري / أنماط التصويت و التنغيم / التشخيص الطبّي / حركات و أوضاع الجسد / الموسيقى / اللغات الصورية / اللغات المكتوبة إلخ ..."[36].

2-2-حدود مصطلح السيميائية:

اختلف الباحثون في رسم الحدود لمصطلح السيميولوجيا كما اختلف الذين من قبلهم في غيره من المصطلحات ، و في كلّ مرّة ينطلق الاختلاف من داخل البيت الغربيّ ليلقي بظلاله الكثيفة على الساحة النّقدية العربية ، حيث نجد أنّ باحثا غربيا مثل بيير غيرو يعرّفه بأنّه " العلم الذي يهتمّ بدراسة أنظمة العلامات : اللغات ، أنظمة الإشارات ، التعليمات ، إلخ...و هذا التّحديد يجعل اللغة جزءا من السيمياء "[37]. أمّا الباحثون العرب فيمكننا أن نأخذ عينة من تعريفاتهم لمصطلح السيميولوجيا فيما يلي:

---

[36] – عصام خلف ، الاتجاه السيميولوجي و نقد الشعر ، دار فرحة للنشر و التوزيع ، د.ط، المنيا ، ج.م.ع ، 2003 ، ص 14/13).

[37] –بيير غيرو، السيمياء ، تر: أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، ط1، بيروت/باريس 1984، ص5 .

" هي دراسة لكلّ مظاهر الثقافة ، كما لو كانت أنظمة للعلامة اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع " (سعيد علوش) [38].

"هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات، لغوية كانت أم أيقونية أم حركية ، و بالتالي فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية ، فإنّ السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع " (جميل حمداوي)[39] .

" السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيّا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا " (محمد السرغيني)[40].

و عموما يُجمِع الباحثون على أنّ " السيميولوجيا هي العلم الذي يتناول الرموز بقدر ما يتناول الإشارات و البحث في علاقتها بالمعاني و الدلالات المختلفة التي يمكن أن تشير إليها "[41]

---

[38] –سعيد علّوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، ط 1، بيروت ، لبنان ، 1985، ص 118.

[39]–جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، عدد 3، يناير/مارس ، الكويت ، 1997 ، ص 80.

[40] –محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، ط 1، الدار البيضاء ، المغرب، 1987 ، ص5 .

[41] –فرج عبد القادر و آخرون، موسوعة علم النفس و التحليل النفسي، دار سعاد الصّبّاح ، ط 1، الكويت ، 1993، ص 4/3 .

2-3-اتجاهات السيميولوجيا :

كما هي العادة كَثُرَت التصنيفات المتعلّقة باتجاهات السيميولوجيا عند الباحثين فهي عند علي عواد : سيمياء التواصل ، سيمياء الدلالة ، و سيمياء الثقافة . أمّا عند محمد السرغيني فهي : الاتجاه الأمريكي ، الاتجاه الفرنسي ، و الاتجاه الروسي . في حين نجدها عند مارسيلو باسكال : سيميولوجيا التواصل ، سيميولوجيا الدلالة ، و سيميولوجيا التعبير عن الفكر الحرّ . [42]

2-4-أقسام العلامة عند بورس :

انطلاقا من توافق الباحثين على أنّ السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس العلامات نحاول أن نتعرّف على العلامة عند أحد ركائز السيمولوجيا و هو بورس، أو بيرس كما يكتبها وغليسي ، فقد " قسّم بيرس العلامات -بحسب موضوعها- تقسيما ثلاثيا شهيرا : 1-أيقونة (icône – icon) 2-قرينة (indice-index) 3-رمز (symbole-symbol). و تتحدّد الأيقونة بحسب علاقة تماثلها مع حقيقة العالم الخارجي (...) و القرينة بعلاقة التلاحم الطبيعي (...) أمّا الرمز

---

[42] -عصام خلف ، الاتجاه السيميولوجي و نقد الشعر ، مرجع سابق ، ص25.

فيُؤَسَّس على الاتفاق الاجتماعي البسيط "[43]. و قد خالف مرتاض كثيرا من السيميائيين في تعريب لفظ (icône) حيث اقترح له تسمية المماثل " على أساس أنّ المماثل في اللغة السيميائية يعني صورة حاضرة تماثل صورة غائبة ، سواء كانت ذهنية أم حسّيّة ، و قد قلنا المماثل و لم نقل المشابه لأنّهما معنيان مختلفان ، ذلك بأنّ المشابهة لا ينبغي لها أن تعني المماثلة "[44] .

2-5-آليات التحليل السيميائي :

الواقع أنّ هناك سمة بارزة أصبحت لصيقة بالمناهج النقدية المعاصرة ، و تتمثّل هذه السمة في غياب أو انعدام المعيارية ، بل إنّ هذه المناهج وُلِدتْ و هي تحمل في جيناتها ذلك التمرّد على كلّ ما من شأنه أن يُعتبر معيارا ثابتا للتعامل مع النصّ الأدبي عموما، فقد وُلِدتْ هذه المناهج في مناخ من الحريّة أو التحرّر في كيفية التعامل مع النصّ ، كما أنّ أيّا من هذه المدارس النقدية لا يمكنها أن تزعم لنفسها القدرة على التعامل مع النصّ من كافّة الزوايا حيث يرى محمد مفتاح أنّ " أيّة مدرسة لم توفّق إلى الآن في صياغة نظرة شاملة، و إنّما كلّ ما نجده هو

[43]– يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، مرجع سابق ، ص244

[44] –عبد الملك مرتاض ، السبع معلّقات ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، 1998، ص 291.

بعض المبادئ الجزئية و النسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة " [45]

و من هنا يمكن أن نخلص إلى القول أنّ المحلّلين السيميائيين في الجزائر تحديدا، و حتّى في العالم العربيّ عموما ، يختلفون كثيرا بشكل يجعل لكلّ منهم طريقته في مقاربة النصّ الشعري سيميائيا ، فناقد مثل جميل حمداوي يرى أنّ " السيميائية تنتقل من الشكل إلى المضمون ، من الدالّ إلى المدلول وفق ثلاثة مبادئ :

أ–التحليل المحايث: فهي تدرس وظائف النصّ التي تُسهِم في توليد الدلالة.

ب–التحليل البنيوي: فهي تهتمّ بالبنية و لا تفهم المعنى إلّا من خلال الاختلاف.

ج–تحليل الخطاب: فهي لا تقف عند الجملة مثل اللسانيات و لكن تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص و اختلافها سطحيا و اتّفاقها عمقيا "[46] .

و الأمر نفسه ينطبق على الناقدين " محمد مفتاح و مرتاض ، إذ على الرّغم من أنّهما تناولا التشاكل و التباين الذي اقتضاه النصّ فإنّهما لم يتقيّدا بمفهوم محدّد له سواء كان قديما أو حديثا ، فالنصّ هو الذي دفع الأول إلى استثمار عناصر دون أخرى . فقد وقف عند التشاكل و التباين، و الصوت و المعنى ، و المعجم ، و

---

[45] –محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناصّ ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1983 ،ص7.

[46] –جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر ، مرجع سابق ، ص 80.

التركيب البلاغي ، والتناصّ ، و التفاعل و القصدية ، بل حتّمت عليه القصدية الرجوع إلى خارج النمصّ في حدود ضيّقة تتّصل بأحداث و وقائع و أسماء و أشخاص و أماكن ... و كذلك الأمر بالنسبة للثاني إذ على الرّغم من أنّ الدراسة تحليل سيميائي للخطاب الشعري فإنّه كان يخرج عن هذا الفضاء كلّما اقتضت الضرورة إشباع النصّ و إثراء مفهوم التشاكل ... "[47]

أمّا محمد السرغيني ، في تحليله لديوان المواكب لجبران خليل جبران فقد ذكر أنّه " استرشد بالعناصر الأربعة للكلام عند بارث : اللغة و الكلام ، الدال و المدلول ، المركّب التعبيري و النظام ، الدلالة الذاتية و الدلالة الإيحائية"[48].

[47] –فاتح علّاق ، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد25 ، العدد 2/1 2009 ص 154

[48] – محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوجيا، مرجع سابق ، ص 87

3-العلاقة بين الأسلوبية و السيميائية:

ينقل لنا الناقد الجزائري يوسف وغليسي في كتابه إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد رأيا صادما للباحث ميشال أريفي Michel Arrive بخصوص موت الأسلوبية و كيف أنّ تاريخ وفاتها أُعلن بالتحديد سنة 1969 في العدد الأوّل من "مجلّة اللغة الفرنسية"[49].

و في اتجاه مُشابه يذهب عبد المالك مرتاض إلى أنّ الأسلوبية التحقت بالسيميائية و ذابت فيها " أما الأسلوبية، عبر تاريخها الطويل، فلم تُفلح قَطُّ في العثور على تعريفٍ لها جامعٍ مانعٍ – كما يقول المناطقة والأصوليون– يُحدّد موقعَها من علوم اللسان، أو ما يمكن أن نطلق عليه علومَ نتاجِ اللسان. وعلى الرغم من المساعي التي بُذلت في العهود الأخيرة لتطوير هذا المفهوم، والرقيّ به إلى مستوى النظرية؛ فإن تلك المساعي انتهت إلى شيء من الخيبة جعلت المشتغلين في هذا الحقل لا يترددون في إلحاق هذه الأسلوبية بالسيمائية وتذويبها فيها بصورة نهائية؛ مما جعل الأسلوبية، وخصوصاً منذ عام خمسة وستين وتسعمائة وألف، تفقد وضع العلم

[49] –يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، مرجع سابق ، ص178 و ما بعدها .

المستقلّ بنفسه، عن علوم اللسان الأخرى" [50] . و رغم هذا الرأي القاسي لمرتاض و الذي يحيله إلى ميشال أرّيفي Michel Arrive في كتابه " السيميوطيقا الأدبية " ، إلّا أنّ الأسلوبية ما زالت تحظى بالتقدير كمنهج نقدي معاصر ، و في هذا الصّدد ينقل لنا وغليسي –مرّة أخرى– رأي جورج مولينيه القائل " الأسلوبية ساحرة ظنّ بعض النّاس أنّها ماتت ، في حين ضمّها بعضهم الآخر إلى صدره حتّى غشي عليها ، تاريخها إذن هو تاريخ تغيّراتها، و يرى وغليسي أنّ الدّرس الذي ينبغي أن تستخلصه الأسلوبية من إعلان الوفاة هذا هو أن تلتزم حدودها العلمية من جهة و أن تثق بذاتها من جهة ثانية".[51]

و رغم هذه الآراء القاسية كثيرا . إلّا أنّنا –على صعيد الواقع– يمكننا أن نلاحظ أنّ الأسلوبية ما زالت تحظى بتقديرِ كثير من الباحثين ، لكنّها غالبا ما تستنجد بالسيميائية لكشف البنى العميقة للنصّ الأدبيّ حيث أنّ " مجالات المقاربة الأسلوبية لم تتوقّف عند البنية اللغوية و ما تختزنه هذه البنية من طاقات إيحائية....و إنّما تجاوزته إلى الاستعانة بعلم العلامات (السيميولوجيا) لتحديد دلالات التراكيب النّحوية و ذلك عن طريق تتبّع الظروف التي اكتنفت نشأتها ،

---

[50] –عبد الملك مرتاض ، التحليل السيميائي للخطاب الشعري ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، 2001 ، ص29.

[51] –يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، مرجع سابق ص 180

فأكسبتها دلالات هامشية أو رئيسية ، و من خلال تقصّي العوامل الفاعلة للسياق الذي وقعت فيه "[52]

بل إنّ هناك من يرى بأنّ السيميائية ليست قادرة على تذويب الأسلوبية فيها بقدر ما هي محتاجة إليها ، و هي غالبا ما تستنجد بها في تحليل النصوص الأدبية " أمّا إجراءات التحليل المعتمدة في الدراسات السيميائية فهي مختلفة، ذلك أنّ هذه الدراسات لم تلتزم المنهج حرفيا (...) و إنّما استعانت بإجراءات بنيوية و أسلوبية (...) على أنّ استعانة السيميائية بهذه المناهج لا يعني عدم استقلال هذه المناهج أو انتهاء صلاحيتها أو ذوبانها في غيرها، فما زالت تقام على أساسها الدراسات و ما زالت خاضعة لتطوير أصحابها "[53].

[52] –تاوريرت بشير ، مستويات و آليات التحليل الأسلوبي للنصّ الشعري ، مجلّة كلّية الآداب ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، العدد الخامس ، جوان 2009 ، الصفحة 6

[53] –فاتح علّاق ، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 157/156.

I-الفصل الأوّل

البنية الإيقاعية، جمالياتها،و حمولتها الدلالية:

1-حدود المصطلح قديما و حديثا

2-علاقة الإيقاع بالدلالة

3-وزن القصيدة بين الاختيار و الانزياح

4-الوقفات/التدوير/التقفية(علاقة وثيقة)

5-التكرار/إيقاع داخليّ متميّز

I-1-حدود مصطلح الإيقاع قديما و حديثا.

يعتقد بعض الباحثين أنّ مصطلح الإيقاع لم يكن معروفا ولا متداولا عند العرب قديما، و لم يرد له ذكر في كلامها عن القصيدة الشعرية العربية التقليدية و ما تفرّع عنها من أزجال و موشحات ، و يؤكد هذا الرأي الباحث في علم العروض مصطفى حركات في قوله " بعدم ورود مصطلح الإيقاع في معجم البلا غة العربية فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية تحديدا " [54] . لكن المؤكد أنه ورد عند "ابن طباطبا العلوي" في كتابه عيار الشعر حيث يقول " و للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه، ثمّ قبوله له ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه "[55]. و بالعودة إلى تعريف المصطلح في الثقافة الغربية يمكن القول أنّ لفظ " ريتم مشتق من اليونانية حيث كان يعني الجريان والتدفّق " [56].

---

[54] –صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ، رسالة دكتوراه ، جامعة فرحات عباس ، سطيف ، 2011 ، ص 9

[55] – السابق ص 10.

[56] –مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان ، لبنان ، ط1، 1974 مادة rythm

ثمّ تطوّر مفهومه حتى أصبح يدلّ على " كلّ ما يُحدِثه الوزن واللحن من انسجام "[57].

و استمرّ الباحثون في محاولاتهم لضبط حدود هذا المصطلح ليُعرَّف لدى الباحثين المعاصرين بأنّه " الرجع المطّرد في السلسلة المنطوقة للانطباعات السمعية المتماثلة التي تخلفها عناصر مختلفة " [58]. في حين أنّ بعض الباحثين العرب لا يعرّفه بل يكتفي بجعله عنصرا ضروريا في الشعر العربي " الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم ، أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يُتنازع في شعريتها (...) أعني هو الشرط الضروري لدخول نصٍّ ما منطقة الشعر "[59] .

دون أن يغفل الباحث عن إدراك أنّ ما استجدّ من مفاهيم و ما طرأ من تغيّرات على القصيدة العربية شكلا ومضمونا أدّى إلى تكسير بُنية هذه القصيدة و فرض إعادة تشكيل إيقاعاتها انطلاقا من رؤية جديدة حيث انتقلت القصيدة من نظام

---

[57] – أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم ،مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ط1، 2001، ص199

[58] –المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات عن المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ط2 –2002 ص 130

[59] –محمد العمري ، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث ، مجلة فكر و نقد س 2 عدد 18 ، دار النشر المغربية 1999/04 ، ص55

البيت الشعري ذي الشطرين اللذين يسمّى الأول منهما صدرا و يسمى الآخر عَجُزا ، إلى نظام السطر الشعري الذي تتوزّع فيه التفعيلات بطريقة مختلفة تماما عمّا هو سائد في نظام البيت، حيث أصبح اللّا نظام نظاما جديدا . و هو – في واقع الأمر– ليس نظاما دقيقا و معياريا كما في الشعر العمودي ، لكنّه –مع ذلك– لا يخلو من ضوابط، بحيث أنّه في الوقت الذي يتيح فيه للشاعر قدرا من الحرية ، فإنّه يجعل هذه الحرية مشروطة ، و من هنا نجد أنّ التجربة الشعرية الحديثة قد فرضت منطقها، و " أعطت دورا آخر للتفعيلة في السطر الشعري ، فهي تتردّد وفقا للتشكيلات الدلالية والنفسية والإبداعية لدى الشاعر ، وعن طريق التدفق الشعوري تُشكّل الجملة الإيقاعية التي قد تطول أو تقصر ، وقد تسرع أو تبطئ وفقا لهذا السياق الشعوري لحظة إبداع القصيدة " [60] غير أن بعض الباحثين لا يحددون ملمحا معينا للإيقاع تتمّ ملاحظته من خلال البحث في الأشكال العروضية والأوزان و القوافي مما يطلق عليه البعض موسيقى الشعر بل يرون أنّ الإيقاع يتم استشفافه من خلال تلك " الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة ، الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح

[60] –صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر. مرجع سابق ص2

التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على الكتلة الحركية "[61] .

لم يكتف الباحثون في حدود مصطلح الإيقاع بالوقوف عند ما سبق ذكره فقد استمرّ هذا المصطلح في التوسّع و وقع اختلاف كثير حول حدوده فهناك من اعتبر الإيقاع جزءا من موسيقى الشعر و ليس كلّ الموسيقى ، فقد أوردت الباحثة صبيرة في رسالتها للدكتوراه أن " الباحث نعيم اليافي يشير إلى أنّ للشعر نمطين من الموسيقى ، يتمثّل النمط الأول في الوزن ، وهو ذو طابع خارجي ، يقابله نمطٌ ثانٍ ذو طابع داخلي و هو الإيقاع ، وميزة هذا النمط أنه يتأسس على قاعدتين : قاعدة الغياب ، غياب أيّة صيغة جاهزة يصبّ الشاعر فيها تجربته الشعرية ، وقاعدة الشعور التي تتلخّص في التناغم بين الإيقاع والشعور " [62] .

و يُلاحظ أنّ الباحث أغفل الحديث عن دور القافية في حديثه عن الموسيقى الخارجية من جهة ، كما يُلاحظ من جهة أخرى أنّه ربط بين الشعور و الموسيقى الداخلية التي سماها الإيقاع ، ولا ندري إن كان الباحث يفصل الموسيقى الخارجية عن الشعور ، وما الداعي إلى هذا الفصل الذي لا نراه إلا اعتباطيا .

---

[61] –كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت، 1981 ط2 ص 230.

[62] –صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ، مرجع سابق 10

في حين أنّ كثيرا من الدارسين للبنى الإيقاعية يرون " أنّ النظرة الجديدة للإيقاع ترى فيه عنصرا أرحب مجالا من الوزن و هذا عكس النظرة القديمة التي ترى في الوزن رديفا للإيقاع "[63] و يُفهم من هذا أنّ إيقاع القصيدة الشعرية الحديثة أصبح أرحب من الوزن ، حيث صار يشتمل على نوعين من الموسيقى ، النوع الأول منهما هو الموسيقى الخارجية المنبثقة من الوزن العروضي ، بالإضافة إلى القافية مع مراعاة عوامل التجديد التي طرأت على كل منهما و التي حررتهما من أسر التقاليد القديمة للقصيدة العمودية التقليدية ، في حين أنّ النوع الثاني هو الموسيقى الداخلية بملامحها المتعددة و ما يمكن أن تحقّقه من إضافة إلى عنصر الإيقاع . و لعلّنا – بعد التعرّض لكثير من الآراء – أصبحنا أكثر اقتناعا بهذا المفهوم الشامل للإيقاع و هو الذي سنعتمده في تحليل البنية الإيقاعية لقصيدة " النخلة والمجداف ".

I-2-علاقة الإيقاع بالدلالة :

يؤكّد الباحثون في مجال الشعر سواء القديم أو الحديث أنّ العلاقة بين الإيقاع والدلالة علاقة وثيقة باعتبار أنّ المضامين والدلالات التي يستهدفها الشاعر و يريد إيصالها إلى المتلقّي تتشكّل في ذاته الشاعرة على شكل إيقاع نفسي أوّلا

[63] –المرجع السابق ص 13

و من ثمّ تنعكس على إيقاع قصائده . بل من المؤكد أنّ " النظم هو بنية صوتية دلالية ، أي أنه لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى " [64] . و يؤكد هذا الرأي و يذهب إليه جلّ الباحثين في مسألة الشعرية و علاقة الإيقاع بالدلالة حيث يرى شكري عياد أنّه " قد يكون للإيقاع بمفرده تأثير ، ولكن هذا التأثير لا يسمّى فنيّا أو غير فنّي حتى يلتقي الإيقاع بعناصره الكثيرة ... مع المعنى لقاء يقوم على التوافق والطباق معا "[65]. و يرى ت.إس إليوت أنّ الشعرية لا تكمن في الموسيقى فحسب حيث أنّ " موسيقى الشعر ليست مستقلة عن المعنى ، والدليل على ذلك أنّه يتعذّر علينا الحصول على شعر عظيم خال من المعنى "[66] .

---

[64] – جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، ط1، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986، ص 52

[65] –شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، أصدقاء الكتاب ، ط3، القاهرة ، 1998 ، ص135

[66] – ت.إس إليوت ، في الشعر والشعراء ، تر: محمد جديد ، دار كنعان للدراسات و النشر ، ط 1، دمشق ، 1991، ص 29 .

I-3- وزن القصيدة بين الاختيار و الانزياح

من المؤكّد أنّ الشاعر عندما يشرع في كتابة نصّه يكون في حالة نفسية غير عادية ، و لا يستطيع أحد أن يتكهّن بحقيقة المشاعر التي تنتابه حينها ، و لكنّ الباحثين يرون أنّ الشاعر – حتما ، و بوعي أو بدون وعي – سوف يُخضِع أوزانه لطبيعة المواضيع التي سيخوض فيها ، و المضامين التي سيعالجها ، و الرسائل التي سوف يبثّها إلى المتلقّي . قد يختلف الأمر بين شاعر يصنع شعره صنعا، و بين شاعر مطبوع يتدفّق إبداعه بطريقة سليقية، لكنّ الذي يتفق حوله الدارسون أنّ هناك علاقة وثيقة بين الأوزان الموسيقية و المضامين الشعرية ، ليس على مستوى القصيدة الحديثة فحسب بل منذ عرفت البشرية فنّ الشعر. و ينقل جابر عصفور عن ابن سينا (في كتابه فنّ الشعر) قوله : " و لقد كانت شعراء اليونان تلتزم لكلّ غرض وزنا يليق به ، و لا تتعدّاه فيه إلى غيره " [67]. و ليس هذا فحسب فقد نقل جابر عصفور آراء كثير من المتقدّمين حول علاقة الوزن بالمضامين و المعاني و له أيضا آراؤه الخاصّة في الموضوع فهو يرى أنّه " من الطبيعي أن يُعبّر عن كلّ غرض بالوزن الذي يشاكله ، أو يُحاكَى كلّ غرض بما هو أقدر على تخييله من

[67] – جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، الهيئة العامة للكتاب ، ط5 ، القاهرة ، 1995، ص 328

الأوزان ، فبمثل هذه المحاكاة تلتقي الصفات الذاتية للأوزان مع الأغراض المقصودة من الشعر فتدعّمها و تؤكّدها "[68].

و عند النّظر في قصيدة " النخلة والمجداف " التي هي مما اصطلح عليه الباحثون ب " القصيدة الديوان "، نجد أنّها تتشكّل من اثنين وعشرين مقطعا ، زاوج الشاعر فيها بين تفعيلتين مختلفتين، حيث اختار للمقاطع الأربعة عشر الأولى تفعيلة " المتدارك " و التي تأتي في شكلها الأصلي " فاعلن " مع ما يعتريها من زحافات وعلل تُغيّر من شكلها ، أما التفعيلة الثانية فهي تفعيلة المتقارب " فعولن " و قد وظفها الشاعر من المقطع الخامس عشر إلى المقطع الثامن عشر ، بزحافاتها و عللها ، ليعود إلى تفعيلة المتدارك في المقاطع الأربعة الأخيرة من التاسع عشر إلى الثاني والعشرين .

و يبدو أنّ اختيار الشاعر لتفعيلتي المتدارك والمتقارب لم يكن اعتباطيا " فَهُما تفعيلتان تجمعهما أواصر قرابة موسيقية كبيرة ، فكلاهما تنتمي إلى الدائرة العروضية الخامسة ، دائرة المتفق "[69]، و المُلاحَظ أنّ إحدى التفعيلتين تتولّد من تدوير الثانية ، فتفعيلة المتدارك فاعلن تتشكّل من سبب خفيف (فا / 0) يتبعه وتد مجموع (علن // 0) ، في حين تتكوّن تفعيلة المتقارب فعولن من وتد

[68] –جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، مرجع سابق ص 325/324

[69]–زين كامل الخويسكي ،العروض العربي صياغة جديدة ، دار المعرفة الجامعية ، مصر، 1996، ص 11

مجموع (فعو // 0) يعقبه سبب خفيف (لن / 0) ، دون أن نغفل أنّ كلّا من هاتين التفعيلتين تنتمي لبحرٍ من البحور الشعرية الصافية التي غالبا ما يلجأ إليها الشعراء المُحدثون أثناء كتابة قصائد التفعيلة، مما يحلّ كثيرا من الإشكاليات العروضية التي تعترضهم أثناء الكتابة الشعرية ، و هي إشكاليات تعرضت لها نازك الملائكة كثيرا في كتابها الموسوم " قضايا الشعر المعاصر" ، ولعلّ ما شجّع الشاعرَ على توظيف هاتين التفعيلتين بشكل تناوبي، كونُه " يدرك الوسيلة الموسيقية الفذّة التي يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحسّ القارئ بغرابة الانتقال "[70].

فما الذي دعا الشاعر للانتقال بين التفعيلتين و قد كان بإمكانه أن يُبقيَ على وزن واحدٍ، أي أن يستمرّ في توظيف تفعيلة واحدة دون أن يكون ذلك مدعاة للإخلال بالإيقاع الجميل المتناغم للقصيدة ؟

أو –بعبارة أخرى– ما هي الأسباب التي دفعته إلى هذا الاختيار الذي يعتبر في الوقت نفسه انزياحا عن التقاليد الشعرية العربية ، ليس القديمة المتمثلة في الشعر العمودي فحسب ، بل حتى قصيدة التفعيلة في شكلها المُستحدث من طرف بدر شاكر السياب و نازك الملائكة و غيرهما ؟ فما كانت قصيدة التفعيلة –

[70] –نازك الملائكة –قضايا الشعر المعاصر ، ط3 ، مكتبة النهضة ، بغداد، 1967، ص200.

في بداية ظهورها – تعمد إلى هذه الازدواجية الإيقاعية ، بل كانت في أغلبها تعتمد تفعيلة واحدة .

من الممكن أن يكون الشاعر قد لجأ إلى هذا الأسلوب كنوع من التجديد ، و دفعا للرتابة التي قد تبعث على الملل ، و تزرع السأم في نفس المتلقي ، فيدفعه ذلك إلى العزوف عن إكمال القراءة أو الاستماع ، و غيرُ خافٍ أنّ " التداخل بين تفعيلتي المتقارب والخبب يسهّل على الشاعر التنقل بيُسرٍ بين النسقين و يخفّف من ثقل الإيقاع و حدّته " [71] ، كما قد يكون ذلك الانتقال تعبيرا عن حالة نفسية لدى المبدع نفسه ، من باب إخضاع البناء الموسيقي لحركة المشاعر والأفكار ، فلئن كان للحالة النفسية للمتلقي أثر كبير في علاقته بالعمل الإبداعي ، فالمبدع أكثر عرضة لهذه الحالات النفسية و ما تُحدثه من أثر على علاقته بالعمل الأدبي الذي هو بصدد إنجازه، فالمتلقّي في حال تأثر حالته النفسية و تبدّل مزاجه لن يفعل شيئا أكثر من الازورار عن العمل الأدبي ، و التوقف عن قراءته أو الاستماع إليه ، في حين أنّ المبدع سيخرج – في مثل هذه الحالة – من جوّ العمل ، أي أنّ محاولة الخلق الإبداعي ستُكلّل بالفشل ، أو في أحسن الحالات ستكون النتيجة خلقا إبداعيا مشوّها –إن جاز لنا هذا الوصف – وبالتالي فقد

[71] – أحمد بسام ساعي ، حركية الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا ، ط1، دار المأمون للتراث ، دمشق ، 1978،ص 74، 75

يكون الانتقال إلى إيقاع مختلف قليلا هو من باب تعديل الإيقاع النفسي للمبدع ، إن جاز لنا هذا التشخيص ، و يشبه ذلك ما يقوم به الملحّن الموسيقي حين يضع ألحانا تتيح للمُغنّي التنقل بين المقامات بطريقة تحافظ على ذلك الارتباط بينه و بين السامع، وبشكل يبعث في كلا الطرفين جوّا من الرضا و الانسجام يبقيهما معا في حالة اتصال وجداني .

و عود على بدء ، إلى البحث في كلّ تفعيلة على حدة ، و لنبدأ من حيث بدأ الشاعر ، في محاولة لرصد خواصّ كلّ تفعيلة و الأسباب التي تكون قد دفعت الشاعر لتفضيلها في عملية الاختيار التي هي ضرورة يقتضيها الجانب الجمالي من جهة، و يستدعيها الجانب الدلالي من جهة أخرى ، كما أسلفنا .

I-3- أ-تفعيلة المتدارك " فاعلن "

من المُلاحظ أنّ تفعيلة المتدارك هي التي استهلّ بها الشاعر عمله هذا ، ولا بأس أن نذكر أنّ آراء النقاد القدامى تختلف تماما مع آراء بعض المحدثين حول أهمية هذا البحر . فقد كان من شأن القدامى و على رأسهم الخليل بن أحمد الفراهيدي أنهم أهملوا هذا البحر تماما فلم يولوه أي أهمية حتى أن الخليل لم يورده ضمن

البحور الخمسة عشر التي وضعها استنادا إلى المدونة الشعرية العربية ، حتى جاء الأخفش الأوسط "سعيد بن مسعدة" ، فاكتشف هذا البحر و سماه " المتدارك " ، علما أنه اكتسب أسماء أخرى كثيرة منها " الخبب " و " قطر المزراب " ، و " دق الناقوس " و " الشبيه " (نظرا لتشابه تفعيلته الأصلية مع تفعيلة المتقارب كما سبق ذكره). و تجدر الإشارة إلى أنّ بعض الدارسين المعاصرين انضم إلى صف المحتقرين لهذا البحر من النقّاد القدامى، لدرجة أنّ منهم من رأى أنه " بحر دنيئ للغاية ، و كلّه جلبَةٌ وصراخ (...) و لا يخفى أن هذا الوزن رتيب جدا ، و قد أهمله الخليل ، وأظنه تعمّد ذلك " [72]. لكن المُلاحظ أن رواد الشعر الحديث في ثوبه الإيقاعي الجديد لا يعترفون بهذا الحكم إطلاقا ، بل نجدهم يتعاطون بإيجابية في معظم أشعارهم مع هذا البحر بكافة أوزانه وأشكاله ، فهم يرون أنه " ينطوي على إمكانات إيقاعية هائلة يساعد على بروزها عديد التحولات التي تصيب التفعيلة الأساسية " فاعلن " ، علاوة على إمكان تتابع تفاعيله المختلفة في سياق إيقاعي واحد دون أن يؤدي ذلك التتابع إلى النشاز"[73] .

من البديهي إذن أن نتصوّر أنّ هذا الاختيار ربما استدعته هذه الإمكانيات الإيقاعية الهائلة – التي أشار إليها عبد الله راجع – و التي يتمتّع بها هذا البحر ،

---

[72] – عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ، ط2، الكويت ، 1989 ، ص 103

[73] – عبد الله راجع ، بنية الشهادة والاستشهاد ، ج1، منشورات عيون ، ط1، الدار البيضاء ، المغرب ، 1987 ص 155-156

إضافة إلى ما يتمتّع به من إيقاع سريع يعبّر عن إيقاع العصر ، ويلائم حركيته القلقة المنفعلة ، التي يحتاج إليها الشاعر لإخراج مكبوتاته ، والتعبير عن حالته النفسية المضطربة، تماما مثل حاجته للبحث عن إطار موسيقي فني باهر يمكن صياغته من تلك البحور الشعرية المركبة ذات الإيقاع الهادئ المنبثق من نوتات طويلة تلائم طبيعة الحياة العربية الرتيبة . و تجدر الإشارة إلى أن الشاعر رفع من تسارع إيقاع قصيدته حين اختزل تفعيلة المتدارك الخماسية المكونة من سبب خفيف و وتد مجموع ، و أجرى عليها ذلك الزحاف الذي يُعرف في علم العروض العربي بالخبن ، وهو حذف الساكن الثاني ، لتتحوّل إلى (فَعِلُنْ) و تصبح مشكّلة من سببين ، أحدهما ثقيل (//) و الآخر خفيف (/ 0) ، كما أجرى عليها علّة بالنقص تُعرف بالقطع و الذي هو حذف ساكن الوتد المجموع في آخر التفعيلة و تسكين ما قبله لتؤول فَاْعِلُنْ إلى (فِعْلُنْ) ، و تصبح مكوّنة من سببين خفيفين (/0 – /0) ، بل إنّ بعض الشعراء المحدثين أجازوا القبض في حشو البيت أو السطر الشعري من الخبب بحيث تؤول " فاعلن " إلى " فاعلُ " و هو ما أشار إليه ابراهيم أنيس بقوله " أما في الشعر الحرّ فإنّ تسامح الشعراء باستعمال مختلف الأضرب في القصيدة الواحدة ، فضلا عن إباحتهم القبض في حشوه أنقذ هذا الوزن (يقصد الخبب) من رتابته ، وجعله قابلا للتلوين و التنويع " [74]. هذا الوزن

[74] –ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط2، القاهرة ، 1952، ص85

كان أيضا محلّ دراسة من طرف الشاعرة والباحثة في قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة إذ ترى أنّه " يتميّز بخفّته و سرعة تلاحق أنغامه ... وهذه الخفّة و تلك السرعة تجعلانه لا يصلح إلا للأغراض الخفيفة الظريفة ، وإلا للأجواء التصويرية ... وإنما يُثبِتُ فيه هذه الصفة ما نراه من تقطّع أنغامه فكأنّ النغم يقفز من وحدة إلى وحدة ... و الظاهر أنّ الشاعر العربي كان يضيق بهذا التقطّع في وزن الخبب فيعمد إلى التخفيف منه بإسكان العين في (فَعِلُنْ) بين الحين و الحين ...ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نُحدِثُ تنويعا جديدا لم يقع فيه أسلافنا ذلك أننا نحوّل (فَعِلُنْ) إلى (فاعِلُ) . وليس في الشعراء فيما أعلم من يرتكب هذا سواي ... "[75].

من الطبيعي أن كلّ هذا أضفى على القصيدة جوّا من تسارع الإيقاع ، مما يوحي بارتفاع مستوى التوتر ، وتنامي الشعور بالقلق ، لدى الشاعر ، و بعبارة أخرى فإنّ جنوح الشاعر إلى هذه الجوازات الشعرية من زحافات وعلل هو أمر ربّما ينمّ عن رغبته في قول الكثير عبر مقاطع صوتية قصيرة تتمثّل في سيل من الأسباب بدون أوتاد، باعتبار أن الأوتاد –بما تتمتّع به من طول نسبي – تعطي للشاعر فرصة ليستردّ أنفاسه المتسارعة ، وهو أمر لا تسمح به حالة الشاعر في هذه القصيدة التي تكشف عن حالة من التوتّر الشديد .

75–نازك ، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق ، ص 111/110/109

I-3-ب-تفعيلة المتقارب " فعولن " :

الوزن الآخر الذي اختاره الشاعر لقصيدته هو المتقارب ، و هو بحر من البحور الصافية كما هو معروف، تفعيلته الأصلية فعولن ، ومن المعروف أنّ " هذا الإيقاع ناسب جلّ شعراء حركة الشعر الحرّ إن لم نقل كلّهم ، فمارسوا النظم فيه على تباين في الأداء "[76] ، و هذا الوزن استطاع أن يدفع الباحث عبدالله الطيب إلى شيء من التناقض لا نعلم له سببا ، حيث يقول عنه في كتابه الموسوم بالمرشد إلى فهم أشعار العرب " و لا يخفى أنّ هذا الوزن (يُفهم بوضوح من سياق الكلام أنه يقصد المتقارب) قريب من " الخبب " في الخسّة و الدناءة "[77]. لكن الباحث يعود في موضع آخر من كتابه السابق إلى الاعتراف بأهمية هذا الوزن و إغداق بعض الصفات الجميلة عليه ، فيصفه بأنه " بحر بسيط النغم ، مطّرد التفاعيل ، منساب ، طبلي الموسيقى ، يصلح لكلّ ما فيه تعداد للصفات ، وتلذّذ بجرس الألفاظ ، وسرد للأحداث في نسق مستمرّ ، والناظم فيه لا يستطيع أن يغفل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه "[78].

---

[76] –عبد الرضا عليّ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1، عمّان ، الأردنّ 1997، ص 102

[77] –عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ج1، مطبعة حكومة الكويت ، ط3، الكويت 1989، ص107

[78] –المرجع السابق ص 383

المتقارب من بساطة النغم ، و اطّراد التفاعيل ، و الانسيابية ، و الصلاحية لتعداد الصفات و سرد الأحداث و غير ذلك ؟ و هل هذه الصفات هي التي دفعته لتوظيفه في تلك المقاطع المذكورة من القصيدة ؟

و يمكننا أن نستمرّ في تسليط الضّوء على هذا العمل الشعري للتأكّد من رأينا المتعلّق بعلاقة الوزن بالمعنى ، و ذلك بالعودة إلى المقاطع الأربعة 15-16-17-18 التي جاءت على هذا الوزن (المتقارب) نجد أنّ الشاعر الذي كان قد استهلّ عمله الشعري بنبرة تمرّد تتجلّى في تكراره المستمرّ ، المتسارع ، و بطريقة توحي بكثير من التوتّر لأداة النفي " لن" [لن أبحر في عينيك ... لن أكتب في عينيك ... لن أسقط في عينيك]، عاد ليلجأ إلى استعمال طريقة شبه روائية توحي برغبته في الحك ي بطريقة حزينة دراماتيكية ، ويتجلّى هذا من بداية المقطع الخامس عشر الذي استهلّه بأداة استفهام " لماذا ؟ " حيث جاء على شكل تساؤل يحمل كمًّا غيرَ قليلٍ من الألم الممضّ و يكشف عن حالة حزن عميقة لحال تلك النّخلة التي تغرّبت عن موطنها الأصلي ، حيث الصحراء المترامية الأطراف ، و حيث الهدوء العميق، لتنتهي على شاطئ البحر في مشهد س وريالي يعكس واقعا غريبا يتسم بالتناقض ، و يرسم مفارقةً غيرَ معقولة . و لعلّ هذا الوزن كان الأكثر قدرة على التعبير عن هذه الحالة إذْ " نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرّر أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر – عادة – وزنا طويلا كثير المقاطع يصبّ فيه من

أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه "[79]. و لعلّ الشاعر – في هذه المقاطع الأربعة المذكورة لم يجد ضالته إلا في هذا الوزن الذي يتشكّل من ثمانية تفعيلات تتضمّن أربعين حرفا ما بين ساكن ومتحرك . و حتى نكون أكثر موضوعية في ربط العلاقة بين الوزن و الموضوع أو المضمون نرى أن نعرّج على مقولة لإبراهيم أنيس " ويحسن بنا ألّا نفرض قواعد معيّنة يلتزمها الشاعر في تخيّر وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصّة ، وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثا مستقلّا في كلّ قصيدة ، ليرى من معانيها و موضوعها ما إذا كان الشاعر قد وُفّق في تخيّر الوزن أم لم يحسن الاختيار "[80].

و الملاحظ أننا – و من باب الاستئناس بمقولة إبراهيم أنيس – نستطيع أن نزعم أننا بحثنا في هذه المقاطع المذكورة من قصيدة " النخلة والمجداف " و أصبحنا نعتقد أن اختيار الشاعر لهذا الوزن ، و في هذه الحالة النفسية بالذات لم يكن اعتباطيا، بل كان اختيارا واعيا، مقصودا، نابعا من رغبته في الوصول إلى أبعد مدى من التصوير لحالة الحزن و التمزّق التي تنتابه لاغتراب النخلة ، وما يحمله هذا التوظيف من دلالة رمزية على حالة الاغتراب الجسدي و الوجداني ، التي يعيشها المواطن العربي في البلاد الأجنبية دون أن نتجاهل حالة الاغتراب المعنوي التي يعيشها حتى في بلاده في كثير من الأحيان تمثّلا بقول الشاعر :

---

[79] –ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، مصدر سابق ، ص 175

[80] – السابق ص 178

" وما غربة الإنسان في غير أهله *** ولكنّها في قرب من لا يشاكِلُهْ ".

I-4-الوقفات/التدوير/التقفية،علاقة وثيقة

يقسّم أغلب الباحثين في القصيدة الحديثة الوقفات الشعرية إلى أصناف ثلاثة هي الوقفة التامة أو الثلاثية ، الوقفة الوزنية ، و الوقفة الدلالية . كما يصنفون التدوير إلى صنفين ، أحدهما تدوير يتعلق بالوزن يطلقون عليه التدوير العروضي (و نرى أن نطلق عليه التدوير الوزني لأسباب سيأتي ذكرها عند تعرُّضِنا له بالتفصيل) ، أما الصنف الآخر من التدوير فهو ما يُطلق عليه البعض " التدوير الدلالي " (الذي جاء بديلا للتضمين كما سيرد ذكره لاحقا) ، في حين يتحدثون عن ضروب من القافية سيرد ذكرها بالتفصيل في حينه، ويمكن التفصيل في هذه الأنواع من الوقفات و أنواع التدوير و البحث عن مدى وكيفية انتشارها داخل النص محلّ الدراسة :

I-4-1-الوقفة الدلالية و التدوير الوزني :

I-4-1-أ-الوقفة الدلالية :

و هي التي تتحقّق بانتهاء تركيب نحوي دلالي مع غياب الوقفة الوزنية، أو بعبارة أخرى هي تلك الوقفة التي تتحقّق بانعدام المطابقة بين البناء التركيبي الدلالي للسطر الشعري و الوقفة الوزنية، بحيث يكون جزء من التفعيلة في سطر شعري ، و الجزء الآخر في السطر الذي يليه.

I-4-1-ب-التدوير الوزني :

يرتبط مفهوم الوقفة الدلالية ب ما يُعرف بـالتدوير، لكنّه ليس التدوير العروضي المعروف في القصيدة العربية العمودية ، و الذي تُعرّفه الشاعرة والباحثة في قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة بأنّه " اشتراك الشطرين في كلمة واحدة يقع بعضها في الشطر الأول و البعض الآخر في الشطر الثاني" [81] ، أو بعبارة أخرى في موضع آخر هو " انشطار الكلمة إلى شطرين ينتمي كلٌّ منهما إلى تفعيلة " [82]، و هو التدوير الذي ترى نازك بعدم إمكانية استعماله في القصيدة الحرّة " حيث أنّ

[81] –نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ص 112

[82] –المرجع السابق ، ص 120

الشعر الحرّ ذو شطر واحد ، فإنّ التدوير يصبح ممتنعا كلّ الامتناع فيه ، لأنّ العرب لا تدوّر ضرب الشطر أو البيت ، و إنّما يُدوّر العروض و حسب "[83].

إنّ التدوير الذي نتحدث عنه هنا هو من نوع آخر يختلف عن مفهوم التدوير في القصيدة التقليدية ، فبدل انشطار الكلمة بين شطري البيت، أصبح الباحث في القصيدة الحديثة أمام ظاهرة انشطار التفعيلة إلى شطرين ، أحدهما في نهاية السطر الشعري و الآخر في بداية السطر اللاحق ، و تتواصل هذه العملية لتغطي عدة أسطر شعرية فتتحول هذه الأسطر إلى ما يشبه السطر الواحد ، مُكوّنة بذلك ما عرّفه بعض الباحثين بتسمية "الجملة الإيقاعية " . و قد أطلق بعض الباحثين المعاصرين على هذا الصنف من التدوير ، "التدوير العروضي" لكنّنا نرى بأن هذه التسمية كفيلة بإيقاع شيء من اللّبس حول المعنى ، فالتدوير العروضي هو الذي أشرنا إليه سابقا . أمّا هذا التدوير فهو متعلّق بالتفعيلة أي بالوزن و من هنا نرى بأنّ مصطلح " التدوير الوزني" أقرب إلى الدقّة والوضوح و هو كفيل بتجنّب الخلط و التداخل بين المصطلحات . و مهما كان الاختلاف حول الاصطلاح فالمؤكّد أنّ هذا النوع من التدوير " يُعدّ خرقا شكليا واضحا للبنية الشعرية التقليدية " [84]. أو بعبارة أخرى يشكّل ظاهرة انزياحية في مجال الموسيقى الشعرية، تُضفي على

---

[83] –نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق ، ص 158

[84] –محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 160

القصيدة الحديثة ميزة خاصّة في جانبها الإيقاعي ، بل إنّ من أهمّ المميزات التي تميّز القصيدة الحديثة عن التقليدية هو انفرادها بهذا النوع من التدوير الذي " يُعدّ بمثابة اختيار إيقاعيّ واعٍ ينطلق من رفض الحدود التي يفرضها العروض التقليدي على تدفّق الدلالة الشعرية "[85] .

و بالعودة إلى نصّ " النخلة والمجداف " ، و بتحليل عدد من المقاطع في هذا العمل الشعري يمكن تتبّع و رصد هذه المواقع أو المواضع التي تجلّى فيها غياب الوقفة الوزنية رغم تحقّق الوقفة الدلالية ، و مثال ذلك ما ورد في بداية المقطع الثاني من القصيدة :

ناديتُ البحر ..

لماذا يخافك قحط الأرض

و قافلة الأسماك

تشدّ إليك زعانف تحمل روح الماء [86]

---

[85] –فاطمة محمد محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية ، دار المعرفة ، الجزائر ، 2009، ص124

[86] –ديوان "النخلة و المجداف" لعز الدين ميهوبي ، دار أصالة، سطيف، 1997، ص 13

فحين نقوم بتقطيع هذا المقطع نحصل على ما يلي:

/ - 0/0/ - 0/0/

/ - 0/0/ - 0/// - 0/// - 0// - /

/ - 0/0/ - 0/// - 0/0/ - 0// - /

00/0/ - 0/// - 0/// - 0/// - 0/// - 0// - /

و نلاحظ أنّ تفعيلاته جاءت كما يلي :

فعْلنْ – فعْلنْ – فَ

عِلُنْ – فعِلُنْ – فعِلُنْ – فعْلنْ– فَ

علُنْ – فعِلُنْ – فعْلنْ – فَ

عِلُن – فعِلُن – فعِلُنْ – فعِلُنْ – فعِلُنْ – فعْلَاْنْ.

و بتحليل السطر الأول من هذا المقطع تركيبيا نلاحظ أنّه يتكوّن مما يلي:

ناديـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــت البحـــــــر

فعل ماض + ضمير متصل يدلّ على الفاعل + مفعول به

و قد استطاع الشاعر من خلال هذا التركيب أن يؤدي معنى ، أو يحقّق دلالة كاملة تتمثل في مناداته للبحر ، لكنّ هذا التركيب الدلالي لم تتحقّق في نهايته الوقفة الوزنية حيث أنّ التفعيلة بقيت معلّقة تنتظر أن تكتمل في السطر الموالي ، و بملاحظة بقية المقطع الشعري نجد أنّ العملية تكرّرت في السطرين المواليين :

–" لماذا يخافك قحط الأرض " (اكتمال التركيب من الناحية النحوية و الدلالية دون اكتمال التفعيلة ، أي مع بقاء التدوير الوزني)

–" و قافلة الأسماك " (اكتمال التركيب من الناحية النحوية و الدلالية مع استمرار التدوير الوزني)

و من الواضح أنّ هذه التراكيب مكتملة نحويا و دلاليا، و لو بشكل جزئي ، لكنّها أبقت على الدائرة الوزنية مفتوحة في انتظار أن تنغلق لاحقا بوقفة وزنية ، و هو الأمر الذي لم يتحقق قبل اكتمال السطر الرابع :

–" تشدّ إليك زعانف تحمل روح الماء" .

و هذا الاختلاف أو التناقض بين المستوى الدلالي و المستوى الإيقاعي " يكاد أن يكون سمة مميزة للقصيدة المعاصرة ، إذ تحاول هذه القصيدة الابتعاد عن التجانس بين المستويات المختلفة فيها (الدلالي ، التركيبي ، والوزني) ، وذلك كي تتحقّق

لها سمة الصراع بين هذه المستويات، الأمر الذي يضمن لها الحركية ويبعدها عن منطق الزمن الدائري و قانون البيت المغلق اللذين يحكمان القصيدة التقليدية "[87] .

I-4-2-الوقفة الوزنية و التدوير الدلالي :

I-4-2-أ-الوقفة الوزنية (العروضية) :

و يُقصد بها انتهاء السطر الشعري بتفعيلة كاملة دون أن يعني ذلك اكتمال هذا السطر من الناحية التركيبية الدلالية و لعلّه من الضروري التنبيه إلى أنّ وجود الوقفة الوزنية أو العروضية لوحدها يُبقي المجال مفتوحا أمام التركيب و دلالاته ليكمل دورته في أسطر شعرية لاحقة ليطيل حالة الترقّب و التوقّع لدى القارئ " و يجعل الدوالّ الشعرية تنساب بحرية أكبر خارج وقفاتها النظمية الدلالية القسرية ... فقد أصبح النصّ مع الوقفة العروضية يتخذ طابع الكلّ الذي تذوب عناصره داخله ، وتندغم فيه " [88]. و هذا يعيدنا إلى مفهوم " التضمين العروضي " في شكله

[87] –يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي ، دار توبقال ، الرباط ، المغرب ، 2006، ص111 .

[88] –فاطمة محمد محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية ، مرجع سابق ص 113

التقليدي ، و الذي يرى بعض الباحثين بأنه ظاهرة منتشرة بكثرة في الشعر الحرّ ، لكنّهم يرون بضرورة الحديث عنه تحت تسمية اصطلاحية مختلفة كما سنتعرض له فيما يلي :

I-4-2-ب-التدوير الدلالي، الوجه الآخر للتضمين :

يختلف العروضيون القدماء حول مفهوم التضمين، بين من يراه عيبا مثل ابن عبد ربّه : " و أما المضمّن، فهو ألّا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها نحو قول الشاعر:

و هم وردوا الجفار على تميم **********و هم أصحاب يوم عكاظ إنّي

شهدتُ لهم مواطن صادقات ********** تُنبّيهم بصدق الودّ منّي

و هذا قبيح، لأنّ البيت الأول متعلق بالثاني لا يستغني عنه، وهو كثير في الشعر"[89]. في حين يرى التبريزي أنه ليس كلُّ تضمينٍ عيبا " ومن التضمين ضربٌ آخر يكون البيت الأول منه قائما بنفسه يدلّ على جُمَلٍ غيرِ مفسّرة ، و يكون في البيت الثاني تفسيرُ تلك الجمل ، فيكون الثاني يقتضي الأول كاقتضاء

[89] – ابن عبد ربه الأندلسي ، العقد الفريد ، ج6 ، تحقيق عبد المجيد الترحيني ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت 1983 ،ص 355

الأول له "[90]. بل ذهب الأخفش (سعيد بن مسعدة) إلى أنّ " التضمين ليس عيبا من العيوب " [91]. و لعلّ حرص القدماء على استقلالية البيت هو ما دفع الكثيرين منهم إلى ذمّ التضمين ، " أمّا في الشعر المعاصر فإنّ مفهوم التضمين يرتبط بمفهوم وحدة القصيدة ، فكلّما نضج المفهوم الثاني تزايد استخدام التضمين و توظيفه بطرق فنية أكثر تأثيرا ، وهكذا أصبح التضمين تقنية فنية مع حركة الشعر الحرّ "[92]. و مع مراعاة وجود التضمين في القصيدة الحديثة بأشكال مختلفة عمّا هو في القصيدة التقليدية ، هناك من الباحثين من يقترح التنازل عن مصطلح التضمين لصالح مصطلح " **التدوير**" مع إضافةِ صِفةٍ مُعيّنةٍ له لتمييزه ، و ذلك من باب التحديث و توحيد المصطلح ، " ... و حتى لا يلتبس التدوير هنا بالتدوير العروضي (و الذي اقترحنا له في هذه الدراسة تسمية التدوير الوزني)، علينا تمييزه بنعت يبيّن مجاله الذي يتحرّك فيه ، وهو التركيب والدلالة ، غير أننا سنكتفي بالدلالة في الوصف من باب الاختصار ، ولذلك فإننا سنستعمل مصطلح "**التدوير الدلالي**" بدلا من التضمين "[93].

---

[90] –الخطيب التبريزي ، كتاب الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، ط3 ، القاهرة، 1994، ص166

[91] –الأخفش ،كتاب القوافي ، تح: عزة حسن وزارة الثقافة و السياحة والإرشاد القومي ،دمشق ،1970 ، ص 65

[92] – سيد البحراوي ، التضمين في العروض والشعر العربي ، فصول ، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع ، أفريل /سبتمبر 1987 ص 109

[93] –صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق ، ص 158

و يستطيع الباحث أن يلاحظ أنّ هذه الوقفة الوزنية التي تترك باب التدوير الدلالي مفتوحا في نهايات الأسطر الشعرية " تجعل الدوالّ الشعرية تنساب بحرية أكبر خارج وقفاتها النظمية الدلالية القسرية ... فقد أصبح النصّ مع الوقفة العروضية (الوزنية عندنا) يتّخذ طابع الكلّ الذي تذوب عناصره داخله ، وتندغم فيه "[94].

و بذلك يمكن القول – من خلال تحليلنا لهذه المقاطع الأولى ورصد حركة التدوير الوزني و الدلالي فيها – أنّ الشاعر قد استهلّ عمله بنغمات إيقاعية تجعل أُفُقَ التوقّع لدى القارئ ينفتح على كثير من الانتظار للمزيد من الإبهار الموسيقي ، حيث أنّ " للتدوير فائدة شعرية و ليس مجرّدَ اضطرارٍ يلجأ إليه الشاعر ، ذلك أنّه يُسبِغ على البيت غنائية و ليونة، لأنّه يمدّه و يطيل نغماته "[95]. و رغم أنّ صاحبة هذه المقولة، الباحثة نازك الملائكة تتحدث عن التدوير الدلالي كما هو معروف في شكله التقليدي، و الذي ترفضه في الشعر الحرّ . إلا أننا في هذا المقام نتحدث عن التدوير الوزني الذي يعني انشطار التفعيلة كما سبق ذكره ، و التدوير الدلالي الذي أصبح بديلا للتضمين كما أسلفنا ، وقد اتضح لنا أنّ هذين النوعين من التدوير بدورهما يسبغان غنائية وليونة على السطر الشعري نظرا لتباين أجزائه بسبب اختلاف عدد التفعيلات في كل سطر و تخلّيه عن ذلك التوازي بين الأشطر

[94] –فاطمة محمد محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص113

[95] –نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص91

الذي يطبع الشعر التقليدي و هو أمر يضاعف حاجة المقاطع الشعرية في قصيدة التفعيلة إلى الغنائية و تطويل النغمات.

I-4-3-الوقفة التامة و الجملة الإيقاعية

I-4-3-أ-الوقفة التامّة:

وهي التي تضع نقطة النهاية لمقطع شعري تام ، أو فقرة شعرية مكتملة عروضيا و تركيبيا و دلاليا " بحيث يتمّ في الوقت نفسه اكتمال عناصر الجملة نحويا ، وإفادة معنى تامّ دلاليا ، ثم اكتمال وحدة إيقاعية على المستوى العروضي" [96] ، و هي بعبارة أخرى تلك الوقفة التي " تقوم على الانسجام التام بين الوزن و التركيب و الدلالة إذ يغيب الصراع بين هذه العناصر غيابا مطلقا " [97]. و هذه الوقفة ينتج عنها ما يُعرف بالمطابقة التي " تنتج عن التجاوب بين النهايات الوزنية و النهايات التركيبية في البيت الشعري"[98] .

---

[96] -فاطمة محمد محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص 106

[97] -صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ، مرجع سابق ، ص 134

102- frederic turie. L.nalyse litteraire de la poesie . Armand colin .Paris 1998.p18

I-4-3-ب-الجملة الإيقاعية

و يحدّدها بعض الدارسين لمجالات الإيقاع و بنياته بكونها " متتالية من التفعيلات يحدّها بياض شريطة أن تكون التفعيلة الأخيرة من المتتالية مكتملة ، فإذا لم تكن كذلك فإنّ الجملة الإيقاعية ستستمرّ إلى أن يتحقّق هذا الشرط " [99] ، لكنّ هذا التعريف يبدو قاصرا ، بل لعلّه قد ينطبق على الشعر العمودي باعتبار أنّ هذا المفهوم يجعل من كلّ بيت جملة إيقاعية ، و هو أمر مقبول باعتبار أنّ البيت التقليدي يحتوي على كلّ عناصر الموسيقى من وزن و قافية. أمّا في شعر التفعيلة الذي لا تنتهي أسطره بالقافية دائما، فمن الضروريّ وجود القافية في نهاية الجملة حتى يصحّ أن يُطلق عليها "جملة إيقاعية" و هو ما يؤكّده الباحث خميس الورتاني " هذا المصطلح (أي الجملة الإيقاعية) وضعناه لأداء مفهوم زمني بامتياز يتمثّل في متتالية من التفعيلات تنتهي –ضرورةً– بقافية تحتوي رويّا ..."[100] .

و من المعلوم أنّ حضور القافية يستدعي – في الغالب– اكتمال الجملة الشعرية وزنيا و دلاليا، و من هنا يتبيّن لنا أنّ الوقفة التامّة قد تتحقّق في النصّ دون أن

---

[99] – صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ، مرجع سابق ، ص 131

[100] –خميس الورتاني ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجا ، ج 1، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1، سورية .2005 ص 218 .

تنتهي الجملة الإيقاعية لأنّ الأولى لا تشترط القافية و الرويّ، بينما هما شرطان أساسيّان في الثانية، و الخلاصة أنّ كلّ جملة إيقاعية تنتهي –حتما– بوقفة تامّة ، لكنّ العكس ليس صحيحا بالضرورة ، فقد توجد الوقفة التامّة دون تحقّق الجملة الإيقاعية، و السبب غياب القافية طبعا .

و بالعودة إلى مطلع القصيدة محلّ هذه الدراسة أو المقاربة بتعبير أدقّ ، نجد أنّ الوقفة التامّة تحقّقت في نهاية السطر الرابع من هذا المقطع الشعري :

لن أبحر في عينيك (تدوير وزني)

و أجعل هذا البحر مرايا صامتة كالحزن (تدوير وزني)

و أعكس أيام القحط المشدودة كاللغة الموؤودة (تدوير وزني)

تحت مواجع هذا القرن .[101] (وقفة تامّة)

و للتأكّد من هذه الحقيقة نلاحظ أنّ هذا المقطع تشكّل من أربعة أسطر، و يمكن عند تقطيعه عروضيا أن نخلص إلى ما يلي :

/ – 0/0/ – 0/// – 0/0/

/ – 0/0/ – 0/// – 0/0/ – 0/// – 0/0/ – 0/// – 0//

[101] –النخلة و المجداف ص 12

// - 0/0/ - 0/// - 0/// -0/0/ - 0/0/ - 0/0/ - 0/// - 0// - /0/0 - ///0 - ///0 - /0/0 - ///0 - /0

. 00/0/ - 0/// - 0/// - 0/

لنلاحظ أنّ تفعيلاته جاءت كما يلي :

فعْلنْ – فعِلنْ – فعْلنْ – فَ

عِلنْ – فعِلنْ – فعْلنْ – فعِلنْ– فعْلنْ – فعِلنْ – فعْلنْ – فَ

عِلنْ – فعِلنْ – فعْلنْ – فعْلنْ – فعْلنْ – فَعِلنْ – فعِلنْ – فعْلنْ – فَعِ

لنْ – فعِلنْ – فعِلنْ – فعْلَانْ .

و بهذا يتأكّد أنّ هذه الجملة الشعرية المكونة من أربعة أسطر لم تتحقق فيها الوقفة التامة إلا بنهاية السطر الرابع بسبب عدم اكتمال التفعيلة في نهايات الأسطر الثلاثة الأولى، وعدم تطابق الوقفات الدلالية مع أي وقفة وزنية فرغم تحقق اكتمال الدلالة، و لو بشكل جزئي في نهاية كل سطر ، نجد أنّ التفعيلات الواردة في نهايات الأسطر ظهرت منشطرة إلى شطرين، أحدهما في نهاية السطر الشعري و الآخر في بداية السطر الموالي ، واستمرّت هذه العملية إلى غاية السطر الرابع .

و قد يحدث أن تتحقّق الوقفة التامّة في سطرين شعريين فحسب كما في الجملة الشعرية الموالية

–لن أسقط في عينيك

فأُحمَل في نعش الرؤيا ...[102]

و بتقطيع هذه الجملة نحصل على التفعيلات الآتية :

فعْلُن – فَعِلُنْ – فعْلُنْ – ف

عِلُنْ – فَعِلُنْ – فعْلُنْ – فعْلُنْ .

و نلاحظ أنّ الدلالة و الوزن اكتملا في كلمة " الرؤيا " .

لكنّ الجملة الإيقاعية لم تتحقّق في الموضعين المذكورين بشكل تام ، فهي لم تكتمل إلاّ في نهاية السطر الثامن الذي انتهى بالسطر الشعري :

" تكبر داخل أرحام الطين "

و يتأكّد ذلك حين ننتقل إلى السطرين الثالث عشر والرابع عشر :

" لأكمل مرحلة

التدجين " [103]

---

[102]– النخلة و المجداف ص 12

[103] –السابق ص 12

و يظهر جليّا هنا أنّ الرويّ في هاتين الجملتين الشعريتين هو حرف النون المسبوق بياء الردف ، مع رصد حضور الوقفة التامّة أو الثلاثية في الموضعين.

و لو ترصّدنا تموقع هذه الوقفة التامّة بعد ما سبق ذكره ، و تتبّعنا انتشارها داخل النصّ فسوف نجد أنّها تحقّقت مرّات عديدة ، و يلاحَظ أنّها كثيرا ما تموقعت في نهايات جُمل إيقاعية و من خلال عملية إحصائيةٍ بسيطة نحاول رصد تواجد الوقفات التامّة و الجمل الإيقاعية و مواضع الائتلاف والاختلاف بينهما :

تحت مواجع هذا القرن. (وقفة تامّة)

تكبر داخل أرحام الطين. (نهاية جملة إيقاعية مع وقفة تامة)

فأُحمَل في نعش الرؤيا. (وقفة تامّة)

و يمكن لنا أن نتأكّد ما إذا كانت هذه الجمل الإيقاعية التي أنهت حركية التدوير ، و اختُتِمت بوقفة تامة ، هي مجرد طفرة أم أنها تتكرّر في ثنايا القصيدة كسمة أسلوبية واضحة.

و لنقرأ هذه الأجزاء الباقية من المقطع الأول :

–لن أسقط في عينيك

فأُحمَل في نعش الرؤيا

و يصلّي البحر عليّ

و أُمنح صكّا للغفران

لأكمل مرحلة التدجين .

و بدون أن نلجأ إلى التقطيع نستطيع أن نتحقق من أنّ هذا الجزء السابق هو عبارة عن جملة إيقاعية، بانتهائها تنتهي عملية " التدوير الوزني" و " التدوير الدلالي " ، وتتحقق " الوقفة التامة " . و يلاحظ أنّ الوقفة التامة لم تتحقّق في نهاية كلّ سطر شعري بل إنها لا تتحقّق إلا مرة واحدة كلّ أربعة أو خمسة أسطر، و ذلك " بحثا عن التلاحم بين الأسطر الشعرية ، إذ تحرص القصيدة المعاصرة على ألّا تستغرق الوقفة التامة عددا كبيرا من الأسطر الشعرية المتتالية "[104].

و بتحليلنا لهذا العمل الشعري كاملا و تتبع مواضع التدوير و الوقفات نكتشف أنه عبارة عن نسيج من الجمل الإيقاعية التي يتراوح طول كلّ منها بين أربعة أو خمسة أسطر شعرية فما أثر ذلك على المستوى الإيقاعي للعمل الشعري عامة و هل لذلك علاقة بالدلالة ؟

الملاحظ أنّ توظيف هذه الجمل الإيقاعية الطويلة نسبيا، المكتملة دلاليا، زاد من كثافة عنصر الإيقاع في القصيدة ، و حوّلها إلى ما يشبه المعزوفات الغنائية أو

[104] –صبيرة قاسي ،بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق ،134

القطع الموسيقية، كما أنه مكّن الشاعر من تكثيف دلالاته ، و كشف عن رغبته في الإفصاح عن أشياء كثيرة بأسلوب متواصل غير متقطّع ، دون أن تستوقفه تلك الوقفات التي تنتهي غالبا بقافية تحدّ من الاسترسال، والاستمرار في البوح بتلك المكبوتات التي تعبّر – إجمالا – عن قضايا مترابطة لا يمكن فصل بعضِها عن بعض، بشكل يدلّ على أنّ كلّ جملة من هذه الجمل الإيقاعية هي عبارة عن تركيب، أو بنية تركيبية تؤدّي دورها في تكثيف الدلالة باعتبارها كلاّ لا يتجزّأ ، و ليلقي الشاعر/الناصّ في ذهن المتلقي أنّ هذه الجمل الإيقاعية الطويلة نسبيا هي أيضا عبارة عن بُنى تركيبية دلالية مغلقة لا يمكن فصل جزء منها عن بقية الأجزاء ، مع مراعاة أنّ هذه البُنى ليست –في نهاية المطاف– سوى حلقات مترابطة تشكّل بنية واحدة مُغلقة هي بنية النصّ محلّ الدراسة .

I-4-4-أشكال التدوير الدلالي في القصيدة:

بعد أن رصدنا حركية التدوير بنوعيه (الوزني والدلالي) داخل العمل الشعري ، آن لنا أن نبحث في أشكال التدوير الدلالي تحديدا ، نظرا لطبيعته المتعلقة بالدلالة، مع مراعاة أنّ " الذي يعنينا من التدوير هو ذاك الذي يتمّ فيه الفصل بين أجزاء متلاحمة من التركيب ، الأمر الذي يدفع بالصراع بين التركيب و الوزن

إلى أوجه " [105]. و الملاحظ أنّ المتتبع لأشكال التدوير الدلالي و مواضعه في قصيدة " النخلة والمجداف " يمكنه أن يعثر على كمّ كثير من الحالات التي تعرّضت فيها عناصر التركيب للتفكيك ، بحيث يتموقع جزء من التركيب في سطر شعري، و يتموقع الجزء المكمّل له في السطر أو الأسطر الموالية ، و يمكن أن نصل في هذا المجال إلى أشكال عديدة من التدوير نجملها فيما يلي :

I-4-4-أ-تدوير تنفصل فيه جملة النداء عمّا يليها :

و هو ممّا يقع في حكم جملة مقول القول، و نجده منتشرا بشكل مكثّف في هذه القصيدة الديوان بشكل لافت للنظر ، و يمكن رصد تموقعاته في هذه النماذج التالية [106]:

*جملة النداء :

ناديت البحر

**جملة ما بعد النداء أو مقول القول و تقع في الأسطر الثلاثة الموالية :

لماذا يخافك قحط الأرض

[105] – صبيرة قاسي ،بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 161

[106] - النخلة و المجداف ص 63/35/34/32/30/28/27/25/20/19/18/17/13

و قافلة الأسماك

تشدّ إليك زعانف تحمل روح الماء ؟!

*جملة النداء :

ناديت البحر

**جملة ما بعد النداء أو مقول القول و تقع في خمسة أسطر :

لماذا الرمل تمدّد عبر الشاطئ

ينتظر العودة نحو البدء...

و يغمض جفنك

مسكونا بالصبر ...و رائحة الصحراء

*جملة النداء :

يا شاهد هذا العصر

**جملة ما بعد النداء أو مقول القول و تقع في سبعة أسطر:

الليل تمدّد في عيني ...

و في صدر يتنهّد ليلا موبوءا ...

لا حلم أضمّ الآن

سواك...

ولا حلم سيخرج من جفن يتورّم

كالطحلب في الأحشاء ...

وقارعة الصبر

*جملة النداء :

يا شاهد أزمنة الأهواء

**جملة ما بعد النداء أو مقول القول و تقع في ثلاثة أسطر :

ها .. جئتك

أهرب من لعنة باب القصر ...

وأهرب من لعنة هذا العصر ...

*جملة النداء :

يا شاهد ليلي الباحث عني

**جملة ما بعد النداء أو مقول القول و تقع في ثلاثة أسطر :

ما زلت أفتش

عن قارئة للكفّ

لأرسم خاتمة العمر .

*جملة النداء :

يا شاهد موت الشاعر يوما ..

**جملة ما بعد النداء أو مقول القول و تقع في ستة أسطر:

أين أسير الآن ..

و هذي الأرض محاصرة

بحار النفط..

و رائحة الأحلام

المنسية في الأحلام

و أقبية القصر !

*جملة النداء :

يا هذا الشاهد

** جملة ما بعد النداء أو مقول القول و تقع في أربعة أسطر:

حاصرني الإعياء

وكلّ مدائن هذا الكون تطاردني ..

و تكافئ من يقطع كفّي

بوسام يحمل شارة قوس النصر

*جملة النداء :

يا شاهد موتي

**جملة ما بعد النداء أو مقول القول و تقع في خمسة أسطر:

أنا من برج

لا يعرف غير الحب المذبوح

وحلم لا يكبر في جفن أخضر ..

لا يعرف غير الخوف

و معترك الأحزان

*جملة النداء :

يا شاهد موتي الأول

** جملة ما بعد النداء أو مقول القول و قد وردت في سبعة أسطر :

طال البحث

و صرت بلا عنوان

لم ألق سوى قدمين...

خطى خرساء لهذا الجسد

المرميّ بعيدا ...

تأكل منه الطير

و تسكنه الديدان

*جملة النداء و قد غطّت هذه المرّة و بصفة استثنائية مساحة امتدّت إلى ثمانية أسطر:

يا أزمنة تنبض بالموت

و عري الأيام

يا أزمنة تجترّ بقايا أسطورة

هذا العالم ..

من قرن الثور

وشكل الأرض

إلى الطبق الوهميّ

إلى الأهرام

**جملة ما بعد النداء و قد امتدّت هذه المرّة لتغطي مساحة قدرها أحد عشر سطرا:

أفواه الصمت تريد البوح بسرّ الكون

و ما تحمله الأبراج المخمورة

من كذب الأحلام

" الليل يزول فلا تيأس

" والحبّ سيكبر لا تيأس

" والصبر جميل يا هذا ...

" والحلم حقيقتك الأولى...

" و الحظّ حليفك لا تيأس...

أفواه الصمت تريد البوح

بآخر أسرار الكون

و ما تحمله الأجرام

*جملة النداء :

يا شاهد موت الصبر

**جملة ما بعد النداء :

تُرى هل أكمل فاتحتي...

و أصلّي ركعتي الأولى ؟

*جملة النداء :

يا كلّ وجوه الأرض...

**جملة ما بعد النداء :

لماذا الحزن ؟

فهذا العالم يعشق ...

من يعشق

*جملة النداء:

يا ليل

**جملة ما بعد النداء :

أريد بقيّة عمر...

حتى أقرأ كفّا

تملأها الألغاز و خارطة الأشياء

*جملة النداء :

يا راكب هذا القفر...

**جملة ما بعد النداء:

لماذا العمر

وأنت بقية أزمنة الألوان

و أزمنة الأهواء ؟

*جملة النداء:

يا ليل ...

**جملة ما بعد النداء :

أريد ثلاثة أيام لا أكثر...

*جملة النداء:

يا شاهد ذبح الكفّ...

**جملة ما بعد النداء و هي آخر مقطع في هذا العمل الشعري :

أنا من برج

أوّله الألوان

و آخره الأحزان

ما بين اللون و حزن يقبع خلف اللون

قصائد عشق...

واحدة للأرض...

وثانية للغربة والنسيان

و ثالثة لا يذكرها التاريخ

ولا يقرأها الإنسان.

و من هذا التدوير الذي يبدأ بالنداء في السطر الأوّل غالبا ثمّ يأتي ما بعد النداء في الأسطر الموالية و هي أسطر تطول أحيانا إلى أن تصل إلى ثمانية، يمكننا أن نستخلص طبيعة الحالة الشعورية للشاعر/الناصّ، و حقيقة ما يعانيه من مشاعر مؤلمة يريد أن ينقلها إلى المتلقّي عبر هذه الجمل المُدوّرة .

I-4-4-ب-تدوير ينفصل فيه الفعل عن مفعوله:

و هو الذي يتموقع فيه الفعل في سطر شعريّ (بمفر ده حينا، و مع فاعله حينا آخر)، ليكتمل التركيب بوجود المفعول في السطر الموالي ، و هذا الشكل من التدوير أقلّ انتشارا في النص من سابقه و نسوق منه النماذج التالية[107] :

*لأجمعَ (الفعل و فاعله المستتر)

**آخرةَ الأصداء (المفعول به)

*...لا تعرف (الفعل و فاعله المستتر)

غيرَ رحيل الماء (المفعول به)

[107] - النخلة و المجداف ص 60/59/51/43/41/32/19/15/14

*...لأعرفَ (الفعل و فاعله المستتر)

** خاتمةَ الآيات الموشومة ....(المفعول به)

*صلّيتُ لهذا العصر(الفعل و الفاعل)

**صلاةَ العصر(المفعول به، وهو مفعول مطلق جاء لبيان نوع الفعل)

*فهذا العالم يعشقُ (الفعل و فاعله المستتر)

**مَنْ ...(المفعول به و هو اسم موصول)

*...كنت علّقتُ (الفعل و الفاعل)

**عمري الذي ...(المفعول به)

*أعلنَ القادمون (الفعل و الفاعل)

**انتهاءَ ...(المفعول به)

*يقدّون ...(الفعل و الفاعل)

**ممالكَ (المفعول به)

*...كان يحملُ (الفعل و فاعله المستتر)

**آخرَ من ...(المفعول به)

*يتوسّدُ هذا البحر (الفعل وفاعله)

**قرابينَ الماء (المفعول به)

*... يقتلعُ (الفعل وفاعله المستتر)

**الأرضَ ...(المفعول به)

*... لتقتلعَ (الفعل وفاعله المستتر)

**الإثمَ ...(المفعول به).

I-4-5-نظـام التـقـفـيـة في القصيدة

I-4-5-أ-أهمية القافية في الشعر العربي

رغم كثرة الاختلافات بين المنظّرين للموروث الشعري العربي التقليدي حول القافية بين من اعتبر الشطر الثاني من البيت أي العَجُز كلّه قافية، ومن اختزلها في التفعيلة الأخيرة، ومن ربطها بالكلمة الأخيرة في البيت مثل الأخفش الأوسط " سعيد بن مسعدة (ت 215 هج). إلا أنّ أشهر تعريف لها هو تعريف الخليل بن أحمد (ت 175 هج) الذي عرّفها بأنّها " آخر ساكنين في البيت و ما بينهما و

المتحرك الذي قبل أوّلهما "[108]. و بعيدا عن هذه الاختلافات حول التعريف إلا أنّ المتفق عليه هو أنّ " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر " [109] ، و هذا يعني أنّ كلّ نصّ لا يتوفّر على القافية ، ليس شعرا حسب المفهوم التقليدي السائد ، حتى و لو توفّر على الوزن ، و لطالما وجدنا جملا موزونة داخل نصوص نثرية دون أن ينسبها أحد للشعر ، فالقافية كما هو معلوم توفّر للقصيدة عن طريق " موسيقاها قوّة و مفعولا لا تتوافر عن طريق الوزن وحده " [110]. و كلّ هذه الأهمّية تعود إلى الإضافة التي تقدّمها القافية للموسيقى كجانب من مقتضيات الشعرية العربية بحيث تجعل المتلقّين " لا يستمعون إلى شعر له معنى و وزن فحسب بل يستمعون إلى موسيقى "[111]. و القافية بهذا المعنى هي عبارة عن " عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرُّرُها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها ، و يستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى الوزن " [112]. و من هنا يمكن القول أنّه

---

[108] – مجدي وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984، ص 282

[109] –ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر و آدابه ، ج1، دار المعرفة ، ط1، بيروت ، 1988، ص132

[110] –عبد الفتاح صالح نافع ، عضوية الموسيقى في النصّ الشعري ،مكتبة المنار، الزرقاء، الأردنّ، ط1، 1985، ص74

[111] –شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1966 ، ص 102

[112] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 2، القاهرة ، 1952 ، ص 246

بالإضافة إلى الوزن نجد أنّ للقافية " دورا في بلورة مفهوم البيت في الشعرية العربية ، وذلك نتيجة حضورها القويّ في نهاية البيت بحيث ترسم حدود الامتداد الإيقاعي و الدلالي على حدّ سواء ، باعتبارها تكرار أصوات النهاية من جهة ، ثم لكونها معلما تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها قبل أن تبدأ الدورة الإيقاعية من جديد مع بداية بيت آخر "[113].

و لم تكن العرب توظّف القافية في أشعارها عبثا، بل كانت تعتبرها ركنا هامّا يؤدّي وظيفة أساسية، فهي تؤدّي " دورا مهمّا في اتّساق النّغم العامّ الذي يهيمن على فضاء القصيدة "[114]. و هي إلى ذلك كلّه تضفي على القصيدة الشعرية " بُعدا من التناسق و التماثل يضفي عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي و الزمني " [115].

و لا شكّ أنّ الاستغناء عن القافية كان رغبة أو هاجسا لطالما راود كثيرا من الشعراء، باعتبارها عقبة كؤودا، تحول دون قدرة الشاعر على بناء البيت الشعري بالشكل المرغوب ، فالشاعر يجتهد في إيجاد الدوالّ التي تصلح كنهايات لأبياته، بحيث تُشكّل هذه الدوالّ القافية التي ينبغي لها أن تحقّق أكبر قدر من الحمولة الدلالية والجمالية مع توفّر الرويّ وما يلزمه من حركة إعرابية , و ربّما ردف أو

---

[113] – فاطمة محمد محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص 134 .

[114] –صالح أبو أصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلّة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1، بيروت، 1979 ، ص 179

[115] – أدونيس (أحمد سعيد) ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، ط1، بيروت ، 1985 ، ص 13)

تأسيس في حال وجود أحدهما ، و قد يعجز الشاعر عن وجود الدالّ الذي يحقّق الغايتين معا فيضطرّ إلى توظيف دوالّ أقلّ قوة من الناحية الدلالية لمجرّد الحفاظ على الانسجام الإيقاعي، و الظاهر أنّ شعراء التفعيلة مدفوعين بهذه الاعتبارات، جنحوا إلى التعامل مع القافية بنوع من الحرّيةِ، إلا أنّ القافية " لم تختفِ في البيت الحديث ، وإنما اتخذت أشكالا أخرى تراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون الأخرى ، وبين تغيير موقعها داخل السطر الشعري مع الاحتفاظ بالرويّ، لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرّد الاحتفاظ بالصيغة دون الرويّ، فضلا عن التوزّع داخل الجملة الشعرية بدلا من التحصّن في مواقعها التقليدية عند نهايات الأبيات " [116] .

و قد سبقت الإشارة إلى أنّه في السطر الشعري الذي جاء بديلا للبيت الشعري ، أصبحت هناك علاقة وثيقة بين القافية و ما عرّفناه بنظام الوقفات و التدوير و الجملة الإيقاعية، فمن ناحية أولى يمكن القول أنّه طالما وُجِد التدوير الوزني و الدلالي أو أحدهما فلا وجود لوقفة تامة ، و لا أمل في انتهاء الجملة الإيقاعية ، والعكس صحيح فحيثما وُجِدت الوقفة التامّة أو الجملة الإيقاعية (و هي أشمل و أوسع مفهوما كما ذكرنا) يمتنع وجود التدوير الدلالي و الوزني ، و من ناحية

[116] –فاطمة محمد محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية ، المرجع السابق ،ص 134 .

ثانية لا يمكننا رصد القوافي في القصائد الحديثة إلا في نهايات الجمل الإيقاعية فحسب و طالما لم تكتمل الجملة الإيقاعية فلا أمل في العثور على قافية.

و هذا يعني بالضرورة أنّ شاعر التفعيلة لم يهمل القافية بل ظلّ يعتبرها " ركنا مهمّا في موسيقية الشعر الحرّ تثير في النفس أنغاما و أصداء و هي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر و الشطر ، والشعر الحرّ أحوج ما يكون إلى فواصل "[117]. حيث أنّ القصيدة الحديثة " التي يطمح الشاعر للوصول إليها متجدّدة المعنى والإيقاع، فلا تصيب المتلقّي بالملل و الضجر والرتابة الإيقاعية ، على أنّ هذا المعنى لم يقله الشاعر صراحة في النصّ ، إنّما لمّح إليه عندما غيّر القوافي من مقطع إلى آخر . و لذا نرى أن تغيّر قافية النصّ يسهم في بناء النصّ دلاليا ، فضلا عن الإيقاع و الموسيقى المتجددة "[118].

و من هنا يتضح أنّ القافية في الشعرية الحديثة خرجت من صورتها المعيارية التقليدية و اتّخذت لنفسها أشكالا و تمظهرات تتواءم مع طبيعة الغايات التي اتّخذتها لنفسها كوسيلة جمالية تعبّر عن نزعة ذاتية بعيدا عن الموضوعية التي

---

[117]–نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 192

[118] – محمد علي علوان ، شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ، موقع كتب عربية كوم ، ص 447.

كانت تنزع إليها القصيدة التقليدية ، و بالتالي " لم تعد القافية خاضعة لصورة أو معيار قبلي ، فهي كالدوالّ تتبع مسار المستقبل "[119] .

I-4-5-ب-أشكال القافية في الشعر العربي الحديث

I-4-5-ب-1-القافية المتناوبة

ظلّت القافية لقرون عديدة تتّسم بالثبات و الاستقرار و التوالي باستثناء ما أحدثه بعض شعراء الموشحات من تغيير حيث عمد الوشّاحون إلى اعتماد نظام الرباعيات و المخمّسات و غيرها، إلاّ أنّ هذا التغيير حافظ على بنية التوالي و إنْ بشكل مختلف قليلا. لكن الشاعر الحديث استطاع أن يكسر هذه القاعدة و يُحدِث تغييرات جوهرية على هذا النظام فبعدما كانت القافية " تنزع في بنية التوالي إلى الاطّراد المعروف في القصيدة العربية الكلاسيكية و ذلك من خلال رصف أبيات متتالية ذات قوافٍ تنتهي برويّ موحّد ، أصبحت تتأسّس في بنية التناوب على

[119] –محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج 3 ، دار توبقال للنشر ط 2 ،الدار البيضاء، 1996 ، ص140 .

المراوحة بين رويين أو أكثر بحيث تتخلّل الأبياتَ المنتهيةَ بقافية و رويّ موحّدين أبياتٌ أخرى ذاتُ قافية و رويّين مغايرين " [120]. و تجاوز البعض كلّ الحدود في إجراء عمليات التجميل على القافية في الشعر الحديث لأنّهم رأوا في بنية التوالي " قيدا صارما يلتزمه الشاعر و لو على حساب النصّ "[121]

I-4-5-ب-2-القافية المتواطئة

يُعرف الإيطاء في الشعرية العربية القديمة بأنّه " إعادة ذات اللفظ بذات المعنى قبل سبعة أبيات ... و هو من الضوابط التي وضعها العروضيون للقافية و التي سميت باسم عيوب القافية "[122] ، و بعد أن كان الإيطاء يُخلّ بجمالية القصيدة من خلال الإخلال بالموسيقى في الشعرية العربية القديمة ، يكتشف الباحث في الشعر الحديث أنّ الإيطاء عدل عن معناه القديم ، حيث أصبح يُنظر إليه باعتباره عنصرا فنّيّا " و قد تعاطت الشعرية الحديثة مع الإيطاء على أساس أنّه حدث إيقاعي يترجم قدرة النصّ على تكثيف اللغة الشعرية ، والغوص في أعماقها لإعادة بناء

---

[120] –فاطمة محمد ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص134

[121] –بشير ضيف ، الوقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة لاعب النرد لمحمود درويش ، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار ، 2013 ، الجزائر ، ص 138)

[122] –سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، د.ط، 1993 ، ص 89

طبقات المعنى ... فليست هناك إعادة للمعنى الوحيد نفسه ، وإنّما تناسلٌ و نموٌّ لِمعانٍ جديدة ، ففي كلّ مرّة ترد المفردة إنّما تُعاد خلقا جديدا عبر محيطها السياقي المتجدّد بما يولّده من معانٍ حافّة جديدة "[123].

و بدراستنا لهذا العمل الشعري ، ومحاولتنا للبحث عن أشكال القافية و مواضعها و كيفية انتشارها بين ثناياه ، نجد أنّه ابتعد في تشكيل قوافيه عن الاطّراد أو التوالي المعروف في القصيدة التقليدية ، و هو أمر فرضته طبيعة النصّ باعتباره من شعر التفعيلة ، و هذه الطبيعة هي التي جعلته يعتمد في تقفية أسطره الشعرية على القافية المتناوبة حينا و على القافية المتواطئة حينا آخر . و يمكننا رصد مواضع القافية و التعرّف على تمظهراتها من بداية المقطع الأوّل إلى نهاية القصيدة الديوان ، حيث وردت هذه القافية بأشكال و أرواء مختلفة :

*ففي المقطع الأوّل لم ترد القافية إلا مرتين في أربعة عشر سطرا شعريا و قد جاءت في السطرين الثامن و الرابع عشر على الشكل التالي :

-تكبر داخل أرحام الطين

-لأكمل مرحلة التدجين

[123] -فاطمة محمد ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص 142

و نلاحظ أنّ الرويّ جاء على شكل نون مسبوقة بياءٍ يمكن اعتبارها حرف ردف لو تعلّق الأمر بقصيدة عمودية تقليدية.

*في المقطع الثاني و على مدى ثلاثة و عشرين سطرا شعريا ظلّت الهمزة المسبوقة بألِفِ مدٍّ تهيمن على القافية مُشكِّلةً حرف الرويّ الذي تشبّث به الشاعر إلى نهاية المقطع ، و كانت الدوالّ المنتهية بهمزة تتوالى بشكل عفوي دون نظام معيّن و بالشكل الآتي : تحمل روح الماء (السطر الرابع) – رائحة الصحراء (السطر العاشر) – سفن بلهاء (السطر الثاني عشر) – و تحتضن الأنداء (السطر الرابع عشر) – آخرة الأصداء (السطر التاسع عشر) لينتهي المقطع بعبارة " لا تعرف غير رحيل الماء " (في نهاية السطر الثالث و العشرين).

و يُلاحظ أنّ لفظة "البحر" تكرّرت في نهايات أربعة أسطر شعرية بالشكل الآتي :

ناديتُ (البحر)

لماذا يخافك قحط الأرض

ناديتُ (البحر)

لماذا الرمل تمدّد عبر الشاطئ

ناديتُ (البحر)

ففاض الموج

ناديتُ (البحر)

و عدتُ أُلْمِلِمُ قافية الميلاد الأوّل .

و هنا يمكن ملاحظة مدى انتشار ظاهرة الإيطاء في هذه الأسطر الشعرية ، كدلالة على رفض الشاعر لكلّ الأحكام المعيارية ، المتعلقة بالإيطاء ، و التي تنتشر في كتب العروض العربي ، مُقرِّرة أنّ الإيطاء عيب من عيوب القافية التي تشينها ، و تقلّل من القيمة الجمالية للقصيدة، من خلال تشويه موسيقاها، و تبدو رغبة الشاعر جليّة في توظيف الإيطاء، من خلال تكرار لفظ البحر أربع مرّت بشكل تناوبي بعد كلّ سطرين، بدلالة خاصّة تتضمّن معنى التأكيد على تكرّر حدوث فعل النداء مع تغيّر في سبب النداء و الخطاب الذي يليه ممّا يعني أنّ تكرار النداء الموجّه إلى البحر، لم يكن اعتباطيا بل اقتضته الحالة النفسية للشاعر التي تضجّ بكثرة الأسئلة التي لا تجد لها جوابا .

* في المقطع الثالث و على مدار ثمانية عشر سطرا شعريا تناوب على موضع الرويّ حرفان أساسيان هما النون و التاء (هذا الكون / مفعمة بالحزن) – (أزمنة كانت / سنبلة ماتت / مملكة بانت) مع العودة مرّة واحدة إلى الهمزة من خلال

عبارة (القمر المكلوم المنكسر الأضواء) و كأنّ الشاعر لا يريد أن يتخلّى عن رويّ الهمزة الذي سيظلّ معنا إلى غاية المقطع الخامس .

* في المقطع الرابع سيطر حرف " الراء " كرويّ ، سيطرة واضحة من خلال تموقعه في نهايات خمسة أسطر شعرية من بين ستة عشر سطرا حيث وردت كلمات : يا شاهد هذا العصر / قارعة الصبر / لعنة باب القصر / لعنة هذا العصر / خاتمة العمر ، مع الاحتفاظ بالهمزة في موضعين : كالطحلب في الأحشاء/ أزمنة الأهواء.

* في المقطع الخامس تناوبت على القافية حروف الراء و الميم و النون (صلّيتُ لهذا العصر / صلاة العصر / أقبية القصر / يحمل شارة قوس النصر) ، (رائحة الأحلام / المنسية في الأحلام) ، (أين أسير الآن / بلا أكفان / معترك الأحزان).

و حتى لا نغرق في البحث عن توزّع القافية و انتشارها في كلّ مقطع على حدة يمكن القول أنّ الأصوات التي سيطرت بشكل واضح على حركة الرويّ في القصيدة هي :

الراء -----28 مرّة

الهمزة ----28 مرّة

اللام ----18 مرّة

النّون ---15 مرّة

الباء----9 مرّات .

و يلاحظ أنّ هذه الأصوات كلّها أصوات مجهورة باستثناء الهمزة التي اختُلِف حولها ، و لعلّ الشاعر – باعتماده على هذه الأصوات المجهورة في قوافيه – لا يودّ أن يُخفيَ شيئا ممّا يشعر به ، بل إنّه يجاهر بإحساسه كلّ المجاهرة و لذلك جاءت قوافيه تتوقّف عند هذه الأرواء المجهورة مع ما نعلمه عن أهمّية القافية كمحطّة يتوقّف عندها إيقاع البيت أو السّطر الشعري ، و يتوقّف معه المعنى أيضا و لو بشكل جزئي، لتستأنف القصيدة مسارها من جديد مع بيت أو سطر شعري جديد .

I-5-التكرار /إيقاع داخلي متميّز

لا شكّ أنّه كما لكلّ نصّ شعريّ موسيقاه الظاهرة المتمثلة في الأوزان و القوافي ، له أيضا موسيقى داخلية تكمن في ظواهر عديدة يؤثّث بها الشاعر نصّه، مثل تركيزه على أصوات معيّنة تخدم غرضا شعريا معيّنا ، بالإضافة إلى مظاهر التطريز و الجناس و المطابقة و التكرار و غيرها ، حيث أنّ " الإيقاع الداخلي يؤدّي دورا هامّا في تعميق الإيقاع النفسي ، و في خلق نغمات و إيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة " [124]. وقد رأينا أن نتوقّف هنا عند ظاهرة التكرار، باعتبارها أكثر المظاهر بروزا في النصّ، فـالتكرار – كما هو معروف – من الأدوات الفنّية التي لجأ إليها الشاعر العربي منذ القِدم ، لما لمسه فيها من قدرة على إثارة المتلقّي، و خلخلة مشاعره، و ذلك بما يحقّقه من رفع لوتيرة الإيقاع إلى أعلى مستوياتها ، و لا ريب أنّ كلّ مهتمّ بالشعر تطوف بمخيلته –كلّما ذُكِر التكرار– كثير من عيون القصائد العربية، التي اشتهرت بظاهرة التكرار، ممّا جعلها تحتفظ بألقها و توهّجها على مدى العصور ، و من ذلك قصيدة الحارث بن عباد " قرّبا مربط النعامة منّي " و التي لم يكن ليكتب لها البقاء و الشهرة لولا تكرار هذا المطلع، الذي يمثّل صدرا لعدّة أبيات تتجاوز العشرة، جعلها الشاعر مقدّمة طويلة

[124]– فوزي عيسى ، النصّ الشعري و آليات القراءة ، منشأة المعارف ، مصر ، د.ط 1997، ص144

لقصيدته الحماسية الشهيرة، و لقد ظلّ أسلوب التكرار يؤدّي دورا فاعلا في ضبط إيقاع العمل الشعري قديما و حديثا ، رغم أنّ النقد العربي القديم لم يكن ينظر دائما إلى التكرار بعين الرضا ، فقد اتّخذ البلاغيون موقفين مختلفين من قضيّة التكرار داخل الفضاء البلاغي العربي ، ففي الوقت الذي يقدح بعضهم في التكرار جملة و تفصيلا باعتباره عيبا قبيحا ، نرى آخرين يبدون بعض الليونة في هذا الشأن . ففي الموقف الأوّل نرى ابن سنان الخفاجي يقول عن التكرار " و ما أعرف شيئا يقدح في الفصاحة ، ويغضّ من طلاوتها أكثر من التكرار لما يؤثر تجنّبه و صيانة نسجه عنه ، إذ كان لا يحتاج إلى كبير تأمّل ، ولا دقيق نظر "[125] .

لكنّنا في الموقف الثاني نجد أنّ ابن رشيق القيرواني يتساهل ، و يستثني من هذا الرأي القاسي حالات يرد فيها التكرار إذ يقول " و للتكرار مواضع يحسن فيها ، و مواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، و هو في المعاني دون الألفاظ أقلّ "[126] ، و يؤكّد هذا الرأي من المعاصرين الشاعر فاروق شوشة حين يقول : " و من ألوان البلاغة التي شغلت علماء البيان و جماعة

---

[125] –ابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1982 ، ص 106

[126] –ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ، ط 1، دار المعرفة ، بيروت ، 1988 ، ص 683 .

الأدباء و الشعراء في العصور الماضية ما يُعرف باسم التّكرار، و هو دلالة اللفظ على المعنى مردّدا لتأكيد غرض من أغراض الكلام أو المبالغة فيه ، و هو لون من ألوان البيان يتّسم بالثّراء و التّرف و الخصوبة " [127] . أمّا في الشعرية العربية الحديثة فقد أصبح التكرار عنصرا فنّيا بعيد الغور ، موغلا في التأثير و تأكيد الدلالة، عن طريق رفع وتيرة الإيقاع ، و لئن كان " الإيقاع –في حدّ ذاته – يُعتبر نوعا من الانزياح في الخطاب ، ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري "[128] ، فإنّ التكرار يعتبر إيغالا في الانزياح عن القواعد و المعايير العادية في الكتابة، فالأصل في الخطاب العادي أن لا يكون هناك تكرار ، و إنّما جاء التكرار في اللغة الشعرية ليؤدّي غرضا تعجز عن تأديته اللغة العادية المألوفة ، و " إذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج ، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي " [129] و بالنسبة للنصّ الذي بين أيدينا يمكن تأكيد هذا الرأي من خلال تقديم النماذج التالية[130] :

–لن أبحر في عينيك.....

–لن أكتب في عينيك.....

---

[127] -فاروق شوشة ، لغتنا الجميلة ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، (د.ت)

[128] – هدى الصحناوي ، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة : بنية التكرار عند البياتي نموذجا ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد 30 ، العدد 1+2، 2014 ص92

[129] –رجاء عيد ، لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د.ط، جمهورية مصر العربية ، 1985، ص 60 .

[130] -النخلة و المجداف ص 63/30/25/20/19/18/17/14/13/12

–لن أسقط في عينيك....

–ناديتُ البحر لماذا يخافك قحط الأرض ...

–ناديتُ البحر لماذا الرّمل تمدّد ....

–ناديتُ البحر ففاض الموج و كنتُ أسافر صوب البحر ...

–ناديتُ البحر و عدتُ ألملم قافية الميلاد الأوّل ...

–يا شاهد هذا العصر ، الليل تمدّد في عيني ...

–يا شاهد أزمنة الأهواء ، ها جئتك أهرب من لعنة باب القصر ، أهرب من لعنة هذا العصر ...

–يا شاهد ليلي الباحث عنّي ، ما زلتُ أفتّش عن قارئة للكفّ لأرسم خاتمةً للعمر

–يا شاهد موت الشاعر يوما ، أين أسير الآن ...؟

–يا هذا الشاهد ، حاصرني الإعياء و كلّ مدائن هذا الكون تطاردني ...

–يا شاهد موتي ، أنا من برج لا يعرف غير الحبّ المذبوح ...

–يا شاهد موتي الأول ، طال البحث و صرتُ بلا عنوان ...

–يا شاهد موت الصبر ، ترى هل أكمل فاتحتي و أصلّي ركعتي الأولى ؟

–يا شاهد ذبح الكفّ ، أنا من برج أوّله الألوان و آخره الأحزان....

فهذه الجمل التي تكرّرت بشكل مفلت للنظر و مثير للسّمع، أعطت بُعدًا آخر للإيقاع حيث شكّلت بنية إيقاعية داخلية ، و سمحت بتحريك موسيقى القصيدة من الداخل دون الاكتفاء بما يوفّره الإيقاع الخارجي ، و لعلّ هذه التموّجات الصوتية الداخلية قد تكون في بعض الأحيان أكثر إيحاء ، و أكثر تعبيرا ، عمّا يعتمل في نفسية الشاعر، و هذا ما جعله يُفرغ ما بداخله عبر هذه الجمل المتوازية .

II-الفصل الثاني

البُنى التركيبية بين الاختيار و الانزياح:

1-مدخل

2-الزمن الشعريّ

3-الأساليب بين الإخبار و الإنشاء

4-العدول أو الانزياح في البُنى التركيبية

II-1-مدخـــل :

التركيب في اللغة عموما يكتسي أهمّية قصوى ، فبدون القدرة على صياغته بشكل جيّد لا يستقيم الكلام أصلا، و لا تتضح المعاني التي يريد المرسل أن يبثّها – من خلال رسالته – باتجاه المُرسَل إليه . و ينطبق هذا حتّى على الكلام العادي ، أمّا في النصّ الأدبيّ فتزداد أهمّية التركيب باعتباره ملمحا من الملامح القويّة ، التي تساهم في تحويل اللغة العادية التي لا تحتاج لغير الفهم ، إلى لغة أدبية ذات قيمة جمالية تأثيرية ، " و لهذا كلّه فإنّنا سننظر إلى التركيب في الخطاب الشعري ، لا على أنّه تراكيب ميتة محايدة، و لكنّها تراكيب تؤدّي جزءا من معنى القصيدة و جماليتها "[131]. و في الإطار نفسه أو حول المعنى ذاته ، " ترى الأسلوبية أنّ الكاتب (أو الشاعر طبعا) لا يتسنّى له الإفصاح عن حسّه و لا عن تصوّره للوجود إلّا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إ براز الصورة المنشودة و الانفعالات المقصودة "[132]. و الشاعر غالبا ما يلجأ إلى اختيار طرق و أساليب تركيبية معيّنة قد يكون لها الأثر الفعّال في تحديد خصوصية نصّه، و تميّزه عن غيره من النّصوص ، كما أنّه قد يلجأ إلى بعض الانحرافات أو

---

[131] –محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري/استراتيجية التناصّ، منشورات المركز الثقافي العربي ، ط 2 الدار البيضاء ، المغرب ، 1986، ص 70.

[132] –نور الدين السدّ، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج 1، دار هومة ، د.ط ، الجزائر ، 2010 ، ص 187.

الانزياحات التركيبية من قبيل التقديم و التأخير و الحذف و غيرها ، مع حسن اختيار المواضع التي تتموقع فيها هذه الانزياحات ممّا يسهم في إضفاء سمات أسلوبية خاصّة به دون غيره ، كما أنّه يولي أهمّية قصوى لحسن اختيار أزمنة الفعل في النصّ ، بالإضافة إلى الأساليب الإنشائية و الخبرية ، و الجمل الاسمية و الفعلية و غير ذلك ممّا يطبع نصّه بطابع خاصّ يضفي عليه قيمة جمالية بالموازاة مع تحقيق عامل التعبير عن المعاني و الدلالات التي يريد توصيلها إلى القارئ . و يمكننا بعد هذه الفذلكة القصيرة أن نعمد إلى دراسة الجوانب التي لفتت انتباهنا في هذا النصّ .

II-2-الزمن الشعري في القصيدة :

تشكّل طريقة توظيف الشاعر للزمن ملمحا من الملامح الأسلوبية ، كما تمثّل مفتاحا مهمّا من مفاتيح الدلالة النصّية ، فالشاعر بِوَعْيٍ أو بدونه يسلّم للقارئ تلك الكلمة السرّية أو الشفرة التي عن طريقها يمكن سبر الأغوار النفسية لصاحب النصّ ، و طبيعة الأشياء التي يريد أن يعبّر عنها، أو الرسائل التي يريد إرسالها ، و في قصيدة النخلة و المجداف وظّف الشاعرُ / الناصُّ الزّمنَ بمختلف أبعاده ،

لكنّ انتشار هذه الأبعاد الزمنية في النصّ كان متباينا ، و بدرجات متفاوتة ، و هو أمر لا يخلو من دلالة أو إشارة تنبعث من نفسية معيّنة تريد أن تُخرِج ما بداخلها لتبثّه عبر شرايين النصّ .

II-2-أ-الزمن الحاضر :

هذا الزمن كان نادر الوجود ، بل إنّ وجوده – على ندرته – كان أيضا يعبّر عن عدم الوجود ، فلا شيء تحقّق للشاعر على أرض الواقع سوى الفراغ و الخواء ، و البحث بدون جدوى ، (ما زلتُ أفتّش ...ما زلتُ أعانق قحط الأرض ... ما زلتُ أفتّش عن قارئة للكفّ ...) ، فالبحث مستمرّ لكن دون نتيجة ممّا يدلّ على أنّ هذه الحاضر هو حاضر الفقد ، حاضر الغياب و ليس حاضر الوجود أو الحضور الذي يريده الشاعر .

II-2-ب-الزمن الماضي :

ينتشر الزمن الماضي في القصيدة بشكل طاغٍ، تارة بصيغته المعروفة و تارة أخرى بتوظيف المضارع الذي يعني الماضي انطلاقا من السياق ، و هذا الإفراط في توظيف الزمن الماضي يرسم صورة معبّرة عن نفسية الشاعر المرتبطة بالماضي ، و التي ترى أنّ كلّ انكسارات الحاضر و كلّ مشاعر اليأس من المستقبل ، هي نتيجة لذلك الماضي الأليم ، و يتجلّى ذلك في النماذج التالية [133]:

-ناديتُ البحر

ففاض الموج

و كنت أسافر صوب البحر

ألاحق صوت البحر

لأجمع آخرة الأصداء.

-ناديتُ البحر

و عدت ألملم قافية الميلاد الأوّل

[133] -النخلة و المجداف ، ص 25/24/19/15/14

أحفرها كالثلم على شفة لا تعرف

غير رحيل الماء.

–فتّشتُ عواصم هذا الكون

لأقرأ كفّي

كانت مفعمة بالحزن

و أشياء بلون الخوف القادم من أزمنة

ترفض أزمنة كانت

فتّشتُ لأعرف أين يقيم القمر المكلوم

المنكسر الأضواء

و سنبلة ماتت.

–فتّشتُ

و فتّشتُ

و فتّشتُ لأعرف

خاتمة الآيات الموشومة

في كفّي.

-حاصرني الإعياء ....

-النّاقة أرهقها الإعياء ....

-حين رأيتُ دمي المهدور ... يسافر في أوردة أخرى

أيقنتُ بأنّ القلب يذوب.

II-2-ج-الزمن المستقبل :

يعبّر الشاعر عن الزمن المستقبل بطريقتين تحملان مفارقة ظاهرة فهو يتعامل معه أحيانا من موقع الرفض ، و ذلك عبر توظيف الفعل المضارع مسبوقا بالنفي في مواضع كثيرة، في إشارة إلى التوجّس من هذا المستقبل ، (لن أبحر في عينيك ... لن أكتب في عينيك ... لن أسقط في عينيك ... لن أحمل سِفرا للمنفى ، لن أكتب شعرا للمنفى ... لن أقرب عاصمة المنفى المنفيّ ... إلخ ...) . كما يوظّفه مسبوقا بحرف السين -التي تجعل المضارع يفيد الاستقبال- ليكون موقفُه من المستقبل موقفَ المستعدّ للتعامل معه بروح تملؤها الإرادة و التفاؤل و الرّغبة في الحياة (سأضمّ الرّمل إلى سفن بلهاء لتختزن الشطآن، و تحتضن الأنداء ... سأرقص هذي الليلة يا أحباب ، سأرقص حتّى مطلع هذا القرن...) . لكنّه في

موقف آخر يبدو مضطربا في التعامل مع المستقبل ، فلا هو يرفضه مطلقا و لا هو يقبل به راضيا سعيدا ، فهو يُظهِر الكثير من التوجّس من هذ ا المستقبل، و لذلك فهو يتطلّع إلى استشراف الغيب ، عبر قراءة الكفّ ، (فتشتُ عواصم هذا الكون لأقرأ كفّي / لأعرف خاتمة الآيات الموشومة في كفّي / هذي الكفّ سيقرأُها العرّاف / سيقرأها المحكوم عليه بموت آخر / لأعرف ما تحمله الأيّام إلخ ...)[134]

و الواقع أنّ هذا الاضطراب في التعامل مع المستقبل ، إنّما يعبّر عن الحيرة ، و القلق، و التوجّس ممّا هو آتٍ . و بين التشاؤم و التفاؤل ، لم يجد الشاعر ملجأ يلجأ إليه إلّا قارئة الكفّ، عسى أن تتكشف له حجب الغيب ليعرف ما ينتظره ، و ما تخبّئه له الأيام الحُبلى بالمتغيّرات .

II-3-الأساليب الخبرية و الإنشائية في القصيدة

II-3-1-التراكيب الخبرية :

[134] -النخلة و المجداف ص 22/15

سرعان ما يكتشف الدارس لهذا العمل الشعري أنّ التراكيب الإخبارية عرفت انتشارا واسعا ، و بشكل يلفتُ الانتباه مقارنة بالتراكيب الإنشائية . و هذا ما يؤكّد الفرضية التي تفسّر نفسية الشاعر بكونها نفسية مضطربة قلقة ، شديدة الانفعال . فالإخبار عنوان الفاعلية و الحركية في النصّ ، و قد وردت الأساليب الخبرية متعدّدة متنوّعة و نحاول هنا أن نقسّمها إلى قسمين، اسمية و فعلية :

II-3-1-أ- التراكيب الخبرية الاسمية :

و من صفاتها أنّها خالية من دلالة الزمن في أبعاده الثلاثة المعروفة ، فهي تعبّر عمّا يسمّيه بعض الدارسين ب " الزمن المطلق "[135]. و من المعروف أنّ الجمل الاسمية هي التي تبدأ باسم ، " و الاسم لخلوّه من الزمن يصلح للدلالة على عدم تجدّد الحدث و إعطائه لونا من الثبات " [136] . و قد تنوّعت الجمل الإخبارية الاسمية بين الإثبات و النفي و نحاول أن نتعرّف على كلّ صنف على حدة :

II-3-1-أ-1-التراكيب الاسمية المثبتة :

[135] – طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة ، 2000، ص 99

[136] – أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، مرجع سابق ، ص 153 .

بعد عملية إحصائية لعيّنة من صفحات الديوان (تسع صفحات الأولى) اتّضح بشكل كبير أنّ الجمل الاسمية قليلة بل نادرة مقارنة بالفعلية، فعددها في العيّنة المحصاة لا يتجاوز السّتّة (أنت بداية حرف / ... مفعمة بالحزن / الليل تمدّد في عيني / كلّ مدائن هذا الكون تطاردني / أنا من برج لا يعرف غير الحبّ المذبوح / هذي الأرض محاصرة ببحار النّفط) .

II-3-1-أ-2-التراكيب الاسمية المنفية:

وردت هذه التراكيب كلّها منفية ب " لا " ، و يلاحَظُ أنّها تنتشر على مساحة العمل الشعري ، بشكل يبرز الأهمّية التي تكتسيها حيث تكرّرت ثمانية عشر مرّة في ثنايا القصيدة، ممّا حوّلها إلى مؤشّر أو علامة فارقة تُظهِر بما لا يدع مجالا للشكّ أنّ هذه القصيدة تتأسّس على فعل النفي، و للإشارة هذه الأداة ظلّت –كذلك – في ستّة عشر حالة من الحالات المُحصاة تسبقُ اسما ثلاثيا ساكن الوسط : " لا حلْم أضمّ الآن / لا حلْم سيخرج / لا عمْر لغير الأحياء / لا عمْر لديّ / لا ذنْب لكفّ تبحث / لا مو ءت يجيئ / لا موْت يجيئ / لا شيْء سوى كفّك / لا صوْت يُسمع / لا أرْض لمن يحتضن الأمواج / لا أرْض لمن يمسح من عينيه... / لا أرْض لمن قدّم للبحر .../ لا بعْث لغير الأموات / لا بعْث لغير القادم .../ لا بعْث لغيرك...

و لعلّ انتشار هذه الأداة بهذا الشكّل وفّر عنصرا إضافيا يعمّق الدلالة المستهدفة، فهذه الجمل المنفية تحمل في طيّاتها مفارقات عديدة فهي تعبّر عن حالة اللا حلم / اللا عمر / اللاذنب / اللا موت / اللا حلم / اللا بعث) إلخ ... كما أنّ هذا النّفي المتكرّر يتضمّن دلالة الانتماء ، و قوّة جاذبية الأرض/الوطن و التي تستمدّ قوّتها من كثير من العناصر المادّية و المعنوية التي تشكّل معالم ثابتة . و بالتالي فهذا النّفي يعكس خوف الشاعر و قلقه من ضياع هذه الهوية و هذا الانتماء.

و يستمرّ الشاعر في الاستثمار في أداة النفي هذه ، لعلّها أن تُفرِغ كلّ ما في جعبته من أفكار و أحاسيس مختلفة :

-لا موت يجيئ

فهذا اليوم تجرّد من رائحة الأموات

و ضوّع كلّ الرمل برائحة الفردوس

و رائحة الفجر

-لا موت يجيئ ..

و لكن أحسستُ بشيء يعبثُ بالسّفْر

-لا شيء سوى كفّك و الريح المسكونة بالجنّ

و صوت مبحوح لا تسمع منه سوى أصوات

النخل تشدّك نحو الرمل ... [137]

و هكذا يبرز في نهاية هذه الفقرة الشعرية الأخيرة أحد الثوابت التي تفسّر أسباب تعلّق الشّاعر بالوطن ، إنّه ثابت متجذّر في الأرض، أصله ثابت وفرعه في السماء، إنّه النخل الذي تشدّ أصواتُه الشاعرَ نحو الرمل ، فالنخل والرمل إذن صِنوان ، و هما يشكّلان معا عنوان العشق الأبرز لهذا الوطن في مخيال الشاعر ، و هما الحبل السُّرّي الذي يشدّه إلى الأرض ، كلّما راودته أحلام الرحيل ، و العيش في عواصم الثلج ، و الألوان الصارخة الزاهية، و نستطيع أن نستشفّ هذا المعنى الذي يُبرِز العلاقة الوثيقة بين الشاعر و الأرض ، و عدم قدرته على انتزاع نفسه منها مهما كانت المغريات ، وذلك حين نقرأ في مقاطع لاحقة هذه الجمل التي استأنفها الشاعر بأداة النفي و بلغة جازمة حازمة لا تدع مجالا للتردّد :

-لا أرض لمن يحتضن الأمواج

و يحسب أنّ الطين بقيّة طين " [138]

فالظاهر أنّ طين الوطن يختلف عن كلّ أنواع الطين الأخرى ، و هو ما صرّح به الشاعر بكلّ وضوح ، و ها هو الشاعر في تأكيدٍ للمعاني نفسِها يضيف:

---

[137] -النخلة و المجداف ص 39

[138] -النخلة و المجداف ص58

-لا أرض لمن يمسح من عينيه تراب الأرض

و عشب الأرض

و ملح الأرض

و ذرّة رمل في الصحراء

لا أرض لمن قدّم للبحر قرابين الماء

و راح يمسّح بالأمواج أنامل كفّيه ...[139]

إنّ هذا النفي القطعي بدلالة هذه ال"لا" الصارخة النابعة من أعماق الشاعر ، ينفي عمّن يترك البلد كلّ شكل من أشكال الانتماء لهذه الأرض ، بل إنّه يجزم بانقطاع كلّ أواصر العلاقة و القربى بين هذا الوطن من جهة ، و بين كلّ واحد من أبنائه يفكّر يوما في أن يركب الأمواج و يمسح من عينيه تراب الأرض الطاهر، و عشبها النديّ، و ملحها الناصع، و رمالها الذهبية ، معتقدا أنّ تراب الوطن هو مجرّد طين لا يختلف عمّا هو موجود في غيره من البلدان ، فطين الوطن في الموروث الشعبي – و بعد ثدي الأمّ – هو أوّل ما يمسكه الطفل بيديه الصغيرتين – أثناء حبوه – ليملأ منه فمه في حركة عفوية تكتسي دلالة رمزية غاية في السوريالية ، تجعل من جسد المواطن و طين الوطن كيانا واحدا لا يتجزّأ.

[139] –النخلة و المجداف ص59

II-3-1-ب-التراكيب الفعلية:

تنتشر التراكيب الفعلية بشكل كبير و واضح في النصّ ، ففي العيّنة التي تمّ فحصها كما سبق ذكره (الصفحات التسع الأولى) أحصينا عشرين جملة فعلية بالتمام و الكمال ، و هذا لا يمكن أن يكون محض صدفة بل هو اختيار بيّن ، و سواء كان اختيارا واعيا، أو نابعا من منطقة اللاوعي، فإنّه يدلّ دلالة واضحة على ما يعتمل في نفسية الشاعر من اضطراب ، و حركية شديدة ، عكستْها هذه الجمل الفعلية ، حيث أنّ " الكلام الصّادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميّز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف " [140] . و يمكننا أن نقسّم هذه التراكيب الفعلية إلى قسمين، أحدهما يتعلّق بالتراكيب الفعلية المثبتة ، و الآخر يتعلّق بالتراكيب الفعلية المنفية:

[140] –سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، مرجع سابق ، ص 74 ، و هذا نقلا عن الألماني بوزيمان صاحب المعادلة الشهيرة التي تُستخدم لتمييز الأساليب ، و التي نادى بها في دراسة نُشِرت عام 1925

II-3-1-ب-1-التراكيب الفعلية المثبتة :

و يمكن أن نورد نماذج من هذه الجمل الفعلية المثبتة، على سبيل المثال و ليس الحصر، باعتبارها تنتشر في ثنايا النصّ بشكل واضح من بدايته حتّى نهايته[141] :

-ناديتُ البحر لماذا يخافك قحط الأرض ...؟

-ناديتُ البحر لماذا الرمل تمدّد ...؟

-ناديتُ البحر ففاض الموج ...

-و كنت أسافر ...

-ألاحق صوت البحر...

-أجمع آخرة الأصداء

-ناديتُ البحر

-و عدت ألملم قافية الميلاد

-أحفرها كالثلم

[141] -النخلة و المجداف ، ص 20/19/17/15/14/13

-فتشتُ عواصم هذا الكون

-أقرأ كفّي

-فتشت لأعرف أين يقيم القمر المكلوم ...

-فتشت و فتشت و فتشت لأعرف ...

-جئتك أهرب من لعنة باب القصر

-جئتك أهرب من لعنة هذا العصر

-ما زلتُ أفتش

-صليتُ لهذا العصر

-حاصرني الإعياء

-تتقاطع في حلقي الكلمات ...إلخ ...

II-3-1-ب-2-التراكيب الفعلية المنفية :

تعدّدت أدوات النفي التي تسبق الجمل الفعلية في هذا العمل الشعري و منها:

II-3-1-ب-2-أ-النفي باستخدام " لا ".

و " لا " هي تلك الأداة التي تسبق المضارع في بقى دالّا على الزمن الحاضر كما هو الأصل ، و نورد نماذج من الجمل المنفية بلا :

-لا يكبر الشعر فيها

ولا يكبر الشعراء

و لا يحلم الحرف فيها بأن يعتلي العرش

يصبح رمز القبيله [142]

II-3-1-ب-2-ب-النفي باستعمال " لم "

ورد النفي باستعمال الأداة " لم " التي تسبق المضارع فيصبح دالّا على الماضي من خلال السياق مثل :

-لم ألق سوى قدمين

[142] – الزنخلة و المجداف ص 45

خطى خرساء لهذا الجسد

المرميّ بعيدا تأكل منه الطير

و تسكنه الديدان . [143]

-لم أكمل ركعتي الأولى ...

-لم يكمل ركعته ....

-لم يلقَ سوى يمناي

تشدّ على سِفْرٍ

يتساقط أوراقا خضراء [144] .

II-3-1-ب-2-ج-النّفي باستعمال " لن "

و يمكن الجزم بأنّ أكثر أدوات النفي توظيفا في هذا المجال هي " لن " و التي إذا سبقت المضارع صار دالّا على المستقبل مع عدم إمكانية الحدوث، و قد برزت

[143] – النخلة و المجداف ص 25

[144] – النخلة و المجداف ص 29

أداة النفي " لن " في القصيدة بشكل لافت حيث تكرّرت إحدى عشر مرّة ، بل إنّها شكّلت مطلعا استهلّ الشاعر به صرخته المعبّرة عن حالة الرفض المزمنة ، التي يريد إيصالها إلى المتلقّي، حيث وجّه خطابه –بدايةً – إلى ضمير المؤنثّ المفرد . و في الصفحة الأولى من القصيدة يتكرّر هذا النفي بشكل مثير :

لن أبحر في عينيك ...

لن أكتب في عينيك ...

لن أسقط في عينيك...[145]

فالشاعر يبدي حالة متقدّمة من التمرّد تجاه كلّ شيء، و لم يستثنِ من ذلك حتّى الحبيبة التي كان من المفروض أن تكون الملاذ الأخير ، و هو في هذه الحالة من التوتّر لم يجد غير تكرار استعمال أداة النفي " لن " التي يمكن أن نطلق عليها هنا أداة الرفض رغم تسميتها التراثية بأداة النفي ، و لم يكتفِ الشاعر بإيراد أداة (الرفض) هذه في هذا الموضع فحسب، بل إنّها قد غطّت مساحات كبيرة من العمل الشعري و انتشرت في ثناياه بشكل يوحي بأنّ الشاعر لم يوظّفها اعتباطا أو في لحظة استثنائية، بل إنّ الرّفض شكّل هاجسا له ظلّ ي علن عنه في كلّ مقام ، و قد انتشر في مواضع عديدة من القصيدة :

---

[145] –النخلة و المجداف ص12

–لن أحمل سِفرًا للمنفى

–لن أكتب شعرا للمنفى

–لن أعبد ربّا آخر غير الله .[146]

فالشاعر هنا ربّما أراد أن يُعبّر عن رفضه للنفي القسري الذي يبدو أنّه قدر كلّ الشعراء و المثقّفين في العالم العربي، إن لم يكن عن طريق التصريح و المجاهرة و الأوامر الإجبارية ، فعن طريق التهميش و الإقصاء و التجاهل . و يزداد منسوب التوتّر في نفسية الشاعر حين يصرخ " لن أعبد ربّا آخر غير الله " ، و لعلّ ورود هذه الجملة بعد قوله " لن أحمل سفرا للمنفى ، لن أكتب شعرا للمنفى " يشير بطريقة تكاد تكون واضحة بأنّ مفهوم الوطن تماهى عنده مع مفهوم الإله ، حتّى أصبح ارتحاله عن الوطن يتساوى تماما مع عبادة ربّ آخر غير الذي ظلّ يؤمن به.

و يتواصل مهرجان الصراخ عبر توظيف هذه الأداة الصريحة و المعلنة للرفض القطعيّ :

لن أقرب عاصمةَ المنفى المنفيِّ و أقرأ آخر أشعاري ...

لن اقرب عاصمةً

[146] –السابق ص 23

لن أحمل غير بقيّة حزني المنهارِ .[147]

فحتّى المنفى صار منفيّا في نظر الشاعر الذي يبدو أنّه يريد الإمعان في تصوير قسوة المنفى كتبرير لعدم قدرته على الرحيل عن الوطن ، و لئن فُرِض عليه النفي فهو يرفض أن يكتب شعرا للمنفى، و هو لن يحمل سِفْرًا للمنفى ، و لن يحمل غير حزنه المنهار – على حدّ قوله – و في هذا دلالة على شدّة رفضه لفكرة النّفي و استبعاده لها .

و إذا ما استحضرنا صفات و خصائص الجملتين ، الاسمية و الفعلية ، و دلالات كلّ منهما ، و راعينا قلّة انتشار الصنف الأوّل في حالة الإثبات خاصّة ، مع الانتشار الكبير للصنف الثاني في النصّ فإنّه يمكننا القول – في النهاية – بأنّ هذا النصّ يعبّر عن عدم ثبات الظروف، و عدم استقرار الأحوال، بالنسبة للذات الشاعرة ، و هو ما انعكس من خلال هذا النصّ ، فلا شيء ثابت أو مستقرّ في نظر الشاعر ، بل كلّ شيء متحرّك شديد الحركة . و لعلّ انتشار الجمل الفعلية فيه يوحي بكثير من الضجيج و فوضى الحواسّ لدى الشاعر / الناصّ .

---

[147] –النخلة و المجداف ص24

II-3-2-الأساليب الإنشائية:

يقسّم علماء اللغة العربية الأساليب الإنشائية إلى قسمين رئيسين ، إنشاء طلبي كالأمر و النهي و الاستفهام و التعجّب و التمنّي و النداء ، و إنشاء غير طلبي كالتعجّب و المدح و الذمّ و القسم . و إذا كانت الأساليب الإخبارية عادة تهدف إلى التبليغ ، فإنّ الغايات المنشودة غالبا من الأساليب الإنشائية هي غايات جمالية حتّى لا يصبح النصّ جافّا ، و حتّى لا تتحوّل اللغة إلى مجرّد وسيلة للتبليغ ، و في هذا الصّدد يقول الباحث الأسلوبي محمد الهادي الطرابلسي : " إذا كان الخبر يمثّل اللغة في جانبها القارّ ، فإنّ الإنشاء يمثّلها في جانبها المتحرّك ، فالأساليب الإنشائية أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها " [148]. و قد لجأ الشاعر إلى توظيف كثير من الأساليب الإنشائية باعتبارها أساليب تعبيرية ذات قدرة عالية على تحقيق غايات جمالية و دلالية في آن معا لا سيّما " إذا عرفنا ما للأسلوب الإنشائي خاصة من قدرة على التجديد و الحركة و السيطرة على شعور المتلقّي ،

[148] – محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، د.ط، تونس ، 1981 ص 349

و كذا تشكيل البعد النفسي الذي يربطه بالمبدع ، و القضاء على الرتابة و النمطية التي قد تقع فيها الأساليب الخبرية "[149].

و هذه الأساليب الإنشائية التي وظّفها الشاعر / الباثّ في قصيدته تنوّعت ما بين إنشائية طلبية و إنشائية غير طلبية ، ففي القسم الأول نجد النداء و الأمر و النهي و الاستفهام ، أمّا في القسم الثاني فنجد التعجّب دون غيره ، و يمكننا أن نورد بعض الأساليب الإنشائية التي رصدناها في هذا العمل بعد تصنيفها :

II-3-2-أ-أساليب إنشائية غير طلبية :

وردت في النصّ عدّة تراكيب تعجّبية، دون غيرها من الأساليب الإنشائية غير الطلبية ، و نمثّل لها بما يلي [150]:

-ما أطول هذا الدرب

-ما أكبر هذا العالم

-ما أطول دربك يا هذا

[149] -سمير مكّي ، شاعرية السائحي مقاربة أسلوبية ، رسالة ماجستير 2012 ، المدرسة العليا للأساتذة بالقبّة ، ص 85 ، (نقلا عن محمد بن منوفي في كتابه ملامح أسلوبية) .

[150] -النخلة و المجداف، ص 61/34/32/31

-ما أثقل خطوتك الأولى

-ما أكبر حلمك

-ما أجملني

-ما أجمل حزن القدس

-و ما أقبح هذا الكون الساخر.

و من خلال هذه التراكيب البسيطة يعبّر الشاعر عن كِبَر أحلامه ، و كِبَر العالم بالمقابل، بحيث أنّ أحلامه هذه لا تكاد تمثّل شيئا . إلى جانب ذلك يرى الشاعر دربه طويلا، و هو يستشعر ثقل خطوته الأولى ، بما يعنى أنّ رحلة تحقيق الأحلام لم تنطلق بعد . و في غمرة الحديث عن أحلامه يتذكّر حلم أمّته جمعاء بتحرير القدس ، فينسى أحلامه الشخصية لينشغل بالحديث عن حزن القدس، و عن قبح هذا العالم / الكون، الذي لا يفعل شيئا أمام محنة القدس "مدينة السلام" ، و التي ترمز لحزن البشرية المظلومة كلّها في كلّ مكان .

II-3-2-ب-أساليب إنشائية طلبية :

و هي متعدّدة الوجوه كثيفة الحضور في النصّ و نوردها فيما يلي :

II-3-2-ب-1-الأمر:

تمّ رصد بعض الأساليب الإنشائية المتضمّنة فعل الأمر مثل :

-أَفِقْ

قبل أن يعصف اليوم

بالوردة المستباحة

في الزّمن المستباح.

-أفق

قبرك الآن -يا من تحدّث قبرك -

مثل المواسم

تنبتُ أشجار حزن

و أشجار ملح

و قافلة للرياح

-تكلّم ..لسانك أنت .. و أنت الحقيقة [151]

فالشاعر هنا يوجّه دعوة للاستفاقة دون أن يحدّد المستهدف بهذا الأمر ، و ربّما كان المستهدف هو الإنسان العربيّ المهدّد في هويّته و مقوّمات شخصيته ، كما أنّه يوجّه دعوة للكلام " تكلّم لسانك أنت و أنت الحقيقة " و ربّما كان المقصود بهذا هو المثقّف العربي الذي ينبغي له أن يتكلّم فلسانه هو شخصيته (لسانك أنت) و المثقّف يُفترض أن يكون صوت الحقيقة (و أنت الحقيقة).

II-3-2-ب-2-النهي:

و تضمّنته بعض التراكيب مثل :

-لا تيأس (التي تكرّرت ثلاث مرّات بعد جمل إخبارية هي : الليل يزول فلا تيأس، و الحبّ سيكبر لا تيأس ، و الحظّ حليفك لا تيأس)

[151] – النخلة و المجداف ص52/46/45

–لا تقلق (تكرّرت أيضا ثلاث مرّات بعد الإخبار تارة ، و بعد الإنشاء تارة أخرى، و ابتدائية في الحالة الثالثة : يومان و لم تقرأ سِفرك لا تقلق / ما أطول هذا الدّرب ، و ما أكبر هذا العالم ، لا تقلق ، لا تقلق ستظلّ تسافر في المطلق) .

–يا آدم لا تهبط

فالأرض ستصبح عاصمة الغربان

وذبح الوحي .[152]

الشاعر يدعو إلى عدم اليأس ، و يحثّ على طرد القلق ، في لفتةِ تفاؤلٍ تُعتبر استثنائية، بالمقارنة مع روح اليأس و أجواء القلق التي عمّت النصّ ، لكنّه سرعان ما يعود إلى يأسه و تشاؤمه (يا آدم لا تهبط ، فالأرض ستصبح عاصمة الغربان و ذبح الوحي) ، و هكذا يرى الشاعر أنّ الأرض ستملؤها الدماء و الجثث و الغربان الباحثة عن الجثث ، كما يرى أنّ الأرض ستصبح عاصمة لذبح الوحي، كناية عن انحراف الإنسان عن التعاليم السماوية الداعية إلى نشر القيم الإنسانية و بثّ روح الأخوّة بين أفراد البشر.

[152] –النخلة و المجداف ص 60/31/28/27

II-3-2-ب-3-الاستفهام

و تعرّف كتب البلاغة العربية القديمة الاستفهام على أنّه " طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل ، و ذلك بأداة من إحدى أدواته ..." [153] . لكنّ هذا التعريف يتعلّق بلغة التواصل العادية عموما ، أمّا في اللغة الأدبية فعادة ما يخرج الاستفهام عن دلالاته الأصلية ليخدم دلالات أخرى تُفهم من السياق و نسوق أمثلة على الجمل الاستفهامية في محاولة للتعرّف على قصدية الشاعر / الناصّ [154]:

-ناديتُ البحر

لماذا يخافك قحط الأرض ...؟

ناديتُ البحر

لماذا الرّمل تمدّد عبر الشاطئ

ينتظر العودة نحو البدء ...؟

-أين يقيم القمر المكلوم

---

[153] – أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، ط1، بيروت ، لبنان ، 2010 ، ص 63 ،

[154] -النخلة و المجداف ، ص 41/35/32/19/15/13

المنكسر الأضواء...؟

-أين أسير الآن

و هذي الأرض محاصرة

ببحار النفط

و رائحة الأحلام

المنسية في الأحلام...؟

-لماذا الحزن ...؟

لماذا العمر ...؟

-ما جدوى العمر ...؟

-لماذا اغترابك يا نخلة ...؟

-لماذا و كنتِ تمرّين عبر امتداد الشرايين...؟

يتّضح من السياق أنّ هذه التساؤلات لا توحي بأيّ شكل من الأشكال أنّ الشاعر/الناصّ حين طرحها، كان يطلب العلم بشيء محدّد ، كما تعبّر عن ذلك كتب البلاغة العربية القديمة ، فالظاهر أنّ وظيفتها تتحدّد في إضفاء لمسة جمالية على النصّ من جهة ، و للتعبير عن الحالة النفسية للشاعر من جهة أخرى ،

فالشاعر ربّما لجأ إلى هذا الأسلوب للتعبير عن الحيرة الشديدة و القلق المتنامي الذي ينبعث على شكل تساؤلات وجودية تعكس حالة من الضياع و عدم الفهم لكثير من مظاهر الحياة المعاصرة .

II-3-2-ب-4-النداء

تعرّف العرب النداء بأنّه " طلب المتكلّم إقبال المُخاطَب عليه ، بحرف نائبٍ منابَ أنادي المنقول من الخبر إلى الإنشاء "[155]. و في هذا النصّ وظّف الشاعر أسلوب النداء بطريقة مكثّفة ، باستخدام أداة النداء المعروفة " يا " في معظم الأحيان ، لكنّه في أحيان أخرى استخدم وظيفة النداء عن طريق الفعل " ناديتُ " ، ليعقبه بعد ذلك مضمون الصرخة التي يريد الشاعر أن يبعث بها ، و لعلّ كثرة انتشار هذه التراكيب التي تتضمّن النداء يحمل دلالة رمزية لا يخطئها حدس الدارس ، فالنّداء يحمل دلالة الاستغاثة ، و تكراره بهذا الشكل يفضح شدّة اللهفة لدى المستغيث الذي يبدو و كأنّه يغرق ، و هذا التأويل يستمدّ مشروعيته من مؤشّرات كثيرة منها عنوان القصيدة الذي يتضمّن لفظ " المجداف " ، و الذي لا يُستعمل – عادة – في السفن الكبيرة الآمنة بل هو وسيلةُ من يمتطي قاربا أو زورقا صغيرا معرّضا للغرق في أيّ لحظة ، ومن هنا يبدو من المنطقي أن الشاعر كان يحمل

[155] –السابق ، ص 76

هاجس الغرق، غرق القارب ، وغرق راكبه ، لتغرق معه كلّ أحلامه وآماله في الهروب من واقع لم يعد يطيقه، ليجد نفسه في خضمّ الأمواج . وبين الرغبة المشبوبة في ركوب البحر و الوصول إلى تلك العوالم الخيالية من وراء البحر ، و التي تعشّش في مخيال الشاب العربي ، و التي لا يفصله عنها أو يفصلها عنه إلا البحر، من جهة ، و بين الخوف من البحر ، و ما يرمز إليه من العوالم المجهولة المخيفة التي يخبئها البحر في أعماقه، و ما يختزنه الشاعر في وعيه و حتى في لاوعيه عن خطورة البحر و حوادث الغرق التي راح ضحيتها الآلاف من البشر عبر التاريخ ، من جهة أخرى ، راح الشاعر يرسل هذه النداءات المتكرّرة و المختلفة، و نستهلّ تحليل التراكيب المتضمّنة لصيغة النّداء من الأقلّ إلى الأكثر انتشارا :

II-3-2-ب-4-أ-النداء عبر توظيف الفعل " ناديتُ " :

تتجلّى هذه السمة الأسلوبية في مواضع عديدة من النصّ مثل[156] :

ناديتُ البحر :

" لماذا يخافك قحط الأرض

[156] -النخلة و المجداف ص13

و قافلة الأسماك

تشدّ إليك زعانف تحمل روح الماء ؟ "

ناديتُ البحر :

" لماذا الرّمل تمدّد عبر الشاطئ

ينتظر العودة نحو البدء

و يغمض جفنك مسكونا بالصبر

و رائحة الصحراء ؟ "

II-3-2-ب-4-ب-النداء عبر توظيف أداة النداء " يا " :

يرسل الشاعر نداءاته المتكرّرة التي وظّف فيها أداة النداء " يا " بطريقة تكشف عن معاناة الإنسان العربيّ و عجزه عن فعل شيء سوى إرسال صرخات الاستغاثة التي قد لا تجديه نفعا، لكنّها – على الأقلّ- تساعده في إفراغ مكبوتاته، و التنفيس عن لوعته، عبر التعبير عن هواجسه النفسية ، و ينتشر هذا النداء في أجزاء متعدّدة من النصّ :

فتارة يوجّه نداءه إلى أزمنة الموت التي تجترّ بقايا الأساطير

" يا أزمنة تنبض بالموت

و عري الأيام ...

" يا أزمنة تجترّ بقايا أسطورةِ

هذا العالم

من قرن الثور

و شكل الأرض

إلى الطبق الوهميّ

إلى الأهرام [157]

ليُتبِع نداءه هذا بما يريد التصريح به عبر هذه الجمل الإخبارية ذات الإيحا ءات المنفتحة على أكثر من دلالة :

–أفواه الصمت تريد البوح بسرّ الكون

و ما تحمله الأبراج المخمورة من كذب الأحلام .....

–أفواه الصمت تريد البوح

[157] -النخلة و المجداف ص 27

بآخر أسرار الكون

و ما تحمله الأجرام [158]

فما الذي تريد هذه الأفواه التفوّه به و هي التي وصفها الشاعر بالصامتة ؟ و كيف يمكن لها أن تكون قادرة على البوح دون كلام ؟...

يعمد الشاعر إلى كشف بعض هذه الأسرار التي لا تعدو أن تكون مجرّد أحلام تشبه وُعود العرّافات، و التي ربّما تشكّلت في لا وعيه منذ عهود بعيدة . هي أحلام بدون شكّ تراود الشاعر مثل غيره من المسكونين بأحلام اليقظة ، سوى أنّ الشاعر يعمد إلى إسنادها بقناعات إيمانية ترسّخت في أعماقه كفرد ينتمي إلى بيئة روحية إيمانية ، فهو يدفع بهذه الأحلام في وجه اليأس كعادة كلّ البسطاء، الحالمين بحياة أسعد في ظلّ الحبّ الموعود، المؤمنين بغد أفضل رغم سواد الليل و طوله :

-الليل يزول فلا تيأس

والحبّ سيكبر لا تيأس

و الصبر جميل يا هذا

والحلم حقيقتك الأولى

و الحظّ حليفك لا تيأس [159].

158- [158]-النخلة و المجداف 27-28

و في حالة مشابهة يوجّه الشاعر نداءه إلى كلّ الوجوه الحزينة فهو يتلفّت حوله فلا يجد إلا وجوها كالحة يلفّها الحزن و البؤس ، فيوجّه إليها نداء جامعا شاملا معاتبا لها على استدامة هذا الحزن واصفا لها الدواء :

–يا كلّ وجوه الأرض

لماذا الحزن ؟

فهذا العالم يعشق

من يعشق ...[160]

و تبدو أنّ الشاعر قد توصّل إلى وصفة – رغم بساطتها – تُفلسف لطريقة تجعل الإنسان يحصل على السعادة المنشودة التي هي نقيض الحزن ، و ذلك حين يخلص إلى هذه النتيجة المباشرة ، فلا داعي للحزن ما دام المرء يستطيع أن يحصل على السعادة عن طريق العشق ، و هذا العشق لا يحصل عليه إلّا العشّاق و هل يوجد علاج للحزن غير الانخراط في العشق ؟ فالحياة –في رأي الشاعر – لا تهب السعادة إلا للعشاق .

---

[160] الرخلة و المجداف ص 32

و لا يتوقّف الشاعر عن تكرار النداء متوجها يمنة ويسرة، إلى الليل ، إلى الرّمل ، إلى راكب القفر إلخ... مستخدما أداة النداء " يا " ففي مرحلة تالية من النصّ يوجّه نداءه إلى الليل واصفا حالته المزرية و خوفه من البحر المفجوع الذي يلتهم جثث البشر دون رحمة أو شفقة :

" **يا ليل** ..هربتُ من البحر المفجوع

و جئتُ أمدّد هذا العمر

و لا أملك غير عباءة صوف

كنتُ أحمّلها الأعباء.[161]

ففي غمرة خوفه و جزعه من البحر يستغيث الشاعر بالليل ، لعلّه أن يجد لديه الملاذ، لكنّه يخشى ألّا يتحمّل جسدُه المنهكُ برودةَ الليل ، فيصرّح أنّه لا يملك غير عباءة صوف يحمّلها كلّ أعبائه، فربّما كان يتّخذ منها الكساء و الفراش و الغطاء ، مستحضرا – أثناء الحديث عن عباءته متعدّدة المهامّ و الصلاحيات – تلك الحوارية القرآنية التي يصف فيها سيدنا موسى عصاه بقوله : " هي عصاي أتوكّأ عليها و أهشّ بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى " . ثمّ حين يجد الشاعر شيئا من الطمأنينة والاستئناس بالليل، يرفع سقفَ طموحه، و رغبتَه في فسحة أخرى من

[161] –النخلة و المجداف ص 34

الوقت، لعلّه أن يستطيع قراءة الكفّ التي تملأها الألغاز المحيّرة عن المستقبل المجهول ، و التي يتصوّر الشاعر أنّ خرائطها كفيلة بأن تكشف ما يخبّئه الغيب .

و يتجلّى هذا في قوله :

–يا ليل

أريد بقيّة عمر

حتّى أقرأ كفّا

تملأها الألغاز و خارطة الأشياء ...

–يا ليل

أريد ثلاثة أيام لا أكثر

ما أجمل موج البحر

أريد العمر

وما أجمل هذا اللون القادم من عاصمة

الثلج.[162]

[162] –النخلة و المجداف ص 35/34

و يمكن أن نستشفّ من هذا المقطع الأخير ، كيف عاودت الشاعرَ أحلامُه في حياة ما وراء البحر ، حتى أنّه يمكن القول أنّ قراءة الكفّ كان الغرض منها معرفة مدى إمكانية تحقّق هذا الحلم الأبدي ، الذي ما فارق خيال الشاعر منذ البداية ، منذ بداية الصراع الداخلي الذي عاشه بين الخوف من البحر ، والرغبة في عبوره، حتى أصبح يرى أنّه لا جدوى من عمر لا يقضيه صاحبه في مدن ما وراء البحر و عواصم الثلج ذات الألوان الزاهية ، و لعلّ هذا المعنى يتأكّد حين نسمع الشاعر ينادي راكب القفر الذي لا يمكن أن يكون إلا الشاعر نفسه :

-يا راكب هذا القفر

لماذا العمر

و أنت بقيّة أزمنة الألوان

و أزمنة الأهواء ؟ [163]

لكنّ الشاعر في غمرة عشقه للرحيل نحو عواصم الثلج ، لا ينفكّ أن يعود إلى تردّده، متأثرا بطبع الوفاء للأرض ، و الإحساس بالإساءة إليها ، لمجرّد التفكير في الرحيل عنها، مما يسهم في رفع مستوى هواجسه و تخيلاته، حتى أنّه يتخيّل الرمل و هو يصلّي عليه صلاة الغائب :

---

[163] – النخلة و المجداف ص 35

–يصلّي الرمل صلاة الغائب ...

أين الغائب؟

يا رملا أوفى منّي ..

و من زبد البحر المفتون بموج

يختزن الأسماك المسمومة

و الحيتان "[164].

فالظاهر أنّ الكلّ مفتون و مسكون بهاجس الرحيل عبر الأمواج ، إلا هذا الرمل الذي يعانق الأرض ، و كأنّه لا يريد أن يتركها أبدا ، ليَظهَر الشاعرُ في مشهد آخر، و هو يعيش تحت هاجس الموت ، فينادي الرمل كرمز للأرض ، و باعتباره الثابت الوحيد في وطن يبدو أنّ كلّ من فيه و ما فيه يتحرّق للرحيل.

–يا رملُ الموت يداهمني / سأموت ولم تغتسل الأعضاء

سأغمض هذا الجفن / و أفتح نافذة القبر[165]

لا يتوقّف الشاعر عن توجيه النداء ، و هو في هذه المرّة ينادي الشاهد ذا الوجوه المتعدّدة ، فهو مرّة شاهد هذا العصر، و مرّة أخرى شاهد أزمنة الأهواء، و تارة

[164] – النخلة و المجداف ص37

[165] - النخلة و المجداف ص 39/38

شاهد ليل الشاعر ، و تارة أخرى شاهد موت الشاعر، و طورا شاهد موت الصبر،

و طورا آخر شاهد ذبح الكفّ :

–يا شاهد هذا العصر

الليل تمدّد في عينيّ

و في صدر يتنهّد ليلا موبوءا...

–يا شاهد أزمنة الأهواء

ها .. جئتك أهرب من لعنة باب القصر

أهرب من لعنة هذا العصر ...

–يا شاهد ليلي الباحث عنّي

ما زلتُ أفتّش

عن قارئة للكفّ

لأرسم خاتمة العمر ....

–يا شاهد موت الشاعر يوما

أين أسير الآن ..

و هذي الأرض محاصرة ببحار النفط

و رائحة الأحلام

المنسية في الأحلام

و أقبية القصر.

–يا هذا الشاهد

حاصرني الإعياء

و كلّ مدائن هذا الكون تطاردني

و تكافئ من يقطع كفّي ...

–يا شاهد موتي

أنا من برج

لا يعرف غير الحبّ المذبوح

و حلم لا يكبر في جفن أخضر

لا يعرف غير الخوف

و معترك الأحزان

–يا شاهد موتي الأول

طال البحث

و صرتُ بلا عنوان ...

–يا شاهد موت الصبر

ترى هل أكمل فاتحتي

و أصلّي ركعتي الأولى ؟ [166]

و من خلال توظيف الشاعر لأداة النداء ، بهذا الشكل المتوالي، يمكن رصد حركية إيقاعية شبيهة بالإيقاع الجنائزي ، ممّا يرسم في شعور المتلقّي مشاهدَ توحي بأنّ الشاعر قد ركب البحر فعلا ، و هو يوشك على الغرق ، و لهذا راح يرسل بهذه النداءات المتكرّرة اليائسة ، و الظاهر أنّ هذا الغرق لم تنجُ منه حتى الكفّ التي سترسم للشاعر خاتمة العمر ، فينادي على شاهد ذبح الكفّ[167] :

–يا شاهد ذبح الكفّ

أنا من برج أوله الألوان

و آخره الأحزان.

[166] -النخلة و المجداف ص30/25/20/19/18/17

[167] -النخلة و المجداف ص 63

و لعلّ الألوان تحيل على الأحلام الوردية التي لا تتحقّق بل تنتهي بالأحزان ، و من ثمّ يواصل الشاعر رسم الصورة كما هي ماثلة في ذهنه :

–ما بين اللون و حزن يقبع خلف اللون

قصائد عشق

واحدة للأرض...

لعلّ قصائد العشق هذه، هي تعبير عن الحبّ الذي يسكن قلوب الشباب من جيل الاستقلال للوطن رغم الانكسارات و الخيبات المتتالية .

–و ثانية للغربة و النسيان...

فالظاهر أنّه حتّى الرحيل والاغتراب و نسيان الواقع الأليم يحتاج في نظر الشاعر إلى قصيدة عشق، لا تختلف عن تلك القصيدة الموجّهة لحبّ الوطن :

–و ثالثة لا يذكرها التاريخ ولا يقرأها الإنسان .

ولسنا ندري ما طبيعة هذه القصيدة التي لا يذكرها التاريخ ولا يقرأها الإنسان ، هي قصيدة عشق لا شكّ لأنّها وردت ضمن قصائد العشق ، لكن لماذا لا يذكرها التاريخ ولا يقرأها الإنسان يا تُرى ؟ ربّما لأنّ الشاعر نفسه لا يريد تحديد المقصود بها ، فقد تكون موجّهة للحبيبة التي لا يريد الشاعر البوح باسمها ، بل إنّه لا يريد

حتى الاعتراف بوجود الحبيبة في حياته في دلالة صريحة على حرمة ذِكْر الحبيبة، بل حرمة الاعتراف بوجود الحبّ أصلا في مجتمع يبدو أنّه يفكّر كثيرا قبل القبول –أو على الأقلّ الاعتراف– بوجود الحبّ .

و وسط هذه النداءات والاستغاثات التي راح الشاعر يكرّرها بشكل مكثّف ، و بإيحاءات مختلفة ، لم ينس أن يوجّه نداء استغاثة من نوع خاصّ ، إنّه نداء كرّره بلفظه ثلاث مرّات:

–يا الله ...

يا الله ...

يا الله .[168]

و المُلاحَظ أنّ الشاعر في كلّ المرّات التي وجّه فيها النداء ، كان يُتبِعه بخطاب يوجّهه إلى المنادَى، باستثناء هذه المرّة ، إنّها المرّة الوحيدة التي توجّه فيها الشاعر بالنداء إلى الخالق العظيم ، دون أن يقول شيئا بعد ذلك، فلا شيء إلا بياضٌ على الورق، بياضٌ يشبه الصمت الأبديّ ، فكأنّها الصرخة الأخيرة ، صرخة النهاية ، الصرخة التي تُنهي كلّ شيء ، تنهي الأمل و الألم ، تنهي الفرح و الخوف . و ربّما كان الغرض من انقطاع الخطاب بعد هذا النداء الخاصّ ، يحمل دلالة اليقين

[168] – النخلة و المجداف ص23

بأنّ المنادَى – هذه المرّة – لا يحتاج إلى بيانٍ أو تبيينٍ لطبيعةِ الشكوى، أو حقيقةِ الألم ، فهو – في الوعي الجمعي ، كما في اللاوعي الفردي – ذلك الإله العليم الخبير ، الذي يعلم خائنة الأعين وما تُخفي الصدور ، و هو الذي يعلم السرّ والنجوى ، و هو الذي يعلم السرّ وأخفى ، وهو الذي يقول عن نفسه : " ولقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه ، ونحن أقرب إليه من حبل الوريد " و لعلّ الشاعر لم يستعمل هذا الأسلوب إلّا لكونه يستحضر كلّ هذه المعاني الإيمانية العميقة ، و لذلك جاء نداؤه مكرّرا ثلاثا (كما في الأثر) ، وجاء صمته –بعد النداء باسم الخالق العظيم العليم – وقورا ، رهيبا ، مهيبا .

و يمكننا القول – في نهاية المطاف – بأنّ الشاعر – و من خلال توظيفه لهذه الأساليب الإنشائية، لا سيما الطلبية منها ، و هي الغالبة بشكل ملحوظ – أضفى بعدا جماليا لنصّه هذا ، كما أنّه استطاع أن يستثير في المتلقّي شهية البحث عن المعنى الضائع ، و يُشرِكه في الفعل الإبداعي حيث أنّ الأساليب الإنشائية " تنشّط مراحل النصّ إذا داخلته ، و تُعرِب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجّة الباثّ إلى مساهمة المتقبّل ، التي يتحوّل فيها من متقبّل مجرّد إلى طرف مشارك ، و

الملاحَظ أنّ الحاجة إلى مساهمة المتقبّل هي أكثر إلحاحا فيما سمّاه العرب – موفّقين – بالإنشاء الطلبي "[169] .

II-4-العدول أو الانزياح في البُنى التركيبية :

العدول أو الانزياح في القصيدة الشعرية المعاصرة يشكّل ملمحا أو واقعةً أسلوبيةً ذاتَ أبعاد مختلفة ، فهو إلى جانب البعد الجمالي المتوقّع أو المنتظر ، يُعتبر طاقة تعبيرية كبيرة أو قيمة مضافة يستند إليها الناصّ في شحن تراكيبه بدلالات متعدّدة ، و هو ما يبرز في قصيدة " النخلة و المجداف " بشكل لافت ، فقد وظّف الشاعر بعض تقنيات الانزياح المعروفة كالحذف الذي تصفه كتب البلاغة العربية القديمة بأنّه " باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسّحر ، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر ، و الصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، و أتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ "[170]. و قد تجلّت تقنية الحذف في بعض المواضع نذكر منها :

---

[169] – محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، د.ط ، تونس ، 1981، ص 350.

[170] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح : محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط5، 2004 ، ص 146

–لن أكتب في عينيك ... فأنتِ بداية حرف ، و التقدير يبقى مفتوحا و ربّما كان المقصود لن أكتب في عينيك شعرا ...

–ناديتُ البحر ...لماذا يخافك ...؟ و التقدير : ناديتُ البحر قائلا: لماذا .... ، أو ناديتُ البحر و قلت له: لماذا يخافك ...؟ .....

–.... يومان ... و لم تقرأ سِفرك ، و التقدير : مرّ يومان و لم تقرأ سِفرك

–وقفتُ على القبر...

يا قبر هذا الذي يقف الآن قربك

و التقدير : و قفتُ على القبر قائلا ، أو وقفتُ على القبر و ناديتُ / صرختُ / قلتُ / همستُ / سألتُ / يا قبرُ ....

أمّا في باب التقديم و التأخير فلم تكن الأمثلة كثيرة ، لكنّها كانت موجودة و مثال ذلك :

*** تأخير أداة النداء و المُنادَى على جملة النداء مثل :

–إلى الخيمة الآن

يا شاهد العصر هيّا ...

تقديم الخبر على المبتدإ في قوله :

–ما بين اللون و حزن يقبع خلف اللون

قصائد عشق

و من المعروف أنّ التقديم و التأخير " باب كثير الفوائد ، جمّ المحاسن ، واسع التصرّف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفترّ لك عن بديعة ، و يُفضي بك إلى لطيفة ، و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، و يلطف لديك موقعه ، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قُدّم فيه شيء ، و حُوّل اللفظ من مكان إلى مكان "[171].

لكنّ أكثر مظاهر العدول أو الانزياح بروزا في قصيدة "النخلة و المجداف" تجلّت في تلك اللغة الزئبقية المتملّصة كقبض الريح، حيث لجأ الشاعر إلى أسلوب شديد الكثافة ، وظّف فيه تراكيب لغوية غاية في التعقيد و الإبهام ، بعد أن عمد إلى المعجم اللغوي فراح ينهل منه ، و يبني لنفسه لغة أشبه ما تكون بالأنغام الموسيقية التي تسمعها ، فتطرب لها أو تحزن ، دون أن تستطيع شرح حقيقة ما انتابك من مشاعر، أو تتعرّف على سرّ ذلك الطرب أو الحزن .

لم تكن هذه التراكيب مجازات أو صورا بيانية كالاستعارة و الكناية و غيرها بل كانت شيئا أعقد من ذلك و أبعد ، و تتجلّى هذه الحقيقة في كثير من المواضع ، و من بداية القصيدة حتى نهايتها :

---

[171] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، مرجع سابق ص 106 .

–لن أبحر في عينيك ، و أجعل هذا البحر مرايا صامتة كالحزن ، و أعكس أيام القحط المشدودة كاللغة الموؤودة تحت مواجع هذا القرن .

–لن أكتب في عينيك فأنت بداية حرف موروث عن ألف نبيّ ، كان يموت و لا يترك غير الفطرة ، تكبر داخل أرحام الطين .

–لن أسقط في عينيك ، فأُحْمَلَ في نعش الرؤيا ، ويصلّي البحر عليّ ، و أُمنح صكّا للغفران ، لأكمل مرحلة التدجين .

–ناديتُ البحر ، لماذا يخافك قحط الأرض ، و قافلة الأسماك ، تشدّ إليك زعانف تحمل روح الماء ؟[172]

و الظاهر أنّ كلّ محاولة للبحث عن دلالات لهذه المعميات ، لن تكون سوى نوع من التنجيم ، أو ربّما احتاج الباحث إلى قارئة للكفّ ، تماما مثل تلك التي ظلّ الشاعر يبحث عنها في ثنايا قصيدته ، و المعروف أنّ الشاعر المعاصر غالبا ما يلجأ إلى أسلوب التعتيم باعتماد لغة رمزية خاصّة لا تتأتّى دلالتها للقارئ العادي ، لأسباب قد تكون سياسية أو اجتماعية أو غيرها ، لكنّ هذه اللغة التي اعتمدها ميهوبي كانت غاية في الإبهام و الغموض بشكل جعلها أشبه ما تكون بالكيمياء اللفظية التي تقف عندها المعارف اللغوية الدلالية عاجزة تماما. و لعلّ لجوء الشاعر إلى مثل هذه الانزياحات التركيبية يعود لعوامل سوسيولوجية بسيكولوجية

[172] -النخلة و المجداف ص13/12

ناجمة عن هذه الأوضاع المعقّدة ، المتناقضة، التي يعيشها الإنسان العربيّ عموما ، و المثقّف تحديدا ، هذا الإنسان/المثقّف الذي فُرِضتْ عليه –بطريقة قسرية – أنماطٌ من السلوكات و المعاملات و السياسات أكبر من أن يتحمّلها العقل ، فتحوّلت لغته إلى ضرب من الهذيان، و هو يعيش انهيار القيم، و فوضى الأشياء، التي أدّت به إلى فوضى الحواسّ، و فوضى المشاعر ، فجاءت نصوصه انعكاسا لما يعيشه، و ما يشعر به.

III-الفصل الثالث

عتبات النصّ و مفاتيحه الدلالية:

1-شعرية العتبات النصية

2-الكلمات المفاتيح في النصّ

3-فاعلية الرموز في النصّ

4-الحقول الدلالية في النصّ

III– 1 شعرية العتبات النصّية:

لا ريب أنّ لكلّ نصّ عتباتٌ يمكنها رسم الحدود المحيطة بالنصّ فيما يشبه الإطار الذي يضع القارئ في الموقع الذي يسمح له باستشراف مكامن الجمال ، و حدود الدلالات التي يزخر بها النصّ ، و يتوسّع البعض في رسم حدود العتبات فيصفها بأنّها " تلك المرفقات النصّية المحيطة بالنصّ ، التي تُعدّ مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لا ستكشاف أغوار النصّ العميقة قصد استنطاقها و تأويلها . أو هي المداخل التي تتخلّل النصّ المتن و تُكْمِله و تُتِمّه " [173]. و رغم أنّ بعض الباحثين يتوسّعون أكثر في تحديد العتبات فيضمّنونها كلّ ما يتعلّق بمحيط النصّ من صورة الغلاف إلى الإهداء ، إلى التشكّرات و غيرها ، إلّا أنّنا سنكتفي بالتطرّق للعنوان و المطلع و الخاتمة باعتبارها الملامح الأساسية للنصّ.

III-1-أ-سيميائية العنوان:

" العنوان هو أوّل ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، هو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب (...) إنّه النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه(...)

[173] –خليل شكري هياس ، فاعلية العتبات في قراءة النصّ الروائي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ، دمشق ، سوريا ، 2005 ، ص 299.

إنّه الرابطة الأولى – و قد تكون الأخيرة أيضا – بين الكاتب، و العمل الأدبي، و القارئ "[174]. و لذا كان اختيار العنوان من طرف المبدع عملية تكتسي أهمّية قصوى نظرا للعلاقة التي تربط بين النصّ و عنوانه ، و يرى كوهين أنّه " إذا كان النصّ بأفكاره المبعثرة مُسنَدًا فإنّ العنوانَ مسندٌ إليه " [175]. و يرى غريفل أنّ " العنوان يعلن عن طبيعة النصّ، و من ثَمّ يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النصّ "[176] .

و قد درجت الدراسات النقدية الحديثة على إيلاء أهميّة قصوى للعنوان ، و ذلك باعتباره " إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي (...) يؤسس لفضاء نصّي واسع ، قد يفجّر ما كان هاجعا أو ساكنا في وعي المتلقّي أو لا وعيه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقّي معها فورا عملية التأويل "[177]. و من المعروف أنّ العنونة في التراث الشعري العربي لم تكن معروفة لدى الأدباء ، باستثناء ما ظهر بعد الإسلام من عناوين للمؤلفات النثرية، لكنّ النصّ الشعري الحديث في العالم العربي ، و

---

[174] –شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، مكتبة الجيزة العامّة ، ط2، جمهورية مصر العربية ، 1992، ص 74

[175] – جان كوهين ، بناء اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، تر: درويش ، دار غريب، القاهرة ، ط4، 2000، ص 191

[176] –محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناصّ ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1983 ، ص21.

[177] –جليلة الطريطير ، في شعرية الفاتحة النصّية حنّا مينا نموذجا ، مجلّة علامات ، مجلد 7 ، ج 27 سبتمبر 1998 ، ص 156

تأسيّا بنظيره في الغرب ، أصبح يولي أهمية قصوى للعنونة ، وقد قامت حولها دراسات كثيرة، و اهتمّت بدراستها السيميائيات الحديثة اهتماما منقطع النظير ، لِما تختزنه من إشارات ، و لما تؤدّيه من وظائف تتوزّع بين الإغراء و المراوغة، حتى أنّ هناك من اعتبر العنوان نصّا موازيا لا يقلّ أهميّة عن النصّ الفعلي ، " فالعنوان إذن ذو حمولات دلالية ، و علامات إيحائية شديدة التنوّع و الثراء مثله مثل النصّ ، بل هو نصٌّ موازٍ كما عند جيرار جينيت (...) و هو كذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية و مستواه العميق مثله مثل النصّ تماما "[178].

والواقع أنّ دراسة البنية السطحية لعنوان هذه القصيدة أو العمل الشعري محلّ الدراسة و هو " النخلة و المجداف " لا تحتاج إلى قدرات معرفية كبيرة فهي عبارة عن ألفاظ أو تراكيب لغوية يسهل على القارئ العادي قراءتها و التعرّف على مدلولاتها الظاهرة بدون مجهود يُذكر ، إلا أنّ الأمر يتطلّب قدرات ذهنية و معارف مسبقة حين يتعلّق الأمر بدراسة البنية العميقة للعنوان ، فالعنوان " بما هو إشارة سيميائية تأسيسية قد يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفا لديك ، بل هو جزء من ثقافتك ، ولكنّه يغريك بإعادة قراءته لأنه يفجر فيك طاقات جديدة ، و كأنه مع العنوان يبدأ فعل القراءة و من ثمّ فعل التأويل "[179].

---

[178] –بسّام موسى قطّوس ، سيمياء العنوان ، مكتبة كتانة ، إربد، الأردن، ط1 ، 2001 ، ص 37

[179] – المرجع السابق ص 36

ومن هنا ندرك أن عنوان هذا العمل الشعري محلّ الدراسة " النخلة والمجداف " و رغم بنيته اللغوية التركيبية البسيطة الظاهرة ، إلّا أنّه يستطيع أن يحيلنا إلى دلالات كثيرة ، و يستثير مخيالنا عن طريق ما يُحدِثه فينا من إيحاءات مهمّة . فهذان الاسمان المفردان " النخلة و المجداف " ، و اللذان يرتبطان بواو العطف ، قد يشكّلان من الناحية النحوية التركيبية جملتين اسميتين بسيطتين ، إحداهما معطوفة على الأخرى ، و بشيء من التقدير نستطيع أن نعيد الأجزاء المحذوفة ليصبح العنوان هكذا : " النخلة هنا و المجداف هناك " أو العكس ، أو " هذه النخلة ، وهذا المجداف " أو غير هذا من التقديرات التي لا هدف لها سوى البحث عن حقيقة التركيب من الناحية اللغوية النحوية المحضة ، لكنّ الغوص في البنية العميقة لهذا العنوان المراوغ يتطلّب شيئا من الجهد، و شيئا من المجازفة، بالإضافة إلى ضرورة توظيف بعض المكتسبات الناتجة عن فعل القراءة، و القدرة على القيام بالتأويل لتفكيك شفرة هذين الاسمين المفردين بعيدا عن دلالتهما المباشرة .

فالنخلة كإشارة أو علامة سيميائية تُقرأ على أنّها رمز لكلّ ما يتعلّق بالأصول والجذور بدءا مما جاء في الأثر من أنّ النخلة عمّة الإنسان منذ نشأة الخليقة، إذ أنّها خُلِقت من نفس الطينة التي خُلِق منها أبو البشر آدم فهي إذن أخته، و بالتالي

فهي عمّة جميع أبناء آدم على اختلاف ألوانهم و ألسنتهم ، كما جاء في الحديث النبويّ الشريف ...

هذه النخلة هي أيضا –في الموروث الشعبي الجزائري– رمزٌ للأصالة و التجذّر ، باعتبارها مصدرا لنوع من الثمار التي ترتبط بتاريخ الفرد الجزائري ، كمصدر لنوع من الغذاء المهمّ ، حيث يُعرف عن التّمر أنّه يساهم في إنقاذ الشعوب من المجاعات على مرّ العصور ، بسبب قدرة أشجار النّخيل على تحمّل العطش ، و نظرا لما يختزنه التّمر من قيمة غذائية عالية ، و لقدرته على مقاومة التعفّن دون سائر أنواع الثمار الأخرى، و في جميع الظروف .

النخلة كذلك تمثّل قيمة جمالية فاتنة بتلك اللمسة السحرية الغامضة التي تميّزها كما لو أنها امرأة رشيقة، ممشوقة القوام، تتدلّى خصلات شعرها على كتفيها جدائل جدائل . و هي إلى ذلك تملك قدرة على مقاومة الشيخوخة و الفناء ، ممعنة في الصبر والقناعة بقليل من الماء في بيئة صحراويةٍ غاية في القسوة .

و النخلة – أخيرا – تحيل في الموروث الديني الإسلامي على مشهد السيدة "مريم البتول"، التي ورد اسمها في السياق القرآني ، مشفوعا بأمر ربّاني بأن تهزّ إليها بجذع النخلة، حتى تُسقط عليها رُطَباً جَنِيّا ، تقتات منه في معتزلها الذي عرف ميلاد المسيح عليه السلام .

أمّا المجداف فهو الآخر إشارة سيميائية ذات بعدين مختلفين ، إحداهما تمثّل بشيرَ خيرٍ، و الأخرى تشكّل نذيرَ شؤمٍ . فالمجداف من جهة أولى يحيل على الزوارق و القوارب، و الرحيل و المغامرة ، و ركوب البحر بما يختزنه من أهوال ، و ما يخبّئه من فجائع .

لكنّه من جهة أخرى يحمل دلالة التنقل و الارتحال لاكتشاف أراضٍ جديدة، وعوالم مختلفة شديدة الإغراء، واعدةٍ بحياة أخرى ، بعيدا عن الحياة العادية المألوفة ، و ما قد يعتري المرء فيها من سأم و ملل ، و ربّما معاناة يومية من شظف العيش وبؤس الواقع.

و في محاولة منّا للوصول إلى تفكيك الشفرات التي تنبعث من هذه الخلطة الكيميائية، المركّبة من ه اتين الإشارتين أو العلامتين السيميائيتين معا، و بقراءةٍ نحاول من خلالها أن نبحث في كنه العلاقة بينهما ، و نستشفّ الغاية من الجمع بينهما في هذا العنوان، قراءةٍ تحاول أن تستبطن مقصدية الشاعر ، باختياره لهاتين الأيقونتين المعلّقتين على مدخل النصّ ، نستطيع أن نتوصّل إلى جملة من الصيغ الجديدة و هي صيغ تقديرية تصوّرية كما لا يخفى على القارئ ، حيث يمكن للعنوان من خلال هذه القراءة الجديدة أن يصبح " النخلة تشدّني و المجداف يدعوني " ، أو " النخلة أصلي و المجداف قدري " ، أو " النخلة تهدهدني و المجداف يغريني " إلخ ...، لنصل في النهاية إلى أنّ النخلة تظلّ رمزا للثبات

والاستقرار و الطمأنينة من جهة، و رمزا للرتابة و الحياة الروتينية المُملّة من جهة أخرى . أما المجداف فيظلّ رمزا للمغامرة و الخوف من المجهول من جهة ، كما يبقى من جهة أخرى رمزا للحركية و الديناميكية و الوعد بحياة جديدة مختلفة. وبين هذه و تلك، يبقى الإنسان العربي حائرا متذبذبا ، بين سكينة النخلة و نداء المجداف ، بين قيم الأصالة ، و متطلبات الحياة المعاصرة.

و هنا تكمن روح المفارقة، المفارقة بين الدلالتين المختلفتين المتناقضتين اللتين يمكن أن يحملهما دالّ " النخلة " بمفرده ، و المفارقة المشابهة التي يتضمّنها دالّ " المجداف " باعتباره يحمل دلالتين مختلفتين أيضا ، إضافة إلى المفارقة الظاهرة بين دلالتي " النخلة " (رمز الاستقرار و الثبات)، و " المجداف " (رمز الحركة و التنقّل).

و يمكن قراءة هذا العنوان أيضا قراءة أخرى ، قراءة توحي بأنّ الشاعر اكتشف أنّ النخلة لم تعد قادرة على أن تجود بالرّطب ، كما كانت في سالف عهدها ، و أنّه قد أصابها ما أصاب محيطها من تصحّر مادّي و معنويّ، فكان الملاذ الوحيد بالنسبة له هو معانقة المجداف ، و شقّ عباب الماء للبحث عن الرّطَب في أرض أخرى .

من جهة أخرى نجد أنّ هاتين الوحدتين المعجمتين "النخلة" و " المجداف" قد تكرّر ذكرهما داخل القصيدة مرارا ، و هذا مؤشّر على العلاقة التي تربط بين العنوان و

النصّ ، و لاعجب في ذلك " فالعنوان في القصيدة هو آخر ما يُكتبُ منها ، و القصيدة لا تولد من عنوانها، و إنّما العنوان هو الذي يتولّد منها ، و ما من شاعر حقّ إلّا و يكون العنوان عنده هو آخر الحركات ، و هو بذلك عمل عقليّ ، و كثيرا ما يكون اقتباسا محرّفا لإحدى جمل القصيدة . و على الرّغم من لاشاعرية العنوان فإنّه هو أوّل ما يداهم البصيرة " [180]. و تتأكّد هذه الفرضية الغذّامية حين نلاحظ تكرار هذين الدالّين في ثنايا القصيدة. صحيح أنّ المجداف ورد ذكره بشكل مباشر مرّة واحدة في قوله " ما بين معانقة الصحراء بكفّ واحدة و معانقة المجداف " ، لكنّ النصّ كان ينوء تحت وطأة الدوالّ التي تعتبر قرائن دالّة على المجداف، كالبحر و الموج و غيرها، و التي تكرّرت بشكل غريب داخل ثنايا النصّ.

النخلة أيضا وردت في النصّ عدّة مرّات بشكل مباشر أحيانا ، و بشكل غير مباشر أحيانا أخرى ، حيث تبرز كثيرٌ من القرائن الدالّة عليها كالصحراء / القوافل / الرمل / النّاقة ، و غيرها ممّا يحيل على بيئة النخلة

أمّا ورودها بشكل مباشر فقد تكرّر أربع مرّات ، اثنتان منها بصيغة الجمع في قوله[181] :

---

[180] –عبدالله الغذّامي ، الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د.ط، القاهرة ، 2006، ص 263.

[181] - الديوان ص 47/39

–أصوات النخل تشدّك نحو الرّمل

–تنامت عِطاشا كسعف النّخيل

و وردت مرّتين بصيغة المفرد، إحداهما في الموضع التالي :

–الخيمة تتلو صورتها

و الرّمل تشبّث بالنّخلة [182] .

أمّا الموضع الثاني الذي ذُكِرتْ فيه النّخلة فيحتاج لقراءة خاصّة ، فقد ورد ذكرها في مطلع المقطع الخامس عشر ، و تصادف ذكرها هنا مع تغيّر وزن القصيدة من المتدارك إلى المتقارب ، و في مقطع يوحي بكثير من الحزن ، و من خلال تساؤل موجع نجد الشاعر يتأوّه مخاطبا النخلة [183]:

" لماذا اغترابك يا نخلة

كنت علّقتُ – يا ويلتي – كنت علّقتُ

عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي

انتهاء البداية

---

[182] –النخلة و المجداف ص 37

[183] - النخلة و المجداف ص 41

و الموت خلف القوافل

و البحث عن رحلة الصيف

و الموسم المتجدّد قحطا

ونفطا

وهذي القصيده ؟

لماذا ؟

و كنتِ تمرّين عبر امتداد الشرايين

و الروح ...

و الذوبان على صخرة

كنت أزرع فيها الحدائق

أجمع موج المحيطات

أحمل أقمار ليلى

البعيده

لماذا ؟

و من هنا يتأكّد دور هذه الوحدة المعجمية، ذات المقاصد الإشارية العميقة و الموحية بدلالات متعدّدة، حيث يمكن الاعتقاد أيضا بأنّ النخلة قد ترمز إلى شخصية المواطن العربي الذي تغرّب عن أرضه و وطنه الأمّ، ليتيه في مجاهل أرض غريبة بعيدة و ليُرغَم على الاندماج في حياة مختلفة ، و لعلّ مشهدها في ذلك المكان البعيد عن بيئتها (بجانب البحر في مدينة عنابة، و هو ما أوحى إلى الشاعر بهذه القصيدة كما ذكر الشاعر نفسه في مقام آخر) يعكس حالة العربي الذي وجد نفسه فجأة خارج دياره يعيش على أرض غريبة يجد نفسه فيها غريب الوجه واليد واللسان (كما قال المتنبّي).

III-1-ب-شعرية المطلع و دلالاته

الواقع أنّ العرب القدامى اختلفوا حول مصطلح المطلع ، لا لجهة تعريفه أو الإحاطة بحدوده المفهومية ، بل لجهة موقعه من القصيدة، و من أين يبدأ و أين ينتهي ، فقد ذُكِر عن ابن رشيق قوله (في العمدة) : " أهل المعرفة بالشعر و نقده يختلفون في مدلول المطلع ، فبعضهم يرى أنّه ليس البيت الأوّل ، بل و لا

البيت الكامل ، و إنّما هو أوّل البيت فقط " [184] . لكنّ المؤكّد أنّ هذا المصطلح استقرّ في الأذهان كدلالة على البيت الأوّل دون غيره ، فقد " أصبح في حكم الواضح أو المتعارف عليه أنّ المطلع تُقصَد به الدلالة على البيت الأوّل من القصيدة "[185] ، و المُلاحَظ أنّ كتب النّقد العربيّ لم تتحدّث عن المطلع إلّا ربطته بالبراعة . و قد وصف صفيّ الدين الحلّي براعة المطلع بأنّها " عبارة عن سهولة اللفظ، و صحّة السّبك، و وضوح المعنى، و رقّة التشبيب، و تجنّب الحشو " [186].

و لم تخلُ الدراسات النقدية الحديثة من الحديث عن المطلع، حيث يرى بعض الباحثين أنّه " لا يمكن الوقوف كلّيا على خصائص العمل الفنّي و قيمه إلّا من خلال المعرفة الدقيقة لأجزاء ذلك العمل و عناصره ، و الاستهلال من أهمّ هذه العناصر إن لم يكن المفتاح لها كلّها " [187]

و إذا ما تطرّقنا لمطلع قصيدة " النخلة و المجداف " فإنّنا نجدها تنطلق من جملة منفية " لن أبحر في عينيك " ، و يمكن القول أنّ الشاعر/الناصّ قرّر من البداية

---

[184] –عبد الحليم حفني ، مطلع القصيدة و دلالته النفسية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط، القاهرة ، 1987 ، ص 11

[185] –المرجع السابق ص15

[186] –صفيّ الدين الحلّي ، شرح الكافية البديعية ، تح: نسيب نشاوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ،د.ط، الجزائر ، 1989 ، ص 57

[187] –ياسين نصير ، الاستهلال فنّ البدايات في النصّ الأدبي ، دار نينوى ، د.ط، دمشق ، 2009 ، ص13/12

أن يدخل بشكل مباشر في حوارية قوية مع القارئ من خلال ضمير الخطاب المفرد، هذا الخطاب الذي يتأسّس على الرّفض المُعلن بكثير من الإصرار ، و هو رفض سعى من خلاله الناصّ إلى الإعلان المبكّر عن نزعة تمرّدية تشاؤمية رافضة لهذا الواقع ، و يؤكّد هذا المعنى ما ورد بعد الجملة الأولى من جمل معطوفة عليها ، و يُلاحَظُ أنّ هذه الجمل حُذِفت منها أداة النفي لأنّ العطف استطاع أن يحقّق الهدف من وجودها ، فالأصل أن يكون التركيب هكذا :

-لن أُبحر في عينيك

و (لن) أجعل هذا البحر مرايا صامتة كالحزن

و (لن) أعكس أيام القحط (...) تحت مواجع هذا القرن .

و لم يكتف الشاعر/الناصّ بهذا التركيب بل أتبعه بتركيبين لاحقين يستهلّهما أيضا بأداة النّفي " لن " مستهدفا ضمير الخطاب المفرد ، الذي يتضح من الشكل أنّه مؤنّث (حيث لا توجد أيّ قرينة نصّيّة أخرى تؤكّد ذلك غير حركة الإعراب و هي الكسرة الظاهرة) و هذا التركيبان هما :

-لن أكتب في عينيكِ

-لن أسقط في عينيكِ

و عند تجميع هذه التراكيب و اختزالها نجد أنّ الشاعر يرفض الإبحار/ يرفض الكتابة / يرفض السّقوط ، و هذه أفعال مرتبطة بدلالات متقاربة ، فالكتابة نوع من الإبحار ، و هي أيضا نوع من السّقوط في فخّ الاعتراف و البوح ، و هو ما لم يتمكّن الشاعر من مقاومته رغم هذه البداية القويّة.

III-1-ج-عتبة النهاية :

بعد ما كان الشاعر قد استهلّ نصّه بتلك التراكيب الإخبارية المنفية : لن أبحر في عينيكِ / لن أكتب في عينيكِ / لن أسقط في عينيكِ ... فقد ختمه بجملة إنشائية ندائية : " يا شاهد ذبح الكفّ " و لئن كانت الكفّ تشير إلى معنى قراءة الغيب لمعرفة المستقبل ، فعبارة ذبح الكفّ تحيل على موت قارئ الكفّ، الذي كان الشاعر ينتظر منه أن يكشف له حجب الغيب، و ينبّئه بالأقدار التي تنتظره . و هذا دليل على أنّ الشاعر قد وصل إلى قناعة تامّة باستحالة الوصول إلى مبتغاه من معرفة المستقبل ، و الاطلاع على أسرار الغيب، لكنّ الشاعر في حركة تدلّ على الخيبة و الانكسار و اليأس، يعلن بنفسه عن قدره المنتظر، و الذي يتوقعه عن طريق الحدس فيصرّح بعد ذلك النداء الحزين :

–أنا من برج أوّله الألوان (رمز الأمل في حياة سعيدة)

–و آخره الأحزان (تنبّؤ بالنهاية التعيسة دون اللجوء إلى قراءة الكفّ ، التي يبدو أنّ الشاعر نفض يديه منها، لاستحالة وصوله إلى شيء يُذكر في هذا الصّدد)

–ما بين اللون و حزن يقبع خلف اللون (بين عتبة بداية الحياة و نهايتها)

– قصائد عشق

واحدة للأرض (الوطن)

و ثانية للغربة و النسيان (نسيان الألم)

و ثالثة لا يذكرها التاريخ

و لا يقرأها الإنسان [188] (لعلّها تحمل أسرارا خاصّة بالشاعر فهو لا يريد من أحد أن يقرأها و لا يريد من التاريخ أن يتذكّرها) .

[188] -النخلة و المجداف ص 63

III-2-الكلمات المفتاحية و دلالاتها في النصّ:

يعمد معظم الدارسين للبُنى الأسلوبية في الأعمال الشعرية إلى دراسة ظاهرة التكرار ضمن دراستهم للبنى الإيقاعية ، غير أنّني ارتأيتُ من خلال اطّلاعي على كثير من الأعمال الشعرية أنّ التكرار لا يشكّل – دائما و في كلّ الأحوال – ملمحا إيقاعيا. فلا يكون التكرار إيقاعيا إلّا إذا كان له دور ظاهر في بناء إيقاع القصيدة ، ففي أحيان كثيرة نستطيع ملاحظة أنّ التكرار لم يُضِفْ أيّ قيمة للبنية الإيقاعية للقصيدة، لكنّه بالمقابل شكّل بؤرة دلالية للنصّ ، و لتوضيح الفكرة أكثر يمكننا أن نجري مقارنة بين نموذجين من الشعر العربي القديم أوّلهما قصيدة الحارث بن عباد و التي يتكرّر فيها صدر البيت الأوّل أربعة عشر مرّة حسب بعض المصادر ، و نسوق منها هذه الأبيات للتمثيل و هي للحارث بن عباد[189] :

قرّبا مربط النعامة منّي *** لَقِحَتْ حربُ وائلٍ عن حِيـال

قرّبا مربط النعامة منّي *** جدّ نوح النساء بالإعـــــوال

قرّبا مربط النعامة منّي *** شاب رأسي و أنكرتني العوالي

قرّبا مربط النعامة منّي *** كلّما هبّ ريح ذيل الشّمـــال

قرّبا مربط النّعامة منّي *** لا نبيع الرّجال بيـع النّعـــال

[189] –حنّا الفاخوري، الفخر و الحماسة، دار المعارف، د.ط ، القاهرة ، 1997 ، ص 61/60

أمّا المثال الثاني فنستمدّه من مطلع قصيدة مالك بن الريب أو مرثيته [190] :

ألا ليت شعري هل أبيــتنّ ليـــــلة ***بجنب الغضى أُزجي القِلاص النّواجيا

فليت الغضى لم يقطع الرّكب عرضـه*** و ليت الغضى ماشى الرّكـاب لياليا

لقد كان في أهل الغضى لو دنا الغضى *** مـزارٌ و لـكنّ الـغضى ليس دانيا

ففي الحالة الأولى، نلاحظ كيف أمكن لتكرار هذا الشطر من البيت: " قرّبا مربط النّعامة منّي " أن يقدّم إضافة حقيقية لإيقاع القصيدة الشعرية بشكل لا تخطئه الأذن، لأنّه أصبح جزءا أساسيا من هذا الإيقاع . أمّا في الحالة الثانية فالأمر يختلف تماما، فهذه الوحدة المعجمية " الغضى " التي تكرّرت ستّ مرّات في الأبيات الثلاثة الأولى ، لم تشكّل ملمحا إيقاعيا بقدر ما أعلنت عن نفسها ك إشارة ذات أبعاد دلالية خاصّة ، بل إنّها تشكّل بؤرة أو دلالة مركزية ، و تكرارها يعطي إيحاء بأنّ الملمح الذي يذكّر الشاعر بأرضه ، هو هذا النبات الشّوكي الذي تسمّيه العرب بالغضى ، و هو ما جعل المبدع يركّز على هذا الدالّ و يدور حوله بشكل ملفت لانتباه المتلقّي ، و هذا النّوع من الوحدات المعجمية هو ما يطلق عليه بعض الباحثين الكلمات المفتاحية ، و هي ظاهرة لا تتعلّق بالنصوص الحداثية فحسب، بل إنّها ضاربة بجذورها في تاريخ النصّ الأدبي العربي منذ القِدم كما

---

[190] –أبوزيد القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، تح: علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع د.ط ، جمهورية مصر العربية ، 1981 ، ص 607

أسلفنا، سوى أنّ القدامى لم يكونوا يشيرون إليها في دراساتهم النقدية البسيطة. و من أجل مقاربة دلالية للنصّ لا مناص من إعمال البحث في كلماته المفتاحية، إذ أنّ " لكلّ نصّ كلمات مفاتيح يصل معدّل تكرارها في عمل أدبيّ معيّن، و لدى مؤلّف معيّن، إلى نسبة أعلى ممّا هي عليه في اللغة العادية " [191]. و يعرّف فاليري الكلمات المفتاحية بأنّها" كلمات تتردّد لدى كاتب معيّن، بشكل يدلّ على أنّ لها رنينا خاصّا عنده، و لها بالتالي قوّة إيجابية خلّاقة أشدّ فعالية من الاستعمال العادي "[192] .

و يقدّم بروس هيرت bruce hurt طريقة لدراسة الكتاب المقدّس " الإنجيل " سمّاها " دراسة الكتاب التتبّعية " ، يشرح من خلالها مفهوم الكلمات المفتاحية ، و كيفية التعرّف عليها ، حيث يقول " الكلمات المفتاحية تعمل مثلما تعمل المفاتيح لكي تساعد القارئ في فتح معنى الفقرة موضع الدراسة و الإصحاح و السِّفْر كلّه (...) أي أنّك و أنت تقرأ النصّ يجب أن تكون منتبها للكلمات و العبارات المفتاحية، و هذه سوف تكون حيوية جدّا في تأسيس السياق، و الخطّ العامّ (...)

---

[191] – نعيمة سعدية ، الأسلوبية و النصّ الشعري ، دار الكلمة للنشر و التوزيع ، أدرار ، الجزائر ، ط1 ، 2016 ، ص 91

[192] – محمد عزّام ، الأسلوبية منهجا نقديا ،منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، 1989 ، ص 50 .

و أن تعلم الهدف المحدّد للكاتب من الكتابة "[193]. من هنا كان لابدّ من دراسة هذه الكلمات المفتاحية أثناء دراستنا للمستوى الدلالي ، بعيدا عن المستوى الإيقاعي كما درجت عليه بعض الدراسات. و من الواضح أنّ النصّ يعجّ بالكلمات المفتاحية التي تعلن عن نفسها كنَوَيَات دلالية غاية في الإيحاء، و يمكن تقسيم هذه الكلمات – وفق مدى انتشارها في النصّ – إلى ثلاثة أقسام ، فهناك كلمات تكرّرت في النصّ بشكل قليل، و قد يُقرأ هذا التوظيف على أنّه مجرّد استعمال عاديّ، و هذه الكلمات قد لا تحمل دلالة كبيرة خارج الدلالة المعجمية ، و السياق أو المقام الذي استدعى توظيفها . و هناك كلمات تكرّرت بشكل ملحوظ داخل البناء العامّ للنصّ ، و هذا يجعلها ذات دلالة واضحة و مؤثّرة في البناء الدلالي، و هذه الكلمات هي من قبيل : الحلم / الموت / القبر / المنفى / الحزن / المواجع / الصمت / الشاهد ، إلخ... و نلاحظ أنّ هذه الكلمات تتقارب لدرجة أنّه يمكن تصنيفها ضمن حقلٍ دلاليٍّ واحد باستثناء كلمة " الحلم "، و من هذا المنطلق يمكنها أن تمثّل ثنائية يتشكّل أحد طرفيها من " الحلم " ، في حين تصطفّ في الطّرف الثاني بقيّة الدوالّ (الحزن / المواجع / المنفى / القبر/ الموت / الصمت / الشّاهد) ، فحياة الإنسان لاسيّما إن كان مبدعا ، تبدأ –عادة – بالأحلام الطوبوية ، و هذه الأحلام تتعرّض

[193] –بروس هيرت ، الكلمات المفتاحية ، دراسة الكتاب التتبّعية ، موقع www.preceptaustin.org . ص 1،2 .

– في الغالب الأعمّ – للإجهاض، لأنّها أكبر من أن تتحقّق أصلا ، فأحلام المبدع ليست كأحلام البشر العاديين ، هي أحلام بطعم المدينة الفاضلة التي ترتدي ثوب الجمال القشيب الذي لا يصيبه البِلى على مدى الأيّام مهما طال الدّهر ، و يقابل هذه الأحلام المُغرقة في المثالية هذا الواقع البائس الذي يعيشه الإنسان العربيّ ، بكلّ تفاصيله اليومية ، و ما يُسبّبه من خيبات و انكسارات ، و هو واقع كفيل بأن يُجهض حتّى الأحلام الواقعية ، فما بالك بالأحلام الطوبوية ، التي لا تتحقّق إلّا في مخيّلات الشعراء و الفنّانين ، و هذا التن اقض أو التباين بين أحلامٍ في غاية الجمال و واقع في قمّة البؤس ، ينتهي بأن تتحوّل الحياة إلى (أحزان) و (مواجع) ، قد تفرض على الفرد النّخبوي العربيّ أن ينتقل من بلده ليعيش في (المنفى) الفعلي ، أو ليعيش الشعور بالنفي في بلده نتيجة الانكسارات، و حياة الهامش التي تُفرض عليه، و قد تلاحقه هذه الهواجس و الهموم إلى غاية (الموت / القبر) في ظلّ (صمت) (الشاهد) .

أمّا على السمتوى الثالث من الكلمات المفتاحية فنلاحظ كلمات تكرّرت داخل النصّ بشكل كبير لافت للنظر، بل إنّها عرفت انتشارا واسعا في ثنايا النصّ ، لتتحوّل إلى ما يشبه الأيقونات، و يكفي للدلالة على هذا أن نجد كلمة " البحر " قد تكرّرت 21 مرّة ، و كلمة " الصلاة " 10 مرّات ، " السِّفْر " 10 مرّات ، أمّا ذروة التكرار فقد وصل إليها الناصّ عبر كلمة " الكفّ " التي تكرّرت 26 مرّة ، منها 9

مرّات منفردة، و 17 مرّة بصيغة " قارئة الكفّ "، لكن في سياق ذي دلالة واحدة ، تتلخّص في قراءة الكفّ لمعرفة الغيب . و هكذا يمكن القول بأنّنا أمام ثنائية أخرى، أحد طرفيها " البحر " ، أمّا على الطرف الآخر فهناك (الصلاة / السّفر / قراءة الكفّ) . فكأنّما أصبح البحر قدرا لا مفرّ منه ، و لا مناص من خوض لجّته بما تتضمّنه من مخاطر و مهالك. لكنّ ركوب البحر بما يبعثه في النّفس من رهبة و خوف، يستدعي استحضار كثير من الأدوات و الوسائل التي يمكن أن تبعث في النفس الطمأنينة، فقد ظلّ الشاعر يفتّش عن الخلاص في كلّ ما يخطر بباله ، " وصولا إلى السِّفر الذي كان يرتّله ، و هو المتراس الذي يحتمي به القلب في لجّة التطويح و المغامرة "[194] . و لا يتوقّف هاجس الخوف من البحر و أهواله عند الشاعر ، فيواصل بحثه لعلّه يجد ملاذا يلوذ به فيهرع إلى " الصلاة باعتبارها صيغة تواصل مع الذات الأعلى "[195]. لكن لا شيء من هذا أفلح في تهدئة نفس الشاعر المنقبضة، فكان الملاذ الأخير هو قارئة الكفّ . فأمام لجّة البحر المخيفة، و في مواجهة مجاهل الحياة الرهيبة، لا بدّ من محاولةٍ لاستشراف الغيب لطمأنة النّفس و تهدئتها عبر التشوّف و التطلّع إلى آفاق أبعد من حدّ البصر .

---

[194] – النخلة و المجداف ص 8 ، (العبارة للصادق بخوش و هي منقولة من توطئة مختزلة قدّم بها لديوان النّخلة و المجداف)

[195] –النخلة و المجداف ص9 ، (العبارة للصادق بخوش أيضا منقولة من التوطئة المذكورة)

و الظاهر أنّ النصّ لا يتوفّر على كلمات مفتاحية فحسب ، بل يمكن القول إنّه يتضمّن أيضا ما يمكن تسميته بالعبارات المفتاحية، التي تحمل دلالات أساسية في النصّ، و تتمتّع بالقدرات التي تتمتّع بها الكلمات المفتاحية نفسها، بل إنّها ربّما توفّرت على إمكانيات تعبيرية أكثر، و من العبارات التي تكرّرت بشكل يحمل إيحاءات كثيرة عبارة (فتشتُ)، التي وردت أحيانا بصيغة أخرى تحمل معنى الاستمرار (ما زلتُ أفتّش) ، حيث أنّ فعل التفتيش أو البحث أصبح فعلا يتكرّر كثيرا بين ثنايا النصّ ، بل أصبح هاجسا يشغل بال الشاعر ، و يكشف عن جانب مهمّ في نفسيته مثلما يقول هو نفسه في عبارة افتتح بها ديوانه الذي هو محلّ دراستنا " هذه ليست قصيدتي...إنّها أنا " [196] .

فالشاعر يعبّر عن ثنائية (الضياع/التيه) ، و (التضييع/الفقد) ، فهو من جهة ضائع في لجّة هذه الحياة المخيفة ، و بين غاباتها و مجاهلها الكثيفة ، و هو من جهة أخرى قد أضاع أشياء كثيرة تكتسي أهمّية قصوى في حياته ، فهو في عملية تفتيش أو بحث دائم عن هويّته الضائعة، عن أحلامه الموؤودة ، عن خيط و لو دقيق يكشف له شيئا ممّا ينتظره في المستقبل، و ما يخبّئه له الغيب . و لذلك أصبح فعل التفتيش أو البحث ملازما لقصيدته التي هي الشاعر نفسه كما صرّح

[196] –النخلة و المجداف ص4 ، و المقولة للشاعر نفسه .

بذلك ، فهو يفتّش من أجل هدف واحد سيتّضح من خلال قراءتنا للأسطر الشعرية التالية[197] :

–فتّشتُ عواصم هذا الكون

لأقرأ كفّي ..

–فتّشتُ لأعرف

أين يقيم القمر المكلوم

المنكسر الأضواء ..

فتّشتُ

و فتّشتُ

و فتّشتُ لأعرف

خاتمة الآيات الموشومة

في كفّي

وبقايا سِفْرٍ كنتُ أرتّله

وحدي داخل قبو كنت أزيّن كلّ جدار فيه

[197] - النخلة و المجداف ص 16/15

بعاصمة أولى للحبّ

و مملكة بانت.

من خلال ما سبق أصبح هدف الشاعر من البحث واضحا، و هو بحث يظلّ متواصلا ، فللشاعر مصرّ على معرفة النهاية التي تنتظره ، بل إنّه – كما يبدو– يستحضر بعض الأساطير اليونانية عن " جلجامش " ، الذي خاض رحلة مليئة بالمغامرات و تحمّل الكثير من الأهوال ليُحضِر معه نبتة الخلود . أو ربّما كان يستحضر شخصية " بروميثيوس " سارق النّار المقدّسة ، نار المعرفة ، فراح يحلم بأن يحقّق الغاية نفسها أي الحصول على المعرفة ، حتّى يتمكّن من أن يرسم لنفسه طريقه في هذه الحياة إلى غاية النهاية :

ما زلتُ أفتّش

عن قارئة للكفّ

لأرسم خاتمةً للعمر[198]

و تتقاطع عبارة (ما زلتُ أفتّش) مع عبارة أخرى قريبة منها (ما زلتُ أعانق) ، لكن سرعان ما تعود العبارة الأولى للظهور ، في حركة توحي بأنّ فعل التفتيش

[198] –النخلة و المجداف ص 18/17

اندمج مع فعل العناق ، فكلاهما يعبّر عن الشوق إلى شيء ما ، فالتفتيش هو نوع من الرغبة في معانقة الحقيقة التي يرى الشاعر أنّها لن تأتي أو تظهر إلّا على يد القارئة التي تحسن قراءة الكفّ . و لعلّ البحث عن قارئة الكفّ – التي تتّخذ في بعض الأحيان تسمية العرّاف – هو – في النهاية – بحث عن الحقيقة نفسها[199] :

ما زلتُ أعانق قحط الأرض

و صمت الكون

و حزن العائد من منفاه

يفتّش عن خضرة أرض

ما زلتُ

أعانق هذي الأرض

ما زلتُ

و هذي الكفّ

سيقرأها العرّاف

ما زلتُ

جبين الأرض

بألوان شتّى

[199] - النخلة و المجداف ص 23/22/21

وقلوب تختزن الأحلام

و أنا ما زلتُ

أفتّش عن قارئة للكفّ

لأعرف ما تحمله

الأيّام .

III-3-فاعلية الرموز في النصّ :

يلحظ الدارس للنصّ وجود بعض الرموز التي تتوزّع بين الرموز التاريخية ، و الرموز الأسطورية ، و تلك الرموز المستمدّة من الموروث الثقافي العربي القديم ، لكن الذي طغى طغيانا واضحا على طول النصّ ، هو تلك الرموز التي تحمل دلالات دينية، و هذه مستمدةّ –غالبا – من النصّ الديني المقدّس (القرآن) ، و في حالات قليلة من الآثار الدينية التي تحيل على الموروث الديني . و لا يخفى على الدارس ما لهذه الرموز من أثر على الدلالة باعتبارها تمثّل لغة نابضة بالحياة و الإيحاءات ، و هذه سمة أصبحت غالبة على القصيدة المعاصرة التي يمكن القول أنّ لغتها " اقتربت من لغة الحياة ، لأنّ القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة، و إنّما في قدراتها الدلالية الرمزية "[200] .

و نحاول – كعادتنا – أن نركّز على الرموز الأكثر انتشارا و هي الرموز الثقافية العربية، و الرموز الدينية :

[200] –طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 11.

III-3-أ- رموز مستمدّة من الموروث الثقافي العربي :

و هي منتشرة في النصّ ، لتسهم في عملية الإيحاء و ما يطمح الشاعر إلى إثارته في مخيلة القارئ / المتلقّي ، و تمثّلها دوالّ مثل:

الخيمة / النّاقة / الراحلة / الوشم ...إلخ ...

و هذه الرموز تُقرأ على أنّها أيقونات تحيل على مظاهر الحياة العربية . و توظيفُها يدلّ على الارتباط الوجداني للشاعر / الناصّ بهذا الموروث، و يعكس حنينه إلى تلك الحياة الهادئة الوادعة، التي تختلف في طبيعتها عن الحياة المعاصرة و ما تبعثه في الإنسان من قلق و توتّر ، فالشاعر يهرب – عبر هذه الإشارات – من عفن الحاضر إلى عبق الماضي ، من فوضى المدينة إلى سكينة الصحراء ، من الشعور بالاغتراب/الآخر، إلى الارتماء في حضن الأرض/الأمّ ، من انغلاق الشوارع الضيّقة و المساكن الخانقة ، إلى انفتاح الخيمة على آفاق لا محدودة .

III-3-ب- رموز مستمدّة من المعجم الديني :

تنتشر هذه الرموز بين ثنايا النصّ بشكل لا معقول يدلّ دلالة واضحة بأنّ الشاعر/الناصّ –في ظلّ حالة التأزّم التي تعتريه – يحاول أن يهرب من خوفه

المتجذّر، و قلقه المزمن، ليحتمي بالمقدّس، من خلال استدعاء هذه الدوالّ/الرموز التي تختزن موروثا دينيا غزيرا ، و تعبّر عن نزوع واضح من طرف الشاعر إلى تلك الآفاق الرحيبة التي – غالبا – ما يجد فيها المؤمنون عزاءهم ، و راحتهم النفسية ، و الشاعر لا يُخفي – من خلال نصّه– أنّه شديد الإيمان بما يعتقده ، بل إنّه يصرّح بذلك (لا خالق إلّا خالق هذا الأصل.... لن أعبد ربّا آخر غير الله....أسبّح باسم الخالق....يا الله ، يا الله ، يا الله).....

و تتجلّى هذه النزعة الإيمانية بشكل أكثر لدى الشاعر، و تبدو رغبته في الاحتماء بهذه النزعة الإيمانية، من طغيان حياة القلق التي تطبع يوميات الإنسان المعاصر حين يطالعنا في نصّه بهذه الشبكة من الرموز : نبيّ / أرحام / السّدرة / الطّور / القدس / الصلاة / الركوع / الفاتحة / مخدع رابعة / توبة ...إلخ ...فهذه الدوالّ تنوء تحت وطأة حمولة رمزية ثقيلة ، توزّعت بين استحضار معاني النبوّة (من خلال لفظ النبيّ) بما يحمله هذا اللفظ من إشارة إلى ذلك الصنف من البشر ، الذين اصطفاهم و اختارهم المولى عزّ و جلّ لتبليغ رسالته إلى البشر ، هذه الرسالة السماوية التي تتضمّن معاني الإيمان بوجود خالق قويّ يملك القدرة المطلقة على حماية الكون من الدمار و الخراب . كما تحيل هذه الرموز القارئ/ الدّارس على حادثة إسراء النبيّ محمّد (ص) و يتجلّى هذا في لفظ " القدس " ثمّ عروجه إلى السماء السابعة كما جاء في الأثر الديني ، حيث " سدرة المنتهى " أين يتوقّف

حتّى ملك الوحي جبريل عن مرافقة النبيّ محمد (ص) في رحلته ، و من هناك ، من تلك الأمكنة العليّة ، الواردة في الإشارات السابقة ، يحاول الشاعر أن يستلهم تلك المعاني الروحية العظيمة تارة ، و يحاول تارة أخرى أن يستنزل ما يُروي ظمأه الروحي، لمغالبة خوفه و قلقه ، من خلال استحضار قصّة النبيّ موسى عليه السلام ، و علاقته بجبل الطّور حيث خاطبه ربّه مباشرة ، ليتفرّد بلقب " كليم الله " دون سائر الأنبياء ، و كأنّ الشاعر من خلال هذا ، يطمح إلى أن يلهمه ربّه ما يخرجه من حالة التيه و الإحباط التي يعيشها ، و يتواصل استحضار هذه الرموز الدينية من خلال ألفاظ : الصلاة / الركوع / الفاتحة / مخدع رابعة / توبة ...إلخ ، ليفصح الشاعر عن نفسية لا تجد راحتها أو عزاءها إلّا في حشد أكبر عدد من الرموز و الإشارات الدينية ، و يمكننا رصد مزيد من هذه الرموز التي تتوزّع بين رموز الخطيئة و ناشري الإثم كمصدر الشرّ ، مقابل رموز الفضيلة و الإيمان كمصدر للخير. و نستطيع أن نستشفّ هذه المعاني من خلال إيراد صنف من الرموز يحيل على المعنى الأوّل ثمّ في مقابله نورد الصنف الآخر من الرموز الذي يحيل على المعنى الثاني حيث نجد من جهة : (شجرة الزقّوم ، الدجّال ، الآيات المصلوبة كرمز لصلب المسيح عليه السلام ، الإثم الأوّل و مصدره الشيطان الذي زيّن لآدم و حوّاء عصيان أمر الله ...إلخ) ، و من جهة أخرى نجد : (آدم و حوّاء كرمز للتوبة بعد الخطيئة ، ثمّ بلقيس كرمز للإيمان بعد الكفر حيث كانت و

قومها يعبدون الشمس من دون الله، إلى أن أسلمت مع سليمان لربّ العالمين ، و أخيرا مخدع رابعة الذي خصّصته لمناجاة ربّها ، كرمز للحبّ الإلهي و الوجد الصوفي المتعلّق بالذات الإلهية، إلخ...) .

و هذه الكلمات و العبارات تتضافر كلّها لا كوحدات معجمية عادية ، بل كرموز و إشارات ذات طاقة إيحائية عالية ، قادرة على إبراز الدلالات التي يريد الشاعر / الباثّ أن يوصلها إلى المتلقّي .

III-4-الحقول الدلالية في النصّ

تتبني نظرية الحقول الدلالية على فلسفة ترى بأنّ اللغة ليست خليطا مبعثرا من الألفاظ أو الوحدات المعجمية ، بل هي عبارة عن بنية لنظام متجانس يتشكّل من مجموعات مترابطة فيما بينها، وفق نظام تقوم فيه كلّ مجموعة بتغطية مجال مفاهيميّ محدّد ، و هذا المجال هو الحقل الدلالي ، و من هنا يمكن أن يتحدّد مفهوم الحقل الدلالي في " كونه مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها فيما بينها ، و توضع تحت لفظ عامّ يجمعها " [201]. أي أنّ الحقل الدلالي – بعبارة أخرى – مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشترك في صفات أو علاقات بينيّة ، تجعلها تندرج تحت إطار عامّ يسمّى الحقل الدلالي ، و تقوم نظرية الحقول الدلالية على مبادئ عامة تتحدّد في ما يلي :

– كلّ وحدة معجمية تنتمي حتما إلى حقل دلالي معيّن .

–لا يمكن لوحدة معجمية أن تنتمي إلى أكثر من حقل دلاليّ واحد .

–يلعب السياق دورا مهمّا في تحديد الحقل الدلالي للوحدة المعجمية .

–لا يمكن دراسة الكلمات مستقلّة عن تركيبها النحوي .

[201] –أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، عالم الكتب، ط 6 ، القاهرة ، 2006 ، ص 79.

و من هنا يرى الباحثون في علم الدلالة أنّ الحقول الدلالية تتنوّع بتنوّع العلاقات القائمة بين الوحدات المعجمية، و من خلال هذه العلاقات المختلفة راحوا يتحدّثون عن بعض الحقول الدلالية مثل :

-علاقة الاشتمال : حيث تتضمّن وحدة معجمية وحدات أخرى تنضوي تحتها بسبب علاقة الاشتمال أو التضمن كمثل الجسد الذي يتضمّن أعضاءه المختلفة كالرأس و الجذع و الأطراف العلوية و الأطراف السفلية مثلا ...

*علاقة التضادّ : حيث يتشكّل هذا الحقل من الكلمات التي تربطها علاقة تضادّ مثل كبير/صغير ، طويل/قصير ...إلخ ...

*علاقة تلاؤم : و يدخل في هذا الإطار علاقة الألوان، و التي هي من باب واحد.

*علاقة الاستبدال : و تتشكّل من الوحدات المعجمية التي يمكن استبدال إحداها بالأخرى ، مثل ألفاظ : خائف / وجل / متهيّب من ...إلخ ... و التي يمكن أن نعتبرها مترادفات تدخل كلّها تحت مفهوم الخشية و الخوف.[202]

[202] – ف.ر. بالمر ، علم الدلالة ، تر: مجيد عبدالحليم الماشطة ، منشورات الجامعة المستنصرية ، د.ط، بغداد، 1985 ، ص 77 و ما بعدها

*علاقة الترتيب : و يكون الترتيب فيها بحسب القدم أو الأهمية أو الأولوية ، مثل أيام الأسبوع ، و المقاييس ، الأوزان ، الترتيب الألفبائي[203].

*علاقة الاقتران : حيث تقترن بعض المفردات بما يقرّب دلالتها من الفهم ، مثل ما يقترن الفعل "يعضّ" بالأسنان التي في الفم ، لتمييزها عن أسنان المشط مثلا[204]. و من خلال ما سبق ، تقودنا دراسة هذه القصيدة إلى اكتشاف عدد من الحقول الدلالية لعلّ أبرزها كان حقل الاستبدال ، و الذي نستطيع أن نستخلص من دراسته كثيرا من الدلالات الأساسية في النصّ ، و التي يستعير كلّ منها معجما خاصا به .

و انطلاقا من المفاهيم التي تعتمدها هذه النظرية نحاول أن نسوق هنا بعضًا من هذه المعاجم و دلالاتها :

[203]–رشيد العبيدي ، مباحث في علم اللغة و اللسانيات ، دار الشؤون الثقافية العامّة ، ط 1 ، بغداد ، 2002 ص191.

[204] –السابق، ص 192

III-4-أ-دلالات معجم الموت :

هذا النصّ ينوء تحت ثقل هذا المعجم الذي تتضمّنه كثير من التراكيب ، سواء بدلالته المباشرة أو من خلال السياق . و قد استطعنا أن نرصد كثيرا من هذه التراكيب التي تتضمّن معجم الموت مثل :

الموؤودة تحت مواجع هذا القرن / كان يموت / فأُحمل في نعش الرؤيا / يصلّي البحر عليّ / سنبلة ماتت / لأرسم خاتمة للعمر / يا شاهد موت الشاعر / عند مجيئ الأموات / يا شاهد موتي / لا يعرف غير الحبّ المذبوح / أحلم بالعودة محمولا في كفن تخرج منه الكفّ المذبوحة في لحظة غدر / يا شاهد موتي الأوّل / لهذا الجسد المرميّ بعيدا تأكل منه الطير و تسكنه الديدان (نلاحظ أنّه في هذا التركيب الأخير لجأ إلى التناصّ مع النصّ القرآني) / حين رأيتُ دمي المهدور / يا أزمنة تنبض بالموت / دم مهرق / بدء الموت على كفّك / مقبرة تمتدّ من الصحراء إلى الصحراء / العمر سيفنى بعد دقيقة صمت / الموت يداهمني / سأموت و لم تغتسل الأعضاء / سأغمض هذا الجفن و أفتح نافذة للقبر / لا موت يجيئ / هذا اليوم تجرّد من رائحة الأموات / رفات شهيد منسيّ / دمه المذبوح / الموت خلف القوافل / و قفتُ على القبر ، يا قبر هذا الذي يقف الآن عندك يبحث عنك قبيل الصباح / قبرك الآن / يا من تحدّث قبرك / جثته الضائعه / لن يعرف

غير الموت و خاتمة الأهوال / لا بعث لغير الأموات / أشلاء الدجّال / يصلّي الرمل صلاة الغائب .

و بعد سرد هذه التراكيب أصبح من الممكن الاعتقاد بأنّ هذا النصّ يضع القارئ في أجواء الموت بشكل جليّ و واضح . و الموت هنا قد يحمل دلالات متعدّدة منها الموت الطبيعي الذي يعني خروج الروح من الجسد ، و منها ما يمكن اعتباره موتٌمعنويٌ يرمز إلى افتقاد الإنسان العربي لأشياء أخرى كثيرة مهمّة ، و من هذه الأشياء نستطيع أن نتلمّس افتقاد الشاعر لقيم كثيرة كانت كفيلة بأن تجعل الحياة أجمل ، لكن طبيعة الحياة المعاصرة شديدة التعقيد قضت على هذه الأشياء ، و لعلّ هذا الحدس يجد سندا له في تراكيب معينة مثل : الموؤودة تحت مواجع هذا القرن / سنبلة ماتت / الحبّ المذبوح ، إلخ ...

فالظاهر أنّ مواجع العصر و قلقه ، و غياب الحبّ ، هي أيضا تشكّل موتٌبالنسبة للشاعر لكنّه موت من نوع آخر أشدّ وطأة على النّفس ، ما جعل الشاعر يتمنّى الموت فعلا، و نستنتج هذا من قوله : يا قبر هذا الذي يقف الآن عندك ، يبحث عنك قبيل الصباح / أحلم بالعودة محمولا في كفن ...

III-4-ب-دلالات معجم النفي و الاغتراب :

يعجّ النصّ بهذا المعجم أيضا ، و بشكل يكشف حجم المعاناة التي يرسلها الشاعر/الباثّ، إلى القارئ/المتلقّي ، على شكل إشارات ذات إيحاءات تتوزّع بين الوضوح حينا، و بين الغموض حينا آخر ، و نسوق ما استطعنا رصده من هذه التراكيب التي تحمل دلالة النفي و الاغتراب فيما يلي :

ينتظر العودة نحو البدء / رحيل الماء / العائد من منفاه / معانقة الصحراء بكفّ واحدة و معانقة المجداف / لن أقرب عاصمة المنفى المنفيّ / صار العالم يعرفني بل يعرف أسفاري / لن أقرب عاصمة / صرت بلا عنوان / لم ألق سوى قدمين، خطى خرساء / ما أطول هذا الدّرب / ما أكبر هذا العالم / العائد من طروادة أو بيروت يقلّب بعض مواجعه و يفتّش عن مدن أخرى / ستظلّ تسافر في المطلق / عيناك العالم و المدن المنسية / ما أطول دربك يا هذا / ما أثقل خطوتك الأولى / أنت التابع و المتبوع و آخر من يدخل عاصمة الغيلان / ليقرأ سفر الهارب من مدن تعبد بحرا أصغر من صحراء الربذة (و هنا نلاحظ التأكيد على معنى النفي و ذلك من خلال استحضار قصة الصحابي الجليل أبي ذرّ الغفاري الذي نفاه الخليفة عثمان (ض) إلى صحراء الرّبذة ليموت فيها وحيدا و تحضر دفنه جماعة من المؤمنين كما تنبّأ له بذلك الرسول الأعظم صلوات الله و سلامه عليه) ...

و يتواصل معجم النفي و الاغتراب بشكل يؤكد حضوره القويّ في النصّ ، من خلال التراكيب التالية :

يا راكب هذا القفر / خذ بعض الضوء و سر في الدّرب المزروعة في الجفن المتجعّد نحو الحلم / ستقرأ طالع هذي الكفّ و تعرف خاتمة الصحراء / يبحث عن عمر آخر داخل مملكة الرمل المنبوذ / لماذا اغترابك يا نخلةً ، كنت علّقتُ – يا ويلتي – كنتُ علّقتُ عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي انتهاء البداية و الموت خلف القوافل، و البحث عن رحلة الصيف ؟ / كنت أجمع موج المحيطات أحمل أقمار ليلى البعيده / لستُ من جاء بحثا عن العشب و الماء و الاغتراب / و لا خيمةٌ غير تلك التي تتراءى تريد الرّحيل / و جئتُ أمدّد بعض السويعات قبل الرّحيل / تهرّب آخر خيط من الضوء نحو البلاد التي تأكل الليل و الجدب تهرب من كبرياء البحار / قصائد عشق ، واحدة للأرض و ثانية للغربة و النسيان (فالشاعر يريد أن يكتب قصائد شعر في حبّ الأرض/ الوطن ، و قصائد أخرى لا حبّا في المنفى ، أو عشقا للمنفى ، بل للنسيان ، نسيان الغربة و ما تستدعيه هذه الغربة من مشاعر الحزن و الألم.

و من خلال هذه التراكيب يمكن أن تستنتج أنّ الاغتراب لم يكن خيارا للشاعر، بل كان هاجسا يتوجّس منه و يخشاه، فهو يراه نفيا إجباريا و هو الذي لا يحبّذ المنفى القسري ، بسبب ارتباطه بهذه الأرض ، رملها ، و نخيلها ، و طينها ، (يُلاحَظ أنّ

الشاعر ركّز على هذه الوحدات المعجمية أو الدوالّ في كثير من المواضع الأخرى) . و تتأكّد عدم قدرة الشاعر على تحمّل الغربة و النفي من خلال عدّة إشارات، حيث نلاحظ من جهة تكرار كلمة العودة بمختلف صيغها الصرفية : ينتظر العودة نحو البدء / العائد من منفاه / العائد من طروادة أو بيروت (و لعلّ في هذا إشارة إلى أنّ العائد من المنفى هو كمن عاد من الحرب فطروادة و بيروت كلاهما رمز للحرب و ويلاتها).

كما يمكن –من جهة أخرى – أن نعثر على إشارات أخرى – صريحة و مباشرة أحيانا – تؤكد ما ذهبنا إليه من رفض الشاعر للنفي: لن أقرب عاصمة المنفى المنفيّ (فالمنفى بدوره منفيّ) / لن أقرب عاصمة ، لن أحمل غير بقيّة حزني المنهار / لن أحمل سِفرا للمنفى / لن أكتب شعرا للمنفى / لن أعبد ربّا آخر غير الله (فكأنّ الحبّ استعار لفظ العبادة، و أنّ الوطن أصبح معادلا لمعنى الألوهية في نظر الشاعر، فهو لن يعبد ربّا آخر غير الله ، بمعنى أنّه لن يحبّ وطنا آخر غير وطنه).

III-4-ج-دلالات معجم الحزن و الألم :

من خلال تحليلنا لهذا النصّ استطعنا أن نتلمّس دلالات الحزن و الألم في تراكيب كثيرة، تنتشر عبر ثنايا النصّ و نذكر منها :

صامتة كالحزن / كانت مفعمة بالحزن / القمر المكلوم المنكسر الأضواء / حاصرني الإعياء / كلّ مدائن هذا الكون تطاردني و تكافئ من يقطع كفّي / أنا من برج لا يعرف غير الحبّ المذبوح و حلم لا يكبر / لا يعرف غير الخوف و معترك الأحزان / حزن العائد / يفتّش عن خضرة أرض لا تنبتُ غير القحط و صمت الكون و حزن الآيات المصلوبة / الدّرب الموبوء / الناقة أرهقها الإعياء / شفتي المحمومة / لن أحمل غير بقيّة حزني المنهار/ يا كلّ وجوه الأرض لماذا الحزن ؟/ أغسل أرضا لا تنبت غير الطّهر و دالية للحزن / توضّأتُ بالحزن منذ الولادة أيقنتُ أنّ الولادة حزن ، و حزن الولادة نبع القصيدة (فالحزن في نظر الشاعر يبدأ منذ الولادة أو هو – بعبارة أخرى – يولد مع الإنسان ، و هو يرى أيضا أنّ هذا الحزن هو الذي يشكّل مصدرا للشاعرية ، فلا شاعرية بدون حزن ، حتى لكأنّ قدر الشاعر أن يكون حزينا ، أو لا يكون ، تماما كما عبّر الشاعر نزار قباني يوما : (و أنا الحزنُ من زمانٍ صديقي /// و قليلٌ في عصرنا الأصدقاءُ).

و يستمرّ معجم الحزن و الألم في بسط سيطرته على النصّ من خلال تراكيب إضافية تثبت ما ذهبنا إليه :

أدركتُ أنّ البداية بدءُ المواجع / مثل المواسم تُنبِتُ أشجار حزن / كان وحيدا و كنتُ وحيدا / تساقطتُ مثل الرّخام / فيُسكِره النغم المشحون بحزن النورس...

و في المقطع الخامس عشر من القصيدة ، و الذي غيّر فيه الشاعر وزن قصيدته من المتدارك إلى المتقارب بشكل جعل إيقاعها أقرب ما يكون إلى الإيقاع الجنائزي، يستهلّ الشاعر ذلك المقطع استهلالا يضجّ بالحزن :

لماذا اغترابك يا نخلة

كنت علّقتُ – يا ويلتي – كنتُ علّقتُ

عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي انتهاء البداية...

إلى أن يقول (مخاطبا النّخلة دائما) :

تجذّر صمتكِ

كنتِ على الجفن ماثلة للذين

يقدّون من صمتك الأبديّ

ممالكَ

لا يكبر الشَّعرُ فيها

ولا يكبر الشعراء

و لا يحلم الحرف فيها بأن يعتلي العرش

يصبح رمز القبيله .....تجذّر صمتكِ ، حزنكِ ، قلبكِ .....

فالظّاهر أنّ الشاعر يستعير دالّ النّخلة كرمز للأصالة و التجذّر ، ليَنفث من خلاله إحساسه بالحزن و الألم لما آلت إليه أوضاع الإنسان العربيّ عموما ، و المثقف بصفة خاصّة (أفرد له دالّ " الشاعر" كرمز يعبّر عن قمّة الثقافة في نظره على الأقلّ) ، و من هذين الدالّين " النخلة " و " الشاعر " استطاع الشاعر أن يبعث رسالة إلى المتلقّي تعبّر عن حالة الاغتراب و النفي المعنوي ، التي يعيشها الفرد العربي، و حالة التهميش و الإقصاء التي يعاني منها المثقف في بلده ، عن طريق إبعاده عن المكانة اللائقة به باعتباره الأقدر على قراءة الواقع ، و استشراف المستقبل و إعداد العدّة له .

و نختم هذا المبحث بالقول إنّ القصيدة ما زالت حبلى بكثير من الحقول الدلالية ، و المعاجم المستقاة منها ، لكنّنا ركّزنا على هذه المعاجم الثلاثة باعتبارها تمثّل بؤرة المعنى الذي يدور حوله النّصّ عموما ، لا سيما إذا علمنا بأنّ هذه المعاجم تدور كلّها في فلك المشاعر الحزينة التي تطبع النصّ ، فالنفي و الغربة ، و الموت ، و الحزن و الألم ، تنتمي كلّها – في واقع الحال – إلى معجم واحد و ما تقسيمنا لها إلّا لضرورة الدراسة، و بسبب توسّع هذا المعجم من حيث ضخامة حجم الوحدات

المعجمية التي تحيل عليه، بحيث تصعب دراسته دون تفتيته بالطريقة التي اشتغلنا عليها .

خاتمة

في ختام هذه المقاربة النقدية لنصّ " النّخلة و المجداف " لعزّ الدين ميهوبي، يمكن القول إنّ هذا النصّ كان بحقّ نصّا حداثيا ، فرغم أنّ الشاعر كتبه في مرحلة مبكّرة من عمره إلّا أنّه استطاع أن يتمثّل في نصّه هذا كلّ مقوّمات القصيدة الحداثية التي تعتمد خيارات معيّنة سواء في الشكل أو المضمون ، ففي الشكل تأكّد لدينا أنّ الشاعر لجأ إلى المزاوجة بين وزنين شعريين في هذه القصيدة ، بطريقة فعّالة ، و استطاع من خلال هذين الوزنين أن يضفي على المعاني إيحاءات خاصّة . أمّا من ناحية المضمون فقد اعتمد الشاعر على الترميز، فظهرت لغته منزاحة بشكل واضح عن اللغة العادية ، و قد ضمّن الشاعر ميهوبي نصّه هذا الموسوم ب" النخلة و المجداف" الكثير من الدلالات بطريقة رمزية فعّالة، حيث انتشرت الرموز في بنية النصّ من أوله إلى آخره .

كما استطاع الشاعر من خلال الأساليب الخبرية و الإنشائية أن يُنطِق النصّ بالكثير من الدلالات ، لا سيما حين يتعلق الأمر بالأساليب الخبرية التي عرفت انتشارا كبيرا داخل النصّ . ومع أنّ مهمّة الأساليب الخبرية تقتصر –في العادة – على الإخبار بطريقة مباشرة ، لكنّ الشاعر استطاع من خلال هذه الأساليب أن يرفع من منسوب التوتّر و القلق ، فمن خلال توظيف الكثير من الجمل الخبرية المنفية قرّر أن يعلن حالة الرفض و التمرّد على كلّ شيء تقريبا، و لم يستثنِ من ذلك حتّى الحبيبة التي كان من المفروض أن تكون الملاذ الأخير ، و الشاعر في حالة التوتّر هذه جعل أداة النفي "لن" تغطّي مساحات كبيرة من نصّه الشعري ، منتشرة بين ثناياه بشكل يوحي بأنّ الشاعر لم يوظفها اعتباطا ، بل إنّ الرفض

شكّل هاجسا له ظلّ يعلن عنه في كلّ مقام ، فالشاعر ربّما أراد أن يعبّر عن رفضه للنفي القسريّ الذي يبدو أنّه قدر كلّ الشعراء و المثقفين في العالم العربيّ ، إن لم يكن عن طريق التصريح و المجاهرة و الأوامر الإجبارية، فعن طريق التهميش و الإقصاء و التجاهل.

أمّا بالنسبة للأساليب الإنشائية فقد برز النداء بشكل لافت، حيث ظلّ الشاعر يصرخ من بداية القصيدة إلى نهايتها ، إذ نراه أو نسمعه ينادي الشاهد ذا الوجوه المتعدّدة ، فهو مرّة شاهد هذا العصر، و مرّة أخرى شاهد أزمنة الأهواء، و تارة شاهد ليل الشاعر ، و تارة أخرى شاهد موت الشاعر، و طورا شاهد موت الصبر، و طورا آخر شاهد ذبح الكفّ . و من خلال توظيف الشاعر لأداة النداء بهذا الشكل المتوالي، أمكننا رصد حركية إيقاعية شبيهة بالإيقاع الجنائزي، ممّا رسم في شعورنا مشاهدَ توحي بأنّ الشاعر قد ركب البحر فعلا ، و هو يوشك على الغرق ، و لهذا راح يرسل بهذه النداءات المتكرّرة اليائسة.

استطعنا أن نرصد في هذا النصّ كثيرا من الرموز الفاعلة و التي تتوزع بين رموز مستمدّة من الموروث الثقافي العربي ، و الرموز المستندّة من الموروث الديني. و هي أمور عبّرت بشكل جليّ عن المخزون الثقافي الذي يكتنزه الشاعر في مخياله كواحد من شعراء جيل الالتزام الذي التصق بالقضايا الوطنية و قضايا الأمّة عموما.

كما شكّلت الكلمات المفتاحية مفاتيح حقيقية لرصد بؤرة الدلالة في النصّ باعتبارها رافدا من روافد المعنى الذي عمد الشاعر إلى توجيه القارئ نحوه في عمله الشعري هذا. في حين شكلت معاجم النفي و الاغتراب الألم و الحزن و الموت محطّات توقّف عندها الشاعر طويلا في هذا النصّ، حيث أغرق قُرّاءه في لجج عميقة من

الأحزان و الآلام التي رسمها بالكلمات في نصّه هذا ليعلن من خلال ذلك أنّ الزمن العربي الحالي هو زمن الخيبات و الانكسارات المتعددة الوجوه .

الشاعر استطاع أيضا أن يُحَمّل عنوانه فوق طاقة المتلقّي ، فالنخلة و المجداف شكّلا عند الشاعر ثنائية تحمل من المفارقة الشيء الكثير، حيث تظلّ النخلة رمزا للثبات والاستقرار و الطمأنينة من جهة، و رمزا للرتابة و الحياة الروتينية المُملّة من جهة أخرى . أما المجداف ف قد ظلّ – في نظر الشاعر– رمزا للمغامرة و الخوف من المجهول من جهة ، كما يبقى من جهة أخرى رمزا للحركية و الديناميكية و الوعد بحياة جديدة مختلفة. وبين هذه و تلك ، بقي الشاعر حائرا متذبذبا، بين سكينة النخلة و نداء المجداف ، بين قيم الأصالة ، و متطلبات الحياة المعاصرة .

أخلص في الأخير إلى القول بأنّ مواجهة هذا النصّ كانت معركة شاقّة فعلا ، إلّا أنّه قد كان فيها من المتعة بقدر ما كان فيها من المشقّة و الخوف من الضياع في متاهات السّبل الشائكة و الدروب الوعرة. و يمكنني أن أدرك بكثير من الموضوعية أنّ ما قدّمته في هذا العمل لم يكن سوى قطرة من بحر ، و غيضا من فيض ممّا كُتب في هذا المجال مشرقا و مغربا . و من المؤكّد أنّني لم آتِ بفتح في مجال الدراسات الأسلوبية و لا السيميائية ، لكن ما يشفع لي هو أنّني وجدتُ من الشجاعة ما يكفي لخوض هذه التّجربة و الدخول في مواجهةٍ مفتوحةٍ مع نصّ

حداثي رمزيّ شديد الغموض و التّعقيد ، لشاعر كان يخطو خطواته الأولى في عالم الحداثة.

ملاحق عامة

قصيدة " النخلة و المجداف " لميهوبي".

1

لن أبحرَ في عينيكِ..

و أجعل هذا البحر مرايا صامتة كالحزن

و أعكس أيام القحط المشدودة كاللغة الموءودة

تحت مواجع هذا القرن

لن أكتب في عينيك...

فأنت بداية حرف موروث عن ألف نبيّ

كان يموت ولا يترك غير الفطرة

تكبر داخل أرحام الطين

لن أسقط في عينيك

فأُحمَل في نعش الرؤيا

ويصلّي البحر عليّ

و أُمنَح صكا للغفران

لأكمل مرحلة

التدجين.

2

ناديت البحر..

لماذا يخافك قحط الأرض،

و قافلة الأسماك

تشدّ إليك زعانفَ تحمل روح الماء ؟!

ناديت البحر..

لماذا الرمل تمدد عبر الشاطئ

ينتظرُ العودة نحو البدء..

و يُغمِضُ جفنَك

مسكونا بالصبر..

و رائحة الصحراء؟!

سأضم الرمل..

إلى سفنٍ بلهاءَ

لتختزن الشطآن

و تحتضن الأنداء

ناديت البحر..

ففاض الموج..

و كنت أسافر صوب البحر..

لأجمع

آخرة الأصداء

ناديت البحر..

و عدت ألملم قافلة الميلاد الأول..

أحفرها كالثّلم على شفة لا تعرف

غير رحيل الماء.

3

فتشت عواصم هذا الكون

لأقرأ كفي..

كانت مفعمة بالحزن

وأشياء بلون الخوف القادم من أزمنة

ترفض أزمنة كانت!

فتشت لأعرف

أين يقيم القمر المكلوم

المنكسر الأضواء

و سنبلة ماتت!

فتشت

وفتشت..

وفتشت لأعرف

خاتمة الآيات الموشومة

في كفي..

و بقايا سِفْرٍ كنت أرتله

وحدي داخل قبو كنت أزين كل جدار فيه

بعاصمة أولى للحب

و مملكة بانت!

4

يا شاهد هذا العصر..

الليل تمدّد في عينيّ..

وفي صدر يتنهد ليلا موبوءًا..

لا حلم أضم الآن

سواك..

ولا حلم سيخرج من جفن يتورم

كالطحلب في الأحشاء..

و قارعة الصبر

يا شاهد أزمنة الأهواء

ها .. جئتك

أهرب من لعنة باب القصر..

و أهرب من لعنة هذا العصر..

يا شاهد ليلِي الباحثَ عني..

ما زلت أفتش

عن قارئةٍ للكف

لأرسم خاتمةً للعمر!

5

صليت لهذا العصر..

صلاة العصر..

يا شاهد موت الشاعر يوما..

أين أسير الآن..

وهذي الأرض محاصرةٌ

ببحار النفط..

و رائحة الأحلام

المنسية في الأحلام

وأقبية القصر!

يا هذا الشاهد..

حاصرني الإعياء

وكلُّ مدائن هذا الكون تطاردني..

و تكافئُ من يقطع كفّي

بِوِسَامٍ.. يحمل شارة قوس النصر .

6

تتقاطع في حلقي الكلمات المرسومة

في سِفْرٍ أزليّ يُتْلى

عند صلاة الفجر

و عند مجيئ الأموات

بلا أكفان!

يا شاهد موتي ..

أنا من برج

لا يعرف غير الحب المذبوح

وحلم لا يكبر في جفن أخضر..

لا يعرف غير الخوف

و معترك الأحزان !

7

ما زلتُ أعانق قحط الأرض

وصمت الكون

و حزن العائد من منفاه

يفتش عن خضرة أرض..

لا تُنْبِتُ غير القحط

و صمت الكون

وحزن الآيات المصلوبة
في شفة السِّفْرِ المختوم
غداة الفجر
ما زلتُ
أعانق هذي الأرضَ
و كلُّ ملائكة الرحمن
تحفّ الدرب
الموبوء..
بلون القحط..
ولون النفط..
و لون الخمر..
ولون البحر
مازلت..
وهذي الكف..
سيقرأها العرّاف
و سيقرأها المحكوم عليه
بموت آخر..
ما بين معانقة الصحراء
بكفٍّ واحدة و معانقة المجداف

ما زلتِ..
جبينَ الأرض..
بألوان شتى
و قلوبٍ تختزن الأحلام
و أنا ما زلتُ..
أفتش عن قارئة للكف
لأعرف ما تحمله
الأيام
لن أحمل سِفْرا للمنفى..
لن أكتب شِعرا للمنفى..
لن أعبد ربا آخر..
غير الله!
و أحلم بالعودة محمولا
في كفن..
تخرج منه الكف المذبوحة
في لحظة غدر..
يا اللهْ..
يا اللهْ
يا اللهْ!

8

لن أقرب عاصمة

المنفى المنفيّ..

و أقرأ آخر أشعاري..

فالناقة أرهقها الإعياء..

وهذا الليل توغّل في كلمات

كنت وشمت البعض

على شفتي المحمومة..

صار العالم يعرفني..

بل يعرف أسفاري

لن أقرب عاصمة..

لن أحمل غير بقية

حزني المنهارِ .

9

يا شاهد موتي الأول..

طال البحث..

وصرت بلا عنوان

لم ألقَ سوى قدمين..

خطى خرساء لهذا الجسد

المرميّ يعيدا..

تأكل منه الطير

وتسكنه الديدان

حين رأيتُ دمي المهدور

يسافر في أوردة أخرى..

أيقنتُ بأن القلب يذوب..

و أن الجرح سيصبح

نافلة للجرح

أحرر كل مواجع هذا الكون

على صدري المبتور

و أقرأ فاتحة الإنسان.

10

يا أزمنة تنبض بالموت

وعري الأيام

يا أزمنة تجتر بقايا أسطورة

هذا العالم ..

من قرن الثور

و شكل الأرض..

إلى الطبق الوهمي ..

إلى الأهرام

أفواه الصمت تريد البوح بسرّ الكون

وما تحمله الأبراج المخمورة

من كذب الأحلام

" الليل يزول فلا تيأس

" والحب سيكبر لا تيأس

" و الصبر جميل يا هذا ..

" والحلم حقيقتك الأولى..

" و الحظ حليفك لا تيأس..

أفواهُ الصمت تريد البوح

بآخر أسرار الكون

وما تحمله الأجرام .

11

صليتُ..

ولم أكمل ركعتي الأولى..

و رجعت أصلي..

فنسيت الفاتحة الأولى..

و رجعت..

نسيت الماء..

توضّأ هذا الليل بماء العينين

و صليت وراء الليل..

فلم يكمل ركعته

ومضى يبحث عن

وجهته الأولى ..

لم يلقَ سوى يمنايَ

تشدّ على سِفْرٍ

يتساقط أوراقا خضراء..

و يُسراي تقود المسلكَ

نحو امرأة تقرأ كفي..

يا شاهد موت الصبر..

ترى هل أكمل فاتحتي..

وأصلي ركعتي الأولى؟.

12

يومان..

ولم تقرأ سفرك..

لا تقلق!

ما أطول هذا الدرب..

و ما أكبر هذا العالم..

لا تقلق

للأرض حديثٌ أجملُ من أغنية هذا

العائد من " طروادة " أو " بيروت "

يقلّب بعض مواجعه..

و يفتش عن مدن أخرى..

لا تعرف غير شموس تخجل حين تراك وحيدا..

تبحث عمن يقرأ كفك..

لا تقلق

ستظلّ تسافر في المطلق

و تعود من الزمن المغلق

عيناك العالم..

والمدن المنسية فيك..

دم مهرق

يا كل وجوه الأرض..

لماذا الحزن؟

فهذا العالم يعشق..

من يعشق

ما أطول دربك يا هذا..

ما أثقل خطوتك الأولى..

ما أخبث هذا الغرب

وهذا الشرق..

و يا للويل

و لكن أنت الأول..

أنت التابع والمتبوع..

و آخر من يدخل عاصمة الغيلان

ليقرأ سفر الهارب من مدن

تعبد بحرا أصغر من صحراء الربذة

عند الليل

مملكة الغيلان تقدس سفر ملائكة

تحرس ذرة رمل تكبر في القرن

الحادي والعشرين..

لتصبح مملكة أولى للوحي

ومملكة أخرى للحب..

و عاصمة للقادم

يقرأ كفا ..

ويصلي الركعة

خلف الليل .

13

في البدء..

رأيت الليل يعانق شلالا ضوئيا..

و يلفظ آخر أسماء الصحراء

–يا ليل ..هربت من البحر المفجوع

وجئت أمدد هذا العمر

ولا أملك غير عباءة صوف

كنت أحمّلها الأعباء

يا ليل..

أريد بقية عمر..

حتى أقرأ كفا..

تملأها الألغاز و خارطة الأشياء

–لا عمر لغير الأحياء

لا تتعب نفسك يا هذا..

ما أكبر حلمك..

يا راكب هذا القفر..

لماذا العمر

وأنت بقية أزمنة الألوان

و أزمنة الأهواء ؟

–يا ليل..

أريد ثلاثة أيام لا أكثر..

–ما أجمل موج البحر

–أريد العمر.

–وما أجمل هذا اللون القادم من عاصمة

الثلج ..

–أريد العمر ..

و لا أسأل عن أشياء..

بلون الماء

–ما جدوى العمر..

و قد أعطاك الله البحر ..

و ألوان الطيف ؟

–أسبح باسم الخالق..

أرفض ألوان الطيف

السبعة..

–والخضراء ..

–سوى الخضراء

–لا عمر لديّ..

و لكن خذ بعض الضوء..

و سر في الدرب المزروعة

في الجفن المتجعد نحو الحلم ..

ستقرأ طالع هذي الكف

و تعرف خاتمة الصحراء .

14

الخيمة تتلو سورتها..

و الرمل تشبث بالنخلة خلف

الليل الناسك ينتظر الآذان

يصلّي الرمل صلاة الغائب..

أين الغائب؟

يا رملا أوفى منّي ..

و من زبد البحر المفتون بموج

يختزن الأسماك المسمومة

و الحيتان

–من أنت ؟

–الباحث عن عمر آخر ..

–اخرس..

–والله!

–أتبحث عن عمر آخر داخل

مملكة الرمل المنبوذ ؟

–أنا المنبوذ.. ومملكة الرمل المحكومة

بدء الأصل

و بدء الطين

و بدء البدء

–و بدء الموت على كفك ..

–لا ذنب لكفّ تبحث عمّن يقرأ خطّا

أطول من مقبرة تمتدّ من الصحراء

إلى الصحراء

–صليت لأجل الغائب كل العمر

و جئت إليك أمدد بعض العمر

–لا أعرف أين يمدّد عمرك ..

لكن هاك صلاة كنت أخبئها

منذ ولادة هذا العصر

–العمر سيفنى بعد دقيقة صمت

يا رمل الموت يداهمني..

سأموت ولم تغتسل الأعضاء ..

سأغمض هذا الجفن ..

و أفتح نافذة القبر

–لا موت يجيئ..

فهذا اليوم تجرّد من رائحة الأموات..

و ضوّع كل الرمل برائحة الفردوس

و رائحة الفجر

–لا موت يجيئ..

ولكن أحسست بشيء يعبث

بالسفر

–لا شيء سوى كفك و الريح المسكونة بالجن

و صوت مبحوح لا تسمع منه أصوات

النخل تشدك نحو الرمل ..

–أتسمع همسا ؟..

–أسمع صوتا كان يقول :

" سأرقص هذي الليلة يا أحباب..

سأرقص حتى مطلع هذا القرن..

و أغسل أرضا لا تنبت غير الطهر

و دالية الحزن ..

و أرضا ثانية لا تحمل غير بقايا خصر

يمتدّ على شطآن المملكة الأولى ..

و رفات شهيد منسيّ

لا زال يفتّح عينيه..

و ينحت من دمه المذبوح ممالكه الأولى .." .

15

لماذا اغترابك يا نخلة

كنت علّقتُ –يا ويلتي– كنت علّقتُ

عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي

انتهاء البداية

و الموت خلف القوافل..

والبحث عن رحلة الصيف

والموسم المتجدد

قحطا

ونفطا

وهذي القصيده ؟!

لماذا ؟

و كنت تمرّين عبر امتداد الشرايين

و الروح..

و الذوبان على صخرة

كنت أزرع فيها الحدائق..

أجمع موج المحيطات ..

أحمل أقمار ليلى

البعيده

لماذا ؟

وتبتلّ كفّاي..

أكتب شيئا..

و أشياء أكبر مما كتبتُ..

و مما اعتصرتُ من الحرف.

يا خيمةً..

لستُ من جاء بحثا عن الماء والعشب

والاغتراب

ولكن توضأت بالحزن منذ الولادة ..

أيقنتُ أن الولادة حزنٌ

و حزن الولادة نبع القصيده

تجذّر صمتكِ

كنتِ على الجفن ماثلة للذين

يقدّون من صمتك الأبديّ

ممالك..

لا يكبر الشعر فيها

ولا يكبر الشعراء

ولا يحلم الحرف فيها بأن يعتلي العرش

يصبح رمز القبيله

و يصبح قافية..

للذين يلوكون صمتكِ

منذ احترقتِ على صدر آخر مملكة

شيّدتها يد المتصعلك في الليل

والشمس بحثا

عن اللغة المستحيله

تجذّر صمتكِ..

حزنكِ..

قلبكِ..

أنتِ تجذّرتِ في قدميّ..

فأدركتُ أن البداية بدء المواجع

أدركت أن النهاية

أن لا أكون بقية أزمنة الصخب الطحلبيّ

و أوردة للدم المتخثّر

في الأعين المستطيله .

16

وقفتُ على القبر..

يا قبرُ هذا الذي يقف الآن قربك..

يبحث عنك..

قبيل الصباح

لعلّك تسقي الورود التي تتنامى

مدائن عشق تداعتْ..

أفِقْ..

قبل أن يعصف اليوم..

بالوردة المستباحة

في الزمن المستباحْ

أفِقْ..

قبرك الآن–يا من تحدّث قبركَ–

مثل المواسم..

تُنبِتُ أشجار حزن..

و أشجار ملح..

و قافلة للرياحْ .

17

إلى الخيمة الآن ..

يا شاهد العصر هيّا..

و تحترق الخيمة

العين

و القلبُ

والدربُ

و الكونُ

و المستحيلْ

و كنتُ أحدّق فيها..

تذكّرتُ أن الخيام بقية أوبار نوق

تنامتْ عطاشا كسعف النخيلْ

تذكّرتُ أنّ الذي جئت أطلبه الآن.

كان وحيدا !

و كنت وحيدا !

أفتّش عنه..

ولا خيمة غير تلك التي تتراءى

تريد الرحيلْ

.....

طبول تدقُّ

لمن؟

لستُ أعرفُ

جئتُ أمدّد عمري..

طلبتُ من الليل غاب..

طلبتُ من الرمل ذاب

طلبتُ من النخل خابْ

وجئتُ أمدّد بعض السويعات

قبل الرحيلْ

طبول تدقّ...تدقّ

و أصوات جنّ تصفّر في أذنيّ

تساقط عمري

سنين مهشّمة

رحتُ أجمّع وجهي..

أركّب وجهي و أسرع نحو الطبول

أدقّ على الطبل...

لا صوت يُسمع

إلا العويلْ

تنصّلتُ من شفتيّ لأقرأ آية ذكر

و أطرد هذي الخفافيش عنّي..

و أصرخ في البحر:

" لستُ الذي يمضغ الرمل

عند المساء..

" ولستُ الذي يقرأ الكفّ

والمستحيلْ

.....

و تخترق الخيمةُ العين والقلبَ..

يرتجف الليل..

أصغُر ..

أصبح لا شيء

أكبر ..

أصبح شيئا تحيط به الجنّ

من كلّ جانبْ

أفتّح عينين..

أغمض ثالثة

أتداعى..

أضمّ إلى الصدر كفّا و سفرا..

و عمرا تهشّم ..

لم يبق منه سوى

لحظتين وحاجبْ .

18

تحاصرني الخيمة الآن و الأقنعه

و يحملني – لست أعرف – من كان يحملُ

آخر من يدخل الخيمة المستحيلة

يقرأ كفّا ..

وسفرا..

و ينشد عمرا بعيدا عن الزوبعه

تساقطت مثل الرخام..

تثاءب وجهي هناك.

و كنت أشدّ على المعصم المتمرّد

خوفا من الأعين المشرعه

أفقتُ..

نظرتُ..

و لم أكُ أعرف أنّ الذين يحيطون بي..

ينظرون إلى الكفّ..

خبّأتها تحت كفّي..

أضاءت

فصاحوا جميعا:

أتهرب من لعنة البحر و الأشرعه ؟ "

تهاوت حروف..

و كانوا يقولون اشياء كالسحر..

صحت : " أريد بقية عمر..

لأنسج عمرا جديدا..

و ثوبا..

و أزمنة ترفض الأقنعه

–تكلّم..لسانك أنت..و أنت الحقيقة

–من قال هذا ؟

–أنا قارئ الكفّ عند الصباح..

–و أنت ؟

–أنا قارئ الكفّ عند المساء..

–و أنت؟

–متى جاء ليلك تعرف مني الحقيقة..

–جئتكم الآن أقرأ كفي..

وسفري..

و ألعن أزمنة الأقنعه

–لماذا تعذّب نفسك من اجل كفّ أضاءت ؟

–هربتُ من البحر..

جئت أمدّد عمري..

–.. و جئتَ لتلعنَ أزمنة الأقنعه

.. وكم عمر كفّك ؟

–قبل الولادة كانت تضيئ

و بعد الولادة صارت تضيئ..

و ترسم خطا طويلا يضيئ..

–ألستَ الذي كان يحتضن القمر المتصدّع ..

في ليلة خرج البحر يرقص..

يلثم لجّته الضائعه ؟

–و لكن أقمار هذا الزمان

تهرّب آخر خيط من الضوء

نحو البلاد التي تأكل الليل والجدب

تهرب من كبرياء البحار ..

و من نشوة الذاهبين إلى المركبه

–خطاك تلاحق ظلك..

و الظلّ يتبع ما قالت الكفّ للسفر

و الحزن يلعق من شفتيك كلاما

مليئا بأسرار غربتك المرهبه

أريد قراءة هذي الخطوط..

و ألغاز سفري القديم..

–سأقرأ كفك—

لكن متى سافر القمر

المتصدع و الشمس والأنجم المتعبه

–ولكن خيمتكم مرعبه

لِمَ الضوء..

و الكفّ كانت تضيئ قبيل الولادة

بعد الولادة..

ترسم بالضوء خطا طويلا..

سمعتُ بأن لعينيك لون السحاب و لون التراب

فهل كنت تحلم بالأتربه..

-....؟

-سمعتكَ..

-اخرس..و قل أي شيء سوى الأتربه

-أريد بقية عمر..

لعل البقية تعلن مولد كون جديد

-سأقرأ كفك..

و العمر يخرج من قنبض كفك ثانية..

-هاك ..و اقرأ خطوطا..

لقد بتُّ أنفخ في الكف مثل الوقيذْ .

[قراءة أولى للكفّ]

أقرأُ في كفّك..

حبّ الله..

وحبّ الشعر..

وحبّ الحبّ لهذا الكون الذابل

في عين لا تحمل غير عيون

أثقلها الترحالْ

لا أقرأُ غير وجوه تشبه أرضا..

تنتظر الأمطار ..

فلا يأتي الموسم

تختزن الغيمة أشياء

و ينتفض الصلصالْ

لن أعلن توبة هذا الكون..

قبيل الفجر

و عودة راحلة الدجّالْ

من يقرأ كفّك يا هذا ..

لن يعرف غير الموت

و خاتمة الأهوالْ.

[قراءة أولى للسّفْر]

-1-

لا أرض لمن يحتضن الأمواج..

ويحسب أن الطين بقية طين

سافر نحو السدرة يطلب شيئا

يجعل هذا الطين شجيرة زقوم

لا ترهب إلا الماءْ

و سلالة جنّ تخرج عن طاعة – بلقيس–

و تعتنق الليل السائر نحو الشرق

ونحو الغرب..

ونحو نهاية مملكة...

لا يحكمها الديلم

و الألوية الحمراء .

-2-

لا أرض لمن يمسح من عينيه تراب الأرض

و عشب الأرض..

وملح الأرض..

و ذرّة رمل في الصحراءْ

لا أرض لمن قدّم للبحر قرابين الماءْ

و راح يمسّح بالأمواج أنامل كفيه

فلا يتغير لون الماء

و شكل الماء

وطعم الماءْ

يتوسد هذا البحر

قرابين الماء

فيسكره النغم المشحون

بحزن النورس..

و الزبد الملعون..

و رائحة الأنواءْ .

-3-

لا خالق إلا خالق هذا الأصل..

و صورة – آدم- يقتلع

الأرض الخرساءْ

يا آدم اهبط !

حواء تمدّ يدين لتقتلع

الإثم الأول

يمناك تعاود ثانية..

يسراك تراود هذا العالق بالطين

لماذا الطين...أيا حواءْ ؟!

يا آدم لا تهبط !

فالأرض ستصبح عاصمة الغربان

وذبح الوحي..

وشيئا آخر يكبر بين رموش العين..

وقرنا ينتحل الأسماء .

[قراءة ثانية للسِّفْر]

لا بعث لغير الأموت

وراحلة تحمل أشلاء الدجال..

وقنديل يرسل أنوار البعث

الآخر

ما أجملني !

ما أجمل حزن القدس

وما أقبح هذا الكون الساخر

لا بعث لغير القادم نحو الطور

يفتش عن آخر ما ينسب

للتوراة

وصاياك العشر تؤرقني

و تضمخ رائحة الروح

و أنت النافخ في مزمار

يمتدّ من الشفة المكسورة ليلا

حتى مخدع رابعة

و حدائق بابل

حتى الزمن البوذيّ

و أنت الساكن في روحي

لا بعث لغيرك

أنت التابع والمتبوع

و أنت بقية طيري المذبوح .

[الذبح]

يا شاهد ذبح الكفّ..

أنا من برج

أوله الألوان

و آخره الأحزان

ما بين اللون و حزن يقبع خلف اللون

قصائد عشق..

واحدة للأرض..

و ثانية للغربة والنسيانْ

و ثالثة لا يذكرها التاريخُ

ولا يقرأها الإنسانْ .

أكتوبر 1983

الشاعر عزّ الدين ميهوبي في سطور :

المولد و الأصول : هو من مواليد 1959 م ، بالعين الخضراء / ولاية المسيلة ، من أب مجاهد و كان جدّه مساعدا للشيخ عبد الحميد بن باديس

في نشاطه بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين .

مساره الدراسي :

حفظ شيئا من القرآن الكريم في بداية حياته بمسقط رأسه أين التحق بالمدرسة القرآنية هناك ، ثمّ في سنة 1967 التحق بالمدرسة الابتدائية (عين اليقين) بباتنة لكنّ أسرته كانت كثيرة التنقّل فانتقل إلى مدرسة السعادة ببريكة ، ثمّ مدرسة لسان الفتى بتازولت (باتنة مرّة أخرى) و هناك واصل تعليمه المتوسط بإكمالية عبد الحميد بن باديس ، تنقّل خلال الفترة الثانوية بين ثلاث ثانويات هي : عباس لغرور بباتنة ، و محمد قيرواني بسطيف ، وعبد العالي بن بعطوش ببريكة حيث حصل على شهادة البكالوريا في الأدب.

-سجّل سنة 1979 لأول مرّة بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة ، ثمّ انتقل إلى معهد اللغة و الأدب العربي بجامعة باتنة ، و تميّزت دراسته بعدم الاستقرار في سنته الأولى ، ثمّ انتقل سنة 1980 إلى المدرسة الوطنية للإدارة ليتخرّج منها سنة 1984.

-و أثناء حياته الوظيفية سجّل نفسه بجامعة الجزائر سنة 2006 ليحصل منها على دبلوم في الدراسات العليا المتخصصة (فرع الاستراتيجيا).

***الوظائف المتقلدة:**

-رئيس المكتب :1990 -1986 الجهوي لصحيفة الشعب الجزائرية بسطيف

-رئيس تحرير :1992 -1990 صحيفة الشعب أول صحيفة يومية بالعربية بعد استقلال الجزائر

-إدارة مؤسسة :1996 -1992 إعلامية خاصة (أصالة للانتاج الاعلامي والفني) مقرها بسطيف، أصدرت صحيفة "الملاعب" وبعض الكتب الرياضية

-مدير الأخبار :1997 -1996 والحصص المتخصصة بالتلفزيون الجزائري

-نائب بالبرلمان :2002 -1997 الجزائري (المجلس الشعبي الوطني)

-مدير عام مؤسسة :2008 -2006 الإذاعة الجزائرية

-كاتب دولة :- 2010 2008 للاتصال بالحكومة الجزائرية

-مدير عام المكتبة :2013 -2010 الوطنية الجزائرية

-رئيس المجلس :2015 -2013 الأعلى للغة العربية

-وزير ثقافة بالحكومة الجزائرية إلى يومنا هذا (ماي 2018)

*مواقع أخرى :

-رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين منتخب منذ مارس 1998 (أعيد انتخابه في ديسمبر 2001إلى 2005).

-عضو مجلس الأمناء لمؤسسة البابطين من 2000 -2007

-نائب الأمين العام للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب منذ 1998 حتى 2003

-رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003- أكتوبر 2006

المؤلفات والإصدارات:

-في البدء كان أوراس (ديوان شعر) عام 1985. منشورات الشهاب، باتنة

-الرباعيات (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف

-الشمس والجلاد (نص أوبيرت) 1997، منشورات أصالة سطيف

-اللعنة والغفران (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف

-النخلة والمجداف (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف

-ملصقات (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف

-خالدات (نصوص تمثيلية) 1997، منشورات أصالة سطيف

-سيتيفيس (نص أوبيريت) 1997، منشورات أصالة سطيف

-حيزية (نص أوبيريت) 1997، منشورات أصالة سطيف

-شمعة لوطني ، مترجم إلى الأنكليزية عام 1998، منشورات أصالة سطيف

-كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس (شعر) مترجم إلى الفرنسية والإنكليزية 2000 منشورات أصالة سطيف

-عولمة الحب عولمة النار (شعر) 2002 . (طبعتان) ومترجمة إلى الفرنسية ، منشورات أصالة سطيف ترجمة نصيف العابد إلى اللغة الفرنسية، عام 2002، منشورات أصالة

-التوابيت "رواية" 2003 ، منشورات أصالة سطيف

-قرابين لميلاد الفجر (شعر) 2003، منشورات أصالة سطيف

-ومع ذلك فإنها تدور (مقالات) 2006 منشورات المحقق الجزائر

-طاسيليا (شعر) 2007 ، منشورات دار النهضة العربية، بيروت

-منافي الروح (شعر) 2007، منشورات تالة، الجزائر

-اعترافات تام سيتي (رواية من جزئين) 2007، ، منشورات تالة، الجزائر

-لا إكراه في الحرية (مقالات) 2007، منشورات تالة، الجزائر

-أسفار الملائكة (شعر) 2008، ، منشورات البيت، الجزائر

-اعترافات أسكرام (رواية) 2009 ، منشورات البيت، الجزائر

ترجمة confessions d'assekrem مهنا حمادوش إلى اللغة الفرنسية. منشورات القصبة، الجزائر

-تورا بورا فصل من اعترافات أسكرام ترجمة عمر زياني إلى اللغة الانكليزية. لم يطبع

-الرباعيات ديوان شعر باللغتين العربية و الفرنسية، ترجمة جيلالي عطاطفة) 2011، منشورات حبر، الجزائر

-ما لم يعشه السندباد (رحلات) 2011، منشورات الشروق، الجزائر

*الإنتاج الفني:

-أوبيريت "مواويل الوطن" إنتاج التلفزة الجزائرية عام 1984

-أوبيريت "قال الشهيد" إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1993

-أوبيريت "ملحمة الجزائر" عمل مشترك إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1994

-أوبيريت "حيزية" إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1995

-أوبيرت "ملحمة سيتيفيس" إنتاج دار الثقافة بسطيف عام 1995

-أوبيريت "شمس لسراييفو" بدمشق إنتاج دار أصالة سطيفعام 1995

-إنجاز نشيد "أوفياء" الخاص بالذكرى الخمسين لمجزر 8 ماي 1945

-أوبيريت "الشمس والجلاد" حول الشهيد العربي بن مهيدي مسرح عنابة 1996

-مسرحية "8 ماي 1945" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1996

-أوبيريت "غنائية الأرز الحزين" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1996

-مسرحية "زبانا" تكريما للشهيد أحمد المسرح الجهوي بوهران 1997 زهانه

-أوبيريت "المسيرة" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1997

-مسرحية "الدالية" إنتاج مسرح باتنة الجهوي 1998

-إنجاز نشيد "الآفاق" خاص بالمؤتمر السابع للكشافة الجزائرية 1998

-مسرحية "ماسينيسا" إنتاج مسرح قسنطينة الجهوي 1999

-أوبيريت "اللعنة والغفران" إنتاج فرقة مرايا بوادي سوف 1999

-مسرحية "الفوارة" إنتاج فرقة القلعة سطيف 1999

-أوبيريت "غنائية إفريقيا" إنتاج مؤسسة فن وثقافة 1999

-مسرحية "حمة الفايق" إنتاج مسرح المدينة بوهران 2003

-أوبيريت "صفصاف الحنة" إنتاج مؤسسة فن وثقافة 2003

-تأليف المسلسل التلفزيوني التاريخي "عذراء الجبل" الذي يروي حياة البطلة لالا فاطمة نسومر، بالتعاون بين التلفزيون الجزائري وشركة المتوسط للانتاج الفني السورية

-أغنية "أمجاد" الخاصة بالقمة العربية في الجزائر 2005

-مسرحية "عيسى تسونامي" إنتاج مسرح قسنطينة 2006

-مسرحية "حمة الكوردوني" إنتاج مسرج المدينة بوهران 2007

-عضو المجمع العلمي لجامعة سطيف فرحات عباس 1996

-عضو مؤسس لجمعية الصحافيين الرياضيين الجزائريين 1993

-عضو مؤسس في مؤسسة الشاعر مفدي زكريا 1999

-سيناريو فيلم " زبانا" إخراج سعيد ولد خليفة 2012

***الإنتساب الشرفي والمهني**

-عضو في المرصد الجزائري لحقوق الانسان (ممثلا للمجلس الدستوري) 2006

-عضو اللجنة الجزائرية لإصلاح العدالة 2001

-عضو مجلس أمناء مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 2007

-عضو مجلس أمناء جائزة صالح كامل للإبداع الإعلامي الرياضي العربي 2005

-ممثل المكتب الإقليمي لرابطة الفكر والأدب بالجزائر

-عضو المجلس العربي للتنمية الاعلامية 2010

-عضو الهيئة الاستشارية لمجلة "العلم والعصر" بأبوظبي 2011

و أخيرا : تُرجمت بعض قصائده إلى عدد من اللغات منها الفرنسية و الانجليزية و الإيطالية و النرويجية و الصينية ، و تناولت عدد من الأطروحات والرسائل الجامعية أعماله الأدبية بمختلف الجامعات الجزائرية (تجاوزت الخمسين رسالة بين مذكرة تخرّج وماجستير ودكتوراه)

قائمة المصادر و المراجع :

المصادر :

1-ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر و آدابه ، ج 1، دار المعرفة ، ط1، بيروت ، 1988،

2- ابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1982

3-ابن عبد ربه الأندلسي ، العقد الفريد ، ج 6 ، تحقيق عبد المجيد الترحيني ، دار الكتب العلمية ، ط1،بيروت 1983.

4-أبوزيد القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، تح: علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع د.ط ، جمهورية مصر العربية ، 1981

5-الأخفش ،كتاب القوافي ، تح: عزة حسن وزارة الثقافة و السياحة والإرشاد القومي ،دمشق ،1970

6-الخطيب التبريزي ، كتاب الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ،ط3، القاهرة، 1994،

7-صفيّ الدين الحلّي ، شرح الكافية البديعية ، تح: نسيب نشاوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ،د.ط، الجزائر ، 1989

8-عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح : محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط5، 2004 .

9-عز الدين ميهوبي ، النخلة و المجداف ، دار هومة للنشر و التوزيع ، ط 1، الجزائر ، 1997.

المراجع العربية :

10-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط2، القاهرة ، 1952

11-أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2010

12-أحمد بسام ساعي ، حركية الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا ، ط 1، دار المأمون للتراث ، دمشق ، 1978،

13-أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب ، القاهرة ، د/ط ، 1998

14-أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، منشورات عالم الكتب، ط 6 ، القاهرة ، 2006

15-أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم ،مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ط1، 2001،

16-أدونيس (أحمد سعيد) ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، ط1، بيروت ، 1985

17-بسّام موسى قطّوس، سيمياء العنوان ، مكتبة كتانة ، إربد الأردن ط1، 2001

18-بشير ضيف الله، الوقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة لاعب النرد لمحمود درويش، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر والإشهار،د.ط، الجزائر،2013

19-بكاي أخذاري ، تحليل الخطاب الشعري ، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية ، د/ط ، 2007

20-جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة العامة للكتاب ، ط5 ، القاهرة ، 1995،

21-جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، عدد 3، يناير/مارس ، الكويت ، 1997 .

22-حسن ناظم ، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2002 ص 15) .

23-حنّا الفاخوري، الفخر و الحماسة، دار المعارف، د.ط ، القاهرة ، 1997

24–خليل شكري هياس ، فاعلية العتبات في قراءة النصّ الروائي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ، دمشق ، سوريا ، 2005

25–خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجا ، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1، سورية .2005

26–رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط، جمهورية مصر العربية،1985

27–رشيد العبيدي ، مباحث في علم اللغة و اللسانيات ، دار الشؤون الثقافية العامّة ، ط 1 ، بغداد ، 2002

28–زين كامل الخويسكي، العروض العربي صياغة جديدة ، دار المعرفة الجامعية، مصر ، 1996

29–سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 3 ، 1992 ،

30–سعيد علّوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، ط1، بيروت ، لبنان ، 1985.

31–سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، د.ط، 1993 ،

32–شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، مكتبة الجيزة العامّة ، ط 2، جمهورية مصر العربية ، 1992،

33–شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، أصدقاء الكتاب ، ط3، القاهرة ، 1998

34–شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1966

35–صالح أبو أصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلّة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،ط1، بيروت، 1979

36–صلاح فضل ، علم الأسلوب ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 1998 ص 94)

37–طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة ، 2000.

38–عبد الجليل مرتاض ، اللسانيات الأسلوبية ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 2016 ، ص 93

39–عبد الحليم حفني ، مطلع القصيدة و دلالته النفسية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط، القاهرة ، 1987

40-عبد الرضا عليّ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1، عمّان ، الأردنّ 1997،

41-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ، ط 3، تونس، د.ت .

42-عبد السلام المسدّي، اللسانيات و أسسها المعرفية ، الدار التونسية للنشر، تونس/ المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، أوت 1986

43-عبد الفتاح صالح نافع ، عضوية الموسيقى في النصّ الشعري ،مكتبة المنار، الزرقاء، الأردنّ، ط1، 1985،

44-عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للخطاب الشعري ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، 2001

45-عبد المالك مرتاض ، السبع معلّقات ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، 1998،

46- عبد الله راجع ، بنية الشهادة والاستشهاد ، ج 1، منشورات عيون ، ط1، الدار البيضاء ، المغرب ، 1987

47-عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ج1، مطبعة حكومة الكويت ، ط3، الكويت 1989

48–عبدالله الغذّامي ، الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د.ط، القاهرة ، 2006.

49–عصام خلف ، الاتجاه السيميولوجي و نقد الشعر ، دار فرحة للنشر و التوزيع ، 2003

50–فاطمة محمد محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية ، دار المعرفة ، الجزائر

51–فرج عبد القادر و آخرون، موسوعة علم النفس و التحليل النفسي، دار سعاد الصّبّاح ، ط1، الكويت ، 1993

52–فوزي عيسى ، النصّ الشعري و آليات القراءة ، منشأة المعارف ، مصر ، د.ط ،1997

53–كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث ، دار العلم للملايين ، ط2، بيروت، 1981

54–مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان ، لبنان ، ط 1، 1974 مادة rythm

55–مجدي وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984،

56–محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج 3 ، دار توبقال للنشر ط2 ،الدار البيضاء، 1996

57–محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، ط1، الدار البيضاء ، المغرب، 1987.

58–محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001

59–محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، مكتبة ناشرون ، لبنان ، ط 1، 1994

60–محمد عبد المنعم خفاجي و محمد السعدي فرهود و عبد العزيز شرف ، الأسلوبية و البيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، ط1 ، 1992

61–محمد عزّام ، الأسلوبية منهجا نقديا ،منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية ، د.ط ، دمشق ، 1989

62–محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناصّ ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1983 .

63–محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، د.ط ، تونس ، 1981

64–المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات عن المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ط2 –2002

65–نازك الملائكة –قضايا الشعر المعاصر ، ط 3 ، مكتبة النهضة ، بغداد، 1967

66–نعيمة سعدية ، الأسلوبية و النصّ الشعري ، دار الكلمة للنشر و التوزيع ، أدرار ، الجزائر ، ط1 ، 2016

67–نور الدين السدّ ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 2010

68–ياسين نصير ، الاستهلال فنّ البدايات في النصّ الأدبي ، دار نينوى ، د.ط، دمشق ، 2009

69–يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، دار المسيرة ، عمّان ، ط 1 ، 2007

70–يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ، 2009

المراجع الأجنبية :

71-ferdinand de saussure . cours de linguistique generale .2eme ed . enag.editions alger.1994.

72-frederic turie. L.nalyse litteraire de la poesie . Armand colin .Paris 1998.

المراجع الأجنبية المترجمة :

73-آن موريل ، النقد الأدبي المعاصر مناهج / اتجاهات / قضايا ، تر: إبراهيم أولحيان و محمد الزكراوي ، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ط 1/ 2008

74-بالمر ، علم الدلالة إطار جديد ، تر: صبري السيد ، دار المعارف ، د.ط ، الإسكندرية ، 1995

75-بيير غيرو، السيمياء ، تر: أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، ط 1، بيروت/باريس 1984.

76-ت.إس إليوت ، في الشعر والشعراء ، تر: محمد جديد ، دار كنعان للدراسات و النشر ، ط1، دمشق ، 1991،

77–جان كوهين ، بناء اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، تر: درويش ، دار غريب، القاهرة ، ط4، 2000.

78–جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، ط1، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986،

79–شارل بالي ، علم الأسلوب و علم اللغة العامّ ، تر: شكري عياد ، دار العلوم للطباعة و النشر ، الرياض ، د،ط ، 1985 .

المجلّات العلمية :

80–أحمد محمد ويس ، الانزياح و تعدّد المصطلح ، مجلّة عالم الفكر عدد 3 الكويت ، يناير/مارس 1997 .

81–تاوريرت بشير ، مستويات و آليات التحليل الأسلوبي للنصّ الشعري ، مجلّة كلّية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، العدد الخامس ، جوان 2009

82–جليلة الطريطير ، في شعرية الفاتحة النصّية حنّا مينا نموذجا ، مجلّة علامات ، مجلد 7 ، ج 27 سبتمبر 1998

83-سيد البحراوي ، التضمين في العروض والشعر العربي ، فصول ، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع ، أفريل /سبتمبر 1987

84-فاتح علّاق ، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (آلياته و إجراءاته) ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد 25 ، العدد 1+2 2009 .

85- محمد بلوحي ، مقال بعنوان الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحديثة ، مجلة التراث العربي ، فصلية دورية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، عدد 95 ، سنة 24 ، سبتمبر 2004

86-محمد العمري ، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث ، مجلة فكر و نقد، السنة الثانية ، عدد 18 ، دار النشر المغربية ، مجلد 04 /1999

87-محي الدين محسّب، الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي ، مجلّة علوم اللغة ، كتاب دوري يصدر عن دار غريب ، القاهرة ، المجلّد الأوّل ، العدد الثاني

88-هدى الصحناوي ، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة : بنية التكرار عند البياتي نموذجا ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد 30 ، العدد 1+2، 2014

المخطوطات الجامعية (الرسائل) :

دكتوراه:

90-صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ، رسالة دكتوراه ، جامعة فرحات عباس ، سطيف ، 2011

ماجستير

91-سمير مكّي ، شاعرية السائحي مقاربة أسلوبية ، رسالة ماجستير 2012 ، المدرسة العليا للأساتذة بالقبّة ، الجزائر.

المواقع الإلكترونية :

92-الموقع الرسمي للشاعر عزّ الدين ميهوبي

www.azzedinemihoubi.com-

93- محمد علي علوان ، شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ، موقع :

www.kotobarabia

94-بروس هيرت ، الكلمات المفتاحية ، دراسة الكتاب التتبّعية ، موقع

www.preceptaustin.org

فهرس المحتويات

مقدمة.....1

الفصل التمهيدي:

***بين الأسلوبية و السيميائية**.....**08**

***أولا : الأسلوب و الأسلوبية** **09**

1-الأسلوب /تطوّر المفهوم عبر التاريخ.....09

2-الأسلوبية(المفهوم/النشأة/المبادئ/الاتجاهات).....18

2-أ-مفهوم الأسلوبية 18

2-ب-نشأة الأسلوبية.....19

2-ج-المبادئ الأساسية للأسلوبية.....22

2-ج-1-الاختيار الأسلوبي.....22

2-ج-2-الانزياح الأسلوبي.....24

2-د-اتجاهات الأسلوبية.....26

2-د-1-الأسلوبية التعبيرية.....28

2-د-2-الأسلوبية البنيوية.....31

2-د-3-الأسلوبية الإحصائية.....31

2-د-4-الأسلوبية النفسية.....32

***ثانيا: التعريف بالسيميائية.....34**

1-نشأة المصطلح في الدراسات الحديثة.....34

2-حدود مصطلح السيميائية.....36

3-الاتجاهات السيميولوجية.....38

4-أقسام العلامة عند بورس.....38

5-آليات التحليل السيميائي.....39

ثالثا : العلاقة بين الأسلوبية و السيميائية.....42

I-الفصل الأول:

I–البنية الإيقاعية، جمالياتها، و حمولتها الدلالية.....45

I-1-حدود المصطلح قديما و حديثا.....46

I-2-علاقة الإيقاع بالدلالة.....53

I-3-أ-تفعيلة المتدارك "فاعلن".....56

I-3-ب-تفعيلة المتقارب "فعولن".....60

I-4-الوقفات/التدوير/التقفية (علاقة وثيقة).....63

I-4-1-الوقفة الدلالية و التدوير الوزني.....64

I-4-1-أ-الوقفة الدلالية.....64

I-4-1-ب-التدوير الوزني.....64

I-4-2-الوقفة الوزنية و التدوير الدلالي.....69

I-4-2-أ-الوقفة الوزنية (العروضية).....69

I-4-2-ب-التدوير الدلالي الوجه الآخر للتضمين.....70

I-4-3-الوقفة التامّة و الجملة الإيقاعية.....73

I-4-3-أ-الوقفة التامّة.....73

I-4-3-ب-الجملة الإيقاعية.....74

I-4-4-أشكال التدوير الدلالي في القصيدة.....80

I -4-4-أ-تدوير تنفصل فيه جملة النداء عمّا يليها.....81

I-4-4-ب-تدوير ينفصل فيه الفاعل عن مفعوله.....91

I-4-5-نظام التقفية في القصيدة.....93

I-4-5-أ-أهمية القافية في الشعر العربي.....93

I-4-5-ب-أشكال القافية في الشعر العربي الحديث.....98

I-4-5-ب-1-القافية المتناوبة.....98

I-4-5-ب-2-القافية المتواطئة.....99

I-5-التكرار/إيقاع داخلي متميّز.....105

II- الفصل الثاني:

II- البُنى التركيبية بين الاختيار و الانزياح.....110

II-1-مدخل.....111

II-2-الزمن الشعري.....112

II-2-أ-الزمن الحاضر.....113

II-2-ب-الزمن الماضي.....114

II -2-ج-الزمن المستقبل.....116

II-3-الأساليب الخبرية و الإنشائية في القصيدة.....117

II-3-1-التراكيب الخبرية.....117

II-3-1-أ-التراكيب الخبرية الاسمية.....118

II-3-1-أ-1-التراكيب الخبرية الاسمية المثبتة.....118

II-3-1-أ-2-التراكيب الخبرية الاسمية المنفية.....119

II-3-1-ب-التراكيب الفعلية.....123

II-3-1-ب-1-التراكيب الفعلية المثبتة.....124

II-3-1-ب-2-التراكيب الفعلية المنفية.....125

II-3-1-ب-2-أ-النفي باستخدام "لا".....126

II-3-1-ب-2-ب-النفي باستخدام "لم".....126

II-3-1-ب-2-ج-النفي باستخدام "لن".....127

II-3-2-الأساليب الإنشائية.....131

II-3-2-أ-أساليب إنشائية غير طلبية.....132

II-3-2-ب-أساليب إنشائية طلبية.....134

II-3-2-ب-1-الأمر.....134

II-3-2-ب-2-النهي.....135

II-3-2-ب-3-الاستفهام.....137

II-3-2-ب-4-النداء.....139

II-3-2-ب-4-أ-النداء عبر توظيف الفعل "ناديتُ".....140

II-3-2-ب-4-ب-النداء عبر توظيف أداة النداء "يا".....141

II-4-العدول/الانزياح في البُنى التركيبية.....155

III-الفصل الثالث

III-عتبات النصّ و مفاتيحه الدلالية.....160

III-1-شعرية العتبات النصّية.....161

III-1-أ-سيميائية العنوان.....161

III1-ب-شعرية المطلع و دلالاته.....171

III-1-ج-عتبة النهاية.....174

III-2-الكلمات المفتاحية و دلالاتها في النص.....176

III-3-فاعلية الرموز في النصّ.....187

III-3-أ-رموز مستمدة من الموروث الثقافي العربي.....188

III-3-ب-رموز مستمدّة من الموروث الديني.....188

III-4-الحقول الدلالية في النصّ.....192

III-4-أ-دلالات معجم الموت.....195

III-4-ب-دلالات معجم النفي و الاغتراب.....197

III-4-ج-دلالات معجم الحزن و الألم.....200

خاتمة.....204

ملاحق عامة.....208

قائمة المصادر و المراجع.....233

فهرس المحتويات.....246